ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน

ปริญญานิพนธ์

ของ

จิรพันธ์ สิงห์คำ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2547

วิ5ว-45
ส496ศ
ว.3

ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน

22 ก.ย. 2547

บทคัดย่อ

ของ

จิรพันธ์ สิงห์คำ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2547

h 251920

จิรพันธ์ สิงห์คำ. (2546) *ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของปิเอต์ มอนเดรียน.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพ ฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย.

ปริญญานิพนธ์ เรื่องศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของปิเอต์ มอนเดรียน มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ประเด็นทางด้านที่มาของแนวความคิดและรูปแบบ กลวิธีในการสร้างสรรค์ ซึ่งปิเอต์ มอนเดรียนได้นำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ในผลงานจิตรกรรม โดยใช้การสุ่มตัวอย่างจากภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ระหว่างปี ค.ศ. 1917-1944 จำนวน 14 ภาพ ซึ่งช่วงระยะเวลาดังกล่าวมอนเดรียนได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านจิตรกรรมที่มีกระบวนแบบโดดเด่นเฉพาะจนถูกวิจารณ์ว่าเป็นศิลปินนามธรรมบริสุทธิ์แห่งเส้นและสี

จากผลการวิเคราะห์พบว่า ผลงานของมอนเดรียนมีลักษณะเป็นนามธรรมเรขาคณิตแบบอิสระ การจัดวางองค์ประกอบมีลักษณะซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง (Non-Symmetrical Geometric) และใช้กลวิธีในการระบายสีให้เรียบ ซึ่งในแต่ละผลงานจะมีลักษณะโดดเด่นในเรื่องการออกแบบจัดวางที่แตกต่างกัน

เมื่อนำผลของการวิเคราะห์มาใช้เป็นฐานข้อมูลในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เป็นผลงานรวม 19 ชิ้น โดยแบ่งผลการพัฒนาสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ช่วง คือช่วงแรกเป็นช่วงของการทดลอง และกระบวนการคิดการออกแบบสร้างงาน โดยอาศัยระบบตารางกริดเพิ่มเสรีภาพในการจัดวางด้วยวัสดุพลาสติกอะครีลิคในรูปแบบงานแขวนผนัง ช่วงที่ 2 เป็นกระบวนการนำระบบตารางมาพัฒนาสู่การสร้างงาน 3 มิติ และมุมมองเชิงเทคนิคการต่อประกอบจัดวางที่เปลี่ยนแปลงได้ โดยผู้ชมมีส่วนร่วมในสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน โดยมีลักษณะเป็นงานชุด ช่วงที่ 3 เป็นกระบวนการเชิงเทคนิควิธีการผสมผสานกับวัสดุอื่นกับอะครีลิค และเทคนิคการต่อประกอบที่เรียบง่ายในแบบของรูปทรงสี่เหลี่ยม

จากผลงานในแต่ละช่วงการพัฒนาสร้างสรรค์สามารถบ่งบอกได้ว่าโครงสร้างที่มาจากระบบตารางกริด สามารถพัฒนามาสู่การมองทุกสิ่งเป็นสี่เหลี่ยมเป็นตาราง และในที่สุดสามารถกลายเป็นโครงสร้างสากลของการสร้างสรรค์พัฒนางานศิลปะทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติได้

CREATIVE ART : A CASE STUDY OF NEO PLASTICISM
PIET MONDRIAN'S OIL PAINTING

AN ABSTRACT
BY
CHIRAPAN SINGKUM



Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Arts degree in Visual Art : Modern Art
at Srinakharinwirot University
May 2004

Chirapan Singkum (2003). *Creative Art : A Case Study of Neo Plastiscism Piet Mondrian's Oil Paintings.* Master thesis, M.F.A. (Visual Art - Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen. Asst. Prof. Amnaj Yensabai

The purpose of this study is to analyze the point of conceptual, form and creativity technique which is Piet Mondrian was used in his artworks.

Fourteen oil paintings created during the year 1917-1944 were sampling as that period he recognized for his famous as an abstract artist with pure of line and color.

After analyze his paintings, the result reveals that all of Mondrian's paintings are freeform geometry abstract. Layout of elements are Non-Symmetrical Geometric no symmetry, non-identical for all right to left, up and down showing prominent of lines, colors, values and forms. Mondrian uses flat paint technique and his paintings are most distinguish in incompatible layout.

Base on the data analysis, are able to develop and create 19 pieces of artwork. Classified into 3 intervals, first interval was an experiment and thinking process how to design by using grid with independence layout by using material with acrylic plastic in form of hanging wall art. Second interval, was using a development of grid to create 3-D form of artwork with vision technique of movable reforming compact by which participants can join in installation area of series artwork. Third interval, was a combination of acrylic plastic material with others and simply compact technique in form of square box.

From these development artworks reveal that grid system structure be able to develop to be square vision of eyesight a tabular and then finally shall be an internationally structure of 2 and 3 dimension art form.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์
ของ ปิเอต์ มอนเดรียน

ของ
นายจิรพันธ์ สิงห์คำ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาภรณ์ หะวานนท์)
วันที่ 17 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2547

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

การวิจัยและพัฒนาเป็นการสร้างสรรค์อย่างมีระบบ มีกระบวนการ และเป็นการประมวลเหตุไปสู่ผล โดยก่อให้เกิดแนวคิดทั้งในเชิงสร้างสรรค์และในเชิงความรู้ทางประวัติศาสตร์ และนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ดังปรากฏในปริญญานิพนธ์เล่มนี้ ซึ่งเป็นผลงานที่ได้จากการประสบความสำเร็จจากกระบวนการเรียนรู้การวิจัย และพัฒนาจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผู้วิจัยขอขอบคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒที่ทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสได้ศึกษาหาความรู้เพื่อพัฒนาศักยภาพของผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้เป็นต้นแบบแห่งการเป็นผู้กว้างขวางในด้านวิชาการ และเปิดโลกทัศน์ด้านทัศนศิลป์แก่ผู้วิจัย และเมตตารับเป็นประธานกรรมการควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่มีส่วนร่วมในการให้คำแนะนำ การดำเนินงาน และเสนอแนวทางแก้ไขปรับปรุง รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ทุกท่านที่เมตตาให้คำแนะนำและแนวทางการจัดทำปริญญานิพนธ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่านที่ได้กล่าวนามมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบคุณคุณศิริศศิธร กัญโส สำนักงานเลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์ ผู้เป็นธุระติดต่อประสานงาน แนะนำขั้นตอนการดำเนินงาน และอำนวยความสะดวกในการดำเนินการสอบปริญญานิพนธ์

สุดท้ายขอขอบคุณคุณสมบัติ คุณวันเพ็ญ คุณกนกวรรณ สิงห์คำ ผู้ที่เชื่อมั่นในตัวผู้วิจัยมาตลอด ขอบคุณคุณเพ็ญนภา งามเลิศ ผู้เป็นกำลังใจให้เสมอมา ตลอดจนผู้ดำเนินการจัดทำและแก้ไขเอกสารเกี่ยวกับปริญญานิพนธ์ด้วยความเสียสละและอดทน และขอขอบคุณกำลังใจจากความมืด และทุก ๆ คนที่ทำให้ปริญญานิพนธ์เสร็จสมบูรณ์ตามแบบของบัณฑิตวิทยาลัยทุกประการ

จิรพันธ์ สิงห์คำ

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	9
	ความสำคัญของการวิจัย	9
	ขอบเขตของการศึกษา	9
	ข้อตกลงเบื้องต้น	11
	นิยามศัพท์	11
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	11
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	13
	อิทธิพลที่ส่งผลต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของปิเอต์ มอนเดรียน ท่ามกลางบริบทสังคม ศิลปะ ช่วงปี ค.ศ. 1900 - 1950	13
	ประวัติ	16
	ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์	16
	ประวัติทั่วไปของปิเอต์ มอนเดรียน	22
	ประวัติที่เกี่ยวกับผลงานและการดำเนินงานกิจกรรมทางศิลปะ	27
	ที่มาของแนวคิด	34
	แนวความคิดในบริบทศิลปะนีโอ-พลาสติซิสม์	40
	รูปแบบกลวิธีในการสร้างสรรค์	43
	โครงสร้างและทฤษฎีการออกแบบจัดวาง	51
	สีและระนาบ	57
	สัดส่วนและขนาด	66
	ดุลยภาพและแรง	73
3	การวิเคราะห์จิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน	84
	กลุ่มตัวอย่าง	84
	การวิเคราะห์ข้อมูล	86
	ผลของการศึกษาวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิด	87
	ผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงาน	89
	สรุปผลการวิเคราะห์	139

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
4	การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	147
	การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 1	149
	การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 2	182
	การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 3	210
5	สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	226
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	226
	ขอบเขตของการวิจัย	226
	สรุปผลการวิจัย	227
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์	230
	อภิปรายผล	231
	ข้อเสนอแนะ	233
บรรณานุกรม		234
ภาคผนวก		238
ประวัติย่อผู้วิจัย		247

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ในอดีตศิลปะตะวันตกผูกพันเกี่ยวกับเรื่องความเชื่อในอำนาจลี้ลับมองไม่เห็น แล้วคลี่คลายมาเป็นความเชื่อเกี่ยวกับศาสนา สถาบันกษัตริย์ จารีตประเพณีและวัฒนธรรมดั้งเดิมเป็นระยะเวลานาน ซึ่งปรากฏในศิลปะในสมัยโบราณ ศิลปะสมัยกรีก ศิลปะสมัยเรอเนสซองส์เป็นต้น และเมื่อกาลเวลาผ่านมาช่วงหนึ่งการตอบสนองในเนื้อหาและสาระดังกล่าวลดน้อยลง สังคมก้าวเข้ามาสู่สังคมแห่งเสรีภาพประชาธิปไตย ชนชั้นกลางกลายเป็นชนชั้นนำในสังคม การศึกษาสมัยใหม่ในระบบสถาบันการศึกษามีบทบาทเด่นชัด พัฒนาการของระบบทุนนิยมระบบแห่งการเปลี่ยนแปลงแข่งขันเข้ามาแทนที่ระบบอำนาจนิยม ผลักดันให้วัฒนธรรมสมัยใหม่และศิลปะสมัยใหม่ได้เฟื่องฟูขึ้น ศิลปินหันมาสนใจสภาวะแวดล้อมรอบตัวมากขึ้น มีแนวคิดร่วมกันในเชิงศิลปะและปรัชญาการสร้างสรรค์ ทำให้เกิดแบบอย่างศิลปะแบบกลุ่มที่เรียกว่า "ลัทธิ" (ISM) อาทิ นีโอคลาสสิคคิสม์ (Neo-classicism) ที่หันกลับไปยุคความรู้ความคิดจากอดีต โรแมติคิสม์ (Romanticism) ที่ใช้อารมณ์ความรู้สึกของชนชั้นกลางเป็นตัวตั้ง เรียลลิสม์ (Realism) ที่พยายามแสดงความจริงของสามัญชนหรือชนชั้นกลาง อิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ที่แสดงพลังปัจเจกบุคคล เอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ที่สะท้อนความเก็บกดของผู้คนมีต่อสังคม คิวบิสม์ (Cubism) ที่วางแผนและแปรเปลี่ยนปรากฏการณ์สอดผสานการปฏิวัติอุสาหกรรมและเครื่องจักรกลและอื่น ๆ

ความเป็นสมัยใหม่ในเชิงแนวความคิดของกลุ่ม มาสู่ความเป็นปัจเจกบุคคล ศิลปินมีเสรีภาพในการแสดงออกเมื่อตอบสนองโลกทัศน์ของตนอย่างอิสระ ความหลากหลายของรูปแบบ (Form) เนื้อหา (Content) และกลวิธี (Technique) มีมากขึ้น การไม่กำหนดกฎเกณฑ์ที่มากมายเช่น ศิลปะในอดีต ทำให้งานศิลปะก้าวสู่ความเป็น "สากล" มากขึ้น เราเรียกศิลปะที่ก้าวออกมาอยู่เหนือกฎเกณฑ์นี้ว่า "ศิลปะสมัยใหม่" (Modern Art)

ศิลปะสมัยใหม่ในยุโรป เริ่มประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 19 อันมีผลจากแรงผลักดันของการปฏิวัติอุตสาหกรรม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ สังคม ตลอดจนการรับรู้ใหม่ ๆ ประเทศฝรั่งเศสมีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงนี้ มีการสร้างอาคารเรือนกระจกขึ้นในปี ค.ศ. 1832 มีการประดิษฐ์กล้องถ่ายภาพขึ้นในปี ค.ศ. 1839 สิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมาย เป็นการเปลี่ยนแปลงความคิดและจิตสำนึกของมนุษย์ในเรื่องความเชื่อเก่า ซึ่งอยู่ในกรอบจำกัดการเรียนรู้ในเรื่องกลศาสตร์ (The Quantum Theory) จิตวิเคราะห์ (Psycho Analysis) ศาสตร์แห่งสัญลักษณ์ (Symbolic Logic) ตลอดจน การสร้างคลื่นวิทยุ การพบเรเดียม แสงเอกซเรย์และการถ่ายภาพทางอากาศ ล้วนเป็นปรากฏการณ์สำคัญ ต่อการเปลี่ยนแปลงทางสุนทรียภาพของมนุษย์ (The Aesthetic Innovation) (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2544 : 2)

การรับรู้ของมนุษย์ทั้งที่เกี่ยวข้องกับผู้สร้างสรรค์งานศิลปะและผู้ชื่นชมย่อมส่งผลไปสู่การพัฒนางานศิลปะและการชื่นชม ในฐานะที่สภาพการรับรู้ของผู้ชื่นชมที่ส่งผลไปสู่สุนทรียภาพหรือการชื่นชมรวมทั้งแรงผลักดันจากผู้ชื่นชมและสังคมที่มีศิลปะ เราอาจพิจารณาได้จากการรับรู้ สื่อดลใจ ความคิดสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์ศิลปะควรสร้างงานให้มีจิตสำนึกสุนทรียะ (Aesthetic Mind) แล้วบุคคลเช่นนั้นย่อมสร้างสรรค์ศิลปะอย่างมีสุนทรียะ ใครก็สามารถฝึกฝนและสร้างงานศิลปะได้ ซึ่งระดับคุณภาพเป็นอีกเรื่องหนึ่ง แต่ใครคนนั้นถ้า

มีสุนทรียะอยู่ในจิตใจหรือมีความงามอยู่ในจิตใจเขาย่อมสร้างงานได้ดีกว่า การมีจิตสำนึกสุนทรียะจะผ่านกระบวนการการฝึกฝนในสถาบันทางศิลปะหรือไม่ก็ได้ นั่นหมายถึงว่า เขาอาจผ่านการศึกษาศิลปะหรือพัฒนาด้วยตัวตนเขาก็ได้ กระบวนการพัฒนาจิตสำนึกสุนทรียะเป็นกระบวนการหนึ่งในสุนทรียศึกษา (Aesthetic Education) ซึ่งเป็นกระบวนการพัฒนาความรู้สึก (Sense Development) เริ่มแรกอาจพัฒนาจากการศึกษาภาพหรือ "Picture Study" ในระบบการศึกษาในสหรัฐอเมริกา ต่อมาได้พัฒนามาสู่รายวิชา ความซาบซึ้งทางศิลปะ (Art Appreciation) และความซาบซึ้งของดนตรี (Music Appreciation) จนกระทั่งพัฒนามาสู่กระบวนการพัฒนาความรู้สึกสัมผัส (Sensibility) ทั้งด้านการเห็น การได้ยิน การสัมผัส การได้กลิ่น การรับรส ซึ่งเชื่อว่าความรู้สึกทั้งหมดนั้นย่อมส่งผลไปสู่การรับรู้รวม (Holistic Sensibility) และมีนัยสำคัญแก่การสร้างสรรค์ศิลปะ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 28)

ด้วยกลไกแห่งสุนทรียภาพของมนุษย์ทำให้ศิลปะสมัยใหม่ผูกพันกับความคิดที่เปลี่ยนแปลงได้ การรับรู้โดยตรงจากโลกภายนอก เป็นเป้าหมายที่สำคัญที่ทำให้งานศิลปะเกิดแนวคิดใหม่ ๆ อยู่ตลอดเวลา ศิลปินพยายามแสวงหาแก่นสารความจริงที่เป็นสาระสัจจะและย่อยออกมาให้มีลักษณะพิเศษเฉพาะ (Uniqueness) ด้วยแนวคิดเหล่านี้จึงเกิดเป็นศิลปะที่ไร้รูป (Non-Figurative) ที่เรียกว่าศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ทำให้โลกยุติการแบ่งงานศิลปะออกเป็นศิลปะตะวันตกและตะวันออกอีกต่อไป

จุดกำเนิดของศิลปะนามธรรม จะพบว่าตั้งแต่ปีค.ศ. 1905 เป็นต้นมา เป้าหมายสำคัญที่ศิลปินจำนวนมากแสวงหาคือ การแสดงความรู้สึกภายในใจโดยไม่แยแสต่อสภาพที่ปรากฏแก่ตา จุดสำคัญที่สุดมิได้อยู่ที่การจำลองสรรพสิ่งทั้งหลายอีกแล้ว แต่เป็นการสร้างสิ่งใหม่ขึ้นโดยมีสรรพสิ่งทั้งหลายเป็นแรงดลใจ ดังจะเห็นได้ในความพยายามของพวกศิลปินกลุ่ม คิวบิสต์, โฟวอิสต์ ฯลฯ ต่างพยายามที่จะหาแนวทางใหม่ที่ไม่ย่ำในรอยเดียวกันกับที่เคยเป็นมาในอดีต

ผลงานตามลัทธินามธรรมรูปแรกเกิดขึ้นในราวปี ค.ศ. 1910 โดยแคนดินสกี้ เป็นการระบายด้วยสีน้ำ ถัดจากนั้นอีกสองปีเดอโลเนย์และคุปกาได้เกิดความคิดและสร้างงานในแนวเดียวกันกับแคนดินสกี้ทำมา ถ้าจะค้นหาว่าแคนดินสกี้ได้เป็นผู้ทำก่อนใครนั้น ข้อนี้อาจได้รับการปฏิเสธเพราะว่าก่อนหน้านั้นในราวปี ค.ศ. 1893 อังรี ฟาน เดอ เวลเด (Henri Van de Velde) ได้ทำภาพพิมพ์จากแม่พิมพ์ไม้ด้วยลักษณะภาพที่ปราศจากรูปทรงและไม่มีความหมายใด ๆ หรือในปี ค.ศ. 1896 ออกุสต์ เกนเคลล์ ได้ออกแบบตกแต่งหน้าร้านถ่ายรูปที่เมืองมิวนิค ด้วยการใช้สีม่วงและสีเขียวคล้ำ มีรูปทรงตามลักษณะของศิลปะนามธรรมนอกจากนี้ยังมีศิลปินอีกหลายคนต่างเคยทำมาแล้วแต่ทว่ามิได้ประสบความสำเร็จดังเช่นที่แคนดินสกี้ได้รับ จิตรกรบางคนที่น่าสนใจ เช่น ออกุสต์ มาคเกอศิลปินเยอรมันคนสำคัญของกลุ่มเอ็กเพรสชั่นนิสม์ เมื่อปีค.ศ. 1907 ขณะที่เขามีอายุได้ราว 20 ปี เคยทดลองกึ่งเล่นกึ่งจริงต่อวิถีทางที่จะไปสู่ศิลปะนามธรรม เขาบันทึกถึงความพยายามที่จะจัดองค์ประกอบของสีบนแผ่นกระดาษ โดยไม่ต้องคิดถึงรูปทรงที่จะเป็นจริงตามธรรมชาติ เขากล่าวกับเพื่อนร่วมกลุ่มชื่อ ฟรันซ์ มาร์ค ถึงความลึกซึ้งของสีและเส้น อัลเฟรด คูบิน จิตรกรชาวออสเตรียก็เป็นผู้หนึ่งที่ให้ความสนใจต่อจังหวะลีลาของเสียงดนตรีที่สามารถสร้างจินตนาการให้แก่คนฟังได้ทั้งๆ ที่เรื่องเป็นเรื่องนามธรรม คูบินเองเคยมองกล้องจุลทรรศน์เมื่อราวปีค.ศ. 1906 ได้พบสีต่าง ๆ ซึ่งไม่สามารถมองได้ด้วยตาเปล่า คูบินมีความเชื่อว่าศิลปะไม่จำเป็นต้องแสดงรูปทรงจากความจริงที่มองเห็นด้วย ตาเปล่าเท่านั้น แต่ทั้งนี้ยังไม่มีศิลปินคนใดที่ยืนยันความคิดของตนเองและสร้างงานได้เป็นชิ้นเป็นอันได้ เท่ากับแคนคิดสกี้ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 217)

การเกิดศิลปะนามธรรมจริง ๆ แล้ว เกิดจากความเป็นมนุษย์ ความคิดของมนุษย์ ธรรมชาติของความคิด แนวความคิดของศิลปินนามธรรมที่จริงก็คือแนวความคิดของศิลปินสมัยใหม่ที่ต้องการแสวงหา

การแสดงความรู้สึกภายในออกมาโดยหาแนวทางใหม่ที่ไม่ย่ำอยู่กับอดีตที่ผ่านมา แคนดินสกี้มิได้ค้นพบการวาดภาพแบบนามธรรมในทันทีทันใด หากเขาได้ศึกษาหลักการ แนวความคิดของศิลปินกลุ่มอื่นมาอย่างหนักและในที่สุดเขาก็ได้พบว่า สิ่งที่อยู่ภายในจะเป็นสิ่งที่กำหนดงานศิลปกรรม

ศิลปะนามธรรมมีลักษณะการถ่ายทอดที่มีคุณลักษณะกระตุ้นเร่งเร้าให้ผู้ดูให้เกิดความรู้สึกต่าง ๆ เช่น ความรู้สึกเกี่ยวกับระยะใกล้ไกล ตื้นลึก หรือความรู้สึกเกี่ยวกับพื้นผิว เป็นมัน หยาบ ละเอียด และความรู้สึกเกี่ยวกับมิติ เวิ้งว้าง หนักแน่น ทึบตัน โปร่งใส รวมทั้งความรู้สึกเกี่ยวกับความซาบซึ้ง เบิกบาน หดหู่ และสับสน สลับซับซ้อน เหล่านี้ เป็นต้น มากกว่าจะปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนตรงไปตรงมาที่แสดงเรื่องราวของสิ่งใดสิ่งหนึ่งคือเอกลักษณ์เฉพาะตัวของรูปแบบนามธรรม รูปแบบในลักษณะนามธรรมที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมก็คือ ริ้วรอยอันเกิดจากการใช้สื่อวัสดุมาสร้างด้วยเทคนิควิธีการของจิตรกรให้ปรากฏเห็นเป็นลักษณะสี เส้น พื้นผิว มิติบริเวณว่าง แสงเงา และอื่นๆ ที่มิได้ประกอบกันให้เห็นเป็นรูปคน สัตว์ ทิวทัศน์ วัตถุใด ๆ ในธรรมชาติ แต่อาจลวงตาให้เกิดความรู้สึก เกิดมโนภาพเป็นรูปแบบต่าง ๆ ได้ ทั้งนั้นเพราะลักษณะสี เส้น พื้นผิว แสงเงา ฯลฯ ที่ปรากฏให้เห็นอาจลวงตาให้สอดคล้องกับความรู้สึกของผู้ดูในขณะนั้น ๆ จนเสมือนการมองเห็นเป็นรูปร่างต่าง ๆ นั่นเอง ส่วนการถ่ายทอดรูปแบบนามธรรม ศิลปินจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือ กฎเกณฑ์ของธรรมชาติเลย แต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อแก้ปัญหาเกี่ยวกับการใช้สื่อและเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ ริ้วรอยบนพื้นระนาบให้สัมพันธ์กับการจับประเด็น อารมณ์ความรู้สึก ขณะทำการถ่ายทอดจนกระทั่งเกิดความพึงพอใจในผลงานที่ปรากฏจึงจะยุติการถ่ายทอด ซึ่งริ้วรอยที่ปรากฏบนพื้นผิวระนาบนั้น เป็นรูปแบบของอารมณ์ความรู้สึกที่จิตรกรได้ถ่ายทอดออกมาโดยตรงโดยมิได้แปลค่าอารมณ์ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบธรรมชาติ ดังการถ่ายทอดในลักษณะรูปธรรมหรือกึ่งนามธรรม (ชัยยุทธ รัตตานุกูล. 2541 : 188)

ศิลปินในกลุ่มศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstract Art) ได้มีประสบการณ์จากงานศิลปะของปิกาสโซ ซึ่งสร้างรูปลักษณะของศิลปะขึ้นมาใหม่แตกต่างออกไปจากรูปทรงของธรรมชาติ โดยยังทิ้งเค้าโครงของรูปลักษณะเดิมเหลืออยู่พอสันนิษฐานได้ พอมาถึงระยะเวลา ค.ศ. 1910 – ค.ศ. 1918 ศิลปินได้พยายามสร้างสรรค์รูปลักษณะให้เป็นนามธรรมก้าวหน้าขึ้นไปกว่าศิลปะของปิกาสโซขึ้นไปอีก โดยศิลปินได้สร้างงานศิลปะเป็นรูปทรงอิสระและทิ้งรูปร่างเดิมของธรรมชาติโดยสิ้นเชิง ศิลปะในกลุ่มนามธรรมบริสุทธิ์มีลักษณะใหญ่ ๆ แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ที่แสดงออกความรู้สึกในความรัก ความเร้าใจในอารมณ์ ซึ่งมีแคนดินสกี้ศิลปินรัสเซียเป็นผู้นำ ส่วนศิลปะนามธรรมอีกลักษณะนั้นได้แสดงออกกับความงามความเป็นระเบียบความพิถีพิถันและความสงบโดยใช้รูปทรงเรขาคณิตเป็นศิลปะที่งดงามอย่างบริสุทธิ์ โดยไม่แสดงเป็นรูปร่างหรือสัญลักษณ์ใดๆ ศิลปินที่เป็นผู้นำของกลุ่มนี้ ได้แก่ ปิเอต์ มองเดรียน (Piet Mondrian) ซึ่งเป็นศิลปินชาวฮอลแลนด์ (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 181)

การปลีกย่อยรูปแบบนามธรรมนั้น คือการเกิดความใหม่ ความใหม่ซึ่งเป็นนวัตกรรมเกี่ยวกับสไตล์เป็นลักษณะที่เป็นแก่นสารอันหนึ่งของรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งรู้จักกันในฐานะลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) พื้นฐานหลักการอื่นๆ ก็คือความเชื่อที่ว่า ศิลปะที่ก้าวหน้าสามารถที่จะสะท้อนความเปลี่ยนแปลงในเชิงบวกของสังคมได้ และไม่ใช่ศิลปินทั้งหมดที่จะยึดมั่นในหลักการเหล่านี้ พัฒนาการเกี่ยวกับสไตล์ซึ่งถือเป็นรากฐานและมีอิทธิพลมากที่สุดของยุคนี้ก็คือ ความเป็นนามธรรมของศิลปิน นับจากช่วง ค.ศ. 1910 แล้ว มันเป็นการล่าถอยอันหนึ่งจากขอบเขตในเรื่องของสังคมและสะท้อนความเป็นส่วนตัวไปสู่สุนทรียภาพอันบริสุทธิ์

ในขณะที่บรรดาจิตรกรและประติมากรเป็นจำนวนมากผู้ซึ่งดำเนินรอยตามการนำของพวกเขาในยุคนั้น ก่อนหน้าและหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 บรรดาศิลปิน อย่างเช่น Jacques Lipchits, Kasimir

Malevich และ Stuart Davis ได้ลงนามแสดงความเห็นด้วยกับความคิดเห็นที่ว่า ศิลปะเพื่อศิลปะ (Art for Art's Sake) ส่วนคนอื่น ๆ ได้รวมเอานวัตกรรมใหม่ต่าง ๆ ในเรื่องสไตล์ที่มีรากเหง้าของ Cubism เข้ากับความ เกี่ยวพันในความก้าวหน้าทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงทันทีทันใดหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 1 บรรดายุโรเปียนจำนวนหนึ่งได้สร้างศิลปะนามธรรมขึ้นมา ซึ่งพวกเขาจินตนาการว่าจะช่วยสร้างหรือส่งเสริมสังคมตะวันตกขึ้นมาใหม่ในเชิงบวกได้ ในฮอลแลนด์เป็นตัวอย่าง Piet Mondrian และ Theo Van Doesburg ได้วิวัฒน์มาจาก Cubism ซึ่งเป็นสไตล์เรียบง่ายแต่เคร่งครัดอันหนึ่งซึ่งรู้จักกันในชื่อว่า De Stijl (the style) ซึ่งพวกเขามุ่งมั่น มุ่งหมายที่จะใช้ปัจจัยพื้นฐานทุกอย่างเกี่ยวกับการออกแบบของมนุษย์ในความเชื่อที่ว่าสภาพแวดล้อมได้สร้างจิตวิทยาขึ้นมา (Environment Established Psychology) (สมเกียรติ ตั้งมโน. 2541 : 28)

วงการศิลปะในประเทศฮอลแลนด์นับว่าโชคดีมากเพราะรัฐบาลที่ปกครองประเทศให้การสนับสนุนอย่างสูง หากผู้ใดสร้างสรรค์งานเสนอต่อรัฐบาลจนเป็นที่ยอมรับให้เป็นศิลปินของรัฐ รัฐบาลจะมีเงินเดือนให้จัดหาสตูดิโอให้ และเป็นกองฝ่ายศิลป์ของแต่ละจังหวัดในประเทศฮอลแลนด์ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะในอดีตศิลปินเชื้อชาตินี้ อาทิเช่น เรมบรันท์ และฟานโกะ ได้สร้างชื่อเสียงให้แก่ประเทศชาติมาแล้ว ศิลปกรรมของประเทศฮอลแลนด์จึงมีความน่าสนใจยิ่งนัก

วงการจิตรกรรมของจิตรกรชาวดัชท์นั้น เดิมรับเอาความคิดของลัทธิเอ็กซเพรสชั่นนิสม์มาเป็นจุดเริ่มต้นสู่ยุคศิลปะสมัยใหม่ ยัน สลุยเตอร์ (Jan Sluyters, 1881-1957) เป็นจิตรกรที่มีชื่อในระยะเริ่มแรกของยุค นอกจากนี้ผลงานของกลุ่มจิตรกรซึ่งเรียกว่า สกูล ออฟ ปารีส (School of Paris) ได้เข้ามามีอิทธิพลอย่างมากเช่นกัน ยิ่งไปกว่านั้น จิตรกรดัชท์ได้เดินทางไปทำงานในปารีส สร้างชื่อเสียงไว้หลายคน เช่น ฟาน ดองเจน (Van Dongen) เคยเข้าร่วมกับจิตรกรกลุ่มโฟวิสต์ และปิเอต์ มองเดรียน ผู้นำคตินิยมนามธรรมมาพัฒนาให้ก้าวหน้ายิ่งขึ้น ในลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ซึ่งเขาคันคิดในขณะที่พำนักอยู่ ณ กรุงปารีส เมื่อราวปี ค.ศ. 1912-1914 โดยมีอิทธิพลจากลัทธิคิวบิสม์และนามธรรม ลัทธินี้มีบทบาทอย่างสูงภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งมองเดรียน และฟาน ดองเจนได้ให้ความตื่นตัวกับจิตรกรร่วมชาติ นอกจากนั้นมองเดรียนยังเป็นผู้หนึ่งที่ร่วมก่อตั้งกลุ่ม เดอ สไตล์ กับ เธโอ ฟาน ดุยส์เบิร์ก กลุ่มนี้เคยเป็นศูนย์กลางการเคลื่อนไหวทางศิลปะที่สำคัญยิ่ง ทำให้วงการจิตรกรรมของดัทช์มีบทบาทอย่างสูงในหมู่ศิลปินหัวก้าวหน้าของศิลปินยุโรปยุคนั้นอย่างมาก (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 108)

มอนเดรียนเป็นศิลปินชั้นแนวหน้าของจิตรกรรมแบบไร้รูปวัตถุยิ่งไปกว่าแคนดินสกี้เสียอีก มอนเดรียนศึกษาศิลปะที่สถาบันอัมสเตอร์ดัม อะคาเดมี และแล้วก็เริ่มเป็นจิตรกรภาพภูมิทัศน์ในแบบสีสดใสอย่างลัทธิโฟวิสต์ หลังจากย้ายไปอยู่กรุงปารีสเมื่อ พ.ศ. 2455 แล้ว แบบอย่างศิลปะก็ได้รับอิทธิพลจากลัทธิคิวบิสม์เป็นอันมาก และกลายเป็นภาพแบบนามธรรมมากขึ้นด้วย ภาพ "องค์ประกอบศิลปะ" เป็นการบ่งบอกให้รู้ว่าเขาได้ลดเรื่องราวลง เป็นการใช้ระบบรูปสี่เหลี่ยมมุมฉากลักษณะแบบอันละเอียดซับซ้อนและใช้สีอย่างจำกัดเพียง 2-3 สี เท่านั้น มอนเดรียนกลับมาประเทศฮอลแลนด์อีกเมื่อพ.ศ. 2456 และยังอยู่ที่นั่นตลอดจนช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ครั้นพ.ศ. 2460 (ค.ศ. 1917) มอนเดรียนและเพื่อนศิลปินที่สนิทชิดเชื้อได้ก่อตั้งนิตยสาร "เดอ สไตล์" ขึ้นมา ซึ่งคำนี้เองต่อมากลายเป็นชื่อกลุ่มของพวกเขาไปด้วยเลย (อัศนี ชูอรุณ. 234 : 70)

ส่วนลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ (Neo-Plasticism) นั้น คำนี้เกิดขึ้นโดยปิเอต์ มอนเดรียนใช้เรียกสไตล์ในผลงานของเขา ซึ่งเป็นแบบนามธรรมที่ใช้เส้นเรขาคณิต (Geometrical Abstraction) หลักการสุนทรียศาสตร์ของลัทธิส่วนใหญ่ตีพิมพ์ในนิตยสารเดอ สไตล์มาแล้ว กล่าวโดยทั่ว ๆ ไปเขาได้นำเอาจุดเด่น

บางประการจากลัทธิคิวบิสม์มา แต่ทว่าละทิ้งรูปทรงดูรู้เรื่องที่พวกศิลปินกลุ่มคิวบิสม์ยังคงเหลือไว้ นอกจากนี้ พวกนีโอ-พลาสติซิสม์ไม่นิยมเอาจุดเริ่มต้นมาจากรูปร่างแล้วค่อยริดรอนออกจนเหลือเพียงนามธรรมดังเช่นศิลปินบางกลุ่มทำ ส่วนใหญ่จะสร้างงานขึ้นจากความคิดฝันของตนเองดังตัวอย่างเช่น มอนเดรียนยึดถือการออกแบบองค์ประกอบอย่างเคร่งครัดในเรื่องการนำเส้นที่ตัดกันได้มุมฉากระหว่างเส้นนอนระดับตา และเส้นตั้งให้มีความสัมพันธ์กันภายในกรอบสี่เหลี่ยมของภาพที่วาด โดยคำนึงถึงต้นช่องไฟให้มีความงดงาม การใช้สีจะใช้แม่สี สดใส รวมทั้งสีขาว ดำและสีเทา ดังคำกล่าวของเขาที่ว่า "เส้นและสีคือสาระสำคัญของจิตรกรรม" มอน-เดรียน กล่าวว่าศิลปะจะต้องเป็น "การทำให้ไม่เป็นธรรมชาติ" (Denaturalized) ซึ่งหมายถึงว่าจะต้องเป็นอิสระจากการเสนอเรื่องราวใด ๆ ทั้งหมด ไม่เกี่ยวกับส่วนตัวหรือของสิ่งใด ๆ ตามธรรมชาติทั้งสิ้น ต้องสร้างขึ้นจากสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นนามธรรม ในหลักการเช่นนี้เขาคิดว่ายังมีสิ่งหนึ่งซึ่งอาจหนีลัทธิปัจเจกนิยมของพิเศษส่วนตัวลงได้ และจะประสบความสำเร็จในการเข้ากับการแสดงออกของวิญญาณสากลก็ด้วยการยึดหลักการ ดังกล่าว นอกจากนี้มอนเดรียนยังได้เขียนบทความทางศิลปะลงในนิตยสาร เดอ สไตล์ รวมทั้งเสนอความคิดเป็นส่วนตนในหนังสือเรื่อง "นีโอ-พลาสติก" อันมีความสำคัญต่อวงการศิลปะร่วมสมัยอีกด้วย (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 279)

ในเชิงปรัชญา "นีโอ-พลาสติซิสม์" เป็นผลสืบเนื่องมาจากปรัชญา "Plastic Mathematics" ของ Sehoenmaekers นักปรัชญาชาวดัทช์ มอนเดรียนได้ยักย้ายถ่ายแบบมาเป็นแบบ "Plastic Constructions" และได้อธิบายความหมายของ นีโอ-พลาสติซิสม์ว่า "ความแปรเปลี่ยนของธรรมชาติ สามารถลดหรือตัดทอนมาสู่การแสดงออกทางรูปทรง (Plastic Expression) แห่งความสัมพันธ์อันแน่นอน ศิลปะกลายเป็นสิ่งที่มีความหมายทางญาณภายใน (Intuitive) มีความแน่นอนเช่นเดียวกับคณิตศาสตร์และเป็นการแสดงให้เห็นลักษณะรากฐานของจักรวาล" (สงวน รอดบุญ. 2533 : 104)

มอนเดรียนเป็นศิลปินหัวสมัยใหม่คนหนึ่ง ในยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและพลิกผันทางกายภาพและบุคลิกภาพในสังคมของวัฒนธรรมตะวันตก มอนเดรียนเกิดในยุคของตะเกียงน้ำมันก๊าซ รถม้า จักรยาน และมีเพียงเครื่องยนต์ไอน้ำสำหรับอุตสาหกรรมการขนส่งและทางรถไฟที่สะท้อนให้เห็นความหลังต่อเทคโนโลยีที่พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว ความหวังต่อวิถีชีวิตรูปแบบใหม่ในช่วงชีวิตของเขาได้ร่วมเป็นพยานต่อการคิดค้นเครื่องกำเนิดไฟฟ้าและแสงสว่าง รวมถึงพลังงานจากเครื่องกำเนิดความร้อนจากศูนย์กลาง ยานพาหนะ เครื่องบิน โรงภาพยนตร์ การสื่อสารอิเลคโทรนิค โทรศัพท์ วิทยุ โทรทัศน์ ฟิสิกส์แนวใหม่ วิทยาศาสตร์สังคม เภสัชศาสตร์แนวใหม่ มันเป็นช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคม สงครามโลกครั้งที่ 2 การปฏิวัติยุคที่มีรากการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ รวมถึงความแปรปรวนในชีวิตและงานศิลปะ

มอนเดรียนเป็นคนรุ่นเดียวกับไอน์สไตน์ เฟรอด์ เบิร์กสัน รัสเซล ไวท์เฮด ปิคาสโซ่ มาทิสส์ คานดินสกี้ คลี มาริเนตติ แฟรงค์ ลอยด์ ไรท์ มาอิลเลียท เลอ คอรบูเซียร์ สไตน์ ลอยซ์ และคาฟก้า ซึ่งเป็นผลผลิตของมหรสพอังกฤษ เป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนโฉมหน้าของวัฒนธรรมและแทบไม่มีความแตกต่างในการที่จะยอมรับความเป็นอัจฉริยภาพของพวกเขา ท่ามกลางความเข้มแข็งและโดดเดี่ยว แม้ว่าบางครั้งด้วยบุคลิกภาพของมอนเดรียนภายนอกนั้นจะถูกเปรียบเป็นยูโทเปียน (Utopian) ด้วยความที่เป็นคนหัวแข็ง รักสันโดษประเภทปิดกั้นตัวเองและอยู่อย่างโดดเดี่ยวภายใต้ปรัชญาที่ว่า "ชีวิตนั้นเต็มไปด้วยอุปสรรค...แต่ชีวิตก็ถูกต้องเสมอ" สำหรับตัวเขา ตัวแปรในทางลบคืออุปสรรคนั้นทำให้ชีวิตก้าวต่อไป อันเป็นความจริงอย่างตรงไปตรงมาโดยปราศจากผลเสียหาย

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงมอนเดรียนว่า

มอนเดรียนเป็นศิลปินที่มีความกระตือรือร้น อยากรับรู้ในทุกสิ่งทุกอย่างที่ดูใหม่ต่อการดำรงชีวิตสมัยปัจจุบัน เขามีความเชื่อว่าสิ่งขัดแย้งกันในโลกสามารถแก้ไขด้วยการสังเคราะห์ การแก้ไขด้วยวิธีนั้นจะทำให้เกิดสัมพันธภาพที่สมดุลกันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติและระหว่างมนุษย์กับสังคม ในความคิดต่อสังคมนั้น มอนเดรียนเห็นว่ามนุษย์กำลังเคลื่อนเข้าสู่หลักอุดมการณ์ที่ว่า "สังคมมนุษย์เป็นสุขได้ก็เมื่อร่างกายและความต้องการทางศีลธรรมของประชาชนถูกทำให้สมอยาก" มอนเดรียนเชื่อว่า ความงามเป็นการแสดงภาวะของความสมดุลใหม่ ๆ ที่เปลี่ยนแปลงชีวิตของตัวมันเองที่แก้ปัญหาความขัดแย้งต่าง ๆ และนำมาซึ่งสภาพของความสุขอันเหนือกว่า (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 280)

มอนเดรียนในช่วงนี้มองเห็นความสำเร็จของตนเองอย่างมั่นใจ ซึ่งสามารถสัมผัสได้จากจดหมายที่เขาเขียนถึงนักวิจารณ์และบรรณาธิการนาม เอช.พี แบรมเมอร์ ในเดือนมกราคมปี 1914

คนทั่วไปส่วนใหญ่คิดว่างานของผมออกจะคลุมเครืออยู่ ถ้ามองในแง่ดีมันก็ทำให้พวกเขานึกถึงอะไรสักอย่าง เช่น ดนตรี ผมไม่เคยคัดค้านเรื่องเหล่านี้ ตราบใดที่พวกเขาไม่สรุปว่าที่เป็นด้วยเหตุนั้นมันอยู่นอกเหนือขอบเขตของศิลปะ ผมได้สร้างความซับซ้อนของเส้นและสีสันบนพื้นราบเพื่อเป็นการสื่อความหมายของความงามที่เป็นสากลแห่งวัตถุอย่างมีสำนึกเท่าที่มีได้ ธรรมชาติหรือสิ่งที่มองเห็นเป็นแรงบันดาลใจแก่ผม ปลุกเร้าให้ผมสร้างสรรค์งานออกมาอย่างต่อเนื่องไม่น้อยไปกว่าจิตรกรคนอื่น ๆ แต่ผมต้องการที่จะเข้าถึงความเป็นจริงอย่างใกล้ชิดที่สุดเท่าที่เป็นไปได้ ฉะนั้นผมจึงสร้างความหมายที่เป็นนามธรรมให้แก่ทุก ๆ สิ่งจนกระทั่งผมบรรลุความเข้าใจในแก่นแท้ของสิ่งต่าง ๆ แม้ว่าจะยังคงมีความหมายอื่นที่นอกเหนือจากนี้อยู่ก็ตาม ผมเชื่อมั่นว่าความพิถีพิถันโดยไม่พยายามสื่อความหมายใด ๆ ก็ตาม คน ๆ หนึ่งอาจสื่อความหมายถึงสิ่งที่ชี้ให้เห็นได้มากที่สุดนั่นคือความเป็นจริง งานสถาปัตย์ในยุคโบราณเปรียบประดุจงานศิลปะที่ยอดเยี่ยมที่สุดสำหรับผม ด้วยการใช้โครงเส้นแนวตั้งและแนวนอนเพื่อให้เกิดความนึกคิดโดยปราศจากการ คิดคำนวณ ภายใต้การนำทางของสัญชาตญาณอันสูงส่ง อันนำมาสู่ความกลมกลืนและจังหวะด้วยส่วนประกอบแห่งความงามเหล่านี้ ผนวกกับส่วนที่ขาดได้ เช่น เส้นในทิศทางอื่นหรือเส้นโค้ง ผมคิดว่าคนเราสามารถสร้างงานศิลปะได้อย่างมีพลังเทียบเท่ากับความจริงได้ และจะไม่มีอะไรคลุมเครือในเรื่องนี้สำหรับใครก็ตามที่สามารถมองได้อย่างลึกซึ้ง มันจะดูคลุมเครือก็เฉพาะกับใครก็ตามที่แลเห็นธรรมชาติแต่เพียงผิวเผิน ความไม่ตั้งใจนั้นถูกมองข้ามไปไม่น้อยกว่าการคำนวณ ผมยังคิดว่ามันมีความจำเป็นที่เส้นในแนวดิ่งและเส้นในแนวราบทำให้เกิดการลดจังหวะลงอย่างคงที่ ในแง่ที่ไม่ได้อยู่ตรงกันข้ามกัน ทิศทางเหล่านี้จะช่วยย้ำเตือนความหมายถึงบางสิ่งที่ "มีความเฉพาะตัว" ให้แก่มนุษย์ (Jame. 1987 : 11)

นอกจากนี้แฮร์รี่ ฮอลท์แมน ศิลปินแนวนามธรรมจากนิวยอร์กผู้ซึ่งสร้างสรรค์งานได้คล้ายคลึงกับงานของมอนเดรียนโดยบังเอิญและคลุกคลีกับชีวิตของมอนเดรียนได้กล่าวถึงมอนเดรียนว่า

แก่นแท้ที่ช่วยสนับสนุนมอนเดรียนคืองานศิลปะของเขา งานจิตรกรรมของเขาและรวมไปถึงสถานที่ทำงานของเขาทั้งสองอย่างแสดงให้เห็นการดำเนินตามแบบอย่างอันปราศจากซึ่งอดีตของจิตวิญญาณร่วมสมัยที่สำคัญยิ่ง นับเป็นอีกระดับหนึ่งของสามัญและความเป็นจริงแนวใหม่ในการเปลี่ยนแปลงที่มีต่อเนื่องของศิลปะและยังพัฒนามาเป็นนัยทางสังคมด้วย และการยอมรับนับถือที่มีมาก่อนหน้านี้เองได้เกิดประโยชน์แก่เขาในอันที่จะเป็นส่วนประกอบในงานศิลปะและชีวิต ในงานเขียนและทฤษฎีของเขานั้น มอนเดรียนจะกล่าวถึงตลอดว่า "ตามมาทีหลัง" หลังจากงานจิตรกรรมของเขาเป็นผลแล้วนั่นเอง งานจิตรกรรมนี้ก่อให้เกิด "สัญชาตญาณบริสุทธิ์" ที่มาจากประสบการณ์ตรงผ่านทางความหมายของการแสดงออก ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่มีอะไรมาแทนได้และงานเขียนก็เป็นความพยายามที่จะเติมเต็มความต้องการที่ไม่สิ้นสุดต่อถ้อยแถลงสาธารณะ และช่วงเวลาที่ข้าพเจ้ารู้จักกับเขานั้น วิถีชีวิตของมอนเดรียนสอดคล้องไปกับงานศิลปะของเขา เป็นอีกคนหนึ่งที่กล่าวได้ว่า ชีวิตของเขาคืองานของเขานั่นเอง ความสัมพันธ์ทางสังคมทั่วไปปะปนกันอยู่ระหว่างงานจิตรกรรมและงานเขียนของเขา ความสลับซับซ้อนก็เพิ่มขึ้นในงานแต่ละชิ้นต้องใช้การรวบรวมสมาธิทั้งเรื่องเวลาและพลังในการทำงาน แต่เขาไม่เคยหยุดเขียนบันทึกเพื่อให้เป็นบทความชิ้นต่อไป "บรอดเวย์ บูกกี้-วูกกี้" ต้องใช้เวลาถึง 1 ปี จึงจะเสร็จสมบูรณ์ในขณะที่ "วิกตอรี่ มูกกี้-วูกกี้" นั้นใช้เวลามากกว่าเพราะแม้ตอนที่เขาจากโลกนี้

ไป บทความนี้ยังเขียนไม่เสร็จ สิ่งที่หลงเหลืออยู่มากกว่างานเขียนคือ ผลงานจิตรกรรมของเขาที่บางครั้งทำให้เขาละเลย สุขภาพของตนเอง จากความเป็นหนึ่งเดียวของชีวิตและงานของมอนเดรียนทำให้วิลเลม เดอ คูนนิ่ง ผู้ที่เห็นเพียงแค่สถานที่ทำงานแห่งสุดท้ายในนิวยอร์กเท่านั้น ถึงกับกล่าวกับข้าพเจ้าว่า "เปรียบเหมือนเที่ยวเดินอยู่ภายในงานจิตรกรรมของมอนเดรียน" (Haltzman. 1987 : 1)

จะเห็นได้ว่ามอนเดรียนเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่มีความแตกต่างทางความคิดอย่างชัดเจน ความคิดนี้แม้จะเป็นสิ่งที่มองไม่เห็นแต่สิ่งที่เรามองเห็นจากผลงานของมอนเดรียนนั้นคือชีวิต คืองาน คือประวัติศาสตร์ทางความคิดที่เป็นจุดเริ่มต้นและส่งพลังความคิดสร้างสรรค์เหล่านี้ต่อความร่วมสมัยในยุคต่อมาและอนาคต

ธรรมชาติของความคิดนั้นคือการที่มนุษย์มีปฏิกริยาตอบสนองต่อสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรคในการกระทำกิจกรรมโดยคิดหาเหตุผลว่าควรจะทำอย่างไรในการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์และสิ่งแวดล้อม คนและสัตว์มีวิธีตอบสนองต่างกัน คนจะมีการคิดหาเหตุผล พินิจพิจารณาสิ่งที่ต้องทำและปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ มีการลองทำหรือคิดก่อนทำและถ้าแสดงการตอบสนองได้ถูกต้องก็จะกลายเป็นนิสัยหรือความเคยชิน สิ่งใดที่คิดว่าทำลงไปแล้วไม่บังเกิดผลหรือไม่เข้ากับสถานการณ์หรือสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ปฏิบัติ แต่มอนเดรียนคิดเสมอว่าการอยู่อย่างสันโดษ การอยู่กับสิ่งที่ไม่ปรากฏต่อหน้าสาธารณะ จะทำให้เขาสร้างงานในโลกที่ไม่มีใครสัมผัสและนั่นคือความจริงที่มอนเดรียนคิดมาตลอดชีวิต ความคิดของมอนเดรียนเช่นนี้อาจเป็นพฤติกรรมหนึ่งของมนุษย์ที่เราเรียกว่า "ความคิดสร้างสรรค์"

ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เป็นการค้นคิด เมื่อพบความสัมพันธ์ใหม่ของสิ่งต่าง ๆ ที่มีประโยชน์ คุณค่าและแปลกใหม่กว่าเดิม มีลักษณะและแนวใหม่ เป็นการประดิษฐ์สิ่งแปลกใหม่ วิธีใหม่ขึ้นมา แล้วคิดปรับปรุงที่มีอยู่แล้วให้ดีขึ้น ง่ายขึ้น สะดวกขึ้น คิดโครงสร้างหรืองานใหม่ขึ้นมา ศึกษาพบว่าบุคคลมีพลังทางจิต และทางกายเข้มแข็ง จึงมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ดี ความคิดสร้างสรรค์นับเป็นเครื่องมือของมนุษย์ในการแสวงหาความรู้เพิ่มเติม เป็นความคิดซึ่งรวมการใช้เหตุผลเข้ากับการใช้ประเภทที่ใช้มโนภาพ ประกอบกับความสามารถทางการคาดคะเน นอกจากนี้ยังเป็นความคิดในการหาความสัมพันธ์ในสิ่งต่าง ๆ เหตุการณ์ในอนาคต (Foresees) มนุษย์อาจเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้โดยอาศัยความบันดาลใจ (Inspired) หรือโดยอาศัยวิธีการรวบรวม (Organized) เหตุการณ์ขึ้น สำหรับการเกิดความบันดาลใจนั้น เนื่องมาจากจินตนาการของบุคคลในสิ่งแปลกใหม่ที่ยังไม่เคยมี ส่วนอาศัยวิธีการรวบรวมนั้นเป็นการคาดคะเนเหตุการณ์ในอนาคตโดยรวบรวมการเปลี่ยนแปลงในปัจจุบันมาสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ใช้ในการแก้ปัญหาได้ แต่ปัญหาสำหรับการคิดสร้างสรรค์นี้จะเป็นปัญหาพิเศษ ไม่ใช่เป็นปัญหาในชีวิตประจำวัน ได้แก่ การคิดค้นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ขึ้น เช่น การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ การค้นคว้าเพื่อความสำเร็จด้านวรรณคดี ศิลปะต่าง ๆ ฯลฯ โดยปกติแล้วมนุษย์ทุกคนต่างมีความสามารถในการคิดสร้างสรรค์อยู่ในตัวไม่มากก็น้อย และความสามารถในการคิดสร้างสรรค์นี้สามารถฝึกหัดได้ เช่นเดียวกับที่ฝึกหัดมนุษย์ในเรื่องอื่น ๆ (กันยา สุวรรณแสง. 2532 : 115)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงความคิดของมอนเดรียนว่า

ในทัศนคติที่เป็นสากลนั้น มอนเดรียนได้กล่าวถึงความเป็นปัจเจกชนด้วย การที่ศิลปะบางชิ้นแสดงอารมณ์ของความโศกเศร้าออกมา นั้นเป็นเพราะความโศกเศร้าซึ่งเกิดขึ้นจาก ความไม่สมดุลกันระหว่างปัจเจกชนและสากล เป็นการแยกระหว่างตัวกูของกูกับโลก จึงปรากฏออกในรูปศิลปะที่แสดงแนวแห่งความโศกเศร้าศิลปะชนิดนี้เป็นแบบลัทธิเฉพาะบุคคล กล่าวคือ มันได้เจริญงอกงามขึ้นบนความไม่ได้ส่วนกัน ระหว่างจิตใจส่วนตนกับจิตใจที่เป็นสากลมีแต่การแสดงออกในเรื่องความรู้สึกส่วนตนออกมา มอนเดรียนกล่าวเน้นว่า "แต่ทว่าศิลปะควรที่จะแสดงออกมาอย่างตรง ๆ ถึงความเป็นสากลที่มีอยู่ในตัวเรา" สากลเป็นสิ่งที่อมตะ ไม่รู้สึกตัว เคลื่อนไหวไม่ได้ ซึ่งตรงข้ามกับปัจเจกชน คือ

มันรู้สึกตัวและเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงได้ "ชีวิตทั้งหมดเป็นไปได้ ทั้ง ๆ ที่รู้สึกและไม่รู้สึกตัว ความแน่นอนถาวรและไม่ยั่งยืน การเกิดขึ้นอย่างถาวรนั้นสำคัญที่สุดอยู่ที่ความทุกข์และความสุขสมดุลกัน ถาวรและความไม่ยั่งยืนนั้นเป็นบ่อเกิดของศิลปะ" ภารกิจอันหนักอึ้งของศิลปินก็คือ การทำให้เกิดความสำพันธ์ที่มีความสมดุลกันของภาพ สร้างความแน่นอนให้มีความแน่นอน ด้วยเหตุผลนี้ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ได้ทำลายการจำกัดของรูปทรงโดยธรรมชาติ ทำลายลัทธิปัจเจกนิยมและเรื่องราวของความโศกเศร้าคับแค้นใจ และเสนอการสร้างสรรค์ทั้งในเรื่องเฉพาะตน และภายนอกคือสิ่งที่ล้อมรอบและห้อมล้อมกักไว้แล้ว ความสมดุลระหว่างสองสิ่งคือ ตัวของตนเองและสากลมีคุณค่าเท่าเทียมกัน เท่ากับว่าเป็น "สองสิ่งในจำนวนมากมาย วิญญาณแห่งการสร้างสรรค์ใหม่นี้เป็นความสมดุลทางสุทรียะอันบริสุทธิ์ นอกจากนี้ มอนเดรียนยังไม่เคยถือว่างานจิตรกรรมมีจุดสิ้นสุดในตัวของมันเอง แต่เป็นเพียงดวงประทีปที่ส่องให้เห็นสิ่งใหม่ ๆ ของมนุษย์" ความเห็นของเขาพอสรุปได้ คือ เป็นสิ่งลวงที่ก่อขึ้นโดยมนุษย์ที่เป็นปฏิปักษ์ต่อธรรมชาติ ในระยะนั้นปลายชีวิตของเขานั้น ตั้งแต่ออกจากประเทศฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1940 จึงเดินทางไปยังสหรัฐอเมริกา สภาพบรรยากาศใหม่ ๆ ในกรุงนิวยอร์ค แสงสีจากไฟนีออน ความรวดเร็วของชีวิตและเครื่องจักร เสียงดนตรีแจ๊สที่นิยมกันอย่างมากในสมัยนั้น ได้เข้ามาอยู่ในผลงานของเขาด้วย มีการวางองค์ประกอบเป็นเส้นตั้งฉาก และเส้นระดับสายตาดั้งเดิม แต่เพิ่มจังหวะของเพลงและชีวิตอันวุ่นวายของชาวเมืองนิวยอร์ค มอนเดรียนยังคงมีความเห็นว่า ผลงานของเข้ามิได้สิ้นสุดลงแต่เป็น "ขั้นสุดท้ายของการค้นหารูปทรงอันบริสุทธิ์" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 282)

ความคิดในเรื่องรูปธรรมนี้ แท้จริงแล้วก็คือหลักสุนทรียภาพของศิลปินกลุ่ม เดอ สไตล์ (Stijl) ครั้นต่อมาก็มีผู้ยอมรับไปพัฒนาเพิ่มขึ้น จากเส้นตรงตั้งฉากนิ่งแน่วแน่ และเส้นระดับสายตาที่นำมาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกันดังงานของ ปิเอต์ มอนเดรียน ถูกนำมาใช้เคลื่อนไหวและมีรูปทรงเรขาคณิต อันเป็นอิสระมากยิ่งขึ้นกว่าแต่ก่อน ก่อให้เกิดกลุ่มศิลปินอิสระ ผู้เคยทำงานตามแบบนามธรรมอิสระ หันมานิยมใช้รูปทรง "รูปธรรม" ตามแบบที่มอนเดรียนและดุยสเบิร์ก ปูแนวทางไว้มากขึ้น อันมีอิทธิพลอย่างใหญ่หลวงต่อศิลปินยุโรป ศิลปินเหล่านี้ได้เน้นในคุณค่าและขอบเขตอันไพศาลของ "รูปทรงที่เป็นรูปธรรม" ให้มีขบวนการเคลื่อนไหวและการทำงานยั่งยืนมาสู่คนทั่วโลกจนปัจจุบัน

สรุปความได้ว่า ผลงานของ ปิเอต์ มอนเดรียน มีกระบวนการคิดและกระบวนการสร้างสรรค์งานได้อย่างน่าสนใจอย่างยิ่ง ความคิดในการสร้างรูปทรงแนวใหม่ของเขาเป็นการแสวงหา ความกลมกลืนอันเป็นสากล โดยใช้รูปทรงแท้และแม่สีโดยมีการปรับปริมาณ เนื้อที่เพื่อให้มีดุลยภาพใต้เส้นตาข่ายสีดำง่าย ๆ และเกิดระเบียบสูงสุดอย่างน่าสนใจ กล่าวคือ เป็นการแสดงออกของสากลเกี่ยวกับการก่อรูป (Concreate Universal Expression) ภายใต้คำกล่าวอันคมคายของศิลปินผู้นี้ว่า "Line and colors are the essence of painting" (เส้นและสีคือสาระสำคัญของจิตรกรรม)

ส่วนหนึ่งของงานเขาคือชีวิตทั้งชีวิต มอนเดรียนคือศิลปินผู้โดดเดี่ยวที่กล้าหาญ เพื่อค้นหาความจริงของชีวิต ความจริงอันเป็นสากลผ่านงานจิตรกรรมและงานเขียนของเขา แม้จะเป็นความคิดที่แฝงด้วยปรัชญาที่เขาสนใจและยากที่จะเป็นการยอมรับในขณะที่เขามีชีวิตอยู่ ด้วยอุปสรรคอันรุมเร้า มอนเดรียนก็ยังคงค้นหาความจริงจากวัตถุใหม่ในงานจิตรกรรมอย่างโดดเดี่ยว แม้ว่าการอยู่อย่างโดดเดี่ยวจะเป็นสิ่งอันตราย แต่มอนเดรียนก็มองว่า การอยู่คนเดียวสำหรับผู้ยิ่งใหญ่ย่อมมีโอกาสที่จะเจาะลึกและรับรู้ตัวตนเนื้อแท้ของมนุษย์

ด้วยความชัดเจนความเป็นตัวของตัวเอง เมื่อกล่าวถึงมอนเดรียนเราอาจกล่าวได้ว่าทุกอย่างในความเป็นเขาคือ งานศิลปะอันมีคุณค่ายิ่ง อาทิ ผลงานแนวนีโอ-พลาสติซิสต์ ในนามของผู้นำแห่งการสร้างสรรค์ ชีวิตที่โดดเดี่ยวในการเข้าถึงเนื้อแท้ของความจริง การสร้างระเบียบวินัยในตนเอง นอกเหนือจากภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ห้องทำงานที่เป็นประวัติศาสตร์ศิลป์และประวัติส่วนตัวที่หลายคนยังสนใจในวิถีทางแห่งปรัชญาและความกลมกลืนมาสู่งานและชีวิตของเขามอนเดรียน

และด้วยเอกลักษณ์ของชายผู้นี้ ผู้วิจัยจึงมีความตื่นเต้นและสนใจที่จะศึกษาการสร้างงานของปิเอต์ มอนเดรียน โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นในแนวทางนีโอ-พลาสติซิสต์ เพื่อนำมาพัฒนาสร้างสรรค์งานตามแนวของ ผู้วิจัยให้เหมาะสมกับยุคสมัยและเป็นประโยชน์ต่อบริบทแห่งสังคมไทยต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษางานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ของ ปิเอต์ มอนเดรียน ในประเด็นดังนี้

    1.1 ที่มาของแนวความคิด

    1.2 รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์

        1.2.1 โครงสร้าง (Structure)

        1.2.2 สีและระนาบ (Color and Plane)

        1.2.3 สัดส่วนและขนาด (Proportion and Size)

        1.2.4 ดุลยภาพและแรง (Balance and Force)

2. เพื่อนำผลจากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแนวทางของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงวิธีการสร้างงานจิตรกรรมตามแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของปิเอต์ มอนเดรียน ในประเด็นที่มาของแนวความคิด โครงสร้าง สีและระนาบ สัดส่วนและขนาด ดุลยภาพและแรง

2. สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานในแบบของผู้วิจัย

3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก กระบวนการคิดทางศิลปะ การเชื่อมโยงความคิด การศึกษาเทคนิคในการสร้างสรรค์ผลงาน และการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม

ขอบเขตของการศึกษา

1. ในการวิจัยครั้งนี้ จะศึกษากระบวนการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมตามแนวนีโอ-พลาสติวิสม์ ของปิเอต์ มอนเดรียน ในประเด็นดังต่อไปนี้

    1.1 ที่มาของแนวความคิด

    1.2 รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์

        1.2.1 โครงสร้าง (Structure)

        1.2.2 สีและระนาบ (Color and Plane)

        1.2.3 สัดส่วนและขนาด (Proportion and Size)

        1.2.4 ดุลยภาพและแรง (Balance and Force)

2. การวิจัยครั้งนี้จะศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรม ตามแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน จำนวน 14 ภาพ ดังต่อไปนี้

กลุ่มที่ 1 วิธีการสร้างจากการใช้สี 1 สี

1) Composition II with Black Lines, 1930
   Oil on canvas, 50 x 51 cm
2) Composition with Yellow Lines, 1933
   Oil on canvas, diagonal 133 cm

กลุ่มที่ 2 วิธีการสร้างจากการใช้สี 2 สี

3) Vertical Composition with Blue and White, 1936
   Oil on canvas, 121 x 59 cm
4) Composition with Red and Black, 1936
   Oil on canvas, 102 x 104 cm
5) Composition with Blue, 1937
   Oil on canvas, 80 x 77 cm

กลุ่มที่ 3 วิธีการสร้างจากการใช้สี 3 สี

6) Composition with Colour Planes No. 3, 1917
   Oil on canvas, 48 x 61 cm
7) Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42
   Oil on canvas, 79.3 x 73.5 cm
8) New York City 1, 1942
   Oil on canvas, 119.3 x 114.2 cm

กลุ่มที่ 4 วิธีการสร้างจากการใช้สี 4 สี

9) Composition in colour A, 1917
   Oil on canvas, 50 x 44 cm
10) Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920
    Oil on canvas, 67 x 57 cm
11) Composition with Red, Yellow and Blue, 1928
    Oil on canvas, 42.2 x 45 cm
12) Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42
    Oil on canvas, 72 x 69 cm
13) New York, New York, 1941/42
    Oil on canvas, 94 x 92 cm
14) Victory Boogie-Woogie, 1943/44 (Unfinished)
    Oil and paper on canvas, diagonal 177.5 cm

3. เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิด โครงสร้าง, สีและระนาบ, สัดส่วนและขนาด, ดุลยภาพและแรงในผลงานภาพจิตรกรรมตามแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแนวทางของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาผลงานภาพจิตรกรรมตามแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน ผู้วิจัยจะศึกษาจากข้อมูลขั้นรอง (Secondary data) ซึ่งเป็นภาพพิมพ์ในหนังสือศิลปะของต่างประเทศ จึงน่าเชื่อถือได้ว่าเป็นภาพที่มีสีสันใกล้เคียงกับภาพจริงมากที่สุด โดยศึกษาวิเคราะห์ผลงานในช่วง ค.ศ. 1917-1944 เนื่องจากเป็น ปีที่ปิเอต์ มอนเดรียน (Piet Mondrian) และ เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก (Theo Van Doesburg) ประกาศใช้นโยบายของกลุ่มในชื่อว่า นีโอ พลาสติซิสม์ (Neo Plasticism) ซึ่งจัดพิมพ์ในนิตยสาร เดอ สไตล์ (De Stijil) ในฮอลแลนด์ ซึ่งเป็นที่ยอมรับในยุโรป

นิยามศัพท์

จิตรกรรม (Painting) หมายถึง ภาพเขียนหรือภาพวาดที่ระบายลงบนภาชนะรองรับ 2 มิติ

นีโอ-พลาสติซิสม์ (Neo Plasticism) หมายถึง กระบวนการศิลปะที่ยึดมั่นอยู่ในหลักการทำรูปทรงให้เรียบง่าย และเป็นนามธรรม รูปทรงต่าง ๆ จากการลดทอน มีเป็นรูปสี่เหลี่ยมพร้อมด้วยการใช้แม่สีขั้นต้นและสอดสลับด้วยพื้นสีขาว สีดำ สีเทา

โครงสร้าง (Structure) หมายถึง ส่วนประกอบทางศิลปะที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงานได้อย่างเหมาะสม เพื่อก่อให้เกิดคุณค่าด้านความงามหรือความมีเอกภาพที่สุด เช่น เส้น รูปทรง บริเวณว่าง เป็นต้น

สี (Color) หมายถึง วัตถุที่เป็นสี แม่สีได้แก่ เหลือง แดง น้ำเงิน สีอื่น ๆ เกิดจากการผสมของแม่สี คุณลักษณะของสีประกอบด้วย สีแท้ (Hue), น้ำหนักอ่อนแก่ (Value), ความบริสุทธิ์สดใสของสี (Intensity)

รูปแบบ (Art Form) หมายถึง วิธีการแสดงออกที่ศิลปินแต่ละคน หรือแต่ละกลุ่มในการสร้างสรรค์งานอันเป็นลักษณะเฉพาะที่สังเกตุเห็นได้ชัดเจน

กลวิธี (Techniques) หมายถึง วิธีสร้างงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุและอุปกรณ์ต่าง ๆ ให้ปรากฏออกมาในผลงาน และเป็นการบ่งชี้ให้เห็นถึงความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว

แรง (Force) ความรู้สึกลวงของสิ่งหรืออิทธิพลที่กระทำต่อวัตถุใด ๆ แล้วทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโดยเป็นการกระทำของวัตถุหนึ่งต่ออีกวัตถุหนึ่งเสมอ มีทั้งขนาดและทิศทางตามแนวทางที่มันกระทำ

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับ ปิเอต์ มอนเดรียน และการสร้างสรรค์งานในหนังสือศิลปะของไทยและต่างประเทศ อาทิ

1.1 หอสมุดแห่งชาติ

1.2 หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.3 หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร

1.4 หอสมุดสถาบันราชภัฏจันทรเกษม

1.5 หอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.6 หอสมุดโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียน

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาวิเคราะห์ภาพจากเอกสารและการสัมภาษณ์นักวิชาการ

3. วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน ในประเด็น

3.1 ที่มาของแนวความคิด

3.2 รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์

3.2.1 โครงสร้าง

3.2.2 สีและระนาบ

3.2.3 สัดส่วนและขนาด

3.2.4 ดุลยภาพและแรง

4. นำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยการบูรณาการองค์ความรู้จากการวิเคราะห์โครงสร้าง สีและระนาบ สัดส่วนและขนาด ดุลยภาพและแรงตามแนวความคิดของผู้วิจัยและความร่วมสมัย

5. สรุปเรียบเรียง รายงานผลการศึกษา วิเคราะห์จิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน และการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแนวทางของผู้วิจัยและความร่วมสมัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในงานวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยจัดเรียงลำดับข้อมูลเป็นหัวข้อต่าง ๆ ตามขอบเขตของการวิจัย ดังนี้

1. อิทธิพลที่ส่งผลต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของปิเอต์ มอนเดรียน ท่ามกลางบริบทสังคม ศิลปะช่วงปี ค.ศ.1900-1950
2. ประวัติ
   - 2.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์
   - 2.2 ประวัติทั่วไปของ ปิเอต์ มอนเดรียน
   - 2.3 ประวัติการแสดงผลงาน และการดำเนินงานกิจกรรมทางศิลปะ
3. ที่มาของแนวคิด
   แนวความคิดในบริบทศิลปะนีโอ-พลาสติซิสม์
4. รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์
   - 4.1 โครงสร้าง (Structure) และทฤษฎีการออกแบบจัดวาง
   - 4.2 สีและระนาบ (Color and Plane)
   - 4.3 สัดส่วนและขนาด (Proportion and Size)
   - 4.4 ดุลยภาพและแรง (Balance and Force)

1. อิทธิพลที่ส่งผลต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวนีโอ-พลาสติซิสม์ ของปิเอต์ มอนเดรียน ท่ามกลางบริบทสังคมศิลปะช่วงปี ค.ศ. 1900-1950

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ชาวยุโรปขึ้นถึงอำนาจสูงสุด ทั้งอำนาจทางการเมือง เศรษฐกิจ และศิลปะวัฒนธรรม สามารถปกครองชาติต่าง ๆ แทบทั้งโลก ในเวลาเดียวกันมีการค้นพบวิทยาการก้าวหน้าใหม่ ๆ มากมาย แต่ในขณะที่ประสบความรุ่งเรืองอย่างยิ่งนั้น ภายในชาติยุโรปเองก็มีความขัดแย้งกัน จนทำให้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ในระหว่างปี ค.ศ.1914-1918 ก่อความสั่นสะเทือนต่อความสงบเรียบร้อยต่อนานาชาติทั่วโลก ทำให้เกิดปัญหาต่าง ๆ ตามมาเมื่อสงครามสงบลง เช่น ปัญหาทางเศรษฐกิจการเมือง สังคม และปัญหาศีลธรรม ระบบการปกครองแบบบูรณาการสิทธิราช เป็นประโยชน์ต่อคนกลุ่มน้อยต่างล้มละลายลง ความเจริญรุดหน้าอย่างรวดเร็วต่อประเทศญี่ปุ่นและสหรัฐอเมริกา ทำให้ทั้งสองชาตินี้กลายเป็นผู้นำทางเศรษฐกิจ และมีอิทธิพลทางการเมืองมากขึ้น ในประเทศรัสเซียกิดการปฏิวัติของชนชั้นกรรมาชีพภายใต้การนำของเลนิน ในปี ค.ศ. 1917 ได้โค่นล้มการปกครองของพระเจ้าซาร์สำเร็จลง ก็เปลี่ยนชื่อมาเป็น สหภาพโซเวียตโซเชียลลิสต์ รุสเซีย มีอิทธิพลอย่างกว้างขวางในทฤษฎีและรูปแบบใหม่ทางการเมือง เมื่อชนชั้นผู้ใช้แรงงานกลายเป็นผู้มีอำนาจสมบูรณ์ในการปกครองประเทศ จึงเป็นจุดสนใจของนักการเมืองที่มีความคิดในระบบการปกครองแบบสังคมนิยมเฝ้าศึกษา

จากการเปลี่ยนแปลงในหลาย ๆ สิ่ง ทำให้วงการศิลปกรรมตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา มีสิ่งน่าสนใจเกิดขึ้นหลายอย่าง พัฒนาการของศิลปกรรมตะวันตกจากศิลปะเพื่อผู้มีอำนาจทางการปกครอง และเพื่อความเชื่อทางศาสนาได้พัฒนามาสู่ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ในสังคมสมัยใหม่ โดยเฉพาะสังคมที่พัฒนามาสู่การปกครองระบอบประชาธิปไตย ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ การปฏิวัติอุตสาหกรรม เศรษฐกิจแบบทุนนิยม ศิลปะสมัยใหม่สอนความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ และเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ความคิดที่หลากหลายได้อย่างชัดเจน

แนวความคิดที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในกลุ่มศิลปะสมัยใหม่นั้นโดดเด่นด้วยการแสดงลักษณะเฉพาะตน ผสมผสานกับการตัดสินคุณค่าของผลงานสร้างสรรค์ โดยพิจารณาจากความสมบูรณ์ในเชิงปรากฏการณ์ จุดส่งผลให้กลุ่มความคิดแบบศิลปะสมัยใหม่แสดงอาการปฏิเสธสภาพแวดล้อม หรือองค์ประกอบอื่นใดที่จะมีผลกระทบต่อชิ้นงานสร้างสรรค์ ดังที่ปรากฏในการจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์ภายใต้สภาพแวดล้อมที่เป็นกลาง (Neutral room) โดยการนำเสนอผลงานนั้นจำต้องติดตั้งอยู่ในห้องโล่งกว้างที่มีผนังเรียบสีขาว ทั้งนี้เพื่อให้ได้การแสดงออกของผลงานที่สมบูรณ์ที่สุดโดยไม่มีสิ่งใดมารบกวน หรือดึงความสนใจออกจากผลงาน ซึ่งอาจสืบเนื่องมาจากกระแสความคิด การแบ่งส่วนงานแบบสายพาน (Assembly Line) ในลัทธิทุนนิยมอุตสาหกรรมที่สนับสนุนการแบ่งหน้าที่ของผู้คนออกจากกันด้วยเหตุผลดังกล่าว ส่งผลให้ผลงานในกลุ่มศิลปะสมัยใหม่ จำต้องถูกกีดกันด้วยพื้นที่การนำเสนอ (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543 : 6)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง ความเชื่ออันเป็นเหตุทำให้ศิลปินสมัยใหม่แสดงผลงานของตนออกมาเช่นนั้น

1. ศิลปินยุคใหม่เชื่อว่า แบบแผนที่มีมาเดิมพันสมัย ศิลปะควรแสดงสภาพความเป็นจริงของสังคมในขณะที่ตนมีชีวิตอยู่ โดยสะท้อนความจริงพื้น ๆ ให้ปรากฏ จะเป็นในรูปใดทางใดก็ตาม และถือว่าความรู้ที่ได้จากประสบการณ์ตรงของศิลปินเองเป็นความจริงที่มีเหตุผลเชื่อถือได้ ความเชื่อนี้เป็นผลจากสภาพแวดล้อมของสังคม การเปลี่ยนแปลงในวงการอุตสาหกรรม การผลิต การคมนาคม การขนส่ง เศรษฐกิจ จึงทำให้ลักษณะของศิลปะสมัยใหม่มีแบบอย่างแตกต่างไปจากศิลปะสมัยโบราณมาก ควรจะต้องศึกษาสภาพตามเป็นจริงประกอบด้วย

2. ศิลปินยุคใหม่เชื่อว่าความรู้ที่ได้รับจากธรรมชาติทางด้านสุนทรียภาพทางด้านวัสดุและทางด้านมิติต่าง ๆ รอบตัวนั้นมีความสำคัญมากที่สุด และเป็นแหล่งเร้าให้บังเกิดความคิดสร้างสรรค์ จิตนาการ และความหวัง ดังนั้นศิลปินจึงเป็นผู้ประดิษฐ์สร้างสรรค์สิ่งใหม่ มิใช่ผู้เลียนแบบ (Creator not imitator) ในด้านประดิษฐ์ ศิลปินพยายามที่จะสร้างความสัมพันธ์ของสิ่งที่ตนประดิษฐ์ขึ้น ให้เชื่อมกับชีวิตความเป็นอยู่มากที่สุด พยายามทำสิ่งใหม่สำหรับยุคของตนทางด้านความหวังศิลปินใหม่สร้างความหวังตามความคิดฝันว่า ควรจะเป็นอย่างนั้นหรืออย่างนี้ ซึ่งความหวังนี้จะแสดงออกทางด้านความงาม หรือความน่าเกลียดก็ได้ ดังเช่น ศิลปินกลุ่ม ดาดา (Dadaist) กลุ่มเอ็กเพรสชั่นนิสท์ (Expressionist) และกลุ่มเซอร์เรียลลิสซึ่ม (Surrealism) เป็นต้น

3. ศิลปินยุคใหม่เชื่อว่าเจตคติในทางศิลปะ (Attitude toward art) เป็นของอิสระในการสร้างแบบ จะให้คล้ายของจริง (Realism) แบบตัดต่อ (Distortion) และแบบแอบสแตรก (Abstract) ก็ได้ ตามความเห็น หรือความรู้ของตนเอง ความเชื่อในข้อนี้มุ่งหนักในทางแบบอย่าง รูปแบบหรือรูปทรง (Form) โดยเฉพาะ กล่าวคือ ศิลปินมีสิทธิที่จะสร้างแบบตามความเชื่อหรือตามทัศนคติว่ามีพลังได้ ความเชื่อนี้บางครั้งทำให้ศิลปินหัวโบราณ หรือผู้มีรสนิยมของเดิมไม่เห็นด้วยเพราะเห็นว่าเป็นเรื่องเข้าใจยาก และบางคราวก็หาว่าศิลปินยุคใหม่นี้เป็นพวกที่สร้างรูปเคารพขึ้นใหม่สำหรับสังคมปัจจุบัน

4. ศิลปินสมัยใหม่เชื่อว่า ศิลปะขึ้นอยู่กับความคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามระดับปัญญาของคนแต่ละยุคและระดับอารมณ์ของคนแต่ละสมัย ไม่ขึ้นอยู่กับความคิดที่ฝังแน่นตายตัว ความเชื่อนี้มองเผิน ๆ อาจเห็นว่าเป็นความเชื่อที่ไม่มีหลักเกณฑ์แน่นอน เป็นแต่เพียงความเชื่อหรือความคิดของศิลปินที่ทำลายแบบแผนเดิม แต่ความจริงกลับเป็นความเชื่อที่มีความหมายมาก ในการแสดงออกของศิลปินยุคใหม่ เพราะจะช่วยกระตุ้นศิลปินยุคใหม่ ให้ค้นคว้าวิธีการ

เขียนและวิธีการแสดงอยู่เสมอ ไม่เป็นการยึดมั่นในหลักการที่บรรพบุรุษได้ทำเหลือทิ้งไว้ เพราะสิ่งที่เหลือตกทอดอยู่นั้นอาจ ไม่เหมาะกับสภาพสมัยนี้ก็ได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2523 : 155)

อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวถึงมูลเหตุในเชิงปรัชญาว่า

ไม่เพียงแต่ทางกายภาพเท่านั้นที่เป็นการแบ่งพื้นที่โลกเป็นพื้นที่โลกตะวันตกและตะวันออก ในด้านอื่น ๆ รวมทั้งเรื่องของปรัชญาก็มีการอธิบายว่า รากฐานความคิดในเชิงปรัชญาตะวันตกก็มีความแตกต่างกับปรัชญาตะวันออกด้วย โดยเฉพาะเรื่องราวของธรรมชาตินั้น ปรัชญาตะวันตกกระแสหลักมีแนวโน้มที่จะเอาชนะธรรมชาติ แสวงหาประโยชน์จากธรรมชาติ เชื่อในความสามารถของมนุษย์อยู่เหนือธรรมชาติ และโลกที่มีความเกื้อกูลสัมพันธ์กัน ความสุขที่เกิดขึ้นจึงเป็นความสุขของการอยู่ร่วมกัน

อย่างไรก็ตาม จากรากฐานความคิดดังกล่าวได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้โลกตะวันตกมีการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเพื่อสร้างอำนาจทางการผลิต พัฒนาศักยภาพทางการผลิต และการเกษตรอุตสาหกรรม เพื่อสร้างอำนาจในการปกครองคุ้มครอง ดูแลผลประโยชน์ และช่วงชิงผลประโยชน์ด้วยการพัฒนาอาวุธ เพื่อการสร้างระบบและการสร้างภาพที่ชอบธรรมแบบสมบูรณ์ให้กับปรัชญาการจัดระเบียบโลกใหม่ตามแบบตะวันตก ซึ่งในที่สุดก็ส่งผลให้โลกตะวันตกดำรงสถานะครอบงำโลกตะวันออก โดยไม่ยกเว้นแม้แต่เรื่องของวัฒนธรรม จนมีผู้กล่าวว่าวัฒนธรรมตะวันตกเห็นว่า มนุษย์ควรควบคุมธรรมชาติและทรัพยากรธรรมชาติก็หาได้มีคุณค่าอะไรในตัวเองไปมากกว่าราคาค่างวดที่จะหาซื้อได้ในท้องตลาด ดังนั้นจึงไม่มีการตระหนักถึงคุณค่าของสิ่งแวดล้อมมาเป็นเวลานานเกินไป จึงส่งผลต่อความหายนะด้านนิเวศน์วิทยา (อำนาจ เย็นสบาย. 2544 :37)

สรุปตามความเคลื่อนไหวในบริบทสังคมศิลปะขณะนั้น (ค.ศ.1900-1950) สังคมก้าวเข้ามาสู่สังคมประชาธิปไตย ชนชั้นกลางกลายเป็นชนชั้นนำในสังคม พัฒนาการของระบบทุนนิยมระบบแห่งการเปลี่ยนแปลงแข่งขันเข้ามาแทนที่ มีรสนิยมในเชิงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มีระเบียบแบบแผนจากกรอบการศึกษา ค้นคว้าเชิงวิทยาศาสตร์ เป็นผู้กำหนดวัฒนธรรมสมัยใหม่ ศิลปะสมัยใหม่สะท้อนความคิดสร้างสรรค์และปัจเจกบุคคล จนเราอาจมองเห็นแนวทางกว้าง ๆ สองแนว แนวทางแรก ผู้เสนอ คือ ดูชอมพ์ (Duchamp) เมื่อเขาหยิบเอาสิ่งต่าง ๆ และเรื่องราวมาเสนออย่างตามบุญตามกรรม มาประกอบสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะ และนำมาวางในสิ่งแวดล้อมแปลก ๆ พลิกหน้ามือเป็นหลังมือ (ลัทธิดาดา) ทางที่สองผู้นำเสนอ มัลเลวิช และศิลปินแนวนามธรรม เขาได้กำหนดรูปทรงสมัยใหม่ว่าเป็นรูปทรงของสัจธรรม (ลัทธิสุพรีมาติสม์) ปฏิกิริยาทั้งสองแนวทางเป็นการพิสูจน์ให้เห็นถึงแนวความคิดและการทดลองปฏิบัติ ซึ่งเป็นความเชื่อเกี่ยวกับงานศิลปะ คือ การค้นหาสรรพสิ่งที่แท้จริง ระหว่างรูปทรงที่สมบูรณ์ กับความจริงของธรรมชาติ และความจริงของมนุษย์

ท่ามกลางการดำเนินการแห่งลัทธิทางศิลปะคงปฏิเสธได้ลำบาก ถ้าจะบอกว่าไม่มีลัทธิแห่งต้นแบบลัทธิต่าง ๆ เช่น คิวบิสม์ สุพรีมาติสม์ คอนสตรัคติวิสม์ ต่างดำเนินตามครรลองของนามธรรม ตามลำดับขั้นตอน พวกเขาช่วยกันปูพื้นฐานให้แก่ลัทธิใหม่ ๆ เช่น นีโอ-พลาสติซิสม์ คือ มีกำหนดกฎเกณฑ์ความงามของรูปทรงที่เป็นรูปธรรม และกลายเป็นต้นแบบแห่งศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ ที่แพร่หลายภายใต้การนำของอิทธิพลที่ส่งผลต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนว ปิเอต์ มอนเดรียน ซึ่งเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งซึ่งได้รับอิทธิพลจากความเคลื่อนไหวบริบทสังคมและศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ท่ามกลางการก้าวเข้าสู่ยุคสมัยใหม่

2. ประวัติ

2.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

ความใหม่ซึ่งเป็นนวัตกรรมเกี่ยวกับสไตล์ เป็นลักษณะที่เป็นแก่นสารอันหนึ่งของรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งรู้จักกันในฐานะที่เป็นลัทธิ Modernism พื้นฐานหลักการสมัยใหม่อื่น ๆ ก็คือความเชื่อที่ว่าศิลปะที่ก้าวหน้า สามารถที่จะสะท้อนถ่ายความเปลี่ยนแปลงในเชิงบวกของสังคมได้ ในทศวรรษแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ความเป็นนามธรรมได้ปรับตัวไปสู่ปัญหาต่าง ๆ เกี่ยวกับองค์ประกอบทางศิลปะหรือโครงสร้างเกี่ยวกับภาพ (Pictirial Structure) ซึ่งถือว่าโดดเด่นในขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะ มันถือกำเนิดขึ้นและเป็นพัฒนาการที่นับได้ว่ามีความสำคัญมากที่สุดของศตวรรษในกรุงปารีส Cubism ได้มีผลกระทบยิ่งใหญ่ที่สุด Pablo Picasso ในภาพ Demoiselles d' Avignon (1906-07; Museum of Modern Art, New York) ได้สร้างสรรค์ตรรกะใหม่ ๆ เกิดขึ้นมาได้ในองค์ประกอบของภาพ สี และรูปร่างดังกล่าวได้ถูกทำให้เป็นอิสระและในผลงานภาพ Composition with Red, Blue, and Yellow (1930; Collection of Mr. and Mrs. Armand P. Batos, New York โดย Piet Mondrian หนึ่งในผู้ที่ได้ก่อตั้งกลุ่มนีโอ-พลาสติซิสม์ (De Stijl) และทำงานอยู่ที่ กรุงปารีสได้ละทิ้งภาพเหมือนไปอย่างสิ้นเชิงเพื่องานศิลปะนามธรรมอันหนึ่งซึ่งขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์อันบริสุทธิ์ต่าง ๆ ของรูปแบบต่าง ๆ และสีขั้นปฐมภูมิ หรือแม่สีต่าง ๆ ในขณะที่มอนเดรียนและศิลปินคนอื่น ๆ ได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาซึ่งหลบเลี่ยงรูปลักษณ์ต่าง ๆ อันนั้นเพื่อจะสะท้อนถึงความสงบเงียบและความ ถูกต้องแม่นยำของรูปทรง จิตรกรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 20 อาจถูกทำความเข้าใจในฐานะที่เป็นความก้าวหน้าในการสำรวจตนเอง และการลดทอนมันอาจจะได้รับการมองในฐานะที่เป็นการโต้ตอบหรือขานรับอันหนึ่งต่อโลกใหม่ โลกอุตสาหกรรม โลกที่ก้าวไปอย่างรวดเร็ว และโลกที่มีความปลอดภัยน้อยลง (สมเกียรติ ตั้งมโน. 2541 : 24-25)

นีโอ-พลาสติซิสม์ (Neo Plasticism) มาจากภาษากรีก (Plastikos) หมายถึงลัทธิรูปทรงใหม่เป็นงานศิลปะแบบนามธรรม เริ่มเคลื่อนไหว ค.ศ. 1917 นีโอ-พลาสติซิสม์ คำนี้เกิดขึ้นโดย ปิเอต์ มอนเดรียน ใช้เรียกสไตล์ในผลงานของเขา ซึ่งเป็นการใช้เส้นเลขคณิตเป็นหลัก (Geometrical Abstraction) หลักสุนทรียศาสตร์ของลัทธิส่วนใหญ่ตีพิมพ์ในนิตยสาร เดอ สไตล์ (De Stijl) กล่าวโดยทั่ว ๆ ไป ได้นำเอาจุดเด่นบางประการจากลัทธิคิวบิสม์มา แต่ละทิ้งรูปทรงที่ดูรู้เรื่องที่พวกศิลปินคิวบิสม์ยังคงเหลือไว้ นอกจากนี้พวกนีโอ-พลาสติซิสม์ ไม่นิยมเอาจุดเริ่มต้นมาจากรูปร่างแล้วคอยริดรอนออกจนเหลือเพียงนามธรรม ดังเช่นศิลปินบางกลุ่มกระทำ ส่วนใหญ่จะสร้างงานขึ้นจากความคิดฝันของตนเอง ดังตัวอย่างเช่น มอนเดรียน ยึดถือการออกแบบองค์ประกอบอย่างเคร่งครัด ในเรื่องการนำเส้นที่ตัดกัน ได้มุมฉาก ระหว่างเส้นนอนระดับสายตาและเส้นตั้งให้มีความสัมพันธ์กันภายในกรอบสี่เหลี่ยมของภาพที่วาด โดยคำนึงถึงด้านช่องไฟให้มีความงดงาม การใช้สีจะใช้แม่สีสดใส รวมทั้งสีขาว ดำและเทา ดังคำกล่าวของเขาที่ว่า "เส้นและสีคือสาระสำคัญของจิตรกรรม" มอนเดรียนกล่าวว่า ศิลปะจะต้องเป็น "การทำให้ไม่เป็นธรรมชาติ" (Denaturalize) ซึ่งเขาหมายถึงว่าต้องเป็นอิสระจากการเสนอเรื่องราวใด ๆ ทั้งหมด ไม่เกี่ยวกับส่วนตัว หรือของสิ่งใด ๆ ตามธรรมชาติทั้งสิ้นต้องสร้างขึ้นจากสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นนามธรรม ในหลักเช่นนี้เขาคิดว่า ยังมีสิ่งหนึ่งซึ่งอาจหนีลัทธิปัจเจกนิยมของพิเศษส่วนตัวลงได้ และจะประสบความสำเร็จในการเข้าถึงการแสดงออกของวิญญาณสากลก็ด้วยการยึดหลักดังกล่าว (กำจร สมพงษ์ศรี 2523 : 279)

ส่วน เดอ สไตล์ (De Stijl) เกิดขึ้นราว ค.ศ. 1917 เป็นปีที่สงครามโลกครั้งที่ 1 เพิ่งจะเริ่มสงบลง เหตุการณ์ต่าง ๆ ในทวีปยุโรปเต็มไปด้วยริ้วรอยแห่งสงคราม มีแต่ความตกต่ำทางเศรษฐกิจและภาวะเสื่อมโทรมของจิตใจ พร้อมกันนี้ศิลปกรรมต่างได้เสนอเงื่อนไขในแนวความคิดของศิลปินแต่ละคน

แต่ละกลุ่มขึ้น เพื่อผลทางด้านวิชาความรู้และในแง่เป็นปฏิกิริยาต่อสังคม ในประเทศเนเธอแลนด์ จิตรกรชาวดัทช์ ชื่อ เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก (The Van Doesburg, 1883-1931) ได้ร่วมมือกับ ปิเอต์ มอนเดรียน (Piet Mondrian) ออกนิตยสารศิลปะชื่อ เดอ สไตล์ (De Stijl) ขึ้นในปี ค.ศ. 1917 และปฏิบัติเรื่อยมาจนถึงปี ค.ศ. 1928 จึงได้หยุดความเคลื่อนไหว ครั้นภายหลังจากมรณกรรมของดุยสเบิร์กในปี ค.ศ. 1932 นิตยสารฉบับนี้ก็ออกมาอีกครั้งหลังจากเงียบหายไปหลายปีนับเป็นฉบับสุดท้าย เพื่อแสดงความเคารพคารวะต่อดุยสเบิร์ก ซึ่งจัดพิมพ์ขึ้นโดยมาดามดุยสเบิร์ก ภรรยาของเขาเอง นิตยสารฉบับนี้เป็นกระบอกเสียงของศิลปะแบบหนึ่ง ซึ่งพวกศิลปินในกลุ่มเรียกตัวเองว่า ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ มีมอนเดรียนและดุยสเบิร์กเป็นผู้นำ ครั้นต่อมาในปี ค.ศ. 1924 ดุยสเบิร์กได้รับเอาพวกดาดาบางคน เช่น อาร์ม, ชวิทแทร์ส และฟรังซัว คุปกา เข้ามาร่วมมือด้วย ทำให้ความเคลื่อนไหวของกลุ่มกว้างขวางขึ้นในปี ค.ศ. 1934 มอนเดรียนหยุดให้ความร่วมมือกับกลุ่ม เดอ สไตล์ ส่วน ฟาน ดุยสเบิร์ก ยังคงทำงานต่อไป อาจกล่าวได้ว่า นิตยสาร เดอ สไตล์ มีความสำคัญต่อศิลปินร่วมกลุ่ม และมีอิทธิพลทางด้านความคิดทางศิลปะอย่างมากในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ชื่อของนิตยสารที่นำมาใช้เรียกเป็นชื่อของกลุ่มศิลปินและสถาปนิก ผู้ร่วมขบวนการดังกล่าวนอกจาก ฟาน ดุยสเบิร์ก และมอนเดรียนแล้ว ยังมี วิลโมส ฮุสซาร์ (Vilmos Huszar, 1884-1960), จอร์ช ฟานตอน เกอร์ลู (Georges Vanton Gerloo, 1886-1965) ผู้เป็นประติมากรด้วย ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ต่างมีแนวทางการสร้างงานตามคตินิยมนามธรรม โดยมีการแสดงออกทั้งทางด้านรูปทรง ที่มาจากการสร้างสรรค์ขึ้นโดยส่วนตัว และนำแรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติ ส่วนทางด้านกลุ่มสถาปนิกนั้นประกอบด้วย เอาด์ (Oud), เรียตเวลด์ (Riet-veld), โรเบิร์ต ฟาน'ท ฮอฟ (Robert Van't Hoff) และ จาน วิลส์ (Jan Wils) สถาปนิกกลุ่มนี้ต่างนิยมชมชอบในลัทธิคิวบิสม์ และนำเข้ามาใช้ร่วมด้วย พวกเขาเน้นในเรื่องพื้นผิวที่เรียบและเส้นง่าย ๆ ชอบใช้สีแม่สีในงานสถาปัตยกรรม การใช้สีมิได้มีเจตจำนงเพื่อการตกแต่งเท่านั้น แต่เมื่อช่วยให้สถาปัตยกรรมดูสมบูรณ์ขึ้น (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 277)

โครงสร้างและพัฒนาการความเคลื่อนไหวลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์กลุ่ม เดอ สไตล์ อาจจำแนกออกได้เป็น 3 ตอน ตอนที่ 1 ปี ค.ศ. 1916-1921 การก่อตัวและขาดไม่ได้ ณ ศูนย์กลางฮอลแลนด์ ซึ่งร่วมถึงผู้ที่มีส่วนร่วมจากประเทศอื่นด้วย ตอนที่ 2 ปี ค.ศ. 1921-1925 ได้รับการยอมรับนับถือและเจริญเติบโตอย่างที่สุด และมีการเผยแพร่ในระดับชาติด้วย ตอนที่ 3 ปี ค.ศ. 1925-1931 ช่วงแห่งการเปลี่ยนแปลงและการล่มสลาย โดย Kenneth Frampton ได้กล่าวถึงไว้ตามลำดับโดยสรุปรวมว่า

ตอนที่ 1 ในปี ค.ศ. 1916 และ ค.ศ. 1917 พบว่ามอนเดรียนติดต่อกับ Schoenmaekers นักคณิตศาสตร์และนักคิดเชิงปรัชญาชาวดัชท์ ซึ่งมีผลต่อความคิดของมอนเดรียนบ่อยครั้งใน Luren ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว เขามิได้ผลิตภาพเขียนใด ๆ ออกมาเลย นอกจากการเขียนบททฤษฎี ขั้นพื้นฐานโดยใช้หัวข้อว่า Neoplasticism in Painting และได้ปรากฏใน De Nierwe Bedding in de Schildor-kunst ในปี 1917-18 ภายใต้นิตยสารยุค เดอ สไตล์ จำนวน 12 เล่มแรก และได้รับการตีพิมพ์ใหม่ ทั้งภาษาฝรั่งเศสและภาษาอังกฤษ เล่มแรกใช้ชื่อว่า Le Neoplasticism ซึ่งตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1920 และก็ Plastic Art and Pure Plastic art ซึ่งตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1937 ภายในปี ค.ศ. 1917 มอนเดรียนอยู่ในจุดเปลี่ยนแปลงใหม่อย่างชาญฉลาด โดยทำให้งานของเขาประกอบไปด้วยองค์ประกอบที่ลอยตัว รวมทั้งสีสันของสี่เหลี่ยมต่าง ๆ เขาได้ละทิ้งจุดเชื่อมต่าง ๆ ออกไปโดยสิ้นเชิง ทั้งระดับสีต่างๆ ที่ศิลปินใช้กัน และเทคนิคในยุค Post-Cubist เมื่อปี 1912-1913 รวมทั้งเส้นตรงต่าง ๆ และรูปแบบทรงไข่ของเขา เช่น แบบ Plus Minus หรือ Oceanic ในปี 1913 ถึง 1914 ในปี 1917 ทั้งมอนเดรียนและ Bart Van der Leck มาถึงจุดที่มีการผสมผสานของแต่ละคน ที่คิดว่าถึงขีดความแปลกใหม่และ Pure Plastic แล้ว โดยที่ Van DesBurg ตามติดการทดลองของพวกเขา

อย่างไรก็ตาม ช่วงเวลานี้ของมอนเดรียนยังคงหมกมุ่นอยู่กับการให้กำเนิด การหาสิ่งทดแทนพื้นที่ที่มีความตื้นและว่างเกินจากงานเขียนและปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ในการทับซ้อนกันของสีต่าง ๆ ในพื้นราบ (น้ำเงิน ชมพู และดำ) อย่างไรก็ตามเพื่อนร่วมงานทั้ง 2 คนของเขา คือ Van der Leck กับ Van Doesburg จะมีความกังวลเกี่ยวกับโครงสร้างพื้นโดยรวมมากกว่า เหล่านี้ทำให้พวกเขาทั้งหลายบรรลุถึงกฎเกณฑ์ทางด้านเรขาคณิตที่หลบซ่อนอยู่ด้วยการนำแท่งสีแถบยาว (ชมพู เหลือง น้ำเงินและดำ) มาจัดวางบนพื้นขาวอย่างเห็นได้ชัด ภาพนามธรรมรูปวัวของ Van Doesburg ก็รวมอยู่ในช่วงนี้ ชื่อ Rhythm of a Russian Dance อีกหนึ่งปีต่อมาปี ค.ศ. 1918 งานของ Van der Leck ถือเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามจากแนวองค์ประกอบตามเรขาคณิต หมายเลข 1 ของเขา และสีน้ำเงินในการจัดการองค์ประกอบของมอนเดรียน เน้นงานที่เกิดในปีเดียวกัน แต่อย่างไรก็มีคำจำกัดความในลักษณะเดียวกันในแบบ Neoplastic นอกจากนี้ในปี 1917 ยังเป็นปีที่เก้าอี้แดง น้ำเงิน มีความโด่งดังด้วย จากการออกแบบโดย Gerrit Rietveld ของตกแต่งบ้านง่าย ๆ ได้รับการออกแบบรูปทรงสวยงามตาม Neoplastic ไปสู่ 3 มิติ โดยแท้ และมีการใช้แม่สีโดยเฉพาะ จนกลายเป็นสีที่บัญญัติไว้ในยุค เดอ สไตล์ และเป็นสิ่งที่ประหลาดอย่างมากที่ Rietveld "คนนอกรีต" จะเป็นผู้สร้างหลักสูตรของสีใน Neo Plasticism เป็นคนแรก ซึ่งทั้ง Van Doesburg และมอนเดรียนยังจำกัดควบคุมการใช้แม่สีอยู่ ณ เวลานั้นเก้าอี้ของ Rietveld ยังแสดงให้เห็นเป็นครั้งแรกในการจัดระบบที่วางตามกฎเกณฑ์แบบสถาปัตยกรรม และเมื่อถึงปลายปี 1921 องค์ประกอบการจัดวางแบบดั้งเดิมของกลุ่ม เดอ สไตล์ ก็มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรง ทำให้ Van der Leck, Van't Hoff, Oud และ Kok ถอนตัวออก มอนเดรียนก็ตั้งตัวเองใหม่ในปารีส Rietveld เพิ่มจะสร้างแบบฝึกหัดในเมือง Utrecht Van Doesburg ก็เริ่มปรับเปลี่ยนรูปแบบกับ Car Va Esteren โดยได้รับอิทธิพลจาก Bauhaus

ตอนที่ 2 ปี ค.ศ.1921-1925 พัฒนาการยุคเดอ สไตล์ พลิกไปอีกบทหนึ่งซึ่งเริ่มขึ้น ได้รับอิทธิพลแพร่กระจายของ Lissitizky อย่างเพิ่มพูน Van Doesburg และ Van Esteren ตกอยู่ในอิทธิพลของ Lissitzky ศิลปินเขียนภาพและสถาปนิกชาวรัสเซีย แต่หากดูเฉพาะ Car Van Esteren นั้น จะปรากฏให้เห็นว่า เขาเป็นนักออกแบบที่ค่อนไปทางอนุรักษ์นิยม ในปี 1920 ที่ Vitbe, Lissitzky ได้เริ่มพัฒนาความคิดของตนเองทางด้านสถาปัตยกรรมในขั้นพื้นฐาน โดยมี Malerick เป็นที่ปรึกษาระดับสูงในการรวมตัวกันของทั้งสองคนมีความคล้ายกันแต่ไม่เหมือน ทำให้มีแนวความคิดเกี่ยวกับกฎในสถาปัตยกรรมขึ้นมาคือ Supremotist Elementarism และ Neoplastic Elementarism แต่ละสาขามีความเกี่ยวข้องกันอย่างอิสระ จนถึงปี 1922 Lissitzky ได้กลายเป็นสมาชิกของ เดอ สไตล์ ต่อมาในปี 1923 Van Doesburg และผู้ร่วมงาน Car Van Esteren สถาปนิกชาวดัทช์ สามารถแสดงคุณสมบัติตามรูปแบบสถาปัตยกรรมต่อหน้าสาธารณชนของ Neoplasticism ที่งานแสดงนิทรรศการร่วมที่ Leonce Rosenburg แกลอรี่ De L'effort Modeure ที่กรุงปารีส การจัดแสดงในครั้งนี้นับว่าประสบความสำเร็จ และมีการจัดแสดงมากขึ้นในปารีส ขณะเดียวกันในฮอลแลนด์ Huszar และ Rietveld ได้ร่วมกันออกแบบห้องเล็ก ๆ ให้เป็นส่วนหนึ่งของ Grossee-Beliner Kunstausstellung ในปี 1923 Huszar ได้ออกแบบบรรยากาศภายใน ส่วน Rietveld ออกแบบเครื่องเรือนซึ่งรวมถึง Berlin-Chair ที่สำคัญ โดยในเวลาเดียวกัน Rietveld ได้ทำงานร่วมกับ Madame Schroder ในการออกแบบ และดูถึงรายละเอียดของบ้าน Schroder บ้านหลังนี้จำต้องให้ความสำคัญ เพราะเป็นความอุตสาหะในการร่วมมือกัน หลังจากนั้นเจ้าของบ้าน Mrs. Schroder – Schroder ก็ได้กลายมาเป็นสมาชิกของ เดอ สไตล์ จากผลิตผลของงานที่ออกมาอย่างกระทันหัน โดยมีรูปแบบทางสถาปัตยกรรมเกือบจะเฉพาะตัว ทำให้รูปแบบ Neoplastic Architertonic กลายเป็นคุณสมบัติที่ลงตัว เป็นสิ่งที่จดจำได้ง่าย จากหลักการที่เด่นชัดของบ้าน การจัดวางที่ไม่สมส่วนอย่างมีพลังของส่วนประกอบที่เชื่อมต่อกัน คือ การระเบิดของที่ว่าง

มาก ๆ จากทุก ๆ มุม ภายในที่ยิ่งไกลยิ่งดี การใช้สีที่ให้ความรู้สึกโล่งลงบนพื้นที่สี่เหลี่ยมผืนผ้า ไปยังองค์ประกอบและท่วงทำนองในพื้นที่ภายใน และสุดท้ายคือการรับแม่สีมาใช้ประโยชน์ จนในที่สุด Van Doesburg ประกาศออกมาว่า สถาปัตยกรรม คือ ความทรงพลังของโครงสร้างในลักษณะกระดูกเปิด ปราศจากการกีดขวางของกำแพง โดยจะนำมาซึ่งกำแพงในมุมเปิด ปรากฏความไม่จำเป็นของซอกหลืบต่าง ๆ อย่างไรก็ตามสิ่งเหล่านี้คือ ปรากฏการณ์การจัดวางอย่างฉลาด หรือไม่ก็สาเหตุจากเทคนิคต่าง ๆ และการเงิน ซึ่งสุดท้ายมันเปรียบเสมือนประเพณีการใช้อิฐและไม้ในโครงสร้างและไม่ใช่แนวคิดด้านระบบ Technician – Skeleton ที่ยืนยันโดย Van Doesburg

