# จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น

ปริญญานิพนธ์

ของ

พิบูลย์ มังกร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

ตุลาคม 2551

# จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น

ปริญญานิพนธ์

ของ

พิบูลย์ มังกร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

ตุลาคม 2551

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น

บทคัดย่อ

ของ

พิบูลย์ มังกร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

ตุลาคม 2551

พิบูลย์ มังกร. (2551). **จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น** ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทร-วิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย

กรณีศึกษาวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น ในแง่มุมของการประสมประสานรูปแบบทางจิตรกรรมระหว่างอิมเพรสชั่นนิสม์ และแอบสแตร็ค เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ ในประเด็นรูปแบบ เนื้อหา บริเวณว่าง มิติ และกลวิธีในการสร้างสรรค์ จำนวน 27 ภาพ จากนั้นนำผลของการศึกษาไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันในรูปแบบของผู้วิจัย

ผลของการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบ ทั้ง 27 ภาพ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติด้วยการตัดทอนรายละเอียดให้เหลือลักษณะเด่นที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน ให้ความสำคัญกับแสง สี สภาพบรรยากาศหรือปรากฏการณ์ในบรรยากาศ การสร้างรูปทรงสิ่งก่อสร้างโดยตัดทอนเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต แสดงให้เห็นถึงการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ การระบายสีใช้รูปแบบระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปเป็นพลน เป็นระนาบสี โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ

ในด้านเนื้อหา พบว่าเรื่องราวทั้งหมดเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่สงบนิ่ง มุ่งเข้าหาธรรมชาติ เก็บอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับธรรมชาติ ถ่ายทอดลักษณะเด่น ๆ ของธรรมชาติให้เห็นเป็นผลงานสร้างสรรค์ นอกจากนี้เขาชอบเขียนรูปโรงนาแบบอเมริกันถ่ายทอดออกมาเป็นรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย

ในด้านบริเวณว่าง และมิติ พบว่าพยายามทำให้ทุกอย่างมองรวมๆ กัน หรือมีความสัมพันธ์กันระหว่างภาพกับพื้น ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง มีการจัดส่วนประกอบภายในภาพไม่เน้นจุดสนใจ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ การแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง พยายามวิเคราะห์สิ่งต่าง ๆ เป็นรูปทรงหรือรูปเรขาคณิต แล้วใส่ลงบนระนาบรองรับ โดยการแปลงค่าสีตามความรู้สึก ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบาย และใช้บรรยากาศ ความฟุ้ง มัว ความชัดเจนไม่เท่ากัน เพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง

กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม ในด้านการใช้สี พบว่าเป็นการแสดงออกด้วยสี กล่าวคือการใช้สีเพื่อให้เห็นว่าสีมีความสัมพันธ์ระหว่างสีด้วยกันเกี่ยวโยงกันและก้าวก่ายทับซ้อนกัน และใช้สีสันที่สดใสเพื่อสื่ออารมณ์ สีที่ใช้จะเป็นการใช้สีตามความรู้สึก ไม่ใช่การใช้สีเหมือนจริงตามที่เห็น

ในด้านกลวิธีระบายสี พบว่าเขาใช้กลวิธีหลายกลวิธี แต่ที่ปรากฏให้เห็นบ่อยครั้งและมีความสัมพันธ์กับแนวคิดในเรื่องการสร้างรูปทรงหรือการแสดงถึงสภาพบรรยากาศ คือ กลวิธีระบายเรียบกลมกลืน แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรง, ระบายพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ เพื่อเน้นในส่วนที่ต้องการ รวมทั้งกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม ระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกควันพร่ามัว นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน ให้สีพื้นหลังมีบทบาทเป็นรูปทรงของภาพด้วย โดยวิธีการเว้น หรือการระบายสีทับซ้อนแต่คงเหลือสีพื้นหลังไว้

ในส่วนของการพัฒนาสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษามาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันในรูปแบบของผู้วิจัย โดยใช้ที่มาของเนื้อหาจากสภาพแวดล้อมเป็นภาพทิวทัศน์ในจังหวัดสมุทรสาคร เน้นบรรยากาศและสีตามความรู้สึก ไม่ใช้สีเหมือนจริงตามที่เห็น สร้างรูปทรงโดยตัดทอนและสกัดให้ปรากฏออกมาเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ ระบายสีในแบบระนาบสี โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ กลวิธีระบายใช้หลายกลวิธีผสมกัน กลวิธีระบายได้แก่ ระบายสีกลมกลืน ระบายด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง แสดงรอยพู่กัน ระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม ระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน และระบายสีด้วยเกรียง โดยนำเสนอการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจำนวน 15 ภาพ

# CREATIVE PAINTING : A CASE STUDY IN LANDSCAPE OIL PAINTING OF WOLF KAHN

AN ABSTRACT

BY

PHIBOON MANGKORN

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Art Degree in Visual Art : Modern Art

at Srinakharinwirot University

October 2008

Phiboon Mankgorn. (2008). Creative Painting : A case study in landscape oil painting of Wolf Kahn. Master Thesis M.F.A. (Visual Art : Modern Art) Bangkok :Graduate Scholl of Srinakharinwirot University. Advisors Committee : Prof. Dr.Wiroon Tungcharoen, Asst. Prof. Amnard Yensaby.

The purpose of this research was to analyse the landscape oil paintings of Wolf Kahn. Based on his 27 oil paintings, the case study focused on the integration of Impressionism and Abstract Expressionism in terms of forms, contents, space, dimensions and techniques that the artist had applied. The findings of this research will be modified and further applied by the research to develop his creativity in oil painting.

The result reveals that the form of all paintings is to transfer the image from the nature by reducing the details, keeping only dominating characters for creative distortion. The buildings that were reduced into geometric forms displayed the several layers of objects in the picture. It is the concept that combines abstract thinking and natural characteristics recognized by the artist. The style of painting was done in Surface Patterning; that is, colors create forms.

The content of the paintings is entirely concerned with the nature and static environments. The artist concentrates his feelings and emotions on the nature while transferring the dominating beauty of the nature in his creation. Besides, one of Wolf Kahn's favourite creations was an American barn transformed in simple geometric patterns.

In terms of space and dimension, Wolf Kahn tries to look at things as a whole, connecting Figure and Ground in order to eliminate the problem arising from space. He gives importance to space and dimension without emphasis on the focal point. To solve the problem of space, the artist sees things as shape of geometric form put onto the surface. Through colors, he expresses his feelings. The components of the objects are equal to the density of colors, creating the different layers of an object by using the dark and light colors, The application of atmospheric perspective technique can create the different degrees of blurriness and clarity of the images in the picture; thus illustrating the illusionary perspective.

Wolf Kahn's selection of colors can be described as his way of applying colors to express the abstract relationship by painting to connect and to relate to one another. For instance, he used bright colors to express emotions, using colors to match with feelings, and not using he same colors as seen in the reality

Wolf Kahn applied many techniques is his paintings. His often used techniques ranged from Blending to reduce forms or to depict the atmosphere, Dry Brush showing Brushwork to accentuate on certain areas, Scumbling of painting light color with Turpentine on dark color to Colored Ground by painting or leaving the background to create forms in the painting.

Taken the research in serous consideration, the researcher has applied the findings from this case study with his creation of oil painting. The content of his paintings depicts the scenery of Samutsakhon province and its surroundings. He used colors following his feelings to emphasize the atmosphere. He reduced patterns to create geometric forms to express the relationship of different components by way of Surface Patterning. The researcher applied various technique of Blending, Dry Brush, Brushwork, Scumbling, Sgraffito, Colored Ground and Knife painting in his 15 paintings.

# ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ ที่มีลักษณะเป็นการวิจัยและพัฒนา (R & D) เป็นการแสวงหาความรู้ตลอดระยะเวลา 5 ปีที่ได้เข้ามาศึกษา ณ มหาวิทยาลัยศรีรินทรวิโรฒ ซึ่งปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จะเสร็จสมบูรณ์ไม่ได้ หากขาดองค์ประกอบในด้านต่าง ๆ ทั้งสถาบัน และบุคคล ซึ่งมีส่วนในการให้ความช่วยเหลือทั้งทางตรงและทางอ้อมดังนี้

ขอขอบคุณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ และบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ที่ให้โอกาสข้าพเจ้าในการเข้าศึกษา ณ สถาบันแห่งนี้ ตลอดจนดูแลควบคุมให้ปริญญานิพนธ์เสร็จสิ้นลง

ขอขอบคุณ ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ที่คอยห่วงใย ดูแล เอาใจใส่ ผลไม้ในสวนต้นนี้ มาตลอดระยะเวลา 5 ปี

ขอขอบคุณ ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์โกศล พิณกุล, รองศาสตราจารย์ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ, รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, รองศาสตราจารย์พีระพงษ์ กุลพิศาล, ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ชวาลาวัลณ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง, อาจารย์แจนนิส วงศ์สุรวัฒน์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริยุพา พูลสุวรรณ, คุณปราโมทย์ กิจจำนงค์พันธุ์, คุณอัสนี ทัศนเรืองรอง, คุณปวริน พูนกุล, อาจารย์ถนอม ชาภักดี, อาจารย์วิรัตน์ ปิ่นแก้ว, อาจารย์เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, คุณอภิศักดิ์ วัฒิวรรณผล, คุณสิทธิเดช โรหิตะสุข, คุณอารีย์ จันทราสกุล, คุณศรศิลป์ มังกร ที่กรุณาให้ความช่วยเหลือ ให้ความรู้ ให้คำปรึกษา และแนะแนวทางที่ดีให้โดยตลอด

ขอขอบคุณ วูล์ฟ คาห์น ที่เกิดมาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมให้ข้าพเจ้ามีโอกาสได้ศึกษาค้นคว้าและทำวิจัย

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณ พ่อ แม่ ที่เลี้ยงดู อบรมบ่มนิสัย จนทำให้ข้าพเจ้ามีวันนี้ แม้ทั้งสองท่านจะล่วงลับไปแล้ว แต่ยังคงเป็นแสงสว่างส่องทางชีวิตให้เสมอมา

พิบูลย์ มังกร

# สารบัญ


| บทที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 1 | **บทนำ** | 1 |
| | ภูมิหลัง | 1 |
| | ความมุ่งหมายของการวิจัย | 5 |
| | ขอบเขตการวิจัย | 5 |
| | ความสำคัญของการวิจัย | 5 |
| | ข้อตกลงเบื้องต้น | 8 |
| 2 | **เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง** | 10 |
| | ชีวประวัติ และลำดับเหตุการณ์สำคัญของ วูล์ฟ คาห์น | 10 |
| | เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น | 21 |
| | ทัศนคติและความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น | 27 |
| | ปัจจัย หรืออิทธิพล ที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น | 30 |
| | ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ | 51 |
| 3 | **วิธีดำเนินการวิจัย** | 116 |
| | วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล | 116 |
| | การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง | 116 |
| | การวิเคราะห์ข้อมูล | 119 |
| | ผลการวิเคราะห์ภาพผลงานจำนวน 27 ภาพ | 119 |
| | สรุปผลการวิเคราะห์ | 178 |
| 4 | **การพัฒนาสร้างสรรค์** | 182 |
| | ผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน | 182 |
| | สรุปผลการพัฒนาและสร้างสรรค์ | 213 |
| 5 | **สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ** | 215 |
| | ความมุ่งหมายของการวิจัย | 215 |
| | ความสำคัญของการวิจัย | 215 |
| | ขอบเขตการวิจัย | 215 |

# สารบัญ (ต่อ)


**บทที่** **หน้า**

5 (**ต่อ**)

สรุปผลการศึกษาวิจัยและพัฒนางานสร้างสรรค์..... 216

อภิปรายผล..... 223

ข้อเสนอแนะ..... 224

**บรรณานุกรม**..... 225

**ภาคผนวก**..... 228

**ประวัติย่อผู้วิจัย**..... 230

# บทที่ 1
# บทนำ

## ภูมิหลัง

สภาพสังคมในแถบยุโรปช่วงสองศตวรรษที่ผ่านมาคือในช่วงศตวรรษที่ 19 และ 20 มีความต่อเนื่องเปลี่ยนผ่านทางลัทธิศิลปะมากมาย ไม่ว่าจะเป็นด้วยอิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและการปกครองจากระบอบกษัตริย์ หรืออิทธิพลความเชื่อในการรับใช้ศาสนา ศิลปะที่ขึ้นอยู่กับเงินทุนในรูปแบบต่าง ๆ จากผู้อุปถัมภ์มาเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตย หรือการแสวงหาจุดยืนใหม่ทางศิลปะโดยไม่จำเป็นต้องรับใช้วังและวัดหรือชนชั้นปกครองอีกต่อไป แนวโน้มของศิลปะสมัยใหม่ที่ยอมรับนับถือการสร้างสรรค์ เสรีภาพ และความเป็นตัวตนของศิลปินได้เติบโตขึ้น และก้าวเข้ามาพร้อมกับวิวัฒนาการทางการเมืองและสังคม จากอำนาจผูกขาดมาสู่สังคมประชาธิปไตย ศิลปะในเชิงช่างได้เปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหามาสู่ศิลปะเชิงสร้างสรรค์โดยมีฐานความคิดจากสิ่งที่อยู่ในสังคม เป็นสิ่งใกล้ตัวและอยู่ในชีวิตประจำวันของผู้สร้างมากขึ้น

เมื่อมีการพัฒนาทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี แม้กระทั่งอิทธิพลจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นั้น เป็นส่วนสำคัญในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเนื้อหาทางศิลปกรรมในแถบยุโรปด้วยเช่นกัน สิ่งประดิษฐ์ต่าง ๆ เช่น กล้องถ่ายภาพ ได้เปลี่ยนรูปแบบการรับรู้ทางการมองเห็นและความรู้สึกจากเดิมที่ภาพวาดมีความสำคัญต่อการบันทึกเหตุการณ์หรือบุคคลในช่วงเวลาและความเชื่อต่าง ๆ ได้เปลี่ยนแปลงไปเทคโนโลยีที่ก้าวล้ำเข้าสู่ยุคสมัยใหม่และมีพัฒนาการเรื่อยมา ทำให้ภาพลักษณ์ทางทัศนศิลป์เปลี่ยนแปลงจากภาพลักษณ์เดียว มิติเดียว สู่ความซ้ำซ้อนของมิติและความซ้ำซ้อนของภาพลักษณ์ทางทัศนศิลป์ หรือแม้กระทั่งการค้นพบ ทฤษฎีเกี่ยวกับสีและแสงตามหลักวิทยาศาสตร์ ก็มีส่วนสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและรูปแบบทางศิลปกรรมเช่นกัน

จากข้อมูลข้างต้น จะเห็นได้ว่าช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในวงการศิลปกรรม ศิลปกรรมในยุคศิลปะสมัยใหม่ในแถบยุโรปเริ่มขึ้นปลายศตวรรษที่ 19 ถึงปลายศตวรรษที่ 20 มีลัทธิทางศิลปะเกิดขึ้นมากมาย ล้วนมีความเชื่อและรูปแบบทางศิลปะที่หลากหลาย นับตั้งแต่ ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ที่มีความเชื่อในเรื่องเกี่ยวกับสีแสง และความประทับใจครั้งแรก ภาพที่เขียนแสดงสภาพของบรรยากาศตรงหน้า พวกเขามีความเบื่อหน่ายกฎเกณฑ์และความไม่มีอิสรภาพของการสร้างงานศิลปะที่ต้องรับใช้ระบบอุปถัมภ์เหมือนในยุคนีโอคลาสสิค โรแมนติค หรือแม้กระทั้งเรียลริสม์ติค และจากลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ต่อเนื่องเปลี่ยนผ่าน เข้าสู่ลัทธินีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-Impressionism) โดยศิลปินอีกกลุ่มหนึ่งที่เริ่มมีความเชื่อที่แตกต่างออกไป โดยพวกเขาศึกษาสีทางวิทยาศาสตร์ และมีความเชื่อว่าแสงเป็นอนุภาค จึงเลือกใช้สีที่ตัดกันและระบายแบบแต้มเป็นจุด (Pointillism) ให้แสงของสีผสมกันในดวงตา (optical mixture) ต่อมาเข้าสู่ลิทธิช่วงหลังอิมเพรสชั่นนิสม์ (Post impressionism) ที่ให้ความสำคัญในคุณสมบัติของสี เนื้อหาและความรู้สึกในภาพ และการเกิดขึ้นของอีกหลาย ๆ ลัทธิ จนกระทั่งการเกิดขึ้นของลิทธิแอบสแตร็ค เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) ซึ่งเป็นการ

เคลื่อนไหวของศิลปินกลุ่มนิวยอร์ค (New York School) ในประเทศสหรัฐอเมริกาช่วงสงครามโลกและหลังสงครามโลกครั้งที่สอง พวกเขามีความเชื่อเรื่องการแสดงออกทางความรู้สึกอย่างฉับพลันทันที แนวคิดของผู้สร้างและรูปแบบในงานจิตรกรรมต่าง ๆ นี้ได้ส่งผลต่อศิลปินอีกมากมายในรุ่นต่อ ๆ มา

ปัจจุบัน ศิลปะที่ถูกจัดแบ่งช่วงเวลาเป็น “สมัย” “ลัทธิ” หรือ “กลุ่ม” แทบจะไม่มีแล้วในวงการศิลปกรรม โดยแปรสภาพไปเป็นความแตกต่างในความเป็นตัวตนของศิลปินและช่วงเวลาสั้น ๆ ดังนั้นการศึกษาค้นคว้าและวิจัย เพื่อพัฒนาองค์ความรู้เดิมที่มีมาก่อนให้เติบโตแตกแขนงสู่การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ถึงแม้ในแง่มุมของทักษะจะมีความสำคัญในด้านการใช้ประกอบอาชีพก็ตาม การเรียนรู้ฝึกฝนทักษะอย่างเดียวคงไม่เพียงพอต่อการก้าวไปข้างหน้าเพื่อหาสิ่งใหม่ ๆ กระบวนการวิจัยจึงยังคงมีความสำคัญต่อการศึกษาในเชิงวิเคราะห์และสังเคราะห์ สร้างองค์ความรู้ใหม่ ที่สามารถนำไปใช้ต่อยอดความรู้และพัฒนางานศิลปะได้อย่างกว้างขวาง ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้มุ่งเน้นศึกษาประเด็นการสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์ : จิตรกรรมสีน้ำมัน โดยมีฐานความคิดจากผลงานจิตรกรรมของผู้สร้างในแถบตะวันตก ในกรณีศึกษาจิตรกรรมสร้างสรรค์ของจิตรกรอเมริกัน (American Painter) ชื่อ วูล์ฟ คาห์น ที่แสดงความเป็นตัวตนในผลงานชัดเจน และเป็นศิลปินร่วมสมัยต่อเนื่องมาจากศิลปินกลุ่มนิวยอร์ค (New York School)

วูล์ฟ คาห์น มีชีวิตอยู่ในช่วงรอยต่อของสงคราม ขณะที่เขามีอายุ 11 ปี (ปี ค.ศ 1939) ในยุโรปเกิดสภาวะสงคราม คือสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่เกิดขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1939-1945 โดยเกิดความวุ่นวายและไม่ปลอดภัยในหลาย ๆ ประเทศ ในเยอรมนีบ้านเกิดของคาห์นก็เช่นกัน นาซี ซึ่งนำโดยฮิตเลอร์ ผู้นำเยอรมนีและเป็นผู้นำเผด็จการคนหนึ่งในโลกสังคมนิยม ได้จำกัดสิทธิและเสรีภาพ หรือแม้กระทั่งการก่อให้เกิดความขัดแย้งทางเชื้อชาติที่รุนแรงโดยเฉพาะกับคนเชื้อสายยิว ซึ่งคาห์นเป็นคนหนึ่งที่มีเชื้อสายยิว จำเป็นต้องหาทางอพยพและลี้ภัยไปยังประเทศที่มีความปลอดภัยและมีเสรีภาพมากกว่า

ในช่วงนั้น สหรัฐอเมริกา เป็นผู้นำโลกเสรีนิยม ที่มีฐานคิดทางปรัชญาในเรื่องของเสรีภาพ สิทธิของความเป็นมนุษย์ เชิดชูเสรีภาพของบุคคล และเป็นประเทศที่กำลังเติบโตทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และด้านอื่น ๆ ดังนั้น เงินทุน เทคโนโลยี ผู้คนไม่ว่าจะเป็นสาขาอาชีพใดรวมถึงศิลปินในแขนงต่าง ๆ เช่น นักดนตรี นักเขียน กวี จิตรกรและอื่น ๆ อีกมากมาย จึงหลั่งไหลเข้าสู่สหรัฐอเมริกา จากเหตุผลที่กล่าวมา ศิลปะที่เติบโตและเจริญรุ่งเรืองอยู่ในประเทศแถบยุโรป ก็แผ่อิทธิพลและเคลื่อนตัวเข้าสู่สหรัฐอเมริกาด้วย สืบเนื่องจากเป็นประเทศที่ปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตย ให้สิทธิและเสรีภาพแก่ประชากรตนเองสูง แนวคิดเสรีนิยมได้เติบโตมากขึ้นในสหรัฐอเมริกา การสร้างสรรค์งานศิลปะจึงมีโอกาสพัฒนาต่อเนื่องและเป็นไปอย่างอิสระ เกิดเสรีภาพทางความคิดของศิลปิน ทั้งแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี จึงเกิดศิลปะที่มีแนวทางสร้างสรรค์ที่หลากหลาย เกิดความก้าวหน้าและพัฒนาอย่างรวดเร็ว

หากมองย้อนกลับไป การพัฒนาในวงการศิลปกรรมสมัยใหม่ของสหรัฐอเมริกานั้น มีรากฐานมาตั้งแต่ก่อนการเกิดขึ้นของสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ.1914-1918) โดยศิลปินอเมริกันที่เดินทางไปศึกษาในยุโรป ได้นำแนวคิดและผลงานของศิลปินชาวยุโรปมาเผยแพร่ยังประเทศของตน แม้ในช่วงแรกจะมีชาวอเมริกันจำนวนมากไม่

เห็นด้วยก็ตาม แต่แนวคิดเหล่านั้นก็ก่อตัวเป็นรากฐานของศิลปกรรมสหรัฐอเมริกาในเวลาต่อมา ซึ่งสอดคล้องกับ สาโรจน์ ดำแป้น ที่ได้บันทึกเกี่ยวกับความก้าวหน้าของศิลปกรรมในสหรัฐอเมริกา ไว้ในรายงานวิจัยของตนเองว่า

"...สำหรับอเมริกานั้น ก็เป็นเช่นเดียวกับประเทศอื่น ๆ ที่ได้รับอิทธิพลศิลปะจากยุโรปทั้งรูปแบบและความคิด เมื่อพัฒนาการศิลปะสมัยใหม่เกิดขึ้นในยุโรปนั้น อเมริกาก็ได้รับอิทธิพลเช่นกัน แต่เนื่องจากอเมริกาเป็นประเทศที่ให้เสรีภาพและเปิดโอกาสให้แก่ศิลปินมาก การเปลี่ยนแปลงทางศิลปะจึงแพร่หลายและก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว ในปีคริสตศักราช 1908 มีการแสดงของกลุ่มจิตรกรแปดคนขึ้นที่ แอชแคน.สคูล และศิลปินอเมริกันหลาย ๆ คนที่เดินทางไปศึกษาศิลปะในยุโรปต่างทยอยกลับประเทศพร้อมความคิดใหม่ ๆ เช่น แมกซ์ วีเบอร์ นำลัทธิคิวบิสม์มาเผยแพร่แสดงงานที่ 291 โฟโต้-ซีเซสชันแกลอรี และปีคริสตศักราช 1913 ได้มีการนำผลงานศิลปินยุโรปมาจัดแสดงขึ้นในนิวยอร์คและรัฐต่าง ๆ มีชื่อว่า อาร์เมอรี โชว์ (Armory Show) จึงก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวครั้งสำคัญ การจัดแสดงครั้งนี้ปลุกเร้ากระตุ้นให้ศิลปินอเมริกันตื่นตัวอย่างมาก โดยผลงานส่วนใหญ่เป็นจิตรกรรมและประติมากรรมสมัยใหม่ของศิลปินยุโรป มีผลงานที่น่าสนใจของ เซซาน, มาติส, บราก, ปิกัสโซ และแคนดินสกี ฯลฯ ผลกระทบจากการแสดงงานนั้นมีทั้งแง่ลบและบวก ในแง่ลบ คือมีผู้ชมชาวอเมริกันไม่น้อยแสดงความไม่เห็นชอบด้วย ส่วนในแง่บวกนั้นเปรียบเสมือนการหว่านพืชพันธุ์ใหม่ทางศิลปะบนแผ่นดินอเมริกา จนกล่าวได้ว่าเป็นการสร้างวิญญาณใหม่ให้แก่วงการศิลปะของสหรัฐอเมริกา" (สาโรจน์ ดำแป้น อ้างจาก ราชบัณฑิตสถาน. 2541: 26)

และสอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ ที่ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะในช่วงนั้นว่า

" ...ตลอดเวลาที่ผ่านมา คงไม่มีลักษณะแบบอย่างของศิลปะยุคใดที่เปลี่ยนแปลงมากมายเท่ากับแบบอย่างของศิลปะยุคนี้ เพราะสะท้อนความชุลมุลวุ่นวายของสังคม ความสับสนอลหม่าน ความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ ฯลฯ จนกลายเป็นกลุ่มเป็นลัทธิต่าง ๆ มากมาย เช่น ลัทธิดาดา (Dada) เซอร์เรียลลิสซึม (Surrealism) ลัทธิเยอรมันเอกซเพรสชันนิสซึม (German Expressionism) ลัทธิคิวบิสซึม (Cubism) ลัทธิฟิวเจอริสซึม (Futurism) เป็นต้น

อเมริกาเป็นประเทศที่ให้เสรีภาพ และเปิดโอกาสให้แก่ศิลปินมากในการที่จะสร้างสรรค์ผลงานอย่างใด และเมื่อสร้างแล้ว ผลงานเป็นที่นิยมทางพิพิธภัณฑ์เขาก็จัดการสนับสนุน มีการวิจารณ์ความคิดเห็น จนแบบอย่างนั้น ๆ เป็นที่ยอมรับและเป็นที่สนใจทั่วไป ถ้าพิจารณาตามประวัติศาสตร์ศิลปะของอเมริกา จะพบว่าเขาพยายามที่จะสนให้พลเมืองชื่นชมศิลปะ และสนับสนุนให้มีแบบอย่างสำหรับสังคมมากเช่น

เมื่อปี ค.ศ.1913 เขาจัดให้มีการแสดงทางศิลปะครั้งใหญ่ ชื่อว่า The Armory Show โดยนำเอาผลงานของศิลปินยุโรปมาแสดงถึง 3 รัฐ ประชาชน และพิพิธภัณฑ์ซื้อผลงานที่นำมาแสดงเกือบหมด ต่อมาเมื่อประชาชนสนใจ ศิลปินสนใจก็รวมกันเป็นกลุ่มขึ้นในนิวยอร์คซึ่งนับเป็นผลจากการแสดงครั้งนั้น กลุ่มศิลปินมีชื่อง่าย ๆ เช่นชื่อกลุ่มแปด (The Eight) หรือกลุ่มกระป๋องและขี้เถ้า (The Ash-Can school) เป็นต้น พอศิลปินรวมกันเป็นกลุ่มเป็นก้อน มีความคิดเห็นในการแสดงออกทางศิลปะเหมือน ๆ กัน (Manifestation) และอยู่ในนครเดียวกัน ภายหลังจึงตั้งชื่อว่า กลุ่มนิวยอร์ค (The School of New York)"

ศิลปินกลุ่มนิวยอร์คนี้มีบทบาทมาก ร่วมกันแสดงผลงาน แล้วตั้งลัทธิแอบสแตรก เอกซเพรสชันนิสท์ (Abstract Expressionist) ราว ค.ศ.1940...

ศิลปะแนวแอบแสตรก เอกซเพรสชันนิสท์ เป็นการแสดงออกของศิลปินที่รวมเอาความรู้สึกที่ตนได้รับจากสังคมแสดงออก ประกอบกับความผันแปรต่าง ๆ ของสังคม แสดงเป็นจิตรกรรมขนาดใหญ่ ๆ บนผิวหน้า (Surface painting) ด้วยวิธีการและเทคนิคใหม่ ๆ ...

ศิลปะลัทธิแอบสแตรก เอกซเพรสชันนิสท์ เริ่มราว ๆ ค.ศ.1940 โดยศิลปินหนุ่ม ๆ ที่มีหัวก้าวหน้า 4-5 คน คือ แจคสัน พอลลอค (Jackson Pollock) วิลเลียม ดี คูนนิง (Willem De Kooning) ฟรานส์ ไคลน (Franz Kline) คลิฟฟอร์ด สติล (Klifford Still) และศิลปินอื่นๆ ที่มีความคิดเห็นในความเชื่อเกี่ยวกับเหตุผลทางสุนทรียภาพร่วมกันคือเชื่อว่า

"สุนทรียภาพควรเป็นความรู้สึก ที่แสดงออกตามสภาพแวดล้อมที่แท้จริงของสังคม สุนทรียภาพมิใช่เป็นความรู้สึกที่แสดงออกตามแนวทาง กฎเกณฑ์แห่งความงามของอดีต" (อารี สุทธิพันธุ์. 2535: 246-247)

วูล์ฟ คาห์น( Wolf Kahn ) เป็นชาวเยอรมนี อพยพหนีสงครามเข้ามาอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ปี ค.ศ.1940 ขณะอายุได้ 12 ปี ปัจจุบันยังมีชีวิตอยู่ด้วยวัย 81 ปี ในนิวยอร์ค สหรัฐอเมริกา เขามีโอกาสได้เรียนและได้รับการปลูกฝังแนวคิดทางศิลปะจากศิลปินชั้นครูคือ ฮันส์ ฮอฟแมนน์ (Hans Hofmann) นอกจากได้เรียนแล้วยังเป็นผู้ช่วยฮอฟแมนน์ทั้งในห้องเรียนและสตูดิโอ เขามีโอกาสรู้จักและสัมผัสกับศิลปินกลุ่มนิวยอร์คสคูลอีกหลายคน ได้ศึกษาแนวคิดและชื่นชมงานของ Willem De Kooning และ Mark Rothko คาห์นเป็นเพื่อนและมีความสนิทสนมกับ Elline de Kooning ซึ่งเป็นภรรยาของ Willem De Kooning โดยนักวิจารณ์ศิลปะอเมริกัน จัดลำดับให้คาห์น เป็นศิลปินนิวยอร์ครุ่นสองของ สคูลนิวยอร์ค (The New York School : Second Generation) และได้รับคำกล่าวถึงในแง่มุมว่าเขาเป็น "ปีกของคลื่นแอบสแตร็ค เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ (The wing of the wave of abstract expressionism)" เขาเป็นศิลปินที่ได้รับการยกย่อง, เป็นครู และเป็นนักเขียนเกี่ยวกับศิลปะ เป็นสมาชิกของ the National Academy of Design and the American Academy of Arts and Letters คาห์นไม่เพียงมีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการระบายสีเท่านั้น แต่เขายังอุทิศเวลาในการสอนศิลปะทั้งในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ถือได้ว่าคาห์นเป็นจิตรกรตะวันตกอีกคนหนึ่งซึ่งได้คิดและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมมาอย่างต่อเนื่องยาวนานกว่า 50 ปี โดยเฉพาะภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะเด่นในเรื่องของเนื้อหา รูปแบบ การใช้สี และการระบายสีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ลักษณะผลงานเป็นการประสมประสานระหว่างอิทธิพลของลิทธิอิมเพรสชั่นนิสม์กับแอบสแตร็ค เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ กล่าวคือ ภาพจิตรกรรมสีน้ำมันของเขามีลักษณะจิตรกรรมสนามสีโดยรับรู้เกี่ยวกับสีโดยตรง มองเห็นสี เข้าใจสี และชื่นชมสี อย่างที่สีเป็นสี และประกอบด้วยความสนใจรูปทรงในเชิงสัมผัสและสัมพันธ์กับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม วิเคราะห์รูปทรงและโครงสร้างจากธรรมชาติ สกัดให้เหลือไว้เพียงสภาพที่จำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์ แต่เน้นความสนใจไปสู่สีและแทนค่ารูปทรงด้วยสีเป็นสำคัญ

ด้วยประเด็นการประสมประสานระหว่างอิมเพรสชั่นนิสม์และแอบสแตร็ค เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ เน้นการใช้สีที่สดใส ดูเรียบง่ายแต่น่าสนใจ ทำให้ได้รูปแบบใหม่ทางศิลปกรรมที่น่าสนใจอย่างยิ่ง ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าในแง่มุมดังกล่าว ซึ่งจากการรวบรวมผลงานจากหนังสือที่ตีพิมพ์เกี่ยวกับประวัติและผลงานของเขา มีผลงานจิตรกรรมกว่า 288 ภาพ(จากการตีพิมพ์ในหนังสือ) และจากการค้นคว้าผ่าน web site กว่า 100 web site เขาถูกกล่าวถึงอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศสหรัฐอเมริกาและยุโรป ทั้งในวงการจิตรกรรม วงการการศึกษาศิลปะ หรือการออกแบบที่ใช้แนวคิดในการระบายสีของคาห์นเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบ แม้กระทั่งนางฮิลลารี คลินตัน ผู้สมัครชิงตำแหน่งเป็นผู้แทนของพรรคเดโมแครตเพื่อชิงตำแหน่งประธานาธิบดีคนใหม่ของสหรัฐ และเป็นภรรยานายบิลคลินตัน อดีตประธานาธิบดีสหรัฐ ก็มีผลงานจิตรกรรมของคาห์นสะสมไว้จำนวน 3 ภาพ (อ้างอิงจาก www.artnewtv.com) จึงมีข้อมูลพอที่เชื่อได้ว่าเขาเป็นผู้มีชื่อเสียงในวงการศิลปกรรมและเป็นผู้สร้างงานจิตรกรรมอย่างจริงจัง สามารถนำมาศึกษาวิจัยได้ อีกทั้งลักษณะผลงานจิตรกรรมเป็นภาพทิวทัศน์ที่ผู้วิจัยให้ความสนใจอยู่แล้ว ด้วยเหตุและผลที่กล่าวมาผู้วิจัยจึงนำผลงานของเขามาศึกษาวิจัยและพัฒนางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมัน และนำเสนอลักษณะการสร้างสรรค์ และกระบวนการถ่ายทอดเนื้อหา รูปแบบ รวมทั้งกลวิธีในการสร้างสรรค์ การใช้สี การระบายสี และรูปแบบสำเร็จของผลงานจิตรกรรม ในแง่มุมของการประสมประสาน

รูปแบบทางจิตรกรรมระหว่างอิมเพรสชั่นนิสม์และแอบสแตร็ค เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจศึกษาค้นคว้าในสาขาวิชาจิตรกรรม ได้เรียนรู้และศึกษาต่อไป

**ความมุ่งหมายของการวิจัย**

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ของวูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn) ในแง่มุมของการประสมประสานรูปแบบทางจิตรกรรมระหว่างอิมเพรสชันนิสม์และแอบสแตร็ค เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ ในประเด็นดังต่อไปนี้

1.1 รูปแบบและเนื้อหาของภาพ และโครงสร้างของภาพ

1.1.1 รูปแบบและเนื้อหาของภาพ

1.1.2 บริเวณว่าง และมิติ

1.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

1.2.1 การใช้สี

1.2.2 กลวิธีระบายสี

2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัย มาผลักดันพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในรูปแบบของผู้วิจัย

**ความสำคัญของการวิจัย**

1. ทำให้เข้าใจถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น เพื่อประโยชน์ต่อผู้สนใจศึกษาค้นคว้าในสาขาวิชาจิตรกรรม โดยเฉพาะจิตรกรรมสีน้ำมัน

2. สามารถนำผลที่ได้รับจากการศึกษาวิจัย มาเป็นแนวทางพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมัน บนผ้าใบ ในรูปแบบของผู้วิจัย

**ขอบเขตการวิจัย**

1. ศึกษาประวัติ ลักษณะการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม กระบวนการถ่ายทอดรูปแบบ การระบายสี กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ของ วูล์ฟ คาห์น จากภาพที่ปรากฏในหนังสือ 3 เล่ม คือ

1.1 หนังสือ วูล์ฟ คาห์น โดย จัสติน สปริง (Wolf Kahn by Justin Spring) ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ.1996

1.2 หนังสือ วูล์ฟ คาห์น อเมริกา แอนด์ อารทิซท์ แทรเวิลส์ (Wolf Kahn's America : and artist's travels) ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ.2003

1.3 หนังสือ วูล์ฟ คาห์น พาสเทลส์ โดย วูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn Pastels by Wolf Kahn) ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ.2000

2. เลือกวิเคราะห์และสังเคราะห์ กลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมที่เป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) ที่ได้จากภาพถ่ายในหนังสือศิลปะ 3 เล่มตามข้อ 1. ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1971-2002 เนื่องจากปี 1981 วูล์ฟ คาห์น ได้จัดแสดงผลงานจิตรกรรมครบรอบ 10 ปี ของการระบายสีภาพทิวทัศน์ (Wolf Kahn : Ten Years of Landscape Painting, a traveling exhibition) ซึ่งเป็นปีที่เขาได้ประกาศตัวเองว่าเป็นจิตรกรที่เขียนภาพทิวทัศน์ ให้วงการศิลปกรรมได้รับรู้

**ประชากรที่ใช้ในการวิจัย**

เลือกผลงานจิตรกรรมที่เป็นกลุ่มประชากรจากหนังสือทั้ง 3 เล่ม ตามข้อ 1. ได้ภาพทั้งหมดจำนวน 288 ภาพ แยกผลงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ด้วยหมึกและสีชอล์คออกจำนวน 129 ภาพ คงเหลือเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน จำนวน 159 ภาพ และคัดเลือกเฉพาะช่วงปี ค.ศ.1971-2002 ได้จำนวน 129 ภาพ นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญ 3 คน คือ 1.ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ 2.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง 3.อาจารย์เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ เป็นผู้คัดเลือกภาพผลงานจิตรกรรมกลุ่มตัวอย่างจากลุ่มประชากร 129 ภาพ โดยมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผลงานคือ

1. เป็นผลงานภาพทิวทัศน์ ของวูล์ฟ คาห์น ในช่วงปี ค.ศ.1971-2002
2. เป็นผลงานที่ใช้สื่อวัสดุสีน้ำมัน บนผ้าใบ

**กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย**

หลังจากผู้เชี่ยวชาญเลือกผลงานแล้ว ได้เป็นภาพผลงานจิตรกรรมกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 27 ภาพ ได้แก่

1. Adams Farm, Evening IV, 1976. Oil on canvas, 44 x 60 inches.
2. Pond in November, 1977. Oil on canvas, 29 x 36 inches.
3. River Bend I, 1978. Oil on canvas, 38 x 41 inches.
4. Beaver Swamp, 1981. Oil on canvas, 42 x 72 inches.
5. My Barn on a Summer Night, 1982. Oil on canvas, 361/8 x 521/8 inches.
6. The First Greens of Spring, 1984. Oil on canvas, 33 x 44 inches.
7. Runner, 1986. Oil on canvas, 30 x 52 inches.
8. Receding Towpath I, 1986. Oil on canvas, 52 x 52 inches.
9. In Westport, Connecticut (Winter), 1987. Oil on canvas, 48 x 52 inches.
10. The Last Glow of Sunset , 1989. Oil on canvas, 43 x 66 inches.
11. Marsh at Sunset, 1989. Oil on canvas, 52 x 74 inches.
12. Dark Complementaries II, 1990. Oil on canvas, 30 x 42 inches.
13. Along the River, 1992. Oil on canvas, 50 x 66 inches.
14. Over-All Trees, 1992. Oil on canvas, 52 x 72 inches.
15. Looking East, Nantucket, Early A.M., 1994. Oil on canvas, 18 x 24 inches.

16. Landscape Sequence, 1994. Oil on canvas, 24 x 32 inches.
17. Pinewoods in Spring II, 1994. Oil on canvas, 48 x 62 inches.
18. Greenwood, 1995. Oil on canvas, 72 x 72 inches.
19. Fog Coming In, 1996. Oil on canvas, 18 x 20 inches.
20. Pink Pond, 1996. Oil on canvas, 32 x 44 inches.
21. Merging Silvery Cypresses, 1997. Oil on canvas, 36 x 26 inches.
22. The Gulf III,1997. Oil on canvas, 52 x 60 inches.
23. From a Photo of a Barn, 1999. Oil on canvas, 26 x 36 inches.
24. Green Barn in Warrenton, Virginia, 2000. Oil on canvas, 20 x 22 inches.
25. The Backs of Barns in Southampton, 2000. Oil on canvas, 20 x 28 inches.
26. Surrounded by Yellow, 2001. Oil on canvas, 32 x 52 inches.
27. In Back of the Vermont Studio Center, 2001. Oil on canvas, 52 x 66 inches.

นำมาแบ่งกลุ่มตามเนื้อหาเรื่องราว 3 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล,แม่น้ำ,บึง,ภูเขา จำนวน 13 ภาพ ดังนี้

1. Pond in November, 1977. Oil on canvas, 29 x 36 inches.
2. River Bend I, 1978. Oil on canvas, 38 x 41 inches.
3. Beaver Swamp, 1981. Oil on canvas, 42 x 72 inches.
4. In Westport, Connecticut (Winter), 1987. Oil on canvas, 48 x 52 inches.
5. The Last Glow of Sunset , 1989. Oil on canvas, 43 x 66 inches.
6. Marsh at Sunset, 1989. Oil on canvas, 52 x 74 inches.
7. Dark Complementaries II, 1990. Oil on canvas, 30 x 42 inches.
8. Along the River, 1992. Oil on canvas, 50 x 66 inches.
9. Looking East, Nantucket, Early A.M., 1994. Oil on canvas, 18 x 24 inches.
10. Landscape Sequence, 1994. Oil on canvas, 24 x 32 inches.
11. Fog Coming In, 1996. Oil on canvas, 18 x 20 inches.
12. Pink Pond, 1996. Oil on canvas, 32 x 44 inches.
13. The Gulf III,1997. Oil on canvas, 52 x 60 inches.

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ผืนป่าและผืนดิน จำนวน 8 ภาพ ดังนี้

1. The First Greens of Spring, 1984. Oil on canvas, 33 x 44 inches.
2. Runner, 1986. Oil on canvas, 30 x 52 inches.
3. Receding Towpath I, 1986. Oil on canvas, 52 x 52 inches.
4. Over-All Trees, 1992. Oil on canvas, 52 x 72 inches.

5. Pinewoods in Spring II, 1994. Oil on canvas, 48 x 62 inches.
6. Greenwood, 1995. Oil on canvas, 72 x 72 inches.
7. Merging Silvery Cypresses, 1997. Oil on canvas, 36 x 26 inches.
8. Surrounded by Yellow, 2001. Oil on canvas, 32 x 52 inches.

กลุ่มที่ 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง จำนวน 6 ภาพ ดังนี้

1. Adams Farm, Evening IV, 1976. Oil on canvas, 44 x 60 inches.
2. My Barn on a Summer Night, 1982. Oil on canvas, 361/8 x 521/8 inches.
3. From a Photo of a Barn, 1999. Oil on canvas, 26 x 36 inches.
4. Green Barn in Warrenton, Virginia, 2000. Oil on canvas, 20 x 22 inches.
5. The Backs of Barns in Southampton, 2000. Oil on canvas, 20 x 28 inches.
6. In Back of the Vermont Studio Center, 2001. Oil on canvas, 52 x 66 inches.

3. นำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ มาสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้สื่อวัสดุสีน้ำมัน บนผ้าใบในรูปแบบของผู้วิจัย

**นิยามศัพท์เฉพาะ**

1. ภาพทิวทัศน์ หมายถึง ภาพที่ไม่เป็นรูปคน (Non-figurative) แสดงให้เห็นถึงเนื้อหา เรื่องราวที่อยู่ในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เช่น อากาศ ผืนดิน ต้นไม้ ป่าไม้ ภูเขา ทุ่งหญ้า ทะเล บึง เรือ สิ่งก่อสร้าง เป็นต้น อาจปรากฏให้เห็นเพียงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือสองสิ่ง หรือทั้งหมด หรือเพียงบางส่วน

2. กลวิธีในการนำเสนอ หมายถึง การแสดงวิธีการถ่ายทอดรูปแบบหรือทักษะของผู้สร้างที่ฝึกฝนวิธีการถ่ายทอดรูปแบบที่หลากหลายมาแล้ว และสามารถเลือกสรรวิธีการถ่ายทอดรูปแบบด้วยวิธีการใดวิธีการหนึ่งหรือหลายวิธีรวมกัน ผสานสัมพันธ์กับสื่อวัสดุที่เลือกใช้ ด้วยการลงมือปฏิบัติจริง เพื่อจะนำมาซึ่งผลงานสำเร็จ

3. ม่านสี หมายถึง แผ่นสีที่เกิดบนผิวหน้าของงานจิตรกรรม มีลักษณะเป็นแผ่นบาง ๆ โปร่ง หรือพร่ามัว ช่วยประสานกลมกลืนภาพและพื้นเข้าด้วยกัน ซึ่งม่านสีเกิดจากวิธีการระบายสีแล้วให้แสงมีส่วนช่วยในการผสมสีในดวงตา เช่นระบายสีเขียวกับสีแดงใกล้ ๆ กัน สีทั้งสองจะประสมกันในดวงตา ได้ม่านสีเหลืองบนงานจิตรกรรม หรืออีกวิธีหนึ่งก็คือ เกิดจากการระบายสีอ่อน ๆ ลงบนสีเดิมเพื่อให้เกิดความรู้สึกพร่ามัว เป็นหมอกหรือควันบาง ๆ บนผิวหน้าของภาพ ซึ่งทั้งสองวิธีนี้จะทำให้ภาพเกิดความปลั่งและเกิดความรู้สึกเลื่อนไหลของภาพและสีบนงานจิตรกรรม

## ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิจัยโดยนำผลงานจิตรกรรมของ วูล์ฟ คาห์น มาวิเคราะห์ ผู้วิจัยศึกษาจากข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) ที่ได้จากภาพถ่ายในหนังสือศิลปะ 3 เล่ม คือ 1. หนังสือ วูล์ฟ คาห์น โดย จัสติน สปริง (Wolf Kahn by Justin Spring) 2. หนังสือ วูล์ฟ คาห์น อเมริกา แอนด์ อารทิซท์ แทรเวิลส์ (Wolf Kahn's

America : and artist's travels) 3. หนังสือ วูล์ฟ คาห์น พาสเทลโดย วูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn Pastels by Wolf Kahn) ซึ่งทั้ง 3 เล่ม น่าเชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีความใกล้เคียงกับผลงานจริงมากที่สุด เนื่องจากเป็นหนังสือที่จัดพิมพ์โดยจิตรกร (วูล์ฟ คาห์น) มีส่วนร่วมนำเสนอด้วย และเป็นหนังสือที่มีคุณภาพการพิมพ์ดี

# บทที่ 2
# เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

## 2.1 ชีวประวัติ และลำดับเหตุการณ์สำคัญของ วูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn)

วูล์ฟ คาห์น มีชื่อเต็มว่า ฮันส์ วูล์ฟกัง คาห์น (Hans Wolfgang Kanh) เกิดเมื่อวันที่ 4 ตุลาคม ค.ศ.1927 ในเมืองสตุ๊ทการ์ด ประเทศเยอรมนี เป็นบุตรคนที่ 4 และเป็นคนสุดท้ายของ นางเนลไล (Nellie) และนายอีมิล คาห์น (Emil Kahn) ซึ่งทั้งสองมีฐานะร่ำรวย และย้ายมาจากแฟรงเฟิร์ต นายอีมิล ทำงานเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีที่มีชื่อเสียงคือ Stuttgard Philharmonic และ South German Radio orchestras

ด้านครอบครัวนางเนลไล เป็นครอบครัวที่สนใจศิลปะและวิชาการ พ่อของนางเป็นนักสะสมงานศิลปะ เช่น งานศิลปะสัมฤทธิ์และกระเบื้องเคลือบของจีน และงานศิลปะร่วมสมัย ซึ่งมีงานของปิคาสโซ รวมอยู่ด้วย ส่วนมารดาของนาง เป็นศาสตราจารย์ทางเศรษฐศาสตร์อยู่ที่มหาวิทยาลัยแฟรงซ์เฟิร์ต มีผลงานวิจัยเกี่ยวกับทฤษฎีการเงิน เป็นต้น

ด้านครอบครัวนายอีมิล บิดาของเขาเป็นนายธนาคาร (ครอบครัวของนายอีมิล เป็นเจ้าของธนาคาร) ส่วนมารดาเป็นนักสะสมงานศิลปะของศิลปินร่วมสมัยมากมาย ทำให้วูล์ฟ คาห์น มีความเกี่ยวพันกันศิลปะมาตั้งแต่เป็นเด็ก

ในช่วงหลังจากคาห์นเกิดได้ไม่นาน มารดาของเขามีอาการทางประสาท ต้องอยู่ในความดูแลของแพทย์ และต้องเสียชีวิตในสถานบำบัดในอีก 4 ปีต่อมา คาห์นยังเด็กเกินไปและไม่รู้สาเหตุการตายของแม่จนผ่านมาอีก 10 ปี จึงรู้ และทุกวันนี้เขายังไม่รู้ว่าศพของมารดาฝังไว้ที่ใด

พ่อของคาห์นแต่งงานใหม่กับนักร้องสาวชื่อ เอลเลน เบกค์ (Ellen Back) ที่ไม่สนใจใยดีกับลูกของสามีมากนัก คาห์นจึงถูกส่งไปอยู่กับย่าที่แฟรงเฟิร์ต ซึ่งเป็นครั้งแรกที่คาห์นรู้สึกเศร้าโศกเสียใจที่ต้องแยกกันอยู่กับบิดาและพี่น้อง

ที่แฟรงเฟิร์ตคาห์นมีความทรงจำแรกที่ดีเกี่ยวกับโลกของธรรมชาติ เมื่อย่าของเขามักจะพาเข้าไปเดินเล่นในสวนพฤกษศาสตร์อยู่บ่อย ๆ และมันค่อย ๆ สะสมเพิ่มขึ้น เขามักจะเก็บเมล็ดพันธุ์ของดอกไม้กลับมาปลูกในสวนเล็ก ๆ ริมรั้วบ้านย่าอยู่เสมอ

ในช่วงฤดูร้อนปี ค.ศ.1938 นาซี มีประกาศทางทหารที่รุนแรง ทำให้เด็ก ๆ ไม่สามารถออกไปนอกบ้านได้ตามปกติ ย่าของคาห์นได้ว่าจ้างศิลปินหนุ่มชื่อ Fraulein von Joeden (เป็นศิลปินที่เขียนภาพในลักษณะเดียวกับเซซานน์) มาสอนศิลปะให้กับคาห์นทุกวัน

ในปี ค.ศ.1937 พ่อ, แม่เลี้ยง และพี่ของคาห์น ย้ายออกจากเยอรมันไปยังประเทศสหรัฐอเมริกา เนื่องจากวงดนตรีที่เขาควบคุมอยู่ถูกสั่งปิดไปตั้งแต่ฮิตเลอร์มีอำนาจในปี ค.ศ.1933 นับตั้งแต่นั้นมาจึงไม่มีงานทำเป็นหลักแหล่ง และฐานะการเงินเริ่มย่ำแย่ลงเช่นกัน (ธนาคารของปู่ย่ำแย่และปิดไปตั้งแต่ปี ค.ศ.1932 เนื่องจากภาวะเศรษฐกิจของประเทศเยอรมันนีตกต่ำมาก) โดยคิดว่าหากย้ายไปช้ากว่านี้ครอบครัวอาจได้รับอันตรายถึงตายได้จาก

ภาวะเศรษฐกิจและการเมืองในประเทศ โดยป้าของคาห์นซึ่งอยู่ในประเทศอังกฤษเป็นคนจัดการหาที่พักให้อยู่ในประเทศอังกฤษไปก่อน และทิ้งคาห์นให้เขาอยู่กับย่าในแฟรงเฟิร์ตต่อไป

โชคร้าย ในปี ค.ศ.1939 เมื่อย่าของคาห์นคิดได้ว่าหากอยู่ในประเทศเยอรมนีต่อไปจะเป็นอันตรายมาก แต่เส้นการหลบหนีต่าง ๆ ได้ถูกสั่งปิดหมดแล้ว ตัวเธอและคาห์นทำได้เพียงไปเข้าชื่อขออพยพไปประเทศสหรัฐอเมริกา เท่านั้น โดยมีผู้ไปเข้าชื่อก่อนหน้านั้นแล้วประมาณ 60,000 คน ซึ่งในช่วงเวลานั้นมีโควตาสำหรับผู้อพยพไปประเทศสหรัฐอเมริกาได้เพียง 10,000 คนต่อปี

ก่อนสงครามจะเกิดขึ้นไม่นานนัก รัฐบาลอังกฤษยอมรับผู้ลี้ภัยที่เป็นเด็กจำนวน 5,000 คน เข้าประเทศอังกฤษภายใต้การสนับสนุนและช่วยเหลือจาก the Joint Distribution Committee

ช่วงเริ่มต้นฤดูร้อนปี ค.ศ.1939 คาห์นจูบลาย่าของเขาก่อนติดป้ายหมายเลขผู้อพยพห้อยคอไว้ จากไปด้วยรถไฟขนผู้อพยพผ่านเข้าเมืองฮูค (Hook) ประเทศฮอลแลนด์ และเปลี่ยนถ่ายลงเรือไปยังประเทศอังกฤษ ซึ่งขณะนั้นพ่อของเขาไปอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกาแล้ว มีเพียงป้าของคาห์นที่อยู่ในประเทศอังกฤษแต่ไม่ได้รับอนุญาตให้มารับตัวไปอยู่ด้วย โดยมีเพียงครอบครัวชาวอังกฤษเท่านั้นที่สามารถให้ที่พักพิงสำหรับเด็กผู้อพยพได้ ซึ่งมีอาจารย์ในมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ตกลงจะเป็นผู้แลคาห์น

คาห์นไม่ได้กลับไปที่ประเทศเยอรมนีอีก และไม่ได้พบหน้าย่าของเขาอีกเลย มีเพียงจดหมายจากย่าที่ส่งถึงพ่อของเขาที่ขณะนี้อยู่ในรัฐนิวเจอร์ซีย์ (New Jersey) อย่างต่อเนื่องจนกระทั่งขาดหายไปในปี ค.ศ.1942 และไม่มีบันทึกว่าย่าของเขาเสียชีวิตอย่างไรหรือเมื่อใด

เมื่อเข้าสู่ฤดูใบไม้ผลิปี ค.ศ.1939 คาห์นอายุได้ 11 ปี เขาเป็นเด็กที่ฉลาดเกินวัย สามารถพูดได้สองภาษา มีความสามารถในด้านศิลปะและวิชาการ มีความเชื่อมั่นในตนเองสูง ระหว่างที่เขาอาศัยอยู่กับครอบครัวอุปถัมภ์คือครอบครัวเวดส์(Wedes) ซึ่ง เวดส์ เป็นศาสตราจารย์อยู่ในวิทยาลัยเซนต์จอห์น (St. John's College) เคมบริดจ์ เขารังเกียจกิริยาท่าทางที่เชื่อมั่นในตัวเองของคาห์น เขาบอกคาห์นว่าให้อยู่ในบ้านได้ในฐานะคนรับใช้ และเขาทำโทษคาห์นอยู่เป็นประจำ เหตุการณ์สำคัญหนึ่งที่เกิดกับคาห์นคือวันหนึ่งเขาปลูกผักอยู่ในสวน เขาถูก เวดส์ ตีด้วยคราดอย่างแรง เขาอยู่กับ เวดส์ ได้นานสามเดือน และได้รับความอุปถัมภ์จากครอบครัวเพอร์วิสส์(Purvises) ซึ่งเป็นครูอยู่ในเมืองฮีสตัน(Histon) แต่ก็ได้รับการต้อนรับแบบเดียวกับที่ เวดส์ ทำกับเขา โดยเข้าอยู่กับครอบครัว เพอร์วิสส์ ตั้งแต่เดือนกันยายน ค.ศ.1939 จนถึงเดือนเมษายน ค.ศ.1940 ได้เข้าเรียนไฮสคูลของเคมบริดจ์ในช่วงเทอมสอง คาห์นสอบได้ที่หนึ่งของห้อง โดยมีความเห็นในรายงานจากครูว่า “กระตือรือร้น กล้าหาญ และไม่ทนอยู่กับกฎเกณฑ์ข้อบังคับ” เป็นคำพูดที่ดีสำหรับคาห์นในตอนนั้นและในช่วงต่อ ๆ มา มีส่วนต่อความเชื่อมั่นในการมีชีวิตใหม่ของคาห์น แต่ชีวิตการเป็นผู้ลี้ภัยยังคงเหงาและโดดเดี่ยว

ปี ค.ศ.1949 ระบบโควตาผู้อพยพเข้าประเทศสหรัฐอเมริกาเปลี่ยนแปลง คาห์นได้รับอนุญาตให้ไปรวมกับครอบครัวที่อยู่ในอเมริกาได้ โดยลงเรือจากประเทศอังกฤษผ่านน่านน้ำประเทศฮอลแลนด์ซึ่งในขณะนั้นไม่มีสภาพเป็นประเทศแล้วเนื่องจากการรุกรานของเยอรมนี แต่คาห์นยังเด็กเกินกว่าที่จะตระหนักถึงหายนะเหล่านั้น และการเดินทางก็ไปสิ้นสุดที่นิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา ก่อนหน้านั้นใกล้ ๆ สงครามจะเริ่ม พ่อของเขาทำงานพิเศษนอกเวลาอยู่ที่ Montchair State Teachers' College ใน New Jersey คาห์นได้พบครอบครัวที่นั่น พ่อของเขาได้หย่ากับแม่เลี้ยงแล้ว พี่สาวของคาห์นคือ อีวา (Eva) ทำหน้าที่แทนมารดา และทำงานในร้านขายของชำ เพื่อเลี้ยง

ดูแลครอบครัวด้วย อีวา เป็นที่ปรึกษาให้กับน้องชายในการใช้ชีวิตในประเทศสหรัฐอเมริกา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเสื้อผ้า การแต่งกาย หรือแม้กระทั่งให้คำปรึกษาเกี่ยวกับเรื่องทางเพศ (Justin Spring. 1996: )

เอลเลน รัชชอตโต (Ellen Russotto) ได้เขียนเรียบเรียงประวัติของ วูล์ฟ คาห์น ไว้เมื่อปี ค.ศ.1999 ดังนี้

1927 - - ชื่อเต็มคือ ฮันส์ วูล์ฟกัง คาห์น (Hans Wolfgang Kahn) เกิดเมื่อวันที่ 4 ตุลาคม ใน Stuttgart ประเทศเยอรมนี, เป็นบุตรคนที่ 4 ของนางเนลไลน์(Nellie) กับนายอีมิล(Emil) คาห์น, บิดาของเขามีอาชีพเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีชื่อ Stuttgart Philharmonic and the Ochestra ของ The South German Radio

1930 - - ย้ายไปอยู่ที่เมือง แฟรงซ์เฟิร์ต (Frankfurt) โดยอาศัยอยู่กับย่า (มารดาของนายอีมิล)

1937 - - พ่อและพี่ของเขาย้ายไปอยู่สหรัฐอเมริกา แต่คาห์นยังคงอยู่กับย่าในเยอรมนีต่อไป เมื่ออายุ 10 ปี เขาเรียนศิลปะกับ Fraulein von Joeden

1939 - - สองสัปดาห์หลังจากการปะทุขึ้นของสงครามโลกครั้งที่สอง ตอนอายุ 11 ปี เขาถูกส่งเป็นผู้ลี้ภัยไปอยู่ที่เมืองเคมบริดจ์ ประเทศอังกฤษ และได้เข้าเรียนที่ Cambridge and Country High School for Boys

1940 - - ได้ไปพบครอบครัวทางตอนเหนือของรัฐ Montchair, New Jersey สหรัฐอเมริกา ซึ่งขณะนั้นพ่อของเขาสอนพิเศษอยู่ที่ Montchair State Teachers' Collage และคาห์นได้เข้าเรียนที่วิทยาลัยดังกล่าวด้วย

1943 - 1945 - คาห์นและครอบครัวย้ายไปอยู่นิวยอร์ค

- เข้าเรียนที่ High School of Music and Art มีเพื่อนร่วมชั้นเรียนเช่น Allan Kaprow และ Rachel Rosenthal และสำเร็จการศึกษาในปี 1945

- หลังจากการเกิดขึ้นของศิลปินกลุ่มก้าวหน้าแล้ว (Abstract Expressionism) แต่คาห์นยังเรียนรู้และใช้เวลากับการสเก็ตภาพสัตว์ในสวนสัตว์ และเข้าชมพิพิธภัณฑ์ทางประวัติศาสตร์ธรรมชาติ

1945 - - เข้าเป็นทหารของราชนาวีสหรัฐ ในโรงเรียนการสื่อสาร ประจำอยู่ในชิคาโก, อิลลินอยส์, เคลมอนท์, แคลิฟอร์เนีย และวอชิงตัน ดี.ซี. โดยปลดประจำการในปี 1946

1946 - - เข้าเรียนที่ New School for Social Research ใน New York ได้เรียนกับจิตรกรชื่อ Stuart Davis และศิลปินภาพพิมพ์ชื่อ Hans Jelinek

1947 - - อายุ 19 ปี เข้าเรียนที่ Hans Hofmann's School ในนิวยอร์ค โดยมีเพื่อร่วมชั้นเรียนเช่น Jan Muller, Richard Stankiewicz, Leatrice Rose, Larry Rivers, Jane Freilicher, Paul Georges, Allan Kaprow และ Robert Goodnough

- มีโอกาสได้เข้าเรียนและเป็นผู้ช่วยของ ฮันส์ ฮอฟแมนน์ ในสตูดิโอและช่วยดูแลโรงเรียน เป็นเวลา 18 เดือน

-ได้เข้าร่วมแสดงนิทรรศการชื่อ New Province Town '47 ที่ห้องแสดงภาพ Seligmann ในนิวยอร์ค

ซึ่งเป็นนิทรรศการช่วงฤดูร้อนของบรรดานักเรียนของ ฮอฟแมนน์ โดยผู้จัดงานคือนักวิจารณ์ศิลปะชื่อ Clement Geenbery

1948 - 1949 - เข้าร่วมฟังการบรรยายเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ ที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย และ The New School for Social Research โดยนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชื่อ Meyer Schapiro และที่นี่เขาได้รู้จักและสนิทสนมกับจิตรกรชื่อ Larry Rivers

1949 - 1950 - สมัครเข้าเรียนที่มหาวิทยาลัยชิคาโก และเรียนจบในระดับปริญญาตรี มีโอกาสได้เรียนกับนักปรัชญาชาวอเมริกันชื่อ Kenneth Burke

1950 - - ท่องเที่ยวไปในที่ต่าง ๆ ของประเทศและทำงานพิเศษบ้างเป็นครั้งคราว เขาเสนอขอรับทุนการศึกษาในการเรียนต่อจาก The School of Humanities มหาวิทยาลัยชิคาโก แต่สุดท้ายแล้วไม่ได้รับทุนดังกล่าว

1951 - - กลับไปที่ New York และสอนศิลปะเป็นเวลา 2 ปี โดยพักอยู่ในห้องใต้หลังคาเลขที่ 813 Broadway ใกล้มุมถนนหมายเลข 12 และเขาเก็บรักษาห้องนั้นเรื่อยมาจนปี 1994

- สอนร่วมกับ Felix Pasilis, Jan Muller, Miles Fost, John Grillo และ Lester Johnson ซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักเรียนของ ฮอฟแมนน์ และได้ร่วมจัดนิทรรศการขึ้นชื่อ 813 Broadway Exhibition โดยได้รับความร่วมมือจากห้องแสดงภาพ Hansa ในงานนี้ Mayer Schopiro ได้ซื้อภาพผลงานของคาห์น ทำให้มิตรภาพของทั้งสองดำเนินด้วยดีมาตลอด

1952 - - ท่องเที่ยวไปใน Baton Rouge, Louisiana ในที่ที่พี่ชายของคือที่ชื่อปีเตอร์ สอนศิลปะอยู่ และพักอยู่เป็นเวลา 6 เดือน เขาวาดภาพคอกปศุสัตว์และเขื่อน

- แสดงผลงานกลุ่มที่ Hansa Gallery

1953 - - อายุ 26 ปี เขามีผลงานแสดงเดี่ยวครั้งแรกในแนวภาพทิวทัศน์แบบเอกซ์เพรสชั่นนิสท์, หุ่นนิ่ง, และภาพวาดบุคคล ในห้องแสดงภาพ Hansa ทำให้เกิดบทวิจารณ์ในหนังสือข่าวศิลปะโดยศิลปินและนักวิจารณ์ชื่อ Fairfield Porter ว่า "เป็นนิทรรศการครั้งแรกที่ยอดเยี่ยม และไม่ใช่ความบังเอิญ" และนักวิจารณ์ชื่อ Dore Ashton ได้เขียนบทความชื่อ Kahn's life and work for Pen and Brush

- คาห์นใช้เวลาในช่วงฤดูร้อนในการวาดภาพ และอาศัยอยู่คนเดียวในกระท่อมที่ Race Point และเข้าร่วมแสดงผลงานในงาน Second Annual Exhibition of Painting and Sculpture ที่ห้องแสดงภาพ Stable ในนิวยอร์ค

1954 - -ในช่วงเวลานี้ได้ใกล้ชิดและเกิดมิตรภาพที่ดีกับศิลปินชื่อ Elaine De Kooning (ภรรยาของ วิลเลียม ดี คุนนิง)

1955 - - แสดงผลงานเดี่ยวเป็นครั้งที่สองที่ห้องแสดงภาพ Hansa ตั้งอยู่เลขที่ 210 เซ็นทรัลปาร์ค ตะวันตก ได้พบกับ วิลเลียม ดี คุนนิง และเข้าชมงานของคาห์น และกล่าวสนันสนุนให้กำลังใจคาห์น ซึ่งเป็นแรงปลุกเร้าและกระตุ้นคาห์นอย่างมาก และยังมีกวีและนักวิจารณ์ชื่อ Frank O'Hara ได้กล่าวถึงงานของคาห์นอย่างเป็นทางการในเอกสาร ว่า "เป็นธรรมชาติ และ การระบายสีแบบใหม่ (Nature and the New Painting)"

- อาศัยและวาดภาพอยู่ใน Tepoztlan, Maxico เป็นเวลา 6 เดือน ผลงานในช่วงที่อยู่ในแมกซิโก (Maxican Period) แสดงที่ Galeaia Antonio Souza ในเมืองแมกซิโกในปีถัดมา
- ได้วาดภาพประกอบบทกวีของ Peter Viereck

1956 - - มีการแสดงผลงานเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht ในนิวยอร์ค และนักวิจารณ์ศิลปะชื่อ Thomas B. Hess กล่าวในรายงานข่าวศิลปะประจำปีว่า "เป็นทิศทางของการระบายสีแบบอเมริกัน (U.S.Painting: Some Recent Directions)"
- ภาพของเขาได้รับเลือกเป็นหนึ่งใน 50 ผลงานจิตรกรรมและประติมากรรม ประจำปีของห้องแสดงภาพ Stable โดย Meyer Schopiro กล่าวถึงคาห์นว่า "เป็นหนุ่มจิตรกรอเมริกันของวันนี้ (The Younger American Painters of Today)"
- ใช้เวลาในช่วงฤดูร้อนใน Provincetown กับ อิมิลี เมสัน (Emily Mason) ซึ่งเป็นจิตรกรสาว และเป็นลูกสาวของศิลปินชื่อ Alice Trumbull Mason

1957 - - ท่องเที่ยวไปในเวนิส กับอิมิลี เมสัน และยังได้รับทุนฟูลไบท์ (Fulbright Scholarship) ในการศึกษาต่อ
- ทั้งสองแต่งงานในเวนิส โดยพักอยู่ในประเทศอิตาลีเป็นเวลา 2 ปี และร่วมกันแสดงงานศิลปะในเวนิส ที่ Galleria d'Arte San Giorgio
- เข้าร่วมแสดงในงานนิวยอร์คสคูลรุ่นที่สอง จัดแสดงงานที่ Jewish Museum ในนิวยอร์ค และใน Whitney Museum of American Art ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ที่รับงานของเขาไปติดตั้งแสดงอย่างถาวร

1958 - - ใช้ชีวิตและวาดภาพอยู่ใน Spoleto ประเทศอิตาลี กับศิลปิน Louis Finklstein และ Gretna Campbell มิตรภาพของเขายั่งยืนเรื่อยมา มีงานนิทรรศการกลุ่มอยู่ใน Spoleto และ Rome
- มีผลงานในช่วงที่อยู่อิตาลีแสดงเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht และในงานนิทรรศการประจำปีของ Whitney Museum of American Art ผลงานชื่อ "Olive Orchard" ได้ร่วมแสดงและติดตั้งอย่างถาวรในพิพิธภัณฑ์

1959 - - ให้กำเนิดบุตรสาวชื่อ Cecily
- ใช้เวลาช่วงฤดูร้อนใน Martha's Vineyard เริ่มวาดภาพชุดใหม่เป็นภาพชุดเรือใบ ส่งผลงานแสดงในนิทรรศการประจำปีครั้งที่ 145 ของ Pennsylvania Academy of Fine Arts
- มีงานแสดงเดี่ยวที่ Union College in Schenectady, นิวยอร์ค, และ Ellison Gallery ในเท็กซัส และ Borgenicht Gallery

1960 - - ขณะที่ไปเยี่ยมเยียนศาสตราจารย์ที่มหาวิทยาลัยแคลิฟลอเนีย ที่ Berkeley เขาได้รู้จักและเป็นมิตรกับจิตรกรชื่อ Wayne Thiebaud, Richard Diebenkorn, Elmer Bischoff, Nathan Olivera และนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชื่อ James Ackerman
- มีผลงานแสดงเดี่ยวที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ใน Berkeley และมีผลงานร่วมแสดงในงาน Young America 1960, 30 American Painters Under 36 ที่ The Whitney Museum of

American Art

1961 - - เข้าร่วมสอนในภาควิชาระดับอุดมศึกษาที่ The Cooper Union, นิวยอร์ค, ได้เป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ทางศิลปะ และอยู่ที่นั่นจนถึงปี 1977
- ใช้เวลาช่วงฤดูร้อนอยู่ใน Stonington, Maine
- ได้รับเชิญเข้าร่วมเข้านิทรรศการประจำปี 1961 ที่ The Whitney Museum of American Art
- มีผลงานแสดงเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht

1962 - - สอนหนังสือที่ The Haystack School in Deer Isle, Maine
- ในช่วงฤดูร้อนเยี่ยมเยียนและพักอยู่กับ Fairfield Porter บนเกาะ Spruce Head
- เขาเป็นหนึ่งใน 40 ศิลปินที่อายุต่ำกว่า 40 ที่มีผลงานใน The Whitney Museum of American Art
- ได้รับรางวัลฟูลไบท์ (Fulbright Award) ในอิตาลี
- ซื้ออพาร์ตเม้นท์และทำสตูดิโออยู่ในมิลานสำหรับช่วงฤดูหนาว พบและกลายเป็นเพื่อนร่วมแนวความคิด กับ Lucio Pozzi
- มีผลงานแสดงเดี่ยวที่ The Kansas City Art Institute, มหาวิทยาลัยมิชิแกน และที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht
- ได้รู้จักและผูกมิตรกับจิตรกรชื่อ Pat Adams และอีกหลาย ๆ คนที่เขาพบในช่วงนั้น

1964 - - ย้ายจากกรุงโรม ไปอยู่สตูดิโอใน Prati ใกล้กับ Piazza Del Popolo
- ให้กำเนิดบุตรสาวชื่อ Melany

1965 - - แสดงผลงาน ทิวทัศน์โรมัน (Roman landscapes) ในการแสดงเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht
- กลับไปนิวยอร์คก่อนฤดูใบไม้ผลิ ต่อจากนั้นช่วงฤดูร้อนอยู่ใน Martha's Vineyard

1966 - - ได้รับรางวัล John Simon Guggenheim Fellowship
- มีผลงานแสดงเดี่ยวด้วยสีชอล์คที่ห้องแสดงภาพ Sabersky ในลอสแองเจอลิส, แคลิฟอร์เนีย และที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht

1967 - - ช่วงฤดูร้อนอยู่ใน Deer Isle
- แสดงผลงานเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht

1968 - - ด้วยคำแนะนำของเพื่อนที่เป็นจิตรกรชื่อ Frank Stout คาห์นซื้อฟาร์มใน West Brattleboro, Vermont ในที่ซึ่งเขาใช้เวลาอยู่ในช่วงฤดูร้อนที่ตามมา
- มีผลงานแสดงที่ National Academy of Design ในนิวยอร์ค

1969 - - แสดงผลงานเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht

1970 - - แสดงผลงานเดี่ยวที่ Princeton Gallery of Fine Art, Princeton, New Jersey

1971 - - แสดงผลงานเดี่ยวที่ Meredith Long and Company, Houston, เท็กซัส
- แสดงผลงานเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht

1972 - - แสดงผลงานเดี่ยวที่ The University of Nebraska, David Barnett Gallery, Milwaukee, Wisconsin, the Chrysler Museum, Norfolk, Virginia, the Princeton Gallery of Fine Art

1973 - - ท่องเที่ยวไปในประเทศเคนยา กับครอบครัว และเป็นแขกรับเชิญของ Block Hotels
- กลับไปที่อิตาลี กลับไปที่ Vermont เพื่อพักผ่อนในช่วงฤดูร้อน และวาดภาพทิวทัศน์
- บรรยายเรื่อง "ในโรงเรียนฮอฟแมนน์ (On the Hofmann School)" ที่ the College Art Association Convention in New York City
- บรรยายเรื่อง "การเริ่มต้นและนักเรียนศิลปะ (On Being and Art Student)" ที่ New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture

1974 - - ใช้เวลาบางช่วงในฤดูร้อน วาดภาพใน Correze ฝรั่งเศส
- แสดงผลงานเดี่ยวที่ห้องแสดงภาพ Borgenicht, Meredith Long and Company, และ Rudolph Galleries in Coral Gables,ฟอริดา

1975 - - เป็นผู้บรรยายเรื่องชีวิตและผลงานของจิตรกรชื่อ Jan Muller ที่ the Figurative Alliance
- มีผลงานแสดงเดี่ยว 4 ครั้ง : Borgenicht Gallery, David Barnett Gallery, Princeton Gallery of Fine Art, และ Carleton Gallery ในนิวยอร์ค

1976 - - มีผลงานแสดงเดี่ยว 2 ครั้ง : David Barnett Gallery และ Meredith Long and Company

1977 - - รับตำแหน่งประธานมอบรางวัลของ the College Art Association Committee เป็นรางวัลที่มอบให้กับครูศิลปะที่มีผลงานโดดเด่น ผู้ได้รับรางวัลคือ Louis Finkelstein ซึ่งเป็นเพื่อนของคาห์น
- มีผลงานแสดงเดี่ยว 4 ครั้ง
- เข้าร่วมทำโปสการ์ดศิลปินในชื่อ Artists' Postcards ที่ The Drawing Center ในนิวยอร์ค

1978 - - มีผลงานแสดงเดี่ยว 2 ครั้ง : David Barnett Gallery และ Meredith Long and Company

1979 - -ได้รับรางวัลด้านศิลปะจาก the American Academy and Institute of Arts and Letters ในนิวยอร์ค
- มีผลงานแสดงเดี่ยว 4 ครั้ง

1980 - - ได้รับคัดเลือกเป็นสมาชิกของ The Nation Academy of Design ในนิวยอร์ค และเป็นสมาชิกของ Nation Board of The College Art Association
- แสดงงานที่ The Nation Academy of Design Annuals
- ตีพิมพ์หนังสือ "*Wolf Kahn Landscape Painter*" เขียนโดยนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชื่อ Martica Sawin
- ลูกสาวที่ชื่อ Cecily เป็นจิตรกร แต่งงานกับ David Kapp ซึ่งเป็นจิตรกรที่ชอบเขียนภาพทิวทัศน์ในเมือง
- แสดงผลงานเดี่ยวที่ South Carolina, เท็กซัส และที่ Waddington Galleries, ลอนดอน, ประเทศอังกฤษ

1981 - - จัดแสดงนิทรรศการ "Wolf Kahn : Ten Years of Landscape Painting, a traveling exhibition" ที่ Arts Club of Chicago ใน Illinois และเขาได้พูดอย่างเป็นทางการว่า "ฮันส์ ฮอฟแมนน์ เป็นตัวอย่างที่ดี (Hans Hofmann's Good Example)" ตีพิมพ์ใน College Art

Association Journal

1983 - - ได้รับเชิญบรรยายเกี่ยวกับฮันส์ ฮอฟแมนน์ ที่ The New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture

- มีนิทรรศการชื่อ Wolf Kahn Landscapes ที่ San Diego Museum of Art และจัดแสดงหมุนเวียนไปอีก 4 แห่งในประเทศ

1984 - - ได้รับเลือกจาก the American Academy and Institute of Arts and Letters ให้บรรยายที่ the Chicago Art Institute School of Art ในหัวข้อ "You Don't Have to be Ignorant to Dislike New York Painting"

- แสดงผลงานเดี่ยวที่ Thomas Segal Gallery บอสตัน แมสซาชูเซ็ตส์, Gross McCleaf Gallery ฟิลาเดลเฟีย เพนซิลเวเนีย และที่ Borgenicht Gallery

1985 - - มีผลงานร่วมแสดงกลุ่มมากมาย และแสดงที่ Chocago Art Institute School of Art และมหาวิทยาลัย Oregon State ซึ่งปัจจุบันยังมีผลงานที่ใช้สีชอล์คของเขาจัดแสดงอยู่

1986 - - แสดงผลงานเดี่ยวที่ Borgenicht Gallery และที่ Jerald Melberg Gallery ใน Charlotte, นอร์ธแคโรไลนา

1987 - - ได้รับเชิญไปปัจฉิมนิเทศน์นักศึกษาที่จบการศึกษาของ Portland School of Art in Maine

1988 - - ได้รับเชิญไปบรรยายที่ Sackler Museum, มหาวิทยาลัยฮาวาร์ด เรื่อง "Traditional Concerns in an UnTraditional Era."

- มีผลงานแสดงเดี่ยวที่ Gerald Peters Gallery, Santa Fe, นิวแมกซิโก, และที่ Reynolds/ Minor Gallery, Richmond, เวอร์จิเนีย

1989 - - ได้รับเชิญไปปัจฉิมนิเทศน์นักศึกษาที่จบการศึกษาของ Pennsylvania Academy School of Art

- ได้เป็นผู้จัดการดูแล the Vermont Studio Center

1990 - - นิตยสาร Atr in America ตีพิมพ์บทความของคาห์นที่เขียนเกี่ยวกับ ฮันส์ ฮอฟแมนน์

- ท่องเที่ยวไปยังเวนิชในปี 1989 สร้างผลงานชุด Wolf Kahn Venice Pastels จัดแสดงที่ Borgenicht Gallery

- มีผลงานชุด Wolf Kahn Landscape as Radiance จัดแสดงที่ the Museum of Art in Fort Lauderdale, ฟลอริดา

1991 - - ได้รับรางวัลยอดเยี่ยม the Benjamin Altman Landscape จาก The National Academy of Design

- ผลงานของเขาจัดแสดงอย่างกว้างขวางทั้งการแสดงเดี่ยวและการร่วมแสดงกลุ่ม โดยมีผลงานแสดงเดี่ยวจัดที่ Marianne Friedland Gallery, โตรอนโต ประเทศแคนนาดา และที่ Naples, ฟลอริดา

1992 - - ท่องเที่ยวไปยังแมกซิโก สร้างผลงานจิตกรรมชื่อพระอาทิตย์ตกเหนือทะเลแปซิฟิคด้วยสีชอล์ค

- สอนการวาดภาพและการระบายสีที่ Santa Fe และ Sebasco Estates, Maine

- หัวข้อคำปราศรัยของคาห์นส่งผลต่อรูปแบบคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์กับกรอบความคิดของ

ประติมากรหนุ่มสาว ผ่านการตีพิมพ์ในนิตยสาร Art in America ในหัวข้อ “Connecting Incongruities”

1993 - - ล่องเรือในแม่น้ำไนล์ ในประเทศอียิปต์

- กลับไปที่อเมริกา ท่องเที่ยวและวาดภาพทิวทัศน์ด้วยเรือไปตามแม่น้ำคอนเนตทิคัต (Connecticut)

- ได้รับรางวัล the 1993 American Artist Achievement for Pastels

- ได้รับแต่งตั้งจากคณะกรรมการศิลปะประจำเมืองนิวยอร์ค ให้เป็นรองประธานด้านศิลปะของ American Academy of Arts and Letters

- ผลงานของเขาได้ร่วมจัดแสดงมากมายทั้งในอเมริกาและยุโรป

1994 - - ท่องเที่ยวไปยังฮาวาย

-ได้รับแต่งตั้งเป็นกรรมการของ the Atlantic Golf Club ใน Long Island และวาดภาพขนาดใหญ่ให้

- มีผลงานแสดงเดี่ยวที่ Borgenicht Gallery, Thomas Segal Gallery, Reynolds Gallery, Addison/Ripley Gallery

- มีผลงานร่วมแสดงกลุ่มที่ Cologne Art Fair, FIAC, Art 25,94 กรุงบาสเซล ประเทศสวิสเซอร์แลนด์, Neuberger Museum of Art, Purchase นิวยอร์ค

1995 - - ได้รับการเขียนถึงเป็นหนังสือโดย Justin Spring และเรียบเรียงโดย Louis Finkelstein จัดพิมพ์โดย Harry L. Abrams

- ย้ายสตูดิโอจากเลขที่ 813 บอร์ดเวย์ ไปอยู่ที่ Chelsea

- มีผลงานแสดงเดี่ยวมากมาย เช่นที่ Marianne Friedland Gallery, Gerald Peters Gallery, Borgenicht Gallery, Jerald Melberg Gallery, Carone Galllery, Fort Lauderdale Florida, Vered Gallery East Hamton New York, Stremmel Gallery Reno, Nevada, Morgan Gallery, Kansas City Missouri

1996 - - แสดงผลงานจากการเดินทางท่องเที่ยว ชื่อ “Wolf Kahn A Dialogue Between Traditional and Abstract Art” ที่ the Boca Raton Museum of Art ในฟลอริดา

- ได้รับคำชื่นชมจาก Meyer Schopiro ที่ the American Academy of Arts and Letters

- จัดแสดงเดี่ยวที่ Jerald Melberg Gallery, Thomas Segal Gallery, DC Moore Gallery ใน New York, Walker-Kornbluth Gallery ใน Fair Lavn, New Jersey, Nardin Gallery ใน Somer, New York และ Viginia Lynch Gallery ใน Tiveton, Rhode Island

1997 - - เข้าร่วมนิทรรศการแสดงผลงานที่ Zabriskie Gallery ตั้งชื่อว่า “The Hansa Gallery (1952-1959)Revisited” เพื่อรำลึกถึง Hansa Gallery ซึ่งเป็นที่ที่แสดงนิทรรศการเดี่ยวเป็นครั้งแรกของเขา

- จัดแสดงผลงานที่ DC Moore Gallery ใน New York ชื่องาน “A Tribute to Grace Borgenicht Gallery” ซึ่ง Borgenicth Gallery เป็นตัวแทนจำหน่ายภาพเขียนของเขาตลอดระยะเวลา 41 ปีที่ผ่านมา

- จัดแสดงผลงาน “All in the Family” ที่ New Britain Museum of America Art ใน คอนเนตทิคัต ประกอบด้วยผลงานของภรรยา, มารดาของภรรยาคือ Alice Trumbull Mason, บุตรสาวคือ Cecily Kahn, ลูกเขยคือ David Kapp และพี่ชายของเขาคือ Peter Kahn

1998 - - The Vermont Art Culncil มอบรางวัล “the Cerf Lifetime Achievement Award” ให้คาห์น

- จัดแสดงผลงานในชื่อ “Wolf Kahn: Southern Landscapes” ที่ Morris Museum และบรรยายภายใต้หัวข้อ “7 เหตุผลที่ดีที่ไม่ควรมีในการวาดภาพทิวทัศน์ (Seven Good Reasons Not to Paint the Landscape)”
- ได้รับเชิญจาก New York Studio School บรรยายเรื่อง “ความตั้งใจ, การควบคุม และลักษณะที่เกิดขึ้นเองใจการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม (Intention, Control and Spontaneity in the Making of Painting)”
- ได้รับเชิญบรรยายเรื่อง “แรงบันดาลใจของศิลปิน (Artists' Inspiration)” ที่ the Annual Meeting of the American Psychiatric Association ในโตรอนโต
- แนะแนวเชิงปฏิบัติการศิลปะที่ Palazzo Corsini in Florence ประเทศอิตาลี
- แสดงผลงานเดี่ยวที่ Beadleston Gallery ในนิวยอร์ค

1999 - - ร่วมเขียนและตีพิมพ์หนังสือ Wolf Kahn Pastels เรียบเรียงโดยนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชื่อ Barbara Novak ตีพิมพ์ในปี 2000

- ในเดือนมิถุนายน ไปเยี่ยมเยียนศิลปินที่อาศัยอยู่ที่ Vermont Studio Center ซึ่งเขาไปเป็นประจำทุกปีตลอดระยะเวลา 15 ปีที่ผ่านมา
- ในเดือนกันยายน ไปแนะแนวเชิงปฏิบัติการที่ Damme ประเทศเบลเยี่ยม และบรรยายสำหรับตีพิมพ์ในนิตยสาร Travel and Leisure
- บรรยายในหัวข้อ “ปัญหาการวาดภาพทิวทัศน์” ที่ the Boston Museum of Fine Arts และเข้าร่วมอภิปรายเรื่อง “แจคสัน พอลลอค” ที่ the National Academy of Design
- ที่สำคัญมากก็คือผลงานของเขาจะมีการจัดแสดงไปทั่วยุโรปในปี 2000

วูล์ฟ คาห์น มีชีวิตในช่วงรอยต่อของสงครามคือเติบโตอยู่ในเยอรมนีขณะที่เกิดสงครามโลกครั้งที่สอง แม้ในวัยเด็กจะอยู่ในครอบครัวที่มีฐานะดี แต่ชีวิตต้องเปลี่ยนไปเมื่อเกิดสภาวะสงครามและเกิดความขัดแย้งทางเชื้อชาติ คาห์นมีเชื้อสายยิว ต้องกลายเป็นผู้ลี้ภัยและอพยพไปอยู่ในสหรัฐอเมริกาเมื่ออายุ 12 ปี เขามีบุคลิกที่กระตือรือร้น มีความสามารถในด้านศิลปะและวิชาการ มีความเชื่อมั่นในตนเองสูง สามารถพูดได้สองภาษาคือเยอรมนีและอังกฤษ ทำให้สามารถปรับตัวได้ดีเมื่ออยู่ในสหรัฐอเมริกา เขาโชคดีที่ได้เรียนกับศิลปินชั้นครูคือ ฮันส์ ฮอฟแมนน์ ได้รับการปลูกฝังแนวคิดสมัยใหม่ในทางศิลปะ และเป็นรากฐานที่ดีของการถ่ายทอดรูปแบบของคาห์นในปัจจุบัน นอกจากนี้ในเส้นทางการเรียนรู้และสร้างสรรค์งานศิลปะ คาห์นได้คบหาและรู้จักกับศิลปินมากมาย ซึ่งส่งผลดีคือแต่ละคนมักจะช่วยกันเผยแพร่แนวคิดและผลงานซึ่งกันและกัน ทำให้เขากลายเป็นศิลปินที่มีคนรู้จักอย่างกว้างขวางในสหรัฐอเมริกา

วูล์ฟ คาห์น ใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ แต่ในขณะเดียวกันเขาได้ใช้ชีวิตในบางช่วงเพื่อถ่ายทอดความรู้ทางศิลปะตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และเคยเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ทางศิลปะขณะที่สอนอยู่ในระดับอุดมศึกษาที่ The Cooper Union นิวยอร์ค (ระหว่างปี ค.ศ.1961-1977) นอกจากนี้เขายังได้รับรางวัลต่าง ๆ มากมาย เช่น รางวัลฟูลไบท์ ในอิตาลี รางวัล John Simon Guggenheim Fellowship เป็นต้น และได้รับเชิญไปบรรยายเกี่ยวกับศิลปะในหลายแห่งในสหรัฐอเมริกา

เกี่ยวกับประเด็นประวัติ และผลงานสร้างสรรค์ การถ่ายทอดรูปแบบ ทั้งที่เป็นรูปคน และไม่เป็นรูปคน (figurative and non-figurative art) ของศิลปินอเมริกัน ชื่อ วูล์ฟ คาห์น นั้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ทรรศนะว่า

"ผมรู้จักและได้ยินชื่อ วูล์ฟ คาห์น เมื่อผมไปเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยอินดิอานา (1959-1961) ดูเหมือนเขากำลังมีชื่อ ถูกจัดลำดับเป็นศิลปินกลุ่มนิวยอร์ค รุ่นที่สอง โดยนักวิจารณ์และนักประวัติศาสตร์ชื่อดังของอเมริกา คือ เมเยอร์ ชาปิโร (Meyer Schapiro) ซึ่งเขาก็เป็นครูสอนประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของผมด้วย

คาห์น เกิดในเยอรมัน เมืองสตุทการ์ด เมื่อวันที่ 4 ตุลาคม 1927 พ่อแม่เป็นยิว มีฐานะดี สามารถหาคนมาสอนศิลปะให้คาห์นตั้งแต่เด็ก เมื่อมีการขัดแย้งทางเชื้อชาติ ครอบครัวของคาห์นจึงได้อพยพออกจากเยอรมัน มาอังกฤษ แล้วก็มาจบที่อเมริกาในปี 1940

คาห์นมีโอกาสศึกษาต่อในอเมริกา และก็ต้องย้ายโรงเรียนบ่อย ๆ จนได้เข้าเรียนโรงเรียนดนตรีและศิลปะในนิวยอร์ค ซึ่งก็ทำให้เขามีพื้นความรู้ระดับเดียวกับเด็กอเมริกันทั้งหลาย สามารถสอบผ่านแบบทดสอบการศึกษาสามัญได้ (general education test) คาห์นมีฝีมือในการถ่ายทอดรูปแบบเหมือนจริงไม่แพ้วิชาการทั่วไป

ชีวิตของเขามีโอกาสดีมาก เมื่อเข้าเรียนในโรงเรียนศิลปะ ฮอฟแมน (Hans Hofmann School of Fine Arts) เรียนกับศิลปินระดับครู เป็นเยอรมันเช่นกัน คือ ฮันส์ ฮอฟแมน (Hans Hofmann)

ฮันส์ ฮอฟแมน เป็นครูที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ของคาห์น และปลูกฝังความเป็นนักคิด และนักนิยมธรรมชาติให้แก่คาห์นเป็นอย่างมาก เขาเรียนกับฮอฟแมน เมื่ออายุได้ 19 เป็นช่วงเวลาที่แสวงหาของชีวิตที่สำคัญยิ่ง คาห์นเล่าว่าคำสอนของฮอฟแมนเกี่ยวกับส่วนประกอบของศิลปะ ไม่ว่าจะเป็น คำ ความคิด และความหมาย มันล้ำหน้า หากไม่รู้ไม่เข้าใจวันนี้ คอยไปอีกปีก็จะรู้เอง ด้วยการลงมือทำจริง เพราะฮอฟแมนเคยพูดว่า อีกปีหนึ่ง คนจะเข้าใจว่าผมบอกอะไรคุณวันนี้ หลังจากที่คุณค้นพบในผลงานของคุณเอง (years later you will understand what I tell you today, after you have discovered it in your own work)

เกี่ยวกับเรื่อง การจัดภาพ (Composition) ซึ่งเป็นสาระสำคัญในการถ่ายทอดรูปแบบ ครูของคาห์นคือ ฮอฟแมน บอกว่า การจัดภาพ คำนี้สกปรก ควรใช้คำว่า Symphonic color – Color chords และ Structure color แทนจะดีกว่า ซึ่งความเข้าใจความหมายของการเลือกใช้คำนี้ ทำให้คาห์นได้คิดและถือเป็นพื้นฐานทางการสอบทานเทคนิคและรูปแบบของตนได้เป็นอย่างดี

คาห์นเรียนรู้กับฮอฟแมน 18 เดือน ทั้งเข้าใจและไม่เข้าใจ ซึ่งนักจิตวิทยาจะเรียกช่วงเวลานี้ว่า เป็นช่วงสับสนทางจิตใจ บางทีก็จำแนกแยกแยะได้ บางทีก็สับสนแยกแยะไม่ได้ และฮอฟแมนก็เตือนเขาว่า ไม่ต้องตื่นกลัวอะไร คนอยู่ในภาวะเปลี่ยนผ่านนี้ทุกคน หากต้องการสร้างสรรค์ (mental indigestion)

คาห์นได้มีโอกาสเข้าเรียนต่อในมหาวิทยาลัยชิคาโก (University of Chicago) ได้มีโอกาสอ่านหนังสือ The great books ถือว่าเป็นลำดับเปลี่ยนผ่านอีกระดับหนึ่งของชีวิต เขาได้มีความคิดเห็นกว้างและหลากหลายจากหนังสือนี้

ผมคิดว่าคำถามนี้ ตอบแค่นี้ก่อนก็แล้วกัน คงต้องมีคำตอบที่สัมพันธ์กับคำถามนี้ในคำถามต่อไป แต่ก่อนจบก็อยากบอกว่า แกลเลอรี่ในต่างประเทศมีบทบาทกับศิลปินมาก คาห์นแสดงผลงานครั้งแรกที่ ฮันสา แกลเลอรี่ (Hansa

Gallery) และครั้งสำคัญที่ Jewish Museum ซึ่งครั้งนี้ เมเยอร์ ชาปิโร จัดลำดับให้คาห์นเป็นศิลปินนิวยอร์ครุ่นสองของสคูลนิวยอร์ค (The New York School : Second Generation) (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์เมื่อ 30 มีนาคม 2550)

## 2.2 เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn)

วูล์ฟ คาห์น ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง พร้อมกับแสดงการระบายสี ผ่านสื่อเคลื่อนไหวในรูปแบบการบันทึกวีซีดีในช่วงปี 1996 ไว้ว่า

"การระบายสีเป็นความศรัทธาและความหวังในชีวิตของผม ผมคิดว่าคนเราต้องมีหน้าที่ที่จะต้องทำ และต้องมีความสำนึกในหน้าที่ของตนเอง สิ่งที่ศิลปินจะต้องทำในความคิดของผมหรือในความหวังของผมก็คือไปให้ได้มากกว่าสิ่งที่เห็น (go beyond vision)

ผมระบายสีมาตลอดชีวิต ระบายเรื่อยมาตั้งแต่เด็ก และมีความรู้สึกว่าได้ทำอะไรใหม่ ๆ อยู่เสมอ แต่ทุกครั้งที่เริ่มระบายสีในตอนเริ่มแรก บางทีไม่รู้ด้วยซ้ำว่ากำลังทำอะไรอยู่ พยายามสร้างความสับสนให้เกิดขึ้นมาก่อน สร้างอะไรที่ผิดจากเดิมไป เพื่อให้ได้สิ่งใหม่ขึ้นมา เช่น ใส่สีม่วงแทนสีชมพูที่เห็น สร้างหมอก ๆ ชมพู ๆ หรือสิ่งที่ทำให้มองเห็นไม่ชัดเจน แต่หากจะพูดถึงความถูกต้อง (accurate) อยากจะบอกว่าเป็น ความถูกต้องทางความรู้สึก เมื่อมองออกไปเห็นอะไรตรงหน้า จะรู้สึกว่ามันมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิด อะไรที่สื่อกับผมได้ กับเวลาที่ผมอยู่ตรงนี้ ในตำแหน่งที่สัมพันธ์กันผม กับสิ่งที่ผมเห็นอยู่ตรงโน้น มันต้องสัมพันธ์กัน มันเข้ามาหาผมอย่างไร เห็นอะไรไม่ใช่ลอกแบบออกมา ว่านี่อยู่ตรงโน้นตรงนี้ แต่ในความรู้สึกของผมเห็นแล้วมันอยู่ตรงนี้ไม่สนใจ แต่สนใจในแง่มุมที่ว่ามันสัมพันธ์กับผม ให้มากที่สุดเท่าที่จะสัมผัสได้ (in the large possible sense)

ศิลปินก็คือคนนี่แหละ แต่มีปฏิกิริยาโต้ตอบสิ่งที่อยู่ตรงหน้า ใส่ความต้องการของเราลงไป ว่าต้องการให้เป็นอย่างไร และเป็นหน้าที่ของเราที่จะถ่ายทอดปฏิกิริยาโต้ตอบกับสิ่งที่เห็น มีความต้องการอย่างไร หรือต้องการจะเอาอะไรมาใส่ลงบนแคนวาส หน้าที่ของผมก็คือกำหนดความต้องการเสียก่อนว่าจะเอาอะไรบ้างมาใส่ลงแคนวาส ผมว่าภาพจิตรกรรมมันมีเกียรติ และผมจะต้อง ตอบสิ่งนั้นให้ได้ เดินไปสู่สิ่งนั้นให้ได้

การที่ผมเป็นผู้ลี้ภัย มีข้อดีของการเป็นผู้ลี้ภัย คือได้ประสบกับอะไร ๆ ที่มันไม่เหมือนกับคนที่อยู่มาแบบไม่มีปัญหาอะไร การผ่านปัญหา การหยุด การตัดตอน ผมได้ประสบการณ์ตรงนั้น โดนกระตุก โดยหยุด คนที่อยู่ในเมืองนั้น ๆ อาจจะอยู่แบบที่ไม่มีอุปสรรคเรื่อย ๆ จะไม่ได้เรียนรู้อะไรในแง่มุมนี้ แต่ผมจะได้จากประสบการณ์ตรงนั้น ทำให้ผมมองธรรมชาติในอีกด้านหนึ่ง

ผืนป่าฤดูใบไม้ร่วงเป็นฤดูที่ใบไม้เปลี่ยนสี มันเป็นเวลาที่ดีที่สุดสำหรับเวลาของการระบายสี แต่จริง ๆ แล้วผมคิดว่าไม่จำเป็นต้องฤดูใบไม้ร่วง ที่จะเอาสีที่ธรรมชาติเปลี่ยนสีให้เห็น จริง ๆ แล้ว จะต้องเห็นสีของฤดูใบไม่ร่วงในฤดูหนาว ฤดูร้อน ฤดูใบไม้ผลิ ให้ได้

เรื่องการใช้สีว่า ผมใช้ความเข้มของสี ค่าของสี ความสดของสี ให้ค่าของมันตามที่มันเป็น ผมมีความรู้สึกว่ายิ่งอายุมากขึ้นเท่าไหร่ ก็ยิ่งใช้ยิ่งเข้มข้นขึ้น เช่น สีเหลืองเข้มขึ้น เข้มขึ้น หรือฟ้าเข้มมากขึ้น มากขึ้น เรื่อย ๆ เหมือนกับคนเรายิ่งอายุมากขึ้นยิ่งเข้มข้นขึ้น

หลายคนผสมสีบนจานสี แต่ผมจะผสมสีบน canvas ระบายเป็นชั้น ๆ ระบายสีให้แต่ละสีเชื่อมต่อกัน เกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน เมื่อเกิดการเชื่อมต่อกันแล้วก็ทำให้มันขัดแย้งหรือไม่ประสานกัน ให้เกิดการตัดกันบ้าง ในเชิงศิลปะแล้วมันจะต้องเอาออกไปให้เหนือคำบรรยายให้ได้ ให้หลุดออกจากด้านที่ต้องบรรยาย จะได้ไม่ต้องมาบรรยายกันว่าสิ่งนี้คืออะไร ต้องเป็นยังไง สิ่งนี้หมายความว่าอย่างนั้นอย่างนี้ โดยต้องทำให้มันหลุดจากสิ่งเหล่านี้ให้ได้ มันต้องไปให้ได้มากกว่าที่เห็น

บางสิ่งอาจจำเป็นต้องเชื่อมกัน บางสิ่งต้องทำให้เกิดขึ้นในทันทีทันใด ซึ่งในงานศิลปะมักจะมีอยู่เสมอ โดยอาจจะทำให้ขัดแย้งบ้าง คือทำไปแล้ว อาจต้องการเชื่อมตรงนั้นบ้างตรงนี้บ้าง เพื่อให้ได้บรรยากาศของสิ่งเหล่านั้นขึ้นมา

ผมมีความเห็นว่าศิลปะมันควรเป็นสิ่งที่เหนือคำบรรยายทั้งปวง ไม่จำเป็นต้องมานั่งอธิบายว่ามันคืออะไร มันเป็นยังไง กล่าวคือต้องทำให้เกิดขึ้นมากกว่าสิ่งที่เห็น ความรู้สึก และอารมณ์เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยทั้งหมด แต่มันเกิดขึ้นบนผิวแคนวาส

การระบายสีของผมเป็นการแสดงออกถึงชีวิตที่ควรจะเป็นในแบบของผม ลักษณะแบบกว้างมาก ๆ คนเราหลาย ๆ คนมักชอบไปเก็บรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ในงานระบายสี แต่ไม่ใช่ผม ผมอยากจะแสดงออกถึงชีวิตที่มันควรจะเป็น คือ เกี่ยวข้องกับสิ่งที่กว้าง ทั้งไกล และลึก ควรทำให้เกิดลักษณะของการเคลื่อนไหวที่ใหญ่ที่สุด และกว้างที่สุด (one biggest movement and largest possible issue) เมื่อเนื้อที่บนแคนวาสมันมีอยู่อย่างจำกัด ดังนั้นเราควรจะทำอะไรที่จะสื่อหรือเป็นตัวแทนความเคลื่อนไหวของสิ่งใหญ่ ๆ ให้ได้ บางทีเราก็มีอารมณ์โกรธ หรือไม่ได้ดังใจ เหมือนชีวิตคนเราในแต่ละวันมักจะมีเรื่องราวต่าง ๆ มากมายทั้งที่ได้ดังใจบ้าง ไม่ได้ดังใจบ้าง

ผมคิดว่างานจิตรกรรมเป็นเสมือนการบันทึกช่วงเวลาหนึ่งต่อกับอีกช่วงเวลาหนึ่ง อาศัยความรู้สึกขณะนั้น ๆ เพื่อบันทึกช่วงเวลานั้น ๆ เป็นการค้นพบตลอดเวลา ค้นพบในแต่ละช่วงเวลา เมื่อเสร็จแล้วก็ต้องการนำไปแบ่งปันให้คนอื่นดู หรือคนที่เห็นค่า ให้มีอารมณ์ร่วมด้วย ส่งผ่านรู้สึกของเราผ่านงานจิตรกรรมของเราต่อไปให้คนอื่นได้ร่วมชื่นชมด้วย” (วูล์ฟ คาห์น 1996: วีซีดี)

นอกจากนี้ วูล์ฟ คาห์น ยังได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง พร้อมกับแสดงการระบายสีในบริเวณน้ำตกไนแองการา (Nianggara) ผ่านสื่อเคลื่อนไหวในรูปแบบวีซีดีในช่วงปี 2004 ไว้ว่า

“ทุกสิ่งทุกอย่างในธรรมชาติ มันไม่ได้จัดวางไว้อย่างเป็นระเบียบ มันมีเสน่ห์สำหรับผม ผมมีความรู้สึกดีและชอบมาก สิ่งต่อไปที่ผมต้องการคือ ความถูกต้อง แต่เป็นความถูกต้องทางอารมณ์ จิตใจ ให้มันไหลไปกับกระแสน้ำ ให้มันดึงดูดไปกับกระแสน้ำ ไม่ต้องไปสนใจว่าเห็นอะไรแล้วต้องให้เหมือนจริงตามที่เห็น ไม่ต้องไปสนใจกับความจริง แต่ควรสนใจในความจริงทางอารมณ์ ไม่ต้องสนใจกับรายละเอียด ให้ใช้อารมณ์ดู ให้ใช้จิตใจดู ให้มันไหลไป แล้วรู้สึกอย่างไรก็เอาสีใส่เข้าไป ตามที่อารมณ์อยากจะพาไป เหมือนกับเราเข้าไปอยู่ในน้ำ ให้น้ำดูดเราเข้าไปอยู่ในนั้นเลย ไม่ใช่ต้องไปกำหนดว่าตรงนี้ต้องใหญ่ว่าตรงนั้น ตรงนี้มีดอกไม้ ต้องนี้มีก้อนหิน ไม่ต้องสนใจความจริง ผมต้องการที่จะระบายสีเข้ม ๆ เข้าไปในบริเวณว่างที่ไม่ใช่น้ำตก แล้วน้ำตกจะชัดเจนขึ้นมาเอง ไม่ใช่การระบายสีขาวเป็นน้ำตก

แอบสแตรกเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ไม่ใช่การคาดคิดมาก่อนว่าต้องการให้ผลออกมาเป็นอย่างไร การคาดคิดถือว่าผิด แต่เราจะระบายสีในขณะที่สิ่งนั้นมันเกิดขึ้น เราจะแสดงสิ่งที่เห็นออกไปอย่างไร เราไม่อาจรู้ได้ว่าอะไรจะเกิดขึ้นต่อไป ผมไม่เชื่อว่าการเขียนแบบแอบสแตรก จะคาดการณ์ล่วงหน้าว่ามันจะเป็นยังไง ไม่เห็นด้วยกับเจนเนอรอลริสซึมม์ ที่ว่าโดยทั่วไปแล้วสิ่งที่เห็นมันต้องเป็นอย่างนี้อย่างนั้น เช่น จะไปเขียนน้ำตกไนแองกาล่า ก็คิดไว้ล่วงหน้าแล้วว่ามันจะต้องใหญ่ มันต้องสวย มีน้ำไหล มีก้อนหิน ต้องใช้สีนั้นสีนี้ ไปคาดการณ์ไว้ก่อน ผมถือว่าผิด ผมเป็นศิลปินในแนวทางแอบสแตรก คือแสดงออกจากความรู้สึกสัมผัสในฉับพลันทันที แบบเจาะจง จะไปกะเกณฑ์ได้อย่างไร เพราะว่าน้ำตกมันใหญ่ ไม่สามารถคาดการณ์หรือกะเกณฑ์ได้ เดาไม่ถูกว่าอะไรมันจะเกิดขึ้น แล้วมันจะเป็นยังไง ทุก ๆ ความเคลื่อนไหวมันจะมีเอกลักษณ์ของมันเอง แต่ในทำนองเดียวกันก็จะต้องให้มันเข้ากันได้กับประสบการณ์ของผม คือมันจะต้องสัมพันธ์กันเท่านั้นเอง ให้มันเป็นเอกลักษณ์อย่าให้มันไปเหมือนกับอะไรบางอย่างที่คิดไว้ล่วงหน้า อย่าไปคาดหวัง

น้ำตกไนแองกาลานี่ยิ่งดูเท่าไหร่ก็จะเห็นเป็นกำแพงสีเขียวล้อมรอบด้วยสีเข้ม ๆ ถ้าเปรียบเทียบกับที่ผมระบายสีจะต่างกันก็แค่พื้นผิวของมันเท่านั้นแหละ เพราะไอ้นั่นมันน้ำ ไอ้ที่เราเขียนมันเป็นสี คนส่วนมากจะพยายามเขียนน้ำ แต่ผมเห็นเป็นแพงสีเขียว เห็นเป็นแผ่น ๆ และพยายามจะสร้างความลึกให้กับทางที่มันไปหรือสร้างทิศทางให้กับน้ำ

ผมพยายามหาว่าผมเห็นแค่ไหน มันอยู่ตรงไหนจากจุดที่ผมมองเห็นกับสิ่งที่ผมเห็น สำหรับ เซซานน์ ก็เช่นเดียวกัน คือเห็นเป็นแผ่น เซซานน์ก็คิดแบบนี้ จะหาความลึกได้ยังไง ต้องหาว่าจากตัวเราไป มันอยู่ตรงไหน ต้องไปกับความคิด ไม่สามารถระบุชัดได้ว่ามันต้องอยู่ตรงนั้นตรงนี้ ผมจะพูดถึงบ่อย ๆ เกี่ยวกับบริบทที่มันใหญ่ที่สุด เอามันมาให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ เลือกส่วนที่สัมพันธ์กับเราและเราอยากแสดงออกไป ไม่ใช่ส่วนระเอียด ผมยกตัวอย่างเช่นว่าเราเห็นอะไร เรามักจะนึกว่าชอบไม่ชอบ ดีไม่ดี นั่นคือเรากำลังสร้างความสัมพันธ์กับสิ่งที่เห็นตรงหน้า ไม่ใช่เราสัมพันธ์กับสิ่งนั้นทางกายภาพ เช่นการถ่ายรูป อย่างนี้เรียกกายภาพ แต่เรากำลังถ่ายทอดความรู้สึกที่เรากำลังมีต่อสิ่งแวดล้อมขณะนั้นที่มันสัมพันธ์กับชีวิตของเราอย่างไร ข้างนอกคือ the hold world ภาพที่เราเขียนจะทำอย่างไรให้มันเป็นตัวแทนของโลกภายนอกที่เห็น เรากำลังตอบสนองกับโลกที่เห็นอย่างไร

ไม่อยากให้คนดูคิดแต่เพียงว่านี่คือภาพน้ำตกไนแองกาลา ดูแล้วสวยดี เหมือนน้ำตกมากเลย ดูแล้วรู้สึกเย็น แต่ผมต้องการให้ดูความสัมพันธ์ระหว่างสีกับรูปแบบงาน หรือหน้าที่ของศิลปินก็คือ จัดลำดับ โดยความต้องการของสายตาแต่มันก็คือความสวย ความต้องการของสายตาคือต้องการเห็นอะไรที่สวย แต่มันคงเป็นความรู้สึกในรูปแบบเก่า ๆ เกินไป ศิลปินพยายามสร้างงานที่ตาศิลปินเห็นว่าสวย แต่ผมต้องการขยายผลออกไป ว่ามันน่าจะมีอะไรมากกว่าความสวย เพราะโลกมันพัฒนาไปเป็นแบบสมัยใหม่ ความสวยมันต้องพัฒนาหรือเปลี่ยนไปด้วย สวยในช่วงเวลาหนึ่ง อีกช่วงเวลาหนึ่งมันจะไม่สวยแล้วถ้ามันไม่พัฒนา มันจึงจำเป็นต้องพัฒนาต่อ ๆ ไป

ผลงานของผมจะเป็นรูปแบบง่าย ๆ ชัดเจน และเป็นตัวแทนของโลกภายนอกที่ผมเห็นในช่วงเวลานั้น เป็นความจริงทางอารมณ์ของผม ผมเชื่อว่ารายละเอียดเก็บตามที่เราเห็นอย่างไรก็เก็บไม่หมด การเอาเรารู้สึกเข้าไปใส่จะสามารถเก็บไว้ได้มากกว่า" (วูล์ฟ คาห์น 2004: วีซีดี)

วูล์ฟ คาห์น ยังได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ "คุณค่าที่แท้จริง"ในงานของศิลปิน ไว้ว่า

"ในโลกแห่งวัตถุนิยม ผู้คนมักมองเห็นว่า ศิลปินคือนักอุตสาหกรรมผู้ผลิตสินค้าฟุ่มเฟือยที่คนใช้เงินส่วนเกินซื้อหาเป็นเหมือนศิลปินค้าเพชรพลอย หรือเป็นผู้ผลิตไวน์ชั้นสูง

ศิลปินอาจได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้สร้างสรรค์คุณค่าที่แท้จริง แต่ศิลปินก็ยังไม่พอใจหากจะเป็นเพียงคนสร้างสิ่งที่บางคนชอบได้ การสร้างงานศิลปะไม่ควรจะเพียงมีผลกระทบต่อสาธารณชนเท่านั้น แต่สำคัญยิ่งกว่านั้น มันควรจะมีผลกระทบต่อศิลปินเองด้วย นั่นก็คือการขยายระดับเสรีภาพของเขาเอง เมื่อสิ่งนี้เป็นที่เข้าใจก็จะกลายเป็นส่วนสำคัญยิ่งในการสร้างงานศิลปะ ปัญหาการเป็นเพียงนักอุตสาหกรรมผู้ผลิตวัตถุแพง ๆ ก็จะหมดไป รูปภาพก็จะมีเหตุผลอธิบายได้ เพราะมันเกิดมาจากลำดับขั้นพัฒนางานศิลปะของศิลปิน รูปภาพแต่ละชิ้นมีคุณค่าก็เพราะมันสร้างสรรค์ประโยชน์ให้กับพัฒนาการเหล่านี้ เพราะมันช่วยให้ศิลปินจับรูปภาพชิ้นต่อไปอย่างอิสระยิ่งกว่าเดิม มีเส้นทางเดินต่อที่กว้างขวางกว่า

ศิลปะไม่อาจสรุปตีความได้ ที่สำคัญเหนือสิ่งอื่นใด งานศิลปะจะต้องเฉลิมฉลองสิ่งจำเพาะเจาะจงอะไรสักอย่าง นี่ใช้ได้กับทั้งความคิดและการปฏิบัติ

ทันทีที่ท่านรู้วิธีทำอะไรสักอย่าง ท่านควรจะหยุดทำทันที เพราะท่านจะเลิกศึกษา จะเอาแต่ทำ ๆ ท่านจะกลายเป็นผู้เชี่ยวชาญในงานของตัวท่านเอง งานศิลปะของท่านก็จะเป็นการเฉลิมฉลองตนเอง

การสร้างงานศิลปะเป็นของชั่วครั้งชั่วคราว และเป็นปลายเปิด จะให้เป็นนิสัยเคยชินไม่ได้ การคิดก็เหมือนกัน เราจะต้องพยายามแขวนทุกอย่างไว้เพื่อการพิจารณาทบทวนหรือเปิดที่ว่างไว้ให้ความคิดอย่างใหม่ เป็นปัจจุบันตลอดไป เหมือนกับ T.S. Eliot พูดถึง Henry James "จิตใจเขาละเอียดเกิน จนความคิดใด ๆ ก็ไม่อาจแทรกเข้าได้"

ผมทำงานในวงของสิ่งจำเพาะ รูปภาพทุกรูป การเคลื่อนไหวทุกอย่างในแต่ละรูป จะต้องมีฐานอยู่ที่แรงบันดาลใจเฉพาะอย่าง

งานศิลปะนั้นแตกต่างจากการแปรงฟันก่อนเข้านอนในสาระสำคัญ 2 ประการคือ

1. มันควรจะมีจุดกำเนิดมาจากความลึกซึ้ง (หรือเค้าของความลึกซึ้ง) อะไรสักอย่าง กับ

2. มันควรจะมีส่วนประกอบที่มิได้มาจากกิจที่ทำอยู่ประจำ

งานศิลปะจำเป็นต้องมีนาทีทำให้แปลกใจ มีบางอย่างที่เตะตาผู้ชม (ก่อนหน้านั้นต้องเตะตาผู้สร้าง) เป็นอะไรบางอย่างที่กระตุกคอเสื้อผู้ดูมิให้ผ่านเลยไป

ผมเชื่อว่า เหนือสิ่งอื่นใด ศิลปะเกิดขึ้นมาเพื่อเฉลิมฉลองเชิดชู สร้างความตื่นเต้น และสร้างความพอใจให้กับความปรารถนาของการมองเห็น สายตาเป็นผู้ตัดสินคุณค่าทั้งปวง นี่หมายความว่า ความต้องการทางความคิด ความต้องการทางการเมือง เรื่องบุญกุศล ศาสนา ความต้องการทางสังคม แม้กระทั่งความต้องการในการแสดงออกของตัวเองก็เป็นเรื่องรอง (Wolf Kahn Pastels : ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์ แปล. ไม่มีเลขหน้า)

วูล์ฟ คาห์น เป็นศิลปินที่ค้นคว้าทดลองหาสิ่งแปลกใหม่จากการระบายสีอยู่เสมอ เพื่อให้ได้อะไรใหม่ ๆ ขึ้นมา โดยคาห์น ได้กล่าวถึง “การศึกษา” ในการสร้างสรรค์ผลงานระบายสีว่า

“มีคนอยากรู้ว่าผมใช้ pastel ลอง “ศึกษา” เพื่อจะวาดรูปจริง ๆ ในภายหลังรึเปล่า

เป็นความจริงที่ว่าผมพิจารณารูปมาจาก pastels drawing บ่อย ๆ เช่น ภาพสีน้ำมัน Pines and Violet, 1998 พิจารณามาจากงาน pastel : Reaching Pines, 1998 แต่เวลาผมนั่งทำ pastel ผมไม่เคยนึกว่างานนั้นแตกต่างจากงานศิลปะอื่นใดทั้งปวงเลย นั่นก็คือ เวลาผมทำงานทุกอย่าง ผมจะผลักแผนทุกอย่างออกไป ไม่เอาเรื่องภายนอกมาคิดทั้งสิ้น ผมจะเพ่งสมาธิอยู่กับงานในมือเท่านั้น นั่นก็คือคิดถึงแต่การสร้างสรรค์ image เท่านั้น ที่ว่านี้ก็หมายความว่า ผมจะพยายามจัดพื้นผิวให้เป็นความกลมกลืนที่การเคลื่อนไหว ทุกอย่างจะสัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวอื่น ๆ ด้วยสี การวางจุด ทิศทาง และสัดส่วน”

เราอาจจะพูดว่าคาห์นไม่เคยหยุด “จัดรูป”

“ดังนั้นเมื่อผมมองดูโรงนา มันจะไม่เป็นโรงนาที่ตั้งอยู่โดดเดี่ยว แต่ต้องคำนึงว่ามันเติบโตขึ้นจากผืนดินอย่างไร วิธีที่ท้องฟ้าและต้นไม้โอบล้อมมันและเส้นระดับสายตาตัดกับภาพทับย้อยแสงของโรงนาอย่างไร”

เราอาจโชคดี ได้ค้นพบสิ่งใหม่ เจอของใหม่ ทางเดินใหม่ หรือสิ่งกีดขวางอย่างใหม่ เหล่านี้คือโอกาสที่ดี การจะเป็นคน “ริเริ่มสร้างสรรค์” อาจไม่มีอะไรมากไปกว่าการปฏิเสธที่จะทำอะไรตามนิสัยเคยชิน เท่านั้น... (Wolf Kahn Pastels : ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์ แปล. ไม่มีเลขหน้า)

การระบายสีของ วูล์ฟ คาห์น เขามีระบบการจัดการ หรือที่เขาเรียกมันว่า “ยุทธศาสตร์” โดยคาห์นให้ความหมายว่า

“...ยุทธศาสตร์ช่วยขีดขอบเส้นทางเดินของผม ทำให้ผมมีโฟกัส และทำให้ผมรู้ได้ชัดเจนเมื่อรูปเสร็จ” คาห์นกล่าว เขาเล่าว่ายุธทศาสตร์ที่ใช้อยู่ประจำเรียกว่ายุทธศาสตร์ “รูปค่อย ๆ จบ” (petering-out picture) ซึกหนึ่งของงานคาห์นตัดกันอย่างหนักด้วยสีและความเข้มของสี (tone) แต่พอทำไปเรื่อย ๆ สิ่งเหล่านี้จะค่อย ๆ ปรากฏให้เห็นน้อยลง ๆ ในที่สุดก็จะจบลงที่สีสดแน่นและแยกกันไม่ออก เสมือนหนึ่งว่าทุกอย่างรวมกันเป็นลำแสงจ้า หรือหมอกควัน นี่คือวิธีที่คาห์นจัดรูปภาพ (image) ของเขา ทำให้เขารู้อย่างชัดเจนว่า เขาจะต้องทำอะไรในแต่ละขั้นตอน

“ยุทธศาสตร์นี้ผมมักจะใช้บรรยายบอกลักษณะปลายกิ่งไม้ ขอบชายป่า หรือพงหญ้าเวลาต้องลม”...