ตอนที่ 3 ปี ค.ศ. 1925-1931 หนึ่งในช่วงการพัฒนารูปแบบ Post – Neoplastic โดยไม่ค่อยได้รับความสนใจเลย ด้วยเหตุแตกแยกระหว่างมอนเดรียน และ Van Doesburg ในอารัมภบทสุดท้ายของการนำเส้นทแยงมุมมาใช้ในงาน เมื่อปี ค.ศ. 1924 ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นนี้เป็นผลให้มอนเดรียนลาออกจากกลุ่มและ Van Doesburg ได้รับการเสนอเข้าชิง Bramcusi แทนมอนเดรียนในภายหลัง ทั้งนี้สามารถเห็นได้ชัดว่าความเป็นหนึ่งเดียวของกลุ่มเกิดความเสียหายอย่างมาก จากเหตุการณ์ที่บางทีมีสาเหตุมาจากกิจกรรมที่ทำให้เกิดการโต้แย้งก็เป็นได้ ในปี ค.ศ. 1930 แนวความคิด Neoplastic ของความกลมกลืนของจักรวาลในโลกถูกกัดเซาะลง ประการแรกมาจากความไม่ลงรอยกันในการถกปัญหาภายใน รวมทั้งการทะเลาะวิวาท และจากนั้นก็มาจากผลกระทบจากแรงกดดันของวัฒนธรรมภายนอก ในการที่มันเป็นความคิดอุดมคติ ทำให้มีการลดลงจนถึงจุดที่มีการจากไป Theo Van Doesburg ตายที่สถานพักฟื้นในเมือง Davos ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ในปี ค.ศ. 1931 อายุได้ 48 ปี และในการจากไปของเขา ทำให้วิญญาณของ Neoplastic ที่กำลังโลดแล่นจากชาวดัชท์กลุ่ม เดอ สไตล์ ดังเดิม ที่มีเหลือแต่เพียงมอนเดรียนเท่านั้นที่ยังคงสร้างสรรค์งานต่ออย่างเดียวดายในห้องทำงานเขียนภาพที่ยังมีความเคร่งเครียดในการรักษาดุลยภาพอย่างยอดเยี่ยม เคร่งครัด และคงไว้ซึ่งจินตนาการอย่างลึกซึ้ง (Frampton. 1984 : 141)

อาจกล่าวได้ว่าลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ได้รับการสนับสนุนอย่างจริงจัง และในบางครั้งต้องพบกับอุปสรรคที่น่าขื่นขมเป็นระยะเวลายาวนานกว่าลัทธิอื่น ๆ และยังก่อให้เกิดผลบางอย่างที่มีความโดดเด่นและยิ่งใหญ่ในตัวเอง และบังเกิดขึ้นมาด้วยความพยายามที่จะขยายอิทธิพลทางความคิดไปสู่สากล แก่นแท้ที่ช่วยสนับสนุนมอนเดรียน คือ ผลงานศิลปะของเขา งานจิตรกรรมและรวมไปถึงสถานที่ทำงานของเขา ทั้งสองอย่างแสดงให้เห็นการดำเนินตามแบบอย่างอันปราศจากซึ่งอดีตของจิตวิญญาณร่วมสมัยที่สำคัญยิ่ง นับเป็นอีกระดับหนึ่งของสามัญสำนึกและความเป็นจริงแนวใหม่ในการเปลี่ยนแปลงที่มีต่อเนื่องของศิลปะ และยังพัฒนามาเป็นนัยทางสังคมด้วย

หลักการและความเคลื่อนไหวทางความคิดลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ กลุ่ม เดอ สไตล์ อาจเกิดจากความสัมพันธ์ทางความคิดโดย Kenneth Frampton ได้กล่าวไว้มี 2 ลักษณะ สรุปได้ดังนี้

ลักษณะประการแรก Schoenmaekers นักคณิตศาสตร์และนักคิดเชิงปรัชญาเป็นบุคคลที่พัฒนาหลักการของวัตถุใหม่และปรัชญารวมถึงความเคลื่อนไหวของกลุ่ม เดอ สไตล์ ในหนังสือของเขาที่ชื่อ ภาพลักษณ์ใหม่ของโลก เขาได้อ้างถึงช่วงเหตุการณ์ก่อนความศิวิไลซ์ของระบบจักรวาลของเส้นตั้งฉากตามนี้ โลกของเรามี 2 ลักษณะ ที่มีความแตกต่างอย่างสมบูรณ์ในขั้นพื้นฐาน กล่าวคือ มีเส้นละติจูดและแสดงถึงพลังซึ่งเป็นเสมือนทิศทางที่โลก หมุนรอบดวงอาทิตย์ ส่วนเส้นลองติจูดนั้น เป็นแสงที่กำเนิดมาจากศูนย์กลางของดวงอาทิตย์ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ผ่านในอวกาศอย่างล้ำลึก และเขาก็ได้เขียนระบบของแม่สีขึ้นมา ได้แก่ สี 3 สีที่เป็นสีหลักขาดไม่ได้ ได้แก่ สีเหลือง น้ำเงิน และแดง นับเป็น 3 สี ที่มีอยู่จริง สีเหลืองแสดงความเคลื่อนไหวของแสง สีน้ำเงินเป็นสีตรงข้ามกับสีเหลืองเปรียบได้กับท้องฟ้า โดยจะเป็นเส้นขนานตามขอบ

สีแดงเป็นการผสมผสานกันระหว่างสีเหลืองและสีน้ำเงิน สีเหลืองปล่อยสีออกมาในขณะที่สีน้ำเงินเป็นตัวลด และสีแดงเป็นตัวที่หมุนเวียนอยู่โดยรอบ ลักษณะประการที่ 2 Frank Loyd Wright ผู้ที่ให้ความสำคัญกับข้อปฏิบัติที่ว่า เส้นที่เป็นมุมฉากกับเส้นตรง เปรียบเสมือนเป็นเส้นแห่งชีวิต เส้นที่ตรงกันข้ามกับทุ่งแบรี่ มีลักษณะความสูงแต่ละนิ้วที่เพิ่มขึ้นจะเกิดแรงผลักดันอย่างมหาศาล Wright ได้ก่อให้เกิดโลกที่มนุษย์มีส่วนหล่อหลอมเข้าด้วยกันอย่างสมบูรณ์ เมื่อเขาเขียนบทความว่า มันเป็นสิ่งที่แทบจะเป็นไปไม่ได้จากการพิจารณาตึกตึกหนึ่ง แต่การตกแต่ง อุปกรณ์ แสงไฟ เก้าอี้ และ โต๊ะต่าง ๆ ตู้และเครื่องดนตรีเป็นเสมือนตัวตึกด้วย และบทบาทของศิลปะก็มีความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมในการสร้างที่อยู่อาศัยให้เป็นงานศิลปะที่สมบูรณ์แบบ มันจะอาศัยการแสดงออกและความสวยงามซึ่งใกล้ชิดกับชีวิตมากว่ารูปปั้นหรือภาพวาด สิ่งเหล่านี้เป็นการแสดงถึงอเมริกันชนได้อย่างชัดเจน (Frampton. 1984 : 141)

จากความคิดที่กล่าวมาข้างต้นจะพบว่านีโอ-พลาสติซิสม์และกลุ่ม เดอ สไตล์ ไม่ได้พัฒนาการหรือเคลื่อนไหวภายใต้กระแสความคิดเพียงความคิดเดียวหรือปรัชญาเดียว แต่เป็นการผสมผสานกันด้วยความต่างทางความคิดอย่างกลมกลืน แต่อย่างไรก็ดีท่ามกลางความกลมกลืนและการพัฒนาที่โลดแล่น สมาชิกมากความคิดก็มาก การแตกยอดทางความคิดก็หลากหลายและลงเอยกันน้อยลง มอนเดรียนสมาชิกและผู้นำคนสำคัญ ยังคงเป็นโฆษกคนสำคัญที่ยืนหยัดกับหลักการที่เขาเน้นชัดขึ้นในนาม นีโอ-พลาสติสม์ กับความคิดที่ว่า ความคิดในทางการสร้างรูปทรงแนวใหม่ของเขา เป็นการแสวงหาความประสานกลมกลืนอันเป็นสากล โดยการใช้รูปทรงแท้ ๆ จากเส้นตรงและแม่สีเป็นสำคัญ เขามองเห็นว่าเนื้อเรื่องเป็นสิ่งที่มาจำกัดความบริสุทธิ์อันเป็นสากลของจิตรกรรม ทำให้ต้องผูกพันอยู่กับเวลาและสถานที่นั้น ๆ ดังบทความสรุปทฤษฎีที่ชื่อ Plastic Art and Pure Plastic Art พิมพ์ที่นครนิวยอร์คเมื่อปี 1945 หลังจากที่มอนเดรียนถึงแก่กรรม

ศิลปินลัทธินีโอ-พลาสติสม์ กลุ่ม เดอ สไตล์ ได้แก่

ปิเอต์ มอนเดรียน	(Piet Mondrian)
เธโอ ฟาน ดุยส์เบิร์ก	(Theo Van Doesburg)
บาร์ท ฟาน เดอเร็ค	(Bart Van Der Lek)
วิลโมส ฮุสซาร์	(Vilmos Huszar)
จอร์ช ฟานตอน เกอร์ลู	(Georges Vanton Gerloo)
เจ. เจ. พี อูด	(J.J.P. Oud)
โรเบิร์ต ฟาน ฮอฟ	(Robert Van Hoff)
เกอริต โธมัส รีตเวลด์	(Cherrit Thomas Rietveld)
ยาน วิลล์	(Jan Will)
คอเนลิอัส ฟาน อีสเตรน	(Cornelius Van Eesteren)
อีไลซ่า ลิสซิสสกี้	(Eliezar Lissitzky)

ศิลปะร่วมสมัยของลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ได้แก่ ศิลปะบาศกนิยม ซึ่งมีศิลปินชาวฝรั่งเศสเป็นผู้นำ ศิลปะโครงสร้างนิยมซึ่งมีศิลปินชาวรัสเซียเป็นผู้นำ ศิลปะบาวเฮ้าส์ซึ่งมี แฟรงค์ ลอยด์ ไรท์ (Frank Loyd Wright) เป็นผู้นำ ล้วนแล้วแต่เสนอความเชื่อความงาม และรูปแบบใหม่ สำหรับคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีผลต่อวิวัฒนาการศิลปะของศิลปินต่อมาเป็นอย่างมาก สำหรับศิลปินไทยที่ไปสร้างสรรค์ผลงานก้าวตามรอยแนวทางแห่งลัทธิรูปทรงใหม่ จนได้รับการยกย่องจากชาวฮอลแลนด์และได้รับเงินเดือนจากการเป็นศิลปินให้รัฐบาลฮอลแลนด์ คือ ชวลิต เสริมปรุง ศิลปินลูกผสมระหว่างชาติตะวันตกและตะวันออก สาเหตุอาจด้วยกระแสแห่งสงครามและการเป็นผู้นำชาติของชนชั้นกลางได้เข้ามาช่วงชิงการค้นคิดเทคโนโลยีใหม่และ

โครงสร้างทางวัตถุและสังคมที่แท้จริงในวิถีชีวิต อย่างเป็นทางการในประเทศฮอลแลนด์ อาจเป็นเพราะขนาดประเทศที่เล็ก อาจทำให้เกิดความสำคัญทาง วัฒนธรรมโดยผู้อพยพที่มีหลากหลายเชื้อชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางอาณาจักรตะวันออกไกล จึงไม่น่าแปลกใจที่อิทธิพลปรัชญาตะวันออกได้เข้าไปในสภาพแวดล้อมที่มีผู้คนหลากหลายเชื้อชาติศาสนา

สงวน รอดบุญ ได้กล่าวถึงศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ไว้ว่า

จิตรกรรมแบบ นีโอ-พลาสติซิสม์ มีลักษณะเป็นงานนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ (Non - Symmetrical Geometric) การจัดองค์ประกอบมีลักษณะซ้าย-ขวา และข้างบน-ล่าง อย่างไม่เหมือนกัน ศิลปะแบบนี้เหมาะสำหรับการตกแต่งอาคารสมัยใหม่ และมีส่วนให้อิทธิพลอย่างมากแก่งานศิลปะสาขาต่าง ๆ ในศตวรรษที่ 20 เช่น ในด้านสถาปัตยกรรม งานออกแบบอุตสาหกรรมและงานด้านพาณิชย์ศิลป์ งานประเภทนี้มีผู้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "Intellectual Order" เพราะถึงเป็นจิตกรรมนามธรรมบริสุทธิ์ เมื่อเปรียบเทียบกับดนตรี ซึ่งเป็นงานนามธรรมด้วยกันแล้ว ทำไมงานจิตรกรรมจะเป็นงานนามธรรมบ้างไม่ได้เชียวหรือ ถ้าดนตรีมีท่วงทำนอง (Melody) ความประสานกลมกลืน (Harmony) และจังหวะ (Rhythm) ได้แล้ว งานจิตรกรรมน่าจะมีความรู้สึกในความงามจากเส้น สี และการจัดองค์ประกอบอันบริสุทธิ์ได้เช่นเดียวกัน (สงวน รอดบุญ. 2533)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงรูปแบบของงานลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ว่า

เป็นรูปแบบผลงานศิลปะที่มิได้แสดงภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสานส่วนประกอบศิลปะให้งดงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลงบรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาในผลงานนั้นก็ลดบทบาทลง แต่ก็ยังคงเป็นเนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงามของรูปแบบนั้น ดังคำกล่าวของนักสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่คนหนึ่งชื่อ คลิฟ เบลล์ (Clive Bell) ก็ยืนยันความงามของศิลปะสมัยใหม่ในลักษณะรูปแบบนิยม โดยเสนอความคิดว่า ศิลปะรูปแบบนิยมนั้นเป็นการค้นหาความงามของ "รูปทรงนัยสำคัญ (Significant Form) รูปทรงที่มีคุณค่าทางความงามเป็นอย่างยิ่ง" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 60)

สมเกียรติ ตั้งมโน ได้กล่าวถึงภาพเคลื่อนไหวในแนวทางลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ไว้ว่า

ในขณะที่บรรดาจิตรกรและประติมากรเป็นจำนวนมากผู้ซึ่งดำเนินรอยตามการนำของพวกเขาในยุคนั้น ก่อนหน้าและหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 บรรดาศิลปินแสดงความเห็นด้วยกับความคิดเห็นที่ว่า ศิลปะเพื่อศิลปะ (Art for art's sake) ส่วนคนอื่นได้รวมเอานวัตกรรมต่าง ๆ ในเรื่องของสไตล์ที่มีรากเหง้าของ Cubism เข้ากับความเกี่ยวพันในความก้าวหน้าทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 บรรดาศิลปินยุโรเปียนได้สร้างศิลปะนามธรรมขึ้น พวกเขาจินตนาการจะสร้างและส่งเสริมสังคมตะวันตกในแนวบวก ในฮอลแลนด์ ปิเอต์ มอนเตรียน และ ฟาน ดุยส์เบิร์ก ได้วิวัฒน์จาก Cubism ซึ่งเป็นสไตล์ที่เรียบง่ายใช้ชื่อว่า เดอ สไตล์ พวกเขามุ่งที่จะใช้ปัจจัยพื้นฐานทุกอย่างเกี่ยวกับการออกแบบของมนุษย์ในความเชื่อว่า สภาพแวดล้อมได้สร้างจิตวิทยาขึ้นมา (Environment Established Psychology) ในช่วงเวลานั้น ในสหภาพโซเวียต El Lissitzky และคนอื่น ๆ ได้แปรเปลี่ยนลัทธิสุนทรียศาสตร์ของ Malevich ไปสู่บางสิ่งบางอย่างที่มีความถูกต้องแม่นยำในเรื่องรูปแบบ และความปรารถนาอันแรงกล้าในสังคม พวกเขาคิดว่าศิลปะจะคลายปมหรือปลดปล่อยอัจฉริยภาพในเชิงสร้างสรรค์ (Constructive Genius) ของมวลชนได้ และในฝรั่งเศส Amedee Ozenfant และ Le Corbusier ได้สร้างสาขาของ Cubism ในเชิงเหตุผลมาก ๆ อันหนึ่งขึ้นมา พวกเขาเรียกมันว่า Purism โดยคาดว่าจะช่วยส่งเสริมให้เกิดการจัดระเบียบใหม่ เกี่ยวกับสังคมฝรั่งเศส (สมเกียรติ ตั้งมโน. 2541 : 28)

ก 25192 ง3

สรุปศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ (Neo Plasticism) หมายถึงลัทธิรูปทรงใหม่ เป็นงานศิลปะแบบนามธรรมบริสุทธิ์ เริ่มเคลื่อนไหวโดย ปิเอต์ มอนเดรียน ในขณะที่อยู่ในปี ค.ศ. 1917 บางครั้งอาจเรียกลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ว่ากลุ่ม เดอ สไตล์ ศิลปะกลุ่มนี้มีศูนย์กลางการเคลื่อนไหวในประเทศฮอลแลนด์ ท่ามกลางความเคลื่อนไหวของชนชั้นกลางและรสนิยมทางวิทยาศาสตร์และปัจเจกบุคคล ผสมผสานความคิดในเชิงปรัชญาและศิลปะ การก่อตัวของลัทธินี้เกิดขึ้นจากความคิดในการแสวงหาความจริงอันเป็นสากล รูปแบบของงานเป็นการจัดองค์ประกอบนามธรรมของเส้นตรงแนวนอนและแนวตั้งตัดกันและใช้แม่สีขั้นต้น ดังคำกล่าวของมอนเดรียนที่ว่า เส้น และ สี คือสาระสำคัญของจิตรกรรม ช่วง ค.ศ. 1921-1925 เป็นช่วงที่ได้รับการยอมรับมากที่สุด และต้องเสื่อมลงภายหลังความขัดแย้งภายในกลุ่ม แต่มอนเดรียนเป็นศิลปินที่ยึดมั่นในแนวทางนีโอ-พลาสติซิสม์อย่างมากเขาจึงสร้างสรรค์ผลงานและเขียนทฤษฎีของเขาตราบจนสิ้นชีวิตลง ศิลปะแนวทางนี้ได้ส่งอิทธิพลไปทั่วยุโรป และเป็นศิลปะนามธรรมที่มีผลต่อสถาปัตยกรรมและงานออกแบบอย่างมากจนกระทั่งปัจจุบัน

2.2 ประวัติทั่วไปของปิเอต์ มอนเดรียน

ปิเอต์ มอนเดรียน เกิดเมื่อวันที่ 7 มีนาคม ค. ศ. 1872 ในอาเมอร์สฟูร์ท (Amersfoort) เมื่อใจกลางประเทศฮอลแลนด์ บิดาของเขา ปีเตอร์ คอร์เนลิส มอนเดรียน (ปีค.ศ. 1839-1921) บิดาของมอนเดรียนได้รับคำจำกัดความว่า "แคววินิสผู้เข้มงวด" เป็นอาจารย์ใหญ่ของโรงเรียนนิกายโปรแตสแตนท์ เขาได้สร้างสรรค์สิ่งพิมพ์ที่เป็นอนุสรณ์เพื่อเผยแพร่ศาสนาของพวกเขาและบทบาททางการเมืองด้วย มอนเดรียนได้มีส่วนช่วยงานของพ่อเขาด้วยการเขียนบทความอุดมคติ นอกจากนี้ แม่ของมอนเดรียน คือ โจอันนา คริสติน่า เดอ ค็อก (ปี ค.ศ. 1839-1909) เธอมีลูกทั้งหมด 5 คน เป็นชาย 4 หญิง 3 มอนเดรียนเป็นลูกชายคนโต และเป็นลูกชายคนเดียวที่กลายมาเป็นศิลปิน ในปี ค.ศ. 1880 พ่อของเขาได้รับคำสั่งให้เป็นอาจารย์ในโรงเรียนที่ วินเตอร์สวิก เมืองเล็ก ๆ ใกล้กับชายแดนเยอรมนี อันเป็นที่ที่มอนเดรียนได้เติบโตขึ้น ลุงของเขา ฟริทซ์ มอนเดรียน ศิลปินอาชีพแนวอิมเพรสชั่นนิสท์แบบดัทช์ที่ประยุกต์แล้ว เขาเป็นแขกของเมือง วินเตอร์สวิก (Winterswijk) และเป็นที่สนใจของคนในเมือง ขณะนั้นมอนเดรียนอายุ 14 ปี เป็นช่วงที่อาชีพการงานของมอนเดรียนเริ่มขึ้นอย่างจริงจัง เขาเข้าเรียนที่โรงเรียนของพ่อเขาเป็นครั้งแรกและมีโอกาสได้ช่วยงานของพ่อเขาด้วยการเขียนบทความอุดมคติของคริสเตียน และได้วาดภาพขายบ้าง ในปี 1982 เมื่อเขาอายุได้ 20 ปี เขาได้ย้ายไปอยู่ในเมืองอัมสเตอร์ดัม ซึ่งเขาได้เข้าเป็นนักเรียนที่สถาบัน Rijksakademic และเริ่มต้นชีวิตอิสระเสรีภาพของเขา

ในเมืองอัมสเตอร์ดัม มอนเดรียนได้ผูกมิตรกับแวดวงศิลปะและกว้างขวางและศิลปินต่าง ๆ อย่างรวดเร็ว ในปีแรกที่เขาจัดนิทรรศการภาพเขียนหุ่นนิ่งกับกลุ่มที่แสดงร่วมกัน ณ Kunslietde ใน Utrecht และสมาคมเซนต์ลูคัส และ Arti et Ameicities ในอัมสเตอร์ดัมท่ามกลางศิลปินมากมาย สัมพันธภาพของเขากับศิลปินชื่อ เจน ตูรอม, คีส แวน ดองเก็น, และแจน สลัวเตอร์ ได้ก่อให้เกิดขุมพลังอันยิ่งใหญ่ และหลังจากที่เขาได้สนิทสนมกับ บาร์ท ฟาน เดอ เว็ค และ เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก กลายเป็นสิ่งสำคัญสำหรับเขาที่จะทำให้ชีวิตและงานของเขาดำเนินต่อไป โดยเฉพาะความสัมพันธ์ของเขากับ ฟาน ดุยสเบิร์ก รวมก่อให้เกิดกลุ่ม เดอ สไตล์ ในปี 1930 กรุงปารีสประเทศฝั่งเศส เขาได้ให้การสนับสนุนสมาคม et Carre และ กลุ่ม Abstraction – Creation (สร้างสรรค์ศิลปะนามธรรม) อันเป็นสมาคมนานาชาติ ส่วนที่กรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ เขาก็ได้ให้การสนับสนุนแก่กลุ่มสมาคมความร่วมมือในปี ค.ศ. 1937 และที่นิวยอร์ค สหรัฐอเมริกา เขาให้การสนับสนุน ศิลปินแนวนามธรรมแห่งอาฟริกันด้วย (แฮร์รี่ ฮอลท์แมน. 1987 : 3)

หากจะกล่าวถึงที่มาที่ไปของรูปแบบชีวิตของมอนเดรียนอาจกล่าวได้ว่า เกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็วและพลิกผันทางกายภาพและบุคลิกภาพในสังคมของวัฒนธรรมตะวันตกมากกว่าสองพันปีก่อนหน้านี้

มอนเดรียนเกิดในยุคของ ตะเกียงน้ำมันและก๊าซ รถม้า และจักรยาน เครื่องยนต์ไอน้ำ รถไฟ เรือขนส่ง ที่สะท้อนให้เห็นถึงความหวังต่อเทคโนโลยีที่พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว ความหวังต่อวิถีชีวิตรูปแบบใหม่ ในช่วงชีวิตของเขาได้ร่วมเป็นพยานต่อการคิดค้นเครื่องกำเนิดไฟฟ้าและแสงสว่าง รวมถึงพลังงานจาก เครื่องกำเนิดความร้อน ยานพาหนะ เครื่องบิน โรงภาพยนตร์ การสื่อสารอิเลคโทรนิค โทรศัพท์ วิทยุ การกำเนิดโทรทัศน์ ฟิสิกส์แนวใหม่ วิทยาศาสตร์สังคม เภสัชศาสตร์แนวใหม่ และอีกมากมาย นับเป็น ช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเป็นเครื่องบ่งชี้ อาทิ สงครามโลก การปฏิวัติ และยุคที่มีการเปลี่ยน แปลงก่อให้เกิดความแปรปรวนในชีวิตและในผลงานอย่างต่อเนื่อง บุคคลสำคัญร่วมสมัยกับมอนเดรียน อาทิ เช่น ไอน์สไตน์ เปรอต์ เบิร์กสัน รัสเซล ไวท์เฮด ปิคาสโซ่ เลอเกอร์ มาทิสส์ คานดินสกี้ คลี มาริเนตติ แฟรงค์ ลอยด์ ไรท์ มาวิลเลี่ยม เลอ คอรบูเซียร์ จอยซ์และ คาฟก้า ซึ่งเป็นผลผลิตของมวลชน เป็นเครื่องมือในการ เปลี่ยนโฉมหน้าทางวัฒนธรรมและการยอมรับทางอัจฉริยภาพ

แฮร์รี่ ฮอลท์แมน ศิลปินชาวอเมริกันผู้สนใจในผลงาน และคลุกคลีกับชีวิตของมอนเดรียน ได้กล่าว ถึงมอนเดรียนว่า

> ช่วงที่ข้าพเจ้ารู้จักกับเขานั้น วิถีชีวิตของมอนเดรียนสอดคล้องกับงานศิลปะของเขาเป็นอีกคนหนึ่งที่กล่าวได้ว่าชีวิตของเขาคืองานของเขานั้นเอง ความสัมพันธ์ทางสังคมทั่วไปของมอนเดรียนปะปนอยู่ระหว่างงานจิตรกรรมและงานเขียน ของเขาความสลับซับซ้อนที่เพิ่มขึ้นในผลงาน ต้องใช้การรวบรวมสมาธิทั้งเรื่องเวลาและพลังในการทำงานและเขาก็ไม่ เคยหยุดเขียนบันทึกเพื่อเป็นบทความชิ้นต่อไป มอนเดรียนเป็นคนที่พร้อมจะต้อนรับเพื่อนและเอาใจใส่ผู้ร่วมงานเสมอ แขกผู้น่าสมเพชบางท่านมักถามถึงปฏิกิริยาที่มีต่องานจิตรกรรมบนขาตั้งเฟรมว่า "คุณคิดว่าเป็นอย่างไร" ซึ่งมอนเด รียนก็จะถามย้อนกลับว่า "คุณคิดว่าตรงจุดนี้ดีแล้วหรือยังละ" ซึ่งศิลปินน้อยท่านนักที่จะเปิดกว้างตรงนี้
> มอนเดรียนคนที่ข้าพเจ้ารู้จักเป็นคนอ่อนโยน มีมารยาท เป็นผู้ดี ไม่ใจร้อนหรือเกลียดชังใคร ข้าพเจ้ารู้สึกถึงความเป็น คนตรงไปตรงมา เป็นธรรมชาติ มีความรับผิดชอบ ไม่โอ้อวด สดชื่น กระปรี้กระเปร่า มองโลกในแง่ดีไม่เปลี่ยนแปลงไป ตามสังคมโลกที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา
> มอนเดรียนมีรูปร่างผอมบางและมีส่วนสูงปานกลาง ในช่วงปีที่ข้าพเจ้ารู้จักเขา (ค.ศ. 1933 โดยประมาณ) เขาหัวล้าน จมูกใหญ่ และใส่แว่นตาที่ช่วยเน้นดวงตาสีเข้ม ๆ ของเขามากขึ้น ภายนอกเขามีใบหน้าที่ดูเหมือนครุ่นคิดอยู่เสมอ การแต่งกายของเขาก็เรียบง่ายตามกาละเทศะไม่โดดเด่น มีเพียงดวงตาและมือที่เรียวยาวที่ทำให้เขาดูเหมือนศิลปิน เขามักจะพูดช้า ๆ เพราะข้อจำกัดด้านการใช้ภาษาอื่นที่ไม่ใช่ภาษาของเขาและการเลือกใช้ถ้อยคำอย่างพิถีพิถันนั่นเอง (Haltzman. 1987 : 2)

ในประเทศฮอลแลนด์ วงการศิลปะของชาตินี้มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมากเพราะรัฐบาลที่ปกครอง ประเทศให้การสนับสนุนอย่างสูง อาจเป็นเพราะในอดีตศิลปินชาตินี้ อาทิ เรมบรันท์ และฟานโก สร้างชื่อเสียง ให้กับประเทศชาติมาแล้ว ทำให้ศิลปกรรมในฮอลแลนด์น่าสนใจยิ่งนัก ด้วยประเทศที่มีขนาดเล็กจึงไม่น่า แปลกใจที่อิทธิพลของปรัชญาตะวันออกได้หยั่งเข้าไปในแผ่นดินเล็ก ๆ ที่หลากหลายเชื้อชาติศาสนา

ในปี ค.ศ. 1909 มอนเดรียนได้รับอิทธิพลความคิดแบบตะวันออก นั้นคือ ความเคลื่อนไหวของ กลุ่มลัทธิธิออซ-โอฟิ ผู้นำคือนักปรัชญาอินเดียมีชื่อว่า กฤษณะมหาธี ลัทธินี้มีความสำคัญกับเขาในแง่ของ ความมีอยู่แห่งตรรกะวิทยาและความคิดทางนามธรรม ในปี ค.ศ. 1912 เมื่อมอนเดรียนอายุได้ 40 ปี เขาได้ ย้ายเข้ามาอยู่ที่กรุงปารีส ไม่ใช่เพราะอากัปกิริยาที่ดูช่างฝันและเพราะความหัวรั้นและความต้องการที่เพิ่มขึ้น ต่อความเป็นคนเมืองอย่างสมบูรณ์แบบ สภาพแวดล้อมที่ไม่จำกัดเชื้อชาติและภาษาอย่างที่สุดที่กรุงปารีส เมืองแห่งแสงสี ศูนย์กลางนานาชาติของโลกศิลปะที่ได้ปรากฏพลังแห่งสติปัญญาและสมัยนิยมนั้นเป็น ตัวเลือกที่ไม่อาจมองข้ามได้ด้วยการตอบสนองอย่างทันควันต่อลัทธิคิวบิสม์ของเขานั้น ได้เริ่มก่อให้เกิดลัทธิ

และมูลฐานและโครงเกี่ยวกับความงดงามแก่ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของเขาด้วย ในปี ค.ศ. 1914 ระหว่างการเยี่ยมเยียนประเทศฮอลแลนด์ประจำปีของมอนเดรียน สงครามโลกครั้งที่ 1 ได้บังเกิดขึ้นและเขาได้อาศัยอยู่ในบ้านเกิดอันเป็นประเทศที่เป็นกลางจนกระทั่งสงครามยุติลง ในปี ค.ศ. 1915 ญาติมิตรของเขารวมถึงศิลปินสถาปนิก และกวีหนุ่มรุ่นใหม่ไฟแรง เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก ได้สร้างจุดศูนย์กลางทางศิลปะขึ้น ซึ่งส่งผลต่อจิตรกร ประติมากร และนักดนตรี สถาปนิกอย่างมาก จนในปี ค.ศ. 1917 ได้เกิดการก่อตัวของกลุ่ม เดอ สไตล์ ขึ้น ผู้นำคนสำคัญก็คือ ฟาน ดุยสเบิร์ก และมอนเดรียน อาจกล่าวได้ว่า เดอ สไตล์ มีความเป็นสากล มีความมั่นคงและทรงอิทธิพลอย่างแรงกล้า และยังทำให้มอนเดรียนเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางด้วย ในปี ค.ศ. 1919 หลังจากสงครามสงบมอนเดรียนได้เดินทางกลับไปปารีส ระหว่างช่วงที่เขาอยู่ที่นี่นั้น เขาเริ่มประกอบลักษณะงานที่เป็นรูปเป็นร่างและโดดเด่น ในเวลาเดียวกันเขาได้จัดตั้งสถานที่ทำงานที่มีชื่อเสียงโด่งดังที่เลขที่ 26 ริว ดู เดอร์ปาร์ต ไม่นานหลังจากกลับปารีส มอนเดรียนก็เริ่มเขียนหนังสือเล่มเล็ก ชื่อว่า นีโอ-พลาสติก หลักการทั่วไปในความสมดุลของวัตถุ มอนเดรียนอาศัยอยู่ในกรุงปารีสจนกระทั่งปี ค.ศ. 1938 มีเพียงครั้งเดียวที่เขาจัดแสดงงานในกรุงปารีส แต่ก็ได้เป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติแล้วช่วงเวลาที่สำคัญตอนแรกของบาวเฮ้าส์ได้รับอิทธิพลจากงานของมอนเดรียน หนังสือของบาวเฮ้าส์ลำดับที่ 5 ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1925 นั้นได้รวมเอาบทความทั้ง 5 เรื่อง ของมอนเดรียนไว้ด้วย งานจิตรกรรมของเขาถูกเก็บสะสมไว้ที่ประเทศฮอลแลนด์ เยอรมนี สวิสเซอร์แลนด์ และสหรัฐอเมริกา งานเขียนของเขาอยู่ในวารสารที่ดำรงอยู่ยาวนานในช่วงเวลา ของเขา ทั้งในฮอลแลนด์ ฝรั่งเศส เยอรมนี อังกฤษ ปี ค.ศ. 1921 – 1936 มอนเดรียนยังคงทำงานที่กรุงปารีส และในปี ค.ศ. 1940 เขาได้ไปทำงานที่นิวยอร์ค ต่อมาในปี ค.ศ. 1944 เขาทำงานด้วยสมาธิแน่วแน่ ด้วย พลังความเร็วกับองค์ประกอบของกำแพง และโครงสร้างของโต๊ะทำงาน ม้านั่ง บริเวณที่ใช้ทำงาน สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นโครงสร้าง 3 มิติของเขา สถานที่ทำงาน คือ ผลงานชิ้นสุดท้ายของมอนเดรียนนั่นเอง มอนเดรียน สิ้นลมด้วยโลกนิวมอเนีย ในวันที่ 1 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1944

สิ่งที่หลงเหลือและมีคุณค่ายิ่งหลังจากมอนเดรียนเสียชีวิตนอกเหนือจากผลงานจิตรกรรมก็คือสถานที่ทำงาน ซึ่งถูกกล่าวขานว่าเป็นผลงานชิ้นสุดท้ายของมอนเดรียน ในเรื่องสถานที่ทำงานของมอนเดรียนนั้น แฮร์รี่ ฮอลท์แมนได้กล่าวถึงว่า

> สถานที่ทำงานของมอนเดรียนเป็นสถานที่ที่มีชื่อเสียงและเป็นประวัติศาสตร์อย่างยิ่ง โดยเฉพาะสองแห่งสำคัญ ณ เลขที่ 26 ริว ดู เดอปาร์ตในกรุงปารีส และที่ถนน อีส ฟิฟตี้ในนิในกรุงนิวยอร์ค อันเป็นสถานที่สุดท้าย เฉกเช่นเดียวกับงานจิตรกรรมของเขา สถานที่ทำงานนั้นประกอบด้วยกระจกใสซึ่งมอนเดรียนเน้นหนักไปที่การเพิ่มมากขึ้น ลัทธิความเชื่อและพฤติกรรมในสังคม อันเป็นกิจวัตรแห่งช่วงเวลาของเราทั้งหลาย และด้วยรูปทรงที่เป็นจริงของสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ทั้งสองแห่งส่งอิทธิพลต่อศิลปินและสถาปนิกหลายท่านที่ได้มาเยือนที่ทำงานนี้ อเล็กซานเดอร์ คาลเดอร์ ได้กล่าวถึง ผลกระทบที่สถานที่ทำงานในกรุงปารีสมีต่อเขาว่าเปรียบเสมือนแหล่งกำเนิดทางความคิดแก่งานศิลปะแบบแขวน (โมบาย) ของเขา วิลเลม เดอ คูนนิ่ง ผู้ที่เห็นแค่สถานที่ทำงานแห่งสุดท้ายในกรุงนิวยอร์คเท่านั้นได้กล่าวกับข้าพเจ้าไว้ว่า "เปรียบเสมือนเดินเที่ยวอยู่ภายในงานจิตรกรรมของมอนเดรียน" สถานที่นั้นเป็นโอกาสเดียวของมอนเดรียนที่รากฐานแห่งความคิดของเขาอันรวมไปถึงสิ่งแวดล้อมทั้งหลายปรากฏอยู่อย่างเป็นรูปธรรม (Haltzman. 1987 : 4)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงหลักสุนทรียภาพของมอนเดรียนไว้ดังนี้

> เขาเริ่มต้นเข้าสู่วงการศิลปะด้วยการวาดภาพตามอุดมคติของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ มีการศึกษาโดยตรงจากธรรมชาติ จากนั้นมาสู่การใช้เส้นตามแบบฉบับของ จัง ทูรอม จิตรกรร่วมชาติ เมื่อเขาเดินทางไปกรุงปารีสขณะนั้นเป็น

ยุคของลัทธิคิวบิสม์กำลังโด่งดังอย่างสูงสุด มันดึงดูดใจเขาในเรื่องปริมาตรและโครงสร้างอันแข็งแรง มอนเดรียนกล่าวว่าศิลปะสมัยใหม่ทุก ๆ ลัทธิมีจุดเด่นอยู่ที่สัมพันธ์กับเสรีภาพอันยิ่งใหญ่ หลุดพ้นจากการกดพับของเรื่องราว ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์เน้นในความประทับใจความจริงมากกว่าเสนอความจริง ศิลปะสมัยใหม่ ๆ ส่วนมากแสดงให้เห็นด้านลบเบนจุดเป้าหมายไปจากธรรมชาติ ลัทธิคิวบิสม์ในทัศนะของมอนเดรียนนั้นมี "ความเป็นธรรมชาติที่มากก็มากเกินไปที่น้อยก็น้อยเกินไป เขาเคยเดินตามแนวทางคิวบิสม์อยู่พักหนึ่งจนถึงวาระที่เขาได้วาดภาพขึ้นชุดหนึ่งในขณะที่อยู่ในกรุงปารีสคือ ภาพต้นไม้ ภาพทิวทัศน์ และภาพหุ่นนิ่ง เขาได้ลดทอนบางสิ่งให้มันง่ายเข้า และเป็นนามธรรมมากยิ่งขึ้นรูปทรงต่าง ๆ ค่อย ๆ ลดสิ่งกระจุกกระจิกออกไปเส้นตรงเข้ามาแทนที่ ความลึกที่ทำขึ้นโดยใช้หลักทัศนียภาพก็ถูกทำขึ้นมาใหม่ โดยการใช้พื้นระนาบให้เห็นด้านเต็ม และจังหวะจะโคนต่าง ๆ ที่ไร้ระเบียบยุ่งเหยิง ถูกจัดให้เป็นระเบียบเพื่อช่วยการขัดกันระหว่างเส้นตรงตั้งฉากกับเส้นนอนระดับสายตา ผลลัพธ์ที่ได้คือออกเป็นเรขาคณิตซึ่งได้รับการขัดเกลาพร้อมกับปรับความแข็งกร้าวของเส้นให้มีความนุ่มนวลเข้ากันโดยใช้สีเทาและสีต่าง ๆ อันสดใสเข้าช่วย จากขบวนการวาดและการกระทำดังกล่าว จะเห็นได้ว่ามอนเดรียนเดินตามทางเส้นทางของพวกคิวบิสม์แล้วผ่านไป เขาได้มาถึงจุดที่คิวบิสม์ไม่ได้คิดและทำคือ สลัดความคิดรวบยอดของระบบธรรมชาติออกไปเข้าสู่ความคิดของเขาเองคือ จุดเป้าหมายในความจริงที่มีสภาพแน่นอน เขาคิดว่าความกลมกลืนของความงามทางศิลปะนั้นแตกต่างไปจากความกลมกลืนของธรรมชาติ ความเป็นนามธรรมที่แท้จริงไม่สามารถบรรลุผลสำเร็จด้วยการนำความกลมกลืนทางธรรมชาติมาใช้ เขาได้รับความคิดเกี่ยวกับสีและพื้นระนาบมาเพิ่มเติม ทำให้ประจักษ์ความสำคัญของแม่สีวัตถุธาตุอันได้แก่ สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน จนปี ค.ศ. 1916 - 1917 ผลงานของมอนเดรียนมีการจัดสีเป็นสี่เหลี่ยมมุมฉากให้สมดุลกับพื้นที่สว่าง เขากล่าวว่า "ข้าพเจ้ารวมเอาสี่เหลี่ยมมุมฉากเข้ามาไว้ด้วยกัน ช่วงเวลาของภาพจะกลายเป็นสีขาว ดำหรือเทา รูปทรงก็กลายเป็นสีแดง น้ำเงิน หรือเหลือง การนำเอาสี่เหลี่ยมมุมฉากมาไว้ด้วยกันเท่ากับเป็นการขยายแนวด้านตั้งและแนวด้านนอนเพื่อเป็นแนวทางในการจัดองค์ประกอบทั้งสิ้น และมันจะต้องเป็นกลางได้โดยการจัดองค์ประกอบ รูปสี่เหลี่ยมมุมฉากไม่เคยสิ้นสุดลงได้ด้วยตัวของมันเอง" ในระยะหลังเขาลดการใช้สีลงและเน้นการตัดกันของเส้นให้เส้นเป็นสิ่งบอกขอบเขต ด้วยวิธีนี้พื้นระนาบจะแบ่งแยกกันและถูกจำกัด และความสัมพันธ์ระหว่างมันจะกลายเป็นความเคลื่อนไหวมากยิ่งขึ้นปี ค.ศ. 1920 มอนเดรียนค้นพบความกลมกลืนที่สมดุลกันอย่างดีด้วยการสร้างพื้นฐานรายละเอียดของภาพคือ เส้นตรงตั้งฉากกับแม่สี กับสิ่งตรงกันข้ามคือเส้นนอนระดับตาและสิ่งที่ไม่เป็นสี เช่น ขาว เทา ดำ เขาปฏิบัติเบื้องต้นด้วยการลดส่วนของภาพให้ติดต่อสืบเนื่อง ให้มันแยกตัวเองออกจากกัน แต่ละส่วนจะบรรลุถึงความสมบูรณ์ด้วยตัวมันเอง ก่อให้เกิดความสัมพันธ์และความสมดุลด้วย จากสิ่งนี้ก่อให้เกิดความงามที่อิสระจากลักษณะที่มีอยู่ตามธรรมชาติและลักษณะที่เป็นส่วนตนของคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ

ในทัศนะที่เป็นสากลนั้นมอนเดรียนได้กล่าวถึงความเป็นปัจเจกชนด้วย การที่ศิลปะบางชิ้นแสดงอารมณ์ของความเศร้าโศกออกมาเป็นเพราะความโศกเศร้าที่เกิดขึ้นจากความไม่สมดุลกันระหว่างปัจเจกชนและสากล เป็นการแยกระหว่างตัวกูของกูกับโลกจึงปรากฏในรูปศิลปะที่แสดงแนวโศกเศร้า ศิลปะแบบนี้เป็นแนวลัทธิเฉพาะบุคคล กล่าวคือมันได้เจริญงอกงามขึ้นบนความไม่ได้ส่วนกันระหว่างจิตใจส่วนตนและจิตใจที่เป็นสากล มีแต่การแสดงออกความรู้สึกส่วนตนออกมา ศิลปะควรแสดงออกมาอย่างตรง ๆ กับความเป็นสากลที่มีอยู่ในตัวเรา นั่นคือการปรากฏอย่างแท้จริงจะอยู่นอกตัวเรา สากลเป็นสิ่งที่อมตะไม่รู้สึกตัว เคลื่อนไหวไม่ได้ ซึ่งตรงกันข้ามกับปัจเจกชน คือมันจะรู้สึกตัวเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงได้ ชีวิตทั้งหมดเป็นไปได้ทั้งรู้สึกตัวและไม่รู้สึกตัว ความแน่นอนถาวรและไม่ยั่งยืน การเกิดขึ้นอย่างถาวรมันสำคัญที่สุดที่ว่าความทุกข์และความสุขสมดุลกัน ถาวรและไม่ยั่งยืนนั้นเป็นบ่อเกิดแห่งศิลปะ ภารกิจอันหนักอึ้งก็คือการทำให้เกิดความสมดุลกันของภาพ สร้างความไม่แน่นอนให้เกิดความแน่นอน ด้วยเหตุผลนี้ลัทธินีโอพลาสติซิสม์ ได้ทำลายโดยการจำกัดของรูปทรงโดยธรรมชาติ ทำลายลัทธิปัจเจกชนนิยมและเรื่องราวของความโศกเศร้าดับแค้นใจและเสนอความสร้างสรรค์ทั้งในเรื่องเฉพาะตนและภายนอก คือสิ่งที่ล้อมรอบและได้ห้อมล้อมกักไว้แล้ว ความสมดุลระหว่างสองสิ่งคือ ตัวของตนเองและสากลมีคุณค่าเท่าเทียมกันเท่ากับว่าเป็นสองสิ่งในจำนวนมากมาย วิญญาณแห่งการสร้างสรรค์ใหม่นี้เป็นความสมดุลทางสุนทรียอันบริสุทธิ์ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 280)

มอนเดรียนเคยแสดงทัศนะต่อภาพเขียนทิวทัศน์ที่ชวนฝันของศิลปินแนวเซอร์เรียลลิสท์ที่ชื่ออีฟส์ แทงกายไว้ว่า ภาพเหล่านี้ดูหลุดจากความเป็นจริงเกินไป หลุดโลกไปสำหรับเขา และเพ็กกี้ กั๊ก เก็นเฮล์ม ได้กล่าวถึงมอนเดรียนในเหตุการณ์เดียวกันว่า มอนเดรียนไม่ใช่คนประเภทต่อต้านธรรมชาติ ไม่ได้คิดต่อความ

เป็นธรรมชาติ ความลัมเหลวที่จำแนกระหว่างธรรมชาติและความเหมือนจริงในศิลปะ ความลัมเหลวที่จะจำแนกระหว่างปรากฏการณ์ธรรมชาติที่เป็นจริงกับการพรรณาถึงความเป็นจริงได้นำไปสู่ความสับสนระหว่างทั้งสองสิ่ง และมอนเดรียนได้เคยกล่าวไว้ว่า จากทัศนะของรายละเอียดตัวแทนของความเหมือนจริงมักจะด้อยกว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่จริงเสมอ จากทัศนะของความเป็นสากลโลกตัวแทนของความเหมือนจริงมักจะมีอยู่ในเฉพาะตัวเอง

แฮร์รี่ ฮอลท์แมน ได้อ้างถึงการกล่าวถึงมอนเดรียนของเลอ คอร์บูแซร์ หลังจากที่มอนเดรียนเสียชีวิตไปแล้ว 4 ปีว่า

> การหลีกเลี่ยงที่จะเผชิญระหว่างศิลปะถูกนำมาประยุกต์ใหม่กับศิลปะที่ไม่ถูกนำมาประยุกต์ใหม่นั้น เราจะเห็นได้จากสัญชาตญาณทางสถาปัตยกรรม จิตวิญญาณของสถาปัตยกรรมนั้นไม่ได้ถูกใช้อย่างแพร่หลายและยังไม่สามารถรับเอาเนื้อแท้ไปได้ สถาปัตยกรรมยังคงมีคำจำกัดความมากเกินไป ปราศจากใจความที่เหมาะสมของมัน ความแตกต่างที่สำคัญและความสว่างที่แผ่กระจายออกมา ปิเอต์ มอนเดรียนผู้แสวงบุญที่เป็นวีรบุรุษ หนึ่งในผู้ที่ไร้บ้านที่จุติมาพร้อมโชคชะตาที่น่าเศร้า ภายหลังจากเขาแล้วก็มีคนรุ่นใหม่ผู้ที่ค้นพบตัวเองตกอยู่ในสถานการณ์หนีเสือปะจระเข้เช่นเดียวกับเขา พวกเขาไม่ได้เป็นจิตรกรอีกต่อไปพวกเขาเป็นสถาปนิก พวกเขาจะปรากฏออกมาในรูปแบบของสถาปัตยกรรมเมื่อเวลาที่เหมาะสมมาถึง (Haltzman. 1987 : 9)

แฮร์รี่ ฮอลท์แมน ได้กล่าวถึงคำกล่าวของ เซอร์ เซอร์เบิร์ต รีด ที่มีต่อมอนเดรียนว่า

> ถ่อมตัวและเป็นนักบุกเบิกผู้ปรารถนาจะแสดงทิศทางซึ่งศิลปินแห่งอนาคตควรจะเป็น ผู้นำแห่งอนาคตของมนุษยชาติ เขารู้สึกหวั่นไหวต่อข้อจำกัดต่อทิศทางใหม่ของความนึกคิด มาจนถึงโครงสร้างใหม่ต่อสภาพแวดล้อมของเรา เขารู้ว่ายุคสมัยของงานจิตรกรรมแบบเก่าและเครื่องตกแต่งที่เป็นชิ้นส่วนที่ยื่นออกมากำลังถึงจุดจบ เขาตระหนักถึงแนวความคิดตามประเพณีของศิลปินนั้นว่า ไม่มีเหตุผลเพียงพออีกต่อไปสำหรับยุคสมัยแห่งนิวเคลียร์ฟิชชั่น สัดส่วนของศิลปะในอนาคตมิได้อยู่แค่นั้นและไม่แม้กระทั่งเป็นถาวรแต่เป็นสภาวะแวดล้อม ศิลปินแห่งอนาคตผู้หล่อหลอมรูปทรงวัสดุใหม่ผู้ซึ่งอาจจะเป็นจิตรกรและสถาปนิกในคนเดียวกัน ไม่ใช่ส่วนผสมที่มาเจือปนของพรสวรรค์ทั้งหมด แต่เป็นรูปแบบใหม่ของพรสวรรค์ ซึ่งหลอมรวมและแทนที่คนเหล่านั้นทั้งหมด มอนเดรียนตระหนักว่าเขาได้เปิดทางซึ่งการนำทางอย่างที่เขาได้กล่าวไว้ เมื่อมาถึงจุดสิ้นสุดของศิลปะที่เป็นดังสิ่งที่แยกตัวออกจากสิ่งแวดล้อมที่มีโดยรอบ ซึ่งเป็นความจริงแต่จุดจบนี้อยู่ในช่วงเวลาเดียวกับการเริ่มต้นใหม่ โดยการหลอมรวมกับของสถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรมความเป็นจริงของวัสดุแบบใหม่ ไม่ประจักษ์ชัดในตัวของมันเองเหมือนวัสดุที่แตกต่างไป และไม่เหมือนกับภาพวาดบนผนังซึ่งทำลายตัวสถาปัตยกรรมเอง ไม่เหมือนกับศิลปะประยุกต์ แต่การเริ่มสร้างโครงสร้างบริสุทธิ์จะเป็นตัวแทนของความคิดสร้างสรรค์ของสิ่งที่อยู่ล้อมรอบ ไม่เพียงแต่ใช้ประโยชน์หรือชี้แจงเหตุผลได้เท่านั้นแต่ยังบริสุทธิ์และสมบูรณ์ในความงามของตัวมันเอง
>
> ปิเอต์ มอนเดรียน เป็นบุคคลที่มีจิตสำนึกความเป็นมนุษย์มากที่สุดที่ข้าพเจ้ารู้จัก ถ้าชีวิตของเขาถูกจำกัดให้มัธยัสถ์และยุ่งยาก กระนั้นเขาก็จะไม่ใช้ชีวิตหรูหราที่สุด เขาชื่นชอบความหรูหราของการพัฒนาประโยชน์ที่ต่อเนื่อง เอกภาพที่ตรงกันของคุณค่าแห่งปรัชญาของเขาในวิถีทางซึ่งเขาใช้ชีวิต ทำงาน และปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นและกับโลก ชีวิตและทั้งภายในและภายนอกของเขานั้นเต็มเปี่ยมและเป็นอิสระอย่างพิเศษของส่วนที่ไม่จำเป็น เช่นภาพวาดของเขา ความซื่อสัตย์ที่ไม่มีที่ติและความรับผิดชอบ เขาเป็นคนที่มีความเข้าใจในความแตกต่างมากเกินไปที่จะทำให้ตัวเขาเสียเวลาไปกับการปฏิเสธต่อการโต้เถียงเรื่องต่าง ๆ ต่อความโกรธ ต่อความขมขื่น หรือความวิตกที่รุมเร้า เป็นที่แน่ชัดว่าเขามีการร่วมแบ่งปันความโศกเศร้าในชีวิต แต่เขามองโลกในแง่ดีแบบปรัชญาเกินไป ปลีกตัวจากเล่ห์เพทุบายของตลาดเพื่อหันเหจากหลักประกันของศิลปะ และในทางการพัฒนาของมนุษย์แห่งสังคม แม้จะมีอุปสรรคต่าง ๆ เกิดขึ้นก็ตาม ยิ่งไปกว่านั้นเขามองงานศิลปะและตัวเขาเองในความเป็นจริง จากจุดเริ่มต้นอย่างแท้จริง เขาเขียนไว้ ผมเป็นผู้มองความเป็นจริงเสมอและในตอนท้ายบทความของเขาชื่อ "ความเป็นจริงรูปแบบใหม่" เขาเขียนไว้ว่า "วัฒนธรรมสร้างจิตสำนึกที่เกี่ยวข้องกันกับการอธิบายความเปลี่ยนแปลงในความเป็นจริง เมื่อจิตสำนึกนี้ได้บรรลุแล้ว ความ

กระด้างกระเดื่องก็เข้ามาแทนที่ อันเป็นจุดเริ่มต้นของการหลุดพ้นจากการอธิบายของความเป็นจริง การทำลายเขตการจำกัดของมันก็ตามมา วัฒนธรรมของความสามารถโดยสัญชาตญาณคือสิ่งบรรลุมา การปรากฏความเป็นจริงแบบใหม่ (Haltzman. 1987 : 9)

นอกจากนี้มาร์ติน เอส เจมส์ ได้อ้างถึง จาค็อบ แวน คอมซีแลร์ นักประพันธ์และนักเปียโนผู้เคยให้ที่พักแก่มอนเดรียนได้เขียนระลึกถึงมอนเดรียนว่า

มอนเดรียนเป็นนักคิดและจะบันทึกความคิดของเขาเกี่ยวกับการพิจารณาผลงานตัวเองไว้ บางครั้งระหว่างทางที่ไปสถานที่ทำงานในตอนเช้า เขามักจะกล่าวทักทายพวกเราทางประตู บ่อยครั้งก็รวมไปถึงบทสนทนายามบ่ายเกี่ยวกับงานของเขา เขามักจะอึกอักเพราะมัวคิดถึงคำพูดอยู่ ทันใดนั้นเขาจะพิงสมุดโน๊ตของเขาไว้บนเปียโนและจดเอาข้อความที่น่าสนใจและเป็นแนวความคิดของเขาเอาไว้สั้น ๆ เขามักจะมีหนังสืออยู่กับตัวเสมอ และเมื่อเขารวบรวมข้อสังเกตของเขาเอาไว้อย่างหยาบ เขาก็จะอ่านมันให้พวกเราฟังในยามเย็น การเขียนอาจไม่ใช่เรื่องง่ายสำหรับเขา แต่เขามักต้องกลับมาเรียบเรียงสิ่งที่เขาได้เขียนไปแล้ว หลังจากที่ได้อ่านบทตอนที่ได้ปรับปรุงใหม่ให้เราฟัง (Jame. 1987 : 16)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงมอนเดรียนว่า

มอนเดรียนเป็นศิลปินที่กระตือรือร้นอยากรับรู้ทุกสิ่งทุกอย่างที่ดูใหม่ต่อการดำรงชีวิตสมัยปัจจุบัน เขามีความเชื่อว่าสิ่งขัดแย้งกันในโลกสามารถแก้ไขได้ด้วยการสังเคราะห์ การแก้ไขด้วยวิธีนี้จะทำให้เกิดสัมพันธภาพที่สมดุลกันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติและระหว่างมนุษย์กับสังคม ในความคิดต่อสังคมนั้น มอนเดรียนเห็นว่าสังคมมนุษย์กำลังเคลื่อนเข้าสู่อุดมการณ์ที่ว่า สังคมมนุษย์จะเป็นสุขได้ก็เมื่อร่างกายและความต้องการทางศีลธรรมของประชาชนถูกทำให้สมอยาก มอนเดรียนเชื่อว่าความงามเป็นการแสดงถาวรของความสมดุลใหม่ ๆ ที่เปลี่ยนแปลงชีวิตของมนุษย์ ที่แก้ปัญหาความขัดแย้งต่าง ๆ และนำมาซึ่งสภาพความสุขอันเหนือกว่า (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 280)

จากที่กล่าวมานั้น มอนเดรียนนับเป็นศิลปินชาวดัทช์ที่นอกจากการเขียนรูปแล้วเขายังเป็นนักคิด นักปรัชญา มอนเดรียนเติบโตมาท่ามกลางครอบครัวที่มีกฎระเบียบ มีวินัย เขาได้ความเป็นคนมีวินัยสูงจากพ่อผู้เป็นครูใหญ่ และได้ความเป็นศิลปินจากลุง ผู้สร้างสรรค์ศิลปะแนวอิมเพรสชั่นนิสม์แบบดัทช์ และได้ความเป็นนักเขียนนักคิดจากอุดมคติของคริสเตียน นอกจากนั้นด้วยความที่มอนเดรียนเกิดมาท่ามกลางยุคของสงคราม เขาเป็นหนึ่งในผู้มีอัจฉริยภาพทางความคิดในเหล่าชนชั้นกลางในการเป็นผู้นำเพื่อไปสู่จุดแห่งการพัฒนาและเปลี่ยนแปลง ด้วยเหตุนี้มอนเดรียนจึงเป็นผู้แสวงหาความใหม่และแสวงหาโอกาสที่จะคิดและเขียนทฤษฎีเพื่อนำเสนอต่อสาธารณะ มอนเดรียนยอมที่จะโดดเดี่ยวเพื่อค้นหาความจริงแห่งชีวิต จวบจนสิ้นลมหายใจเหลือทิ้งไว้ซึ่งผลงานจิตรกรรม บทความและสถานที่ทำงานอันเป็นประวัติศาสตร์ และองค์ความรู้ตกทอดสู่วงการสถาปัตยกรรม ออกแบบ และจิตรกรรม มอนเดรียนมีอายุรวม 72 ปี (ค.ศ. 1872-1944)

2.3 ประวัติที่เกี่ยวกับผลงานและการดำเนินกิจกรรมทางศิลปะ

ค.ศ.1869 ปีเตอร์ คอร์เนลิส มอนเดรียน (Pieter Cornelis Mondrian) (1839 – 1921) พ่อของปิเอต์ แต่งงานกับโจอันนา คริสตินา เดอ ค็อก (Johanna Christina de Kok) (1839 – 1909) ในกรุงเฮก และปีเดียวกันนั้นเองเขาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นครูใหญ่โรงเรียนประถมโปรแตสแตนท์ในอาเมอร์สฟูร์ท ต้นตระกูลของเขานั้นถือกำเนิดมายาวนานในกรุงเฮก และเขาได้รับการฝึกสอนที่วิทยาลัยครูโปรแตสแตนท์ในเมืองนี้เอง นอกจากนั้นมอนเดรียนซีเนียร์ ยังมีคุณสมบัติที่สามารถสอนได้ทั้งวิชาภาษาฝรั่งเศสและวิชาวาดภาพ ซึ่งตั้งแต่ปี ค.ศ.1872 เป็นต้นมาเขาได้ออกแบบภาพพิมพ์เกี่ยวกับศาสนาและธรรมชาติ กิจกรรมที่เขาทำเพื่อทำนุบำรุงโบสถ์ดัชท์ได้นำพาเขาไปรู้จักกับนักการเมืองชื่อว่า โกรเอน ฟาน ปรินซ์เตอร์ (Groen van

Prinsterer) ซึ่งเป็นผู้นำของพรรค Reveil และเขาก็ได้รับการสนับสนุนให้มีความก้าวหน้าทางด้านอาชีพการงานโดย ดร. อับราฮัม คุยเปอร์ (Dr. Abraham Kuyper) (1837 – 1920) ซึ่งเป็นหัวหน้าพรรคการเมืองที่มีเสียงข้างมากในรัฐสภา

ค.ศ.1872 7 มีนาคม ลูกชายคนแรกของมอนเดรียนได้ถือกำเนิดขึ้นโดยมีชื่อว่า ปิเตอร์ คอร์เนลิส เหมือนกัน ซึ่งต่อมารู้จักกันในนามว่า ปีเอต์ มอนเดรียน หลังจากที่เขาย้ายไปอยู่ฝรั่งเศส และเขามีพี่สาวอีกหนึ่งคนคือโจฮันนา (1870 – 1939) และน้องชายอีก 3 คนคือ วิลเล็ม (1874 – 1944) หลุยส์ (1877 – 1942) และ คาเรล (1880 – 1957)

ค.ศ.1880 มอนเดรียนซีเนียร์ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นครูใหญ่โรงเรียนประถมโปรแตสแตนท์ในเมืองวินเตอร์สวิก (Wintersijk) ซึ่งอยู่ทางตะวันออกของเนเธอร์แลนด์ ช่วงแรก ๆ ที่ปีเอต์ไปโรงเรียน เขาเริ่มช่วยพ่อในการทำภาพพิมพ์

ค.ศ.1886 ปีเอต์จบชั้นประถมเมื่ออายุได้ 14 ปี เขาได้ศึกษาต่อเพื่อให้ได้ใบอนุญาตสอนวาดภาพกับนักเรียนระดับชั้นประถม ซึ่งสถานที่ที่เขาเรียนนั้นอยู่ใกล้เมืองโดติงเคม (Doetinchem) และบ่อยครั้งเขาจะไปเยี่ยม ชาน แบรท ฟาน อูเบอร์เฟล (Jan Braet van Uberfeldt) ครูสอนวาดภาพที่เกษียณอายุแล้วและเป็นผู้สะสมภาพไว้หลากหลายรวมถึงภาพเลียนแบบด้วย

ค.ศ.1889 ต่อมาเมื่อเขาได้รับใบอนุญาตให้สอนวิชาวาดภาพให้แก่นักเรียนชั้นประถมแล้ว ลุงของปีเอต์ คือ ฟริทซ์ มอนเดรียน (1853 – 1932) ซึ่งภายหลังเขาเป็นนักวาดภาพทิวทัศน์มืออาชีพ ได้ไปเยี่ยมมอนเดรียนที่วินเตอร์สวิกเป็นประจำ และมอนเดรียนก็มักจะออกเดินทางเพื่อวาดภาพกับเขาอยู่บ่อย ๆ

ค.ศ.1892 เมื่อเขาได้รับใบอนุญาตให้สอนวาดภาพแก่นักเรียนชั้นมัธยมได้ เขาย้ายไปอยู่ที่เมืองอัมสเตอร์ดัมและเข้าเป็นนักเรียนภาคกลางวันที่ริกส์อคาเดมี (Rijksacademie)

1892-93 ชั้นเรียนวาดภาพ ความสนใจและความสามารถ : ค่อนข้างดี

1893-94 ชั้นเรียนวาดภาพ ความสนใจ : ดีมาก ความสามารถ : ดี

ค.ศ. 1894-97 ศึกษาต่อที่สถาบันเดิมในชั้นเรียนภาคค่ำ

1894-95 ชั้นเรียนวาดภาพ ความสนใจและความสามารถ : ค่อนข้างดี

1896-97 ชั้นเรียนวาดภาพ ความสนใจ : ดี ความสามารถ : พอใช้

ประมาณตั้งแต่ปี ค.ศ. 1893 เขาหาเงินเลี้ยงตัวเองด้วยการวาดภาพเลียนแบบที่พิพิธภัณฑ์ริก โดยการวาดภาพหุ่นนิ่ง ภาพเหมือนบุคคล และภาพทิวทัศน์ (โดยมากจะเป็นการวาดภาพทิวทัศน์) และยังมีการสอนพิเศษวิชาศิลปะอีกด้วย ทั้งยังมีการออกงานแสดงเป็นประจำกับองค์กรศิลปะท้องถิ่น (อูเทรทซ์ 1892; อัมสเตอร์ดัม : หนังสือ Arti et Amicitiae 1897, เซนต์ลูคัส 1897) และวาดภาพ Thy Word Is Truth (1894) เพื่อประดับตกแต่งโรงเรียนของบิดาเขาด้วย

ค.ศ. 1898 ไม่ประสบความสำเร็จในการแข่งขัน พริ เดอ โรม (Prix de Rome) ซึ่งเป็นศูนย์กลางของสถานศึกษาการวาดภาพ

ไปเที่ยวเมืองวินเตอร์สวิก ซึ่งมีประเพณีการวาดภาพแบบสัญลักษณ์ proto-symbolic ที่นี่เขาได้วาดภาพทูตสวรรค์และเทวดาเด็กบนเพดานในบ้านหลังหนึ่งในกรุงอัมสเตอร์ดัม (1899)

ค.ศ.1900 ไปเมืองคอร์นวอล (Cornwall) ในระหว่างนี้เขาได้สนใจลัทธิธิออซ-โอฟีร่วมกับเพื่อนของเขาคืออัลเบิร์ต ฟาน เดล เบรียล (1881-1971)

ค.ศ.1901 ไม่ประสบความสำเร็จอีกครั้งกับการแข่งขัน พริ เดอ โรม

มุ่งให้ความสนใจกับการวาดภาพทิวทัศน์ มักจะออกไปวาดภาพแถวริมแม่น้ำจีน (Gein) แถบชานเมืองกรุงอัมสเตอร์ดัม

ไปสเปนเป็นระยะเวลาสั้น ๆ กับจิตรกรชื่อ ไซมอน มาริส (Simon Maris) อาจจะเป็นปีเดียวกัน

ค.ศ.1901-3 ส่วนใหญ่วาดภาพทั่ว ๆ ไปในกรุงอัมสเตอร์ดัม

ค.ศ.1903 ไปเมืองบราแบนท์ (Brabant) ในเดือนสิงหาคม

ค.ศ.1904 แยกตัวออกไปต่างหากเพื่อวาดภาพเป็นเวลา 1 ปี (มกราคม 1904 - มกราคม 1905) ในชนบทเมืองอูเดน (Uden) ดัชท์ บราแบนท์ ที่ที่ซึ่ง ฟาน เดน เบรียล ถูกจ้างเป็นเจ้าหน้าที่ป่าไม้ ซึ่งเขาประทับใจในความเลื่อมใสศรัทธาในศาสนาของชาวบ้านที่นั่น

ค.ศ.1905 กลับเข้ามาอยู่ในอัมสเตอร์ดัม

ฟานโก แสดงภาพที่พิพิธภัณฑ์ Stedelijk Museum ในกรุงอัมสเตอร์ดัม

ค.ศ.1906 มอนเดรียนเป็น 1 ใน 4 ที่ชนะรางวัลวิลลิค ฟาน คอลเลน ไพรซ์ (Willinck van Collen prize)

วาดภาพที่ฟาร์มของเพื่อนในเมืองโอเล่ (Oele) จังหวัดหนึ่งในโอเวอร์เซล (Overijssel) อยู่ทางด้านตะวันออกของเนเธอร์แลนด์

ภาพ Period of the Evening Landscapes วาดขึ้นระหว่าง 1906-1907 เป็นภาพของฉากเมื่อยามโพล้เพล้ใกล้ค่ำ แสดงออกถึงแสง พื้นที่ว่าง และสี รายละเอียดถูกจัดวางอยู่ในแบบเวิ้งว้าง การวาดแบบนี้เริ่มอยู่ในงานของมอนเดรียนตั้งแต่ปี ค.ศ. 1900

ค.ศ.1907 ฤดูร้อนในเมืองโอเล่

ในกรุงอัมสเตอร์ดัม มีผลงานแบบสมัยใหม่เกิดขึ้นจาก ฟาน ดองเก็น, สลุยเตอร์ และ ออตโต้ ฟาน รีส์ ที่งานแสดง วิจาร์ลิค (Vierjaarlijke) ซึ่งเป็นงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (ฤดูใบไม้ร่วง)

ค.ศ.1908 The Modernist phases (1908-11) เป็นการวาดแบบลูมินิสต์ (Luminist) (การแบ่งส่วน) ซึ่งถูกวาดโดย สลุยเตอร์ (Sluyters) และ ยัน ตูร้อบ (Jan Toorop) ที่งานแสดง ซินท์ ลูคัส กรุงอัม-สเตอร์ดัม ซึ่งเป็นช่วงรุ่งเรืองของงานศิลปะแบบสมัยใหม่ในฮอลแลนด์

วาดภาพต่อที่เมืองโอเล่

มอนเดรียนไปซีแลนด์ ซึ่งเป็นรีสอร์ตชายทะเลของเมืองดอมเบิร์กเป็นครั้งแรก (เดือนกันยายน)

ค.ศ.1909 ร่วมแสดงงานกับสลุยเตอร์ และสมาชิกพรรคคอนเซอร์เวทีฟ ที่พิพิธภัณฑ์ Stedelijk กรุงอัมสเตอร์ดัม (เดือนมกราคม) ผลงานแบบสมัยใหม่หรือลูมินิสต์ของมอนเดรียนเมื่อปี 1908 นี้ได้ทำให้มีข้อถกเถียงระหว่างศิลปินชาวดัชท์เป็นอย่างมาก

เข้าร่วม Ducth Theosophical Society (เดือนพฤษภาคม)

ฤดูร้อน ไปดอมเบิร์กเป็นครั้งที่สองและอยู่ที่นั่นจนถึงฤดูใบไม้ร่วงและฤดูหนาว และจดหมายที่เขาเขียนถึงนักเขียน อิสราเอล เควริโด (Israel Querido) ก็ได้อธิบายถึงความตั้งใจในงานของเขาที่แสดงในเดือนมกราคม

ค.ศ.1910 ทำงานในดอมเบิร์ก (สิงหาคม – ตุลาคม)

มีผลงาน 14 ชิ้น จัดแสดงที่งาน ซินท์ ลูคัส (ฤดูใบไม้ผลิ)

ถูกปฏิเสธผลงาน Salon d'Automne (ฤดูใบไม้ร่วง)

โมเดิร์น คุนสริง (Moderne Kunstkring) (วงจรศิลปะสมัยใหม่) ก่อตั้งขึ้นโดย คอนราด เกอร์เกิร์ต (Conrad Kikkert), สลุยเตอร์ และมอนเดรียน เป็นคณะกรรมการ ส่วน ยัน ตูร้อบ เป็นประธาน (ธันวาคม)

ค.ศ.1911 เริ่มเอาวิธีการใช้มุมมาใช้ในงานวาดภาพของเขา

แสดงงานภาพโฟวิสท์ (Fauvist) ที่ Salon des Independants ที่กรุงปารีส (ฤดูใบไม้ผลิ)

แสดงงานครั้งแรกของโมเดิร์น คุนสริง (ตุลาคม) พร้อมกับผลงานชิ้นแรก ๆ ของงานแบบคิวบิสท์โดย ปิกัสโซ่และบราคค์ มอนเดรียนแสดงงานผลงานโดยใช้วิธีใหม่ของเขาอีกในภายหลัง ประมาณปี ค.ศ.1910-11 ในผลงาน Evolution ของเขาได้แสดงออกอย่างชัดเจนถึงการใช้ สัญลักษณ์ของลัทธิธิออซ-โอะฟิมากกว่าครั้งที่แล้ว

ย้ายที่อยู่อย่างเป็นทางการจากกรุงอัมสเตอร์ดัม (20 ธันวาคม)

ค.ศ.1912 ผลงานของเขาหลายชิ้นที่จัดแสดงที่ Independants (มีนาคม) ก็ได้นำมาจัดแสดงที่ดอมเบิร์ก ที่เมืองโคโลญน์ และซอนเดอบันด์ด้วย

ยื่นขอเป็นพลเมืองถาวรของกรุงปารีส (11 พฤษภาคม) ที่อยู่แห่งแรกคือเลขที่ 33 อเวนู ดู เมน (33 Avenue du Maine) และต่อมาก็ที่ 26 ริว ดู เดอร์ปาร์ต (26 rue du Depart) ซึ่งอยู่ใกล้กับ แกร์ มองปาร์แนส (Gare Montparnasse) และในฝรั่งเศสนี้เองเขาเริ่มสะกดชื่อตัวเองด้วย a ตัวเดียว

ในปารีสเขาเป็นเพื่อนกับจิตรกรหลายคนเช่น โลเดอวิค เชล์เฟาท์ (Lodewijk Schelfhout) และ ออตโต้ ฟาน รีส์ และนักประพันธ์และนักเปียโนชื่อ จาค้อบ ฟาน ดอมเซอแลร์ และได้รับการแนะนำให้รู้จักกับ เฟอร์นันด์ เลแกร์ (Fernand Leger)

กลับมาอยู่ดอมเบิร์ก (ฤดูร้อน)

งานแสดงครั้งที่สองของโมเดิร์น คุนสริง

ผลงาน The Cubist Phase (1921-14) รูปทรงต่าง ๆ เริ่มหายไป ส่วนประกอบต่าง ๆ เป็นสีส้มอมแดง น้ำตาลและเทาซึ่งเป็นสีพื้นฐานของต้นไม้ (1912-13) มีกำแพง และลักษณะภายนอกของโบสถ์

การวาดส่วนประกอบต่าง ๆ เหล่านี้มีอยู่ในสมุดสเก็ตภาพของเขาในช่วงปี ค.ศ. 1912-14 และยังมีการจดบันทึกเกี่ยวกับข้อคิดการใช้ชีวิตและศิลปะเอาไว้ด้วย

ค.ศ.1913 แสดงงานที่ Salon des Indepandants

แสดงงานกับกลุ่ม โมเดิร์น คุนสริง และครั้งแรกกับ เดนท์เชอร์ เฮิร์บชาลอน (Dentscher Herbstsalon) กรุงเบอร์ลิน (ฤดูใบไม้ร่วง)

ผลงานการเขียนบทความของเขาเกี่ยวกับศิลปะและลัทธิธิออซ-โอะฟิ ในนิตยสารดัชท์ (Dutch) (ฤดูหนาว 1913) ถูกปฏิเสธ

ค.ศ.1914 แสดงงานที่ Salon des Independants มอนเดรียนได้มีการแสดงงานเดี่ยวครั้งแรกที่แกลลอรี่ วัลเรชท์ (Watrecht Gallery) กรุงเฮก

สงครามโลกยุติขณะที่มอนเดรียนอยู่ที่เมืองดอมเบิร์ก (สิงหาคม) เขายังอาศัยอยู่ในฮอลแลนด์จนกระทั่งเดือนมิถุนายนปี ค.ศ. 1919

ภาพ The Late Cubist Phase (1914-16) เป็นผลงานที่มอนเดรียนแสดงออกถึงความเป็นนามธรรมมากขึ้น เขาเน้นถึงความเป็นเส้นตรง เส้นแนวตั้งและแนวนอน ส่วนที่เป็นเส้นโค้งต่าง ๆ ก็ถูกกำจัดออกไป ซึ่งวิธีนี้เรียกว่า "เพิ่มและลดทอน" (plus-minus) ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่เริ่มมาจากการศึกษาถึงส่วนต่าง ๆ เช่น ลักษณะภายนอกโบสถ์ เขื่อนและมหาสมุทร ทะเลและท้องฟ้าที่เต็มไปด้วยดาวจรัสแสง

จดหมายที่มอนเดรียนเขียนถึง โลเดอวิค เชล์ฟาวท์ (Lodewijk Schelfhout) และเขียนถึงนักสะสม เอช พี เบรมเมอร์ (H.P. Bremmer) และ เรเวนด์ เอช ฟาน เอสเซนเดลฟท์ (Reverend H. van Assendelft) ในระหว่างปี 1914 และ 1917 ถูกเก็บรักษาไว้

ในระหว่างปี 1913 – 14 ตามจดหมายที่มอนเดรียนเขียนไว้เขาคิดว่าผลงานของเขานั้นเป็นผลต่อเนื่องมาจากงานศิลปะชิ้นก่อน ๆ เขาเรียกว่าผลงานของเขาว่า "งานศิลปะเพื่ออนาคต"

ค.ศ.1915 อาศัยอยู่ในเมืองลาเรน เป็นหมู่บ้านที่อยู่ใกล้ ๆ กับกรุงอัมสเตอร์ดัม ซึ่งเป็นที่ที่ชื่นชอบของศิลปินและนักเขียนหลายคน และได้พบกับโซโลมอน สลิปเปอร์ (Solomon Slijper) ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นเพื่อนและนักสะสมคนสำคัญที่สะสมผลงานของเขาและงานคิวบิสท์ด้วย

อาศัยอยู่ร่วมบ้านเดียวกันกับ ฟาน ดอมซีลเลอร์ (Van Domselaers) ได้ร่วมพูดคุยทั้งกับฟาน ดอมซีลเลอร์ และกับเพื่อนบ้านใกล้เคียง และนักปรัชญา ดร. เอ็ม เอช เจ ชูเมกเกอร์ (Dr. M. H. J. Schoenmaekers) ซึ่งในปีนั้นเขาได้ตีพิมพ์ผลงาน The New World Image เริ่มสนิทสนมกับนักเขียนเชื้อสายดัชท์-ฮังกาเรียน โปรเฟสเซอร์ จี เจ พี เจ โบลแลนด์ (G. J. P. J. Bolland)

เขาเขียนจดหมายวิจารณ์ เอ เดอ มีสเตอร์-โอบรีน ว่าผลงานของเขาไม่ใช่ศิลปะ (ฤดูใบไม้ผลิ) ช่วงประมาณต้นปีเขาเตรียมจะเขียนหนังสือ ต่อมาช่วงเดือนกันยายนเขาคิดว่ามันใกล้จะเสร็จสมบูรณ์แล้ว ผลงานของเขาถูกจัดแสดงที่กรุงอัมสเตอร์ดัม (ตุลาคม) ได้รับยกย่องจากนักวิจารณ์และนักศิลปะ เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก (Theo van Doesburg) และ ฟาน ดุยสเบิร์กได้เสนอให้มีการก่อตั้งนิตยสารเกี่ยวกับศิลปะและแนวคิดสมัยใหม่

ค.ศ.1916 นักวาดภาพ บาร์ท ฟาน เดอ เลค สร้างผลงานที่มีความทันสมัยด้วยสีเรียบ ๆ ของเฉดแม่สี จัดแสดงที่ลาเรน (ฤดูใบไม้ผลิ) ใกล้เคียงกับผลงานของมอนเดรียนที่ตามมา

ภาพ Composition 1916 เป็นภาพบนผืนผ้าใบชิ้นแรกที่ของเขาที่ถูกติดผนึกอยู่บนกรอบแทนที่จะอยู่ด้านหลังกรอบ มอนเดรียนได้วาดภาพเพิ่มอีก 2 – 3 ชิ้นระหว่างปี 1915-16 เนื่องจากเขาต้องการจะเขียนบทความและหาเงินเพื่อเลี้ยงชีพ อีก 2-3 ปีต่อมาหลังจากที่ได้รับคำแนะนำจาก เอช พี เบรมเมอร์ เขาได้เป็นผู้ให้คำแนะนำด้านศิลปะกับนางเอช โครลเลอร์ มูลเลอร์ ซึ่งทำให้เขาได้รับเงินค่าจ้างประจำตามผลงานที่กำหนดไว้

ค.ศ.1917 เดือนพฤษภาคมเขาได้เขียนหนังสือเรื่อง "The New Plastic in Painting" จนจบและมีมากกว่า 200 หน้า ซึ่งยังขาดเพียงแต่บทนำเท่านั้น

นิตยสารเล่มแรก เดอ สไตล์ (De Stijl) ซึ่งมี เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์กเป็นบรรณาธิการ ได้เริ่มวางแผงเมื่อเดือนตุลาคม ซึ่งมีไปด้วยบทความเรื่อง "The New Plastic in Painting" ลงเป็นตอน ๆ และมีบทความของ ฟาน เดอ เลค และสถาปนิกชื่อ เจ เจ พี อูด (J. J. P. Oud)

ภาพ The Neo-Plastic Phase: Composition in Line เริ่มเมื่อปี 1916 ด้วยวิธี "เพิ่มและลดทอน" และเสร็จสิ้นสมบูรณ์เมื่อต้นปี 1917 ซึ่งกลายเป็นวิธีการใหม่ ซึ่งได้รับความเห็นว่าเป็นผลงานชิ้นแรกที่เป็น New Plastic (Nieuwe Beelding) เส้นขอบที่คมชัดตัดกับพื้นหลังสีขาวได้แสดงออกถึงการได้รับอิทธิพลจากงานของ บาร์ธ ฟาน เดอ เลค (Bart van der Leck) เขาเริ่มการใช้สีเรียบ ให้มีขนาดใหญ่ขึ้นเมื่อช่วงปลายปี มอนเดรียนเริ่มเรียกผลงานของเขาว่า ศิลปะแห่งนามธรรมโดยแท้จริง (ตั้งแต่ปี 1920 เป็นต้นไป จากหนังสือ Neo-Plastique, Neo-Plastiscisme)

ค.ศ.1918 เริ่มมีผลงานที่มีส่วนประกอบของสีอ่อน ๆ เรียบ ๆ และ แบ่งส่วนด้วยสีเทา ถูกจัดวางบนพื้นที่เป็นตาราง ส่วนประกอบแรกออกมาในรูปทรงของเพชร

ค.ศ.1919 กลับมาอยู่ที่ปารีสในเดือนมิถุนายน ช่วงแรกอาศัยอยู่เลขที่ 26 ถนนดู เดอร์ปาร์ตและย้ายไปอยู่ที่ 5 ถนน เดอ คูลมิเย่ เมื่อเดือนพฤศจิกายน

ยังคงสร้างผลงานที่ใช้ตารางเป็นส่วนประกอบทั้งในรูปทรงของเพชรและสี่เหลี่ยมมุมฉาก

เขียนบทความเรื่อง "การสนทนาในเรื่องพลาสติกใหม่" (Dialogue On the New Plastic) (กุมภาพันธ์ 1919) และ "ความแท้จริงของธรรมชาติและความแท้จริงของนามธรรม" (Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue) (1919-20)

ค.ศ.1920 จัดตั้งสตูดิโอ ริว เดอ คูลมิเย่ (rue de Coulmiers) ดังที่เขาเขียนไว้ในงานเขียนของเขา "Trialogue" บทที่ 7 (ตีพิมพ์เมื่อ มีนาคม – สิงหาคม)

ถูกกระตุ้นโดยงานของลัทธิฟิวเจอริสม์ (Futurism) และงานเขียนของดา ดา ร่วมกับ เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก ซึ่งเขามาเยี่ยมมอนเดรียนที่ปารีสในฤดูใบไม้ผลิ เขาได้สนับสนุนให้มอนเดรียนทำการทดลองกับงานเขียนของเขา "Les Grands Boulevards" (ตีพิมพ์ใน เดอ เทเลกราฟ (De Telegraaf) ในเดือนมีนาคม – เมษายน) และ "Little Restaurant" (ไม่ได้ตีพิมพ์)

"De Stijl Manifesto on Literature" ถูกเขียนขึ้นโดย ฟาน ดุยสเบิร์กหลังจากได้ประชุมปรึกษาหารือกับมอนเดรียน ซึ่งได้รับการเซ็นโดย ฟาน ดุยสเบิร์ก มอนเดรียน และ แอนโธนี กก (เดอ สไตล์ เดือนเมษายน)

ในช่วงปีนั้นมอนเดรียนได้เขียนหนังสือเล่มเล็ก ๆ ชื่อว่า Le Neo-Plasticisme (นีโอ-พลาสติซิสม์ : หลักทฤษฎีทั่วไปของความเสมอภาคของลัทธิพลาสติก) ตีพิมพ์โดย เลออนส์ โรเซนเบิร์ก ต้นปี 1921

ในเดือนเมษายนเขาได้รู้จักกับนักแกะสลักและนักวาดภาพชื่อ จอร์จ แวนตองเกอลู

ในเดือนสิงหาคมสถาปนิก เจ เจ พี อูด ได้มาเยี่ยมเขาซึ่งทั้งสองได้ติดต่อกันตั้งแต่เมื่อต้นปี

ผ้าใบในแบบนีโอ-พลาสติกได้ถือกำเนิดขึ้น มีสีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน และสีเทา (ต่อมาเป็นสีขาว) เรียบ ๆ ถูกแบ่งส่วนด้วยสีเทา (ต่อมาเป็นสีดำ)

ค.ศ.1921 เข้าร่วมชมคอนเสิร์ตฟิวเจอริสต์ ช่วงปลายเดือนมิถุนายน

ในเดือนตุลาคมกลับไปอยู่ที่ตึก 26 ถนนดู เดอร์ปาร์ต ที่ซึ่งเขาได้สร้างสตูดิโอที่มีชื่อเสียงทางด้าน นีโอ-พลาสติก

ได้ร่วมแสดงงาน "Les Matres du Clubisme" โดย เลออนส์ โรเซนเบิร์ก ที่แกลเลอรี่ เดอ เลฟอร์ท โมเดิร์น ณ กรุงปารีส แต่โรเซนเบิร์กก็ขายผลงานของมอนเดรียนไม่ได้เลย

เขียนงาน "ความเข้าใจอันดีของนีโอ-พลาสติกในงานดนตรีและนักฟิวเจอริสต์ชาวอิตาเลียน" (The Manifestation of Neo-Plasticsim in Music and the Italian Futurist's Bruiteurs) (เดือนกรกฎาคม)

ค.ศ.1922 มีการจัดงานฉลองครบรอบวันเกิด 50 ปีให้กับมอนเดรียนที่พิพิธภัณฑ์สเตเดอลิค (Stedelijk Museum) กรุงอัมสเตอร์ดัม จัดโดย เจ เจ พี อูด ซาโลมอน สลิปเปอร์ และนักวาดภาพ ปีเตอร์ อัลมา (เดือนมีนาคม)

มีการโต้เถียงกับ เจ เจ พี อูด เกี่ยวกับเรื่องข้อปฏิบัติของนีโอ-พลาสติกกับสถาปัตยกรรม (กุมภาพันธ์-พฤษภาคม)

มอนเดรียนได้ร่วมแสดงงานในงานแสดงของเลอออนส์ โรเซนเบิร์ก Du Cubisme a une renaissance plastique

ได้มีโอกาสขายงานในฮอลแลนด์ให้กับเพื่อนชาวดัชท์ จึงได้มีเงินรายได้โดยวาดภาพดอกไม้ด้วยสีน้ำ

เขียนเรื่อง "นีโอ-พลาสติสม์ : กับการเข้าใจอย่างแท้จริงในดนตรี" (Neo-Plasticism : Its Realization in Music) (1922) และ "ความเข้าใจอย่างแท้จริงของนีโอ-พลาสติสม์ในอนาคตและงานสถาปัตยกรรมปัจจุบัน" (The Realization of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Architecture Today) (มีนาคม 1922)

ค.ศ.1923 รู้จักและเป็นเพื่อนกับนักเขียนชาวเบลเยี่ยม มิเชล ซูเฟอร์ ซึ่งต่อมาเขาก็ได้เป็นผู้เขียนชีวประวัติของมอนเดรียนคนแรก (1956)

มีงานแสดงที่แกลเลอรี่ของเลอออนส์ โรเซนเบิร์ก เกี่ยวกับเรื่องสถาปัตยกรรมของเดอ สไตล์ จัดโดย ฟาน ดุยสเบิร์ก ได้รับการช่วยเหลือจาก คอร์เนลิส ฟาน เอสเตเดน และหุ่นจำลองโดย เกริท ริทเวลด์

หลังจากปี 1922 มอนเดรียนเริ่มใช้แค่แม่สีคือ สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน ตัดกับสีขาวและดำ เขาลดการใช้สีเทาน้อยลง

เขียนเรื่อง "นีโอ-พลาสติสม์ : ภาพวาดด้อยกว่างานสถาปัตยกรรมจริงหรือ" (Is Painting Inferior to Architecture?" "No Axiom but the Plastic Principle" และ "Blown by the Wind"

ค.ศ.1924 ผลงานของมอนเดรียนได้รับความสนใจจากการแสดงงาน เดอ สไตล์ สถาปัตยกรรมและความสัมพันธ์ของงานศิลปะ โดย Ecole Speciale d'Architecture กรุงปารีส (ฤดูใบไม้ผลิ)

ในปี 1923-24 ฟาน ดุยสเบิร์กโฆษณาเรื่องการแก้ไขหลักการของลัทธินีโอ-พลาสติสม์ โดยการใช้เส้นโค้ง เขาพยายามค้นหาความเคลื่อนไหวของธรรมชาติ (การก่อสร้างในทิศทางตรงกันข้าม)

บทความสุดท้ายของมอนเดรียนอยู่ในนิตยสาร เดอ สไตล์ ต้นปี 1924

ค.ศ.1925 บทความของมอนเดรียนเรื่อง เลอ นีโอ-พลาสติสม์ (Le Neo Plasticisme) และอีก 4 บทความของเขาได้รับการตีพิมพ์เป็นภาษาเยอรมัน หนังสือบาวเฮ้าส์ (Bauhaus) เล่มที่ 5

มอนเดรียนมีงานแสดงเดี่ยวครั้งที่ 3 ที่แกลเลอรี่ คูล แอนด์ คุณ (Kuhl and Kuhn Gallery) ณ เมืองเดรสเดน จัดโดย โซฟี คุปเปอร์ และไปตามเมืองอื่น ๆ ในร็อตเตอร์ดัม ปารีส และกรุงเฮก

จากปี 1925 – 26 ผลงานของมอนเดรียนถูกซื้อโดยนักสะสมจากประเทศเยอรมนี สวิสเซอร์แลนด์และสหรัฐอเมริกา

เขียนเรื่อง "นีโอ-พลาสติก สถาปัตยกรรมแห่งอนาคต" (The Neo-Plastic Architecture of the Future)

ค.ศ.1926 รู้จักกับมูลเลอร์-เลนนิ่ง (Muller-Lehning) บรรณาธิการของหนังสือพิมพ์ใหม่ดัชท์ สตูดิโอของมอนเดรียนได้รับความสนใจจากผู้เข้าชมอย่างมากในยุคกลางทศวรรษที่ 20

ในปี 1926 มอนเดรียนได้ออกแบบ Salon de Mme. B.... a Dresden และยังได้ช่วยออกแบบและจินตนาการฉากละครของ มิเชล เซอเฟอ เรื่อง L'Ephemere est l'eternel

ไปแสดงงาน Societe Anonyme ที่พิพิธภัณฑ์บรูคลิน นิวยอร์ค

เขียนเรื่อง "ศิลปะนามธรรมด้วยความบริสุทธิ์" (Purely Abstract Art) "การแสดงออกของนิว-พลาสติกในภาพวาด" (The New Plastic Expression in Painting) และ "บ้าน-ถนน-เมือง" (Home-Street-City)

ค.ศ.1927 ฟาน ดุยส์เบิร์ก ออกมาวิจารณ์ลัทธินีโอ-พลาสติสม์ ใน เดอ สไตล์

ภาพวาด 2 ชิ้น ของมอนเดรียนได้รับการจัดแสดงอย่างถาวรที่ แอบสแตร็ค คาบิเน็ท ของพิพิธภัณฑ์แลนด์ มิวเซียม ที่เมืองแฮนโอเวอร์

เขียนหนังสือ "ดนตรีแจ๊สและนีโอ-พลาสติก" (Jazz and Neo-Plasticism" และ "ภาพวาดกับภาพถ่าย" (Painting and Photography)

ค.ศ.1929 จัดแสดงผลงาน 5 ชิ้นในงาน "ภาพวาดนามธรรมกับเซอร์เรียลลิสท์" ที่คุนท์ฮอส เมืองซูริค

ตั้งแต่ปลายปี 1920 ผลงานของมอนเดรียนมักมีส่วนประกอบต่าง ๆ เพียงเล็กน้อยส่วนใหญ่จะเป็นในรูปทรงของเพชร ตั้งแต่ปี 1926-33

เขียนหนังสือ "ศิลปะนามธรรมอันบริสุทธิ์" (Pure Abstract Art)

และกำลังเขียนบทความเกี่ยวกับเรื่องวัฒนธรรมเก่าและใหม่ ซึ่งได้กลายมาเป็น "ศิลปะสมัยใหม่ – ชีวิตใหม่ : วัฒนธรรมของสัมพันธภาพอันบริสุทธิ์" (The New Art - The New Life: The Culture of Pure Relationships)

ค.ศ.1930 จัดแสดงงานกับกลุ่ม เซอร์เคิล เอะ คาร์เร่ (Cercle et Carre) ซึ่งก่อตั้งโดย มิเชล เซอฟอร์ (Michel Seuphor) และโจกวิน ทอเรส-การ์เซีย (Joaquin Torres-Garcia) และได้ตีพิมพ์นิตยสารของกลุ่มในเมืองสต๊อกโฮล์มอีกด้วย

เขียน "บันทึกของของแฟชั่น" "เรียลริสท์ แอนด์ ซุปเปอร์เรียลลิสท์ อาร์ท" (Realist and Superrealist Art) และ "คิวบิสม์กับนีโอ-พลาสติก"

ค.ศ.1931 ผลงานชิ้นแรกใน 3 บทความของมอนเดรียนได้ถูกตีพิมพ์ในหนังสือของกลุ่มแอบสแตรคชั่น-ครีเอชั่น (Abstraction – Creation) ซึ่งก่อตั้งโดยจอร์จ แวนตองเกอลู และออกัสท์ เฮอบิน ณ กรุง บรัสเซล

ฟาน ออสเบิร์ก เสียชีวิตในสวิสเซอร์แลนด์ เมื่ออายุ 47 ปี หลังจากที่เพิ่งก่อตั้งกลุ่ม "อาร์ท - คอนครีท" (Art Concret)

เขียนหนังสือ "ศิลปะสมัยใหม่-ชีวิตใหม่ : วัฒนธรรมความสัมพันธ์อันบริสุทธิ์" (The New Art-The New Life: The Culture of Pure Relationships) ได้มีพัฒนาการใหม่ในผลงานภาพวาดของเขาหลังจากในช่วง 2-3 ปีที่ผ่านที่เขาใช้เวลาส่วนใหญ่มุ่งเน้นไปที่งานเขียน

เขียนบทนำในหนังสือ "ศิลปะ-ชีวิตใหม่"

ค.ศ.1934 มอนเดรียนไปปารีสโดยการเชิญชวนของศิลปินชาวอังกฤษ เบน นิโคลสันและศิลปินชาวอเมริกัน แฮร์รี่ ฮอล์ทแมน

ในยุค 1930 นักสะสมชาวอเมริกันเริ่มให้ความสนใจในผลงานของมอนเดรียนมากขึ้น โดยมีการเขียนถึงความเป็นผู้นำในงานศิลปะสมัยใหม่ของมอนเดรียนในหนังสือของ เจมส์ จอห์นสัน สวีนี่ ในหนังสือ (แนวทางของลัทธิพลาสติกของงานภาพวาดในยุคทศวรรษที่ 20, 1934) และโดย อัลเฟรด บาร์ (ศิลปะแบบคิวบิสม์และศิลปะนามธรรม 1936)

จัดแสดงงานในฮอลแลนด์และแวดสเวิร์ธ แอธเนียม ฮาร์ทฟอร์ด คอนน์ (ไปร่วมกับกลุ่มศิลปะในชิคาโก)

เขียนหนังสือ "คุณค่าอันแท้จริงของความตรงกันข้ามของชีวิตกับศิลปะ" (The True Value of Oppositions in Life and Art)

ค.ศ.1935 ร่วมแสดงงานในเมืองลูเซิร์น

เขียน "คำตอบให้คำถาม" (Reply to an Enquiry)

ค.ศ.1936 มอนเดรียนไปพักร้อนในชนบทจากสตูดิโอของเขาที่ถนน ครู ดู เดปาร์ท พอเดือนมีนาคมเขาย้ายไปอยู่ที่ 278 บลูเลอร์วาร์ด ราสเพล ที่ซึ่งเขาอาศัยอยู่จน 2 ปีครึ่งจนกระทั่งเขาย้ายไปอยู่ลอนดอน

ค.ศ.1937 บทความ "ศิลปะแบบพลาสติกและศิลปะแบบพลาสติกบริสุทธิ์" (Plastic and Pure Plastic Art) ของมอนเดรียนได้ตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษเป็นครั้งแรกในหนังสือ "เซอเคิล" (Circle) ในกรุงลอนดอน ซึ่งมี นิโคลสัน กาโบ และมาร์ตินเป็นบรรณาธิการ

ค.ศ.1938 การเซ็นสัญญาในเอกสารมูนิค แพ็ค (Munich Pact) ได้นำพาเอาความกดดันจากฮอล์ทแมนและจากเพื่อนชาวอังกฤษมาสู่มอนเดรียนจนเขาต้องย้ายออกจากกรุงปารีส ในเดือนกันยายนเขาย้ายไปอยู่ลอนดอนและนำเอาภาพวาดทั้งหมดไปด้วย (ผลงานบางชิ้นเพิ่มเริ่มวาดตอนที่เขาอยู่ปารีสและเสร็จสมบูรณ์เมื่อตอนที่เขาย้ายมาอยู่ที่ลอนดอนและที่นิวยอร์ค)

อาศัยอยู่ที่ 60 ถนนปาร์คฮิล แฮมสเตด ซึ่งอยู่ใกล้กับเพื่อน ๆ ศิลปินของเขาคือ นิโคลสัน กาโบและศิลปินคนอื่น ๆ นักสะสม เพ็กกี้ กั๊ก เก็นเฮล์ม ได้ซื้อผลงานของเขา

หลังจากนั้นเขาเริ่มเขียน "ข้อปฏิบัติในการสอนศิลปะสมัยใหม่" และ "ความจำเป็นของการสอนศิลปะสมัยใหม่ในงานสถาปัตยกรรมและอุตสาหกรรม" (1938–40) พร้อมไปกับการหาความมั่นคงใน ลาสโล โมโฮลี-นากี (Laszlo Moholy-Nagy) ที่นิว เบาฮัส (New Bauhaus) ในชิคาโก

เขียนหนังสือ "ศิลปะที่ไร้รูปร่าง" และ "นีโอ-พลาสติก"

ค.ศ.1940 การที่นาซีได้ทิ้งระเบิดโจมตีอย่างกระทันหันทำให้มอนเดรียนตัดสินใจย้ายไปอยู่นิวยอร์ค เขามาถึงนิวยอร์คเมื่อวันที่ 3 ตุลาคม 1940 โดยการสนับสนุนจาก แฮร์รี่ ฮอล์ทแมน เขามีสตูดิโอแห่งแรกคือที่ 353 อีสท์ ถนน 56

เข้าเป็นสมาชิกของกลุ่ม ศิลปินนามธรรมของอเมริกา

กำลังเขียนผลงาน "การเป็นอิสระจากการกดขี่ในศิลปะและชีวิต" ให้สมบูรณ์ และมีบทความขนาดยาวชิ้นสุดท้าย (เริ่มเขียนเมื่อปี 1940 ชื่อ ศิลปะแสดงออกถึงความชั่วร้ายของนาซีและความกดขี่ของโซเวียต)

ค.ศ.1941 ที่นิวยอร์คเป็นครั้งแรกที่เขาเริ่มหันกลับมาทำงานวาดภาพกับชิ้นงานที่นำมาด้วยจากยุโรป เขาเพิ่มและเน้นการใช้แม่สีเรียบ ๆ มากขึ้นและไม่ตัดขอบด้วยสีดำอีกด้วย วงของสีที่ตัดกันปรากฏในผลงานภาพวาดของเขาและเริ่มเป็นที่รู้จักกันในอเมริกา ที่นิวยอร์ค 1941 - 42

เขียนหนังสือ "ศิลปะนามธรรม" และ "ทัศนะที่แท้แห่งความเป็นจริง"

ค.ศ.1942 มอนเดรียนแสดงงานครั้งแรกที่แกลเลอรี่ วาเลนไทน์ ดัดเดนซิง (มกราคม – กุมภาพันธ์) หนังสือชีวประวัติของเขา และ "ทัศนะที่แท้แห่งความเป็นจริง" ก็ได้ตีพิมพ์ออกมาในโอกาสนี้ด้วย ผลงานที่แสดงในงานนี้ ยังรวมไปถึง "นิวยอร์คซิตี้ 1, 1941–42" ซึ่งเป็นผลงานชิ้นที่มีพัฒนาการโดยใช้กระดาษสีและไม่มีการใช้วงสีดำ ซึ่งมีเพียงเวอร์ชั่นนี้ชิ้นเดียวเท่านั้นที่วาดเสร็จสมบูรณ์

เขียนหนังสือ A New Realism และ "ศิลปะพลาสติกอันบริสุทธิ์"

ค.ศ.1943 งานแสดงครั้งที่สองที่แกลเลอรี่วาเลนไทน์ (มีนาคม – เมษายน) รวมทั้งผลงาน บอร์ดเวย์ บูกี้-วูกี้ 1942-43 ซึ่งถูกซื้อโดยพิพิธภัณฑ์โมเดิร์น อาร์ท

วันที่ 1 ตุลาคม ได้ย้ายมายังสตูดิโอที่สุดท้ายของเขาที่ 15 อีสท์ ถนน 59 เขาพยายามประยุกต์ใช้การออกแบบของตัวเองเข้าให้กับสิ่งแวดล้อม จัดวางการ์ดแบบเรียบ ๆ บนผนังและสร้างเฟอร์นิเจอร์ในแบบของเขาเอง

ถูกสัมภาษณ์โดย เจมส์ จอห์นสัน สวีนี่ ในเรื่องความสัมพันธ์ของรูปแบบเรียบ ๆ ที่พิพิธภัณฑ์โมเดิร์น อาร์ท

ค.ศ.1944 ผลงาน วิคตอรี่ บูกี้-วูกี้ เสร็จสมบูรณ์

เสียชีวิตด้วยโรคนิวมอเนียในวันที่ 1 กุมภาพันธ์ รวมอายุได้ 72 ปี ร่างของเขาถูกฝังไว้ที่สุสานไซเปรส ฮิลส์

ฮอลท์แมนซึ่งมอนเดรียนระบุให้เป็นผู้ดำเนินการเรื่องต่าง ๆ ตามพินัยกรรม เขาได้เปิดสตูดิโอเพื่อสาธารณชนเป็นเวลา 6 สัปดาห์ ตามที่มอนเดรียนต้องการ โดยได้รับการช่วยเหลือจาก ฟริทซ์ กลาร์เนอร์ เกี่ยวกับเรื่องเอกสารและรูปภาพ ภาพยนตร์และการบันทึกต่าง ๆ

ค.ศ.1945 หลังจากเสียชีวิต บทความของมอนเดรียนในภาษาอังกฤษตั้งแต่ปี 1937 – 43 ได้รับการเรียบเรียงโดยแฮร์รี่ ฮอล์ทแมนได้ถูกตีพิมพ์ภายใต้ชื่อเรื่อง ศิลปะแนวพลาสติกและความบริสุทธิ์ของศิลปะแนวพลาสติกในเอกสารของโมเดิร์น อาร์ท ซีรี่ส์ (แฮร์รี่ ฮอล์ทแมน และมาร์ติน เอส เจมส์, 1987 : xix)

3. ที่มาของแนวคิด

การคิดเป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่ง เป็นการใช้สัญลักษณ์ (Symbols) แทนสิ่งหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ เป็นพฤติกรรมที่ออกมาในรูปของความเห็น การนึกคิดเป็นเรื่องสำคัญในทางจิตวิทยา เป็นการแสดงถึงความเจริญของชีวิต มนุษย์คิดได้วิเศษกว่าสัตว์โลกอื่น ๆ เพราะมีระบบประสาทดีเยี่ยม การคิดของมนุษย์มีความสำคัญมากเพราะช่วยให้มนุษย์ปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อม และปรับสิ่งแวดล้อมเข้ากับตัวเราได้ การคิดนับเป็นเรื่องสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการดำรงชีพในสังคมที่ซับซ้อน มนุษย์เราประเสริฐกว่าสัตว์ก็ตรงที่มีความคิดเหนือกว่า สังคมจะก้าวได้ก็ต่อเมื่อบุคคลในสังคมนั้นมีความคิดริเริ่ม การคิดพิจารณาเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น รู้จักคิดป้องกันหรือแก้ปัญหาในชีวิตประจำวัน และพัฒนาปรับปรุงภาวะต่าง ๆ ให้ดีขึ้น โดยเฉพาะในสังคมประชาธิปไตย ต้องการให้สมาชิกของสังคมรู้จักคิดและหาเหตุผล (Reasoning) หรือการคิด

สร้างสรรค์ (Creative Thinking) และสำหรับคนที่ไม่ชอบคิด หรือคิดไม่ทัน ย่อมจะตกเป็นเหยื่อแก่คนช่างคิด นักการศึกษา นักวิชาการ นักธุรกิจ นักเศรษฐศาสตร์ นักปกครอง นักการฑูต นักการทหาร ฯลฯ ถ้าไม่เป็นนักคิดก็จะไม่เป็นนักวิชาชีพที่ดีไม่ได้ จำเป็นต้องอาศัยความคิดเป็นสื่อนำไปสู่การดำเนินงานที่มีประสิทธิภาพและสัมฤทธิ์ผล

การคิดเป็นกระบวนการของสมองมักเกี่ยวกับการรับรู้ การเรียนรู้ และเป็นกระบวนการของจิตใจ ซึ่งมีความสำคัญต่อการเรียนรู้ และมีความซับซ้อนไม่แพ้การเรียนรู้ แม้ว่าเราจะรู้ว่าทุกคนมีความคิด แต่ก็ไม่อาจจะมองเห็นได้โดยตรง ต้องแปลงจากการสังเกตพฤติกรรม การแสดงออก การกระทำ การคิดไม่มีขอบเขตจำกัดและมีความคล้ายกับคำว่า จินตนาการ (Imagination) แต่จินตนาการ คือ การคาดคะเนเหตุการณ์สิ่งของหรือปรากฏการณ์เท่านั้น ส่วนการคิดมักจะเป็นกระบวนการแก้ปัญหาหรือพยายามหาเหตุผลของมนุษย์

ความหมายของการคิดได้มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายไว้ดังนี้