เราจะสร้างยุทธศาสตร์ของเราเองได้อย่างไร? โดยปกติแล้วมันค่อย ๆ พัฒนามาจากรูปของเราเอง มันจะเกิดจากจุดที่เราพอจะได้เค้าทำรูปแล้วเราก็รู้ว่าจะทำรูปตลอดไปจนสำเร็จอย่างไร อันตรายของยุทธศาสตร์อยู่ที่แรงเย้ายวนของมัน มันมักจะจำกัดวิธีการของเราให้แคบเกินไป อันตรายของสิ่งที่จะเป็นในเชิงเวลา ก็คือ งานของเราจะเป็นลักษณะมนุษย์ประดิษฐ์เกินไป ไม่เป็นธรรมชาติ และกระบวนการทำงานของเราคนเขาก็จะคาดเอาได้

ยังโชคดีอยู่ที่เรามันจะหายุทธศาสตร์ใหม่ ๆ ในการทำงานเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากภาพลักษณ์ธรรมชาติ ที่จะช่วยศิลปินค้นหายุทธศาสตร์ใหม่ ๆ

"เมื่อไม่นานมานี้ ผมเริ่มไม่ชอบใจการใช้แนวตั้งของกิ่งไม้แสดงแนวต้นไม้ ผมก็ได้เรียนรู้การใช้กิ่งแนวนอน หักเป็นส่วนโค้งคดแสดงพื้นผิวในป่าที่แทรกสอดไขว้กันไปมา ที่สำคัญคือ ทำให้รูปซับซ้อน และคาดเดาไม่ง่ายอีกต่อไป อีกอย่างหนึ่งผมได้พบว่าในป่าสนกิ่งแก่ที่กางออกแนวราบ ทำให้ผมคิดประดิษฐ์โครงสร้างเส้นยืนและเส้นทอเหมือนหูกทอผ้า พอทำเช่นนี้ขึ้นมา ผมก็อาจทำให้เส้นใยในป่าที่ผมกำลังวาดแน่นขึ้น หรือหลวมลง เป็นไปตามลักษณะป่าที่มันแน่นทึบ หรือเป็นป่าเปิด เวลาทำงานกับการตัดของสีหรือค่าของสี ผมจะเน้นด้านหลังหรือไม่ก็ทำให้ข้างหน้าค่อย ๆ เลือน ผมอาจให้ต้นไม้แนวหน้าเลือนลงก็ได้ นี่ก็จำเป็นบ่อยเพราะจุดที่ตั้งของมันในรูปของเราซึ่งมักจะแตกต่างจากเหตุผลในธรรมชาติจริง ๆ มาก" (Wolf Kahn Pastels : ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์ แปล. ไม่มีเลขหน้า)

วูล์ฟ คาห์น เป็นนักปฏิบัติและพัฒนางานระบายสีของตนเองอย่างสม่ำเสมอ จนได้รับการกล่าวถึงอย่างขว้างขวางในสื่ออิเลคโทรนิคประเภท Website โดยมี Website หนึ่งกล่าวถึงคาห์นและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของเขาว่า

"วูล์ฟ คาห์น รู้ว่าเขามีความสามารถในการสร้างสรรค์ศิลปะ ไม่ว่าเรื่องการใช้สีหรือการนำส่วนต่าง ๆ มาประกอบกัน เขาดึงผู้ชมเข้าไปในความโอ่อ่างดงามน่าเกรงขามของธรรมชาติ คุณอาจจะไม่ต้องเคยเห็นสีที่ผสมกันในธรรมชาติมาก่อน แต่คุณรู้สึกสัมผัสได้ถึงความงามของธรรมชาติจากความทรงจำของคุณ ที่ตรงนี้จะเป็นความรู้สึกสัมผัสเดียวกับความรู้สึกดังกล่าว เมื่อคุณกำลังยืนอยู่ตรงหน้าภาพระบายสีของคาห์น

เยอรมันในช่วงเวลาของฮิตเลอร์ เป็นช่วงเวลาที่เลวร้าย คาห์นต้องอดทนอยู่ใน the Concentration Camps แม้ว่าคนอื่น ๆ ในครอบครัวจะไม่ต้องประสบเหมือนกับเขา แต่ในที่สุดเขาก็ได้อพยพไปอยู่ในสหรัฐอเมริการในเวลาต่อมา เขาได้รับการยกย่องว่ามีความสามารถในการวาดภาพมาตั้งแต่เด็กจนเติบโตเป็นผู้ใหญ่ และนี่เป็นสิ่งที่ดีเพราะมันเป็นกำลังใจให้เขาตลอดมา

เขาเป็นนักปฏิบัติและพัฒนาปรับปรุงผลงานมาตลอด แต่มีข้อเสียคือเมื่อคาห์นค้นพบตัวเอง โดยที่รอบ ๆ ตัวเขามีแต่ผู้มีความสามารถทางด้านศิลปะในระดับเดียวกัน ที่ Hans Hofmann' Provincetown Art School ที่ซึ่งคาห์นถูกท้าทาย ปลุกเร้า และกระตุ้นความพยายาม ฮอฟแมนน์อนุญาตให้เขาเรียนฟรีและช่วยงานของฮอฟแมนน์ ด้วยความเป็นเยอรมันเช่นเดียวกัน คาห์นช่วยแปลและถอดความในชั้นเรียนที่บางครั้งมีปัญหาในเรื่องการสื่อสารทางภาษาระหว่างฮอฟแมนน์และนักเรียน ใน Provincetown คาห์นมีเพื่อนสนิทมากมาย ซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักเรียนศิลปะด้วยกัน และนี่เป็นสิ่งที่มีค่ายิ่ง เพราะเพื่อนแต่ละคนช่วยเหลือสนับสนุนซึ่งกันและกันในการที่จะบอกกล่าวเผยแพร่ผลงานศิลปะของแต่ละคนออกไปให้คนอื่น ๆ ได้รับรู้

สี่สิบปีที่ผ่านมา คาห์นพัฒนาการระบายสีทิวทัศน์อย่างสม่ำเสมอ ทุกวันนี้เขาได้รับการนับถือและชื่นชมในฐานะผู้เชี่ยวชาญการใช้สีที่มีชื่อเสียงในวงการศิลปะของสหรัฐอเมริกา ทางที่ดีที่สุดที่จะแนะนำให้คุณรู้จักกับแนวคิดของคาห์นโดยผ่านข้อคิดเห็นบางประการของเขา ดังนี้

"ผมต้องการให้งานระบายสีของผมสะท้อนการรับรู้ ความรู้สึกที่ผมมีในช่วงเวลานั้นและสถานที่นั้น ณ ตำแหน่งที่ผมมีประสบการณ์พิเศษตรงนั้น"

"เดอกาส์ (Edgar Degas) ให้ความเห็นว่า "การระบายสีนั้นง่าย, จนกระทั่งคุณรู้ว่าจะทำอย่างไร" ในบางครั้งมันง่ายมาก ๆ โดยระบายสีแบบผิด ๆ ให้ดูไม่ค่อยดีนัก ทำให้เกิดปัญหาขึ้น แล้วเราจะเข้าใจความจริงบางอย่างของปัญหาในขณะที่ระบายสี และค้นพบทางออกได้จากปัญหานั้น"

"แปดสิบเปอร์เซ็นต์ของการระบายสีก็คือสี ครูของผมคือ ฮอฟแมนน์ เคยพูดว่า เมื่อคุณกล่าวถึงสี มันคือ "ปัญหา" "ความรอบครอบ" มันจะตกเป็นภาระของผู้ฟังทั่วไปเมื่อคุณพูดถึงสีที่สดใส-เต็มไปด้วยสีสัน, ฉูดฉาด หรือสีต่าง ๆ ที่พลุ่งพล่าน การใช้สีควบคุมไม่ได้เมื่อปราศจากความเหมาะสมที่เกี่ยวกับระดับของสี และโครงสร้างในการระบายสี"

"สำหรับศิลปิน สีม่วงเพอร์เพิลมีคุณสมบัติพิเศษ สำหรับความเปลี่ยนแปลงเล็ก ๆ ในความหนาแน่นของระดับสีที่มีความหมาย สีม่วงเพอร์เพิลสามารถทำให้สายลมที่พัดผ่านปรากฏขึ้น หรือสร้างหนาแน่นมีพลังได้ มันสามารถพรรณนาได้อย่างกว้างขวางในเชิงความหมายทางจิตวิทยา จากการเฉลิมฉลองจนถึงความเศร้าโศก"

"การใช้สีเพื่อให้เกิดผลสำเร็จ ไม่ได้สมบูรณ์จากการพิจารณาในตัวมัน แต่มันทำให้คุณค้นพบมันต่างหาก" (http://www.pcssdweb.k12.ar.us/mills/wolf_kahn.htm : 20 มิถุนายน 2550)

ความคิดเห็นเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบระบายสี (Painting) ของวูล์ฟ คาห์น ในมุมมองของการระบายสีว่าแตกต่างไปจากการระบายสีแบบเดิมคือ จากแนวคิดอิมเพรสชั่นนิสม์ หรือไม่นั้น อารี สุทธิพันธ์ ให้ความเห็นว่า

"ผมมีความเห็นว่า คาห์น เป็นคนลงมือทำจริง เป็นนักปฏิบัติ ระบายสีจริงตลอดเวลา อาจจะเป็นเพราะฮอฟแมนเสนอแนวคิดไว้ว่า จะเป็นศิลปินจะต้องสนใจประวัติศาสตร์ศิลป์ และข่าวคราวศิลปะ เท่า ๆ กับลงมือปฏิบัติจริง ระบายสีจริง แล้วจะเข้าใจสิ่งที่ผมได้นำเสนอไปตอนที่สอน

นอกจากจากจะศึกษากับ ฮอฟแมน แล้ว คาห์นยังได้ศึกษากับ สจวต เดวิส (Stuart David) ศิลปินที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปินฮอลแลนด์ มอนเดรียน (Mondrian) และจากที่ได้รับการสอนจากครูหลายคน และสังคมกับศิลปินนิวยอร์ครุ่นแรก พอ ๆ กับได้แสดงผลงานสม่ำเสมอ ดังนั้นจึงทำให้เขาคิดและระบายสีเพื่อสร้างสรรค์การถ่ายทอดรูปแบบใหม่ได้

ผมอยากสรุปว่า คาห์น เป็นจิตรกรที่เชื่อมโยงระหว่างศิลปะกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ และหลังอิมเพรสชั่นนิสม์ (impressionism and post impressionism) ซึ่งช่วงหลังอิมเพรสชั่นนิสม์นั้น คาห์น ได้บอนนาร์ด (Bonnard) เป็นต้นแบบ และเสริมแนวคิด**ของฮอฟแมน** ทำให้เขาเป็นจิตรกรมีความเป็นตัวเอง และถูกจัดลำดับเข้าเป็นศิลปินกลุ่มนิวยอร์ครุ่นสอง ดังกล่าวแล้ว

**หากจะจับกลุ่มเข้า**พวกลักษณะรูปแบบของคาห์น ตามที่ ซานโดร โบโคลา (Sandro Bocola) แบ่งจับกลุ่มไว้ในหนังสือ (Timelines : The art of modernism 1870 – 2000) โดย ซานโดร แบ่งรูปแบบจิตรกรรมเป็น 5 ช่วงเวลาคือ

1800 – 1870 สิ้นสมัยเก่าเริ่มต้นใหม่

1870 – 1905 เริ่มลักษณะศิลปะสมัยใหม่

1905 – 1945 เริ่มสุนทรียะที่เป็นสากล

1945 – 1980 เริ่มประสบความสำเร็จ และความสามารถบริโภค

1980 – 2000 สิ้นสมัยใหม่

หากจัดคาห์นเข้าในกลุ่มรูปแบบจิตรกรรมก็คงจัดได้ในช่วง 1945–1980 และถ้าจะวิเคราะห์วัตถุประสงค์ของการระบายสีออกเป็น 4 ทาง ซึ่งได้แก่

1. ทำขึ้นเพื่อบันทึกประสบการณ์ และแสดงให้เห็นความเป็นจริงในการดำรงอยู่ (experience truth)

2. ทำขึ้นเพื่อสร้างสรรค์ความงาม และกระตุ้นให้เกิดสติปัญญาทั้งรูปทรงและโครงสร้าง (beautiful, intellect)

3. ทำขึ้นเพื่อสนองความต้องการของศิลปิน และความฝันลี้ลับอภินิหารเฉพาะตน (expression – fantasy)

4. ทำขึ้นเพื่อสื่อกันในสังคมและเพื่อสืบทอดทางวัฒธรรม และขายผลผลิต (social communication and selling)

ผลงานของคาห์นก็สามารถบอกได้ว่ามีวัตถุประสงค์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ 1 และวัตถุประสงค์ที่ 2 โดยเน้นการถ่ายทอดรูปแบบสื่อจากธรรมชาติ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบภาพทิวทัศน์ธรรมชาติตรงหน้า ให้เป็นรูปแบบนามธรรมกึ่งความจริง ด้วยสีสดใส และโดดเด่น เท่า ๆ กับการตัดกันอย่างน่าทึ่ง และกลมกลืน ด้วยม่านสี (color surface texture)

และจากคำถามที่ว่า วูล์ฟ คาห์น มีมุมมองต่างไปจากการระบายสีแนวเดิมหรือไม่ ขอตอบว่าสร้างสรรค์ใหม่ต่างไปจากแนวเดิม คือ จากแนวคิดอิมเพรสชั่นนิสม์ ทั้งขนาดและทิศทาง และมุ่งที่ต้องการแสดงออกด้วยอารมณ์ บนโครงสร้างที่เรียบง่าย ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปินกลุ่มมินิมอลอารต (minimal art) และสีสันที่โดดเด่นตัดกันอย่างเหมาะสม ให้รู้สึกใกล้ไกลด้วยทฤษฎีผลักดึง (อธิบายต่อในข้อ 2.4.4) (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์: 30 มีนาคม 2550))

วูล์ฟ คาห์น สร้างสรรค์ผลงานอย่างจริงจัง มีทัศนคติที่ดีเกี่ยวกับการระบายสีมาตั้งแต่เด็ก มีความชำนาญในการใช้สี ผลงานเป็นรูปแบบง่าย ๆ แต่สามารถสะท้อนการรับรู้และความรู้สึกที่มีในช่วงเวลานั้น ๆ ได้ชัดเจนด้วยการแทนค่าสิ่งเหล่านั้นด้วยสี เขาพัฒนาการระบายสีทิวทัศน์อย่างสม่ำเสมอ และมีความเชื่อว่าภาพแต่ละภาพมีเหตุผลที่สามารถอธิบายได้เพราะมันเกิดมาจากลำดับขั้นของการพัฒนา และศิลปะไม่ควรเกิดจากความเคยชิน แต่ควรสอบทานว่าได้มีการพัฒนาและทำสิ่งใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้น ให้พยายามค้นคว้าทดลองหาสิ่งแปลกใหม่จากการระบายสี ดังเช่นที่เขากล่าวว่า “ทันทีที่คุณรู้ว่าจะทำอะไรสักอย่าง คุณควรหยุดทำทันที เพราะคุณจะเลิกศึกษา จะเอาแต่ทำ ๆ จนคุณกลายเป็นผู้เชี่ยวชาญในงานของตัวคุณเอง” ดังนั้นจึงควรพิจารณาทบทวนเปิดที่ว่างให้ความคิดใหม่ ๆ เข้ามา สำหรับการสร้างสรรค์งานศิลปะควรมีนาทีทำให้แปลกใจและเตะตาผู้ชมอยู่เสมอ เขาเชื่อว่า “ความคิดสร้างสรรค์” ควรมาจากการค้นหาสิ่งใหม่ ๆ และจำเป็นต้องไม่ทำตามความเคยชิน

## 2.3 **ทัศนคติและความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น** (Wolf Kahn)

บาร์บารา โนเวค (Barbara Novak) เขียนแนะนำ วูล์ฟ คาห์น ไว้ในหนังสือ Wolf Kahn Pastes ไว้ว่า

“วูล์ฟ คาห์น เป็นศิลปินนักผจญภัย ไม่ยึดติดรูปแบบดั้งเดิม แต่เดินหน้าหาสิ่งใหม่อย่างอิสระ (maverick) เขาเป็นศิลปิน Landscape เป็นหนึ่งในศิลปินจำนวนน้อยที่พุ่งเข้าสู่ทิวทัศน์แบบตรง ๆ และแน่วแน่เยี่ยงลูกศร

การระบายสีทิวทัศน์เป็น “นิสัยที่จะไม่มีวันจืดจาง”

งานระบายสีของเขาเป็นบูรณาการของ 2 สิ่งละลายคลึงเคล้ากัน (ซึ่งยุ่งยากที่สุด) ระหว่างความคิดแบบนามธรรม... รูปแบบสีที่ฮอฟมานน์เชิดชู (คาห์นเป็นศิษย์ฮอฟมานน์) กับการสังเกตธรรมชาติ ตามแนวปฏิบัตินิยมของคาห์นเอง ซึ่งจะ “ดิบ” ถ้าจะไม่เรียกว่า “เถื่อน”

ภาพทิวทัศน์ที่วาดกันมักจะไปทางใดทางหนึ่ง คือ มุ่งไปในลักษณะนามธรรม (surgestive abstraction) หรือเป็นสิ่งแทนอะไรบางอย่างอย่างจงใจ งานของคาห์นมีวางไว้อย่างละเอียดลออ นี่อาจเป็นเพราะเขาทำตามสิ่งที่เขาเรียกว่า “ยุทธศาสตร์” ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่กึ่งกลางระหว่างบัญชาของธรรมชาติกับเสียงเพียกของศิลปะ

เขาไม่อายที่จะรับว่างานเขาได้รับอิทธิพลจากศิลปินดังอื่น ๆ แต่เขาก็เป็นศิลปินของตัวเอง คือเลี่ยงการเอาแบบอย่าง

คาห์น ชอบเขียนรูปโรงนา (barn) เหมือนกับเอดเวิร์ด ฮอบเปอร์ชอบเขียนหินศิลาแลง (brownstone) เขาชื่นชอบโรงนาแบบอเมริกันเพราะเป็นวัตถุธรรมชาติที่มีลักษณะเรขาคณิตเรียบง่าย มันเป็นการตอกย้ำสิ่งเชื่อมโยงเขาเข้ากับรูปแบบและเนื้อหาแบบอเมริกันแท้ ๆ การตอกย้ำนี้ส่งเสริมงานของคาห์น เมื่อเขาย่างเข้าสู่ศิลปะอเมริกันและธรรมชาติ จากสายพันธุ์

เอกซเพรสชั่นนิสซึมซึ่งติดตัวเขามาจากเยอรมันบ้านเกิดของเขา งานของคาห์นจึงเต็มไปด้วยสายใยแห่งความคิด และการปฏิบัติหลากหลายที่นิยมกันทั้งในอเมริกาและยุโรป

ความที่เขารักธรรมชาติ ศรัทธาในศาสนา ความอ่อนไหวต่ออารมณ์ บรรยากาศ แสง และสถานที่นั้น ล้วนเป็นองค์ประกอบในศิลปะทิวทัศน์ที่มีคุณค่าที่สุดของทั้งอเมริกาและยุโรป ทัศนคติที่มีต่อรูปภาพของคาห์น ก็ได้รับการปรับปรุงจากเอกซเพรสชั่นนิสซึมใหม่ (Modernist Expressionism) จากถิ่นเกิดของเขา เริ่มจากการสอนศิลปินอาจารย์ Hans Hofmann และศิลปินชั้นครูยุคใหม่ที่คาห์นชื่นชม เช่น จิโอจิโอ โมรานดี, มาร์ค รอธโก, ปิแอร์ บอนนาร์ด

ชื่อเหล่านี้ ชี้บอกลักษณะศิลปะของคาห์น ขณะเดียวกันก็บอกถึงแนวที่คาห์นสร้างงานของเขา เช่น "ความนิ่ง" (stillness) ที่เขาเรียกมันว่า "ความชุ่มชื่น" (radiance) และ "ประสบการณ์แห่งสีสัน" (colorlistic experience) เหมือนกับที่เขาพูดว่า "ups the ante"

สถานที่ที่เขาเขียนจะมีความหมายกับเขามาก เขาจะวนเวียนกลับไปยังที่แห่งนั้นครั้งแล้วครั้งเล่า ไป"ลงลึกประสบการณ์" การสังเคราะห์แบบนี้ทำให้เขามีความสุขกับการวางแผนการสร้างงาน เช่น

ผืนป่า ทาบทับด้วยแผงสีนานา.....เขียว ทอง ม่วงแดง(magenta)

คาห์นมันกับการทดลองไม่รู้จักเบื่อ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับการใช้สีแปลก ๆ จัด ๆ คานดินสกี้ พูดถึงลักษณะสีของคาห์นว่าเหมือนผู้คน

"เมื่อนิ้วเขาออกแรงบีบ สิ่งมีชีวิตแปลกหน้าเหล่านี้จะปรากฏกายออกมา คนแล้วคนเล่า ซึ่งเราเรียกว่าสี.....ภาคภูมิเงียบขรึม น่ากลัว ซึมซับเข้ามาในตัวเรา ชวนฝัน ดุดัน....."

คาห์นใช้สีแต่ละสีแทนบุคลิกและบุคลิกอย่างชัด ๆ.....ใครเนี่ยะสีส้มแดง ชิดอยู่ข้าง ๆ เขียวกรด ใน Red Landscape, 1996 เราจะสรุปว่าอย่างไรเมื่อเราเห็นบุคลิกใน Dark Trees Againts a Deeper Blue, 1996 สีน้ำเงินเด่นพรึดเก็บเต็มพื้นกลืนต้นไม้สีเขียวที่เรียงแถวอยู่หน้าสีน้ำเงินนั้น? และในงาน Pond in a Hollow, 1995 แผงสีม่วงตัดกับฉากหน้าเขียว-เหลือง ก็น่ารักเสียนี่กระไร? รูปร่าง (shape) ก็เช่นกัน มีบุคลิกชัดเจน โดยทั่ว ๆ ไปแล้วก็ไม่ค่อยปกติธรรมดา ไม่สวยแบบจงใจ แขวนอยู่ระหว่างชีวิตกับนามธรรม ระหว่างลักษณะทางธรรมชาติกับเรขาคณิต ลักษณะเด่นอีกอย่างก็คือเขาจะสัมผัสอย่างอิสระและหนักแน่น นี่คือลายเซ็นของคาห์น อย่างเช่นใน Study for Green Tree Wall, 1990 สโตรคเข้มของเขียว-เหลืองเข้ากับน้ำเงินโยงแผ่นสามเหลี่ยมเข้าเป็นหนึ่ง ทำให้รูปมีพลังและแรงสั่นสะเทือน (Wolf Kahn Pastels : ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์ แปล. ไม่มีเลขหน้า)

จากคำถามถึงลักษณะการใช้สีที่ วูล์ฟ คาห์น ใช้ถ่ายทอดธรรมชาติ มีอะไรที่น่าสนใจและมุมมองเกี่ยวกับทักษะ หรือเทคนิคที่ วูล์ฟ คาห์น นำมาใช้นั้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะว่า

"เป็นคำถามที่ดีและอธิบายด้วยภาษาพูด หรือภาษาหนังสือยาก ต้องมีภาพประกอบด้วยจึงจะเข้าใจได้ ไม่เป็นไรผมจะพยายาม ก่อนอื่นผมอยากให้เข้าใจในประเด็นของการใช้สี ที่เห็นว่าสำคัญ 5 ประเด็น คือ

1. การใช้สีเพื่อให้เห็นว่าสีมีความสัมพันธ์ระหว่างสีด้วยกัน โยงกัน เคลือบกัน ก้าวก่ายกัน ทับกัน (Abstract relationship) ซึ่งสมัยหนึ่งเรียกว่า การแสดงออกด้วยสี

2. การใช้สีเพื่อแสดงให้เห็นว่าสีเป็นเสมือนตัวแทนความเหมือนจริงของวัตถุนั้น ๆ ตามเรื่องราวที่ยอมรับกันว่าเป็นจริงอย่างนั้น (Realism : representation)

3. การใช้สีเพื่อแสดงให้เห็นว่าสีสามารถสร้างสรรค์ลักษณะผิวพื้นของวัตถุ ของรูปทรง ด้วยคุณสมบัติของสีที่นำมาใช้นั้น ๆ จะโดยวิธีใดก็ตาม (Material concern)

4. การใช้สีเพื่อแสดงให้เห็นว่า สีสามารถเชื่อมโยงแนวคิดและสื่อความหมายสัมพันธ์กับสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในสังคม (Connotation – symbolism)

5. การใช้สีเพื่อแสดงให้เห็นว่าสามารถใช้เป็นสื่ออารมณ์ที่ผู้สร้างต้องการแสดงออกได้ (Emotional expression) และสามารถใช้เป็นสื่อทางอารมณ์ระหว่างกันได้

ผมเชื่อว่า การใช้สีของคาห์น สอดคล้องกับประเด็นที่ 1 ประเด็นที่สาม ประเด็นที่สี่ และประเด็นที่ห้า เว้นประเด็นเดียวคือ ประเด็นที่สอง ที่เป็นเรื่องราวของความเหมือนจริง เพราะคาห์นไม่ต้องการย้อนกลับไปถ่ายทอดรูปแบบจริง สมัยเมื่อเขาเริ่มสนใจศิลปะช่วงแรก ๆ และอายุยังน้อย

สำหรับทักษะที่น่าสนใจคือ คาห์น นำเสนอวิธีการระบายสีเป็นจุด สืบทอดแนวทางของเซอราท์ (Seurat) ผู้ริเริ่มมองแสงเป็นอนุภาคก่อนนักวิทยาศาตร์จะแยกแสงเป็นอนุภาคให้สำเร็จ จนถึง ค.ศ.1900 แมกซ พลังค์ นำเสนอทฤษฎีควอนตัม และวิวัฒนาการมาจนเป็นรูปแบบของการพิมพ์ ภาพยนตร์ และทีวีจนถึงขณะนี้

หลายคนเคยผสมสีด้วยเนื้อสี (Pigment mixture) กล่าวคือ สีแดงผสมกับสีเขียวซึ่งจะได้เป็นสีกลาง (Neutral color) สีหม่นหมอง หรือสีที่ไม่เหมาะสม แต่ถ้าเป็นการผสมสีด้วยแสง (Light mixture) สีเขียวกับสีแดงผสมกัน จะได้สีเหลือง ซึ่งเป็นวิธีผสมสีที่คาห์นนำมาใช้มากในผลงานของเขา และถือเป็นจุดแสดงให้เห็นว่าการประสมสีในดวงตา สามารถสร้างภาพลักษณ์แนวใหม่ที่เป็นเสมือนม่านสีกั้น (veil of color) ที่เกิดขึ้นเสมือนความปลั่ง ความเลื่อนไหลของสี

เรื่องการใช้สีของคาห์นนั้น ผมอยากให้มองที่เรื่องราวและแบบอย่าง (Themes and style) ของคาห์น เขาจะใช้เรื่องราวตามที่พบประสบในธรรมชาติ เป็นทิวทัศน์ ต้นไม้ อากาศ ฯลฯ โดยใช้รูปแบบบนระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปแบบเป็นเพลน เป็นระนาบสี (Surface patterning) ทำให้เรียบง่ายตามแบบพวกมินิมอลอารต ให้สามารถสร้างสรรค์ภาพลักษณ์ของความเชื่อมแน่นให้เห็นได้ (Cohesive image) และให้พลิ้ว กลมกลืน เป็นเสมือนเสน่ห์ของการใช้สีอย่างตัดกันโดดเด่นได้

เทคนิคที่สนใจและนำมาใช้มากก็คือ การระบายสีเป็นจุด(Pointellism) ให้สีเลื่อมพรายผสมกันในดวงตา และสีเริ่มต้นที่คาห์นนิยมใช้มาก คือ สีม่วง สีเขียว สีชมพู สีส้ม สีเหลือง และคู่สีตรงข้ามอื่น ๆ โดยพยายามใช้สีส่องสว่างเป็นหนึ่งเดียว และเป็นเสมือนม่านสีที่โดดเด่นยิ่ง

สำหรับด้านทักษะนั้น คาห์น เขียนสี ระบายสี มาก และ**พยายามสร้างฟิล์มสี**บนระนาบรองรับหลายชิ้น หลายระดับทั้งที่ให้สีรู้สึกใกล้ไกลด้วยมิติของสีเอง และรู้สึกผลักดึงตามทฤษฎีของฮันส์ ฮอฟแมน ใช้ได้อย่างรู้ได้ อย่างชัดเจนที่สุด

ผมคิดว่าจะต้องพิจารณาผลงานของคาห์นประกอบด้วย จะทำให้เห็นค่าและกำลังส่องสว่างของสีดีขึ้น เท่า ๆ กับความพยายาม และความเพียรในการสร้างสรรค์" (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์เมื่อ 30 มีนาคม 2550)

สำหรับทัศนคติและความคิดเห็นต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น มีนักวิชาการอีกท่านหนึ่งคือ โกศล พิณกุล ได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

"สำหรับเนื้อหาสาระ คาห์น สร้างจากสภาพสิ่งแวดล้อมใกล้ตัว มองสิ่งที่เห็น แง่มุมต่าง ๆ ง่าย ๆ ไม่สสลับซับซ้อน ภาพที่ปรากฏจะรู้สึกผ่อนคลาย เพราะการสกัดตัดทอนรายละเอียดออกไป ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ ภูเขา อาคารบ้านเรือนก็ตาม

ส่วนการระบายสี คาห์น ระบายสีลักษณะแผ่นระนาบและการประสานกันของเนื้อสี ระบายสีบนเนื้อหาสาระอย่างง่าย ๆ โดยอาศัยความโดดเด่นของสีหรือสีตรงข้าม การจัดวางกลุ่มสี การปล่อยให้สีมีบริเวณกว้าง ๆ ทำให้รู้สึกเกิดมิติของโครงสร้างสีที่จัดวาง

ความน่าสนใจในงานของ คาห์น น่าสนใจในเรื่องการใช้สีเป็นอย่างมาก เขาไม่ใช้สีรุนแรงอย่างที่คิดเขาอยู่ในกลุ่มเอกซ์เพรสชั่นนิสม์ แต่กลับตรงกันข้ามเขาระบายสีทำให้โลกสวยงาม งานบางชิ้นรู้สึกนุ่มนวลอย่างมาก หลายภาพเขาใช้สีสดสวย เช่น ท้องฟ้า สีฟ้าขาว ต้นไม้มีเหลืองทอง แนวป่าสีชมพู พื้นดินสีโคลบอลกรีน และบลู กลุ่มสีนุ่มนวลน่ารักมากกว่าความรุนแรง

หรือบางครั้งเขาใช้สีเข้มแสดงน้ำหนักของสีส่วนที่เป็นเงาใต้บ้าน หลังคาสีขาวหม่นมีสีฟ้าอ่อน ๆ เจือเหลือง ส่วนต้นไม้สีเหลืองอร่ามตัดกับเงามืดของตัวบ้าน ทำให้ภาพน่าสนใจและดูลึกลับ ในกลุ่มสีมืด ๆ คาห์นเขียนรูปทำนองนี้ไว้หลายรูป

ในส่วนที่แสดงพลังของเส้นสี ส่วนมากเป็นต้นไม้ การเขียนต้นและกิ่งไม้ ความเข้มอ่อนของเส้นและสีจะแสดงพลังออกมาโดดเด่นมาก

คาห์นเขียนภาพจากสิ่งที่มองเห็นผ่านสมองที่กลั่นกรองในเรื่องของการใช้สี การระบาย การรู้จักตัดทอนภาพ แสดงความจริงใหม่โดยรับรู้ได้จากความรู้สึกมากกว่าเหตุผลเป็นจริงตามตาเห็น (โกศล พิณกุล, สัมภาษณ์เมื่อ: 26 มิถุนายน 2550)

นอกจากนี้ยังมีความเห็นที่หลากหลายเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานของวูล์ฟ คาห์น ซึ่งถ้ากล่าวถึง"ผลงานระบายสีของคาห์น ประณีตและแทบจะเป็นภาพนามธรรม มีความแปลกตาและกระตุ้นให้เกิดความร่าเริงแจ่มใส แสดงให้เห็นถึงการเขียนที่สง่างาม สุภาพ โดยเกี่ยวพันและมีลักษณะเฉพาะตัวจากการเดินทางของเขา" (Ann Bettie) "คาห์น ค้นพบการสร้างความกลมกลืนของสีในผลงานภาพทิวทัศน์ที่เขาสร้างขึ้น สีวางเรียงชิดกันได้อย่างแยบยล ลึกลับ และทำให้หลงใหล บริเวณที่เป็นต้นไม้และท้องฟ้าดูน่าตื่นเต้นสั่นสะเทือนด้วยความมีชีวิตชีวา ภายใต้ความตั้งใจอย่างสมบูรณ์ คุณจะรู้สึกมีชีวิตชีวาจนยากจะควบคุมจากพลังของสรรพสิ่งที่เป็นธรรมชาติ เป็นภาพทิวทัศน์ที่เต็มไปด้วยความสุข" (Richard Goode) "พวกเราร่วมเดินทางไปกับคาห์น เมื่อตอนที่เขาล่องเรือและระบายสีในแม่น้ำคอนเนคทิคัต (Connecticut) เขาดูสงบเงียบ และสร้างผลงานที่น่าพิศวง เขาสามารถเก็บลักษณะพิเศษของสถานที่และช่วงเวลาได้อย่างถูกต้อง ยิ่งไปกว่านั้นมันเต็มไปด้วยชีวิตชีวา และความเชี่ยวชาญเรื่องสี ผมชื่นชอบและยกย่องเขามาก และภาพของเขาสามารถดึงดูดความสนใจของผมครั้งแล้วครั้งเล่า" (Janet Fish)

## 2.4 **ปัจจัย หรืออิทธิพล ที่ส่งผลต่อการสรรค์ผลงาน วูล์ฟ คาห์น** (Wolf Kahn)

ปัจจัย หรืออิทธิพล ในการสร้างสรรค์งานของศิลปินนั้น มีตัวแปรหรือปัจจัยมากมายที่เป็นตัวกระตุ้นความเป็นตัวตนของศิลปิน อิทธิมีส่วนก่อให้เกิดผลงานที่มีรูปแบบเฉพาะตัว ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวไว้ว่า

"การสร้างสรรค์ของศิลปินนั้น มิได้เป็นการสร้างสรรค์จากสุญญากาศ นอกจากสภาวะปัจเจกภาพของศิลปินแต่ละคนแล้ว ปัจจัยซึ่งเป็นตัวแปรอันสำคัญอีกหลายปัจจัย ได้ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินสมัยใหม่ ซึ่งปัจจัยเหล่านั้นได้กลายเป็นตัวกระตุ้นและผสานกับสภาวะปัจเจก ก่อให้เกิดผลงานศิลปะสมัยใหม่หลากหลาย ที่ท้าทายความคิดและการชื่นชม

ปัจจัยกระทบเหล่านั้นคือ

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

ในการดูดซับหรือรับรู้ปัจจัยกระทบเหล่านี้ อัตราส่วนในการตอบรับ ผสมผสาน และแสดงออก ย่อยแตกต่างกันออกไปตามปัจเจกภาพ แต่อย่างไรก็ตาม ปัจจัยทั้งหมดนั้นก็กระทบกับศิลปินปัจจุบันอย่างปฏิเสธไม่ได้

1. ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม

การเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม เป็นปัจจัยที่พิจารณาได้ทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม ผู้คนและศิลปินในสังคมปัจจุบันดำรงชีวิตในลักษณะปฏิสัมพันธ์สูง ทั้งปฏิกิริยาและสัมพัทธ์ต่อสภาพการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมประชาธิปไตยได้ผลักดันและหล่อหลอมให้ผู้คน (รวมทั้งศิลปิน) เป็นเช่นนั้น ผู้คนและศิลปินเป็นทั้งผู้รับกระแส สร้างกระแส และวิพากษ์วิจารณ์กระแสการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม ไปพร้อมกัน

ศิลปินสมัยใหม่มีอิสรภาพและเสรีภาพอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ศิลปะ เขาอาจจะเป็นทั้งผู้รับรู้และผู้วิพากษ์วิจารณ์การเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม (การเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อมซึ่งเป็นสภาวะครอบงำการดำรงชีวิตอยู่ของผู้คนและศิลปิน) ศิลปินจะใช้ความถนัดของเขาแสดงออกหรือสะท้อนออกซึ่งการรับรู้หรือการวิพากษ์วิจารณ์นั้น ตามอัตราความเข้มข้นในสำนึกของศิลปินแต่ละคน คอนสเตเบิล อาจจะสะท้อนธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่ผันแปรบีบความรู้สึก หรือเตือนการเริ่มต้นของพอลลูชันในอังกฤษคริสต์ศตวรรษที่ 19 คอลล์วิช อาจจะสะท้อนภาพการกดขี่ทางชนชั้นและการตายของคนยากจนในเยอรมนี

2. ปัจจัยทางด้านปัญญาความคิด

สังคมใดสังคมหนึ่งย่อมมีกระแสธารปัญญาความคิดของสังคมนั้น ไหลผ่านไปตามกาลเวลา มีกระแสอิทธิพลและมีการเปลี่ยนแปลงบนพื้นฐานกระแสหลักนั้น ผู้คนและศิลปินในสังคมใดสังคมหนึ่งย่อมได้รับกระแสปัญญาความคิดอันเป็นนามธรรมหล่อหลอมไว้ในความรู้สึกนึกคิด และความรู้สึกนึกคิดก็คือ จุดเริ่มต้นของจินตนาการในสังคมนั้น ๆ กระแสปัญญาความคิดหลอมรวมมาจากผู้นำสังคมทั้งทางโลกและทางธรรม นักปรัชญา นักคิด ครูอาจารย์ นักวิชาการ ตลอดจนกระแสปัญญาความคิดของประชาชนทั้งหลาย กระแสปัญญาความคิดแทรกซึมอยู่ในสำนึกของผู้คนและศิลปินอย่างแยกออกได้ยากยิ่ง เมื่อกระแสปัญญาความคิดเปลี่ยนแปลงไป (บนพื้นฐานกระแสหลัก) ผลกระทบต่อผู้คน (รวมทั้งศิลปิน) ก็พลอยเปลี่ยนแปลงไปด้วย

ภูมิปัญญาแบบชาวบ้านของไทยในสังคมเกษตรกรรม หล่อหลอมและผลักดันให้ชาวบ้านไทยสร้างสรรค์ศิลปะพื้นบ้านเฉพาะลักษณะของไทย เฉพาะท้องถิ่น กระแสปัญญาความคิดของนักปรัชญาในสังคมกรีกโบราณเข้มข้นเด่นชัดศิลปิน กรีกก็สร้างสรรค์ศิลปะที่สะท้อนภาวะจริงแท้เหนือธรรมชาติขึ้น แม้ปัญญาความคิดจะมิใช่ปรากฏการณ์ในเชิงประจักษ์ แต่ถ้าเราพินิจพิเคราะห์ศิลปวัตถุอันเป็นผลิตผลของศิลปิน เราก็ย่อมสืบค้นเงื่อนเค้าภูมิปัญญาของแต่ละสังคมหรือสังคมแต่ละช่วงเวลาได้

3. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และประยุกตวิทยา

การคิดและค้นคว้าอย่างเป็นระบบคือ การเริ่มต้นการค้นคว้าในทางวิทยาศาสตร์ สังคมตะวันตกอาจจะเป็นเป้ามองสำคัญในการเริ่มต้นทางวิทยาศาสตร์และประยุกตวิทยา แต่เมื่อถึงวันนี้วิทยาศาสตร์และประยุกตวิทยาได้กลายสภาพเป็นสากลไปแล้ว และดูเหมือนว่าการดำรงชีวิตในปัจจุบันกลมกลืนอยู่กับโลกวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี แม้สังคมเกษตรกรรม วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีก็เอื้อมเข้าไปเกี่ยวพันอย่างมาก และก็เช่นกัน วิทยาศาสตร์และประยุกตวิทยาก็คงกระทบต่อผู้คนและศิลปินทั้งรูปธรรมและนามธรรม “การคิดในเชิงวิทยาศาสตร์” หรือ “การคิดในเชิงตรรกะ” คือกระแสนามธรรมชนิดหนึ่งซึ่งวิทยาศาสตร์ส่งผลมาถึง

มิโร อาจจะเขียนภาพด้วยรูปทรงชีวรูป (biomorphic forms) อันเป็นผลมาจากเซลล์ต่าง ๆ ที่มองเห็นได้ในกล้องจุลทรรศน์ ศิลปินไคเนติกอาจจะสร้างสรรค์ศิลปะด้วยเครื่องจักรกลหรือคอมพิวเตอร์ ศักดิ์ ดาราพงษ์ อาจจะเขียนภาพโมนาลิซาอุ้มอาวุธสงครามเป็นกอง เพื่อเตรียมไว้ล้างเผ่าพันธุ์

4. ปัจจัยทางด้านประสบการณ์

"ประสบการณ์" อาจจะเป็นคำที่กินความกว้างมาก แต่ "ประสบการณ์" ในที่นี้คงพิจารณาถึงการรับรู้ (perception) ที่มีผลต่อการรู้คิด (cognition) และอาจก้าวเลยไปถึงจิตใต้สำนึก (subconscious) ตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ "ประสบการณ์" นอกจากเป็นตัวบอกความแตกต่างของผู้คนและศิลปิน ยังเป็นปัจจัยหนึ่งในการกระตุ้นผู้คนและศิลปินให้แตกต่างกันอีกด้วย ประสบการณ์ที่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นในเชิงปริมาณหรือคุณภาพย่อมผลักดันสภาพการรู้คิด กระบวนคิด และสำนึกที่แตกต่างกัน ประสบการณ์ในชีวิต สภาพแวดล้อม รสนิยม อุดมการณ์ ฯลฯ ที่แตกต่างกัน สร้างปัจเจกให้แตกต่างกันเอาการทีเดียว ศิลปินก็เช่นกัน

รสนิยมในการแสดงออก การเลือกสาระ การใช้สี การสะท้อนอุดมการณ์ การสะท้อนสภาพสังคม ฯลฯ ล้วนสะท้อนประสบการณ์ การรับรู้ และสภาพการรู้คิดของศิลปินแต่ละคนอย่างมากมายทีเดียว และนั่นคือ จุดยืนหรืออุดมการณ์ของแต่ละปัจเจกนั่นเอง

5. ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์

วัสดุอย่างใดอย่างหนึ่งย่อมมีคุณสมบัติเฉพาะในตัวของมันเอง และการมีคุณสมบัติเฉพาะนั้นย่อมเป็นมูลเหตุอันสำคัญที่จะก่อให้เกิดคุณประโยชน์และรูปลักษณะเฉพาะตัวอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้น นอกจากนั้นวัสดุอย่างใดอย่างหนึ่งยังมีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์ที่ใช้สร้างสรรค์วัสดุให้เกิดรูปลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นด้วยการแปรเปลี่ยนวัสดุอุปกรณ์ หรือการคิดค้นวัสดุอุปกรณ์อย่างใหม่ขึ้นใช้ย่อมเป็นปัจจัยหนึ่งที่ผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางรูปลักษณ์ด้วยเช่นกัน ยิ่งในสังคมปัจจุบันที่วิทยาศาสตร์และประยุกตวิทยาก่อให้เกิดการเลือกใช้วัสดุอย่างใหม่ที่หลากหลายยิ่งขึ้น แนวโน้มผลิตผลต่าง ๆ ย่อมแปลกและหลากหลายขึ้นเป็นเงาตามตัว

เมื่อประมาณ 1410 (พ.ศ. 1953) แจน แวน อีค ศิลปินเฟลมิช ประสบความสำเร็จในการใช้สีน้ำมันระบายภาพ รูปแบบอย่างใหม่ กลวิธีอย่างใหม่ และความงามอย่างใหม่ก็เกิดขึ้น เมื่อปิคาสโซสร้างสรรค์ภาพผลงานศิลปะด้วยเศษวัสดุในปี 1912 (พ.ศ. 2455) รูปแบบอย่างใหม่ กลวิธีอย่างใหม่ และความงามอย่างใหม่ก็เกิดขึ้น หรือเมื่อเทคโนโลยีทางดนตรีก้าวไปสู่การสังเคราะห์เสียงด้วยระบบคอมพิวเตอร์ ดนตรีสมัยใหม่อันซับซ้อนก็เร้าใจวัยรุ่นอยู่ในปัจจุบันนี้ การเลือกสรรวัสดุอุปกรณ์ซึ่งมีอยู่มากมายจึงท้าทายศิลปินสมัยใหม่มิใช่น้อย เพราะการเลือกสรรวัสดุอุปกรณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง ย่อมหมายถึงการเลือกปัจจัยตัวแปรในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมด้วยเช่นกัน

จากปัจจัยหลักอันเป็นผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินในปัจจุบัน ได้ก่อให้เกิดรูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีอันหลากหลาย มิใช่ขอบเขตอันจำกัดเช่นอดีต "จิตในอันพร้อมด้วยเสรีภาพ ย่อมยอมรับเสรีภาพนั้น"(วิรุณ ตั้งเจริญ 2535: 36-40)

ชีวิตในวัยเด็กของ วูล์ฟ คาห์น ก่อนการเริ่มขึ้นของสงครามโลก เขาอาศัยอยู่กับย่าที่เยอรมนี ในช่วงนั้นเขามีความทรงจำที่ดีเกี่ยวกับธรรมชาติ เป็นเพราะย่าของเขามักจะพาไปเดินเล่นในสวนพฤกษศาสตร์อยู่เป็นประจำ เขามักจะเก็บเมล็ดพันธุ์ของดอกไม้กลับมาปลูกในสวนเล็ก ๆ ริมรั้วบ้านย่าอยู่เสมอ หรือแม้กระทั่งช่วงฤดูร้อนปี ค.ศ. 1938 ที่นาซีมีประกาศทางทหารทำให้เด็ก ๆ ไม่สามารถออกไปนอกบ้านได้ตามปกติ ย่าของเขาได้ว่าจ้างศิลปินที่มีรูปแบบการเขียนรูปในลักษณะเดียวกับเซซานน์ มาสอนให้ที่บ้าน

และเมื่อสถานการณ์การเมืองและทหารในประเทศเปลี่ยนไป ที่เยอรมนีในช่วงของสภาวะสงคราม เขาต้องพลัดพรากจากครอบครัว และกลายเป็นผู้ลี้ภัย ในช่วงแรกของการเป็นผู้ลี้ภัยนั้นเขาต้องอยู่ในการอุปถัมภ์ของครอบครัวในประเทศอังกฤษ ซึ่งต้อนรับเขาด้วยความรุนแรง กลายเป็นความทรงจำที่เลวร้าย จนกระทั่งปี ค.ศ.1939 เขาได้ลี้ภัยไปอยู่ในสหรัฐอเมริกา ดินแดนแห่งเสรีภาพ ซึ่งในช่วงนั้นความคิดและรูปแบบทางศิลปะกำลังเปลี่ยนแปลงและก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของศิลปินกลุ่มนิวยอร์ค (The New York School)

ร่วมกันแสดงผลงานและตั้งลัทธิแอบสแตรก เอกซเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionist) ในปี ค.ศ 1940 ในช่วงนั้นเขากำลังเติบโตและเริ่มเรียนศิลปะ ในปี ค.ศ. 1946 มีโอกาสได้เรียนกับ สจวต เดวิด (Stuart Davis) ศิลปินที่ได้รับอิทธิพลจากมอนดริอัน (Piet Mondrian) และในปี ค.ศ.1947 ตอนที่มีอายุได้ 19 ปี ได้มีโอกาสได้เรียนกับศิลปินชั้นครู คือ ฮันส์ ฮอฟแมนน์ (Hans Hofmann) นอกจานี้ยังมีศิลปินอื่น ๆ ที่คาห์นชื่นชม เช่น รอธโก (Mark Rothko) บอนนาร์ด (Pierre Bonnard) ดีคูนนิง (Willem de Kooning) คาห์นกล่าวว่าเขาไม่อายที่จะรับว่างานเขาได้อิทธิพลจากศิลปินดังอื่น ๆ แต่เขาก็เป็นตัวของตัวเองคือเลี่ยงการเอาแบบอย่าง

ที่จะกล่าวต่อไปคือปัจจัยหรืออิทธิพลในวงกว้างที่มีผลต่อการสร้างสรรค์งานของ วูล์ฟ คาห์น ทั้งอิทธิพลทางด้านการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม และอิทธิพลทางด้านปัญญาและความคิดจากแนวคิดและลัทธิทางศิลปะต่างๆ คือ

2.4.1 อิทธิพลจากสภาพแวดล้อมและสังคมตะวันตก ทั้งยุโรปและอเมริกัน ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20

2.4.2 อิทธิพลจากแนวคิดเกี่ยวกับธรรมชาติ

2.4.3 อิทธิพลจากลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง (Late Impressionism)

- อิทธิพลจากโพสอิมเพรสชันนิสม์ (Post Impressionism)
- อิทธิพลจากนีโออิมเพรสชันนิสม์ (Neo Impressionism)

2.4.4 อิทธิพลจากแนวคิดของลัทธิแอบสแตรก เอกซเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionist)

### 2.4.1 **อิทธิพลจากสภาพแวดล้อมและสังคมตะวันตก ทั้งยุโรปและอเมริกัน ช่วงปลายศตวรรษที่** 19 **ถึงต้นศตวรรษที่** 20

ช่วงชีวิตของ วูล์ฟ คาห์น อยู่ในช่วงหลังการเปลี่ยนผ่านของสภาพสังคมของประเทศแถบยุโรปและอเมริกาที่เกิดความเปลี่ยนแปลงสู่การปกครองในระบอบประชาธิปไตยมากขึ้น เกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรม มีความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี นำพาผู้คนไปสู่การดำรงอยู่ในรูปแบบใหม่ ความมีอิสระในการดำเนินชีวิต โดยเริ่มตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 ส่งผลมาถึงต้นศตวรรษที่ 20 ความต้องการทรัพยากรเพื่อนำมาป้อนเข้าสู่ระบบการผลิตเพื่อการบริโภคจำนวนมหาศาส การแสวงหาแหล่งวัตถุดิบใหม่ การจัดตั้งกองทัพที่เข้มแข็งเพื่ออำนาจการต่อรอง หรือแม้แต่ความเป็นชาตินิยม ได้นำไปสู่การต่อสู้แย่งชิงดินแดนในลักษณะของสงคราม จนเป็นสาเหตุให้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ระหว่างปี ค.ศ.1914 ถึง 1918 และครั้งที่ 2 ระหว่างปี ค.ศ.1939-1945 ส่งผลทำให้เกิดผลกระทบในทางเสรีภาพเกือบทุกด้าน รวมทั้งด้านศิลปะด้วย ความวุ่นวายในหลาย ๆ ประเทศ เช่นในเยอรมนี นาซี ซึ่งนำโดยฮิตเลอร์ มีส่วนอย่างมากในการทำให้เกิดสงคราโลกครั้งที่ 2 ซึ่งคาห์นเกิดและเติบโตอยู่ในเยอรมนีในช่วงนั้น เมื่อสงครามเกิดขึ้นทำให้ผู้คนต้องหาทางอพยพและลี้ภัยไปยังประเทศที่มีความปลอดภัยมากกว่า ในช่วงนั้น สหรัฐอเมริกา เป็นประเทศหนึ่งที่มีความปลอดภัยสูง และประเทศกำลังเติบโตทั้งทางด้านเศรษฐกิจ ดังนั้นผู้คนเงินทุน เทคโนโลยี ศิลปะ ศิลปินและอื่น ๆ อีกมากมาย จึงหลั่งไหลเข้าสู่สหรัฐอเมริกา จากเหตุผลที่กล่าวมาศิลปะที่เติบโตและเจริญรุ่งเรืองอยู่ในประเทศแถบยุโรป ก็แผ่อิทธิพลและเคลื่อนตัวเข้าสู่สหรัฐอเมริกา สืบเนื่องจากเป็นประเทศที่ปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตย ให้สิทธิและเสรีภาพแก่ประชากรตนเองสูง การสร้างสรรค์งาน

ศิลปะจึงมีการพัฒนาต่อเนื่องและอิสระ เกิดเสรีภาพทางความคิดของศิลปิน ทั้งแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี จึงเกิดศิลปะที่มีแนวทางสร้างสรรค์ที่หลากหลาย เกิดความก้าวหน้าและพัฒนาอย่างรวดเร็ว

วูล์ฟ คาห์น เรียนรู้ศิลปะ และเติบโตในสังคมอเมริกัน สังคมที่มีเสรีภาพ มีความเปลี่ยนผ่านสู่ความหลากหลายทางลัทธิศิลปะ การเปิดแกลลอรีดำเนินได้อย่างเสรี ความมีเสรีภาพนี้ก่อให้เกิดเสรีนิยมใหม่ในทางศิลปะ ซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวแสดงทรรศนะเกี่ยวกับเสรีนิยมใหม่ไว้ว่า

> "...เสรีนิยมใหม่ความคิดหนักไปทาง "ปฏิบัตินิยม" คือไม่ยึดมั่นอุดมการณ์จนไม่ยอมเปลี่ยนทรรศนะ หากเป็นว่าเมื่อทดลองปฏิบัติตามลัทธิที่เคยเชื่อถือใช้การไม่ได้ ก็พร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงทัศนคติหรือความเห็นเพื่อให้เกิดผลดีในการปฏิบัติ
>
> ...สำหรับ แนวคิดแบบ "ปฏิบัติการนิยม" หรือ "ลัทธิเล็งผลปฏิบัติ" แปลมาจากศัพท์ภาษาอังกฤษว่า pragmatism ความหมายของการเล็งผลปฏิบัติคือ ไม่เคร่งทฤษฎีจนเกินไป พยายามปรับตัวเข้ากับสภาพความเป็นจริงของช่วงเวลาและบริเวณว่างนั้น ๆ แนวคิดแบบปฏิบัติการนิยมนี้ มีฐานความคิดตั้งบนความสงสัยที่ว่า จะเป็นไปได้หรือ (is it possible?) หากเป็นไปได้จะเกิดอะไรขึ้น" (อารี สุทธิพันธุ์. 2543: 130-131)

วูล์ฟ คาห์น มีความเชื่อและทัศนคติที่ดีในเรื่องความจำเป็นของการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการตอบสนองต่อสิ่งที่เห็น เขากล่าวว่า "ความต้องการของสายตาคือต้องการเห็นอะไรที่สวย แต่มันคงเป็นความรู้สึกในรูปแบบเก่า ๆ เกินไป ศิลปินพยายามสร้างงานที่ตาศิลปินเห็นว่าสวย แต่ผมต้องการขยายผลออกไป ว่ามันน่าจะมีอะไรมากกว่าความสวย เพราะโลกมันพัฒนาไปเป็นแบบสมัยใหม่ ความสวยมันต้องพัฒนาหรือเปลี่ยนไปด้วย สวยในช่วงเวลาหนึ่ง อีกช่วงเวลาหนึ่งมันจะไม่สวยแล้วถ้ามันไม่พัฒนา มันจึงจำเป็นต้องพัฒนาต่อ ๆ ไป" การตอบสนองโลกภายนอก หลังจากการรับรู้ คาห์นถ่ายทอดอย่างมีลักษณะเฉพาะทั้งในเรื่องของแสง สี เนื้อหาที่ไม่มีส่วนละเอียดมากนัก โดยอาศัยการฝึกฝนปฏิบัติอย่างยาวนานจนกล่าวได้ว่าเขาเป็น "นักปฏิบัตินิยม" คนหนึ่ง เขาเลือกแสดงออกเฉพาะสิ่งที่มีความหมายและคิดว่ามันสัมพันธ์กับตัวเขาเอง โดยมิได้คาดหวังไว้ล่วงหน้าว่าสิ่งที่จะถ่ายทอดนั้นจะออกมาอย่างไร บนฐานความคิดที่กล่าวมาแล้วคือ จะเป็นไปได้หรือ (is it possible?) หากเป็นไปได้จะเกิดอะไรขึ้น ผลงานที่สร้างสรรค์จึงเป็นลักษณะผสมผสานระหว่างความน่าประทับใจ ความติดตรึงใจ และอิ่มเอมใจ (Impression, Mind and Spirit) เป็นส่วนประกอบในผลงาน

### 2.4.2 **อิทธิพลจากแนวคิดเกี่ยวกับธรรมชาติ**

ธรรมชาติ มีทั้งให้คุณและให้โทษแก่มนุษย์ ซึ่งจะกล่าวเฉพาะในแง่ความดีของธรรมชาติ ที่ยังประโยชน์ให้มวลมนุษย์มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการส่งเสริมการดำรงอยู่ หรือในแง่ของความงามตามธรรมชาติที่ส่งผลต่อการชื่นชมความงามหรือสุนทรียภาพของมนุษย์ คาห์นเป็นคนหนึ่งที่อยู่ในข่ายนี้คือ เขามีความชื่นชมในความงามของธรรมชาติ และถ่ายทอดมันออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมในรูปแบบเฉพาะของตนเอง โดยอาศัยธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจ ธรรมชาติเข้ามาเกี่ยวพันในแง่มุมของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และจำเป็นต้องอาศัยความชื่นชมความงามในธรรมชาติหรืออีกนัยหนึ่งก็คือสุนทรียภาพ เพื่อเป็นพื้นฐานในการถ่ายทอดออกมาเป็นผลงาน ซึ่งสอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับสุนทรียภาพเกี่ยวกับการชื่นชมความงามในธรรมชาติไว้ว่า

"สุนทรียภาพคือประสบการณ์ที่ไม่หวังผลตอบแทน

เมื่อเราเดินทางไปสู่ท้องทุ่ง ภูเขา หรือทะเล เราชื่นชมกับภาพที่ปรากฏเบื้องหน้า ภาพท้องทุ่งยามเช้าที่แสงอาทิตย์สาดส่อง ต้นข้าวสีเขียวลมพัดผ่าน ต้นข้าวทั้งท้องทุ่งลู่เป็นคลื่นไปตามลม คลื่นแล้วคลื่นเล่า ภาพภูเขาที่สูงทะมึน สง่างาม กลุ่มหมอกเมฆสีขาวเคลื่อนตัวผ่านไป ภาพท้องทะเลสีเขียวเข้ม เขียวน้ำเงิน น้ำเงินเทา ไกลสุดตา ระลอกคลื่นซัดเข้าสู่หาดทราบ ฟองคลื่นสีขาวสะอาดซับซ้อนอยู่ชายหาด ลมเย็นผ่านผิวพร้อมกลิ่นไอดินของท้องทุ่ง กลิ่นหอมของป่า ไอเค็มของท้องทะเล ความรู้สึกที่เอิบอิ่มสัมผัสกับความงาม รับรู้ และซาบซึ้งความงาม โดยไม่หวังผลตอบแทนใด ๆ ความรู้สึกชื่นชมและปีติเกิดขึ้นและอยู่ในความทรงจำ เกิดขึ้นและสมบูรณ์ในตัวของมันเอง

ความรู้สึกชื่นชมประทับใจในความงามเกิดและรับสัมผัสจากสุนทรียภาพในตัวตนของเรา มีความมากน้อย สูงต่ำ ดื่มด่ำหรือไม่ดื่มด่ำ ต่างกันออกไปตามปัจเจกภาพ ความแตกต่างที่อาจเกิดจากประสบการณ์แวดล้อมส่วนบุคคล ระบบครอบครัว ระบบการศึกษา ระบบสังคม รวมทั้งการให้ "คุณค่า" ของแต่ละบุคคลที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ หรือมีต่อความงามอีกด้วย" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2546: 31)

ความงามและความชื่นชมความงามดังกล่าว เป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินมากมายในทุกยุคทุกสมัยที่ได้แสดงออกมาตามประสบการณ์การรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของแต่ละคน และแม้ว่าศิลปะจะไม่ใช่สิ่งที่ธรรมชาติสร้างขึ้นมา และธรรมชาติก็ไม่ใช่ศิลปะ แต่ในแง่มุมของการสร้างงานศิลปะไม่สามารถปฏิเสธแรงบันดาลใจจากธรรมชาติได้ ธรรมชาติคือความเป็นจริงที่ไม่ต้องการการสร้างสรรค์ แต่ในบางครั้งการสร้างสรรค์จำเป็นต้องอาศัยธรรมชาติ ซึ่งเกี่ยวกับความหมายและความเข้าใจธรรมชาติ และความเกี่ยวพันระหว่างศิลปะและธรรมชาติ นั้น อารี สุทธิพันธุ์ ให้แสดงทรรศนะว่า

" ...ธรรมชาติ (nature) ซึ่งมีความหมายต่างกันไปตามยุคและตามสมัย ยุคหนึ่งอาจเข้าใจว่า ธรรมชาติคือพระเจ้าและผลิตผลที่พระเจ้าสร้าง แต่อีกสมัยหนึ่งอาจหมายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามกฎแห่งความเปลี่ยนแปลง ความเหมาะสมและความไม่แน่นอนก็ได้

สำหรับความเข้าใจปัจจุบันนั้น ธรรมชาติหมายถึงโลกภายนอกที่มนุษย์มองเห็น เช่น โต๊ะ แม่น้ำ ก้อนหิน ต้นไม้ ฯลฯ โลกภายนอกมีส่วนช่วยกระตุ้น เร้าอารมณ์ แนะนำ สั่งสอน ให้มนุษย์เป็นคนมีความประพฤติดี ให้มนุษย์สร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะตามอารมณ์และความต้องการได้ อย่างไรก็ตาม ความเข้าใจเกี่ยวกับธรรมชาติอาจเปลี่ยนแปลงไปตามความเห็นของผู้สนใจต่าง ๆ กันเช่น

- หมายถึงแหล่งทรัพยากรที่ให้กฎเกณฑ์แนวทางและความคิดแก่มนุษย์ ศิลปินไม่จำกัดว่าจะสนใจการแสดงออกตามที่เห็นรูป (figurative painter) หรือสนใจการแสดงออกเฉพาะความรู้สึก (abstract painter) ต่างก็ต้องอาศัยแหล่งทรัพยากรที่เรียกว่าธรรมชาติทั้งสิ้น

- ธรรมชาติ หมายถึง รูปแบบภายนอกมองเห็นได้ มีโครงสร้าง ขนาดตำแหน่งแน่นอน และสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามกฎของมันเอง

- ธรรมชาติ หมายถึง วัตถุแห่งความรื่นรมย์ ยินดี ช่วยคลายความเครียดทางอารมณ์ และช่วยให้มนุษย์ชื่นชมและเข้าใจสิ่งที่เห็นนั้น

- ธรรมชาติ หมายถึง สภาวะของความไม่แน่นอนในส่วนรวม แต่มีความแน่นอนในโครงสร้างและการแพร่พันธุ์ ต้นมะม่วงเมื่อออกผลแล้วเอาลงไปปลูกก็จะได้เป็นต้นมะม่วงตามลักษณะพันธุ์มะม่วงนั้น ๆ แสดงว่าโครงสร้างของต้นมะม่วงไม่เปลี่ยนแปลง มะม่วงเมื่อ 100 ปี มาแล้วมีลักษณะอย่างไร ปัจจุบันก็มีลักษณะอย่างนั้น" (อารี สุทธิพันธ์. 2532: 135-137)

"ธรรมชาติเป็นแหล่งทรัพยากรอันสำคัญของศิลปะ เป็นแหล่งกระตุ้นให้มนุษย์เกิดแรงดลใจในการสร้างสรรค์ศิลปวัตถุของมนุษย์ทุกแขนง เป็นแหล่งรวมความรู้สาขาต่าง ๆ นานัปการ ความรู้ที่ได้จากแหล่งทรัพยากรธรรมชาตินี้มนุษย์จัดระเบียบลำดับความยากง่ายเข้าไว้ด้วยกันเป็นหมวดหมู่ เพื่อประโยชน์ในการดำรงชีวิตบ้าง และการอยู่ร่วมกันในสังคมบ้าง

ศิลปินเชื่อว่าธรรมชาติรอบตัวนั้น เป็นวัตถุแห่งความรื่นรมย์ยินดี (Objects of Delight) สร้างความเบิกบานให้แก่ตนเองและผู้อื่นนานัปการ ศิลปินจึงพยายามถ่ายทอดความรู้สึกต่าง ๆ ดังกล่าวเป็นรูป เป็นภาพ เพื่อเป็นหลักฐานไว้ตามความสามารถและด้วยวัสดุที่เห็นว่าเหมาะสม หลักการของศิลปินในการถ่ายทอดธรรมชาติที่เห็นได้นี้ มีความแตกต่างกันตามยุคและสมัย เช่น สมัยหนึ่งเชื่อว่าศิลปะจะต้องเลียนแบบธรรมชาติ สร้างให้เหมือนธรรมชาติ ดังนั้นผลงานก็ปรากฏเป็นเรื่องของธรรมชาติตามตาเห็นมากที่สุด ต่อมาเกิดความเข้าใจว่าการเลียนแบบความเหมือนตามธรรมชาตินั้นไม่มีความแน่นอน และไม่มีศิลปินผู้ใดสามารถถ่ายทอดความเหมือนนั้นได้ แนวโน้มของการถ่ายทอดก็เปลี่ยนไป ไม่มุ่งอยู่ที่ความเหมือนแต่มุ่งอยู่ที่ความรู้สึก และความรู้ความสามารถของศิลปินในการที่จะเพิ่ม ลด ทอน (Distortion) วัตถุที่เห็นตามธรรมชาตินั้นให้เป็นวัตถุที่มีความเหมาะสมตามที่ตนคิด ด้วยเหตุนี้เอง ผลงานถ่ายทอดตามความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาตินี้จึงมีลักษณะเฉพาะตัวของผู้สร้างปรากฏอยู่เสมอ" (อารี สุทธิพันธ์. 2535: 23)

เทพศิริ สุขโสภา ได้แสดงทรรศนะความเกี่ยวพันระหว่างศิลปะกับธรรมชาติ ไว้ว่า

"จิตใจที่ใฝ่ในความสงบในธรรมชาติ สามารถสร้างงานศิลปะบริสุทธิ์ได้ ... ในธรรมชาติเราพบความงาม ความสะเทือนใจ ที่ให้ความคิดแก่เราเหลือจะนับ การขยับปีกของผีเสื้อ ที่ทำให้เรารู้สึกใจลอยคล้อยตาม การร้องของนกที่ทำให้เรานึกอยากแต่งเพลงร้อง เราเห็นการแหวกว่ายของปลา เรานำมาต่อกับคนในรูปนางเงือกเมื่อเป็นกินนรีก็เพราะนำมาต่อกับนก เพื่อได้ยินเสียงสาดซ่าของไทรโยคและนกยูงร้อง ก็แต่เนื้อเติมทำนองขึ้นเป็นเพลง ความเปล่าเปลี่ยวในป่าดงพงไพร ทำให้เราคำนึงถึงคนทั้งหลายที่เรารักและมันชักนำให้เราอยากระบายความในใจออกไป อาจเป็นเพลง เป็นภาพเขียน หรือเป็นการนิพนธ์ประพันธ์

ฤดูกาลจะแปรไปไม่หยุดหย่อน ต้นไม้จะผลัดใบและผลิดอกออกผลอยู่ตลอดเวลา ดวงอาทิตย์จะส่องแสงเหมือนเช่นเดิม เป็นภาพเดียวกับที่เคยเป็นมาแต่โบราณกาล ที่ให้ความบันดาลใจแก่เราให้สร้างเป็นศิลปกรรมขึ้นมา มันอยู่รอบตัวเรานี่เอง ไม่ใช่ที่อื่นไกลเลย ฉะนั้น การรื้อฟื้นศิลปะ จะต้องปูรากฐานของธรรมชาติเป็นขั้นต้น" (เทพศิริ สุขโสภา. 2518: 31-32)

ที่กล่าวมาแล้วนับได้ว่าธรรมชาติเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างแรงบันดาลในให้กับจิตรกร โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือจิตรกรที่นิยมเขียนภาพทิวทัศน์ สอดคล้องกับ ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงแรงบันดาลใจจากธรรมชาติในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ไว้ว่า

"... "ธรรมชาติ" ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปินในการสร้างงาน ... ธรรมชาติ จึงอาจคล้ายแหล่งวิทยาการที่ยิ่งใหญ่ของมวลมนุษย์ ในการศึกษาค้นคว้า ลอกเลียน และที่สำคัญคือมนุษย์ต้องเรียนรู้ธรรมชาติเพื่อการดำรงชีวิตอย่างมีประสิทธิภาพ และจากการสังเกต มนุษย์อาจได้พบกับความพึงพอใจในลักษณะที่แฝงเร้นอยู่กับธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีสัน รูปร่าง ลักษณะ บรรยากาศ ความแปลก ความงาม ฯลฯ และบางครั้งอาจสังเกตเห็นความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ ก่อให้เกิดความประทับใจ สะเทือนใจ เสียดายและความรู้สึกอื่น ๆ จนถึงความต้องการเป็นเจ้าของ จากความรู้สึกที่เกิดขึ้นนี้ เป็นแรงกระตุ้นให้มนุษย์พยายามที่จะรักษาสภาพการณ์นั้นไว้ให้คงอยู่ อาจด้วยความทรงจำและถ่ายทอดความทรงจำนั้นด้วยสื่อประเภทต่าง ๆ หรืออาจด้วยการบันทึกถ่ายทอดด้วยการลอกเลียนแบบ

**...**การเลียนแบบธรรมชาติ นอกจากแนวทางที่ยกมาเป็นตัวอย่างแล้ว ยังมีอีกมากมายในลักษณะการบันทึกถ่ายทอดรูปแบบและเรื่องราวธรรมชาติ ซึ่งผลจากการเลียนแบบย่อมก่อให้เกิดความรู้ ทักษะ ความชำนาญ ความเข้าใจ และอื่น ๆ อันเกี่ยวกับธรรมชาติสั่งสมอยู่ในตัวศิลปิน จนกระทั่งถึงช่วงหนึ่งจากการสั่งสมนั้น ศิลปินสามารถจะถ่ายทอดรูปแบบหรือเรื่องราวธรรมชาติได้ โดยการระลึกถึง และสามารถสร้างสรรค์ ดัดแปลงเพิ่มเติมรูปแบบหรือเรื่องราวออกไปได้ตามความต้องการ อันเป็นแนวทางไปสู่การถ่ายทอดในลักษณะนามธรรม..." (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2525: 2-8)

เมื่อศิลปินได้ชื่นชมกับความงามจากธรรมชาติ แล้วถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมย่อมมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไปไม่ว่าจะด้วยวิธีเลียนแบบที่คิดว่าเหมือนธรรมชาติจริง ๆ หรือด้วยวิธีสกัดตัดทอนธรรมชาติ แล้วถ่ายทอดออกมาก็ตาม โดยรวมเราจะเรียกกันว่าภาพทิวทัศน์ ในสนามภาพทิวทัศน์เป็นที่ซึ่งศิลปินสามารถแสดงออกถึงสิ่งที่สัมผัสได้จากธรรมชาติ คาห์น เป็นคนหนึ่งที่ชื่นชอบการแสดงออกในลักษณะสกัดตัดทอนธรรมชาติ เน้นการแสดงออกเกี่ยวกับสีสัน และความรู้สึกนึกคิดที่ได้สัมผัสกับธรรมชาติในมุมมองของตนเอง ถ่ายทอดออกมาเป็นรูปแบบในลักษณะง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน สำหรับการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ของคาห์นนั้น สอดคล้องกับทรรศนะของ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ได้กล่าวถึงการเขียนภาพทิวทัศน์ ไว้ว่า

"ทิวทัศน์มีมากมายหมายสิ่งในอันที่จะกระตุ้นให้ศิลปินกระตือรือร้นที่จะสร้างงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นบรรยากาศ สีสัน รูปทรง มิติ ฯลฯ บริเวณเดียวกันนั้น ศิลปินอาจจะเขียนภาพทิวทัศน์ได้รอบตัวหรือแม้แต่การเขียนมุมใดมุมหนึ่งซ้ำ ๆ กัน ศิลปินก็สามารถแสดงออกได้แตกต่างกันในแต่ละครั้ง เพราะศิลปินเป็นผู้พร้อมที่จะสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา และไม่ต้องการที่จะกระทำซ้ำ ๆ ในแบบแผนเดิมเพราะการทำซ้ำศิลปินถือว่า "มิได้สร้างสรรค์อะไร"

ในการเขียนภาพทิวทัศน์เบื้องหน้า บรรยากาศรอบ ๆ ตัวจะเร้าความรู้สึกในการแสดงออกได้อย่างดี การเลือกมุมที่จะเขียน การรู้จักลดตัดทอนบางสิ่งบางอย่างที่ยุ่งยากซับซ้อนหรือไม่มีความจำเป็นบนพื้นภาพ รวมทั้งการรู้จักเพิ่มเติมบางสิ่งบางอย่างตามสมควร จะช่วยให้ภาพเขียนทิวทัศน์มีเสน่ห์และแสดงกระบวนแบบเฉพาะตัวมากขึ้น ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์สั่งสมของแต่ละบุคคลเป็นประการสำคัญ" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 44)

"การเขียนภาพทิวทัศน์ มีโอกาสเลือกมุมที่จะเขียนได้มากกว่าภาพดอกไม้หรือภาพหุ่นนิ่ง ทิวทัศน์ที่จะเลือกเขียนอาจจะเป็น ทะเล แม่น้ำ ริมคลอง ภูเขา วัด หมู่บ้าน ฯลฯ ตามที่สะดวกเหมาะสม ภาพอาคารสิ่งก่อสร้างจะต้องอาศัยประสบการณ์เขียนแบบทัศนียภาพเส้นเข้าช่วย เพื่อช่วยให้ภาพดูสมจริงมากขึ้น การเขียนภาพสีน้ำมันทิวทัศน์อาจจะเขียนแบบเหมือนจริง เขียนเพิ่มสีสันให้สดใส หรือเขียนแสดงอารมณ์ ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของแต่ละบุคคล" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 64)

วูล์ฟ คาห์น ชื่นชมและสนใจรูปแบบของธรรมชาติ โดยมีธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ลักษณะผลงานจะเป็นภาพทิวทัศน์ที่เน้นในเรื่องของสีสันและบรรยากาศแต่ไม่แสดงรายละเอียดมากนัก มีแนวคิดว่าธรรมชาติเป็นวัตถุแห่งความรื่นรมย์ยินดี ช่วยให้เขาได้ชื่นชมและเลือกบางสิ่งบางอย่างที่มองเห็นในธรรมชาติมาสร้างงานจิตรกรรม ซึ่งเขาได้กล่าวเกี่ยวกับแนวคิดของการทำงานจากธรรมชาติไว้ว่า

"การทำงานในสตูดิโอนั้นมีประโยชน์มากมายมหาศาลชัดเจน แต่ทำไมเราต้องหาเรื่องวุ่นวายไปทำงานนอกสถานที่ "ผมต้องยอมรับว่า เป็นเพราะความเฉื่อยแฉะ" คาห์นบอก "ผมเริ่มทำงานจากธรรมชาติตั้งแต่เริ่มอาชีพนี้ แล้วก็เลิกนิสัยไม่ได้ การทำงานข้างนอกทำให้ผมเห็นสีได้ครบถ้วน มีจิตใจจดจ่อ และจัดลักษณะของเนื้อหาเข้าด้วยกันได้"

นอกจากนั้น จริยธรรมของเรื่องนี้อยู่ที่ ธรรมชาติเป็นตัวแก้ไข ที่มีคุณค่าที่สุด เวลาเราทำงานในสตูดิโอ เรามักจะมีแนวโน้มที่น่าเศร้าที่จะวาดภาพแบบสังเคราะห์ "รูปภาพของผมอาจจะต่างออกไปจากรูปก่อน ๆ ได้ง่าย ๆ ผมมักจะโน้มนำ

ความสำเร็จก่อน ๆ มาใช้ ปรารถนาจะทำแบบเดิมให้ได้ ผมจะเริ่มงานจากสิ่งที่ผมรู้วิธีทำมาก่อน และเคยทำมาแล้ว ที่สุดก็ไม่มีการพัฒนา" คาห์นย้ำ

ธรรมชาติจะไม่ปล่อยให้เราทำอย่างนั้น เราจะถูกบังคับให้ทำ "เป็นศิลปะ" น้อยลง ให้ลดความเชี่ยวชาญลง และให้คาดหวังโอกาสที่จะวุ่นวายไว้ด้วย แรงจูงใจจะมาพร้อมกับอะไรมั่ว ๆ และไร้ระบบ ดังนั้นเราก็จะก้าวข้ามรายละเอียดที่เราย่อยไว้ก่อน และแนวทางที่คาดการณ์ไว้ล่วงหน้าได้'

"บางทีผมจะเริ่มสร้างทิวทัศน์แบบงานรูปเหมือน คุณภาพอันเป็นลักษณะเด่นเฉพาะของในหน้างาน/สถานที่นี้คืออะไร? ทุกคนมีจมูก มีตา แต่คุณภาพที่เรามองหามันจะเร้นตัวอยู่ในใบหน้าซึ่งยากที่เราจะให้ชื่อแช่มัน มันเป็นผิวหน้าว่างเปล่า หรือมีรูปร่างเต็มไปหมด? หน้าเรียบหรือหน้าขน? อะไรต่าง ๆ เชื่อมโยงกันอย่างไร? หัวตั้งอยู่บนบ่าอย่างไร และคอติดกับบ่าอย่างไร?

ใน landscape ก็เหมือนกัน เรียบ หรือ ขนรก เป็นลักษณะที่เว้งว้าง ราบเรียบ หรือมองเข้าไปแล้วสายตาสะดุดสิ่งกีดขวาง สิ่งขัดตาบางอย่างไม่อาจทะลุผ่านเข้าไปได้เลย? ผิวเรียบเสมอหรือทิวทัศน์ปะปนกัน เรียบตัดกับรกรุงรัง ต้นไม้ประเภทใบเรียวเขียวตลอดปี หรือประเภทสลัดใบตามฤดูกาล" (Wolf Kahn Pastels : ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์ แปล: ไม่มีเลขหน้า)

### 2.4.3 **อิทธิพลจากลัทธิประทับใจยุคหลัง** (Post Impressionism) **และ ลัทธิประทับใจใหม่** (Neo Impressionism)

ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ มีความเชื่อในแนวทางการแสดงออกทางศิลปะ ว่าความประทับใจครั้งแรกมีค่ามากที่สุด พวกเขาจะให้ความสำคัญกับความประทับใจในแต่ละช่วงเวลา และมีความเชื่อเรื่องสีแสงตามแนวทางวิทยาศาสตร์ โดยมีกลุ่มศิลปินมีความคิดเห็นสอดคล้องกันในแนวทางการแสดงออกนี้ ร่วมกันแสดงงานในแนวทางเป็นครั้งแรกที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เมื่อปี ค.ศ.1874 พวกเขามีความเชื่อเรื่องสีแสง เช่นเมื่อแสงตกกระทบบนวัตถุสีใด ๆ ย่อมทำให้เกิดสีนั้น ๆ ที่หลากหลาย และยังให้ความสำคัญกับรูปทรงที่สัมพันธ์กับสีแสงโดยมองเห็นการประสานกันของวัตถุและแสงรอบ ๆ วัตถุ ลักษณะการระบายสีจะไม่ให้ความสำคัญกับเส้นและขอบของรูปทรงที่คมชัดเหมือนที่ผ่านมา สอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวถึงลักษณะการเขียนภาพของศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ ว่า

"ครั้งหนึ่งมาเนท์เคยกล่าวว่า "การเขียนภาพมิใช่เพียงการเขียนภาพทิวทัศน์ เขียนภาพทะเล หรือเขียนภาพคน แต่เป็นการเขียนภาพความประทับใจในแต่ละช่วงเวลา" ถ้าเรามอง "ความประทับใจ" ในลักษณะการสร้างสรรค์บนผิวหน้าของภาพ เราก็อาจจะเห็นการเชื่อมโยงมาจากแสงวูบวาบบนภาพเขียนผ้าไหมของเวลาซเคซ หมอกพร่าบนทิวทัศน์ในผลงานของวัตโต รอยแปรงที่ให้ความรู้สึกเกี่ยวกับแสงบนผลงานภาพคนเหมือนของโกยา และการแสดงภาพบรรยากาศในผลงานของเทอร์เนอร์

ศิลปินอิมเพรสชันนิสม์หรือลัทธิประทับใจ ในฝรั่งเศสช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ชื่นชมกับผลงานของศิลปินข้างต้น จากภาพเขียนในพิพิธภัณฑ์ลูฟร์ และชื่นชอบกับงานของศิลปินในศตวรรษของเขา เช่น งานของเดอลาครัวซ์และคูร์เบท์ พร้อมกันนั้น ก็ยังได้รับรู้ความสดของภาพทิวทัศน์จากผลงานของศิลปินบาร์บิซงอีกด้วย

โมเนท์ได้กลายเป็นผู้สรุปทิศทางของอิมเพรสชันสต์ เมื่อเขากล่าวว่า "แสดงเป็นเนื้อหาสาระที่สัญที่สุดในจิตกรรมของข้าพเจ้า" รอยแปรงที่ดูวูบวาบด้วยการแต้มสีแท้ของโมเนท์ นับเป็นเทคนิคที่มีค่ายิ่ง และในงานระยะหลัง สีจากรอยแปรงก็ได้แสดงถึงความสัมพันธ์กับแสงจากสเปกตรัม ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ขณะนั้นได้ช่วยผลักดันความคิดของศิลปินอย่างมาก..." (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537: 100-101)

พอล เซซานน์ ไม่พึงพอใจกับการเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสต์ ซึ่งสร้างสรรค์ภาพให้ปรากฏขึ้นเองด้วยการระบายสี เขาหันไปจัดวางองค์ประกอบบนพื้นภาพอย่างระมัดระวัง รอบคอบ กับการวางสีและรูปทรง นั่นคือการเริ่มต้นของศิลปะโพสท์อิมเพรสชันนิสต์ เซซานน์เป็นศิลปินคนแรกที่พยายามคิดและจัดการวางสีอย่างมีความหมาย เขาพบว่าสีเหลืองเลมอนท่ามกลางสีน้ำเงินจะมีความสดใสมาก สีแดงแอปเปิลจะกระจ่างชัดเมื่อล้อมรอบด้วยสีเขียว จากการค้นพบเช่นนี้ก่อให้เกิดความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ในการระบายสีแบบอนุภาคนิยม (pointillism) ของจอร์จส์ เซอราท์ ซึ่งเป็นการระบายสีในเชิงวิทยาศาสตร์ เช่น เมื่อศิลปินต้องการระบายหญ้าให้เป็นสีเขียว เขาจะไม่ระบายสีเขียว แต่จะระบายจุดสีน้ำเงินจำนวนมากและจุดสีเหลืองจำนวนมากด้วยปลายพู่กัน และเมื่อเรายืนอยู่ในระยะห่างจากภาพพอสมควร ก็จะมองเห็นหญ้าเป็นสีเขียว..."(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535: 6-8)

ศิลปินลัทธิประทับใจยุคหลัง มีความเคลื่อนไหวร่วมสมัยกับศิลปินลัทธิประทับใจใหม่ ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 หรือ ราว ๆ ปี ค.ศ. 1880 แต่ทั้งสองมีแนวคิดที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ศิลปินลัทธิประทับใจยุคหลังต่อต้านการจำกัดพื้นผิวและระนาบบนพื้นภาพของ ศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ แต่ให้ความสำคัญกับคุณสมบัติของสี รูปทรงขอวัตถุ เนื้อหาของภาพ และความรู้สึกสัมผัสบนพื้นภาพ สอดคล้องกับทรรศนะของ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวถึงศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง ไว้ว่า

"ในขณะที่ศิลปะประทับใจใหม่ กำลังมีบทบาทอยู่ในฝรั่งเศสปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 นั้น ก็มีศิลปินอีกกลุ่มหนึ่งเสนอรูปแบบศิลปะที่แปลกแตกต่างขึ้นมาอีก คือ ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง โดยมีช่วงเวลาใกล้เคียงกับศิลปะลัทธิประทับใจใหม่คือระหว่างกลางทศวรรษที่ 1880 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นักวิชาการบางท่านถือเอาปี ค.ศ.1905 (พ.ศ.2448) เป็นปีคลี่คลายสิ้นสุดของ ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง เพราะเป็นปีที่ ศิลปะลัทธิรุนแรง แสดงบทบาทเด่นชัดมากในปีนั้น

คำว่า "ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง" นี้ นักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษผู้มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งคือ โรเจอร์ ฟราย ใช้เรียกนิทรรศการผลงานศิลปะที่ กราฟตัน แกลเลอรี ในกรุงลอนดอน ปี ค.ศ.1910 (พ.ศ.2453) โดยมีศิลปินที่ร่วมแสดงผลงานมากมายหลายคน เช่น ฟานโกะ โกแกง เซซานน์ เซอร์ราท์ มาติสส์ ปิคาสโซ เป็นการเรียกชื่อหลังจากที่บทบาทของศิลปินกลุ่มนี้คลี่คลายลงแล้ว ซึ่งในขณะที่ศิลปะกระบวนแบบนี้มีบทบาท มิได้มีชื่อเรียกแน่นอน เป็นแต่เพียงการรวมตัวกันอย่างหลวม ๆ นิทรรศการผลงานศิลปะด้วยกัน มิได้มีแกนความคิดร่วมเด่นชัด ศิลปินแต่ละคนต่างมีอิสระในความคิด ความเชื่อ และมีกระบวนแบบที่ค่อนข้างจะเฉพาะตัว

ฟรายกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า "ทางที่ ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง แสดงตัวตนเด่นชัดแตกต่างไปจากศิลปินอื่น ๆ โดยพื้นฐานก็คือ ศิลปินเหล่านี้สร้างความเรียบง่าย ลดรายละเอียด จดจ่อต่อบางสิ่งบางอย่างที่มีความสำคัญหรือรูปทรงที่แสดงนัยสำคัญบางประการ"

ความสดใสของแสงสีและอิสรภาพทางด้านเนื้อหาจาก ศิลปะประทับใจ ได้ส่งผลมาสู่การสร้างสรรค์ของ ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง ในอีกลักษณะหนึ่ง และในทางปฏิกิริยา ศิลปินกลุ่มใหม่นี้ต่อต้านการจำกัดพื้นผิวและระนาบบนพื้นภาพของ ศิลปะลัทธิประทับใจ และ ศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ ศิลปินหันมาศึกษาคุณสมบัติของสี ให้ความสำคัญกับรูปทรงของวัตถุ ความสำคัญของเนื้อหา รวมทั้งแสดงความรู้สึกสัมผัสบนพื้นภาพเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด อันเป็นการให้ความสำคัญกับปัจเจกภาพของศิลปินมากขึ้น ศิลปินพยายามแสดงรูปทรงที่มีเนื้อหาสาระ มีเรื่องราวมากมาย แต่ก็ไม่ยอมหันกลับไปสู่ศิลปะแบบหลักวิชาในอดีต

จากการรวมกันอย่างไม่เป็นทางการของศิลปินกลุ่มนี้ ทำให้เกิดจุดเด่นในแง่ที่ว่า ศิลปินแต่ละคนสามารถแสดงออกเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด เช่น เซซานน์ สร้างรูปทรงที่แสดงมวลสารของวัตถุ วัตถุที่สัมพันธ์กับธรรมชาติ รักษาพื้นภาพที่แบน

ราบ ฟานโกะแสดงอารมณ์ด้วยรอยพู่กันและสี โกแกงแสดงออกด้วยกลุ่มสีที่งดงามเฉพาะตัวและรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ เป็นต้น

โดยทั่วไปแล้วเมื่อกล่าวถึงศิลปินลัทธิประทับใจยุคหลัง ก็มักจะหมายถึง เซซานน์ ฟานโกะ โกแกง แต่ก็อาจจะมีนักวิชาการบางท่านที่กล่าวถึงศิลปิน เช่น เซอราท์ ทูลูส-โลเทรค บอนนาร์ด รวมไว้ด้วย" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539: 21-22)

ผลสืบเนื่องจากลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ เข้าสู่ลัทธินีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-Impressionism) และลัทธิโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) กำจร สุนพงษ์ศรี ได้ให้ทรรศนะว่า

"คตินิยมทางศิลปะของกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์ ได้สร้างแนวทางใหม่ ๆ ให้แก่วงการจิตรกรรมอย่างมาก โดยเฉพาะเรื่องของสีตามหลักทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ แต่ทว่าวิธีการมองในธรรมชาติตามสายตาของจิตกรกลุ่มนี้นั้น จิตรกรอีกหลายคนยังมีความเห็นว่า เป็นการแสดงออกเพียงแต่นำความรู้สึกประทับใจในแสงสียังไม่สมบูรณ์ตามสภาพอันแท้จริงของธรรมชาติ ยังมีสิ่งที่เป็นจริงอีกมากซึ่งพวกอิมเพรสชันนิสม์ไม่ได้ให้ความสนใจเท่าที่ควร เช่น ในเรื่องของรูปทรง ปัญหาระยะสามมิติ (คือความใกล้ไกลและความลึกตื้น) และเรื่องความสัมพันธ์ในระหว่างช่องว่างของรูปทรง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นปัญหาสำทางคัญทางจิตรกรรม ดังนั้น จึงได้มีจิตรกรบางคนในยุคนั้นปลีกตัวออกมาจากแนวทางพวกอิมเพรสชันนิสม์ หันมาค้นคว้าแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ดังกล่าว พร้อมกับเพิ่มความสนใจในสภาพของสัจธรรมที่กล่าวถึงบรรยากาศ มีความเคลื่อนไหวสั่นสะเทือนอยู่ตลอดเวลา จิตรกรกลุ่มดังกล่าวที่ให้ความสนใจศึกษาค้นคว้า และสร้างงานที่นับว่าเด่นสืบต่อจากพวกอิมเพรสชันนิสม์ คือ พวก นีโอ-อิมเพรสชันนิสต์ ...

... ในปี ค.ศ. 1884 ได้มีการแสดงของจิตรกรกลุ่มหนึ่งขึ้นในกรุงปรารีส พวกเขาเรียกตัวเองว่า กลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสต์ หรือดิวิชันนิสต์ (Divisionist) (disvisio, divisus : ภาษาลาตินแปลว่า การแบ่งแยกออก) หรือ ปวงติลสิลต์ (Pointillist) (Pointiller : ภาษาฝรั่งเศส แปลว่า จุดหรือแต้มสีอันเป็นจุด) หรือ โครโม ลูมินาลิสต์ (Chromo Luminarist = แสงเป็นประกายระยิบระยับ) โดยมีหลักการอยู่บนพื้นฐานทางทฤษฎีวิทยาศาสตร์ ซึ่งได้กล่าวถึงแสงเป็นพลังงานและอนุภาค จากความจริงที่ว่า "แสงเป็นอนุภาค" นี้เอง ก่อให้เกิดความดลใจแก่ศิลปินกลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสต์อย่างยิ่ง ซึ่งตามความจริงแล้ว พวกลัทธิใหม่นี้ก็คือพวกอิมเพรสชันนิสต์นั่นเอง แต่หากพัฒนาเทคนิควิธีการให้เด่นชัดยิ่งขึ้น โดยเฉพาะเทคนิคการระบายสี พวกเขานำเทคนิคการแต้มสีที่สะอาดบริสุทธิ์เป็นจุดลงบนภาพ นอกจากนี้ยังปฏิบัติตามทฤษฎีวิทยาศาสตร์เคร่งครัดกว่าพวกอิมเพรสชันนิสต์เสียอีก และนิยมวาดภาพสิ่งที่อยู่นิ่ง ไม่ชอบวาดสิ่งที่เคลื่อนไหวดังพวกอิมเพรสชันนิสต์ชอบทำ...

**...**แม้จะมีช่วงอายุการปฏิบัติงานสั้น คตินิยมของลัทธินีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ก็แสดงให้เห็นจุดประสงค์หลายอย่าง เช่น พยายามเสาะแสวงหาผลลัพธ์ใหม่ ๆ โดยใช้ทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งเชฟเฟิล ค้นคว้าไว้แล้ว พวกเขายังศึกษาทฤษฎีสีแสงอาทิตย์ (Spectrum Primary) ของมิเชล เออเจน เฮล์มโฮลซ์ นักวิทยาศาสตร์ชาวเยอรมันผู้ค้นคว้าทฤษฎีในการรับรู้เรื่องสีและเสียงจากคลื่นสีและเสียง นอกจากนั้นก็มีทฤษฎี อ็อกเดน รูด ผู้พิสูจน์ให้เห็นการผสมสีในดวงตาว่าจะเกิดผลให้ความสว่างสดใสยิ่งกว่าการผสมสีบนจานสี

จากสิ่งดลใจทางวิทยาศาสตร์ จิตรกรนีโอ-อิมเพรสชันนิสต์จึงได้นำเทคนิควิธีการแต้มสีเป็นจุดมาใช้ เพราะเป็นเทคนิคเดียวที่จะทำให้บังเกิดผลใกล้เคียงตามเจตนารมณ์ได้ พวกเขาจะแต้มสีเป็นจุดลงบนผืนผ้าใบ เลือกใช้แต่สีสะอาดและบริสุทธิ์ ทั้งจะถูกวางไว้เคียงข้างกัน (ไม่ให้ผสม) สีที่ใช้จะใช้ทั้งสีแท้ (แม่สี) และสีผสม สีที่ใกล้เคียง และสีคู่ปรปักษ์แล้วแต่ความต้องการ เช่น ถ้าต้องการให้บังเกิดสีส้ม จะใช้สีแดงหรือเหลืองแต้มเคียงข้างกัน การผสมกันเองจะบังเกิดเป็นสีส้มในดวงตาของผู้ดู หรือถ้าหากต้องการสีเขียว ก็ใช้สีเหลืองและสีน้ำเงิน เป็นต้น เมื่อต้องการจะมองภาพวาดตามอุดมคตินี้ ผู้ชมจำเป็นต้องยืนห่างภาพพอสมควร จุดสีซึ่งเป็นประกายระยิบระยับในภาพจะเข้ามาผสมในดวงตา บังเกิดความกลมกลืนของสภาพสี และยังให้ผลสูงกว่านั้นอีกคือ เกิดความเคลื่อนไหวสั่นสะเทือนของบรรยากาศในภาพ ดุจอนุภาคของแสงซึ่งเคลื่อนไหวจริง ๆ ตามทฤษฎีวิทยาศาสตร์..."

... การแสดงออกและความเชื่อในหลักสุนทรียศาสตร์ของลัทธินี้ มีแนวพอสรุปได้ดังนี้

1. คุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ อยู่ในความประสานสัมพันธ์ภายในตัวของมันเอง จากส่วนประกอบง่าย ๆ ทั้งหลายที่รวมตัวกัน

2. ความกลมกลืนประสานสัมพันธ์ภายในนี้ สามารถทำให้ประจักษ์ชัดแจ้งได้โดยทางสุนทรียภาพวิเคราะห์ (Analytic aesthetic) ส่วนประกอบทั้งหมดมีความสำคัญเท่าเทียมกัน

3. จิตรกรประสบความสำเร็จในการสร้างความประสานสัมพันธ์นี้ โดยใช้ทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์เป็นเครื่องชี้นำ

4. การทำให้เกิดการพร่าพรายคล้ายกับเคลื่อนไหว เป็นการแสดงสภาพวะความเป็นจริงตามธรรมชาติที่คนทั่วไปจะมองด้วยตาเปล่าไม่เห็น แต่พวกนีโอ-อิมเพรสชันนิสต์ได้เน้นสภาวะดังกล่าวให้เห็นเด่นชัดเป็นรูป"

ส่วน "...คำว่า "โพสต์-อิมเพรสชันนิสม์" กล่าวกันว่า โรเจอร์ ฟราย (Roger Fly ค.ศ.1866-1934) และคลีฟ เบลล์ (Clive Bell ค.ศ.1881-1964) นักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษได้ร่วมกันคิดตั้งขึ้นในโอกาสนำเสนอผลงานของมาเนต์และของกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสต์มาเปิดแสดงนิทรรศการที่กราฟตัน แกลเลอรี ในกรุงลอนดอนเมื่อปี ค.ศ.1910 โดยให้ชื่อว่า "การแสดงผลงานของมาเนต์และกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสต์" คลีฟ เบลล์ ได้เขียนบทนำวิจารณ์ว่า "กลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสต์สร้างงานให้ดูง่ายขึ้นด้วยการละทิ้งส่วนละเอียดต่าง ๆ เพ่งเล็งในสิ่งที่สำคัญกว่า นั่นคือ ความสำคัญของรูปทรง" และโรเจอร์ ฟราย ให้เหตุผลว่า "ศิลปินในกลุ่มนี้ไม่ยอมรับความเชื่อที่ว่า การวาดจะต้องให้มีรายละเอียดหรือการเลียนแบบ แต่พยายามสร้างรูปทรงให้ง่ายเข้า เพิ่มลักษณะของพื้นผิวและส่วนประกอบอื่น ๆ ภาพทุกภาพแทนที่จะบอกผู้ดูว่าเป็นภาพอะไร อยู่ที่ไหน กลับคล้ายกระตุ้นผู้ดูว่ารู้สึกอย่างไร ประดุจดังเรามีความรู้สึกตามเสียงดนตรีมากกว่าจะมีความเข้าใจเหมือนดูรูปถ่าย"

จิตรกรของลัทธินี้เกิดขึ้นจากการมีปฏิริยาต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ พวกเขามีการทำงานและเคลื่อนไหวระหว่างปี ค.ศ.1880-1905 โดยที่แต่ละคนต่างก็ทำงานไปในความคิดความเชื่อมั่นของตน ไม่มีความสัมพันธ์หรือจัดเป็นกลุ่มเป็นหมู่เป็นเหล่าดังพวกอิมเพรสชันนิสต์ได้กระทำ แต่ละคนมีแนวความคิดความเชื่อสอดคล้องต้องการคล้ายคลึงกันหลายประการ เช่น การค้นหาและเน้นความสำคัญของรูปทรง (ทั้งรูปร่างภายนอกและปริมาตรของมัน) สีย่อมมีคุณค่าในตัวของมันเอง การจัดภาพจะต้องคำนึงถึงโครงสร้างของกรอบสี่เหลี่ยมของภาพ รวมทั้งการคำนึงถึงเรื่องมิติ ภาพจะต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างดี มีเอกภาพ นอกจากนี้สิ่งสำคัญที่สุดคือ มีการแสดงออกที่เกี่ยวกับอารมณ์เฉพาะตน ศิลปินแต่ละคนต่างพัฒนาเทคนิคส่วนตัวให้มีลักษณะพิเศษตามความชอบของตนเองอย่างแท้จริง แม้ว่าก่อนจะเป็นตัวของตัวเอง ต่างก็ยึดหลักบางอย่างที่พวกอิมเพรสชันนิสต์เคยกระทำมาก็ตาม เช่น รับเอาทฤษฎีแสงอาทิตย์ การใช้สีสะอาด หรือการพัฒนาในเรื่องการวางภาพ การแสดงออกอย่างฉับพลัน รวมทั้งอิทธิพลของศิลปะภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นซึ่งศิลปินรุ่นก่อนได้ค้นคว้า พวกโพสต์–อิมเพรสชันนิสต์ ได้นำมาใช้และทำให้ก้าวหน้ายิ่งขึ้นกว่าเดิม

นักวิจารณ์ศิลปะโดยทั่วไปต่างเห็นพ้องต้องกันว่า พวกอิมเพรสชันนิสต์เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ หากแต่กลุ่มที่ก่อให้เกิดโดยตรง คือ พวกโพสต์-อิมเพรสชันนิสต์ จิตรกรกลุ่มนี้เป็นจุดสุดท้ายของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของศิลปกรรม เข้าสู่แบบความคิดใหม่ของศิลปะในศตวรรษที่ 20 อย่างแท้จริง โดยเฉพาะพอล เซซานน์ ได้บุกเบิกแนวคิดในเรื่องรูปทรงและปริมาตรของสรรพสิ่งทั้งหลาย รวมทั้งหลักสุนทรียศาสตร์ในด้านการมองความจริงที่ซ่อนเร้นอยู่ในธรรมชาติ ซึ่งดวงตาสามัญของบุคคลธรรมดามองไม่เห็น ฟานโกะและโกแก็งได้ก่อกำเนิดผลทางจิตวิทยาในด้านการแสดงออกของอารมณ์ส่วนลึกและวิธีสังเคราะห์เรื่องสีในธรรมชาติได้อย่างดีเยี่ยม อย่างไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์ศิลปะของมนุษยชาติ...

... ชัยชนะอย่างงดงามของพวกโพสต์–อิมเพรสชันนิสต์ นั้น สามารถสรุปได้ด้วยคำกล่าวที่ว่า ศิลปะไม่ใช่ธรรมชาติ ศิลปะคือ การเปลี่ยนรูปของธรรมชาติโดยอาศัยปัญญาสร้างขึ้น ด้วยความช่วยเหลือของสี เป็นการเปลี่ยนแปลงโฉมหน้า

ของโลกที่ปรากฏต่อสายตาให้เป็นโลกที่มีความจริงอยู่ในสมองของมนุษย์ กล่าวคือ สมองจะสร้างโลกภายนอกขึ้นอีกทีหนึ่งด้วยสีสร้างรูปทรง ซึ่งมีลักษณะให้เห็นการตอบสนองโลกเกิดขึ้นภายในจิตใจของมนุษย์ผ่านทางศิลปิน

เมื่อศิลปินอิมเพรสชันนิสต์เป็นจุดเริ่มต้นก่อนเข้าสู่ศิลปะสมัยใหม่ จะเห็นว่าความรู้ทางศิลปะจะก้าวหน้าแยกออกไปเป็น 2 ทิศทาง ทางแรกนั้นมุ่งไปสู่ "รูปภาพที่อิสระ" (autonomous picture) มีการนำรายละเอียดของโครงสร้างมาวิเคราะห์ จากหลักการนี้จะเห็นได้ว่าเซซานน์และเซอราต์ เขียนภาพของเขาด้วยการใช้สีอย่างเป็นจังหวะจะโคน เพื่อเปลี่ยนแปลงธรรมชาติให้อยู่ในแบบที่กำหนด ทางที่สองก็มุ่งไปสู่ "การตอบสนองทางวิญญาณของธรรมชาติ" ซึ่งสามารถจะเป็นเครื่องแสดงลักษณะของความหมายของภาพ เพื่อที่จะดำรงไว้ซึ่งการศึกษาทางด้านส่วนประกอบของภาพ ดังจะเห็นได้จากผลงานของโกแก็งและฟานโกะได้ค้นพบความสามารถของตนในทางแสดงออกทางวิญญาณของภาพ เขาทั้งสองได้เปลี่ยนแปลงในเรื่องของเส้น โดยใช้ให้เส้นแสดงออกด้าน เอ็กซเพรสสีฟ แอเรอเบสต์ (expressive arabesque) และสีก็ให้แสดงออกทางด้าน เอ็กซเพรสสีฟ คัลเลอร์ (expressive color) หมายความว่าทั้งเส้นและสีสามารถเป็นตัวแทนอารมณ์ของศิลปินได้ ความก้าวหน้าทางศิลปะทั้งสองทางนี้ เซซานน์ได้กล่าวสรุปสั้น ๆ ในนิยามคำพูดที่เป็นอนุสรณ์ว่า "ศิลปะ คือ สิ่งที่ประสานกลมกลืน ควบคู่ขนานไปกับธรรมชาติ"

ปัจจุบันจิตรกรรมได้รับเรื่องราวเนื้อหาสาระแบบใหม่เข้ามาในวงการ ด้วยการนำเอาประโยชน์ของการตอบสนองความรู้สึกทางด้านวิญญาณที่มีต่อลีลาของสี (อุปมาเช่นเดียวกับเสียงของดนตรี) และด้วยเสน่ห์ที่เต็มไปด้วยความหมายของสี ทั้งสองอย่างนี้ทำให้โกแก็งได้รับความสำเร็จในการประสมประสานกันระหว่างอารมณ์ จินตนาการ กับมโนภาพ ซึ่งมันจะเกิดแก่เราได้ก็โดยการคิดฝัน ส่วนฟานโกะได้ก้าวไปไกลถึงกับใช้ภาพวาดเสมือนชีวิตของตนเอง เป็นวิถีทางของการป้องกันตนเองให้พ้นจากอันตรายที่มีอยู่ด้วยการระบายความเครียดทางอารมณ์ออก เป็นวิธีการดำรงไว้ซึ่งการสมดุลกันระหว่างจิตใจกับความกดดันของสิ่งแวดล้อม

เมื่อกล่าวโดยทั่วไปศิลปินสมัยนี้ได้แสดงอาการโต้ตอบอย่างแข็งขันต่อโลกภายนอก จุดประสงค์ของเขานั้นไม่เป็นการจำลองสิ่งต่าง ๆ แต่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ กับตัวเรา ซึ่งได้ทำให้มนุษย์เข้ามาเกาะติดอยู่กับโลกมากยิ่งขึ้น เราได้เห็นธรรมชาติเป็นเหมือน "สิ่งอื่น" เป็นเสมือนความจริงที่แปลกปลอม จิตรกรรมได้รวบรวมลักษณะของการต่อสู้ดิ้นรนถึงสิ่งจะนำมนุษย์เข้าไปพัวพันกับความแท้จริง (ความจริงบริบูรณ์ครบถ้วน) เป็นยุคในการแสดงออกของลัทธิวีรบุรุษ ซึ่งอุทิศตนเองเข้าสู่อาณาจักรที่บริสุทธิ์ของการแสดงออกของมนุษย์ ดังเช่น ฟานโกะ โกแก็ง และเซซานน์ เป็นตัวอย่างได้ดี พวกเขาล้วนแต่เป็นศิลปินที่มีชีวิตดำรงอยู่ด้วยความเศร้าระทมของความทุกข์ตลอดเวลา และพวกเขานี่เองที่ทำให้ศิลปะได้ก้าวไปถึงเป้าหมายอันไกลโพ้น เป็นที่ที่ธรรมชาติได้ค่อย ๆ เลือนหายไปในเงามืดและเป็นที่ที่โลกภายนอกในใจของมนุษย์จางหายไป และหล่อหลอมรวมตัวกันกลายเป็นที่ที่ธรรมชาติกับความคิดของมนุษย์ไม่สามารถแยกออกจากกันได้อย่างน่าประหลาด ดังนั้น นับต่อจากฟานโกะ โกแก็ง และเซซานน์ ประตูของศิลปะสมัยใหม่จึงได้เปิดขึ้น" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523: 41-64)

สำหรับศิลปินลัทธิประทับใจใหม่ และลัทธิประทับใจยุคหลังนี้ อารี สุทธิพันธุ์ รวมเรียกว่า ลัทธิอิมเพรสชันนิสท์ในระยะหลัง (Late Impressionism) และแสดงทรรศนะเกี่ยวกับลัทธิและสาเหตุของความเปลี่ยนแปลงจากลัทธิอิมเพรสชันนิสท์ สู่ ลัทธิอิมเพรสชันนิสท์ในระยะหลัง ดังนี้

ราวปลายศตวรรษที่ 19 หรือประมาณ ค.ศ.1886 ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสท์อยู่ตัว ไม่วิวัฒนาการเหมือนระยะแรก ศิลปินที่เคยรวมอยู่ในกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสท์มาก่อน ต่างก็พยายามหาแนวทางหาเหตุผลในการแสดงออกทางศิลปะใหม่ จึงก่อให้เกิดแบบอย่างลักษณะของการแสดงออกต่างไปจากอิมเพรสชั่นนิสท์ซึม ซึ่งจะกล่าวต่อไป

สาเหตุที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพอกล่าวได้ดังนี้

ศิลปินรุ่นหนุ่มมีความเห็นคล้ายกันว่า การแสดงออกตามแนวความรู้สึกประทับใจด้วยแสง สี เป็นองค์ประกอบอันสำคัญตามแนวของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสท์นั้น หาได้มีความสมบูรณ์ มีความจริง (Reality) แน่นอนไม่ มีองค์ประกอบจริงอื่น ๆ สำคัญอีกที่ยังขาดตกบกพร่องอยู่

การแสดงออกโดยละเลยความสำคัญของรูปทรง (Significant form) ตามที่ตาเห็นจากโลกภายนอก มีส่วนทำให้คุณค่าของความงามหรือสุนทรียภาพลดลง

ปัญหาเกี่ยวกับความลึก ระยะใกล้ไกล ความสัมพันธ์ของบริเวณที่ว่างในภาพ (Space Relationship) ตลอดจนองค์ประกอบ และคุณสมบัติอื่น ๆ ควรที่ศิลปินจะต้องหาวิธีแก้ เพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดงออกเป็นอันดับแรก

ความเจริญทางด้านการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับสี คุณสมบัติของสี มีส่วนช่วยเปลี่ยนเจตคติอันสำคัญของศิลปิน และผลักดันให้ศิลปินนำเอาผลวิจัยค้นคว้าเรื่องสีมาช่วย เป็นแนวในการแสดงออก เช่น ผลงานของออกเด็น เอ็น รูด เป็นต้น (Ogden N.Rood, 1831-1902)

ความอิ่มตัวเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวทางศิลปะตามแนวอิมเพรสชันนิสท์ คงที่ประชาชนนิยม และสนใจในแบบอย่างการแสดงออกแล้ว และศิลปินก็เริ่มเบื่อหน่ายต่อความซ้ำซากจำเจในการแสดงออก

สาเหตุต่าง ๆ นี้ ทำให้ศิลปินรุ่นหนุ่มแสวงหาแนวทางใหม่โดยอาศัยแนวของอิมเพรสชันนิสท์เป็นรากฐาน ส่วนศิลปิน เช่น เรอนัวร์ เดอกาส์ และมอเนท์ ซึ่งยังคงเขียนตามแนวลัทธิอิมเพรสชันนิสท์เดิมอยู่ จึงกลายเป็นศิลปินรุ่นเก่าไป

ลัทธิอิมเพรสชันนิสท์ในระยะหลัง (Late-Impressionism) แบ่งออกได้เป็นสองพวก คือ

พวกโพสท์อิมเพรสชันนิสท์ (Post-Impressionist)

พวกนีโออิมเพรสชันนิสท์ (Neo-Impressionist)

ชื่อโพสท์อิมเพรสชันนิสท์นี้ นักวิจารณ์ชาวอังกฤษ ชื่อโรเจอร์ ฟาราย (Roger Fry, 1866-1934) ได้รวบรวมผลงานของศิลปินที่อยู่ในระยะหลังอิมเพรสชันนิสท์มาแสดงที่กราฟตันแกลเลอรี (Grafton Gallery) ในลอนดอน แล้วตั้งชื่อการแสดงครั้งนั้นว่าโพสท์อิมเพรสชันนิสท์ (Post Impressionist) และดูเหมือนคำนี้นำมาใช้เรียกรวมความเคลื่อนไหวของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสท์ระยะหลังทั้งหมด

ลัทธิโพสท์อิมเพรสชันนิสท์ตาที่โรเจอร์ ฟราย ให้ความเห็นสนับสนุนไว้นั้นกล่าวว่า “ศิลปินในกลุ่มไม่ยอมรับความเชื่อที่ว่า การเขียนให้มีรายละเอียด การเลียนแบบอย่างเป็นจริงตามธรรมชาติจะเป็นจุดมุ่งหมายอันแท้จริงของจิตรกรรม” ... ศิลปินกลุ่มนี้ไม่เลียนแบบ แต่พยายามสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ โดยที่รูปทรงนั้น ๆ มีความสัมพันธ์ต่อชีวิตจริง หมายถึงว่าลดตัดทอนรูปทรงให้ง่ายประกอบด้วยลักษณะผิว และส่วนประกอบอื่น ๆ ...ภาพทุกภาพแทนที่จะบอกให้ผู้ดูรู้สึกอย่างไร... คล้ายกับเรามีความรู้สึกคล้อยตามเสียงดนตรีมากกว่าที่จะเข้าใจตามรูปถ่าย ...

ศิลปินในกลุ่มโพสท์อิมเพรสชันนิสท์ (Post Impressionist) มีความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงออกว่า

รูปทรงของสิ่งต่าง ๆ ในโลกมีความสำคัญต่อมนุษย์และเป็นความจริง มนุษย์ควรจะถ่ายทอดรูปทรงนั้น ๆ อย่างใช้สมอง ความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการ วิธีที่ช่วยในการถ่ายทอดอย่างดีที่สุดก็คือ ทำรูปทรงนั้นให้ง่าย (Simplified form) เซซาน (Cezanne) เคยกล่าวไว้ว่า จงมองรูปทรงต่าง ๆ ในโลก ให้เป็นรูปทรงต่าง ๆ คล้ายรูปเหลี่ยมเรขาคณิต

การผสานกลมกลืนกันของรูปทรง ควรจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงนั้น ๆ ตามหลักของความกลมกลืน

ปัญหาของการจัดระยะภาพ ความตื้นลึก (Depth of field) บริเวณที่ว่างในภาพ(Space relationship) ศิลปินจะต้องสร้างสรรค์ให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือเอกภาพให้ได้ (Unity)

สี มิใช่เครื่องมือที่จะช่วยให้เกิดรูปทรง เพราะสีตัวของมันเองเป็นรูปทรงอยู่แล้ว

การตัดทอนรูปทรง การเสริมแต่งส่วนประกอบเป็นขบวนการที่สำคัญยิ่งของจิตรกรรม...

ลิทธิอิมเพรสชันนิสท์ซึมในระยะหลังอีกพวกหนึ่ง คือ กลุ่มนีโออิมเพรสชันนิสซึม (Neo-Impressionism) พวก Neo-Impressionism ถือตามทฤษฎีของแสงทางฟิสิกส์ และรูปกับพื้นตามทัศนะของการเห็นของศิลปินยุคใหม่

เรื่องของแสง นักวิทยาศาสตร์ได้กำหนดทฤษฎีว้า 2 ทฤษฎี คือ แสงเป็นพลังงานและแสงเป็นอนุภาค (Radiant Energy & Corpuscle) ศิลปินกลุ่ม Neo-Impressionism เชื่อว่าแสงเป็นอนุภาค ดังนั้นจึงได้ลดส่วนสำคัญของรูปร่างศึกษาแสงเงาและระบายสีของแสงและเงาเป็นจุดเล็ก ๆ ทั่วทั้งภาพ การจัดภาพทำให้ง่ายเข้า โดยลดส่วนละเอียดอื่น ๆ ที่เห็นว่ามีความสำคัญน้อยลง สนใจแต่โครงสร้างใหญ่ กับแสงและเงาเท่านั้น

ลัทธินีโออิมเพรสชันนิสซึม เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับลัทธิโพสท์อิมเพรสชันนิสซึม แต่มีแนวคิดต่างกัน นีโออิมเพรสชันนิสท์ เน้นที่วิธีการเขียนตามแนวของวิทยาศาสตร์ แต่โพสท์อิมเพรสชันนิสท์ ยึดรูปทรงและเรื่องราวที่ประทับใจมากกว่าวิธีการ ...

เริ่มศตวรรษที่ 20 ความเคลื่อนไหวทางศิลปะชบเซาอยู่ระยะหนึ่ง หลังจากโพสท์อิมเพรสชันนิสท์ และนีโออิมเพรสชันนิสท์กำลังได้รับความนิยมจากผู้สนใจในศิลปะทั่วไป ศิลปินอิมเพรสชันนิสท์ระยะหลังได้กลายเป็นศิลปินชั้นครู ของศตวรรษใหม่ (Master) ซึ่งมีศิษย์รุ่นหนุ่ม เช่น บอนนาร์ด (Bonnard) วิลลาร์ด (Vuillard) รูดอง (Redon) เซรุซิเยร์ (Serusier) และเดนิส (Denis) รวมกันเป็นกลุ่มขึ้นอย่างเงียบ ๆ พยายายามศึกษาผลงานของครู ซึ่งบางคนตายไปแล้วบางคนชรา บางคนพิการ...” (อารี สุทธิพันธุ์. 2535: 191-205)

นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคุณค่าทางด้านความสวยงามตามลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ยุคหลัง ไว้ว่า

“ความงามตามลัทธิโพสท์อิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Post-Impressionism)”

1. ทางด้านคุณสมบัติ

1.1 ผลงานมีรูปแบบ และเรื่องราวง่ายเห็นชัดและบางทีกลายเป็นลักษณะของสัญลักษณ์ด้วย

1.2 ผลงานแสดงความรู้สึกของสีในลักษณะเรียบร้อย เป็นแผ่นสีเรียบ ๆ ตัดเส้นสีดำมากขึ้น ซึ่งคุณสมบัติดังกล่าวนี้ในลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ซึ่มตอนแรก ๆ ไม่มี

2. ทางด้านเหตุผล

2.1 มีลักษณะแสดงความรู้สึกความรุนแรงของธรรมชาติ เน้นความจริงจังของธรรมชาติให้เห็นเป็นภาพ

2.2 ศิลปินมีเรื่องราวแสดงออกเฉพาะตน เช่นเรื่องความยากจน ความเหลื่อมล้ำของสังคม ลดความสำคัญของเวลาสาย บ่าย เย็น แต่เน้นเวลากลางคืนหรือเวลาที่ตื่นเต้นมากกว่า

2.3 ผู้สร้างส่วนใหญ่นับถืออารมณ์ของตนเองเป็นประการสำคัญ จนบางคนไม่สามารถทำตามความต้องการการแสดงออกของตนได้ถึงกับฆ่าตัวตายก็มี

2.4 ผลงานสร้างสิ่งที่เป็นมายาทางสัญลักษณ์กล่าวคือมีสัญลักษณ์ของพระเจ้าปนอยู่กับมนุษย์จริง ๆ

3. ทางด้านการแสดงออก

3.1 เป็นการแสดงออกอย่างเสรีตามเรื่องราวที่ตนเองมองเห็นและตนมีความรู้สึก

3.2 ผลงานแสดงให้ผู้พบเห็น บังเกิดความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติที่แท้จริง

3.3 ผลงานแสดงความรู้สึกของสีรูปทรงและลักษณะผิวที่ปรากฏโดยเน้นความรู้สึกและลักษณะของรูปทรงเป็นใหญ่

“ความงามตามลัทธินีโออิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Neo-Impressionism)”

1. ทางด้านคุณสมบัติ

1.1 มีลักษณะแสดงรูปทรงให้เห็นได้ง่าย ๆ ซึ่งได้รับการตัดทอนส่วนละเอียดเหลือแต่ส่วนที่เด่น ๆ ตามที่ผู้สร้างเห็นว่ามีความสำคัญ

1.2 รูปทรงทั้งหลายรู้ว่าอะไรเป็นอะไรและเป็นความพยายามของศิลปินที่จะแสดงให้รู้ว่าแสงเป็นอนุภาค โดยจุดในบริเวณรูปทรงนั้น ๆ จนมีชื่อเรียกวิธิการนี้โดยเฉพาะว่าดิวิชั่นนิสซึ่ม หรือพอยทิลิซึ่ม (Divisionism or Pointillism)

2. ทางด้านเหตุผล

2.1 มีลักษณะตัดแปลงจากธรรมชาติด้วยการนำสิ่งที่เห็นจากธรรมชาติแล้วนำมาประกอบใหม่ให้เห็นง่ายขึ้น

2.2 ผลงานแสดงถึงการระบายสีด้วยจุดซึ่งนิยมให้สีไปผสมกันในดวงตาของผู้ดูที่เรียกว่า ออปติก มิกซ์เจอร์ (obtic mixture) ซึ่งให้อิทธิพลต่อลัทธิทางศิลปะออฟอาร์ตในศตวรรษที่ 20

2.3 ผลงานแสดงถึงการถ่ายทอดตามอุดมคติที่ศิลปินยึดถือเป็นสัจจะ กล่าวคือนำเอาความคิดใหม่เกี่ยวกับแสง มาทดลองปฏิบัติซึ่งทำให้เกิดการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์จนมีโทรทัศน์ในที่สุด

2.4 ผลงานสอดคล้องกับความคาดหวังของสังคมเกี่ยวกับทัศนศิลป์ที่ต้องการเป็นสิ่งใหม่

3. ทางด้านการแสดงออก

3.1 ศิลปินพยายามกำหนดขอบข่ายของการแสดงออกในรูปแบบที่เลือกสรรแล้ว

3.2 ผลงานแสดงให้ผู้พบเห็นประทับใจในความพยายามของศิลปิน ในการระบายสีและความใหญ่โตของขนาดภาพ

3.3 ผลงานแสดงให้ผู้พบเห็นทราบว่า ศิลปินผู้สร้างงานนั้นเข้าใจเรื่องราวและรูปทรงที่ต้องการแสดงออกเป็นอย่างดี โดยมีลำดับขั้นในการทำงานเป็นขั้น ๆ และมีการวิเคราะห์รูปแบบตลอดจนวิธีการที่แปลกใหม่ อย่างที่ไม่เคยมีการแสดงออกมาก่อน ...” (อารี สุทธิพันธุ์. 2547: 52-54)

### 2.4.4 อิทธิพลจากแนวคิดของลัทธิแอบสแตรค เอกซเพรสชันนิสม์

ลัทธิแอบแสตรค เอกซ์เพรสชันนิสม์ เกิดขึ้นในสหรัฐอเมิกา ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 หรือในราวปี ค.ศ.1940 ผลงานทั่วไปแล้วมักจะแสดงออกอย่างฉับพลันทันที โดยรวมเอาความรู้สึกที่ได้รับจากสภาพสังคมและความผันแปรต่าง ๆ มาแสดงออกเป็นงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ โดยมีความคิดเห็นเกี่ยวกับความเชื่อทางสุนทรียภาพคือเชื่อว่า “สุนทรียภาพควรเป็นความรู้สึก ที่แสดงออกมาตามสภาพแวดล้อมที่แท้จริงของสังคม สุนทรียภาพมิใช่เป็นความรู้สึกที่แสดงออกตามแนวทาง กฎเกณฑ์แห่งความงามของอดีต” (อารี สุทธิพันธุ์) นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะถึงความเป็นมา แนวคิด รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี ของแอ็บสแตร็กท์ เอกซเพรสชันนิสม์ ว่า

... แอ็บแสตร็กท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ตามที่ผมเข้าใจ เป็นชื่อลัทธิของศิลปะที่มองเห็นโดยเฉพาะอย่างยิ่งแขนงจิตรกรรมของอเมริกา ซึ่ง Irving Sandler เป็นผู้ตั้งขึ้น หมายถึงว่าเป็นชัยชนะของจิตรกรรมอเมริกา รูปแบบหนึ่งจริง ๆ (The Triumph of American Painting) หลังจากที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปกรรมยุโรปในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 และทำให้จิตรกรรมอเมริกันได้มีเอกลักษณ์ของตนในปี ค.ศ.1945

ในช่วงหนึ่งของ Abstract Expressionism ที่สำคัญก็คือมีผลงานและรูปแบบของจิตรกรรมยุโรป ที่เคลื่อนย้ายมาแสดงในอเมริกาอย่างเป็นรูปธรรมที่นิวยอร์ค และศิลปินเหล่านั้นก็ไม่รู้ว่าจะเรียกชื่อผลงานของตนอย่างไรดี เพราะเป็นจิตรกรที่กำลังแสวงหาจุดยืนอยู่เหมือนกัน

ศิลปินที่มีผลงานแสดงช่วงเวลานั้น คือ Gorky, de Kooning, Pllock, Rothko, Still, Newman, Kline, Motherwell ศิลปินเหล่านี้นอกจากจะแสดงผลงานแล้ว ยังร่วมคิดปรึกษาหาแนวทาง สรุปเป็นแนวทางสำหรับรูปแบบจิตรกรรมใหม่ รูปแบบจิตรกรรมของ New York School รูปแบบของจิตรกรรมรุ่นบุกเบิกของกลุ่มหัวก้าวหน้าในนิวยอร์คโดยตรง ...

... ศิลปินในลัทธินี้ส่วนมากมีแนวคิดว่า การรับรู้และการถ่ายทอดการรับรู้ต้องเดินคู่ขนานกัน การที่เรารับรู้สิ่งใดเรารับรู้ในฐานะปรากฏการณ์ที่อยู่ในกาละและเทศะ เท่ากับเป็นการรับรู้สองแบบคือ การรับรู้โดยตรงและการรับรู้ในจิตก่อนประสบการณ์ใด ๆ รู้ได้ก่อนและรู้ว่ามันเป็นอยู่ ดังนั้น การสร้างผลงานก็คล้ายกับการกำหนดกรอบของการกระทำ คล้ายกับคนใส่แว่นตาสี จะเห็น จะถ่ายทอดเฉพาะสีที่เห็นได้ส่วนหนึ่งเท่านั้น และเป็นความสามารถของผู้สร้างที่จะต้องปรับการรับรู้ในจิตให้เข้ากับการรับรู้วัตถุตามสีที่เห็นได้จากแว่นสีเท่านั้น

มีแนวคิดว่า มีองค์ประกอบสองอย่างที่ทำให้เรามีความรู้เกี่ยวกับโลกภายนอกได้คือ เงื่อนไขภายนอกที่เราไม่อาจรู้ได้นอกจากเราจะได้รับรู้ด้วยประสาทสัมผัสเสียก่อน เราจะเรียกสิ่งนี้ว่า เนื้อหาของความรู้ องค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งก็คือเงื่อนไขภายในตัวมนุษย์เอง เช่นการรับรู้เหตุการณ์ในฐานะปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในกาละและเทศะ เราจะเรียกสิ่งนี้ว่า เนื้อหาของความรู้สึก...

...รูปแบบ Abstract – Expressionism มีลักษณะเป็นรูปแบบผันแปรและรูปแบบแสดงอารมณ์ ซึ่งเกิดจากการตัดสินใจที่ฉับพลันตามกาละและเทศะ ซึ่งเป็นกรอบความคิดที่นำทางการกระทำ

จะเป็นได้ว่าเมื่อผู้สร้างเลือกปัญหาในการสร้างงานได้แล้ว ก็จะกำหนดขอบเขตเท่าที่จะเข้าใจได้ และขณะเดียวกันก็จะกำหนดแนวทางในการกระทำตามที่เข้าใจได้นั้น ผู้สร้างอาจจะกำลังตกอยู่ในช่วงเวลาของความงุนงงและความสับสน เท่า ๆ กับความคลุมเครือ หลังจากนั้นก็จะลงมือกระทำ ลงมือแสดงออก โดยใช้เวลาและกระบวนการถ่ายทอดเป็นเครื่องช่วย

เป็นการรับรู้แล้วทำการถ่ายทอดและการพัฒนารูปแบบต่อเนื่องกันฉับพลันทันที...

... เนื้อหาส่วนตัว ที่ต้องการแก้ปัญหาจากการรับรู้ด้วยกระบวนการถ่ายทอดที่ตนเองถนัด เช่น บางคนถนัดรอบแปรง บางคนถนัดการถ่ายทอดบนพื้นราบ ไม่ต้องระบายสีบนขาหยั่ง และเป็นการถ่ายทอดเปลือยที่ไม่ต้องอยู่ในกรอบไม้อย่างแต่ก่อน

เรื่องราวสำหรับสังคมที่สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของกาละและเทศะที่กำลังเป็นอยู่ ไม่มีเรื่องราวในอดีตมาทำให้สับสน

มีรูปแบบที่แสดงจากความเชื่อมั่นว่าความเคลื่อนไหวคือความงาม...

... ใช้แปรงระบายสีขนาดใหญ่ มองสีจากกระป๋องมากกว่าจากหลอด เชื่อว่าความรวดเร็วคือความงาม

ใช้ระนาบรองรับไม่จำกัดขนาดเพื่อตอบสนองการรับรู้ ตามกาละและเทศะ

ไม่คำนึงถึงการติดตั้งบนแนวตั้ง (Newtonian) คำนึงความหลากหลายในมุมแขวน มุมมอง กลับซ้ายขวาหน้าหลัง

เทคนิคกระบวนการแปลกใหม่เท่าใด ก็ถือว่าสอดคล้องกับกาละและเทศะมากเท่านั้น...” (อารี สุทธิพันธุ์. 2544: 87-89)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลัทธิแอบสแตรค เอกซเพรสชันนิสม์ ไว้ว่า

“Abstract Expressionism เป็นขบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมในสหรัฐอเมริกา พัฒนาขึ้นในนิวยอร์คช่วงทศวรรษ 1940 เป็นจิตรกรรมขนาดใหญ่ ระบายสีด้วยพลังภายในอย่างทันทีทันใด บางครั้งอาจใช้แปรงสีขนาดใหญ่ ใช้การหยดหยอดสีหรือสาดสีลงบนแคนวาส กระบวนการระบายสีมีความสำคัญในตัวของมันเอง ศิลปินแอบสแทรค เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ จะยอมรับภาพนามธรรมที่บริสุทธิ์ ยอมรับความลึกลับและสันติภาพที่เกิดขึ้น (peaceful and mystical approach) ภาพงานของ De Kooning และ Guston หรือเป็นงานที่แสดงออกทางอารมณ์เช่นงานของ Newman และ Rothko

โดยทั่วไปแล้วงานแอบสแทรค เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ มักจะแสดงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันทันใด เป็นงานที่เกิดจากพลันจิตใต้สำนึกของศิลปิน ศิลปินในกลุ่มนี้ เช่น Bacon, Guston, Hofmann, Kline, De Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko, Still” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 81-82)

อีกกระบวนแบบของศิลปะแอบสแตรค เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ก็คือจิตรกรรมสนามสี (Color – Field Painting) ซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกระบวนแบบนี้ว่า

"Color – Field Painting เป็นกระบวนแบบศิลปะรูปแบบหนึ่งของ Abstract Expressionism ในสหรัฐอเมริกา หลังทศวรรษ 1940 เป็นจิตรกรรมที่เน้นการใช้สี มากกว่าปฏิกิริยาการระบายสีที่รุนแรงซึ่งเป็นลักษณะเด่นของ Abstract Expressionism จิตรกรรมสนามสีแสดงลักษณะเด่นชัดของสี หรือสีที่ซึมซับเข้าหากันบนพื้นที่กว้าง เช่นงานของ Rothko, Newman,Still ศิลปินเหล่านี้ปฏิเสธการระบายสีที่แสดงรอยพู่กันอย่างรุนแรงชัดเจน..." (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 83-84)

"จิตกรรมสนามสี (Color Field Painting) จากทศวรรษ 1940 สีและรูปทรงผสานอยู่ด้วยกัน ไม่สามารถแยกปรากฏการณ์ของสีและรูปทรงออกจากกันได้ เราจะสัมผัสชื่นชมกับจิตรกรรมสนามสีโดยรับรู้เกี่ยวกับสีโดยตรง มองเห็นสี เข้าใจสี และชื่นชมสี อย่างที่สีเป็นสี สีอันบริสุทธิ์งดงาม ไม่เกี่ยวข้องกับสาระในเชิงจิตวิทยาหรืออารมณ์ ศิลปินไม่สนใจกับรูปทรงตามธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ไม่สนใจการตอบสนองในเชิงสัมผัสซึ่งสัมพันธ์กับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่พุ่งความสนใจไปสู่สีเป็นประการสำคัญ" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535: 23)

อิทธิพลจากกลุ่มนิวยอร์คสคูล (New York School) มีผลต่อความคิดและการระบายสีของคาห์นอยู่มาก เขามีโอกาสรู้จักและสัมผัสกับศิลปินกลุ่มนี้หลายคน ได้ศึกษาแนวคิดชื่นชมงานของ William de Kooning และ Mark Rothko คาห์นเป็นเพื่อนและมีความสนิทสนมกับ Elline de Kooning ซึ่งเป็นภรรยาของ William de Kooning ในงานนิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยวครั้งที่สองของคาห์น ที่ห้องภาพ Hansa เขาได้พบกับ William de Kooning ที่ได้เข้าชมและกล่าวให้กำลังใจคาห์น ซึ่งการชื่นชมดังกล่าวเป็นแรงปลุกเร้าและกระตุ้นคาห์นเป็นอย่างมาก

ส่วน Mark Rothko นั้น คาห์นชื่นชมในฐานะศิลปินชั้นครู คาห์นได้รับอิทธิพลจากจิตรกรรมสนามสีทั้งแนวทางการระบายสีของ Mark Rothko และการใช้ระนาบรองรับไม่จำกัดขนาด ซึ่งคาห์นมักจะระบายสีน้ำมันบนแคนวาสที่มีขนาดใหญ่ต่าง ๆ กัน และระบายเป็นแผ่นสีเรียงชิดกัน โดยผสมผสานกับรูปแบบธรรมชาติหรือสิ่งก่อสร้างที่เขาสนใจ ดังภาพประกอบ

ภาพผลงานของ รอธโก
(จาก www.abstract-art.com )

ภาพผลงานของ วูล์ฟ คาห์น
(จากหนังสือ Wolf Kahn by Justin Spring)

ขนาดภาพ 36 X 52 นิ้ว (0.9 X 1.3 เมตร)

ขนาดภาพ 53 X 53 นิ้ว (1.32 X 1.32 เมตร)

ศิลปินคนสำคัญในระดับแนวหน้าคนหนึ่งของลัทธิแอบสแตรค เอกซเพรสชันนิสม์ และเขาได้ชื่อว่าเป็นครูศิลปิน (Artist Teacher) เป็นบิดาแห่งสกุลนิวยอร์ค (Godfather) เขาคือ ฮันส์ ฮอฟแมนน์ (Hans Hofmann) เป็นชาวเยอรมนีที่มาตั้งรกรากในสหรัฐอเมริกา ในการสร้างงานศิลปะของฮอฟแมนน์ เขาได้รับอิทธิพลจากหลายลัทธิ แต่ที่เด่นชัดที่สุดคือ ลัทธิคิวบิสม์ และโฟวิสม์ จาก เซซานน์ (Paul Cezanne) และมาติสส์ (Henri Matisse) รวมทั้งยอมรับอิทธิพลทางด้านแนวคิดของคานดินสกี (Wassili Kandinsky) ซึ่งอยู่ในลัทธิเดียวกันคือ ลัทธิแอบสแตรค เอกซเพรสชันนิสม์ ฮอฟแมนน์ มีลักษณะเด่นของการสร้างผลงานจิตรกรรมในเรื่องการใช้สี และการสร้างมิติด้วยวิธีบังซ้อนกัน โดยชาติชาย อนุกูล บันทึกไว้ในรายงานการวิจัยเกี่ยวกับงานจิตรกรรมของฮอฟแมนน์ ว่า

> ... ลักษณะเด่นของการสร้างงานจิตรกรรมของฮันส์ ฮอฟแมนน์ ศักยภาพของสี คือ สิ่งที่สะดุดตาเป็นอันดับแรกในการมองภาพ ฮอฟแมนน์ใช้สีนั้นค่อนข้างจะสดใส และเป็นสีที่รุนแรงตัดกัน เช่นสีแดง ตัดกับสีเขียว สีเหลืองตัดกับสีน้ำเงิน เป็นต้น การใช้สีในภาพเช่นนี้ สร้างศักยภาพความส่องสว่าง ทำให้เกิดความโดดเด่น เป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของฮอฟแมนน์เลยทีเดียว...
>
> มิติความตื้นลึก ซึ่งเกิดจากทัศนียภาพของสี และวิธีบังซ้อนกัน เกิดเป็นมิติตื้น ซึ่งฮอฟแมนน์เป็นคนค้นพบวิธีการนี้เรียกวิธีสร้างมิติแบบนี้ว่า วิธีการผลักและดึง ซึ่งเป็นวิธีการแบบง่าย ๆ รับรู้ได้โดยสายตา
>
> ความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์ผลงาน ฮอฟแมนน์ไม่ยึดติดรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง หรือลัทธิใดลัทธิหนึ่ง ผลงานจึงมีการพัฒนาการมาโดยตลอด ซึ่งฮอฟแมนน์ เริ่มจากผลงานเหมือนจริงจนกระทั่งคลี่คลายมาเป็นแอบแสตรก เอ็กเพรสชันนิสต์ เมื่อเป็นแอลสแตรก เอ็กเพรสชั่นนิสม์แล้วในระยะเวลาที่ต่างกัน ผลงานก็มีความแตกต่างกันทั้งรูปทรง การใช้สี และกลวิธีในการสร้างสรรค์ ผลงานชิ้นท้าย ๆ ของฮอฟแมนน์ จะเริ่มปล่อยวางรูปร่าง สี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ แต่จะใช้ความอิสระในการแสดงออกเพิ่มมากขึ้น" (ชาติชาย อนุกูล. 2546: 263)

ฮันส์ ฮอฟแมนน์ เป็นครูที่มีพลังสร้างสรรค์ และมีอิทธิพลต่อวางการศิลปะอเมริกาในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา เป็นผู้ค้นพบทฤษฎีผลักดึง (Push / Pull Theory) เขาเป็นครูคนหนึ่งของ วูล์ฟ คาห์น และถือว่าเป็นศิลปินที่มีอิทธิพลต่อความคิดในการสร้างสรรค์งานของ วูล์ฟ คาห์น โดยคาห์น เคยกล่าวถึงฮอฟแมนน์ว่า "ฮันส์ ฮอฟแมนน์ เป็นตัวอย่างที่ดี (Hans Hofmann's Good Example)" นั้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะและขยายความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีผลักดึง ของ ฮันส์ ฮอฟแมนน์ ซึ่งถือว่าเป็นแกนนำส่วนหนึ่งในการถ่ายทอดรูปแบบระบายสีของวูล์ฟ คาห์น ไว้ว่า

> "เรื่องการถ่ายทอดรูปแบบมีประวัติความเป็นมาน่าสนใจ เริ่มตั้งแต่ ค.ศ.1848 แนวคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบเหมือนจริง เริ่มลดความนิยม นักสร้างสรรค์พยายามมองความจริงที่โครงสร้างภายใน เบนจากโครงสร้างภายนอกที่แสดงความเหมือนจริง และสำหรับคาห์นนั้น เขาสนใจรูปแบบไม่เหมือนจริงมากที่สุด ดังคำกล่าวที่พาดพิงถึงภรรยาเขาว่า ถ้าอลิซจะมีปัญหากับผม ไม่ใช่เพราะผมเป็นศิลปิน แต่เพราะว่าผมเป็นคนเขียนรูปคนเหมือน (If Alice had a problem with me, It wasn't because I was an artist. It was because I was a representationlist)
>
> เมื่อเขาได้ศึกษากับ ฮันส์ ฮอฟแมน เขาได้รับประสบการณ์หลากหลาย ทั้ง ๆ ที่เข้าใจได้ง่าย และเข้าใจยาก จนกลายเป็นที่รู้จักกันระหว่างนักเรียนของ ฮอฟแมน ว่าประสบการณ์ฮอฟแมนยากที่จะลืมได้ (Hofmann experience) ฮอฟแมนย้ำเสมอว่าจะต้องสร้างสรรค์ จะต้องไม่พูดถึงองค์ประกอบ (Composition) เพราะเป็นคำน่าเกลียด ควรพูดคือการ

ประสานกันของโครงสี การทำความเข้าใจเกี่ยวกับระนาบรองรับสี ตามรูปแบบสีหลาย ๆ แบบ (surface pattern) และตามรูปแบบเคลื่อนไหว

พูดถึงความเคลื่อนไหว หลังจากที่นักฟิสิกส์ มองที่พลังงานในรูปแบบของแรงหลายรูปแบบบนโลก เช่น แรงโน้มถ่วง (Gravity) , แรงเสียดทาน, แรงผลักดึงทำให้เคลื่อนไหว และแรงเร่งสัมพัทธ์ (Relatvity) ศิลปินมีความคิดเกี่ยวกับแรงคล้ายกันในแนวของรูปธรรม มองเห็นได้ เริ่มตั้งแต่เมื่อนักวิทยาศาสตร์เห็นความสำคัญของแสงสว่าง

ศิลปินก็มองเห็นเหมือนกัน เช่น นักวิทยาศาสตร์เห็นว่าแสงเป็นพลังงาน และเป็นอนุภาค (Radiant energy และ Corpuscle energy) ซึ่งศิลปินนำมาเป็นแนวทางในการถ่ายทอดรูปแบบ พอสรุปได้ คือ

ที่ว่าแสงเป็นกำลังส่องสว่าง เป็นรังสี นั้น เป็นการกำหนดทิศทางของแสง เป็นการศึกษาค้นคว้าแสงในทางลึก การวัดแสง การสะท้อน การตกทอดของแสง ฯลฯ

ส่วนศิลปินมองแสงในรูปแบบของตัวช่วยเสริมในการถ่ายทอดรูปแบบ โดยแบ่งเป็น

1. แสงที่กระจายทั่วไป (universal light)
2. แสงที่สว่างเฉพาะที่ (specific light)
3. แสงสะท้อน (reflected light)

และแสงกับสีไม่สามารถแยกจากกันได้ สี หมายถึงลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏ ที่เห็นชัดก็คือ สีแท้ของวัตถุ (local color) และสีนั้นแท้ๆ เช่น สีน้ำ สีน้ำมัน (true color) เมื่อนำสีและแสงมาเป็นตัวช่วยในการระบายสี ในการถ่ายทอดรูปแบบ ก็จะมีชื่อเรียกว่า เป็นสีตามความเป็นไป หรือสีบังเอิญมากระทบในช่วงเวลานั้น (accidental color) สีบังเอิญจะประกอบด้วยสาระสำคัญคือ สีที่เป็นเงา สีที่เป็นแสง สีที่แสดงความสดใส เหลือบ แวว สีที่แสดงความขุ่นมัว ขรึม สีบังเอิญที่กล่าวนี้เกิดจากการใช้สีของศิลปิน

ศิลปินในอดีตมองสีที่สร้างสรรค์ หรือสีบังเอิญนี้ ในแง่ของแผ่นสีแต่ละแผ่น (Passage) แต่ละ Passage สมัยหนึ่งมองว่าสีแต่ละ Passage เวลาเปลี่ยน จะค่อย ๆ เปลี่ยนตามลำดับอ่อนแก่ ขณะที่อีกสมัยหนึ่งมองว่า Passage ที่ว่านั้นใหญ่เกินไป ควรจะแบ่งย่อยตามทฤษฎีอนุภาคของแสง ศิลปินจึงระบายสีใช้รอยแปรง เป็นตัวแทนของแต่ละ Passage ที่ใหญ่กว่า การระบายสีเป็นจุดจึงเป็นที่นิยม และปฏิบัติกันมากในหมู่ของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์

ในช่วงหลังอิมเพรสชั่นนิสม์ มีพัฒนาการสองแนวทางคือ แนวทางเน้นรูปทรง (form oriented) และ แนวทางการใช้สีอนุภาค (corpuscular oriented) แนวทางทั้งสองได้รับการส่งเสริมตลอดมาจนมีผู้ประสานที่สำคัญยิ่งก็คือ วูล์ฟ คาห์น ผมอยากกล่าวเช่นนั้น

ที่กล่าวก็เพราะในอดีต เมื่อศิลปินถ่ายทอดรูปแบบ สิ่งที่เขาต้องคำนึงถึงก็คือ สื่อวัสดุ สี อุปกรณ์ และระนาบรองรับ (surface) ซึ่งเขาจะต้องถ่ายทอดรูปแบบด้วยสื่อวัสดุชนิดนั้น ๆ ซึ่งจะต้องคำนึงถึงเทคนิคสำหรับวัสดุนั้น ๆ ด้วย ดังที่ผมเคยนำเสนอเกี่ยวกับปัจจัยเหตุ 1, ปัจจัยเหตุ 2 และปัจจัยเหตุ 3 โดยสรุปคือ

| ปัจจัยเหตุที่ 1 | ปัจจัยเหตุที่ 2 | ปัจจัยเหตุที่ 3 |
|---|---|---|
| เหตุ | เส้น | ความเป็นหนึ่งเดียว |
| ผล | รูปร่าง | ความแตกต่าง |
| ตัวตน | น้ำหนักสี | ความโดดเด่น |
| พอเพียง | สี | ความซ้ำซ้อน |
| กาลเวลา | ลักษณะผิว | ความกลมกลืน |
| ประชุม | ขนาด | ความสมดุล |
| แต่ละคน | ทิศทาง | ความต่อเนื่องเปลี่ยนผ่าน |

ท่านจะเห็นว่า ปัจจัยเหตุที่สามที่เป็นความเปลี่ยนผ่านของการสร้างสรรค์ให้สีเกิดปฏิกิริยาบนระนาบรองรับตามต้องการ ที่เรียกว่า ม่านสี นั้น (surface pattern) หรือ หมอก เป็นเป้าหมายหนึ่งที่ศิลปินพยายามสร้างสรรค์ รวมทั้งคาห์นด้วย

คาห์นศึกษากับฮอฟแมน ได้รับอิทธิพลการสร้างม่านสีจากลุ่มแอบสแตรก เอกซเพรสชั่นนิสม์ เป็นจุดเริ่มต้น ขณะเดียวกันก็สนใจถ่ายทอดรูปแบบจากธรรมชาติ จากจุดเริ่มต้นของผู้สร้าง คือ ไปเขียนรูปโดยตรง ต่อหน้าธรรมชาติ หรือไปรับรู้ แล้วนำมาถ่ายทอดบนระนาบรองรับ ผ้าใบ หรืออื่น ๆ และผู้ที่แก้ปัญหานี้ก่อนคาห์น และคาห์นสนใจงานเขามากก็คือ บอนนารด

บอนนารด เป็นผู้ที่ให้อิทธิพลต่อคาห์นมาก ก่อนฮอฟแมน และหลังจากการแสดงผลงานของศิลปินยุโรปในอเมริกา สามรัฐคือ นิวยอร์ค ชิคาโก และฟิลาเดลเฟีย ที่มีชื่อว่า The Armory Show มีผลงานของศิลปินต่าง ๆ มาก ก่อเป็นเชื้อให้ศิลปินรุ่นหลังเห็นปัญหาต่าง ๆ ของการใช้สี ได้รับการแก้เป็นรูปแบบแล้วในลักษณะต่าง ๆ กัน นับเป็นโอกาสดีที่คาห์นสามารถประสมประสานและสังเคราะห์การถ่ายทอดรูปแบบด้วยสีขึ้นใหม่ และเลือกสภาพธรรมชาติแวดล้อมที่อยู่ เป็นเรื่องราวของการระบายสี

ถึงตรงนี้คงกล่าวได้ว่า อิทธิพลและวิธีการของคนรุ่นก่อน มีความหมายสำหรับคนรุ่นหลังมาก หากคนรุ่นหลังศึกษาเชิงวิเคราะห์แล้วสังเคราะห์ขึ้นมาใหม่

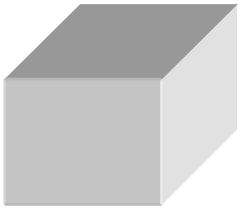
สำหรับคำถามที่ว่า ให้ขยายความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีผลักดึงของฮันส์ ฮอฟแมน ผมขอตอบตามลำดับเชิงวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

เมื่อศิลปินเห็นโลกภายนอก เห็นความจริงในลักษณะรูปแบบตามเงื่อนไข และความจำเป็นต่าง ๆ ตามกฎ ศิลปินก็เหลียวมองนักวิทยาศาสตร์ที่สนใจแสวงหาเหตุและผลเหล่านั้น แล้วพยายามอธิบายความจริงนั้น ๆ ขณะที่ศิลปินรับรู้แล้วเสนอรูปแบบตามอารมณ์ ด้วยสีและความตั้งใจ

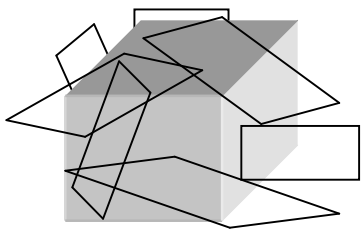
อย่างเช่น รู้ว่าสิ่งมีชีวิตต้องเคลื่อนไหว ศิลปินก็พยายามสร้างสรรค์ความเคลื่อนไหวด้วยกลมกลืนรูปแบบหนึ่งกับอีกรูปแบบหนึ่ง เกลี่ยสีให้ไล่น้ำหนักสี โดยเชื่อว่าสีบนม่านสีระนาบรองรับนี้จะช่วยให้เห็นและรู้สึกได้ การเคลื่อนไหวในรูปแบบจิตรกรรมนั้น สามารถแสดงให้รู้สึกได้ ด้วยการสร้างรูปแบบ ม่านสี (surface pattern) ให้ซ้ำซ้อนกันในทิศทางเดียวกัน ซึ่งเป็นทิศทางไม่ว่าซ้ายหรือขวา

หากเป็นทิศทางตรง เมื่อต้องการให้รู้สึกว่าสิ่งที่ถ่ายทอดนั้นมีลักษณะสามมิติ ใกล้ ไกล ศิลปินก็พยายามให้รูปร่างซ้ำซ้อนกันในทิศทางลึกเข้าไป ที่พัฒนาจากเปอรสเปคตีฟจุดเดียว ซึ่งศิลปินรุ่นก่อนทำมาก่อน โดยสร้างตามแบบบรรยากาศที่เรียกว่า aria perspective

ฮอฟแมนให้แนวคิดว่า วัตถุต้องสัมพันธ์กับบริเวณว่างรอบวัตถุ และบริเวณว่างรอบวัตถุก็สัมพันธ์กับวัตถุ และระหว่างวัตถุกับบริเวณว่าง น่าจะมีลักษณะม่านเปลี่ยนผ่านเป็นบริเวณว่างเคลื่อนผ่าน เขายกตัวอย่างเป็นภาพประกอบนี้



รูปลูกบาศก์จริงในบริเวณว่าง



รูปลูกบาศก์จริงในบริเวณว่างที่เปลี่ยนผ่านที่สัมพันธ์กัน

ฮอฟแมน เสนอแนะให้ลูกศิษย์ทุกคนมองลึกในสภาพโครงสร้างเชื่อมโยงทั้งหมด ของม่านแผ่นสี (surface pattern) ฮอฟแมนนำเสนอรูปสี่เหลี่ยมซึ่งเป็นลักษณะสากลคือเข้าใจได้ทั่วไป โดยให้แนวคิดว่าผลักเข้า ดึงออก จะให้ความรู้สึกสามมิติ ไม่เฉพาะในภาพ รวมถึงผู้สร้างด้วย และลูกศิษย์เห็นความจริงแนวใหม่นี้ ทำให้ทฤษฎีผลักดึง Push / Pull Theory เป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอรูปแบบด้วยสีของศิลปินกลุ่มแอบสแตรก เอกซเพรสชั่นนิสม์ และได้เกิดภาษาเขียนเป็น Push - Pull ในปี 1961

ศิษย์ฮอฟแมนหลายคน นำแนวคิดตามทฤษฎีผลักดึงไปใช้เพื่อเสริมในการสังเคราะห์ และสร้างสรรค์ผลงานของ มีศิลปินหลายคนที่มีผลงานแนวผลักดึง อย่างเช่น

- Robert De Viro
- Burgoyne Diller
- Carl Holty
- Harry Holtzman
- Alfred Jensen
- Lee Krasner
- Archile Gorky
- Clement Greenbey
- Willem De Kooning
- Jackson Pollock
- Harold Rosenberg

ผลงานของศิลปินลูกศิษย์ฮอฟแมน ดังกล่าวมีลักษณะแตกต่างกัน ทั้งที่สนใจรูปคน และไม่เป็นรูปคน (figurative and non-figurative) ส่วนใหญ่แสดงบริเวณว่าง ที่ผลักดึง เปลี่ยนผ่านเป็นม่านสีแตกต่างกัน ผลงานของคาห์นที่เป็นรูปธรรมตามแนวคิดนี้ดังเช่นภาพประกอบ (ภาพผลงานของ วูล์ฟ คาห์น (จากหนังสือ Wolf Kahn by Justin Spring)) (อารี สุทธิพันธุ์, สัมภาษณ์: 30 มีนาคม 2550)

## 2.5 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ

ความมุ่งหมายในการวิจัยครั้งนี้เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของวูล์ฟ คาห์น โดยมุ่งศึกษาในประเด็นกระบวนการถ่ายทอดรูปแบบ ทั้งเนื้อหาเรื่องราวของภาพ รูปแบบ และกลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม เน้น

การใช้สี และกลวิธีระบายสี โดยเฉพาะสีน้ำมัน ดังนั้นเพื่อให้สอดคล้องกับความมุ่งหมายจึงนำเสนอข้อมูลทั่วไปทางศิลปะดังต่อไปนี้

2.5.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับสี และการใช้สี

2.5.1.1 ความเป็นมาของการระบายสี และจิตรกรรมสีน้ำมัน

2.5.1.2 สีและการใช้สี

2.5.1.3 ความรู้สึกเกี่ยวกับสี

2.5.2 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

2.5.3 รูปแบบ

2.5.4 บริเวณว่าง และมิติ

2.5.5 กลวิธีหรือเทคนิค

### 2.5.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับสี และการใช้สี

#### 2.5.1.1 ความเป็นมาของการระบายสี และสีน้ำมันในงานจิตรกรรม

มนุษย์ค้นพบสีและรู้จักใช้สีมานานแล้วตั้งแต่สมัยหิน และสีได้รับการพัฒนาเรื่อยมาทั้งเรื่องของเนื้อสีและวิธีการใช้สี วิธีการใช้สีวิธีการหนึ่งคือการระบาย ด้วยวัตถุประสงค์ของการบันทึกเรื่องราว หรือเป็นสื่อในการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก หรืออื่น ๆ ในแง่มุมที่จะกล่าวต่อไปนี้คือการระบายเพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดงออกทางสุนทรียะ ในผลงานจิตรกรรม โดยให้ความสำคัญกับการระบายสีน้ำมันเป็นหลัก ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงการระบายสี และผลงานจิตรกรรม ไว้ว่า

> “... เมื่อกล่าวถึงผลงานศิลปะทางด้านทัศนศิลป์ เรามักจะนึกถึงผลงานจิตรกรรม ซึ่งผลงานจิตรกรรมได้รวมไว้ทั้งภาพเขียนระบายสีและภาพวาด ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพขาว-ดำ เรามักจะนึกถึงผลงานจิตรกรรมในแง่ของภาพเขียนระบายสี อันเป็นผลงานที่มีสีสันสวยสดงดงาม
>
> มนุษย์ชื่นชมกับสีมาตั้งแต่สมัยหิน ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานภาพเขียนบนผนังถ้ำ และการเขียนลวดลายระบายสีบนเครื่องปั้นดินเผา แม้มนุษย์ในปัจจุบันที่นิยมระบายสีบนใบหน้าและร่างกาย ในลักษณะของการดำรงชีวิตอย่างบรรพกาลก็บ่งบอกถึงการชื่นชมสีสันของมนุษย์จากอดีตด้วยเช่นกัน สำหรับมนุษย์ในสังคมสมัยใหม่หรือสังคมร่วมสมัยนี้ สีได้กลายเป็นหัวใจสำคัญยิ่งสำหรับชีวิตประจำวัน
>
> เมื่อจิตรกรรมได้รับการยอมรับ และยกย่องให้มีคุณค่าทางความงามสูงเด่น ในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ นับแต่นั้นเป็นต้นมา สีได้กลายเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างสรรค์รูปทรง แสง-เงา และความรู้สึกบนพื้นภาพ เมื่อศิลปินวาดภาพจนได้รูปทรงและแสง-เงาอย่างชัดเจนแล้ว ก็จะลงสีให้ได้ความสมบูรณ์ของภาพ สีจึงกลายเป็นสื่อแสดงออกที่ทำให้จิตรกรรมเสร็จสมบูรณ์ลงได้ เมื่อวิทยาศาสตร์สาขาเคมีและฟิสิกส์เจริญขึ้น คุณภาพและจำนวนของสีก็ได้ทวีเพิ่มขึ้นเป็นเงาตามตัว พร้อมกันนั้น ศิลปินยุโรปในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ก็พัฒนาการใช้สีบนจิตรกรรม ให้มีความสัมพันธ์กับแสงและบรรยากาศเด่นชัดขึ้น จากแสงสีขาวหรือเหลืองและเงาสีน้ำตาลในอดีต ได้พัฒนามาสู่แสง-เงาและบรรยากาศตามสีจากแสงสเปกตรัมหรือแสงสีรุ้ง มีการกำหนดสีให้สัมพันธ์กับกาลเวลาบนงานจิตรกรรม เช่น แสงสีเหลืองสด-เงาสีม่วงน้ำเงิน สำหรับยามเช้า แสงสีเหลือง-เงาสีม่วง สำหรับกลางวัน แสงสีเหลืองเข้ม-เงาสีม่วงแดง สำหรับยามบ่าย
>
> นอกจากนั้น ทางด้านกระบวนการระบายสี ได้พัฒนาจากการลงสี ที่ระบายสีภายในขอบเขตที่กำหนดและลีลาที่สนองตอบการสร้างรูปทรงและแสง-เงา พัฒนามาสู่การระบายสีที่อิสระ ระบายสีเพื่อแสดงคุณสมบัติของสี และระบายสีที่

มิได้อยู่ภายใต้การบังคับของรูปทรง และเมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 การระบายสีก็แสดงอิสรภาพยิ่งขึ้น สีก็คือ สีที่อาจจะไม่จำเป็นต้องเกี่ยวกับแสง สีเป็นตัวแสดงออกด้วยตัวของมันเอง สีให้ความรู้สึก สีแสดงมิติ รูปทรง หรือพลังด้วยตัวของมันเอง เป็นต้น

จากชนิดของสีและการระบายสีในอดีต มนุษย์สมัยหินที่อาจจะใช้ไขสัตว์หรือเลือดสัตว์ ผสมสีดินหรือผสมเขม่า สมัยกรีกโบราณที่รู้จักเขียนภาพสีผสมไข สมัยโรมันที่รู้จักเขียนภาพปูนเปียก สมัยกลางที่รู้จักเขียนภาพสีน้ำบนหนังสือหรือคัมภีร์ สมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการที่นิยมเขียนภาพปูนเปียก เขียนภาพสีฝุ่นผสมไข่ เขียนภาพสีผสมไข และเขียนภาพสีน้ำมัน ศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่นิยมเขียนภาพสีน้ำมันและสีน้ำ และศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่รู้จักใช้สีอะครีลิค ซึ่งเป็นผลพวกจากการสังเคราะห์สีทางวิทยาศาสตร์ จากชนิดของสี จำนวนของสี และกลวิธีการระบายสีที่พัฒนาไปเรื่อยๆ ได้มีส่วนผลักดันให้แนวคิด รูปแบบ และสีสันของจิตรกรรมมีความหลากหลายกว้างขวางยิ่งขึ้นด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 16-17)

การระบายสี เป็นกิจกรรมการถ่ายทอดรูปแบบอย่างหนึ่งของมนุษย์ โดยใช้สี เพื่อบันทึกเรื่องราวที่จะแสดงออก บันทึกความรู้สึก บันทึกช่วงเวลา ซึ่งเกี่ยวข้องกับการรับรู้ ประสบการณ์ และอารมณ์ของมนุษย์ สอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ ที่กล่าวถึงการระบายสี ว่า

"การระบายสี เป็นการถ่ายทอดรูปแบบโดยการใช้สี ซึ่งอาจจะอาศัยการวาดเขียน หรือไม่อาศัยก็ได้ การระบายสีมีเป้าหมายเพื่อบันทึกรูป และการระบายสีเพื่อบันทึกความรู้สึก (recorded image and recorde sensation) การระบายสีมีชื่อเรียกตามลักษณะของคุณสมบัติ เช่น สีน้ำมัน สีน้ำ สีฝุ่น การระบายสีมีความหมายเหมือนกับจิตรกรรม ซึ่งอาจเป็นจิตรกรรมสีเดียว (monochromatic painting) และจิตรกรรมหลายสี (polychromatic painting)..." (อารี สุทธิพันธุ์. 2532: 52-53)

"การระบายสีน้ำมันเป็นกิจกรรมเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่มีสีเป็นสื่อวัสดุใช้ระบายตามเทคนิคต่าง ๆ กัน และตามคุณสมบัติของสีแต่ละประเภท การระบายสีแต่ละประเภทเมื่อเสร็จแล้วมีภาพลักษณ์ที่เป็นสากลเรียกว่า ภาพลักษณ์สี (painterly image) เป็นรูปแบบเกิดจากสีโดยตรงตามความเชื่อที่ว่า "การระบายสี ก็คือการระบายสี การระบายสีไม่ใช่การสร้างรูป (painting is painting, painting is not picture making" (อารี สุทธิพันธุ์. 2544: 43)"

การระบายสีน้ำมันในงานจิตรกรรม มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน มีผู้ค้นพบสีน้ำมันและน้ำมันผสมสีตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 15 โดยจิตรกรชื่อ แจน แวน ไอค์ (Jan van eyck) ซึ่งการค้นพบดังกล่าวเป็นประโยชน์อย่างมากต่อจิตรกรในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ได้กล่าวถึงความเป็นมาของการระบายสีน้ำมัน ว่า

จากหลักฐานการค้นพบภาพเขียนสีน้ำมัน ไม่สามารถระบุได้ชัดเจนในเชิงบุคคล หรือสถาบันที่คิดค้นเริ่มมีหลักฐานการใช้น้ำมันลินลีด น้ำมันป๊อปปี น้ำมันวอลนัท และน้ำมันเฮมป์ซีดมาก่อน สมัยศิลปินผู้โด่งดัง แวน อิคส์ (Jan van Eycks, 138-144) ชาวเฟลมิช สีน้ำมันที่พบในระยะแรกนั้น จะใช้ระบายตกแต่งสิ่งของเครื่องใช้ก่อนจะนำมาเขียนภาพในฟลานเดอร์ส ช่วง 1345-1346 ใช้คำว่า "อเลมบิค" (alembic) หรือ "เทอร์เปนไทน์" (turpentine)

นักประวัติศาสตร์ศิลป์เชื่อกันว่า จิตรกรชาวเฟลมิชได้เริ่มผสมสีฝุ่นกับน้ำมัน เพื่อใช้ระบายงานประณีตศิลป์เล็กๆ จากการใช้กล้องจุลทรรศน์ศึกษาสีบนภาพเขียนของ แวน อิคส์ ยังได้พบส่วนผสมยางไม้จากธรรมชาติอยู่ด้วย นัยว่ายางไม้หรือเรซินนี้ได้ใช้ฉาบผิวหน้าภาพเขียน เพื่อรักษาภาพเขียนให้คนทนถาวร ส่วนภาพเขียนของ เลย์เดน (Lacas van Leyden, 1489/94-1533) ศิลปินชาวดัทช์ ก็ใช้สีฝุ่นระบายลงบนสีน้ำมันฉาบผิวหน้าภาพที่ยังเปียกอยู่ในอิตาลีราว 1460

แอนโตเนลโล (Antonello da Messina) เป็นผู้นำในการผสมสีน้ำมัน โดยใช้น้ำมันวาร์นิชเป็นตัวผสมเพื่อกันน้ำ ซิโยเรลลี (Singnorelli) ใช้น้ำมันฉาบผิวหน้าภาพเขียนสีฝุ่น (egg tempera) ของเขา และเบลลินี (Giovanni Bellini) ก็เช่นกัน

คริสต์ศตวรรษที่ 15 ในยุโรปทั่วไป นิยมใช้แผ่นไม้เป็นพื้นรองเขียนภาพสีน้ำมัน คริสต์ศตวรรษ ที่ 16 นิยมใช้ผ้าใบเป็นพื้นและทารองพื้นด้วยไวท์ติง (whiting) ดินจีน (China clay) และส่วนผสมอื่นๆ ภาพเขียนบนพื้นแคนวาสขนาดใหญ่ได้รับความนิยมก่อนในอิตาลี โดยเฉพาะผลงานของศิลปินชาวเวนิส ... (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541: 46)

... สำหรับการเขียนภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ หรือ “แคนวาส” ได้เป็นที่ยอมรับกันว่าศิลปินชาวสเปน ชื่อ เวลอาซเคซ ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นผู้ใช้เป็นคนแรก ซึ่งได้สร้างความสะดวกสบายให้กับการเขียนภาพสีน้ำมันเป็นอย่างมาก และมีผลทำให้การเขียนภาพสีน้ำมันบนผ้าใบแพร่หลายขยายตัวอย่างกว้างขวางมาจนถึงทุกวันนี้

การเขียนภาพสีน้ำมันนับว่า มีความยุ่งยากซับซ้อนมากกว่าการวาดภาพหรือการเขียนภาพสีน้ำ ทั้งในด้านการเตรียมวัสดุอุปกรณ์ กลวิธี และช่วงเวลาในการปฏิบัติงาน ซึ่งการเขียนภาพสีน้ำมันจะต้องใช้เวลานานกว่า สำหรับทางด้านการเตรียมวัสดุอุปกรณ์ นอกจากวัสดุอุปกรณ์สำหรับการเขียนภาพแล้ว การเขียนภาพสีน้ำมันจะต้องเตรียมพื้นรองรับ คือ ผ้าใบที่ขึงบนกรอบไม้ และทาสีรองพื้นบนผ้าใบอีกด้วย ต่างไปจากการวาดภาพหรือเขียนภาพสีน้ำที่ใช้กระดาษเป็นพื้นรองรับ ซึ่งไม่ต้องเตรียมการอะไรมากนัก

แม้การเขียนภาพสีน้ำมัน จะต้องเตรียมการค่อนข้างยุ่งยาก ต้องใช้เวลานาน บางกลวิธีต้องระบายสีทับซ้อนหลายครั้งหลายหน รวมทั้งการเปรอะเปื้อนและการทำความสะอาด แต่เมื่อการเขียนภาพสีน้ำมันเสร็จสิ้นลง ภาพเขียนสีน้ำมันจะให้ความรู้สึกหนักแน่นสง่างาม และให้ความรู้สึกภาคภูมิใจได้อย่างดีขึ้น” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 46)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงความเป็นมาของการระบายสีน้ำมัน ว่า

“...หลายคนยอมรับว่า ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 13 การระบายสีรูปคนมีปรากฏน้อยมาก อาจเป็นเพราะช่วงเวลานั้น คนไม่มีความสุขกำลังหนีคนด้วยกัน คนฝ่ายหนึ่งรุกราน ขับไล่คนอีกฝ่ายหนึ่ง นักประวัติศาสตร์ท่านหนึ่งชื่อ อารโนลด์ ฮอยเสอร์ (Arnold Hauser) กล่าวว่าช่วงเวลาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 4 ถึงคริสต์ศวรรษที่ 13 ไม่มีจิตรกรรมที่แสดงภาพคนเท่าๆ เลย (During this time nobody was capable of painting a human figure)

แม้ว่าช่วงระหว่างนั้นก็มีจิตรกรรม หรือการระบายสีภาพคนเหมือนกัน แต่เป็นการเขียนคนตามคริสต์ศาสนา ตามความเชื่อ ตามรูปแบบของพระเจ้า เช่น ในสมัยโกธิคการเขียนคนหนีคนเข้าเมือง ด้วยเหตุนี้คนจึงสร้างสถานที่เก็บความกลัวและความหวังเข้าไว้ด้วยกัน คือโบสถ์ และใช้รูปคนประกอบสถาปัตยกรรมเป็นศาสนสถาน ช่างเขียนก็คือ ช่างเขียน ฝึกกันมาอย่างไรจากครู ก็ทำแบบนั้น ไม่นอกแบบ นอกครู อาจจินตนาการได้ แต่สร้างภาพตามจินตนาการไม่ได้ จนกระทั่ง จัตโต ศิลปินฟลอเรนซ์ สร้างภาพคนตามที่เป็นจริงตามที่คนด้วยกันเห็นขึ้น ถือเป็นผู้ริเริ่มแนวการเขียนคนเหมือน คล้ายจริง ช่วงแรกก็น่าจะได้

ศิลปิน หรือจิตรกรช่วงเวลานั้นระบายสีฝุ่นผสมกาว บางทีก็ผสมไข่แดง ระบายบนผนัง หรือระบายบนกระดาษ เป็นการใช้การระบายสีเพื่อสนองความต้องการของศาสนา ของคนผู้ปกครอง คนผู้มีเงิน ขณะเดียวกันก็เริ่มใช้รงค์วัตถุ หรือผงสี สีผง (pigment) มาผสมกับน้ำมัน แทนที่จะใช้ไข่แดง โดยพระชื่อว่า ธีโอฟายล์ คักกีรุส์ (Theophile Kugierus) พระท่านนี้ทดลองผสมไข่แดง กับ น้ำมันลินสีด เป็นสื่อประสมสีสำหรับสีน้ำมัน เมื่อระบายแล้วนำไปตากแดด พบว่า น้ำมันแห้งได้ช้า สีเปลี่ยนเป็นสีคล้ำหมด สีขาวกลายเป็นสีเหลือง เป็นต้น

ในปี 1410 ที่เมืองหลวงด้านตะวันตกของพวกแฟลนเดอร์ มีจิตรกรหนุ่ม ชื่อว่า แจน แวน ไอค์ (Jan van eyck) ระบายสีฝุ่นผสมกับไข่แดงเคลือบด้วยน้ำมันลินสีด นำไปตากแดดตามแนวที่พระธีโอฟายส์ ทดลอง ตากทิ้งไว้สองวัน พบว่ามีรอยแตก ซึ่งก็ไม่ประสบผลสำเร็จ เท่าที่ต้องการ

ไม่ใช่ว่าจะยอมแพ้ง่ายๆ แวนไอค์ ไม่ท้อถอยพยายามใช้น้ำมันผสมสี ระบายโดยไม่ต้องนำไปตากแดด แล้วพบว่าน้ำมันแห้งด้วย ในที่สุดก็พบว่า น้ำมันลินสีด ซึ่งเรียกกันในสมัยนั้นว่า “white Bruges Vanish” ถอดความไว้ว่า เป็นสื่อประสมที่ใช้ได้สำหรับสีน้ำมันนั้นมีคุณสมบัติเป็นสีขาวใส ชื่อว่า บรูกเกส (Bruges) ตามชื่อเมือง

แวนไอค์ เริ่มใช้น้ำมันใสที่พบนี้ ผสมสีระบาย เห็นว่าสีสดใส และหากเพิ่มน้ำมัน ผสมสีเคลือบหลายชั้น ก็จะทำให้สดใสเพิ่มขึ้น เพิ่มให้หนาขึ้นได้ กล่าวได้ว่า แจน แวน ไอค์ เป็นผู้ค้นพบสีน้ำมันและน้ำมันผสมสี เป็นผู้ให้ประโยชน์แก่จิตรกรอย่างมากมายต่อมา

ในด้านเนื้อหาสาระแวนไอค์ เป็นผู้นำกระแสคิดต้านจิตรกรรมแบบโกธิคที่ยืดรูปทรงของคนให้สูงขึ้น ยาวขึ้น โดยให้ความคิดว่า หญิงและชาย ต้นไม้และสนาม ควรจะระบายตามที่เป็นจริง (The men and women, the trees and the fields be painted as they really are) และพยายามสร้างแนวร่วมจิตรกรร่วมสมัยกับเขา ให้เห็นความสำคัญของกระแสคิดค้นนี้ จนต่อมากลายเป็นสำนักเฟลมมิสช์สกูลร่วมกลุ่มจิตรกรได้สำเร็จ (สำนักเฟลมมิสช์) (Flemish school)

ถึงตรงนี้ สามารถสรุปได้ว่า ศิลปะเป็นผลงานที่มนุษย์ผู้มีปัญญา ผู้ได้รับการอบรมสั่งสอน จากคนรุ่นก่อนจนสามารถมีแนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบต่าง ๆ กัน และหากจะเรียกว่าเป็นศิลปิน หรือผู้สร้างในที่นี้ เราจะหมายถึงผู้ระบายสี (painter) หรือจิตรกร ซึ่งจะช่วยจำกัดกรอบความเข้าใจเหมือนๆ กัน” (อารี สุทธิพันธุ์. 2547: 2-3)

“เราเลือกการระบายสี (painting) หรือการถ่ายทอดรูปแบบด้วยสี โดยกำหนดประเด็นที่เราสนใจในการรับรู้ทางการเห็น ก็คือ การแสดงออกของรูปและพื้น และเราคาดหวังว่า ผู้ที่อ่านบทความนี้ควรมีความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับการเลือกของเรา ดังต่อไปนี้

1. ในเรื่องของการรับรู้ทางการเห็น จะต้องมีความเข้าใจกันว่า การรับรู้ทางการเห็นในกรอบของการแสดงออกนั้นจะต้องประกอบด้วย ก. เพิ่มแรงขับเคลื่อน หรือความเร็วในสิ่งที่เห็น ข. เปลี่ยนมุมมองของสิ่งที่เห็น และ ค. ย่อยสิ่งที่เห็นนั้นให้เป็นส่วนย่อย (motion, direction, reduction) ส่วนประกอบทั้งสามนี้เกี่ยวข้องกับเวลาและบริเวณว่างอย่างแนบแน่น (time-space)

2. ในการถ่ายทอดรูปแบบ จะต้องเข้าใจชัดเจนว่า การลงสีกับการระยายสีต่างกัน (coloring and painting) เมื่อเลือกระบายสีก็เป็นที่เข้าใจชัดเจนว่า ระบายสีบนระนาบรองรับ แล้วจะได้ภาพลักษณ์สี (color image) เป็นเสมือนรูป และบริเวณว่างของระนาบรองรับ เป็นเสมือนพื้น รูป และพื้นมีลักษณะแน่นอนตามทิศทางบนโลกเท่าที่รับรู้กัน แต่ถ้าอยู่นอกโลกก็จะไร้ทิศทาง และไร้น้ำหนักหลากหลายมิติ

3. ภาพลักษณ์สี อาจมีรูปร่างภายนอกกำหนดให้เห็นชัดเจน หรือพร่ามัว อาจแสดงให้รู้สึกเกี่ยวกับความเร็ว แรง ความเคลื่อนไหว นอกเหนือจากสามมิติ กว้างยาวหนาสูง ผู้สร้างรอยภาพลักษณ์สีอาจมาจากโลกภายใน โลกของจิต สรุปได้ว่ารูปร่างของภาพลักษณะสีที่สร้างสรรค์นั้น สามารถสื่อระหว่างกันได้เป็นไปตามความต้องการของผู้สร้าง

4. ภาพลักษณ์สีอาจจะเห็นได้เป็นรูปเดียว หรือหลากหลายในกรอบที่กำหนดให้ เช่น กรอบกว้าง $\times$ ยาว ขนาดต่างๆ กัน คือ $1 \times 1.414$, $1 \times 1.5$, $1 \times 1.618$, $1 \times 1.7807$ และ $1 \times 2$ ขนาดต่างๆ เหล่านี้คงที่ ทำให้การถ่ายทอดรูปแบบในกรอบคงที่ ความรู้สึกสมดุลก็คงที่ ผู้สร้างอาจใช้กรอบเพื่อให้เกิดการขับเคลื่อนทางการเห็นได้ โดยยึดกรอบตามความต้องการ แล้วกำหนดตำแหน่งของสาระภาพลักษณ์ (Image essence) ตามความสมดุลเคลื่อนที่นั้นๆ (Dynamic balance)

5. ภาพลักษณ์สีที่เป็นเสมือนรูป และพื้นประสานกันให้เกิดการรับรู้ได้นั้น สามารถสลับเป็นพื้นกับรูปได้ ตามทิศทาง ตำแหน่ง และน้ำหนักบนโลก หากอยู่บนโลกซึ่งไร้ทิศทางและน้ำหนัก รูปและพื้นก็จะเปลี่ยนเป็นบริเวณว่างส่วนบวก และบริเวณว่างส่วนลบ (Positive space-negative space)

6. ภาพลักษณ์สีที่รับรู้ได้นั้น เปรียบเสมือนเป็นแหล่งความเบิกบานพอใจของผู้สร้าง เป็นวัตถุของความเพลิดเพลิน (objects of delight) หรืออาจเป็นวัตถุของความใฝ่รู้ก็ได้ ดังนั้น ผลของภาพลักษณ์สี สามารถตั้งชื่อได้หลากหลายตามความต้องการของผู้สร้าง ตามเจตจำนงอันเสรีของศิลปิน หรือตามกลุ่มของผู้สร้างนั้นๆ

7. การวิเคราะห์ภาพลักษณ์สี มีแนวทางในการดำเนินการ 4 แนวทาง คือ 1.มองจากรูปแบบของผู้อุปการะ 2.มองจากสถาบันศิลปะในสังคม 3.มองจากรูปแบบการเรียนการสอน 4.มองจากทัศนะคติของผู้สร้าง กล่าวได้ว่าการวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรม สามารถวิเคราะห์ได้ตามแนวทางใดแนวทางหนึ่ง หรือหลายแนวทาง (อารี สุทธิพันธุ์. 2545: 5-6)"

### 2.5.1.2 สี และการใช้สี

หากจะกล่าวถึงสี ในแง่มุมของการมองเห็น เราจะเห็นสีอยู่มากมายในธรรมชาติ เมื่อมนุษย์ใช้ธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ สีที่มีอยู่ในธรรมชาติย่อมเข้ามาเกี่ยวพันกับการถ่ายทอดงานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไม่ว่าศิลปินจะเลือกถ่ายทอดสีตามที่ตาเห็น หรือเลือกถ่ายทอดตามความรู้สึกก็ตาม ในเชิงพรรณนาความเกี่ยวพันของธรรมชาติและสี นั้น เทพศิริ สุขโสภา ได้แสดงทรรศนะว่า

นับแต่วัยเยาว์ทีเดียว จิตใจของมนุษย์เกี่ยวพันกับเรื่องของสีสัน... วันต่างๆ บางคนจะเห็นเป็นสีอะไรก็ตาม แต่ความจริงวันทุกวันก็เหมือนกันหมด สดใสด้วยเมฆสีม่วงเป็นเกล็ดๆ ลอยอยู่ในแสงเงินแสงทองตอนเช้าตรู่ ยอดไม้ทุกยอดที่เห็นรำไรใกล้บ้างไกลบ้าง มีสีเขียวครามอ่อนจางด้วยหมอกขาวแผ่คลุม เสียงนกแรกร้องกังวาน ตามลานบ้านพวกไก่เริ่มเขี่ยใบไม้แห้งที่ชื้นน้ำค้าง พอฟ้าสางสาดลำแสงฝ่าหมอกมาสัมผัสแผ่วๆ ตามสนามหญ้า ชายคาบ้าน ผ่านระหว่างต้นไม้ ทำให้เกิดทางยาวๆ ของแสงและเงางดงาม น้ำค้างตามใบไม้ใบหญ้าที่กำลังพลิกไหวในลมอ่อนๆ สะท้อนประกายแพรวพราวเหมือนกระพริบตา ดอกไม้ตลอดจนดอกหญ้า นับไม่ถ้วนต่างมีสีสดใส พอสายเข้าแดดแผดกล้า สว่างโล่ง จนรอบตัวเราไม่มีที่ไหนเลยขมุกขมัว พอยามเที่ยงแดดร้อนรุนแรงแสงจัดจ้า เงาของต้นไม้ใบไม้และทุกๆ อย่างเข้มข้นเหมือนกับว่า มีแต่แสงสว่างขาวกับเงาดำเข้มตัดกัน ครั้นถึงตอนเย็นแดดรอนๆ อ่อนแสงลง เมฆสีม่วงเป็นเกล็ดๆ ขลิบตามขอบด้วยสีทองก็กลับมาอีก พร้อมกับลำแสงสีส้มสุกพวยพุ่งเป็นทางๆ บนท้องฟ้าเช่นเดียวกับตอนเช้า ตามสุมทุมพุ่มไม้ก็มีหมอกควันสยายแผ่คลุม นกพากันร้องพลางบินกลับรัง ช่างเหมือนตอนเช้าเสียจนกระทั่ง ถ้าถ่ายรูปหรือเขียนเป็นภาพออกมา ก็แทบจะบอกไม่ถูกเลยว่าเป็นเช้าหรือเป็นเย็น เว้นแต่ตาของศิลปิน ซึ่งประณีตเสียจนกระทั่งสังเกตเห็นความหดหู่ของใบไม้ที่ม้วนบิด และดอกไม้ทั้งหลายเฉา ด้วยกำแสงมาแต่ตอนสาย วันแต่ละวันคล้ายๆ กันอย่างนี้ ไม่มีอะไรส่อว่าเป็นวันอาทิตย์หรือวันอื่นใด แต่ให้ความรู้สึกอิ่มเอิบสดชื่น หรือเศร้าสร้อยพิเศษแก่เราบ้างในบางวันตามแต่ฤดูกาล

จะเห็นได้ว่า ใบไม้ในเวลาเช้าเขียวไม่เท่ากันกับตอนเย็น เพราะตอนเช้าใบไม้เขียวใสดูสดชื่นด้วยได้ซุบน้ำค้างมาตลอดคืน แต่ตกตอนเย็น เราเห็นสีเขียวเหี่ยวแห้ง ด้วยแสงแดดแผดเผา ใครๆ ก็รู้สึกได้เช่นนี้ แต่ที่จะให้ถ่ายออกมาเป็นงานศิลปะ เช่น ให้เขียนเป็นภาพดังที่ใจรู้สึกนั้นแสนยาก ทำอย่างไรจึงจะผสมสีให้เขียวอย่างสดชื่นหรือแห้งได้ ไม่แต่เท่านี้สีของใบไม้ยังเปลี่ยนไปตามบรรยากาศ เช่น เมื่อมีแสงผีตากผ้าอ้อมสุกสว่างส่องมาในเวลาเย็น เปลี่ยนใบไม้เขียวๆ ทุกใบให้กลายเป็นสีทอง เวลาเช่นนี้ เรารู้สึกว่าใบไม้ดูจะไม่ใช่สีเขียวเสียเลย

ลองมองไปที่ต้นไม้ใหญ่สักต้นหนึ่ง แล้วพิจารณาใบไม้อันนับไม่ถ้วน ซึ่งมีลักษณะแบบบางสลับซับซ้อนเป็นพุ่มมหึมา มันพากันพลิกไหว มีเสียงใบกระทบกันในลมและแดดเที่ยง เวลาดูไกลๆ จะเห็นใบเขียวของมันเป็นประกายขาวๆ ด้วยสะท้อนแสงเหมือนกระจกเวลาฉายสะท้อน หรือเป็นสีครามจากท้องฟ้า เราจะพบว่ามีสีอื่นๆ มาแอบแฝงอยู่กับใบสีเขียวๆ

เมื่อพิจารณารอบๆ ต้นด้วยการหรี่ตา จะพบว่าด้านที่แสงสว่างเข้ามามีสีเขียวสดใส ในขณะเดียวกันด้านที่เป็นเงาเราจะเห็นเป็นสีเขียวทึบ ใบไม้บนต้นเดียวยังเห็นเขียวไปหลายๆ อย่าง สีเปลี่ยนแปรไปเสมอ ไม่มีสีแท้ๆ อยู่ที่ใดเลย เขียวใส เขียวคล้ำ ประเดี๋ยวก็ดำ ประเดี๋ยวก็เป็นสีทอง บันดาลให้เรารู้สึกสดชื่นหรือเศร้าเปล่าเปลี่ยวไปต่างๆ นาๆ

แต่ใบไม้ก็ใช่ จะมีแต่สีภายนอกเช่นแดดมาเปลี่ยนก็หามิได้ แม้สีในตัวของมันเองก็เปลี่ยนเมื่อยามแล้ง ต้นไม้เหมือนกับตายแห้ง มีแต่กิ่งโปร่งๆ เปลือยเปล่า คืนหนึ่งฝนตกพายุพัดจัด แล้วก็สงบตื่นเช้า เราพบภาพเศร้าๆ ของความแห้งแล้งหายไปสิ้นในชั่วคืนเดียว ทุกสิ่งทุกอย่างชุ่มชื่นขึ้นอย่างฉับพลัน ตามพื้นมีน้ำขุ่นนองขังรวมกันอยู่ตามแอ่งทั่วไป เปลือกหนาของต้นไม้อมน้ำจนดำเข้ม ทุกกิ่งก้านเต็มด้วยปุ่ม ตุ่มตา และใบสีชมพูอมแดงอ่อนๆ เหมือนสีผิวของเด็กแบเบาะ

ครั้นนานวัน สีชมพูของใบนั้นค่อยๆ เปลี่ยนคล้ายกับสีชมพู เคลื่อนตัวไปสู่สีเขียว เกิดการผสมผสานของสองสี ระหว่างการเปลี่ยนแปลงนี้ เราบอกไม่ได้ว่าใบไม้เป็นสีอะไร ดูก้ำกึ่งกัน ภายหลังจากนั้น เราพบว่าสีชมพูระเรื่อเริ่มเจือจางมีสีเขียวสดใสมาครอง แต่มันก็หาหยุดเปลี่ยนสีไม่ จากเขียวใสไปสู่เขียวแก่ และในที่สุดกลายเป็นสีเหลืองเมื่อเตรียมจะร่วงหล่นใบไม้หลายชนิด เช่น ใบกระท้อนมีสีแดงแสด ใบขนุนมีสีส้มสุกเมื่อแก่ แล้วพากันหล่นพรูๆ ลงมาทั้งวันทั้งคืน เพื่อจะกลายเป็นสีน้ำตาลแห่งความตาย

สีน้ำตาลแห่งความตาย ดูคล้ายกับไล่ตามสีเขียวของความมีชีวิต สีเขียวของความมีชีวิต อันก่อความกระปรี้กระเปร่านั้นเล่า ก็ไล่ตามสีชมพูอมแดงอ่อนๆ อันเป็นสีของสิ่งแบบบางหรือเกิดใหม่ ความตายไล่หลังชีวิตและการกำเนิดอยู่ที่ใบไม้ทุกใบทุกวัน เป็นเช่นนี้ชั่วนาตาปี แต่ต้นไม้ใหญ่ที่ข้างบ้านของเรา ที่ริมโรงเรียนหรือตามทางเดินก็จะคงอยู่ ต้นเก่าเรารู้สึกว่ามันไม่ได้เปลี่ยนไป ต้นใหญ่โตขึ้นและแผ่กิ่งออกไปรอบๆ ให้ร่ม ในขณะที่ความตายของมันไล่เล่นกับความเกิดอยู่ทุกอณูของใบไม้ อันนับไม่ถ้วน ปลิดใบไม้ลงทุกใบ แต่ตาของใบใหม่ๆ ก็แทงทะลุกิ่งเล็กๆ ออกมาไม่รู้จักหยุดจักหย่อน มันเปลี่ยนใบของมันทุกปี มีแต่ใจของเราที่ยังรู้สึกว่ามันคงเดิม

แล้ววันหนึ่ง สีน้ำตาลแห่งความตายก็จะเอาชนะต้นไม้นั้น จนไม่อาจกลับมาเขียวอีก สีน้ำตาลอันหดหู่เหมือนดังสิ่งของฤดูร้อนที่เปลี่ยนพืชพันธุ์ทุกอย่างเป็นสีน้ำตาลเสียสิ้น พื้นดินจะแห้งเมื่อปราศจากน้ำ มีสีสันเหมือนกับทะเลทรายแล้ง ใบไม้เหี่ยว ต้นไม้ที่ผุจนเปลือกล่อน ซ้ำมีไฟป่าปะทุลุกลามเปลี่ยนป่าเป็นสีดำ พาเอาเขม่าสีคล้ำคลุ้งลอยปะปนไปในฝุ่นแห้ง ที่ฟุ้งขึ้นจากพื้นด้วยลมร้อน สีน้ำตาลอันหม่นหมองครองอยู่ในสภาพเหล่านี้มันคือ สีของความหดหู่ ความวิบัติและความตาย

แต่ก่อนที่สีน้ำตาลแห่งความตายจะครอบครองต้นไม้ใหญ่ ต้นไม่นั้นได้สลัดเมล็ดลอยกระจายไปหล่นไกลๆ แล้วงอกขึ้นเป็นชีวิตเขียวใหม่ สีเขียวของชีวิต ซึ่งหมายถึง สิ่งซึ่งมีน้ำเหมือนผลฟัก บวบ ผลไม้ กระทั่งพืชเล็กๆ เช่น ตะไคร่ไปจนถึงไม้ใหญ่ ผลใบแล้วแสงแดดสีทองก็จะส่องมา แต่งเติมสีสันด้วยการประสานสีลงบนใบนั้น สำหรับศิลปินเขาจะเห็นลึกซึ้งสักเพียงใด จึงสามารถกลั่นกรองเอาสีสันที่ซับซ้อนมาสะท้อนลงในศิลปกรรม ทำให้เราสดชื่นแจ่มใส ทำให้จิตใจของเราเบิกบานท่วมท้นด้วยสีอันลึกซึ้งจากดวงตาของเขา ... (เทพศิริ สุขโสภา. 2518 : 197-202)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความเกี่ยวพันของธรรมชาติและสี รวมถึงการพบสีจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่ไม่สามารถอธิบายได้อย่างชัดเจน ว่า

ธรรมชาติก่อกำเนิดสีสันอันงดงาม ไม่ว่าจะเป็นสีของท้องฟ้า ต้นไม้ ดอกไม้ แมลง อัญมณี ฯลฯ หรือแม้แต่สีสันจากภูเขาไฟระเบิดก็โดดเด่นนัก มนุษย์เองก็รู้จักสร้างสรรค์สีอย่างสวยงาม ไม่ว่าจะเป็นแสงสีในงานประติมากรรม งานโฆษณา สื่อโทรทัศน์ ฯลฯ นอกจากเราจะพบสีที่สัมพันธ์กับแสงต่างๆ แล้ว เรายังอาจจะพบสีจากปรากฏการณ์ต่างๆ ที่อธิบายได้ไม่ชัดเจนอีกด้วย เช่น การที่เราเห็นสีจากการกดนิ้วลงบนเปลือกตา การเห็นสีจากการที่ศีรษะกระทบกระเทือนทันทีทันใด การเห็นสีหลังจากการเสพยาเสพย์ติด การเห็นสีในความฝัน หรือการเห็นภาพภายหลัง (afterimage) ตัวอย่างเช่น หลังจากการเพ่งมองไปที่สีแดงสักครู่ แล้วเลื่อนสายตาไปยังกระดาษขาว ก็จะปรากฏภาพภายหลังสีตรงข้าม คือ สีเขียว (สีเขียวอ่อน) ขึ้น เป็นต้น (ทดลองสีอื่นๆ) แม้เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาของบริเวณรับภาพหรือเรตินา (retina) ในตาของเรา รวมทั้งปฏิกิริยาพื้นผิวของวัตถุซึ่งสัมพันธ์กับแสง (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 18)

เมื่อแสงมีความสัมพันธ์กับการมองเห็น และทำให้เห็นเป็นสี นั้น สามารถอธิบายได้ด้วยหลักการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่ง สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของการค้นพบสีแสง และเกี่ยวกับสีของวิทยาศาสตร์ กับสีของศิลปะ ไว้ดังนี้

"... การค้นคว้าเกี่ยวกับธรรมชาติของสี (Nature of color) ที่เกิดจากรังสีของแสงได้ถูกค้นพบจริง ๆ นั้น เมื่อปี 1666 โดยนักวิทยาศาสตร์ผู้มีชื่อเสียงคือ Sir Issac Newton (McCarter & Gilbert : 1987 : 106) ได้ทดลองปล่อยให้ลำแสงผ่านแท่งแก้วปริซึม (Prism) แล้วกระจายรังสีออกมาเป็น 6 สี คือ 1) สีม่วง (Violet) 2) น้ำเงิน (Blue) 3) เขียว (Green) 4) เหลือง (Yellow) 5) ส้ม (Orange) 6) แดง (Red) ...