การคิด คือ พฤติกรรมที่เกิดขึ้นในสมองเนื่องจากการใช้สัญลักษณ์แทนสิ่งของหรือสถานการณ์ต่าง ๆ (Hilgard. 1975 : 336)

การคิด คือ พฤติกรรมทางจิตใจซึ่งมีแนวทางอันแน่วแน่ พฤติกรรมเช่นนี้เกิดจากปัญหาที่จะต้องแก้ การแก้ปัญหานี้อาศัยนามธรรมและสัญลักษณ์เป็นส่วนใหญ่ การคิดมักจะจบลงด้วยการสรุปผลนั้นสุดท้าย คำจำกัดความนี้ชี้ให้เห็นว่าการคิดมีลักษณะสำคัญ 5 ประการ

1. ปัญหาเป็นต้นเหตุให้เกิดความคิด
2. การคิดมีแนวทางแน่วแน่ ไม่เบี่ยงเบนออกนอกลู่นอกทางได้ง่าย
3. แนวทางของความคิดก็คือ การแก้ปัญหานั้นเอง
4. การคิดอาศัยนามธรรม และสัญลักษณ์อันได้แก่ ภาษาส่วนใหญ่
5. การคิดมักจะจบลงด้วยการสรุปผล (ก่อ สวัสดิพาณิชย์. 2506 : 132)

การคิดเป็นกระบวนการที่ภาพหรือสัญลักษณ์ของสิ่งของหรือสถานการณ์ต่าง ๆ มาปรากฏในแนวคิด (Idea) หรือจิตใจ (Mind) (ชูชีพ อ่อนโคกสูง. 2518 : 125-126)

การคิดหมายถึงกระบวนการสร้างสัญลักษณ์ หรือภาพให้ปรากฏในสมอง (ทองหล่อ วงษ์อินทร์. 2523 : 12)

การคิดคือกระบวนการเกิดสัญลักษณ์ในสมองโดยที่บุคคลเข้าใจเหตุการณ์หนึ่ง ๆ หรือสิ่งหนึ่ง ๆ ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งของต่าง ๆ และเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยไม่จำเป็นต้องมองเห็นสิ่งนั้นหรือเหตุการณ์นั้น ๆ (ศิริโสภาคย์ บูรพาเดชะ. 2528 : 220)

สรุปการคิดคือกระบวนการกิจกรรมทางสมองที่ก่อให้เกิดแนวสำหรับพฤติกรรมภายในและภายนอก

สาเหตุของการคิด เกิดการใช้ชีวิตประจำวัน คนเราต้องเผชิญกับปัญหาต่าง ๆ อยู่เสมอ ในการแก้ปัญหาต้องพิจารณาหาคำตอบ และการกระทำไปจนพบคำตอบ ซึ่งในการแก้ปัญหาคราวต่อไปต้องอาศัยประสบการณ์เดิมมาช่วย ในการหาคำตอบแก้ปัญหาใหม่ การกระทำเช่นนี้เป็นการประหยัดเวลา และเรายังพยายามปรับปรุงและพัฒนาสถานการณ์ต่าง ๆ สัตว์ก็มีการดิ้นรนแก้ปัญหาแต่มนุษย์มีความสามารถในการแก้ปัญหาสูงกว่าสัตว์ เพราะคนเรามีเครื่องมือมีกระบวนการคิดที่ดีกว่า มีเหตุมีผล และมีประสบการณ์ในการคิดเข้าช่วย ทำให้มนุษย์พัฒนาคำตอบในการแก้ปัญหา มีแนวคิดแปลกใหม่เกิดขึ้นตลอดการดำเนินชีวิต

กระบวนการของการคิด เริ่มจากสถานการณ์ที่เป็นปัญหา (Thinking started with problematic situation) ทำให้เกิดความรู้สึกติดขัด (Conflict) อารมณ์ถูกรบกวนเป็นทุกข์ (Disturbed) เกิดความตรึงเครียด

(Tension) จึงกระทำ (Action) อย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อแก้ปัญหาให้ลุล่วงไปสู่เป้าหมาย (Goal) กระบวนการคิดเขียนเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

1. เกิดภาพพจน์ของสิ่งหนึ่ง หรือเหตุการณ์ที่เรากำลังคิด
2. คลี่คลายปัญหาที่เกิดขึ้น
3. เกิดสัญลักษณ์ได้แก่ การเกิดคำพูด เครื่องหมาย สัญญาณ
4. เกิดความคิดรวบยอด คือกระบวนการขั้นสุดท้ายที่ทำให้เกิดความเข้าในปัญหาและแก้ปัญหาได้ (กันยา สุวรรณแสง. 2542 : 109)

ลักษณะการคิดของมนุษย์ขึ้นอยู่กับการเปลี่ยนแปลงอย่างซับซ้อนของระบบประสาท เครื่องมือในการคิดจึงเป็นตัวแปลสำคัญ กันยา สุวรรณแสง กล่าวถึงเครื่องมือในการคิดดังนี้

1. ภาพพจน์ในการคิด เป็นสิ่งที่เกิดแทนวัตถุต่าง ๆ หรือเป็นการรวบรวมประสบการณ์ของผู้คิดซึ่งอาจเกิดขึ้นได้ทั้งทางหู และตา เช่นการคิดถึงพระมหากษัตริย์ เราอาจคิดถึงเพลงประทับใจ

2. ภาษา การคิดต้องใช้ภาษา บางทีพูดกับตัวเอง บางทีทำมือ ทำท่าทาง นอกจากนี้ภาษายังช่วยการคิด การถาม การอภิปราย ช่วยให้ความคิดกว้างขวาง ภาษาช่วยรวบรวมความคิดต่าง ๆ ไว้ ภาษาบ่งถึงระบบระเบียบทางความรู้ความเข้าใจ เป็นข้อตกลงร่วมกันระหว่างบุคคลในสังคม เพื่อใช้เป็นเครื่องมือสื่อสาร แสดงความคิดและแลกเปลี่ยนประสบการณ์ระหว่างกัน

3. สัญลักษณ์ คือ สิ่งที่เป็นเครื่องหมายหรือตัวแทนวัตถุ เหตุการณ์ การกระทำต่าง ๆ เช่น ครู หมายถึงผู้ทำหน้าที่สอนศิษย์ ในทางรูปธรรม เช่น จาน ชาม โต๊ะ หรือนามธรรม ความกลัว ความงาม เป็นต้น นอกจาก คำพูด ภาษา ท่าทาง และตัวหนังสือ ยังมีสัญลักษณ์อื่น ๆ ใช้สื่อความหมายได้ เช่น ศิลปินใช้รูปแบบ (Forms) สี และ พื้นผิว (Texture) สื่อความคิดของเขากับผู้อื่น (กันยา สุวรรณแสง. 2542 : 110)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับ ภาพทัศน์หรือ Image โดยใช้คำภาษาไทยว่า ภาพพจน์ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช แปลความว่า "ภาพ" คือ ภาพที่เห็นด้วยตา คำว่า "พจน์" แปลว่า คำพูดซึ่งก็หมายความว่า ภาพที่เกิดขึ้นนั้นใช้คำพูดเป็นเครื่องวาด ไม่ใช้ดินสอ พู่กัน หรือสี แต่อย่างใด แต่เมื่อได้ถามผู้รู้บางท่านดู ก็ได้รับคำตอบว่า คำว่าภาพพจน์ แปลว่า ภาพของใครก็ตามที่มีอยู่ในใจคนทั่วไป เช่น ถ้าเป็นคนน่ารัก ภาพพจน์ ก็คือ น่ารัก ถ้าเป็นนักการเมืองแล้วใช้ชีวิตโอ่อ่า หรูหรา ฟุ่มเฟือย ภาพพจน์นักการเมืองผู้นั้นก็เป็นภาพพจน์ที่ไม่ดีในใจของคนทั่วไป คำอธิบายเกี่ยวกับภาพพจน์หรือภาพทัศน์ ดังกล่าว ทำให้เข้าใจยากไปบ้าง อาจจะสอดคล้องกับภาพพจน์หรือภาพทัศน์ในทางการสร้างสรรค์ศิลปะ (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2535 : 79)

อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายคำว่า อิมเมจ หรือ ภาพทัศน์ ว่า เป็นภาพที่ปรากฏขึ้นในใจของคน ยิ่งเราสนใจในเรื่องอะไรเป็นพิเศษหรือมีความประทับใจอะไรเป็นพิเศษ อิมเมจนั้นจะเกิดขึ้นในใจเราอย่างชัดเจนลึกซึ้ง เช่น คนที่มีความประทับใจในแม่ของตนเอง ถ้ามีใครมาถามว่า "แม่เป็นอย่างไรบ้าง" อิมเมจของแม่จะปรากฏขึ้นในใจของเรา คำอธิบายทั้งหมดอาจสื่อด้วยภาษาง่าย ๆ ว่า "แม่ผมสบายดี" แต่ความหมายหรือภาพของแม่ลึกซึ้งมากเกินกว่าที่จะถ่ายทอดด้วยภาษาพูดอย่างธรรมดา สำหรับภาพคนที่เป็นอิมเมจนั้นไม่ใช่ฟิกเกอร์ (Figure) เพราะภาพจากอิมเมจจะเป็นภาพที่เกิดขึ้นในใจ จะถูกสกัดตัดทอนเหลือแต่ส่วนที่สำคัญเท่านั้น พูดง่าย ๆ ว่าอิมเมจเป็นภาพที่เกิดจากความรู้สึกของเรา เป็นภาพส่วนตัวหรือภาพที่เกิดขึ้นในใจของคนทั่วไปก็ได้ เช่น เมื่อศิลปินเขียนภาพผู้หญิง ผู้หญิงตรงหน้า (หุ่น) เป็นสิ่งเร้ากระตุ้นให้ศิลปินเกิดอิมเมจแล้วถ่ายทอดออกมาเป็นภาพผู้หญิง ผู้หญิงที่เป็นภาพนี้เป็นตัวแทนของผู้หญิงทั่วไป ถ้าศิลปินมีทัศนคติที่ดีต่อความเป็นหญิง เช่น ศิลปินเห็นว่า ผู้หญิงเป็นเพศแม่ที่มีค่าสูง มีความหมาย มีความเสียสละ ผลงานที่

ปรากฏเป็นภาพก็จะเป็นภาพที่มีความงาม ด้วยสี รูปทรง ฯลฯ เมื่อผู้ชมชมภาพผู้หญิงก็จะเกิดอารมณ์ร่วมกับศิลปิน แต่ถ้าศิลปินมีอิมเมจเกี่ยวกับผู้หญิงในทางลบ เช่น ผู้หญิงนั้นเหมือนซากศพ ก็อาจวาดภาพผู้หญิงเน่า ๆ มีแผลเต็มตัวก็ได้ จึงสรุปได้ว่า เรื่องของภาพทัศน์ ภาพพจน์ หรือ Image เป็นภาพที่เกิดจากความคิดหรือความรู้สึกส่วนตัวของคนแต่ละคน อาจปรากฏขึ้นอย่างละเอียดก็ได้ ในลักษณะรวม ๆ ก็ได้ แต่ไม่มีลักษณะเชิงวิชาการแบบ Academic Figure คำว่า Image ในภาษาไทยอาจใช้คำว่า ภาพทัศน์ ภาพพจน์ หรือสารรูป ก็ได้ บางคนใช้ทับศัพท์เลยก็มี (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 80)

ธรรมชาติของมนุษย์ มนุษย์จะมีธรรมชาติของความคิด มนุษย์มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรค ในการกระทำกิจกรรม โดยคิดหาเหตุผลว่าควรจะกระทำอย่างไรในการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์และสิ่งแวดล้อม คนและสัตว์มีวิธีการตอบสนองแต่ก็ต่างกัน คนจะมีการคิดหาเหตุผล พินิจพิจารณาสิ่งที่ต้องทำและปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ มีการลองทำหรือคิดก่อนทำลงไป และถ้าแสดงการตอบสนองได้ถูกต้อง ก็อาจจะกลายเป็นอุปนิสัยและความเคยชิน สิ่งใดที่คิดว่าเมื่อทำลงไปแล้วจะไม่บังเกิดผลก็จะไม่ปฏิบัติ ดังนั้นการคิดจึงเป็นลักษณะประจำตัวของทุกคน และมนุษย์ต้องมีความคิดเพราะในการดำรงชีวิต มนุษย์ต้องพบกับปัญหาต่าง ๆ อยู่เสมอ มนุษย์ต้องพยายามหาคำตอบแก้ปัญหา แสวงหาเหตุผลและประสบการณ์ใหม่และสิ่งใหม่

ความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) เป็นการคิดเพื่อสร้างสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมาโดยอาศัยการหยั่งเห็นเป็นสำคัญ เป็นการประดิษฐ์คิดหาวิธีการใหม่ ๆ เป็นการคิดค้นเพื่อพบความสัมพันธ์ใหม่ของสิ่งต่าง ๆ ที่มีประโยชน์ คุณค่า และแปลกใหม่กว่าเดิม มีลักษณะและแนวใหม่ เป็นการประดิษฐ์สิ่งแปลกใหม่วิธีใหม่ขึ้นมา หรือคิดปรับปรุงวิธีการที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้น ง่ายขึ้น สะดวกขึ้น คิดโครงสร้างหรืองานกันมาใหม่ ศึกษาพบว่าบุคคลมีพลังทางจิต และทางกายเข้มแข็งจึงมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ดี การคิดริเริ่มสร้างสรรค์เป็นการคิดแก้ปัญหาประเภทหนึ่งซึ่งเป็นปัญหาพิเศษ ไม่ใช่ปัญหาในชีวิตประจำวัน ความคิดสร้างสรรค์เป็นความรู้สึกนึกคิดที่เกิดภายในบุคคลแต่ละคน แต่ก็มิได้หมายความว่าทุกคนจะต้องมีความคิดสร้างสรรค์ ความคิดสร้างสรรค์มักเป็นการมอง และรับรู้ในลักษณะเอกเทศของบุคคลหนึ่ง ๆ ซึ่งแสดงออกเป็นความสำนึกคิดของบุคคลนั้น ๆ เองโดยเฉพาะ ความคิดสร้างสรรค์นั้นเป็นเครื่องมือของมนุษย์ในการแสวงหาความรู้เพิ่มเติม เป็นความคิดซึ่งรวมการใช้เหตุผลเข้ากับความคิดประเภทที่ใช้มโนภาพประกอบกับความสามารถทางการคาดคะเน นอกจากนี้ยังเป็นความคิดในการหาความสัมพันธ์ในสิ่งต่าง ๆ เหตุการณ์ในอนาคต (Foresees) มนุษย์อาจเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้โดยอาศัยความบันดาลใจ (Inspired) หรือโดยอาศัยวิธีการรวบรวม (Organized) เหตุการณ์ขึ้นสำหรับการเกิดความบันดาลใจนั้นเนื่องมาจากจินตนาการของบุคคลในสิ่งแปลกใหม่ที่ยังไม่ เคยมี ส่วนการอาศัยวิธีการรวบรวมนั้นเป็นการคาดคะเนถึงเหตุการณ์ในอนาคตโดยรวบรวมการเปลี่ยนแปลงในปัจจุบันมาสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ใช้ในการแก้ปัญหาได้ แต่ปัญหาสำหรับการคิดสร้างสรรค์นี้จะเป็นปัญหาพิเศษ ไม่ใช่เป็นปัญหาชีวิตประจำวัน ได้แก่ การค้นคิดสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ เช่น การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ การค้นพบเพื่อความสำเร็จในด้านวรรณคดี ศิลปะต่าง ๆ ฯลฯ โดยปรกติแล้วมนุษย์ทุกคนต่างก็มีความสามารถในการคิดสร้างสรรค์อยู่ในตัวไม่มากก็น้อย และความสามารถในการคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่สามารถ ฝึกหัดได้ เช่นเดียวกับการฝึกอบรมของมนุษย์ในเรื่องอื่น ๆ (กันยา แสงสุวรรณ. 2542 : 115)

การริเริ่มสร้างสรรค์ในสังคมมนุษย์นั้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> ในสังคมมนุษย์นั้น มนุษย์ไม่ควรรอคนส่วนใหญ่เพราะหากมัวรออยู่ทุกอย่างจะไม่บังเกิดขึ้น คนส่วนน้อยหรือคนใดคนหนึ่งต้องเป็นผู้สร้างสรรค์ก่อน ไม่มีงานอะไรสำเร็จได้ด้วยความคิดส่วนรวม งานสร้างสรรค์ทุกชิ้นเกิดขึ้นได้เพราะมนุษย์ผู้สร้างคิดขึ้นคนเดียว ออกแบบคนเดียว เป็นผลิตผลของมนุษย์คนเดียว ดังนั้นหน้าที่ของเสรีภาพอันชอบธรรมของ

มนุษย์ก็คือ หน้าที่ต่อตัวเองและไม่ล่วงล้ำสิทธิของผู้อื่น ทำตามความต้องการของตนโดยอิสระ แบบนี้ที่เรียกว่าเอาจริงเอาจัง (อารี สุทธิพันธุ์. 2543 : 141)

อารี สุทธิพันธุ์ได้อธิบายถึงความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า

หมายถึงสิ่งที่มนุษย์ให้เป็นของแปลก ของใหม่ เป็นสิ่งที่ตนไม่เคยเห็นไม่เคยประสบมาก่อน ซึ่งอาจจะเป็นของแปลกและใหม่สำหรับตนเองก็พอ ไม่จำเป็นต้องใหม่สำหรับสังคม ความคิดสร้างสรรค์อาจแบ่งได้ 3 อย่างคือ

1. ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking) ได้แก่การรู้จักคิดคันคว้าแตกต่างไปจากเดิม คิดประดิษฐ์สิ่งต่าง ๆ ขึ้นเป็นความรู้ เป็นประโยชน์ต่อสังคมตามความพอใจ อาจจะได้สิ่งเร้าบางอย่างจากสภาพแวดล้อมแล้วนำไปคิดปรับปรุงดัดแปลงใหม่

2. ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in functioning) ได้แก่การมองเห็นประโยชน์ของสิ่งหนึ่งทำให้เกิดประโยชน์จากหน้าที่ที่สิ่งนั้นมีประโยชน์อยู่ เช่น ประโยชน์ของอิฐสำหรับผนัง แต่อาจนำมาขัดให้มันและใช้ทับกระดาษได้ แสดงว่าผู้นั้นมีความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์

3. ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty) ได้แก่การรู้จักสร้างความงามใหม่ แปลกจากที่เราพบเห็นอยู่ทุกวัน จะเป็นไปตามความเชื่อของสังคม จะสะท้อนสังคมหรือนำสังคมก็ตาม ถือเป็นการสร้างสรรค์ความงามขึ้นใหม่ เช่น การดัดผม ย้อมผม เป็นต้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 29)

ปัจจัยต่าง ๆ ในสังคม ที่ส่งผลต่อกระแสความคิด วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

สังคมใดสังคมหนึ่งย่อมมีกระแสธารปัญญาความคิดของสังคมนั้นไหลผ่านไปตามการเวลา มีกระแสอิทธิพลและมีการเปลี่ยนแปลงบนพื้นฐานกระแสหลักนั้นผู้คนและศิลปินในสังคมใดสังคมหนึ่ง ย่อมได้รับกระแสปัญหาความคิดอันเป็นนามธรรม หล่อหลอมไว้ในความรู้สึกนึกคิด และความรู้สึกนึกคิดก็คือจุดเริ่มต้นของจิตนาการในสังคมนั้น ๆ กระแสความคิดหลอมรวมมาจากผู้นำสังคม ทั้งทางโลกและทางธรรม นักปรัชญา นักคิด ครูอาจารย์ นักวิชาการ ตลอดจนกระแสปัญญาความคิดของประชาชนทั้งหลาย กระแสปัญญาความคิดแทรกซึมอยู่ในสำนึกของผู้คน และศิลปินอย่างแยกออกได้ยากยิ่ง เมื่อกระแสปัญญาความคิดเปลี่ยนแปลงไปบนพื้นฐานกระแสหลัก ผลกระทบต่อผู้คนและศิลปินก็พลอยเปลี่ยนแปลงไปด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 38)

ความคิดของคนนนั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องของความเคลื่อนไหวเป็นสิ่งนามธรรม คนสมัยปัจจุบัน ย่อมมีความคิดแบบปัจจุบัน ซึ่งไม่จำเป็นต้องตรงกับความคิดของคนสมัยก่อน แต่ละคนย่อมมีประสบการณ์ ไม่เท่าเทียมกันในทุกเรื่องของชีวิตสภาพเช่นนี้เป็นเรื่องปรกติธรรมดาของทุกคน เพราะความคิดของบุคคลในเรื่องใด ๆ ย่อมเป็นไปตามประสบการณ์ชีวิตของเขาในเรื่องนั้น ๆ ก่อน ถ้าชีวิตไม่เคยประสบกับเหตุการณ์ เช่นนั้นก็ไม่เคยมีโอกาสให้รู้ให้คิด แต่ถ้าสนใจก็ต้องอาศัยการบอกเล่าจากผู้อื่นที่มีประสบการณ์ หรือผู้รู้เล่าให้ฟังหรือเขียนให้อ่าน แต่คำบอกเล่าหรือข้อเขียนเรื่องนั้น ๆ ที่บรรยายไว้ให้คนอื่นได้ร่วมรู้อีกมีความคิดที่เป็นสากลให้ทุกคนร่วมมีโดยไม่คำนึงถึงประสบการณ์ชีวิตที่ต่างกันของบุคคลนั้นไม่น่าจะเป็นความคิดที่มีจริงได้

ดังนั้นความคิดของคนจึงมีจำกัด ตามสภาพสังคม ประสบการณ์และลักษณะของความคิด พัทยา สายหู ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า

ความคิดนั้นเราอาจจำแนกออกเป็นความคิดแบบปัญญาชน ความคิดแบบชาวบ้านจึงหมายความว่า คนที่ถูกจัดประเภทไว้เป็นปัญญาชนนั้นมีประสบการณ์ความรู้คล้ายกัน จึงมีความคิดทำนองเดียวกันได้จากแหล่งความรู้เดียวกัน แต่คนประเภทชาวบ้านไม่มีประสบการณ์เรียนรู้อย่างปัญญาชน จึงไม่มีความคิดความเชื่ออย่างปัญญาชนได้ มีแต่ความ

คิดตามประสบการณ์ของตน ซึ่งคล้าย ๆ กับคนในระดับเดียวกัน ที่มีประสบการณ์ชีวิตคล้ายกัน ความคิดที่ร่วมกันได้ในกลุ่มคนที่มีประสบการณ์คล้ายกันนี้ อาจมีการเสริมกันและกันได้จนกลายเป็นความคิดมาตรฐานของกลุ่มประเภทเดียวกัน เช่น ชาวบ้านที่เชื่อหมอดู ก็เพราะถ่ายทอดความรู้ความคิดแลกเปลี่ยนกัน เพราะเคยไปดูหมอคนเดียวกัน หรือหมอประเภทเดียวกันได้รับคำอธิบายและได้ใช้วิธีการของหมอคนเดียวกัน จากการถ่ายทอดแลกเปลี่ยนประสบการณ์กัน ก็ทำให้มีความคิดอย่างเดียวกันได้ และถ้าชุมชนคาดหมายให้คนระดับฐานะเดียวกัน ใช้บรรทัดฐานเดียวกันสำหรับความคิดและการปฏิบัติ ความคิดและการกระทำในรูปแบบเดียวกันนั้นก็เป็นความคิดร่วมกันของกลุ่มนั้น ปัญญาชนที่ไม่เชื่อฤกษ์ยามอย่างชาวบ้าน ก็อาจเป็นเพราะได้รับความรู้แบบวิทยาศาสตร์อย่างเดียวกันจากสำนักศึกษาเดียวกัน ข้อมูลเกี่ยวกับความคิดในเรื่องใด ๆ ก็ตาม ถ้าสามารถตรวจสอบได้ว่าเป็นความคิดของใครจากประสบการณ์ชีวิตของบุคคลนั้นเองอย่างไร และเป็นความคิดร่วมของกลุ่มประเภทใดที่ร่วมประสบการณ์กับเจ้าของความคิดเริ่มแรก ก็จะเป็นข้อมูลที่ แม่นยำให้ความหมายได้ชัดเจน สำหรับการพิจารณาและวิเคราะห์ต่อไป แต่ข้อมูลที่เอามาใช้กันได้นั้นไม่มีรายละเอียดที่ชัดเจนเช่นนี้เสมอไป เมื่อกล่าวรวม ๆ ให้เป็นความคิดสากลนั้นคงไม่สนิทใจนัก เพราะคนต่างระดับ ฐานะต่างอาชีพ ต่างประสบการณ์ ก็มีความคิดต่างกันไปในปรากฏการณ์เดียวกัน ความคิดและวิธีการใหม่ ๆ ที่เกิดในสภาพใหม่ของสังคมอุตสาหกรรมถูกนำมาเผยแพร่ให้ใช้ในสังคม จำเป็นต้องรับผลกระทบ อารยธรรมใหม่ ๆ แบบอุตสาหกรรมของโลก คนต้องเรียนรู้และรับความคิดความเข้าใจใหม่ ๆ เข้ามาปรับปรุงความเป็นอยู่ ความคิดอ่านแบบสมัยใหม่จึงมา เปลี่ยนแปลงความคิดแบบเก่า เริ่มต้นที่ระดับชนชั้นนำที่ทำหน้าที่บริหารปกครอง ซึ่งอยู่ในเมืองใหญ่ก่อน ไม่ได้แผ่ขยายไปครอบคลุมประชาชนทั่วไป แต่ความคิดแบบใหม่ก็เริ่มมีอยู่ในคนจำนวนน้อยชั้นนำที่มีอำนาจบริหารสั่งการได้ เมื่อมีประกาศคำสั่งออกไป ความคิดก็เข้าสู่ภูมิภาค ผ่านเจ้าหน้าที่ของรัฐ เช่น บริการการศึกษา บริการการแพทย์และสาธารณสุข ผู้ที่ได้รับบริการจากรัฐ ก็ได้รับความคิดและบริการแบบใหม่ไปด้วย แต่จะพอใจนำไปใช้อธิบายปรากฏการณ์ของชีวิต และเปลี่ยนแปลงความคิดแบบเดิมด้วยหรือไม่นั้น สรุปทันทีไม่ได้ ตราบใดที่สังคมยังไม่มีความหลากหลายในประเภทวิชาชีพ ที่ทำให้ผู้คนมีประสบการณ์ที่แตกต่างกัน โอกาสที่จะรักษาแบบอย่างความคิด ความเข้าใจร่วมกันใน ชุมชนไว้ก็มีมาก การเปลี่ยนแปลงความคิดให้เป็นรูปแบบใหม่จึงต้องอาศัยการเปลี่ยนแปลงประสบการณ์ชีวิตและสภาพสังคมที่สอดคล้องกันด้วย สภาพเมืองสมัยใหม่ที่กลายเป็นเมืองการค้าและอุตสาหกรรมมากขึ้น แทนการเป็นเพียงเมืองบริการ การปกครองนั้นทำให้เกิดเงื่อนไขที่เอื้อต่อการเปลี่ยนแปลงความคิด ความเข้าใจ ความเข้าใจในเรื่องต่าง ๆ ของชีวิตได้มากและเร็วยิ่งกว่าสภาพของเมืองแบบโบราณ สภาพของสังคมชนบทที่ผลิตเพื่อขายแทนที่จะผลิตเพื่อบริโภคเอง ก็เป็นเงื่อนไขที่ทำให้เกิดความคิดความเข้าใจใหม่เกี่ยวกับการผลิต การจำหน่าย และการบริโภคอย่างที่ไม่เคยมีอยู่ก่อน การคิดค้นสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ การสร้างทฤษฎีใหม่ จึงเป็นทางออกของความคิดที่เคลื่อนไหว (พัทยา สายหู. 2537 : 725-728)

สรุปความคิดของบุคคลเป็นไปตามประสบการณ์ชีวิต ถ้าคนมีประสบการณ์ชีวิตที่แตกต่างหลากหลายตามประเภทและฐานะของบุคคล ความคิดที่จะเป็นสากลเหมือนกันก็คงยาก แต่ก็สามารถร่วมกันได้ท่ามกลางกระแสความคิดของคนที่มีระดับเดียวกัน เช่น การศึกษา รสนิยม แต่จะยั่งยืนหรือไม่เป็นอีกเรื่องหนึ่ง สภาพสังคมมีส่วนกำหนดลักษณะความคิดของคนที่มีอยู่ในสังคมนั้นตามปรกติสังคมเมืองจะมีสภาพเปลี่ยนแปลงก่อนสังคมชนบทและเปลี่ยนได้มากและเร็วกว่า คนในเมืองมีผู้รู้ ผู้ปกครอง และชนชั้นนำ ความคิด ความรู้ ความเข้าใจ จึงเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนไปและการเปลี่ยนแปลงแต่ละครั้งสิ่งที่มาช่วยแก้ปัญหา คือ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์สามารถค้นพบสิ่งใหม่และพัฒนาของเดิมและเยียวยาความต้องการของสังคมได้เป็นอย่างดีไม่ว่ากระแสสังคมจะเป็นเช่นไร ความคิดจะมีการเคลื่อนไหวเสมอ แนวความคิดจึงควรได้รับการตรวจสอบอยู่เสมอ ๆ โดยเฉพาะในยุคของสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงมาก ๆ เพื่อหาสัญญาณเตือนถึงแนวทางในการดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมต่อไป

แนวความคิดในบริบทศิลปะนีโอ-พลาสติซิสม์

ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้ก่อให้เกิดบุคลิกภาพโดยการก่อกำเนิดขึ้นของ Avant Garde ในงานศิลปะต่าง ๆ และโดยการถือกำเนิดขึ้นมาของ "ลัทธิ หรือ ism" ต่าง ๆ ทศวรรษแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ความเป็นธรรมได้ปรับตัวไปสู่ปัญหาต่าง ๆ เกี่ยวกับองค์ประกอบทางศิลปะ หรือโครงสร้างเกี่ยวกับภาพ (Pictorial Structure) ซึ่งถือว่าโดดเด่นในขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะ มันถือกำเนิดขึ้นและเป็นพัฒนาการที่นับว่ามีความสำคัญมากที่สุด Cubism ได้มีผลกระทบที่ยิ่งใหญ่ที่สุด Plablo Picasso ในภาพ Demoiselles d'Avignon (1906-7; Museum of Modern Art, New York) ได้สร้างสรรค์ตรรกะใหม่ ๆ อันหนึ่งขึ้นมาเกี่ยวกับเรื่องของโครงสร้างสำหรับภาพคน กล่าวคือ มันไม่ได้ขึ้นอยู่กับปรากฏการณ์ที่สัมพันธ์กัน การสร้างขึ้นมาใหม่เกี่ยวกับภาพคนยินยอมให้ความกล้าใหม่ ๆ เกิดขึ้นมาในองค์ประกอบของภาพ สีและรูปร่างดังกล่าว ได้ถูกทำให้เป็นอิสระไปจากบทบาทหน้าที่อันบริสุทธิ์เพื่อใช้อธิบาย

Composition with Red, Blue and Yellow (1930; Collection of Mr. and Mrs. Armand P. Bastos, New York) โดย Piet Mondrian หนึ่งในผู้นี้ได้ก่อตั้งกลุ่มนีโอ-พลาสติซิสม์ De Stijl ได้ละทิ้งภาพเหมือนไปอย่างสิ้นเชิงเมื่องานศิลปะนามธรรมซึ่งขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์อันบริสุทธิ์ต่าง ๆ ของรูปแบบต่าง ๆ และสีขั้นปฐมหรือแม่สีต่าง ๆ มอนเดรียนและศิลปินคนอื่น ๆ ได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมา ซึ่งหลบเลี่ยงรูปลักษณ์ต่าง ๆ เมื่อสะท้อนถึงความเงียบสงบ และความถูกต้องแม่นยำของรูปทรง ในความหมายอันหนึ่งจิตรกรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 20 อาจถูกทำความเข้าใจในฐานะที่เป็นความก้าวหน้าในการสำรวจตัวเองและการลดทอนในการสืบเสาะเกี่ยวกับอัตลักษณ์อันลึกที่สุดภายในของสื่อ (Mediam) ออกมาอีกหนทางหนึ่งอาจจะได้รับการมองในฐานะที่เป็นการโต้ตอบหรือขานรับอันหนึ่งต่อโลกใหม่ โลกของอุตสาหกรรมโลกที่ก้าวไปอย่างรวดเร็ว และโลกที่ไม่มีความปลอดภัย หรือในฐานะที่เป็นการเปิดเผยเกี่ยวกับสหัชญาณหรือการหยั่งรู้ที่มิได้รับการระงับยับยั้งโดยขนบธรรมเนียม

ความใหม่ซึ่งเป็นนวัตกรรมเกี่ยวกับสไตล์เป็นลักษณะที่เป็นแก่นสารอันหนึ่งของศิลปะสมัยใหม่ พื้นฐานของหลักการสมัยใหม่คือความเชื่อที่ว่าศิลปะที่ก้าวหน้า สามารถที่จะสะท้อนถ่ายความเปลี่ยนแปลงในเชิงบวกของสังคมได้ลัทธิ Modernism ได้พิสูจน์ให้เห็นถึงความยุ่งยากที่จะนิยามในบางส่วน ในขณะที่จิตรกรและประติมากรจำนวนมากดำเนินการอยู่ในยุคนั้นก่อนหน้าและหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 บรรดาศิลปินอย่างเช่น Jacques Lipchits, Kasimir Malevich และ Stuart Davis แสดงความเห็นด้วยกับความเห็นที่ว่าศิลปะเพื่อศิลปะ (art for art's sake) ส่วนคนอื่นได้ร่วมเอานวัตกรรมใหม่ต่าง ๆ ในเรื่องของสไตล์ที่รากเหง้าของ Cubism เข้ากับความเกี่ยวพันในความก้าวหน้าทางสังคม โดยเฉพาะหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปินยูโรเปียนได้สร้างศิลปะนามธรรมขึ้นมา ซึ่งพวกเขาจินตนาการว่าจะช่วยสร้างหรือส่งเสริมสังคมตะวันตกขึ้นมาใหม่ในเชิงบวกได้ ในฮอลแลนด์ ปิเอต์ มอนเดรียนและเธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก ได้วิวัฒน์มาจากคิวบิสม์ ซึ่งเป็นสไตล์ เรียบง่ายแต่เคร่งครัดที่รู้จักกันใน เดอ สไตล์ พวกเขามุ่งมั่นที่จะใช้ปัจจัยพื้นฐานเกี่ยวกับการออกแบบของมนุษย์ในความเชื่อที่ว่า สภาพแวดล้อมได้สร้างจิตวิทยาขึ้นมา (Environment stablished psychology) ในสหภาพโซเวียตใหม่ EL Lissitzky และคนอื่น ๆ ได้แปรเปลี่ยนลิทธิสุนทรียศาสตร์ของ Malevich ไปสู่บางสิ่งบางอย่างที่มีความถูกต้องแม่นยำในเรื่องรูปแบบ และความปรารถนาอันแรงกล้าในเชิงสังคม พวกเขาคิดว่าศิลปะสามารถที่จะคลายปมปลดปล่อยอัจฉริยภาพในเชิงสร้างสรรค์ (Constructive Genius) ของมวลชนได้และในฝรั่งเศส Amedee Ozentant และ Le Corbusier ได้สร้างสาขาของ Cubism ในเชิงเหตุผลมาก ๆ อันหนึ่งขึ้นมาซึ่งเรียกว่า purism โดยคาดว่าจะช่วยส่งเสริมการจัดระเบียบใหม่ในสังคมฝรั่งเศสจากความเคลื่อนไหวและประสบการณ์อันซับซ้อนของขบวนการเคลื่อนไหวอันหลากหลายลัทธิที่เสนอการ

แบ่งแยกเบื้องต้นอันหนึ่งขึ้นมาระหว่างปีกของความเป็นนามธรรมของมันและปีกของการแสดงออกของมัน (Its abstract and expressionistic wings) ปีกแรกเป็นเรื่องซึ่งอุทิศให้กับเหตุผล ส่วนปีกหลังเป็นเรื่องเกี่ยวกับความรู้สึก ขณะที่โดยทั่วไปแล้วศิลปินแนวนามธรรมทั้งหลาย (Abstractionist) มีปฏิกิริยาต่อความคิดสับสนของชีวิตสมัยใหม่ โดยการแสวงหาความเรียบง่ายกว่า การจัดการต่าง ๆ ในด้านรูปแบบที่มีระเบียบกฎเกณฑ์มากกว่าศิลปินในแนวแสดงอารมณ์ความรู้สึกทั้งหลายหรือ Expressionists กลับแสวงหาการแก้ปัญหาต่าง ๆ เกี่ยวกับความ น่าเบื่อของมัน การหน่วงเหนี่ยวห้ามปรามและลัทธิวัตถุนิยมอันผิวเผิน เข้าไปในความเข้มข้นรุนแรงอันยิ่งใหญ่เกี่ยวกับประสบการณ์ของอัตวิสัย ความตรงข้ามหรือขัดแย้งกันกว้าง ๆ อันนี้มีหลักฐานชัดเจนในผลงานของบรรดาศิลปิน Postimpressionists ทั้งหลาย อย่างเช่นงานของ Seurat ในด้านหนึ่ง และเรียงตามมาในงานของ Gauguin และ Vah Gogh ในอีกด้านหนึ่ง วิสัยทัศน์ของ Seutrat เป็นเรื่องของความมีเหตุผลมากกว่าอันหนึ่ง สังคมที่มีระเบียบกฎเกณฑ์ ซึ่งเกิดขึ้นมาก่อนหรือดำเนินการมาก่อนการเกี่ยวพันของมอนเดรียน, Le Corbusier, Lissitzky, Van Gogh และ Gauguin ได้กำจัดสิ่งกีดขวางไปสู่ความหลากหลาย อันหนึ่งของขบวนการเคลื่อนไหวในด้านอารมณ์ความรู้สึก (Expressionistic Movements) ต่าง ๆ ซึ่งเป็นการอุทิศให้กับความต้องการของตัวตนเป็นสำคัญ (Egocentric Needs) ของปัจเจกบุคคล (สมเกียรติ ตั้งมโน. 2541 : 24-29)

ประเทศฮอลแลนด์ในศตวรรษที่ 19 ชนชั้นกลางสมัยใหม่กำเนิดขึ้น การช่วงชิงทางเทคโนโลยีและโครงสร้างทางวัตถุเกิดขึ้นด้วยความที่เป็นประเทศที่มีขนาดเล็ก การเกิดวัฒนธรรมโดยผู้อพยพที่มีหลากหลายเชื้อชาติจึงเกิดขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางอาณาจักรตะวันออกไกล จึงทำอิทธิพลทางปรัชญาตะวันออกเข้าไปในสภาพแวดล้อมที่มีผู้คนหลากหลายเชื้อชาติในฮอลแลนด์

หนึ่งในกลุ่มที่ครอบคลุมและกว้างขวางทั่วไป ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวคิดแบบตะวันออกนั้นคือความเคลื่อนไหวของกลุ่มลัทธิธิออซ-โอฟิ นำโดย มาดาม พลาวัตสกี้ แอนนี่ เบอแซงค์ และ รูดอล์ฟ สไตนเนอร์ นักปรัชญาชาวอินเดียที่มีชื่อว่ากฤษณะมหาธีนั้นเป็นผู้สนับสนุนสังคมของลัทธิธิออซ-โอฟิ ซึ่งมอนเดรียนเข้าร่วมเป็นสมาชิกในปี ค.ศ.1909

โรเบิร์ต เวลชท์ ได้เขียนเรื่องลงหนังสือพิมพ์ในหัวข้อการศึกษาเกี่ยวกับอิทธิพลของลัทธิธิออซ-โอฟิที่เกิดจากความคิดช่วงแรกของมอนเดรียน (ปี ค.ศ. 1909-11) ไว้ว่า

> ความสำคัญที่กล่าวย้ำของมอนเดรียนเกี่ยวกับเรื่องของจิตวิญญาณนี้มีอยู่ในทางตรงกันข้ามกัน ปัจเจกชนที่เป็นสากล นามธรรมและรูปธรรมมันคือคำสั่งสอนสื่อย่างของวิวัฒนาการ ซึ่งนำพาลัทธิธิออซ-โอฟิ ที่มีรากฐานอิทธิพลมาจากศัพท์แสงของศิลปินนั่นเอง เมื่อข้าพเจ้าถามมอนเดรียนเกี่ยวกับความสนใจในลัทธิธิออซ-โอฟินั้น เขาได้บอกเล่าถึงความเห็นพ้องต้องกันที่เขาพบในบรรดาสมาชิกว่าเป็นอย่างไร "พวกเขานั้นเป็นกลุ่มคนที่ดีมากเสมอ" เขากล่าว ข้อคิดเห็นว่าหลาย ๆ คนคงเปิดใจกับสมาชิกใหม่ได้ดีเท่ากับสมาชิกเก่า ลัทธิธิออซนั้นมีความสำคัญกับเขาในแง่ของความมีอยู่แห่งตรรกวิทยาและสำหรับคำศัพท์เกี่ยวกับความคิดทางนามธรรม สิ่งนี้ได้ช่วยส่งเสริมแก่นสารที่ครอบคลุมขอบเขตทั่ว ๆ ไปให้แก่การยอมรับทางความคิดของเขา (Haltzman. 1987 : 3)

มาร์ติน เอส เจมส์ ได้กล่าวถึงมอนเดรียนต่อลัทธิธิออซ-โอฟิว่า

> ความสนใจในลัทธิธิออซ-โอฟิของมอนเดรียนมีให้พบเห็นในงานบางชิ้นช่วงปี ค.ศ. 1907-8 การเปลี่ยนแปลงนี้ดูเหมือนจะเป็นเครื่องหมายบอกโดยอารมณ์ไตร่ตรองของผลงานชุด "ทิวทัศน์ยามเย็น" (1906-7) ฉากที่หน้าพิศวงซึ่งมวลความมืดตระหง่านเป็นเงาตัดกับท้องฟ้าที่มีริ้วแสงเป็นเส้น ๆ และผิวน้ำที่ส่องประกาย ภายหลังมอนเดรียน

ได้อธิบายเกี่ยวกับมุมมองว่าเป็นการเปรียบได้กับการปรับให้จางลงไปกับความมืดโดยลำพัง เรากลายเป็นว่ามีสติสำนึกในความเป็นสากลโลกมากขึ้น (Jame. 1987 : 12)

จนกระทั่งมอนเดรียนอายุได้ 39 ปี (ค.ศ. 1912) เขาเดินทางไปกรุงปารีสประเทศฝรั่งเศส ศูนย์กลางศิลปะกรรมในยุคนั้น มอนเดรียนได้เข้าไปเกี่ยวพันกับลัทธิคิวบิสม์ ระหว่างนี้เขาได้วาดภาพหลายชิ้นในเรื่องเดียวกัน คือ ภาพต้นไม้ แสดงวิวัฒนาการตั้งแต่ดูเหมือนจริงเรื่อยมาจนกลายเป็นภาพแบบนามธรรมและเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 1 เกิดขึ้น มอนเดรียนอยู่ในฮอลแลนด์ (1914-1919) และเริ่มศึกษาหาแนวทางสู่คตินิยมนามธรรม มีการพัฒนาทฤษฎีเกี่ยวกับเส้นตั้งและเส้นระดับสายตา ส่วนความเคลื่อนไหวทางด้านอื่น ๆ มอนเดรียนได้ร่วมมือกับ เธโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก ออกนิตยสาร เดอ สไตล์ ในปี ค.ศ. 1917 พร้อมกับเสนอแนวทางใหม่ ๆ ในทางจิตรกรรมนามธรรมที่เขาตั้งชื่อว่า "นีโอ-พลาสติซิสม์" โดยมีรูปแบบของการใช้เส้นตรงและเส้นระดับสายตามาจัดวางให้ได้จังหวะ ภายในช่องว่างที่เส้นทั้งสองชนิดตัดกันบรรจุสีสันสดใสและแม่สีวัตถุธาตุร่วมกับการใช้สีดำ ขาว และสีเทาเข้าไว้ด้วยกัน และในปี ค.ศ. 1920 ได้พิมพ์บทความชื่อ "นีโอ-พลาสติซิสม์" (Le Neoplasticisme) สำหรับงานแสดงแห่งหนึ่ง มอนเดรียนค้นคว้าแก้ปัญหาในผลงานมากขึ้นขั้นสุดท้ายคือ ความกลมกลืนที่สมดุลกันอย่างดี ด้วยการสร้างพื้นฐานรายละเอียดต่าง ๆ ของภาพคือ เส้นตรงตั้งฉากกับแม่สี กับสิ่งตรงกันข้าม คือ เส้นนอนระดับสายตาและสีที่ไม่เป็นสี เช่น สีขาว สีดำ และสีเทา เขาปฏิบัติเบื้องต้นด้วยด้วยวิธีการลดทอนของภาพให้ติดต่อสืบเนื่อง ให้มันแยกตัวออกจากกัน แต่ละส่วนจะบรรลุถึงความสมบูรณ์ด้วยตัวของมันเอง ต่างดำรงอยู่ส่วนใครส่วนมันไม่ถูกรบกวนและส่วนต่าง ๆ นี้จะเกิดความขัดแย้งกัน ก่อให้เกิดความสัมพันธ์และความสมดุลด้วย จากสิ่งนี้จะก่อให้เกิดความงามที่มีอิสระจากลักษณะที่มีอยู่ตามธรรมชาติ และลักษณะที่เป็นส่วนต้นของคนหนึ่งคนใดโดยเฉพาะ มอนเดรียนสร้างงานความว่างเปล่าขึ้นเพื่อค้นหาคุณค่าอันสมบูรณ์ที่สุด โดยมิได้นำพาต่อความหมายของธรรมชาติหรืออารมณ์โดยทั่ว ๆ ไปคำว่า "นามธรรม" ตรงกันข้ามกับคำว่า "รูปธรรม" แต่ทว่าในทัศนะของมอนเดรียนแล้ว ศิลปะนามธรรมของเขาออกมาในรูปทรงที่บริสุทธิ์ในฐานะรูปธรรมและมีตัวตน สามารถดำรงอยู่ได้ด้วยตัวมันเอง ด้วยเหตุนี้จึงเรียกผลงานของเขาว่าเป็น "นีโอ-พลาสติซิสม์" ดังนั้น ในปี ค.ศ. 1930 ฟาน ดุยสเบิร์ก จึงได้เสนอเงื่อนไขใหม่ของนามธรรมแบบมีตัวตนว่า "รูปธรรม" (Concrete) ขึ้น ซึ่งได้สอดคล้องกับความคิดของมอนเดรียน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 279-282)

นอกจากนี้ Kenneth Frampton ได้กล่าวถึงที่มาของแนวคิดนีโอ-พลาสติซิสม์ไว้ 2 ประเด็นแรก

ประเด็นแรกอาจมาจาก Dr. Schoenmaekers นักคณิตศาสตร์ผู้โด่งดังจากผลงานทรงอิทธิพลชื่อ "ภาพลักษณ์ใหม่ของโลก" (Het neiuwe Wereldbeed) และหลักการเรขาคณิตพลาสติก (Beeldende Wiskunde) โดยเสนอหลักการเกี่ยวกับเส้นละติจูดและลองจิจูดและหลักการแปลความหมายของสี

ประเด็นที่สอง ได้บรรจุความคิดทางสถาปัตยกรรมของ Hendrik Petrus Berkage และ Frank Lolyd Wright โดยเสนอหลักการเกี่ยวกับเส้นที่เป็นมุมฉากกับเส้นตรง และการผสานกลมกลืนระหว่างศิลปะและสถาปัตยกรรม (Frampton. 1984 : 141-142)

สงวน รอดบุญ ได้กล่าวถึงที่มาของแนวคิดของลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ว่า

นีโอ-พลาสติซิสม์เป็นผลสืบเนื่องมาจากปรัชญา "Plastic Mathematics" ของ Schoemmaekers นักปรัชญาชาวดัชท์ มอนเดรียนได้ยักย้ายถ่ายเทแบบมาเป็นแบบ "Plastic Constructions" และได้อธิบายความหมายของนีโอ-พลาสติซิสม์ว่า คือความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ สามารถลดหรือตัดทอนมาสู่การแสดงออกถึงรูปทรง (Plastic Expression) แห่ง

ความสัมพันธ์อันแน่นอน ศิลปะกลายเป็นสิ่งที่มีความหมายทางญาณภายใน (Intuitive) มีความแน่นอนเช่นเดียวกับคณิตศาสตร์และเป็นการแสดงให้เห็นลักษณะรากฐานของจักรวาล (สงวน รอดบุญ. 2533 : 104)

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงความคิดของลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ว่า

ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์คือความคิดทางการสร้างรูปทรงแนวใหม่ของมอนเดรียน เป็นการแสวงหาความประสานกลมกลืนอันเป็นสากล โดยการใช้รูปทรงแท้ ๆ จากเส้นตรงและแม่สีเป็นสำคัญ เขามองเห็นว่าเนื้อหาเป็นสิ่งที่มาจำกัดความบริสุทธิ์อันเป็นสากลของจิตรกรรม ทำให้ต้องผูกพันอยู่กับกาลเวลาและสถานที่นั้น ๆ โดยเฉพาะภาพ "การจัดองค์ประกอบด้วยสีน้ำเงินและสีเหลืองอันอบอุ่นกับสีน้ำเงินอันจืดชืด" ได้มีการปรับปริมาณเนื้อที่เพื่อให้มีดุลยภาพเกิดขึ้น ภายในเส้นตาข่ายสีดำง่าย ๆ การค้นคว้าเพื่อให้เกิดระเบียบสูงสุดวิธีนี้ทำให้เกิดความน่าสนใจ อันเป็นไปในแนวทางเดียวกับที่ศิลปินสมัยนีโอคลาสสิคได้พยายามค้นหาความงามสุดยอด อันจะอยู่คงทนตลอดไปโดยไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกาล เวลาและสถานที่ (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2534 : 72-73)

สรุปการเกิดหนทางแห่งลัทธินั้นเกิดจากตัวแปรหลากหลายไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลจากสังคม สงคราม กระแสสังคม กระแสความคิดทั้งเชิงปรัชญาและจิตวิทยาแห่งบุคคล รวมทั้งความต้องการพัฒนาและการค้นหาความเป็นตัวตนเพื่อก้าวไปสู่ความเป็นสากล ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์นับได้ว่าเกิดจากการผสมผสานทางแนวความคิดที่เป็นศิลปะและที่สถาปัตยกรรมและที่เป็นโครงสร้างทางสังคมในประเทศเล็ก ๆ อย่างฮอลแลนด์ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังส่งผลกับความเคลื่อนไหวในยุโรปและของโลกอีกด้วย สิ่งที่ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์พยายามนำเสนอคือ การแสวงหาความจริงอันเป็นสากลผ่านผลงานจิตรกรรมและบทความเชิงทฤษฎีของมอนเดรียน

4. รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์

รูปแบบ (Form)

รูปแบบหมายถึงลักษณะบ่งชี้ให้มองเห็นการแสดงออกหรือการถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เห็นรูปที่มองเห็นได้ โดยอาศัยส่วนประกอบทางศิลปะที่มองเห็นหรือมูลฐานทัศนศิลป์ (Visual Element) เป็นสื่อในการแสดงออกรูปแบบทางศิลปะ จะต้องมีความสัมพันธ์กับเรื่องราวและแนวความคิดของศิลปิน

รูปแบบทางศิลปะนั้นได้มีผู้กำหนดเอาไว้หลายท่าน

โกสุม สายใจ ได้แบ่งรูปแบบทางศิลปะไว้ 3 ด้านคือ

1. รูปแบบเหมือนจริง คือสิ่งต่าง ๆ ทั้งที่เกิดขึ้นเองธรรมชาติและสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยมีรูปร่างรูปทรงที่มองเห็นจับต้องได้ ทำให้ผู้ดูเข้าใจง่ายเพราะเป็นภาพที่เคยเห็นมาก่อน

2. รูปแบบดัดแปลงจากของจริง เกิดจากศิลปินต้องการจะแสวงหารูปแบบความงามใหม่ จึงให้ได้รูปร่างรูปทรงใหม่ ดูแล้วสวยงามแปลกตา

3. รูปแบบตามความคิด ความรู้สึก นับได้ว่าศิลปินมีอิสระมากที่สุดในการสร้างงานโดยศิลปินเชื่อว่าอาณาจักรความงามกว้างใหญ่ไพศาล มิใช่ติดอยู่เพียงของจริงหรือดัดแปลงเท่านั้น (โกสุม สายใจ. 2530 : 21)

สน ศรีมาตรัง ได้แบ่งรูปแบบศิลปะออกเป็น 4 รูปแบบคือ

1. รูปแบบเหมือนจริง ให้ความสำคัญแก่ความจริงตามการเห็น แสดงรายละเอียดตามข้อเท็จจริงที่มีอยู่ในธรรมชาติ

2. รูปแบบของศิลปะอารมณ์ให้ความสำคัญกับอารมณ์ แสดงความรู้สึกอันเกิดจากการตอบโต้ระหว่างประสบการณ์ส่วนบุคคลของศิลปินกับสิ่งเร้า คือแบบเบื้องหน้ายังอาศัยแบบที่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่มีอิสระที่จะลด เพิ่ม ตัดทอน รูปที่แสดงไม่ต้องตรงตามข้อเท็จจริงในธรรมชาติ แต่การเปลี่ยนแปลงรูปที่แสดงนั้นต้องสนองผลทางอารมณ์และความรู้สึกที่ต้องการแสดงออก

3. รูปแบบศิลปะจินตนาการให้ความสำคัญแก่ความเข้าใจและความเห็นของศิลปิน รูปที่ใช้แสดงในงานศิลปะจะอาศัยรูปที่มีอยู่ในธรรมชาติหรือคิดสร้างรูปขึ้นเองก็ได้ มีอิสระที่จะลด เพิ่ม ตัดทอน รูปที่ได้จากธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงรูปที่แสดงต้องสนองตอบต่อความเข้าใจ ความฝัน ความเชื่อและเรื่องที่เกี่ยวข้องกับจิตใต้สำนึก

4. รูปแบบศิลปะนามธรรมให้ความสำคัญกับความงามอันเกิดจากปัญญาความคิดที่เข้าถึงคุณลักษณะองค์ประกอบ ศิลปะและวิธีการสื่อความหมายไม่ต้องคำนึงถึงข้อเท็จจริง และรูปที่มีในธรรมชาติเน้นความสำคัญขององค์ประกอบศิลปะให้มีความสัมพันธ์มีผลด้านสื่อความหมาย โดยตัวมันเองไม่ต้องอาศัยรูปทรงที่มีเรื่องราวรูปทรงที่รู้จัก (สน สีมาตรัง. 2537 : 116-117)

สุชาติ เถาทอง ได้แบ่งรูปแบบทางรูปธรรมไว้ 3 ลักษณะคือ

1. Figurative หมายถึงรูปแบบทางรูปธรรมดูแล้วสามารถรู้ได้ว่าเป็นภาพคน สัตว์ สิ่งของ เช่น ภาพทิวทัศน์ ภาพคน ภาพสัตว์ ภาพดอกไม้ เป็นต้น

2. Non-Figurative หมายถึงรูปแบบทางนามธรรมแสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปทรง

3. Semi-Figurative and Non-Figurative หมายถึงรูปแบบกึ่งนามธรรม สามารถเห็นได้ว่าเป็นรูปทรงต่าง ๆ แต่มีลักษณะของการตัดทอนหรือดัดแปลงไปจากธรรมชาติ

รูปแบบ Figurative กับ Non-Figurative ที่จริงแล้วมักจะอยู่บนเส้นแกนอันเดียวกัน มีปลายข้างหนึ่งเป็นรูปธรรมตรงกลางจะเป็นกึ่งนามธรรม (Semi-Figurative and Non-Figurative) นอกจากสามจุดนี้แล้วผู้สร้างมีอิสระที่จะยืนอยู่บนจุดใดก็ได้บนเส้นนี้ ซึ่งมีอยู่มากมายนับไม่ถ้วน (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 79)

บุญเยี่ยม แย้มเมือง ได้แบ่งรูปแบบงานจิตรกรรมไว้ 3 แบบด้วย คือ

1. รูปเหมือนจริง เป็นรูปตามธรรมชาติหรือรูปธรรมดาที่เห็นอยู่ทั่วไป เช่น ต้นไม้ ดอกไม้ เจดีย์ บ้านเรือน แมว นก เป็นต้น เป็นรูปที่ดูแล้วเข้าใจได้ง่าย รับรู้ง่าย

2. รูปตัดทอน รูปดัดแปลงจากธรรมชาติ หรือจากสิ่งที่คุ้นเคยคุ้นตา รูปที่ตัดทอนหรือดัดแปลงนี้ทำได้หลายวิธี เช่น ทำให้บิดเบี้ยวจากความเป็นจริง ทำให้เหนือไปจากความเป็นจริง หรือรูปที่นำมาจัดเสียใหม่ นำมาตัดต่อใหม่ เป็นต้น

3. รูปที่ไม่มีความหมาย เป็นรูปอิสระ ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงทางชีวะวิทยา เป็นต้น (บุญเยี่ยม แย้มเมือง. 2537 : 45-46)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับรูปแบบไว้ว่า

ศิลปินในอดีตมักแสดงรูปแบบเหมือนคนจริง รูปแบบอันประณีตบรรจงและรูปแบบการกระทำเลียนแบบกันเพื่อให้ศิลปะสามารถสื่อสารกับประชาชนพลเมืองได้อย่างง่ายดายคุ้นเคย และพร้อมกันนั้นรูปแบบอันวิจิตรบรรจงก็ช่วยตอกย้ำความรู้ดุจเทพและสรวงสวรรค์ให้กับผู้มีอำนาจและศาสนาด้วย สำหรับศิลปะสมัยใหม่นั้นมักเป็นรูปแบบตัดทอน (Distortion) ที่ผิดเพี้ยนไปจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม หรือรูปแบบนามธรรม (Abstraction) ที่มุ่งเสนออารมณ์และความรู้สึกนึกคิด ต่าง ๆ เป็นรูปแบบที่ตอบสนองปัจเจกภาพมากกว่าตอบสนองประเพณีนิยม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 48)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง รูปแบบอันหลากหลายของศิลปะในสังคมสมัยใหม่ไว้ 5 รูปแบบ ดังนี้

1. รูปแบบสัจนิยม (Realism) เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อมและพยายามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมตามที่ตนชื่นชม แม้การเลียนแบบสิ่งดลใจเช่นนี้ ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม

2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism) ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนาพื้นฐานมาจากสัจนิยม แต่ได้นำอารมณ์ภายในความรู้สึกที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม แสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ ความรู้สึกภายในผสานกับรูปแบบสัจนิยม

3. รูปแบบนิยม (Formalism) ศิลปะในลักษณะรูปแบบนิยมได้พัฒนาขึ้นมาเด่นชัดเมื่อต้นศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อ แคนดินสกี้ (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) ขึ้น ซึ่งนามธรรมบริสุทธิ์ในที่นั้นหมายถึง รูปแบบผลงานศิลปะที่มิได้แสดงภาพธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมแต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสมส่วนประกอบศิลปะให้งดงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลงบรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาของผลงานก็ลดบทบาทลง แต่ยังคงเป็นเนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงดงามของรูปแบบเช่นนี้

4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น หนวดเครา ในประติมากรรมคน อายธรรมเมโสโปเตเมียแสดงถึงอำนาจ ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทองคือ เทพหรือผู้มีอำนาจ ราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมเป็นการเสนอภาพ รูปหรือภาษาที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิตหรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ เพื่อผู้พบเห็นได้คิดอุปมาอุปไมย และเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นไว้นั้น

5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism) ในที่นี้หมายถึงศิลปะประเพณีนิยมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกระแสสากลหรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น ๆ และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานของประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นความพยายามที่บูรณาการณ์ศิลปะจากอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 58-62)

จากที่กล่าวมาข้างต้นเกี่ยวกับรูปแบบนั้น สามารถสรุปได้ 3 แบบหลัก ๆ ได้แก่

1. ลักษณะเหมือนจริง เป็นการถ่ายทอดตามที่ตาเห็นและภาพที่ปรากฏขึ้นจะมีความใกล้เคียงความจริงมาก หรืออาจกล่าวว่าเป็นการลอกเลียนแบบธรรมชาติ

2. ลักษณะที่ตัดทอนหรือกึ่งนามธรรม เป็นการถ่ายทอดที่ให้ความสำคัญรูปเหมือนจริงน้อยลง มีการผสมผสานความรู้สึก ความสร้างสรรค์ของผู้สร้างมากขึ้น

3. ลักษณะที่แสดงความรู้สึกหรือนามธรรม การถ่ายทอดจะไม่คำนึงถึงความเป็นจริงแต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของผู้สร้างเป็นสำคัญ เป็นการให้ความสำคัญกับสิ่งที่คิดมากกว่าสิ่งที่เห็น

สงวน รอดบุญ กล่าวถึงรูปแบบผลงานของมอนเดรียนว่า มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ (Non-Symmetrical Geometric) การจัดองค์ประกอบมีลักษณะซ้าย ขวา บนล่างไม่เหมือนกัน ศิลปะแบบนี้เหมาะกับการตกแต่งอาคารสมัยใหม่ และมีส่วนให้อิทธิพลอย่างมากแก่งานศิลปะแขนงต่าง ๆ ในศตวรรษที่ 20 เช่น สถาปัตยกรรม งานออกแบบ อุตสาหกรรมและพาณิชย์ศิลป์ (สงวน รอดบุญ. 2533 : 105)

นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ได้กล่าวถึงรูปแบบงานของมอนเดรียนด้วยว่า เป็นรูปแบบของลัทธิรูปทรงใหม่ เป็นงานศิลปะแบบนามธรรม พยายามหนีรูปทรงแบบบาศก์นิยม ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากในศิลปะสมัยใหม่ โดยหันมาใช้เส้นตั้ง เส้นนอนตัดกันในมุมฉากอย่างง่าย แล้วจัดวางด้วยสีที่สดใสของแม่สีขั้นต้น (Primary Colors) (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2524 : 7)

สรุปรูปแบบของมอนเดรียนได้ความว่า เป็นจิตรกรรมเรียบง่ายในการใช้รูปเรขาคณิต โดยเฉพาะการแบ่งสัดส่วนได้อย่างพอเหมาะงดงาม เส้น รูปร่าง เหลี่ยม โดยเฉพาะรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีสัดส่วนงดงาม

จะได้รับความสัมพันธ์กับสีสดใสและบริสุทธิ์ ศิลปะของมอนเดรียนจึงเป็นความงามในรูปทรงและลักษณะที่ได้จากการจัดองค์ประกอบอย่างแท้จริง เป็นความงามที่ไม่แฝงความหมายและรูปร่าง สี เส้น หรือแสงเงา เป็นภาพนามธรรมบริสุทธิ์ จัดภาพโดยใช้องค์ประกอบของสุนทรียภาพสร้างความเป็นเอกภาพให้ความงามจักษุสัมผัสอย่างแท้จริง เป็นความงามในแนวทางใหม่และส่งอิทธิพลในปัจจุบัน

กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธี (Techniques) หมายถึง วิธีสร้างงานศิลปะ ด้วยสื่อวัสดุและอุปกรณ์ต่าง ๆ ให้ปรากฏออกมาในผลงานและเป็นการบ่งชี้ให้เห็นถึงความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว

กลวิธีศิลปะ (Art's Technique) หมายถึง ลักษณะเด่นของการใช้สื่อวัสดุที่เลือกเป็นสื่อในการแสดงออก (อารี สุทธิพันธุ์. 2539 : 27)

ศิลปะในอดีตแสดงกลวิธีสร้างสรรค์ประณีตบรรจง มีกระบวนการขั้นตอนในการสร้างงานศิลปะตามแบบแผนที่สืบทอดต่อกันมา ชื่นชมกับรูปแบบและเนื้อหาตามประเพณีนิยมมากกว่าคุณค่าในเชิงกลวิธีหรือกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ศิลปินสมัยใหม่มักมุ่งเน้นการสร้างสรรค์ด้วยกลวิธีต่าง ๆ ค้นหากลวิธีและกระบวนการแบบใหม่ ๆ กลวิธีต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 48)

กลวิธีในการสร้างสรรค์นั้นนับเป็นสิ่งสำคัญอย่างมาก การที่ศิลปินคนหนึ่งจะมีแนวทางมีเอกลักษณ์ มีความเป็นตัวของตัวเองได้นั้น ศิลปินต้องเปิดกว้างพร้อมรับเทคนิควิธีการหรือกลวิธีอันหลากหลาย เพื่อ ค้นหาความเหมาะสมความถนัดในการแสดงออกอันสอดคล้องกับรูปแบบ เนื้อหา ตามความต้องการของศิลปิน กลวิธีบางอย่างอาจช่วยย่อเวลาในการสร้างงาน กลวิธีบางอย่างอาจใช้เวลานานมากเกินความจำเป็น แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับตัวศิลปินในการที่จะเลือกสรรค์

โกสุม สายใจ ได้อธิบายถึงกลวิธีของงานจิตรกรรมไว้ ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบ (Flat Coloring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อยมีขอบเขต ที่แน่นอน ถ้าต้องการแสดงพื้นผิวก็จะใช้ลวดลายเข้ามาประกอบ การระบายสีให้เรียบยังแยกออกไปอีกคือ

1.1 การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบจะช่วยให้ดูสวยงามขึ้น นอกจากนี้จิตรกรรมบางประเภท เช่น จิตรกรรมไทยยังแสดงการตัดเส้นและลีลาของเส้นโดยเฉพาะ

1.2 การระบายสีให้เรียบขอบคม เป็นการระบายสีที่ใช้กันมากในงานจิตรกรรมและการออกแบบ โดยเฉพาะงานที่ต้องการแสดงความประณีตเรียบร้อย เป็นเทคนิคเบื้องต้นที่นักศึกษาทุกคนต้องทำได้ เพราะเป็นการฝึกบังคับให้มือเที่ยงตรงมีสมาธิ ปัจจุบันนักศึกษามีวิธีการที่ง่ายและได้ผลดีคือการใช้กระดาษกาวหรือเทปกาวมาคาดเป็นขอบแล้วระบายสีให้เรียบแล้วดึงกระดาษกาวออก จะได้รูปร่างรูปทรงที่มีขอบคมตามต้องการ

1.3 การระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเรียบเหมือนข้อ 1 และในพื้นที่ รูปร่างรูปทรงจะมีการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวมีชีวิต ชีวามากขึ้น

2. การระบายสีให้สีกลืนกัน (Harmoney Coloring) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนัก และมักจะทำให้กลืนกันได้โดยไม่มีขอบนั้นหรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่ในฐานะที่สียังไม่แห้ง สีแต่ละประเภทจะมีวิธีการยากง่ายต่างกันดังจะกล่าวต่อไปนี้

2.1 สีน้ำ สามารถทำให้สีกลืนกันได้ โดยระนาบบนพื้นที่เปียกชื้นจะช่วยให้สีแต่ละสีซึมเข้าหากันได้อย่างสวยงาม หรือถ้าต้องการให้ดูเรียบร้อยอาจจะใช้พู่กันสะอาดเกลี่ยให้เรียบอีกที

2.2 สีโปสเตอร์ หรือสีฝุ่น เป็นสีทึบแสงที่ข้น มักจะระบายหนา สามารถทำให้กลืนกันได้โดยระบายเป็นเส้นประสานเข้าหากันหรือใช้พู่กันสะอาดหรือฟองน้ำมาแตะเกลี่ยให้กลืนกันได้

2.3 สีหมึกเป็นสีน้ำที่มีความละเอียดและสดใสมาก การทำให้กลืนกันด้วยพู่กันเป็นเรื่องยากเพราะแห้งเร็ว จึงมีผู้คิดค้นเครื่องมือขึ้นเรียกว่า พู่กันลม ใช้พ่นเป็นละออง กลืนเข้าหากันได้อย่างสวยงามและปัจจุบันเป็นที่นิยมกันในวงการนิเทศน์ศิลป์มาก เพราะจะได้สีที่เรียบเนียนกลมกลืนกันอย่างเหมาะสม

2.4 สีน้ำมัน ทำให้กลืนกันด้วยการเกลี่ยเรียบหรือใช้รอยแปรงทับกันไปมา

2.5 สีพาสเทลหรือสีชอล์ค ทำให้กลืนเข้าหากัน ควรเกลี่ยด้วยมือหรือผ้าสะอาดนุ่ม ๆ

3. การระบายสีแสดงพื้นผิว (Texture Coloring) พื้นที่ผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในจิตรกรรมและเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนานไปตามลักษณะอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย ภาพที่ปรากฏจะไม่ราบเรียบเหมือนการระบายสีในข้อ 1 แต่จะดูมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีชีวิตชีวา มีความสวยงามไปอีกแบบหนึ่ง ทำให้ศิลปินพยายามค้นหาเครื่องมือต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามของพื้นผิว

เทคนิคการระบายสีเรียบบางครั้งดูจืดไม่ตื่นเต้น เร้าใจ น่าเบื่อทั้งผู้สร้างและผู้ดู จิตรกรจึงระบายสีให้เกิดเป็นพื้นผิวที่ดูแปลกตาตื่นเต้น เช่น พื้นผิวจากการระบายสีหนา ๆ พื้นผิวจากรอยแปรงเป็นต้น ทำให้ผู้ดูบางกลุ่มที่ชอบความงามแบบเรียบร้อยไม่เห็นด้วย และวิจารณ์ว่าเป็นภาพที่ยังไม่เสร็จ แต่ถ้าพิจารณากันให้ลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าเป็นการระบายสีที่แสดงถึงความแม่นยำได้จังหวะ ดูมีชีวิตชีวา ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

3.1 พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน แปรงหรือพู่กันเป็นอุปกรณ์พื้นฐานใช้ในการเขียนภาพมาตั้งแต่อดีต ซึ่งสามารถจะใช้ระบายโดยเกลี่ยให้เรียบหรือปล่อยไว้เพื่อแสดงความงามของฝีแปรงก็ได้ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านนี้ เช่น วินเซนต์ ฟานโก (Vincent Van Gohg) วิลเลี่ยม เดอร์คูนิ่ง (Willim Dercuning) จำรัส เกียรติก้อง วิรุณ ตั้งเจริญ และอารี สุทธิพันธ์

3.2 พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด พื้นผิวที่เป็นจุดนับว่าเป็นความงามอย่างหนึ่ง เกิดจากพู่กันหรืออุปกรณ์อื่น ๆ ก็ได้ ปัจจุบันมีเครื่องพ่นซึ่งทำให้ได้จุดที่มีขนาดเล็ก แต่ละจุดจะมีขนาดเท่ากัน

3.3 การระบายสีโดยการหยดสี เทสี ราดสี วิธีการนี้นับว่าเป็นการระบายสีที่อิสระ สนุกสนานมากที่สุด ภาพที่ปรากฏอาจจะแสดงถึงพลังแห่งความรู้สึกของศิลปินขณะนั้นอย่างฉับพลัน ผู้นำวิธีการนี้มาใช้คนแรกคือ แจคสัน พอลลอค (Jackson Pollock) เป็นศิลปินในกลุ่มแอ็บสแตรคเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) (โกสุม สายใจ. 2540 : 103-107)

จากข้างต้นจะพบว่ากลวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมนั้นมีหลากหลายและมีพัฒนาการและหาทางออกเพื่อความสะดวกและแปลกใหม่อยู่เสมอ ๆ ในงานจิตรกรรมของมอนเดรียนเป็นงานจิตรกรรมสีน้ำมัน จึงขอกล่าวถึงกลวิธีแห่งสีน้ำมันโดนมีนักวิชาการกล่าวถึงกลวิธีแห่งสีน้ำมันไว้ดังนี้

วิรุณ ตั้งเจริญได้กล่าวถึงกลวิธีของสีน้ำมันไว้ว่า

การเขียนภาพสีน้ำมัน สามารถเขียนได้ 2 ลักษณะคือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลงตามที่ต้องการโดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายทางอ้อม คือระบายสีโดยไม่ทันสำเร็จโดยตรงแต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ซึ่งมีเทคนิคที่จะเสนอแนะ 2 วิธี คือ

1. วิธีเกลสซิ่ง (Glazing)
2. วิธีสคัมบลิ่ง (Scumbling)

Glazing คือเทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนพื้นหน้าและมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่างซึ่งเป็นสีอ่อนกว่าด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรง แยกสีสันกันออกไปตามความเหมาะสม นอกจากนั้นวิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่หรือทั้งภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

Scumbling เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากที่ทิ้งไว้ให้แห้งอีกเทคนิคหนึ่ง คล้าย ๆ กับวิธีเกลสซิ่ง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้ามคือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนพื้นที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคนี้จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว หรือฉากโปร่ง เป็นต้น

ทั้งสองเทคนิคข้างต้นจำเป็นต้องใช้น้ำมันผสมสีที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะคือ ต้องโปร่งใสเป็นมัน และแห้งเร็วพอที่จะไม่ละลายสีเดิมหลุดออกมา น้ำมันผสมสีอาจจะใช้ส่วนผสมดังต่อไปนี้

1. ลินสีด "Stand Oil" 3 ส่วน
2. แคมมาร์ วานิช 2 ส่วน
3. เทอร์เฟนไทน์ 3 ส่วน
4. โคบอล์ ดรายเออร์ (Cobalt Dryer) 2 หยดต่อส่วนผสม 1 ไฟน์

Cobalt dryer ส่วนผสมข้างต้นเป็นตัวที่ช่วยทำให้ส่วนผสมแห้งเร็วในขณะที่ระบาย มีลักษณะเป็นของเหลวสีม่วงเข้ม (ถ้าหามาไม่ได้ก็คงต้องตัดออกจากส่วนผสม) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 48-49)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับกลวิธีเขียนภาพสีน้ำมันว่า

เป็นการถ่ายทอดที่ใช้สีน้ำมันเป็นสื่อบนระนาบรองรับสองมิติ (กว้าง x ยาว) ผลงานเสร็จแล้วเรียกว่า จิตรกรรมภาพเขียนสี เพนท์ติ้ง (Painting) หรือเรียกชื่อตามที่ผู้สร้างตั้งขึ้น สีน้ำมันนิยมใช้ระบายบนผ้าใบขึงตึง อาจจะระบายบนกระดาษหรือบนระบายรองรับอื่น ๆ ก็ได้

โดยกระบวนการพื้นฐานในการระบายสีน้ำมันสามารถประมวลได้ 5 ประการ

1. การระบายเสร็จทันที (All at Once)

เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำอย่างง่ายที่สุดกล่าวคือ เมื่อผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้ว ก็ระบายบนผ้าใบรองรับหรือระบายรองรับอื่น ๆ โดยมีเงื่อนไขว่าต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้น จะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในภายหลัง จุดเด่นของการระบายเสร็จทันทีก็คือ ได้เห็นความรู้สึกประทับใจของตนอย่างเป็นรูปธรรม อาจเป็นรอยแปรงที่ชัดเจนเด็ดขาด รอยหยาบของสีบนระนาบรองรับ หากต้องการส่วนละเอียดก็สามารถใช้ด้ามพู่กันหรือของแข็งขูดได้ และที่น่าสนใจก็คือ ภาพเขียนสีน้ำมันไม่มีขนาดใหญ่เกินไปพอที่จะพกพาไปเขียนที่ต่าง ๆ ได้ การระบายตามวิธีนี้ผู้สร้างกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์นิยมมาก เพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะใจทันที การดำเนินการตามกลวิธีนี้มีดังนี้

1.1 ไปยังสถานที่ที่ประทับใจ รู้ถึงบริเวณที่จะเขียนแน่นอน

1.2 เตรียมวัสดุ อุปกรณ์ให้พร้อม บีบสีออกจากหลอดพร้อมที่จะระบาย

1.3 รวบรวมความประทับใจต่อภูมิภาพตรงหน้าและระบายสีมันที จะร่างก่อนหรือไม่ร่างก็ได้ ขณะระบายขอให้มั่นใจว่า สีที่ระบายมีความเข้มข้นพอดี ไม่เหลวจนเกินไป หากต้องการให้แห้งเร็วก็สามารถใช้น้ำมันผสมสีบางชนิดที่มีจำหน่ายได้

1.4 ระบายตามความประทับใจฉับพลันทันที หากรู้สึกว่าเสร็จก็ไม่ต้องทำต่อ

2. การระบายเคลือบ (Glazing)

เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำโดยสีที่ใช้ระบายครั้งแรกได้ผสมกับสีที่ระบายทับเคลือบภายหลัง การระบายสีแบบนี้ต้องผสมสีแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลว ระบายให้ทั่วเป็นสีขั้นแรกหรือรองพื้นก่อน แล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่อาจจะเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน ถ้าไม่กดพู่กันก็ได้สีแก่ หากต้องการภาพสีน้ำมันให้มีส่วนละเอียดก็อาจทำได้โดยการระบายสีเหลืองอ่อนทับ เส้นร่างด้วยดินสอดำที่ร่างอย่างละเอียด เมื่อสีเหลืออ่อนระบายทับบนเส้นดินสอที่เป็นกราไฟท์ก็จะผสมกัน ต้องพิจารณาจากระนาบรองรับ (ผ้าใบ) และดินสอดำที่จะลากผสมกับสีเหลืองอ่อนนั้น เมื่อระบายเคลือบแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ได้แล้ว ปล่อยไว้ให้แห้งแล้วจึงระบายตามวิธีแรกต่อไป

จุดเด่นของวิธีนี้ก็คือ เมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่งแล้วสียังเปียกอยู่ เราก็สามารถระบายทับสีอื่นตามที่ต้องการ ทับได้แล้วเกลี่ยให้เรียบ หรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้นได้ หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่ อาจระบายสีเดียวให้สีใส ปล่อยให้ระนาบรองรับ (ผ้าใบ) แสดงความสว่างของสีอ่อนแก่ให้เห็นได้

3. การระบายแล้วเช็ดออก (Wiping Off)

เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือ เราอาจร่างรูปร่างต่าง ๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบแล้วระบายสีใดสีหนึ่งให้ทั่วก่อน เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้า ส่วนที่ต้องการให้สีอ่อนก็เช็ดมากหน่อย ส่วนที่ไม่ได้เช็ดออกจะเป็นสีที่ระบายสดใส และเมื่อเช็ดแล้วก็ระบายสีของรูปวัตถุจากหุ่นนิ่งได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้ว

ระบาย ต่อก็ได้ การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้ว สามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีขั้นแรกแห้ง ระบายอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไปแล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีขั้นแรกแห้ง จึงระบายสีทับแล้วขูด การขูดออกต้องระวังอย่าให้ผืนผ้าใบขาดเพราะเคยมีบางท่านขูดแรงเกินไป

นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้ สมัยหนึ่งการเช็ดด้วยทินเนอร์นิยมกันมาก เพราะให้ผลแปลกไปจากที่ระบายทับบนผ้าใบธรรมดา

จุดเด่นของเทคนิคนี้คือ เมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอุดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบ เพราะมีแรงกดซึ่งจะทำให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการได้ เช่น วัตถุที่มีความมัน ผิวเนียน เป็นต้น นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างจิตรกรรม ที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเองแล้วสรุปรวมผลไว้

4. การระบายสีให้ไหล (Dripping)

เป็นเทคนิคที่คล้ายกับสีน้ำ คือ ต้องผสมสีกับน้ำมันให้ใสและคอยเอียงระนาบรองรับ (ผ้าใบ) เอียงมากก็ไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อสีที่ระบายครั้งแรกนั้นแห้ง การระบายตามวิธีนี้หากผสมสีกับน้ำมันผสมสี ก็จะมีผลให้สีไหลช้า และหากใช้น้ำมันผสมสีไม่ดีเมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นรอยแตกของสีได้

จุดเด่นของการระบายสีให้ไหลคือ เมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบสีน้ำมันให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว ก็สามารถระบายและลาดเอียงให้ไหลตามต้องการ หรือหากต้องการสร้างสรรค์รูปแบบแปลก ๆ ตามจินตนาการเฉพาะตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญก็คือ ต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

5. การระบายสีทับกัน (Stumbling and Impesto)

เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่ว ๆ ไป กล่าวคือ ระบายสีน้ำมันตามที่ต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า ขั้นที่ 1 (Layer) จะระบายบางหรือระบายหนา จะใช้รอยพู่กันหรือเกลี่ยสีก็ได้ โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้น เพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึก (Condensation of Color)

การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามความต้องการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไปจนรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก ก็เรียกเทคนิคนี้ว่า Impesto ตลอดช่วงเวลา 6 เดือน อาจจะเขียนทับกันได้ เพราะสีน้ำมันยังไม่แห้ง สีน้ำมันโดยทั่วไปแล้วจะแห้งภายใน 6 เดือน ที่รู้สึกว่าแห้งนั้นจริง ๆ แล้วยังไม่แห้งสนิท

จุดเด่นของการระบายสีทับกันนี้ คือ สีแต่ละขั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้างได้เป็นอย่างดี ผู้สร้างจะรู้ว่าควรจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอ ๆ จะพัฒนาทักษะการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (Cognitive Skill) (อารี สุทธิพันธุ์. 2539 : 27-30)

แนวคิดเรื่องการถ่ายทอด รูปแบบและกลวิธี ย่อมต้องได้รับการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปเสมอตามช่วงเวลา ตามความรู้และประสบการณ์ ความสามารถของมนุษย์ ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจแต่อย่างใดที่ความคิดเกี่ยวกับกลวิธีในการสร้างสรรค์จะมีความหลากหลายเป็นอันมาก กลวิธีการระบายสีจึงมีจุดมุ่งหมายแตกต่างหลากหลายตามกันไปด้วย ในประเด็นนี้อารี สุทธิพันธุ์ได้กล่าวไว้ว่า

การวาดเขียนและระบายสีต่างเป็นกิจกรรมสร้างสรรค์ ถ่ายทอดรูปแบบระนาบรองรับเหมือนกัน แต่เทคนิคหรือวิธีการถ่ายทอดตลอดจนวัสดุหรือสื่อต่างกัน ซึ่งทั้งสองกิจกรรมนี้ อาจมีความสัมพันธ์กันบ้างหรืออาจไม่สัมพันธ์กันเลยก็ได้และก็ไม่มีเหตุผลยืนยันได้ว่าถ้าจะระบายสีให้ดีจะต้องมีการวาดเขียนได้ดีมาก่อน ดังนั้นเราจึงมาทำความเข้าใจเกี่ยวกับความมุ่งหมายเกี่ยวกับการระบายสีหรือจิตรกรรมร่วมกัน

ก่อนอื่นต้องขอยอมรับว่า การระบายสีเป็นกิจกรรมของมนุษย์โดยมีมนุษย์ที่ต้องการที่จะใช้การระบายสีเพื่อบันทึกเรื่องราว รูปแบบ หรือความรู้สึกของตนเอง ดังนั้นความมุ่งหมายของจิตรกรรมโดยทั่ว ๆ ไป จึงสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 แกน ใหญ่ ๆ ที่สำคัญ คือ

1. แกนเกี่ยวกับความมุ่งหมายโดยตรงของจิตรกรรม สามารถแบ่งความหมายได้คือ

1.1 เพื่อบันทึกเรื่องราว (Literal recorded)

1.2 เพื่อบันทึกรูปแบบ (Form recorded)

1.3 เพื่อบันทึกความรู้สึก (Sensation recorded)

2. แกนเกี่ยวกับความมุ่งหมายทางการฝึกฝนปฏิบัติ

2.1 เพื่อให้มีประสบการณ์และทักษะเกี่ยวกับรูปแบบ

2.2 เพื่อให้มีประสบการณ์และการส่งเสริมทักษะทางการใช้สี และประสบการณ์ทางการเห็นเกี่ยวกับสี

2.3 เพื่อให้มีประสบการณ์และความคิดรวบยอดเกี่ยวกับมิติ

2.4 เพื่อให้มีประสบการณ์และความคิดรวบยอดเกี่ยวกับความรู้สึก

3. แกนเกี่ยวกับความมุ่งหมายทางสังคม

3.1 ทำหน้าที่เป็นสื่อระหว่างสมาชิกในสังคมทางด้านเรื่องราว รูปแบบ และความรู้สึก

3.2 ทำหน้าที่เตือน เสนอแนะสมาชิกทางสังคม เพื่อให้ตระหนักในสิทธิหน้าที่และความรับผิดชอบของสมาชิกในสังคม ตลอดจนสัจธรรมในสังคม

3.3 ทำหน้าที่บันทึกสภาพความเป็นไปของสังคม ซึ่งอาจจะเหลือตกทอดเป็นหลักฐานทางด้านรูปแบบและความเจริญก้าวหน้าทางสังคม (อารี สุทธิพันธุ์. 2542 : 115)

นอกจากจุดมุ่งหมายของกลวิธีในงานจิตรกรรมแล้วสิ่งที่ส่งผลต่อกลวิธีที่สำคัญอีกอย่างคือเทคโนโลยี เมื่อเรามองเห็นการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยี เราก็มักมองเห็นการเปลี่ยนทางด้านศิลปะด้วยเสมอ วิรุณ ตั้งเจริญได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยีที่ส่งอิทธิพลต่อศิลปะและกลวิธีการสร้างสรรค์ไว้อย่างกว้าง ๆ ว่า

1. ความสัมพันธ์ในเชิงแนวความคิด

เมื่อเทคโนโลยีในสังคมเปลี่ยนแปลงไป เทคโนโลยีต่าง ๆ รอบตัวศิลปินย่อมส่งผลกระทบต่อแนวความคิดของศิลปิน โดยเฉพาะศิลปินสมัยใหม่อย่างปฏิเสธไม่ได้ ศิลปินเลเจอร์ในลัทธิคิวบิสม์สร้างสรรค์จิตรกรรมรูปคนที่มีสภาพเหมือนเครื่องจักร บอชิโอนี ศิลปินชาวฟิวเจอร์ริสม์ สร้างสรรค์ประติมากรรมผู้หญิงให้มีกล้ามเนื้อฉีกขาดเคลื่อนไหวอยู่บริเวณว่าง เหมือนการทำงานของเครื่องจักรกล ท่วงทำนองดนตรีสมัยใหม่ที่สัมพันธ์กับเครื่องจักรกลสังคมอุตสาหกรรม วรรณกรรมสมัยใหม่ที่มองมนุษย์อย่างกลไกมากกว่าจิตวิญาณ

2. ความสัมพันธ์ในกระบวนการผลิต เทคโนโลยีสมัยใหม่สร้างสังคมบริโภคอย่างใหม่ขึ้น การดำรงชีวิตและการเสพสุขผูกพันอยู่กับเทคโนโลยีสมัยใหม่และเทคโนโลยีสมัยใหม่ก็ส่งผลกระทบต่อกระบวนการผลิตทางศิลปะทั้งกระบวนการผลิตโดยตรงและการได้มาซึ่งอุปกรณ์ในการผลิต ศิลปินไซเคเดลิก อาร์ต ใช้แสงเป็นสื่อในการแสดงออกทางศิลปะ ศิลปินไคเนติก อาร์ต ใช้เครื่องจักรต่าง ๆ ช่วยในการแสดงออกในเชิงแสง เสียงและพลังเคลื่อนไหว รวมทั้งการใช้คอมพิวเตอร์ วิดีโอ โทรทัศน์ เป็นสื่อในการแสดงออกทางศิลปะ ศิลปินดนตรีใช้คอมพิวเตอร์สร้างสรรค์เสียงขึ้นมาใหม่ และใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่บันทึกเสียง ศิลปินการแสดงใช้ระบบแสงเสียงจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ประกอบการแสดงที่เร้าใจ

3. ทางด้านรูปลักษณ์ของศิลปะสมัยใหม่ในสังคมเทคโนโลยีสมัยใหม่ รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี เกิดการเปลี่ยนแปลง มีจิตรกรรมที่แสดงภาพเทคโนโลยี กระบวนการผลิตและการดำรงชีวิตอย่างใหม่ มีบทกวีพรรณนาต่อด้านหรือชื่นชมเทคโนโลยีสมัยใหม่ เรามีสื่อศิลปะสะท้อนเนื้อหาสาระของคนในสังคมท่ามกลางเทคโนโลยีสมัยใหม่ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 77-79)

จากที่กล่าวมาข้างต้น อาจกล่าวได้ว่ากลวิธีในการสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งที่มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่โดยตลอด ทั้งนี้อาจเนื่องด้วยพื้นฐานทางการศึกษา สถาบันการศึกษา สังคม ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและที่สำคัญคือความเป็นนักคิด นักเลือกสรรค์ เพื่อค้นหาความเหมาะสมลงตัวในแนวทางการพัฒนาและแปลกใหม่ มอนเดรียนเป็นศิลปินคนหนึ่งที่เกิดในสังคมที่เกิดการเปลี่ยนแปลงจากสงคราม ในยุคของการแสดงอัจฉริยะภาพของสาขาวิทยาศาสตร์ที่เด่นชัด มอนเดรียนกลับมองเป็นเรื่องธรรมดาและสื่อผ่าน

ออกมาโดยการระบายเรียบ ประณีต ขอบคม เป็นระเบียบ อาจเป็นเพราะมอนเดรียนมองในมุมของความใหม่และความเปลี่ยนแปลงที่เรียบง่ายไม่วุ่นวายแต่เป็นสิ่งสากลและเป็นความจริง ดังนั้นกลวิธีในผลงานของมอนเดรียนจึงมิได้ให้ความสำคัญต่อความรู้สึกกระตุ้นต่อสายตา แต่จะส่งผลนัยต่อความคิดรวบยอดแห่งทฤษฎีและปรัชญาของเขาเป็นสำคัญ

4.1 โครงสร้างและทฤษฎีการออกแบบจัดวาง

โครงสร้าง

กระบวนการรับรู้ทางสายตาของมนุษย์เกิดจากแสงสะท้อนของวัตถุตกลงบนเรตินา (Retina) ของตา ซึ่งจะส่งความรู้สึกที่เกิดขึ้นไปยังสมองและสมองจะทำหน้าที่แปลความหมายจากรหัสความรู้สึกที่ตาส่งมาให้ และสิ่งที่เรารับรู้นั้นคือภาพทัศน์หรือภาพที่มองเห็น (Image) ซึ่งไม่ใช่วัตถุจริง ดังนั้นการรับรู้เกี่ยวกับภาพก็เท่ากับเราได้รับรู้สิ่งต่าง ๆ ที่จะประกอบกับเป็นภาพขึ้นมาไม่ว่าจะเป็น เส้น (Line) สี (Color) รูปร่าง รูปทรง (Shape and Form) พื้นที่ว่าง (Space) ทิศทาง (Direction) ขนาด (Size) พื้นผิว (Texture) หรือความมืดความสว่าง เราเรียกสิ่งเหล่านี้ว่าองค์ประกอบของการมองเห็น (The Visual Elements)

เนื่องจากในงานจิตรกรรมมีเป้าหมายสำคัญคือ การสร้างภาพบนพื้นระนาบและการสร้างภาพในงานจิตรกรรมนั้นก็ใช้องค์ประกอบเดียวกันกับภาพที่มองเห็น ดังนั้นเราจึงเรียกองค์ประกอบเหล่านี้ว่าองค์ประกอบของการออกแบบ (The Elements of Design) ทั้งนี้เพราะการออกแบบนั้นจะเป็นพื้นฐานของการสร้างงานทัศนศิลป์ (Visual Arts) ทุกสาขา โดยเฉพาะสาขาจิตรกรรมซึ่งจะมีส่วนเกี่ยวข้องกันมากที่สุด เพราะความเข้าใจในเรื่ององค์ประกอบของการออกแบบจะมีส่วนเสริมความเข้าใจในการดูงานจิตรกรรมมากขึ้น

ในงานของมอนเดรียน นับได้ว่าเป็นการออกแบบเพื่องานจิตรกรรม การจัดองค์ประกอบของ เส้น สี รูปร่างรูปทรง และอื่น ๆ อีก ตามจุดประสงค์ของความต้องการแสดงออกของศิลปิน การจัดองค์ประกอบที่ดีจะมีส่วนเสริมให้งานจิตรกรรมชิ้นนั้นมีคุณค่าหรือมีศักยภาพในตัวเองมากขึ้น

การจัดองค์ประกอบอาจเป็นคำที่ล้าสมัยไปแล้ว หากจะกล่าวให้ครอบคลุม เราอาจกล่าวได้ว่าการจัดองค์ประกอบก็คือการจัดโครงสร้าง แต่เดิมที่เราพูดถึงองค์ประกอบศิลป์ เราอาจพูดถึงทัศนธาตุทั้ง 7 แต่ปัจจุบันยุคสมัยเปลี่ยนไป ความซับซ้อนในการแสดงออกมีมากขึ้น การกล่าวถึงทัศนธาตุจึงไม่เปิดกว้างนัก ซึ่งเราอาจกล่าวนอกมากไปกว่าทัศนธาตุทั้ง 7 ได้อีกมาก อาทิ เวลาและการเคลื่อนไหว (Time and Movement) เป็นองค์ประกอบหนึ่งในงานออกแบบจิตรกรรม ซึ่งปัจจุบันได้เล็งเห็นความสำคัญนับตั้งแต่มนุษย์สามารถสร้างภาพยนตร์และโทรทัศน์เพื่อให้ภาพสามารถเคลื่อนไหวได้ ในงานจิตรกรรมแม้จะเป็นภาพนิ่ง แต่ศิลปินพยายามที่จะสร้างความรู้สึกเคลื่อนไหวในภาพโดยอาศัยองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เส้น สี รูปร่างรูปทรง มาจัดให้เกิดจังหวะเพื่อนำสายตาคนดูให้กวาดสายตาเป็นแนวและเคลื่อนไหวตามภาพที่ต้องการ และหลายทศวรรษแล้วที่มนุษย์ได้พยายามที่จะสร้างภาพเพื่อให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหวบนระนาบแบน (Kinetic Sensation on Flat Surface) ภาพจิตรกรรมฝาผนังของชาวอียิปต์ที่เมืองเบนิ ฮาซาน (Beni Hasan) มีอายุราว 2,000 ปี ก่อนคริสตกาล ซึ่งเป็นภาพนักมวยปล้ำที่แสดงการต่อสู้ต่อเนื่องลำดับ ตั้งแต่การกอดปล้ำจับ และเหวี่ยงโยน ในงานแนวจิตรกรรมทั้งของชาวตะวันออกและตะวันตกหลายยุคหลายสมัย เป็นภาพแบบบรรยายเรื่อง ลักษณะภาพจะต่อเนื่องลำดับเหตุการณ์ในองค์ประกอบเดียวกัน ศิลปินกลุ่มคิวบิสม์จัดภาพในลักษณะที่ให้คนดูรู้สึกว่ากำลังเดินรอบ ๆ วัตถุเพื่อพิจารณา ปริมาตร เนื้อที่ โครงสร้างที่ประสานกันบริเวณที่ว่างรอบ ๆ วัตถุซึ่งตรงกันข้ามกับศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์ (Futurism) ซึ่งให้ความรู้สึกว่า คนดูอยู่กับที่ในขณะที่วัตถุเคลื่อนไหวผ่านตาคนดู เช่น ภาพเขียนของบัลลา (Giacomo Balla) ชื่อภาพเด็กผู้หญิงวิ่งที่

ระเบียง (Little Girl Running on a Balcony) หรือภาพเขียนชื่อร่างเปลือยเดินลงบันไดหมายเลข 2 (Nude Descending a Staircase 2) ของมาร์เซล ดูชอง (Marcel Duchamp) (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 29)

ส่วนประกอบต่าง ๆ ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดภาพและภาพที่เกิดจากการสร้างสรรค์โดยศิลปินนั้นจะต้องผ่านกระบวนการรับรู้ทางตา ภาพที่มองเห็นเมื่อถูกถ่ายทอดผ่านสื่อต่างก็มีเป้าหมายคือ ต้องการให้เกิดผลต่อการดู ซึ่งหมายถึงความงาม ดูดี น่าสนใจ ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะต้องนำเอาองค์ประกอบทั้งหลายทั้งปวงมาจัดวางเพื่อให้เกิดภาพที่มีความงามขึ้น

ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง

องค์ประกอบแต่ละส่วนมีผลต่อความรู้สึกและมีคุณค่าทางด้านสุนทรีย์ดังนั้นการออกแบบในงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นเชิงประยุกต์หรือเชิงศิลปะบริสุทธิ์จำเป็นจะต้องพิจารณาถึงจุดมุ่งหมายของแต่ละงานว่าต้องการให้เกิดภาพทัศน์ในลักษณะใด ทั้งนั้นอาจจะพิจารณารวมทั้งในด้านความงามและหน้าที่ใช้สอยไปพร้อม ๆ กัน

ในทางทฤษฎีความหมายของการออกแบบอาจจะแบ่งเป็น 2 นัย คือ ความหมายแรกหรือความหมายที่เข้าใจกันทั่วไป คือศิลปะแบบประยุกต์ (Applied Arts) หมายถึงงานศิลปะที่มุ่งเน้นประโยชน์ใช้สอย (Functions) หรือเพื่อการตลาดเป็นหลัก เช่น การออกแบบเก้าอี้ ซึ่งเป็นงานออกแบบโครงสร้างเพื่อให้นั่งได้ในขณะเดียวกันเก้าอี้ต้องมีความงามด้วย หรือการออกแบบโปสเตอร์มีเป้าหมายหลักคือ เพื่อโฆษณาชวนเชื่อแต่โปสเตอร์ต้องสวยและดึงดูดใจของคนได้ แม้ว่างานออกแบบประเภทนี้จะเน้นที่ประโยชน์ใช้สอยเป็นหลักแต่ดูเหมือนว่าความงามจะเป็นตัวเลือกข้อแรกสำหรับผู้บริโภค งานศิลปะประยุกต์เรามักจะเรียกรวม ๆ ว่างานออกแบบ

ส่วนในความหมายที่สองคือ การออกแบบในความหมายของกระบวนการผลิตงานศิลปะ ซึ่งต้องอาศัยกระบวนการออกแบบเป็นเบื้องต้นก่อนที่จะลงมือทำงานจริง เช่น งานออกแบบจิตรกรรม การออกแบบเบื้องต้นได้แก่ การเขียนภาพหวัด การทำภาพการ์ตูน เพื่อนำมาถ่ายแบบลงบนพื้นระบาย (Surface) ของงานจิตรกรรมชิ้นนั้น ๆ ซึ่งผลงานสำเร็จที่ผลิตออกมานั้นเราเรียกว่างานศิลปะ ซึ่งไม่ใช่งานออกแบบอย่างที่เราเรียกงานศิลปะประยุกต์ทั้งหลาย แต่ในงานจิตรกรรม การออกแบบมีเป้าหมายเพื่อผลของการมองเห็น (The Visual Effectiveness) คือให้ความงามและให้สาระความหมาย (Message and Meaning)

สุชาติ เถาทอง ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักการทัศนศิลป์ว่า

> โครงสร้างทางทัศนศิลป์หรือบางทีเรียกว่าภาษาทางศิลปะเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงามและความเหมาะสมเพียงใด โครงสร้างทางศิลปะประกอบด้วย ดุลยภาพ (Balance) สัดส่วน (Proportion) ประสานกลมกลืน (Harmony) จังหวะ (Rhythm) จุดเด่นของงาน (Dominance) แต่หลักการเหล่านี้มิได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณีเพราะการจัดการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหาซึ่งอาจต้องดัดแปลงปรับปรุง เพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด (สุชาติ เถาทอง. 2535 : 67)

ประเสริฐ ศิลรัตนา ได้กล่าวถึงหลักการจัดองค์ประกอบไว้ว่า

> การจัดองค์ประกอบคือ การนำเอาองค์ประกอบต่าง ๆ จุด เส้น สี รูปร่างรูปทรงและอื่น ๆ มาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกันในอัตราส่วนและการวางตำแหน่งของแต่ละองค์ประกอบและมีความสมดุล ก่อให้เกิดเอกภาพและปรากฏเป็นคุณค่าในทางศิลปกรรมขึ้น ในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะโดยทั่ว ๆ ไป มักคำนึงถึงหลักการกว้าง ๆ 3 ประการคือ จัดให้มีจุดสนใจ (Point of Interest) ให้มีความสมดุล (Balance) ให้มีลักษณะเป็นเอกภาพ (Unity) (ประเสริฐ ศรีรัตนา. 2528 : 61)

พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงการจัดโครงสร้างของภาพไว้ว่า

สำหรับการทำงานของศิลปิน ดูเผิน ๆ ก็เหมือนกับว่าไม่มีหลักเกณฑ์ใด ๆ เพราะบุคคลกลุ่มนี้มุ่งแสดงอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวมาก แท้ที่จริงแล้วในความรู้สึกที่ปราศจากหลักเกณฑ์นั้นแฝงไว้ด้วยความถูกต้องตามหลักการออกแบบอยู่แล้ว ทั้งนี้เพราะว่าความมีทักษะและประสบการณ์อันยาวนาน ทำให้ดูเหมือนว่าหลักเกณฑ์นั้นเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับเขา จึงไม่ต้องสงสัยว่าทำไมบ่อยครั้งที่ศิลปินไม่สามารถอธิบายถึงหลักเกณฑ์ในการออกแบบที่มีลักษณะของงานได้ ดังนั้นหลักการจัดองค์ประกอบจึงครอบคลุมถึงกฎเกณฑ์หลายอย่างและถึงจะมีหลักเกณฑ์มากมายเท่าใดก็ตามก็ยังเป็นเรื่องของหลักการจัดเส้น สี ลักษณะผิว รูปและ space เพื่อให้เกิดรูปทรงที่ประทับใจ ตามจุดประสงค์และความรู้สึกที่ต้องการ ในทางทัศนศิลป์ไม่ได้แบ่งหลักเกณฑ์เรื่องนี้ไว้ตายตัว แต่จะสรุปเป็นหลักสำคัญได้ 3 ประการ ความสมดุล (Balance) ความเด่น (Interesting Point) ความกลมกลืน (Harmony) (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 62-63)

จากที่กล่าวมาข้างต้นเราจะพบว่างานจิตรกรรมต้องผ่านกระบวนการออกแบบโดยการนำเอาส่วนประกอบทางศิลปะหรือที่เรียกว่าทัศนธาตุหรือส่วนประกอบของโครงสร้างมาจัดวางให้เกิดการประสานหรือความสัมพันธ์และบรรลุผลทางความงามความหมาย ดังนั้นทฤษฎีการออกแบบจัดวางจึงเป็นสิ่งสำคัญโดยเฉพาะในผลงานของมอนเดรียน การมองในแง่มุมของทฤษฎีการออกแบบจัดวางทั้งในเชิงศิลปะ และศิลปะประยุกต์เป็นการสอดคล้องกันเนื่องจากผลงานของมอนเดรียนมีลักษณะพื้นฐานทางการออกแบบนามธรรมเรขาคณิต

ทฤษฎีการออกแบบเป็นทฤษฎีที่ว่าด้วยหลักการนำเอาทัศนธาตุและลักษณะของทัศนธาตุมาประกอบด้วย ตัวอย่างของทฤษฎีการออกแบบมีอยู่ในธรรมชาติมนุษย์ได้เพียรพยายามสังเกตและจดจำมาเป็นหลักปฏิบัติในการสร้างผลงาน และเมื่อได้ผลที่พึงพอใจ จึงปฏิบัติซ้ำ ๆ กันต่อ ๆ มา พร้อมทั้งเผยแพร่ให้ผู้อื่นชอบและปฏิบัติตาม ในที่สุดก็กำหนดและตราไว้เป็นหลักการและทฤษฎี

มาโนช กงกระพันทน์ ได้อธิบายถึงทฤษฎีการออกแบบจัดวางไว้ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง (Theory of Opposition) หมายถึง เส้นสองเส้นที่ทำปฏิกริยาต่อกัน คือ เส้นดิ่งทำมุม 90° กับเส้นนอน ทฤษฎีเส้นแย้งคือ การนำเอาทัศนธาตุโดยเฉพาะ เส้น รูปร่าง รูปทรง มาสร้างงานโดยจัดให้ทัศนธาตุเหล่านั้นทำปฏิกริยาต่อกันในทิศทางที่เป็นเส้นแห้งคือแนวนอนและแนวดิ่ง

2. ทฤษฎีเส้นเฉียง (Theory of Transition) คล้ายคลึงกับเส้นแย้ง แต่มีเส้นที่สามมาเชื่อมต่อระหว่างเส้นดิ่งและเส้นนอนในแนว 30° หรือ 60° บ้าง มีการเรียกทฤษฎีนี้ว่าทฤษฎีเส้นผ่าน กล่าวถึงเส้นสามเส้นที่ทำปฏิกริยาต่อกันโดยมีเส้นสองเส้นเป็นเส้นแย้ง

3. ทฤษฎีการซ้ำ (Theory of Repetition) การซ้ำเป็นการปรากฏอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นในสิ่งแวดล้อมทั้งที่เป็นธรรมชาติและที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งเราสามารถได้ยินและได้เห็น เช่น เสียงคลื่นในทะเลที่พัดเข้าหาฝั่งเป็นจังหวะซ้ำ ๆ และต่อเนื่องกันไม่ขาดระยะ หรือชาวชนบทร่วมกันร้องรำทำเพลง ตีกลองเป็นจังหวะซ้ำกัน สำหรับในงานศิลปะและงานออกแบบ การซ้ำคือ วิธีการเน้นอย่างหนึ่งที่ต้องการให้เห็นเด่นชัด โดยใช้ทัศนธาตุ เช่น เส้น รูปร่าง รูปทรง วางลงในกรอบพื้นที่โดยมีระยะเทียบเท่าหรือไม่เท่ากันก็ได้ จะสังเกตได้ว่าการซ้ำนี้จะก่อให้เกิดจังหวะขึ้นได้ จังหวะจะห่างหรือถี่นั้นขึ้นอยู่กับระยะเคียงและต่อจากนั้นก็จะพัฒนาไปสู่ความเคลื่อนไหว (Movement) ซึ่งเป็นอีกทฤษฎีหนึ่งที่จะกล่าวถึงต่อ ๆ ไป