การค้นพบของนิวตัน ต่อมาก็ได้มีผู้นำมาทำการค้นคว้าเรื่องสีกันอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น ซึ่งทั้งนี้แล้วแต่หลักการและจุดประสงค์ของการเรียนรู้ ซึ่งอาจจำแนกเป็นแนวทางสำคัญ ๆ ดังนี้

ก. สีของวิทยาศาสตร์ เป็นการศึกษาเชิงกายภาพของสี (Physics of light) โดยมีจุดประสงค์ของการเรียนรู้เกี่ยวกับปรากฏการณ์เชิงกายภาพของแสง เพื่อให้ได้มาซึ่งสีกับปฏิกิริยาการรับรู้ที่เกิดขึ้นกับตัวเราในเชิงกายภาพ (Physiological responses) ดังเช่น การค้นคว้าของ Anders Jonas Angstrom และเป็นผู้คิดหน่วยวัดคลื่นแสง โดยที่การรับรู้ทางการเห็นของสีของคนเรานั้น สามารถรับรู้ทางการเห็นได้ก็เพราะด้วยความถี่ของคลื่นแสงระหว่าง 400-700 มิลลิไมครอน (A.U. : Angstrom Unit)

หรืออีกแนวทางหนึ่งเป็นการเรียนรู้ ที่เป็นเป้าหมายของการรับรู้ใจเชิงจิตวิทยา (Psychological responses) ดังที่ Load William Thomson Kelvin ศึกษาจากอุณหภูมิของแสงที่เกิดจากการแผ่รังสี (Radiation temperature) นั้นทำให้การมองเห็นสีต่าง ๆ จากอุณหภูมิที่ต่างกัน และรวมทั้งสีที่เกิดตามอุณหภูมิที่ต่างกันนี้ทำให้ร่างกายอบอุ่นหรือเย็นที่มีปฏิกิริยาต่อร่างกายเป็นการกระตุ้นการไหลวนของโลหิต เป็นต้น แต่แนวทางของการเรียนรู้ดังกล่าว เป็นการเรียนรู้เกี่ยวกับสีของแสง (Color of light) ซึ่งเป็นสีในเชิงวิทยาศาสตร์ (Scientific color) เท่านั้น ดังนั้นการเรียนรู้เกี่ยวกับสีที่กล่าวมานี้มิได้เป็นเป้าหมายของข้อเขียนนี้แต่อย่างใด แต่ที่นำมากล่าวไว้ก็เพื่อเป็นการเปรียบเทียบกับการเรียนรู้เรื่องสีของศิลปะเท่านั้น

ข. สีของศิลปะ เป็นการเรียนรู้ระหว่างสีกับการเห็นเพื่อให้ได้มาซึ่งการรับรู้ในเชิงสุนทรียภาพ (Aesthetic responses) เป็นเป้าหมายหลัก ทั้งนี้เพื่อสนองการรับรู้ด้านจิตใจ ความรู้สึกนึกคิดส่วนตน อันเป็นคุณค่าประจำตัวของความเป็นมนุษย์เท่านั้น การใช้สีในศิลปะมิได้เป็นไปตามข้อเท็จจริงหรือตามที่ค้นคว้าในเชิงของวิทยาศาสตร์ แต่เป็นเพียงการนำวัตถุดิบตามธรรมชาติที่ปรากฏเป็นสีเท่าที่หาได้ นำมาคิดใช้เป็น สื่อวัสดุ (Media) ในการแสดงออกของตนเองเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตาม มนุษย์นำสีจากวัตถุมาใช้ได้อย่างสมบูรณ์ก่อนความเจริญทางวิทยาศาสตร์จะค้นพบ ดังเช่น การใช้สีวัตถุเขียนภาพผนังถ้ำของมนุษย์สมัยก่อนประวัติศาสตร์ เป็นต้น สีวัตถุดังกล่าวหมายถึงความเป็นสีของเนื้อวัตถุ (Color pigments) ซึ่งมีคุณสมบัติที่ปรับตัวได้ (Plastic element) อันหนึ่ง ดังนั้น ทฤษฎีสีของศิลปะจึงขึ้นอยู่กับความเป็นสีของวัตถุที่มองเห็นเป็นปัจจัยสำคัญมากกว่าสิ่งอื่น (สุชาติ สุทธิ. 2535. 85-87)

หากเราเชื่อว่าการรับรู้เกี่ยวกับสีนั้นมีความสัมพันธ์กับแสง และสัมพันธ์กับการมองเห็นทางตา สิ่งเหล่านี้เป็นความเชื่อในเชิงวิทยาศาสตร์ที่สามารถอธิบายได้ โดยที่ผ่านมามีผู้สนใจศึกษาเกี่ยวกับเรื่องนี้มากมาย และทำให้เกิดทฤษฎีเกี่ยวกับการรับรู้หลายทฤษฎี มีทฤษฎีหนึ่งเกี่ยวกับสีแสง ที่เชื่อว่าแสงเป็นพลังงาน และเป็นอนุภาค นั้น ซึ่ง รัจรี นพเกตุ ได้สรุปไว้ว่า

สี ในที่นี้หมายถึง แสงสี คุณสมบัติของมันได้กล่าวมาแล้ว ... ซึ่งสรุปได้ว่า

1. เป็นพลังงานแม่เหล็กไฟฟ้าซึ่งแผ่รังสีออกไปในรูปของคลื่น ขนาดของคลื่นต่างๆ กัน ทำให้เกิดแสงสีต่าง ๆ กัน

2. เป็นอนุภาคเล็ก ๆ ที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า เรียก โฟตอน (Photon) ซึ่งเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงของคลื่นด้วยอัตราเร็วที่ขึ้นอยู่กับตัวกลางที่มันผ่านและมันจะมีการหักเหบ้างถ้าตัวกลางมีความหนาแน่นต่างกัน เช่น การหักเหของแสงด้วยเลนส์ เป็นต้น

การรับรู้เรื่องสี หมายถึง ความสามารถในการแยกแสงสีต่าง ๆ ตามความแตกต่างของความยาวคลื่น นักปรัชญา นักฟิสิคส์ กวี ศิลปิน นักจิตวิทยา ต่างก็ให้ความสนใจศึกษา ทั้งนี้เพราะมีความแตกต่างระหว่างบุคคลมาก มีตัวแปรอื่นเป็นต้นว่า การเรียนรู้ ประสบการณ์ บุคลิกภาพ อารมณ์แรงจูงใจ ฯลฯ เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเป็นอย่างมาก ... การรับรู้เรื่องสีเป็นประสบการณ์ส่วนบุคคล เรายากที่จะทราบว่าการรับรู้สีแดงของนาย ก จะเหมือนของนาย ข หรือไม่ ทั้ง ๆ ที่เป็นสีแดงเดียวกัน ในศตวรรษที่ 17 ไอแซค นิวตัน (Isaac Newton) พบว่าถ้าให้แสงอาทิตย์ขนาดเท่าปลายเข็มผ่านแท่งแก้วสามเหลี่ยม (Prism) มันจะหักเหและกระจายออกมาเป็นสีต่าง ๆ ด้วยขนาดคลื่นต่าง ๆ กัน และเป็นแสงที่นัยน์ตาเราสามารถมองเห็นได้ เรียกสีสเปค ... (รัจรี นพเกตุ. 2540: 91-92)

เกี่ยวกับสีมีทฤษฎีมากมายหลายทฤษฎีในหลายยุคสมัย ในส่วนที่เกี่ยวกับสีเสคตรัมหรือสีรุ้งและเกี่ยวข้องกับศิลปิน นั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวว่า

การผสมสีของศิลปินเพื่อให้ได้สีสดใสดังสีสเปคตรัมหรือสีรุ้ง ไม่อาจผสมให้เกิดขึ้นได้ด้วยสีพื้นฐาน แดง เหลือง น้ำเงิน เมื่อย้อนไปยังวงสียุคเริ่มแรกของ โมเซส แฮร์ริส ในปี ค.ศ. 1766 แฮร์ริส กล่าวเตือนว่า การผสมสีพื้นฐานเพื่อให้ได้สีกลาง (สีขั้นที่สอง) สีที่ได้จะสกปรก “สมมุติว่า เราต้องการสีส้ม จริงอยู่สีแดงผสมสีเหลืองจะได้สีส้ม แต่ถ้านำสีแดงส้มผสมกับสีเหลืองส้ม จะได้สีแดงที่ดีกว่า” ก็เช่นเดียวกับสีเขียว สีม่วงเพอร์เพิล และสีแท้บริสุทธิ์อื่นๆ ศิลปินจะต้องหาสีอันสดใสอื่นๆ มาใช้ นอกเหนือจากสีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน ไม่ว่าจะเป็นสีแดงเวอร์มิเลียน (vermilion) สีส้มแคดเมียม (cadmium orange) สีเหลืองเลมอน (lemon yellow) สีน้ำเงินอัลตรามาริน (ultramarine) สีน้ำเงินโคบอลท์ (cobalt blue) ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535. 42-43)

จากการทดลองและค้นพบแสงสเปคตรัมของนิวตัน ด้านหนึ่งของแสงสเปคตรัม คือ สีคราม (indigo or blue-purple) และอีกด้านหนึ่ง คือ สีแดง ซึ่งกลืนเข้าไปสู่สีม่วงเพอร์เพิล นิวตันมองเห็นความสัมพันธ์ของแสงสเปคตรัมทั้งสองด้าน จึงได้นำแสงสเปคตรัมทั้งสองด้านนั้น มาวางต่อกันในวงสี และเขาก็พบว่า ปลายแสงสเปคตรัมทั้งสองด้าน เมื่อนำมาต่อกันแล้วจะได้สีที่เจ็ดขึ้น คือ สีม่วงหรือสีม่วงเพอร์เพิล โดยที่สีม่วงมีสภาพเป็นสีเชื่อมต่อในวงสี

ทฤษฎีสีบนพื้นฐานสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน นับว่าเป็นที่นิยมกันมากในยุโรป ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 สีแดง เหลือง น้ำเงิน ในวงสีเรียกว่า สีหลักหรือสีขั้นที่หนึ่ง (primary colors) ซึ่งเชื่อกันว่าสีเหล่านี้ไม่สามารถจะผสมจากสีอื่นใดก็ได้ เมื่อนำสีคู่ใดคู่หนึ่งของสีหลักผสมกันก็จะได้สีขั้นที่สอง (secondary colors) คือ สีเหลือง + สีน้ำเงิน = สีเขียว สีเหลือง + สีแดง = สีส้ม สีแดง + สีน้ำเงิน = สีม่วง และถ้าผสมสีขั้นที่หนึ่งและสอง ซึ่งอยู่ใกล้กันในวงสีก็จะได้สีขั้นที่สาม (tertiaries) คือ สีเหลือง-ส้ม สีส้ม-แดง สีแดง-ม่วง สีม่วง-น้ำเงิน สีน้ำเงิน-เขียว สีเขียว-เหลือง

เฮอร์เบิร์ต อี. อีฟส์ (Herbert E. Ives) ได้ออกแบบวงสีอีกวงหนึ่ง สำหรับการผสมสีย้อมและเนื้อสี โดยกำหนดสีหลัก 3 สี คือ สีแดงมาเจนตา สีเหลือง และสีน้ำเงินไซแอน นักฟิสิกส์ที่ทำงานเกี่ยวกับแสงก็จะกำหนดสีหลัก คือ สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน (M.E. Bevlin ใช้สีน้ำเงินม่วง/ blue-violet) บางทฤษฎีก็กำหนดสีพื้นฐานตามการมองเห็นของมนุษย์ (human vision) ต่อธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เช่น ทฤษฎีสีของออสท์วอลด์ (W. Ostwald) นักเคมีฟิสิกส์ชาวเยอรมัน ซึ่งกำหนดสีหลัก 4 สี คือ สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีแดง หรือวงสีของมันเซลล์ (Albert Munsell’s Wheel) ซึ่งกำหนดสีหลักหรือสีสำคัญไว้ 5 สี คือ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีม่วงเพอร์เพิล

วงสีทุกวงมักจะกำหนดให้สีตรงข้าม ซึ่งมีความแตกต่างกันชัดเจน เป็นสีคู่ประกอบ (complementary) เมื่อวางสีคู่ประกอบไว้ด้วยกัน ต่างก็จะผลักดันกันและกันให้โดดเด่นยิ่งขึ้น อันเป็นสภาพสีขัดแย้งพร้อมกัน (simultaneous contrast) เมื่อผสมสีคู่ประกอบเข้าด้วยกัน จะได้สีแกมเทาหรือลดความเข้มข้นลง และถ้าผสมสีคู่ประกอบปริมาณใกล้เคียงกัน ก็จะได้สีกลาง (neutral) คือ ไม่แสดงลักษณะสีใดสีหนึ่งในสีคู่ประกอบนั้น ส่วนสีขัดแย้งสืบเนื่อง (successive contrast) เกิดจากภาพภายหลัง ซึ่งเราจ้องมองไปยังสีใดสีหนึ่ง และหลังจากนั้นก็จะมองเห็นสีตรงข้าม หรือสี

คู่ประกอบตามมา ปรากฏการณ์เช่นนี้เกิดจากการชดเชยของสายตา เมื่อสีคู่ประกอบแยกกันอยู่เพียงสีใดสีหนึ่ง ถ้าเราวางสีเทากลาง (neutral gray) ลงบนพื้นสีเหลือง สีเทากลางนั้นจะแสดงปรากฏการณ์สีออกม่วง ในทางตรงกันข้าม ถ้าเราวางสีเทากลางลงบนพื้นสีม่วง สีเทากลางก็จะแสดงปรากฏการณ์สีออกเหลือง ซึ่งเป็นสีคู่ประกอบของสีม่วง และจะแสดงปรากฏการณ์เช่นนี้กับสีคู่ประกอบอื่นๆ ด้วย

เชฟเริล (M. Chevreul) ได้กำหนดสีคู่ประกอบขึ้นอีกลักษณะหนึ่งด้วย คือ สีแยกตรงข้าม (split complements) ซึ่งเกิดจากสีแท้สีใดสีหนึ่ง คู่ประกอบกับสี 2 สีข้างสีตรงข้าม (ซ้าย-ขวา) เช่น สีแยกตรงข้ามของสีเหลือง คือ สีแดงม่วงและสีน้ำเงินม่วง (พิจารณาวงสีพื้นฐาน เหลือง แดง น้ำเงิน)

ถ้าพิจารณาถึงความสัมพันธ์ของสีในวงสี เราเรียกว่า ความกลมกลืนของสี (color harmony) ซึ่งเป็นการใช้สีตั้งแต่ 2 สีขึ้นไปให้กลมกลืนกัน ส่วนสีกลมกลืนเอกรงค์ (monochromatic harmony) เป็นการใช้สีเพียงสีใดสีหนึ่ง ซึ่งมีน้ำหนักอ่อนแก่หลายน้ำหนักให้กลมกลืนกัน สีกลมกลืนคล้ายกัน (analogous harmony) เกิดจากสีที่อยู่ใกล้เคียงกันในวงสี เช่น กลุ่มสีส้ม สีเหลืองส้ม และสีเหลือง เป็นต้น สีกลมกลืนสามเส้า (triad harmony) เป็นการใช้สี 3 สีจากวงสี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สีสามเส้าของสีขั้นที่หนึ่ง สีขั้นที่สอง และสีขั้นที่สาม นำมาใช้ร่วมกัน นอกจากนี้ ยังมีแนวคิดเกี่ยวกับการใช้สีตัดกัน และกลมกลืนกันอีกมากมายหลายแนวคิด ซึ่งก่อให้เกิดประโยชน์กับนักออกแบบหรือศิลปินตลอดมา (วิรุณ. 2535 : หน้า 18-20)

มีทฤษฎีสี ที่กล่าวกันว่าส่งอิทธิพลต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสต์ และนีโออิมเพรสชันนิสต์ คือ ทฤษฎีสีที่ค้นพบโดย เชฟเริล (Michel Eugine Chevreul) ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

จากการค้นพบสภาพการตัดกันของสีที่แสดงการตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ และปรากฏการณ์สืบเนื่อง (simultaneous and successive contrast) รวมทั้งการผสมสีตามที่มองเห็น (visual color mixture) ได้ส่งอิทธิพลไปสู่ศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ ศิลปินนีโออิมเพรสชันนิสต์ของฝรั่งเศสในช่วงครึ่งหลังคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นอย่างยิ่ง ศิลปินต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเดอลาครัวซ์ พีส์ซาร์โร ฟานโกะ เซอราท์ ซิยาค เดอโลเนย์ ล้วนชื่นชมกับหลักการของเชฟเริลด้วยกันทั้งสิ้น หรืออาจกล่าวได้ว่า การเขียนภาพในกระบวนแบบอนุภาค (pointillist style) ซึ่งระบายสีเป็นจุด เพื่อให้จุดสีมีผลกระทบต่อสายตา หรือผสานกันในการมองเห็นนั้น มีผลมาจากทฤษฎีของเชฟเริลไม่มากก็น้อย

เชฟเริล กล่าวถึง “การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์” (simultaneous contrast) ว่า “ถ้าเรามองไปที่แถบสี ซึ่งมีน้ำหนักต่างกัน 2 แถบสี หรือแถบสี 2 แถบสี ซึ่งมีน้ำหนักเท่ากันแต่สีแตกต่างกัน วางอยู่ชิดกัน...ตาของเราจะรับภาพครั้งแรกด้วยอิทธิพลความเข้มของสี (intensity of color) และต่อมาเราจะรับภาพองค์ประกอบของการมองเห็นสี 2 สี ที่วางอยู่ด้วยกันอย่างสัมพันธ์เฉพาะตัว”

การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ของความส่องสว่าง (brightness) สีที่สว่าง (light colors) มีแนวโน้มที่จะเห็นเด่นชัดในสีมืด (dark colors) ซึ่งให้ความรู้สึกลึก และสีมืดมีแนวโน้มที่จะเด่นชัดท่ามกลางการส่องสว่างของสีสว่าง ตามตัวอย่างข้างล่าง พื้นที่สีเทาจะปรากฏว่ามืดเมื่ออยู่ท่ามกลางสีสว่าง และปรากฏว่าสว่างเมื่ออยู่ท่ามกลางสีมืด ซึ่งให้ความรู้สึกลึก

เมื่อสีซึ่งมีน้ำหนักสี (values) แตกต่างกันวางอยู่ชิดติดกัน การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์อาจจะเป็นต้นเหตุสำคัญสำหรับการเกิดรอยต่อ (fluted effect) คือ เมื่อน้ำหนักสีที่แตกต่างวางอยู่ติดกัน ขอบที่ชิดติดกันมีแนวโน้มที่จะปรับให้เห็นแนวตัดกันเด่นชัดขึ้น

ในการตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ของสี ผลกระทบของภาพภายหลัง (afterimage) เป็นปรากฏการณ์ที่เราสามารถสังเกตเห็นได้ เราอาจจะสังเกตจากภาพสีขาวดำในเบื้องต้น โดยการจ้องมองไปยังสีที่กำหนดไว้สักครู่ แล้วผ่านภาพที่

เราจ้องมองนั้นไปยังสีอื่น เพื่อตรวจสอบปฏิกิริยาที่จะตามมาเมื่อเราเพ่งมองที่ดาวสีดำ และมีจุดขาวตรงกลางสักครู่ เคลื่อนย้ายสายตามายังจุดดำทางขวามือเราจะเห็น “ภาพภายหลัง” ดาวสีขาวปรากฏขึ้น

ผลกระทบจากสภาพตัดกันของสีทั้ง “การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ และปรากฏการณ์สืบเนื่อง” เป็นปรากฏการณ์ที่เข้าใจได้ไม่ยากนัก ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้คือ แรงกระตุ้นทางการมองเห็น (visual stimulation) ของน้ำหนักสี หรือสีใดสีหนึ่งโดยเฉพาะ จะก่อให้เกิดปฏิกิริยาตรงข้าม (opposite reaction) ภาพภายหลังของสีแดง คือ สีน้ำเงินเขียว ในทางกลับกัน ภาพภายหลังของสีน้ำเงิน คือ สีแดง ภาพภายหลังของสีเหลือง คือ สีม่วง ภาพภายหลังของสีม่วง คือ สีเหลือง ฯลฯ อย่างไรก็ตาม ภาพภายหลังของสีต่างๆ อาจจะพิจารณาจากสีตรงข้ามในวงสี (สีพื้นฐาน แดง เหลือง น้ำเงิน) และจำเป็นจะต้องทดสอบภาพภายหลังจากประสบการณ์ตรงทุกสีด้วยเช่นกัน สีตรงข้ามมีแนวโน้มที่จะสดใสและบริสุทธิ์ แต่ไม่เปลี่ยนแปลงค่าของสีแท้

สำหรับสีที่มิใช่สีตรงข้ามกันในวงสี เมื่อวางคู่กันจะมีผลกระทบซึ่งกันและกัน คล้ายกับว่าภาพภายหลังเพี้ยนสีไป เช่น เมื่อเราวางสีเหลืองและสีส้มเคียงคู่กัน (หรืออาจจะมองสีสืบเนื่องกันก็ได้) สีม่วงซึ่งเป็นสีจากภาพภายหลังของสีเหลือง (ม่วง + ส้ม) ในทางกลับกัน สีน้ำเงินซึ่งเป็นสีจากภาพภายหลังของสีส้ม มีแนวโน้มที่จะทำให้สีเหลืองเพี้ยนไปสู่สีออกเขียว (greenish/ น้ำเงิน + เหลือง)

ระหว่างสีแดงและสีม่วง สีเขียวซึ่งเป็นภาพภายหลังของสีแดง มีแนวโน้มที่จะทำให้สีม่วงเพี้ยนไปสู่สีออกน้ำเงิน (bluish/ เขียว + ม่วง) และสีเหลือง ซึ่งเป็นภาพภายหลังของสีม่วง มีแนวโน้มที่จะทำให้สีแดงเพี้ยนไปเป็นสีแดงเวอร์มิเลียน (เหลือง + แดง)

สำหรับสภาพการตัดกัน ซึ่งมีผลต่อน้ำหนักสี สามารถสังเกตได้เมื่อนำสีสว่างและสีมืดมาใช้ร่วมกัน ส่วนสภาพการตัดกันซึ่งมีผลต่อสีแท้ สามารถสังเกตได้เมื่อสีแสดงความชัดเจนในตัวของมันเอง

จากข้อสังเกตของเซฟเริล สภาพการตัดกันขึ้นอยู่กับพื้นที่หรือขนาดของสีซึ่งวางคู่กัน ถ้าพื้นที่กว้างดังตารางขาวดำ ความแตกต่างขัดแย้งอันเข้มข้นในน้ำหนักสีและสีแท้ จะมีผลกระทบต่อการมองเห็นเป็นอย่างมาก ในที่นี้ สีขาว-ดำ และสีตรงข้ามกันย่อมมีพลังเคลื่อนไหว (dynamic) มาก อีกทางหนึ่ง ถ้าน้ำหนักสีหรือสีที่มีความแตกต่างกัน ถูกนำมาใช้ร่วมกันในพื้นที่เล็กๆ จุดเส้น ด้วยความพร่าเลือนของสายตา ความชัดเจนจะลดลง สีแดงและสีเขียว ซึ่งเป็นสีตัดกันเมื่อวางอยู่คู่กันด้วยแรงสั่นสะเทือน (vibration) และแรงเต้น (impulse) สีแดงและสีเขียวก่อให้เกิดความพร่าเลือน และแสดงปรากฏการณ์สีน้ำตาลโคลน (muddy brown) ขึ้น

ส่วนประกอบของความกลมกลืน

เซฟเริลได้ค้นพบหลักความกลมกลืนของสี และได้เสนอกฎเกณฑ์ต่างๆ ไว้ เขากล่าวว่าสีแต่ละสีมีความสวยงามเฉพาะตัวของมันเอง ความกลมกลืนจะเกิดจากความแตกต่างในค่าของสี (tones) จากสีเดียวกัน เกิดจากความแตกต่างในสีแท้ ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกันหรือมีค่าของสีสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน ส่วนสีแท้ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกันก็จะตัดกันอย่างรุนแรง

ความกลมกลืนจากสภาพคล้ายกัน (analogy)

1. ความกลมกลืนของลำดับสี (scale) ซึ่งมีน้ำหนักสี (values) สัมพันธ์ใกล้เคียงกันในสีแท้สีใดสีหนึ่ง

2. ความกลมกลืนของสีแท้ (hues) ซึ่งเป็นสีที่คล้ายกันและมีน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน

3. ความกลมกลืนของสีสว่างครอบคลุม (dominant colored light) ในจำนวนสีหลากสี ซึ่งมีความแตกต่างกัน ทั้งสีแท้และน้ำหนักสี สีทุกสีมีค่าอ่อน (tint)

ความกลมกลืนจากสภาพตัดกัน (contrast)

1. ความกลมกลืนจากการตัดกันในลำดับสี (scale) ซึ่งมีน้ำหนักสีแตกต่างกันเด่นชัดในสีแท้สีใดสีหนึ่ง

2. ความกลมกลืนจากการตัดกันของสีแท้ (hues) ซึ่งเป็นสีที่มีความสัมพันธ์กัน แต่มีน้ำหนักสีแตกต่างกันเด่นชัด (และมีดีกรีของความบริสุทธิ์ของสีแตกต่างกันชัดเจน)

3. ความกลมกลืนจากการตัดกันของสี (colors) ซึ่งสิ่งเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งของสี ซึ่งมีลำดับสี (scale) ห่างไกลกัน สีตรงข้าม (complements) สีแยกตรงข้าม (split-complements) สีสามเส้า (triad combinations) และสีที่ชอบ

ปัจจุบันนี้หลักการความกลมกลืนของสีของเซฟเริล อาจจะรวบลัดลง เบอร์เรนกล่าวสรุปไว้ดังนี้ (Birren, F. 1969)

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง (adjacent colors)

2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม (opposite colors)

3. ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม (split-complements)

4. ความกลมกลืนของสีสามเส้า (triads)

5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (dominant tint)

ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เซฟเริลกล่าวว่า เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันคล้ายคลึงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (analogous colors) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่น เมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม ส่วนสีตัดกันหรือสีตรงข้าม แสดงคุณภาพการมองเห็น (visual quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง

สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกัน คือ สีที่สัมพันธ์กันในวงสี ซึ่งสภาพสีเช่นนี้เราสามารถพบได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้งที่ไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีเมื่อยามอาทิตย์ตกดิน ก็จะไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่ความมืด เป็นต้น สีจากแสงสว่างสูงสุด (highlight) ไปสู่บริเวณเงา ก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกัน เช่น ดอกกุหลาบแดง ก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เพิลในบริเวณเงา เป็นต้น

เราอาจกล่าวถึงการเพิ่มขึ้นหรือลดลงของสีที่ใกล้เคียงกันจากวงสีได้ดังนี้คือ สีที่เพิ่มแสงสว่างขึ้นหรือเรืองแสงขึ้น จะเพิ่มแสงจากสีม่วงไปสู่สีเหลือง ในทางกลับกัน สีที่ลดแสงสว่างหรือลดการเรืองแสงลง จะลดแสงจากสีเหลืองลงไปสู่สีม่วง (ประการหลังนี้สวนทางกับธรรมชาติ)

แผนสีกลมกลืน (analogous color schemes) จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีแท้เป็นกุญแจสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สองในวงสี

สีแดงกับสีแดงม่วง และสีแดงส้ม

สีส้มกับสีแดงส้ม และสีเหลืองส้ม

สีเหลืองกับสีเหลืองส้ม และสีเหลืองเขียว

สีเขียวกับสีเหลืองเขียว และสีน้ำเงินเขียว

สีน้ำเงินกับสีน้ำเงินเขียว และสีน้ำเงินม่วง

สีม่วงกับสีแดงม่วง และสีน้ำเงินม่วง

จากตัวอย่างข้างต้น สีขั้นแรกและขั้นที่สองในวงสีได้รับการสนับสนุนจากสีใกล้เคียงซ้ายและขวา แต่บางครั้งก็อาจจะใช้สีสนับสนุนเพียงด้านใดด้านหนึ่งของสีนั้นในวงสี เช่น กลุ่มสีเหลือง สีเหลืองเขียว และสีเขียว หรือกลุ่มสีเหลือง สีเหลืองส้ม และสีส้ม ซึ่งกลุ่มสีที่เกิดจากสีใกล้เคียงหรือสีคล้ายคลึง เพียงด้านใดด้านหนึ่งของสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สองนี้ จะให้ความรู้สึกกลมกลืนกันมาก แต่กลุ่มสีใกล้เคียงซ้ายขวา จะให้ความรู้สึกกลมกลืนและมีสภาพขัดแย้งเป็นส่วนประกอบอยู่ด้วย

ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเซฟเริล สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักความเข้ม (intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้าม สีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติจะพบว่า ดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณ

กลางดอก นกหรือผีเสื้อ สีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มร่วมอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสม ย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม

สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ

สีแดงตรงกันข้ามกับสีเขียว

สีแดงส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินเขียว

สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน

สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง

สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

สีตรงข้ามกันระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่ายๆ ซึ่งอาจจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง (intermediates) เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง เหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสง่างามได้ดีกว่าก็ได้

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม หรือสีคู่ประกอบตรงข้าม (split-complements) เป็นความกลมกลืนของสีตรงข้ามในวงสีอีกลักษณะหนึ่ง คือ การใช้สีหลัก (key color) และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน

สีแดงกับสีเหลืองเขียว และสีน้ำเงินเขียว

สีแดงส้มกับสีเขียว และสีน้ำเงิน

สีส้มกับสีน้ำเงินเขียว และสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองส้มกับสีน้ำเงิน และสีม่วง

สีเหลืองกับสีน้ำเงินม่วง และสีแดงม่วง

สีเหลืองเขียวกับสีม่วง และสีแดง

สีเขียวกับสีแดงม่วง และสีแดงส้ม

สีน้ำเงินกับสีแดงส้ม และสีเหลืองส้ม

สีน้ำเงินม่วงกับสีส้ม และสีเหลือง

สีม่วงกับสีเหลืองส้ม และสีเหลืองเขียว

สีแดงม่วงกับสีเหลือง และสีเขียว

การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้าม จะให้ความสวยงามในอีกลักษณะ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งลดความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงข้ามแท้ (exact opposite colors) โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้งคู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาของความขัดแย้ง และความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจยิ่งขึ้น

ความกลมกลืนของสีสามเส้า

ความกลมกลืนของสีสามเส้า (triads) เป็นการบูรณาการสีตัดกัน 3 สีในวงสี โดยยึดสีขั้นที่หนึ่ง (primary colors) สีขั้นที่สอง (secondary colors) และสีระหว่างกลาง (intermediate colors) เป็นหลัก

สีขั้นที่หนึ่ง สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน

สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง

สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง

สีระหว่างกลาง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีสามเส้าระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สอง จะแสดงสภาพตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืนสามเส้าของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็จะให้ความรู้สึกสดใสรุนแรงในอีกลักษณะหนึ่งเช่นกัน

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (Domainant tint) คือแผนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน (Tint) ทั้งหมด สีค่าอ่อนในที่นี้ เชฟเริล หมายถึงทั้งสีแท้ที่มีค่าสีอ่อน (Hued tint) และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีค่าอ่อน

นอกจากทฤษฎีความกลมกลืนข้างต้นนั้นแล้ว เชฟเริลยังได้เสนอกฎธรรมชาติของความกลมกลืน (A natural law of harmony) ไว้หลายประการ ซึ่งข้อเสนอต่างๆ เหล่านี้จะยังมีคุณค่าหรือไม่ และมากน้อยเพียงใด ย่อมขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของศิลปินและนักออกแบบทั้งหลาย กฎธรรมชาติของความกลมกลืน คือ

ในการบูรณาการสีเข้าไว้ด้วยกัน สีแท้ ซึ่งมีค่าของสีสว่าง (light in value) ไม่ว่าจะเป็นสีเหลือง สีส้ม สีเหลืองส้ม สีเขียว สีเหลืองเขียว สีเหล่านี้สามารถแปรค่าเป็นสีอ่อนได้อย่างดียิ่ง ส่วนสีที่มีค่าของสีมืด (dark in tone) เช่น สีแดง สีแดงม่วง สีม่วง สีน้ำเงินม่วง สีน้ำเงิน สามารถแปรค่าเป็นสีค่าคล้ำได้อย่างดียิ่งเช่นกัน

ถ้าเราแบ่งวงสีด้านสีอุ่นออกเป็น 4 ระดับ และแปรค่าสีสว่างให้มีค่าอ่อน และแปรค่าสีมืดให้มีค่าคล้ำ เราก็จะได้สีเหลืองอ่อน (pale yellow) สีส้มอ่อน (pale orange or peach) สีแดงเข้ม (deep red or crimson) และสีม่วงเข้ม (deep violet) ซึ่งเป็นสีที่สามารถใช้ร่วมกันอย่างงดงาม มีน้ำหนักสีที่ไล่จากสว่างไปสู่มืดตามธรรมชาติ

เมื่อน้ำหนักสีมีลักษณะสวยทางจากข้างต้น ย่อมเกิดการไม่ลงรอยกัน (discord) เช่น สีเหลืองแปรค่าให้เป็นสีเขียวมะกอกเข้ม (deep olive) สีส้มแปรค่าให้เป็นสีน้ำตาล (brown) สีแดงแปรค่าให้เป็นสีชมพูเข้ม (stronge pink) และสีม่วงแปรค่าให้เป็นสีม่วงลาเวนเดอร์ (lavender) จากลำดับและการแปรค่าสีสวนทางเช่นนี้ ย่อมไม่เป็นไปตามธรรมชาติและไม่น่าดู

เชฟเริลได้ยกตัวอย่าง แผนสีซึ่งสอดคล้องกับกฎธรรมชาติของเขา เช่น สีเขียวอ่อน (pale green) กับสีน้ำเงินเข้ม (deep navy blue) ดูดีกว่าสีน้ำเงินอ่อน (pale blue) กับสีเขียวเข้มหรือสีเขียวมะกอก (deep green or olive) สีเหลืองอ่อน (pale yellow) กับสีแดงมารูน (maroon) ดูดีกว่าสีชมพู (pink) กับสีเหลืองซีตรอนเข้ม (deep citron) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535: 44-53)

นอกจากทฤษฎีสีของ เชฟเริล แล้ว ยังมีอีกทฤษฎีหนึ่งที่ส่งผลต่อแนวคิดเกี่ยวกับสีในงานจิตรกรรมตอนต้นศตวรรษที่ 20 คือ ทฤษฎีสีที่ค้นพบโดย มันเซลล์ (Albert H. Munsell) ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

ทฤษฎีของมันเซลล์ (Munsell's Color Theory) เป็นทฤษฎีซึ่งได้รับการกล่าวขาน และเป็นที่นิยมกันเป็นอย่างมากทฤษฎีหนึ่ง ทฤษฎีสีของมันเซลล์เกี่ยวข้องกับสีจากแสง สีจำนวนมากมายในโครงสร้างสี ได้ส่งผลไปสู่งานออกแบบและงานจิตรกรรมสมัยใหม่เป็นอย่างมาก เมท แลนด์ เกรฟส์ (Maitland Graves) อธิบายทฤษฎีสีของมันเซลล์ไว้

อัลเบิร์ต เอช. มันเซลล์ (Albert H. Munsell) ชาวอเมริกันได้เสนอทฤษฎีสีของเขาในปี ค.ศ. 1912 และเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางในสหรัฐอเมริกา ว่าเป็นทฤษฎีสีมาตรฐานสำหรับการสื่อสารความรู้ความเข้าใจ ทั้งศิลปินและนักออกแบบในสาขาต่างๆ เกรฟส์กล่าวถึงทฤษฎีสีของมันเซลล์ว่า เหมือนกับโน้ตสี (color notation) เป็นทฤษฎีสี 3 มิติ คือ มิติสีแท้ (hue) มิติน้ำหนักสี (value) และมิติค่าสี (chroma) ซึ่งโครงสร้างสี 3 มิตินี้ได้ก่อให้เกิดสีอันหลากหลายขึ้น

มิติสีแท้

สีแท้ คือ ลักษณะสีที่มองเห็นเด่นชัดแยกออกจากสีอื่น เช่น สีแดงแยกออกจากสีเหลือง สีเขียวหรือสีม่วง เป็นต้น ในทฤษฎีของมันเซลล์ สีแท้ คือ สีในวงสีทั้งหมด อันประกอบด้วย สีแท้หลัก (principal hues) 5 สี คือ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีม่วงเพอร์เพิล สีผสมระหว่างสีแท้หลัก คือ สีแท้ระหว่างกลาง 5 สี (5 intermediate hues) ได้แก่ สีเหลืองแดง สีเขียวเหลือง สีน้ำเงินเขียว สีม่วงน้ำเงิน และสีแดงม่วง สีแท้ระหว่างกลางขั้นที่สอง 10 สี (10 second

intermediate hues) จำนวน 10 สี เช่น สีแดงแดงเหลือง (red-yellow red) สีเหลืองเหลืองเขียว (yellow-green yellow) ฯลฯ (พิจารณาวงจรสีประกอบ) นอกจากนั้น สีแท้ระหว่างกลางพิเศษ 80 สี (80 special intermediate hues) ได้กำหนดสีไว้เป็นหมายเลข 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 (หมายเลข 5 คือ สีแท้หลักและสีแท้ระหว่างกลางขั้นที่ 1 และหมายเลข 10 คือ สีแท้ระหว่างกลางขั้นที่ 2

สีแท้ข้างเคียง (adjacent hues) มีความคล้ายคลึงกันหรือกลมกลืนกัน เช่น สีน้ำเงินเขียว สีเขียว และสีเขียวเหลือง สีแท้ซึ่งอยู่ตรงข้ามกันหรือค่อนข้างตรงข้ามกันในวงจรสีแท้ (hue circuit) เช่น สีแดงกับสีน้ำเงินเขียว หรือสีเขียว มีสภาพเป็นสีแท้ตัดกัน (contrasting hues)

กล่าวโดยสรุป สีแท้ซึ่งอยู่ใกล้เคียงกันมากที่สุดในวงจรสี จะมีความคล้ายคลึงกัน หรือกลมกลืนกันมากที่สุด สีที่อยู่ใกล้เคียงกว่าย่อมมีความคล้ายกันมากกว่า ส่วนสีแท้ซึ่งอยู่ไกลกันที่สุดในวงจรสี ย่อมมีความแตกต่างกันหรือตัดกันมากที่สุดด้วย

มิติน้ำหนักสี

น้ำหนักสี คือ ระดับการส่องสว่างของสี (Value is the degree of luminosity of a-color) เช่น คุณภาพในความแตกต่างของสีแดงเข้มและสีแดงอ่อน ในภาพประกอบจะพบน้ำหนักสีแสดงระยะการส่องสว่างที่มองเห็นได้ (visually equidistant values) 10 ระดับ หรืออาจจะเรียกว่า สีกลาง (neutrals) โดยไล่น้ำหนักสีจากสีดำไปสู่สีขาว และสีน้ำหนักหลัก 10 ขั้น (10 principal value steps) แต่ละสีอาจจะแบ่งออกเป็นสีน้ำหนักแสดงระยะการส่องสว่าง 10 ขั้น (10 equidistant value steps) อันเป็นการแบ่งย่อยลงอีกในแต่ละขั้นหลัก และกำหนดหมายเลขกำกับไว้ 1.1, 1.2, 1.3, ..., 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, ..., 3.1, 3.2, ... เป็นต้น

น้ำหนักสีหนึ่งสีใดซึ่งจะบอกความสว่างหรือความมืด ต้องเปรียบเทียบกับสีเทาในระดับน้ำหนัก (value scale) ตัวอย่างเช่น สีแดงซึ่งเข้มเท่ากับ N2/ (gray N2/ ก็มีค่าน้ำหนักเท่ากับ R2/ สีแดงที่อ่อนกว่า R2/ ก็จะมีค่าน้ำหนักเท่ากับ R3/, R4/, R5/ ฯลฯ

ถ้าพิจารณาในแง่น้ำหนักของสีแล้ว สีจะมีความกลมกลืนกันเมื่อมีน้ำหนักใกล้เคียงกันด้วย เช่น น้ำหนัก 3 และน้ำหนัก 4 หรือน้ำหนักสีเท่ากัน และในทางกลับกัน ถ้าสีที่มีน้ำหนักห่างกันมาก เช่น น้ำหนัก 3 กับน้ำหนัก 8 สีก็จะมีสภาพตัดกันมากยิ่งขึ้นด้วย

มิติค่าสี

คูเปอร์ (F.G. Cooper) อธิบายมิติค่าสีของมันเซลล์ไว้ว่า “สีสองสี อาจจะเป็นสีแท้เดียวกัน เช่น สีแดงทั้งสองสี และมีน้ำหนักสีเดียวกันด้วย ไม่ว่าจะเป็นความสว่างหรือความมืด แต่สีทั้งสองอาจจะมีกำลังสี (Color strength) ต่างกัน สีหนึ่งอาจจะเป็นสีแดงที่มีกำลังเข้มแข็ง และอีกสีหนึ่งมีกำลังที่อ่อนแอ ซึ่งก็คือ สีแดงอมเทา (Grayish red) ต่างกัน ความแตกต่างในมิติ (Dimension) ซึ่งแสดงถึงระดับกำลังสี สามารถวัดตรวจสอบหรือบ่งชี้ได้” (Graves, M. 1951 : 329)

เมื่อกล่าวถึงค่าสี (Chroma) โดยเปรียบเทียบกับสีแท้และน้ำหนักสี สีแท้ คือ สีใดสีหนึ่ง น้ำหนักสี คือ ความสดใสหรือความส่องสว่าง (Brightness or luminosity) และค่าสี คือ กำลัง (Strength) ความเข้ม (Intensity) หรือความบริสุทธิ์ (Purity) ของสี

ในโครงสร้างทฤษฎีของมันเซลล์ ระดับขั้นค่าสี (Steps of chroma) คือ หน่วยวัดความเปลี่ยนแปลงในสีแท้ระหว่างสีเทากลาง (Neutral gray) และความเข้มสูงสุดของสีแท้ จากภาพประกอบจะพบระดับขั้นที่แสดงหมายเลข ไล่จากแกนกลางไปยังค่าสีที่เข้มข้นที่สุดของสีแท้ ซึ่งมีระดับน้ำหนักสีแตกต่างกัน และในภาพประกอบ มิได้แสดงสีไว้บนน้ำหนักสีระดับที่ 1 และ 9 เพราะว่าน้ำหนักสีของสีที่เข้มที่สุดอ่อนกว่าน้ำหนักที่ 1 และน้ำหนักสีของสีที่อ่อนที่สุด ก็เข้มกว่าน้ำหนักสีที่ 9

ค่าสีของสีใดสีหนึ่งจะกำหนดไว้ด้วยหมายเลข ใต้หมายเลขน้ำหนักสี เช่น สีแดง ซึ่งมีน้ำหนักสีอยู่กึ่งกลางระหว่างสีดำและสีขาว และมี 8 ระดับขั้นค่าสี ก็อาจเขียนเป็นรหัส R5/8 ความสัมพันธ์ระหว่างสีแท้ น้ำหนักสี และค่าสี ในสีใดก็ตามก็สามารถเขียนเป็นรหัสได้เช่นกัน คือ

$$\text{Hue}\frac{\text{Value}}{\text{Chroma}}$$

ตัวอย่าง สีเขียวอมเทาอ่อน (Light grayish green) รหัส G8/1 จะหมายถึง

$$\text{G(Hue)}\frac{8(\text{Value})}{1(\text{Chroma})}$$

ดังนั้น G8/1 และ G5/1 จะหมายถึงว่า สีสองสีนี้คือ สีแท้เดียวกัน (G) และค่าสีเดียวกัน (1) แต่มีน้ำหนักสีต่างกัน (8 และ 5)

G5/4 และ G5/1 คือ สีแท้เดียวกัน (G) และน้ำหนักสีเหมือนกัน (5) แต่มีค่าสีแตกต่างกัน (4 และ 1)

Y3/2 และ P3/2 แสดงถึงสีแท้ที่ต่างกัน (Y และ P) แต่มีน้ำหนักสีและค่าสีเท่ากัน (3 และ 3, 2 และ 2)

สีแท้บางสี จะมีระดับขั้นยาวออกไปจากแกนกลาง คือ มีจำนวนระดับขั้นค่าสีมากน้อยต่างกัน ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับธรรมชาติของเนื้อสี ตัวอย่างเช่น ค่าสีของสีแดงบริสุทธิ์ จะมีกำลังสีมากกว่าค่าสีของสีเขียวบริสุทธิ์ โดยธรรมชาติของเนื้อสีหรือรงควัตถุแล้ว ค่าสีที่มีกำลังสีสูงในระดับน้ำหนักสีใดน้ำหนักสีหนึ่ง จะมีค่าสีต่ำลงในระดับอื่นๆ เช่น ค่าสีสูงสุดของสีเหลือง ซึ่งมีน้ำหนักสีระดับขั้นที่ 8 จะมีกำลังสีมากกว่าน้ำหนักสีเหลือง ระดับขั้นที่ 3 ในทางกลับกัน สีม่วงน้ำเงินบริสุทธิ์ ซึ่งมีน้ำหนักสีต่ำ จะมีค่าสีสูงสุดที่น้ำหนักสีระดับขั้นที่ 3 คือ มีจำนวนระดับขั้นค่าสีมากกว่าระดับขั้นค่าสีของสีม่วง น้ำเงิน ในระดับขั้นที่ 8 เป็นต้น ระดับน้ำหนักสี ซึ่งมีค่าสีสูงสุดของสีแท้สีใดสีหนึ่งนั้น เรียกว่า ระดับน้ำหนักสี “Home” (Home value level)

สีแท้ซึ่งนำมาใช้ร่วมกัน จะมีความกลมกลืนกันเมื่อมีค่าสีต่ำ และจะตัดกันเมื่อมีค่าสีสูง นอกจากนั้นความใกล้เคียงและความแตกต่างในค่าสี ก็มีผลต่อความสัมพันธ์ของสี เช่นเดียวกับเรื่องของสีแท้และน้ำหนักสี เมื่อสีแท้และน้ำหนักสี มีความแตกต่างกันมากก็มีสภาพตัดกันมาก แตกต่างกันน้อยก็มีแนวโน้มที่จะกลมกลืนกัน ซึ่งก็เช่นเดียวกัน ค่าสีที่ใกล้กัน เช่น ค่าสี 4 และ 6 จะมีความคล้ายกันมากกว่าค่าสีที่ต่างกันมาก เช่น ค่าสี 2 และ 8 G7/4 และ R5/6 มีความกลมกลืนกันมากกว่า G7/2 และ R5/8 เป็นต้น

ปริมาตรสีทรงกลม

จากโครงสร้างปริมาตรสีทรงกลมของมันเซลล์ จะช่วยให้เข้าใจทฤษฎีสีของเขาดียิ่งขึ้น ภาพปริมาตรสีทรงกลมมิได้บรรจุสีทุกสีไว้ แต่เป็นภาพแสดงสัญลักษณ์มโนทัศน์พื้นฐานของธรรมชาติสี 3 มิติ รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างสีต่างๆ รูปร่างอันแท้จริงของปริมาตรสี จะมีลักษณะไม่ปกติเหมือนรูปทรงกลมดังภาพประกอบ มีรูปทรงคล้ายต้นไม้ที่มีกิ่งก้าน สั้นยาวแยกออกรอบต้นแกนกลางหรือลำต้น คือ แกนน้ำหนักสีด้านใดด้านหนึ่ง จะมีสีแท้และน้ำหนักสีเดียวกัน แต่จะเพิ่มค่าสีจากแกนน้ำหนักสีไปสู่ค่าสีสูงสุด ก้านสี 2 ก้าน ที่มีความสูงระดับเดียวกัน ย่อมมีน้ำหนักสีเท่ากัน แต่สีแท้ต่างกัน

ทฤษฎีของมันเซลล์นั้น นับเป็นทฤษฎีที่สามารถสร้างแนวคิดเกี่ยวกับสีอย่างเป็นรูปธรรมในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้มีการผลิตชุดแสดงรายละเอียดของทฤษฎีด้วยภาพประกอบ ชาร์ทสีและโครงสร้างต้นไม้สี โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพประกอบและชาร์ทสีจำนวนมากนั้น ได้บรรจุไว้เป็นกล่องอย่างเป็นระบบ ทฤษฎีสีของมันเซลล์ ได้ก่อให้เกิดตัวเลือกสี ซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างสีแท้ น้ำหนักสี และค่าสีจำนวนมาก ก่อให้เกิดประโยชน์และการยอมรับอย่างกว้างขวางจนถึงปัจจุบัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 55-62)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงสีและการใช้สีไว้ว่า

“สี เป็นองค์ประกอบอันสำคัญยิ่งของการมองเห็น เพราะช่วยให้คลายความขุ่นข้องทางอารมณ์ สร้างความเบิกบานยินดี สีเกิดจากลักษณะความเข้มของแสง ที่สะท้อนมาสู่ตาเรา ให้มองเห็นเป็นสีดำ สีเขียว ฯลฯ สีอาจแบ่งเป็นพวกใหญ่ ๆ ได้ 2 พวกคือ สีที่มีอยู่ในธรรมชาติ เช่น หิน ต้นไม้ ฯลฯ และสีที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น สีย้อม สีทา สีพ่น ฯลฯ นอกจากนี้สียัง

มีผลต่อความรู้สึก และอารมณ์ของมนุษย์นานัปการ อาจให้ความรู้สึกตื่นเต้น รู้สึกอบอุ่น เปรี้ยวหวาน เย็นชืด หรือ อื่น ๆ" (อารี สุทธิพันธุ์. 2547: 77-78)

"...สี หมายถึง ลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตา เป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งต่อความรู้สึก การที่เราเห็นสีขาว เพราะสีทุกสีผสมกันด้วยคลื่นสะท้อนมาสู่ตาเรา ในทางตรงข้าม การที่เราเห็นสีดำ เพราะสีทุกสีถูกสีดำดูดไว้หมด ไม่สะท้อนสีใดออกมาเลย เราจึงเป็นเป็นสีดำ

สีทุกสีมีลักษณะความเข้มต่างกัน ทำให้ตาเรารู้สึกว่าสีนั้นๆ อยู่ใกล้และไกลกับตำแหน่งที่เรามองเห็นสีนั้นๆ สีที่ให้ความรู้สึกไกล ได้แก่ สีม่วง สีน้ำเงิน และสีเขียว สีที่ให้ความรู้สึกตรงกับตำแหน่งจริงๆ ได้แก่ สีเหลืองและสีส้ม ส่วนสีที่ให้ความรู้สึกใกล้ ได้แก่ สีแดง สีดังกล่าว บางทีก็ให้ความรู้สึกใกล้ไกลต่างกันออกไปจากที่กล่าวมาแล้ว เมื่ออยู่บนพื้นสีต่างกัน มีขนาดและตำแหน่งต่างกัน

ตัวอย่างเช่น ถ้าเราระบายสีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน ลงบนวงกลมพื้นที่เท่าๆ กัน บนพื้นสีดำเราจะรู้สึกว่า สีดำขับสีเหลืองให้เด่นดูใกล้ตัวเรา สีแดงจะอยู่ตรงตำแหน่งที่ระบาย ส่วนสีน้ำเงินจะให้ความรู้สึกไกลออกไปมาก

แต่ถ้าระบายทั้ง 3 สีนี้บนพื้นสีขาว จะให้ความรู้สึกกลับกัน คือ สีน้ำเงินใกล้ตัวเรา และสีเหลืองอยู่ไกลออกไป สีแดงอยู่ตำแหน่งคงที่ สีแต่ละสีมีคุณสมบัติ 3 ประการ คือ

1. มีความแตกต่างกันตามกำลังส่องสว่างของสี (Intensity)

2.ให้ความรู้สึกตื้นลึกห่างกันเป็นมิติของสี (Dimension)

3. สามารถที่จะผสมกันทำให้เกิดเป็นสีอื่นได้ (Saturation) ...

สีมีวิธีผสมหลายวิธี คือ

1. ผสมกันด้วยเนื้อสี (Pigment mixture) วิธีนี้จะได้สีใหม่ขึ้น เช่น เราเอาสีเขียวผสมกับสีเหลือง จะได้สีเขียวเหลือง หรือสีแดงผสมกับสีเหลือง จะได้สีส้ม

2. ผสมกันโดยวิธีจุด (Pointillism or divisionism) เป็นวิธีผสมให้สีผสมกันในดวงตา โดยพยายามจุดสีแท้เพื่อให้สีจุดเล็กๆ นั้น ส่งความเข้มออกมาผสมกันในดวงตา

3. ผสมกันโดยวิธีแผ่นรังสีของสี การผสมตามวิธีนี้เหมาะสำหรับระบายสีเป็นแผ่นเรียบ หรือการออกแบบตกแต่ง เช่น ระบายพื้นสีแดง เว้นตรงกลางระบายสีเหลือง สีเหลืองที่ระบายนั้นจะรู้สึกเป็นสีส้ม เพราะสีแดงแผ่ความเข้มให้อิทธิพลต่อสีเหลือง

4. ผสมกันโดยดวงตา (Eye painting) วิธีนี้เป็นการผสมกันตามความรู้สึก เช่น ระบายสีเขียวบนรูปสี่เหลี่ยม และมีบริเวณสีขาวอยู่ใกล้ ขนาดเท่ากับรูปสีเหลี่ยมที่ระบายสีเขียว เมื่อเพ่งสีเขียวประมาณ 5 นาที ละสายตาดูบริเวณสีขาว ก็จะได้สีแดงเรื่อๆ ปรากฏเป็นสีที่ตรงข้ามกับสีเขียว วิธีนี้เป็นการให้สีผสมในดวงตา

สีมีความสำคัญต่อศิลปินและผู้สนใจศิลปะ เท่าๆ กับความเป็นอยู่ของมนุษย์ ศิลปินใช้สีเป็นสื่อในการแสดงความรู้สึกและรูปทรง ศิลปินที่สนใจสีเพียงสีเดียว โดยผสมสีนั้นกับสีดำและสีขาว แล้วระบายบนกระดาษหรือนำไปสร้างงาน ผลงานมีลักษณะอ่อนแก่ตามน้ำหนักของสีนั้น รูปเขียนนั้นเรียกว่า ภาพเขียนสีเดียง (Monochromatic painting) ศิลปินที่สนใจหลายๆ สี และนำมาระบายสีเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของตน รูปเขียนเรียกว่า จิตรกรรมกลายสี หรือภาพเขียนหลายสี (Polychromatic painting)... "(อารี สุทธิพันธุ์. 2532: 164-166)

"สี หรือที่ตรงกับคำว่า Colour ในภาษาอังกฤษนั้นเป็นคำที่ใช้เรียกทั่วไป ในความหมายของสิ่งที่เรามองเห็นว่าเป็นสีอะไร เป็นคุณค่าที่มองเห็นแยกออกจากแสงสว่าง เช่น เห็นสีแดงของดอกกุหลาบ สีเหลืองของดอกเบญจมาศ เป็นต้น

สำหรับในวงการศิลปะที่มองเห็น คำว่า สี ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Hue ซึ่งหมายถึงเนื้อสีแท้ ๆ ที่สามารถนำมาผสมกันตามวิธีระบายสีหรือตามวิธีใช้แบบต่าง ๆ และสำหรับในวงการเคมี คำว่า สี หมายถึงรงค์วัตถุ (Pigment) หรือสารประกอบที่เป็นเม็ดสี ซึ่งคล้ายกับในทางชีวะหมายถึง Pigment ซึ่งมีอยู่ในมนุษย์ สัตว์ และพืช

ส่วนในทางวงการฟิสิกส์ คำว่า สี หมายถึง แสง คลื่นแสง หรือแถบแสงสี ที่มองเห็น Visual Spectrum ที่มีอยู่ด้วยกัน 6 สี คือ สีแดง (Red) สีส้ม (Orange) สีเหลือง (Yellow) สีเขียว (Green) สีน้ำเงิน (Blue) และสีม่วง (Violet)...

แสงสีในทางฟิสิกส์เป็นทั้งพลังงานและคลื่นแม่เหล็กไฟฟ้าที่มีความเร็วเท่ากัน แต่มีความยาวคลื่นและความถี่ของคลื่นต่างกัน คลื่นแม่เหล็กไฟฟ้าช่วงที่เรียกว่าแสงที่มองเห็น (Visible rays) จะประกอบด้วยคลื่นของแสงสีต่าง ๆ รวมกันอยู่เป็นสีขาว และเมื่อแยกแสงสีเหล่านั้นแล้วจะได้เป็นแถบแสงสี (ความเร็วของแสง = ความยาวคลื่น X ความถี่ของคลื่น หรือความยาวคลื่นมาก ความถี่น้อยจะได้พลังงานน้อย และความยาวคลื่นน้อย ความถี่มากจะได้พลังงานมาก)

คำว่า สี มีความหมายต่างกัน ตามแขนงวิชาที่สนใจ และชื่อในภาษาอังกฤษก็เรียกต่างกันด้วย

ความหมายของสีในแวดวงของทฤษฎี

สีแท้ (Hue) ใช้เรียกเนื้อสีแท้ ๆ ซึ่งได้จากธรรมชาติ หรือจากที่นักเคมีผลิตขึ้น เป็นสีที่ยังไม่ได้ผสมกับสีอื่น เช่น สีแดง สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแท้เหล่านี้มีคุณสมบัติที่สำคัญหลายประการ คือ

- สามารถผสมสีแท้กับสีอื่น ๆ แล้วเกิดสีขึ้นใหม่ มองเห็นรับรู้ได้ เช่น สีแดงผสมกับสีเหลือง ได้สีใหม่คือสีส้ม
- สีแท้ทุกสีมีกำลังส่องสว่างในตัวเองต่างกัน บางสีสว่างมาก บางสีสว่างน้อย แต่ก็สามารถผสมกับสีอื่น ๆ หรือผสมกับสีขาวและสีดำ เพื่อให้เกิดกำลังส่องสว่างเปลี่ยนแปลงได้
- สีแท้เมื่อผสมกับสีดำ (hue + black) เรียกว่า สีผสมดำ หรือ Shade
- สีแท้เมื่อผสมกับสีเทา (hue + grey) เรียกว่า สีผสมเทา หรือ Tone
- สีแท้เมื่อผสมกับสีขาว (hue + white) เรียกว่า สีผสมขาว หรือ Tint
- สีแท้ทุกสี มีกำลังส่องสว่างเรียกว่า โครมา (Chroma)

โครมา (Chroma) หมายถึง กำลังส่องสว่างของสีแท้ที่บริสุทธิ์ เรามองเห็นและรับรู้ได้ ตัวอย่างเช่น มีคนสามคนใส่เสื้อสีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน ตามลำดับ เดินเรียงหน้ากระดานบนทางเข้าในเวลาหกโมงเย็น เราอยู่ห่างคนทั้งสาม 50 เมตร เราจะมองเห็นสีเสื้อของคนทั้งสามแตกต่างกัน เราอาจมองเห็นสีเหลืองใกล้ สีแดงกลาง และสีน้ำเงินอยู่ห่างไกลออกไป การที่เราเห็นเป็นเพราะกำลังส่องสว่างของสีแท้ หรือที่เรียกกันว่า โครมา (Chroma) ดังนั้นโครมาจึงเป็นคุณสมบัติสำคัญของสี เพราะกำลังส่องสว่างอันเกิดจากความบริสุทธิ์ของสีแท้ ๆ โดยตรง ไม่ได้ผสมกับสีแท้อื่นใด

กำลังส่องสว่าง (Intensity) หมายถึง สีแท้บริสุทธิ์นั้น ๆ ได้รับการผสมเพื่อให้เกิดการเพิ่มกำลังส่องสว่าง หรือลดกำลังส่องสว่าง คำว่า Intensity มีความหมายคล้ายกับ คำว่า Saturation หรือ Chroma (Walter Sargent : The Enjoyment and use of Colour, pp.6) แต่คำว่า โครมา สำหรับศิลปินและครูศิลปะมีความหมายถึงความเข้มข้นของสีที่ระบายด้วย

กำลังส่องสว่าง หรือ Intensity บางทีก็ใช้สลับกับคำว่า Saturation ซึ่งหมายถึง ความสามารถที่จะผสมหรือจะละลายกับสีอื่น สีที่ดีมักจะมีความสามารถละลายมากกว่าสีที่ไม่ดี หรือมีคุณภาพด้อย และทั้งยังมีสีเข้มข้นกว่าด้วย ตัวอย่างเช่น สีส้มเมื่อบีบออกจากหลอด จะมีกำลังส่องสว่างมาก เป็นสีเข้มข้นมองเห็นได้ในระยะไกล แต่เมื่อผสมสีขาว ทำให้สีส้มนั้นลดกำลังส่องสว่างลง หรือมี Intensity น้อยกว่าเมื่อยังไม่ได้ผสม อย่างไรก็ดีแสดงว่าสีทุกสีมีจุดของกำลังส่องสว่างเฉพาะสี สำหรับสีขาวไม่มีทางจะเป็นสีอื่นไปได้นอกจากสีขาว หรือสีดำก็ต้องเป็นสีดำ ไม่มีคำว่าดำอื่น ดำแก่ ดังนั้น สีดำและสีขาวจึงถือว่าไม่มีกำลังส่องสว่าง หรือไม่มี Intensity

น้ำหนักสี (Value of color) คำนี้บางท่านอาจใช้คำว่า คุณค่าของสี หรือบางทีก็พูดสั้น ๆ ว่า ค่าสี ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Value ก็เป็นที่รู้จักกันได้ แต่ที่ใช้น้ำหนักสี ก็เพราะถือตามความรู้สึกอ่อนแก่ของสี แล้วแปลเป็นความรู้สึกหนักเบา หากเป็นสีแก่ก็ให้ความรู้สึกหนัก สำหรับสีอ่อนก็ให้ความรู้สึกเบา หากใช้คำว่า ค่า อาจทำให้ไขว้เขวว่าเป็นค่ามากค่าน้อยหรือถูกแพง เป็นต้น

น้ำหนักสีหรือค่าของสี หมายถึงปริมาณสัดส่วนของแสงสว่างหรือเงาในสีนั้น ๆ ที่เปล่งออกมาให้เห็น เช่น สีชมพูสด และสีเหลืองสด มีน้ำหนักสีมากกว่าสีขาว หมายถึงถ้าสีขาวตกลงกันว่ามีน้ำหนักเบาที่สุดแล้ว สีชมพูสด และสีเหลืองสดจะมีน้ำหนักมากกว่านิดหน่อย เป็นต้น

สีแท้ทุกสีเมื่อถ่ายรูปแล้วอัดดำขาว จะแสดงน้ำหนักของสีแตกต่างกัน และเมื่อนำไปเทียบกับน้ำหนักอ่อนแก่จากสีขาวเรียงไปจนถึงสีดำแล้ว ก็จะเทียบได้กับสีเทาต่างกันตามลำดับอ่อนแก่ ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงน้ำหนักสี หรือค่าของสี จึงหมายถึงสีแท้เมื่อถ่ายเป็นรูปดำขาวและสีอ่อนแก่จากขาวไปจนถึงดำ

ระยะน้ำหนักของความอ่อนแก่ของสีจากสีดำไปจนถึงสีขาว หรือความสัมพันธ์ของสีแท้นั้น ๆ กับสีดำและสีขาวสามารถแจกแจงน้ำหนักออกได้เป็นเลขคี่เสมอ กล่าวคือ 5 ค่าน้ำหนัก 9 ค่าน้ำหนัก หรือ 11 ค่าน้ำหนัก การที่ต้องแจกแจงค่าเป็นเลขที่ก็เพราะว่า เมื่อผสมสีดำกับสีขาวเท่า ๆ กัน ก็จะได้เป็นสีกึ่งกลางซึ่งมีน้ำหนักสีตายตัว จากสีดำถึงสีเทาและจากสีขาวถึงสีเทาเราอาจแจกแจงน้ำหนักเท่า ๆ กันได้ ซึ่งจะเกิดค่าน้ำหนักออกมาเป็นเลขคี่เสมอ ...

ในการใช้สีของศิลปิน น้ำหนักสีมีความจำเป็นมาก เพราะว่าหากต้องการให้ได้สภาพสีส่วนรวมมีกำลังส่องสว่างปานกลาง ศิลปินก็ใช้สีแท้บีบออกจากหลอด แล้วผสมกับสีเทาระดับใดก็ได้ นำไประบาย และถ้าใช้สีเทาระดับนั้นผสมกับสีแท้ทุกสี ก็จะมีสภาพสีส่วนรวมของภาพนั้นตามน้ำหนักสีเทาที่ผสมนั้น กล่าวโดยสรุปก็คือแทนที่จะเพิ่มกำลังส่องสว่างของสี (Intensity) ด้วยการผสมสีขาว ก็ผสมทุกสีด้วยสีเทาแทน ...

ยังมีคำที่คล้ายคลึงกันอีกคำหนึ่ง คือ สว่างไสว (Brilliance) เป็นคำที่ใช้เรียกความรู้สึกที่เกิดขึ้นเมื่อใช้สีใดสีหนึ่ง โดยให้ล้อมรอบด้วยอีกสีหนึ่ง หรือใช้สีแดงระบายเป็นรูป และสีน้ำตาลระบายเป็นพื้น สีแดงจะมีความรู้สึกสว่างไสวกว่าสีแสดงที่ระบายบนพื้นสีดำ หรือสีแดงที่ระบายบนพื้นสีเขียวอ่อนจะให้ความรู้สึกสว่างไสวกว่าสีแดงที่ระบายบนพื้นสีน้ำตาล เป็นต้น ...

สีตรงข้าม ได้แก่สีที่อยู่ในตำแหน่งตรงข้ามกันในวงล้อสี เช่น สีน้ำเงินตรงข้ามกับสีส้ม สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว และสีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง สีตรงข้ามในวงล้อสีเมื่อนำมาผสมกันจะได้เป็นสีกลาง หรือสีหม่น การทำความเข้าใจสีตรงข้ามมีประโยชน์ก็คือ หากต้องการให้สีที่ใช้นั้นหม่นลงก็ใช้สีตรงข้ามของสีนั้นระบายเป็นพื้น ...

โครเมติก และอโครเมติก

โครเมติก หมายถึง สีแท้ต่าง ๆ เช่น สีแดง สีน้ำเงิน สีเขียว สีม่วง สีน้ำตาล เมื่อเรามองเห็นแล้วรู้สึกว่าเป็นสีนั้น ๆ ตามธรรมดาแล้ว โครเมติก หมายถึง สิ่งที่มีสี รหือทำให้เห็นสี ส่วนสีดำและสีขาว หรือสีเทาน้ำหนักต่าง ๆ เรียกว่าอะโครเมติก พูดง่าย ๆ ก็คือไม่มีสีนั่นเอง ...

โพลิโครม และโมโนโครม

โพลิโครม หมายถึง สีหลาย ๆ สี มาจากคำว่า โพลิและโครม ผสมกัน คำว่า โครม หรือโครมา แปลว่าสี และโพลิ หมายถึง มากมายหลาย ๆ อย่าง ดังนั้นโพลิโครมจึงหมายถึงการใช้สีหลาย ๆ สี หรือภาพเขียนมีหลาย ๆ สี ในภาษาไทยมีบางท่านแปลว่าสีพหูรงค์

สำหรับคำว่า โมโนโครม นั้น ตรงข้ามกับโพลิโครม เพราะเป็นการใช้สีสีเดียวให้มีน้ำหนักอ่อนแก่ คำว่า โมโน แปลว่า หนึ่ง และเนื่องจากสีดำและสีเทาไม่ถือว่าเป็นสีในทางทฤษฎี ดังนั้นรูปเขียนที่เขียนด้วยสีดำและสีเทา จึงไม่ถือว่าเป็นภาพโมโนโครม แต่จะเรียกว่าภาพขาวดำ และภาพขาวดำนี้ยังหมายถึง ภาพพิมพ์ไม้ที่มีเฉพาะสีดำ ขาว โดยเฉพาะอีกแขนงหนึ่ง (อารี สทธิพันธุ์. 2547. 1-5)

สี และการใช้สีในงานจิตรกรรม วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้กล่าวไว้ว่า

สี (color) เป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานศิลปะที่มีความหมายมาก เพราะสีสามารถช่วยให้เกิดคุณค่าในองค์ประกอบอื่นๆ เช่น การใช้สีป้ายให้เป็นเส้นต่างๆ การใช้สีให้เกิดรูปร่าง การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของพื้นผิว นอกจากนั้น การใช้สียังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์

สีจึงเปรียบประดุจองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้เพราะว่าสีมีผลเกี่ยวพันกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพ และมีอิทธิพลเหนือจิตใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกในด้านต่างๆ ได้ การใช้สีอาจจะใช้สีเดียวหรือใช้หลายๆ สี ข้อแตกต่าง คือ สีเดียวนั้นเปรียบเหมือนการทำงานโดดเดี่ยว ไม่ได้มีโอกาสร่วมใช้เป็นชุดเหมือนกับการใช้สีหลายๆ สี เพราะจะช่วยสร้างผลดีและความงามให้แก่กันและกัน สีแต่ละสีจะต้องใช้ให้เหมาะสม จึงจะสามารถได้ความสมบูรณ์งดงาม สีทุกสีจึงมีความหมายและมีสัญลักษณ์เฉพาะตัว มาเรีย อีแวนส์ ได้อธิบายถึงสัญลักษณ์ของสี (Color Symbolism) ว่า “สีแต่ละสีจะมีความหมายเป็นลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งจะให้ความรู้สึก มีทั้งในด้านที่ดีหรือไม่ดี ไปตามลักษณะของแต่ละสี ซึ่งอาจจะเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมของแต่ละแห่งด้วย เช่น สีแดงสำหรับชาวตะวันออก เป็นสีแห่งความสุขสมบูรณ์ สัญลักษณ์ของชีวิตและแสดงถึงความปิติยินดี รื่นเริง ฉะนั้น ในหลายประเทศทางตะวันออก จึงใช้สีแดงเป็นสีชุดสำหรับเจ้าสาวในพิธีแต่งงานและงานมงคล แต่ในประเทศทางตะวันตกหลายประเทศ เช่น สหรัฐอเมริกากลับมีความรู้สึกหรือให้ความหมาย หรือสัญลักษณ์ของสีแดงไปในทางตรงข้ามกับทางตะวันออก คือ มีความรู้สึกว่าเป็นสีที่แสดงถึงความไม่ปลอดภัย น่ากลัว และมักจะมีความหมายไปในทำนองก่อกวนอารมณ์ ทำให้จิตไม่สงบ ...

การใช้สีในงานจิตรกรรม ลักษณะพิเศษของภาพจิตรกรรมที่แตกต่างกับการเขียนภาพหรือวาดภาพ คือ สามารถเขียนระบายสีได้หลายๆ สี โดยเฉพาะจิตรกรรมในสมัยอิมเพรสชันนิสม์ ได้มีจุดมุ่งหมายในการใช้สีแสดงออกถึงความงามของแสงสีที่ปรากฏในขณะนั้น นอกจากนั้น สีที่ใช้ในภาพจิตรกรรม ก็สามารถให้ความหมายหลายด้าน การใช้สีวรรณะอุ่นและสีวรรณะเย็น จะช่วยให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวในระยะใกล้ไกลได้ เช่น สีส้ม สีแดง ให้ความรู้สึกใกล้เข้ามา หรือสีน้ำเงินให้ความรู้สึกไกลออกไป การใช้สีในภาพจิตรกรรมจึงสามารถช่วยให้ผู้ชมเห็นภาพเป็น 3 มิติ และดูลึกและนูนออกมาได้ “สีอาจเป็นสัญลักษณ์ในการรับรู้ ตัวอย่าง สีน้ำเงินที่ศิลปินบางคนชอบใช้ เช่น ฟานโกะ อาจจะมีนัยสำคัญ หมายถึง ความกว้างใหญ่ของจักรวาล หรือในสมัยแรกที่ศาสนามีความหมายสำคัญในงานศิลปะเป็นพิเศษ สีน้ำเงินเป็นสัญลักษณ์ถึงสวรรค์ เช่น ภาพ Alba Madonna ของราฟาเอล หรือสีแดงจะมีความหมายและให้ความรู้สึกไปในทางการทำลาย หรือแสดงความรุนแรงและการทนทุกข์ เช่น ภาพ Night Cafe’s ของฟานโกะ”

ลักษณะของศิลปะสมัยกลาง หรือแม้แต่สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยานั้น จะมีลักษณะค่อนข้างจะเป็นรูปทรงเรขาคณิตอยู่บ้าง แต่ว่าศิลปะสมัยใหม่จะซับซ้อนมากกว่าขึ้นไปอีก และจะมีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินมากยิ่งขึ้น ดังนี้ สีเหลืองที่ใช้ในงานศิลปะชนิดหนึ่ง อาจจะมีความหมายไปอีกอย่างหนึ่งในงานสิลปะอีกชนิดหนึ่งก็ได้ สีน้ำเงินที่ แมกซ์ เบคมานน์ (Max Beckmann) ชิในตอนกลางของภาพ Departure ให้ความรู้สึกว่าเป็นน้ำเงินที่อ่อนโยน และรื่นเริงกว่าของฟานโกะ จิตรกรเบคมานน์ใช้สีน้ำเงินเพื่อแสดงถึงระยะทางและระยะเวลาที่เข้าสู่อนาคตที่อิสระ โดยเฉพาะสีให้มีความหมายในการสร้างสรรค์ตามความคิดการใช้สีของศิลปินดังกล่าวแล้ว เป็นการใช้ให้เกิดความหมายและสัญลักษณ์ด้วยความตั้งใจ ถ้าผู้ชมสามารถเข้าใจถึงความหมายที่ศิลปินต้องการแสดงออก ก็จะช่วยให้เข้าใจและนิยมในงานศิลปินเหล่านั้นสร้างสรรค์ขึ้น

“การใช้สีในจิตรกรรมเป็นการวางพื้นฐาน หรือช่วยในการวางพื้นฐานเพื่อสร้างบรรยากาศ หรือสร้างเหตุการณ์ให้เกิดความรู้สึก เพื่อเรียกความสนใจในงานจิตรกรรมนั้น สีจึงมีความหมายกับงานศิลปะสมัยใหม่มาก ในภาพจิตรกรรม Composition ของมอนเดรียน และภาพ The Young Sailor ของแมตีสส์ สีที่ศิลปินทั้งสองใช้ต้องการให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ภาพเขียนอื่นๆ อาจจะให้ความรู้สึกแสดงถึงการเคลื่อนที่ เคลื่อนไหวแบบต่อเนื่อง หรือแสดงความรู้สึกภายในจิตใจที่ศิลปินต้องการจะแสดงออกก็ได้”

สีจึงมีความสำคัญในงานจิตรกรรมมาก สีสามารถสร้างลักษณะพิเศษของภาพ สีให้ความรู้สึกให้ความหมาย หรือสามารถใช้เป็นสัญลักษณ์ และให้ลักษณะพิเศษเฉพาะงานที่ทำ เช่น ภาพเขียนเฟรสโก ให้ความรู้สึกคงทนถาวรชั่วกาลนาน ภาพสีน้ำมัน สามารถเขียนแสดงคุณค่าของแสงและเงาได้ลึกซึ้ง และให้ความรู้สึกมีค่า ภาพสีน้ำ ให้ความรู้สึกโปร่งใส ความประสานสัมพันธ์ของสีและความสดใสงดงาม และการเขียนภาพอื่นๆ ก็สามารถใช้สร้างสรรค์แสดงคุณสมบัติ และเอกลักษณ์ของสีแต่ละชนิดได้ (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 41-115)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงสีและเนื้อสีว่า

เนื้อสีหรือรงควัตถุ (pigment) คือ สสารหลายชนิดที่ผ่านการบดเป็นฝุ่นผง เพื่อใช้เป็นสีสำหรับระบายหรือย้อม เรามักจะแยกเรียกสีตามสื่อผสมสี (binder) มากกว่าลักษณะของเนื้อสี สื่อผสมสีก็คือ ตัวยึดติดเนื้อสีเข้าไว้ด้วยกัน เช่น เนื้อสีที่ผสมกับน้ำมันลินสีด ก็เรียกว่า สีน้ำมันผสมกับน้ำกาวยางหรือกัมอะราบิค ก็เรียกว่า สีน้ำ เป็นต้น

ในอดีตสีหลายสีเราได้มาจากดิน หรือจากทรัพยากรธรรมชาติอื่นๆ ในสมัยเรอนาส์ซองค์เรียกสีหลายสีว่า สีดิน (earth tone) โดยเฉพาะสีดินที่ได้จากเมือง Siena และเมือง Umbria ชื่อสีที่เรารู้จักกันอยู่ทุกวันนี้ก็คือ สีน้ำตาลรอว์เซียนนา (raw sienna) หรือสีน้ำตาลรอว์อัมเบอร์ (raw umber) ซึ่งเป็นสีน้ำตาลตามธรรมชาติ และเมื่อนำไปอบจนไหม้ให้ค่าสีเข้มก็จะเรียกว่า สีน้ำตาลเบิร์นเซียนนา (burnt sienna) และสีน้ำตาลเบิร์นท์อัมเบอร์ (burnt umber) สีหลายสีได้จากพืช แมลง แต่ปัจจุบันนี้สีส่วนใหญ่ได้มาจากกระบวนการทางเคมี ซึ่งนอกจากจะก่อให้เกิดสีอันหลากหลายแล้ว ยังได้ความเข้มของสีแต่ละสีกระจ่างชัดอีกด้วย

เมื่อศิลปินหรือนักออกแบบสร้างสรรค์งาน จำเป็นจะต้องให้ความสำคัญกับสี ซึ่งเป็นสื่อในการแสดงออก คุณภาพของสี เช่น คุณภาพดูดซับแสงและสะท้อนแสง (absorptive and reflective qualities) ขีดจำกัดในการใช้ของสีแต่ละชนิดหรือสีที่ต่างคุณสมบัติ เช่น สีน้ำมันและสีอะครีลิค ประสบการณ์เกี่ยวกับสีเหล่านี้เป็นประสบการณ์ที่ต้องเรียนรู้โดยตรง

เมื่อผสมเนื้อสีต่างๆ เข้าด้วยกัน ปริมาณของแสงจะลดลง ปริมาณการลดลงของแสงขึ้นอยู่กับขีดการสะท้อนแสง (reflective capacity) ของเนื้อสีแต่ละสีและความสัมพันธ์ของสีเหล่านั้น เนื้อสีที่มีความสัมพันธ์สูงสุด จะสูญเสียการสะท้อนแสงน้อยที่สุด การผสมกันของสีคู่ประกอบหรือสีตรงข้าม ความแตกต่างกันในค่าสี (chroma) จะก่อให้เกิดการดูดซับแสง คือ สีกลาง ดังนั้น ทางที่ดีที่สุดในการลดค่าสีหรือสภาพการสะท้อนแสง ก็คือ การเพิ่มสีตรงข้ามเข้าไป จริงอยู่การเพิ่มค่าสีเทาอาจจะทำได้โดยการผสมสีดำ แต่การเพิ่มสีดำจะทำให้น้ำหนักสี (value) เปลี่ยนไป คือ เข้มขึ้น

สีเทาอันเกิดจากการผสมของสีคู่ประกอบ ก่อให้เกิดสภาพเงาที่มีพลัง (vibrant shade) สีเทาซึ่งเกิดจากการผสมระหว่างสีดำและสีขาวแม้จะเป็นสีกลาง แต่สีเทาจากสีคู่ประกอบจะให้สีกลางที่แสดงคุณภาพหลากหลายลักษณะ เช่น สีเทาที่ให้ความรู้สึกอุ่น สีเทาน้ำเงิน สีเทาออกแดง เป็นต้น นอกจากนั้นแล้ว การผสมสีคู่ประกอบบางคู่ยังให้สีกลางที่ออกไปทางสีน้ำตาลมากกว่าสีเทาอีกด้วย ซึ่งสีออกน้ำตาลนี้ก็ให้คุณภาพอันหลากหลายด้วยเช่นกัน ส่วนสีกลางออกเทาหรือน้ำตาลจะแสดงปรากฏการณ์มากน้อยเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับปริมาณความแตกต่างมากน้อยของสีคู่ประกอบที่นำมาผสมเข้าด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 21)

ถ้าเราพิจารณาเฉพาะทางด้านการใช้สี ต่างก็มีมโนทัศน์เกี่ยวกับสีต่างกัน กวีเกอเธบอกว่า อนารยชนและเด็ก มีแนวโน้มที่จะชื่นชอบกับสีสันที่สดใส มาติสส์บอกว่า สี คือ การแสดงออก สีเป็นเรื่องของความรู้สึกไม่ใช่ความคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ คานดินสกีบอกว่า สี คือ ลีลาของดนตรี ศิลปินหรือนักออกแบบแต่ละคนต่างก็มีมโนทัศน์เฉพาะตัว ศิลปินอาจจะสร้างสรรค์สีตามมโนทัศน์ของตน ภายใต้เงาของเชื้อชาติวัฒนธรรม แต่นักออกแบบต้องสร้างสรรค์สีตามมโนทัศน์ของตนภายใต้เงาของเชื้อชาติ วัฒนธรรม และจิตวิทยาผู้บริโภค

ทฤษฎีสีก็เป็นเพียงพื้นฐานการฝึกปฏิบัติในเบื้องแรก ทฤษฎีสีแดง เหลือง น้ำเงิน ซึ่งมีพื้นฐานความคิดมาจาก โมเซส แฮร์ริส เกอเธ เชฟเริล แพรง เป็นทฤษฎีเก่าที่มีพื้นฐานมาจากการผสมสีด้วยเนื้อสีหรือรงควัตถุ (pigment)

ในช่วงหลัง การกล่าวถึงสี ซึ่งมีความสัมพันธ์กับแสงตามทฤษฎีของนิวตันมีบทบาทมากขึ้น มนุษย์มองเห็นสีจากคลื่นแสงในช่วงระหว่าง 400-700 มิลิไมครอนเหนือและใต้ จากนั้นไปคือ แสงอัลตราไวโอเลต (ultraviolet) และแสงอินฟราเรด (infrared) สีหลัก 3 สีในทางฟิสิกส์ คือ แดง เขียว น้ำเงิน เมื่อแดง เขียว น้ำเงินผสานกันก็จะเกิดสีขาว แดง + เขียว = เหลือง เขียว + น้ำเงิน = น้ำเงินไซแอน (cyan) น้ำเงิน + แดง = แดงมาเจนตา (magenta) แล้วเราก็นำสีเหลือง น้ำเงินไซแอน และแดงมาเจนตา มาใช้เพื่อการพิมพ์ โดยเพิ่มสีดำเพื่อสร้างความชัดเจนและความเข้มบนพื้นภาพ ปัจจุบันเรามีชาร์ทสีจำนวนร้อยสีพันสี จากแม่สีเพียง 4 สีนี้ ให้นักออกแบบเลือกใช้อย่างสวยงามและอิสระ

นักทฤษฎีอีกหลายคนนำความคิดเกี่ยวกับสีและแสงไปสร้างทฤษฎีของตนขึ้น เช่น มันเซลล์ (Munsell) เลือกสี 5 สี คือ ม่วง น้ำเงิน เขียว เหลือง แดง จากสเปกตรัมมาเป็นแม่สี โดยตัดสีคราม (indigo) และสีส้ม (orange) ซึ่งมองเห็นได้ชัดเจนออกไป จากสีขั้นที่หนึ่ง (แม่สี) และสีขั้นที่สองประกอบกับแกนน้ำหนักสีขาวดำหลายน้ำหนัก ทฤษฎีสีของมันเซลล์สามารถสร้างสีจำนวนมากมายให้นักออกแบบได้เลือกใช้ตามความเหมาะสม นอกจากนั้น ก็ยังมีเกอร์ริทเซน (Gerritsen) ซึ่งนำสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จากวงสีแสงของนักฟิสิกส์มาเป็นแม่สี คือ แดง เหลือง เขียว น้ำเงินไซแอน น้ำเงิน แดงมาเจนตา หรือคูปเปอร์ (Kuepper) ก็กำหนดแม่สี 6 สี คือ แดงมาเจนตา ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงินไซแอน ม่วง

ความคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ พยายามกำหนดทฤษฎีสีเพื่อสร้างสีจำนวนมาก ให้นักออกแบบหรือศิลปินได้นำไปใช้อย่างกว้างขวาง สัมพันธ์กับความต้องการที่ขยายตัวออกไป สัมพันธ์กับความก้าวหน้าทางด้านเคมีและสี สัมพันธ์กับความก้าวหน้าของสื่อและเทคโนโลยีสมัยใหม่ มิใช่เพียงแม่สีแดง เหลือง น้ำเงิน และจำนวนสีอันจำกัดจากหนังสือทฤษฎีสีเล่มเก่าเท่านั้น

เบอร์รีแมน (Gregg Berryman) เสนอแนะการใช้สีสำหรับงานออกแบบไว้อย่างน่าสนใจ

1. พื้นภาพ (ground) ที่เข้มกว่าจะให้การรับรู้ภาพ (figure) ใหญ่ขึ้นและเด่นชัดมากขึ้น เมื่อเปรียบเทียบกับพื้นภาพที่สีอ่อนกว่า

2. ถ้าพิจารณาในเรื่องของสี (chroma) จะพบว่า สีแท้ (hues) จะเป็นสีที่จดจำได้ง่าย กลุ่มเป้าหมายกว้าง และผลทางการขายสูง

3. พื้นผิว (surface) ที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นผิวมัน ผิวด้าน ผิวหยาบ ย่อมมีผลต่อความรู้สึกที่แตกต่างกัน

4. สีที่มีคลื่นแสงยาว (long wave) จะให้ความรู้สึกรุก (advance) ในทางตรงกันข้ามคลื่นแสงสั้น (short wave) จะให้ความรู้สึกถอย (recede) ในกรณีนี้ถ้าพิจารณาจากสเปกตรัมแล้ว ทางด้านสีแดงจะเป็นด้านที่มีคลื่นแสงยาว และทางด้านสีม่วงจะเป็นด้านที่มีคลื่นแสงสั้น

5. ถ้าพิจารณาสีในแง่ของปรากฏการณ์ทางด้านการมองเห็น (visibility) เราจะมองเห็นสีแท้ได้เร็วที่สุด

6. สีจะเปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อมและสภาพของแสง ไม่ว่าจะเป็นแสงจากดวงอาทิตย์ แสงนีออน แสงสปอตไลท์ ฯลฯ

7. ความชื่นชอบ (preference) ของคนเราจะแปรเปลี่ยนไปตามฤดูกาล อายุ เศรษฐกิจ เพศ วัฒนธรรม ภูมิศาสตร์ ศาสนา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 82-84)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงทฤษฎีสี และการใช้สี (Colour Theory and colour application) ไว้ว่า

เมื่อกล่าวถึงสี โดยทั่วไปแล้วย่อมเข้าใจและรู้ได้ทันทีว่าหมายความถึงสิ่งใด เพราะมนุษย์เราตามปกติแล้วได้คลุกคลี พบเห็น หรือมีประสบการณ์เกี่ยวกับสีมาโดยตลอด ตั้งแต่วัยเด็กจนเติบใหญ่ จึงพูดได้ว่าหลีกหนีไปไม่พ้นจากเรื่องราวของสี นอกจากนั้น ยังนำเอาสีมาเป็นองค์ประกอบของชีวิตอีกด้วย ซึ่งความจริงเรื่องของสีต่างๆ นั้นมีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ มาตั้งแต่โบราณแล้ว และในบรรดาสีที่มีอยู่มากมายในสีของธรรมชาติก็ดี หรือสีที่เกิดขึ้นจากการประดิษฐ์คิดค้นของมนุษย์ก็ดี ในวงการศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสี ได้ทำการแยกลักษณะของสีออก และกำหนดชื่อเรียกเพื่อความเข้าใจร่วมกัน คือ

สี (Colour) ในภาษาอังกฤษ กำหนดเป็นชื่อที่ใช้เรียกโดยทั่วไปเป็นแบบสากล มีความหมายกว้างขวาง ไม่เฉพาะหรือกำหนดให้ชัดเจนลงไป

สีแท้ (Hue) เป็นคำที่ใช้เรียกสีที่แสดงลักษณะของสี พวกสีสะอาดสดใสอันได้แก่ สีแท้ต่างๆ ที่ยังไม่ถูกสีอื่นเข้าผสมให้หม่นหรืออ่อนลง สีแท้จึงเป็นสีที่ได้มาจากวงสีธรรมชาติ

สีอ่อนหรือสีจาง (Tint) ใช้เรียกสีที่แท้ถูกผสมด้วยสีขาว อันได้แก่ สีเทา (Grey), สีชมพู (Pink) เป็นต้น

สีแก่ (Shade) ใช้เรียกสีแท้ที่ถูกผสมด้วยสีดำ เช่น สีน้ำตาล (Brown) สีเขียวมะกอก (Olive Green) เป็นต้น

สีคล้ำ (Tene) ใช้เรียกสีแท้ที่ถูกผสมด้วยสีเทา หรือถูกผสมด้วยสีขาวผสมดำ เช่น สีน้ำตาลอ่อน (Tan), สี Greenish Grey เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าทั้งคำ Hue, Tint, Shade และ Tene ใช้เรียกความหมายสีเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างตรงลักษณะของสีที่เรียกนั้นใช้เรียกเฉพาะลงไป

นอกจากจะกำหนดชื่อเรียกลักษณะของสีแล้ว ยังได้กำหนดแม่สีและโครงสี เพื่อการศึกษาและทำความเข้าใจสำหรับผู้เกี่ยวข้อง เพราะเรื่องสีเป็นศาสตร์ที่สำคัญยิ่งศาสตร์หนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรหรือมัณฑนากร จำเป็นจะต้องรอบรู้อย่างแตกฉาน ถ้าเข้าใจในสีจุดหมายปลายทางของงานศิลปะประเภทนี้ก็จะไม่เลื่อนลอย ผู้ที่ไม่เข้าใจต่อวิทยาศาสตร์ของสีน้อยคนนักจะบรรลุผลสำเร็จดังปรารถนา จึงควรเกี่ยวข้องทั้งผู้ประกอบงานและผู้ศึกษา จะต้องทำความรู้จักและทำความเข้าใจในการกำหนดแม่สีและสีในแต่ละวงการไว้ อย่างน้อยก็เป็นพื้นฐานอย่างคร่าวๆ เพื่อได้ฝึกฝนหรือทำความเข้าใจกับรายละเอียดในโอกาสต่อไป

แม่สี (Prinaries)

แม่สีต่างๆ ที่ยึดถือเป็นหลักอยู่โดยทั่วไป ได้แก่

- แม่สีช่างเขียน (Artist)
- แม่สีวิทยาศาสตร์ (Physicist)
-. แม่สีจิตวิทยา (Physicist)

1. แม่สีช่างเขียน (Artist)

ได้แก่ สีต่างๆ ที่เป็นวัตถุธาตุ นำมาผสมด้วยกาว น้ำหรือน้ำมันตามกรรมวิธีแต่ละชนิดของช่างเขียนหรือช่างโดยทั่วไป และแม่สีของช่างเขียนนี้ใช้ได้ทั่วไป ไม่เฉพาะแต่วงการงานวิจิตรศิลป์แต่เพียงอย่างเดียว ซึ่งแม่สีช่างเขียนได้กำหนดสีเหล่านี้ไว้เป็นแกน คือ

- สีน้ำเงิน (Blue = Blussian Blue)
- สีแดง (Red = Crimson Lake)
- สีเหลือง (Yellow = Camboge yellow)

2. แม่สีวิทยาศาสตร์ (Physicist)

เป็นสีที่เกิดจากแสงไฟฟ้าหรือแสงพิเศษ ผสมด้วยการทอแสงประสานกัน จะเห็นได้จากการทดสอบ โดยให้แสงผ่านแท่งแก้วสามเหลี่ยม (Prism) จะปรากฏเป็นสีรุ้งขึ้น เรียกว่า Spectrum การกำหนดแม่สีจากแสงหรือแม่สีวิทยาศาสตร์นี้มีอยู่ 3 สี คือ

- สีแดงเสนหรือสีแดงส้ม (Red = Vermillon Red)
- สีเขียวมรกต (Green = Emerald Green)
- สีม่วง (Violet)

จะสังเกตได้ว่า แม่สีที่กำหนดจากแสงกับแม่สีช่างเขียน จะมีลักษณะกลับกัน คือ แม่สีช่างเขียนกำหนดสีแดง เหลือง และน้ำเงินเป็นแกนหลัก และเมื่อนำสีเหล่านี้มาผสมกันก็จะได้สีขั้นที่ 2 คือ สีส้ม สีเขียว และสีม่วง ซึ่งสีส้ม สีเขียว และสีม่วงนี้ กลับมาเป็นสีหลักของแม่สีวิทยาศาสตร์

ซึ่งหากนำแม่สีจากแสงมาผสมกัน ก็จะได้ผลกลับมาเป็นมีสีช่างเขียนอีกครั้ง คือ ถ้าเราเอาไฟหรือรังสีแสงสว่างของสีแดงส้ม และเขียวผสมกันจะเกิดเป็นสีม่วง และถ้านำแสงสีม่วงผสมกับสีเขียว ก็จะได้สีน้ำเงิน อีกทั้งถ้าแสงสีส้มฉายผสมกับแสงสีม่วงก็จะได้แสงสีแดง ซึ่งแสงสีเหลือง สีน้ำเงิน และแสงสีแดง อันเป็นสีขั้นที่ 2 ของแม่สีวิทยาศาสตร์นี้ ก็คือ สีแกนหลักของแม่สีช่างเขียนนั่นเอง

ว่ากันว่า การกำหนดแม่สีทั้งของช่างเขียนและของวิทยาศาสตร์ ต่างก็มีมาจากแหล่งเดียวกัน นั่นคือ จากสีของรุ้ง อันมีสีที่ไล่เรียงกันเป็นลำดับ คือ สีม่วง สีน้ำเงิน สีเขียว สีเหลือง สีแสด และสีแดง ทางช่างเขียนก็ได้กำหนดแม่สีขึ้น โดยดึงสีน้ำเงิน สีเหลือง และสีแดงมา ส่วนทางนักฟิสิกส์ก็ได้กำหนดแม่สีด้วยการดึงสีม่วง สีเขียว สีแสดไป

การดึงเอาสีจากสีรุ้งไปของทั้งสองทฤษฎี จะดึงสีไปในลักษณะสีเว้นสี ๆ ซึ่งทางแม่สีช่างเขียนหากนำแม่สีมาผสมกันก็จะได้สีขั้นที่ 2 เรียงกันเข้าสู่สภาพของสีรุ้ง ทำนองเดียวกันทางแม่สีวิทยาศาสตร์หากนำแสงที่กำหนดเป็นแม่สีมาทอประสานกัน ก็จะได้ลำดับสีเป็นสภาพสีรุ้งเช่นเดียวกัน คือได้สีม่วง น้ำเงิน เขียน เหลือง แสด และสีแดง ดังเดิม

3. แม่สีจิตวิทยา (Physicist)

เป็นสีที่เกี่ยวกับความรู้สึกของสี เกิดผลในทางสัมผัสภายในโดยใช้สายตาเป็นสื่อ คือ เมื่อได้เห็นก็จะเกิดความรู้สึกขึ้น ประโยชน์ใช้สอยเกี่ยวกับการตกแต่งภายใน และการรักษาโรคทางประสาท แม่สีจิตวิทยามี

- สีแดง (Red)
- สีเหลือง (Yellow)
- สีเขียว (Green)
- สีน้ำเงิน (Blue)

การผสมสีมีลักษณะเช่นเดียวกับการผสมสีของแม่สีช่างเขียน จะต่างกันก็เพียงจุดประสงค์การนำไปใช้

การผสมสีของแม่สีช่างเขียน

แม่สีช่างเขียนหรือเรียกอีกอย่างว่า “แม่สีวัตถุธาตุ” นั้นสามารถจะผสมกันให้เป็นสีต่างๆ ได้อีกมากมาย ในอดีตผู้ที่ประกอบงานศิลปะอันต้องใช้วัสดุประเภทสี จะต้องเรียนรู้การผสมสีและสามารถจำสูตรการผสมได้อย่างแม่นจำ ด้วยในสมัยก่อนสีอันเป็นอุปกรณ์สำหรับการเขียนภาพ ยังมิได้ผลิตขึ้นจากเครื่องมือวิทยาศาสตร์ ส่วนใหญ่จะนำเอาวัตถุในธรรมชาติมาเป็นสีสำหรับเขียน เช่น สีขาวจากดินขาว หรือปูนขาว เป็นต้น มาบดผสมกันเพื่อให้เกิดเป็นสีใหม่ขึ้นใช้เอง จึงเกิดเป็นกฎหรือทฤษฎีสีขึ้น

แต่ในปัจจุบัน ไม่จำเป็นจะต้องเอาแม่สีมาผสมกันเป็นสีต่างๆ ดังแต่ก่อน ด้วยมีการผลิตสีสำเร็จรูปที่ผสมกันแล้วครบทุกสี และมีความสดใสกว่าสีที่เกิดจากการนำแม่สีมาผสมกันเสียอีก ดังนั้น ในยุคหลังผู้ประกอบงานที่เกี่ยวข้องกับการใช้สี จึงมักนิยมสีสำเร็จรูปมากกว่าการผสมจากแม่สี แต่อย่างไรก็ดี การศึกษาเรื่องสียังมีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักหลักและสูตรการผสมของมันเสียก่อน เพราะถึงแม้วิทยาการในการผลิต จะก้าวหน้าไปสักเท่าใดก็ตามผู้ใช้สี ก็ย่อมไม่อาจหนีพ้นไปจากหลักเกณฑ์ได้

สีขั้นที่ 1 ก็คือ แม่สีอันมีสีน้ำเงิน แดง และเหลือง

สีขั้นที่ 2 (Secondary Hues) เกิดจากการนำเอาแม่สี 2 สี มาผสมเข้าด้วยกันในปริมาณที่เท่าๆ กัน จะเกิดเป็นสีใหม่ขึ้นอีก 3 สี คือ

สีแดงผสมสีน้ำเงิน เป็นสีม่วง (Violet)
สีแดงผสมสีเหลือง เป็นสีส้ม (Orange)
สีน้ำเงินผสมสีเหลือง เป็นสีเขียว (Green)

สีขั้นที่ 3 (Tertiary Hues) เกิดจากการนำเอาสีขั้นที่ 2 ผสมกับแม่สี ก็จะได้สีใหม่เพิ่มขึ้นอีก 6 สีด้วยกัน คือ

สีแดงผสมสีม่วง เป็นสีม่วงแดง (Red-Violet)
สีน้ำเงินผสมสีม่วง เป็นสีม่วงน้ำเงิน (Blue-Violet)
สีน้ำเงินผสมสีเขียว เป็นสีเขียวน้ำเงิน (Blue-Green)
สีเหลืองผสมสีเขียว เป็นสีเขียวเหลือง (Yellow-Green)
สีเหลืองผสมสีส้ม เป็นสีส้มเหลือง (Yellow-Orange)
สีแดงผสมสีส้ม เป็นสีส้มแดง (Red-Orange)

จากการผสมของสีขั้นที่ 1, สีขั้นที่ 2, และสีขั้นที่ 3 จะได้สีรวมทั้งหมด 12 สี และถ้าทำผังผสมสีเป็นวงกลม ก็จะได้สีเรียงจากอ่อนไปหาแก่ เรียกว่า วงสี (Colour Wheel)

ในวงสี (Colour Wheel) หรือเรียกกันว่า "วงสีธรรมชาติ" (Natural order of colour) จะสังเกตเห็นว่า สีย่อมเรียงไปตามลำดับอ่อนแก่ สีที่อ่อนที่สุด คือ สีเหลือง ส่วนสีที่แก่ที่สุด คือ สีม่วง น้ำหนักของสี (Value) อยู่ในระบบที่อาจกล่าวได้ว่าผสานกลมกลืนกัน และเมื่อนำเอาสีเหลืองไว้ส่วนบุคคล สีม่วงซึ่งอยู่ทิศทางตรงกันข้ามจะอยู่เบื้องล่าง เราก็จะเห็นว่าสภาพของสีแยกออกเป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายหนึ่งประกอบด้วย สีเหลือง ส้ม แดง และม่วงแดง อีกฝ่ายหนึ่งประกอบด้วย เขียวเหลือง, เขียว, น้ำเงิน, สีฟ้า, ม่วงครามและสีม่วง

**การใช้สี**

สี เปรียบดังสื่อกลางที่ผู้ประกอบงาน นำมาใช้แสดงหรือถ่ายทอดความรู้สึกที่ต้องการจะระบายให้ผู้อื่นได้รับรู้ โดยผ่านมาในสื่อประเภทสี ดังนั้น การใช้สื่อจะให้มีประสิทธิภาพนั้น ย่อมต้องมีการเรียนรู้และทำความเข้าใจ ในแง่มุมต่างๆ เกี่ยวกับตัวสื่อนั้น

ในวัสดุประเภทสีก็เช่นกัน การนำมาใช้ย่อมสามารถแยกแยะวิธีการออกได้หลายวิธีการด้วยกัน ประการแรกก็คือ การเรียนรู้เกี่ยวกับคุณสมบัติทางกายภาพของสีแต่ละประเภทว่าเป็นอย่างไร ขุ่นข้น ใส ทึบ บาง ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อนำมาประกอบกับการใช้เทคนิควิธีการที่จะนำสีในแต่ละประเภทมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด และเหมาะสมกับวัสดุที่จะนำมาใช้ประกอบกับสีประเภทนั้น ๆ

ประการต่อมา คือ การเรียนรู้คุณสมบัติทางความรู้สึกที่สีมีปรากฏ ในการระบายสีเมื่อนำสีตั้งแต่ 3, 4, 5 หรือ 6 สีขึ้นไป มาใช้ประกอบกันนั้น การใช้จะให้ได้ความรู้สึกผสมผสานกลมกลืนกัน หรือตัดกันนั่นย่อมสามารถเรียนรู้แนวการใช้สี จากสรุปผลการใช้ของคนรุ่นก่อนๆ ซึ่งได้แนะหรือตั้งเป็นแนวไว้ ดังนี้

1. การใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะ (Tone)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า ในวงสีธรรมชาติซึ่งรวมทั้งสิ้น 12 สี สภาพของสีในวงสีแยกออกได้เป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายที่ประกอบด้วย สีเหลือง ส้มเหลือง ส้ม ส้มแดง ม่วงแดง และม่วง นั้นเรียกว่า สีวรรณะร้อน (Warm tone colours) ส่วนฝ่ายที่ประกอบด้วย สีเหลือง เขียวเหลือง เขียว เขียวน้ำเงิน น้ำเงิน ม่วงน้ำเงิน และม่วงนั้น เรียกว่า สีวรรณะเย็น (Cool tone colours) ทั้งวรรณะร้อนและวรรณะเย็นนี้ ตั้งตามอิทธิพลความรู้สึกที่ปรากฏโต้กลับของผู้สัมผัส เมื่อได้มองดูสีแต่ละฝ่าย คือ รู้สึกร้อนและรู้สึกเย็น และจะสังเกตเห็นว่าทั้งสีเหลืองและสีม่วงนั้น สามารถเข้าประกอบรวมอยู่ได้ ทั้งฝ่ายวรรณะร้อนและวรรณะเย็น

โครงสีในการนำมาระบายนั้น มักจะใช้โครงสีประกอบรวมแบบวรรณะใดวรรณะหนึ่ง สุดแท้แต่จุดประสงค์ของผู้ประกอบงาน ที่มุ่งหมายให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกไปในทางร้อนหรือเย็น นั่นประการหนึ่ง ส่วนอีกประการหนึ่ง การใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะนี้ สามารใช้ให้เกิดความผสมผสานกลมกลืนกันได้เป็นอย่างดี เนื่องจากสีในวรรณะนั้นๆ มีอิทธิพลของเนื้อสีผสมปนอยู่ในตัวซึ่งกันและกัน เช่น ในสีส้มก็มีเนื้อสีเหลือง และเนื้อสีแดงผสมอยู่ก่อนแล้ว ดังนั้น เวลานำระบายในโครงงานจึงแลดูว่าเกิดความกลมกลืนกันเป็นอย่างดี

แต่การใช้สีประกอบร่วมแบบวรรณะนี้ จะไม่ใช้วรรณะใดวรรณะหนึ่งอย่างโดดเดี่ยว ด้วยจะทำให้แลดูแล้วเกิดความรู้สึกกลมกลืนกันไปหมด ซึ่งหลักการจัดองค์ประกอบนั้นได้ระบุถึงเกณฑ์หนึ่งที่ต้องมีในภาพ คือ "จุดสนใจ" ถ้าทั้งภาพดูกลมกลืนไปหมด ก็อาจนับได้ว่าไม่มีอะไรที่เป็นจุดสนใจ ดังนั้น ในการใช้สีแบบวรรณะนี้จึงมักจะนำสีในอีกวรรณะหนึ่งเข้ามาประกอบร่วม เพื่อให้เกิดความขัดแย้งกัน สีร้อนเมื่อมีสีเย็นมาประกอบ ย่อมเกิดความรู้สึกขัดแย้งหรือตัดกัน ความรู้สึกขัดแย้งที่ปรากฏ ย่อมนับได้ว่าเกิดจุดสนใจขึ้นมา เหมือนกับคนสองคนถ้ากอดคอกลมเกลียวกันเดินผ่านหน้าเราไป ก็ไม่มีอะไรน่าสนใจ แต่ถ้าคนสองคนเกิดการขัดแย้งกันขึ้นมาเมื่อไร ก็จะได้รับความสนใจจากผู้อื่นทันที และยิ่งขัดแย้งกันถึงขั้นรุนแรงเท่าไร ก็จะยิ่งเป็นจุดสนใจที่สามารถเรียกร้องหรือกระตุ้นให้คนทั่วไปมาสนใจได้เท่านั้น

การใช้สีต่างวรรณะเข้ามาประกอบกันก็เช่นกัน นอกจากจะให้เกิดความกลมกลืนหรือขัดแย้งกันแล้ว ยังสามารถกำหนดการใช้ให้กลมกลืนหรือขัดแย้งตัดกัน มากหรือน้อยอีก คือ ถ้าจะให้โครงงานนั้นเกิดความรู้สึกกลมกลืมมาก ก็ใช้สีต่างวรรณะเข้ามาประกอบน้อย ถ้าจะให้ดูแล้วเกิดความรู้สึกตัดกันมาก ก็ใช้สีต่างวรรณะเข้ามาในอัตราที่พอฟัดพอเหวี่ยงกัน ดังตัวอย่าง เดิมคนสองคนทะเลาะกัน ดูแล้วเกิดความรู้สึกว่าขัดแย้งกันอย่างรุนแรง แต่ถ้าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งมีคนมากกว่า ดูแล้วความรู้สึกขัดแย้งนั้นก็จะน้อยลง ด้วยความรู้สึกในเรื่องความกลมกลืนสามัคคีของฝ่ายที่มีกำลังมาก จะมามีอิทธิพลบังความรู้สึกขัดแย้งให้น้อยลง

การใช้สีแบบประกอบรวมของสีต่างวรรณะ จึงกำหนดไว้ในอัตราที่ก่อให้เกิดความตัดกันมากหรือน้อย เพื่อเป็นแนวทางเช่นกัน คือ

- การใช้สีต่างวรรณะในอัตรา 50 / 50
- การใช้สีต่างวรรณะในอัตรา 60 / 40
- การใช้สีต่างวรรณะในอัตรา 80 / 20

2. การใช้สีคู่ประกอบหรือสีตัดกันอย่างแท้จริง (True contrasts)

สีทุกสีย่อมมีคู่ของมัน และคู่ของมันเมื่อนำมาใช้ร่วมกันหรือเรียงชิดกัน อำนาจของคลื่นสีจะทำให้รู้สึกตัดกันอย่างรุนแรง มองดูบาดตา คุณสมบัติของสีคู่ประกอบนี้ จะให้ความรู้สึกตัดกันอย่างแท้จริง สีคู่หรือสีตัดกันเหล่านี้ก็คือ สีที่ตรงข้ามกันในวงสีธรรมชาตินั่นเอง และวิธีทดลองว่าสีสองสีจะเป็นสีคู่กันหรือเปล่านั้น ให้เอามาผสมกันดู หากผลลัพธ์เป็นสีกลาง (Neutral) ก็แสดงว่าต่างก็เป็นสีคู่หรือสีที่ตัดกัน ซึ่งมีตัวอย่างดังนี้

สีเหลืองตัดกับสีม่วง

สีแดงตัดกับสีเขียว

สีเขียวเหลืองตัดกับสีม่วงแดง

สีน้ำเงินตัดกับสีส้ม

สีม่วงน้ำเงินตัดกับสีส้มเหลือง

สีเขียวน้ำเงินตัดกับสีส้มแดง

นอกจากสีคู่ตัดกันอย่างแท้จริงจากวงสีแล้ว ยังมีสีคู่ที่ตัดกันเนื่องจากความแตกต่างในค่าน้ำหนักของสีอีก แต่การตัดกันของสีคู่เหล่านี้มิใช่เกิดจากอำนาจของคลื่นสี ที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกตัดกันอย่างรุนแรง หากแต่ทำให้ดูตัดกัน เพราะแต่ละสีมีค่าของน้ำหนักที่แตกต่างกันมากนั่นเอง อย่างเช่น สีดำกับขาว สีเหลืองกับสีน้ำเงิน สีเหลืองกับสีม่วงแดง หรือสีเหลืองกับสีแดง เป็นต้น แต่ถ้าเป็นสีที่มีน้ำหนักแตกต่างกันไม่มาก เมื่อนำมาประกอบกันก็ไม่เป็นการตัดกัน เช่น สีเหลืองกับสีส้ม สีเขียวกับสีเขียวเหลือ เป็นต้น จะเป็นก็แต่เพียงค่าต่างกันของน้ำหนักสีเท่านั้น มิได้ตัดกันอย่างแท้จริง

การใช้สีที่ตัดกันอย่างแท้จริง ก็เพื่อให้เกิดการกระตุ้นเร้าที่สะดุดตา ลักษณะคล้ายกับการใช้สีต่างวรรณะ แต่การใช้สีคู่จะตีวงแคบกว่าด้วยกำหนดเฉพาะลงไปว่าใช้สีใดก็ต้องกำหนดสีคู่ของมันมาประกอบ ในผลงานจิตรกรรมสมัยปัจจุบันมักนิยมใช้สีที่ดูแล้วฉูดฉาดสะดุดตากว่าจิตรกรรมสมัยเก่าๆ อาจเป็นเพราะอิสระในการใช้สีในปัจจุบันมีมากกว่า ซึ่งในยุคก่อน ๆ มักจะมีสูตรสีสำเร็จในการเขียนหรือระบายภาพ ดังนั้นการที่จะมาใช้สีตามใจผู้ประกอบงาน ดูจะเป็นการนอกครูไปมากกว่าจะได้รับการยอมรับจากทั่ว ๆ ไป

แต่ครั้นมาถึงศตวรรษที่ 20 การเปลี่ยนแปลงในเรื่องการใช้สี ได้รับความสนใจจากผู้ประกอบงานอย่างกว้างขวาง ทั้งวิทยาการในด้านการผลิตสี ก็สามารถสร้างสีสำเร็จใหม่ๆ ที่อำนวยความสะดวกในการใช้มากขึ้น ผู้ประกอบงานได้นำเอาจิตวิทยาในอิทธิพลของสีมาประกอบในโครงงานระบาย ดังนั้น การใช้สีฉูดฉาดสะดุดตาจึงค่อย ๆ คุ้นเคยกับผู้สร้างงานและผู้ดูในศตวรรษหลัง และได้รับการยอมรับมากกว่าระยะแรก

แต่การใช้สีตัดกันนั้น มีความยากในการจัดโครงสี หรือใช้ประกอบกันแล้วให้ดูมีความกลมกลืนไม่ขัดตา เมื่อผลรวมปรากฏออกมาแล้ว ทั้งนี้เนื่องจากคุณสมบัติของสีคู่ดังที่กล่าวมาแล้วว่า อำนาจของคลื่นสีจะทำให้รู้สึกตัดกันอย่างรุนแรงหากนำมาใช้ร่วมกัน ดังนั้น เทคนิคการใช้สีตรงข้ามกันก็คือ

- ในโครงสีส่วนรวม มักจะให้ออกมาในลักษณะของสีวรรณะใดวรรณะหนึ่ง ซึ่งจะทำให้สภาพรวมๆ แล้วเกิดความรู้สึกกลมกลืนไปกันได้ และจะแทรกสีตรงข้ามหรือสีคู่ของสีใดสีหนึ่งลงไป แต่ไม่เกินเนื้อที่ 10-20 / ของภาพ ในกรณีที่จะให้โครงสีของภาพนั้นดูแล้วไม่ขัดตา

- ในกรณีใช้สีคู่ตัดกันในอัตราที่เท่าๆ กัน ให้ลดความสดใสของสีใดสีหนึ่งหรือทั้งสองสีลง เพื่อฆ่าความรุนแรงลงให้อยู่ในอัตราที่เหมาะสมเข้ากันได้

- แต่ถ้าเนื้อที่ของสีแต่ละสีเป็นลวดลายเล็กๆ การใช้สีคู่ตัดกันอยู่ข้างเคียงกัน จะสลับตัดกันโดยเกิดการผสมผสานกลมกลืนไป โดยไม่ต้องฆ่าสีให้ลดความเข้มข้นลง

- ส่วนในกรณี การใช้โครงสีในเนื้อที่กว้าง หากจำเป็นต้องใช้สีตัดกันเพื่อกระตุ้นความสนใจของผู้ดู อย่างในกรณีของโปสเตอร์โฆษณา หรือป้ายพาณิชย์ อาจจะแก้ลักษณะความรุนแรงลงได้ โดยการใช้สีเข้มตัดขั้นระหว่างสีคู่ตัดกัน

- และหากจะให้สีคู่ตัดกันเกิดความกลมกลืนกัน ก็อาจใช้แต่ละสีผสมลงในสีคู่ของมัน เพื่อให้ปรากฏอิทธิพลสีในคู่ของตัวมัน การผสมอาจจะผสมด้วยเนื้อสีในจานสีก่อนที่จะระบาย หรือผสมในเนื้อที่ๆ ระบาย โดยมิต้องให้เนื้อสีผสมกัน แต่ดูคล้ายผสมกันก็ได้ เช่น วิธีจุดดังวิธีการของลัทธิศิลปะลัทธิหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม วิธีการหรือแนวทางเหล่านี้ มิใช่สูตรสำเร็จตายตัวที่สามารถนำไปเป็นแนวทางปฏิบัติได้เลยในทันทีทันใด เพราะการใช้สีคู่ประกอบในโครงงานใดก็ตาม จะให้มีประสิทธิภาพอย่างเต็มเปี่ยมได้นั้น ผู้ประกอบงานจะต้องมีทักษะ ไหวพริบในอันที่จะดัดแปลงให้เหมาะสม หรือพลิกแพลงไปตามลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล ด้วยศิลปะมิใช่ศาสตร์ที่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ดังเช่นศาสตร์สาขาอื่นๆ

3. การใช้สีโดยการกำหนดโครงการระบายสี (Colour Scheme)

โครงการระบายสี คือ การกำหนดสีหรือจัดสีลงในที่ใดที่หนึ่ง เพื่อให้บรรดาสีต่างๆ เหล่านั้นรวมเป็นหมู่สีเดียวกัน เกิดความสัมพันธ์ระหว่างสีต่อสีขึ้น มีความงามน่าดูหรือเรียกได้ว่า สีเหล่านั้นมีคุณสมบัติกลมกลืนประสานกัน (Harmony)

การจัดโครงการระบายสี ในแต่ละโครงสีนั้นขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายเฉพาะของสิ่งนั้นๆ เช่น โครงงานระบายสีห้องคนไข้ในโรงพยาบาล โครงงานระบายสีของโรงเรียนอนุบาล ของบาร์ ร้านอาหาร ร้านไอศกรีม ฯลฯ ต่างๆ เหล่านี้ล้วนแต่มีโครงงานของสีที่ไม่เหมือนกัน จุดหมายหลักที่ควรคำนึงก็คือ ประโยชน์ของโครงสีนั้นๆ ก่อให้เกิดผลต้องตามความมุ่งหมายหรือไม่ อย่างในโรงพยาบาล คนไข้ต้องการความสงบหรือการพักผ่อน หากใช้โครงสีระบายห้องในลักษณะฉูดฉาด เร่าร้อนอย่างวรรณะสีร้อนย่อมมิได้ก่อให้เกิดประโยชน์ต้องตามจุดมุ่งหมายแต่อย่างใด

ดังนั้น การกำหนดโครงสีผู้ที่จะกำหนดโครงสีได้ดีและเหมาะสมนั้น จะต้องศึกษาจิตวิทยาของสี ทำความเข้าใจกับลักษณะความต้องการของสถานที่ๆ ต้องใช้สีนั้นๆ จิตใจและความต้องการของมนุษย์ในวัยต่างๆ และอื่นๆ มาเป็นเงื่อนไขประกอบในการกำหนดโครงสีแต่ละโครงสีขึ้น

การกำหนดโครงสี (Colour Scheme) มีลักษณะเช่นเดียวกับการใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะต่างกัน ก็ต่างเพียงการกำหนดโครงการระบายสีจะละเอียดประณีตกว่า เพราะนอกจากจะแสดงออกมาในวรรณะใดแล้ว ยังต้องแสดงโครงสีที่เด่นให้ออกมาเพียงสีเดียวเท่านั้น เช่น โครงสีส่วนใหญ่เป็นสีน้ำตาล เมื่อดูแล้วก็ไม่ต่างไปจากผู้ดูใส่แว่นสีชาดูสิ่งต่างๆ หรือโครงสีส่วนใหญ่เด่นออกมาในฟ้า ดูแล้วเหมือนใส่แว่นกระจกสีฟ้ามามอง ซึ่งในทางจิตรกรรม การกำหนดโครงสีในภาพนั้น ผู้ประกอบงานจะต้องรู้จักกำหนดจุดมุ่งหมายของตนในส่วนเริ่มต้น ว่าต้องการให้ผู้ดูๆ แล้วเกิดความรู้สึกไปในแนวใด เศร้าสงบ ตื่นเต้น สดชื่น หรือ ฯลฯ จากนั้นก็เลือกโครงสีในวรรณะใดที่สามารถกระตุ้นเร้าความรู้สึกของผู้สัมผัสให้เกิดความรู้สึกไปในแนวทางที่ต้องการได้ จากนั้นจึงจะมาแยกย่อยลงไปในสีใดสีหนึ่งที่อยู่ในวรรณะนั้นๆ ให้มีอิทธิพลครอบงำสีอื่นทั้งหมดในภาพ ด้วยการกำหนดให้สีใดสีหนึ่งมีอิทธิพลครอบงำทั้งภาพ จะช่วยให้ภาพนั้นมีเอกภาพได้ ดังงานจิตรกรรม

ในสมัยก่อนๆ มักจะกำหนดให้สีเหลือง หรือสีน้ำตาล เป็นสีที่มีอิทธิพลครอบงำในภาพ แต่พอมาถึงยุคหลังๆ เมื่อเขียนภาพทิวทัศน์ก็มักกำหนดให้สีฟ้า ซึ่งถือว่าเป็นสีของบรรยากาศมามีอิทธิพลครอบงำในภาพ ดังนี้เป็นต้น

4. การใช้สีในลักษณะค่าของสี (Value of Colour)

การใช้สีระบายลงในภาพ พื้นที่ สถานที่ใดๆ ก็ตาม ผู้ฝึกหัดหรือบุคคลทั่วไป มักชอบใช้สีมากสี ด้วยกลัวว่าการใช้สีน้อยจะทำให้ดูจืดตา ไม่สวยงาม อาจนับได้ว่าเป็นความเข้าใจที่ผิดก็ว่าได้ด้วยการใช้สีมากสี หากไม่รู้จักจัดโครงสีหรือลดทอนความสดใสของแต่ละสี ให้เกิดความกลมกลืนกันแล้ว แทนที่จะทำให้น่าดู ตรงกันข้ามยังทำให้ดูเปรอะเลอะเทอะเสียอีก

ในแนวทางการใช้สีที่ใช้น้อยสี แต่สามารถระบายให้น่าดูได้ ก็โดยวิธีการใช้ระบายในลักษณะไล่ค่าน้ำหนักของสี (Value) ซึ่งมีอยู่ 2 ประเภท คือ

- ค่าในน้ำหนักของสีหลายสี (Values of different colours) คือ น้ำหนักสีอันเรียงจากอ่อนไปหาแก่ ในวงสีธรรมชาติ เช่น สีเหลือง ส้ม แสด แดง และม่วงแดง หรือสีเขียวเหลือง เขียว น้ำเงิน ฟ้า และม่วงน้ำเงิน

- ค่าในน้ำหนักของสีๆ เดียว (Values of single colours) คือ จากสีแท้ค่อยๆ ผสมด้วยสีขาวให้เป็นระยะๆ ซึ่งตามปกติแล้ว สามารถกระจายคุณค่าของสีแท้แต่ละสีออกไปได้เป็น 7-9 ระยะด้วยกัน ใสลง แล้วนำสีสดๆ ระบายลงในบางส่วนที่มีปริมาณน้อยที่สุด เมื่อดูแล้วสีสดนั้นจะโดดเด่นออกมา

แต่โดยทั่วไปแล้ว ผู้ที่เข้าใจหรือรู้จักใช้สีนั้น ส่วนใหญ่จะใช้ค่าในน้ำหนักของสี ๆ เดียว โดยเอาสีอื่นมาผสมบ้างพอสมควร นั่นก็คือ การใช้สีเพียงสองหรือสามสีเท่านั้น แต่ให้ดูเหมือนมากสี โดยให้มีการแตกต่างของน้ำหนักสีเพียงสีเดียว ...

5. การใช้สีให้ปรากฏโดดเด่น (Intensity)

การใช้สีในลักษณะนี้เพื่อสร้างจุดสนใจ โดยให้สีหนึ่งสีใด หรือสีส่วนหนึ่งส่วนใดในภาพโดดเด่นออกมา และเป็นการกระตุ้นเร้าความรู้สึกมิให้หม่นหรือจืดชืด เมื่อดูภาพนั้นๆ สีที่จะปรากฏโดดเด่นออกมานั้น จะต้องเป็นสีสดๆ ที่แวดล้อมด้วยสีหม่นหรือสีที่มีสภาพเป็นกลาง (Neutral) ในสภาพแวดล้อมเช่นนี้จะทำให้สีที่สดใสนั้นมีกำลังเด่นชัดขึ้น ด้วยการใช้สีหากจะนำสีที่สดใส รุนแรงมาประกอบกัน อาจก่อให้เกิดความระคายตา ครั้นจะทำให้สีเหล่านั้นหม่นลงทั้งหมด ก็จะก่อให้เกิดความรู้สึกทึมเทา การใช้สีให้ปรากฏโดดเด่น จึงเป็นวิธีหนึ่งที่จะช่วยให้ปัญหาดังกล่าวคลี่คลาย

โดยโครงสีส่วนใหญ่มักอยู่ในลักษณะเป็นสี ๆ เดียว แต่มีน้ำหนักแตกต่างกัน โดยวิธีลดความสดใสลง แล้วนำสีสด ๆ ระบายลงในบางส่วนที่มีปริมาณน้อยที่สุด เมื่อดูแล้วสีสดนั้นจะโดดเด่นออกมา และมีอิทธิพลครอบงำสีส่วนใหญ่ทั้งหมด ซึ่งเป็นวิธีหนึ่งในการใช้สี

6. การใช้สีใกล้เคียง (Adjacent colour)

สีใกล้เคียง คือ สีที่เรียงอยู่ในวงสีนั่นเอง การนำเอาสีใกล้เคียงมาใช้นั้นนับว่าเป็นการง่ายและสะดวก เพราะจะเกิดความกลมกลืนเข้ากันได้ดี และสิ่งที่น่าสังเกตก็คือ สีใกล้เคียงนั้นเป็นสีที่มีอยู่ในธรรมชาติโดยทั่วไป เช่น สีของดอกไม้ ใบไม้ และสีของน้ำทะเล ซึ่งได้แก่ สีเขียว สีคราม สีม่วง แต่มีปริมาณของสีไม่เท่ากัน ซึ่งช่างเขียนต้องใช้ความสังเกตพิจารณาถี่ถ้วน สีใกล้เคียงสีใดก็ตาม สามารถนำมาระบายลงในลวดลาย หรือรูปภาพได้โดยไม่ต้องกลัวผิดพลาด

Chiaroscure (Light and Shade) คือ ค่าของแสงและเงาที่ช่วยให้ภาพเขียนหรือภาพประติมากรรม ดูมีคุณค่าทางศิลปะ กล่าวคือ ในภาพเขียนนั้นจะต้องแสดงค่าของแสงเงาให้มีผลต่างกัน ตามลักษณะของวัตถุที่วางอยู่ ถ้าวัตถุนั้นวางอยู่ใกล้คุณค่าของแสงและเงา ย่อมต่างกับวัตถุที่วางอยู่ไกล คือ วัตถุใกล้ แสงและเงาต้องแสดงให้ชัดเจน แต่ถ้าวัตถุอยู่ไกล แสงและเงาก็ต้องเลือนจากลงตามสภาพของความจริง และยิ่งอยู่ไกลมากเท่าใด แสงและเงาก็ยิ่งจางมากยิ่งขึ้นเท่านั้น Chiaroscure ยังเป็นรากฐานของการระบายสีที่จะช่วยให้ได้ภาพที่ถูกต้องตามธรรมชาติ ทำให้ภาพมีระยะของสี (Perspective of colour) ด้วย

7. การใช้สีก่อให้เกิดระยะใกล้ไกล (Perspective of colour)

การเขียนภาพจากสิ่งที่เป็นจริงเหมือนธรรมชาติ นอกจากเรื่องผลต่างของแสงเงาตามที่กล่าวแล้ว ยังต้องเข้าใจถึงระยะของสีด้วย จึงจะได้ภาพที่สมบูรณ์ จะอาศัยเพียงเป็นสื่อสัมพันธ์ย่อมไม่ได้ ต้องนำเอาหลักทฤษฎีมาประกอบด้วย เพราะตาของ

มนุษย์มีเลนซ์พิเศษที่จะมองเห็นสีของวัตถุที่อยู่ใกล้และไกลมีสีไม่แตกต่างกันเลย การเขียนภาพจากความเป็นจริงแบ่งระยะของสีออกเป็น 3 ระยะ คือ

- ระยะใกล้ (Fore Ground)
- ระยะกลาง (Middle Ground)
- ระยะไกล (Back Ground of Distant)

การแสดงในระยะใกล้-ไกลด้วยสี ไม่ได้ใช้สีผสมเพื่อให้ดูจางหรือไกลออกไป หรือใช้สีดำผสมเพื่อทำให้ดูเด่นชัดใกล้เข้ามา แต่ตามหลักของการใช้สีมีอยู่ว่า สีของวัตถุที่อยู่ห่างออกไป ต้องเอาสีคู่ตรงข้ามมาผสมโดยประมาณ เพราะสีของวัตถุที่อยู่ไกลออกไป จะเป็นสีกลาง (Neutral) คือ นำเอาสีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสมตามระยะใกล้ไกล ยิ่งอยู่ห่างไกลมาก สีคู่ตรงข้ามก็ยิ่งมีส่วนผสมมากขึ้นตามลำดับ และต้องผสมด้วยสีของบรรยากาศ (Atmoshere) ตามระยะด้วย ถ้าเป็นสิ่งที่อยู่ไกลสุดตา จะมีสีเป็นสีของบรรยากาศ คือ สีครามอ่อนๆ ในการเขียนภาพทิวทัศน์จึงมีหลักง่ายๆ คือ ระยะไกล-สีกลาง-สีบรรยากาศ (สีครามอ่อน)

สีและการใช้สีที่กล่าวมาพอเป็นสังเขปนั้น ยังมิอาจนับได้ว่า เป็นความรู้ที่กว้างหรือเป็นแนวทางที่มั่นคง ด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับสีและการใช้นั้น สามารถผันแปรไปตลอดเวลา เนื่องจากปัจจัยในด้านการผลิต สามารถผลิตสีที่มีคุณสมบัติใหม่ๆ ออกมาเสมอ ซึ่งสีใหม่เหล่านี้ย่อมเป็นความรู้ที่ไม่สิ้นสุด ถ้าจะติดตามกันจริงๆ ด้วยแต่ละชนิดของสี แต่ละแหล่งผลิตย่อมมีเทคนิควิธีการใช้สีที่เฉพาะลงไป จึงควรที่ผู้สนใจจะต้องตื่นตัวอยู่เสมอ ในความใหม่ของผลผลิตทางด้านวัสดุประเภทนี้

ส่วนตัวผู้ประกอบงานเองก็เช่นกัน ย่อมมีแนวทางเฉพาะตนในด้านเทคนิคและวิธีการใช้สี นั่นเป็นผลมาจากการค้นคว้าทดลองหาความแปลกใหม่ หรือเป็นความใส่ใจที่ไม่หยุดนิ่งของผู้ประกอบงาน การใช้สี 7 วิธีที่กล่าวมาเป็นเพียงแนวกว้างๆ ที่จะต้องทดลองปฏิบัติด้วยตนเอง จึงจะเกิดความเข้าใจอย่างแท้จริง (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2525: 66-77)

ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์ ได้กล่าวถึงสีและการใช้สีว่า

ด้วยความเป็นจริงตามธรรมชาติเต็มไปด้วยสีสันสวยงาม ดึงดูดสายตา สร้างความพึงพอใจ ก่อให้เกิดบรรยากาศและอารมณ์ความรู้สึกตอบสนองต่างๆ สีจึงช่วยให้งานศิลปะมีความสวยงาม มีชีวิตชีวาขึ้น และมีปฏิกิริยาต่อความพึงพอใจของแต่ละบุคคล ในปัจจุบัน งานศิลปะหรืองานออกแบบต้องใช้สี หาได้จากวัตถุดิบจากธรรมชาติ หรือสีที่ค้นพบด้วยวิทยาการเทคโนโลยีที่พัฒนาขึ้นเรื่อยๆ จึงจำต้องศึกษาเกี่ยวกับสิ่งที่ส่งผลให้งานออกแบบเป็นไปได้ตามจินตนาการที่ตั้งไว้ สีที่มีใช้อยู่มีที่มาและหลักการ ดังนี้

- หลักการสีของช่างเขียน
- หลักการสีที่สัมพันธ์กับแสง
- หลักการสีในเชิงจิตวิทยา

หลักการสีของช่างเขียน

จะเป็นผงของเนื้อสี (Pigment) ของวัสดุทางธรรมชาติ เช่น ยางไม้ ใบไม้ ผลไม้ ราก ดอก ดิน หิน หรือแร่ หรือการสังเคราะห์จากห้องปฏิบัติการออกมาเป็นผงสี แล้วนำไปผสมกับส่วนผสมอื่น เพื่อให้เนื้อสีนั้นติดอยู่กับพื้นวัสดุได้คงทนถาวรขึ้น เช่น

สีฝุ่น สีโปสเตอร์ สีน้ำ มีส่วนผสมของน้ำและกาว
สีเทียน สีดินสอ มีส่วนผสมของไข ขี้ผึ้ง
สีน้ำมัน สีทาบ้าน มีส่วนผสมของน้ำมัน ฯลฯ

เนื้อสีต่างๆ เหล่านี้ สามารถนำมาผสมกันทำให้เกิดเป็นสีอื่นอีกมากมายให้เลือกใช้ และสามารถจัดระบบความสำคัญของสีที่อยู่ในระบบของแปรง (Louis Prang) สีที่เกิดจากเนื้อผงสีนี้ จะมีสีที่เป็นแม่สี (Primary Color) อยู่ 3 สี คือ สีแดง (Red) สีเหลือง (Yellow) และสีน้ำเงิน (Blue)

สีขั้นที่สอง (Secondary Color) ได้มาจากการนำสีของแม่สีมาผสมเข้าด้วยกัน

สีแดง + สีเหลือง จะได้สีส้ม

สีแดง + สีน้ำเงิน จะได้สีม่วง

สีเหลือง + สีน้ำเงิน จะได้สีเขียว

สีขั้นที่สาม (Tertiary / intermediated Color) เป็นการนำสีขั้นที่สองผสมเข้ากับสีในระดับแม่สีอีกทีหนึ่ง ทำให้ได้สีเพิ่มขึ้นเพื่อการใช้ในงานออกแบบได้หลากสี

ในขณะที่ มันเซลล์ (Albert Munsell) เป็นอีกผู้หนึ่งที่เสนอหลักการสีที่ให้สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีม่วง เป็นสีระดับแม่สี

คุณสมบัติของสี (Characteristic of Color)

- ความโปร่งใส (Transparent)

- ความโปร่งแสง (Translucent)

- ความทึบแสง (Opaque)

หลักการสีที่สัมพันธ์กับแสง

นับตั้งแต่ เซอร์ไอแซค นิวตัน ค้นพบสเปคตรัมในแสงอาทิตย์ ซึ่งสะท้อนออกมาจากแท่งแก้วรูปสามเหลี่ยม (Prism) หากสามารถแยกเป็นช่วงความถี่ของแสงเหนือม่วง เรียกว่า Ultra Violet และที่ต่ำกว่าแสงสีแดง เรียกว่า Infra Red) ซึ่งมองไม่เห็นด้วยสายตาเปล่า

แม่สีของสีที่สัมพันธ์กับแสง เกิดจากการใช้แสงสีผสมกัน ใช้ประโยชน์ในด้านการละคร ภาพยนตร์ บันทึกวีดีโอ ถ่ายทอดสัญญาณโทรทัศน์ หรือคอมพิวเตอร์ การตกแต่งสถานที่ ห้องแสดงสินค้า และด้านการพิมพ์ เป็นต้น

หลักการของสีแสงแบบ CMY เป็นผลมาจากแนวความคิดที่ว่า การมองเห็นสีของสายตาของคนเรา เป็นเพราะวัตถุนั้นต้องมีอณูธาตุของสีนั้นอยู่ และเพราะมีแสงสว่างส่อง จึงมีการสะท้อนสีเป็นพลังของสีผสมกันก่อนในจอรับภาพของตามนุษย์ ได้มีการพบหลักการนี้แล้วมาใช้ประโยชน์ในระบบการพิมพ์ฮาล์ฟโทน (Halftone) ที่ใช้จุดสกรีนด้วยสีหลัก เช่น สีฟ้า (Cyan) สีชมพูบานเย็น (Magenta) และสีเหลือง (Yellow) เป็นแม่สี และเนื่องจากงานพิมพ์โดยทั่วไปใช้กระดาษสีขาวรองรับสีในบริเวณภาพที่เป็นเงามืดดำที่สุดของภาพ เป็นที่รวมตัวกันของสีทั้งสามนี้อย่างหนาแน่นอาจไม่เพียงพอ ชิ้นเพลทแม่พิมพ์จึงต้องเพิ่มสีดำขึ้นมาอีก จึงปรากฏเป็นระบบการใช้สี CMYK และเนื่องจากสีของตัวหนังสือบนสื่อสิ่งพิมพ์ส่วนใหญ่ก็เป็นสีดำ ทำให้เป็นที่มาของออฟเซ็ท 4 สี

หลักการของแสงสีแบบ RGB เป็นการใช้สีของแสงสีที่เป็นการส่องสว่างของสีต่างๆ ที่เป็นการรวมตัวของอณูสี ที่เรียกว่า Chroma การทำให้ได้แสงสีโดยใช้แสงผ่านฟิลเตอร์สีต่างๆ ในเครื่องขยายภาพสี ก็เป็นไปตามหลักการผสมสีแสงแบบนี้ หรือแสงสีจากระบบแม่เหล็กไฟฟ้าในการส่งสัญญาณภาพสีของสถานีโทรทัศน์ การบันทึกสัญญาณภาพในกล้องวีดีโอ ตามหลักการแสดงสี RGB มีสีแดง (Red) สีเขียวเข้ม (Green) และสีฟ้าเข้ม (Blue) เป็นสีหลักระดับแม่สี และมีสีที่เกิดจากแสงสีทาบซ้อนกันเป็น Secondary color เช่นกัน

วิธีการผสมของสี

Pigment Mixture เป็นการผสมสีให้มีสีที่หลากหลายมากขึ้น โดยใช้ผงเนื้อสีผสมกันในปริมาณที่แตกต่างกันไป

Optic Mixture สีจุดเล็กๆ หลายสี เปล่งสีให้เกิดการผสมกันในสายตา

Light Mixture แสงสีผสมกัน หรือแสงสีจากคลื่นแม่เหล็กไฟฟ้าผสมกัน

Mosaic Mixture พื้นที่เล็กๆ ของสีต่างๆ วางติดกันต่อเนื่องกัน

หลักการสีในเชิงจิตวิทยา

นักจิตวิทยาที่สังเกตพฤติกรรมการมองเห็นรับรู้สีได้พบว่า คนเรามีปฏิกิริยากับสีที่สายตามองเห็น อารมณ์ ความรู้สึก การเต้นของชีพจรที่สามารถตรวจวัดความเปลี่ยนแปลงนี้ได้ หรือแม้แต่การสังเกตก็สามารถรู้สึกได้ เช่น สีเขียวของใบไม้ สีเขียวของทุ่งหญ้า ทำให้เกิดความสบายตา ความสดชื่น สีแดงก่อให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ เป็นต้น และออสวอลด์ (Wilhelm Ostwald)

นักวิทยาศาสตร์ชาวเยอรมัน เชื้อสายลัตเวียเป็นผู้ที่นำสีมาวางเป็นวงจรให้เข้าใจถึงความสัมพันธ์ของสีที่แปรผันไปตามแสงสว่างและความมืด นำเสนอระบบสี (Hue) 24 สี แบ่งสีหลัก 8 กลุ่ม (ในแต่ละกลุ่มมี 3 สี) คือ สีเหลือง ส้ม แดง ม่วง น้ำเงิน ฟ้า เขียวน้ำทะเล และเขียวใบไม้เป็นหลัก ทำให้เกิดรายละเอียดของสีที่ใช้ในระบบดิจิตอล

คุณลักษณะของสีมี

1. ความเป็นสี (Hue)

2. คุณค่า (Value)

3. ความเข้มของสี (Intensity)

ความเป็นสี (Hue) หมายถึง สีทั้งหมดในวงจรสี ซึ่งไม่มีการผสมสีขาวหรือสีดำเลย เช่น เหลือง เขียว แดง โดยไม่คำนึงถึงสีสดใสหรือสีทึบ มีการแบ่งความเป็นกลุ่มของสีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มสีร้อน (Warm Color) และกลุ่มสีเย็น (Cool Color) ในวงกลมของแปรงด้วยเส้น Yellow-Green และ Red-Violet)

1. ผลจากปฏิกิริยาของสี (Interaction of Hues) สีทั้งหลายเมื่อนำมาประชิดกัน จะเกิดปฏิกิริยาต่างกันตั้งแต่สอดคล้องกัน (Harmony) จนถึงตัดกันอย่างรุนแรง (Strong Contrast) ซึ่งจะมากน้อยไปเป็นไปตามระดับสีที่เลือกมา แบ่งได้เป็น

1.1 สีที่คล้ายคลึงกัน (Analogous Hues) คือ สีที่ชิดกันในวงจรสี เช่น สีเหลือง สีเหลืองเขียว และสีเขียว งานออกแบบที่ใช้สีประเภทนี้จึงเรียกว่า สีที่กลมกลืนกัน Harmony

1.2 สีที่ตรงกันข้าม (Complementary Hues) คือ สีที่อยู่ตรงกันข้ามในวงจรสี เช่น สีเหลืองกับสีม่วง สีแดงกับสีเขียว สีน้ำเงินกับสีส้ม เมื่อนำสีตรงกันข้ามมาอยู่ใกล้กัน จะเกิดการตัดกันอย่างรุนแรง ที่เรียกว่า Simultaneous Contrast

2.การผสมกันของสี (Blending of Hues) การนำสีขนาดพื้นที่น้อยๆ เช่น จุด หรือเส้นมาวางใกล้ๆ กัน จะเกิดการผสมกันเป็นอีกสีหนึ่งด้วยสายตา เช่น การนำจุดสีแดงกับจุดสีเหลืองหลายๆ จุดมาปะปนกัน จะมองเห็นเป็นสีส้ม ปฏิกิริยานี้นำไปใช้มากในการทอผ้าที่ใช้เส้นพุ่งเป็นคนละสีกัน แล้วเมื่อออกมาเป็นผืนจะมองเห็นเป็นสีที่ผสมกันแล้ว

3. อุณหภูมิของสี (Temperature of Hues) สีแต่ละสี จะให้อิทธิพลทางด้านอุณหภูมิในตัวของมันเอง เช่น สีร้อน (Warm Hues) ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีเย็น (Cool Hues) ได้แก่ สีเขียว สีน้ำเงิน สีม่วง เป็นต้น ในบรรดาสีร้อนทำให้มองดูใกล้ สีเย็นมองดูแล้วอยู่ไกลกว่า

คุณค่าของสี (Value) คือ ค่าความสัมพันธ์ของความสว่าง (Brightness) และความมืด (Darkness) เป็นปริมาณของแสงที่สะท้อนออกจากสีนั้นๆ สีขาวสะท้อนแสงได้มากที่สุด เมื่อผสมสีดำลงไปทีละนิด แสงที่จะสะท้อนได้ก็น้อยลงตามลำดับ กระทั่งถึงสีดำสนิทจะดูดแสงไว้ได้มากที่สุด ดังนั้น จึงแบ่งค่าสีเป็น

สีผสมสีขาว (Tint) คือ สีที่สว่างกว่าสีปกติ เกิดจากการผสมสีขาวมากขึ้นเป็นลำดับ เพื่อลดค่าของสีให้ต่ำลง และทำให้น้ำหนักสีอ่อนลง

สีผสมดำ (Shade or Intensity) คือ สีที่มืดกว่าปกติ เกิดจากการผสมด้วยสีดำมากขึ้นตามลำดับ เพื่อลดค่าของสีให้ต่ำลง และทำให้น้ำหนักมากขึ้น

สีผสมเทา (Tone) คือ สีที่มีขาวและสีดำเจืออยู่เท่าๆ กัน

หลักการเกี่ยวกับสีที่ยอมรับกันทั่วไป

1. สีทุกสีมีคุณสมบัติสำคัญ คือ สีสามารถดูดกลืนแสง และสะท้อนแสงวัตถุนั้น

2. สีทุกสี สามารถเปลี่ยนความเข้มได้ตามปริมาณของเนื้อสีที่ผสมกับปริมาณของส่วนผสม หรือปริมาณของสีกับวัสดุที่รองรับ

3. ความสว่างของสีหรือความชัดเจนของสี สามารถเปลี่ยนแปลงได้โดยการผสมสีนั้นกับสีอื่น

4. สีอ่อนรับรู้ได้เร็วกว่าสีแก่ สีอุ่นรับรู้ได้เร็วกว่าสีเย็น (ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์. 2550: 50-55)

จากที่ ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์ ได้กล่าวถึง คุณลักษณะของสีว่ามี 3 ส่วนคือ ความเป็นสี (Hue), คุณค่า (Value), ความเข้มของสี (Intensity) แต่ยังไม่ได้อธิบายรายละเอียดส่วนที่เป็นความเข้มของสี (Intensity) นั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคุณสมบัติของสีที่เกี่ยวข้องกับทั้งสามส่วนที่กล่าวมาไว้อย่างครบถ้วน ดังนี้

ทฤษฎีสีหลายต่อหลายทฤษฎี ได้แยกคุณสมบัติของสี (color property) ไว้ 3 คุณสมบัติ คือ สีแท้ (hue) น้ำหนักสี (value) และความเข้มของสี (intensity)

1. สีแท้ คือ สีเด่นหรือสีบริสุทธิ์สีใดสีหนึ่ง ซึ่งยังมิได้ผสมให้เกิดค่าสีต่างออกไป สีแท้แดง หมายถึง สีแดงบริสุทธิ์ที่ปราศจากสีดำ สีขาว หรือสีอื่นใด และเป็นสีพื้นฐาน ซึ่งก่อให้เกิดคุณสมบัติอื่นๆ ตามมา

2. น้ำหนักสี คือ สีซึ่งสัมพันธ์กับความเบา-หนัก หรืออ่อน-แก่ (lightness or darkness) ของสีใดสีหนึ่ง น้ำหนักสีมีความสัมพันธ์กับระดับสีเทา (gray scale) ซึ่งไล่น้ำหนักจากสีขาวไปสู่สีดำหลายน้ำหนัก อาจจะเป็น 5, 7 หรือ 9 น้ำหนัก (หรือนับด้วยสิบหรือร้อยน้ำหนักก็ได้) สีบนระดับสีเทานี้ปราศจากสีแท้ เราเรียกกันว่า อรงค์ (achromatic/ สีซึ่งปราศจากสีสัน) เราสามารถแปลความการลดหลั่นน้ำหนักสีของสีเทาให้สัมพันธ์กับสีแท้ได้ โดยถ่ายภาพสีแท้ต่างๆ ให้เป็นภาพขาวดำ และนำภาพขาวดำ (ของสีแท้) มาเทียบกับระดับสีเทา ก็จะทราบน้ำหนักสีปกติ (normal value) หรือน้ำหนักสีธรรมชาติ (natural value) ของสีใดสีหนึ่งนั้น น้ำหนักอ่อนมากสำหรับสีเหลือง น้ำหนักเข้มมากสำหรับสีม่วง เป็นต้น (สำหรับผู้ที่มีประสบการณ์ในเรื่องสีเป็นอย่างดี เช่น นักออกแบบหรือจิตรกร เมื่อเห็นสีแท้สีใดสีหนึ่ง ย่อมมองเห็นน้ำหนักสีของสีแท้นั้นไปพร้อมกัน) น้ำหนักสีซึ่งเบากว่าน้ำหนักสีปกติ เรียกว่า สีค่าอ่อน (tint) และสีซึ่งมีน้ำหนักสีหนักกว่าน้ำหนักสีปกติของสีนั้น เรียกว่า สีค่าแก่ (shade) เช่น สีชมพู คือ สีค่าอ่อนของสีแดง สีแดงมารูน (maroon) คือ สีค่าแก่ของสีแดง ในการผสมสี การผสมสีขาวย่อมได้สีค่าอ่อนและผสมสีดำ จะได้สีค่าแก่

3. ความเข้มของสี (intensity) ก็มีความหมายคล้ายกับค่าสี (chroma) หรือสภาพอิ่มตัวของสี (saturation) ซึ่งเป็นสภาพบริสุทธิ์ของสีแต่ละสี เป็นสีที่ไม่มีค่าสีเทาเจือปน ถ้ามีค่าสีเทาเจืออยู่ก็ถือว่าเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ (low intensity) โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่าสีเทาหรือสีเทากลาง (neutral gray) อันเกิดจากการผสมสีตรงข้าม ผสมกับสีเทา สีขาว หรือสีดำ และสีความเข้มต่ำเหล่านี้เรียกว่า ค่าสีคล้ำ (tone) ถ้าพิจารณาสีที่ใช้อยู่ใน ชีวิตประจำวัน เช่น สีน้ำตาล สีน้ำตาลเข้ม สีเนื้อ (tan/ สีแทน) ล้วนเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535: 20-21)

### 2.5.1.3 **ความรู้สึกเกี่ยวกับสี**

หากกล่าวในเชิงจิตวิทยา สีแต่ละสี สามารถส่งผลต่อความรู้สึกของมนุษย์ได้ ไม่ว่าจะเป็นการทำให้ผ่อนคลายหรือการปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึก นั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงจิตวิทยาเกี่ยวกับสี ที่ส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ไว้ว่า

"...นักจิตวิทยารู้ดีว่าสีต่างๆ แต่ละสีมีพลังปลุกเร้าการตอบสนองของอารมณ์ (emotional responses) นอกจากคุณภาพด้านอื่นๆ แล้ว สียังมีอุณหภูมิเชิงจิตวิทยา (psychological temperature) อยู่ในตัวของมัน เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง ให้ความรู้สึกอุ่นและสัมพันธ์กับแสงอาทิตย์หรือไฟ สีน้ำเงินหรือสีเขียว สัมพันธ์กับป่า น้ำ ท้องฟ้า และให้ความรู้สึกเย็น เป็นต้น ศิลปิน นักออกแบบ และนักสร้างสรรค์กระบวนแบบ (stylist) เรียนรู้และเข้าใจในเรื่องจิตวิทยาเกี่ยวกับสี

ความสัมพันธ์ระหว่างสีกับปฏิกิริยาตอบสนองของมนุษย์ และนำประโยชน์จากการเรียนรู้ และประสบการณ์ไปสร้างสรรค์งานศิลปะหรืองานออกแบบของเขา

โดยทั่วไปแล้ว สีอุ่นจะปลุกเร้า (to stimulate) และสีเย็นจะผ่อนคลาย (to relax) สำนักงานที่มีผนังและสภาพแวดล้อมสีเย็น จะช่วยให้เกิดการพักร้อน แต่ถ้าเป็นสีที่ให้ความรู้สึกอุ่น พนักงานจะกระตือรือร้นขึ้น เมื่อเราขับรถผ่านรถสีแดง ความรู้สึกในแรงกระตุ้นจะต่างไปจาก เมื่อเราขับรถผ่านรถสีดำหรือน้ำเงิน หรือแม้แต่ห้องพักนักกีฬา ห้องพักสีร้อนจะให้ความรู้สึกกระตือรือร้นในชัยชนะมากกว่าห้องพักสีเย็น เป็นต้น...

...สำหรับคนเรา นอกจากประสบการณ์อันปกติจะก่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อสีต่างๆ ร่วมกันแล้ว ปฏิกิริยาตอบสนองในเชิงปัจเจกและประสบการณ์ของแต่ละคน ยังก่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อสีแต่ละสีแตกต่างกันอีกด้วย" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 22-23)

ความรู้สึกเกี่ยวกับสีของมนุษย์ ผ่านอิทธิพลของสีที่มีผลต่อจิตใจมนุษย์ นั้น เทพศิริ สุขโสภา ได้แสดงทรรศนะว่า

... สีมีอิทธิพลต่อจิตใจของมนุษย์เราอย่างแน่นอน หาไม่ธรรมชาติคงจะไม่สร้างให้สิ่งทั้งหลายมีสีแตกต่างกัน แม้สัตว์เองมันยังรู้สึกเช่น ดอกไม้มีสีสดใสพิเศษ จนกระทั่งแมลงบินเข้าหา มีผลให้เกิดการผสมเกสร เพื่อว่าพันธุ์ไม้นั้นจะได้ไม่สูญ...

... สีมีอิทธิพลต่อจิตใจมนุษย์ เรา เป็นเงาสะท้อนของความรู้สึกนึกคิดในแต่ละคนว่า มีรสนิยมระดับใด อาจเปลี่ยนผู้ใหญ่ให้กลายเป็นเด็กไม่รู้จักโต หรืออาจเปลี่ยนความน่ารักให้กลายเป็นความน่าเกลียดน่าชัง

คนที่ประณีตสามารถมองสีอย่างลึกซึ้ง และเห็นความแปรเปลี่ยนอยู่เป็นนิตย์ ในท้องฟ้า ภูเขา ทะเลและดอกไม้ ซึ่งไม่มีสิ่งใดเป็นสีเดียวโดดๆ โดยไม่ประสานสัมพันธ์กับสีอื่นๆ เช่นเดียวกับใบไม้ย่อมเปลี่ยนสีในตัวของมันเองเรื่อยไปไม่หยุดหย่อน ทั้งยังสีของแดดที่เข้มและอ่อนสาดเข้ามาประสานอีก โลกรอบตัวเรามีสีสันเต็มไปหมด ลองมองออกไปเถิดจะไม่พบเห็นสิ่งใดเลยที่เป็นขาวๆ ดำๆ ธรรมชาติสดชื่นมีชีวิตชีวา ก็เพราะว่าสีอันประสานกัน แต่ใครจะมองเห็นบ้างหรือไม่ว่าภาพเขียนของจิตรกรจีนผู้ยิ่งใหญ่นั้น ใช้พู่กันกับหมึกวาดลำไผ่ปราดๆ ด้วยความเด็ดขาดฉับไว ชนิดไม่มีการย้อนเขียนซ้ำแล้วใช้ปลายพู่กันนั้นสะบัดเป็นรูปใบอย่างรวดเร็ว แต่ก็ให้เรารู้สึกได้ว่ามีใบใกล้ใบไกล กำลังไหวลู่อยู่ในลมอ่อนๆ ในท่ามกลางหมอกมัว สดชื่นและมีชีวิตชีวาเหลือเกิน แม้ภาพจะเป็นเพียงสีขาวๆ ดำๆ ไม่มีสีเขียวดังที่ควรจะเป็น และซ้ำไม่มีการประสานกันของสีจำนวนมากมาย แต่ไฉนจึงรู้สึกว่าชีวิตชีวาได้ นั่นเป็นเรื่องที่ท่านทั้งหลายคงจะเข้าใจได้ในวันหนึ่ง (เทพศิริ สุขโสภา. 2518 : 203-208)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงความรู้สึกเกี่ยวกับสีไว้ว่า

" ... สำหรับผู้สนใจศิลปะเกี่ยวข้องกับการใช้สีในรูปของการนำมาตกแต่งอาคารบ้านเรือน ที่พักอาศัย หรือนำมาระบายพิมพ์เพื่อเตือนให้ระมัดระวังเกี่ยวกับสิ่งรอบๆ ตัวนั้น เช่น ฉลากยา จราจร ฯลฯ สีที่นำมาตกแต่งอาคารบ้านเรือนนั้น มักจะเป็นสีที่อยู่ในกลุ่มของ Shade และ Tone หรือ Tint เป็นส่วนมาก และยิ่งกว่านั้นก็อยู่ในหมวดของสีอุ่น หรือสีเย็นตามความต้องการต่างๆ กัน

คุณสมบัติของสีอุ่น ช่วยให้เกิดความรู้สึกกระปรี้กระเปร่า ร่าเริง รุนแรง ตรงกันข้ามกับสีเย็นที่ให้ความรู้สึกสงบเงียบสุขุมเยือกเย็น ในการนำไปใช้ส่วนมากมักจะใช้สีเย็นตามโรงพยาบาล ตามสถานพักฟื้น ส่วนสีอุ่นตามสถานแสดงสินค้าแหล่งสนใจต่างๆ ในชุมชน เพื่อให้เห็นเด่นชัด

เรื่องของสีและการใช้สีขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้พักอาศัย และบางทีก็เกี่ยวกับความเชื่อของสังคมด้วย ตัวอย่างเช่น สังคมไทย สมัยหนึ่งนิยมสีแดงเป็นกระเบื้องมุงหลังคา โบสถ์วิหาร แต่ปัจจุบัน เมื่อมีลัทธิการเมืองเข้ามาพัวพัน สีแดงจึง

ถูกห้ามและหมดความนิยมไปชั่วคราว ตามความเชื่อของสังคมในช่วงเวลาต่างกัน อย่างไรก็ตาม การใช้สี การระบายสี หาได้มีหลักเกณฑ์ตายตัวไม่ ที่กล่าวมานี้เป็นเพียงข้อเสนอแนะให้สามารถนำไปใช้ และทดลองปฏิบัติเพื่อให้เกิดความรู้สึกตามความชอบและความนิยม ดังนั้น การชื่นชมทัศนศิลป์ทางด้านรูปทรงนี้ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับสีและส่วนประกอบของรูปแบบต่างๆ ดังได้กล่าวมาแล้ว (อารี สุทธิพันธุ์. 2532: 166-167)

เมื่อเราเห็นสีจากวัตถุเดียวกัน จะเป็นวัตถุสะท้อนแสงหรือวัตถุเปล่งแสงก็ตาม นอกจากจะเข้าใจและรับรู้ไม่ตรงกันแล้ว ยังมีความรู้สึกตองสนองไม่ตรงกันด้วย สีจะมีลักษณะร่วมตรงกันทางด้านความรู้สึกเสมอ ... เพราะการรับรู้เกี่ยวกับสีนั้นเป็นเรื่องของความรู้สึก และความรู้สึกที่เกิดขึ้นก็เป็นประสบการณ์เฉพาะบุคคล ... ความรู้สึกที่สำคัญมีดังต่อไปนี้

1.ความรู้สึกอ่อน แก่ หนัก เบา

ได้ทราบแล้วว่า ความรู้สึกจากอวัยวะรับสัมผัสเมื่อได้สิ่งเร้าแล้ว ก็ส่งต่อไปยังสมอง แปลเป็นความทรู้สึกรับรู้ได้ ในการรับรู้หรือมองเห็นสีนั้นเราทราบแล้วว่า เกิดจากแสงส่องไปกระทบวัตถุแล้วสะท้อนเข้าสู่ตาให้มองเห็นตามข้อตกลงที่ 4 หรือวัตถุนั้นเปล่งแสงเข้าสู่ตาเราโดยตรง ตามข้อตกลงที่ 2 เช่น ไฟ หรือหลอดไฟฟ้าที่มีแสง เป็นต้น วัตถุทั้งสองชนิดนี้ให้ความรู้สึกอ่อน แก่ ต่อเราไม่เท่ากัน วัตถุที่เปล่งแสงจะให้ความรู้สึกว่ามีสีแก่คล้ำกว่าวัตถุที่สะท้อนแสง เช่น เนื้อสี หรือรงค์วัตถุ (Pigment) ที่นำมาใช้ระบาย ดังนั้นความรู้สึกอ่อนแก่จึงเกิดจากแหล่งของสีที่ได้จากการสะท้อนแสง ประการหนึ่ง และอีกประการหนึ่งได้จากวัตถุเปล่งแสง ซึ่งให้ความอ่อนแก่ไม่เท่ากัน ...

2. ความรู้สึกอุ่นหรือเย็น

ความรู้สึกว่าร้อน อุ่น หรือเย็น เกิดจากอวัยวะรับสัมผัสของมนุษย์ เมื่อเราจังของร้อนหรือยืนกลางแดดในหน้าร้อน เรารู้สึกร้อน แต่ในทางศิลปะเป็นความรู้สึกเชิงคุณภาพ ไม่ใช่เชิงปริมาณที่วัดได้ว่าร้อนมากน้อยแค่ไหนตามอุณหภูมิ

ความรู้สึกอุ่นหรือเย็นในทางทฤษฎีสี เป็นความรู้สึกเชิงคุณภาพ (Qualitative sensation) ผู้ที่เป็นศิลปินหรือครูศิลปะมักจะรู้สึกด้วยตนเองและสอดคล้องกับคนอื่น ๆ เช่น เมื่อเห็นสีแดงหรือสีส้มก็จะรู้สึกว่าร้อนทันที ทั้งนี้อาจจะเชื่อมโยงกับประสบการณ์เดิมที่เกี่ยวกับไฟ หรือแสงสว่าง ดังนั้นสีแดงจึงจัดอยู่ในพวกสีอุ่นหรือสีร้อน และหากจะพิจารณาเกี่ยวกับวัตถุที่มีสีแดงหรือสีส้มทั้งหลาย เราก็จะพบว่าสีแสง สีส้ม สะท้อนความสดใสได้มากกว่าสีน้ำเงินหรือสีเขียว ดังนั้น สีน้ำเงินหรือสีเขียวจึงจัดเข้าอยู่ในกลุ่มสีเย็น

บางท่านอาจแสดงความเห็นว่า ศิลปินทั้งหลายมีความเคยชินที่จะแบ่งสีร้อน หรือสีเย็น หากจะขีดเส้นระหว่างร้อนหรือเย็นก็จะได้สีร้อนคือ สีแดง สีส้มแดง สีส้ม สีส้มเหลือง สีเหลือง สีเหลืองเขียว และสีเขียวเหลือง สีทั้งหลายนี้จะมีความสว่างไสวหรือกำลังส่องสว่างมากกว่าสีเย็นถึงสามเท่า หากเราเอาสีเขียวเหลืองออก ความสว่างไสวจะลดลงเหลือเพียงสองเท่าเท่านั้น สีเขียวและสีม่วงอาจจัดเข้ากลุ่มได้ทั้งกลุ่มสีร้อนและเย็น

3. ความรู้สึกสั่นสะเทือน พร่า มัว

ได้ทราบแล้วว่า สีที่อยู่ในกลุ่มสีร้อนจะมีความสว่างไสวมากกว่าสีที่อยู่ในกลุ่มสีเย็นถึง 2 หรือ 3 เท่า สีที่มีความสว่างไสวมากบางทีก็เรียกว่า สีที่รุกรานสีอื่น (Advancing) และสีที่สว่างไสวน้อยหรือสีในกลุ่มสีเย็น ก็เรียกว่า สียอมสีอื่น (Retreating) สีทั้งสองประเภทนี้เมื่อนำมาใช้ใกล้ ๆ กัน บางทีช่วยให้เกิดความรู้สึกพร่ามัว หรือกลมกลืนกันได้เหมือนกัน

ความรู้สึกสั่นสะเทือนหรือพร่า อาจเกิดจากการใช้สีที่มีความสว่างไสวเท่า ๆ กัน ในปริมาณเท่า ๆ กัน และในตำแหน่งที่มีบริเวณชิดกัน โดยที่สีเหล่านั้นจะส่งกำลังส่องสว่าง ทำให้ประสาทตาไม่สามารถปรับจุดรวมของจอรับภาพที่นัยน์ตาให้มองเห็นเฉพาะเจาะจงได้

ความรู้สึกสั่นสะเทือน อาจเกิดจากการที่เราระบายสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันในปริมาณเท่า ๆ กัน สีเหล่านั้นสะท้อนแสงเข้าสู่ตาด้วยคลื่นแสงเท่า ๆ กัน ก็ทำให้เกิดความรู้สึกสั่นสะเทือน พร่า มัว ได้เหมือนกัน ภาพจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มออปอารตเป็นตัวอย่างอันดี เพราะต้องการให้ผู้ดูเกิดความพร่ามัว หรือต้องการใช้สีเพื่อกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกของผู้ดูให้กระเจิดกระเจิงด้วยการรับรู้ทางตา

4. ความรู้สึกกลมกลืน

ความรู้สึกกลมกลืนกันเกิดจากคลื่นแสง และกำลังส่องสว่างที่สิ่งต่อไปนี้ยังเซลรับสัมผัส มีความเร็วและความถี่และกลังส่องสว่างใกล้เคียงกัน คล้ายกับจากเสียงต่ำเลื่อนไปถึงเสียงสูงตามลำดับ ดังนั้นจึงทำให้เกิดความต่อเนื่องรู้สึกกลมกลืนได้ ความรู้สึกกลมกลืนนี้ จะถือตามสีที่ใกล้เคียงกันในวงสี (Color wheel)

5. ความรู้สึกตัดกัน

ความรู้สึกตัดกันเกิดขึ้นสองลักษณะคือ รู้สึกตัดกันจากปริมาณกำลังส่องสว่างของสีไม่เท่ากัน และรู้สึกตัดกันตามปริมาณดูสีแสงและสะท้อนสี

- รู้สึกตัดกันจากปริมาณกำลังส่องสว่างของสีไม่เท่ากันได้แก่ การที่เราเพ่งสีเขียวอยู่นานประมาณสัก 15 นาที แล้วละสายตาไปดูบนกระดาษสีขาวทันที ประสาทรับสัมผัสที่รับรู้สีจะเกิดการสั่นสะเทือน ทำให้เกิดเป็นสีที่เกิดภายหลัง (After color image) ของสีแดงหรือสีชมพูลาง ๆ สีที่เกิดขึ้นนี้ถือว่าเป็นสีตัดกันตามความหมายนี้ ...

- ความรู้สึกตัดกันตามปริมาณดูสีแสง และสะท้อนสี ได้แก่ สีดำ และสีขาว ที่อยู่ใกล้กัน การที่เราเห็นสีดำเพราะสีดำดูดแสงสีทั้งหลายไม่สะท้อนสีออกมา เราจึงมองเห็นสีดำ และการที่เราเห็นสีขาว เพราะสีขาวสะท้อนสีทุกสีออกมา เราจึงเห็นเป็นสีขาว ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เกิดความรู้สึกตัดกันเมื่อพบเห็น ...

6. ความรู้สึกว่าเป็นสภาพสีส่วนรวมสีใดสีหนึ่ง

ความรู้สึกดังกล่าวนี้ เกิดจากอิทธิพลของสีที่ล้อมรอบสีที่เรามองเห็นได้นั้น เช่น เมื่อเราระบายสีแดงประมาณเท่า ๆ กันบนพื้นสีน้ำตาล บนพื้นสีน้ำเงิน และบนพื้นสีดำ เปรียบเทียบดูทั้งสามที่ระบายสีแดงนั้น จะรู้สึกว่าสีแดงบนพื้นสีน้ำตาลรู้สึกว่าแดงสด หรือแดงเข้มกว่าสีแดงบนพื้นสีดำ หรือสีแดงบนพื้นสีน้ำเงินเป็นต้น ในการใช้สีเพื่อให้เกิดความรู้สึกดังกล่าวควรทดลองปฏิบัติจริง (อารี สุทธิพันธุ์. 2547: 8-11)

ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์ ได้กล่าวถึงการสื่อความที่เชื่อมโยงกับสี (Symbolism of Colors) ว่า

สีเหลือง (Yellow)

1. สื่อความในเชิงบวก ความเบิกบาน ความกระจ่างแจ้ง แสงแดด ความมีสติปัญญา การแสดงออก ความเยาว์วัย

2. สื่อความในเชิงลบ ขี้ขลาด คดโกง ความเจ็บป่วย

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสมะนาว รสอ่อน รสเปรี้ยว

4. สื่อความในเชิงภาษา ความขลาดเขลา (Yellow Stripe) นักข่าวประโลมโลก (Yellow Journalism)

5. ผลกระทบต่อจิตใจ ความกระจ่างแจ้ง

ในจำนวนสีทั้งหมด สีเหลืองเป็นสีที่สว่างที่สุด เห็นได้ชัดเจนสุดในท่ามกลางทุกสภาพสิ่งแวดล้อม ทำให้เกิดความรู้สึกในด้านสดชื่นและแจ่มใสมีชีวิตชีวา (Pleasant) เป็นสีศักดิ์สิทธิ์ในประเทศจีน และในอารยธรรมของคริสเตียนตะวันตก ซึ่งมักใช้สีทองเป็นฉากหลัง (Background) ของภาพเขียน เพื่อเน้นให้เห็นแสงสว่างและความรุ่งโรจน์

ส่วนในด้านตรงข้าม (Unpleasant) สีเหลือง หรือสีเหลืองปนเขียวที่มี Darker Value และ Neutral Chroma ก่อให้เกิดความรู้สึกเกี่ยวกับโรคภัยไข้เจ็บ ความขลาด อิจฉาริษยา เรื่องหยาบโลน และการหลอกลวง (ในประเทศฝรั่งเศส เมื่อศตวรรษที่ 10 ประตูคุกที่ขังคนทรยศและอาชญากร จะทาด้วยสีเหลือง) คนทรยศต่อพระเยซู ก็มีผู้วาดภาพให้แต่งกายด้วยสีเหลือง

อย่างไรก็ตาม สีเหลืองเหล่านี้แม้จะไม่น่าดูในตัวของมันเอง แต่อาจทำให้เกิดผล (Effect) ที่ดี หากนำไปใช้กับสีอื่นได้ถูกต้อง

สีแดง (Red)

1. สื่อความในเชิงบวก ความสุข ความรื่นเริง ความกล้า ความกระตือรือร้น ความมีสุขภาพ ความแข็งแรง ความคล่องตัว ความกระฉับกระเฉง

2. สื่อความในเชิงลบ ความพลุ่งพล่าน ความตาย สงคราม ความโหดเหี้ยม ความชั่วร้าย ความสยดสยอง

3. สื่อความในเชิงรสชาติ ความมีรสชาติ ความหวาน

4. สื่อความในเชิงภาษา วันดีที่ควรจดจำ (red letter day) โกรธ (red in the face) เป็นหนี้ (in the red) พวกคอมมิวนิสต์ (reds)

5. ผลกระทบต่อจิตใจ ความร้อนเร่า (มีผลต่อการเต้นของหัวใจ/ต่อมไร้ท่อ)

สีแดงเป็นสีที่มี Chroma แรงที่สุดในบรรดาสีทั้งหมด และดึงดูดความสนใจได้มากที่สุด สีแดงมีลักษณะกระตุ้นเร่งเร้า (แสงสีแดงจะเร่งอัตราการเน้น และเพิ่มความดันโลหิต ขณะที่แสงสีน้ำเงินให้ผลตรงกันข้าม) สีแดงเป็นสีที่นิยมใช้กันมากที่สุด โดยเฉพาะในพวกผู้หญิง สีแดงนั้นพบว่าใช้กันมาตั้งแต่สมัย Primitive หรือ Classical สีแดงโดยทั่วไปเป็นเครื่องหมายของอารมณ์และความรู้สึก เกี่ยวข้องกับโทสะ การต่อสู้ อันตราย ความกล้าหาญ การแพร่พันธุ์ และเรื่องเพศ ในทางศาสนาใช้สีแดงเป็นเครื่องหมายของการรับการทรมานอย่างเสียสละ โดยมีความเชื่อมั่นเป็นหลัก ในประเทศจีนใช้สีแดงเกี่ยวข้องกับการแต่งงาน ในสงครามโรมันสีแดงเป็นสีที่ใช้กับธงของกองทัพ ปัจจุบันใช้ในธงของพวกปฏิวัติ เพื่อเป็นเครื่องหมายการต่อสู้รุนแรงและการป้องกันตัว ถึงแม้จะเป็นสีที่กระตุ้นเร่งเร้า จึงทำให้โดยทั่วไปจะเป็นที่ชื่นชอบเมื่อได้พบเห็น แต่เมื่อใช้ในจำนวนมากหรือใช้กันบ่อยๆ ก็จะทำให้เกิดความล้าแก่สายตา

สีน้ำเงินและสีฟ้า (Blue)

1. สื่อความในเชิงบวก ความสูงส่ง ความเคร่งครัด ความมีสาระ การยกย่อง ความยุติธรรม ความมีเหตุ และความสงบเสงี่ยม ความมีอนามัย ความเป็นเพศชาย (เด็กผู้ชายสีฟ้า เด็กผู้หญิงสีชมพู)

2. สื่อความในเชิงลบ ความมืด ความขลาดกลัว ความสงสัย ความเก็บกด

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสลูกไม้ป่า ความหวาน

4. สื่อความในเชิงภาษา พวกซื่อสัตย์ จงรักภักดี ผู้ดี (blue blood) ความหม่นหมอง (blue mood) หนังโป๊ (blue movie)

5. ผลกระทบต่อจิตใจ เย็น โล่ง ผ่อนคลาย

สีน้ำเงิน หมายถึง ความจริงใจ ความหวัง และความสูงส่ง ในศตวรรษที่ 17 พวกผู้ดีชาวสเปนและเวนิส ชอบสีฟ้าและสีน้ำเงินมาก เพราะรู้สึกถึงลักษณะของความสันโดษในสีเหล่านี้

สีเขียว (Green)

1. สื่อความในเชิงบวก ธรรมชาติ ความเจริญเติบโต ความมีชีวิต ความหวัง ความรุ่งเรือง ความมั่นคง ความปลอดภัย

2. สื่อความในเชิงลบ ความอิจฉา ความริษยา

3. สื่อความในเชิงรสชาติ สดชื่น รสชาติเผ็ดอ่อนๆ กลิ่นสน กลิ่นรสของมะนาวเปรี้ยว

4. สื่อความในเชิงภาษา ดิบ ไม่มีวุฒิภาวะ

5. ผลกระทบต่อจิตใจ สงบเงียบ ให้ความรู้สึกเช่นเดียวกับสีน้ำเงิน เมื่อเปรียบเทียบกับสีอื่นๆ แล้ว สีเขียวเป็นสีที่เป็นกลางมากกว่า ในแง่ของการให้ผลทางอารมณ์ มีแนวโน้มไปในทางเฉยนิ่ง (Passive) มากกว่าทางเคลื่อนไหวตอบโต้ (Active) เพราะเหตุนี้จึงจัดเป็นสีที่ให้การพักผ่อน (Restful) ได้มากที่สุด

สีม่วง (Violet)

1. สื่อความในเชิงบวก ความซื่อสัตย์ มีพลัง ความทรงจำ ความจริง ความเชื่อ ความมีรสนิยม

2. สื่อความในเชิงลบ ความสูญเสีย ความลึกลับ ความมีเลศนัย

3. สื่อความในเชิงรสชาติ กลิ่นรสองุ่น

4. ผลกระทบต่อจิตใจ ภวังค์ของความเพ้อฝัน เป็นสีเย็น สงบ สันโดษ เหมือนสีน้ำเงิน แต่สงบและสง่างามมากกว่า มีลักษณะเงียบเหงา โรยรา แสดงถึงความมีโรคภัย ในทางศาสนา สีม่วงตามความหมายของนักบุญ Spenser เคยพูดว่า สีม่วงเป็นสีของสตรีที่ไม่สามารถมีบุตรได้ และนักบวชผู้ถือเพศพรหมจรรย์

สีน้ำตาล (Brown)

1. สื่อความในเชิงบวก เหมือนธรรมชาติ ความแข็งแกร่ง ความเป็นผู้ชาย ความเป็นปึกแผ่น ความมีสุขภาพ ความมีอัตถประโยชน์ ความทนทาน

2. สื่อความในเชิงลบ หยาบกระด้าง แตกระแหง ยากจนข้นแค้น

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสชาติที่ค่อนข้างเข้ม ถ้าเป็นสีน้ำตาลทอง จะช่วยเรียกน้ำย่อย เพราะทำให้นึกถึงอาหารที่มีรอยย่างสุก

4. ผลกระทบต่อจิตใจ เหมือนร่มเงาที่ให้ความรู้สึกดีๆ ต่อสุขภาพ ผลกระทบต่อจิตใจได้เช่นเดียวกับสีขาว เทา และดำ แม้จะไม่ให้ผลได้มากเหมือนสีอื่นๆ แต่ก็ก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ได้เช่นกัน

สีขาว (White)

1. สื่อความในเชิงบวก ความบริสุทธิ์ ความสดชื่น ความสมบูรณ์ ความมีสติปัญญา ความจริงแท้

2. สื่อความในเชิงลบ ความว่างโล่ง ว่างเปล่า ความเงียบสงัด มีวิญญาณ

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสอ่อน รสชาตินุ่มนวล เนื้อละเอียด

4. สื่อความในเชิงภาษา ยอมแพ้ สันติภาพ ความสงบสุข

สีขาวเป็นสีสว่าง เบา และเร่งเร้ามากกว่าสีเทาและสีดำ แสดงถึงความบริสุทธิ์ พรหมจารี ความจริงใจซื่อสัตย์ ในประเทศจีนสีขาว หมายถึง ความทุกข์โศกในการสูญเสีย ในประเทศตะวันตก เจ้าสาวจะสวมเครื่องแต่งกายสีขาวในพิธีวิวาห์ ธงสีขาว ผ้าสีขาวแสดงถึงการยอมแพ้

สีเทา (Middle Gray)

1. สื่อความในเชิงบวก ความเป็นกลาง ความยืดหยุ่น

2. สื่อความในเชิงลบ ความลังเล ความกลัว ความกดดัน ความแก่

3. ผลกระทบต่อจิตใจ ความเย็นชา ความสกปรก

4. สื่อความในเชิงภาษา เป็นสีที่นิยมใช้มากกว่าสีขาวหรือสีดำ มีลักษณะของสีขาวและสีดำรวมกัน ซึ่งแสดงความสมบูรณ์ (Richness) ที่ไม่มีในสีขาว และไม่มีหนักทึบเช่นที่มีในสีดำ สีเทาเป็นฉากหลัง (Background) ที่ดีสำหรับสีอื่นๆ เป็นสัญลักษณ์ของความสงบ ความเป็นผู้มีอายุสูง ความสันโดษ และความนอบน้อมถ่อมตัว

สีดำ (Black)

1. สื่อความในเชิงบวก ความเป็นทางการ ความสง่า ความมืด ความลึกลับซับซ้อน ความเชื่อมโยง

2. สื่อความในเชิงลบ ความตาย ความเจ็บป่วย ความสิ้นหวัง ความท้อแท้ ความเงียบสงัด ความชั่วร้าย บาปเคราะห์

3. สื่อความในเชิงรสชาติ กลิ่น รสที่เข้มข้น

4. สื่อความในเชิงภาษา ตลาดมืด (black market) หักหลัง (black mail) แกะดำ (black sheep)

5. สีดำมีลักษณะทึบ หนักแน่น ขึงขัง และสงบในประเทศตะวันตก สีดำมักเป็นเครื่องหมายของความเศร้าโศก ความตาย นอกจากนี้ยังแสดงถึงความลับ ความมืด ความน่ากลัว ความชั่วช้า สีดำเป็นสีที่ช่วยให้เห็นสีอื่นๆ เด่นชัดขึ้น (ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์. 2550: 56-58)

บาร์บารา โนเวค (Barbara Novak) ได้กล่าวถึงสีและการใช้สี ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของ วูล์ฟ คาห์น ประกอบกับทรรศนะของ วูล์ฟ คาห์น ในความรู้สึกเกี่ยวกับสีเมื่อสร้างสรรค์ ดังนี้

"... คาห์น เตือนพวกเราว่า "ผมนี่ชอบรสนิยมแบบจะๆ ในทางศิลปะนะครับ แต่การติดเชื้อแบบนี้อาจทำให้เราติดยึดและจบลงอย่างเสียหายได้" ...

พรสวรรค์ ก็เหมือนเสียงของนักร้อง คนเรามีติดตัวมาแต่กำเนิด แต่ต้องเอามันออกมาด้วยการฝึกปฏิบัติจากการสอนที่ดี จากการวิเคราะห์ และจากการร่ำเรียน

การจะเอาประโยชน์จากสีได้ ย่อมขึ้นอยู่กับการพิจารณาทบทวนด้วยตา ในขณะทำงานนั้นๆ เราไม่อาจหาคำแนะนำที่จะป้องกันความโง่ล่วงหน้าได้ ข้อมูลสีทั้งปวงจะต้องผ่านการกลั่นกรองอย่างหนัก เรายิ่งใช้สีมีเสน่ห์เพียงใด เรายิ่งต้องให้สุภาพสง่าเพียงนั้น ทั้งนี้ก็เพื่อจะหลีกเลี่ยงไม่ให้สวยเกิน และไม่ให้ "มีรอยแปรง" (stroking) มากเกินไป

สีทั้งหลายควรจะส่งเสริมสีอื่นตลอดเวลา อย่าให้กลายเป็น "การประสานสี" แล้วก็สูญเสียเอกลักษณ์ของตัว หากสี "จม" ลงในภาพรวม มันจะสูญเสียพลัง ไม่ใช้เสียเลยดีกว่า เหมือนกับแขกที่ดีในงานเลี้ยง สีควรจะเข้ากับโอกาสแต่ต้องไม่ปล่อยให้เหมาการสนทนาจนแขกอื่นอ้อแอ้ไปเลย ทั้งที่เขาก็ต้องการร่วมสนทนา แต่ไม่มีใครใส่ใจ "การสนทนา" ของสีต่างๆ จะเห็นได้ในสี pastel ชื่อ A Slight Dip in the Hillside, 1994 (p.95)

คาห์นเริ่มสร้าง In The Evening, 1991 (p.96) ด้วยการลงม่วงแดงเป็นโซนกลางหน้า แล้วใส่แถบเหลืองมะนาวตามทางด้านล่าง เขาแบ่งโซนด้วยน้ำเงินเข้มและม่วงเข้ม เพื่อจะให้เป็นพื้นที่จะให้ต้นไม้ขึ้นได้ เขาวาดลำต้นและใบไม้ให้สัมพันธ์กับพื้นหลังม่วงแดง และให้มันเด่นออกมาด้วย เขาเปิดช่องว่างด้วยสีผสมปนๆ กัน เพื่อให้มีความลึกและอากาศถ่ายเทได้ดี สิ่งสุดท้ายที่คาห์นทำ ก็คือ ใส่จุดเด่น (accent) เช่น เขียวสดเพื่อชู foreground และแต้มที่ใบตรงโน้นนิด นี่หน่อย ระหว่างรอยต่อคาห์นก็ใช้สีน้ำตาล เทา และขาว ทำให้สว่างและเชื่อมต่อพื้นที่สีต่างๆ ด้วย

คาห์นอธิบายกระบวนการนี้ เพื่อให้เห็นสิ่งสำคัญ คือ ความคิดเรื่องตัวแทนต้นไม้นั้น ปรากฏในตอนหลังๆ ของเกม

"ใจจริงของผม อยากจะทำให้เกิดความตื่นเต้นในสนามสี ขณะเดียวกันก็ต้องการให้เกิดทางเลือกเยอะๆ เพื่อจะแสดงให้เห็น ใครจะไปรู้ว่าอะไร? เราไม่จำเป็นต้องมีความมุ่งหมายที่ชัดเจนเสียทีเดียว ตราบใดที่ในระหว่างการเดินทางนั้น เรามีความชัดเจนในสิ่งที่เราเลือก" (p.27)

เชิดสีเดียว

เมื่ออะไรๆ อื่นก็สิ้นท่าแล้ว เราอาจเอาหลังพิงบางสีที่ไม่เคยทำให้เราผิดหวัง หนึ่งในจำนวนนี้ก็คือ ม่วงแดง (magenta) สีนี้ไม่ค่อยมีในธรรมชาติทั่วไป เมื่อใช้กับ landscape มันจะช่วยชีวิตศิลปินที่เข้าตาจนได้ทันที กล่าวคือ ช่วยให้หลีกจากการคาดเดาใจศิลปินได้พ้น สำหรับคนเริ่มต้นเราจำเป็นต้องมีสี "เทียม" พอๆ กัน เพื่อทำให้บริบทของสีม่วงแดงเชื่อถือได้ เขียวสว่างจัดๆ (bright thalo green) ก็กู้ชีวิตเราได้ เช่น ในรูป Wind (Magenta ant Thalo Green), 1997 (p.101) ทำให้ตัดกันอย่างน่าพอใจ ในขณะที่เกลี่ยลงไปต่อเนื่องกับสีเหลืองข้างล่างได้อย่างนุ่มนวล

อีกตัวอย่างหนึ่ง ในการเชิดสีเดียวให้ดูที่ Locusts Against the Morning Sky, 1998 (p.100) "ในขณะที่รอพระอาทิตย์ขึ้นที่หน้าต่างที่บ้าน ผมสังเกตเห็นว่าเขาใกล้บ้านมีสีน้ำเงินเข้มผิดธรรมดา เป็นอยู่อย่างนั้นก่อนพระอาทิตย์ขึ้นพ้นเขาประมาณ 15 นาที สีน้ำเงินนี้ผมเห็นว่าเป็นสีน้ำเงินเข้ม ตัดกับรัศมีฉานสีส้มของแสงอาทิตย์ เมื่ออยู่กับสีสดมีชีวิตชีวาเช่นนี้ ทำให้ใบไม้สีเขียวใกล้ๆ และเมลงนานา เกือบกลายเป็นสิ่งไร้สีไปเลย พอจะมองเห็นเป็นสีเขียวลางๆ เท่านั้นเอง

สีสดเต็มไปด้วยชีวิตชีวา บางทีเราจะหาได้ในธรรมชาติ แต่เราจะหาได้เสมอในกล่อง pastel รากเหง้าไม่ใช่เรื่องสำคัญ สิ่งที่จำเป็นก็คือ การหาลู่ทาง โดยใช้สีในแบบสุดโต่ง กระตุกคอเสื้อคนดูสั่นซักทีสองที กระตุกตัวเราเองด้วย เราก็ต้องการเซอร์ไพร์สตัวเองด้วย มิใช่หรือ?"

สีส้มสด (bright orange)

สีส้มสดเป็นสีกระชากความสนใจได้อย่างแท้จริงสีหนึ่ง ศิลปินจะไม่ใช้สีนี้ในที่ที่เป็นรายละเอียด อยู่ที่ใดไม่มีคำว่าไม่เป็นที่สังเกต สีนี้ไม่เนียนขณะเดียวกันก็ขึงขัง เหมือนกับว่าเขาทำสีนี้มาแทนความรู้สึกดุดัน มีพลัง และฮึกเหิม เรียกว่า มิได้ซ่อนอาการข่มขวัญไว้เลย เหมือนๆ กับสีแดง สีส้ม เป็นสีไร้รสนิยม ค่อนข้างจะผลักดัน แต่ผู้คนก็ชอบใช้แบบวาดไม่ได้

สัมพันธ์กับน้ำเงินเย็นเป็นอย่างดี สีน้ำเงินใกล้อื่นๆ จะออกไปทางดุดันและเปรี้ยวจัด มีความสัมพันธ์ซับซ้อนกับม่วงแดง (magenta) แต่ไปกันได้ดีกับเขียวสว่าง (thalo green)

"เมื่อใช้สีส้ม ผมต้องพยายามสุดสุด ไม่ให้มีสีแดงและน้ำตาลในรูป เพราะสีเหล่านี้จะข่มสีส้ม ถ้าใช้ไปข้างเหลืองมะนาว สีส้มจะมีประสิทธิภาพมากขึ้น จะเนี้ยบมากขึ้นด้วยถ้าเอาม่วงแดงเข้ามาร่วม" คาห์นชี้แนะดูได้จาก Exuberant. 1996 (p.102)

ยังมีปัญหาอยู่ว่า เราจะใช้สีอันมีประโยชน์นี้เมื่อใด จึงจะไม่เปิดช่องให้ผู้คนกล่าวหาว่า เราเป็นคนเอาแต่สนุก ไม่มีรสนิยม แย่ลงไปอีกจะถูกว่าเป็นคนวอกแวก หรือแย่ที่สุดว่าเป็นคนเอาแต่ตัวเป็นใหญ่ชอบดึงความสนใจเข้าหาตน คำตอบก็คือ ใช้หน้าใบไม้ร่วง (เมืองหนาว) และยามพระอาทิตย์ตกดิน อย่างนี้ก็จะไม่มีใครมาชวนทะเลาะ เพราะเป็นสีที่ปรากฏในธรรมชาติจริงๆ Reflected, 1994 (p.104), Quiet Evening. 1991 (p.105) และ October Splender, 1994 (p.106) (Wolf Kahn Pastels : ดร.สุรัฐ ศิลปะอนันต์. แปล. 2547: ไม่มีเลขหน้า)

### 2.5.2 **เนื้อหาเรื่องราวของภาพ**

เนื้อหาเรื่องราวของภาพในงานจิตรกรรมนับว่ามีความหลากหลาย และมีความสำคัญที่จะสื่อถึงปัญญาความคิดของผู้สร้าง รวมถึงคุณค่าของงานนั้น ๆ เนื้อหาเรื่องราวมีความหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับตัวผู้สร้างทั้งเรื่องราวในชีวิตประจำวันและชีวิตครอบครัว เนื้อเรื่องราวที่เกิดจากความรู้สึกของผู้สร้างทั้งความรัก ความพึงพอใจ เนื้อหาเกี่ยวกับสังคม เนื้อหาเกี่ยวกับการเมือง เนื้อหาเกี่ยวกับความหวังความศรัทธา สิ่งเหล่านี้ผู้สร้างนำมาแสดงออกเป็นผลงานจิตรกรรม สะท้อนออกมาเรื่องใดเรื่องหนึ่ง หรือหลายเรื่องรวมกันในผลงานแต่ละชิ้น สอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวถึงเนื้อหา ไว้ว่า

> เนื้อหาในผลงานศิลปะอาจจะมีความหมายถึงการสร้างเรื่องที่จะแสดงออก ซึ่งอาจจะเกี่ยวกับโลกที่รับรู้ หรือประสบการณ์และอารมณ์ของมนุษย์ หรืออาจจะเป็นจินตนาการและจิตใต้สำนึก บทบาทของการสื่อสารเนื้อหา อาจจะแสดงออกมาด้วยลักษณะธรรมชาตินิยมหรือนามธรรม ด้วยดีกรีที่ต่างกันออกไป จากการลดสกัดตัดทอนจนถึงไร้รูปธรรมชาติ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 105)

ส่วนความหลากหลายทางด้าน "เนื้อหา" ของศิลปะในสังคมสมัยใหม่อาจพิจารณาได้ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal functions)

เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน นักคิดบางคนกล่าวว่า คนเราต้องเริ่มต้นจากการรักตนเองก่อน และถ้าไม่แคบหรือหยุดอยู่เพียงแค่นั้น เขาก็พร้อมที่จะก้าวไกลออกไปถึงสังคมได้ ทุกคนต่างมีชีวิตเลือดเนื้อ ความรัก ความชื่นชมเช่นกัน เมื่อมีใครสักคนเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา คนอื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง บ่อยครั้งที่มีผู้เกิดข้อสงสัยว่า เนื้อหาเช่นนี้อาจจะคับแคบเกินไปกระมัง ซึ่งจริงๆ แล้วชีวิตที่สับสนวุ่นวายในสังคมก็ย่อมจะยังปรารถนาความงดงามอยู่ด้วยเช่นกัน

- การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นการแสดงออกในอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดรวดร้าว หรือความคิดเห็นส่วนตัว อันเป็นผลมาจากเก็บกดภายในจิตสำนึก ซึ่งความรู้สึกเก็บกดนั้นเป็นผลสะท้อนมาจากการดำรงชีวิตในสังคม สังคมที่ทวีจำนวนประชากรเพิ่มความแออัด สังคมที่เปลี่ยนแปลงก้าวไปพร้อมกับระบบเทคโนโลยี ปัญหามากมายรอบด้าน ต่างผลักดันให้ผู้คนมีอารมณ์เร้นลับเก็บกดมากขึ้นทุกที ตัวอย่างเช่น ประติมากรรมที่แสดงอารมณ์เหงาเปล่าเปลี่ยวของจิอาคอเมทติ ประติมากรรมปลาสเตอร์ที่แสดงอาการครุ่นคิด และเงียบเหงาในสังคมของซิเกิล หรือทิวทัศน์ที่ให้ความรู้สึกสันโดษของพระปทุม จิตฺตกโร เป็นต้น

- ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวอีกแง่หนึ่งที่หลีกหนีได้ยาก แม้จะมีการต่อสู้เพื่อสังคมที่ไหนเมื่อไร ดอกไม้บาน เพศ และชีวิตส่วนตัวก็จะยังคงดำรงอยู่ ถ้าว่าความรักเป็นความรักที่เกื้อกูลให้เกิดคุณธรรม เรื่องเพศหรือ

ชีวิตครอบครัว อันมีความสุขที่พร้อมจะเป็นฐานอันมีค่าต่อชีวิตในสังคม นั่นก็นับว่ามีคุณค่าด้วย ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น "จูบ" (The Kiss) ของโรแดง "วันเกิด" (Birth Day) ของชากาลล์ "คู่รัก" ของเขียน ยิ้มศิริ "แม่กับลูก" ของมีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น

- ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความตายนับเป็นสัจจะของมนุษย์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ บ่อยครั้งที่ความตายเตือนสำนึกของผู้คนให้ลดความละโมบต่อสิ่งไร้สาระในชีวิตลง ลดการเบียดเบียนและการเอารัดเอาเปรียบกันลงเสียบ้าง อายุคนสั้นเพียงนี้ ยังทะเยอทะยานล้นเหลือ มนุษย์นั้นเหมือนกันผู้ที่แบกศพตนเองแข่งไปกับเวลา มีหลายคนคิดว่าเรานำจะมีเวลาสงบอารมณ์ตนเอง ด้วยการเฝ้ามองผู้คนที่ทุกข์ทรมานอยู่ในโรงพยาบาล หรือไม่ก็เฝ้ามองควันจากปล่องเมรุเผาศพเสียบ้าง ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น ผลงานของชาฮ์น ที่เขียนภาพแสดงถึงความตายของคน มุงช์ เขียนบรรยากาศที่ชวนหวาดกลัว คอลล์วิทช์ เขียนชีวิตที่ทุกข์ทรมานและความตายของกรรมกร ชูแทง สร้างบรรยากาศที่ดูทารุณโหดร้ายต่อชีวิต เป็นต้น

- ความศรัทธาส่วนตัว คนเรามีความศรัทธาอันแรงกล้าต่อการดำรงชีวิตที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไป บางคนศรัทธาในศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกล ความเห่อเหิม มันเป็นเสมือนสิ่งฝังแน่นในส่วนลึกของจิตใจตลอดช่วงเวลาในการดำรงชีวิต ซึ่งศรัทธาส่วนตัวนี้อาจจะเป็นผลมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ส่วนตัวหล่อหลอมมาก็ได้ ศิลปินหลายต่อหลายคนเปิดเผยให้เห็นถึงความจริงในแง่นี้ เช่น ถวัลย์ ดัชนี เผยให้เห็นถึงพลังและอำนาจที่หยาบกระด้าง รูโอล์ทแสดงความศรัทธาต่อศาสนาอย่างรุนแรงจริงจัง กลุ่มผิวเจอริสม์ที่แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาที่มีต่อความเร็ว และความสับสนของเครื่องจักรกล พอลลอคสะท้อนให้เห็นถึงความรุนแรงและฉับพลัน หรืองานของประเทือง เอมเจริญ ที่มีความศรัทธาต่อธรรมชาติ เป็นต้น

- การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม ส่วนใหญ่แล้วในวิถีทางนี้ จะถือตนเองเป็นตัวการสำคัญที่ชื่นชอบต่อวัตถุ หรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเองและเห็นว่างดงาม คนกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิดทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงาม เป็นความงามที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความกดหรือจิตสำนึกใดๆ เป็นความงามบนพื้นภาพหรือรูปทรงเฉพาะหน้านั้น ถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อม ก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์ กาลเวลา หรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด งามเพียงเพื่องามเท่านั้น ตัวอย่างเช่น ผลงานหุ่นนิ่งส่วนใหญ่ของปิคาสโซและบราค ประติมากรรมโมบิลของคาลเดอร์ และผลงานในลักษณะเรียบเนี้ยบมากมายในบ้านเรา ซึ่งนิยมตัดมุมบ้าน มุมรถ มุมโบสถ์ มุมผ้าใบ แสงเงา เงาสะท้อน เป็นต้น

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social functions)

จริงอยู่ศิลปะของมนุษย์นั้น ก็เพื่อมนุษย์ผู้สร้างด้วยกันทั้งสิ้น หรือศิลปะทุกชิ้นที่นำไปเปิดเผยในสังคม ก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย คำกล่าวเช่นนี้นับเป็นเหตุผลที่ปฏิเสธไม่ได้ แต่ในแง่ของการแยกแยะออกเพื่อพิจารณานี้ เป็นการแยกเพื่อชี้ให้เห็นถึงข้อแตกต่างที่ว่า อย่างน้อยก็มีศิลปะอยู่ลักษณะหนึ่งที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง และนักคิดกลุ่มหนึ่งก็พยายามชี้แนะว่า ศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า คือ คุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตน และคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วย โดยพิจารณาว่า สังคมเป็นตัวผสานอันสำคัญต่อชีวิตของทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์ แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น

- การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวทางนี้ปฏิเสธความคิดที่ว่า ศิลปะเป็นสิ่งบันเทิงเริงรมย์เพียงเท่านั้น นอกจากความงดงามที่มีอยู่แล้ว ต่างเชื่อมั่นในผลตอบสนองของศิลปะว่า น่าจะมีผลในวงกว้างต่อสังคมด้วย การเมืองเป็นเรื่องที่ทุกคนหลีกเลี่ยงไม่พ้น ชีวิตจะเกี่ยวข้องกับการเมืองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าสินค้าจะแดง ฆาตกรรมจะดกดื่น หรือนักการเมืองจะเลวก็ตาม เมื่อเราหลีกหนีระบบในสังคมไม่พ้น ศิลปะก็น่าจะสนองตอบความจริงด้านนี้ด้วย ตัวอย่าง ผลงานก็เช่น "เสรีภาพนำประชาชน" (Liberty Leading the People) ของเดอลาครัวซ์ "สียงสะท้อนของการกรีดร้อง" (Echo of a Scream) ของซิเกอโรส์ "3 พฤษภาคม 1808" (The Third of May, 1808) ของโกยา หรือภาพเขียนของสุชสันต์ เหมือนนิรุทธิ์ และสถาพร ไชยเศรษฐ เป็นต้น

- บรรยายสังคม การที่เราเชื่อว่าชีวิตในสังคมนั้น มวลชนควรจะต้องมีความเสมอภาคและสันติสุข การได้รับความเอาใจใส่และเหลียวมองต่อชีวิตทุกรูปแบบ จึงเป็นปัญหาสำคัญมาก ศิลปินที่มีจิตสำนึกทางด้านนี้ อาจจะบรรยาย บันทึก

หรือสะท้อนชีวิตในสังคมให้ปรากฏ เพื่อเป็นการปลุกเร้าความคิด ความห่วงใย และคุณธรรมที่จะพึงมีต่อกัน เป็นการเสริมสร้างจิตสำนึกร่วม เพื่อให้เกิดการเกื้อหนุนต่อชีวิตในวงกว้างต่อไป เช่น ผลงานของ โกยา โดมิเอร์ คอลล์วิทซ์ ภาพเขียนแนวสัจสังคมนิยมของรัสเซียและจีน หรืองานของภูเบศว์ โหยประดิษฐ์ เป็นต้น

- ถากถางสังคม ในงานศิลปะนับเป็นการชี้แนะ ตำหนิ หรือประณามสังคมในด้านใดด้านหนึ่งโดยวิธีทางอ้อม จะด้วยการผสานกับอารมณ์ขบขัน หรือเคร่งเครียดอย่างไรก็ย่อมได้ เป็นการเสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วมหรือผู้บริหารได้ตระหนักถึงความจริง โดยผ่านกระบวนการคิดในระดับหนึ่ง นั่นอาจจะเป็นความเชื่อที่ว่า การได้รับรู้สิ่งใดด้วยการได้คิด น่าจะมีคุณค่ากว่าการได้บอกกันตรงๆ การเสนอความคิดในรูปแบบของแต่ละคนอาจจะยุ่งยากซับซ้อน หรือเข้าใจได้ง่ายๆ ก็ได้ ศิลปินบางคนอาจจะบรรยายเรื่องราวทิ้งไว้ให้คิด แต่บางคนอาจจะสร้างปมปัญหาซ่อนไว้ ตัวอย่างเช่น ภาพผู้หญิงอันน่าเลเทะของดีคูนนิง สังคมอันมีแต่กินของกรอปเปอร์ หรืองานที่เสียดสีสังคม ตำรวจ และความยากจนของธรรมศักดิ์ บุญเชิด เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537: 127-131)

และสอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ ที่ได้แบ่งลักษณะเนื้อหาเรื่องราวไว้ดังนี้

เนื้อหา/เรื่องราว มีลักษณะที่แตกต่างกันอยู่ 4 หมวดใหญ่ๆ คือ

มนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (man and his own nature) ซึ่งมีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกัน

- ความรัก (love)
- ความกลัว (fear)
- ความหยิ่งผยอง (pride)
- ความเปล่าเปลี่ยว (loneliness)
- ความทะเยอทะยาน (courage)

มนุษย์และบุคคลอื่น (man and other people) ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวกับ

- ครอบครัว (family)
- การแสดงสนุกสนานและการกีฬา (fun and games)
- ความต้องการทำงาน (the need to work)
- ความก้าวร้าวรุกราน (aggressive)
- ความหลอกลวง (man apes himself)
- ความเปลี่ยนแปลงทางวัย (the age of man)

มนุษย์และสิ่งแวดล้อมที่ไม่ใช่มนุษย์ (man and the unpersonal environment) ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวกับ

- เทคโนโลยี (technology)
- เมืองนคร (town-city)
- การทดลอง การทำลาย ความรุนแรง (violence)

มนุษย์และความเชื่อ (man and the intangible) ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวกับ

- ศีลธรรม (morality)
- ความฟุ้งเฟ้อ (fantasy)
- ความงาม (beauty)
- ความลากสกัดตัดทอน (abstraction)
- ความฉงนฉงายหลายแง่ (ambiguity)
- ความคิดสร้างสรรค์ (creation)

เรื่องราวทั้ง 4 หมวดใหญ่ดังกล่าวนี้ เป็นที่นิยมในแต่ละยุคแต่ละสมัยต่างกัน สุดแท้แต่ว่าสภาพสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาอย่างไร เนื้อหาและเรื่องราวก็คล้อยตามสภาพสังคมอย่างนั้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 94-95)

นอกจากเนื้อหาจะสื่อถึงปัญญาความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างแล้ว เนื้อหายังนำมาซึ่งคุณค่าทางเรื่องราว ซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงคุณค่าทางเรื่องราวว่า

คุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) เป็นคุณค่าที่เด่นและมีความสำคัญมากกว่ารูปทรง ตั้งแต่แรกจนถึงปัจจุบัน คนส่วนมากเมื่อพบศิลปะก็มักจะต้องรู้ว่าเป็นเรื่องอะไร มีความเหมาะสมของท้องเรื่องหรือไม่ คุณค่าทางเรื่องราวนี้มีเรื่องราวต่างๆ มากมาย เช่น

1. เรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อของสังคม ศิลปะในสมัยโบราณส่วนมากมีเรื่องความเชื่อปรากฏเด่นชัดมาก จิตรกรรมของพวกอินเดียนแดงเผ่านาวาโฮสร้างขึ้น เพราะเชื่อว่าสามารถรักษาความป่วยไข้ของประชาชนได้ เช่น จิตรกรรม ที่เรียกกันว่า Sand Painting หรือศิลปะไทยพวกลวดลายผ้ายันต์คงกระพันชาตรีต่างๆ เป็นต้น ศิลปะมีค่าอยู่ที่เรื่องที่คนเชื่อทั้งสิ้น ยิ่งกว่านั้นความเชื่อนี้ยังพัวพันกับวิธีการสร้าง ฤกษ์ยามต่างๆ อีก

2. เรื่องราวเกี่ยวกับศาสนา ศิลปะทุกยุคทุกสมัยนับตั้งแต่สมัยบิแซนไทน์ เรื่อยมาจนถึงต้นศตวรรษที่ 19 ศิลปะที่แสดงเกี่ยวกับพระเจ้า เทพเจ้า บรรยายเรื่องราวพระเจ้าครองความสำคัญเป็นต้นมา และเป็นศิลปะที่มีรูปคน (Image of man) ปรากฏแทบทั้งสิ้น พวกที่ไม่มีรูปคน (Non Image of man) เพิ่งจะนิยมเมื่อ 100 กว่าปีมานี้เอง

3. เรื่องราวเกี่ยวกับบุคคลและประวัติศาสตร์ เรื่องราวของศิลปะที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ มีความสำคัญเด่นชัดมานานพอๆ กับเรื่องราวศาสนาเหมือนกัน และเจริญงอกงามมากในสมัยศิลปะลัทธินีโอ-คลาสสิค ปัจจุบันก็ยังนิยมอยู่มาก

4. เรื่องราวเกี่ยวกับโบราณนิยาย นิทานพื้นเมือง เรื่องราวนี้บางทีผู้ดูก็มองไม่เห็นคุณค่า เพราะว่าถ้าไม่รู้เรื่องหรือไม่เคยมีพื้นฐานเกี่ยวกับโบราณนิยายนั้นมาก่อน ก็ไม่ชื่นชมได้เหมือนกัน

5. เรื่องราวเกี่ยวกับบุรุษสตรี เรื่องราวสุดท้ายนี้เป็นเรื่องราวของคนโดยตรง ค่าของคน รูปร่างของคน และสมบัติอื่นๆ ที่คนควรจะมี

เรื่องราวต่างๆ ดังกล่าวทั้ง 5 ประการนี้ ได้มีผู้รวบรวมเรื่องราวทางศิลปะเข้าไว้เป็นหมวดหมู่ 4 หมู่ด้วยกัน คือ

1. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and his own Nature) ซึ่งได้แก่ เรื่องความรัก ความโกรธ หลง อิจฉาริษยา ฯลฯ เมื่อเป็นทัศนศิลป์ปรากฏว่า ผู้ดูจะต้องนึกถึงตนเอง และสังเกตธรรมชาติของตัวเองมากขึ้น

2. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and Other People) เช่น เรื่องธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน ความเห็นอกเห็นใจต่อผู้อื่น ฯลฯ

3. เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and the Impersonal Environment) เป็นเรื่องราวทางเทคโนโลยี การค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์

4. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งไม่มีตัวตน (Man and the Intangibles) ได้แก่ เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา โบราณนิยาย ฯลฯ

เรื่องราวต่างๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ถือว่าเป็นคุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) ที่ปรากฏบนทัศนศิลป์ แขนงจิตรกรรม และประติมากรรมมากที่สุด ส่วนสถาปัตยกรรมนั้นมีน้อย

การพิจารณาคุณค่าของเรื่องราวว่า มีค่ามากหรือน้อย มีข้อเสนอแนะ คือ

1. เรื่องราวนั้นๆ เป็นที่นิยมของคนยุคนั้นหรือไม่ ถ้าเป็นที่นิยมก็มีคุณค่ามาก

2. เรื่องราวนั้นๆ สะท้อนสภาพแท้จริงของสังคมยุคนั้นหรือไม่ ถ้าเป็นเรื่องเก่าซึ่งสะท้อนสังคมยุคเก่า โดยไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับปัจจุบันเลย เรื่องราวนี้ก็ไร้ค่า

3. เรื่องราวนั้นๆ แฝงคติธรรม อบรม แนะแนว ประชาชนผู้ดูผู้สนใจหรือไม่ และมากน้อยเพียงไร คุณค่าของเรื่องก็ขึ้นอยู่กับการถ่ายทอดของศิลปิน

4. เรื่องราวนั้นๆ เสนอแนะให้เห็น ผลดี ผลเสีย ของการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัตถุนิยมหรือไม่

จากการพิจารณาคุณค่าที่กล่าวนี้ หวังว่าพ่อเป็นแนวทางให้ผู้สนใจและช่วยให้สร้างความชื่นชมทางศิลปะได้ไม่มากก็น้อย เพราะผู้เขียนรู้สึกว่า เรื่อง (Content) ที่ปรากฏเป็นทัศนศิลป์ มีความสำคัญเป็นอันมาก เพราะเป็นสะพานทอดให้ผู้ดูผู้สนใจเปรียบเทียบพินิจพิจารณา และสามารถเลือกตัดสินว่า คุณค่าของเรื่องมีค่ามากน้อยเพียงไร (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 62-63)

### 2.5.3 **รูปแบบ**

การถ่ายทอดรูปแบบจิตรกรรม มีความเชื่อมโยงกับความเชื่อของผู้ถ่ายทอด ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อในเรื่องลักษณะเป็นผู้ตามที่ดี หรือมีความเชื่อมั่นในความเป็นตัวของตัวเองในการคิดและการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ซึ่งความเชื่อนั้นทำให้ผลงานจิตรกรรมมีรูปแบบที่หลากหลาย ไม่ว่าความเชื่อจะมาจากฐานความคิดใด ๆ ที่ผู้สร้างต้องการแสดงออกมาเป็นภาพลักษณ์ ย่อมมีที่มาจากสิ่งที่ผู้สร้างสัมผัสโดยตรง หรือรู้สึกสัมผัส จากประสบการณ์และความเชื่อของผู้สร้างจนเกิดเป็นภาพในใจของผู้สร้างเอง และพัฒนาสิ่งที่เกิดขึ้นจากภาพในใจนั้นออกมาเป็นภาพลักษณ์โดยมีลักษณะแตกต่างกันของผู้สร้างแต่ละคน เช่น ความรู้สึกสัมผัสถึงความทุกข์ทรมาน ความรู้สึกสัมผัสถึงเหตุแลผลของสิ่งนั้น ๆ ความรู้สึกสัมผัสถึงความพึงพอใจในสิ่งนั้น ๆ หรือแม้กระทั่งความรู้สึกสัมผัสถึงความไม่แน่นอนของสรรพสิ่งทั้งหลาย สอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ ที่กล่าวถึงความคิดและความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้าง ไว้ว่า

"...ความคิดและความเชื่อในการแดงออกของผู้สร้าง สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่ม คือ

**กลุ่มที่หนึ่งเชื่อว่า** การแสดงออกจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า เป็นวัตถุแห่งความทุกข์ทรมาน (objects of suffering) ผู้สร้างจะต้องใช้จินตนาการ ความรู้ ความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาใหม่ เพื่อที่จะให้ผู้พบเห็นหลีกหนีความทุกข์ได้ และให้ภาพลักษณ์ (image) ที่สร้างขึ้นใหม่ ทำหน้าที่เป็นผู้รับทุกข์ทั้งหลายแทน การเน้นจินตนาการมากทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า โลกภายในมีความสำคัญ เมื่อคิดระบายสีจะอยู่ที่ไหนก็ได้ ขอให้มีจิตใจแน่วแน่ มีความตั้งใจจริง ช่วงเวลาระบายก็ถือเป็นการแสดงออกเชิงสร้างสรรค์ของจิตรกรรมแล้ว เพราะจิตรกรรม คือ กิจกรรมอันประเสริฐยิ่งของจิต เป็นจิตวิทยาของผู้สร้าง

**กลุ่มที่สองเชื่อว่า** การแสดงออกของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า เป็นวัตถุแห่งความใฝ่รู้ (objects of inquiry) ผู้สร้างจะต้องพยายามสื่อให้เห็นเหตุและผล ใช้ความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาจากการค้นคว้าทดลองด้วยสื่อวัสดุ เทคนิคกระบวนการที่เหมาะสม และให้ภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นผลของการทดลองที่สนองความอยากรู้อยากเห็น ความใฝ่รู้ที่ไม่สิ้นสุด การเน้นเหตุและผล ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า โลกภายนอกมีความสำคัญ เมื่อคิดจะระบายสีจะต้องพึ่งพิงการรับรู้ทางตา หรือการรับรู้สิ่งต่างๆ จากโลกภายนอกตรงหน้าจะด้วยตาเปล่าหรือกล้องจุลทรรศน์ก็ได้ หลังจากนั้นจึงตัดสินใจว่า จะระบายสีภูมิภาพบริเวณไหน แสดงให้รู้เป็นช่วงเวลาอะไร และทำไมจึงต้องระบายสีตามเทคนิคนั้นๆ ดังนั้น จิตรกรรมจึงเป็นคำตอบที่เป็นสี แสดงออกให้เห็น

**กลุ่มที่สามชื่อว่า** การแสดงออกของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า เป็นวัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ (objects of delight) ผู้สร้างจะมีความพึงพอใจ มีความสุขที่จะระบาย พยายามสื่อให้รู้สึกในความงาม ความกลมกลืน สร้างภาพลวงที่เกิดความพึงพอใจ และให้ภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นตัวแทนการแสดงออกของความเบิกบานยินดี ความสุข ความพอใจไร้กังวล การเน้นความเบิกบานพอใจ ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า

โลกภายในและโลกภายนอกมีความสำคัญเท่าๆ กัน เมื่อคิดจะระบายสี ควรถือตามความสุข ความสบาย ความพึงพอใจที่จะแสดงความรู้สึกตามที่รับรู้หรือตามจินตนาการ จะเริ่มจากโลกภายนอกหรือโลกภายในก่อนก็ได้

**กลุ่มที่สี่เชื่อว่า** การแสดงออกของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นวัตถุแห่งความไม่แน่นอน (objects of contingency) ผู้สร้างจะต้องคำนึงถึงเวลาและบริเวณว่าง รวมถึงความจำเป็นและโอกาส เมื่อสร้างจิตรกรรมจะต้องแสดงออกให้สอดคล้องกับเวลา ซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ จะต้องสื่อให้ผู้พบเห็นตระหนักว่า ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปตามกฎของความไม่แน่นอน และให้ภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นตัวแทนของความไม่แน่นอน

การเน้นเวลาและบริเวณว่าง (time & space) ซึ่งถือเป็นมิติที่ 4 และมิติที่ 5 ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า ทั้งโลกภายนอกและโลกภายใน ประสานกันเป็นโลกแห่งความไม่แน่นอน (uncertainty) เมื่อคิดจะระบายสีจะต้องนึกเสมอว่าจิตรกรรมเป็นสื่อของเสรีภาพ เป็นสื่อที่เตือนให้ตระหนักในความไม่แน่นอน ซึ่งแสดงออกให้เห็นเป็นการระบายสีได้อย่างดี

ปัญหาของจิตรกรรมในแวดวงของการแสดงออกดังที่นำเสนอทั้ง 3 ประเด็นนี้ ซึ่งได้แก่ ปัญหาพื้นรองรับ ปัญหาสื่อวัสดุ และปัญหาพื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของผู้สร้าง หากได้นำมาพิจารณาหาทางพัฒนาร่วมกัน โดยถือตามแนวทางการปฏิบัติโดยตรงที่มีแนวคิดว่า

- เมื่อสิ่งนี้ๆ มีอยู่ สิ่งนี้ๆ ย่อมเกิดขึ้น
- เมื่อสิ่งนี้ๆ เกิดขึ้น ต่อไปอะไรจะเกิดขึ้น
- และสิ่งที่เกิดขึ้นนั้น จะควบคุมมันได้หรือไม่
- และเมื่อควบคุมได้แล้ว จะเอามันมาทำประโยชน์ได้หรือไม่

ผลที่ได้พัฒนาแล้ว จะมีส่วนช่วยให้การปฏิบัติการที่ส่งเสริมเสรีภาพในการแสดงออก ได้รับการสอบทานและปรับปรุงตามแนวคิดใหม่ๆ ได้ (checking and balancing)" (อารี สุทธิพันธุ์. 2541: 36-37)

จากความเชื่อในการถ่ายทอดรูปแบบ นำมาซึ่งรูปแบบทางศิลปะปรากฏให้เห็นอย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของการเลียน ลักษณะของการสืบทอดต่อ ๆ กันมา ลักษณะของการแสดงอารมณ์ ลักษณะของความลึกลับอภินิหาร นั้น สอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ได้กล่าวถึงรูปแบบทางศิลปะไว้ว่า

**รูปแบบทางศิลปะ**

1. ความแน่ชัดของวัตถุ (Objective Accuracy) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพยายามเลียนแบบสภาพ หรือปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้รอบๆ ตัว เป็นไปได้ทั้งสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น สิ่งแวดล้อมธรรมชาติหรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น จากสิ่งแวดล้อมนั้นๆ เป็นการยึดถือสภาพสิ่งแวดล้อมเป็นเกณฑ์ แต่ศิลปินบางคนอาจจะเห็นภาพลวงเพิ่มขึ้นจากที่มองเห็นได้ตามปกติธรรมดา เช่น รายละเอียดข้อปลีกย่อย หรือความชัดเจนด้านต่างๆ ของวัตถุ แนวทางเช่นนี้อาจจะมีหลายลักษณะ เช่น สัจนิยมหรือธรรมชาตินิยม เป็นต้น

1.1 ลักษณะเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏ รูปแบบที่เลียนแบบสิ่งแวดล้อมนี้ นับว่าเป็นรูปแบบที่ประทับใจได้ง่ายต่อการมองเห็นทั่วๆ ไป เพราะคนเรามีประสบการณ์ต่อสภาพแวดล้อมด้วยกันทุกคน และเมื่อพบงานศิลปะสภาพแวดล้อมอย่างชัดเจน ตามที่ตาสามารถมองเห็นได้และมือมีทักษะ ผู้สร้างงานศิลปะจะต้องมีความประณีตในการพินิจพิจารณาสิ่งที่ปรากฏและประณีตที่จะบันทึกภาพที่ตามองเห็นนั้น แต่ก็อาจจะขยายความชัดเจนเพิ่มขึ้นกว่าปกติธรรมดา เช่น ผลงานของวายเอธ วูด หรือศิลปะสมัยใหม่ของจักรพันธ์ โปษยกฤต เป็นต้น

1.2 ศิลปินคือผู้สังเกตการณ์ ศิลปินบางคนจะไม่เลียนแบบวัตถุสิ่งแวดล้อมแต่เพียงเท่าที่ตามองเห็นได้เท่านั้น แต่จะพิจารณาถึงปรากฏการณ์ที่เป็นไปได้ นอกเหนือจากวัตถุที่มองเห็น เช่น ปรากฏการณ์ของแสง บรรยากาศ พายุ

ฝน เป็นต้น แม้จะเน้นปรากฏการณ์อย่างไรก็ตาม ก็ยังคงรักษาความถูกต้องของวัตถุนั้นอยู่ ศิลปินในแง่นี้ อาจจะมีสภาพเป็นผู้รู้จักเลือกสิ่งที่จะแสดง รู้จักจัดและเสนอความจริงในแง่ต่างๆ มิใช่เสนอแต่เพียงรูปวัตถุเท่านั้น ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนในงานของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ เช่น โมเนท์ เดอกาส์ เรอนัวร์ ภาพทิวทัศน์ที่แสดงบรรยากาศอย่างเร้าใจของเทอร์เนอร์ หรืองานแบบอิมเพรสชันนิสม์ของเฟื้อ หริพิทักษ์ เป็นต้น

1.3 ศิลปินคือผู้เลือกสรร งานศิลปะที่เกี่ยวพันกับความแน่ชัดของวัตถุ มิได้หมายถึงความชัดเจนในแนวทางของกล้องถ่ายรูปเสมอไป บ่อยครั้งที่ศิลปินจะบันทึกภาพลวงของวัตถุ โดยสร้างสรรค์แยกแยะรายละเอียดต่างๆ ของวัตถุหรือสิ่งแวดล้อมเท่าที่ตาสามารถจะค้นหาได้ ศิลปินบางคนอาจจะเพิ่มรายละเอียดให้เด่นชัดขึ้น เพื่อสร้างความประทับใจต่อรายละเอียดปลีกย่อยบนวัตถุ หรือศิลปินคนอาจจะเพิ่มรายละเอียดให้เด่นชัดขึ้น เพื่อสร้างความประทับใจต่อรายละเอียดปลีกย่อยบนวัตถุ หรือศิลปินบางคนก็อาจจะใช้เทคนิคบางอย่าง เพื่อสร้างรูปวัตถุให้ได้สิ่งปลีกย่อย หรือลักษณะผิวเท่าที่จะเป็นไปได้ ตัวอย่างเช่น ภาพเขียนที่แสดงพื้นผิวจากแว่นขยายของอัลไบรท์ ภาพที่สามารถแสดงคุณสมบัติเด่นชัดของอิฐกระจกไม้ ของฮอปเปอร์ ภาพของกลุ่มซุปเปอร์เรียลิสม์ หรือฮายเปอร์เรียลิสม์ (Super or Hyper Realism) เป็นต้น

1.4 รูปแบบผันแปร ในรูปแบบนี้แม้จะยึดถือความชัดเจนของวัตถุอยู่ แต่ก็หันไปเน้นบุคลิกเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนเป็นที่ตั้ง เป็นแนวทางของพวกธรรมชาตินิยมที่ยึดถือคุณภาพของมวลสารและปริมาตรอันสัมผัสได้ของวัตถุ เช่น “หุ่นเก่า” (Old Models) ของฮาร์เนทท์ ที่ชัดเจนจริงจังจนเรียกกันว่า “แมจิกเรียลิสม์” (Magic Realism) ซึ่งเน้นความชัดเจนถูกต้องอย่างกล้องถ่ายรูป แต่เป็นเลนส์ที่มีคุณภาพสูง สามารถเก็บความชัดเจนได้อย่างมหัศจรรย์ยิ่ง และมีสิ่งพิเศษที่เกินกว่าเลนส์จะบันทึกได้ คือ ปริมาตรอันหนักแน่นของวัตถุ หรือภาพที่แสดงมวลและปริมาตรเด่นชัดแต่ลดรายละเอียดลง อย่างภาพเขียนของเซซานน์ หรือภาพชุดแสงเงาผสานกับอาคารของปรีชา เถาทอง เป็นต้น

1.5 ความแน่ชัดของวัตถุที่แฝงไว้ด้วยกลอุบาย รูปแบบนี้เป็นความพยายามที่ศิลปินค้นหาค่าแปร (additional elements) แปรรูปวัตถุที่มองเห็นได้ให้แปรเปลี่ยนออกไป แต่ก็ยังคงแสดงความแน่ชัดของวัตถุอยู่ด้วย ค่าแปรในที่นี้นับเป็นกลอุบายของศิลปิน ที่จะเพิ่มคุณค่าอย่างใดอย่างหนึ่งลงในผลงานศิลปะ ค่าแปรในที่นี้ก็เช่น พื้นผิวอย่างภาพเขียนกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ พื้นผิวประติมากรรมของโรแดง แสงเงาที่เสมือนภาพเขียนบนประติมากรรมของรอสโซ ค่าแปรสีบนความแน่ชัดของวัตถุในภาพเขียนของมาเนท์ ภาพเขียนของจักรพันธ์ โปษยกฤต ที่ฉาบไว้ด้วยแสงสีอันประหลาด หรือภาพเขียนของสามชาย วัชระสมบัติ ที่เขียนทิวทัศน์เหมือนเมืองโลหะหรือแผ่นดินโลหะ เป็นต้น

2. ความเป็นระเบียบแบบแผน (Formal Order) ในรูปแบบนี้นับเป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณ ที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วนและท่าทางเฉพาะที่ยอมรับกันว่างาม มีลักษณะความสมดุล ความประสานกลมกลืน และความงดงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ ด้วยกรีกเชื่อว่า ความงามนั้น จะต้องมีมาตรฐานสูงสุดในตัวของมันเอง เป็นแบบแผนตามมาตรฐานที่วางไว้เฉพาะ เช่น ความถูกต้องของรูปทรงหรือกายวิภาค ท่ายืนเฉพาะของประติมากรรม (Policlitan Ideal) รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่งดงาม (Golden Sections) เป็นต้น ศิลปะในรูปนี้ เน้นความประณีตเรียบร้อย เป็นการแสดงความงดงามมากกว่าอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อวัตถุหรือสภาพแวดล้อมใดๆ

2.1 ความมั่นคงถาวร การที่ศิลปินสร้างสรรค์งานในลักษณะความระเบียบแบบแผนนั้น ศิลปินจะมีความสนใจต่อความสวยงามที่ให้ความรู้สึกคงที่ ไม่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง พยายามเน้นความหนักแน่นและความสงบเรียบ บนรูปทรงที่ปรากฏมักจะแสดงถึงแรงดึงดูดของโลกในทางดิ่ง และความรู้สึกที่มั่นคงสง่างาม งานในลักษณะนี้ก็เช่น ภาพเขียนที่แสดงความมั่นคงเด่นชัดของไฟนิงเจอร์ ภาพเขียนที่แสดงปริมาตรเหมือนเครื่องจักรของเลเจร์ “เซนต์จอห์น เดอะ แบปติสท์” (St.John the Baptist) ของโรแดง ภาพคนในช่วงแรกๆ ของปิคาสโซ ประติมากรรมของมัวร์ หรือภาพเขียนของกำจร สุนพงษ์ศรี เป็นต้น

2.2 รูปแบบที่แสดงระเบียบแบบแผน นอกจากระเบียบแบบแผนที่แสดงถึงสภาพอันมั่นคงถาวร โดยทั่วๆ ไปแล้ว ยังมีลักษณะแบบแผนอีกลักษณะหนึ่งที่อาจจะไม่แสดงความรู้สึกมั่นคงถาวร แต่ให้ความรู้สึกสงบเรียบร้อย ประณีต หรือพร้อมไปด้วยระเบียบวินัย ซึ่งอาจจะแยกย่อยพิจารณาโดยเฉพาะได้อีกหลายรูปแบบ คือ

- แบบแผนที่แสดงปัญญาความคิด เป็นผลงานศิลปะที่แสดงแนวคิดของตนอย่างเด่นชัดมาก แต่อยู่ในขอบข่ายที่มีระเบียบแบบแผน เช่น ผลงานของมอนดริอัน งานช่วงวิเคราะห์ของปิคาสโซ (Analytical Peroid, 1910-1912) งานของเดอโลวเนย์ หรืองานของกมล ทัศนาญชลี ในช่วงในชีวิตอยู่ในต่างประเทศ เป็นต้น

- แบบแผนรูปทรงชีวรูป (biomorphic form) เป็นรูปทรงที่ศิลปินพัฒนาขึ้นมาจากอินทรียรูป (organic form) หรือเซลล์ที่มีชีวิตต่างๆ เช่น ประติมากรรมที่แสดงระเบียบแบบแผนในรูปทรงชีวรูปของอาร์ป บรันคูซีมัวร์ หรือจิตรกรรมของมิโร เป็นต้น

- แบบแผนทางสุนทรียภาพ เป็นรูปแบบที่เน้นความสวยงาม เผชิญหน้า อาจจะไม่เกี่ยวข้องวัตถุ ความหมาย หรือสัญลักษณ์แต่อย่างมด อาจจะเหมือนกับการทานอาหารที่ชื่นชมกับรสอร่อย เช่น ความสวยงามของผิวหน้าอย่างภาพเขียนของบอนนาร์ด ภาพเขียนที่แสดงความสวยงามทางพื้นผิวของบราค โครงสร้างแสงสีของลิปโปลด์ หรืองานของกลุ่มสนามสี (color field) เป็นต้น

3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (Emotion) แม้ศิลปะจะเริ่มต้นด้วยความเชื่อทางด้านการลอกเลียนแบบธรรมชาติ การประดิษฐ์ สัญลักษณ์ ความเป็นระเบียบแบบแผน หรืออื่นใดก็ตาม ท่าทีของศิลปะมิได้หยุดนิ่งอยู่เพียงนั้น นับแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปะหลายกลุ่มได้เน้นแนวทางมาสู่การแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ด้วยอาจจะมองว่าการดำรงชีวิตนั้น มิได้ขึ้นอยู่กับเหตุผลหรือระเบียบแบบแผนเพียงด้านเดียว นอกจากอารมณ์จะเป็นสัจจะอย่างหนึ่งแล้ว อารมณ์ยังเป็นพลังผลักดันให้เกิดปฏิกิริยา เกิดผลผลิต และเกิดความต้องการนานาประการ ศิลปินกลุ่มโรแมนติค กลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์ หรือกลุ่มอเมริกันเอกซ์เพรสชันนิสม์ ได้เสนอทัศนะเช่นนี้ให้ปรากฏขึ้นมา

3.1 รูปแบบโรแมนติคและอารมณ์สะเทือนใจ ในวิถีทางของการแสดงอารมณ์ให้ปรากฏในผลงานศิลปะนั้นจริงอยู่ผลงานทุกรูปแบบย่อมสะท้อนอารมณ์ของศิลปิน หรือสะท้อนอารมณ์ต่อผู้ชื่นชมไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง แต่ในรูปแบบเฉพาะนี้ เน้นพลังความรู้สึกหรืออารมณ์เป็นจุดสำคัญยิ่ง รูปแบบอาจจะเน้นด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้าน เช่น รอยแปรง สี หรือบรรยากาศ เน้นให้ได้ความรู้สึกเกินกว่าที่ตารับรู้ได้ เพื่อให้ได้ความรู้สึกจริงจัง เก็บกด เร่าร้อน ฯลฯ งานในลักษณะนี้ก็เช่น งานของเจอริโคลท์ เบคมานน์ โฮเมอร์ โกเกง ไคล์น หรือของอารี สุทธิพันธุ์ เป็นต้น