4. ทฤษฎีจังหวะ (Theory of Rhythm) จังหวะคือลักษณะของการเคลื่อนไหว ว่าถี่ ห่าง หรือต่อเนื่องกันอย่างไร ในธรรมชาติลักษณะที่เราไปยังชายฝั่งทะเลจะได้ยินเสียงน้ำซัดเข้าหาฝั่งเป็นจังหวะ ทำนองเดียวกันจังหวะจะปรากฏอยู่ในดนตรีด้วย เช่น ชาวบ้านชนบทจัดงานวันเชิงร้องรำทำเพลงต่างก็ตีฆ้อง กลอง เป็นจังหวะสนุกสนานกัน สิ่งที่กล่าวมานั้นเป็นจังหวะที่เราสัมผัสได้ด้วยการได้ยินเป็นจังหวะของเสียง และจังหวะที่อยู่ใกล้ตัวเราอย่างหนึ่งที่สังเกตได้ง่ายคือ จังหวะการเต้นของหัวใจของเรานั้นเอง ส่วนในศิลปะและการออกแบบก็มีจังหวะเช่นเดียวกัน ถ้าเราใช้

ความสังเกตในธรรมชาติ โดยเฉพาะพวกสัตว์ต่าง ๆ เช่น หอย เราจะแลเห็นลวดลายของเปลือกหอยที่มีลักษณะเป็นจุด สายตาของเราจะมองดูจุดบาง ๆ ที่ปรากฏอยู่นั้นจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ซึ่งเป็นคุณสมบัติของจังหวะและคุณสมบัตินี้เองที่สามารถพาสายตาของเราให้มองดูต่อเนื่องกันไปไม่ขาดระยะ สำหรับผลงานออกแบบ เช่น ลายผ้า ภาพโฆษณา การจัด เครื่องเรือน ก็สามารถเอาทฤษฎีนี้มาใช้อย่างได้ผล

5. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง (Theory of Gradation) ความเปลี่ยนแปลงระดับเป็นเรื่องของการแปรเปลี่ยนทัศนธาตุ และลักษณะของทัศนธาตุ เช่น การแปรเปลี่ยนรูปร่าง รูปทรง ทิศทาง หรือแปรเปลี่ยนจากขนาดหนึ่งไปอีกขนาดหนึ่ง ความเข้มข้นระดับหนึ่งไปยังอีกระดับหนึ่ง หรือสีหนึ่งไปยังอีกสีหนึ่ง มีลักษณะที่แสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้ม เช่น ดำและขาวจะเชื่อมโยงระหว่างกันด้วยระดับความเข้มที่ต่อเนื่องกัน ความเปลี่ยนแปลงนี้เป็นธรรมชาติซึ่งเราอาจสังเกตเห็นได้ชัดเจน เช่น สีของท้องฟ้าในเวลาพลบค่ำจนถึงเวลากลางคืนซึ่งมืดสนิท นับเป็นการเปลี่ยนแปลงของสีและความเข้ม นอกจากนี้แล้วก็ยังมีความหมุนเวียนและเปลี่ยนแปลงในธรรมชาติอย่างอื่น ๆ อีก เช่น การหมุนเวียนระหว่างพระอาทิตย์และพระจันทร์ สภาวะของน้ำขึ้น – น้ำลง การต่อเนื่องระหว่างฤดูกาลต่าง ๆ ความเจริญเติบโตของชีวิตมนุษย์ สัตว์และพืช ที่แสดงให้เห็นตั้งแต่สภาพเริ่มเกิดจนกระทั่งแตกดับหรือตายในที่สุด ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นการเปลี่ยนแปลงในลักษณะต่าง ๆ ทั้งสิ้น

กล่าวโดยสรุปก็คือ ทฤษฎีนี้กล่าวถึงเรื่อง การเปลี่ยนสภาพของทัศนธาตุและลักษณะของทัศนธาตุจากสภาวะหนึ่งไปยังอีกสภาวะหนึ่ง เช่น เปลี่ยนขนาดจากเล็กไปหาใหญ่ เปลี่ยนสีหรือความเข้มจากค่าความเข้มหนึ่งจะเป็นอ่อนหรือแก่ก็ได้ไปในทางตรงกันข้าม

6. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว (Theory of Movement) หมายถึงความไม่หยุดนิ่ง มีลักษณะคล้ายคลึงกันกับจังหวะและระดับความเปลี่ยนแปลงและการซ้ำแต่มีอัตราความเร่งสูงกว่า กล่าวคือ มีความรวดเร็วอยู่ในความเคลื่อนไหว ศิลปินและนักออกแบบในศตวรรษที่ 20 ได้ให้ความสนใจในเรื่องนี้เป็นพิเศษ เป็นหลักการที่เกิดขึ้นใหม่ ตำราการออกแบบในอดีตจะไม่ปรากฏเรื่องนี้ขึ้นเลย หลักการนี้สามารถที่จะทำให้สายตาเคลื่อนที่อย่างไม่หยุดยั้ง และจะนำไปสู่จุดสำคัญที่สุดของผลงานด้วย

7. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ (Theory of Harmony) หมายถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่ขัดแย้งซึ่งกันและกัน เราจะสังเกตเห็นความประสานสัมพันธ์อยู่โดยทั่วไปในธรรมชาติรอบ ๆ ตัว เช่น ตัวแมลงที่มีปีกสีเขียวคล้ายคลึงกับใบไม้ แมลงจำพวกนี้หากินอยู่ตามต้นไม้ แลดูกลมกลืนและสัมพันธ์กัน ตามธรรมชาติโขดหินหรือปะการังตามชายฝั่งทะเลแลดูกลมกลืนกับเปลือกหอย ก้อนกรวดและบรรยากาศโดยรอบ เป็นต้น ส่วนผลงานออกแบบนั้น ความสัมพันธ์เพียงอย่างเดียวบางทีจะทำให้แลดูน่าเบื่อ ดังนั้นในผลงานชิ้นหนึ่งนั้นควรมีความขัดแย้งเจือปนอยู่บ้าง เพื่อป้องกันมิให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ นอกจากนี้แล้วความกลมกลืนยังทำหน้าที่เป็นตัวกลาง ช่วยประสานระหว่างความขัดแย้งอย่างเต็มที่กับการซ้ำ ความประสานสัมพันธ์มีอยู่หลายลักษณะ เช่น ความประสานสัมพันธ์ของเส้น รูปร่าง รูปทรง ทิศทาง ขนาด ความเข้ม ลักษณะผิว และสี นอกจากนี้แล้วยังมีความประสานสัมพันธ์ของเนื้อหาถึงแม้ว่ารูปลักษณะจะไม่สัมพันธ์กันเลย เช่น เรื่องของผืนผ้า หลอดสีด้าย เข็มเย็บผ้า และกรรไกรสำหรับตัดผ้า เมื่อนำเอาภาพของเนื้อหาเหล่านี้มารวมกันแล้ว แม้มีรูปลักษณ์ขัดแย้งกันก็ตาม แต่โดยทางเนื้อหาแล้วสิ่งเหล่านี้มีความประสานสัมพันธ์ซึ่งเป็นแนวทางนำไปสู่ความเป็นเอกภาพได้

8. ทฤษฎีความขัดแย้ง (Theory of Contrast) หมายถึง ความไม่ประสานสัมพันธ์ระหว่างกันหรือสิ่งที่เป็นตรงกันข้าม เช่น ความมืดตรงกันข้ามกับความสว่าง ขนาดใหญ่กับขนาดเล็ก กลมกับเหลี่ยม ละเอียดกับหยาบ ในกรณีที่เป็นสี สีอ่อนตรงกันข้ามกับสีขาว เป็นต้น ผลงานศิลปะหรือการออกแบบที่มีรูปหรือสีคล้ายคลึงกันโดยไม่มีความแตกต่างกันบ้างเลยนั้น จะทำให้แลดูจืดชืด ไม่ตื่นเต้น แต่ถ้ามีรูปหรือสีที่แตกต่างกันหรือขัดแย้งกันอยู่บ้าง ก็จะทำให้แลดูเด่นชัดและตื่นเต้น ส่วนจำนวนและลักษณะของความแตกต่างหรือขัดแย้งกันนั้นไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและดุลยพินิจของผู้สร้างงานเอง ความขัดแย้งเปรียบเหมือนกับเครื่องปรุงที่ช่วยทำให้อาหารมีรสดีขึ้น ความขัดแย้งมีอยู่หลายลักษณะ เช่น ความขัดแย้งของเส้น รูปร่าง ขนาด ทิศทาง ความเข้ม พื้นผิว และ สี

9. ทฤษฎีสัดส่วน (Theory of Proportion) เป็นทฤษฎีการออกแบบที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ของส่วนของเส้นตรง และรูปร่างที่มีต่อกันระหว่างส่วน ๆ หนึ่งกับส่วนใหญ่หรือส่วนรวม หรือระหว่างส่วนต่อส่วน การที่สัดส่วนมีความสัมพันธ์อันดีนี้เองที่ก่อให้เกิดความงดงามขึ้น โดยเฉพาะความงามของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ่ง Marcus Viruvius Pollio สถาปนิกชาวโรมัน (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 1) ได้ศึกษาพบว่าชาวกรีกโบราณเป็นผู้สร้างกฎแห่งความงาม

หรือสัดส่วนทอง (Golden Section) ขึ้น ได้มีการศึกษาถ่ายทอดกันมาจนเป็นที่ยอมรับจนถึงทุกวันนี้ โดยได้พบว่ารูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเป็นรูปที่มีความงามด้อยกว่ารูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า และรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีสัดส่วนงดงามนั้นก็คือ 1 : 1.618 กล่าวคือ ความกว้างเท่ากับ 1 และความยาวเท่ากับ 1.618 หรือ 2 : 3 (โดยประมาณ) ซึ่งหมายถึง ความกว้าง 2 ส่วน และความยาว 3 ส่วน และไม่ว่าจะเพิ่มตัวเลขขึ้นไปเท่าใดก็ตาม สัดส่วนทองก็จะอยู่ในอัตราส่วน 1:1.618 หรือ 2:3 เสมอ คือ อัตราส่วน 3:5 5:8 8:13 และ 13:21 จะสังเกตได้ว่าตัวเลข 5 8 13 และ 21 ที่เป็นความกว้างนั้นได้แก่เลขหลังของสัดส่วนที่อยู่ในลำดับข้างหน้า ส่วนตัวเลขความยาวจะได้จากผลบวกของอัตราส่วนในลำดับข้างหน้าเช่น 2 + 3 = 5 3 + 5 = 8 5 + 8 = 13 8 + 13 = 21 ฯลฯ

ในกรณีที่จะเพิ่มขนาดของพื้นที่รูปสี่เหลี่ยมให้มากขึ้น ก็คูณด้วยจำนวนที่ต้องการ เช่น ต้องการขยายเพิ่มขึ้นสองเท่า ก็นำเอา 2 ไปคูณด้วยก็จะเป็น 4:6 ซึ่งยังมีความสัมพันธ์กับ 2:3 เป็นต้น

นอกจาก "สัดส่วนทอง" อันเป็นกฎแห่งความงามของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแล้ว นักออกแบบยังจะต้องตระหนักถึงสัดส่วนของพื้นที่กับลวดลายในพื้นที่ สัดส่วนของระยะ สัดส่วนของเส้น รูปร่าง รูปทรง การจัดวางรูปหรือวัตถุ หรือการจัดเนื้อหาลงในพื้นที่ ๆ เป็นสัดส่วนทองด้วย เพื่อให้เกิดความงามในองค์ประกอบนั้น ๆ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีสัดส่วนงดงามหรือ สัดส่วนทอง (Golden Mean Rectangle) จะมีความกว้างเท่ากับด้านของรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส กขคง (ซึ่งมีค่าเท่ากับ 1) และมีความยาวเท่ากับด้านของรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสดังกล่าว กับความยาวของเส้นทแยงมุมของรูปสี่เหลี่ยมเล็กซึ่งมีพื้นที่เป็น ½ ของสี่เหลี่ยมจัตุรัส กขคง ดังนั้น รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กขจฉ มีสัดส่วนที่งดงาม หรือ Golden Mean Rectangle กข มีค่าเท่ากับ 1 ขฉ มีค่าเท่ากับ 1.618

10. ทฤษฎีดุลยภาพ (Theory of Balance) ดุลยภาพ คือภาวะของความเท่ากันหรือความเสมอกัน เป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกับก้อนน้ำหนักที่เท่ากัน และเมื่อนำมาวางลงบนคาน โดยมีระยะห่างจากจุดศูนย์กลางที่เท่ากันแล้วจะเกิดการนิ่งอยู่กับที่ คือมีดุลยภาพ แต่ถ้าก้อนน้ำหนักไม่เท่ากันแล้วคานจะเอียง เราจะต้องนำก้อนที่มีน้ำหนักมากวางใกล้จุดศูนย์กลางและก้อนที่มีน้ำหนักน้อยวางห่างจากจุดศูนย์กลางจึงจะทำให้เกิดดุลยภาพได้ ในทางศิลปะและการออกแบบนั้นเราแทนค่าของก้อนน้ำหนักเป็นภาพที่เห็นด้วยตา เช่น น้ำหนักเป็นเส้น รูปร่าง รูปทรง หรือสี ซึ่งเป็นการรับรู้ได้ทางประสาทตา ดุลยภาพที่เกิดขึ้นนี้มีอยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. ดุลยภาพที่เท่ากัน (Symmetrical Balance หรือ Formal Balance)
2. ดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance หรือ Informal Balance)
3. ดุลยภาพรัศมีวงกลม (Redial Balance)

ดุลยภาพเท่ากัน

การสร้างภาพหรือจัดวางภาพ 2 ภาพ มีขนาดเท่ากันลงบนพื้นที่ ซึ่งแต่ละภาพจะถูกจัดวางห่างจากเส้นศูนย์กลางเท่ากันแล้ว ผลที่เกิดขึ้นเป็นดุลยภาพเท่ากัน ดุลยภาพชนิดนี้มีลักษณะอยู่นิ่งอยู่กับที่ มั่นคง และสง่างามน่าเกรงขาม

ดุลยภาพไม่เท่ากัน

การสร้างภาพ 2 ภาพ ที่ภาพหนึ่งมีขนาดใหญ่ ส่วนอีกภาพหนึ่งเล็กกว่า เมื่อนำมาจัดวางลงบนพื้นที่โดยให้มีระยะห่างจากศูนย์กลางไม่เท่ากันแล้ว จะเกิดผลเป็นดุลยภาพไม่เท่ากัน มีลักษณะเคลื่อนไหวไม่นิ่งอยู่กับที่เหมือนชนิดแรก แลดูมีชีวิต การหาตำแหน่งเพื่อจัดวางภาพให้เกิดดุลยภาพแบบนี้นั้น นิยมใช้กฎหมายแห่งการชดเชย (Rule of Compensation) และกฎอมตะ (Golden Rule) คือ "มวลหรือภาพที่มีขนาดใหญ่กว่า จะอยู่ใกล้จุดศูนย์กลางมากกว่ามวลหรือภาพที่มีขนาดเล็กกว่า" หรือ "ตำแหน่งที่เกิดจากเส้นแบ่งส่วน 3 ส่วน ในแนวตั้งฉากและแนวนอนตัดกัน คือตำแหน่งที่เหมาะสมสำหรับวางภาพเพื่อให้เกิดดุลยภาพไม่เท่ากัน" นักออกแบบจำนวนมากให้ความสนใจในดุลยภาพลักษณะนี้

ดุลยภาพรัศมีวงกลม

การสร้างภาพในลักษณะวงกลม มีเส้นรัศมีจากจุดศูนย์กลาง จะก่อให้เกิดดุลยภาพได้ เราจะเห็นดุลยภาพลักษณะนี้ในธรรมชาติมาก เช่น เปลือกหอย ผลไม้ หรือใบไม้ ฯลฯ สำหรับผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นนั้นจะพบเห็นโดยทั่วไป และจะเห็นมากในงานหัตถกรรม เช่น เครื่องประดับ เป็นต้น

11. ทฤษฎีการเน้น (Theory of Emphasis) การเน้นเปรียบเสมือนหนึ่งเป็นการกล่าวย้ำให้เห็นถึงความสำคัญเพื่อให้เกิดความสนใจในการออกแบบนั้น การเน้นเป็นการสร้างจุดสนใจให้เกิดขึ้น ทำให้สายตาของผู้ชมต้องมองไปยังส่วนที่เด่นหรือสะดุดตาที่สุดหลาย ๆ ครั้งด้วยความสนใจ แล้วต่อจากนั้นสายตาก็จะเคลื่อนย้ายไปยังส่วนที่มีความ

สำคัญรองลงไป ดังนั้น ส่วนหรือจุดที่ได้รับการเน้นนั้นควรมีแห่งเดียวเท่านั้น วิธีการเช่นนี้นักวิชาการชาวตะวันตกเรียกว่า Dominance หรือ Principle และ Subordination กล่าวคือ Dominance เป็นส่วนสำคัญ และ Subordination คือส่วนเสริมหรือส่วนรอง ในการสร้างผลงานผู้ออกแบบควรระมัดระวังมิให้เกิดการแข่งขันกันในภาพโดยสร้างจุดสนใจเพียงแห่งเดียวดังกล่าวแล้ว

12. ทฤษฎีเอกภาพ (Theory of Unity) เอกภาพ หมายถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่แตกแยกออกจากกัน เป็นการแสดงถึงการรวมตัว มีความสามัคคีและมีพลังอำนาจ ในทัศนศิลป์ซึ่งเป็นงานลักษณะ 2 หรือ 3 มิติ เช่น เส้น รูปร่าง รูปทรง ที่กระจายกันอยู่อย่างไม่เป็นระเบียบนั้นนับว่าขาดความเป็นเอกภาพ ดังนั้นจะต้องนำเอาองค์ประกอบดังกล่าวมารวมกัน หรือสร้างเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นหรือองค์ประกอบอื่น ๆ ให้มีลักษณะรวมกันเป็นกลุ่มเดียวไม่แยกออกจากกัน วิธีการสร้างเอกภาพที่ได้ผลวิธีหนึ่งคือ การเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ นอกจากนี้แล้วยังมีความเป็นเอกภาพทางความคิด (Unity of idea) เอกภาพทางรูปแบบ (Unity of style or character)

เอกภาพมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. เอกภาพที่อยู่กับที่ (Static Unity)
2. เอกภาพที่เคลื่อนไหว (Dynamic Unity)

เอกภาพที่อยู่กับที่ จะมีรูปลักษณะที่ไม่เปลี่ยนแปลง มีความคล้ายคลึงกันและต่อเนื่อง เช่น แบบลวดลายผ้า ซึ่งไม่ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวเลย ส่วนเอกภาพที่เคลื่อนไหวนั้น มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงได้ มีลีลาแห่งความเคลื่อนไหว ซึ่งจะสร้างความสนใจให้มากกว่า

ทฤษฎีการออกแบบทั้ง 12 ทฤษฎีที่กล่าวมานี้หลายทฤษฎีเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปในบรรดาลูกศิษย์ของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร นักศึกษาจะสามารถสร้างผลงานออกมาได้ด้วยความมั่นใจถ้าเข้าใจและรู้จักเลือกใช้ทฤษฎีต่าง ๆ ตามความเหมาะสมในการสร้างผลงานแต่ละชิ้น เพราะในการสร้างงานชิ้นหนึ่ง ๆ นั้น เราไม่จำเป็นต้องใช้ทุกทฤษฎีเสมอไป (มาโนช กงกะพันธ์. 2538 : 138 - 145)

นอกจากทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้างดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว หลังจากเราได้เข้าใจในทฤษฎีนั้น สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในขณะสร้างสรรค์และหลังสร้างสรรค์คือ จิตวิทยาการรับรู้กับการจัดองค์ประกอบศิลป์ จิตวิทยานับเป็นอีกสาขาหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการจัดองค์ประกอบศิลป์ ทั้งนี้เพราะผู้ดูต้องอาศัยประสาทสัมผัสตาต่อสิ่งเร้า อันก่อให้เกิดการรับรู้ ถ้าผู้ดูสามารถจดจำการรับรู้ในรูปแบบของประสบการณ์ และสามารถระลึกถึงพฤติกรรมการรับรู้ในตอนหลังได้ก็ถือว่าผู้นั้นเกิดการเรียนรู้

ศิริพงศ์ พยอมแย้ม ได้อธิบายว่า ในทางจิตวิทยาพบว่าผู้ดูสามารถรับรู้และตีความหมายต่องานออกแบบได้ 2 ลักษณะ โดยจำแนกตามกลุ่มของนักจิตวิทยาดังนี้

1. กลุ่มทฤษฎีการวางเงื่อนไข (Conditionism)

นักจิตวิทยากลุ่มนี้ใช้ทฤษฎีสิ่งเร้าและการตอบสนอง (S – R theory) โดยเชื่อว่ามนุษย์จะสนใจต่อสิ่งเร้า (ปัญหา) และจะหาทางตอบสนอง (แก้ปัญหา) ดังนั้น ในการจัดองค์ประกอบศิลป์ ผู้ออกแบบจึงไม่จำเป็นต้องออกแบบให้ผู้ดูมองเห็นภาพทั้งหมดอย่างชัดเจน แต่อาจนำเสนอเพียงบางส่วนซึ่งจะทำหน้าที่เป็นสิ่งเร้าให้ผู้ดูเกิดความสนใจและพยายามทำความเข้าใจต่อสิ่งที่ผู้ออกแบบไม่ได้แสดง ตัวอย่างเช่น การนำบางส่วนของร่างกาย ได้แก่ มือ ปาก ตา มาใช้ในการออกแบบโดยที่ผู้ดูย่อมตีความไปได้ถึงลักษณะของคนทั้งหมด ในการออกแบบลักษณะนี้อาจเกิดปัญหาแก่ผู้ดูในกรณีที่ผู้ดูขาดประสบการณ์พื้นฐานในสิ่งนั้น เช่น ผู้ดูที่ไม่เคยรู้จักโทรศัพท์มาก่อน เมื่อผู้ออกแบบนำบางส่วนของโทรศัพท์มานำเสนอผู้ดูจะเกิดความรู้สึกสับสนและไม่เข้าใจได้

การเกิดการลวงตา (Visual illusion) เกิดจากการตีความต่อสิ่งเร้าผิดพลาด หรือการติดแน่นกับประสบการณ์การรับรู้เดิม

2. กลุ่มทฤษฎีสนามหรือกลุ่มเกสตัลท์

นักจิตวิทยากลุ่มนี้มีความเชื่อว่า ผู้ดูสามารถตีความต่องานออกแบบ ต่อเมื่อได้เห็นภาพรวมของงานออกแบบมากกว่าการเห็นที่ส่วนย่อยซึ่งพอจะสรุปทัศนะต่อการออกแบบได้ดังนี้

1. การมองเห็นรูปและพื้น การที่ผู้ดูจะแยกว่าพื้นที่บริเวณใดเป็นตัวรูปและพื้นที่บริเวณใดเป็นพื้น อาศัยหลักการดังต่อไปนี้

1.1 จะตีความว่าบริเวณพื้นที่ส่วนใหญ่จะเป็นพื้น และพื้นที่ส่วนน้อยจะเป็นตัวรูป

1.2 บริเวณที่ถูกล้อมรอบ ผู้ดูจะรู้สึกว่าเป็นตัวรูปและบริเวณที่เป็นตัวล้อมรอบจะเป็นบริเวณพื้น

2. การจัดหมวดหมู่การรับรู้ นักจิตวิทยากลุ่มเกสตัลท์มีความเชื่อว่าผู้ดูจะตีความต่องานออกแบบให้เกิดเป็นภาพได้ในลักษณะต่อไปนี้

2.1 กฎแห่งความใกล้ชิดกัน ผู้ดูมีแนวโน้มที่จะรับรู้ว่าสิ่งที่อยู่ใกล้ชิดกันเป็นภาพเดียวกัน เช่น การที่นักดาราศาสตร์มองเห็นกลุ่มดาวที่อยู่ใกล้ชิดกันเป็นรูปภาพต่าง ๆ

2.2 กฎแห่งความคล้ายคลึงกัน ผู้ดูมีแนวโน้มจะรับรู้ว่าองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกันจะเป็นภาพเดียวกัน

2.3 กฎแห่งความต่อเนื่อง ผู้ดูจะรับรู้ว่าองค์ประกอบที่มีความต่อเนื่องกันย่อมเกิดเป็นภาพได้ง่ายกว่าองค์ประกอบที่ขาดการต่อเนื่อง

2.4 กฎการประสานสนิท ภาพที่ใกล้จะเสร็จสมบูรณ์หรือขาดความสมบูรณ์เพียงเล็กน้อย ย่อมทำให้ผู้ดูรับรู้ว่าเป็นภาพที่สมบูรณ์ได้ ในบางครั้งอาจทำให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกร่วมกันระหว่างรูปและพื้น (ศิริพงศ์ พยอมแย้ม. 2537 : 64 – 68)

สรุปโครงสร้างในงานศิลปะ เป็นเรื่องที่กว้างและมีการค้นพบส่วนประกอบที่มากขึ้น อาทิการค้นพบเวลาและการเคลื่อนไหวและอาจมากกว่านั้น มิใช่เพียงแค่ทัศนธาตุอีกต่อไป นอกจากนี้การจัดวางทางจิตรกรรมยังเป็นเรื่องของการออกแบบ ซึ่งเป็นการรวมการใช้ศิลปะในเชิงศิลปะและศิลปะในเชิงศิลปะประยุกต์ ในงานของมอนเดรียนเองก็ใช้หลักการและทฤษฎีนี้ด้วยเช่นกัน มอนเดรียนใช้ทฤษฎีศิลปะและทฤษฎีสถาปัตยกรรมในผลงานของเขาและกลายเป็นโครงสร้างเฉพาะตัวในลักษณะของเส้นและสีเป็นสำคัญ ส่วนการรับรู้จากผลงานของมอนเดรียนอาจรับรู้แค่เพียงการที่มอนเดรียนต้องการจะบอกว่านามธรรมของเขาคือรูปธรรมนั่นเอง โดยอาจมิได้คลี่คลายจากสรรพสิ่งใด ๆ นอกจากพื้นฐานอันเป็นธรรมดาสากล เส้น สี รูป และพื้น หรืออาจคลี่คลายมาแล้วจนกลายเป็นสิ่งที่เราเห็นจากผลงานของมอนเดรียน

4.2 สีและระนาบ

สี (Color)

สี หมายถึง วัตถุที่เป็นสี แม่สีได้แก่ เหลือง แดง น้ำเงิน สีอื่น ๆ เกิดจากการผสมของแม่สี

สีเป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานศิลปะที่มีความหมายมาก เพราะช่วยให้เกิดคุณค่าในองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น การใช้สีป้ายให้เป็นเส้นต่าง ๆ การใช้สีให้เกิดรูปร่าง การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของพื้นผิว นอกจากนั้นการใช้สียังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์

การเห็นสีเกิดจากเมื่อตาเรารับแสงที่สว่างพร้อมกับภาพวัตถุสิ่งของรอบตัวภาพจะผ่านไปสู่ประสาทส่วนที่สำคัญยิ่งคือ “เรตินา” (Retina) ซึ่งเป็นประสาทสัมผัสซึ่งไวต่อการรับแสง เรตินาจะทำหน้าที่ส่งภาพไปยังสมอง ทำให้เกิดการเห็นและการรับรู้สัมผัสต่อภาพที่ปรากฏทั้งที่เป็นรูปทรงและสี ในการศึกษากล่าวกันว่าชนชาติบาบิโลรู้จักสังเกตสีจากคราบน้ำมันลอยบนผิวน้ำ ประมาณ 1,900 ปี ก่อนคริสตกาล และรู้ว่าคราบน้ำมันสะท้อนแสงเข้าตาทำให้เป็นสี แต่ยังไม่สามารถหาคำตอบได้ว่าสีเกิดจากอะไรแน่ จนกระทั่งนักศึกษาชาวกรีกได้สรุปเป็นความเห็นว่า สีเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของวัตถุ สีเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของสสาร ซึ่งแอบแฝงซ่อนเร้นอยู่ และสามารถรับรู้ด้วยตาได้ สีที่รับรู้ได้นี้เป็นความรู้สึกเกี่ยวข้องกับการตัดสินใจมนุษย์และสียังสัมพันธ์กับความเป็นระเบียบในอณูของวัตถุนั้น ๆ ด้วย (สังเขต นาคไพจิตร. 2530 : 89-90)

งานจิตรกรรมในอดีต สีจะทำหน้าที่ในการเสริมภาพให้งดงามหรือเพื่อแยกแยะให้เห็นความแตกต่างของวัสดุหรือสิ่งของภายในภาพ คือเป็นองค์ประกอบเสริมของเส้นและแสงเงาเท่านั้น แต่ในยุคศตวรรษที่ 20 สีได้กลายเป็นองค์ประกอบหลักของงานจิตรกรรมคือไม่ทำหน้าที่สร้างภาพเพียงอย่างเดียว หากเป็นสื่อสำคัญในการแสดงออกของศิลปินด้วย หลักเกณฑ์ในการสร้างมิติในงานจิตรกรรม คือการแยกน้ำหนักความมืดความสว่าง (Value) และการแยกวรรณะอุ่นหรือเย็น (Warm and Cool Tone) และการจัดลำดับความเข้มของสี (Intensity) โดยมีแม่สีคือ สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน เป็นหลักของสีอื่น ๆ อันเกิดจากการผสมของแม่สีทั้งสาม ทฤษฎีในการผสมเนื้อสีโดยการใช้แม่สีทั้งสามนี้ย่อมแตกต่างไปจากทฤษฎีของแสง การผสมของแม่สีหลักทั้งสามจะเกิดเป็นสีขั้นที่ 2 ได้แก่ สีส้ม สีม่วง สีเขียว ความแตกต่างของทั้งสามสีนี้ขึ้นอยู่กับอัตราส่วนของสีหลักสีใดสีหนึ่ง ซึ่งเป็นเหตุให้เกิดสีที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่น เหลืองส้ม แสด ม่วงแดง หรือเขียวน้ำเงิน เป็นต้น การผสมสีต่าง ๆ เหล่านี้สามารถแยกได้ 12 สี ซึ่งเรียกว่า วงล้อสีธรรมชาติ และในการศึกษาเรื่องสีจำเป็นต้องเข้าใจศัพท์ต่าง ๆ ที่ใช้ในทฤษฎีสี ซึ่งจะเกี่ยวโยงกับทฤษฎีจิตรกรรมด้วย โดยนิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้อธิบายในประเด็นศัพท์ต่าง ๆ ที่ใช้ในทฤษฎีสีดังนี้

1. สีแท้ (Hue) คือแม่สีหรือสีขั้นที่ 1 ในทฤษฎีเนื้อสี ได้แก่ สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน ส่วนสีในทฤษฎีสีรุ้งหรือทฤษฎีสีฟิสิกส์ สีแท้ได้แก่ แดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน คราม ม่วง โดยทฤษฎีสีแท้นั้นไม่ได้เกิดจากการผสม แต่โดยหลักปฏิบัติศิลปินมักจะผสมสีเพื่อให้ได้ความเข้มตามต้องการ

2. ค่าของสี (Value) ความมืดและความสว่างของสี การแยกค่าทำได้โดยผสมสีขาว เพื่อให้สีสว่างขึ้นตามลำดับจนถึงสว่างที่สุดคือสีขาว ในทางตรงกันข้ามถ้าจะให้มืดก็ต้องผสมสีดำเพื่อให้มืดจนมืดที่สุดคือสีดำ สีทุกสีเมื่อผสมดำหรือขาวมากขึ้นเท่าไหร่ จะเสียความมีสีสัน (Chromatic) มากขึ้นเท่านั้น สีที่มีความสว่างสูง เช่น สีเหลือง เราเรียกว่ามีค่าของสีสูง (High Value) ส่วนสีที่มีความมืด เช่น สีน้ำเงิน เราเรียกว่า มีค่าของสีต่ำ (Low Value)

3. ความเข้มจัดของสี (Intensity) หมายถึงความมีสีสันมากที่สุด (High Chromatic) ซึ่งในทางทฤษฎีจะถือว่าสีจะมีความเข้มจัดต้องผสมกับสีอื่นด้วย เช่น สีแดงเข้ม (Alizarin Crimson) จะให้เข้มจัดต้องผสมกับสีเหลืองเล็กน้อยหรือสีน้ำเงิน (Ultramarine Blue) ซึ่งถ้าเป็นสีแท้จะมืดมากต้องผสมสีขาวจึงจะได้ความเข้มจัด แต่ถ้าผสมความขาวมากไป ความเข้มก็จะลดลง สีที่ถูกลดความเข้มจัดมี 3 ประเภทคือ สีผสมขาว (Tint) สีผสมดำ (Shade) และสีผสมเทา (Neutralized Hue) สีแท้ทุกสีจะมีความเข้มจัดยิ่งขึ้น ถ้าอยู่ในแวดล้อมวงสีทั้งสามประเภทดังกล่าว (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 21 – 22)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสอดคล้องกับอารี สุทธิพันธ์ ได้กล่าวถึงสีไว้ว่า

> เมื่อมนุษย์เห็นสี มนุษย์มักจะสนใจความเข้มหรือกำลังส่องสว่างของสี ความเข้มหรือกำลังส่องสว่าง เขาเรียกน้ำหนักอ่อนแก่ (Value of Color) ซึ่งจัดลำดับน้ำหนักต่างกัน บางแห่งจัดลำดับอ่อนแก่จากดำไปขาว 7 น้ำหนักหรือบางท่านก็จัด 9 น้ำหนักหรือมากกว่าตามความสะดวก สรุปได้ว่าการที่เรามองเห็นสีขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของสีสามประการเด่น ๆ คือ
>
> 1. ค่าของสีหรือสีแท้ (Hue) สามารถผสมละลายกับสีอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติตรงกันได้
> 2. น้ำหนักอ่อนแก่ของสี (Value of Color)
> 3. ความเข้มของสี (Intensity)
>
> คุณสมบัติของสีทั้ง 3 ประการนี้ จะสร้างให้เรามีความรู้สึกว่าสีเหล่านี้ให้ความรู้สึกตื่นเต้น เป็นสีอุ่นหรือให้ความรู้สึกสงบเสงี่ยม หรือเป็นสีเย็นสร้างความประทับใจให้เกิดการรับรู้ทางการเห็นได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2519 : 65)

ดังนั้นการใช้สีจึงเป็นเรื่องสำคัญโดย อภิศักดิ์ บุญเลิศ ได้กล่าวไว้ว่า

สี จึงเปรียบประดุจองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้เพราะสีมีส่วนเกี่ยวพันกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพ และมีอิทธิพลเหนือจิตใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกในด้านต่าง ๆ ได้ การใช้สีอาจใช้สี ๆ เดียว หรือหลายสี ข้อแตกต่างกันก็คือ สีเดียวนั้นเปรียบเหมือนการทำงานโดดเดี่ยวไม่ได้มีโอกาสร่วมใช้เป็นชุดเหมือนกับการใช้สีหลาย ๆ สี เพราะจะช่วยสร้างผลดีและความให้แก่กันและกันได้ สีแต่ละสีต้องใช้ให้เหมาะสมจึงจะสามารถให้ความสมบูรณ์งดงาม สีทุกสีจึงมีความหมายและมีสัญลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งจะให้ความรู้สึกทางด้านที่ดีและไม่ดีไปตามลักษณะของสี ซึ่งอาจจะเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมของแต่ละแห่งด้วย เช่น สีแดงสำหรับชาวตะวันออก เป็นสีแห่งความสุขสมบูรณ์ สัญลักษณ์ของชีวิต และแสดงถึงความปีติยินดี ร่าเริง ฉะนั้นในหลายประเทศทางตะวันออกจึงใช้สีแดงเป็นสีชุดสำหรับเจ้าสาวในพิธีแต่งงานและงานมงคล แต่ในประเทศทางตะวันตกกลับมีความรู้สึกว่าสีแดงเป็นสีที่แสดงถึงความไม่ปลอดภัย น่ากลัว และมักมีความหมายไปในทำนองก่อกวนอารมณ์ทำให้จิตไม่สงบ

การใช้สีเป็นเครื่องแสดงออกของอารมณ์และความคิด ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งที่ค่อนข้างจะซับซ้อน ถ้าต้องการให้การใช้สีมีผลสมบูรณ์จริง ๆ เพราะทั้งอารมณ์และความคิดเป็นสิ่งยากจะวางมาตรฐานออกมา แน่นอนได้ ด้วยเหตุนี้ศิลปินจึงมักใช้สีกันอย่างค่อนข้างอิสระมาก และต่างก็มีเหตุผลแตกต่างกัน การใช้สีไม่ จำเป็นต้องวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบในด้านเคมีอย่างลึกซึ้ง ไม่จำเป็นต้องศึกษาสีเช่นเดียวกันกับ นักวิทยาศาสตร์ ศึกษาทางกายภาพ ข้อสำคัญของนักศิลปะ คือ จดจำและเข้าใจถึงความสัมพันธ์ของแต่ละสี และการใช้สีในโอกาสต่าง ๆ กัน พร้อมทั้งศึกษาผลของสีที่จะเกิดขึ้นในด้านของจิตใจ เกิดอารมณ์เปลี่ยนแปลงดูว่องไวหรือเงียบเหงา ตึงเครียด หรือหย่อน ขาดการกระตือรือร้น หรือเบื่อหน่าย

สีกับชีวิตประจำวันเกือบจะแยกกันไม่ออก ทุกครั้งที่มีการเลือกใช้สีไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย เครื่องตกแต่งบ้าน หรืออุปกรณ์การเรียน ปัญหาในการพิจารณาในการเลือกสีใช้ให้เหมาะสมและเกิดความสัมพันธ์งดงามจะต้องเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องด้วยเสมอ มีคนจำนวนมากเลือกสีได้งดงามหลังจากได้เรียนรู้วิธีเลือกและวิธีใช้สีแล้ว และมีอีกหลายคนที่ไม่สามารถจัดทำได้ถูกต้อง จึงต้องใช้การเรียนรู้จากประสบการณ์อีกมากมาย ฉะนั้นการเลือกสี ใช้สีให้ได้ผลทั้งทางด้านอารมณ์และจิตใจกลับเป็นสิ่งที่จะทำได้ง่าย แต่จะต้องมีการศึกษาหรือการสังเกตเพื่อสร้างเสริมรสนิยมของตนให้ถูกต้องด้วย

สีเป็นการแสดงถึงความหมายและอารมณ์ของผู้ใช้สี จะเปลี่ยนแปลงไปตามปริมาณของแสดงทำให้เกิดเงาอ่อนแก่เคลื่อนที่ไป ช่วยให้แลดูมีชีวิตชีวา ซึ่งความรู้สึกนี้จะผันแปรไป รวมทั้งแสดงอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลานั้นด้วย ถ้าลองทบทวนถึงเหตุการณ์ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวเราถึงความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติ จากเมื่อยามที่อาทิตย์รุ่งอรุณมีความสดใส และสวยสดของสีสันต่าง ๆ จากขอบฟ้าและค่อย ๆ เปลี่ยนไปจนเป็นเวลากลางวัน และมืดเมื่อพระอาทิตย์ตกดิน ความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติรอบตัว โดยเฉพาะในยามค่ำคืน สีของสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้แสงจันทร์และสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ เช่น ฟ้าแลบ และสิ่งต่าง ๆ ของธรรมชาติที่ผันแปรไปตามกาลเวลาเหล่านี้เป็นเครื่องประกอบการศึกษา และเป็นประสบการณ์ที่ดีน่าศึกษามาก

การใช้สีที่ถูกต้องและงดงามนั้น ไม่เพียงแต่จะคำนึงความสัมพันธ์ กลมกลืน หรือความเด่นชัดประทับใจอย่างเดียว แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมและถูกต้องกับสัญลักษณ์ของสีด้วย มนุษย์ได้สร้างสีให้เป็นสัญลักษณ์ของความคิด ความรู้สึก มนุษย์ได้ใช้สีให้เครื่องหมายของความงามที่มีอิทธิพลต่อจิตใจ อารมณ์ มนุษย์สามารถใช้สีให้เกิดความรู้สึก ร้อน เย็น เช่น สีน้ำตาล สีเหลือง สีส้ม สีแดง ให้ความรู้สึกร้อน สีเขียว สีฟ้า สีม่วง ช่วยให้รู้สึกเย็น น่ากลัว อันตราย และความแข็งแกร่ง สีทอง จะแสดงถึงความยิ่งใหญ่ ความสูงส่ง นอกจากนั้น สียังอาจใช้เป็นเครื่องแสดงถึงลักษณะและบุคลิกของแต่ละบุคคล การวาดภาพสุภาพสตรีที่งดงามและใช้สีที่เน้นความอ่อนโยน นุ่มนวล เช่น สีชมพูอ่อนแก่ หรือการวาดภาพที่แสดงถึงความแข็งแรง มักจะวาดและระบายด้วยสีที่แสดงถึงพละกำลังสีตัน ๆ จึงสามารถใช้ให้เป็นประโยชน์ได้หลายด้าน และจะเป็นประโยชน์ได้ดีที่สุดเมื่อทุกคนเข้าใจในสัญลักษณ์นั้น ๆ

การใช้สีในงานศิลปะ สีมีคุณสมบัติในการทำให้เกิดความกลมกลืนหรือความแตกต่างการเน้นให้เกิดจุดเด่นและการรวมกันให้เกิดเป็นหน่วยเดียวกัน สีจึงมีผลต่อมวลและที่ว่าง และยังใช้ในการแสดงออกถึงอารมณ์ด้วย เช่น ดอกไม้สีแดงที่อยู่ด้านหน้าของสนาม จะเป็นจุดสนใจและจุดเด่น เพราะการตัดกันของสีแดงกับสีเขียวของสนามหญ้า จะเป็นจุด

สนใจที่ส่งเสริมให้สีเขียวของสนามหญ้าแลดูรู้สึกใกล้ไกลออกไปได้ นอกจากนั้นจะช่วยให้เกิดความแตกต่างในอารมณ์ของผู้ดู เมื่อมองดูดอกไม้สีแดงจะรู้สึกดื่นเต้น สดชื่น และในขณะเดียวกันถ้ามองดูสีเขียวของสนามหญ้า ที่อยู่ห่างไกลออกไปจะรู้สึกเยือกเย็นและสงบ อารมณ์ความรู้สึกและระยะใกล้ไกลจะต้องมีสิ่งเปรียบเทียบหรือส่งเสริม ในที่นี้สีแดงของดอกไม้และสีเขียวของหญ้าจะส่งเสริมและผลักดันซึ่งกันและกัน

ความขัดแย้งหรือการตัดกันของสีร้อนและสีเย็น จะเกิดขึ้นจากการขัดกันของแสงและเงา การใช้เส้นในหลักวิชาทัศนวิทยาจะช่วยสร้างให้เกิดความตื่นและลึกเพิ่มขึ้นกว่าเดิม สีจึงสามารถช่วยให้เกิดความสว่างราบรื่น ความสละสลวย และนุ่มนวล เช่น สีที่มีความประสานสัมพันธ์กลมกลืนกัน หรือถ้าสีมีการขัดแย้งตัดกันก็จะให้ผลที่ออกไป ในด้านดื่นเต้น ขัดแย้ง ความไม่ลงรอยหรือความไม่สัมพันธ์กัน (อภิศักดิ์ บุญเลิศ. 2541 : 106-108)

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ ได้อธิบายถึง แม่สี สีผสม และวงจรสี ที่ใช้ในงานจิตรกรรมไว้ดังนี้ วงจรสี (Color Wheel)

1. แม่สี (Primary Colors) ประกอบด้วย 3 สี คือ สีแดง (Red) สีเหลือง (Yellow) และสีน้ำเงิน (Blue) การที่เรียกว่าแม่สี เพราะว่าสีทั้ง 3 สีนี้ ไม่สามารถผสมขึ้นมาจากสีอื่น ๆ แต่สามารถผสมกันเป็นสีอื่น ๆ ได้ (Mittler)

2. สีขั้นที่ 2 (Secondary Colors) ประกอบด้วยสี 3 สี คือ สีส้ม (Orange) สีเขียว (Green) สีม่วง (Violet) ซึ่งเกิดจากการผสมกันของแม่สี เช่น สีแดงผสมกับสีเหลือง ได้สีส้มเป็นต้น

3. สีขั้นที่ 3 (Intermediate Colors) ประกอบด้วยสี 6 สี คือ สีเหลือง-เขียว (Yellow – Green) น้ำเงิน - เขียว (Blue – Green) น้ำเงิน – ม่วง (Blue – Violet) แดง – ม่วง (Red – Violet) แดง - ส้ม (Red- Orange) และ เหลือง – ส้ม (Yellow – Orange) สีดังกล่าวนี้บางทีเรียกว่า Tertiary Colors การที่เรียกสีขั้นที่ 3 เพราะเป็นสีเกิดขึ้นระหว่างแม่สีที่เป็นสีขั้นที่ 2 (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ 2538: 41)

สีกลาง (Neutral color) สีกลางหรือสีเป็นกลางเกิดจากการนำเอาแม่สีสามสีมาผสมกัน ถ้าสีที่นำมาผสมกันมีความเข้มสูง สีผสมจะเป็นสีดำ ถ้าต่ำลงก็จะเป็นสีเทา วงการศิลปะและการออกแบบเรียกสีดำ และสีเทาว่า สีกลาง หรือสีเป็นกลาง (มาโนช คงกะพันทน์ 2538 : 108)

นอกจากนี้มาโนช คงกะพันทน์ ยังได้กล่าวถึงวงจรสี (Color Wheel) หรือ (Chromatic Circle) ที่ปรากฏในวงวิชาการศิลปะและการออกแบบที่ควรรู้จักไว้ดังนี้

1. วงจรสีของนิวตัน บุคคลแรกที่สร้างวงจรสีขึ้นเป็นนักวิทยาศาสตร์ คือ เซอร์ ไอแซค นิวตัน เมื่อประมาณ พ.ศ. 2209 คือในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช หลังจากที่พบว่าแสงสว่างจากดวงอาทิตย์นั้นเมื่อผ่านแท่งแก้วปริซึมแล้ว ทิศทางของคลื่นแสงจะเปลี่ยนไป ทำให้เราสามารถมองเห็นสีรุ้งจากลำแสงที่ผ่านปริซึม แล้วนิวตันก็จับแสงสีรุ้งโค้งเข้าหากัน โดยทำให้แถบสีม่วง (Violet) มาชนกับแถบสีแดง แล้วเชื่อมสองแถบสีนี้ด้วยสีม่วงแดง ทำให้เกิดเป็นวงสีขึ้นเป็นครั้งแรกในโลกแห่งวิทยาการเรื่องสี

2. วงจรของเกอเต้ เรื่องของสีเป็นที่สนใจไม่เฉพาะในบรรดาจิตรกรและนักออกแบบเท่านั้น ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าผู้ที่สร้างวงจรสีคนแรกของโลกคือนักวิทยาศาสตร์ผู้ที่อยู่นอกวงการศิลปะและการออกแบบ ที่สนใจเรื่องสีมากอีกผู้หนึ่งเป็นกวียิ่งใหญ่ของเยอรมนี คือ Johann Wolfgang Van Goethe เกอเต้สนใจวงจรสีถึงขนาดสร้างวงจรสีขึ้นมาบ้าง

3. วงจรสีของออสต์วอลด์ วงจรสีมีพัฒนาการเรื่อยมาพร้อม ๆ กับการค้นพบสีผสมกับสีขั้นต่าง ๆ ดังกล่าวแล้ว ผู้ที่สร้างวงจรสีในระยะต่อมามีหลายคน เช่น Wilhelm Ostwald ซึ่งใช้สี แดง เหลือง เขียว และน้ำเงิน เป็นสีขั้นพื้นฐาน โดยมีสีอื่น ๆ ที่เกิดจากสีเหล่านั้น เช่น ส้ม ม่วง น้ำเงิน ม่วง สีฟ้า เขียวน้ำทะเล และสีเขียวใบไม้ ฯลฯ วงจรสีของ Ostwald มีสีถึง 24 สี

4. วงจรสีของมันเซล ผู้ที่สร้างวงจรสีที่เป็นที่รู้จักกันดีในวงวิชาการออกแบบที่สหรัฐอเมริกา สมัยที่ผู้เขียนเป็นนักเรียนอยู่ที่มหาวิทยาลัยแห่งรัฐแคลิฟอร์เนีย ที่เมืองลอสแองเจลลีส ระหว่าง พ.ศ. 2502-2507 ก็คือ Albert

Munsell วงจรสีของ Munsell ใช้สีขั้นพื้นฐาน 5 สี คือ สีแดง เหลือง น้ำเงิน เขียว และม่วง โดยมีสีอื่นที่เกิดจากสีเหล่านี้ เช่น สีเหลืองแดง เขียวเหลือง น้ำเงินเขียว ฯลฯ

5. วงจรสีของอิกเท็น ส่วนวงจรสีที่ประกอบด้วยแม่สี สีขั้นที่สอง และขั้นที่ 3 รวมเป็น 12 สี มีให้เห็นได้ในงานของผู้เชี่ยวชาญเรื่องสีสองท่าน คือ ในงานของ Herbert E. Ives ในสหรัฐอเมริกา และในตำราของ Johannes Itten ปรมาจารย์ด้านศาสตร์และศิลป์แห่งสีชาวเยอรมัน

เนื่องจากตำราเรื่องสีของ Itten มีตัวอย่างที่ชัดเจน ช่วยให้เข้าใจรายละเอียดต่าง ๆ ได้อย่างดี ผู้เขียนจึงใคร่ขอเชิญชวนให้หาโอกาสศึกษาตำราที่ชื่อ The Elements of Color ที่ Van Hagen แปลมาจากตำราที่ชื่อ The Art of Color ของศาสตราจารย์อิทเท็นนี้ด้วยตัวเอง

6. วงจรสีที่ได้รับความนิยมต่อ ๆ กันมาเป็นประเพณี (Traditional Color Wheel) วงจรสีนี้เป็นวงจรที่ประกอบไปด้วยสี 12 สี คือ แม่สี 3 สี สีขั้นที่สอง 3 สี และสีขั้นที่สาม 6 สี ในการศึกษาเรื่องสีนั้นควรสร้างแผ่นวงจรขึ้น พยายามฝึกฝนใช้สีตามวงจรนั้นและพิจารณาดูให้รอบคอบ วงจรสีจะช่วยให้จิตรกรและนักออกแบบเพิ่มสมรรถภาพในการรับรู้ ปฏิกิริยาอันเกิดจากการใช้สีในผลงานที่สร้างขึ้น

Itten เล่าว่า แม้แต่ Delacroix จิตรกรผู้มีชื่อเสียงชาวฝรั่งเศสก็ยังแขวนแผ่นวงจรสีเอาไว้บนผนังห้องทำงานของตน ในแผ่นวงจรสีจะมีเครื่องหมายต่าง ๆ เขียนไว้ในเรื่องของการผสมสี ศิลปินกลุ่ม Impression เช่น Cezanne, Van Gogh, Signac Seurat และคนอื่น ๆ ต่างพากันยกย่อง Delacroix ว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญในเรื่องสี ดังนั้นแทนที่จะเป็น Cezanne แต่กลับมาเป็น Delacroix ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาของผู้สร้างสรรค์งานที่เคร่งครัด กับเรื่องหลักเกณฑ์และทฤษฎีสี แล้วบรรลุผลสำเร็จ แสดงให้เห็นความเป็นระเบียบและสัจธรรมระดับสูง

ในบรรดาวงจรสีต่าง ๆ นั้น วงจรสีที่ประกอบด้วยสีสามขั้นรวม 12 สี เป็นที่นิยมกันมากที่สุด วงจรสีแบบนี้ทำให้เกิดความรู้เรื่องสีเพิ่มมากขึ้นไปอีก เช่น เรื่องสีคู่ และสีข้างเคียง

สีคู่ คือ สีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรสี เช่น เหลืองกับม่วงเป็นสีคู่กัน เมื่อศึกษาวงจรสีแบบนี้จะเห็นได้ว่า สีคู่ของแม่สีทุกสีจะเป็นสีขั้นที่สอง ส่วนสีคู่ของสีข้างเคียงแม่สี ซึ่งจะเป็นสีขั้นที่สามนั้นจะเป็นสีขั้นที่สาม เช่นกัน แต่ทว่าอยู่ตรงข้ามกัน เช่น สีข้างเคียงสีเหลืองนั้น ถ้าเป็นสีเหลืองเขียว ก็จะมีสีแดงม่วงเป็นสีคู่ แต่ถ้าเป็นสีเหลืองส้มสีคู่ก็จะเป็นสีน้ำเงินม่วง เป็นต้น (มาโนช กงกะพันทน์. 2538 : 108-110)

นอกจากความแตกต่างของสีแล้ว เพื่อความสะดวกในการเลือกนำมาใช้ โดยแบ่งสีเป็นกลุ่มสี แต่ละกลุ่ม โดยหวังผลให้เกิดความโดดเด่นหรือมีผลงานที่สนองความต้องการของศิลปิน ในการหวังผลทางสายตา อย่างใดอย่างหนึ่งอันได้แก่ สีร้อนและสีเย็น (Warm and Cool Color) สีตรงข้ามหรือสีตัดกัน (Complementary) สีใกล้เคียงกัน (Analogous Colors)

นอกจากนี้ นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้อธิบายเกี่ยวกับสีร้อนสีเย็นเสริมเอาไว้ว่า

เมื่อเรามองเห็นสีต่าง ๆ ภาพที่ตกทอดบนเรตินา (Retina) ของตาและถูกรหัสไปยังสมอง จนกว่าสมองจะแปลรหัสเราถึงจะรับรู้ได้ว่าเป็นสีอะไร และการแปลรหัสของการมองนั้นจะเกี่ยวกับภาพ (Images) จากประสบการณ์เก่าที่สมองสะสมไว้ ดังนั้น การแปลรหัสภาพที่เห็น จะเกี่ยวโยงกับประสบการณ์เดิมด้วย เช่น การที่เรามองเห็นภาพสีแดง สีแสด สีส้ม จะทำให้สมองโยงถึงภาพเปลวไฟ ภาพโลหิต ในทางตรงข้าม เมื่อเราเห็นสีฟ้า สีเขียว สีน้ำเงิน ชวนให้เรานึกถึงใบไม้ ทะเล ทุ่งหญ้า ด้วยเหตุนี้เอง สีต่าง ๆ ที่เรามองเห็นนั้น จึงทำให้เรารู้สึกอุ่นและเย็น การแยกประเภทของสีสองกลุ่มนี้ จึงยึดถือความรู้สึกจากเห็นมากกว่าหลักทฤษฎี โดยทั่วไปสีเหลืองและสีม่วงเป็นสีเย็น แต่สีเหล่านี้จะเปลี่ยนความรู้สึกของเราได้ หากเราวางเคียงกับบางสี เช่น สีเหลืองเขียว (Yellow-Green) จะรู้สึกเย็น เมื่ออยู่เคียงข้างสีส้ม แต่จะรู้สึกอุ่นเมื่ออยู่ใกล้สีน้ำเงิน โทมัส เกนส์เบอเรน (Thomas Gainborough) ศิลปินชาวอังกฤษ แนะนำให้เขียนเงาสีม่วงในวัตถุสีน้ำเงินทั้งนี้เพื่อไม่ให้ภาพเย็นชืดจนเกินไป เช่นเดียวกับ ปิกัสโซ ซึ่งใช้หลักเดียวกันในการเขียนภาพยุคสีน้ำเงิน ศิลปินปัจจุบัน นิยมการแก้ปัญหา เรื่องมิติโดยการใช้สีอุ่นและสีเย็น มากกว่าการใช้แสงเงา หรือหลักทัศนวิทยาเหมือนอย่างในอดีต เพราะค้นพบว่า สีอุ่นจะให้ความรู้สึกระยะใกล้กว่าเป็นจริง (To Advance) ในขณะที่สีเย็นจะให้ความรู้สึกลึกเข้าไปในภาพ (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 24-25)

มาโนช คงกะพันทน์ ได้อธิบายถึงการใช้สีตัดกันไว้ว่า

เมื่อเรามองดูในวงจรของสี จะเห็นว่าทุกสีจะมีสีที่อยู่ตรงข้ามกัน เรียกว่าสีคู่ตรงข้าม เช่น สีเหลืองตรงกันข้ามกับสีม่วง สีแดงตรงกันข้ามกับสีเขียว ฯลฯ การจะใช้สีตรงข้ามกันให้ได้ผลนั้นต้องเป็นสัดส่วนของพื้นที่ เช่น ใช้สีหนึ่งเป็นจำนวนประมาณ 80% ส่วนอีกสีหนึ่งที่เป็นสีตรงกันข้ามอีกเพียง 20% ของจำนวนสีทั้งหมดก็จะได้ภาพที่มีสีสงดงาม ผลงานศิลปะที่มีโครงสีประสานกลมกลืนกัน โดยไม่มีสีคู่ตรงข้ามปะปนอยู่ด้วย แม้จะดูเงางามกว่าภาพที่มีโครงสีเอกรงค์ แต่ก็จะทำให้แลดูน่าเบื่อ ไม่ตื่นเต้น ถ้านำไปใช้ปะปนด้วย จะทำให้ผลงานมีชีวิตขึ้น (มาโนช คงกะพันทน์. 2538 : 124)

สีใกล้เคียงหรือสีกลมกลืน (Analogous Colors) หมายถึงสีที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน เช่น สีแดง สีแสด ส้ม เหลืองส้ม และเหลืองในวงล้อสี หมายถึงกลุ่มสีที่อยู่ใกล้เคียงกัน (Contrast) สีกลมกลืนเมื่อนำมาผสมกันจะไม่เป็นสีเทาเหมือนอย่างสีตรงกันข้าม (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 25)

นอกจากผลทางตาแล้วสียังมีผลต่อ การรับรู้ของมนุษย์ด้วยโดย มาโนช คงกะพันทน์ได้อธิบายไว้ดังนี้

นอกจากผลกระทบของสีทางกายภาพแล้ว สียังให้ผลในทางจิตใจอีกด้วย วิธีการที่ทำให้จิตใจได้สำนึกในเรื่องนี้ก็คือ "การรับรู้" (Perception) ดังมีตัวอย่างในเรื่องนี้อย่างมากมาย เป็นต้นว่าสีแดงนั้นมีอยู่หลายระดับความเข้ม ซึ่งต่างก็ให้ความรู้สึกและการรับรู้แตกต่างกัน เช่น สีแดงกลีบกุหลาบ สีแดงที่เหมือนกับเหล้าองุ่นที่น่าดื่มอยู่ในแก้วสีแดงใส เหมือนกระดาษแก้ว สีแดงที่เป็นจุดเหมือนกับสัญญาณไฟจราจร สีแดงเป็นมันระยับเหมือนกับผ้าไหม สีแดงมืดทึบและแน่นเหมือนกับสีที่ใช้ตกแต่งต้นไม้ในเทศกาลตรุษฝรั่ง หรือสีแดงที่แวววาวเหมือนกับหินโอปอ พิจารณาดูแล้วจะรู้สึกว่าสีแดงนี้ดูจะเปรียบเทียบกับอะไร ๆ ได้หลายอย่าง และตัวเราก็มีความรู้สึกยอมรับกับสิ่งที่เปรียบเทียบเหล่านั้นด้วย แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์เหมือนกับว่า เราจะยอมรับเพียงใดและแค่ไหน ซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล

ผู้คนจะรู้สึกสนุกสนานและร่าเริงในวันที่มีอากาศแจ่มใสมากกว่าวันที่มีอากาศขมุกขมัว บรรยากาศที่แจ่มใสผสมผสานกันกับสิ่งแวดล้อมที่เต็มไปด้วยสีสันที่อบอุ่น เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง ช่วยให้สภาพของร่างกายแข็งขัน ช่วยกระตุ้นให้กล้ามเนื้อแข็งแรงและทำงานได้อย่างว่องไว ในทางตรงกันข้าม ถ้าบรรยากาศต่าง ๆ ของสิ่งแวดล้อมมีความสุขุมเยือกเย็น และเต็มไปด้วยสีสันที่สุขุม เช่น สีเทา สีเขียว หรือสีน้ำเงิน จะทำให้รู้สึกสงบ ผู้คนก็มีความรู้สึกอยากพักผ่อน หรือมีความสำรวมในการทำกิจกรรมการงาน ซึ่งมีความเหมาะสมมากสำหรับวงการอุตสาหกรรมหรือการปฏิบัติงานที่ต้องใช้ความคิด มากกว่าในบรรยากาศของการค้าขาย

ความสัมพันธ์ระหว่างสีกับบุคลิกภาพของคนนั้นก็มีข้อน่าสังเกตอยู่เช่นเดียวกัน และเป็นสิ่งที่น่าสนใจ คือ เด็กวัยรุ่นมักชอบสีสดใส และพร้อมที่จะพยายามหาเงินมาซื้อสิ่งของที่มีสีที่ตนชอบ ซึ่งนับว่ามีความสำคัญในวงการค้ามาก ถึงแม้ว่ารูปลักษณะของสินค้าจะเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยเสริมสร้างกระบวนการทางปัญญา แต่ขณะเดียวกันปฏิกิริยาในเรื่องสีกลับมีส่วนเสริมทางอารมณ์มากกว่า เด็กจะมีความรู้สึกรับรู้เรื่องสีก่อนที่จะรับรู้เรื่องลักษณะของรูปทรงและในบรรดาวรรณะของสีทั้งหลายนั้น วรรณะสีร้อน เช่น สีแดง สีส้ม และสีเหลืองดูจะเป็นที่สนใจของเด็กเป็นอย่างมาก ส่วนผู้ใหญ่มักชอบสีในวรรณะเย็น เช่น สีน้ำเงิน และสีเขียว (มาโนช คงกะพันทน์. 2538 : 127)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการใช้สีในงานศิลปกรรม ไว้ดังนี้

สีเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติที่น่ามหัศจรรย์ สีของแสงนั้นแต่ละสีมีความถี่ (Frequency) ของคลื่นแสงไม่เท่ากัน สีแดงมีความถี่ต่ำที่สุดและมีความยาวคลื่น (Wave Length) ยาวที่สุด แสงสีถัดมาจะมีความถี่สูงขึ้นเรื่อย ๆ จากแดงไปส้ม จนถึงสีม่วงที่มีความถี่สูงสุดและความยาวคลื่นสั้นที่สุด ในแสงนั้นมีสีต่าง ๆ รวมกันอยู่แล้วทุกสี แต่ได้ผสมกันอย่างสมดุลจนตามนุษย์รับรู้เป็นไม่มีสี (ตามทฤษฎีแม่สีของแสง) การหักเหของแสงอย่างเหมาะสมจะทำให้ตามนุษย์มองเห็นสีของแสงได้ เช่น แสงแดดหักเหผ่านละอองน้ำหรือปริซึม (Prism) ทำให้เห็นเป็นสีรุ้ง หรือที่เรียกว่าสเปกตรัม (Spectrum) เมื่อแสงกระทบวัตถุ วัตถุนั้นจะดูดคลื่นแสงทั้งหมดไว้ แล้วสะท้อนแสงบางช่วงคลื่นออกมา ตาของมนุษย์

รับรู้แสงบางช่วยคลื่นที่สะท้อนแสงที่ความยาวคลื่นต่าง ๆ กัน เราจึงเห็นวัตถุมีสีต่าง ๆ กัน สมมุติ เช่น ลูกบอลมีสีแดง การที่เราเห็นว่าลูกบอลมีสีแดงเพราะว่า ลูกบอลซับสีอื่น ๆ ไว้หมดและสะท้อนสีแดงออกมา เป็นต้น

จากหลักการดังกล่าวสามารถได้ข้อสรุปเกี่ยวกับสีดังนี้ คือ

1. สีของวัตถุเกิดจากการดูดแสงและสะท้อนแสงจากวัตถุ
2. สีทุกสีสัมพันธ์กับความอ่อนแก่ของสีดำไปจนถึงสีขาว
3. สีทุกสีสามารถเปลี่ยนความเข้มไปตามปริมาณของเนื้อสีที่ผสม
4. ความสว่างของแสงและความชัดเจนของสีสามารถเปลี่ยนแปลงได้โดยการผสมสีกับสีอื่น
5. สีอ่อนรับรู้ได้เร็วกว่าสีแก่ สีอุ่นรับรู้ได้เร็วกว่าสีเย็น
6. สีทุกสีมีกำลังส่องสว่างก่อให้เกิดการรับรู้และสามารถเปลี่ยนความเข้มได้

จากหลักการดังกล่าวมาแล้วก่อให้เกิดเป็นทฤษฎีขึ้นมา คือ

สี (Color) ส่วนประกอบสำคัญของการเห็น คือ สี ถ้าโลกนี้ไม่เต็มไปด้วยสี เราคงเห็นอะไรไม่ชัดเจน หรือไม่น่าดู ไม่มีอะไรน่าสนใจเลย สีที่เราเห็นอาจแบ่งได้ 2 พวกใหญ่ ๆ คือหนึ่ง สีที่เห็นตามธรรมชาติ เช่นสีของดอกไม้ ต้นไม้ หิน และสอง สีที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น ภาพโฆษณาสี ไฟสี สีน้ำมัน ฯลฯ สีทั้งสองพวกใหญ่นี้เกี่ยวกับแสงสว่างทั้งสิ้น

เมื่อมนุษย์เห็นสี มนุษย์มักจะสนใจความเข้มหรือกำลังส่องสว่างของสี ความเข้มหรือกำลังส่องสว่างเขาเรียกว่า น้ำหนัก อ่อนแก่ (Value of Color) ซึ่งจะมีลำดับน้ำหนักต่างกัน บางแห่งก็จัดลำดับอ่อนแก่จากดำไปขาว 7 น้ำหนัก หรือบางท่านก็จัด 9 น้ำหนัก หรือมากกว่าตามความสะดวกสรุปได้ว่าการที่เรามองเห็นสีขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของสี 3 ประการเด่น ๆ คือ 1) ค่าของสีหรือสีนั้น ๆ โดยตรง 2) น้ำหนักอ่อนแก่ของสี (The Value of Color) และ 3) ความเข้มของสี (Intensity) คุณสมบัติของสีทั้งสามประการนั้นทำให้ความรู้สึกตื่นเต้นเป็นสีอุ่น หรือให้ความรู้สึกสงบเงียบเป็นสีเย็นสร้างความรู้สึกประทับใจให้เกิดการรับรู้ทางการเห็นได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2533 : 149)

โกสุม สายใจ กล่าวถึง การใช้สีของศิลปินมี 3 ลักษณะใหญ่ด้วยกันคือ

1. การใช้สีตามแบบที่มองเห็น (Realistic Coloring Style)
2. การใช้ตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี (Academic Coloring Style)
3. การใช้สีอิสระตามทัศนะของศิลปิน (Individual Coloring Style) (โกสุม สายใจ. 2539 : 71)

และในลักษณะมีรายละเอียดย่อยลงไปอีก ดังนี้

1. การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็น

การใช้สีแบบนี้เป็นลักษณะสำคัญของศิลปกรรมในลักษณะเหมือนจริง (Realistic Style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจและผู้ดูผู้ชมมากที่สุด เห็นแล้วรู้เรื่องทันที ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยพบเคยเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ยืนยาวหรือคงอยู่นานที่สุดแม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังมีศิลปินอีกมากมายที่นิยมเขียนกันอยู่ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่า เป็นพื้นฐานที่จะก้าวไปสู่การใช้ในลักษณะอื่น ๆ อีกด้วย

2. การใช้สีตามหลักการใช้สี แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานกลมกลืนกัน (Harmony Coloring) การสร้างความกลมกลืนของสี โดยปกติแล้วจะพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์สีหนึ่งกับสีอื่น ๆ โดยมีความเชื่อว่า "สีจะอยู่โดดเดี่ยวหรือแยกออกจากกลุ่มมิได้" เราสามารถสร้างหลักเกณฑ์ใหญ่ ๆ ที่เกี่ยวกับความกลมกลืนของสีได้ดังต่อไปนี้

2.1 การใช้สีกลมกลืนกันด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว (Total Value Harmony)

การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว หมายถึง การทำให้สีสีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักอ่อนลงเป็นสีนวลและผสมสีดำให้มีน้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีคล้ำเพื่อจะได้นำไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้เป็นการฝึกการใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่น ๆ ต่อไป

2.2 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Harmony)

เป็นการใช้สีกลมกลืน โดยใช้สีที่ว่างอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรสี เช่น แดง แสด ส้ม

2.3 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two Colors and Mixing)

สีคู่ผสม หมายถึง สีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สาม ซึ่งมีส่วนผสมของสีทั้งสอง เช่น สีแดงผสมกับสีเหลือง จะได้สีส้มและเมื่อใช้สีทั้งสามในโครงการเดียวกัน จะได้สีที่กลมกลืนกัน

2.4 การสร้างความกลมกลืน โดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Colors)

สภาพสีส่วนรวม หมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของ หรือภาพเขียน ที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่น ๆ ปนอยู่ด้วยก็ตาม ในการออกแบบโครงสีของนักออกแบบหรือศิลปิน มักจะปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีตบางคนนิยมลงพื้นเป็นสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีต บางคนนิยมลงสีพื้นเป็นสีส่วนรวมของภาพหรือแบบที่ต้องการจะเขียน

2.5 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (Tone of Colors)

ในวงจรสีจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี สีที่มีประกายไปทางสีแดงซึ่งเรียกว่า กลุ่มหรือวรรณะสีร้อนหรือสีอุ่น (Warm Tone) และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงิน เรียกว่าวรรณะเย็น (Cool Tone) สีเหลืองและสีม่วงนับเป็นสีกลาง ซึ่งอยู่ในทั้งสองวรรณะ

2.6 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (Monochrome) เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว เพื่อให้มองดูแล้วกลมกลืนกันเป็นสิ่งเดียวหรือเป็นกลุ่มเดียวกัน หรืออาจจะมีสีอื่นเข้าผสมด้วยแต่ต้องไม่มากนัก ภาพที่สำเร็จออกมาจะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่า ในบางครั้งสีจะต้องถูกลดค่าลงด้วย การผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำหรือเทาเพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้น ถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้นโดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่าเอกรงค์เทา (Grisaille) และถ้าใช้สีเหลืองเป็นสีเดียวจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (Cirage)

2.7 การกลับค่าของสี (Discord)

หมายถึง การสร้างความแตกต่างหรือความขัดแย้งที่เหมาะสม ได้จังหวะส่งเสริมให้มีสีสัน น่าดูขึ้น การสร้างความขัดแย้งในบางจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น การใช้สีแบบนี้จิตรกรต้องเข้าใจและมีประสบการณ์จึงจะทำได้ดี

การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมซึ่งกัน (Contrast and Co-corporation Coloring) สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งอาจจะกลมกลืนหรือตัดกับสีอื่น ๆ ก็ได้ ดาวินชีได้เขียนไว้ใน Trattoto della Pittura ว่า สีแต่ละสีจะแตกต่างกัน และจะปรากฏพลังของมันอย่างเต็มที่ เมื่อเราเพ่งมองมันและสีนั้น ๆ อยู่ใกล้สีคู่ปฏิปักษ์ เช่น น้ำเงินกับส้ม แดงกับเขียว ม่วงกับเหลือง รวมไปถึงขาวกับดำด้วย ในเหตุผลนี้ เซฟรินก็เห็นด้วยและกล่าวเสริมต่อไปอีกว่า ไม่ควรวางสีคู่ปฏิปักษ์ไว้ใกล้กัน เพราะสีทั้งสองจะส่งประกายซึ่งกันและกัน แต่ถ้าเป็นสีตัดกันธรรมดา เช่น เขียวกับเหลือง ส้มกับเขียว ผลสะท้อนของสีจะส่งเสริมกัน ในหลักการใช้สีเรามีวิธีการใช้สีให้ประสานและส่งเสริมกัน ดังต่อไปนี้

2.7.1 การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity) การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นนี้จะแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนพื้นและส่วนเด่นหรือจุดสนใจ ซึ่งส่วนที่เป็นพื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจึงต้องลดค่าของสีลงโดยวิธีการสีนวล สีคล้ำ สีหม่น หรือเป็นพื้นสีดำเลยก็ได้ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้หรือสีที่สดใดก็ได้นอกจากนี้สีบางคู่ยังส่งเสริมกันและกันได้ เช่น สีเหลืองอ่อนจะมีพลังเด่นชัดสดใสขึ้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

2.7.2 การใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (Complementary Colors) สีตรงกันข้าม หมายถึงสีที่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามกันในวงจร ซึ่งมีทั้งหมด 6 คู่ คือ

เหลือง	ตรงกันข้ามกับ	ม่วง
เขียวเหลือง	ตรงกันข้ามกับ	ม่วงแดง
แดง	ตรงกันข้ามกับ	เขียว
ส้มเหลือง	ตรงกันข้ามกับ	ม่วงน้ำเงิน
น้ำเงิน	ตรงกันข้ามกับ	ส้ม
ส้มแดง	ตรงกันข้ามกับ	เขียวน้ำเงิน

มีวิธีการใช้การนำคู่สีตัดกันไปใช้ในโครงการเดียวกัน จะให้ความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจ และบางครั้งแสดงถึงการแตกหักดังต่อไปนี้

การใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกัน เช่น 90 กับ 10 เปอร์เซ็นต์ หรือ 80 กับ 20 เปอร์เซ็นต์

2.7.3 การใช้สีสมดุลย์ (Symmetrical Coloring) เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้าย-ขวา หรือส่วนบน-ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใดให้ระบายสีนั้นลงในด้านตรงกันข้ามด้วยการระบายสีแบบนี้ สามารถเลือกใช้ได้หลายสี นับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่งและจะได้ภาพที่มีสีสดใสประธานส่งเสริมกันอย่างน่าดู โดยมีความสมดุลย์ของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

2.7.4 การใช้สีเป็นคู่ การใช้สีน้อยเพียงหนึ่งหรือสองสี เพื่อให้เกิดความเรียบง่าย สร้างงานในวงจำกัด เช่น การออกแบบโลโก้ (Logo) หัวจดหมาย ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือใช้สีคู่ใดคู่หนึ่ง

3. การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคน

การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคนเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 และปรากฏชัดเจนขึ้นในตอนต้นศตวรรษที่ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตาม แต่จะมีการปรุงแต่งการใช้สีให้แตกต่างกันทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผลต่อไปนี้

3.1 เนื้อหาที่ต้องการแสดงออกเนื้อหาหรือเนื้อเรื่องที่ศิลปินต้องการแสดงออก จะเป็นตัวกำหนดให้ใช้โครงสีแตกต่างกัน เช่น เนื้อเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคม ศิลปินก็จะกำหนดสีให้เหมือนแบบที่มองเห็นในธรรมชาติและสังคม เช่น เรื่องนรก สวรรค์หรือเรื่องของการแสวงหารูปแบบความงามใหม่ ๆ โดยไม่แสดงเนื้อเรื่อง การกำหนดโครงสีก็จะแตกต่างออกไปซึ่งมีอิสระมากกว่า

3.2 เทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการสร้างงานศิลปะทั้งวิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป์ จะมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาทั้งรูปแบบ เทคนิค วิธีการและวัสดุอุปกรณ์ แต่ก่อนเราใช้สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมันในการเขียนภาพ ปัจจุบันมีวิธีการคิดค้นสีโปสเตอร์ สีอะครีลิค สีพลาสติก และสีสเปรย์ เป็นต้น แต่ก่อนเราใช้พู่กัน สำลี ฟองน้ำ เป็นเครื่องมือในการระบายสี ปัจจุบันมีการพ่นสี หยดสี เทสี และใช้วัสดุอื่น ๆ มาปะติด ที่เรียกกันว่า สื่อผสม (Mixed Media) เป็นต้น

3.3 ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกรแต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มมีความชอบในสีใดสีหนึ่งหรือสีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแตกต่างกัน เมื่อชอบสีใดก็จะใช้สีนั้นเป็นหลัก เช่น ภาพพระเยซูสีเหลืองของ พอล กอแกง (Paul Guaguin) ใช้สีเหลืองเป็นหลัก ภาพตัวตลก (The Joker) ของปิกาสโซใช้สีฟ้าอ่อนเป็นหลัก (โกสุม สายใจ. 2540 : 80-95)

สรุป สีเป็นโครงสร้างหนึ่งของงานศิลปะและมีความหมายมาก คุณลักษณะของสีได้แก่ สีแท้ (Hue) (แม่สีหรือสีขั้นที่ 1 ซึ่งมอนเดรียนนำไปใช้) ค่าของสี (Value) ความเข้มจัดของสี (Intensity) เนื้อสี นอกจากจะบอกสีว่าเป็นสีอะไรแล้ว ศิลปินยังใช้สีแสดงออกถึงอารมณ์ และความคิดโดยผ่านผลงานของเขาได้อีกด้วย การสร้างจุดเด่น และความน่าสนใจสามารถทำได้จากการเลือกใช้สี รวมทั้งความขัดแย้งและความกลมกลืนด้วย นอกจากนี้สียังมีผลต่อการรับรู้ และประสบการณ์การรับรู้ของมนุษย์ แล้วส่งอิทธิพลต่อจิตวิทยาของสีในการบอกความหมายของสี หรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ ในงานของมอนเดรียนสีอาจเป็นเพียงตัวแทนของความเป็นนามธรรมในความคิดของเขาเท่านั้นเอง การใช้สีของมอนเดรียนจึงเป็นการแสดงศักยภาพของสีแท้ได้อย่างโดดเด่นและเรียบง่าย

ระนาบ (Plane)

การนำเส้นมาประชิดติดกันเกิดระนาบ (Plane) หรือรูปร่าง (Shape) ขึ้นมา ในทางการออกแบบเส้นที่มาปิดล้อมกันจนเกิดรูปร่าง มีลักษณะเป็น 2 มิติ ต่างจากมวล (Mass) ซึ่งเป็นลักษณะของ 3 มิติ อาจเรียกว่าปริมาตร (Volume) ก็ได้ เราสามาถมองเห็นความแตกต่างระหว่างรูปร่าง (Shape) และมวล (Mass) ได้อย่างชัดเจน โดยดูจากลักษณะทางเรขาคณิต ซึ่งแยกออกเป็นระนาบเรขาคณิต อาทิ รูปสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม และวงกลม และรูปทรงเรขาคณิต อาทิ รูปปิรามิด ลูกบาศก์และทรงกลม เป็นต้น ซึ่งการสร้างรูปทรงเรขาคณิตนั้นซับซ้อนกว่าการสร้างระนาบเรขาคณิตมาก ในที่นี้อาจแบ่งระนาบออกเป็นประเภทอย่างกว้าง ๆ ได้ 4 ประเภท คือ

1. รูปร่างทางเรขาคณิต (Geometric Shapes) ในทางเรขาคณิตนั้นมีรูปทรงพื้นฐานหลักอยู่ 3 ลักษณะ คือ รูปสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม และวงกลม ซึ่งกล่าวกันว่ารูปร่างทั้ง 3 นั้น แสดงให้เห็นความหนักแน่น

มั่นคงที่ลดหลั่นกันตามลำดับ รูปร่างต่าง ๆ นี้ล้วนครอบงำสิ่งแวดล้อมเราอยู่ ยกตัวอย่างเช่น โครงเสาและขื่อคาน ซึ่งอยู่ในลักษณะของเส้นนอนพาดอยู่บนเส้นตั้ง 2 เส้น ที่แยกจากกัน เกิดรูปสี่เหลี่ยมขึ้นมานั้น เป็นโครงสร้างหลักทางด้านสถาปัตยกรรมมาตั้งแต่ครั้งยุคก่อนประวัติศาสตร์ เช่นที่ STONEHENGE ซึ่งยังคงแข็งแรงมั่นคงมาจนถึงทุกวันนี้ แม้จะสร้างขึ้นมาจากเครื่องมือในยุคดึกดำบรรพ์ โดยปราศจากตัวยึดใด ๆ ทั้งสิ้นก็ตาม

รูปร่างเรขาคณิตนั้นมีประวัติยืนยาวคู่มากับทัศนศิลป์เป็นอย่างมาก ส่วนใหญ่เรามักคิดว่า รูปร่างทางเรขาคณิตนั้นเกิดจากน้ำมือมนุษย์ ซึ่งเป็นความคิดที่ไม่ถูกต้องนัก เพราะในธรรมชาติก็มีรูปร่างเรขาคณิตเช่นกัน อาทิ ผลึกของแร่บางชนิดที่เป็นรูปสี่เหลี่ยม รูปหกเหลี่ยมของรังผึ้ง หอยรูปกลม ยิ่งหากดูจากกล้องจุลทัศน์ จะเห็นรูปร่างทางเรขาคณิตจากสิ่งอื่น ๆ ได้อีกมาก ในงานจิตรกรรมหรือประติมากรรมนั้นองค์ประกอบมักเกิดขึ้นภายในอาณาเขตของรูปร่างทางเรขาคณิตแทบทั้งสิ้น แต่เราไม่สามารถมองเห็นรูปร่างดังกล่าวได้ชัดเจน

2. รูปร่างธรรมชาติ (Natural Shapes) งานศิลปะส่วนใหญ่ของโลกมักเป็นรูปร่างธรรมชาติเสียเป็นส่วนมาก อาทิ ภาพคน, สัตว์, ต้นไม้, ทิวทัศน์ต่าง ๆ เป็นต้น ศิลปอาร์ต-นูโว (Art Nouveau) จะเน้นรูปร่างทางธรรมชาติ ให้เห็นอย่างเด่นชัดในทุกรายละเอียด

3. รูปร่างทางนามธรรม (Abstract Shapes) เมื่อรูปร่างทางธรรมชาติถูกบิดเบือน เมื่อลดรายละเอียดจนเหลือเพียงแก่นแท้ของมัน ซึ่งละเอียดอ่อนลึกซึ้งนั้นหมายถึงว่ารูปร่างนั้นได้กลายเป็นนามธรรมไปแล้ว รูปร่างลักษณะดังนี้จะเห็นได้จากงานของปิกัสโซ (Picasso)

4. รูปร่างที่ไม่บ่งบอกถึงสิ่งใด (Non-Objective Shapes) ความหมายก็ได้แสดงไว้ชัดเจนแล้วว่าคือรูปร่างที่ไม่พาดพิงกับสิ่งใดเลย ไม่สามารถเรียกขานว่าเป็นสิ่งมดได้ ในองค์ประกอบศิลป์ที่ประกอบด้วยรูปร่างประเภทนี้มักเน้นในเรื่องของสี จังหวะและพื้นผิวเป็นส่วนใหญ่ (ชุลีพร วัชรานันท์ 2538:21-2)

สรุป ระนาบนั้นเกิดจากการปิดล้อมของเส้นจนเกิดเป็นรูปร่าง ระนาบและรูปร่างมีความหมายคล้ายคลึงกัน ระนาบหลายระนาบเมื่อนำมาประกอบกันเข้าจะเกิดรูปทรงหรือปริมาตรของที่ว่างภายในรูปทรง (Volumetric Space) ความแตกต่างกันในตำแหน่งของระนาบทำให้เกิดลำดับของภาพ (Picture Plane) ในงานของมอนเตรียนระนาบส่วนใหญ่จะเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมขนาดแตกต่างกัน อาจกล่าวได้ว่าเป็นระนาบของสีโดยเลือกที่จะใส่สีตามหลักการจัดวางของมอนเตรียน

4.3 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วน (Proportion)

สัดส่วน หมายถึง การเปรียบเทียบสิ่งของที่มีขนาดแตกต่างกัน ตั้งแต่ 2 สิ่งขึ้นไป

สัดส่วน หมายถึง หลักการของศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของมูลฐานของศิลปะทั้งหมดและส่วนอื่น ๆ ในภาพ ในลักษณะเปรียบเทียบกัน เช่น การใช้สีแท้ที่มีความเข้มมากกว่าสีแท้ที่อ่อนจาง หรือใช้ลักษณะผิวที่หยาบมากกว่าลักษณะผิวเรียบ ในทำนองเดียวกันการใช้รูปร่างที่มีขนาดใหญ่ เปรียบเทียบกับรูปร่างที่มีขนาดเล็กกว่า ส่วนที่ใหญ่กว่าจะดึงดูดความสนใจจนกลายเป็นรูปร่างที่โดดเด่น หรือในทางตรงข้ามสัดส่วนที่เล็กกว่าอาจจะกลายเป็นจุดสนใจก็ได้ ขึ้นอยู่กับมูลฐานแวดล้อม (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 : 47)

สินีนาถ เลิศไพรวัน ได้อธิบายถึงสัดส่วนไว้ว่า

สัดส่วนคือ ความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่าง ๆ ส่วนมากจะเป็นบริเวณว่างกับตำแหน่งที่จัดวาง ขนาด มุมมอง พื้นที่ น้ำหนัก และพื้นผิว ซึ่งทั้งหมดก่อให้เกิดสุนทรียภาพ (Aesthetic) การคะเนสัดส่วนในการจัดองค์ประกอบให้เหมาะสมมักใช้ความรู้สึกเป็นองค์ประกอบ หรือบาครั้งอาจใช้วิธีคำนวณตามหลักคณิตศาสตร์ สัดส่วนขององค์

ประกอบที่ดูลงตัวในภาพ 2 มิติ อาจไม่ลงตัวเมื่อเป็นภาพ 3 มิติ ก็ได้ ดังนั้นการคะเนสัดส่วนในทางการออกแบบสามารถทำได้ 3 แบบ ดังนี้

1. อัตราส่วน (Ratio) การคะเนสัดส่วนที่สามารถทำได้ไม่ยาก และใช้เวลาไม่นาน โดยจำแนกออกมาเป็นรูป A : B = B : C หรือ 1 : 2 = 2 : 4

2. มาตราส่วน (Scale) การคะเนสัดส่วนที่สามารถนำไปใช้ในการย่อขยาย เพื่อให้ได้สัดส่วนที่ถูกต้อง หรือเท่ากับของจริง โดยมักปรากฏเป็นรูป 1 : 1 , 1 : 2 , 1 : 50 เป็นต้น

3. จังหวะ (Rhythm) การคะเนสัดส่วนโดยพิจารณาจากจังหวะในการจัดองค์ประกอบ ขนาดของวัตถุ รูปร่าง และบริเวณใกล้เคียง (สินีนาถ เลิศไพรวัน. 2538 : 130)

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้อธิบายสัดส่วนในงานจิตรกรรมไว้ว่า

โดยความหมายสัดส่วนจะหมายถึงส่วนขนาด (Size) ของรูปทรงหรือรูปร่างที่สัมพันธ์กันระหว่างแต่ละส่วนต่อเนื่องจนถึงส่วนรวมทั้งหมด ขนาดของรูปที่มีความหมายรวมถึงการกินเนื้อที่ในมิติที่ 3 ด้วย กล่าวคือ สัดส่วนจะพิจารณารูปทั้งส่วน กว้าง ยาว สูง และหนา

การพิจารณาสัดส่วนที่ดีนั้นคือ ความประสานกลมกลืนของสัดส่วนส่วนรวมทั้งหมด ศิลปินและปราชญ์ตั้งแต่สมัยกรีกโบราณ ได้พยายามศึกษา ค้นคว้าหาสัดส่วนที่งดงามของร่างกายมนุษย์โดยศึกษาจากการวัดส่วนต่าง ๆ ในเรือนร่างของมนุษย์ จริงแล้วหาอัตราส่วนเฉลี่ยเพื่อตั้งเป็นกฎเกณฑ์แห่งสัดส่วนมนุษย์ (The Vitruvian Man) ซึ่งนำมาใช้เป็นเกณฑ์ในการออกแบบงานศิลปะต่าง ๆ ในสมัยศตวรรษที่ 15 ดาวินชี ได้ศึกษาอัตราส่วนเฉลี่ยของสัดส่วนมนุษย์อีกครั้งดังที่ปรากฏในภาพบันทึกการแสดงดังกล่าว ต่อมาในศตวรรษที่ 20 เลอ กอร์บูซิแย (Le Corbusirer) ได้พยายามคิดส่วนของสัดส่วนอีกครั้ง เขาเรียกกฎนี้ว่า โมดูเลอร์ (Modulor) ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับสามัญสำนึกทางมิติ โดยอาศัยข้อมูลโดยเฉลี่ยจากสัดส่วนของมนุษย์ กฎเกณฑ์เหล่านี้ได้นำมาใช้ในการออกแบบของเก้าอี้ ความสูงของเพดาน ประตู สวนสาธารณะ หรือเมืองทั้งเมือง

ในการเขียนภาพคนในงานจิตรกรรมได้กำหนดการแบ่งส่วนต่าง ๆ ของร่างกายโดยยึดขนาดของศีรษะเป็นเกณฑ์ กล่าวคือ ถ้าเป็นรูปผู้ชายจะมีความสูงเท่ากับเจ็ดส่วนครึ่ง และผู้หญิงสูงหกส่วนครึ่ง และเมื่อกางแขนออกทั้งสองข้างจะมีความกว้างเท่ากับความสูงของลำตัว

ดังนั้นในการเขียนภาพคนไม่ว่าจะเขียนขนาดใหญ่หรือขนาดเล็กต้องยึดขนาดของศีรษะเป็นเกณฑ์ ทฤษฎีสัดส่วนที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นการมองเฉพาะรูปทรงเพียงรูปเดียว หรือเป็นการมองรูปที่แยกจากส่วนรวมทั้งหมด ซึ่งอาจจะใช้ได้ผลดีในงานออกแบบประติมากรรมหรือสถาปัตยกรรม แต่ในงานจิตรกรรมนั้นจะใช้ในงานออกแบบสัดส่วนโดยการอิงทฤษฎีสุนทรียภาพแนวใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทฤษฎีจิตวิทยาของเกสตอลล์ (Gestalt Psychology) ซึ่งกล่าวถึงทฤษฎีการรับรู้เกี่ยวกับสนามภาพ (The Perception Field Theory) กล่าวคือเมื่อเรามองเห็นภาพต่าง ๆ ของวัตถุนั้น เราจะไม่เห็นภาพวัตถุเพียงอย่างเดียว แต่เรามองเห็นส่วนทั้งหมดของภาพด้วย เช่น พื้นหน้า (Foreground) และพื้นหลัง (Background) ตลอดจนภาพแวดล้อมอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุในภาพและสัดส่วนของทั้งหมดที่มีส่วนสัมพันธ์กับกรอบของรูป ชาวกรีกโบราณได้ศึกษาหาสัดส่วนของกรอบเช่นเดียวกัน ซึ่งเรียกทฤษฎีกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีอัตราส่วนเฉลี่ยประมาณ 8x10 และในศตวรรษที่ 15 ศิลปินได้พยายามสร้างกฎเกณฑ์ของสัดส่วน ในการจัดองค์ประกอบในจิตรกรรมโดยการอิงทฤษฎีของกรีกโบราณ และคิดค้นขึ้นมาใหม่ ดังที่ปรากฏในภาพเขียนของดาวินชี ที่ใช้กรอบ โครงสร้างของรูปทรงมูลฐาน มาใช้ในการจัดภาพจิตรกรรม ดังนั้นในงานจิตกรรมการศึกษาสัดส่วน จึงเป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปและสนามภาพ ซึ่งจะช่วยให้เราเข้าใจความสัมพันธ์ของภาพส่วนรวมทั้งหมด เราสามารถเรียนรู้ผลปรากฏของภาพ ซึ่งเกิดจากการวางข้างเคียงของสิ่งแวดล้อมเช่นเดียวกับที่เรามองเห็น คนที่มีความสูงปรกติจะดูสูงขึ้นเมื่อยืนอยู่ใกล้คนเตี้ย หรือคนผอมจะดูยิ่งผอมเมื่อยืนอยู่ใกล้คนอ้วน

สัดส่วนของวัตถุในงานของจิตรกรรมทำให้เราสามารถเข้าใจถึงขนาดความสูง ความกว้างของสภาพแวดล้อม เช่น ในภาพทิวทัศน์ที่มีภาพท้องทุ่ง ทะเล ท้องฟ้า หรือ ภูเขา เราไม่สามรถรับรู้ขนาดกว้างยาวที่แท้จริงได้ ถ้าหากไม่มีรูปคนอยู่ในภาพด้วย เพราะความรู้มนเรื่องของขนาดสัดส่วนภาพคนจะเป็นการเปรียบเทียบหรือจินตนาการถึงบริเวณแวดล้อมนั้นมีความกว้างยาวหรือลึกมากน้อยเพียงใด เช่นคือ สิ่งที่เราสามรถรับรู้ความลึกของภาพทิวทัศน์โดยการ

สังเกตสัดส่วน การลดความสูงของเสาไฟฟ้า แต่ละต้นที่เรียงลึกเข้าไปมนภาพ เป็นต้น ในภาพทิวทัศน์ของ โกลด ลอร์แรง (Claude Lorra) เราสามารถเข้าใจขนาดความสูงของตึก ความกว้างของถนน ความสูงของต้นไม้ และจินตนาการถึงพื้นที่บริเวณทั้งหมดได้โดยการศึกษาเปรียบเทียบจากสัดส่วนของรูปคนในภาพ (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 40-41)

นอกจากนี้ มาโนช คงกะพันทน์ ได้อธิบายถึงทฤษฎีสัดส่วนไว้ว่า

ทฤษฎี "สัดส่วน" เป็นทฤษฎีการออกแบบที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ของส่วนของเส้นตรง และรูปร่างที่มีต่อกัน ระหว่างส่วน ๆ หนึ่งกับส่วนใหญ่หรือส่วนรวม หรือระหว่างส่วนต่อส่วน การที่สัดส่วนมีความสัมพันธ์อันดีนี้เองที่ก่อให้เกิดความงดงามขึ้น โดยเฉพาะความงามของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ่ง MARCUS POLLIO สถาปนิกชาวโรมัน (ประมาณ คริสต์ศตวรรษที่ 1) ได้ศึกษาพบว่าชาวกรีกโบราณเป็นผู้สร้างกฎแห่งความงาม หรือ "สัดส่วนทอง" (Golden section) ขึ้น ได้มีการศึกษาถ่ายทอดกันมาจนเป็นที่ยอมรับถึงทุกวันนี้ โดยพบว่ารูปสี่เหลี่ยมจตุรัสเป็นรูปที่มีความงดงามด้อยกว่ารูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีสัดส่วนงดงามนั้นก็คือ 1 : 1.618 กล่าวคือ ความกว้างเท่ากับ 1 และความยาวเท่ากับ 1.618 หรือ 2 : 3 (โดยประมาณ) ซึ่งหมายถึง ความกว้าง 2 ส่วน และความยาว 3 ส่วน และไม่ว่าจะเพิ่มตัวเลขขึ้นไปเป็นเท่าใดก็ตาม สัดส่วนทองก็จะอยู่ในอัตราส่วน 1 : 1.618 หรือ 2 : 3 เสมอ คือ อัตราส่วน 3 : 5, 5 : 8, 8 : 13 และ 13 : 21 จะสังเกตได้ว่าตัวเลข 5 8 13 และ 21 ที่เป็นความกว้างนั้น ได้แก่ เลขตัวหลังของสัดส่วนที่อยู่ในลำดับข้างหน้า ส่วนตัวเลขความยาวจะได้จากผลบวกของอัตราส่วนในลำดับข้างหน้า เช่น 2+3=5 3+5=8 5+8=13 8+13=21 ฯลฯ

ในกรณีที่จะเพิ่มขนาดของพื้นที่รูปสี่เหลี่ยมให้มากขึ้น ก็คูณด้วยจำนวนที่ต้องการ เช่น ต้องการขยายเพิ่มขึ้น 2 เท่า ก็นำเอา 2 ไปคูณด้วยก็จะเป็น 4 : 6 ซึ่งยังมีความสัมพันธ์กับ 2 : 3 เป็นต้น

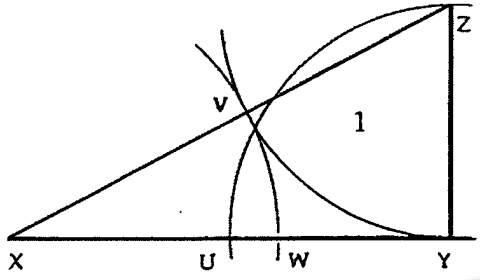
นอกจาก "สัดส่วนทอง" อันเป็นกฎแห่งความงามของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแล้ว นักออกแบบยังจะต้องตระหนักถึงสัดส่วนของพื้นที่กับลวดลายในพื้นที่ สัดส่วนของระยะ สัดส่วนของเส้น รูปร่าง รูปทรง การจัดวางรูปหรือวัตถุ หรือการจัดเนื้อหาลงในพื้นที่ ๆ เป็นสัดส่วนทองด้วย เพื่อให้เกิดความงามในองค์ประกอบนั้น ๆ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีสัดส่วนงดงามหรือ สัดส่วนทอง (Golden Mean Rectangle) จะมีความกว้างเท่ากับด้านของรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส กขคง (ซึ่งมีค่าเท่ากับ 1) และมีความยาวเท่ากับด้านของรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสดังกล่าว กับความยาวของเส้นทแยงมุมของรูปสี่เหลี่ยมเล็กซึ่งมีพื้นที่เป็น ½ ของสี่เหลี่ยมจัตุรัส กขคง ดังนั้น รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กขจฉ มีสัดส่วนที่งดงาม หรือ Golden Mean Rectangle กข มีค่าเท่ากับ 1 ขฉ มีค่าเท่ากับ 1.618 (มาโนช คงกะพันทน์. 2538 : 142)

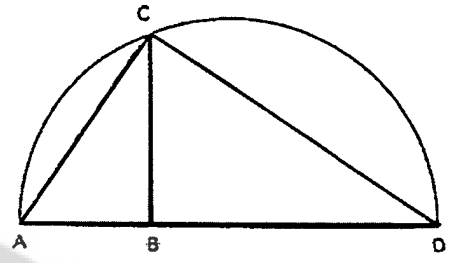
วิรุณ ตั้งเจริญได้อธิบายถึงสัดส่วนทอง (Golden Section) ซึ่งเป็นพื้นฐานศิลปะและสถาปัตยกรรมและเป็นที่ยอมรับในยุคต่อมาไว้ว่า

กรีกโบราณเชื่อว่า "สัดส่วน" (Proportion) อันเหมาะสมทั้งในทางศิลปะและชีวิต ย่อมนำมาซึ่งสุขภาพและความงาม ในหนังสือของยูคลิดชื่อ "ส่วนประกอบ" (The Elements) ซึ่งเขียนขึ้นราว 300 ปีก่อนคริสต์ศักราช ยูคลิดได้แสดงสัดส่วนต่าง ๆ สัดส่วนที่เพลโตเรียกว่า "The Section" ซึ่งต่อมาก็คือสัดส่วนทองหรือ "Golden Section" ที่เรียกขานกัน สัดส่วนทองเหล่านี้ก็คือพื้นฐานสำหรับของศิลปะและสถาปัตยกรรมกรีก การออกแบบสถาปัตยกรรมพาร์เธนอนในกรุง เอเธนส์ ผังและด้านต่าง ๆ ก็มาจากสัดส่วนทอง ในสมัยกลางในยุโรป สัดส่วนทองได้รับการยอมรับว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นสิ่งที่พระเจ้าเป็นผู้กำหนดขึ้น ศิลปินในสมัยเรอนาส์ซองส์นิยมที่จะนำมาแสดงเหตุผลที่เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ แจน เวอร์เมียร์ (ค.ศ. 1632 – 1675) เป็นผู้นำมาใช้ในฮอลแลนด์ และเมื่อถึงทศวรรษ 1920 ปีเอต์ มอนเดรียน (ค.ศ. 1872 – 1944) ก็นิยมนำมาใช้ในงานจิตรกรรมของเขา (Kent, Sarah" 1995 : 32-33)

การสร้างสัดส่วนทองตามความเชื่อที่ว่า "สัดส่วนที่เล็กกว่าต่อส่วนที่ใหญ่กว่าย่อมเท่ากับส่วนที่ใหญ่กว่าต่อส่วนรวมทั้งหมด" (The smaller part is to the larger as the larger is to the whole.) มีตัวอย่างการสร้างดังนี้

กำหนดเส้น XY แบ่งกึ่งกลางเส้น XY ที่จุด U ใช้ Y เป็นจุดศูนย์กลาง รัศมี YU ลากไปตัดกับเส้นตั้งฉากจากจุด Y ที่จุด Z ลากเส้น XZ ใช้ Z เป็นจุดศูนย์กลาง รัศมี ZY ลากไปตัด XZ ที่จุด V ใช้ X เป็นจุดศูนย์กลาง รัศมี XV ลากไปตัด XY ที่จุด W ดังนั้น XY : XW = XW : WY

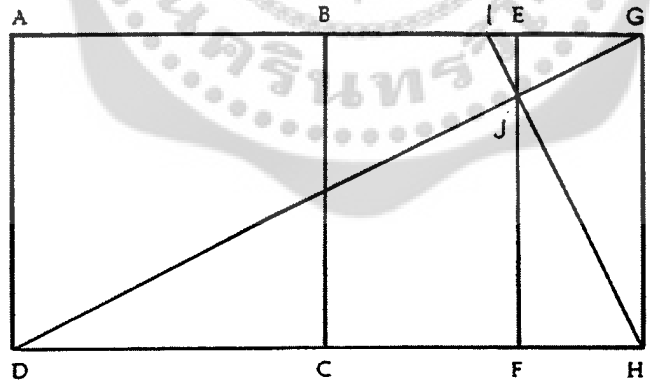




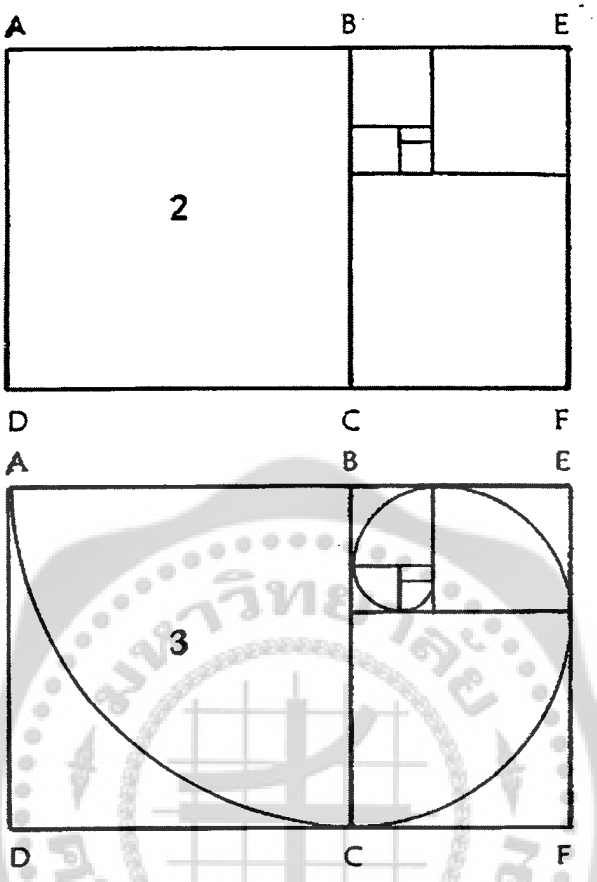
AB : BC = BC : BD

The smaller is to the larger as the larger is to the greater.

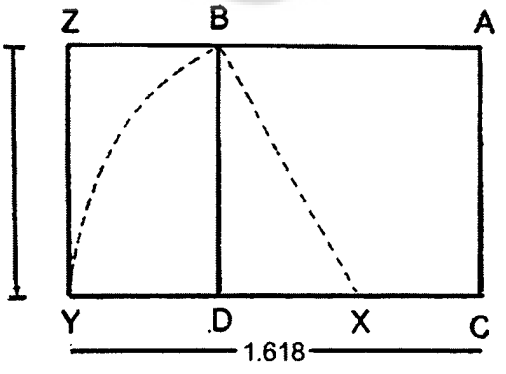
ตัวอย่างสัดส่วนทองอีกรูปแบบหนึ่งในลักษณะสัดส่วนอย่างหยาบ ๆ ประมาณ 8 : 13 ซึ่งสามารถสร้างให้ง่าย ๆ ได้ประมาณดังนี้ สร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัสเชื่อมต่อกัน 2 รูป ABCD และ BCGH ลากเส้นเฉียงจากมุมสี่เหลี่ยมจัตุรัสรูปหนึ่งไปยังมุมสี่เหลี่ยมจัตุรัสอีกรูปหนึ่ง ในที่นี้ลากเส้นทแยงมุม DG แบ่งด้าน BG กึ่งหนึ่งที่จุด I ลากเส้น HI ตัดกับเส้น DG ที่จุด J ลากเส้นตั้งฉาก EF ผ่านจุดตัด J จุด E อยู่บนด้าน AG และจุด F อยู่บนด้าน DH รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เกิดขึ้นใหม่คือ AEFD คือสี่เหลี่ยมทอง



จากสี่เหลี่ยมรูปนี้ สามารถนำมาเป็นพื้นฐานการสร้างเส้นขดกันหอยให้สัมพันธ์กับขดกันหอยที่เกิดตามธรรมชาติ (Golden ratio in nature) ดังนี้

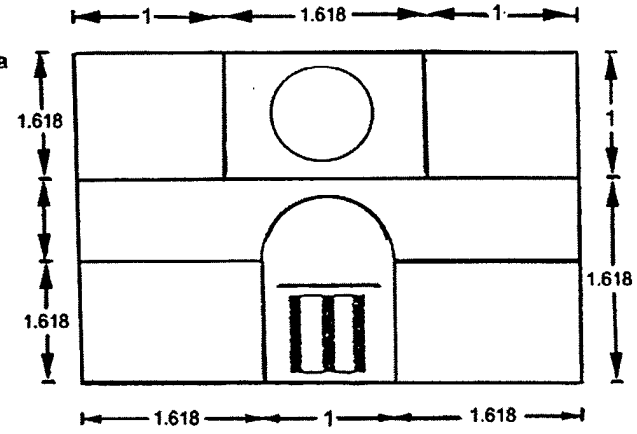


ตัวอย่างสัดส่วนทองหรือสี่เหลี่ยมทอง (Golden Mean Rectangle) มีสัดส่วน 1 : 1.618 เสมอ วิธีการสร้างก็เริ่มต้นด้วยรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสดังนี้ สร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัส ABCD แบ่งครึ่งด้าน CD ที่จุด X ลากเส้น XB ใช้ X เป็นจุดศูนย์กลาง รัศมี XB ลากรัศมี XB ไปตัดกับเส้นที่ลากยาวออกมาจาก CD ที่จุด Y ลากเส้นตั้งฉากจากจุด Y ไปตัดกับเส้นที่ลากยาวออกมาจาก AB ตัดกันที่จุด Z รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า AZYC คือรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าทอง

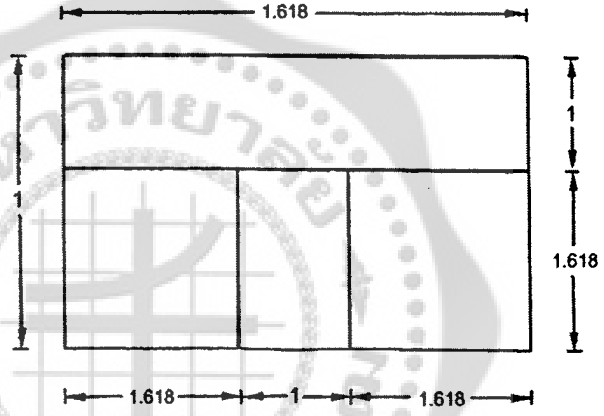


Construction of the Golden Mean Rectangle.

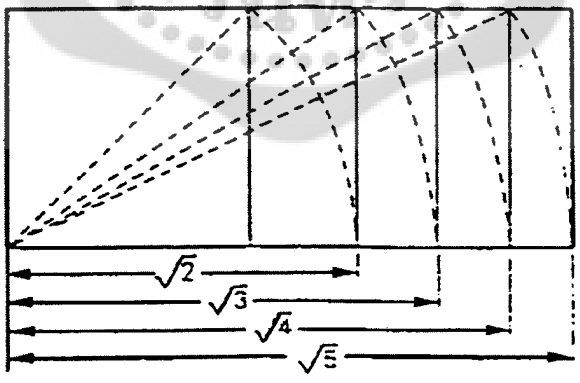
Major proportions of the front of the church of Santa Marie D. Collemaggio, Aquilla, Italy, A.D. 1287.



Pala D'Oro, the golden altarpiece in the Basilica of San Marco, Venice, A.D. 976. Schematic drawing of its major proportions. (Alinari)



สัดส่วนทองที่เกิดจากค่าของ Root 2, 3, 4, 5 ดังนี้



Construction of the root 2, 3, 4, 5 rectangle.

ลีโอนาร์โด ดา วินชี ได้สร้างสรรค์ "สัดส่วนกายภาพมนุษย์" (The Proportions of the Human Figure) ในปี 1492 ซึ่งสัดส่วนนี้เป็นไปตามสัดส่วนที่สถาปนิกโรมัน วิทรูเวียส (Vitruvius) กำหนดไว้ราวปี ค.ศ. 27 กำหนดสัดส่วนกายวิภาคของมนุษย์ เพื่อให้สัมพันธ์กับการออกแบบอาคาร ประติมากรรม จิตรกรรม โดยที่เขาได้กล่าวไว้ว่า "ถ้าเรา

ยืนตัวตรง ภายในวงเวียนที่ทำรัศมีจากจุดศูนย์กลางตรงสะดือ มือและเท้าที่เหยียดออกไป ปลายนิ้วมือและนิ้วเท้าทั้งสองข้างจะจรดที่เส้นรัศมีของวงกลม" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2543 : 1-4)

สัดส่วนในที่นี้เป็นเรื่องของการเปรียบเทียบขนาดของวัตถุธาตุทางศิลปะ ซึ่งจะมีผลต่อการออกแบบจัดวางโครงสร้าง หรือจัดองค์ประกอบ การจัดวางวัตถุธาตุทางศิลปะต้องมีสัดส่วนต่อกัน ภาพจึงจะมีความน่าสนใจไม่จืดชืด การมีสัดส่วนที่มีมาตรฐานชัดเจนจะช่วยสร้างดุลยภาพที่สมบูรณ์ได้ สัดส่วนสามารถแสดงออกในลักษณะของอัตราส่วนหรือมาตราส่วน เช่น อัตราส่วน 1 : 2 = 2: 4 ในลักษณะของการเปรียบเทียบ หรือมาตราส่วน 1 : 1, 1 : 2, 1 : 50 ในลักษณะของการย่อขยาย ซึ่งในสัดส่วนทองของชาวกรีกโบราณได้นำสัดส่วนในลักษณะของอัตราส่วนมาใช้คือ สัดส่วนของสี่เหลี่ยมผืนผ้าในอัตราส่วน 1 : 1.618 หรือประมาณ 2.3 มาเป็นอัตราส่วนมาตรฐานทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นสัดส่วนที่งดงามที่สุด ส่วนการนำมาใช้นั้น นำมาใช้ในความเชื่อที่ว่า สัดส่วนที่เล็กกว่าต่อส่วนที่ใหญ่กว่าย่อมเท่ากับส่วนที่ใหญ่กว่าต่อส่วนรวมทั้งหมด ดังตัวอย่าง 2 : 3 ย่อมเท่ากับ 4 : 6 นั่นเอง ดังนั้นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าจึงมีอัตราส่วนที่เท่ากันแต่จะต่างกันที่ขนาดเท่านั้น ในงานของมอนเดรียนนักวิชาการหลายท่านได้ลงความเห็นว่า ด้วยลักษณะของผลงานของมอนเดรียน ซึ่งมีการจัดวางรูปสี่เหลี่ยมและใช้เส้นเป็นตัวกำหนดให้เกิดรูปร่างน่าจะมีการใช้สัดส่วนทองเป็นเครื่องมือในการคำนวณออกแบบจัดวางสัดส่วนเพื่อให้เกิดความสมดุล ดังนั้นจึงน่าสนใจที่จะศึกษาในประเด็นสัดส่วนในผลงานของมอนเดรียน ซึ่งในแนวทางของลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์เองก็เคยนำความคิดในเชิงสถาปัตยกรรมของสถาบันบราวเฮ้าส์มาผสมผสานกับความคิดทางคณิตศาสตร์ของ Schoenmaekers มาแล้ว

ขนาด (Size)

ขนาดของรูปร่างรูปทรง ความไม่เท่ากัน ความสมดุล ไม่สมดุล สิ่งเหล่านี้ขึ้นอยู่กับขนาด ขนาดของวัตถุในสนามภาพมักจะมีขนาดต่างกัน บางชนิดมีขนาดใหญ่ บางชนิดมีขนาดเล็กหรือขนาดเท่ากัน และจากความแตกต่างกันนี้เอง ถือว่าเป็นส่วนประกอบของการเห็นอันสำคัญเพราะว่าเมื่อเรารับรู้เกี่ยวกับขนาดแล้วเราก็สามารถที่จะเชื่อมโยงกับการรับรู้ใหม่ต่อไปได้ ขนาดเกิดจากการเปรียบเทียบของสัดส่วนที่เรามองเห็น

ขนาด หมายถึง ลักษณะของรูปที่กำหนดความใหญ่ เล็ก กว้าง ยาว สูง ต่ำ ที่เรารับรู้ด้วยสายตา สิ่งของขนาดเดียวกันถ้าวางอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกันย่อมมองเห็นขนาดที่แตกต่างกัน (มานิต กวินพงศ์. 2533 : 48)

ขนาด หมายถึง ลักษณะใหญ่เล็กที่ตารับรู้ และประสาทสัมผัสบอกให้ทราบ ขนาดเล็กตรงกันข้ามกับขนาดใหญ่ ขนาดใกล้กันกลมกลืนกัน ในการจัดภาพทั่วไป (Pictorial Arrangement) ยิ่งแสดงให้เห็นความตื้นลึก ใกล้ไกล มักจะเกิดภาพลวงหรือภาพมายา (Illusion) เสมอ บางทีขนาดเท่ากัน แต่อยู่ในตำแหน่งพื้นภาพต่างกัน อาจจะก่อความรู้สึกตัดกันได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 121)

มาโนช คงกะพันทน์ ได้กล่าวถึงขนาดไว้ว่า

ขนาด คือ บริเวณพื้นที่ซึ่งเป็นขอบเขตของรูปร่างรูปทรง ซึ่งมีต่าง ๆ กัน ความแตกต่างนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีการเปรียบเทียบระหว่างกัน ซึ่งเราสามารถที่จะรับรู้ได้ด้วยตา การที่เราทราบหรือรับรู้ขนาดของสิ่งต่าง ๆ นั้น เรามักจะพิจารณาจากพื้นที่หรือบริเวณตัววัตถุ (Positive Space) เป็นเกณฑ์หรือทราบจากพื้นที่หรือบริเวณโดยรอบตัววัตถุ (Negative Space) ก็ได้ ในเรื่องนี้เราอาจทำการทดลองได้โดยการใช้ตัวของเราเอง คือ ถ้าเราเข้าไปอยู่ในห้องโถงขนาดใหญ่จะรู้สึกว่าตัวเราเองมีขนาดเล็ก แต่ถ้าเราเข้าไปอยู่ในห้องที่มีขนาดเล็กเรากลับรู้สึกตรงกันข้าม คือรู้สึกว่าตัวเราเองมีขนาดใหญ่ขึ้น เป็นต้น นอกจากนี้แล้ว ขนาดยังก่อให้เกิดความรู้สึกเรื่องระยะหรือความลึก (Distance or Depth) ว่า

ใกล้หรือไกลเพียงใด เช่น ก้อนวัตถุที่มีขนาดใหญ่ เมื่อสายตาเรารับรู้แล้ว จะรู้สึกว่าวัตถุก้อนนั้นอยู่ใกล้ตัวเรา ถ้าเป็นวัตถุก้อนเล็กเราจะรู้สึกว่าวัตถุก้อนนั้นห่างไกลจากตัวเราไปในทันที ในทำนองเดียวกัน เราสามารถสังเกตความประสานกลมกลืนและความขัดแย้งเกิดขึ้นในก้อนวัตถุดังกล่าวอีกด้วย คือวัตถุที่มีขนาดใกล้เคียงกันและวางอยู่ใกล้กันจะก่อให้เกิดความรู้สึกประสานกลมกลืน แต่ถ้าวัตถุมีขนาดแตกต่างกันและวางอยู่ใกล้กันจะก่อให้เกิดความรู้สึกขัดแย้งกัน ดังนั้นเมื่อจะมีการออกแบบงานในลักษณะ 2 มิติ หรือ 3 มิติก็ตาม ผู้ออกแบบต้องคำนึงถึงขนาดของทัศนธาตุด้วย เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ (มาโนช คงกะพันทน์. 2538 : 91-92)

สกนธ์ ภูงามดี ได้กล่าวถึงขนาดและสัดส่วนไว้ว่า

ขนาดคือ ลักษณะของรูปร่างหรือรูปทรงที่ถูกกำหนดขึ้นให้เห็นได้ถึงความใหญ่ ความเล็ก ความสูง ความสั้น ความเบา ความหนัก เป็นต้น สำหรับสัดส่วนนั้น คืออัตราส่วนของแต่ละหน่วยในงานศิลปะชิ้นหนึ่งๆ ที่มีความสัมพันธ์ต่อกันและกัน และต่อรูปร่างรูปทรงโดยรวมของผลงานศิลปะชิ้นนั้น ๆ ซึ่งเรื่องของสัดส่วนนี้มีความสำคัญและสัมพันธ์กับเรื่องการสร้างดุลยภาพในงานศิลปะอย่างมาก เช่น ในกรณีที่ศิลปินต้องการสร้างผลงาน จิตรกรรมที่มีดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ก็จะใช้การจัดสัดส่วนรูปทรงที่มีลักษณะแตกต่างกันให้เกิด การถ่วงดุลหรือคานน้ำหนักทางความรู้สึก ตัวอย่างการใช้ขนาดและสัดส่วนในการสร้างงานศิลปะ ได้แก่ ผลงานประติมากรรมปูนปลาสเตอร์ของสุกรี เกษรเกศรา ชื่อผลงาน "Development หมายเลข 4" จะสังเกตได้ว่า ผลงานชิ้นดังกล่าวมีการใช้รูปทรงลักษณะวงรีทั้งขนาดเล็กไปจนถึงขนาดใหญ่เรียงต่อกัน การใช้ขนาดที่ต่างกันนั้นทำให้เกิดความรู้สึกถึงความเบา ความหนักของ รูปทรงที่มีขนาดต่างกันได้ดี นอกจากนี้ยังมีการสร้างสัดส่วนอันเกิดจากการจัดเรียงรูปทรงให้เกิดความสมดุลแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยเรียบเรียงรูปทรงขนาดเล็กให้อยู่ที่บริเวณช่วงกลางส่วนบนและล่างของผลงาน และใช้รูปทรงขนาดที่ใหญ่ขึ้นจัดเรียงต่อเนื่องแบบไล่ระดับ โดยรูปทรงขนาดที่ใหญ่ที่สุดจะอยู่บริเวณช่วงกลางของด้านซ้ายและขวาของผลงาน (สกนธ์ ภู่งามดี. 2545 : 43)

สรุปความสัมพันธ์ของขนาดและสัดส่วน ต้องคำนึงถึงขนาดและสัดส่วนของวัตถุในสนามภาพสัดส่วนคือ อัตราส่วนของสิ่งต่าง ๆ ขนาดคือ ลักษณะของความใหญ่เล็กของวัตถุ ซึ่งจะส่งผลต่อดุลยภาพที่อาศัยหลักการและทฤษฎีสัดส่วนในการจัดวางโครงสร้างได้อย่างโดดเด่น โดยอาศัยขนาดและสัดส่วนของสี่เหลี่ยมและระนาบของสี เป็นภาพที่ตารับรู้ในการสื่อแก่ผู้ชม

4.4 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพ (Balance)

ความสมดุล หมายถึง การนำส่วนประกอบต่าง ๆ ของศิลปะ เช่น จุด สี เส้น ลักษณะผิว บริเวณว่าง และรูปร่าง รูปทรง มาจัดเข้าด้วยกันอย่างพอเหมาะพอดี ให้เกิดน้ำหนักทั้งสองข้าง ซ้าย-ขวา เท่ากัน โดยมีแกนสมมุติ (Axis) ทำหน้าที่แบ่งภาพเป็นซ้าย-ขวา หรือ บน-ล่าง การเท่ากันนี้อาจจะไม่เท่ากันจริงก็ได้ อาจจะเท่ากันในความรู้สึก

สอดคล้องกับคำกล่าวของทวีเกียรติ ไชยยงยศที่กล่าวไว้ว่า

ดุลยภาพ คือ การนำมูลฐานของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกันให้มีความรู้สึกในสภาพคงที่ ดุลยภาพในงานทัศนศิลป์ถ้าจะเปรียบเทียบก็คล้ายกับสภาพของตาชั่ง ซึ่งเป็นเครื่องหมายการชั่งน้ำหนักสิ่งของ ดุลยภาพอาจจำแนกได้เป็น 3 แบบ

1. ดุลยภาพแบบปกติ (Symmetrical Balance) เป็นดุลยภาพที่ซ้าย-ขวาเท่ากันและเหมือนเดิม
2. ดุลยภาพแบบไม่ปกติ (Asymmetrical Balance) เป็นดุลยภาพที่ซ้าย-ขวา ไม่เท่ากัน และไม่เหมือนกัน
3. ดุลยภาพแบบรัศมีของวงกลม (Redial Balance) เป็นดุลยภาพที่กระจายออกเป็นรัศมีจากศูนย์กลางของวงกลม เช่น พระธรรมจักรหน้าต่างกระจกสีทรงกลม สมัยกอธิก เป็นต้น (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 : 45-46)

สินีนาถ เลิศไพรวัน ได้กล่าวถึงสมดุลยภาพไว้ว่า

สมดุลเป็นความรู้สึกที่ได้จากการมองเห็นทางกายภาพ ซึ่งให้คุณสมบัติทางความเป็นกลุ่มก้อน (Mass) พื้นที่ (Area) จุดสนใจ (Attraction) สมดุลยภาพสามารถพิจารณาได้จาก 3 ประเด็น ด้วยกันได้แก่

สมดุลยภาพด้วยปริมาตรของวัตถุ (Balance Mass)

สมดุลยภาพด้วยการจัดองค์ประกอบ (Composition)

สมดุลยภาพด้วยลักษณะความเป็นอยู่ของคนและสัตว์

ในทางการจัดองค์ประกอบของการออกแบบ สามารถจะจัดจำแนกประเภทของการออกแบบได้เป็น 3 ประการใหญ่ ๆ คือ

1. สมดุลยภาพตามแกนปกติ (Axial Balance)

โดยใช้ระบบของแกนแนวตั้งและแนวนอน โดยมีจุดตัดเป็นจุดศูนย์กลาง (Centre) ทำให้เกิดความแตกต่างทางสมดุลยภาพได้อีก 2 ทาง คือ

1.1 สมดุลยภาพเท่ากันสองด้านแกนปกติ (Symmetrical Balance) องค์ประกอบสองข้างจะเท่ากันราวกับใช้กระจกส่องสะท้อนให้เห็น

1.2 สมดุลยภาพไม่เท่ากันสองด้านแกนปกติ (Asymmetrical Balance) องค์ประกอบสองด้านเกือบเท่าจะแตกต่างก็ตรงรูปร่างและรูปทรงของวัตถุของสองด้านที่ดูแล้วไม่เท่ากัน

2. สมดุลยภาพตามแกนรัศมีของวงกลม (Radial Balance) ความสมดุลที่เกิดจากการหมุนองค์ประกอบรอบจุดศูนย์กลางของวงกลม ซึ่งสามารถจำแนกได้เป็น

2.1 สมดุลยภาพตามแกนรัศมีโดยมีระยะไม่เท่ากัน (Off Centre Radial Balance)

2.2 สมดุลยภาพตามแกนรัศมีโดยมีระยะเท่ากัน (Radial Centred)

3. สมดุลยภาพตามความรู้สึก (Occult Balance) ความสมดุลที่ไม่สามารถจะอธิบายได้ด้วยปริมาณหรือวัดกันได้แน่นอน แต่เกิดจากความรู้สึกโดยรวมที่มองดูภาพแล้วแบ่งแยกความสมดุลย์ได้ไม่ชัดเจน (สินีนาถ เลิศไพรวัน. 2538 : 127-130)

โครงสร้างต่าง ๆ ที่สามารถทรงตัวอยู่ได้ภายใต้กฎเกณฑ์ของแรงดึงดูดของโลกจะต้องอยู่ในสภาพสมดุล ซึ่งหมายถึง การรักษาความพอดีของน้ำหนักและแรงกดที่จะทำให้เกิดความมั่นคง (Stability) ความสมดุลในเชิงศิลปะเป็นเงื่อนไขทางการมองเห็น (Optical Condition) ที่ยึดกฎเกณฑ์ทางฟิสิกส์ เช่น น้ำหนัก (Weight) แรงกด (Stress) แรงดึง (Tension) และความมั่นคง ซึ่งเป็นกฎเกณฑ์ทางวัตถุและนำมาใช้ในศิลปะ ในทางฟิสิกส์การคำนวณหาความสมดุลต้องใช้ตัวเลข แต่ศิลปะคำนวณโดยใช้ความรู้สึกเป็นหลัก ความสมดุลในเชิงศิลปะเกิดขึ้นเมื่อศิลปินเห็นว่าภาพนั้นมีความพอดี

สิ่งก่อสร้างสามารถทรงตัวอยู่ได้ เกิดจากการคำนวณหาจุดสมดุลของน้ำหนักทางวิชาฟิสิกส์ แต่บางครั้งความสมดุลดังกล่าว อาจจะไม่สมดุลในเชิงศิลปะก็ได้ เช่น อาคารที่ใช้โครงสร้างแบบแคนทิลีเวอร์ (Cantilever) คือส่วนหลังคาที่ยื่นออกจากแนวเสาหรือตัวอาคารมาก ๆ จะทำให้ผู้ที่อยู่ใต้หลังคารู้สึกไม่ค่อยปลอดภัยเพราะขาดความสมดุลทางความรู้สึก

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด กล่าวถึงการสร้างความสมดุลไว้ว่า

การสร้างความสมดุลหมายถึง การจัดการเลือกองค์ประกอบต่าง ๆ มาใส่ในภาพ โดยใช้สายตาและความรู้สึกชั่งดูว่าเกิดความพอดีหรือไม่ ซึ่งความสมดุลจะเกิดขึ้นด้วยปัจจัยเหล่านี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก (Balance by Weight) น้ำหนักที่เกิดขึ้นด้วยความรู้สึกจากสสายตาที่มองเห็นนั้น เกิดจากขนาดของภาพ (Size) ซึ่งเป็นสิ่งที่พิจารณาเบื้องต้น เช่น รูปที่มีขนาดใหญ่ย่อมหนักกว่ารูปที่มีขนาดเล็ก รูปที่มีความแน่นทึบ (Massive) ย่อมหนักกว่ารูปที่มีลักษณะกลวง

สีของรูปที่มีส่วนให้เกิดน้ำหนักต่างกัน เช่น สีอุ่นจะทำให้เกิดความรู้สึกหนักกว่าสีเย็น สีเข้มมีน้ำหนักกว่าสีอ่อน ในสีอุ่นด้วยกัน เช่น สีเหลืองและสีส้มในเนื้อที่เท่ากันนั้น สีเหลืองจะให้ความรู้สึกมีขนาดใหญ่กว่าสีส้มเพราะมีความ สว่างกว่า แต่สีส้มจะให้ความรู้สึกใกล้กว่าสีเหลือง ดังนั้นจึงมีความสมดุลพอดี

พื้นผิวให้ความรู้สึกมีน้ำหนักเช่นเดียวกัน พื้นผิวที่หยาบ ขรุขระ จะให้ความรู้สึกมีน้ำหนักกว่าพื้นผิวที่เรียบสม่ำเสมอ

ตำแหน่งของรูป (Location) ก็มีส่วนให้เกิดน้ำหนักต่างกันคือ รูปที่มีขนาดเดียวกัน แต่วางตำแหน่งต่างกันในภาพ จะให้ความรู้สึกเรื่องน้ำหนักต่างกันด้วย เช่น รูปที่อยู่ด้านบนของภาพจะรู้สึกเบากว่า รูปที่อยู่ตอนล่างของภาพ ซึ่งเกิดจากความรู้สึกที่เชื่อมโยงกับชีวิตจริงในแง่ที่ว่า ภาพด้านบนเหมือนกับลอยอยู่ในอากาศและอยู่ลึกเข้าไปในภาพ ภาพตอนล่างเหมือนอยู่บนพื้นดินอยู่ใกล้ตัวเราและมีน้ำหนักมากกว่า

การสร้างสมดุลด้วยน้ำหนักแบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ การสร้างสมดุลด้วยน้ำหนักแนวนอน (Horizontal Balance by Weight) คือ การจัดความสมดุลของภาพโดยพิจารณาจัดวางแนวซ้ายขวา เช่น ภาพจิตรกรรม ชื่อ โอลิมเปีย (Olympia) โดยซอง อาร์ป (Jean Arp) เป็นการจัดความสมดุลแนวนอน ซอง อาร์ป ใช้วิธีถ่วงน้ำหนักด้วยขนาดภาพและการตัดกันระหว่างความเข้มและความอ่อนของสี อีกวิธีหนึ่งคือ การสร้างความสมดุลโดยน้ำหนักแนวตั้ง (Vertical Balance by Weight) คือวิธีการจัดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมที่มีลักษณะภาพแนวตั้ง และถ่วงน้ำหนักระหว่างส่วนบนและส่วนล่าง เช่น ภาพชื่อ การระเบิดหมายเลข 2 (Blast 2) ของ อะดอลฟ์ กอตต์ลีบ (Adolph Gottlieb) องค์ประกอบภาพมีรูปวงกลมลอยสงบนิ่งอยู่ด้านบน ในขณะที่ส่วนล่างเป็นภาพรอยป้ายสี (Strokes) อย่างรุนแรง แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหวที่ไม่หยุดนิ่ง

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ (Balance by Interest) โดยหลักจิตวิทยา จุดใดก็ตามที่เราสนใจมากนั้นจะให้ความรู้สึกหนักกว่าจุดที่เราสนใจน้อย จากหลักการนี้เองที่ศิลปินได้ใช้หลักความสมดุลโดยสร้างความสนใจจุดใดจุดหนึ่งเพื่อให้เกิดความสมดุลกับด้านที่มีหน่วยองค์ประกอบมากหรือขนาดใหญ่กว่า ซึ่งเป็นลักษณะการจัดองค์ประกอบให้สมดุลแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน

ในภาพจิตรกรรมชื่อ ความทรงจำที่ตรึงใจ (The Persistence of Memory) ของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ภาพรายละเอียดของมดและแมลงวันที่กำลังตอมนาฬิกาที่อ่อนพับอยู่บนแท่นสี่เหลี่ยมนั้นสร้างความสนใจ ถ่วงสมดุลกับความหนักของส่วนพื้นดำและภูเขาด้านขวามือ ตามแนวเซอร์เรียลิซึ่ม (Surrealism) ดังกล่าวสามารถแสดงถึงความสนใจและสมาธิของคนดูเข้าไปในภาพได้อย่างดีเยี่ยม

3. ความสมดุล ด้วยความขัดแย้ง (Balance by Contrast) ความสมดุลลักษณะนี้ เป็นแบบสมดุลซ้ายขวาไม่เท่ากันหรือสมดุลด้วยความรู้สึก ซึ่งเป็นการจัดความสมดุลที่เกิดจากความขัดแย้งของสี ความขัดแย้งของขนาด ตลอดจนความขัดแย้งในเรื่องความมืด ความสว่าง นอกจากนั้นยังรวมถึงความขัดแย้งระหว่างน้ำหนักกับจุดสนใจด้วย ในภาพเหมือนตัวเอง (Self-Portrait) ของเรมบรันต์ คือตัวอย่างการสร้างความสมดุลจากความขัดแย้งระหว่างความมืด ความสว่าง โดยให้ส่วนร่วมทั้งหมดของภาพอยู่ในเงามืด เน้น ส่วนสว่างเฉพาะบนใบหน้าและมือเท่านั้น นอกจากนี้ส่วนมืดใช้สีแบบเรียบซึ่งมีเนื้อที่มากกว่าเรมบรันต์ สร้างความสมดุลด้วยการป้ายสีหนา (Impasto) บนใบหน้า ซึ่งสร้างจุดสนใจภาพได้มากกว่าบริเวณอื่น ๆ เรมบรันต์เน้นความรู้สึกเหมือนแสงส่องผ่านใบหน้า ซึ่งจะมีผลทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกเปลี่ยนแปลงไปตามตำแหน่งความมืดและความสว่าง

ความขัดแย้งระหว่างรูปทรงที่เกิดความสมดุลจากภาพของฮวน มิโร (Joan Miro) ชื่อภาพความเป็นแม่ (Maternity) องค์ประกอบเป็นรูปโครงสร้างตัวเอ็กซ์ (X) ซึ่งมีการถ่วงด้วยรูปต่าง ๆ ที่ปลายทั้งสี่ด้าน ปลายด้านหนึ่งมองดูคล้ายหัวไก่แจ้ ซึ่งหมายถึงอวัยวะเพศชาย ตรงปลายแกนอีกด้านเป็นรูปคล้าย ๆ ปีกมดลูก และมีรูปคล้ายตัวหนอนซึ่งหมายถึงตัวเชื้ออสุจิ เส้นตัดอีกด้านปลายส่วนหนึ่งเป็นรูปวงกลม ซึ่งหมายถึงไข่ที่อยู่ภายในและอีกด้านเป็นรูปคล้ายนมของผู้หญิง ภาพสัญลักษณ์เล็ก ๆ คล้ายสัญลักษณ์ผู้ชายและผู้หญิง ซึ่งเป็นการสร้างเพศสัมพันธ์ (นิคอเละ ระเด่น อาหมัด. 2543 : 33-37)

การออกแบบความสมดุลแบบไม่เหมือนกันทั้งสองข้างยังเป็นการออกแบบที่น่าสนใจต่างไปจากลักษณะซ้ายขวาเหมือนกัน คือเป็นการสร้างความสมดุลบนพื้นภาพซึ่งมีลักษณะซ้ายขวาต่างกัน

วิรุณ ตั้งเจริญได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

1. ความสมดุลที่เกิดจากน้ำหนัก การออกแบบลักษณะนี้คำนึงถึงน้ำหนักซึ่งอาจจะเกิดจากผลรวมของขนาด ลักษณะผิว ลักษณะสี ฯลฯ ทำให้รู้สึกว่าลักษณะซ้ายขวาสมดุลกัน โดยที่รูปทรงซ้ายขวามีลักษณะต่างกัน

2. ความสมดุลเกิดจากสิ่งน่าสนใจ การออกแบบในลักษณะนี้เป็นการออกแบบที่กำหนดให้มีสิ่งที่น่าสนใจ (Interesting Point) ด้านใดด้านหนึ่งเป็นตัวถ่วงดุลน้ำหนัก ขนาด รูปทรง สี ฯลฯ โดยถือว่าสิ่งที่น่าสนใจนั้นมีน้ำหนักหรือความเด่นอยู่ในตัวของมัน

3. ความสมดุลเกิดจากสภาพตัดกัน การออกแบบในลักษณะนี้เป็นการออกแบบโดยคำนึงถึงการตัดกัน (Contrast) ของสีหรือรูปทรงซ้ายขวา ความแตกต่างกันอย่างชัดเจนนั้น ย่อมสร้างความรู้สึกเท่ากันหรือสมดุลกันได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 36-37)

สรุป ดุลยภาพคือ ภาวะความเท่ากันหรือเสมอกันเป็นสิ่งที่เกี่ยวกับน้ำหนัก แต่เราแทนค่าน้ำหนักเป็นภาพที่เห็นด้วยตา รับรู้ด้วยตา เช่นในผลงานของมอนเดรียน น้ำหนักเป็นเส้น สี และรูปร่าง ส่วนหลักดุลยภาพโดยทั่วไปแบ่งเป็น 3 แบบสำคัญ คือ ดุลยภาพแบบเท่ากันสองข้าง และดุลยภาพแบบไม่เท่ากัน สองข้าง และสุดท้ายดุลยภาพแบบรัศมีวงกลม

ในงานของมอนเดรียนเราอาจกล่าวว่าได้ใช้หลักดุลยภาพแบบไม่เท่ากันในการจัดวางโครงสร้างและใช้เส้นและสีเป็นวัตถุดิบในการออกแบบจัดวาง โดยใช้เส้นและสีที่เป็นระเบียบและเรียบง่าย บางครั้งดุลยภาพของมอนเดรียนอาจเกิดจากการกลับทิศทางของภาพก็เป็นได้

แรง (Force)

แรงในทางวิชาฟิสิกส์ หมายถึง สิ่งหรืออิทธิพลที่กระทำต่อวัตถุใด ๆ แล้วทำให้การเคลื่อนที่เปลี่ยนแปลงไป แรงจะกระทำโดยวัตถุหนึ่งต่อวัตถุหนึ่งเสมอ แรงเป็นปริมาณเวคเตอร์มีทั้งขนาดและทิศทาง ถ้ามีแรงกระทำโดยวัตถุหนึ่งต่ออีกวัตถุหนึ่งจะมีแรงปฏิกิริยากระทำในทิศทางตรงกันข้ามเสมอ (กฎข้อที่สามของนิวตัน) ตัวอย่างเช่น เมื่อพยาบาลออกแรงผลักรถเข็นจะมีแรงปฏิกิริยาของรถเข็นกระทำต่อมือเช่นกัน ในกรณีที่วัตถุอยู่ในสภาพสมดุล แสดงว่าไม่มีแรงภายนอกมากระทำต่อวัตถุนั้น หรือแรงรับที่กระทำมีค่าเป็นศูนย์แรงที่กระทำต่อวัตถุแล้วไม่มีการเคลื่อนที่เกิดขึ้น เรียกว่า แรงสถิต (Static Force) แรงสถิตเกี่ยวข้องกับกล้ามเนื้อ กระดูกและเส้นเอ็นในร่างกายของเรามาก แรงคู่ที่มีขนาดเท่ากับกระทำต่อวัตถุ จะทำให้เกิดการดึงหรือการอัด ถ้าแรงคู่นี้มีทิศทางเข้าหากันจะทำให้เกิดการอัด (Compression) แต่ถ้ามีทิศทางตรงกันข้ามออกห่างจากกันแต่ยังอยู่ในแนวเส้นตรงเดียวกับจะทำให้เกิดการดึง (ชัยวิทย์ ศิลาวัชนาไนย. 2527 : 9)

แรงเป็นหัวใจสำคัญของวิชาฟิสิกส์ ตัวอย่างเช่น ออกแรงยกหรือผลักวัตถุ หัวรถจักรออกแรงดึงรถพ่วง และอากาศที่อยู่ภายในลูกโป่งจะออกแรงดันลูกโป่งทุกทิศทุกทางเป็นต้น แรงดึง แรงผลักและแรงยกแรงพวกนี้กระทำบนพื้นผิววัตถุ แต่มีแรงบางชนิดเช่น แรงทางไฟฟ้า แรงแม่เหล็ก แรงโน้มถ่วง แรงพวกนี้ไม่ต้องกระทำบนพื้นผิวของวัตถุแต่กระทำบนเนื้อของวัตถุทุกตำแหน่ง ตัวอย่างเช่น น้ำหนักของวัตถุก็คือแรงดึงดูดของโลกที่กระทำกับวัตถุ โดยไม่ต้องสัมผัสกับผิววัตถุเลย แรงเป็นปริมาณเวกเตอร์ ดังนั้นถ้าจะอธิบายแรงหนึ่ง ๆ จะต้องเขียนบอกทั้งขนาดและทิศทางจึงจะสมบูรณ์หน่วยสากลของแรงคือนิวตัน ใช้อักษรย่อภาษาอังกฤษว่า N ความเข้าใจในโลกกายภาพของเรานั้นมาสิ้นสุดอยู่ที่ แรงพื้นฐานในธรรมชาติมีอยู่ทั้ง

หมด 4 ประเภท สองแรงแรกเราค่อนข้างคุ้นเคย ส่วนสองแรงหลังมีความสัมพันธ์กับอนุภาคพื้นฐานต้องใช้เครื่องมือตรวจสอบที่เหมาะสมจึงจะสามารถตรวจวัดได้

แรงแรกคือ แรงโน้มถ่วง น้ำหนักของวัตถุเกิดจากแรงดึงดูดของโลก โลกหมุนรอบดวงอาทิตย์ก็เพราะแรงโน้มถ่วง

แรงที่สองคือ แรงแม่เหล็กไฟฟ้า ตัวอย่างเช่น ถ้าคุณหวีผมหวีของคุณสามารถดูดเศษกระดาษได้ ต้นเหตุมาจากประจุไฟฟ้า

แรงที่สามคือ แรงนิวเคลียร์ มีขนาดมากกว่าแรงทุกชนิด เป็นแรงที่ทำให้นิวเคลียสของอะตอมคงสภาพอยู่ได้

แรงที่สี่คือ แรงอย่างอ่อน เป็นแรงกระทำที่เกิดขึ้นระยะสั้นระหว่างอนุภาพพื้นฐาน การเปล่งกัมมันตภาพรังสีก็มาจากแรงอย่างอ่อน ตัวอย่าง ขณะที่ มีการเปล่งรังสีเบต้า อนุภาคนิวตรอนจะเปลี่ยนเป็นโปรตรอน อิเล็กตรอนและนิวตริโน แรงนี้ยังเกี่ยวกับการสลายตัวของสารที่ไม่เสถียรในธรรมชาติตั้งแต่ ค.ศ. 1970 เป็นต้นมา นักวิทยาศาสตร์ทั้งนักทฤษฎีและนักทดลองได้พยายามรวมแรงทั้งสี่ โดยใช้ทฤษฎีเดียวกัน แต่ก็ประสบความล้มเหลวจนปี ค.ศ. 1983 มีผู้คิดทฤษฎีที่สามารถรวมแรงทางไฟฟ้ากับแรงอย่างด้วยได้สำเร็จในระดับหนึ่ง ถึงกระนั้นการทดลองยังไม่สามารถสนับสนุนได้ทัน จึงไม่น่าแปลกใจที่ว่าทฤษฎีหนึ่งเดียวนั้นคงต้องรอไปอีกนานทีเดียว (จรัส บุณยธรรม. 2540 : 81, 98)

ไพฑูรย์ พีรานนท์ ได้กล่าวถึงประเภทของแรงไว้ว่า

ในวิชาฟิสิกส์ได้จำแนกประเภทของแรงออกได้เป็น 3 ประเภทด้วยกัน ซึ่งได้แก่ แรงโน้มถ่วง แรงไฟฟ้า และแรงนิวเคลียร์ โดยที่ถือว่าแรงทั้งสามนี้เป็นแรงพื้นฐานของแรงทั้งหลายในธรรมชาติที่เรารู้จักกันในขณะนี้

1. แรงโน้มถ่วง

เราคุ้นเคยกับคำว่าน้ำหนักซึ่งเราหมายถึงแรงที่โลกดึงดูดวัตถุเข้าสู่ศูนย์กลางของโลก หรือที่เรียกว่าแรงโน้มถ่วงของโลก (Gravitational Force) ความจริงแล้วแรงโน้มถ่วงนี้มิใช่แต่เฉพาะวัตถุกับโลกเราเท่านั้นแต่เป็นแรงระหว่างมวลของวัตถุใด ๆ ก็จะมีแรงดึงดูดระหว่างกัน นิวตันเป็นผู้ที่พบความจริงนี้นานมาแล้วว่าแรงระหว่างมวลจะมีค่าเป็นสัดส่วนโดยตรงกับผลคูณของมวลทั้งสองและเป็นสัดส่วนผกผันกับกำลังสองของระยะทางระหว่างวัตถุนั้น หรือเขียนเป็นสมการของแรงโน้มถ่วงได้คือ

$$F \alpha \frac{m_1 m_2}{r^2}$$

หรือ $$F = G \frac{m_1 m_2}{r^2}$$

เมื่อ m_1 , m_2 เป็นมวลของวัตถุสองก้อน โดยมี r เป็นระยะระหว่างวัตถุทั้งสองนั้น และ G เป็นค่าคงที่ของแรงโน้มถ่วงซึ่งจะเป็นค่าคงที่ค่าเดียวกันไม่ว่าวัตถุที่ดึงดูดกันนั้นจะเป็นอะไร จากผลการทดลองวัดค่า G พบว่ามีค่าเท่ากับ 6.67×10^{-11} นิวตัน – เมตร^2 / กิโลกรัม^2

แรงที่โลกดึงดูดวัตถุมวล m หรือน้ำหนักของวัตถุที่ผิวโลก ก็คือ

$$F = \left(\frac{Gm_E}{R^2} \right) x\ m$$

เมื่อ R คือรัศมีของโลกซึ่งมีมวล m_E

หรืออาจเขียนค่าความเร่งเนื่องจากความโน้มถ่วงของโลกได้ว่า

$$g = \frac{Gm_E}{R^2} = 9.8 \text{ เมตร / วินาที}$$

แรงโน้มถ่วงระหว่างมวลนี้จะสังเกตได้ว่าเป็นแรงที่มีค่าน้อยมากเช่น แรงดึงดูดระหว่างทรงกลมมวล 1 กิโลกรัม 2 อันซึ่งวางห่างกันเป็นระยะ 1 เมตร จะเกิดแรงระหว่างกันเพียง 6.67×10^{-11} นิวตันเท่านั้น ซึ่งน้อยมากกว่าที่เราจะ นำมาคิด โดยเฉพาะในกรณีของวัตถุที่มีมวลน้อยมากหรือพวกอนุภาคเล็ก ๆ ทั้งหลาย แต่แรงโน้มถ่วงนี้จะมีความสำคัญสำหรับกรณีของวัตถุใหญ่โตที่มวลมาก ๆ เช่น โลก ดาวเคราะห์ หรือกาแลกซี เป็นต้น แรงโน้มถ่วงจะเป็นแรงที่ใช้ได้เสมอไม่ว่าจะเป็นบนโลกหรือในเอกภพ

2. แรงไฟฟ้า

แรงไฟฟ้า (Electrical Force) เป็นแรงอีกประเภทหนึ่งซึ่งเราจะพบในชีวิตประจำวันมากที่สุด ถึงแม้ว่าแรงไฟฟ้านี้จะไม่เห็นได้ชัดเจนนัก แต่ก็เป็นแรงที่มีค่ามากกว่าแรงโน้มถ่วงระหว่างมวลที่กล่าวมาแล้ว แรงไฟฟ้าเป็นแรงดูดหรือแรงผลักระหว่างอนุภาคที่มีประจุไฟฟ้า ซึ่งนักวิทยาศาสตร์ชื่อ คูลอมบ์ (Charles A de Coulomb) ได้ศึกษาถึงแรงที่เกิดขึ้นระหว่างประจุไฟฟ้า ซึ่งพอจะกล่าวสรุปได้ว่า แรงระหว่างประจุไฟฟ้าจะมีค่าเป็นสัดส่วนโดยตรงกับขนาดของประจุ ไฟฟ้าทั้งสองและเป็นสัดส่วนผกผันกับกำลังสองของระยะระหว่างประจุไฟฟ้าทั้งสอง ซึ่งอาจเขียนเป็นสมการได้ว่า

$$F \propto \frac{q_1 q_2}{r^2}$$

หรือ

$$F = \frac{q_1 q_2}{r^2}$$

เมื่อ F คือแรงระหว่างประจุไฟฟ้า q_1 และ q_2 ซึ่งวางห่างกัน r และ k คือค่าคงที่ซึ่งมีค่าขึ้นอยู่กับหน่วยของ F , q_1 , q_2 และ r ที่ใช้ในหน่วยเอสไอซึ่งใช้หน่วยของแรงเป็นนิวตัน ประจุไฟฟ้าเป็นคูลอมบ์และระยะทางเป็นเมตร k จะมีค่าประมาณ 9×10^9 นิวตัน – เมตร^2 / คูลอมบ์^{2}

แรงไฟฟ้านี้ต่างกับแรงโน้มถ่วงระหว่างมวลซึ่งเป็นแรงดึงดูดอย่างเดียว แรงไฟฟ้าจะเป็นแรงดึงดูดเมื่อประจุไฟฟ้าต่างชนิดกัน (ประจุบวกและประจุลบ) และแรงไฟฟ้าจะเป็นแรงผลักดัน เมื่อประจุไฟฟ้าทั้งสองเหมือนกัน (ประจุบวกทั้งคู่หรือประจุลบทั้งคู่) และที่แตกต่างอีกประการหนึ่งก็คือ แรงไฟฟ้านี้จะมีค่ามากกว่า หากจะลองเปรียบเทียบระหว่างแรงสองประเภทนี้สำหรับกรณีของอนุภาคโปรตอนซึ่งมีมวลเท่ากับ (1.7×10^{-27}) กิโลกรัม และมีประจุไฟฟ้าเท่ากับ (1.6×10^{-19}) คูลอมบ์ เมื่ออนุภาคโปรตอนสองอนุภาคความห่างกันเป็นระยะ r

$$\frac{F_{(\text{ไฟฟ้า})}}{F_{(\text{โน้มถ่วง})}} = \frac{Kq_p^2 / r^2}{Gm_p^2 / r^2} = 1.2 \times 10^{36}$$

จะเห็นได้ว่าแรงไฟฟ้าระหว่างโปรตอนสองอนุภาคจะมีระดับขนาดเป็น 10^{36} เท่าของแรงโน้มถ่วง และถ้าเป็นอนุภาคไฟฟ้าที่มีมวลน้อยกว่านี้ เช่น อิเลกตรอนยิ่งจะมีค่าต่างกันมากยิ่งขึ้น

แรงไฟฟ้านี้นับว่าเป็นแรงที่สำคัญมาก แรงยึดระหว่างอะตอมหรือโมเลกุลเข้าด้วยกันเป็นแรงเนื่องจากแรงไฟฟ้า แรงส่วนใหญ่ที่เราพบเห็นและคุ้นเคยกันทั้งหลาย แรงในสปริง แรงเสียดทาน แรงดึงผิวของเหลว ล้วนแล้วแต่เป็นแรงทางไฟฟ้าทั้งสิ้น

3. แรงนิวเคลียร์ (Nuclear Force) เป็นแรงที่ยึดอนุภาคภายในนิวเคลียสให้อยู่ด้วยกันซึ่งมีค่าของแรงมากมายมหาศาล เนื่องจากนิวเคลียสประกอบด้วยอนุภาคโปรตอนซึ่งมีประจุไฟฟ้าบวกและอนุภาคนิวตรอนซึ่งเป็นกลาง แรงนิวเคลียร์จะต้องชนะแรงไฟฟ้า ระหว่างโปรตอนซึ่งพยายามจะทำให้นิวเคลียสไม่อยู่ตัว แรงนิวเคลียร์นี้เป็นแรงที่นับว่าเรายังจะต้องศึกษากันอีกมาก แต่พอจะกล่าวได้ในตอนนี้เพียงว่าแรงนี้จะต้องเป็นแรงที่เกิดขึ้นในระยะสั้นซึ่งอยู่ในระยะประมาณ 10^{-15} เมตร และจะมีค่าน้อยมากที่ระยะห่างออกไป แรงนิวเคลียร์นี้ยังอาจแบ่งได้เป็น 2 แบบด้วยกันคือ แรงนิวเคลียร์แบบแรง (Strong) และแรงนิวเคลียร์แบบอ่อน (Weak) กล่าวคือ แรงนิวเคลียร์แบบแรงนั้นเป็นผลของอันตรกิริยาระหว่างอนุภาคนิวคลีออน (โปรตอนและนิวตรอน) ในนิวเคลียส เช่น ในกระบวนการแตกตัวของนิวเคลียส (Fission) จะมีผลทำให้ได้พลังงานออกมามากมาย สำหรับแรงนิวเคลียร์แบบอ่อนนั้นจะมีค่าน้อยกว่ามาก เช่น แรงระหว่างอนุภาคอิเลคตรอน และ นิวตริโน (Neutrino) จะเป็นอันตรกิริยาแบบอ่อน ในกระบวนการสลายตัวเบตา (Beta Decay) ของนิวเคลียสจึงเป็นกระบวนการที่เกี่ยวกับแรงนิวเคลียร์แบบอ่อน

แรงพื้นฐานต่าง ๆ ที่กล่าวแล้วนี้จะมีค่าแตกต่างกัน และมีความสำคัญในช่วงต่าง ๆ กันเป็นต้นว่า แรงโน้มถ่วงจะมีความหมายสำหรับวัตถุมีขนาดใหญ่มากขนาดเอกภพลงมาแรงไฟฟ้าจะเกี่ยวข้องตั้งแต่วัตถุเล็กลงมาถึงระดับขนาดอะตอม ส่วนแรงนิวเคลียร์นั้นจะมีบทบาทมากในเรื่องที่เกี่ยวกับนิวเคลียส (ไพบูลย์ พีรานนท์. 2523 : (2-1) – (2-5))

ทัศน์วิไล วัฒนายน ได้กล่าวถึงชนิดของแรงเพิ่มเติมดังนี้ แรงเสียดทาน (Friction Force) เป็นแรงที่เกิดขึ้นระหว่างผิวสัมผัสของวัตถุ 2 ชิ้นที่กำลังเคลื่อนที่ผ่านกัน เป็นแรงที่มีทิศอยู่ในแนวขนานกับผิวสัมผัสและตรงข้ามกับการเคลื่อนที่

แรงเสียดทานมีหลายชนิด คือ

แรงเสียดทานเนื่องจากการไถล (Sliding Friction) เป็นแรงที่เกิดขึ้นเมื่อวัตถุหนึ่งไถลไปไถลไม่พบอีกวัตถุหนึ่งโดยทั่วไปมักจะเกิดขึ้นเมื่อมีแรงภายนอกมาพยายามกระทำให้วัตถุนั้นเคลื่อนที่

1.1 แรงเสียดทานสถิตย์ เป็นแรงเสียดทานที่เกิดขึ้นก่อนที่วัตถุจะมีการเคลื่อนที่ออกจากจุดเริ่มต้น

1.2 แรงเสียดทานจุลน์ เป็นแรงเสียดทานที่เกิดขึ้นในขณะที่วัตถุกำลังเคลื่อนที่แรงนี้จะมีค่าน้อยกว่าแรงเสียดทานสถิตย์

แรงเสียดทานเนื่องจากกลิ้ง (Rolling Friction) ในขณะที่ล้อรถกำลังแล่นไปบนพื้นถนนอาจเกิดแรงเสียดทานระหว่างถนนกับล้อรถ แรงเสียดทานที่เกิดขึ้นยังขึ้นอยู่กับแรงดันภายในล้อรถอีกด้วย

แรงเสียดทานเนื่องจากความหนืด (Viscous Force) เป็นแรงที่เกิดขึ้นระหว่างผิวสัมผัสระหว่างของไหลกับของแข็งที่กำลังเคลื่อนที่ผ่านของไหลนั้นไป เช่น ปลาว่ายในน้ำ

แรงยืดหยุ่น (Elastic Force) เป็นแรงภายในตัววัตถุมักจะเกิดขึ้นเมื่อมีแรงภายนอกมีกระทำต่อวัตถุนั้นก่อน หลังจากที่ตัดแรงภายนอกนี้ออกไปแล้ว วัตถุจะกลับคืนสู่สภาพเดิมด้วยแรงภายในตัวของมันเองซึ่งเรียกว่า แรง ยืดหยุ่น ตัวอย่าง คือขดลวดสปริง และแรงยืดหยุ่นในแท่งของแข็ง

แรงตึง (Tension) เป็นแรงภายในวัตถุที่มีขนาดเป็นเส้นจะเกิดขึ้นเมื่อมีแรงภายนอกมากระทำต่อเส้นวัตถุที่พิจารณานั้น เช่นเดียวกับแรงภายในอื่น ๆ ที่กล่าวมาแล้ว แรงตึงจะมีขนาดเท่ากับทิศทางตรงข้ามกับแรงภายนอกที่มากระทำ แต่ที่สำคัญแรงตึงจะมีค่าเท่ากันทุก ๆ จุดตลอดความยาวของเส้นวัตถุที่พิจารณา (ทัศน์วิไล วัฒนายน. 2527 : 24-29)

แรงและการเคลื่อนที่เป็นสิ่งที่สัมพันธ์กัน ประยงค์ พงษ์ทองเจริญ ได้กล่าวถึงกฎการเคลื่อนที่ของนิวตันไว้ดังนี้

1. กฎแห่งการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่หนึ่ง

เมื่อลูกกลมเคลื่อนที่ลงมาตามตารางเอียง ความเร็วจะเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ และเมื่อเคลื่อนขึ้นไปตามรางเอียง ความเร็วจะลดลงเรื่อย ๆ จึงชวนให้คิดว่าเมื่อลูกกลมเคลื่อนที่ไปตามพื้นระดับน่าจะเคลื่อนที่ต่อไปได้เรื่อย ๆ ด้วยความเร็วคงที่ แต่จากประสบการณ์เราทราบว่าลูกกลมจะเคลื่อนที่ช้าลง ๆ และหยุดในที่สุด ถ้าผิวของพื้นระดับยิ่งราบเรียบและลื่น เช่น ผิวน้ำแข็ง ลูกกลมจะยิ่งไปได้ไกลมากก่อนจะหยุด ดังนั้นถ้าหากเราสามารถมีพื้นระดับที่ราบเรียบและลื่นจริง ๆ ลูกกลมจะเคลื่อนที่ต่อไปได้เรื่อย ๆ โดยไม่มีการหยดและความเร็วจะไม่เปลี่ยนแปลง

นิวตัน (Newton) ได้สรุปข้อสังเกตข้างบนไว้เป็นกฎ เรียกว่ากฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่หนึ่งซึ่งมีใจความว่า วัตถุทุกชนิดจะรักษาสถานะอยู่นิ่งหรือสถานะการเคลื่อนที่ด้วยความเร็วสม่ำเสมอในแนวเส้นตรง เว้นไว้เสียแต่ว่าจะถูกบังคับให้เปลี่ยนสถานะนั้น ๆ ด้วยแรงภายนอกที่มากระทำกับวัตถุ

การตีความกฎข้อนี้หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่ากฎอิเนอร์เชียน (Law of Inertia) ต้องใช้ความระมัดระวังรอบคอบพอควร เพราะสถานะอยู่นิ่งก็ดี หรือสถานะการเคลื่อนที่ด้วยความเร็วสม่ำเสมอใน แนวเส้นตรงก็ดี เป็นสถานะที่วัดสัมพัทธ์กับกรอบอ้างอิงบางกรอบเท่านั้น แต่ในกรอบอ้างอิงอื่นสถานะดังกล่าว อาจเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม คืออาจไม่อยู่นิ่งหรืออาจมีความเร็วเปลี่ยนแปลงไปก็ได้ ดังนั้นกฎการเคลื่อนที่ของ นิวตันข้อที่หนึ่งจึงเป็นจริงในกรอบอ้างอิงบางกรอบเท่านั้น กรอบอ้างอิงเช่นนี้เรียกว่ากรอบอ้างอิงอิเนอร์เชีย (Inertial Frame of Reference) สำหรับการเคลื่อนที่บนผิวโลกทั่วไป กรอบอ้างอิงอิเนอร์เชียได้แก่กรอบอ้างอิงที่ตรึงอยู่กับผิวโลก จะได้กล่าวถึงเรื่องนี้โดยเฉพาะอีกครั้งหนึ่งเมื่อพิจารณาถึงทฤษฎีสัมพัทธ์ของไอน์สไตน์

แรงจากประสบการณ์ เราพอทราบหยาบ ๆ ว่า แรง (Force) คืออะไร เราจำเป็นต้องผลักหรือฉุดวัตถุเพื่อเปลี่ยนสถานะอยู่นิ่ง หรือเปลี่ยนสถานะการเคลื่อนที่จากสถานะหนึ่งไปสู่อีกสถานะหนึ่งกฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่หนึ่งบอกให้เข้าใจเกี่ยวกับแรงแน่นอนยิ่งขึ้น คือถ้าวัตถุไม่มีความเร่งก็จะไม่มีแรงกระทำกับวัตถุนั้น แต่ถ้าวัตถุมีความเร่งก็ต้องมีแรงกระทำกับวัตถุนั้น ความเร่งจึงเป็นปริมาณที่อาจใช้ตรวจสอบได้ว่ามีแรงกระทำกับวัตถุหรือไม่

เมื่อเราถือสิ่งของ เช่น หิ้วกระเป๋าหนังสือ แม้กระเป๋าหนังสือจะอยู่นิ่ง แต่เราทราบดีว่าเราต้องออกแรง เหตุใดกระเป๋าหนังสือจึงไม่มีความเร่ง ดูออกจะขัดกับกฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่หนึ่ง หมายถึงแรงลัพธ์ทั้งหมดที่กระทำกับวัตถุในตัวอย่างที่กล่าวถึง โลกส่งแรงมาดึงดูดกระเป๋าหนังสือลงสู่พื้น แต่มือของเราออกแรงฉุดรั้งกระเป๋าหนังสือขึ้น แรงทั้งสองนี้หักล้างกันหมดไปพอดี แรงลัพธ์หรือแรงทั้งหมดที่กระทำกับกระเป๋าจึงเป็นศูนย์ ถ้าปล่อยกระเป๋าหนังสือ กระเป๋าจะเคลื่อนที่ลงสู่พื้นด้วยความเร่งทันที เพราะตอนนี้มีแต่เฉพาะแรงดึงดูดของโลกมากระทำกับกระเป๋าแต่เพียงแรงเดียว โดยไม่มีแรงอื่นมาต้าน จึงมีการเปลี่ยนแปลงสถานะการเคลื่อนที่เกิดขึ้น

กฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่หนึ่งบอกให้ทราบว่ามีแรงลัพธ์กระทำกับวัตถุหรือไม่ แต่ไม่ได้บอกให้ทราบถึงวิธีวัดแรงหรือเปรียบเทียบขนาดของแรงสองแรง ถ้าจะศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับแรงและการเคลื่อนที่ จำเป็นต้องทราบถึงวิธีวัดแรงเสียก่อน

เครื่องมือง่าย ๆ ที่นำมาใช้สำหรับวัดแรง อาจเป็นลวดสปริงที่มีสเกลและเข็มชี้ดังในรูป

นำแผ่นโลหะแผ่นหนึ่งมาแขวนไว้กับลวดสปริง แล้ววัดความยาวของลวดสปริงที่ยืดออกเมื่อเข็มชี้หยุดนิ่ง ขณะนั้นแรงดึงดูดของโลกกับแรงฉุดของลวดสปริงต้านกันพอดี เมื่อเพิ่มแผ่นโลหะชนิดเดียวกันขนาดเท่ากันบนขอแขวนของลวดสปริงเป็นสองแผ่น สามแผ่น และมากแผ่นขึ้นไปเรื่อย ๆ จะพบว่าความยาวของลวดสปริงที่ยืดออกเป็นปฏิภาคโดยตรงกับจำนวนแผ่นโลหะที่นำมาแขวน คุณสมบัติดังกล่าวของลวดสปริงจึงอาจใช้สำหรับวัดเปรียบเทียบขนาดของแรงได้

เราอาจใช้ลวดสปริงซึ่งมีเข็มชี้และสเกลเพื่อเปรียบเทียบขนาดของแรงดังกล่าวข้างต้น สำหรับสำรวจสมบัติของแรงว่าเป็นเวคเตอร์ได้ดังต่อไปนี้ ใช้ลวดสปริงดังกล่าวจำนวนสองชุดด้วยกัน ช่วยกันดึงรับแท่งโลหะแท่งหนึ่ง และบันทึกขนาดและทิศทางของแรงที่ลวดสปริงแต่ละเส้นออก นำแรงของลวดสปริงทั้งสองมาบวกกันโดยวิธีเวคเตอร์ เพื่อหาแรงลัพธ์แรงหนึ่งซึ่งมีอำนาจเท่ากับแรงทั้งสอง ต่อไปนำแท่งโลหะแท่งเดิมมาแขวนกับลวดสปริงที่ใช้ชุดหนึ่งและสังเกตว่าแรงที่วัดได้ครั้งหลังนี้เท่ากับผลบวกเวคเตอร์ของแรงที่ลวดสปริงแต่ละเส้นออกในตอนแรกหรือไม่ การทดลอง

แบบนี้หลาย ๆ ครั้งโดยใช้แท่งโลหะขนาดต่าง ๆ กัน และทำลวดสปริงทำมุมต่าง ๆ กัน จะให้ผลว่าแรงเป็นปริมาณเวคเตอร์ เพราะบวกกันได้ตามกฎเกณฑ์ของการบวกเวคเตอร์ ดังนั้นถ้ามีแรงหลายแรงกระทำกับวัตถุ เราอาจใช้วิธีพวกเวคเตอร์ตามที่ได้ทราบมาแล้วรวมแรงเหล่านี้เป็นแรงลัพธ์ได้เพียงแรงเดียว และถ้าแรงลัพธ์นี้เป็นศูนย์วัตถุจะรักษาสถานะอยู่นิ่งหรือเคลื่อนที่ด้วยความเร็วสม่ำเสมอ ในแนวเส้นตรงต่อไปตามเดิม ถ้าแรงลัพธ์ไม่เป็นศูนย์ วัตถุจะเคลื่อนที่ด้วยความเร่ง

2. กฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่สอง

ย่อมเป็นที่คุ้นเคยกันดีว่า ถ้าผลักวัตถุแรงจะมีความเร่งสูง แต่ถ้าผลักวัตถุค่อย ๆ วัตถุก้อนเดียวกันนั้นจะมีความเร่งต่ำ นิวตันได้ตั้งกฎเกณฑ์เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างแรงและความเร่งเป็นใจความว่า ความเร่งจะเป็นปฏิภาคโดยตรงกับแรงลัพธ์ที่กระทำกับวัตถุและมีทิศทางเช่นเดียวกับแรงลัพธ์นั้น ความสัมพันธ์ระหว่างแรงและความเร่งดังที่แถลงไว้นี้ เรียกว่ากฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่สอง

เป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทราบค่าคงที่ของปฏิภาคและต้องทราบว่าค่าคงที่นี้ขึ้นอยู่กับวัตถุที่ถูกเร่งอย่างไร เพื่อจะได้เขียนกฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่สองให้อยู่ในรูปของสมการจะไดเป็นประโยชน์สำหรับคำนวณความเร่งที่เกิดขึ้นจากแรงได้ เราอาจใช้แรงเท่า ๆ กันกระทำกับวัตถุต่าง ๆ กัน จะพบว่าวัตถุบางก้อนถูกเร่งได้มากกว่าบางก้อน การทดลองนี้แสดงให้เห็นสมบัติมูลฐานที่สำคัญอย่างหนึ่งของสสาร สมบัตินี้คืออิเนอร์เชีย อิเนอร์เชียคือความต้านทานต่อการเปลี่ยนแปลงการเคลื่อนที่ของวัตถุ วัตถุที่มีอิเนอร์เชียมากจะมีความต้านทานต่อการเปลี่ยนแปลงการเคลื่อนที่มาก แท่งโลหะหนักที่อิเนอร์เชียมากกว่าแท่งไม้เบาขนาดเท่ากัน เราอาจเปรียบอิเนอร์เชียของแท่งสารทั้งสองได้โดยใช้แรงขนาดเท่า ๆ กัน กระทำกับแท่งสารทั้งสองและวัดความเร่งของแท่งสารแต่ละแท่ง เมื่อใช้แรงเท่ากัน ความเร่งจะเป็นปฏิภาคกลับกับอิเนอร์เชียของวัตถุ จึงอาจแถลงกฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่สองได้เป็นอีกอย่างหนึ่งว่า ความเร่งจะเป็นปฏิภาคโดยตรงกับแรงลัพธ์ที่กระทำกับวัตถุ มีทิศทางเช่นเดียวกับแรงลัพธ์นั้นและจะเป็นปฏิภาคกลับกับอิเนอร์เชียของวัตถุ

เราวัดอิเนอร์เวียของวัตถุด้วยมวลอิเนอร์เชีย (Inertial Mass) หรือเรียกย่อ ๆ ว่ามวล (Mass) กฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่สองจึงเขียนเป็นสมการได้ว่า

$$\vec{F} = m\vec{a}$$

ในเมื่อ $\vec{F}$ เป็นแรง m เป็นมวลอิเนอร์เชีย และ $\vec{a}$ เป็นความเร่ง สมการนี้เป็นสมการของเวคเตอร์ ทั้ง $\vec{F}$ และ $\vec{a}$ มีทิศทางไปในทางเดียวกัน ถ้าจะใช้สมการนี้ให้เป็นประโยชน์เต็มที่จะต้องกำหนดคำจำกัดความของมวลและมีวิธีวัดมวล ซึ่งจะได้กล่าวถึงในหัวข้อต่อไป

นอกจากกฎการเคลื่อนที่ทั้งสองข้อที่กล่าวมาแล้ว นิวตันยังได้ตั้งกฎการเคลื่อนที่ข้อที่สาม ซึ่งมีใจความว่า สำหรับแรงกิริยาทุกแรงจะมีแรงปฏิกิริยาขนาดเท่ากับทิศทางตรงกันข้ามต่อต้านเสมอ หรือแรงกริยาร่วมระหว่างวัตถุสองก้อนที่กระทำแก่กันและกัน จะมีขนาดเท่ากันและทิศทางตรงกันข้ามเสมอ

3. กฎข้อที่สาม

มีความหมายว่า ถ้าเราออกแรงดันกำแพง กำแพงจะมีแรงดันตอบ ม้าฉุดเซือก เซือกก็ฉุดม้ากลับด้วยแรงขนาดเท่ากัน ทิศทางตรงกันข้ามเสมอ ในการใช้สมการของกฎการเคลื่อนที่ของนิวตันข้อที่สอง $\vec{F} = m\vec{a}$ สิ่งที่สำคัญที่จะต้องระวังก็คือ จะต้องเลือกใช้แรงที่ถูกต้องจากแรงสองแรงที่เท่ากันและทิศทางตรงกันข้าม แรงที่นำมาใช้ในสมการข้างบน จะต้องเป็นแรงที่วัตถุได้รับเสมอ เพราะวัตถุไม่ออกแรงกระทำกับตนเอง (ประยงค์ พงษ์ทองเจริญ. 2521 : 39-43)

นิคอเละ ระเด่นอาหมัดได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างวิชาฟิสิกส์และศิลปะไว้ว่า

โครงสร้างต่าง ๆ ที่สามารถทรงตัวอยู่ได้ภายใต้กฎเกณฑ์ของแรงดึงดูดของโลกจะต้องอยู่ในสถานสมดุล ซึ่งหมายถึง การรักษาความพอดีของน้ำหนักและแรงกดที่ทำให้เกิดความมั่นคง (Stability) ความสมดุลในเชิงศิลปะเป็นเงื่อนไขทางการมองเห็น (Optical Condition) ที่ยึมกฎเกณฑ์ทางฟิสิกส์เช่น น้ำหนัก (Weight) แรงกด (Stress) แรงดึง (Tension) และความมั่นคง ซึ่งเป็นกฎเกณฑ์ทางวัตถุและนำใช้ในศิลปะ ในทางฟิสิกส์การคำนวณหาความสมดุลต้องใช้ตัวเลขแต่ศิลปะคำนวณด้วยความรู้สึกเป็นหลัก ความสมดุลในเชิงศิลปะเกิดขึ้นเมื่อศิลปินเห็นว่าภาพนั้นมีความพอดี

สิ่งก่อสร้างสามารถทรงตัวอยู่ได้เกิดจากการคำนวณหาจุดสมดุล ของน้ำหนักทางวิชาฟิสิกส์ แต่บางครั้งความสมดุลดังกล่าว อาจจะไม่สมดุลในเชิงศิลปะก็ได้ เช่น อาคารที่ใช้โครงสร้างแบบแคนทิลีเวอร์ (Cantilever) คือส่วนหลังคาที่ยื่นออกจากแนวเสาหรือตัวอาคารมาก ๆ จะทำให้ผู้ที่อยู่ใต้หลังคาจะรู้สึกไม่ค่อยปลอดภัย เพราะขาดความสมดุลทางความรู้สึก (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 33)

สอดคล้องกับกัลยาณี กาญจนดุล ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องแรงในงานศิลปะไว้ว่า

การจัดส่วนประกอบการออกแบบ เราสามารถสร้างแรงยึดเหนี่ยวส่วนประกอบต่าง ๆ เข้าด้วยกันซึ่งแรงในที่นี้เป็นแรงในบริเวณว่าง (Force in Space) ที่มีความสำคัญต่องานออกแบบเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งสามารถพิจารณาถึงแรงในบริเวณว่างได้ดังนี้

1. รูปและพื้น
2. ขนาดที่แตกต่างกัน
3. เส้นที่สัมพันธ์กัน
4. รูปร่างที่แตกต่างกัน
5. น้ำหนักสีที่แตกต่างกัน
6. สีที่จัดวางประกอบกัน
7. ลักษณะผิวที่แตกต่างกัน

แรงจากรูปและพื้น เมื่อเรามุ่งความสำคัญไปที่วัตถุหนึ่ง วัตถุนั้นย่อมมีนัยความหมายเป็นรูป (Figure) และวัตถุอื่น ๆ หรือบริเวณว่างก็มีสภาพเป็นพื้น (Ground) ในทางตรงกันข้าม เมื่อเราให้ความสำคัญไปยังบริเวณวัตถุต่าง ๆ ก็อาจมีสภาพเป็นพื้นได้เช่นกัน การให้ความสำคัญของรูปและพื้น จึงขึ้นอยู่กับเจตนาของผู้ออกแบบด้วย

แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ขนาดที่แตกต่างกัน นอกจากจะให้แรงยึดเหนี่ยวกันตามสภาพของวัตถุ หรือรูปทรงที่มีแรงดึงดูดซึ่งกันและกันแล้ว ขนาดที่แตกต่างกัน ยังให้แรงที่ต่างกัน และสร้างความน่าสนใจได้อย่างดีอีกด้วย แต่ทั้งนี้ขนาดที่แตกต่างกันควรจะต้องมี ความสัมพันธ์ต่อเนื่อง เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพบนพื้นภาพ

แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน ถ้าสังเกตงานออกแบบที่แสดงเส้นอย่างเด่นชัดจะพบว่า เส้นที่แสดงลีลาสัมพันธ์ต่อเนื่องกันเป็นอย่างดีนั้น จะให้ความรู้สึกที่เป็นกลุ่มก้อน มีแรงยึดเหนี่ยวโดยรวมและให้ลีลาที่เคลื่อนไหวอย่างน่าสนใจ

แรงจากรูปร่างที่แตกต่างกัน ในงานออกแบบสองมิติหรือสามมิติ รูปร่างที่แตกต่างกันแต่อยู่ในสภาพที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันย่อมมีแรงยึดเหนี่ยวและพลังที่เร้าใจได้ดี ความสัมพันธ์ต่อเนื่องทางรูปร่างก็คือ ลักษณะรูปร่างที่สามารถรวมตัวกันได้ มีบุคลิกลักษณะที่ต่อเนื่องกัน ไม่ใช่แตกต่างกันจนไม่สามารถจะรวมตัวเข้าด้วยกันได้

แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน ลีลาน้ำหนักสีที่ต่างกันแต่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน ย่อมมีแรงที่สร้างเอกภาพเป็นส่วนรวมได้ดี และลีลาที่สัมพันธ์ต่อเนื่องกันนั้น ก็จะเห็นลีลาที่น่าสนใจให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวเป็นส่วนรวม การย้ำถึงเอกภาพก็มุ่งคำนึงถึงการออกแบบที่เน้นถึงส่วนรวม เพราะงานออกแบบที่ดีย่อมต้องคำนึงถึงส่วนรวมที่ดีไม่ใช่ลักษณะแบ่งแยกหรือแบ่งเป็นภาพหลายภาพได้

แรงจากสีที่จัดวางประกอบกัน ในที่นี้หมายถึงการออกแบบหรือจัดวางสีลงบนงานออกแบบ ต้องพิจารณาโดยส่วนรวมให้สภาพสีทั้งหมดมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน และให้โดดเด่นมากน้อยต่างกันออกไป ตามเป้าหมายของการออกแบบแต่ละชิ้น ซึ่งอาจจะโดดเด่นด้วยกลุ่มสีที่ตัดกัน หรือโดดเด่นด้วยสีที่กลมกลืนกัน แต่เน้นความแตกต่างของน้ำหนักสีเป็นต้น ความสัมพันธ์ต่อเนื่องและมีลักษณะโดดเด่นเช่นนี้ ย่อมเป็นการสร้างแรงในบริเวณว่างโดยตรง

แรงจากลักษณะผิวที่แตกต่างกัน ถ้าสังเกตุดูลักษณะผิวในงานออกแบบจะรู้สึกว่าลักษณะผิวที่หยาบหรือละเอียดทั้งหลายนั้น ให้พลังต่อความรู้สึกสัมผัสได้ดีอย่างยิ่ง และถ้านำลักษณะผิวที่แตกต่างหลายลักษณะมาจัดรวมกันไว้ในงานออกแบบ นอกจากจะให้พลังต่อความรู้สึกสัมผัสแล้ว ยังให้ความรู้สึกเกี่ยวกับบริเวณว่างที่เคลื่อนไหวอยู่ทั่วไปบนพื้นผิวและมีแรงยึดเหนี่ยวของส่วนประกอบในบริเวณว่างอย่างน่าสนใจ (กัลยาณี กาญจนดุล 2538 : 28-30)

สรุป แรงในทางฟิสิกส์และศิลปะมีทั้งจุดที่เหมือนกันและแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แรงในทางฟิสิกส์เป็นเรื่องของเหตุและผลเชิงวิทยาศาสตร์ ได้แก่ แรงโน้มถ่วงเกี่ยวข้องกับน้ำหนักของวัตถุ แรงแม่เหล็กไฟฟ้าเกี่ยวข้องกับประจุไฟฟ้าขั้วบวกขั้วลบดึงดูดกัน แรงนิวเคลียร์เป็นแรงที่เกี่ยวกับนิวเคลียสและมีค่ามากมายกว่าทุกแรง แรงเหล่านี้เป็นการเกี่ยวข้องกันระหว่างวัตถุหนึ่งกับอีกวัตถุหนึ่งเสมอจึงจะเกิดแรงขึ้นมาได้ แรงจะเกิดจากตัววัตถุเองไม่ได้ แรงยังเกี่ยวข้องกับขนาด น้ำหนัก การเคลื่อนที่ ทิศทาง และเวลา ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีผลต่อการคำนวณหาค่าของแรงนิวตันผู้บัญญัติกฎการเคลื่อนที่ไว้ 3 ข้อ ด้วยกัน ข้อ 1 วัตถุจะเคลื่อนที่ได้เมื่อมีแรงมากระทำ ข้อ 2 เมื่อวัตถุถูกกระทำด้วยแรงมาก ความเร่งก็จะสูงตามไปด้วย ข้อ 3 เมื่อมีแรงกระทำกับวัตถุมากขึ้นเท่าไหร่แรงตอบกลับก็จะมากขึ้นเท่านั้น และกฎ 3 ข้อนี้สามารถคำนวณหาค่าได้อย่างแม่นยำด้วยสมการ และผลที่ได้จะเป็นค่าซึ่งเป็นตัวเลขเปรียบเทียบกันได้อย่างชัดเจน อย่างเป็นเหตุเป็นผลกัน ในขณะเดียวกันในทางศิลปะมีแรงที่เกิดจากการมองเห็นในลักษณะของแรงจากขนาดที่แตกต่างกัน แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน แรงจากรูปร่างที่แตกต่างกัน แรงจากพื้นที่ผิวที่แตกต่างกัน แรงจากรูปและพื้นที่แสดงออกต่างกัน ซึ่งแรงเหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยการเกิดการเปรียบเทียบระหว่างวัตถุทางศิลปะมากกว่า 2 ขึ้นไป นั่นหมายความว่าต้องมีวัตถุหนึ่งกระทำกับวัตถุหนึ่งเช่นเดียวกับแรงทางฟิสิกส์ แต่แตกต่างกันที่แรงในทางศิลปะจะเกิดขึ้นกับความรู้สึกลวงที่ปรากฏจากการมองเห็นแล้วรับรู้ถึงแรงเหล่านั้น ซึ่งหมายความว่าวัตถุในงานศิลปะมีแรงที่ส่งผลต่อความรู้สึกของมนุษย์ ในงานของมอนเดรียนด้วยลักษณะงานที่โดดเด่นในเรื่องของเส้นสีและระนาบ แรงจึงเกิดจากปฏิสัมพันธ์ของวัตถุทางศิลปะ อาทิเส้นที่มีความสัมพันธ์กันในลักษณะต่าง ๆ เช่น การตัดกัน การใกล้กันของเส้น แรงที่เกิดจากขนาดของระนาบ รูปร่างสี่เหลี่ยมที่แตกต่างกัน แรงที่เกิดจากการใช้สีตัดกัน หรือแม้แต่แรงที่เกิดจากความเป็นเอกภาพในตัวผลงานของมอนเดรียนเอง แรงในผลงานของมอนเดรียนจะส่งผลต่อดุลยภาพของภาพ และเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพเกิดความน่าสนใจและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น นอกจากนี้มอนเดรียนยังกล่าวเอาไว้ว่า การตัดกันของเส้นตั้ง เส้นนอนในผลงาน 2 มิติของเขามีคุณค่าเทียบกับโครงสร้างของการตัดกันของเสาและคานในทางสถาปัตยกรรม ซึ่งคือหลักการทางฟิสิกส์นั่นเอง แสดงให้เห็นว่ามอนเดรียนสร้างงานโดยคำนึงถึงเรื่องแรงด้วยเช่นกัน ตามหลักการที่ว่าแรงในทางฟิสิกส์สามารถพิสูจน์ได้ด้วยการคำนวณแต่แรงในทางศิลปะสามารถพิสูจน์ได้ด้วยความรู้สึก

บทที่ 3
การวิเคราะห์จิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน

การศึกษาวิจัยเรื่อง "ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์" ของปิเอต์ มอนเดรียนนี้เป็นการวิจัย และพัฒนาโดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของ ปิเอต์ มอนเดรียน จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแบบของผู้วิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. กลุ่มตัวอย่าง

การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของ ปิเอต์ มอนเดรียน ผู้วิจัยได้ใช้วิธีสุ่มกลุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) กล่าวคือ ผลงานในกลุ่มตัวอย่างจะต้องมีคุณสมบัติดังนี้

1.1 เป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1917 - 1944

1.2 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

1.3 เป็นผลงานจิตรกรรมของ ปิเอต์ มอนเดรียน

ผู้วิจัยจะใช้วิธีคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างผลงานของ ปิเอต์ มอนเดรียน โดยกล่าวถึงช่วงเวลาของการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

โครงสร้าง และพัฒนาการความเคลื่อนไหวศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ (กลุ่ม เดอ สไตล์) อาจจำแนกออกเป็น 3 ตอน

ตอนที่ 1 ปี ค.ศ. 1916-1921 ยุคของการก่อตัว และมีศูนย์กลางในฮอลแลนด์

ตอนที่ 2 ปี ค.ศ. 1921-1925 ได้รับการยอมรับนับถือ และเจริญเติบโตอย่างที่สุด และมีการเผยแพร่ในระดับชาติด้วย

ตอนที่ 3 ปี ค.ศ. 1925 – 1931 ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงและล่มสลาย

ภายใต้ 3 ช่วงเวลาที่กล่าวมานี้ ปิเอต์ มอนเดรียน เป็นผู้เดียวที่ยังคงยึดมั่นทฤษฎี และหลักการของศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์อย่างเคร่งครัดจนสิ้นชีวิต การล่มสลายในช่วงที่ 3 นั้น อาจเกิดจากความหลากหลายทางความคิด และความไม่ลงรอยกัน ของสมาชิกในกลุ่ม แต่มอนเดรียนเป็นผู้เดียวที่เป็นผู้สร้างและพัฒนาตามหลักทฤษฎีที่เขายึดมั่น

ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานครั้งนี้ จึงนำผลงานในช่วงปี ค.ศ. 1917-1944 เนื่องจากปี ค.ศ. 1917 เป็นปีที่ ปิเอต์ มอนเดรียน และธีโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก ประกาศใช้นโยบายของกลุ่มในชื่อว่า นีโอ-พลาสติซิสม์ (Neo-Plasticism) ซึ่งจัดพิมพ์ในนิตยสาร เดอ สไตล์ (De Stijl) ในฮอลแลนด์ และเป็นที่ยอมรับในยุโรปเป็นอย่างมาก และมอนเดรียน ก็ยึดมั่นมาจนเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1944

เมื่อผู้วิจัยได้จัดแบ่งเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานแล้ว จึงได้จัดแยกกลุ่มของภาพโดยพิจารณาจากการพัฒนาเรื่องวิธีการสร้างจากการใช้สี และสามารถแยกเป็นกลุ่ม โดยไม่ได้รวมสีขาวเข้าไปด้วยได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 วิธีการสร้างจากการใช้สี 1 สี
กลุ่มที่ 2 วิธีการสร้างจากการใช้สี 2 สี
กลุ่มที่ 3 วิธีการสร้างจากการใช้สี 3 สี
กลุ่มที่ 4 วิธีการสร้างจากการใช้สี 4 สี

เมื่อแยกกลุ่มแล้วจึงทำการเลือกภาพจากผลงานของศิลปินจำนวนทั้งหมดเท่าที่จะเสาะหาได้ จึงได้ภาพที่จะทำการศึกษาวิเคราะห์จำนวน 14 ภาพ โดยทุกภาพเป็นไปตามจุดมุ่งหมาย และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและยอมรับจากนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทั่วไป

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของปิเอต์ มอนเดรียน ที่ได้จากการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างทั้ง 14 ภาพได้แก่

กลุ่มที่ 1 วิธีการสร้างจากการใช้สี 1 สี

1) Composition II with Black Lines, 1930
   Oil on canvas, 50 x 51 cm
2) Composition with Yellow Lines, 1933
   Oil on canvas, diagonal 133 cm

กลุ่มที่ 2 วิธีการสร้างจากการใช้สี 2 สี

3) Vertical Composition with Blue and White, 1936
   Oil on canvas, 121 x 59 cm
4) Composition with Red and Black, 1936
   Oil on canvas, 102 x 104 cm
5) Composition with Blue, 1937
   Oil on canvas, 80 x 77 cm

กลุ่มที่ 3 วิธีการสร้างจากการใช้สี 3 สี

6) Composition with Colour Planes No. 3, 1917
   Oil on canvas, 48 x 61 cm
7) Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42
   Oil on canvas, 79.3 x 73.5 cm
8) New York City 1, 1942
   Oil on canvas, 119.3 x 114.2 cm

กลุ่มที่ 4 วิธีการสร้างจากการใช้สี 4 สี

9) Composition in colour A, 1917
   Oil on canvas, 50 x 44 cm

10) Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920
Oil on canvas, 67 x 57 cm

11) Composition with Red, Yellow and Blue, 1928
Oil on canvas, 42.2 x 45 cm

12) Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42
Oil on canvas, 72 x 69 cm

13) New York, New York, 1941/42
Oil on canvas, 94 x 92 cm

14) Victory Boogie-Woogie, 1943/44 (Unfinished)
Oil and paper on canvas, diagonal 177.5 cm

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมสีน้ำมันลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของปิเอต์ มอนเดรียน ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์ที่จะใช้ในการวิเคราะห์ดังนี้

2.1 ที่มาของแนวความคิด
แนวความคิดในบริบทศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

2.2 รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์
2.2.1 โครงสร้าง
2.2.2 สีและระนาบ
2.2.3 สัดส่วนและขนาด
2.2.4 ดุลยภาพและแรง

ผลของการศึกษาวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิด

2.1 ที่มาของแนวความคิด

แนวความคิดในบริบทศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

อิทธิพลภายนอก (กระแสความคิดโดยรวม)

ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 เกิดการก่อกำเนิดขึ้นของ "ลัทธิ" หรือ ISM เกิดการเปลี่ยนแปลงในเรื่องขององค์ประกอบทางศิลปะ หรือโครงสร้างเกี่ยวกับภาพ ซึ่งการเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในลักษณะนี้ได้แก่ กลุ่ม Cubism โดยผู้นำ Plablo Picasso ได้ส่งผลกระทบอันยิ่งใหญ่อย่างที่สุดแก่การ สร้างสรรค์โครงสร้างภาพคน นับเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เห็นว่า ศิลปะนามธรรมขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์อันบริสุทธิ์ของรูปแบบและสีขั้นปฐมภูมิ หลบเลี่ยงรูปลักษณ์ต่างๆ สะท้อนความเรียบง่าย และความถูกต้องของรูปทรงโดยปราศจากเนื้อหา จิตรกรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ถูกทำความเข้าใจในฐานะที่เป็นความก้าวหน้าในการสำรวจตัวเอง และการลดทอนในการค้นหารูปลักษณ์ของสื่อ สิ่งเหล่านี้บางครั้งอาจมองได้ว่า เป็นการตอบโต้ และขานรับต่อโลกใหม่ และกลายเป็นสัญญาณที่บ่งบอกถึงการไม่ยับยั้งอยู่แค่ขนบธรรมเนียมอีกต่อไป ก่อให้เกิดศิลปะสมัยใหม่สะท้อนความเปลี่ยนแปลงไปในเชิงบวก สังเกตได้จากหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปินชาวยุโรป สร้างศิลปะนามธรรมในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น ศิลปะนามธรรมที่พัฒนาจากปิกัสโซ่ แบ่งได้ 2 แนวทาง การแสดงออกทางความรู้สึกอารมณ์ ผู้นำคือ แคนดินสกี้ และการแสดงออกถึงความเป็นระเบียบ รูปเรขาคณิต ผู้นำคือ มอนเดรียน

อิทธิพลภายใน (กระแสความคิดย่อย)

ศตวรรษที่ 19 ในประเทศฮอลแลนด์ ชนชั้นกลางสมัยใหม่เกิดขึ้นก่อให้เกิดการตื่นตัวในการช่วงชิงทางเทคโนโลยี และโครงสร้างทางวัตถุเกิดขึ้น นอกจากนี้เนื่องจากฮอลแลนด์เป็นประเทศที่มีขนาดเล็กอำนาจทางวัฒนธรรมก็ไม่มั่นคงพอ จึงเกิดวัฒนธรรมจากผู้อพยพอันหลากหลาย ทำให้อิทธิพลทางปรัชญาตะวันออก แนวคิดตะวันออกกลุ่ม ธิออซ-โอฟิ ผู้นำได้แก่นักปรัชญาชาวอินเดียนามว่า "กฤษณะมหาธี" เข้าไปขยายอิทธิพล และเป็นผลเมื่อ มอนเดรียนเข้าร่วมเป็นสมาชิกในปีค.ศ. 1909 โดยลัทธินี้ให้ความสำคัญในเรื่องของตรรก และความเป็นสากลดังจะเห็นได้จากผลงานของมอนเดรียนในเวลาต่อ ๆ มา จนกระทั่งมอนเดรียนอายุได้ 39 ปี ในปี ค.ศ.1912 เขาเดินทางไปปารีส และได้รับอิทธิพลจากศิลปะคิวบิสม์ จากนั้น ค.ศ.1914-1919 มอนเดรียนเริ่มศึกษาคตินิยมนามธรรม มีการพัฒนาเส้นตั้งและเส้นนอน และร่วมกับธีโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก เสนอแนวทางใหม่ชื่อ พลาสติซิสม์ ในการนำเสนอแนวความคิดนี้มาจากฐานความคิด 2 ประเด็นด้วยกันได้แก่

ประเด็นแรกมาจาก Shoenmaekers นักคณิตศาสตร์ผู้โด่งดังจากผลงานชื่อ, "ภาพลักษณ์ใหม่ของโลก" (Het Neiuwe Weveldbeed) และหลักการเรขาคณิตพลาสติก (Beeldende Wiskunde) โดยเสนอหลักการเกี่ยวกับเส้นละติจูด และลองจิจูด และหลักการแปลความหมายของสี

ประเด็นที่สอง ความคิดทางสถาปัตยกรรมของ Hendrik Petrus Berkage และ Frank Loyd Wright โดยเสนอหลักการเกี่ยวกับเส้นที่เป็นมุมฉากกับเส้นตรง การผสานกลมกลืนระหว่างศิลปะและสถาปัตยกรรม

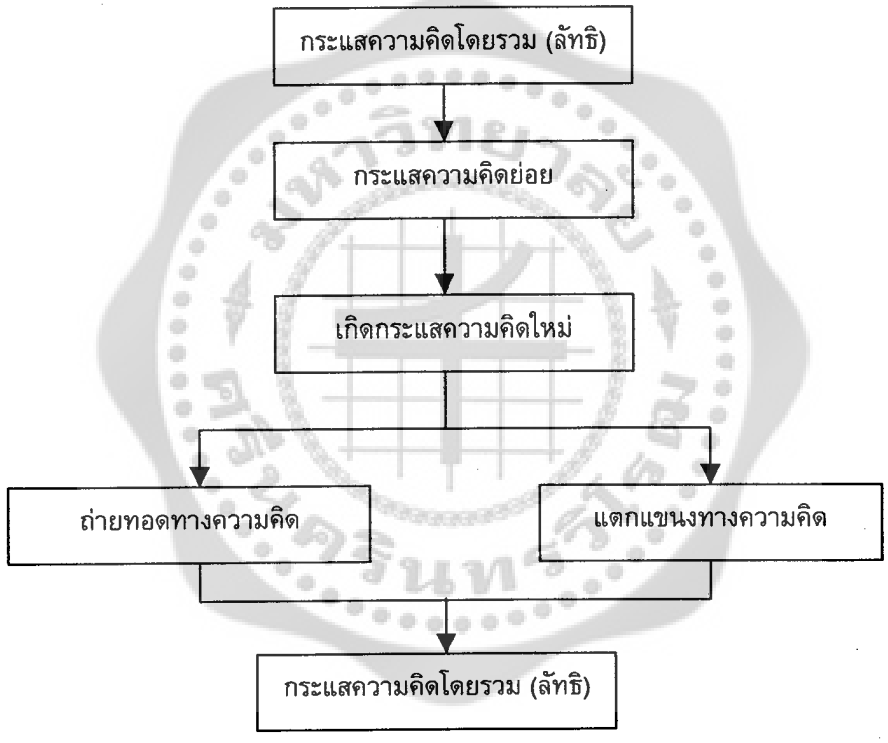
นอกจากนี้นีโอ-พลาสติซิสม์ ยังเป็นผลสืบเนื่องมาจากปรัชญา "Plastic Mathematics" ของ Schoenmaekers นักคิดชาวดัชต์ มอนเดรียนได้ยักย้ายถ่ายเทแบบมาเป็น "Plastic Constructions" และได้

อธิบายความหมายของนีโอ-พลาสติซิสม์ว่า คือ ความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ สามารถลดและตัดทอนมาสู่การแสดงออกถึงรูปทรงแห่งความสัมพันธ์อันแน่นอน ศิลปะกลายเป็นสิ่งที่มีความหมายทางญาณภายในมีความแน่นอนเช่นเดียวกับคณิตศาสตร์ และเป็นการแสดงให้เห็นลักษณะรากฐานของจักรวาล

สรุป

การเกิดหนทางแห่งลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์นั้น เกิดจากอิทธิพลภายนอก หรือกระแสความคิดโดยรวมของสังคมขนาดใหญ่ เช่น กลุ่มประเทศตะวันตก และกระจายสู่สังคมย่อยคือ สังคมในระดับประเทศและสังคมเมืองซึ่งก็ถือเป็นกระแสความคิดย่อยที่ต่อยอด และแตกยอดออกไปอีก ดังตารางต่อไปนี้

ตารางการเดินทางความคิด



ในแต่ละช่วงการเดินทางของความคิดนั้นจะมีอิทธิพลที่แวดล้อมแทรกซึมเข้ามาหล่อหลอมจนกลายเป็นแนวความคิดหลัก (นีโอ-พลาสติซิสม์) ตัวแปรหลากหลาย อาทิ อิทธิพลจากสภาพสังคม สงคราม กระแสสังคม กระแสความคิดเชิงปรัชญา และจิตวิทยาแห่งบุคคล รวมทั้งความต้องการพัฒนาตัวตนของศิลปิน การผสานกันทางความคิดระหว่างศิลปะและสถาปัตยกรรม ผนวกกับความหลากหลาย วัฒนธรรมประเทศฮอลแลนด์จึงกลายเป็นตัวแปรที่เคลื่อนไหวทางศิลปะโดยชัดเจนในรูปแบบของลัทธิศิลปะนีโอ-พลาสติซิสม์ และมีแนวทางที่คล้าย ๆ กัน แสดงออกคล้ายๆ กัน ภายใต้ฐานความคิดเดียวกัน ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ยืนยาวมาได้ด้วยความยึดมั่นของผู้นำลัทธิ จนส่งอิทธิพลต่อการพัฒนาศิลปะรุ่นต่อ ๆ มา ภายใต้การนำเสนอการแสวงหาความจริงอันเป็นสากลผ่านผลงานจิตรกรรมและบทความเชิงทฤษฎีของมอนเดรียน

ผลการศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของปีเอต์ มอนเดรียน ทั้ง 14 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

กลุ่มที่ 1 วิธีการสร้างจากการใช้สี 1 สี มีจำนวน 2 ภาพ

1. Composition II with Black Lines, 1930

Oil on canvas, 50x51 cm



1.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระการจัดองค์ประกอบมีลักษณะซ้ายขวา บน-ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง (Non-Symmetrical Geometric) สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

1.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอนเมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทางดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบ และตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีก็มีการระบายขอบด้วยความประณีต จนได้ขอบคมเด่นชัด ตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

กลวิธีนี้หากย้อนกลับมามองที่ศิลปะบ้านเรา อาจนึกถึงงานจิตรกรรมไทยซึ่งใช้กลวิธีนี้เช่นกันแต่แตกต่างกันที่รูปแบบ และเรื่องราวในการนำเสนอ จิตรกรรมไทยใช้กลวิธีในการระบายสีเพื่อบันทึกเรื่องราว แต่ในผลงานของมอนเดรียนใช้กลวิธีการระบายเรียบเพื่อบันทึกรูปแบบ

1.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง (Theory of Opposition) คือ มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นแนวนอน ทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง (Theory of Contrast) คือ นอกจากจะมีความขัดแย้งกันที่ลักษณะของเส้นแล้ว ยังพบว่ามีความขัดแย้งกันที่สี คือ ระนาบพื้นขาวตัดกับเส้นดำอย่างโดดเด่นชัดเจน

3. ทฤษฎีสัดส่วน (Theory of Proportion) คือ มีการใช้ความสัมพันธ์ของสัดส่วนของเส้นตรงและรูปร่างสี่เหลี่ยม

สัดส่วนของเส้นตรง คือมีการใช้เส้นตรงแนวดิ่งซึ่งมีขนาดเล็กกว่าเส้นตรงแนวนอนเส้นสั้น และเส้นตรงแนวนอนเส้นสั้นก็เล็กและสั้นกว่าเส้นตรงแนวนอนเส้นยาว แสดงให้เห็นว่าขนาดของเส้นมีอยู่ 3 ขนาดตามจำนวนเส้นตรง

สัดส่วนของรูปร่างสี่เหลี่ยม จากภาพพบว่ามีรูปสี่เหลี่ยมขนาดเล็ก 4 รูป โดยแบ่งเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดเล็ก 2 รูป รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 2 รูป รูปสี่เหลี่ยมขนาดเล็กทั้ง 4 รูป ล้วนส่งผลให้รูปสี่เหลี่ยม จัตุรัสซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพทางด้านซ้ายมีความโดดเด่น

หากเราสังเกตดีๆ จะพบว่ารูปสี่เหลี่ยมขนาดเล็ก 4 รูปมารวมกันจะมีพื้นที่เท่ากับสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่ แสดงว่าส่วนที่เป็นจุดเด่นกับส่วนประกอบมีอัตราส่วน 1:1 โดยประมาณ

4. ทฤษฎีดุลยภาพ (Theory of Balance) คือ มีการใช้การจัดดุลยภาพแบบ 2 ข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance หรือ Informal Balance)

5. ทฤษฎีการเน้น (Theory of Emphasis) สี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่ คือส่วนที่ถูกเน้น (Dominance) และสี่เหลี่ยมขนาดเล็กทั้ง 4 รูปคือส่วนเสริมหรือส่วนรอง (Subordination)

6. ทฤษฎีเอกภาพ (Theory of Unity) คือ มีการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเป็นลักษณะของเอกภาพที่อยู่กับที่ (Static Unity) จะมีรูปลักษณะที่ไม่เปลี่ยนแปลงมีความคล้ายคลึงกันและต่อเนื่องของรูปสี่เหลี่ยมและเส้นตรง

7. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว (Theory of Movement) คือ มีการเคลื่อนไหวด้วยความสัมพันธ์ต่อเนื่องของรูปสี่เหลี่ยมจากขนาดเล็กทางด้านขวาไปเป็นขนาดใหญ่ทางด้านซ้าย และการเคลื่อนไหวขนาดของเส้นจากเส้นเล็กแนวตั้งไปหาเส้นใหญ่แนวนอน 3 เส้น แม้การเคลื่อนไหวในภาพจะน้อยและเป็นระยะสั้น ๆ ก็ตาม

1.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีดำหรือสีกลางตัดกับสีขาว ทำให้ภาพตัดกันอย่างเด่นชัด การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี โดยเป็นการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ในภาพนี้ถึงแม้สีดำจะมีปริมาณน้อยแต่ก็เด่นชัดเพราะสีขาวและดำต่างส่งเสริมกันและกัน

ระนาบที่ปรากฏคือ การใช้ระนาบ ที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบรูปสี่เหลี่ยมเท่านั้น ซึ่งระนาบที่เห็นจะเป็นสีขาวและสีดำ

1.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนรูปร่าง พื้นที่สี่เหลี่ยมขนาดเล็กทั้ง 4 รูป ด้านบนและด้านขวาเท่ากับพื้นที่สี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ด้านซ้าย นั่นหมายความว่าจุดเด่น (สี่เหลี่ยมขนาดใหญ่) มีพื้นที่เท่ากับส่วนประกอบ (สี่เหลี่ยมขนาดเล็ก 4 รูป)

2. สัดส่วนของเส้นตรง พบว่าเส้นตรงแนวนอนมี 2 เส้น มากกว่าเส้นตรงแนวตั้งซึ่งมี 1 เส้น (2:1)

3. สัดส่วนขนาดของเส้น เส้นตรงแนวตั้งเล็กกว่าเส้นตรงแนวนอนด้านล่างขวา และเส้นตรงแนวนอนด้านล่างขวาเล็กกว่าเส้นตรงแนวนอนด้านบน นอกจากนี้เส้นตรงแนวนอนด้านล่างขวายังมีความยาวของเส้นสั้นกว่าเส้นตรงแนวตั้งและเส้นตรงแนวนอนด้านบนถึง 2 เท่าตัว (1:3) ซึ่งการจัดวางขนาดของเส้นให้แตกต่างกันทำให้ภาพเกิดความน่าสนใจและเป็นการควบคุมความสมดุลของภาพ

4. สัดส่วนของสี สีที่ปรากฏเป็นสีดำและขาว พื้นที่สีดำมีเพียงประมาณร้อยละ 10 ของพื้นที่ภาพ หมายความว่าพื้นที่สีขาวก็ประมาณร้อยละ 80 ของพื้นที่ภาพ แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าสีดำจะลดค่าลงในทางกลับกันสีดำกลับดูโดดเด่นมากยิ่งขึ้นบนพื้นสีขาว

ขนาดที่ปรากฏ พบว่าสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดเล็กที่สุด 2 รูปด้านบนขวาของภาพและมีสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ด้านบนซ้ายและล่างขวา และสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่ที่สุดโดดเด่น และที่เหลือดังที่กล่าวมานั้นเป็นส่วนส่งเสริม โดยส่วนส่งเสริมก็มีขนาดต่างกัน ขณะเดียวกันก็ต่างส่งเสริมซึ่งกันและกันด้วย

1.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏเกิดจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากันไม่เหมือนกัน

นอกจากนี้ยังพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก ความสมดุลด้วยน้ำหนักนี้เกิดจากคุณลักษณะของสีที่ว่าสีเข้มจะมีน้ำหนักมากกว่าสีอ่อน ในภาพนี้เกิดจากการกลับค่ากันโดยทางด้านขวาของภาพที่มีเส้นสีดำเข้มถูกทำให้ลดปริมาณลงในลักษณะของเส้นที่ขนาดและความยาวแตกต่างกัน ส่วนสีขาวทางด้านซ้ายถูกเพิ่มปริมาณขึ้นจึงเกิดความสมดุล

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ เกิดจากขนาดของสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่ทำให้ดึงดูดความสนใจได้มาก ถึงแม้รูปสี่เหลี่ยมขนาดเล็กกว่า ทั้งสี่จะใช้การตัดเส้นขอบด้วยสีดำก็ตาม กลับเป็นการถ่วงดุลให้กันและกัน

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ความขัดแย้งกันของเส้นใน แนวดิ่งและแนวนอนในภาพนี้ สมดุลได้ด้วยการใช้ขนาดของเส้นที่แตกต่างกัน เส้นแนวนอนด้านบนที่มีขนาดใหญ่หนาช่วยถ่วงดุลให้พื้นที่ด้านซ้ายหนักขึ้น เส้นแนวดิ่งและเส้นแนวนอนด้านขวา ซึ่งมีความขัดแย้งมากกว่าด้านซ้ายจึงมีค่าเบาลง

แรงที่ปรากฏในภาพ เราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ในภาพเราจะพบแรงของขนาดยึดเหนี่ยวกันในลักษณะของความสัมพันธ์ต่อเนื่องของขนาดรูปสี่เหลี่ยมจากเล็กไปหาใหญ่สุด จากทางขวาไปซ้าย ดูเหมือนว่ารูปสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่จะมีแรงมากที่สุด

2. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน เราพบว่าเส้นทั้ง 3 เส้นในภาพมีการเรียงขนาดจากเล็ก (เส้นแนวตั้ง) ไปเส้นขนาดกลาง (เส้นแนวนอนเส้นสั้น) และเส้นขนาดใหญ่สุดด้านบน ทำให้เกิดแรงขยายขนาดของเส้นเคลื่อนไหวต่อเนื่อง

3. แรงจากน้ำหนักสีที่ต่างกัน สีขาวและสีดำ สีนี้เกิดแรงตัดกันอย่างคมชัดด้วยลักษณะการระบายเรียบขอบคม ยิ่งส่งเสริมให้เกิดแรงมากขึ้น

2. Composition with Yellow Lines, 1933

Oil on canvas, diagonal 133 cm.



2.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรมเรขาคณิตแบบอิสระการจัดองค์ประกอบมีลักษณะซ้ายขวา บน-ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

2.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีตเรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในพื้นที่ระนาบสีก็มีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

2. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในภาพคือการระบายสีขาวและตัดเส้นด้วยเส้นสีเหลือง การระบายสีในภาพมอนเดรียนใช้วิธีระบายเรียบเพื่อบันทึกรูปแบบ

2.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นสีเหลืองซึ่งมีปฏิกิริยาต่อกัน คือเส้นตั้งและเส้นนอนทำมุมกัน 90 องศา แม้ว่าจะมองไม่เห็นในส่วนที่ตัดกันก็ตามที

2. ทฤษฎีเส้นเฉียง คือการใช้เส้นเฉียงมามีปฏิกิริยาต่อเส้นแย้งในภาพนี้เส้นเฉียงที่พบคือเส้นเดียวกับกรอบของงานซึ่งลากตัดผ่านเส้นตั้งและเส้นนอนทั้ง 4 ด้าน

3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ในภาพนี้จะพบการแปรเปลี่ยนขนาดของเส้นสีเหลืองจากเล็กไปใหญ่ตามเข็มนาฬิกา โดยเส้นเล็กสุดอยู่ทางด้านขวาและเส้นใหญ่สุดอยู่ด้านบนของภาพ

4. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว ในภาพนี้คือการเคลื่อนไหวขนาดของเส้นสีเหลืองจากเส้นเล็กที่สุดด้านขวาวนตามเข็มนาฬิกาไปจนถึงด้านบน อาจเรียกได้ว่าเป็นการเคลื่อนไหวของขนาด

5. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนในภาพนี้เกิดจากความสัมพันธ์ของเส้นสีเหลือง อันดับแรกขนาดของเส้นสีเหลืองมีขนาดจากเล็กไปใหญ่ตามเข็มนาฬิกาจากด้านขวา อันดับที่ 2 การที่เส้นสีเหลืองตัดยอดของกรอบภาพทำให้เกิดรูปสามเหลี่ยม 4 รูป ซึ่งรวมกันแล้วประมาณ ร้อยละ 30 ของเนื้อที่ภาพและเป็นส่วนช่วยเสริมให้เนื้อที่ตรงกลางโดดเด่น หมายความว่าจุดเด่นและส่วนประกอบมีอัตราส่วน 6:3 โดยประมาณ (ไม่รวมเส้นสีเหลืองซึ่งถือเป็นเส้นแบ่งและเป็นประมาณร้อยละ 1 ของเนื้อที่ภาพ)

6. ทฤษฎีดุลยภาพ ถึงแม้ว่าถ้าเราดูเผิน ๆ เราอาจพบว่าภาพนี้เป็นดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันเหมือนกัน แต่หากมองดี ๆ ก็จะพบว่าเป็นดุลยภาพแบบไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกันด้วยเหตุที่ว่าเส้นสีเหลืองมีขนาดไม่เท่ากัน ทำให้ รูปสามเหลี่ยมทั้งสี่มุมไม่เท่ากัน

7. ทฤษฎีเอกภาพ ในภาพนี้คือเอกภาพที่เคลื่อนไหว ของเส้นสีเหลืองถึงแม้ว่าเส้นจะถูกจัดวางในจุดที่อยู่ในตำแหน่งคล้ายกัน แต่ขนาดต่างกันและเรียงลำดับของขนาดตามที่ได้กล่าวในทฤษฎีความเคลื่อนไหวไปแล้ว นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนไหวของรูปสามเหลี่ยมอีกด้วย ซึ่งก็เคลื่อนด้วยขนาดเช่นกัน เพียงแต่ทวนเข็มนาฬิกา โดยรูปเล็กสุดจะอยู่ทางด้านบนสุด การเคลื่อนไหวในลักษณะวนรอบจุดศูนย์กลางจึงมีส่วนช่วยให้เกิดการรวมตัวไม่แตกแยกก่อให้เกิดเอกภาพ

2.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏการใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี โดยเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนพื้น ได้แก่ สีขาว และส่วนเด่น ได้แก่ สีเหลือง ซึ่งส่วนพื้นจะส่งให้ส่วนเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น หรืออีกนัยหนึ่งคือการใช้สีเป็นคู่เพื่อให้เกิดความเรียบง่าย สีเหลืองที่ใช้ คือ แม่สีขั้นปฐมภูมิ

ระนาบที่ปรากฏคือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบสามเหลี่ยมอยู่ตามมุมภาพทั้งสี่โดยรอบระนาบแปดเหลี่ยม และระนาบของภาพคือระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัส ในการแบ่งระนาบใช้เส้นสีเหลืองเป็นตัวแบ่ง

2.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง ปรากฏว่ารูปแปดเหลี่ยมที่อยู่ตรงกลางภาพมีพื้นที่เป็นส่วนใหญ่ของภาพหรือเป็นประมาณ 6:10 ของพื้นที่ทั้งหมด ซึ่งหมายความว่าส่วนรองคือรูปสามเหลี่ยมทั้ง 4 ก็เป็นอัตราส่วน 3:7 ในภาพนี้แสดงให้เห็นว่าสัดส่วนของรูปร่างที่มีขนาดใหญ่กว่าน่าสนใจกว่ารูปร่างที่มีขนาดเล็กซึ่งเป็นผลมาจากการจัดวาง

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอนมี 2 เส้น เส้นตรงแนวตั้งมี 2 เส้น (2:2)

3. สัดส่วนขนาดของเส้น ขนาดเส้นในภาพนี้ดูเผิน ๆ อาจมองว่าไม่แตกต่างกัน แต่หากได้สังเกตดี ๆ จะพบว่าแต่ละเส้นมีขนาดที่แตกต่างกันแม้ว่าจะวางในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันมาก โดยเส้นที่มีขนาดเล็กที่สุดอยู่ทางด้านขวาและเรียงลำดับการเปลี่ยนแปลงของขนาดตามเข็มนาฬิกาจะพบว่า ขนาดใหญ่ที่สุดคือ เส้นบนสุด ซึ่งมีขนาดเป็น 2 เท่าของเส้นเล็กที่สุดด้านขวา (2:1) จึงทำให้แทบจะไม่เห็นความแตกต่างของเส้นเลย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสีเหลืองอยู่บนสีขาว ซึ่งไม่ตัดกันมากนักเพราะเป็นสีที่ส่องสว่างทั้งคู่

4. สัดส่วนของสี ในภาพนี้คือเส้นสีเหลืองและระนาบสีขาว โดยระนาบสีขาวถูกแบ่งโดยเส้นเหลือง และถูกจัดสมดุลด้วยเส้นสีเหลือง แต่เส้นสีเหลืองมีเพียง 1:10 ของพื้นที่ทั้งหมด และเส้นสีเหลืองก็เด่นชัดขึ้นมาได้แม้จะมีสัดส่วนที่น้อย

ขนาด ขนาดในภาพนี้แบ่งเป็นสัดส่วนชัดเจน ส่วนแรกคือรูปแปดเหลี่ยมขนาดใหญ่ตรงกลางภาพ และส่วนที่สองคือส่วนรองได้แก่รูปสามเหลี่ยมขนาดเล็กโดยรอบ ดูเหมือนเป็นการชี้เฉพาะเจาะจงไปเลยว่าส่วนเด่นจะต้องอยู่ตรงกลางและมีขนาดใหญ่ที่สุด โดยไม่มีขนาดที่จะมาช่วยเสริมระดับความเปลี่ยนแปลงเลย มีเพียงขนาดของเส้นที่มีระดับความเปลี่ยนแปลงที่สังเกตเห็นได้

2.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏมาจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบ ซ้ายขวา ไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก ความสมดุลด้วยน้ำหนักของสีในภาพนี้คือสีเหลือง หากน้ำหนักของเส้นสีเหลืองต่างกันทั้งบน-ล่าง ซ้ายขวา เพราะมีขนาดต่างกัน แต่ด้วยความสว่างของสีเหลืองมาอยู่กับสีขาวในตำแหน่งที่เกือบเท่ากันตามมุมของกรอบภาพจึงทำให้ดูเหมือนกับว่ามีน้ำหนักเท่ากัน แต่ในทางกลับกันหากเส้นสีเหลืองกลายเป็นเส้นสีเข้มเช่นสีดำ จะเห็นได้ชัดว่าด้านซ้ายของภาพจะหนักกว่า อาจกล่าวได้ว่า พลังความสว่างของสีช่วยลวงตาผู้ชมได้ และให้ดูเหมือนซ้ายขวา บน-ล่าง เท่ากันทุกประการ หรือกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่า น้ำหนักสีที่อ่อนอยู่บนพื้นสีที่อ่อนจะช่วยลดความชัดเจนของสีลง หรือลดการตัดกันลง ช่วยในการจัดสมดุลของภาพนี้ได้

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ การเน้นจุดสนใจ รูปแปดเหลี่ยมให้มีขนาดใหญ่และอยู่ตรงกลางภาพ และการแบ่งส่วนรอง (รูปสามเหลี่ยม) อยู่ตามมุมของกรอบภาพ ซึ่งมีขนาดใกล้เคียงกันและเล็กกว่ารูปแปดเหลี่ยมมากนั้น แสดงให้เห็นว่าจุดสนใจตรงกลางคือตัวแบ่งของความสมดุลซ้ายขวาอย่างชัดเจน เมื่อเราลองกำหนดเส้นตรงกลางภาพก็จะยิ่งเห็นได้ชัด

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ความขัดแย้งในภาพอาจมองเห็นไม่ชัด แต่สามารถเข้าใจได้ว่า เส้นตั้งและเส้นนอนสีเหลืองไปตัดนอกภาพแน่นอน และอย่างไรก็ดีความ ขัดแย้งที่เห็นในภาพคือเส้นตั้งและเส้นนอน ความขัดแย้งนี้อยู่ในปริมาณที่เท่ากันและอยู่ในตำแหน่งเดียวกันคือเส้นตั้ง 2 เส้น เส้นนอน 2 เส้น ที่ตำแหน่งมุมของสามเหลี่ยมเหมือนกัน ความสมดุลจึงเกิดขึ้น

แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น เราอาจมองเห็นระนาบสีเหลืองเป็นรูปและระนาบสีขาวเป็นพื้น แต่ด้วยขนาดของรูปแปดเหลี่ยมใหญ่มาก เราอาจมองได้ว่าเส้นสี่เหลี่ยมอาจเป็นส่วนหนึ่งของรูปแปดเหลี่ยม และเป็นแรงของรูป ส่วนสามเหลี่ยมตามมุมจึงเป็นแรงของพื้น

2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน รูปแปดเหลี่ยมตรงกลางมีขนาดใหญ่กว่าจึงมีแรงมากที่สุด

3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน เส้นสีเหลืองสัมพันธ์กันด้วยความที่เป็นสีเหลืองเหมือนกัน และมีระดับความเปลี่ยนแปลงความหนาของเส้นจากเล็ก (ด้านขวา) ไปใหญ่ด้านบนสุด (ตามเข็มนาฬิกา) จึงเกิดแรงเคลื่อนไหวของขนาด

กลุ่มที่ 2 วิธีการสร้างจากการใช้สี 2 สี มีจำนวน 3 ภาพ

3. Vertical Composition with Blue and White,1936
Oil on canvas, 121x59 cm.



3.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรมเรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย - ขวา บน - ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้สีขั้นปฐมภูมิ

3.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1.การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในภาพนี้พบการระบายเรียบด้วยสีขาว น้ำเงินและตัดเส้นด้วยเส้นสีดำ การตัดเส้นทำให้เกิดความเรียบร้อยสวยงามและแข็งแรงขึ้น และทำให้ระนาบแบ่งแยกกันชัดเจน

2.การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตและตัดเส้นซ้ำอีกทีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

3.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง การใช้เส้นที่มีปฏิกิริยาต่อกัน ในภาพนี้จะพบเส้นตั้งด้านขวามีเส้นแนวนอนมาทำมุม 90 องศา สองจุด

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง ในภาพนี้จะพบความขัดแย้งกันในเรื่องของเส้นคือเส้นตั้งเส้นนอน และความขัดแย้งเรื่องสีคือเส้นสีดำตัดกับระนาบสีขาวและสีน้ำเงิน ซึ่งตัดกันอย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังพบความขัดแย้งเรื่องของขนาดระนาบมีทั้งสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ยาวและสี่เหลี่ยมขนาดเล็กโดยขาดการเชื่อมโยง

3. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนในภาพนี้เกิดจากความสัมพันธ์ของขนาดของระนาบที่มีขนาดต่างกัน ระนาบที่เป็นจุดเด่น คือ ระนาบสีน้ำเงินมีเนื้อที่ประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ภาพ ซึ่งส่วนประกอบเป็นระนาบสีขาว ถึงแม้สีน้ำเงินจะเล็กแต่ก็โดดเด่นบนพื้นขาวและเส้นขอบสีดำ ส่วนสัดส่วนของสีดำกับพื้นระนาบขาวนั้นจะประมาณ 1:10 ในภาพนี้ไม่พบสัดส่วนของขนาดของเส้น

4. ทฤษฎีดุลยภาพ พบว่าเป็นดุลยภาพแบบ 2 ข้างไม่เท่ากัน

5. ทฤษฎีการเน้น ระนาบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าสีน้ำเงิน คือ จุดที่ถูกเน้น ส่วนระนาบสีขาวคือส่วนเสริมหรือส่วนรอง ส่วนเส้นสีดำคือการเน้นการแบ่งระนาบ

6. ทฤษฎีเอกภาพ ในภาพนี้คือการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในลักษณะของเอกภาพที่อยู่กับที่คือ ไม่มีลักษณะของการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวใด ๆ

3.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับสีขาวและระนาบ สีน้ำเงิน การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี โดยเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนพื้นได้แก่ ระนาบสีขาว ส่วนเด่นได้แก่ระนาบสีน้ำเงินและเส้นสีดำ สีน้ำเงินที่ใช้คือ แม่สี สีขั้นปฐมภูมิ

ระนาบที่ปรากฏคือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าสีขาว สีน้ำเงิน และระนาบสีขาวรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่ง

3.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง ปรากฏว่ารูปแปดเหลี่ยมผืนผ้าขนาดความยาวในแนวตั้ง 4 รูป และพบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอนสีน้ำเงิน 1 รูป มีอัตราส่วน 4:1 รูปร่างที่มีความเด่นที่สุดคือรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าตรงกลาง เนื่องจากเป็นรูปร่างที่มีขนาดใหญ่ที่สุด ในภาพจะเห็นว่ารูปสี่เหลี่ยมสีน้ำเงินแม้จะเล็กแต่เป็นระนาบที่มีสีจึงเพิ่มน้ำหนักให้กับฝั่งขวาได้และลดความแรงของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าตรงกลางได้

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอนมี 2 เส้น เส้นตรงแนวตั้งมี 2 เส้น (2:2)

3. สัดส่วนขนาดของเส้น ขนาดเส้นในภาพนี้มีขนาดเท่ากันทั้ง 4 เส้นแต่ความยาวต่างกัน คือเส้นสั้นด้านขวาที่มีอยู่ 2 เส้น แต่ละเส้นมีความยาวอัตราส่วนกับเส้นยาวแนวตั้งแต่ละเส้นเพียง 1:5 แม้ว่า

เส้นแนวนอนด้านขวาจะสั้นแต่ก็เป็นจุดที่สร้างความน่าสนใจ และเป็นสั้นที่มีความสำคัญต่อความสมดุล จึงกล่าวได้ว่าเส้นที่มีสัดส่วนน้อยหรือเล็กและสั้นนั้น ไม่จำเป็นจะต้องลดความสำคัญลงเสมอไป

4. สัดส่วนของสี ในภาพนี้คือเส้นสีดำและระนาบสีน้ำเงินเป็นอัตราส่วนกับระนาบสีขาว ประมาณ 1:10 ซึ่งระนาบสีขาวน่าจะโดดเด่นกว่า แต่ถึงแม้จะมีปริมาณที่มากก็เป็นเพียงส่วนพื้นหรือส่วนเสริมให้ระนาบสีน้ำเงินและเส้นสีดำเด่นชัดขึ้น อาจกล่าวได้ว่าระนาบสีขาวเป็นเพียงจังหวะเท่านั้นเอง

ขนาด ขนาดที่ปรากฏในภาพนี้คือขนาดของรูปร่างสี่เหลี่ยมมีการเรียงลำดับจากเล็กไปใหญ่ แต่ขาดความต่อเนื่องของลำดับความเปลี่ยนแปลง ภาพจึงดูนิ่งอยู่ ขนาดของเส้นก็เช่นเดียวกัน ลำดับความเปลี่ยนแปลงไม่มีเลย ความยาวของเส้นก็ไม่ต่อเนื่อง

3.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏมาจากการจัดองค์ประกอบ (Composition) มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน (Asymmetrical Balance) และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก (Balance by Weight) น้ำหนักที่ปรากฏมี 2 ลักษณะคือน้ำหนักของขนาดของรูปร่าง หากให้เส้นตั้งเส้นที่สอง จากซ้ายเป็นจุดศูนย์ถ่วง จะพบว่ารูปสี่เหลี่ยมพื้นที่มีขนาดใหญ่ และยาวถึงขอบภาพ แต่เป็นในแนวตั้งทั้ง 2 รูป (ระนาบสีขาว) ส่วนด้านซ้ายมีพื้นที่น้อยกว่า แต่มีการใช้รูปขนาดเล็ก 3 รูป ในขนาดที่แตกต่างกัน บวกกับระนาบด้านบนสุดมีสีน้ำเงิน จึงเพิ่มน้ำหนักให้กับด้านขวา ระนาบสีน้ำเงินก็คือน้ำหนักอีกลักษณะหนึ่งที่มีน้ำหนักมากกว่าสีขาวแม้สีขาวด้านซ้ายจะมีพื้นที่มากกว่าก็ตาม ซึ่งในปริมาณน้ำหนักที่ใช้สีน้ำเงินนั้นก็เหมาะสมกับความสมดุล

2. สมดุลด้วยจุดสนใจ เมื่อเราสนใจในความเป็นสีของสีน้ำเงินซึ่งมากกว่าสีขาว จึงเกิดน้ำหนักขึ้นทันทีและช่วยถ่วงดุลพื้นที่ด้านขวาให้หนักขึ้น

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ด้านซ้ายเป็นลักษณะเส้นในแนวตั้ง ด้านขวามีพื้นที่น้อยกว่า แต่มีลักษณะของเส้นตั้งเส้นนอนตัดกัน 2 จุด จึงเกิดความหนักขึ้นและเกิดความสมดุล

แรงที่ปรากฏในภาพ เราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น เส้นสีดำและระนาบสีน้ำเงินคือ แรงของรูปและระนาบสีขาวคือแรงของพื้น แรงของรูปและพื้นเกิดจากสีตัดกัน

2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ขนาดที่ใหญ่ของรูปสี่เหลี่ยมที่อยู่ในแนวตั้งด้านซ้ายจะมีแรงมากกว่าขนาดที่เล็กกว่าทุกรูปในภาพ ในขณะเดียวกันแรงจากรูปด้านขวาก็เกิดขึ้นจากขนาดเล็กแต่มีถึง 3 ชิ้น จึงเป็นแรงจากขนาดเล็กที่มีปริมาณมากช่วยถ่วงดุล

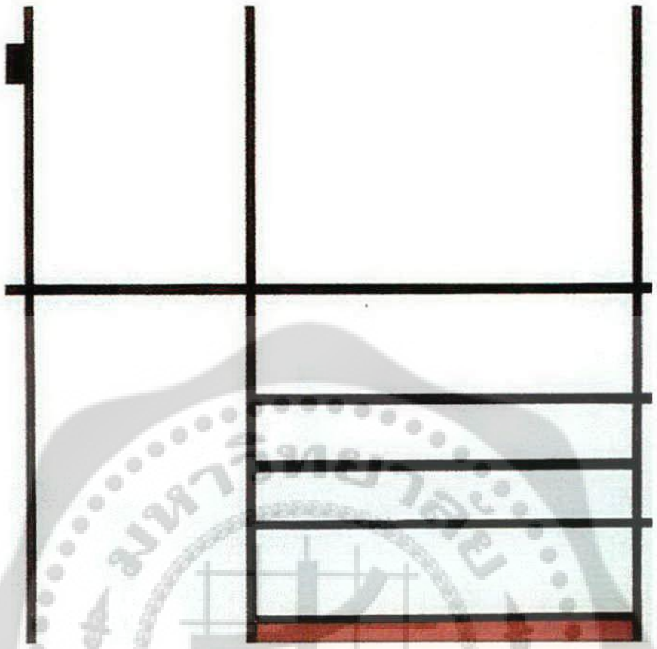
3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน เส้นตั้งทั้งสองเส้นที่ตั้งคู่กันทำให้สัมพันธ์กัน ทำให้เกิดแรงของรูปร่างสี่เหลี่ยมและเส้นในแนวตั้ง และในขณะเดียวกันก็เกิดจากแรงที่สัมพันธ์กันในการขัดแย้งกันของเส้นตั้งกับเส้นนอนด้านขวา 2 จุด ทำให้แรงสองข้างสมดุลกัน

4. แรงจากรูปร่างเหมือนกัน คือรูปร่างสี่เหลี่ยมทั้งภาพ

5. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน ต่อเนื่องมาจากรูปและพื้นที่สีเข้มกว่าย่อมมีน้ำหนักมาก ดังนั้นระนาบสีน้ำเงินจึงมีแรงของน้ำหนักสีมากพอที่จะถ่วงดุลให้เท่ากับด้านซ้ายได้ แม้ด้านซ้ายจะเป็นระนาบสีขาวที่ใหญ่กว่าก็ตาม

4. Composition with Red and Black, 1936

Oil on canvas, 102x 104 cm.



4.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

4.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบเป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีตเรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

4.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง คือ มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นแนวนอนมาตัดทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง พบความขัดแย้งของเส้นตั้งเส้นนอนและสีของเส้นกับระนาบ คือ เส้นสีดำขัดแย้งกับระนาบสีขาวและแดง

3. ทฤษฎีจังหวะ จังหวะในภาพนี้เกิดบริเวณรูปสี่เหลี่ยมใหญ่ด้านล่างขวาซึ่งมีการแบ่งซอยด้วยเส้นเกิดสี่เหลี่ยมย่อยภายในซึ่งขนาดแตกต่างกัน เกิดจังหวะแตกต่างกัน

4. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง เห็นได้ชัดในสี่เหลี่ยมล่างขวา มีระดับความเปลี่ยนแปลงจากขนาดความหนาของสี่เหลี่ยมย่อย แม้ว่าจะไม่ได้เรียงความต่อเนื่องก็ตาม นอกนั้นส่วนอื่นๆ ไม่ชัดเจน

5. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว เมื่อเกิดจังหวะเกิดระดับความเปลี่ยนแปลงย่อมเกิดความเคลื่อนไหว แต่ในภาพนี้เกิดความต่อเนื่อง

6. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนอันดับแรกที่พบคือ เส้นกับระนาบ เส้นมีสัดส่วนกับระนาบประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ระนาบ อันดับที่สองสัดส่วนของระนาบสีแดงจุดเด่นมีเพียงร้อยละ 10 ของระนาบทั้งหมด หากสังเกตดี ๆ จะพบระนาบสีดำด้านบนซ้ายซึ่งเป็นการถ่วงดุลซึ่งมีความเด่นสะดุดตาขึ้นมาได้พอสมควรแม้จะในอัตราส่วนที่เล็กก็ตาม

7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการสร้างดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

8. ทฤษฎีการเน้น พบระนาบสีแดงและสีดำด้านบนซ้ายคือจุดเน้น และถ่วงดุลกัน ระนาบสีขาว คือ ส่วนเสริมหรือส่วนรอง

9. ทฤษฎีเอกภาพ การสร้างความเป็นเอกภาพที่เคลื่อนไหว มีการเปลี่ยนแปลงคล้ายคลึงต่อเนื่องของระนาบสี่เหลี่ยม และถ่วงดุลจุดเด่น 2 จุด ด้วยขนาดของระนาบ สีแดงและสีดำที่ต่าง ๆ กัน ได้น่าสนใจ

4.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับระนาบสีขาวและระนาบสีแดง การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี โดยเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่นคือส่วนพื้นได้แก่ระนาบสีขาว ส่วนเด่นคือระนาบสีแดงและเส้นสีดำ สีแดงที่ใช้คือแม่สีขั้นปฐมภูมิ

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต ในภาพนี้จะพบระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีแดง สีขาว และสีดำ ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่ง

4.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง ปรากฏรูปร่างของสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอนด้านขวา 6 รูปด้วยกัน และพบรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้ง 10 รูปด้วยกัน และเป็นอัตราส่วน 6:10 ในภาพนี้ระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอนจะมีน้อยแต่ในภาพจะเห็นว่าเป็นส่วนที่สร้างระดับความเปลี่ยนแปลงและนำไปสู่จุดสนใจของภาพคือระบายสีแดงนั่นเอง ซึ่งระนาบสีแดงรูปสี่เหลี่ยมแนวนอนนั้นมีขนาดบางที่สุด

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอนมี 5 เส้น เส้นตรงแนวตั้งมี 3 เส้น (5:3)

3. สัดส่วนขนาดของเส้น ขนาดเส้นในภาพนี้มีขนาดเท่ากันทั้ง 8 เส้น แต่ความยาวแตกต่างกัน โดยมีเส้นแนวตั้ง 3 เส้น ยาวถึงเส้นขอบภาพและมีเส้นแนวนอนยาวถึงเส้นขอบภาพ 1 เส้น ส่วนที่

เหลืออีก 4 เส้น เป็นการซอยซ่อง เพื่อสร้างระดับความเปลี่ยนแปลงทางด้านขวา ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในระดับที่สังเกตได้

4. สัดส่วนของสี ในภาพนี้คือเส้นสีดำและระนาบสีแดงและระนาบสีดำ(ขนาดเล็กด้านขวา) เป็นอัตราส่วนกับระนาบสีขาวประมาณ 2:10 ซึ่งแม้ระนาบสีขาวจะมากกว่าแต่กลับกลายเป็นพื้นไปเนื่องด้วยการใช้เส้นจัดวาง ทำให้เกิดระดับความเปลี่ยนแปลงและจังหวะเส้นสีดำ บริเวณด้านขวาล่างจึงโดดเด่นและส่งผลต่อระนาบสีแดงให้เด่นด้วย และสีแดงเอง ก็เด่นด้วยตัวสีเองด้วย

ขนาด ขนาดที่ปรากฏในภาพนี้คือขนาดของรูปร่างสี่เหลี่ยม เริ่มมีการเรียงลำดับจากเล็กไปหาใหญ่และมีความต่อเนื่องของระดับความเปลี่ยนแปลงพอสังเกตได้ ความเคลื่อนไหวจึงเกิดขึ้นได้ด้วย แต่ขนาดของเส้นสีดำไม่มีเลย ความยาวของเส้นก็ไม่ต่อเนื่อง

4.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏมาจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบ ซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก น้ำหนักที่เกิดจากขนาด เมื่อใช้เส้นตั้ง เส้นกลางเป็นจุดสมดุลจะพบว่าทางด้านขวาจะมีการจัดวางระดับความเปลี่ยนแปลงของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนจากเล็กไปใหญ่ทำให้เกิดความต่อเนื่อง และทำให้มีรูปสี่เหลี่ยมขนาดเล็กตอนล่างทางด้านขวา และด้วยปริมาณจึงดูหนัก การแก้ปัญหาทางด้านซ้ายคือ การใช้รูปสี่เหลี่ยมแนวตั้งขนาดใหญ่ 2 รูปต่อกัน และมีเส้นตั้งด้านซ้ายด้วย แม้จะมีรูปสี่เหลี่ยมน้อยกว่าแต่ด้วยขนาดและทิศทางแนวดิ่งของด้านซ้ายจึงเกิดความสมดุล

2. สมดุลด้วยจุดสนใจ จุดสนใจที่พบคือระนาบสีแดงและระนาบสีดำ ซึ่งทั้งสองอยู่ในตำแหน่งที่ถ่วงดุลกันซ้ายขวา

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง คือพบว่าด้านขวาเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอน ด้านซ้ายเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง ซึ่งขัดแย้งกันแต่ก็มีการปรับขนาดหรือจำนวนรูป กล่าวคือรูปสี่เหลี่ยมแนวตั้งด้านซ้ายไม่แบ่งตัวเองเป็นส่วน ๆ ตามรูปด้านขวา จึงไม่คล้อยตามด้านขวา น้ำหนักจึงเกิดขึ้น

แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น เส้นสีดำและระนาบสีแดงและดำเป็นแรงของรูปและระนาบสีขาวคือแรงของพื้น แรงของรูปและพื้นเกิดจากสีตัดกัน

2. แรงจากขนาดที่ต่างกัน สี่เหลี่ยมด้านขวา 6 รูป มีแรงของระดับความเปลี่ยนแปลงของขนาดเห็นได้ชัด ส่วนด้านซ้ายคือแรงของสี่เหลี่ยมในแนวตั้ง 2 อัน ขนาดใกล้เคียงต่อกัน เราอาจกล่าวได้ว่าเป็นแรงจากรูปร่างที่แตกต่างกันก็ได้

3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน ในภาพนี้คือแรงที่เกิดจากเส้นตั้งและเส้นนอนตัดกันบริเวณด้านขวาตอนล่างของภาพมีมากที่สุด

4. แรงจากน้ำหนักที่แตกต่างกัน เส้นสีดำและระบายสีแดงและดำ ดูเป็นรูปก็เพราะมีความเข้มก็คือมีแรงของสีมากกว่าระนาบสีขาว (พื้น) ส่วนระนาบสีแดงที่มีความยาวมากกว่าระนาบสีดำด้านขวาได้ก็เพราะ หากพื้นที่เท่ากันสีแดงจะเบากว่า และหากสีแดงเบากว่าด้านซ้ายก็จะหนักกว่าทันที

5. Composition with Blue,1937

Oil on canvas, 80x77 cm.



5.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง

5.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

5.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง คือ มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นแนวนอนมาตัดทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง พบความขัดแย้งของเส้นตั้งเส้นนอนและสีของเส้นกับระนาบ คือ เส้นสีดำขัดแย้งกับระนาบสีขาวและน้ำเงิน

3. ทฤษฎีจังหวะ จังหวะในภาพนี้เกิดจากระยะห่างของเส้นในแนวตั้งและระยะของเส้นในแนวนอน จังหวะที่เกิดขึ้นในภาพเป็นประโยชน์ต่อการถ่วงดุลและการสร้างจุดสนใจ จังหวะของความถี่ดูเข้มข้นทางด้านขวาเนื่องจากมีความถี่และระนาบสีน้ำเงิน

4. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง พบการแปรเปลี่ยนของรูปร่างของระนาบสี่เหลี่ยมซึ่งในภาพนี้มีการเชื่อมโยงต่อเนื่องของขนาดระนาบจากเล็กไปใหญ่หรือใหญ่ไปเล็ก ส่วนเส้นในภาพนี้มีการเปลี่ยนแปลงในระดับที่ต่ำแทบไม่เห็นความแตกต่าง

5. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว จังหวะและระดับความเปลี่ยนแปลงในภาพนี้ทำให้เกิดความเคลื่อนไหว ซึ่งมีความต่อเนื่องพอสมควร โดยขนาดเล็กที่สุดจะเป็นจุดเริ่มต้นของการเคลื่อนไหวคือทางขวาของภาพนั่นเอง

6. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนอันดับแรกคือ เส้นกับระนาบ เส้นมีประมาณร้อยละ 40 ของพื้นที่ระนาบนับว่าไม่น้อย เมื่อนำมาจัดวางทำให้เกิดจุดหนาแน่นและจุดผ่อนคลาย อันดับสองสัดส่วนของระนาบสีน้ำเงินประมาณร้อยละ 2 ของพื้นที่ระนาบ ซึ่งนับว่าน้อยมากแต่ก็โดดเด่นด้วยสีที่แตกต่างและการตัดเส้น

7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการสร้างดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

8. ทฤษฎีการเน้น พบการเน้นด้วยระนาบสีน้ำเงินตัดกับเส้นสีดำและระนาบสีขาว และการเน้นด้วยความถี่ของเส้น ในบริเวณระนาบสีน้ำเงิน ส่วนระนาบสีขาวและช่วงความห่างของเส้น คือ ส่วนเสริม

9. ทฤษฎีเอกภาพ พบการสร้างเอกภาพที่เคลื่อนไหว มีการเปลี่ยนแปลงคล้ายคลึงของระนาบสีขาวรูปสี่เหลี่ยมซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ

5.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับระนาบสีขาวและระนาบสีน้ำเงิน การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี โดยเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนพื้นได้แก่ระนาบสีขาว ส่วนเด่นได้แก่ ระนาบสีน้ำเงินและเส้นสีดำ สีน้ำเงินที่ใช้คือแม่สีขั้นปฐมภูมิ

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีขาว สีน้ำเงิน ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่ง

5.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง ปรากฏรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอน 15 รูป และแนวตั้ง 21 รูป และรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส 1 รูป เป็นอัตราส่วน 5:7ในภาพนี้จะเห็นระดับความเปลี่ยนแปลงค่อนข้างชัดจึงเกิดความเคลื่อนไหวชัดด้วย นั่นคือความต่อเนื่องของขนาดรูปสี่เหลี่ยมต่าง ๆ นั่นเอง

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอน 6 เส้น เส้นตรงแนวตั้ง 7 เส้น (6:7)

3. สัดส่วนขนาดของเส้น ขนาดเส้นในภาพนี้มีขนาดโดยรวมใกล้เคียงกัน แต่หากลองสังเกตจะพบลำดับความเปลี่ยนแปลงของขนาดเส้น คือเส้นที่เล็กที่สุดจะเป็นเส้นแนวนอนด้านบนสุดและด้านล่างสุดของภาพและเส้นแนวตั้งด้านขวาด้วย ส่วนเส้นที่มีขนาดใหญ่ที่สุดคือ เส้นแนวนอนตรงกลางภาพ ซึ่งมีขนาดเป็น 2:1 ของเส้นขนาดเล็กที่สุด

4. สัดส่วนของสี ในภาพนี้คือระนาบสีน้ำเงินและเส้นสีดำ เป็นอัตราส่วนกับระนาบทั้งหมดประมาณ 32:100 นับได้ว่าไม่น้อยและการจัดวางก็เสริมให้เกิดพลังสีเด่น เนื่องจากสัดส่วนในบริเวณโดยรอบระนาบสีน้ำเงินมีการเน้นให้เกิดจังหวะลำดับความเปลี่ยนแปลงของรูปร่างสี่เหลี่ยมจากเล็กไปใหญ่ ระนาบสีน้ำเงินจึงโดดเด่นด้วยสีและตำแหน่งที่จัดวางแม้ว่าจะมีสัดส่วน 2:100 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมดก็ตาม

ขนาด ขนาดที่ปรากฏในภาพนี้ คือขนาดของรูปร่างสี่เหลี่ยม มีการเรียงลำดับจากเล็กไปหาใหญ่อย่างต่อเนื่องสังเกตได้จึงเกิดความเคลื่อนไหว และในขณะเดียวกันเส้นสีดำก็มีการเรียงลำดับความเปลี่ยนแปลงที่ต่อเนื่อง แม้จะมีช่วงของความต่อเนื่องที่สั้นเนื่องจากขนาดเส้นใกล้เคียงกันมาก แต่ก็สังเกตเห็นได้ เป็นเสน่ห์อีกอย่างหนึ่งที่พบได้ในภาพนี้

5.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก คาดว่าจุดสมดุลในภาพนี้น่าจะเป็นเส้นแนวตั้งเส้นที่ 3 นับจากทางซ้าย เนื่องจากทางซ้ายและขวาของเส้นนี้จะมีน้ำหนักที่เท่ากัน กล่าวคือด้านขวาของเส้น แม้จะมีพื้นที่น้อยกว่าแต่มีการแบ่งระนาบจากเส้นตั้งเส้นนอนมากกว่าและมีระนาบสีน้ำเงินด้วย จึงดูมีรายละเอียดมากและมีน้ำหนักมากขึ้น ในขณะที่ด้านซ้ายมีพื้นที่ใหญ่กว่า แต่การแบ่งส่วนระนาบไม่แออัดนักจึงเป็นส่วนที่ดูผ่อนน้ำหนักให้ใกล้เคียงกับด้านขวา น้ำหนักของทั้งสองข้างจึงเท่ากัน

2. ดุลยภาพด้วยจุดสนใจ การเน้นระนาบด้วยสีน้ำเงินด้านขวา ทำให้นำสายตาไปสู่พื้นที่เล็กทางด้านขวาและความเข้มของสีก็สร้างน้ำหนักให้กับพื้นที่เล็กแข่งกับพื้นที่ใหญ่ด้านซ้ายได้

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ใช้เส้นตามความสมดุลข้อที่ 1 ความขัดแย้งที่เกิดคือด้านขวาแออัด ด้านซ้ายดูโล่งสบาย แต่พื้นที่มากกว่าจึงสมดุล หากมองเรื่องของสี สีน้ำเงินตัดกับสีขาวจึงดูโดดเด่นและมีน้ำหนักทำให้ด้านขวาแม้มีพื้นที่น้อยแต่ความขัดแย้งก็เป็นส่วนส่งเสริมให้เด่นและสมดุลกับด้านซ้ายได้ หากไม่มีความขัดแย้งจากสีทั้งหมดจะเป็นระนาบสีขาวเหมือนกัน และรูปที่เด่นก็จะเป็นแต่รูปที่มีขนาดใหญ่กว่าเท่านั้น และอาจทำให้ภาพไม่สมดุล

แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น เส้นสีดำและระนาบสีน้ำเงินคือแรงของรูป และระนาบสีขาวคือแรงของพื้น แรงของรูปและพื้นเกิดจากสีตัดกัน และตาเรารับรู้ในสีที่มีความเข้มชัดมากกว่าสีอ่อน

2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ตามที่พบว่าจุดสมดุลคือเส้นตั้งเส้นที่ 3 จากทางซ้าย ด้านขวาจะพบขนาดที่เล็กแออัดกว่า เกิดแรงของความแออัดช่วยถ่วงดุล ส่วนขนาดระนาบด้านซ้ายใหญ่กว่าต้องหนักอยู่แล้ว และมีแรงมากอยู่แล้ว

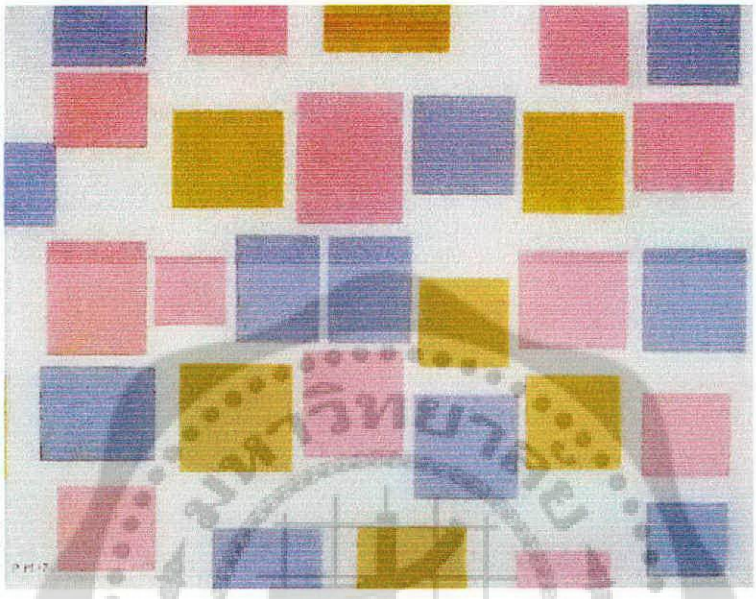
3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน แรงจากเส้นในภาพนี้คือการเกิดแรงของเส้นตั้งเส้นนอนตัดกัน

4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน เส้นสีดำและระนาบสีน้ำเงินเป็นสีที่มีน้ำหนักมากกว่าสีขาว จึงมีแรงมากกว่า ทำให้โดดเด่นกว่าและถูกมองเป็นรูป

กลุ่มที่ 3 วิธีการสร้างจากการใช้สี 3 สี มีจำนวน 3 ภาพ

6. Composition with Color Planes No. 3,1917

Oil on canvas, 48x61 cm.



6.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

6.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีตเรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 1 แนวทาง ดังนี้

การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีก็มีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

6.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ มีการใช้รูปสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำ ๆ กัน

2.ทฤษฎีจังหวะ พบการวางระนาบสีสี่เหลี่ยมในลักษณะความถี่มากบริเวณตรงกลางภาพและความห่างมากบริเวณรอบนอกทำให้จังหวะความถี่ตรงกลางเด่นชัด

3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ระดับความเปลี่ยนแปลงที่พบในภาพนี้มาจากระนาบสีสี่เหลี่ยม แต่ไม่เด่นชัดเนื่องจากขนาดมีระดับความเปลี่ยนแปลงน้อย ส่วนมากจะ ใกล้เคียงกัน

4. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว จังหวะและระดับความเปลี่ยนแปลงในภาพนี้ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวแต่ระดับความต่อเนื่องไม่แตกต่างกันมากเพราะขนาดใกล้เคียงกันการเคลื่อนไหวจึงเป็นระยะสั้น ๆ หรืออาจกล่าวได้ว่าอัตราความเร่งต่ำ (ความถี่ของจำนวนรูปและระดับความเปลี่ยนแปลง)

5. ทฤษฎีความกลมกลืน ความกลมกลืนของภาพนี้เกิดจากรูปร่างสี่เหลี่ยม รูปร่างสี่เหลี่ยมที่มีขนาดไม่แตกต่างกันมากนักและมีจังหวะการวางที่ต่อเนื่อง และสีที่ใช้ในภาพนี้เป็นสีผสมขาวทุกสี อีกทั้งระนาบพื้นก็เป็นสีขาวจึงเกิดความกลมกลืน และความกลมกลืนอีกลักษณะ คือ การระบายเรียบทั้งภาพ

6. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนที่พบอันดับแรกคือ สัดส่วนของระนาบ สีและระนาบพื้น ระนาบสีมีเนื้อที่ประมาณร้อยละ 70 ของพื้นที่ภาพ สัดส่วนที่ 2 สัดส่วนของขนาดสี่เหลี่ยมต่อสี่เหลี่ยมซึ่งมีขนาดไม่แตกต่างกันมากนัก สัดส่วนสุดท้ายคือจุดเด่นระนาบสีเหลืองซึ่งอยู่บริเวณกลางภาพมีประมาณร้อยละ 30 ของระนาบสีทั้งหมด ซึ่งก็ไม่น้อยจนเกินไป

7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการสร้างดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

8. ทฤษฎีเอกภาพ พบการสร้างเอกภาพที่เคลื่อนไหว แต่อยู่ในอัตราเร่งที่ต่ำเพราะรูปร่างใกล้เคียงกัน

6.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏในภาพนี้ลักษณะเด่นคือการใช้สีขั้นปฐมภูมิ ผสมขาวทั้งหมดทำให้ค่าความเข้มจัดของสีลดลง การตัดกันกับระนาบสีขาวของพื้นจึงลดลงตาม การใช้สีในภาพตรงกับทฤษฎีหรือหลักการใช้สีโดยข้อที่ว่า การใช้สีสมดุล คือ เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองข้าง ซ้ายขวา หรือ บน-ล่าง ในภาพคือเมื่อมีสีเหลือง แดง น้ำเงิน ข้างซ้าย ก็ต้องมีข้างขวาด้วย โดยให้ความสมดุลเป็นตัวควบคุม โดยรวมภาพนี้ขาดความโดดเด่นในค่าของสีเนื่องจากใช้ สีผสมขาวบนพื้นขาวทั้งภาพแต่จะมุ่งเน้นแสดงดุลยภาพของสีผสมขาวเป็นสำคัญ

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบสีผสมขาวรูปร่างสี่เหลี่ยมขนาดใกล้เคียงกันทั้งภาพ ในการเกิดระนาบใช้ระนาบสีเป็นรูปและระนาบขาวเป็นพื้นห้อมล้อมระนาบสีแต่ละอันให้เกิดรูปร่างสี่เหลี่ยม

6.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง ปรากฏว่ารูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสและผืนผ้าในลักษณะของระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงิน ระนาบสี่เหลี่ยมทั้ง 3 สี มีอัตราส่วนกับระนาบสีขาวซึ่งเป็นพื้นเป็น 7:3 นั้น หมายความว่าระนาบสีทั้งสามสีเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ และเป็นส่วนเด่น ข้อสังเกตในภาพนี้เราจะไม่พบเส้นจึงลดความแข็งของภาพลงได้ (ข้อสังเกตไม่มีการทับซ้อนของรูปร่างเลย)

2. สัดส่วนของสี พบระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยม สีเหลือง แดง น้ำเงิน ระนาบสีเหลืองมีประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีแดงมีประมาณร้อยละ 25 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีน้ำเงินมีประมาณร้อยละ 25 ของพื้นที่ภาพเช่นกัน ระนาบสีขาวมีประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ภาพ คือเป็นอัตราส่วน 4:5:5:6 ข้อสังเกตสีเหลือง แดง น้ำเงิน ที่ใช้เป็นสีผสมขาวบนผืนขาวจึงเกิดความกลมกลืน และสีเหลืองแม้จะมีอัตราส่วนที่น้อย

ที่สุด แต่โดดเด่นด้วยการจัดวาง ความสว่างของเนื้อสีและความสมดุลก็ช่วยเสริมให้สีเหลืองเด่นในบริเวณกลางภาพด้วย

ขนาด ขนาดที่ปรากฏในภาพนี้คือขนาดของรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส และผืนผ้าซึ่งมีขนาดใกล้เคียงกันมากเกือบทั้งภาพ ระดับความเปลี่ยนแปลงจึงน้อย ความต่อเนื่องเกิดขึ้นในระยะสั้น ๆ ขนาดของจังหวะในภาพ (ระนาบพื้นสีขาว) ก็เป็นช่องว่างระหว่างระนาบสีที่ดูแออัดทั้งภาพ แต่เมื่อสีผสมขาวมาเจอกับสีขาว ความสว่าง ความอ่อนของสีก็ช่วยลดความรู้สึกแออัดลงได้

6.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏมาจากองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน และพบความสมดุลเกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก ให้จุดสมดุลคือกำหนดเส้นกลางภาพจะพบว่าทั้ง 2 ข้างของภาพมีน้ำหนักสีเหลือง แดง น้ำเงินในแต่ละข้างในปริมาณเท่ากันจึงทำให้น้ำหนักของสีเกิดความสมดุล ในขณะเดียวกันถ้ามองน้ำหนักจากขนาดก็จะพบว่าขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมเท่า ๆ กันเกือบทั้งภาพความสมดุลซ้ายขวาจึงมองไปที่น้ำหนักสีที่กล่าวมาแล้วมากกว่าจะเห็นได้ชัดกว่า

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ จุดสนใจของภาพคือระนาบสี สีที่เด่นที่สุดคือสีเหลืองแม้จะถูกผสมขาวเหมือนสีอื่น ๆ ในภาพ แต่ก็สว่างที่สุดและถูกจัดให้อยู่บริเวณกลางภาพทั้งกลุ่ม แม้จะไม่ชัดเจนนักซึ่งเมื่อเปรียบเทียบซ้ายขวาของภาพ ปริมาณสีเหลืองก็สมดุลกัน และเนื่องจากสีน้ำเงินและแดงก็สมดุลกัน จึงดูกลมกลืนและส่งเสริมสีเหลืองเป็นอย่างดี

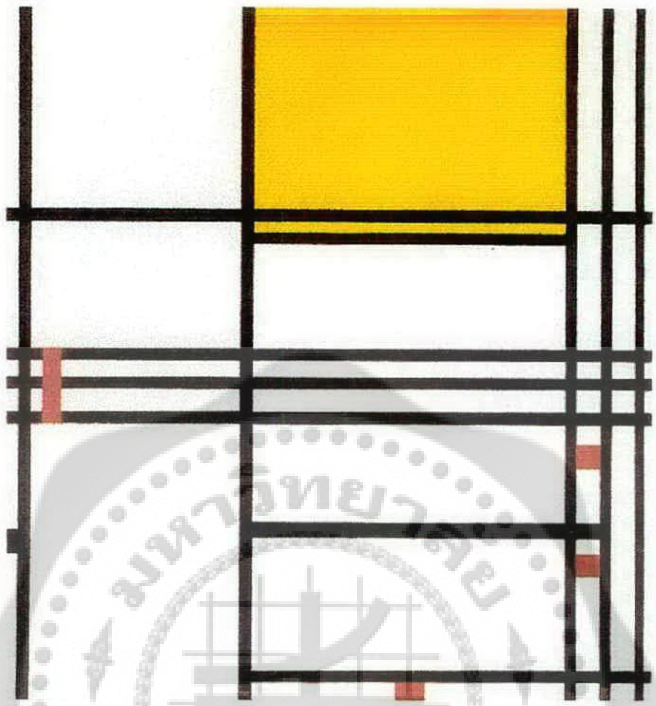
แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น แรงจากรูปและพื้นในภาพนี้จะไม่แตกต่างกันมากนักเนื่องจากระนาบสี่เหลี่ยมสีเหลือง แดง น้ำเงิน เป็นสีที่ถูกผสมขาวและถูกจัดวางบนพื้นขาว แรงจากรูปและพื้นจึงผสานกันจนกลายเป็นแรงของความกลมกลืนมากกว่า

2. แรงจากสีที่จัดวางประกอบกัน การจัดวางแม่สีที่ถูกผสมขาวทั้งหมดบนระนาบสีขาวก่อให้เกิดความกลมกลืนของสีที่โดดเด่น เป็นลักษณะเฉพาะของภาพนี้ ซึ่งต่างจากงานอื่น ๆ ของมอนเดรียน

7. Composition with Black ,White, Yellow and Red, 1939-42

Oil on canvas, 79.3x73.5 cm.



7.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

7.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความ ประณีต เรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

7.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นแนวนอนทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีการซ้ำ มีการใช้เส้นสีดำทั้งแนวตั้งแนวนอนซ้ำๆ กัน

3. ทฤษฎีจังหวะ จังหวะในภาพนี้เกิดจากการซ้ำเส้นความยาวเท่ากันแต่จังหวะความถี่ต่างกันเพื่อไม่ให้ภาพจืด

4. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ระดับความเปลี่ยนแปลงเกิดจากจังหวะความถี่ของเส้นและการตัดกันของเส้นตั้งเส้นนอนทำให้เกิดระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดต่างกันจากเล็กไปใหญ่ และใหญ่ไปเล็กค่อนข้างเห็นได้แต่ไม่ชัดเจนนัก

5. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว ระดับความเปลี่ยนแปลงและจังหวะในภาพนี้ค่อนข้างชัดเจนจึงพบความเคลื่อนไหวของขนาดระนาบสี่เหลี่ยมในอัตราเร่งที่เห็นได้ชัด

6. ทฤษฎีความขัดแย้ง คือ ความขัดแย้งของเส้นตั้งเส้นนอนและความขัดแย้งกันในเรื่องของสี ระนาบสีขาวตัดกับเส้นสีดำและระนาบสีเหลือง แดง

7. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนอันดับแรกที่พบคือ สัดส่วนของเส้นสีดำเป็นประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด สัดส่วนที่ 2 ระนาบสีเป็นประมาณร้อยละ 23 ของพื้นระนาบทั้งหมด สัดส่วนสุดท้ายจุดเด่น ได้แก่ ระนาบสีเหลืองเป็นประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ระนาบสีทั้งหมด

8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการสร้างดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

9. ทฤษฎีการเน้น พบการเน้นที่ระนาบสีเหลืองคือการตัดเส้นขอบด้วยสีดำอย่างชัดเจน

10. ทฤษฎีเอกภาพ เป็นการสร้างลักษณะเอกภาพที่เคลื่อนไหว ในอัตราเร่งที่ค่อนข้างต่ำเนื่องจากมีระดับความเปลี่ยนแปลงของรูปสี่เหลี่ยมไม่ต่อเนื่อง

7.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับระนาบสีขาว, ระนาบสีแดง, ระนาบสีเหลือง การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี โดยเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนพื้นได้แก่ระนาบสีขาว ส่วนเด่นคือระนาบสีเหลืองและสีแดงที่ใช้คือแม่สีขั้นปฐมภูมิ

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีขาว สีแดง สีเหลือง ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่ง (ข้อสังเกต ระนาบสีแดงไม่ได้ถูกตัดเส้นขอบทุกด้าน และบางอันก็ไม่มีการตัดขอบทำให้ดูเป็นอิสระต่อกันลดความตึงเครียดลงได้บ้าง)

7.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง ปรากฏรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอน 19 รูป รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้ง 24 รูป และพบสี่เหลี่ยมจัตุรัส 5 รูป (19:24:5) ระนาบสี่เหลี่ยมในภาพนี้มีมากและมีระดับความเปลี่ยนแปลงค่อนข้างชัด ความต่อเนื่องก็เกิดขึ้นจึงเกิดความเคลื่อนไหวของรูปร่างสี่เหลี่ยม

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอน 7 เส้น เส้นตรงแนวตั้ง 5 เส้น (7:5)

3. สัดส่วนขนาดของเส้น ขนาดของเส้นในภาพนี้เท่ากันเหมาะแต่ความยาวของเส้นต่างกันเฉพาะเส้นในแนวนอน บริเวณด้านขวาของภาพจะมีเส้นแนวนอนขนาดเส้น (ไม่ยาวถึงเส้นของภาพ) ถูกตัด

ด้วยเส้นแนวตั้งตามจังหวะที่แตกต่างกัน ซึ่งผลจากการจัดความสมดุลและการสร้างความหลากหลายของเส้นในภาพ

4. สัดส่วนของสี ในภาพนี้คือระบายสีเหลือง แดง และเส้นสีดำเป็นอัตราส่วนกับระนาบทั้งหมดประมาณ 53:100 ถือได้ว่าส่วนเป็นสีหรือรูปเป็นครึ่งหนึ่งของพื้น (ระนาบสีขาว) สัดส่วนของระนาบสีเหลืองกับระนาบพื้นทั้งหมดเป็น 2:5 (ระนาบสีเหลืองถือว่าเป็นจุดเด่นของภาพ) ส่วนสีแดงถือว่าเป็นระนาบขนาดเล็กไม่มีขอบเส้นสีดำ ดูมีอิสระกว่าสีเหลืองแต่เป็นเพียงส่วนเสริมหรือส่วนรองเพราะมีในปริมาณเพียงร้อยละ 3 ของพื้นที่ทั้งหมด

ขนาด ขนาดที่ปรากฏคือ ขนาดของรูปร่างสี่เหลี่ยมซึ่งมีระดับความเปลี่ยนแปลงจากเล็กไปหาใหญ่ หรือใหญ่ไปหาเล็ก ความต่อเนื่องชัดเจนความเคลื่อนไหวก็ชัดเจนด้วย โดยเฉพาะบริเวณด้านขวาของภาพ

7.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏเกิดจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก เราจะพบว่าจุดสมดุลของภาพนี้คือเส้นผ่านกลางระนาบสีเหลืองในแนวตั้ง คือลากจากจุดกึ่งกลางของระนาบสีเหลืองมาสุดที่ระนาบสีแดงด้านล่าง เราจะพบว่าระยะทางจากจุดนี้ไปทางซ้ายและขวาจะไม่เท่ากัน พื้นที่ด้านขวาจะมีน้อยกว่า แออัดหนาแน่นกว่าจากการแบ่งระนาบส่วนพื้นที่ด้านซ้ายจะเบาบางกว่า โล่งกว่าด้วยการแบ่งระนาบเช่นกัน แต่ด้วยปริมาณพื้นที่มีมากจึงเกิดเป็นน้ำหนักที่ไป สมดุลกับพื้นที่ด้านขวา ซึ่งพื้นที่น้อยกว่าแต่แออัดกว่า จึงช่วยเสริมน้ำหนักให้เท่ากันได้ นอกจากน้ำหนักจากขนาดระนาบซ้ายขวาแล้ว น้ำหนักจากสีเหลือง และแดงก็ช่วยได้ โดยมีการจัดวางในลักษณะของน้ำหนักสีแดงถ่วงดุลกับสีแดง สีแดงด้านซ้าย 1 อัน ถ่วงดุลสีแดงด้านขวา 2 อัน ในปริมาณสีที่เท่ากัน (ระนาบสีแดงด้านล่างคือจุดสมดุล) ส่วนสีเหลืองนั้นถูกแบ่งครึ่งซ้ายขวาอยู่แล้ว นับว่าน้ำหนักของสีมีส่วนช่วยเรื่องความสมดุลอย่างมาก

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ จุดสนใจในภาพคือระนาบสีเหลือง เมื่อพิจารณาจุดสมดุลซึ่งก็อยู่ตรงกลางของระนาบสีเหลืองพอดี แสดงให้เห็นว่าอนเดรียนใช้น้ำหนักสีให้เป็นจุดสนใจและซ่อนจุดสมดุลเอาไว้ เมื่อจุดสนใจมีความสมดุล การพิจารณาองค์ประกอบด้านอื่นจึงง่ายขึ้น นับเป็นวิธีการที่น่าสนใจ

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง เมื่อใช้จุดสมดุลเป็นเกณฑ์ก็จะพบว่าความขัดแย้งเกิดจากการใช้เส้นตัดกัน โดยด้านขวาจะใช้มากกว่า ส่วนด้านซ้ายใช้น้อยกว่าแต่มีพื้นที่มากกว่าจึงเกิดสมดุล ส่วนความขัดแย้งจากสีคือการใช้สีตัดกัน เหลืองตัดดำ แดงตัดดำ ก็ก่อให้เกิดความเด่นของน้ำหนักสีได้ และมีน้ำหนัก เพิ่มขึ้น กล่าวคือเมื่อมีการใช้สีตัดกันบริเวณใดจะเกิดน้ำหนักเพิ่มและช่วยถ่วงดุลได้ตามที่ได้อธิบายมาแล้วในข้อ 1 และ 2

แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ในภาพเราจะพบแรงของขนาดระนาบสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ตัดกับระนาบสี่เหลี่ยมขนาดเล็กค่อนข้างชัดเจน เนื่องจากระดับความเปลี่ยนแปลงของขนาดไม่ต่อเนื่องตามความจริงระนาบขนาดใหญ่จะมีแรงมากกว่าระนาบขนาดเล็ก แต่ในภาพนี้มีการจัดกลุ่มของระนาบขนาดเล็กทางด้านขวาและเส้นคู่แนวนอนกลางภาพจึงเกิดการบวกแรงเข้าด้วยกัน และมีน้ำหนักมากขึ้นได้

2. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน แรงจากเส้นเกิดจากการตัดกันของเส้นตั้ง เส้นนอน อาจเรียกได้ว่าเป็นแรงจากความขัดแย้ง

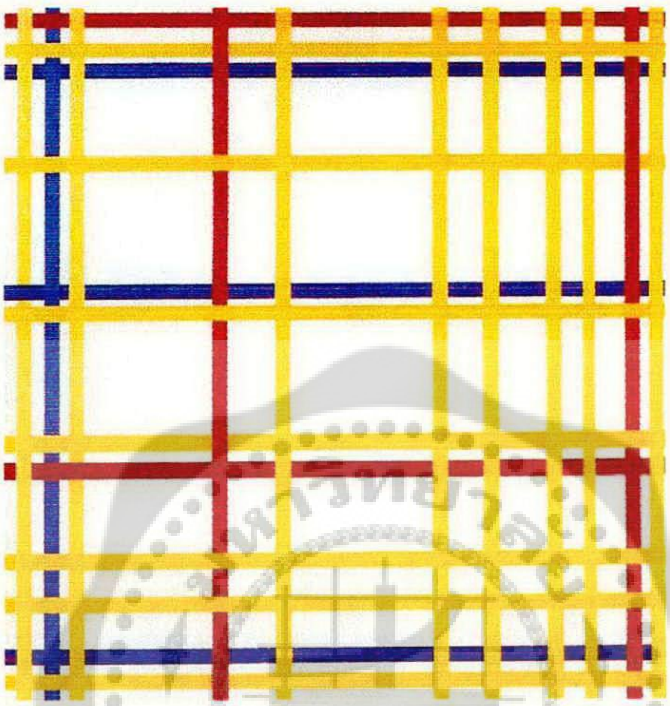
3. แรงจากรูปและพื้น เส้นสีดำและระนาบสีเหลืองและสีแดงคือ แรงของรูป ส่วนระนาบสีขาวคือแรงของพื้น แรงของรูปและพื้นเกิดจากการใช้สีตัดกัน

4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน สีที่เด่นที่สุดในภาพคือสีเหลืองเนื่องจากมีแรงของความสว่างจากความเข้มจัดของสี บวกกับถูกใช้ในปริมาณที่มากจึงเพิ่มความเด่นขึ้น ส่วนสีแดงตามความจริงเข้มกว่า สีเหลืองก็น่าจะมีแรงมากกว่า (ในเรื่องของน้ำหนัก) แต่มีปริมาณน้อยแรงจึงน้อยตามทั้งนี้ด้วยหลักของการเกิด สมดุลนั่นเอง



8. New York City 1 , 1942

Oil on Canvas, 119.3x114.2 cm.



8.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

8.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความ ประณีต เรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

8.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง คือ มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นแนวนอนทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง คือ ความขัดแย้งของเส้นตั้งและเส้นนอนที่ตัดกันและเกิดระนาบรูปสี่เหลี่ยม

3. ทฤษฎีการซ้ำ ในภาพมีการซ้ำด้วยเส้น เส้นที่มีการซ้ำเด่นชัดที่สุด คือเส้นสีเหลือง ซึ่งทำให้สีโดยรวมของภาพเป็นสีเหลืองด้วย

4. ทฤษฎีจังหวะ จังหวะในภาพนี้เกิดจากการใช้เส้นสีเหลืองมาวางโดยจัดให้มีระยะความถี่ต่างกัน เส้นสีอื่น คือ สีน้ำเงิน สีแดง เป็นเพียงส่วนเสริมและถ่วงดุล

5. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ระดับความเปลี่ยนแปลงเกิดจากจังหวะความถี่ของเส้นและการตัดกันของเส้นตั้งเส้นนอนทำให้เกิดระนาบสี่เหลี่ยมสีขาว ที่มีขนาดต่าง ๆ กัน จากขนาดเล็กไปใหญ่และใหญ่ไปเล็ก ค่อนข้างเห็นได้ชัดเจน

6. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว ระดับความเปลี่ยนแปลงและจังหวะในภาพนี้ชัดเจน จึงพบความเคลื่อนไหวของขนาดระนาบสี่เหลี่ยมในอัตราเร่งที่เห็นได้ชัด (การไล่ขนาดจากเล็กไปใหญ่ มีการใช้จำนวนรูปสี่เหลี่ยมมาก)

7. ทฤษฎีความกลมกลืน ถึงแม้เส้นสีเหลืองจะขัดแย้งกันในแนวตั้งและแนวนอนแต่ด้วยความเป็นสีเดียวกันจึงดูกลมกลืนกันลดความขัดแย้งลงได้

8. ทฤษฎีสัดส่วน อันดับแรกสัดส่วนของเส้นสีเหลือง แดง น้ำเงิน เป็นร้อยละ 50 ของพื้นระนาบทั้งหมด อันดับ 2 สัดส่วนของจุดเด่นเส้นสีเหลืองเป็นร้อยละ 40 ของพื้นระนาบทั้งหมดส่วนเส้นสีแดงและน้ำเงินเป็นประมาณร้อยละ 10 ของพื้นระนาบทั้งหมดซึ่งทำหน้าที่เพียงส่วนเสริมและถ่วงดุล

9. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดวางดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

10. ทฤษฎีการเน้น มีการใช้เส้นสีเหลืองซ้ำเป็นจำนวนมากเน้นให้ภาพโดยรวมเป็นสีเหลืองและเด่นด้วยเส้นตัดกันของสีเหลือง

11. ทฤษฎีเอกภาพ มีการสร้างลักษณะเอกภาพที่เคลื่อนไหว ในอัตราเร่งที่สูงเนื่องจากมีระดับความเปลี่ยนแปลงค่อนข้างสูง

8.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏในภาพนี้มีลักษณะเด่น คือ การใช้สีขั้นปฐมภูมิ แสดงออกในลักษณะของเส้น การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎี หรือ หลักการใช้โดยการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนพื้นได้แก่ระนาบสีขาว ส่วนเด่นได้แก่ ระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงิน และมีการใช้สีสมดุล โดยใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุมตำแหน่งของสีในภาพจะเห็นการวางเส้นสีน้ำเงินและแดงให้เกิดความสมดุลซ้ายขวา โดยมีเส้นสีเหลืองเป็น ตัวประสานแต่สีเหลืองมีมากกว่าจึงโดดเด่นกว่า

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสและผืนผ้าสีขาวเท่านั้น ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีทั้ง 3 เป็นตัวแบ่ง

8.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้ พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง รูปร่างในภาพนี้เป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมของระนาบสีขาว โดยมีเส้นสีเหลือง แดง น้ำเงิน เป็นเส้นแบ่ง (ส่วนใหญ่ผลงานในยุคแรก ๆ ของมอนเดรียนจะใช้สีดำทำเป็นเส้น) รูปร่าง

สี่เหลี่ยมแนวนอนมี 78 รูป รูปร่างของสี่เหลี่ยมแนวตั้งมี 59 รูป และรูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัส 19 รูป (4:3:1 โดยประมาณ) แสดงให้เห็นว่ารูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งมีความเด่นชัดที่สุดในเชิงปริมาณและมีความถี่ที่สุดทางด้านขวา

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอน 18 เส้น เส้นตรงแนวตั้ง 11 เส้น (12:11) สัดส่วนของเส้นใกล้เคียงกันมาก การจัดสมดุลในเรื่องของสัดส่วนของจังหวะจึงเกิดขึ้นตามไปด้วย

3. สัดส่วนขนาดของเส้น ส่วนเด่นของภาพนี้คือ ขนาดของเส้นเท่ากัน ความยาวของเส้นก็เท่ากัน ต่างกันที่สีเป็นการใช้ตำแหน่งของเส้นสีในการจัดวาง ความหลากหลายเกิดจากจังหวะของการจัดวาง

4. สัดส่วนของสี เส้นสีเหลืองมีประมาณร้อยละ 40 ของเนื้อที่ภาพ สีแดงร้อยละ 10 ของพื้นที่ภาพ สีเหลืองร้อยละ 10 ของพื้นที่ภาพโดยประมาณ จะเห็นได้ว่าสีเหลืองเป็นสีส่วนรวมของภาพก็ว่าได้ เนื่องจากปริมาณของสีเองมากพอและการจัดวางก็ช่วยเสริมให้ครอบคลุมทั้งภาพ ส่วนสีขาวก็ช่วยเสริมกำลังส่องสว่างอีกที สำหรับสีแดงและน้ำเงินเป็นแค่ตัวช่วยถ่วงสมดุลซ้ายขวา และไม่ทำให้ภาพจืด

ขนาด ขนาดที่ปรากฏคือขนาดของรูปร่างสี่เหลี่ยมสีขาว ซึ่งเกิดจากจังหวะของเส้นสีต่าง ๆ ตัดกัน โดยมีระดับความเปลี่ยนแปลงของขนาดชัดเจนมากทั้งจากใหญ่ไปเล็กและเล็กไปใหญ่ ความเคลื่อนไหวจึงชัดเจน ตามไปด้วยโดยรวมระนาบสี่เหลี่ยมได้ถึง 156 รูป ส่วนเส้นนั้นมีขนาดเท่ากัน และทำหน้าที่เป็นสีและตัวแบ่งระนาบสีขาว

8.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏเกิดจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก เราจะพบสมดุลของภาพนี้อยู่ตรงกลางภาพพอดี ในภาพนี้เราอาจพิจารณาจากเส้นสีต่าง ๆ อย่างเดียวก็ได้ เนื่องจากเส้นได้ถูกทำให้เป็นรูปและไม่ปรากฏระนาบสีแม่สีใด ๆ เลย ระนาบสีขาวจึงมีค่าเป็นกลาง หรือเป็นเพียงพื้นสีเท่านั้น พบว่ามีการใช้เส้นเป็นสีเหลือง แดง น้ำเงิน สีเหลืองจะเป็นสีส่วนใหญ่ของภาพ และเป็นตัวช่วยควบคุมน้ำหนักภาพ กล่าวคือคาดว่ามอนเดรียนวางเส้นสีแดงและน้ำเงินก่อน แล้วพบว่าหนักไปทางด้านซ้าย เนื่องจากมีเส้นตั้งสีน้ำเงินด้านซ้าย แต่ไม่มีด้านขวาจึงเกิดการกระจายน้ำหนักด้านขวาด้วยการใช้เส้นสีเหลืองในปริมาณที่มากกว่าด้านซ้ายจึงเกิดความสมดุล ในขณะเดียวกันน้ำหนักจากระนาบสีก็เกิดความสมดุลตามด้วย

2. ความสมดุลจากจุดสนใจ ก็คือความสมดุลจากการจับวางเส้นสีเหลืองนั่นเอง ซึ่งต่อเนื่องจากการอธิบายข้อ 1 (เส้นสีเหลืองคือจุดสนใจ)

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง หากภาพนี้ไม่มีสีเหลืองความสมดุลจากเส้นสีน้ำเงินและแดงก็จะไม่เกิดขึ้นแม้จะเป็นการใช้เส้นตั้งเส้นนอนตัดกันก็ตาม แต่พอนำเอาเส้นสีเหลืองมาใช้ในปริมาณที่มากและตัดกัน ขัดแย้งกันบริเวณด้านขวาจึงทำให้เกิดความสมดุลกับด้านซ้ายได้

แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น ในที่นี้จะแสดงออกในลักษณะของเส้นสีต่าง ๆ ดังเช่น เส้นสีเหลือง แดง น้ำเงิน คือแรงจากรูป และระนาบสีขาวคือแรงของพื้น แรงของรูปและพื้นเกิดจากสีตัดกันระหว่างแม่สีกับสีขาว (สีกลาง)

2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ด้านขวาเราจะพบแรงจากระนาบขนาดเล็กที่จับกลุ่มกันและเกิดแรงที่หนักขึ้น ส่วนด้านซ้ายจะมีแรงจากการรวมตัวของขนาดน้อย แต่มีแรงของเส้นสีน้ำเงินและแดงมากแทน

3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน แรงจากเส้นเกิดจากการตัดกันของเส้นตั้ง เส้นนอน อาจเรียกได้ว่าเป็นแรงจากความขัดแย้ง

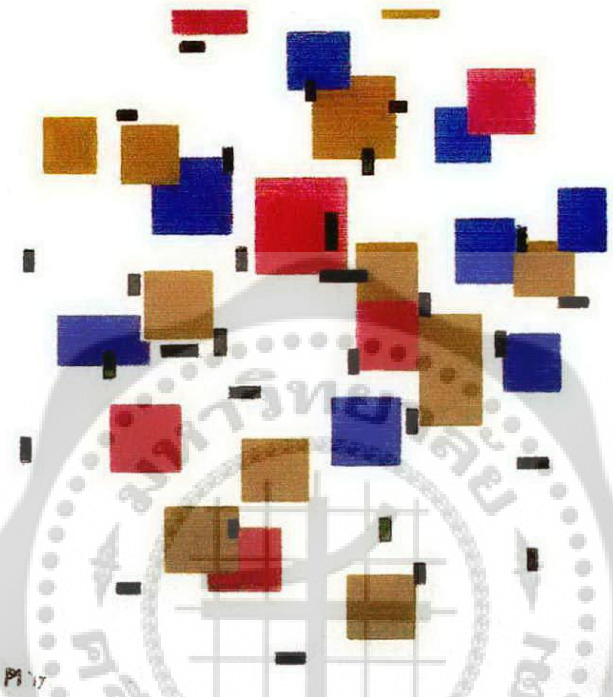
4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน เส้นสีแดงและน้ำเงินทางด้านซ้ายเข้มกว่าสีเหลือง ด้านซ้ายจึงมีแรงหนักกว่า แต่เมื่อเส้นสีเหลืองมีน้ำหนักสีที่อ่อนกว่า เบากว่ามารวมตัวกับด้านขวาจำนวนมาก จึงสมดุลกับด้านซ้าย



กลุ่มที่ 4 วิธีการสร้างจากการใช้สี 4 สี มีจำนวน 6 ภาพ

9. Composition in color A, 1917

Oil on canvas, 50x44 cm.



9.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

9.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความ ประณีต เรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 1 แนวทาง

การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

9.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ ในภาพมีการซ้ำด้วยระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมสีเหลือง แดง น้ำเงิน ซึ่งแต่ละสีจะมีการซ้ำด้วยรูปร่างที่ใกล้เคียงกัน

2. ทฤษฎีจังหวะ จังหวะในภาพนี้เกิดจากการนำระนาบสีต่าง ๆ มา จัดวางให้เกิดความถี่ห่าง ทับซ้อน โดยจังหวะกลางภาพจะถี่มาก และกระจายความถี่บริเวณรอบนอก

3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ระดับความเปลี่ยนแปลงเกิดจากขนาดของระนาบรูปสี่เหลี่ยม จากระนาบขนาดเล็กสีดำไปจนระนาบขนาดใหญ่สีแดงตรงกลางตอนบนของภาพ นับว่ามีระดับความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจน

4. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว ระดับความเปลี่ยนแปลงและจังหวะในภาพนี้เป็นอีกภาพที่ชัดเจน ความเคลื่อนไหวจึงเกิดขึ้นชัดเจนตามไปด้วย จึงพบความเคลื่อนไหวของขนาดระนาบสี่เหลี่ยมอย่างเห็นได้ชัด และที่สำคัญไม่มีการตัดเส้นขอบจึงเป็นการเคลื่อนอย่างอิสระของระนาบสี

5. ทฤษฎีความกลมกลืน พบการประสานสัมพันธ์ของระนาบรูปสี่เหลี่ยมด้วยการจัดวางห่างกัน ต่อกัน ทับกัน เกยกัน ด้วยรูปร่างเดียวกันถึงแม้จะคนละสีก็ก่อให้เกิดความกลมกลืนลดความขัดแย้งลง

6. ทฤษฎีความขัดแย้ง ในภาพความขัดแย้งที่ชัดที่สุดคือเรื่องสี สีเหลือง แดง น้ำเงิน แต่ก็ลดความขัดแย้งโดยการผสมเทาทุกสี ความขัดแย้งอีกแบบคือ ทิศทางของรูปสี่เหลี่ยมสีดำมีทิศทางแนวตั้งและแนวนอนขัดแย้งกัน

7. ทฤษฎีสัดส่วน อันดับแรกสัดส่วนของระนาบสีเป็นประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด ทำให้เกิดระยะห่างและการกระจายระนาบค่อนข้างมาก สัดส่วนของจุดเด่นสี่เหลี่ยมสีแดงอันใหญ่ตรงกลางตอนบนเป็นเพียงประมาณร้อยละ 1 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมดแต่ด้วยการแวดล้อมด้วยระนาบขนาดเล็กกว่าจึงโดดเด่นขึ้น

8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดวางดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

9. ทฤษฎีการเน้น อันดับแรกจุดเด่นในภาพถูกเน้นด้วยขนาดที่ใหญ่ที่สุด คือ ระนาบสีแดง อันดับที่ 2 การเน้นระนาบสีขั้นปฐมภูมิให้เห็นชัดด้วยพื้นสีขาว

10. ทฤษฎีเอกภาพ มีการสร้างลักษณะเอกภาพที่เคลื่อนไหว เนื่องจากระดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบรูปสี่เหลี่ยมค่อนข้างสูง

9.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏในภาพนี้มีลักษณะเด่น คือ การใช้สีขั้นปฐมภูมิ ผสมเทาทั้งหมด ทำให้ค่าความเข้มจัดของสี ลดลง และการตัดกันกับระนาบสีขาวยังคงอยู่ การใช้สีในภาพตรงตามทฤษฎีการใช้สีหรือ หลักการใช้สี ในข้อที่ว่า การใช้สีสมดุล คือ มีการใช้สีโดยมีการแบ่งภาพออกเป็น 2 ข้าง ซ้ายขวา หรือ บน-ล่าง ในภาพเมื่อมีสีเหลือง แดง น้ำเงิน ข้างซ้ายก็มีข้างขวาด้วย โดยให้ความสมดุลเป็นตัวควบคุม โดยรวมภาพนี้มุ่งเน้นเรื่องการจัดสมดุลของสีผสมเทาจากระนาบสี่เหลี่ยม

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบสีผสมเทารูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสและผืนผ้า ซึ่งขนาดไม่แตกต่างกันมากนัก และระนาบสีดำที่มีขนาดเหมือนเส้นที่ถูกตัดหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดเล็ก ในการเกิดระนาบ คือ การใช้ระนาบสีเป็นรูปและระนาบขาวเป็นพื้น

9.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนเกี่ยวข้องกับควาสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง รูปร่างในภาพนี้คือรูปร่างของระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสและผืนผ้าสีเหลือง แดง น้ำเงิน (ซึ่งเป็นสีผสมเทา) ระนาบขาว และระนาบสีดำ ดูเหมือนว่าระนาบสีดำรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดเล็กในภาพนี้จะเป็นจุดกำเนิดของการใช้เส้นตัดกันในภาพอื่น ๆ ของมอนเดรียน โดยในภาพนี้ระนาบสีดำทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมระนาบสีอื่น ๆ เข้าด้วยกัน โดยกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพในลักษณะของการทับซ้อนต่อเชื่อม ในภาพนี้พบรูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัส 20 รูป รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง 20 รูป รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน 13 รูป เป็นอัตราส่วนโดยประมาณ 2:2:1 ถึงแม้ว่ารูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง และแนวนอนจะมีปริมาณมากและใกล้เคียงกับรูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัส แต่รูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสกลับโดดเด่น และดูเป็นรูปร่างส่วนใหญ่ของภาพเพราะขนาดที่ใหญ่กว่ารูปร่างอื่น และการเน้นให้จัตุรัสมีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพก็ช่วยเสริมความเด่นอย่างเห็นได้ชัด

2. สัดส่วนของสี ระนาบสีดำเป็นประมาณร้อยละ 1 ของพื้นที่ภาพ ส่วนระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงินนั้น มีในปริมาณใกล้เคียงกัน คิดเป็นประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ภาพทั้งหมด ส่วนระนาบสีขาวจึงประมาณร้อยละ 70 ของพื้นที่ภาพทั้งหมด อัตราส่วนของระนาบสีต่าง ๆ (รูป) กับระนาบสีขาว (พื้น) จึงเป็นประมาณ 3:7 หรืออาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าประมาณสีผสมเทาบนพื้นสีขาว ถึงแม้จะถูกลดค่าของสีด้วยการผสมเทา แต่ก็ยังคงความโดดเด่นได้บนพื้นขาว และความกลมกลืนของสีผสมเทาเองก็เป็นการเน้นให้เด่นอยู่แล้ว ส่วนระนาบสีแดงรูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสตรงกลางด้านบนนั้นโดดเด่นที่สุด เนื่องจากมีขนาดใหญ่ที่สุดและมีตำแหน่งที่อยู่บริเวณกลางภาพด้วยนั่นเอง

9.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏเกิดจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกันและพบความสมดุลเกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก ภาพนี้จะพบว่าจุดสมดุลของภาพอยู่ตรงกลางภาพพอดี ภาพนี้จะพบน้ำหนักที่เกิดจากระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงิน ดำ รูปร่างสี่เหลี่ยม โดยพบว่ารูปร่างปริมาณสีเหลือง แดง น้ำเงิน และดำ ด้านซ้ายและขวามีน้ำหนักเท่า ๆ กัน และอาศัยการจัดวางสร้างความสมดุล ข้อสังเกตภาพนี้จะเห็นว่าสีดำจะแสดงออกในลักษณะของระนาบ ซึ่งไม่ใช่เส้นเหมือนในภาพส่วนใหญ่ของมอนเดรียน แต่ระนาบสีดำกลับทำหน้าที่ในตัวเชื่อมระนาบแม่สีต่าง ๆ นับได้ว่าเป็นลักษณะพิเศษของการใช้สีดำของมอนเดรียน

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ จุดสนใจที่พบคือระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัสสีแดงตรงกลางตอนบนของภาพ ก็คือจุดสมดุลของภาพด้วย การแบ่งซ้ายขวาจึงง่ายขึ้นการจัดวางความสมดุลจึงง่ายขึ้นตามไปด้วย

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ความขัดแย้งที่พบมีเพียงลักษณะระนาบสีดำในแนวตั้งและแนวนอน แต่มิได้ปรากฏการตัดเส้นอย่างชัดเจน เป็นลักษณะของการอยู่อย่างอิสระ เพื่อความหลากหลายของการเชื่อมต่อกันของระนาบแม่สีผสมเทาเท่านั้นเอง แต่ก็นับได้ว่าเป็นความขัดแย้งที่ก่อให้เกิดความสมดุลซึ่งอยู่ในลักษณะของการกระจายออกจากจุดศูนย์กลาง

แรงที่ปรากฏในภาพ เราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น ในที่นี้จะแสดงออกในลักษณะของระนาบสี แม่สีผสมเทาและสีดำคือแรงจากรูปและระนาบสีขาวคือแรงจากพื้น การเกิดแรงระหว่างรูปและพื้นเกิดจากการใช้สีดำตัดกัน

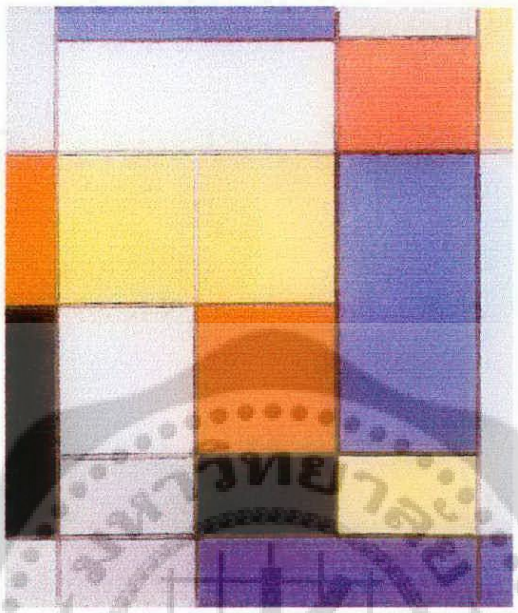
2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน แรงจากขนาดที่ชัดที่สุดคือคู่ของระนาบแม่สีผสมเทากับระนาบสีดำ คือระนาบสีดำจะมีขนาดที่เล็กและมีความหนาเท่ากัน แต่ความยาวต่างกัน ซึ่งเป็นขนาดที่แสดง

ออกในลักษณะของตัวเชื่อมระหว่างระนาบ ดังนั้นแรงของระนาบสีผสมขาวจะมีแรงของขนาดมากกว่า เนื่องจากมีปริมาณประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ภาพ

3. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน ระนาบแม่สีโดยรวมมาจากการผสมเทา น้ำหนักจึงจัดอยู่ในระดับใกล้เคียงกัน น้ำหนักสีที่แตกต่างกับระนาบแม่สีก็คือระนาบสีขาวซึ่งเป็นแรงจองสีคนละประเภท คือแรงของสีผสมเทากับสีกลาง เมื่อมาอยู่ด้วยกันสีผสมเทาจึงโดดเด่นเนื่องจากในภาพถูกจัดวางโดยการล้อมของสีขาวด้วย



10. Composition with Red , Blue and Yellowish-Green, 1920
Oil on canvas, 67x57 cm.



10.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

10.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความ ประณีต เรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

10.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง คือ มีการใช้เส้นที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นแนวนอนทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีการซ้ำ ในภาพนี้บอกการใช้สีซ้ำกัน ในการจัดวางตำแหน่ง สีเพื่อถ่วงดุล

3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ระดับความเปลี่ยนแปลงเกิดจากขนาดของระนาบสี่เหลี่ยม ซึ่งมีระดับการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัด สี่เหลี่ยมเล็กสุดอยู่มุมล่างซ้าย และสี่เหลี่ยมใหญ่สุด คือ สี่เหลี่ยมสีน้ำเงินด้านขวา

4. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว ในภาพนี้แม้จะไม่พบจังหวะแต่พบระดับความเปลี่ยนแปลงก็เกิดความเคลื่อนไหวจากระดับความเปลี่ยนแปลงได้ การเคลื่อนไหวในภาพไม่มีความต่อเนื่อง เนื่องจากการจัดวางที่กระจาย เพื่อประโยชน์ในการถ่วงดุล

5. ทฤษฎีความกลมกลืนและการผสานกัน พบการประสานกันของระนาบเพียงแบบเดียวคือ การ ต่อประกบกันและใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่งเพื่อความชัดเจนของรูปร่างระนาบ

6. ทฤษฎีความขัดแย้ง ความขัดแย้งที่พบ คือ การตัดกันของเส้นตั้งและเส้นนอน ความขัดแย้งของสี การตัดกันของระนาบ สีดำ แดง น้ำเงิน เหลืองและขาว

7. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนของเส้นสีดำสีเป็นประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด สัดส่วนของระนาบสี เหลือง แดง น้ำเงิน ดำ เป็นประมาณร้อยละ 60 แสดงว่าระนาบสีมีมากกว่าระนาบพื้นขาว ส่วนสัดส่วนของจุดเด่น คือ ระนาบสีดำเป็นประมาณร้อยละ 5 ของพื้นระนาบทั้งหมดแต่โดดเด่นด้วยความเป็นสีดำ ของพื้นที่ระนาบทั้งหมดแต่ด้วยการแวดล้อมด้วยระนาบขนาดเล็กกว่าจึงโดดเด่นขึ้น

8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดวางดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

9. ทฤษฎีการเน้น จุดเด่นในภาพถูกเน้นด้วยสีดำบนระนาบสี่เหลี่ยม โดยมี 2 ตำแหน่ง เกิดจากการแก้ปัญหาเรื่องดุลยภาพหรืออาจจงใจก็เป็นได้

10. ทฤษฎีเอกภาพ มีการสร้างลักษณะเอกภาพที่อยู่กับที่ทั้งๆ ที่มี ระดับความเปลี่ยนแปลงแต่ขาดจังหวะจึงทำให้เกิดความนิ่งมากกว่าเคลื่อนไหว

10.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับระบายสีขาวและระนาบแม่สี เหลือง แดง น้ำเงิน การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎี หรือ หลักการใช้สีในข้อที่ว่าการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือส่วนพื้นได้แก่ ระนาบสีขาว ส่วนเด่นได้แก่ ระนาบสีดำและระนาบแม่สี และยังพบการใช้สีสมดุล คือ การใช้สีโดยการแบ่งเป็น 2 ข้าง ซ้ายขวา หรือ บน-ล่าง ในภาพเมื่อมีสีเหลือง แดง น้ำเงิน และดำข้างซ้ายก็ต้องมีข้างขวาด้วยเช่นกัน โดยให้ความสมดุลเป็นตัวควบคุม โดยรวมของภาพนี้เส้นสีดำมีบทบาทน้อยและไม่สร้างจังหวะให้กับภาพเป็นเพียงเส้นที่ถูกเน้นขอบของระนาบเท่านั้น ระบายสีแสดงศักยภาพของสีโดยตรง

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะทางเรขาคณิต ในภาพนี้จะพบระนาบแม่สีรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าและจัตุรัส ความแตกต่างของขนาดรูปร่างไม่มากนัก การเกิดระนาบ เกิดจากการใช้เส้นสีดำมาตัดกันเกิดเป็นระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าและจัตุรัส

10.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้ พบสัดส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง รูปร่างในภาพนี้เป็นรูปร่างของระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส 4 รูป และรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอน 9 รูป และรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้ง 8 รูป เป็นอัตราส่วนประมาณ 4:5:4

หากมองถึงความเด่นของรูปร่างแล้วจะพบว่ารูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัส 4 รูปที่ต่อกันตรงกลางนั้นนับเป็นการเน้นที่เด่นมาก แต่ด้วยการวางสีจึงลดความเด่นลงจืดไปทันที

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตามแนวนอน 5 เส้น เส้นตรงแนวตั้ง 4 เส้น (5:4) สัดส่วนของเส้นใกล้เคียงกันการจัดสมดุลจึงเป็นการให้ความสำคัญกับจังหวะของเส้น

3. สัดส่วนของเส้น เส้นในภาพนี้มีขนาดเท่ากันแต่ความยาวต่างกัน เพื่อให้เกิดการลดระนาบและเพิ่มระนาบตามหลักความสมดุล

4. สัดส่วนของสี ระนาบสีดำเป็นประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด ระนาบสีแดงเป็นประมาณร้อยละ 15 ของพื้นที่ทั้งหมด ระนาบสีเหลืองเป็นประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ทั้งหมด ระนาบสีน้ำเงินเป็นประมาณร้อยละ 20 ของระนาบสีทั้งหมด เป็นอัตราส่วนประมาณ 1:3:4:4 ระนาบสีดำน้อยที่สุดแต่การใช้สีดำเป็นระนาบถือว่าเป็นการเน้นให้เด่นกว่าสีอื่นอย่างชัดเจน สำหรับสีน้ำเงินจะเป็นสีที่มีน้ำหนักถ่วงดุลมากที่สุด ซึ่งรูปร่างของสีน้ำเงิน (สี่เหลี่ยมแนวตั้งด้านขวา) ยิ่งช่วยได้มาก

ขนาด ขนาดที่พบคือขนาดของรูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสและผืนผ้า โดยมีระดับความเปลี่ยนแปลงจากใหญ่ไปเล็กหรือเล็กไปใหญ่ สังเกตเห็นได้ชัด ขนาดในภาพนี้จึงทำให้เกิดความเคลื่อนไหวด้วย (ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ การจัดวางระนาบต่อระนาบไม่ทำให้รู้สึกว่าระนาบสีขาวเป็นพื้นแต่กลับมีค่าเท่ากับรูปได้อย่างน่าสนใจ)

10.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏเกิดจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบ ซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกันและพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก ในภาพนี้เราจะพบว่าระนาบสีขาวกลายเป็นน้ำหนักหนึ่งที่มีอิทธิพลไม่แพ้ระนาบสีต่าง ๆ เนื่องด้วยไม่พบจังหวะระหว่างระนาบแต่เป็นการประกอบกันของระนาบรูปสี่เหลี่ยม และใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่งหรือตัวเชื่อม และพบจุดสมดุลอยู่บริเวณกลางภาพ กล่าวคือถ้าเอาระนาบสีดำตรงกลางเป็นหลักก็จะแบ่งกลางระนาบสีดำพอดี และก็จะพบว่าทั้งด้านซ้ายและขวาจะพบสีในจำนวนเท่ากันคือ เหลือง แดง น้ำเงินและดำ แต่ว่าในแต่ละสีจะมีปริมาณเนื้อที่ต่างกัน ซึ่งนั่นคือการจัดวางน้ำหนักของสีของมอนเดรียน การถ่วงดุลที่เห็นได้ชัดคือระนาบสีดำด้านซ้ายขวา ซึ่งเข้มและหนักแต่ในปริมาณที่น้อยกับสีน้ำเงินมีความเข้มน้อยกว่าแต่มีปริมาณเนื้อที่มากกว่าจึงช่วยถ่วงสมดุลกันเป็นอย่างดี

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ จุดสนใจที่พบคือระนาบสี่เหลี่ยมสีดำตรงกลางภาพและริมด้านซ้าย เป็นการใช้สีของระนาบที่ต่างจากพวกคือใช้สีกลางและเข้มมากในปริมาณที่มาก ในขณะเดียวกันก็เป็นตัวช่วยถ่วงดุลด้านซ้ายไม่ให้เบากว่าด้านขวาของภาพ ถึงแม้ว่าจุดสนใจจะไม่ได้อยู่กลางภาพแต่ก็โดดเด่นชัดเจนด้วยความเข้มซึ่งบริเวณกลางภาพเป็นสีเหลือง และแดงนั้นมีน้ำหนักน้อยกว่าสีดำ แสดงให้เห็นว่าจุดสนใจอาจอยู่ริมของภาพก็ได้

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ความขัดแย้งของสีในภาพตามที่ได้กล่าวข้างต้นในข้อ 1 และ 2 นั่นเอง ส่วนความขัดแย้งของเส้นตั้งเส้นนอนจะดูไม่แสดงศักยภาพอะไรนัก เนื่องจากถ้าไม่มีเส้นสีดำในภาพนี้ ดุลยภาพก็ยังคงเดิม ความขัดแย้งของเส้นจึงเป็นแค่รอยต่อของระนาบเท่านั้นเอง แต่ถ้าหากนึกถึงรูปร่างสี่เหลี่ยมแนวตั้งหรือแนวนอนขัดแย้งกันก็จะพบว่า ความขัดแย้งเหล่านี้ถูกลดลงหรือไม่ทำให้เรารู้สึกถึงความรุนแรงของการขัดแย้ง เนื่องจากการจัดวางเป็นเพียงการต่อชนกันเฉย ๆ และไม่มีจังหวะจึงถูกกลืนด้วยลักษณะของรูปร่างสี่เหลี่ยมทั้งภาพ

แรงที่ปรากฏในภาพ เราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น ในภาพสีระนาบสีแม่สีเหลือง แดง น้ำเงิน ดำ คือแรงจากรูป (สีดำจะเป็นแรงจากรูปที่มากที่สุด) ระนาบสีขาวคือแรงจากพื้น การเกิดแรงระหว่างรูปและพื้นเกิดจากการใช้สีตัดกัน

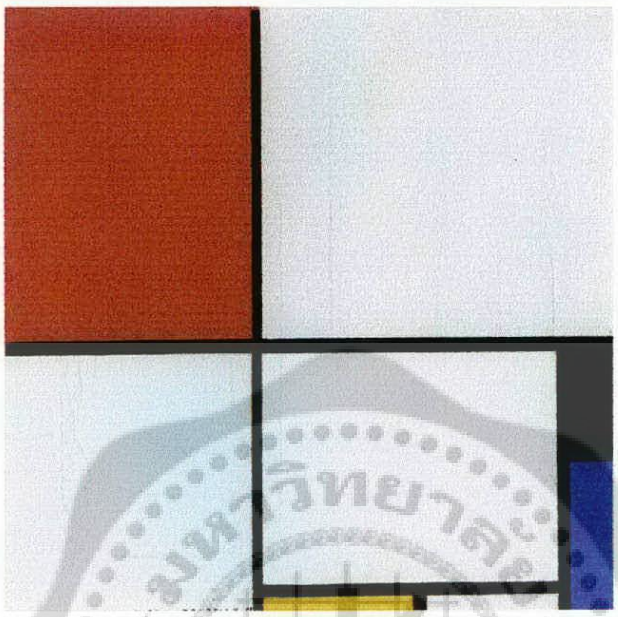
2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ขนาดที่ใหญ่ในภาพนี้คือสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งสีน้ำเงิน ซึ่งเป็นตัวถ่วงดุลกับระนาบสีดำด้านซ้ายซึ่งเล็กกว่าเกือบ 3 เท่า แสดงว่าขนาดที่ใหญ่กว่าก็เพิ่มแรงให้กับสีที่อ่อนกว่าได้ ในขณะเดียวกันกับขนาดที่เล็กกว่าก็เพิ่มแรงได้จากการใช้สีที่เข้มขึ้น ซึ่งภาพนี้ใช้แรงจากขนาดขัดสมดุลเป็นส่วนใหญ่

3. แรงสมดุลจากน้ำหนักสีที่ต่างกัน ก็เป็นผลสืบเนื่องจากที่อธิบายในข้อ 1 และ 2 นั้นเอง



11. Composition with Red, Yellow and Blue, 1928

Oil on canvas 42.2x45 cm.



11. 1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

11.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีตเรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายสีเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพมอนเดรียนใช้วิธีระบายเรียบเพื่อบันทึกรูปแบบ

11.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือเส้นตั้งกับเส้นแนวนอนทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง คือ พบความขัดแย้งกันที่ลักษณะของ เส้นตัดกันและการตัดกันของสี สีของเส้นดำตัดกับระนาบสีขาว แดง เหลือง น้ำเงิน

3. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนของเส้นสีดำเป็นประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด สัดส่วนของระนาบสีเป็นประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด สัดส่วนของจุดเด่นระนาบสีแดงเป็นประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด

4. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพแบบไม่เท่ากัน

5. ทฤษฎีการเน้น จุดเด่นในภาพคือ เน้นด้วยขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมสีแดงขนาดใหญ่ที่สุดในภาพ และในขณะเดียวกันก็เน้นส่วนรองด้วยสีดำ น้ำเงิน เหลือง ในปริมาณที่น้อยกว่าเพื่อถ่วงดุล

6. ทฤษฎีเอกภาพ มีการสร้างลักษณะของเอกภาพที่อยู่กับที่ รูปร่างในภาพไม่มีการเปลี่ยนแปลง แบ่งสัดส่วนชัดเจน ขาดความต่อเนื่อง

11.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับระนาบสีขาว ระนาบสีดำ และระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงิน ซึ่งแม่สี การใช้สีในภาพนี้เรียกได้ว่าเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีในข้อที่ว่าการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนที่เป็นพื้น ได้แก่ ระนาบสีขาว ส่วนเด่น ได้แก่ ระนาบสีแดง เหลือง น้ำเงิน และดำ โดยสีแดงจะขนาดใหญ่ที่สุดและใช้ความสมดุลควบคุมปริมาณของสีอื่น ๆ

ระนาบที่ปรากฏคือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบสีรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าและจัตุรัสสีขาว สีเหลือง สีแดง น้ำเงิน และดำ ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่ง

11.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง รูปร่างในภาพนี้เป็นรูปร่างของระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส 2 รูป รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน 3 รูป และรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง 3 รูป เป็นอัตราส่วน 2:3:3 หากมองถึงความเด่นของรูปร่างนั้น รูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสจะมีความโดดเด่นที่สุด เนื่องด้วยขนาดที่ใหญ่ (รูปด้านบนขวา และล่างซ้าย) และการจัดวางแบบมุมที่ตรงข้ามกันและเอามุมของรูปมาชนกันบริเวณกลางภาพซึ่งมุมนั้นเกิดจากการตัดกันของเส้นรอบรูป จึงเหมือนเป็นการเน้นเส้นกากบาทกลางภาพไปอีกนัยหนึ่ง ส่วนรูปร่างอื่น ๆ นั้นก็ไม่ได้ด้อยไปมากนักเนื่องจากมีการจัดวางสีลงไป

2. สัดส่วนของเส้นตาราง ปรากฏเส้นตรงแนวนอน 3 เส้น และเส้นตรงแนวตั้ง 3 เส้น (3:3) ดูเหมือนว่าเส้นที่แสดงศักยภาพสูงสุดคือเส้นตั้งและเส้นนอนตัดกันบริเวณกลางภาพ ส่วนเส้นที่เหลือด้านขวาล่างนั้นเป็นเพียงส่วนรองและการจัดสมดุลเรื่องและระนาบ

3. สัดส่วนขนาดของเส้น เส้นในภาพนี้มีขนาดเท่ากันแต่ความยาวต่างกัน เพื่อให้เกิดการลดระนาบและการเพิ่มระนาบตามหลักความสมดุล

4. สัดส่วนของสี ระนาบสีดำเป็นประมาณร้อยละ 3 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีน้ำเงินเป็นประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีเหลืองเป็นประมาณร้อยละ 2 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีแดงเป็นประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ภาพ รวมระนาบสีทั้งหมดประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ภาพ และที่เหลือคือพื้นหรือระนาบสีขาว (3:7) ระนาบสีแดงแม้ว่าจะไม่ได้อยู่ในตำแหน่งที่เด่น แต่ความเป็นสีแดงและขนาดที่ใหญ่ทำให้เกิดพลังสีเด่นบนพื้นขาวและขอบดำ ขนาดในภาพนี้เกิดจากขนาดของระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยมที่แตกต่างกัน

มีการเกิดระดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบในเรื่องของขนาดแต่น้อยมาก ขนาดที่ใหญ่ที่สุดคือรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสด้านบนขวาและขนาดเล็กสุดคือระนาบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าด้านล่างขวาสีขาว ขนาดใหญ่สุดมีขนาดมากกว่าถึงประมาณ 45 เท่า ของขนาดที่เล็กที่สุดโดยไม่มีขนาดที่แสดงระดับความเปลี่ยนแปลงเลย นับว่าภาพนี้ใช้เรื่องของขนาดน้อย

11.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกันและพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก น้ำหนักที่สมดุลของภาพเกิดจากระนาบสีด้านซ้าย และด้านขวา (ใช้เส้นตั้งเป็นจุดสมดุล) ด้านซ้ายจะพบระนาบสีแดงพื้นที่ประมาณครึ่งหนึ่งของพื้นที่ด้านซ้ายนับว่าใหญ่และเด่นชัด ในขณะที่ด้านขวามีระนาบสีที่เล็กกว่าแต่มีการใช้เส้นสีดำแบ่งระนาบมากกว่าโดยมีระนาบถึง 6 ระนาบและระนาบสีก็มี สีเหลือง น้ำเงิน และดำ ทำให้เกิดรายละเอียดมากพอที่จะถ่วงดุลให้ซ้ายขวาสมดุลกันจริง ๆ แล้วในภาพนี้ไม่เน้นที่ระนาบการใช้เส้นแบ่งมากนัก แต่เน้นการใช้น้ำหนักของสีเป็นสำคัญ

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ เมื่อด้านขวาถูกมองว่ามีรายละเอียดมาก การเน้นระนาบสีแดงให้ใหญ่และมีความเข้มของสีสูงทำให้โดดเด่นเป็นจุดสนใจ และช่วยถ่วงดุลอีกด้วย ส่วนระนาบสีขาวถือเป็นพื้นเท่านั้น

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง เมื่อขนาดของระนาบมีความขัดแย้งระหว่างระนาบด้านซ้ายและระนาบด้านขวา จึงเกิดการสร้างสมดุลด้วยการวางตำแหน่งของสีด้านขวาจึงมีการวางสีเข้มแต่ในปริมาณน้อย ส่วนด้านซ้ายใช้สีอ่อนแต่ในปริมาณที่มาก ความขัดแย้งทั้งรูปร่างและสีจึงลงตัวได้ในความสมดุล

แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น เส้นสีดำ และระนาบสีแดง เหลือง น้ำเงิน และดำคือแรงจากรูป ส่วนระนาบสีขาวคือแรงจากพื้น แรงที่ก่อให้เกิดรูปและพื้นคือการใช้สีดำตัดเส้น

2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน รูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสด้านบนขวาจะมีขนาดใหญ่ที่สุดจึงมีแรงมากที่สุด แต่กลับเป็นเพียงแค่แรงของพื้น ซึ่งผิดกับระนาบสีแดงซึ่งมีขนาดรองลงมา แต่มีแรงมากกว่าได้เนื่องจากแรงของขนาดใหญ่และมีแรงของความเป็นรูปด้วย ความน่าสนใจจึงเกิดขึ้นกับระนาบแดง เช่นเดียวกับแรงจากขนาดระนาบที่เล็กกว่า ด้านขวามือเป็นสีเทา น้ำเงิน เหลือง จึงเกิดแรงของรูปตามมาด้วย

3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน ในภาพนี้จะพบเส้นสีดำตัดกัน แต่ในปริมาณที่น้อย แรงจากเส้นตัดกันจึงน้อย เส้นในภาพนี้จึงทำหน้าที่เพียงแค่เป็นตัวแบ่งระนาบและจัดสมดุลของภาพ

4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน คือผลสืบเนื่องมาจากแรงของรูปและพื้นนั่นเอง ในขณะเดียวกัน แรงจากระนาบสีที่เป็นรูปก็มีแรงในตัวเองต่างกันกล่าวคือระบายสีดำ จะเข้มที่สุดจึงมีแรงทากที่สุดแต่ถูกใช้ในปริมาณที่น้อย เพื่อความสมดุลสีอื่นก็เช่นกัน ถูกเลือกให้ใช้ในปริมาณที่ต่างกันในตำแหน่งที่ต่างกันจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน แรงจากน้ำหนักสีในภาพนี้ที่เราเห็นชัดที่สุดคือ แรงจากระบายสีแดงและดำ

12. Composition with Red , Yellow and Blue , 1939-4

Oil canvas, 72x69 cm.



12.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

12.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามขึ้น นอกจากนี้ยังส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

2. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การระบายสีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

12.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นแนวนอนทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีการซ้ำ ในภาพนี้พบการใช้เส้นสีดำในลักษณะซ้ำๆ กันมาจัดวาง

3. ทฤษฎีจังหวะ จังหวะในภาพนี้เกิดจากการจัดวางเส้นให้มีจังหวะความถี่ต่างกัน ทั้งในแนวตั้งและแนวนอน ในแต่ละช่วงจังหวะจึงเกิดระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดแตกต่างกันด้วย

4. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ระดับความเปลี่ยนแปลงเกิดจากขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมสีขาวซึ่งมีระดับความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัด สี่เหลี่ยมที่เล็กที่สุดอยู่ด้านล่างซ้ายและสี่เหลี่ยมที่ใหญ่ที่สุดอยู่ตรงกลางด้านล่าง

5. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว ในภาพนี้ชัดเจนคือ มีการเคลื่อนไหวด้วยความสัมพันธ์ต่อเนื่องของระนาบรูปสี่เหลี่ยมจากขนาดเล็กไปใหญ่ หรือใหญ่ไปเล็กก็ตาม

6. ความกลมกลืนและการประสานสัมพันธ์ ในภาพนี้จะพบการประสานสัมพันธ์กันของเส้น ถึงแม้เส้นจะตัดกันแต่เส้นก็ประสานกันด้วยสีดำสีเดียวกัน เป็นการลดความขัดแย้งของเส้นกับเส้นนอกจากนี้สีน้ำเงินด้านล่างซ้ายยังมีการลดความเข้มด้วยการผสมขาวจึงเกิดการประสานกับระนาบสีขาว

7. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนของเส้นสีดำเป็นประมาณร้อยละ 40 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด สัดส่วนที่ของระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงินเป็นประมาณร้อยละ 10 ของพื้นระนาบทั้งหมด หมายความว่าพื้นที่ระนาบสีขาวเป็นครึ่งหนึ่งของระนาบทั้งหมด

8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดวางดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

9. ทฤษฎีการเน้น การเน้นในภาพนี้เกิดจากระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัสสีแดงถูกล้อมกรอบด้วยเส้นสีดำ

10. ทฤษฎีเอกภาพ มีการสร้างลักษณะเอกภาพที่เคลื่อนไหว เนื่องจากมีจังหวะและระดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบสี่เหลี่ยมสีขาวในอัตราเร่งที่เห็นได้ชัดเจน

12.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้เส้นตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับระนาบสีขาว สีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงินผสมขาว การใช้สีในภาพนี้เป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้ในข้อที่ว่าการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนที่เป็นพื้นได้แก่ระนาบสีขาว ส่วนเด่นได้แก่ระนาบสีแดงและสีเหลือง น้ำเงินและเส้นสีดำ โดยสีแดงจะเด่นที่สุดเพราะถูกล้อมกรอบด้วยสีดำและการใช้สมดุลควบคุมปริมาณของสีอื่น ในภาพนี้สีน้ำเงินถูกควบคุมด้วยการผสมขาวเพื่อไม่ให้โดดเด่น เกินไป

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าและจัตุรัส สีขาว สีเหลือง สีแดง น้ำเงินผสมขาว ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่ง ส่วนระนาบสีน้ำเงินผสมขาวและระนาบสีแดงเล็กด้านขวาเกิดจากระนาบด้วยกันต่อกันด้วย

12.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนรูปร่าง รูปร่างในภาพนี้เป็นรูปร่างของระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัส 5 รูป รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน 11 รูป รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง 41 รูป เป็นอัตราส่วนประมาณ 1:2:8 หากมองหาความเด่นของรูปร่างนั้น รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งจะมีปริมาณมาก และมีระดับความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดมาก ในขณะเดียวกันรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอนมีน้อยแต่ก็มีขนาดที่ใหญ่พอที่จะสร้างความสมดุลกับรูปร่างอื่น ๆ โดยเฉพาะรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าบริเวณตรงกลางภาพ

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอน 6 เส้น เส้นตรงแนวตั้ง 8 เส้น (3:4)

3. สัดส่วนขนาดของเส้น เส้นในภาพนี้มีขนาดเท่ากัน ความยาวของเส้นแนวตั้งเท่ากัน แต่ความยาวของเส้นแนวนอนไม่เท่ากันคือ 2 เส้นด้านล่าง เป็นผลจากการลดและเพิ่มระนาบ

4. สัดส่วนของสี เส้นสีดำเป็นประมาณร้อยละ 40 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีน้ำเงิน (ผสมขาว) ประมาณร้อยละ 2 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีเหลืองร้อยละ 3 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีแดงประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ภาพและระนาบสีขาว (พื้น) จึงเป็นอัตราส่วนต่อส่วนที่เป็นรูป (เส้นและระนาบสี) ประมาณ 1:1 แต่จากการจัดวางระนาบสีแดงโดดเด่นด้วยเส้นขอบสีดำรอบด้าน ความชัดและการตัดกันจึงมากขึ้นแม้จะมีปริมาณพื้นที่น้อยกว่าระนาบสีขาวก็ตาม

ขนาด ขนาดในภาพนี้เกิดจากขนาดของรูปร่างสี่เหลี่ยมที่แตกต่างกัน มีการเกิดระดับความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจน ขนาดใหญ่ที่สุดคือสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งตรงกลางด้านล่าง ขนาดเล็กสุดคือรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนด้านล่างขวา ซึ่งอยู่ใกล้กับจุดเด่นทั้งคู่ นับว่าเป็นการช่วยเน้นจุดเด่น (ระนาบสีแดง) ด้วยขนาดของระนาบสีขาวได้อย่างน่าสนใจ

12.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบ ด้วยขวาไม่เท่ากันไม่เหมือนกัน และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก จุดสมดุลของภาพพบว่าคือเส้นคู่แนวตั้งตรงกลางภาพ และความสมดุลด้วยน้ำหนักเกิดขึ้น 2 ลักษณะ ประเด็นแรกความสมดุลด้วยน้ำหนักที่เกิดจากขนาด ในแต่ละฝั่งมีการใช้เส้นแบ่งขนาดของระนาบมากเท่า ๆ กัน แม้ว่าด้านซ้ายจะมีเส้นแนวตั้งมากกว่า 1 เส้น แต่ด้านขวาก็มีเส้นนอน ด้านล่างเพิ่มขึ้น 2 เส้นเป็นเส้นสั้น ๆ เมื่อมีการใช้เส้นสีดำแบ่งระนาบจึงเกิดการสมดุลตามมา โดยสังเกตว่าทั้งสองฝั่ง รูปที่เล็กที่สุดก็จะใกล้เคียงกับอีกฝั่ง รูปที่ใหญ่ที่สุดก็จะใกล้เคียงกับอีกฝั่งต่างกันที่ตำแหน่งเท่านั้นเอง ความสมดุลจึงเกิดขึ้น

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ จุดสนใจสีแดงถูกเน้นด้วยการล้อมกรอบด้วยเส้นสีดำ ซึ่งเป็นระนาบเดียวที่ถูกทำเช่นนี้ ด้านซ้ายจึงสร้างสมดุลด้วยการใส่ระนาบสีเหลืองและน้ำเงินลงไป

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ความขัดแย้งในภาพนี้คือการใช้เส้นตั้ง เส้นนอนตัดกันอย่างมาก แต่เป็นการตัดกันเพื่อก่อให้เกิดน้ำหนักที่สมดุลของภาพจากการอธิบายในข้อ 1 นั่นเอง

แรงที่ปรากฏในภาพเราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น เส้นสีดำและระนาบสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือแรงจากรูป ส่วนระนาบสีขาวคือแรงจากพื้น แรงจากรูปและพื้นนี้เกิดจากการใช้สีตัดกัน

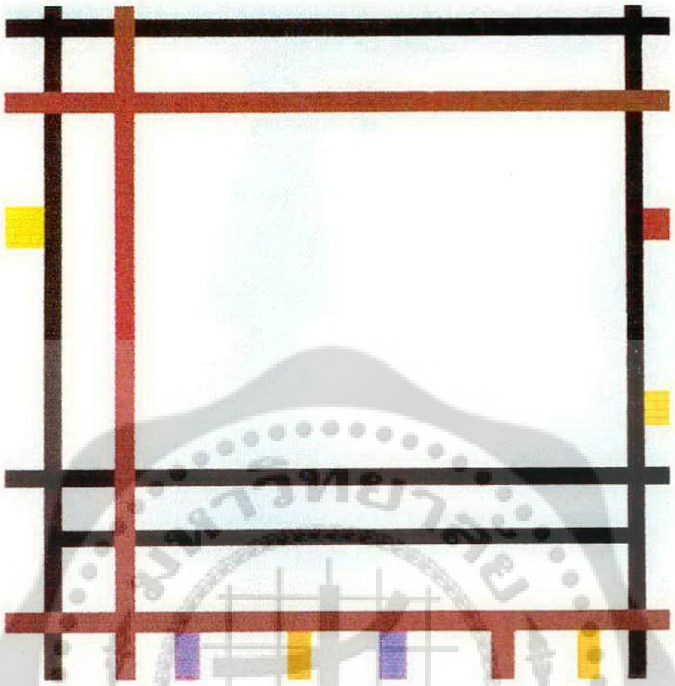
2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน ขนาดของระนาบมีความแตกต่างกันจนพบจังหวะของเส้น และระดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบรูปสี่เหลี่ยมจากเล็กไปใหญ่ ใหญ่ไปเล็กและเกิดแรงเคลื่อนไหวตามมา ตามที่อธิบายไว้ในทฤษฎีโครงสร้าง

3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน เกิดแรงจากเส้นตั้ง เส้นนอนตัดกัน เป็นจำนวนมาก โดยแรงจะมากในบริเวณที่เส้นตั้ง เส้นนอนตัดกันถี่มาก ๆโดยเฉพาะบริเวณเส้นตั้งเส้นที่ 2 3 และ 4 จากซ้าย

4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน ในภาพนี้คงต้องยกให้กับคู่ของเส้นสีดำกับระนาบสีขาวเนื่องจากปริมาณเส้นมากจึงเกิดการตัดกันมากกับพื้นสีขาว และเกิดแรงมากตามมาด้วย

13. New York , New York , 1941/42

Oil on canvas, 94x92 cm.



13. 1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

13.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบเป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีตเรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในภาพนี้มีการระบายเรียบระนาบสีขาว และตัดเส้น

2.การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

การใช้สีในภาพนี้มอนเตรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

13.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเตรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นในลักษณะที่มีปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งตัดกับเส้นนอนทำมุม 90 องศา

2. ทฤษฎีการซ้ำ พบการใช้เส้นในลักษณะซ้ำๆ กัน ที่เด่นชัดคือด้านล่างของภาพมีการระบายสีเหลือง แดง น้ำเงิน ดำ ทำหน้าที่กั้นระนาบสีขาวออกจากกันเกิดเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะใกล้เคียงกัน

3. ทฤษฎีจังหวะ คือช่วงระหว่างเส้นสีต่าง ๆ ที่เกิดจากการซ้ำนั่นเอง จังหวะในช่วงถี่มาก คือบริเวณรอบนอก โดยเฉพาะด้านล่างของภาพ ส่วนช่วงกลางภาพเป็นจังหวะที่ห่างกันมากทำให้เกิดความโดดเด่น

4. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง เกิดจากการเปลี่ยนแปลงขนาดของรูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมสีขาว สังเกตได้ว่าเป็นความเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดดจากขนาดเล็ก โดยรอบมาพบกับขนาดใหญ่ตรงกลางจึงขาดความต่อเนื่อง

5. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว ในภาพนี้ไม่ชัดเจนแต่ก็มีคือ ความเคลื่อนไหวด้วยจังหวะและระดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบสี่เหลี่ยมสีขาว แต่ขาดความต่อเนื่องที่ชัดเจน

6. ความกลมกลืนและการประสานสัมพันธ์ การประสานสัมพันธ์กันในภาพนี้ปรากฏน้อย เนื่องจากจำนวนเส้นน้อยและสั้น แต่เส้นสีเดียวกันตัดกันยังเกิดขึ้น คือ เส้นสีดำตัดกับเส้นสีดำ เส้นสีแดงตัดกับเส้นสีแดง ความกลมกลืนอีกลักษณะที่เกิด คือเส้นสีเหลือง น้ำเงิน เส้นสั้นที่อยู่ตามขอบซ้าย-ขวา-ล่าง เนื่องจากมีการผสมขาวกลมกลืนกับระนาบสีขาวที่เป็นพื้น คือการจัดวางสีเพื่อความสมดุลนั่นเอง

7. ทฤษฎีความขัดแย้ง ความขัดแย้งที่เกิดขึ้น คือความขัดแย้งของเส้นและสี

8. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนของเส้นสีดำเป็นประมาณร้อยละ 15 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด เส้นสีแดงก็เช่นกัน เส้นสีเหลืองมีประมาณร้อยละ 5 ของพื้นระนาบทั้งหมด เส้นสีน้ำเงิน มีประมาณร้อยละ 3 ของพื้นระนาบทั้งหมด ดังนั้นระนาบสีขาวจึงเป็นประมาณร้อยละ 62 ของพื้นที่ระนาบทั้งหมด จุดเด่นคือระนาบสีขาวตรงกลางเป็นประมาณร้อยละ 50 ของพื้นระนาบทั้งหมด ส่วนรองโดยรอบจึงประมาณครึ่งหนึ่งของจุดเด่น

9. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดวางดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

10. ทฤษฎีการเน้น การเน้นจุดเด่นเน้นโดยการใช้ขนาดคือ ขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ตรงกลางที่เหลือโดยรอบเป็นส่วนเสริมที่มีขนาดเล็ก

11. ทฤษฎีเอกภาพ มีการสร้างลักษณะเอกภาพที่เคลื่อนไหว แต่ขาดความต่อเนื่องที่ดี รูปสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ตรงกลางใหญ่ ไม่มีการเชื่อมต่อกับสี่เหลี่ยมโดยรอบ

13.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้เส้นตัดกันของสีดำหรือสีกลาง ตัดกับระนาบสีขาว สีเหลือง สีแดง และเส้นสีแดงตัดกับระนาบสีน้ำเงินผสมขาวในตอนล่างของภาพ การใช้สีในภาพนี้เป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี ในข้อที่ว่าการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น คือ ส่วนที่เป็นพื้นได้แก่ระนาบสีขาว และส่วนเด่นได้แก่ ระนาบสีเหลือง น้ำเงินผสมเทาและเส้นสีดำ ในภาพจะไม่พบว่าสีใดเด่นที่สุดต้องถูกควบคุมด้วยหลักของความสมดุล

ระนาบที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าเป็นส่วนใหญ่ โดยระนาบสีขาวตรงกลางมีความโดดเด่นมาก ในการเกิดระนาบเกิดจากการใช้เส้นและระบายสีเป็นตัวแบ่ง (ข้อสังเกตระนาบสีด้านล่างทำหน้าที่คล้ายเส้นสีดำและแดง)

13.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง รูปร่างในภาพนี้เป็นรูปร่างของระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัส 5 รูป รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน 13 รูป รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง 19 รูป เป็นอัตราส่วนประมาณ 1:3:4 รูปร่างที่มีความเด่นที่สุดในภาพคือรูปร่างสีเหลืองผืนผ้าในแนวนอนตรงกลางภาพซึ่งมีรูปร่างที่มีขนาดใหญ่ ในภาพนี้การเรียงลำดับความเปลี่ยนแปลงนั้นก้าวกระโดดไม่ต่อเนื่อง รูปร่างโดยรอบของภาพมีขนาดเล็กเป็นส่วนใหญ่ ไม่เชื่อมต่อกับรูปร่างตรงกลาง สิ่งที่เชื่อมต่อคือความเป็นสี่เหลี่ยมและสีเดียวกัน

2. สัดส่วนของเส้นตรง ปรากฏเส้นตรงแนวนอน 5 เส้น เส้นตรงแนวตั้ง 4 เส้น (5:4)

3. สัดส่วนของเส้น ขนาดของเส้นในภาพนี้มีขนาดเท่ากันเกือบทั้งหมดมีเพียงเส้นแนวนอนสีดำ 2 เส้นด้านล่างที่เล็กกว่าทุกเส้น อาจเป็นเพราะความแออัดของเส้นและระนาบด้านล่างจึงทำให้มอนเตรียนต้องลดขนาดของเส้น และความยาวของเส้นล่างสุดลง ส่วนความยาวของเส้นอื่นยาวชนขอบภาพทั้งหมด

4. สัดส่วนของสี เส้นสีดำเป็นประมาณร้อยละ 15 ของพื้นที่ภาพ เส้นสีแดงเป็นประมาณร้อยละ 15 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีเหลืองเป็นประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ภาพ ระนาบสีน้ำเงิน (ผสมเทา) เป็นประมาณร้อยละ 3 ของพื้นที่ภาพ รวมส่วนที่เป็นรูป (เส้นและระนาบสี) เป็นอัตราส่วนกับพื้น (ระนาบสีขาว) โดยประมาณ 2:3 แสดงให้เห็นว่าระนาบสีขาวมีพื้นที่มากกว่าถึง 2 เท่าตัว และระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงิน ก็ทำหน้าที่คล้ายเป็นเส้นจึงลดบทบาทลงอย่างมาก ระนาบสีขาวตรงกลางจึงโดดเด่นขึ้น

ขนาด ขนาดในภาพนี้เกิดจากระนาบสี่เหลี่ยมที่แตกต่างกัน และระนาบที่ใหญ่ที่สุดคือระนาบตรงกลางพื้นก็เป็นขนาดที่ก้าวกระโดดไม่มีขนาดที่แสดงความต่อเนื่อง เป็นการเน้นแบบเฉพาะเจาะจง (ข้อสังเกตคือ การใช้ขนาดของระนาบสีใกล้เคียงกับเส้นได้อย่างน่าสนใจ)

13.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกันและพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก พบจุดสมดุลตรงกลางภาพสังเกตได้จากโครงเส้นสีดำซึ่งสมดุลในลักษณะซ้ายขวา จากนั้นมอนเตรียนใช้การสร้างโครงเส้นสีแดงซึ่งเพิ่มน้ำหนักให้กับด้านซ้ายและใช้ระนาบสีขนาดเล็กด้านขวาและด้านล่างมาช่วยถ่วงดุล จริง ๆ แล้วระนาบสีขนาดเล็กทำหน้าที่คล้ายเส้นที่ตั้งฉากกับเส้นสีแดงและสีดำ หากไม่มีระนาบสีด้านขวาและตอนล่างจะทำให้ภาพหนักไปทางด้านซ้ายทันที

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ ระนาบสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ตรงกลางภาพเป็นรูปที่เด่นเนื่องจากมีขนาดใหญ่ที่สุด และเปรียบเสมือนเป็นจุดศูนย์ถ่วงของตาชั่ง โดยในภาพมีการเพิ่มเส้นและระนาบและสีทั้งซ้าย-ขวาในปริมาณที่เท่า ๆ กัน โดยใช้ความสมดุลเป็นตัวควบคุม

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง การตัดกันของเส้นตั้งเส้นนอนด้านซ้าย-ขวาเท่ากัน ส่วนการใช้เส้นตัดกันด้านซ้ายจะมีการใช้สีตัดกันของสีดำ แดง ขาว และเหลือง ในปริมาณที่น้อยและความเข้มของสีที่ตัดกันดูหนักแน่นกว่าด้านขวาคือ ด้านขวามีเส้นตั้งสีดำเส้นเดียว แต่มีการตัดกันของระนาบสีที่อ่อนกว่า ปริมาณมากกว่าก็คือการใช้ระนาบแม่สีขนาดเล็กมาตัดกับเส้นสีดำและแดงนั่นเอง ทำให้ความขัดแย้งที่เกิดสมดุลกันซ้าย-ขวา

แรงที่ปรากฏในภาพ เราสามารถพิจารณาได้จาก ความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น เส้นสีดำและแดง และระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงินคือแรงจากรูป ส่วนระนาบสีขาวคือแรงจากพื้น แรงจากรูปและพื้นเกิดจากการใช้สีตัดกัน

2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกันในภาพจุดสนใจ คือสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ตรงกลาง จุดสนใจนี้เกิดขึ้นจากแรงของขนาดที่ใหญ่กว่ารูปสี่เหลี่ยมรูปอื่น

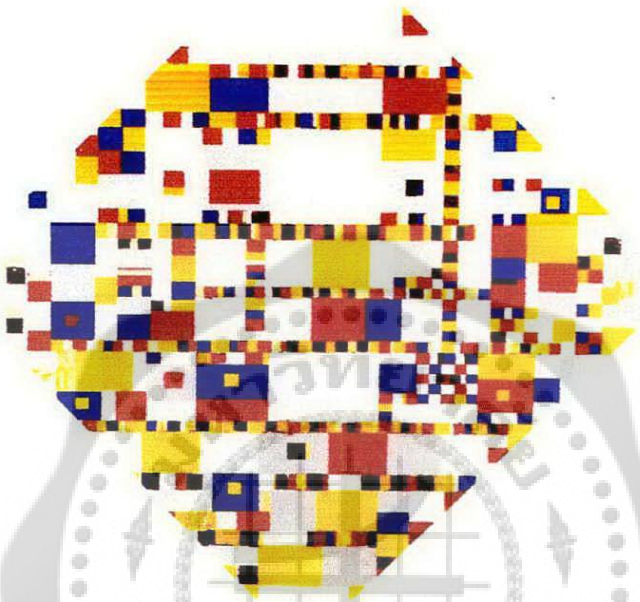
ส่วนแรงจากขนาดสี่เหลี่ยมที่เกิดขึ้นในภาพคือระนาบสีขนาดเล็กริมขอบภาพด้านขวา ด้านล่าง และด้านซ้าย ซึ่งแรงของขนาดเล็กเกิดจากการที่ขนาดเล็กเป็นระนาบสีต่าง ๆ และในช่วงล่างมีการเกิดจังหวะเรียงตัวกันจึงเกิดแรงของสี่เหลี่ยมขนาดเล็กได้เช่นกัน ซึ่งส่วนนี้เป็นส่วนที่เด่นของภาพนี้

3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน เกิดแรงยึดเหนี่ยวของเส้นด้วยการใช้เส้นตัดกัน และกลายเป็นโครงสร้างของเส้น การตัดกันของเส้นยังช่วยเรื่องความสมดุลอีกด้วย จากการอธิบายในหัวข้อความสมดุลด้วยความขัดแย้ง

4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน คือผลสืบเนื่องมาจากการอธิบายเรื่องน้ำหนักนั่นเอง ในภาพนี้แรงของน้ำหนักสีดำจะมากที่สุด แต่ความโดดเด่นคงเป็นของระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงิน เนื่องจากเป็นแรงจากน้ำหนักสีที่สร้างความสมดุลกับภาพ แม้จะเป็นแรงเล็ก ๆ ก็ตาม

14. Victory Boogie-Woogie , 1943/44 (Unfinished)

Oil and paper on canvas, diagonal 177.5 cm.



14.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ มีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะ ซ้าย – ขวา บน – ล่าง ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นเป็น เส้น สี น้ำหนัก รูป สีที่ใช้เป็นสีขั้นปฐมภูมิ

14.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีตเรียบร้อยมีขอบเขตที่แน่นอน เมื่อศึกษาพบการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทาง ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบขอบคม ในระนาบสีมีการระบายขอบด้วยความประณีตจนได้ขอบคมเด่นชัดตัดกับระนาบสีอีกสีหนึ่ง

2. การระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีการแสดงน้ำหนักอ่อน-แก่ด้วยระนาบสีเทา ดำ ขาว ทำให้เกิดมิติของสีเพิ่มขึ้น

การใช้สีในภาพนี้มอนเดรียนใช้วิธีการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ

14.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของมอนเดรียนใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้าง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ พบการใช้ระนาบสีในขนาดซ้ำๆ กันเป็นจำนวนมาก ระนาบสีที่พบ คือ เหลือง แดง น้ำเงิน ขาว ดำ

2. ทฤษฎีจังหวะ จังหวะความถี่ ความห่างในภาพนี้ที่เห็นได้ชัดคือการใช้ระนาบสีขาวเป็นความห่าง ความถี่ และจังหวะ แต่ในขณะเดียวกัน ในระนาบสีก็มีการเกิดจังหวะซึ่งกันและกันโดยเฉพาะในแถวเดียวกัน ในภาพนี้จะเห็นได้ว่าบริเวณกลางภาพเยื้องไปทางขวาความถี่จะสูง และบริเวณรอบ ๆ จะเกิดความถี่ต่ำ เนื่องจากขนาดใหญ่ขึ้น บริเวณที่มีความถี่สูงค่อนข้างเป็นจุดสนใจ กว่าบริเวณความถี่ห่าง

3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง ระดับความเปลี่ยนแปลงเกิด เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของขนาดระนาบสีต่าง ๆ จากระนาบสีขนาดเล็กบริเวณกลางภาพและกระจายออกรอบนอกด้วยขนาดใหญ่ขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็มีการแทรกขนาดใหญ่บริเวณกลางภาพเพื่อการจัดสมดุลและไม่จืดชืด

4. ทฤษฎีความกลมกลืนและการประสานสัมพันธ์ ความกลมกลืนในภาพนี้เด่นชัดที่สุดคือความกลมกลืนของรูปร่างสี่เหลี่ยมหรือระบายสีต่างก็เป็นสี่เหลี่ยม และประสานสัมพันธ์อีกอย่างหนึ่ง คือ มีการใช้สีเทาเข้าแทรกกับสีขาวและระนาบสีต่างๆ ทำให้สีขาวเกิดการประสานสัมพันธ์กับสีเทาลดความแรงลง

5. ทฤษฎีความขัดแย้ง ความขัดแย้งที่พบมีสิ่งเดียว คือความขัดแย้งของสี แม่สี เหลือง แดง น้ำเงิน และ ขาว-ดำ ตัดกันอย่างชัดเจน

6. ทฤษฎีสัดส่วน สัดส่วนของสีเป็นครึ่งหนึ่งของพื้นระนาบทั้งหมด แต่ด้วยการจัดวางเกิดกระจายไปทั่วระนาบ นอกจากมีสัดส่วนของสีแต่ละสี เหลือง แดง น้ำเงิน ยังอยู่ในปริมาณที่เท่า ๆ กัน และแสดงศักยภาพใกล้เคียงกัน แม้ว่าสีดำจะมีสัดส่วนน้อยที่สุด แต่ก็มีความโดดเด่นและเป็นส่วนเสริมให้สีของภาพเด่นขึ้น

7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดวางดุลยภาพแบบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน

8. ทฤษฎีการเน้น การเน้นในภาพคือการใช้ระนาบสีขนาดเล็ก สีต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก มีสร้างปฏิสัมพันธ์กัน ในภาพนี้จะเป็นการมาต่อกัน

9. ทฤษฎีเอกภาพ มีการสร้างลักษณะเอกภาพที่เคลื่อนไหว และมีความต่อเนื่องในเรื่องของขนาดของระนาบ และความระยิบระยับก็ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวเช่นกัน

14.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏ คือ การใช้ระนาบแม่สีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน สีดำ สีเทา และสีขาว ภาพนี้เป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี ในข้อ ที่ว่าการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น ในภาพจะใช้แม่สีซึ่งเป็นสีแท้ และสีดำในลักษณะของระนาบสี่เหลี่ยมในความถี่ที่สูงมาก จนพลังสีเด่นขึ้นระยิบระยับตา นอกจากนี้ยังมีการใช้สีสมดุล คือสีแต่ละสีจะถูกจัดวางในลักษณะทั้งซ้ายขวา หรือทั้ง บน-ล่าง โดยใช้ความสมดุลเป็นตัวควบคุม และยังพบการใช้สีกลมกลืน คือระนาบสีขาวและสีเทาที่จัดวางติดกันสร้างความกลมกลืนและไม่จืดชืดจนเกินไปให้กับระนาบพื้น

ระนาบที่ปรากฏคือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต โดยในภาพนี้จะพบระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าและจัตุรัสเป็นส่วนใหญ่ ระนาบที่มีความโดดเด่น คือ ระนาบของแม่สีและสีดำส่วนระนาบสีขาวและสีเทาคือ เป็น จังหวะและเป็นช่วงผ่อนคลายของศักยภาพความเน้นของระบายสีต่าง ๆ นอกจากนี้ยังพบระนาบรูปสามเหลี่ยมสีต่าง ๆ ตามขอบภาพโดยรอบ เนื่องจากการจัดวางกรอบภาพไม่ขนานกับพื้น

นัยว่าก็เป็นลักษณะเด่นอีกอย่างของระนาบในภาพนี้ สีขาว สีเหลือง สีแดง น้ำเงินผสมขาว ในการเกิดระนาบใช้เส้นสีดำเป็นตัวแบ่ง ส่วนระนาบสีน้ำเงินผสมขาวและระนาบสีแดงเล็กด้านขวาเกิดจากระนาบด้วยกันต่อกันด้วย

14.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในภาพนี้พบสัดส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันพบว่า

1. สัดส่วนของรูปร่าง รูปร่างในภาพนี้เป็นรูปร่างของระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัส รูปร่างของสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน รูปร่างของสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง แต่เนื่องจากภาพนี้เป็นภาพที่ปิเอต์ มอนเดรียนยังเขียนไม่เสร็จ ลักษณะของรูปร่างในบางจุดจึงยังไม่สมบูรณ์ แต่หากประเมินจากสายตารูปร่างโดยรวมของภาพนี้เกือบทุกระนาบสีจะเป็นระนาบสี่เหลี่ยมจตุรัสเสียส่วนใหญ่ โดยเฉพาะรูปสี่เหลี่ยมจตุรัสขนาดเล็ก ซึ่งนอกจากเล็กแล้วยังมีขนาดเท่ากันดูระยิบระยับตามากที่สุดภาพหนึ่งในผลงานของมอนเดรียนในยุคหลัง

2. สัดส่วนของเส้น ในภาพนี้เราจะไม่เห็นเส้นเหมือนอย่างในภาพอื่น ๆ ที่ผ่านมาของมอนเดรียน เนื่องจากเส้นที่เกิดขึ้นเป็นการเกิดในลักษณะของการนำเอาระนาบสี่เหลี่ยมสีต่าง ๆ มาต่อกัน สัดส่วนของเส้นจึงแฝงอยู่ในระนาบสีต่าง ๆ ที่ต่อกันจนเราไม่สามารถแยกชนิดของเส้นได้อย่างชัดเจน แต่หากประเมินดูแล้วที่มาน่าจะมาจากเส้นตั้ง เส้นนอนตัดกันแน่นอน ส่วนปริมาณของเส้นนั้นน่าจะไม่แตกต่างกันมากนักเมื่อย้อนกลับไปดูเรื่องสัดส่วนของเส้นในภาพที่ผ่านมาของมอนเดรียน

ข้อสังเกตเส้นบางเส้นอาจมีการเชื่อมต่อกันระหว่างระนาบสีขาว (ซึ่งมอนเดรียนเคยใช้เป็นพื้น) และระนาบสีต่าง ๆ (รูป) จนทำให้ระดับความสำคัญใกล้เคียงกันได้ในบางจุด

3. สัดส่วนของขนาด ขนาดในภาพนี้ให้ความสำคัญกับขนาดของสี่เหลี่ยมจตุรัสขนาดเล็กสีต่าง ๆ ซึ่งมีขนาดเท่า ๆ กัน เกิดพลังของสิ่งที่มีขนาดเล็กและสีที่ระยิบระยับตาในขณะเดียวกันสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นสีขาวหรือสีเทา ก็ช่วยส่งเสริมความเด่นของระนาบสี่เหลี่ยมขนาดเล็กอีกด้วย

4. สัดส่วนของสี สัดส่วนของสีต่าง ๆ ในภาพนี้ดูจะใกล้เคียงกันมากและมีการจัดวางสีในลักษณะกระจายสีต่าง ๆ ไปทั่วภาพด้วยหลักของความสมดุลของสี ขนาด และตำแหน่ง ความโดดเด่นของสีในภาพนี้คือ ความระยิบระยับในตาของสีจากระนาบสี่เหลี่ยมขนาดเล็ก

ข้อสังเกตระนาบที่เป็นสีเหลือง แดง น้ำเงิน ดำ เป็นครึ่งหนึ่งของระนาบสีขาวและเทา ซึ่งถ้าเรามองในเรื่องรูปและพื้นก็แสดงว่ารูปและพื้นมีเนื้อที่เท่ากัน

ขนาด ขนาดของภาพนี้เกิดจากระนาบสี่เหลี่ยมที่แตกต่างกัน และมีระดับความเปลี่ยนแปลงที่ต่อเนื่อง โดยให้ความสำคัญกับสี่เหลี่ยมขนาดเล็กเป็นการเน้นของภาพ ส่วนสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ส่วนใหญ่จะเป็นระนาบสีขาว ซึ่งดูเหมือนจะเป็นขนาดของพื้นที่ที่ช่วยผ่อนคลายความแออัดของสีต่าง ๆ

14.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏจากการจัดองค์ประกอบ มีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เหมือนกัน ไม่เท่ากัน และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก จุดสมดุลของภาพนี้จะพบว่าคือเส้นกลางของภาพพอดี คือลากเส้นตรงจากมุมบนลงมาถึงมุมล่าง จะพบว่าน้ำหนักสี 2 ข้างใกล้เคียงกันมาก โดยน้ำหนักของภาพนี้เกิดจากน้ำหนักของสีและขนาดของระนาบเป็นอันเดียวกัน แล้วนำมาจัดวางในลักษณะของการต่อกันชนกันดูเผิน ๆ น้ำหนักสีน้ำเงินฝั่งซ้ายอาจจะมากกว่าด้านขวา แต่หากพิจารณาดี ๆ สิ่งที่มาถ่วงดุลน้ำหนักของ

สีน้ำเงินคือความถี่ของสีทำให้เกิดความระยิบระยับตา ทำให้มีความน่าสนใจและเกิดน้ำหนักในตาได้ น้ำหนักที่เข้มที่สุดในภาพนี้ได้แก่สีดำ แต่ถูกนำมาใช้ในลักษณะของระนาบขนาดเล็กและเมื่ออยู่คู่กับสีใด ๆ ก็ส่งเสริมสีนั้นให้เกิดโดดเด่นขึ้น และทำให้น้ำหนักของภาพไม่จืดชืด

2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ จุดสนใจของภาพคือการใช้ระนาบสีขนาดเล็กกระจายอยู่ทั่ว ๆ ไป และเป็นการกระจายน้ำหนักให้เกิดความสมดุลในขณะเดียวกันก็เกิดความระยิบระยับในตาเกิดพลังของจุดสีต่าง ๆ

3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง ความขัดแย้งที่เห็นได้ชัดในภาพนี้คือ ความขัดแย้งจากสี การใช้สีตัดกัน จะเห็นได้ว่าทั้งภาพมีการใช้ระนาบสีตัดกันในขนาดเล็ก ทำให้เกิดความน่าสนใจและหนักขึ้นเด่นขึ้น ภาพนี้ดูโดยรวมความเด่นก็คือความขัดแย้งของสีไปทั้งภาพ และควบคุมด้วยการจัดความสมดุลของ

แรงที่ปรากฏในภาพ เราสามารถพิจารณาได้จากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แรงจากรูปและพื้น ระนาบของสีเหลือง แดง น้ำเงิน และดำ คือ รูป ส่วนระนาบสีขาวคือพื้น แรงของรูปและพื้นเกิดจากการใช้สีตัดกัน ในขณะเดียวกันพบข้อสังเกตว่าระนาบของรูปสี่เหลี่ยมที่วางเรียงกันน่าจะเกิดจากการวางระนาบสีต่าง ๆ บนเส้น ซึ่งมอนเดรียนร่างไว้ก่อนแล้ว แต่ถูกแสดงออกในลักษณะของระนาบสีมาต่อกันนั่นเอง

2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน คือแรงที่เกิดจากจังหวะและระดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบรูปสี่เหลี่ยม และผนวกกับขนาดของระนาบส่วนใหญ่มีขนาดเล็กจึงเกิดความระยิบระยับเคลื่อนไหวทั้งขนาดและสี ขนาดที่ใหญ่ที่สุดคือระนาบสีขาวไม่ได้แสดงออกอะไรนอกจากเป็นจังหวะของระนาบสีซึ่งน่าสนใจกว่า

3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน เส้นตั้ง เส้นนอนตัดกันในภาพนี้ถูกซ่อนโดยการใช้ระนาบสีมาวางแทน จึงไม่แสดงออกให้เห็น

4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน คือผลสืบเนื่องจากแรงจากรูปและพื้น และได้อธิบายไว้ในหัวข้อดุลยภาพนั่นเอง

สรุปผลการวิเคราะห์

ผลการวิเคราะห์แยกออกเป็น 2 ประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1 ผลการวิเคราะห์ในประเด็นที่มาของแนวความคิด
ที่มาแนวความคิดในบริบทศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

ประเด็นที่ 2 ผลการวิเคราะห์ในประเด็นรูปแบบและกลวิธีสร้างสรรค์
2.1 โครงสร้าง
2.2 สีและระนาบ
2.3 สัดส่วนและขนาด
2.4 ดุลยภาพและแรง

จากการวิเคราะห์สามารถสรุปผลวิเคราะห์ได้ดังนี้

ประเด็นที่ 1
ที่มาของแนวความคิดในบริบทศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ หรือหาวิธีการใหม่และเห็นความสัมพันธ์ใหม่ของสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนปรับปรุงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นง่ายขึ้น สะดวกขึ้น ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ถือเป็นผลจากความคิดสร้างสรรค์ของมอนเดรียนในการเป็นผู้นำแห่งลัทธินามธรรมเรขาคณิต ความคิดสร้างสรรค์ของมอนเดรียนจะเกิดขึ้นไม่ได้หากไม่เกิดปัญหาจากรากฐานเก่าของเขาเอง หลังจากที่มอนเดรียนเข้าสู่วัยกลางคน เขาอิ่มตัวกับศิลปะแบบเก่าในแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ การแสวงหาอาณาจักรใหม่ทางความคิดจึงเกิดขึ้น ในช่วงต้นศตวรรษที่ 16 ยุคแห่งการก่อกำเนิดลัทธิและสิ้นสุดยุคศิลปะแห่งการจำลองสิ่งต่าง ๆ ทั้งหลาย เห็นได้ชัดจากลัทธิคิวบิสม์ ผู้บุกเบิกศิลปะนามธรรมผู้นำคือปิกัสโซ ซึ่งเขาได้ลดตัดทอนและคำนึงถึงการแก้ปัญหาเรื่องสื่อมากกว่าที่จะแปรค่าทางด้านความรู้สึกต่อเรื่องราว ศิลปะนามธรรมที่พัฒนาจากปิกัสโซ่แบ่งได้ 2 แนวทาง แนวทางแรก การแปรค่าทางด้านความรู้สึกอารมณ์ ผู้นำคือแคนดินสกี้ แนวทางที่ 2 การแสดงออกของความเป็นระเบียบ รูปเรขาคณิตผู้นำได้แก่มอนเดรียน

มอนเดรียนคือผู้แสวงหาความแปลกใหม่ และเขาพบว่าคิวบิสม์คือแนวทางใหม่ที่เขาสนใจเกี่ยวกับรูปทรงใหม่ แต่ก็ไม่พอที่จะทำให้เขาได้พบความเป็นส่วนตัวของตัวเอง แต่ด้วยความสนใจในวิชาปรัชญาทางคณิตศาสตร์และสถาปัตยกรรม เขาจึงนำความคิด 2 แนวทางนี้มารวมกัน คือความคิดของ Schoenmaekers นักคณิตศาสตร์ชาวดัทช์ ผู้เสนอเกี่ยวกับหลักการของเส้นละติจูดและลองจิจูด และความคิดของ Frank Loyd Wright ผู้เสนอเกี่ยวกับหลักการของเส้นที่ทำมุมฉากต่อกัน 2 ความคิดประสานกันในตัวมอนเดรียนและเกิดความคิดในการมองทุกอย่างเป็นเส้นตั้งเส้นนอน โดยการสร้างภาพนามธรรมของมอนเดรียนนั้นไม่ได้เกิดจากการลดทอน มอนเดรียนจะมองทุกอย่างเป็นเส้นตั้งเส้นนอน และยึดถือการออกแบบจัดวางช่องไฟระหว่างเส้นด้วยแม่สี และภาพของเขาจะต้องไม่เป็นการทำให้เป็นเรื่องธรรมชาติ ต้องเป็นอิสระต่อการเสนอเรื่องราวไม่เกี่ยวกับส่วนตัวหรือสิ่งใด ๆ เป็นเพียงรูปแบบที่มองเห็น นั่นคือการเข้าสู่ความเป็นสากล สากลสำหรับมอนเดรียนคือเป็นสิ่งอมตะ ไม่รู้สึกตัว เคลื่อนไหวไม่ได้ ตรงข้ามกับปัจเจกชนซึ่ง

เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงได้ ความเป็นสากลและความถาวรจะเกิดขึ้นได้จากความสมดุล ดังนั้นจึงไม่มีเรื่องราวใด ๆ ในภาพผลงานของมอนเดรียนนอกจากการบันทึกรูปแบบของความสมดุล

ประเด็นที่ 2

2.1 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏมีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง (Non-Symmetrical Geometric)

2.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ (Flat Coloring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตแน่นอน เมื่อศึกษาจะพบว่ามีการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทางหลักดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น
2. การระบายสีให้เรียบขอบคม

และในการระบายสีของมอนเดรียนนั้นจะเป็นการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ (Form Recorded)

2.3 โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้างดังนี้เป็นสำคัญ

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง (Theory of Opposition) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   - เส้นดิ่งทำมุม 90 องศา กับเส้นนอน (ไม่ปรากฏเฉพาะในภาพ 6, 9, 12)
2. ทฤษฎีเส้นเฉียงที่เป็นเส้นเดียวกับกรอบของภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอน ปรากฏจำนวน 2 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 2 Composition with Yellow Lines, 1933 ภาพที่14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44
3. ทฤษฎีการซ้ำ (Theory of Repetition) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   - การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำ ๆ กัน ปรากฏจำนวน 1 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917
   - การใช้เส้นตั้ง เส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน ใช้เกือบทุกภาพแต่ที่โดดเด่นมีจำนวน 2 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 7 Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42 ภาพที่ 12 Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42
   - การใช้เส้นสีเดียวกันแต่ไม่ใช้สีดำซ้ำ ๆ กัน ปรากฏจำนวน 1 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 8 New York City 1, 1942
   - การใช้ระนาบสีและขนาดที่ซ้ำ ๆ กัน ปรากฏจำนวน 4 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 10 Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44

4. ทฤษฎีจังหวะ (Theory of Rhythm) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   - การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ ปรากฏจำนวน 7 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 4 Composition with Red and Black, 1936 ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937 ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917 ภาพที่ 7 Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42 ภาพที่ 8 New York City 1, 1942 ภาพ ที่ 12 Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42
   - การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ ปรากฏจำนวน 2 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44
5. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง (Theory of Gradation) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน ปรากฏจำนวน 9 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 2 Composition with Yellow Lines, 1933 ภาพที่ 4 Composition with Red and Black, 1936 ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937 ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917 ภาพที่ 7 Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42 ภาพที่ 8 New York City 1, 1942 ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 10 Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920 ภาพที่ 12 Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42
   - การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน ปรากฏจำนวน 1 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937
6. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว (Theory of Movement) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   - การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว ปรากฏจำนวน 2 ภาพ ดังนี้ ภาพ 1 Composition II with Black Lines, 1930 ภาพที่ 2 Composition with Yellow Lines, 1933
   - การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว ปรากฏจำนวน 10 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 4 Composition with Red and Black, 1936 ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937 ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917 ภาพที่ 7 Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42 ภาพที่ 8 New York City 1, 1942 ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 10 Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920 ภาพที่ 12 Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44
7. การใช้ทฤษฎีความกลมกลืนหลังการประสานสัมพันธ์ (Theory of Harmony) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   - การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ ปรากฏจำนวน 3 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917 ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44

- การระบายเรียบทั้งภาพถูกใช้กับทุกภาพ
- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ ปรากฏจำนวน 1 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 8 New York City 1, 1942
- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น ปรากฏจำนวน 2 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 12 Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42
- การใช้สีประเภทเดียวกัน เช่น ผสมขาว หรือเทา ปรากฏจำนวน 4 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917 ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44

8. ทฤษฎีความขัดแย้ง (Theory of Contrast) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   - การขัดแย้งของเส้น (ไม่ปรากฏเฉพาะในภาพที่ 6, 9, 14)
   - การใช้สีตัดกันขัดแย้งกัน ปรากฏจำนวน 10 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 1 Composition II with Black Lines, 1930 ภาพที่ 3 Vertical Composition with Blue and White, 1936 ภาพที่ 4 Composition with Red and Black, 1936 ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937 ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917 ภาพที่ 7 Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42 ภาพที่ 10 Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920 ภาพที่ 11 Composition with Red, Yellow and Blue, 1928 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44
   - การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน ขาดการเชื่อมโยงกัน ปรากฏจำนวน 1 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 3 Vertical Composition with Blue and White, 1936
9. ทฤษฎีดุลยภาพ (Theory of Balance) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
   - การใช้ดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกันทุกภาพ (Asymmetrical Balance)
10. ทฤษฎีการเน้น (Theory of Emphasis) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
    - การเน้นด้วยขนาด ปรากฏจำนวน 5 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 1 Composition II with Black Lines, 1930 ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 11 Composition with Red, Yellow and Blue, 1928 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44
    - การเน้นด้วยสี ปรากฏจำนวน 10 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 3 Vertical Composition with Blue and White, 1936 ภาพที่ 4 Composition with Red and Black, 1936 ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937 ภาพที่ 7 Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42 ภาพที่ 8 New York City 1, 1942 ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 10 Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920 ภาพที่ 11 Composition with Red, Yellow and Blue, 1928 ภาพที่ 12 Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44

- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น ปรากฏจำนวน 1 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937

11. ทฤษฎีเอกภาพ (Theory of Unity) พบการใช้ในลักษณะดังนี้
    - เอกภาพที่อยู่กับที่ ปรากฏจำนวน 4 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 1 Composition II with Black Lines, 1930 ภาพที่ 3 Vertical Composition with Blue and White, 1936 ภาพที่ 10 Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920 ภาพที่ 11 Composition with Red, Yellow and Blue, 1928
    - เอกภาพที่เคลื่อนไหว ปรากฏจำนวน 10 ภาพ ดังนี้ ภาพที่ 2 Composition with Yellow Lines, 1933 ภาพที่ 4 Composition with Red and Black, 1936 ภาพที่ 5 Composition with Blue, 1937 ภาพที่ 6 Composition with Colour Planes No. 3, 1917 ภาพที่ 7 Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42 ภาพที่ 8 New York City 1, 1942 ภาพที่ 9 Composition in colour A, 1917 ภาพที่ 12 Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42 ภาพที่ 13 New York, New York, 1941/42 ภาพที่ 14 Victory Boogie-Woogie, 1943/44

สรุป โครงสร้างในผลงานของมอนเดรียนพบการใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้างในหลายลักษณะด้วยกัน ผลงานส่วนใหญ่ของมอนเดรียนที่เห็นได้ชัดจะใช้เส้นตั้งเส้นนอนตัดกันทำมุม 90 องศา และใช้การซ้ำของรูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีตลอดจนการซ้ำของเส้นสีดำและแม่สี นอกจากนั้นการซ้ำยังรวมไปถึงการซ้ำด้วยขนาดของเส้นและระนาบซ้ำ ๆ กัน การซ้ำเหล่านี้ก่อให้เกิดเอกภาพและความกลมกลืนในผลงานของมอนเดรียน และเมื่อเกิดการซ้ำก็เกิดจังหวะตามมา โดยจังหวะนั้นจะเกิดจากเส้นแบ่งระนาบและการใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ และด้วยขนาดที่แตกต่างกันของระนาบสี่เหลี่ยมระหว่างจังหวะจึงเกิดระดับความเปลี่ยนแปลงจากระนาบสี่เหลี่ยมขนาดเล็กไปใหญ่หรือขนาดใหญ่ไปเล็ก ซึ่งก็คือการใช้ระนาบสีเป็นตัวเคลื่อนไหวนั่นเอง ส่วนความกลมกลืนถูกนำมาใช้ในลักษณะที่เด่นชัดที่สุด คือการระบายสีเรียบทั้งภาพทุกภาพ ในทางกลับกันความขัดแย้ง มอนเดรียนก็นำมาใช้ในลักษณะของการใช้เส้นตัดกันและการใช้สีตัดกัน ในขณะเดียวกันก็ใช้สีและขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมเป็นตัวเน้น ซึ่งทั้งหมดนี้จะถูกสร้างขึ้นโดยควบคุมด้วยหลักดุลยภาพเป็นสำคัญ และก่อให้เกิดเอกภาพในแต่ละชิ้นงานด้วย เอกภาพที่เคลื่อนไหวจากขนาดของระนาบและสีที่เกิดความระยิบระยับในตาจากการตัดกัน

2.4 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏในการใช้สีเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี (Academic Coloring Style) ในประเด็นที่ว่า การใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity) คือโดยรวมของผลงานมอนเดรียนสีพื้นจะใช้สีขาว และสีของรูปจะใช้สีขั้นปฐมภูมิ (Primary Colors) และสีดำ และในบางภาพจะพบว่าแม่สีขั้นปฐมภูมิจะถูกผสมขาว ผสมเทา

ระนาบคือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต (Geometric Shapes) คือระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสและผืนผ้า

2.5 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในผลงานของมอนเดรียนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานของศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันดังนี้

- สัดส่วนของรูปร่างระนาบที่แตกต่างกัน
- สัดส่วนของเส้นตรงคือ จำนวนเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง
- สัดส่วนขนาดของเส้น คือ ความหนาของเส้นแต่ละเส้นที่แตกต่างกัน
- สัดส่วนของสี คือ สีที่เป็นรูปกับสีที่เป็นพื้น และสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้าย-ขวาของภาพ

การพบสัดส่วนเหล่านี้ในแต่ละภาพจะพบว่าเป็นส่วนสำคัญในการควบคุมความสมดุล

ขนาดที่พบในผลงานของมอนเดรียนจะพบขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมบนผืนผ้าและจัตุรัสและขนาดของเส้นทั้งความยาวและความหนา ขนาดของระนาบและเส้นก็จะเป็นตัวกำหนดความสมดุลด้วยเช่นกัน

2.6 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏเป็นการออกแบบจัดวางโครงสร้างมีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้าย-ขวา ไม่เหมือนกันไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก (Balance by Weight)
   - น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน
   - น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน
2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ (Balance by Interest)
   - จุดสนใจที่เกิดจากสี
   - จุดสนใจที่เกิดจากขนาด
   - จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน
3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง (Balance by Contrast)
   - ความขัดแย้งจากเส้นตั้งตัดกับเส้นนอน
   - ความขัดแย้งจากสีตัดกัน
   - ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน
   - ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน

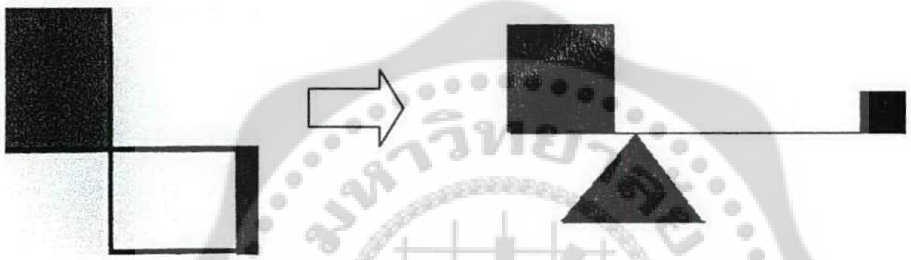
แรงที่ปรากฏในภาพเกิดจากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ต่อไปนี้

1. แรงจากรูปและพื้น
2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน
3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน
4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน

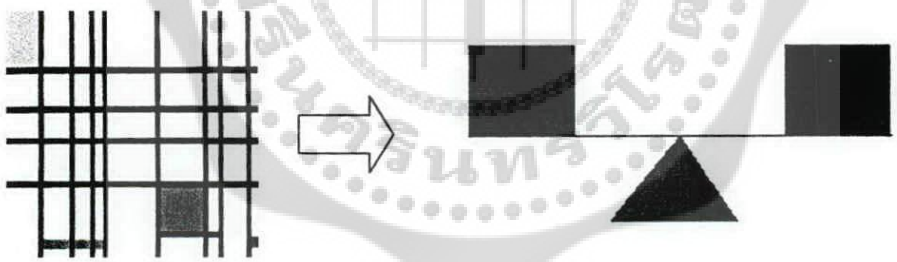
ข้อสังเกตเรื่องระนาบ ผู้วิจัยพบว่าเกือบทุกภาพของงานของมอนเดรียนจะใช้พื้นสีขาว และใช้เส้นสีดำเป็นส่วนใหญ่ และในระยะหลังผลงานของเขาจะเป็นการรวมระหว่างเส้นและระนาบเป็นอันเดียวกัน ดังตัวอย่างในภาพ Victory Boogie-Woogie, 1943/44 ซึ่งยังวาดไม่เสร็จและเสียชีวิตไปเสียก่อน

ข้อสังเกตเรื่องดุลยภาพ ผู้วิจัยพบว่าจุดสมดุลของภาพไม่จำเป็นต้องอยู่กลางภาพเสมอไป และการแบ่งสมดุลในบางภาพก็ไม่ควรใช้เส้นผ่านกลางภาพเสมอไป เนื่องจากจะเป็นการเพิ่มระนาบขึ้นมาใหม่และทำให้สมดุลของภาพเปลี่ยนไป ดังนั้นการค้นหาจุดสมดุลอาจหาได้จากสิ่งที่มีอยู่แล้วในภาพ ซึ่งจะไม่ทำให้ภาพเปลี่ยนแปลงดังตัวอย่างเปรียบเทียบดังนี้

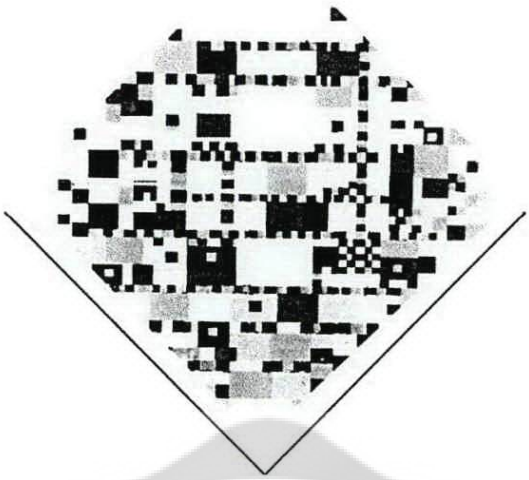
1) จุดสมดุลไม่อยู่กลางภาพ



2) จุดสมดุลอยู่กลางภาพ



ข้อสังเกตเรื่องเนื้อหาในภาพ ผู้วิจัยพบว่าส่วนใหญ่มอนเดรียนจะสร้างงานเพื่อบันทึกรูปแบบ (Form Recorded) หรือการสร้างงานโดยปราศจากเรื่องราวและความรู้สึก แต่มีภาพอยู่ 3 ภาพที่แตกต่างไป คือ ภาพชื่อ New York City 1. 1942, New York 1941/1942 และ Victory Boogie-Woogie 1943/44 น่าจะมีการระบายสีเพื่อบันทึกเรื่องราว (Literal Recorded) และเพื่อบันทึกความรู้สึก (Sensation Recorded) เข้าไปด้วย เนื่องจากเป็นช่วงที่มอนเดรียนพักอาศัยอยู่ในนิวยอร์ก โดยเฉพาะภาพสุดท้าย เนื่องจากมอนเดรียนวาดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองการจบสิ้นการปกครองระบอบนาซี เป็นการเฉลิมฉลองการมีชีวิต และต่อต้านความมืดมิดจากการจัดเตรียมให้มีความตาย (ชาวยิวจากทั่วทุกประเทศในยุโรปถูกทหารเยอรมันหรือนาซีจับตัวไปอยู่ในค่ายกักกันและบังคับให้ทำงานในเหมือง และสร้างทางรถไฟและสุดท้ายก็ถูกจับไปรมแก๊ซพิษให้ตายหมู่) อาจจะเป็นเพราะเหตุนี้เองมอนเดรียนจึงเลือกที่จะวาดรูปนี้บนผืนผ้าใบที่มีกรอบเป็นรูปสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัดเพราะมีลักษณะคล้ายรูปตัว V



ข้อสังเกตเรื่องอิทธิพลที่ส่งผลต่อการออกแบบในปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงที่ไม่ใช่แฟชั่น ผลงานของมอนเดรียนน่าจะเป็นคำตอบของคำพูดนี้ เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากแฟชั่นเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเสมอ ๆ และรวดเร็วตามความนิยมของยุคสมัยนั้น ๆ แต่ในผลงานของมอนเดรียนเมื่อพบเห็นที่ไหนก็จะรู้สึกถึงความใหม่อยู่เสมอ นั่นหมายความว่าแนวทางของมอนเดรียนส่งผลต่อมนุษย์และการออกแบบทุกยุคทุกสมัย ที่เป็นเช่นนั้นอาจเป็นเพราะรูปแบบที่เรียบง่าย รูปทรงพื้นฐาน และสีหลัก กับการจัดองค์ประกอบมีความเป็นสากล ซึ่งความเป็นสากลมักจะมาพร้อมกับความถาวรอยู่เสมอ นอกจากนี้งานของมอนเดรียนยังเคยมีอิทธิพลต่อสถาบันบราวเฮ้าส์ ถึงขนาดเคยเอาบทความเรื่องนีโอ-พลาสติซิสม์ของมอนเดรียนไปตีพิมพ์เป็นบทเรียน ความคิดเหล่านี้จึงเข้าไปสู่งานการออกแบบและเป็นพื้นฐานด้านการออกแบบทุกรูปแบบในยุคต่อ ๆ มา จะเห็นได้จากการตกแต่งอาคาร ร้านอาหาร โรงภาพยนตร์ งานสถาปัตยกรรม และงานออกแบบกราฟิก ล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลจากมอนเดรียนศิลปินผู้สร้างงานให้กลายเป็นสากล

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของปิเอต์ มอนเดรียน จำนวน 14 ภาพ ในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะสร้างสรรค์ในแบบของผู้วิจัย

ขั้นตอนการพัฒนาสร้างสรรค์มีกระบวนการดังนี้

1. ขั้นตอนการค้นคว้าข้อมูล (Researches)
2. วิเคราะห์ข้อมูล (Analysis)
3. ขั้นตอนการเสนอแนวคิดในการร่างแบบ (Ideal Sketch)
4. ปรับปรุงรูปแบบและนำเสนอครั้งต่อไป (Developing Sketch)
5. ร่างแบบโดยระบุรายละเอียดในหลาย ๆ แง่มุม (Schematic Drawing)
6. เลือกแบบร่างหลาย ๆ แบบแล้วนำมาทำแบบนำเสนอเป็นรูปแบบที่สมบูรณ์ (Presentation Drawing)
7. นำมาทำแบบเพื่อการผลิต (Working Drawing)
8. ตรวจสอบปรับแก้แบบ
9. ผลิตผลงานจริง

โดยใช้สื่อวัสดุพลาสติกอะครีลิค (Acrylic Plastic) เป็นวัสดุหลัก

ข้อมูลเกี่ยวกับพลาสติกอะครีลิค

พลาสติกเป็นสารสังเคราะห์ (Synthetic) เป็นอโลหะไม่ยืดหยุ่น วัตถุดิบที่ใช้ทำพลาสติกได้แก่ น้ำมันดิบ ถ่านหิน หินปูน ใยพืช น้ำ อากาศ ฯลฯ โมเลกุลของพลาสติกประกอบด้วยคาร์บอน ไฮโดรเจน ออกซิเจน พลาสติก เป็นวัสดุที่เริ่มนำมาใช้โดยนักเคมีชาวอังกฤษชื่อ ปาร์ค (Alexander Park) ในปี พ.ศ. 2405 และหลังจากนั้นได้มีการค้นพบพลาสติกชนิดใหม่ ๆ ขึ้นอีกหลายร้อยชนิด 90% ได้วัตถุดิบจากการกลั่นน้ำมันปิโตรเลียม พลาสติกแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ เทอร์โมพลาสติก และเทอร์โมเซตติ้งพลาสติก

อะครีลิค (Acrylic) เป็นพลาสติกชนิดเทอร์โมพลาสติก (Thermoplastic) หรือพลาสติกอ่อน เป็นพลาสติกที่สามารถนำกลับมาใช้ได้อีก เพราะถูกความร้อนจะอ่อนตัวหลอมละลาย และเมื่อเย็นตัวลงจะแข็งตัวสามารถนำไปหลอมละลายกลับไปใช้ได้อีก ดังนั้นเศษหรือของที่ใช้แล้วที่ทำจากพลาสติกชนิดนี้จึงสามารถนำไปบดและหลอมใช้ใหม่ได้ พลาสติกเหล่านี้ไม่ควรใช้งานในอุณหภูมิเกินกว่า 80 °C เพราะจะทำให้อ่อนตัว ลักษณะเด่นของพลาสติกอะครีลิคคือ ง่ายต่อการขึ้นรูป ทนความชื้นได้ มีน้ำหนักเบา ทนต่อการกัดกร่อน และสามารถเป็นวัสดุโปร่งแสงได้ ประโยชน์ใช้ทำฝาครอบเครื่องบิน หน้าปัด เครื่องมือวัดหรือนาฬิกา แว่น-พลาสติก ป้ายร้านค้า ด้ามเครื่องมือต่าง ๆ อ่างล้างหน้า อ่างอาบน้ำ และใช้ในการผลิตชิ้นส่วนรถยนต์ นอกจากนี้อายุการใช้งานพลาสติกยังคงอยู่ได้ราว 20 ปี (อำพล ซื่อตรง. 2535 : 157-160)

ผลงานศิลปะสร้างสรรค์มีจำนวน 19 ชิ้นงาน ซึ่งแบ่งเป็นการพัฒนาสร้างสรรค์ 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 มีผลงาน 8 ชิ้นงาน ได้แก่

ผลงานชิ้นที่ 1	ชื่อ จิรพันธ์ 1	ขนาด 64 x 67 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 2	ชื่อ จิรพันธ์ 2	ขนาด 32 x 175 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 3	ชื่อ จิรพันธ์ 3	ขนาด 60 x 100 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 4	ชื่อ จิรพันธ์ 4	ขนาด 60 x 100 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 5	ชื่อ จิรพันธ์ 5	ขนาด 105 x 165 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 6	ชื่อ จิรพันธ์ 6	ขนาด 60 x 85 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 7	ชื่อ จิรพันธ์ 7	ขนาด 34 x 175 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 8	ชื่อ จิรพันธ์ 8	ขนาด (ขึ้นอยู่กับการจัดวาง)

ช่วงที่ 2 มีผลงาน 7 ชิ้นงาน ได้แก่

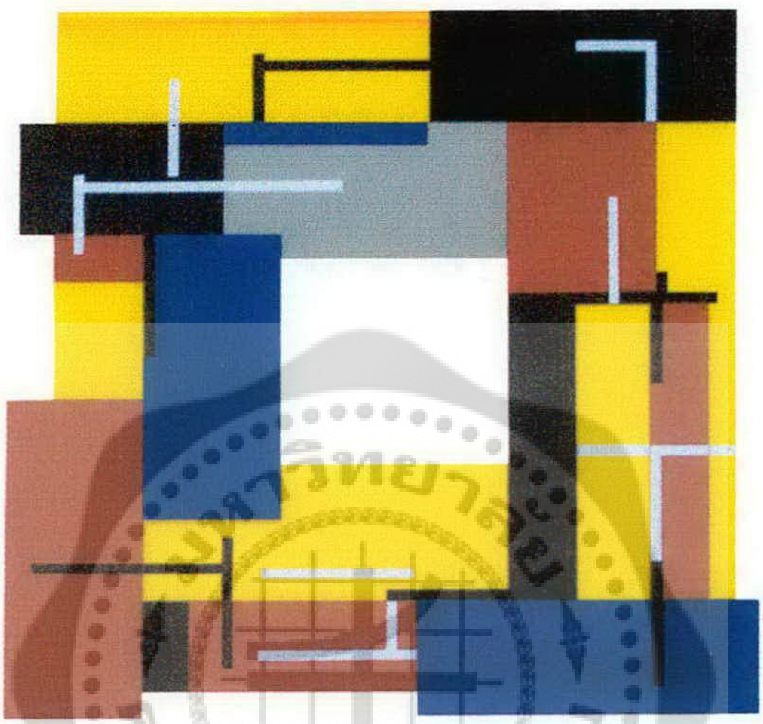
ผลงานชิ้นที่ 9	ชื่อ จิรพันธ์ 9	ขนาด 60 x 60 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 10	ชื่อ จิรพันธ์ 10	ขนาด 20 x 20 x 220 เซนติเมตร (ขึ้นอยู่กับการจัดวาง)
ผลงานชิ้นที่ 11	ชื่อ จิรพันธ์ 11	ขนาด 15 x 75 x 100 เซนติเมตร (ขึ้นอยู่กับการจัดวาง)
ผลงานชิ้นที่ 12	ชื่อ จิรพันธ์ 12	ขนาด 135 x 180 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 13	ชื่อ จิรพันธ์ 13	ขนาด (ขึ้นอยู่กับการจัดวาง)
ผลงานชิ้นที่ 14	ชื่อ จิรพันธ์ 14	ขนาด 50 x 50 x 15 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 15	ชื่อ จิรพันธ์ 15	ขนาด 75 x 75 เซนติเมตร

ช่วงที่ 3 มีผลงาน 4 ชิ้นงาน ได้แก่

ผลงานชิ้นที่ 16	ชื่อ จิรพันธ์ 16	ขนาด 37 x 37 x 37 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 17	ชื่อ จิรพันธ์ 17	ขนาด 45 x 45 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 18	ชื่อ จิรพันธ์ 18	ขนาด 35 x 35 x 35 เซนติเมตร
ผลงานชิ้นที่ 19	ชื่อ จิรพันธ์ 20	ขนาด 40 x 40 x 30 เซนติเมตร

การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 1 มีผลงาน 8 ชิ้นงาน

1. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 1 ขนาด 64 x 67 เซนติเมตร



1.1 แนวคิด การสร้างผลงานชิ้นนี้นับเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงเพื่อพัฒนาจากรูปแบบของงานมอนเดรียน จะเป็นการนำวัตถุดิบคือ เส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง มาจัดวางในกรอบสี่เหลี่ยมและแบ่งสัดส่วนตามความเหมาะสมด้วยหลักดุลยภาพ ดังนั้นในลำดับเริ่มต้น ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าเมื่อสภาพผลงานของมอนเดรียนเข้มงวดต่อระบบการแบ่งช่องหรือระนาบให้ลงตัวในกรอบภาพและจัดวางน้ำหนักสีโดยใช้หลักดุลยภาพ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะนำเอาระบบตารางกริด (Grid) มาใช้เพื่อให้การจัดวางมีระบบง่ายต่อการจัดวางและแบ่งสัดส่วน และเพิ่มเสรีภาพในการจัดวางมากขึ้น และใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุม

1.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 1

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง	•		

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน	●		
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน	●		
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ	●		
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ	●		
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น	●		
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	

- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น	●		
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่		●	
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว	●		
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง	●		
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น	●		
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ -สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน	●		
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

1.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ มอนเดรียนใช้การระบายสีให้เรียบและตัดเส้นและการระบายสีให้เรียบขอบคมด้วยสีน้ำมัน ซึ่งผลที่มองเห็นก็คือความเรียบ ความมัน ผู้วิจัยจึงสนใจเลือกใช้วัสดุที่มีคุณลักษณะดังกล่าวมาสร้างสรรค์ โดยที่ไม่ต้องระบายหรืออยู่บนกรอบของ canvas เท่านั้น และยังคงความเป็นระนาบและง่ายต่อการดัดแปลง ต่อประกอบ เชื่อมต่อ ขึ้นรูป ทนทาน พลาสติกจึงเข้าข่ายของการนำมาสร้างสรรค์มาก ที่สุด และพลาสติกที่เหมาะสมที่สุดคือ พลาสติกอะครีลิค

- การเชื่อมต่อระนาบ มอนเดรียนจะใช้เส้นขอบและเทคนิคการระบายเรียบเป็นตัวเชื่อมต่อ สำหรับในผลงานของผู้วิจัยจะใช้น้ำยาเชื่อมพลาสติกเป็นตัวเชื่อมต่อระหว่างระนาบซึ่งก็ทำให้ได้ขอบคมเช่นกัน

- การใช้เส้นขาวและขอบดำของมอนเดรียนจะใช้การระบายเรียบตัดขอบระนาบ ในผลงานของผู้วิจัยจะใช้สติกเกอร์สี ซึ่งทำให้การจัดวางสามารถทดลองจัดวางก่อนติดได้ และสามารถกำหนดขนาดของเส้นที่แน่นอนได้ทั้งความยาวและความหนา

- การจัดวางโครงสร้างของผลงาน มอนเดรียนจัดวางภาพโดยการสร้างกรอบ canvas ขึ้นมาก่อนแล้วจึงออกแบบจัดวางโครงสร้างของภาพซึ่งทำให้จำกัดการจัดวางอยู่แค่ในกรอบทำให้กรอบ canvas เป็นตัวกำหนดการจัดวางขนาดของระนาบและวิธีการจัดสมดุล ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้ระบบตารางกริด (Grid) มาเป็นจุดเริ่มต้น ทำให้การจัดวางอิสระเสรีขึ้น การคาดคะเนขนาดแม่นยำขึ้น เทียบสัดส่วนได้ง่ายขึ้น และที่สำคัญ ด้วยคุณลักษณะของพลาสติกอะครีลิคทำให้ระนาบสีแต่ละสีเกิดความชัดเจนขึ้นในตัวเองคือมีมิติความหนา 3 มม. ซึ่งมากกว่าสีน้ำมัน ในผลงานจิรพันธ์ 1 นี้ สิ่งที่ชัดเจนอีกอย่างคือการปล่อยให้เกิดช่องว่างตรงกลางและสร้างให้ระนาบไม่ยื่นออกนอกกรอบ ส่วนเส้นเดิมมอนเดรียนใช้เส้นเป็นเพียงการตัดขอบหรือแบ่งระนาบ แต่ในผลงานจิรพันธ์ 1 มีการใช้เส้นทับซ้อนระนาบโดยไม่ได้ใช้ขอบระนาบเป็นตัวชี้นำ

1.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การเชื่อมต่อพลาสติก หากไม่ขัดขอบให้เรียบเสียก่อน การเชื่อมต่อจะไม่แนบสนิท

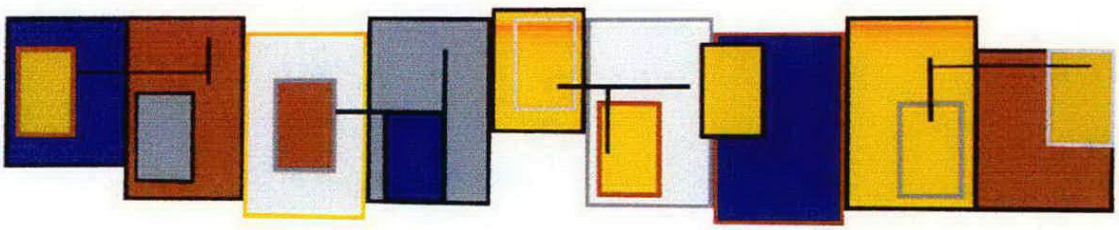
- น้ำยาเชื่อมพลาสติก ต้องควบคุมปริมาณการใช้ให้เหมาะสมและระมัดระวังอย่างมาก ถ้ามากไปอาจกินเนื้อพลาสติกและทำให้สีเพี้ยนได้ ถ้าน้อยไปจะเกาะไม่ติด การเชื่อมต่อต้องต่อประกอบ

บริเวณที่จะเชื่อมต่อก่อนแล้วใช้น้ำยาเชื่อมพลาสติกใส่เข็มฉีดยาไปตามรอยต่อ แล้วยึดสภาพการเชื่อมต่อทิ้งไว้สักครึ่งนาทีจึงเริ่มติดกัน

- หากมีการเชื่อมต่อผิด การแก้ไขทำได้ยาก การรื้อประกอบใหม่จะทำให้เกิดการแตกหักได้ จึงต้องวางแผนการลำดับการเชื่อมต่อให้เป็นอย่างดี
- การทำที่แขวนด้านหลังต้องแข็งแรงมากพอที่จะรับน้ำหนักพลาสติกทั้งหมด

1.5 สรุป การนำระบบตารางกริด (Grid) มาใช้ สามารถพัฒนาการจัดวางและเกิดอิสระในการจัดวาง และการเริ่มต้นจัดวางโครงสร้างมิได้เริ่มต้นจากกรอบของภาพ แต่เริ่มต้นจากระนาบสีโดยตรง ส่วนเส้นนั้นถูกสร้างให้เป็นอิสระจากขอบภาพ และวัสดุที่มีคุณสมบัติเหมาะสมในการพัฒนาได้แก่ พลาสติกอะครีลิค

2. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 2 ขนาด 32 x 175 เซนติเมตร



2.1 แนวคิด เมื่อระนาบเริ่มเป็นอิสระมากขึ้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะให้ความสำคัญกับระนาบแต่ละแผ่นเท่า ๆ กัน จึงเห็นรูปแบบของการจัดวางกรอบรูปบนผนังติดกันมาก ๆ มาดัดแปลงเปลี่ยนจากรูปภาพมาเป็นการจัดวางแบบระนาบสีโดยตรง โดยการจัดวางในแต่ละกรอบจะเป็นการนำเสนอในตำแหน่งนี้แตกต่างกันเพื่อแสดงให้เห็นการจัดวางในแต่ละกรอบ และสร้างปฏิสัมพันธ์กันจนกลายเป็น 1 ชิ้นงาน

2.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 2

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแยัง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน	●		
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน	●		
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		

- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ	●		
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน	●		
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		ระนาบภายในเท่ากัน ระนาบภายนอกใกล้เคียงกัน
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น	●		
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น	●		
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน		●	
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด		●	
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		จตุรัสไม่มี

5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง	●		
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น	●		
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวด-ล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน	●		
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

2.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

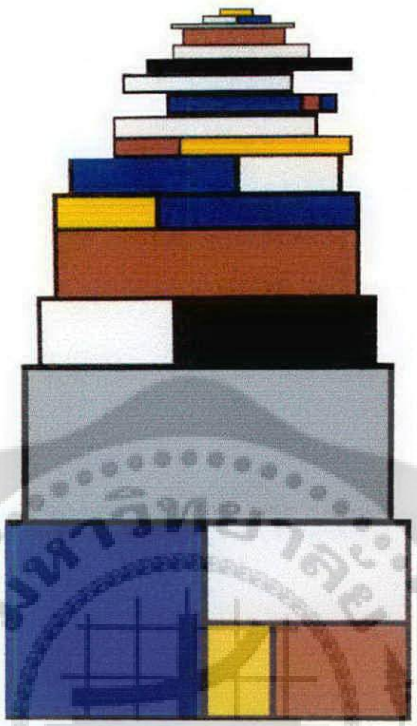
- กลวิธีการสร้างสรรค์ นำแผ่นอะครีลิคมาตัดเป็นระนาบสีต่าง ๆ แล้วนำมาเชื่อมต่อกันในลักษณะที่แตกต่างกันในแนวตั้ง จากนั้นใช้แผ่นซึ่งมีขนาดเล็กกว่าจัดวางในกรอบ แต่ละกรอบไม่ให้เหมือนกัน ซึ่งเป็นความหลากหลายในการจัดวางและใช้เส้นเป็นตัวสร้างปฏิสัมพันธ์กันให้ได้เป็น 1 ชิ้นงาน
- การจัดวางเป็นการนำระนาบมาจัดในที่อยู่ใหม่คือ รูปแบบของกรอบรูปภาพติดผนังหลายกรอบ แต่ดัดแปลงการจัดวางและใช้ระนาบสีโดยตรงในการจัดวางที่ไม่ใช้รูปภาพ จะสังเกตเห็นว่าตำแหน่งของระนาบขนาดเล็กภายในแต่ละกรอบจะไม่ซ้ำกัน
- เป็นการจัดระนาบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งทั้งภาพ

2.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การต่อประกอบแผ่นพลาสติกหลาย ๆ แผ่นยาวมากต้องมีการดามด้านหลัง เพื่อความแข็งแรง ซึ่งหากยาวกว่านี้ การเชื่อมต่อแบบนี้อาจทำให้พลาสติกงอตัวช่วงกลางได้

2.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนา การจัดหาที่อยู่ใหม่ให้กับระนาบโดยดัดแปลงการจัดวางแบบกรอบรูป และสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อกันในแต่ละกรอบจนกลายเป็น 1 ชิ้นงาน

3 ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 3 ขนาด 60 x 100 เซนติเมตร



3.1 แนวคิด การจัดวางระนาบในระบบตารางกริด เริ่มก่อให้เกิดอิสระในการจัดวางมากขึ้น และแม่นยำขึ้น โดยในผลงานของจิรพันธ์ 3 จะเป็นการสร้างระดับความเปลี่ยนแปลง (Theory of Gradation) ส่งผลต่อความเคลื่อนไหว (Theory of Movement) จากขนาดของระนาบขนาดเล็กไปใหญ่หรือใหญ่ไปเล็กตามแนวตั้ง และใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุม

3.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 3

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน

3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน	●		
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน	●		
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน		●	
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ	●		
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน	●		
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น	●		
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น	●		
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน		●	

- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น	●		
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่		●	
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว	●		
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง	●		
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น	●		
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ -สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน	●		
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		

และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

3.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์จากการใช้พลาสติกอะครีลิคสามารถพัฒนาการเชื่อมต่อได้อีก คือการเชื่อมต่อระนาบเป็นชั้น ๆ มีการลำดับขนาดจากใหญ่สุดคือด้านล่างและเล็กสุดคือด้านบน นับเป็นทางออกของการจัดวางอีกทางเลือกหนึ่ง

- การใช้เส้นจากสติกเกอร์สีดำมีการพัฒนาโดยการทำให้ขนาดความหนาและความยาวของเส้นเป็นไปตามขนาดของระนาบต่าง ๆ จึงดูเหมือนเป็นการย่อส่วนลงไปเรื่อย

- ระนาบถูกจัดลำดับจากขนาดใหญ่ไปเล็ก แต่ในระนาบบางชั้นก็มีการจัดวางระนาบสีไปด้วย จึงเป็นการจัดวางซ้อนการจัดวางอีกทีหนึ่ง ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของผลงานจิรพันธ์ 3

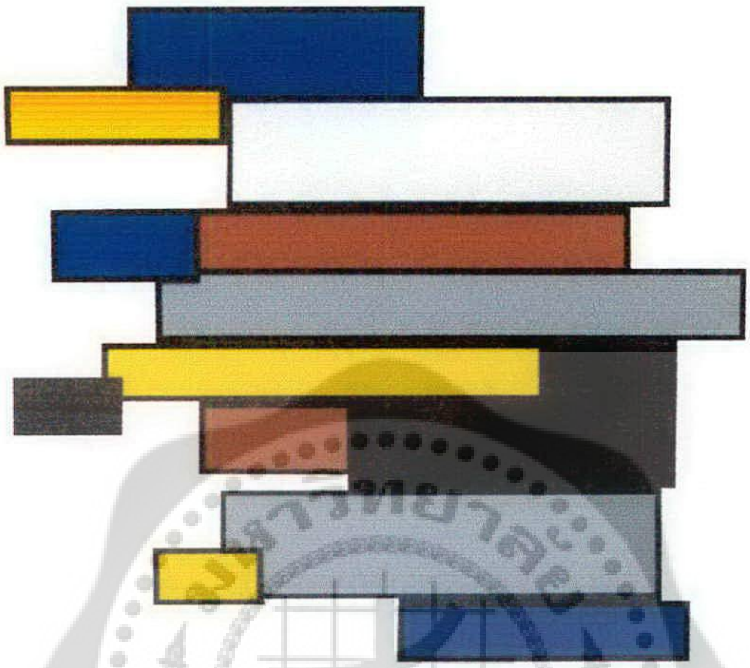
3.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การเชื่อมต่อค่อนข้างยากขึ้น เนื่องจากมีการซอยชิ้นพลาสติกมากขึ้นและมีขนาดเล็กลงเรื่อย ๆ

- การติดตัวสำหรับแขวนงานต้องแข็งแรงพอที่จะรับน้ำหนักชิ้นงาน

3.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือการสร้างลำดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบ และการจัดวางซ้อนการจัดวาง และการเชื่อมต่อที่ถี่ขึ้น

4. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 4 ขนาด 60 x 100 เซนติเมตร



4.1 แนวคิด การจัดวางในระบบตารางกริดอย่างอิสระในแนวนอน โดยมีการใช้ลำดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบแต่ไม่ได้จัดวางตามลำดับแบบในผลงานจิรพันธ์ 3 จะมีอิสระขึ้นโดยระนาบที่มีขนาดเล็กจะอยู่ในด้านซ้ายและระนาบที่มีขนาดใหญ่จะอยู่ทางด้านขวาในแนวนอน และใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุม

4.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 4

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน

3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน	●		
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน	●		
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน		●	
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ	●		
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น	●		
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น	●		
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		มีความเชื่อมโยงแต่มีระยะห่าง

- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่		●	
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว	●		ไม่มาก
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		จตุรัสไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง	●		
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ -สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน	●		
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	

และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

4.3. การพัฒนาสร้างสรรค์

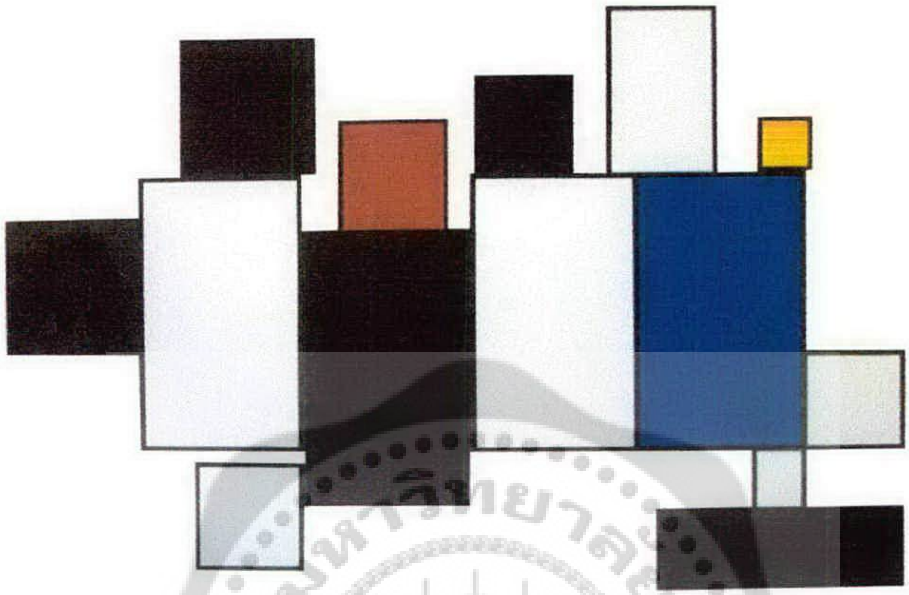
- กลวิธีการสร้างสรรค์ พัฒนาจากผลงานจิรพันธ์ 3 ในเรื่องการเชื่อมต่อระนาบต่อระนาบ คือมีการทับซ้อนกันของระนาบเพิ่มขึ้น ทำให้เกิดมิติความหนาของแผ่นระนาบ
- การใช้เส้นสติกเกอร์ติดขอบของระนาบที่ทับซ้อนกันทำให้ได้ความสัมพันธ์ของเส้นสีดำเพิ่มขึ้น
- การจัดวางขนาดของระนาบที่เรียงขนาดจากขนาดเล็กด้านซ้ายไปหาขนาดใหญ่ด้านขวา เป็นการจัดวางแบบไม่ต่อเนื่อง มีการสลับตำแหน่งไม่เรียงกันแบบผลงานจิรพันธ์ 3 เป็นอีกทางเลือกของการจัดวางลำดับความเปลี่ยนแปลง
- ระนาบที่ใช้เป็นระนาบสี่เหลี่ยมจตุรัสในแนวนอนเท่านั้น
- ระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าบางชิ้นทำหน้าที่คล้ายเส้น เช่นระนาบสีเทา และเหลือง

4.4. ปัญหาในการสร้างงาน

- การเชื่อมต่อพลาสติกที่ทับซ้อนกันต้องฉีดน้ำยาเข้าให้ทั่วบริเวณเชื่อมต่อ ซึ่งต้องควบคุมปริมาณโดยที่มองไม่เห็น

4.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ การสร้างลำดับความเปลี่ยนแปลงของระนาบในแนวนอนเป็นอิสระมากกว่าผลงานจิรพันธ์ 3 การจัดวางมีการทับซ้อนกันของชั้นระนาบไม่ใช่แค่การนำมาต่อชนกัน

5. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 5 ขนาด 105 x 165 เซนติเมตร



5.1 แนวคิด การจัดวางระนาบโดยใช้ระบบตารางกริดเพื่อก่อให้เกิดอิสระในการจัดวางมากขึ้น และแม่นยำขึ้นโดยใช้ระนาบสีดำและขาว ซึ่งเดิมมอนเดรียนใช้เป็นแค่เส้นและพื้นเท่านั้น การจัดวางที่อิสระนี้เกิดจากการเชื่อมต่อแบบด้านต่อด้านไม่ทับซ้อนกัน แต่จะมีการเหลื่อมล้ำกัน ในผลงานชิ้นนี้เป็นการจัดวางจากระนาบที่เป็นอิสระจากกรอบภาพมากขึ้น และใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุม

5.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 5

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน	●		

- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน	●		
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ	●		
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		ไม่ทั้งภาพ
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น	●		
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น	●		
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		

	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- *ทฤษฎีเอกภาพ*	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		สีเทาไม่มี
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง	●		
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวด-ล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		

	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

5.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

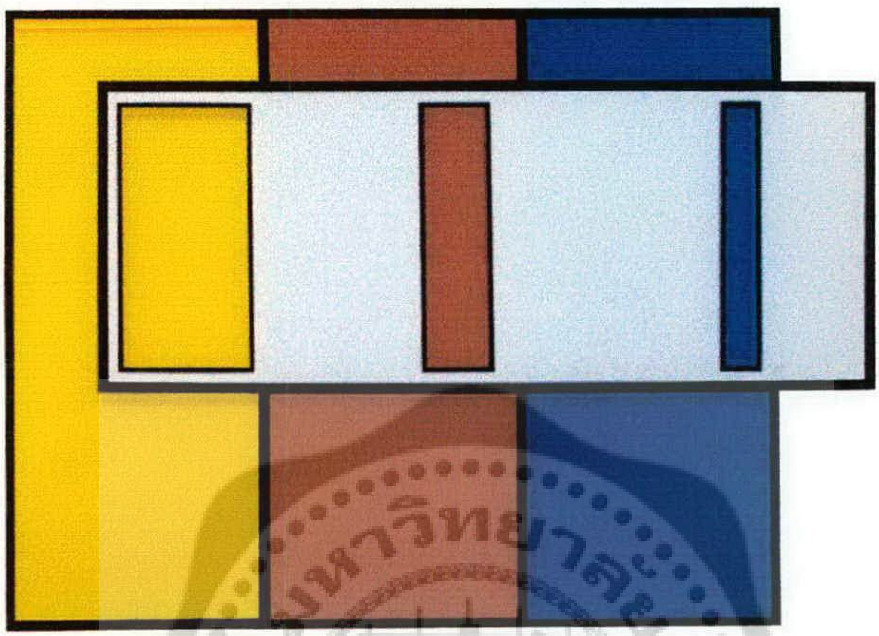
- กลวิธีการสร้างสรรค์การระบายเรียบและตัดเส้นและการระบายสีให้เรียบขอบคมด้วยสีน้ำมัน ถูกพัฒนามาใช้พลาสติกอะคริริค ซึ่งยังคงคุณสมบัติเดิมแบบสีน้ำมัน แต่สามารถจัดวางได้เสรีขึ้น สร้างสรรค์ได้หลากหลายกว่า
- การเชื่อมต่อระนาบจากเดิมเป็นเทคนิคระบายเรียบหรือตัดขอบเชื่อมต่อกัน พัฒนาสู่การใช้น้ำยาเชื่อมพลาสติกมาเป็นตัวเชื่อมต่อโดยเป็นการเชื่อมต่อระหว่างระนาบที่มีมิติความหนา
- การใช้เส้นสีดำพัฒนามาจากการระบายสีน้ำมันมาเป็นการปะติดด้วยสติกเกอร์แทน ซึ่งสะดวกรวดเร็วกว่า และสามารถกำหนดขนาดที่แน่นอนได้ทั้งความยาวและความหนา
- การจัดวางโครงสร้างของผลงาน พัฒนาจากการจัดวางโดยกำหนดกรอบภาพไว้ก่อนมาเป็นการกำหนดตารางกริดแล้วจัดวางระนาบบนตารางกริด ซึ่งจะได้อิสระเสรีภาพในการจัดวางมากกว่าโดยไม่ต้องคำนึงถึงกรอบภาพ ในผลงานจิรพันธ์ 5 จะเห็นได้ชัดว่าระนาบสีต่าง ๆ เริ่มเป็นอิสระจากกรอบภาพสี่เหลี่ยมที่มอนเดรียนทำ ระนาบแต่ละระนาบเป็นตัวชี้นำตำแหน่งของตนเอง
- การพัฒนาเรื่องระนาบจากเดิมระนาบจะเกิดจากการแบ่งของเส้นแต่ในผลงานจิรพันธ์ 5 นี้ ระนาบจะเป็นตัวควบคุมให้เกิดเส้นและปฏิกิริยาของเส้น กล่าวคือสร้างระนาบเสร็จแล้วจึงมาใส่เส้นสีดำลงไป ดังนั้นการเชื่อมต่อของแต่ละด้านที่เคยพอดีกันจึงไม่จำเป็น สามารถเลือกตำแหน่งการประกอบกันได้
- นอกจากนี้ จากที่สีดำเคยเป็นแต่เส้นก็ถูกพัฒนามาเป็นระนาบและจากระนาบสีขาวซึ่งเคยเป็นแต่พื้นของภาพก็กลายมาเป็นระนาบซึ่งความสำคัญคือความเป็นรูปและพื้นกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง

5.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การที่ผลงานจิรพันธ์ 5 ไม่มีกรอบทำให้ต้องคำนึงถึงเรื่องการต่อเชื่อมและวิธีการเชื่อมต่อพลาสติกมากขึ้น
- การฉีดน้ำยาเชื่อมพลาสติกยังคงต้องระมัดระวัง บางชิ้นต้องฉีดหลายครั้ง
- ต้องสร้างตัวเชื่อมต่อด้านหลังตามไว้ เพราะระนาบต่อระนาบไม่ทนทานพอ

5.5 สรุป การใช้ระนาบตารางกริดเริ่มทำให้การจัดวางระนาบเป็นอิสระมากขึ้นจากกรอบสี่เหลี่ยมเดิม คุณสมบัติพลาสติกทำให้ระนาบเลือกตำแหน่งเชื่อมต่อได้มากขึ้น จากเส้นสีดำพัฒนาเป็นระนาบและจากพื้นขาวกลายเป็นรูปซึ่งทำให้ทุก ๆ ระนาบมีความสำคัญเป็นรูป และพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานติดตั้ง

6. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 6 ขนาด 60 x 85 เซนติเมตร



6.1 แนวคิด สืบเนื่องมาจากผลงานจิรพันธ์ 5 เมื่อระนาบเป็นอิสระการยกระดับของระนาบจึงเป็นอีกทางเลือกหนึ่ง ผู้วิจัยจึงเห็นว่าหากการทับซ้อนมีการเจาะเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมที่ระนาบด้านบนก็จะเห็นระนาบด้านล่างทำให้ได้การซ้อนระนาบเป็น 3 ลักษณะคือ

1. ระนาบด้านล่างสุด
2. ระนาบที่ซ้อนยกระดับ
3. ระนาบที่เห็นจากการเจาะ

ซึ่งก็จะได้เงาจากการเจาะระนาบเพิ่มขึ้นด้วย ภายใต้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุม

6.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 6

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน	●		
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน		●	
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน	●		
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ	●		
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ	●		
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน	●		
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น	●		
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น	●		

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน		●	
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่		●	
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว	●		
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		เทาไม่มี
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		จตุรัสไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง	●		
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น	●		
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

6.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

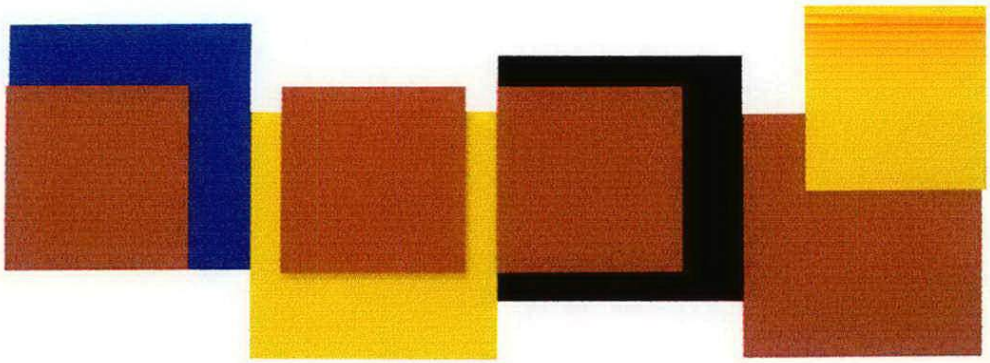
- กลวิธีการสร้างสรรค์พัฒนาจากผลงานจิรพันธ์ 5 โดยการเจาะระนาบแผ่นที่ถูกยกระดับขึ้นเป็นช่องสี่เหลี่ยม เพื่อให้เห็นสีระนาบด้านล่าง ทำให้เกิดมิติของระนาบอีกแบบหนึ่ง โดยใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุมตำแหน่งของการเจาะ
- การจัดวางโครงสร้างเป็นการจัดวางแบบซ้อน การจัดวางดังกล่าวคือ
  1. การจัดวางระนาบยกระดับกับระนาบชิ้นแรก
  2. การจัดวางช่องระนาบที่เจาะกับระนาบทั้งสองแผ่นที่ซ้อนกัน เป็นการเพิ่มมุมมองการเห็นระนาบสี
- เงาที่ได้จากการเจาะและยกระดับทำให้เกิดมิติ

6.4 ปัญหาในการสร้างสรรค์

- การเจาะต้องระมัดระวังมากเพราะอาจทำให้แผ่นพลาสติกแตก

6.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ การสร้างให้ระนาบมีปฏิสัมพันธ์กันด้วยเงาที่เกิดจากการทับซ้อนยกระดับ และการเจาะระนาบแผ่นบนทำให้ได้ระนาบนี้มองผ่านช่องที่เจาะและได้เงา ซึ่งแสดงให้เห็นเป็นมิติ

7. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 7 ขนาด 34 x 175 เซนติเมตร



7.1 แนวคิด สืบเนื่องมาจากผลงานจิรพันธ์ 6 แต่มีอิสระในการจัดวางมากขึ้น ละทิ้งการใช้เส้นกรอบและไม่ใช้เส้นเป็นตัวสร้างปฏิสัมพันธ์ทำให้ผลงานน่าจะดูสบายตาขึ้น สร้างให้ระนาบมีปฏิสัมพันธ์กันเอง โดยการสร้างให้เกิดแสงเงาทับซ้อนกันระหว่างระนาบกับระนาบ

7.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 7

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		

	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	ช่องว่างของการยกระดับระนาบแผ่นเล็กกับแผ่นใหญ่
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		แผ่นเล็กเท่าแผ่นเล็ก แผ่นใหญ่เท่าแผ่นใหญ่
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด		●	
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		

	- การใช้ ขาว เทา ดำ		●	
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด		●	
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

7.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

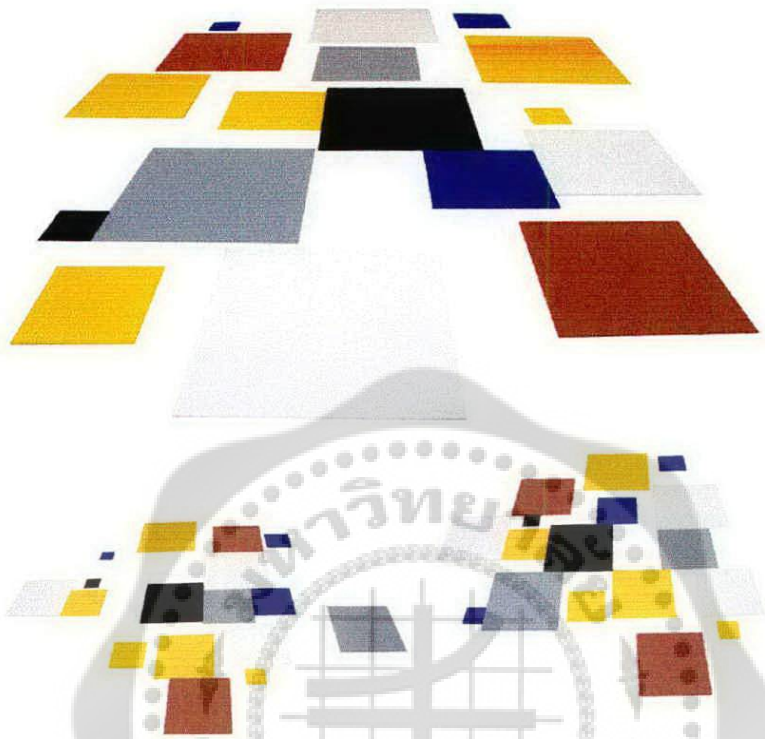
- กลวิธีการสร้างสรรค์ ในผลงานชิ้นนี้ต่อเนื่องมาจากผลงาน จิรพันธ์ 6 แต่ถูกพัฒนาเรื่องของปฏิสัมพันธ์ของระนาบ ภายในของแต่ละกรอบ ในเรื่องของการใช้แสงเงาเพิ่มขึ้น กล่าวคือระนาบสี่เหลี่ยมขนาดเล็กถูกยกระดับขึ้นโดยการใช้แท่งอะครีลิคใสขนาดเล็ก 1 x 1 x1 เซนติเมตร เป็นตัวรองไว้โดยใช้น้ำยาเชื่อมพลาสติกเป็นตัวเชื่อมตามมุมทั้ง 4 ผลที่ได้คือทำให้ระนาบซ้อนกันสองชั้น เกิดเงาของระนาบชั้นบนตกทอดลงบนชั้นล่าง ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ในอีกลักษณะหนึ่ง
- การมองเห็นระนาบ นอกจากได้เงาการทับซ้อน ยังได้มิติของระนาบเพิ่มขึ้น
- เส้นสีดำถูกละทิ้งและแทนที่ด้วยเส้นของขอบระนาบที่ถูกแสงเงาเน้นขึ้น

7.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การเชื่อมต่อพลาสติกซ้อนกัน ต้องเชื่อมต่อหลายครั้งเพราะการเคลื่อนย้ายทำให้พลาสติกงอโค้ง ตัวเชื่อมหลุดได้ ต้องระมัดระวังการขนย้าย

7.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ การสร้างให้ระนาบมีปฏิสัมพันธ์กันด้วยเงาที่เกิดจากการทับซ้อน เส้นสีดำถูกแทนที่ด้วยการเน้นขอบจากเงาของการทับซ้อน

8. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 8 (ขนาดขึ้นอยู่กับการจัดวาง)



8.1 แนวคิด การจัดวางในชิ้นงานนี้ ระนาบแต่ละระนาบจะเป็นอิสระจากกันโดยไม่มีการเชื่อมต่อด้วยน้ำยาเชื่อม เกิดอิสระในการจัดวาง การออกแบบระนาบถูกออกแบบภายใต้ความคิดที่ว่า การจัดวางสามารถเปลี่ยนแปลงได้ นั้นหมายความว่าผลงานชิ้นนี้จะถูกจัดวางได้โดยไม่ซ้ำกันเลย และรวมถึงในพื้นที่แวดล้อมที่แตกต่างกันด้วย โดยใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุม

8.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 8

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน

3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกิริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน		●	

- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่		●	
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว	●		
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ		●	
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		

และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

8.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ ผลงานจิรพันธ์ 8 เป็นการพัฒนาจากผลงานทั้ง 7 ชิ้น ในช่วงที่ 1 คือ จากระนาบที่มีปฏิสัมพันธ์กันในเชิงกลวิธีการเชื่อมต่อทั้งทางเทคนิควัสดุและการเห็น แต่ในผลงานจิรพันธ์ 8 ระนาบกลายเป็นแผ่นวัสดุสีที่เป็นอิสระต่อกัน และสามารถเปลี่ยนแปลงเคลื่อนย้ายได้ นั่นหมายความว่าการเคลื่อนย้ายชิ้นระนาบจะเกิดรูปแบบการจัดวางโครงสร้างใหม่ด้วย เกิดอิสระเสรีในการสร้างสรรค์มากขึ้น
- ระนาบที่ถูกนำมาสร้างสรรค์ยังคงเป็นพลาสติกอะครีลิค ซึ่งสามารถตอบสนองการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัยได้เป็นอย่างดี
- การออกแบบจัดวางโครงสร้าง ผลงานจิรพันธ์ 8 เป็นการออกแบบจัดวางโครงสร้างโดยเริ่มต้นจากตัวระนาบแต่ละแผ่นอย่างแท้จริง โดยไม่ต้องคำนึงถึงลักษณะการจำกัดเรื่องกรอบภาพ เสรีภาพของการจัดวางเกิดขึ้นอย่างแท้จริงภายใต้หลักดุลยภาพ
- พื้น (ในความหมายเรื่องรูปและพื้น) จะกลายเป็นสภาพแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง ซึ่งอาจจะเป็นพื้นหญ้า พื้นดิน พื้นน้ำ หรือฝาผนัง ซึ่งการเปิดกว้างในเรื่องของรูปและพื้นจากผลงานของมอนเดรียนและผู้วิจัย จะเห็นการพัฒนาได้ชัดขึ้นจากผลงานชิ้นนี้

8.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การค้นหาสถานที่ในการจัดวางผลงานให้ได้ตามความต้องการ
- ปริมาณของพื้นที่กับปริมาณของระนาบยังไม่ค่อยเหมาะสมกันในบางพื้นที่

8.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ ผลงานจิรพันธ์ 8 รูปแบบกลวิธีการสร้างสรรค์ระนาบเป็นอิสระจากกันอย่างแท้จริง สามารถเปลี่ยนแปลงการออกแบบจัดวางโครงสร้างได้ และสามารถเลือกพื้นหรือสิ่งแวดล้อมในการจัดวางได้ ลักษณะเช่นนี้ อาจพิจารณาได้ในเรื่องของการที่ผลงานกลายเป็นส่วนหนึ่งกับสิ่งแวดล้อมนั้น ๆ ก็เป็นได้ นั่นหมายความว่าผลงานชิ้นนี้จะดูใหม่ทุกครั้งที่มีการจัดวาง

การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 2 มีผลงาน 7 ชิ้นงาน

9. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 9 ขนาด 60 x 60 เซนติเมตร



9.1 แนวคิด จากการพัฒนาระนาบให้เป็นมิติ ผลงานจิรพันธ์ 9 จะเป็นการนำแนวความคิดเรื่องเส้นสีดำในงานมอนเดรียนมาบวกกับการพัฒนาระนาบเป็น 3 มิติ โดยด้านหน้าและด้านหลังของผลงานอันนี้จะต่างกัน หากมองด้านหน้าจะพบลักษณะระนาบ และเส้นแบน ๆ แต่เมื่อมามองด้านหลังจะพบมิติของเส้นความหนาของเส้นสูงขึ้นจนกลายเป็นระนาบด้านต่าง ๆ ของระนาบแต่ละช่อง นับเป็นการพัฒนาการใช้ระนาบและเส้นในอีกมุมมองหนึ่ง

ผู้วิจัยต้องการสร้างให้เห็นการผสมผสานรูปแบบของงาน 2 แบบ ใน 1 ชิ้นงาน ในมุมมองของด้านหน้า และด้านหลัง

9.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 9

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน	●		
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน		●	
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ	●		
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		

- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น	●		
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น	●		
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ		●	
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง	●		
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		

	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		เท่ากันหมด
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน	●		
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

9.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์เริ่มต้นจากการกำหนดระนาบสีต่าง ๆ และกำหนดเส้น โดยใช้พลาสติกรางตั้งฉากกับระนาบสี และทำหน้าที่เป็นเสมือนกับกับตัดเส้นขอบและมีความหนาของเส้นสูงถึง 6 เซนติเมตร ผลงานชิ้นนี้จึงเป็นการพัฒนาคุณลักษณะของเส้นให้เส้นเกิดมิติ
- เส้นถูกพัฒนาให้เป็นมิติสูงขึ้นและทำให้พื้นที่ของระนาบถูกวางในช่องของกล่องที่มีฝาปิด ทำให้ระนาบได้ที่อยู่ใหม่ในอีกลักษณะหนึ่งของเส้น
- การมองเห็นรูปแบบของงานในลักษณะแบบด้านหน้าและการทำมิติของเส้นด้านหลังเป็นการร่วมมุมมองใน 2 ลักษณะใน 1 ชิ้นงาน

9.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การต่อประกอบอะครีลิคสีดำต้องใช้ความระมัดระวังเพราะน้ำยาอาจทำให้สีผิวเสียหายได้ ต้องระวังการไหลของน้ำยา

9.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ การพัฒนามิติของเส้นไปเป็นด้านต่าง ๆ ของระนาบ และการสร้างลักษณะรูปแบบงาน 2 แบบใน 1 ชิ้นงาน ด้านหน้า-ด้านหลังแตกต่างกันชัดเจน

10. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 10 ขนาด 20 x 20 x 220 เซนติเมตร (ขึ้นอยู่กับการจัดวาง)



10.1 แนวคิด สืบเนื่องจากการที่ระนาบเริ่มมีผนังในผลงานจิรพันธ์ 9 ในผลงานชิ้นที่ 10 จึงเป็นการสร้างสรรค์ให้เกิดมิติของระนาบอย่างแท้จริง โดยพัฒนาแผ่นระนาบให้เป็นกล่องหากมองจากมุมด้านบนจะเห็นเป็นระนาบเรียงกันเป็นแถว แต่เมื่อมองจากด้านข้างจะเกิดมิติของระนาบที่เป็นแผ่นและระนาบที่กลายเป็น 3 มิติ (กล่องสี่เหลี่ยม) นั่นหมายความว่า ระนาบถูกเพิ่มความหนาขึ้นอย่างเห็นได้ชัด นอกจากนี้ผู้วิจัยยังต้องการออกแบบผลงานชิ้นนี้ให้สามารถเปลี่ยนแปลงการจัดวางได้ด้วย และสามารถพัฒนาไปสู่การเป็นส่วนหนึ่งของ สิ่งแวดล้อมได้ด้วย

10.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 10

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง	●		

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน		●	
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน		●	
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด		●	
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		เทาไม่มี
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน		●	
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมอง
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมอง

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน			ขึ้นอยู่กับมุมมอง
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

10.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

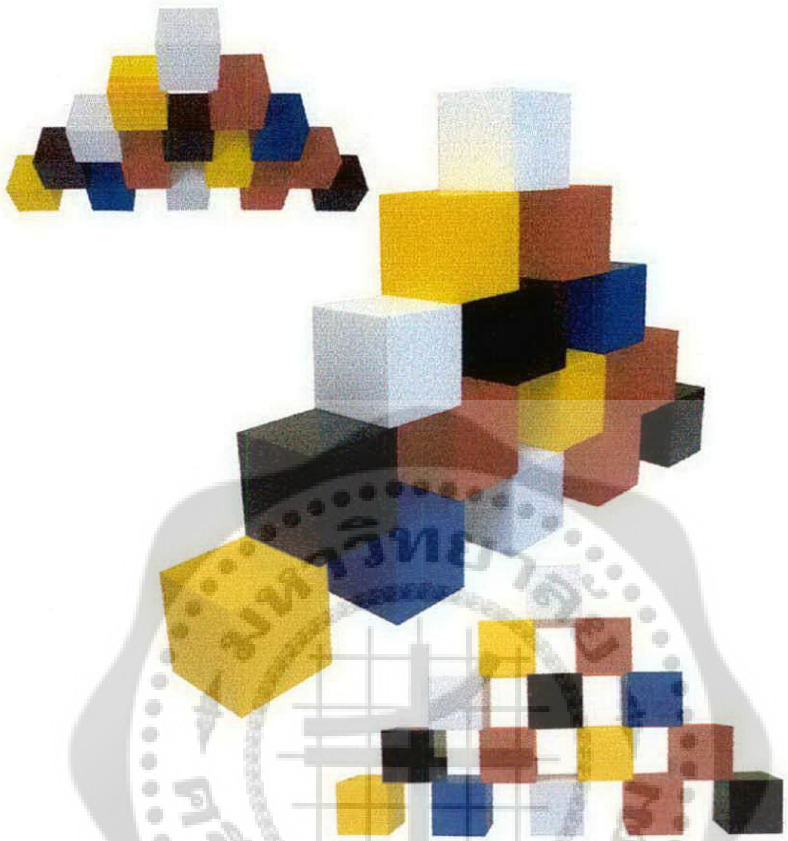
- กลวิธีการสร้างสรรค์มาจากการพัฒนาระนาบขึ้นเป็นลักษณะกล่อง 3 มิติขนาด 20 x 20 x 80 (เซนติเมตร) โดยการนำระนาบมาประกอบกันด้านต่อด้านด้วยน้ำยาเชื่อมพลาสติกทั้งหมด 6 ด้าน และนำมาวางสลับกันระหว่างระนาบปรกติกับระนาบที่ถูกพัฒนามาเป็น 3 มิติ นับเป็นจุดเริ่มต้นของความเป็น 3 มิติของระนาบนี้เน้นได้ชัดเจนขึ้น (กล่องมี 5 ใบ ระนาบมี 6 แผ่น)
- การจัดวางโครงสร้างของผลงานมีผลต่อมุมมองใน 2 ลักษณะคือ มุมมองด้านข้างจะเห็นเป็นแผ่นระนาบแนวนอน และกล่อง 3 มิติ แต่ถ้ามองมุมบนจะเห็นเป็นเหมือนแผ่นระนาบวางเรื่องกันอยู่ ซึ่งเป็นความแตกต่างจากสิ่งเดียวกันเป็นมุมมองที่น่าสนใจ
- พื้น (รูปและพื้น) พื้นของผลงานจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
- พื้นที่จัดวาง สามารถพัฒนาไปสู่การเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อมตามความเหมาะสม อาทิ สวนสาธารณะ พื้นดิน บนผิวน้ำหรือแม้กระทั่งการนำไปเป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบตกแต่งภายใน ผู้วิจัยออกแบบผลงานชิ้นนี้เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ในการจัดวาง โดยที่ผู้ชมอาจมีส่วนร่วมในการจัดวาง

10.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การตัดแผ่นพลาสติกต้องคำนวณขอบที่ต่อประกอบให้ลงตัว ซึ่งอาจทำให้ประกอบไม่สนิทได้
- การหาที่จัดวางอาจต้องปรับเรื่องของปริมาณกล่องและระนาบ

10.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือการสร้างให้ระนาบพัฒนาเป็น 3 มิติ และมุมมองที่แตกต่างกันของด้านบนและด้านข้าง นอกจากนั้นยังเป็นการมุ่งหมายไปถึงการจัดวางในการเป็นส่วนหนึ่งในสิ่งแวดล้อม

11. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 11 ขนาด 15 x 75 x 100 เซนติเมตร (ขึ้นอยู่กับการจัดวาง)



11.1 แนวคิด ระนาบ 3 มิติ พัฒนาสู่การต่อประกอบด้วยคุณสมบัติของกล่องโดยไม่มีการยึดติด โดยลักษณะของตัวกล่อง ผู้วิจัยจงใจออกแบบให้สามารถเปลี่ยนแปลงการจัดวางได้ นั่นหมายความว่ารูปทรงที่ได้จากการจัดวางในแต่ละครั้งอาจแตกต่างกัน ซึ่งผลงานศิลปะชิ้นนี้จะเป็นส่วนหนึ่งกับสิ่งแวดล้อมที่นำไปจัดวางเป็นของตกแต่งสมัยใหม่ หรืออาจเป็นความหมายในเชิงของเล่นก็ได้ ซึ่งคุณลักษณะเดียวกับตัวต่อของเด็กเล่นนั่นเอง ความหลากหลายในการต่อประกอบจากรูปทรง 1 แบบคือความหลากหลายที่เกิดขึ้นภายใต้หลักดุลยภาพ ลักษณะงานที่ได้จะเป็นการกินเนื้อที่ในอากาศ

11.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 11

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง	●		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน		●	
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน		●	
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน		●	
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		เท่ากันหมด
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน		●	

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

11.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ การนำแผ่นพลาสติกอิคริลิคมาต่อประกอบเป็นกล่องด้วยน้ำยาเชื่อมพลาสติก ซึ่งกล่องที่ได้ขนาดเท่ากันทุกด้านทุกกล่อง ขนาด 15 x 15 x 15 เซนติเมตร การนำกล่องแต่ละใบมาประกอบกันจะเห็นเป็นการวางซ้อนกันโดยไม่ได้ยึดติด เพื่อประโยชน์ในการเปลี่ยนแปลงการจัดวาง ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่ผู้วิจัยตั้งเจตนาไว้

- การจัดวางผู้วิจัยมุ่งหมายให้เกิดการจัดวางโครงสร้างของระนาบ 3 มิติในลักษณะของกล่อง ซึ่งในการจัดวางแต่ละครั้งจะต้องเปลี่ยนแปลงได้โดยง่าย ให้เกิดความหลากหลายในการจัดวาง

- ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมในการจัดวางได้ หากจะเป็นการไปในความหมายของตัวต่อของเด็กเล่นก็เป็นได้ ภายใต้หลักดุลยภาพ

- ผลงานสามารถเป็นส่วนหนึ่งกับสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้งได้ตามความเหมาะสม อาทิ สนามหญ้า สวนสาธารณะ สวนสนุก บนผิวน้ำ หรือเป็นสิ่งตกแต่งอาคารทันสมัย เป็นต้น

- ผลจากการต่อประกอบอาจกลายเป็นสิ่งที่มีความหมายในเชิงเนื้อหาขึ้นอยู่กับผู้ต่อประกอบ

11.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การตัดเพื่อต่อประกอบต้องวัดขนาดให้พอดีจึงจะประกอบกันสนิท

11.5 สรุป จุดเด่นในการพัฒนาสร้างสรรค์คือ การสร้างระนาบ 3 มิติ ในลักษณะของกล่องสามารถพัฒนาไปสู่การต่อประกอบที่หลากหลายและการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการจัดวาง ผลจากการต่อประกอบอาจกลายเป็นสิ่งที่มีความหมายในเชิงเนื้อหาขึ้นอยู่กับผู้ต่อประกอบ

12. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 12 ขนาด 135 x 180 เซนติเมตร (ขึ้นอยู่กับการจัดวาง)



12.1 แนวคิด สืบเนื่องจากการต่อประกอบในแนวตั้งในผลงาน จิรพันธ์ 11 ในผลงานจิรพันธ์ 12 ผู้วิจัยได้ใช้ระบบตารางกริดมาตลอดจึงสร้างผลงานแบบดึงระนาบบนตารางขึ้นมาให้เกิดความต่างระบบในแนวราบกับพื้น โดยใช้กล่องที่มีลักษณะแบนกว่าผลงานจิรพันธ์ 11 ซึ่งหากมองในเชิงสร้างสรรค์ต่อการจัดวางที่เปลี่ยนแปลงได้ยังถูกนำมาใช้ นั่นหมายความว่าจะเกิดความหลากหลายในการจัดวางขึ้นเช่นกัน ส่วนลักษณะผลงานที่ได้จะเป็นการกินเนื้อที่ในอากาศ แต่น้อยกว่าผลงาน จิรพันธ์ 11 เนื่องจากเป็นการวางต่อกันที่พื้นที่ที่ไม่มีการซ้อนกัน

12.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 12

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ	●		
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมองและการจัดวาง
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		เท่ากันหมด
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		เทาไม่มี
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

12.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

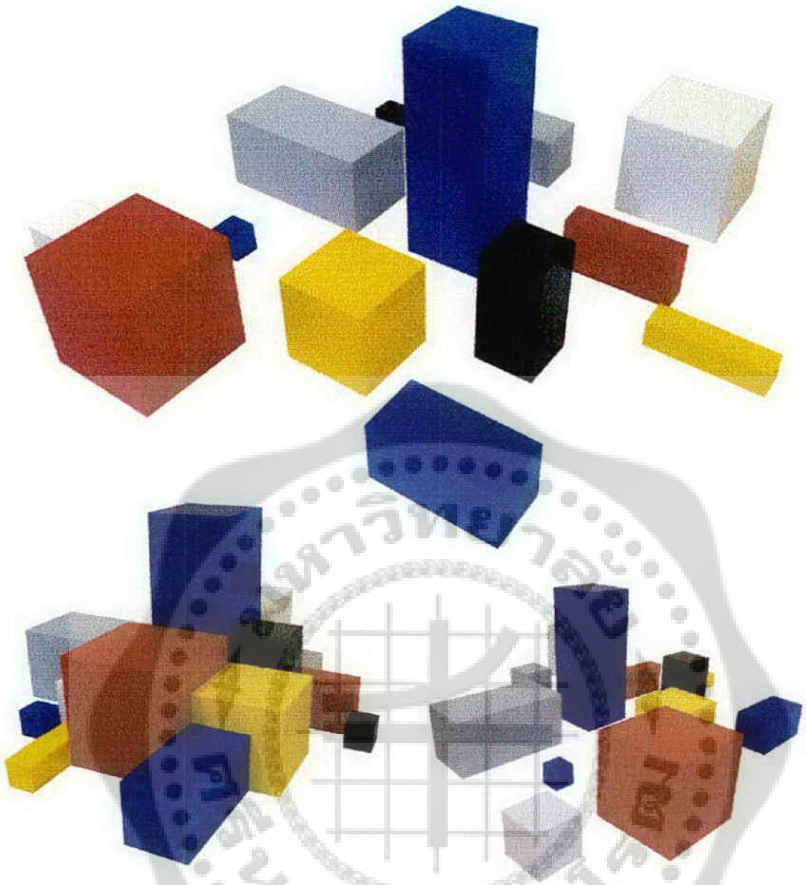
- กลวิธีการสร้างสรรค์ นำแผ่นพลาสติกมาตัดแล้วประกอบเป็นกล่องให้ได้ 5 x 15 x 20 เซนติเมตร จะเห็นได้ว่า กล่องจะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า เมื่อเทียบกับผลงานจิรพันธ์ 11 ในชิ้นนี้จะมีมิติของระนาบจะบางกว่า
- การจัดวางต่อประกอบในชิ้นนี้ผู้วิจับได้ใช้การต่อแบบมุมต่อมุมบนพื้นจะไม่กินเนื้อที่ในอากาศมากนัก แต่จะใช้พื้นที่มาก
- ความหลากหลายจากการจัดวางบังเกิดจขึ้น
- ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมในการจัดวางได้ หากจะเป็นไปได้ในความหมายของตัวเองเด็กเล่นก็เป็นได้ ภายใต้หลักดุลยภาพ
- ผลงานสามารถเป็นส่วนหนึ่งกับสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้งได้ตามเหมาะสม อาทิ สนามหญ้า สวนสาธารณะ สวนสนุก บนผิวน้ำ หรือเป็นสิ่งที่ตกแต่งอาคารทันสมัยเป็นต้น
- ผลจากการต่อประกอบอาจเป็นสิ่งที่มีความหมายในเชิงเนื้อหาขึ้นอยู่กับผู้ต่อประกอบ

12.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การต่อประกอบต้องประณีตมากขึ้นเนื่องจากขนาดแต่ละด้านไม่เท่ากัน

12.5 สรุป จุดเด่นในการพัฒนาสร้างสรรค์คือ การติดประกอบมิติของระนาบในแนวราบ เป็นส่วนหนึ่งของความหลากหลายจากลักษณะรูปทรงที่เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า

13. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 13 (ขนาดขึ้นอยู่กับการจัดวาง)



13.1 แนวคิด การสร้างระนาบ 3 มิติ สามารถสร้างให้มีขนาดที่แตกต่างกันได้เพื่อความหลากหลายในการจัดวางและมุมมองใหม่ ระนาบ 3 มิติ จะมีทั้งระนาบที่เท่ากันทุกด้าน หรืออาจไม่เท่ากันหรืออาจมีทั้งสีเหลือง ผืนผ้าและจตุรัสอยู่ในกล่องเดียวกัน ความหลากหลายเหล่านี้จะก่อให้เกิดอิสระมากขึ้น แนวคิดนี้เป็นการคิดในลักษณะเลโก้ (ของเล่นเด็ก) ซึ่งสามารถนำมาใช้พัฒนาสร้างสรรค์ได้

13.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 13

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	•		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน		●	
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว	●		
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน		●	
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		เท่ากันหมด
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่		●	
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว	●		
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		เกิดสัดส่วนของรูปทรงด้วย
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวด-ล้อมที่ติดตั้งงาน
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมอง
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมอง

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมอง
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

13.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ ระนาบถูกสร้างเป็น 3 มิติ ด้วยพลาสติกอะครีลิคโดยกำหนดให้เกิดความหลากหลายเรื่องขนาดดังนี้

1. สีดำ 2 กล่อง (5 x 5 x 5), (10 x 10 x 20)
2. สีแดง 2 กล่อง (5 x 10 x 20), (20 x 20 x 20)
3. สีเหลือง 2 กล่อง (5 x 5 x 20), (15 x 15 x 15)
4. สีน้ำเงิน 3 กล่อง (15 x 15 x 40), (10 x 10 x 20), (5 x 5 x 5)
5. สีเทา 2 กล่อง (15 x 15 x 30), (10 x 10 x 10)
6. สีขาว 2 กล่อง (20 x 20 x 20), (10 x 10 x 10)

รวมทั้งหมด 13 กล่อง

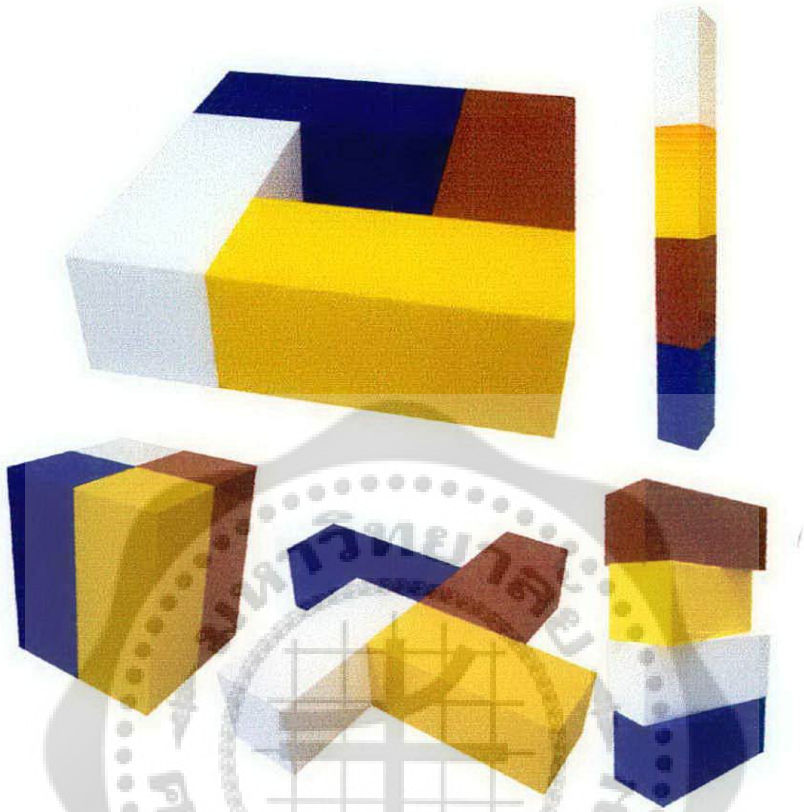
- การจัดวางมีความหลากหลายขึ้นจากขนาดกล่องที่แตกต่างกัน การต่อประกอบไม่มีการยึดติด สามารถเปลี่ยนแปลงการจัดวางได้
- ผู้ชมมีส่วนร่วมได้ดังเช่นในผลงานที่ 11, 12 และเป็นส่วนหนึ่งในสิ่งแวดล้อมได้ รวมทั้งผลจากการต่อประกอบอาจเป็นสิ่งที่มีความหมายในเชิงเนื้อหาขึ้นอยู่กับผู้ต่อประกอบ

13.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การกำหนดขนาดที่แตกต่างจะต้องไม่คาดหวังผลจากการต่อประกอบ เนื่องจากผู้วิจัยเองไม่ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องของเนื้อหาเรื่องราว

13.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาสร้างสรรค์คือ การสร้างความหลากหลายในการจัดวางออกแบบโครงสร้างจากขนาดที่แตกต่างกันของระนาบ 3 มิติ

14. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 14 ขนาด 50 x 50 x15 เซนติเมตร



14.1 แนวคิด สืบเนื่องมาจากผลงานจิรพันธ์ 13 มาสู่การพัฒนาการต่อประกอบจัดวางโครงสร้างของระนาบ 3 มิติ เพื่อให้ได้ความหลากหลายมากที่สุดจากการออกแบบระนาบ 3 มิติ 2 แบบ เพียง 4 ชิ้น แต่สามารถออกแบบการจัดวางโดยไม่ใช้น้ำยาเชื่อมพลาสติกให้ได้รูปแบบมากที่สุด

14.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 14

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง	●		
2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน

3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	
	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		

- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด		●	
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		เทา, ดำ ไม่มี
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมอง
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด		●	
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		ขึ้นอยู่กับมุมมอง
	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน	●		

และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน			ขึ้นอยู่กับมุมมอง
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

14.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

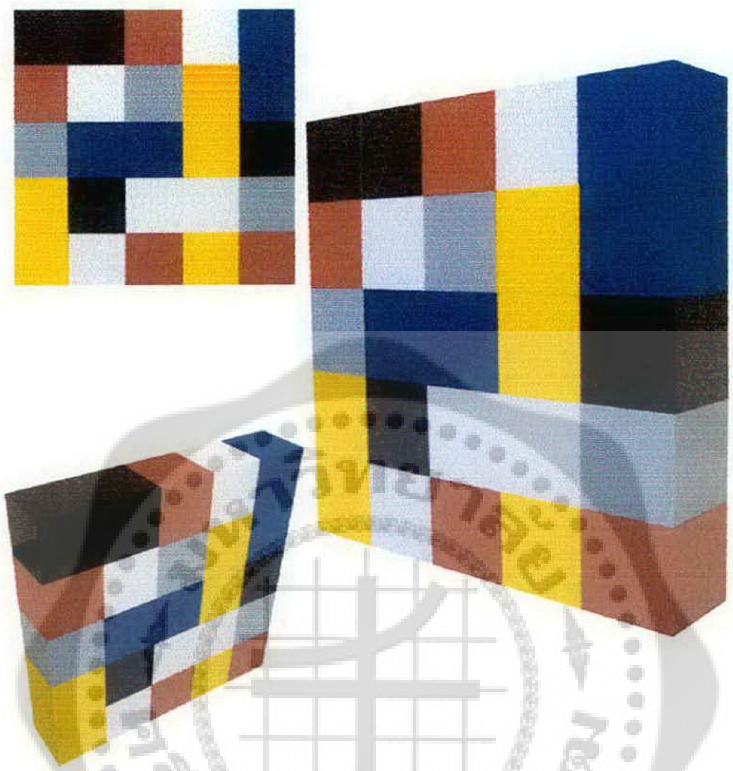
- กลวิธีการสร้างสรรค์ นำพลาสติกอะครีลิคมาประกอบเป็นระนาบ 3 มิติ ให้ได้ตามขนาด 15 x 15 x 35 เซนติเมตร 4 สี 4 ชิ้นงาน และนำมาจัดวางโดยปราศจากการใช้น้ำยาเชื่อม
- การออกแบบรูปทรง ถูกออกแบบให้สามารถต่อประกอบจัดวางได้หลากหลายที่สุดในจำนวนที่มีกล่องเพียง 4 ชิ้น ซึ่งจะทำให้ระนาบทุกด้านสามารถแสดงต่อสายตาได้ในมุมมองต่าง ๆ กัน นับว่ามีความเรียบง่ายแต่มีความหลากหลาย
- การจัดวางสามารถต่อประกอบได้อย่างลงตัวเป็นเอกภาพในแต่ละรูปแบบ
- สามารถพัฒนาไปสู่การเป็นส่วนหนึ่งในสิ่งแวดล้อมได้ตามความเหมาะสม

14.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- รูปทรง 3 มิติที่ทำต้องได้มุมฉากอย่างดีเพื่อความมั่นคงในการต่อประกอบ

14.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ ระนาบ 3 มิติ ที่สร้างขึ้น 1 แบบ เพียง 4 ชิ้น 4 สี สามารถพัฒนาการต่อประกอบจัดวางได้หลากหลายรูปแบบโดยไม่มีการยึดติดกัน และระนาบทุกด้านเป็นประโยชน์ต่อการต่อประกอบจัดวางและแสดงต่อสายตาผู้ชม

15. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 15 ขนาด 15 x 75 x 75 เซนติเมตร



15.1 แนวคิด การสร้างระนาบ 3 มิติสีต่าง ๆ และนำมาจัดวางในลักษณะลูกบิดโดยการจัดวางสามารถเปลี่ยนแปลงได้ แม้จะมีการจำกัดจำนวนกล่อง และจำนวนสี ความหลากหลายในการจัดวางจะเกิดขึ้นภายใต้ขนาด 15 x 75 x 75 เซนติเมตร ซึ่งเป็นขนาดโดยรวมเมื่อมีการต่อประกอบจัดวาง แนวคิดนี้มาจากพัฒนาการของเล่นลูกบิดนั่นเอง

15.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 15

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน		●	
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน		●	
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด		●	
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน		●	

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

15.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ นำแผ่นพลาสติกอะครีลิคมาประกอบกันเป็นระนาบ 3 มิติ ให้แต่ละด้านมีขนาดเท่า ๆ กัน คือ 15 x 15 x 15 เซนติเมตร โดยมีการกำหนดสีดังนี้

สีเหลือง 5 ชิ้น
สีแดง 5 ชิ้น
สีน้ำเงิน 4 ชิ้น
สีขาว 6 ชิ้น
สีเทา 3 ชิ้น
สีดำ 2 ชิ้น

- การจัดวางสามารถเปลี่ยนแปลงได้ ภายใต้รูปทรงขนาด 15 x 75 x 75 เซนติเมตร ซึ่งการนำแนวคิดการจัดวางแบบนี้ได้มาจากการเล่นลูกบิด เพียงแต่ในผลงานจิรพันธ์ 16 จะเป็นเรื่องของการจัดวางโครงสร้างโดยอาศัยหลักดุลยภาพ ดังนั้นความหลากหลายจากการจัดวางจะเกิดจากการสลับสับเปลี่ยนตำแหน่งของสีซึ่งมีมิติ

- สามารถเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อมตามความเหมาะสม

15.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การต่อประกอบเชื่อมกล่องแต่ละด้านต้องเท่ากันทุกกล่องมิฉะนั้นการต่อประกอบจะไม่สนิท เพราะการจัดวางจะไม่มีการยึดติดเพื่อให้เปลี่ยนแปลงได้

15.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ การจัดวางโครงสร้างระนาบสี 3 มิติในลักษณะของการต่อซ้อนกันโดยไม่ยึดติดเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง การจัดวางภายใต้ขนาดโดยรวมยังคงเดิมที่ขนาด 15 x 75 x 75 เซนติเมตร

การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 3 มีผลงาน 4 ชิ้นงาน

16. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 16 ขนาด 37 x 37 x 37 เซนติเมตร



16.1 แนวคิด การจัดวางระนาบ สีบนระนาบขาวในลักษณะของระนาบขาว 3 มิติ สามารถมองเห็นการจัดวางระนาบสีแต่ละสีในด้านต่าง ๆ ของระนาบ 3 มิติได้ถึง 5 ด้าน เป็นการพัฒนาเรื่องของมุมมองเป็นการจัดวางระนาบบนระนาบ 3 มิติ อีกทีหนึ่ง

16.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 16

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง	●		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ	●		
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		มีเพียงด้านที่ใช้สีดำด้านเดียว

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

16.3 การพัฒนาการสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ นำระนาบสีขาวมาประกอบเป็น 3 มิติ ขนาด 37 x 37 x 37 เซนติเมตร จากนั้นนำแผนระนาบสีแต่ละสีมาจัดวางแต่ละด้านในลักษณะแตกต่างกัน และเชื่อมด้วยน้ำยาเชื่อมพลาสติก

- การจัดวางโครงสร้างของแต่ละด้านจะใช้ระนาบสี 1 สี จัดวางใน 1 ด้าน จัดวางในลักษณะต่าง ๆ กัน และด้านหลังเป็นการจัดวางโดยใช้สี 4 สี คือ แดง, น้ำเงิน, เหลือง, เทา โดยใช้ดุลยภาพควบคุมการจัดวาง

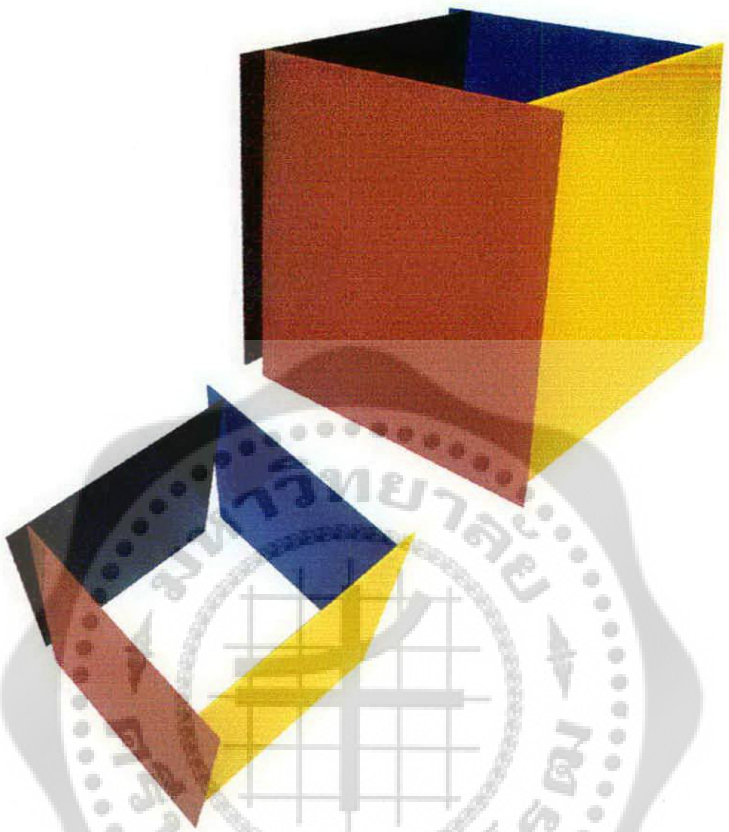
- มุมมองในงานชิ้นนี้มีถึง 5 มุมมอง ตามด้านของระนาบ 3 มิติ สีขาวนั่นเอง

16.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- การประกอบกล่องขนาดใหญ่ต้องเคลื่อนย้ายด้วยความระมัดระวัง เพราะพื้นที่ในการเชื่อมต่อจะน้อยมาก

16.5 สรุป จุดเด่นในการพัฒนาสร้างสรรค์คือ ระนาบขาวถูกสร้างเป็น 3 มิติ และสร้างการจัดวางระนาบแต่ละสีให้สามารถมองเห็นได้ถึง 5 มุมมอง ตามด้านของระนาบ 3 มิติ เป็นการจัดวางระนาบซ้อนบนระนาบ 3 มิติ อีกทีหนึ่ง

17. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 17 ขนาด 45 x 45 x 45 เซนติเมตร



17.1 แนวคิด ผู้วิจัยสนใจที่จะพัฒนาระนาบสีต่าง ๆ ให้เกิดเป็น 3 มิติ เชิงเทคนิคการต่อประกอบในลักษณะของการก่อรูปโดยปราศจากการเชื่อมต่อด้วยน้ำยาเชื่อมพลาสติก ซึ่งปรากฏว่าแผ่นระนาบขนาดเท่า ๆ กัน สามารถวางพิงกันได้ในลักษณะการวางซึ่งถ้ามองในมุมบนจะคล้ายกับกังหันลม ที่มีจุดศูนย์กลางขนาดใหญ่

17.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 17

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน		●	
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ	●		
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน		●	
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น	●		ปรากฏในมุมบน

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด		●	
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ		●	
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน		●	
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด		●	
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน	●		ปรากฏในมุมบน
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน		●	

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน	●		ปรากฏในมุมบน
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

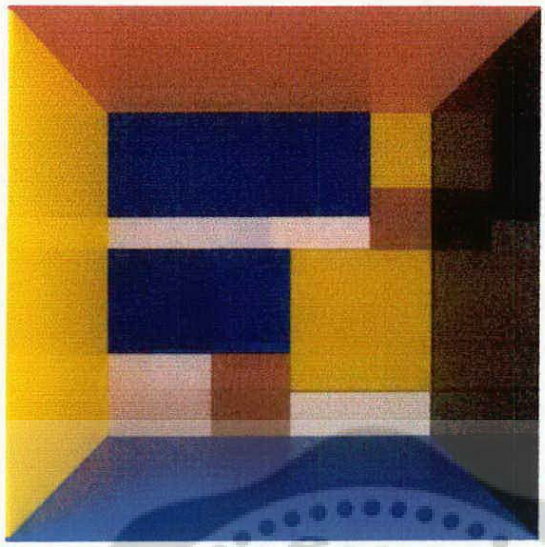
17.3 การพัฒนาสร้างสรรค์ ลักษณะพิเศษในเชิงเทคนิคที่เรียบง่ายคือ การต่อประกอบโดยปราศจากน้ำยาเชื่อมพลาสติกแต่เป็นการนำเอาระนาบสีมาพิงกัน หากมองด้านบนจะพบการพิงกันในลักษณะของกังหันลมที่มีจุดศูนย์กลางขนาดใหญ่ นับว่าเป็นการจัดวางในลักษณะของการก่อรูปจากตัวระนาบเองโดยอาศัยหลักการทางธรรมชาติ

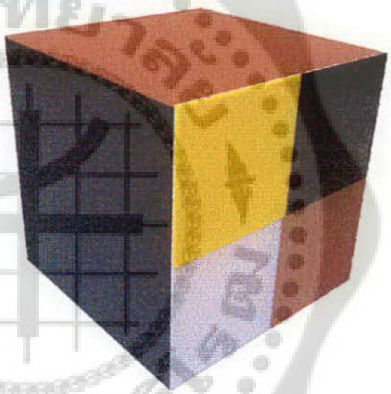
17.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- ต้องตัดแผ่นพลาสติกให้เรียบร้อยและทำมุมฉากทุกมุม การจัดวางจึงจะมั่นคง

17.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ การสร้างลักษณะของการก่อรูปให้เป็น 3 มิติ โดยอาศัยเทคนิคการจัดวางพิงกันโดยปราศจากการเชื่อมด้วยน้ำยาเชื่อมพลาสติก และสามารถเปลี่ยนแปลงการจัดวางตำแหน่งสีได้เป็นอีกเทคนิคในการสร้างระนาบให้เป็น 3 มิติในอีกมุมมองหนึ่ง

18. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 18 ขนาด 35 x 35 x 35 เซนติเมตร





18.1 แนวคิด การเสนอมุมมองใหม่จากการมองระนาบ 3 มิติ ภายนอกและยังสามารถมองเห็นการจัดวางโครงสร้างภายใน ซึ่งระนาบสีทุกแผ่นจะแสดงศักยภาพทั้งด้านหน้าและด้านหลัง อาจกล่าวได้ว่าเป็นการจัดวางภายในระนาบ 3 มิติ อีกทีหนึ่ง ซึ่งผลทางการมองเห็นแตกต่างกัน เมื่อมองเข้าไปภายในจะเห็นสะท้อนของระนาบกันเอง

18.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 18

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	•		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ	●		การมองภายในกล่องแบบทัศนียภาพ
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน		●	
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน	●		
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ		●	
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน		●	
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		เทาไม่มี
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน	●		
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นจะกลายเป็นสิ่งแวดล้อมที่ติดตั้งงาน
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากระนาบ	●		

	สี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน			
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		ระนาบทุกชิ้นกลายเป็นรูปพื้นคือสิ่งแวดล้อมที่ชิ้นงานไปติดตั้ง
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน	●		
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

18.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ ตำแหน่งพลาสติกอะคริลิคมาต่อประกอบเป็นระนาบ 3 มิติ แต่เปิดไว้ 1 ด้าน และให้เป็นด้านหน้า และออกแบบจัดวางระนาบภายในของกล่อง ส่วนด้านหลังก็มีการออกแบบจัดวางระนาบเช่นกัน

- การออกแบบจัดวางระนาบภายในกล่องทำให้ได้เห็นการจัดวางระนาบอีกมิติหนึ่งซึ่งลึกเข้าไป

- ในการบันทึกภาพจะพบว่าปรากฏเส้นเฉียงจากมุมกล่อง 4 มุม โดยรอบถึงมุมกล่อง 4 มุมภายใน เกิดปฏิสัมพันธ์กันระหว่างเส้นตั้ง เส้นนอน และเส้นเฉียง ในเชิงทัศนียภาพ

- การเกิดเงาสะท้อนของการจัดวางภายในกับด้านทั้ง 4 ของผนังกล่องเป็นอีกมุมมองหนึ่ง

18.4 ปัญหาในการสร้างงาน

- ไม่พบปัญหา

18.5 จุดเด่นของการพัฒนาคือ การเกิดมุมมองของการออกแบบจัดวางกับความลึกของระนาบที่ถูกพัฒนาเป็น 3 มิติ หากมองจากด้านหลังจะพบความเป็นปริมาตรภายนอกและการจัดวาง แต่เมื่อมองจากด้านหน้าจะพบความลึกและการจัดวาง

19. ชื่อผลงาน จิรพันธ์ 19 ขนาด 40 x 40 x 30 เซนติเมตร



19.1 แนวคิด ความไม่สิ้นสุดในการจัดวางจากระนาบแผ่นเดียว สิ่งที่สามารถทำให้เห็นเป็นเช่นนั้นได้คือกระจก การจัดวางกระจกในเชิงเทคนิคกับผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากกรอบกระจกที่ใช้ครอบดูลายกระเบื้องจากกระเบื้องเพียงแผ่นเดียวแต่สามารถเห็นการต่อประกอบจัดวางอย่างมากมายโดยมองผ่านกระจก

19.2 สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยและนำมาใช้ในผลงานจิรพันธ์ 19

ตารางแสดงผลการวิจัยและการนำมาใช้ในผลงานของผู้วิจัย

ลำดับ/หัวข้อ	ผลการศึกษาวิจัย	นำมาใช้	ไม่นำมาใช้	ข้อสังเกต
1. รูปแบบ	รูปแบบนามธรรมเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สีน้ำหนัก รูปร่าง	●		ไม่มีเส้น

2. กลวิธีการสร้างสรรค์	- การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น - การระบายสีให้เรียบขอบคม			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
3. โครงสร้าง - ทฤษฎีเส้นแย้ง	- การใช้เส้นนอนตัดกันหรือมีปฏิกริยาสัมพันธ์กัน		●	
- ทฤษฎีเส้นเฉียง	- การใช้เส้นเฉียงเป็นเส้นเดียวกับกรอบภาพมาตัดกับเส้นตั้งเส้นนอนในภาพ		●	
- ทฤษฎีการซ้ำ	- การใช้รูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีซ้ำกัน	●		
	- การใช้เส้นตั้งเส้นนอนสีดำซ้ำ ๆ กัน		●	
	- การใช้เส้นระนาบสีและขนาดที่ซ้ำกัน	●		
- ทฤษฎีจังหวะ	- การใช้เส้นแบ่งระนาบเป็นจังหวะระหว่างระนาบ		●	
	- การใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ		●	
- ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง	- การใช้รูปร่างของระนาบที่มีขนาดแตกต่างกัน		●	
	- การใช้เส้นที่มีขนาดความหนาต่างกัน		●	
- ทฤษฎีความเคลื่อนไหว	- การใช้ขนาดความหนาของเส้นเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
	- การใช้ขนาดของระนาบเป็นตัวเคลื่อนไหว		●	
- ทฤษฎีความกลมกลืน	- การใช้รูปร่างระนาบสี่เหลี่ยมที่มีขนาดเท่า ๆ กันทั้งภาพ	●		
	- การระบายเรียบทั้งภาพ			ถูกสร้างด้วยวัสดุแทน
	- การใช้สีเดียวกันส่วนใหญ่ของภาพ		●	
	- การใช้เส้นสีเดียวกันตัดกันอย่างโดดเด่น		●	
	- การใช้สีประเภทเดียวกันผสมขาวหรือเทา		●	
- ทฤษฎีความขัดแย้ง	- การขัดแย้งของเส้น		●	

	- การใช้สีขัดแย้งกันตัดกัน	●		
	- การใช้ระนาบที่มีขนาดแตกต่างกันขาดการเชื่อมโยงกัน	●		
- ทฤษฎีการเน้น	- การเน้นด้วยขนาด	●		
	- การเน้นด้วยสี	●		
	- การเน้นด้วยความถี่ของเส้น		●	
- ทฤษฎีเอกภาพ	- เอกภาพที่อยู่กับที่	●		
	- เอกภาพที่เคลื่อนไหว		●	
4. สี	- การใช้สีขั้นปฐมภูมิ	●		
	- การใช้ ขาว เทา ดำ	●		เทาไม่มี
และระนาบ	- การใช้ระนาบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส / ผืนผ้า	●		ผืนผ้าไม่มี
5. สัดส่วนและขนาด	- สัดส่วนของรูปร่างของระนาบที่แตกต่างกัน		●	
	- สัดส่วนของเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง		●	
	- สัดส่วนและขนาดของเส้นความหนาของเส้นแต่ละเส้น		●	
	- สัดส่วนของสีที่เป็นรูปกับเป็นพื้นและสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้ายขวา	●		พื้นคือสิ่งที่ปรากฏในกระจกซึ่งไม่ใช้ระนาบ
6. ดุลยภาพ - สมดุลด้วยน้ำหนัก	- น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน	●		
- สมดุลด้วยจุดสนใจ	- จุดสนใจที่เกิดจากสี	●		
	- จุดสนใจที่เกิดจากขนาด		●	
	- จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน		●	
- สมดุลด้วยความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งจากเส้นตัดกับเส้นนอน		●	
	- ความขัดแย้งจากสีตัดกัน	●		
	- ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน		●	

	- ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน		●	
และแรง	- แรงจากรูปและพื้น	●		รูปคือระนาบสี พื้นคือสิ่งที่ปรากฏในกระจกแต่ไม่ใช่ระนาบ
	- แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน		●	
	- แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน		●	
	- แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน	●		

19.3 การพัฒนาสร้างสรรค์

- กลวิธีการสร้างสรรค์ จัดวางระนาบสีลงบนแผ่นระนาบและนำกรอบกระจก 3 ด้านมาครอบ ขนาดของระนาบแผ่นล่าง 40 x 40 เซนติเมตร ระนาบสีต่าง ๆ ขนาด 10 x 10 เซนติเมตร ส่วนกระจกแต่ละด้านขนาด 30 x 40 เซนติเมตร ทั้งหมดถูกนำมาประกอบดังภาพผลงาน นับว่าเป็นผลสืบเนื่องมาจากผลงาน จิรพันธ์ 18 แต่พัฒนาจากผนังที่เป็นพลาสติกมาเป็นแผ่นกระจกแทน
- การจัดวางโครงสร้าง เป็นการจัดแบบตารางกริดดังที่เคยใช้มาตลอด และเรียบง่ายขึ้นภายใต้หลักดุลยภาพ
- ผลทางการเห็นคือ ความไม่สิ้นสุดของการจัดวาง ระนาบได้ใช้ระนาบหลักขนาด 40 x 40 เซนติเมตร เพียงแผ่นเดียว นับว่าเป็นอีกหนึ่งแนวทางการพัฒนามุมมองและการจัดวางที่ง่ายขึ้นหลังจากการใช้เทคนิคภาพสะท้อนจากกระจก ซึ่งทำให้ภาพที่ได้เพิ่มขึ้นอีกหลายเท่าตัว
- ข้อมูลเชิงเทคนิคหากกระจกยิ่งสูงภาพสะท้อนก็จะยิ่งมากขึ้นด้วย

19.4 ปัญหาในการสร้างภาพ

- ต้องใช้กระจกที่ทำจากพลาสติกเท่านั้นจึงจะสามารถต่อประกอบกับแผ่นพื้นอะคริลิคด้านล่างได้

19.5 สรุป จุดเด่นของการพัฒนาคือ การเห็นการจัดวางโครงสร้างอย่างไม่สิ้นสุดจากระนาบหลักเพียงแผ่นเดียว โดยอาศัยเทคนิคการสะท้อนของกระจก เป็นการผสมผสานระหว่างการก่อรูปของระนาบ 3 มิติ และกระจกเงาสะท้อน

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในหัวข้อ ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน สามารถสรุปผลการศึกษาวิจัย ดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษางานจิตรกรรมตามแนว นีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน ในประเด็นดังนี้
   1.1 รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์
      1.1.1 โครงสร้าง
      1.1.2 สีและระนาบ
      1.1.3 สัดส่วนและขนาด
      1.1.4 ดุลยภาพและแรง
2. เพื่อนำผลจากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแนวทางของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษากระบวนการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน ในประเด็นดังต่อไปนี้
   1.1 ที่มาของแนวความคิด
   1.2 รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์
      1.2.1 โครงสร้าง
      1.2.2 สีและระนาบ
      1.2.3 สัดส่วนและขนาด
      1.2.4 ดุลยภาพและแรง
2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน ที่สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1917 – 1944 จำนวน 14 ภาพ ได้แก่

   กลุ่มที่ 1 วิธีการสร้างจากการใช้สี 1 สี

   1) Composition II with Black Lines, 1930
      Oil on canvas, 50 x 51 cm
   2) Composition with Yellow Lines, 1933
      Oil on canvas, diagonal 133 cm

   กลุ่มที่ 2 วิธีการสร้างจากการใช้สี 2 สี

   3) Vertical Composition with Blue and White, 1936
      Oil on canvas, 121 x 59 cm
   4) Composition with Red and Black, 1936
      Oil on canvas, 102 x 104 cm

5) Composition with Blue, 1937
Oil on canvas, 80 x 77 cm

กลุ่มที่ 3 วิธีการสร้างจากการใช้สี 3 สี

6) Composition with Colour Planes No. 3, 1917
Oil on canvas, 48 x 61 cm

7) Composition with Black, White, Yellow and Red, 1939 – 42
Oil on canvas, 79.3 x 73.5 cm

8) New York City 1, 1942
Oil on canvas, 119.3 x 114.2 cm

กลุ่มที่ 4 วิธีการสร้างจากการใช้สี 4 สี

9) Composition in colour A, 1917
Oil on canvas, 50 x 44 cm

10) Composition with Red, Blue and Yellowish-Green, 1920
Oil on canvas, 67 x 57 cm

11) Composition with Red, Yellow and Blue, 1928
Oil on canvas, 42.2 x 45 cm

12) Composition with Red, Yellow and Blue, 1939-42
Oil on canvas, 72 x 69 cm

13) New York, New York, 1941/42
Oil on canvas, 94 x 92 cm

14) Victory Boogie-Woogie, 1943/44 (Unfinished)
Oil and paper on canvas, diagonal 177.5 cm

3. นำผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิด โครงสร้าง สีและระนาบ สัดส่วนและขนาด ดุลยภาพและแรงในผลงานภาพจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแนวทางของผู้วิจัย

สรุปผลการวิจัย

ผลการวิเคราะห์แยกออกเป็น 2 ประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1 ผลการวิเคราะห์ในประเด็นที่มาของแนวความคิด
ที่มาแนวความคิดในบริบทศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

ประเด็นที่ 2 ผลการวิเคราะห์ในประเด็นรูปแบบและกลวิธีสร้างสรรค์
2.1 โครงสร้าง
2.2 สีและระนาบ

2.3 สัดส่วนและขนาด

2.4 ดุลยภาพและแรง

จากการวิเคราะห์สามารถสรุปผลวิเคราะห์ได้ดังนี้

ประเด็นที่ 1

ที่มาของแนวความคิดในบริบทศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์

ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ หรือหาวิธีการใหม่และเห็นความสัมพันธ์ใหม่ของสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนปรับปรุงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นง่ายขึ้น สะดวกขึ้น ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ถือเป็นผลจากความคิดสร้างสรรค์ของมอนเดรียนในการเป็นผู้นำแห่งลัทธินามธรรมเรขาคณิต ความคิดสร้างสรรค์ของมอนเดรียนจะเกิดขึ้นไม่ได้หากไม่เกิดปัญหาจากรากฐานเก่าของเขาเอง หลังจากที่มอนเดรียนเข้าสู่วัยกลางคน เขาอิ่มตัวกับศิลปะแบบเก่าในแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ การแสวงหาอาณาจักรใหม่ทางความคิดจึงเกิดขึ้น ในช่วงต้นศตวรรษที่ 16 ยุคแห่งการก่อกำเนิดลัทธิและสิ้นสุดยุคศิลปะแห่งการจำลองสิ่งต่าง ๆ ทั้งหลาย เห็นได้ชัดจากลัทธิคิวบิสม์ ผู้บุกเบิกศิลปะนามธรรมผู้นำคือปิกัสโซ ซึ่งเขาได้ลดตัดทอนและคำนึงถึงการแก้ปัญหาเรื่องสื่อมากกว่าที่จะแปรค่าทางด้านความรู้สึกต่อเรื่องราว ศิลปะนามธรรมที่พัฒนาจากปิกัสโซ่แบ่งได้ 2 แนวทาง แนวทางแรก การแปรค่าทางด้านความรู้สึกอารมณ์ ผู้นำคือแคนดินสกี้ แนวทางที่ 2 การแสดงออกของความเป็นระเบียบ รูปเรขาคณิตผู้นำได้แก่มอนเดรียน

มอนเดรียนคือผู้แสวงหาความแปลกใหม่ และเขาพบว่าคิวบิสม์คือแนวทางใหม่ที่เขาสนใจเกี่ยวกับรูปทรงใหม่ แต่ก็ไม่พอที่จะทำให้เขาได้พบความเป็นส่วนตัวของตัวเอง แต่ด้วยความสนใจในวิชาปรัชญาทางคณิตศาสตร์และสถาปัตยกรรม เขาจึงนำความคิด 2 แนวทางนี้มารวมกัน คือความคิดของ Schoenmaekers นักคณิตศาสตร์ชาวดัทช์ ผู้เสนอเกี่ยวกับหลักการของเส้นละติจูดและลองจิจูด และความคิดของ Frank Loyd Wright ผู้เสนอเกี่ยวกับหลักการของเส้นที่ทำมุมฉากต่อกัน 2 ความคิดประสานกันในตัวมอนเดรียนและเกิดความคิดในการมองทุกอย่างเป็นเส้นตั้งเส้นนอน โดยการสร้างภาพนามธรรมของมอนเดรียนนั้นไม่ได้เกิดจากการลดทอน มอนเดรียนจะมองทุกอย่างเป็นเส้นตั้งเส้นนอน และยึดถือการออกแบบจัดวางช่องไฟระหว่างเส้นด้วยแม่สี และภาพของเขาจะต้องไม่เป็นการทำให้เป็นเรื่องธรรมชาติ ต้องเป็นอิสระต่อการเสนอเรื่องราวไม่เกี่ยวกับส่วนตัวหรือสิ่งใด ๆ เป็นเพียงรูปแบบที่มองเห็น นั่นคือการเข้าสู่ความเป็นสากล สากลสำหรับมอนเดรียนคือเป็นสิ่งอมตะ ไม่รู้สึกตัว เคลื่อนไหวไม่ได้ ตรงข้ามกับปัจเจกชนซึ่งเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงได้ ความเป็นสากลและความถาวรจะเกิดขึ้นได้จากความสมดุล ดังนั้นจึงไม่มีเรื่องราวใด ๆ ในภาพผลงานของมอนเดรียนนอกจากการบันทึกรูปแบบของความสมดุล

ประเด็นที่ 2

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏมีลักษณะเป็นนามธรรม เรขาคณิตแบบอิสระ การจัดองค์ประกอบมีลักษณะซ้าย-ขวา บน-ล่าง ไม่เท่ากัน ไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง (Non-Symmetrical Geometric)

กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีที่ปรากฏคือ การระบายสีให้เรียบ (Flat Coloring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตแน่นอน เมื่อศึกษาจะพบว่ามีการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทางหลักดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบร้อยและตัดเส้น
2. การระบายสีให้เรียบขอบคม

และในการระบายสีของมอนเดรียนนั้นจะเป็นการระบายสีเพื่อบันทึกรูปแบบ (Form Recorded)

2.1 โครงสร้าง

โครงสร้างในผลงานของมอนเดรียนพบการใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้างในหลายลักษณะด้วยกัน ผลงานส่วนใหญ่ของมอนเดรียนที่เห็นได้ชัดจะใช้เส้นตั้งเส้นนอนตัดกันทำมุม 90 องศา และใช้การซ้ำของรูปร่างสี่เหลี่ยมในลักษณะของระนาบสีตลอดจนการซ้ำของเส้นสีดำและแม่สี นอกจากนั้นการซ้ำยังรวมไปถึงการซ้ำด้วยขนาดของเส้นและระนาบซ้ำ ๆ กัน การซ้ำเหล่านี้ก่อให้เกิดเอกภาพและความกลมกลืนในผลงานของมอนเดรียน และเมื่อเกิดการซ้ำก็เกิดจังหวะตามมา โดยจังหวะนั้นจะเกิดจากเส้นแบ่งระนาบและการใช้ช่องว่างระหว่างระนาบเป็นจังหวะ และด้วยขนาดที่แตกต่างกันของระนาบสี่เหลี่ยมระหว่างจังหวะจึงเกิดระดับความเปลี่ยนแปลงจากระนาบสี่เหลี่ยมขนาดเล็กไปใหญ่หรือขนาดใหญ่ไปเล็ก ซึ่งก็คือการใช้ระนาบสีเป็นตัวเคลื่อนไหวนั่นเอง ส่วนความกลมกลืนถูกนำมาใช้ในลักษณะที่เด่นชัดที่สุด คือการระบายสีเรียบทั้งภาพทุกภาพ ในทางกลับกันความขัดแย้ง มอนเดรียนก็นำมาใช้ในลักษณะของการใช้เส้นตัดกันและการใช้สีตัดกัน ในขณะเดียวกันก็ใช้สีและขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมเป็นตัวเน้น ซึ่งทั้งหมดนี้จะถูกสร้างขึ้นโดยควบคุมด้วยหลักดุลยภาพเป็นสำคัญ และก่อให้เกิดเอกภาพในแต่ละชิ้นงานด้วย เอกภาพที่เคลื่อนไหวจากขนาดของระนาบและสีที่เกิดความระยิบระยับในตาจากการตัดกัน

2.2 สีและระนาบ

สีที่ปรากฏในการใช้สีเป็นการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี (Academic Coloring Style) ในประเด็นที่ว่า การใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity) คือโดยรวมของผลงานมอนเดรียนสีพื้นจะใช้สีขาวและสีของรูปจะใช้สีขั้นปฐมภูมิ (Primary Colors) และสีดำ และในบางภาพจะพบว่าแม่สีขั้นปฐมภูมิจะถูกผสมขาว ผสมเทา

ระนาบคือ การใช้ระนาบที่มีลักษณะรูปร่างทางเรขาคณิต (Geometric Shapes) คือระนาบรูปร่างสี่เหลี่ยมจัตุรัสและผืนผ้า

2.3 สัดส่วนและขนาด

สัดส่วนที่ปรากฏในผลงานของมอนเดรียนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์มูลฐานของศิลปะในลักษณะเปรียบเทียบกันดังนี้

- สัดส่วนของรูปร่างระนาบที่แตกต่างกัน
- สัดส่วนของเส้นตรงคือ จำนวนเส้นตั้งกับเส้นนอนที่นำมาจัดวาง
- สัดส่วนขนาดของเส้น คือ ความหนาของเส้นแต่ละเส้นที่แตกต่างกัน
- สัดส่วนของสี คือ สีที่เป็นรูปกับสีที่เป็นพื้น และสีที่มีสัดส่วนต่อกันในการจัดสมดุลซ้าย-ขวาของภาพ

การพบสัดส่วนเหล่านี้ในแต่ละภาพจะพบว่าเป็นส่วนสำคัญในการควบคุมความสมดุล

ขนาดที่พบในผลงานของมอนเดรียนจะพบขนาดของระนาบสี่เหลี่ยมบนผืนผ้าและจัตุรัสและขนาดของเส้นทั้งความยาวและความหนา ขนาดของระนาบและเส้นก็จะเป็นตัวกำหนดความสมดุลด้วยเช่นกัน

2.4 ดุลยภาพและแรง

ดุลยภาพที่ปรากฏเป็นการออกแบบจัดวางโครงสร้างมีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เหมือนกันไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) และพบความสมดุลที่เกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. ความสมดุลด้วยน้ำหนัก (Balance by Weight)
   - น้ำหนักที่เกิดจากขนาดที่แตกต่างกัน
   - น้ำหนักที่เกิดจากสีที่แตกต่างกัน
2. ความสมดุลด้วยจุดสนใจ (Balance by Interest)
   - จุดสนใจที่เกิดจากสี
   - จุดสนใจที่เกิดจากขนาด
   - จุดสนใจที่เกิดจากการใช้เส้นตัดกันและเส้นใกล้กัน
3. ความสมดุลด้วยความขัดแย้ง (Balance by Contrast)
   - ความขัดแย้งจากเส้นตั้งตัดกับเส้นนอน
   - ความขัดแย้งจากสีตัดกัน
   - ความขัดแย้งจากการใช้ขนาดต่างกัน
   - ความขัดแย้งจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งและแนวนอน

แรงที่ปรากฏในภาพเกิดจากความสัมพันธ์ของแรงในลักษณะต่าง ๆ ต่อไปนี้

1. แรงจากรูปและพื้น
2. แรงจากขนาดที่แตกต่างกัน
3. แรงจากเส้นที่สัมพันธ์กัน
4. แรงจากน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 1

การออกแบบจัดวางจากการเริ่มต้นจากการกำหนดกรอบภาพก่อนถูกละทิ้ง และพัฒนามาเป็นการนำเอาระบบตารางโดยไม่ต้องมีกรอบของผลงาน ทำให้ผลงานมีลักษณะเปิดผ่อนคลายขึ้น และพัฒนาเรื่องวัสดุด้วยการใช้พลาสติกอะครีลิค ซึ่งมีคุณลักษณะที่สอดคล้องกับผลทางการมองเห็นกับกลวิธีการระบายเรียบและทำให้จากการระบายสี กลายมาเป็นวัตถุที่มีความหนา หนทางในการพัฒนาเชื่อมต่อจึงมากขึ้น มีการเชื่อมต่อในหลายลักษณะ แม้กระทั่งการช้อนพลาสติกให้เกิดแสงเงา การเจาะแผ่นอะครีลิคจากตัวระนาบเป็นมุมมองใหม่ของการมองเห็นและเกิดระนาบ

การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 2

ช่วงที่ 2 จะเป็นช่วงที่ชัดเจนของการพัฒนาระนาบให้กลายเป็น 3 มิติ การพัฒนาความหลากหลายในการจัดวางระนาบ 3 มิติ ที่เกิดขึ้น ซึ่งทำให้ได้มุมมองใหม่ของระนาบมากขึ้น จากการที่ผลงานเป็น 3 มิติ กินเนื้อที่ในอากาศและการจัดวางสามารถเปลี่ยนแปลงได้ และผู้ชมมีส่วนร่วมในการจัดวาง รวมทั้งการมุ่งหมายให้ผลงานเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อมและการนำแนวคิด การต่อประกอบแบบของเล่นเด็ก (เลโก้) มาใช้ในเชิงเทคนิค วิธีการเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้น นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาเรื่องของมุมมองการจัดวาง โดยใน 1 ชิ้นงาน สามารถพัฒนามาสู่การมองได้ถึง 5 มุมมอง (ด้านหน้า-หลัง ซ้าย-ขวา และด้านบน) นอกจากนี้ยังมีการพัฒนามุมมองการเห็นโดยการสร้างเส้นให้กลายเป็นมิติและทำหน้าที่เป็นด้านแต่ละด้านของระนาบสีในผลงานจิรพันธ์ 9 และพัฒนาในแง่การจัดวางในผลงานจิรพันธ์ 14 คือ การสร้างวัตถุ 1 แบบ ในจำนวนน้อยชิ้น แต่สามารถต่อประกอบจัดวางได้หลายรูปแบบ นับว่าเป็นการพัฒนาเชิงเทคนิคการออกแบบรูปทรง เพื่อประโยชน์ในการต่อประกอบที่น่าสนใจ ช่วงที่ 2 จึงเป็นจุดเคลื่อนไหวของการก้าวเข้าสู่ความเป็นมิติ

การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 3

การพัฒนาสร้างสรรค์ช่วงที่ 3 เป็นการนำเสนอมุมมองใหม่เป็นสิ่งสำคัญ เริ่มจากการจัดวางระนาบบนระนาบ 3 มิติซ้อนกัน การต่อประกอบโดยไม่มีการเชื่อมต่อด้วยน้ำยาเชื่อมพลาสติกในผลงานจิรพันธ์ 17 โดยอาศัยหลักธรรมชาติ และการมองจากการจัดวางผ่านความลึกของระนาบ 3 มิติ จนสุดท้ายคือการสร้างความไม่สิ้นสุดของการมองเห็น การจัดวางผ่านกระจกเงา อาจกล่าวได้ว่าช่วงที่ 3 เป็นช่วงของรูปทรง 3 มิติกับมุมมองที่แตกต่างกัน ด้วยเทคนิคการต่อประกอบและวัสดุ

จากแต่ละช่วงของการพัฒนาสร้างสรรค์ สามารถบ่งบอกได้ว่าโครงสร้างที่มาจากระบบตารางกริดซึ่งสามารถพัฒนามาสู่การมองทุกสิ่งเป็นสี่เหลี่ยม เป็นตาราง และในที่สุดสามารถกลายเป็นโครงสร้างสากลของการสร้างสรรค์พัฒนางาน 2 มิติ ตลอดจน 3 มิติได้ เป็นอีกหนทางหนึ่งของการพัฒนาสร้างสรรค์ที่มีระบบ

จากแนวทางการพัฒนาสร้างสรรค์ทั้ง 3 ช่วง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะทั้งหมด 19 ชิ้น ซึ่งสามารถสรุปจำแนกประเด็นสำคัญดังนี้

1. เป็นกระบวนการคิดการออกแบบสร้างงานโดยอาศัยระบบตารางกริดและเสรีภาพในการจัดวางด้วยพลาสติกอะครีลิคในรูปแบบแขวนผนังเป็นส่วนใหญ่

2. เป็นกระบวนการนำระบบตารางกริดมาพัฒนาสู่ผลงาน 3 มิติ และมุมมองเชิงเทคนิคการต่อประกอบจัดวางที่เปลี่ยนแปลงได้ในสิ่งแวดล้อมและผู้ชมมีส่วนร่วมกับผลงานที่มีลักษณะเป็นชุด

3. เป็นกระบวนการเชิงเทคนิควิธีการผสมผสานวัสดุอื่นกับอะครีลิคและเทคนิคการต่อประกอบที่เรียบง่ายในรูปแบบของรูปทรงสี่เหลี่ยม

จากผลงานของมอนเดรียนซึ่งใช้กระบวนการในการสร้างสรรค์ในลักษณะของการกำหนดกรอบภาพรูปสี่เหลี่ยม (Canvas) ขึ้นมาก่อน แล้วจัดวางด้วยเส้นและใช้เส้นเป็นตัวกำหนดระนาบ ผู้วิจัยได้พัฒนาการออกแบบจัดวาง โดยใช้ระนาบมาออกแบบจัดวางบนระบบตารางโดยไม่กำหนดกรอบไว้ก่อน ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีอิสระในการออกแบบจัดวางที่หลากหลายขึ้น นอกจากนี้วัสดุพลาสติกอะครีลิกยังช่วยส่งเสริมในด้านของเทคนิคการจัดวาง การต่อประกอบ และมีมุมมองที่หลากหลาย ผลงานของผู้วิจัยจึงเป็นการสร้างมิติใหม่จากผลงาน 2 มิติของมอนเดรียน

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงการสร้างงานอย่างมีระบบมีกระบวนการ มีเหตุมีผล และมีลำดับขั้นตอนในการทำงานที่ชัดเจนขึ้น และงานที่ดีจะต้องมีพื้นฐานข้อมูลที่ดี การพัฒนาสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้ต้องมีการเริ่มต้นจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูล และวิเคราะห์อย่างมีเหตุมีผล รู้จักที่จะเชื่อมโยงและประมวลเหตุไปสู่ผล จนในที่สุดสามารถนำไปสู่แนวความคิดรวบยอด และสร้างกระแสความคิดย่อยเพื่อหาหนทางสู่การพัฒนาจนได้แนวความคิดรวบยอดของผู้วิจัยเอง และถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นช่วงของพัฒนาการสร้างสรรค์ในช่วงต่าง ๆ ซึ่งในการพัฒนาแต่ละช่วงก็จะเกิดการพัฒนาความคิดอยู่ตลอดเวลา นั่นหมายความว่า เมื่อนำผลงานของผู้วิจัยตั้งแต่ชิ้นที่ 1 ถึงชิ้นสุดท้าย จะเห็นการพัฒนาการที่เป็นลำดับขั้นตอน แต่มิได้หมายความว่าจะจบสิ้น หากแต่จะเป็นจุดเริ่มต้นของการรู้จักคิด รู้จักทำตามกระบวนการวิจัย

จากผลงานของมอนเดรียน ผู้วิจัยได้ข้อสังเกตหลายสิ่ง ซึ่งคิดว่าน่าจะเป็นข้อสังเกตที่น่าสนใจ เรื่องแรกคือเรื่องดุลยภาพ ผู้วิจัยพบว่าจากเดิมที่จุดสมดุลของการวิเคราะห์มักจะอยู่ตรงกลางภาพพอดีและแบ่งภาพเป็น 2 ฝั่งเท่า ๆ กันนั้น จากการศึกษาผลงานของมอนเดรียน ผู้วิจัยพบว่าจุดสมดุลหรือเส้นสมดุลไม่จำเป็นต้องอยู่ตรงกลางภาพเสมอไป เนื่องจากเส้นแบ่งจะเป็นการเพิ่มระนาบขึ้นมาใหม่และก็จะทำให้สมดุลของภาพเปลี่ยนไป ดังนั้นการค้นหาสมดุลอาจค้นหาได้จากสิ่งที่มีอยู่แล้วในภาพ ซึ่งความสมบูรณ์ของภาพยังคงอยู่ ดังตัวอย่างที่นำเสนอในบทสรุปการวิเคราะห์ ข้อสังเกตที่ 2 มอนเดรียนจะใช้พื้นเป็นสีขาวเกือบทุกภาพ ข้อสังเกตที่ 3 เมื่อมอนเดรียนอายุมากขึ้น เขาเริ่มสนใจเรื่องราวเนื้อหาในสังคมและนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างงานในช่วงบั้นปลายชีวิต ซึ่งไม่ปรากฏให้เห็นตั้งแต่เขาสร้างงานในลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของเขา อาจเป็นเพราะสังคมที่บีบคั้น ซึ่งเราพบในผลงานสุดท้ายของชีวิตมอนเดรียน ชื่อภาพ New York City 1. 1942, New York. 1941 / 1942 และ Victory Boogie – Woogie. 1943 / 44 เป็นการระบายสีเพื่อบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับการมีเสรีภาพจากระบบนาซีของชาวยุโรป สะท้อนการเฉลิมฉลองการมีชีวิต ซึ่งเป็นการเสนอเรื่องราวต่อสาธารณะชนครั้งแรกในรอบ 27 ปี แล้วเขาก็เสียชีวิตไปทั้งที่ผลงานยังไม่เสร็จ ข้อสังเกตอีกข้อหนึ่งในผลงาน Victory Boogie – Woogie. 1943 / 44 นี้มีการนำกระดาษสีมาปะติดแทนการระบายสีในบางส่วน ซึ่งอาจเป็นเพราะความชราของเขานั่นเอง

ในเชิงข้อมูลในบทที่ 2 ในเรื่องของการที่มีข้อมูลว่ามอนเดรียนออกแบบการจัดวางโดยใช้สัดส่วนทองนั้น เท่าที่ผู้วิจัยศึกษาไม่พบว่ามอนเดรียนได้นำมาใช้ แต่อาจเป็นมุมมองของนักวิชาการที่เชื่อมโยงลักษณะของผลงานของมอนเดรียนซึ่งมีรูปแบบที่สามารถมองในลักษณะนั้นได้

ในเชิงแนวความคิดมอนเดรียนเป็นนักอนุรักษ์ความคิดสร้างสรรค์มากกว่าที่จะเป็นคนดื้อ หรือเป็นคนที่ไม่สนใจใคร เพียงแต่ความคิดของเขาในเรื่องความเป็นสากลของเส้นตั้งเส้นนอน และการสร้างสรรค์งานในโลกที่เป็นส่วนตัวของเขาจะกลายเป็นสิ่งใหม่กับสาธารณะชนนั้น อาจทำให้เขากลายเป็นคนเก็บตัว ดูหยิ่ง แต่ในความเป็นจริงสิ่งที่เห็นอาจไม่ใช่สิ่งที่คิดและสิ่งที่คิดอาจไม่ใช่สิ่งที่เห็น

ในเชิงผลงานพบว่ามอนเดรียนมีพัฒนาการจากเส้นตั้ง เส้นนอนสีดำ และระนาบสีแม่สีมาสู่การพัฒนาเป็นการรวม 2 สิ่งเข้าด้วยกันคือ การนำเส้นมารวมเป็นหนึ่งเดียวกับสีได้อย่างน่าสนใจในผลงานชิ้นสุดท้าย (Victory Boogie-Woogie, 1943-1944)

ในส่วนพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ผู้วิจัยพบว่าในผลงานของมอนเดรียนเป็นเสมือนสะพานเชื่อมต่อระหว่างโลกของมอนเดรียนและสาธารณชน กล่าวคือมอนเดรียนสร้างผลงานในโลกส่วนตัว (ลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์) โดยปราศจากกระแสจากสังคมและนำเสนอโดยปราศจากเรื่องราวเนื่องจากการนำเสนอเรื่องราว

มอนเดรียนเชื่อว่าเป็นการเสนอความรู้สึกส่วนตัว ซึ่งจะทำให้มอนเดรียนไม่สามารถก้าวไปสู่ความเป็นสากลได้ เขาจึงมองหาสิ่งที่เป็นพื้นฐาน เช่น แม่สีมาบันทึกรูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบโดยใช้หลักดุลยภาพเป็นตัวควบคุม กระบวนการสร้างงานของเขาจึงเป็นเรื่องของความคิดในเชิงปรัชญาที่แฝงอยู่ในองค์ประกอบเหล่านั้น การพัฒนางานของมอนเดรียนจึงเป็นการพัฒนาเรื่องการจัดวางองค์ประกอบ ส่วนงานของผู้วิจัย ผู้วิจัยแสวงหากระบวนการใหม่ที่สะดวกต่อการออกแบบจัดวางเพื่อนำไปสู่โครงสร้างหลักของการพัฒนาอย่างมีระบบและเกิดเอกภาพในเชิงรูปแบบของผู้วิจัยเอง ผู้วิจัยจึงใช้พื้นฐานทางการออกแบบการใช้ตารางกริดมาเป็นโครงสร้างพื้นฐาน ซึ่งเป็นโครงสร้างสากลในวิชาการออกแบบมาพัฒนาการจัดวาง โดยปราศจากการกำหนดกรอบของภาพ ซึ่งทำให้การจัดวางองค์ประกอบมีอิสระมากขึ้น และพัฒนาไปสู่การเป็น 3 มิติ ด้วยวัสดุที่มีคุณสมบัติทางการมองเห็นเช่นเดียวกับผลการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ของมอนเดรียน และด้วยตัววัสดุนี้เองที่เพิ่มความหลากหลายในการพัฒนาสร้างสรรค์ ตลอดจนการผสมผสานกับวัสดุอื่นก็เป็นสิ่งที่แปลกใหม่ ซึ่งยังคงไว้ในลักษณะของมอนเดรียน แต่มุมมองนั้นเปลี่ยนไปทั้งมุมมองที่เป็นความจริง และมุมมองที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อลวงตา

อย่างไรก็ดี การทำวิจัยครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการวิจัยจากผลงานในอดีต ของศิลปินผู้ล่วงลับไปแล้วเมื่อ 50 ปีก่อน จึงมีเงื่อนไขมากมายที่ทำให้ผลงานวิจัยออกมาเช่นนี้ นับว่าเป็นอีกทางเลือกหนึ่งของการพัฒนาสร้างสรรค์ของผลงานศิลปะ

ข้อเสนอแนะ

จากผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันศิลปะนีโอ-พลาสติซิสม์ ของ ปิเอต์ มอนเดรียน และผลของการพัฒนาสร้างสรรค์ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันลัทธินีโอ-พลาสติซิสม์ของมอนเดรียนนอกเหนือจากนำมาวิเคราะห์ยังมีอีกหลายภาพที่มีความน่าสนใจ เนื่องจากมอนเดรียนจะสร้างลักษณะเด่นในการจัดวางองค์ประกอบในทุก ๆ ภาพของเขาเสมอ การได้ศึกษางานของมอนเดรียนเหมือนได้แว่นตาแห่งความสมดุลมาใส่จึงน่าสนใจที่จะศึกษาผลงานนอกเหนือจากในงานวิจัยนี้

2. ในการพัฒนาสร้างสรรค์ หากมีการมองหาวัสดุที่สามารถตอบสนองกระบวนการวิจัยได้มากขึ้นก็จะพัฒนารูปแบบ เทคนิควิธีการได้มากขึ้นตามมาอีก

3. ในเชิงข้อมูล การได้เข้าใกล้ตัวศิลปิน เข้าใกล้แหล่งข้อมูลจริงจะทำให้ได้ประโยชน์อย่างสูงสุด



บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

ก่อ สวัสดิ์พาณิชย์. (2506). *จิตวิทยา*. กรุงเทพฯ : รวมสาส์น.

โกสุม สายใจ. (2530). *วาดเส้น*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

-------. (2540). สีและการใช้สี. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2523). *ศิลปะสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

กันยา สุวรรณแสง. (2542). *จิตวิทยาทั่วไป*. กรุงเทพฯ : รวมสาส์น.

กัลยาณี กาญจนดุล. (2538). *พื้นฐานการออกแบบกราฟฟิค*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จรัส บุณยธรรมา. (2540). *ฟิสิกส์ระดับมหาวิทยาลัย ภาคกลศาสตร์*. กรุงเทพฯ : สวีริยาสาส์น.

ชุลีพร วัชรานันท์. (2538). *ออกแบบทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาอุตสาหกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง.

ชูชีพ อ่อนโคกสูง. (2518). *จิตวิทยาการศึกษา*. กรุงเทพฯ : คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ชัยยุทธ รัตตานุกูล. (2541). *ความคิดสร้างสรรค์ ทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: กรมอาชีวะ กระทรวงศึกษาธิการ.

ชัยวิทย์ ศิลาวัธนาไนย. (2527). *ฟิสิกส์วิทยาศาสตร์ชีวภาพ*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ และคณะ. (2543). *ศิลปะและพื้นที่*. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2535). *เกียรติคุณ 60 ปี อารี สุทธิพันธุ์*. กรุงเทพฯ : แสงเทียนการพิมพ์.

-------. (2538). *สุนทรียทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ทองหล่อ วงษ์อินทร์. (2523). *จิตวิทยาการศึกษา*. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยครูเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์.

ทัศน์วิไล วัฒนายน. (2527). *หลักฟิสิกส์ ภาคกลศาสตร์และความร้อน*. กรุงเทพฯ : คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. (2543). *ทฤษฎีจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2544). *ย้อนรอยศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยก่อน ค.ศ. 2000*. อยุธยา : เทียนวัฒนา.

บุญเยี่ยม แย้มเมือง. (2537). *สุนทรียทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ประยงค์ พงษ์ทอง. (2521). *ฟิสิกส์เบื้องต้น*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรนครินทรวิโรฒ.

ประเสริฐ ศรีรัตนา. (2528). *จิตรกรรม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พีระพงษ์ กุลพิศาล. (2531). *มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมฝึกหัดครู.

ไพฑูรย์ พีรานนท์. (2523). *พลังงาน*. กรุงเทพฯ : คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัทยา สายหู. (2537). *แนวคิดไทย*. นนทบุรี: มหาวิยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

มานิต กวินพงศ์. (2524). *การออกแบบ 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วัฒนาพานิช.

มาโนช คงกะพันทน์. (2538). *ศิลปะการออกแบบ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2536). *ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

-------. (2539). *การออกแบบ*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

-------. (2541, กรกฎาคม-ธันวาคม). "เทคนิคสีน้ำมัน", *วารสารคณะศิลปกรรมศาสตร์*. 6 (2) : 46-49

วิรุณ ตั้งเจริญ และคณะ. (2542). *ศิลปะจินตทัศน์*. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2544). *สัดส่วนทอง*. (เอกสารประกอบการสอน). กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2524). *ความเข้าใจศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ศิริพงศ์ พยอมแย้ม. (2537). *เทคนิคงานกราฟฟิค*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ศิริโสภาคย์ บูรพาเดชะ. (2528). *จิตวิทยาทั่วไป*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สกนธ์ ภู่งามดี. (2545). *การออกแบบการพิมพ์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วาดศิลป์.

สงวน รอดบุญ. (2533). *ลัทธิและสกุลช่างศิลปะตะวันตก*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สน ศรีมาตรัง. (2537). *มัณฑนศิลป์ 27*. กรุงเทพฯ : หจก. ศิริวัฒน์การพิมพ์.

สมเกียรติ ตั้งมโน. (2541). *หนังสือศิลปะ 4 เล่ม*. เชียงใหม่ : คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สินีนาถ เลิศไพรวัน. (2538). *หลักการออกแบบ 1*. (เอกสารประกอบการสอน). กรุงเทพฯ : ภาควิชาออกแบบทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุชาติ เถาทอง. (2533). *ศิลปะกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

-------. (2539). *หลักการทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สังเขต นาคไพจิตร. (2530). *หลักการออกแบบ*. มหาสารคาม : ปรีดาการพิมพ์.

อภิศักดิ์ บุญเลิศ. (2541). *วาดเขียน*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

อารี สุทธิพันธุ์. (2519). *ศิลปะกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

-------. (2533). *แบบฝึกปฏิบัติการระบายสีน้ำ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

-------. (2535). *ศิลปะนิยม*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

-------. (2539). The 76. (เอกสารประกอบการสอน). กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อารี สุทธิพันธุ์ และคณะ. (2543). *อยู่ถึง 2000.* กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

อำนาจ เย็นสบาย และคณะ. (2544). *จินตภาพ.* กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

อำพล ซื่อตรง. (2535). *วัสดุช่าง.* กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมวิชาการ.

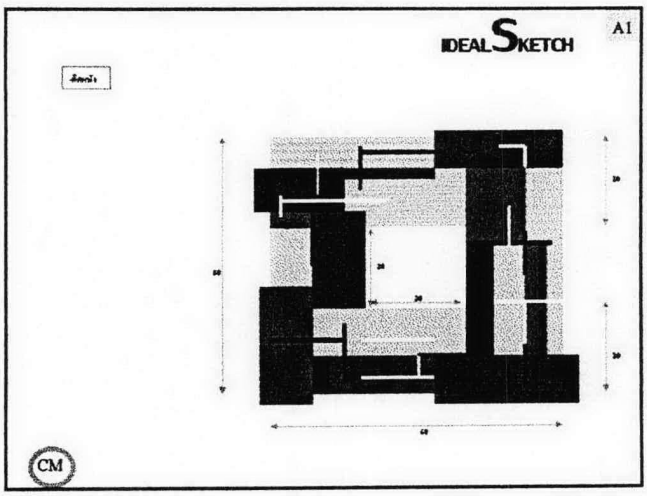
อัศนีย์ ซูอรุณ. (2534). *จิตรกรรมสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

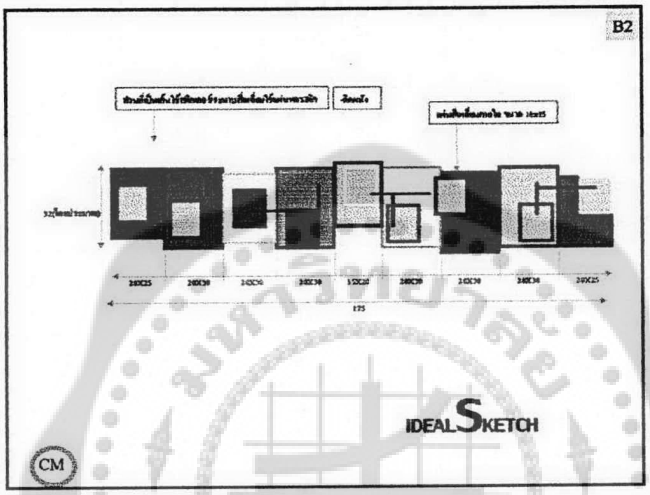
Holtzman, Harry and Jame, S. Martin. (1987). The New Art The New Life The Collected Writing of Piet Mondrian. London : Thames and Hudson.

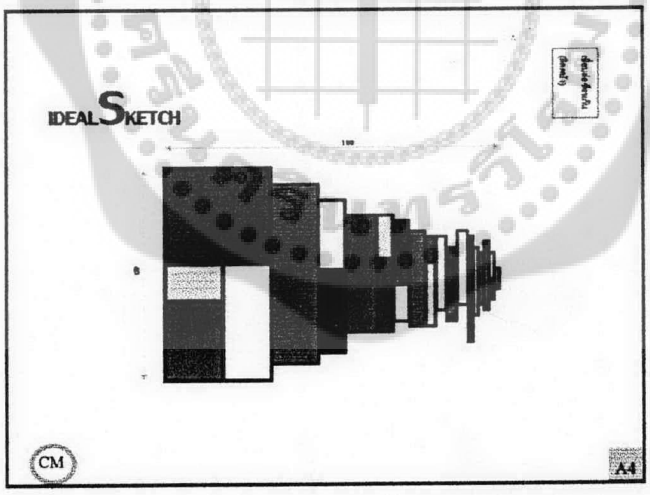
Hilgard, H.R. (1975). Introduction to Psychology. New York : Harcourt Brace and World Inc.

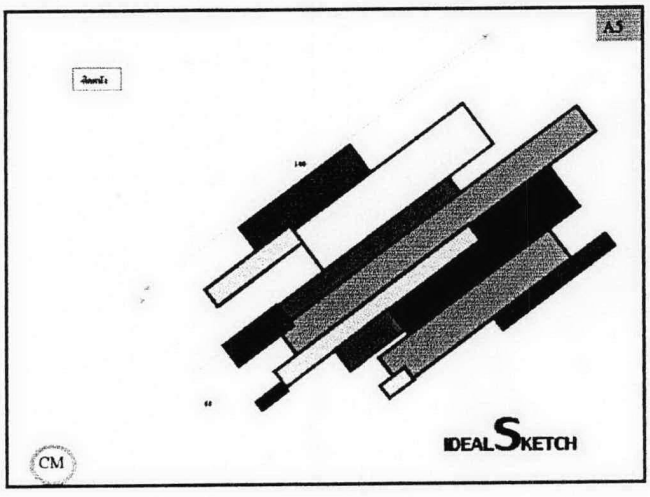
Frampton, Kenneth. (1984). Concepts of Modern Art. London : Thames and Hudson.

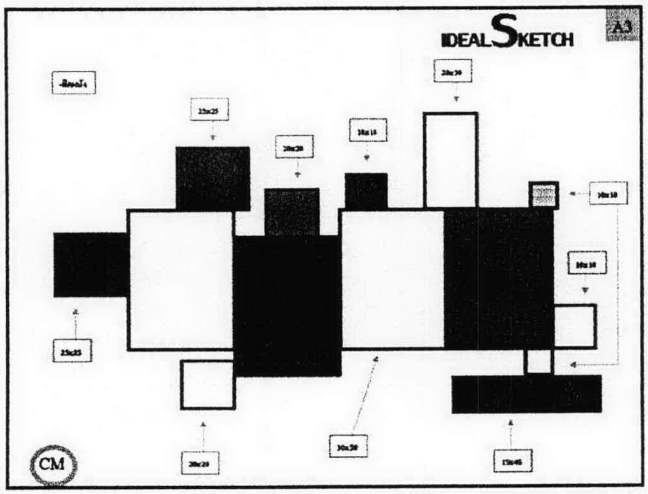
ภาพผนวก

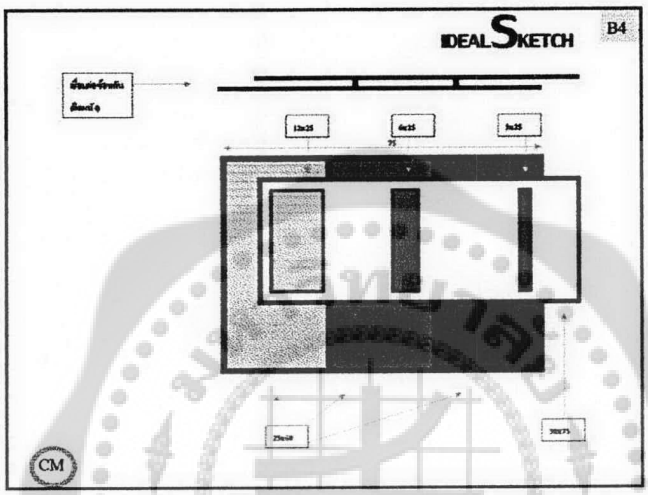

IDEAL SKETCH
A1
CM

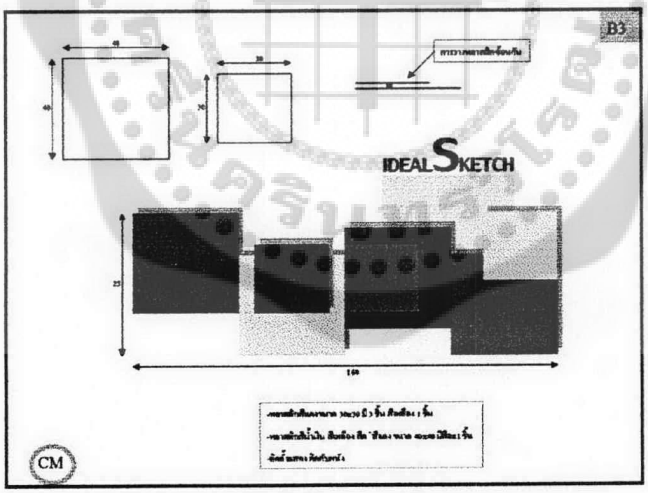

B2
IDEAL SKETCH
CM

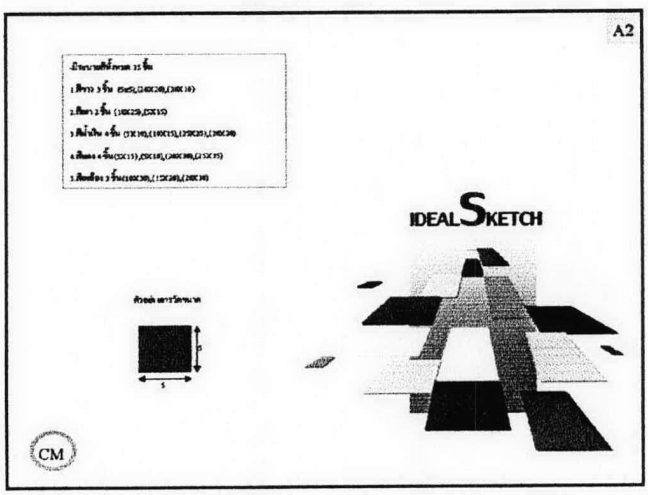

IDEAL SKETCH
CM
A4

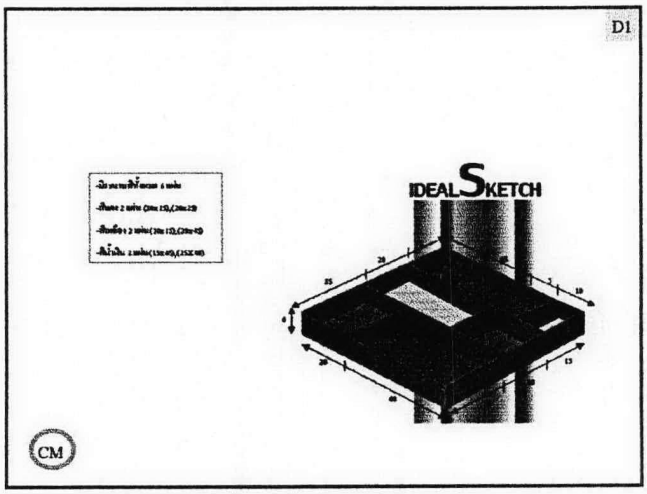

A3
IDEAL SKETCH
CM

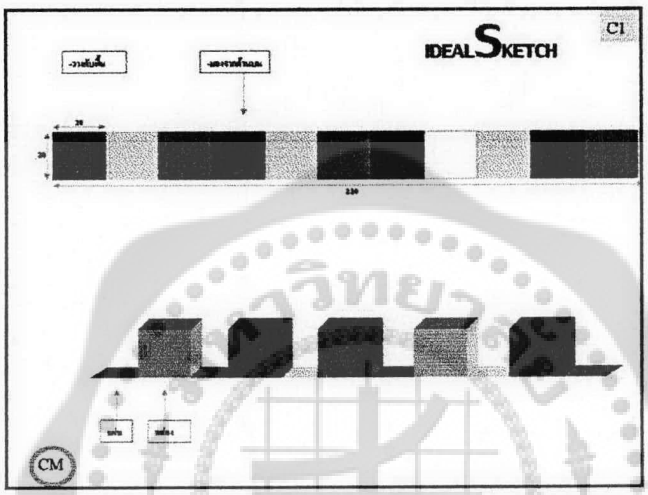

IDEALSKETCH
A3
CM

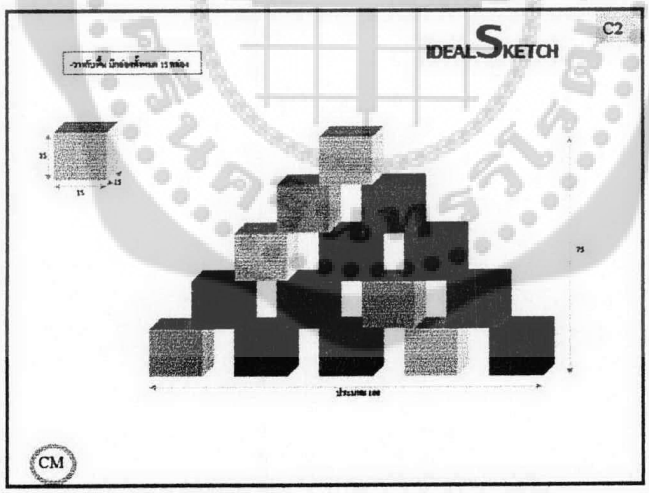

IDEALSKETCH
B4
CM

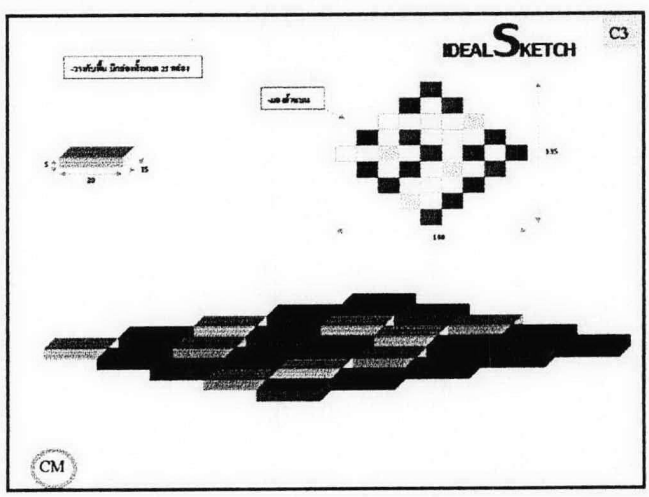

IDEALSKETCH
B3
CM

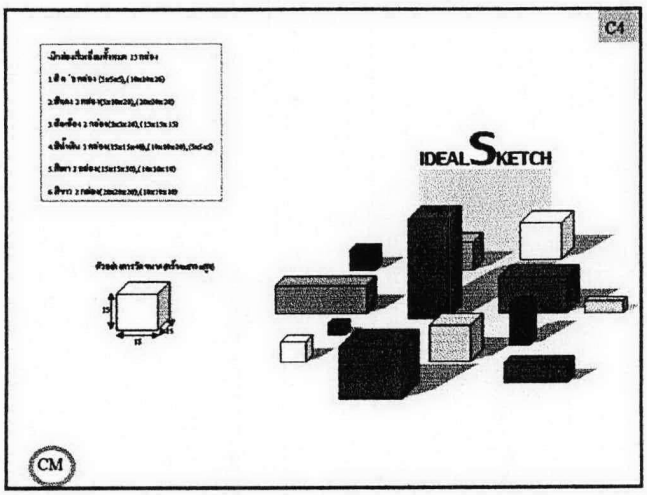

IDEALSKETCH
A2
CM

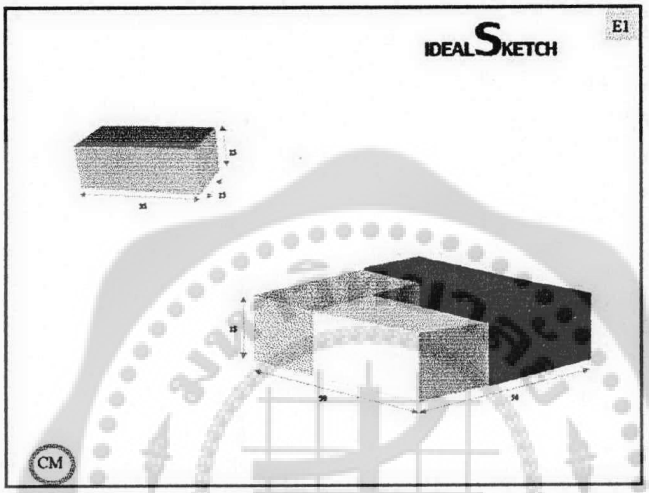

D1
IDEAL SKETCH
CM

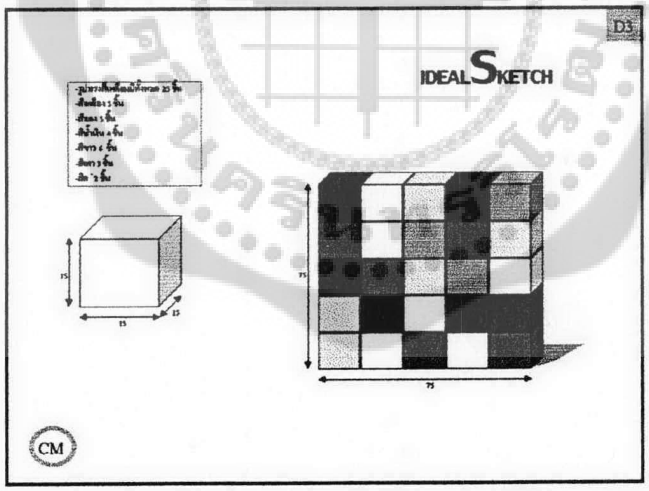

C1
IDEAL SKETCH
CM

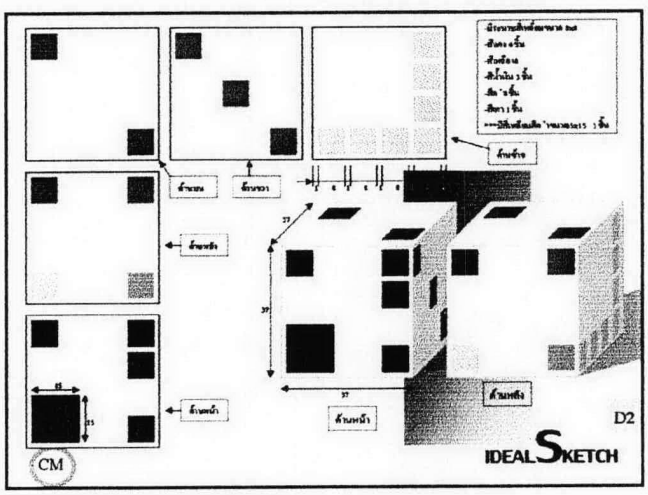

C2
IDEAL SKETCH
CM

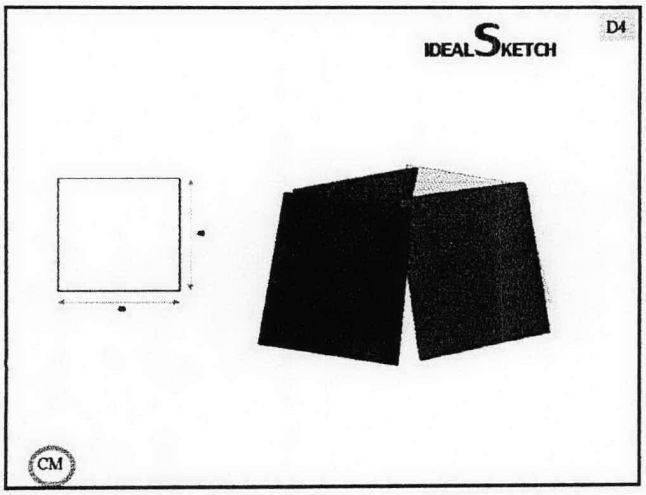

C3
IDEAL SKETCH
CM

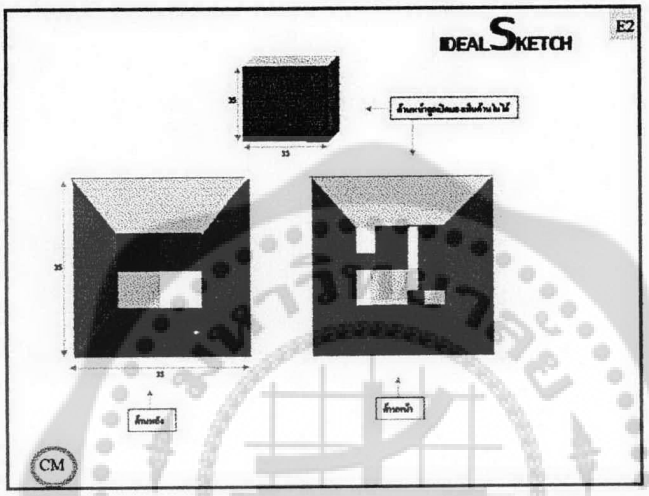

C4
IDEAL SKETCH
CM

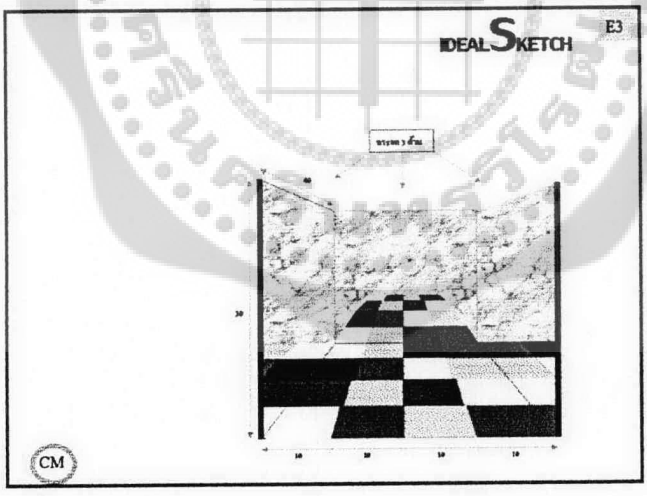

E1
IDEAL SKETCH
CM

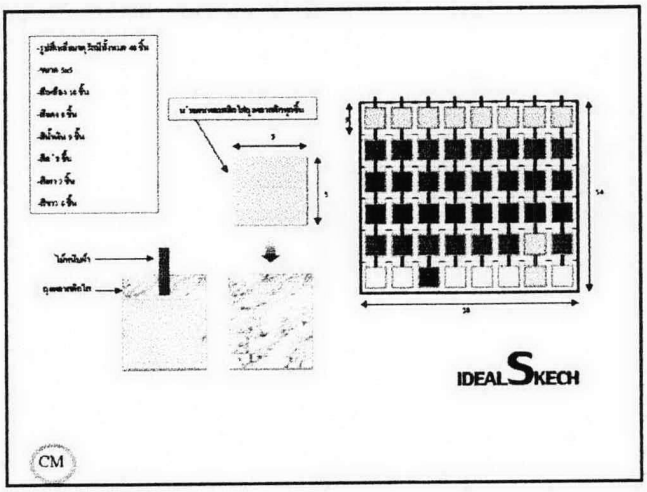

D3
IDEAL SKETCH
CM

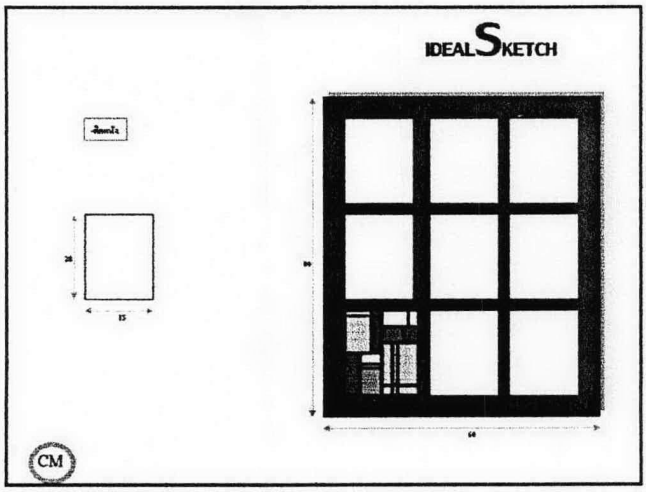

ด้านซ้าย
ด้านขวา
ด้านหลัง
ด้านหน้า
ด้านหลัง
D2
IDEAL SKETCH
CM

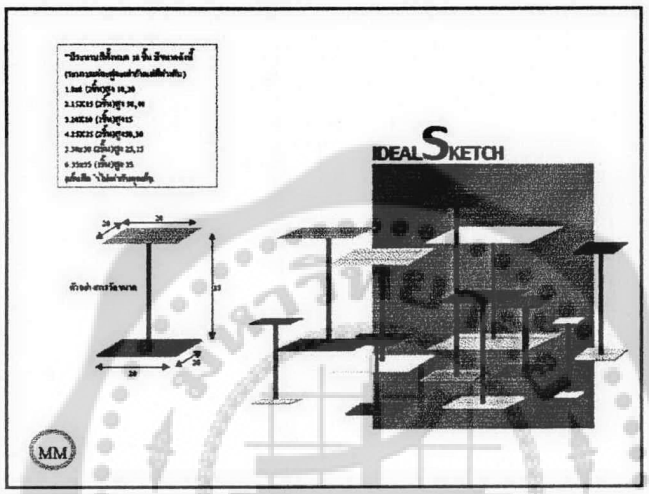

IDEAL SKETCH
D4
CM

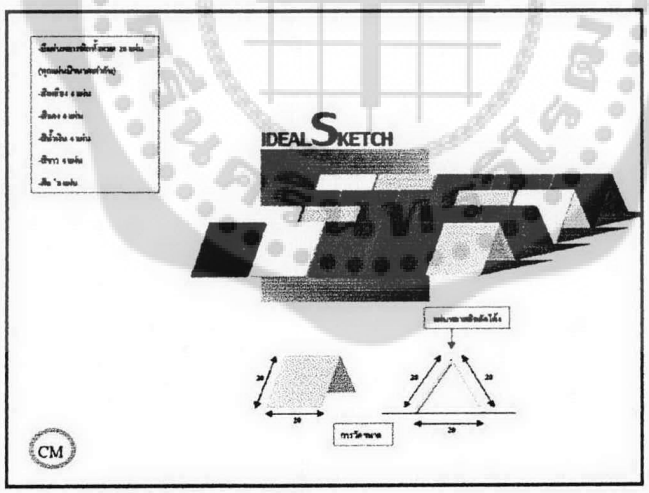

IDEAL SKETCH
E2
CM

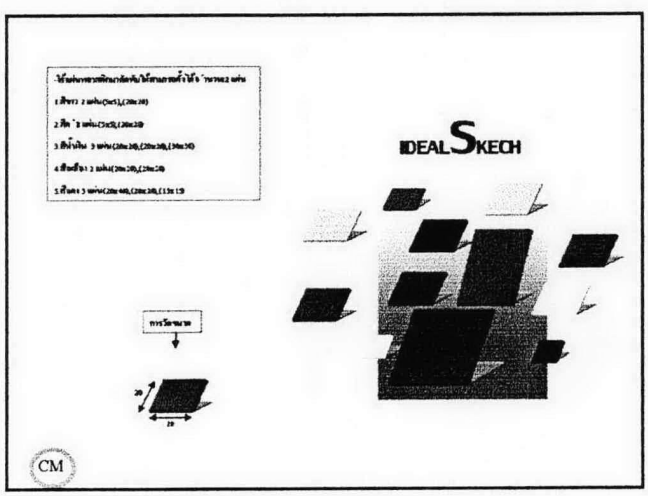

IDEAL SKETCH
E3
CM

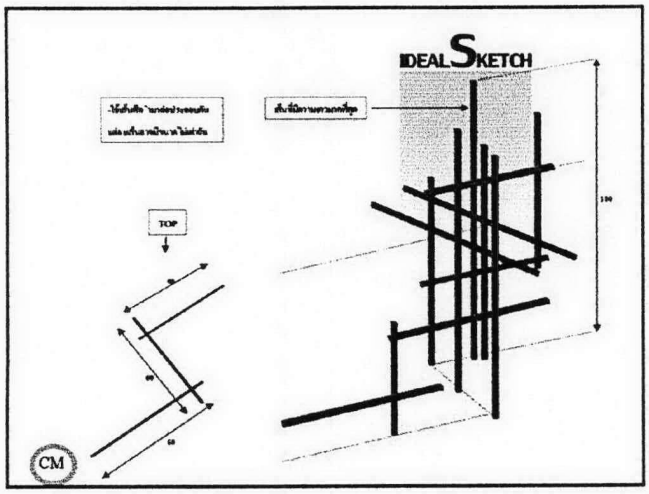

IDEAL SKECH
CM

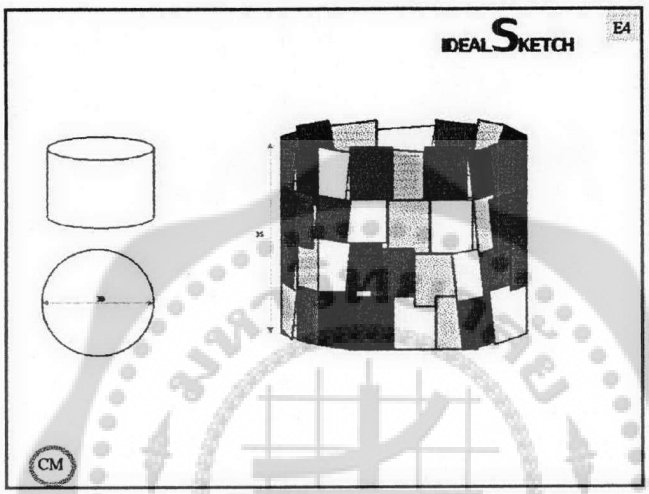

IDEAL SKETCH
CM

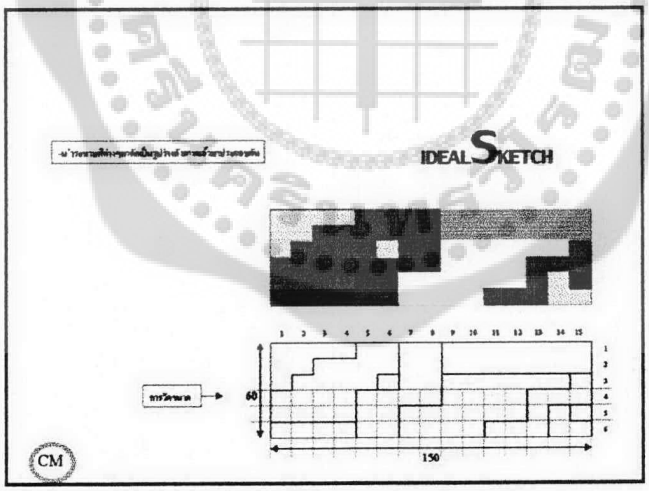

IDEAL SKETCH
MM

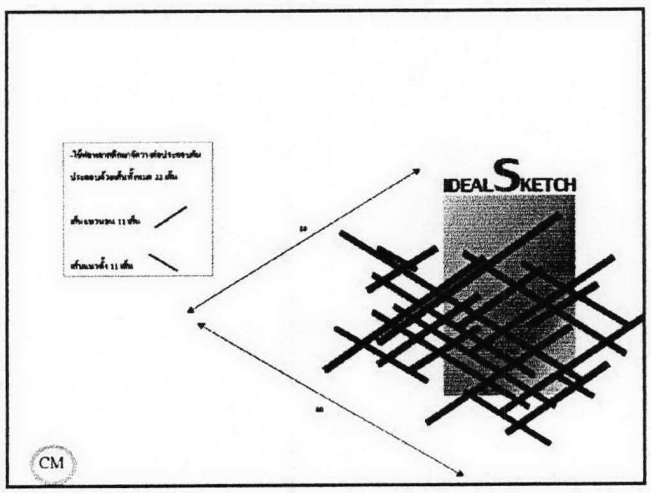

IDEAL SKETCH
CM

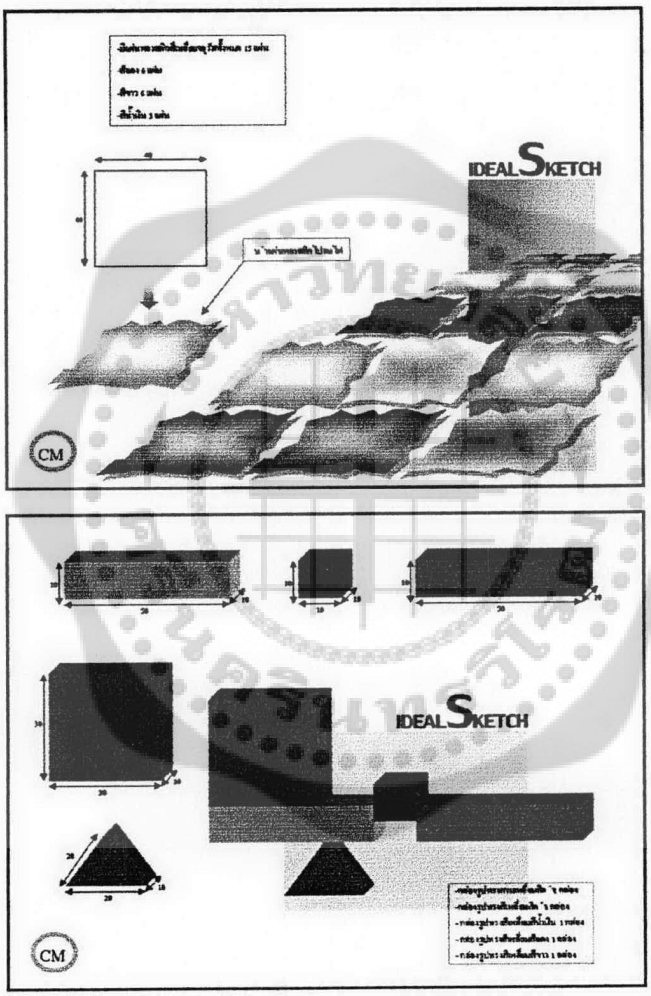

IDEAL SKECH
CM


IDEALSKETCH
TOP
CM


IDEALSKETCH
E4
CM


IDEALSKETCH
60
150
CM


IDEALSKETCH
CM


IDEAL SKETCH
CM
IDEAL SKETCH
CM

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายจิรพันธ์ สิงห์คำ
วันเดือนปีเกิด	16 พฤศจิกายน 2519
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	119/333 หมู่บ้านอัมรินทร์ 3 ผัง 4 แขวงสายไหม เขตสายไหม กรุงเทพมหานคร 10200
ประวัติการทำงาน	ฝ่ายออกแบบผลิตภัณฑ์ บริษัท นิรินทร์ ดีไซน์ พ.ศ. 2539-2540 อาจารย์ฝ่ายมัธยม หมวดศิลปะและการงาน โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย พ.ศ. 2544-2545 อาจารย์สอนศิลปะเด็ก โรงเรียนศิลปะตามอัธยาศัย พ.ศ.2545-2546
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2532	จบหลักสูตรประถมศึกษา โรงเรียนอนุบาลสิงห์บุรี
พ.ศ. 2535	จบหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนสิงห์บุรี
พ.ศ. 2538	จบหลักสูตรศิลปศึกษาชั้นกลาง วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร
พ.ศ. 2540	จบหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาออกแบบผลิตภัณฑ์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2542 – 2547	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