3.2 บทบาทของการบิดเบือน ในที่นี้มุ่งถึงการบิดเบือนที่เปลี่ยนแปลงลดตัดทอน ให้ผิดไปจากสิ่งแวดล้อมหรือธรรมชาติที่มองเห็นได้ อาจจะเป็นการยืด บิด ขยาย หรือทำให้ผิดรูปผิดร่างไปบ้าง เพื่อเน้นอารมณ์ทางใดทางหนึ่ง และอาจจะรวมไปถึงคุณภาพของสีที่ใช้ ซึ่งมีลักษณะเกิดความจริง การตัดกันของแสงสว่างและเงามืด หรือเพิ่มคุณภาพของผิวให้เด่นขึ้น ตัวอย่างเช่น งานของเอล กรีโก วลามิงค์ ทูลูส-โลเทรค ลีไวน์ เป็นต้น

3.3 ความทุกข์ร้อนสิ้นหวัง สังคมใหม่ที่ผูกพันกับเทคโนโลยี เป็นสังคมที่ท้าทายให้ชีวิตต้องต่อสู้อยู่ตลอดเวลา สังคมมีสภาพบีบคั้นสูง ไม่ว่าจะเป็นการเมือง สงคราม เศรษฐกิจ การดำรงชีวิต ผู้คนในสังคมจำนวนมากมีความทุกข์ร้อนกังวลใจเคลือบแฝงอยู่ ความเก็บกดในจิตสำนึก เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงได้ยาก ผลงานศิลปะในลักษณะนี้เหมือนช่วยชี้ให้เห็นถึงสังคมและสภาพแวดล้อมเป็นปัจจุบันด้วย เช่น ผลงานศิลปะในลักษณะนี้เหมือนช่วยชี้ให้เห็นถึงสังคมและสภาพแวดล้อมปัจจุบันด้วย เช่น ผลงานของมุงช์ เบคอน โกยา โดมิเอร์ โคคอส์ชกา ซูแทง เป็นต้น

3.4 ความรื่นรมย์ตื่นเต้นเร้าใจ คนเราส่วนใหญ่จะไม่พึงพอใจกับความเหงา หรือความเศร้าโศกใดๆ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นอารมณ์สะเทือนใจที่ไม่รื่นรมย์ เราต่างปรารถนาความสุขสดชื่น ความสวยสดงดงามและรื่นรมย์ ซึ่งเป็นสิ่งที่เราตอบรับได้ง่าย ศิลปินมากมายก็เน้นการเสนอรูปแบบที่แสดงความรื่นรมย์ตื่นเต้น เร้าใจ และก็มักจะได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง ตัวอย่างผลงานก็เช่น งานของเรอนัวร์ ชากาลล์ เวเบอร์ หรือจิตรกรรมสีน้ำของมาริน เป็นต้น

4. รูปแบบที่แสดงความลึกลับอัศจรรย์ (Fantasy) อารมณ์ของมนุษย์นั้น ฟรอยด์ได้เปรียบไว้กับก้อนน้ำแข็งที่ลอยน้ำ ส่วนน้อยของก้อนน้ำแข็งที่มองเห็นได้อยู่เหนือน้ำ เปรียบเหมือนอารมณ์ที่พบได้ภายนอกทั่วๆ ไป ส่วนใหญ่ของก้อนน้ำแข็งที่จมอยู่ใต้น้ำเปรียบเสมือนอารมณ์ของมนุษย์ที่ถูกเก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก และส่วนที่ถูกเก็บกดนี้ จะเปิดเผยออกมาในท่าทีของความฝัน การละเมอ หรือการสังสรรค์อย่างอิสระ รูปแบบของศิลปะที่แสดงความลึกลับอัศจรรย์ ก็นับว่าเป็นผลสืบทอดมา

จากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ด้วย เป็นผลของจินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์ สถานที่ บรรยากาศ หรือวัตถุที่ต่างไปจากสภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้ เป็นภาพในฝัน ภาพหลอน หรือภาพแห่งความหวังในสังคมประหลาดๆ

4.1 เรื่องราวอภินิหาร เมื่อเด็กได้ฟังเรื่องราวที่แสดงอภินิหารหรืออัศจรรย์ประหลาดๆ นั้น เด็กจะไม่มีข้อข้องใจ ทั้งๆ ที่เรื่องนั้นไม่ได้เป็นเหตุผลอย่างวิทยาศาสตร์แต่อย่างใด ความตื่นเต้นอัศจรรย์ได้ปรากฏขึ้นอีกในศิลปะสมัยใหม่ อาจจะไม่ได้เน้นทางด้านเรื่องราวที่เหมือนอภินิหารอัศจรรย์นัก แต่กลับเน้นอภินิหารที่เกี่ยวข้องกับจิตเป็นสำคัญ อย่างภาพถูผิวหน้า (frottage) ของแอร์นส์ทที่แสดงถึงป่าเขาที่อัศจรรย์ยิ่ง หรือภาพของซลิทชูว์ที่แสดงภาพเด็กมากมายในสภาพที่ชวนหวาดกลัว เป็นภาพที่เหมือนลอยวนอยู่ท่ามกลางระบบประสาท เส้นเลือด และเมือกคาวที่ชวนสยดสยอง เป็นต้น

4.2 ความฝันและภาพหลอน จิตวิทยาสมัยใหม่ได้เน้นให้เห็นว่า ความฝันนั้นเป็นโลกของความอัศจรรย์และโลกของความจริงผสานกันอยู่ เป็นปรากฏการณ์ที่อาจจะดูขาดเหตุผล แต่มันก็เป็นโลกของความจริงในขณะที่เรากำลังหลับ เป็นเสมือนภาพหลอนที่ว้าวุ่นชวนหวาดกลัว ชวนเคลิ้มฝัน ผลงานที่เราพบเป็นโดยเฉพาะอย่างยิ่งก็คือ งานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เช่น ภาพเขียนของดาลี ถ้วยน้ำชาขนสัตว์ของออปเปนฮาม ภาพเขียนของรูสโซ ภาพผู้หญิงอันเหมือนฝันร้ายของดีคูนนิง หรือภาพที่แสดงบรรยากาศฝันๆ ของเกียรติศักดิ์ ชานนนาถ เป็นต้น

4.3 ภาพอัศจรรย์ในโลกวิทยาศาสตร์ ด้วยการเป็นอยู่ของมนุษย์โลกปัจจุบัน ดูจะเกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีอย่างหลีกหนีไม่พ้น ศิลปินในฐานะที่มีประสาทสัมผัสเฉียบคมต่อสภาพแวดล้อม บางคนได้หันมาใช้รูปแบบสัญลักษณ์บางอย่าง เพื่อสะท้อนให้เห็นความรู้สึกที่มนุษย์มีต่อสภาพสังคมวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี วงการวิทยาศาสตร์ได้เพิ่มปัญหาแปลกใหม่ และท้าทายต่อการรับรู้เป็นอย่างยิ่ง คือ ปัญหาธรรมชาติ อวกาศ โลก จากกล้องจุลทรรศน์ มิติใหม่ทางอวกาศและกาลเวลา วัตถุธาตุ พลังงาน ตัวอย่างผลงานที่ศิลปินสะท้อนความรู้สึกคิดเหล่านี้ออกมาก็เช่น “ภาพการพิชิตอวกาศ” (The Conquest of the Art, 1913) ของเฟรสเนย์ อันถือว่าเป็นภาพเกี่ยวกับอวกาศภาพแรก หรือภาพของแมทตาอย่างภาพ “นี่ไงท่าน ไฟ กินสิ” (Here Sir Fire, Eat!) ซึ่งแสดงถึงความรู้สึกทางด้านฟิสิกส์ เป็นการแสดงถึงปัญหาความร้อน พลังงาน และการเคลื่อนไหวของอะตอมต่างๆ เป็นต้น

4.4 ภาพอัศจรรย์และภาพหลอน ในกลุ่มนี้อาจจะนับได้ว่า เป็นผลมาจากการเขียนเลียนแบบวัตถุอย่างพวกสัจนิยม หรือธรรมชาตินิยมที่เน้นธรรมชาติและคุณสมบัติของวัตถุเป็นจุดเด่น กลุ่มใหม่นี้แม้จะยังมองเห็นความเชื่อเช่นนั้นอยู่ แต่ก็ได้สร้างสรรค์ให้มีแนวโน้มไปสู่ลักษณะภาพหลอน เช่น งานของแทงกี ที่เตือนให้เรานึกถึงคุณสมบัติของวัตถุบนโลกนี้เป็นวัตถุหลายๆ อย่างมารวมกันไว้ เน้นแสงเงาและทัศนียภาพชัดเจน แต่กลับสร้างแสงสีและบรรยากาศอย่างชวนอัศจรรย์ หรือภาพเขียนที่ดูเหมือนเครื่องจักรกลทางชีววิทยาของดูชอง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 131-140)

จากข้อมูลข้างต้นได้กล่าวถึงรูปแบบในมุมกว้าง ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบจากการมองเห็นปรากฏการณ์รอบ ๆ ตัว การสืบทอดความเป็นระเบียบแบบแผน รูปแบบในลักษณะการแสดงอารมณ์ หรือรูปแบบที่แสดงความลึกลับอัศจรรย์ ซึ่งทั้งหมดนั้นส่งผลต่อศิลปินสมัยใหม่ที่นำเสนอรูปแบบศิลปะของสังคมสมัยใหม่ บนความหลากหลายทางเนื้อหาของสังคม สู่การสร้างสรรค์รูปแบบที่หลากหลาย ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงรูปแบบของศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ว่า

ศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมประชาธิปไตย ศิลปินสมัยใหม่ได้นำเสนอรูปแบบเนื้อหาที่กว้างหลากหลาย สอดคล้องกับสภาพสังคมสมัยใหม่ที่ยอมรับนับถือความคิดสร้างสรรค์ (creativity) ของมนุษย์ ความคิดสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดความก้าวหน้าและสิ่งใหม่ในสังคมในทุกๆ ด้าน และสอดคล้องกับการยอมรับนับถือมนุษย์ในเชิงปัจเจกภาพ (individuality) หรือความแตกต่างเฉพาะบุคคลอันเป็นคุณค่าของมนุษย์ในสังคมใหม่

ความหลากหลายทางด้าน “รูปแบบ” ของศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ อาจพิจารณาได้ดังนี้

1. รูปแบบสัจนิยม (Realism)

2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism)
3. รูปแบบรูปแบบนิยม (Formalism)
4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)
5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism)

1. รูปแบบสัจนิยม เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อม และพยายามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมตามที่ตนเองชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อดลใจเช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม

ถ้าพิจารณาถึงต้นสายธารศิลปะของชาวตะวันตก ศิลปะกรีกโบราณคงเป็นต้นสายธารที่เห็นได้เด่นชัด แม้นักปรัชญากรีกจะเชื่อในความจริง ความดี และความงาม ซึ่งมีมาตรฐานสูงสุดอยู่เหนือภาวะปกติธรรมดา ความงามที่มีมาตรฐานเหนือธรรมชาติ ศิลปินเป็นผู้ถ่ายทอดความงามที่อยู่เหนือกว่าธรรมชาตินั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งความงามของเทพเจ้าในร่างมนุษย์อันสง่างาม ประติมากรรมซึ่งแกะสลักเลียนแบบร่างมนุษย์ได้เพิ่มความสง่างามไปตามอุดมคติที่เชื่อว่าสง่างามที่สุด จิตรกรรมและประติมากรรมของโรมัน สมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ บาโรค รอโคโค ก็ล้วนมีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมทั้งสิ้น และเมื่อถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 ศิลปะลัทธิคลาสสิกใหม่ (Neoclassicism) ศิลปะจินตนิยม (Romanticism) ศิลปะสัจนิยม (Realism) ศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) ซึ่งรุ่งเรืองขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ก็ล้วนเป็นศิลปะในรูปแบบสัจนิยม หรือรูปแบบเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แม้จะมีลักษณะแตกต่างกันอยู่บ้างก็ตาม

ศิลปะรูปแบบสัจนิยม ได้ส่งอิทธิพลออกไปอย่างกว้างขวางในระดับสากล ตามกระแสอิทธิพลทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม รวมทั้งประเทศไทย จีน ญี่ปุ่น และประเทศอื่นๆ ในทวีปเอเชีย ซึ่งมีศิลปะรูปแบบอุดมคติ (Idealism) ตามแบบแผนประเพณีนิยมของตนเองอยู่แล้ว ศิลปะรูปแบบสัจนิยมเป็นศิลปะที่รับรู้หรือทำความเข้าใจได้ง่าย เพราะมีสื่อดลใจในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เป็นรูปธรรมเปรียบเทียบให้เห็น เข้าใจ และชื่นชมได้

2. รูปแบบอารมณ์นิยม พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบสัจนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม แสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ ความรู้สึกภายใน ผสานกับรูปแบบสัจนิยม

ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินชาวยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินอังกฤษและฝรั่งเศส ได้สร้างสรรค์ศิลปะจินตนิยมขึ้น ศิลปินอังกฤษ เทอร์เนอร์ (Turner) และคอนสเตเบิล (Constable) สร้างสรรค์จิตรกรรมที่แสดงบรรยากาศ ท้องฟ้า พายุ ท้องทะเล อันปั่นป่วนรุนแรง ศิลปินฝรั่งเศสเจอริโคลท์ (Gericault) และเดลาครัวซ์ (Delacroix) แสดงภาพคนและเหตุการณ์ที่เร้าอารมณ์ ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปะลัทธิประทับใจสมัยหลัง (Postimpressionism) ฟานโกะ (Van Gogh) โกแกง (Gauguin) สร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยรูปแบบที่แสดงอารมณ์เด่นชัดขึ้น และเมื่อถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะลัทธิแสดงออก (Expressionism) เช่น รูโอลท์ (Rouault) เบคมันน์ (Beckmann) มุงช์ (Munch) ก็ได้แสดงอารมณ์ภายในด้วยสี รอยแปรง และการระบายสีที่ซับซ้อนในผลงานจิตรกรรมของเขา และศิลปะที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ ก็ได้พัฒนาสืบมาจนถึงปัจจุบัน และสืบทอดมาถึงศิลปินสมัยใหม่ของไทยอีกด้วย

3. รูปแบบรูปแบบนิยม ศิลปะในลักษณะรูปแบบนิยมได้พัฒนาขึ้นเด่นชัด เมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อคานดินสกี (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (pure abstraction) ขึ้น ซึ่ง “นามธรรมบริสุทธิ์” ในที่นี้หมายถึง รูปแบบผลงานศิลปะที่มิได้แสดงภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสานส่วนประกอบศิลปะให้งดงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลงบรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาในผลงานนั้นก็ลดบทบาทลง แต่ก็ยังคงเป็นเนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงามของรูปแบบนั้น

เราอาจจะพิจารณาประติมากรรมเปียตา (Pieta) ของมิเคลันเจโล ศิลปินในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ ถ้าเราลืมความงามของใบหน้า แขน ขา หรือรูปแสดงร่างกายของแม่พระและพระคริสต์ หันมาพิจารณาเฉพาะความงามของการแกะสลักจัดองค์ประกอบรอยยับย่นของเสื้อผ้า ลีลาของรูปทรงที่ผสานกันอยู่เบื้องหน้า นั่นคือ ความงามอันมีค่ายิ่งของรูปแบบใน

ทรรศนะของผู้ชื่นชมในรูปแบบนิยมแล้วถือว่ามีค่ายิ่งเช่นกัน นักสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่คนหนึ่งชื่อ คลิฟ เบลล์ (Clive Bell) ก็ยืนยันความงามของศิลปะสมัยใหม่ในลักษณะรูปแบบนิยม โดยเสนอความคิดว่า ศิลปะรูปแบบนิยมนั้นเป็นการค้นหาความงามของ "รูปทรงนัยสำคัญ" (significant form) รูปทรงที่มีคุณค่าทางความงามเป็นอย่างยิ่ง

ศิลปะรูปแบบนิยมได้พัฒนามาจนถึงวันนี้ ไม่ว่าจะเป็นผลงานที่แสดงรอยพู่กัน แสดงรูปทรงเรขาคณิต แสดงระนาบสี แสดงความงามของแสง แสดงรูปทรงนามธรรม ฯลฯ ซึ่งในทรรศนะเช่นนี้ ริ้วลายหน้าบันโบสถ์วิหารอันงดงามของไทย ที่มิได้แสดงรูปธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ก็อาจจะเป็นลักษณะหนึ่งของศิลปะรูปแบบนิยม หรือเป็นศิลปะที่แสดงรูปทรงนัยสำคัญด้วยเช่นกัน

4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมได้มีวิวัฒนาการมายาวนาน ทั้งในส่วนที่ผสมผสานอยู่กับรูปแบบศิลปะในลักษณะอื่นๆ และศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น หนวดเคราในประติมากรรมคนอารยธรรมเมโสโปเตเมียแสดงถึงอำนาจ อักษรภาพของอียิปต์โบราณที่ชื่นชมได้ทั้งความงามของภาพและแปลความภาษา ท้องฟ้าสีทองซึ่งแสดงถึงสวรรค์ในศิลปะไบแซนไทน์ ภาพผลท้อ คือ การมีอายุยืนยาวและอุดมสมบูรณ์ในศิลปะจีน ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทอง คือ เทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น

ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นการเสนอภาพ รูป หรือภาษา ที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิต หรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ เพื่อให้ผู้พบเห็นได้คิดอุปมาอุปไมย และเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นไว้นั้น ซึ่งในแง่จิตวิทยาแล้ว การที่คนเราได้คิดและเข้าใจด้วยตนเอง ย่อมมี "ความหมาย" ต่อบุคคลนั้นมากกว่าการยัดเยียดหรือบอกเล่าตรงๆ สัญลักษณ์ที่ศิลปินนำเสนอ อาจจะเป็นสัญลักษณ์ที่รับรู้ร่วมกันอยู่แล้ว หรือเป็นสัญลักษณ์ที่ศิลปินกำหนดขึ้นก็ได้

ศิลปะในสังคมสมัยใหม่ได้แสดงสัญลักษณ์ไว้ในลักษณะที่แตกต่างหลากหลาย เช่น สัญลักษณ์ของการต่อสู้ ความตาย ความก้าวหน้าและล้าหลังในภาพจิตรกรรมกแวร์นิกา (Guernica) ของปิคาสโซ (Picasso) สัญลักษณ์ของความเร็วและเทคโนโลยีสมัยใหม่ในภาพหญิงเปลือยลงบันได (Nude Descending a Staircase) ของดูซอมป์ (Duchamp) สัญลักษณ์แห่งความรักในภาพวันเกิด (Birthday) ของชากาลล์ (Chagall) เป็นต้น

5. รูปแบบประเพณีนิยม หมายถึง ศิลปะประเพณีนิยมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกระแสสากล หรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นความพยายามที่จะบูรณาการศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 58-62)

นอกจากรูปแบบที่กล่าวมาแล้วนั้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงรูปแบบของการถ่ายทอดไว้ 3 ลักษณะ และ 5 รูปแบบ ดังนี้

...มนุษย์มีสิทธิเสรีภาพที่จะแสดงออก เพื่อตอบสนองโดยการถ่ายทอดตามขอบเขต และคุณสมบัติของวัสดุวิการ และความเชื่อปรากฏเป็นรูปแบบที่มีลักษณะเด่นๆ 3 ลักษณะ คือ

1. ลักษณะคล้ายจริง (realism)

2. ลักษณะที่ลดทอนเหลือบางส่วน (distortion)

3. ลักษณะที่ถ่ายทอดตามความรู้สึก (abstraction)

ลักษณะรูปแบบของการถ่ายทอด

จากการศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะรูปแบบของการถ่ายทอด โดยละเอียดจากลักษณะทั้ง 3 ประการดังกล่าวแล้ว ผลปรากฏว่าลักษณะรูปแบบสามารถประมวลได้เป็นรูปแบบเด่นๆ 5 รูปแบบ คือ

1. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะคล้ายของจริง (form : transformation in realistic) ในการสังเกตของศิลปินและทักษะในการใช้วัสดุ ตลอดจนวิธีการซึ่งผู้พบเห็นจะทราบว่า

1.1 ผู้ถ่ายทอดมีทักษะ ความเชี่ยวชาญทางตา และทางมือมีความแม่นยำ

1.2 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจความสัมพันธ์ของมิติ ตำแหน่ง สามารถใช้องค์ประกอบของการเห็นอย่างเชี่ยวชาญคล่องแคล่ว

1.3 ผู้ท่านทอดมีความเข้าใจในองค์ประกอบแห่งศิลป์ (composition)

1.4 ผู้ถ่ายทอดมีสมาธิ มีความสังเกตสูง และสามารถสร้างสรรค์ประกอบได้อย่างดี

2. รูปแบบที่ถ่ายทอดโดยเฉพาะโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ (form : transformation in significant structure) ตามลักษณะเด่นนี้ถือว่าเป็นความฉลาดที่รู้ ความเข้าใจ ซึ่งผู้พบเห็นจะต้องมีความรู้พื้นฐานอยู่จำนวนหนึ่งก่อนแล้ว จึงจะสามารถเข้าใจได้ รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะเด่นของโครงสร้างนี้จะแสดงให้ผู้พบเห็นทราบว่า

2.1 ผู้ถ่ายทอดรู้จักเลือก สกัด เอาแต่ส่วนสำคัญ

2.2 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจโครงสร้าง และความสำคัญของโลกภายนอก

2.3 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจเกี่ยวกับความเคลื่อนไหว แรงเชื่อมแน่นและแรงยืดหยุ่น

2.4 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจเกี่ยวกับบริเวณว่าง เวลา

3. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามความรู้สึกสัมผัส (form : transformation in sensory perception) ในการถ่ายทอดนั้น ผู้ถ่ายทอดย่อมมีเสรีภาพในการถ่ายทอด ตามปริมาณความรู้สึกของตนที่ได้รับจากการรับรู้นั้น ผู้ถ่ายทอดจะถือตามประสาทสัมผัสของตนเป็นประการสำคัญคล้ายกับคนตาบอดที่พึ่งประสาทสัมผัสการลูบคลำ เพื่อการดำรงชีวิต ดังนั้น การถ่ายทอดแบบประสาทสัมผัสจะแสดงให้ผู้พบเห็นทราบว่า

3.1 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจความสำคัญของการลูบคลำจับต้องและความเร็ว

3.2 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจความสำคัญของการสังเกต

3.3 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงออก และรู้จักแสวงหารูปแบบในการถ่ายทอด

4. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ (form : transformation in imaginary) ในการถ่ายทอดตามรูปแบบที่ผ่านมาส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ทางการเห็นและการสัมผัส ซึ่งเป็นพื้นฐานที่ช่วยให้ผู้ถ่ายทอดสามารถสร้างจินตนาการได้ หรือกล่าวโดยสรุปก็คือ เห็นจริงๆ ก่อนแล้วจึงสร้างจินตนาการ เหมือนกับผู้ที่คิดเรือบินจะต้องเห็นนกบินมาก่อน แล้วเกิดจินตนาการว่า ถ้าบินได้อย่างนกคงจะมีความสุขใจแน่ จะไปไหนมาไหนสะดวกรวดเร็ว ไม่ต้องกังวลเกี่ยวกับรถติด จราจรคับคั่ง ดังนั้น รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการนี้จะแสดงให้ผู้พบเห็นทราบว่า

4.1 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดดัดแปลงสร้างสรรค์เพื่อสร้างสิ่งใหม่ที่เป็นประโยชน์

4.2 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดในการประดิษฐ์ต่อเติมเสริมแต่ง

4.3 ผู้ถ่ายทอดมีความอยากรู้อยากเห็น อยากทดลองค้นคว้า อยากลงมือทำจริงตามจินตนาการของตน

4.4 ผู้ถ่ายทอดมีความกล้าที่จะแสดงออกตามที่ตนคิด

5. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมที่เห็น (form : transformation in planed combination) รูปแบบของการถ่ายทอดทุกแบบ ถ้าเราคำนึงความเป็นจริงของโลกภายนอกที่ต้องการถ่ายทอดนั้น หรือวัตถุนั้นๆ เราจะพบว่า ปัญหาเกี่ยวกับระนาบ (plane) หรือด้านของสิ่งที่ต้องการถ่ายทอดมีความสำคัญยิ่ง เพราะเหตุว่าในการถ่ายทอด เรามีระนาบรองรับเป็นสองมิติ แต่วัตถุที่จะถ่ายทอดเป็นสามมิติ ดังนั้นการถ่ายทอดมักจะเป็นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเพียงด้านหนึ่งเท่านั้น ดังนั้นรูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมที่เห็น จึงมักจะต้องผสมผสานกับด้านหลายๆ ด้าน ซึ่งจะแสดงให้เห็นทราบว่า

5.1 ผู้ถ่ายทอดพยายามแสวงหารูปแบบของความจริงทุกด้านเกี่ยวกับระนาบ (plane) และมุมที่มองเห็น

5.2 ผู้ถ่ายทอดมีทรรศนะกว้างขวางในการค้นคิด แก้ปัญหาของระนาบผิว และองค์ประกอบของการเห็น

5.3 ผู้ถ่ายทอดมีความฉลาดเลือกแสดงออก เลือกตัดสิ่งที่ไม่จำเป็นออกแล้วประกอบใหม่

5.4 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจ เหตุ และผล (cause & effect) ที่เกี่ยวกับความเป็นจริง มีความคิดสุขุมรอบคอบ

จากลักษณะรูปแบบของการถ่ายทอดทั้ง 5 รูปแบบดังกล่าวนี้ ปรากฏเป็นผลงานทัศนศิลป์ทุกยุคทุกสมัย เราจะไม่ประหลาดใจเลยว่า รูปแบบที่ศิลปินถ้ำถ่ายทอดโดยการสลับด้าน หรือการขยายขนาดของรูปแบบให้ใหญ่และเล็กในจิตรกรรมของอียิปต์ เพื่อแสดงถึงฐานะและความแตกต่างของบุคคลในภาพ หรือภาพของศิลปินไทยตามผนังโบสถ์ วิหาร เป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นว่า ศิลปินผู้สร้างมีความสามารถถ่ายทอดรูปแบบให้เกิดประโยชน์ตามความต้องการของสังคมและของตนเอง และเข้าใจรูปแบบของการถ่ายทอดดังกล่าวเป็นอย่างดี (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 83-86)

เมื่อได้รูปแบบแล้วนำมาประกอบเป็นงานศิลปะนั้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวไว้ว่า

รูปหรือรูปแบบ ดังได้กล่าวไว้ในตอนแรก เป็นคุณค่าอย่างหนึ่งของศิลปะที่มองเห็น เพราะเปรียบเสมือนแนวทางแนะให้ผู้ดูชื่นชมเรื่องราวนั้นๆ เกิดความพอใจไพเราะ หรือเบิกบานยินดี

เมื่อเราฟังเพลง เรามักจะพยายามเข้าใจเนื้อเพลง เราจะไม่พยายามฟังทำนอง แต่เมื่อเข้าใจเนื้อแล้ว ทำนองก็จะตามมาภายหลัง คล้ายๆ กับว่ารูปเป็นผลของความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้ของเรานั่นเอง รูปและความรู้สึกบางทีก็ไม่สัมพันธ์กัน เมื่อใครเกาหลังเราเรารู้สึก แต่เราไม่รู้ว่าเขาเอามือซ้ายหรือมือขวาเกาหลังเรา และไม่รู้ว่าใส่แหวนหรือเปล่า หรือเมื่อเราจับก้อนน้ำแข็ง เรารู้ว่าน้ำแข็งเป็นก้อน มีขนาดใหญ่หรือเล็ก แต่เมื่อปล่อยน้ำแข็งออกจากมือแล้ว เราจะรู้สึกว่ามือเราร้อนผ่าวๆ ซึ่งแสดงว่าเป็นความรู้สึกของเราที่มีต่อน้ำแข็งว่าร้อน ความคิดที่ว่าน้ำแข็งเย็น จึงไม่เป็นความจริงเท่าใด ถ้าเราพิจารณาถึงความรู้สึก

รูปแบบในทางศิลปะที่มองเห็นมีอยู่หลายประการ คือ

1. รูปแบบที่เป็นรูปทรงรูปเหลี่ยม
2. รูปแบบที่แสดงความรู้สึกแผ่ขยาย
3. รูปแบบที่แสดงความรู้สึกลึกตื้น
4. รูปแบบที่แสดงความรู้สึกซ้ำๆ กัน
5. รูปแบบที่แสดงความรู้สึกสัมพันธ์กันเป็นหน่วยสมบูรณ์

รูปแบบทั้ง 5 ประการนี้ มีส่วนสัมพันธ์กับเรื่องเป็นอันมาก เรื่องที่เกี่ยวข้องกับศาสนามักจะใช้รูปแบบที่อยู่ในรูปทรงหรือในรูปสี่เหลี่ยมต่างๆ ลักษณะมองเห็นง่ายๆ เช่น รูปแบบของพระพุทธรูปปางสมาธิหรือมารวิชัย เป็นต้น ฉะนั้นพอสรุปได้ว่า สิ่งที่มนุษย์ต้องการรู้อันสำคัญก็คือ เรื่องและรูปดังที่ได้กล่าวแล้ว (อารี สุทธิพันธุ์. 2532: 153-155)

รูปแบบที่ประกอบกันในงานศิลป์

เป็นที่ทราบกันดีว่า วัตถุในโลกภายนอกมีรูปทรงต่างๆ กัน และเมื่อถ่ายทอดรวมกันเป็นผลงานวาดเขียนหรือจิตรกรรม จำเป็นจะต้องคำนึงรูปทรงของสิ่งต่างๆ เหล่านั้นด้วย ซึ่งจัดเป็นเงื่อนไขอันสำคัญยิ่งในการจัดองค์ประกอบศิลปะ เราอาจจะจัดโดยให้มีลักษณะดังต่อไปนี้

1. มีรูปแบบของประธานอยู่เด่นในภาพ
2. มีรูปแบบของส่วนประกอบสมดุลกันในภาพ
3. มีรูปแบบของสิ่งต่างๆ กลมกลืนกันตามทฤษฎีของความกลมกลืนเกี่ยวกับเส้น สี รูปทรง ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวมีอยู่ว่า ส่วนใดที่อยู่ใกล้กัน มีแนวโน้มที่จะกลมกลืนกันมากกว่าส่วนที่อยู่ไกลกัน
4. มีรูปแบบของสิ่งต่างๆ ที่ประกอบกันให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ตามแนวต่างๆ คือ

ด้านต่อด้าน
มุมต่อมุม
มุมต่อด้าน
คาบเกี่ยวกัน
ซ้อนทับกัน

เสนอแนะด้วยรูปแบบใกล้กัน
บิดงอรัดเหนี่ยวกัน
ซ้ำๆ กันในทิศทางเดียวกัน

5. มีรูปแบบที่ง่ายๆ เชื่อมโยงยึดเหนี่ยวกัน เช่น วัดเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม วงกลม (อารี สุทธิพันธ์. 2532 : 113-114)

### 2.5.4 **บริเวณว่าง และมิติ**

บริเวณว่าง ตรงคำในภาษาอังกฤษว่า Space ถ้ากล่าวถึง “Space เป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจ เล่าจื๊อ ปราชญ์จีนได้กล่าวไว้ว่า “ปั้นดินเหนียวขึ้นเป็นภาชนะ ทว่าในความว่างเปล่าที่ไม่มีอะไรนั่นแหละ ที่คุณประโยชน์ของภาชนะเกิดขึ้น” (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์. 2535: 52) จากข้อความดังกล่าวพอที่จะสื่อความหมายถึงประโยชน์ของบริเวณว่างได้ดีพอสมควร นอกจากนี้ทิพย์สุดา ปทุมานนท์ ยังได้กล่าวถึงความหมายของ Space ไว้ว่า

Space หมายถึง เพียง “ความว่าง หรือที่ว่าง” เท่านั้นหรือ ความหมายของ Space ดูจะกว้างขวางกว่านั้น ถ้าจะกล่าวตามความหมายในพจนานุกรม Space อาจหมายถึง

ความว่างเปล่าที่ถูกจำกัด สามารถวัดความกว้าง และความยาวได้ในงาน 2 มิติ และสามารถวัดความลึกได้ด้วยในงาน 3 มิติ

ระยะ พื้นที่ หรือปริมาตร
ระยะระหว่างวัตถุตั้งแต่สองอันขึ้นไป
ระยะระหว่างขอบเขตของบริเวณต่าง ๆ
พื้นที่ หรือบริเวณใดบริเวณหนึ่งที่แยกตัวออกจากบริเวณโดยรอบ
สิ่งแวดล้อมรอบวัตถุต่าง ๆ และแผ่ตัวออกไปในทิศทางต่าง ๆ โดยรอบสนามสามมิติ

Space ยังมีความหมายกว้างขวางออกไปอีก แต่อยู่นอกเหนือขอบเขตที่จะศึกษา จึงละที่จะกล่าวไว้ในที่นี้ เนื่องจากที่ Space มีความหมายมาก มีขอบเขตสองมิติและสามมิติ ก็ขึ้นอยู่กับบทบาทของ Space ในที่นั้น ๆ โดยเนื่องหาของเรื่องราวแล้วผู้ศึกษาในเรื่องนี้จะทราบเองว่า Space ตัวนั้นจะมีความหมายอยู่ในขอบเขตใด ... (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์. 2535: 52)

ในที่นี้จะกล่าวถึงบริเวณว่างเฉพาะในแง่มุมงานจิตรกรรมสมัยใหม่ สำหรับบริเวณว่างในงานจิตรกรรมนั้นมีประโยชน์มากในการบ่งบอกว่าสิ่งใดเป็นภาพหรือสิ่งใดเป็นพื้น ที่ว่างรอบ ๆ ภาพหรือพื้นภาพ เรามักจะเรียกว่า Negative Space สำหรับที่ว่างในส่วนที่เป็นภาพ เรามักเรียกว่า Positive Space แต่ทั้งสองส่วนสามารถสลับกันได้ไม่จำกัดเฉพาะภาพจะเป็นรูปร่างเสมอไป ในบางครั้งพื้นภาพก็มีรูปร่างด้วยเช่นกัน บริเวณว่างที่เหมาะสมในงานจิตรกรรมช่วยดึงดูดให้งานดูน่าสนใจมากขึ้น เช่นพื้นภาพที่เรียบง่ายและใหญ่กว่าภาพ จะช่วยเน้นภาพให้ดูน่าสนใจเนื่องจากความเรียบง่ายทำให้เกิดความแตกต่างที่ชัดเจน ซึ่งนอกจากจะแสดงถึงภาพและพื้นแล้ว บริเวณว่างยังสัมพันธ์กับมิติด้วย เช่นงานจิตรกรรมของ ฮันส์ ฮอฟแมน ที่ระบายสีบนระนาบรองรับเป็นแผ่นสีที่บังซ้อนคาบเกี่ยวกันนั้น เป็นทั้งบริเวณว่างและสื่อถึงการรับรู้มิติตื้นลึกใกล้ไกลของสีที่ระบายแต่ละสี หรืองานของ มาร์ค รอธโก ก็ระบายบนระนาบรองรับขนาดใหญ่แสดงถึงบริเวณว่างและความรู้สึกตื้นลึกด้วยสีเช่นกัน

สำหรับการแก้ปัญหามิติหรือความลึกในงานจิตรกรรมนอกจากวิธีบังซ้อนกันแล้ว ยังมีทฤษฎีที่ถูกนำมาใช้หลายวิธีเช่น วิธีทัศนียภาพเส้น วิธีทัศนียภาพบรรยากาศ วิธีมอจากด้านบน วิธีทัศนียภาพสี สอดคล้องกับ ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์ ที่กล่าวถึงมิติหรือความลึกในภาพไว้ว่า

ความลึกในภาพ Depth in Picture

การที่มนุษย์เรามองเห็นสิ่งต่างๆ รอบตัวด้วยตาทั้งสองข้าง ทำให้เห็นได้ไม่เพียงแค่ร่องรอยของจุด เส้น หรือรูปร่างสองมิติ แต่เรายังมองเห็นได้ทั้ง 3 มิติ คือ ความลึก ซึ่งความลึกนั้นเชื่อมโยงให้รับรู้ได้ถึงปริมาตร อันเป็นมิติมายาของน้ำหนักความมีมวล ความหนาแน่น ได้แก่ รูปทรงลูกบาศก์ (Cube) รูปทรงกระบอก (Cylinder) รูปทรงปิรามิด (Pyramid) รูปทรงกะลา (Sphere) และทรงกรวย (Cone) รูปทรงเหล่านี้สร้างด้วยเส้นหรือรูปร่างง่ายๆ เช่น ลูกบาศก์ใช้สี่เหลี่ยมจัตุรัส 6 รูป ทรงกระบอกใช้รูปสี่เหลี่ยมพื้นผ้ากับวงกลมปิดหัวและท้าย ปิรามิดใช้รูปสามเหลี่ยมด้านเท่า 4 รูป รูปทรงกะลาใช้เส้นครึ่งวงกลมและวงกลม 1 รูป รูปทรงกรวยใช้รูปสามเหลี่ยมและวงกลม เป็นต้น

ช่างภาพหรือนักออกแบบภาพ สามารถทำมุมมองในภาพให้เห็นความลึกเป็นทัศนยภาพในแง่มุมต่าง ๆ กัน พิจารณาได้เป็น 3 ลักษณะ คือ (Lester, 1995)

- ทัศนียภาพมิติลวง (Illusionary Perspective)
- ทัศนียภาพแนวเรขาคณิต (Geometrical Perspective)
- ทัศนียภาพตามแนวคิด (Conceptual Perspective)

1. ทัศนียภาพมิติลวง Illusionary Perspective

- ความลึกที่รับรู้ได้จากขนาด ขนาดใหญ่ มีรายละเอียดคมชัดอยู่ใกล้ ส่วนที่ไกลออกไปจะมีขนาดเล็กและมีความชัดเจนลดลง
- สีและความสว่าง น้ำหนักสีลดหลั่นจางลงจะให้การรับรู้ว่าไกลหรือลึกกว่า
- การจัดวางตำแหน่งซ้อนทับกัน องค์ประกอบที่อยู่หน้าสุดจะใกล้ ส่วนที่ถูกทับอยู่เบื้องหลังจะดูลึกหรือไกลออกไป
- ใช้บรรยากาศ (Atmospheric Perspective) ความฟุ้ง มัว ความชัดเจนไม่เท่ากัน เช่น ภาพทิวทัศน์แนวขุนเขาซ้อนลดหลั่นกัน

2. ทัศนียภาพแนวเรขาคณิต Geometrical Perspective

เป็นการจัดวางตำแหน่งองค์ประกอบในภาพโดยกำหนดให้องค์ประกอบต่าง ๆ ที่วางบริเวณกรอบภาพด้านล่างจะมีระยะใกล้ องค์ประกอบใดที่วางในบริเวณกรอบด้านบนจะให้การรับรู้ว่าไกลออกไป ภาพสไตล์ญี่ปุ่นและชาวมายาจะนิยมใช้วิธีนี้กันอย่างแพร่หลาย ภาพวาดของเด็กก็จะเป็นการถ่ายทอดในแนวนี้เหมือนกัน ซึ่งมีลักษณะที่สามารถแยกแยะได้ดังนี้

2.1 ใช้เส้นนำสายตา (Linear Perspective) เป็นการใช้แนวเส้นที่ดูเหมือนนำสายตาให้มองเห็นลึกเข้าไปในภาพเหมือนกับที่ตามองเห็นไปได้ไกลจนจบขอบฟ้า (Horizon Line) และมุมมองที่เป็นระดับตา (Point of View) ซึ่งอาจจะเป็นการใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพเชื่อมโยงต่อเนื่องสายตาจนเข้าสู่จุดรวมสายตา (Vanishing Point) ที่อยู่ปลายสุดสายตา ศิลปินในสมัยเรอเนซองส์ได้ทำการศึกษาและทดลองใช้เส้นบังสายตาในการวาดภาพ เพื่อให้ภาพดูมีความลึกน่าสนใจมากขึ้น

2.2 ใช้เส้นเชิงช่าง (Mechanics Perspective) เป็นการออกแบบที่ต้องการให้เกิดการมองเห็นเกี่ยวกับระยะใกล้-ไกล(Space) ปริมาตร(Volume) หรือความลึก (Depth) โดยการใช้วาดเส้นและการทำมุมกับเส้นระดับตา โดยมีวิธีดังนี้

- แบบ Oblique ในตัวอย่างของกล่องสี่เหลี่ยมนี้จะเห็นด้านหน้าเป็นเส้นแนวตรงตั้งฉากบนเส้นแนวนอน ส่วนด้านลึกจะเอียงทำมุม 30 องศาหรือมากกว่า แต่ไม่ควรเกิน 60 องศา
- แบบ Isometricในตัวอย่างเมื่อมองจากเส้นสันมุมของกล่องสี่เหลี่ยมที่เห็นด้านหน้าหันมาทางซ้ายและด้านขวาเป็นส่วนหนาหรือลึกของกล่อง (จะวางสลับข้างกันก็ได้) จะทำมุมเอียงกับเส้นระดับตา 30 องศา แต่ไม่ควรเกิน 45 องศา
- แบบ Perspective และ Vanishing Point เป็นการเขียนเส้นจากมุมทั้งสี่ของกล่องสี่เหลี่ยมเข้าหาจุดรวมสายตา (Vanishing Point) ที่บนเส้นระดับตา ความหนาหรือความลึกของกล่องจะเห็นได้จากด้านฝากล่องถ้ามุมมองอยู่สูงกว่า และอาจมองเห็นก้นกล่องแทนหากมุมมองอยู่ต่ำกว่า

3. ทัศนียภาพตามแนวคิด Conceptual Perspective เป็นการมองหลายมุมมอง (Multiview) ปรากฏหลายด้านในเวลาเดียวกัน เช่น ภาพแบบเอ็กซเรย์ ภาพโปร่งใส การซ้อนทับขององค์ประกอบที่อยู่ห่างออกไป (ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์. 2550: 78-81)

### 2.5.5 กลวิธีหรือเทคนิค

กลวิธีหรือเทคนิค ในที่นี้จะกล่าวถึงในขอบข่ายของกลวิธีในการนำเสนอ ซึ่งหมายถึงการแสดงวิธีการถ่ายทอดรูปแบบหรือทักษะของผู้สร้างที่ฝึกฝนวิธีการถ่ายทอดรูปแบบที่หลากหลายมาแล้ว และสามารถเลือกสรรวิธีถ่ายทอดรูปแบบด้วยวิธีการใดวิธีการหนึ่งหรือหลายวิธีรวมกัน ผสานสัมพันธ์กับสื่อวัสดุที่เลือกใช้ด้วยการลงมือปฏิบัติจริง เพื่อนำมาซึ่งผลงานสำเร็จ

จะเห็นได้ว่ากลวิธีหรือเทคนิค มีความเกี่ยวข้องกับวิธีการถ่ายทอด ทักษะและการฝึกฝน สื่อวัสดุ และการลงมือปฏิบัติจริง ซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการลงมือกระทำจริงเกี่ยวกับการระบายสี และกล่าวถึงกลวิธี หรือเทคนิคต่าง ๆ ดังนี้

"การนำไปใช้หรือการลงมือกระทำจริงเกี่ยวกับการระบายสี ตามการแสดงออกนี้เราต้องแน่ใจว่าเรามีอุปกรณ์ เรามีสื่อวัสดุ เรามีช่วงเวลา และมีความพร้อมด้านอื่น ๆ ที่สำคัญคือ เต็มใจทำตามกิจกรรมการระบายสีที่เราเลือก

การระบายสีน้ำมัน มีแนวทางในการนำสีไปใช้เพื่อแสดงความรู้สึกของเราด้วยรูปและพื้น 4 ประการ คือ

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

นอกจากจะใช้สีให้ได้ความรู้สึกบางส่วนดังกล่าว จะต้องนึกเสมอว่า สีและลักษณะพื้นผิวสำคัญ และเกี่ยวข้องกันกับแสงสว่าง ลักษณะพื้นผิวอาจเกิดจากการเกลี่ย (blending) การป้าย (brush stroke, calligraphy) การสลัด (splashing) การขูด (scraping) ฯลฯ อย่างไรก็ตาม ผู้สร้างต้องตัดสินใจสร้างสรรค์ลักษณะพื้นผิว เพื่อให้รู้สึกกลมกลืนหรือตัดกันแบบเรื่องราวที่นำมาถ่ายทอดเป็นภาพด้วย ...

จากการระบายสีตามความเป็นจริง และการนำไปใช้ในกรอบของการแสดงออกของรูปและพื้นดังกล่าวนี้ บางท่านสรุปว่าน่าจะถือเป็นจุดเริ่มต้นกำหนดความแตกต่างของจิตรกรรมสมัยเก่าและจิตรกรรมสมัยใหม่ได้ กล่าวคือ หากใช้สีเพื่อสร้างรูปทรงเป็นจิตรกรรมสมัยเก่า และใช้สีเพื่อแสดงออกเป็นจิตรกรรมสมัยใหม่ (อารี สุทธิพันธุ์. 2545: 6-7)

เทคนิค หมายถึง ลักษณะการใช้สื่อวัสดุที่เลือกเป็นสื่อในการแสดงออก เช่น เมื่อเลือกใช้ดินสอสำหรับวาดเขียน เทคนิคลากดินสอให้ตั้งฉากกับกระดาษได้เส้นอย่างหนึ่ง ลากให้เอียงทำมุมต่าง ๆ ก็ได้เส้นอีกอย่างหนึ่ง เทคนิคต่าง ๆ เมื่อประสานกันตามลำดับเรียกว่า กระบวนการ ผู้สร้างรู้ดีว่าจะใช้เทคนิคอะไรก่อนหลัง และสลับกันจะได้ผลเหมือนกันหรือต่างกันอย่างไร

เทคนิคกระบวนการระบายสีน้ำมัน สามารถประมวลได้ 6 ประการคือ

1. การระบายเสร็จทันที (all at once)
2. การระบายเคลือบ (glazing)
3. การระบายแล้วเช็ดออก (wipping off)
4. การระบายให้สีไหล (dripping)
5. การระบายสีทับกัน (scumbling and impasto)

6. การระบายประสม (mixed)

**การระบายเสร็จทันที** เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือ เมื่อรู้จักผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้ว ก็ระบายบนผ้าใบรองรับหรือระนาบรองรับอื่น ๆ โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้น จะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในวันหลัง การระบายเสร็จทันทีนี้ ผู้สร้างกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นิยมมาก เพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะใจทันที การดำเนินการตามเทคนิคมีดังต่อไปนี้

1. ไปยังสถานที่ที่ประทับใจ รู้บริเวณที่จะเขียนแน่นอน

2. เตรียมวัสดุอุปกรณ์ให้พร้อม บีบสีออกจากหลอดพร้อมที่จะระบาย

3. รวบรวมความประทับใจต่อภูมิภาพตรงหน้าแล้วระบายสีทันที จะร่างก่อนหรือไม่ร่างก็ได้ ขณะระบายขอให้มั่นใจว่าสีระบายมีความข้นพอดี ไม่เหลวจนเกินไป หากต้องการให้แห้งเร็ว ก็สามารถใช้น้ำมันผสมบางชนิดที่มีจำหน่าย

4. ระบายความประทับใจฉับพลันทันที หากรู้สึกว่าเสร็จก็ไม่ทำต่อ จุดเด่นของการระบายเสร็จทันทีก็คือได้เห็นความรู้สึกประทับใจของตนอย่างเป็นรูปธรรมอาจจะเป็นรอยแปรงที่ชัดเจนเด็ดขาด รอยหยาบของสีบนระนาบรองรับ หากต้องการส่วนละเอียดก็อาจใช้ด้ามพู่กันหรือของแหลมแข็งขูดได้ และที่น่าสนใจก็คือภาพเขียนสีน้ำมันมีขนาดไม่ใหญ่เกินไปพอที่จะพกพาไปเขียนที่ต่าง ๆ ได้

**การระบายเคลือบ** เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยที่สีระบายครั้งแรกได้ผสมกับสีที่ระบายทับเคลือบภายหลัง การระบายแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลว ระบายให้ทั่วเป็นชั้นแรกหรือรองพื้นก่อน แล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ อาจจะเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน หากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่

หากต้องการภาพสีน้ำมันส่วนละเอียด ก็อาจทำได้โดยระบายสีเหลืองอ่อนทับเส้นร่างด้วยดินสอดำที่ร่างอย่างละเอียด เมื่อสีเหลืองอ่อนระบายทับบนเส้นดินสอที่เป็นกราไฟท์ก็จะผสมกับดินสอ ต้องพิจารณาจากระนาบรองรับผ้าใบและดินสอดำที่จะลากผสมกับสีเหลืองอ่อนนั้น เมื่อระบายเคลือบแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ได้แล้ว ปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจะระบายตามวิธีแรกต่อไป

จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่งแล้วยังเป็นสีเปียกอยู่ เราก็สามารถระบายสีอื่นตามที่ต้องการทับได้ เกลี่ยให้เรียบ หรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้น หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่ อาจจะระบายสีเดียวโดยใช้สีใส ปล่อยให้ระนาบรองรับผ้าใบ แสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้

**การระบายแล้วเช็ดออก** เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือเราอาจร่างรูปต่าง ๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบ แล้วระบายสีที่เหลือเป็นสีพื้นให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้าบริเวณที่เป็นรูป ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อยส่วนที่ไม่เช็ดออกจะคงเห็นสีเดิมสดใส หลังจากเช็ดแล้วก็ระบายสีรูปวัตถุได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้

การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้ว สามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีชั้นแรกแห้ง ระบายอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไปแล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับ การขัดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาด นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้ ให้ผลแปลกไปจากที่ระบายทับบนผ้าใบธรรมดา จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอุดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบ เพราะมีแรงกด ซึ่งจะให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการ เช่น วัตถุที่มีความมัน ผิวเนียน เป็นต้น นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างจิตรกรรมที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเอง แล้วสรุปรวบรวมผล

**การระบายสีให้ไหล** เป็นเทคนิคที่คล้ายคลึงกับสีน้ำคือ ต้องผสมสีกับน้ำมันให้เหลวและคอยเอียงระนาบรองรับผ้าใบเอียงมากสีก็ไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อสีระบายแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายตามวิธีนี้ หากผสมสีกับน้ำมันข้นเกินไปก็จะทำให้ไหลช้า และหากใช้น้ำมันสนไม่ดี เมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นรอยแตกของสีได้ จุดเด่นของการระบายให้ไหลนี้คือ เมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบสีน้ำมัน ให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว ก็สามารถเทลาดเอียงให้ไหลตามความต้องการ หรือหากต้องการ

สร้างสรรค์รูปแบบแปลก ๆ ตามจินตนาการเฉพาะของตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญคือ ต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

**การระบายสีทับกัน** เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่ว ๆ ไป กล่าวคือ ระบายสีน้ำมันตามต้องการ บนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า ชั้น (layer) จะระบายบางหรือระบายหนา จะใช้รอยแปรงหรือเกลี่ยก็ได้โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่นของเนื้อสี (condensation of color)

การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามที่ต้องการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไป จนรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก ก็เรียกเทคนิคนี้ว่า impasto ตลอดช่วงเวลา 6 เดือน สามารถเขียนทับกันได้ เพราะยังไม่แห้ง สีน้ำมันนั้นโดยทั่วไปแล้วจะแห้งภายใน 6 เดือน ที่รู้สึกว่าแห้งนั้น จริง ๆ แล้วยังไม่แห้งสนิท

จุดเด่นของการระบายสีทับกันนี้คือ สีแต่ละชั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้างได้เป็นอย่างดี ผู้สร้างจะรู้ว่าควรจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอ ๆ นั้น จะพัฒนาทักษะทางการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (cognitive skill)

**การระบายประสม** ชื่อก็อธิบายความหมายชัดเจนแล้ว

เทคนิคการระบายสีดังกล่าวทั้ง 6 ประการนี้มีส่วนคล้ายคลึงกับสีน้ำ ที่ต่างกันก็เห็นจะเป็นการทับกันของสี เพราะคุณสมบัติของสีน้ำมันนั้นจะเข้มข้น เวลาต้องการให้สีอ่อนนิยมผสมกับสีขาว ขณะที่สีน้ำต้องผสมกับน้ำ และหวังพึ่งความขาวของกระดาษด้วย ดังนั้นสีน้ำมันจึงระบายทับกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีอ่อนทับสีแก่ ซึ่งสีน้ำทำไม่ได้ เทคนิคต่าง ๆ มาจากเทคนิคพื้นฐานสำคัญยิ่งคือ การเกลี่ย (blending) เพราะสีน้ำมันมีความเข้มข้น การจะเกลี่ยให้ได้เรียบดีนั้นจะต้องคุมความเข้มข้นของสีให้เหมาะ (consistency) และจะต้องมีความข้นเหมือนกัน จึงจะเกลี่ยได้กลมกลืนกัน ขอให้นึกเสมอว่า หากเราเกลี่ยได้ตามต้องการแล้วการป้ายสีแสดงลีลารอยแปรง คือการลดรอยแปรงจากการเกลี่ยนั่นเอง

อย่างไรก็ดี เทคนิคต่าง ๆ ที่เสนอมานี้เป็นผลจากการทดลองระบายสีโดยตรง เพราะผู้เขียนเห็นด้วยว่า "โชคร้ายที่สุดเมื่อทฤษฎีล้ำหน้าปฏิบัติ" ตามที่ลีโอ นาร์โด ดาวินชี กล่าวไว้นานแล้ว ดังนั้นหากท่านทดลองทำได้ผลเป็นประการใด นำมาแลกเปลี่ยนกันบ้างก็จะช่วยพัฒนาการระบายสีน้ำมันได้มาก (อารี สุทธิพันธุ์. 2541: 37-39)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลักษณะการระบายสีน้ำมันว่า

การเขียนภาพสีน้ำมัน สามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลงตามที่ต้องการ โดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง ส่วนอีกลักณะหนึ่งเป็นการระบายสีโดยทางอ้อม คือ ระบายสีโดยไม่ทำสำเร็จโดยตรง แต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ ซึ่งมีเทคนิคที่จะเสนอแนะ 2 วิธี คือ

- วิธีเกลสชิง (glazing)
- วิธีสคัมบลิง (scumbling)

glazing คือ เทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้า โดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้า และมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่าง ซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจจะฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรง แยกสีสันกันออกไปตามความเหมาะสม นอกจากนั้นวิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่ หรือทั่วพื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

scumbling เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียน หลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้วอีกเทคนิคหนึ่ง คล้าย ๆ กับวิธีเกลสชิง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้าม คือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคนี้จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว ควัน ฉากโปร่ง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541: 48-49)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายถึงเทคนิคกลวิธีไว้ 30 เทคนิค ดังนี้

1. ALLA PRIMA คือการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า FIRST PAINTING เทคนิคนี้ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์และกลุ่มเอ็กเพรสชันนิสม์ นิยมใช้ เป็นการระบายสีโดยไม่เก็บรายละเอียด ศิลปินระบายสีเสร็จภายในครั้งเดียวไม่ต้องระบายซ้ำ

2. BLENDING คือการระบายสีกลมกลืน วิธีนี้ศิลปินกลุ่มเรอนาซองส์ บาโรค นิยมใช้มาก เพื่อแสดงให้เห็นถึงรายละเอียดของภาพให้สมจริงที่สุด

3. BROKEN COLOR คือการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน วิธีนี้ศิลปินในกลุ่มนิโออิมเพรสชันนิสม์และโพสอิมเพรสชันนิสม์ เช่นศิลปิน จอร์จ เซอราท์ ที่นิยมวิธีการจุดสีหลาย ๆ สีไว้ใกล้ ๆ กัน เพื่อให้เกิดความพร่าพราย หรือศิลปินแวนโกะ ที่นิยมเขียนโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

4. BRUSHWORK คือการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน เทคนิคนี้ศิลปินกลุ่มแอคชันเพนท์ติง นิยมใช้ เช่น ศิลปินฟรานซ์ ไคลน์ ที่ชอบใช้พู่กันขนาดใหญ่ระบายลงบนผ้าใบโดยเลียนแบบลีลาพู่กันของจีน

5. COLLAGE คือการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ เทคนิคนี้ศิลปินที่ริเริ่มคนแรกได้แก่ ปิคาสโซ ซึ่งเป็นภาพหุ่นนิ่งกับเก้าอี้หวาย โดยใช้วัสดุติดลงไป พร้อมกับระบายสี ในปี ค.ศ.1912

6. COLORED GROUND คือการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน วิธีนี้จะเป็นการระบายสีพื้นไว้ก่อนแล้วระบายสีทับลงไปโดยเว้นพื้นที่บางส่วนของสีพื้นไว้

7. COLOR KEY คือการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี การระบายสีวิธีนี้เป็นการผสมสีที่มีสูตรตายตัว มีน้ำหนักที่ชัดเจน ศิลปินไทยที่นิยมใช้เทคนิคนี้คือ อ.จิตร บัวบุศย์

8. COLOR MIXING คือการระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า การระบายสีวิธีนี้ เมื่อศิลปินต้องการเขียนภาพทิวทัศน์ ศิลปินต้องไปนั่งดูแบบที่ต้องการจะวาด แล้วผสมสีในแต่ละอย่างไว้ก่อน เช่น สีของท้องฟ้า, สีของต้นไม้, สีของน้ำ, สีของดิน ฯลฯ เมื่อผสมไว้เสร็จล่วงหน้าแล้วจึงนำมาระบาย

9. DABBING คือการระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม วิธีนี้อาจจะใช้วัสดุได้แก่ฟองน้ำ ผ้า หรือนิ้วมือ ระบายแทนพู่กัน

10. DRY BRUSH คือการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาด หรือสีแห้ง เทคนิคนี้อาจใช้ได้ทั้งสีน้ำ และสีน้ำมัน เพื่อแสดงพื้นผิว หรือแสดงรอยแปรงบนพื้นผิวหน้าของรูป

11. FINGER PAINTING คือการระบายสีด้วยนิ้วมือ วิธีนี้เป็นการแสดงออกโดยฉับพลัน เพื่อสนองต่ออารมณ์ของศิลปิน ศิลปินไทยที่ยิมใช้วิธีนี้คือ วินัย ภู่นำพล, จ่าง แซ่ตั้ง

12. GLAZING คือการระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง ศิลปินที่นิยมใช้วิธีนี้คือ เรมบรานท์ โดยใช้สีที่โปร่งแสง มาระบายทับสีที่ทึบแสง เพื่อสร้างบรรยากาศ

13. HARD EDGE คือการระบายสีขอบคม วิธีนี้อาจจะใช้กระดาษกาวปิดส่วนที่ต้องการความคมแล้วจึงระบายสีทับ เมื่อดึงกระดาษออก ก็จะได้ส่วนของขอบสีที่มีความคมชัด

14. IMPASTO คือการระบายสีหนาทับซ้อน วิธีนี้เป็นการระบายสีทับกันหลาย ๆ ครั้ง ให้เกิดความหนาของเนื้อสี อาจจะใช้พู่กันหรือเกรียงระบายก็ได้ เมื่อโดนแสงส่องกระทบจะเกิดเงา เป็นเสน่ห์ของทีแปรงอีกรูปแบบหนึ่ง

15. IMPRINTING คือการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ วิธีนี้อาจจะใช้วัสดุต่าง ๆ เช่น ผ้า หรือวัสดุอื่น ๆ มากดพิมพ์เป็นลวดลายแล้วระบายสีทับตกแต่งเพิ่มเติม

16. KNIFE PAINTING คือการระบายสีด้วยเกรียง วิธีนี้จะได้สีที่หนาและร่องรอยที่เรียบกว่าใช้พู่กันระบาย ศิลปินที่ทำงานด้วยเกรียงเป็นคนแรกคือ พอล เซซานน์

17. MASKING คือการระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ วิธีนี้เป็นการแหวกกฎเกณฑ์ความเชื่อเดิมในงานจิตรกรรมที่ไม่นิยมใช้เทปกั้นขอบ แต่ศิลปินในกลุ่มป๊อป (POP ART) นิยมนำเทคนิคนี้มาใช้

18. MONOPRINTING คือการระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว วิธีนี้อาจใช้การระบายสีลงบนกระจกแล้วนำมาพิมพ์ลงบนกระดาษก็จะได้ภาพตามต้องการ แต่จะทำได้เพียง 1 ชิ้นเท่านั้น

19. OIL FREE คือการระบายสีผสมน้ำมันสนลงบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี วิธีนี้จะทำให้เกิดคราบการไหลของน้ำมันสนบนพื้นผ้าใบโดยอิสระ ปราศจากการควบคุม

20. POINTILLISM คือการระบายสีเป็นจุด ศิลปินที่ชอบใช้วิธีการนี้คือ จอร์จ เซอราท์ และซินยาค โดยใช้ทฤษฎีของแสงสีเข้ามาช่วยในการสร้างงาน

21. RUBBING คือการระบายสี ผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพหรือเรียกอีกชื่อหนึ่งคือ FROTTAGE การสร้างภาพวิธีนี้ทำได้โดยการนำผ้าไปขูดหรือถูกับพื้นปูนหรือหิน ฯลฯ แล้วนำมาตกแต่งเพิ่มเติม

22. SGAFFITO คือการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น เมื่อเราระบายสีลงบนผ้าใบ ขณะที่สียังไม่แห้ง ใช้วัสดุขอบคม เช่น ตะปู ปากกา ไม้ ฯลฯ ขูดขีดลงไป จะทำให้เกิดร่องรอยที่เป็นเส้นขึ้นมา

23. SCRAPING BACK คือการระบายสีและขูดพื้นตามภาพ วิธีนี้คือลงสีพื้นไว้ก่อนแล้วปล่อยให้แห้ง ลงอีกสีหนึ่งทับแล้วขูดออก จะเป็นสีเดิม เป็นเทคนิคที่ศิลปิน MODERN ART นิยมใช้มาก

24. SCUMBLING คือการระบายสีผสมน้ำมันสนบนสีเข้มเพื่อสร้างบรรยากาศ เป็นวิธีการจิ้มสีอ่อนลงบนสีเข้ม เพื่อสร้างบรรยากาศมัว ๆ

25. SOFT EDGE คือการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสมผสานกันอย่างนุ่มนวล การระบายสีวิธีนี้จะได้ภาพที่มีความนุ่มนวล

26. TEXTURING คือการสร้างพื้นผิวใต้ภาพ วิธีนี้อาจใช้วัสดุหลายอย่างมาสร้างพื้นผิว เช่น ทราย ขี้เลื่อยผสมกาว เมล็ดข้าว ถ่าน หิน ฯลฯ แล้วจึงระบายสีทับ

27. UNDERDRAWING คือการระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน คือการไล่ระดับสีด้วยการเกลี่ยจากชั้นล่างมาสู่สีด้านบนที่เป็นตัวผลงานสำเร็จโดยไม่เห็นเส้นร่าง

28. UNDERDRAWING คือการวาดและระบายสีชั้นบน การร่างภาพด้วยโครงเส้นแล้วระบายสีทับด้านบน แต่ยังคงเห็นเส้นร่างบางส่วน

29. WET INTO WET คือการระบายสีเปียกบนเปียก เป็นการระบายสีทับอีกสีหนึ่งที่ยังไม่แห้ง

30. WET ON DRY คือการระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด (ชาติชาย อนุกูล อ้างจาก วิรุณ ตั้งเจริญ. 2543: ไม่มีเลขหน้า)

โกศล พิณกุล ได้กล่าวถึงเทคนิค หรือกลวิธีศิลปะในแง่มุมของการระบายสีน้ำมันไว้ว่า

สีน้ำมัน เป็นสื่อวัสดุที่นิยมนำมาวาดภาพเป็นเวลานานหลายร้อยปีมาแล้ว มีการพัฒนาการผลิตให้ก้าวหน้า เนื้อสีมีคุณภาพและมีความหลากหลายของสีมากขึ้น การนำสีน้ำมันมาใช้นั้นจำเป็นต้องอาศัยเทคนิคหรือกลวิธีศิลปะ ลักษณะของกลวิธีศิลปะนั้นอธิบายความได้ว่า

กลวิธีศิลปะ (Art Techniques) หมายถึง วิธีหรือเทคนิคที่นำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะที่มองเห็นโดยใช้สื่อวัสดุอุปกรณ์ต่าง ๆ บ่งชี้ให้เห็นความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ความหมายไว้ว่า “กลวิธี หมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์ ศิลปะที่มองเห็น ที่แสดงให้ปรากฏทางทักษะและลักษณะเด่นเฉพาะตัวของศิลปิน โดยกลวิธีดังกล่าวนี้ มีความสัมพันธ์กับสื่อวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้แสดงออกในผลงานจิตรกรรม”

ดังนั้น ตั้งแต่ศิลปินได้เริ่มใช้สีน้ำมันมาสร้างผลงาน การแสดงออกของศิลปินแต่ละยุคย่อมอาศัยเทคนิคหรือวิธีการในการสร้างผลงานตลอดมาตัวอย่างเช่น ในกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินนิยมหอบหิ้วอุปกรณ์ออกไปวาดภาพนอกสถานที่ โดยเฉพาะกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ที่นิยมวาดภาพทิวทัศน์ ศิลปินในกลุ่มนี้นิยมระบายสีแสดงรอยแปรงและเนื้อสีระบายสีแบบ

เสร็จทันที ไม่ระบายซ้ำและไม่เกลี่ยสีแสดงรอยแปรงและเนื้อสีระบายสีแบบเสร็จทันที ไม่ระบายซ้ำและไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน อิมเพรสชันนิสม์เคารพเรื่องของแสง-สี-เวลา ต้องสร้างงานในเวลาที่จำกัด ดังนั้นภาพบางภาพดูเหมือนไม่เสร็จเพราะปล่อยรอยแปรงไว้เช่นนั้น อิมเพรสชันนิสม์ไม่สนใจในเนื้อหา แต่สนใจเรื่องสี-แสง เขียนสิ่งที่อยู่รอบ ๆ ตัว ต้นไม้ ลำธาร แม่น้ำหรือทิวทัศน์ต่าง ๆ เขียนภาพคนประกอบทิวทัศน์ก็มีบ้าง การสร้างภาพเช่นนี้เกิดเป็นเทคนิคตามมาคือการระบายสีแบบเสร็จทันทีหรือป้ายลงไปครั้งเดียวเสร็จ เรียกเทคนิคแบบนี้ว่า Alla Prima หรือ All At Once Go หมายถึง เสร็จแล้วเสร็จเลย

จากที่กล่าวมานี้ การระบายสีน้ำมันจึงเกิดเป็นเทคนิคขึ้นมาเสนอความสำคัญของเทคนิคหรือวิธีการนั้นมีความสำคัญที่เป็นตัวบ่งชี้แนวทางการสร้างงาน (Guidelines) ว่าจะระบายสีให้ผลงานออกมาในลักษณะใดซึ่งเป็นตัวบอกถึงบุคลิกของผู้สร้างงานด้านเทคนิค (Personal Techniques) และรวมถึงวิสัยทัศน์ของผู้สร้างงาน (Personal Vision) ที่สามารถสร้างผลงานให้สอดคล้องกับเทคนิคได้อย่างเหมาะสม

การสร้างเทคนิคการระบายสีน้ำมันนั้นมีเทคนิคเพิ่มขึ้นมากมายโดยประมาณรวมได้ 35 เทคนิค แต่ในประเด็นที่นำมาใช้และพบเห็นกันบ่อย ๆ นั้น รวมได้ 24 เทคนิค กล่าวคือ

1. Alla Prima คือ การระบายสีเสร็จทันทีครั้งเดียวไม่ต้องซ้ำหรือเกลี่ยสี คำนี้มาจากกลุ่มของศิลปินอิตาเลียน มีความหมายว่า ครั้งเดียว (At First) ซึ่งบางครั้งก็มีความหมายว่า Direct Painting วิธีนี้มีข้อจำกัดหลายอย่าง เช่น ขนาดภาพไม่ใหญ่โตเกินไป จำกัดสี จานผสมสี ทั้งนี้เพราะศิลปินกลุ่มนี้มักขนอุปกรณ์ออกไปวาดนอกสถานที่ (Outdoors Painting) โดยจะสังเกตได้จากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ที่นิยมวาดภาพทิวทัศน์ โดยระบายสีเพียงหยาบ ๆ ไม่นิยมเก็บรายละเอียด

การถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะใจทันที การดำเนินการตามเทคนิคนี้มีดังนี้

1.1 ไปยังสถานที่ที่ประทับใจ รู้บริเวณที่จะเขียนแน่นอน

1.2 เตรียมวัสดุอุปกรณ์ให้พร้อม บีบสีออกจากหลอดพร้อมที่จะระบาย

1.3 รวบรวมความประทับใจต่อภูมิภาพตรงหน้าแล้วระบายสีทันที จะร่างก่อนหรือไม่ร่างก็ได้ ขณะระบายขอให้มั่นใจว่าสีที่ระบายมีความข้นพอดี ไม่เหลวจนเกินไป หากต้องการให้แห้งเร็วก็สามารถใช้น้ำมันผสมสีบางชนิดที่มีจำหน่ายได้

1.4 ระบายตามความประทับใจฉับพลันทันที หากรู้สึกว่าเสร็จก็ไม่ต้องทำต่อ จุดเด่นของการระบายเสร็จทันทีก็คือ ได้เห็นความรู้สึกประทับใจของตนอย่างเป็นรูปธรรมอาจเป็นรอยแปรงที่ชัดเจน เด็ดขาด รอยหยาบของสีบนระนาบรองรับ หากต้องการส่วนละเอียดก็อาจใช้ด้ามพู่กันหรือของแหลมแข็งขูดได้ และที่น่าสนใจก็คือ ภาพเขียนสีน้ำมันมีขนาดไม่ใหญ่เกินไปพอที่จะพกพาไปเขียนในที่ต่าง ๆ ได้

ตัวอย่างภาพประกอบเป็นงานของ Paula ศิลปินสาวชาวเยอรมันเขียนภาพทิวทัศน์แสดงวิธีการระบายสีเสร็จทันที ชื่อภาพ Landscape in Worpswede ปี 1900 ขนาด 61.5 x 67.8 ซม.

2. Blending คือ การระบายสีเรียบกลมกลืน วิธีการนี้กล่าวกันว่า ลีโอนาร์โด ดา วินชี (Leonardo Da Vinci : 1452-1519) ได้นำเอาวิธีไปใช้โดยใช้นิ้วมือเกลี่ยสี ลูบสี เรียกวิธีนี้ว่า Sfumato ในภาษาอิตาเลียน หมายถึง หมอกควัน การระบายสีโดยเกลี่ยสีเรียบให้กลมกลืนเป็นการสร้างผลงานที่ต้องการความละเอียดหรือแสดงรายละเอียดให้เห็นชัดเจนจากภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ Schrimpr Georq ชื่อภาพ Female Nude Before a Mirror ปี 1962 ขนาด 70.5 x 53 ซม. แสดงการเกลี่ยสีเน้นรายละเอียดแต่ตัดทอนรูปร่างให้ดูง่ายขึ้น

3. Broken Color คือ การระบายสีโดยไม่เกลี่ยสีให้เกิดความกลมกลืน การระบายสีเทคนิคนี้บางครั้งก็เรียกว่า การผสมสีโดยการมองเห็นหรือ Optical Mixing อย่างผลงานของศิลปินชาวอังกฤษ คือ John Constable (1776-1837) แสดงภาพทิวทัศน์เมืองอังกฤษระบายสีโดยใช้พู่กันเล็ก ๆ จุดสีชิด ๆ กัน เมื่อมองห่างรูปสีจะผสมกันเองโดยการมอง การระบายสีโดยวิธี Broken Color อาจใช้ร่วมกับวิธีอื่น เช่น การลงพื้นไว้ก่อนอย่างภาพตัวอย่างนี้ เป็นการระบายสีโดยลงพื้นไว้ก่อนโดยใช้พื้นสีเทาระบายสีอื่นทับลงไปแสดงรอยแปรง ไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืน หรือเป็นสีเรียบแต่จะระบายทับกันให้เกิดความหนาของเนื้อสี ผลงานของ โกศล พิณกุล ขนาด 40 x 50 ซม.

4. Brushwork คือ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันโดยทั่วไปการระบายสีน้ำมันมักจะมีความหนาของเนื้อสี การแสดงร่องรอยพู่กันเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เนื้อสีมีลีลาตามที่ผู้สร้างงานแสดงออก เช่น รอยแปรงหรือพู่กันมีลีลารวดเร็ว ช้า เคลื่อนไหว หรือวนไปรอบ ๆ ตัวอย่างที่เด่นชัดที่สุดของการแสดงลีลารอยพู่กันคือ ผลงานของ แวนโก๊ะ การแสดงลีลารอยพู่กันถือได้ว่าเป็นการแสดงออกเฉพาะตัวของศิลปินที่สร้างให้สอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราว ตัวอย่าง ผลงานของ Russolo Luigi ศิลปินชาวอิตาเลียนแสดงรอยพู่กันวนเวียนรอบส่วนหน้าของผู้หญิงคล้าย ๆ รอยพู่กันของแวนโก๊ะ

5. Colored Ground คือ การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนโดยทั่ว ๆ ไป ศิลปินส่วนมากมักจะระบายสีสร้างงานบนผ้าใบที่เป็นสีขาวเพราะพื้นขาวเมื่อระบายสีใด ๆ ลงไป สีนั้นจะเด่นชัดและมีความสว่างสดใส ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ที่นิยมหอบหิ้วอุปกรณ์ไปเขียนนอกสถานที่ส่วนใหญ่ก็ใช้ผ้าใบเป็นพื้นสีขาว เพราะเป็นส่วนช่วยให้เกิดเป็นความสว่างสดใสในเรื่องของสี แสง ซึ่งศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์จะยึดเอาบรรยากาศของสี-แสง สำคัญกว่าเนื้อหาเรื่องราว ส่วนที่เป็นเนื้อหาเรื่องราวนั้นจะเขียนจากสิ่งต่าง ๆ รอบ ๆ ตัว ซึ่งส่วนมากมักจะเป็นทิวทัศน์ การใช้พื้นสีขาวมีข้อเสียตรงที่ว่าภาพที่ปรากฏนั้นมักจะเป็นสีสว่างสดใสเกินไป จนบางครั้งศิลปินเองก็รู้แต่แก้ไขลำบากเพราะการระบายสีแบบอิมเพรสชันนิสม์มักจะไม่ตกแต่งและระบายสีซ้ำ จะเป็นการระบายสีแบบเสร็จทีเดียว

จากปัญหาที่เกิดขึ้นดังกล่าว มีศิลปินบางคนที่นิยมการลงสีพื้นไว้ก่อน เช่น รูเบนส์ (Rubens : 1577-1640) มักจะลงสีพื้นที่เป็นสีอุ่น เช่น สีน้ำตาลแดง สีเหลืองเข้มอมน้ำตาลจนถึงสีกลาง การลงสีพื้นไว้ก่อนเป็นการแก้ปัญหาการสร้างภาพให้เกิดความกลมกลืนหรือความชัดเจน-ความตรงกันข้าม โดยวางแผนไว้ล่วงหน้าก่อนได้ ดังภาพประกอบที่ปรากฏนี้เป็นภาพที่ลงพื้นสีม่วงเอาไว้ก่อนแล้วจึงระบายสีที่เป็นแสงซึ่งเป็นสีตรงกันข้ามผลงาของ โกศล พิณกุล ขนาด 40 x 50 ซม. (ดูวิธีการระบายเป็นขั้นตอนในเรื่องการระบายสีโดยลงพื้นไว้ก่อน)

6. Dry Brush คือ การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาด ๆ หรือแห้ง การระบายสีหมาด ๆ หรือแห้งกระทำต่อเมื่อภาพนั้นได้ระบายสีอื่น ๆ ไว้เรียบร้อยแล้วทั้งภาพ การระบายสีแห้งแสดงรอยแปรง กระทำเพื่อเป็นจุดเน้นพื้นผิวหรือวัสดุต่าง ๆ เช่น ส่วนที่เป็นความสว่างของยอดไม้ ใบไม้ ใบหญ้า ส่วนที่เป็นรอยระยิบระยับ เช่น ริ้วคลื่น ริ้วน้ำ แสงแดด การสร้างพื้นผิว เช่น โขดหิน พื้นไม้ เปลือกไม้ ฯลฯ การสร้างรอยแปรงหรือพู่กันสีแห้ง ๆ มักจะเป็นเทคนิคพิเศษ (Special Techniques) และบางครั้งก็เรียกว่า Brushstrokes จากภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ August Macke ศิลปินชาวเยอรมัน ชื่อภาพ Lady in a Green Jacket ปี 1913 ขนาด 44 x 43.5 ซม. จะสังเกตพู่กันแห้งบริเวณใบไม้ ต้นไม้และบริเวณอื่น ๆ แม้แต่การเกลี่ยสีก็ใช้ลักษณะสีแห้ง ๆ

7. Hard Edge คือ การระบายสีแสดงขอบภาพคมชัด ลักษณะขอบภาพคมชัดนั้นมีลักษณะเหมือนกับว่า ใช้กระดาษกาวปิดส่วนขอบภาพแล้วระบายหรือพ่นสี เมื่อดึงกระดาษกาวออก ส่วนนั้นจะมีลักษณะคมชัด การระบายสีขอบภาพคมมักใช้กับส่วนที่เป็นแสงและเงาตัดกัน เช่น ขอบประตูหน้าต่าง สิ่งก่อสร้างที่มีพื้นสว่าง ตัวอาคารสีเข้มแบบภาพถ่ายย้อนแสงหรือภาพที่มีพื้นสีเข้ม ลักษณะต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้สามารถแสดงขอบภาพคมได้ทั้งสิ้น ตัวอย่างนี้เป็นผลงานของ Allen Jones สร้างภาพโดยนำมาต่อกัน 3 ชิ้น แสดงการระบายสีขอบคมได้เป็นอย่างดี ชื่อภาพ Perfect Match ปี 1966-1967 ขนาด 280 x 93 ซม. แสดงภาพผู้หญิงสีสดใสมีขอบภาพคมระบายสีแสดงความกลมกลืนของสีแบบการเกลี่ย สีเรียบ

8. Soft Edge คือ เป็นการระบายสีระหว่างขอบภาพกับพื้นประสานกัน หรืออาจจะใช้สีประสานกันในรูปทรงทั้งหมดก็ได้ ผลงานที่แสดงขอบภาพประสานกันนั้นงานของโมเนท์ (Monet) จะเป็นตัวอย่างได้ดีมาก เพราะโมเนท์ นิยมสร้างรอยพู่กันประสานกันจนบางภาพจะกลมกลืนกันจนแยกไม่ออกระหว่างรูปและพื้น ประกอบกับการใช้สีแห้งระบายทับกันเกิดเป็นรอยสีประสานกัน จากภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ Richter Gerhard ศิลปินชาวเยอรมัน เขียนภาพสีน้ำมันรูปผู้หญิงเปลือยลงบันได แสดงความเร็ว ขอบภาพพร่ามัว เป็นลักษณะของ Soft Edge คล้าย ๆ ภาพถ่ายที่ปรับหน้ากล้องไม่ชัด ชื่อภาพ Ema-Nude on Staircase ปี 1966 ขนาด 200 x 130 ซม.

9. Impasto คือ การระบายสีหนาทับซ้อนกัน การระบายสีที่เพิ่มความหนาของสีอาจใช้พู่กันระบายแสดงรอยพู่กัน หรือใช้เกรียงป้ายเนื้อสีทับซ้อนกันได้ การระบายสีหนาบางครั้งก็ดูคล้าย ๆ กับงานประติมากรรมแบบนูนต่ำ งานภาพเหมือน (Portrait) ของ แรมบรานด์ (Rembrandt) บางภาพก็แสดงเนื้อสีหนามาก การระบายสีหนาในปัจจุบันอาจจะมีตัวผสมทำให้เนื้อสีเกิดความหนาเพื่อไม่ให้สิ้นเปลืองเนื้อสีมากนัก การระบายสีหนานอกจากแสดงความหนาของเนื้อสีแล้วยังแสดงถึงพื้นผิวของภาพได้อีกด้วย ภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ Oskar Kokoschka ชื่อภาพ The Heathens ปี 1918 ขนาด 75.5 x 126 ซม. แสดงรูปคน 2 คน สร้างรอยหนา ๆ ของสีทำให้เกิดผิวขรุขระและเนื้อสีทับซ้อนกันอย่างเห็นได้ชัด

10. Knife Painting คือ การระบายสีด้วยเกรียง การใช้เกรียง มาระบายสีนั้นเป็นการสร้างผลงานที่ประยุกต์จากการใช้พู่กันระบายสีแบบสีหนา แต่การใช้เกรียงมีความแตกต่างในส่วนที่สามารถสร้างพื้นที่สีเป็นระนาบกว้างและแบนได้ มีความนุ่มนวลบนแผ่นระนาบและบางครั้งก็สร้างรอยเกรียงแบบรอยพู่กันก็ยังได้ กล่าวกันว่า การระบายสีด้วยความสนุกและเพลิดเพลินในการฉวัดเฉวียนเกรียง ความหนาของสี ความข้นของสีเสมือนครีมทำให้สนุกมือ ข้อควรระวังในการระบายสีด้วยเกรียง ถ้าสีหนาเกินไปเมื่อสีแห้งอาจจะเกิดรอยแตกบนรูปภาพได้ ความหนาจึงไม่ควรเกิน ¼ นิ้ว ภาพประกอบเป็นผลงานของ James Horton ชื่อภาพ Rape Field แสดงรอยเกรียงสีเหลืองด้านหน้าเสมือนทุ่งนา ผลักน้ำหนักในระยะกลางให้ลึกประสานกับท้องฟ้าที่ใช้สีฟ้าหม่นสร้างมิติลึกของสี

11. Masking คือ การระบายโดยการใช้ตัวกั้นขอบภาพ เช่น การใช้กระดาษกาว การใช้ตัวกั้นสีขอบภาพจะนำมาใช้ในทางพื้นที่หรือเฉพาะที่ต้องการ เช่น ในส่วนที่ต้องการให้เกิดความคมชัดส่วนที่เป็นประตู หน้าต่าง ต้นเสา หรือรูปร่างอื่น ๆ ตามที่ต้องการให้ชัด หรือบางครั้งการสร้างภาพที่มีลักษณะของพื้นที่สีมีขอบคมตัดกันก็นำวิธีการนี้มาใช้ได้ การใช้ตัวกั้นสีจะต้องระบายสีใดสีหนึ่งแห้งหรือเกือบแห้งก่อน จึงจะใช้กระดาษกาวหรือเทปกาวปิดทับแล้วจึงระบายสีที่ต้องการทับลงไป เมื่อดึงกระดาษกาวออกจะปรากฏเป็นรอยคมของขอบภาพ ภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ Giacomo Balla ศิลปินชาวอิตาลี ชื่อภาพ Numbers In Love ปี 1925 ขนาด 76.5 x 54 ซม. แสดงตัวเลข 8, 5, 3 เป็นมิติหนาเหมือนท่อ ระบายพื้นสีเรียบ ๆ เพียง 2-3 สี จะพบเห็นภาพลักษณะเช่นนี้กันบ่อยในสื่อโฆษณา

12. Imprinting คือ การระบายผสมการกดและพิมพ์ บางครั้งศิลปินต้องการสร้างพื้นผิวบนแผ่นภาพ การกระทำนอกจากการใช้สีหนา ๆ ระบายเพื่อให้เกิดพื้นผิว แล้วสร้างพื้นผิวใหม่ (Retexture) อาจใช้วัสดุต่าง ๆ มากดทับพื้นเนื้อสีที่ระบายไว้หนา ๆ เกิดเป็นรอยนั้น ๆ ขึ้น จากภาพตัวอย่างที่นำมาประกอบนี้จะสังเกตได้ว่าใช้ตัวเลขที่เป็นแม่พิมพ์กดรอยเรียงกันสร้างเป็นภาพขึ้นมา เป็นผลงานของ Johns Jasper ศิลปินชาวอเมริกัน ชื่อภาพ Lage White Numbers ปี 1958 ขนาด 170 x 126 ซม.

13. Collage คือ การระบายสีผสมผสานการติดวัสดุ ภาพสีน้ำมันที่ใช้เทคนิคการปะติด (Collage) ผลงานของ ปิคาสโซ (Picasso) เชื่อกันว่าเป็นผลงานบุกเบิกครั้งแรกในปี 1912 ซึ่งเป็นภาพสีน้ำมันที่ใช้ชิ้นส่วนของพื้นเก้าอี้หวายมาผสมผสานในการระบายสีน้ำมันในลักษณะของคิวบิสต์ (Cubist) โดยกรรมวิธีนี้ บราค (Braque) ก็ได้สร้างงานขึ้นมาคล้าย ๆ กับผลงานของ บิคาสโซ การนำเอาวัสดุมาปะติดแล้วระบายสีหรือบางกรณีอาจใช้สีของวัสดุนั้น ๆ เลยก็ได้ เช่น กระดาษสี กระดาษหนังสือพิมพ์หรืออื่น ๆ ศิลปินบางคนนิยมนำเอาทรายละเอียดมารองพื้นแล้วระบายสีทับหรือสร้างพื้นผิวด้วยการนำเอากาวมาทา แล้วใช้ทรายโรยบนกาวจะเกิดเป็นรูปนูนขึ้น ศิลปินในเมืองไทยที่นิยมวิธีนี้ เช่น พิชัย นิรันดร์ ถือได้ว่าเป็นการสร้างพื้นผิวโดยการปะติดวิธีหนึ่ง ภาพตัวอย่างที่นำมาประกอบเป็นผลงานของ James Rosenquist ศิลปินชาวอเมริกัน สร้างภาพปะติดชื่อ Rainbow ปี 1961 ขนาด 121.3 x 153 ซม. โดยใช้สีน้ำมัน ผ้าใบ ไม้ และกระจก แสดงสายน้ำฝนไหลจากขอบหน้าต่าง การใช้สีน้ำมันอาศัยวิธีการ Oil-Free คือ การระบายสีผสมน้ำมันเหลว ๆ ให้ไหลบนพื้นที่ที่ต้องการ ซึ่งวิธีนี้ผลงานของ ประพันธ์ ศรีสุดา นิยมใช้มาก ข้อควรระวังของกรรมวิธี Oil-Free คือต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมสีให้เหลว ถ้าน้ำมันไม่ดีผลที่ตามมาคือสีจะแตกและขึ้นราได้ กรรมวิธีของการระบายสีแบบ

Oil-Free เป็นข้อหนึ่งใน 35 วิธีการระบายสีน้ำมัน จึงขอรวมน้ำมากล่าวไว้ ณ ที่นี่ เป็นเรื่องเดียวกันกับการใช้กรรมวิธี Collage มาผสมผสาน

14. Color Key คือ การระบายสีด้วยผสมแสดงน้ำหนัก เทคนิคการระบายสีวิธีนี้เป็นการกำหนดสีที่จะใช้ระบายการเปลี่ยนค่าของน้ำหนักของสีโดยการผสมสีเข้ม เช่น สีดำ ทำให้เกิดน้ำหนักที่เรียกว่า Shade ผสมด้วยสีอ่อน เช่น สีขาว ทำให้เกิดน้ำหนักอ่อนที่เรียกว่า Tint และผสมด้วยสีเทาที่เรียกว่า Tone โดยนับการระบายสีแบบ Color Key เป็นสูตรแบบดั้งเดิม ตั้งแต่สมัยกรีก โรมัน ลักษณะเช่นนี้จึงเรียกกันว่า Classical Harmony ภาพตัวอย่างที่นำมาประกอบเป็นผลงานของ Morandi Giorgio ชาวอิตาเลียน เขียนภาพชื่อ Still Life ปี 1921 ขนาด 44.7 x 52.8 ซม. แสดงค่าของน้ำหนักเกือบจะเป็นสีเดียว แสดงการเปลี่ยนความอ่อนแก่ของสีในลักษณะ Tone In Tone คือเน้นสีด้วยการแสดงค่าของน้ำหนักให้แตกต่างแต่กลมกลืนกัน สมัยหนึ่งการฝึกหัดการระบายสีน้ำมัน ผู้ที่ฝึกใหม่ ๆ ครูผู้สอนจะให้สีเดียวผสมให้เกิดความอ่อน-แก่ของสีมาระบายเพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจค่าของน้ำหนักสีก่อน

15. Color Mixing คือ การระบายสีโดยการผสมสีเตรียมไว้ล่วงหน้า ซึ่งเป็นการวางแผนในการใช้สีและเกี่ยวกับการระบายสีในเทคนิคต่าง ๆ เช่น การระบายสีแบบพู่กันแห้ง (Dry-Brush) การแสดงบรรยากาศของสีโดยการผสมสีอ่อน (Scumbling) เป็นต้น การเตรียมสีไว้ล่วงหน้าจะต้องมีข้อกำหนดว่าจะใช้สีกี่สี อยู่ในกลุ่มใด เช่น กลุ่มสีอ่อน (Light) กลุ่มสีเข้ม (Dark) ผู้ระบายจะต้องผสมสีไว้ในจานสีจนครบตามที่ต้องการก่อนลงมือระบายสี ขณะที่ระบายไม่มีสีอื่นเข้ามาปะปนให้ นอกเหนือไปจากสีที่เตรียมไว้ ภาพตัวอย่าง เป็นผลงานของ Otto Freundlich ศิลปินชาวเยอรมันที่เป็นทั้งประติมากรและจิตรกรสร้างผลงานชื่อ Green-Red ปี 1939 ขนาด 65 x 54.5 ซม. แสดงรูปทรงแท่งเหลี่ยมด้วยสีที่เตรียมไว้ Otto กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า "มันเปรียบเสมือนแรงผลักดันที่เป็นรูปของพลังงานแฝงให้ความรู้สึกเป็นรูปทรงสามมิติ โดยการใช้น้ำหนักของสีในรูปร่างรูปทรงของรูปเหลี่ยมมุมต่าง ๆ"

16. Dabbing คือ การระบายสีโดยการใช้วัสดุอ่อนนุ่ม การระบายสีที่ให้เนื้อสีมีความรู้สึกว่าพร่ามัว อ่อนนุ่ม หรือเป็นร่องรอยจากวัสดุที่อ่อนนุ่มมาระบาย ตัวอย่าง เช่น การใช้ฟองน้ำมาแตะสี รอยฟองน้ำจะเกิดเป็นพื้นผิวที่พร่า มีละอองหรืออาจใช้พู่กันกระทุ้งให้เกิดร่องรอยนุ่ม ๆ ก็ได้ภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ Marc Chagall เขียนภาพชื่อ Sabbath ปี 1910 ขนาด 90.5 x 94.5 ซม. แสดงการผสานของสีแบบพร่ามัวแต่ไม่เกลี่ยให้สีเรียบ ภาพของ Chagall มักจะแสดงความเบา ล่องลอยของเนื้อหาเปรียบเสมือนการปลิวของขนนกหรือวัตถุที่ไร้น้ำหนัก ดังนั้น การระบายสีจึงมีความจำเป็นต้องให้สอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราว

17. Pointillism คือ การระบายสีโดยการจุดสี การนำสีมาระบายโดยการแต้มหรือจุดสีนั้น เรามักจะนึกถึงผลงานของ เซอร่าห์ (Georges Seurat : 1859-91) ที่นำเอาผลพิสูจน์สีที่เกี่ยวกับแสดงและการผสมสีโดยการมองเห็นหรือผสมสีด้วยดวงตา (Mix In The Eye) ภาพของเซอร่าห์สร้างความตื่นเต้นมหัศจรรย์แก่ผู้พบเห็นเป็นอย่างมากในการใช้สีโดยการจุดสี ภาพตัวอย่างของเซอร่าห์ ชื่อภาพ The Can-Can เป็นผลงานชิ้นหนึ่งที่แสดงการใช้การจุดสี

18. Sgraffito คือ การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น การระบายสีผสมกับการขูดขีดให้เป็นรูปร่างรูปทรงนั้นเป็นคำมาจากภาษาอิตาเลียนนำมาใช้ได้หลายลักษณะ เช่น ระบายสีพื้นด้วยสีต่าง ๆ ไว้ก่อนเมื่อแห้งแล้วจึงระบายสีรูปทรงทับลงไป ขณะที่สีรูปทรงไม่แห้งใช้เครื่องมือขูดขีดให้เป็นร่องรอยจะปรากฏสีที่ลงพื้นไว้ก่อนเป็นเส้น หรือในกรณีที่เป็นพื้นผ้าใบสีขาวเมื่อขูดขีดลงไปก็จะปรากฏเป็นเส้นสีขาว ภาพประกอบเป็นผลงานของ ปิคาสโซ (Picasso) ชื่อภาพ Mandlin Fruit Bowl Marble Pist ปี 1923 ขนาด 97 x 131 ซม. แสดงรอยขูดขีดเป็นเส้นรูปร่างของชามและบริเวณอื่น ๆ ตัวอย่างภาพอีกภาพหนึ่งเป็นผลงานของ โกศล พิณกุล แสดงการขูดขีดเป็นเส้นรูปทรงผู้หญิง ซึ่งเป็นภาพของการวิจัยภาพหนึ่งที่พัฒนาการเป็นลักษณะของตนเองหลังจากการทำวิจัย

19. Scraping Back คือ การระบายสีและขูดพื้นภาพเป็นการสร้างเทคนิคภายหลังจากการระบายสีลงบนพื้นระนาบที่ต้องการแล้วขณะที่สียังไม่แห้ง ใช้เครื่องมือมาขูดเป็นพื้นหลัง เช่น ใช้เกรียงมาปาดสีออกจะเป็นพื้นสีเดิม ถ้าเป็นแผ่นระนาบพื้นขาวก็จะเห็นสีขาว ถ้าพื้นเป็นสีใด ๆ ที่ระบายและแห้งแล้ว ก็จะเห็นเป็นสีนั้น ๆ เมื่อขูดออกแล้วอาจระบายสี

ใหม่ทับลงไปอีกก็ได้ แต่ต้องคงร่องรอยการขูดขีดเอาไว้ จากภาพตัวอย่างเป็นผลงานของโกศล พิณกุล แสดงการขูดพื้นภาพแล้วระบายสีอ่อนเป็นแถบตามแนวดิ่งลงมาสร้างพื้นผิวขรุขระด้วยเนื้อสี

20. Scumbling คือ การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม เทคนิคการระบายสีอ่อนผสมน้ำมันบนพื้นสีเข้ม เป็นการประยุกต์มาจากเทคนิคระบายสีเปียกบนพื้นสีแห้ง การระบายสีแบบ Oil-Free และแบบ Underpainting การระบายอาจเป็นการเกลี่ยสีอ่อน ๆ เช่น สีเหลืองขาว หรือสีอื่นที่เป็นสีที่ถูกผสมด้วยสีขาวมีความเหลวระบายบนพื้นสีเดิมที่แห้งแล้ว ตามตัวอย่างผลงาน Oskar Schlemmer ชื่อภาพ Group of Fourteen in an Imaginary Architecture ปี 1930 ขนาด 91.5 x 120.5 ซม. แสดงการระบายสีที่ส่องประกายเหมือนแสงสปอตไลท์บนบางส่วนของภาพคนที่เป็นพื้นสีเทา

21. Texturing คือ การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ การระบายสีน้ำมันโดยทั่วไปจะเกิดลักษณะของพื้นผิวของเนื้อสีจากรอยพู่กันอยู่แล้วยกเว้นในกรณีที่เกลี่ยสีเรียบ การสร้างพื้นผิวที่เป็นลักษณะพิเศษคือ มีความตั้งใจและวางแผนไว้ล่วงหน้าก็เป็นส่วนหนึ่งของการระบายสี เช่น การสร้างพื้นผิวจากการ กดรอยพิมพ์ (Imprinting) หรือโดยกรรมวิธีอื่น ๆ ตามที่ศิลปินต้องการสร้าง จากภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ กมล ทัศนาญชลี สร้างรอยพื้นผิวใต้ภาพจากการกดรอยพิมพ์จากวัสดุต่าง ๆ ผสมผสานกันระบายรูปผีเสื้อทับร่องรอยเดิมแสดงความประสานของสีและการเน้นสีในบางส่วน

22. Underpainting คือ การระบายสีจากชั้นล่างที่ร้องพื้นไว้สู่ชั้นบนลักษณะของการระบายสีโดยวิธีนี้คล้าย ๆ กับการลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) แล้วไล่ระดับสีหรือชั้นสีขึ้นมา ศิลปินในชุดแรก ๆ ของอิตาลีและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ระบายสีผิวเนื้อคนด้วยกลุ่มสีอุ่นบนสีพื้นที่เป็นสีเขียว สีน้ำเงินหรือสีม่วง ในเยอรมันศิลปินใช้สีชมพู สีเหลืองผสมขาว บนพื้นสีเขียวอ่อน สีน้ำตาลอมแดง ภาพตัวอย่างเป็นผลงานของ Mueller Otto ศิลปินชาวเยอรมัน เขียนภาพชื่อ Two Gypsy Women With A Cat ปี 1926-1927 ขนาด 144.5 x 109.5 ซม. ภาพตัวอย่างจะสังเกตได้ว่า Otto ระบายสีอ่อน เช่น สีเหลืองตรงผ้าม่าน ตรงช่องหน้าต่างตลอดจนบนผิวเนื้อและผ้าปูโต๊ะ จะมองเห็นสีเดิมอยู่บางพื้นที่

23. Underdrawing คือ การวาดเส้นและระบายสีชั้นบน การวาดเส้นเพื่อร่างภาพถ้าเป็นการใช้สีร่างภาพด้วยเส้นพู่กัน บางครั้งเส้นนั้น ๆ มีความสมบูรณ์และความงาม ศิลปินเก็บเส้นร่างภาพนั้นไว้ นำสีมาระบายทับด้านบนโดยเว้นเส้นร่างเอาไว้ในบางส่วน หรือในส่วนที่หายไปอาจเติมเข้าไปใหม่ได้ ภาพที่ปรากฏเมื่อเสร็จแล้วยังคงแสดงเส้นร่างนั้น ๆ เอาไว้ ตัวอย่างผลงานของ Henri Matisse ชื่อภาพ Seated Girl ปี 1909 ขนาดภาพ 41.5 x 33.5 ซม. มาตีสแสดงรอยเส้นร่างภาพอย่างชัดเจน แนวคิดโดยส่วนรวมของมาตีสเกี่ยวกับการระบายสีนั้น จะประกอบไปด้วยการวางแผนการเรื่องระบายสี การตกแต่งด้วยเส้น การจัดองค์ประกอบทางศิลปะ และการนำเอาลักษณะของรูปร่างเรขาคณิตมาประกอบบ้างเล็กน้อย

24. Mixed Media คือ การระบายสีโดยผสมกับสื่อวัสดุอื่น ๆ ลักษณะของสื่อผสมโดยส่วนรวมคือ การนำเอาสื่อที่เป็นเรื่องเดียวแต่คุณสมบัติแตกต่างกันมาใช้เช่น สื่อประเภทสี เช่น สีน้ำกับสีเทียนอาจจะมาใช้ร่วมกันได้กลายเป็นลักษณะสื่อผสม แต่ในปัจจุบันสื่อผสมมีความหมายกว้างออกไปจนบางครั้ง คำว่า สื่อผสม จะกลายเป็น Collage ไปก็มี ซึ่งจริง ๆ แล้วในลักษณะนั้นไม่ใช่ลักษณะของสื่อผสม เช่น ภาพสีน้ำมันนำเอาแผ่นทองคำเหลวมาติดทับ ในลักษณะเช่นนี้จริงแล้วไม่ใช่เป็นสื่อผสมแต่ถ้านำสีทองมาพ่นบนสีน้ำมันเป็นลักษณะของสื่อผสมมากกว่า ตัวอย่าง ผลงานสื่อผสมของ Jean Dubuffet ศิลปินชาวฝรั่งเศส สร้างงานชื่อ Generalized Activity ปี 1976 ขนาด 221 x 249 ซม. สร้างภาพสื่อผสมโดยนำเอาสีประเภทต่าง ๆ มาใช้มีทั้งสีอะครีลิกและสีน้ำมัน

จากเทคนิคที่พบเห็นกันบ่อยทั้ง 24 วิธีนี้ ส่วนที่นอกเหนือจากนี้ศิลปินอาจนำมาใช้บ้าง เช่น Finger Painting คือการใช้นิ้วมือระบายสีแทนพู่กัน การผสมกับการพิมพ์ครั้งเดียวที่เรียกว่า Monoprint การระบายสีผสมกับการพิมพ์ ถูภาพเกิดร่องรอยเหมือนมีแม่พิมพ์ที่เรียกว่า Rubbing เป็นต้น และนอกเหนือจากนั้นศิลปินอาจนำเอาเทคนิคต่าง ๆ มาผสมผสานกันก็ได้ เช่น การระบายสีให้ไหลเยิ้มบนพื้นสีเดิมที่แห้งแล้วหรือการสร้างพื้นผิวก่อน แล้วระบายสีทับและการใช้เส้นเข้ามาประกอบในภาพเดียวกัน ตัวอย่างเทคนิคที่พบเห็นกันไม่บ่อยนักมีดังนี้

1. วิธีเกลสซิ่ง (Glazing) คือ เทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้า โดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้าและมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่าง ซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ แล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจจะฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปแยกสีสันกันออกไปตามความเหมาะสม นอกจากนั้น วิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวมันเฉพาะพื้นที่หรือทั่วพื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

2. การระบายแล้วเช็ดออก (Wiping Off) เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือ เราอาจร่างรูปต่าง ๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบ แล้วระบายสีใดสีหนึ่งให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้า ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อย ส่วนที่ไม่ได้เช็ดออกจะเป็นสีที่ระบายสดใส และเมื่อเช็ดออกแล้วก็ระบายสีของรูปวัตถุจากหุ่นนิ่งได้ทันทีอาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อได้ การเช็ดออก นอกจากจะใช้ผ้าแล้วสามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีชั้นแรกแห้งแล้วระบายอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไป แล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับแล้วขูด การขูดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาด นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้

3. การระบายเปียกบนเปียก (Working Wet-in-Wet) กลวิธีนี้เกี่ยวข้องกับการระบายสีเปียกลงบนสีเปียก ซึ่งตรงข้ามกับสื่อสีน้ำ เพราะสีน้ำมันจะไม่รุกล้ำเข้าไปในสีอีกสีหนึ่ง แต่ส่วนมากแล้วจะผสมกลมกลืนกัน กลวิธีนี้สามารถใช้สำหรับการระบายสีท้องฟ้าได้ดี

4. การระบายแบบแห้งบนแห้ง (Working Dry-on-Dry) กลวิธีการระบายแบบแห้งบนแห้ง หมายถึง การระบายโดยใช้สีข้น ๆ ระบายลงพื้นผิวที่มีลักษณะแห้ง เช่น ถ้าลองใช้แปรงจุ่มสีในปริมาณที่น้อยแล้วระบายลงบนผืนผ้าใบก็จะทำให้เกิดลักษณะผิวที่น่าสนใจขึ้นได้

5. Frottage คือ กลวิธีการสร้างสรรค์จิตรกรรมโดยการคิดค้นของ Max Ernst (1981-1976) ศิลปินในกลุ่ม Surrealism ที่นำผ้าใบหรือกระดาษทาบลงบนผิวหรือพื้นสีของวัสดุตามต้องการแล้วถูด้วยวัสดุจะปรากฏร่องรอยของพื้นผิววัสดุนั้น ๆ แล้วนำมาสร้างสรรค์ระบายสีเพิ่มเติมต่อไป

Varnishing a Finished Painting เป็นการระบายเคลือบด้วยวานิชบนพื้นผิวของผลงานหลังจากที่เขียนเสร็จแล้วประมาณ 3-6 เดือนเพื่อทำให้ภาพเขียนสีน้ำมันนั้น เงางามและมีความคงทนยิ่งขึ้น (โกศล พิณกุล. 2547: 1-28)

วูล์ฟ คาห์น ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการระบายสีว่างานที่เราสร้างสรรค์นั้นจะเสร็จเมื่อใด ไว้ว่า

คุณจะรู้ได้อย่างไรว่างานของคุณเสร็จ ?

“บ่อยครั้ง ผมไม่รู้ ในบางช่วงผมจะวางรูปทิ้งไว้ ติดไว้ก่อน เวลาจะบอกได้แน่นอนเวลาทำงาน ความหวังและความกลัวกั้นไม่ให้ผมมองรูปว่าเป็นวัตถุกลาง ๆ บางทีเราก็รู้ว่าเมื่อใดควรปล่อยรูปไว้ แต่ละรูปก็มีเรื่องราวต่างกัน

เรามักจะทำลายงานโดยเพิ่มสิ่งที่ไม่จำเป็นเข้าไป แทนที่จะปล่อยมันไว้ก่อน ถ้าบังเอิญเราเดินหนีก่อนเร็วไป เราก็อาจมาเติม ‘ความคิดระลอกสอง’ เข้าไปได้ภายหลัง” คาห์นเล่าถึงวิธีทำงาน

“รูปนี้เราอาจถือเป็นรูปสะเก็ตก็ได้ บางทีผมวางรูปที่ทำไว้แต่ตอนแรก ๆ แล้วก็เปิดหน้างานใหม่ทำภาค 2 ของรูปเดียวกันวางแผนว่าจะกลับมาทำภาค 1 ต่อในภายหลัง มีอยู่บ่อย ๆ ที่การไม่เป็นดังแผน งานภาค 2 ก็แหวกออกทางใหม่โดยสิ้นเชิง

ที่จริงแล้ว เราไม่ควรลอกแบบตัวเอง การทำรูปใหม่เราก็ไม่ใช่คนคนเดิมแล้ว ปล่อยให้ความยืดหยุ่นเป็นเครื่องครองเถิด ปล่อยให้โอกาสเป็นผู้นำทาง

ผมไม่เห็นด้วยกับการยึดเป้าหมายเป็นหลัก การเข้าถึงเป้า “ที่นั่น” มันสนุกเพียงครึ่งเดียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานศิลปะ ในศิลปะยังมีคำถามอยู่ ก็ “ที่นั่น” น่ะมันอยู่ที่ไหน ? กระบวนการทำงานของเรามีคุณค่าในตัวของมันเอง มันทำให้เรามีอิสระมากขึ้น แข็งตัวน้อยลง ต้องตื่นอยู่กับสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นบนพื้นระนาบ

มีเหมือนกันที่ผมรู้สึกว่า ผมกำลังวิ่งหาจุดสำเร็จปลายทางที่แน่นอน พอคิดเช่นนั้นปัญหาก็ตั้งเค้า เวลาและโชคเท่านั้นจะช่วยให้ได้ความชัดเจน และรู้ได้ชัดแจ้งเมื่อไปถึง

ผมสงสัยเหมือนกันว่า เราจำเป็นต้องชัดเจนในสิ่งที่เรากำลังทำอยู่เพียงใด สิ่งที่เราพูดกันว่ารูปจะเสร็จเมื่อใดนั้นไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เรากำลังทำอยู่เลย ตามแบบเงื่อนไขที่ทำกันอยู่ทั่วไป งานเสร็จเมื่อเราสามารถอธิบายได้ทุกอย่าง สีเต็มทุกขอบ แต่ละพื้นที่มีสีเท่ากัน เช่นนี้คุณก็ทำผิดแล้ว

แต่ละรูปมีเงื่อนไขของตัวมันเอง การทำตามเงื่อนไขของแต่ละรูปเช่นนี้ทำให้ศิลปินผู้สร้างงานสนุกกับมันยิ่งขึ้นประการสุดท้ายและสำคัญ เมื่อผู้ดูได้สัมผัสกับรูป เขาก็จะมีส่วนร่วมกับศิลปิน ในการมองหาความชัดเจนและเสรีภาพ แล้วก็ย่อมมีความซาบซึ้งและความปีติได้พอ ๆ กัน" (Wolf Kahn Pastels : ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์. แปล. 2547 ไม่มีเลขหน้า)

สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น เขาเป็นนักปฏิบัติและพัฒนางานระบายสีอย่างสม่ำเสมอ ริเริ่มสร้างสรรค์โดยไม่ทำในสิ่งที่คิดว่าเคยชิน ซึ่งได้รับการปลูกฝังมาจากศิลปินชั้นครูอย่าง ฮันส์ ฮอฟแมน และได้รับอิทธิพลจากศิลปินชั้นครูอย่าง ปิแอร์ บอนนาร์ด, มาร์ค รอธโก เป็นต้น เขาไม่ได้สร้างผลงานระบายสีด้วยอารมณ์ความรู้สึกเพียงอย่างเดียว แต่กล่าวได้ว่าเขาสร้างสรรค์ผลงานระบายสีด้วยสติปัญญา ความคิด มีกระบวนการและมียุทธศาสตร์เป็นกรอบการทำงานอย่างชัดเจนตามที่ได้กล่าวมาแล้ว เขาสามารถอธิบายถึงที่มาของผลงานและให้ผู้ดูได้ร่วมสัมผัสอย่างเข้าใจและซาบซึ้งได้ ส่วนเนื้อหาเป็นการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ในรูปแบบนามธรรมกึ่งความจริง โดยใช้รูปแบบบนระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปแบบเป็นเพลน เป็นระนาบสี ปล่อยให้สีมีบริเวณกว้าง ๆ ทำให้รู้สึกเกิดมิติของโครงสร้างสีที่จัดวาง และมีลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งก็คือการใช้สีสดใสแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสีด้วยกัน ใช้สีเชื่อมโยงแนวคิดและสื่อความหมายสัมพันธ์กับสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น โรงนาแบบอเมริกัน มุ่งแสดงออกด้วยอารมณ์บนโครงสร้างที่เรียบง่าย ด้วยการประสมประสานระหว่างแนวคิดอิมเพรสชันนิสม์ กับแอบแสตร็ค เอกซ์เพรสชันนิสม์ ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำไปวิเคราะห์ในบทต่อไป

# บทที่ 3
# วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น ซึ่งเป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยการวิเคราะห์ สังเคราะห์ ผลงานจิตรกรรมของ วูล์ฟ คาห์น และนำเสนอผลการวิเคราะห์งานจิตรกรรมโดยใช้เกณฑ์การวิเคราะห์ที่จะกล่าวต่อไปในข้อ 3. จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการวิจัยมาใช้เป็นแรงผลักดันในสร้างสรรค์ให้เป็นผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ในรูปแบบของผู้วิจัย ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยมีรายละเอียดดังนี้

## 1. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลที่เป็นผลงานจิตรกรรมของ วูล์ฟ คาห์น มาวิเคราะห์ โดยเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) ที่ได้จากภาพถ่ายในหนังสือศิลปะ 3 เล่ม คือ 1. หนังสือ วูล์ฟ คาห์น โดย จัสติน สปริง (Wolf Kahn by Justin Spring) 2. หนังสือ วูล์ฟ คาห์น อเมริกา แอนด์ อารทิซท์ แทรเวิลส์ (Wolf Kahn's America : and artist's travels) 3. หนังสือ วูล์ฟ คาห์น พาสเทล โดย วูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn Pastels by Wolf Kahn) ซึ่งทั้ง 3 เล่ม น่าเชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีความใกล้เคียงกับผลงานจริงมากที่สุด เนื่องจากเป็นหนังสือที่จัดพิมพ์โดยวูล์ฟ คาห์น มีส่วนร่วมนำเสนอด้วย และเป็นหนังสือที่มีคุณภาพการพิมพ์ดี

## 2. การกำหนดประชากรและกลุ่มเลือกกลุ่มตัวอย่าง

นำผลงานจิตรกรรมที่กำหนดให้เป็นกลุ่มประชากรมาจากหนังสือทั้ง 3 เล่มตามข้อ 1. ที่มีภาพอยู่ทั้งหมด 300 ภาพ โดยตัดภาพที่ซ้ำกันออกจำนวน 12 ภาพ ได้เป็นจำนวนประชากร 288 ภาพ แยกผลงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ด้วยหมึกและสีชอล์คออกจำนวน 129 ภาพ คงเหลือเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน จำนวน 159 ภาพ และคัดเลือกเฉพาะช่วงปี ค.ศ.1971-2002 ได้จำนวน 129 ภาพ สาเหตุที่เลือกผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1971- 2002 เนื่องจากปี 1981 วูล์ฟ คาห์น ได้จัดแสดงผลงานจิตรกรรมครบรอบ 10 ปี ของการระบายสีภาพทิวทัศน์ (Wolf Kahn : Ten Years of Landscape Painting, a traveling exhibition) ซึ่งเป็นปีที่คาห์นได้ประกาศตัวเองว่าเป็นจิตรกรที่เขียนภาพทิวทัศน์ ให้วงการจิตรกรรมได้รับรู้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาภาพทิวทัศน์จึงเลือกผลงานในช่วงเวลาดังกล่าว

นำกลุ่มประชากรจำนวน 129 ภาพ ให้ผู้เชี่ยวชาญ 3 คน คือ 1.ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ 2.ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง 3.อาจารย์เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ เป็นผู้คัดเลือกภาพผลงานจิตรกรรมกลุ่มตัวอย่าง โดยมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผลงานคือ

1. เป็นผลงานภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น ในช่วงปี ค.ศ.1971-2002
2. เป็นผลงานที่ใช้สื่อวัสดุสีน้ำมัน บนผ้าใบ

ได้เป็นภาพผลงานจิตรกรรมกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 27 ภาพ ได้แก่

1. Adams Farm, Evening IV, 1976. Oil on canvas, 44 x 60 inches.
2. Pond in November, 1977. Oil on canvas, 29 x 36 inches.
3. River Bend I, 1978. Oil on canvas, 38 x 41 inches.
4. Beaver Swamp, 1981. Oil on canvas, 42 x 72 inches.
5. My Barn on a Summer Night, 1982. Oil on canvas, $36^{1}/_{8}$ x $52^{1}/_{8}$ inches.
6. The First Greens of Spring, 1984. Oil on canvas, 33 x 44 inches.
7. Runner, 1986. Oil on canvas, 30 x 52 inches.
8. Receding Towpath I, 1986. Oil on canvas, 52 x 52 inches.
9. In Westport, Connecticut (Winter), 1987. Oil on canvas, 48 x 52 inches.
10. The Last Glow of Sunset , 1989. Oil on canvas, 43 x 66 inches.
11. Marsh at Sunset, 1989. Oil on canvas, 52 x 74 inches.
12. Dark Complementaries II, 1990. Oil on canvas, 30 x 42 inches.
13. Along the River, 1992. Oil on canvas, 50 x 66 inches.
14. Over-All Trees, 1992. Oil on canvas, 52 x 72 inches.
15. Looking East, Nantucket, Early A.M., 1994. Oil on canvas, 18 x 24 inches.
16. Landscape Sequence, 1994. Oil on canvas, 24 x 32 inches.
17. Pinewoods in Spring II, 1994. Oil on canvas, 48 x 62 inches.
18. Greenwood, 1995. Oil on canvas, 72 x 72 inches.
19. Fog Coming In, 1996. Oil on canvas, 18 x 20 inches.
20. Pink Pond, 1996. Oil on canvas, 32 x 44 inches.
21. Merging Silvery Cypresses, 1997. Oil on canvas, 36 x 26 inches.
22. The Gulf III,1997. Oil on canvas, 52 x 60 inches.
23. From a Photo of a Barn, 1999. Oil on canvas, 26 x 36 inches.
24. Green Barn in Warrenton, Virginia, 2000. Oil on canvas, 20 x 22 inches.
25. The Backs of Barns in Southampton, 2000. Oil on canvas, 20 x 28 inches.

26. Surrounded by Yellow, 2001. Oil on canvas, 32 x 52 inches.
27. In Back of the Vermont Studio Center, 2001. Oil on canvas, 52 x 66 inches.

นำมาแบ่งกลุ่มตามเนื้อหาเรื่องราว 3 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล,แม่น้ำ,บึง,ภูเขา จำนวน 13 ภาพ ดังนี้

1. Pond in November, 1977. Oil on canvas, 29 x 36 inches.
2. River Bend I, 1978. Oil on canvas, 38 x 41 inches.
3. Beaver Swamp, 1981. Oil on canvas, 42 x 72 inches.
4. In Westport, Connecticut (Winter), 1987. Oil on canvas, 48 x 52 inches.
5. The Last Glow of Sunset , 1989. Oil on canvas, 43 x 66 inches.
6. Marsh at Sunset, 1989. Oil on canvas, 52 x 74 inches.
7. Dark Complementaries II, 1990. Oil on canvas, 30 x 42 inches.
8. Along the River, 1992. Oil on canvas, 50 x 66 inches.
9. Looking East, Nantucket, Early A.M., 1994. Oil on canvas, 18 x 24 inches.
10. Landscape Sequence, 1994. Oil on canvas, 24 x 32 inches.
11. Fog Coming In, 1996. Oil on canvas, 18 x 20 inches.
12. Pink Pond, 1996. Oil on canvas, 32 x 44 inches.
13. The Gulf III,1997. Oil on canvas, 52 x 60 inches.

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ผืนป่าและผืนดิน จำนวน 8 ภาพ ดังนี้

1. The First Greens of Spring, 1984. Oil on canvas, 33 x 44 inches.
2. Runner, 1986. Oil on canvas, 30 x 52 inches.
3. Receding Towpath I, 1986. Oil on canvas, 52 x 52 inches.
4. Over-All Trees, 1992. Oil on canvas, 52 x 72 inches.
5. Pinewoods in Spring II, 1994. Oil on canvas, 48 x 62 inches.
6. Greenwood, 1995. Oil on canvas, 72 x 72 inches.
7. Merging Silvery Cypresses, 1997. Oil on canvas, 36 x 26 inches.
8. Surrounded by Yellow, 2001. Oil on canvas, 32 x 52 inches.

กลุ่มที่ 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง จำนวน 6 ภาพ ดังนี้

1. Adams Farm, Evening IV, 1976. Oil on canvas, 44 x 60 inches.
2. My Barn on a Summer Night, 1982. Oil on canvas, $36^{1}/_{8}$ x $52^{1}/_{8}$ inches.

3. From a Photo of a Barn, 1999. Oil on canvas, 26 x 36 inches.
4. Green Barn in Warrenton, Virginia, 2000. Oil on canvas, 20 x 22 inches.
5. The Backs of Barns in Southampton, 2000. Oil on canvas, 20 x 28 inches.
6. In Back of the Vermont Studio Center, 2001. Oil on canvas, 52 x 66 inches.

## 3. **การวิเคราะห์ข้อมูล**

การวิเคราะห์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ดังนี้

1. วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ

1.1 รูปแบบและเนื้อหาของภาพ

1.2 บริเวณว่าง และมิติ

2 กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 การใช้สี

2.2 กลวิธีระบายสี

## 4. **ผลการวิเคราะห์ภาพผลงานจำนวน** 27 **ภาพ**

ผลการวิเคราะห์ภาพจำนวน 27 ภาพ ของวูล์ฟ คาห์น ตามเกณฑ์ที่กำหนดข้างต้น มีดังนี้

**กลุ่มที่** 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล,แม่น้ำ,บึง,ภูเขา จำนวน 13 ภาพ ดังนี้

1. **ชื่อภาพ** Pond in November
   **ปี ค.ศ.** 1977
   **สื่อวัสดุ** Oil on canvas
   **ขนาด** 29 x 36 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Pond in November

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นการระบายสีโดยแสดงออกถึงสภาพบรรยากาศภายในภาพ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนดิน ผืนป่า หนองน้ำ และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วย

บรรยากาศที่ผสมผสานกลมกลืนกัน เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ ซึ่งหากวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของคาห์นนี้ จะพบว่ามีลักษณะของการพยายามที่จะแสดงออกให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวทางบรรยากาศที่ตาเห็นและจิตรกรพยายามที่จะบันทึกความเคลื่อนไหวไว้นั้น วิธีคิดในเชิงรูปแบบดังกล่าว มีมาตั้งแต่การสร้างสรรค์ของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ (Impressionist) ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 แล้ว ซึ่งผลงานของคาห์นในชิ้นแรกที่นำมาวิเคราะห์นี้ ก็แสดงให้เห็นถึงวิธีคิดและการสร้างสรรค์โดยมีความสอดคล้องกับกลุ่มศิลปินที่กล่าวมา

**เนื้อหา** ผลงานชิ้นนี้ เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงบรรยากาศความเย็นสบายในช่วงฤดูหนาว มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นผืนดิน หนองน้ำ ผืนป่า ท้องฟ้า ซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป เหลือเพียงความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยมีลักษณะเด่นคือการผสมผสานกันของสี และบริเวณว่าง

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติมากกว่า

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการทับซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) คือในส่วนของผืนดิน หนองน้ำ ผืนป่าในระยะใกล้มีมีสีแก่กว่าและมีรายละเอียดมากกว่าท้องฟ้าและผืนป่าในส่วนที่อยู่ไกลออกไป ซึ่งมีสีอ่อนกว่าและรายละเอียดน้อยกว่า การแบ่งพื้นที่ในลักษณะแนวนอนทำให้ภาพดูนิ่ง สงบ โดยอาศัยแนวดิ่งของรอยแปรงเล็ก ๆ เพื่อบังคับไม่ให้ภาพเกิดความกระจัดกระจายในเชิงการถ่ายทอดทางความรู้สึก

## 2. กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 **การใช้สี** แม้ปัจจุบัน วูล์ฟ คาห์น จะได้ชื่อว่าเป็นผู้ใช้สีสันที่สดใสในงานจิตรกรรม แต่ภาพนี้เขียนขึ้นเมื่อ 31 ปีที่แล้ว (1977) ซึ่งยังมีการใช้สีที่ไม่สดใสนัก คาห์นระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ (Gradation) ซึ่งมีความเข้มและจางทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีน้ำเงินและสีน้ำตาลเป็นสีในวรรณะเย็น ระบายเพื่อให้เกิดความกลมกลืนกันและรู้สึกเย็นสบาย เนื่องจากต้องการสื่อถึงบรรยากาศในช่วงฤดูหนาว

2.2 **กลวิธีระบายสี** ศิลปินเลือกใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากนั้น เมื่อสีแห้งแล้วระบายเพิ่มเติมด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นผืนดินส่วนหน้า หนองน้ำ และต้นไม้ในผืนป่าด้านหน้าให้ดูเด่นชัดขึ้นเล็กน้อย โดยบางส่วนของรอยแปรงใช้สีขาวช่วยเสริมการถ่ายทอดรูปแบบของแสงที่กระจายทั่วไป (Universal light)

2. **ชื่อภาพ** River Bend I
**ปี ค.ศ.** 1978
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 38 x 41 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** River Bend I

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนดินริมตลิ่งที่ลาดเอียง ต้นไม้ แม่น้ำในช่วงโค้ง และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ และทำให้เกิดความรู้สึกของแรงที่ก่อให้เกิดการเคลื่อนที่ (Dynamic) ภาพนี้เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตและถ่ายทอดลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงการดำรงอยู่ร่วมกันของสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นแม่น้ำคอนเนคติคัต (Connecticut) ในช่วงที่โค้ง (Bend) และเอียงลาดลง ริมตลิ่งที่ลาดเอียงมีต้นไม้ที่เกือบจะบังแม่น้ำ และทางรถไฟเล็ก ๆ อยู่ด้านขวาของภาพ เป็นส่วนประกอบ ซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป โดยทำให้เกิดความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพด้วยสี โดยมีลักษณะเด่นคือมิติของภาพ และแรงเคลื่อนที่ภายในภาพ (Dynamic)

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ) ภาพนี้มีขนาด 0.95 เมตร X 1.02 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและทิศทางมากกว่า

กรณีเช่นนี้ ทำให้วิเคราะห์ในเบื้องต้นได้ว่า คาห์นได้นำวิธีคิดหรือได้รับอิทธิพลจากศิลปินที่ทำงานแบบ “สนามสี” มาพัฒนาให้เกิดกระบวนแบบที่นำมาปรับใช้กับการสร้างภาพทิวทัศน์ในผลงานของเขาได้

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้ระนาบสีในแนวเฉียงเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) คือในส่วนของริมตลิ่ง แม่น้ำ และทางรถไฟ ส่วนท้องฟ้าในระยะไกลมีสีอ่อนกว่าวัตถุที่อยู่ในระยะใกล้ ทำให้ภาพมีมิติใกล้ไกลได้

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้เขียนขึ้นเมื่อ 30 ปีที่แล้ว ยังคงอยู่ในช่วงที่ วูล์ฟ คาห์น ยังใช้สีไม่สดในนัก คาห์นระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ (Gradation) ซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีเทา สีน้ำเงินและสีน้ำตาล เป็นสีในวรรณะเย็น รวมทั้งสีขาวเพื่อให้เกิดลักษณะเด่นของแม่น้ำ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) สำหรับวัตถุและบริเวณว่างที่อยู่ในระยะกลางและไกล แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น ในส่วนของวัตถุในระยะใกล้ระบายด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นผืนดินที่เป็นตลิ่งในส่วนที่อยู่ในระยะใกล้ และต้นไม้ริมตลิ่งระบายแสดงรอยแปรงให้ดูเด่นชัดขึ้นเล็กน้อย โดยบางส่วนของรอยแปรงใช้สีขาวช่วยเสริมการถ่ายทอดรูปแบบของแสงที่กระจายทั่วไป (Universal light)

จัสติน สปริง (Justin Spring) ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการระบายสีในผลงานชิ้นนี้สรุปใจความสำคัญได้ว่า “เขาได้เห็นความอลหม่านและการสร้างแรงกระตุ้นให้เกิดความตื่นตาตื่นใจในภาพด้วยการระบายสีแบบทิ้งรอยแปรงอย่างรวดเร็วและระบายสีแบบหยาบ ๆ ในส่วนบริเวณรอยต่อของทิวต้นไม้กับแม่น้ำ และทางแยกระหว่างแม่น้ำกับทางรถไฟ” (Justine Spring. 1996 : 78)

ซึ่งในกรณีดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การระบายสีของเขาเป็นตัวสร้างให้เกิดความเคลื่อนไหวและความอลหม่านทั่วไปในภาพ

3. **ชื่อภาพ** Beaver Swamp
**ปี ค.ศ.** 1981
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 42 x 72 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Beaver Swamp

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นความกลมกลืนของบรรยากาศภายในภาพ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนดิน ผืนป่า หนองน้ำ และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วยบรรยากาศที่ผสมผสานกลมกลืนกัน เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงบรรยากาศ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นผืนดิน หนองน้ำ ผืนป่า ท้องฟ้า ซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป เหลือเพียงความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยมีลักษณะเด่นคือการผสมผสานกันของสี และบริเวณว่าง

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color

field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ โดยภาพนี้เป็นภาพขนาดใหญ่คือมีขนาด 1.05 เมตร X 1.80 เมตร ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากจิตรกรรมสนามสีเกี่ยวกับระนาบรองรับอีกทางหนึ่งด้วย

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) คือในส่วนของผืนดินมีสีอ่อนและมีรายละเอียดน้อยกว่าส่วนที่เป็นหนองน้ำ และมองลึกเข้าไปในผืนป่าที่ใช้สีเข้มแสดงความลึกภายในภาพ โดยในระนาบของผืนป่าในระยะกลางภาพยังคงแสดงน้ำหนักเข้มอ่อนเพื่อแสดงมิติตื้นลึกด้วยสี มีการแบ่งพื้นที่ในลักษณะแนวนอนทำให้ภาพดูนิ่ง สงบ โดยอาศัยแนวดิ่งของรอยแปรงเล็ก ๆ เพื่อบังคับไม่ให้ภาพเกิดความกระจัดกระจายของความรู้สึก

## 2. กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 **การใช้สี** ใช้สีเขียวอ่อน ๆ ระบายในส่วนผืนดินด้านหน้า ส่วนลึกเข้าไปกลางภาพส่วนล่าง ใช้สีฟ้าอ่อนระบายเป็นหนองน้ำ สำหรับกลางภาพส่วนบนที่เป็นผืนป่าใช้สีน้ำเงินม่วงระบาย และระบายแสดงน้ำหนักเข้มอ่อน โดยอาศัยสีเข้มคือน้ำตาลเข้ม และสีอ่อนคือเหลือง และขาว ช่วยระบายเพื่อให้เกิดมิติตื้นลึก ส่วนท้องฟ้าระบายด้วยสีเดียวกับหนองน้ำ คือใช้สีฟ้า สำหรับภาพนี้เขียนขึ้นเมื่อ 27 ปีที่แล้ว ยังจัดอยู่ในกลุ่มที่ยังมีการใช้สีที่ไม่สดใสนัก คาห์นระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ ซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีเขียว น้ำเงินม่วง และสีน้ำตาล เป็นสีในวรรณะเย็น นอกจากนี้ยังปรากฏสีม่วงอ่อน ๆ ระบายฉาบผิวด้านหน้าเพื่อสร้างบรรยากาศของหมอกควันบาง ๆ ผสานรูปและพื้นเข้าด้วยกันอีกด้วย

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น เมื่อสีแห้งแล้วระบายเพิ่มเติมด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผืนป่าในส่วนกลางของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นต้นไม้ในผืนป่าให้ดูเด่นชัดขึ้นเล็กน้อย โดยบางส่วนของรอยแปรงใช้สีเหลือง และสีขาว ช่วยเสริมการถ่ายทอดรูปแบบของแสงที่กระจายทั่วไป (Universal light) นอกจากที่กล่าวมายังใช้กลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) คือใช้สีม่วงอ่อน ระบายบนผิวหน้าของภาพหลังจากสีเดิมแห้งแล้ว ระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกควันพร่ามัว

4. **ชื่อภาพ** In Westport, Connecticut (Winter)
**ปี ค.ศ.** 1987
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 48 x 52 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** In Westport, Connecticut (Winter)

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของสายน้ำ ผืนป่า ต้นไม้ และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เรียงลำดับจากด้านหน้าไปคือ

แม่น้ำ ต้นไม้ ผืนป่า และท้องฟ้า และทำให้เกิดความรู้สึกของแรงที่ก่อให้เกิดการเคลื่อนที่ (Dynamic) เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงการผสมผสานของความเคลื่อนไหวและความสงบนิ่ง มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นแม่น้ำ ต้นไม้ ผืนป่า และท้องฟ้า ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มแนวคิดส่วนหนึ่งที่มาจากการเขียนภาพ River Bend I (ที่แม่น้ำคอนเนคติคัต) ในส่วนที่เกี่ยวกับแรงเคลื่อนที่ภายในภาพ และการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นต้นไม้และผืนป่า

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ภาพนี้มีขนาด 1.20 เมตร X 1.30 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและทิศทางของแรงเคลื่อนที่มากกว่า ในขณะเดียวกัน ก็ถูกเพิ่มรายละเอียดให้เห็นถึงรูปทรงธรรมชาติที่เขาเห็นเบื้องหน้า

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของแม่น้ำที่ขนานกับริมตลิ่ง ใช้ระนาบสีในแนวเฉียงเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) ส่วนแนวป่าหลังต้นไม้ ระบายเป็นระนาบแนวนอน และบังคับทิศทางแนวตั้งด้วยลำต้นของต้นไม้ เพื่อให้บรรยากาศในภาพดูสงบนิ่ง แต่สายน้ำยังคงเคลื่อนไหว โดยระยะใกล้ใช้สีอ่อน และระยะไกลใช้สีแก่ ช่วยทำให้เกิดมิติตื้นลึก

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีกลมกลืนกัน และไม่ใช้สีสดใสฉูดฉาดนัก ยังคงระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ (Gradation) ซึ่งมีความเข้มและจางทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า สีเหลือง(ปริมาณน้อย) และสีเขียว(ปริมาณน้อย) รวมทั้งสีขาวเพื่อให้เกิดลักษณะเด่นของแม่น้ำ และสีดำเพื่อให้เกิดการตัดกันในลักษณะย้อนแสงระหว่างแม่น้ำกับต้นไม้และผืนป่า สีขาวช่วยให้เกิดแสงสว่างเฉพาะที่ (Specific light) ในส่วนของสายน้ำ และยังสื่อถึงช่วงฤดูหนาวด้วย

สีดำถูกใช้ระบายให้เกิดเป็นรูปทรงของต้นไม้ที่เรียงกันเป็นทิวแถวกลืนไปกับพื้นหลังของภาพ และเป็นจุดเด่นในภาพ เนื่องจากเป็นการสะท้อนให้เห็นถึง “เงา” ที่ตกกระทบบนรูปทรง จนทำให้เกิดเป็นภาพแบบย้อนแสง

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ สีขาวที่ปรากฏอยู่ในส่วนของแม่น้ำ ที่นอกจากจะถูกระบายให้เกิดการถ่ายทอดบริเวณของแม่น้ำแล้ว ในขณะเดียวกัน ยังทำหน้าที่เป็นส่วนแสดงให้เห็นถึงแสงที่ตกกระทบลงมายังแม่น้ำ

ด้วยเหตุนี้ ในภาพดังกล่าว ทั้งสีดำ และสีขาว จึงมีบทบาทถึง 2 สถานะ คือ เป็นทั้ง “รูปทรง” และ เป็นตัวแสดงเรื่องของ “แสง” ที่ปรากฏในบรรยากาศ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ส่วนที่เป็นผืนป่า และท้องฟ้า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้ว ระบายส่วนที่เป็นสายน้ำ ท้องฟ้า และต้นไม้ที่มองเห็นเป็นลำต้นในลักษณะย้อนแสง ด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอย

แปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นผิวน้ำ ต้นไม้ในแนวตั้ง และฟ้องฟ้าบางส่วน ให้ดูใกล้ไกลและเคลื่อนไหว การระบายสีอีกส่วนที่สำคัญ คือในส่วนของต้นไม้ ที่เขาได้ระบายโดยใช้กลวิธีการทิ้งรอยแปรงด้วยความรวดเร็ว และมีการระบายโดยใช้ทิศทางของรอยแปรงแบบกระจัดกระจายทำให้เกิดการปรากฏว่า ต้นไม้นั้นขึ้นอย่างสลับซับซ้อนและไร้ระเบียบ ซึ่งกลวิธีเช่นนี้ ได้ปรากฏขึ้นครั้งหนึ่งแล้วในภาพ “River Bend” และยังจะปรากฏอีกในภาพหลาย ๆ ชิ้นของคาห์น

5. **ชื่อภาพ** The Last Glow of Sunset
**ปี ค.ศ.** 1989
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 43 x 66 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** The Last Glow of Sunset

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนว่า เมื่อการสร้างงานของคาห์นมีการผสมผสานระหว่างการได้รับอิทธิพลในการระบายสีมาจากพวกจิตรกรรมสนามสี ในขณะเดียวกันกับที่เขาได้รับอิทธิพลในการสร้างภาพทิวทัศน์ในแบบศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ หรือพวกเอกเพรสชั่นนิสต์ ด้วยเหตุนี้ เมื่อเราพิจารณารูปทรงที่ปรากฏในผลงานของคาห์น ในอีกทางหนึ่ง มันจึงเป็นภาพจิตรกรรมที่สะท้อนรูปทรงออกมาในแบบ “กึ่งนามธรรม” ไม่ต่างอะไรกับ ภาพเขียนจิตรกรรมที่มีชื่อว่า “Impression : Sunrise” ที่สร้างขึ้นในปี 1872 โดย โมเนต์ (Monet) ซึ่ง “ภาพนี้เป็นภาพพระอาทิตย์กำลังขึ้นยามเช้า การวาดใช้เทคนิคการป้ายพู่กันอย่างรวดเร็ว สามารถจับแสงสีในอากาศได้อย่างฉับพลัน แต่คนทั่วไปจะดูว่าเป็นงานหยาบ เพราะโมเนต์ไม่แสดงส่วนรายละเอียดใด ๆ นอกจากสีที่เกิดขึ้นในยามเช้าเท่านั้น” (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 27)

ภาพนี้ก็เช่นเดียวกันเป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดโดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอด

ลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของสายน้ำ ผืนป่า และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงการผสมผสานของความเคลื่อนไหวและความสงบนิ่ง มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นแม่น้ำ ผืนป่า และท้องฟ้า ภาพนี้มีการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นแม่น้ำ ผืนป่า และท้องฟ้า เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับแสงสะท้อนโดยตรงจากท้องฟ้าลงสู่แม่น้ำ ภาพลักษณะนี้คาห์นยังเขียนไว้อีกหลายภาพ โดยภาพกลุ่มนี้คาห์นมีแนวคิดโดยกล่าวอ้างอิงภาพ the Sun Rising ของโมเนท์ ด้วย

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ภาพนี้มีขนาด 1.07 เมตร X 1.65 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและทิศทาง

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของแม่น้ำที่ขนานกับริมตลิ่งแนวป่าสีเหลือง และท้องฟ้าที่โอบล้อมแนวป่า ใช้ระนาบสีในแนวเฉียงเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) ส่วนแนวป่าด้านขวามือที่เป็นโทนสีดำ ระบายสีโดยใช้สีเข้มเพื่อให้เกิดลักษณะของการย้อนแสง เป็นการช่วยสร้างมิติตื้นลึกภายในภาพให้ชัดเจนขึ้น ภาพนี้มีเรื่องราวของแสงสะท้อนจากบนลงล่างในระนาบแนวนอนเป็นการบังคับบรรยากาศในภาพดูสงบนิ่ง

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างมาก ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ (Gradation) ซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า สีเหลือง สีชมพู และสีเขียว(ปริมาณน้อย) รวมทั้งสีชมพูผสมสีขาวระบายท้องฟ้า และสีดำเพื่อให้เกิดการตัดกันในลักษณะย้อนแสงระหว่างท้องฟ้าและแนวป่าด้านขวามือของภาพ สีเหลืองช่วยแสดงแนวป่าและช่วยให้เกิดแสงสว่างเฉพาะที่(Specific light) ในส่วนของแนวป่าริมตลิ่งจากด้านซ้ายของภาพ ลึกเข้าสู่กลางภาพ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ส่วนที่เป็นแม่น้ำ แนวป่า และท้องฟ้า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้ว ระบายส่วนที่เป็นแม่น้ำ แนวป่า ท้องฟ้า ด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นผิวน้ำ ที่มีแสงสะท้อนจากท้องฟ้าสีชมพู ให้ดูใกล้ไกลและมีลักษณะสะท้อนแสง

6. **ชื่อภาพ** Marsh at Sunset
**ปี ค.ศ.** 1989
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 52 x 74 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Marsh at Sunset

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพนี้ ปรากฏการณ์ที่ชัดเจนคือการได้เห็นการระบายสีรูปทรงต่าง ๆ ให้มีลักษณะเป็นระนาบที่แสดงคุณค่าของแสง สี บรรยากาศ มากกว่ารายละเอียดของรูปทรง คล้ายกับพวกสนามสี แต่ในขณะเดียวกัน ก็แสดงถึงการทิ้งร่องรอยของโครงสร้างรูปทรงไว้ในภาพ ดังเช่นในผลงานจิตรกรรมของพวกเอกเพรสชันนิสต์ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของสายน้ำ ผืนป่า และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสงบนิ่ง และบรรยากาศเกี่ยวกับแสงยามเย็นช่วงพระอาทิตย์ตก ชื่อภาพ Marsh at Sunset (Marsh=ที่ดินต่ำและชื้น มักไม่มีต้นไม้และมักมีน้ำท่วม) ช่วยสื่อถึงบรรยากาศได้ส่วนหนึ่ง ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นผืนดินที่น้ำท่วมบางส่วน ภูเขา และท้องฟ้า ภาพนี้มีการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นส่วนประกอบในภาพ เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับแสงและบรรยากาศที่กระจายทั่วไปในภาพ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ภาพนี้มีขนาด 1.30 เมตร X 1.85 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและทิศทาง

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของผืนดินที่มีน้ำท่วม ภูเขา และท้องฟ้าที่โอบล้อมภูเขาและผืนดิน ใช้ระนาบสีในแนวนอนประกอบกับความเข้มอ่อนที่เป็นกำลังส่องสว่างของสีแต่ละสี ช่วยทำให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) ส่วนแนวภูเขากลางภาพระบายสีเข้มเพื่อให้เกิดลักษณะของการย้อนแสง เป็นการช่วยสร้างมิติตื้นลึกภายในภาพให้ชัดเจนขึ้น

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างของสีที่แสดงบรรยากาศและแสงชัดเจน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ ซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า สีเหลือง สีเหลืองส้ม สีชมพู น้ำตาล และสีเขียว(ปริมาณน้อย) เป็นสีในวรรณะเย็น รวมทั้งสีชมพูผสมสีขาวระบายท้องฟ้า และสีดำเพื่อให้เกิดการตัดกันในลักษณะย้อนแสงระหว่างท้องฟ้าและภูเขา สีเหลืองช่วยแสดงแสงบริเวณผืนดิน ช่วยให้เกิดแสงสว่างเฉพาะที่ (Specific light) เป็นการใช้สีกลุ่มเดียวกับภาพ The Last Glow of Sunset ที่เขียนขึ้นในปีเดียวกันคือ ค.ศ.1989

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ในส่วนประกอบแต่ละส่วน แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้ว ระบายส่วนที่เป็นผืนดินและท้องฟ้า ด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นผิวดินในบางส่วนด้วยสีเขียว เพื่อแสดงความชุ่มชื้นของผืนดินที่น้ำท่วมถึง

7. **ชื่อภาพ** Dark Complementaries II
**ปี ค.ศ.** 1990
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 30 x 42 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Dark Complementaries II

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพนี้ เราได้เห็นการสร้างรูปทรงในบริเวณว่างที่สำคัญ โดยแบ่งออกเป็นสามส่วน ส่วนหนึ่งคือระนาบด้านบน เป็นส่วนของ “ท้องฟ้า” ส่วนที่สองคือระนาบตรงบริเวณกลางภาพ เป็นส่วนของ “ภูเขา” และส่วนระนาบด้านล่างเป็นส่วนของแม่น้ำที่ตัดผ่าน ซึ่งรูปแบบของภาพนี้ นอกจากลักษณะของการให้คุณค่ากับการใช้ระนาบของสีมาเป็นตัวบ่งบอกรูปทรงของวัตถุแล้ว ยังมีความกลมกลืนกันในการใช้สีทั้งภาพ จนลักษณะเด่นในงานของคาห์นนั้น เราไม่สามารถจะแยกส่วนได้เลยระหว่าง รูปทรง หรือพื้นหลังของภาพ เนื่องจากทุก ๆ ส่วนมีความสัมพันธ์กันทั้งภาพ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสงบนิ่ง ทิศทาง และบรรยากาศเกี่ยวกับแสงยามใกล้ค่ำ ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นผืนน้ำ ภูเขาที่มีต้นไม้ขึ้นรกทึบ และท้องฟ้า ภาพนี้

มีการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นส่วนประกอบในภาพ เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความสว่างที่ไล่เข้าหาความมืด แสงและบรรยากาศกระจายตัวทั่วไปในภาพ รวมถึงเงาสะท้อนบนผืนน้ำ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ภาพนี้มีขนาด 0.75 เมตร X 1.05 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยภาพนี้ให้ความสำคัญมิติและทิศทาง

ที่สำคัญคือ ความสัมพันธ์ในส่วนต่างๆของภาพ เมื่อถูกระบายเป็นระนาบจึงทำให้ทั้งภาพกลมกลืนกัน เป็นเพียงการถ่ายทอดให้เห็นสภาพบรรยากาศของช่วงเวลา ผ่านการใช้สี

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของผืนน้ำ ภูเขา และท้องฟ้า ใช้ระนาบสีในแนวเฉียงและความเข้มอ่อนของสีในแต่ละระนาบ สีที่ลดหลั่นจางลงทำให้รับรู้ไว้ว่าไกลและลึก ทำให้เกิดทัศนียภาพลวง ความฟุ้ง มัว ความชัดเจนไม่เท่ากัน ทำให้เกิดทัศนียภาพลวงได้เช่นกัน ส่วนการจัดวางตำแหน่งทับซ้อนของน้ำ ภูเขา และท้องฟ้า ทำให้ส่วนที่อยู่หน้าสุดคือคือน้ำดูใกล้ และท้องฟ้าที่อยู่หลังสุดดูไกลออกไป

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างของสีที่แสดงบรรยากาศ แสง และใช้สีทำให้เกิดระยะชัดเจน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ ซึ่งความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีม่วง สีน้ำเงิน สีเขียว และสีน้ำตาล รวมทั้งสีขาวระบายท้องฟ้าด้วยแปรงหมาด ๆ หรือแห้ง และสีดำ(ปริมาณน้อย) ระบายเพื่อให้เกิดเงาในส่วนที่ตัดกันระหว่างความเข้มและอ่อน

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ในส่วนประกอบแต่ละส่วน ทั้งน้ำ แนวภูเขา และท้องฟ้า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้วระบายส่วนที่เป็นน้ำ แนวภูเขา และท้องฟ้า ด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นแนวภูเขา และแสงสะท้อนในน้ำบางส่วน เป็นการระบายเพื่อให้เกิดความฟุ้ง มัว และความชัดเจนไม่เท่ากัน ทำให้เกิดเป็นมิติใกล้ไกล

8. **ชื่อภาพ** Along the River
**ปี ค.ศ.** 1992
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 50 x 66 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Along the River

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ ค่อนข้างแสดงถึงรายละเอียดของภูมิทัศน์ และรายละเอียดในเชิงบรรยากาศที่ปรากฏในส่วนต่าง ๆ ของภาพ เช่น ในส่วนของท้องฟ้า และแม่น้ำ ก็มีการระบายสีที่แสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของอากาศ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของแม่น้ำ ผืนป่า และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงทิศทาง และบรรยากาศ ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นแม่น้ำ ผืนป่าริมตลิ่ง และท้องฟ้า ภาพนี้มีการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นส่วนประกอบในภาพ เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวของแสงสะท้อนบนผืนน้ำ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยภาพนี้ค่อนข้างจะมีรายละเอียดมากกว่าภาพอื่น ๆ ทั้งเนื้อหาและระนาบสี แต่ยังคงไม่ละเอียดมากนัก ระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ภาพนี้มีขนาด 1.25 เมตร X 1.65 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยภาพนี้ให้ความสำคัญมิติ ทิศทาง และพื้นผิว

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของผืนน้ำ ภูเขา และท้องฟ้า ใช้ระนาบสีในแนวเฉียงและความเข้มอ่อนของสีในแต่ละระนาบ ทำให้รับรู้ไว้ว่าไกลและลึก ซึ่งทำให้เกิดทัศนียภาพลวง ส่วนการจัดวางตำแหน่งทับซ้อนของแม่น้ำ ผืนป่าริมตลิ่ง ภูเขา และท้องฟ้า ทำให้ส่วนที่อยู่หน้าสุดคือคือน้ำดูใกล้ และท้องฟ้าที่อยู่หลังสุดดูไกลออกไป ส่วนเงาสะท้อนท้องฟ้ากับแม่น้ำ ช่วยสร้างมิติและความสัมพันธ์ภายในภาพด้วย

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างของสีที่แสดงบรรยากาศ แสง และใช้สีทำให้เกิดระยะชัดเจน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ ซึ่งความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีม่วง สีน้ำเงิน สีฟ้า สีชมพู สีเหลือง สีเขียว และสีน้ำตาล รวมทั้งสีขาวระบายผืนน้ำทำให้เกิดแสงสะท้อนบนผิวน้ำจากขอบฟ้าซึ่งระบายด้วยสีขาวเช่นกัน

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีในแบบทิ้งให้เห็นรอยแปรง และระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้สีเรียบ หรือ “Broken Color” นอกจากนี้ ยังใช้กลวิธีแบบ Colored Ground คือ ให้สีของพื้นหลังนั้น มีบทบาทแสดงถึงส่วนรูปทรงหรือองค์ประกอบของภาพด้วย ในที่นี้คือ ท้องฟ้า ที่ส่วนพื้นหลังทำให้เกิดมิติและระยะใกล้ไกลของภาพขึ้นในส่วนประกอบแต่ละส่วน ทั้งน้ำ แนวภูเขา และท้องฟ้า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้ว ระบายส่วนที่เป็นน้ำ แนวภูเขา และท้องฟ้า แสดงรอยด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายเพื่อเน้นแนวภูเขา และแสงสะท้อนในน้ำบางส่วน เป็นการระบายเพื่อให้เกิดลักษณะพื้นผิวของส่วนประกอบในภาพ

9. **ชื่อภาพ** Looking East, Nantucket, Early A.M.
**ปี ค.ศ.** 1994
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 18 x 24 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Looking East, Nantucket, Early A.M.

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นความกลมกลืนของบรรยากาศภายในภาพ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นบรรยากาศในภาพ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วยบรรยากาศที่ผสมผสานกลมกลืนกัน เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงบรรยากาศ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นทิวทัศน์ทะเล ซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป เหลือเพียงความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยมีลักษณะเด่นคือการผสมผสานกันของสี บริเวณว่าง และบรรยากาศช่วงเริ่มแรกของเวลาบ่าย (Early A.M.)

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ โดยภาพนี้เป็นภาพขนาดใหญ่คือมีขนาด 1.05 เมตร X 1.80 เมตร ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากจิตรกรรมสนามสีเกี่ยวกับระนาบรองรับอีกทางหนึ่งด้วย

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง ใช้ระนาบสีในแนวเฉียงและความเข้มอ่อนของสีในแต่ละระนาบเพื่อทำให้รับรู้ไว้ว่าไกลและลึก ความฟุ้ง มัว ความชัดเจนไม่เท่ากัน ทำให้เกิดทัศนียภาพลวงได้เช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ใช้สีแดงและสีเขียวระบายในระยะใกล้ สีทั้งสองเป็นสีตรงข้ามทำให้เกิดการผสมผสานกันด้วยม่านสี โดยระบายสีเหลืองเพื่อให้เกิดลักษณะการผสานสีทั้งสองเข้าด้วยกัน ในส่วนระยะกลางและระยะไกลใช้สีอ่อนคือสีขาวและสีม่วงอ่อน ๆ ระบายให้เกิดความฟุ้งมัว บนพื้นภาพที่ได้ระบายไว้ก่อนหน้าแล้ว สีม่วงอ่อน ๆ ที่ปรากฏระบายฉาบผิวด้านหน้าเพื่อสร้างบรรยากาศของหมอกควันบาง ๆ นั้นยังช่วยผสานรูปและพื้นเข้าหากันอีกด้วย

2.2 **กลวิธีระบายสี** ในภาพนี้ บทบาทของการใช้เทคนิคการเกลี่ย (Blending) และการระบายพื้นหลัง (Colored Ground) ยังคงแสดงให้เห็นอย่างมาก เพราะเบื้องต้น ศิลปินได้ระบายสีพื้นหลังเอาไว้ และหลังจากนั้นเมื่อสีในชั้นแรกแห้ง จึงระบายสีอื่นทับซ้อนเพียงบางส่วน เพื่อสร้างรูปทรงเพิ่มขึ้นในบริเวณว่าง นอกจากนี้ ยังแสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น การระบายสีให้เกิดบรรยากาศช่วยเสริมการถ่ายทอดรูปแบบของแสงที่กระจายทั่วไป (Universal light) นอกจากที่กล่าวมายังใช้กลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) คือใช้สีม่วงอ่อน ระบายบนผิวหน้าของภาพหลังจากสีเดิมแห้งแล้ว ระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกควันพร่ามัว

10. **ชื่อภาพ** Landscape Sequence
**ปี ค.ศ.** 1994
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 24x32 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Landscape Sequence

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ เราได้เห็นการพัฒนารูปแบบในผลงานภาพทิวทัศน์ของคาห์น ที่ได้รับอิทธิพลจากงานศิลปะนามธรรมแบบพวกสนามสีเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในรูปแบบผลงานของศิลปินอย่างเช่น มาร์ค รอธโก (Mark Rothko) และ “บาร์เนต นิวแมนน์” (Barnet Newman) คาห์นตัดทอนรายละเอียดของภูมิทัศน์ให้เหลือเพียงการปรากฏของระนาบสี ระบายเรียบ ๆ โดยให้พื้นที่แต่ละพื้นที่มีขอบเขต และความกว้างพอสมควร เป็นการถ่ายทอดรายละเอียดในเชิงบรรยากาศ ส่วนประกอบที่ปรากฏในส่วนต่าง ๆ ก็มีการระบายสีที่แสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของอากาศ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของ

ธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน บนโครงสร้างที่เรียบง่าย แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงบรรยากาศมากกว่ารายละเอียดส่วนประกอบของเนื้อหาภายในถูกผสมผสานให้เป็นระนาบ และมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันจากการระบายสี ภาพนี้ปรากฏให้เห็นลักษณะของภาพนามธรรมที่ค่อนข้างชัดเจนมาก

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่มีความแตกต่างกัน เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ การระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี เนื่องจากภาพนี้ ไม่มีการแสดงถึงรายละเอียดใด ๆ ของภาพ ความเป็นสนามสีในอีกนัยหนึ่งจึงกลายเป็น บริเวณว่างเพื่อเปิดให้เกิดการกระตุ้นทางสายตาผ่านสีสันต่าง ๆ จากผู้ชมอีกทางหนึ่งด้วย

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี มิติของภาพและระยะใกล้ไกลนั้นถูกตัดทอนกลายเป็นภาพแบบนามธรรมที่มีมิติของความแตกต่างและความสัมพันธ์ในเรื่องของสี มากกว่าการใช้ทัศนียภาพเชิงเส้น มีมิติที่เกิดจากการบังซ้อนผลักดึง

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ศิลปินใช้สีน้ำเงินในโครงสีสว่าง และสีเขียวเข้ม ซึ่งสีทั้งสองเป็นสีที่ส่งเสริมกัน ใช้สีระบายทั้งซ้อนกันให้เห็นเป็นมิติของการแทนค่าของรูปทรง

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground คือ เบื้องต้นศิลปินระบายสีพื้นหลังด้วยสีขาวเหลือง ชมพู ให้เกิดความกลมกลืนกันทั้งภาพ หลังจากนั้น จึงนำสีน้ำเงินโครงสว่างและสีเขียวเข้ม มาระบายทับซ้อนกันให้เกิดเป็นมิติที่ส่งนัยถึงการเป็นส่วนประกอบของรูปทรงที่ปรากฏในทิวทัศน์ และทำการเว้นให้เห็นพื้นหลังบางส่วน เช่นที่ปรากฏในระนาบด้านล่างของภาพ

11. **ชื่อภาพ** Fog Coming In
**ปี ค.ศ.** 1996
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 18x20 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Fog Coming In

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ เราได้เห็นการพัฒนารูปแบบในผลงานภาพทิวทัศน์ของคาห์นอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจาก ในภาพนี้คาห์นสร้างผลงานจิตรกรรมในรูปแบบของภาพค่อนข้างเป็นภาพกึ่งนามธรรม ตรงกลางภาพเป็นเรือที่ปกคลุมด้วยบรรยากาศของหมอก (Fog) ส่วนในพื้นหลังเราได้เห็นภาพทิวทัศน์ของเรือและฝั่งเพียงเลือนราง ในขณะที่มันได้ถูกเคลือบและลบบางส่วนไป คาห์นแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงบรรยากาศมากกว่ารายละเอียดส่วนประกอบของเนื้อหาภายในถูกเคลือบทับให้เห็นรายละเอียดเพียงบางส่วน ภาพนี้ปรากฏให้เห็นลักษณะของภาพกึ่งนามธรรมที่ค่อนข้างชัดเจนมากอีกภาพหนึ่ง

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่มีความแตกต่างกัน เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ โดยเฉพาะมีการทับซ้อนกันของสีสองส่วน ส่วนหนึ่งเป็นภูมิทัศน์ซึ่งกลายเป็นพื้นหลัง เป็นส่วนที่อยู่ในระยะไกล เมื่อถูกซ้อนทับด้วยสีอ่อนที่นำมาเคลือบภาพให้เกิดเป็นหมอกในบริเวณกว้าง ๆ ส่งผลไปสู่การเกิดมิติในภาพ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทับซ้อนกันให้เกิดการแบ่งแยกให้เห็นของส่วนคือที่เป็นภูมิทัศน์ และส่วนที่เป็นบรรยากาศที่แทรกเข้ามา ภาพนี้การสร้างมิติลวงจึงถูกสร้างด้วยเทคนิคการเคลือบระบายของสีที่ถูกทับซ้อนเป็นส่วนหนึ่งของลักษณะเทคนิคการผลักดึง

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ศิลปินใช้สีในโครงสีสว่าง เช่นสีฟ้า สีชมพูม่วง สีแดง สีเขียว ระบายในส่วนของภูมิทัศน์ที่ปรากฏอยู่ในเบื้องหลัง และสีในด้านหน้าระบายเคลือบแสดงถึงบรรยากาศ ใช้กำลังส่องสว่างของสีช่วยให้เกิดบรรยากาศของแสง และสีของหมอกควันที่กระจัดกระจายทั่วไปในภาพ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบระบายโดยลงสีพื้นหลังไว้ก่อน (Colored Ground) ผสมกับกลวิธีกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) เพื่อแสดงถึงบรรยากาศ คือ ระบายให้เกิดลักษณะของหมอก (Fog) ทับซ้อนลงไปในภาพทิวทัศน์เพื่อให้เกิดเป็นการผสมผสานกับของภาพและพื้นด้วย

12. **ชื่อภาพ** Pink Pond
**ปี ค.ศ.** 1996
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 32x44 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Pink Pond

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ คาห์น ได้รับอิทธิพลจากงานศิลปะนามธรรมแบบสนามสีเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในรูปแบบผลงานของศิลปินอย่างเช่น มาร์ค รอธโก (Mark Rothko) คาห์นตัดทอนรายละเอียดของภูมิทัศน์ ให้เหลือเพียงการปรากฏของระนาบสี ระบายเรียบๆโดยให้พื้นที่แต่ละพื้นที่มีขอบเขต และความกว้างพอสมควร ค่อนข้างเป็นการถ่ายทอดรายละเอียดในเชิงบรรยากาศ ส่วนที่ปรากฏให้เห็นในภาพ เช่น ในส่วนของท้องฟ้า และแม่น้ำสีชมพู ก็มีการระบายสีที่มีการผสมสีแสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของอากาศ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบและโครงสร้างของส่วนประกอบต่าง ๆ แสดงออกมาลักษณะที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะความรู้สึกของบรรยากาศ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติในส่วนสำคัญคือแม่น้ำสีชมพู ที่คาดว่าจะหมายถึงความประทับใจที่เขามีต่อบรรยากาศในช่วงเวลาหนึ่งที่ปรากฏกับธรรมชาติ ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในถูกผสมผสานให้เป็นระนาบ และมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันจากการระบายสี ภาพนี้ปรากฏให้เห็นลักษณะของภาพนามธรรมที่ค่อนข้างชัดเจนมาก

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่มีความแตกต่างกัน เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ การระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี เนื่องจากภาพนี้ ไม่มีการแสดงถึงรายละเอียดใด ๆ ของภาพ ความเป็นสนามสีในอีกนัยหนึ่งจึงกลายเป็นบริเวณว่างเพื่อเปิดให้เกิดการกระตุ้นทางสายตาผ่านสีสันต่าง ๆ จากผู้ชมอีกทางหนึ่งด้วย บริเวณว่างบางส่วนที่ระบายสีเหลืองเพื่อใช้เป็นจุดแบ่งของบริเวณว่างด้านบนและด้านล่าง ในแนวนอน ทำให้ภาพดูสงบนิ่ง ซึ่งเป็นสาระของธรรมชาติในส่วนที่ภาพนี้ต้องการสื่อถึง

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี มิติของภาพและระยะใกล้ไกลนั้นถูกตัดทอนกลายเป็นภาพแบบนามธรรมที่มีมิติของความแตกต่างและความสัมพันธ์ในเรื่องของสี มากกว่า การใช้ทัศนียภาพเชิงเส้น การแบ่งระนาบสีออกเป็นสี่ส่วน มีความเล็กใหญ่ของระนาบต่างกัน ช่วยทำให้เกิดมิติอีกเช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีฟ้า สีม่วง และสีชมพู มาระบายในส่วนของพื้นหลัง หลังจากนั้น จึงซ้อนทับด้วยสีเหลืองเยลโลโอค และระบายทับซ้อนอีกครั้งด้วยสีชมพูส้ม และสีส้ม ให้เห็นเป็นมิติของการแทนค่าของรูปทรงด้วยสี

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground คือ เบื้องต้นศิลปินระบายสีพื้นหลังด้วยฟ้า ม่วงอ่อน ๆ และสีชมพู ให้เกิดความกลมกลืนกันทั้งภาพ หลังจากนั้นผสมผสานด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) เพื่อแสดงถึงบรรยากาศ ซ้อนทับลงไปในภาพทิวทัศน์เพื่อให้เกิดเป็นการผสมผสานกับของภาพและพื้น

การนำสีเหลืองเยลโลโอค มาระบายทับซ้อนกันให้เกิดเป็นมิติที่ส่งนัยถึงการเป็นส่วนประกอบของรูปทรงที่ปรากฏในทิวทัศน์ และทำการเว้นให้เห็นพื้นหลังบางส่วน

13. **ชื่อภาพ** The Gulf III
**ปี ค.ศ.** 1997
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 52x60 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** The Gulf III

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** แม้ในภาพผลงานนี้ คาห์น จะยังปรากฏให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลจากพวกสนามสี แต่ถึงอย่างไรเขาก็ไม่ลืมที่จะพยายามถ่ายทอดให้เห็นถึงสาระของรูปทรงธรรมชาติ บรรยากาศที่ปรากฏ และไม่ลืมที่จะถ่ายทอดภาพลักษณ์ของชายหาดให้กลายเป็นระนาบสีในแนวราบที่ยังแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของงานในแบบของรอธโก เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติในส่วนสำคัญคือการที่ “เขาได้เดินทางไปท่องเที่ยวยังอ่าว(Gulf) ในเมืองเม็กซิโกซิตี้” (Wolf Kahn's. 2003 : 42) เขามีความประทับใจที่มีต่อบรรยากาศในช่วงเวลาหนึ่งที่ปรากฏกับธรรมชาติ ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในถูกผสมผสานให้เป็นระนาบ และมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันจากการระบายสี ภาพนี้ปรากฏให้เห็นลักษณะของภาพกึ่งนามธรรมผสมผสานกับภาพจิตรกรรมในแบบสนามสี

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่ศิลปินระบายให้เห็นน้ำหนักอ่อนแก่เพื่อสร้างมิติของภาพในเชิงระยะให้เกิดขึ้น เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ และนอกจากนี้ ยังมีการระบายสีเพื่อสร้างรูปทรงให้เห็นโดยระบายเป็นระนาบบนบริเวณว่าง เช่นในส่วนของ ภูเขา และส่วนของชายหาด โดยระนาบสีของชายหาดช่วยเสริมบริเวณว่างที่เป็นบรรยากาศ ทะเลและท้องฟ้าให้เด่นชัดขึ้น

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี มิติของภาพและระยะใกล้ไกลนั้นในภาพนี้มีการผสมผสานทั้งการใช้มิติที่เกิดขึ้นจากการระบายสีให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่และยังปรากฏให้เห็นถึง การใช้ทัศนียภาพเชิงเส้นในส่วนแบ่งระหว่างภูเขา กับ ชายหาด นอกจากนี้ลักษณะการจัดระนาบสีในแนวนอนช่วยทำให้เกิดลักษณะของความสงบนิ่งด้วย

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้คาห์นใช้สีน้ำเงิน สีขาว และสีม่วง มาระบายในส่วนของพื้นหลังและหลังจากนั้น จึงซ้อนทับด้วยสีเหลืองในส่วนของชายหาด ให้เห็นเป็นมิติของการแทนค่าของรูปทรง มีการเน้นน้ำหนักในส่วนด้านขวาตรงกึ่งกลางภาพให้มีน้ำหนักเข้มเพื่อสะท้อนให้เห็นรูปทรงของภูเขากลางอ่าว ใช้สีชมพูและสีม่วงระบายบาง ๆ บนผิวหน้าเพื่อทำให้เกิดแสงกระจายทั่วไป

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground คือ เบื้องต้นระบายสีพื้นหลังด้วยสีน้ำเงิน ขาว ม่วง ให้เกิดความกลมกลืนกันทั้งภาพ หลังจากนั้น จึงนำสีเหลือง มาระบายทับซ้อนกันให้เกิดส่วนของชายหาด นอกจากนี้ยังผสมผสานด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) ด้วยสีชมพู และสีม่วง บาง ๆ บนผิวหน้า เพื่อแสดงถึงบรรยากาศ ซ้อนทับลงไปในภาพทิวทัศน์เพื่อให้เกิดเป็นการผสมผสานกับของภาพและพื้น

**กลุ่มที่** 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ผืนป่าและผืนดิน จำนวน 8 ภาพ ดังนี้

1. **ชื่อภาพ** The First Greens of Spring
   **ปี ค.ศ.** 1984
   **สื่อวัสดุ** Oil on canvas
   **ขนาด** 33 x 44 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** The First Greens of Spring

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ตามแบบของพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี แสง บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนป่าทึบด้านหลังและป่าโปร่งด้านหน้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ และทำให้เกิดความรู้สึกของบรรยากาศในช่วงเริ่มต้นของฤดูใบไม้ผลิ (early spring) เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับความประทับใจบรรยากาศช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุในภาพและบรรยากาศช่วงเวลาเริ่มต้นฤดูใบไม้ผลิ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นป่าทึบ ป่าโปร่ง ผืนดิน และท้องฟ้า(มีส่วนน้อย) เป็นส่วนประกอบซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป โดยทำให้เกิดความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพด้วยสี โดยมีลักษณะเด่นคือมิติของภาพ และบรรยากาศ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญกับมิติและบรรยากาศ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นผืนป่าทึบ ผืนดิน และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดความตื้นลึกด้วยกำลังส่องสว่างของสีที่วางชิดกันในระนาบแนวนอน ผสมกับการระบายสีแนวต้นไม้ในป่าโปร่งให้มีขนาดใหญ่-เล็ก แตกต่างกันในลักษณะใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก เพื่อช่วยให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) ทำให้ภาพมีมิติใกล้ไกล

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีกลมกลืนกัน และไม่ใช้สีสดใสฉูดฉาดนัก ยังคงระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนักแบบแบ่งเป็นชั้น ๆ ซึ่งมีความเข้มและอ่อนของแต่ละระนาบสีเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีเขียว สีฟ้า สีเหลือง สีม่วง รวมทั้งสีขาวระบายบางส่วนเพื่อให้เกิดลักษณะของแสงสะท้อนตามแนวลำต้นของต้นไม้และสร้างบรรยากาศของแสงที่กระจายทั่วไป

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ สีฟ้าในส่วนของผืนป่าด้านหลัง นอกจากใช้แสดงความทึบและลึกแล้ว ยังช่วยเสริมให้สีเขียวของผืนดินด้านหน้า ซึ่งเป็นการใช้คู่สีที่ส่งเสริมกัน แสดงกำลังส่องสว่างของสีวัตถุด้านหน้าให้มีความเด่นชัดขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีแบบทิ้งรอยแปรงและคงเว้นสีของพื้นหลังให้ปรากฏบนภาพ สำหรับวัตถุและบริเวณว่างที่อยู่ในระยะใกล้ กลางและไกล คือผืนดิน ผืนป่าทึบ และท้องฟ้า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น ในส่วนของลำต้นของต้นไม้ที่อยู่ระยะกลางภาพ ระบายแนวต้นตัดกับแนวนอนของระนาบสีที่กล่าวมา ทำให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น โดยระบายลำต้นด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ โดยระบายไล่น้ำหนักลำต้นให้รูปทรงมีน้ำหนักและมวลเป็นการเน้นลำต้น รอยแปรงแห้งทำให้วัตถุให้ดูเด่นชัดขึ้น และใช้สีของลำต้นระบายด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) ไปยังบางส่วนของภาพเพื่อแสดงความพร่ามัว เพื่อช่วยสร้างมิติในภาพ โดยบางส่วนของรอยแปรงใช้สีขาวช่วยเสริมการถ่ายทอดรูปแบบของแสงที่กระจายทั่วไป

2. **ชื่อภาพ** Runner
**ปี ค.ศ.** 1986
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 30 x 52 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Runner

**รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี แสง บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของทางเดิน ต้นไม้ และผืนป่าด้านนอกที่ผสานกับในส่วนที่อยู่ด้านในของภาพ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เรียงลำดับจากด้านหน้าไปคือ ทางเดิน ต้นไม้ ผืนป่า และท้องฟ้า ในส่วนที่เป็นทางเดินให้ความรู้สึกของแรงที่ก่อให้เกิดการเคลื่อนที่ (Dynamic) เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงการผสมผสานของความเคลื่อนไหวและความสงบนิ่ง มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นทางเดิน ต้นไม้ ผืนป่า และท้องฟ้า ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มแนวคิดส่วนหนึ่งที่มาจากการเขียนภาพ River Bend I (ที่แม่น้ำคอนเนคติคัต) ในส่วนที่เกี่ยวกับแรงเคลื่อนที่ภายในภาพและการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นต้นไม้และผืนป่า

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ หลังจากนั้น จึงทับซ้อนไปด้วยสีอื่นๆเพื่อสร้างรูปทรงให้เกิดขึ้นในบริเวณว่าง ภาพนี้มีขนาด 0.75 เมตร X 1.30 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและทิศทางของแรงเคลื่อนที่มากกว่า ในขณะเดียวกัน ก็ถูกเพิ่มรายละเอียดให้เห็นถึงรูปทรงธรรมชาติที่คาห์นเห็นอยู่เบื้องหน้า

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของทางเดินใช้ระนาบสีในแนวเฉียงเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง ส่วนแนวป่าหลังต้นไม้ ระบายเป็นระนาบแนวนอน และบังคับทิศทางแนวตั้งด้วยลำต้นของต้นไม้ เพื่อให้เกิดการตัดกันระหว่างแนวตั้งและแนวนอน เมื่อมองสภาพรวมภาพในภาพอาจดูสับสนแต่ก็ผสานกลมกลืนกันด้วยบรรยากาศ

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีกลมกลืนกัน และไม่ใช้สีสดใสฉูดฉาดนัก ยังคงระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนักซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า สีเขียว(ปริมาณน้อย) สีส้ม(ปริมาณน้อย) รวมทั้งสีขาวเพื่อให้เกิดลักษณะเด่นของแสงที่กระจายทั่วไป และสีดำระบายลำต้นของต้นไม้เพื่อให้เกิดการตัดกันในลักษณะย้อนแสงระหว่างต้นไม้และผืนป่าและท้องฟ้าด้านใน สีขาวช่วยให้เกิดแสงสว่างเฉพาะที่(Specific light) ในส่วนของท้องฟ้าและแสงที่ตกกระทบทั่วไป

สีดำถูกใช้ระบายให้เกิดเป็นรูปทรงของต้นไม้ที่เรียงกันเป็นทิวแถวไล่น้ำหนักกลืนไปกับพื้นหลังของภาพและเป็นจุดเด่นในภาพ เนื่องจากเป็นการสะท้อนให้เห็นถึง “เงา” ที่ตกกระทบบนรูปทรง จนทำให้เกิดเป็นภาพแบบย้อนแสง

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ สีขาวที่ปรากฏอยู่ในส่วนของท้องฟ้า ผืนป่าบางส่วน และทางเดินบางส่วน ที่นอกจากจะถูกระบายให้เกิดการถ่ายทอดบริเวณดังกล่าวแล้ว ในขณะเดียวกัน ยังทำหน้าที่เป็นส่วนแสดงให้เห็นถึงแสงที่ตกกระทบลงมาด้วย

ด้วยเหตุนี้ ในภาพดังกล่าว ทั้งสีดำ และสีขาว จึงมีบทบาทถึงสองสถานะ คือ เป็นทั้ง “รูปทรง” และ เป็นตัวแสดงเรื่องของ “แสง” ที่ปรากฏในบรรยากาศ ส่วนทางเดินที่เป็นระนาบสี ระบายด้วยสีส้มซึ่งเป็นสีตัดกันกับสีฟ้าทำให้เกิดความน่าสนใจเพิ่มขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีด้วยการระบายสีกลมกลืน (Blending) ในส่วนที่เป็นพื้นที่ป่าในด้านในของภาพ ในส่วนของทางเดินระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้เรียบ (Broken color) นอกจากนี้ยังระบายด้วย พู่กันหมาดหรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ในส่วนของกิ่งไม้ย้อนแสงและกิ่งไม้ที่มีแสงตกกระทบ และใช้กลวิธีแบบ Colored Ground ให้สีของพื้นหลังปรากฏบริเวณผืนภาพด้วย

การระบายสีอีกส่วนที่สำคัญ คือในส่วนของ ต้นไม้ ที่เขาได้ระบายโดยใช้กลวิธีการทิ้งรอยแปรงด้วยความรวดเร็ว และมีการระบายโดยใช้ทิศทางของรอยแปรงแบบกระจัดกระจายทำให้เกิดการปรากฏว่า ต้นไม้นั้นขึ้นอย่างสลับซับซ้อนและไร้ระเบียบ ซึ่งกลวิธีเช่นนี้ ได้ปรากฏขึ้นครั้งหนึ่งแล้วในภาพ “River Bend” (ปี ค.ศ.1978) และยังจะปรากฏอีกในภาพหลาย ๆ ชิ้นของคาห์น

3. **ชื่อภาพ** Receding Towpath I
**ปี ค.ศ.** 1986
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 52 x 52 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Receding Towpath I

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี แสง บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของทางเดิน ต้นไม้ และผืนป่าที่ผสานกับในส่วนที่อยู่ด้านในของภาพ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ

เรียงลำดับจากด้านหน้าไปคือ ทางเดิน ต้นไม้ ผืนป่า และท้องฟ้า ในส่วนที่เป็นทางเดินให้ความรู้สึกของแรงที่ก่อให้เกิดการเคลื่อนที่ (Dynamic) เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงการผสมผสานของความเคลื่อนไหวและความสงบนิ่ง มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นทางเดิน ต้นไม้ พุ่มไม้ ผืนป่า และท้องฟ้า ชื่อภาพคือ “ทางเดินที่เอียงลาดลง” (Receding Towpath) ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มแนวคิดส่วนหนึ่งที่มาจากการเขียนภาพ River Bend I (ที่แม่น้ำคอนเนคติคัต) ในส่วนที่เกี่ยวกับแรงเคลื่อนที่ภายในภาพ โดยภาพ River Bend I เป็นการแสดงทิศทางของแม่น้ำที่โค้งงอ ตลิ่งที่ลาดเอียง และแสดงทิศทางของการเคลื่อนไหวและการทับซ้อนกันของวัตถุในภาพ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ภาพนี้มีขนาด 1.30 เมตร X 1.30 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยให้ความสำคัญมิติและทิศทางของแรงเคลื่อนที่ ในขณะเดียวกันก็ถูกเพิ่มรายละเอียดให้เห็นถึงรูปทรงธรรมชาติที่คาห์นเห็นอยู่เบื้องหน้า

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของทางเดินใช้ระนาบสีในแนวเฉียงเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง และเอียงลาดลง ส่วนแนวป่าหลังต้นไม้ ระบายเป็นระนาบแนวนอน และบังคับทิศทางแนวตั้งด้วยลำต้นของต้นไม้ เพื่อให้เกิดการตัดกันระหว่างแนวตั้งและแนวนอน เมื่อมองสภาพรวมของภาพมีลักษณะคล้ายกับภาพ Runner ทั้งในเรื่องการแสดงมิติ สี และส่วนประกอบในภาพ

## 2. กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ยังคงระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนักซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า สีเขียว สีส้ม สีม่วง(ปริมาณน้อย) สีเหลือง(ปริมาณน้อย) รวมทั้งสีขาวระบายพุ่มไม้ด้านซ้ายมือของภาพ เพื่อให้เกิดลักษณะเด่นของแสงที่ตกกระทบบนวัตถุ และสีดำระบายลำต้นของต้นไม้เพื่อให้เกิดการตัดกันในลักษณะย้อนแสงระหว่างต้นไม้และผืนป่าและท้องฟ้าด้านใน สีขาวช่วยให้เกิดแสงสว่างเฉพาะที่(Specific light) ทั้งบนพุ่มไม้และทางเดินบางส่วน

สีดำถูกใช้ระบายให้เกิดเป็นรูปทรงของต้นไม้ที่เรียงกันเป็นทิวแถวไล่น้ำหนักกลืนไปกับพื้นหลังของภาพและเป็นจุดเด่นในภาพ เนื่องจากเป็นการสะท้อนให้เห็นถึง “เงา” ที่ตกกระทบบนรูปทรง จนทำให้เกิดเป็นภาพแบบย้อนแสง

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ สีขาวที่ปรากฏอยู่ในส่วนของท้องฟ้า พุ่มไม้ และทางเดินบางส่วน ที่นอกจากจะถูกระบายให้เกิดการถ่ายทอดรูปทรงบริเวณดังกล่าวแล้ว ในขณะเดียวกัน ยังทำหน้าที่เป็นส่วนแสดงให้เห็นถึงแสงที่ตกกระทบลงมาด้วย

ด้วยเหตุนี้ ในภาพดังกล่าว ทั้งสีดำ และสีขาว จึงมีบทบาทถึงสองสถานะ คือ เป็นทั้ง “รูปทรง” และ เป็นตัวแสดงเรื่องของ “แสง” ที่ปรากฏในบรรยากาศ ส่วนทางเดินที่เป็นระนาบสี ระบายด้วยสีส้มซึ่งเป็นสีตัดกันกับสีฟ้า และสีม่วงในบางส่วนของพุ่มไม้ ตัดกับสีเหลืองบนทางเดินบางส่วน ทำให้ภาพมีความน่าสนใจมากขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีด้วยการระบายสีกลมกลืน (Blending) ในส่วนที่เป็นพื้นที่ป่าในด้านในของภาพ ในส่วนของทางเดินและพุ่มไม้ระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้เรียบ (Broken color) นอกจากนี้ยังระบายด้วยพู่กันหมาดหรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ในส่วนของกิ่งไม้ย้อนแสง และใช้ Colored Ground เพื่อเหลือหรือเว้นสีของพื้นหลังเอาไว้

การระบายสีอีกส่วนที่สำคัญ คือในส่วนของ ต้นไม้ ที่เขาได้ระบายโดยใช้กลวิธีการทิ้งรอยแปรงด้วยความรวดเร็ว และมีการระบายโดยใช้ทิศทางของรอยแปรงแบบกระจัดกระจายทำให้เกิดการปรากฏว่าต้นไม้นั้นขึ้นอย่างสลับซับซ้อนและไร้ระเบียบ ซึ่งกลวิธีเช่นนี้ ได้ปรากฏขึ้นครั้งหนึ่งแล้วในภาพ “River Bend I” (ปี ค.ศ.1978)

4. **ชื่อภาพ** Over-All Trees
**ปี ค.ศ.** 1992
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 52 x 72 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Over-All Trees

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติด้วยสีสันสดใสกว่าสีของธรรมชาติที่ปรากฏทั่วไป ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี แสง บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนป่าทึบด้านหลัง และป่าโปร่งด้านหน้า และพื้นดินด้านหน้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับลักษณะธรรมชาติตรงหน้า

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุในภาพและบรรยากาศช่วงเวลาเริ่มต้นฤดูใบไม้ผลิ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นป่าทึบ ป่าโปร่ง ผืนดิน และท้องฟ้า(มีส่วนน้อย) เป็นส่วนประกอบซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป โดยทำให้เกิดความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพด้วยสี โดยมีลักษณะเด่นคือมิติของภาพ สี และบรรยากาศ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น แสดงบริเวณวางด้วยระนาบสี พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง ภาพนี้มีขนาด 1.30 เมตร X 1.80 เมตร เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและบรรยากาศ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นผืนป่าทึบ ผืนดิน และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดความตื้นลึกด้วยกำลังส่องสว่างของสีที่วางชิดกันในระนาบแนวนอน ผสมกับการระบายแนวต้นไม้ในป่าโปร่งให้มีขนาดใหญ่-เล็ก เข้ม-อ่อน แตกต่างกันในลักษณะใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก เข้มใกล้ อ่อนไกล นอกจากนี้ยังระบายสีดำและสีเข้มบริเวณผืนดินโคนต้นไม้ ช่วยให้เกิดทัศนียภาพลวง ทำให้ภาพมีมิติตื้นลึกใกล้ไกล

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใสและมีกำลังส่องสว่างมากโดยเฉพาะสีส้มซึ่งเป็นสีเด่นในภาพ แต่ยังคงระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนัก ซึ่งมีความเข้มและอ่อนของแต่ละระนาบสีเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกล นอกจากสีส้มแล้วสีที่ใช้คือ สีเหลือง และสีเขียวอ่อน ส่วนสีอื่น ๆ ใช้ในปริมาณน้อย เช่น สีชมพู สีฟ้า สีม่วง สีเขียวเข้ม โดยสีเหลืองช่วยให้เกิดแสงกระจายทั่วไปภายในภาพ (Universal light)

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ สีส้มที่ระบายเป็นระนาบในส่วนของผืนป่าด้านหลัง นอกจากใช้แสดงความทึบและลึกแล้ว ยังมีกำลังส่องสว่างมาก ช่วยให้ภาพเกิดลักษณะที่น่าสนใจและสะดุดตาเพิ่มมากขึ้น และมีสีเหลืองช่วยทำให้เกิดความกลมกลืนในภาพ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ระบายเป็นระนาบขนาดใหญ่ในส่วนของผืนป่า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนผืนป่าภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น ส่วนต้นไม้และบริเวณว่างอื่น ๆ คือในส่วนของผืนดินระบายแสดงรอยแปรงแบบไม่เกลี่ยให้เรียบ (Broken color) แสดงความสูงต่ำของผืนดิน นอกจากนี้ยังระบายด้วยพู่กันหมาดหรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ในส่วนของกิ่งไม้ให้ดูเด่นชัดขึ้น และใช้สีเหลืองระบายด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) ไปยังบางส่วนของผืนป่า ภาพเพื่อแสดงความพร่ามัวและลักษณะของแสงที่กระจายทั่วไป

5. **ชื่อภาพ** Pinewoods in Spring II
**ปี ค.ศ.** 1994
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 48 x 62 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Pinewoods in Spring II

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนป่าทึบด้านหลัง และป่าโปร่งด้านหน้า และพื้นดินด้านหน้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ และความซ้ำซ้อนกันของต้นไม้ภายในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับลักษณะธรรมชาติตรงหน้า

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุในภาพและบรรยากาศช่วงเวลาเริ่มต้นฤดูใบไม้ผลิ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นป่าทึบ ป่าโปร่ง ผืนดิน และท้องฟ้า(มีส่วน

น้อย) เป็นส่วนประกอบซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป โดยทำให้เกิดความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพด้วยสี โดยมีลักษณะเด่นคือมิติของภาพ สี และบรรยากาศ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น แสดงบริเวณวางด้วยระนาบสี พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง ภาพนี้มีขนาด 1.30 เมตร X 1.80 เมตร ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญกับมิติ สี และบรรยากาศ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นผืนป่าทึบ ผืนดิน และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดความตื้นลึกด้วยกำลังส่องสว่างของสีที่วางชิดกันในระนาบแนวนอน ผสมกับการระบายแนวต้นไม้ในป่าโปร่งให้มีขนาดใหญ่-เล็ก เข้ม-อ่อน แตกต่างกันในลักษณะใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก เข้มใกล้ อ่อนไกล นอกจากนี้ยังระบายสีเข้มบริเวณผืนดินโคนต้นไม้ ช่วยให้เกิดทัศนียภาพลวง ทำให้ภาพมีมิติตื้นลึกใกล้ไกล

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส แต่คงระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนัก ซึ่งมีความเข้มและอ่อนของแต่ละระนาบสีเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีเด่นในภาพคือสีฟ้า และสีเหลือง ส่วนสีอื่น ๆ ใช้ในปริมาณน้อย เช่น สีชมพู สีม่วง สีฟ้า สีแดง โดยสีเหลืองและสีชมพูช่วยให้เกิดแสงกระจายทั่วไปภายในภาพ

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ สีเหลืองที่ระบายเป็นระนาบในส่วนของผืนป่าด้านหลัง นอกจากใช้แสดงความทึบและลึกแล้ว ยังมีกำลังส่องสว่างมาก ช่วยให้ภาพเกิดลักษณะที่น่าสนใจและสะดุดตาเพิ่มมากขึ้น และมีสีชมพูช่วยทำให้เกิดความกลมกลืนในภาพ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ระบายเป็นระนาบขนาดใหญ่ในส่วนของผืนป่า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนผืนป่าภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น ส่วนต้นไม้และบริเวณว่างอื่น ๆ คือในส่วนของผืนดินระบายแสดงรอยแปรงแบบไม่เกลี่ยให้เรียบ (Broken color) แสดงความสูงต่ำของผืนดิน นอกจากนี้ยังระบายด้วยพู่กันหมาดหรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ในส่วนของกิ่งไม้ให้ดูเด่นชัดขึ้น และใช้สีเหลืองระบายด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) ไปยังบางส่วนของผืนป่า เพื่อแสดงความพร่ามัวและลักษณะของแสงที่กระจายทั่วไป

6. **ชื่อภาพ** Greenwood
**ปี ค.ศ.** 1995
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 72x72 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Greenwood

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนป่าทึบด้านหลัง และป่าโปร่งด้านหน้า และพื้นดินด้านหน้า

โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ และยังแสดงให้เห็นถึงความสว่างของผืนป่าภายในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับลักษณะธรรมชาติตรงหน้า

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุในภาพและบรรยากาศช่วงเวลาเริ่มต้นฤดูใบไม้ผลิ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นป่าทึบ ป่าโปร่ง ผืนดิน และท้องฟ้า(มีส่วนน้อย) เป็นส่วนประกอบซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป โดยทำให้เกิดความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพด้วยสี โดยมีลักษณะเด่นคือมิติของภาพ สี และบรรยากาศ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น แสดงบริเวณว่างด้วยระนาบสี พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง ภาพนี้เป็นภาพขนาดใหญ่ มีขนาด 1.80 เมตร X 1.80 เมตร เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและบรรยากาศ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นผืนป่าทึบ ผืนดิน และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดความตื้นลึกด้วยการระบายสีอ่อนแก่ไล่น้ำหนัก โดยมีระนาบสีเหลืองอยู่ด้านหลังผืนป่าช่วงรอยต่อกับท้องฟ้า ทำให้ภาพดูมีมิติความลึกและน่าสนใจมากขึ้น ด้านหน้าในระยะใกล้สุดของภาพในส่วนของพื้นดินใช้สีเข้ม และส่วนที่ไกลที่สุดคือท้องฟ้าใช้สีอ่อน ลักษณะเข้มใกล้ จางไกล นอกจากนี้ยังระบายสีดำบริเวณบรรยากาศโคนต้นไม้ ซึ่งทั้งหมดช่วยให้เกิดทัศนียภาพลวง และมีมิติตื้นลึกใกล้ไกล

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใสกลมกลืนกัน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนัก ซึ่งมีความเข้มและอ่อนของแต่ละระนาบสีเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีเด่นในภาพคือสีเขียวเข้ม (Deep Green) และสีเขียวน้ำทะเล (Cobalt Green) ส่วนสีอื่น ๆ เช่นสีเหลือง สีม่วง ใช้ในปริมาณน้อย

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ สีเขียวน้ำทะเล (Cobalt Green) ที่ระบายเป็นระนาบในส่วนของผืนป่าด้านหลัง นอกจากใช้แสดงความทึบและลึกแล้ว ยังใช้ระบายเพื่อช่วยให้เกิดบรรยากาศของแสงที่กระจายทั่วไปในผืนป่า (Universal light) และมีช่วยทำให้เกิดความกลมกลืนในภาพ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ระบายเป็นระนาบขนาดใหญ่ในส่วนของผืนป่า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนผืนป่าภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น ส่วนต้นไม้และบริเวณว่างอื่น ๆ คือในส่วนของผืนดินระบายแสดงรอยแปรงแบบไม่เกลี่ยให้เรียบ (Broken color) นอกจากนี้ยังระบายด้วยพู่กันหมาดหรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ในส่วนของลำต้นของต้นไม้แนวตั้งและกิ่งไม้เล็ก ๆ แนวนอนให้ดูเด่นชัดขึ้น และใช้สีเขียวน้ำทะเลผสมขาวระบายด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) ไปยังบางส่วนของผืนป่า ภาพเพื่อแสดงความพร่ามัวและลักษณะของแสงที่กระจายทั่วไป

7. **ชื่อภาพ** Merging Silvery Cypresses
**ปี ค.ศ.** 1997
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 36 x 26 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Merging Silvery Cypresses

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอด เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนป่าโปร่ง และบรรยากาศของแสง โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กัน

ของภาพและพื้น และความซ้ำซ้อนกันของต้นไม้ภายในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับลักษณะธรรมชาติตรงหน้า

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุในภาพและบรรยากาศ โดยความหมายของชื่อภาพ คือ การทำให้กลมกลืนกันของต้นสนที่มีสีคล้ายสีเงิน (Merging Silvery Cypresses) ซึ่งมีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นป่าสนโปร่ง เป็นไม้สนประเภทไม่ผลัดใบมีใบฝอย(cypress) และผืนดินที่ผสมกลมกลืนกับท้องฟ้า(แต่ท้องฟ้ามีพื้นที่น้อย) เป็นส่วนประกอบซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป โดยทำให้เกิดความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพด้วยสี โดยมีลักษณะเด่นคือมิติของภาพ และความกลมกลืนของบรรยากาศภายในภาพ โดยให้ความสำคัญของแสงตามแนวทางของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น แสดงบริเวณว่างด้วยระนาบสี พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ในภาพนี้ให้ความสำคัญแสง สี มิติและบรรยากาศ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นผืนป่าทึบ ผืนดิน และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดความตื้นลึกด้วยกำลังส่องสว่างของสีขาวคล้ายสีเงิน ผสมกับการระบายแนวต้นไม้ในป่าโปร่งให้มีขนาดใหญ่-เล็กผสานกลมกลืนกัน นอกจากนี้ยังระบายสีดำและสีน้ำตาลเข้มบริเวณโคนลำต้น ช่วยให้เกิดทัศนียภาพลวง อีกทั้งน้ำหนักสีเหลืองของผืนดินด้านหน้าระบายสีแก่และค่อย ๆ จางเข้าไปกลางภาพ ช่วยทำให้ภาพมีมิติตื้นลึกใกล้ไกลด้วย

## 2. กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ซึ่งมีความเข้มและอ่อนของแต่ละระนาบสีเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีเด่นในภาพคือสีเหลือง และสีขาว(คล้ายสีเงิน) เกิดจากการใช้สีฟ้าอ่อนผสมสีขาว และสีชมพูม่วงผสมสีขาว ระบายให้ผสานกลมกลืนกัน โดยระบายเน้นลำต้นของต้นไม้ก่อน แล้วระบายเป็นบรรยากาศด้วยสีของต้นไม้นั้น เพื่อช่วยให้เกิดแสงกระจายทั่วไปภายในภาพ (Universal light)

ส่วนหนึ่งที่สำคัญคือสีที่ใช้ระบายเป็นลำต้นและบรรยากาศ ช่วยผสมผสานทำให้บรรยากาศผสานกลมกลืนกัน นอกจากนี้สีเหลืองที่ใช้ระบายผืนดินมีกำลังส่องสว่างให้เกิดลักษณะของแสงได้น่าสนใจและสะดุดตามากขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ระบายเป็นระนาบขนาดใหญ่ในส่วนของผืนป่า ส่วนต้นไม้และบริเวณว่างอื่น ๆ คือในส่วนของผืนป่าโปร่งระบายแสดงรอยแปรง(Broken color) แต่ไม่

เด่นชัดนักเพื่อสร้างความแตกต่างระหว่างภาพ(ต้นไม้) กับพื้น(บรรยากาศ) แสดงความผสานกลมกลืนกัน นอกจากนี้ยังระบายด้วยพู่กันหมาดหรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ในส่วนของผืนดินด้านหน้า และใช้สีขาวผสมสีฟ้าอ่อน ๆ ระบายด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) ไปยังบางส่วนของผืนป่า เพื่อแสดงความพร่ามัวและลักษณะของบรรยากาศที่กระจายตัวทั่วไป

8. **ชื่อภาพ** Surrounded by Yellow
**ปี ค.ศ.** 2001
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 32 x 52 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Surrounded by Yellow

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน และการถ่ายทอดบรรยากาศของแสงตามแนวทางลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ผสมผสานกับการระบายสีเป็นระนาบตามลัทธิแอบสแตรคเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ เลือกถ่ายทอดโดยเน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนป่าทึบด้านหลัง และป่าโปร่งด้านหน้า และพื้นดินด้านหน้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ และยังแสดงให้เห็นถึงความสว่างของผืนป่าภายในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับลักษณะธรรมชาติตรงหน้า

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ของวัตถุในภาพและบรรยากาศ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นป่าโปร่ง ผืนดินและท้องฟ้า(มีส่วนน้อย) เป็นส่วนประกอบซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป โดยทำให้เกิดความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพด้วยสี โดยมีลักษณะเด่นคือมิติของภาพ และบรรยากาศ โดยความหมายของชื่อภาพคือ “บริเวณที่ล้อมรอบด้วยสีเหลือง”

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น แสดงบริเวณวางด้วยระนาบสี พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง ภาพนี้เป็นภาพขนาดใหญ่ มีขนาด 0.80 เมตร X 1.80 เมตร เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและบรรยากาศ และแสงตามแนวทางของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นโปร่ง ผืนดิน และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดความตื้นลึกด้วยการระบายสีอ่อนแก่ไล่น้ำหนัก โดยมีระนาบสีเหลืองอยู่ด้านหลังผืนป่าช่วงรอยต่อกับท้องฟ้า สีม่วงอ่อน ๆ รวมทั้งการตัดกันของสีม่วงที่ใช้ระบายเป็นลำต้น กับสีเหลืองที่เป็นบรรยากาศ ช่วยให้ภาพมีความน่าสนใจมากขึ้น ด้านหน้าในระยะใกล้สุดของภาพในส่วนของพื้นดินใช้สีเข้ม ตัดกับเหลืองอ่อน และสีส้มอ่อน ของผืนป่า ช่วยสร้างให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) ทำให้ภาพมีมิติตื้นลึกใกล้ไกล

## 2. กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใสกลมกลืนกันด้วยบรรยากาศ แต่ตัดกันด้วยสีตรงข้าม คือสีม่วงและสีเหลือง สีส้มและสีน้ำเงิน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ ไล่น้ำหนัก ซึ่งมีความเข้มและจางของแต่ละระนาบสีเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีเด่นในภาพคือสีเหลืองที่เป็นผืนป่า มีการใช้สีส้มระบายผืนป่าบางส่วนบนระนาบสีเหลือง ส่วนสีม่วงระบายเป็นลำต้นของต้นไม้และมีสีน้ำเงินโครงสว่างระบายบางส่วนของลำต้นมีสีเขียวระบายบางส่วนของพื้นดิน ทำให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ การตัดกันของสีช่วยทำให้เกิดความพร่ามัว ช่วยสร้างบรรยากาศโดยรวมให้ดูสั่นสะเทือนพร่ามัว นอกจากนี้สีเหลืองยังช่วยทำให้เกิดบรรยากาศของแสงที่กระจายทั่วไปในผืนป่า และสีขาวบนลำต้นช่วยให้เกิดแสงสว่างเฉพาะที่

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ระบายเป็นระนาบขนาดใหญ่ในส่วนของผืนป่า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนผืนป่าภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น ส่วนต้นไม้และบริเวณว่างอื่น ๆ คือในส่วนของผืนดินระบายแสดงรอยแปรงแบบไม่เกลี่ยให้เรียบ (Broken color) นอกจากนี้ยังระบายด้วยพู่กันหมาดหรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ในส่วนของลำต้นของต้นไม้แนวตั้งและกิ่งไม้เล็ก ๆ แนวนอนให้ดูเด่นชัดขึ้น

**กลุ่มที่** 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง จำนวน 6 ภาพ ดังนี้

1. **ชื่อภาพ** Adams Farm, Evening IV
   **ปี ค.ศ.** 1976
   **สื่อวัสดุ** Oil on canvas
   **ขนาด** 44 x 60 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Adams Farm, Evening IV

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** คาห์นสร้างสรรค์ผลงานภาพทิวทัศน์ในกลุ่มนี้โดยผสานทิวทัศน์ธรรมชาติที่มีสิ่งปลูกสร้างเป็นส่วนประกอบในภาพ ซึ่งภาพในกลุ่มนี้เขายังแสดงรูปแบบของภาพในเชิงการให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดสภาพบรรยากาศ บันทึกความเคลื่อนไหวที่เกิดเป็นปรากฏการณ์ขึ้นตามธรรมชาติให้ปรากฏเป็นงานจิตรกรรมผ่านการระบายสี โดยได้รับอิทธิพลทางความคิดแบบพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ ในเรื่องเกี่ยวกับการบันทึกความเปลี่ยนแปลงในช่วงของสภาพเวลานั้น ภาพของเขาคล้ายคลึงกับผลงานในอดีตของ โมเนต์ ที่ให้บทบาทกับแรงสั่นสะเทือนของบรรยากาศ แสงที่มีประกายระยิบระยับ

**เนื้อหา** ในภาพนี้เราได้เห็นการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ที่ในส่วนของธรรมชาตินั้น มีความแตกต่างกับส่วนของสิ่งปลูกสร้างอย่างโรงนาตรงกลางภาพ เนื่องจากการใช้สีของโรงนามีสีม่วง ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ในเรื่องของสีที่เกินจริง น่าสนใจว่า ความคิดในการสร้างงานของคาห์น จึงคล้ายคลึงกับพวกศิลปินที่เขียนภาพทิวทัศน์ในกลุ่ม "จินตนิยม" หรือพวก "Romantic" อย่าง เทอร์เนอร์ (Turner) เป็นต้น ในขณะที่บางครั้งการใช้สีของเขา ก็เป็นการใช้สีสดแบบรุนแรงเพื่อแสดงออกทางความรู้สึกตามแบบของพวกโฟวิสม์ (Fauvist) และ เอ็กเพรสชั่นนิสต์

เนื่องจากเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีส่วนประกอบของสิ่งก่อสร้างอยู่ จึงทำให้ภาพในกลุ่มนี้ ไม่ได้ก้าวเข้าสู่การเป็นภาพนามธรรมเท่าใดนัก เพราะมีโครงสร้างของสิ่งก่อสร้างเป็นตัวเงื่อนไขหนึ่ง แต่ในขณะเดียวกัน มันก็ปรากฏให้เห็นถึงพัฒนาการในการพัฒนารูปทรงให้เป็นการตัดทอนในแบบ เรขาคณิต (Geomatric Form)

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** ในภาพผลงานนี้ มีการสร้างสรรค์รูปทรง ธรรมชาติ สิ่งก่อสร้าง หากแต่การตัดทอนรายละเอียดในส่วนต่างๆ ได้ทำให้รูปทรงกับพื้นภาพนั้นมีความสัมพันธ์กันพอสมควร โดยปล่อยให้บริเวณรอบ ๆ โรงนามีบริเวณว่างมาก ๆ เพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงความกว้างของพื้นที่ที่ต้องการถ่ายทอด

**มิติ** การระบายสีอ่อนแก่ การให้น้ำหนักของสีมีความแตกต่างกัน ได้ทำให้งานเกิดมิติและระยะขึ้น และมีบทบาทมากไปกว่าการใช้ทัศนียภาพเชิงเส้นที่ให้เห็นระยะใกล้ไกลอย่างชัดเจน มิติในเชิงบรรยากาศมีมากกว่า มิติในด้านการแสดงระยะด้วยการสร้างทัศนียภาพลวงด้วยสีอ่อนแก่ เพื่อแสดงความใกล้ไกลของส่วนประกอบในภาพนั้น ยังผสมผสานกับการระบายสีแสดงลักษณะของแสง คือมีส่วนสว่างและมืด ก็ช่วยให้เกิดมิติใกล้ไกลในภาพเช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ผลงานชิ้นนี้คาห์นใช้สีน้ำตาลและสีเขียวเข้มผนวกกับสีเหลืองเป็นหลัก สีฟ้าในส่วนของท้องฟ้าเกิดจากการใช้เทคนิค Color Ground เว้นในส่วนพื้นหลังที่เป็นสีฟ้าให้มีบทบาทเป็นภาพท้องฟ้า ในช่วงหลังจากปี 1970 วูล์ฟ คาห์น เริ่มใช้สีที่แตกต่างจากในอดีต กล่าวคือก่อนหน้าช่วงเวลาดังกล่าว คาห์นมักจะใช้สีเยลโลโอค (yellow orcher) ในลักษณะเดียวกับสี yellow orcher ที่ปรากฏในภาพของ Van Gogh แต่หลังจากนั้น คาห์น เริ่มที่หันมาสนใจใช้สี purple alizarin madder โดยสีดังกล่าวมักจะปรากฏอยู่ในหลาย ๆ ภาพ รวมทั้งภาพนี้ที่คาห์นใช้สี perple alizarin madder เขียนรูปโรงนา (Justin Spring กล่าวไว้ในหนังสือ Wolf Kahn by Justin Spring)

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground ในส่วนของท้องฟ้าที่เป็นพื้นหลัง รวมถึงมีการใช้กลวิธีแบบ Brush Work โดยทิ้งรอยแปรงให้เห็นร่องรอยความเคลื่อนไหวอันเป็นความต้องการในการบันทึกสภาพบรรยากาศในภาพ ซึ่งเป็นกลวิธีที่ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์นิยมใช้กัน

2. **ชื่อภาพ** My Barn on a Summer Night
**ปี ค.ศ.** 1982
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** $36^{1}/_{8}$ x $52^{1}/_{8}$ inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** My Barn on a Summer Night

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** คาห์นสร้างผลงานชิ้นนี้ โดยให้ความสำคัญกับปรากฏการณ์ธรรมชาติที่มีผลต่อรูปทรงสิ่งก่อสร้างอย่างชัดเจน โดยเขาลดทอนสรรพสิ่งตามธรรมชาติลงไปและให้สิ่งก่อสร้างอย่างโรงนามีพื้นที่อยู่เกือบเต็มกรอบภาพ การให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดเรื่องของแสงในบรรยากาศ ได้ทำให้รูปแบบงานชิ้นนี้คล้ายคลึงกับงานของพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ ที่มีความประทับใจในความเปลี่ยนแปลงและคามเคลื่อนไหวของแสง และสีที่ตกกระทบลงบนสรรพสิ่งต่าง ๆ ผสมผสานกับรูปแบบจิตรกรรมสนามสี

**เนื้อหา** ภาพโรงนาในภาพนี้ และหลาย ๆ ภาพที่ปรากฏสิ่งก่อสร้างนั้น ดูเหมือนจะเป็นความประทับใจส่วนตัวของเขา ดังที่ครั้งหนึ่ง บาร์บารา โนเวค (Barbara Novak) เขียนถึงประเด็นนี้ในงานที่ชื่อว่า “Wolf Kahn Pastels ไว้ตอนหนึ่งว่า

" ...คาห์น ชอบเขียนรูปโรงนา (Barn) เหมือนกับเอ็ดเวิร์ด ฮอปเปอร์ชอบเขียนหินศิลาแลง (Brownstone) เขาชื่นชอบโรงนาแบบอเมริกันเพราะเป็นวัตถุธรรมชาติที่มีลักษณะเรขาคณิตเรียบง่าย มันเป็นการตอกย้ำสิ่งที่เชื่อมโยงเขาเข้ากับรูปแบบและเนื้อหาแบบอเมริกันแท้ ๆ การตอกย้ำนี้ส่งเสริมงานของคาห์น เมื่อเขาย่างเข้าสู่ศิลปะอเมริกันและธรรมชาติ จากสายพันธุ์เอ็กเพรสชั่นนิสซึมซึ่งติดตัวเขามาจากเยอรมันบ้านเกิดของเขา งานของคาห์นจึงเต็มไปด้วยสายใยแห่งความคิด และการปฏิบัติหลากหลายที่นิยมกันทั้งในอเมริกาและยุโรป..." (Barbara Novak. 2000 : ไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** ในภาพผลงานนี้ คาห์น ถ่ายทอดให้วัตถุสิ่งก่อสร้าง ทั้งแสดงความเป็นวัตถุ และในระนาบด้านล่างของภาพก็สร้างคุณค่าของบริเวณว่างด้วยการแสดงถึงแสงในบรรยากาศที่ตกกระทบ เขาใช้พื้นที่ของตัวโรงนาถ่ายทอดเป็นบริเวณว่างเพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงขนาดของโรงงานที่มีขนาดใหญ่

**มิติ** เกิดจากระนาบสีที่บังซ้อนกัน มีการระบายสีอ่อนแก่ การให้น้ำหนักของสีมีความแตกต่างกัน และการระบายสีเพื่อให้เห็นแสงที่ตกกระทบลงมาด้านล่างของโรงนา ในที่นี้ทำให้เกิดมิติเชิงบรรยากาศเกิดขึ้น ใช้วิธีสร้างมิติลวงด้วยการระบายสีสว่างด้านหน้า และมีสีเข้มทึบอยู่ด้านหลัง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าใกล้สว่าง ไกลแก่

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ผลงานชิ้นนี้คาห์นใช้สีน้ำเงินเข้มผนวกกับสีม่วงในส่วนของโรงนา และเหลืองผสมกับขาวในส่วนของแสงเป็นหลัก ในผลงานภาพนี้ การใช้สีหรือการสร้างระนาบของสี เขาได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรมนามธรรมของมาร์ค รอธโก เพียงแต่ระนาบสีของคาห์นได้มีบทบาทสร้างเป็นรูปทรงทั้งธรรมชาติและสิ่งก่อสร้างขึ้นตามความสนใจของเขาด้วย

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground ในส่วนของท้องฟ้าที่เป็นพื้นหลัง รวมถึงมีการใช้กลวิธีแบบ Brush Work โดยทิ้งรอยแปรงให้เห็นร่องรอยความเคลื่อนไหวอันเป็นความต้องการในการบันทึกสภาพบรรยากาศในภาพ และใช้สีชมพูอ่อนระบายด้วยกลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) ไปยังบางส่วนของผืนป่า เพื่อแสดงหมอควันบาง ๆ แสดงความพร่ามัวและลักษณะของแสงที่กระจายทั่วไป

3. **ชื่อภาพ** From a Photo of a Barn
**ปี ค.ศ.** Oil on canvas
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 26 x 36 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** From a Photo of a Barn

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในด้านการสร้างหรือการถ่ายทอดรูปทรง คล้ายกับเขาได้รับอิทธิพลมาจากงานของ พอล เซซานต์ (Paul Cezanne) ซึ่งมีความคิดว่า "โครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งมวล และ...ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอก และโครงสร้างตามความเป็นจริงแล้ว จงมองดูรูปทรงเหล่านั้นให้เป็นเหลี่ยมเป็นรูปลูกบาศก์" (กำจร สุนพงษ์ศรี .2528 : 160) ซึ่งในที่สุดความคิดนี้ของเซซานต์ได้พัฒนาและมีผลอย่างมากต่อศิลปินลัทธิคิวบิสก์ คนสำคัญอย่าง ปิคาสโซ่ (Picasso) และ จอร์จ บราคก์ (George Braque) จนเกิดเป็นการสร้างงานในลัทธิบาศก์นิยมขึ้น

คาห์น ได้เคยกล่าวในประเด็นนี้ โดยเชื่อมโยงกับความคิดของเซซานต์ว่า

" ผมพยายามหาว่าผมเห็นแค่ไหน มันอยู่ตรงไหนจากจุดที่ผมมองเห็นกับสิ่งที่ผมเห็น สำหรับ เซซานต์ ก็เช่นเดียวกันคือเห็นเป็นแผ่น เซซานต์ก็คิดแบบนี้ จะหาความลึกได้อย่างไร ต้องหาว่าจากตัวเราไปมันอยู่ตรงไหน

ต้องไปกับความคิด...ผมจะพูดถึงบ่อยๆ เกี่ยวกับบริบทที่มันใหญ่ที่สุด เอามันมาให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ เลือกส่วนที่สัมพันธ์กับเราและเราอยากแสดงออกไป ไม่ใช่ส่วนละเอียด ...ภาพที่เราเขียนจะทำอย่างไรให้มันเป็นตัวแทนของโลกภายนอกที่เห็น เรากำลังตอบสนองโลกที่เห็นอย่างไร..." (Wolf Kahn.2004 : ถอดความจากสื่อเคลื่อนไหว)

ด้วยเหตุนี้ ในผลงานภาพนี้ จึงเห็นถึงอิทธิพลทางความคิดในการวิเคราะห์โครงสร้างของรูปทรง ที่เน้นให้เห็นถึงสาระของโครงสร้างมากกว่ารายละเอียด และสกัดเป็นรูปทรงที่พัฒนาให้เห็นอิทธิพลในกระบวนแบบของงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์แบบเซซานต์ และพวกศิลปินบาศก์นิยม

**เนื้อหา** ภาพโรงนาในภาพนี้ เป็นภาพที่คาห์น เขียนจากภาพถ่ายโรงนาแบบเมริกันที่เขาเห็นว่ามันมีลักษณะง่าย ๆ แบบเรขาคณิต ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในการวิเคราะห์โครงสร้างของรูปทรงภายนอกของเขาที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับที่อ้างอิงถึงเซซานต์ไว้

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** ในภาพผลงานนี้ คาห์น ถ่ายทอดให้วัตถุสิ่งก่อสร้าง ทั้งแสดงความเป็นวัตถุ และในระนาบด้านล่างของภาพก็สร้างคุณค่าของบริเวณว่างด้วยการแสดงถึงพื้นดินที่ปรากฏแสงในบรรยากาศที่ตกกระทบลงมาส่วนประกอบทุกส่วนของภาพ ไม่ว่าจะเป็นโรงงาน พื้นดิน ท้องฟ้า ใช้ระนาบสีแสดงบริเวณว่างของแต่ละรูปทรงประกอบกันเป็นภาพ โดยแต่ละระนาบสีมีพื้นที่กว้าง ๆ และใช้สีแตกต่างกันในแต่ละระนาบ แต่ใช้รอยแปรงผสมผสานเป็นบรรยากาศให้กลมกลืนกัน

**มิติ** เกิดจากระนาบสีที่บังซ้อนกัน มีการระบายสีอ่อนแก่ การให้น้ำหนักของสีมีความแตกต่างกัน มีการแบ่งระนาบสีแต่ละระนาบชัดเจน ทำให้เกิดมิติเชิงเส้น ดังนั้นมิติลวงจึงผสมผสานกันจากการบังซ้อนกันของแต่ละสีระนาบสี กับความอ่อนแก่ของน้ำหนักสีแต่ละสี

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** การใช้สีในภาพนี้ มีการใช้สีสด สีดิบจากหลอด โดยเฉพาะในบริเวณของสีแดง(ส่วนของหลังคา) กับสีเหลือง(พื้นดิน) ซึ่งการใช้สีในลักษณะนี้ คล้ายคลึงกับงานของพวกโฟวิสต์ อย่างงานทิวทัศน์ของ "อังเดร เดอแรง"(Andre Derain) และยังประกอบด้วยการใช้สีตรงข้ามคือสีเหลืองและสีม่วงเพื่อให้เกิดการตัดกัน สร้างความพร่ามัวในลักษณะการผสมสีในดวงตาด้วยตามแนวทางของศิลปินนีโออิมเพรสชั่นนิสม์

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground ในส่วนของท้องฟ้าที่เป็นพื้นหลัง รวมถึงมีการใช้กลวิธีระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน (Broken Color) โดยแสดงรอยพู่กันให้เห็นร่องรอยความเคลื่อนไหวอันเป็นความต้องการในการบันทึกสภาพบรรยากาศในภาพ

4. **ชื่อภาพ** Green Barn in Warrenton, Virginia
**ปี ค.ศ.** 2000
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 20 x 22 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** Green Barn in Warrenton, Virginia

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** การสร้างหรือการถ่ายทอดรูปทรง ยังคงแสดงให้เห็นและตอกย้ำถึงการได้รับอิทธิพลและพยายามจะถ่ายทอดสาระของรูปทรงตามการวิเคราะห์ของพวกบาศก์นิยม หากแต่นอกเหนือไปกว่านั้น คาห์นได้ผสมผสานการใช้สีในแบบโฟวิสต์ และเอ็กเพรสชั่นิสต์ รวมถึงการระบายสีแบบสร้างระนาบของสีตามแบบพวกจิตรกรรมสนามสีอีกด้วย ด้วยเหตุนี้ ในผลงานภาพนี้ จึงเห็นถึงอิทธิพลทางความคิดและการสร้างสรรค์ที่

ผสมผสานนำความคิดและจุดเด่นจากหลายส่วน หลายกลุ่มความคิดเข้ามาปรับประยุกต์และใช้สร้างสรรค์วัตถุสิ่งก่อสร้างในภูมิทัศน์ที่เขาต้องการ

**เนื้อหา** ภาพโรงนาภาพนี้เป็นภาพที่คาห์นเขียนจากภาพโรงงนาในเมือง วอร์เรนตัน รัฐเวอร์จิเนีย โดยอาจไม่แสดงออกถึงช่วงเวลาที่ชัดเจนว่าเป็นเวลาใด หากแต่เน้นเรื่องของการให้สีสด ดิบ เพื่อแสดงออกทางความรู้สึก ความประทับใจที่อาจกระตุ้นเร้าด้วยความเกินจริงของการใช้สี ภาพนี้ใช้เป็นภาพปกหนังสือ วูล์ฟ คาห์น อเมริกา แอนด์ อารทิซท์ แทรเวิลส์ (Wolf Kahn's America : and artist's travels)

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** ในภาพผลงานนี้ คาห์น ถ่ายทอดให้วัตถุสิ่งก่อสร้างเป็นทั้งการแสดงความเป็นวัตถุ และแสดงบริเวณว่าง โดยแสดงบริเวณว่างด้วยการถ่ายทอดด้วยระนาบสีเป็นบริเวณว่างเพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงขนาดของโรงงานที่มีขนาดใหญ่ และแทนค่าด้วยสีที่เกินจริง

**มิติ** ในภาพนี้ มิติของภาพมาจากการผสมผสานของมิติที่เกิดจากการระบายสีอ่อนแก่ และทัศนียภาพเชิงเส้นที่ปรากฏอยู่ ผสมผสานกับการใช้วิธีบังซ้อนของระนาบสี การสร้างขนาดที่แตกต่างกันระหว่างสิ่งก่อสร้างและสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ ก็แสดงให้เห็นถึงมิติของภาพได้อีกในทางหนึ่ง และยังใช้วิธีสร้างมิติลวงด้วยการระบายสีสว่างด้านหน้า และมีสีเข้มทึบอยู่ด้านหลัง

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** การใช้สีในภาพนี้ มีการใช้สีสด สีดิบจากหลอด โดยเฉพาะในบริเวณของสีเขียวสดที่เป็นสีเด่นในภาพ ระบายให้เกิดเป็นระนาบที่ถูกแต่งเติมจนกลายเป็นสิ่งก่อสร้าง นอกจากนี้ยังประกอบด้วยสีน้ำตาล สีม่วง สีเขียว เพื่อสร้างรูปทรงหลังคา พื้นดิน และต้นไม้

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground ในส่วนของท้องฟ้าที่เป็นพื้นหลัง รวมถึงมีการใช้กลวิธีระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน (Broken Color) โดยแสดงรอยพู่กันให้เห็นร่องรอยความเคลื่อนไหวอันเป็นความต้องการในการบันทึกสภาพมิติ และบรรยากาศในภาพ

5. **ชื่อภาพ** The Backs of Barns in Southampton
**ปี ค.ศ.** 2000
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 20 x 28 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** The Backs of Barns in Southampton

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ด้านการสร้างหรือการถ่ายทอดรูปทรงยังคงแสดงให้เห็นและตอกย้ำถึงการได้รับอิทธิพลและพยายามจะถ่ายทอดสาระของรูปทรงตามการวิเคราะห์ของพวกบาศก์นิยม รวมถึงการระบายสีเป็นระนาบของสีตามแบบพวกจิตรกรรมสนามสี ผสมผสานกับอิทธิพลทางความคิดและการสร้างสรรค์ที่ผสมผสานนำความคิดและจุดเด่นจากหลายส่วน หลายกลุ่มความคิดเข้ามาปรับประยุกต์ เช่น จากศิลปินโฟวิสต์ และเอ็กเพรสชั่นิสต์ เพื่อใช้สร้างสรรค์วัตถุสิ่งก่อสร้างในภูมิทัศน์ที่เขาต้องการ

**เนื้อหา** แม้สิ่งก่อสร้างที่คาห์นชื่นชอบที่จะถ่ายทอดจะเป็นโรงนาตามที่เขาประทับใจในรูปทรงของมัน แต่การเดินทางและความเป็นนักเดินทางของเขา ที่มีความชื่นชอบการผจญภัยเป็นส่วนที่ทำให้คาห์นมีโอกาสเดินทางไปทั่วยุโรป เพื่อถ่ายทอดและบันทึกภูมิทัศน์ที่เขาประทับใจเป็นงานจิตรกรรม เช่นในภาพนี้ เป็นภาพเบื้องหลังโรงนาแห่งหนึ่งในเมืองเซาธ์แธมตัน ประเทศอังกฤษ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** ในภาพผลงานนี้ คาห์น ยังคงให้ความสำคัญกับการผสานรูปทรงของสิ่งก่อสร้าง ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ และความเคลื่อนไหวทางบรรยากาศตามช่วงเวลาที่เกิดขึ้น โดยแสดงบริเวณว่างด้วยการถ่ายทอดด้วยระนาบสีเป็นบริเวณว่างเพื่อให้เกิดความรู้สึกของแต่ละส่วนเช่นท้องฟ้า โรงงาน พื้นดิน แยกส่วนกันด้วยระนาบสี แต่ผสานกลมกลืนกันด้วยรอยแปรง

**มิติ** ในภาพนี้ มิติของภาพมาจากการผสมผสานของมิติที่เกิดจากการระบายสีอ่อนแก่ การบังซ้อนกันของระนาบสี และทัศนียภาพเชิงเส้นที่ปรากฏอยู่ การสร้างขนาดที่แตกต่างกันระหว่างสิ่งก่อสร้างและสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ เช่น ขนาดใหญ่-เล็กของโรงนาที่ตั้งอยู่ใกล้กัน ก็แสดงให้เห็นถึงมิติของภาพได้อีกในทางหนึ่ง

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** การใช้สีในภาพนี้ มีการใช้สีสด สีดิบจากหลอด โดยเฉพาะในบริเวณของสีเหลืองที่ระบายให้เกิดเป็นระนาบของพื้นดิน และแต่งเติมเป็นสิ่งก่อสร้างด้วยสีส้ม สีส้มแดง สีม่วง สีขาว ยังแสดงถึงการตัดกันของคู่สีตรงข้ามต่าง ๆ เช่น สีส้มของหลังคาโรงนากับน้ำเงินโครงสว่างของท้องฟ้า สีเหลืองของพื้นดินกับสีม่วงของตัวโรงงานที่อยู่ด้านซ้ายมือ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบ Colored Ground ในส่วนของท้องฟ้าที่เป็นพื้นหลัง รวมถึงมีการใช้กลวิธีระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน (Broken Color) โดยแสดงรอยพู่กันให้เห็นร่องรอยความเคลื่อนไหว เป็นความต้องการในการบันทึกบรรยากาศในภาพแลผสานให้กลมกลืนระหว่างรูปและพื้น

6. **ชื่อภาพ** In Back of the Vermont Studio Center
**ปี ค.ศ.** 2001
**สื่อวัสดุ** Oil on canvas
**ขนาด** 52 x 66 inches

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ** In Back of the Vermont Studio Center

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ผลงานชิ้นนี้เห็นได้ชัดว่า หากพิจารณาจากส่วนประกอบต่าง ๆ ทุกส่วนแล้ว ดูเหมือนเขาได้รับอิทธิพลทางการสร้างสรรค์ทั้งด้านรูปทรงและการระบายสีมาจากพวกโฟวิสต์และเอ็กเพรสชั่นนิสต์อยู่อย่างชัดเจน โดยเฉพาะรูปแบบของการใช้สีที่สอดคล้องกับงานจิตรกรรมของ มาทีส (Henry Matisse) ภาพทิวทัศน์ของ เดอแรง (Derain) ที่เน้นการใช้สีอย่างรุนแรงเพื่อแสดงถึงความรู้สึกอย่างอิสระตามความต้องการของตน

**เนื้อหา** ภาพนี้ไม่ใช่ภาพโรงนาแบบที่ผ่านมา หากแต่ภาพด้านหลังของสตูดิโอในเมืองเวอร์มอนต์ที่แทรกแฝงอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ ซึ่งในปี 1989 คาห์น ได้รับเชิญให้เป็นผู้จัดการดูแล Vermont Studio Center แห่งนี้

ในปี 1999 เดือนมิถุนายน เขาได้กลับไปเยี่ยมเยือนศิลปินที่อาศัยอยู่ที่สตูดิโอแห่งนี้ ซึ่งเขาไปเป็นประจำทุกปีตลอดระยะเวลา 15 ปีที่ผ่านมา แสดงให้เห็นถึงความผูกพันระหว่างเขากับสตูดิโอดังกล่าว เขาจึงได้ถ่ายทอดมาเป็นภาพนี้

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** ในภาพผลงานนี้ คาห์น ยังคงให้ความสำคัญกับการผสานรูปทรงของสิ่งก่อสร้าง ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ และความเคลื่อนไหวของสรรพสิ่งตามธรรมชาติ ที่ส่งผ่านมาทางการแสดงออกจากการระบายสี ภาพนี้แสดงบริเวณว่างของแต่ละระนาบสีไม่มากนัก โดยแสดงบริเวณว่างหลัก ๆ เป็นท้องฟ้า และต้นไม้โดยรอบสิ่งก่อสร้าง

**มิติ** ในภาพนี้มิติเกิดจากการบังซ้อนกันของระนาบสีหลาย ๆ สี ซึ่งแต่ละระนาบสีจะมีขนาดไม่ใหญ่นักเหมือนภาพที่ผ่านมา นอกจากนี้มิติของภาพมาจากการผสมผสานของมิติที่เกิดจากการระบายสีอ่อนแก่ และทัศนียภาพเชิงเส้นที่ปรากฏอยู่ การสร้างขนาดที่แตกต่างกันระหว่างสิ่งก่อสร้างและสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ ก็แสดงให้เห็นถึงมิติของภาพได้อีกในทางหนึ่ง

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** การใช้สีในภาพนี้ มีการใช้สีสด สีดิบจากหลอด ตามแบบงานจิตรกรรมของพวกโฟวิสต์ มีสีส้มเป็นสีเด่นในภาพ ใช้แสดงรูปทรงของต้นไม้และตัวอาคาร ซึ่งช่วยให้เกิดความกลมกลืนกันระหว่างธรรมชาติและสิ่งก่อสร้าง มีสีน้ำเงินซึ่งเป็นสีตรงข้ามระบายแบบแต้มกระจายทั่วไปเพื่อสร้างความน่าสนใจ ท้องฟ้าระบายด้วยสีม่วงอ่อน ตัดกับสีเหลืองของต้นไม้(บางส่วน)และพื้นดิน(บางส่วน) ใช้สีขาวระบายบางส่วนของสิ่งก่อสร้าง ช่วยให้เกิดแสดงสว่างเฉพาะที่ของวัตถุ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) ในส่วนของท้องฟ้าที่เป็นพื้นหลัง รวมถึงมีการใช้กลวิธีแบบ Brush Work โดยทิ้งรอยแปรงให้เห็นร่องรอยความเคลื่อนไหวอันเป็นความต้องการในการบันทึกสภาพบรรยากาศในภาพ ผสมผสานกับส่วนที่เป็นจุดเด่นของการระบายสีของเขา ที่นิยมใช้การระบายสีแสดงรอยพู่กัน (Broken Color) สร้างรอยแปรงด้วยวิธีการระบายเป็นเส้นอย่างไร้ระเบียบในส่วนของกิ่งก้านต้นไม้ พื้นดิน สตูดิโอ ที่คาห์นระบายลักษณะนี้มาเป็นจำนวนหลายชิ้น

**สรุปผลการวิเคราะห์**

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น จำนวน 27 ภาพ ได้ผลการศึกษาวิเคราะห์โดยสรุปดังนี้

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ**

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ทั้ง 27 ภาพ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ มากไปกว่าการมุ่งเน้นการแสดงออกถึงรายละเอียด

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้ทำให้ผู้วิจัยพบว่าในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ วูล์ฟ คาห์น ได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานจากความคิดหรือลัทธิทางศิลปะ หลากหลาย ประกอบด้วย

- อิทธิพลจากลัทธิศิลปะประทับใจ หรืออิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ด้วยเหตุที่ ในงานของคาห์น ปรากฏว่า เขาให้ความสำคัญและคุณค่ากับการพยายามบันทึกสภาพบรรยากาศหรือปรากฏการณ์ที่ปรากฏขึ้นในบรรยากาศ รวมถึง การให้ความสำคัญกับเรื่องของ แสง สี ที่ปรากฏในธรรมชาติเบื้องหน้า ดังที่คาห์นกล่าวว่า “ผมคิดว่างานจิตรกรรมเป็นเสมือนการบันทึกช่วงเวลาหนึ่งต่อกับอีกช่วงเวลาหนึ่ง อาศัยความรู้สึกขณะนั้น ๆ เพื่อบันทึกช่วงเวลานั้น ๆ เป็นการค้นพบตลอดเวลา ค้นพบในแต่ละช่วงเวลา...” (วูล์ฟ คาห์น 1996 : วีซีดี) ยิ่งเมื่อศึกษาจากรูปแบบของการระบายสี จะพบว่า การทิ้งรอยแปรงและการใช้รอยแปรงที่ฉับไวในการระบายสีก็เป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่ในงานของพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ด้วย ถึงกระนั้น ก็ยังปรากฏให้เห็นการใช้สีที่เกินจริงกับสรรพสิ่งในหลายๆครั้ง ซึ่งเป็นการใช้สีที่ระบายตามความต้องการหรือความรู้สึกที่แสดงออก (Expression) ของศิลปิน เสมือนกับว่าก็ได้รับอิทธิพลมาจากจิตรกรพวกกลุ่ม จินตนิยม (Romantic) ดังเช่นที่ปรากฏในงานและการใช้สีของจิตรกรยุคโรแมนติค ชาวอังกฤษอย่าง เทอร์เนอร์ (Turner)
- อิทธิพลในเชิงรูปแบบอีกประการหนึ่งที่พบ คือ ในการใช้สีสด หรือสีดิบจากหลอด โดยไม่ผ่านการผสมสี เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกตามที่ศิลปินต้องการ ซึ่งกรณีนี้สอดคล้องกับแนวความคิดในการสร้างรูปแบบของศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ซึ่งศิลปินอย่าง มาทีส (Henri Matisse), เดอแรง (Andre Derain) ก็ส่งอิทธิพลทางการสร้างสรรค์ไปสู่ศิลปินเอ็กเพรสชั่นนิสต์ในเยอรมันอย่าง ฮันส์ ฮอฟแมน (Hans Hoffman) ที่เป็นครูคนหนึ่งของคาห์น ซึ่งคาห์นได้รับอิทธิพลจากการใช้สีระบายเพื่อให้เกิดการบังซ้อน และผลักดึง
- การสร้างรูปทรง โดยเฉพาะในส่วนของผลงานกลุ่มที่ 3 ซึ่งเป็นกลุ่มของสิ่งก่อสร้าง อิทธิพลในการสร้างรูปทรงของคาห์นนั้น มีแนวคิดที่ได้รับกระบวนแบบและแนวความคิดในการมองหรือวิเคราะห์โครงสร้างของวัตถุจาก ศิลปินในลัทธิโพส อิมเพรสชั่นนิสต์ (Post – Impressionist) อย่าง พอล

เซซานน์ ที่ในที่สุดส่งผลทางการคิดและสร้างสรรค์ไปลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) ซึ่งภาพในกลุ่มนี้ของคาห์น ได้แสดงให้เห็นว่าเขาสร้างรูปทรงของสิ่งก่อสร้าง โดยตัดทอนและสกัดให้ปรากฏออกมาเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต หรือ ลูกบาศก์ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ รวมถึงในช่วงชีวิตของคาห์น การที่เขาได้ศึกษากับจิตรกรอย่าง สจวต เดวิส (Stuart David) ซึ่งเป็นศิลปินที่ได้รับอิทธิพลจากงานของ ปิแอร์ มอนเดรียน (Piet Mondrian) ศิลปินในกลุ่ม เดอ สไตล์ (De Stijl) ซึ่งอาจทำให้เขาได้รับอิทธิพลในแนวคิดด้านการมองรูปทรงและตัดทอนออกมาในแบบนามธรรม อันนำมาสู่การผสมผสานในงานจิตรกรรมของเขา

- วูล์ฟ คาห์น ได้รับอิทธิพลในการระบายสีในแบบระนาบ หรือแบบสนามสี สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ของจิตรกรในลัทธิแอบสแตรกท เอ็กเพรสชั่นนิสต์ (Abstract Expressionism) ที่มีบทบาทอยู่ในอเมริกา และมีศิลปินที่ส่งอิทธิพลให้กับคาห์นอย่างมาก คือ มาร์ค รอธโก (Mark Rothko) คาห์น ใช้รูปแบบระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปเป็นเพลน เป็นระนาบสี (Surface patterning) โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ ให้ดูเรียบง่ายและน่าสนใจมากขึ้น การระบายการรู้จักตัดทอน แสดงความจริงใหม่โดยรับรู้ได้จากความรู้สึกมากกว่าความจริงตามที่เห็น ดังที่คาห์น กล่าวว่า “ผลงานของผมเป็นรูปแบบง่าย ๆ ชัดเจน และเป็นตัวแทนของโลกภาพนอกที่ผมเห็นในช่วงเวลานั้น เป็นความจริงทางอารมณ์ของผม ผมเชื่อว่ารายละเอียดเก็บตามที่เราเห็นอย่างไรก็เก็บไม่หมด การเอาความรู้สึกเข้าไปใส่จะสามารถเก็บไว้ได้มากกว่า”

**เนื้อหา** เนื้อหาเรื่องราวทั้งหมดเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม คาห์นให้ความสนใจกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อมที่สงบนิ่ง อาจเป็นเพราะเขามีชีวิตและเติบโตในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ประสบกับความพลัดพรากและการเป็นผู้ลี้ภัย จึงต้องการถ่ายทอดความรู้สึกที่ต้องการคือความสงบ ดังที่คาห์นกล่าวว่า “การที่ผมเป็นผู้ลี้ภัย มีข้อดีของการเป็นผู้ลี้ภัยคือได้ประสบกับอะไร ๆ ที่มันไม่เหมือนกับคนที่อยู่มาแบบไม่มีปัญหาอะไร การผ่านปัญหา การหยุด การตัดตอน ผมได้ประสบการณ์ตรงนั้น ... ทำให้ผมมองธรรมชาติในอีกด้านหนึ่ง”(วูล์ฟ คาห์น 1996 : วีซีดี) โดยเนื้อหาเรื่องราวทั้งหมดจะไม่เห็นทิวทัศน์เกี่ยวกับเมืองหรือความสับสนวุ่นวาย การบอกเล่าเนื้อหานั้นเขาไม่สนใจว่าสภาพแวดล้อมจริงจะเป็นอย่างไร เขามุ่งเข้าหาธรรมชาติ ไปเก็บอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับธรรมชาติ ถ่ายทอดลักษณะเด่น ๆ ของธรรมชาติที่เห็นเป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของตนเอง ส่วนหนึ่งคาห์นยังชอบเขียนรูปโรงนาแบบอเมริกัน เนื่องจากมันสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่ายได้ ซึ่ง บาร์บารา โนเวค (Barbara Novak) เขียนถึงประเด็นนี้ในหนังสือ “Wolf Kahn Pastels ไว้ตอนหนึ่งว่า “...คาห์น ชอบเขียนรูปโรงนา (Barn) เหมือนกับเอ็ดเวิร์ด ฮอปเปอร์ชอบเขียนหินศิลาแลง (Brownstone) เขาชื่นชอบโรงนาแบบอเมริกันเพราะเป็นวัตถุธรรมชาติที่มีลักษณะเรขาคณิตเรียบง่าย มันเป็นการตอกย้ำสิ่งที่เชื่อมโยงเขาเข้ากับรูปแบบและเนื้อหาแบบอเมริกันแท้ ๆ การตอกย้ำนี้ส่งเสริมงานของคาห์น เมื่อเขาย่างเข้าสู่ศิลปะอเมริกันและธรรมชาติจากสายพันธุ์เอ็กเพรสชั่นนิสซึมซึ่งติดตัวเขามาจากเยอรมันบ้านเกิดของเขา งานของคาห์นจึงเต็มไปด้วยสายใยแห่ง

ความคิด และการปฏิบัติหลากหลายที่นิยมกันทั้งในอเมริกาและยุโรป..." (Barbara Novak. 2000 : ไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน หรือมีความสัมพันธ์กันระหว่างภาพกับพื้น ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับโครงสร้างหรือรายละเอียดของวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ และมักจะเขียนภาพขนาดใหญ่ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากจิตรกรรมสนามสีที่เกี่ยวกับระนาบรองรับ

การแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เขาพยายามอ่านและวิเคราะห์สรรพสิ่งต่าง ๆ เป็นรูปทรงหรือรูปเรขาคณิตง่าย ๆ แล้วใส่ลงบนระนาบรองรับ โดยการแปลงค่าสีตามความรู้สึก

ในแต่ละภาพจะแสดงบริเวณว่าง ไม่ว่าจะรูปที่เป็นเรื่องราว หรือพื้นที่เป็นบรรยากาศ เขาพยายามให้บริเวณว่างสื่อความรู้สึกที่เขาต้องการถ่ายทอดให้ผู้ดูได้สัมผัสถึงให้มากที่สุดเท่าที่จะสัมผัสได้กับสิ่งที่ถ่ายทอดนั้น (in the large possible sense)

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) นอกจากวิธีบังซ้อนและใช้ความเข้มอ่อนเข้มอ่อนแล้ว เขายังใช้การระบายสีในแนวเฉียงเพื่อสร้างมิติภายในภาพ และใช้บรรยากาศ (Atmospheric Perspective) ความฟุ้ง มัว ความชัดเจนไม่เท่ากัน ทำให้เกิดทัศนียภาพลวงได้เช่นกัน

2 **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี**

ผลงานของคาห์นเป็นการแสดงออกด้วยสี กล่าวคือการใช้สีเพื่อให้เห็นว่าสีมีความสัมพันธ์ระหว่างสีด้วยกันเกี่ยวโยงกันและก้าวก่ายทับซ้อนกัน (Abstract relationship) และใช้สีสันที่สดใสเพื่อสื่ออารมณ์ของคาห์นเอง (Emotion expression) สีที่ใช้จะเป็นการใช้สีตามความรู้สึก ไม่ใช้การใช้สีเหมือนจริงตามที่เห็น

ลักษณะการใช้สีในช่วงแรกของการเขียนภาพทิวทัศน์ ยังคงใช้สีไม่สดใสนัก หลังปี 1970 เริ่มมีสีสันที่สดใสขึ้นจนถึงปัจจุบัน ภาพแต่ละภาพแสดงสีสันสดใสเป็นเอกลักษณ์ของเขาเอง เช่น สีชมพู สีโคลบอล กรีน โคบอลบลู สีน้ำเงิน สีส้มแดง สีม่วงแดง สีม่วงเพอร์เพิล สีเหลือง และสีคู่ตรงข้ามอื่น ๆ

อย่างที่กล่าวไปเมื่อข้างต้นในส่วนหัวข้อผลการศึกษาด้านรูปแบบว่าการใช้สีในผลงานของคาห์นนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากหลายแนวความคิด ลัทธิ ด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นความพยายามในการบันทึกแสง สี และสภาพบรรยากาศผนวกกับความเคลื่อนไหวต่างๆที่ปรากฏในธรรมชาติเบื้องหน้า ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ ในอีกแง่มุมมมหนึ่ง ผลงานภาพทิวทัศน์บางส่วนก็ได้รับอิทธิพลในด้านการใช้สีที่แสดงออกตามความรู้สึกของศิลปิน การใช้สีสด สีดิบจากหลอดโดยไม่ผ่านการผสม เป็นอิทธิพลที่ได้จากพวกโฟวิสม์ และ เอ็กเพรสชั่นนิสม์ ส่วนในงานกลุ่มที่ 3 หรือกลุ่มที่เป็นภาพทิวทัศน์ที่มีสิ่งก่อสร้างเป็นส่วนประกอบ การสร้างรูปทรงสิ่งก่อสร้างโดย

ได้รับอิทธิพลจากเซซานน์ และศิลปินคิวบิสก์ สำหรับการถ่ายทอดรูปทรงที่เป็นภาพและพื้น ในกลุ่มนี้มีการแทนค่ารูปทรงด้วยระนาบสีที่ชัดเจนกว่าภาพทิวทัศน์ในกลุ่มที่ 1 และ 2 ซึ่งมีการใช้ทัศนียภาพเชิงเส้นเข้ามาประกอบด้วย

2.2 **กลวิธีระบายสี**

คาห์นใช้กลวิธีหลายกลวิธีด้วยกัน แต่ที่ปรากฏให้เห็นบ่อยครั้งและมีความสัมพันธ์กับแนวคิดในเรื่องการสร้างรูปทรงหรือการแสดงออกถึงสภาพบรรยากาศนั้นเขามักใช้กลวิธีดังนี้

- ระบายเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น เมื่อสีแห้งแล้วระบายเพิ่มเติมด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ เพื่อเน้นในส่วนที่ต้องการให้ดูเด่นชัดขึ้น โดยบางส่วนเป็นการใช้รอยแปรงช่วยเสริมการถ่ายทอดรูปแบบของแสงที่กระจายทั่วไป (Universal light)
- กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กัน (Broken Color) สร้างรอยแปรงด้วยวิธีการระบายเป็นเส้นอย่างไร้ระเบียบ และใช้รอยพู่กันแสดงการผสมผสานกันของภาพและพื้น
- กลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) คือใช้อ่อน ระบายบนผิวหน้าของภาพหลังจากสีเดิมแห้งแล้ว ระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกควันพร่ามัว ซึ่งกลวิธีระบายสีไม่ว่าจะเป็นการเกลี่ยหรือระบายด้วยแปรงพู่กันสีหมาด ๆ หรือแห้ง หรือกลวิธีอื่น ๆ ก็เพื่อให้รู้ว่าสีสามารถสร้างสรรค์ลักษณะพื้นผิวได้ (Material concern)
- กลวิธีระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) คือใช้สีระบายในส่วนของพื้นหลัง โดยเมื่อระบายสีพื้นหลังแล้ว ต่อมาจึงระบายสีอื่นทับซ้อนลงไป ซึ่งอาจเว้นบางส่วนไว้ให้เห็นสีที่ระบายเป็นพื้นหลังเพื่อให้มีบทบาทเป็นรูปทรงของภาพด้วย

# บทที่ 4
# การพัฒนาสร้างสรรค์

การดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น เพื่อนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาใช้เป็นแรงผลักดันในสร้างสรรค์ให้เป็นผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในรูปแบบของผู้วิจัย ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยมีรายละเอียดดังนี้

**ผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน**

ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการวิเคราะห์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานตามรูปแบบของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 15 ภาพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. มหาชัย หมายเลข 1, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 15(3/4) นิ้ว
2. มหาชัย หมายเลข 2, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
3. มหาชัย หมายเลข 3, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 27(5/8) x 23(5/8) นิ้ว
4. มหาชัย หมายเลข 4, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 31(1/2) x 23(5/8) นิ้ว
5. มหาชัย หมายเลข 5, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 19(3/4) x 23(5/8) นิ้ว
6. มหาชัย หมายเลข 6, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 27(5/8) x 23(5/8) นิ้ว
7. มหาชัย หมายเลข 7, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 31(1/2) x 35(1/2) นิ้ว
8. มหาชัย หมายเลข 8, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 35(1/2) x 27(5/8) นิ้ว
9. มหาชัย หมายเลข 9, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 31(1/2) x 23(5/8) นิ้ว
10. มหาชัย หมายเลข 10, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 31(1/2) นิ้ว
11. มหาชัย หมายเลข 11, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
12. มหาชัย หมายเลข 12, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
13. มหาชัย หมายเลข 13, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 19(3/4) x 19(3/4) นิ้ว
14. มหาชัย หมายเลข 14, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
15. มหาชัย หมายเลข 15, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 19(3/4) x 19(3/4) นิ้ว

1. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 1
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 23(5/8) x 15(3/4) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 1

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นการระบายสีเป็นเพลน หรือเป็นระนาบ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดเพียงบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนน้ำ เรือหาปลา และบ้านชาวประมง โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วยสีที่ผสมผสานกลมกลืนกัน เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของทิวทัศน์ที่จะถ่ายทอด

**เนื้อหา** ผลงานชิ้นนี้ เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงลักษณะเด่นของสิ่งที่เห็น ซึ่งมีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นผืนน้ำ เรือหาปลา และบ้านชาวประมง ซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป เหลือเพียงความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยมีลักษณะเด่นคือการผสมผสานกันของสี และบริเวณว่าง

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพพยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติมากกว่า

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการทับซ้อนกัน โดยใช้ความแตกต่างของกำลังส่องสว่างของแต่ละสี ระบายทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) คือในส่วนของผืนน้ำ เรือหาปลา และบ้านชาวประมง อยู่ในระยะใกล้มีมีสีแก่กว่า และมีรายละเอียดมากกว่าท้องฟ้าที่อยู่ไกลออกไป ซึ่งมีสีอ่อนกว่า และตัดขอบด้านบนด้วยเข้ม นอกจากนี้ยังแบ่งพื้นที่ในลักษณะการทับซ้อนต่อเนื่องกันของแต่ละสีในแนวเฉียง เพื่อให้เกิดความลึกภายในภาพด้วย

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ใช้สีที่มีกำลังส่องสว่างที่แตกต่างกันระบายให้มีน้ำหนักอ่อนแก่ไล่น้ำหนัก ซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือโทนสีน้ำเงิน สีเขียว และสีเหลือง ระบายเพื่อให้เกิดความกลมกลืนกัน โดยใช้สีตรงข้ามของทั้งสามสีคือสีส้ม สีแดง และสีม่วง ระบายในส่วนที่ต้องการเน้น เพื่อให้เกิดความรู้สึกตัดกันของคู่สีตรงข้าม ทำให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากนั้นระบายส่วนที่ต้องการเน้นด้วยกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กัน (Brushwork) เพื่อสร้างพื้นผิวให้ดูน่าสนใจมากขึ้น

2. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข 2**
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 23(5/8) x 19(3/4) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข 2**

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์หมู่บ้านชาวประมง ด้วยการตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นการระบายสีเป็นเพลน หรือเป็นระนาบ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของวัตถุภายในภาพที่ต้องการถ่ายทอดเพียงบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนน้ำ เรือหาปลา และบ้านชาวประมง โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วยสีที่ผสมผสานกลมกลืนกัน เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของสิ่งที่ต้องการถ่ายทอด

**เนื้อหา** ผลงานชิ้นนี้ เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงลักษณะเด่นของสิ่งที่เห็น เป็นมุมมองที่ขยายมาจากภาพ มหาชัย หมายเลข 1 ซึ่งมีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นผืนน้ำ เรือหาปลา และบ้านชาวประมง โดยให้ผืนน้ำเป็นส่วนประกอบเพียงเล็กน้อย แตกต่างจากภาพ มหาชัย หมายเลข 1 ที่ผืนน้ำมีบริเวณกว้างกว่า โดยทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป เหลือเพียงความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพ มีลักษณะเด่นคือการผสมผสานกันของสี และบริเวณว่าง

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพระบายสีเป็นระนาบ และใช้ความอ่อนแก่ตัดกันของระนาบสี เพื่อให้เกิดความรู้สึกเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการทับซ้อนกัน โดยใช้ความแตกต่างของกำลังส่องสว่างของแต่ละสี ระบายทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) คือในส่วนของผืนน้ำ เรือหาปลา และบ้านชาวประมง อยู่ในระยะใกล้มีสีแก่กว่า และมีรายละเอียดมากกว่าท้องฟ้าที่อยู่ไกลออกไป ซึ่งมีสีอ่อนกว่า นอกจากนี้ยังแบ่งพื้นที่ในลักษณะการทับซ้อนต่อเนื่องกันของแต่ละสีในแนวเฉียง เพื่อให้เกิดความลึกภายในภาพด้วย

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ใช้สีที่มีกำลังส่องสว่างที่แตกต่างกันระบายให้มีน้ำหนักอ่อนแก่ ระบายเป็นแผ่นสีที่บังซ้อนกัน ซึ่งความเข้มอ่อนและทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือโทนสีน้ำเงิน และสีเหลือง เป็นสีในวรรณะเย็น ระบายเพื่อให้เกิดความกลมกลืนกัน โดยใช้สีตรงข้ามของสีน้ำเงินคือสีส้ม ระบายเพื่อให้เกิดความรู้สึกตัดกันของคู่สีตรงข้าม โดยมีส่วนประกอบของแผ่นสีอื่น ๆ เช่น สีฟ้า สีเขียว สีแดง สีชมพู ระบายเป็นระนาบเล็ก ๆ กระจายทั่วไปในภาพ เพื่อให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากนั้นระบายส่วนที่ต้องการเน้นด้วยกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กัน (Brushwork) เพื่อสร้างพื้นผิวให้ดูน่าสนใจมากขึ้น

3. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 3
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 27(5/8) x 23(5/8) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 3

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ด้วยการตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นความกลมกลืนของบรรยากาศภายในภาพ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของผืนน้ำ เรือ และบรรยากาศที่ปกคลุมทั่วไป โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของ

ส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วยบรรยากาศที่ผสมผสานกลมกลืนกัน เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงบรรยากาศ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นผืนดิน หนองน้ำ ผืนป่า ท้องฟ้า ซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป เหลือเพียงความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยมีลักษณะเด่นคือการผสมผสานกันของสี และบริเวณว่าง

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพ พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง คือในส่วนของวัตถุภายในภาพแทนค่าด้วยความเข้มอ่อนของน้ำหนักสีเพื่อให้เกิด โดยในระนาบของผืนน้ำและบ้านชาวประมงในระยะกลางภาพแสดงน้ำหนักสีเข้มทำให้ภาพดูมีความลึกเข้าไป อีกทั้งระบายตัวเรือเป็นเส้นแนวเฉียงก็ช่วยทำให้เกิดมิติด้วยเช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ใช้สีที่มีกำลังส่องสว่างที่แตกต่างกันระบายให้มีน้ำหนักอ่อนแก่ และส่งเสริมกัน โดยเฉพาะสีเขียวอ่อนที่ระบายล้อมรอบด้วยสีน้ำเงิน ทำให้สีเขียวดูสว่างสดใส สีที่ใช้ในภาพคือโทนสีน้ำเงิน และสีเขียว เป็นสีในวรรณะเย็น ระบายเพื่อให้เกิดความกลมกลืนกัน โดยใช้สีตรงข้ามของสีน้ำเงินคือสีส้ม ระบาย เป็นระนาบเล็กเพื่อให้เกิดความรู้สึกตัดกันของคู่สีตรงข้าม โดยมีส่วนประกอบของแผ่นสีอื่น ๆ เช่น สีฟ้า สีเขียว สลับไปมา เพื่อให้เกิดลักษณะแสดงตกกระทบลงบนวัตถุ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากนั้นระบายส่วนที่ต้องการเน้นด้วยกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กัน (Brushwork) เพื่อเน้นส่วนที่แสดงตกกระทบบนวัตถุให้ดูน่าสนใจมากขึ้น

4. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 4
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 31(1/2) x 23(5/8) **นิ้ว**

**1. วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 4

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของเรือ และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ คือ เรือ ทะเล และท้องฟ้า เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงการผสมผสานของความเคลื่อนไหวกับความสงบนิ่ง มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นเรือประมง ทะเล และท้องฟ้า โดยมีความฟุ้งมัวของบรรยากาศในยามใกล้ค่ำ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ โดยเฉพาะตัวเรือประมง เพื่อแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง ซึ่งเป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี สำหรับการจัดส่วนประกอบภายในภาพไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและทิศทาง

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของเรือและบรรยากาศด้านหลังใช้ระนาบสีในแนวเฉียงเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง ส่วนเสาเรือสูงต่ำ ใหญ่เล็ก ทำให้เกิดมีมิติ นอกจากนี้ยังใช้น้ำหนักสีอ่อนระบายบาง ๆ ทำให้เกิดความฟุ้งมัวของบรรยากาศ ช่วยทำให้เกิดมิติอีกด้วยเช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีกลมกลืนกัน ใช้สีน้ำเงิน และสีเขียว ระบายให้บังซ้อนและส่งเสริมกัน และใช้สีเขียวผสมน้ำมันสนระบายบาง ๆ เพื่อให้เกิดความฟุ้งมัว นอกจากสีทั้งสอง ยังประกอบด้วยสีเหลือง สีส้ม สีแดง สีชมพู ระบายเป็นระนาบสีเล็ก ๆ กระจายทั่วไปเพื่อสร้างความน่าสนใจ สำหรับสีเด่นภายในภาพคือสีเขียว (turquoise green) ของตัวเรือ ที่ระบายล้อมรอบด้วยสีโทนน้ำเงิน เพื่อทำให้ตัวเรือมีความสว่างไสวมากขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายโดยลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) ผสมผสานกับกลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ส่วนที่เป็นตัวเรือ ทะเล และท้องฟ้า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น นอกจากที่กล่าวมายังใช้กลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) คือใช้สีเขียว (turquoise green) ระบายบาง ๆ ทำให้เกิดความฟุ้งมัวของบรรยากาศ

5. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 5
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 19(3/4) x 23(5/8) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 5

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ที่ปรากฏให้เห็นเป็นการผสมผสานระหว่างการได้รับอิทธิพลในการระบายสีจากแนวคิดจิตรกรรมสนามสี ในขณะเดียวกันก็ได้รับอิทธิพลในการสร้างภาพทิวทัศน์ในแบบศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ ด้วยเหตุนี้เมื่อพิจารณารูปทรงที่ปรากฏในผลงานจึงสะท้อนรูปทรงออกมาในแบบ “กึ่งนามธรรม” เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของสายน้ำ เรือ บ้าน และผืนป่า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงการผสมผสานวัตถุ บรรยากาศ และความสงบเงียบ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นแม่น้ำ เรือหาปลาขนาดเล็ก บ้านชาวประมง และผืนป่า ภาพนี้มีการทับซ้อนกันของวัตถุ เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับแสงสะท้อนของวัตถุลงในน้ำ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติ สี และบรรยากาศภายในภาพ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของแม่น้ำสีเข้มที่ขนานกับริมตลิ่งแนวสีอ่อน และความเข้มอ่อนของสีเขียวในแนวป่าใช้ระนาบสีทับซ้อนกัน ทำให้เกิดทัศนียภาพลวง ส่วนเงาสะท้อนด้านซ้ายมือเป็นโทนสีน้ำตาลเข้มและสีม่วงเข้ม ระบายเพื่อให้เกิดลักษณะของการย้อนแสง เป็นการช่วยสร้างมิติตื้นลึกภายในภาพให้ชัดเจนขึ้น ภาพนี้มีเรื่องราวของแสงสะท้อนจากบนลงล่างในระนาบแนวนอนเป็นการบังคับบรรยากาศในภาพดูสงบนิ่ง

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างมาก ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ไล่น้ำหนักให้มีความเข้มและอ่อนเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า สีเหลือง สีชมพู สีเขียว โดยใช้สีน้ำตาลเข้มระบายผสมผสานกับสีม่วงเข้มเพื่อให้เกิดการตัดกันในลักษณะย้อนแสงระหว่างท้องฟ้าและเงาของบ้านในน้ำ สีเหลืองและเขียวช่วยแสดงแนวป่าและช่วยให้เกิดแสงสว่างเฉพาะที่ (Specific light)

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ส่วนที่เป็นแม่น้ำ แนวป่า แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงขอส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้ว ระบายส่วนที่เป็นแม่น้ำด้วยกลวิธีแสดงรอยพู่กัน (Brushwork) และระบายความฟุ้งมัวของบรรยากาศด้วยกลวิธีระบายด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ ให้เกิดความสานกลมกลืนกันระหว่างภาพกับพื้น

6. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 6
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 27(5/8) x 23(5/8) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 6

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ปรากฏการณ์ที่ชัดเจนคือการระบายสีรูปทรงต่าง ๆ ให้มีลักษณะเป็นระนาบที่แสดงคุณค่าของแสง สี บรรยากาศ มากกว่ารายละเอียดของรูปทรง คล้ายกับพวกสนามสี แต่ในขณะเดียวกัน ก็แสดงถึงการทิ้งร่องรอยของโครงสร้างรูปทรงไว้ในภาพ ดังเช่นในผลงานจิตรกรรมของพวกเอ็กเพรสชั่นนิสต์ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติเป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของวัตถุในภาพ โดยแสดงให้เห็น

ถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอด

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงความสงบนิ่ง และบรรยากาศเกี่ยวกับแสง สี ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นแม่น้ำ เรือหาปลาขนาดเล็ก บ้านชาวประมง และท้องฟ้า ภาพนี้มีการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นส่วนประกอบในภาพ เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเงาสะท้อน แสง และบรรยากาศที่กระจายทั่วไปในภาพ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ เพื่อแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติ สี และบรรยากาศ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของผืนน้ำ เรือ บ้าน และท้องฟ้า ระบายให้เกิดความเข้มอ่อนของแต่ละสีช่วยทำให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective)

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างของสีที่แสดงบรรยากาศและแสงชัดเจน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ซึ่งมีความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า สีเหลือง สีเหลืองส้ม สีชมพู และสีม่วง (ปริมาณน้อย) โดยสีเหลืองช่วยแสดงแสงบริเวณน้ำและบ้านช่วยให้เกิดแสงสว่างทั่วไป

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ในส่วนประกอบแต่ละส่วน แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้ว ระบายส่วนที่เป็นบรรยากาศด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงบนผิวด้านหน้าของภาพบนผิวด้านหน้าของภาพ ให้เกิดความสานกลมกลืนกันระหว่างภาพกับพื้น

7. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 7
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 31(1/2) x 35(1/2) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 7

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เมื่อพิจารณารูปทรงที่ปรากฏในผลงานจึงสะท้อนรูปทรงออกมาในแบบ “กึ่งนามธรรม” เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี (Surface patterning) และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอด บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของแม่น้ำ เรือ และสะพาน โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงออกด้วยสี ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นแม่น้ำ เรือหาปลาขนาดเล็ก สะพาน ภาพนี้มีการทับซ้อนกันของวัตถุที่เป็นส่วนประกอบในภาพ เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับแสงและบรรยากาศกระจายตัวทั่วไปในภาพ รวมถึงเงาสะท้อนบนผืนน้ำ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้เกิดการบังซ้อนกันของระนาบสี โดยระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยภาพนี้ให้ความสำคัญกับสี มิติและทิศทาง ที่สำคัญคือ ความสัมพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของภาพ เมื่อถูกระบายเป็นระนาบจึงทำให้ทั้งภาพกลมกลืนกัน เป็นการถ่ายทอดให้เห็นสภาพบรรยากาศผ่านการใช้สี

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยสีที่เกินจริง และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของ ใช้ระนาบสีในแนวเฉียงและความเข้มอ่อนของสีในแต่ละระนาบ สีที่ลดหลั่นจางลงทำให้รับรู้ได้ว่าไกลและลึกเพื่อทำให้เกิดทัศนียภาพลวง ความฟุ้ง มัว ความชัดเจนไม่เท่ากัน ทำให้เกิดทัศนียภาพลวงได้เช่นกัน ส่วนการจัดวางตำแหน่งทับซ้อนของวัตถุคือน้ำดูใกล้ และท้องฟ้าที่อยู่หลังสุดดูไกลออกไป

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างของสีที่แสดงบรรยากาศ แสง และใช้สีทำให้เกิดระยะชัดเจน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ซึ่งความเข้มและอ่อนทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือชมพู และสีเขียว และระบายเคลือบด้วยสีม่วงอ่อน ๆ สร้างให้เกิดเงาของวัตถุและระยะใกล้ไกล

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) ในส่วนประกอบแต่ละส่วนทั้งภาพแสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น หลังจากสีแห้งแล้ว ระบายส่วนที่เป็นน้ำด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ บนผิวด้านหน้าของภาพ เสริมด้วยกลวิธีระบายแสดงรอยพู่กันในส่วนที่เป็นเรือ และน้ำบางส่วน หลังจากสีแห้งแล้วระบายเคลือบ (glazing) ด้วยสีม่วง (Dioxazine Purple) เพื่อให้เกิดมิติในภาพ

8. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 8
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** **ขนาด** 35(1/2) x 27(5/8) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 8

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ถ่ายทอดจากมุมมองเดียวกับภาพ มหาชัย หมายเลข 7 โดยใช้รูปแบบเดียวกัน คือการตัดทอนรายละเอียด และเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอด บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของแม่น้ำ เรือ สะพาน และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงทิศทาง และบรรยากาศ ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพทับซ้อนกันของวัตถุ เช่น เรือ แม่น้ำ สะพาน เนื้อหาบางส่วนเป็นเรื่องราวของแสงสะท้อนบนผืนน้ำ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพใช้วิธีทำให้ระนาบสีแต่ละสีมีบริเวณกว้าง ๆ เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพแบบไม่เน้นจุดสนใจ โดยภาพนี้ให้ความสำคัญกับสี มิติและทิศทาง

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยในส่วนของตัวเรือ ใช้ระนาบสีในแนวเฉียงและความเข้มอ่อนของสีในแต่ละระนาบ ทำให้รับรู้ไว้ว่าไกลและลึก ซึ่งทำให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) ) ส่วนการจัดวางตำแหน่งทับซ้อนทำให้ส่วนที่อยู่หน้าสุดคือคือน้ำดูใกล้และท้องฟ้าที่อยู่หลังสุดดูไกลออกไป ส่วนเงาสะท้อนท้องฟ้ากับแม่น้ำ ช่วยสร้างมิติและความสัมพันธ์ภายในภาพ

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้สีสันสดใส มีกำลังส่องสว่างของสีที่แสดงบรรยากาศ แสง และใช้สีทำให้เกิดระยะชัดเจน ระบายสีโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในระนาบสีแต่ละสี ใช้สีดิบจากหลอดระบาย ซึ่งกำลังส่องสว่างของแต่ละสีช่วยทำให้เกิดระยะใกล้ไกล สีที่ใช้ในภาพคือสีฟ้า และสีส้มแดง เป็นหลัก โดยมีสีเขียว สีม่วง สีน้ำตาล สีชมพู สีน้ำเงิน และสีเหลือง เป็นส่วนประกอบช่วยเสริมให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายสีในแบบทิ้งให้เห็นรอยแปรง และระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้สีเรียบ หรือ “Broken Color” นอกจากนี้ ยังใช้กลวิธีระบายแสดงรอยพู่กัน (Brushwork) ในส่วนหน้าของผิวน้ำ ทำให้เกิดแสงสะท้อนบนผิวน้ำ

9. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 9
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 31(1/2) x 23(5/8) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 9

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นความกลมกลืนของบรรยากาศภายในภาพ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นระนาบสี และเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอด เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของเรือ และบ้านชาวประมง โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ด้วยบรรยากาศที่ผสมผสานกลมกลืนกัน เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงบรรยากาศ มีส่วนประกอบของเนื้อหาภายในภาพเป็นเรือประมง บ้านชาวประมง แม่น้ำ และบรรยากาศ ซึ่งทั้งหมดถูกลดทอนรายละเอียดลงไป เหลือเพียงความรู้สึกของเนื้อหาที่ผสานกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยมีลักษณะเด่นคือการผสมผสานกันของสี และบริเวณว่าง

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่าง พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับสี บริเวณว่าง และมิติ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง คือในส่วนของผืนน้ำและบรรยากาศด้านหลังบ้าน ใช้สีเข้ม ตัดกับสีอ่อนของเรือและตัวบ้าน ทำให้เกิดมิติใกล้ไกล

## 2. กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 **การใช้สี** ใช้สีชมพูเป็นสีเด่นในภาพ และประกอบด้วยสีอื่น ๆ เช่น สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเหลือง สีแดง และสีน้ำตาล ระบายเป็นส่วนประกอบให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น ระบายสีที่มีกำลังส่องสว่างมาก และส่องสว่างน้อยให้อยู่ใกล้กัน ทำให้เกิดการตัดกันของบรรยากาศในภาพ

2.2 **กลวิธีระบายสี** ในภาพนี้ใช้เทคนิคระบายเกลี่ยให้กลมกลืนกัน (Blending) ผสมผสานกับกลวิธีระบายแสดงรอยพู่กัน (Brushwork) และระบายสีด้วยเกรียง (Knife painting) (เฉพาะสีฟ้าบนตัวเรือ) เพื่อให้เกิดความแตกต่างของลักษณะพื้นผิวในภาพ เป็นการสร้างความน่าสนใจเพิ่มขึ้น

10. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 10
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 23(5/8) x 31(1/2) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 10

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ ได้พัฒนารูปแบบในผลงานภาพ มหาชัย 1 และมหาชัย 2 คือยังคงใช้การตัดทอนรายละเอียดลง โดยเน้นการระบายสีเป็นเพลน หรือเป็นระนาบ แสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ แต่ใช้คู่สีน้อยลง โดยเน้นเฉพาะสีตัดกันคือสีน้ำเงิน และสีส้ม ใช้ระนาบสีเป็นสไตล์ และมองวัตถุเป็นรูปทรงลูกบาศก์ง่าย ๆ มีการตัดทอนรายละเอียดของภูมิทัศน์ ให้เหลือเพียงการปรากฏของระนาบสี ระบายเรียบ ๆ โดยให้พื้นที่แต่ละพื้นที่มีขอบเขต และความกว้างพอสมควร เน้นถ่ายทอดเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของแม่น้ำ เรือ บ้านชาวประมง และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงกำลังส่องสว่างของสีตัดกัน มากกว่าแสดงรายละเอียดของภาพ ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในถูกผสมผสานให้เป็นระนาบ โดยมีส่วนประกอบเป็นแม่น้ำ เรือประมงขนาดใหญ่ บ้านชาวประมง และท้องฟ้า และมีความสัมพันธ์ในเชิงการตัดกันของสีตรงข้าม

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่มีความแตกต่างกัน เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ การระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี และบริเวณว่างเกิดจากการวางซ้อนกันของระนาบสีต่าง ๆ ที่สัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี มิติของภาพและระยะใกล้ไกลนั้นถูกตัดทอนกลายเป็นภาพแบบนามธรรมที่มีมิติของความแตกต่างและความสัมพันธ์ในเรื่องของสี มากกว่าการใช้ทัศนียภาพเชิงเส้น

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีน้ำเงิน และสีส้ม ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกัน นำมาระบายเป็นแผ่นสีวางชิดกันเพื่อให้เกิดการตัดกัน ส่งเสริมซึ่งกันและ โดยมีสีประกอบอื่น เช่น สีชมพู สีน้ำตาล สีฟ้า และสีม่วง มาระบายเป็นระนาบสีบังซ้อนกันให้เห็นเป็นมิติ เป็นการใช้กำลังส่องสว่างของสีแต่ละสี แทนค่าของรูปทรงแต่ละรูปทรง

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบระบายโดยลงสีพื้นไว้ก่อน(Colored Ground) และระบายแบบขอบคม (Hard Edge) เพื่อให้เกิดกันตัดกันของแผ่นสีที่อยู่ใกล้กัน ให้เกิดเป็นมิติที่ส่งนัยถึงการเป็นส่วนประกอบของรูปทรงที่ปรากฏในทิวทัศน์

11. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 11
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 23(5/8) x 19(3/4) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 11

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ภาพนี้ได้เห็นพัฒนารูปแบบในผลงานภาพทิวทัศน์จากที่ผ่านมา โดยระบายในเชิงรูปทรงเรขาคณิตอย่างง่าย ๆ โดยรับอิทธิพลจากแนวคิดแบบสนามสี ประกอบกับแนคิดแบบคิวบิสก์ ในภาพนี้ ได้สร้างผลงานจิตรกรรมในรูปแบบของภาพนามธรรม โดยการใช้โครงสีสด หลังจากนั้น ภาพในเบื้องต้นนี้ระบายโดยใช้พู่กัน และต่อมาระบายทับด้วยเกรียง เป็นภาพเริ่มต้นของการใช้เกรียงระบายแทนพู่กัน แต่ยังคงแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติเหมือนภาพที่ผ่านมา

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่มุ่งแสดงกำลังส่องสว่างและความสดของสีมากกว่ารายละเอียด โดยมีส่วนประกอบเป็นแม่น้ำ เรือประมง และบ้านชาวประมง ลดทอนรายละเอียดให้เห็นเพียงบางส่วน และมีความขัดแย้งกันจากการระบายสี ภาพนี้ปรากฏให้เห็นลักษณะของภาพนามธรรมกึ่งคิวบิสก์ที่ค่อนข้างชัดเจน

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่มีความแตกต่างกัน เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ โดยเฉพาะมีการทับซ้อนกันของสีสองส่วน ส่วนหนึ่งเป็นพื้นคือบรรยากาศในบริเวณกว้าง อีกส่วนหนึ่งเป็นภาพซึ่งเป็นวัตถุ บังซ้อนกันอยู่

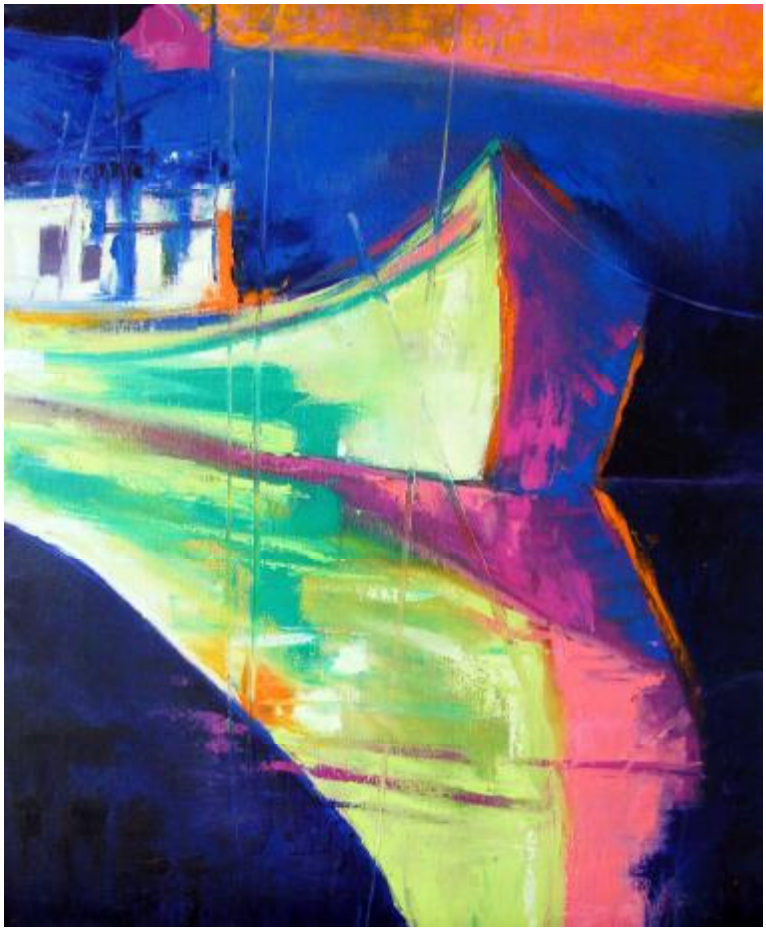
**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสีวางชิดกัน ซึ่งกำลังส่องสว่างของแต่ละสีไม่เท่ากัน ทำให้เกิดเป็นมิติใกล้ไกล

## 2. กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีส่วนที่เป็นพื้นให้กลมกลืนกันคือใช้สีนำเงินและสีเขียวระบายในส่วนที่เป็นบรรยากาศให้กลมกลืนกัน และใช้สีอื่น ๆ เช่น สีแดง สีชมพู สีเหลือง สีเหลืองมะนาว สีเขียวเข้ม สีส้ม ระบายเป็นรูปทรงอื่น ๆ ลักษณะการใช้สีคล้ายกับศิลปินกลุ่มโฟวิสม์ คือใช้สีดิบจากหลอดโดยไม่ผสม

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีในแบบลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) โดยระบายสีพื้นด้วยเกรียง เมื่อสีแห้งแล้วระบายด้วยเกรียง (Knife Painting) เป็นระนาบสีทับอีกครั้ง เพื่อให้เกิดพื้นผิวที่แตกต่างจากการใช้พู่กันแบบที่ผ่านมา โดยภาพนี้นำเสนอการระบายสีโดยไม่ใช้พู่กัน (Painting without brush)

12. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 12
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 23(5/8) x 19(3/4) **นิ้ว**



1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 12

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ในภาพผลงานนี้ได้รับอิทธิพลจากงานศิลปะนามธรรมแบบพวกสนามสี พวกคิวบิสก์ และพวกโฟวิสม์ ตัดทอนรายละเอียดของภูมิทัศน์ ให้เหลือเพียงการปรากฏของระนาบสี และใช้สีสด ๆ ระบาย โดยให้พื้นที่แต่ละพื้นที่มีขอบเขต และความกว้างพอสมควร เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอด บนโครงสร้างที่เรียบง่าย เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ของแม่น้ำ เรือ และท้องฟ้า โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ และการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติในส่วนสำคัญคือแม่น้ำ เรือประมง และท้องฟ้า ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในถูกผสมผสานให้เป็นระนาบ และมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันจากการระบายสี

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่มีความแตกต่างกัน เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ การระบายเป็นระนาบพื้นที่กว้าง ๆ เงาสะท้อนขนาดใหญ่ช่วยทำให้เกิดบริเวณว่างที่กระตุ้นทางสายตาผ่านสีดิบจากหลอด บริเวณว่างส่วนท้องฟ้าและพื้นน้ำสีน้ำเงินขนาดกว้าง ๆ ซึ่งเป็นสาระของธรรมชาติในส่วนที่ภาพนี้ต้องการสื่อให้เห็น

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี มิติของภาพและระยะใกล้ไกลนั้นถูกตัดทอนกลายเป็นภาพแบบนามธรรมที่มีมิติของความแตกต่างและความสัมพันธ์ในเรื่องของสี โดยมีลักษณะเส้นแนวเฉียงของลำเรือช่วยให้เกิดมิติในภาพด้วยเช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีน้ำเงิน และสีส้ม ซึ่งเป็นสีตัดกัน และใช้สีชมพู สีเขียว เป็นส่วนประกอบให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น ใช้สีแทนค่ารูปทรง

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายด้วยเกรียง (Knife Painting) ระบายเป็นระนาบ เพื่อให้เกิดพื้นผิวที่แตกต่างจากการใช้พู่กันแบบที่ผ่านมา โดยภาพนี้นำเสนอการระบายสีโดยไม่ใช้พู่กัน (Painting without brush)

13. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 13
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 19(3/4) x 19(3/4) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 13

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ภาพนี้ยังคงได้รับอิทธิพลจากสนามสี แต่ก็ยังพยายามถ่ายทอดให้เห็นถึงสาระของรูปทรงธรรมชาติ บรรยากาศที่ปรากฏ และถ่ายทอดภาพลักษณ์ของเงาสะท้อนให้กลายเป็นระนาบสี แสดงมวลและน้ำหนักของรูปทรงตัวเรือ รวมถึงบรรยากาศและทิวไม้ด้านในของภาพก็ถ่ายทอดเป็นระนาบสี เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ธรรมชาติในส่วนสำคัญคือ เรือประมง แม่น้ำ ป่า ท้องฟ้า และเงาสะท้อน ส่วนประกอบของเนื้อหาภายในถูกผสมผสานให้เป็นระนาบ และมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันจากการระบายสี ภาพนี้ปรากฏให้เห็นลักษณะของภาพกึ่งนามธรรมผสมผสานกับภาพจิตรกรรมในแบบสนามสี

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างในภาพนี้ ถูกแทนด้วยระนาบของสีที่ระบายให้เห็นน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อสร้างมิติของภาพในเชิงระยะให้เกิดขึ้น เพื่อสะท้อนบรรยากาศที่ปรากฏ และนอกจากนี้ ยังมีการระบายสีเพื่อสร้างรูปทรงให้เห็นโดยระบายเป็นระนาบบนบริเวณกว้าง ๆ บนท้องฟ้า เรือ ป่า และน้ำ

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี มิติของภาพและระยะใกล้ไกลนั้นในภาพนี้มีการผสมผสานทั้งการใช้มิติที่เกิดขึ้นจากการระบายสีให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่และยังปรากฏให้เห็นถึงการบังซ้อนกันของแผ่นสีซึ่งทำให้เกิดมิติ

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีผสมขาว คือสีชมพูผสมสีขาว สีม่วงผสมสีขาว สีเขียวผสมสีขาว ทำให้สีดูนุ่มนวลกว่าการใช้สีดิบจากหลอด ระบายเป็นแผ่นสีที่ชัดเจน โดยให้มีการทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดมิติ ส่วนตัวเรือใช้น้ำหนักสีเข้มของสีน้ำตาลช่วยให้เกิดลักษณะย้อนแสง และเงาสะท้อนสีม่วงในน้ำ ช่วยให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายด้วยเกรียง (Knife Painting) ระบายเป็นระนาบ เพื่อให้เกิดพื้นผิวที่แตกต่างจากการใช้พู่กันแบบที่ผ่านมา โดยภาพนี้นำเสนอการระบายสีโดยไม่ใช้พู่กัน (Painting without brush)

14. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 14
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 23(5/8) x 19(3/4) **นิ้ว**

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 14

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ตามแบบของพวกคิวบิสต์ โดยเน้นการตัดทอนรูปทรง และแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง เป็นรูปแบบนามธรรมที่ค่อนข้างชัดเจน โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ และทำให้เกิดความรู้สึกของรูปทรงเรขาคณิต เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับความประทับใจบรรยากาศของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล เรือประมงขนาดใหญ่ ถ่ายทอดโดยมุ่งแสดงความสัมพันธ์ของระนาบสี และการบังซ้อนกันของระนาบสี

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพ พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพแบบเรขาคณิต โดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและระนาบสี

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นเรือประมง และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสีเล็ก ๆ วางชิดกัน ซ้อนกัน เพื่อให้เกิดเป็นมิติจากกำลังส่องสว่างของแต่ละสี และมิติเกิดจากการบังซ้อนกันของสีแต่ละระนาบสี นอกจากนี้ยังใช้เส้นแนวตั้ง แนวขวาง แนวเฉียง ช่วยให้เกิดมิติในภาพด้วยเช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีผสมขาว คือสีชมพูผสมสีขาว สีม่วงผสมสีขาว สีเขียวผสมสีขาว ทำให้สีดูนุ่มนวลกว่าการใช้สีดิบจากหลอด ระบายเป็นแผ่นสีที่ชัดเจน โดยให้มีการทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดมิติ ใช้กำลังส่องสว่างของสีแต่ละสีเป็นตัวช่วยให้เกิดมิติ โดยสีเข้มสุดคือสีม่วง ทำให้ดูลึกและไกล ใช้สีชมพูและสีเหลืองอ่อนช่วยทำให้บางส่วนของภาพดูใกล้เข้ามา

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายด้วยเกรียง (Knife Painting) ระบายเป็นระนาบ เพื่อให้เกิดพื้นผิวที่แตกต่างจากการใช้พู่กันแบบที่ผ่านมา โดยภาพนี้นำเสนอการระบายสีโดยไม่ใช้พู่กัน (Painting without brush)

15. **ชื่อภาพ** **มหาชัย หมายเลข** 15
**ปี พ.ศ.** 2551
**สื่อวัสดุ** **สีน้ำมันบนผ้าใบ**
**ขนาด** 19(3/4) x 19(3/4) **นิ้ว**

**1. วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ ภาพ มหาชัย หมายเลข** 15

**1.1 รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ตามแบบของพวกคิวบิสต์ โดยเน้นการตัดทอนรูปทรง และแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง เป็นรูปแบบนามธรรมที่ค่อนข้างชัดเจน โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ และทำให้เกิดความรู้สึกของรูปทรงเรขาคณิต เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับความประทับใจบรรยากาศของธรรมชาติ

**เนื้อหา** เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล เรือประมง ที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ของระนาบสี และการบังซ้อนกันของระนาบสี

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพ พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพแบบเรขาคณิต โดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ แต่ให้ความสำคัญมิติและระนาบสี

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพในส่วนที่เป็นเรือประมง และท้องฟ้า ถูกแทนค่าด้วยระนาบสีเล็ก ๆ วางชิดกัน ซ้อนกัน เพื่อให้เกิดเป็นมิติจากกำลังส่องสว่างของแต่ละสี นอกจากนี้ยังใช้เส้นแนวตั้ง แนวขวาง แนวเฉียง ช่วยให้เกิดมิติในภาพด้วยเช่นกัน

2. **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี** ภาพนี้ใช้สีตัดกันคือสีน้ำเงินและสีส้ม ซึ่งเป็นสีตัดกัน ระบายเป็นแผ่นสีที่ชัดเจน โดยให้มีการทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดมิติ ใช้สีน้ำเงินเข้มแสดงส่วนที่ลึกที่สุดของภาพ และสีส้มโครงสว่างแสดงส่วนที่อยู่ใกล้ที่สุด

2.2 **กลวิธีระบายสี** ใช้กลวิธีระบายด้วยเกรียง (Knife Painting) ระบายเป็นระนาบ เพื่อให้เกิดพื้นผิวที่แตกต่างจากการใช้พู่กันแบบที่ผ่านมา โดยภาพนี้นำเสนอการระบายสีโดยไม่ใช้พู่กัน (Painting without brush)

**สรุปผลการพัฒนาและสร้างสรรค์**

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตกรรมกลุ่มตัวอย่างของ วูล์ฟ คาห์น จำนวน 27 ภาพ ในประเด็นการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหา บริเวณว่างและมิติ รวมถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่เกี่ยวกับการใช้สี และกลวิธีระบายสี แล้วสรุปนำมาผลักดันเป็นผลงานจิตรกรรมการระบายสีน้ำมันในแนวทางของผู้วิจัยนั้น พอสรุปได้ดังนี้

การศึกษาวิจัยและนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ได้แสดงรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้างของภาพ (บริเวณว่างและมิติ) การใช้สี และกลวิธีสร้างสรรค์ตามรูปแบบของผู้วิจัยสามารถสรุปได้ผลดังนี้

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ**

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ผู้วิจัยใช้การถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ ตามแนวทางของคาห์น โดยใช้รูปแบบระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปเป็นเพลน เป็นระนาบสี (Surface patterning) โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ ให้ดูเรียบง่ายและน่าสนใจมากขึ้น แสดงความจริงโดยรับรู้ได้จากความรู้สึกมากกว่าความจริงตามที่เห็น

**เนื้อหา** ผู้วิจัยได้พัฒนาผลงานโดยสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ตามถิ่นกำเนิดของผู้วิจัยคือในจังหวัดสมุทรสาคร เป็นจังหวัดชายทะเลที่มีการทำอาชีพการประมงกันอย่างขว้างขวาง มีเรือประมงขนาดใหญ่และเรือหาปลาขนาดเล็กจำนวนมาก ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานเป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับทะเล แม่น้ำ เรือประมง บ้านชาวประมง ท้องฟ้า ทั้งหมดจำนวน 15 ภาพ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพ ผู้วิจัยพยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ ในแต่ละภาพจะแสดงบริเวณว่าง ไม่ว่าจะรูปที่เป็นเรื่องราว หรือพื้นที่เป็นบรรยากาศ พยายามให้บริเวณว่างสื่อความรู้สึกให้ผู้ดูได้สัมผัสถึงสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดให้ได้มากที่สุด

**มิติ** ผู้วิจัยใช้การแสดงมิติตามแนวทางของคาห์น คือลักษณะวัตถุภายในภาพจะถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) นอกจากวิธีบังซ้อนและใช้ความเข้มอ่อนแล้ว ยังใช้การระบายสีในแนวเฉียงเพื่อสร้างมิติภายในภาพด้วย

**2 กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

**2.1 การใช้สี**

ผลงานของผู้วิจัย ใช้วิธีการแสดงออกด้วยสี กล่าวคือการใช้สีเพื่อให้เห็นว่าสีมีความสัมพันธ์ระหว่างสีด้วยกันเกี่ยวโยงกันและก้าวก่ายทับซ้อนกัน (Abstract relationship) และใช้สีสันที่สดใสเพื่อสื่ออารมณ์ (Emotion expression) สีที่ใช้จะเป็นการใช้สีตามความรู้สึก ไม่ใช้การใช้สีเหมือนจริงตามที่เห็น ตามแนวทางของคาห์น โดยสีที่ใช้ เช่น สีชมพู สีโคลบอลกรีน โคบอลบลู สีน้ำเงิน สีส้มแดง สีม่วงแดง สีม่วงเพอร์เพิล สีเหลือง และสีคู่ตรงข้ามอื่น ๆ

**2.2 กลวิธีระบายสี**

ผลงานในช่วงแรกจำนวน 10 ภาพ ของผู้วิจัยใช้พู่กันระบายสี โดยผสมผสานกลวิธีที่หลากหลาย เช่น ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น เมื่อสีแห้งแล้วระบายเพิ่มเติมด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) และบางภาพระบายโดยแสดงรอยพู่กัน (Brush work) แต่ในส่วนของภาพที่ 11-15 ผู้วิจัยใช้เกรียงระบายสี (Knife Painting) เป็นระนาบกว้างและแบน ผสมผสานกลวิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน(Colored Ground) โดยการลงสีพื้นด้วยเกรียงเช่นกัน ผสมผสานกับการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น (Sgraffito) และการระบายสีขูดพื้นภาพ (Scraping Back) ซึ่ง 5 ภาพสุดท้ายนี้นำเสนอผลงานระบายสีโดยไม่ใช้พู่กัน (Painting without brush)

# บทที่ 5
# สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัย มาผลักดันและพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในรูปแบบของผู้วิจัย สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

## ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn) ในแง่มุมของการประสมประสานรูปแบบทางจิตรกรรมระหว่างอิมเพรสชันนิสม์และแอบสแตร็ค เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ ในประเด็นดังต่อไปนี้

1.1 รูปแบบและเนื้อหาของภาพ และโครงสร้างของภาพ

1.1.1 รูปแบบและเนื้อหาของภาพ

1.1.2 บริเวณว่าง และมิติ

1.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

1.2.1 การใช้สี

1.2.2 กลวิธีระบายสี

2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัย มาผลักดันพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในรูปแบบของผู้วิจัย

## ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้เข้าใจถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น เพื่อประโยชน์ต่อผู้สนใจศึกษาค้นคว้าในสาขาวิชาจิตรกรรม โดยเฉพาะจิตรกรรมสีน้ำมัน

2. สามารถนำผลที่ได้รับจากการศึกษาวิจัย มาเป็นแนวทางพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมัน บนผ้าใบ ในรูปแบบของผู้วิจัย

## ขอบเขตการวิจัย

1. ศึกษาประวัติ ลักษณะการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม กระบวนการถ่ายทอดรูปแบบ การระบายสี กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ของ วูล์ฟ คาห์น จากภาพที่ปรากฏในหนังสือ 3 เล่ม คือ

1.1 หนังสือ วูล์ฟ คาห์น โดย จัสติน สปริง (Wolf Kahn by Justin Spring) ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ.1996

1.2 หนังสือ วูล์ฟ คาห์น อเมริกา แอนด์ อารทิซท์ แทรเวิลส์ (Wolf Kahn's America : and artist's travels) ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ.2003

1.3 หนังสือ วูล์ฟ คาห์น พาสเทลส์ โดย วูล์ฟ คาห์น (Wolf Kahn Pastels by Wolf Kahn) ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ.2000

2. เลือกวิเคราะห์และสังเคราะห์ กลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมที่เป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) ที่ได้จากภาพถ่ายในหนังสือศิลปะ 3 เล่มตามข้อ 1. ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1971-2002 เนื่องจากปี 1981 วูล์ฟ คาห์น ได้จัดแสดงผลงานจิตรกรรมครบรอบ 10 ปี ของการระบายสีภาพทิวทัศน์ (Wolf Kahn : Ten Years of Landscape Painting, a traveling exhibition) ซึ่งเป็นปีที่เขาได้ประกาศตัวเองว่าเป็นจิตรกรที่เขียนภาพทิวทัศน์ ให้วงการศิลปกรรมได้รับรู้

**ประชากรที่ใช้ในการวิจัย**

เลือกผลงานจิตรกรรมที่เป็นกลุ่มประชากรจากหนังสือทั้ง 3 เล่ม ตามข้อ 1. ได้ภาพทั้งหมดจำนวน 288 ภาพ แยกผลงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ด้วยหมึกและสีชอล์คออกจำนวน 129 ภาพ คงเหลือเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน จำนวน 159 ภาพ และคัดเลือกเฉพาะช่วงปี ค.ศ.1971-2002 ได้จำนวน 129 ภาพ นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญ 3 คน คือ 1.ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ 2.ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง 3.อาจารย์เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ เป็นผู้คัดเลือกภาพผลงานจิตรกรรมกลุ่มตัวอย่างจากลุ่มประชากร 129 ภาพ โดยมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผลงานคือ

1) เป็นผลงานภาพทิวทัศน์ ของวูล์ฟ คาห์น ในช่วงปี ค.ศ.1971-2002

2) เป็นผลงานที่ใช้สื่อวัสดุสีน้ำมัน บนผ้าใบ

3. หลังจากผู้เชี่ยวชาญเลือกผลงานแล้ว ได้เป็นภาพผลงานจิตรกรรมกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 27 ภาพ นำมาแบ่งเป็น 3 กลุ่มตามเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพได้ดังนี้

3.1 กลุ่มที่ 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล,แม่น้ำ,บึง,ภูเขา จำนวน 13 ภาพ

3.2 กลุ่มที่ 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ผืนป่าและผืนดิน จำนวน 8 ภาพ

3.3 กลุ่มที่ 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง จำนวน 6 ภาพ

4. นำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ มาสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้สื่อวัสดุสีน้ำมัน บนผ้าใบในรูปแบบของผู้วิจัย

## สรุปผลการศึกษาวิจัยและพัฒนางานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น จำนวนทั้งสิ้น 27 ภาพ โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ตามเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล,แม่น้ำ,บึง,ภูเขา จำนวน 13 ภาพ ดังนี้

1. Pond in November, 1977. Oil on canvas, 29 x 36 inches.
2. River Bend I, 1978. Oil on canvas, 38 x 41 inches.
3. Beaver Swamp, 1981. Oil on canvas, 42 x 72 inches.
4. In Westport, Connecticut (Winter), 1987. Oil on canvas, 48 x 52 inches.
5. The Last Glow of Sunset , 1989. Oil on canvas, 43 x 66 inches.
6. Marsh at Sunset, 1989. Oil on canvas, 52 x 74 inches.
7. Dark Complementaries II, 1990. Oil on canvas, 30 x 42 inches.
8. Along the River, 1992. Oil on canvas, 50 x 66 inches.
9. Looking East, Nantucket, Early A.M., 1994. Oil on canvas, 18 x 24 inches.
10. Landscape Sequence, 1994. Oil on canvas, 24 x 32 inches.
11. Fog Coming In, 1996. Oil on canvas, 18 x 20 inches.
12. Pink Pond, 1996. Oil on canvas, 32 x 44 inches.
13. The Gulf III,1997. Oil on canvas, 52 x 60 inches.

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ผืนป่าและผืนดิน จำนวน 8 ภาพ ดังนี้

1. The First Greens of Spring, 1984. Oil on canvas, 33 x 44 inches.
2. Runner, 1986. Oil on canvas, 30 x 52 inches.
3. Receding Towpath I, 1986. Oil on canvas, 52 x 52 inches.
4. Over-All Trees, 1992. Oil on canvas, 52 x 72 inches.
5. Pinewoods in Spring II, 1994. Oil on canvas, 48 x 62 inches.
6. Greenwood, 1995. Oil on canvas, 72 x 72 inches.
7. Merging Silvery Cypresses, 1997. Oil on canvas, 36 x 26 inches.
8. Surrounded by Yellow, 2001. Oil on canvas, 32 x 52 inches.

กลุ่มที่ 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง จำนวน 6 ภาพ ดังนี้

1. Adams Farm, Evening IV, 1976. Oil on canvas, 44 x 60 inches.
2. My Barn on a Summer Night, 1982. Oil on canvas, $36^{1}/_{8}$ x $52^{1}/_{8}$ inches.
3. From a Photo of a Barn, 1999. Oil on canvas, 26 x 36 inches.
4. Green Barn in Warrenton, Virginia, 2000. Oil on canvas, 20 x 22 inches.
5. The Backs of Barns in Southampton, 2000. Oil on canvas, 20 x 28 inches.
6. In Back of the Vermont Studio Center, 2001. Oil on canvas, 52 x 66 inches.

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น ได้ผลการศึกษาวิเคราะห์โดยสรุปดังนี้

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ**

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ทั้ง 27 ภาพ เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด โดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ มากไปกว่าการมุ่งเน้นการแสดงออกถึงรายละเอียด

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้ทำให้ผู้วิจัยพบว่าในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ วูล์ฟ คาห์น ได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานจากความคิดหรือลัทธิทางศิลปะ หลากหลาย ประกอบด้วย

- อิทธิพลจากลัทธิประทับใจ หรืออิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ด้วยเหตุที่ ในงานของคาห์น ปรากฏว่า เขาให้ความสำคัญและคุณค่ากับการพยายามบันทึกสภาพบรรยากาศหรือปรากฏการณ์ที่ปรากฏขึ้นในบรรยากาศ รวมถึงการให้ความสำคัญกับเรื่องของ แสง สี ที่ปรากฏในธรรมชาติเบื้องหน้า ยิ่งเมื่อศึกษาจากรูปแบบของการระบายสี จะพบว่า การทิ้งรอยแปรงและการใช้รอยแปรงที่ฉับไวในการระบายสีก็เป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่ในงานของพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ด้วย ในหลาย ๆ ครั้งก็ยังปรากฏให้เห็นการใช้สีที่เกินจริงกับสิ่งที่เขาต้องการถ่ายทอด ซึ่งเป็นการใช้สีที่ระบายตามความต้องการหรือความรู้สึกที่แสดงออก (Expression) เหมือนกับว่าเขาก็ได้รับอิทธิพลมาจากจิตรกรพวกกลุ่มจินตนิยม (Romantic) ดังเช่นที่ปรากฏในงานและการใช้สีของจิตรกรโรแมนติคชาวอังกฤษอย่าง เทอร์เนอร์ (Turner)

- อิทธิพลในเชิงรูปแบบอีกประการหนึ่งที่พบ คือ ในการใช้สีสด หรือสีดิบจากหลอด โดยไม่ผ่านการผสมสี เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกตามที่ศิลปินต้องการ ซึ่งกรณีนี้สอดคล้องกับแนวความคิดในการสร้างรูปแบบของศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ซึ่งศิลปินอย่าง มาติสส์ (Henri Matisse), เดอแรง (Andre Derain) ที่ส่งอิทธิพลทางการสร้างสรรค์ไปสู่ศิลปินเอ็กเพรสชั่นนิสต์ในเยอรมันอย่าง ฮันส์ ฮอฟแมน (Hans Hoffman) ซึ่งเป็นครูคนหนึ่งของคาห์น

- การสร้างรูปทรง โดยเฉพาะในส่วนของผลงานกลุ่มที่ 3 ซึ่งเป็นกลุ่มของสิ่งก่อสร้าง อิทธิพลในการสร้างรูปทรงของคาห์นนั้น ได้รับกระบวนแบบและแนวความคิดในการมองหรือวิเคราะห์โครงสร้างของวัตถุจากศิลปินในลัทธิประทับใจยุคหลัง (Post–Impressionist) อย่าง พอล เซซานน์ ที่ในที่สุดส่งผลทางการคิดและสร้างสรรค์ไปสู่ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) ซึ่งภาพในกลุ่มนี้ของคาห์น ได้แสดงให้เห็นว่าเขาสร้างรูปทรงของสิ่งก่อสร้างโดยตัดทอนและสกัดให้ปรากฏออกมาเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต หรือ ลูกบาศก์ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ แต่ถึงกระนั้น ผลงานของเขาในกลุ่มนี้ แม้จะได้รับอิทธิพลทางการสร้างและวิเคราะห์รูปทรงมาจากพวกคิวบิสต์ แต่มีอีกแนวคิดหนึ่งที่ผสมผสานกันคือ ในช่วงชีวิตของคาห์น การที่ได้ศึกษากับจิตรกรอย่าง สจวต เดวิส (Stuart David) ซึ่งเป็นศิลปินที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของ ปิแอร์ มอนเดรียน (Piet

Mondrian) ศิลปินในกลุ่ม เดอ สไตล์ (De Stijl) ก็อาจทำให้เขาได้รับอิทธิพลในแนวคิดด้านการมองรูปทรงและตัดทอนออกมาในแบบนามธรรม อันนำมาสู่การผสมผสานในงานจิตรกรรมของเขา

- วูล์ฟ คาห์น ได้รับอิทธิพลในการระบายสีในแบบระนาบ หรือแบบสนามสี สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ของจิตรกรในลัทธิแอบสแตรก เอ็กเพรสชั่นนิสต์ ( Abstract Expressionism ) ที่มีบทบาทอยู่ในอเมริกา และมีศิลปินที่ส่งอิทธิพลให้กับคาห์นอย่างมากดังเช่น จาก มาร์ค รอธโก (Mark Rothko) คาห์น ใช้รูปแบบระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปเป็นเพลน เป็นระนาบสี (Surface patterning) โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ ให้ดูเรียบง่ายและน่าสนใจมากขึ้น การระบาย การรู้จักตัดทอน แสดงความจริงใหม่โดยรับรู้ได้จากความรู้สึกมากกว่าความจริงตามที่เห็น ดังที่คาห์น กล่าวว่า “ผลงานของผมเป็นรูปแบบง่าย ๆ ชัดเจน และเป็นตัวแทนของโลกภายนอกที่ผมเห็นในช่วงเวลานั้น เป็นความจริงทางอารมณ์ของผม ผมเชื่อว่ารายละเอียดเก็บตามที่เราเห็นอย่างไรก็เก็บไม่หมด การเอาความรู้สึกเข้าไปใส่จะสามารถเก็บไว้ได้มากกว่า”

**เนื้อหา** เนื้อหาเรื่องราวทั้งหมดเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม คาห์นให้ความสนใจกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อมที่สงบนิ่ง อาจเป็นเพราะเขามีชีวิตและเติบโตในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ประสบกับความพลัดพรากและการเป็นผู้ลี้ภัย จึงต้องการถ่ายทอดความรู้สึกที่ต้องการ คือความสงบ โดยเนื้อหาเรื่องราวทั้งหมดจะไม่เห็นทิวทัศน์เกี่ยวกับเมืองหรือความสับสนวุ่นวาย การบอกเล่าเนื้อหานั้นเขาไม่สนใจว่าสภาพแวดล้อมจริงจะเป็นอย่างไร เขามุ่งเข้าหาธรรมชาติ ไปเก็บอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับธรรมชาติ ถ่ายทอดลักษณะเด่น ๆ ของธรรมชาติที่เห็นเป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของตนเอง ส่วนหนึ่งคาห์นยังชอบเขียนรูปโรงนาแบบอเมริกัน เนื่องจากมันสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่ายได้ และยังเป็นสิ่งที่เชื่อมโดยเขาเข้ากับรูปแบบและเนื้อหาแบบอเมริกันแท้ ๆ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพนั้น วูล์ฟ คาห์น พยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน หรือมีความสัมพันธ์กันระหว่างภาพกับพื้น ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับรายละเอียดของวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ และมักจะเขียนภาพขนาดใหญ่ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากจิตรกรรมสนามสีที่เกี่ยวกับระนาบรองรับ

การแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง เขาพยายามอ่านและวิเคราะห์สรรพสิ่งต่าง ๆ เป็นรูปทรงหรือรูปเรขาคณิตง่าย ๆ แล้วใส่ลงบนระนาบรองรับ โดยการแปลงค่าสีตามความรู้สึก

ในแต่ละภาพจะแสดงบริเวณว่าง ไม่ว่าจะรูปที่เป็นเรื่องราว หรือพื้น ที่เป็นบรรยากาศ เขาพยายามให้บริเวณว่างสื่อความรู้สึกที่เขาต้องการถ่ายทอดให้ผู้ดูได้สัมผัสถึงให้มากที่สุดเท่าที่จะสัมผัสได้กับสิ่งที่ถ่ายทอดนั้น (in the large possible sense)

**มิติ** ลักษณะวัตถุภายในภาพถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) นอกจากวิธีบังซ้อนและใช้ความเข้มอ่อน

แล้ว เขายังใช้การระบายสีในแนวเฉียงเพื่อสร้างมิติภายในภาพ และใช้บรรยากาศ (Atmospheric Perspective) ความฟุ้ง มัว ความชัดเจนไม่เท่ากัน ทำให้เกิดทัศนียภาพลวงได้เช่นกัน

**2 กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

**2.1 การใช้สี**

ผลงานของคาห์นเป็นการแสดงออกด้วยสี กล่าวคือการใช้สีเพื่อให้เห็นว่าสีมีความสัมพันธ์ระหว่างสีด้วยกันเกี่ยวโยงกันและก้าวก่ายทับซ้อนกัน (Abstract relationship) และใช้สีสันที่สดใสเพื่อสื่ออารมณ์ของคาห์นเอง (Emotion expression) สีที่ใช้จะเป็นการใช้สีตามความรู้สึก ไม่ใช้สีเหมือนจริงตามที่เห็น

ลักษณะการใช้สีในช่วงแรกของการเขียนภาพทิวทัศน์ ยังคงใช้สีไม่สดใสนัก หลังปี 1970 เริ่มมีสีสันที่สดใสขึ้นจนถึงปัจจุบัน ภาพแต่ละภาพแสดงสีสันสดใสเป็นเอกลักษณ์ของเขาเอง เช่น สีชมพู สีโคลบอลกรีน สีโคบอลบลู สีน้ำเงิน สีส้มแดง สีม่วงแดง สีม่วงเพอร์เพิล สีเหลือง และสีคู่ตรงข้ามอื่น ๆ

อย่างที่กล่าวไปเมื่อข้างต้นในส่วนหัวข้อผลการศึกษาด้านรูปแบบว่าการใช้สีในผลงานของคาห์นนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากหลายแนวความคิด หลายลัทธิด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็น

- ความพยายามในการบันทึกแสง สี และสภาพบรรยากาศ ผนวกกับความเคลื่อนไหวต่าง ๆ ที่ปรากฏในธรรมชาติเบื้องหน้า ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์

- ผลงานภาพทิวทัศน์บางส่วนก็ได้รับอิทธิพลในด้านการใช้สีที่แสดงออกตามความรู้สึกของศิลปิน การใช้สีสด สีดิบจากหลอดโดยไม่ผ่านการผสม เป็นอิทธิพลที่ได้จากพวกโฟวิสม์ และ เอ็กเพรสชั่นนิสม์

- ในงานกลุ่มที่ 3 หรือกลุ่มที่เป็นภาพทิวทัศน์ที่มีสิ่งก่อสร้างเป็นส่วนประกอบ การสร้างรูปทรงสิ่งก่อสร้างโดยได้รับอิทธิพลจากเซซานน์ และศิลปินคิวบิสต์ สำหรับการถ่ายทอดรูปทรงที่เป็นภาพและพื้น ในกลุ่มนี้มีการแทนค่ารูปทรงด้วยสีที่ชัดเจนกว่างภาพทิวทัศน์ในกลุ่มที่ 1 และ กลุ่มที่ 2 ซึ่งมีการใช้ทัศนียภาพเชิงเส้นเข้ามาประกอบด้วย

**2.2 กลวิธีระบายสี**

กลวิธีระบายสี เขาใช้กลวิธีในหลายกลวิธีด้วยกัน แต่ที่ปรากฏให้เห็นบ่อยครั้งและมีความสัมพันธ์กับแนวคิดในเรื่องการสร้างรูปทรงหรือการแสดงถึงสภาพบรรยากาศ ทำให้เขานิยมใช้กลิวธีดังนี้

- ระบายเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น เมื่อสีแห้งแล้วระบายเพิ่มเติมด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) แสดงรอยแปรงเล็ก ๆ เพื่อเน้นในส่วนที่ต้องการให้ดูเด่นชัดขึ้น โดยบางส่วนเป็นการใช้รอยแปรงช่วยเสริมการถ่ายทอดรูปแบบของแสงที่กระจายทั่วไป (Universal light)

- กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กัน (Broken Color) สร้างรอยแปรงด้วยวิธีการระบายเป็นเส้นอย่างไร้ระเบียบ และใช้รอยพู่กันแสดงการผสมผสานกันของภาพและพื้น

- กลวิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม (Scumbling) คือใช้อ่อน ระบายบนผิวหน้าของภาพหลังจากสีเดิมแห้งแล้ว ระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกควันพร่ามัว ซึ่งกลวิธีระบายสีไม่ว่าจะเป็นการเกลี่ย

หรือระบายด้วยแปรงพู่กันสีหมาด ๆ หรือแห้ง หรือกลวิธีอื่น ๆ ก็เพื่อให้รู้ว่าสีสามารถสร้างสรรค์ลักษณะพื้นผิวได้ (Material concern)

- กลวิธี Colored Ground ที่ใช้สีระบายในส่วนของพื้นหลัง ให้มีบทบาทเป็นรูปทรงของภาพด้วย โดยวิธีการเว้น หรือการระบายสีทับซ้อนแต่คงเหลือสีพื้นหลังบางส่วนไว้

การศึกษา วิจัย ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของศิลปิน วูล์ฟ คาห์น จากกลุ่มตัวอย่าง ทั้ง 3 กลุ่มผลงาน จำนวน 27 ภาพนี้ ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้ดังที่กล่าวข้างต้นนั้น มาเป็นฐานข้อมูลความรู้ เพื่อใช้เป็นแรงผลักดันต่อการพัฒนาเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ สังเคราะห์ และพัฒนาผลการศึกษาวิจัย จากผลงานของ วูล์ฟ คาห์น ในด้านต่าง ๆ และนำมาเป็นแรงผลักดัน เป็นประโยชน์ต่อการปรับประยุกต์เป็นผลงานตามแนวทางของผู้วิจัย

ซึ่งในที่สุด ผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ของ วูล์ฟ คาห์น จำนวน 27 ภาพ ตามที่กล่าวมาแล้ว ได้นำมาสู่การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ตามแนวทางของผู้วิจัย จำนวน 15 ภาพ ดังนี้

1. มหาชัย หมายเลข 1, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 15(3/4) นิ้ว
2. มหาชัย หมายเลข 2, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
3. มหาชัย หมายเลข 3, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 27(5/8) x 23(5/8) นิ้ว
4. มหาชัย หมายเลข 4, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 31(1/2) x 23(5/8) นิ้ว
5. มหาชัย หมายเลข 5, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 19(3/4) x 23(5/8) นิ้ว
6. มหาชัย หมายเลข 6, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 27(5/8) x 23(5/8) นิ้ว
7. มหาชัย หมายเลข 7, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 31(1/2) x 35(1/2) นิ้ว
8. มหาชัย หมายเลข 8, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 35(1/2) x 27(5/8) นิ้ว
9. มหาชัย หมายเลข 9, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 31(1/2) x 23(5/8) นิ้ว
10. มหาชัย หมายเลข 10, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 31(1/2) นิ้ว
11. มหาชัย หมายเลข 11, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
12. มหาชัย หมายเลข 12, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
13. มหาชัย หมายเลข 13, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 19(3/4) x 19(3/4) นิ้ว
14. มหาชัย หมายเลข 14, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 23(5/8) x 19(3/4) นิ้ว
15. มหาชัย หมายเลข 15, ปี พ.ศ.2551. สีน้ำมันบนผ้าใบ, ขนาด 19(3/4) x 19(3/4) นิ้ว

การศึกษาวิจัยและนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ได้แสดงรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้างของภาพ (บริเวณว่างและมิติ) การใช้สี และกลวิธีสร้างสรรค์ตามรูปแบบของผู้วิจัยสามารถสรุปได้ผลดังนี้

1. **วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และโครงสร้างของภาพ**

1.1 **รูปแบบและเนื้อหาของภาพ**

**รูปแบบ** ผู้วิจัยใช้การถ่ายทอดรูปแบบของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดโดยเน้นการแสดงออกด้วยสี บริเวณว่าง และมิติ เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพ เป็นความคิดแบบนามธรรมผสมผสานกับการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติ ตามแนวทางของคาห์น โดยใช้รูปแบบระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปเป็นเพลน เป็นระนาบสี (Surface patterning) โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ ให้ดูเรียบง่ายและน่าสนใจมากขึ้น แสดงความจริงโดยรับรู้ได้จากความรู้สึกมากกว่าความจริงตามที่เห็น

**เนื้อหา** ผู้วิจัยได้พัฒนาผลงานโดยสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ตามถิ่นกำเนิดของผู้วิจัยคือในจังหวัดสมุทรสาคร เป็นจังหวัดชายทะเลที่มีการทำอาชีพการประมงกันอย่างขว้างขวาง มีเรือประมงขนาดใหญ่และเรือหาปลาขนาดเล็กจำนวนมาก ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานเป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับทะเล แม่น้ำ เรือประมง บ้านชาวประมง ท้องฟ้า ทั้งหมดจำนวน 15 ภาพ

1.2 **บริเวณว่าง และมิติ**

**บริเวณว่าง** สำหรับบริเวณว่างภายในภาพ ผู้วิจัยพยายามทำให้ทุกอย่างมองรวม ๆ กัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแก้ปัญหาเกี่ยวกับบริเวณว่าง (space) เป็นวิธีการเดียวกับลักษณะของจิตรกรรมสนามสี (color field) ซึ่งมีการจัดส่วนประกอบภายในภาพโดยไม่เน้นจุดสนใจ ไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุ โดยให้ความสำคัญกับบริเวณว่างและมิติ ในแต่ละภาพจะแสดงบริเวณว่าง ไม่ว่าจะ"รูป"ที่เป็นเรื่องราว หรือ"พื้น"ที่เป็นบรรยากาศ พยายามให้บริเวณว่างสื่อความรู้สึกให้ผู้ดูได้สัมผัสถึงสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดให้ได้มากที่สุด

**มิติ** ผู้วิจัยใช้การแสดงมิติตามแนวทางของคาห์น คือลักษณะวัตถุภายในภาพจะถูกแทนค่าด้วยระนาบสี และทำให้เกิดการบังซ้อนกัน โดยใช้น้ำหนักของสีอ่อนสีแก่ระบายเพื่อให้เกิดทัศนียภาพลวง (Illusionary Perspective) นอกจากวิธีบังซ้อนและใช้ความเข้มอ่อนเข้มอ่อนแล้ว ใช้การระบายสีในแนวเฉียงเพื่อสร้างมิติภายในภาพด้วย

2 **กลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรม**

2.1 **การใช้สี**

ผลงานของผู้วิจัย ใช้วิธีการแสดงออกด้วยสี กล่าวคือการใช้สีเพื่อให้เห็นว่าสีมีความสัมพันธ์ระหว่างสีด้วยกันเกี่ยวโยงกันและก้าวก่ายทับซ้อนกัน (Abstract relationship) และใช้สีสันที่สดใสเพื่อสื่ออารมณ์ (Emotion expression) สีที่ใช้จะเป็นการใช้สีตามความรู้สึก ไม่ใช่การใช้สีเหมือนจริงตามที่เห็น ตามแนวทางของคาห์น โดยสีที่ใช้ เช่น สีชมพู สีโคลบอลกรีน โคบอลบลู สีน้ำเงิน สีส้มแดง สีม่วงแดง สีม่วงเพอร์เพิล สีเหลือง และสีคู่ตรงข้ามอื่น ๆ โดยผู้วิจัยทำการทดลองสลับใช้คู่สีต่าง ๆ ในแต่ละชิ้นงาน ทำให้ผลงานมีลักษณะสีที่แตกต่างจากคาห์น

**2.2 กลวิธีระบายสี**

ผลงานในช่วงแรกจำนวน 10 ภาพ ของผู้วิจัยใช้พู่กันระบายสี โดยผสมผสานกลวิธีที่หลากหลาย เช่น ใช้กลวิธีระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) แสดงการเกลี่ยสีแบบตัดทอนรูปทรงของส่วนประกอบภายในภาพให้ดูง่ายขึ้น เมื่อสีแห้งแล้วระบายเพิ่มเติมด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง (Dry Brush) และบางภาพระบายโดยแสดงรอยพู่กัน (Brush work) แต่ในส่วนของภาพที่ 11-15 ผู้วิจัยใช้เกรียงระบายสี (Knife Painting) เป็นระนาบกว้างและแบน ประสมประสานกลวิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน(Colored Ground) โดยการลงสีพื้นด้วยเกรียงเช่นกัน ผสมผสานกับการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น (Sgraffito) และการระบายสีขูดพื้นภาพ (Scraping Back) ซึ่ง 5 ภาพสุดท้ายนี้นำเสนอผลงานระบายสีโดยไม่ใช้พู่กัน (Painting without brush)

**อภิปรายผล**

จากผลการวิเคราะห์ผลงานของ วูล์ฟ คาห์น มีการผสมผสานแนวคิดระหว่างอิมเพรสชั่นนิสม์ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการให้ความสำคัญในเรื่องของสีแสงตามแนวทางวิทยาศาสตร์ และให้ความสำคัญกับรูปทรงที่สัมพันธ์กับสีแสงโดยมองเห็นการประสานกันของวัตถุและแสงรอบ ๆ วัตถุ ลักษณะการระบายสีจะไม่ให้ความสำคัญกับเส้นและขอบของรูปทรงที่คมชัด ซึ่งคาห์นนำมาผสมผสานกับความเชื่อของแอบสแตร็คเอ็กเพรสชั่นนิสม์ที่มีแนวคิดและความเชื่อในเรื่องของการแสดงออกบนระนาบรองรับ และแนวทางการระบายสีที่แตกต่างออกไปจากอิมเพรสชั่นนิสม์ ทั้งขนาดและทิศทาง และมุ่งที่ต้องการแสดงออกด้วยอารมณ์ บนโครงสร้างที่เรียบง่าย รวมทั้งความเชื่อในเรื่องการผลักเข้า ดึงออก ทำให้เกิดความรู้สึกในเรื่องมิติ ซึ่งสอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ ที่กล่าวว่า

“คาห์น เป็นจิตรกรที่เชื่อมโยงระหว่างศิลปะกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ และหลังอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism and Post Impressionism) ซึ่งช่วงหลังอิมเพรสชั่นนิสม์นั้น คาห์น ได้บอนนอร์ด (Bonnard) เป็นต้นแบบ และเสริมแนวคิดของฮอฟแมน ทำให้เขาเป็นจิตรกรที่มีความเป็นตัวของตัวเอง และถูกจัดลำดับเข้าเป็นศิลปินกลุ่มนิวยอร์ครุ่นสอง” (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์: 30 มีนาคม 2550)

จากลักษณะเด่นของวูล์ฟ คาห์น ในเรื่องของการใช้สีที่สดใส รูปแบบที่เรียบง่าย ดูสงบ มีบริเวณว่าง และมิติ ที่ถือเป็นเอกลักษณ์ในงานของคาห์น เป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยในครั้งนี้ โดยเนื้อหาเรื่องราวที่คาห์นมักจะใช้เนื้อหาเรื่องราวที่เป็นทิวทัศน์แบบตะวันตก และโรงนาแบบอเมริกันที่มีลักษณะเรขาคณิตเรียบง่าย นั้น ผู้วิจัยยังคงสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ เป็นทิวทัศน์แบบตะวันออก ซึ่งใช้ทิวทัศน์ตามถิ่นกำเนิดของผู้วิจัยคือในจังหวัดสมุทสาคร เป็นจังหวัดชายทะเลที่มีการทำประมงกันอย่างขว้างขวาง มีเรือประมงและเรือหาปลาจำนวนมาก ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ตามแนวทางของคาห์น ด้านรูปแบบยังคงลักษณะถ่ายทอดลดทอนให้เหลือลักษณะเด่นของธรรมชาติที่ต้องการถ่ายทอดบางส่วน (Distortion) เน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น ๆ ส่วนกลวิธีในการสร้างสรรค์จากการใช้พู่กันระบายสี พัฒนามาสู่การใช้เกรียงระบายสี (Knift Painting) เป็นระนาบกว้างและแบน ผสมผสานกลวิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) โดยใช้เกรียงลงสีพื้นด้วยเช่นกัน ผสมผสานกับการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น (Sgraffito) และการระบายสีขูดพื้นภาพ (Scraping Back) ทำให้ได้พื้นผิวของภาพแตกต่างออกไปจากงานของคาห์น

สรุปโดยรวมของการพัฒนาการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยทั้ง 15 ภาพ เกิดจากเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติที่เกี่ยวข้องกับทะเล แม่น้ำ เรือประมง บ้านชาวประมง จากถิ่นกำเนิดของผู้วิจัย สร้างสรรค์ด้วยจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบในรูปแบบที่เรียบง่ายโดยใช้รูปแบบระนาบเป็นสไตล์ คือมองรูปเป็นเพลน เป็นระนาบสี (Surface patterning) โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ ใช้สีสันที่สดใส ด้วยกลวิธีที่หลากหลายตามที่กล่าวมาแล้ว

**ข้อเสนอแนะ**

วูล์ฟ คาห์น เป็นศิลปินที่มีความสำคัญคนหนึ่งในช่วงเวลาต่อเนื่องเปลี่ยนผ่านจากศิลปะสมัยใหม่มาสู่ยุคปัจจุบัน กล่าวคือ วูล์ฟ คาห์น ได้เกิดและเติบโตในช่วงต่อเนื่องเปลี่ยนผ่านจากศิลปะยุคหลังอิมเพรสชั่นนิสม์ต่อเนื่องมาสู่ยุคแอ็บสแตรคเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ ด้วยการศึกษาเรียนรู้จากแนวทางศิลปะทั้งสองยุคสมัย ถึงแม้จะสิ้นยุคสมัยทั้งสองยุคไปแล้ว แต่เขายังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบันนี้ แนวคิดที่ผสมผสานกันจนเป็นรูปแบบเฉพาะของคาห์น ไม่ว่าจะเป็นสีสันที่สดใส รูปแบบที่เรียบง่าย ดูสงบ มีบริเวณว่าง และมิติ ที่ถือเป็นเอกลักษณ์ในงานของคาห์น เน้นการถ่ายทอดรูปแบบสื่อจากธรรมชาติ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดรูปแบบภาพทิวทัศน์ตรงหน้า ให้เป็นรูปแบบนามธรรมกึ่งความจริงด้วยการสังเกตลักษณะเด่นของธรรมชาติตรงหน้า

ในส่วนของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวทางของผู้วิจัยนั้น ยังสามารถที่จะพัฒนาต่อเนื่องไปได้อีกหลายรูปแบบ ทั้งเนื้อหาเรื่องราว และกลวิธีในการสร้างสรรค์ จากการใช้พู่กันมาสู่การใช้เกรียงระบายสีแทนพู่กัน (painting without brush) ดังเช่นในช่วงท้ายของการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยนั้น รูปทรงที่ปรากฏภายในภาพมีความเรียบง่าย และมีพื้นผิวที่แตกต่างไปจากเดิม สามารถแสดงออกทางการระบายสีได้อย่างอิสระมากขึ้น ซึ่งหากผู้สนใจจะศึกษาค้นคว้าพัฒนาต่อไป สามารถปรับเปลี่ยนเนื้อหาเรื่องราว ปรับเปลี่ยนวัสดุ โดยผสมผสานสื่อวัสดุอื่น ๆ และกลวิธีการสร้างสรรค์อื่น ๆ หรือแม้กระทั้งการใช้สื่อประสม บนรูปแบบที่นำเสนอมา หรือศึกษาวิเคราะห์ผลงานของศิลปินคนอื่น ๆ โดยยังคงประสมประสานการใช้สีสันสดใส แนวคิดในรูปทรงที่เรียบง่าย แสดงบริเวณว่าง และมิติ ที่เป็นจุดเด่นของผลงาน วูล์ฟ คาห์น ได้อีกต่อไป ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ของผู้วิจัยในครั้งนี้ สร้างความพอใจได้ในระดับหนึ่ง แต่ผู้วิจัยเชื่อว่าจะสามารถพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานได้ต่อไป และเชื่อว่าผลงานวิจัยครั้งนี้จะมีประโยชน์ต่อผู้สนใจระบายสีน้ำมันได้เป็นอย่างดี

# บรรณานุกรม

# บรรณานุกรม


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

โกศล พิณกุล. (2547). **เทคนิคการระบายสีน้ำมันและศิลปะวิจัย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2550, 22 มิถุนายน). สัมภาษณ์โดย พิบูลย์ มังกร ที่หอศิลป์เพาะช่าง กรุงเทพฯ

ชาติชาย อนุกูล. (2546). **จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรมของ ฮันส์ ฮอฟแมนน์.** ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ทิพย์สุดา ปทุมานนท์. (2535). **การจัดองค์ประกอบและที่ว่างในงานออกแบบพื้นฐาน**. กรุงเทพฯ: กราฟฟิค แอนด์ พับบลิเคชั่นส์.

เทพศิริ สุขโสภา. (2518). **ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะ**. กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย.

ธารทิพย์ เสรินทวัฒน์. (2550). **ทัศนศิลป์** : การออกแบบพาณิชยศิลป์. กรุงเทพฯ: หลักไทยช่างพิมพ์.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2524). **ความเข้าใจศิลปะ**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

รัจรี นพเกตุ. (2540). **จิตวิทยาเพื่อการรับรู้**. กรุงเทพฯ: ประกายพรึก.

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2524). **ความเข้าใจศิลปะ**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). **ศิลปะร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: วิฒวลอาร์ต.

_____. (2532). **ศิลปทรรศน์**. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

_____. (2535). **ทฤษฎีสี เพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2535). **ศิลปะและความงาม**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2536). **ทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2537). **มนุษย์กับความงาม**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2542). **วาดภาพระบายสี (สารานุกรมสำหรับเยาชน ชุดศิลปะและงานสร้างสรรค์)**. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ 1999.

_____. (2542). **ทัศนศิลป์สมัยใหม่ (สารานุกรมสำหรับเยาชน ชุดศิลปะและงานสร้างสรรค์)**. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ 1999.

_____. (2546). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

_____. (2547). **ศิลปะหลังสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

สุชาติ สุทธิ. (2535). **เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สาโรจน์ ดำแป้น. (2545). **จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรมของ วิลเลียม ดี คูนนิง.** ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อารี สุทธิพันธุ์. (2519). **ศิลปะกับมนุษย์**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2532). **ทัศนศิลป์และความงาม**. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

_____. (2535). **ศิลปนิยม**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2543). **อยู่ถึง** 2000. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

_____. (2544). **มนุษย์กับสถานการณ์** 2001. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

_____. (2545). **การระบายสีตามการแสดงออกของรูปและพื้น** The expression of figure and ground though oil painting. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 10(1) มกราคม – มิถุนายน 2545. กรุงเทพฯ

_____. (2547). **ปรัชญาศิลปะ**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

_____. (2547). **ความเป็นมาของสีน้ำมัน**. กรุงเทพฯ: อัดสำเนา.

_____. (2550, 30 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย พิบูลย์ มังกร ที่บ้านเลขที่ 35 ซ.อุดมยศ 1 แขวงหัวหมาก เขตบางกะปิ กรุงเทพฯ.

Justin Spring. (1996). Wolf Kahn. New York: Harry N. Abrams.

Mark Rothko. (2007) (online). Available: http//www.abstract-art.com. Retrieved March 15, 2007.

Wolf Kahn. (2000). WOLF KAHN PASTELS. New York: Harry N. Abrams.

Wolf Kahn. (2000). WOLF KAHN PASTELS. (สุรัฐ ศิลปอนันต์ : แปล). กรุงเทพฯ: อัดสำเนา.

Wolf Kahn. (2003). Wolf Kahn's America an ARTIST'S TRAVELS. New York: Harry N. Abrams.

Wolf Kahn. (1996, 2004). VCD : Wolf Kahn by Alan Merton. New York: Malboro Productions.

(online). Available: http//www.wolfkahn.com. Retrieved June 18, 2005.

(online). Available: http//www.pcssdweb.k12.ar.us/mills/wolf_kahn.htm. Retrieved June 20, 2007.

# ภาคผนวก

ภาพถ่ายศิลปิน WOLF KAHN : จากหนังสือ Wolf Kahn by Justin Spring

# ประวัติย่อผู้วิจัย

# ประวัติย่อผู้วิจัย

| | |
|---|---|
| ชื่อ ชื่อสกุล | นายพิบูลย์ มังกร |
| วันเดือนปีเกิด | 29 กรกฎาคม 2514 |
| สถานที่เกิด | อำเภอกระทุ่มแบน จังหวัดสมุทรสาคร |
| สถานที่อยู่ปัจจุบัน | 503/2 ตำบลตลาดกระทุ่มแบน อำเภอกระทุ่มแบน จังหวัดสมุทรสาคร 74110 |
| ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน | ผู้จัดการธุรกิจสัมพันธ์ |
| สถานที่ทำงานปัจจุบัน | ธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด(มหาชน) สำนักงานธุรกิจพระประโทน(นครปฐม) |

ประวัติการศึกษา

| | |
|---|---|
| พ.ศ. 2532 | ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (การบัญชี) จากวิทยาลัยพาณิชยการธนบุรี |
| พ.ศ. 2534 | ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (การบัญชี) จากวิทยาลัยพาณิชยการธนบุรี |
| พ.ศ. 2537 | ศิลปศาสตรบัณฑิต (การจัดการทั่วไป) จากวิทยาลัยครูนครปฐม |
| พ.ศ. 2545 | ศิลปศาสตรบัณฑิต (ออกแบบทัศนศิลป์) จากสถาบันราชภัฏนครปฐม |
| พ.ศ. 2551 | ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่) จากบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ |