จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

ปริญญานิพนธ์

ของ

กนกพรรณ เถาทอง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2545

ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

750.0663
ก124จ
ฉ.3

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

บทคัดย่อ

ของ

กนกพรรณ เถาทอง

4 มิ.ย. 2545

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2545

ท 127111

กนกพรรณ เถาทอง. (2545). *จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์*. ปริญญานิพนธ์ ศ.ป.ม. (ทัศนศิลป์:ศิลปะสมัยใหม่) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ.

การศึกษาผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาที่มาของแนวคิดเทคนิควิธีการตลอดจนรูปแบบวิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ จำนวน 5 ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , และเรเน มากรีต์ (Rene Magritte)

การศึกษาวิจัยได้กระทำลึกลงไปถึงอิทธิพลต่างๆ ของศิลปินที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน จนกระทั่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมต่อวงการศิลปะจนถึงยุคปัจจุบัน ในขั้นตอนการศึกษา ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานจิตรกรรมของศิลปิน 5 ท่าน ดังกล่าว จำนวน 556 ภาพ มานำการวิเคราะห์เบื้องต้น และคัดเลือกผลงาน เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่าง ท่านละ 5 ภาพ รวมเป็น 25 ภาพ มาทำการศึกษาวิเคราะห์ มีการศึกษาเอกสารทั้งในและต่างประเทศประกอบ รวมทั้งได้นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญในประเทศ จำนวน 5 คน ตอบคำถามและแสดงความคิดเห็นต่อผลงานของศิลปินเซอร์เรียลิสม์ดังกล่าว โดยสรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปิน 5 ท่าน ดังนี้

มีที่มาของแนวคิด จะนำแนวคิดทางธรรมชาติมาสร้างผลงานมากที่สุด รองลงมามีแนวคิดทางศาสนา ส่วนแนวคิดทางสังคมน้อยที่สุด

เทคนิคการระบายสีที่ศิลปิน 5 ท่านเลือกใช้ 5 อันดับแรก ได้แก่ เกลี่ยให้กลมกลืน สีผสมน้ำหนักสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน ลีลารอยพู่กัน เปียกบนเปียก เทคนิคที่ไม่เลือกใช้ได้แก่ ระบายครั้งเดียวเสร็จ โดยรองพื้นไว้ก่อน

เทคนิควิธีการ การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา มีศิลปิน 3 ท่าน จอร์โจ เด กีรีโก ,ซาลวาดอร์ ดาลี ,อีฟว์ ตองกี เลือกใช้วิธีการสร้างบรรยากาศลึกลับ ยกเว้น มักซ์ เอินสต์ ,เรเน มากรีต์ จะใช้เทคนิคการสร้างบริเวณว่างต่างมิติเป็นลำดับแรก

เทคนิคผสมปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ สื่อผสม ศิลปิน 5 ท่าน เลือกใช้มากที่สุดได้แก่ เทคนิคการวาดภาพระบายสี รองลงมาใช้เทคนิคปะติดวัสดุ และเทคนิคสื่อผสม

เทคนิควิธีการการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ศิลปิน 5 ท่านเลือกใช้มากที่สุด ได้แก่ การใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก รองลงมาใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน ผิดที่ ผิดตำแหน่ง ความซับซ้อน มิติลวงตาของสี เทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุดได้แก่ มิติลวงตาแบบผิดขนาด โดยเฉพาะเทคนิคต่างๆ ที่ศิลปินเลือกใช้มีดังนี้

จอร์โจ เด กีรีโก ใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบผิดขนาดมากที่สุด รองลงมาใช้เทคนิคแบบผิดสัดส่วน แบบผิดที่ผิดตำแหน่ง และความซับซ้อนเป็นเทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุด

ซาลวาดอร์ ดาลี ใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้เทคนิคแบบความซับซ้อน และแบบผิดสัดส่วนเป็นเทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุด

มักซ์ เอินสต์ ใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบความซับซ้อนมากทีสุด รองลงมาใช้เทคนิคแบบระยะน้ำหนัก และแบบผิดขนาดเป็นเทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุด

อีฟว์ ตองกี ใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนและแบบของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบความซับซ้อน และแบบผิดขนาดเป็นเทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุด

เรเน มากรีต์ ใช้เทคนิคลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งมากที่สุด รองลงมาใช้เทคนิคแบบมิติลวงตาของระยะน้ำหนัก และใช้มิติลวงตาของสีเป็นเทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุด

ในด้านรูปแบบที่ศิลปินทั้ง 5 ท่านเลือกใช้มากที่สุดได้แก่ รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริงและรองลงมาใช้รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริงศิลปินที่เลือกใช้รูปแบบเหนือจริงมีหลักการความเป็นจริงมากที่สุดได้แก่ ซาลวาดอร์ ดาลี ,มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี รูปแบบของศิลปินที่เลือกใช้แบบเหมือนจริงมีหลักความเป็นจริงมากที่สุด ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก ,เรเน มากรีต์

จากนั้นผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ โดยนำลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์งานของศิลปินทั้ง 5 ท่าน มาพัฒนาในบริบทที่ผู้วิจัยนำบางส่วนมาคลี่คลายเป็นลักษณะเฉพาะในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีเทคนิคมิติลวงตา โดยใช้เทคนิคสีอาครีลิคแบบเทคนิคผสมการปะติดลงบนผืนผ้าใบจำนวน 24 ภาพ ทั้งนี้ได้แนวคิด แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเลทั้งนั้น สามารถสรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ได้ ดังนี้

ที่มาของแนวคิด ได้นำแนวคิดทางธรรมชาติมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์จากศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก ,ซาลวาดอร์ ดาลี ,เรเน มากรีต์มากที่สุด

เทคนิคการระบายสี ใช้วิธีเกลี่ยให้กลมกลืน สีผสมแสดงน้ำหนัก ลีลารอยพู่กันเปียกบนเปียกจากศิลปินทั้ง 5 ท่านมาใช้มากที่สุด ที่แตกต่างจากศิลปินทั้ง 5 ท่านได้แก่ การระบายสีเรียบด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม ครั้งเดียวเสร็จ ผสมผสานการปะติดวัสดุ

เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ได้นำเทคนิคของมักซ์ เอินสต์ ,เรเน มากรีต์ มาใช้ โดยนำเทคนิคการสร้างบริเวณว่างต่างมิติ การสร้างลักษณะผิวมาใช้มากที่สุด การสร้างทัศนียภาพบิดเบือนรองลงมา

เทคนิคผสมปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ สื่อผสม มีศิลปินบางท่านใช้เช่น มักซ์ เอินสต์ โดยนำมาใช้มากที่สุด ที่แตกต่างมีเทคนิคภาพพิมพ์สแตนซินส์ เน้นการปะติดวัสดุและภาพถ่ายจากสถานที่จริงทางธรรมชาติ

เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ โดยเลือกใช้เทคนิคของซาลวาดอร์ ดาลี มาใช้มากที่สุดได้แก่ มิติลวงตาจากระยะน้ำหนัก รองลงมา ใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน ที่ต่างจากศิลปินทั้ง 5 ได้แก่ การทิ้งพื้นที่ว่างให้เกิดมิติ

ด้านรูปแบบ เป็นรูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริงมากที่สุด ใช้สอดคล้องกับแนวคิดของซาลวาดอร์ ดาลี ,มักซ์ เอินสต์ และอีฟว์ ตองกี รูปแบบเหมือนจริงมีหลักการความเป็นจริงมากที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ จอร์โจ เด กีรีโก ,เรเน มากรีต์มาใช้ เนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม มิติลวงตาในธรรมชาติ ทิวทัศน์ทะเล ความเชื่อของพลังธรรมชาติของทะเลที่ลึกลับด้วยเสน่ห์ บรรยากาศให้อารมณ์โปร่งสบาย ความชุ่มเย็นสดใสแฝงไว้ด้วยพลังแห่งความงามจากองค์ประกอบ การสร้างมิติลวงตาในการพัฒนาสร้างงานแบ่งออกเป็น 3 ระยะ จนพัฒนาเป็นแนวทางเฉพาะของผู้วิจัยมากที่สุด

CREATIVE PAINTING : A CASE STUDY OF SURREALIST ARTISTS PAINTING

AN ABSTRACT

BY

KANOGPAHN THAOTHONG

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master Fine Arts degree in Visual Art : Modern Art

at Srinakharinwirot University

May 2002

Kanogpahn ThaoThong . (2002) . Crative Painting : Case Study of Surrealist Artists's Painting. Master thesis, M.F.A. (Visual Arts : Modern Arts). Bangkok : Graduate School, Srinakarimwi University. Advisor Committee : Assist Prof Prit Supasetsiri, Assoe. Prof. Wannarat Tangcharoen.

The study of works by famous artists in surrealism is aims to analyze and investigate concepts, ideas, and techniques used by those five well-known icons in surrealism arts. The chosen five artists are Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Max Ernst, Yves Tanguy, and Rene Magritte.

The research had been done by investigated into the influential and inspirations the artists had in the process of creating their works and how influential they are in modern world of Art. At first the researcher had chosen to identify 556 works by those five artists then selected five from each artist to study and analyze. There was also information from national and international resources such as books, bibliographies, interviews, and question airs. There were five of Thai leading art critics and artists contributed their views on the five selected artists' works. In brief the results of this research are....

The Influential: The concepts usually from nature then religious and social subjectivity.

The painting technique: First five painting techniques that our five surrealists used are blending, shading, smooth surface from top to bottom, brush marks, and wet paint on top of wet paint. The technique that is not use at all is to complete the painting in one time by prepared the background first.

The images: The creations of works mostly focus on illusion. Giorgio de Chirico, Salvador Dali and Yves Tanguy chose mysterious atmosphere while Max Ernst and Rene Magritte's first priority were the spaces in between the illusions.

The techniques:The most popular techniques of collage, mixed media and printmaking that our five surrealists used are firstly painting then collage and mixed media.

The composition (focus on illusion):The most chosen composition technique is to create illusion by using dimension. Next is the wrong-dimension, the confusion of compositions by using colours. The off-sizes composition is the lease style used.

The techniques chose by artists are.....

Giorgio de Chirico was using the off-sizes composition mostly then the wrong-dimension and the use colours to create confusion.

Salvador Dali was chosen to create illusion by using dimension in most of his works, but he was also use the confusion of colours and some of the wrong-dimension to compose his images.

Max Ernst liked to use colours to make the confusion in his works and often liked to use dimension to make the images illusive. We also sometimes see he used off-size composition.

Yves Tanguy often used wrong-dimension to created illusion for his images, sometimes he would create confusion by playing with dimension. We would also see he crated off-sizes composition.

Rene Magritte usually confused our eyes by using wrong-dimension and often created illusion by using dimension. He sometimes likes the idea of making confusion by coulours.

The styles: These artists' works are mostly in imaginative style but also surreal, second favorite is realistic. The artists that often in imaginative way are Dali, Enrst and Tanguy, de Chirico and Magritte were usually work in realistic way.

I am as a researcher had intended to bring the ideas, concepts and styles of the artists to develop and create personal works. Finally had able to create individual style by able to make illusion images. There is a series of 24 works inspired by scenery of the sea the technique use is acrylics and collage on canvas.

I had inspired by nature and influenced mostly by the works of Giorgio de Chirico, Salvador Dali, and Rene Magritte.

The technique of blending colours had used by apply wet brush marks to create value and depth to the image. The difference my works had to the works of five chosen artists are the way I applied the paint on canvas in one go by soft material cooperated with collage.

I created the images focus on illusion by created spaces between dimension using difference surfaces and confusion atmosphere influenced by Max Ernst and Rene Magritte.

Mixed media used of collage and printmaking had influenced mostly by Max Ernst, but developed by using stencil print and used photography to combine with collage.

The composition, influenced by Salvador Dali in the way he used dimension to create illusive images and confusion by colours used. I had developed the technique by leave some spaces to created dimension.

My works are imaginative, but also surreal as it is the same concept as Salvador Dali, Max Ernst, and Yves Tanguy. The realistic influenced by Giorgio de Chirico and Rene Magritte. The works contain the concept of environmental, illusion in nature, scenery of the sea, the mysterious feeling and attraction that the sea has on us.

These series of pictures expressed feelings of fresh, bright, relax from the beauty of illusive composition. The process divided in three stages until concluded with most individual impression of myself.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

ของ

นางกนกพรรณ เถาทอง

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาภรณ์ หะวานนท์)
วันที่ 10 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2545

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ของข้าพเจ้าฉบับนี้ บรรลุผลสำเร็จได้เพราะ ความอดทน ความเอื้ออาทร ความห่วงใย ความช่วยเหลือ และการสนับสนุน จากบุคคลหลายฝ่าย ตลอดจนอำนาจคุณพระศรีรัตนตรัย ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ ครอบครัว พี่น้อง ที่คอยช่วยเหลือให้กำลังใจด้วยดี เสมอมา สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ที่กรุณามอบทุนการศึกษาต่อข้าพเจ้า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปรีชา เถาทอง ที่กรุณาช่วยเหลือเรื่องทุนทรัพย์ในการทำปริญญานิพนธ์ และการค้นเอกสารประกอบ

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ และศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ซึ่งให้คำปรึกษา แนะนำ ช่วยเหลือทั้งในส่วนการวิจัย และการพัฒนาสร้างสรรค์ ที่เป็นประโยชน์ ด้วยความเมตตากรุณา ตลอดจนกรรมการทุกท่านที่ให้กำลังใจ ห่วงใยดูแลในการทำวิจัยและพัฒนา (R&D) จนสำเร็จเป็นปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ได้อย่างดี

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ทุกท่าน ที่กรุณาให้ความรู้ ประสบการณ์ และความกระจ่างใน การศึกษาศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะ ท่านศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ที่ช่วยเหลือให้แง่คิด มุมมอง ทางการสร้างสรรค์

ขอขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่กรุณาให้ความกระจ่างในการศึกษาค้นคว้า วิจัยและพัฒนาด้วยความเมตตาจริงใจตลอดมา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.ไพโรจน์ ชมุนี ศาสตราจารย์ กำจร สุนพงษ์ศรี ให้ความช่วยเหลือห่วงใยติดตามอยู่เสมอเป็นพิเศษ

ขอขอบคุณ นางศิริศศิธร กัญโส ที่คอยช่วยเหลือดูแลประสานงานให้กำลังใจด้วยดีตลอดการศึกษา นายคมสัน เรืองโกศล นายสุรยุทธ เพ็ชรพลาย นางสาวจุฑามาศ เจริญพงษ์มาลาอาจารย์คณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลที่ช่วยดูข้อมูลการวิจัยและการพิมพ์เอกสาร เพื่อนนักศึกษาปริญญาโท วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมา ตลอดจนเจ้าหน้าที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ และเจ้าหน้าที่บัณฑิตวิทยาลัย ทุกท่าน ที่ช่วยอำนวยความสะดวก เจ้าหน้าที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาศิลปากร ที่ช่วยติดต่อ ยืมหนังสือให้ตลอดจนผู้มีพระคุณทุกๆท่าน ในความเมตตา เอื้ออาทร ของท่านทุกคนเป็นผลให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ลุล่วงด้วยดี

กนกพรรณ เถาทอง

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ.....	1
	ภูมิหลัง.....	1
	ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า.....	3
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า.....	3
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า.....	3
	คำนิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
	วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	7
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์.....	8
	ความหมายของลัทธิเซอร์เรียลิสม์.....	15
	กระบวนการสร้างสรรค์งานในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์.....	17
	ประวัติการสร้างสรรค์งานศิลปินลัทธิเซอร์เรียลิสม์.....	23
	ข้อมูลประวัติการสร้างสรรค์ ระหว่างปี ค.ศ. 1913 – 1917 ของ จอร์โจ เด กีรีโก...	23
	ข้อมูลประวัติการสร้างสรรค์ ระหว่างปี ค.ศ. 1935 – 1952 ของ ซาลวาดอร์ ดาลี....	25
	ข้อมูลประวัติการสร้างสรรค์ ระหว่างปี ค.ศ. 1921 – 1945 ของ มักซ์ เอินสต์.....	27
	ข้อมูลประวัติการสร้างสรรค์ ระหว่างปี ค.ศ. 1928 – 1952 ของ อีฟว์ ตองกี.....	30
	ข้อมูลประวัติการสร้างสรรค์ ระหว่างปี ค.ศ. 1930 – 1935 ของ เรเน มากรีต์.....	32
	เทคนิคในการสร้างสรรค์จิตรกรรม.....	34
	การสร้างสรรค์ของ จอร์โจ เด กีรีโก.....	34
	การสร้างสรรค์ของ ซาลวาดอร์ ดาลี.....	36
	การสร้างสรรค์ของ มักซ์ เอินสต์.....	36
	การสร้างสรรค์ของ อีฟว์ ตองกี.....	37
	การสร้างสรรค์ของ เรเน มากรีต์.....	38
	วิธีการสร้างมิติลวงตา.....	38
	มิติ.....	39
	มิติที่เป็นผลจากการเห็น ที่เป็นผลจากการใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของแสง-เงา.....	39
	หน้าที่ของน้ำหนัก.....	40
	ที่ว่าง.....	41
	รูปทรง.....	42
	เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรม.....	44
	เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรม ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1919 – 1953 ของศิลปินจำนวน 5 ท่าน	53

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	ผลงานศิลปะของ จอร์โจ เด กีรีโก	53
	ผลงานศิลปะของ ซาลวาดอร์ ดาลี	54
	ผลงานศิลปะของ มักซ์ เอินสต์	58
	ผลงานศิลปะของ อีฟว์ ตองกี	66
	ผลงานศิลปะของ เรเน มากรีต์	67
3	วิธีดำเนินการวิจัย	71
	ประชากรและตัวอย่าง	71
	การวิเคราะห์ข้อมูล	72
	ผลการศึกษาวิเคราะห์	72
	จากภาพประกอบที่ 1 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก ในผลงานชื่อ The Great Tower	76
	จากภาพประกอบที่ 2 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก ในผลงานชื่อ The Silent Statue (Ariadin)	81
	จากภาพประกอบที่ 3 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก ในผลงานชื่อ The Love Song	86
	จากภาพประกอบที่ 4 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก ในผลงานชื่อ Le Vaticinateur	91
	จากภาพประกอบที่ 5 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก ในผลงานชื่อ The Great Metaphysician	96
	จากภาพประกอบที่ 6 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี ในผลงานชื่อ Solitude Paranoiaque Critique	101
	จากภาพประกอบที่ 7 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี ในผลงานชื่อ Phamacist of Ampurdan in Search of Absolutely Notthing	105
	จากภาพประกอบที่ 8 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี ในผลงานชื่อ Illustration Ci-Contre	110
	จากภาพประกอบที่ 9 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี ในผลงานชื่อ Christ of Saintjohn of the Cross	115
	จากภาพประกอบที่ 10 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี ในผลงานชื่อ Assumpia Corpuscularia Lapisiazulina	120
	จากภาพประกอบที่ 11 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ ในผลงานชื่อ Elephant of the Cerebes	125
	จากภาพประกอบที่ 12 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ ในผลงานชื่อ Two Children are Threatened by a Nightingale	130

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	จากภาพประกอบที่ 13 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ ในผลงานชื่อ Day and Night	135
	จากภาพประกอบที่ 14 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ ในผลงานชื่อ Painting for Young People	140
	จากภาพประกอบที่ 15 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ ในผลงานชื่อ The Cocktail Drinker	145
	จากภาพประกอบที่ 16 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ อีฟว์ ตองกี ในผลงานชื่อ The Dark Garden	150
	จากภาพประกอบที่ 17 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ อีฟว์ ตองกี ในผลงานชื่อ The Eyes of a Deaf Man	155
	จากภาพประกอบที่ 18 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ อีฟว์ ตองกี ในผลงานชื่อ The Absent Lady	160
	จากภาพประกอบที่ 19 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ อีฟว์ ตองกี ในผลงานชื่อ Infinity Divisibility	165
	จากภาพประกอบที่ 20 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ อีฟว์ ตองกี ในผลงานชื่อ Imaginary Numbers	170
	จากภาพประกอบที่ 21 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ ในผลงานชื่อ On the Threshold of Liberty	176
	จากภาพประกอบที่ 22 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ ในผลงานชื่อ The Human Condition	182
	จากภาพประกอบที่ 23 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ ในผลงานชื่อ The Better Between Light and Darkness	188
	จากภาพประกอบที่ 24 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ ในผลงานชื่อ The Door to Freedom	193
	จากภาพประกอบที่ 25 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ ในผลงานชื่อ Time Transfixed	199
4	การพัฒนาสร้างสรรค์	201
	จากภาพประกอบที่ 26 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 1 ในผลงานชื่อ แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 1	205
	จากภาพประกอบที่ 27 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 2 ในผลงานชื่อ แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 2	209
	จากภาพประกอบที่ 28 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 3 ในผลงานชื่อ แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 3	214

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

จากภาพประกอบที่ 29 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 4 ในผลงานชื่อ
แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 4 219
จากภาพประกอบที่ 30 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 5 ในผลงานชื่อ
แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 5 230
จากภาพประกอบที่ 31 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 6 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 1 231
จากภาพประกอบที่ 32 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 7 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 2 234
จากภาพประกอบที่ 33 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 8 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 3 239
จากภาพประกอบที่ 34 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 9 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 4 244
จากภาพประกอบที่ 35 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 10 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 5 249
จากภาพประกอบที่ 36 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 11 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 6 259
จากภาพประกอบที่ 37 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 12 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 7 264
จากภาพประกอบที่ 38 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 13 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 8 259
จากภาพประกอบที่ 39 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 14 ในผลงานชื่อ
มิติ - จากทิวทัศน์ทะเล 9 264
จากภาพประกอบที่ 40 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 15 ในผลงานชื่อ
มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1 269
จากภาพประกอบที่ 41 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 16 ในผลงานชื่อ
มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2 274
จากภาพประกอบที่ 42 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 17 ในผลงานชื่อ
มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3 284
จากภาพประกอบที่ 43 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 18 ในผลงานชื่อ
มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4 289
จากภาพประกอบที่ 44 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 19 ในผลงานชื่อ
มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5 294
จากภาพประกอบที่ 45 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 20 ในผลงานชื่อ
มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6 299

สารบัญ

บทที่		หน้า
	จากภาพประกอบที่ 46 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 21 ในผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	304
	จากภาพประกอบที่ 47 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 22 ในผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	309
	จากภาพประกอบที่ 48 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 23 ในผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	314
	จากภาพประกอบที่ 49 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรม ภาพที่ 24 ในผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	319
	สรุปผลการวิเคราะห์	321
	ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas) ที่นำมาวิเคราะห์	321
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์	355
	กระบวนการสร้างสรรค์แนวคิดของผู้วิจัย	365
	เทคนิควิธีกรในการสร้างสรรค์ผลงาน	365
	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา	365
	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม	365
	เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)	365
	รูปแบบ	366
5	การสรุปและอภิปรายผล	367
	ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	367
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	367
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	367
	สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์	371
	ลักษณะเด่นของการสร้างงานจิตรกรรมของ 5 ศิลปิน	371
	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย	372
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	373
	อภิปรายผลการศึกษาวิเคราะห์	374
	บรรณานุกรม	376
	ประวัติย่อผู้วิจัย	379

บัญชีตาราง

ตาราง		หน้า
1.1	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ ของศิลปินชื่อจอร์โจ เด กีรีโก.....	322
1.2	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ ของศิลปินชื่อซาลวาดอร์ ดาลี.....	323
1.3	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ ของศิลปินชื่อมักซ์ เอินสต์.....	324
1.4	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ ของศิลปินชื่ออีฟว์ ตองกี.....	325
1.5	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ ของศิลปินชื่อเรเน มากรีต์.....	326
1.6	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน.....	327
2.1	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ ของศิลปินชื่อจอร์โจ เด กีรีโก.....	328
2.2	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ ของศิลปินชื่อซาลวาดอร์ ดาลี.....	329
2.3	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ ของศิลปินชื่อมักซ์ เอินสต์.....	330
2.4	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ ของศิลปินชื่ออีฟว์ ตองกี.....	331
2.5	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ ของศิลปินชื่อเรเน มากรีต์.....	332
2.6	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน	333
3.1	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ของจอร์จ เด กีรีโก.....	334
3.2	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ของซาลวาดอร์ ดาลี.....	335
3.3	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ของมักซ์ เอินสต์.....	336
3.4	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ของอีฟว์ ตองกี.....	337
3.5	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ของเรเน มากรีต์.....	338
3.6	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน.....	339
4.1	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ของจอร์จ เด กีรีโก.....	340
4.2	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ของซาลวาดอร์ ดาลี.....	340
4.3	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ของมักซ์ เอินสต์.....	341
4.4	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ของอีฟว์ ตองกี.....	341
4.5	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ของเรเน มากรีต์.....	342
4.6	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน.....	342
5.1	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ของจอร์จ เด กีรีโก.....	343
5.2	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ของซาลวาดอร์ ดาลี.....	344
5.3	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ของมักซ์ เอินสต์.....	345
5.4	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ของอีฟว์ ตองกี.....	346
5.5	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ของเรเน มากรีต์.....	347
5.6	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน.....	348

บัญชีตาราง (ต่อ)

ตาราง		หน้า
6.1	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อจอร์จ เด กีรีโก	349
6.2	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อซาลวาดอร์ ดาลี	350
6.2	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อมักซ์ เอินสต์	351
6.4	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่ออีฟว์ ตองกี	352
6.5	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อเรเน มากรีต์	353
6.6	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน	354
7.1	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติที่มาของแนวคิดผู้วิจัย	356
7.2	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	358
7.3	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	360
7.4	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	362
7.5	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	363
7.6	การวิเคราะห์รูปแบบของผู้วิจัย	364

บัญชีตาราง (ต่อ)

ตาราง		หน้า
6.1	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อจอร์จ เด กีรีโก	349
6.2	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อซาลวาดอร์ ดาลี	350
6.2	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อมักซ์ เอินสต์	351
6.4	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่ออีฟว์ ตองกี	352
6.5	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินชื่อเรเน มากรีต์	353
6.6	การวิเคราะห์รูปแบบ ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน	354
7.1	ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติที่มาของแนวคิดผู้วิจัย	356
7.2	การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	358
7.3	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	360
7.4	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	362
7.5	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	363
7.6	การวิเคราะห์รูปแบบของผู้วิจัย	364

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ		หน้า
1	The Great Tower	73
1.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Great Tower	74
1.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ The Great Tower	74
1.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Great Tower	75
1.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Great Tower	75
2	The Silent Statue (Ariadin)	78
2.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Silent Statue (Ariadin)	79
2.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ The Silent Statue (Ariadin)	79
2.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Silent Statue (Ariadin)	80
2.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Silent Statue (Ariadin)	80
3	The Song Of Love	83
3.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Song Of Love	84
3.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ The Song Of Love	84
3.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Song Of Love	85
3.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Song Of Love	85
4	Le Vaticinateur	88
4.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Le Vaticinateur	89
4.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ Le Vaticinateur	89
4.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Le Vaticinateur	90
4.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Le Vaticinateur	90
5	The Great Metaphysician	93
5.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Great Metaphysician	94
5.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ The Great Metaphysician	94
5.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Great Metaphysician	95
5.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Great Metaphysician	95
6	Solitude Paranoiaque-Critique	98
6.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Solitude Paranoiaque-Critique	99
6.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Solitude Paranoiaque-Critique	99
6.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Solitude Paranoiaque-Critique	100
6.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Solitude Paranoiaque-Critique	100

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
7	Pharmacist Of Ampurdan In Search Of Absolutely Nothing.....	103
7.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Pharmacist Of Ampurdan In Search Of Absolutely Nothing.....	104
7.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Pharmacist Of Ampurdan In Search Of Absolutely Nothing.....	104
7.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Pharmacist Of Ampurdan In Search Of Absolutely Nothing	104
7.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Solitude Pharmacist Of Ampurdan In Search Of Absolutely Nothing	104
8	Illustration Ci-Contre.....	107
8.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Illustration Ci-Contre	108
8.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Illustration Ci-Contre	108
8.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Illustration Ci-Contre	109
8.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Illustration Ci-Contre	109
9	Christ Of Saintjohn Of The Cross.....	112
9.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Christ Of Saintjohn Of The Cross	113
9.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Christ Of Saintjohn Of The Cross.....	113
9.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Christ Of Saintjohn Of The Cross	114
9.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Christ Of Saintjohn Of The Cross.....	114
10	Assumpta Corpuscularia Lapislazulina.....	117
10.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Assumpta Corpuscularia Lapislazulina..	118
10.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Assumpta Corpuscularia Lapislazulina ...	118
10.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Assumpta Corpuscularia Lapislazulina	119
10.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Assumpta Corpuscularia Lapislazulina	119
11	Elephant Of The Celebes.....	122
11.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Elephant Of The Celebes	123
11.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Elephant Of The Celebes	123
11.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Elephant Of The Celebes	124
11.4	วิเคราะห์มิติลวงตา Elephant Of The Celebes	124
12	Two Children are Threatened by A Nightingale.....	127

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
12.1	วิเคราะห์เส้นเดิน-ทิศทาง ภาพ Two Children are Threatened by A Nightingale	128
12.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Two Children are Threatened by A Nightingale	128
12.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Two Children are Threatened by A Nightingale	129
12.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Two Children are Threatened by A Nightingale	129
13	Day and Night	132
13.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Day and Night	133
13.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Day and Night	133
13.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Day and Night	134
13.4	วิเคราะห์มิติลวงตา Day and Night	134
14	Painting for Young People	137
14.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Painting for Young People	138
14.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Painting for Young People	138
14.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Painting for Young People	139
14.4	วิเคราะห์มิติลวงตา Painting for Young People	139
15	The Cocktail Drinker	142
15.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Cocktail Drinker	143
15.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ The Cocktail Drinker	143
15.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Cocktail Drinker	144
15.4	วิเคราะห์มิติลวงตา The Cocktail Drinker	144
16	The Dark Garden	147
16.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Dark Garden	148
16.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ The Dark Garden	148
16.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Dark Garden	149
16.4	วิเคราะห์มิติลวงตา The Dark Garden	149
17	The Eyes of a Deaf Man	152
17.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Eyes of a Deaf Man	153
17.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ The Eyes of a Deaf Man	153

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
17.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Eyes of a Deaf Man	154
17.4	วิเคราะห์มิติลวงตา The Eyes of a Deaf Man	154
18	The Absent Lady	157
18.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Absent Lady	158
18.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ The Absent Lady	158
18.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Absent Lady	159
18.4	วิเคราะห์มิติลวงตา The Absent Lady	159
19	Infinity Divisibility	162
19.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Infinity Divisiblity	163
19.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ Infinity Divisibility	163
19.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Infinity Divisibility	164
19.4	วิเคราะห์มิติลวงตา Infinity Divisibility	164
20	Imaginary Numbers	167
20.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ Imaginary Numbers	168
20.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ Imaginary Numbers	168
20.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ Infinity Divisibility	169
20.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ Imaginary Numbers	169
21	On the Threshold of Liberty	173
21.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ On the Threshold of Liberty	174
21.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ On the Threshold of Liberty	174
21.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ On the Threshold of Liberty	175
21.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ On the Threshold of Liberty	175
22	The Human Condition	179
22.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Human Condition	180
22.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ ภาพ The Human Condition	180
22.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ ภาพ The Human Condition	181
22.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Human Condition	181
23	The Bather Between Light and Darkness	185
23.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Bather Between Light and Darkness	186

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
23.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ The Bather Between Light and Darkness	186
23.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ The Bather Between Light and Darkness	187
23.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Bather Between Light and Darkness	187
24	The Door to Freedom	190
24.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Door to Freedom	191
24.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ The Door to Freedom	191
24.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ The Door to Freedom	192
24.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Door to Freedom	192
25	The Transfixed	196
25.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ The Transfixed	197
25.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ The Transfixed	197
25.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ The Transfixed	198
25.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ The Transfixed	198
26	ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1	202
26.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1	203
26.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1	203
26.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1	204
26.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1	204
27	ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2	206
27.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2	207
27.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2	207
27.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2	208
27.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2	208
28	ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3	211
28.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3	212
28.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3	212
28.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3	213
28.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3	213

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
29	ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4	216
29.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4	217
29.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4	217
29.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4	218
29.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4	218
30	ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5	221
30.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5	222
30.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5	222
30.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5	223
30.4	วิเคราะห์มิติลวงตา ภาพ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5	223
31	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1	226
31.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1	227
31.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1	227
31.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1	228
31.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1	228
32	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2	231
32.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2	232
32.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2	232
32.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2	233
32.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2	233
33	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3	236
33.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3	237
33.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3	237
33.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3	238
33.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3	238
34	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4	241
34.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4	242
34.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4	242
34.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4	243
34.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4	243
35	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5	246

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
35.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5	247
35.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5	247
35.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5	248
35.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5	248
36	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6	251
36.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6	252
36.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6	252
36.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6	253
36.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6	253
37	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7	256
37.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7	257
37.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7	257
37.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7	258
37.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7	258
38	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8	261
38.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8	262
38.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8	262
38.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8	263
38.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8	263
39	ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9	266
39.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง ภาพ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9	267
39.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9	268
39.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9	268
39.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9	271
40	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1	271
40.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1	272
40.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1	272
40.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1	273
40.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1	273
41	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2	276
41.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2	277

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
41.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2	277
41.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2	278
41.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2	278
42	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3	281
42.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3	282
42.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3	282
42.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3	283
42.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3	283
43	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4	286
43.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4	287
43.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4	287
43.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4	288
43.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4	288
44	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5	291
44.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5	292
44.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5	292
44.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5	293
44.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5	293
45	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6	296
45.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6	297
45.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6	297
45.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6	298
45.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6	298
46	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	301
46.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	302
46.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	302
46.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	303
46.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	303
47	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	306
47.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	307
47.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	307

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
47.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	308
47.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	308
48	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	311
48.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	312
48.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	312
48.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	313
48.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	313
49	ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	316
49.1	วิเคราะห์เส้นเดิน – ทิศทาง มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	317
49.2	วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	317
49.3	วิเคราะห์เทคนิควิธีการ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	318
49.4	วิเคราะห์มิติลวงตา มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	318

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

พฤติกรรมของมนุษย์ในการดำรงชีวิตมีการปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมโดยรอบ การสร้างวิถีการดำเนินชีวิตให้เหมาะสมกับภูมิอากาศและสิ่งแวดล้อม ตลอดจนการติดต่อสื่อสารระหว่างมนุษย์นั้น มีหลักฐานเป็นศิลปะโดยการบันทึกเรื่องราวด้วยภาพนับเป็นวิธีการเริ่มแรกของการบันทึกกล่าวได้ว่าเป็นการสื่อสารประเภทแรก ยุคต่อมามนุษย์จะใช้สื่อต่างๆ ในการสื่อสารด้วยการแสดงอากัปกริยาท่าทาง การใช้เสียงสัญญาณจนมีภาษาพูด และภาษาเขียนในที่สุด การสื่อสารในรูปของการบันทึกด้วยภาพ เช่น ภาพจิตรกรรมในถ้ำอัลตามีรา (Altamira) ประเทศสเปน ภาพจิตรกรรมบนผนังถ้ำลาสโค (Lascaux) ประเทศฝรั่งเศส ย่อมเป็นเครื่องบ่งชี้ให้เห็นว่ามนุษย์รู้จักที่จะใช้วิธีสื่อสารแสดงแนวคิด วัตถุประสงค์ จินตนาการส่วนตัวไปสู่บุคคลอื่นด้วย-ภาพเขียน

การแสดงออกทางการสร้างสรรค์ศิลปะของมนุษย์จึงนับได้ว่า เป็นสาเหตุเหตุสำคัญจากสื่อซึ่งมาจากแรงบันดาลใจ การสะท้อนออกซึ่งจินตนาการ ความคิดและกระบวนเทคนิควิธีการต่างๆ ดังนั้นพฤติกรรมของการแสดงออกทางศิลปะของมนุษย์ ที่เป็นสิ่งเร้าไม่ว่าจะเป็นเรื่องของคน สัตว์ สิ่งของ สภาพแวดล้อม ศาสนา สังคม วัฒนธรรม การเมือง ฯลฯ จึงนับได้ว่าเป็นสิ่งที่ให้แรงบันดาลใจกับมนุษย์ในการแสดงออกทางศิลปะตลอดมา

สาเหตุที่ผู้สร้างงานสนใจลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) เพราะความอิสระด้านรูปแบบทางความคิดที่ปราศจากความควบคุม เหตุผล มีมุมมองด้านการจัดวางองค์ประกอบศิลปะที่มีลักษณะ Unlinear Perspective ที่มีแง่คิด มุมมองที่บิดเบือนจากความเป็นจริง เช่น ผิดส่วน ผิดขนาด ผิดที่ มุมมอง Linear Perspective ที่ผิดปกติ เส้นวิ่ง มุมมอง ระยะที่เกิด จากบรรยากาศที่เป็นวิธีการทัศนียภาพที่มีหลากหลายจุดสุดสายตา เป็นภาพมุมมองต่างๆ ที่ถูกนำมารวมกันไว้บนพื้นภาพโดยเน้นความสนใจทัศนียภาพ เซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ในมุมมอง Unlinear Perspective

ตามที่กล่าวถึงความเชื่อของศิลปะลัทธิเหนือจริงของ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า

> ได้รับผลจากจิตวิทยาวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ ที่เชื่อว่า พฤติกรรมมนุษย์ คือ ผลผลิตของความขัดแย้งระหว่างแรงขับจากพลังสัญชาตญาณไร้สำนึก การเก็บกด อัดดาและการต่อต้านโดยรู้สึกผิดชอบชั่วดี ความปรารถนาอันเป็นเนื้อแท้ของสัญชาตญาณถูกหักห้ามไว้ ความปรารถนาตามสัญชาตญาณนี้พยายามต่อสู้เพื่อจะระบายออก แต่ก็ไม่เป็นไปโดยตรงเพราะถูกกักกั้นเหนี่ยวรั้งจากสภาพของอารยธรรม จิตใต้สำนึกอันเก็บกดรวมทั้งความฝันซึ่งระบายออกทางอ้อมได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ศิลปินเหนือจริงนำมาแสดงออก (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2535 : 56-57)

สำหรับคำว่า "เหนือจริง" กวีอาปอลีแนร์ เริ่มมาใช้กับศิลปะของชากัลล์ ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1917 (พ.ศ. 2460) แต่เป็นคำว่า "เหนือธรรมชาติ" นับเป็นคำทางปรัชญาและมีความหมายสัมพันธ์กับ "เหนือจริง" ศิลปะลัทธิเหนือจริง เป็นขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะที่มิได้เป็นเพียงเฉพาะทางด้านทัศนศิลป์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงทางด้านวรรณกรรมอีกด้วย ศิลปินทางทัศนศิลป์ที่เชื่อมั่นในความคิดและแนวปฏิบัตินี้ก็เช่น มีโร , ชากัลล์ , กีรีโก , เอินสต์ , ดาลี , มาส์ซง , และมากรีต์ การแสดงออกทางด้านจิตรกรรมของศิลปินลัทธิเหนือจริงมีหลายแนวทาง เช่น การใช้รูปภาพจากโลกที่มองเห็นได้เป็นตัวสื่อในการแสดงออก การสร้างสรรค์รูปทรงจากจิตใต้สำนึก การสร้างสรรค์ชีวรูป การใช้ลีลาเส้นสีที่รุนแรง เนื้อหาสาระที่แสดงออกก็อาจเป็นเรื่องของความฝัน ฝัน

ร้าย อารมณ์เก็บกด เรื่องราวจากตำนาน เรื่องเร้นลับ การท้าทาย ศาสนา การเปรียบเทียบสิ่งที่แปลกแตกต่างกัน แสดงออกในสภาพที่เพ้อฝัน น่าตื่นตระหนก น่าหวาดกลัว แดนสนธยา เป็นการใช้สีและสร้างบรรยากาศที่ลึกลับชวนฉงน กลุ่มศิลปินเซอร์เรียลิสม์และรูปแบบวิธีการในการสร้างสรรค์ศิลปะ บรรดาศิลปินที่ร่วมลัทธิที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับของคนทั่วโลก มีอยู่หลายคน อาทิเช่น มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , ซาลวาดอร์ ดาลี , โคอัน มีโร , มาร์ค ชากัลล์ และอังเดร เบรอตง ฯลฯ

อังเดร เบรอตง (Andre Breton 1896 – 1966) กวีชาวฝรั่งเศส ผู้นำคนสำคัญในลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ได้ให้เป้าหมายของลัทธินี้ว่า "เป็นความตั้งใจอันรีบด่วนที่สร้างสิ่งที่ขัดแย้งกันระหว่างความฝันและความจริง รวมกันไปสู่ความจริงอันแท้ ซึ่งเป็นยอดของความจริง" จุดมุ่งหมายใหญ่ๆ คือ ผสมผสานสิ่งที่แตกต่างกันของลัทธิต่างๆ ที่มิได้เกี่ยวข้องกันและเทคนิคที่ไม่เหมือนกัน พยายามใช้ช่องโหว่ของเหตุผลและการควบคุมจิตสำนึก มาปล่อยให้อิสระ ไม่ยึดเหนี่ยวและมีแนวไปในทางโกหก สร้างความฝันเอาตามใจชอบ เบรอตง อธิบายถึงลัทธิเซอร์เรียลิสม์ว่า เป็นระบบอัตโนมัติ เป็นการกระทำโดยปราศจากความควบคุมของจิตบริสุทธิ์ ซึ่งมาแสดงออกในคำพูด การประพันธ์ หรือการกระทำอื่นๆ เป็นหน้าที่อันแท้จริงต่อความคิดที่กำหนดส่วนต่างๆ ให้พ้นจากความควบคุมโดยเหตุผล สุนทรียภาพ หรือ การพิจารณาในเรื่องศีลธรรม ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ตั้งอยู่บนความเชื่อในสิ่งที่เหนือความจริงของแต่ละรูป ซึ่งสมัยก่อนได้ละเลยไม่ให้ความเอาใจใส่ในความมีอำนาจของความฝัน และไม่เคยมีส่วนในการเล่นของความคิดอย่างเป็นระบบมาก่อน (Hofmann . 1966 : 189)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้เสนอความคิดว่า

"ผลงานจิตรกรรมในรูปความฝันแสดงถึงทัศนียภาพที่มีแง่มุมอันน่าประหลาด มีความตื่นลึก กว้างไกล และซับซ้อนโดยสิ่งที่ไม่เข้ากัน นำมาวางไว้เข้าด้วยกัน บางภาพแสดงถึงเครื่องจักรกลที่ดูพิลึกพิลั่น หรือแสดงร่างกายของคนที่มีเครื่องจักรกล หรือธรรมชาติซ้อนอยู่ภายใน ภาพเหล่านี้ล้วนแต่แสดงให้เห็นถึงการรวมตัวกันเข้าอย่างอัตโนมัติ เป็นการกระตุ้น เร้าอารมณ์อย่ามีศิลปะ มีการค้นหารูปแบบของความนึกฝันที่ปราศจากรูปทรงแน่นอนในความจริง และมีการใช้น้ำหนักและสีที่ประหลาด ผู้ชมผลงานกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ จะเห็นสรรพสิ่งที่เป็นจริงด้วยตา สามารถเลือก แยกและเข้าใจได้ว่า ตรงนั้นเป็นก้อนหิน หอย น้ำ ฟ้า คน สัตว์ และอื่นๆ เป็นการสร้างภาพที่แสดงตำแหน่ง ภาพที่เห็นในจิตรกรรม ภาพแสดงให้เห็นถึงธรรมชาติที่แท้จริงด้วยเทคนิค วิธีการหลอกลวง และโดยสาระของความลึกลับ สิ่งที่พบในจิตรกรลัทธิเหนือจริงเกิดแรงกระตุ้นในการสร้างเป็นงานศิลปะสิ่งใหม่ ถูกตบแต่ง เปลี่ยนแปลงจากสิ่งที่มีอยู่แล้ว (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2535 : 263)"

อารี สุทธิพันธุ์ สรุปในทางปรัชญาเซอร์เรียลิสม์ ยึดหลักความเชื่อในสัจจะอย่างสูงลึกซึ้ง อันเป็นรูปลักษณะของความฝัน และความคิดที่ไม่ถูกชักนำจากคำนิยามของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ที่กล่าวมานี้ทำให้ทราบว่า

ลัทธินี้เกี่ยวข้องกับจิตไร้สำนึกซึ่งเป็นระยะพอดีที่นายแพทย์ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (1856 – 1934) แห่งเวียนนาได้ประกาศการค้นพบของมนุษย์ว่า มนุษย์ทุกคนอยู่ภายใต้อิทธิพลของจิตไร้สำนึก ซึ่งเราฝังความอยากอันมิได้ขัดเกลาเอาไว้จนเกิดทำให้รู้สึกว่า ความป่าเถื่อนยังมิได้หายไปจากมนุษย์ หากแต่หลบอยู่ในส่วนลึกของจิตใจ ทฤษฎีของฟรอยด์ได้ประกาศออกมาขณะที่ยุโรปกำลังถือว่าตนถึงแล้วซึ่ง "อารยธรรม" ไม่ว่าจะดูด้านใด แต่ความจริงยุโรปกำลังต่อสู้กัน ดังนั้นทฤษฎีของฟรอยด์จึงมีทั้งผู้นิยมและผู้คัดค้าน (อารี สุทธิพันธุ์ . 2535 : 239)

ซึ่งสอดคลองกับ วิรุณ ตั้งเจริญ (2539 : 56) กล่าวว่า

จากบทบาทลัทธิดาดาที่เป็นไปอย่างกว้างขวางด้วยทรรศนะและการสร้างสรรค์ความงามที่แปลกแตกต่างไปจากอดีต ได้ส่งผลมาสู่ขบวนการหนึ่งคือ ศิลปะลัทธิเหนือจริง จากสภาพการต่อต้านเหตุผลภายนอกได้พัฒนาไปสู่การแสดงออกซึ่งจิตไร้สำนึกอันเป็นเหตุผลภายในที่ไม่ลงรอยกับเหตุผลภายนอก และก็มีศิลปินจากลัทธิดาดาที่พัฒนาไปสู่ศิลปะลัทธิเหนือจริงด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2539 : 56)

จากข้อมูลข้างต้น ศิลปินและผลงานศิลปะในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ นับว่าเป็นข้อมูลทางศิลปะที่น่าสนใจกลุ่มหนึ่ง ประกอบกับการศึกษาวิจัยผลงานศิลปะในกลุ่มนี้ยังมิได้มีการวิเคราะห์อย่างจริงจัง จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ 5 ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ในประเด็นที่มาของแนวคิด เทคนิค วิธีการ และรูปแบบของงานจิตรกรรม

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. ทำให้ทราบถึง แนวความคิด เทคนิค วิธีการ และรูปแบบ ตลอดจนลักษณะเฉพาะของงานจิตรกรรม ของศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

2. ทำให้สามารถนำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ในแนวเฉพาะตัวของผู้วิจัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรมที่เน้นเรื่องมิติลวงตา

3. ผลของการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนประวัติศาสตร์ศิลป์ และวิชาศิลปะจินตทัศน์ในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

ในงานวิจัยนี้จะศึกษาวิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรม จากศิลปิน จำนวน 5 คน คือ 1. จอร์โจ เด กีรีโก 2. ซาลวาดอร์ ดาลี 3. มักซ์ เอินสต์ 4. อีฟว์ ตองกี 5. เรเน มากรีต์ ในประเด็น

- ที่มาของแนวคิด
- เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จิตรกรรม
- รูปแบบ

โดยมีรายชื่อภาพที่จะศึกษาวิเคราะห์ รวมทั้งสิ้น 25 ภาพ คือ

1. ผลงานของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

1.1. ผลงานชื่อ The Great Tower
ขนาด 123.5 X 52.5 cm
ปีที่เขียน 1913
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

1.2. ผลงานชื่อ The Silent Statue (Ariadin)
ขนาด 99.5 X 123.5 cm
ปีที่เขียน 1913
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

1.3. ผลงานชื่อ The Love Song
ขนาด 73 X 59.1 cm
ปีที่เขียน 1914
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

1.4. ผลงานชื่อ Le Vaticinateur
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1915
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

1.5. ผลงานชื่อ The Great Metaphysician
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1917
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

2. ผลงานของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

2.1. ผลงานชื่อ Solitude Paranoiaque - Critique
ขนาด 19 X 23 cm
ปีที่เขียน 1935
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

2.2. ผลงานชื่อ Pharmacist of Ampurdan in Search of Absolutely Nothing
ขนาด 30 X 52 cm
ปีที่เขียน 1936
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

2.3. ผลงานชื่อ Illustration Ci - Contre
ขนาด 91.8 X 60.2 cm
ปีที่เขียน 1938
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

2.4. ผลงานชื่อ Christ of Saint John of The Cross
ขนาด 205 X 116 cm
ปีที่เขียน 1951
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

2.5. ผลงานชื่อ Assumpta Corpuscularia Lapisiazulina
ขนาด 230 X 144 cm.
ปีที่เขียน 1952
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

3. ผลงานของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

3.1. ผลงานชื่อ Elephant of The Celebes
ขนาด 125 X 107 cm
ปีที่เขียน 1921
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

3.2. ผลงานชื่อ Two Children are Threatened by a Nightingale
ขนาด 69.8 X 57 X 11.4 cm
ปีที่เขียน 1924
สื่อ Oil on Wood , With Wooden Element Added

3.3. ผลงานชื่อ Day and Night
ขนาด 112 X 146 cm.
ปีที่เขียน 1941-1942
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

3.4. ผลงานชื่อ Painting for Young People
ขนาด 61 X 76 cm.
ปีที่เขียน 1943
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

3.5. ผลงานชื่อ The Cocktail Drinker
ขนาด 116 X 72.5 cm.
ปีที่เขียน 1945
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

4. ผลงานของ อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

4.1. ผลงานชื่อ The Dark Garden
ขนาด 91.4 X 71.1 cm
ปีที่เขียน 1928
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

4.2. ผลงานชื่อ The Eyes of a Deaf Man
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1938
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

4.3. ผลงานชื่อ The Absent Lady
ขนาด 115 X 89.5 cm.
ปีที่เขียน 1942
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

4.4. ผลงานชื่อ Infinity Divisibility
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1942
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

4.5. ผลงานชื่อ Imaginary Numbers
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1952
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

5. ผลงานของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

5.1. ผลงานชื่อ On The Threshold of Libety
ขนาด 115.2 X 147 cm
ปีที่เขียน 1930
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

5.2. ผลงานชื่อ The Human Condition
ขนาด 100 X 81 cm
ปีที่เขียน 1933
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

5.3. ผลงานชื่อ The Bather Between Light and Darkness
ขนาด 89 X 115 cm.
ปีที่เขียน 1935 - 1936
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

5.4. ผลงานชื่อ The Door to Freedom
ขนาด 80 X 60 cm
ปีที่เขียน 1936
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

5.5. ผลงานชื่อ The Transfixed
ขนาด 146.3 X 97.5 cm.
ปีที่เขียน 1939
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (oil on canvas)

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

เซอร์เรียลิสม์ หมายถึง กลุ่มความเชื่อที่สร้างงานศิลปะในยุคเซอร์เรียลิสม์ แนวคิดความเชื่อของศิลปินกลุ่มนี้ ได้มีการแสดงออกอย่างเสรีของจิตใจอย่างบริสุทธิ์ ปราศจากสติควบคุม เป็นการแสดงออกของรูปทรงเรื่องราวเทคนิคจากจิตไร้สำนึก ปราศจากการปฏิบัติตามเหตุผล และนอกเหนือไปจากสุนทรียภาพ หรือศีลธรรม ศิลปินจะแสดงเนื้อหาเรื่องอดีต ความรัก ความกลัว และเรื่องที่ผสมระหว่างวัตถุที่เห็นด้วยตากับการรับรู้ทางใจ

ที่มาของแนวความคิด หมายถึง ที่มาของพื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของศิลปินในลัทธิต่างๆ ที่ได้พบเห็นจากสภาพแวดล้อม สังคม หรือได้จากความรู้สึกต่อสิ่งนั้น หรือการนำความรู้สึกของตนในอดีต หรือความประทับใจมาสร้างเป็นงานจิตรกรรม

รูปแบบ หมายถึง กลวิธี หลักการ การจัดวางภาพหรือองค์ประกอบของภาพตามแนวคิด ลัทธิต่างๆ ให้มีการเชื่อมโยงประสานสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ ตามความคิดของศิลปิน

เทคนิค หมายถึง กลวิธี ขั้นตอน หรือเทคนิคการเขียนสิ่งอื่นๆ ที่นำมาใช้ หรือกระบวนการขั้นตอนแสดง ความชำนาญเฉพาะแนวทางของศิลปินแต่ละบุคคล

มิติลวงตา หมายถึง ลักษณะของภาพที่ปรากฏขึ้น แล้วบังเกิดปรากฏการณ์ทางสายตาทำให้รู้สึกเข้าใจผิดไปจากความเป็นจริง ทั้งระยะความตื้น - ลึก ใกล้ - ไกล ขนาดความหนา - บาง หรือ การซ้ำของเส้นตรง-โค้งต่างๆ ตลอดจนการทับซ้อนของรูปฟอร์ม สีและความหมายของพื้นผิว แล้วเกิดจินตนาการกว้างไกลไปจากภาพที่เห็นจริง

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาแหล่งข้อมูลจากหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศ และบทวิเคราะห์จาก
   1.1. สำนักงานหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
   1.2. หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศิลปากร
   1.3. ห้องสมุดคณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
   1.4. หอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. รวบรวมประมวลข้อมูล ความคิดและหลักการที่เกี่ยวข้องกับศิลปินกลุ่ม "เซอร์เรียลิสม์" และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปินทั้ง 5 คน
3. ศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมของศิลปินทั้ง 5 คน จำนวน 25 ภาพ ในประเด็นนี้
   3.1. ที่มาของแนวคิด
      3.1.1. แนวคิดทางสังคม
      3.1.2. แนวคิดทางศาสนา
      3.1.3. แนวคิดทางธรรมชาติ
   3.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จิตรกรรม
      3.2.1. เทคนิค การระบายสี พู่กัน
      3.2.2. วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้น มิติลวงตา ลัทธิเซอร์เรียลิสม์
      3.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์
      3.2.4. การจัดองค์ประกอบในภาพ
   3.3. รูปแบบ
      3.3.1. รูปแบบเหมือนจริง
      3.3.2. รูปแบบเหนือจริง
4. นำผลของการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรม สีอะคริลิก เทคนิคผสม เรื่องมิติลวงตา โดยใช้บริบทสังคมไทยตามลักษณะผู้วิจัย
5. สรุปเรียบเรียงรายงานผลของการศึกษาพัฒนางานจิตรกรรม เรื่องมิติลวงตา ตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์

บทที่ 2
เอกสาร และ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าเอกสารในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ตามลำดับหัวข้อซึ่งแยกประเภทไว้เป็นหมวดหมู่ ดังต่อไปนี้

1. เอกสารข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   1.1. ความเป็นมาของลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   1.2. ความหมาย ของลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   1.3. กระบวนการสร้างสรรค์งานในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์
2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน ลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   2.1. ข้อมูลประวัติ การสร้างสรรค์งานศิลปินลัทธิเซอร์เรียลิสม์
      2.1.1. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์งานระหว่างปีค.ศ. 1913-1917 ของ จอร์โจ เด กีรีโก
      2.1.2. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์งานระหว่างปีค.ศ. 1935-1952 ของ ซาลวาดอร์ ดาลี
      2.1.3. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์งานระหว่างปีค.ศ.1921-1945 ของ มักซ์ เอินสต์
      2.1.4. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์งานระหว่างปีค.ศ. 1928-1952 ของ อีฟว์ ตองกี
      2.1.5. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์งานระหว่างปีค.ศ. 1930-1939 ของ เรเน มากรีต์
3. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคในการสร้างสรรค์ รูปแบบวิธีการสร้างมิติลวงตา ในผลงานจิตรกรรมลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   3.1. เทคนิคในการสร้างสรรค์จิตรกรรม
   3.2. รูปแบบวิธีการสร้างมิติลวงตา
   3.3. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรม
4. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรม ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในช่วงระหว่าง ค.ศ.1913 - 1953 ของศิลปินจำนวน 5 ท่าน คือ
   4.1. ผลงานศิลปะของ จอร์โจ เด กีรีโก
   4.2. ผลงานศิลปะของ ซาลวาดอร์ ดาลี
   4.3. ผลงานศิลปะของ มักซ์ เอินสต์
   4.4. ผลงานศิลปะของ อีฟว์ ตองกี
   4.5. ผลงานศิลปะของ เรเน มากรีต์

1. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์

1.1. ความเป็นมาของ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์

ไซมอล วิลสัน (Simon Wilson) ได้กล่าวถึงสาระการถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นทางการของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ถูกเปิดเผยโดยการตีพิมพ์ผลงานการประพันธ์เรื่อง Manifesto of Surrealism ของอังเดร เบรอตง (Andre Breton) ผู้ก่อตั้งลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์ ผู้ซึ่งเป็นผู้นำลัทธิและผู้ปกป้องความบริสุทธิ์ของลัทธิตราบจนถึงวันที่เขาลาจากโลกไปในปี 1967 ลัทธิดาดา และลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์ ล้วนเป็นผลพวงมาจากการลุกฮือขึ้นต่อต้านอย่างแพร่หลายของศิลปินทุกแขนง ที่ไม่พอใจสภาพสังคมของตะวันตกในช่วงรุ่งอรุณของศตวรรษที่ 20

การถือกำเนิดของสงครามโลกครั้งที่ 1 (ลัทธิดาดาเกิดขึ้นในซูริค ปี 1916) ทำให้การปฏิวัติดังกล่าวได้รับการจับตามอง มักซ์ เอินสต์ (Max Earnst) นักลัทธิดาดา และเซอร์เรียลิสม์ผู้ยิ่งใหญ่ของเยอรมันกล่าวใน

เวลาต่อมาว่า ลัทธิดาดา คือตัวตนของความที่เป็นกบฏที่ปรากฏอย่างชัดแจ้งอยู่ในรูปของพลังชีวิตและความคลั่งไคล้ อันเป็นผลมาจากความไร้สาระของสงครามอันโง่เขลาดังกล่าว พวกเราคนหนุ่มสาวกลับมาจากสงครามด้วยอาการงงงวย และความคลั่งไคล้ของพวกเราก็จำเป็นจะต้องหาทางแสดงออกไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง กระแสดังกล่าวดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติจริงๆ โดยผ่านการปะทะกับรากฐานของอารยธรรม ซึ่งเป็นต้นตอของสงครามดังกล่าว ความศรัทธาของเรารายล้อมอยู่รอบๆ การปฏิวัติการเปลี่ยนแปลง (Wilson . 1982 : 5)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงการก่อกำเนิดของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ มีความใกล้เคียงกันว่า

> มหาสงครามโลกครั้งแรก (ค.ศ. 1914-1918) ได้นำความหายนะสูญเสียมาสู่ทวีปยุโรปและประเทศฝรั่งเศสมากกว่าสงครามครั้งใดๆ ที่เคยมีมาก หลังจากสงครามยุติ ฝรั่งเศสแม้จะเป็นฝ่ายชนะแต่ประเทศก็เสียหายบอบช้ำขนาดหนัก พื้นที่ที่เคยเป็นเขตกสิกรรมถูกระเบิดลงเสียหายเพราะปลูกอะไรไม่ได้อีก ในทศวรรษ 1920 ชาวชนบทต้องหลั่งไหลเข้ามาหางานทำตามโรงงานในเมืองใหญ่ๆ การใช้ชีวิตในเมืองอย่างแออัด ซ้ำยังมีรายได้น้อยไม่พอยังชีพ ทำให้พวกกรรมกรในเมืองต่างๆ รวมตัวกันนัดหยุดงานบ่อยครั้ง ถึงกับมีการนัดหยุดงานครั้งใหญ่ทั่วประเทศโดยได้รับการสนับสนุนจากองค์กรกรรมกรนานาชาติด้วย พวกชนชั้นกลางระดับนายทุนขวาจัดที่เป็นปฏิปักษ์ต่อลัทธิสังคมนิยม จึงเริ่มหันไปให้การสนับสนุนต่อขบวนการฟาสซิสต์ที่ก่อตัวขึ้นในเยอรมนีและอิตาลี ในสภาพบ้านเมืองที่สับสนเช่นนี้ รัฐบาลไม่อาจแก้ปัญหาเศรษฐกิจและสังคมได้ เมื่อชุดเก่าลาออก ผู้บริหารชุดใหม่ที่เข้ามาแทนก็ไม่อาจทำได้ดีกว่า จึงมีการเปลี่ยนผู้นำประเทศบ่อยครั้ง หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ค.ศ. 1918 ประเทศฝรั่งเศสเสียหายอย่างหนัก การเพาะปลูกเสียหาย ผู้คนว่างงานเป็นจำนวนมาก เศรษฐกิจตกต่ำ รัฐบาลเปลี่ยนแปลงบ่อยครั้งในท่ามกลางวิกฤตการณ์ทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองของฝรั่งเศสเช่นนี้เองที่ อังเดร เบรอตง และเพื่อนๆ ซึ่งเป็นคนหนุ่มรุ่นเดียวกันต้องมีชีวิตอยู่หลังจากที่รอดตายจากสงครามมหาประลัยมาแล้ว พวกเขาก็ต้องกลายเป็นคนตกงานต้องดำเนินชีวิตอย่างไร้สาระ ว่างเปล่าไร้ความหวัง วันหนึ่งๆ ได้แต่เดินเตร็ดเตร่ไปตามถนนในปารีสอย่างไร้จุดหมายหรือไม่ก็นั่งๆ นอนๆ อยู่ในห้อง อ่านหนังสือ หรือไม่ก็ไปจับกลุ่มสนทนากันตามร้านกาแฟ เพื่อนของเบรอตงบางคน เช่น วาเช ทนรับสภาพชีวิตเช่นนี้ไม่ได้จึงหาทางออกด้วยการฆ่าตัวตาย บางคน เช่น คราวองก็หายสาบสูญไปเฉยๆ ความเป็นจริงที่เลวร้ายลงไปทุกๆ วัน ทำให้ต้องหาอะไรยึดเหนี่ยวจิตใจให้ได้สักอย่าง สำหรับปัญหาชนรุ่นหนุ่มที่เผชิญชะตากรรมเช่นนี้ สิ่งที่จะยึดเหนี่ยวจิตใจพวกเขาได้ย่อมไม่ใช่คริสตศาสนา เพราะเบรอตงและเพื่อนๆ ไม่มีทั้งความเชื่อในพระเจ้าหรือศรัทธาในพิธีกรรมคำสอนของพวกพระ สิ่งที่พอจะเป็นที่พักใจของพวกคนหนุ่มในยุคนั้น ก็เห็นจะมีแต่วรรณคดีและศิลปะเท่านั้นเอง (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537: 20)

เกอร์สแมน (Herbert S. Gershman) ยังได้กล่าวถึงความเป็นมาไว้เช่นกัน ได้แก่ หนึ่งในปรากฏการณ์ที่พิลึกพิลั่นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 คือ การมีขึ้นของนักเขียนคนแล้วคนเล่าที่อาจเกี่ยวข้องกับการสร้างผลงานศิลปะที่ทำจากพลาสติกหรืองานเขียนที่ออกมาในแนวปกป้องเทคนิคใหม่ล่าสุดนี้ ธรรมเนียมปฏิบัตินี้ซึ่งย้อนหลังไปถึงสมัยของ Baudelaire ได้รับการสืบทอดโดย Pierre Reverdy , Pierre Albert - Birot , F.T. Marinetti , Guillaume Apollinaire และกลายเป็นส่วนหนึ่งของปรัชญาที่มองว่า ความเพียรพยายามคือสิ่งเดียวกัน ศิลปะจะไม่คงอยู่ได้ด้วยตนเอง แต่อยู่ในฐานะส่วนหนึ่งของความปรารถนา ความรื่นรมณ์ ความต้องการเห็นการเปลี่ยนแปลง โดยการเปลี่ยนแปลงที่ว่านี้อาจเป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมหรือสุนทรียศาสตร์ ทัศนคติแบบเรียลิสม์ต่อวรรณกรรมและศิลปะ เช่น ของ Balzac หรือ Courbet เป็นเรื่องที่ป้องกันไม่ให้เกิดขึ้นไม่ได้ ศิลปะเป็นมากกว่าถือกระจกส่องธรรมชาติ หรือการถูกกระทำ การปลอบประโลมข้อเท็จจริงที่น่าสะพรึงกลัวด้วยจินตนาการ นานหลายปีกว่าที่ลัทธิการมีอยู่ (Existentialism) จะเป็นที่รู้จักในฝรั่งเศส บรรดาเซอร์เรียลิสม์ต่างมีส่วนร่วมในการวิพากษ์วิจารณ์โดยระบุว่า ไม่ใช่เฉพาะสังคม แต่รวมถึงผู้เขียน

(ศิลปิน) ด้วยที่ถูกแปลงรูปเพราะผลงานของตัวเอง การแสดงให้เห็นไม่เพียงพออีกต่อไปแล้ว แต่การมีส่วนร่วมอย่างขันแข็งเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนผ่านของสังคมอย่างถอนรากถอนโคลนและปัจเจกชนคือเป้าหมายของคนที่ทำงานเขียนขีด แนวคิดนี้ทำให้หลักแห่งเหตุผลที่สะท้อนเทคนิคและรับใช้สังคม ต้องถูกปรับเปลี่ยนให้ทันสมัยเพื่อยอมรับมุมมองที่จริงนี้ ซึ่งเป็นความเชื่อมโยงของอิด (Id) ของมนุษย์ สำหรับเซอร์เรียลิสม์แล้ว มนุษย์คือผู้เสนอปรัชญาของชีวิต ความคลุมเครือมีความหมายเหมือนกับความเป็นเลิศ เพราะมีนัยยะสำคัญว่า ทั้งนักเขียนและศิลปินประสบความสำเร็จในการเข้าถึงขุมทรัพย์แห่งความจริง (Gershman . 1974 : 17 - 18)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ยังได้กล่าวยืนยันว่า การออกวารสาร Litterature และการเข้าเป็นสมาชิกกลุ่มดาดา (Dada) ที่ปารีส เบรอตงนั้นแม้จะเรียนแพทย์ แต่ก็สนใจกวีนิพนธ์มากมายตั้งแต่สมัยเรียนมัธยมแล้ว ในระหว่างสงครามเขาได้ค้นพบว่า หลุยส์ อารากง ซึ่งเป็นนักศึกษาแพทย์ถูกเกณฑ์มารักษาคนไข้โรคจิตในโรงพยาบาลทหารด้วยกันนั้น ซึ่งก็ชอบกวีนิพนธ์ของแร็งโบด์เช่นเดียวกับเขา ทั้งยังแนะนำให้เขารู้จักผลงานประพันธ์ของกวีขบถที่น่าสนใจอีกคนหนึ่งคือ โลเทรอามองต์ด้วย เมื่อสงครามยุติ เบรอตงก็ได้ทราบอีกว่าอารากงตกลงใจเช่นเดียวกับเขา คือจะไม่กลับไปเรียนแพทย์ต่อให้จบตามความประสงค์ของทางครอบครัว แต่จะเขียนกวีนิพนธ์ตามที่ใจปรารถนา หลังจากได้รู้จักกับฟิลิปป์ ซูโปลท์ อีกผู้หนึ่ง และพบว่ามีรสนิยมทางวรรณคดีตรงกัน เบรอตงจึงชวนเพื่อนทั้งสองร่วมก่อตั้งวารสาร Litterature ในปี 1919 วัตถุประสงค์หลักของ วรรณกรรม ก็คือต่อต้านวรรณคดีที่มีอยู่ในขณะนั้นในทุกรูปแบบ และพร้อมกันนั้นก็เสนอผลงานประพันธ์ที่พวกชนชั้นกลางต่อต้าน แต่เบรอตงและเพื่อนเห็นว่า คุณค่า อาทิเช่น กวีนิพนธ์ของแร็งโบด์และโลเทรอามงต์ ซึ่งเคยถูกจัดว่าเป็น "กวีที่ถูกประณาม" นอกจากนี้วารสารฉบับนี้ยังเป็นสนามเผยแพร่ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์เกี่ยวกับเรื่องจิตไร้สำนึก (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 20)

เรย์ (Paul C Ray) กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์งานที่สำคัญไว้ว่า

การค้นพบที่สำคัญของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ก็คือ มีการสนทนาที่ต่อเนื่องเกิดขึ้นได้ระดับของจิตสำนึก ซึ่งสิ่งเดียวที่จำเป็นในการรับรู้ก็คือ การให้ความสนใจในการบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นไว้ อีกสิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญเท่าเทียมกันก็คือ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ยืนยันว่า "การสนทนา" ที่ว่านี้จะปรากฏขึ้นต่อผู้ที่ให้ความสนใจอย่างจริงจังเท่านั้น ไม่ว่าจะอยู่ในลักษณะที่มองดูขัดแย้งกัน หรือไม่ต่อเนื่องกันก็ตาม หลังการค้นพบของ เบรอตง ไม่นาน Automatism ก็กลายเป็นพื้นฐานแรกสุดของเซอร์เรียลิสม์ และคำจำกัดความแรกสุดว่าด้วยเซอร์เรียลิสม์ก็ถือว่าเป็นคำจำกัดความของงานเขียนแบบอัตโนมัติอย่างแท้จริง ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ คือ เจตนาที่แสดงออกซึ่งกระบวนการของความคิดที่แท้จริง โดยผ่านทางจิตวิญญาณล้วนๆ ปราศจากความควบคุมด้วยเหตุผล อยู่นอกเหนือกฎสุนทรียศาสตร์ หรือศีลธรรม ไม่ว่าจะเป็นด้วยการพูด การเขียน หรือด้วยวิธีการอื่นใด สิ่งที่กล่าวมาแล้วนี้ได้กลายเป็นคำจำกัดความมาตรฐานของเซอร์เรียลิสม์ ยังจะต้องมีการพูดถึงกันอีกมาก ก่อนที่จะมีการยอมรับคำจำกัดความของเซอร์เรียลิสม์ง่ายๆ ที่ว่าคือการเกิดขึ้นเองโดยจิตวิญญาณอย่างบริสุทธิ์ ในคำจำกัดความนี้ เบรอตง ได้ชี้ให้เห็นความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงระหว่างกิจกรรมการคิดที่เป็น "กระบวนการที่แท้จริงของความคิด" กับ "เหตุผล" ความแตกต่างดังกล่าวนี้นับว่าเป็นสิ่งสำคัญเนื่องจากสำหรับกลุ่มเซอร์เรียลิสม์เหตุผลเป็นสิ่งที่ได้แสดงตนออกมาแล้วทั้งในกลุ่มดาดา สัญลักษณ์นิยม และโรแมนติก ซึ่งมีมาก่อนหน้า ยุคเซอร์เรียลิสม์ ว่าเป็นสิ่งที่ขาดความสามารถในการรับมือกับความเป็นไปของโลก ความโกลาหลในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 และปีต่อมา หลังจากนั้นดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่คนในยุคของ เบรอตง ได้พิสูจน์ให้เห็นถึงความล้มเหลวของระบบเหตุผล สำหรับกลุ่มดาดา ทัศนะคติต่อโลกเพียงประการเดียวที่พวกเขามีอยู่คือการคัดค้าน ปฏิเสธโดยสิ้นเชิง และการทำลาย อย่างไรก็ดีสำหรับกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ คุณค่ายังคงมีอยู่ ทว่าอยู่ภายนอกกรอบอณาจักรของกิจกรรมทางปัญญาไปอยู่ในระดับของการรับรู้โดยสัญชาตญาณ เป็นสิ่งอื่นที่ไม่ใช่เหตุ

ผล และสำหรับพวกเขาเป็นสิ่งที่ชี้นำชะตาชีวิตมนุษย์ สิ่งที่ เบรอตง ค้นพบในกระบวนการทางความคิดที่แท้จริงก็คือ ความเป็นอิสระจากตรรกะและเหตุผล กล่าวง่ายๆ ก็คือ ภาวะ "ไร้สำนึก" นั่นเอง (Ray . 1971 : 3 - 4)

รูปแบบงานศิลปะที่เรียกว่า เซอร์เรียลิสม์ เริ่มต้นอย่างเป็นทางการภายหลังจากที่สงครามโลกครั้งที่หนึ่งสิ้นสุดลงไม่นานนัก น่าแปลกที่ว่าลัทธิทางศิลปะลัทธินี้เริ่มต้นจากขบวนการเคลื่อนไหวทางวรรณกรรมก่อนที่จะพบว่าการแสดงออกที่ชัดเจนกว่าคือการแสดงออกผ่านงานทางศิลป์ กล่าวกว้างๆ ว่า รูปแบบของงานศิลปะชนิดนี้เน้นที่การแสดงออกซึ่งสภาวะทางจิตอันเกี่ยวเนื่องกับความฝันและความฟุ้งฝัน ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเหล่านี้ล้วนได้รับอิทธิพลจากผลงานวิจัยทางจิตวิทยาของ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) และ จุง (Carl Jung) ซึ่งพยายามคิดค้นหาคำอธิบายการทำงานของจิตด้วยการวิเคราะห์สัญลักษณ์ของความฝัน

สำหรับกลุ่มศิลปินเซอร์เรียลิสม์แล้ว พวกเขาต่างมองเห็นว่าจิตไร้สำนึกคือแหล่งความคิดสร้างสรรค์ที่ปลดปล่อยออกมาอย่างไม่มีวันหมดสิ้น มีคำกล่าวเกี่ยวกับความฝันที่โด่งดังของ Freud กล่าวไว้ว่า "ความฝันที่ไม่ได้รับการตีความก็เหมือนกับจดหมายที่ไม่ได้ถูกเปิดออกอ่าน" อย่างไรก็ดี ศิลปินเซอร์เรียลิสม์ให้ความสำคัญกับการแสดงออกซึ่งสภาวะฝันมากกว่าที่จะตีความสัญลักษณ์ในความฝัน

ศิลปินเซอร์เรียลิสม์นิยมยกย่องผลงานของบุคคลวิกลจริตว่า มีอิสระในการแสดงออกเช่นเดียวกับผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์จากฝีมือของเด็กๆ พวกเขายกย่องศิลปินรุ่นก่อนหน้าอย่าง รูสโซ (Henry Rousseau) ซึ่งใช้ทักษะทางศิลปะที่ฝึกฝนเรียนรู้ด้วยตนเองสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนาอิฟขึ้นมา โดยที่ผลงานเหล่านั้นมีกลิ่นอายและธาตุทางศิลปะที่มีความฟุ้งฝันเหนือจริงเจืออยู่ ขณะเดียวกันพวกเขาก็ค้นหาแรงบันดาลใจจากศิลปินยุคเรอเนซองส์ อาทิ โบสช์ (Hieronymous Bosch) และ บรูเกล (Pieter Brueghel) ซึ่งสร้างสรรค์ผลงานที่องค์ประกอบในภาพมีคุณสมบัติแบบเซอร์เรียลิสม์

แมทธวิส์ (J.H. Matthews) กล่าวใน Surrealist Poetry in France ความว่า

"ลัทธิเซอร์เรียลิสม์มีความต้องการในการแสวงหาความจริง การแสดงออกทางความคิด อารมณ์ และความรู้สึกในกวีนิพนธ์ที่แตกต่างอย่างมากจากลัทธิอื่นๆ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์จึงส่งอิทธิพลต่อรูปแบบและเนื้อหาของกวีนิพนธ์ในระดับที่เห็นว่าเป็นวิธีการที่ถูกต้องแต่เนื่องจากลักษณะงานที่เขียนออกมาอย่างรวดเร็ว ไม่ขัดเกลา และเปิดเผยความจริงในด้านที่ไม่น่าพอใจอย่างตรงไปตรงมา อีกทั้งอุดมคติซึ่งเป็นที่ยกย่องกันส่วนมากและมีการสืบทอดกันมาในอดีต พวกเซอร์เรียลิสม์ก็มิได้ให้ความสนใจต่ออุดมคติบางอย่างเหล่านี้ ฉะนั้น การสื่อสารงานวรรณกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์จึงมีอิทธิพลต่อยุคสมัยของเรานอ้ยกว่างานแนวลัทธิอื่น หนังสือเล่มนี้มุ่งศึกษาอิทธิพลของงานแนวเซอร์เรียลิสม์ดังกล่าว เพื่อแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่พวกเซอร์เรียลิสม์ต้องการบรรลุในงานนิพนธ์ ทำไม และด้วยวิธีการใด มีการศึกษาบทกวีของกวีกลุ่มนี้ในฝรั่งเศสระหว่างทรรศวรรษ 1920 - 60 เพื่อดูผลที่เกิดขึ้นตามมาจากงานนิพนธ์แนวนี้ การแสดงออกในกวีนิพนธ์เพื่อการแสวงหาความจริงตามหลักการของพวกเซอร์เรียลิสม์ (Matthews . 1969 : 1)"

สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงลัทธิเซอร์เรียลิสม์อย่างต่อเนื่องเช่นกัน ความว่า

"เมื่อไม่มีดาดา กลุ่มเซอร์เรียลิสม์อาจเป็นเพียงความเคลื่อนไหวที่สืบต่อขบวนการโรแมนติกและซิมโบลิสต์ โดยมีข้อโต้แย้งหรือเติมอะไรเข้าไปบ้างเล็กน้อย เพื่อให้สมบูรณ์ขึ้นเท่านั้น ในระหว่าง 2 ปีที่เบรอตงและเพื่อนๆ ได้เข้าไปร่วมกลุ่มดาดาพวกเขาได้รับประสบการณ์ ทั้งในแง่ความคิดและการปฏิวัติที่ช่วยให้รู้วิธีเผชิญและต่อสู้กับปัญหาแบบแปลกใหม่ซึ่งไม่เคยคิดถึงมาก่อน ประสบการณ์ที่ได้จากดาดาทำให้เบรอตงและเพื่อนๆ ตระหนักถึงความจำเป็นของ

การใช้วรรณคดีและศิลปะเป็นเครื่องมือแสดงออกซึ่งอุดมการณ์อันลึกซึ้ง แม้ว่าจะแยกตัวจากกลุ่มดาดาออกมาเพื่อทุ่มเทเวลาเท่าที่มีให้กับเรื่องที่สร้างสรรค์และแปลกใหม่คือ การทดลองความรู้เกี่ยวกับจิตไร้สำนึกซึ่งในฝรั่งเศสยังไม่มีคนรู้จักและสนใจ เบรอตงและเพื่อนๆ ก็ยังไม่ทิ้งแนวคิดและวิธีการแบบดาดาบางอย่าง เช่นการเชื่อมโยงวรรณกรรมกับศิลปะและวิธีการประท้วงต่อต้านเพื่อทำลายกฎเกณฑ์และค่านิยมของสังคมชนชั้นกลาง ประสบการณ์ที่ได้จากดาดาทำให้กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งเบรอตงประกาศตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อปี 1924 มีลักษณะที่เป็นวิภาษวิธี คือมุ่งทั้งทำลายระเบียบกฎเกณฑ์ของโลกภายนอกที่เป็นจริงที่มีอยู่เดิมซึ่งบีบรัดจองจำทำให้มนุษย์อยู่ในสภาพน่าสมเพช ไร้พลัง ไร้เสรีภาพ กับมุ่งทั้งสร้างสรรค์โลกใหม่ ความเป็นจริงที่ใหม่ เพื่อให้มนุษย์ใช้ชีวิตใหม่อย่างมีคุณค่า ปราศจากความขัดแย้งและมีเสรีภาพสมบูรณ์ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 22)

วิลสัน (Simon Wilson) ให้เหตุผลไว้เช่นกัน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า สิ่งที่เกิดขึ้นเป็นการขยายขอบเขตของลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์ โดยผ่านอิทธิพลอันกว้างขวางที่มีต่อวงการวรรณกรรม (Litterature) ละคร (Drama) และภาพยนตร์ (Movie) นอกเหนือจากภาพเขียน (Painting) ภาพวาดลายเส้น (Drawing) และงานประติมากรรม (Sculpture) ซึ่งได้เปิดเผย และสร้างความคุ้นเคยกับพวกเราในโลกแห่งความไร้สติ ที่ประกอบขึ้นเป็นลักษณะสำคัญของความเคลื่อนไหวดังกล่าวแล้ว ลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์ในทุกรูปแบบ ยังเป็นเครื่องมือซึ่งทำให้การค้นพบความรู้ด้านการวิเคราะห์จิต (Psycho Analytic) ถูกนำออกเผยแพร่สู่สาธารณชนวงกว้าง และกลายเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างสังคม อาจกล่าวได้อีกว่า การปลุกสาธารณชนให้ตื่นขึ้นมาเผชิญหน้ากับความไร้สติเป็นครั้งแรกมีพันธะจะต้องสร้างความตื่นตะลึงให้ปรากฏ กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งตั้งใจจะใช้ความเป็นไปได้นี้ให้เป็นประโยชน์ในฐานะที่เป็นอาวุธแห่งการปฏิวัติเปลี่ยนแปลง มักจะมุ่งใส่แง่คิดที่เกี่ยวข้องกับการยอมรับพฤติกรรมที่เป็นสัญชาตญาณไว้ในผลงานของพวกเขา อันเป็นแนวคิดที่ถูกสังคมกดทับไว้มากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการสำแดงทางเพศทุกด้าน รวมถึงการเสพติดความรุนแรง และความตายของมนุษย์ อย่างไรก็ดี คงไม่เป็นการถูกต้องนักที่จะคิดว่า ปัจจัยภววิสัยของเซอร์เรียลิสม์ เป็นเรื่องของการบ่อนทำลาย และการปฏิเสธไปเสียทั้งหมด ในทางตรงกันข้าม พื้นฐานของลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์เป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการตีแผ่และยกย่องความมหัศจรรย์ของการถือกำเนิดขึ้นของมนุษย์ (Wilson . 1982 : 6)

ไพคอน (Gaeton Picon) ได้กล่าวถึงในทัศนหนึ่ง ความว่า ช่วงเวลาที่กล่าวถึงได้รับการยืนยันซ้ำอีกครั้งโดย Aragon โดยเขาได้กล่าวถึงปีเดียวกันนี้ (1919) ไว้ใน Une Vague De Reves ซึ่งเขียนขึ้นในปี 1924 ว่า "ในความพยายามที่จะจับกลไกความฝันของ Andre Breton ในปี 1919 นั้น เขาได้ค้นพบจุดเริ่มต้นและธรรมชาติของแรงบันดาลใจ ณ จุดที่เขาเริ่มเคลิ้มหลับ"

ต่อมาได้มีการนำเอาการบันทึกจากการสัมภาษณ์ในรายการวิทยุมาตีพิมพ์ในปี 1952 ภายใต้ชื่อว่า Entretiens : 1913 – 1952 ซึ่งในการสัมภาษณ์นี้ เบรอตง กล่าวย้ำอีกว่า ปี 1919 ถือเป็นจุดเริ่มต้นอย่างเป็นทางการของลัทธิใหม่ แม้ว้ามันจะไม่ค่อยมีผลต่อการค้นพบครั้งสำคัญมากเท่ากับที่มันมีต่อการเริ่มต้นของกิจกรรมที่เกิดขึ้นโดยทั่วไป และอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ เขากล่าวว่า "การพบปะกันครั้งแรกของเรากับ Soupault และ Aragon ทำให้มองเห็นถึง การเริ่มต้นของกิจกรรมที่เป็นการเปิดฉากการสำรวจต่อวรรณกรรม ซึ่งเริ่มขึ้นตั้งแต่เดือน มีนาคม ปี 1919 มันแตกตัวออกจากลัทธิดาดาอย่างรุนแรงราวกับระเบิด และได้เติมพลังมาโดยตลอดก่อนที่จะมาเป็นลัทธิเซอร์เรียลิสม์"

ฉะนั้น จึงมีวัน เวลา และสถานที่ของการค้นพบ ซึ่ง วัน เวลา และสถานที่นี้ ได้เก็บงำเอาเมล็ดพันธุ์พืชที่จะเติบใหญ่เป็นลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในอนาคตเอาไว้ การค้นพบดังกล่าวนี้เกี่ยวพันอยู่กับบุคคล 2 คน คนหนึ่งเป็นชาวฝรั่งเศส ซึ่งพำนักอยู่ที่กรุงปารีส ส่วนอีกคนหนึ่งเป็นชาวเยอรมัน แห่งเมืองโคโลญจน์ ทั้งสองคน

เพิ่งผ่านพ้นฝันร้ายอันเดียวกัน นั่นคือมหาสงครามที่เพิ่งจะปิดฉากลงไป และเท่าที่พวกเขารู้ก็คือ ในระหว่างสงคราม พวกเขาจะต้องจับอาวุธขึ้นฟาดฟันซึ่งกันและกันก็ได้ ทั้งสองคนต้องปรับตัวให้เข้ากับสันติภาพที่ตกอยู่ในสภาพอันง่อนแง่น สญธิสัญญาแวร์ซาย ส่งผลให้ฝรั่งเศสกลายเป็นประเทศที่มีบทบาทนำในยุโรป และในความพ่ายแพ้ กลุ่มสังคมนิยมหัวรุนแรงในเยอรมันถูกบดขยี้ (เดือนมกราคม ปี 1919) ผู้นำลัทธิคือ Rosa ลักซ์เซมเบิร์ก (Luxemberg) และ ลิปค์เนคท์ (Karl Liebknecht) ถูกสังหารระหว่างการจับกุม กระแสคลื่นการปฏิวัติโซเวียตแพร่ขยายออกไป และตกอยู่ภายใต้การตรวจสอบ (Picon . 1983 : 11 – 12)

เรย์ (Paul C Ray) กล่าวถึงการเคลื่อนไหวของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในอังกฤษถึงประวัติศาสตร์ความเคลื่อนไหวของลัทธิเซอร์เรียลิสม์และต้นกำเนิดของมัน ได้ถูกนำมากล่าวถึงหลายต่อหลายครั้ง และจะไม่นำมากล่าวซ้ำอีกในบทนี้ แต่ใคร่จะกล่าวถึงคำอธิบายว่าด้วยหลักทฤษฎีเป็นสำคัญ ใน La Poesie Modern Et Le Sacre ซึ่งเป็นงานวิจัยชิ้นสำคัญของ Jules Monerot ระบุย้ำว่า ผู้ศึกษาไม่ควรเริ่มต้นจากคำจำกัดความของคำว่า "Surrealism" แต่ควรใช้วิธีพุ่งความสนใจไปที่ความหมายของคำโดยตรง วิธีการที่ง่ายที่สุด ที่จะทำตามคำแนะนำดังกล่าวนี้ก็คือ การแบ่งหัวข้อประเด็นที่ซับซ้อนให้แยกย่อยออกมาเสียก่อนโดยรำลึกไว้เสมอว่าแบบแผนดังกล่าวนี้ เป็นเพียงหนทางนำไปสู่เป้าหมายสุดท้าย คือความเข้าใจในคำว่า Surrealism Automatism (Ray . 1971 : 1)

แมทธวิส์ (J.H. Matthews) ยังได้กล่าวถึงการเคลื่อนไหวของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ไว้เช่นกันว่า

ลัทธิเซอร์เรียลิสม์มิใช่ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเฉพาะประเทศฝรั่งเศส อย่างไรก็ตาม มีเหตุผลรองรับอย่างเพียงพอที่เราจะเริ่มต้นศึกษากวีนิพนธ์แนวเซอร์เรียลิสม์ในบริบทของงานวรรณกรรมฝรั่งเศส ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ประกาศตัวอย่างชัดเจนเป็นครั้งแรกในฝรั่งเศส ต้นตอที่ก่อให้เกิดลัทธินี้มาจากความสนใจอย่างแรงกล้าของอังเดร เบรอตงในความน่าอัศจรรย์ของโสตประสาทบางอย่างซึ่งเขาระบุในข้อเขียนชิ้นแรกเกี่ยวกับแนวคิดเซอร์เรียลิสม์เมื่อปี 1924 ในข้อเขียนชิ้นนี้ เบรอตงซึ่งเป็นผู้นำของนักคิดกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้เล่าย้อนไปถึงเหตุการณ์ในปี 1919 ว่าเขาเริ่มให้ความสนใจกับวลีต่างๆ ที่หลั่งไหลออกมาจากสมองในขณะที่เขาเพิ่งกำลังเริ่มจะหลับ (ครึ่งหลับครึ่งตื่น) เขาพบว่าภาพในใจได้ก่อรูปขึ้นเป็นถ้อยคำเองโดยธรรมชาติ เบรอตงประทับใจกับปรากฏการณ์ที่ก่อความคิดริเริ่มในแนวทางใหม่นี้ ซึ่งเป็นความงามที่เกิดจากการหลุดพ้นจากจิตสำนึกของเขาเอง ดังนั้น เบรอตงและฟิลิป ซูปอลต์ จึงร่วมมือกันพยายามสร้างสภาวะนั้นขึ้นมาใหม่ เมื่อเบรอตงถ่ายทอดถ้อยคำลงบนแผ่นกระดาษจากความคิดขณะอยู่ในภาวะเป็นอิสระจากจิตสำนึก ซึ่งเป็นการหลั่งไหลออกอย่างอัตโนมัติ ต่อมาการทดลองสร้างสรรค์ผลงานในหลายรูปแบบของพวกเซอร์เรียลิสม์ ยังได้รับแรงกระตุ้นจากลัทธิอัตโนมัติ (Automatism) อีกด้วย ดังที่เบรอตงกล่าวอีกหลายปีต่อมา ว่ากันตามจริงแล้ว แก่นการค้นพบของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ก็คือ ไม่มีการกำหนดความตั้งใจไว้ก่อน แต่เขียนโดยปล่อยให้ปากกาพาไป หรือวาดรูปโดยปล่อยให้ดินสอลากไปเอง ปากกาและดินสอจะหมุนติ้วสิ่งมีค่าอย่างสมบูรณ์ออกมา ซึ่งบางทีมิใช่รูปธรรมที่จับต้องมองเห็นได้ทั้งหมด แต่เป็นสิ่งซึ่งอย่างน้อยที่สุดก็อยู่ภายในตัวของกวีหรือจิตรกรผู้นั้น โดยแสดงผ่านออกมาทางอารมณ์ (Matthews . 1969 : 2)

เรย์ ได้อ้างถึง เบรอตง ที่กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ “Premier Manifeste” ของเขาว่า

ก่อนผลอยหลับไปในค่ำวันหนึ่ง เขาแว่วได้ยินประโยคที่ไม่เกี่ยวข้องอะไรเลยกับงานที่เขากำลังทำอยู่ในช่วงเวลานั้น ถ้อยคำที่นวบเข้ามาในหัวของเขาก็คือ "คนถูกตัดแบ่งเป็นสองส่วนโดยหน้าต่าง" เขาได้ยินคำนี้พร้อมกับเห็นภาพเลือนๆ ของผู้ชายถูกแบ่งเป็นสองส่วนโดยกรอบหน้าต่างเป็นแนวฉากกับเส้นแกนของร่างหลังจากได้ยินประโยคนั้นก็มีประโยคอื่นๆ ตามมาอีก เขาสรุปได้จากประสบการณ์ว่า สิ่งที่เขาคิดได้ด้วยกระบวนการทางจิตนี้ เป็นสิ่งที่เป็น

มายาภาพโดยแท้ ประโยคในจินตนาการดังกล่าวกระตุ้นเขาราวกับเป็นบทกวีที่ทรงคุณค่า และสิ่งที่ตามมาก็คือทำให้เขาและ Philippe Soupault ค้นพบกลวิธีการเขียนแบบอัตโนมัติ และผลงานเล่มแรกที่ทั้งสองได้สร้างสรรค์ร่วมกันด้วย กระบวนการเขียนที่ว่านี้ก็คือ Les Champs Magnetiques (ในปี 1919 พ.ศ. 2462)(Ray . 1971 : 2)

ลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์ เป็นการเคลื่อนไหวทางศิลปะ วรรณกรรม และภาพยนตร์ ที่มีการพัฒนาขึ้นในราวปี 1922 ภายใต้การนำของ เบรอตง ซึ่งเป็นผู้เขียนแถลงการณ์ของเซอร์เรียลิสม์ ปี 1924 (Surrealist Manifesto 1924) แรงบันดาลใจของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์คือ ความคิดและวิสัยทัศน์ของจิตใต้สำนึก (Subconscious) กลุ่มศิลปินเซอร์เรียลิสม์ได้แสวงหารูปแบบและวิธีการสร้างสรรค์งานที่หลากหลายจนท้ายที่สุดขบวนการเซอร์เรียลิสม์ได้กลายเป็นกลุ่มเคลื่อนไหวทางแนวความคิดที่มีอิทธิพลต่อวงการศิลปะตะวันตกมากที่สุดในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และสงครามโลกครั้งที่ 2

ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ เป็นการดำเนินตามทฤษฎีว่าด้วยจิตไร้สำนึก (Unconscious) ของซิกมันด์ ฟรอยด์ และวิธีการ "เข้าร่วมอย่างอิสระ" เพื่อสร้างหนทางอ้อมเข้าสู่จิตสำนึก ศิลปะแบบเซอร์เรียลิสม์ประกอบด้วยการวาดเส้นแบบอัตโนมัติ (Automatic Drawing) การเขียนภาพที่อาศัยรูปทรงกึ่งนามธรรมเป็นพื้นฐาน (Max Ernst , Joan Miro , Yves Tanguy)และจินตภาพในความฝันที่ถูกนำเสนอด้วยการวาดแบบเหมือนจริง (Salvador Dali , Rene Magritte) Pablo Picasso ก็ได้เคยสร้างสรรค์งานแบบเซอร์เรียลิสม์อยู่ระยะหนึ่งในช่วงต้นทศวรรษ 1920 กวีสำคัญในยุคนั้นอาทิ Louise Aragon และ Paul Eluard รวมถึงนักสร้างภาพยนตร์อย่าง Luis Bunuel ก็เป็นส่วนหนึ่งของขบวนการเซอร์เรียลิสม์

ในงานทัศนะศิลป์ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์คือการปฏิวัติต่อคุณค่าทางสุนทรียภาพและนามธรรมของศิลปะสมัยใหม่ เน้นคุณค่าของการแสดงออกซึ่งสัญชาตญาณ (บางครั้งวิธีการนี้ถูกเรียกว่า Automatism) และเป็นการแสวงหาความหมายของกลไกจิตไร้สำนึก ความสัมพันธ์ที่ไม่ปกติของรูปทรงและจินตภาพถือเป็นสิ่งที่มีสำคัญเป็นพิเศษในฐานะเป็นตัวบ่งบอกถึงโลกแห่งความฝันที่อยู่ในจิตและกระตุ้นให้เกิดความสงสัย ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้อาศัยแรงส่งจากการแตกสลายของลัทธิดาดา ในช่วงปลายสงครามโลกครั้งที่ 1 และได้กลายเป็นหัวข้ออภิปรายกันอย่างกว้าวขวางในปารีส ในช่วงทศวรรษ 1920 หลังจากที่ถูกผลักดันโดย Andre Breton และ Paul Eluard กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ก้าวถึงจุดสูงสุดในทศวรรษ 1930 โดยได้มีการจัดนิทรรศการเซอร์เรียลิสม์นานาชาติขึ้นในปี 1936 ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้พาดพิงถึงความเป็นมาในประวัติศาสตร์ด้านศิลปะ โดยสืบสวนย้อนหลังกลับไปยังยุคแฟนตาซี และสัญลักษณ์นิยมของ Hieronymouse Bosch และปรากฏได้ชัดในผลงานของ Henry Fuseri และ Odilon Redon สำหรับศิลปินที่ถือว่าโดดเด่นในยุคนี้ได้แก่ Giorgio De Chirico , Paul Klee , Marc Chagall ส่วนองค์ประกอบแบบเซอร์เรียลิสม์ที่ชัดเจนนั้น อาจเห็นได้จากงานช่วง post - Cubist ของปีกัสโซ ยังมีศิลปินอีกหลายคนที่เกี่ยวพันกับขบวนการเซอร์เรียลิสม์อย่างใกล้ๆ อาทิ Hans (Jean) Arp , Salvador Dali , Marcel Duchamp , Max Ernst , Alberto Giacometti , Rene Magritte , Joan Miro , Man Ray , Andre Masson , และ Yves Tanguy การวาดภาพแบบเซอร์เรียลิส์นั้น ไม่มีรูปแบบตายตัว รูปแบบของดาลีที่มีการทำงานที่ปราณีตมีรายละเอียดแบบแฟนตาซีนั้นถือว่าเป็นรูปแบบมาตรฐาน แต่ก็ยังมีรูปแบบอื่น (ที่ถือได้ว่าเป็นพัฒนาการที่แตกต่างออกไปจากเซอร์เรียลิสม์ เช่นวิธีการ collage ของ Man Ernst แรงกระตุ้นไร้เหตุผลและการต่อต้านศิลปะ อันเป็นหลักการอันสำคัญของขบวนการได้ถูกสะท้อนออกมาในรูปของการใช้ประโยชน์จากสิ่งที่ประสบโดนบังเอิญ แม้ว่าลัทธิเซอร์เรียลิสม์จะไม่ได้ก้าวล่วงผ่านสงครามโลกครั้งที่สอง แต่ก็ยังส่งอิทธิพลต่อศิลปินที่มีชื่อเสียงในยุคนี้หลายคน รวมทั้ง Graham Sutherland , และ Graham Suther และ Henry Moore ด้วย

แน่นอนว่าไม่มีอะไรใหม่เกี่ยวกับแนวความคิดของลัทธิอัตโนมัตินิยม Automatism ก่อนหน้านี้ โซเครตีสได้กล่าวไว้ใน Phaedrus และ Lon ถึงคุณค่าสำหรับศิลปะและการให้คำทำนายในสิ่งที่เขาเรียกว่า "ความบ้าคลั่ง" "แรงบันดาลใจ" "ความกระตือรือร้น" ซึ่งอยู่นอกขอบเขตความสามารถที่จะผลักดันให้เกิดขึ้นได้ตามใจชอบก่อนหน้าที่จะมีการค้นพบลัทธิเซอร์เรียลิสม์

ฟรอยด์ ได้แสดงให้เห็นว่า ความฝันได้เนื้อหามาจากความจริง ไม่ใช่สิ่งเหนือธรรมชาติ หรือเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยส่วนหนึ่งส่วนใดของสมอง ทั้งยังไม่ใช่เป็นเพียงจินตนาการ ความฝันค่อนไปทางเป็นตัวแทนของการสังเคราะห์ ความประทับใจที่มีต่อความเป็นจริง เป็นพลังอำนาจไร้สำนึกที่มีประสิทธิภาพของแหล่งที่มาของความต้องการในตัวมนุษย์ ในทัศนะของฟรอยด์ และเบรอตง ความฝันและความเป็นจริง ได้ผสมผสานกันอย่างใกล้ชิด ความฝันเป็นภาพที่วาดขึ้นจากความเป็นจริงในขณะเดียวกันก็เสริมความเป็นจริงด้วยการสังเคราะห์ทางอารมณ์ที่เหมาะสม สำหรับเบรอตงความแตกต่างระหว่างความฝันและการกระทำก็คือรูปแบบอย่างหนึ่ง (Ray . 1971 : 2 - 3)

1.2. ความหมาย ของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism)

พระยาอนุมานราชธน (2492:31-33) ได้ให้ความหมายของเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ไว้ว่า ภาพเซอร์เรียลิสม์ คือ รูปเสมือนฝัน คำว่า "เซอร์เรียลิสม์" หมายความว่า เป็นความนึกเห็นในรูปซึ่งเป็นนามธรรมอันไม่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นจริง และพระยานุมานราชธน ยังได้ระบุอีกด้วยว่า

เซอร์เรียลิสม์ แปลตามพยัญชนะว่า "เหนือจริง" คือ ต้องการแสดงสิ่งซึ่งไม่ใช่เป็นของโลกที่ปรากฏเห็นได้ด้วยตา แต่ต้องการแสดงสิ่งที่มองไม่เห็น อันเป็นสาระของโลกที่ปรากฏเห็น หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ต้องการจะแสดงสิ่งซึ่งอยู่เหนือโลกนี้ เพราะสิ่งที่ปรากฏเห็นล้วนเป็นมายา คือเป็นจริงโดยสมมติเท่านั้น สิ่งที่เป็นสาระอยู่เหนือจริงนั้นมี ซึ่งศิลปินต้องการแสดงออกให้ปรากฏเห็น พระยาอนุมานราชธนได้เปรียบให้ เซอร์เรียลิสม์เท่ากับเป็นวรรณคดีชนิดหนึ่งที่ประพันธ์ขึ้นโดยใช้พู่กันวาดแทนที่จะเขียนด้วยปากกาแต่จิตรกรผู้ประพันธ์ แม้จะมีคติหรืออุบายทางความคิดเห็นอันไม่มีที่สิ้นสุด เพื่อจะชักนำผู้อ่านให้ดำเนินไปตามวิถีทางแห่งมโนภาพของตน แม้กระนั้นเมื่อว่ากันตามส่วนก็ติดขัดมากอยู่ เพราะมีแดนหรือขอบเขตที่แสดงออกได้อยู่วงจำกัด จะนำเอาความคิดเห็นทางปรัชญาและมโนภาพที่มีลักษณะสลับซับซ้อนออกมาตีแผ่ให้เห็นได้ด้วยเส้นและสี ซึ่งไม่มีอาการเคลื่อนไหวย่อมเป็นของยากยิ่ง เหตุนี้งานของนักศิลปะเซอร์เรียลิสม์ จึงเป็นแค่สื่อชักนำให้ผู้ดูดำเนินในวิถีไปตามแนวความคิดเห็นเป็นมโนภาพของศิลปินเท่านั้น ความจริงศิลปะทุกชนิดก็มีความมุ่งหมายและเจตนาดั่งที่กล่าวมานี้ โดยเฉพาะศิลปะเซอร์เรียลิสม์และศิลปะทางใจหรือมโนศิลป์ การแสดงออกแห่งศิลปะควรจะตรงกับความมุ่งหมายที่ศิลปินผู้สร้างมีเจตนาไว้ ถ้าศิลปกรรมใดไม่พิสูจน์ให้เห็นว่าเป็น อาหารทางใจ หรือทางความรู้สึกสะเทือนใจให้แก่เรา ศิลปกรรมนั้นก็ไม่มีค่าที่จะเรียกได้ว่าเป็นศิลปะ จะเป็นก็แต่สิ่งทดลองในเรื่องเหล่านี้เท่านั้น (ศิลป์ พีระศรี . 2515 : 271 - 272)

นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าคำว่า "Surreal" มีความหมายว่า "เหนือจากความเป็นจริง" กล่าวโดยสรุป คือ ศิลปินเซอร์เรียลิสม์เชื่อว่า มีความจริงอีกระดับหนึ่งที่จะเปิดเผยได้ด้วยจิตไร้สำนึก และความจริงนั้นเป็นความจริงที่เหนือกว่าความจริงที่เราสัมผัสได้ด้วยจิตไร้สำนึก (Goslett . 1999 . www.surrealist.com.)

ลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์ (ความหมายตามพจนานุกรม) คือ กลไกทางจิตบริสุทธิ์ที่พรั่งพรูออกมาเอง ซึ่งอาจเป็นการแสดงออกด้วยภาษา อาจเป็นการเขียนหรือในรูปแบบอื่นๆ ที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ สิ่งที่กำหนดคือจิตใจโดยไม่มีจิตสำนึกควบคุมและไม่มีความงามหรือเป้าหมายทางศีลธรรม

นอกจากนี้ ยังมีผู้กล่าวถึงความหมายของเซอร์เรียลิสม์อีกหลายท่าน อะทิเช่น น.ณ ปากน้ำ (2540 : 162 - 163) กล่าวไว้ว่า ตามรูปศัพท์แล้ว เซอร์เรียลิสม์ แปลว่า "สิทธิที่แสดงประสบการณ์ซึ่งเหมือนความจริง" จุดประสงค์ที่แท้จริงของสิทธินี้ก็คือ ต้องการดึงเอาจิตใต้สำนึกของมนุษย์ขึ้นมาแสดงออกเป็นรูปภาพ นอกจากนี้มีการบัญญัติศัพท์ไทยให้มีความหมายเท่ากับคำ (Surrealism) และการกำหนดนิยามของคำนี้ มีทั้งการทับศัพท์และการบัญญัติศัพท์ ศัพท์ที่บัญญัติไว้ได้แก่ "สิทธิเหนือความจริง" "สิทธิเหนือจริง" "ศิลปะแบบเหนือจริง" และ "ความจริงสูงสุดที่อยู่เหนือความจริงทั่วไป" ซึ่งผู้รู้ส่วนใหญ่ใช้ทั้ง 2 อย่าง แต่ สมพร (นามแฝง.2524:82-87) สันติ อัศโรวุฒกุล (2528:1-6) พูนศรี วงศ์วิทวัส (2523:115-127) ใช้ทับศัพท์เป็นหลัก นอกจากนี้ นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (อ้างใน กำจร สุนพงษ์ศรี . 2541:91-95) ได้เขียนในบทบรรณาธิการแถลงไว้ว่า "เซอร์เรียลิสม์เป็นขบวนการหรือลัทธิทางศิลปวรรณกรรมที่แยกตัวออกมาจาก ลัทธิดาดา ถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นทางการในกรุงปารีส หลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ในพ.ศ. 2467 โดยมีอังเดร เบรอตง กวีชาวฝรั่งเศส เป็นผู้นำกลุ่มอุดมการณ์ของลัทธินี้ คือ ขบฏต่อขนบกฎเกณฑ์ เหตุผล ค่านิยม ศีลธรรม จริยธรรม และหลักสุนทรียศาสตร์ที่คนส่วนใหญ่ยอมรับนับถือ ด้วยการแสดงออกซึ่ง "ความจริงสูงสุด อันได้แก่ พลังของจิตที่ถูกเก็บกด ความฝัน จิตใต้สำนึก ฯลฯ ตามนัยของฟรอยด์ ล้วนๆ หรือผสานกับโลกภายนอกในทุกรูปแบบอย่างเสรี ฉับพลัน โดยปราศจากการควบคุมใดๆ ทั้งสิ้น ทั้งอุดมการณ์ เทคนิคกลวิธีที่มีพลังดึงดูดสูง"

ในแง่ปรัชญา ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ อิงอยู่กับความเชื่อในเรื่องความเป็นจริงของรูปแบบการเกี่ยวพันที่เคยถูกละเลย ในรูปของความฝันและการโลดแล่นอย่างไม่จำกัดของจิตใจ จุดอื่นที่ให้ความสำคัญคือ กลไกทางจิต และนำมาใช้แก้ปัญหาหลักๆ ในชีวิต

สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงที่มาของเซอร์เรียลิสม์โดยพิจารณาจากแถลงการณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ฉบับแรก (Le Manifeste Du Surrealisme. 1924 : 36-37) เบรอตงกล่าวถึงปัญหาการเลือกใช้คำ และความหมายของ "เซอร์เรียลิสม์" ว่า การที่เขาและซูโปลท์ช่วยกันเลือกคำนี้ ก็เพื่อเป็นเกียรติแก่กวีอาปอลีแนร์ที่เพิ่งเสียชีวิตไป แต่ในแง่ความหมายแล้ว เขาและเพื่อนเห็นว่า ความหมายของคำ "Supernaturalisme" ซึ่งแนร์วาลใช้ในคำนำหนังสือเรื่อง Les Filles De Fun (อัคคินารี) ซึ่งหมายถึง "ความเชื่อในความจริงที่สูงส่งอันเกิดจากการรวมความฝันกับความจริง" เป็นความหมายที่ตรงกับใจของเขาและเพื่อนผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มมากที่สุด

ผลการวิจัยของ สดชื่น ชัยประสาธน์ ยังกล่าวเพิ่มเติมอีกว่า "เซอร์เรียลิสม์" เป็นคำศัพท์ที่อาปอลีแนร์คิดขึ้นและใช้เป็นครั้งแรกในปี 1917 โดยอธิบายละครเรื่อง "Les Mamelles De Tiresias" ว่าเป็น "บทละครเซอร์เรียลิสม์ (Drame Surrealiste) และได้ระบุความหมายของคำนี้ไว้ในคำนำของบทละครนั้นว่า คือ "เสรีภาพเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งยึดความเป็นจริงเป็นหลักแต่ไม่เลียนแบบความเป็นจริง...เมื่อมนุษย์ต้องการเลียนแบบการเดิน เขาก็สร้างล้อขึ้นมาก ซึ่งไม่เหมือนกับขาคนเลย ในแง่นี้เขาได้ทำ "เซอร์เรียลิสม์" โดยไม่รู้ตัว

สดชื่น ชัยประสาธน์ ยังได้รวบรวมคำนิยามไว้ ดังนี้

1. ข้าพเจ้าขอย้ำว่าเซอร์เรียลิสม์จะเป็นที่เข้าใจได้ก็ในเมื่อพิจารณาในแง่ประวัติศาสตร์ โดยดูจากสงครามเป็นหลัก ข้าพเจ้าหมายความว่า - จาก ค.ศ. 1918 ถึง 1939 จะเข้าใจมันได้ก็ต่อ เมื่อพิจารณาถึงสงครามที่ทำให้มันเริ่มต้นและสงครามที่นำมันกลับไป

   (A. Breton, "Situation du surrealisme entre deux guerres."

   Conference promonces a l'Universite de Yale. 1942)

2. ทุกอย่างชวนให้เชื่อว่ามีจุดหนึ่งในจิต ณ ที่ซึ่งชีวิตและความตาย สิ่งที่เป็นจริงและสิ่งที่เกิด จากจินตนาการ อดีตและอนาคต สิ่งที่สื่อสารได้และสิ่งที่สื่อสารไม่ได้ สิ่งที่อยู่ และสิ่งที่อยู่ต่ำไม่เป็นที่รับรู้ว่าขัดแย้งกันอีกต่อไป ดังนั้นจึงไม่มีประโยชน์ที่จะไปค้นหาแรงกระตุ้นอื่นในกิจกรรมเซอร์เรียลิสม์ นอกจากความหวังที่จะบรรลุถึงจุดนี้ (A Breton : "Second Manifeste du Surrealisme". 1930} : 76-78)

3. "เซอร์เรียลิสม์คืออะไร ถ้าผมตอบคำถามโดยให้นิยามของคำนี้ได้ในเวลาอันจำกัด พวกคุณคงจะผิดหวังไปนานตราบเท่าที่ขบวนการนี้ยังดำเนินอยู่ และรังแต่จะทำให้เกิดความคิดสับสนเกี่ยวกับเซอร์เรียลิสม์ ถ้าจะให้ผมแสดงความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ ผมก็คงแสดงได้เพียงส่วนเดียว จึงขอแนะนำให้คุณกลับไปอ่านผลงานของอังเดร เบรอตงคือ Manifestes Du Surrealisme และ Les Vases Communicants ความพยายามของพวกเซอร์เรียลิสม์ในการสร้างกิจกรรมและผลงานต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน เผยให้เห็นถึงความขัดแย้ง ซึ่งถ้าสิ่งนี้เป็นที่ประจักษ์แสดงว่ากลุ่มกำลังเดินอยู่บนทางที่ดีที่สุด การที่กลุ่มสามารถพลิกคว่ำความสัมพันธ์ของ "ความเป็นจริง" (Realites) แสดงว่าได้มีส่วนร่วมในการเร่งให้มหาชนรู้สึกหรือตระหนักถึงวิกฤตการณ์ของความสำนึกและความรู้เกี่ยวกับตัวเอง ซึ่งขณะนี้เห็นได้ว่ามีคนตระหนักเรื่องนี้ กันแล้ว"

(Max Emst : {"Qu'est-ce que le surrealisme"} 1934)

(สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 28 - 30)

1.3. กระบวนการสร้างสรรค์งานในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์

Herbert S. Gershman ได้ให้ทัศนะว่า ลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์และศิลปะ "ใครที่ได้ยินเรื่องลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิมม์เป็นครั้งแรกมักสงสัยว่า จะมีการใช้กฎเกณฑ์ใดพิจารณาว่า ผลงานศิลปะนั้นเป็นเซอร์เรียลิสม์ เราคงต้องย้ำกันอีกครั้งว่า กฎเกณฑ์นั้นคืออะไรก็ตามที่ไม่ใช่สุนทรียศาสตร์ เราพูดได้ว่า ศิลปะแบบเซอร์เรียลิสม์นั้นด้านหนึ่งผูกพันกับความจริง (Realism) และอีกด้านหนึ่งอยู่กับแอ็บสแตร็ค (Abstraction)

เบรอตง , "Comete เซอร์เรียลิสม์" (1947), ใน La Cle des champs (Ed. Du Sagittaire. 1953 : 100) (Gershman . 1969-1974 : 2)

รูปแบบศิลปะของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ด้วยกันเองอาจแบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ได้สองรูปแบบ คือ พวกเวริสคิต เซอร์เรียลิสม์ (Veristic Surrealism) และพวกแฮ็บโซลุท เซอร์เรียลิสม์ (Absolute Surrealism)

กลุ่มเวริสติค เซอร์เรียลิสม์ เป็นลักษณะรูปแบบที่สำคัญของลัทธิเซอร์เรียลิสม์สากล และยังคงดำรงความสำคัญเป็นที่นิยมกันตลอดมาจนทุกวันนี้ เป็นกลุ่มที่แนวการแสดงออกส่อให้เห็นอารมณ์บุคลิกภาพและความเชี่ยวชาญในฝีมือ โครงเรื่องยังคงหยิบยืมวิธีการแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ แล้วนำมาขยายผสมผสานกับเรื่องฝัน ดังตัวอย่างเช่น นำความงดงามของภูมิประเทศบวกเข้ากับเรื่องราวที่ลึกลับของสิ่งต่างๆ ที่ถูกสร้าง รูปร่างเต็มไปด้วยอารมณ์จินตนาการของความฝัน ความจริงแล้วพวกดา-ดาและพวกเมตาฟิสิกส์ได้สร้างความคิดขั้นพื้นฐาน รวมทั้งกรรมวิธีมาก่อนแล้ว กล่าวคือ ศิลปินได้นำภาพที่ปรากฏอยู่ในสายตาจากสภาพธรรมชาติมารับใช้ในฐานะ เพื่อแสดงเรื่องราวบรรยายประสบการณ์ในชีวิตของศิลปิน โลกแห่งความจริงของสรรพสิ่งต่างๆ ตามธรรมชาติเปลี่ยนรูปมาเป็นความฝันและถูกผันแปรออกมาในรูปศิลปกรรมอีกต่อหนึ่ง ด้วยเรื่องราวที่สร้างขึ้น จิตรกรแสดงให้เห็นบรรยากาศของสภาพจิตใจซึ่งเข้ากันกับความคิดและความเข้าใจในความจริงของเขา เรื่องส่วนบุคคลที่แตกต่างกันไปถูกกันไว้ต่างหาก แต่ส่วนหนึ่งซึ่งศิลปินในกลุ่มนี้ทุกคนมีความคล้ายคลึงกัน คือ มีจุดมุ่งหมายอยู่ที่การไม่เชื่อและชอบทำลายโลกแห่งความจริงที่ตามองเห็น ที่เป็นเช่นนี้เพราะว่า ศิลปินต่างมีรากฐานความสงสัยต่อเรื่องของความจริง ทั้งหมดที่กล่าวนี้เป็นโครงสร้างส่วนใหญ่ของพวกเวริสติคเซอร์เรียลิสม์ พวกเขามองโลกแห่งความจริงในสายตาว่าเป็นภาพมายาทั้งหมด มีพลังของสัญชาตญาณที่ไร้การบังคับ ดังนั้น พวกศิลปินจึงรวมพลังของการ

แสดงออกมาให้มีแนวแห่งการมองโลกในแง่ร้ายของจิตใจ ศิลปินเด่นๆ ในแนวนี้มี มักซ์ เอินสต์ , มาร์ก ชากัลล์ ฯลฯ เป็นต้น

ส่วนแอ็บโซลุท เซอร์เรียลิสม์นั้น เป็นแนวทางใหม่แนวหนึ่งซึ่งแตกแยกไปจากกลุ่ม เวริสติคเซอร์เรียลิสม์ ในด้านรูปแบบการแสดงออก คือ มีรากฐานมาจากการค้นคว้าและค้นพบของรูปแบบบางอย่างของศิลปินร่วมสมัย ดังเช่น พวกคิวบิสม์ และการวาดภาพของกลุ่มนามธรรม ซึ่งพวกแอ็บโซลุทเซอร์เรียลิสม์นำมาใช้ ศิลปินที่เด่นก็มี ฮวน มีโร มัตตา เป็นต้น อังเดร เบรอตง ยอมรับว่า ลัทธิคิวบิสม์และพวกแอ็บสแตกท์เป็นผู้บุกเบิกที่สำคัญต่อศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไม่น้อย เพราะลัทธิใหม่ๆ เหล่านั้นได้สังเคราะห์สิ่งใหม่และค้นคว้าเทคนิคต่างๆ ให้เกิดขึ้นเป็นประโยชน์ต่อวางการศิลปะอย่างมาก ทำให้อาณาจักรในการแสดงออกของศิลปินเปิดกว้างมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ทั้งสองกลุ่มมีพื้นฐานจากความฝัน จากจิตไร้สำนึกเช่นเดียวกัน แตกต่างกันเพียงด้านรูปแบบ กรรมวิธี และการแสดงออกเท่านั้น (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 264 - 266)

ลัทธิศิลปเซอร์เรียลิสม์ อาจแบ่งออกได้เป็น 2 สายด้วยกัน กลุ่มหนึ่งมุ่งเน้นการสร้างสรรค์ภาพเสมือนจริงเพื่อแสดงสภาวะแห่งความฝัน อีกกลุ่มหนึ่งแสดงด้วยจินตภาพแบบนามธรรม (Abstract) ในที่นี้จะกล่าวถึงศิลปินเซอร์เรียลิสม์ 3 ท่าน ที่ถือเป็นตัวแทนของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์คือ Salvador , Rene Magritte และ Ernst..

ในบรรดาจิตรกรผู้ร่วมขบวนการหลายคนนั้น นักวิจารณ์ศิลปะส่วนมากยกย่องให้ มักซ์ เอินสต์ และ อาร์พ เป็นผู้ปฏิบัติงานเด่นตามอุดมคติของลัทธิ กล่าวคือ อาร์พแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างภาษาภาพให้มีความหมายทางนามธรรม ส่วนมักซ์ เอินสต์ แสดงให้เห็นความสามารถในการวาดแบบเหมือนจริงให้ดูมีความน่าประหลาดมหัศจรรย์ นอกจากสองคนนี้แล้ว มีโรและมาส์ซง ก็นับว่ามีความสำคัญที่เน้นให้เห็นวิถีทางของลัทธิที่ไปสู่การแสดงออกโดยอัตโนมัติอย่างบริสุทธิ์ คือ เส้นและรูปทรง แสดงให้เห็นถึงการทำอย่างไร้การควบคุมของเหตุผล เป็นแรงกระตุ้นจากภายใน บางครั้งเรียกพวกทำงานลักษณะนี้ว่าพวก "ออโตมาติสม์" (Automatism) นอกจากมีกรรมวิธีดังกล่าวแล้ว ยังมีการปรุงแต่งให้มีการทำงานด้วยกรรมวิธีต่างๆ อีก เช่น ใช้วิธีการจับโน่นผสมนี่ โดยใช้เทคนิคของการทำคอล-ลาจ หรือการนำเอาวัสดุต่างชนิด หรือที่มีลักษณะประหลาดมาใช้ร่วมกัน ฯลฯ มีทั้งที่ทำเป็นรูปทรงดูรู้เรื่องและเป็นแบบนามธรรม

จิตรกรทั้งสามคน คือ มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี และซาลวาดอร์ คาลี ได้แสดงความฝันของเขาออกมาให้เห็นถึงความเหลวไหลน่าหัวร่อของโลก ผลงานบางภาพแสดงทัศนียภาพอันน่าประหลาด เพราะนำสิ่งที่เข้ากันไม่ได้นำมาวางเข้าไว้ด้วยกัน บางภาพแสดงถึงเครื่องจักรกลที่ดูพิลึกพิลั่น หรือร่างกายของคนที่มีภายในเป็นเครื่องจักรกล ภาพเหล่านี้ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นถึงการรวมตัวกันเข้าอย่างอัตโนมัติ การกระตุ้นเร้าอารมณ์อย่างมีศิลปะ มีการค้นหารูปของความนึกฝันที่ปราศจากรูปแน่นอนในความจริง และสิ่งที่ประหลาด สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่มารับใช้สร้างสรรค์โลก แห่งความฝัน เมื่อกล่าวให้ชัดเจนแล้ว เซอร์เรียลิสม์คือวิญญาณนิยม (Animism) ที่ถือว่าชีวิตมีอยู่ได้เพราะวิญญาณ เท่ากับว่าเซอร์เรียลิสม์สร้างให้สรรพสิ่งทั้งหลายที่ไร้วิญญาณปราศจากชีวิตกลับมีชีวิตชีวาขึ้นมา สรรพสิ่งทั้งหลายที่ตายสูญสลายไปแล้วก็ฟื้นคืนชีพขึ้นมา แขน ขา ปีก หรือกิ่งก้านสาขา เคลื่อนไหวไปมาได้โดยปราศจากสิ่งบังคับของร่างนั้นๆ พวกเขาได้สร้างสรรพสิ่งทั้งหลายขึ้นจากสิ่งที่เราไม่เคยรู้เคยเห็นมาก่อน การที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าสรรพสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นจากความเหลวไหล ความน่าประหลาดอัศจรรย์ของความฝัน ของจิตไร้สำนึก นำมารวมอย่างไม่ลงรอยกัน เป็นความรู้ใหม่ซึ่งได้รับการพัฒนาขึ้นมาผู้ชมผลงานของพวกเซอร์เรียลิสม์จะเห็น "สรรพสิ่งที่เป็นจริง" ด้วยตาได้ สามารถเลือก แยก และเข้าใจมันได้ว่า ตรงนั้นเป็นพวกก้อนหิน หอย และอื่นๆ เป็นการเผยให้เห็นภาพตามธรรมชาติที่แท้จริงด้วยวิธีการหลอกลวงและโดยความลึกลับ "สิ่งที่พบ" ของจิตรกรในลัทธินี้ แสดงให้เห็นความชำนาญของจิตใจที่มีความชัดเจนในธรรมชาติของความจริง จากนั้นจึงเกิดแรง

กระตุ้นช่วยเหลือในการสร้างอย่างมีศิลปะ สิ่งใหม่ถูกตกแต่งเปลี่ยนแปลงจากสิ่งที่มีอยู่แล้ว ทางด้านกวีย่อมขึ้นอยู่กับการใช้ถ้อยคำฮูโก บอลล์ ได้กล่าวอย่างน่าฟังว่า "เราได้บรรจุคำทั้งหลายด้วยพลัง ซึ่งทำให้เราสามารถค้นพบความเข้าใจเกี่ยวกับคำใน พระคัมภีร์ของคริสต์ศาสนาว่า เต็มไปด้วยความซับซ้อนน่าอัศจรรย์" มาริเนตติกวีคนสำคัญคนหนึ่งของกลุ่มฟิวเจอริสม์ยอมรับว่าพวกกวีกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้สละรูปประโยคให้แก่ความหมายของคำที่เคลื่อนไหวได้อย่างวิเศษ ในการทำเช่นนี้บอลล์กล่าวว่า "ส่วนลึกที่สุดของความทรงจำจะต้องถูกปลุกให้ตื่นขึ้นและทำให้แข็งแรง"

ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้รวบรวมศิลปกรรมต่างๆ โดยนำเอาแต่ละส่วนที่ศิลปินของแต่ละกลุ่มแต่ละลัทธิมีจุดเด่น ตั้งแต่งานของรุสโซ พวกคิวบิสม์ ผลงานของ เดอ กีรีโก พวกเมตาฟิลิกส์ และพวกดาดามากลั่นกรอง ทำให้ลัทธินี้ประสบความสำเร็จในขบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมขบวนการหนึ่ง (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 263 - 264)

กรรมวิธีสร้างงาน เทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรมของกลุ่มมิได้กำหนดรูปแบบโดยเฉพาะ อาจทำแบบฟร็อตเตจ (Frottage = หมายถึงการลอกรูปโดยวิธีใช้กระดาษวางลงบนวัตถุที่ต้องการ เช่น ไม้ที่มีลวดลายหรือเศษกระสอบ ฯลฯ แล้วใช้สีหรือดินสอลูบไล้ ฝนกระดาษให้ลวดลายของวัตถุที่ต้องการปรากฏ) เป็นเทคนิคที่มักซ์ เอินสต์ จิตรกรชาวเยอรมันของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ชอบใช้มาก จิตรกรบางคนอาจทำโดยใช้สไตล์ของพวกนามธรรม (Non - Figurative) ดังเช่น มีโร หรือ อาร์พ หรือบางคนอาจวาดตามแบบอย่างเหมือนจริง (Realistic) ดังเช่น ดาลี (Dali) หรือ มากรีต์ (Magristte) เทคนิคต่างๆ ได้ถูกนำมาใช้เพื่อการแสดงออกของความฝัน แต่อย่างไรก็ตาม พวกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์มีวิธีการทำแตกต่างกันออกไปจากเหล่าศิลปินผู้เขียนงานจากความฝันในอดีต พวกเขาประสบความสำเร็จในเรื่องแสดงความหมาย แสดงอารมณ์ฝันโดยเฉพาะในเรื่องต่างๆ มากมาย เป็นต้นว่า ด้วยการจำความฝันในช่วงอวกาศ ดังเช่น ผลงานของอีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) หรือตามหลักของมาร์เซล ดูชอง และฟรานซิส พิคาเบียที่ว่า การนำสิ่งสองสิ่งที่มิได้มีส่วนเกี่ยวข้องกันเลยเข้าไว้ด้วยกัน เป็นการนำสิ่งที่มีคุณค่าอย่างหนึ่งให้ปรากฏไปเป็นคุณค่าอีกอย่างหนึ่ง หรือผลงานของดาลี และมากรีต์ ซึ่งวาดภาพตามหลักวิชาการ ผลออกมาจึงดูราวกับภาพถ่ายหรือวิธีการของพวกโบราณ เท่ากับเป็นการสร้างสิ่งแตกต่างกันระหว่างความเป็นจริง และความไม่จริง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ศิลปินสมัยก่อนยังมิได้คิดถึงกัน นี่เป็นข้อแสดงความก้าวหน้าขึ้นจากเดิมอย่างเห็นได้ชัด (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 258)

สเมจคาล (Frantisek Smejkal) ได้ให้ทรรศนะในการวาดเส้นของเซอร์เรียลิสม์ ไว้ดังนี้

ที่จริงแล้วการวาดเส้นได้พิสูจน์ตัวเองว่าเป็นสื่อบริสุทธิ์ที่สุดอย่างหนึ่งที่สามารถมาใช้ในการแสดงออกซึ่งแนวความคิดพื้นฐานสองประการของแนวความคิดจิตอัตโนมัตินิยมแบบเซอร์เรียลิสม์ ประการแรกมันทำหน้าที่เป็นเครื่องมือที่สามารถหยิบมาใช้ได้ทันทีในการนำเสนอออกมาเป็นรูปภาพแบบอัตโนมัติเนื่องจากมีอุปสรรคน้อยกว่าสื่ออื่นๆ ที่ให้คุณค่าทางสุนทรียในระดับใกล้เคียง อัตโนมัตินิยมในแง่ของงานจิตรกรรมนั้นเป็นสิ่งที่ขนานกันกับอัตโนมัตินิยมทางการเขียน ยิ่งไปกว่านั้น การวาดเส้นยังเป็นสื่อระดับพื้นฐานที่ใช้ในการบันทึกจินตภาพในความฝัน ซึ่งกำหนดสิ่งที่เป็นคู่กับการบันทึกความฝันด้วยการเขียน คุณลักษณะทั้งสองประการนี้ เป็นสิ่งที่ยืนหยัดให้เห็นอย่างเด่นชัดในช่วงเริ่มแรกของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ การได้ยืนหยัดผ่านการเปลี่ยนแปลงอันหลากหลายของขบวนการ ก่อเกิดเป็นรูปแบบการแสดงออกใหม่ๆ ที่ถูกนำไปปรับปรุงพัฒนาโดยศิลปินที่ได้รับการยอมรับ บทบาทของการวาดเส้นในการทำงานของศิลปินแต่ละคนอยู่ในระดับที่แตกต่างกันออกไป สำหรับศิลปินบางคน การวาดเส้นอาจเป็นแค่วิธีการที่พวกเขานำมาใช้ในการบันทึกแนวความคิดที่พลุ่งขึ้นมาอย่างกระทันหันในขณะที่บางคนใช้การวาดเส้นเป็นสื่อในการแสดงออกนั้น สุดท้ายศิลปินเซอร์เรียลิสม์บางคนใช้วิธีการวาดเส้นเพียงเล็กน้อย บางคนไม่ใช้เลย ในที่นี้จะไม่กล่าวถึง

ความสำคัญของศิลปินแต่ละคน แต่จะกล่าวถึงบทบาทของงานวาดเส้นที่ปรากฏในผลงานของศิลปินเหล่านั้น โดยเฉพาะในแง่ที่มันคือเครื่องมือที่ช่วยสร้างสรรค์โลกที่เกิดขึ้นใหม่โดยศิลปินเซอร์เรียลิสม์ และจะเว้นไม่กล่าวถึงรายละเอียดเชิงประวัติศาสตร์ของลัทธินี้ นอกจากในแง่ปัญหาทางทฤษฎีพื้นฐานบางประการที่จำเป็นต่อการทำความเข้าใจอย่างถูกต้องต่อความหมายของการวาดเส้นแบบเซอร์เรียลิสม์เท่านั้น (Smejkal . 1974 : 7)

ในปี ค.ศ.1942 ถือได้ว่าเป็นช่วงระยะเวลาแรกของจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ การทำงานแบบ Automatism มีอิทธิพลค่อนข้างสูง ศิลปินหลายคน อาทิ อาร์พ , มาร์ชง , มีโร และ เอินสต์ (ในการทำงานด้วยวิธี Frottage) ได้สร้างงานขึ้นด้วยหลักการพื้นฐานของเซอร์เรียลิสม์ดังกล่าว อย่างไรก็ดี ใน First Surrealist Ma Nifesto นั้น เบรอตง ได้ให้คุณค่ากับงานที่เกิดขึ้นโดยมีความผันแปรบันดาลใจในระดับสูงส่งเท่าๆ กับงานที่เกิดจากวิธีแบบ Automatism ซึ่งงานแบบความฝันนี้จะเห็นได้จากผลงานของ เดอ กีรีโก (De Chirico) งานที่ให้ความรู้สึกลี้ลับของ กีรีโก มีผู้ทำตามหลายคน ซึ่งสาวกเหล่านี้ตักตวงเอารูปแบบของ กีรีโก มากกว่าที่จะดำเนินรอยตามในแง่ของการใช้ความฝันเป็นแรงบันดาลใจ กลางปี 1923 มีศิลปินหน้าใหม่เกิดขึ้นอีกหลายคน อาทิเช่น Yves Tanguy , Rene Magritte และ Salvadore Dali ศิลปินเหล่านี้ได้ก้าวเดินตาม Chirico โดยยึดรูปแบบมายาภาพตามจินตนาการ และศิลปินกลุ่มนี้เองที่ได้กำหนดทิศทางใหม่ให้กับงานจิตรกรรมแบบเซอร์เรียลิสม์โดยเป็นแนวทางที่มีน้ำหนักและความสำคัญเท่ากับรูปแบบ Graphic Automatism ที่ถือปฏิบัติกันอยู่ในช่วงเริ่มแรก และนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ลัทธิศิลปะเซอร์เรียลิสม์ก็ก้าวไปโดยย้ายจุดยืนไปมาอยู่ระหว่างสองขั้วนี้ (Smejkal . 1974 : 26)

วิลสัน (Simon Wilson) กล่าวว่า

คุณค่าของการเขียนโดยไร้สติ (Automatic Writing) อยู่ที่ภาพ (Image) ซึ่งเกิดจากการผสมผสานสัมพันธภาพระหว่างความแปลกประหลาด กับจินตนาการเข้าไว้ด้วยกัน ดังเช่นการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ที่รวมเอาสิ่งที่ไร้เหตุผลเข้ามาไว้ที่เดียวกัน อันสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบของความคิดไร้จิตสำนึกอย่างตรงไปตรงมาที่สุด กวีนิพนธ์นี้ส่งผลให้เบรอตงถูกยกย่องว่าเป็น "ความงามอันสั่นสะเทือน" (Convulsive Beauty) และกลายเป็นพื้นฐานของแนวคิดด้านสุนทรียศาสตร์ของเซอร์เรียลิสม์ (Wilson.1982:7)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ยังกล่าวถึงเทคนิคการทำงานของเซอร์เรียลิสม์ ไว้ว่า

มีโรได้อธิบายวิธีการวาดภาพจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ของเขาไว้ดังนี้

"ผมเริ่มต้นลงสีทันที โดยไม่คิดล่วงหน้าว่าจะวาดอะไร ระหว่างที่วาดภาพ จะเสนอตัวมันเองภายใต้ฝีแปรง รูปทรงกลายเป็นเครื่องหมายของผู้หญิง นก ฯลฯ... ขั้นแรกของการทำงานนั้นเป็นอิสระเป็นไปอย่างไร้สำนึก" ประจักษ์พยานที่แสดงถึงผลการทำงานแบบอัตโนมัติของมีโรได้ดีที่สุดเห็นจะเป็นภาพสีน้ำมันชื่อ "Maternite" (ความเป็นแม่ 1924) ซึ่งได้รับยกย่องว่าเป็นหนึ่งในบรรดางานชิ้นเอกของยุคเซอร์เรียลิสม์ของมีโร ในภาพนี้จิตรกรได้นำเครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางชีววิทยามาพัฒนาอย่างเต็มที่ อวัยวะของผู้หญิงหลายส่วนลอยอยู่ในพื้นที่สีฟ้า ในลักษณะสัมพันธ์กับสัญลักษณ์ของเพศชายซึ่งดูเบาลอยเหมือนอยู่ในโลกแห่งความฝัน ภาพนี้แสดงถึงความนึกฝันของศิลปินซึ่งแฝงอารมณ์ขันด้วย มีโรพัฒนาภาพจิตรกรรมอัตโนมัติของเขาต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง ในภาพชื่อ "La Naissance Du Monde" (กำเนิดโลก,1925) เขาทดลองเทสีให้ไหลลงมาบนผ้าใบที่เตรียมระบายสีบางๆ ไว้แล้ว เพื่อให้เกิดผิวและทรงที่ดูแปลกออกไป รูปสามเหลี่ยมสีดำมีหางอาจเป็นนกหรือสัญลักษณ์ของเพศหญิง วงกลมสีแดงมีหางสีเหลืองอาจหมายถึงดาวกำลังตกหรือสเปอร์มทำให้เนื้อหากลายเป็นเรื่องของจักรวาลเกี่ยวกับการกำเนิดของโลก รับกับชื่อภาพที่เบรอตงหรือเอลุอาร์ดช่วยตั้งให้ กล่าวกันว่ามีโรเคยวาดภาพด้วยสีจากแยมผลไม้ที่เขาทำหยดหกลงบนผ้าใบและมีหลายครั้งที่เขาวาดภาพเวลาหิวจัด สำหรับเรื่องการวาดภาพเวลาหิวจัดมีโรเล่าไว้ดังนี้ "ในปี 1925 ผมวาด

ภาพส่วนใหญ่จากภาพหลอน ตอนนั้นผมมีชีวิตอยู่ด้วยการกินมะเดื่อแห้งวันละ 2-3 ลูกเท่านั้น ความหิวทำให้เกิดภาพหลอนมากมายผมนั่งเหม่อจ้องไปที่ผนังที่ว่างเปล่าในห้องทำงานเพื่อคอยจับภาพหลอนเหล่านี้และทำให้มันปรากฏรูปร่างบนกระดาษหรือผ้าใบ"

ตัวอย่างภาพจิตรกรรมของมีโรซึ่งสาธิตคำกล่าวนี้ได้ดีที่สุดเห็นจะเป็นภาพชื่อ *"Camaval* D' Arlequin" *(แห่ตัว ตลก 1924-5)* มีโรเสนอโลกแห่งความฝันและภาพหลอน ที่ออกมาจากจิตไร้สำนึกอย่างมีชีวิต ชีวาด้วยอารมณ์ขัน โดยไม่คำนึงถึงหลักของเหตุผล ภาพสัญลักษณ์ทางเพศของชายและหญิง โน้ตเพลง ดวงดาววัตถุทรงกลม สี่เหลี่ยมยาว ภาพสัตว์ซึ่งผิดขนาด อยู่ผิดที่ ปะปนกัน สร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้ชมภาพวิธีการเสนอภาพอัตโนมัติคล้ายการวาดภาพของเด็กและการไม่เน้นมิติลึก ทำให้ภาพจิตรกรรมของมีโรมีแนวแปลกเด่นเฉพาะตัว

มัซซงทำ *"จิตรกรรมทราย"* ไว้ประมาณ 20 ภาพ ภาพที่มีชื่อเสียงที่สุด ในชุดนี้คือ "La Bataille Des Poissons" (สมัยสงคราม 1926) ทั้งนี้ศิลปินระบุถึงวัสดุที่ใช้ว่า ได้แก่ ทราย สีรองพื้น ดินสอดำ และถ่าน บนผ้าใบ ลายเส้นอัตโนมัติและสีแดงเลือดในภาพดูจะแนะถึงความคิดไร้สำนึกของศิลปินที่ผ่านการรบและได้บาดเจ็บสาหัสจากสงครามโลกครั้งที่ 1 แก่นเรื่องเกี่ยวกับการรบ และการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดนี้อาจเชื่อมโยงกันแนวคิดในส่วนลึกของมัสซงผู้เคยกล่าวว่า : "ปลามีลักษณะคล้ายคน และที่แปลกก็คือผมได้ยินว่านักเขียนชาวอเมริกาคนหนึ่งชื่อ H.P. Lovecraft อ้างว่าเขาได้ "เห็น" ประชากรมนุษย์ซึ่งเกิดจากการสมสู่ระหว่างผู้หญิงกับปลา" อาจเป็นไปได้ว่า การที่มัสซงกล่าวถึงความสัมพันธ์ของคนกับปลานั้นเป็นเพราะเขาได้รับอิทธิพลจากบทกวีลำนำของมัลโดรอร์ของโลเทรอามงต์ด้วย โดยเฉพาะตอนที่กล่าวถึงตัวเอกว่า หลังจากที่เรือล่มกลางทะเล มัลโดรอร์ ได้สังเกตเห็นฝูงฉลามกำลังต่อสู้กันเพื่อแย่งกันกินศพมนุษย์ หลังจากนั้นเขาก็ว่ายน้ำออกไป และได้สมสู่ฉลามตัวเมียตัวใหญ่ซึ่งเป็นผู้ชนะในการต่อสู้ ฟอร์ตตาจ (Frottage) และ กราตตาจ (Grattage) เอินสต์ได้แนวคิดการทำจิตรกรรมอัตโนมัติจากมีโร และมัสซง และที่สำคัญเขาได้ แรงบันดาลใจจากบันทึกเรื่อง "Traite De La Peinture" (หลักการว่าด้วยจิตรกรรม) ของลีโอนาร์โด ดาวินซี ซึ่งเขียนไว้ว่า "จุดต่าง ๆ บนกำแพง ลักษณะบางอย่างของขี้เถ้าในเตาไฟ ของเมฆกระแสน้ำ ฯลฯ ถ้าท่านพิจารณามันอย่างรอบคอบ ท่านจะได้ค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ซึ่งอัจฉริยภาพของศิลปินสามารถตีความได้เป็นภาพการสู้รบ (ของคนและสัตว์) ทิวทัศน์ สัตว์แปลกประหลาด ปีศาจหรือสิ่งมหัศจรรย์อื่นๆ ซึ่งจะทำให้สร้างงานได้ดี" (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 66 - 68)

ฟูมาจ (Fumage) พาเลน ศิลปินชาวออสเตรียซึ่งเข้ามาร่วมกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่ปารีส เมื่อปี 1935 นั้น ได้เสนอเทคนิคใหม่ในการสร้างผลงานจิตรกรรมแบบอัตโนมัติซึ่งเรียกว่า "ฟูมาจ" (Fumage = การรวม, การพ่นควัน) วิธีทำ "ฟูมาจ" ของพาเลนนั้นก็คือปล่อยควันที่เกิดจากเปลวไฟเทียนให้ลอยผ่านเข้าไปยังกระดาษหรือผ้าใบที่ระบายสีไว้แล้ว ทำให้เกิดเป็นรอยหรือคราบสีดำๆ เทาๆ โดยบังเอิญ ร่องรอยที่เกิดขึ้นจากควันนี้จะกระตุ้นความคิดไร้สำนึกของศิลปินทำให้เห็นเป็นภาพต่างๆ ซึ่งเขาจะใช้พู่กันย้ำให้เป็นรูปทรงตามที่ "เห็น" อีกทีหนึ่ง

พาเลนได้ใช้เทคนิคนี้เป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างภาพสีน้ำมันหลายภาพ ที่มีชื่อเสียงสุดก็คือภาพชื่อ "Combat Des Prince Saturniens Iii" (อสูรสัปประยุทธ์ 3) ซึ่งเห็นได้ชัดว่ามีแนวโน้มเป็นรูปทรงอิสระ

มัตตา จิตรกรชาวชิลี (ซึ่งเคยเป็นสถาปนิก) เริ่มวาดภาพสีน้ำมันโดยใช้เทคนิคอัตโนมัติเป็นภาพจิตรกรรมชุดที่ชื่อ "Morphologies Psychologiques" (พจนสัมพันธ์ทางจิตวิทยา. 1938) ต่อมามัตตาพัฒนาวิธีการเสนอภาพของเขาให้มีลักษณะที่เป็นอัตโนมัติ และเป็นนามธรรมมากขึ้น (เขาได้รับคำแนะนำจากจิตรกรชื่อพอลลอค ระหว่างที่อยู่อเมริกา) จิตรกรรมของมัตตา ในช่วงทศวรรษ 1940 มักแสดงถึงบริเวณที่ไร้ขอบเขตความกว้างใหญ่ไพศาลของจักรวาลตลอดจนความลุ่มลึกของจิต ภาพที่มีชื่อเสียงได้แก่ "Vertu Nire" (คุณธรรมสีดำ. 1943) และ "Le Vertige D' Eros" (กามเทพเวียนเศียร. 1944) ซึ่งชื่อภาพเชื่อมโยงกับข้อคิดของฟรอย์ที่ว่า ความสำนึกนั้นอยู่ระหว่างแรงปรารถนาหรือสัญชาตญาณมุ่งเป็นกับ สัญชาตญาณมุ่งตาม หรือระหว่างพลังชีวิต

ห 147111 ส.3

กับพลังทำลายซึ่งตรงกันข้ามกัน มัตตาเล่นแสงแปรทรง และสีอย่างเป็นอิสระ รูปทรงที่ผสมกัน แนะถึงไฟ น้ำ และสัญลักษณ์ทางเพศ เหมือนที่เราเห็นในความฝันหรือขณะอยู่ในภวังค์ เพ้อฝัน เป็นครั้งคราว

อัตโนมัติจากแรงดลใจ หรืออัตโนมัติแบบสัญลักษณ์ เบราเนอร์ ศิลปินเซอร์เรียลิสม์จากรูมาเนียได้พบว่ามีแรงดลใจหรือ "คำสั่ง" จากภายในให้เขาวาดภาพไปตามนั้นโดยอัตโนมัติ นับตั้งแต่ปี 1931 ถึง 1937 เขาวาดแต่ภาพที่เกี่ยวกับการเสียตาข้างหนึ่ง โดยไม่เข้าใจว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น เช่น "Autoportrait" (1931) ซึ่งเป็นภาพเหมือนแสดงให้เห็นตาซ้ายถูกควักออกเลือดไหลลงมาในภาพชื่อ "Paysage Mediterraneen" (ทิวทัศน์แถบเมดิเตอร์เรเนียน,1932) ตาของชายในภาพถูกปักด้วยไม้หรือเหล็กแหลมติดตัวอักษร D และใน "Le Dernier Voyage" (การเดินทางครั้งสุดท้าย. 1937) มีภาพชายคนหนึ่งอยู่บนลูกตาดวงใหญ่ ท่าทางเศร้าตรงส่วนหน้าของภาพมีมนุษย์ประหลาดมีเขา 2 เขาแทนตากำลังยกมือที่ถือลูกตาอยู่ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 100 - 101)

ถ้าเราพิจารณาความเชื่อของลัทธิเซอร์เรียลิสม์แล้ว จะเห็นว่าใกล้เคียงกับความคิดของพวกโรแมนติคในอดีต ริลเก (Rilke) ได้กล่าวว่า "ทุกสิ่งทุกอย่างที่ผูกพันมนุษย์เข้าไว้กับสิ่งต่างๆ เหล่านั้นได้ถูกดึงไปสู่ห้วงเหวลึก" นับเป็นความคิดของความกลมกลืนกันระหว่างมนุษย์กับจักรกล พวกโรแมนติคเน้นให้เห็นความสำคัญของภาวะจิต แสดงให้เห็นความคงอยู่ของความไร้สำนึก ซึ่งสามารถกำหนดประวัติและแสดงความหมายของมนุษย์ด้วยจิต สะสมภาพต่างๆ ไว้ภายในส่วนลึกของใจกลายเป็นความทรงจำและความคิด ซึ่งสร้างความกลมกลืนให้แก่มนุษย์กับสรรพสิ่งทั้งมวล ในคำประกาศแถลงการณ์ของพวกเซอร์เรียลิสม์ครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1929 นั้น อังเดร เบรอตง ได้กำหนดไว้แน่ชัดว่า "มีเหตุผลทุกๆ เหตุผล ที่ได้รับการสมมุติว่า ระดับอันแน่นอนของวิญญาณต่อความมีชีวิตและความตาย ความจริงและมโนภาพ อดีตและอนาคต ความเด็ดขาดและความอ่อนแอ เบื้องบนกับเบื้องล่าง สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่รู้สึกได้ว่าเป็นความขัดแย้ง มันปราศจากจุดที่จะมองสำหรับเป็นแรงกระตุ้นสำหรับกิจกรรมที่อยู่เหนือความต้องการที่จะบรรลุให้ถึงระดับนั้นของพวดเซอร์เรียลิสม์ (Haftmann.1969-1974:11-15)

ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้รับการพัฒนาด้านเทคนิคและกรรมวิธีต่างๆ เพื่อเป็นเครื่องมือในการเปิดขุมทรัพย์แห่งภาพที่สั่งสมอยู่ในจิตไร้สำนึก เป้าหมายของลัทธินี้มิได้อยู่ที่การ "ผลิตศิลปะ" หากแต่ว่าเป็นเครื่องมือสำรวจสิ่งซ่อนเร้นอยู่ภายในตัวมนุษย์ ดังเช่นการเดินละเมอขณะหลับอยู่ การสร้างวิมานในอากาศขณะลืมตาตื่น การเพ้อ การเมา การถูกสะกดจิต และการเขียนโดยอัตโนมัติ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้อยู่ในฐานะเป็นตัวรับใช้กระตุ้นภาพของจิตไร้สำนึก ซึ่งไหลบ่าเข้าสู่ความสำนึก แล้วผันแปรความฝันเหล่านั้นให้มีเหตุและผลของความจริง ภาพที่เกิดขึ้นในจิตไร้สำนึกจะเต็มไปด้วยความยุ่งเหยิง พร่ามัว น่าอัศจรรย์ ปราศจากเหตุและผล และบางคราวดูเป็นสิ่งลึกลับ สิ่งเหล่านี้ล้วนมีคุณค่าในการแสดงออกของศิลปกรรม ความรู้สึกเหล่านี้สามารถกระตุ้นปลุกเร้าได้โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยยาการสะกดจิต หรือวิธีการอื่นๆ แต่สามารถทำได้ด้วยการฝึกฝน ริมโบด์ กล่าวว่า "กวีกลายเป็นผู้ทำนายโดยอาศัยการฝึกหัดอันยาวนานที่เต็มไปด้วยสติสัมปชัญญะ ด้วยการทำความรู้สึกที่คลาดเคลื่อน" เท่ากับเป็นการฝึกฝนการยักย้ายถ่ายเท จับโน่นผสมนี่ ฝึกจิตให้เปิดว่างพร้อมที่จะหลั่งไหลความคิดความฝันออกจากจิตไร้สำนึกมาสู่การกระทำสร้างสรรค์ผลงาน โดยไม่ต้องผ่านจิตสำนึกกลั่นกรอง

ขบวนการสร้างสรรค์ตามแนวอุดมคตินี้ เริ่มบุกเบิกโดยพวกกวี ดังเช่น อังเดร เบรอตง , ปีแอร์ รีเวอร์ดี จากนั้นกลุ่มจิตรกรได้เข้ามาร่วมบทบาทอย่างมาก จากรายชื่อของผู้เข้าร่วมแสดงนิทรรศการในเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1925 มี ปีกาสโซ , แมนเรย์ , อาร์พ , คเล , มักซ์ เอินสต์ , เด กีรีโก , และจากนิทรรศการในเดือนมีนาคม ค.ศ. 1926 มีจิตรกรใหม่ๆ เพิ่มขึ้นอีก อาทิเช่น อังเดร มาส์ซง , ฮวน มีโร เป็นต้น พวกเขามีสถานที่แสดงภาพถาวรของกลุ่ม การมีที่แสดงงานและพบปะแลกเปลี่ยนความคิดกันเช่นนี้ ทำให้มีโอกาศได้เพื่อนร่วมงานผู้สามารถเพิ่มขึ้น ดังเช่น อีฟว์ ตองกี และ ซาลวาดอร์ ดาลี ได้เข้าร่วมขบวนการในยุคต่อมา ข้อที่น่าสังเกต

คือ กวีและจิตกรต่างร่วมมือกันอย่างแน่นแฟ้น ดังเช่น ในปี ค.ศ. 1928 อังเดร เบรอตง ได้เขียนหนังสือชื่อ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ร่วมกับจิตรกรหลายคน (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 262 - 263)

2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน ลัทธิเซอร์เรียลิสม์

2.1. ข้อมูลประวัติ การสร้างสรรค์งานศิลปินลัทธิเซอร์เรียลิสม์

2.2.1 ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์ระหว่างปี ค.ศ. 1913 - 1917 ของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico)

จอ์จโจ เด กีรีโก เป็นชาวอิตาเลียน เกิดเมื่อปี 1888 ชีวิตวัยเด็กเติบโตขึ้นในประเทศกรีซ ซึ่งพ่อของเขาได้ไปทำงานเป็นวิศวกรก่อสร้างทางรถไฟอยู่ที่นั่น ชีวิตการทำงานของกีรีโกยืนยาวไม่ต่างจากปิกัสโซ่ เขาได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมากมายก่อนที่จะเสียชีวิตลงในปี 1978 กีรีโกได้เข้าศึกษาทางศิลปะที่กรุงเบอร์ลิน ในช่วงอายุต้นยี่สิบ เขาหลงใหลในผลงานของ Arnold Bocklin ช่วงนี้เองที่เขาเริ่มทำงานชุดทิวทัศน์ในเมืองที่มีบรรยากาศแปลกประหลาด และเมื่อภาพของเขานำถูกออกแสดงที่ปารีสในปี 1911 ก็ได้รับการยกย่องอย่างมาก (Hughes . 2544 : www.artchive.com)

เขามีน้องชายอีกคนซึ่งสนิทสนมกันมาก คือ Andrea (ต่อมาได้ใช้ชื่อ Alberto Savinio) สมัยเป็นเด็กพวกเขาสมมุติตัวเองเป็นคู่แฝด Castor และ Pollux) และเพื่อนๆ ของเขาคือ เพท่อนที่ร่วมเดินทางแสวงหาขนแกะทองคำไปกับเรืออาร์โก (เมืองโวลอส ซึ่งเป็นสถานที่เกิดของ กีรีโก) บิดาของกีรีโกคือ Evaristo de Chirico เป็นวิศวกรที่เดินทางมายังกรีซ เพื่อควบคุมการสร้างทางรถไฟที่ Thessaly เขาส่งเสริมความสามารถทางศิลปะของบุตรชายอย่างเต็มที่ ด้วยการหาครูมาสอนวิชาวาดเส้น และส่งเขาไปเรียนกับ Emile Gilleron จิตรกรชาวสวิส ระหว่างปี 1903-1905 กีรีโกได้เข้าเรียนที่ Higher School of Fine Arts ในเอเธนส์ เขาได้เรียนวิชาวาดเส้นกับ Georges Roilos และ Constanntinos Bolonaakis และเรียนการวาดภาพจาก Georges Jacobidis อย่างไรก็ดี เขาสอบไม่ผ่านซึ่งส่วนหนึ่งอาจจะเป็นเพราะเขาช็อคกับการเสียชีวิตของบิดาเมื่อเดือนพฤษภาคม 1905 ต่อมา Gemma มารดา ได้สานต่อเจตนารมณ์ของบิดาของเขาด้วยการสนับสนุนและผลักดันบุตรชายอย่างเต็มที่

ครอบครัวของกีรีโกเดินทางออกจากกรีซในฤดูใบไม้ร่วงในปี 1906 แวะที่เมืองฟรอเรนซ์ ก่อนเดินทางไปยังมิวนิค ที่นั่น กีรีโกได้สมัครเข้าเรียนต่อที่ The Akademie der Bildenden k'nste และเริ่มสนใจงานภาพพิมพ์ของ Max Klinger อาจเป็นที่ฟรอเรนซ์ในช่วงปี 1910 ที่เขาเริ่มศึกษาปรัชญาของโชเปนฮาวเออร์และนิตเช่ ผ่านทางงานเขียนของ จิโอวานนบี ปาปินี กีรีโกย้ายไปปารีสพร้อมกับมารดาในปี 1911 เพื่อสมทบกับน้องชายที่อยู่ที่นั่นก่อนแล้ว ระหว่างทางได้แวะที่ตูริน ช่วงสงครามไปร่วมรบอิตาลี เดินทางกลับมาปารีสอีกในปี 1924 กีรีโกแต่งงาน 2 ครั้ง ภรรยามีอิทธิพลต่อผลงานของเขาทั้ง 2 คน (Hilson . 2542 : www.hilson.org)

กีรีโกเป็นศิลปินที่ไม่มีผู้ใดเทียบเคียงในแง่การนำเอาจินตภาพที่บ่งบอกถึงความสับสน ตึงเครียด และความทรงจำเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าไปใช้ ในยุคแรกของเขาจึงได้รับการยอมรับอย่างมากจากสมาชิกเซอร์เรียลิสม์ จิตรกรที่มีชื่อเสียงหลายคนไม่ว่า ดาลี , เอินสต์ , ตองกี และมากรีต์ ล้วนได้รับอิทธิพลจากงานในยุคแรกของกีรีโกทั้งสิ้น ในทศวรรษ 1920 นั้น โกรสซ์ (George Grosz) และศิลปินชาวเยอรมันอีกหลายคนยังได้นำรูปแบบของกีรีโกไปใช้ เพื่อแสดงออกถึงทรรศนะของพวกเขาที่มีต่อโลกในเมืองใหญ่อีกด้วย ในปี 1913 กีรีโกขายภาพได้เป็นครั้งแรกที่ Salon D'Automne ซึ่งทำให้เขาเกิดกำลังใจที่จะทุ่มเทให้กับงานศิลปะมากขึ้น ช่วงนี้เขาได้เข้าร่วมการสังสรรค์เย็นวันเสาร์กับกลุ่มของ Guillaume Apollinaire ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นเพื่อนที่สนับสนุนให้คำวิพากษ์วิจารณ์ที่ดีต่อเขา อาปอลลีแนร์ เป็นคนแรกที่ใช้คำว่า Metaphysical กับงานของกีรีโก โดยระบุไว้

ในบทความลงตีพิมพ์ใน L'Intransigeant เมื่อเดือนตุลาคม 1913 อาปอลีแนร์ ได้จัดให้พี่น้องของกีรีโกได้พบปะกับพิกัสโซ และศิลปินที่มีชื่อเสียงคนอื่นๆ กีรีโกไม่ค่อยชอบเข้าสังคม ต่างจากน้องชาย เขาจึงยินดีที่จะแยกตัวทำงานตามลำพังมากกว่า งานของเขาช่วงนี้โน้มเอียงไปทาง Henri Rousseau มากกว่าที่จะเป็นแบบคิวบิสม์ ซึ่งเป็นรูปแบบที่เห็นกันอยู่ทั่วไปในเวลานั้น อาปอลีแนร์ ชื่นชอบลักษณะลึกลับเป็นปริศนาที่ปรากฏอยู่ในภาพของกีรีโก จึงให้การสนับสนุนอย่างเต็มที่ ส่งผลให้ กีรีโก กลายเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในเวลาต่อมา

งานที่เป็นภาพอาคารร้านค้าของกีรีโกซึ่งแสดงให้เห็นความสามารถในการควบคุมพื้นที่ว่างของเขาอาทิ Mystery and Melancholy of the Street ได้เริ่มขึ้นภายหลังภาพเขียนที่มีองค์ประกอบเป็นผลไม้ อย่าง Trasformed Dream งานแบบ Plittura Metafisica ของ กีรีโกได้ก้าวถึงจุดสูงสุดในปี 1914 ผลงานที่มีชื่อเสียงได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น อย่างไรก็ดีกลุ่มเซอร์เรียลิสม์คุ้นเคยกับงานกีรีโกที่ทำขึ้นระหว่างปี 1914-1917 และตีความว่าเป็นผลงานที่ตรงกับความสนใจที่พวกเขามีต่อจิตไร้สำนึกและการวิเคราะห์แบบฟรอยด์ ขณะที่ตัวกีรีโกเองไม่เคยรู้เรื่องทฤษีของฟรอยด์มาก่อนจนกระทั่งศตวรรษที่ 20 กีรีโกได้สร้างสรรค์งานไว้เป็นอันมาก กีรีโกถูกส่งตัวเข้ารับการรักษาอาการตึงเครียดในโรงพยาบาลทหาร และ Carlo Carra ได้ตามมาสมทบในปี 1917 คาร์โร คาร์รา ชื่นชมผลงานของกีรีโก และได้พยายามกระตุ้นอย่างเต็มที่โดยเฉพาะบุคคลทั้งสองได้กลายเป็นการให้กำเนิดรูปแบบ Plittura Metafisica ปี 1919 ได้สัมผัสงานของทิเชียน ที่ Galleria เขาได้เริ่มศึกษาคัดลอกงานศิลปินท่านนี้ การค้นคว้าทำให้สับสนขึ้นในผลงาน กีรีโกหันมาสนใจแวดวงละคร คีตกวี

ปี 1924 กีรีโก เดินทางกลับปารีส แต่ก็ได้พยายามตอบสนองความคาดหวังของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ด้วยการเขียนภาพในรูปแบบเดิมขึ้นมาอีกจำนวนหนึ่ง ทั้งยังส่งบทความเกี่ยวกับความฝันของเขาลงตีพิมพ์ในวารสาร La revolution Surrealiste อีกด้วย แต่หลังจากนั้นอีกเพียงสองปี รอยร้าวระหว่าง กีรีโกกับขบวนการเซอร์เรียลิสม์ก็ขยายออกจนไม่อาจเยียวยาได้อีกต่อไป ในเดือนพฤษภาคม 1926 ช่วงนี้ชื่อเสียงของเขาขจรขจายไปทั่วยุโรป กระทั่งคำวิพากษ์วิจารณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ก็ไม่สามารถส่งผลกระทบต่อความโด่งดังของเขาได้ รูปแบบการทำงานแบบใหม่ของเขาได้แสดงออกอย่างเด่นชัดในงานชุดหุ่นอีกชุดหนึ่ง ซึ่งหนึ่งในภาพชุดนี้คือ Painter's Family ซึ่งยังคงลักษณะเดิมคือมีส่วนศีรษะที่ว่างเปล่า แต่มีกล้ามเนื้อและลำตัวที่ยืดยาวออกไป องค์ประกอบของภาพเป็นรูปทรงเรขาคณิตและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม เป็นการบ่งบอกถึงความรู้สึกที่อยู่ภายในความทรงจำและเรื่องราวในตำนาน แรงบันดาลใจหลักของกีรีโกในช่วงนี้คือการแปรสภาพความทรงจำและกลั่นกรองให้เป็นตำนานเทพ แต่คุณสมบัตินี้กลับไปปรากฏชัดอยู่ในนวนิยาย เรื่องเดียวของเขาคือ Hebdomeros (เขียนในปี 1929) นวนิยายเรื่องนี้ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีว่าเป็นผลงานชิ้นเยี่ยม และมีความเกี่ยวพันกับงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงนั้น ผลงานของเขาในช่วงนี้เริ่มมีขนาดใหญ่ สะท้อนให้เห็นถึงความมั่นใจของเขาที่เพิ่มมากขึ้นกว่าเดิม ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 1938-1947 เขาพาภรรยาไปปักหลักที่โรม ปี 1944 จากสงครามดำเนินไปพร้อมกับความหวาดระแวงแคลงใจให้การทำงานของกีรีโกมีมากขึ้นไปเรื่อยๆ

โรมในปี 1947-1978 ขณะที่ความขัดแย้งยังดำเนินต่อไป กีรีโกก็ประกาศว่า งานที่จัดแสดงอยู่ในนิทรรศการผลงานแบบ เมตาฟิสิกา ที่ปารีสในปี 1946 เป็นของเทียม เขาได้ประกาศในทำนองนี้อีกหลายครั้ง และเขาก็ยังวาดภาพซ้ำกันกับภาพที่มีชื่อเสียงอีกหลายครั้ง ยิ่งอายุมากรูปแบบสุดท้ายของการเขียนภาพถึงเสียชีวิต คือ นีโอบาร็อค ผสมผสานกลิ่นอายแบบนีโอเมตาฟิสิคัล

กระบวนการและวิธีการทำงานของกีรีโกงานจิตรกรรมยุคแรกของกีรีโก แสดงให้เห็นถึงการใช้สีอย่างประหยัด ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะฐานะทางเศรษฐกิจของเขาในเวลานั้น อย่างไรก็ดีการวาดภาพแบบดังกล่าวเป็นรูปแบบของศิลปะ Avantgarde ในขณะนั้น ลักษณะการใช้สีแบบเรียบๆ แห้ง สัมพันธ์กับสไตล์การเขียนภาพของสำนัก Analytical Cubism และการปล่อยผ้าใบว่างเว้นไว้ก็เป็นรูปแบบของ Fauves แม้ว่าจะเข้ารับการศึกษาจากสถาบันศิลปะถึง 2 แห่ง แต่ผลงานในช่วงแรกที่ได้รับอิทธิพลจาก Arnold Bocklin ก็แสดงให้เห็นถึง

การขาดความรู้ทางกายวิภาค เขาเริ่มสนใจเทคนิคการเขียนภาพด้วยสี Tempera การศึกษางานรุ่นเก่า การคัดลอกผลงาน (Goslett .1999 : www.surrealist.com)

กีรีโก อ้างในสดชื่น ชัยประสาธน์ ซึ่งกล่าวสอดคล้องกันว่า

ผลงาน (ค.ศ. 1910 - 1917) ได้ให้อิทธิพลโดยตรงต่อลัทธิเซอร์เรียลิสม์อย่างสูง มีรูปแบบที่มีลักษณะเด่นเป็นที่ประทับใจของกลุ่มเหนือจริงมาก อาทิเช่น ภาพชื่อ "Melancolie 1912 , Le Cervean De L' Enfant 1914" Chirico จะเสนอภาพที่ไม่ต่อเนื่อง เชื่อมโยงตามหลักเหตุผล ถึงแม้จะใช้หลักทัศนียวิทยา แต่ก็มิต้องการวาดให้เหมือนจริง แต่ต้องการผลทางอารมณ์และจินตนาการของผู้ชม กีรีโก ให้อิทธิพลต่อ มักซ์ เอินสต์ , มากรีต์ และ อีฟว์ ตองกี อย่างมาก กีรีโก นำเสนอผลงานของเขาให้เป็นเรื่องของปรัชญาว่าด้วยความเป็นจริงในธรรมชาติ "จิตรกรรมเกี่ยวกับความเป็นจริงทางธรรมชาติ" เป็นชื่อที่เขาและเพื่อนร่วมงานของเขา คือ Carara และ Giorgio Moranoi ได้เผยแพร่สู่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะซึ่งพวกเขาได้ริเริ่มขึ้นในปี ค.ศ. 1917 ในปี ค.ศ. 1912 กีรีโก เขียนรูปอนุสาวรีย์ที่อยู่กลางภาพซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของอนุสาวรีย์สมัย Classic จากภาพที่ชื่อว่า การหลับไหลของ Ariadne (Sleeping Ariad) ศิลปินได้รับอิทธิพลทางแนวความคิดมาจากเทพนิยายกรีกโบราณ เขาได้พบกับแหล่งกำเนิดของแรงบันดาลใจ อันฉับพลันทางความรู้สึก ที่เหมือนกับความฝันของรูปปั้นนั้น มันทำให้เขารู้สึกอยากสร้างรูปปั้นอนุสาวรีย์ของเขาขึ้นมาเอง กีรีโกใช้รูปปั้นเป็นส่วนสำคัญในผลงาน ภาพผลงานของเขาจะจัดวางรูปปั้นไว้ในสถานที่ลึกลับ เป็นการผสมผสานความเหนือจริงโดยมีรูปแบบประกอบด้วยทั้งทัศนธาตุ และสถาปัตยกรรมโบราณ มีทิศทาง เส้นเดิน น้ำหนักแสงเงาที่กำหนดความใกล้ไกลแบบจินตนาการของเขาใช้ความขัดแย้งจากสถาปัตยกรรมยุคเก่าที่ดูเหมือนกับโรงงานยุคใหม่ นำเสนอในเชิงเปรียบเทียบ เช่น ตึกสีแดงที่มีลักษณะเป็นป้อมปราการของยุคกลาง แต่เมื่อมองดู กลับให้นึกถึงโรงงานสมัยใหม่ที่มีควันพวยพุ่ง (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 76)

2.2. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์ระหว่างปี ค.ศ. 1935 - 1952 ของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)

ซาลวาดอร์ ดาลี มีชื่อเต็มว่า Salvador Felipe Dali เกิดเมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม ปี 1904 ที่เขต Girona เมืองฟิเกราส (Figueiras) ประเทศสเปน เป็นบุตรของ Salvador Y Cusi และ Felipa Domenech Dali ก่อนที่จะได้ชื่อว่าเป็นจิตรกรคนสำคัญของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ดาลีเป็นทั้งจิตรกร ประติมากร และยังเขียนหนังสือไว้อีกหลายเล่ม นอกจากนี้เขายังเคยจัดแสดงศิลปะแบบ Performance ออกแบบฉากละครเวที อุปรากร และทำภาพยนตร์อีกด้วย ดาลีเกิดในครอบครัวชั้นกลาง และเข้ารับการศึกษาที่ Academy of Arts ในกรุงแมดริด ที่นี่เองเขาได้เรียนรู้วิธีการวาดภาพตามแบบแผนและสามารถทำได้ดีเยี่ยม เขาถูกไล่ออกจากสถาบันในปี 1923 เนื่องจากทำผิดระเบียบ เขาได้คบค้ากับ Lorca และ Bunuel เขาศึกษางานเขียนของฟรอยด์อย่างกระตือรือร้น และได้จัดนิทรรศการเดี่ยวขึ้นเป็นครั้งแรกที่กรุงบาเซโลนาในปี 1925 ในนิทรรศการเขานี้ ได้นำภาพทิวทัศน์ทางทะเลออกแสดงหลายชิ้นด้วยกัน เขาได้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง Un Chien Andalou (สร้างในปี 1928) ให้กับ Bunuel ดาลีได้พบกับเบรอตงที่ ปารีส และได้เข้าร่วมกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปี 1929 โดยได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีจากสมาชิกร่วมขบวนการ บุคลิกภาพที่มีชีวิตชีวาของดาลี ได้ช่วยผ่อนคลายความตึงเครียดที่กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ต้องเผชิญเนื่องจากสภาวะการเมืองที่ยุ่งยาก

ดาลีเป็นสมาชิกขบวนการเซอร์เรียลิสม์ที่โดดเด่นมากที่สุดคนหนึ่ง ตลอดชีวิตดาลีได้สร้างสรรค์ผลงานไว้เป็นจำนวนมาก ได้เข้าเป็นสมาชิกของ Real Academia De San Fernando ในปี 1921 เขาอาศัยอยู่กับ Residencia De Estudiantes สถานที่ที่เขาได้พบกับ Lorca , Bunuel และสมาชิก Generation of '27 คนอื่นๆ กล่าวกันว่า ความสัมพันธ์ของเขากับสมาชิก Spainish Golden Age มีความสำคัญเป็นพิเศษต่ออาชีพ

ของดาลี เขามีความสัมพันธ์ฉันท์เพื่อนที่เหนียวแน่นกับ Lorca และ Bunuel ได้แนะนำเขาให้รู้จักกับกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปารีส และได้ร่วมกันสร้างภาพยนตร์ขึ้นสองเรื่องและเป็นที่ยอมรับว่าเป็นสุดยอดของภาพยนตร์แนวเซอร์เรียลิสม์ คือ Un chien Andalou และ L'Age d'Or นอกเหนือไปจากอาชีพศิลปินที่ประสบความสำเร็จอย่างไม่น่าเชื่อแล้วเขายังได้ยอมรับอย่างกว้างขวางมากขึ้นเรื่อยๆ นับตั้งแต่ปี 1922 เป็นต้นมา และชื่อเสียงของเขายิ่งโด่งดังมากขึ้นหลังจากที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงในสหรัฐอเมริกา ดาลีทำตัวเป็นข่าวอย่างสม่ำเสมอในหลายแง่มุม เขาถูกกล่าวขวัญอย่างต่อเนื่องไม่ว่าจะเป็นในเรื่องการสร้างภาพยนตร์สองเรื่องดังกล่าว การเขียนจดหมายโจมตี Juan Ramon Jimenez ที่เขาร่วมกันเขียนกับ Bunuel การประกาศตัวเป็นคาธอลิค แม้กระทั่งความสัมพันธ์ที่แปลกประหลาดระหว่างเขากับกาลา ภรรยาของเขา และที่ถูกกล่าวถึงมากที่สุดคือ ทัศนคติของเขาที่มีต่อการลอบสังหาร Lorca (Salvador Dail Gallery . 2545 . www.daligallery.com)

บ่อยครั้งที่ดาลีสร้างสรรค์ผลงานขึ้นโดยอ้างอิงจากผลงานที่ศิลปินคนอื่นๆ เคยทำกันมาแล้วในยุคก่อนหน้า อย่างเช่นภาพ Temptation of St.Anfhony ซึ่งเป็นเรื่องที่เคยมีศิลปินในยุคเรอนาซองส์หลายคนเคยนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของแต่ละคนมาก่อนแล้ว (ยกตัวอย่างเช่น Matthais Grunewald เป็นต้น) ในชิ้นที่สร้างสรรค์โดยดาลีนั้นเป็นภาพนักบุญแอนโทนีเดินข้ามทะเลทรายโดนต้องเผชิญหน้ากับอสุรกายที่มีร่างเป็นม้าและโขลงช้างที่มีขาเป็นไม้ต่อขา ในภาพนี้ยังมีสัญลักษณ์ที่บ่งบอกนัยทางเพศอีกด้วย ดาลีได้สร้างสรรค์ผลงานมากมายตลอดในช่วงชีวิตของเขาที่เป็นทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ เขายังได้สร้างภาพยนตร์แนวเซอร์เรียลิสม์ หนังสือภาพประกอบ ออกแบบเครื่องประดับอัญมณี ฉากละครและเครื่องแต่งกายตัวละคร นอกจากนี้พฤติกรรมส่วนตัวที่พิลึกพิลั่นยังเสริมให้เขายิ่งมีชื่อเสียงโด่งดังยิ่งขึ้นไปอีกด้วย ก็พอจะทราบได้ว่าเขาเป็นยิ่งกว่าคนเพี้ยน ดาลีถูกเบรอตงผู้นำขบวนการเซอร์เรียลิสม์ขว่ำบาตรเนื่องจาก เบรอตงมีความเห็นว่า ดาลีมีแนวคิดและพฤติกรรมเชิงพาณิชย์มากขึ้น ทุกสิ่งที่เขาทำล้วนมีเป้าหมายเพื่อดึงดูดความสนใจของสาธารณชน ดาลีให้ความสำคัญต่อตนเองเหนือสิ่งอื่นใด เขาถึงกับตั้งชื่ออัตชีวประวัติว่า "Dary of a Genius" หรือบันทึกอัจฉริยบุคคล นอกเหนือจากการอวดอ้างตนเองอย่างปราศจากความละอาย เราต้องยอมรับความสามารถทางศิลปะของดาลีว่าอยู่ในระดับปรามาจารย์ โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาจากรายละเอียดที่ปรากฏอยู่ในผลงานของเขา ดาลียังได้รับการยกย่องว่าเป็นจิตรกรสมัยใหม่ที่ยิ่งใหญ่อีกด้วย

ในช่วง 2-3 ปีหลังจากเข้าร่วมขบวนการเซอร์เรียลิสม์ ดาลีได้อุทิศตนเองให้กับการพัฒนาวิธีการสร้างสรรค์งาน เป็นวิธีการที่เขาเรียกว่า paranoiac-critical วิธีการที่ว่านี้เขาสามารถแสดงออกซึ่งครอบงำและความเพ้อฝันที่ตัวเขาเองได้เผชิญด้วยการซุกซ่อนรูปทรงหนึ่งไว้อีกรูปทรงที่เขียนขึ้นก่อนหน้า ในช่วงนี้เองเขาได้สร้างสรรค์งานชิ้นสำคัญๆ เช่น The Lugubrious Game (1929) , The Persistence of Memory (1931) , Surrealist Objects (1932) , Gauges of Instantaneous Memory (1932) สิ่งที่ปรากฏในผลงานเหล่านี้คือการสร้างจักรวาลที่พิเศษสุดขึ้นมาและจักรวาลนี้ยังปรากฏอยู่ในงานชิ้นต่อๆ มาของเขาที่เขียนในช่วงนี้ รวมทั้งผลงานประเภทอื่นๆ เช่น บทกวี และบทภาพยนตร์เรื่อง L'Age d'Or เป็นต้น อย่างไรก็ดีในระยะเวลาต่อมาไม่นานก็เป็นที่แน่ชัดว่ามีความขัดแย้งอยู่ในท่าทีของดาลี เป็นความขัดแย้งระหว่างสิ่งที่เขาเรียกว่า Critical paranoi ซึ่งอุทิศตนเองให้กับการตีความตามระบบกับธาตุของวิธีการแบบ Automatism ที่เป็นพื้นฐานของวิธีการทำงานของเขา ไม่นานนักเบรอตงก็เริ่มคลางแคลงใจในตัวอสุรกายที่เป็นองค์ประกอบในงานของดาลี เขาเห็นว่าตัวประหลาดเหล่านี้กลายเป็นสิ่งที่มีความหมายจำกัด นอกจากนี้ทัศนคติทางการเมืองของดาลี อาทิ การนิยมยกย่องฮิตเลอร์ยังเป็นสิ่งที่ขัดกับหลักการของขบวนการเซอร์เรียลิสม์อย่างรุนแรง ส่งผลให้ความสัมพันธ์ของเขากับขบวนการเริ่มไม่ค่อยราบรื่น ในช่วงหลังปี 1934 ความแตกแยกมาถึงหลังจากดาลีประกาศหนุนฟรังโกในปี 1939 กระนั้นเขายังกล่าวอ้างว่าได้รับการสนับสนุนจากฟรอยด์ ขณะที่ฟรอยด์กล่าวว่า ดาลีเป็นเพียงกรณีที่น่าสนใจในขบวนการเคลื่อนไหวขบวนการหนึ่ง แต่เขายืนยันว่าไม่เข้าใจว่าดาลีมีเป้าหมายอย่างไร แต่ใน

สายตาคนทั่วไป ดาลีคือจิตรกรเซอร์เรียลิสม์ที่เยี่ยมที่สุด ในปี 1936 ดาลีได้หันไปเขียนภาพแบบคลาสสิคโดยเปลี่ยนไปเปลี่ยนมาตามอำเภอใจ บางครั้งเขียนภาพแบบอิตาเลียนแล้วเปลี่ยนไปเป็นแบบสเปน บางครั้งก็เขียนแบบปอมปิเออร์ เขาปักหลักอยู่ในสหรัฐอเมริการะหว่างปี 1939-1948 และเมื่อกลับไปสเปน เขาก็หมั่นทำตัวให้ปรากฏในข่าวซุบซิบอยู่เสมอ

ความเคลื่อนไหวของเขาอยู่ในความสนใจตลอดมา รวมทั้งพฤติกรรมอันพิลึกพิลั่นและพิธีแต่งงานของเขากับกาลา (อดีตภรรยาคนแรกของ Eluard) ที่มีขึ้นในปี 1958 ดาลีพบกาลาครั้งแรกในปี 1929 กาลาเป็นสตรีคนเดียวในชีวิตของเขาและเป็นแรงบันดาลใจที่มีอิทธิพลต่อการทำงานของเขาเป็นอย่างมาก ดาลีจะทำในสิ่งที่แปลกประหลาดขนาดไหนก็ไม่เคยมีใครประหลาดใจ ผลงานของเขาในช่วงนี้มีเทคนิควิธีการที่แพรวพราว แต่ในด้านแนวความคิดแล้วถือว่าไม่มีอะไรใหม่ ในปี 1965 เขาหันไปทำงานประติมากรรม และใช้วิธีหยิบเอางานที่เคยทำเป็นงานจิตรกรรมขึ้นมาทำใหม่ เช่นรูปวีนัสที่มีลิ้นชักอยู่ตามตัว ช้างที่มีขายาวเก้งก้าง นาฬิกาที่อ่อนเหลว ฯลฯ งานประติมากรรมเหล่านี้ทำด้วยบรอนซ์ และทำด้วยแก้วเจียระไน สำหรับงานภาพที่ทำขึ้นในช่วงหลังสงครามมีเพียงเป้าหมายเพื่อการขายโดยตรง และส่งผลเสียต่อการค้างานศิลปะในช่วงทศวรรษ 1960 แม้จะเป็นความเสื่อมเสีย แต่ก็เป็นความเสื่อมเสีย ที่ทำให้ดาลีกลายเป็นตำนานมากขึ้นไปอีก

เขาเคยทำงานตามแนวทางของศิลปินลัทธิสำคัญๆ มาแล้ว เช่น คิวบิสซ์ ฟิวเจอริสม์ และพวกเมตาฟิสิกส์ ค.ศ. 1929 ดาลีได้ร่วมกลุ่มกับพวกเซอร์เรียลิสม์และกลายเป็นจิตรกรคนสำคัญของกลุ่มนี้ ดาลีใช้เทคนิคที่เรียกว่า ทฤษฎีอันฉับพลันของความเข้าใจอันไร้เหตุผล (Paranoiac - Critical Activity) ผลงานเซอร์เรียลิสม์ของดาลีมีหลายนัย เช่น ภาพ Maewes หรือ ภาพที่ ณ น.ปากน้ำ เรียกว่า พอทเตรทแบบเซอร์เรียลิสม์นั้นเป็นภาพที่แสดงกลวิธีลวงตา (Frompe – Loeil) ด้วยลักษณะ 2 นัยคือ จะมองเป็นหน้าดาราสาวชาวอเมริกันที่ชื่อ เมเวสท์ก็ได้ หรือจะมองเป็นห้องชุดก็ได้ ปากจะมองเป็นโซฟาก็ได้ หรือจะมองเป็นชายหญิงนอนประกบกันก็ได้ ลักษณะ 2 นัย หรือหลายนัยนี้ เป็นลักษณะเด่นในผลงานเซอร์เรียลิสม์ ทั้งในผลงานของดาลี มากรีต์ ตองกี มักซ์ เอินสต์ เบรอตง มาร์ค และชา-กาล ฯลฯ ดาลี และมากรีต์ ต่างได้รับอิทธิพล รูปแบบRealistic เพื่อบรรจุ Unreal - Scene ของพวกเขา แต่พวกเขามุ่งหา Tradition ที่ต่างกันในรูปแบบ แนวคิดเฉพาะบุคคลที่ได้อิทธิพลมาจาก อคาเดมีแนวคลาสสิคของยุโรปเหนือ และได้อันเป็นแนวทางจาก Vermeer Vlazquez Dechirico (Dawn Ades Dali And Surrealism) (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2539 : 21)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้เสนอแนวคิดของดาลีชี้ให้เห็นว่า

> วิธีการเชิงจิตตาพาธ - วิพาทย์ของเขาสามารถแก้จุดอ่อนนี้ได้ เพราะสามารถทำให้ศิลปินมีความสัมพันธ์กับโลกภายนอกมากขึ้น และสามารถทำให้การแสดงออกซึ่งความสับสนภายในเป็นระบบมากขึ้น เขาเสนอว่า ศิลปินควรทำหรือคิดเสมือนหนึ่งกำลังป่วยทางจิตจนสามารถเห็นความเป็นจริงหรือวัตถุได้เป็น 2 แบบ หรือ 2 นัย แล้วนำเสนอภาพลวงตาเหล่านั้นให้เป็นภาพที่ติดตาตรึงใจ ด้วยเทคนิควิธีการทางจิตรกรรมที่ตบตา พรางตา (Trompel Deil) ให้ดีที่สุด ด้วยเหตุนี้เอง ดาลีจึงให้คำนิยามภาพจิตรกรรมของเขาว่า "ภาพจิตรกรรมคือผลจากการถ่ายภาพ ความไร้เหตุผลที่เป็นรูปธรรม และภาพโลกที่สร้างขึ้นมาจากจินตนาการของศิลปินให้เป็นรูปทรง สีสรรค์ด้วยมือ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 102)

2.3. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์ระหว่างปี ค.ศ. 1921 - 1945 ของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst)

มักซ์ เอินสต์ เกิดเมื่อวันที่ 2 เมษายน ค.ศ. 1891 ที่เมืองบรูห์ ประเทศเยอรมันนี และเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยที่กรุงบอนเมื่อปี ค.ศ. 1909 โดยเรียนวิชาปรัชญาต่อมาในไม่ช้าก็ละทิ้งปรัชญาหันมาสน

ใจศิลปะ ซึ่งในขณะนั้นเริ่มจะสนใจจิตวิทยาและศิลปะสำหรับคนป่วยที่เป็นโรคจิตในปี ค.ศ. 1911 (Gohlke . 2545 : www.guggenheim-venice.it)

เอินสต์เป็นสมาชิกรุ่นก่อตั้งขบวนการเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งมีสายสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับกลุ่มดาดา เอินสต์และได้ฝึกฝนทำงานศิลปะระหว่างอยู่ในฝรั่งเศสเป็นส่วนใหญ่ เขาได้ออกจากยุโรประหว่าง ยุโรปตกอยู่ภายใต้การยึดครองของนาซี (เช่นเดียวกับดาลีและศิลปินอื่นๆ ทั่วยุโรป) ตลอดชีวิตการทำงาน เอินสต์ ได้คิดค้นเทคนิคการทำงานขึ้นมากมาย และได้เป็นวิธีการที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานแบบเซอร์เรียลิสม์ เขาได้คิดค้นวิธีการชื่อ Frottage ซึ่งเป็นการขัดถูลงบนผิวหน้าของวัตถุที่มีพื้นผิวไม่เรียบ ด้วยการนำแผ่นกระดาษไปวางลงบนพื้นผิววัตถุต่างๆ แล้วใช้ดินสอฝนลงกระดาษจนพื้นผิวของวัสดุนั้นปรากฏ การสร้างงานของเขายังคิดค้นวิธีการ Decalcomania ซึ่งคือการระบายสีลงบนแผ่นกระจกและกดลงบนผืนผ้าใบเพื่อสร้างพื้นผิวขึ้นมา วิธีการนี้ทำให้เขาสามารถมองลึกเข้าไปในภาพที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญโดยใช้จิตใต้สำนึกและสร้างสรรค์งานขึ้นโดยตรงด้วยจินตนาการโดยไม่ต้องอาศัยความคิดที่เกิดจากสิ่งที่เคยพบเห็นมาก่อน ผลงานของเขาจะมีความเร้นลับเหมือนเวทย์มนต์ และบางครั้งจะมีความสยองขวัญน่ากลัวแฝงอยู่ ผลงานที่มีชื่อเสียงของเขาคือ Two Children Frightened by a Nightingale และอาจเรียกได้ว่าเป็นภาพเขียนภาพแรกที่มีการผสมผสานจัดองค์ประกอบแบบ 3 มิติเข้าไว้ในพื้นที่ว่าง 2 มิติ เขายังได้เขียนภาพ The Temtation of Saint Antony ตามแบบฉบับของเขาด้วย เอินสต์ ได้เขียนภาพนี้ในช่วงสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเชื่อว่า เป็นการสะท้อนความคิดเห็นของเขาที่มีต่อความอำมหิตของสงคราม เอินสต์ เคยเป็นสมาชิกกลุ่มดาดา เขาศึกษาศิลปะด้วยตนเอง และได้ร่วมกับศิลปิน Avant-garde คนอื่นๆ ก่อตั้งกลุ่มดาดา ที่เมืองโคโลญจน์ ประเทศเยอรมนี เขาได้นำผลงานของตนออกแสดงในนิทรรศการเซอร์เรียลิสม์ครั้งที่ 1 ที่กรุงปารีสในปี 1925

เอินสต์ เริ่มถูกกล่าวถึงพร้อมกับคำติฉินในช่วงแรกๆ ของยุคหลังสงคราม Ernst ได้ทำงานให้กับ Pater ies Bourgeois ชั่วครั้งชั่วคราว เขาเขียนบทความประจารและโจมตีองค์กรทางสังคม และเป็นการโจมตีที่พุ่งเข้าหาตนเองอีกด้วย อาทิเช่น บทความที่ลงใน Bulletin D หรือ Die Schammade ที่เป็นการตอบโต้ทำลายล้างของสงคราม ในปี 1919 Ernst ได้ทำลายล้างศิลปะทั้งในแง่ความเป็นสถาบันและตัวปัจจัยกำหนดความเป็นศิลปะทั้งแบบดั้งเดิมและแบบ Avant-Garde อย่างรุนแรงด้วยการคิดค้นสร้างงานในรูปแบบใหม่คือ Collage ท่วงทีของเขาที่มีต่อศิลปะกลับกลายเป็นการสร้างงานศิลปะเฉพาะตัวชัดเจน โครงสร้างของงานที่ปรากฏถูกกำหนดด้วยหลักการที่ควบคุมวัสดุที่เป็นตัวเลือกและความต่อเนื่องที่เป็นตัวกำหนดการนำประโยชน์ของมัน Ernst ได้แสดงให้เห็นว่าเขาสำเนียกทั้งศักยภาพและอันตรายที่มีอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์งานในรูปแบบใหม่ที่เขาได้คิดค้นขึ้น ผลงาน Collage ของเขาผู้คนที่ชมต่างพากันคิดว่า ใครๆ ก็สามารถสร้างสรรค์ด้วยวิธีการนี้โดยได้ผลลัพธ์ทัดเทียมกัน ผลงานในยุคแรกเริ่มอย่างเช่นงานที่ทำจากแผ่นแม่พิมพ์ของช่างพิมพ์ที่ได้จากร้านรับจ้างพิมพ์ในยุคนั้น Ernst ประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในการนำวัสดุดังกล่าวมาใช้และสามารถควบคุมให้ไปในทิศทางที่ต้องการได้ โลกที่เขาสร้างขึ้นเป็นโลกที่เพื่อนพ้องศิลปินในยุคเดียวกันไม่สามารถจะเหนี่ยวรั้งหรือยึดเยื้อเอาไว้ได้ ดังคำแถลงการณ์ใน Die Schammade ที่เขาเขียนให้ Fiat Modes-Pereat Ars นั้น Cvinolmn ได้ขนานนามตนเองเป็นภาษาเยอรมันว่า "Der Gebaervater Methodischen Irrsinns" ซึ่งหมายถึงบุรุษผู้เป็นมารดาแห่งวิกลระบบ หากเรามองคำว่า "ระบบ" ในแง่ของคำที่มีผลสะท้อนให้เห็นสาระของกระบวนการสร้างสรรค์ของเขา เราก็จะได้สมมติฐานเกี่ยวกับพัฒนาการในการสร้างสรรค์งานศิลปะอันน่าทึ่งของเขา

ประเด็นสำคัญก็คือ เอินสต์ พิถีพิถันกับการเลือกสรรที่จะใช้วัตถุดิบที่มีพลังในการสร้างสรรค์งาน Collage ที่แตกต่างกันออกไปตลอดจนบรรทัดฐานที่เขาใช้ในการทำองค์ประกอบของแม่พิมพ์ของช่างพิมพ์ การขัดถู (Rubbing) การจัดองค์ประกอบแบบทับซ้อนกัน (Overpainting) และวิธีการอื่นๆ ล้วนสะท้อนให้เห็น

ความเป็นเลิศในการควบคุมวัสดุของ เอินสต์ ทั้งสิ้น มโนภาพที่ "เป็นไปได้" เหล่านี้ขึ้นอยู่กับการตัดทอน สิ่งที่ศิลปินเลือกใช้กับสิ่งที่มีคุณลักษณะทางศิลปะ ร่องรอยการทับซ้อนหรือรอยต่อจะต้องถูกซ่อนให้พ้นจากสายตาของผู้ชม ซึ่งเป็นเหตุผลให้ เอินสต์ มักเลือกทำการเสนอผลงานในรูปแบบภาพพิมพ์ ภาพถ่ายจากชิ้นงานต้นฉบับ หรือภาพที่ผ่านการตกแต่งด้วยสีน้ำ เป็นการพัฒนางานอย่างสมบูรณ์แบบและเป็นไปอย่างอัตโนมัติ เป็นการให้ความสำคัญของธาตุที่นำมาใช้ การสร้างสรรค์งานด้วยวิธี Collage เป็นวิธีการที่เกี่ยวพันกับนวัตกรรมทางความคิด และเกี่ยวพันเป็นพิเศษกับงานประเภทภาพประกอบ ดังนั้นจึงควรมีการกำหนดประเภทงาน Collage เสียใหม่ การนำเอาอ้างอิงทางวรรณกรรมของภาพประกอบมาใช้ในงาน ทำให้เกิดความหมายใหม่ที่ขัดแย้งกับความหมายเดิม อาจต้องประหลาดใจที่พบว่าเขาได้ทำสิ่งที่แตกต่างออกไปมากจากที่เราได้จิตนาการไว้ขณะชมผลงานที่เสร็จเรียบร้อยแล้วของเขา เพราะเหตุผลที่เขานำภาพประกอบมาสร้างเป็นผลงานของเขา นั้นไม่ใช่เพราะการที่ภาพประกอบเหล่านั้นมีคุณสมบัติเป็นดาดา หรือ เซอร์เรียลิสม์ แต่เป็นภาพประกอบดาดาที่ไม่มีความสำคัญใดๆ แต่เป็นแรงบันดาลใจให้เขานำมาสร้างเป็นผลงานที่น่าทึ่ง การที่ เอินสต์ ไม่ยอมรับสิ่งที่ได้มาโดยบังเอิญ คือ ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ผลงาน Collage ของเขาได้รับการยอมรับ ท่าทีต่อต้านโลกที่ยึดติดกับสื่อทัศนะ (Visual Media) คือรากฐานสำคัญของรูปแบบของเขา ซึ่งคำว่ารูปแบบในที่นี้ไม่ใช่หมายถึงแค่เทคนิควิธีการ แต่หมายถึงหลักการด้วย (Spies. 2544 : www.artchive.com)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึง เอินสต์ ไว้ว่า

เป็นศิลปินชาวเยอรมัน ร่วมอยู่ในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่เสนอผลงานจิตรกรรมในแนวต่อต้านศาสนาคริสต์ จิตรกรกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ส่วนใหญ่ได้สร้างผลงานท้าทายศาสนาไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันโดยเฉพาะ มักซ์ เอินสต์ ซาลวาดอร์ ดาลี และจิตรกรรุ่นหลัง โดลวิล ทรูย ในปี 1923 เอินสต์ วาดภาพชื่อ "Pieta Ou La Revolution La Nunit" (การปฏิวัติกลางคืน) "แก่นของเรื่องเป็นการเล่นแร่แปลธาตุและศาสตร์เร้นลับ" มักซ์ เอินสต์ เป็นศิลปินคนแรกที่เขียนภาพแนวนี้ ภาพที่ดูมีลักษณะเน้นกามารมณ์แต่แท้จริงแล้วจิตรกรได้เสนอความหมายแฝงที่แสดงถึง "คู่ปาวสาวของนักเล่นแร่แปรธาตุ คือ ทำมะถันและปรอท มักซ์ เอินสต์ อธิบายความหมายเชิงสัญลักษณ์ของภาพไว้ดังนี้ ชายหญิงที่ประกบกันเป็นคู่ลอยอยู่ในอากาศ คือ สัญลักษณ์ของคู่ปฏิปักษ์ประสานกัน ของนักเล่นแร่แปรธาตุ ซึ่งมักแสดงในรูปของดวงอาทิตย์กับดวงจันทร์" มักซ์ เอินสต์เป็นศิลปินคนแรกที่ทำเทคนิคตัดต่อภาพ (Collage) ของกลุ่มดาดา นำมาพัฒนาเพื่อให้ตรงกับเจตนาเป้าหมายของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปี ค.ศ. 1920 เขาสร้างความตื่นเต้นให้กับเบรตองและกวีเซอร์เรียลิสม์รุ่นแรกเป็นอย่างมาก การทำคอลลาจของเอินสต์ที่มีมาจากประสบการณ์ส่วนตัว และจากแรงบันดาลใจภายนอก มักซ์ เอินสต์ ถือว่าความไร้เหตุผลเป็นหลักสำคัญที่สุดในการทำคอลลาจ มักซ์ เอินสต์ จะใช้ภาพถ่ายหรือภาพพิมพ์ที่ตัดจากแมกกาซีน นำภาพคน วัตถุที่แตกต่างกันมาไว้ด้วยกัน ตามหลักการเชื่อมโยงทฤษฎีของฟรอยด์ หรือหลักการสร้างภาพหรือความเปรียบของโลการอามองต์ หรือการสร้างภาพหลอนของแร็งโบต์ เพื่อให้คนและวัตถุที่มาอยู่ในสิ่งแวดล้อมใหม่และไม่เหมาะสมกัน ทำให้เกิดความเป็นจริงที่แปลกใหม่ และเป็นกวีนิพนธ์ เทคนิคส่วนใหญ่จะเป็นการประยุกต์วิธีการทำคอลลาจมาใช้ในการวาดภาพสีน้ำมันอย่างฉลาด เช่น ภาพชื่อ " L Elephant Celebes " (ช้างเซเลเบส) เป็นภาพจิตรกรรมที่มีรูปทรงเหมือนช้างอยู่กลางภาพ รูปช้างมีรูปทรงประหลาด มีหางเหมือนท่อน้ำ รูปร่างช้างเหมือนหม้อต้มน้ำ สิ่งแวดล้อมเป็นบรรยากาศและวัตถุ ที่แปลกๆ เช่นรูปปั้นหญิงเปลือยไม่มีหัว เสาสีเขียวที่มีส่วนสีแดงยื่นออกมาคล้ายอวัยวะเพศชาย บนฟ้ามีปลา และมีปล่องเรือกลไฟพ่นควันออกมา ดูโดยรวมภาพนี้สร้างความงุนงง และกระตุ้นจินตนาการแก่ผู้ดูไม่น้อย (จิตรกรเซอร์เรียลิสม์ นิยมทำภาพให้ดูมีหลายนัย หลายความหมาย) ภาพชื่อ "Deuxenfants Sont Menacees Par Un Rossignol" (เด็กสาว 2 คน ถูกนกไนติงเกลคุกคาม) นับได้ว่าเป็นภาพคอลลาจชุดสุดท้ายของเอินสต์ ในภาพทั้งหมดจะแสดงลักษณะ 3 มิติ มีการใช้ประตูรั้วจริงซึ่งเปิดให้เห็นเด็กสาวมือซ้ายถือมีดอยู่ในกระท่อม ภายในภาพแสดงส่วนของท้องฟ้ามากกว่าส่วนอื่น มีการระบายสีน้ำมันบนไม้กรอบเพื่อให้เข้ากับเรื่องราว

ภายในภาพ ชายคนหนึ่งยืนเขย่งอยู่บนหลังคากระท่อม มือหนึ่งอุ้มเด็ก อีกมือหนึ่งเอื้อมมือไปกดกริ่งที่ขอบภาพ ศิลปินจะจงใจเสนอปัญหาเกี่ยวกับการเผชิญหน้ากับความจริงด้วยภาพ นับว่าเป็นการสร้างภาพลวงตา (Illusion) แบบหนึ่ง จิตรกรรมคอลลาจของ มักซ์ เอินสต์ ให้อิทธิพลต่อกวีและศิลปินทดลองเทคนิคอื่นๆ มากมาย มักซ์ เอินสต์ ได้ปรับปรุงเทคนิคอื่นๆ มากมาย ได้ปรับปรุงเทคนิค คอลลาจ และเทคนิคผสมกับจิตรกรรมต่อช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนทำให้ผลงานของ มักซ์ เอินสต์ พัฒนาไปถึงขีดสุด (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 78)

2.4. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์ระหว่างปี ค.ศ. 1928 - 1952 ของ อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy)

อีฟว์ ตองกี เกิดเมื่อวันที่ 5 มกราคม ค.ศ. 1900 ที่กรุงปารีส เป็นบุตรของกัปตันเรือเดินทะเล เขาใช้ชีวิตวัยเด็กอยู่ในปารีส และแคว้นบริตตานี ทัศนียภาพเป็นที่ราบโล่งกว้าง ประกอบกับท้องฟ้าสีเทา และโครงกระดูกแห้งที่เขาพบเห็นเสมอในบริตตานี ได้สร้างความประทับใจให้เขาเป็นอย่างยิ่ง เขาใช้เวลาหลายชั่วโมงในการนั่งดูจิตรกรในพื้นถิ่นในแถบนั้น ในปี 1918 เขาสมัครเข้าทำงานกับเรือสินค้า และเดินทางไปยัง อเมริกาใต้ แอฟริกา และอังกฤษ ได้เข้าร่วมกับกองทัพฝรั่งเศสสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 ก่อนเดินทางกลับมายังปารีส ในเวลานั้นเขาค่อนข้างมีชื่อในหมู่เพื่อนฝูงในความเป็นคนชอบเล่นตลกแบบพิศดาร เช่น เขามักทำให้ผู้คนช็อคด้วยการเอาแมงมุมจุ่มลงไปในไวน์แล้วเอามากิน และบางครั้งก็พิเรนทร์ขนาดกลืนถุงเท้าตัวเอง

Tanguy แต่งงานกับ Jeanned Ducrocq ในปี 1927 ซึ่งเป็นปีเดียวกับที่ได้จัดแสดงผลงานเดี่ยวเป็นครั้งแรกในปี 1930 เขาเดินทางไปแอฟริกาและได้เกิดความประทับใจในก้อนหินที่พบเห็นในดินแดนนั้น ซึ่งต่อมาเขาได้นำรูปทรงของก้อนหินเหล่านั้นมาใช้ในการวาดภาพด้วย ที่ปารีส ตองกี ได้พบกับ Kay Sage จิตรกรหญิงชาวอเมริกันในปี 1939 และต่อมาภายหลังได้แต่งงานกันก่อนที่จะเดินทางไปอเมริกาในปี 1940 ในปีเดียวกันทั้งคู่ได้เดินทางไปทั่วแถบตะวันตกของอเมริกา และกลับไปอีกครั้งในปี 1915 เพื่อเยี่ยม Max และ Dorothea เอินสต์ ซึ่งพักอยู่ที่เมืองเซโดนา ในรัฐอริโซนา ตองกี ได้เปลี่ยนสัญชาติเป็นอเมริกันเมื่อปี 1948 และปักหลักอยู่ที่ วูดเบรี (Woodbury) รัฐคอนเน็คติคัต จนกระทั่งเสียชีวิตเมื่อวันที่ 15 มกราคม ปี 1955 (Puzin . 2545 : perso.wanadoo.fr)

แรงบันดาลใจที่ทำให้เขามาเป็นศิลปินก็ดูจะเหมือนนิยายกว่าจะเป็นเรื่องจริง ในปี 1923 เขาได้กระโดดลงจากรถโดยสารทั้งที่รถกำลังวิ่งอยู่ ด้วยสาเหตุคือเหลือบไปเห็นภาพเขียน 2 ภาพผ่านหน้าต่างหอศิลปแห่งหนึ่ง เขาได้รู้ต่อมาว่าผู้เขียนภาพทั้งสองคือ Giorgio De Chirico ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ตองกี ก็อุทิศชีวิตให้กับการเขียนภาพโดยใช้ กีรีโก และศิลปินเซอร์เรียลิสม์คนอื่นๆ เป็นแรงบันดาลใจ แต่ปรับผลงานให้มีลักษณะเป็นของเขาเอง ในปีต่อมาเขาได้เช่าห้องอยู่รวมกับ 2 กวีหนุ่ม Jacques Prevert และ Maurice Duhamel และสถานที่ดังกล่าวนี้ได้กลายมาเป็นที่ชุมนุมพบปะสังสรรค์ของบรรดาสมาชิกเซอร์เรียลิสม์ ไม่นาน ตองกี ก็กลายเป็นจิตรกรระดับแนวหน้าของกลุ่ม โดยมีผู้สนับสนุนคนสำคัญคือ อังเดร เบรอตง ซึ่งได้นำผลงานของ ตองกี แสดงออกสู่สายตาประชาชน และได้ก้าวเข้ามาเป็นศิลปินคนสำคัญของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ผลงานของ ตองกี มีกลิ่นอายของดาลีเจือปน แต่ประกอบด้วยจินตภาพที่มีลักษณะเฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นลักษณะทิวทัศน์แบบพื้นผิวพระจันทร์ที่แปลกตา ประกอบกับวัตถุที่เสมือนปรากฏอยู่ในโลกแห่งความฝัน ผลงานของเขามักมีสิ่งที่เราไม่คุ้นเคย บางครั้งเป็นภาพเงายาวพาดผ่านทิวทัศน์ และมีรายละเอียดในภาพที่เชื่อมโยงความเหนือจริงเข้ากับความเป็นนามธรรม

ในความเป็นจริงแล้วผลงานของปิกัสโซ กับ ตองกี แตกต่างกันมากในเรื่องการทำงาน ผลงานของปิกัสโซเกิดจากการรับรู้สิ่งภายนอกด้วยความรู้สึก แต่งานของ ตองกี มาจากโลกภายในที่ไม่อาจมางเห็นได้ด้วยตา และการที่มองเห็นได้นั้นต้องอาศัยความสำนึกที่เจริญเต็มที่แล้วเท่านั้น ปิกัสโซอาจเขียนภาพแบบ ตองกี ได้อย่าง

ไม่ยากเย็น แต่เขาไม่สามารถบรรลุถึงจุดที่มีจิตเปิดกว้างอันเป็นปัจจัยสำคัญที่จะนำมาซึ่งจิตวิญญาณของโลกภายในดังเช่น ตองกี ได้แสดงผลงานของเขาเอง

การ์ดอน ออนสโลว์ ฟอร์ด ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์งานของ ตองกี ว่าถูกเพื่อนพ้องชาวเซอร์เรียลิสม์ด้วยกันระบุว่าเป็นศิลปินที่น่าสนใจ มีพฤติกรรมแปลกประหลาด ผลงานของเขาหลายต่อหลายชิ้น มีกวีผู้มีความรู้สึกร่วมกับเขาเป็นผู้ตั้งชื่อให้ เนื่องจากผลงานของเขาก่อให้เกิดแรงบันดาลใจให้เกิดความฝันโดยไม่จำเป็นต้องมีชื่อว่าเป็นศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินผู้นี้ติดเหล้า หลังจากดื่มไปแล้วสักแก้วสองแก้ว จิตใจของเขาก็ก้าวสู่สภาวะแห่งความเงียบสงบอันไม่อาจบรรยายได้ และในเช้าวันรุ่งขึ้นขณะที่เขาจำเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อวานตอนเย็นได้เพียงนิดหน่อย เขาก็อาจทำงานชิ้นเล็กด้วยสีกูอาชสักชิ้นหนึ่ง (Gerber . 2544 : www.cosmopolis.ch)

ตองกี อ้างในสดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงประวัติว่า ถือกำเนิดในแคว้น บริต-ตานี แถบชายทะเล ใช้ชีวิตในวัยเด็กที่นั่น ไม่เคยเรียนศิลปะมาก่อน เริ่มทำงานในกองเรือพาณิชย์หลังสงคราม ตองกีมาหางานทำในปารีส ในช่วง ค.ศ. 1923 เขาได้เห็นผลงานของ Chirico ในแกลอรี่ ทำให้อีฟว์ ตองกี สนใจทำงานศิลปะแล้วเข้าเป็นสมาชิกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปี ค.ศ. 1925 อีฟว์ ตองกี มีวิธีการนำเสนอความฝันและโลกภายในส่วนตัวของเขาอย่างอิสระ และฉับพลัน "ทิวทัศน์ภายในที่แสดงออกของ อีฟว์ ตองกี จะมีบรรยากาศที่คล้ายชายทะเล หรือทะเล ใต้ทะเลมีเส้นขอบฟ้าคล้ายงานของมีโร (Miro) รูปทรงในภาพยากที่จะบอกได้ว่าเป็นอะไร ภาพ อีฟว์ ตองกี มีความงามที่ประหลาด เร้นลับ ในฉากหลังของภาพทิวทัศน์ส่วนใหญ่ จะเป็นชายทะเล หรือใต้ทะเล ซึ่งประทับใจตองกี ในวัยเด็ก J.Th.Soby สันนิษฐานว่า อีฟว์ ตองกี อาจประทับใจ รูปร่าง ก้อนหินก่อนประวัติศาสตร์ (Dolnens และ Menhirs) ซึ่งอยู่ใกล้บ้านที่เขาไปพักผ่อนหน้าร้อนสมัยเด็ก เมื่อวาดรูปสิ่งที่ประทับใจ เขาซึ่งซ่อนอยู่ในจิตใต้สำนึก จึงปรากฏออกมาเป็นรูปทรงของวัตถุในโลกแห่งความฝัน เบรอตง ชอบผลงานตองกีมาก เพราะเห็นว่าสามารถแสดงต้นแบบภายในลักษณะที่เป็นอัตโนมัติ และแสดงพลังอำนาจของความฝันอย่างเต็มที่

ภาพของ ตองกี แทบทุกภาพจะเป็น ภาพภูมิทัศน์ แบบ เซอร์เรียลิสม์ ซึ่งเป็นภาพที่มีลักษณะที่แปลก หลากหลาย เป็นรูปทรงที่ไม่ชี้เฉพาะว่าเป็นอะไรแน่เอามาประกอบในรูป Landscape ซึ่งโดยทั่วไปจะประกอบด้วยน้ำ พื้นดิน ท้องฟ้า ภาพภูมิทัศน์ ในยุคแรกๆ มักจะถูกวาดด้วย สีฟ้า และ สีเทา บ่งบอกถึงฝน และ ละอองน้ำ แต่ต่อมา มีการใช้สีที่สว่างขึ้น การใช้รูปทรงที่หลากหลายในอดีต ถูกแทนที่ด้วยการใช้รูปทรงที่ค่อนข้างแข็ง เช่น แสดงบ่งบอกความเป็นพลาสติก ภาพเขียนทะเลทราย ซึ่ง ตองกี เขียนนั้น ไม่กี่ปีก่อนเขาเสียชีวิต เป็นการจัดวางภาพก้อนหินกระจัดกระจายอยู่ทั่วไป ภาพในลักษณะนี้ อาจหาชมได้ในงานของ Dusseldorf โดยการเปรียบเทียบภาพ The Dark Garden กับภาพ The Absent Lady

ในงาน ภาพภูมิทัศน์ (Land scape) ของ ตองกี จะไม่มีคน หรือสิ่งมีชีวิตอยู่ ซึ่งทำให้ดูเหมือนกับว่าสถานที่นั้นอันไกลโพ้น หรือดวงดาวอื่นหรือไม่ก็เป็นยุคที่ไม่มีใครรู้จัก มักเป็นภาพที่เต็มไปด้วยวัตถุ ซึ่งบ่งชี้ถึงยุคก่อนประวัติศาสตร์ ตองกี ได้สร้างภาพลวงตาในเรื่อง มิติ ระยะ ทำให้ผู้ชมมองเห็นว่า ในดินแดนอันไกลโพ้น เป็น ภาพภูมิทัศน์ ของเขา เป็นสิ่งที่มีชีวิตจริงๆ ตามจินตนาการ สำหรับงาน The Dark Garden เป็น ภาพภูมิทัศน์ แบบใช้จินตนาการที่ดูเหมือนจริง มีท้องฟ้า โขดหิน มีขอบฟ้าที่ไกลโพ้น มีมิติ ระยะ และความกว้างใหญ่ของผืนน้ำ ซึ่งอาจเป็นได้ทั้ง ทะเล หรืออุทกภัย ซึ่งอาจจะทำลายผืนแผ่นดินได้ ภาพวาดซึ่งไม่เหมือนในโลกมนุษย์ ชี้ชวนให้เกิดจินตนาการได้ต่างๆ นานา มากมาย สิ่งที่ทำให้ภาพ Land Scape น่าตื่นตา ไม่ใช่แต่เพียงการเกาะกลุ่มของก้อนหินในรูป แต่ยังเป็นรูปทรงที่หลากหลาย ซึ่งบินอยู่ทั่วไปในอากาศ ราวกับว่า มีพลังเร้นลับ ได้ทำให้เกิดการระเบิดภายใต้พิภพนั้น อันก่อให้เกิด การระเบิด กระเด็น ของวัตถุ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 101 - 102)

2.5. ข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์ระหว่างปี ค.ศ. 1930 - 1939 ของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)

เรเน มากรีต์ เกิดเมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน ปี 1893 ที่ประเทศเบลเยี่ยม ซึ่งในขณะนั้นแบ่งแยกออกเป็นฝักฝ่ายเนื่องจากความแตกต่างทางเชื้อชาติระหว่างชาวเฟลมิช ซึ่งอยู่ทางตอนเหนือและชาววอลลูมส์ ซึ่งอยู่ทางตนใต้ของประเทศ ทั้งนี้ลักษณะเฉพาะของเบลเยี่ยมเป็นสิ่งที่ผู้เฝ้ามองเหตุกาณ์ที่เป็นชาวต่างชาติสรุปว่า เป็นบุคลิกแบบเซอร์เรียลิสม์ สำหรับ มากรีต์ นั้นเกิดในเมืองทางตอนใต้ และใช้ชีวิตวัยเด็กในเมือง Chaleroi ซึ่งเป็นเมืองที่ค่อนข้างแร้นแค้น เขามีอุปนิสัยที่ตรงกันข้ามกับดาลี เขาใช้ชีวิตที่เงียบสงบเรียบง่าย แต่งงานกับสุภาพสตรีเพียงคนเดียว เริ่มเรียนศิลปะเมื่อเป็นวัยรุ่นตอนต้น แม่ของมากริต์ได้ฆ่าตัวตายทำให้ในช่วงนั้นชีวิตเขาค่อนข้างทุกข์ทรมานมาก เขาได้เรียนในโรงเรียนศิลปะในกรุงบรัสเซล ซึ่งเขาได้มีโอกาสคลุกคลีและเข้าสังคมกับศิลปิน และในที่สุดเขาก็ย้ายไปอยู่กรุงปารีส ซึ่งที่นั่นเขาได้พบกับ มิโร และอาร์พ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เขาเริ่มต้นที่แสวงหาหรือค้นพบตัวเอง มากริตเริ่มพัฒนาสไตล์เป็นของตนเองขึ้นมา โดยเป็นการผสมผสานวัสดุต่างๆ ในรูปแบบองค์ประกอบที่แปลกออกไป เช่นวางรูปแอ็ปเปิลแทนศรีษะ ก้อนหินลอยอยู่ในอากาศ และภาพของ (ปี่หรือท่อ) เขาใช้รูปสัญลักษณ์เป็นปี่แต่เขาอธิบายในภาพว่า "นี่ไม่ใช่ปี่" เขาชอบที่จะเล่นกับภาษา เขาเป็นศิลปินที่เป็นที่รู้จักในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เป็นคนที่ชอบทำให้คนดูใช้ความคิดเวลาที่ได้เห็นภาพของเขา บ่อยครั้งที่ภาพของผลแอ็ปเปิล หมวก และผู้ชายในชุดสูท ซึ่งดูเหมือนจะไม่มีความหมายอะไรในครั้งแรกที่มองเห็น แต่เมื่อพิจารณาดูรูปเหล่านั้นกับมีความหมายขึ้นมาดังที่เขาเคยกล่าวไว้ว่า "รูปของผมจะดูเหมือนไม่เห็นอะไร มันสื่อถึงความเป็นปริศนา และเวลาที่คนมองภาพของผม เขามักจะถามตัวเองว่า นี่มันอะไร มันมิได้หมายความว่าอะไรเลย เพราะว่าปริศนามิได้หมายความว่าอะไรเลย มันคือสิ่งที่ไม่สามารถรู้ได้ เขาเสียชีวิตเมือ ค.ศ. 1967 และมีวิถีชีวิตแบบชนชั้นกลางโดยแท้ แม้ว่าเขาจะมีความสัมพันธ์กับขบวนการแต่เขาแยกตัวเองออกจากกิจกรรมต่างๆ และเลือกที่จะทำงานอยู่ที่บ้าน (ในห้องรับประทานอาหาร) (Mulder . 2544 . arthistory.about.com)

การสร้างสรรค์ผลงานของ มากรีต์ มีความพิเศษในแง่การนำเสนอความฝังฝันและความจริงที่เหนือจริง ภาพ The Love Song ของเขาอาจจะเป็นการนำเสนอด้วยภาพให้เห็นถึงคำกล่าวที่ว่า "ความรักทำให้ตาบอด" โดยส่วนตัว มากรีต์ ได้ตีความว่าภาพนี้คือความลึกลับที่สะท้อนให้เห็นถึงความเข้าใจของเราที่มีต่อชู้รักที่เรามิได้รู้จักมักคุ้น สำหรับภาพ Collective Invention อาจเป็นการเล่นกับจินตนาการเกี่ยวกับนางเงือก คือ หากเงือกคือผู้หญิงที่มีหางเป็นปลาแทนขา แล้วเหตุใดจึงเป็นไปในทางกลับกันคือ ส่วนบนเป็นปลาและมีส่วนล่างเป็นขาบ้างไม่ได้

มากรีต์ แสดงผลงานครั้งแรกในฤดูร้อนปี 1915 ที่ Chateau Couillet ใน Chatelet ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างงดงาม Marcel Lecomte เป็นผู้แนะนำให้ Magritte รู้จักกับผลงานแบบเมตาฟิสิกาของ กีรีโก ซึ่งเป็นผู้ได้รับการยกย่องจากสมาชิกเซอร์เรียลิสม์อย่างมากมาย ในขณะนั้น มากรีต์ ได้ทำความรู้จักกับขบวนการเซอร์เรียลิสม์ในราวปี 1925 และในปีถัดมาเขาก็เขียนภาพ Le Jockey Perdu ซึ่งเป็นภาพที่ มากรีต์ ระบุว่าเป็นภาพเขียนแบบเซอร์เรียลิสม์ชิ้นแรกของเขา ในช่วงกลางของชีวิต มากรีต์ ได้ทำหน้าที่เสมือนทูตของขบวนการเซอร์เรียลิสม์ เขาเดินทางไปบรรยายในที่ต่างๆ มากมาย ต่อมาในปี 1943 เขาได้รับเอารูปแบบใหม่เข้ามาใช้ในการทำงาน และได้เขียนรูปแบบอิมเพรสชั่นนิสต์ขึ้นหลายรูป โดยอาศัยออกัสต์ เรอนัวส์

มากรีต์ ได้กระทำการท้าทายความคิดดั้งเดิมของเราที่มีต่อความเป็นจริง ผลงานของเขาเป็นการนำเอาสิ่งที่พบเห็นทั่วๆ ไปมาจัดวางเข้าด้วยกัน ทำให้มีเนื้อที่ไม่ธรรมดาหรือทำให้เกิดความหมายใหม่ในสิ่งสามัญ เขามักใช้กรอบหน้าต่างเป็นตัวบ่งชี้ถึงมายาภาพในความรู้สึกของเราเนื่องจากโดยทั่วไปแล้ว ภาพเขียนเองก็ถูกใช้เป็นหน้าต่างไปสู่อีกโลกหนึ่ง กล่าวคือ เมื่อเรามองดูรูปภาพก็เหมือนกับว่าเราสามารถมองผ่านพื้นผิวที่ราบเรียบ

ของผืนผ้าใบออกไปยังความจริงสามมิติ แนวคิดการวาดภาพชายผู้มองเข้าไปในกระจก แล้วมองเห็นด้านหลังของตัวเอง เป็นการเล่นกับความคาดหวังปกติของเรา ที่ว่าเมื่อมองเข้าไปในกระจกก็จะพบภาพใบหน้าสะท้อนกลับมา ภาพชายที่ว่าคือ Edward James เป็นนักสะสมงานเซอร์เรียลิสม์ที่สะสมงานประเภทนี้ไว้มากที่สุดในโลกในยุคนั้น และเป็นเพื่อนของ มากรีต์

มากรีต์ สามารถสร้างสรรค์งานให้มีความรู้สึกถึงความไร้สาระที่เหนือจริงด้วยการเปลี่ยนแปลงสัดส่วนของวัตถุที่เป็นองค์ประกอบในภาพวัตถุสามัญกลายเป็นวัตถุที่ดูเหมือนมีมนต์ลึกลับในตัวเองเมื่อปรากฏอยู่ในผลงานของเขา อย่างเช่นภาพ Perssonal Value ส่วนในภาพ Golcconde นั้น มากรีต์ ได้วาดภาพตัวเองซ้ำๆ กันอย่างไม่รู้จบโดยมีขนาดสัดส่วนต่างกัน ภาพชายสวมเสื้อคลุมกับหมวกโบวเลอร์จึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของชายคนไหนๆ ก็ได้ ไม่แน่ว่าภาพนี้อาจเป็นการสะท้อนให้เห็นชีวิตในเมืองใหญ่ที่ไม่มีใครใส่ใจว่าใครเป็นใครก็ได้ มากรีต์ ยังได้ท้าทายสามัญสำนึกเกี่ยวกับกาลเวลา และเทศะของเราอีกด้วย ในภาพ Carte Blanch เขาได้จัดวางพื้นที่ว่างที่ทำให้เราเห็นภาพลวงตาว่ามีภาพหญิงสาวนั้งอยู่บนหลังม้า โดยปรากฏร่างอยู่ด้านหน้าของภาพ แต่ขณะเดียวกันก็ถูกต้นไม้บังไว้ (และในความเป็นจริงกลับถูกบังไว้ด้วยพื้นที่ว่างระหว่างต้นไม้) ส่วนภาพ Empire of the Lights ผู้ชมอาจต้องใช้เวลาสักพักหนึ่งก่อนที่จะฉุกคิดขึ้นได้ว่า ท้องฟ้ายามกลางวันปรากฏในภาพนั้นไม่สอดคล้องกับการจัดแสงที่บ่งบอกถึงยามค่ำคืนที่ปรากฏในภาพด้านล่าง ความสามารถในการสร้างสรรค์แพรวพราวนี้เองที่ทำให้ มากรีต์ ได้ชื่อว่า เป็นศิลปินที่เป็นที่ชื่นชอบมาทุกยุคทุกสมัย (Hammacher. 2544 . www.artchive.com)

มากรีต์ อ้างใน สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวว่า

เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศสนับว่าเป็นศิลปินในกลุ่ม เซอร์เรียลิสม์ ที่มีจุดเด่นในการแสดงออกที่เป็นเฉพาะตัว รูปแบบวัตถุที่แสดงออกในภาพจิตรกรรมของ มากรีต์ มีนัยพิเศษที่ไม่ตรงกับความหมายสากลทั่วไป ถึงแม้รูปแบบที่นำเสนอจะเป็นรูปแบบที่มากข้อเท็จจริงก็ตาม นับได้ว่า มากรีต์ มีกลวิธีในการนำเสนอในเรื่องของความจริงกับเรื่องของความลวง มากรีต์ ต้องการเสียดสีสังคม รูปแบบและเหตุผลบนความเป็นจริงทางจิตใต้สำนึกของศิลปิน จะเป็นจุดหมายหลักในการสร้างสรรค์ การกระตุ้นผู้ดูให้ฉุกคิดและหันมามองความเป็นจริงด้วยสายตาแบบใหม่ เขาต้องการเสนอคุณค่าที่แท้จริงของวัตถุซึ่งแฝงอยู่ภายใต้สิ่งที่เรามองเห็นจากงานทัศนศิลป์ เพื่อแสดงถึงความสัมพันธ์อันเร้นลับที่วัตถุมีต่อกัน และต่อจิตใต้สำนึก หรือ แรงปรารถนาส่วนตัวของศิลปินด้วย ในผลงานชื่อ "La Duree Poignardee" (เวลาทะลุ 1939) มากรีต์ เสนอภาพหัวรถจักรโผล่ออกมาจากเตาผิงในห้องรับประทานอาหาร ซึ่งเป็นการสร้างภาพใหม่ ที่ทำความแปลกใจให้แก่ผู้ชมเป็นอันมาก การนำวัตถุที่คนรู้มาไว้ในที่ใหม่ เป็นบริบทใหม่ใกล้กับวัตถุอีกอย่างหนึ่ง แต่ต่างขนิดกัน มีผลให้เกิดความเป็นจริงในความไม่เป็นจริง หรือความไม่สมจริงในความเป็นจริง หากจะตีความสัญลักษณ์ตามแบบทฤษฎีของฟรอยด์ ทั้งหัวรถจักรและเตาผิงก็มีนัยประหวัดไปในทางเพศด้วย ชื่อภาพมีความหมายเป็นกวีนิพนธ์และเชื่อมโยงกับเวลาหรือนาฬิกาที่ตั้งอยู่บนเตาผิง ซึ่งอาจจะได้รับอิทธิพลจากภาพของ กีรีโก ชื่อ Lenigme Du Temp (ปริศนาแห่งกาลเวลา 1910) มากรีต์ เสนอปัญหาเกี่ยวกับความจริงเกี่ยวกับความเป็นจริงกับความสมจริงให้เราขบคิด ในภาพชุด La Condttiow Humaiwe (เงื่อนไขมนุษย์ 1933) ทิวทัศน์ที่ปรากฏบนเขาหยั่งกับทิวทัศน์ภายนอกที่เหมือนจริงจนดูไม่ออก (นับว่าเป็นเจตนาที่แสดงผลของภาพซ้อนในเรื่องมิติลวงตา) มากรีต์ ดูเหมือนมีเจตนาจะวิจารณ์การทำงานของจิตรกรแนวเรียลิสต์ให้ข้อสังเกตุเกี่ยวกับภาพนี้ไว้ ดังนี้คือ "ตรงหน้าของหน้าต่างซึ่งเห็นจากในห้อง ผมวาดภาพซึ่งแสดงส่วนของทิวทัศน์ส่วนนี้อย่างเหมือนที่สุด ดังนั้นต้นไม้ในภาพวาดจะซ่อนต้นไม้ที่อยู่ภายนอกห้อง สำหรับผู้ดูมันเป็นทั้งในห้องภายในภาพวาดและทิวทัศน์ที่เป็นจริง การดำรงอยู่พร้อมๆกันของระนาบที่ต่างกัน 2 ระนาบ ก็เหมือนมีชีวิตอยู่ในอดีตและปัจจุบันพร้อมๆ กัน" และจากภาพจิตรกรรมชื่อ (เงื่อนไขของมนุษย์ 1933) ในแนวคิดของ มากรีต์ เราจะ

เห็นได้ว่า ผลในทางเทคนิค วิธีการเขียนที่สมบูรณ์ การสร้างมิติลวงตาทางทัศนศิลป์ จะมีส่วนในการสร้างจินตนาการความคิดที่เป็นไปในทิศทางที่ มากรีต์ ต้องการ มากรีต์ จะใช้ความสำคัญของวัตถุ วัตถุจึงทวีพลังอำนาจมากขึ้นทุกที โดยเสนอภาพวัตถุที่มีขนาดใหญ่ ผิดปกติ เช่น แก้วน้ำ ไม้ขีดไฟ ผลแอปเปิ้ล ฯลฯ จะเห็นได้ว่าวิธีการเสนอภาพวัตถุของมากรีต์ จะมีลักษณะที่เหมือนจริงเพราะ ต้องการเสนอภาพที่เรารู้จักคุ้นเคย (สดชื่น ชัยประสาธน์ , 2537 : 106 - 107)

3. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยข้องกับเทคนิคในการสร้างสรรค์ รูปแบบวิธีการสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมลัทธิเซอร์เรียลิสม์

3.1. เทคนิคในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

การสร้างสรรค์ของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) กระบวนการและวิธีการทำงานของกีรีโกงานจิตรกรรมยุคแรกของกีรีโก แสดงให้เห็นถึงการใช้สีอย่างประหยัด ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะฐานะทางเศรษฐกิจของเขาในเวลานั้น อย่างไรก็ดีการวาดภาพแบบดังกล่าวเป็นรูปแบบของศิลปะ Avantgarde ในขณะนั้น ลักษณะการใช้สีแบบเรียบๆ แห้ง สัมพันธ์กับสไตล์การเขียนภาพของสำนัก Analytical Cubism และการปล่อยผ้าใบว่างเว้นไว้ก็เป็นรูปแบบของ Fauves แม้ว่าจะเข้ารับการศึกษาจากสถาบันศิลปะถึง 2 แห่ง แต่ผลงานในช่วงแรกที่ได้รับอิทธิพลจาก Arnold Bocklin ก็แสดงให้เห็นถึงการขาดความรู้ทางกายวิภาค เขาเริ่มสนใจเทคนิคการเขียนภาพด้วยสี Tempera การศึกษางานรุ่นเก่า การคัดลอกผลงาน ภาพทิวทัศน์ของกีรีโก เป็นไปตามอุดมคติของปิตตุลา เมตาฟิสิกา ผลงานยุคแรกของเขาวาดขึ้นก่อนออกเดินทางไปกรุงปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1910 ครั้งกลับจากกรุงปารีสก็ได้นำเอาความคิดบางประการของปีกาสโซในเรื่อง "โครงสร้าง" มาใช้ กีรีโกนำภาพเครื่องมืออุปกรณ์ทางคณิตศาสตร์ (เช่น วงเวียน) ชิ้นส่วนของแผนที่ ขนมปังกรอบชิ้นเล็กๆ ฯลฯ สิ่งต่างๆ เหล่านี้ถูกบรรจุลงในงานจิตรกรรมด้วยการเขียนให้เหมือนจริงทุกอย่าง จัดภาพสิ่งต่างๆ ดังกล่าวมาผสมผสานวางเคียงข้างกันกับองค์ประกอบอื่นๆ เช่น รูปของหุ่นโชว์เสื้อ เป็นต้น กีรีโกยังคงใช้รูปแบบและวิธีการเก่าในอดีต ดังเช่น ใช้หลักทัศนียวิทยา วิธีการใช้และระบายสี ผิดกันตรงเจตนารมณ์มิได้แสดงให้เห็นเหมือนจริง แม้จะพยายามวาดให้เหมือนจริง หากต้องการผลทางก่ออารมณ์จินตนาการแก่ผู้ชม แสดงอารมณ์แห่งการหงอยเหงาอ้างว้างเปล่าเปลี่ยว และดูว้าเหว่ เป็นภาพของความฝันซึ่งยังไม่หลุดพ้นไปจากโลกทีเดียว เป็นการฝันที่อยู่ภายในใจของมนุษย์ทุกคน ซึ่งต้องเกิดความว้าเหว่ในบางขณะ (Herbert . 1963 : 121 - 122) กล่าวกันว่า กีรีโกนำวิธีการกำหนดพื้นที่ว่างแบบเรอนาซองส์มาใช้ในงานของเขา แต่มีผู้ให้ความเห็นว่าทัศนียภาพแบบกีรีโกนั้นถือได้ว่าเป็นตำนาน ทั้งนี้ ทัศนียภาพของเขาไม่ได้มีเป้าหมายที่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าอยู่ในพื้นที่ปลอดภัยและกำหนดขนาดชัดเจน แต่มันเป็นทัศนียภาพที่บิดเบือนลวงตา ดังผลงานชิ้นสำคัญของเขา The Melancholy of Departure ซึ่งเขาสร้างขึ้นในปี 1914 สิ่งที่ปรากฏในภาพเป็นการเบียดอัดเอาความรู้สึกแบบลวงตา กับการยกพื้นผิวเข้ากับกฎของรูปทรงที่แบนราบ ซึ่งเป็นกลยุทธหลักที่สำคัญของการเขียนภาพแบบ Modernist นอกจากนี้ สีที่กำหนดอุณหภูมิของภาพ ตลอดจนความขัดแย้งของแสงที่กีรีโกใช้ในงานจนถึงปี 1918 ซึ่งเป็นที่นิยมในการเขียนภาพที่ปารีสในปัจจุบันนี้ (Goslett . 2544 : www.surrealist.com.) การสร้างกลุ่ม เมตาฟิสิชิสต์ ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 การเคลื่อนไหวของวงการจิตรกรรมที่สำคัญเกิดขึ้น ปี ค.ศ. 1909 ลัทธิฟิวเจอริสม์ได้สร้างความเคลื่อนไหวให้วงการศิลปกรรมของอิตาลีคึกคักขึ้นมาใหม่ ปลุกเร้าวงการให้เริ่มต้นเข้าสู่ยุคแห่งการค้นหาพุทธิปัญญาใหม่ๆ ขึ้นมาอีก จอร์โจ เด กีรีโก ได้ร่วมมือกับ คาร์โล คาร์รา และโมรันดิ สร้างทฤษฎีใหม่ขึ้นเรียกกลุ่มตัวเองว่า กลุ่มเมตาฟิซิสต์ งานของเขาช่วงนี้โน้มเอียงไปทาง Henri Rousseau มากกว่าที่จะเป็นแบบคิวบิสม์ ซึ่งเป็นรูปแบบที่เห็นกันอยู่ทั่วไปในเวลานั้น อาปอลลีแนร์ ชื่นชอบลักษณะลึกลับเป็นปริศนาที่ปรากฏอยู่ในภาพของกีรีโก พวกเขาสร้างงานที่แสดงให้เห็นถึงอารมณ์อันเร้นลับอันว้าเหว่และหงอยเหงา แสดงถึงสาย

สัมพันธ์ซึ่งร้อยรัดอย่างซ่อนเร้นระหว่างมนุษย์กับสรรพสิ่งทั้งหลายเข้าไว้ด้วยกัน ทำให้เกิดอารมณ์แห่งความลึกลับขึ้นในภาพจิตรกรรมอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ต่อมาในปี ค.ศ. 1925 กีรีโก ผู้นำของกลุ่มก็ได้เข้าร่วมกับจิตรกรกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ของฝรั่งเศส นอกจากนี้แล้วยังมีกลุ่มต่างๆ เกิดขึ้นอีกหลายกลุ่มด้วยกัน กลุ่มที่นับว่าสำคัญในช่วงแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ก็มี เดอะ โนเวเซนโต กรุป (The Novecento Group) ซึ่งกำเนิดที่กรุงมิลานในราวปี ค.ศ. 1920 มีผู้นำคนสำคัญชื่อ เปียโร มารุสซิก (Piero Marussing . 1879) และ มาริโน ซิโรนี (Marino Sironi . 1885) เนื้อหาของผลงานส่วนใหญ่ยังผูกพันอยู่กับศิลปะประเพณีนิยมอยู่มาก ข้อที่น่าสังเกตจิตรกรผู้บุกเบิกส่วนมากของอิตาลี มักจะมีบทบาทร่วมสัมพันธ์กับจิตรกรในปารีส (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 105)

กีรีโก ให้คำอรรถาธิบายถึงหลักปรัชญาในการสร้างงานของเขาว่า "บางครั้ง ในการใช้เส้นระดับสายตาทำเป็นรูปกำแพง เบื้องหลังกำแพงนั้นอาจมีเสียงหวูดสัญญาณของขบวนรถไฟที่เรามองไม่เห็นสร้างอารมณ์ว้าเหว่ให้เกิดขึ้น จากประสบการณ์ของเราบอกว่ายังมีสิ่งต่างๆ อีกมากซึ่งเราไม่สามารถลืมมันได้ ในเรื่องของโลกกับความไร้เดียงสาในตัวของเราเอง ความลี้ลับต่างๆ ซึ่งต้องการเปิดเผยได้ประจัญหน้ากับเรา พร้อมทั้งความไม่แน่นอนของกาลเวลา จากความเข้าใจในสิ่งที่เราไม่สามารถมองเห็นได้ จะเห็นได้ว่ามนุษย์เรามีสายตาสั้นจนเกินไป ไม่สามารถมองเห็นทุกสิ่งทุกอย่างทั้งหมดได้ ทั้งนี้คงเป็นเพราะเนื่องจากอายตนะของเราไม่มีการพัฒนาถึงขนาด เสียงที่ดังแหบโหยอยู่ใกล้ๆ ไม่ไกลนัก เสียงนั้นอาจมาจากเสียงของผู้มาจากดาวนพเคราะห์ดวงอื่นก็ได้" (Maurice . 1950 : 104)

รูปแบบงานคลาสสิคสมัยใหม่ และตำนานเทพนิยายกรีกโบราณคือ ความเป็นจริงร่วมสมัยที่รวมตัวกันอยู่ในงานของ กีรีโก ในภาพบางภาพของ กีรีโก ตัวรูปปั้นจะถูกจัดให้อยู่ในจุดต่างๆ ของภาพโดยแสดงให้เห็นจังหวะ ตำแหน่ง ทิศทาง ในเรื่อง Space ที่เวิ้งว้าง เป็นการใช้ธรรมชาติที่ศิลปินสร้างขึ้น แสดงระยะใกล้ไกลโดยใช้สภาพแวดล้อม ซากตึกปรักหักพังและธงที่ปลิวไสวในอากาศ เป็นตัวแสดงภายในภาพที่ดูเหมือนเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง แนวความคิดของ กีรีโก มีความชื่นชอบเทพนิยายโบราณ เขาคิดว่ามันคล้ายกับสร้างสรรค์ที่สูญหายไป เขาได้พบแรงบันดาลใจในความเศร้าในส่วนนี้เองได้นำให้ กีรีโก เข้าไปสู่รูปปั้นปูนปลาสเตอร์ของเขาเอง

ผลงานของ กีรีโก เป็นผลงานที่แสดงร่องรอยของความฝันหรือความจริงที่รับรู้นอกผัสสะโดยบุคคลอื่น ลักษณะเช่นนี้ดูจะเป็นคำตอบเกี่ยวกับการแสวงหาของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ที่ชัดเจนกว่าภาพของปิกัสโซ่ ที่นำความจริงมาเปลี่ยนรูป กีรีโก ในสถานที่แสดงในภาพส่วนใหญ่เป็นทะเลทราย อาคารยุคเก่าใหม่เชิงเปรียบเทียบ สรุปได้ว่าข้อเท็จจริงประการเดียวของสรรพสิ่งไม่ว่าจะเป็นวัตถุหรือ รูปแบบคือความเป็นภาพลวงหรือมายานั่นเอง (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 76)

ลัทธิปิตตุลา เมตาฟิสิกา (Pittula Metafisica) เป็นภาษาอิตาลี แปลว่า Metaphysical Painting = จิตรกรรมอภิปรัชญา คือลัทธิทางจิตรกรรมรูปแบบหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นราว ค.ศ. 1917 โดยศิลปินอิตาเลียนคนหนึ่งซึ่งมาจากเมืองเฟอร์ราราชื่อ จอร์จ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ร่วมกับคาร์โล คาร์รา จิตรกรคนสำคัญของกลุ่มฟิวเจอร์ริสม์ ทั้งสองต่างช่วยกันสร้างงานศิลปะแนวใหม่ขึ้น โดยนำหลักบางอย่างจากปรัชญาของนิทเช (Nietzsche) มีจุดเด่นอยู่ที่การวาดภาพคล้อยตามแนวทางของพวกโรแมนติคในอดีต โดยเฉพาะจากผลงานของเบิคลิน (Bocklin) และคลิงเกอร์ (Klinger) (ศิลปินชาวเยอรมันที่เมืองมิวนิคซึ่งกีรีโกเคยศึกษากับคนทั้งสองมาก่อน) ด้วยวิธีการสร้างภาพที่ไม่ให้เป็นเรื่องราวปะติดปะต่อกัน และเต็มไปด้วยความฝันอันยุ่งเหยิงมากกว่าที่จะวาดภาพ ซึ่งเกิดจากการรับรู้ด้วยการสังเกตหรือตามความเข้าใจ ดังเช่นพวกคิวบิสม์หรือฟิวเจอร์ริสม์กระทำ ลัทธิปิตตุลา เมตาฟิสิกา หรือ เมตาฟิสิกส์ มีบทบาทอิทธิพลต่อวงการศิลปะน้อยมากเมื่อเทียบลัทธิอื่นที่กล่าวมา เพราะเป็นลัทธิที่มีความผูกพันธ์ใกล้เคียงกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ซึ่งมีแนวความฝันอันกว้างไกลกว่า แต่อย่างไรก็ตามทั้งสองลัทธิมีบางอย่างที่คล้ายกันมาก ผิดกันตรงที่แนวคิดและรูปแบบของ

ปิตตุลา เมตาฟิสิกายังคงมีเหตุผลบนความจริงอยู่มาก มีความต้องการแสดงถึงความว้าเหว่และอ้างว้างเปล่าเปลี่ยวของอารมณ์ดังได้กล่าวมาแล้ว ยังไม่ถึงขั้นแสดงความปรารถนาของจิตใต้สำนึกเหมือนดังพวกเซอร์เรียลิสม์นิยมกระทำ (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 194 - 195)

การสร้างสรรค์ของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali , 1904) จิตรกรชาวสเปน เกิดที่เมืองฟิเกราส (Figueiras) ก่อนที่จะได้ชื่อว่าเป็นจิตรกรคนสำคัญของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เขาเคยทำงานตามแนวทางของพวกศิลปะสกุลสำคัญๆ มาแล้ว เช่น คิวบิสม์ ฟิวเจอริสม์ และพวกเมตาฟิสิกส์ ครั้น ค.ศ. 1929 จึงได้ร่วมกลุ่มกับพวกเซอร์เรียลิสม์ และกลายเป็นจิตรกรคนสำคัญของกลุ่มนี้ ดาลีใช้เทคนิคซึ่งเขาเรียกว่า "ทฤษฎีอันฉับพลันของความเข้าใจอันไร้เหตุผล" (Paranoiac - Critical Activity) มีพื้นฐานอยู่บนการตีความหมายในการวิจารณ์ที่เกี่ยวกันกับปรากฏการณ์ของจิตอันแปรปรวน เขาพยายามที่จะสร้างระบบการใช้พลังของความคิดฝันตามใจชอบและประสบการณ์ส่วนตนของศิลปิน ผสมเข้ากับการเน้นเป็นพิเศษในเรื่องของรูปทรงที่มีทรวดทรงประหลาดหลายๆ อย่าง เทคนิควิธีการวาดของดาลียังคงเป็นการใช้ตามแบบอย่างของพวกโบราณหรือแบบปกติทั่วไป นอกจากการวาดรูปแล้ว ดาลียังคงสร้างเครื่องปั้นดินเผา ประติมากรรม และภาพยนตร์ด้วย ในระหว่างปี ค.ศ. 1938 - 1939 เขาหวนกลับไปวาดภาพแบบโบราณ (Classical Style) ค.ศ. 1940 เขาเดินทางไปยังสหรัฐอเมริกา และก่อความเกรียวกราดด้วยวิธีการโฆษณาตัวเองอย่างประหลาดแก่วงการทั่วไปในอเมริกา (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 8) ผลงานของเขาชื่อ The Persistance of Memory เพียงชิ้นเดียวก็อาจอธิบายความเป็นเซอร์เรียลิสม์ได้อย่างชัดเจน บ่อยครั้งที่ดาลีสร้างสรรค์ผลงานขึ้นโดยอ้างอิงจากผลงานที่ศิลปินคนอื่นๆ เคยทำกันมาแล้วในยุคก่อนหน้า อย่างเช่นภาพ Temptation of St.Anfhony ซึ่งเป็นเรื่องที่เคยมีศิลปินในยุคเรอนาซองส์หลายคนเคยนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของแต่ละคนมาก่อนแล้ว (ยกตัวอย่างเช่น Matthais Grunewald เป็นต้น) ในชิ้นที่สร้างสรรค์โดยดาลีนั้นเป็นภาพนักบุญแอนโทนีเดินข้ามทะเลทรายโดยต้องเผชิญหน้ากับอสุรกายที่มีร่างเป็นม้า และโขลงช้างที่มีขาเป็นไม้ต่อขา ในภาพนี้ยังมีสัญลักษณ์ที่บ่งบอกนัยทางเพศอีกด้วย หลังจากเข้าร่วมขบวนการเซอร์เรียลิสม์ ดาลีได้อุทิศตนเองให้กับการพัฒนาวิธีการสร้างสรรค์งาน เป็นวิธีการที่เขาเรียกว่า paranoiac-critical วิธีการที่ว่านี้เขาสามารถแสดงออกซึ่งครอบงำและความเพ้อฝันที่ตัวเขาเองได้เผชิญด้วยการซุกซ่อนรูปทรงหนึ่งไว้อีกรูปทรงที่เขียนขึ้นก่อนหน้า ในช่วงนี้เองเขาได้สร้างสรรค์งานชิ้นสำคัญๆ เช่น The Lugubrious Game (1929) , The Persistence of Memory (1931) , Surrealist Objects (1932) , Gauges of Instantaneous Memory (1932) สิ่งที่ปรากฏในผลงานเหล่านี้คือการสร้างจักรวาลที่พิเศษสุดขึ้นมาและจักรวาลนี้ยังปรากฏอยู่ในงานชิ้นต่อๆ มาของเขาที่เขียนในช่วงนี้ รวมทั้งผลงานประเภทอื่นๆ เช่น บทกวี และบทภาพยนตร์เรื่อง L'Age d'Or เป็นต้น อย่างไรก็ดีในระยะเวลาต่อมาไม่นานก็เป็นที่แน่ชัดว่ามีความขัดแย้งอยู่ในท่าทีของดาลี เป็นความขัดแย้งระหว่างสิ่งที่เขาเรียกว่า Critical paranoi ซึ่งอุทิศตนเองให้กับการตีความตามระบบกับธาตุของวิธีการแบบ Automatism ที่เป็นพื้นฐานของวิธีการทำงานของเขา (Salvador Dali Gallery. 2545 . www.daigallery.com)

การสร้างสรรค์ของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst , 1891) จิตรกรชาวเยอรมัน มีถิ่นกำเนิดใกล้เมืองโคโลญ มีพื้นฐานการศึกษาวิชาปรัชญาจากมหาวิทยาลัยแห่งกรุงบอนน์ เอินสต์ เป็นจิตรกรชั้นนำผู้มีความสำคัญมากที่สุดคนหนึ่งของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เริ่มศึกษาศิลปะด้วยตนเองขณะศึกษาวิชาปรัชญาในมหาวิทยาลัยโคโลญ เขาเป็นผู้ร่วมก่อตั้งลัทธิตาดาในกรุงโคโลญ ต่อมาได้คบหาสมาคมกับ อังเดร เบรอตง ใน ค.ศ. 1921 จึงร่วมเป็นผู้ริเริ่มและทำงานตามอุดมการของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

เอินสต์ ได้ชื่อว่าเป็นผู้บุกเบิกเทคนิควิธีการฟร็อตเทจ (Frottage = การพิมพ์บนวัตถุ ด้วยการใช้ฝนหรือถูด้วยสีหรือผงถ่าน) และใช้สิ่งที่ได้มานี้รวมปะติดกันเป็นคอลลาจบนภาพ (กำจร สุนพงษ์ศรี.2523:8) เอินสต์ ได้

คิดค้นวิธีการชื่อ Frottage ซึ่งเป็นการขัดถูลงบนผิวหน้าของวัตถุที่มีพื้นผิวไม่เรียบ ด้วยการนำแผ่นกระดาษไปวางลงบนพื้นผิววัตถุต่าง ๆ แล้วใช้ดินสอฝนลงกระดาษจนพื้นผิวของวัสดุนั้นปรากฏ การสร้างงานของเขายังคิดค้นวิธีการ Decalcomania ซึ่งคือการระบายสีลงบนแผ่นกระจกและกดลงบนผืนผ้าใบเพื่อสร้างพื้นผิวขึ้นมา วิธีการนี้ทำให้เขาสามารถมองลึกเข้าไปในภาพที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญโดยใช้จิตใต้สำนึกและสร้างสรรค์งานขึ้นโดยตรงด้วยจินตนาการโดยไม่ต้องอาศัยความคิดที่เกิดจากสิ่งที่เคยพบเห็นมาก่อน ในปี 1919 Ernst ได้ทำลายล้างศิลปะทั้งในแง่ความเป็นสถาบันและตัวปัจจัยกำหนดความเป็นศิลปะทั้งแบบดั้งเดิมและแบบ Avant-Garde อย่างรุนแรงด้วยการคิดค้นสร้างงานในรูปแบบใหม่คือ Collage ท่วงทีของเขาที่มีต่อศิลปะกลับกลายเป็นการสร้างงานศิลปะเฉพาะตัวชัดเจน โครงสร้างของงานที่ปรากฏถูกกำหนดด้วยหลักการที่ควบคุมวัสดุที่เป็นตัวเลือกและความต่อเนื่องที่เป็นตัวกำหนดการนำประโยชน์ของมัน เอินสต์ ได้แสดงให้เห็นว่าเขาสำเนียกทั้งศักยภาพและอันตรายที่มีอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์งานในรูปแบบใหม่ที่เขาได้คิดค้นขึ้น ผลงาน Collage ของเขาผู้คนที่ชมต่างพากันคิดว่า ใครๆ ก็สามารถสร้างสรรค์ด้วยวิธีการนี้โดยได้ผลลัพธ์ทัดเทียมกัน ผลงานในยุคแรกเริ่มอย่างเช่นงานที่ทำจากแผ่นแม่พิมพ์ของช่างพิมพ์ที่ได้จากร้านรับจ้างพิมพ์ในยุคนั้น เอินสต์ ประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในการนำวัสดุดังกล่าวมาใช้และสามารถควบคุมให้ไปในทิศทางที่ต้องการได้ โลกที่เขาสร้างขึ้นเป็นโลกที่เพื่อนพ้องศิลปินในยุคเดียวกันไม่สามารถจะเหนี่ยวรั้งหรือยึดเยื้อเอาไว้ได้ ประเด็นสำคัญก็คือ เอินสต์ พิถีพิถันกับการเลือกสรรที่จะใช้วัตถุดิบที่มีพลังในการสร้างสรรค์งาน Collage ที่แตกต่างกันออกไปตลอดจนบรรทัดฐานที่เขาใช้ในการทำองค์ประกอบของแม่พิมพ์ของช่างพิมพ์ การขัดถู (Rubbing) การจัดองค์ประกอบแบบทับซ้อนกัน (Overpainting) และวิธีการอื่นๆ ล้วนสะท้อนให้เห็นความเป็นเลิศในการควบคุมวัสดุของ เอินสต์ ทั้งสิ้น มโนภาพที่ "เป็นไปได้" เหล่านี้ขึ้นอยู่กับการตัดทอน สิ่งที่ศิลปินเลือกใช้กับสิ่งที่มีคุณลักษณะทางศิลปะ ร่องรอยการทับซ้อนหรือรอยต่อจะต้องถูกซ่อนให้พ้นจากสายตาของผู้ชม ซึ่งเป็นเหตุผลให้ เอินสต์ มักเลือกทำการเสนอผลงานในรูปแบบภาพพิมพ์ ภาพถ่ายจากชิ้นงานต้นฉบับ หรือภาพที่ผ่านการตกแต่งด้วยสีน้ำ เป็นการพัฒนางานอย่างสมบูรณ์แบบและเป็นไปอย่างอัตโนมัติ เป็นการให้ความสำคัญของธาตุที่นำมาใช้ การสร้างสรรค์งานด้วยวิธี Collage เป็นวิธีการที่เกี่ยวพันกับนวัตกรรมทางความคิด และเกี่ยวพันเป็นพิเศษกับงานประเภทภาพประกอบ ดังนั้นจึงควรมีการกำหนดประเภทงาน Collage เสียใหม่ การนำเอาอ้างอิงทางวรรณกรรมของภาพประกอบมาใช้ในงาน ทำให้เกิดความหมายใหม่ที่ขัดแย้งกับความหมายเดิม ผลงานของเขาจะมีความเร้นลับเหมือนเวทย์มนต์ และบางครั้งจะมีความสยองขวัญน่ากลัวแฝงอยู่ (Sommer. 2544 . www.artchive.com)

การสร้างสรรค์ของ อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) แรงบันดาลใจที่ทำให้เขามาเป็นศิลปินก็ดูจะเหมือนนิยายมากกว่าจะเป็นเรื่องจริง เขาใช้ชีวิตวัยเด็กอยู่ในปารีสในแควันบริตตานี ด้วยทัศนียภาพเป็นที่ราบโล่งกว้าง ประกอบกับท้องฟ้าสีเทา และโครงกระดูกแห้งที่เขาพบเห็นเสมอในบริตตานี ได้สร้างความประทับใจให้เขาเป็นอย่างยิ่ง เขาใช้เวลาหลายชั่วโมงในการนั่งดูจิตรกรในพื้นถิ่นในแถบนั้น ในปี 1923 เขาได้กระโดดลงจากรถโดยสารทั้งที่รถกำลังวิ่งอยู่ ด้วยสาเหตุคือเหลือบไปเห็นภาพเขียน 2 ภาพผ่านหน้าต่างหอศิลปแห่งหนึ่ง เขาได้รู้ต่อมาว่าผู้เขียนภาพทั้งสองคือ กีรีโก ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ตองกี ก็อุทิศชีวิตให้กับการเขียนภาพโดยใช้กีรีโก และศิลปินเซอร์เรียลิสม์คนอื่นๆ เป็นแรงบันดาลใจ แต่ปรับผลงานให้มีลักษณะเป็นของเขาเอง ผลงานของ ตองกี มีกลิ่นอายของดาลีเจือปน แต่ประกอบด้วยจินตภาพที่มีลักษณะเฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นลักษณะทิวทัศน์แบบพื้นผิวพระจันทร์ที่แปลกตา ประกอบกับวัตถุที่เสมือนปรากฏอยู่ในโลกแห่งความฝัน ผลงานของเขามักมีสิ่งที่เราไม่คุ้นเคย บางครั้งเป็นภาพเงายาวพาดผ่านทิวทัศน์ และมีรายละเอียดในภาพที่เชื่อมโยงความเหนือจริงเข้ากับความเป็นนามธรรม งานของ ตองกี มาจากโลกภายในที่ไม่อาจมองเห็นได้ด้วยตา และการที่มองเห็นได้นั้นต้องอาศัยความสำนึกที่เจริญเต็มที่แล้วเท่านั้น (Gurber. 2543 : www.cosmopolis.ch) ภาพของตองกี แทบทุกภาพจะเป็น ภาพภูมิทัศน์ แบบ Surrealist ซึ่งเป็นภาพที่มีลักษณะที่แปลก หลากหลาย เป็น

รูปทรงที่ไม่ชี้เฉพาะว่าเป็นอะไรแน่เอามาประกอบในรูป Landscape ซึ่งโดยทั่วไปจะประกอบด้วยน้ำ พื้นดิน ท้องฟ้า ภาพภูมิทัศน์ ในยุคแรกๆ มักจะถูกวาดด้วย สีฟ้า และ สีเทา บ่งบอกถึงฝน และ ละอองน้ำ แต่ต่อมา มีการใช้สีที่สว่างขึ้น การใช้รูปทรงที่หลากหลายในอดีต ถูกแทนที่ด้วยการใช้รูปทรงที่ค่อนข้างแข็ง เช่น แสดงบ่งบอกความเป็นพลาสติก

ในงาน ภาพภูมิทัศน์ ของ ตองกี จะไม่มีคน หรือสิ่งมีชีวิตอยู่ ซึ่งทำให้ดูเหมือนกับว่าสถานที่นั้นอันไกลโพ้น หรือดวงดาวอื่นหรือไม่ก็เป็นยุคที่ไม่มีใครรู้จัก มักเป็นภาพที่เต็มไปด้วยวัตถุ ซึ่งบ่งชี้ถึงยุคก่อนประวัติศาสตร์ ตองกี ได้สร้างภาพลวงตาในเรื่อง มิติ ระยะ ทำให้ผู้ชมมองเห็นว่า ในดินแดนอันไกลโพ้น เป็น ภาพภูมิทัศน์ ของเขา เป็นสิ่งที่มีชีวิตจริงๆ ตามจินตนาการ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 101 - 102)

การสร้างสรรค์ของ เรเน่ มากรีต์ (Rene Magritte) โลกต้องใช้เวลาถึง 25 ปีในการค้นพบว่า ผลงานของเขามีทั้งความเป็นปรัชญา และกวีที่สอดคล้องอย่างยิ่งกับสภาพสังคมและแนวโน้มทางปัญญาสังคมในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 "ผลงานของเขาได้เรียกร้องให้เราปล่อยวางความคาดหวังปกติที่มีต่องานศิลปะเสียชั่วคราว มากรีต์ ไม่เคยตอบสนองต่อความเรียกร้องและความคาดหวังของเรา แต่เขาทดแทนด้วยการเสนอสิ่งอื่นให้เรา Paul Nouge สหายของ มากรีต์ อธิบายถึงปัญหานี้ได้ดีที่สุด สิ่งที่เขาได้กล่าวไว้ในปี 1944 ยังคงใช้ได้ดี เขากล่าวว่า "เราตั้งคำถามกับรูปภาพก่อนที่จะสดับฟังมัน เราตั้งคำถามแบบเดาสุ่ม และเราก็ตระหนกเมื่อไม่ได้คำตอบดังที่คาดหวังว่าจะได้" มากรีต์ รวมเอากระบวนการทางจิตเอาไว้ในผลงานของเขาอยู่แล้ว ซึ่งบางคนใคร่ที่จะเรียกกระบวนการนี้ว่า "การคิดเป็นภาพ" (Visual Thinking) และคำว่า "การคิดป็นภาพ" ก็ยังไม่มีความหายสมบูรณ์พอ และมีความเข้าใจผิดพลาดเข้ามาเกี่ยวข้อง การสร้างสรรค์ผลงานของ มากรีต์ มีความพิเศษในแง่การนำเสนอความฟุ้งฝันและความจริงที่เหนือจริง ผลงานของเขาเป็นการนำเอาสิ่งที่พบเห็นทั่วๆ ไปมาจัดวางเข้าด้วยกัน ทำให้มีเนื้อที่ไม่ธรรมดาหรือทำให้เกิดความหมายใหม่ในสิ่งสามัญ เขามักใช้กรอบหน้าต่างเป็นตัวบ่งชี้ถึงมายาภาพในความรู้สึกของเราเนื่องจากโดยทั่วไปแล้ว ภาพเขียนเองก็ถูกใช้เป็นหน้าต่างไปสู่อีกโลกหนึ่ง มากรีต์ สามารถสร้างสรรค์งานให้มีความรู้สึกถึงความไร้สาระที่เหนือจริงด้วยการเปลี่ยนแปลงสัดส่วนของวัตถุที่เป็นองค์ประกอบในภาพวัตถุสามัญกลายเป็นวัตถุที่ดูเหมือนมีมนต์ลึกลับในตัวเองเมื่อปรากฏอยู่ในผลงานของเขา

มากรีต์ ว่า "Cerebral" ก็เกิดขึ้นหลายต่อหลายครั้ง แม้ว่าผลงานจะเต็มไปด้วยการสัมพรรคระหว่างวรรณกรรมและปรัชญา ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เราเข้าใกล้ความหมายที่แท้จริงของผลงานมากขึ้น ความเงียบเป็นปัจจัยสำคัญที่ต้องใช้ในการอ่านและการสะท้อนภาพ รวมทั้งการฟังด้วย เราสามารถใช้ความเงียบในการรอคอยเพื่อให้ภาพต่างๆ กระจ่างชัดขึ้น ในผลงานของ มากรีต์ คือสิ่งที่มาจากการเผยให้เห็นถึงความเร้นลับของโลกแห่งผัสสะ สำหรับ มากรีต์ โลกคือแหล่งที่มาของการเปิดเผยอย่างกระจ่างแจ้งที่มีข้อมูลมากเกินพอ เขาจึงไม่จำเป็นต้องนำสิ่งที่ปรากฏจากในความฝัน มายาภาพ หรืออื่นๆ มาสร้างเป็นผลงาน สิ่งหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในงานของเขาคือ ภาวะก่อนและระหว่างการตื่นจากหลับ ในการศึกษาผลงานของ มากรีต์ สิ่งหนึ่งที่ต้องเข้าใจคือ ต้องหลีกเลี่ยงความพยายามที่จะไขปริศนา ทั้งนี้ศิลปินได้ทิ้งเงื่อนงำและกระทั่งคำว่า วรรณกรรม ก็เป็นการให้ความหมายที่คลาดเคลื่อนในกรณีของ มากรีต์ (Hammacher. 2544 . www.artchive.com)

3.2. รูปแบบวิธีการสร้างมิติลวงตา

การลวงตาด้วยเทคนิคจิตรกรรมทำให้เกิดปริมาตร เกิดระยะใกล้ไกล มีบรรยากาศ แต่ก็แฝงไว้ด้วยความเร้นลับ มีความหมายที่อธิบายไม่ได้ด้วยหลักของเหตุผล ภาพของ มากรีต์ มีปริศนาที่ก่อให้เกิดความกลัวความกังวลบางอย่างและเห็นได้ว่า ผลงานของมากรีต์ เกี่ยวโยงไปถึงศาสตร์อื่นๆ เช่น จิตวิเคราะห์ ภาษาศาสตร์ สัญวิทยา ทั้งยังมีลักษณะเป็นกวีนิพนธ์ โดยเฉพาะในแง่การให้ชื่อภาพและการเขียนคำข้อความในภาพดังเช่น Miro นับได้ว่าผลงานของมากรีต์เป็นผลงานที่รวบรวมศาสตร์หลายแขนงไว้ด้วยกัน (สดชื่น ชัยประสาธน์,

2537 : 106 - 107) เมื่อพิจารณาสภาพของมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมกลุ่มเรียลิสติกเซอร์เรียลิสม์ โดยเฉพาะการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านจิตรกรรมดังกล่าวที่ ก่อให้เกิดเป็นรูปลักษณ์ที่มีความเป็นอิสระ ตามความเชื่อ การศึกษาค้นคว้าหาแนวทางของตน และก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางความงาม ที่อาจได้รับอิทธิพลของรูปแบบ (Form) และแบบอย่าง (Style) จากศิลปินยุคสมัยต่างๆ ไม่โดยทางตรง ก็ทางอ้อม ซึ่งอาจเป็นการเปลี่ยนแปลงแนวทางในการสร้างสรรค์ของตน ให้มีคุณค่าเป็นที่ยอมรับในสังคมได้ นับเป็นการพัฒนาการรับรู้ทางความคิดสร้างสรรค์ ตามความเชื่อรูปแบบหนึ่ง ซึ่งสามารถศึกษามิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ ในลักษณะที่สำคัญดังนี้

3.2.1. มิติ (Dimension) สุชาติ เถาทอง (2539 : 31) ได้กล่าวถึงมิติไว้ว่า มิติคือ ลักษณะที่ปรากฏเป็นความยาว ความกว้าง และความหนา หรือการวัด (มักใช้ประกอบหลังศัพท์อื่น) เช่น ตรีโกณมิติ สังคมมิติ ศิลปินแต่ละประเภทจะถ่ายทอดมิติให้สอดคล้องกับความคิด การแสดงออก และการใช้สอย มิติในทางทัศนศิลป์ จะแบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ

3.2.1.1. มิติจริง (Physical space) เป็นมิติที่สามารถคำนวณหาค่าของระยะความกว้าง ความยาว และความหนาที่แท้จริงได้ ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมจะเปิดเผยให้เห็นคุณลักษณะของมิติจริงอย่างชัดเจน

3.2.1.2. มิติลวงตา (Pictorial space) เป็นมิติที่ถูกกำหนดขึ้นเพื่อผลทางความรู้สึก ความนึกคิด และจินตนาการ โดยใช้ทัศนธาตุ (ธาตุทางการมองเห็น) ทางทัศนศิลป์ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว และน้ำหนักเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ ภาพที่ปรากฏขึ้นจากการจัดรวมกันของทัศนธาตุจะมีระยะใกล้ไกล แต่อยู่บนระนาบรองรับที่เป็น 2 มิติ ของแผ่นภาพ เช่น ผลงานจิตรกรรม ภาพพิมพ์ วาดเขียน ออกแบบ ฯลฯ จะอยู่ในลักษณะของมิติลวงทั้งสิ้น

การสร้างมิติของศิลปินสมัยใหม่จะเป็นการผสมผสานสื่อหลายชนิดหลายประเภท ทั้งสื่อที่เป็น 2 มิติ และสื่อที่เป็น 3 มิติ เพื่อผลทางความคิดและการแสดงออก ทำให้มิติของภาพที่ปรากฏไม่อยู่ในเงื่อนไขใดๆ ทั้งสิ้น การวิเคราะห์งานลักษณะนี้จะต้องใช้การสังเกตเป็นอย่างดี เพราะเรื่องของศิลปะเป็นการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ไม่สามารถจำกัดตัวเองอยู่ที่จุดใดจุดหนึ่ง ผู้ศึกษาต้องพัฒนาความเข้าใจให้ก้าวควบคู่กันไป

ดังนั้น มิติในทางศิลปะ จึงเป็นผลของการรวมตัวในทางรูปธรรม (Subject) เรื่องราวที่ศิลปินใช้เป็นสื่อในการแสดงออก นำมาผสมผสานกับทัศนธาตุ (Visual Element) และควบคุมการแสดงออกด้วยเหตุผล อารมณ์ความรู้สึก หรือจินตนาการของศิลปินผู้สร้างสรรค์เป็นหลัก นอกจากนี้แนวความคิดเกี่ยวกับการสร้างมิติลวงตามิติจริงจากการใช้สื่อทางทัศน์ศิลป์ ซึ่ง ซลูด นิ่มเสมอ กล่าวเพิ่มเติมไว้ดังนี้

3.2.3. น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา (Tone)

น้ำหนัก คือ ความอ่อนแก่ของบริเวณที่ถูกแสงสว่าง และบริเวณที่เป็นเงาของวัตถุ หรือการระบายสีให้มีผลเป็นความอ่อนความแก่ของสีหนึ่ง หรือหลายสี หรือบริเวณที่มีสีขาว สีเทา และสีดำ ในความเข้มระดับต่างๆ ในงานชิ้นหนึ่ง น้ำหนักที่ใช้ตามลักษณะของแสงเงาในธรรมชาติจะทำให้เกิดปริมาตรของรูปทรง นอกจากจะให้ปริมาตรและความแน่นแก่รูปทรงแล้ว น้ำหนักยังให้ความรู้สึกและอารมณ์ด้วยการประสานความอ่อนแก่ในตัวของมันเองอีกด้วย ในงานนามธรรมเราจะได้รับความรู้สึกจากความอ่อนความแก่ของน้ำหนักที่ประสานกันอยู่ในภาพโดยตรง โดยไม่ต้องผ่านรูปทรงที่รู้ได้เข้าใจได้แต่อย่างใด

3.2.3.1. คำจำกัดความของน้ำหนัก

บริเวณมืดและสว่างของภาพ , ความอ่อนแก่ของสีเทาลำดับต่าง ๆ จากดำมาขาว

3.2.3.2. คุณลักษณะของน้ำหนัก

มี 2 มิติ คือ ความกว้าง กับความยาว , มีทิศทาง ,มีลักษณะต่าง ๆ เช่นเดียวกับเส้น คือ ยาว สั้น เป็นคลื่น ฯลฯ , มีรูปร่าง ได้แก่ กลม เหลี่ยม อิสระ ฯลฯ , มีความอ่อนแก่ , มีลักษณะผิวต่าง ๆ

3.2.4.) หน้าที่ของน้ำหนัก

3.2.4.1. ให้ความแตกต่างระหว่างรูปกับพื้น หรือรูปทรงกับที่ว่าง

3.2.4.2. ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวด้วยการนำสายตาของผู้ดู บริเวณที่น้ำหนักตัดกัน จะดึงดูดความสนใจ และถ้ามีบริเวณที่น้ำหนักตัดกันหลายแห่ง จะนำสายตาให้เคลื่อนจากบริเวณหนึ่งตามจังหวะที่ศิลปินกำหนดไว้ซึ่งอาจกลมกลืนสม่ำเสมอ หรือกระแทกกระทั้นรุนแรง (ชะลูด นิ่มเสมอ . 2539 : 42-44)

นอกจากนี้มิติที่ 3 หรือความลึกในงานจิตรกรรมเกิดขึ้นได้ 2 ทาง คือ

1. เกิดจากรูปทรงในธรรมชาติที่เรารู้จักดีว่ามี 3 มิติ รูปทรงเหล่านี้ ได้แก่ คน สัตว์ สิ่งของ ทิวทัศน์ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ถึงแม้จะเขียนขึ้นด้วยเส้นรูปนอกเพียงอย่างเดียว โดยไม่ต้องแสดงปริมาตรด้วยน้ำหนักหรือสี ผู้ดูก็จะรู้สึกได้เองว่าเป็นรูปทรงที่มีปริมาตร เพราะความเคยชินที่ได้เห็นอยู่เป็นประจำ
   ก. รู้สึกว่ามี 3 มิติ เพราะตามปกติคนจะมีปริมาตร
   ข. รู้สึกว่ามี 2 มิติ เพราะว่าไม่มีสิ่งใดชี้แนะว่าเป็นลูกกลมมีปริมาตร
   ค. เห็นเป็น 3 มิติ เพราะมีเส้นในแสดงว่าเป็นลูกเต๋า
   ง. เห็นเป็นมิติ เพราะไม่มีเส้นใน
2. เกิดจากลักษณะของทัศนธาตุ ในหลักข้อนี้เรารู้สึกความลึกของที่ว่างได้เองโดยไม่ต้องรู้ว่า สิ่งนั้นเป็นอะไร เป็นความลึกที่เกิดจากการทำงานของทัศนธาตุต่างๆ โดยตรง ซึ่งอาจแยกออกเป็นข้อย่อยๆ ดังต่อไปนี้

ทิศทางของเส้น เส้นที่ขนานกับขอบของแผ่นภาพจะให้ความรู้สึกเป็น 2 มิติ ส่วนเส้นเฉียง เส้นทแยง จะรู้สึกว่าวิ่งลึกเข้าไปในภาพเป็น 3 มิติ ยิ่งเส้นเฉียงนั้นมีลักษณะโค้งจะยิ่งเพิ่มความรุนแรงของที่ว่างในทางลึกมากขึ้น

น้ำหนักอ่อนแก่ของเส้น เส้นหนักจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ เส้นยิ่งมีน้ำหนักเบายิ่งรู้สึกว่าอยู่ไกลออกไป

ขนาดของรูปทรงที่ใหญ่กว่าจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ ขนาดที่เล็กกว่าจะรู้สึกว่าอยู่ไกลออกไป

ความอ่อนแก่ของน้ำหนักที่เคียงกันอยู่ ถ้าน้ำหนักตัดกันมากจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ ตัดกันน้อยจะรู้สึกว่าไกลออกไป ถ้ายิ่งมีน้ำหนักกลืนกันกับพื้นจะรู้สึกยิ่งไกลออกไปมาก

ตำแหน่งของรูปทรงในภาพ สิ่งที่อยู่ใกล้ขอบล่างของแผ่นภาพจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ สิ่งที่อยู่ตอนบนของภาพจะรู้สึกว่าอยู่ไกล หรือสิ่งที่วางอยู่กลางภาพจะได้รับความสนใจก่อน และรู้สึกว่าอยู่ใกล้ สิ่งที่อยู่ข้างๆ นอกจุดรวมสายตาจะเห็นทีหลัง ทำให้รู้สึกว่าไกลกว่า

ความคมชัด เส้นหรือรูปทรงที่มีรูปนอกคมชัดจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ เส้นหรือรูปทรงที่พร่าเลือนจะรู้สึกว่าอยู่ไกล เส้นหรือรูปทรงที่คมชัดด้านหนึ่งแล้วพร่าเลือนในอีกด้านหนึ่ง จะให้ความรู้สึกใกล้ไกลในตัวเอง วิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องบรรยากาศ (Atmospheric Space) ส่วนที่พร่าจะจมอยู่ในบรรยากาศ และดูไกลออกไป

ความซ้อนกัน เส้นหรือรูปทรงที่ซ้อนกัน ส่วนที่ถูกซ้อนจะอยู่ไกล

ความจัดของสี เส้นหรือรูปทรงที่มีสีจัดจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ สีที่หม่นลงจะถอยไกลเข้าไปในภาพ

ความหยาบของลักษณะผิว พื้นผิวที่หยาบจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ ที่ละเอียดจะดูไกลออกไป

เมื่อมีเส้นลักษณะต่างๆ รวมกันอยู่ในภาพ เส้นเหล่านั้นจะสร้างความใกล้ความไกลขึ้นด้วยตนเอง แต่ถ้าเส้นเหล่านั้นเริ่มสร้างรูปทรงขึ้น ความสำคัญของเส้นจะลดลง ความใกล้ความไกลจะเกิดขึ้นด้วยลักษณะของรูปทรง

รูปทรงที่แสดงของจริงในธรรมชาติจะสร้างความลวงตาของที่ว่างในทางลึกอย่างรุนแรง บางครั้งอาจขัดแย้งกับหลักบางข้อที่กล่าวมาแล้ว เช่น รูปที่มีน้ำหนักเข้มชัดอาจรู้สึกว่าอยู่ไกลออกไป ทั้งนี้เพราะเรารับรู้รูปทรงนั้นแล้วว่าเป็นคน เป็นสัตว์ เป็นสิ่งของ มิได้เห็นเพียงเส้นหรือน้ำหนัก ที่จะให้ความรู้สึกใกล้ไกลด้วยตัวเองอีกต่อไป

ถ้ารูปทรงยิ่งเป็นนามธรรมมากเท่าใด ความรู้สึกของที่ว่างในทางลึกจะยิ่งเป็นไปตามคุณภาพของทัศนธาตุขึ้นเพียงนั้น

รูปทรงที่คมชัดจะรู้สึกว่าอยู่ใกล้ตามหลักที่กล่าวข้างต้น ถึงแม้ขนาดจะเล็กกว่ารูปทรงอื่น

3.2.5. ที่ว่าง (Space)

ชะลูด นิ่มเสมอ ได้ระบุว่า ในปัจจุบันนี้ศิลปินทุกประเภทในสาขาทัศนศิลป์ต่างมีแนวความคิดเกี่ยวกับที่ว่างแตกต่างกันไป และต่างก็พยายามใช้ที่ว่างให้เป็นประโยชน์ต่อความคิดของตนให้มากที่สุด เริ่มตั้งแต่การใช้ที่ว่างบนกระดาษหรือผืนผ้าใบ ที่ว่างทั้งภายในและภายนอกของงานประติมากรรม ไปจนถึงที่ว่างบนผิวโลกและบนท้องฟ้า ซึ่งพอจะยกมากล่าวได้ดังต่อไปนี้

3.2.5.1. ที่ว่างที่เป็นสิ่งแวดล้อม ในงานศิลปะสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ศิลปินจะสร้างที่ว่างที่มีรูปทรงลักษณะหนึ่งขึ้น ให้ผู้ดูสามารถเดินเข้าไปข้างในได้ และตัวเองจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของงาน ได้รับประสบการณ์จากที่ว่างโดยตรงอย่างเต็มที่ ความรู้สึกของผู้ดูจะโต้ตอบกับพลังลักษณะต่างๆ ของที่ว่างในงานนั้น

3.2.5.2. ที่ว่างที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับทัศนธาตุอื่น เป็นการใช้ที่ว่างให้มีความสำคัญเท่าเทียมกับเส้น น้ำหนัก สี และลักษณะพื้นผิว ด้วยการเขียน การแต้ม การสลัด การหยดสีลงในแผ่นภาพ ให้รูปทรงที่เกิดขึ้นคละปนไปกับที่ว่าง ไม่มีส่วนใดเด่นกว่าส่วนใด ตัวอย่างเช่น งานจิตรกรรมแบบแอบสเตรคเอกสเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) บางชิ้นของศิลปินอเมริกัน

3.2.5.3. ลักษณะของที่ว่างที่ต่อเนื่องกัน เป็นการใช้ที่ว่างที่ต่อเนื่องกันระหว่างที่ว่างภายในกับที่ว่างภายนอกที่แทรกตัวและขยายตัวเข้าหากัน ส่วนมากจะใช้ในงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรม

3.2.5.4. ที่ว่างหลากมิติ การใช้ที่ว่างแบบนี้ไม่เพียงแต่จะเป็นที่ว่างในทางดิ่ง ทางราบ และทางลึกเท่านั้น ยังได้ทดลองใช้ในทิศทางอื่น เช่นความสัมพันธ์กันในทางเฉียงและทางโค้ง ส่วนมากจะเป็นในด้านสถาปัตยกรรม ตัวอย่างเช่น พิพิธภัณฑ์กุกเกนไฮม์ (Guggenheim Museum) ของแฟรงค์ ลอยด์ ไรต์ (Frank Loyd Wright) ในนิวยอร์ก

3.2.5.5. การเกิดขึ้นพร้อมกันของที่ว่าง เป็นการแสดงมิติทุกด้านของรูปทรงให้เห็นพร้อมกันในเวลาเดียวกัน เช่น งานของพวกคิวบิสม์

3.2.5.6. ที่ว่างสองนัย เป็นการแสดงที่ว่างที่เคลื่อนไหวสลับกันระหว่างความเป็นรูปทรงกับความเป็นที่ว่าง หรือระหว่างความลึกกับความตื้น เช่น งานศิลปะออพอาร์ต (OP ART)

3.2.5.7. การเคลื่อนไหวและการเลื่อนไหลของที่ว่าง (Mobility and Fluidity of Space) การใช้ที่ว่างแบบนี้จะเห็นได้ชัดในงานประติมากรรมเคลื่อนไหว (Kinetic Sculpture) หรืองานจิตรกรรมของเดอคูนิง (Willem De Kooning)

แนวความคิดเกี่ยวกับที่ว่างที่กล่าวมานี้มีมานานแล้วไม่ใช่ของใหม่ แต่ได้นำมาเน้นให้มากขึ้นในสมัยนี้ว่า ที่ว่างมิใช่สิ่งที่จะปล่อยทิ้งไว้อีกต่อไป แต่จะต้องนำมาใช้อย่างจริงจังเพื่อผลสมบูรณ์ของการแสดงออก ดังนั้นที่ว่างจึงมีความหมายที่สำคัญได้แก่ 1. ปริมาตรที่รูปทรงกินเนื้อที่อยู่ 2. อากาศที่โอบรอบรูปทรง 3. ระยะห่างระหว่างรูปทรง (ช่องไฟ) 4. ปริมาตรของที่ว่างที่ถูกล้อมด้วยขอบเขต (Space Volume) 5. แผ่นภาพ 2 มิติที่จิตรกรใช้เขียนรูป 6. การเขียนภาพลวงตาให้เกิดความลึกในงานทัศนศิลป์ 2 มิติ 7. ปฏิกิริยาระหว่างสีกับรูปทรงทำให้เห็นเป็นความลึกตื้นของพื้นผิว (ในงานออพอาร์ต) ตามลักษณะของที่ว่าง มีลักษณะสำคัญ ดังนี้

1. ที่ว่างจริงและที่ว่างลวงตา งานสถาปัตยกรรมและงานประติมากรรมใช้ที่ว่างจริง งานจิตรกรรม งานภาพพิมพ์ใช้ที่ว่างลวงตา
2. ที่ว่างแบบ 2 มิติ คือ ที่ว่างที่กำหนดความกว้างกับความยาว
3. ที่ว่างแบบ 3 มิติ คือ ที่ว่างที่กำหนดความกว้าง ความยาว และความลึก
4. ที่ว่างที่เป็นกลางหรือเป็นศูนย์ คือ ที่ว่างบนแผ่นกระดาษ หรือผืนผ้าใบ
5. ที่ว่างบวกและที่ว่างลบ ที่ว่างบวก คือ ที่ว่างที่มีการกำหนดขอบเขตให้เป็นรูปทรง ที่ว่างลบ คือ ที่ว่างที่เหลืออยู่รอบๆ ที่ว่างบวก
6. ที่ว่างที่เป็นสองนัย คือ บริเวณที่ว่าง 2 ส่วนที่มีความสำคัญเท่าๆ กัน จนไม่อาจบอกได้ว่าส่วนใดเป็นที่ว่างบวก ส่วนใดเป็นที่ว่างลบ
7. แบบรูปของที่ว่าง คือ รูปร่างหรือบริเวณของที่ว่างที่กำหนดขึ้น มี 2 แบบ คือ
   7.1. แบบรูปปิด คือ รูปร่างของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกล้อมรอบบรรจบกัน
   7.2. แบบรูปเปิด คือ รูปร่างของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกเปิด หรือเลื่อนออกที่จุดใดจุดหนึ่ง หรือหลายจุด (ชะลูด นิ่มเสมอ . 2539 : 85-99)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงบริเวณว่าง (Space) ก่อนอื่นจะต้องทำความเข้าใจร่วมกันก่อนว่า ไม่ใช่บริเวณว่างจริงๆ แต่หมายถึงบริเวณว่างที่เป็นส่วนบวกและลบ (Positive and Negative Space) ซึ่งสมัยก่อนเรียกบริเวณว่างทั้งสองแบบนี้ว่า รูปและพื้น (Figure & Ground) สำหรับคำว่ารูปและพื้นนั้นมีความหมายจำกัดเป็น 2 มิติเพียงด้านใดด้านหนึ่งเท่านั้น ไม่กว้างเท่ากับความหมายของคำว่าบริเวณว่าง (Space) ในปัจจุบัน เพราะเกี่ยวข้องกับสามมิติ สามารถเปลี่ยนทิศทาง กลับหัวได้ ศิลปินเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์บริเวณว่างเป็นอย่างยิ่ง และมีขบวนการสร้างสรรค์ ดังต่อไปนี้

1. โดยทำให้ขนาดเล็กลง หรือใหญ่ขึ้น (Uniform size)
2. โดยทำให้สัดส่วนผิดไป (Disproportionate size)
3. โดยการแสดงเพียงด้านใดด้านหนึ่ง (Single plane)
4. โดยการละเลยปิดบังความชัดเจนของรูปที่เห็น (Omission of atmospheric perspective)
5. โดยการเพิ่มรูปภาพตามวิชาเปอร์สเปคตีพ (Multiple perspective)
6. โดยการรวมรูปแบบ (Combine images)
7. โดยการทำตามอารมณ์พอใจ (As an emotional element)

(อารี สุทธิพันธุ์ . 2539 : 31)

3.2.6. รูปทรง (Form)

ในงานประติมากรรม วัตถุที่สร้างขึ้นเรียกว่า รูปทรง ความว่างที่อยู่รอบๆ หรืออยู่ภายในของรูปทรงเรียกว่า ที่ว่าง และในงานจิตรกรรม ภาพที่เขียนนั้นเรียกว่า รูปทรง หรือรูป ที่ว่างที่อยู่รอบๆ เรียกว่าที่ว่างหรือพื้น ซึ่งมีหลายลักษณะ ได้แก่

3.2.6.1. ตำแหน่งของรูปทรง ถ้าเปลี่ยนตำแหน่งของรูปทรงหนึ่งในที่ว่างที่กำหนดให้ ความหมายส่วนรวมของภาพจะเปลี่ยนไป

3.2.6.2. ขนาดของรูปทรงถ้าเปลี่ยนขนาดของรูปทรงความหมายส่วนรวมของภาพจะเปลี่ยนไป

3.2.6.3. รูปร่างของแผ่นภาพ ถ้าเปลี่ยนรูปร่างของแผ่นภาพ ความหมายของภาพส่วนรวมจะเปลี่ยนไป

3.2.6.4. แผ่นภาพที่มีรูปร่างซับซ้อนเกินไปรูปทรงที่สร้างขึ้นบนแผ่นภาพนี้จะหมดความสำคัญ

นอกจากนี้พลังเคลื่อนไหวของที่ว่างเกิดจากปฏิกิริยาระหว่างที่ว่างกับรูปทรง ซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้หลายลักษณะ ได้แก่ 1. พลังเคลื่อนไหวของที่ว่างที่เกิดจากจุด จะให้ความเคลื่อนไหวในทางราบและทางลึก ด้วยการขยายตัวและการพุ่งออกถอยเข้าของจุด 2. พลังเคลื่อนไหวของที่ว่างที่เกิดจากเส้น จะให้ความเคลื่อนไหวที่ซับซ้อนขึ้น กล่าวคือ ความเคลื่อนไหวทางราบที่มีทิศทางและลักษณะตามลักษณะของเส้น เคลื่อนไหวทางลึกด้วยการพุ่งออกถอยเข้าตามทิศทางและลักษณะของเส้น เช่น เฉียง โค้ง สั้นยาว และเป็นคลื่น เป็นต้น 3. ความสำคัญของที่ว่างที่มีต่อรูปทรง ที่ว่างกับรูปทรงเป็นสิ่งคู่กัน ขัดแย้งกันอย่างตรงกันข้าม แต่ขาดกันไม่ได้ มีการเกื้อกูลซึ่งกันและกัน งานศิลปะชิ้นหนึ่งมีองค์ประกอบทางรูปธรรมที่สำคัญ คือ รูปทรงกับที่ว่าง รูปทรงของศิลปะเท่ากับ รูปทรง + ที่ว่าง ซึ่งสอดคล้องกับที่ว่าง 3 มิติ หรือความลึกในงานจิตรกรรมหรืองานภาพพิมพ์ซึ่งเกิดจาก

1. รูปทรงในธรรมชาติที่มี 3 มิติ
2. ลักษณะของทัศนธาตุ ซึ่งยังแบ่งเป็นข้อย่อยๆ ดังนี้
   - 2.1. ทิศทางของเส้น
   - 2.2. น้ำหนักอ่อนแก่ของเส้น
   - 2.3. การตัดกันของน้ำหนัก
   - 2.4. ตำแหน่งของรูปทรงในภาพ
   - 2.5. ความคมชัดและความพร่าของเส้นหรือน้ำหนัก
   - 2.6. ความซ้อนกันของรูปทรง
   - 2.7. ความจัดของสี
   - 2.8. ความหยาบละเอียดของลักษณะพื้นผิว

นอกจากนี้ ชะลูด นิ่มเสมอ ให้ความเห็นที่เป็นแนวความคิดร่วมสมัยเกี่ยวกับที่ว่างไว้ว่า

1. ที่ว่างที่เป็นสิ่งแวดล้อมที่สร้างขึ้นด้วยงานศิลปะ
2. ที่ว่างที่ใช้ร่วมกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและมีความสำคัญเท่าเทียมกันกับทัศนธาตุอื่น
3. ที่ว่างที่ต่อเนื่องกันระหว่างภายนอกกับภายใน
4. ที่ว่างหลากมิติ เป็นที่ว่างที่มีมิติสัมพันธ์กันทั้งทางราบ ทางดิ่ง ทางเฉียง และทางโค้ง
5. ที่ว่างที่แสดงมิติของทุกด้านให้เห็นพร้อมกัน
6. ที่ว่างที่เป็นสองนัย
7. ที่ว่างที่เคลื่อนไหวและเลื่อนไหล

(ชะลูด นิ่มเสมอ . 2539 : 99-100)

ดังนั้นในงานทัศนศิลป์ "มิติลวงตา" จึงเป็นลักษณะที่บ่งบอกถึงผลสัมผัสทางสายตาต่องานศิลปะเช่นกัน แต่ผลของการเห็นดังกล่าว จะมีผลในการเชื่อมโยงในการบังเกิดภาพเชิงซ้อน หรือภาพที่ผิดไปจากตำแหน่ง ทิศทาง ที่เป็นจริง หรือเป็นภาพที่ช่วยให้ผู้ดู เกิดจินตนาการที่กว้างไกลไปจากภาพที่เห็นจริง ที่เห็นด้วยตาในมุมมองเดียว ดังนั้นผลของการลวงตาในทางทัศนศิลป์ จึงเป็นผลของการสร้างรูปทรง พื้นที่ว่าง ช่องไฟ รูปร่าง น้ำหนัก พื้นผิว ทิศทาง ฯลฯ ที่มีผลมาจากรูปแบบ เรื่องราวจากภาพคน สัตว์ สิ่งของ ทิวทัศน์ ฯลฯ ในความหมายโดยตรงแล้ว การลวงตานั้น เป็นผลมาจากการใช้มิติ ระยะความลึกโดยตรงหรือในทางกลับกันก็คือ การลวงตา เป็นผลเชื่อมโยงที่ช่วยเสริมมิติให้สมบูรณ์มากขึ้น ในการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน

3.3.) เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรม

ในทรรศนะ สุชาติ สุทธิ ให้แนวคิดไว้ว่า บริเวณว่างในงานจิตรกรรมนั้น เป็นบริเวณว่างหรือความไม่มีอะไรเลยบนพื้นที่ระนาบที่จำกัดแค่ 2 มิติ คือ กว้างกับยาว ซึ่งไม่มีมิติที่ 3 หรือความลึกจริงๆ ดัง

เช่น บริเวณว่างในงานสถาปัตยกรรมและงานประติมากรรม แต่อย่างไรก็ตาม บริเวณว่างที่อาจหมายถึงส่วนที่ไม่แสดงเป็นรูปหรือแสดงความตื้นลึกในงานจิตรกรรมนั้น ศิลปินได้แก้ปัญหาด้วยการสร้างมิติที่ 3 ขึ้นบนพื้นระนาบ 2 มิติ ให้รับรู้เป็นความตื้น-ลึก ได้โดยวิธีการลวงตา หลายๆ วิธีโดยสรุปพอเป็นที่เข้าใจ ดังนี้

3.3.1. การจัดวางและตำแหน่ง (Placement & Position)

วิธีแรกเป็นวิธีง่ายๆ ซึ่งพิจารณาได้จากผลงานของศิลปินนับแต่สมัยโบราณของแทบทุกวัฒนธรรม ทั้งตะวันตกและตะวันออก คือ การนำรูปร่าง - รูปทรง มาจัดวาง (Placement) โดยใช้ตำแหน่ง (Position) บน-ล่าง หรือซ้าย-ขวา หรือทับกัน หรือซ้อนกัน หรือบางครั้งก็คาบ เกี่ยวกัน ดังในงานจิตรกรรม ชื่อ กฤษณะกำลังจดจ่ออยู่กับรัฐถา ราชาสถาน : Kruna Expecting Radha Rajasthan โดยศิลปินชาวอินเดียสมัยราชพุทธตอนหลังคริสต์ศตวรรษที่ 16 (Coomaraswamy . 1965 : 346)

ในภาพเป็นการจัดวางรูปร่างรูปทรงอย่างง่ายๆ คือ จากมุมซ้ายมือด้านบนสุดของภาพเป็นรูปผู้หญิง 3 คน กำลังเดินผ่านประตูวัง ถัดมาเป็นต้นไม้พุ่ม ซึ่งทั้งภาพกลุ่มผู้หญิง และต้นไม้ดังกล่าวจัดวางไว้ในระดับเดียวกันในส่วนบนของภาพ รองรับด้วยบริเวณพื้นหญ้าจนจรดด้านล่างสุดของภาพ ในระหว่างพื้นหญ้าที่กล่าวมีต้นกล้วยที่ถูกทับด้วยต้นไม้พุ่มด้านขวามือ และต้นไม้พุ่มด้านซ้ายมือ พร้อมกับต้นกล้วยทับซ้อนต้นไม้พุ่มด้านล่างสุด ซึ่งก็อยู่ระดับเดียวกันกับรูปของ กฤษณะ ดังนั้น เราจะพบว่ามิติใกล้-ไกลของภาพเขียนชิ้นนี้ ศิลปินสร้างความตื้น-ลึกหรือใกล้ไกล ด้วยการจัดวางรูปร่าง ที่ไกลให้อยู่สูง และรูปร่างที่ใกล้อยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่าลดหลั่นกันลงมา จนถึงรูปร่างที่จัดวางไว้ต่ำสุดเป็นส่วนที่ใกล้ที่สุด ในขณะที่ทั้งรูปร่างบนสุด และล่างสุด หรือ ไกลสุดกับใกล้สุดนั้น มีขนาดที่ไม่แตกต่างกัน

วิธีการนำรูปร่าง-รูปทรงมาจัดไว้เป็นตำแหน่งต่างๆ ด้วยการสมมติขึ้นให้เป็นความตื้น-ลึก เพื่อให้รับรูปเป็นลักษณะใกล้-ไกล ดังที่ยกตัวอย่างมานี้มิได้กระทำเฉพาะศิลปินของอินเดียแต่จะพบได้ทั่วไปในจิตรกรรมของชนชาติอื่นๆ ดังเช่น จีน (Sullivan . 1965 :26)

ญี่ปุ่น และเปอร์เซีย (Mc Cater & Gilbert . 1985 : 199-212 อ้างใน สุชาติ สุทธิ . 2523 : 80-81)

จากภาพซึ่งเป็นงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินจากต่างสังคมและต่างวัฒนธรรมแต่ในบรรดาภาพที่ยกตัวอย่างมานี้ ใช้วิธีแก้ปัญหาในการสร้างมิติที่ 3 บนพื้นที่ระนาบในทำนองเดียวกัน คือ จัดวางตำแหน่งของรูปร่าง-รูปทรงไว้ด้านบน สมมุติว่าไกลเป็น ส่วนหลัง (ลึก) และขณะเดียวกันก็จัดวางรูปร่าง-รูปทรง ขนาดเดียวกันมีความชัดแจ้งเหมือนๆ กันไว้ด้านล่างสมมุติว่าเป็นส่วนหน้า (ตื้น) ที่อยู่ใกล้ผู้ดูมากที่สุด แต่อย่างไรก็ตามวิธีการสร้างมิติ ที่ 3 บนพื้นระนาบดังกล่าวนี้ กลายเป็นวิธีการที่นำมาใช้ในงานศิลปะแบบประเพณีของชาติดังกล่าวนั้นไปหมดแล้ว ในเมื่อปัจจุบันวิธีการของศิลปะตะวันตกได้เข้าไปมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาวิธีการสร้างมิติที่ 3 บนพื้นระนาบของศิลปะของตะวันตกในระยะเริ่มแรกแล้วก็ใช้วิธีการในทำนองเดียวกันกับศิลปะของชนชาติต่างๆ ในวัฒนธรรมตะวันออกนับแต่สมัยเริ่มต้นของศาสนาคริสเตียนเรื่อยมาจนถึงสมัยโกธิก (คริสต์ศตวรรษที่ 12-15) ดังเช่น ภาพแก้วสีประดับ (Mosaic) ชื่อ **นักเลี้ยงแกะที่ดีกำลังแยกแกะออกจากแพะ : The Good Shepherd Separating The Sheep From The Goats** (Mc Cater & Gilbert . 1985 : 199)

จากภาพจะพบว่า ศิลปิน ใช้วิธีการนำเอารูปร่างของคน-สัตว์ มาจัดวางบนพื้นระนาบ โดยการให้สิ่งที่ไกลกว่าอยู่สูงกว่า และสิ่งที่ใกล้กว่านั้นเป็นวิธีหนึ่ง และอีกวิธีหนึ่งโดยใช้บรรดารูปร่างมาทับซ้อนและคาบเกี่ยวกัน (Overlapping) อยู่หน้าและหลัง ซึ่งสังเกตได้จากภาพแกะ 3 ตัวด้านซ้ายมือ ซึ่งเป็นทำนองเดียวกับแพะ 3 ตัวด้านขวามือของภาพ แต่ด้วยความเป็นจริงของการ รับรู้ตามตาเห็นแล้ว วิธีการสร้างมิติที่ 3 ดังกล่าว ยังไม่ลึกเพียง

พอที่จะรับรู้ได้เหมือนจริงตามตาเห็น แต่จะรับรู้ได้เพียงเป็นการใช้รูปแบบ (Picture Plane) มาจัดวางบนพื้นระนาบหรือเป็นเพียงการจัดรูปรวมไว้ในบริเวณว่าง (Spatial Organization) แบบหนึ่งเท่านั้นเอง

3.3.2. ทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective)

ต่อมาเมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 15 ศิลปินชาวอิตาเลี่ยน Fillippo Brunelleschi (1377-1466) ได้ค้นพบวิธีการสร้างมิติลวงตาขึ้นใหม่ คือ ทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) ขึ้นใช้เป็น ครั้งแรกเพื่อแสดงความตื้น-ลึก และให้รับรู้ได้เป็นมิติใกล้-ไกล ตามตาเห็น ศิลปินสมัยต่อมาก็ได้ยึดเป็นกฎเกณฑ์และทำการศึกษาตามที่ Brunelleschi ได้ค้นพบดังตัวอย่างผลงานชิ้นแรกๆ ชิ้นหนึ่งชื่อ ทิวทัศน์ของเมืองหนึ่งในความคิด : View of Ideal City ของ Piero Della Francesca & Luciano Laurana (Mc Cater & Gilbert . 1985 : 121)

ความรู้ทัศนียภาพวิทยาที่ค้นพบและทำการศึกษาสืบเนื่องกันมาจนปัจจุบัน ซึ่งผู้เรียนศิลปะจำเป็นจะต้องศึกษาและเข้าใจเป็นพื้นฐานดังนี้ (Mc Cater & Gilbert . 1985 : 120)

สิ่งที่ Brunelleschi ค้นพบนี้ นอกจากจะยึดถือกันว่าเป็นความรู้ใหม่ที่ค้นพบเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ของศิลปะของวัฒนธรรมตะวันตก แล้วยังเป็นสิ่งที่ท้าทายให้ศิลปินในตอนต้นของสมัยฟื้นฟูได้นำมาใช้เป็นเครื่องมือสำหรับทำการศึกษา ค้นคว้า และพัฒนาความเป็นมิติในงานสร้างสรรค์ตนเองในระยะต่อมาได้มากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างผลงาน ชื่อ **การบูชาของมากี The Adoration Of Magi** ซึ่งเขียนโดยศิลปินผู้เลื่องชื่อ Sandro Botticelli (Mittler , 1987 : 24 อ้างในสุชาติ สุทธิ , 2535 : 83)

จากการสร้างมิติดังกล่าวทำให้เราได้รับรู้สิ่งต่างๆที่สร้างขึ้นได้ลึก-ไกลได้มากยิ่งขึ้นในภาพ Botticelli ใช้ทัศนียภาพเชิงเส้นเพียงจุดเดียว (One Point Linear Perspective) ในการเขียนความใกล้-ไกลของสิ่งก่อสร้าง ซึ่งวางจุดสายตาไว้ในกลางภาพพอดี ขอให้ผู้อ่านลองใช้นิ้วมือขีดเส้นทแยงมุมจากมุมหนึ่งไปยังอีกมุมหนึ่ง หรือจากกึ่งกลางของด้านหนึ่งไปสู่อีกด้านหนึ่งของภาพ จะพบว่าเส้นที่ลากทั้งสองลักษณะจะตัดกันพอดี ณ ตำแหน่งจุดกึ่งกลางของภาพ

นอกจากทัศนียภาพของสิ่งก่อสร้างดังที่กล่าวแล้ว บอตตีเชลลียังได้จัดรูปทรงของสิ่งอื่น เช่น คน ต้นไม้ ฯลฯ ไว้ตามลักษณะใกล้-ไกล โดยรูปทรงที่ใกล้จะโตกว่าซึ่งทับซ้อนรูปทรงที่ไกลกว่าให้สัมพันธ์กับทัศนียภาพใกล้-ไกล ได้ไม่ขัดเขินต่อการรับรู้ที่รู้สึกถูกต้องในความเป็นจริงตามตาเห็นแบบธรรมชาติยิ่งขึ้น แม้ว่ารูปทรงของสิ่งต่างๆ ที่อยู่ในตำแหน่งใกล้-ไกลดังกล่าว ยังมีลักษณะของความชัดในรายละเอียดพอๆ กัน

3.3.3. ทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmospheric Perpective)

แม้ศิลปินจะมีวิธีสร้างงานโดยใช้ทัศนียภาพวิทยาเข้าช่วยในการสร้างมิติของการลวงตาด้วยวิธีการสร้างด้วยขนาดของรูปทรงใกล้ใหญ่-ไกลเล็ก เพียงส่วนเดียวนั้น จะเป็นแค่มิติของความตื้นลึกที่ให้ความรู้สึกเพียงค่าของเทคนิควิธีที่นำมากำหนดเป็นเกณฑ์ทางการเห็น แต่จะแข็งกระด้างและยังห่างไกลต่อความมีชีวิตชีวาจากปรากฏการณ์ที่รับรู้ในความเป็นจริงโดยธรรมชาติ ซึ่งพิจารณาได้จากการสร้างมิติใกล้-ไกล มิได้มีแค่เฉพาะวิธีการของทัศนียวิทยาเชิงเส้นดังที่กล่าวมาแล้ว แต่ยังมีอีกวิธีหนึ่งที่ต่อมาศิลปินได้คิดค้นเพิ่มเติม และนำมาใช้ผสมผสานไปด้วยกัน เพื่อให้เกิดความใกล้-ไกลที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น คือ ทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmospheric Perspective) หรือการใช้ค่าของน้ำหนักอ่อนแก่ แสดงถึงความตื้น-ลึก ของบรรยากาศไปพร้อมๆ กันกับขนาดใหญ่-เล็ก ดังภาพชื่อทิวทัศน์ของเวนิช : View Of Venice ของ Canaletto (Walker . 1984 : 347)

Canaletto เป็นศิลปินคนหนึ่งในจำนวนศิลปินหลายๆ คนที่ได้ทำการพัฒนามิติทางการเห็นเพิ่มเติมยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างในงานชิ้นนี้ ซึ่งจริงๆ แล้วได้นำทัศนียภาพมาใช้ทำนองเดียวกับ Botticelli คือ มีจุดรวมสายตาเพียงจุดเดียว แต่มีข้อแตกต่างเพิ่มขึ้นตรงที่ไม่ได้ใช้ทัศนียภาพเชิงเส้นในการจัดวางรูปทรงลักษณะใกล้ใหญ่-ไกลเล็กเพียง

ส่วนเดียว แต่ยังนำทัศนียภาพเชิงบรรยากาศใกล้ชัด-ไกลไม่ชัด มาใช้ให้สัมพันธ์กับรูปร่าง-รูปทรงเชิงเส้นอีกด้วย ซึ่งนับได้ว่าเป็นการพัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง เพื่อเป็นการคลี่คลาย รูปร่าง-รูปทรงขนาดต่างๆ ที่จัดวางไว้ท่ามกลางบรรยากาศของความใกล้-ไกลให้เป็นมิติที่เรารับรู้ได้เป็นจริงเป็นจังในความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติได้มากยิ่งขึ้นฉะนั้น การสร้างมิติใกล้-ไกลดังกล่าว จึงทำให้มีเกณฑ์ของความใกล้-ไกล ที่เราเรียกว่า ระยะ (Distance) เกิดขึ้น ซึ่งเกณฑ์ที่เป็นระยะดังกล่าว ได้นำมาใช้สำหรับจัดวางกันอย่างหยาบๆ ตามที่พวกเราคุ้นเคยและใช้กันมาจนถึงปัจจุบัน คือ 1. ระยะไกลสุดหรือพื้นหลัง (Background) 2. ระยะกลาง (Middleground) และ 3. ระยะหน้าสุดหรือใกล้สุด (Foreground) วิธีการสร้างมิติที่ 3 บนพื้นระนาบที่กล่าวนี้ นับเป็นวิธีที่ศิลปินยึดถือเป็นความรู้หนึ่งที่ใช้ติดต่อสืบเนื่องกันมาทุกยุคสมัย ดังตัวอย่างที่แสดงระยะไว้ในภาพทิวทัศน์ ชื่อ **ถนนไปรอคเควนคอร์ท : The Road To Recquencourt** ของ ศิลปินสมัยอิมเพรสชั่นนิสม์ตอนต้น คือ Pissaro (Rewald . 1973 : 264)

แต่ในสมัยอิมเพรสชั่นนิสม์จริงๆ นั้น ได้พัฒนามิติของการเห็นแยกออกไปเป็นอิสระอีกแบบหนึ่ง คือ เน้นทัศนียภาพเชิงบรรยากาศมากยิ่งขึ้น เพราะแก่นแท้ของอิมเพรสชั่นนิสม์ นั้นคือ การแสดงบรรยากาศให้รับรู้ในเชิงของความรู้สึก (Visual Perception) ฉะนั้น ปัจจัยสำคัญของวิธีการแสดงออกก็คือ น้ำหนักอ่อน-แก่ของสีและรวมไปถึงฝีแปรง ฯลฯ ซึ่งเป็นวิธีการที่แสดงออกด้วยความฉับไวของศิลปินเองแต่ละคนอีกด้วย ดังตัวอย่างผลงาน ชื่อ **งานศึกษาปุยเมฆ : Cloud Study** ของ **Eugine Boudin** (Rewald . 1973 : 43)

Boudin ทำการศึกษาเทคนิคของการเขียนโดยใช้น้ำหนักอ่อน-แก่ ของสีชอล์กมาประสานกัน เพื่อหาค่าของความสว่าง-ทึบและค่าดังกล่าวก็จะกลายเป็นตื้น-ลึก หรือมิติที่ 3 บนพื้นระนาบของผิวกระดาษทันทีทันใด ทำให้รับรู้ได้เป็นบรรยากาศใกล้-ไกลของหมู่เมฆบนท้องฟ้าไกลสุดตาจรดเกลียวคลื่นของท้องทะเล ด้วยวิธีการง่ายๆ รวมทั้งความสดของบรรยากาศเป็นตัวแสดงค่าของความประทับใจที่แสดงออกมาได้อย่างฉับไวตามที่ตนต้องการ

การประสานน้ำหนักให้ปรากฏเป็นบรรยากาศด้วยใช้ค่าจำเพาะของเนื้อสีดังวิธีการของ Boudin นั้น หากมีการเพิ่มเติมด้วยการนำรูปร่าง-รูปทรงขนาดต่าง ๆ มาจัดวางไว้ในท่ามกลางบรรยากาศของสีที่กล่าวนี้ รูปร่าง-รูปทรง อาจจะเป็นรูปสิ่งของ สิ่งก่อสร้าง ฯลฯ ก็จะกลายเป็นเนื้อหา (Content) ของผลงานขึ้นมาทันที ดังภาพทิวทัศน์ทะเลชื่อ **สะพานวอเตอร์ลู-วันฟ้าหลัว : Waterloo Bridge-Gray Day** ของผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นสุดยอดของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ ที่สามารถแสดงออกถึงแก่นแท้ของการบันทึกบรรยากาศของแสงไว้ได้ทุกกาลเวลาด้วยน้ำหนักของสีที่ให้ความหมายว่าเป็นทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmospheric Perspective) อย่างแท้จริง คือ Monet (Walker . 1984 : 491)

การพัฒนาวิธีสร้างมิติที่ 3 บนพื้นระนาบ 2 มิติ ทั้งสองวิธี คือ ทัศนียภาพเชิงเส้น ซึ่งให้ความตื้น-ลึกที่ถูกต้องตามตาเห็น และเพิ่มเติมด้วยทัศนียภาพเชิงบรรยากาศที่ให้ความตื้น-ลึกตามความรู้สึกทั้งสองวิธีการนำมาผสมผสานใช้ด้วยกันอย่างเป็นระบบสร้างความตื้น-ลึกบนพื้นระนาบได้ตามความสามารถของแต่ละศิลปินของแต่ละยุคสมัย และโดยเฉพาะศิลปินสมัยฟื้นฟู จะแสดงความตื้น-ลึกด้วยวิธีดังกล่าวได้อย่างชำชองมากเป็นพิเศษ แต่ต่อมาเมื่อถึงสมัยอิมเพรสชั่นนิสม์ ความตื้น-ลึกดังกล่าวถูกแยกใช้ตามความต้องการในการแสดงออกเฉพาะตนเป็นหลักนอกเหนือจากการแสดงมิติที่กว้างไกล คือนำมาใช้เป็นการแสดงความตื้น-ลึกในระยะสั้น ๆ ใกล้ตัว คน สัตว์ หรือสิ่งของ ฯลฯ ตามที่ตนต้องการเน้นในการแสดงออก ดังเช่น ภาพชื่อ **นักเต้นรำกำลังฝึกที่บาร์เร The Dancers Practicing at The Barre** ของศิลปินผู้นิยมแสดงสิ่งต่าง ๆ ที่ตนเองเผชิญหน้าในระยะสั้นๆ ได้ดีเป็นพิเศษ คือ Edgar Degas (Mc Carter & Gilbert . 1987 : 118)

ปกติแล้ว Degas ชอบบันทึกเรื่องราวต่างๆ ที่ปรากฏใกล้ตัวภายในห้องสถานที่แสดงหรืออาคาร ฯลฯ มากกว่าทิวทัศน์โดยทั่วๆ ไปที่มีมิติลึกและกว้างไกล ฉะนั้น มิติใกล้ตัว ดังภาพดังกล่าวนี้ เป็นการแสดงบริเวณ

ว่างในห้องแคบๆ ของสถานที่ฝึกของนักบัลเลต์เท่านั้น แต่ลักษณะการจัดบริเวณว่างนั้นมาจากมุมมองที่แปลกไปจากปกติธรรมดา รวมทั้งการจัดตำแหน่งของจุดสนใจไว้มุมสุดของด้านบนของภาพ แต่ในขณะเดียวกันปล่อยให้มีบริเวณว่างที่เหลือทั้งหมดอยู่ด้านซ้ายสุดด้านล่างของภาพ ทั้งนี้เพื่อให้บริเวณว่างทั้งหมดดังกล่าว เป็นส่วนที่ทำให้เกิดความสมดุลในภาพ และยิ่งกว่านั้น จะทำให้รู้สึกว่าเกิดบริเวณว่างขึ้นมากมายในระยะใกล้ๆ ตรงหน้าของผู้ดู ในลักษณะของการแอบมองดู (Peeping) จากรูเล็กๆ ของฝาผนัง

การแสดงมิติที่ใกล้ดังเช่น Degas ที่ยังรู้สึกว่ามีความรู้สึกใกลมากกว่า หาก เปรียบเทียบกับผลงานชื่อ **ผู้หญิงเปลือยกำลังนอน : Rectining Nude** ของศิลปินหญิงสมัยหลังคือ Zuzanne Valadon (Mc Cater & Gilbert .1987 : 125)

การใช้มิติของวาลาดอน แทนที่จะเป็นลักษณะแอบมองจากรูผนังเข้าไปในห้องอย่างของ Degas แต่ของ Valadon แสดงมิติที่ให้ผู้ดูได้รับรู้กับผู้หญิงเปลือยคนหนึ่งกำลังเอนนอนอยู่บนเก้าอี้โซฟาอย่างโดดเดี่ยวด้วยความหวาดหวั่นในห้องแคบทึบ และเป็นบริเวณที่ห่างจากผู้ดูใกล้กว่าการเอื้อมมือจับ (Claustrophobic Space) และเปรียบเสมือนผู้ดูกำลังอยู่ในสภาวะที่เผชิญหน้ากับผู้หญิงเปลือยในระยะใกล้ตัวที่สุด ซึ่งในสภาวะการณ์ดังกล่าวนี้ ถ้าหากผู้ดูกำลังเผชิญหน้าอยู่กับผู้หญิงกำลังเปลือยนี้อยู่จริงๆ ย่อมจะมีปัญหาในเชิงจิตวิทยาของความเครียดทางเพศ เกิดขึ้นแน่นอน

สุชาติ สุทธิ เสนอทัศนะถึง บริเวณว่างและมิติในจิตรกรรมสมัยใหม่ (Space & Dimension in Modern Painting) วิธีการและลักษณะของการพัฒนาบริเวณว่างให้เกิดเป็นมิติที่ 3 บนพื้นระนาบ ที่กล่าวมาตอนต้น สามารถสรุปได้ตามลำดับ คือ ให้รับรู้ได้ในแบบอย่างเหมือนจริงตามตาเห็น ต่อมาคลี่คลายไปสู่ลักษณะเหมือนจริงตามความรู้สึกด้วยบรรยากาศ เข้าสู่เส้นทางของความเป็นตัวเองอย่างอิสระด้วยการใช้แบบอย่างมิติที่ตื้นและใกล้ตัว จนกระทั่งถึงยุคการสร้างมิติให้เกิดเป็นค่าของการเคลื่อนไหวบนพื้นผิว เพื่อส่งผลกระทบต่อสายตาโดยตรง แต่บรรดาวิธีการและลักษณะของการพัฒนาที่กล่าวสรุปมาทั้งหมดนี้เป็นแนวหนึ่งของการพัฒนาเท่านั้น หากย้อนกลับมาพิจารณาวิธีการและลักษณะของการพัฒนา ที่แยกออกไปอีกแนวหนึ่งที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าแนวแรกดังที่สรุปมาแล้ว แม้ว่าจริงๆ แล้วบางคนจะเริ่มต้นจากพื้นฐานอันเดียวกันคือ แบบอย่างของความเหมือนจริงตามตาเห็นและความเหมือนจริงตามความรู้สึกด้วยบรรยากาศ แต่กลับขยายวงออกไปสู่อีกแนวหนึ่งของการสร้างสรรค์ด้วยแบบอย่างนามธรรมของพลังการแสดงออกหรือที่เรียกทับศัพท์กันว่า แอบสแตรกเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) พลังของการแสดงออกดังกล่าว มิได้มุ่งสู่คุณค่าบนพื้นผิวที่จะมีปฏิกิริยากับสายตา แต่จะเป็นคุณค่าของการแสดงออกบนพื้นระนาบที่ส่งพลังเข้าสู่ความรู้สึกทางอารมณ์ (Emotion) ในการรับรู้ อย่างไรก็ตาม แม้แต่แนวของแอบส-แตรกเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์เอง ก็ยังมีที่มาหรือรากฐานของความคิดและวิธีการที่แตกต่างกันมาเป็นกลุ่มๆ ซึ่งในที่นี้จะไม่กล่าวถึงรายละเอียดของมัน แต่จะยึดเอาวิธีการ และลักษณะของการพัฒนามิติของการเห็นเป็นหลักของการเปรียบเทียบให้พอเป็นที่เข้าใจคือ ในลักษณะแรกมาจากฐานของกลุ่มฝันเฟื่อง (Surrealism) เป็นผู้ไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ของการสร้างมิติให้เป็นไปตามค่านิยมของความเหมือนจริงมากนัก แต่ความเหมือนจริงของพวกเขาคือ สิ่งที่ปรากฏจริงตามความฝันเฟื่องของพวกเขาแต่ละคน ดังเช่นผลงานชื่อพระคริสต์ของนักบุญเซนต์จอห์นบนไม้กางเขน : Christ of St. John of The Cross ซึ่งเป็นผลงานชิ้นแรก ๆ ของ Salvodor Dali (Lucie-Smith . 1971 : 26) มิติของภาพที่ทำเน้นความตื้น-ลึก ด้วยทัศนียภาพเชิงบรรยากาศหากรับรู้อย่างผิวเผินแล้วก็จะใกล้เคียงกับบรรยากาศของความลึกไกลตามตาเห็นมากที่สุด แทบไม่น่าเชื่อว่าจริงๆ แล้ว เป็นแค่จินตนาการจากความฝันเฟื่องเท่านั้น แต่สิ่งที่น่าสนใจก็คือการสร้างภาพคน (Figure) ให้รู้สึกลึก-ไกลขนานกับความลึกไกลด้วยวิธีการใช้ทัศนียภาพอีกแบบหนึ่งที่เรียกว่า การสร้างแบบรูปคนย่นระยะ (Forshortening Perspective) ให้รู้สึกเสมือนว่าผู้ดูกำลังเผชิญหน้าตรงๆ กับร่างคน ด้านบน-ด้านศีรษะแล้วมอง

ผ่านลำตัวไปสู่ด้านล่างคือส่วนเท้า ซึ่งขนานกับไม้กางเขน โดยใช้ทัศนียภาพแบบเดียวกัน และเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาอีกแบบหนึ่งที่ควรกล่าวถึง แม้จะไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมมากนัก ในภาพนี้ถ้าหากเราสามารถโน้มเอาไม้กางเขนลงมาปักไว้บนพื้นดินเสมือนเสาไม้ตามธรรมดาแล้ว เราจะรับรู้ว่าไม้กางเขนต้นนี้คงจะสูงตระหง่านเสียบฟ้า ซึ่งจะทำให้ต้องแหงนมองเห็นร่างของคนอยู่สูงลิบทีเดียว และจากผลงานชิ้นนี้และรวมทั้งชิ้นอื่นๆ ที่แสดงออกถึงความสร้างสรรค์แล้วก็นับว่าเขาเป็นผู้นำกลุ่มคนหนึ่งในบรรดาศิลปินลัทธิฝันเฟื่องด้วยกัน (สุชาติ สุทธิ . 2535 : 89-90)

ชะลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงมิติของรูปทรงว่า มี 2 แบบ คือ

1. รูปทรง 3 มิติ ได้แก่ รูปทรงที่มีความกว้าง ความสูง หรือที่เรียกว่า รูปทรงที่แน่นตัน (Solid Form) เช่น รูปทรงของงานสถาปัตยกรรม รูปทรงของงานประติมากรรมลอยตัว รูปทรงของงานจิตรกรรมที่เขียนลวงตาให้เห็นเป็นปริมาตรและความลึกตื้น

2. รูปทรง 2 มิติ ได้แก่ รูปทรงที่มีความกว้างกับความยาว หรือที่เรียกว่า รูปทรงที่แบนราบ (Flat Form) เช่น รูปทรงของงานจิตรกรรมไทย รูปทรงของงานจิตรกรรมที่ไม่แสดงปริมาตร รูป 2 มิตินี้ บางครั้งอาจเรียกว่า รูปร่าง ถ้ารูปนอกของมันไม่มีความหมายพอ

ประเภทของรูปทรง

รูปทรงในทางศิลปะอาจแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ
1. รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) , 2. รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) , 3. รูปทรงอิสระ (Free Form) (ชลูด นิ่มเสมอ . 2539 : 211)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงมิติ ไว้ดังนี้ (สุชาติ เถาทอง . 2538 : 31) อีกวิธีการหนึ่งของการสร้างมิติของรูปแบบแอบสแตกเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ คือ การสร้างมิติให้เกิดเป็นพลังเคลื่อนไหวติดต่อกัน (Continuous Dynamic) อย่างมีจังหวะกันไปไม่รู้จักจบสิ้นเกิดขึ้นในความรู้สึกของการรับรู้โดยศิลปินอเมริกันในรูปแบบที่รู้จักกันดีว่าเป็นแบบนามธรรมอิสระ : Free Abstraction ของ Jackson Pollock ชื่อ ลำดับที่ 2 : No.2 (Lucie-Smith . 1971 : 33)

งานของ Pollock มิได้เป็นการทาสีผ้าใบบนขาหยั่งดังเช่นของศิลปินทั่วๆ ไป แต่จะเป็นผืนผ้าใบขนาดใหญ่ที่ปูบนพื้นหรือไม้ก็ตรึงกับผนังที่เขาสามารถเดินทำการหยดเทสาดสี ฯลฯ ได้รอบๆ โดยจะต้องใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายทั้งตัวเป็นส่วนช่วยในการสร้างงาน ต่อมาจึงนำเอาวิธีการดังกล่าวมาเรียกกันใหม่ว่าจิตรกรรมจากท่าทาง (Action Painting)

จากวิธีการของการสร้างสรรค์ดังกล่าว ทำให้เกิดมีมิติใหม่อีกแบบหนึ่งเกิดขึ้น ซึ่งมิได้เป็นมิติที่แบน หรือละเลยมิติแบบบริเวณว่างแต่จากวิธีการสร้างงานเช่นนี้ จะเกิดมิติบนบริเวณว่างแบบสองแง่สองมุม (Ambiguous Space) ที่ทำให้รู้สึกว่ามีมิติลึกเพียงเล็กน้อย เบื้องหลังพื้นผิวผสมผสานกับเนื้อหาที่เกิดจากผลของการเคลื่อนไหวทางกายประกอบในการสร้างสรรค์ จึงทำให้เกิดมีมิติของการเคลื่อนเกิดตามมาบนบริเวณว่าง ดังกล่าวแล้วผู้ที่สร้างงานให้รับรู้ได้ในลักษณะใกล้เคียงกับ Pollock แต่มีมิติที่ลึกและสมบูรณ์ยิ่งกว่าพร้อมกับพลังการเคลื่อนไหวในบริเวณว่างมากกว่า ดังภาพชื่อ ช่วงของเดือนสิงหาคม : Edge of August ของศิลปินอเมริกันผู้ได้รับอิทธิพลความเชื่อแบบพุทธ Mark Tobey (Smith . 1971 : 43)

งานของ Tobey ชิ้นนี้ แม้จะมีมิติในการสร้างใกล้เคียงกับของ Pollock แต่ทั้งคู่มีภูมิหลังและฐานความคิดของการสร้างงานที่แตกต่างกันมาก ในขณะที่ Pollock ยืนอยู่ท่ามกลางของความเป็นแอบสแตรกเอ็กซ์เพรสชั่น

นิสม์นั้น Tobey ผู้มิได้มุ่งหวังที่จะสร้างงานตามฐานของความคิดดังกล่าว แต่ในทางกลับกันจะเป็นการสร้างงานจากท่วงทีหรือลีลาจากการสร้างอักษรของจีน (Chiniese Calligraphy) ดังนั้น ลีลาและจังหวะของเส้นดังกล่าว จึงเสมือนลีลากการเขียนตัวอักษรต่างๆ ด้วยสีขาว (White Writing) บนพื้นสีคล้ำเป็นจำนวนนับไม่ถ้วน ซึ่งรับรู้คล้ายกับสนามของบรรดาเส้นที่กำลังมีอาการเคลื่อนไหวดีดดิ้น ระยิบระยับ ท่ามกลางมิติของความลึกไกลที่มีขอบเขตและจบสิ้นในบริเวณว่างของตัวเอง ดังนั้นงานของ Tobey จึงสะท้อนความเป็นมิติ และความมีชีวิตชีวารวมทั้งพลังของความเคลื่อนไหว และความเป็นแอบสแตรกเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ได้มากขึ้นยิ่งกว่าของ Pollock หรือแม้แต่ของ Franz Kline ผู้ซึ่งได้นำท่วงทีและลีลาของการเขียนตัวอักษรมาใช้เช่นเดียวกับ Tobey แต่เป็นลีลาของตัวอักษรแบบลิ่ม (Hieroglyphic) ของชนชาติซูเมเรียน (Sumerian) โบราณที่สร้างบนบริเวณว่างของมิติแบนและตื้น แม้ลีลาของเส้นทึบจะเกิดพลังอย่างมากมายแต่มีกิริยาของความเคลื่อนเพียงเล็กน้อย ดังภาพชื่อ **หัวหน้า : Chief** (Smith . 1971 : 43)

การสร้างมิติของ Hofmann คือ การใช้รูปร่างต่างๆ ลักษณะแบนเรียบ (Picture Plane) ดังรูปร่างแบนเรียบของวงกลมและสี่เหลี่ยมต่างๆ ทั้งเดี่ยวและกลุ่มที่ทับกันซ้อนกันหรือคาบเกี่ยวกันฯลฯ ให้มาอยู่ท่ามกลางบริเวณว่างที่เป็นบรรยากาศพื้นลึกของพื้นสี (Color Field) ซึ่งถูกประสานขึ้นด้วยการใช้คุณสมบัติ สีอ่อน-แก่ กับค่าจำเพาะ ความทึบ-ใส ของเนื้อสีจนกระทั่งเกิดเป็นมิติ : ตื้น-ลึกขึ้นมาในการรับรู้ โดยที่ Hofmann ใช้เรียกอีกความหมายหนึ่งว่า วิถีทางของการใช้คุณสมบัติประจำตัววัตถุ (Plastic Mean) ของเนื้อสีและความเป็นสี และเมื่อรูปร่างแบบเรียบลักษณะต่างๆ คุณสมบัติดังกล่าวเรียกว่าการดึง (เข้ามาให้ใกล้) หรือผลัก (ไปให้ไกล) Hofmann จะเรียกว่าวิธีการดึงและผลัก (Push & Pull Method) ให้เกิดเป็นช่องว่างระหว่างกันเกิดขึ้น ซึ่งสิ่งที่เป็นความรู้ในการสร้างมิติดังกล่าวนี้ Hofmann เป็นผู้ค้นพบจากความเป็นสัจจริง (Reality) จาก ปรากฏการณ์ของธรรมชาติ (Natural Phenomena) ที่ทำปฏิกิริยากับการเห็นแล้วจะเกิดเป็นปรากฏการณ์ของการรับรู้ (Perceptural Phenomena) หรือหมายถึงปรากฏการณ์ สุนทรียะของการรับรู้ (Aesthetic Phenomena) ที่เกิดขึ้นในตัวเราทุกคน ฉะนั้นจึงสรุปว่าวิธีการสร้างมิติบนพื้นระนาบของเขาจึงแตกต่างไปจากวิธีการอื่นๆ ดังที่กล่าวมาแทบทั้งหมด

ขณะเดียวกันวิธีการสร้างมิติของแอบสแตรกเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ของศิลปินร่วมสมัยที่น่าสนใจอีกคนหนึ่ง คือ ศิลปินชาวดัตช์ ผู้มาตั้งรกรากในอเมริกาเช่นเดียวกับ Hofmann คือ Willem de Kooning ผู้ซึ่งสร้างมิติในงานเสมือนนำภาพลักษณ์ของคน (Figurative) มาสร้างให้มีความตื้น-ลึกแบบเดียวกับการเขียนภาพทิวทัศน์ (Landscape) โดยมีลักษณะในการแสดงออกที่สร้างพลังของการเคลื่อนไหวจากรอยตวัดปลายแปรงในท่านองเดียวกับกิริยาของปราชญ์ชาวจีนเขียนบทกวีด้วยหมึก ดังภาพชื่อ ผู้หญิงกับจักรยาน : Woman And Bicycle (Smith . 1971 : 45)

จากมิติที่คล้ายทิวทัศน์มีความตื้น-ลึกลักษณะลาดเท (Slanting) ให้เผชิญหน้ากับผู้ดูพร้อมกับภาพลักษณ์ของผู้หญิงปรากฏให้เห็นท่ามกลางพลังของการเคลื่อนไหวจากแรงพุ่งของรอยแปรงแม้ว่าจะได้มิติค่อนข้างตื้น แต่มีความโปร่งใสไม่ทึบตัน หากกล่าวถึงสีจากรอยแปรงแล้วทราบได้ทันทีว่า เป็นผู้ที่ใช้ค่าจำเพาะของสีประสานกับคุณสมบัติของสี ที่ได้ทั้งมิติ ความสดและทั้งยังแสดงความเป็นสีของเนื้อหนัง (Locality) ที่นิ่มนวลของสตรีเพศออกมาให้เห็นได้อย่างเด่นชัดจากรอยแปรงอีกด้วย แม้ว่าลักษณะของการแสดงค่อนข้างจะยุ่งเหยิงด้วยการเน้นทักษะเพื่อแสดงออกถึงความเด็ดเดี่ยวของรอยแปรงก็ตาม แต่ความรู้สึกยุ่งเหยิงกับมิติต่างๆ ของภาพผู้หญิง ทำให้ระลึกถึงสภาวะของความรู้สึกที่เกี่ยวกับกิริยาของเจ้าแม่กาลีเทพองค์หนึ่งของพราหมณ์แทบไม่ผิดเพี้ยนทีเดียว

ด้วยมิติและการแสดงออกดังกล่าว จะรู้สึกตัดกันหากเปรียบเทียบกับผลงานที่มีมิติตื้นแต่ได้พลังจากการประสานระหว่าง รูปร่างที่แบนทึมทึบและแกร่งกับบริเวณว่างที่สว่างวาบอย่างง่ายๆ จนเกิดบรรยากาศของความเครียดและในท่ามกลางของความเครียดจะรู้สึกอึดอัด แต่จะสงบเงียบไร้การเคลื่อนไหวใดๆ ดังภาพชื่อ **ไว้อาลัยกับสาธารณรัฐสเปน : Elegy to The Spanish Republic** ของ **Motherwell** (Smith . 1971 : 39)

การพัฒนามิติหลายๆ วิธีของแอบสแตรกอิมเพรสชั่นนิสม์ เพื่อแสดงพลังของการแสดงออกในหลายๆ ลักษณะ ดังที่ยกตัวอย่างมาแล้วข้างต้น คือ Pollock กับมิติตื้นและการสร้างภาพด้วยกิริยาของการเคลื่อนไหวทางกายขณะที่ Tobey ใช้ความเคลื่อนไหวจากท่วงทีลีลาของการเขียนอักษรเช่นเดียวกับ Kline หรือ Hofmann กับมิติของคุณสมบัติที่เป็นสัจจริงของวัตถุกับการรับรู้ Kooning กับ รอยแปรงที่แสดงออกผ่านภาพลักษณ์ของผู้หญิง Motherwell กับความเครียดของรูปร่างทึบที่ปะทะกันในบริเวณว่างของความสว่างอย่างไรก็ตามวิธีการสร้างมิติบนบริเวณว่างมิได้จบสิ้นลงเพียงแค่นี้และต่อไปเป็นการสร้างมิติอย่างง่าย อีกแบบหนึ่ง ด้วยน้ำหนักของสีบน พื้นสี ดังภาพ ชื่อ **สีส้ม สีเหลืองส้ม : Orange Yellow Orange** ของ Mark Rothko (Smith . 1971 : 41)

ในภาพของ Rothko จะตรงข้ามทั้งวิธีการและความรู้สึกของการแสดงออกพลังอารมณ์รุนแรงดังเช่นศิลปินแอบสแตรกเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์คนอื่นๆ แต่สำหรับงานของ Rathko กลับเป็นการแสดงออกให้เห็นถึงความเรียบง่ายด้วยมิติความตื้น-ลึกด้วยสี ที่ให้ความรู้สึก ขรึม สงบ และราบเรียบท่ามกลางบรรยากาศที่ตื้นและลึกลับ

แต่ลักษณะการสร้างมิติเพื่อการลวงตาให้รู้สึกตื้น-ลึกต่อการรับรู้และทำให้เกิดปฏิกิริยาในความรู้สึกต่างๆ ตามมาดังที่กล่าวมาโดยสรุปนั้น ยังไม่เพียงพอต่อความพยายามในการคิดค้นและสร้างสรรค์ของศิลปิน ต่อไปนี้เป็นมิติของการลวงตาลักษณะหนึ่ง ซึ่งเป็นที่นิยมนำมาใช้ในงานศิลปะสมัยใหม่ในปัจจุบันหลายๆ แบบ คือ การสร้างมิติลวงตาของการเคลื่อนไหว (Motion of Illusion) บนพื้นระนาบดังภาพชื่อ เบื้องหลังทางช้างเผือก : Metagalaxy โดยศิลปินที่มาจากพื้นฐานของสกุลเบาเฮาส์ (Bauhaus) เยอรมันนี คือ Victor Vasarely (Smith . 1971 : 166)

งานของ Vasarely เป็นการสร้างคุณค่าของการรับรู้บนพื้นระนาบ ให้เกิดเป็นความเคลื่อนไหวลักษณะวูบวาบและพร่าพร่ายให้ปรากฏเป็นภาพเชิงนามธรรม ที่เกิดจากปฏิกิริยาของการเพ่งสายตากับจำนวนจุดบนพื้นผิวระนาบ และหากเปรียบเทียบกับการใช้จำนวนเส้นให้เกิดปฏิกิริยากับสายตาแล้วส่งเข้าสู่จุดรวมของประสาทในการรับรู้ที่ให้การเคลื่อนไหวที่รุนแรงยิ่งขึ้น ถ้าหากผู้ดูจ้องมองนานเกินไป อาจทำให้เกิดอาการวิงเวียนจากการวูบวาบและเกิดความพร่างพรายระยิบระยับดังภาพชื่อ ยอดคลื่น : Crest ซึ่งเป็นผลงานของ Bridge Riley ศิลปะที่กล่าวนี้จะเรียกตรงๆ ตามจุดมุ่งหมายของการสร้างงานว่า ศิลปะเชิงลวงตา : Optical Art (Smith . 1971 : 167)

จะเห็นได้ว่าบริเวณว่างและมิติดังกล่าวไว้ในบทนี้ ได้เน้นเฉพาะมิติและบริเวณว่างในงานทัศนศิลป์ หรือที่ใช้ในงานประเภท สองมิติ และสามมิติ รวมทั้งแนวคิดและกระบวนการพัฒนาลักษณะต่าง ๆ จากสมัยโบราณจนถึงปัจจุบันที่ควรทบทวน คือ

1. บริเวณว่างและมิติ ในงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรมจะหมายถึงบริเวณว่างที่เป็นเนื้อที่ ๆ ที่เกิดขึ้นจริง (Physical of Actual Space) ที่มีในงานสถาปัตยกรรมก็คือ ความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบโดยใช้บริเวณว่างให้เกิดประโยชน์ในการใช้สอยและมีความสะดวกสบายต่อการอยู่อาศัยหลาย ๆ ลักษณะเป็นประเด็นหลัก ดังเช่น การสร้างสรรค์ให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างการนำบริเวณว่างของส่วนต่าง ๆ ในอาคารมาจัดวางให้มีความสัมพันธ์กันได้อย่างลงตัวระหว่างประโยชน์ของการใช้สอยกับความงามของรูปแบบ

2. บริเวณว่างและมิติในงานประติมากรรม เป็นบริเวณว่างและมิติปกตินอกจากจะแสดงถึงตื้นลึกที่พอเหมาะในตัวของผลงานเอง ที่ให้ค่าความรู้สึกของรูปทรงที่สัมพันธ์กับเนื้อหาและการแสดงออกแล้ว ยังมีการนำ

บริเวณว่างหรือปริมาณภายในมาใช้ให้สัมพันธ์กับมวลภายนอกในรูปทรงอันเดียวกัน ดังตัวอย่างในผลงานของ Moore และ Winston ที่นำคุณสมบัติของรูปทรง คือ มวลภายนอกมาประสานกับบริเวณว่างหรือปริมาตรภายในหรือเจาะบางส่วนที่เป็นบริเวณว่างให้ประสานสัมพันธ์กันอยู่ในตัวของรูปทรงอันเดียวกันและยิ่งกว่านั้นยังได้นำบริเวณว่างโดยรอบมาใช้ประโยชน์ให้สัมพันธ์กับงานประติมากรรมที่มีผลต่อผู้ดูอีกแบบหนึ่ง ดังเช่นผลงานของ Creeft และ Bruncuci ทั้งนี้เพื่อให้เกิดเป็นปรากฏการณ์ร่วมกันระหว่างผู้ดูกับผลงานของตน

บริเวณว่างและมิติในงานจิตรกรรมเป็นบริเวณว่างลักษณะสองมิติบนพื้นราบ ศิลปินโบราณทั้งตะวันออกและตะวันตกต่างก็พยายามพัฒนา บริเวณว่างและมิติที่สามให้เกิดขึ้น ในการเห็นขึ้นหลายๆ วิธีโดยเริ่มต้นจากปัญหาของความสัมพันธ์ระหว่างส่วนที่แสดงเป็นรูป (Figurative Presentation) กับส่วนที่เป็นพื้นหลัง (Background) รวมทั้งการแสดงมิติให้รับรู้ในลักษณะใกล้-ไกลอีกด้วย ดังตัวอย่างผลงานของอินเดีย ญี่ปุ่น เปอร์เซีย ที่จัดวางรูปต่าง ๆ ที่ไกลไว้ส่วนบนและรูปต่างๆ ที่ใกล้ จะอยู่ส่วนล่างของพื้นภาพให้มีจุดยึดที่แน่นอน แต่การพัฒนาของศิลปินตะวันตกหลังจาก Fillippo Brunelleschi ได้ค้นพบวิธีใช้ทัศนียภาพวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) ซึ่งให้ค่าลักษณะมิติใกล้-ไกลด้วยขนาดเล็ก-ใหญ่ของรูปร่างและรูปทรง ซึ่งเป็นมิติที่มองเห็นใกล้-ไกลลักษณะมองทะลุหน้าต่างออกไปนอกบริเวณบ้านแล้วต่อมายังได้พัฒนาบริเวณว่างและมิติเพิ่มเติมด้วยทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmospheric Perspective) ซึ่งรวมไปถึงการพัฒนาบริเวณว่างและมิติต่างๆ ของศิลปินสมัยใหม่ในปัจจุบัน ดังที่ยกตัวอย่างไว้ในบทนี้ (สุชาติ สุทธิ . 2535 : 96)

สำหรับสาขาทัศนศิลป์ (Visual Arts) ซึ่งเป็นมิติของความรู้ของภาพลักษณ์ (Image) ที่ทำการเรียนรู้ด้วยการเห็น ทั้ง 2 ลักษณะ คือ 3 มิติ และ 2 มิติ ฉะนั้น ในสาขาทัศนศิลป์จึงมีทั้งบริเวณว่างลักษณะ 3 มิติ และ 2 มิติ (Three Dimensional & Two Dimensional Space) ในบริเวณว่าง 3 มิติ จะเป็นความว่างที่เกิดขึ้นด้วยความกว้าง ความยาว และความลึก ซึ่งเป็นบริเวณว่างที่มีเนื้อที่ที่สามารถสัมผัสได้ด้วยความเป็นจริงเชิงกายภาพ (Physical or Actural Space) ดังเช่นบริเวณว่าง นอกตัวบ้าน (Outer or Exterior Space) และบริเวณว่างภายในตัวบ้าน (Inner or Interior Space) ของเรา ฯลฯ ณ จุดนี้ของให้สังเกตว่า บริเวณภายนอกที่ถูกกำหนดด้วยขอบเขตของหลังคาและผนังซึ่งเป็นขนาดของบ้านนั้นคือมวล และบริเวณว่างที่อยู่ภายในผนังบ้านก็คือ ความจุหรือปริมาตรของบ้านนั่นเอง ฉะนั้น บริเวณว่าง 3 มิติ จะปรากฏพร้อมกับรูปทรงทุกรูปแบบ ทั้งในงานสถาปัตยกรรมและงานประติมากรรม (สุชาติ สุทธิ . 2537 : 75)

ลักษณะการเน้นเส้น (Emphasizing Line) ในลักษณะแรกคือ การใช้เส้นเน้นรูปของงาน ทั้งรูปแบบลักษณะที่เรียกว่า รูปร่าง (Shape) หรืออีกลักษณะหนึ่งคือรูปทรงที่มีมิติหรือแสดงความลึกให้เห็นบนพื้นระนาบหรือที่เรียกกันว่า การแสดงแบบรูปทรง (Representation of Form) ในงานจิตรกรรม ซึ่งการสร้างสรรค์รูปแบบของงานดังกล่าวอาจจะเป็นการถ่ายโยงสิ่งต่างๆ เช่น คน สัตว์สิ่งของ ฯลฯ โดยการใช้เส้นตรงโค้ง หนัก-เบา และสั้น-ยาว ผสมผสานกันเกิดเป็นรูปร่างหรือ รูปทรง บนพื้นผิวระนาบ และเป็นเพียงการแสดงแบบของรูปร่างลักษณะ 2 มิติ หรือรูปทรงที่แสดงแบบลักษณะ 3 มิติ บนพื้นระนาบ โดยที่มิติที่สามเกิดจากความรู้สึกของผู้ดูเท่านั้น การใช้เส้นดังกล่าวเป็น การใช้เส้นสร้างรูปในลักษณะพื้นฐาน คือ เพียงแค่สร้างเส้นขอบนอกของวัตถุที่มองเห็นในลักษณะขอบคม หรืออาจกล่าวอย่างง่ายๆ คือ ผู้วาดรูป ทำการวาดเฉพาะรอบนอกวัตถุของสิ่งที่วาด (Outline) ปกติการสร้างงานแบบดังกล่าวนี้หาดูได้โดยทั่วไปจากผลงานของเด็กเล็ก ซึ่งเป็นการแสดงออกจากการรับรู้และการถ่ายทอดออกมาตามความรู้สึกที่พวกเขามองเห็น และมีขีดความสามารถในเชิงทักษะของการแสดงแบบได้ในแต่ละวัย แต่ในขณะเดียวกันศิลปินบางคนยังได้นำลักษณะการสร้างภาพแบบแสดงขอบวัตถุมาใช้ในงานจิตรกรรม

และแม้ว่าศิลปินเป็นผู้มีความรู้และมีความชำนาญเป็นการเฉพาะต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแล้วก็ตาม แต่ยังนิยมนำเส้นดังกล่าวมาใช้สร้างภาพ ทั้งนี้ เพราะการสร้างภาพในลักษณะดังกล่าวเป็นวิธีการเบื้องต้นที่ง่ายต่อการแสดงออก สำหรับการแยกรูปร่างของสิ่งหนึ่งได้อย่างชัดแจ้ง และได้ขณะเดียวกันรูปร่างของสิ่งนั้นสามารถวาดบนพื้นระนาบ-พื้นรองรับหรือพื้นหลังโดยมีเส้นขอบของรูปร่างเป็นตัวแบ่ง ดังตัวอย่างผลงานวาดเขียนของ Ellsworth Kelly ชื่อ แอปเปิ้ล : Apples

เอินสต์เป็นคนแรกที่เสนอผลงานเกี่ยวกับมิโนตอร์กับเขาวงกตในภาพ "Oedipus Rex" โดยกำหนดให้นกมีตาเหมือนคน มีเขาเหมือนเขาวัว เป็นสัญลักษณ์ของมิโนตอร์ (รั้วที่อยู่ข้างหน้าคือสัญลักษณ์ของเขาวงกต เชือกที่ผูกเขาวัวหมายถึงเชือกของเจ้าหญิงอาริอาน (Ariane) ที่มอบให้กษัตริย์ เตเซ่ (Thesee) นำไปปราบสัตว์ร้ายครึ่งคนครึ่งวัวได้สำเร็จ ต่อจากนี้อีก 2 ปี เอินสต์วาดภาพนกถูกขังอยู่ในกรง และให้ชื่อภาพนี้ว่า "Le Labvrinthe" เขาวงกต ค.ศ. 1924 (สุชาติ สุทธิ . 2535 : 8-9)

สมเกียรติ ตั้งมโน กล่าวไว้ใน "ทฤษฎีสี (แปล) ถึงการลวงตา (Optical Illusions) ว่า

การได้ติดต่อเกี่ยวข้องกับบรรดานักศึกษาศิลปะเป็นจำนวนนับร้อยๆ คน ข้าพเจ้าทราบถึง "การรับรู้" โดยทั่วๆ ไปในเรื่องของศิลปะและ "การรับรู้" โดยเฉพาะเกี่ยวกับเรื่องสี แต่ก็ไม่ได้รวดเร็วอย่างที่ข้าพเจ้าชอบ ครั้งแล้วครั้งเล่าที่ข้าพเจ้าได้ยินว่า "เห้อ อันนี้มันดูไม่ถูกต้อง" หรือ "อย่างนี้ผิด มันเป็นเรื่องที่เป็นไม่ได้" แน่นอน อะไรที่ดูเป็นเรื่องถูกต้องสำหรับนักเรียนถัวเฉลี่ย แต่สำหรับศิลปินที่มากด้วยประสบการณ์แล้วกลับเป็นสิ่งที่ผิด หนึ่งในปัญหาที่ยุ่งยากมากที่สุดซึ่งเราต้องการที่จะทำให้บรรดานักศึกษาที่เรียนศิลปะมั่นใจก็คือ เรื่องที่ว่าโลกของเรานี้เต็มไปด้วยสิ่งลวงตา บรรดาสิ่งลวงตาเหล่านี้ บ้างก็สร้างความพึงพอใจให้กับเรา บ้างก็ไม่เป็นที่พึงใจอะไร และมีบ้างที่สร้างความประหลาดใจให้กับเรา หรือบ้างก็ทำให้เรางุนงงหรือถึงกับทำให้เรารู้สึกขบขันก็มี เรื่องเช่นนี้ซึ่งไม่มากนักเป็นที่รับรู้สำหรับสาธารณชน และแม้แต่ตามโรงเรียนเด็กทั่วไป ในขณะที่ภาพลวงตาบางอย่างเกิดขึ้นแต่ในศิลปะเพียงเท่านั้น

การรับรู้เกี่ยวกับการลวงตาต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นลวงตาด้วยเส้น ด้วยรูปทรง หรือด้วยสีต่างๆ นับว่าเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับศิลปินทุกคน

ชาวกรีกโบราณ กับการออกแบบชนิดที่หาที่เปรียบมิได้ และความสามารถในเรื่องของน้ำหนักและการวัด (หมายถึงการออกแบบที่ดูมีน้ำหนักเบา และการลวงตาด้วยเส้นต่างๆ) หรือนิยามต่างๆ ทั้งหมดถือเป็นปรมาจารย์โบราณเกี่ยวกับการควบคุมในเรื่องของการลวงทางสายตาในงานสถาปัตยกรรมของพวกเขา พวกเขาใช้สายตาและสมองของพวกเขาในการสร้างสรรค์สิ่งเหล่านี้ แม้ว่าที่จริงแล้วมันจะไม่เป็นจริงเช่นนั้น (อันนี้ถือว่าเป็นการใช้หลักเกี่ยวกับการลวงตามาสร้างงานศิลปะ) นอกจากนี้บันไดที่ทอดตัวด้วยเส้นนอนยาวซึ่งพวกเขาก็ปรับแก้ด้วยการสร้างเส้นนอนของบันไดนั้นให้นูนโค้งสูงขึ้นมา (Convex Shape) เมื่อได้ทำเช่นนี้แล้ว บันไดที่เคยดูเหมือนตกท้องช้างก็กลับกลายเป็นบันไดที่ตรงขึ้นมา เรื่องที่เกี่ยวกับการลวงตานี้ ในสมัยต่อมา ได้รับการนำไปปฏิบัติกันอย่างกว้างขวางและประสบความสำเร็จโดยบรรดาสถาปนิกในสมัยเรอเนสซองส์ รวมถึง ลีโอนาโด ดาวินซี ด้วย ทั้งนี้เป็นเพราะว่าในสมัยดังกล่าว (ยุคฟื้นฟู-คริสต์ศตวรรษที่ 15) ได้มีการค้นพบหนังสือเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมคลาสสิกของสถาปนิกชาวโรมันคือ Vitruvius (สมเกียรติ ตั้งนโม . 2536 : 61-62)

ในงานจิตรกรรมนั้นได้มีการใช้ประโยชน์เกี่ยวกับเรื่องของการลวงตามากยิ่งกว่างานทางด้านสถาปัตยกรรม เมื่อพิสูจน์แล้ว จิตรกรรมโดยตัวของมันเองเป็นเรื่องของการลวงตาที่ยิ่งใหญ่ กล่าวคือ ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ภาพลวงตาเกี่ยวกับระยะตื้นลึกบนผิวระนาบเรียบๆ บนผิวพื้นผ้าใบ เขาสามารถตวัดปัดป้ายแสงแดด แสงจันทร์ ฝน ลมพายุ คลื่นในท้องทะเล ม้าที่กำลังดึกดะนอง หรืออะไรต่างๆ ได้แทบทุกสิ่ง เพียงใช้แผ่นกระดาษหรือผืนผ้าใบที่ราบเรียบ มาแสดงสิ่งเหล่านี้ การที่จะประสบผลสำเร็จอย่างที่ว่าได้มันจำเป็นต้องอาศัย

ประสบการณ์ทางสายตา (Visual Experience) การรับรู้ และเทคนิคความชำนาญประกอบกันและ ประเสริฐ ศิลรัตนา ได้เสนอแง่คิดมุมมองเรื่อง น้ำหนักอ่อน - แก่ ไว้ดังนี้ น้ำหนักอ่อน-แก่ เป็นองค์ประกอบที่ศิลปินใช้แยกหรือแสดงความแตกต่างกันของภาพสิ่งต่างๆ บนผิวระนาบเดียวกัน เช่น บนภาพที่มีระนาบเป็น 2 มิติ ศิลปินจะใช้น้ำหนักที่แตกต่างกันของสีหรือแสง-เงา ก่อให้เกิดเป็นรูปต่างๆ บนระนาบนั้น ทำให้รู้สึกเห็นหรือลวงให้เห็นเป็นระยะมิติ มีความกลมกลืนและตัดกัน มีระยะใกล้ไกล ฯลฯ ซึ่งในรูปแบบที่เป็นจริงตามธรรมชาติจะมีลักษณะ 3 มิติ แต่ประสาทส่วนที่เกี่ยวข้องกับการมองเห็น คือ จอภาพในประสาทตา จะมีเพียง 2 มิติ การที่เราสามารถแยกความแตกต่างกัน ความกลมกลืน ระยะใกล้ไกล ของวัตถุได้นั้น ก็เพราะน้ำหนักอ่อน-แก่ ของวัตถุที่ปรากฏ ส่วนในกรณีที่วัตถุมิได้แสดงความแตกต่างกันของน้ำหนักอ่อน-แก่ เช่น ในกรณีที่วัตถุอยู่ในความมืดหรือจ้าสว่าง การมองเห็นวัตถุจะคลุมเคล้าจนไม่สามารถแยกแยะหรือแตกต่างได้

น้ำหนักอ่อน-แก่ของสี มักจะใช้การสร้างสรรค์ลงบนพื้นระนาบที่เป็น 2 มิติ เช่น จิตรกรรม และภาพพิมพ์ เป็นต้น โดยใช้เทคนิควิธีการสร้างลวงให้เป็น 3 มิติ คือ มีความลึกตื้น ใกล้-ไกล น้ำหนักอ่อนแก่ของสียังแบ่งออกเป็นสีเดียว หรือหลายสี ในกรณีของสีเดียวก็จะยึดเอาสีขาวและสีดำเป็นหลัก ด้วยสีขาวและดำ เปรียบได้ดังแก่นของระยะน้ำหนักของสีทั้งมวล คือ น้ำหนักอ่อนสุดของสีต่างๆ จะไม่เกินไปจากสีขาว และน้ำหนักแก่ของสีทั้งมวล ก็จะไม่เกินไปจากสีดำ ดังนั้น ในน้ำหนักอ่อนแก่ สีเดียว ในทางจิตรกรรม มักจะใช้เนื้อสีนั้นๆ ผสมด้วยขาวเพื่อให้อ่อน และผสมด้วยดำเพื่อให้แก่

ส่วนน้ำหนักอ่อน-แก่ ของสีหลายสีก็คือ การนำเอาสีแต่ละสีมาเทียบน้ำหนักความอ่อนแก่ซึ่งกันและกัน เช่น สีน้ำเงินมีน้ำหนักมากว่าสีแดง สีเหลืองมีน้ำหนักอ่อนกว่าสีเขียว เป็นต้น เมื่อนำสีมาใช้ประกอบกันหลายๆ สี ศิลปินจะคำนึงถึงน้ำหนักอ่อน-แก่ ของสีแต่ละสี จากนั้นจึงใช้สีแต่ละสีแทนค่าความอ่อนแก่ของวัตถุ หรือระบายแทนค่าความอ่อน-แก่ของแสงเงา ก่อให้เกิดระยะมิติหรือความลึกตื้น ใกล้ไกลให้ปรากฏในภาพ (ประเสริฐ ศิลรัตนา . 2542 : 203)

4. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรม ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในช่วงระหว่าง ค.ศ.1913 -1953 ของศิลปินจำนวน 5 ท่าน คือ

4.1. ผลงานศิลปะของจอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico)

ผลงานศิลปะของจอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ช่วงปี ค.ศ. 1913-1953 ซึ่งประมวลจากเอกสารต่างๆ รวมจำนวน 35 ชิ้น ดังนี้

1. Mystery and Melancholy of The Street, 1913, ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
2. Trasformed Dream, 1913 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
3. The Uncertainty of the Poet, 1913 : 36.25 X 42.5 cm.
4. Child's Brain 1914 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
5. Portrait Guillaume/Apollinaire 1914 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
6. The Melan Choly of Depature 1914 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
7. The Joy of Return 1915 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
8. Disquieting Muses 1917 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
9. Zucohe 1919 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
10. Autoritratto 1919 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด

11. Il Ritorno Del Figliuol Prodi, 60 1919 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
12. Rocce Romane 1921 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
13. La Partenza Degli Ar 60 Nuti 1922 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
14. Villa Romana 1922 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
15. Uva 1924 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
16. Natura Morta Con Melogrand E Bicchierz 1924 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
17. Auto Ritratto 1924 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
18. Painter'sfamily 1926 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
19. Cavallo E Zebra Scua Spiaggia 1928 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
20. Mysterious Bathers 1934 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
21. Disquieting Muses 1945-1962 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
22. Self-Portrait In Black Costume 1950 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
23. Villa Romana 1922 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
24. Natura Morta Con Cocomeri E Corazza 1992 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
25. The Philsopher's Conquest , 1914 , Oil on Canvas , 127.7x100.3 cm
26. Gare Montparnasse , 1914 , Oil , 140x183
27. Turin Melancholy (Malinconia Torinese) , 1915 , Oil , 55x33
28. Metaphysical (Interno Metafisico), 1916 , Oil , 96x74
29. The Great Metaphysician (Il Grande Metafisco), 1917 , Oil , 104x69
30. Sacred Fish (Pesci Sacri), 1919 , Oil , 75x61
31. Hector and Andromache (Ettoree Andromache), 1917 , Oil , 90x60
32. The Knight's Farewell (L'addio del Cavaliere Errante), 1923 , Oil , 96.5x127
33. The Archaeologists (Gli Archeologi), 1927 , Tempera , 117x90
34. Furniture in the Countryside (Mobili in Campagna), 1927 , Tempera
35. Revolt of the Sage (La Rivolta Del Savio), 1916 , Oil , 57x64

4.2. ผลงานศิลปะของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)

ผลงานศิลปะของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ช่วงปี ค.ศ. 1913 – 1953 ซึ่งประมวลจากเอกสารต่างๆ รวมจำนวน 126 ชิ้น ดังนี้

1. Portrait of Hortensia, Peasant Woman from Cadaques, 1918-19 oil on canvas 35x26 cm
2. Portrait of the Cellist Ricardo Pichot, 1920 oil on canvas 61.5x49 cm
3. Portrait of my Eather 1920-1921 oil on canvas 90.5x66 cm.
4. Self Protrait with the Neck of Raphael, 1920-1921 oil on canvas 41.5x43 cm
5. Cadaquis from the Back, 1921 oil on canvas 42x53 cm.
6. The Sick child (Self-Portrait at Cadaquis), 1923 oil and gouache on cardboard, 57x51 cm.
7. El Moli-Landscape near Cadaques, 1923 oil on canvas 75x98 cm
8. Cubist Self-Portrait, 1923, Gouache and collage on card, 104.9x74.2 cm.
9. Portrait of Luis Bunue, 1924m, oil on canvas 70x60 cm

10. Portrait of my Father, 1925, oil on canvas, 104.5x104.5 cm
11. Portrait of the Artist's Father and Sister, 1925 Charcoal drawing, 49x30 cm
12. Girl at the Window, 1925, oil on canvas, 103x75 cm
13. Venus and Amorini, 1925, oil on panel. 23x23.5 cm
14. Eigure between the Rocks, 1926, oil on plywood, 27x41 cm
15. Study for "Honey is sweeter than Blood, 1926, oil on panel, 36.5x45 cm
16. Apparatus and Hand, 1927, oil on panel, 62.2x47.6 cm
17. Still Life by Moonlight, 1927, oil on canvas, 190x140 cm
18. Still Life by Moonlight, 1927 (Opposite) ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
19. Study for Heney is Sweeter than Blood' 1926 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
20. Senicitas, 1927-28 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
21. Portrait of Paul Eluard, 1929 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
22. The Enigma of Desire, 1929 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
23. Semicitas (also:Summer Forces and Birth of Venus),1927-1928 oil on panel, 64x48 cm.
24. Portrait of Paul Eluard, 1929, oil on card, 33x25 cm.
25. The Donkey's Carcass, 1928. oil Sand and pebbles on panel, 61x50 cm.
26. The Spectral Cow, 1928, oil on plywood, 50x64.5 cm.
27. The Great Masturbator 1929, oil on canvas, 110x150 cm.
28. The Lugubrious Game 1929, oil and collage on cardboard 44.4x30.3 cm.
29. The Enigma of Desire, 1929, oil on canvas, 110x150 cm .
30. Illumined Pleasures, 1929, oil and collage on panel 24x34.5 cm.
31. Accommodations of Desire 1929 oil on panel, 22x35 cm.
32. Imperial Monument to the Child-Woman, 1929, oil on canvas, 140x80 cm.
33. The invisible Man, 1929-1932, oil on canvas 140x80 cm.
34. Portrait of Pane Eluard, 1929 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
35. Imperial Monument to the Child-Woman, 1929 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
36. Vertigo, 1930 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
37. The Enigma of Desire, 1929 ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
38. The Fountain 1930, oil on panel 66x41 cm.
39. The Dream, 1931, oil on canvas, 100x100 cm.
40. Portrait of Mr. Emilio Terry (unfinished) 1930, oil on canvas, 50x54 cm.
41. Evocation of Lenin, 1931, oil on canvas, 114x146 cm.
42. The old Age of William Tell, 1931, oil on canvas, 98x140 cm.
43. The Enigma of William Tell, 1933, oil on canvas, 201.5x346 cm.
44. Spectre of Sex Appeal, 1932, oil on canvas, 18x14 cm.
45. Average Atmospherocephalic Bureaucrat in the Act of Milking a Cranial Harp, 1933, oil on canvas, 22x16.5 cm.
46. The Invisble Harp, fine and medium, 1932, oil on panel, 21x16 cm.

47. Meditation on the Harp, 1932-1934, oil on canvas, 67x47 cm.
48. Hairdresser Depressed by the Persistent Good Weather, 1934, oil on canvas 24x16.5 cm.
49. Retrospective Bust of a woman (Present state), 1933 (1970) China, corn cob, zoetrope strip, bread and ink well (1970 reconstruction) 54x45x35 cm.
50. The Bread Basket, 1926, oil on panel, 31.5x31.5 cm.
51. The Bread Basket, 1945 oil on panel, 33x38 cm.
52. Ordinary French Loaf with Two Fried Eggs Riding without a plate, Trying to Sodomze a Heel of a Portugurse Loaf, 1932 oil on canvas 16.8x32 cm.
53. Anthropomorphic Bread, 1932, oil on canvas, 24x33 cm.
54. The Persistence of Memory 1931, oil on canvas, 24x33 cm.
55. Soft Watches, 1933, oil on canvas, 81x100 cm.
56. Triangular Hour, 1933, oil on canvas, 61x46 cm.
57. Fried Eggsona Plate without the Plate, 1932, oil on canvas, 60x42 cm.
58. Surrealist Object indicative of Instantaneous Memory, 1932, oil on canvas.
59. Automatic Begunning of a Portrait of Gala (unfinished) 1932, oil on pencil 13x16 cm.
60. Gala and the "Angelus" of Miller Immediatety Preceding the Arrival of the Conic Anamorphosis, 1933, oil on panel. 24x18.8 cm.
61. Atavesm of Twilight, 1933-1934, oil on panel, 14.5x19.7 cm.
62. Archeological Reminiscence of the "Angelus" by Millet, 1935, oil on panel 32x39 cm.
63. Angelus of Gala, 1935, oil on penel, 32x26 cm.
64. The Ambivalent Image, 1933, oil on canvas, 65x54 cm.
65. Geological Development, 1933, oil on panel, 21x16 cm.
66. The Phantom Wagon, 1933, oil o panel, 19x24.1 cm.
67. Apparation of my Cousin Carolinetta on the Beach at Rosas, 1933, oil on canvas, 73x100 cm.
68. Neerophilic Spring Flowing from a Grand Piano, 1933, oil on canvas 22x27 cm.
69. Atavistic Ruins after the Rain, 1934, oil on canvas, 65x54 cm.
70. Medis-Paranoiac Image, 1935, oil on panel, 19x22.8 cm.
71. Sun table, 1936, oil on penel, 60x46 cm.
72. Cover of "Minotaure' Magazine, on. 8, 1936, oil and collage on card 33x26.5 cm.
73. Surrealist Poster, 1934, oil on chromolithographic poster with key, 69x46 cm.
74. Mae West Lips Sofa c. 1936/37, Pale pink felt, 92x213x30 cm.
75. Mae West's Face Which Can Be Used as a Surrealist Apartment, 1934-35 Gouache on newpaper, 31x17 cm.
76. Paranoiac-Gritical Solitude, 1935, oil on panel, 19x23 cm.
77. Apparition of the Town of Delft, 1935-36, oil on pane, 31x34.5 cm.
78. Suburbs of Paranoiac-Critical Town; Afternoon on the Ouskirts of European History, 1936, oil on panel, 46x66 cm.

79. Couple with their Heads Full of cluods, 1936, oil on panel, 92.5x69.5 cm.
80. The Chemist of Ampurdan Looking for Absolutely Nothing, 1936, oil on panel, 30x52 cm.
81. Venus de Milo with Drawers, 1936,Bronze with plaster-like casting and furrimmed knobs, 98x32.5 cm.
82. The Burning Giraffe, 1936-37, oil on panel, 35x27 cm.
83. Autumn Cannibalism, 1936, oil on canvas 65x65.2 cm.
84. Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil Wa) 1936 oil on canvas, 100x99 cm.
85. Sleep, 1937, oil on canvas, 51x78 cm.
86. The Invention of Mousters, 1937, oil on cnavas, 51.2x78.5 cm.
87. The Enigma of Hitter, 1937, oil on canvas, 51.2x79.3 cm.
88. Beach Scene with Telephon, 1938, oil on canvas, 73.6x92 cm.
89. The Sublime Moment, 1938, oil on canvas, 38x47 cm.
90. The Great Paranoiac, 1936, oil on canvas, 62x62 cm.
91. Spain, 1938, oil on canvas 91.8x60.2 cm.
92. Cannibalism of the objects, 1937, Gouache and ink, 63.5x48.2 cm.
93. Portrait of Freud, 1937, Drawing ink and gouache on grey background, 35x25 cm.
94. Palladio's Corridor of thalia, 1937, oil on canvas, 116x88.5 cm.
95. Impressions of Africa, 1938 oil on canvas, 91.5x117.5 cm.
96. Apparation of Face and Fruit Dish on a Beach, 1938, oil on canvas 114.8x143.8 cm.
97. The Endless Eniqma, 1938, oil on canvas, 114.3x145 cm.
98. Shirley Temple, the Youngest Sacred Monster of Contemporary Cinema, 1939, Gouache, pastel and collage on card, 75x100 cm.
99. Slave Market with Invisible Bust of Voltaire, 1940, oil on canvas, 46.5x65.5 cm.
100. The Face of War, 1940, oil on canvas, 64x79 cm.
101. The Three Aggs, 1940, oil on canvas, 50x65 cm.
102. Anonymous after Acrimboldo, 17 the century, oil on panel 45.6x34 cm.
103. Portrait of Picasso, 1947. Oil on canvas 64.1x54.7 cm.
104. Soft Self Portrait with Fried Bacon, 1941, oil on canvas, 61.3x50.8 cm.
105. Amily of Marsupial Centaurs, 1940, ink and pencil
106. Melancholy, 1942, oil on canvas, 80x60 cm.
107. Geapolitical Child Watching the Birth of the New Man, 1943 oil on canvas, 44.5x50 cm.
108. Stage set for Labyrinth, 1941, oil on canvas, 39x64 cm.
109. The Tomb of Juliet, 1942, oil on canvas, 50.7x50.7 cm.
110. Tristan and Isolde, 1944 oil on canvas 26.7x48.3 cm.
111. The Apotheosis of Homer, 1944-45, oil on canvas, 63x116.7 cm.
112. Three Fach of Gala appearing among the Rocks, 1945, oil on pane., 20.5x27.5 cm.

113. Dream Caused by the Flight of a Bee around a Pomegranate, a second before Waking Up,1944, oil on canvas 51x40.5 cm.
114. The Temptation of Saint Anthony, 1946, oil on canvas 89.5x119.5 cm.
115. My Wife, Naked, Looking at her own Body, which is transformed in to steps, three vertebrae of a column, sky and Architecture, 1945, oil on panel, 61x52 cm.
116. Galarina 1944-45, oil on canvas, 64.1x50.2 cm.
117. Atomica Melancholica, 1945, oil on canvas, 65x85 cm.
118. Dematerialzation near the Nose of Nero, 1947, oil on canvas 76.2x45.8 cm.
119. Intra-Atomic Eguilibrium of a Swan's Eeather, 1947, oil on canvas, 77.5x96.5 cm.
120. Leda Atomica, 1949, oil on canvas, 61.1x45.3 cm.
121. The Madonna of Port Lligat, 1950, oil on canvas, 144x96 cm.
122. Galatea of the spperes, 1952, oil on canvas 65x45 cm.
123. Raphaelesque Head Exploding, 1951, oil on canvas 43x33 cm.
124. Christ of Saint John of the Cross, 1951, oil on canvas, 205x116 cm.
125. Lapis-lazuli Corpuscular Assumption, 1952, oil on canvas 203x144 cm.
126. Nuclear Cross, 1952, oil on canvas, 78x58 cm.

4.3.) ผลงานศิลปะของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst)

ผลงานศิลปะของง มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ช่วงปี ค.ศ. 1913 – 1953 ซึ่งประมวลจากเอกสารต่างๆ รวมจำนวน 245 ชิ้น ดังนี้

1. Hat in Hand, Hat on Head (The Couple in the Town)1913 Oil on card, 36.8 x 29.2 cm.
2. Untitled, 1919 Oil on canvas, 58 x 46 cm.
3. Landscape (Town with Animals) 1914-16 Oil on burlap, 66.6x62.3 cm.
4. Battle of the Fish (Kampf der Fische), 1917 Watercolour on paper, 14x20.5 cm.
5. The Spindle's Victory (Battle of the Fish) 1917. Watercolour on paper, 21.7x14.5 cm.
6. The Emperor of Wahaua (der kaiser von wahaua), 1920 Oil on canvas, 83.5x78 cm.
7. Submerged by the Waters (Aquis submersus), 1919 Oil on canvas, 54x43.8 cm.
8. Fruit of a Long Experience (fruit d'une longue experience), 1919 Wood and wire relief, painted, 45.7x38 cm.
9. The Great Orthochromatic Wheel that Makes Love to Measure (La grande roue orthochromatique gui fait l'amour sur mesure), 1919 Pencil rubbing of printer's blocks and rough proof with pen and ink, water-colour and gouache on paper, 35.5x22.5 cm.
10. Hypertrophic Trophy (trophee hypertrophique), 1919 Rough proof, pen and in on paper, 37.4x18.7 cm.
11. Ambiguous Object (Objet ambigu), 1919 Rough proof from assembled printer's plates with pen and ink on paper, 29x39 cm.

12. A Little Machine Built by Minimax-Dadamax (Von minimax dadamax selbst konstruiertes Maschinchen), 1919/20 Pencil rubbing of printer's blocks with pen and ink, watercolour and gouache on paper, 46.7x30.8 cm.
13. Don't Smile! (Lacheln Sie nicht!), 1919 Rough proof from assembled printer's plates and pencil rubbing from printer's blocks with pencil and charcoal on paper, 47x32 cm.
14. Little Chile Saltpetre (Chilisalpeterlein), 1920 Rough proof and pencil rubbing of printer's blocks and coins with pencil, pen and ink, watercolour and gouache on paper, 49x32.5 cm.
15. Ambiguous Figure (figure ambigue), 1919/20 Pencil rubbing of printer's blocks and rough proof with pen and ink, water'colour and gouache on paper, 44x33 cm.
16. Untitled, 1920 Gouache over a print, 18x24 cm.
17. Untitled, 1921 Gouache over a print, 45.5x66 cm.
18. Untitled, 1920 Gouache, ink and pencil over a print, 17x18.7 cm.
19. Glacial Landscapes, Icicles and Minerals of the Female Body (eislandschaften eiszapfen u. gesteinsarten des weibl, korpers), 1920 Gouache and pencil over a print, 25.3x24.4 cm.
20. The Little Tear Gland that Says Tic-Tac (la petite fistule lacrimale gui dit tic tac), 1920 Gouache on wallpaper, 36.2x25.4 cm.
21. Katharina Ondulata, 1920 Gouache and pencil over a print laid on card, 31.4x27.5 cm.
22. Untitled, 1920 Gouache, pen and ink, pencil over a print laid on card, 30x25 cm.
23. Greatly Enlarged Frozen Section....(Stark vergrosserter gefrierschnitt...), 1920 Watercolour over a print, 12x15.5 cm.
24. Farcy Hydropic Parasitic Plantation (plantation farcineuse hydropique parasite), 1921 Watercolour and pencil over a print laid on card, 7.7x11.6 cm.
25. Boophilic Plantation of Hyperborean Ultramarinc (plantation boophile d' outremer hyperboreenne), 1921 Watercolour and pencil over a print laid on card, 9.5x12.5 cm.
26. Always the Best Man Wins,1920 Gouache, ink and pencil over a print, 15x22 cm.
27. Mine Hostess on the Lahn... , 1920 Gouache and pencil over a print laid on card, 11.8x50.5 cm.
28. The Sandworm, 1920 Gouache and pencil over a print laid on card, 11.8x50.5 cm.
29. The Hat Makes the Man,1920 Collaage,pencil, ink and watercolour on paper, 35.6x45.7 cm
30. Dada Gauguin, 1920 Collage, gouache and ink on paper, 29x40 cm.
31. Dada Degas, 1920/21 Collage and gouache, 48x31 cm.
32. The Punching Ball or the Immortality of Buonarotti , 1920 Collage and gouache on a photograph, 17.6x11.5 cm.

33. Switzerland, Birth-Place of Dada or Physiomythological Flood-Picture , 1920 Collage with fragment of a photograph, gouache, pencil, pen and ink on paper laid on card , 11.2x10 cm.
34. The Horse, He's Sick ,1920 Pasted photo-engravings and pencil, 14.5x21.6 cm.
35. The Hairy-hoofed Horse, He's Sick ,1920 Collage and gouache on paper laid on card , 14.7x21.5 cm.
36. The Song of the Flesh (The Dog Who Shits"), 1920 Collage with fragments of photographs, gouache and pencil on card, 12x21 cm.
37. The Swan is Very Peaceful... ,1920 Collage with fragments of photographs, 8.3x12 cm.
38. Untitled, 1920 Collage, gouache and pencil, 23.4x17.7 cm.
39. Santa Conversazione, 1921 Photograph of a collage, 22.5x13.5 cm.
40. Anatomy as Bride (die anatomie als braut), 1921 Collage, 10.8x7.9 cm.
41. The Chinese Nightingale , 1920 Photographic enlargement of a collage, 56x40 cm.
42. Perturbation, My Sister , 1921 Collage, gouache and crayon on paper. 22x15.5 cm.
43. Young Chimera (Jeune chimere), 1920 Collage, gouache and ink on paper, 29x9 cm.
44. The Master's Bedroom, It's Worth Spending a Night There ,1920 Collage, gouache and pencil on paper, 16.3x22 cm.
45. Cheerful Awakening of the Geyser... , 1921 Collage, gouache, ink and pencil on paper, 24x17.5 cm.
46. Above the Clouds Midnight Passes,1920 Collage with fragments of photographs and pencil, 18.4x13 cm.
47. Above the Clouds Midnight Passes , 1920 Photographic enlargement of Cat. 46, 73x55 cm.
48. Approaching Puberty... , 1921 Collage with fragments of photographs overpainted with gouache and oil on paper laid on card, 24.5x16.5 cm.
49. The Fall of an Angel , 1922 Collage and oil on paper, 44x34 cm.
50. The Word ,1922 Collage and gouache, 18.5x10.6 cm.
51. Untitled, 1921 , 1922 Collage and gouache, 6.2x11.2 cm.
52. The Sheep (les moutons), 1921 ,1922 Collage and gouache, 11.2x16 cm.
53. The Scissors and their Father ,1922 coloured by the artist ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
54. The Cleaning of Tiles Does Not Necessarily Entail Cleanliness in Love , 1922 Copy hand- coloured by the artist ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
55. The Fugitive , 1922 Copy hand-coloured by the artist ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
56. Accomplishments and Usefulness (les agrements et l'utilite), 1922 Copy hand-coloured by the artist ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
57. Portrait of Eluard , 1921 Painting on glass backed with aluminium foil, 42.5x30.5 cm.
58. The North Pole (Der Nordpol), 1922 Oil on canvas, 61x41 cm.
59. The Couple (The Couple in Lace), 1923 Oil on canvas, 105.5x142 cm.

60. The Year 55:Very Gentle Earthquake ,1922 Oil on canvas, 73x60 cm.
61. Untitled (Men Will Never Understand it), 1921 Gouache, watercolour and pencil on paper, 50.5x65 cm.
62. Castor and Pollution , 1923 Oil on canvas, 73x100 cm.
63. Birds in a Landscape, 1923 Oil on canvas, 80x53 cm.
64. Long Live Love or Charming Countryside , 1923 Oil on canvas, 131.5x98 cm.
65. Oedipus Rex, 1922 Oil on canvas, 93x102 cm.
66. Celebes (The Elephant of Celebes) , 1921 Oil on canvas, 125x108 cm.
67. Saint Cecilia (The Invisible Piano), 1923 Oil on canvas, 101x82 cm.
68. Ubu Imperator, 1923 Oil on canvas, 81x65 cm.
69. Woman, Old Man and Flower , 1924 Oil on canvas, 96.5x130.2 cm.
70. The Wavering Woman , 1923 Oil on canvas, 130.5x97.5 cm.
71. Pieta or Revolution by Night , 1923 Oil on canvas, 116x89 cm.
72. Men Shall Know Nothing of This , 1923 Oil on canvas, 80.5x64 cm.
73. Natural History , 1923 Oil on plaster, transferred to canvas, 232x354 cm.
74. At the First Clear Word , 1923 oil on plaster, transferred to canvas, 232x167 cm.
75. Friendly Advice , 1923 Oil on plaster, transferred to canvas, 43x110 cm.
76. The Birds Cannot Disappear , 1923 Oil on plaster, transferred to canvas, 43x96 cm.
77. Two Children are Threatened by a Nightingale , 1924 Oil on wood with wooden construction, 69.8x57.1x11.4 cm.
78. Picture Poem , 1923/24 Oil on canvas, 65x52 cm.
79. Who is This Tall Sick Man... , 1923/24 Oil on canvas, 65.4x50 cm.
80. The Couple , 1924 Oil on canvas, 73x54 cm.
81. Two Girls in Beautiful Poses , 1924 Oil on canvas, 100x73 cm.
82. The Forest , 1924 Oil on canvas, 73x50.8 cm.
83. Dadaville, 1924 Painted plaster and cork laid on canvas, 66x56 cm.
84. Conjugal Diamonds , 1925, Frottage pencil on paper, 42x24 cm.
85. Confidences , 1925 Frottage, pencil on paper, 42x25 cm.
86. Little Tables Around the Earth , 1925 Frottage, pencil on paper, 44.5x27.5 cm.
87. Scarecrows , 1925, Frottage, pencil and watercolour on paper, 26x43 cm.
88. The Chestnut Tree's Take-off , 1925 Frottage, pencil and gouache on paper, 26x43 cm.
89. Leaves (Landscape with Trees) , 1925, Frottage, pencil on paper heightened with white gouache, 26.5x42 cm.
90. Teenage Lightning , 1925 Frottage, pencil on paper, 42x26 cm.
91. She Guards her Secret , 1925 Frottage, pencil and gouache on paper, 43x26.5 cm
92. The Habits of Leaves , 1925 Frottage, pencil, watercolour and gouache on paper, 42.7x26 cm.

93. The Wheel of Light , 1925 Frottage, pencil on paper, 25x42 cm.
94. Eve, the Only One Left to Us , 1925 Oil on plaster on card, 50x35 cm.
95. The Beautiful Season , 1925 Oil on canvas, 58x108 cm.
96. The Inquistor: At 7.07 Justice Shall be Done , 1926 Oil on canvas, 100x73 cm.
97. Idol , 1926 Oil on canvas, 100x81 cm.
98. Forest , 1925, Oil on canvas, 92x65 cm.
99. Paris Dream , 1924/25 Oil on canvas, 65x64 cm.
100. Very Pretty Elongated Forest , 1925 Oil on canvas, 100x42.5 cm.
101. A Forest , 1925 Oil on canvas, 53x45 cm.
102. Forest , 1925. Oil on canvas, 53x45 cm.
103. The Ace of Spades , 1924. pen and ink, pencil frottage on a print, 16.5x17.5 cm.
104. Untitled, 1925. Oil on canvas, 81x65 cm.
105. Child, Horse, Flower and Snake , 1927. Oil on canvas, 71.5x82 cm.
106. Two Naked Girls , 1925. Oil on canvas, 74x55 cm.
107. The Desert Flower , 1925. Oil on canvas, 75x59 cm.
108. Two Naked Girls, 1926. Oil on canvas, 83.5x62.5 cm.
109. A Night of Love , 1927. Oil on canvas,162x130 cm.
110. 100,000 Doves , 1926. Oil on canvas, 81x100 cm.
111. Bird Marriage , 1925. Oil on canvas, 80.5x65 cm.
112. The Bride of the Wind , 1927. Oil on canvas, 65x81 cm.
113. Two Naked Young Chimeras , 1927. Oil on canvas, 100x81 cm.
114. Scene of Harsh Eroticism , 1927. Oil on canvas, 80x100 cm.
115. The Bride of the Wind , 1927. Oil on canvas, 73x92 cm.
116. Two People and a Bird , 1926. Oil on canvas, 92x65 cm.
117. Savage Gestures for Charm , 1927. Oil on canvas, 98x78 cm.
118. Blue and Pink Doves , 1927. Oil on canvas, 81x101 cm.
119. The Bride of the Wind , 1927. Oil on canvas, 81.5x100.5 cm.
120. The Horde , 1927. Oil on canvas, 115x146 cm.
121. Two Girls and a Monkey Armed with Rods , 1927. Oil on canvas, 104x86.4 cm.
122. The Crab , 1929. Oil on canvas, 65x81 cm.
123. The Wheel of the Sun , 1926. Oil on canvas, 114x112 cm.
124. Vision Induced by the Nocturnal Aspect of Porte Saint-Denis , 1927.
Oil on canvas, 65x81 cm.
125. At the Antipodes of Landscape , 1927. Oil on canvas, 67x81 cm.
126. Forest and Sun , 1927. Oil on canvas112.5x146.5 cm.
127. Petrified Forest , 1927. Oil on canvas, 80x99 cm.
128. The Bird in the Forest , 1927. Oil on canvas, 81x100 cm.
129. Cage, Forest and Black Sun , 1927. Oil on canvas, 114x146 cm.

130. The Large Forest , 1927. Oil on canvas, 114.5x146.5 cm.
131. Forest , 1927. Oil on canvas, 114x146 cm.
132. Avignon, 1927. Oil on canvas, 65x92 cm.
133. Loplop, Superior of the Birds ,1928 Oil on canvas, 79x99 cm.
134. Harmonious Family , 1928. Oil on canvas, 100x81 cm.
135. The Evil Elect , 1928. Oil on cnavas, 230x300 cm.
136. The Chaste Joseph , 1928. Oil on canvas, 162x130 cm.
137. After Us, Maternity , 1927. Oil on canvas, 162x130 cm.
138. Monument to the Birds , 1927. Oil on canvas, 162.5x130 cm.
139. Monument to the Birds , 1927. Oil on canvas, 162.5x130 cm.
140. Fishbone Flowers , 1920. Oil on canvas, 92x73 cm.
141. Snow Flowers , 1920. Oil on canvas, 130x130 cm.
142. Fishbone Flowers , 1928. Oil on canvas, 65x81 cm.
143. Butterflies , 1930. Oil on canvas, 55x65 cm.
144. After Me, Silence , 1928. Oil on canvas, 80x63.5 cm.
145. Frontispiece for Gilbert Lely, Je ne veux pas qu'on tue cette femme, 1936. Collage, 14.9x10 cm.
146. The Hundred-headless Woman Opens her August Sleeve , 1929. Collage, 32.7x16.9 cm.
147. The Immaculate Conception , 1929. Collage, 12.4x14.5 cm.
148. Open Your Bag, My Good Man , 1929. Collage, 14.5x12 cm.
149. The Landscape Changes Three Times (III) , 1929. Collage, 10x14.5 cm.
150. And Volcanic Women Lift and Shake their Bodies' Posterior Parts in a Menacing Way , 1929. Collage, 20.5x20.5 cm.
151. And the Butterflies Begin to Sing , 1929. Collage, 16.2x14.8 cm.
152. Marceline-Marie : 'But why, hair, why are you eveywhere?' , 1929/30. Collage, 22.2x18.4 cm.
153. . . . or , down there , that indecent Amazon in her little private desert . . . ,1929/30. Collage, 19.7 x19.3 cm.
154. arceline – Marie,coming out of the anthropophagus tree ,1929 / 30. Collage,14.5x12 cm
155. 'Let's go Let's dance the Tenebreuse . . . , 1929 / 30 . Collage, 24x19 cm.
156. The announcement to papa: ' Don't be sad , papa . My heavenly bridegroom has gone cracy . But in my sanctuary I keep the head and the arms that touched thunder' 1929 / 30 . Collage, 24x18.8 cm.
157. . . . majestically ,1929-30 Collage, 15.9 x10.5 cm.
158. Marceline : ' You are in especially bad taste ! ' – The celestial bridegroom : 'Certainly , I Always charge too much. I am the weed of the palaces , not the hovels. I'm going now and I leave you my anger' , 1929 / 30. Collage, 11 x16.2 cm.

159. ' Monster ! Do you realize I'm in love ? ! – End of dream ,1929/30.Collage, 14.7 x17.2 cm
160. The Altar of the Fatherland (L' autel de la patrie). 1929 Collage, 21 x15.2 cm.
161. Two Girls Riding Across the Sky ,1929 Collage on paper ,10 x16 cm.
162. Anthropomorphic Figure .1931 Oil on canvas, 65 x53 cm.
163. Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations visuelles , 1931 Oil on canvas, 46 x38 cm.
164. Loplop Presents Loplop ,1930 Oil and plaster on wood, 89 x 175 cm.
165. Human Figure , 1930 Oil on canvas,100 x 81 cm
166. The Inner Vision : The Egg .1929 Oil on canvas, 98.5 x 79.4 cm.
167. Table, Head and Glasses ,1929 Oil on canvas, 120 x 90 cm.
168. The Garden of The Hesperides ,1935 Oil on canvas, 55 x 46 cm.
169. Le déjeuner sur L' herbe,1936 Oil on canvas, 46 x 55 cm.
170. Spanish Woman by the Sea .1934/35 Oil on canvas, 37.8 x 28.5 cm.
171. Obscure Erotic Portrait érotique voilé) ,1934 Oil on canvas, 89 x 71 cm.
172. The Embalmed Forest , 1933 Oil on canvas, 162.5 x 254 cm.
173. Zoomorphic Couple ,1993 Oil on canvas, 91.5 x 73 cm.
174. Loplop Presents Loplop ,1931 Collage , pencil and ink on paper , 64 x 52 cm.
175. Loplop Presents ,1931 Collage , pencil and gouache on card , 64.5 x 50 cm
176. Butterfly Collection , 1930/31 Collage , pencil and ink on paper , 46 x 60 cm.
177. Homage to a Child Called Violette, 1933 Collage oil and pencil on canvas , 89x115.6 cm.
178. Loplop Presents ,1932 Collage and pencil on paper , 63 x 49 cm.
179. Facility .1931 Collage pencil on card , 64.5 x 50 cm.
180. The Postman Cheval , 1932 Collage pencil on card , 64 x 48 cm.
181. Glass ,1932 Collage and frottage, pencil on paper , 49 x 64 cm.
182. Blind Swimmer : Effect of Touch.1934 Oil on canvas, 93 x 74 cm.
183. Lunar Asparagus , 1935 Bronze , 138.5 x 24.1 cm.
184. Europe After the Rain I , 1933 1934 Oil and plaster on plywood, 101 x 149 cm.
185. Oedipus II .1934 Bronze , 65.2 x 21.8 x 16.5 cm.
186. The Pretty German Girl ,1934 / 35 Bronze , 60 x 26.6 x 17.7 cm.
187. Garden Aeroplane Trap ,1935 Oil on canvas, 81 x 65 cm.
188. Garden Aeroplane Trap ,1935 Oil on canvas, 46 x 61.5 cm.
189. Garden Aeroplane Trap ,1935 Oil on canvas, 59.5 x 73 cm.
190. The Petrified City , 1935 Oil on paper laid on plywood, 50.5 x 60.9 cm.
191. The Entire City , 1936 Oil on canvas, 97 x 160 cm.
192. The Entire City , 1935 /36 Oil on canvas, 60 x 81cm.
193. The Nymph Echo ,1936 Oil on canvas, 46.5 x 55.4 cm.
194. Nature at Dawn ,1936 Oil on canvas, 35 x 45 cm.
195. Landscape with Sprouting Corn ,1936 Oil on canvas, 130.5 x 162.5 cm.

196. The Nymph Echo ,1936 Oil on canvas, 46.3 x 55.2 cm.
197. Nature at Dawn ,1938 Oil on canvas, 81 x 100 cm.
198. La joie de vivre , 1936 Oil on canvas, 73.5 x 93 cm.
199. The Nymph Echo , 1937 Oil on canvas, 46 x 55 cm.
200. Good Herbs ,1936 Oil on gard, 24 x 33 cm.
201. Somnambulistic Divers ,1936 Oil on paper laid on gard , 24 x 33 cm.
202. The Triumph of Love ,1937 Oil on canvas, 54.5 x 73.5 cm.
203. Napoleon in the Wilderness , 1941 Oil on canvas, 46.3 x 38.1 cm.
204. Fireside Angel ,1937 Oil on canvas, 53 x 73 cm.
205. Fireside Angel .1937 Oil on canvas, 114 x 146 cm.
206. Apatrides ,1939 Frontage ,pencil and white gouache on grey paper , 46.7 x 36.6 cm.
207. Human Figure ,1939 Frontage ,pencil and gouache on paper , 60 x 47 cm.
208. Totem and Taboo (Totem und Tabu) , 1941 Oil on canvas, 72.5 x 92.5 cm.
209. The Painter's Daughters , 1940 Oil on canvas, 72 x 60 cm.
210. The Antipope ,1941/42 Oil on canvas, 160 x 127 cm.
211. The Robing of The Bride ,1940 Oil on canvas, 130 x 96 cm.
212. Le dejeuner sur l'herbre ,1944 Oil on canvas, 68 x 150 cm.
213. The Stolen Mirror ,1941 Oil on canvas, 65 x 81 cm.
214. The Fascinating Cypress ,1940 Oil on canvas, 73.7 x 100.3 cm.
215. Solitary Tree and Conjugal Trees , 1940 Oil on canvas, 81.5 x 100.5 cm.
216. Europe After the Rain ,1940-42 Oil on canvas, 72 x 60 cm.
217. The Bewildered Planet ,1942 Oil on canvas, 110 x 140 cm.
218. Surrealism and Painting ,1942 Oil on canvas, 196.2 x 233 cm.
219. Painting for Young People ,1943 Oil on canvas, 61 x 76 cm.
220. Day and Night ,1941/42 Oil on canvas, 112 x 146 cm.
221. Flute of Angels ,1943 Oil on canvas, 152.4 x 203 cm.
222. Capricorn , 1948 Bronze , 247 x 210 x 155 cm.
223. Moonmad , 1944 Bronze , 92.2 x 31.8 x 29 cm.
224. The Table is set ,1944 Bronze , 30.5 x 59.7 x 55.2 cm.
225. The King Playing with the Queen , 1944. Bronze, 97.8x46.4x52.3 cm.
226. The Eye of Silence , 1943/44. Oil on canvas, 108x141 cm.
227. The Temptation of St Anthony, 1945. Oil on canvas, 108x128 cm.
228. Rhenish Night , 1944. Oil on canvas, 110x150 cm.
229. The Phases of the Night , 1946. Oil on canvas, 28x56.5 cm.
230. Chemical Nuptials, 1948. Oil on canvas, 150.5x66.5 cm.
231. The Feast of the Gods , 1948. Oil on canvas, 153x107 cm.
232. Design in Nature, 1947. Oil on canvas, 50.8x66.7 cm.
233. The Cocktail Drinker, 1945. Oil on canvas, 116x72.5 cm.

234. Dream and Revolution, 1945/46. Oil on canvas, 108x149 cm.
235. The Twisted Song of the Earth , 1959/60. Oil on masonite panel, 66x122.2 cm.
236. Eulogy of Liberty, 1951. Oil on fibreboard, 45.7x61 cm.
237. Inspired Hill , 1950. Oil on canvas, 73x92.1 cm.
238. The Twentieth Century , 1955. Oil on canvas, 50.8x61 cm.
239. Extraordinary Landscape, 1947. Watercolour on paper, 15.3x21 cm.
240. Landscape, 1947. Watercolour on paper, 5x24 cm.
241. Bird , 1947. Watercolour on paper, 24x17.8 cm.
242. For Alice's Friends , 1957. Oil on canvas, 115x90 cm.
243. The Illustrious Forger of Dreams , 1959. Oil on canvas, 92x72.7 cm.
244. The Cry of the Gull , 1953. Oil on canvas, 97.2x130.5 cm.
245. Old Man River , 1953. Oil on canvas, 114x146 cm.

4.4.) ผลงานศิลปะของ อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy)

ผลงานศิลปะของ อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ช่วงปี ค.ศ. 1913-1953 ซึ่งประมวลจากสารต่างๆ รวมจำนวน 29 ชิ้น ดังนี้

1. La 25" Heure (Eaueorte)
   Format De Ls Planene 65x50 cm
   Format Rapier 65x50 cm
2. La Briffe (Eav Forte)
   Format De La Planche-49x19 cm
   Format Papier 65x50 cm
   Format De La Planche 25x30 cm
3. Eqvilibre (Ean Forte)
   Format De La Planche 25x30 cm.
   Format Papicr 65x50 cm.
4. Opira (Eaufoste) 39x49 cm 65x50 cm.
5. Les Blis Rouges 58x25 cm 65x50 cm.
6. Anarehie 58x25 cm 65x50 cm.
7. Rouge Et Moir 23.5x29 cm 65x50 cm.
8. Harlem 30x40 cm. 65x50 cm.
9. Les Usaims Sales 49x35 cm. 65x50 cm.
10. Les Aerabatates 34x25 cm. 65x50 cm.
11. Porte Verte Ouverte 65x49 cm. 76x56 cm.
12. Porte Verte 48x50 cm. 76x56 cm.
13. Bioloqie 56x45 cm. 65x50 cm.
14. Remcontre 50x65 cm. 65x50 cm.
15. Espace Vert 44x53 cm. 65x50 cm.

16. Le 3^{e} Oeil 65x50 cm. 76x56 cm.
17. Les Bles Murs, 30x50 cfm. 65x50 cm.
18. Vagves 30x40 cm. 65x50 cm.
19. Le Soleil Noir 30x40 cm.
20. Le Ponton 30x40 cm. 65x50 cm.
21. Falaise 30x40 cm. 65x50 cm.
22. Newyork 30x40 cm. 65x40 cm.
23. Brun Et Vert 30x40 cm. 65x50 cm.
24. Brun Et Vert 30x40 cm. 65x50 cm.
25. Bukinqham 30x40 cm. 65x50 cm.
26. Chqnaneurt 65x50 cm. 65x50 cm.
27. Impsse 65x50 cm. 65x50 cm.
28. Rendez - Vous of the Porallels. ขนาดไม่ทราบแน่ชัด
29. Tower by the Sea (La tour Maine) , 1944 , Oil , 92x35

4.5.) ผลงานศิลปะของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)

ผลงานศิลปะ ของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)ช่วงปี ค.ศ. 1913 – 1953 ซึ่งประมวลจากเอกสารต่างๆ รวมจำนวน 121 ชิ้น

1. Nude, 1919. Oil on canvas 40x29 cm
2. Portrait of Pierre Broodcorens, 1921 oil on canvas 59.5x37.5 cm
3. The Model 1922, oil on canvas 65x54 cm.
4. Georgette at the Piano, 1923, oil on canvs 44x36.5 cm
5. Self-Portrait, 1923, oil on canvas 44x36.5 cm
6. Marche des Snobs , 1924 ,Title page for a score .
7. Woman Bathing , 1925 , oil on canvs 50x100 cm.
8. The Blue Cinema, 1925 oil on canvas 65x54 cm.
9. The Window, 1925 oil on canvas 65x50 cm.
10. Untitled, 1926 collage 55x40 cm.
11. The Threatened of the Forest 1926 oil on canvas 74x64 cm.
12. Primevere , 1926 ,lithograph , 125x86 cm.
13. Left Behing by the Shadow 1926 oil on canvas 120x80 cm.
14. The Difficult Crossing ,1926 , oil on canvas 80x65 cm.
15. The Man of the Sea , 1926 , oil on canvas 139x105 cm.
16. The Forest ,1926, oil on canvas 100x72 cm.
17. Attempting the Impossible 1926 oil on canvas, 105.6x81 cm.
18. The Threshhold of the Forrest, 1926, oil on canvas.74x64 cm.
19. The Lost Jockey,1926, oil on canvas, 39.5x54 cm.
20. The Threatened Murderer, 1926, oil on canvas, 150x195.2 cm.

21. Untitled (The Pipe). 1926, oil on canvas, 26.4x40 cm.
22. The Wedding Breakfast , 1940 ,Gouache 31.5x42 cm.
23. The Secaet Playes , 1927 , Oil on Canvas , 152x195 cm.
24. Garden in the Hague , 1828 , Oil on Canvas , 83x67.5 cm.
25. The Birth of the Idol, 1926, oil on canvas, 120x80 cm.
26. The Forest, 1926, oil on canvas, 100x72 cm.
27. The Man of the Sea, 1926, oil on canvas, 139x105 cm.
28. The Museum of a Night, 1927, oil on canvas, 50x64.5 cm.
29. The Key to Dreams, 1927, oil on canvas, 38x53 cm.
30. The Invention of Life, 1927, oil on canvas, 80x116 cm.
31. Discovery, 1927, oil on canvas, 65x50 cm.
32. Rapid Hope, 1927, oil on canvas, 50x65 cm.
33. The Man with the Newspaper, 1927/28, oil on canvas, 116x81 cm.
34. The Lovers 1928 oil on canvas 54.2x73 cm.
35. The Voice of the winds, 1928, oil on canvas, 73x54 cm.
36. The Empty Mask, 1928, oil on canvas, 73x92 cm.
37. Symmetrical Cunning, 1928, oil on canvas 54x73 cm.
38. The Central Story, 1928, oil on canvas, 117x80 cm.
39. The Living Mirror, 1928/29, oil on canvas, 54.2x73.5 cm.
40. The Treason of Pictures , 1929 , oil on canvas 62.2x81 cm.
42. The Tree of Knowledge, 1929, oil on canvas, 41x27 cm.
43. The Giantess, 1929-1930, Tempera on paper cardboard and canvas, 54x73 cm.
44. Eternal Evidence, 1930 ,oil on 5 separate canvases 26x16,22x28,30x22,26x20,26x16 cm.
45. The Key to Dreams, 1930, oil on canvas, 81x60 cm.
46. The Key to the Fields,1933, oil on canvas , 80x60 cm.
47. Elective Affinities, 1933, oil on canvas, 41x33 cm.
48. The Human Condition, 1933, oil on canvas, 100x80 cm.
49. The Rape, 1934, oil on canvas , 25x18 cm.
50. Collective Invention, 1934, oil on canvas,75x116 cm.
51. The discovery of Fire, 1934-1935, oil on canvas, 34.6x41.6 cm.
52. The Discovery of Fire, 1935, oil on canvas 34.6x41.6 cm.
53. The Human Condition, 1935, oil on canvas , 100x81 cm , 100x81 cm.
54. The Human Condition (study), 1935, Drawing, 56x55 cm.
55. Amorous Perspective, 1935, Drowing, 40.5x26 cm.
56. Amorous Perspective, 1935, oil on canvas, 116x81 cm.
57. Clairvoyance , 1936, oil on canvas, 54.5x65.5 cm.
58. Attempting the Impossebie , 1928 , oil on canvas , 1056x81 cm.
59. The Pleasure Principle , 1937, oil on canvas, 79x63.5 cm.

60. The Cicerone , 1947 , oil on canvas , 45x65 cm.
61. Homage to Mack Sennett, 1937, oil on canvas, 73x54 cm.
62. The Red Model, 1937, oil on canvas 183x136 cm.
63. Reproduction Prohibited , 1937 , oil on canvas , 79x65.5 cm.
64. The Red Model, 1937 , oil on canvas, 183x136 cm.
65. The Therapist, 1937, oil on canvas 92x65 cm.
66. The Beyond, 1938, oil on canvas, 73x51 cm.
67. The Domain of Arnhem , 1938, oil on canvas, 73x100 cm.
68. The Ladder of Fire, 1939, Gouache, 27x34 cm.
69. Homesickness, 1940, oil on canvas, 100x80 cm.
70. Homesickness, 1940, oil on canvas, 100x80 cm.
71. The Plain of Air, 1941, oil on canvas, 73.7x100 cm.
72. The Lull, 1941, oil on canvas, 65x100 cm.
73. The Call of the Peaks, 1942, oil on canvas, 66x56 cm.
74. The Companions of Fear, 1942, oil on canvas, 70.4x92 cm.
75. Treasure Island, 1942, oil on canvas, 60x80 cm.
76. The Forbidden Universe, 1943, oil on canvas, 81x65 cm.
77. The Return of the Flame, 1943, oil on canvas, 65x50 cm.
78. The Fire, 1943, oil on canvas, 54x65 cm.
79. The First Day, 1943, oil on canvas, 59x53 cm.
80. The Harvest, 1943 ไม่ทราบขนาดแน่ชัด
81. The Good Omens, 1944, oil on canvas, 40x60 cm.
82. Natural Encounters, 1945, oil on canvas, 80x65 cm.
83. Memory, 1945, oil on canvas 45x54 cm.
84. Alice in Wonderland, 1945, oil on canvas, 145.5x113 cm.
85. The Sea of Flames, 1945-46, oil on canvas, 60x80 cm.
86. The Crystal Bath, 1946, oil on canvas, 50x35 cm.
87. Exciting perfumes by Mem, 1946, Gouache on Paper, 34x24 cm.
88. Gallerie Isy Brachot, oil on canvas.
89. The Cripple, 1947, oil on canvas, 60x50 cm.
90. The Pictorial Contents, 1947, oil on canvas, 73x50 cm.
91. Seasickness, 1947, oil on canvas, 53.5x65 cm.
92. The Fuse, 1947, oil on canvas, 72x75 cm.
93. The Psychologist, 1947, oil on canvas, 65x44 cm.
94. The Triumphal March, 1947/48, oil on canvas, 63x54 cm.
95. Pom' po pom'po pom po pom pon, 1947/48, Gouache, 32x45 cm.
96. The Legend of the Centuries, 1948, Gouache, 25x20 cm.
97. Memory, 1948, oil on canvas, 59x49 cm.

98. The Pebble, 1948, oil on canvas, 100x81 cm.
99. The Staging-Post, 1948, oil on canvas, 54x46 cm.
100. Jean-Marie, 1948, oil on canvas, 55x46 cm.
101. The Ellipse, 1948, oil on canvas, 50x73 cm.
102. Prince Charming, 1948 Gouache, 45x32 cm.
103. The Famine, 1948, oil on canvas, 46.2x55.2 cm.
104. The Rainbow, 1948, Gouache and gilt 47x33 cm.
105. The Voice of Blood (Study), 1948,
106. The Taste of Tears, 1948, oil on canvas,59.5x50 cm.
107. The Voice of Blood, 1948, oil on canvas, 50x65 cm.
108. The Voice of Blood, 1948, Gouache, 17x14 cm.
109. The Imagination, 1948, Gouache, 17x14 cm.
110. The State Secret, 1950, Gouache, 18x16 cm.
111. Perspective II:Manet's Balcony, 1950,81x60 cm,
112. Souvenir of a Journey, 1951, oil on canvas, 80.3x64.8 cm.
113. Personal Values, 1951/52, oil on canvas, 80x100 cm.
114. The Magician, 1952, oil on canvas, 34x45 cm.
115. Golconde, 1953, oil on canvas, 81x100 cm.
116. The Happy Hand, 1953, oil on canvas, 50x65 cm.
117. The Seducer, 1953, oil on canvas, 38.2x46.3 cm.
118. Large gaming-room in the casino ,The Enchanted Realm, 1953,
119. The Enchanted Realm, 1953, Mural, 4.30x71.30 cm.
120. Philosophy in the Boudior , 1966 , Gouache , 74x65 cm.
121. The art of Conversation , 1950 , oil on canvas , 65x81 cm.
122. Perspective 1 : David's Madam Recamer , 1950 , oil on canvas , 60x80 cm.

บทที่ 3
ผลการศึกษาวิเคราะห์

การศึกษาวิจัย จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ (Creative Painting : A Case Study of Surrealist Artists Painting) เป็นการวิจัยและพัฒนาผู้วิจัยดำเนินการศึกษา ดังนี้

1. ประชากรและตัวอย่าง

ในงานวิจัยนี้จะศึกษาวิเคราะห์ วิธีการสร้างงานจิตรกรรม จากศิลปินจำนวน 5 ท่าน คือ จอร์โจ เด กีรีโก, ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์

ผู้วิจัยใช้วิธีสุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ของศิลปินจำนวน 5 ท่าน ที่สร้างสรรค์ผลงานระหว่าง ช่วง ค.ศ. 1913 - 1953 โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) กล่าวคือ ผลงานจิตรกรรมในกลุ่มตัวอย่าง จะต้องมีคุณสมบัติดังนี้

1.1. เป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในช่วง ค.ศ. 1913 - 1953

1.2. เป็นผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ ที่มีการใช้เทคนิคมิติลวงตา และ จากวิธีการสุ่มตัวอย่าง จากจุดหมายดังกล่าวนั้น ผู้วิจัยรวบรวมผลงานศิลปิน 5 ท่าน คือ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี, มักซ์ เอินสต์, อีฟว์ ตองกี, เรเน มากรีต์ รวมจำนวนทั้งสิ้น 556 ภาพ โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 5 ท่าน คือ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, รองศาสตราจารย์ ดร.สดชื่น ชัยประสาธน์, ศาสตราจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี, รองศาสตราจารย์ ดร.ไพโรจน์ ชมุนี, รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ พิจารณาเลือกผลงานที่เหมาะสม รวมทั้งการตัดสินใจขั้นสุดท้ายของผู้วิจัย เพื่อให้สุ่มกลุ่มตัวอย่างจำนวน 25 ภาพ ดังนี้

1. จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่
   - 1.1. "The Great Town" ค.ศ. 1913 Oil on Canvas 123.5 X 52.5 cm
   - 1.2. "The Silent Statue(Ariadin)" ค.ศ. 1913 Oil on Canvas 99.5 X 123.5 cm
   - 1.3. "The Song Love" ค.ศ. 1914 Oil on Canvas 73 X 59.1 cm ปีที่เขียน
   - 1.4. "Le Vaticinateur" ค.ศ. 1915 Oil on Canvas ขนาดของภาพไม่แน่ชัด
   - 1.5. "The Great Metaphysician" ค.ศ. 1917 Oil on Canvas ขนาดของภาพไม่แน่ชัด
2. ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่
   - 2.1. "Solitude Paranoiaque – Critque" ค.ศ. 1935 Oil on Canvas 19 X 23 cm
   - 2.2. "Pharmacist of Ampurdan in Search of Absolutely Nothing" ค.ศ. 1936 Oil on Canvas 30 X 52 cm
   - 2.3. "Illustration Ci – Contre" ค.ศ. 1938 Oil on Canvas 91.8 X 60.2 cm
   - 2.4. "Christ of Saint John of The Cross" ค.ศ. 1951 Oil on Canvas 205 X 116 cm
   - 2.5. "Assumpta Corpuscularia Lapisiazuna" ค.ศ. 1952 Oil on Canvas 230 X 114 cm
3. มักซ์ เอินสต์ (Max Erwst) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่
   - 3.1. "Elephant of The Celebes" ค.ศ. 1921 Oil on Canvas 125 X 108 cm
   - 3.2. "Two Girls are Threatened by A Nightwgale" ค.ศ. 1924 Oil on Wood,With Wooden Element Added 69.8 X 75 cm

3.3. "Day and Night" ค.ศ. 1941-1942 Oil on Canvas 112 X 146 cm

3.4. "Painting for Young People" ค.ศ. 1943 Oil on Canvas 61 X 76 cm

3.5. "The Cocktail Drinker" ค.ศ. 1945 Oil on Canvas 116 X 72.5 cm

4. อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่

4.1. "The Dark Garden" ค.ศ. 1928 Oil on Canvas 91.4 X 71.1 cm

4.2. "The Eyes of A Deaf Man" ค.ศ. 1938 Oil on Canvas ขนาดของภาพไม่ทราบแน่ชัด

4.3. "The Absent Lady" ค.ศ. 1942 Oil on Canvas 115 X 89.5 cm

4.4. "Infinity Divisibility" ค.ศ. 1942 Oil on Canvas ขนาดของภาพไม่ทราบแน่ชัด

4.5. "Imaginary Numbers" ค.ศ. 1952 Oil on Canvas ขนาดของภาพไม่ทราบแน่ชัด

5. เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่

5.1. "The Threshold of Libety" ค.ศ. 1930 Oil on Canvas 115.2 X 147 cm

5.2. "The Human Condition" ค.ศ. 1933 Oil on Canvas 100 X 81 cm

5.3. "The Bather Between Light and Darkness" ค.ศ. 1935-1936 Oil on Canvas 89 X 115 cm

5.4. "The Door to Freedom" ค.ศ. 1936 Oil on Canvas 80 X 60 cm

5.5. "The Transfixed" ค.ศ. 1939 Oil on Canvas 146.3 X 97.5 cm

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลการศึกษา กลวิธีการสร้างงานของ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์ ช่วง ค.ศ. 1913 - 1952 ผู้วิจัยได้กำหนดการวิเคราะห์ผลงานจำนวน 25 ภาพ ที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาในประเด็นดังนี้

2.1. ที่มาของแนวคิด

2.1.1. แนวคิดทางสังคม

2.1.2. แนวคิดทางศาสนา

2.1.3. แนวคิดทางธรรมชาติ

2.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

2.2.1. เทคนิค การระบายสี พู่กัน

2.2.2. วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้น มิติลวงตา ลัทธิเซอร์เรียลิสม์

2.2.3. เทคนิคผสม ปะติด วัสดุ ภาพพิมพ์

2.2.4. การจัดองค์ประกอบในภาพ

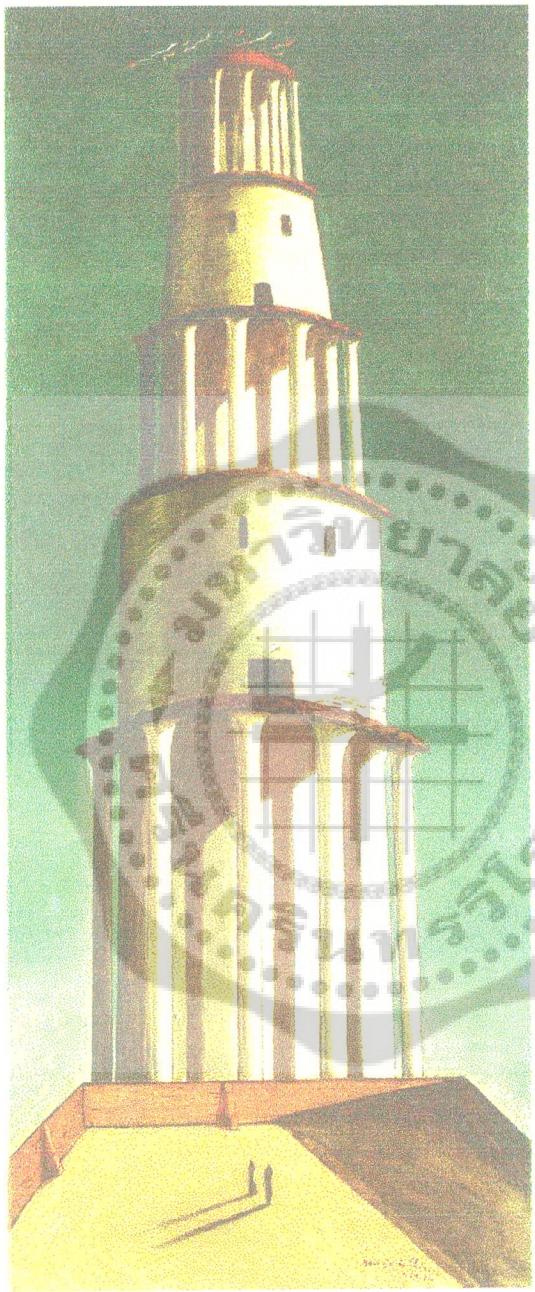
2.3. รูปแบบ

2.3.1. รูปแบบเหมือนจริง

2.3.2. รูปแบบเหนือจริง

3. ผลการศึกษาวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน ปรากฏผลการศึกษาดังต่อนี้



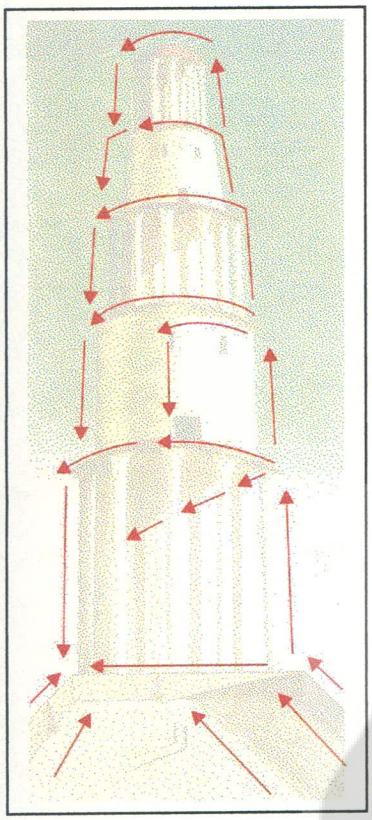
ภาพประกอบที่ 1 ผลงานชื่อ THE GREAT TOWER

ขนาด 123.5X52.5 cm

ปีที่เขียน 1913

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

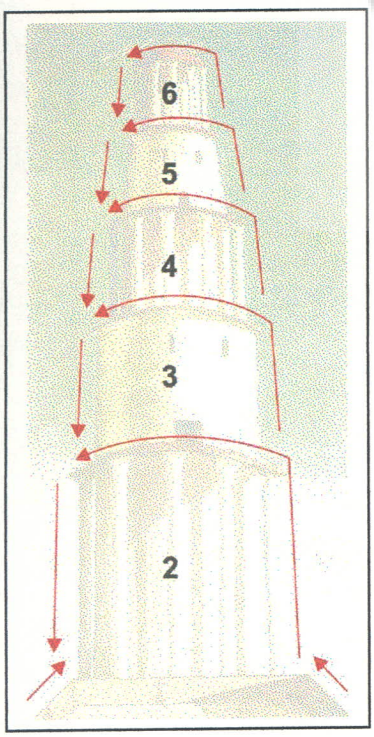
ชื่อศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico)



ภาพประกอบ 1.1. วิเคราะห์เส้น-ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

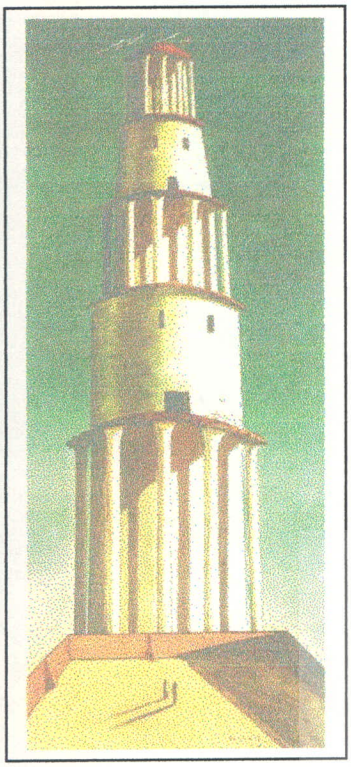


ภาพประกอบ 1.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การซ้อนของรูปทรงขนาดต่างๆ สร้างมิติลวงตา ซึ่งประกอบด้วย

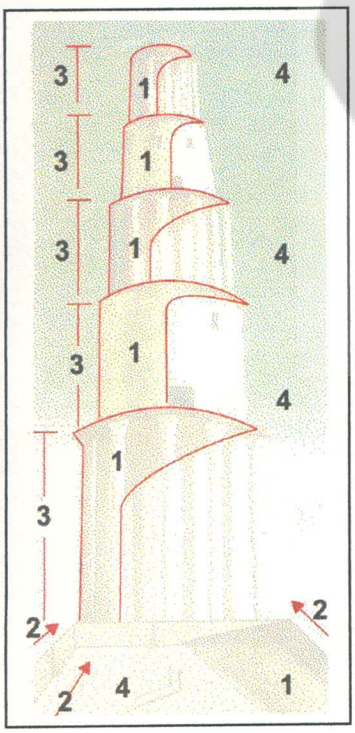
1. รูปทรงของพื้น
2. รูปทรงประธานตามหมายเลข 2 , 3 , 4 , 5 , 6
3. 2-6 กลุ่มรูปทรงย่อยที่มีขนาดต่างๆ



ภาพประกอบ 1.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสี สร้างมิติลวงตา และการระบายสีโมโนโครมในลักษณะอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบ 1.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีสร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. การซ้อนรูปทรงขนาดต่างๆ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีโมโนโครมอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 1 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giordio De Chirico) ในผลงานชื่อ The Great Tower พบว่า

1.1. ที่มาของแนวความคิด

จากผลงานชื่อ The Great Tower มีแนวคิด แรงบันดาลใจเกี่ยวกับความเชื่อของศาสนาและศรัทธาในเทพนิยายกรีก โรมันโบราณ ดังนั้นความเชื่อจากศาสนาและปรัชญาดั้งเดิมของกรีก โรมัน จึงเป็นแรงบันดาลใจของศิลปิน รูปแบบที่เกี่ยวข้องกับอดีตของกรีกโรมัน ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม , ป้อม , ปราการ , อาคารสถานที่ รวมไปถึงรูปสถาปัตยกรรมของกรีกโรมัน จึงเป็นจุดบันดาลใจสร้างแนวคิด ความเชื่อส่วนตัวของกีรีโกเห็นได้ว่า เป็นชาวอิตาเลียนที่สะท้อนบรรยากาศความรู้สึกในคติความเชื่อส่วนตัว ทัศนคติส่วนตัวของศิลปินเป็นการสะท้อนภาพลักษณ์ ปรัชญาในอดีตกับแนวคิดในปรัชญาของศิลปินในโลกทัศน์ปัจจุบันในเชิงเปรียบเทียบ (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 194)

กีรีโกให้คำอธิบายถึงหลักปรัชญาในการสร้างงานของเขาว่า "บางครั้ง ในการใช้เส้นระดับสายตาทำเป็นรูปกำแพง เบื้องหลังกำแพงนั้นอาจมีเสียงหวูดสัญญาณของขบวนรถไฟที่เรามองไม่เห็นสร้างอารมณ์ว้าเหว่ให้เกิดขึ้น จากประสบการณ์ของเราบอกว่ายังมีสิ่งต่างๆ อีกมากซึ่งเราไม่สามารถลืมมันได้ ในเรื่องของโลกกับความไร้เดียงสาในตัวของเราเอง ความลี้ลับต่างๆ ซึ่งต้องการเปิดเผยได้ประจัญหน้ากับเรา พร้อมทั้งความไม่แน่นอนของกาลเวลา จากความเข้าใจที่เราไม่สามารถมองเห็นได้ จะเห็นได้ว่ามนุษย์เรามีสายตาสั้นจนเกินไป ไม่สามารถมองเห็นทุกสิ่งทุกอย่างทั้งหมดได้ ทั้งนี้คงเป็นเพราะเนื่องจากอายตนะของเราไม่มีการพัฒนาถึงขนาดเสียงที่ดังแหบโหยอยู่ใกล้ๆไม่ไกลนัก เสียงนั้นอาจมาจากเสียงของผู้มาจากดาวนพเคราะห์ดวงอื่นก็ได้ (Maurice . 1950 : 104)

1.2. วิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี เป็นโครงสีแบบส่วนรวมที่มีน้ำหนัก ประกอบด้วย สีอ่อน กลาง โดยใช้การระบายสีแบบกลมกลืน ระบายสีเรียบ มีการสร้างมิติลวงตาการระบายสีเงาที่ทอดยาวเหนือความเป็นจริง

ข. วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา การสร้างมิติระยะที่เป็นผลของการใช้สื่อในทางทัศนศิลป์ ที่มีวิธีการสร้างมิติลวงตาที่มีขนาดของสถาปัตยกรรมประธานที่มีเส้นเดินที่ขัดกับมุมมองในความเป็นจริงที่เส้นเดินของพื้นว่าง การใช้น้ำหนักอ่อนแก่ทำให้เกิดปริมาตร ความกลมกลืน มีน้ำหนักแสงและเงาที่ตกที่พื้นและบนตัวสถาปัตยกรรม อันเป็นเหตุทำให้เกิดผลในภาพที่กลม มีป้อมปราการความตื้นลึกจากการใช้รูปทรง น้ำหนัก

ค. เทคนิคผสม ปะติด วัสดุ ภาพพิมพ์ ในผลงานของกีรีโกภาพนี้ ไม่แสดงเทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ที่สื่อถึงการใช้เทคนิคผสมการปะติดวัสดุภาพพิมพ์เลย จากการพิจารณาผลงานการสร้างสรรค์จะพบว่าไม่มีการใช่เทคนิคดังกล่าว

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การจัดวางองค์ประกอบของภาพนี้จะมีการวางจุดเด่นตรงกลางภาพที่มีขนาดมุมมองที่เกิดตำแหน่ง , ส่วนหน้า คือตัวป้อมปราการ มีปริมาตรสัดส่วนที่มีขนาดใหญ่และเป็นจุดเด่นของภาพ มีเส้นเดินในสถาปัตยกรรม มุมมองที่ไม่เป็นไปตามที่ตาเห็นถึงเส้นเดินของพื้นภาพ มีขนาดที่ผิดส่วนเกินความเป็นจริง
2. การวางรูปทรงอยู่ที่จุดศูนย์กลางภาพเป็นจุดเด่น มีการวางน้ำหนักแสง – เงา ของภาพในอัตราส่วนที่สายตาเหมือนกับมีมุมของแสงส่องมาได้หลายทิศทาง

3. การวางองค์ประกอบของภาพมีความประสานสัมพันธ์กันกับอัตราส่วนการใช้แสง – เงา น้ำหนักในรูปที่ฉากหลัง และพื้นด้านหน้าภาพมีอัตราส่วนที่สัมพันธ์กับเปอร์เซนต์เท่าเทียมกัน

1.3. รูปแบบ

ผลงานของ กีรีโก มีรูปแบบเหมือนจริง และเหนือจริง ที่ยังไม่ถึงขั้นแสดงความปรารถนาของจิตใต้สำนึก (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 195) ใช้วิธีการแบบเหมือนจริง แต่เนื้อหาเหนือจริง รูปแบบค่อนไปทางเหมือนจริงมีเพียงแสงเงา บรรยากาศของภาพเท่านั้น ที่ดูเหนือจริง

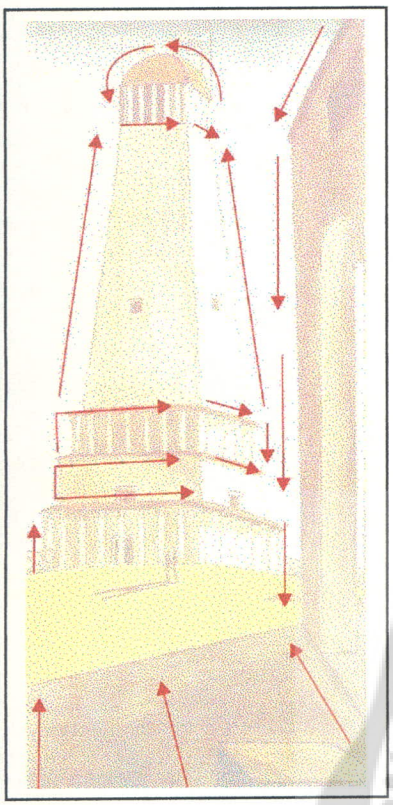
ภาพประกอบที่ 2 ผลงานชื่อ THE SILENT STATUE (ARIADIN)

ขนาด 99.5 X 123.5 CM

ปีที่เขียน 1913

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

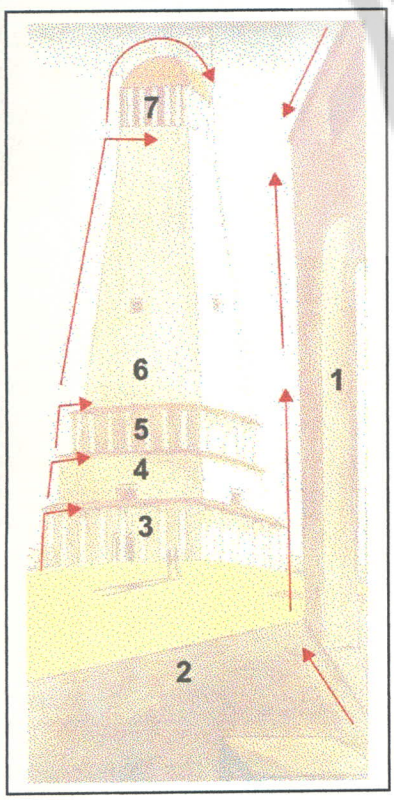
ชื่อศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico)



ภาพประกอบที่ 2.1 วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

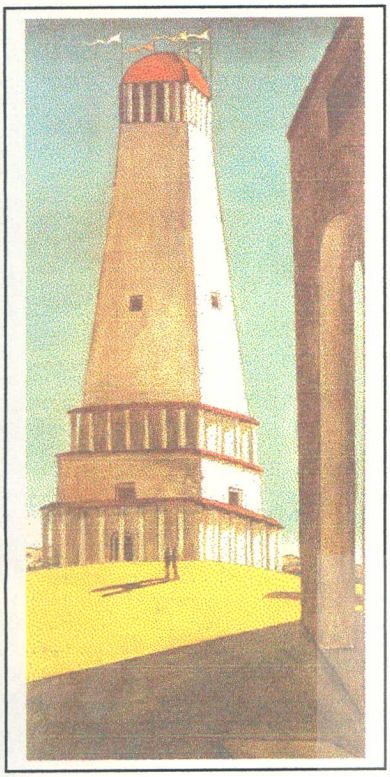


ภาพประกอบที่ 2.2 วิเคราะห์รูปทรง - องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง - องค์ประกอบ

การซ้อนของกลุ่มรูปทรงขนาดต่างๆ สร้างมิติลวงตา ดังนี้

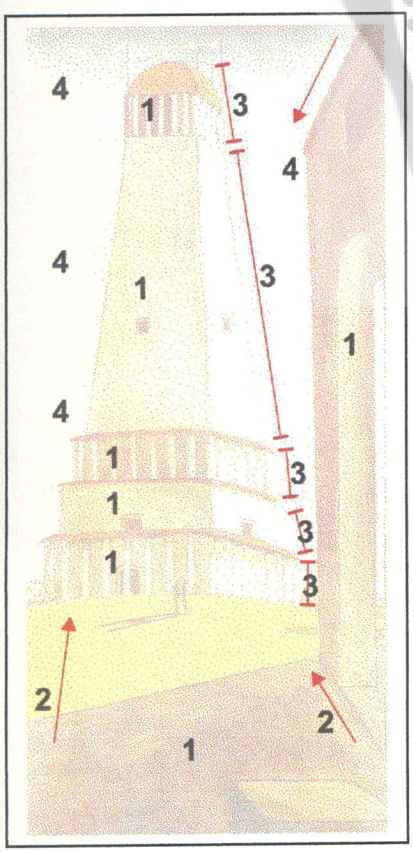
1. รูปทรงระยะหน้า
2. บริเวณเงาและพื้น
3. 3-7 เป็นรูปทรงซ้อนกัน ขนาดต่างกัน



ภาพประกอบที่ 2.3 วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา การระบายสีอ่อนแก่โมโนโครมสร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 2.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. การซ้อนของกลุ่มรูปทรงขนาดต่างๆ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ โมโนโครม สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 2 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ในผลงานชื่อ The Silent Statue (Ariadln) พบว่า

2.1. ที่มาของแนวความคิด

แรงบันดาลใจของกีรีโกในภาพนี้เป็นการได้รับแรงบันดาลใจจากความเชื่อเทพนิยายกรีก โรมันโบราณ กับความเชื่อที่เป็นแรงดลใจจากวิถีชีวิตของสังคมอุตสาหกรรมยุคใหม่ ความเชื่อมุมมองในเชิงการเปรียบเทียบในค่านิยมเก่ากับค่านิยมใหม่ดูจากการใช้มุมมองทางสิ่งก่อสร้างวัตถุ สิ่งของ และรูปแบบสถาปัตยกรรม ผลงานของกีรีโก ช่วง ค.ศ. 1910 – 1920 ยังมีอิทธิพลสถาปัตยโบราณ และเทพปกรณ์ แต่ด้วยพรสวรรค์ในเชิงเทคนิคการวาดภาพของเขาประกอบด้วยจินตภาพความฝันที่ลึกซึ้ง (Gaeton Picon . 1983 : 92)

การแสดงเรื่องราวของสภาพชีวิตของสังคมในยุคสมัยอุตสาหกรรมใหม่กับสังคมปรัชญาดั้งเดิมเป็นการสะท้อนเรื่องราวเนื้อหาของทัศนะในจินตนาการของกีรีโกที่หยิบยกเอาสาระเปรียบเทียบเป็นสองนัย เป็นการนำเอารูปทรงประติมากรรมยุคเก่า รูปทรงสิ่งของยุคใหม่ นำมาเปรียบเทียบกัน จากการสังเกตจากการเขียนภาพที่ 1 และการอ้างอิงในภาพที่ 1 เป็นเครื่องยืนยันเนื่องจากเป็นงานในยุคเดียวกัน

ในมุมมองของผู้วิจัยเห็นว่าภาพนี้ศิลปินได้แสดงแง่คิดทัศนะความรู้สึกเป็น 2 นัย อันเป็นการสะท้อนความคิด ทัศนคติต่อสังคม สิ่งแวดล้อม ในแง่การเปรียบเทียบอุปมาอุปมัยให้เป็นแง่คิดการตีความได้หลากหลาย

2.2. วิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้น้ำหนักมาเป็นภาพ การใช้สีจะแสดงโครงสีส่วนรวม Monochrome มีการใช้น้ำหนักอ่อนแก่ที่ขาวจัด และดำจัด โดยมีน้ำหนักที่ประสานกลมกลืนอ่อนแก่อย่างมีเอกภาพด้วยวิธีการเกลี่ยสีแบบกลมกลืน และการระบายสีเรียบ ที่มีน้ำหนักในเงาที่ทอดยาว

ข. วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา จากภาพ The Nostralgia of the Infinito นี้ แสดงให้เห็นถึงกลวิธีที่กีรีโกได้ใช้วิธีการวางองค์ประกอบ รูปทรง ที่มีขนาดที่ผิดจากความเป็นจริง เป็นการสร้างมิติ ตำแหน่งพิเศษที่ลวงตาที่เกิดจากการวางรูปทรง ทิศทาง มีการสร้างน้ำหนักบนสถาปัตยกรรม และที่เงาตกทอดของพื้นที่ลวงตาขัดแย้งกับระบบทัศนียวิทยาปกติ แต่ก็มีผลทำให้ดูลวงตากลมกลืนไปกับฉากหลังขอบฟ้า ทำให้ไกลลึกออกไป เทคนิควิธีการเขียนสี เป็นวิธีการระบายสีที่เกลี่ยสีแบบกลมกลืน สัมพันธ์กันทั้งภาพโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่เป็นตัวช่วยสร้าง

ค. เทคนิคผสม ปะติด วัสดุ ภาพพิมพ์ ในผลงานของ กีรีโก ภาพนี้ ไม่แสดงเทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ที่สื่อถึงการใช้เทคนิคผสม การปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ จากการพิจารณาผลงานการสร้างสรรค์จะพบว่า ไม่มีการใช้เทคนิคดังกล่าว

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การจัดวางองค์ประกอบในภาพจะมีการวางตำแหน่งกลุ่มรูปทรงในตำแหน่ง ขนาด และระยะที่ผิดที่ ผิดขนาด ในระบบเส้นทัศนียวิทยาปกติ
2. เป็นการกำหนดรูปสถาปัตยกรรม 2 บริเวณที่จุดเด่นประภาคาร และมุมของสถาปัตยกรรม และใช้รูปทรงสถาปัตยกรรมที่มีน้ำหนักขาวดำจัดในระยะหน้า มีป้อมปราการในระยะกลาง และเส้นขอบฟ้าในระยะไกลสุด
3. การวางองค์ประกอบของภาพ จะมีการแสดงน้ำหนักในสถาปัตยกรรมที่มีปริมาตรของน้ำหนักกลางเข้มและเข้มจัด มีน้ำหนักของแสงเงาตกทอดที่เข้ม แต่มีความขัดแย้งกับทิศทางโดยรอบของภาพ

4. การวางองค์ประกอบน้ำหนักของภาพจะแสดงน้ำหนักกลางเข้ม เข้มจัดในระยะหน้าของภาพ ในส่วนระยะหน้าของน้ำหนักของเงามืดในส่วนหน้าภาพ ในส่วนระยะกลางภาพจะแสดงน้ำหนัก แสงเงาชัดเจนเป็นที่ตัวอาคารที่มีปริมาตรแสงเงาที่แสดงน้ำหนักทิศทางที่ลวงตา ทำให้น้ำหนักของเส้นพื้นขอบฟ้าแสดงถึงฟ้าในระยะหลังมีความลึกไกลออกไป

2.3. รูปแบบ

ข้อสรุปของผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่าน ได้แก่ กำจร สุนพงษ์ศรี ไพโรจน์ ชมุนี อิทธิพล ตั้งโฉลก พิษณุ ศุภนิมิตร ดังนี้

จากการสอบถามผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่าน ประมวลกับข้อสรุปผู้วิจัยรวมความเห็น เป็นรูปแบบเหมือนจริง แนวเซอร์เรียลิสม์ทั่วไปใช้รูปแบบการสร้างขนาดที่ขัดแย้งกัน ใช้ขนาดสัดส่วนทัศนียภาพ แสง ที่บิดเบือนความเป็นจริง เช่น ความคมชัดของสถาปัตยกรรมกับเงาของความมืดตัดกันรุนแรงจนกลายเป็นพื้นที่ว่างของอากาศ มีการสร้างรูปทรงแปลกประหลาด เช่น Figure มีลักษณะคล้ายคน แต่ไม่เหมือน คล้ายกับภูตผีที่ดูเหนือจริง เมื่อเปรียบเทียบสัดส่วนกับตัวอาคาร มีผลทำให้เกิดมิติลวงตา

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

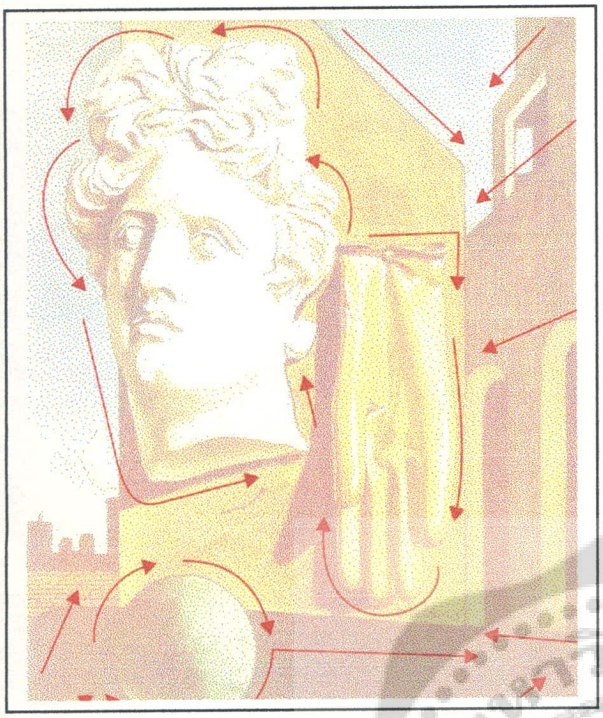
ภาพประกอบที่ 3 ผลงานชื่อ THE SONG OF LOVE

ขนาด 73 X 59.1 CM

ปีที่เขียน 1914

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

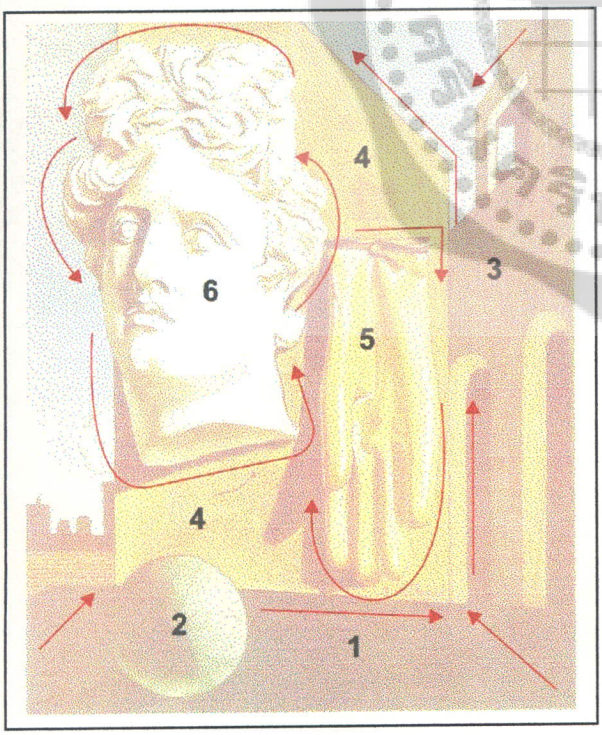
ชื่อศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico)



วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา

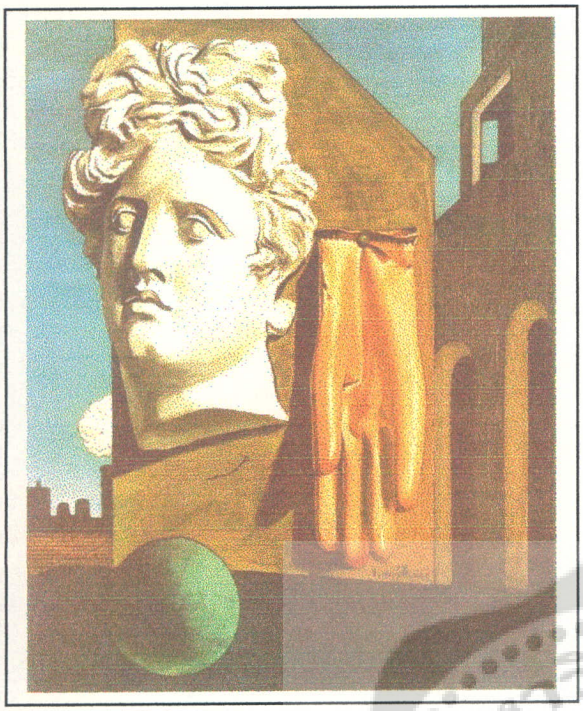
ภาพประกอบที่ 3.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง



วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวางรูปทรงเคียงกันในรูปร่างขนาดที่แตกต่างกัน สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 3.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีที่แตกต่าง เปรียบเทียบเพื่อสร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 3.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางรูปทรงเดียงกันในรูปร่าง ขนาดที่แตกต่างกัน สร้างมิติลวงตา
4. การระบานสีในโครงสีที่แตกต่าง เปรียบเทียบเพื่อสร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 3.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 3 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ในผลงานชื่อ The Love Song พบว่า

3.1. ที่มาของแนวคิด

แรงบันดาลใจที่มาของแนวความคิดของกีรีโกในภาพนี้เป็นการได้รับแรงบันดาลใจจากความเชื่อในเทพนิยายปรัชญากรีกโรมันโบราณกับความเชื่อ ที่ได้แรงดลใจจากวิถีชีวิตของสังคมอุตสาหกรรมใหม่ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523:194)

ความคิดมุมมองของกีรีโกจะแสดงออกในเชิงเปรียบเทียบเป็นการแสดงแนวคิด ค่านิยมยุคเก่ากับค่านิยมยุคใหม่ที่ใช้มุมมองผ่านสิ่งก่อสร้าง วัสดุ สิ่งของ และรูปทรงประติมากรรม ฯลฯ (Picon. 1983 : 92) เป็นการสะท้อนสภาพวิถีชีวิตของสังคมมนุษย์ในยุคสมัยอุตสาหกรรมใหม่กับสังคมปรัชญาดั้งเดิม

การสะท้อนเรื่องราวเนื้อหาของวิถีชีวิตสังคมมนุษย์กับความเชื่อการดำรงชีวิตในเชิงเปรียบเทียบตามหลักทัศนียวิทยา ในมุมมองผู้วิจัยเห็นว่าภาพนี้ศิลปินได้แสดงแง่คิด ทัศนะทางความรู้สึกของศิลปินกับวิถีการเปลี่ยนแปลงของสังคมสิ่งแวดล้อมในแง่การเปรียบเทียบ อุปมาอุปมัยให้เกิดแง่คิดตีความได้หลากหลาย

3.2. วิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การระบายสีแบบกลมกลืน และระบายสีเรียบที่มีน้ำหนักสีในเงาที่ทอดยาว การใช้สีในภาพ การใช้สีและน้ำหนักสีภายในภาพ จะแสดงโครงสีส่วนรวมที่มีน้ำหนักสีตัดกัน ใช้น้ำหนักเข้มช่วยเน้นประติมากรรมให้ชัดเจน สีดำกับสีเหลือง ทำเป็นลายผิวอยู่ด้านหน้า สีฟ้าสำคัญในการสร้างความลึก ในส่วนที่เป็นจุดเด่นของภาพซึ่งมีปริมาณเนื้อที่มากและอยู่ในด้านหน้าของภาพ การวางสี น้ำหนักบนรูปทรงประติมากรรมและถุงมือลูกบอลซึ่งมีน้ำหนักแสงเงาบนวัสดุแต่ละสิ่ง

ข. วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม (เน้นมิติลวงตา) จากภาพ The Love Song นี้ จะแสดงให้เห็นถึงกลวิธีที่กีรีโกได้ใช้วิธีการวางภาพที่มีตำแหน่งจุดเด่นบริเวณหน้าภาพมีเนื้อที่ 80% ของเนื้อที่ทั้งภาพ ในบริเวณจุดเด่นของฉากที่มีบริเวณความหนาและมีวัสดุเช่นประติมากรรมถุงมือลูกบอลที่มีการแสดงถึง น้ำหนักแสงเงาที่ชัดเจนมีสีที่สดใส อันเป็นจุดเด่นในวิธีการพิเศษที่เน้นให้น้ำหนัก มิติ ระยะบนฉากและส่วนที่ไกลออกไปหลังภาพ แสดงมิติลวงตาเกิดจากปริมาตรแสงเงาบนวัตถุ และบนฉากอันเป็นผลให้รูปวัตถุเกิดความกลมและมีผลต่อประสาทตา ทำให้บังเกิดความลึกไปที่ฉากหลังอันเป็นพื้นดินโล่งและท้องฟ้า เป็นการสร้างขนาดที่ขัดแย้งกัน คือ รูปทรง ขนาด ตำแหน่งของวัตถุต่างชนิดถูกจัดวางไม่ประจักษ์ชัดว่าเป็นสถานที่ใด ไม่มีเหตุของการสัมพันธ์กันของวัตถุ 3 ชนิด เพื่อสร้างปริศนาให้ผู้ชมได้ขบคิดตีความหมายหาเหตุผล หาความสัมพันธ์เอาเอง ทำให้ใบหน้ารูปปั้นมีขนาดใหญ่ การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน คือใช้ทัศนียวิทยาในแบบเหมือนจริงร่วมกับการจัดวางแบบเหนือจริง และการสร้างบรรยากาศลึกลับ

ค. เทคนิคผสม ปะติด วัสดุ และภาพพิมพ์ ผลจากการศึกษาไม่ปรากฏว่ากีรีโกมีการใช้เทคนิควิธีดังกล่าวในการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ นอกจากเทคนิคการวาดภาพระบายสีผลงานจิตรกรรม

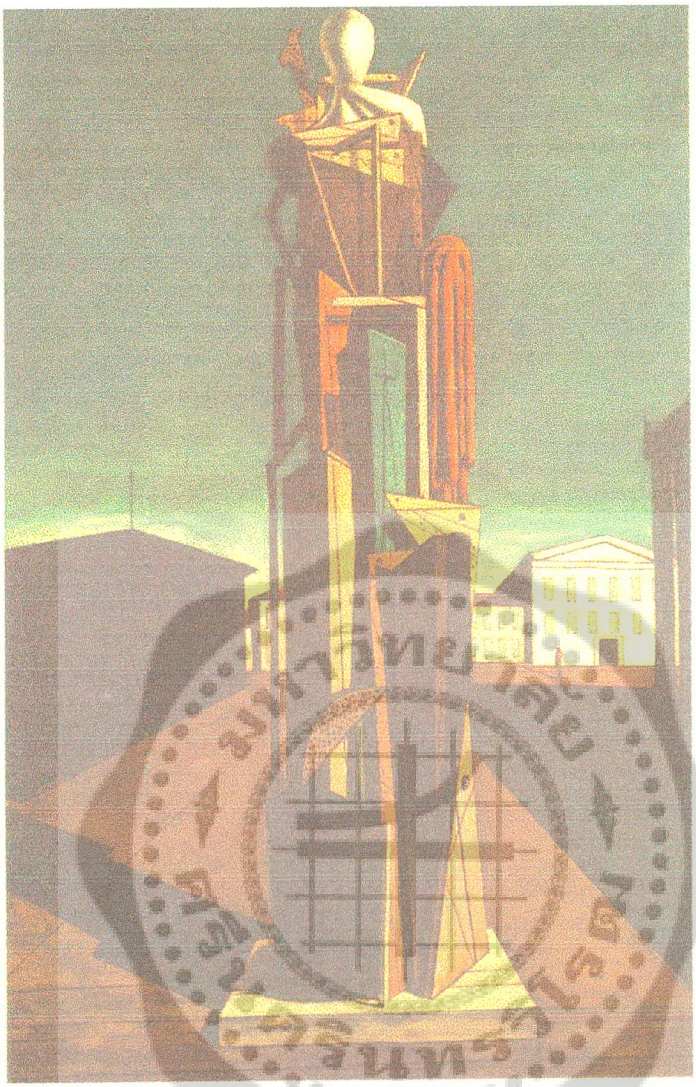
ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นการลวงตา) ผลสำรวจในโครงสร้างขององค์ประกอบ คือ

1. การจัดวางองค์ประกอบในภาพมีการวางจุดเด่นอยู่ที่กลุ่มรูปทรงประติมากรรมถุงมือลูกบอลอยู่บนฉากที่ตั้งในบริเวณด้านหน้าของภาพที่มีตำแหน่งชิดไปด้านขวามีเนื้อที่ 70% ของเนื้อที่ทั้งภาพเป็นการกำหนดรูปทรง น้ำหนัก แสงเงา บนวัสดุที่อยู่บนฉากด้านหน้า มีน้ำหนักมีแสงเงาชัดเจน จะแสดงระยะด้านหลังเป็นท้องฟ้าขอบฟ้าที่มีเนื้อที่ 20% ของภาพด้านซ้ายที่ไกลออกไป

2. การวางองค์ประกอบของน้ำหนัก ตำแหน่งรูปทรง ศิลปินจะเน้นจุดเด่นของภาพอยู่ที่ฉากระยะหน้า มีน้ำหนักแสงเงาที่แสดงบนฉากและบนสิ่งของที่ติดอยู่บนฉากในภาพ
3. การเน้นน้ำหนัก ตำแหน่งเด่นระยะหน้าและระยะหลังที่เป็นฉากหลัง อันเป็นการแสดงถึงปริมาณความกลมของวัตถุบนฉากที่มีแสงเงาจัด
4. การแสดงระยะมิติความลึกของพื้นหลังที่เป็นท้องฟ้าซึ่งมีระยะไกลออกไป

3.3. รูปแบบ

รูปแบบของภาพพอสรุปได้ดังนี้ ใช้วิธีวาดแบบเหมือนจริง เป็นแนวเซอร์เรียลิสม์ทั่วไป จุดสนใจเต็มไปด้วยความขัดแย้ง และอึดอัด การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด หรือใช้รูปทรงต่างชนิดกัน



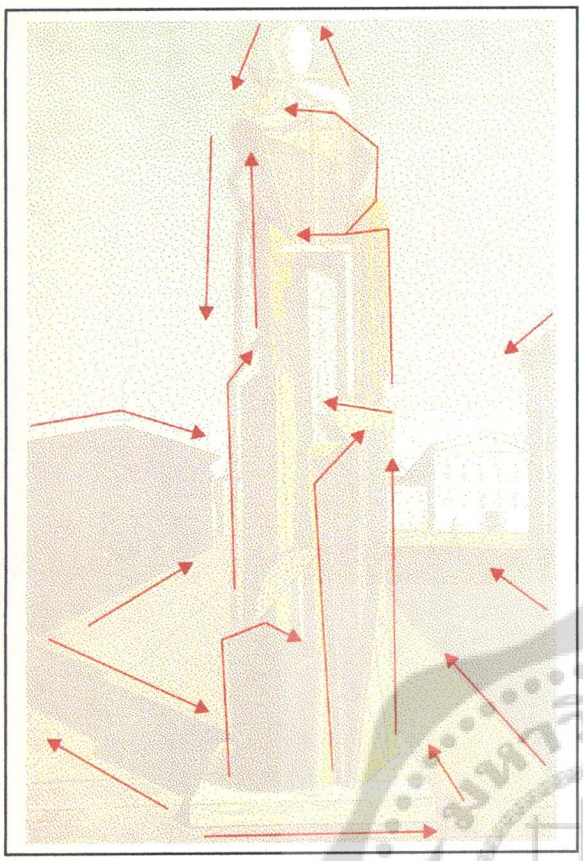
ภาพประกอบที่ 4 ผลงานชื่อ LE VATICINATEUR

ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด

ปีที่เขียน 1915

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

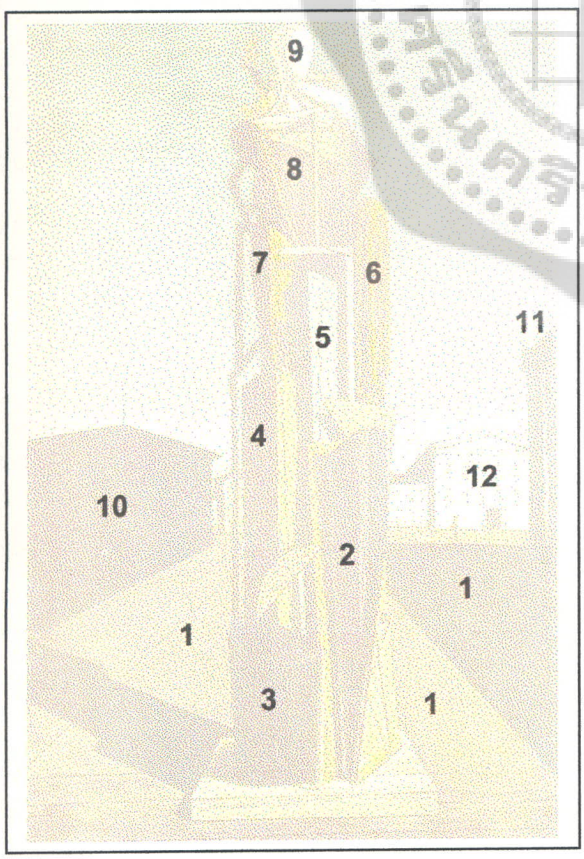
ชื่อศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico)



ภาพประกอบที่ 4.1. วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

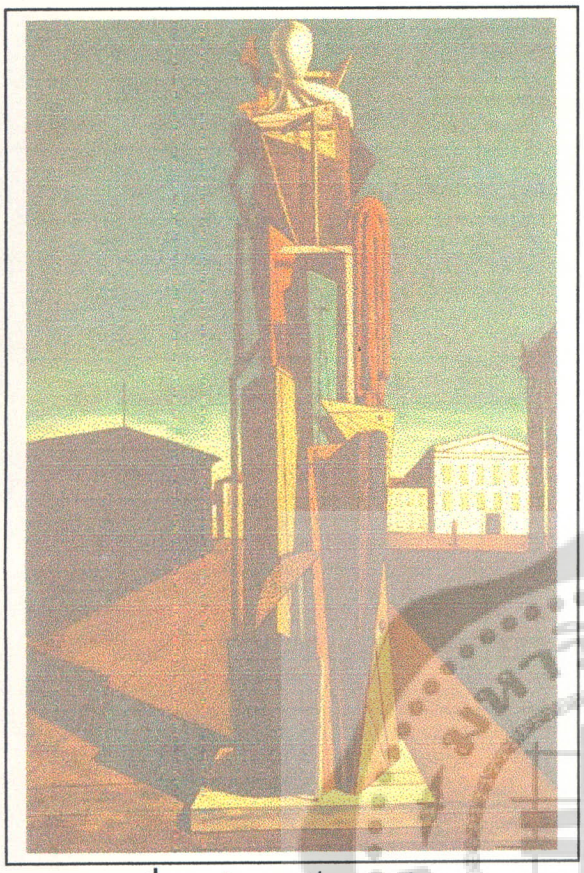


ภาพประกอบที่ 4.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การเชื่อมต่อเกาะเกี่ยวรูปทรงขนาดต่างๆ สร้างมิติลวงตา (2,3,4,5,6,7,8,9) ดังนี้

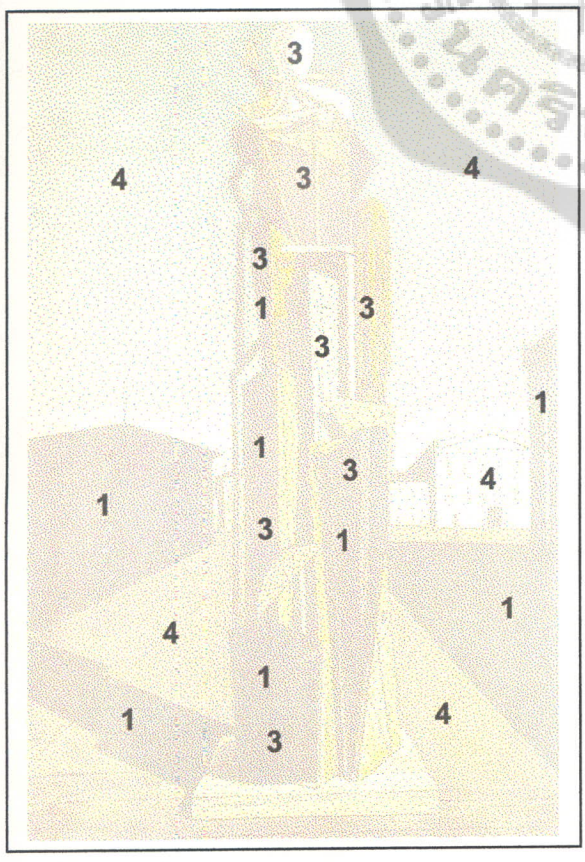
1. รูปทรงพื้นที่ 1
2. รูปทรงประธาน รูปทรงเชื่อมต่อ (2,3,4,5,6,7,8,9)
3. รูปทรงสี่เหลี่ยม 10,4,12



ภาพประกอบที่ 4.3. วิเคราะห์เทคนิควีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธี

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อน แก่ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 4.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. การเชื่อมต่อเกาะเกี่ยวรูทรงขนาดต่างๆ สร้างมิติลวงตา (2,3,4,5,6,7,8,9)
4. การระบายสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 4 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ในผลงานชื่อ Le Vaticinateur พบว่า

4.1. ที่มาของแนวความคิด

แรงบันดาลใจอันเป็นที่มาของแนวความคิดของกีรีโก ในภาพนี้เป็นการได้รับแรงบันดาลใจจากความเชื่อในเทพนิยาย ปรัชญากรีกโรมัน การวาดแนวแบบโรแมนติกในอดีตกับความเชื่อที่ได้แรงดลใจจากวิถีชีวิตของสังคมอุตสาหกรรมใหม่ เป็นการสร้างภาพเรื่องราวไม่ประติดประต่อกัน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523:194)

ความคิดและมุมมองในภาพนี้กีรีโกจะแสดงออกในเชิงเปรียบเทียบเป็นการแสดงแนวคิด ค่านิยมสมัยเก่ากับค่านิยมยุคอุตสาหกรรมใหม่ ที่ใช้มุมมองมองผ่านรูปแบบ ประติมากรรม สิ่งของ สิ่งก่อสร้าง วัสดุ ทั้งรูปแบบเก่ากับใหม่ ผสมผสานร่วมกันอยู่ในภาพเขียน ประจวบกับเป็นช่วงค้นพบวิทยาการก้าวหน้าใหม่มากมาย จนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523:95)

เป็นการแสดงเรื่องราวสภาพชีวิตของสังคมตามทัศนะของกีรีโก ซึ่งใช้รูปแบบของยุคสมัยอุตสาหกรรมใหม่เปรียบเทียบกับสังคม ปรัชญากรีกโรมันดั้งเดิม เส้นทัศนียภาพแบบพวยพุ่งตรงลึกเข้าไปกลางภาพ จัดวางวัตถุเป็นจังหวะเท่าๆ กันเข้าไป (สดชื่น ชัยประสานธน์. 2539 : 46)

เป็นการสะท้อนเรื่องราวเนื้อหาของทัศนะจากจินตนาการของกีรีโก ที่หยิบยกเอาสาระเปรียบเทียบเป็น 2 นัย เป็นการนำเอารูปทรงประติมากรรมยุคเก่ามาผสมผสานกับชิ้นส่วนที่แสดงถึงเครื่องมืออุปกรณ์ของเทคโนโลยีอุตสาหกรรมใหม่มาผสมกลมกลืนเป็นรูปทรงในกลุ่มกลางภาพ มีเส้นเดินลานโล่งไปในระยะไกล จะใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมยุคเก่าที่ดูแล้วผสมผสานกับอาคารยุคใหม่แบบกลมกลืน

ในมุมมองของผู้วิจัย เห็นว่าภาพนี้ศิลปินได้แสดงแง่คิด ทัศนคติ ความรู้สึกเป็น 2 นัย อันเป็นการสะท้อน ทัศนคติต่อสังคม สิ่งแวดล้อม ในแง่การเปรียบเทียบ อุปมาอุปมัยให้ผู้ดูเกิดแง่คิดและการตีความได้หลากหลาย

4.2. วิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

เทคนิคการระบายสี

ก. การระบายสีแบบกลมกลืน การระบายสีเรียบ การตัดเส้น การใช้น้ำหนักสีภายในภาพจะแสดงโครงสีส่วนรวมที่มีน้ำหนักเข้มจัดและขาวจัด แต่ปริมาณน้ำหนักเข้มจะมีปริมาณส่วนใหญ่ มีการใช้โครงสีพื้น สิ่งของเป็นสีน้ำตาล โครงสีท้องฟ้าจะเป็นสีเขียวเข้มและไล่น้ำหนักอ่อนบริเวณขอบฟ้า น้ำหนักสีบนสถาปัตยกรรมจะมีน้ำหนักขัดแย้งกับความเป็นจริง จะแสดงสีบรรยากาศถูกแสงที่สว่างจัด และส่วนในบริเวณเงาจะมีน้ำหนักเข้มเกือบดำ การระบายสีมิได้แสดงให้เหมือนจริง แม้จะพยายามวาดให้เหมือนจริง ต้องการผลทางอารมณ์ จินตนาการแก่ผู้ชม แสดงอารมณ์แห่งความหงอยเหงา อ้างว้าง เปล่าเปลี่ยว (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 194)

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา จากภาพ Le Vaticinator นี้ จะแสดงให้เห็นถึงกลวิธีที่กีรีโก ได้ใช้วิธีการวางตำแหน่งรูปทรงที่ผิดขนาด ผิดที่ ภาพที่ใช้จุดเด่นอยู่กึ่งกลางภาพมีขนาดสูงเต็มเนื้อที่บนรูปทรงจุดเด่นมีปริมาตร แสงเงาที่ชัดเจน การใช้ฉากและพื้นที่มีแสงเงาไปในทิศทางที่ไม่สัมพันธ์กันแต่ก็สามารถลวงตาได้ นำสายตาไปสู่อาคารในระยะไกล ช่วยเน้นระยะมิติความลึกจากกลุ่มที่เป็นจุดเด่นสู่ระยะไกล และจากนั้นส่วนท้องฟ้าก็จะมีน้ำหนักอ่อนแก่ในบริเวณเส้นของฟ้าอันจะเป็นตัวช่วยสร้างบรรยากาศมิติลวงตา ทำให้ภาพเขียนนี้มีความกลมกลืน มีปริมาตร มีระยะความลึก มิติ ความกว้างไกล อันเป็นความลึกที่เกิดจากสื่อทางทัศนศิลป์ และความลึกที่เป็นมิติของการลวงตาจากจินตนาการของผู้ดู การสร้างขนาดขัดแย้งกัน คือ ขนาดของรูปทรงที่อยู่เบื้องหน้ามีขนาดใหญ่กว่าอาคารภาพที่เป็น Black Ground การสร้างทัศนียภาพที่บิดเบือน

ความจริงคือ สร้างรูปทรงที่มีลักษณะคล้าย Figure คน แต่ไม่ใช่การสร้างมิติลวงตาในจิตรกรรมซึ่งเกิดขึ้นได้หลายวิธี เช่น ใช้สุนทรียธาตุทั้งหลาย ได้แก่ เส้น สี แสง เงา รูปทรง ฯลฯ ก่อให้เกิดมิติต่างๆ ได้แก่ ความกว้าง ความลึก ความสูง รวมไปถึงการสร้างภาพลวงตา

ค. เทคนิคผสม ปะติด วัสดุ และภาพพิมพ์ ผลการศึกษาไม่พบว่ากีรีโกมีการใช้เทคนิควิธีการดังกล่าวในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ นอกจากเทคนิคการวาดภาพระบายสีผลงาน

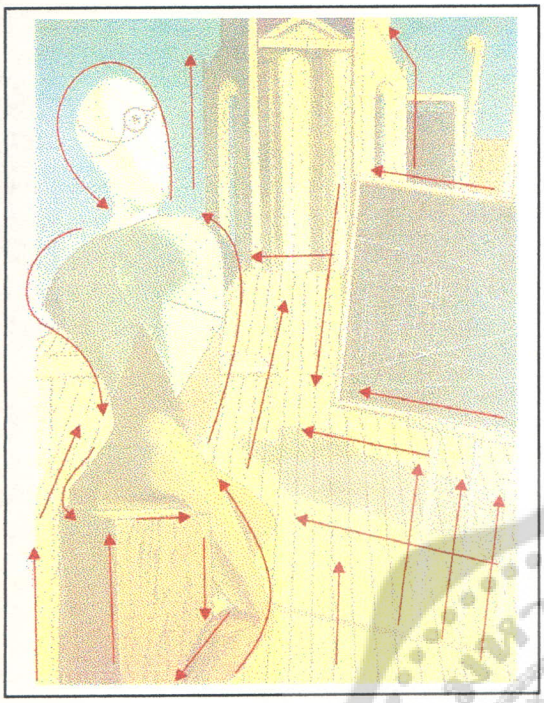
ง. การจัดองค์ประกอบภายในภาพ การจัดองค์ประกอบภายในภาพจะมีการวางจุดเด่นอยู่ในกลุ่มรูปทรงประติมากรรม และสิ่งของที่รวมตัวกันเป็นรูปทรงเด่นอยู่กึ่งกลางภาพที่มีขนาดสัดส่วนที่เกินความเป็นจริง ผิดตำแหน่ง มีบริเวณลานพื้นกว้างนำสายตาไปสู่ระยะไกลซึ่งเป็นกลุ่มรูปทรงสถาปัตยกรรมแบบโรมันในมุมมองการวางกลุ่มภาพที่ขัดแย้งไม่สัมพันธ์กันบริเวณที่เหลือจะเป็นเส้นขอบฟ้าแสดงความว่างกว้างไกลของท้องฟ้า การจัดองค์ประกอบในภาพ (การเน้นการลวงตา) ผลสำรวจในโครงสร้างขององค์ประกอบ คือ

1. การกำหนดตำแหน่งรูปทรงของภาพนี้จะอยู่กึ่งกลางและมีขนาดสูงเต็มภาพมีขนาดสัดส่วนที่ผิดตำแหน่งเกินความเป็นจริงในมุมมองปกติแสดงน้ำหนักแสงเงาชัดเจนบนรูปทรง และแสดงเงาตกทอดที่มีทิศทางขัดแย้งกันบนลานพื้นกว้างของสถาปัตยกรรมทั้งด้านซ้ายและขวาแสดงน้ำหนักสีที่สว่างและมืดของสถาปัตยกรรมแบบโรมันที่ผิดที่จากเหตุและผล แต่ก็สามารถทำให้เกิดมิติลวงตาดูเวิ้งว้างกว้างไกลได้
2. จุดเด่นของภาพนี้อยู่ที่การวางตำแหน่งองค์ประกอบซึ่งได้แสดงอยู่ที่กึ่งกลางภาพ มีขนาดสูงเต็มพื้นที่ทางตั้งที่มีการกำหนดขนาดที่ผิดที่จากความเป็นจริง มีส่วนรองคือเงาสถาปัตยกรรมและเงาตกทอดขนาบซ้ายและขวา ที่ขัดแย้งกัน แต่ก็สามารถสลับมิติลวงตาได้กลมกลืนกันทั้งภาพ
3. ตำแหน่ง ขนาด รูปทรง น้ำหนัก ปริมาตร แสงเงาที่ชัดเจนเกินความเป็นจริง เส้นเดินนำสายตาที่มาจากทิศทางต่าง ๆ ความกว้างไกลของฟ้า สิ่งเหล่านี้ส่งผลในทางการสร้างระยะ มิติ ความใกล้ไกลที่เป็นมิติจากการลวงตาซึ่งทำให้เกิดความกว้างความลึกความกลม อันหาที่สุดมิได้

4.3. รูปแบบ

รูปแบบเป็นลักษณะเหมือนจริง ค่อนไปทางเหนือจริง คล้ายการสร้างรูปแบบให้ดูแปลกตา

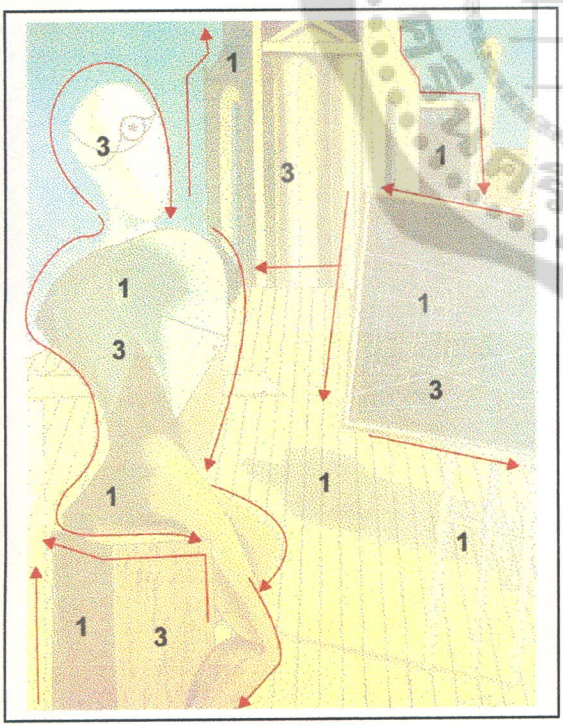
ภาพประกอบที่ 5	ผลงานชื่อ THE GREAT METAPHYSICIAN
ขนาด	ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน	1917
สื่อ	สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil On Canvas)
ชื่อศิลปิน	จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico)



ภาพประกอบที่ 5.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

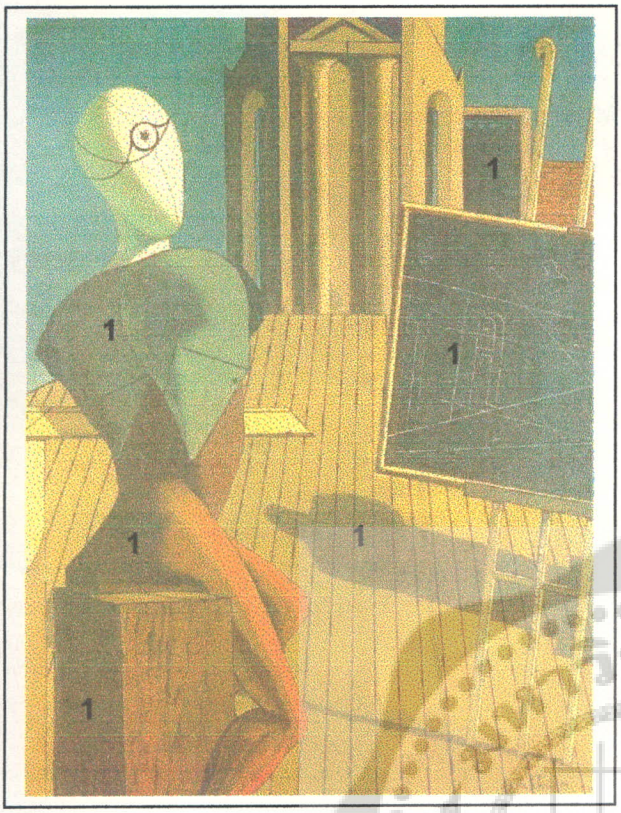


ภาพประกอบที่ 5.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงปริมาตร ขนาดสัดส่วนต่างๆ เปรียบเทียบ สร้างมิติลวงตา ดังนี้

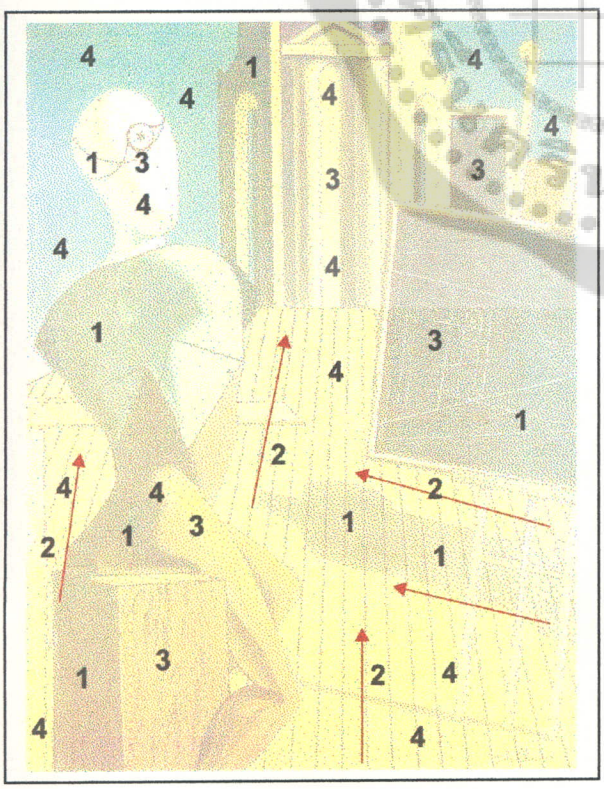
1. รูปทรงพื้น
2. รูปทรงประธาน เชื่อมต่อเปรียบเทียบบริเวณพื้นที่หมายเลข 3 ร่วมกับหมายเลข 1



ภาพประกอบที่ 5.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 5.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรงปริมาตร ขนาดสัดส่วนต่างๆ
4. เปรียบเทียบ สร้างมิติลวงตา
5. การระบายสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 5 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ในผลงานชื่อ The Great Metaphysician พบว่า

5.1. ที่มาของแนวความคิด

แรงบันดาลใจซึ่งเป็นที่มาของแนวความคิดของกีรีโก ในภาพนี้เป็นการแสดงแนวคิด ปรัชญาวิชาการความรู้ของกรีก โรมันโบราณ กับทฤษฎีวิชาความรู้ในวิชาคณิตศาสตร์, วิทยาศาสตร์, ในยุคอุตสาหกรรมใหม่

ความคิดและมุมมองในภาพนี้กีรีโกจะแสดงออกในเชิงเปรียบเทียบ เป็นการแสดงค่านิยม แนวคิดที่ใช้มุมมองผ่านรูปทรงมนุษย์ที่มีความหมายเท่ากับเครื่องจักรกล วิเคราะห์จากภาพว่า กีรีโก เสนอภาพไม่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันตามหลักของเหตุผล ถึงจะใช้หลักทัศนียวิทยาและการระบายสีแต่ก็มิต้องวาดให้เหมือนจริง (สดชื่น ชัยประสาธ์น . 2537 : 75) วิชาความรู้ปัจจุบันกับอดีตที่ผ่านมาต่างก็เป็นสิ่งที่มนุษย์ต้องศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบ

5.2. วิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิค การระบายสี การใช้สีและน้ำหนักสีภายในภาพจะแสดงโครงสีส่วนรวมที่เป็นโครงสีน้ำตาลเหลือง Yellow Ochre แสงบางส่วนจะมีสี Lemon Yellow มีน้ำหนักเข้มจัดขาวจัด แต่มีน้ำหนักแสงเงาที่แสดงปริมาตร น้ำหนักชิ้นส่วนของสิ่งของ พื้นและฉากหลังที่เป็นโครงสีน้ำตาล Raw Sienna รูปแบบ จะมีศีรษะขาว Iridescent White ตัวสีเขียว Oxide of Chromium ช่วงขาแดง Carmine บางส่วนผสมสีตรงข้ามหรือสีดำลงไป จะแสดงน้ำหนักแสงเงาขาวดำจัด มีเงาตกทอดที่พื้นมุมด้านขวาของฉากหลังไกล เป็นสีเขียวอมฟ้า อมน้ำตาล Oxide of Chromium จุดเด่นอยู่ที่น้ำหนัก รูปหุ่นในระยะหน้า กระดานดำในระยะกลางและเส้นพื้นทั้งสายตาและฉากหลังสถาปัตยกรรม ด้วยวิธีการระบายสีกลมกลืน เกลี่ยสี ระบายสีเรียบในบางส่วน การตัดเส้นนำสายตา ขอบคมสีผสม แสดงน้ำหนัก

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม จากภาพ The Great Metaphysician นี้จะแสดงให้เห็นถึงกลวิธีที่กีรีโกได้ใช้การวางตำแหน่งรูปทรงที่มี จุดเด่นอยู่ในภาพด้านซ้ายส่วนรองอยู่ด้านขวาและเส้นพื้นที่มีเงาตกทอดนำสายตาไปสู่กลุ่มสถาปัตยกรรมระยะไกล จุดเด่นของการระบายสีความกลมกลืนมีการเกลี่ยสีให้สัมพันธ์กับน้ำหนักอ่อนแก่ แสงเงาทำให้บังเกิดผลในทางปริมาตร ความกลม ระยะใกล้ไกล อันเป็นผลทำให้เทคนิควิธีการรวมทั้งการกำหนดตำแหน่งรูปทรง น้ำหนัก แสงเงาดังกล่าวช่วยสร้างบรรยากาศ มิติลวงตาทำให้ภาพมีความกลมจากวิธีการเขียนสีที่กลมกลืนตามน้ำหนักอ่อนแก่ อันเป็นผลสะท้อนให้บังเกิดมิติลวงตาต่อผู้ดู

ค. เทคนิคผสม ปะติด วัสดุและการพิมพ์ ผลการศึกษาไม่พบว่ากีรีโกมีการใช้เทคนิควิธีการดังกล่าวในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ นอกจากเทคนิคการวาดภาพระบายสีผลงาน

ง. การจัดองค์ประกอบภายในภาพ (การเน้นการลวงตา) ผลสำรวจในโครงสร้างขององค์ประกอบคือ

1. การจัดองค์ประกอบภายใน จะมีการกำหนดจุดเด่นอยู่ที่รูปหุ่นคน ในด้านซ้ายมือที่มีตำแหน่งและน้ำหนักแสงเงาจัด และรูปของกระดานดำที่เห็นครึ่งหนึ่งอยู่มุมของในระยะกลางภาพ มีน้ำหนักเงาดำทอดยาวบนชั้นที่นำสายตาไปสู่ระยะไกลของภาพ อันเป็นกลุ่มรูปทรงสถาปัตยกรรมแบบเก่าที่ดูบางครั้งคล้ายโรงงานอุตสาหกรรมเป็นระยะไกลของภาพ

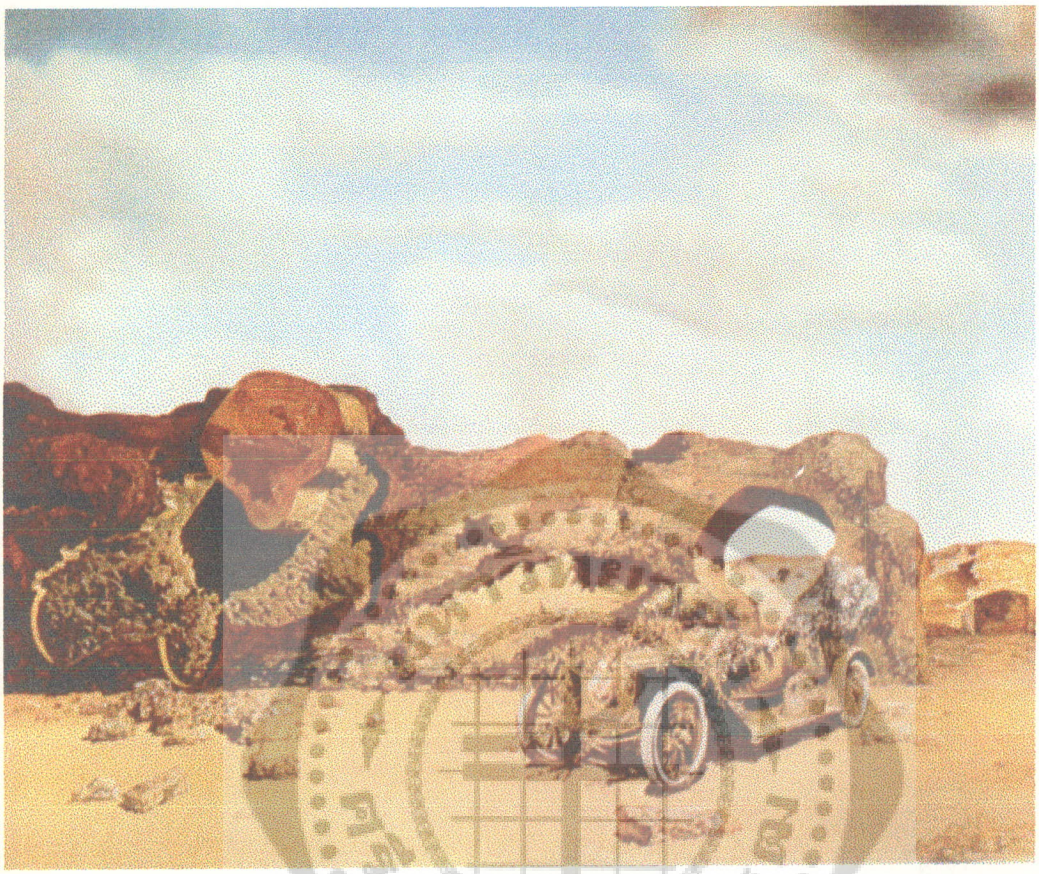
2. การกำหนดตำแหน่งรูปทรงประธานของภาพนี้ จะอยู่ด้านซ้ายส่วนรองจะอยู่ด้านขวาที่มีรูปทรงขาดหายไป รอยและเส้นพื้นกับเงาตกทอดที่นำสายตาไปสู่ฉากหลังในระยะไกลที่มีรูปทรงตัดขาดไปในส่วนบน

3. จุดเด่นของภาพนี้จะอยู่ที่การวางตำแหน่งองค์ประกอบรูปทรงในจุดต่าง ๆ ตั้งแต่จุดเด่นระยะหน้ามุมซ้ายสุดของระยะกลางมุมขวาและระยะเส้นเงาตกทอดยาวรวมไปกับเส้นพื้นนำสายตาพุ่งไปหาระยะไกลที่เป็นสถาปัตยกรรมในระยะหลัง

4. การกำหนดน้ำหนักปริมาตรแสงเงาที่ชัดเจนของรูปทรง เส้นเดินนำสายตาที่นำสายตาส่งภาพให้ดูลึก ท้องฟ้าในฉากหลังและกลุ่มสถาปัตยกรรมระยะไกล อันเป็นผลรวมให้เส้นเดินในทางการสร้างระยะมิติความลึกความใกล้ไกลที่เป็นมิติลวงตาเป็นความลึกทางทัศนศิลป์

5.3. รูปแบบ

รูปแบบเป็นลักษณะเหมือนจริง ค่อนไปทางเหนือจริง คล้ายการสร้างรูปแบบที่ดูแปลกตา



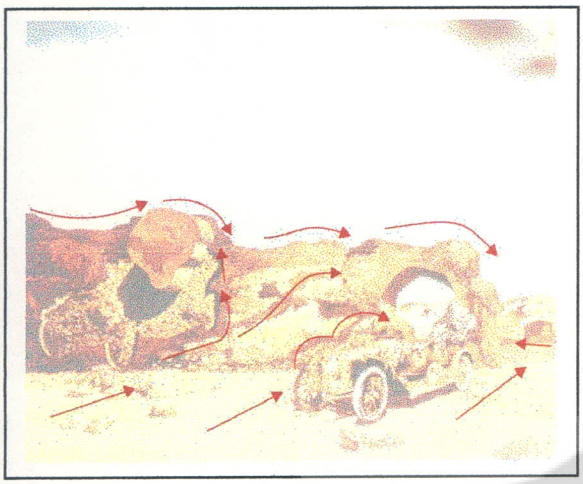
ภาพประกอบที่ 6 ผลงานชื่อ SOLITUDE PARANOIAQUE - CRITIQUE

ขนาด 19X23 cm

ปีที่เขียน 1935

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

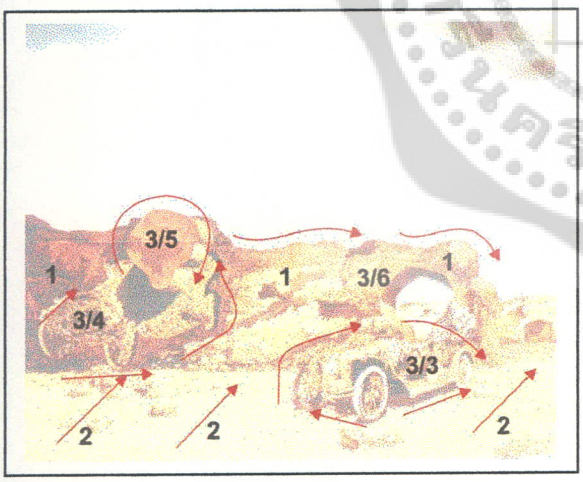
ชื่อศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 6.1. วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

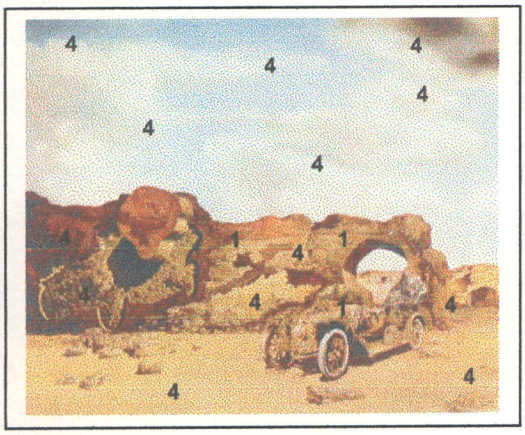


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวาดรูปทรงซ่อนเร้นในรูปทรง โครงสร้างรวมที่สร้างมิติลวงตา ดังนี้

1. รูปทรงพื้น 2
2. รูปทรงซ่อนเร้น (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)

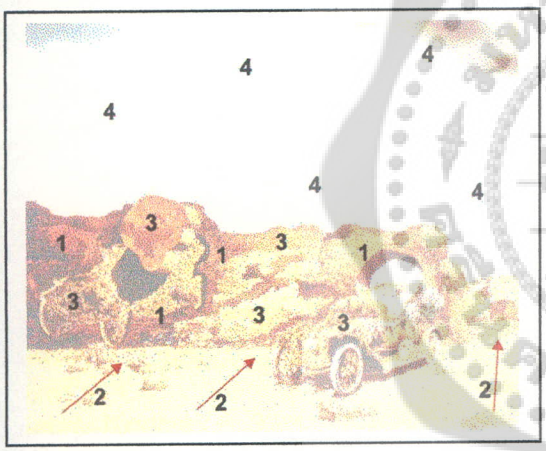
ภาพประกอบที่ 6.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 6.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา การระบายสีในโครงสีส่วนรวม โมโนโครม สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 6.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางรูปทรงซ่อนเร้นในรูปทรง โครงสร้าง รวมที่สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวม โมโนโครม สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 6 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ในผลงานชื่อ Solitude Paranoiaque-Critique พบว่า

6.1. ที่มาของแนวความคิด

ดาลี มีแรงบันดาลใจเกี่ยวกับความเชื่อในสภาวะของจิตใต้สำนึก สภาวะความคิด ความรู้สึกประสบการณ์ของดาลี มีผลกระทบจากโลกของความจริง โลกความฝันในตัวของดาลีกับสภาวะแวดล้อมรอบตัวของดาลี ดังนั้นแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะจึงเป็นการสร้างโลกส่วนตัวจากจิตใต้สำนึกโดยใช้รูปแบบเรื่องราวเป็นตัวแทนที่สื่อความหมายแทนอารมณ์ ความรู้สึก และจินตนาการของศิลปิน

ในความเชื่อส่วนตัวของดาลีจากงานศิลปกรรมชื่อ Solitude Paranoia Que-Critique นี้ เป็นมุมมองของโลกทัศน์ในการนำเสนอรูปแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อม โดยใช้รูปลักษณ์ของสิ่งของที่มีอยู่จริงนำมาแสดงในเชิงภาพลวงตากับสภาพรูปทรงที่ถูกถอดออกมาจากบริเวณหนึ่งมาอยู่อีกบริเวณหนึ่ง เรื่องดังกล่าวได้รับการสรุปไว้อย่างดีโดย ดาลี ว่า "จิตใต้สำนึก (Subconscious) มีภาษาทางสัญลักษณ์ (Symbolic Language) ซึ่งในความเป็นจริง ภาษาจักรวาล (Universal Language) ที่ใช้ มิได้ขึ้นอยู่กับการศึกษา หรือวัฒนธรรม หรือปัญญา แต่สื่อออกมาด้วยศัพท์แสงขององค์ประกอบสำคัญของชีวิต , สัญชาตญาณทางเพศ , การตระหนักรู้ถึงความตาย , การตระหนักรู้ถึงความลึกลับของอวกาศ องค์ประกอบสำคัญเหล่านี้เป็นเสียงสะท้อนของจักรวาลที่ดังก้องอยู่ในตัวมนุษยชาติทุกคน" (Simson Winson . 1982 : 18) นับได้ว่าดาลีได้แสดงโลกทัศน์ที่เห็นได้ด้วยตาและการลวงตาเป็นภาพจากจิตใต้สำนึกของศิลปินเอง

ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่า การใช้รูปทรงรถยนต์โบราณในสภาพเก่าทรุดโทรม มีรูปลักษณะคล้ายแผ่นหินในบางส่วน มีรูปร่างเหมือนภาพคนนั่งอยู่บนรถ รูปแบบรถกับสิ่งแวดล้อมเป็นการสะท้อนถึงสภาวะของสังคมชีวิตในทัศนะของดาลี โดยดาลีได้ชี้ให้เห็นถึงรูปที่เป็นจริง รูปที่เป็นความฝัน รูปที่เหนือจริงและรูปที่ซ้อนรูปกันบนโขดหิน อันเป็นการสร้างโลกที่เกินจริงตามทัศนะของศิลปิน ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่า การใช้รูปทรงรถยนต์โบราณในสภาพเก่าทรุดโทรม มีรูปลักษณะคล้ายแผ่นหินในบางส่วน มีรูปร่างเหมือนภาพคนนั่งอยู่บนรถ รูปแบบรถกับสิ่งแวดล้อมเป็นการสะท้อนถึงสภาวะของสังคมชีวิตในทัศนะของดาลี โดยดาลีได้ชี้ให้เห็นถึงรูปที่เป็นจริง รูปที่เป็นความฝัน รูปที่เหนือจริงและรูปที่ซ้อนรูปกันบนโขดหิน อันเป็นการสร้างโลกที่เป็นความเกินจริงตามทัศนะของศิลปิน เป็นวิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสีแบบกลมกลืน มีการเกลี่ยสีที่แนบเนียน ทำให้น้ำหนักพื้นผิวของวัตถุ โขดหิน พื้นทรายและท้องฟ้า มีการประสานกลมกลืนกันทั้งภาพ

6.2. วิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม (เน้นมิติลวงตา)

ก. เทคนิคการระบายสี เป็นการใช้สีที่มีโครงสีส่วนรวมเป็นสีน้ำตาล สร้างบรรยากาศลวงตาแบบกลมกลืนในบริเวณพื้นภาพ รูปของรถยนต์ โขดหิน ท้องฟ้า จะเป็นโครงสีฟ้าอ่อนที่คลอบคลุมด้วยสีส่วนรวมของสีน้ำตาลอ่อนๆ การระบายสีกลมกลืน เกลี่ยสี ลีลารอยพู่กัน สีผสมน้ำหนัก สีเรียบ เปียกบนเปียก กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน การวิเคราะห์การใช้สี เป็นการใช้สีที่มีโครงสีส่วนรวมเป็นสีน้ำตาล สร้างบรรยากาศลวงตาแบบกลมกลืนในบริเวณพื้นภาพ รูปของรถยนต์ โขดหิน ท้องฟ้า จะเป็นโครงสีฟ้าอ่อนๆ

ข. การสร้างมิติลวงตา ในผลงานชิ้นนี้ของดาลีจะเป็นการสร้างรูปทรงที่ทับซ้อนที่มีการเก็บรูปของความจริงกับรูปที่แฝงเร้นลวงตาบนผนังโขดหิน นับได้ว่าการใช้น้ำหนักอ่อนแก่แสดงบรรยากาศลวงตา ทำให้เกิดปริมาตรพื้นผิวความกลมของแสงเงาจะเป็นตัวสร้างภาพลวงตาโดยรวมของทั้งภาพ เพื่อสร้างความฝันอันแปลกประหลาด โดยวาดภาพคน โขดหิน รถยนต์ เข้าด้วยกัน ภูเขากับรถยนต์ธรรมชาติกับสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมีการสร้างทัศนียภาพที่บิดเบือน ภาพวัสดุสิ่งของ ภูเขา กลายเป็นสิ่งเดียวกัน มีการสร้างรูปรถยนต์ที่เหมือน

ซากหมดแรงเคลื่อนไหว การสร้างบรรยากาศลึกลับ คือสีท้องฟ้า โขดหิน ให้บรรยากาศความมีชีวิตเหมือนสัตว์ร้าย พื้นผิวรูปทรงหลักในภาพ ดาลี เน้นให้ขรุขระ ความหมายต้องการสื่อเพื่อสร้างโลกที่เวิ้งว้าง

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และการพิมพ์ จากการศึกษาภาพผลงานของดาลีภาพนี้ ไม่พบการใช้เทคนิควิธีการดังกล่าวนอกจากวิธีการเขียนภาพระบายสี

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ ผลสำรวจในโครงสร้างขององค์ประกอบ คือ

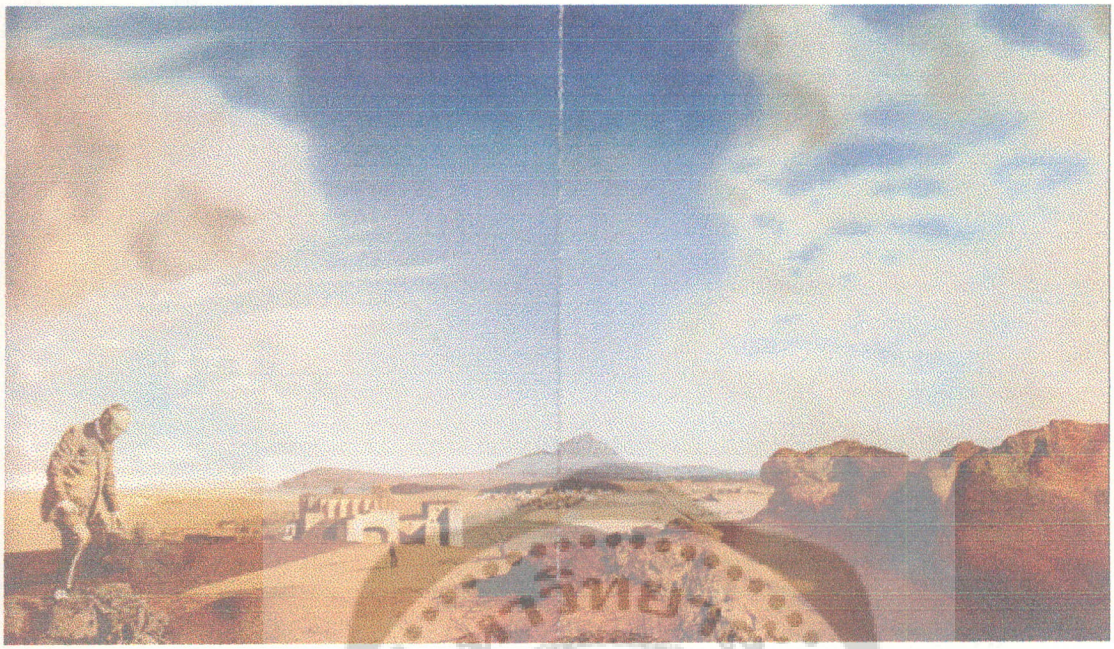
1. การจัดวางองค์ประกอบของภาพ จะมีการวางจุดเด่นของภาพที่ทับซ้อน ผิดปกติเป็นกลุ่มภาพมีพื้นทรายในระยะหน้าและท้องฟ้าในระยะไกลนับว่ามีการใช้มุมมองที่ผิดปกติทับซ้อน

2. การกำหนดจุดเด่นภาพลวงตาที่บริเวณรูปทรงรถยนต์เก่าที่มีซากต้นไม้ ใบไม้ โขดหินทับซ้อนอยู่ รูปทรงส่วนรองจะเป็นแนวโขดหินที่ต่อเนื่องออกไป แนวโขดหินจะมีพื้นผิวร่องรอยต่างๆ พร้อมรูปร่องรอยของสภาพรูปทรงรถยนต์ที่ซ้อนอยู่นับได้ว่าเป็นการซ้อนภาพสลับรูปตำแหน่งในบริเวณเดียวกัน

3. การกำหนด ระยะไกลด้วยท้องฟ้าเพื่อเป็นการเปิด Space ให้ความรู้สึกเชื่อมโยงของระยะหน้า ระยะกลางและระยะไกล

6.3. รูปแบบ

การสร้างงานรูปแบบเหมือนจริง เฉพาะบรรยากาศของภาพเท่านั้นที่ดูเหนือจริง



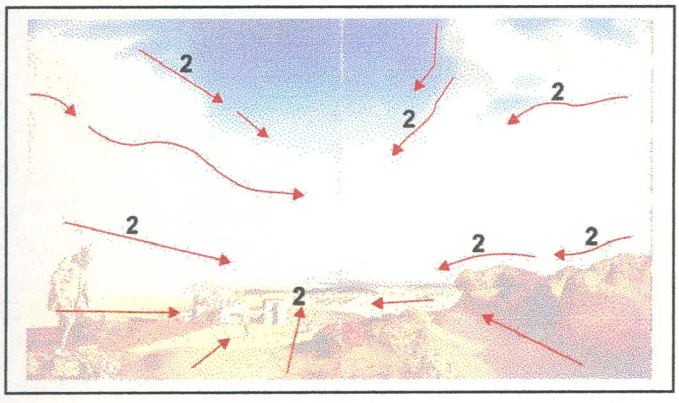
ภาพประกอบที่ 7 ผลงานชื่อ PHARMACIST OF AMPURDAN IN SEARCH OF ABSOLUTELY NOTHING

ขนาด 30 X 25 CM

ปีที่เขียน 1936

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

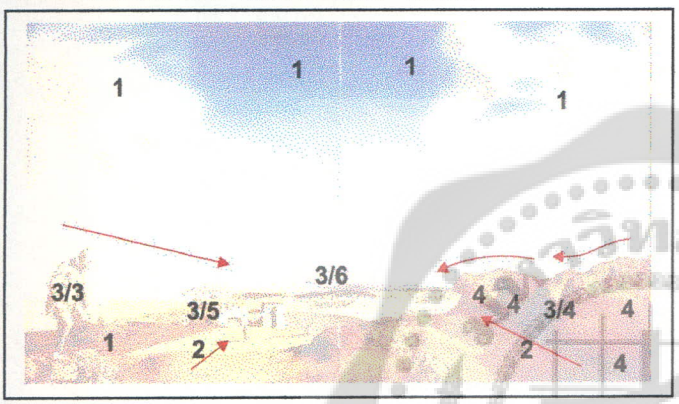
ชื่อศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)



ภาพประกอบที่ 7.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา

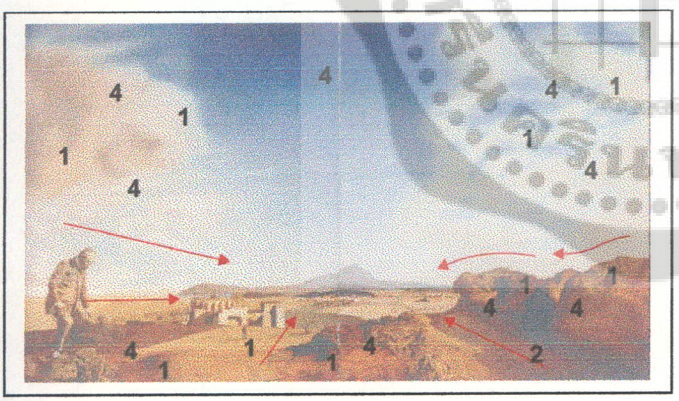


ภาพประกอบที่ 7.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวางตำแหน่งรูปทรง การเชื่อมโยงรูปทรง ขนาด บริเวณ สร้างมิติลวงตา ดังนี้

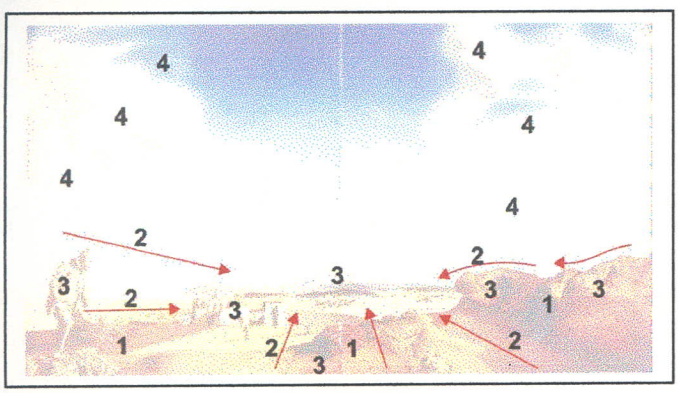
1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่พื้นดิน
3. รูปทรงซ่อนเร้น ตำแหน่งขนาด การเชื่อมโยง (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)



ภาพระกอบที่ 7.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครมสร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 7.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางตำแหน่งรูปทรง การเชื่อมโยงรูปทรง ขนาด บริเวณ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวม โมโนโครม สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 7 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ในผลงานชื่อ Pharmacist of Ampurdan in Search of Absolutely Nothing พบว่า

7.1. ที่มาของแนวความคิด

ในยุคปี ค.ศ.1936 ดาลี มีความสนใจเกี่ยวกับมนุษย์กับธรรมชาติแวดล้อม ดาลีได้หยิบยกถึงสาระของมนุษย์ที่มีสภาวะจิตที่ยิ่งใหญ่เท่าเทียมกับธรรมชาติ ดาลีจะสร้างธรรมชาติท้องฟ้าภูเขาทะเลทราย สิ่งก่อสร้างเป็นตัวแทนของความคิด อารมณ์ ความรู้สึกจากจิตใต้สำนึกของดาลีออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมเหนือจริง ในความเชื่อส่วนตัวดาลีจากงานจิตรกรรมเหนือจริงชิ้นนี้เป็นการนำเสนอมุมมองของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมที่มีความยิ่งใหญ่ความน่ากลัว ความน่าอัศจรรย์ที่พิเศษ ดาลีได้ใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์ที่มีขนาดเกินจริง เปรียบเทียบกับสิ่งก่อสร้าง ทะเลทราย ขุนเขา โขดหินต่าง ๆ ความเวิ้งว้างของ Landscape และความเวิ้งว้างของท้องฟ้า เป็นรูปลักษณ์ที่ดาลีได้สร้างภาพจากจิตใต้สำนึกอีกแง่มุมหนึ่ง จะเห็นว่า ภาพเขียนของดาลีเป็นสิ่งที่ชัดเจนอย่างยิ่ง และในแง่หนึ่งของภาพเขียนของ ดาลี ศิลปะในรูปแบบ Mannerist เข้ากับอิทธิพลทางเซอร์เรียลิสม์ ภาพย่านการค้าเงาที่ทอดยาว อนุสาวรีย์ปรากฏในงานของ กีรีโก ภาพมายาที่เป็นเงามัน ผล (efface) แบบ collage และเส้นขอบฟ้าแบบงานของศิลปินนั้นๆ แต่ในงานของดาลียังมีสิ่งอื่นๆ ที่คาดไม่ถึงปรากฏอยู่อีก (Picon . 1983 : 143)

ภาพนี้เป็นการแสดงถึงสภาวะสิ่งแวดล้อมที่เป็นมุมมองที่กว้างไกลของ Land Scape และท้องฟ้าที่เวิ้งว้างไร้ขอบเขต จุดเด่นของภาพจะแสดงสาระที่รูปร่างของมนุษย์ที่มีขนาดใหญ่กว่าปกติ แต่ก็ยังอยู่ในกรอบของพลังทางรูปทรงในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ภาพนี้จะแสดงผลในทางพลังของธรรมชาติที่ดาลีได้สร้างมุมมองที่มีขนาดที่กว้างไกล ทั้งพื้นดินและท้องฟ้า

เนื้อหาที่เกิดจากเรื่องของบรรยากาศส่วนรวมของภาพที่แสดงสาระความเป็นรูปของวัสดุ เช่น โขดหิน พื้นทะเลทราย สิ่งก่อสร้าง ท้องฟ้ากลุ่มเมฆ และรูปทรงมนุษย์ อันเป็นการสะท้อนเนื้อหาที่ชี้ให้เห็นพลังอำนาจของมนุษย์กับธรรมชาติที่ต้องอาศัยกัน แต่จิตใต้สำนึกของศิลปินจะดูมีอำนาจเหนือธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในที่สุด ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่า ในการกำหนดรูปทรงมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม ทั้งในมุมมองที่กว้างไกลนี้เป็นการแสดงพลังอำนาจของมนุษย์ กับพลังอำนาจของธรรมชาติสิ่งแวดล้อม อันเป็นการนำเสนอโลกทัศน์ความคิดเห็นจากจิตใต้สำนึกที่เหนือจริงของศิลปินผ่านรูปทรงเรื่องราวทางมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมจากการมองเห็นในภาพ

7.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สี เป็นการใช้สีที่มีโครงสีส่วนรวมที่พื้นดินเป็นสีน้ำตาลอมส้มอมเทา และสีท้องฟ้าที่มีสีฟ้าอมน้ำตาลอ่อน สรุปโดยรวมการใช้สีจะมีการสร้างโครงสีส่วนรวมที่เป็นโครงสีน้ำตาลเทามีบรรยากาศของสีที่อบอุ่นที่มีบรรยากาศพิเศษเหนือจริง

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม การสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของดาลีจะเป็นการสร้างรูปทรงเรื่องราวของรูปทรงมนุษย์ที่มีขนาดผิดปกติเกินความจริง สัดส่วนของสถาปัตยกรรมและความกว้างใหญ่ของแผ่นดินมีมุมมองระยะที่ซับซ้อนกับ โขดหิน ภูเขา และความกว้างไกลของท้องฟ้า การใช้น้ำหนักอ่อนแก่ทำให้เกิดปริมาตร พื้นผิว และแสงเงาเป็นการสร้างบรรยากาศพิเศษที่ลวงตา เป็นตัวสื่อทางทัศนศิลป์ที่จะสร้างระยะกว้างไกลได้ทั้งภาพอันเป็นแบบเฉพาะตัว พอสรุปได้ดังนี้

มีการรวมวัสดุต่างความหมาย เช่น คน อาคาร และท้องฟ้า ภาพคนหมายถึงผู้แสวงหาท่าทาง ระโหย อ่อนล้า การลวงตาเกิดขึ้นจากพื้นที่ว่างของท้องฟ้าที่ศิลปินเปิดให้กว้างไกล และมีความลึก การวางคนคนเดียวไว้มุมล่างสุด ยิ่งเป็นการเน้นพื้นที่ว่างดูเวิ้งว้างยิ่งขึ้น ให้ความสำคัญกับท้องฟ้ามากกว่าพื้นดิน

การสร้างบรรยากาศลึกลับคือ ขนาดของคนและท่าทางของคนกับพื้นที่แวดล้อม ทำให้ดูลึก คนกับ Landscape มีขนาดต่างกันมาก ทำให้เกิดการสร้างบริเวณว่างต่างมิติ

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ จากการศึกษาผลงานของดาลีชิ้นนี้ ไม่พบการใช้เทคนิควิธีการดังกล่าว นอกจากวิธีการเขียนภาพระบายสี

ง. การจัดวางองค์ประกอบในภาพ

1. การจัดวางองค์ประกอบของภาพ จะมีการวางจุดเด่นของภาพเป็นอยู่ที่รูปทรงมนุษย์ด้านซ้ายของภาพที่มีขนาดผิดปกติ จุดรองคือสภาพรอบของทิวทัศน์พื้นดินที่กว้างไกลมีการใช้มุมมองที่ลวงตา มีการสร้างภาพเชิงซ้อนกับกลุ่มสถาปัตยกรรม โขดเขาและทิวทัศน์ระยะไกล

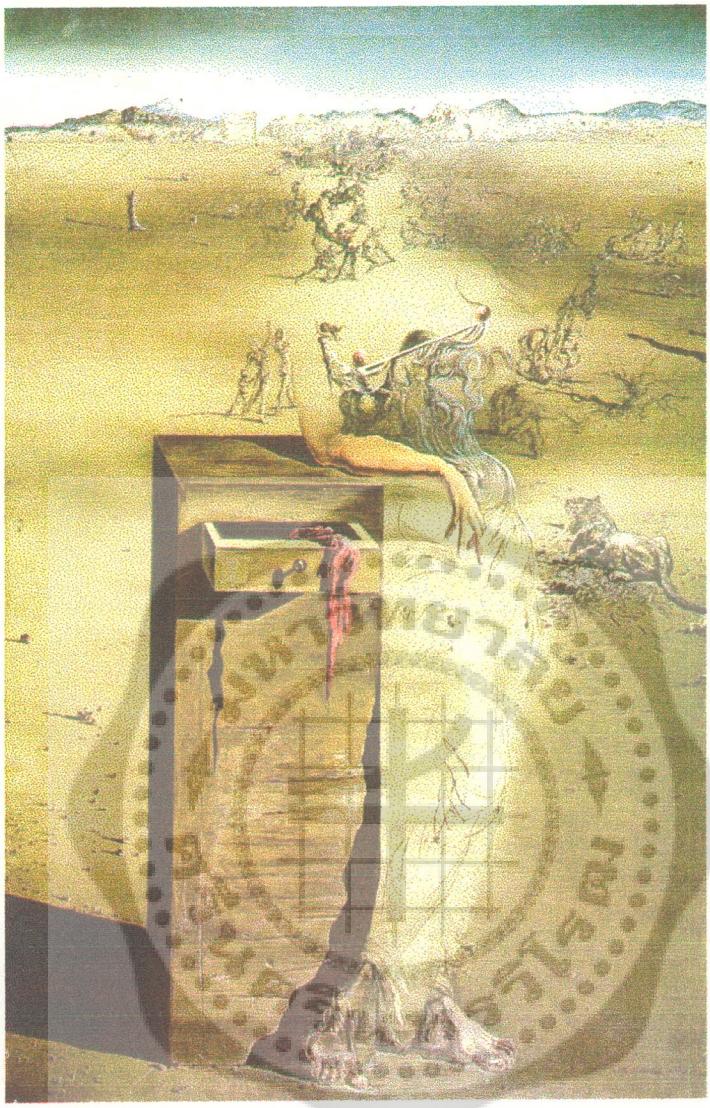
2. การจัดวางภาพจะเชื่อมโยงไปถึงท้องฟ้ากลุ่มเมฆที่มีความหมายในการกำหนดบรรยากาศลวงตาที่พิเศษรวมทั้งภาพให้อยู่ร่วมกัน

3. การกำหนดระยะใกล้ไกลของภาพจะใช้ท้องฟ้า กลุ่มเมฆ ทิวเขาระยะไกล กลุ่มสถาปัตย์และโขดหินมุมขวา กับรูปทรงมนุษย์มุมซ้ายเป็นตัวกำหนดทิศทางซ้อนภาพตำแหน่งและระยะใกล้ไกลของ Land Scape บนพื้น และท้องฟ้าจะเป็นตัวสร้างระยะมิติที่เป็นภาพลวงตาครอบคลุมไว้ในบรรยากาศทั้งภาพ

สรุปการกำหนดองค์ประกอบของการกำหนดรูปทรงทิศทางมุมมองตำแหน่งต่าง ๆและภาพซ้อนจะแสดงน้ำหนักในภาพมีความสัมพันธ์กัน การใช้แสงเงาบนคน โขดหิน และพื้นราบ จะเป็นตัวสร้างภาพให้เกิดบรรยากาศมิติลวงตารวมไปถึงบรรยากาศโดยรวมที่เกิดจากโครงสีและท้องฟ้าที่ครอบคลุมทั้งภาพ

7.3. รูปแบบ

ผลงานภาพนี้ของดาลี แบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ รูปแบบเหมือนจริงจากความรู้สึกจากจิตใต้สำนึกที่แสดงออก คนตัวใหญ่เหมือนยักษ์เท่านั้นเป็นรูปแบบลักษณะเรียลิสม์ค่อนไปทางเซอร์เรียลิสม์



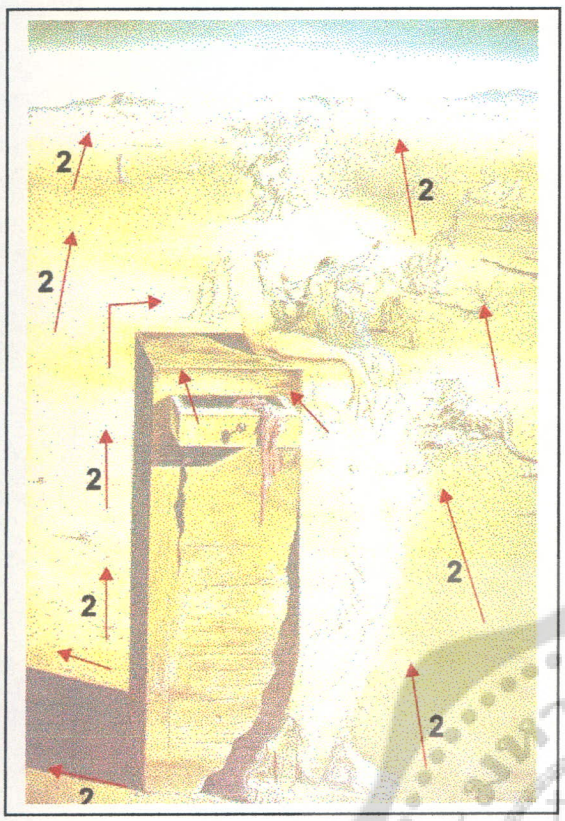
ภาพประกอบที่ 8 ผลงานชื่อ ILLUSTRATION CI-CONTRE

ขนาด 91.8 X 60.2 cm

ปีที่เขียน 1938

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

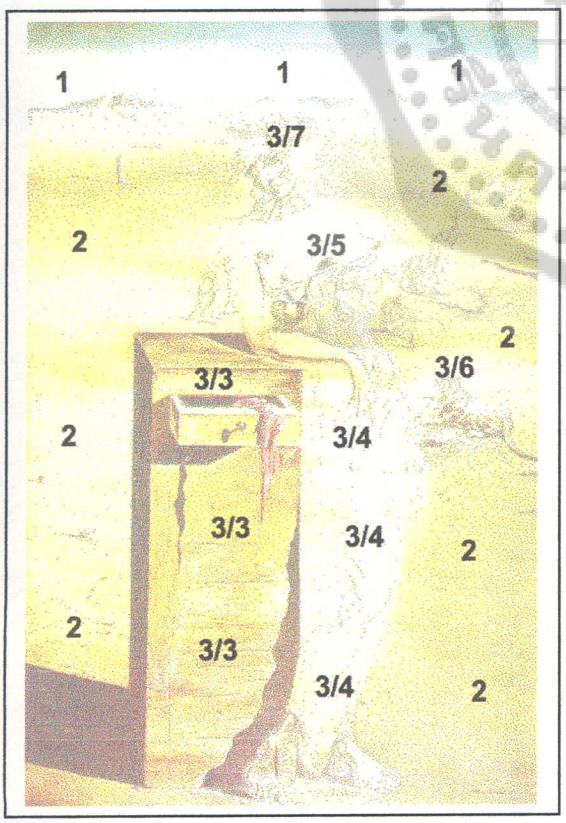
ชื่อศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)



ภาพประกอบที่ 8.1. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา การระบายสีอ่อนแก่โมโนโครมสร้างมิติลวงตา

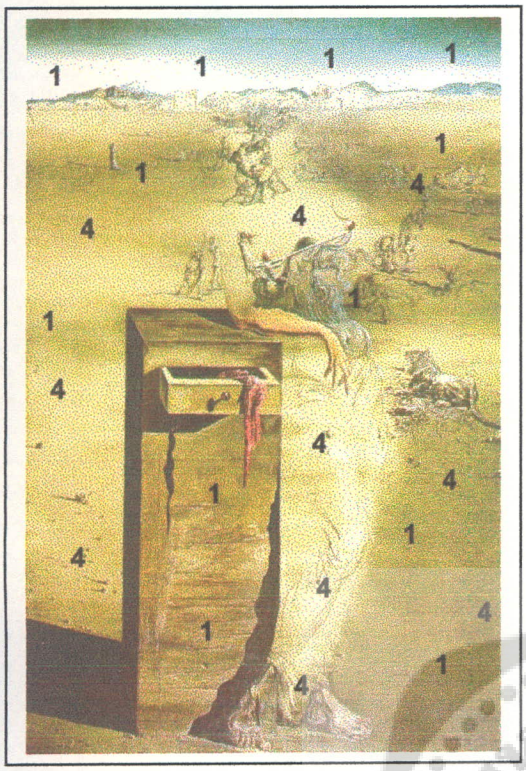


ภาพประกอบที่ 8.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวางตำแหน่งรูปทรง และรูปทรงแฝงเร้น สร้างมิติลวงตา ดังนี้

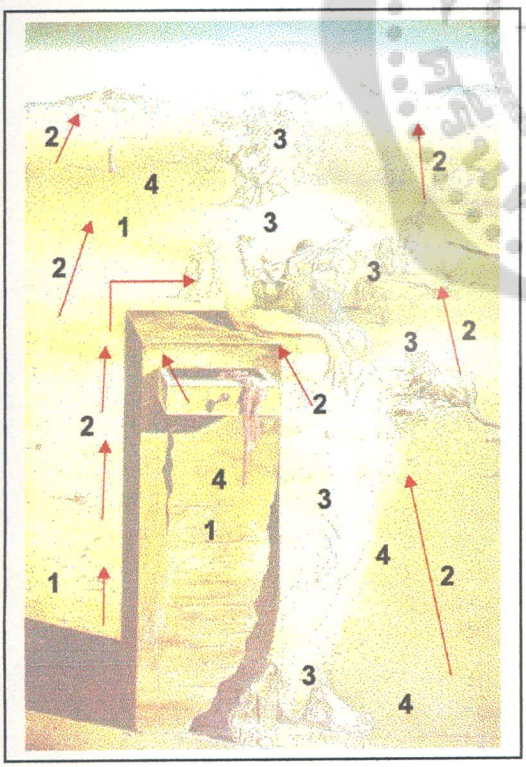
1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่พื้นดิน
3. รูปทรงซ่อนเร้น ตำแหน่งขนาดการเชื่อมโยง (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6 , 3/7)



ภาพประกอบที่ 8.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 8.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางตำแหน่งรูปทรง และรูปทรงแฝงเร้น สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 8 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ในผลงานชื่อ Illustration Ci-Contre พบว่า

8.1. ที่มาของแนวความคิด

ผลงานชื่อ Illustration Ci-Contre เป็นผลงานในปี ค.ศ.1938 นับได้ว่าเป็นผลงานจิตรกรรมแนวเซอร์เรียลิสม์ที่ดาลีมีการนำเอาแนวคิดของความเป็นมนุษย์กับวัสดุสิ่งของกับสิ่งแวดล้อมมาใช้เป็นสัญลักษณ์ในการแสดงออกถึงจิตใต้สำนึกของศิลปิน การนำเสนอความคิดจะแสดงสาระของรูปสัญลักษณ์ในทางวัตถุกับธรรมชาติที่มีผลกับมนุษย์ซึ่งแสดงสภาวะของการแอบแฝงซ่อนเร้นของมนุษย์กับสังคมสิ่งแวดล้อมแบบวิธีการเชิงจิตตาพาธ – วิพากษ์ ด้วยการตีความวิเคราะห์อาการเพ้อที่แสดงออกมาในรูปของการเห็นผิดอย่างเป็นระบบ วิธีการเสนอภาพหลอนได้ดัดแปลงมาจาก ลากอง จิตแพทย์จากกวีการสร้างภาพ 2 นัยจากอาร์ซิมบอลโด และจากข้อเสนอแนะของลีโอนาโด ดาวินซี ศิลปินยุคเรอแนสซองส์ วาดขึ้นเพื่อระลึกถึงสงครามกลางเมืองสเปน (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 102-103)

ในความเชื่อส่วนตัวของดาลีจากงานจิตรกรรมชิ้นนี้ เป็นการนำเสนอมุมมองของวัสดุที่เห็นเป็นสัจจธรรมที่เป็นรูปธรรม แต่ในรูปลักษณ์ของมนุษย์จะแสดงให้เห็นความหมายในขนาดที่เล็กไม่ชัดเจนในจุดเด่นของรูปทรงมนุษย์ที่เห็นก็จะแสดงสาระในรูปแบบภาพเงาที่เลือนลางผสมกลมกลืนกับวัตถุและธรรมชาติสิ่งแวดล้อม อันเป็นการชี้ให้เห็นถึงแนวคิดของดาลีที่จะแสดงให้เห็นภาพการรบพุ่งที่นำความหายนะมาสู่ชีวิตคนและสัตว์ที่เป็นภาพลวงตาเปรียบเสมือนความไม่จริงอันเป็นการสะท้อนสภาวะของจิตใต้สำนึกของศิลปินที่มีต่อมนุษย์กับวัตถุ สิ่งแวดล้อม เชื่อมโยงกับเรื่องสงครามอันโหดร้าย โดยใช้มุมมองของการเปรียบเทียบในเชิงมิติซ้อนภาพลวงตา 2 นัย ระหว่างวัตถุสิ่งของที่ดูเป็นจริงเป็นจังโดยเปรียบเทียบกับความเป็นมนุษย์ที่มองดูเหมือนวิญญาณ สิ่งมีชีวิตเป็นการแสดงมิติลวงตาทับซ้อนมนุษย์ในรูประยะไกล จะแสดงขนาดที่เล็กและเป็นภาพร่างลายเส้นดูเหมือนกับไม่มีชีวิตจิตใจอันเป็นการเปรียบเทียบวัสดุที่ว่างกับมนุษย์ที่ไม่จริง (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 103)

8.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. การใช้สี เป็นการใช้โครงสีส่วนรวมเป็นสีน้ำตาลอ่อน มีน้ำหนักสีเข้ม มีบริเวณตู้ที่อยู่กึ่งกลางภาพ และมีเงาพื้นล่างกับมุมขวาของภาพ ที่มีน้ำหนักเข้มสีน้ำตาลไหม้เกือบดำ ในส่วนของน้ำหนักสีบนรูปร่างมนุษย์ระยะหน้ากลางภาพกับระยะไกล จะแสดงน้ำหนักสีเป็นลายเส้นที่เป็นภาพเชิงซ้อนที่มีน้ำหนักบางเบาในเชิงการสร้างบรรยากาศและมิติลวงตาจากน้ำหนักสีและลายเส้นผสมกลมกลืนกัน กลวิธีเทคนิคในภาพเขียนเป็นวิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสีแบบกลมกลืนมีการเกลี่ยสีที่แนบเนียน ทำให้น้ำหนักพื้นผิวของวัสดุรวมไปถึงแผ่นพื้นหลังที่เป็นทิวทัศน์ทุ่งกว้างมีความสัมพันธ์กันและผลจากเทคนิคดังกล่าวได้ส่งผลให้บังเกิดผลในการสร้างมิติลวงตาภายในงานที่ซับซ้อนในหลายจุด ยังมีวิธีการระบายสีเปียกบนเปียก ระบายสีเรียบ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนัก

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตกรรม การสร้างมิติลวงตาในผลงานชื่อ Illustration Ci-Contre ของดาลีชิ้นนี้ เป็นการสร้างภาพเชิงซ้อนของรูปทรงของมนุษย์กับวัตถุที่เป็นลิ้นชักตู้อยู่บริเวณกลางภาพที่แสดงความเป็นปริมาตรมีความหนักแน่นชัดเจนผสมผสานกับรูปร่างมนุษย์ที่ดูเป็นเงา ภาพเลือนลางในบางจุดจะแสดงความชัดเจน เช่นในบริเวณมือ แขน และเท้า 2 ข้าง อันเป็นเจตนาในการสร้างบรรยากาศพิเศษแสดงมิติภาพลวงตาที่ดูสลับซับซ้อนกันระหว่างวัตถุที่ดูจริงมีมิติกับพื้นหลังที่ดูสูงกว่าส่วนที่เป็นตู้ รูปร่างคนยืนซ้อนอยู่กลับจางหายไปในบางส่วนแม้แต่รูปทรงมนุษย์ สัตว์ ในระยะไกลก็จะมีขนาดเล็กและดูเป็นภาพที่ไม่ชัดเจน

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ จากการศึกษาผลงานของดาลีภาพนี้ ไม่พบการใช้เทคนิค วิธีการดังกล่าวนอกจากการเขียนภาพระบายสี

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ การกำหนดกลุ่มรูปทรง จุดเด่นของภาพจะมีจุดสนใจอยู่กึ่งกลางภาพเป็นจุดเด่น น้ำหนักสีจะเป็นโครงสีน้ำตาล ส่วนรวมจะเน้นน้ำหนักปริมาตรที่บริเวณลิ้นชักตู้ในระยะหน้าที่มีน้ำหนักเป็นสีน้ำตาลเข้มเกือบดำ ในส่วนน้ำหนักสีบนรูปร่างมนุษย์ในระยะกลางภาพกับระยะไกล จะแสดงน้ำหนักเป็นสีกลาง มีขนาดเล็กลงไปที่ไม่ได้มีความสำคัญกว่าส่วนประธานของภาพ

ในทัศนะของผู้วิเคราะห์เห็นว่าในการกำหนดรูปทรงวัตถุที่ชัดเจนถูกต้องไว้กลางภาพและมีรูปทรงมนุษย์ที่ยืนพิงตู้อยู่ มีความชัดเจนในบางจุดไม่ชัดเจนในหลายจุดทั้งรูปหน้าระยะใกล้ และกลุ่มรูปทรงในระยะไกลนั้นเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงเจตนาของดาลี ต้องการชี้ให้เห็นสาระของวัตถุที่เป็นรูปที่สัมผัสได้กับมนุษย์ที่สัมผัสไม่ได้อันเปรียบได้ดังภาพลวงตา

8.3. รูปแบบ

การสร้างงานรูปแบบเหมือนจริง เซอร์เรียลิสม์ ในธรรมชาติ การระบายสีให้เหนือจริง

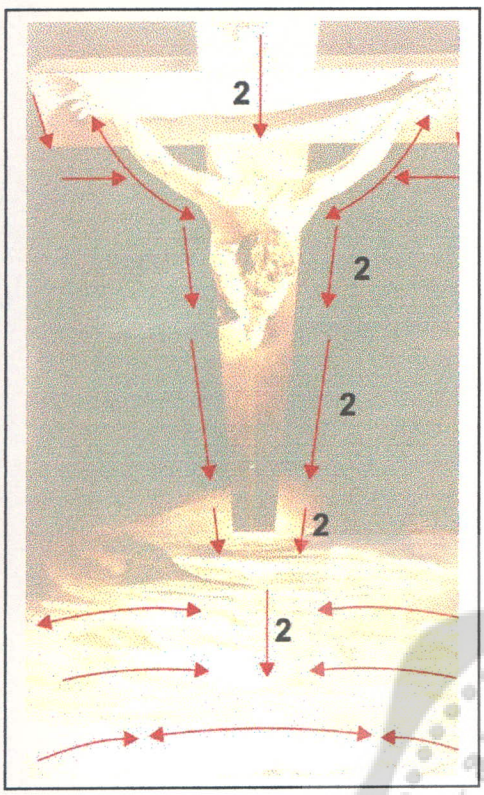
ภาพประกอบที่ 9 ผลงานชื่อ CHRIST OF SAINTJOHN OF THE CROSS

ขนาด 205 X 116 cm

ปีที่เขียน 1951

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

ชื่อศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)



ภาพประกอบที่ 9.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

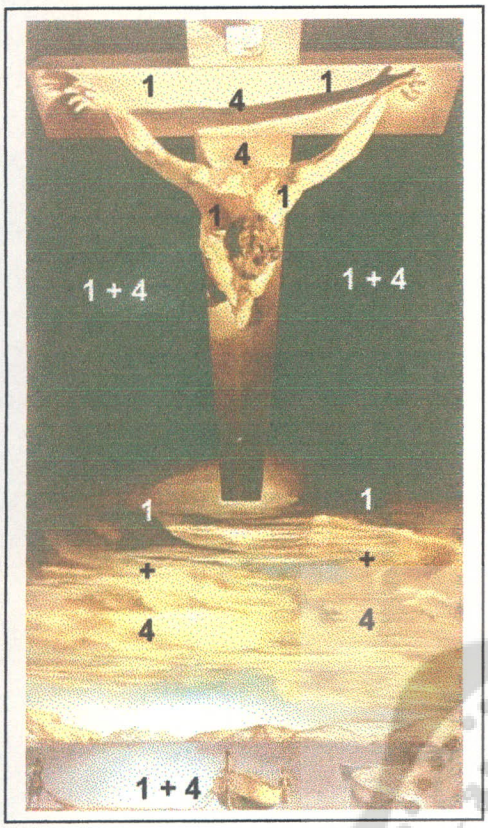
เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 9.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวางตำแหน่งรูปทรง กำหนด ทิศทาง ระยะ สร้างมิติลวงตา ดังนี้

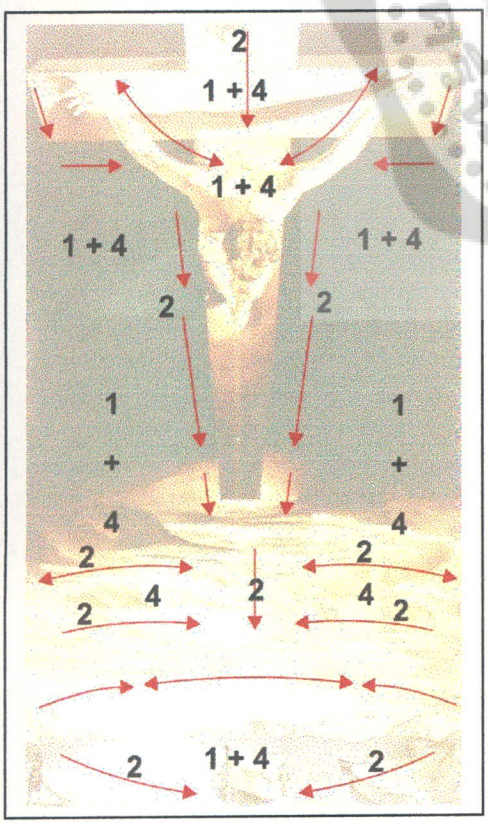
1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่แผ่นดินพื้นน้ำ
3. รูปทรงกำหนดตำแหน่งทิศทาง ระยะ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)



ภาพประกอบที่ 9.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 9.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางตำแหน่งรูปทรง กำหนดทิศทาง ระยะ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 9 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ในผลงานชื่อ Christ of Saintjohn of The Cross พบว่า

9.1. ที่มาของแนวความคิด

ผลงานชื่อ Christ of Saint john of The Cross เป็นผลงานในช่วงระยะหลังของดาลี ประมาณช่วง ค.ศ.1951 นับได้ว่าดาลีได้พัฒนาแนวคิดการนำเสนอผลงานที่นำเอาเรื่องของคริสต์ศาสนามาเป็นแนวคิดในการแสดงความคิดเปรียบเทียบกับมนุษย์ที่เป็นอาชีพชาวประมงซึ่งถือได้ว่าเป็นคนชั้นธรรมดากรรมาชีพ เป็นการชี้ให้เห็นถึงความเป็นพระเจ้าผู้ถ่ายบาปกับมนุษย์นั้นอยู่ห่างกันมากในทัศนะของดาลี เขาพยายามจะสร้างระบบการใช้พลังความคิดฝันตามใจชอบ และประสบการณ์สอนตน (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 268)

ในความเชื่อส่วนตัวของดาลีจากงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการนำเสนอมุมมองที่พิเศษ ดาลีได้ใช้เส้นทัศนียวิทยาที่มองจากมุมสูงมองผ่านพระคริสต์ซึ่งอยู่กลางภาพมุมบนพุ่งลงไปสู่เบื้องล่างที่เป็นมนุษย์ปุถุชนธรรมดา อันจะแสดงให้เห็นถึงเจตนาของดาลีที่ต้องการชี้นำให้เห็นถึงพระเจ้าที่อยู่สูงและถูกพัฒนาการซึ่งมีความห่างไกลจากมนุษย์ปุถุชนสามัญมากสรุปสร้างงานในรูปแบบโบราณ Classic Style แต่ ค.ศ. 1940 (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523 : 268)

ภาพจิตรกรรมชื่อ Christ of Saint John of The Cross ของดาลีชิ้นนี้เป็นการแสดงเนื้อหาสาระของภาพที่สะท้อนความคิดเจตนาของดาลีจากความรู้สึกกับคริสต์ศาสนากับการแสดงความคิดเห็นของศิลปินในแง่พระเจ้าที่อยู่ในที่สูงมากและเป็นผู้ถูกพันธนาการ มนุษย์ซึ่งอยู่ต่ำมากในมนุษย์โลกมีแต่ความเวิ้งว้างเปล่าเปลี่ยวทั้งพระคริสต์และมนุษย์ อันเป็นการสะท้อนให้เห็นเจตนาของการชี้ให้เห็นว่าเป็นมนุษย์ที่ต้องอยู่เพื่อต่อสู้กับชีวิต พระคริสต์ก็ต้องต่อสู้เพื่อตนเอง ซึ่งทั้งพระคริสต์กับมนุษย์ก็อยู่ในมิติที่ห่างไกลกัน

9.2. เทคนิควิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. การใช้สี เป็นการใช้โครงสีส่วนรวมที่เป็นสีน้ำตาลดำ น้ำหนักสีเข้มจะอยู่ที่บริเวณด้านบนหลังพระคริสต์ซึ่งตั้งอยู่กึ่งกลางภาพมีเนื้อที่ประมาณ 65% ของเนื้อที่ทั้งภาพรูปพระคริสต์จะมีโครงสีน้ำตาล มีน้ำหนักปริมาตรแสงเงาที่ชัดเจน น้ำหนักไม้กางเขนจะมีแนวเงาชัดและมืดสลัวในช่วงปลาย ในช่วงล่างของภาพจะเป็นกลุ่มเมฆ ท้องฟ้า พื้น ทะเล ขุนเขา เรือและชาวประมงจะมีบรรยากาศโครงสีเป็นสีน้ำตาล โดยรวม ความชัดเจนของน้ำหนักในช่วงล่างจะแสดงบรรยากาศพิเศษที่กลมกลืนอันเป็นเจตนาในการแสดงระยะความลึกที่เวิ้งว้างกว้างไกลที่ลวงตาเหนือจริงของดาลีด้วยการระบายสีแบน เกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน สีเรียบ สีผสมแสดงน้ำหนัก เทคนิคในภาพเขียนเป็นวิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสีแบบกลมกลืนมีการเกลี่ยสีที่แนบเนียนทำให้น้ำหนักพื้นผิวของวัตถุรวมไปถึงแผ่นสีที่ฉากหลังและท้องฟ้าหมู่เมฆและท้องทะเล มีการวางสัมพันธ์กลมกลืนกันและผลจากเทคนิคดังกล่าวได้ส่งผลให้บังเกิดผลในการสร้างมิติลวงตาจากการวางมุมมองเส้นทัศนียวิทยาและการระบายสีที่ดูซับซ้อนไม่รู้จบ

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม การสร้างมิติลวงตาในผลงานชื่อ Christ of Saint John of The Cross ของดาลีชิ้นนี้เป็นการสร้างรูปทรงของพระคริสต์กับวัตถุที่มีปริมาตรแสงเงาชัดเจนกำหนดตำแหน่งมุมมองที่ผิดปกติอยู่มุมบนกึ่งกลางภาพมีปริมาตรสัดส่วนที่มีขนาดใหญ่ บนพื้นฉากหลังสีดำ ลักษณะการใช้มุมมองจากมุมสูงแสดงเส้นทัศนียวิทยาที่พุ่งลึกลงไปเบื้องล่างที่ผ่านกลุ่มเมฆ ท้องฟ้า สู่พื้นทะเล มีเรือประมงและชาวประมงที่มีขนาดเล็กอยู่เบื้องล่างจากวิธีการดังกล่าวของภาพที่ดาลีแสดงให้เห็นถึงการสร้างมุมมองพิเศษกับบรรยากาศที่มีมิติลวงตาที่กว้างไกลมีความใกล้มีขนาดใหญ่และไกลเล็กลงไปสู่เบื้องล่าง อันเป็นผลของการแสดงมิติระยะความลึกที่ลวงตามากที่สุดของดาลีในผลงานชุดนี้

ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่า ในการกำหนดรูปทรงวัตถุพระคริสต์ที่ชัดเจน ถูกต้องด้วยน้ำหนักปริมาตร แสงเงา ไว้ที่กึ่งกลางภาพที่มีขนาดใหญ่ที่สุดโดยแสดงน้ำหนักช่องไฟที่กว้างไกลลงไปสู่ทิวทัศน์เบื้องล่างอันมีทะเล ภูเขา และเรือประมงกับชาวประมง อันเป็นการบ่งชี้เจตนาของดาลีที่ต้องการแสดงให้เห็นความหมายในเชิงเปรียบเทียบในเรื่องมิติ และความหมายในเรื่องของความห่างไกลระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า อันเป็นเนื้อหาที่ศิลปินต้องการพูดถึงศาสนากับมนุษย์ในยุคปัจจุบัน

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ จากการศึกษาภาพผลงานของดาลีภาพนี้ ไม่พบการใช้เทคนิควิธีดังกล่าว นอกจากวิธีการเขียนภาพระบายสี

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะแสดงตำแหน่งรูปทรงวัตถุและมนุษย์ ที่มีมุมมองที่ผิดปกติเป็นจุดเด่นอยู่บนกึ่งกลางภาพจากส่วนบนสู่ส่วนล่าง
2. การใช้น้ำหนักสีพื้นหลังที่มีความเข้ม ในส่วนบนของภาพและน้ำหนักสีสว่างในส่วนล่างของท้องฟ้ากับทะเล ที่อยู่ส่วนล่างของภาพนับเป็นการสร้างบรรยากาศที่มีมิติลวงตาของดาลี
3. เป็นการแสดงจุดเด่นของภาพ และส่วนรองที่เห็นได้ชัดเจนในเรื่องมิติที่ดูใกล้ตาที่ดูใหญ่และไกลตาจะมีขนาดเล็กลงไปสู่เบื้องล่างของภาพ มุมมองทัศนียวิทยาที่อยู่เหนือกฎเกณฑ์ธรรมชาติ ประกอบกับการวางรูปทรงที่พวยพุ่ง รวมทั้งแสงเงา ตำแหน่ง ขนาดผิดส่วนที่ผิดปกติ

9.3. รูปแบบ

รูปแบบเหมือนจริง การสร้างภาพมีการใช้รูปแบบเหนือจริง จากทัศนียภาพที่พวยพุ่ง รวมทั้งแสงเงา ตำแหน่ง ขนาด สัดส่วน ที่ผิดปกติธรรมดา มุมมองไม้กางเขนทำให้เห็นรูปทรงที่แปลก เกินความเป็นจริง

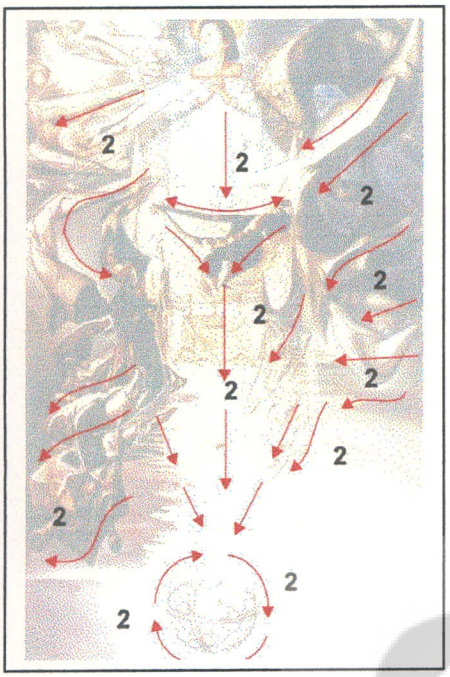
ภาพประกอบที่ 10 ผลงานชื่อ ASSUMPTA CORPUSCULARIA LAPISLAZULINA

ขนาด 230 X 144 cm

ปีที่เขียน 1952

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

ชื่อศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)



ภาพประกอบที่ 10.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 10.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

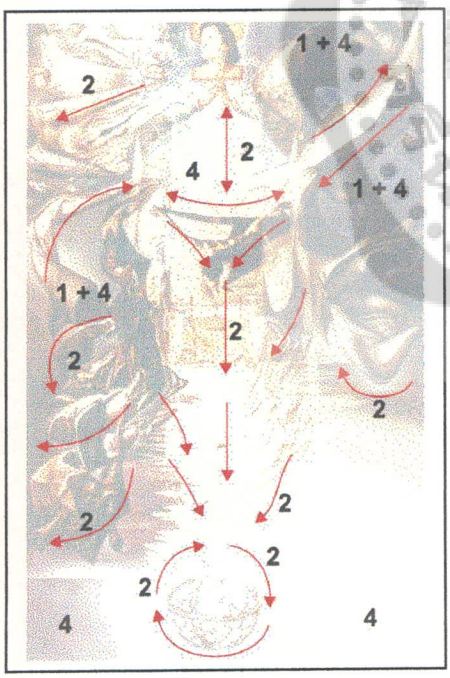
การวางตำแหน่งรูปทรงกำหนดการเคลื่อนไหว ทิศทาง ระยะ สร้างมิติลวงตา ดังนี้

1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. กล่องรูปทรงเคลื่อนไหวเบาลอย
3. รูปทรงแฝงเร้น กำหนดมิติลวงตา ในบริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)

ภาพประกอบที่ 10.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 10.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางตำแหน่งรูปทรง กำหนดการเคลื่อนไหว ทิศทาง ระยะ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 10 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ในผลงานชื่อ Assumpia Corpuscularia Lapisiazulina พบว่า

10.1. ที่มาของแนวความคิด

ผลงานชื่อ Assumpia Corpuscularia Lapisiazulina เป็นผลงานในช่วงระยะหลังของดาลีประมาณช่วงปี ค.ศ.1952 นับได้ว่าดาลีได้นำเอาแนวคิดในเรื่องของความคิดเห็นของคริสต์ศาสนาในทัศนะของ ดาลี มานำเสนอ เป็นการนำเอาความคิดของพระคริสต์ พระแม่มาเรีย กับมนุษย์โลกและความลึกลับซ่อนเร้นของมนุษย์สิ่งแวดล้อมกับศาสนาคริสต์มานำเสนอตามทัศนะของศิลปิน ที่สามารถใช้เทคนิคศิลปะแบบคลาสสิค (Pico . 1983 : 143)

ในความเชื่อส่วนตัวของดาลีจากงานจิตรกรรมชิ้นนี้ เป็นการนำเสนอมุมมองที่พิเศษของดาลีกับคริสต์ศาสนา ดาลีได้ใช้รูปภรรยาเป็นรูปแทนพระแม่มาเรียที่ใช้รูปพระคริสต์ในมุมมองด้านบนอยู่กลางภาพ ภาพพระแม่มาเรียจะยืนอยู่บนรูปโลก ดังนั้นเราจะเห็นรูปทรงที่เป็นนามธรรมอันน่าจะหมายถึงความน่ากลัวความซับซ้อนอันอาจหมายถึงความชั่วร้ายที่แวดล้อมศาสนา

ภาพจิตรกรรมชื่อ Assumpia Corpuscularia Lapisiazulina ของดาลีชิ้นนี้เป็นการแสดงเนื้อหาสาระของภาพที่สะท้อนความคิด ของดาลีจากความรู้สึกกับคริสต์ศาสนาเป็นการแสดงความคิดเห็นของศิลปินในแง่พระเจ้า พระคริสต์และพระแม่มาเรียที่มีแต่วิญญาณไม่มีรูปร่างที่แน่นอน พระคริสต์ก็อยู่ในสภาพของการถูกพันธนาการ สภาพแวดล้อมรอบคริสต์ศาสนาซึ่งดาลีแสดงให้เห็นสภาวะรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์ของความลึกลับน่ากลัว แสดงให้เห็นถึงผลจากการกำหนดจุดรวมความสนใจที่ถือว่าผิดจากมาตรฐานดั้งเดิม ซึ่งทำให้ผู้ชมภาพต้องปรับสายตาใหม่ตำแหน่งของรายละเอียดแต่ละอย่างในภาพ ล้วนมีผลต่อตำแหน่งของรายละเอียดอื่นๆ ในภาพเดียวกัน เป็นผลของการย่อหรือขยาย บางครั้งรูปทรงอาจถูกย่อให้เล็กลงหรือทำให้ขยายออก รูปทรงทั้งหมดอาจถูกทำให้เหลวละลาย ไหล หรือแบนราบลงกับพื้น ความขัดแย้งกันระหว่างความถูกต้องแบบภาพถ่ายกับจินตนาการแบบบ้าระห่ำ ในแวบแรกที่ผู้ชมมองดูภาพ จะรู้สึกสะดุดกับคุณสมบัติเหล่านี้ที่ปรากฏในภาพของดาลี (Picon . 1983 : 134)

10.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สี เป็นการใช้โครงสีส่วนรวมที่เป็นสีน้ำตาลอม เทาอมฟ้า และเทาดำ น้ำหนักเข้มอ่อนแก่จะอยู่บริเวณด้านซ้ายและขวาของภาพ บริเวณกลางภาพจะเป็นน้ำหนักกลาง และน้ำหนักสว่าง วิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสีแบบกลมกลืน มีการเกลี่ยสีที่แนบเนียนทำให้น้ำหนักพื้นผิวของวัตถุแสดงปริมาตรความกลมที่ซับซ้อนทั้งด้านรูปแบบซ้ายและขวา รูปทรง พระคริสต์ พระแม่มาเรีย มีการสร้างปริมาตรที่กลมในบางบริเวณในบางส่วนก็สร้างน้ำหนักระบบสีแบบบางเบาเพื่อสร้างน้ำหนักลวงตา แผ่นสีฉากหลังท้องฟ้า จะมีน้ำหนักสีเทาการเกลี่ยสีที่กลมกลืน ความสัมพันธ์กันในการระบายสีการกำหนดน้ำหนักสีต่างๆ ในตำแหน่งต่างๆ จะส่งผลให้บังเกิดผลในการสร้างมิติภาพลวงตาจากการจัดภาพมุมมอง เส้นทัศนียวิทยาและการระบายสีที่ดูซ้ำซ้อนไม่รู้จบ ด้วยเทคนิคการระบายสีที่ใช้คือ เกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน สีเรียบ หนาทับซ้อน

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม การสร้างมิติลวงตาในผลงานชื่อ Assumpia Corpuscularia Lapisiazulina ของดาลีชิ้นนี้เป็นการสร้างบรรยากาศที่พิเศษใช้รูปเชิงซ้อนและมุมมองที่ผิดปกติของรูปทรงของพระคริสต์ พระแม่มาเรีย บนพื้นที่ว่าง บริเวณกึ่งกลางภาพโดยมีรูปทรงที่เห็นปริมาตรเป็นจริงของพระคริสต์ในมุมมองด้านบนซ้อนอยู่กับ รูปพระแม่มาเรียส่วนใบหน้าและมือที่มีน้ำหนักปริมาตรที่ถูกต้อง ส่วนของเสื้อผ้าของรูป

ทรงพระแม่มาเรียจะถูกยืดให้ยาวผิดปกติมีการสร้างรอยยับเสื้อผ้าเป็นน้ำหนัก ปริมาตร เหมือนรอยผ้ายับในบางส่วนให้ภาพซับซ้อนจะกลมกลืนไปกับ Space ในส่วนเท้าของพระแม่มาเรียจะแสดงให้เห็นชัดเจน แต่มองดูเบาลอยอยู่เหนือรูปทรงกลางที่มีโครงสร้างโปร่งทะลุเห็น Space เบื้องหลังตำแหน่งรวมของจุดสนใจกลางภาพจะดูเป็นจริงกับเป็นน้ำหนักกึ่งจริง กึ่งฝันบางเบาไปกับความว่างของฉากหลัง นับได้ว่าเป็นการสร้างบรรยากาศที่สร้างมิติลวงตาในภาพเชิงซ้อนด้านซ้ายด้านขวาของภาพ ดาลีจะใช้รูปทรงอิสระที่ดูคล้ายผ้าย่น มีรูปร่างน้ำหนักปริมาตร ที่ซับซ้อนล่องลอยอยู่บนความว่างแวดล้อมรอบรูปพระแม่มาเรียและพระคริสต์ รูปทรงดังกล่าวนี้จะมีน้ำหนักและปริมาตรที่ดูซับซ้อนน่ากลัวและแสดงความเป็นปริมาตร มิติในแต่ละรูปทรงที่ทับซ้อนกันอยู่อย่างมากมาย

ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่าในการกำหนดรูปทรงวัตถุ พระคริสต์ พระแม่มาเรียที่ดูไม่ชัดเจนรูปทรงที่ถูกยืดให้ยาว อยู่บริเวณกึ่งกลางของภาพ และภาพร่องรอยอยู่ความว่าง มีสภาพรูปทรงสัญลักษณ์ทั้งด้านซ้ายและขวา มีน้ำหนักเป็นสิ่งแทน มีรูปร่างซับซ้อนมีมิติที่น่ากลัว อันเป็นการบ่งชี้ถึงสภาพจิตใจของศิลปินที่ถ่ายทอดจากจิตใต้สำนึกกับ รูปทรงสัญลักษณ์ดังกล่าวเพื่อเป็นสื่อแทนที่ชี้ให้เห็นถึงสาระของรูป สภาวะของจิตที่เก็บกดน่ากลัวที่แวดล้อมรูปทรงของพระคริสต์ พระแม่มาเรียที่อยู่บริเวณกลางของภาพ ผลสรุปในด้านเนื้อหาของดาลีเป็นการแสดงสภาวะคริสต์ศาสนากับสภาวะแวดล้อมในปัจจุบันที่ศิลปินพยายามใช้รูปทรงน้ำหนักเป็นสิ่งแทนของความน่ากลัวสับสนซับซ้อนของจิตใจมนุษย์กับศาสนา

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ จากการศึกษาผลงานของดาลีชิ้นนี้ ไม่พบการใช้เทคนิควิธีการดังกล่าว นอกจากวิธีการเขียนภาพระบายสี

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ การกำหนดองค์ประกอบของภาพ จะเห็นตำแหน่งรูปทรงพระคริสต์ พระแม่มาเรีย อยู่บริเวณกึ่งกลางภาพ จะแสดงมุมมองพิเศษที่เห็นเป็นภาพซ้อนมีมิติสลับด้าน และมองในมุมสูงสลับกันไปมา น้ำหนักจะสว่างและเน้นรูปทรงชัดเจนในบางจุด และมีน้ำหนักเบาบางกลมกลืนในบางจุด น้ำหนักสี รูปทรง จะมีความอิสระ มีความซับซ้อนแสดงบรรยากาศน่ากลัวนับว่า เป็นการสร้างมิติลวงตาที่ทับซ้อน มีปริมาตรความกลมที่มีความใกล้ไกลอย่างลึกซึ้ง

รูปทรงปริมาตร น้ำหนัก ของพระคริสต์จะมีความชัดเจนอยู่กลางภาพ รูปพระแม่มาเรียจะมีความชัดเจนที่บริเวณใบหน้า ,มือ และเท้า,ในส่วนตามรอยยับเสื้อผ้า จะเป็นน้ำหนักที่เบาเป็นมิติลวงตาซ้อนอยู่ที่บริเวณว่างของพื้นหลัง น้ำหนักเส้นที่มีปริมาตรรูปทรงที่อิสระมีปริมาตรน้ำหนักที่ซับซ้อนมีความตื้นลึกของรูปทรงที่ร่องรอยอยู่บน Space แสดงบรรยากาศที่พิเศษกว้างไกล การใช้น้ำหนัก สีเป็นโครงสีเทาน้ำตาลเป็นหลัก

10.3. รูปแบบ

การสร้างงาน รูปแบบเหมือนจริง ผสมกันระหว่างรูปแบบของคตินิยม นามธรรม กับสัจนิยม ประสานเข้าไว้ด้วยกันในเชิงประสานแนวคิดเชิงจินตนาการเรื่องราวของพระเยซูกับพระแม่มาเรีย ทำให้เกิดภาพลวงตาว่าเป็นรูปทรงหรือ Space จากการจัดวางตำแหน่งในภาพ

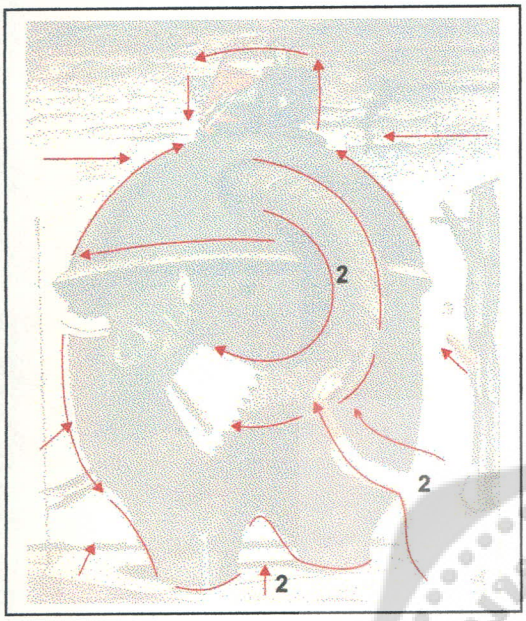
ภาพประกอบที่ 11 ผลงานชื่อ ELEPHANT OF THE CELEBES

ขนาด 125 X 108 cm

ปีที่เขียน 1921

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

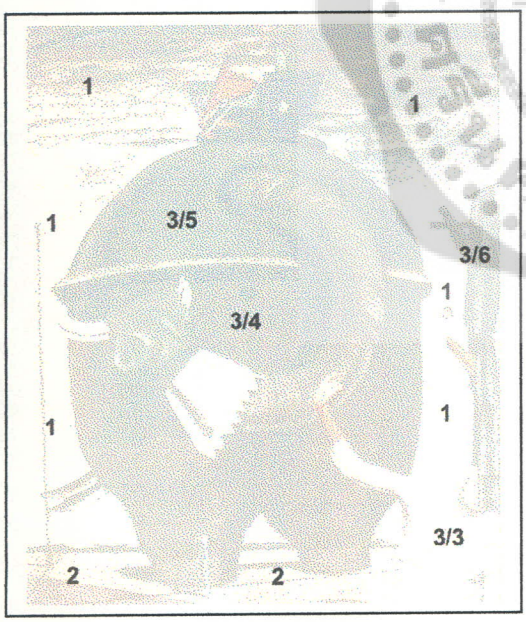
ชื่อศิลปิน มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst)



ภาพประกอบที่ 11.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

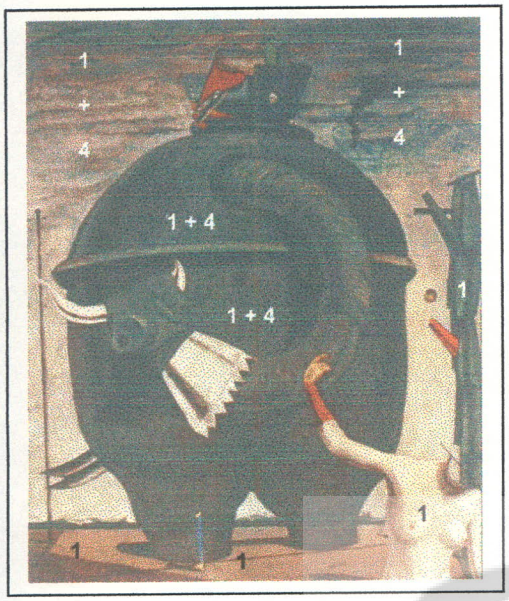


ภาพประกอบที่ 11.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวางตำแหน่งรูปทรง เปรียบเทียบตำแหน่ง ขนาด ระยะ สร้างมิติลวงตา ดังนี้

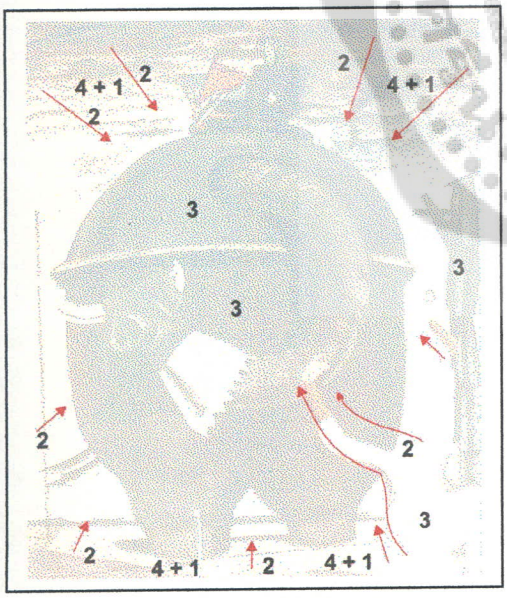
1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่แผ่นดิน
3. รูปทรงเปรียบเทียบ ตำแหน่งขนาดระยะ ในบริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)



ภาพประกอบที่ 11.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และเน้นความหนักเบาสร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 11.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางตำแหน่งรูปทรง เปรียบเทียบตำแหน่ง ขนาด ระยะ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และความหนักเบา สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 11 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ในผลงานชื่อ Elephant of The Celebes พบว่า

11.1. ที่มาของแนวความคิด

ผลงานชื่อ Elephant of The Celebes เป็นผลในช่วงระยะแรกของเอินสต์ประมาณปี ค.ศ.1921 เป็นงานแนวเซอร์เรียลิสม์ที่เอินสต์พยายามสื่อความหมายทางปรัชญาความคิดแนวล้อเลียนกึ่งประชดประชันสังคม ต่อต้านสงคราม การสื่อความคิดเชิงเปรียบเทียบใช้รูปแบบช้างที่มีรูปร่างอ้วนเหมือนกับหม้อต้มน้ำ ช่วงหางช้างจะมีลักษณะเหมือนท่อน้ำ ดังนั้นรูปแบบช้างในความหมายของเอินสต์ก็เหมือนวัตถุเป็นตัวแทนอุตสาหกรรมหรือสงคราม รูปร่างมนุษย์หญิงสาวด้านมุมขวาไม่มีคอก็สื่อความหมายให้เห็นในเชิงการประชดสังคมปฏิเสธสงคราม (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 94)

ในความเชื่อส่วนตัวของเอินสต์จากงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นถึงรูปทรงที่มีชีวิต ที่มีขนาดใหญ่โตแต่มีรูปแบบที่เหมือนเป็นเครื่องแทนอุตสาหกรรมดูแล้วไม่มีชีวิต รูปแบบมนุษย์ผู้หญิงที่มีชีวิตแต่ก็ไม่มีศีรษะ นับได้ว่าแนวคิดของเอินสต์จากภาพนี้เป็นการแสดงสภาวะของการประชดสังคม ปฏิเสธสงคราม การแก่งแย่งของมนุษย์เป็นหลักใหญ่ (Winson . 1982 : 1)

ผลงานชิ้นนี้ของเอินสต์ เป็นการแสดงเนื้อหาสาระของภาพที่สะท้อนความคิดของศิลปินที่ปฏิเสธสงคราม ปฏิเสธการกดขี่ขูดรีด รูปแบบที่ใช้จึงแสดงออกในเชิงสัญลักษณ์ที่ประชดสังคมทำสิ่งที่มีชีวิตเช่นช้างให้เป็นวัตถุที่ดูไม่มีชีวิตเป็นรูปแบบตัวแทนคล้ายเครื่องอุตสาหกรรมใหม่ มนุษย์ผู้หญิงก็ดูเป็นหุ่นที่ศีรษะขาด ไม่มีชีวิตสิ่งแวดล้อมมองดูแล้วเป็นเรื่องของวัตถุนิยมทั้งสิ้น ลักษณะของปีศาจที่ปรากฏอยู่ในฉากชัดเจนว่าเป็นสนามบิน และเปลวควันในท้องฟ้าที่บ่งบอกถึงเครื่องบินถูกยิงตก แสดงถึงความเป็นไปได้ว่าที่มาของภาพนี้อาจเป็นความทรงจำจากประสบการณ์เลวร้ายของสังคมที่เอินสต์ได้รับจากกองทัพเยอรมัน ในสงครามปี 1914 – 18 (Winson . 1982 : 1) และใน (Matthees . 1982 :16-18)

11.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. กลวิธีเทคนิคในภาพเขียนเป็นวิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสีแบบกลมกลืน มีการเกลี่ยสีที่แนบเนียนบางจุด มีการใช้ฝีแปรง อาทิเช่น บริเวณท้องฟ้า การระบายสี น้ำหนักเข้มบนตัวช้างมีการแรเงา แสดงความกลมในตัวช้าง การแรเงาระบายสีบนรูปร่างสตรีจะมีการเกลี่ยสีให้กลมกลืนกันแบบมีปริมาตรแสงเงา การใช้เงาตกทอดบนพื้นและท้องฟ้าที่มีน้ำหนักอ่อนแก่ได้ส่งผลให้บังเกิดมิติภาพลวงจากน้ำหนัก สี ขนาดรูปทรง ตำแหน่งและวิธีการระบายสีของศิลปินเป็นหลัก

การใช้สี เป็นการใช้โครงสีส่วนรวมเป็นสีน้ำตาลอ่อน เทา และเขียวเข้ม น้ำหนักสีเขียวจะมีปริมาณมากอยู่ที่กลุ่มกลางภาพคือ บริเวณรูปช้างที่เป็นจุดเด่นของภาพ มีเนื้อที่ประมาณ 65% ของทั้งภาพ ฉากหลังจะเป็นน้ำหนักสีเข้มที่มุมบนน้ำหนักสีจะอ่อนลงไปสู่เบื้องล่างเส้นขอบฟ้า สีพื้นเป็นสีน้ำตาลไหม้มีเงาตกทอดมาช่วยในการกำหนดระยะหน้าหลัง ใกล้ไกล ในระยะกลางมีต้นไม้สีเขียวด้านขวาและเสาไม้ด้านซ้าย ระยะหน้าจะเป็นการใช้รูปทรงหุ่นสตรี ศีรษะขาดน้ำหนักสีอ่อน มีน้ำหนักบริเวณแสงเงาเป็นระยะหน้าสุด

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม

การสร้างมิติลวงตาในผลงาน Elephant of The Celebes ชิ้นนี้เป็นการสร้างรูปทรงสัญลักษณ์ของช้างที่มีรูปร่างที่แปลกไปจากความเป็นจริง มีการใช้รูปลักษณ์ที่คล้ายหม้อต้มน้ำ มีรูปทรงโดยรวมเหมือนเครื่องยนต์สมัยใหม่และที่สำคัญมีการกำหนดขนาดที่ใหญ่เกือบเต็มภาพ มีน้ำหนักสีที่เข้มตัดกับเส้นขอบฟ้าที่เป็นฉากหลัง มีรูปทรงคล้ายต้นไม้อยู่ที่มุมขวา และเสาไม้มุมซ้าย ในระยะหน้าด้านขวาเป็นรูปหุ่นผู้หญิงศีรษะขาดมีเงา

ตกทอดจากระยะหน้ามุมซ้ายและขวาที่เท้าช้างเมื่อมองดูทั้งภาพจะเห็นถึงเรื่องการสร้างภาพที่มีรูปทรงจากเทคนิคต่างๆ มาสร้างมิติลวงตา ระยะอันเกิดจากน้ำหนักและรูปทรงขนาดและตำแหน่งรูปทรง จะเป็นตัวกำหนดระยะความใกล้ไกลของรูปกับพื้นในมิติต่าง ๆ

เนื้อหาส่วนรวมของภาพเป็นการแสดงบรรยากาศที่ไม่เป็นจริงมีรูปทรงของช้างที่มีรูปทรงประหลาด มีขนาดใหญ่เต็มพื้นระนาบ ช่วงหางมีลักษณะเหมือนท่อน้ำ,นับได้ว่าเป็นการนำเสนอเนื้อหาที่ต้องการให้คนดูเกิดความฉงนและตั้งคำถาม

ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่า ในการกำหนดรูปทรงสัญลักษณ์ ขนาดการใช้สิ่งของมาทดแทนสิ่งมีชีวิตนับได้ว่า เอินสต์เป็นผู้ที่มีความกล้าหาญในการใช้รูปทรงการผสมรูปทรงขึ้นใหม่ การแสดงความจริงที่ตรงไปตรงมากับความต้องการ นับได้ว่า เป็นหลักของเอินสต์ในการบุกเบิกงานในแนวเซอร์เรียลิสม์ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 78)

ค. เทคนิคผสม ปะติด และภาพพิมพ์ เทคนิคส่วนใหญ่จะเป็นการประยุกต์วิธีการทำคอลลาจมาใช้ในการวาดภาพสีน้ำมันอย่างชาญฉลาด จะใช้ภาพถ่ายหรือภาพพิมพ์จากแมกกาซีน นำภาพคน วัตถุที่แตกต่างกันมาไว้ด้วยกันตามหลักเชื่อมโยงทฤษฎีของฟรอยด์ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 78)

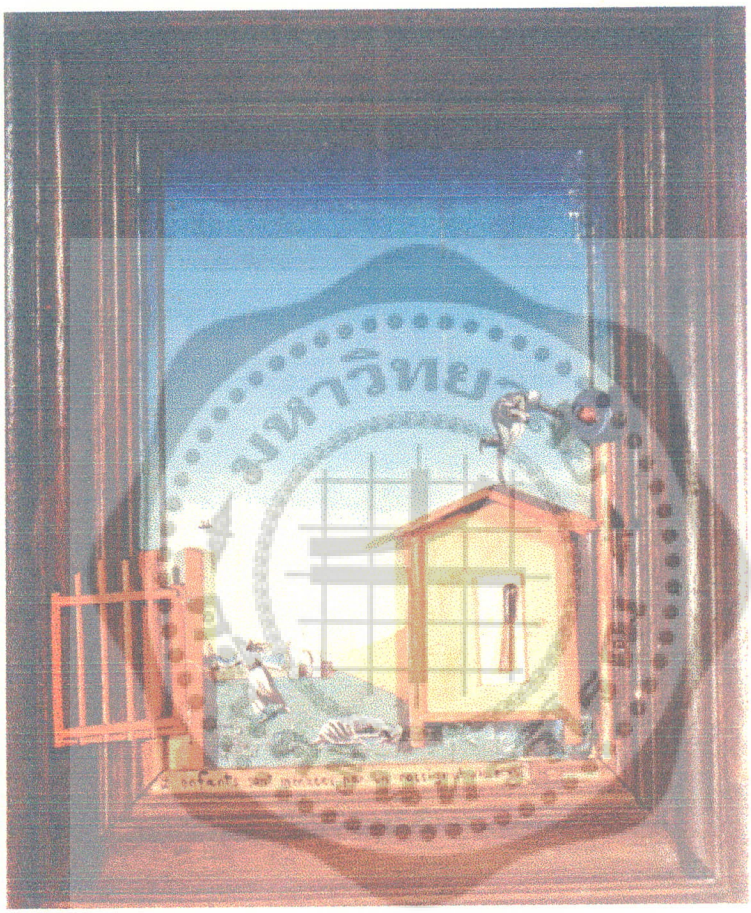
เอินสต์พูดถึงงานคอลลาจของเขาว่า "lacolle ne fait pas de collag"(คอลลาจไม่ได้เกิดขึ้นเพราะใช้กาว) หมายความว่า เขามิได้ตัดภาพมาปะติดปะต่อกันด้วยกาวอย่างที่คนส่วนใหญ่เข้าใจกัน ภาพคอลลาจของเอินสต์มีไม่กี่ภาพที่ใช้กาว ส่วนใหญ่เป็นการประยุกต์วิธีการทำคอลลาจมาใช้ในการวาดภาพสีน้ำมันอย่างชาญฉลาด เช่น ภาพชื่อ “L ‘Elephant Celeber” (ช้างเซเลเบส. 1921) ซึ่งเป็นจิตรกรรมสีน้ำมันแบบคอลลาจที่มีผู้กล่าวถึงมาก รูปทรงที่มีลักษณะเหมือนช้างที่อยู่ตรงกลางภาพนั้น เอินสต์ได้มาจากภาพถ่ายถังเก็บข้าวโพดในซูดาน ซึ่งเขาบังเอิญพบในวารสารทางมนุษยวิทยาฉบับหนึ่ง ส่วนชื่อภาพนั้นได้มาจากเนื้อเพลงที่เขาเคยร้องตอนเป็นเด็กนักเรียน (Picon . 1983 : 87)

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะเน้นจุดเด่นที่รูปทรงช้างที่มีขนาดใหญ่ที่มีรูปทรงจากสัญลักษณ์ในจินตนาการมีขนาดเกือบ 80%ของเนื้อที่ภาพเขียน
2. การกำหนดน้ำหนักรูปทรงเด่นที่มีความเข้มบนพื้นที่สว่าง มีการกำหนดระยะโดยวัตถุที่อยู่ในขนาดตำแหน่งใกล้ไกล
3. การเปรียบเทียบรูปร่าง รูปทรง จะเห็นรูปทรงมนุษย์กับต้นไม้มุมขวากับรูปทรงประธานขนาดใหญ่ที่มีรูปร่างคล้ายหม้อน้ำ เป็นการสร้างภาพร่วมกับมุมมองที่มีขนาดที่ต่างกันเป็นการสร้างมิติระยะใกล้ไกลของภาพ

11.3. รูปแบบ

รูปแบบเหมือนจริง ในธรรมชาติสีดำของช้างที่มีขนาดใหญ่ ในแบบ Mata – Phhysic (เมตาฟิสิค) เป็นปริศนาให้ผู้ดูขบคิดเป็นการสร้างทัศนียภาพบิดเบือน เส้นขอบฟ้าต่ำจนพื้นดินมีน้อย เป็นการรวมโลกชีวิตที่ประหลาดพิศดาร สิ่งที่ลี้ลับเหนือโลกความจริง



ภาพประกอบที่ 12 ผลงานชื่อ TWO GIRLS ARE THREATENED BY A NIGHTWGALE

ขนาด 69.8 X 75 X 11.4 cm

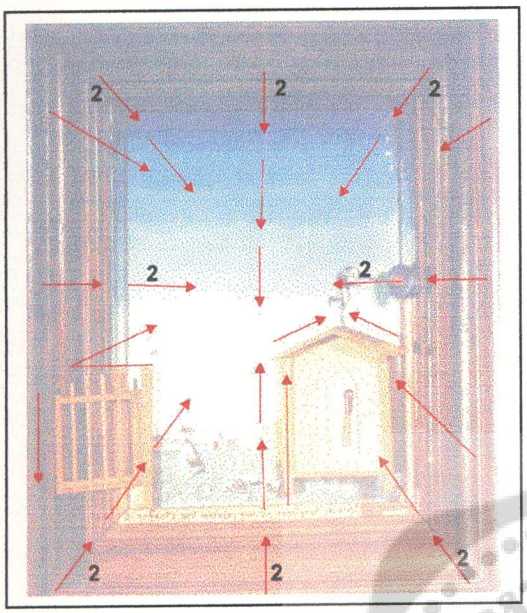
ปีที่เขียน 1924

สื่อ Oil on Wood,With Wooden Element Added

ชื่อศิลปิน มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst)

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

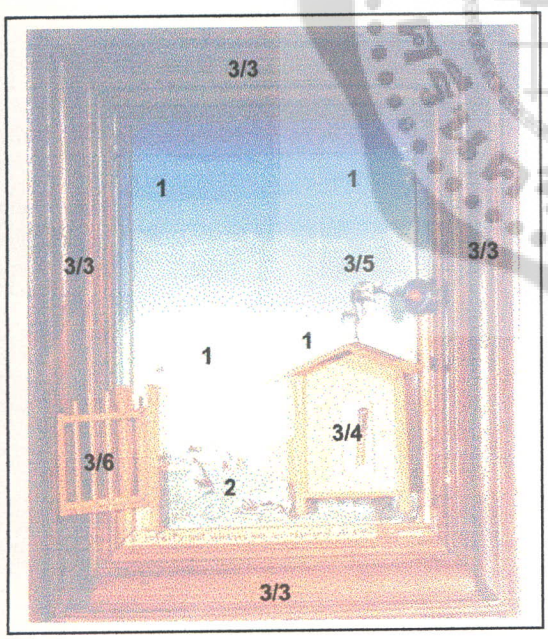


ภาพประกอบที่ 12.1. วิเคราะห์เส้น -ทิศทาง

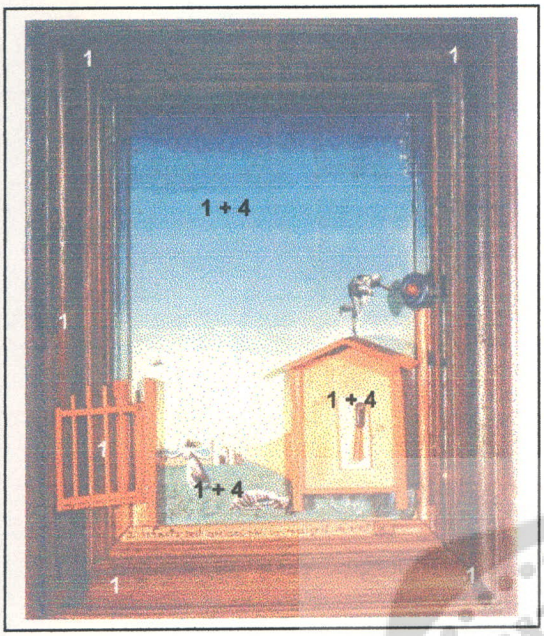
วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวางตำแหน่งรูปทรงวัสดุ ภายนอกสู่ภายใน กำหนดระยะตำแหน่ง สร้างมิติลวงตา ดังนี้

1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่แผ่นดิน
3. รูปทรงภายนอกสู่ภายใน กำหนดตำแหน่งระยะ ดังพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)



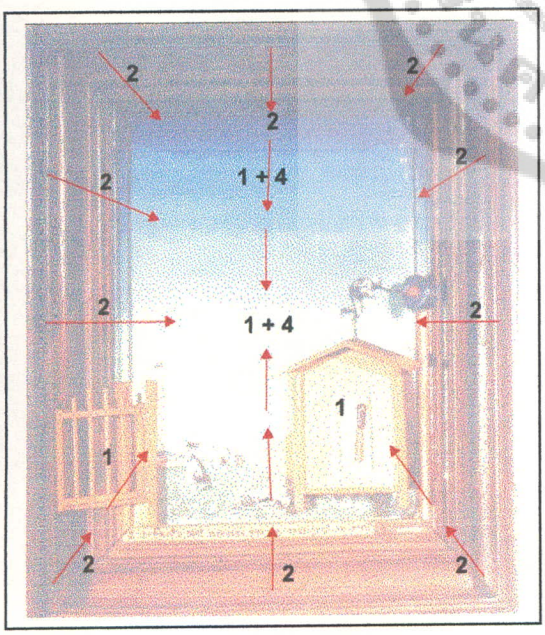
ภาพประกอบที่ 12.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 12.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่วัสดุผสม สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครมสร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 12.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่วัสดุผสม สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางตำแหน่งรูปทรงวัสดุภายนอกสู่ภายในกำหนดระยะตำแหน่งสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมและเน้นน้ำหนักสีหนักเบาสร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 12 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ในผลงานชื่อ Two Children are Threatened by a Nightingale พบว่า

12.1. ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวคิด ผลงานชิ้นนี้ชื่อ Two Children are Threatened by a Nightingale เป็นผลงานที่เอินสต์ได้ใช้วิธีการสร้างผลงานด้วยการใช้วัสดุปะติด Collage ผสมเทคนิควิธีการทางจิตรกรรมแนวคิดของรูปที่ต้องการสื่อให้เห็นถึงการกดขี่คุกคามทางเพศตามทัศนของศิลปินที่ต้องการใช้รูปเรื่องเชิงสัญญลักษณ์ที่น่ากลัวโดยใช้รูปเด็กหญิง 2 คน ถูกนกไนติงเกลคุกคามและบ้านที่มีคนผู้ชายอยู่บนหลังคาบ้าน นับได้ว่าเป็นการนำเสนอความคิดของศิลปินที่สะท้อนความรู้สึกจากจิตใต้สำนึกของศิลปินกับสภาวะของสังคมมนุษย์กับวิถีทางความรักและการคุกคามทางเพศของมนุษย์ (สดชื่น ชัยประสาธน์ .2537 : 95)

ในความเชื่อส่วนตัวของเอินสต์จากงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการนำเสนอสาระของสภาวะทางจิตวิเคราะห์ของศิลปินกับสังคมมนุษย์ในแง่ความรักความใคร่โดยใช้รูปแบบที่ใช้วัสดุจริงมาปิดปะทั้งกรอบรูป ประตูที่ลอยตัวและบ้านที่เป็นการใช้วัสดุจริงผสมผสานกับเทคนิคการเขียนรูปทางจิตรกรรม นับได้ว่าเอินสต์เป็นผู้บุกเบิกในการใช้วัสดุและใช้เนื้อหาแนวคิดที่รุนแรงต่อต้านสังคมที่วิปริตจากคุณธรรม (Wilson .1982 : 3)

ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของเอินสต์เป็นการแสดงเนื้อหาสาระของภาพที่สะท้อนความคิดของศิลปินที่ปฏิเสธการสงคราม การกดขี่ข่มเหงทางสังคม ทางเพศ ดังนั้นผลงานที่แสดงออกจึงเป็นการหยิบยกเอาวัสดุต่างๆ มาประกอบเป็นสัญลักษณ์ผสมส่วนที่เป็นจิตรกรรมเพื่อสื่อความหมายถึงวัตถุประสงค์นำไปสู่การพัฒนาการใช้วัสดุเป็นเทคนิคฟรอทเทจ ความขัดแย้งระหว่างวัตถุที่มีอยู่จริงที่ปรากฏอยู่ในภาพ (ประตู กระดุม มือจับ) และส่วนประกอบอื่นๆ ของภาพถูกกำหนดให้เกิดปฏิกิริยาทั้งภายนอกและภายในขึ้นพร้อมๆ กัน ผู้ชายที่ทรงตัวอยู่บนหลังคาดูราวกับเป็นคนที่กำลังละเมอ และผู้หญิงที่กำลังวิ่งวุ่นอยู่ข้างล่างเป็นสิ่งที่มีความหมายมากเกินกว่าที่สำหรับเราซึ่งเป็นผู้ชมจะคิดว่า จิตรกรไม่ได้วางแผนไว้ก่อน แต่เป็นเพียงผู้ที่มองดูและบันทึกไว้ เนื่องจากงานในช่วงปี 1925 – 1930 ของเขาเป็นงานที่ยึดรูปแบบการโต้ตอบตามลำดับต่อโครงเรื่องและสัญลักษณ์ เป็นสิ่งพิสูจน์ว่ามันเป็นสิ่งถูกกำหนดรูปร่างปรับให้สอดคล้องกลมกลืนด้วยจินตนาการ (Picon . 1983 : 96)

12.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. การใช้สีเป็นการใช้สีที่ตัดกันค่อนข้างรุนแรง อาทิเช่น การใช้สีเนื้อสีน้ำตาลบนกรอบรูปในระยะหน้า การใช้บานประตูสีแดงด้านซ้าย การใช้บ้านแสดงด้านขวา การใช้สนามหญ้าเป็นสีเขียว รูปเด็กหญิงสีขาวดำในระยะกลาง 2 คน รูปคนผู้ชายสีขาวดำ และฉากหลังเป็นท้องฟ้า สีฟ้าสดไล่น้ำหนักเข้มจนเป็นน้ำหนักสีอ่อนที่ขอบฟ้าระยะไกล ในผลงานนี้บริเวณท้องฟ้าจะเนื้อที่ 65% ของปริมาณภาพ โดยภาพรวมแล้วงานชิ้นนี้จะมีการวางโครงสีที่เป็นกลุ่มที่ขัดแย้งกัน สีที่ตัดกันแต่ในภาพรวมของภาพก็จะมีความประสานสัมพันธ์ทั้งส่วนที่เป็นวัสดุทาสีลอยตัวกับส่วนที่เป็นจิตรกรรม ระบายสีอย่างมีเอกภาพตามความคิดอันเป็นการแสดงทัศนคติแนวคิดจากจิตใต้สำนึกของศิลปิน ด้วยการระบายสี เกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ

กลวิธีเทคนิคในภาพเขียนเป็นวิธีการสร้างภาพด้วยการใช้วัสดุปะติดตั้งแต่กรอบรูปทาสีน้ำตาล บานประตูด้านซ้ายทาสีแดง รูปแบบบนรอยทับทาสีแดงการผสมผสานจากวัสดุจริง การเขียนสีด้วยเทคนิคจิตรกรรมของภาพคนบนหลังคา บริเวณกลางภาพระยะหน้าเป็นการระบายด้วยสีเขียวมีรูปคนนอนและคนวิ่ง 1 คน ในฉากหลังเป็นการระบายสีแบบกลมกลืนมีการไล่น้ำหนักเริ่มจากมุมบนแล้วเกลี่ยสีให้จางลงในระยะเส้นขอบฟ้าเบื้องล่าง ดังนั้นการระบายสีจะเป็นการระบายสีที่เรียบบนวัสดุจริง มีการระบายสีแบบกลมกลืนอ่อนแก่ในระยะ

กลางและระยะไกลของท้องฟ้า ผลของเทคนิควิธีการของการระบายสีและใช้เทคนิควิธีการดังกล่าวจะเป็นตัวกำหนดให้ภาพจิตรกรรมของเอินสต์ภาพนี้มีระยะมิติที่เกิดผลในการลวงตาต่อผู้ดูอย่างต่อเนื่องไม่รู้จบ

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม เนื้อหาส่วนรวมของภาพเป็นการแสดงบรรยากาศที่วัสดุเป็นจริง เช่น กรอบรูปบานประตูสีแดงที่เปิดอยู่ในมุมปรับ มุมขวาเป็นบ้านสีแดงลอยตัว บนหลังคาบ้านมีคนกำลังวิ่ง ที่มุมภาพด้านซ้ายมีภาพหญิงสาวกำลังวิ่งมาไขกุญแจประตู มุมกลางบ้านมีรูปเด็กหญิงนอนอยู่บนพื้น ระยะไกลเป็นประตูแล้วรั้วกำแพงและไกลสุดเป็นท้องฟ้าที่เวิ้งว้างกว้างไกล

การสร้างมิติลวงตาในผลงาน Two Children are Threatened by a Nightingale เป็นการสร้างรูปแบบทางสัญลักษณ์โดยการใช้เทคนิคผสมที่หลากหลาย ใช้กรอบรูปเป็นขอบข่ายของรูปและใช้บานประตูที่ลอยตัวเปิดออกไปอยู่ด้านซ้าย มีรูปอาคารที่เป็นวัตถุจริงในด้านขวาของภาพในบริเวณหลังคาบ้านมีภาพเขียนรูปคนกำลังวิ่งบนหลังคายื่นมือซ้ายเลยไปที่อยู่มุมขวาติดกรอบรูป บนกลางภาพระยะกลางเป็นสนามหญ้ามีรูปร่างของเด็กหญิงนอนอยู่ 1 คน อีก 1 คนกำลังวิ่งถือกุญแจมาเปิดประตู ในระยะไกลเป็นกำแพงและประตูในระยะไกลถัดไปแสดงเส้นขอบฟ้าที่กว้างไกล มีนกไนติงเกล 1 ตัวกำลังบินอยู่เหนือประตูสีแดง ด้านซ้ายมือจากผลรวมของรูปแบบการทดลองการใช้ วัสดุและการใช้วัสดุปะติดกับจิตรกรรมผสมผสานกันทำให้เราเห็นภาพจิตรกรรมภาพนี้ มีการแสดงตำแหน่งระยะความใกล้ไกล นับได้ว่าเป็นการสร้างมิติลวงตาที่พิเศษของเอินสต์ ภาพนี้เป็นการใช้เทคนิคผสมที่มีการสร้างระยะมิติที่พิเศษกว่าผลงานทั่วๆไปในยุคสมัยเดียวกัน (Matthews . 1982 : 19-21)

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคคอลลาจภาพนี้แปลกกว่าภาพอื่นในชุดเดียวกันตรงที่วาดและระบายสีน้ำมันบนไม้ มีกรอบหน้าซึ่งตั้งใจให้เป็นส่วนเดียวกันกับภาพ ขอบภาพด้านล่างมีชื่อภาพและชื่อศิลปิน ช่วงบนกรอบด้านในทาสีราวกับจะให้เข้ากับท้องฟ้า กลางขอบภาพด้านขวามือมีชิ้นไม้จริงเป็นรูปกริ่ง กระท่อมซึ่งทำจากไม้จริงทำให้ภาพทั้งหมดมีลักษณะเป็น 3 มิติ ด้านซ้ายมือจะมีประตูรั้วไม้จริง นับเป็นการสร้างภาพลวงตาแบบหนึ่งเพื่อให้คอลลาจเป็นที่ยอมรับมากขึ้น จงใจทำลายสัดส่วนของขนาดสิ่งก่อสร้าง และวัตถุในภาพ (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 94)

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะใช้กลุ่มรูปทรงบ้านอยู่ในส่วนล่างของภาพที่ล้อมอยู่ในกรอบรูปของภาพ
2. การกำหนดน้ำหนักในภาพ จะใช้วัสดุผสมเช่น ไม้ การใช้มิติรูปทรงลอยตัวและการระบายสีบนพื้นผ้าใบ และบนวัสดุลอยตัว
3. มีการจัดวางองค์ประกอบโดยสร้างความกลมกลืนด้วยการใช้วัสดุ เทคนิคต่างๆ ผสมกับน้ำหนักสีกับรูปทรงวัสดุที่ระบายสี ให้สัมพันธ์กันทั้งภาพ

12.3. รูปแบบ

การอธิบายภาพวาดของเอินสต์ ทั้งในแง่รูปแบบ (Form) และระดับแรงบันดาลใจจะทำได้ยากขึ้นหากไม่อาศัยตัวอย่างผลงานคอลลาจในยุคต้นของเขามาประกอบ เราจะเห็นว่าภาพวาดชื่อ L ' Elephant Celebest (1920) ของเอินสต์ เอลูอาร์ชื้อไปนั้นมีการปรับเทคนิคของคอลลาจมาใช้ การประดิษฐ์องค์ประกอบในภาพอย่างกล้าหาญ เห็นชัดเจนว่าได้แรงกระตุ้นจากเทคนิคดังกล่าว ซึ่งเห็นได้ว่ามีไม่น้อยไปกว่าตัวอย่างผลงานของ ชิริโค เลย (Matthews . 1982 : 16)

รูปแบบเหมือนจริง ในธรรมชาติสีดำของช้างที่มีขนาดใหญ่ ในแบบ Mata – Phhysic (เมตาฟิสิค) เป็นปริศนาให้ผู้ดูขบคิดเป็นการสร้างทัศนียภาพบิดเบือน เส้นขอบฟ้าต่ำจนพื้นดินมีน้อย เป็นการรวมโลกชีวิตที่ประหลาดพิศดาร สิ่งที่ลี้ลับเหนือโลกความจริง

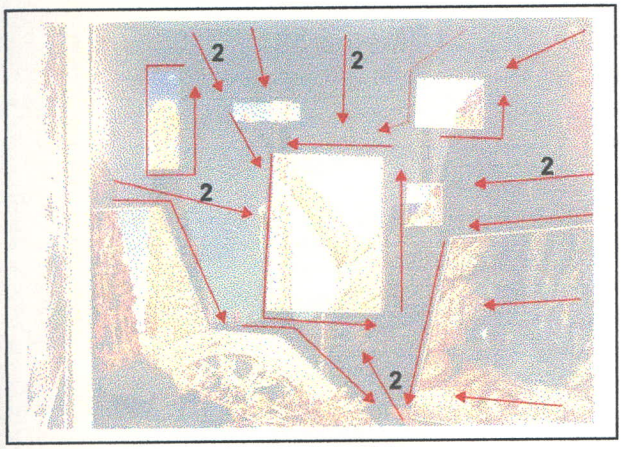
ภาพประกอบที่ 13 ผลงานชื่อ DAY AND NIGHT

ขนาด 112 X 146 cm

ปีที่เขียน 1941-1942

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

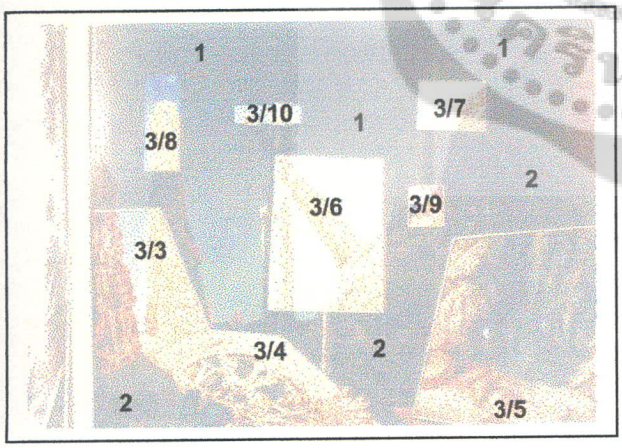
ชื่อศิลปิน มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst)



ภาพประกอบที่ 13.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา

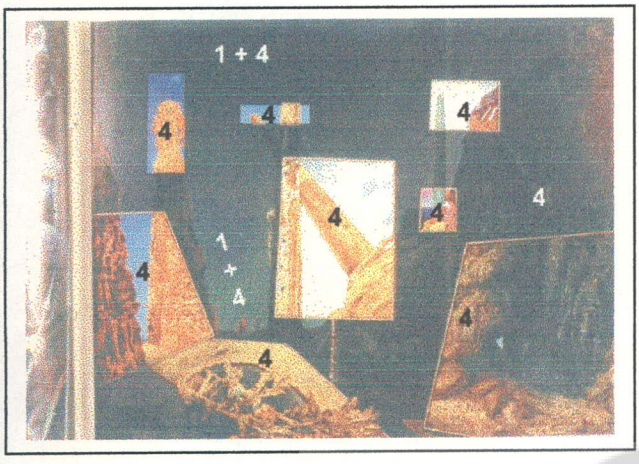


ภาพประกอบที่ 13.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

การวางตำแหน่งรูปทรงเปรียบเทียบขนาดตำแหน่ง สร้างมิติลวงตา ดังนี้

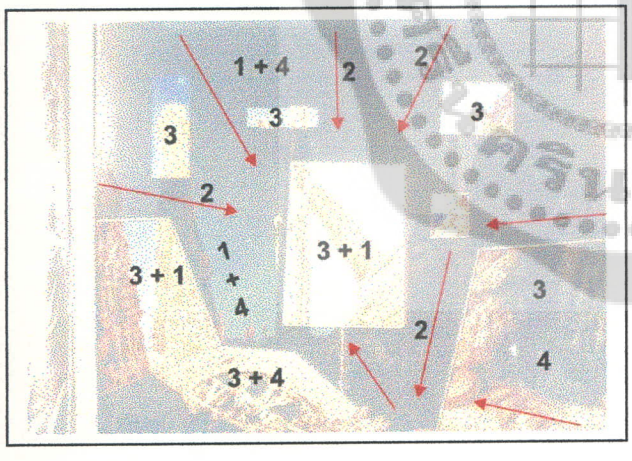
1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่ภูเขา
3. รูปทรงเปรียบเทียบ ขนาดตำแหน่งระยะในบริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5, 3/6 , 3/7 , 3/8 , 3/9 , 3/10)



ภาพประกอบที่ 13.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และเน้นเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 13.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. การวางตำแหน่งรูปทรงเปรียบเทียบขนาด ตำแหน่ง ระยะ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และเน้นเทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 13 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ในผลงานชื่อ Day and Night พบว่า

13.1. ที่มาของแนวความคิด

ผลงานชิ้นนี้ชื่อ Day and Night เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในช่วงกลางใน ค.ศ.1941-1942 เอินสต์จะมีการใช้แนวคิดที่ยังคงสะท้อนปัญหาสังคม ปฏิเสธสงคราม การกดขี่ทางเพศและสังคมมนุษย์เป็นหลักใหญ่ แต่แนวคิดดังกล่าวได้มีการพัฒนาในเชิงเทคนิคการวางองค์ประกอบของภาพที่มีการวางตำแหน่งกลุ่มรูปทรงช่องไฟที่มีลักษณะที่พัฒนารูปแบบกับความคิดให้มีความสัมพันธ์กัน ในตัวมักซ์ เอินสต์

ความเชื่อส่วนตัวของเอินสต์จากงานจิตรกรรมชิ้นนี้ จะแสดงให้เห็นรูปทรงการกำหนดกลุ่มองค์ประกอบ มีการวางจังหวะที่มีปริมาณสัดส่วนในตำแหน่งและทิศทางที่อิสระอันเป็นการชี้นำให้เห็นถึงสภาวะความคิดและวิถีชีวิตของมนุษย์ในช่วงเวลาทั้งกลางวันและกลางคืนตามทัศนะของศิลปิน โดยเฉพาะการใช้วัสดุและองค์ประกอบภาพของ เอินสต์ เป็นสิ่งที่ทำนายไม่ได้ เขาจัดวางชิ้นส่วนวัสดุในลักษณะเคลื่อนย้ายชิ้นส่วนของภาพจากตำแหน่งที่ควรอยู่ตามปกติ ไปสู่ลักษณะที่มันมิได้เป็น จากนั้นก็ปล่อยทิ้งไว้ให้มีการนิยามมันอย่างที่มันเป็น เช่น ภาพ Day and Night (Matthews . 1982 : 12)

13.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีเป็นการใช้ภาพพื้นหลังที่เป็นโครงสีดำอมน้ำเงิน มีกลุ่มรูปทรงในระยะที่เป็นแผ่นสีและเทคนิคโครงสี น้ำตาลออกเหลือง ฟ้า แดง และน้ำตาล ส้ม ฟ้า ขาว และน้ำตาลดำ ซึ่งน้ำหนักและโครงสีจะถูกกำหนดอยู่ในกรอบที่มีมุมมองรูปทรงขนาดและตำแหน่งเล็กใหญ่ที่ศิลปินเป็นผู้กำหนดลงบนภาพอย่างมีเอกภาพและสัมพันธ์กับอารมณ์และเจตนาของศิลปิน จากค่ากำหนดน้ำหนักสีและเทคนิคสีต่างๆ ในกลุ่มรูปทรงต่างๆ จะมีผลในทางการสร้างมุมมอง สร้างระยะและจังหวะสีที่มีระยะตำแหน่งมีความใกล้ไกลอย่างมีเอกภาพ ด้วยการใช้เทคนิค การระบายสีเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน สีผสมแสดงน้ำหนัก เปียกบนเปียกเป็นวิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสี การใช้เทคนิคต่าง ๆ บนพื้นระนาบเป็นการสร้างร่องรอยเทคนิคต่างๆ บนแผ่นสีและมีการเขียนสีเพิ่มเติมไปตามจินตนาการในรูปทรงร่องรอยของเทคนิคที่เกิดขึ้นในบางส่วนมีการใช้เทคนิควิธีการเกลี่ยสีให้ประสานกลมกลืนกันกับเทคนิคที่ปรากฏขึ้นโดยมิได้ตั้งใจ แต่ในผลรวมของแต่ละภาพ ศิลปินจะเป็นผู้กำหนดกรอบและขอบเขตของรูปทรงที่มีขนาดใหญ่เล็กและตำแหน่งที่อยู่บนภาพตามความประสงค์ของศิลปินเพื่อให้ภาพที่บังเกิดขึ้นแสดงผลในการสร้างจังหวะที่สัมพันธ์กันทั้งรูปทรง น้ำหนัก สีสันและยังแสดงผลในทางรูปกับพื้นที่มีตำแหน่งระยะใกล้ไกลอันเป็นผลในการสร้างมิติลวงตาทั้งภาพของเอินสต์อีกแนวทางหนึ่งในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม

เทคนิควิธีการจึงเป็นการนำเสนอรูปแบบในเชิงสัญลักษณ์ที่อยู่ในกรอบภาพขนาดต่างๆ เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายถึงสังคม วิถีชีวิต การดำรงชีพ ของมนุษย์ในแง่มุมต่างๆ ในช่วงเวลาต่างๆ ในเพศวัยต่างๆ ดังนั้นเนื้อหาหลักจึงอยู่ที่รูปลักษณ์เป็นสื่อของการแสดงแนวคิดเนื้อหาของมนุษย์กับการสมดุลย์และมีเอกภาพ

การสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชื่อ Day and Night ชิ้นนี้เป็นการสร้างรูปทรงสัญลักษณ์ที่ใช้มุมมองของภาพที่มีกรอบของรูปแบบที่มีหลายรูปทรง แง่มุมมีน้ำหนัก เทคนิควิธีการที่แตกต่างกันในแต่ละกรอบมุมมอง และมีขนาดกรอบแคนวัสที่มีขนาดใหญ่เล็กไม่เท่ากันและมีการกำหนดตำแหน่งการวางรูปทรงที่อิสระ จากผลของการวางกลุ่มรูปทรงในมุมมองกรอบขนาดต่าง ๆ บนพื้นที่ว่างนี้เอง ที่เป็นการสร้างระยะมิติ

ลวงตาในระดับต่างๆ นับได้ว่า เป็นการสร้างมิติลวงตาจากการกำหนดชิ้นส่วนของกรอบรูปทรงต่าง ๆ ในพื้นที่วางที่เป็นฉากหนึ่ง ทำให้เกิดมิติเป็นการสร้างทัศนียภาพบิดเบือนขัดแย้งเป็นการสร้างมิติต่างๆ ได้มาก เป็นเหมือนช่องที่ตัดเจาะเป็นแต่ละโลกย่อยทางความคิด สร้างภาพใช้มุมมองทัศนียวิทยาด้านต่างๆ ทำให้ภาพแต่ละภาพมีมิติเหมือนจริง ภาพย่อยที่เจาะผนังเป็นการสร้างบริเวณต่างมิติที่ดูล่องลอยแปลกประหลาด ที่ต่างมิติต่างเวลา

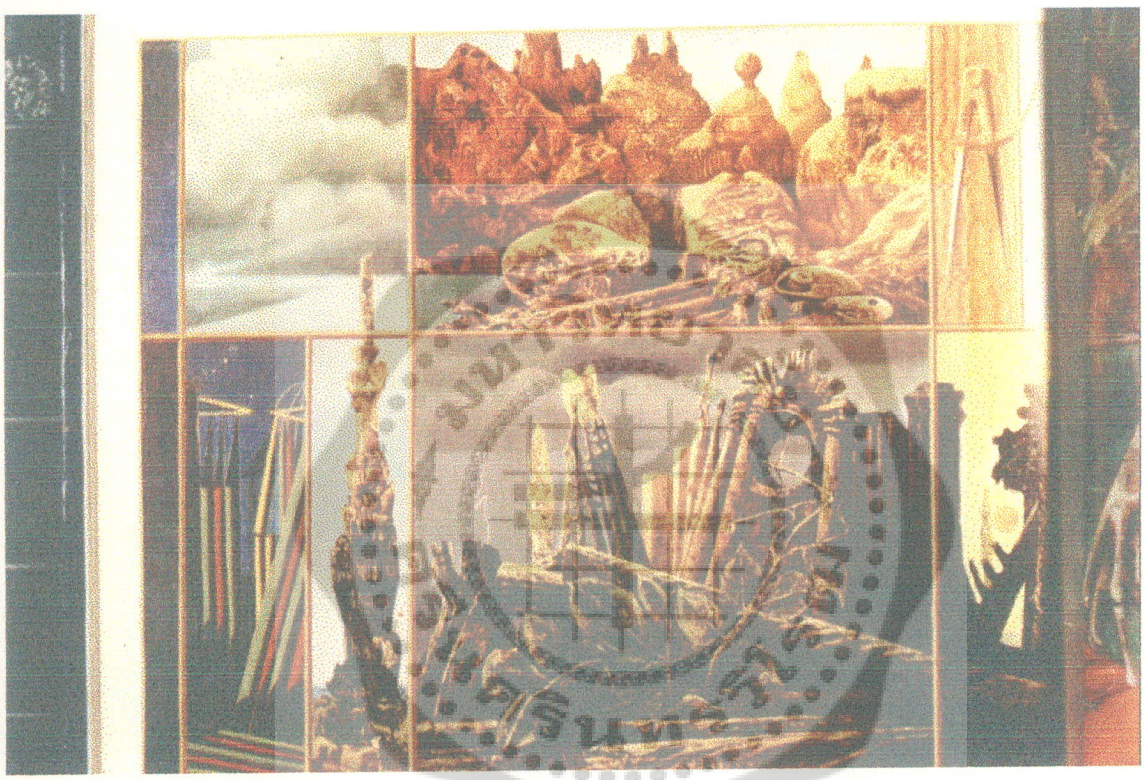
ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เอินสต์ใช้เทคนิควิธีการของภาพพิมพ์ Frottage อันเป็นเอกลักษณ์ของเขาโดยเฉพาะ ผสมผสานกับการวาดภาพตามปกติ สีดำ เหมือนแทนค่าเวลากลางคืน

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ เนื้อหาส่วนรวมของภาพ เป็นการสร้างองค์ประกอบของภาพแบบกลุ่มภาพเล็กใหญ่ที่มีเนื้อหาเรื่องราวของภาพในแต่ละช่องที่แตกต่างกันไปทั้งรูปแบบน้ำหนักและเทคนิควิธีการ ในทัศนะส่วนตัวของผู้วิจัยเห็นว่าในการกำหนดรูปสัญลักษณ์ในภาพรวมขนาดต่าง ๆ ที่มีรูปทรง น้ำหนักเทคนิคที่แตกต่างกัน นับได้ว่าเป็นการพัฒนาแนวคิดเนื้อหาเรื่องราวให้สัมพันธ์กับรูปแบบที่พัฒนาเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพ จะกำหนดกลุ่มรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าในมุมมองด้านตั้ง ด้านนอน ในขนาดต่างๆ โดยมีการใช้พื้นหลังเป็น Space ที่ดูลึกลงไปแบบทับซ้อน
2. การกำหนดน้ำหนักในภาพ จะใช้น้ำหนักรูปทรงกรอบภาพสี่เหลี่ยมด้านตั้ง ด้านนอน สี่เหลี่ยมคางหมู มีการใช้น้ำหนักสีที่สว่างสดใสในบรรยากาศรูปทรง มุมมอง สีต่างๆ ที่ลอยอยู่บนพื้นหลังที่มีน้ำหนักเข้ม มีรูปทรงน้ำหนักที่มืดทับซ้อน
3. การจัดวางองค์ประกอบภาพของมุมต่างๆ โดยรวมเป็นการสร้างมิติลวงตา แสดงกลุ่มรูปทรงที่ลอยอยู่กับ Space ที่มีความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ

13.3. รูปแบบ

ศิลปินใช้รูปแบบคติลัทธินามธรรม กับหลักแนวคิดของเซอร์เรียลิสม์ในเชิงเปรียบเทียบทั้งในเชิงปรัชญา และอื่นๆ ภาวะกลางวันกลางคืนอยู่ในพื้นที่เดียวกันได้ แสดงให้เห็นความกลมกลืนของโลกและจักรวาล หรือแสดงถึงสิ่งที่ดูตรงกันข้ามกัน เช่น สงครามกับสงบ ผู้หญิง ความอ่อนหวานกับความรุนแรงที่มีลักษณะเหนือจริง



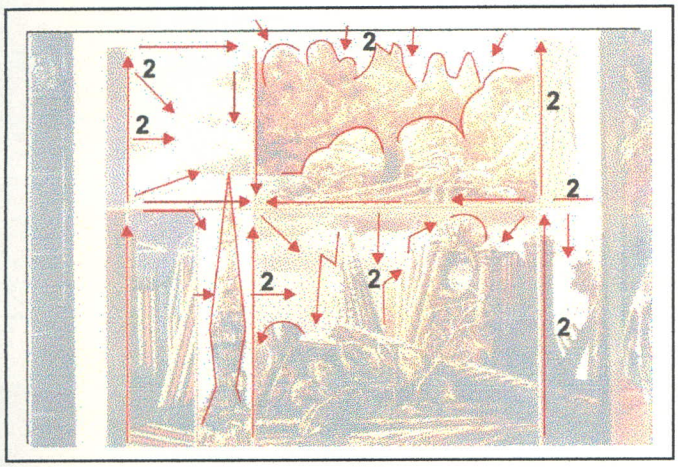
ภาพประกอบที่ 14 ผลงานชื่อ PAINTING FOR YOUNG PEOPLE

ขนาด 61 X76 cm

ปีที่เขียน 1943

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

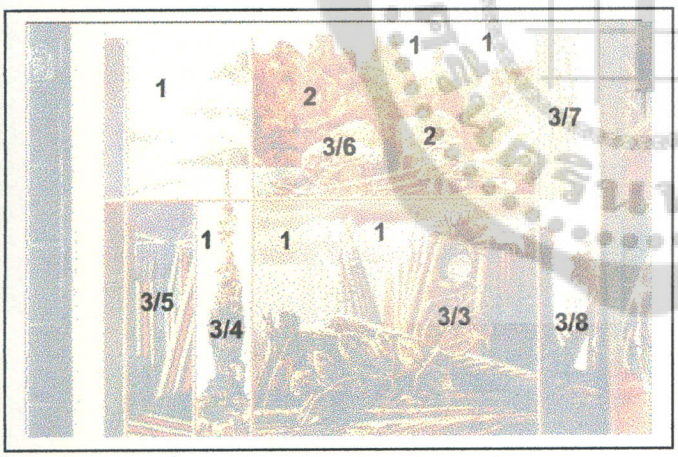
ชื่อศิลปิน มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst)



ภาพประกอบที่ 14.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

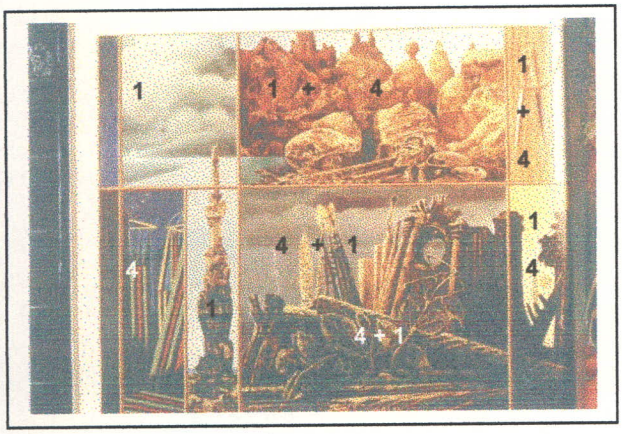


ภาพประกอบที่ 14.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเปรียบเทียบ รูปร่าง ขนาด ปริมาตร ช่องไฟ ระยะ สร้างมิติลวงตา ดังนี้

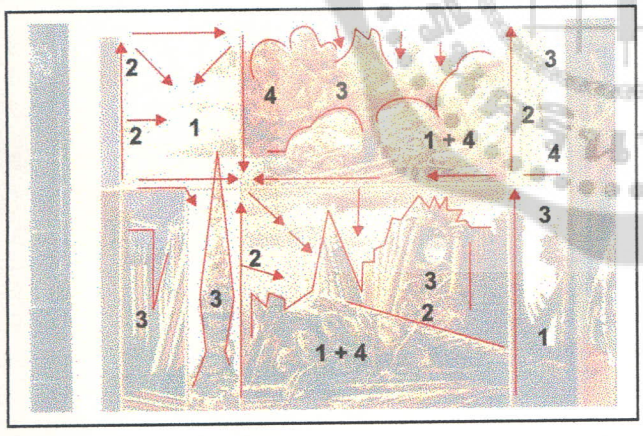
1. พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่ภูเขา
3. รูปทรงเปรียบเทียบรูปร่าง ขนาด ปริมาตร ช่องไฟ ระยะ ในบริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6 , 3/7 , 3/8)



วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และเน้นเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 14.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ



วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. รูปทรงเปรียบเทียบ รูปร่าง ขนาด ปริมาตร ช่องไฟ ระยะ สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และเน้นเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 14.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 14 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ในผลงานชื่อ Painting for Young People พบว่า

14.1. ที่มาของแนวความคิด

ผลงานชื่อ Painting for Young People เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในช่วงหลังในราวปี ค.ศ.1943 เอินสต์จะมีแนวคิดที่มั่นคงอยู่กับการปฏิเสธสงครามและปฏิเสธการกดขี่ข่มเหงเพื่อนมนุษย์ และพยายามชี้ให้เห็นพิษร้ายของสงครามและความชั่วร้ายด้วยรูปแบบผลงานที่มีรูปทรงที่เกิดจากเทคนิควิธีการแปลกๆ เอินสต์ได้นำรูปทรงต่าง ๆ มาประกอบกันในกรอบรูปที่มีขนาดช่องไฟที่ต่างกัน แต่แนวคิดที่หนักแน่นก็ยังมุ่งชี้ถึงสาระของการปฏิเสธสงครามและการเอารัดเอาเปรียบกันของมนุษย์

ในความเชื่อส่วนตัวของเอินสต์จากงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นถึงการนำเสนอรูปทรงร่องรอยพื้นผิวที่แปลก ๆ มีน้ำหนักสีสันที่แตกต่างกันในกรอบรูปต่าง ๆ แต่เอินสต์ก็สามารถนำมารวมกันในความแปลกแตกต่างกัน เอินสต์สามารถที่จะใช้แนวคิดเป็นตัวควบคุมภาพต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน

เอินสต์เชื่อว่า ภาพคอลลาจคือ "เครื่องมือซึ่งมีความไวสูงและแม่นยำมาก คล้ายเครื่องวัดแรงสั่นสะเทือนแผ่นดินไหว สามารถบันทึกสิ่งที่จะเป็นไปได้" ฉะนั้นการทดลองนำเทคนิคภาพคอลลาจมาใช้ของเอินสต์จึงมีคุณค่าพิเศษตรงที่เป็นการพยายามทำลายสิ่งกั้นกลางระหว่างมนุษย์และการพัฒนาความรู้สึกของตนอย่างเต็มที่ จุดมุ่งหมายก็เพื่อทำลายสิ่งกั้นขวางระหว่างโลกแห่งความฝันภายในตัวมนุษย์ กับความปรารถนาที่เกิดขึ้นจากความจริงภายนอก (Matthews . 1982 : 12)

14.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. การใช้สีเป็นการใช้ภาพฉากที่มีรูปทรงเรื่องราวสีสันที่ต่าง ๆ กัน ในกรอบรูปที่มีขนาดทิศทางช่องไฟที่ต่างกันและในแต่ละช่องกรอบภาพก็มีมุมมองรูปแบบน้ำหนักสีเป็นสีเทาฟ้า สีส้มน้ำตาล สีเทาเขียว ดำ จากการกำหนดรูปทรงเทคนิคและสีสันที่แตกต่างกันนี้เองที่เป็นจุดเด่นที่ศิลปินสามารถนำมารวมตัวกันเป็นภาพที่มีการอยู่ร่วมกันได้ดี และมีมิติระยะในแต่ละภาพหรือรวมกันทั้งภาพก็สัมพันธ์กัน ด้วยการระบายสี เกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม เนื้อหาดังกล่าวศิลปินได้นำมาแสดงออกในรูปแบบเทคนิควิธีการในการสร้างรูปทรงที่ประหลาดซึ่งมีผลมาจากจิตใต้สำนึกของศิลปินที่มีความสะเทือนใจจากสภาวะทางสังคมมนุษย์รอบตัว รูปทรงดังกล่าวเทคนิคที่เฉพาะตัว การใช้สี น้ำหนัก และองค์ประกอบที่พิเศษ เนื้อหาส่วนรวมของภาพนับได้ว่าเป็นการแสดงเนื้อหาจากจิตใต้สำนึกที่ผ่านรูปแบบเทคนิคที่มีความล้ำลึกพิเศษน่าสนใจ เพื่อแสดงผลทางรูปทรงอันเป็นสัญลักษณ์ส่วนตัวเพื่อชี้นำสังคมและชี้นำกลุ่มหนุ่มสาวให้หันมาสำรวจตัวเองและสำรวจสังคมเพื่อพัฒนาสังคมให้ดีขึ้นตลอดไป ในทัศนะส่วนตัวของผู้วิจัยเห็นว่าในการกำหนดรูปสัญลักษณ์ในภาพรวม ภาพนี้มีการสร้างรูปทรงจากเทคนิคจินตนาการส่วนตัวที่มีรูปทรงน้ำหนัก ต่างๆ มีการพัฒนาแนวคิดเรื่องราวเนื้อหาให้สัมพันธ์กับรูปแบบที่พัฒนาเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ นับได้ว่าแนวคิดกับการแสดงออกของเอินสต์ ได้มีการพัฒนาการใช้เทคนิคในการสร้างสรรค์แบบต่างๆ ไม่หยุดยั้งและยังให้อิทธิพลต่อศิลปินทดลองเทคนิคอื่นๆ มากมาย (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 78)

การสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชื่อ Painting for Young People นี้ เป็นการสร้างภาพที่มีมุมมองต่างๆ ที่ได้ทัศนียวิทยาหลายจุดของการเขียนสีน้ำมัน ทำให้เอินสต์เกิดจินตนาการในการสร้างรูปทรงแปลกนี้มาในมิติ บรรยากาศที่ต่าง ๆ กันมุมมองที่ต่างกันด้วย จากแง่มุมต่างๆ กลวิธีเทคนิคในภาพเขียนเป็นวิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสี ด้วยการใช้เทคนิคต่างๆ บนผืนผ้าใบ เป็นการสร้างร่องรอยเทคนิคต่าง ๆ ให้เป็น

รูปทรงมีการเขียนสีเพิ่มเติมไปตามจินตนาการในรูปทรง ร่องรอยของเทคนิคที่เกิดขึ้น ในบางส่วนมีการใช้เทคนิควิธีการเกลี่ยสีให้กลมกลืนกับเทคนิคที่เกิดขึ้นในบางส่วนมีการระบายสีเพิ่มเติมให้ภาพที่เกิดขึ้นสมบูรณ์มากขึ้น ในผลงานที่เกิดขึ้นถึงแม้จะมีรูปทรงสีสันที่ต่างกันในขนาดปริมาตรต่าง ๆ แต่ศิลปินเป็นผู้สร้างกรอบขึ้นมาควบคุม มีการกำหนดขอบเขตรูปทรง มีการแสดงผลในการสร้างมิติระยะในแต่กรอบแต่เมื่อดูภาพรวมก็จะทำให้มิติภาพลวงตานั้นมีความเชื่อมโยงอยู่ร่วมกันได้อย่างมีเอกภาพ จุดสำคัญที่เด่นชัดก็คือการสร้างมิติภาพลวงตาในแต่ละภาพซึ่งเป็นผลของการนำเสนออีกแนวทางหนึ่งของจิตรกรรมแนวเซอร์เรียลิสม์ของเอินสต์ที่ใช้การคอลลาจ

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ศิลปินใช้เทคนิควิธี Frottage หรือการพิมพ์เฉพาะตน ด้วยสีเป็นไปตามความฝันมากกว่าธรรมชาติ

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ องค์ประกอบที่เอินสต์จัดมีการนำเสนอเหมือนกรอบรูปที่มีตำแหน่งช่องไฟขนาดรูปทรงกรอบที่แตกต่างกันไป น้ำหนัก สีสัน รูปทรง ทั้งรูปกับพื้นก็แตกต่างกันไป อันเป็นผลต่อการมองเห็นที่ทำให้เรารู้สึกถึงศิลปินได้นำเสนอภาพในมุมมองที่มีมิติลวงตาและระยะตำแหน่งสถานที่ต่าง ๆกันแต่สามารถทำให้ภาพมีการรวมกันอยู่ได้ด้วยกรอบรอบนอกและแนวคิดเนื้อหาที่ศิลปินควบคุมอยู่ แต่ผลในทางมิติลวงตาน่าจะเป็นเป้าหมายที่เห็นได้ชัดเจน

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพ จะใช้การแบ่งกลุ่มภาพเป็นกรอบภาพในช่องไฟมุมมองต่าง ๆ ขนาดใหญ่เล็กที่แตกต่างกัน
2. ในกลุ่มรูปทรงและน้ำหนักภายในกรอบภาพจะมีกลุ่มรูปทรง ขนาด ลีลา ทิศทางและทัศนียภาพ ที่แตกต่างกัน
3. การจัดองค์ประกอบในภาพนี้ จะแสดงความแตกต่างของกลุ่มรูปทรง มุมมอง ทิศทาง ทัศนียภาพ น้ำหนักเรื่องราวที่แตกต่างกัน แต่มีการสร้างมิติลวงตา ความตื้นลึกในแต่ละช่องไฟของภาพที่มีความลึกซึ้งและลวงตา ประสานกลมกลืนกันทั้งภาพ

14.3. รูปแบบ

รูปแบบเหมือนจริงเชิงนามธรรมแนวเซอร์เรียลิสม์

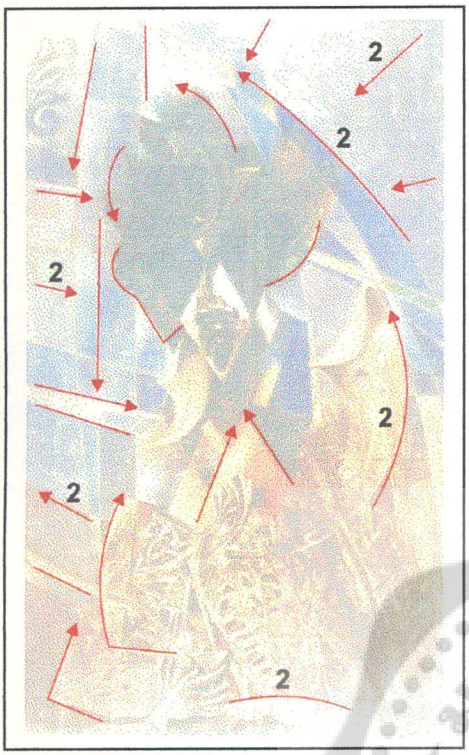
ภาพประกอบที่ 15 ผลงานชื่อ THE COCKTAIL DRINKER

ขนาด 116 X 72.5 cm

ปีที่เขียน 1945

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

ชื่อศิลปิน มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst)



ภาพประกอบที่ 15.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 15.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

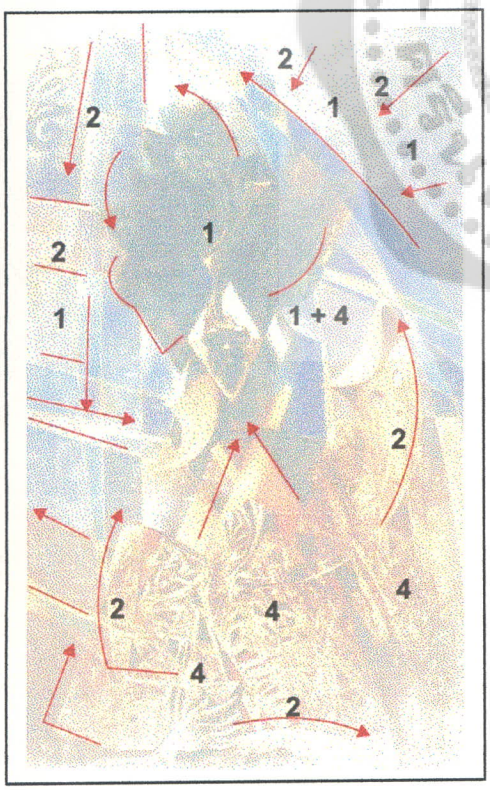
พื้นที่รูปทรง ช่องไฟ ปริมาตรตื้นลึก สร้างมิติลวงตา ดังนี้

1. พื้นที่ มิติท้องฟ้า
2. พื้นที่ มิติปริมาตรทึบตัน
3. พื้นที่ รูปทรง ช่องไฟ ปริมาตรตื้นลึก บริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)

ภาพประกอบที่ 15.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 15.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. พื้นที่ รูปทรง ช่องไฟ ปริมาตรตื้นลึก สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม และแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 15 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ในผลงานชื่อ The Cocktail Drinker พบว่า

15.1. ที่มาของแนวคิด

ผลงานชื่อ The Cocktail Drinker เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในช่วงหลังของเอินสต์ในราวปี ค.ศ.1945 เอินสต์จะมีแนวคิดที่ต้องการประชดสังคมมนุษย์ที่เอาเปรียบ ผลสรุปจากผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่านได้แก่ ศาสตราจารย์ กำจร สุนพงษ์ศรี , ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไพโรจน์ ชมุนี , รองศาสตราจารย์อิทธิพล ตั้งโฉลก , ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิษณุ ศุภนิมิตร กดขี่ข่มเหงและฟุ่มเฟือยจนดูคล้ายมนุษย์คือทาสของวัตถุนิยมไม่มีความเป็นมนุษย์ที่มีจิตใจ มีเมตตาช่วยเหลือกัน รูปแบบงานชิ้นนี้เป็นการสะท้อนสภาวะสังคมฟุ้งเฟ้อฟุ่มเฟือยของมนุษย์ที่เกินขอบเขต เป็นการนำเสนอแนวคิดจากผลของความรู้สึกภายในจิตใจของศิลปินที่มีต่อ สังคมผู้ดีที่เป็นทาสของวัตถุนิยม ความฝันของเอินสต์ เป็นสื่อกลางมีนัยของการเสียดสี (Matthews . 1982 : 12)

ในความเชื่อส่วนตัวของเอินสต์จากงานจิตรกรรมชิ้นนี้ จะแสดงให้เห็นการสร้างรูปทรงที่เกิดจากเทคนิควิธีการที่ซับซ้อนมีการปรุงแต่งรูปทรงรายละเอียดตามเจตนาความคิดฝันของศิลปิน ดังนั้นทั้งรูปทรงกับสิ่งแวดล้อมจึงบังเกิดขึ้นจากการพัฒนาทางรูปทรงเทคนิควิธีการที่สื่อแสดงแนวคิดส่วนตัวของศิลปินเอง

15.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีเป็นการใช้สีที่มีน้ำหนักช่องไฟในชิ้นส่วนของรูปทรงที่โครงสีเป็นน้ำหนักเข้มอยู่ในส่วนบนและแผ่นปริมาตรช่องไฟของสีน้ำตาลอ่อนแก่ เต็มไปด้วยช่องไฟแผ่นรูปทรงที่ซับซ้อน ในบริเวณฉากหลังจะมีการกำหนดช่องไฟแผ่นสีที่มีมิติซับซ้อนเป็นโครงสีเทา เทาอมเขียวและสีฟ้า สีน้ำเงิน วิธีการใช้สีในรูปทรงและพื้นด้านหลังจะเป็นการสร้างมิติความกลมมีปริมาตรและมีส่วนของระยะหน้าหลัง อันเป็นผลของการแสดงมิติในทางทัศนศิลป์ วิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสีด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ บนพื้นระนาบ เป็นการสร้างร่องรอยจากเทคนิคต่าง ๆ การระบายสีน้ำมันที่บังเกิดขึ้นและมีการเขียนสีตบแต่ง เกลี่ยสีในบางจุดให้กลมกลืนกันหรือทิ้งร่องรอยพื้นผิวไว้ในบางส่วน ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะมีกลุ่มรูปทรงพื้นผิวสีสันที่ต่างกันในรูปทรงในระยะหน้าและพื้นฉากหลัง การกำหนดขอบเขตในการสร้างมิติภาพลวงตาในผลงานชิ้นนี้ จะเป็นการแสดงความแตกต่างของรูปทรงที่มีปริมาตร ความกลม ความแบนที่ซับซ้อนกับช่องไฟ มิติที่ซับซ้อนของพื้นฉากหลัง ดังนั้นวิธีการสร้างมิติในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้คือ เป็นการสร้างมิติภาพลวงตาในแผ่นระนาบด้วยเทคนิคกระบวนการทางทัศนศิลป์ของเอินสต์

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม จากการสรุปของผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่าน ได้แก่ กำจร สุนพงษ์ศรี , ไพโรจน์ ชมุนี , อิทธิพล ตั้งโฉลก , พิษณุ ศุภนิมิตร มีความคิดเห็นสอดคล้องกล่าวคือ ศิลปินได้นำมาแสดงออกในรูปแบบ เทคนิค วิธีการ ในการสร้างรูปทรงสิ่งแวดล้อม (รูปกับพื้นหลัง) ที่มีรูปร่างประหลาดมีน้ำหนักสีที่พิเศษอันเป็นการสะท้อนมาจากจิตใต้สำนึกที่มีความสะเทือนใจจากสภาวะทางสังคมมนุษย์รอบๆ ตัวศิลปิน เนื้อหาสาระส่วนรวมของภาพเป็นการแสดงเนื้อหาจากจิตใจของศิลปินผ่านรูปทรงอันเป็นสัญลักษณ์ส่วนตัวเพื่อชี้นำสังคมให้ปฏิเสธสังคมบริโภคที่ฟุ่มเฟือย เพื่อพัฒนามนุษย์ไปในทิศทางที่ดี

ในทัศนะส่วนตัวของผู้วิจัยเห็นว่าในการกำหนดรูปทรงสัญลักษณ์ในภาพรวมของภาพจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างรูปทรงจากเทคนิค จินตนาการที่มีการสร้างน้ำหนักสีต่างๆ มีการพัฒนาแนวคิดเรื่องราวเนื้อหาให้สัมพันธ์กับรูปแบบที่พัฒนาเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ นับได้ว่าแนวคิดกับการแสดงออกของเอินสต์ได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ จากการสร้างสรรค์ผลงานมาตามลำดับเพื่อค้นหาแนวคิด นับได้ว่าแนวคิดกับการแสดงออกของเอินสต์เกิดจินตนาการในการสร้างรูปทรงที่แปลกๆ นี้ในมิติของรูปทรงกับพื้นที่มีการซับซ้อน

ของรูปทรงการซับซ้อนในพื้นหลัง การสร้างบรรยากาศและมิติลวงตาในงานจิตรกรรมชิ้นนี้ เอินสต์ได้สร้างรูปทรงที่มีช่องไฟรูปทรงที่มีขนาดริ้วรอยตื้นลึกมีชิ้นส่วน รูปทรงย่อยที่ซับซ้อนในรูปทรงใหญ่มีการกำหนดชิ้นส่วนช่องไฟในบรรยากาศของฉากหลังอันส่งผลให้ความซับซ้อนของช่องไฟในฉากหลัง ต่างก็มีความสัมพันธ์กับรูปทรงช่องไฟในระยะหน้าที่มีช่องไฟชิ้นส่วนที่ซับซ้อน อันเป็นการแสดงผลในเรื่องมิติระยะภาพลวงตาที่เกิดขึ้นบนรูปทรงและบนพื้นฉากหลัง

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ทราบแน่ชัดว่ามีเทคนิคอื่นนอกเหนือจากการวาดภาพระบายสีหรือไม่ อาจมีเทคนิคภาพพิมพ์ Monoprint หรือ Frottage

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะเป็นการกำหนดเทคนิค วิธีการต่างๆ ในการสร้างกลุ่มรูปทรงอิสระ ที่อยู่บริเวณกึ่งกลางภาพ มีการกำหนดช่องไฟรูปทรงส่วนรองรอบๆ รูปทรงหลัก
2. ในกลุ่มรูปทรง จะมีการใช้ช่องไฟ น้ำหนักที่มีความอิสระซับซ้อน มีบรรยากาศน้ำหนักบริเวณฉากหลังที่มีน้ำหนักเข้ม
3. การจัดวางองค์ประกอบในภาพนี้ จะแสดงความกลมกลืนของกลุ่มรูปทรงในส่วนกลางของภาพและฉากหลัง มีการสร้างบรรยากาศ มิติลวงตา ที่มีความกลมกลืนกันทั้งภาพ

15.3. รูปแบบ

ศิลปินใช้รูปแบบวิธีการวาดภาพระบายสีคล้ายศิลปินกลุ่ม Expressionism หรือลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ เป็นเซอร์เรียลิสม์ค่อนไปทาง Cubism คล้ายกับงาน Abstract ดูเหนือจริง

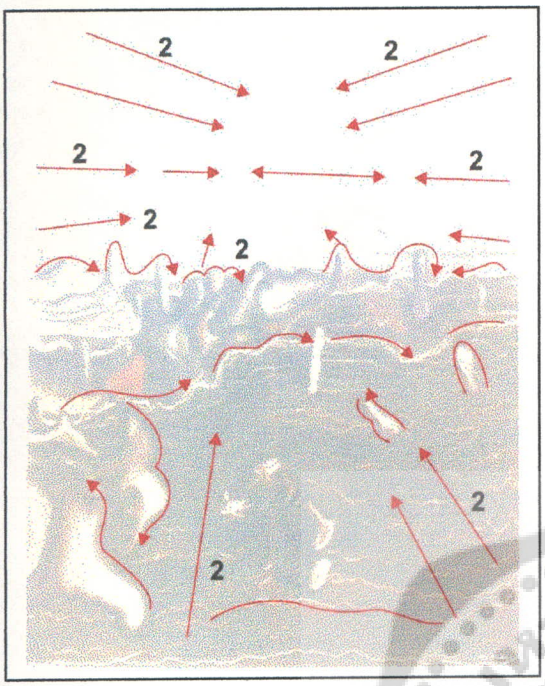
ภาพประกอบที่ 16 ผลงานชื่อ THE DARK GARDEN

ขนาด 91.4 X 71.1 cm

ปีที่เขียน 1928

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

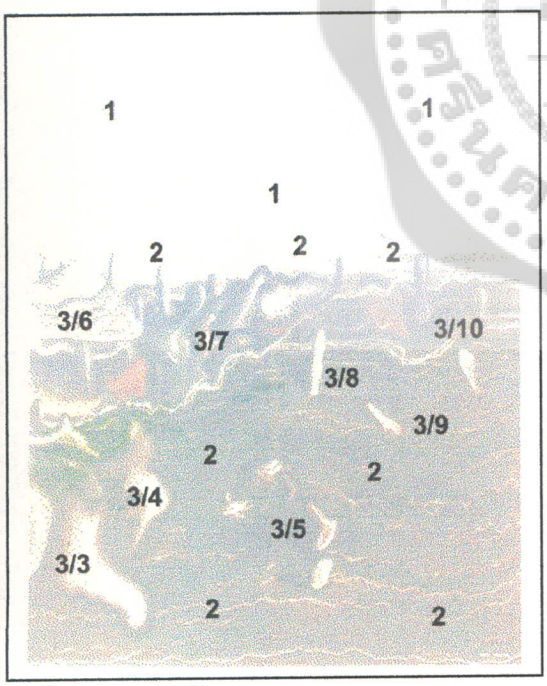
ชื่อศิลปิน อีฟว์ **ตองกี** (**Yves** Tanguy)



ภาพประกอบที่ 16.1 วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 16.2 วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

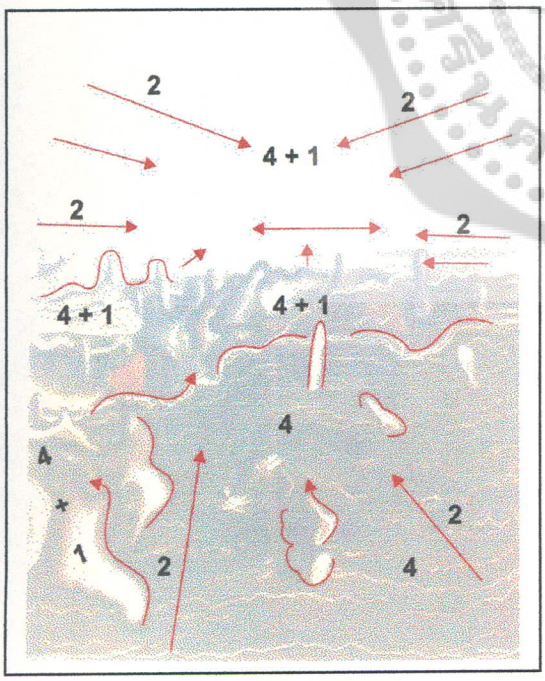
สัดส่วนรูปทรงขนาดต่างๆ แสดงปริมาตรใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

1. พื้นที่บริเวณท้องฟ้า
2. พื้นที่บริเวณพื้นทะเล
3. สัดส่วนรูปทรงขนาดต่างๆ แสดงปริมาตรใกล้ไกล ดังในบริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6, 3/7 , 3/8 , 3/9 , 3/10)

ภาพประกอบที่ 16.3 วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 16.4 วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. สัดส่วนรูปทรงขนาดต่างๆ แสดงปริมาตรใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 16 ศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมของ อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ในผลงานชื่อ The Dark Garden พบว่า

16.1. ที่มาของแนวคิด

ผลงานชื่อ The Dark Garden เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้น ในช่วงต้นของตองกีในราวปี ค.ศ. 1945 ตองกี จะมีแนวคิดแรงดลใจจากสภาพแวดล้อมของวิถีชีวิตริมทะเล เนื่องจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของตองกี มีความผูกพันกับสิ่งแวดล้อมทางทะเลในช่วงวัยเด็ก (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 101) ดังนั้นแนวความคิดการใช้รูปแบบภาพลวงตาจากสิ่งแวดล้อมของรูปทรงโขดหินพื้นชายหาดที่โล่งกว้างไกล นับได้ว่าเป็นภูมิทัศน์สภาพแวดล้อมที่ให้แนวคิดกับตองกี รูปทรงบรรยากาศอาจเป็นได้ทั้งทะเล หรืออุทกภัยในผลงานจะสะท้อนถึงสภาพชีวิตที่ดูแล้วมีบรรยากาศที่ลึกลับ น่าพิศวง เป็นโลกและสภาพแวดล้อมที่ชวนสงสัย น่ากลัว

ในความเชื่อส่วนตัวของตองกีจากจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นบรรยากาศโดยรวมของสภาพริมทะเลที่ดูลึกลับน่ากลัว รูปทรงที่ประหลาดดูคล้ายโขดหิน กระดูกสัตว์ หรือรูปร่างสิ่งมีชีวิตที่มีรูปทรงประหลาดในระยะหน้าดูแล้วมีความหมายในทางรูปทรงที่ดูแปลกน่าพิศวง ดังนั้นรูปทรงกับสิ่งแวดล้อมของจิตรกรรมชิ้นนี้จึงแสดงให้เห็นแนวคิดเจตนาและความรู้สึกของศิลปินที่แสดงออกมาอย่างชัดเจน (Picon . 1983 : 108)

ในทัศนะส่วนตัวของผู้วิจัยเห็นว่าในการกำหนดรูปทรงสัญลักษณ์ในภาพรวมของงานจิตรกรรมชิ้นนี้ เป็นการสร้างรูปทรงที่มีรูปร่างแปลก ๆ ตามจินตนาการของศิลปิน และเป็นการสร้างสิ่งแวดล้อมที่แปลกตามจินตนาการของศิลปินด้วยเช่นกัน การสร้างน้ำหนัก สีต่าง ๆ ที่มีโครงสีที่มืดครึ้ม เป็นการแสดงถึงเจตนาของศิลปินที่จะใช้รูปทรงในขนาดต่าง ๆ อย่างอิสระกับความกว้างไกลของท้องทะเลอันเป็นผลรวมในการแสดงเนื้อหาสาระดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว

16.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สี เป็นการใช้สีที่มีน้ำหนักปริมาตรบนรูปทรงย่อยต่าง ๆ มีโครงสีที่เป็นน้ำหนักเข้มอยู่ในส่วนล่างของภาพ มีน้ำหนักโปร่งเบาในครึ่งบนของภาพ ในระยะหน้าของภาพมีเนื้อที่ปริมาณ 1/2 ของภาพ จะมีน้ำหนักเข้มในพื้นหลัง กลุ่มรูปทรงย่อยขนาดต่าง ๆ ที่ล่องลอยอยู่บนรูปทรงจะมีน้ำหนักสีเป็นโครงสีเทา, ดำ, น้ำตาล โดยแสดงปริมาณความกลมในรูปทรงทุกรูปทรงที่มีบรรยากาศโครงสี ส่วนรวมเป็นโครงสีน้ำตาลดำเป็นตัวควบคุมในระยะกลางและไกลของภาพที่อยู่ส่วนบนของภาพ โครงสีจะเป็นน้ำหนักสีเบาไล่สีอ่อนแก่โดยโทนสีจะเป็นฟ้าอมขาวอมเทาและเทาอมเขียว อมน้ำตาล นับได้ว่าเป็นการแสดงบรรยากาศโครงสีที่เป็นฉากหลังของภาพ

ข. กลวิธีเทคนิคในภาพเขียน เป็นวิธีการสร้างภาพด้วยเทคนิคการระบายสีด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ บนผืนผ้าใบเป็นการสร้างร่องรอยจากเทคนิควิธีการทางสีน้ำมัน มีการใช้วิธีการเกลี่ยสีแบบกลมกลืน ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะมีกลุ่มรูปทรงสีสรรที่ต่างกันในกลุ่มโครงสีเข้มอันเดียวกัน การสร้างบรรยากาศมิติภาพลวงตาในผลงานชิ้นนี้ จะเป็นการแสดงความแตกต่างของรูปทรงที่มีปริมาตรความกลม ความแบน ที่ซับซ้อนกัน มีช่องไฟที่ซับซ้อนกันทั้งในพื้นน้ำและท้องฟ้าในระยะไกล ดังนั้นวิธีการสร้างมิติในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างมิติลวงตาในกลุ่มรูปทรงกับพื้นหลังด้วยเทคนิควิธีการทางทัศนศิลป์

วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม การสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชื่อ The Dark Garden นี้เป็นการสร้างรูปทรง สัญลักษณ์กับพื้นที่ว่างที่มีการพัฒนารูปทรงมาจากรูปทรงทางธรรมชาติเป็นรูปทรงในอุดมคติ มีการใช้เทคนิควิธีการต่างๆ ของการระบายสีทำให้เกิดน้ำหนักปริมาตรความกลม มี

บรรยากาศที่เกิดจากระยะอันพิเศษมีขนาดต่างๆ ตองกีได้จินตนาการสร้างรูปทรงที่แปลกๆ โดยการกำหนดปริมาตร ขนาด และระยะใกล้ไกล อันเป็นผลทางการสร้างมิติลวงตาของรูปทรงกับพื้นที่ว่างอันเป็นสภาพท้องทะเลที่มีเกลียวคลื่นที่มีน้ำหนักที่ซับซ้อนกันทั้งในรูปทรงและพื้นหลังดังนั้นการสร้างมิติลวงตาในงานจิตรกรรมชิ้นนี้ ตองกีได้สร้างรูปทรงที่มีช่องไฟรูปทรงที่มีขนาด ปริมาตรตื้นลึก มีชิ้นส่วนรูปทรงย่อยที่ซับซ้อนกับมิติของน้ำหนักที่ฉากหลังจากจินตนาการอันกว้างไกล ส่งผลให้ความซับซ้อนของรูปทรงย่อยกับพื้นหลัง ซึ่งเป็นการแสดงผลในบรรยากาศ ที่แสดงมิติระยะภาพลวงตาที่เกิดขึ้นกับรูปทรงและพื้นหลัง

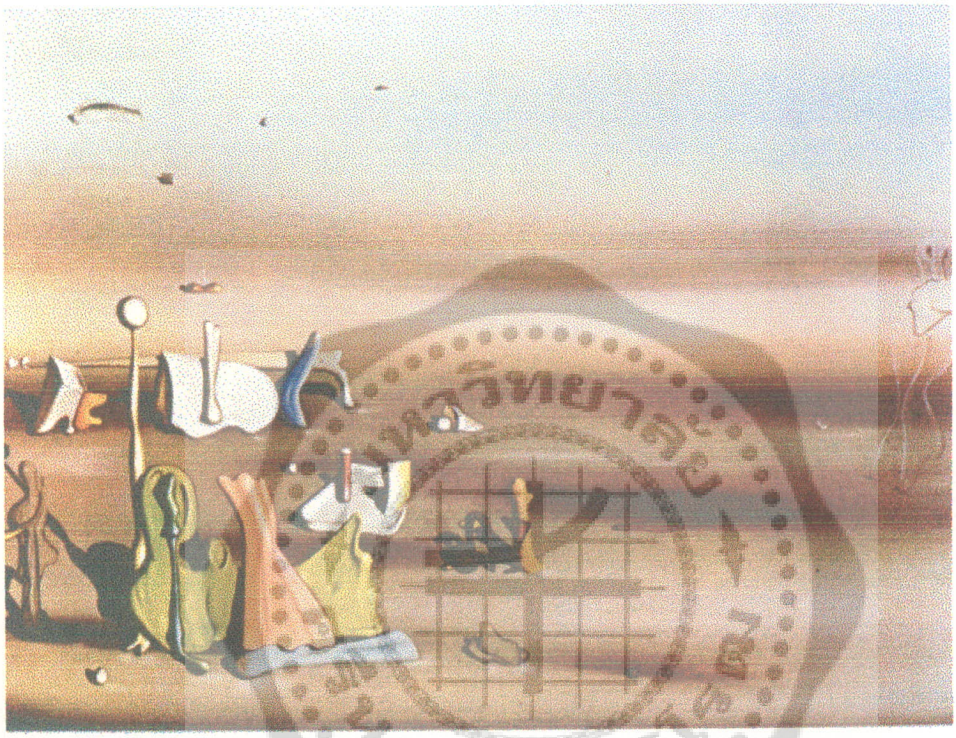
ค. เทคนิคผสม ปะติด วัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นๆตามกำหนด พบแต่การเขียนภาพระบายสีให้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

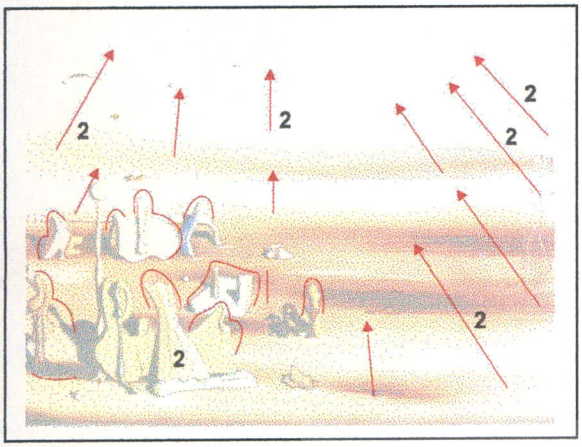
1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะมีการแบ่งกลุ่มภาพเป็นส่วนท้องฟ้าในช่วงบนและพื้นทะเลในช่วงล่างของภาพ
2. ในกลุ่มรูปทรงขนาดต่างๆ จะมีการผสมกลมกลืนในขนาดและตำแหน่งต่างๆ ที่แฝงอยู่ในบริเวณน้ำทะเลที่มีน้ำหนักสีที่เข้ม
3. การจัดวางองค์ประกอบในภาพนี้โดยรวม จะแสดงความลึกซึ้งของภาพด้วยกลุ่มรูปทรงขนาดต่างๆ ในอันเป็นการแสดงระยะและบรรยากาศที่แสดงความลึกใกล้ไกลอันลึกซึ้งลักษณะการจัดองค์ประกอบเป็นไปตามธรรมชาติด้วยจินตนาการกำหนดเป็นภาพภูมิทัศน์อันแปลกตา ให้เกิดมิติลวงตา

16.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเป็น Landscape สร้างกลุ่มรูปทรงแปลกประหลาดอยู่ด้านหน้า เป็นลักษณะเหนือจริงจากความเป็นจริง รูปทรง Organic Form ที่สร้างจากจินตนาการเป็นรูปทรงนามธรรม มีการสร้างทัศนียภาพบิดเบือน และบริเวณว่างต่างมิติ



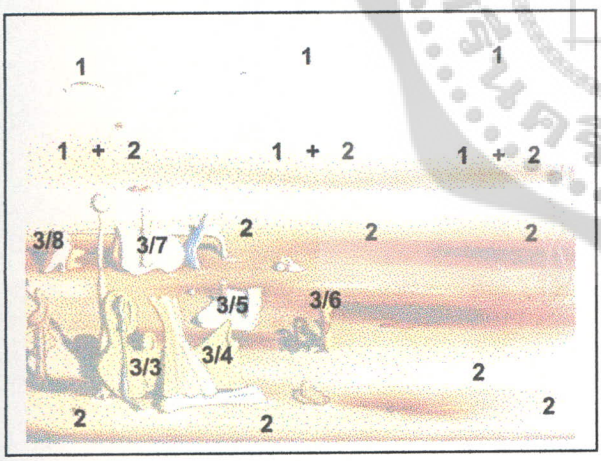
ภาพประกอบที่ 17 ผลงานชื่อ THE EYES OF A DEAF MAN
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1938
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)
ชื่อศิลปิน อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy)



ภาพประกอบที่ 17.1 วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

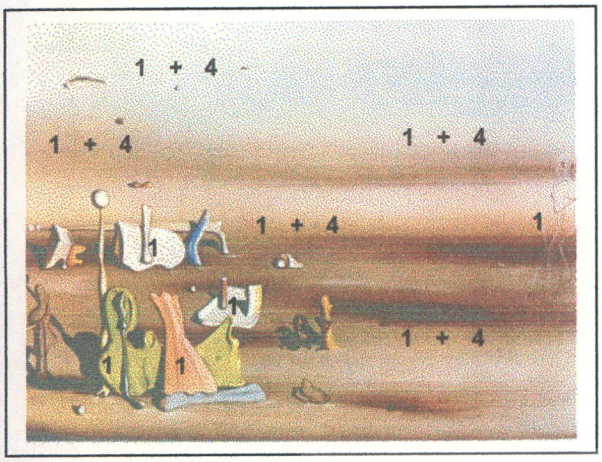


ภาพประกอบที่ 17.2 วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงมิติใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

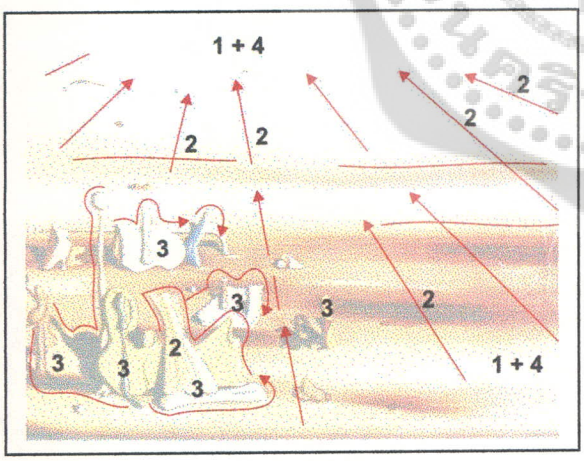
1. พื้นที่ 1 พื้นที่บริเวณท้องฟ้า
2. พื้นที่ 1 และที่ 2 พื้นที่เชื่อมต่อระหว่างท้องฟ้า พื้นดิน
3. พื้นที่ 2 พื้นที่พื้นดิน
4. รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงระยะใกล้ไกล ดังในบริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6 , 3/7, 3/8)



ภาพประกอบที่ 17.3 วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 17.4 วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง ขนาด ปริมาตรใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 17 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของอีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ในผลงานชื่อ The Eyes of a Deaf Man พบว่า

17.1. ที่มาของแนวคิด

ผลงานชื่อ The Eyes of a Deaf Man เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงกลางของตองกีในราวปี ค.ศ. 1938 ตองกีมีแนวความคิดแรงดลใจจากสภาพแวดล้อมของวิถีชีวิตริมทะเล เนื่องจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของตองกีช่วงนี้ความผูกพันกับสิ่งแวดล้อมทางทะเลในช่วงวัยเด็ก (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 101) ดังนั้น แนวความคิดการใช้รูปแบบของรูปทรงโขดหิน พื้นชายทะเลที่เป็นลานกว้างไกล จึงเป็นสภาพภูมิทัศน์สิ่งแวดล้อมที่ให้แนวคิดกับตองกี รูปทรง บรรยากาศในผลงานจะสะท้อนถึงสภาพชีวิตที่มีบรรยากาศลึกลับ น่าพิศวง เป็นโลกที่ชวนสงสัย น่ากลัว

ในความเชื่อส่วนตัวของตองกีจากผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ จะแสดงให้เห็นบรรยากาศโดยรวมของภาพชีวิตริมทะเลที่ดูลึกลับน่ากลัว (Picon . 1983 : 108) รูปทรงที่ประหลาด ดูคล้ายโขดหิน กระดูกสัตว์หรือรูปร่างสิ่งมีชีวิตที่มีรูปทรงประหลาดในระยะหน้าด้านซ้ายของภาพมีความหมายที่แปลกน่าพิศวงกับสภาพภูมิทัศน์พื้นที่กว้างโล่งไปไกล เมื่อดูรวมกันจะแสดงให้เห็นแนวคิดเจตนาของศิลปินในด้านความรู้สึกที่แปลกน่าพิศวงของศิลปิน

17.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการใช้สีที่มีโครงสีเป็นสีน้ำตาลอ่อนแก่ โดยมีกลุ่มรูปทรงที่มีน้ำหนักสีเป็นสีขาว สีเขียว และสีน้ำตาลอ่อนแก่ซึ่งเป็นกลุ่มน้ำหนักสีบนกลุ่มรูปทรงด้านหน้าซ้ายมือของภาพ ดังนั้น โครงสีฉากหลังและน้ำหนักสีบนกลุ่มรูปทรงจึงเป็นการแสดงบรรยากาศของสีโดยรวมที่เป็นสีน้ำตาลอมเทาในระยะไกล อันเป็นผลส่งให้กลุ่มรูปทรงมีน้ำหนักสีที่สว่างโดดเด่นมีปริมาณที่น่าสนใจ

กลวิธีเทคนิคในภาพเขียน เป็นวิธีการสร้างภาพด้วยเทคนิคการระบายสีด้วยการใช้เทคนิคต่างๆ บนพื้นระนาบ เป็นการสร้างร่องรอยจากเทคนิควิธีการของสีน้ำมันมีการใช้วิธีการเกลี่ยสีแบบกลมกลืนในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะมีกลุ่มรูปทรง สีสันที่ต่างกัน จะมีการเกลี่ยสีเพื่อแสดงน้ำหนักและปริมาตรของรูปทรงระยะหน้า เพื่อเป็นการสร้างระยะใกล้ไกลกับพื้นหลังที่ระบายสีด้วยเทคนิควิธีการเกลี่ยสีให้มีน้ำหนักเป็นริ้วๆ กลมกลืนต่อเนื่องกันเป็นการสร้างระยะความกว้างไกลของภาพในพื้นหลัง ดังนั้นวิธีการสร้างมิติในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างมิติลวงตาในกลุ่มรูปทรงกับพื้นหลังภาพด้วยเทคนิควิธีการทางทัศนศิลป์

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม ในทัศนะส่วนตัวของผู้วิจัยเห็นว่าในการกำหนดรูปทรงสัญลักษณ์ในภาพรวมของงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างรูปทรงที่มีรูปร่างแปลก ๆ ตามจินตนาการของศิลปิน และเป็นการสร้างสิ่งแวดล้อมที่แปลก พิศดารตามจินตนาการของศิลปินด้วยเช่นกัน การสร้างน้ำหนักสิ่งต่าง ๆ ที่มีโครงสีส่วนรวมเป็นสีน้ำตาลมีความอ่อนแก่แสดงความกว้างไกล เป็นตัวเน้นให้กลุ่มรูปทรงด้านหน้าซ้ายมือของภาพ แสดงเนื้อหาสาระของความเวิ้งว้าง น่ากลัว อันเป็นผลรวมในการแสดงเจตนาของศิลปินอย่างเต็มที่

การสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างกลุ่มรูปทรงสัญลักษณ์ที่ผิดปกติกับพื้นที่ว่างที่มีการพัฒนารูปทรงมาจากรูปทรงทางธรรมชาติ มีการใช้เทคนิควิธีการต่าง ๆ ของการระบายสีทำให้เกิดน้ำหนักปริมาตรมีระยะใกล้ไกลและมีขนาดรูปทรงที่ต่างกัน ตองกีได้มีจินตนาการในการสร้างรูปทรงที่แปลก ๆ มีการกำหนดปริมาตรขนาด และระยะใกล้ไกล อันเป็นผลทางการสร้างมิติ ภาพลวงตาของรูปทรง

กับพื้นที่ว่าง อันเป็นสภาพของชายหาดที่กว้างไกลกับกลุ่มรูปทรงในระยะหน้าด้านซ้ายมือของภาพ ดังนั้นการสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ต้องกีได้สร้างรูปทรงที่มีช่องไฟ กลุ่มรูปทรงที่มีขนาดปริมาตรการตื้นลึก มีรูปทรงย่อย ที่ซับซ้อนเป็นการแสดงน้ำหนัก บรรยากาศกับมิติ กับฉากหลังซึ่งเป็นการแสดงผลในเรื่องมิติ, ระยะ, ภาพลวงตาที่เกิดขึ้นกับรูปทรงและพื้นหลัง

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามกำหนด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีที่ดูเป็นตามธรรมชาติ

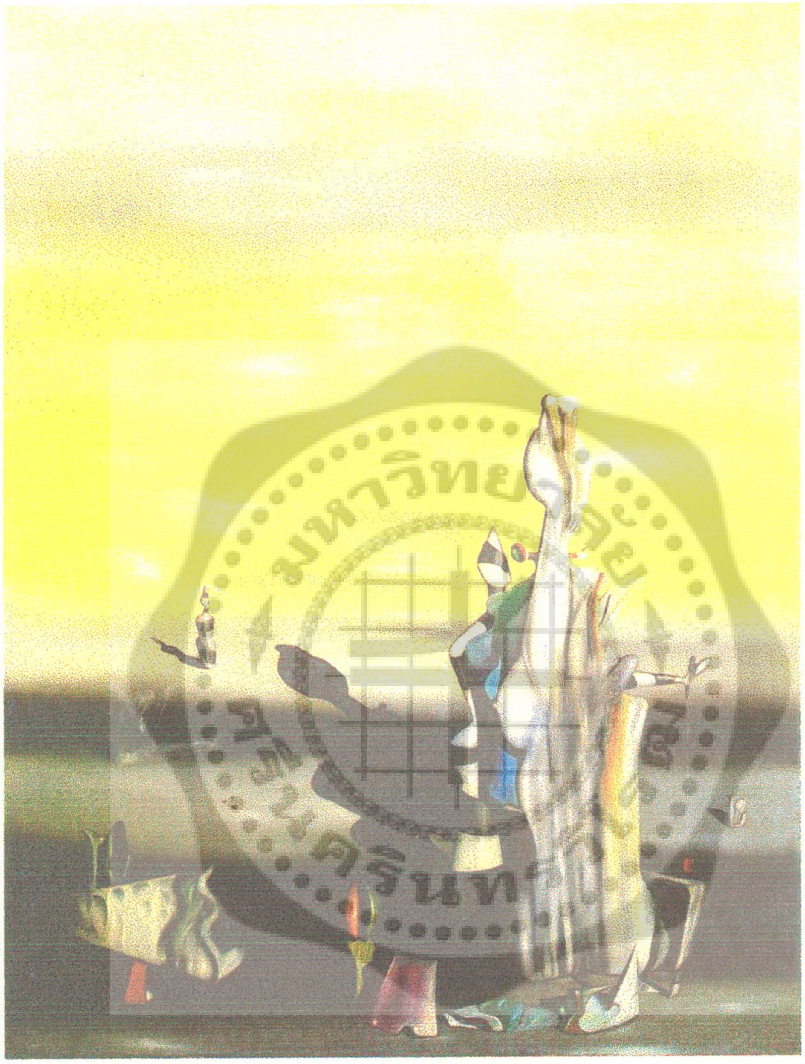
ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะมีการกำหนดกลุ่มรูปทรงอิสระที่มีขนาดชิ้นเล็กที่มีขนาดกลุ่มรูปทรงอยู่มุมซ้ายของภาพอันมีพื้นหลังที่เป็นบรรยากาศความว่างที่กว้างไกลออกไป
2. ในกลุ่มรูปทรงต่างๆ ที่มีน้ำหนักรูปทรงขนาดต่างๆ จะมีการผสมผสานกลมกลืนกับพื้นหลังที่มีกว้างไกลไม่สิ้นสุด
3. การจัดวางองค์ประกอบในภาพนี้โดยรวม จะแสดงบรรยากาศความกว้างไกลลึกซึ้ง โดยใช้พื้นที่โล่ง กับกลุ่มรูปทรงเล็กๆ ในจำนวนไม่มากแต่ก็สามารถสร้างความลึก ความใกล้ไกลอย่างมีเอกภาพ

เป็นโครงสร้างองค์ประกอบที่สมบูรณ์แบบมีจุดเด่นที่มีอวัยวะของมนุษย์คล้ายประติมากรรมจัดวางราวกับ Still – Life ด้านหลังเป็นทิวทัศน์มืดสลัว ช่วยเน้นให้เบื้องหน้าเด่นคล้ายกลุ่มคนที่อยู่กับทิวทัศน์กว้างๆ

17.3. รูปแบบ

รูปแบบเป็น Landscape สร้างกลุ่มรูปทรงแปลกประหลาดอยู่ด้านหน้า เป็นลักษณะเหนือจริง จากความเป็นจริง รูปทรง Organic Form ที่ดัดแปลงจากคน เป็นรูปทรงนามธรรมมีการสร้างทัศนียภาพที่บิดเบือน และบริเวณต่างมิติลวงตา



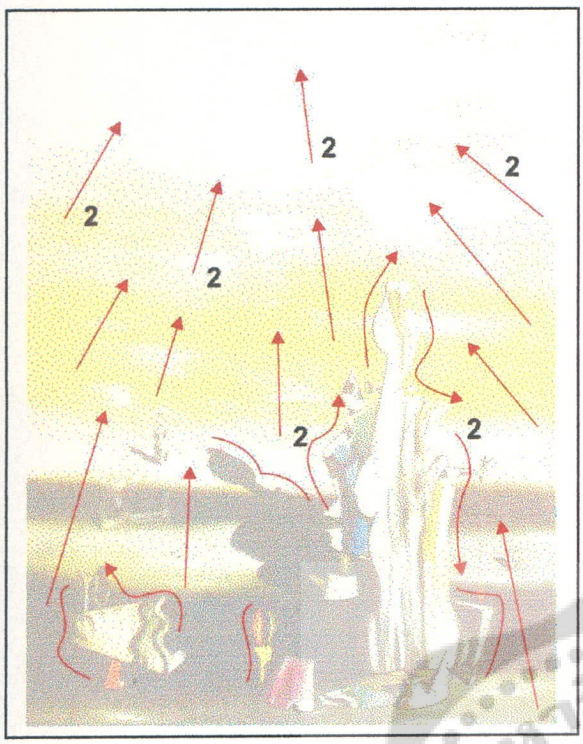
ภาพประกอบที่ 18 ผลงานชื่อ THE ABSENT LADY

ขนาด 115 X 89.5 cm

ปีที่เขียน 1942

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

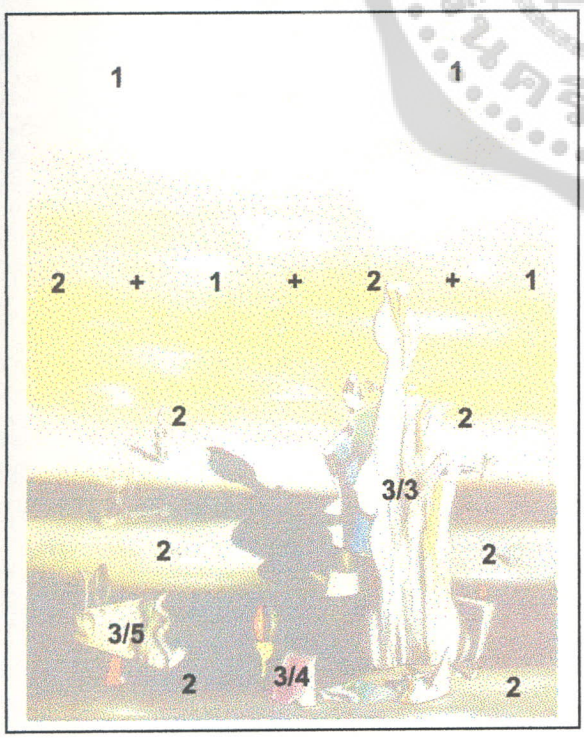
ชื่อศิลปิน อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy)



ภาพประกอบที่ 18.1 วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา

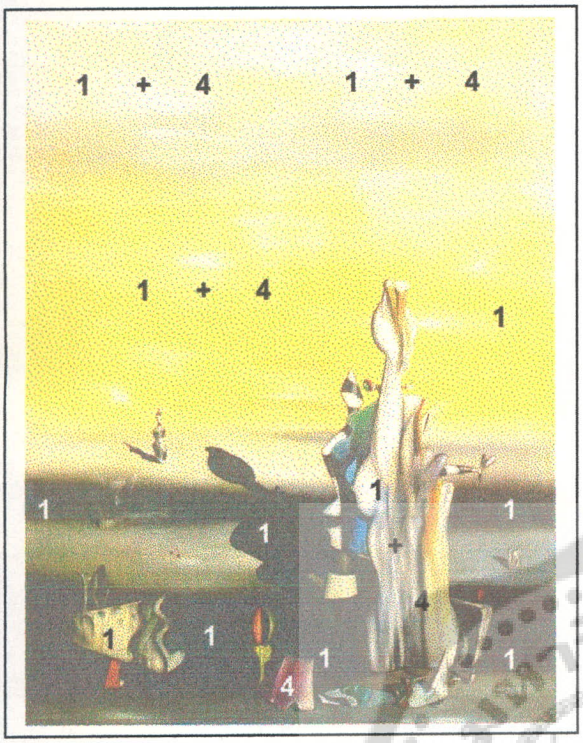


ภาพประกอบที่ 18.1 วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

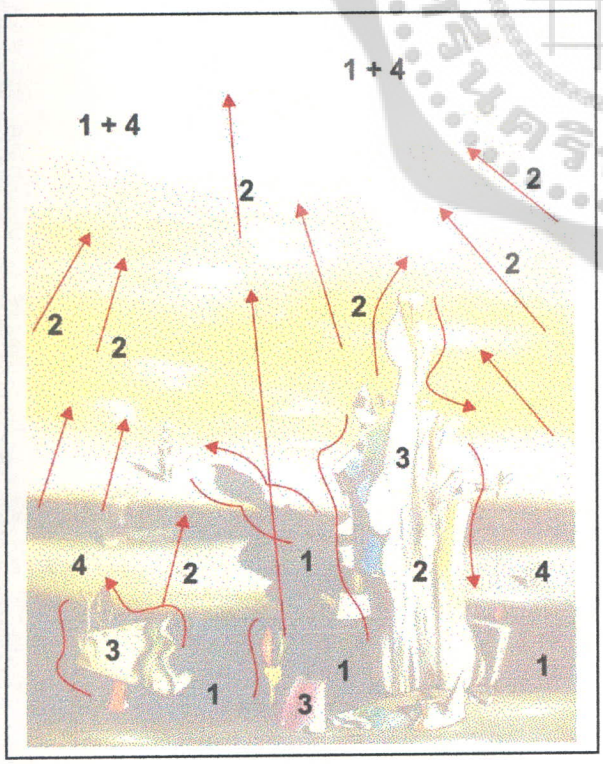
1. พื้นที่ 1 พื้นที่บริเวณท้องฟ้า
2. พื้นที่ 1 และ 2 พื้นที่บริเวณเชื่อมต่อระหว่างท้องฟ้ากับพื้นดิน
3. รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงระยะใกล้ไกล (3/3 , 3/4 , 3/5)



ภาพประกอบที่ 18.3 วิเคราะห์เทคนิค วิการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 18.4 วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 18 วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของอีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ในผลงานชื่อ The Absent Lady พบว่า

18.1. ที่มาของแนวคิด

ผลงานชื่อ The Absent Lady เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงกลางของตองกีในราวปี ค.ศ. 1942 ตองกี มีแนวความคิดแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมของวิถีชีวิตริมทะเล เนื่องจากชีวิตความเป็นอยู่ในช่วงวัยเด็กจนถึงวัยหนุ่ม ตองกี มีความผูกพันกับทะเล ดังนั้น แนวความคิดการใช้รูปแบบจึงใช้เป็นรูปทรงโขดหิน ชายทะเล และบรรยากาศจากทะเลเป็นต้นคิดแรงดลใจในการสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นจุดเด่นที่เป็นลักษณะพิเศษของตองกี สีสะท้อนสาระสภาพชีวิตที่แสดงถึงบรรยากาศที่ลึกลับ น่าพิศวง อันเป็นมิติพิเศษตามทัศนะของศิลปิน (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 102)

กลุ่มรูปทรงอยู่ในระยะหน้า มีน้ำหนักของเวลาตกทอดต่อเนื่องไปในพื้นหลังภาพที่กว้างไกล อันเป็นการแสดงภาพที่มีความหมายที่น่าพิศวง ลึกลับ เป็นสภาพภูมิทัศน์ที่แสดงถึงเจตนา แนวคิดจากจิตใต้สำนึกของศิลปิน (Picon . 1983 : 108)

18.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ในทัศนะส่วนตัวของผู้วิจัยมีความเห็นว่าการกำหนดรูปทรงสัญลักษณ์ในภาพรวมของงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างรูปทรงที่มีรูปร่างพิเศษตามจินตนาการของศิลปินและสิ่งแวดล้อมที่สร้างขึ้นก็เป็นการสร้างที่มีความพิเศษตามจินตนาการของศิลปินด้วยเช่นกัน การสร้างน้ำหนักสีต่าง ๆ ให้มีโครงสีเป็นสีเหลือง, น้ำตาล, และน้ำตาลเข้ม มีความอ่อนแก่แสดงความกว้างไกลที่เห็นกลุ่มรูปทรงในระยะหน้าของภาพให้มีความโดดเด่นน่าสนใจ เนื้อหาโดยรวมจะแสดงบรรยากาศของความเวิ้งว้าง กว้างไกลที่ประกอบกับรูปทรงที่มีความหมายตามเจตนาของศิลปิน ในช่วงนี้การใช้สีของตองกีจะสว่างขึ้นกว่ายุคแรก (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 102)

ก. การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการใช้โครงสีส่วนรวมที่เป็นสีเหลือง ผสมกับ สีน้ำตาล สีน้ำตาลเข้มและสีดำเป็นพื้นหลังโดยมีกลุ่มรูปทรงที่มีน้ำหนักสีเป็นสีน้ำตาลเทาอ่อนแก่ และสีดำ เป็นกลุ่มรูปทรงหลักด้านขวามือ และกลุ่มรูปทรงย่อย ดังนั้นโครงสีพื้นหลังและน้ำหนักสีบนกลุ่มรูปทรงจึงเป็นการแสดงบรรยากาศของสีโดยรวมที่เป็นสีเหลืองน้ำตาล อันเป็นผลในการสร้างความกลมกลืนมีระยะมีปริมาตรมีความกว้างไกลเป็นการเน้นความชัดเจนของรูปทรง และรูปทรงรองในจุดต่าง ๆ กับบรรยากาศที่กว้างไกลอันเป็นมิติภาพลวงตาที่พิเศษของตองกี

ข. กลวิธีเทคนิคในภาพเขียน เป็นวิธีการสร้างภาพเทคนิคการระบายสีด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ บนพื้นระนาบ เป็นการสร้างร่องรอยจากเทคนิควิธีการของสีน้ำมันโดยใช้วิธีการเกลี่ยสีแบบกลมกลืน ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะมีกลุ่มรูปทรงที่มีขนาดใหญ่อยู่ด้านหน้าขวามือของภาพมีการสร้างน้ำหนักโดยวิธีการระบายสีให้เกิดเป็นปริมาตรรูปทรงที่ซับซ้อนในรูปทรงหลัก มีการสร้างน้ำหนักเข้าในส่วนที่เป็นเงาบนรูปทรงแสงเงาบนพื้นราบทอดยาวไปในระยะหลัง น้ำหนักสีมีความแตกต่างกันในกลุ่มรูปทรงย่อยในตำแหน่งต่าง ๆ อันจะมีความสว่างในระยะไกลด้วยเทคนิควิธีการเกลี่ยสีที่เป็นริ้วต่อเนื่องกัน อันส่งผลให้มีความกลมกลืนและยังเกิดผลในเรื่องของระยะกว้างใกล้ไกลของรูปทรงกับฉากหลัง ดังนั้น วิธีการสร้างมิติลวงตาในผลงานชิ้นนี้จึงอยู่ที่กลุ่มรูปทรงกับพื้นหลังภาพเป็นหลักใหญ่

วิธีการสร้างมิติลวงตา ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างกลุ่มรูปทรงสัญลักษณ์กับพื้นที่ว่างที่มีการพัฒนารูปทรงมาจากรูปทรงในธรรมชาติมีการใช้เทคนิควิธีการต่างๆ ของการระบายสี ทำให้เกิด

น้ำหนักปริมาณความกลม มีระยะใกล้ไกล และมีขนาดรูปทรงที่ต่างกัน ตองกีได้มีจินตนาการในการสร้างรูปทรงที่มีลักษณะพิเศษที่มีรูปร่างประหลาด มีการกำหนดปริมาณในรูปทรง มีการกำหนดขนาดที่แตกต่าง อันเป็นผลในการสร้างระยะใกล้ไกลที่ให้ความรู้สึกในเรื่องมิติภาพลวงตาของรูปทรงกับพื้นที่ฉากหลังที่กว้างไกล ดังนั้น กลุ่มรูปทรงหลักที่มีขนาดใหญ่อยู่ในมุมขวาด้านหน้าของภาพจึงเป็นจุดเด่นที่มีน้ำหนักปริมาตรที่ชัดเจนมีเงาตกทอดผ่านน้ำหนักพื้นที่มีความเข้มในระยะหน้าแล้วสว่างในระยะกลางและระยะไกลออกไป จากหลักการวิธีการนำเสนอกลุ่มรูปทรงกับน้ำหนักพื้นที่ว่างในภาพนี้จึงเป็นการสร้างมิติกับที่กว้างไกลหาที่สุดมิได้

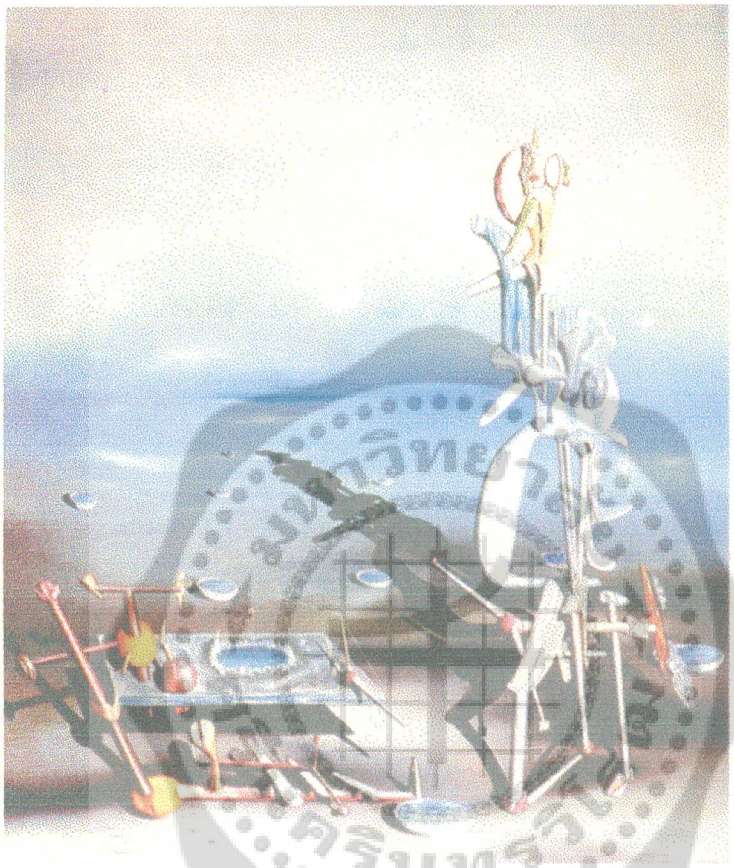
ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามที่กำหนด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีที่ดูเป็นไปตามธรรมชาติ

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

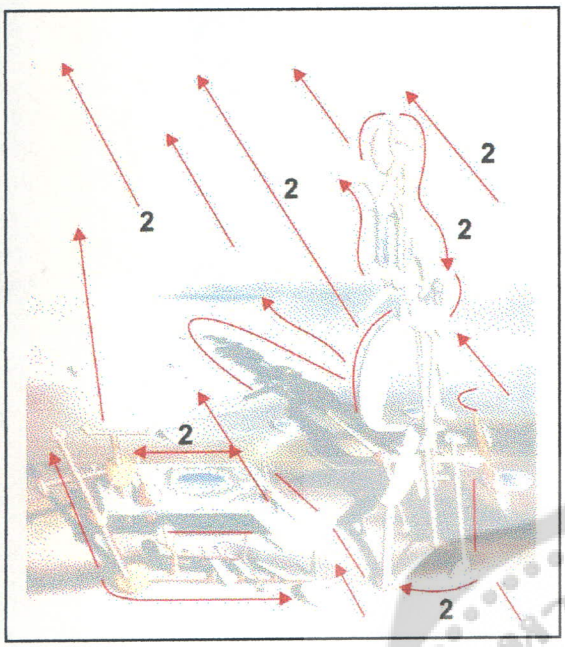
1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะมีการกำหนดกลุ่มรูปทรงอยู่ในส่วนมุมล่างด้านขวาของภาพ และเปรียบเทียบกับพื้นหลัง ที่เป็นพื้นที่โล่งกว้างไกล อันเป็นพื้นระนาบส่วนหลัง
2. ในกลุ่มรูปทรงระยะหน้าของภาพ จะมีการแสดงน้ำหนัก ขนาดสัดส่วนที่สัมพันธ์กันกับเงาตกทอดและพื้นหลังที่กว้างโล่งหาที่สุดมิได้
3. การจัดองค์ประกอบภาพโดยรวม จะแสดงระยะความลึก ปริมาตรรูปทรงกับความกว้างไกลของฉากหลังอย่างลึกซึ้ง

18.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเป็น Landscape สร้างกลุ่มรูปทรงแปลกประหลาด เป็นลักษณะเหนือจริงจากความเป็นจริง ดัดแปลงมาจากรูปคนผู้หญิงที่สร้างขนาดขัดแย้ง มีรูปทรงใหญ่เล็กเป็นรูป Figurative มีการสร้างรูปทรงบิดเบือนจากความเป็นจริง และบริเวณว่างต่างมิติ จัดวางภาพ บนที่ว่าง เป็นโลกจินตนาการที่ดูวังเวง แบบเหมือนจริง



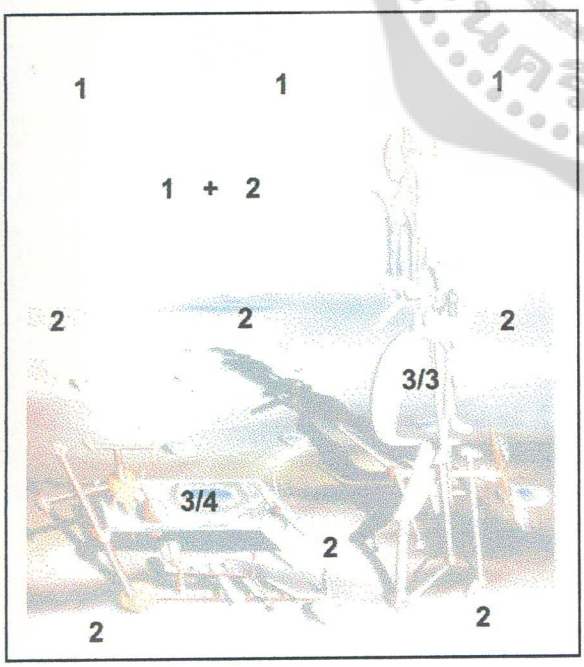
ภาพประกอบที่ 19 ผลงานชื่อ INFINITY DIVISIBILITY
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1942
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)
ชื่อศิลปิน อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy)



ภาพประกอบที่ 19.1 วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

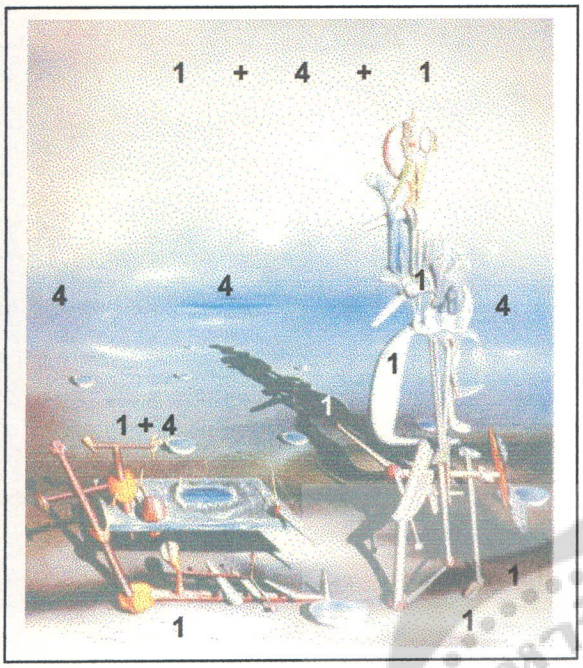


ภาพประกอบที่ 19.2 วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

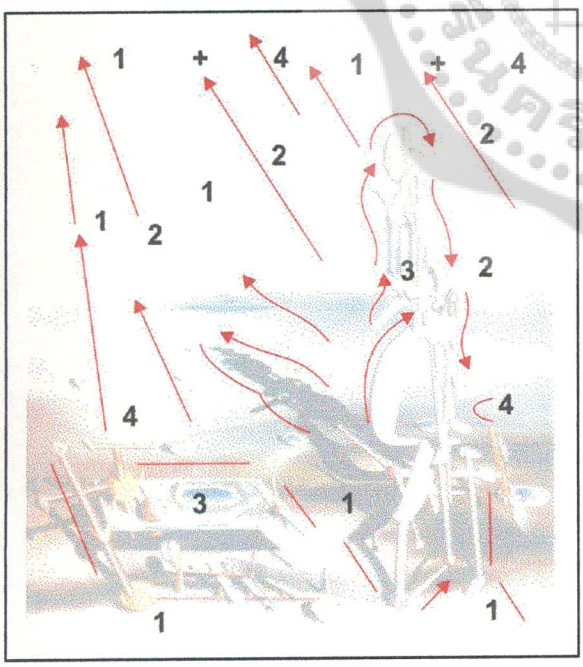
1. พื้นที่ 1 บริเวณพื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่ 1 และ 2 บริเวณพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างท้องฟ้าและพื้นดิน
3. พื้นที่ 2 บริเวณพื้นที่แผ่นดิน
4. รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงระยะใกล้ไกล (3/3 , 3/4)



ภาพประกอบที่ 19.3 วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 19.1 วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง ขนาด ปริมาตร แสดงระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 19 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของอีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ในผลงานชื่อ Infinity Divisibility พบว่า

19.1. ที่มาของแนวคิด

ผลงานชื่อ Infinity Divisibility เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงกลางของตองกีในราวปี ค.ศ. 1942 ตองกีมีแนวความคิดแรงดลใจจากสภาพแวดล้อมของวิถีชีวิตริมทะเล เนื่องจากชีวิตความเป็นอยู่ในช่วงวัย ตองกีมีความผูกพันกับทะเล ดังนั้น แนวความคิดการใช้รูปแบบรูปทรงจึงได้แรงดลใจจากรูปทรงโขดหิน ชีวิตชายทะเล และบรรยากาศของทะเลเป็นหลักเบื้องต้น รูปทรงสัญลักษณ์ที่ตองกีสร้างขึ้นในผลงานจิตรกรรมของเขาจึงมีจุดเด่นในรูปลักษณะพิเศษที่ตองกีสร้างขึ้นเป็นลักษณะพิเศษของรูปทรงที่มีความแปลกพิศดารและยังสะท้อนแนวคิดสาระของสภาพชีวิตสิ่งแวดล้อมและบรรยากาศที่มีความลึกลับ น่าพิศวง อันเป็นมิติพิเศษตามทัศนะของศิลปิน (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 101-102)

ในความเชื่อส่วนตัวของตองกี จากผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศโดยรวมของสภาพชีวิตกับสิ่งแวดล้อมในทะเล ที่มีกลุ่มรูปทรงหลักที่เป็นจุดเด่นอยู่ในมุมขวาด้านหน้าของภาพและมีกลุ่มรูปทรงย่อยอยู่ในมุมซ้ายด้านหน้าของภาพ มีน้ำหนักสี และเงาตกทอดไปสู่เบื้องหลังของภาพมีความกว้างไกลไปหาที่สุดมิได้ อันเป็นการแสดงถึงแนวคิดและเจตนาของตองกีที่จะแสดงความหมายลึกลับน่าพิศวงผ่านรูปแบบภูมิทัศน์ที่มีความรู้สึกพิเศษของศิลปิน (Picon . 1983 : 108)

19.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการใช้โครงสีส่วนรวมเป็นสีเทาอมฟ้า สีฟ้า Blue และสีน้ำเงินอมดำ เป็นโครงสีของพื้นหลังโดยมีกลุ่มรูปทรงที่มีน้ำหนักสีเป็นสีเทา สีเทาอมฟ้า สีเหลือง, ส้ม, แดงในบางจุด กลุ่มรูปทรงมีทั้งในกลุ่มรูปทรงหลักที่อยู่มุมขวาด้านหน้าและกลุ่มรูปทรงย่อยในมุมซ้ายด้านหน้าของภาพ ดังนั้น โครงสีพื้นหลังภาพและน้ำหนักสีบนกลุ่มรูปทรงจึงเป็นการแสดงบรรยากาศของสีโดยรวมที่เป็นสีเทาอมฟ้า อันเป็นผลในการสร้างความกลมกลืนมีระยะมีปริมาตรด้วยการระบายสีแบบกลมกลืน เกลี่ยสี มีความกว้างไกลเป็นการเห็นความชัดเจนของรูปทรงหลักและรูปทรงย่อยในจุดต่าง ๆ กับบรรยากาศที่กว้างไกลอันเป็นมิติภาพลวงตาที่พิเศษของศิลปิน วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม การสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างกลุ่มรูปทรงสัญลักษณ์กับพื้นที่ว่างที่มีการพัฒนารูปทรงมาจากรูปทรงในธรรมชาติมีการใช้เทคนิควิธีการต่างๆ ของการระบายสีทำให้เกิดน้ำหนักปริมาตร มีระยะใกล้ไกล และมีขนาดของรูปทรงที่แตกต่าง กัน ตองกีได้จินตนาการในการสร้างรูปทรงหลักและรูปทรงย่อยมีการกำหนดน้ำหนักแสงเงาบนรูปทรงและเงาตกทอดลงบนพื้นและพื้นหลังภาพ อันเป็นผลให้บังเกิดปริมาตรในรูปทรงและพื้นภาพนับเป็นการสร้างบรรยากาศและระยะความใกล้ไกลบนพื้นภาพ ที่ทำให้เราเห็นถึงบรรยากาศโดยรวมของภาพที่เกิดจากการกำหนดตำแหน่งรูปทรงหลัก รูปทรงย่อย แสงเงา บนรูปทรงแสงเงาบนพื้น และน้ำหนักบนพื้นและพื้นหลังภาพ จากหลักการวิธีการนำเสนอดังกล่าวในภาพจิตรกรรมของตองกีจึงเป็นวิธีการสร้างบรรยากาศและมิติลวงตาที่ทำให้รู้สึกถึงความกว้างไกล ที่มีลักษณะพิเศษของศิลปิน

ในทัศนะส่วนตัวของผู้วิจัย มีความเห็นว่า การกำหนดรูปทรงสัญลักษณ์ในภาพรวมของงานจิตรกรรมชิ้นนี้ เป็นการสร้างรูปทรงที่มีรูปร่างพิเศษตามจินตนาการของศิลปินและสิ่งแวดล้อมที่สร้างขึ้นเป็นการสร้างที่มีความพิเศษตามจินตนาการของศิลปินเช่นกัน การสร้างน้ำหนักสีต่าง ๆ ให้มีโครงสีเป็นสีเทาน้ำตาล สีเทาอมฟ้าและสีฟ้า ในกลุ่มรูปทรงในระยะหน้าของภาพมีการแสดงความโดดเด่นน่าสนใจในมุมขวาและ

มุมซ้ายของภาพเนื้อหาโดยรวมจะแสดงบรรยากาศของความเวิ้งว้างกว้างไกลที่สัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรงที่มีความหมายตามเจตนาของศิลปิน

ข. กลวิธีเทคนิคในภาพเขียน เป็นวิธีการสร้างภาพด้วยเทคนิคการระบายสีด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ บนพื้นระนาบ เป็นการสร้างร่องรอยจากเทคนิควิธีการของสีน้ำมันโดยใช้วิธีการเกลี่ยสีแบบกลมกลืน ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ จะมีกลุ่มรูปทรงที่เป็นหลักอยู่ด้านขวามือของภาพมีการสร้างน้ำหนักโดยวิธีการระบายสีให้เกิดปริมาตรบนชิ้นส่วนต่าง ๆ ของรูปทรงที่ประกอบกันอย่างซับซ้อนหลายรูปทรงย่อย มีการกำหนดแสงเงาบนรูปทรงและเงาตกทอดจากรูปทรงหลักลงสู่พื้นที่ทอดยาวไปข้างหลังในระยะไกล ในกลุ่มรูปทรงย่อยที่อยู่ด้านซ้ายมือของภาพมีการสร้างน้ำหนักโดยวิธีการเกลี่ยสีแบบกลมกลืนบนรูปทรงและบนพื้นที่มีแสงเงาตกทอดลงบนพื้นและทอดยาวไปข้างหลังเช่นกัน กลุ่มน้ำหนักสีในระยะหน้าจะมีความเข้มแบบผสมผสานต่อเนื่องไปสู่ระยะกลางของภาพและระยะไกลออกไป การระบายสีจะเป็นการใช้เทคนิควิธีการระบายสีแบบกลมกลืน ที่มีน้ำหนักสีที่เกลี่ยสีต่อเนื่องเพื่อให้บังเกิดผลในเรื่องบรรยากาศโดยรวมและเป็นการสร้างมิติภาพลวงตาขึ้นในผลงานชิ้นนี้ ซึ่งอยู่ที่สาระของการใช้รูปทรงด้านพื้นหลังเป็นหลักใหญ่

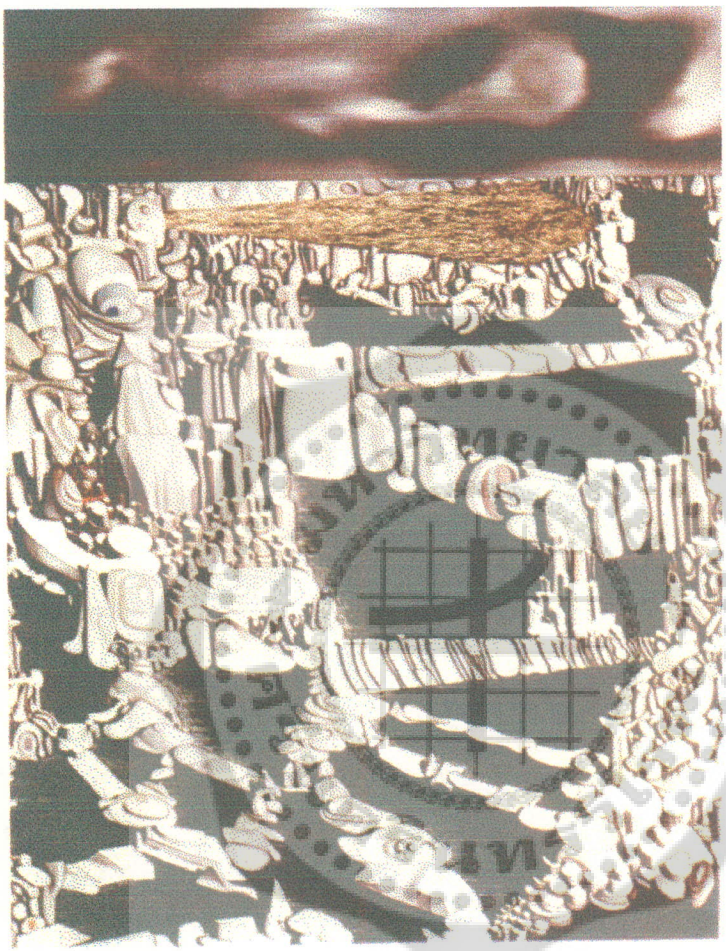
ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามที่กำหนด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีที่ดูเป็นไปตามธรรมชาติ

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

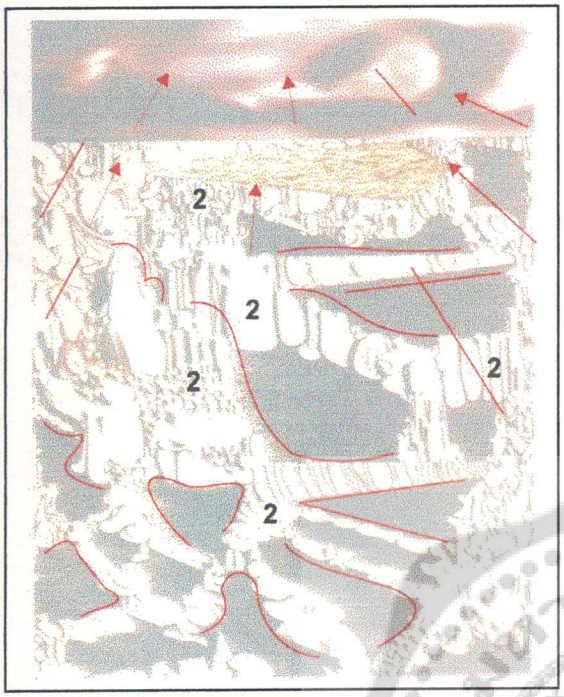
1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพ จะมีการกำหนดกลุ่มรูปทรงที่เป็นจุดเด่นที่อยู่ในระยะหน้าของภาพ โดยมีการกำหนดระยะต่อเนื่องกับฉากหลังที่เป็นพื้นที่กว้างโล่งออกไป
2. ในกลุ่มรูปทรงระยะหน้าของภาพ จะมีการแสดงน้ำหนัก รูปทรง โครงสร้าง ที่มีเงาตกทอดกับพื้นหลัง ทำให้เกิดบรรยากาศที่มีความสัมพันธ์กันทั้งระยะหน้ากับพื้นหลังภาพ
3. การจัดวางองค์ประกอบภาพนี้โดยรวม จะแสดงระยะความลึก มีปริมาตรรูปทรงกับบรรยากาศความกว้างไกลของฉากหลังอย่างต่อเนื่องการจัดภาพก้อนหินอยู่กระจายเป็นมิติลึก

19.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเป็น Landscape สร้างกลุ่มรูปทรงแปลกประหลาดอยู่ด้านหน้า เป็นลักษณะเหนือจริงจากความเป็นจริง เป็นการนำเอาเศษเครื่องใช้ไม้สอยที่มีหน้าที่ต่างกัน ออกมาประกอบเป็นรูปคน มีการสร้างขนาดที่ขัดแย้ง สร้างทัศนียภาพบิดเบือนความจริง เป็นรูปแบบเหมือนจริง



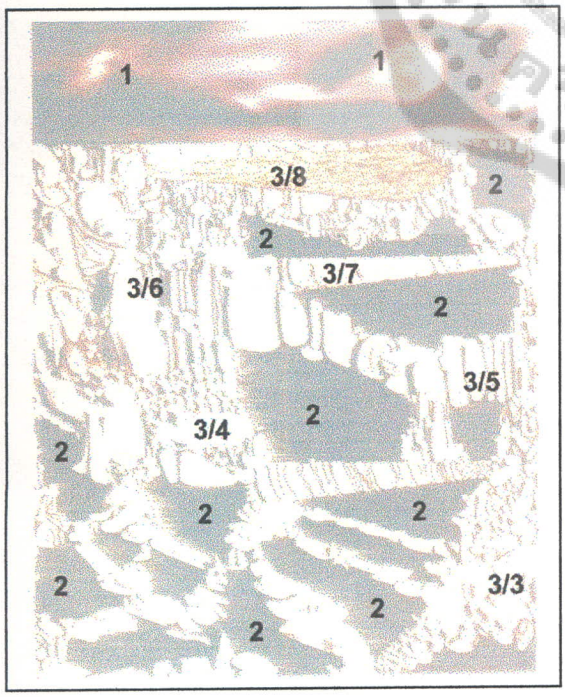
ภาพประกอบที่ 20 ผลงานชื่อ IMAGINARY NUMBERS
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1952
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)
ชื่อศิลปิน อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy)



ภาพประกอบที่ 20.1 วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

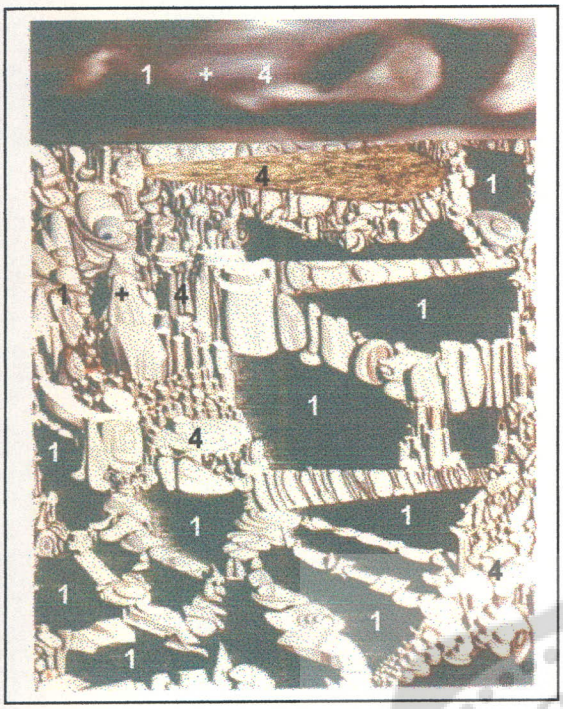


ภาพประกอบที่ 20.2 วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

พื้นที่กลุ่มรูปทรง ปริมาตร แสดงการเชื่อมโยงระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

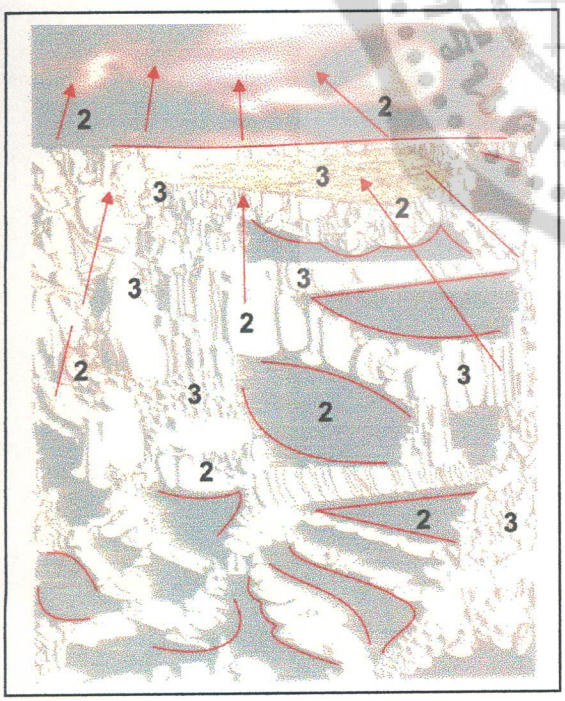
1. พื้นที่บริเวณท้องฟ้า
2. พื้นที่บริเวณพื้นทะเล
3. พื้นที่กลุ่มรูปทรง ปริมาตร แสดงการเชื่อมโยงระยะใกล้ไกล ในบริเวณพื้นที่ (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6 , 3/7, 3/8)



ภาพประกอบที่ 20.3 วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 20.4 วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยาสร้างมิติลวงตา
3. พื้นที่กลุ่มรูปทรง ปริมาตร แสดงการเชื่อมโยง ระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพที่ 20 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของอีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ในผลงานชื่อ Imaginary Numbers พบว่า

20.1. ที่มาของแนวคิด

ผลงานชื่อ Imaginary Numbers เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงหลังของตองกี ในราวปี ค.ศ. 1954 ตองกียังใช้แนวความคิดแรงดลใจจากสภาพแวดล้อมของชีวิตริมทะเล อันเป็นผลมาจากชีวิตความเป็นอยู่ในช่วงวัยเด็กจนถึงวัยหนุ่ม ตองกีมีความผูกพันกับทะเล ดังนั้น แนวคิดการใช้รูปแบบรูปทรงจึงได้รับแรงดลใจ รูปทรงโขดหิน ภูเขา ซากอาคารสิ่งก่อสร้างชีวิตชายทะเล และบรรยากาศของทะเลเป็นหลักเบื้องต้นของการแสดงออก รูปทรงที่ตองกีสร้างขึ้นในผลงานจิตรกรรมของเขาจึงมีจุดเด่นมีรูปลักษณะพิเศษมีความแปลกพิศดารและยังสะท้อนแนวคิดสาระของสภาพชีวิตสิ่งแวดล้อมและบรรยากาศ ที่มีความลึกลับน่าพิศวง อันเป็นมิติพิเศษตามทัศนะของศิลปิน (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2537 : 101-102)

ในความเชื่อส่วนตัวของตองกี จากผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศโดยรวมของสภาพชีวิตกับสิ่งแวดล้อมริมทะเล ที่มีกลุ่มรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายโขดหิน ก้อนหิน ชิ้นส่วนกระดูก รูปทรงที่มีลักษณะต่าง ๆ ศิลปินนำมาซ้อนทับต่อเนื่องกันและประกอบกันดูคล้ายกับกำแพงเทือกเขาแนวเขื่อนหินกลุ่มรูปทรงดังกล่าวมีลีลารูปทรงที่เป็นแถวริ้วยาวสลับกันไปมาเป็นกลุ่มเป็นช่องไฟต่อเนื่องกันจากระยะหน้าของภาพแผ่ขยายไปต่อเนื่องถึง 80% ของเนื้อที่ภาพส่วนที่เหลือเป็นท้องฟ้า จากการสังเกตุการกำหนดรูปทรงโขดหินให้มีปริมาณมากซับซ้อนและกว้างไกลนี้ก็จะเห็นถึงความคิดของตองกีที่ต้องการใช้รูปแบบบรรยากาศธรรมชาติคล้ายทะเล แต่แสดงความคิด ความหมาย ในเรื่องความพิเศษน่าพิศวงตามทัศนะของศิลปิน

20.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สี ในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการใช้โครงสีส่วนรวมเป็นสีเทา สีดำ และสีน้ำตาลในบางส่วน โครงสีของกลุ่มรูปทรงที่มีเนื้อที่ประมาณ 80% ของภาพจะเป็นการใช้น้ำหนักสีเทาอ่อนตัดเส้น ระบายสีเกลี่ยน้ำหนักสีให้กลมกลืนมีการกำหนดน้ำหนักดำเป็นช่องไฟแสดงความลึกในหลายจุดจากบริเวณมุมซ้ายต่อเนื่องเป็นมุมเฉียงขึ้นไปสู่มุมขวาของภาพในบริเวณระยะไกลเกือบถึงเส้นของฟ้าจะเป็นบริเวณของน้ำหนักสีน้ำตาลและเส้นขอบฟ้าและบริเวณท้องฟ้ามีเนื้อที่ 20% ของทั้งภาพจะเป็นสีเทาอมดำ โครงสีโดยรวมของภาพนี้จะเป็นสีเทา สีดำเป็นหลักใหญ่ รูปทรงจะแสดงสาระของความเป็นปึกแผ่นต่อเนื่องเชื่อมโยงกันมีระยะมีมิติที่แสดงความกว้างไกลด้วยวิธีการระบายสีเกลี่ยให้กลมกลืน แสดงน้ำหนักสี อันเป็นวิธีการใช้สีน้ำหนักเป็นส่วนประกอบในการสร้างภาพลวงตา

กลวิธีเทคนิคในภาพเขียน เป็นวิธีการสร้างภาพเทคนิคการระบายสี ด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ บนพื้นระนาบ เป็นการสร้างร่องรอยจากเทคนิควิธีการของสีน้ำมันโดยใช้วิธีการเกลี่ยสีแบบกลมกลืนในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะมีการประกอบกันของกลุ่มรูปทรงที่มีปริมาณ 80% ของภาพ มีปริมาณท้องฟ้า 20% ของพื้นที่ในวิธีการเขียนกลุ่มรูปทรงจะมีการระบายสีด้วยวิธีการเกลี่ยสีเพื่อให้เกิดความกลมปริมาตรมีแสงเงา การระบายสี การตัดเส้น การเกลี่ยสี เพื่อให้เกิดความใกล้ไกลตื้นลึกในกลุ่มรูปทรงย่อยและกลุ่มรูปทรงโดยรวมจะมีความสัมพันธ์กันตามชิ้นส่วนที่รูปทรงประกอบกันในทิศทางต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกันไปในบริเวณขอบฟ้าก็จะใช้วิธีการระบายสีแบบกลมกลืนเพื่อสร้างความลึกของท้องฟ้าให้มีส่วนเน้นกลุ่มรูปทรงโดยรวมให้มีมิติ มีปริมาณมีความกว้างไกล อันเป็นผลในการสร้างมิติลวงตาตามกรรมวิธีของศิลปิน

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม ศิลปินต้องการใช้สัญลักษณ์ผ่านรูปทรงที่ศิลปินสร้างขึ้นเพื่อแสดงออกทางจินตนาการและความคิดฝันจากการสร้างรูปทรงที่มีลักษณะพิเศษ สร้างบรรยากาศที่มีความรู้สึกที่พิเศษด้วยการสร้างกลุ่มรูปทรงในผลงานชิ้นนี้ จะเป็นการใช้จินตนาการในการประกอบกันของรูปทรงที่ซับซ้อนเกี่ยวเนื่องขัดแย้งกันในบางบริเวณจะมีการกำหนดให้รู้สึกเหมือนกับการมองสภาพบ้านเมืองในที่สูงที่เห็นความหนาแน่นและความซับซ้อนของรูปทรงที่กว้างไกลสุดสายตา โดยมีเส้นขอบฟ้ามาเป็นส่วนช่วยสร้างมิติความกว้างไกลมากยิ่งขึ้น

ในทัศนส่วนตัวของผู้วิเคราะห์มีความเห็นว่าการกำหนดกลุ่มรูปทรงการประกอบกันของชิ้นส่วนต่าง ๆ การกำหนดจังหวะทิศทางตำแหน่งและขนาดน้ำหนักในผลงานชิ้นนี้ต้องกีได้มีการพัฒนาความคิดจินตนาการและการประกอบกันของรูปทรงได้อย่างมีเอกภาพ เนื้อหาโดยรวมของภาพที่จะแสดงบรรยากาศของความเป็นปึกแผ่นซับซ้อนต่อเนื่องที่มีความหนาแน่นในทิศทางต่าง ๆ กันในจังหวะของน้ำหนักช่องไฟที่ต่าง ๆ กันเป็นผลรวมที่ยังแสดงบรรยากาศของความเวิ้งว้างกว้างไกล ที่มีความหมายที่ดูแล้วน่าพิศวง น่ากลัว อันเป็นการแสดงถึงเจตนาจากจิตใต้สำนึกของศิลปินผ่านรูปทรงกับความว่าง

การสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ เป็นการสร้างกลุ่มรูปทรงที่มีการประกอบกันอย่างต่อเนื่องมีทั้งรูปทรงที่สัมพันธ์กันและขัดแย้งกันมีทั้งรูปทรงขนาดใหญ่ ขนาดกลาง ขนาดเล็ก การเชื่อมโยงรูปทรงโดยใช้การต่อเนื่องเชื่อมโยงกันจากระยะหน้าของภาพมีการก่อรูปทรงเป็นทางยาวเชื่อมโยงต่อเนื่องคล้ายกำแพง คล้ายถนน คล้ายอาคารสถาปัตยกรรม การเชื่อมต่อมีการซ้อนรูปทรงย่อยอย่างประสานสัมพันธ์มีการแบ่งจังหวะช่องไฟเป็นน้ำหนักเข้มเป็นช่อง ๆ ต่อเนื่องจากระยะหน้าไปถึงช่วงกลางและช่วงระยะไกล ขนาดชิ้นส่วนวัสดุที่ประกอบกันก็จะมีขนาดชิ้นส่วนที่ย่อยเล็กต่อเนื่องกันไปในระยะไกลด้วยเช่นกัน จากผลของการประกอบรูปทรงการซ้อนการเชื่อมโยงรูปทรงการแบ่งช่องไฟด้วยน้ำหนักเข้มในจุดต่าง ๆ รวมไปถึงเส้นขอบฟ้าในระยะไกลอันเป็นผลรวมทำให้วิธีการดังกล่าวในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของตองกีชิ้นนี้มีลักษณะพิเศษในการประกอบรูปทรงและทำให้บังเกิดบรรยากาศจากระยะใกล้ไกลโดยอาศัยรูปทรงที่ซับซ้อนต่อเนื่องนับได้ว่าเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาที่ให้ความรู้สึกที่กว้างไกลที่มีลักษณะพิเศษอีกรูปแบบหนึ่ง

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามที่กำหนด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีที่ดูเป็นไปตามธรรมชาติ

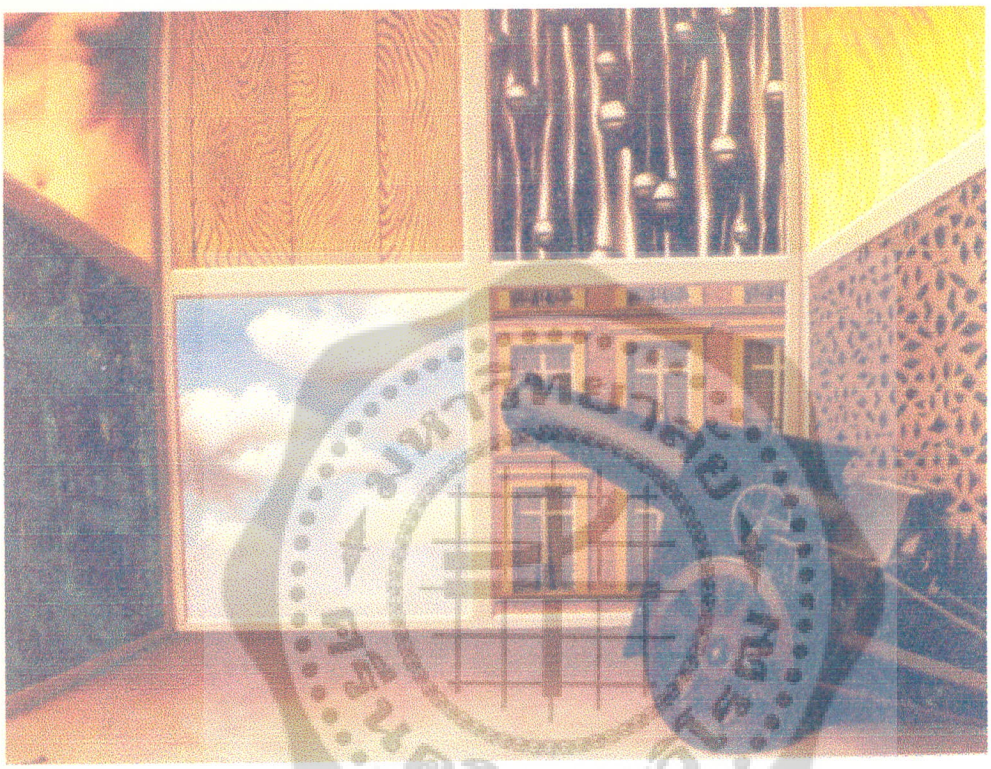
ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะมีการใช้กลุ่มรูปทรงสัญลักษณ์ที่เป็นกลุ่มรูปโขดหินที่มีรูปทรงขนาดเล็ก กลาง และใหญ่ เป็นการเชื่อมโยงรูปทรงต่อเนื่องจากระยะหน้า จนถึงระยะกลาง และระยะไกล จนถึงเส้นขอบฟ้าระยะไกล
2. กลุ่มรูปทรงในระยะหน้า ระยะกลางของภาพ จะมีน้ำหนักช่องไฟ ให้มีปริมาณบรรยากาศและระยะอย่างต่อเนื่องจากหน้าสู่หลังภาพ
3. การจัดวางองค์ประกอบของภาพโดยรวม จะแสดงระยะความลึก มีปริมาตรรูปทรงกับความซับซ้อนในน้ำหนักช่องไฟปริมาตรและบรรยากาศที่มีความประสานกลมกลืนกันทั้งภาพ

20.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเป็น Landscape สร้างกลุ่มรูปทรงแปลกประหลาดอยู่ด้านหน้า เป็นลักษณะเหนือจริงจากความเป็นจริง มีการสร้างขนาดขัดแย้งกัน สร้างทัศนียภาพที่บิดเบือนความจริง สร้างรูปทรง

จากก้อนหินเกลี้ยงมาเรียงกันสลับซับซ้อน ดูคล้ายเป็นเมือง เป็นรูปทรงวัตถุที่อยู่ในสภาพของภูมิทัศน์เป็นโลกแห่งความฝัน เป็นรูปแบบเหมือนจริง



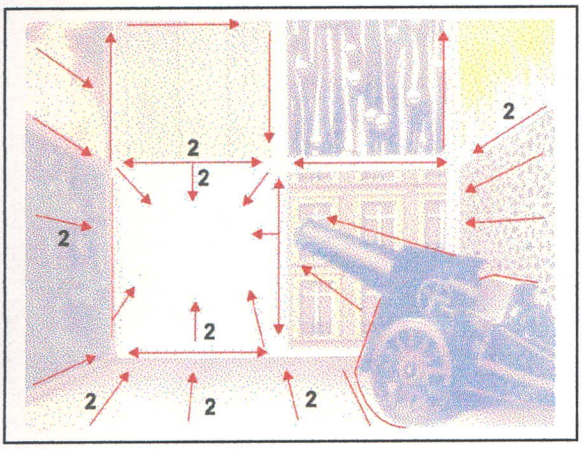
ภาพประกอบที่ 21 THE THRESHOLD OF LIBERTY

ขนาด 115.2 X 147 cm

ปีที่เขียน 1930

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

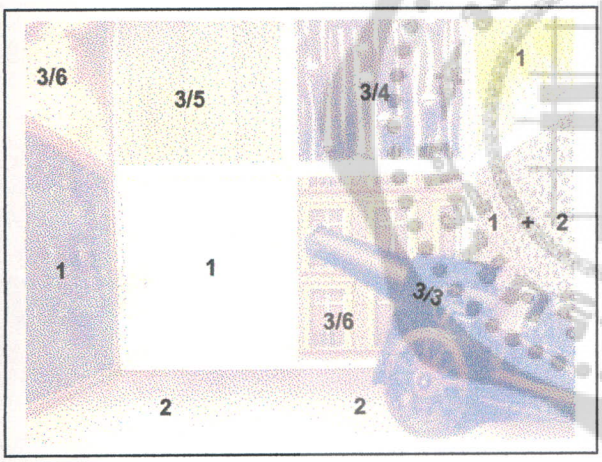
ชื่อศิลปิน เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)



ภาพประกอบที่ 21.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

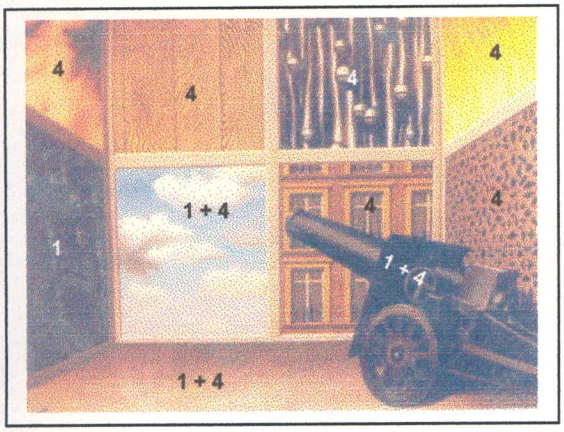


ภาพประกอบที่ 21.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรงองค์ประกอบ

รูปทรงพื้นที่แสดงมิติ ปริมาตร เปรียบเทียบระยะใกล้ไกล ร้างมิติลวงตา ดังนี้

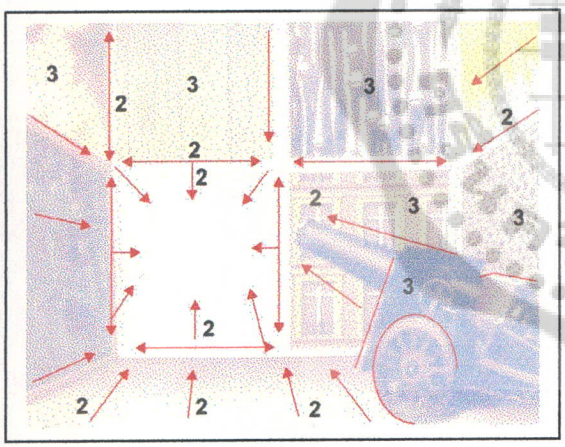
1. พื้นที่ 1 พื้นที่บริเวณท้องฟ้า
2. พื้นที่ 2 พื้นที่พื้นดิน
3. พื้นที่ 1 และ 2 พื้นที่กำแพงผนัง
4. พื้นที่ 3 พื้นที่รูปทรงพื้นที่แสดงมิติปริมาตร เปรียบเทียบระยะใกล้ไกล (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)



ภาพประกอบที่ 21.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวม โมโนโครม แสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 21.1. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรงพื้นที่แสดงมิติ ปริมาตร เปรียบเทียบระยะใกล้ไกลสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมโมโนโครม แสดงเทคนิควิธีต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 21 ศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ในผลงานชื่อ On The Threshold of Liberty พบว่า

21.1. ที่มาของแนวคิด

มากรีต์ เป็นศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ชาวฝรั่งเศสที่มีความคิดที่ก้าวหน้าและเป็นผู้ที่ได้รับผลกระทบจากสภาพสังคมการเมืองเป็นผู้ที่มีความคิดในแนวการต่อสู้เพื่อเสรีภาพและต่อต้านสงครามปฏิเสธการกดขี่ข่มเหงเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเอง จากเหตุผลดังกล่าวผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์จึงมุ่งที่จะแสดงแนวความคิดในด้านผลกระทบทางสังคมในแง่ความอิสระเสรีภาพในมนุษย์ การปฏิเสธการสงครามและการกดขี่ข่มเหงมนุษย์ด้วยกันเอง ดังนั้น มากรีต์จึงใช้แนวคิดนี้เป็นตัวเป้าหมายหลักโดยใช้รูปแบบของสภาพที่เป็นห้องที่มีผนังกำแพงเป็นกรอบช่องไฟคล้ายหน้าต่างในแต่ละกรอบจะมีความหมายที่เป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับสังคมสิ่งแวดล้อมมนุษย์และธรรมชาติ โดยใช้รูปแบบของปืนอยู่ในมุมขวาด้านหน้าของภาพอันเป็นการแสดงจุดหมายหลักในความคิดที่ต่อต้านสงคราม มากรีต์ มีกลวิธีในการนำเสนอในเรื่องของความจริงกับเรื่องของความลวง เขาต้องการเสียดสีสังคม รูปแบบเหตุผลบนความจริงทางจิตใต้สำนึกของศิลปิน จะเป็นจุดหมายหลักของการสร้างสรรค์ มากรีต์ต้องการให้ผู้ดูฉุกคิดและหันมามองความจริงด้วยสายตาแบบใหม่ด้วยการเสนอคุณค่าที่แท้จริงของวัตถุซึ่งแฝงอยู่ภายใต้สิ่งที่เรามองเห็นจากงานทัศนศิลป์ เพื่อแสดงถึงสัมพันธ์อันเร้นลับที่มีต่อวัตถุที่มีต่อกัน และต่อจิตใต้สำนึก (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2535 : 106)

ในความเชื่อส่วนตัวของมากรีต์จะเห็นได้ชัดเจนในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จากการใช้รูปสัญลักษณ์ของปืนใหญ่ที่มีอยู่ในระยะหน้าเป็นจุดเด่นของภาพในผนังห้องในพื้นหลังและจะเป็นการแสดงสภาวะสิ่งแวดล้อมในเชิงรูปทรงที่แสดงถึงความเป็นมนุษย์ ความเป็นท้องฟ้า ความเป็นสิ่งแวดล้อม สิ่งก่อสร้างและความเป็นวัตถุ นับได้ว่าเป็นการแสดงความคิดเชิงเปรียบเทียบโดยใช้รูปสัญลักษณ์มารับใช้แนวคิดเจตนาของศิลปิน

การสร้างสรรค์ผลงาน มากรีต์ มีความพิเศษในแง่การนำเสนอความฟุ้งฝัน และความจริงที่เหนือจริง ผลงานของเขาเป็นการนำเอาสิ่งที่พบเห็นทั่วๆ ไปมาจัดวางเข้าด้วยกัน ทำให้มีเนื้อที่ไม่ธรรมดา หรือทำให้เกิดความหมายใหม่ในสิ่งสามัญ เขามักใช้กรอบหน้าต่างเป็นตัวบ่งชี้ถึงมายาภาพในความรู้สึกของเรา เนื่องจากโดยทั่วไปแล้วภาพเขียนเองก็ถูกใช้เป็นหน้าต่างไปสู่อีกโลกหนึ่ง เขาสามารถสร้างงานให้มีความรู้สึกไร้สาระที่เหนือจริงด้วยการเปลี่ยนแปลงสัดส่วนของวัตถุที่เป็นองค์ประกอบสามัญ เหมือนมีมนต์ลึกลับในตัวเองที่ปรากฏในผลงาน (Hammacher. 2544 : www.artchive.com)

21.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้จะเห็นได้ชัดเจนในเรื่องโครงสีส่วนรวมจะเป็นสีน้ำตาล อันได้แก่น้ำตาลอ่อน, แก่ และสีดำ จะมีการใช้สีสว่างสดใสก็จะเป็นบริเวณภาพท้องฟ้าหรือผนังในมุมบนด้านขวาเป็นโครงสีเหลืองส้มเป็นต้น โครงสีส่วนรวมจะให้อารมณ์บรรยากาศของสีในทางเงียบขรึมต่อโครงสีที่ศิลปินได้กำหนดลงบนตำแหน่งต่างๆ ในภาพที่จะเป็นตัวบ่งชี้ที่แสดงให้เห็นถึงระยะมิติบรรยากาศในแต่ละจุดซึ่งเท่ากับว่าน้ำหนักและโครงสีเป็นตัวร่วมในการสร้างระยะความใกล้ไกล ตื้นลึกในภาพด้วยเช่นกัน นับได้ว่าภาพจิตรกรรมภาพนี้ศิลปินได้มีการกำหนดการใช้โครงสีน้ำหนักให้สัมพันธ์กับรูปแบบองค์ประกอบแต่โครงสีน้ำหนักสีจะเป็นสีเน้นให้เกิดผลในทางมิติภาพลวงตาขึ้นในภาพอย่างสมบูรณ์มีเอกภาพมากยิ่งขึ้น

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม จากผลงานจิตรกรรมชื่อ On the Threshold of Liberty ของมากรีต์ชิ้นนี้เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นในปี ค.ศ. 1930 สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คือรูปแบบที่ศิลปินนำมาแสดงออกในการสื่อความหมายได้ชัดเจนก็ถึงการใช้รูปแบบ อาทิเช่น รูปปืนใหญ่ที่ตั้งอยู่มุมขวาด้านหน้าผนังห้อง ด้านหลังที่แบ่งเป็นช่องไฟที่บรรจุภาพท้องฟ้า, ผนังอาคารสิ่งก่อสร้าง, ผนังไม้, ผนังวัตถุโลหะ, ผนังที่มีรูปร่างมนุษย์ ฯลฯ

จากรูปทรงที่ปรากฏย่อมเป็นเครื่องบ่งชี้ที่ชัดเจนว่ามากรีต์ต้องการแสดงเนื้อหาสาระของภาพที่บ่งบอกถึงพิษภัยของสงคราม สงครามคือการทำลายล้างทุกสิ่งไม่ว่าจะเป็นชีวิตมนุษย์ ความอิสระเสรีภาพ สังคม สิ่งแวดล้อม ฯลฯ ดังนั้น ภาพจิตรกรรมชิ้นนี้จึงเป็นการสะท้อนสภาวะทางความคิดความรู้สึกจากจิตใต้สำนึกของศิลปิน ที่มีต่อสภาวะของสงคราม

กลวิธีเทคนิคในการเขียนภาพ ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ มากรีต์ เราจะเห็นได้ชัดเจนถึงกลวิธีรวมไปถึงเทคนิคในการเขียนภาพเพื่อให้ภาพมีผลต่อประสาทตาของผู้ดูเพื่อสร้างภาพมิติลวงตาขึ้นบนระนาบที่แบน เทคนิควิธีการที่สำคัญคือการระบายสีเกลี่ยสีแบบประสานกลมกลืนทำให้เกิดปริมาตรความกลม อาทิเช่น ความกลมกลืนมีปริมาตรของปีนใหญ่ที่ใช้วิธีการระบายสีเกลี่ยสีแบบกลมกลืนทำให้รู้สึกถึงความหนักแน่นแข็งแรงและอยู่ในระยะใกล้ตาผู้ดูในส่วนของการเกลี่ยสีกลมกลืนบริเวณท้องฟ้าก้อนเมฆที่จะสร้างมิติลวงตาให้ดูแจ้งโปร่งเบาสบายซึ่งก็มีความต่างกับปีนใหญ่หรือต่างกับการเกลี่ยสีสร้างความกลมกลืนมีปริมาตรบนร่างกายมนุษย์หรือผนังไม้, ผนังโครงสร้างโลหะสีขาวดำ หรือผนังที่มืดดำสนิทหรือผนังที่เป็นภาพอาคารสิ่งก่อสร้าง,จากผลของการใช้เทคนิควิธีการเกลี่ยสี การทาสี การระบายสี ตัดเส้น ฯลฯ นับได้ว่าเป็นวิธีการต่าง ๆ ที่ศิลปินได้พยายามสร้างภาพขึ้นมาเพื่อให้เกิดผลในด้านการสร้างระยะมิติลวงตาต่อผู้ดูเพื่อให้บังเกิดผลทางทัศนศิลป์ในที่สุด

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นๆ ตามกำหนด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีให้ดูเหมือนจริง

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ รูปแบบองค์ประกอบในการสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์จะแสดงให้เห็นวิธีการวางองค์ประกอบของภาพที่ผิดขนาดผิดที่ระหว่างตำแหน่งของจุดสนใจคือตำแหน่งของปีนใหญ่ที่ตั้งอยู่ในมุมขวาด้านหน้าของภาพและส่วนที่เป็นระยะที่สองคือภาพของผนังห้องที่มีการแบ่งช่องไฟลงไปบนผนังห้องในช่องไฟต่าง ๆ ก็จะใช้รูปแบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ผิดที่ ผิดตำแหน่ง อาทิเช่น ผนังมืดสีดำ ผนังรูปร่างช่วงกลางตัวมนุษย์ ผนังรูปกลุ่มเมฆท้องฟ้าผนังรูปฝาไม้ ผนังรูปโครงสร้างโลหะผนังรูปอาคารสิ่งก่อสร้าง ฯลฯ จากการวางตำแหน่งรูปทรงรูปแบบในภาพจิตรกรรมภาพนี้จะแสดงให้เห็นในเรื่องเจตนาที่แสดงการผิดขนาด ผิดที่ ผิดตำแหน่ง อันเป็นผลในการสร้างมิติลวงตาได้ชัดเจนจากตำแหน่งปีนใหญ่ตั้งอยู่ในระยะหน้าผนังห้องที่มีการสร้างมิติภาพในบรรยากาศต่าง ๆ เช่น ท้องฟ้าที่ดูกว้างไกล, ผนังอาคารที่ทึบตัน ผนังไม้ที่ทับกันให้ความรู้สึกต่างกับท้องฟ้า อาคาร หรือต่างกับผนังที่เป็นโครงสร้างโลหะหรือผนังที่เป็นรูปทรงมนุษย์กับผนังที่เป็นสีดำนับได้ว่าในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นศิลปินได้กำหนดการวางรูปทรงองค์ประกอบที่มีการสร้างมิติลวงตาให้เห็นได้อย่างชัดเจนเรื่องการจัดองค์ประกอบ ประกอบด้วย

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะมีการกำหนดรูปชิ้นใหญ่ตั้งอยู่มุมขวาของภาพและด้านหลังแบ่งเป็นช่องไฟที่บรรจุภาพท้องฟ้า อาคาร สิ่งก่อสร้าง ผนังไม้ ผนัง วัตถุ รูปร่างมนุษย์ นับได้ว่าเป็นการเปรียบเทียบรูปทรงวัตถุหน้าหลังสองตำแหน่งและสถานที่อย่างกลมกลืน
2. กลุ่มรูปทรงระยะหน้ากับฉากหลัง มีการขัดแย้งเปรียบเทียบกันอย่างรุนแรง
3. การจัดวางองค์ประกอบของภาพนี้โดยรวม จะแสดงความลึก มีปริมาตรรูปทรงที่เปรียบเทียบกันในเชิงความแตกต่างกัน ทั้งขนาด รูปทรง วัตถุ ตำแหน่ง สถานที่แต่ก็สามารถสร้างความลึก ปริมาตรลวงตาที่บังเกิดขึ้นอย่างมีเอกภาพ

21.3. รูปแบบ

ศิลปิน สร้างรูปแบบเป็นแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอาความแตกต่างกันมาจัดวางไว้ด้วยกันในภาพใหญ่ เพื่อเร้าจินตนาการของผู้ชม เกิดการสร้างเนื้อหาขนาดที่ขัดแย้ง มีทัศนียภาพที่บิดเบือน เป็นการนำสิ่งที่ไม่ควรอยู่มาอยู่ด้วยกัน การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ การแบ่งช่องว่างพื้นที่ว่างที่ไม่มีความสัมพันธ์ การสร้าง

บรรยากาศลึกลับ คือ บรรยากาศในห้องมีความลึกลับไม่จริง น่าสะพรึงกลัว ท้องฟ้าเป็นประตูไปสู่เสรีภาพ มีประตูอื่นคอยหลอกไว้ เปรียบกับการที่กว่าจะได้เสรีภาพที่แท้จริง เป็นสิ่งยาก เป็นการสร้างภาพปริศนา โดยใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ตลอดจนการสร้างลักษณะผิว

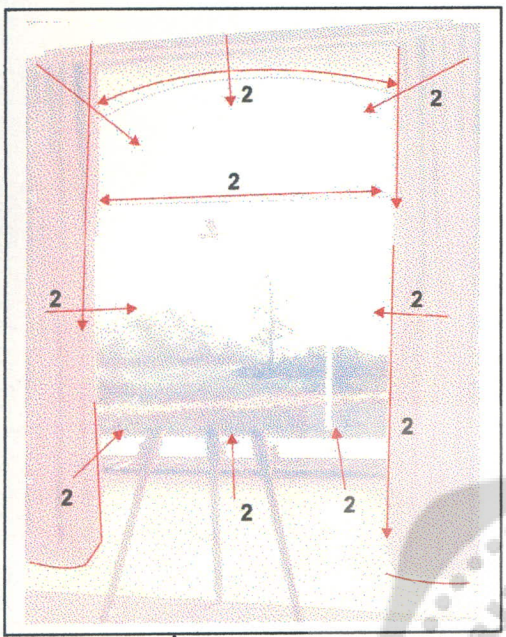
ภาพประกอบที่ 22 ผลงานชื่อ THE HUMAN CONDITION

ขนาด 100 X 81 cm

ปีที่เขียน 1933

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

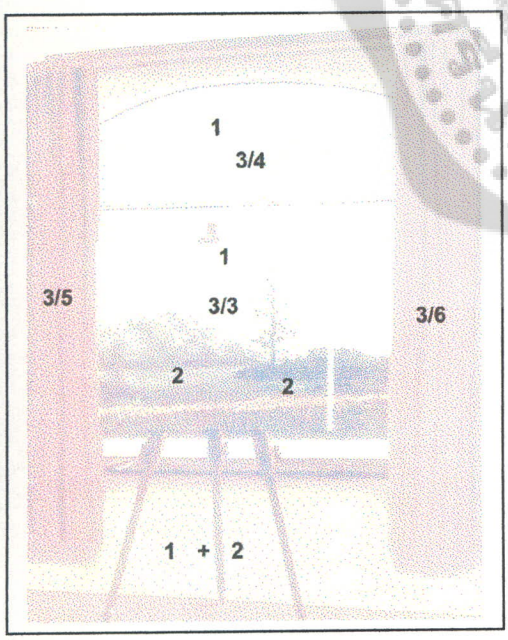
ชื่อศิลปิน เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)



ภาพประกอบที่ 22.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

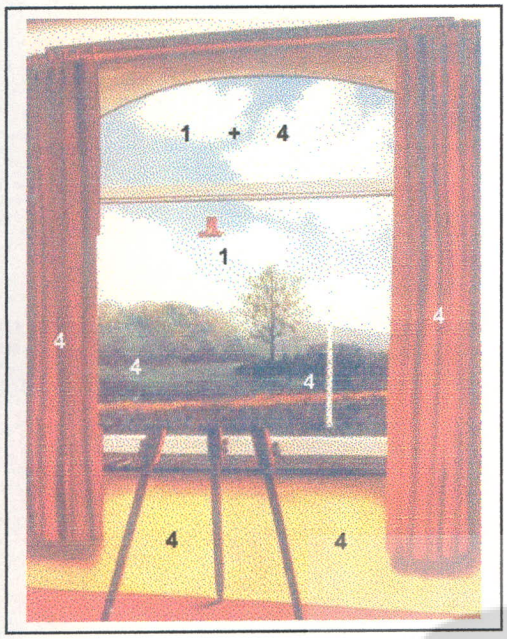


ภาพประกอบที่ 22.2. วิเคราะห์รูปทรงองค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรงองค์ประกอบ

รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

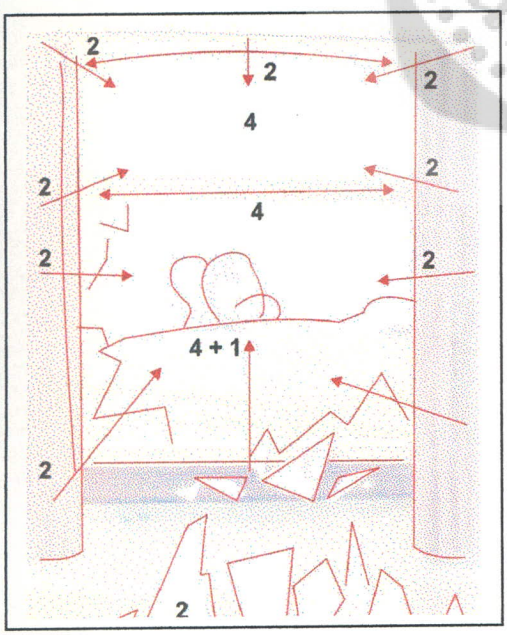
1. พื้นที่ 1 พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่ 1 และ 2 พื้นที่ผนัง กำแพงพื้นหลัง
3. พื้นที่ 2 พื้นที่ท้องทุ่ง ต้นไม้
4. พื้นที่ 3 รูปทรง เปรียบเทียบ ขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)



ภาพประกอบที่ 22.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 22.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 22 ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ในผลงานชื่อ The Human Condition พบว่า

22.1. ที่มาของแนวคิด

มากรีต์ มีกลวิธีในการนำเสนอในเรื่องของความจริงกับเรื่องของความลวง เขาต้องการเสียดสีสังคม รูปแบบ เหตุผลบนความจริงทางจิตใต้สำนึกของศิลปิน จะเป็นจุดหมายหลักของการสร้างสรรค์ มากรีต์ต้องการให้ผู้ดูฉุกคิดและหันมามองความจริง ด้วยสายตาแบบใหม่ด้วยการเสนอคุณค่าที่แท้จริงของวัตถุ ซึ่งแฝงอยู่ภายใต้สิ่งที่เรามองเห็นจากงานทัศนศิลป์ เพื่อแสดงถึงสัมพันธ์อันเร้นลับที่มีต่อวัตถุ ที่มีต่อกัน และมีต่อจิตใต้สำนึก (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2535 : 106) ดังนั้นมากรีต์จึงใช้แนวความคิดนี้เป็นเป้าหมายหลักในการแสดงออก โดยใช้รูปแบบที่เป็นสภาพผนังห้องที่มีหน้าต่างเปิดโล่ง เห็นทิวทัศน์ท้องฟ้าต้นไม้ด้านนอกแต่ในตำแหน่งระยะหน้าของหน้าต่างที่อยู่ภายในห้องจะมีขาหยั่งตั้งเฟรมภาพเขียนแสดงภาพที่เป็นภาพทิวทัศน์ ต้นไม้กับท้องฟ้าอันเป็นบรรยากาศมุมมองเดียวกันและเป็นภาพที่แสดงมิติลวงตาซ้อนทับกันอยู่กับภาพทิวทัศน์ภายนอกหน้าต่างจากรูปแบบในจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นเจตนาแนวคิดของมากรีต์ที่ต้องการแสดงแนวคิดในเชิงวิภาควิจารณ์สังคมในแง่ทัศนคติ แนวคิดมุมมองและเงื่อนไขของมนุษย์ในสังคมปัจจุบัน กับความเป็นจริงและความต้องการภายในจิตใจของมนุษย์ ในแง่ของตนอย่างสุขุมไตร่ตรอง (Matthews . 1982 : 52)

ในความเชื่อส่วนตัวของมากรีต์ จะเห็นได้ชัดเจนในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ จากการใช้รูปสัญลักษณ์ของมุมมองที่เรียบง่ายของผนังห้องมีหน้าต่างเปิดโล่ง มีผ้าม่าน 2 ข้างที่สงบนิ่ง แต่จุดเด่นอยู่ที่รูปแบบของภาพเขียนบนขาหยั่งกับภาพบนภาพเขียนที่แสดงมิติลวงตาในเชิงภาพซ้อนระหว่างภาพเขียนกับภาพในทิวทัศน์จริง ๆ อันเป็นการแสดงความคิดในเชิงเปรียบเทียบโดยใช้รูปสัญลักษณ์มารับใช้แนวคิดเจตนาของศิลปิน

22.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้ จะเห็นได้ชัดเจนในการใช้สีที่เป็นโครงสีน้ำตาลที่ผนัง สีน้ำตาลอมแดงที่ผ้าม่าน และพื้นห้องจะใช้สีฟ้า สีขาว สีเขียวอมฟ้าอมเทาในทิวทัศน์บนแคนวัสและภายนอกหน้าต่างโครงสีส่วนรวมจะให้บรรยากาศที่สว่างสดใสดูแล้วมีชีวิตชีวาโปร่งสบาย แต่โครงสีที่เป็นจุดเด่นภายในภาพน่าจะเป็นบริเวณกลางภาพคือหน้าต่างห้องที่มีขาหยั่งภาพเขียนตั้งอยู่ในบริเวณนี้จะเป็นการใช้สีที่สว่างสดใสด้วยสีท้องฟ้า ก้อนเมฆ และทิวเขาต้นไม้อันเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดบรรยากาศความโปร่งโล่งสบาย เป็นการแสดงมิติระยะลวงตาที่เราเห็นได้จากการเขียนสีในจิตรกรรมของเมฆ ท้องฟ้า ทิวเขาในระยะต่อมาและต้นไม้ในระยะหน้าสุดของภาพที่เป็นตัวเน้นให้ภาพมีความนิ่งและช่วยเน้นให้ภาพบนแคนวัสและภาพภายนอกหน้าต่างมีระยะไกลออกไป นับได้ว่าภาพจิตรกรรมภาพนี้ศิลปินได้กำหนดการใช้โครงสี น้ำหนักให้สัมพันธ์กับรูปแบบองค์ประกอบของภาพอย่างกลมกลืนแต่โครงสีและน้ำหนักสีจะเป็นตัวเน้นให้บังเกิดผลในทางมิติลวงตาขึ้นในภาพอย่างสมบูรณ์มีเอกภาพ

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม จากผลงานจิตรกรรมชื่อ The Human Condition ของ มากรีต์ ชิ้นนี้เป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1933 สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คือรูปแบบที่ศิลปินนำมาแสดงออกที่สื่อความหมายได้ชัดเจนถึงการแสดงออกทางความคิด โดยใช้รูปแบบที่เรียบง่ายของผนังห้องที่มีหน้าต่าง ผ้าม่าน ขาหยั่ง และขาหยั่งภาพเขียนที่แสดงภาพเขียนที่เป็นเรื่องราวเดียวกันกับภาพภายนอกหน้าต่าง ความเหมือนทั้งรูปแบบภายในแคนวัสกับภายนอกแคนวัสจึงเป็นการแสดงสภาวะทางความคิดอันเป็นเจตนาเนื้อหาหลักที่มากรีต์ต้องการชี้ให้สังคมเห็นถึงเงื่อนไขทัศนคติมุมมองของมนุษย์ในสังคมกับเพื่อนมนุษย์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในปัจจุบัน

กลวิธีเทคนิคในการเขียนภาพ ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์เราจะเห็นได้ชัดเจนถึงกลวิธีในทางองค์ประกอบการจัดวางภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมารวมไปถึงเทคนิควิธีการเขียนภาพเพื่อให้ภาพเขียนมีผลต่อประสาทสัมผัสทางตาของผู้ดูเพื่อสร้างภาพมิติลวงตาขึ้นบนระนาบที่แบน เทคนิควิธีการที่สำคัญก็คือการระบายสีแบบประสานกลมกลืนทำให้ภาพเกิดปริมาตรมีความกลม มีความหนา ความโปร่งเบา อาทิเช่น การเกลี่ยสีแบบกลมกลืนที่ผนังห้องทำให้เกิดความทึบตันที่บริเวณผ้าม่านสีแดง 2 ข้าง ทำให้บังเกิดเป็นปริมาตรมีความกลางและโปร่งเบาเมื่อเทียบกับผนังห้องที่บริเวณหน้าต่างที่มองออกไปจะแสดงความโปร่งเบากว้างไกลด้วยเทคนิคการใช้สีฟ้า สีขา สีเขียว สีเขียวอมฟ้าอมเทา และด้วยวิธีการระบายสีแบบกลมกลืนนี้เองจะช่วยให้ภาพที่อยู่บนแคนวัสและนอกแคนวัสที่อยู่ภายนอกหน้าต่างมีบรรยากาศที่ประสานกลมกลืนต่อเนื่องกัน อันเป็นผลในการสร้างมิติลวงตาเป็น 2 นัย นัยแรกเป็นการใช้เทคนิควิธีการสร้างมิติลวงตาด้วยวิธีการทางจิตรกรรมจากเทคนิคการวางองค์ประกอบภาพ การใช้สีและการระบายสีทำให้ภาพเกิดผลทางมิติลวงตาบนแคนวัสที่แบนแต่มองดูมีความตื้นลึกใกล้ไกล นัยที่ 2 ก็คือ การสร้างมิติลวงตาซ้อนในทางความคิดที่ศิลปินได้ใช้ภาพเขียนอยู่บนขาหยั่งที่แสดงภาพเรื่องราวที่ซ้อนกับภาพจริงภายนอกหน้าต่างอันเป็นการแสดงแง่คิดวิธีการสร้างมิติระยะภาพลวงตาต่อผู้ดูเพื่อให้บังเกิดผลทางทัศนศิลป์ในที่สุด

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามกำหนกด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีให้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ องค์ประกอบในการสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์จะแสดงให้เห็นวิธีการองค์ประกอบของภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมาแต่ใช้วิธีการนำเสนอที่สลับที่ สลับตำแหน่งที่อยู่ การใช้ผนังห้องที่มีหน้าต่างเปิดโล่งมีผ้าม่าน 2 ด้านที่เปิดออกมีขาหยั่งตั้งอยู่บนพื้นห้องในตำแหน่งเกือบจะกึ่งกลางภาพถือได้ว่าเป็นจุดเด่นของภาพ บนขาหยั่งมีแคนวัสภาพเขียนที่มีภาพเขียนแสดงเรื่องของต้นไม้ทิวเขาและท้องฟ้า ภาพเขียนเรื่องราวในภาพเขียนจะสัมพันธ์กับภาพทิวทัศน์ที่อยู่ภายนอกแคนวัสนับได้ว่าแนวคิดรูปแบบในการจัดวางองค์ประกอบของภาพที่เป็นการแสดงการสร้างสถานที่ สร้างตำแหน่งและเป็นการสร้างภาพมิติลวงตาในเชิงซ้อนระหว่างภาพลวงตาที่เกิดจากการเขียนสีเป็นภาพทิวทัศน์ภายในทั้งภายนอกและภาพลวงตาที่เกิดจากแนวคิดของมากรีต์ที่ต้องการแสดงภาพเขียนในแคนวัสซ้อนภาพ ภาพเขียนในภาพเขียนทั้งหมดอีกชั้นหนึ่งนับได้ว่าผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จึงเป็นรูปแบบที่แสดงวิธีการสร้างมิติลวงตาที่เป็นมิติซ้อน 2 นัย ดังที่กล่าวมาข้างต้น เรื่องการจัดองค์ประกอบ ประกอบด้วย

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะเป็นการใช้แง่มุมภายในห้องที่ผ่านหน้าต่าง โดยใช้กรอบหน้าต่าง ผ้าม่าน เป็นตัวกำหนดจุดเด่นของภาพอยู่ที่กรอบแคนวัสภาพเขียนบนขาหยั่ง
2. กลุ่มรูปทรง จุดเด่นจะอยู่ที่ภาพเขียนที่มีการแสดงภาพเน้นการผิดขนาด ผิดที่ ภาพทิวทัศน์บนพื้นผ้าใบ เปรียบเทียบกับบรรยากาศของทิวทัศน์จริงนอกหน้าต่าง
3. การจัดวางองค์ประกอบของภาพที่เป็นภาพลวงตาของภาพเขียนบนพื้นผ้าใบ กับภาพเขียนทิวทัศน์นอกหน้าต่างนับได้ว่า องค์ประกอบของภาพนี้ เป็นการสร้างมิติภาพลวงตาที่แสดงปริมาตรที่ทับซ้อนที่พิเศษมาก

22.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเหมือนจริง เป็นการรวมวัตถุต่างความหมาย ขาหยั่ง รูปเขียน หน้าต่าง ทิวทัศน์ภายนอกเป็นจริงตามธรรมชาติ มีการสร้างขนาดขัดแย้งกันสร้างทัศนียภาพบิดเบือน จุดเด่นภาพอยู่ที่ภาพวาดกลมกลืนกับที่เป็นธรรมชาติ เป็นการลวงทั้งตาทั้งใจ ว่าอะไรเป็นภาพทิวทัศน์จริงหรือลวง ภาพท้องฟ้า

สร้างมิติลวงตากับผู้ชม บ่งบอกถึงชีวิตมีทั้งจริงทั้งลวงที่ซ้อนกันอยู่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับข้อกำหนด ในที่นี้มุมมองมาตรงกับภาพเขียนพอดี

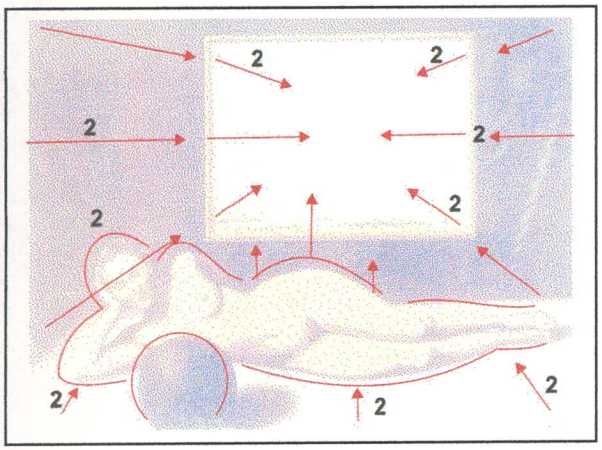
ภาพประกอบที่ 23. ผลงานชื่อ THE BATHER BETWEEN LIGHT AND DARKNESS

ขนาด 89 X 115 cm

ปีที่เขียน 1935-1936

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

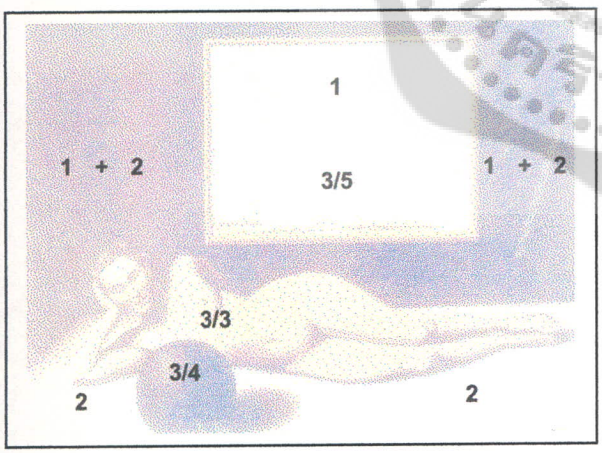
ชื่อศิลปิน เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)



ภาพประกอบที่ที่ 23.1 วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา

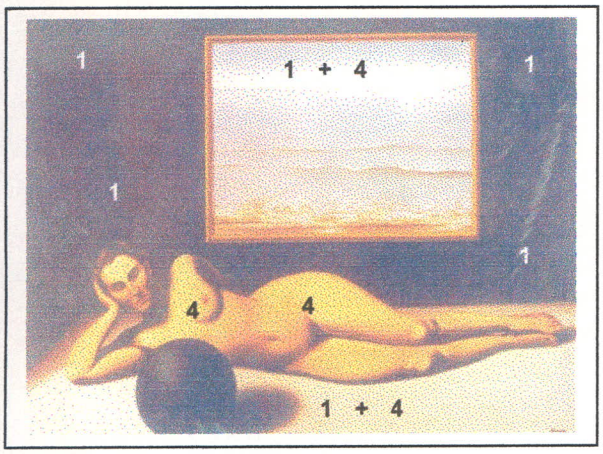


ภาพประกอบที่ 23.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรงองค์ประกอบ

รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

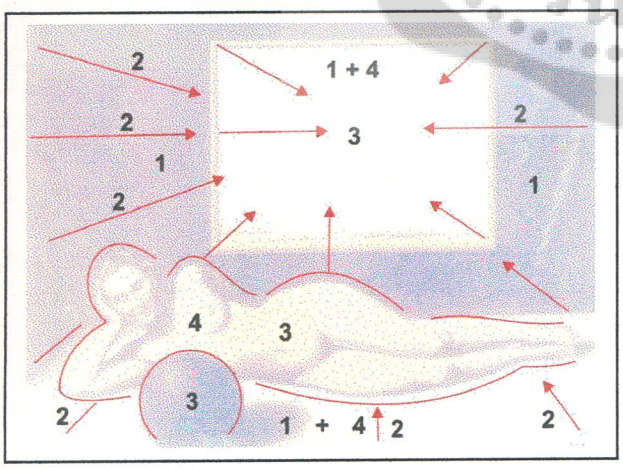
1. พื้นที่ 1 พื้นที่ท้องฟ้า ทะเล
2. พื้นที่ 1 และ 2 พื้นที่ความว่าง
3. พื้นที่ 2 พื้นที่พื้นห้อง
4. พื้นที่ 3 รูปทรง เปรียบเทียบ ขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล (3/3 , 3/4 , 3/5)



ภาพประกอบที่ 23.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 23.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 23 ศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ในผลงานชื่อ The Bather Between Light and Darkness พบว่า

23.1. ที่มาของแนวคิด

มากรีต์ มีกลวิธีในการนำเสนอในเรื่องของความจริงกับเรื่องของความลวง เขาต้องการเสียดสีสังคม รูปแบบ เหตุผลบนความจริงทางจิตใต้สำนึกของศิลปิน จะเป็นจุดหมายหลักของการสร้างสรรค์ มากรีต์ต้องการให้ผู้ดูฉุกคิดและหันมามองความจริง ด้วยสายตาแบบใหม่ด้วยการเสนอคุณค่าที่แท้จริงของวัตถุ ซึ่งแฝงอยู่ภายใต้สิ่งที่เรามองเห็นจากงานทัศนศิลป์ เพื่อแสดงถึงสัมพันธ์อันเร้นลับที่มีต่อวัตถุ ที่มีต่อกัน และมีต่อจิตใต้สำนึก (สดชื่น ชันประสาธน์ . 2535 : 106) มากรีต์เป็นศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่มีแนวความคิดที่ได้ผลกระทบจากสภาพสังคมการเมือง เป็นศิลปินผู้ต่อสู้เพื่อเสรีภาพและเป็นผู้ที่ต่อต้านสงคราม ปฏิเสธการกดขี่ข่มเหงเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเอง จากเหตุผลดังกล่าวผลงานจิตรกรรมของมากรีต์ชื่อ The Bather Between Light and Darkness จึงมีแนวความคิดในด้านการสะท้อนความคิดจากผลกระทบของสังคม วิถีชีวิตของมนุษย์กับทางเลือกของการดำรงชีวิต สิทธิเสรีภาพทางความคิดมุมมองและเงื่อนไขของมนุษย์ในสังคม ดังนั้นมากรีต์จึงใช้แนวความคิดนี้เป็นเป้าหมายหลักในการแสดงออกโดยใช้รูปแบบที่เป็นสัญลักษณ์ในเชิงเปรียบเทียบเป็นรูปแบบที่มีจุดสนใจ 3 สิ่งอยู่ในส่วนที่สว่างในระยะหน้า อันได้แก่รูปทรงกลมสีดำในระยะหน้าสุด รูปผู้หญิงเปลือยนอนอยู่ในระยะที่ 2 อยู่ในระหว่างบริเวณสว่างและส่วนที่เป็นเงามืดและในระยะที่ 3 คือ ภาพจิตรกรรมทะเลอยู่ในกรอบรูปอยู่ในบริเวณเงามืดที่กว้างไกลหาที่สุดมิได้ จากรูปแบบที่เห็นในจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นเจตนาแนวความคิดของมากรีต์ที่ต้องการแสดงแนวคิดในเชิงวิจารณ์สังคมในแง่ทัศนคติแนวคิดของศิลปินกับมุมมองของเงื่อนไขมนุษย์ในสังคมที่อยู่ในเหตุผลของปัญหาและอันตรายที่ต้องมีอยู่ทั้งในส่วนที่เป็นความสว่างและความมืด อันเป็นการแสดงสภาวะของจิตใจมนุษย์ทั้งในที่สว่างและในเงามืด เหมือนสภาวะของจิตใต้สำนึกของมนุษย์ที่มีอยู่ทั้งในที่สว่างและที่มืด (Hammacher. 2544 : www.artchive.com)

23.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้จะเห็นได้ชัดเจนในการใช้สีจะเป็นโครงสีที่มีน้ำหนักตัดกันชัดเจนคือส่วนที่เป็นความสว่างโครงสีน้ำตาลอ่อนแก่และส่วนที่เป็นเงามืดเป็นพื้นสีดำ กับสีของทิวทัศน์ทะเลเป็นโครงสีน้ำตาลอมฟ้าอมเทา โครงสีส่วนใหญ่จะแสดงน้ำหนักสีที่ตัดกันอย่างรุนแรงของรูปทรงกลมสีดำ รูปร่างหญิงเปลือยโครงสีน้ำตาลอ่อนแก่และภาพทิวทัศน์ทะเลที่ดูสีโปร่งเบาสบายสดชื่น Back Ground ใช้กลุ่มสีเดียวกันกับลูกบอลด้านหน้า นับได้ว่าจากผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้การกำหนดรูปทรงน้ำหนักสีจึงเป็นตัวกำหนดตำแหน่งระยะใกล้ไกลอันแสดงถึงมิติลวงตาได้อย่างสมบูรณ์แบบและเรียบง่าย

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม จากผลงานจิตรกรรมชื่อ The Bather Between Light and Darkness ของมากรีต์ชิ้นนี้เป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1935-1936 สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คือรูปแบบที่ศิลปินนำมาแสดงออกที่สื่อความหมายได้ชัดเจนถึงการแสดงออกทางความคิด รูปแบบในการแสดงออกมีการใช้การจัดวางตำแหน่งรูปทรงที่เรียบง่าย โดยใช้รูปทรงกลมสีดำที่อยู่ในระยะหน้าที่มีความกลมอยู่ในที่สว่าง รูปทรงระยะที่สองเป็นภาพของหญิงเปลือยนอนอยู่แสดงบริเวณแสงเงาที่ชัดเจน อยู่ในระหว่างบริเวณสว่างและเงามืดกับรูปทรงระยะที่ 3 เป็นภาพเขียนทิวทัศน์ทะเลอยู่ในกรอบรูปที่อยู่ในตำแหน่งของเงามืด จากวิธีการจัดวางรูปทรงตำแหน่งน้ำหนักในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นการแสดงสภาวะทางความคิด อันเป็นเนื้อหาหลักที่มากรีต์ต้องการชี้ให้สังคมเห็นถึงทัศนคติมุมมองของมนุษย์กับสภาพจิตใจในสังคมกับสภาพสังคมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในปัจจุบัน การแสดงมิติภาพลวงตาในเชิงรูปทรงสัญลักษณ์ที่มีอยู่ในบริเวณตำแหน่งต่างๆ ที่มีความใกล้ไกล ตื้นลึกที่ซับซ้อนระหว่างความสว่างกับส่วนมืดที่เป็นมิติความลึกที่หาที่สุดมิได้ และในเงามืดก็จะมีการสร้างรูปทรงมิติลวงตาบน

ภาพจิตรกรรมซ่อนอยู่จากภาพรวมที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้เป็นการสร้างมิติลวงตาที่ใช้รูปทรงสัญลักษณ์ที่มีปริมาตร แสง เงา แสดงความแตกต่างใกล้ไกลเชิงเปรียบเทียบตามทัศนะแนวคิดของศิลปิน

กลวิธีเทคนิคในการเขียนภาพ ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์เราจะเห็นได้ชัดเจนถึงกลวิธีในทางองค์ประกอบการจัดวางภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมา รวมไปถึงเทคนิควิธีการในการเขียนภาพเพื่อให้ภาพเขียนมีผลต่อประสาทสัมผัสทางตาของผู้ดู เพื่อสร้างมิติภาพลวงตาขึ้นบนระนาบที่แบน เทคนิควิธีการที่สำคัญก็คือการระบายสีที่เรียบง่ายอย่างเช่น การแรเงาระบายสีสว่างไล่ไปสู่สีมืดที่กลมกลืน การเกลี่ยสีบนรูปทรงกลมสีดำที่วางผิดปกติ กับการสร้างเงาตกทอดที่เชื่อมโยงไปสู่การเกลี่ยสีสร้างน้ำหนักแสงเงามีความกลม มีน้ำหนักในเงาที่เข้มจัดเชื่อมโยงไปสู่ระยะในเงามืดในบริเวณระยะที่ 3 ที่เป็นเงามืด จะแสดงวิธีการเขียนสีแบบกลมกลืนบนภาพทิวทัศน์ทะเล เป็นการสร้างมิติระยะในภาพอย่างกลมกลืนที่เป็นบรรยากาศแสดงความกว้างไกล

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามกำหนกด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีให้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพรูปแบบองค์ประกอบในการสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์จะแสดงให้เห็นถึงการวางองค์ประกอบของภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมา การใช้รูปแบบการวางกลุ่มรูปทรงที่อยู่ในบริเวณมืดที่เป็นพื้นหลังและเป็นบริเวณสว่างในระยะหน้า นับได้ว่าเป็นการสร้างรูปแบบที่เน้นการสลับตำแหน่งที่อยู่ที่น่าสนใจเรียบง่ายในการสร้างมิติภาพลวงตา อาทิเช่น การวางรูปทรงกลมสีดำที่มีความกลมมีเงาตกทอดอยู่ในระยะที่ 4 มีที่เชื่อมโยงไปสู่ระยะที่ 2 ถึงบริเวณรูปทรงผู้หญิงเปลือยในท่านอนที่มีปริมาตรแสงเงามีการแสดงความกลมที่ชัดเจนอันเป็นระยะที่ 2 ที่อยู่ระหว่างบริเวณของแสงกับบริเวณของเงามืด ระยะที่เชื่อมโยงของภาพจะต่อเนื่องไปในระยะที่ 3 คือส่วนของรูปภาพทิวทัศน์ทะเลที่ลอยเด่นอยู่ในบริเวณเงามืดซึ่งจากเหตุและผลของตำแหน่งการจัดวางรูปทรงต่าง ๆ ในภาพนี้จะเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงการสร้างมิติภาพลวงตามีระยะใกล้ไกลโดยเน้นการสลับตำแหน่ง ขนาดที่อยู่ ภายในรูปทรงที่ 1 และ 2 และมีมิติความลึกที่ 3 ที่อยู่ในความลึกที่มืดกว้างไกลและมีการแสดงมิติความลึกภายในภาพทิวทัศน์ทะเลที่เป็นมิติความลึกที่ซ้อนขึ้นอีกชิ้นหนึ่ง ดังนั้นในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จึงมีการนำเสนอรูปทรงที่เรียบง่าย องค์ประกอบที่ตรงไปตรงมา แต่มีการสร้างมิติที่ทับซ้อนกันอยู่ ทั้งมิติในตำแหน่งสิ่งของ คน ภาพ ความลึกในฉากหลังและความลึกภายในภาพเขียน การจัดวางองค์ประกอบในภาพประกอบด้วย

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะเป็นการใช้รูปทรงมนุษย์ในระยะหน้า กับการแสดงขอบเขตภาพเขียนตรงกึ่งกลางภาพ
2. การกำหนดกลุ่มรูปทรงน้ำหนักของภาพ จะเป็นการกำหนดรูปทรงมนุษย์กับขอบเขตภาพเขียนบนฉากหลัง ที่เป็นพื้นน้ำหนักเข้ม
3. การจัดวางองค์ประกอบของภาพนับได้ว่า เป็นการกำหนดรูปทรงมนุษย์ในระยะหน้าขอบเขตภาพทิวทัศน์ทะเลอยู่ในระยะกลาง และฉากหลังที่เป็นมิติความลึก ที่ทำให้ภาพมีระยะความลึกแสดงถึงมิติภาพลวงตาความใกล้ไกล

23.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเหมือนจริง (Realistic) เนื้อหาเป็นตัวทำให้เกิด Surrealist ทำให้ผู้หญิงเปลือยต้องมานอนหน้าภาพทะเล และลูกบอลกลมสีดำ เป็นการนำวัตถุแตกต่างกันมาไว้ด้วยกัน เป็นการแตกต่างขัดแย้ง การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน คือ การใช้ Black Ground สีเข้ม ทำให้ส่วนหลังเป็นผนังกลายเป็นที่ว่างชบิดเบือนไปจากความเป็นจริง ทำให้ภาพที่ไม่จริงเหนือความจริงออกไป เป็นการวางให้เกิดจินตนาการเชิงฝันกลางวันกับกลางคืน ความดีกับความชั่ว ความหลอกลวงกับความจริง

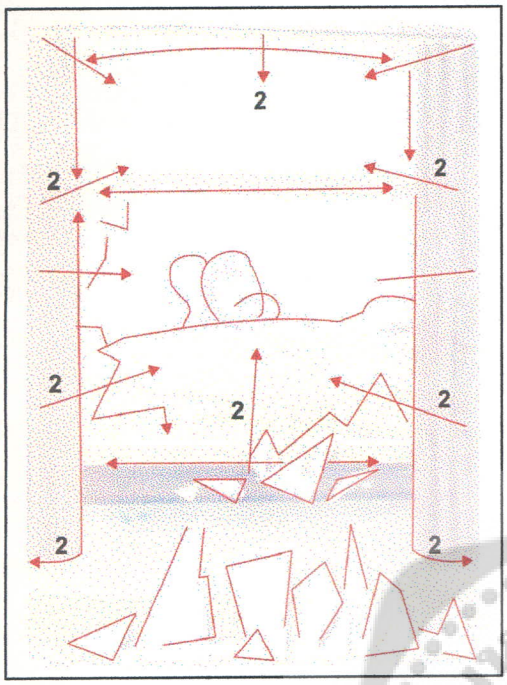
ภาพประกอบที่ 24 ผลงานชื่อ THE DOOR TO FREEDOM

ขนาด 80 X 60 cm

ปีที่เขียน 1936

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

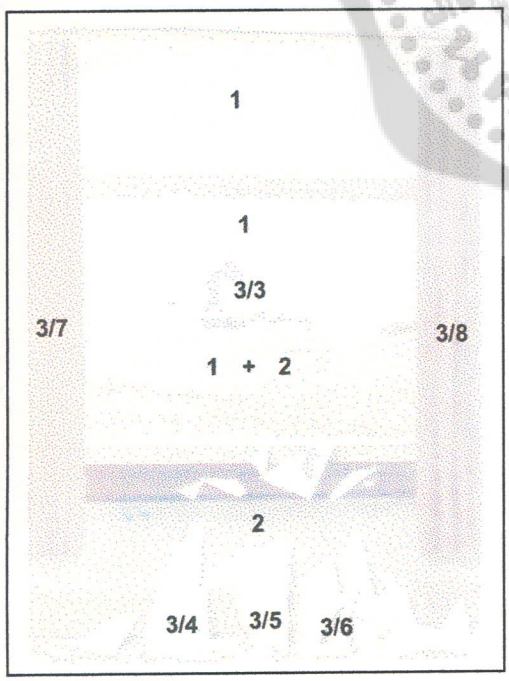
ชื่อศิลปิน เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)



ภาพประกอบที่ 24.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

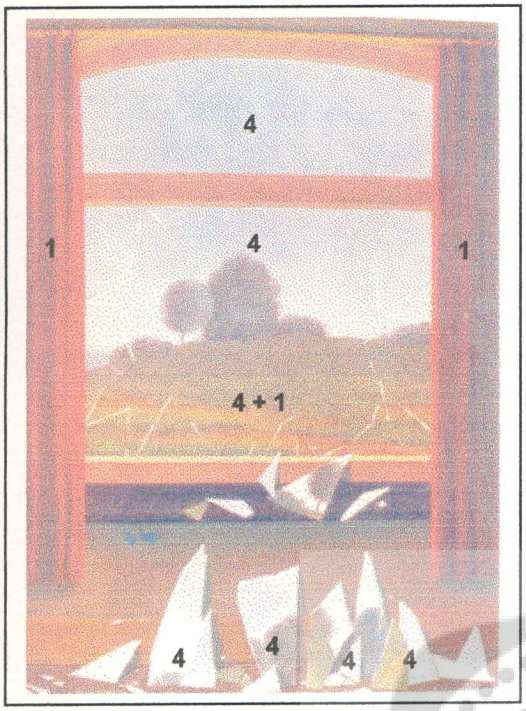


ภาพประกอบที่ 24.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรงองค์ประกอบ

รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา ดังนี้

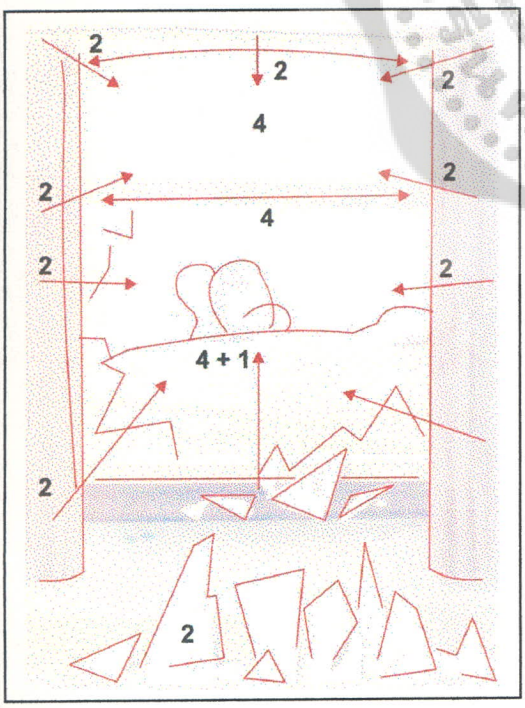
1. พื้นที่ 1 พื้นที่ท้องฟ้า
2. พื้นที่ 1 และ 2 พื้นที่แผ่นดิน
3. พื้นที่ 2 พื้นที่ผนังพื้น
4. พื้นที่ 3 รูปทรง เปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6 , 3/7 , 3/8)



ภาพประกอบที่ 24.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 24.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 24 วิเคราะห์งานจิตรกรรมของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ในผลงานชื่อ The Door to Freedom พบว่า

24.1. ที่มาของแนวคิด

มากรีต์ มีกลวิธีในการนำเสนอในเรื่องของความจริงกับเรื่องของความลวง เขาต้องการเสียดสีสังคม รูปแบบ เหตุผลบนความจริงทางจิตใต้สำนึกของศิลปิน จะเป็นจุดหมายหลักของการสร้างสรรค์ มากรีต์ต้องการให้ผู้ดูฉุกคิดและหันมามองความจริง ด้วยสายตาแบบใหม่ด้วยการเสนอคุณค่าที่แท้จริงของวัตถุ ซึ่งแฝงอยู่ภายใต้สิ่งที่เรามองเห็นจากงานทัศนศิลป์ เพื่อแสดงถึงสัมพันธ์อันเร้นลับที่มีต่อวัตถุ ที่มีต่อกัน และมีต่อจิตใต้สำนึก (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2535 : 106) ซึ่งเป็นการแสดงบรรยากาศและภาพทิวทัศน์ที่เป็นมิติลวงตาทับซ้อนกันอยู่ สภาพทิวทัศน์ที่อยู่ภายนอกกระจกที่แตก จากรูปแบบในจิตรกรรมชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นเจตนาแนวคิดของมากรีต์ที่ต้องการแสดงแนวคิดในเชิงวิจารณ์สังคมในแง่ทัศนคติมุมมองและเงื่อนไขของมนุษย์ในสังคมปัจจุบันกับความเป็นจริงกับความต้องการภายในจิตใจของมนุษย์

ในความเชื่อส่วนตัวของมากรีต์ จะเห็นได้ชัดเจนในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จากการใช้รูปสัญลักษณ์ของมุมมองที่เรียบง่ายของผนังห้องมีหน้าต่างเปิดโล่ง มีผ้าม่าน 2 ข้างที่สงบนิ่ง แต่จุดเด่นจะอยู่ที่รูปแบบของภาพทิวทัศน์ภายนอกหน้าต่างกับภาพบนของชิ้นส่วนกระจกที่แตกตกลงมาที่พื้นห้อง เป็นการแสดงมิติลวงตาในเชิงภาพซ้อนระหว่างภาพที่อยู่ภายนอกหน้าต่างกับภาพอยู่บนกระจกบนกรอบหน้าต่างและภาพที่อยู่บนชิ้นส่วนกระจกที่แตกลงมาที่พื้นล่างดังนั้นมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จึงเป็นการแสดงทัศนะความคิดเชิงเปรียบเทียบโดยใช้รูปสัญลักษณ์อดีตกับปัจจุบันมารับใช้แนวความคิดของศิลปิน (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2535 : 107)

24.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้จะเห็นได้ชัดเจนในการใช้สีที่เป็นโครงสีน้ำตาลอมเขียว อมแดง โครงสีทิวทัศน์ภายนอกหน้าต่างโครงสีส่วนรวมให้บรรยากาศที่สว่างสด ดูแล้วมีชีวิตชีวาโปร่งสบาย โครงสีบริเวณหน้าต่างจะเป็นสีฟ้าอมเทา สีเขียวอมเทา และสีเขียวอมน้ำตาล การใช้น้ำหนักสีโดยรวมทั้งภาพจะเน้นจุดเด่นที่บริเวณกรอบหน้าต่างที่เปิดโล่ง ส่วนไกลออกไป เป็นการสร้างมิติลวงตาทางทิวทัศน์ระยะไกลออกไปในระยะหน้าเส้นขอบหน้าต่างจะมีผ้าม่านสีแดงที่ให้ความสงบนิ่ง จะช่วยเน้นให้ผนังห้องมีความหนักแน่นสุขุม นับได้ว่าภาพจิตรกรรมภาพนี้ศิลปินได้กำหนดการใช้โครง สีน้ำหนักสีให้สัมพันธ์กับรูปแบบองค์ประกอบของภาพอย่างกลมกลืน แต่โครงสีและน้ำหนักสีจะเป็นตัวเน้นให้บังเกิดผลในทางมิติลวงตาขึ้นในภาพอย่างสมบูรณ์มีเอกภาพ

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม จากผลงานจิตรกรรมชื่อ The Door to Freedom ของมากรีต์ชิ้นนี้ เป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1936 สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คือ รูปแบบที่ศิลปินนำมาแสดงออกที่สื่อความหมายได้ชัดเจนถึงการแสดงออกทางความคิด เนื้อหาสาระของภาพในด้านที่ศิลปินต้องการวิจารณ์สังคม วิจารณ์มุมมองทัศนคติของมนุษย์กับมนุษย์ในสังคม โดยใช้รูปแบบที่เรียบง่ายของผนังห้องที่มีหน้าต่าง ผ้าม่าน ดังนั้นมากรีต์ จึงใช้แนวความคิดนี้เป็นเป้าหมายหลักในการแสดงออกโดยใช้รูปแบบที่เป็นสภาพผนังห้องที่หน้าต่างเปิดโล่ง เห็นภาพทิวทัศน์ ท้องฟ้า ต้นไม้ภายนอก แต่ในระยะหน้ากรอบหน้าต่างแสดงสภาวะบนกระจกหน้าต่างที่แตก มีรูปทรงชิ้นส่วนกระจกแตกตกลงมากองอยู่ที่พื้นห้องในระยะหน้าของภาพ ในชิ้นส่วนของกระจกที่แตกก็จะเขียนภาพทิวทัศน์อยู่ในชิ้นกระจกที่แตก และอยู่บนกรอบหน้าต่าง บานกระจกที่แตก ชิ้นส่วนกระจกที่แตกหล่นลงมาที่พื้นและภาพทิวทัศน์ที่อยู่ในกระจกและนอกกระจกจากเหตุผลของการใช้รูปแบบดังกล่าว จึงเป็นการแสดงสภาวะทางความคิดอันเป็นเจตนา เนื้อหาหลักที่มากรีต์ต้องการชี้ให้สังคมเห็นถึงเงื่อนไขทัศนะความคิด

มุมมองของมนุษย์ในสังคมกับเพื่อนมนุษย์ กลวิธีชีวิตการดิ้นรนเพื่อความอิสระของร่างกายและจิตใจมนุษย์ในยุคปัจจุบัน

กลวิธีเทคนิคในการเขียนภาพ ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์ เราจะเห็นได้ชัดเจนถึงกลวิธีในการจัดวางองค์ประกอบของภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมา รวมไปถึงเทคนิควิธีการในการเขียนภาพเพื่อให้ภาพเขียนมีผลต่อประสาทสัมผัสทางตาของผู้ดู เพื่อสร้างภาพมิติลวงตาขึ้นบนระนาบที่แบน เทคนิควิธีการที่สำคัญก็คือการระบายสีแบบประสานกลมกลืนทำให้ภาพเกิดปริมาตร มีความกลม มีความหนา ความโปร่งบาง อาทิเช่น การเกลี่ยสีแบบกลมกลืนที่ผนัง ห้องทำให้เกิดปริมาตรความทึบตัน และบริเวณผ้าม่านสีแดง 2 ข้างหน้าต่างวิธีระบายสี ทำให้เกิดความกลม ปริมาตร แบบโปร่งเบา เมื่อเทียบกับผนังห้องที่บริเวณกรอบหน้าต่าง ที่มองผ่านกระจกแตกออกไปจะแสดงความโปร่งเบากว้างไกล จะใช้เทคนิควิธีการระบายแบบเกลี่ยสีให้กลมกลืน และด้วยวิธีการระบายสีดังกล่าวช่วยทำให้บรรยากาศของทิวทัศน์มีความนุ่มนวลสมจริงทั้งภาพนอกกระจกและบนกระจก บรรยากาศที่ประสานกลมกลืนต่อเนื่องกันในภาพนี้จากเทคนิควิธีการระบายสีดังกล่าวช่วยทำให้ภาพจิตรกรรมเกิดผลในทางการสร้างมิติภาพลวงตาเป็น 2 นัยดังที่กล่าวไว้แล้ว

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามกำหนด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีให้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ

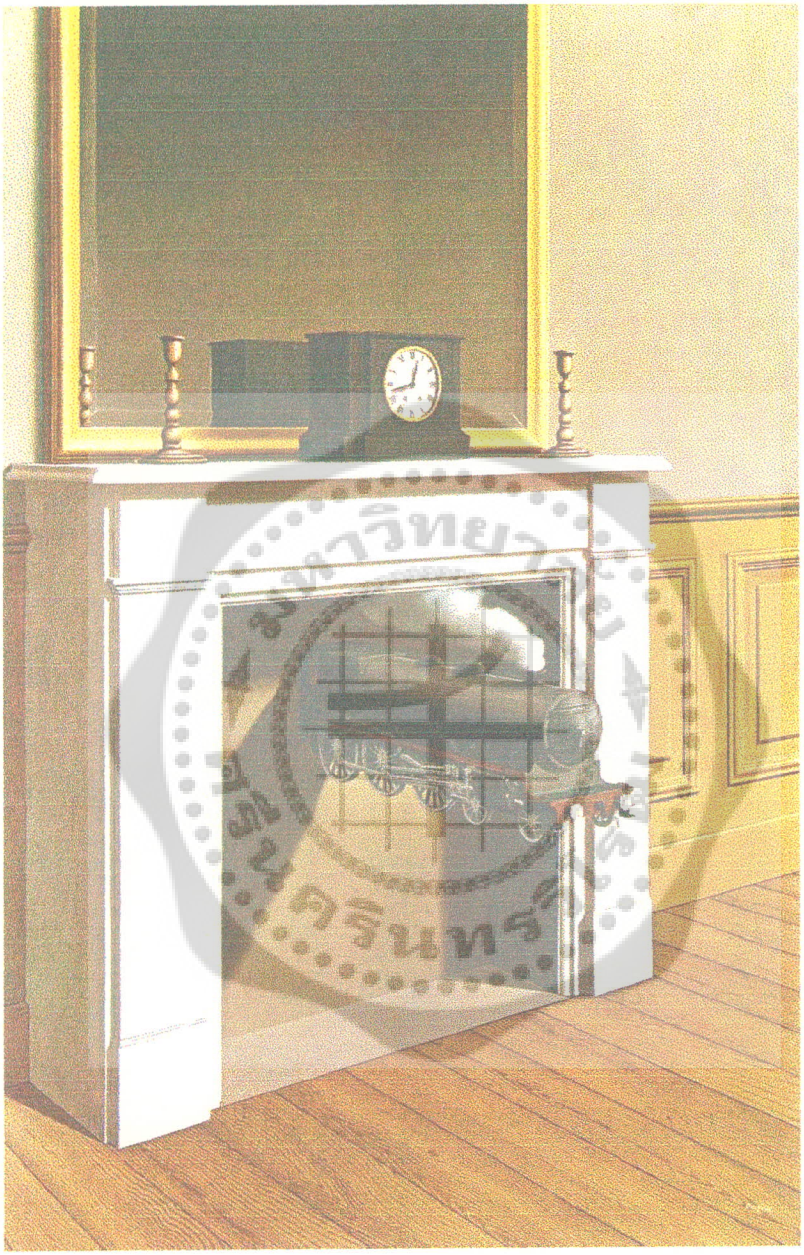
ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ รูปแบบองค์ประกอบในการสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์ จะแสดงให้เห็นวิธีการสร้างองค์ประกอบของภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมาแต่เป็นที่การใช้รูปแบบผิดขนาด ผิดตำแหน่งที่อยู่ เป็นหลัก การใช้มุมมองของผนังห้องที่มีผ้าม่าน หน้าต่าง กระจกเปิดโล่ง แสดงสภาวะของกรอบกระจกหน้าต่างที่แตกออกในบางส่วน แสดงชิ้นส่วนของกระจกแตกหล่นที่พื้นห้อง จุดเด่นอยู่ที่การสร้างภาพทิวทัศน์บนภาพภายนอก และภาพที่อยู่ลวงตาบนกระจกที่ไม่แตก และภาพทิวทัศน์บนชิ้นส่วนกระจกที่แตกจากวิธีการนำเสนอดังกล่าวจึงเป็นการแสดงสภาวะทางทัศนศิลป์ที่เน้นการใช้รูปทรงผิดที่ผิดตำแหน่งเป็นการสร้างมิติลวงตาภาพเชิงซ้อนในงานจิตรกรรมชิ้นนี้ดังเราจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมเป็นภาพทิวทัศน์ที่อยู่บนกระจกที่หน้าต่าง และที่พื้นห้องและภาพทิวทัศน์ที่มองทะลุจากกระจกที่แตกออกไป นับได้ว่าผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จึงเป็นรูปแบบที่แสดงวิธีการสร้างมิติลวงตาที่เป็นมิติซ้อน 2 นัยทั้งที่เป็นมิติที่อยู่บนภาพทิวทัศน์ภายนอกหน้าต่างและมิติภาพทิวทัศน์ที่อยู่บนกระจกที่ไม่แตกบนหน้าต่างและมิติบนภาพทิวทัศน์บนชิ้นส่วนกระจกที่แตก นับได้ว่าการสร้างมิติลวงตาในผลงานชิ้นนี้มีความพิเศษน่าสนใจทั้งรูปแบบและแนวคิดของศิลปินที่สื่อความหมาย การจัดวางองค์ประกอบในภาพ ประกอบด้วย

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพจะเป็นการใช้แง่มุมภายในห้องที่มองผ่านหน้าต่างโดยใช้รูปแบบขอบเขตของกรอบหน้าต่าง ผ้าม่าน เป็นตัวกำหนดจุดเด่นของภาพอยู่ที่รูปแบบการนำเสนอที่ผิดตำแหน่ง ผิดขนาด บนกระจกหน้าต่างที่แตกเป็นช่องไฟและเป็นชิ้นส่วนที่ตกลงมาที่พื้นห้อง
2. กลุ่มรูปทรงจุดเด่นจะอยู่ที่ชิ้นส่วนกระจกที่แตก กับบริเวณกรอบหน้าต่างที่กระจกแตกเป็นภาพทิวทัศน์ภายนอกหน้าต่าง
3. การจัดวางองค์ประกอบของภาพนี้ เป็นภาพลวงตาจากสภาพภายในห้อง กับสภาพภายนอกห้อง การลวงตาเกิดจากภาพทิวทัศน์นอกหน้าต่าง กับชิ้นส่วนกระจกที่มีเอกภาพ และประสานสัมพันธ์กัน

24.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเหมือนจริง (Realistic) โครงร้างของกรอบหน้าต่างเน้นแสดงถึงรูปทรงและภาพทิวทัศน์ให้ดูแปลกตา ทำไมกระจกแตกในภาพเป็นการสร้างความขัดแย้ง มีการสร้างทัศนียภาพบิด

เบือน การสร้างบริเวณว่างต่างมิติมีลักษณะของมิติลวงตาความเหนือจริง ความไม่มีเหตุผลล้วนเป็นปริศนาอะไร จริง อะไรลวง ศิลปินฝันถึงชีวิตที่ถูกพันธนาการใฝ่ฝันถึงอิสระภาพที่เขาปราถนาไปถึง



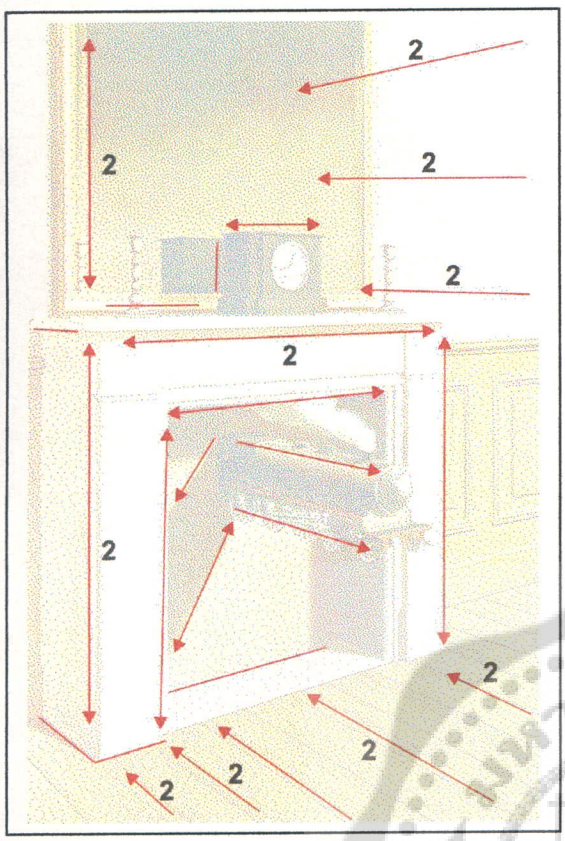
ภาพประกอบที่ 25 ผลงานชื่อ THE TRANSFIXED

ขนาด 146.3 X 97.5 cm

ปีที่เขียน 1939

สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

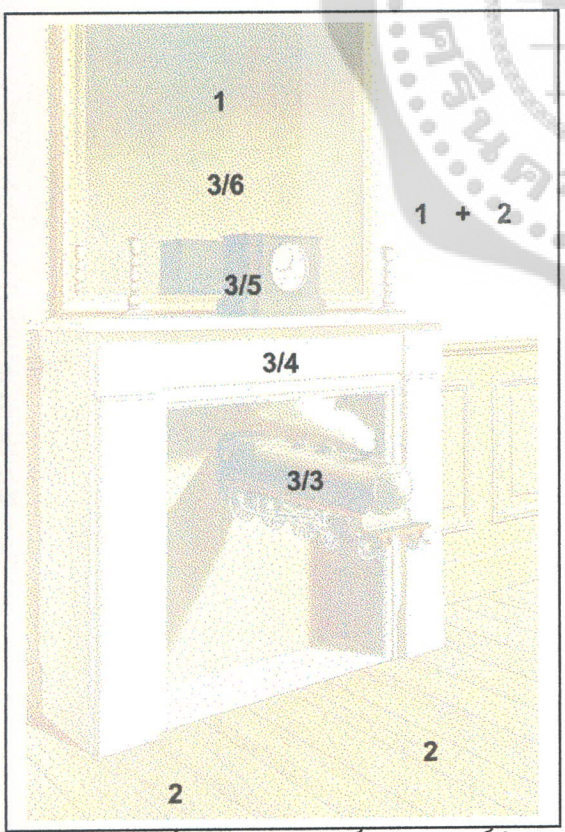
ชื่อศิลปิน เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)



ภาพประกอบที่ 25.1 วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

เส้นทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

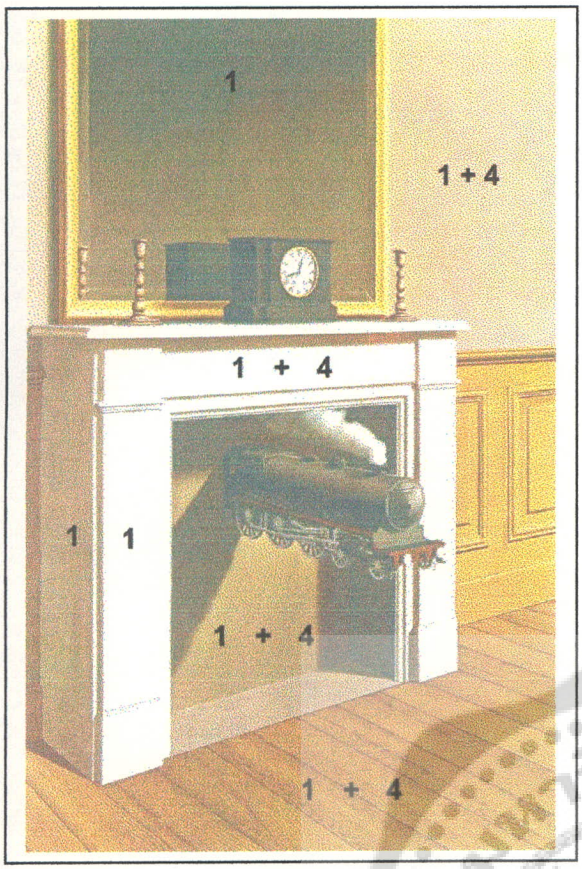


ภาพประกอบที่ 25.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรงองค์ประกอบ

รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะต่อเนื่อง สร้างมิติลวงตา ดังนี้

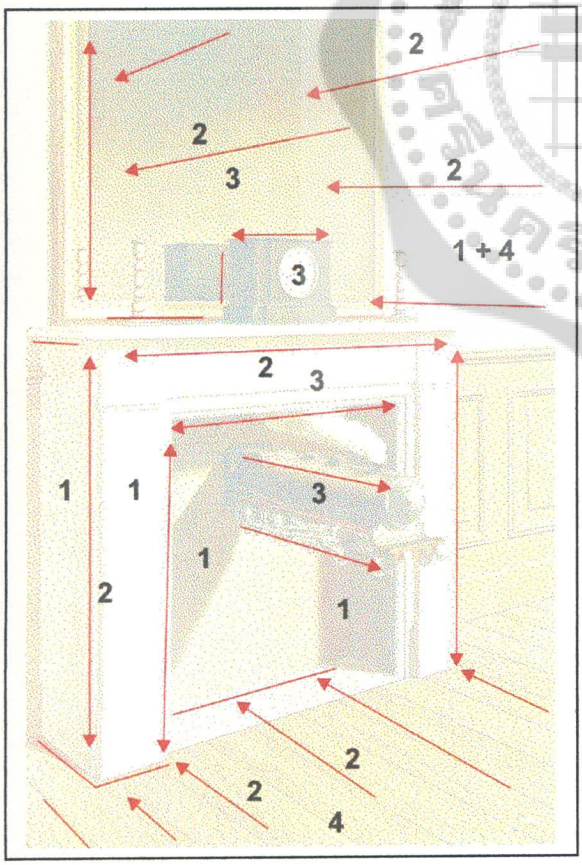
1. พื้นที่ 1 พื้นที่ความลึก
2. พื้นที่ 1 และ 2 พื้นที่ผนัง กำแพงพื้นหลัง
3. พื้นที่ 2 พื้นที่พื้นห้อง
4. พื้นที่ 3 รูปทรง เปรียบเทียบ ขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล (3/3 , 3/4 , 3/5 , 3/6)



ภาพประกอบที่ 25.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา



ภาพประกอบที่ 25.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทางทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรงเปรียบเทียบขนาด ปริมาตร ตำแหน่ง และระยะใกล้ไกล สร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีในโครงสีส่วนรวมแสดงเทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 25 วิเคราะห์งานจิตกรรรมของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ในผลงานชื่อ Time Transfixed พบว่า

25.1. ที่มาของแนวคิด

มากรีต์ มีกลวิธีในการนำเสนอในเรื่องของความจริงกับเรื่องของความลวง เขาต้องการเสียดสีสังคม รูปแบบเหตุผลบนความเป็นจริงทางจิตใต้สำนึกของศิลปิน จะเป็นจุดหมายหลักของการสร้างสรรค์ มากรีต์ต้องการให้ผู้ดูฉุกคิด และหันมามองความเป็นจริง ด้วยสายตาแบบใหม่ ด้วยการเสนอคุณค่าที่แท้จริงของวัตถุซึ่งแฝงอยู่ภายใต้สิ่งที่เรามองเห็นจากงานทัศนศิลป์ เพื่อแสดงถึงสัมพันธ์อันเล้นลับที่มีต่อวัตถุที่มีต่อกันและจิตใต้สำนึก (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2537:106)

มากรีต์ใช้แนวความคิดในการแสดงออกโดยใช้รูปแบบที่เป็นสภาพแง่มุมหนึ่งของผนังห้อง บริเวณเตาผิงและมีกระจกเงาอยู่บนเตาผิง จุดเด่นของภาพจิตรกรรมชิ้นนี้อยู่ที่ภาพหัวรถจักรโผล่ออกมาบริเวณเตาผิง ทำให้ภาพนี้เป็นการสะท้อนแนวคิดเนื้อหาสาระในเรื่องของการสร้างภาพลวงตาที่เห็นวัตถุสิ่งของต่าง ๆ ดูเป็นจริงมีความเป็นไม้ เป็นปูน เป็นโลหะ เป็นกระจก ฯลฯ จากผลรวมของภาพนี้ที่แสดงให้เห็นความคิดของศิลปินที่ต้องการสะท้อนในเรื่องของเวลา ความคิด การเปลี่ยนแปลงของเวลาสังคมที่ไม่หยุดนิ่ง (Simon Wilson :1982) ดังนั้นศิลปินจึงพยายามที่จะเสนอเวลาที่หยุดนิ่งทุกสิ่งทุกอย่างไว้ในช่วงเวลาที่น่าพิศวงน่าสงสัย ความงามที่รุนแรง

ในความเชื่อส่วนตัวของมากรีต์จะเห็นได้ชัดเจนในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ จากการใช้รูปสัญลักษณ์ของมุมมองที่เรียบง่ายของฝาผนังห้องเตาผิง มีกระจกเงา มีสิ่งของประกอบในภาพ เช่น กระจก เชิงเทียนโลหะ นาฬิกา และภาพหัวรถจักรที่อยู่ในเตาผิง

25.2. เทคนิคการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ก. เทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้สีในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้จะเห็นได้ชัดเจนในการใช้สีที่เป็นโครงสีน้ำตาลอมเหลือง สีเทาอมเหลือง และสีดำ โครงสีสภาพภายในห้องที่พื้นห้องจะเป็นสีน้ำตาล ผนังห้องจะเป็นสีน้ำตาลเทา และสีน้ำตาลอมเหลือง ในบริเวณเตาผิงจะเป็นสีเทา สีเทาอมน้ำตาล และบริเวณบนเหนือเตาผิง จะเป็นกระจกเงา มีกรอบสีเหลืองและสีกระจกอมน้ำตาลเข้ม การสร้างมิติลวงตาในภาพนี้ การใช้น้ำหนัก สีจะมีส่วนทำให้เกิดแสงเงา เกิดปริมาตร ความกลม ความเป็นเหลี่ยม ความแบนใส ซึ่งผลรวมของงานทัศนศิลป์ดังกล่าวจะส่งผลให้ผู้ดูบังเกิดจินตนาการ เกิดการสร้างภาพที่มีความใกล้ไกล มีมิติมีบรรยากาศที่เป็นจริงสามารถฝันเข้าไปในภาพได้

ข. วิธีการสร้างผลงานจิตรกรรม (ควรเน้นมิติลวงตา) กลวิธีเทคนิคในการเขียนภาพ ในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์ เราจะเห็นได้ชัดเจนถึงกลวิธีการจัดวางองค์ประกอบของภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมา รวมไปถึงเทคนิควิธีการในการเขียนภาพ เพื่อให้ภาพเขียนมีผลต่อประสาทสัมผัสทางตาของผู้ดู เพื่อสร้างมิติลวงตาขึ้นบนระนาบที่แบน เทคนิควิธีการที่สำคัญก็คือการระบายสีแบบประสานกลมกลืน ทำให้ภาพเกิดปริมาตรมีความกลม มีความหนา มีความแบน มีความโปร่งบาง อาทิเช่น การเกลี่ยสีแบบกลมกลืนที่บริเวณพื้นห้องและผนังและที่บริเวณเตาผิงทำให้เกิดปริมาตรความกลมความหนักแน่น บริเวณหัวรถจักรจะมีการสร้างน้ำหนักสีที่กลมกลืนทำให้เกิดความกลม มีแสงเงาทำให้เกิดมิติบรรยากาศความกลมกลืน ในบริเวณกระจกเงาเหนือเตาผิงก็จะแสดงวิธีการระบายสีที่กลมกลืนด้วยน้ำหนักสีน้ำตาลเข้ม ทำให้รู้สึกถึงความบางใสเป็นกระจกเงาที่สะท้อนนาฬิกาที่ตั้งอยู่ด้านหน้าเข้าไปในกระจก รวมไปถึงภาพสะท้อนของเชิงเทียนทองเหลืองด้วย ทำให้ภาพของกระจกเงามีความสมจริงมากยิ่งขึ้น จากเทคนิควิธีการระบายสีดังกล่าวจะชี้ให้เห็นว่าภาพนี้เป็นการสร้างบรรยากาศมิติลวงตาที่สมบูรณ์ในวัตถุสิ่งของภายในภาพก็เป็นผลมาจากการใช้สี การกำหนดน้ำหนักสี และวิธีการระบายสี ที่สมบูรณ์แบบตามเจตนาของศิลปิน

ค. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ไม่ปรากฏว่ามีเทคนิคอื่นตามกำหนด พบแต่วิธีการเขียนภาพระบายสีให้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ

ง. การจัดองค์ประกอบในภาพ (ความเน้นการลวงตา) รูปแบบองค์ประกอบในการสร้างมิติลวงตาในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของมากรีต์ จะแสดงให้เห็นวิธีการจัดองค์ประกอบของภาพที่เรียบง่ายตรงไปตรงมาและเน้นการนำเสนอรูปแบบที่ผิดขนาด ผิดที่ ผิดตำแหน่งที่อยู่ การใช้มุมมองของผนังห้องที่มีเตาผิงบนกระจกเงา และมีวัตถุสิ่งของประกอบอยู่บนเตาผิง อาทิเช่น เชิงเทียนทองเหลือง นาฬิกาสีดำ และรูปแบบที่ผิดขนาด ผิดตำแหน่งของหัวรถจักรที่อยู่ในเตาผิง จุดเด่นในภาพนี้อยู่ที่การสร้างบรรยากาศโดยรวมของภาพที่มีน้ำหนักแสงเงาที่ชัดเจนวิธีการนำเสนอภาพดังกล่าวจึงเป็นการแสดงสภาวะทางทัศนศิลป์ที่สร้างมิติลวงตาในเรื่องการสร้างรูปทรง น้ำหนัก สร้างปริมาตร ความกลมกลืน บนตัวรถจักร ความหนักแน่นทึบตันบนตัวเตาผิง ความหนักแน่นของพื้นห้องและฝาผนังห้องและความโปร่งใสของกระจกเงาเหนือบริเวณเตาผิง นับได้ว่าเป็นการสร้างมิติลวงตาที่เกิดขึ้นในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้ มีความลึก มีแสงเงามีความแตกต่างของวัตถุสิ่งของที่ชัดเจน นับได้ว่าเป็นความพิเศษในการสร้างภาพลวงตาที่ดูแล้ว รู้สึกได้ถึงความตื้นลึกใกล้ไกลตามทัศนะของศิลปิน เรื่ององค์ประกอบ การจัดวางองค์ประกอบในภาพประกอบด้วย

1. การกำหนดองค์ประกอบของภาพ จะเป็นการใช้แง่มุมภายในห้องที่แสดงแง่มุมบริเวณเตาผิง มีรูปแบบกรอบกระจกเงา เชิงเทียน นาฬิกา และการเน้นรูปทรงที่ผิดที่ ผิดตำแหน่งของหัวรถจักรที่บริเวณเตาผิง
2. กลุ่มรูปทรงต่าง ๆ จะแสดงบรรยากาศของภาพที่มีน้ำหนักแสงเงาอย่างชัดเจน
3. การจัดองค์ประกอบของภาพนี้ เป็นการแสดงระยะและบรรยากาศ น้ำหนักรูปทรงที่มีมิติลวงตาที่ชัดเจนด้วยแสงเงาอันชัดเจนต่อผู้ดู

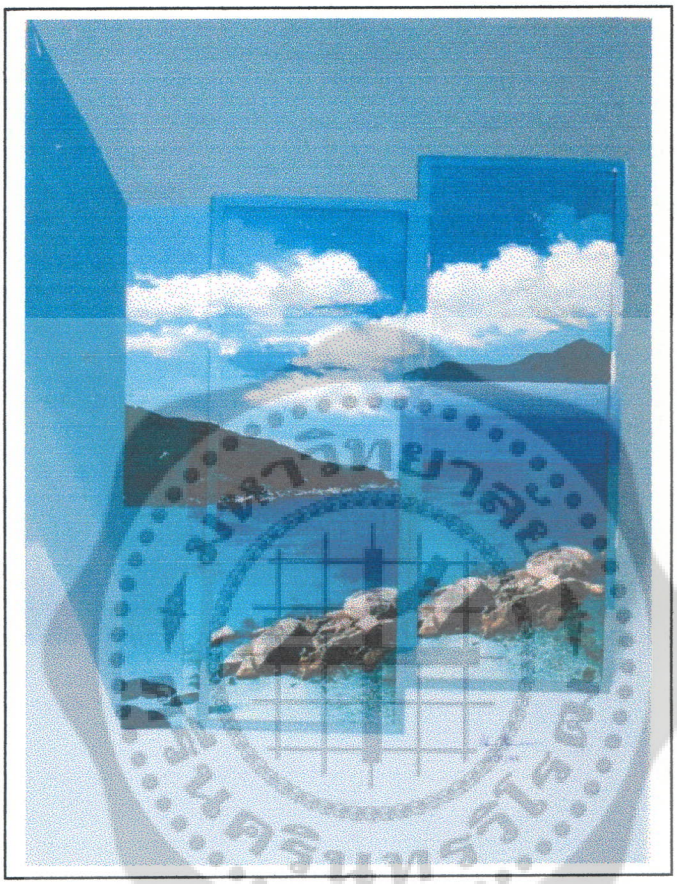
25.3. รูปแบบ

ศิลปินสร้างรูปแบบเหมือนจริง เป็นโครงสร้างที่สมบูรณ์แบบโดยเฉพาะการสร้างมิติลวงตา สร้างจินตนาการที่แปลกด้วยการกลับขนาดของวัตถุ เช่น รถไฟขนาดใหญ่ให้เล็กกว่าเตาผิง เป็นการรวมวัตถุต่างความหมาย สิ่งที่แวววาวให้ดูด้าน (มืด) อยู่ผิดที่ผิดตำแหน่งจากความเป็นจริง เตาผิงถูกบิดกัน การสร้างทัศนียภาพบิดเบือนให้รถไฟพุ่งออกมาจากเตาผิง การสร้างบริเวณต่างมิติภายในห้องพักผ่อน เป็นภาพในความฝันศิลปินเก็บกดไว้ นักวิจารณ์ตีความว่าเป็นเรื่องในทางเพศ รถไฟคือเพศชาย เจ้าของบ้านคือเพศหญิง

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์ ลักษณะเด่นในการสร้างงานของศิลปินทั้ง 5 ท่าน จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย จำนวน ทั้งสิ้น 24 ภาพ ได้แก่

ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	อะครีลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2545

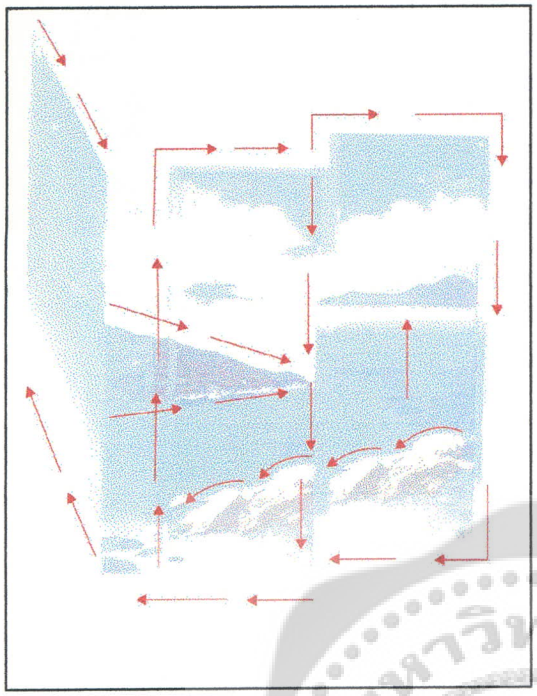


ภาพประกอบที่ 26 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

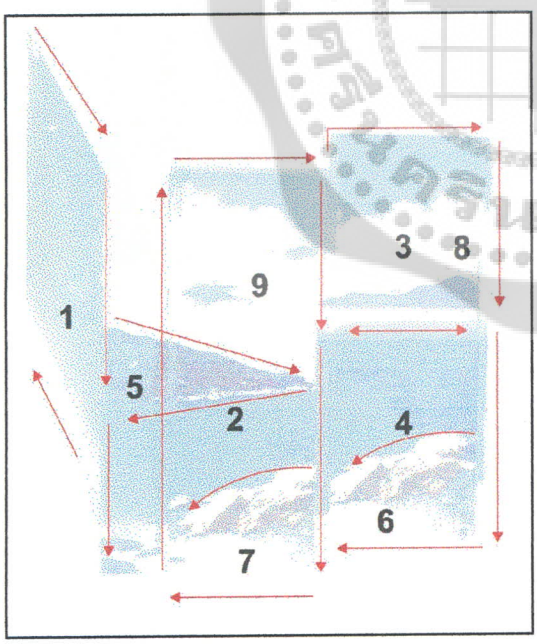
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 26.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง



วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

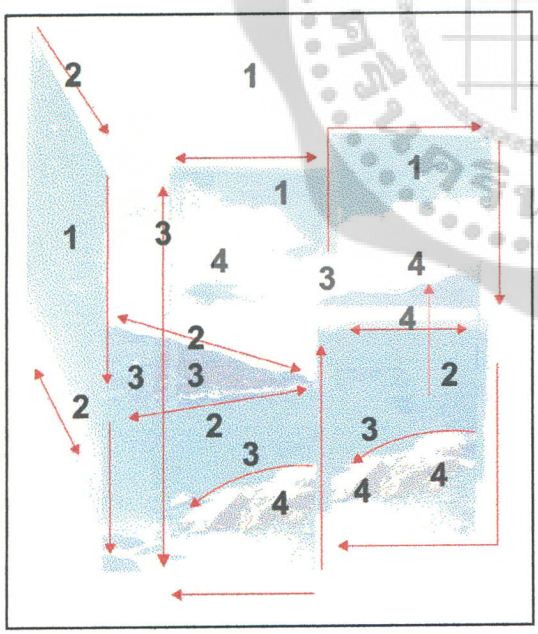
1. รูปทรง เงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรง โครงสร้าง ประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ที่ 5

ภาพประกอบที่ 26.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

ภาพประกอบที่ 26.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ , เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ ขอบคม เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว,โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 26.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น , ทิศทาง , ทัศนียวิทยา , สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 26 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 1 ผลงานชื่อแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล อะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบ ขนาด 65 x 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

1.1. ที่มาของแนวคิด

จากมุมมองในธรรมชาติ เป็นการนำเสนอมุมมองระยะไกลมุมสูง (Bird eyes view) เป็นการแสดงมิติระยะของรูปทรงหมู่เกาะในระยะต่างๆ ประกอบทิศทางแง่มุมของกลุ่มก้อนเมฆ ท้องฟ้า อย่างมีเอกภาพในหลายแง่มุม

1.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

1.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสี แบบกลมกลืนในบางส่วน และใช้ฝีแปรงการระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรงในบางส่วน อาทิเช่น บริเวณก้อนเมฆ ท้องฟ้า และในบริเวณส่วนบนของภาพ

1.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และใช้ฝีแปรงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพเขียนที่สร้างมิติลวงตากับภาพถ่าย ที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยระยะหนึ่ง มีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่าง มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืน สร้างมิติ ภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังของภาพถ่าย และภาพเขียน การใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายให้มีความกลมกลืนกัน น่าจะเป็นกลวิธีสำคัญของการสร้างมิติลวงตาที่มีลักษณะเด่นพิเศษในโครงงานจิตรกรรมชุดนี้

1.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง เป็นส่วนสำคัญในการสร้างโครงสร้างแบบองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพนั้น การใช้เทคนิคผสมปะติดระหว่างภาพถ่ายและวัสดุ การระบายสี จะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการกันทั้งภาพ

1.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพมาจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง 2 บาน จะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปด้านขวาของภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพที่เป็นก้อนเมฆเชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นทะเล ภูเขาสูง โขดหิน ในระยะหน้าของภาพโดยใช้โขดหินเป็นจุดเด่นของภาพ

1.3. รูปแบบ

1.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

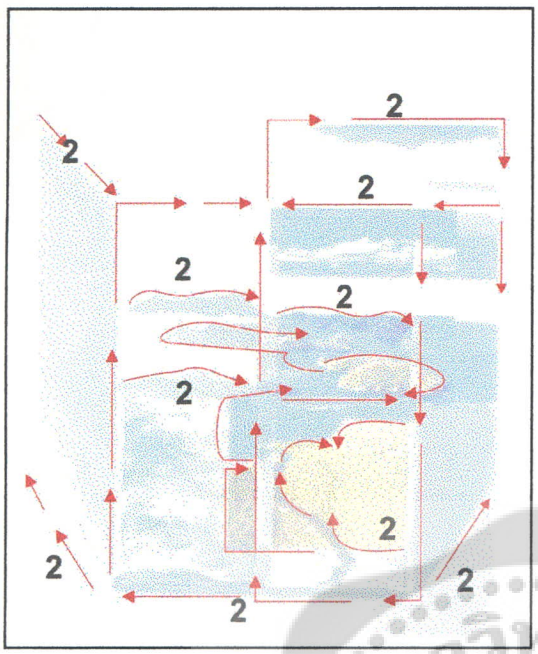
1.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการนำรูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

ภาพประกอบที่ 27 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

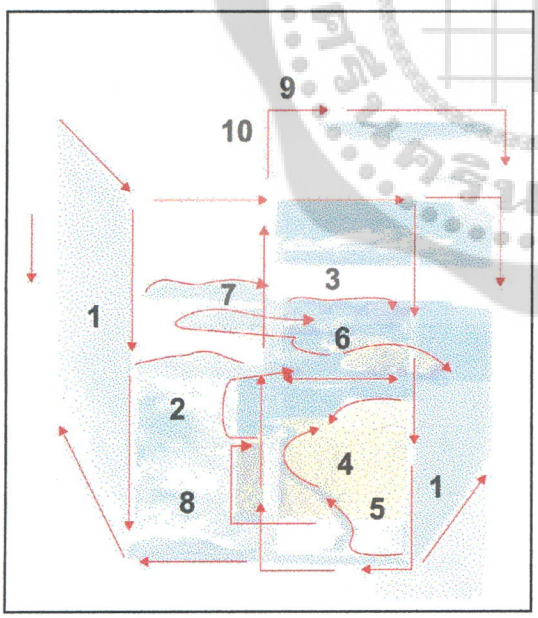
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 27.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

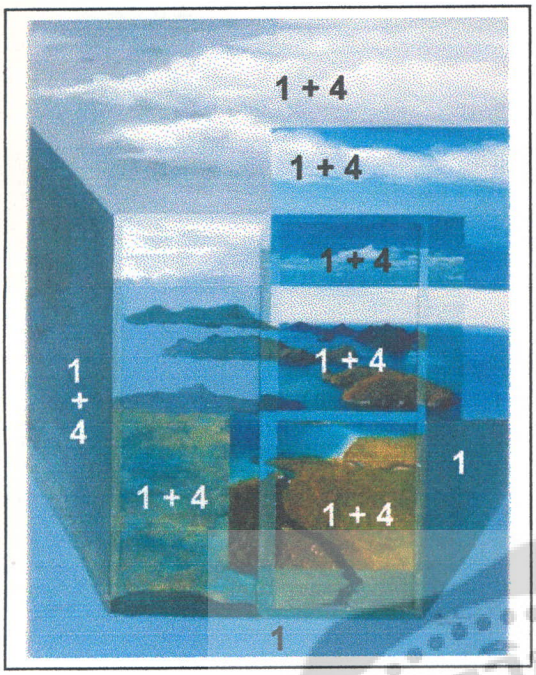


ภาพประกอบที่ 27.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

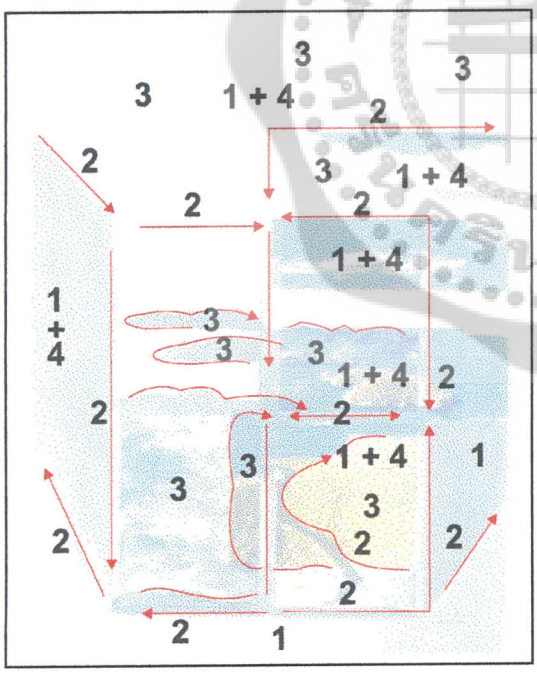
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10



ภาพประกอบที่ 27.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ , เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ ขอบคม หนา ซับซ้อน ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 27.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น , ทิศทาง , ทัศนียวิทยา , สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 27 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 2 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 2 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

2.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการนำเสนอมุมมองในระยะไกลมุมสูงแบบตานกมอง (Bird eyes view) เป็นการแสดงมิติระยะของรูปทรงหมู่เกาะในระยะต่างๆ ประกอบกับทิศทางแง่มุมของกลุ่มก้อนเมฆ ท้องฟ้า อย่างมีเอกภาพในหลายแง่มุม

2.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

2.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี ใช้วิธีการระบายสีแบบกลมกลืนในบางส่วน และใช้ฝีแปรงการระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรงในบางส่วน เช่น บริเวณก้อนเมฆ ท้องฟ้า ในส่วนบนของภาพ การใช้ฝีแปรงในส่วนบริเวณโขดหิน เกาะแก่ง ภูเขา ในระยะต่างๆ เพื่อให้เกิดระยะใกล้ไกล โดยมีส่วนรวมบริเวณกลางภาพจะใช้สี Blue , Ultramaking Blue , สีเขียว Ceruliwe และ สีน้ำตาลอมเขียวบนโขนหิน เกาะแก่ง ต่อเนื่องจากระยะไกลสู่ระยะใกล้ ซึ่งเป็นสีเขียวอมฟ้า สีโดยรอบภาพจะเป็นน้ำหนัก สีน้ำเงินผสมเขียว ผสมดำ ผสมเทา เพื่อสร้างความลึกเน้นจุดเด่นบริเวณกลางภาพช่วงบน

2.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ฝีแปรงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพเขียนที่สร้างมิติลวงตากับภาพถ่ายแสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่ง มีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืน สร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังของภาพถ่ายและภาพเขียน การใช้น้ำหนัก แสงเงาของภาพเขียน กับภาพถ่าย จะมีความกลมกลืนกัน น่าจะเป็นกลวิธีในการสร้างมิติภาพลวงตาที่สำคัญอีกแนวทางหนึ่ง

2.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง ที่มีส่วนสำคัญในการสร้างโครงสร้างโดยแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสม ปะติดระหว่างภาพถ่ายและการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการกันทั้งภาพ

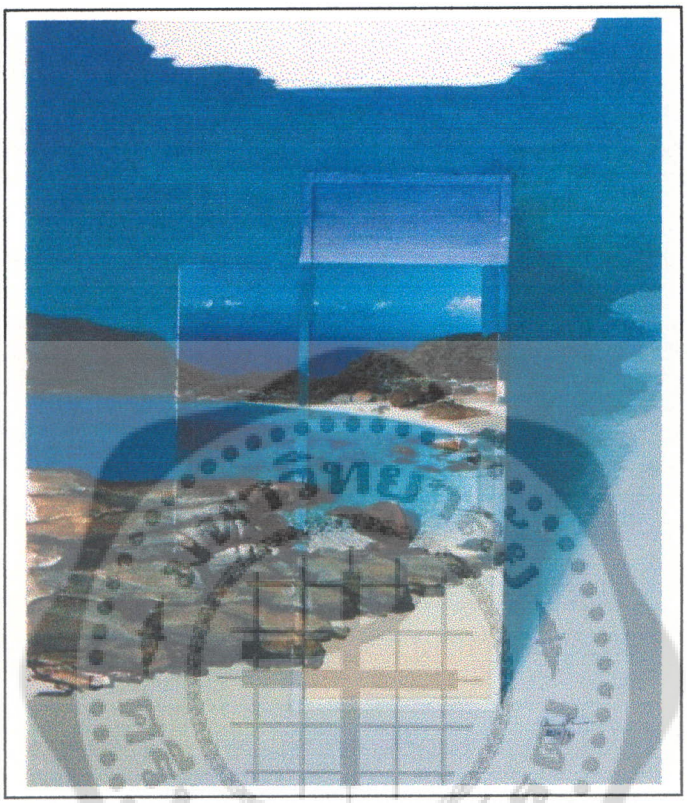
2.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจาการใช้วงกบประตูหน้าต่าง จะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปทางด้านบนภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพและมุมมองต่างๆ ให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพ เชื่อมโยงไปสู่ด้านล่างที่เป็นเกาะแก่งในระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพ

2.3. รูปแบบ

27.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

27.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ

เทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

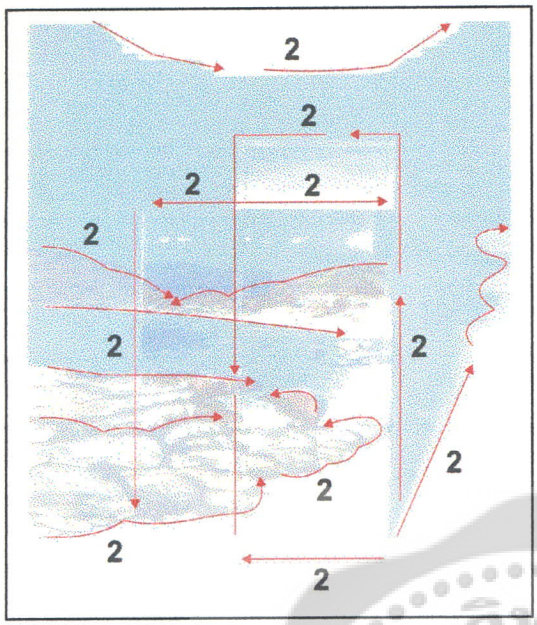


ภาพประกอบที่ 28 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

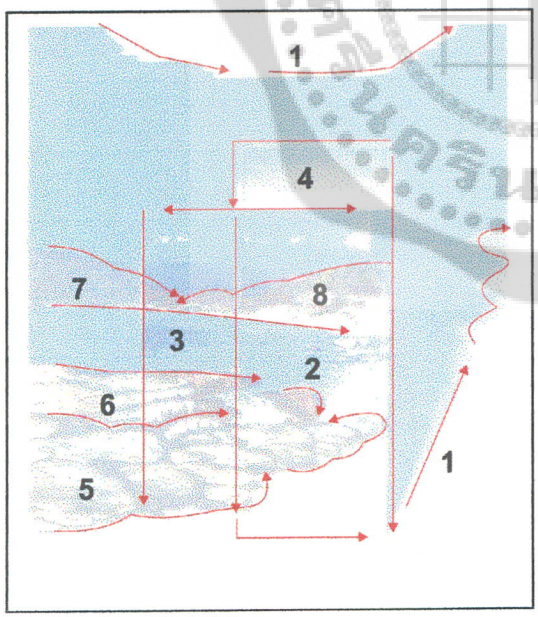
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 28.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

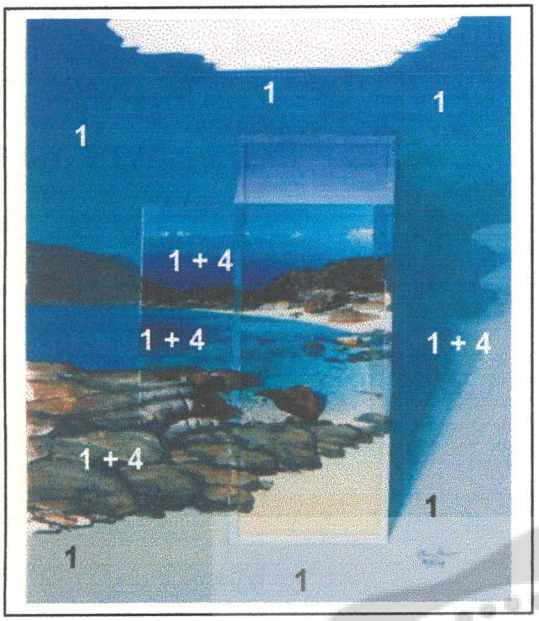


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 5 , 6 , 7 , 8

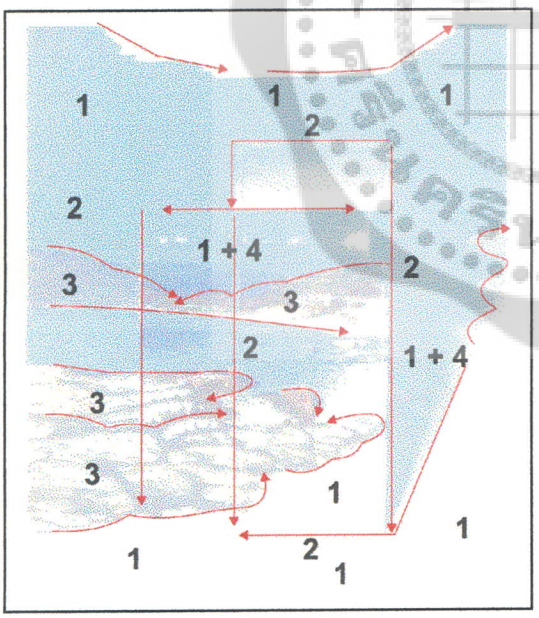
ภาพประกอบที่ 28.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 28.3. วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ , เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมการวาด,การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ ขอบคม เปียกปนเปียกด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อนกลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว,โปร่งแสงด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 28.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น , ทิศทาง , ทัศนียวิทยา , สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 28 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 3 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 3 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

3.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการนำเสนอมุมมองในระยะระดับสายตา เป็นการแสดงมิติระยะ ตำแหน่ง ของกลุ่มโขดหินในระยะหน้า มีภาพท้องทะเลและภูเขาในระยะกลาง และท้องฟ้าหมู่เมฆในระยะไกล เป็นการแสดงมิติความกว้างไกล ความลึกในระยะต่างๆ ของภาพ

3.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

3.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี ใช้วิธีการระบายสี เช่น บริเวณก้อนเมฆ ท้องฟ้า ในส่วนบนของภาพ และบริเวณโขดหินในระยะหน้าของภาพ การใช้ฝีแปรงบริเวณโขดหิน และการระบายสีแบบกลมกลืนของพื้นทะเล หมู่เกาะ จะเป็นการสร้างระยะใกล้ไกลอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวม บริเวณกลางภาพจะเป็นภาพถ่าย และภาพเขียน มีโครงสีน้ำเงิน (Blue) ม่วงคราม (Ultrameriwe Blue) สีฟ้าทะเล (Creiliwe Blue) และสีน้ำตาลอมเทา สีดำของโขดหิน จะแสดงมิติระยะใกล้ไกล ซึ่งจะมีโครงสีเทาในส่วนบนของภาพ เทาอมฟ้าในด้านซ้ายของภาพ เทาอ่อนในส่วนล่างของภาพ

3.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ฝีแปรงผสมผสานกันระหว่างส่วนที่เป็นภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่ง มีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืน เพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังของภาพถ่ายและภาพเขียน การใช้น้ำหนัก แสงเงาของภาพเขียน กับภาพถ่าย จะมีความกลมกลืนกัน น่าจะเป็นกลวิธีในการสร้างมิติภาพลวงตาที่สำคัญอีกแนวทางหนึ่ง ของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

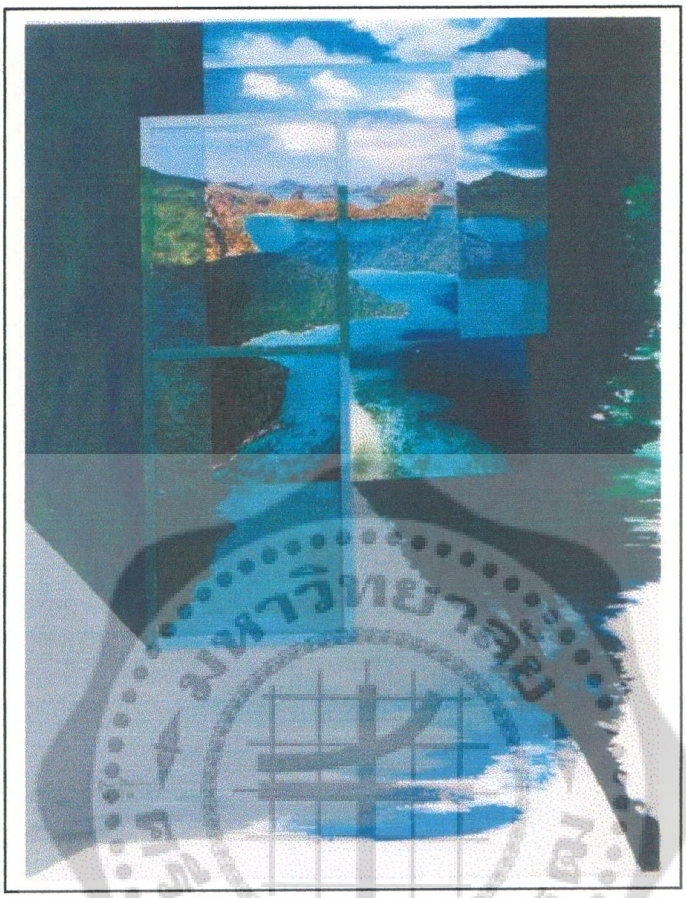
3.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง ก็มีส่วนสำคัญในการสร้างโครงสร้างโดยแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสม ปะติดระหว่างภาพถ่ายและวัสดุการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการนั้นทั้งภาพ

3.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพ จะอยู่ในส่วนกลางภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพและมุมมองต่างๆ ให้เชื่อมโยงภาพจากส่วนกลางไปด้านบนด้านล่าง ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ องค์ประกอบและมุมมองของภาพจะเชื่อมโยงจากมุมมองด้านหน้าของภาพ เชื่อมโยงไปสู่ด้านบนของภาพ

3.3. รูปแบบ

3.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่ายกับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

3.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการนำรูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะเทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

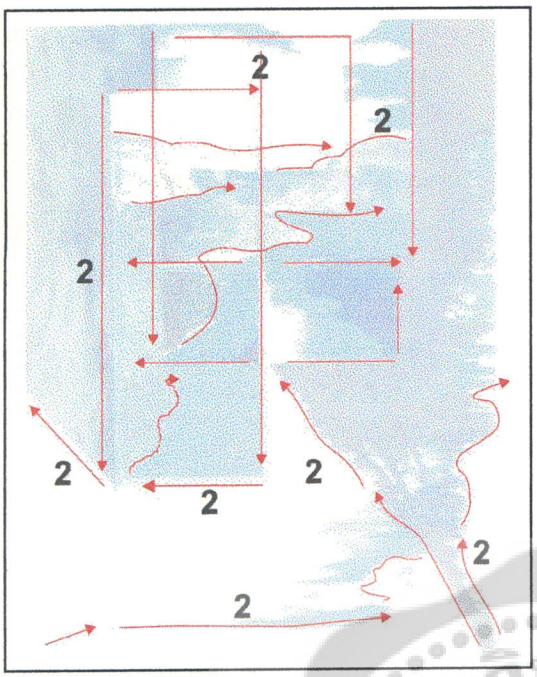


ภาพประกอบที่ 29 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

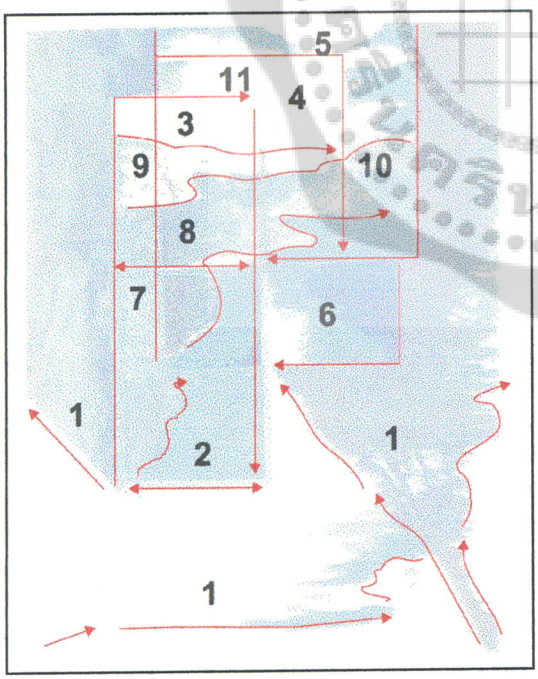
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 29.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

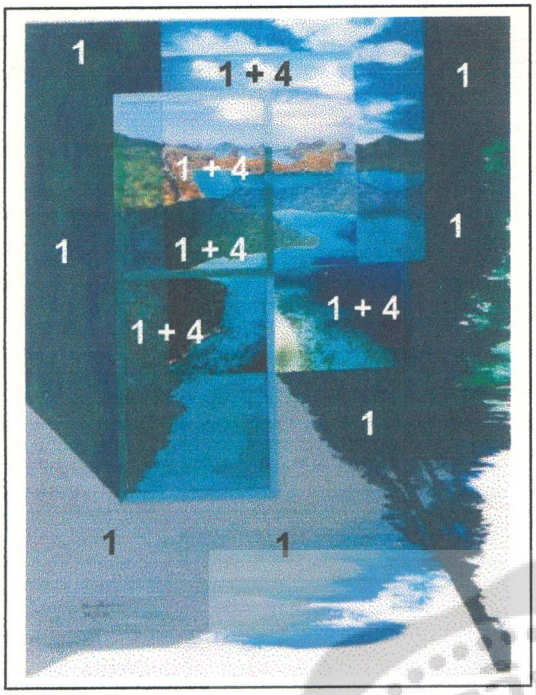


ภาพประกอบที่ 29.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

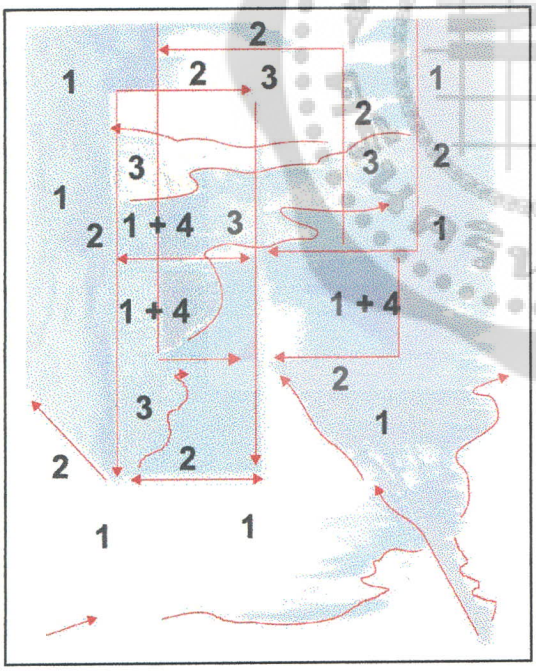
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4 , 5 , 6
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 7 , 8 , 9 , 10 , 11



ภาพประกอบที่ 29.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ , เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบเป็นจุด ขอบคม หนาซับซ้อน เปียกปนเปียกด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 29.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น , ทิศทาง , ทัศนียวิทยา , สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 29 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 4 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 4 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

4.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการนำเสนอมุมมองในระยะปกติระดับสายตา เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งของกลุ่มโขดหินในระยะหน้า ด้านซ้ายของภาพเชื่อมโยงพื้นทะเล โขดหิน ภูเขา ในระยะกลาง และท้องฟ้าในระยะกลางและระยะไกลในที่สุด การเว้นน้ำหนักเฟรมเป็นเนื้อที่ว่างสีขาวด้านบนของภาพจะช่วยเน้นตำแหน่งองค์ประกอบและระยะความลึกของภาพเป็นพิเศษ

4.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

4.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบกลมกลืนในส่วนท้องฟ้า พื้นทะเล ชายหาด ระยะหน้าของภาพและตำแหน่งของเงาตกทอดด้านขวามือของภาพ ในส่วนของการใช้ฝีแปรงการระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรงในบางส่วน อาทิเช่น บริเวณโขดหินในระยะหน้าให้กลมกลืนกับส่วนภาพถ่าย บริเวณกลางภาพมีการเว้นน้ำหนักปล่อยพื้นผ้าใบขาวไว้ในส่วนบนของภาพ เพื่อเป็นจุดเน้นในทางมุมมององค์ประกอบและช่วยเน้นระยะมิติความลึกของทั้งภาพ โครงสีส่วนรวมบริเวณกลางภาพ ตอนล่างเป็นภาพส่วนภาพถ่ายและภาพเขียน มีโครงสี น้ำตาล (Brown) อมฟ้า น้ำตาลอมเทา (Brown mix Gray) อมเขียว เน้นด้วยสีน้ำเงินเข้ม (Prusium Blue) และดำ (Mar Black) ของโขดหิน จะแสดงมิติระยะปริมาตรใกล้ไกลด้านหน้าภาพจะเป็นโครงสีเทาอมน้ำตาลเชื่อมโยงไปกับเงาตกทอดด้านขวาภาพ โครงสีเป็นสีฟ้าน้ำเงินอมเทา ต่อเนื่องไปสู่ระยะกลางของภาพจะเป็นโครงสี (Ultameriwe Blue) และสีฟ้า (Ceruliw Blum) และฟ้าอมเทาในส่วนบนสุดของภาพ

4.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ฝีแปรงผสมผสานกันระหว่างส่วนที่เป็นภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่ง มีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืน เพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังของภาพถ่ายและภาพเขียน การใช้น้ำหนัก แสงเงาของภาพเขียน กับภาพถ่าย จะมีความกลมกลืนกัน น่าจะเป็นกลวิธีในการสร้างมิติภาพลวงตาที่สำคัญอีกแนวทางหนึ่งในงานชิ้นนี้

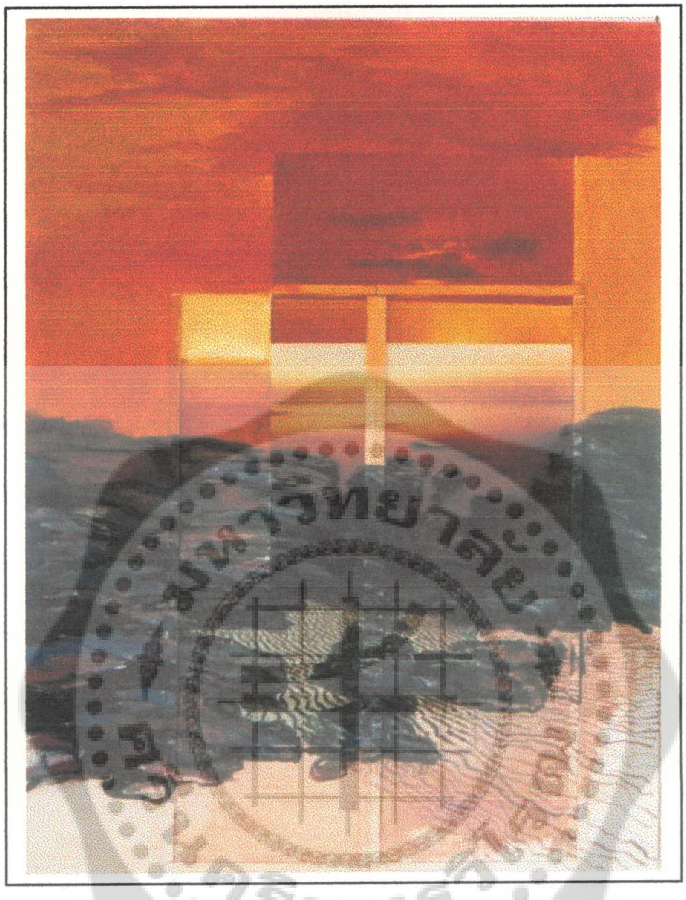
4.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง ก็มีส่วนสำคัญในการสร้างโครงสร้างโดยแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสม ปะติดระหว่างภาพถ่ายและวัสดุการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการนั้นทั้งภาพ

4.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง จะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปทางด้านบนภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพและมุมมองต่างๆ ให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพ เชื่อมโยงไปสู่ด้านล่างที่เป็นเกาะแก่งในระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพ

4.3. รูปแบบ

4.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

4.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะเทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

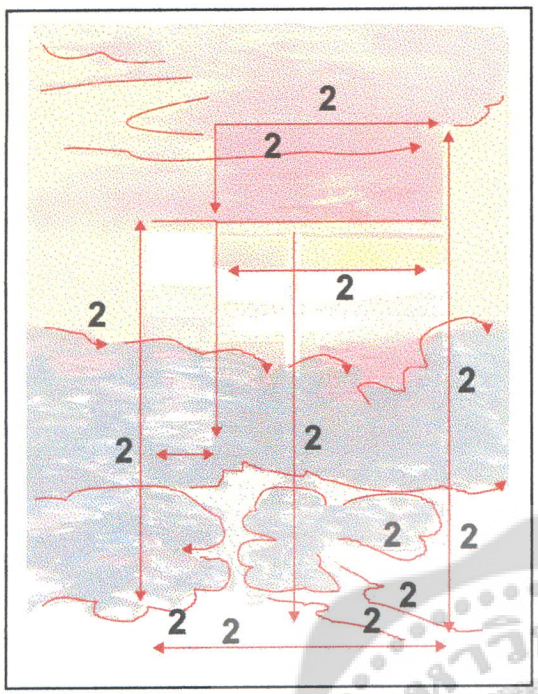


ภาพประกอบที่ 30 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

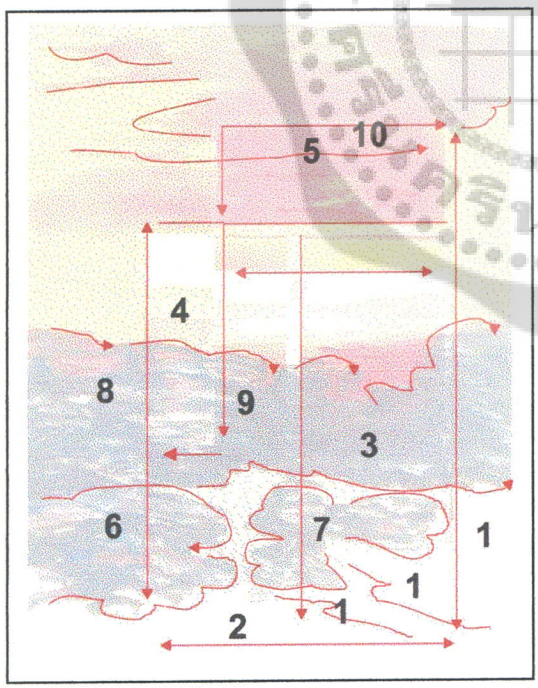
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 30.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

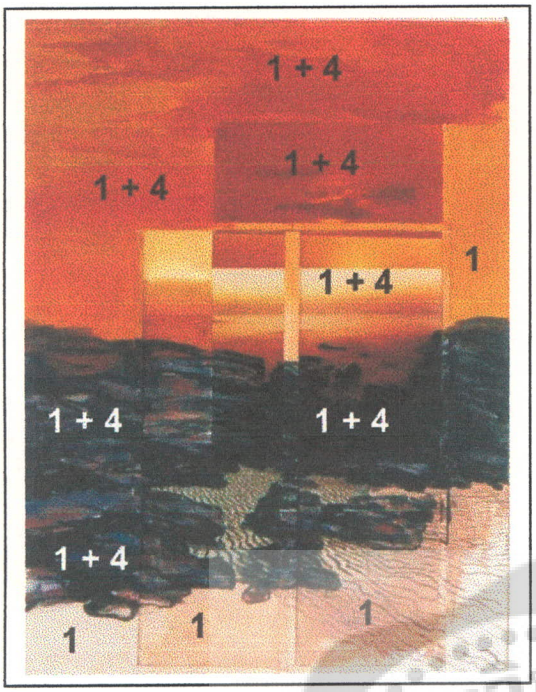


ภาพประกอบที่ 30.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

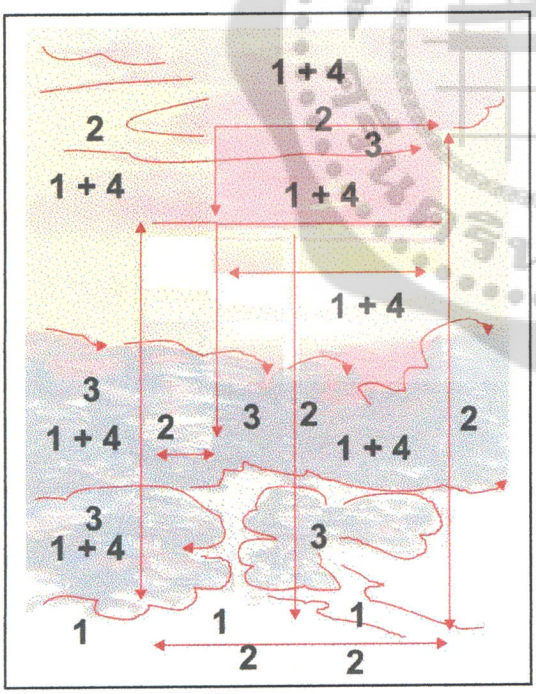
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4 , 5
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 6 , 7 , 8 , 9 , 10



ภาพประกอบที่ 30.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิค วิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ , เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมการวาด,การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ ขอบคม เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว,โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 30.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น , ทิศทาง , ทัศนียวิทยา , สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 30 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 5 ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ทะเล 5 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

5.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลแสดงมุมมองในระยะปกติระดับสายตามองผ่านกลุ่มโขดหินในระยะกลางภาพ มีพื้นทะเลในระยะไกลเป็นการแสดงบรรยากาศในช่วงเวลาตอนเย็น

5.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

5.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาดด้านหน้าโขดหิน และท้องฟ้า ก้อนเมฆในบางส่วน ก็จะใช้รอยพู่กันฝีแปรงในบางบริเวณ เช่น กลุ่มโขดหิน ก้อนเมฆ และท้องฟ้าด้านบน เพื่อให้เกิดผลทางเทคนิคจิตรกรรมที่แตกต่างกัน และเป็นการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะเป็นสีน้ำตาลอมชมพู (Yelloworch mix Pink Colour) กลุ่มโขดหินจะมีโครงสีน้ำตาลไหม้ผสมเทาอมแดง (Brown Colour mix Gray mix Red Colour) โทนสีโขดหินอยู่ในเงาจะเป็นสีน้ำเงินอมผสมแดงและดำ (Blue mix Red and Black Colour) โครงสีท้องฟ้า ก้อนเมฆ จะเป็นสีเหลืองอ่อนอมส้ม (Yellow mix White and mix Orange Colour) ในส่วนบนและด้านซ้ายของภาพจะเป็นสีส้มผสมแดง (Orange Colour mix Red Colour)

5.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาด เชื่อมโยงไปสู่ทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆในระยะไกล เทคนิคนี้จะปรับวิธีการสร้างมิติลวงตาวนแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่งกลุ่มโขดหินที่มีการต่อเนื่องของโขดหินและเชื่อมโยงกับท้องทะเลและท้องฟ้าในระยะไกล จะเป็นการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญ และการระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียนกับภาพถ่าย ก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างความกลมกลืน สร้างมิติภาพลวงตาที่เป็นฉากหลัง ทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียน และภาพถ่าย ซึ่งทั้งหมดก็จะเป็นกลวิธีร่วมในการสร้างมิติภาพลวงตาของผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้

5.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง ที่มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสม ปะติดระหว่างภาพถ่ายและวัสดุการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการนั้นทั้งภาพ

5.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง 2 บาน จะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปทางด้านล่างภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพและมุมมองต่างๆ ในหลายแง่มุมให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพที่เป็นท้องฟ้า เชื่อมโยงไปสู่ด้านล่างที่เป็นเกาะแก่งในระยะกลาง สู่ระยะหน้าของภาพ โดยใช้ร่องรอยพื้นหาดทรายเป็นตัวเชื่อมประสาน

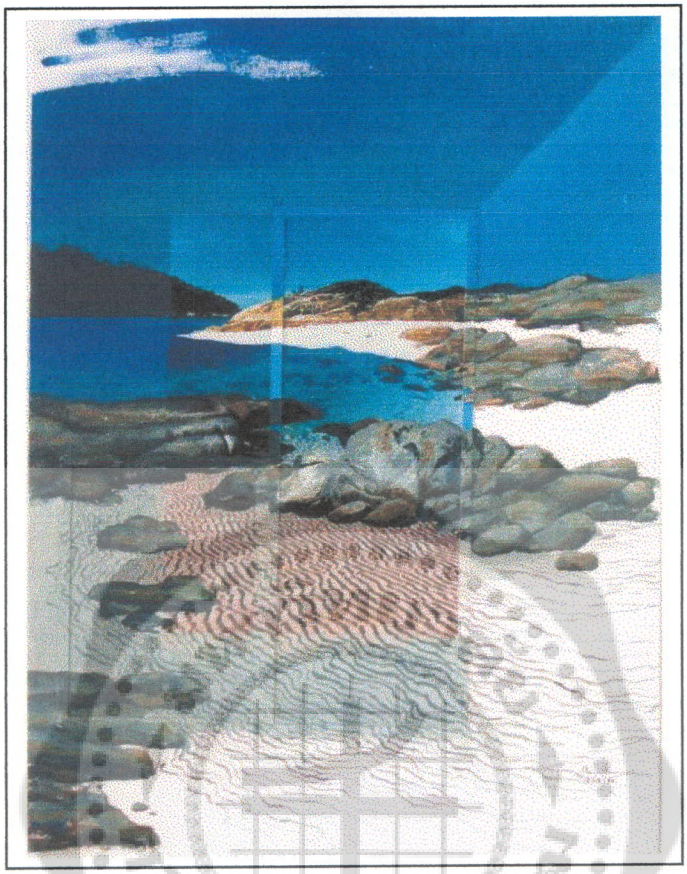
5.3. รูปแบบ

5.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อ

ในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่ายกับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

5.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะเทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

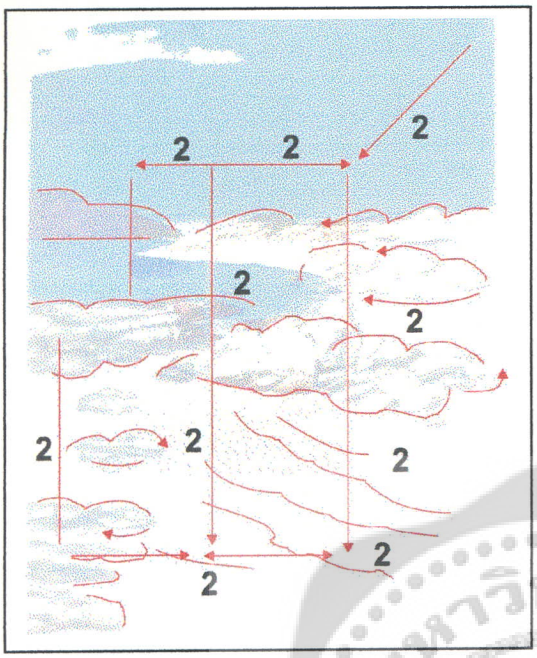


ภาพประกอบที่ 31 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

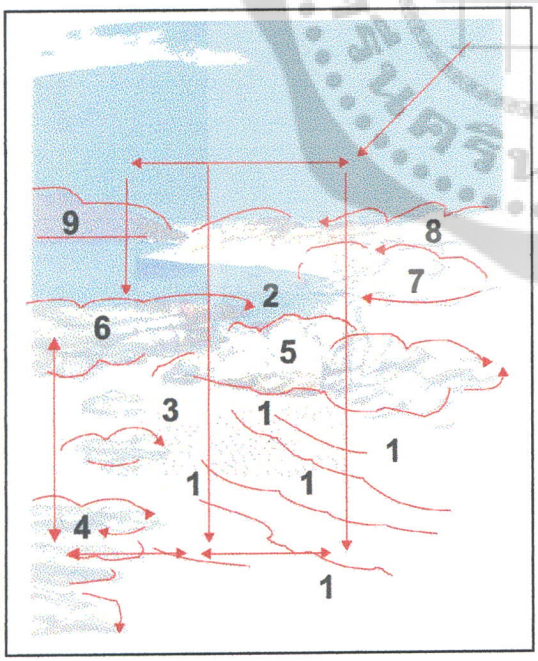
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 31.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

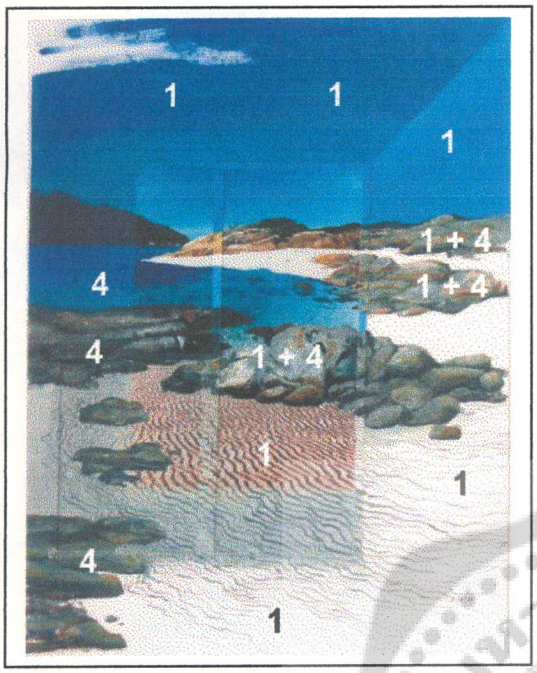


ภาพประกอบที่ 31.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

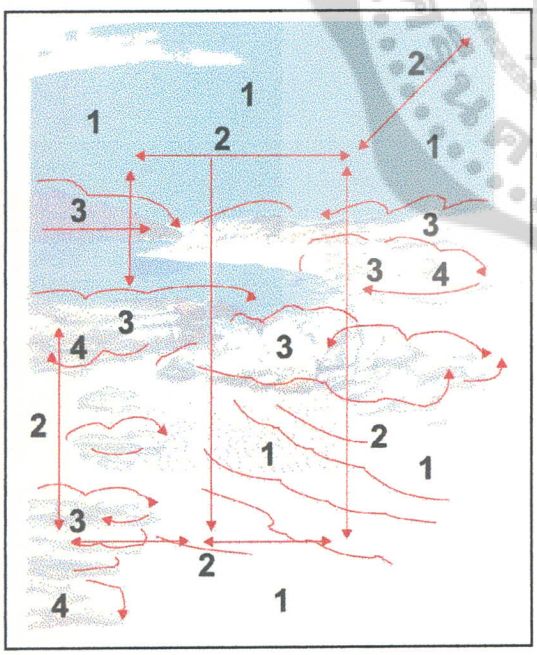
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2, 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6



ภาพประกอบที่ 31.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมการวาด การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 31.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพระกบที่ 31 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 6 ผลงานชื่อ มิติ – เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

6.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการนำเสนอมุมต่ำมองเงยขึ้น เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งของกลุ่มโขดหินในระยะหน้า ด้านซ้าย ต่อเนื่องไปในระยะกลุ่มโขดหินระยะกลางและกลุ่มโขดหิน ระยะไกลที่ต่อเนื่องด้วยระยะท้องฟ้าในที่สุด การใช้น้ำหนักร่องรอยของพื้นทรายบนชายหาดจากระยะหน้าจะเป็นตัวเชื่อมภาพต่อเนื่องกับกลุ่มโขดหิน ท้องฟ้าในระยะไกล

6.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

6.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบกลมกลืนในส่วนของพื้นหาดทราย ท้องทะเล และท้องฟ้า โขดหินบริเวณระยะหน้าด้านซ้ายต่อเนื่องระยะกลางและระยะไกลของภาพ จะมีการระบายสีแบบมีร่องรอย ฝีแปรง แบบเชื่อมโยงกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย ทำให้ภาพเกิดการต่อเนื่องในระยะมิติ ความลึกจากโขดหินในระยะต่างๆ เพื่อสร้างมิติความลึกที่เชื่อมโยงต่อกันจากระยะหน้าต่อเนื่องไปสู่ระยะไกลสุด โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะเป็นสีเทาผสมครีมอ่อนๆ ต่อเนื่องเป็นสีขาวในระยะไกล โครงสีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาล (Yellow Orch mix Sapgreen and Gray) ผสมสีเขียวทหาร และเทา น้ำหนักเข้มในส่วนที่เป็นเงา จะเป็นโครงสีน้ำตาลแห้งจนถึงดำ (Black) โดยสีน้ำทะเลจะเข้ม (Blue and Ceruline Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน และสีเขียวอมฟ้า (Blue , Green mixCeruline Blue) และสีครามผสมฟ้า (Ultamerine Blue mix Blie) ส่วนบริเวณการระบายสีของการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสี แบบกลมกลืนในบางส่วน และใช้ฝีแปรงการระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรงในบางส่วน อาทิเช่น บริเวณก้อนเมฆ ท้องฟ้า ในบริเวณส่วนบนของภาพ

6.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ฝีแปรงผสมผสานกันระหว่างส่วนที่เป็นภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับบริเวณภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่ง มีโครงสร้าง ของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืน เพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังของภาพถ่ายและภาพเขียน การใช้น้ำหนัก แสงเงาของภาพเขียน กับภาพถ่าย จะมีความกลมกลืนกัน น่าจะเป็นกลวิธีในการสร้างมิติภาพลวงตาที่สำคัญอีกแนวทางหนึ่งในงานชิ้นนี้

6.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง ก็มีส่วนสำคัญในการสร้างโครงสร้างโดยแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสม ปะติดระหว่างภาพถ่ายและวัสดุการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการกันทั้งภาพ

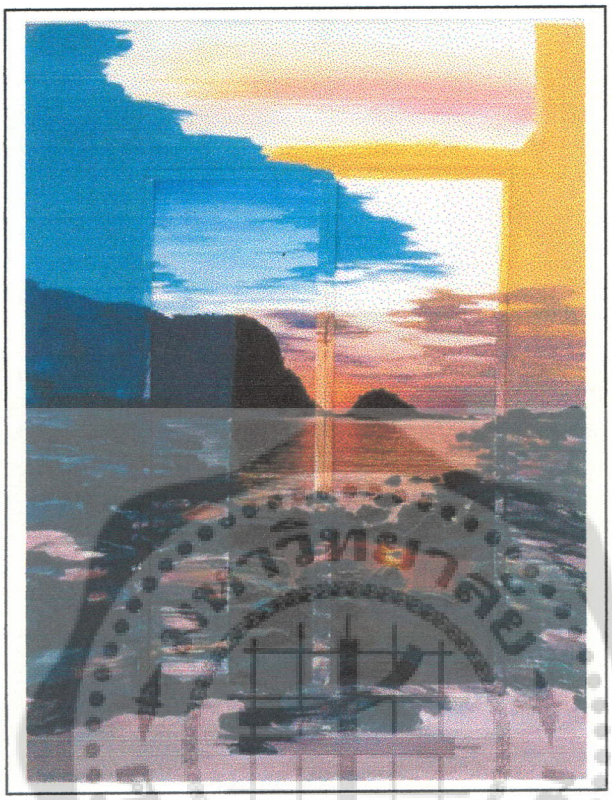
6.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างจะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปทางด้านซ้ายของภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพ

และมุมมองต่างๆ ให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพ เชื่อมโยงไปสู่ด้านล่างที่เป็นโขดหิน ในระยะกลาง สู่โขดหินระยะหน้าของภาพ โดยจะมีบริเวณพื้นหาดทรายเป็นตัวเชื่อม องค์ประกอบในภาพ

6.3. รูปแบบ

6.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

6.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะเทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

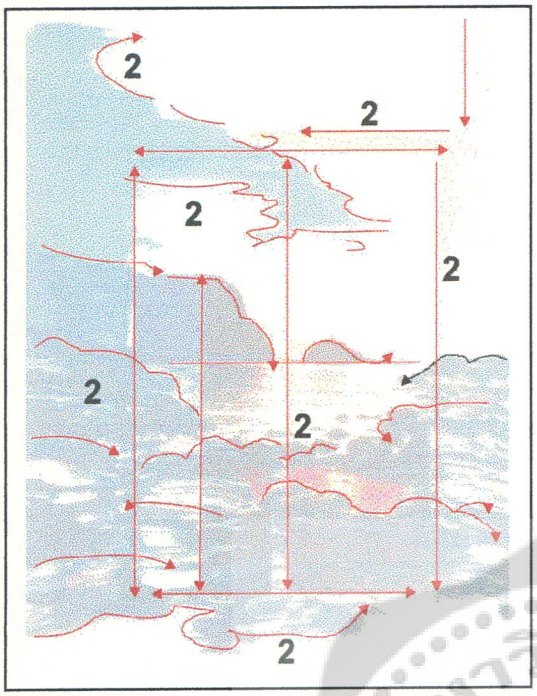


ภาพประกอบที่ 32 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

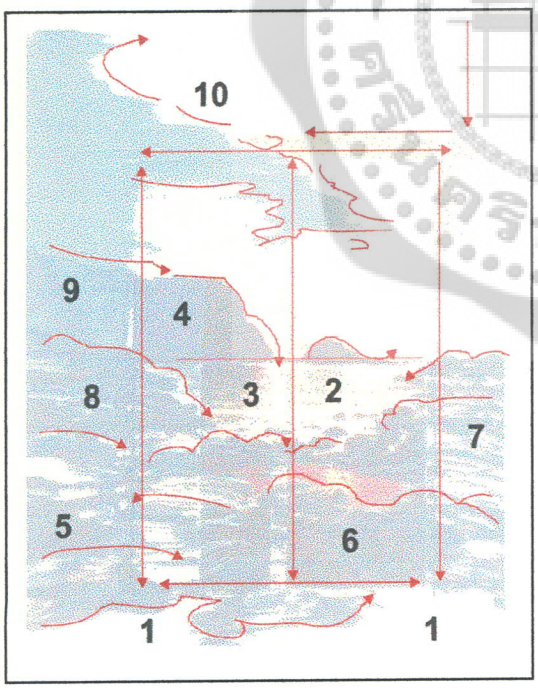
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 32.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

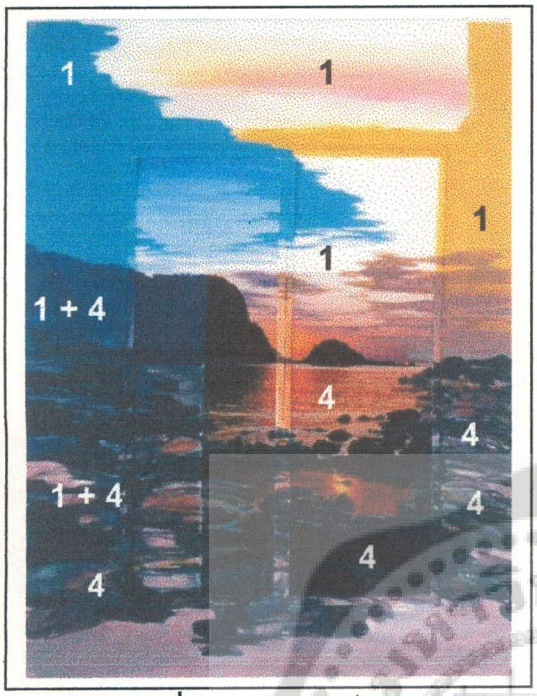


ภาพประกอบที่ 32.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

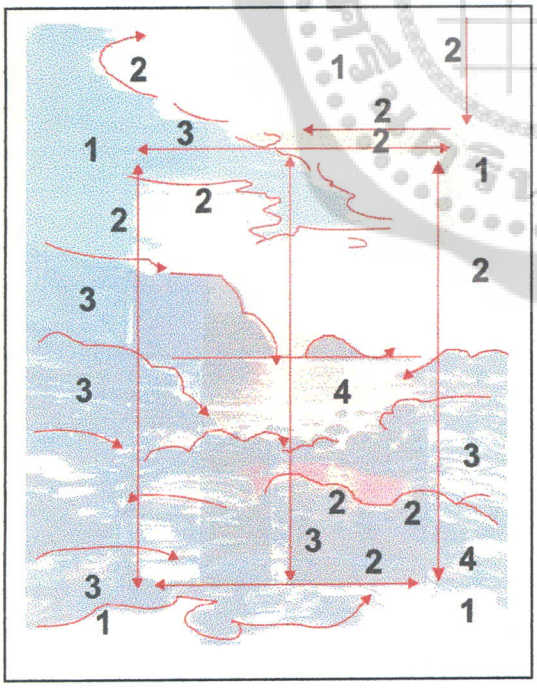
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10



ภาพประกอบที่ 32.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมการวาด การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 32.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ

สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 32 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 7 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากทิวทัศน์ทะเล 2 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

7.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระยะปกติระดับสายตา เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งมองผ่านกลุ่มโขดหิน พื้นผิวชายหาดในระยะใกล้ไกล มองผ่านโขดหิน พื้นทะเลชายหาดในระยะกลางและภูเขา และท้องทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆในระยะไกล มุมมองที่เห็นจะแสดงมุมมองที่หลายหลากมุมมอง ที่ผ่านทิวทัศน์ทางทะเลและชายหาด

7.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

7.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาด ระยะหน้ากลุ่มโขดหิน ท้องฟ้า พื้นทะเล ในบางส่วนของการใช้ฝีแปรงบางบริเวณ เช่น บริเวณกลุ่มโขดหิน ก้อนเมฆ และท้องฟ้าด้านบนของภาพ ช่วงกลางจะเว้นพื้นผ้าใบสีขาวในบางบริเวณ เพื่อให้บังเกิดผลทางเทคนิคจิตรกรรมที่แตกต่างกัน และเป็นการสร้างระยะมิติของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวมบริเวณชายหาดจะเป็นเทาอมม่วงแดง (Gray mix Vioret Colour mix White) กลุ่มโขดหินจะมีโครงสีเป็นสีเทาอมม่วงแดง (Gray Colour mix Vioret Red Colour) โทนสีโขดหินที่อยู่ในเงาเป็นสีม่วงเข้มผสมดำ (Vioret mix Black Colour) โครงสีท้องทะเลจะเป็นสีแดงผสมชมพูม่วง (Red Colour mix Pink and Vioret Colour) สีภูเขาและเกาะจะเป็นสีเทาผสมม่วงและดำ (Gray mix Vioret and Black Colour) ท้องฟ้าในระยะไกล จะเป็นโครงสีแดงชมพูม่วง (Red Colour mix pink and Vioret Colour) และสีขาวช่วงกลางตอนบน สีฟ้าทะเล (Cerulive Blue) และสีน้ำตาล (Yellow Oech Colour) ในช่วงขวาบน

7.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ทีแปรง บนโขดหิน ท้องฟ้าเชื่อมโยงไปสู่ทะเล เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่งกลุ่มโขดหินที่มีจังหวะต่อเนื่องและเชื่อมโยงกับพื้นทะเลและทิวเขาเกาะแก่ง การระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียนกับภาพถ่ายก็เป็นเหตุปัจจัยในการสร้างความกลมกลืน สร้างมิติลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในภาพเขียนและภาพถ่าย ซึ่งเป็นกลวิธีในการสร้างมิติภาพลวงตาของผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้

7.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง ก็มีส่วนสำคัญในการสร้างโครงสร้างโดยแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสม ปะติดระหว่างภาพถ่ายและวัสดุการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการกันทั้งภาพ

7.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างจะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปทางด้านล่างภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพและมุมมองต่างๆ ให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพ เชื่อมโยงไปสู่ด้านล่างที่เป็นโขดหิน

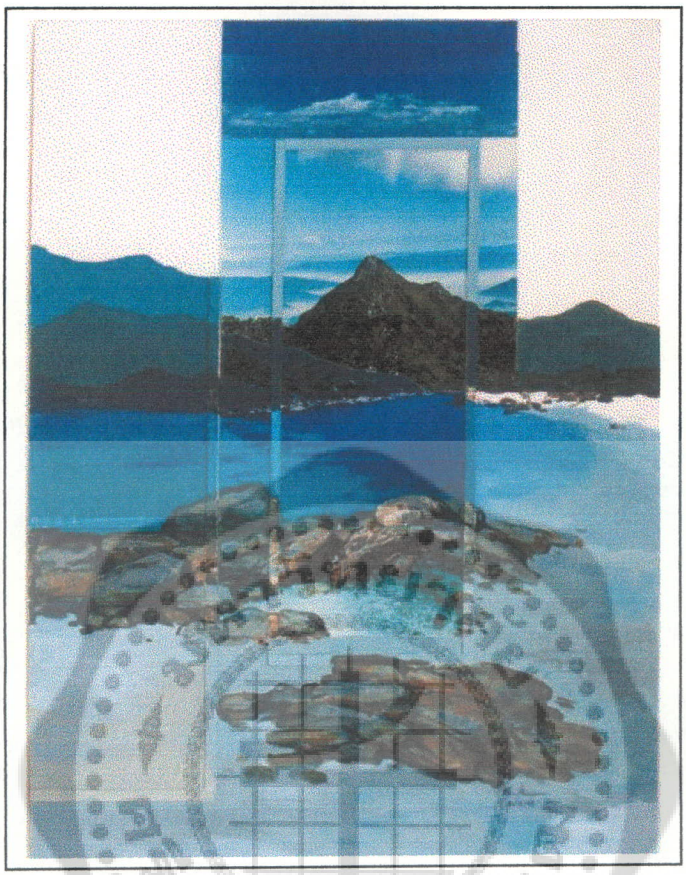
เกาะแก่งในระยะกลาง สู่ระยะหน้าของภาพ สร้างความประสานกลมกลืนต่อเนื่องอย่างมีเอกภาพ จากระยะใกล้สู่ระยะไกล

7.3. รูปแบบ

7.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

7.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

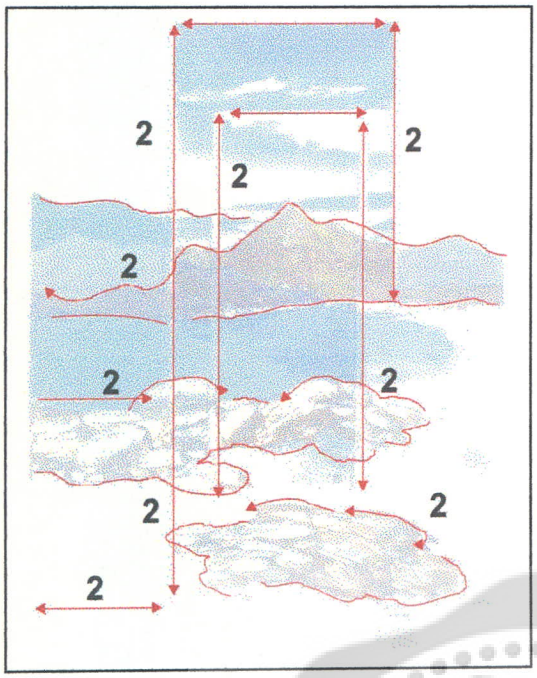


ภาพประกอบที่ 33 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

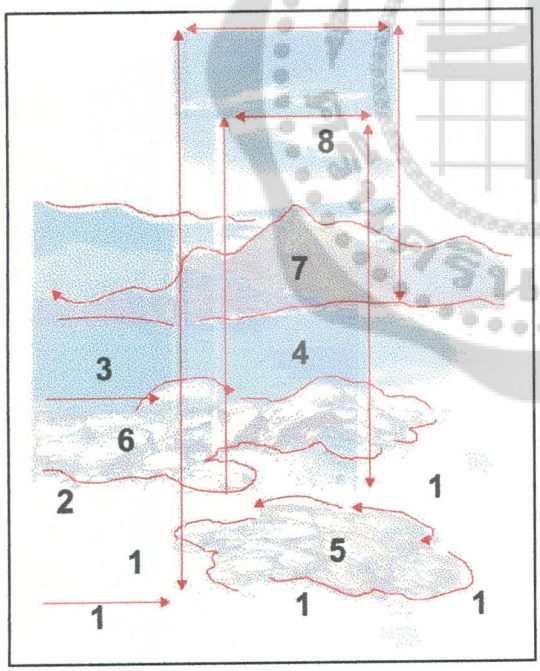
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 33.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

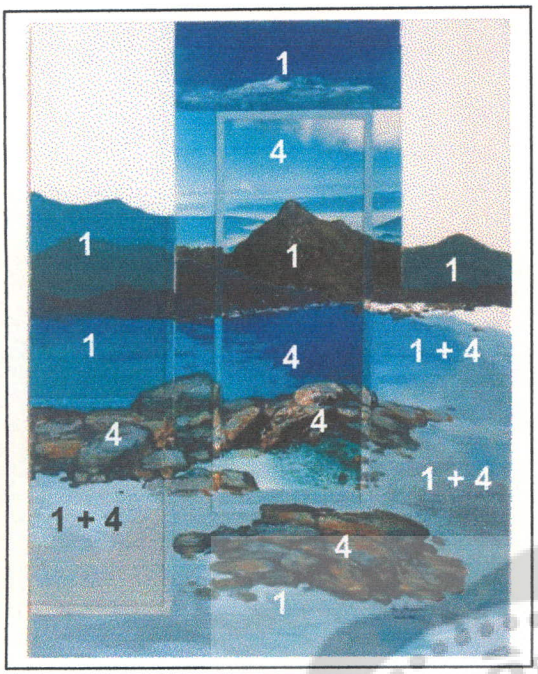


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสานในพื้นที่ 5 , 6, 7 , 8

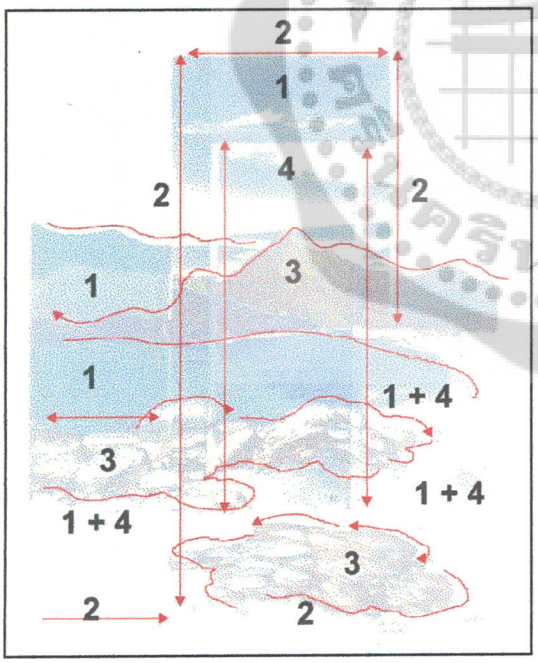
ภาพประกอบที่ 33.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 33.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ผสมการวาด การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ ขอบคม เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 33.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 33 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 8 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากทิวทัศน์ทะเล 3 สี อะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

8.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระยะปกติระดับสายตา มองผ่านโขดหิน พื้นทะเลชายหาดในระยะใกล้ มองผ่านทะเลและโขดหินระยะกลาง และทะเล ภูเขา ชายหาด ท้องฟ้า หมู่ก้อนเมฆในระยะไกลอย่างต่อเนื่อง

8.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

8.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาด โขดหินในบางส่วน และท้องฟ้า แต่ในบางส่วนก็ใช้ฝีแปรงแบบมีร่องรอย อาทิ เช่น ในระยะหน้าด้านล่างของภาพก็จะเว้นสีขาวของพื้นผ้าใบในบางส่วน เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่าง สร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวมบริเวณชายหาด จะเป็นสีเทาผสมครีมอ่อนๆ และเว้นเป็นน้ำหนักขาวในระยะหน้า สีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมสีเขียวทหาร และสีเทา (Yellow Orch mix Sap Green and Grax) น้ำหนักเข้มส่วนที่เป็นเงา จะเป็นสีน้ำตาลเข้มจนถึงดำ (Yellow Orch mix Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีน้ำตาลผสมเขียวและสีฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orch mix Green and Ceruline Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงสีฟ้า (Ceruline Blue) และเขียว (Green) ก้อนเมฆจะใช้สีขาวผสมฟ้าอ่อน และเทาอ่อน (White mix Ceruline Blue and Geay) ส่วนซ้ายและส่วนบนของภาพจะเป็นสีน้ำเงินเข้ม (Blue Hooker)

8.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตา จะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ทีแปรง บนโขดหินชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ท้องทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่งกลุ่มโขดหินระยะใกล้ กลาง ไกล เงาตกทอดของต้นไม้บนพื้นชายหาดจนถึงระยะไกลของทะเลและท้องฟ้า ก้อนเมฆ จะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญ การระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียนกับภาพถ่ายก็เป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตาอีกเช่นกัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบ ประตู หน้าต่าง ก็สร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่าย ซึ่งทั้งหมดก็จะเป็นกลวิธีร่วมในการสร้างมิติภาพลวงตาของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

8.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการปะติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างวงกบประตู หน้าต่าง ก็มีส่วนสำคัญในการสร้างโครงสร้างโดยแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่างๆ ของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสม ปะติดระหว่างภาพถ่ายและวัสดุการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสมที่มีการบูรณาการกันทั้งภาพ

8.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพจะอยู่ในส่วนกลางภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบของภาพและมุม

มองต่างๆ ให้เชื่อมโยงภาพจากส่วนกลางไปด้านบน ด้านล่าง ด้านซ้าย และด้านขวาของภาพ องค์ประกอบภาพและมุมมองต่างๆ ให้เชื่อมโยงจากมุมมองด้านหน้าของภาพ เชื่อมโยงไปสู่ด้านบนของภาพ สร้างความประสานกลมกลืนต่อเนื่องอย่างมีเอกภาพ จากระยะใกล้สู่ระยะไกล

8.3. รูปแบบ

8.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

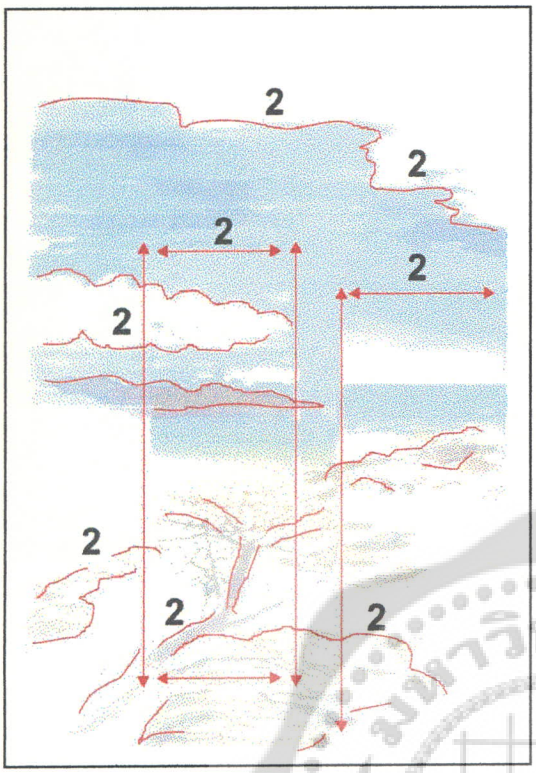
8.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะเทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

ภาพประกอบที่ 34 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

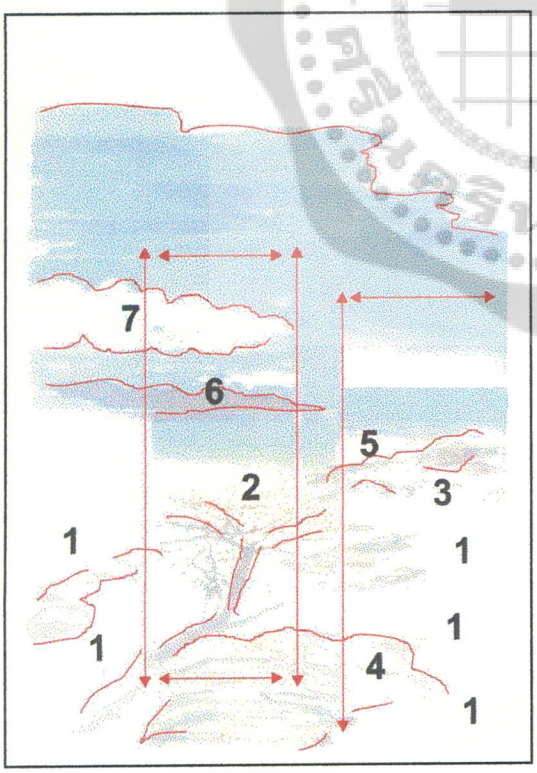
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 34.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

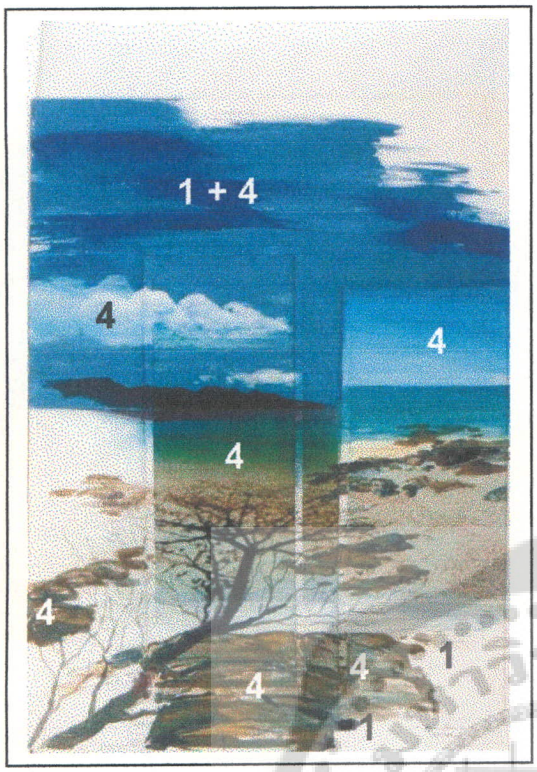


ภาพประกอบที่ 34.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

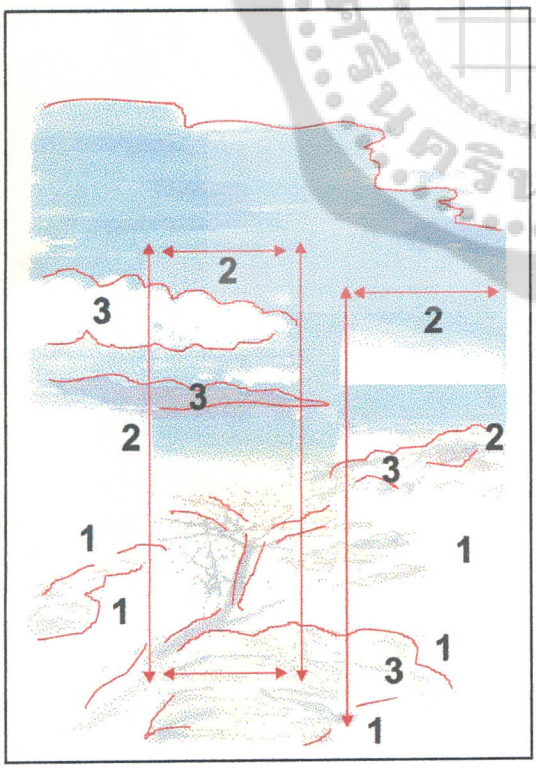
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7



ภาพประกอบที่ 34.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมการวาด การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ หนาซับซ้อน เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 34.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 34 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 9 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากทิวทัศน์ทะเล 4 สี อะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

9.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับมุมต่ำ มองผ่านโขดหินในระยะหน้าที่มีเงาต้นไม้ ทอดยาวเชื่อมโยงโขดหินในระยะกลางและโขดหิน พื้นทะเล เกาะแก่ง แลบะท้องฟ้า ก้อนเมฆในระยะไกลอย่างต่อเนื่อง

9.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

9.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาดเป็นพื้นขาวของผ้าใบในบางส่วน โขดหิน และท้องฟ้า ก้อนเมฆในบางส่วนก็จะใช้รอยพู่กัน ฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น โขดหิน ก้อนเมฆ และท้องฟ้า ด้านบนมีการเว้นจังหวะโชว์ฝีแปรงทิ้ง พื้นเน้นบนขาวผืนผ้าใบมุมขวาบนของภาพเพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการทางจิตรกรรมที่แตกต่างกันและเป็นการสร้างมิติ ระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวมบริเวณชายหาดจะเป็นเทาผสมสีครีมอ่อนๆ และเว้นน้ำหนักสีขาวของผ้าใบในระยะหน้าและมุมซ้ายด้านข้างของภาพสีโขดหิน จะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมสีเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) น้ำหนักสีเข้มส่วนที่เป็นเงาโขดหินและเงาต้นไม้ จะเป็นสีน้ำตาลผสมฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orch mix Cerulwe Blue) สีท้องฟ้าจะเป็นสีเขียวผสมฟ้าทะเลอ่อน (Green mix Ceruliwe Blue mix White) ก้อนเมฆจะเป็นสีขาวผสมสีฟ้าอ่อน (White mix Ceruliwe Blue mix White) สีท้องฟ้าด้านบนและซ้ายมือของภาพจะเป็นสีเทาผสมน้ำเงิน (Glay mix Blue)

9.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ทะเล ท้องฟ้า และก้อนเมฆในระยะไกล เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการ สร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหิน เงาตกทอดของต้นไม้ บนพื้นชายหาด จึงถึงระยะกลางและไกลของภาพท้องทะเล ก้อนเมฆ ท้องฟ้า จะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญและการระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียน กับภาพถ่ายก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหิน เงาตกทองของต้นไม้ บนพื้นชายหาดจนถึงระยะกลาง และไกลของภาพท้องทะเล ก้อนเมฆ ท้องฟ้า จะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญ และการระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียน กับภาพถ่ายก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตาอีกเช่นกันการระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่ายซึ่งทั้งหมดก็จะเป็น กลวิธีร่วมในการสร้างมิติลวงตาของผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้

9.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณกลางภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมกับการ

ปะติดระหว่างภาพถ่ายกับวัสดุ การระบายสี จะเป็นเทคนิคผสมที่มีการกลมกลืนกันทั้งภาพ

9.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพในส่วนกลางของภาพและในส่วนด้านซ้ายของภาพจะเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองของภาพให้เกิดระยะมิติความลึกเชื่อมโยงจากระดับโขดหินด้วยเงาต้นไม้จาก กลุ่มที่ 1 ไปสู่โขดหินกลุ่มที่ 2 และสู่พื้นทะเล ทิวเขาในระยะไกลและท้องฟ้าในระยะไกลที่สุดของภาพ การเว้นน้ำหนักขาวด้านขวาบนของภาพเพื่อเป็นจุดเน้นในโครงสร้างองค์ประกอบที่สำคัญของภาพนี้ให้สัมพันธ์กับจังหวะก้อนเมฆและหาดสีขาวมุมซ้ายด้านล่างภาพ

9.3. รูปแบบ

9.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบเพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

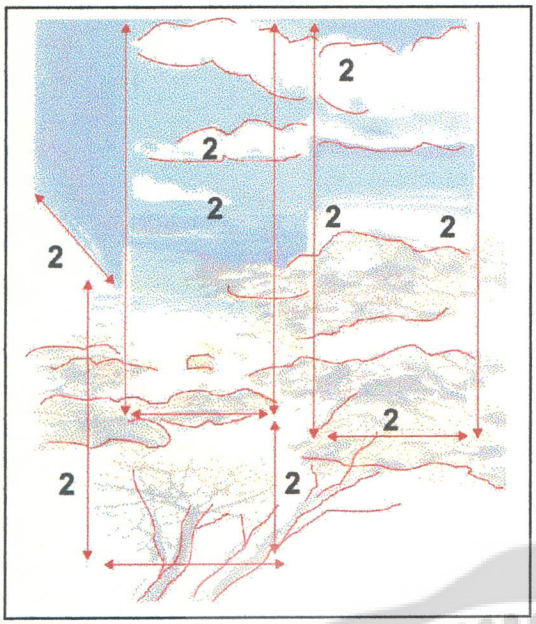
9.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะเทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

ภาพประกอบที่ 35 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

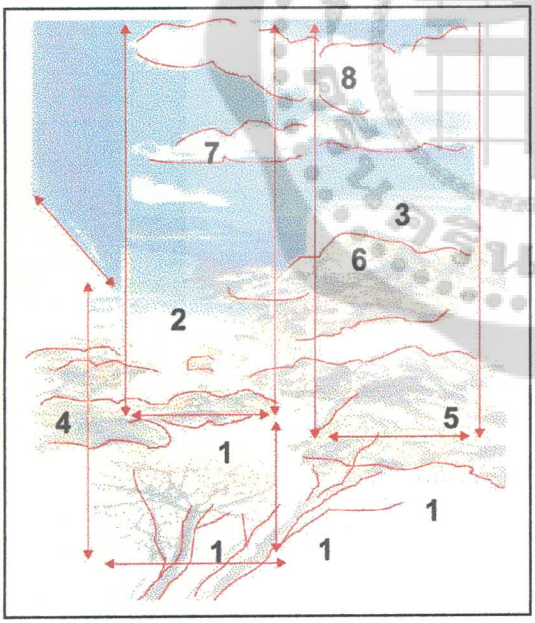
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 35.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

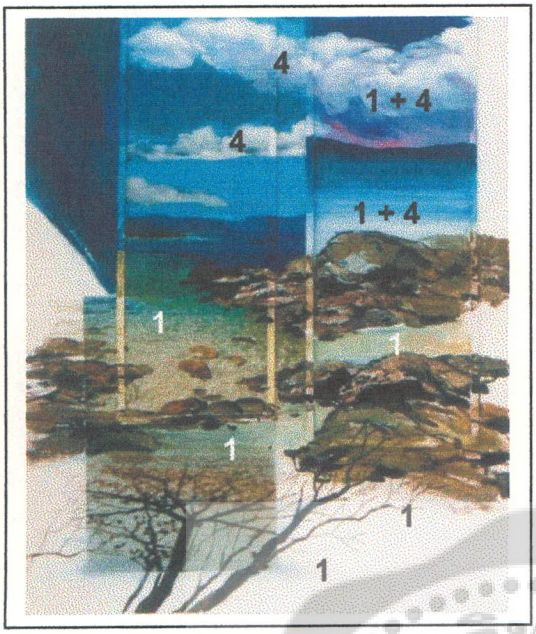


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7 , 8

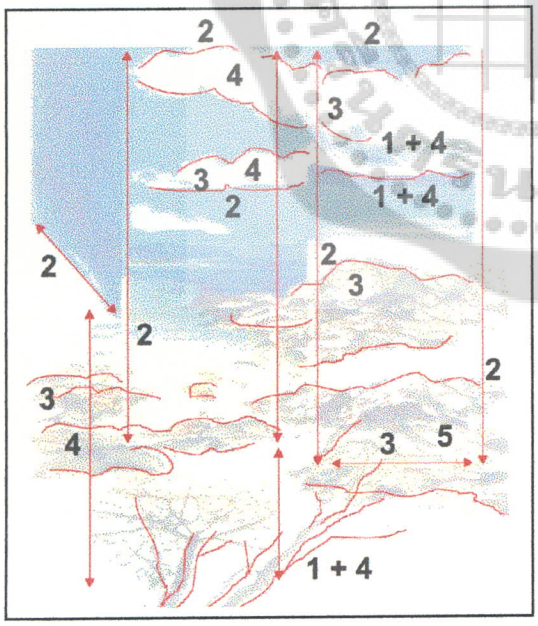
ภาพประกอบที่ 35.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 35.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมการวาด การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 35.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 35 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 10 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากทิวทัศน์ทะเล 5 สี อะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

10.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตามอง ผ่านเงาต้นไม้ทอดผ่านโขดหินพื้นชายหาดในระยะใกล้มองผ่านทะเลและโขดหินระยะกลาง และท้องฟ้า ก้อนเมฆในระยะไกลอย่างต่อเนื่อง

10.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

10.2.1. เทคนิควิธีการ การระบายสีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาดโขดหินในบางส่วนและท้องฟ้าแต่ในบางส่วนฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น ระยะหน้าด้านล่างของภาพก็จะเว้นสีขาวของผืนผ้าใบในบางส่วน เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่างในการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวมบริเวณชายหาดจะเป็นเทาผสมสีครีมอ่อนๆ และเว้นน้ำหนักสีขาวของผ้าใบในระยะหน้าสีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมสีเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) น้ำหนักสีเข้มส่วนที่เป็นเงา จะเป็นสีน้ำตาลจนถึงดำ (Yellow Orch mix Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีน้ำตาลผสมเขียวและฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orch mix Green and Ceruline Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงสีฟ้า (Ceruliwe Blue) และเขียว (Green) ก้อนเมฆจะเป็นสีขาวผสมสีฟ้าอ่อนและเทาอ่อน (White mix Ceruliwe Blue and Gray) ส่วนซ้ายมือของภาพจะเป็นน้ำเงินเข้ม (Blue Hooker)

10.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ทะเล ท้องฟ้า และก้อนเมฆ เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการ สร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหินระยะใกล้ กลาง ไกล เงาตกทอดของต้นไม้ บนพื้นชายหาด จึงถึงระยะไกลของภาพท้องทะเล ก้อนเมฆ ท้องฟ้า จะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญและการระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียน กับภาพถ่ายก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตา อีกเช่นกัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบ ประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่ายซึ่งทั้งหมดก็จะเป็น กลวิธีร่วมในการสร้างมิติลวงตาของผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้

10.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณกลางภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมที่มีความกลมกลืนกันทั้งภาพ

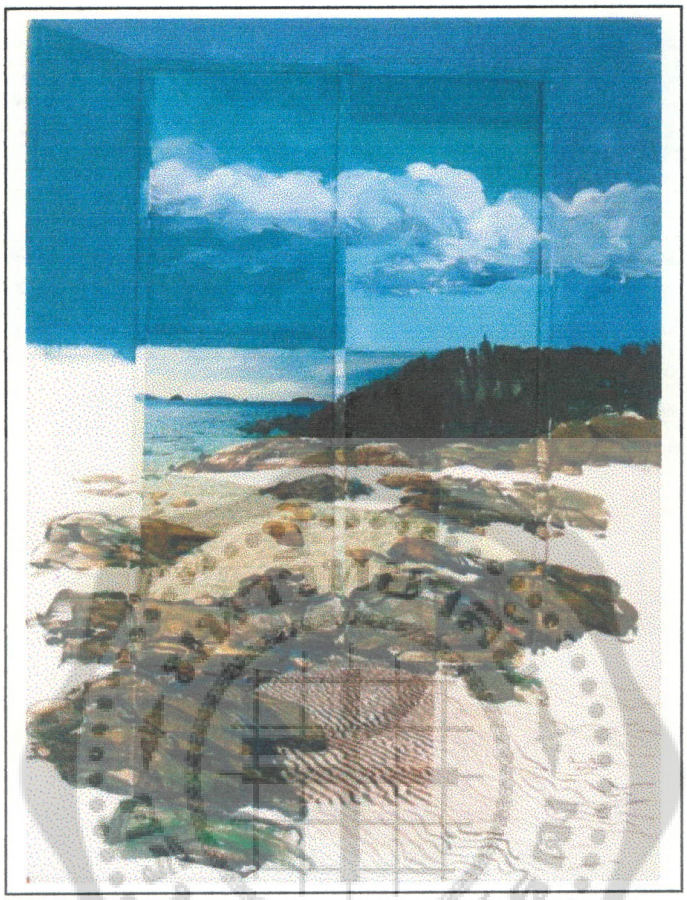
10.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้า 2 บาน จะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปด้านบนของภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองของภาพให้เกิดระยะมิติความลึกเชื่อมโยงจากมุมบนของภาพ เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นโขดหินด้วยเงาต้นไม้ระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพอย่างมีเอกภาพ

10.3. รูปแบบ

10.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

10.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะเทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

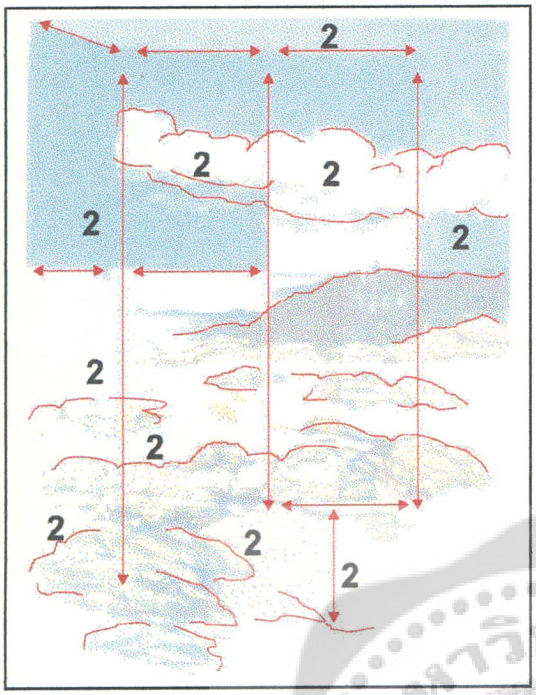


ภาพประกอบที่ 36 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

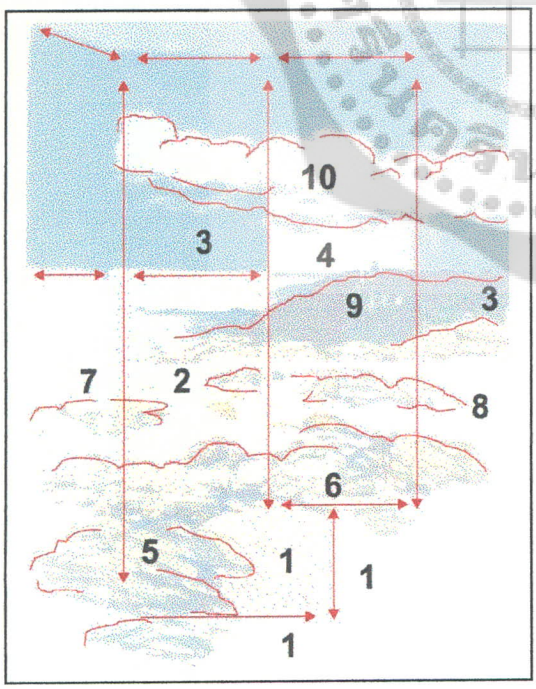
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 36.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

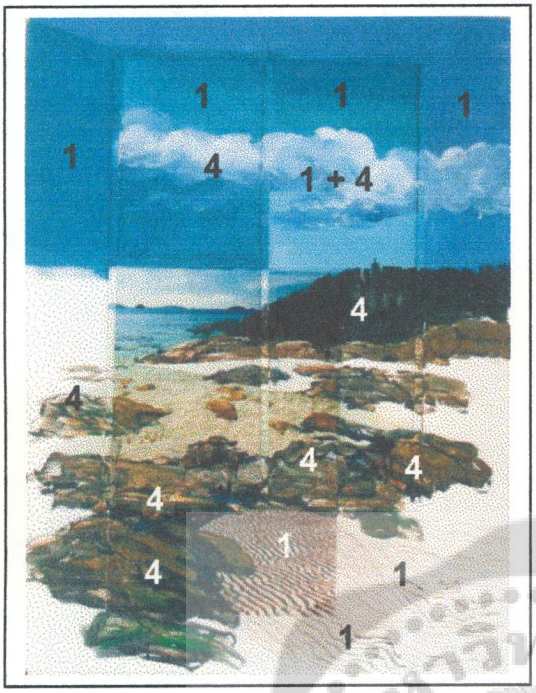


ภาพประกอบที่ 36.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

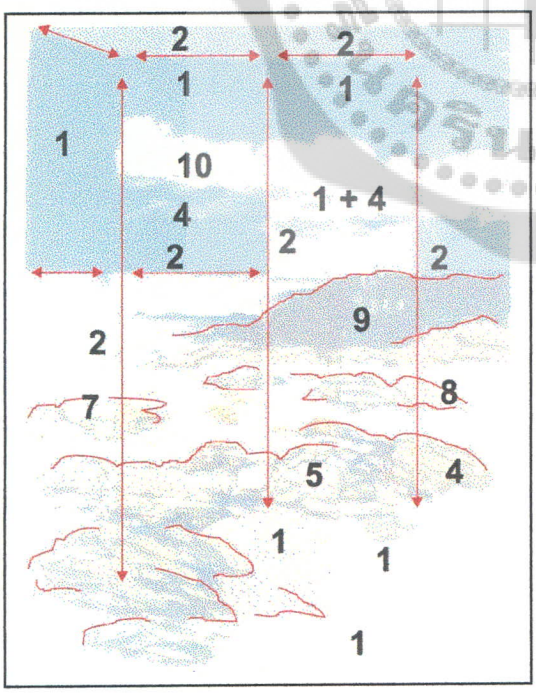
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10



ภาพประกอบที่ 36.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมการวาด การพิมพ์ ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ หนาซับซ้อน เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 36.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 36 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 11 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากทิวทัศน์ทะเล 6 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2544

11.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตาปรกติมองผ่านโขดหินพื้นชายหาดในระยะใกล้ มองผ่านโขดหิน พื้นชายหาดในระยะกลางและภูเขา และท้องทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆในระยะไกล มุมมองที่เห็นจะแสดงมุมมองในหลายมุมมองผ่านทิวทัศน์ทางทะเลชายหาด

11.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

11.2.1. เทคนิควิธีการ การระบายสีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณโขดหินและท้องฟ้าแต่ในบางส่วนก็ใช้ฝีแปรงระบายสีแบบมีร่องรอย ฝีแปรงอาทิเช่น บริเวณโขดหิน ก้อนเมฆ ในบางส่วนของภาพที่จะเว้นพื้นผ้าใบสีขาว เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่างในการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง ในบริเวณระยะหน้าของภาพจะแสดงพื้นผิวฝีแปรงและเขียนลายเส้นแสดงริ้วพื้นผิวของหาดทราย เพื่อสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่องโครงสีส่วนรวม อีกนัยหนึ่งมีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืนกัน เพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ของภาพถ่ายและภาพเขียน การใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่เป็นจุดสำคัญอีแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรม

11.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาด ภูเขาเชื่อมโยงไปสู่ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่งโขดหินระยะใกล้ กลาง ไกล จนถึงภูเขาท้องฟ้าก็จะเป็นการสร้างมิติลวงตาในแนวทางที่ 2 ล่องลอยพื้นผิวบนพื้นทรายโขดหิน และการระบายสีบนภาพเขียนให้กลมกลืนกับระบายสีลงบนภาพภาพถ่ายจะเป็นสีร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญ การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังภาพถ่ายและภาพเขียนเป็นกลวิธีในการร่วมสร้างมิติลวงตาอีกนัยหนึ่ง

11.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณกลางภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมปะติดระหว่างภาพถ่ายกับ วัสดุการระบายสีจะเป็นเทคนิค ผสมที่มีการบูรณาการกันทั้งภาพ

11.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้า 2 บาน ซึ่งจะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปด้านบนของภาพ เพื่อใช้เป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่างๆให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพ เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นโขดหิน เกาะแก่งในระยะกลางสู่โขดหินในระยะหน้าของภาพที่ร่องรอยของพื้นหาดทราย

11.3. รูปแบบ

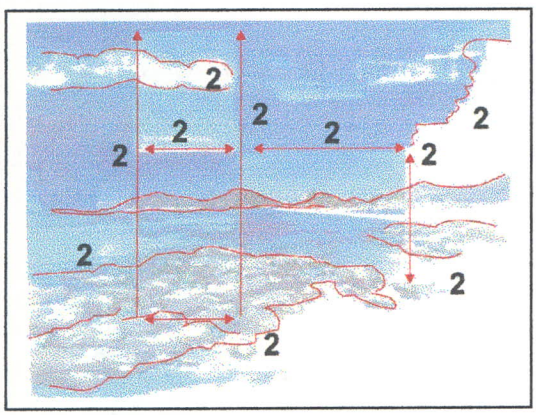
11.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียน

ภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

11.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

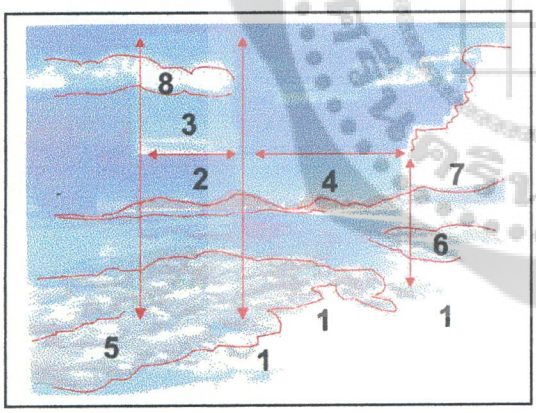
ภาพประกอบที่ 37 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7
ขนาด 65x85 ซ.ม.
ปีที่เขียน 2544
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 37.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

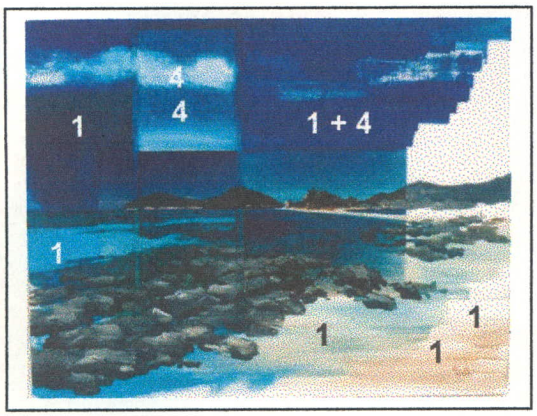


ภาพประกอบที่ 37.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

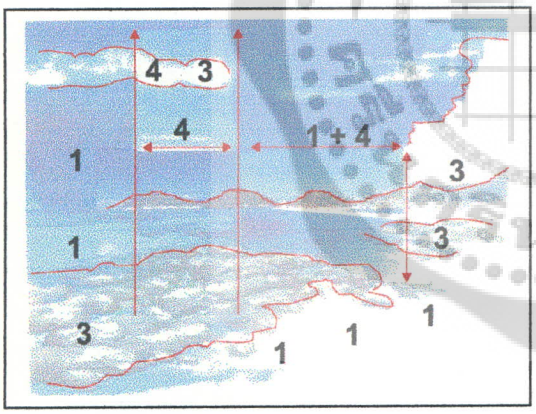
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 5 , 6 , 7 , 8



ภาพประกอบที่ 37.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบหนาซับซ้อน เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 37.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ

จากภาพประกอบที่ 37 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 12 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากทิวทัศน์ทะเล 7 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 85 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

12.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตามองผ่านโขดหินในระยะหน้าภาพมีพื้นชายหาดในระยะใกล้มองผ่านทะเลและโขดหินระยะกลางและท้องฟ้าหมู่ก้อนเมฆในระยะไกล

12.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

12.2.1. เทคนิควิธีการ การระบายสีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาดโขดหินในบางส่วนและท้องฟ้าแต่ในบางส่วนฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น ระยะหน้าด้านล่างมุมขวาของภาพก็จะเว้นสีขาวของผืนผ้าใบในบางส่วน เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่างในการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวมบริเวณชายหาดจะเป็นเทาผสมสีครีมอ่อนๆ และเว้นน้ำหนักสีขาวของผ้าใบในระยะหน้าสีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมสีเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) น้ำหนักสีเข้มส่วนที่เป็นเงา จะเป็นสีน้ำตาลจนถึงดำ (Yellow Orch mix Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีฟ้าผสมน้ำเงินและฟ้าน้ำทะเล (Cerurine Blue and Ceruline Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงสีฟ้า (Ceruliwe Blue) และคราม (Ultamrine) ก้อนเมฆจะเป็นสีขาวผสมสีฟ้าอ่อนและเทาอ่อน (White mix Ceruliwe Blue and Gray) ส่วนมือของภาพจะเป็นน้ำเงินครามเข้ม (Ultamrine Blue)

12.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ทะเล ท้องฟ้า และก้อนเมฆ เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหินระยะใกล้ กลาง ไกล เงาตกทอดของต้นไม้ บนพื้นชายหาด จนถึงระยะไกลของภาพท้องทะเล ก้อนเมฆ ท้องฟ้า จะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญและการระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียนกับภาพถ่าย ก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตา อีกเช่นกัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบ ประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่ายซึ่งทั้งหมดก็จะเป็น กลวิธีร่วมในการสร้างมิติลวงตาของผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้

12.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณกลางภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบ และมุมมองต่างๆของภาพให้มีความหลากหลาย นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมที่มีการกลมกลืนกันทั้งภาพ

12.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างจะเป็นส่วนสำคัญในการเขียนภาพและจะอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปด้านบนของภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่างๆในหลายแง่มุมให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพ เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นโขดหิน เกาะแก่ง ระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพ

12.3. รูปแบบ

12.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

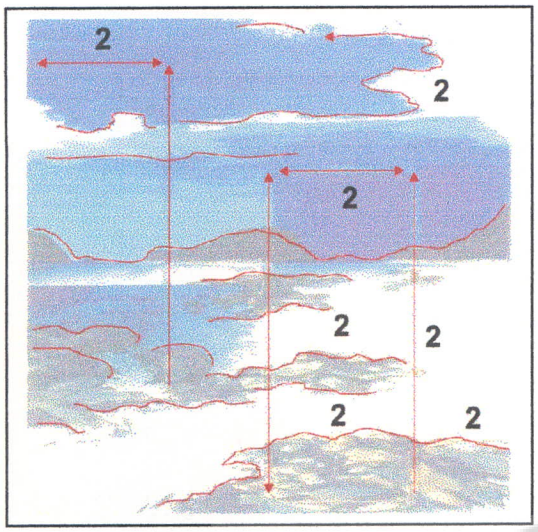
12.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

ภาพประกอบที่ 38 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8

ขนาด 65x65 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

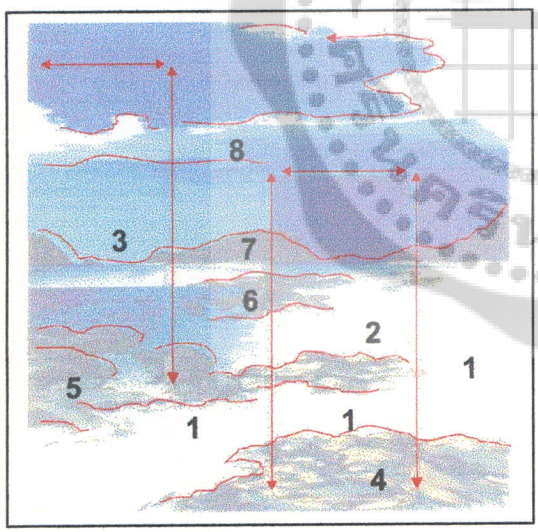
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 38.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

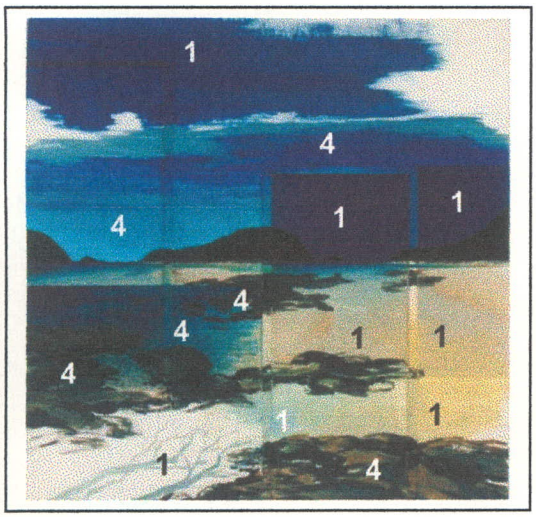


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7 , 8

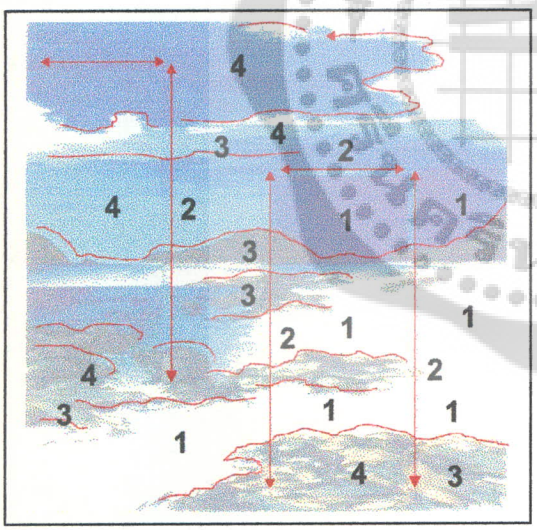
ภาพประกอบที่ 38.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 38.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ ขอบคม หนาซับซ้อน เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลวโปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 38.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 38 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 13 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากภาพทิวทัศน์ทะเล 8 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

13.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในธรรมชาติเป็นการนำเสนอมุมมองในเส้นระดับตาเป็นการแสดงมิติระยะของรูปทรงโขดหิน ชายหาด หมู่เกาะในระยะต่าง ๆประกอบทิศทางแง่มุมของกลุ่มก้อนเมฆ ท้องฟ้า อย่างมีเอกภาพในหลายแง่มุม

13.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

13.2.1. เทคนิควิธีการ การระบายสีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในบางส่วนและใช้ฝีแปรงการระบายสีแบบมีร่องรอย ฝีแปรงในบางส่วน อาทิเช่นบริเวณ ก้อนเมฆ ท้องฟ้า ในบริเวณส่วนของของภาพ มีการเว้นน้ำหนักขาวโดยทิ้งพื้นผ้าใบให้เกิดความแตกต่างของเทคนิควิธีการ

13.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพเขียนที่สร้างมิติลวงตา กับภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยระยะหนึ่งมีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีการระบายสีให้มีโครงสีให้กลมกลืน สร้างมิติ ภาพลวงตา กับส่วนที่เป็นฉากหลังของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายให้มีความกลมกลืนกันน่าจะเป็นกลวิธีสำคัญของการสร้างมิติลวงตาที่มีลักษณะเด่นพิเศษของโครงงานจิตรกรรมชิ้นนี้

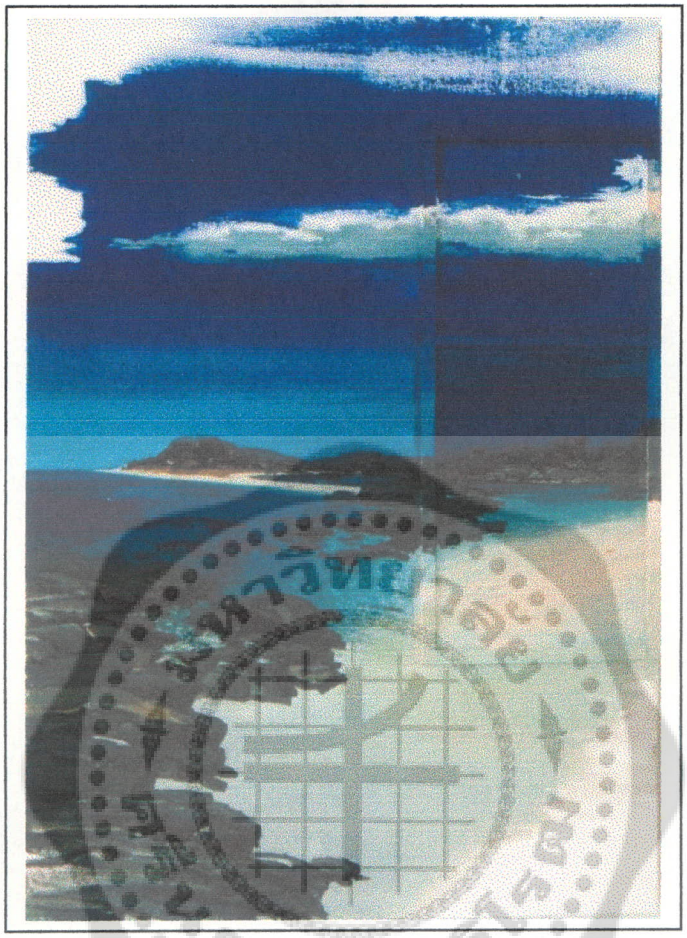
13.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายกับการใช้วัสดุปะติดแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างแบ่งองค์ประกอบและมุมมองต่าง ๆของภาพ ดังนั้นการใช้เทคนิคผสมปะติดระหว่าง ภาพถ่ายและวัสดุและการระบายสีจะเป็นเทคนิคผสม ที่มีการบูรณาการทั้งภาพ ส่วนบริเวณการระบายสี ของการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีแบบกลมกลืนในบางส่วน และใช้ฝีแปรง การระบายสีแบบมีร่องรอย ฝีแปรงในบางส่วน อาทิเช่น บริเวณ ก้อนเมฆ ท้องฟ้า ในบริเวณส่วนบนของภาพและบริเวณโขดหินจะช่วยสร้างบรรยากาศของวิธีการจิตรกรรมที่น่าสนใจ

13.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพค่อนไปในด้านล่างของภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่าง ๆให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพที่เป็นก้อนเมฆท้องฟ้า เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นเกาะแก่ง หาดทรายโขดหิน ในระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพที่เป็นกลุ่มจังหวะของโขดหินที่เชื่อมโยงต่อเนื่อง

13.3. รูปแบบ

13.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

13.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิค วิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

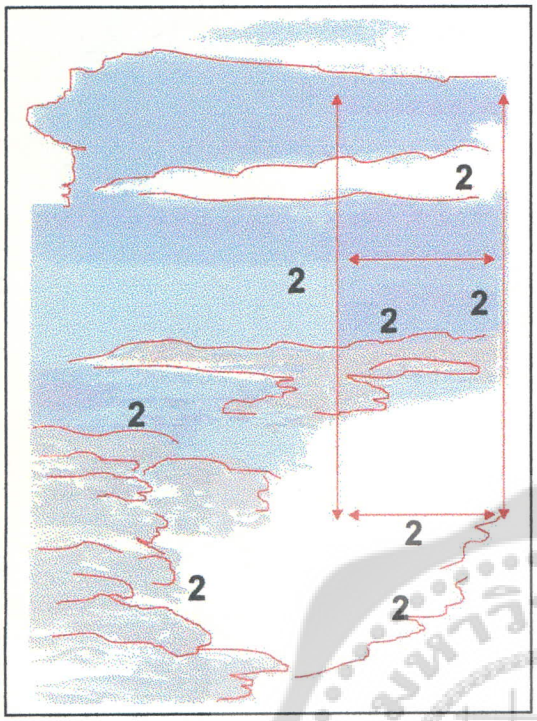


ภาพประกอบที่ 39 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9

ขนาด 50x70 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

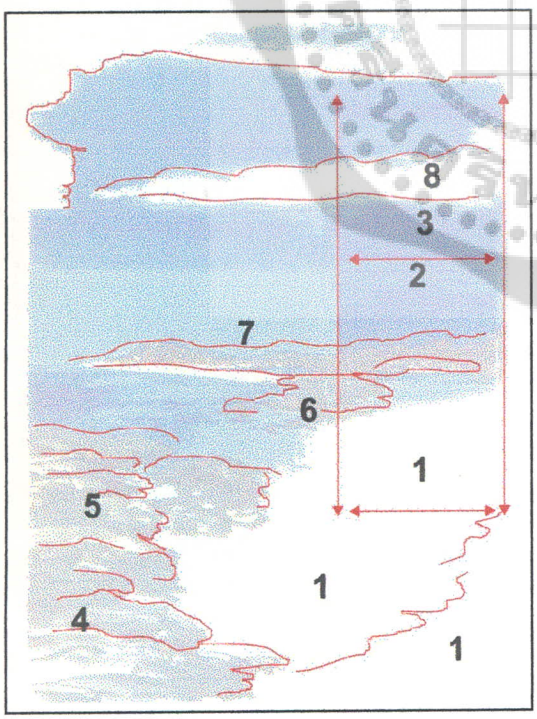
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 39.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

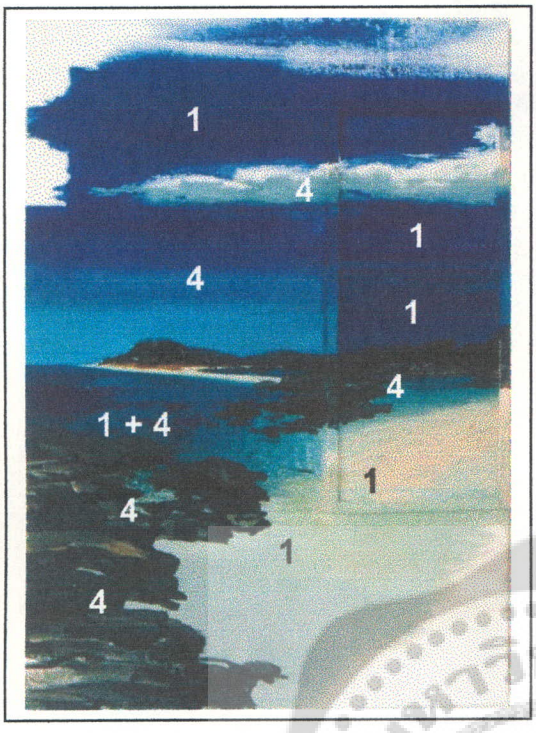


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7 , 8, 9

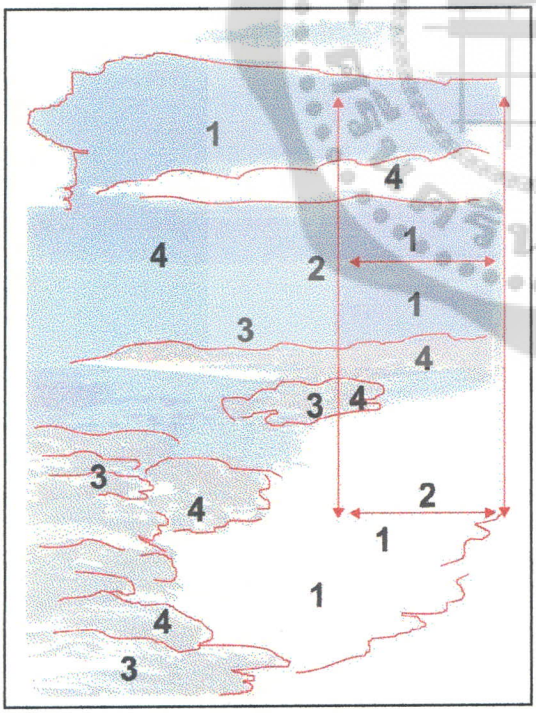
ภาพประกอบที่ 39.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 39.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ หนาซับซ้อน เปียกปนเปียกด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อนกลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 39.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 39 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 14 ผลงานชื่อ มิติ – เวลา จากทิวทัศน์ทะเล 9 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 50 X 70 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

14.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตามองผ่านโขดหินพื้นชายหาดในระยะใกล้จากด้านซ้ายมือ มองผ่านทะเลและโขดหินระยะกลางและท้องฟ้าหมู่ก้อนเมฆในระยะไกล

14.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

14.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาดเป็นพื้นขาวของผ้าใบในบางส่วนและท้องฟ้า แต่ในบางส่วนฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น ระยะหน้าด้านล่างและพื้นหาดทรายมุมขวาของภาพก็จะเว้นสีขาวของพื้นผ้าใบในบางส่วน เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่าง เพื่อสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะเป็นสีเทาผสมครีมอ่อนๆและเว้นเป็นน้ำหนักขาวในระยะหน้า สีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orcd mix Sap Green and Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีน้ำตาลผสมเขียวและสีฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orch mix Green and Ceruline Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงสีฟ้า (Ceruliwe Blue) และเขียว (Green) ก้อนเมฆจะเป็นสีขาวผสมสีฟ้าอ่อนและเทาอ่อน (White mix Ceruliwe Blue Geay) ส่วนซ้ายและส่วนบนของภาพจะเป็นสีน้ำเงินเข้ม (Blue Hooker)

14.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ทะเล ท้องฟ้า และก้อนเมฆในระยะไกล เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหิน ระยะใกล้ กลาง ไกล การใช้ฝีแปรงบนพื้นชายหาด จนถึงระยะไกลของทะเล และก้อนเมฆ ท้องฟ้า จะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญ การระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียน กับภาพถ่ายก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตา อีกเช่นกัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่าย ซึ่งทั้งหมดก็จะเป็นกลวิธีร่วมในการสร้างมิติภาพลวงตาของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

14.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณกลางภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมที่มีการกลมกลืนกันทั้งภาพ

14.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างจะอยู่ในส่วนบนของภาพค่อนไปด้านขวาของภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่างๆให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพที่เป็นก้อนเมฆสู่ด้านล่างที่เป็นทิวเขาหาดทรายในระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพที่เป็นโขดหินด้านซ้ายและหาดทรายด้านขวา

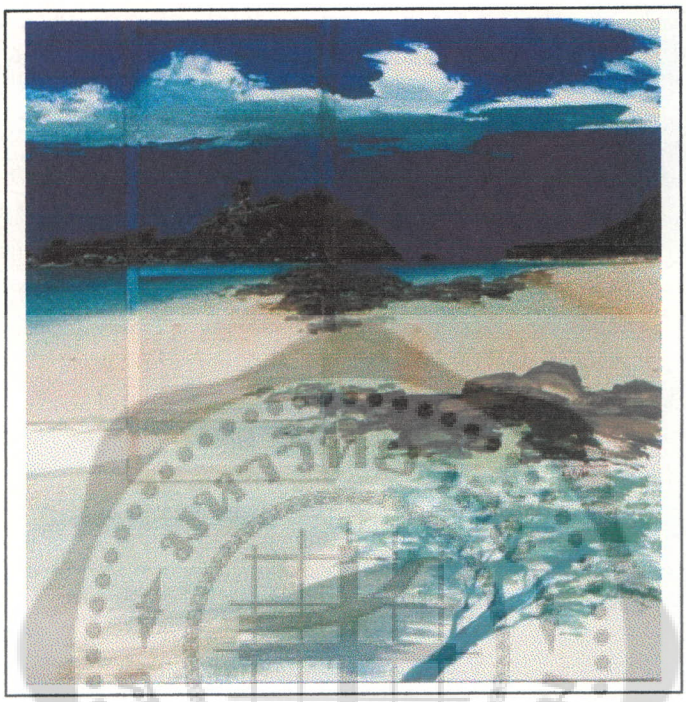
14.3. รูปแบบ

14.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการ

แสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

14.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

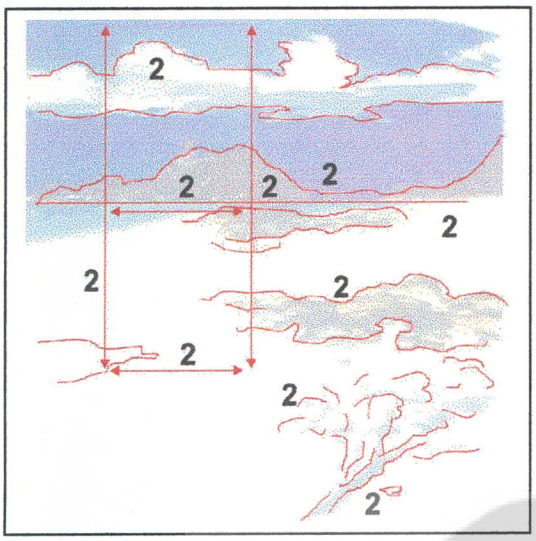


ภาพประกอบที่ 40 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1

ขนาด 65x85 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

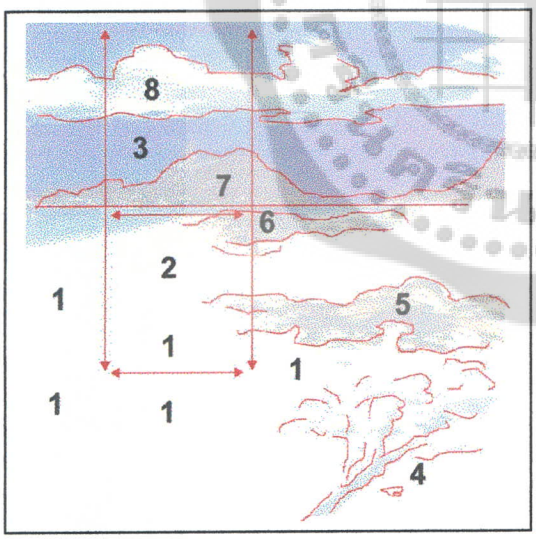
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 40.1. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

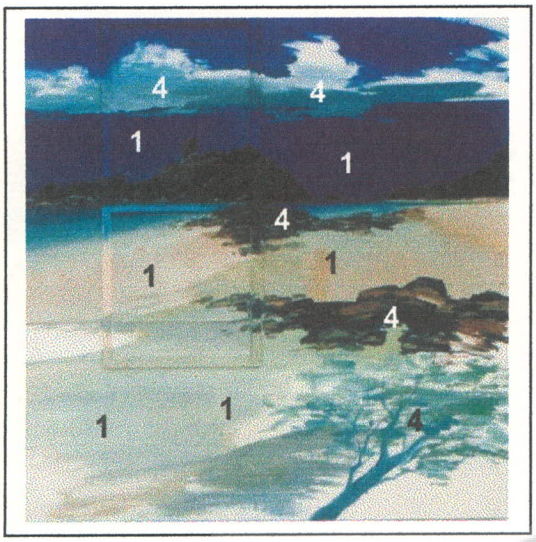


ภาพประกอบที่ 40.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

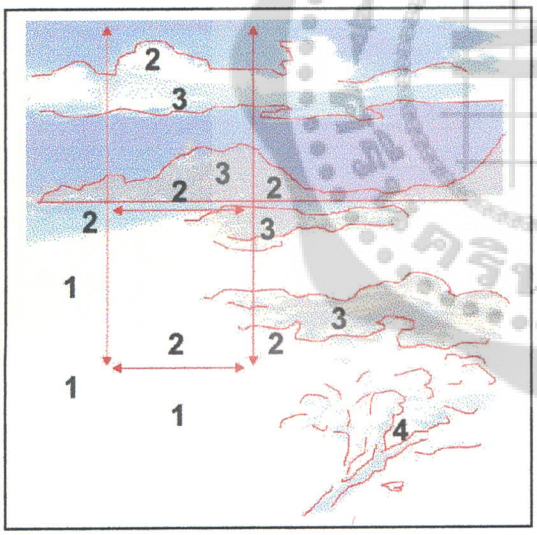
1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7 , 8



ภาพประกอบที่ 40.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 40.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 40 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 15 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

151. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตามองผ่านโขดหินพื้นชายหาด ในระยะใกล้จากด้านซ้ายมือ มองผ่านทะเลและโขดหินระยะกลางและท้องฟ้าหมู่ก้อนเมฆในระยะไกล

15.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

15.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาด โขดหินในบางส่วนและท้องฟ้า แต่ในบางส่วนฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น ระยะหน้าด้านล่าง ของภาพก็จะเว้นสีขาวของพื้นผ้าใบในบางส่วนผสมการเขียนเงาต้นไม้ด้วยเทคนิคอิสระ เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่าง ในการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่องทั่วทั้งภาพ โครงสีส่วนรวม บริเวณหาดทรายจะเป็นสีเทาผสมครีมอ่อนๆและเว้นเป็นน้ำหนักขาวใน ระยะหน้า สีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orcd mix Sap Green and Gray) น้ำหนักเข้มส่วนเป็นเงา จะเป็นสีน้ำตาลเข้มจนถึงดำ (Yellow Orch mix Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีน้ำตาลผสมเขียวและสีฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orcd mix Sap Green and Ceruliwe Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงคราม (Ultramerine Blue) ก้อนเมฆจะเป็นสีขาวผสมสีฟ้าอ่อนและเทาอ่อน (White mix Ceruliwe Blue Geay) วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา

15.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ทะเล ท้องฟ้า และก้อนเมฆในระยะไกล เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหิน ระยะใกล้ กลาง ไกล การใช้ฝีแปรงบนพื้นชายหาด จนถึงระยะไกล ของทะเล และก้อนเมฆ ท้องฟ้า จะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญ การระบายสีให้ กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียน กับภาพถ่ายก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตา อีกเช่น กัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพ ล่วงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่าย ซึ่งทั้งหมดก็จะเป็นกล วิธีร่วมในการสร้างมิติภาพลวงตาของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

15.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณด้าน บนของภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญใน การสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมที่มีการกลม กลืนกันทั้งภาพเพื่อสร้างระยะและมิติลวงตาในที่สุด

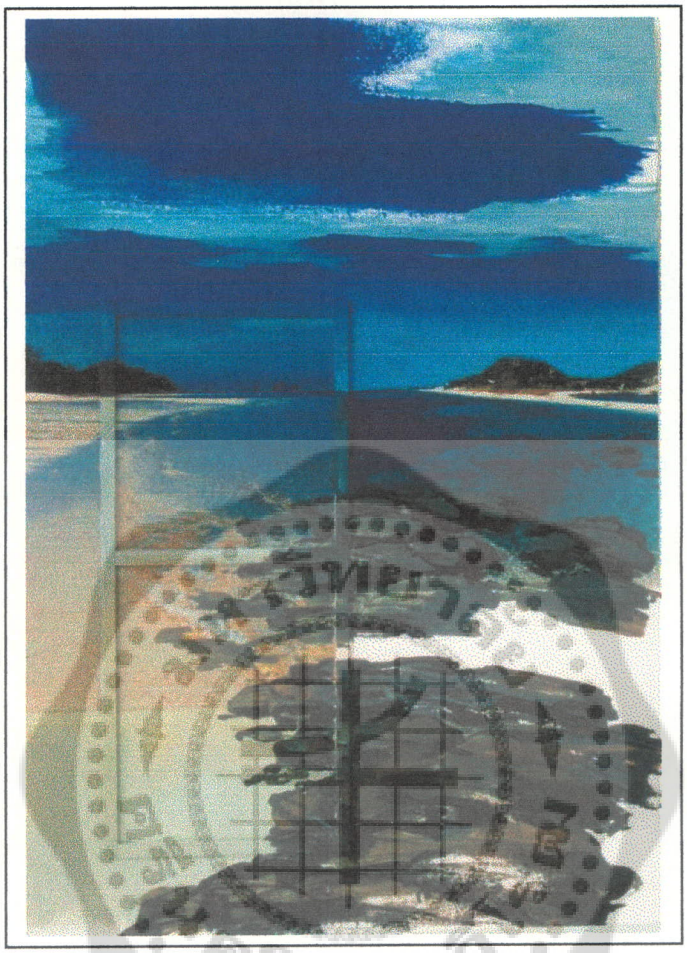
15.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง1บาน จะอยู่ในส่วนกลางของภาพค่อนไปด้านซ้ายบนของภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุม มองต่างๆให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพที่เป็นก้อนเมฆท้องฟ้าเชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็น เกาะแก่ง โขดหิน ในระยะกลางสู่ระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพที่เป็นหาดทรายโขดหิน และ เงาตกทอดของต้นไม้ระยะหน้าของภาพ

15.3. รูปแบบ

15.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

15.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

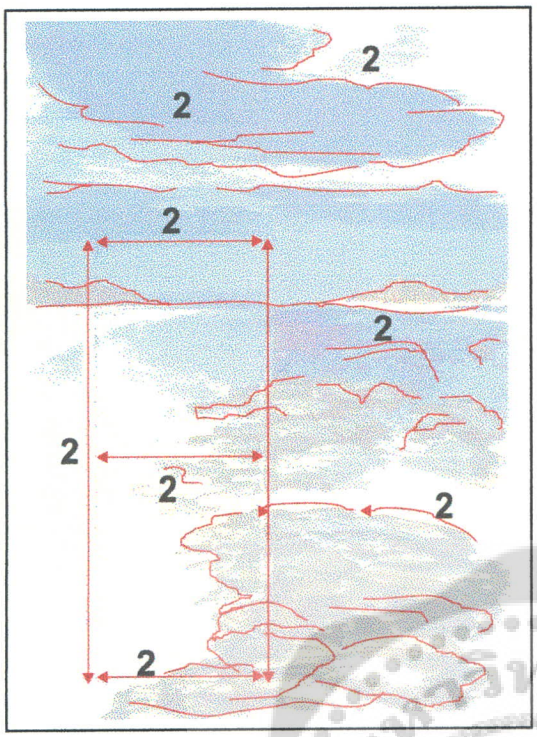


ภาพประกอบที่ 41 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2

ขนาด 50x70 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

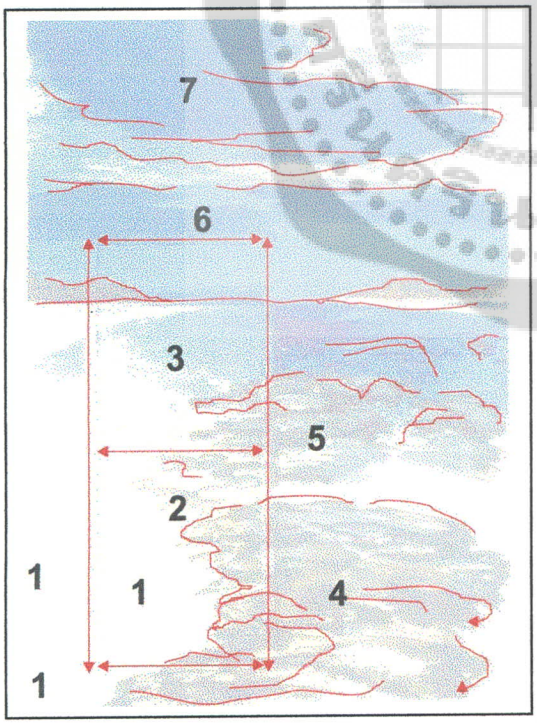
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 41.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

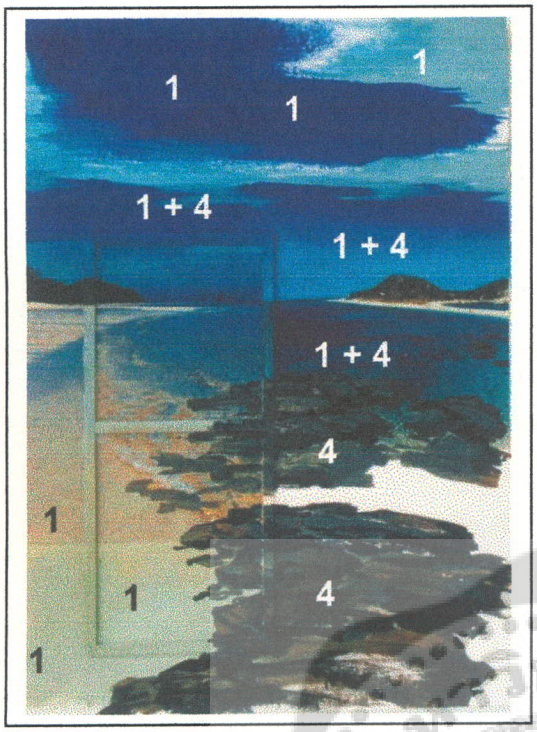


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7

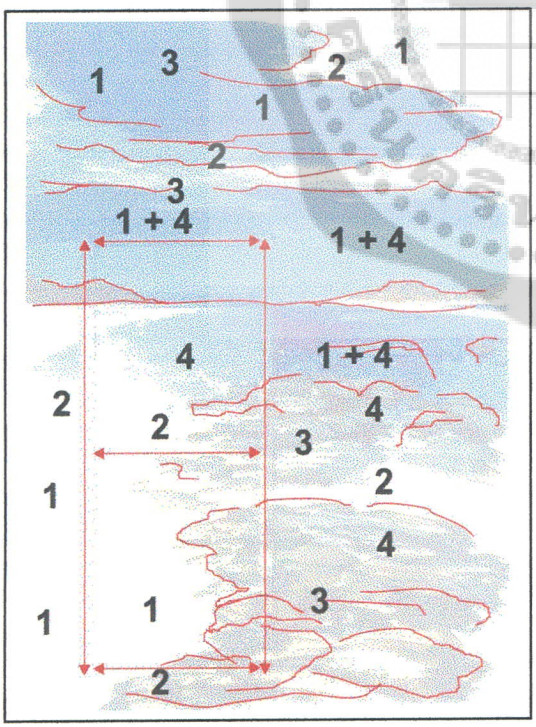
ภาพประกอบที่ 41.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 41.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ ขอบคม หนาซับซ้อน เปียกปน เปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 41.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 41 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 16 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 50 X 70 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

16.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตามองผ่านกลุ่มโขดหินและพื้นชายหาดในระยะใกล้ด้านขวามือของภาพ และระยะกลางและหมู่เกาะท้องฟ้าหมู่ก้อนเมฆในระยะไกล

16.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

16.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาดโขดหินในบางส่วนและท้องฟ้า แต่ในบางส่วนฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น ระยะหน้าด้านล่างของภาพมุมขวาก็จะเว้นสีขาวของพื้นผ้าใบในบางส่วนผสมการเขียนเงาต้นไม้ด้วยเทคนิคอิสระ เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่าง ในการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่องทั่วทั้งภาพ โครงสีส่วนรวม บริเวณหาดทรายจะเป็นสีเทาผสมครีมอ่อนๆและเว้นเป็นน้ำหนักขาวในระยะหน้ามุมขวา สีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) น้ำหนักเข้มส่วนเป็นเงา จะเป็นสีน้ำตาลเข้มจนถึงดำ (Yellow Orch mix Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีน้ำตาลผสมสีฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orcd mix Ceruline Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงสีฟ้า(Ceruline Blue) ก้อนเมฆจะเป็นสีขาวผสมสีฟ้าอ่อนและเทาอ่อน (White mix Ceruliwe Blue and Geay)

16.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ทะเล ท้องฟ้า และก้อนเมฆในระยะไกล เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหิน ระยะใกล้ กลาง จะเชื่อมโยงกับชายหาดพื้นทะเลในระยะไกลของภูเขา และท้องฟ้า ก้อนเมฆในที่สุดตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญคือ การระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียน กับภาพถ่ายก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตา อีกเช่นกัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพล่วงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่าย ซึ่งทั้งหมดก็จะเป็นกลวิธีร่วมในการสร้างมิติภาพลวงตาของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

16.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณค่อนไปด้านซ้ายมือภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมที่มีการกลมกลืนกันทั้งภาพ

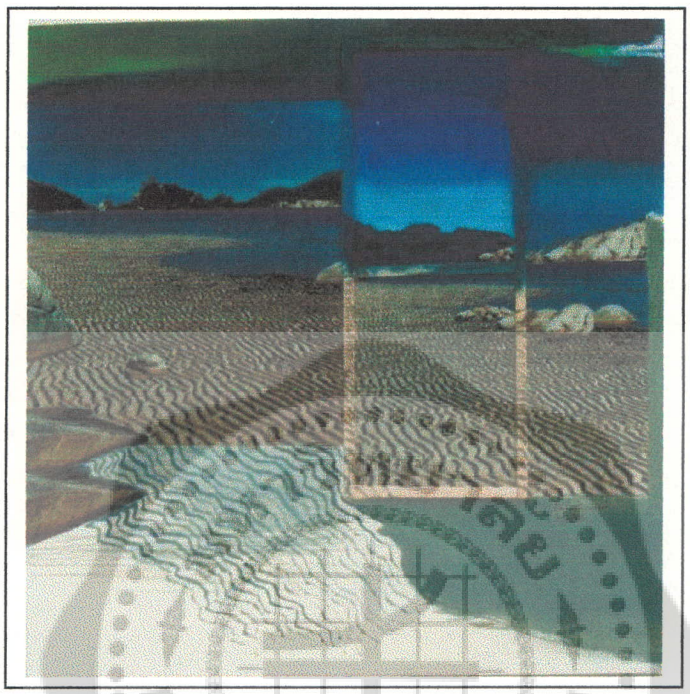
16.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพจะอยู่ในส่วนซ้ายมือด้านล่างของภาพและในส่วนด้านขวาของภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองให้เกิดระยะมิติคความลึกเชื่อมโยงจากระดับโขดหินด้วยระยะหน้ากลุ่มที่ 1 ไปสู่โขดหินกลุ่มที่ 2 และสู่พื้นทะเล ทิวเขาในระยะไกล และท้องฟ้า ก้อนเมฆในระยะไกลที่สุดของภาพ การเว้นน้ำหนักขาวด้านขวาล่างของภาพที่เป็นหาดทราย เพื่อเป็นจุดเน้นให้ภาพนี้มีจุดเด่นและบังเกิดน้ำหนักในการแสดงมิติระยะในภาพ

16.3. รูปแบบ

16.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

16.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

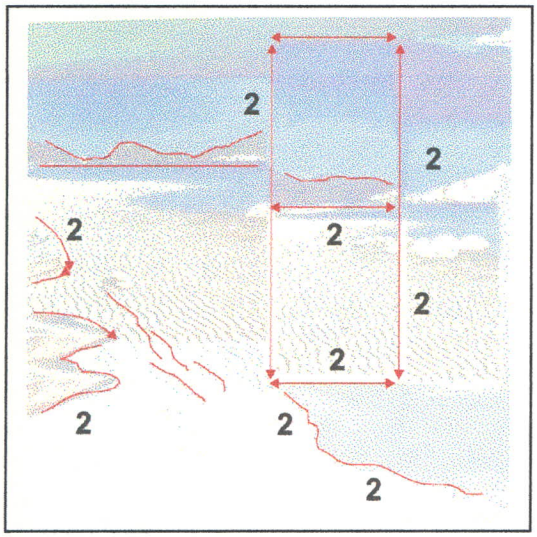


ภาพประกอบที่ 42 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3

ขนาด 65x65 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

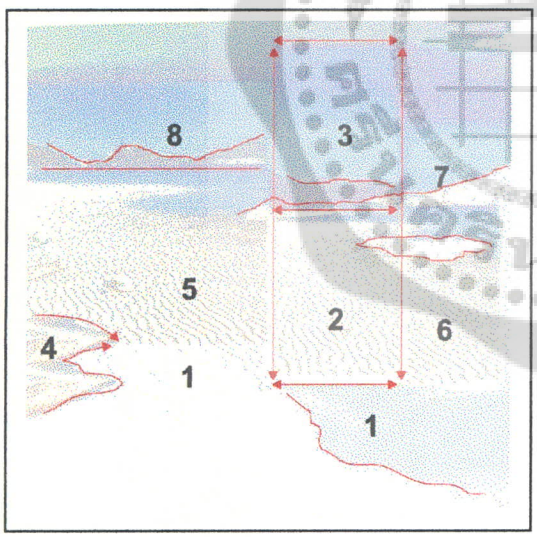
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 42.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

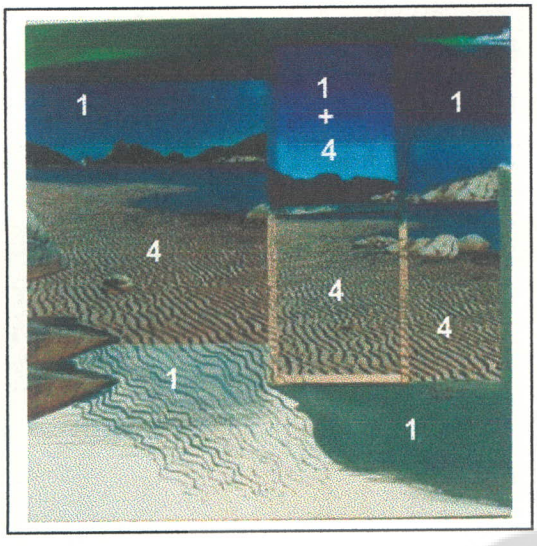


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงเชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา

1. รูปทรงของเงา ระยะบริเวณพื้นที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7 , 8

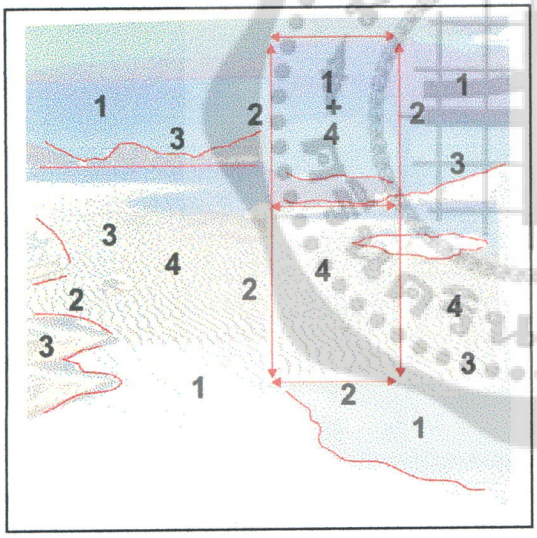
ภาพประกอบที่ 42.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 42.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบขอบคม หนาซับซ้อน เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสี กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 42.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 42 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 17 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

17.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตามองผ่านเนื้อที่พื้นหาดทราย และโขดหินในระยะใกล้โขดหินระยะหน้าระยะกลางและทะเล ภูเขา ท้องฟ้าในระยะไกล

17.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

17.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาด โขดหินในบางส่วนและท้องฟ้า แต่ในบางส่วนฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น ระยะหน้าด้านล่าง ของภาพมุมขวาก็จะเว้นสีขาวของพื้นผ้าใบในมุมล่างด้านซ้ายของภาพ เพื่อให้เกิดเทคนิควิธี การที่แตกต่าง ในการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวม บริเวณหาดทราย จะเป็นสีเทาผสมครีมอ่อนๆและเว้นเป็นน้ำหนักขาวในระยะหน้าด้านซ้ายจะแสดงเงาสีเทาใน ด้านขวาของภาพ สีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) น้ำหนักเข้มส่วนเป็นเงา จะเป็นสีน้ำตาลเข้มจนถึงดำ (Yellow Orch mix Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีน้ำตาลผสมสีฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orcd mix Ceruline Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงสีฟ้า (Ceruline Blue) และสี คราม (Ultramerin Blue) และส่วนบนของภาพจะเป็นสีน้ำเงินเข้ม (Blue Hooker) และสี เขียวผสมน้ำเงิน (Veridan Green Mix Prussienblue)

17.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้ เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ทะเล ภู เขา และท้องฟ้า เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง ของโขดหิน ระยะใกล้ กลาง ไกล โดยใช้พื้นที่ของหาดทรายเป็นตัวเชื่อมจนถึงระยะไกลของ ภาพคือทะเลและท้องฟ้า ตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญคือ การระบายสีให้กลมกลืน กันระหว่างภาพเขียนกับภาพถ่ายในที่สุดก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตา อีกเช่น กัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพ ล่วงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่าย ซึ่งทั้งหมดก็จะเป็นกล วิธีร่วมในการสร้างมิติภาพลวงตาของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

17.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณค่อน ไปด้านซ้ายมือภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วน สำคัญในการสร้างองค์ประกอบและมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมที่มี การกลมกลืนกันทั้งภาพ

17.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง 1 บาน จะตั้งอยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปด้านบนของภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่าง ให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพคือท้องฟ้าเชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นหาดทราย โขดหิน ใน ระยะหน้าและโดยมีเว้นจังหวะน้ำหนักขาวด้านซ้ายและเน้นน้ำหนักเงาในมุมขวาของภาพ ระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพ

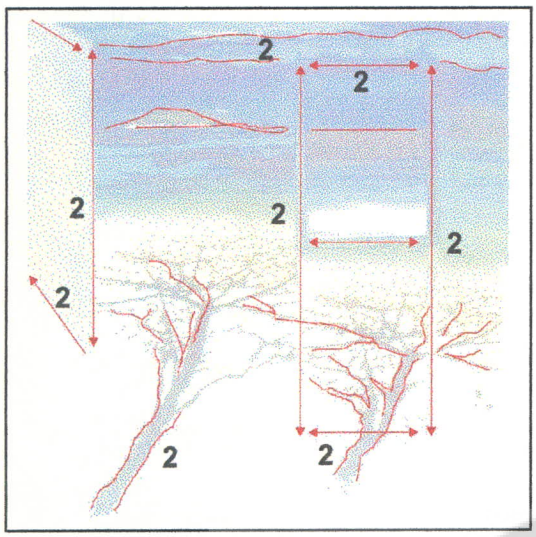
17.3. รูปแบบ

17.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

17.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

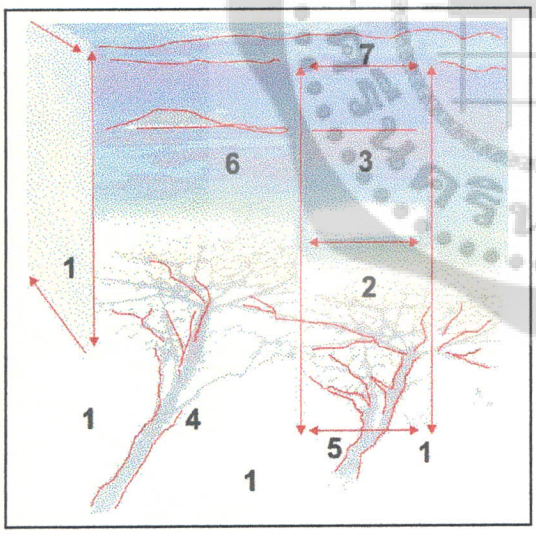
ภาพประกอบที่ 43 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4
ขนาด 65x65 ซ.ม.
ปีที่เขียน 2544
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติ ลวงตา

ภาพประกอบที่ 43.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

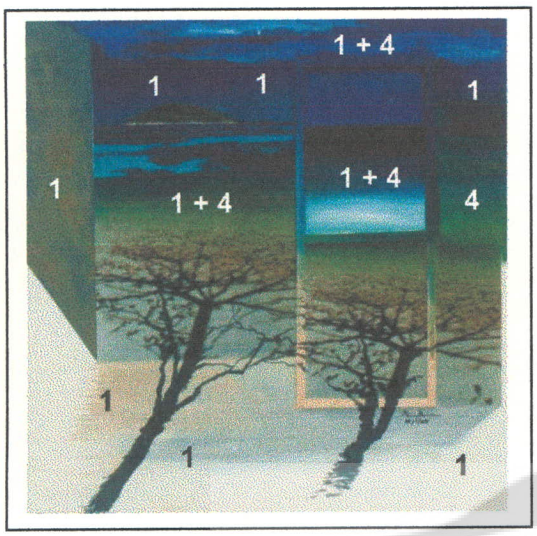


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงองค์ประกอบ

1. รูปทรงของเงา พื้นที่ระยะที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7

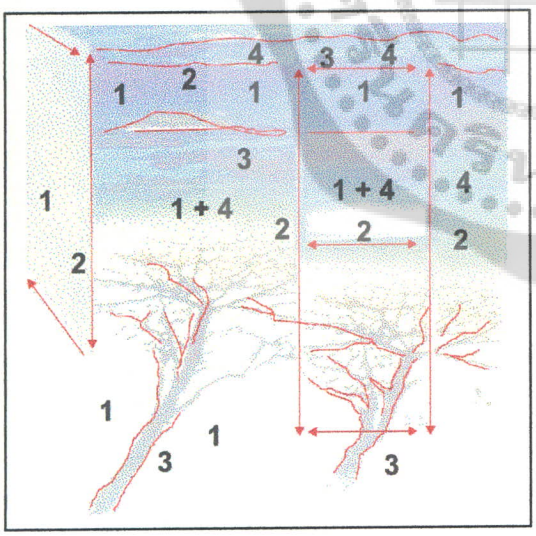
ภาพประกอบที่ 43.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 43.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบเปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งกลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลวโปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 43.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 43 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 18 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

18.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเล นำเสนอมุมมองระยะมุมต่ำมองเงยขึ้น เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งของเงาต้นไม้ในระยะหน้าตกทอด ต่อเนื่องไปบนพื้นหาดทรายในระยะกลางและเกาะแก่งในระยะไกลที่ต่อเนื่องกับท้องฟ้าในระยะไกลที่สุด การใช้น้ำหนักร่องรอยของเงาต้นไม้บนจึงเป็นการแสดงมิติที่เชื่อมโยงต่อเนื่องเงาต้นไม้พื้นชายหาดจากระยะหน้าจะเป็นตัวเชื่อมภาพต่อเนื่องกับภูเขาทะเลท้องฟ้าในระยะไกล

18.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

18.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนพื้นหาดทราย ท้องทะเล และท้องฟ้าบริเวณระยะหน้าเว้นสีขาวและแสดงเงาต้นไม้ต่อเนื่องระยะกลาง และระยะไกลของภาพจะมีระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรง แบบเชื่อมโยงกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย ไปให้ทำภาพเกิดการต่อเนื่องในระยะมิติความลึก จากในระยะต่างๆ เพื่อสร้างมิติความลึกที่เชื่อมโยงต่อกัน จากระยะหน้าต่อเนื่องไปสู่ระยะไกลสุด โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะสีเทาผสมครีมอ่อนๆต่อเนื่องเป็นสีขาวในระยะไกล โครงเงาต้นไม้จะเป็นโครงสีน้ำตาล (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) ผสมสีเขียวทหาร และเทาน้ำหนักเข้มในส่วนเป็นเงาจะเป็นโครงสีน้ำตาล แห้ง จนถึงดำ (Black) โดยสีน้ำทะเลจะสีน้ำเงินน้ำทะเล (Blue and Ceruliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน (Blue Mix Cekuliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน และเขียวอมฟ้า (Blue Green Mix Cekuliwe Blue) และสีครามผสมฟ้า (Ultramerin Blue Mix Blue)

18.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงผสมผสาน กันระหว่างส่วนที่เป็ภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับบริเวณภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่งโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีกลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่เป็นจุดสำคัญอีกแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

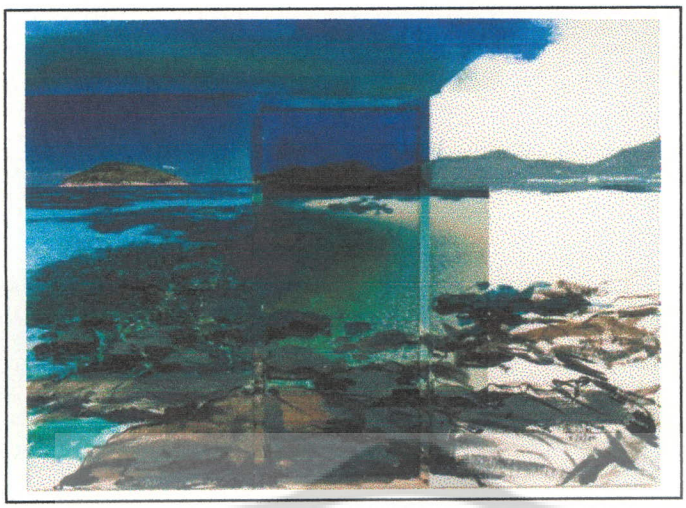
18.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพและในส่วนด้านซ้ายของภาพจะเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองของภาพให้เกิดระยะความลึก เชื่อมโยงจากระดับเงาต้นไม้ทอดผ่านหาดทรายสู่ระยะกลางและไกลในที่สุด

18.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพในส่วนด้านขวาของภาพและในส่วนด้านซ้ายของภาพจะเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองของภาพให้เกิดระยะมิติความลึกเชื่อมโยงจากระยะกลาง และท้องทะเล ท้องฟ้าในระยะไกลที่สุดของภาพ การเว้นนำหนักขาวด้านของภาพเพื่อเป็นจุดเน้นในโครงสร้างองค์ประกอบที่สำคัญของภาพนี้

18.3. รูปแบบ

18.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ เงาต้นไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

18.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้



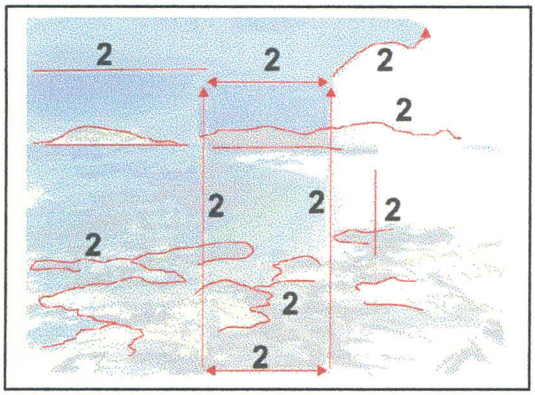
ภาพประกอบที่ 44 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5

ขนาด 50x70 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2544

สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ

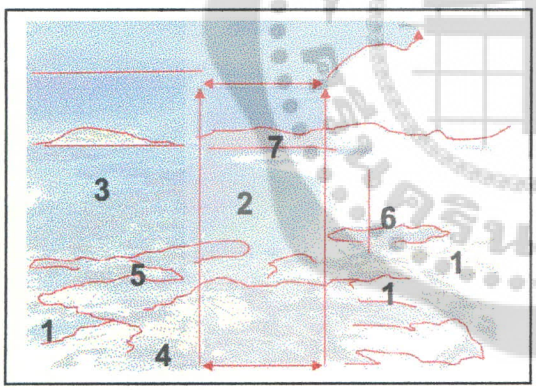
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา

ภาพประกอบที่ 44.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

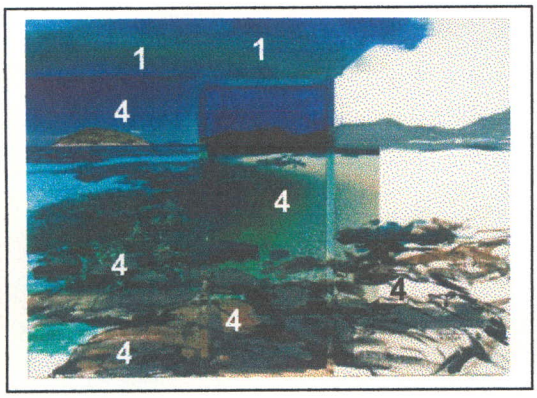


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงองค์ประกอบ

1. รูปทรงของเงา พื้นที่ระยะที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7

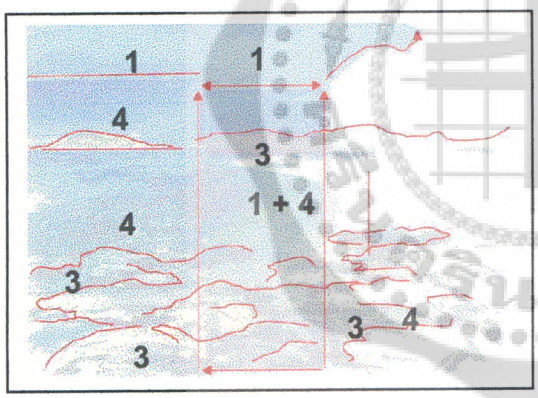
ภาพประกอบที่ 44.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 44.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบขอบคม เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 44.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 44 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 19 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 50 X 70 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

19.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพเป็นการใช้ทิวทัศน์ธรรมชาติทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตาปกติมองผ่านโขดหินพื้นชายหาดในระยะใกล้ มองผ่านโขดหิน พื้นชายหาดในระยะกลางและภูเขา และท้องทะเล ท้องฟ้าในระยะไกล มุมมองที่เห็นจะแสดงมุมมองในหลายมุมมองผ่านทิวทัศน์ทางทะเลและสิ่งแวดล้อม

19.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

19.2.1. เทคนิควิธีการ การระบายสีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณโขดหินและท้องฟ้าแต่ในบางส่วนก็ใช้ฝีแปรงระบายสีแบบมีร่องรอย ฝีแปรงอาทิเช่น บริเวณโขดหิน ท้องฟ้า ในมุมขวาบนและกลางของภาพที่จะเว้นพื้นผ้าใบสีขาว เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการที่แตกต่างในการสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง ในบริเวณระยะหน้าของภาพจะแสดงพื้นผิวฝีแปรงและเขียนลายเส้นแสดงพื้นผิวของกลุ่มโขดหิน หาดทราย เพื่อสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่อง โครงสีส่วนรวม อีกนัยหนึ่งมีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืนกัน เพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่เป็นจุดสำคัญอีแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

19.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิคการระบายสีแบบกลมกลืน และการใช้ฝีแปรงบนผสมผสาน กันระหว่างส่วนที่เป็นภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับบริเวณภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่งมีโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีที่กลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่จุดสำคัญอีกแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

19.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดโครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้ภาพถ่ายบริเวณกลางภาพการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพ ในส่วนกลางของภาพและใช้เป็นโครงสร้างการแบ่งองค์ประกอบของภาพในส่วนกลางของภาพ และมุมมองของภาพให้เกิดระยะความลึก เชื่อมโยงจากระดับโขดหิน ระยะหน้าผ่านหาดทรายสู่ระยะกลางและท้องฟ้าในระยะไกลในที่สุด

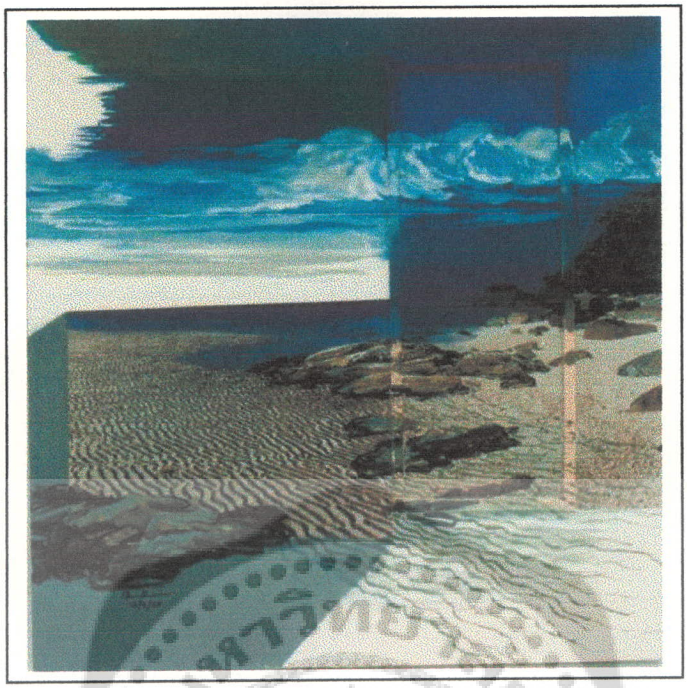
19.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้า จะอยู่ในส่วนกลางของภาพ เป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพ และมุมมองต่าง ๆหลายแง่มุมเชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นเกาะแก่ง พื้นทะเลหาดทราย ในระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพเป็นแนวโขดหินมาสู่ระยะหน้าของภาพ

19.3. รูปแบบ

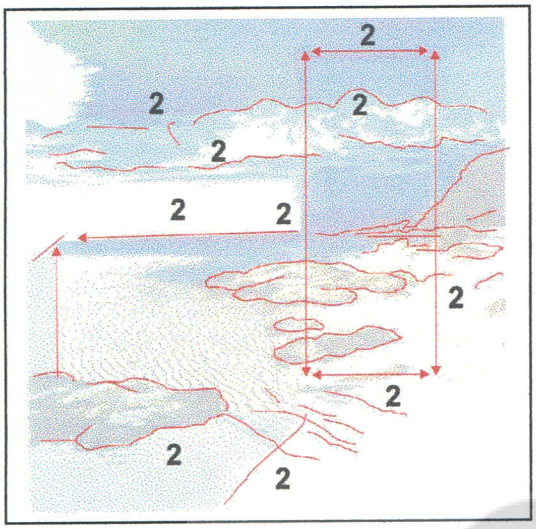
19.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

19.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ



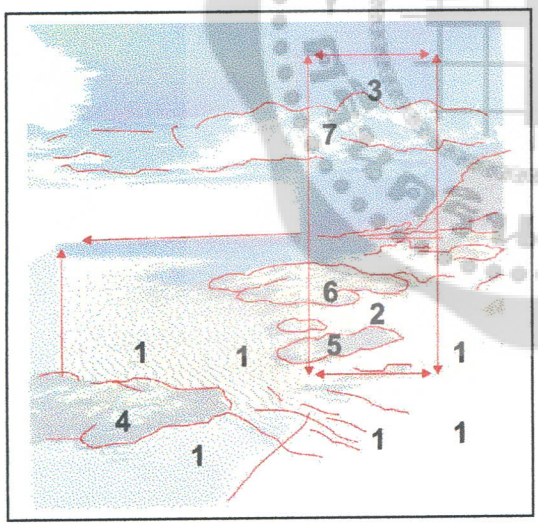
ภาพประกอบที่ 45 ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6
ขนาด 65x65 ซ.ม.
ปีที่เขียน 2545
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 45.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติ ลวงตา

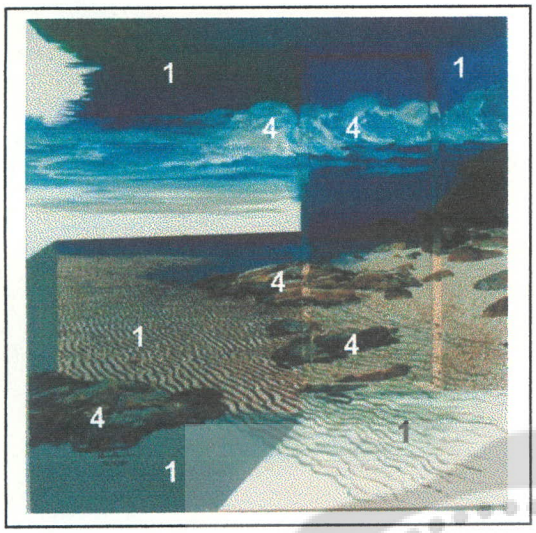


ภาพประกอบที่ 45.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงองค์ประกอบ

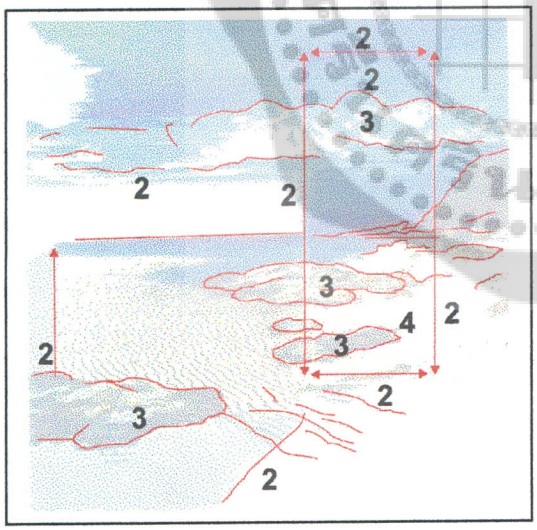
1. รูปทรงของเงา พื้นที่ระยะที่ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7



ภาพประกอบที่ 45.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบ ขอบคม ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 45.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 45 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 20 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

20.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเล นำเสนอมุมมองระดับสายตา เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งของกลุ่มโขดหินในระยะหน้าจากด้านซ้ายของภาพต่อเนื่องไปในระยะกลุ่มโขดหินระยะกลางและกลุ่มโขดหินในระยะไกลที่ต่อเนื่องกับท้องฟ้าในระยะไกลที่สุดจุดเด่นอยู่ที่การใช้น้ำหนักร่องรอยของของพื้นทรายบนชายหาดจากระยะหน้าจะเป็นตัวเชื่อมภาพต่อเนื่องกับกลุ่มโขดหิน ในระยะกลางและโขดหินท้องฟ้าในระยะไกลในที่สุด

20.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

20.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนพื้นหาดทราย ท้องทะเล และท้องฟ้าบริเวณระยะหน้าด้านซ้ายต่อเนื่องระยะกลาง และระยะไกลของภาพจะมีระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรง แบบเชื่อมโยงกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย ทำให้ภาพเกิดการต่อเนื่องในระยะมิติความลึก จากโขดหินในระยะต่างๆ มีช่วงเว้นพื้นผ้าใบขาวในระยะหน้าด้านขวาและสร้างเงาสีเทาในระยะหน้าด้านซ้าย เพื่อสร้างมิติความลึกที่เชื่อมโยงต่อกัน จากระยะหน้าต่อเนื่องไปสู่ระยะไกลสุด โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะสีเทาผสมครีมอ่อนๆ ต่อเนื่องเป็นสีขาวในระยะไกล โครงโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาล (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) ผสมสีเขียวทหาร และเทาน้ำหนักเข้มในส่วนเป็นเงาจะเป็นโครงสีน้ำตาล แห้ง จนถึงดำ (Black) โดยสีน้ำทะเลจะสีน้ำเงินน้ำทะเล (Blue and Ceruliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน (Blue Mix Cekuliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน และเขียวอมฟ้า (Blue Green Mix Cekuliwe Blue) และสีครามผสมฟ้า (Ultramerin Blue Mix Blue)

20.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงผสมผสาน กันระหว่างส่วนที่เป็ภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับบริเวณภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่งโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีกลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่เป็นจุดสำคัญอีกแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

20.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพและในส่วนด้านซ้ายของภาพจะเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองของภาพให้เกิดระยะความลึก เชื่อมโยงจากระดับเงาต้นไม้ทอดผ่านหาดทรายสู่ระยะกลางและไกลในที่สุด

20.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง อยู่ในส่วนกลางภาพค่อนไปด้านขวาของภาพเป็นแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่างๆให้เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นในระยะกลางสู่ระยะหน้าที่ใช้พื้นที่น้ำหนักของร่องรอยหาดทรายเป็นที่เชื่อมภาพให้ต่อเนื่อง และท้องทะเล ท้องฟ้าในระยะไกลที่สุดของภาพ การเว้นนำหนักขาวด้านบนของภาพเพื่อเป็นจุดเน้นในโครงสร้างองค์ประกอบที่สำคัญของภาพนี้

20.3. รูปแบบ

20.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

20.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

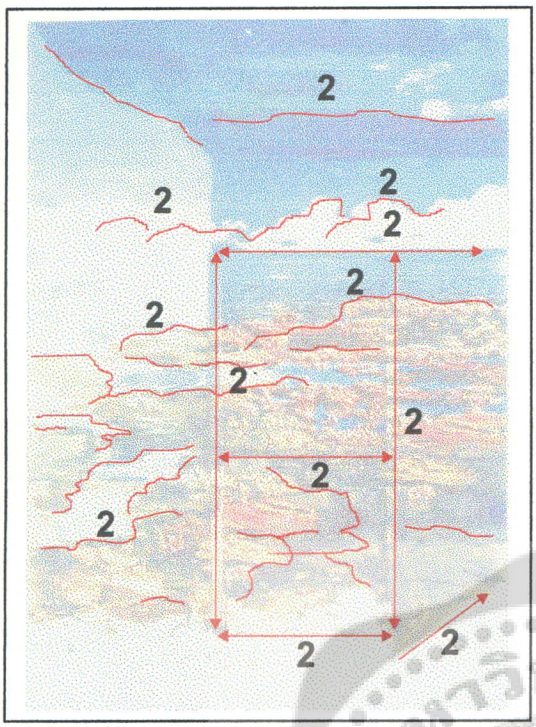
มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

ภาพประกอบที่ 46 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7

ขนาด 50x70 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2545

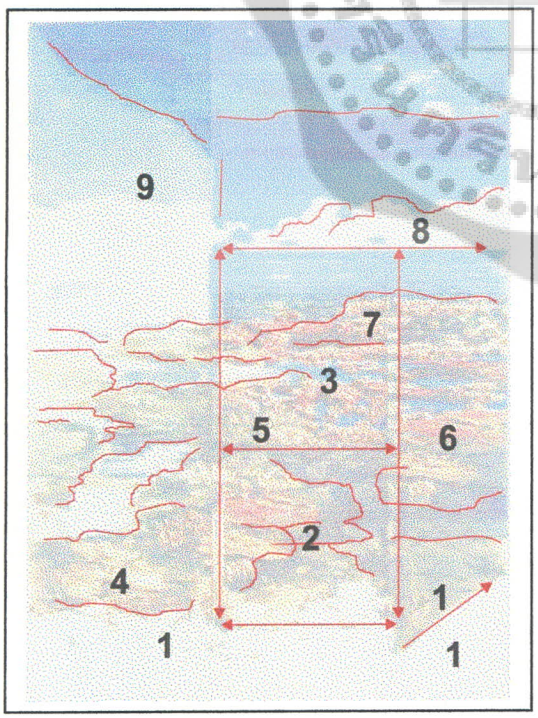
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



ภาพประกอบที่ 46.1. วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติ ลวงตา

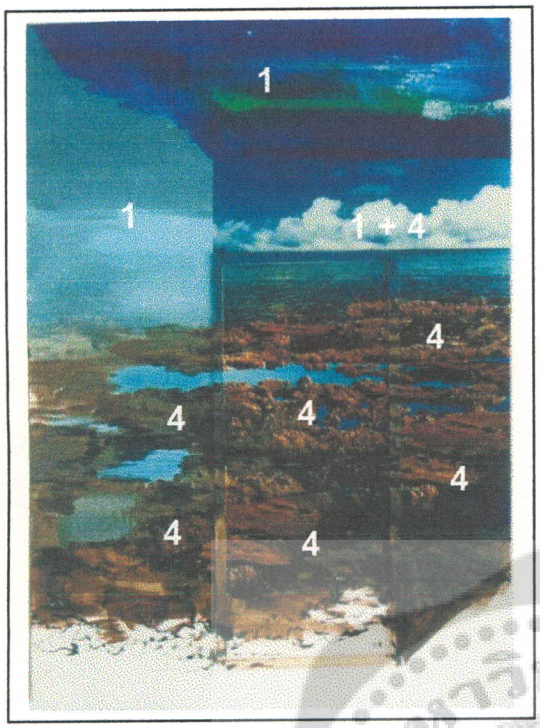


ภาพประกอบที่ 46.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงองค์ประกอบ

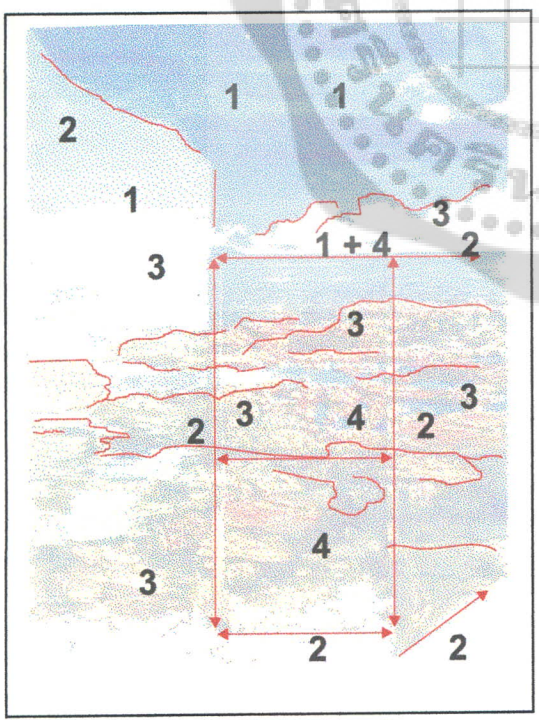
1. รูปทรงพื้นที่เงา และพื้นที่ระยะ 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7 , 8 , 9



ภาพประกอบที่ 46.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อน กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 46.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 46 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 21 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

21.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเล นำเสนอมุมมองในระยะมุมต่ำมองเงยขึ้น เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งของกลุ่มแนวโขดหินในระยะหน้าจากของภาพต่อเนื่องไปในระยะกลุ่มแนวโขดหินระยะกลางและกลุ่มโขดหินในระยะไกลที่ต่อเชื่อมโยงเนื่องกับท้องฟ้าในระยะไกลที่สุดจุดเด่นอยู่ที่การใช้น้ำหนักร่องรอยของของพื้นทรายบนชายหาดจากระยะหน้าจะเป็นตัวเชื่อมภาพต่อเนื่องกับกลุ่มโขดหิน ในระยะกลางและโขดหินท้องฟ้าในระยะไกลในที่สุด

21.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

21.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนพื้นหาดทรายท้องทะเล และท้องฟ้าบริเวณระยะหน้าด้านซ้ายต่อเนื่องระยะกลาง และระยะไกลของภาพจะมีระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรง แบบเชื่อมโยงกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย ทำให้ภาพเกิดการต่อเนื่องในระยะมิติความลึก จากโขดหินในระยะต่างๆ มีช่วงเว้นพื้นผ้าใบขาวในระยะหน้าด้านขวาและสร้างเงาสีเทาในระยะหน้าด้านซ้าย เพื่อสร้างมิติความลึกที่เชื่อมโยงต่อกัน จากระยะหน้าต่อเนื่องไปสู่ระยะไกลสุด โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะสีเทาผสมครีมอ่อนๆ ต่อเนื่องเป็นสีขาวในระยะไกล โครงโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาล (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) ผสมสีเขียวทหาร และเทาน้ำหนักเข้มในส่วนเป็นเงาจะเป็นโครงสีน้ำตาล แห้ง จนถึงดำ (Black) โดยสีน้ำทะเลจะสีน้ำเงินน้ำทะเล (Blue and Ceruliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน (Blue Mix Cekuliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน และเขียวอมฟ้า (Blue Green Mix Cekuliwe Blue) และสีครามผสมฟ้า (Ultramerin Blue Mix Blue)

21.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงผสมผสาน กันระหว่างส่วนที่เป็ภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับบริเวณภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่งโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีกลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่เป็นจุดสำคัญอีกแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

21.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพและในส่วนล่างขวาของภาพและใช้เป็นโครงสร้างการแบ่งองค์ประกอบของภาพ และมุมมองของภาพให้เกิดระยะความลึก เชื่อมโยงจากระดับโขดหินในภาพถ่ายผสมภาพเขียนจากสู่ระยะกลางและไกลในที่สุด

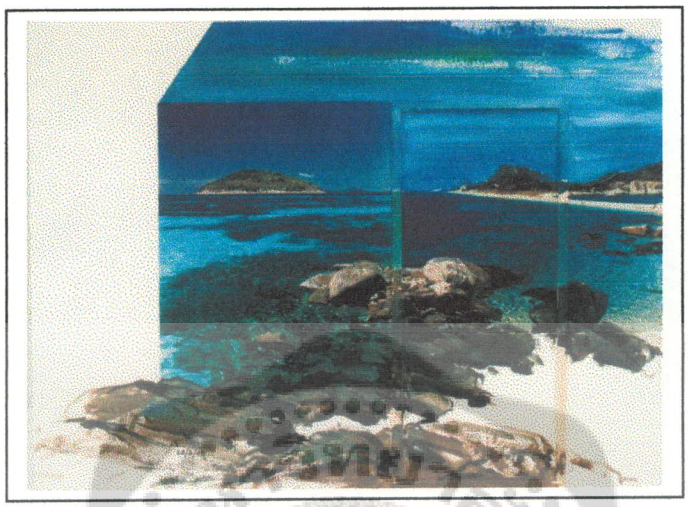
21.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง จะอยู่ในส่วนด้านล่างของภาพเป็นแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่างๆให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพที่เป็นท้องฟ้าสู่ทะเล เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นแนวหิน เกาะแก่งในระยะกลางสู่แนวหิน

ระยะหน้าของภาพด้านซ้ายมือตอนบนจะมีการสร้างน้ำหนักสีเทาเป็นระนาบเพื่อให้บังเกิดความแตกต่างกับภาพรวม

21.3. รูปแบบ

21.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

21.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

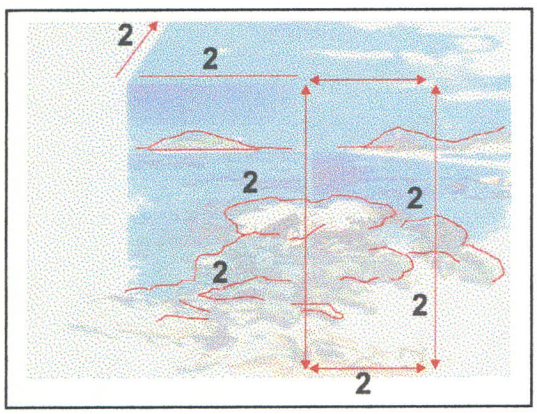


ภาพประกอบที่ 47 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8

ขนาด 50x70 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2545

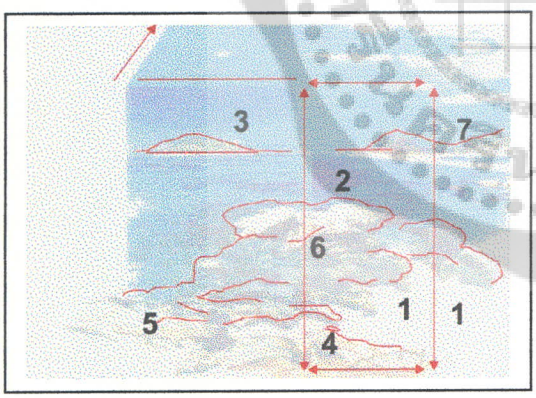
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติ ลวงตา

ภาพประกอบที่ 47.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

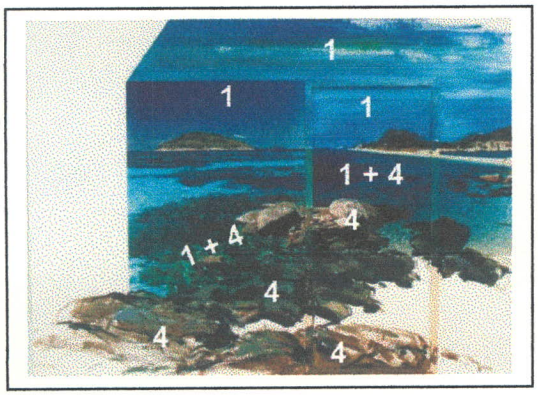


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงองค์ประกอบ

1. รูปทรงพื้นที่ระยะหน้า 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7

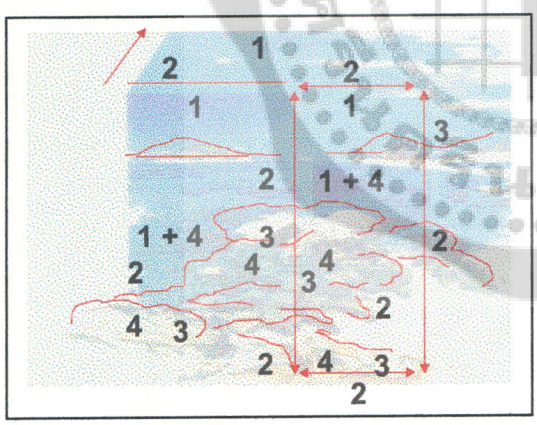
ภาพประกอบที่ 47.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 47.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีความเรียบขอบคม หนาซับซ้อน เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 47.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ

สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 47 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 22 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 50 X 70 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

22.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเล นำเสนอมุมมองในระดับตา เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งของกลุ่มแนวโขดหินในระยะหน้าจากของภาพต่อเนื่องไปในระยะกลุ่มแนวโขดหินระยะกลางและท้องทะเลชายหาดเกาะแก่งในระยะไกลที่ต่อเชื่อมโยงเนื่องกับท้องฟ้าในที่สุด การใช้น้ำหนักขาวของพื้นทรายบนชายหาดจากระยะหน้าจะเป็นตัวเชื่อมภาพต่อเนื่องกับกลุ่มโขดหิน ที่เชื่อมโยงภาพอย่างต่อเนื่อง ทะเลและโขดหินท้องฟ้าในระยะไกลนับได้ว่าเป็นการสร้างมุมมองรูปแบบหนึ่ง

22.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

22.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนของโขดหินพื้นหาดทรายท้องทะเล และโขดหินบริเวณระยะหน้าด้านซ้ายขวาต่อเนื่องระยะกลาง และระยะไกลของภาพจะมีระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรงทิ้งรอยแปรงแสดงผ้าใบในบางจุดแต่ก็มีการระบายแบบเชื่อมโยงกับส่วนที่เป็นภาพถ่ายในบางจุดทำให้ภาพเกิดการต่อเนื่องในระยะมิติความลึก จากโขดหินในระยะต่างๆ มีช่วงเว้นพื้นผ้าใบขาวในระยะหน้าด้านขวาและสร้างเงาสีเทาในระยะหน้าด้านซ้าย เพื่อสร้างมิติความลึกที่เชื่อมโยงต่อกัน จากระยะหน้าต่อเนื่องไปสู่ระยะไกลสุด โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะสีเทาผสมครีมอ่อนๆต่อเนื่องเป็นสีขาวในระยะไกล โครงโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาล (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) ผสมสีเขียวทหาร และเทาน้ำหนักเข้มในส่วนเป็นเงาจะเป็นโครงสีน้ำตาล แห้ง จนถึงดำ (Black) โดยสีน้ำทะเลจะสีน้ำเงินน้ำทะเล (Blue and Ceruliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน (Blue Mix Cekuliwe Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงิน และเขียวอมฟ้า (Blue Green Mix Cekuliwe Blue) และสีครามผสมฟ้า (Ultramerin Blue Mix Blue)

22.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงผสมผสาน กันระหว่างส่วนที่เป็ภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับบริเวณภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่งโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีกลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่เป็นจุดสำคัญอีกแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

22.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพในส่วนกลางของภาพและใช้เป็นโครงสร้างการแบ่งองค์ประกอบของภาพจะใช้เป็นเทคนิคภาพถ่ายและแสดงมุมมองของภาพให้เกิดระยะความลึก โดยวิธีการจิตรกรรมเพื่อเชื่อมโยงจากระดับโขดหินระยะหน้าผ่านหาดทรายสู่ระยะกลางและไกลในที่สุด

22.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง จะอยู่ในส่วนด้านกลางค่อนไปด้านล่างของภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพ และมุมมองต่างๆ

ให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพที่เป็นท้องฟ้าสู่ทะเล เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นท้องทะเล เกาะแก่งโขดหินในระยะกลางสู่ระยะหน้าของภาพอย่างมีเอกภาพ

22.3. รูปแบบ

22.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ภูเขา ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

22.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

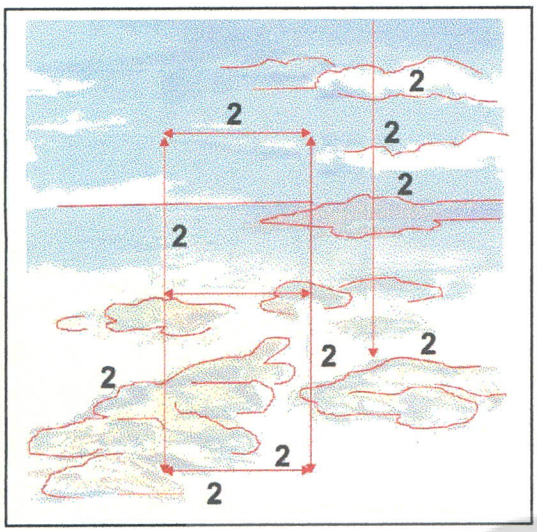
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ภาพประกอบที่ 48 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9

ขนาด 65x65 ซ.ม.

ปีที่เขียน 2545

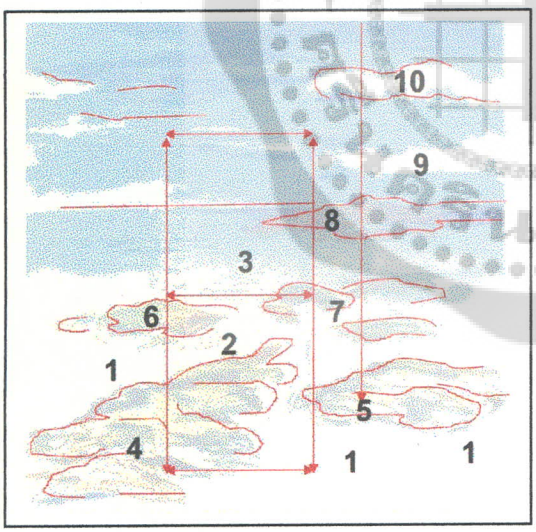
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ



วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติ ลวงตา

ภาพประกอบที่ 48.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

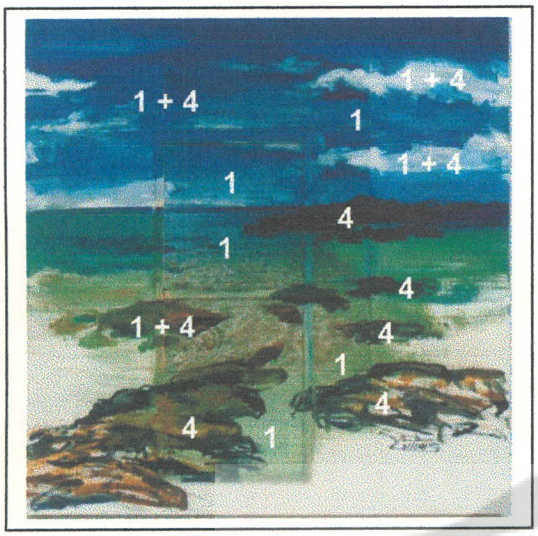


วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงองค์ประกอบ

1. รูปทรงพื้นที่ระยะหน้า 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 4 , 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10

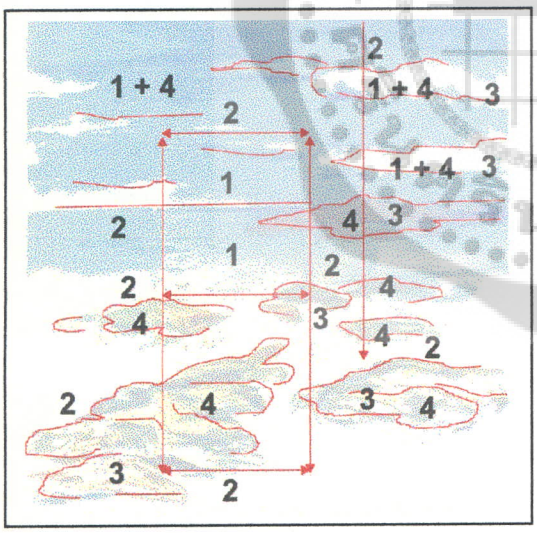
ภาพประกอบที่ 48.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ



ภาพประกอบที่ 48.3. วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ หนาซับซ้อน เปียกปนเปียกด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยรองพื้นไว้ก่อนกลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 48.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 48 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 23 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

23.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเล นำเสนอมุมมองในระดับตา เป็นการแสดงมิติระยะตำแหน่งของกลุ่มแนวโขดหินในระยะหน้าด้านซ้าย ต่อเนื่องไปในระยะกลุ่มแนวโขดหินระยะกลางและกลุ่มโขดหินระยะกลาง และกลุ่มโขดหินระยะไกลที่ต่อเนื่องด้วยท้องทะเลเกาะแก่งและระยะท้องฟ้าในที่สุด การใช้เว้นน้ำหนักขาวของพื้นทรายบนชายหาดกับกลุ่มโขดหินจากระยะหน้าจะเป็นตัวเชื่อมภาพต่อเนื่องกับกลุ่มโขดหินทะเลและโขดหินท้องฟ้าในระยะไกลโขดหินในที่สุด

23.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

23.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนของโขดหินพื้นหาดทรายท้องทะเล และท้องฟ้าโขดหินบริเวณระยะหน้าด้านซ้ายต่อเนื่องระยะกลาง และระยะไกลของภาพจะมีระบายสีแบบมีร่องรอยฝีแปรงทิ้งรอยแปรงแบบเชื่อมโยงกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย ทำให้ภาพเกิดการต่อเนื่องในกลมกลืนกันมีระยะมิติความลึก จากแนวโขดหินในระยะต่างๆ เพื่อสร้างมิติความลึกที่เชื่อมโยงต่อกัน จากระยะหน้าต่อเนื่องไปสู่ระยะไกลสุด โครงสีส่วนรวมบริเวณหาดทรายจะสีเทาผสมครีมอ่อนๆต่อเนื่องเป็นสีขาวในระยะไกล โครงโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาล (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) ผสมสีเขียวทหาร และเทาน้ำหนักเข้มในส่วนเป็นเงาจะเป็นโครงสีน้ำตาล แห้ง จนถึงดำ (Black) โดยสีน้ำทะเลจะเข้ม สีน้ำเงิน (Blue and Ceruline Blue) และสีฟ้าทะเล สีท้องฟ้าจะเป็นสีน้ำเงินและสีเขียวอมฟ้า (Blue Green Mix Ceruline Blue) และสีครามผสมฟ้า (Ultramerin Blue Mix Blue)

23.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงผสมผสาน กันระหว่างส่วนที่เป็ภาพเขียนที่สร้างมิติภาพลวงตากับบริเวณภาพถ่ายที่แสดงมิติลวงตาอีกนัยหนึ่งโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างที่มีการระบายสีให้มีโครงสีกลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติภาพลวงตากับส่วนที่เป็นฉากหลัง ของภาพถ่ายและภาพเขียนการใช้น้ำหนักแสงเงาของภาพเขียนกับภาพถ่ายจะมีความกลมกลืนกัน อันน่าจะเป็นกลวิธีพิเศษในการสร้างมิติภาพลวงตา ที่เป็นจุดสำคัญอีกแนวทางหนึ่งของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

23.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้วงกบประตูหน้าต่างเป็นจุดเด่นของภาพในส่วนกลางของภาพและใช้เป็นโครงสร้างการแบ่งองค์ประกอบของภาพจะใช้เป็นเทคนิคภาพถ่ายและแสดงมุมมองของภาพให้เกิดระยะความลึก โดยวิธีการจิตรกรรมเพื่อเชื่อมโยงจากระดับโขดหินระยะหน้าผ่านหาดทรายสู่ระยะกลางและไกลในที่สุด

23.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่าง จะอยู่ในส่วนด้านล่างซ้ายของภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบภาพ และในแง่มุมมองต่างๆให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพจากก้อนเมฆท้องฟ้า เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นเกาะแก่งโขดหินในระยะกลางสู่โขดหินระยะหน้าของภาพ

23.3. รูปแบบ

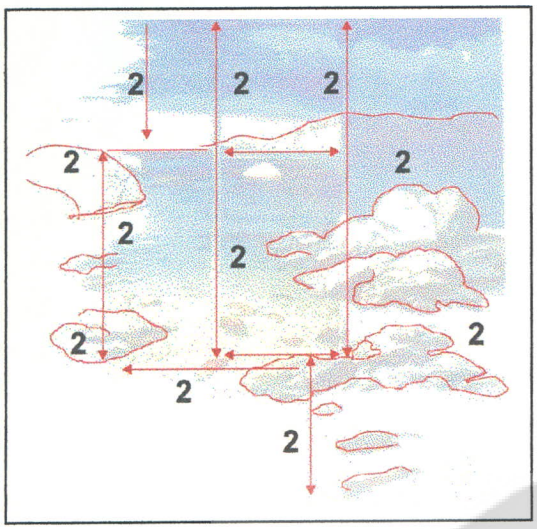
23.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

23.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ภาพประกอบที่ 49 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10
ขนาด 65x65 ซ.ม.
ปีที่เขียน 2545
สื่อ อะครีลิค บนผืนผ้าใบ

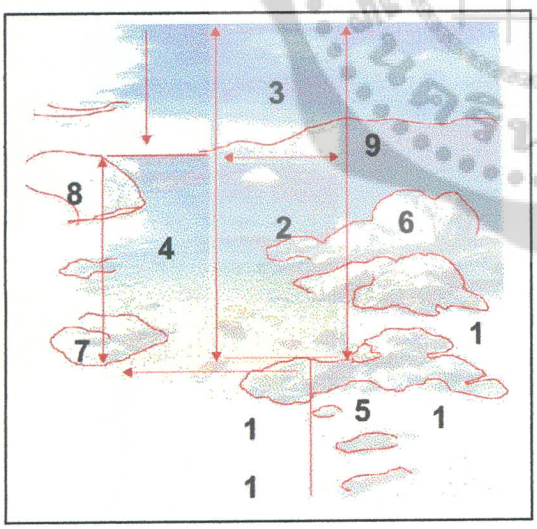
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



ภาพประกอบที่ 49.1. วิเคราะห์เส้น - ทิศทาง

วิเคราะห์เส้น – ทิศทาง

เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติ ลวงตา

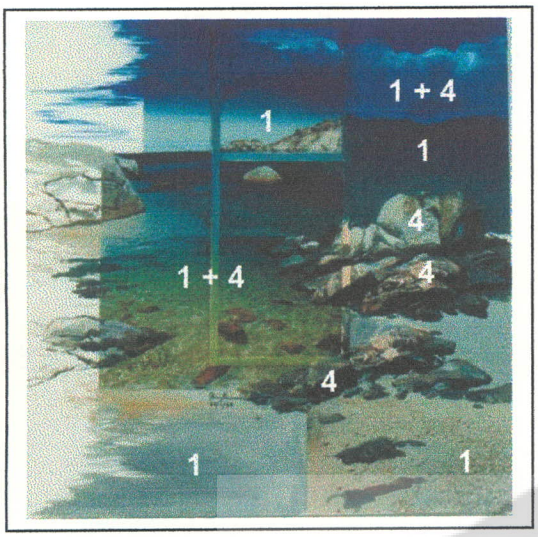


ภาพประกอบที่ 49.2. วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

วิเคราะห์รูปทรง องค์ประกอบ

รูปทรงองค์ประกอบ

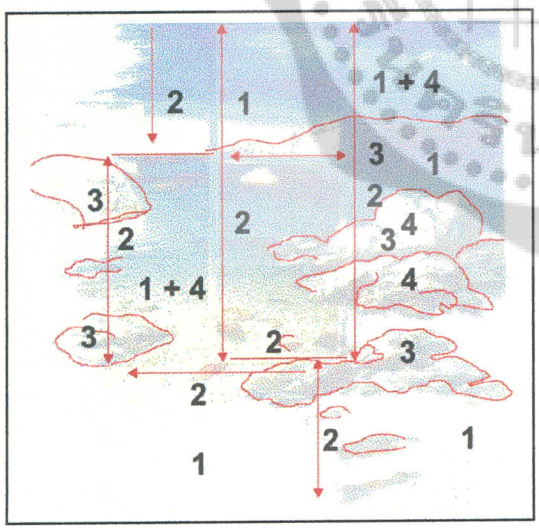
1. รูปทรงพื้นที่ระยะหน้า 1
2. รูปทรงโครงสร้างประตู ระยะในพื้นที่ 2 , 3 , 4
3. รูปทรงเชื่อมประสาน ในพื้นที่ 5 , 6 , 7 , 8 , 9



ภาพประกอบที่ 49.3. วิเคราะห์เทคนิควีการ

วิเคราะห์เทคนิควิธีการ

น้ำหนักสีอ่อนแก่สร้างมิติลวงตา และการระบายสีอ่อนแก่ เทคนิควิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา เทคนิคการระบายสีจะเป็นการเกลี่ยให้กลมกลืน ครั้งเดียวเสร็จ ลีลารอยพู่กัน ผสมผสานการปะติดวัสดุ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมีความเรียบ เปียกปนเปียก ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง กลมกลืนจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบน เหลว โปร่งแสง ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม



ภาพประกอบที่ 49.4. วิเคราะห์มิติลวงตา

วิเคราะห์มิติลวงตา

1. น้ำหนักสีอ่อนแก่ สร้างมิติลวงตา
2. เส้น ทิศทาง ทัศนียวิทยา สร้างมิติลวงตา
3. รูปทรง เชื่อมประสานสร้างมิติลวงตา
4. การระบายสีอ่อนแก่ เทคนิค วิธีการต่างๆ สร้างมิติลวงตา

จากภาพประกอบที่ 49 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมภาพที่ 24 ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10 สีอะครีลิค เทคนิคผสมบนผืนผ้าใบขนาด 65 X 65 เซนติเมตร พ.ศ. 2545

24.1. ที่มาของแนวคิด

มุมมองในภาพใช้ทิวทัศน์ทางทะเลเป็นการแสดงมุมมองในระดับสายตามองผ่านกลุ่มโขดหินพื้นชายหาดในระยะใกล้และมองผ่านทะเลและกลุ่มโขดหินและระยะกลางและภูเขาท้องฟ้าหมู่ก้อนเมฆในระยะไกล

24.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

24.2.1. เทคนิควิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีกลมกลืนในส่วนบริเวณชายหาดโขดหินในบางส่วนและท้องฟ้า แต่ในบางส่วนฝีแปรงมีร่องรอย อาทิเช่น แถบซ้ายของภาพก็จะเว้นสีขาวของพื้นผ้าใบในบางส่วน เพื่อให้เกิดเทคนิควิธีการระบายสีใช้ฝีแปรงเขียนลายเส้นด้วยวิธีการที่แตกต่าง เพื่อสร้างมิติระยะของภาพอย่างต่อเนื่องทั่วทั้งภาพ โครงสีส่วนรวม บริเวณหาดทรายจะเป็นสีเทาผสมครีมอ่อนๆและเว้นเป็นน้ำหนักขาวในด้านซ้ายมือของภาพ สีโขดหินจะเป็นโครงสีน้ำตาลผสมเขียวทหารและสีเทา (Yellow Orch mix Sap Green and Gray) น้ำหนักเข้มส่วนเป็นเงา จะเป็นสีน้ำตาลเข้มจนถึงดำ (Yellow Orch mix Black) โครงสีน้ำทะเลจะเป็นสีน้ำตาลผสมสีฟ้าน้ำทะเล (Yellow Orch mix Ceruline Blue and White) ท้องฟ้าจะเป็นโครงสีฟ้า (Ceruline Blue) และสีคราม (Ultramerine Blue) ก้อนเมฆจะเป็นสีขาวผสมสีฟ้าอ่อนและเทาอ่อน (White mix Ceruliwe Blue and Geay) ส่วนขวาและส่วนบนของภาพจะเป็นสีน้ำเงินเข้ม (Blue Hooker)

24.2.2. วิธีสร้างผลงานจิตรกรรม เน้นมิติลวงตา กลวิธีในการสร้างมิติลวงตาจะมีผลมาจากการใช้เทคนิค ระบายสีแบบกลมกลืนและการใช้ฝีแปรงบนโขดหิน ชายหาดเชื่อมโยงไปสู่ท้องทะเล ท้องฟ้า และก้อนเมฆในระยะไกล เทคนิคนี้จะเป็นวิธีการสร้างมิติลวงตาในแนวทางหนึ่ง การวางตำแหน่ง โขดหิน ระยะใกล้ กลาง ไกล น้ำหนักสีวิธีการระบายสีบนพื้นชายหาดพื้นจนถึงระยะไกลของท้องทะเล และท้องฟ้า ก้อนเมฆจะเป็นตัวร่วมในการสร้างมิติลวงตาที่สำคัญคือ การระบายสีให้กลมกลืนกันระหว่างภาพเขียน กับภาพถ่ายก็จะเป็นเหตุปัจจัยในการสร้างมิติลวงตา อีกเช่นกัน การระบายสีลงบนโครงสร้างวงกบประตูหน้าต่างก็จะสร้างความกลมกลืนสร้างมิติภาพล่วงตากับส่วนที่เป็นฉากหลังทั้งในส่วนที่เป็นภาพเขียนและภาพถ่าย ซึ่งทั้งหมดก็จะเป็นกลวิธีร่วมในการสร้างมิติภาพลวงตาของงานจิตรกรรมชิ้นนี้

24.2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ เทคนิคผสมการประติดของการใช้ภาพถ่ายบริเวณค่อนไปด้านซ้ายมือภาพกับการใช้วัสดุปะติดจะแสดงโครงสร้างของวงกบประตูหน้าต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบสร้างความกลมกลืน และมุมมองต่างๆของภาพ นับได้ว่าการใช้เทคนิคผสมที่มีการกลมกลืนกันทั้งภาพอย่างบูรณาการกัน

24.2.4. องค์ประกอบในภาพ โครงสร้างองค์ประกอบของภาพจากการใช้วงกบประตูหน้าต่างจะอยู่ในส่วนกลางค่อนไปด้านบนของภาพเป็นการแบ่งองค์ประกอบ และมุมมองต่างๆให้เชื่อมโยงจากมุมบนของภาพที่เป็นก้อนเมฆท้องฟ้า เชื่อมโยงสู่ด้านล่างที่เป็นเกาะแก่งในระยะไกลทะเลโขดหินในระยะกลางและระยะหน้าในที่สุด

24.3. รูปแบบ

24.3.1. รูปแบบเหมือนจริง เป็นการนำเอารูปแบบเหมือนจริง (Realistic Form) จากข้อมูลในธรรมชาติ เช่น โขดหิน หาดทราย ทะเล ท้องฟ้า ก้อนเมฆ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกภายในงานสร้างสรรค์ โดยใช้เทคนิควิธีการผสมผสานระหว่างภาพถ่าย กับการเขียนภาพทางจิตรกรรม ให้เกิดการเชื่อมโยง เปรียบเทียบ เพื่อสร้างมิติลวงตาในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

24.3.2. รูปแบบเหนือจริง เป็นการเอารูปแบบจากธรรมชาติที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่างข้อมูลจากข้อเท็จจริง (Realistic Form) นำมาแปรความหมายเป็นภาพจิตรกรรมตามทักษะ เทคนิควิธีการส่วนตนในบางส่วน อาจถือได้ว่าเป็นรูปแบบจากจินตนาการ ความรู้สึก แต่ในบางส่วนก็ใช้ทักษะในเชิงจิตรกรรมเขียนให้กลมกลืนเทียบเคียงผสมผสานกับส่วนที่เป็นภาพถ่าย เพื่อผลในการสร้างมิติลวงตาขึ้นในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

สรุปผลการวิเคราะห์

จากเกณฑ์การวิเคราะห์ที่กำหนดไว้ สามารถวิเคราะห์ผลงาน จากศิลปิน 5 ท่านได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี ,มักซ์ เอินสต์ ,อีฟว์ ตองกี ,เรเน มากรีต์ จำนวนท่านละ 5 ภาพรวมทั้งหมดเป็น 25 ภาพ ในช่วง ค.ศ. 1913-1952 โดยสรุปได้ดังนี้

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas) ที่นำมาวิเคราะห์

1. จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio De Chirico) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่
   1.1. "The Great Town" ค.ศ. 1913 123.5 X 52.5 cm
   1.2. "The Silent Statue(Ariadin)" ค.ศ. 1913 99.5 X 123.5 cm
   1.3. "The Song Love" ค.ศ. 1914 73 X 59.1 cm
   1.4. "Le Vaticinateur" ค.ศ. 1915 ขนาดของภาพไม่แน่ชัด
   1.5. "The Great Metaphysician" ค.ศ. 1917 ขนาดของภาพไม่แน่ชัด
2. ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ผลงานจำนวน 5 ชิ้นได้แก่
   2.1. "Solitude Paranoiaque – Critque" ค.ศ. 1935 19 X 23 cm
   2.2. "Pharmacist of Ampurdan in Search of Absolutely Nothing" ค.ศ.1936 30 X 52cm
   2.3. "Illustration Ci – Contre" ค.ศ. 1938 91.8 X 60.2 cm
   2.4. "Christ of Saint John of The Cross" ค.ศ. 1951 205 X 116 cm
   2.5. "Assumpta Corpuscularia Lapisiazuna" ค.ศ. 1952 230 X 114 cm
3. มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่
   3.1. "Elephant of The Celebes" ค.ศ. 1921 125 X 108 cm
   3.2. "Two Girls are Threatened by A Nightwgale" ค.ศ. 1924 69.8 X 75 cm
   3.3. "Day and Night" ค.ศ. 1941-1942 112 X 146 cm
   3.4. "Painting for Young People" ค.ศ. 1943 61 X 76 cm
   3.5. "The Cocktail Drinker" ค.ศ. 1945 116 X 72.5 cm
4. อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่
   4.1. "The Dark Garden" ค.ศ. 1928 91.4 X 71.1 cm
   4.2. "The Eyes of A Deaf Man" ค.ศ. 1938 ขนาดของภาพไม่ทราบแน่ขัด
   4.3. "The Absent Lady" ค.ศ. 1942 115 X 89.5 cm
   4.4. "Infinity Divisibility" ค.ศ. 1942 ขนาดของภาพไม่ทราบแน่ชัด
   4.5. "Imaginary Numbers" ค.ศ. 1952 ขนาดของภาพไม่ทราบแน่ชัด
5. เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ผลงานจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่
   5.1. "The Threshold of Libety" ค.ศ. 1930 115.2X 147 cm
   5.2. "The Human Condition" ค.ศ. 1933 100 X 81 cm
   5.3. "The Bather Between Light and Darkness" ค.ศ. 1935-1936 89 X 115 cm
   5.4. "The Door to Freedom" ค.ศ. 1936 80 X 60 cm
   5.5. "The Transfixed" ค.ศ. 1939 146.3 X 97.5 cm

ตาราง 1.1 ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ

ที่มาของแนวคิดของศิลปินชื่อ จอร์โจ เด กีรีโก กับผลงานจำนวน 5 ภาพ	แนวคิดทางสังคม			แนวคิดทางศาสนา			แนวคิดทางธรรมชาติ		
	สิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง	ผสมผสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง	ต่อต้านขัดแย้ง	อิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์	ศรัทธาความเชื่อ	สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความจริง	อัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน
ผลงานภาพที่ 1	-	2	2	-	3	1	-	2	2
ผลงานภาพที่ 2	-	2	2	-	3	-	-	2	2
ผลงานภาพที่ 3	-	-	3	1	2	2	-	3	2
ผลงานภาพที่ 4	-	-	2	-	3	1	-	3	2
ผลงานภาพที่ 5	-	2	1	1	3	1	-	3	2
รวม	0	6	10	2	14	5	0	13	10
สรุปภาพรวมของแนวคิด	16			21			23		

จากตาราง 1.1 สรุปได้ว่า จอร์โจ เด กีรีโก สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพ โดยมีที่มาของแนวคิดดังนี้

แนวคิดทางสังคม

มีแนวคิดผสมสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 10
รองลงมามีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง มีค่าความถี่ในระดับ 6
และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

แนวคิดทางศาสนา

มีแนวคิดอิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 14
รองลงมามีแนวคิดศรัทธาความเชื่อ มีค่าความถี่ในระดับ 5
มีแนวคิดต่อต้านขัดแย้ง มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 2

แนวคิดทางธรรมชาติ

มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 13
รองลงมามีแนวคิดอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน มีค่าความถี่ในระดับ 10
และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

ศิลปินจอร์โจ เด กีรีโก สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางธรรมชาติมากที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 23 รองลงมามีแนวคิดทางศาสนา มีค่าความถี่ในระดับ 21 และเลือกใช้แนวคิดทางสังคมน้อยที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 16

ตาราง 1.2 ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ

ที่มาของแนวคิดของศิลปินชื่อ ซาลวาดอร์ ดาลี กับผลงานจำนวน 5 ภาพ	แนวคิดทางสังคม			แนวคิดทางศาสนา			แนวคิดทางธรรมชาติ		
	สิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง	ผสมผสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง	ต่อต้านขัดแย้ง	อิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์	ศรัทธาความเชื่อ	สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความจริง	อัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน
ผลงานภาพที่ 1	-	1	3	1	3	-	-	3	2
ผลงานภาพที่ 2	-	1	2	1	3	-	-	2	3
ผลงานภาพที่ 3	-	2	-	2	-	1	-	2	3
ผลงานภาพที่ 4	-	1	2	1	-	3	-	3	2
ผลงานภาพที่ 5	-	1	2	1	-	3	-	3	1
รวม	0	6	9	6	6	7	0	13	11
สรุปภาพรวมของแนวคิด	15			19			24		

จากตาราง 1.2 สรุปได้ว่า ซาลวาดอร์ ดาลี สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพ โดยมีที่มาของแนวคิดดังนี้

แนวคิดทางสังคม

มีแนวคิดผสมสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 9
รองลงมามีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง มีค่าความถี่ในระดับ 6
และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

แนวคิดทางศาสนา

มีแนวคิดศรัทธาความเชื่อ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 7
รองลงมามีแนวคิดอิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์ และต่อต้านขัดแย้ง มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 6

แนวคิดทางธรรมชาติ

มีแนวคิดในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 13
รองลงมามีแนวคิดอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน มีค่าความถี่ในระดับ 11
และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

ศิลปินซาลวาดอร์ ดาลี สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางธรรมชาติมากที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 24 รองลงมามีแนวคิดทางศาสนา มีค่าความถี่ในระดับ 19 และเลือกใช้แนวคิดทางสังคมน้อยที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 15

ตาราง 1.3 ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ

ที่มาของแนวคิดของศิลปินชื่อ มักซ์ เอินสต์ กับผลงานจำนวน 5 ภาพ	แนวคิดทางสังคม			แนวคิดทางศาสนา			แนวคิดทางธรรมชาติ		
	สิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง	ผสมผสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง	ต่อต้านขัดแย้ง	อิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์	ศรัทธาความเชื่อ	สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความจริง	อัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน
ผลงานภาพที่ 1	-	3	1	2	2	-	-	3	-
ผลงานภาพที่ 2	-	1	2	1	3	-	-	3	-
ผลงานภาพที่ 3	-	2	-	1	3	1	-	3	-
ผลงานภาพที่ 4	-	2	3	-	3	1	-	3	-
ผลงานภาพที่ 5	-	2	-	-	3	1	1	3	-
รวม	0	10	6	4	14	3	1	15	0
สรุปภาพรวมของแนวคิด		16			21			16	

จากตาราง 1.3 สรุปได้ว่า มักซ์ เอินสต์ สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพ โดยมีที่มาของแนวคิดดังนี้

แนวคิดทางสังคม

มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 10

รองลงมามีแนวคิด ผสมสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง มีค่าความถี่ในระดับ 6

และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

แนวคิดทางศาสนา

มีแนวคิดอิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 14

รองลงมามีแนวคิดต่อต้านขัดแย้ง มีค่าความถี่ในระดับ 4

มีแนวคิดศรัทธาความเชื่อ มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 3

แนวคิดทางธรรมชาติ

มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 15

รองลงมาแนวคิดสิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง มีค่าความถี่ในระดับ 1

และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน มีค่าความถี่ในระดับ 0

ศิลปินมักซ์ เอินสต์ ได้สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางศาสนามากที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 21 รองลงมามีแนวคิดทางสังคมและ มีแนวคิดทางธรรมชาติมีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 16

ตาราง 1.4 ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ

ที่มาของแนวคิดของศิลปินชื่อ อีฟว์ ตองกี กับผลงานจำนวน 5 ภาพ	แนวคิดทางสังคม			แนวคิดทางศาสนา			แนวคิดทางธรรมชาติ		
	สิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง	ผสมผสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง	ต่อต้านขัดแย้ง	อิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์	ศรัทธาความเชื่อ	สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความจริง	อัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน
ผลงานภาพที่ 1	-	1	-	-	3	1	-	3	-
ผลงานภาพที่ 2	-	1	-	-	3	1	-	3	-
ผลงานภาพที่ 3	-	1	-	-	3	1	-	3	1
ผลงานภาพที่ 4	-	1	-	-	3	2	-	3	1
ผลงานภาพที่ 5	-	2	-	-	3	1	-	3	1
รวม	0	6	0	0	15	6	0	15	3
สรุปภาพรวมของแนวคิด		6			21			18	

จากตาราง 1.4 สรุปได้ว่า อีฟว์ ตองกี สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพ โดยมีที่มาของแนวคิดดังนี้

แนวคิดทางสังคม

มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 6
และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง
และผสมสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

แนวคิดทางศาสนา

มีแนวคิดอิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 15
รองลงมามีแนวคิดศรัทธาเชื่อ มีค่าความถี่ในระดับ 6
และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับการต่อต้านขัดแย้ง มีค่าความถี่ในระดับ 0

แนวคิดทางธรรมชาติ

แนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 15
แนวคิดอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยมารวมกัน มีค่าความถี่ในระดับ 3
และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

ศิลปินอีฟว์ ตองกี ได้สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางศาสนามากที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 21 รองลงมามีแนวคิดทางธรรมชาติมีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 18 เลือกใช้แนวคิดทางสังคมน้อยที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 6

ตาราง 1.5 ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ

ที่มาของแนวคิดของศิลปินชื่อ เรเน มากรีต์ กับผลงานจำนวน 5 ภาพ	แนวคิดทางสังคม			แนวคิดทางศาสนา			แนวคิดทางธรรมชาติ		
	สิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง	ผสมผสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง	ต่อต้านขัดแย้ง	อิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์	ศรัทธาความเชื่อ	สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความจริง	อัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน
ผลงานภาพที่ 1	1	2	2	1	-	1	-	3	2
ผลงานภาพที่ 2	1	-	1	1	-	1.	-	2	2
ผลงานภาพที่ 3	1	-	1	2	-	1	-	2	2
ผลงานภาพที่ 4	2	-	1	1	-	2	-	3	3
ผลงานภาพที่ 5	-	2	2	1	-	1	-	2	3
รวม	5	4	7	6	0	6	0	12	12
สรุปภาพรวมของแนวคิด	16			12			24		

จากตาราง 1.5 สรุปได้ว่า เรเน มากรีต์ สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพโดยมีที่มาของแนวคิดดังนี้

แนวคิดทางสังคม

มีแนวคิดผสมสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 7 รองลงมามีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง มีค่าความถี่ในระดับ 5

มีแนวคิดเกี่ยวกับสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 4

แนวคิดทางศาสนา

มีแนวคิดต่อต้านขัดแย้ง และมีแนวคิดศรัทธาความเชื่อ มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 6

และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับอิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์ มีค่าความถี่ในระดับ 0

แนวคิดทางธรรมชาติ

แนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง

และมีอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยมารวมกัน มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 12

และมีแนวคิดไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริงเลย มีค่าความถี่ในระดับ 0

ศิลปินเรเน มากรีต์ สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางธรรมชาติมากที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 24 รองลงมามีแนวคิดทางสังคมมีค่าความถี่ในระดับ16 และมีแนวคิดทางศาสนาเลือกใช้น้อยที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 12

ตาราง 1.6 ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ

ชื่อศิลปิน จำนวน 5 ท่าน กับที่มาของแนวคิด	แนวคิดทางสังคม			แนวคิดทางศาสนา			แนวคิดทางธรรมชาติ		
	สิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง	ผสมผสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง	ต่อต้านขัดแย้ง	อิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์	ศรัทธาความเชื่อ	สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความจริง	อัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน
จอร์จ เดอ ซิริโค	0	6	10	2	14	5	0	13	10
ซาลวาดอร์ ดาลี	0	6	9	6	6	7	0	3	11
มักซ์ เอินสต์	0	10	6	4	14	3	1	15	0
อีฟว์ ตองกี	0	6	0	0	15	6	0	15	3
เรเน มากริตต์	5	4	7	6	0	6	0	12	12
รวม	5	32	32	18	49	27	1	58	36
สรุปภาพรวมของแนวคิด		69			94			95	

จากตาราง 1.6 สรุปได้ว่า ศิลปินทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์ สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดดังนี้

แนวคิดทางสังคม

มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง
และผสมสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความจริง มีค่าความถี่ที่เท่ากัน ในระดับ 32
มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 5

แนวคิดทางศาสนา

มีแนวคิดอิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 49
มีแนวคิดศรัทธาความเชื่อ มีค่าความถี่ในระดับ 27
มีแนวคิดต่อต้านขัดแย้ง มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 18

แนวคิดทางธรรมชาติ

มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 58
มีแนวคิดมีอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน มีค่าความถี่ในระดับ 36
มีแนวคิดสิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 1

จากแนวคิดของศิลปินทั้ง 5 ท่าน มีแนวคิดในการสร้างผลงานเกี่ยวกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์ มีแนวคิดทางธรรมชาติมาสร้างผลงาน มากที่สุด มีค่าความถี่ในระดับ 95 รองลงมา มีแนวคิดทางศาสนา มีค่าความถี่ในระดับ 94 และมีแนวคิดทางสังคมน้อยที่สุดมีค่าความถี่ในระดับ 69

สรุปได้ว่าแนวคิดของศิลปิน เน้นการสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางธรรมชาติมากที่สุด มีความคิดเห็นที่สอดคล้องกันได้แก่ ศิลปินจอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , เรเน มากรีต์ ส่วนแนวคิดของศิลปินที่เน้นการสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางศาสนามากที่สุด ได้แก่ ศิลปิน มักซ์ เอินสต์ และ อีฟว์ ตองกี

ตาราง 2.1 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ จอร์โจ เด กีรีโก	1 เทคนิคการระบายสี																
	เกลี่ยให้กลมกลืน	ครั้งเดียวเสร็จ	ลีลารอยพู่กัน	ผสมการวาด, การพิมพ์	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	เรียบ	เป็นจุด	ขอบคม	หนาซับซ้อน	ผสมขูดขีดเป็นเส้น	เปียกปนเปียก	ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	โดยรองพื้นไว้ก่อน	กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	เหลว,โปร่งแสง	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
ผลงานภาพที่ 1	3	-	1	-	-	2	2	-	-	-	-	2	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 2	2	-	1	-	-	3	2	-	-	-	-	2	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 3	3	-	1	-	-	3	1	-	-	-	-	2	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 4	2	-	1	-	-	3	1	-	-	-	-	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 5	3	-	1	-	-	3	1	-	1	-	-	1	-	-	1	-	1
รวม	13	0	5	0	0	14	7	0	1	0	0	8	0	0	5	0	5

จากตาราง 2.1 สรุปได้ว่า จอร์โจ เด กีรีโก สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพโดยเทคนิคการระบายสี โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เทคนิคการระบายสี

ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 14
รองลงมา เกลี่ยให้กลมกลืน	มีค่าความถี่ในระดับ 13
เปียกปนเปียก	มีค่าความถี่ในระดับ 8
เรียบ	มีค่าความถี่ในระดับ 7
ลีลารอยพู่กัน ,กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน , และด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม	มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 5
เทคนิคการระบายสีขอบคม	มีค่าความถี่ในระดับ 1

ศิลปินจอร์โจ เด กีรีโก ใช้เทคนิคการระบายสี ได้แก่ ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีมากที่สุด รองลงมาเกลี่ยให้กลมกลืน , เปียกปนเปียก , เรียบ , ลีลารอยพู่กัน, กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน, และด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

เทคนิคการระบายสีที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ ครั้งเดียวเสร็จ , ผสมการวาด, การพิมพ์ , ผสมผสานการปะติดวัสดุ, เป็นจุด , หนาซับซ้อน,ผสมขูดขีดเป็นเส้นด้วยสื่อการระบายสีประกอบด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง , โดยรองพื้นไว้ก่อน,เหลวโปร่งแสง

ตาราง 2.2 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ ซาลวาดอร์ดาลี	1 เทคนิคการระบายสี																
	เกลี่ยให้กลมกลืน	ครั้งเดียวเสร็จ	ลีลารอยพู่กัน	ผสมการวาด, การพิมพ์	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	เรียบ	เป็นจุด	ขอบคม	หนาซับซ้อน	ผสมขูดขีดเป็นเส้น	เปียกปนเปียก	ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	โดยรองพื้นไว้ก่อน	กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	เหลว,โปร่งแสง	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
ผลงานภาพที่ 1	3	-	2	-	-	2	1	-	-	-	1	1	-	-	2	-	1
ผลงานภาพที่ 2	3	-	1	-	-	3	1	-	-	-	-	1	-	-	2	-	1
ผลงานภาพที่ 3	3	-	2	-	-	2	1	-	1	-	-	1	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 4	3	-	1	-	-	3	1	-	1	-	-	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 5	3	-	1	-	-	2	1	-	1	1	-	1	-	-	1	1	1
รวม	15	0	7	0	0	12	5	0	3	1	1	5	0	0	7	2	5

จากตาราง 2.2 สรุปได้ว่า ซาลวาดอร์ ดาลี สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพโดยเทคนิคการระบายสี โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เทคนิคการระบายสี

เกลี่ยให้กลมกลืน มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 15

รองลงมา ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีค่าความถี่ในระดับ 12

ลีลารอยพู่กัน ,กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน มีค่าความถี่ที่เท่ากัน ในระดับ 7

เรียบ, เปียกปนเปียก และ ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 5

เทคนิคการระบายสีขอบคม มีค่าความถี่ในระดับ 3

เหลว,โปร่งแสง มีค่าความถี่ในระดับ 2

หนาซับซ้อน , ผสมขูดขีดเป็นเส้น มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 1

ศิลปินซาลวาดอร์ ดาลี ใช้เทคนิคการระบายสี ได้แก่ เกลี่ยให้กลมกลืนสี มากที่สุด รองลงมาด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี, ลีลารอยพู่กัน, กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน, เรียบ ,เปียกปนเปียก และด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

เทคนิคการระบายสีที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ ครั้งเดียวเสร็จ , ผสมการวาด, การพิมพ์ , ผสมผสานการปะติดวัสดุ, เป็นจุด , ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง , โดยรองพื้นไว้ก่อน

ตาราง 2.3 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ มักซ์ เอินสต์	1 เทคนิคการระบายสี																
	เกลี่ยให้กลมกลืน	ครั้งเดียวเสร็จ	ลีลารอยพู่กัน	ผสมการวาด, การพิมพ์	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	เรียบ	เป็นจุด	ขอบคม			เปียกปนเปียก	ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	โดยรองพื้นไว้ก่อน	กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	เหลว,โปร่งแสง	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
ผลงานภาพที่ 1	3	-	2	-	2	2	1	-	-	-	-	1	2	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 2	3	-	1	1	2	2	1	-	-	-	-	1	1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 3	2	-	1	1	-	2	-	-	1	-	-	1	-	-	2	1	1
ผลงานภาพที่ 4	3	-	1	1	-	2	-	-	2	-	-	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 5	3	-	1	1	-	3	-	-	2	-	-	1	-	-	1	-	1
รวม	14	0	6	4	4	11	2	0	5	0	0	5	3	0	6	2	5

จากตาราง 2.3 สรุปได้ว่า มักซ์ เอินสต์ สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพโดยเทคนิคการระบายสี โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เทคนิคการระบายสี

เกลี่ยให้กลมกลืน	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 14
รองลงมา ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	มีค่าความถี่ในระดับ 11
ลีลารอยพู่กัน ,กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	มีค่าความถี่ที่เท่ากัน ในระดับ 6
ขอบคม,เปียกปนเปียกและด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม	มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 5
ผสมการวาดการพิมพ์, ผสมผสานการปะติดวัสดุ	มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 4
ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	มีค่าความถี่ในระดับ 3
เรียบและเหลว,โปร่งแสง	มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 2

ศิลปินมักซ์ เอินสต์ ใช้เทคนิคการระบายสี ได้แก่ เกลี่ยให้กลมกลืนสีมากที่สุด รองลงมาด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี, ลีลารอยพู่กัน, กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน ขอบคม ,เปียกปนเปียก และด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

เทคนิคการระบายสีที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ ครั้งเดียวเสร็จ , เป็นจุด , หนาซับซ้อน,ผสมขูดขีดเป็นเส้น , โดยรองพื้นไว้ก่อน

ตาราง 2.4 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ อีฟว์ ตองกี	1 เทคนิคการระบายสี																
	เกลี่ยให้กลมกลืน	ครั้งเดียวเสร็จ	ลีลารอยพู่กัน	ผสมการวาด, การพิมพ์	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	เรียบ	เป็นจุด	ขอบคม	หนาซับซ้อน	ผสมขูดขีดเป็นเส้น	เปียกปนเปียก	ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	โดยรองพื้นไว้ก่อน	กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	เหลวโปร่งแสง	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
ผลงานภาพที่ 1	3	-	1	-	-	2	-	-	-	-	2	1	-	-	2	-	1
ผลงานภาพที่ 2	3	-	1	-	-	2	-	-	-	-	1	1	-	-	2	-	1
ผลงานภาพที่ 3	3	-	1	-	-	2	-	-	-	-	1	1	-	-	2	-	1
ผลงานภาพที่ 4	3	-	1	-	-	2	-	-	1	-	1	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 5	3	-	2	-	-	2	-	-	-	-	2	1	-	-	2	-	1
รวม	15	0	6	0	0	10	0	0	1	0	7	5	0	0	9	0	5

จากตาราง 2.4 สรุปได้ว่า อีฟว์ ตองกี สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพโดยเทคนิคการระบายสี โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เทคนิคการระบายสี

เกลี่ยให้กลมกลืน	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 15
รองลงมา ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	มีค่าความถี่ในระดับ 10
กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	มีค่าความถี่ในระดับ 9
ผสมขูดขีดเป็นเส้น	มีค่าความถี่ในระดับ 7
ลีลารอยพู่กัน	มีค่าความถี่ในระดับ 6
เปียกปนเปียก และ ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม	มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 5
ขอบคม	มีค่าความถี่ในระดับ 1

ศิลปินอีฟว์ ตองกี ใช้เทคนิคการระบายสี ได้แก่ เกลี่ยให้กลมกลืนสีมากที่สุด รองลงมาด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี, กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน , ผสมขูดขีดเป็นเส้น ,ลีลารอยพู่กัน,เปียกปนเปียก และด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

เทคนิคการระบายสีที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ ครั้งเดียวเสร็จ , ผสมการวาด, การพิมพ์ , ผสมผสานการปะติดวัสดุ, เรียบ, เป็นจุด , หนาซับซ้อน, ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง , โดยรองพื้นไว้ก่อน, เหลวโปร่งแสง

ตาราง 2.5 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ เรเน มากรีต์	1 เทคนิคการระบายสี																
	เกลี่ยให้กลมกลืน	ครั้งเดียวเสร็จ	ลีลารอยพู่กัน	ผสมการวาด, การพิมพ์	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	เรียบ	เป็นจุด	ขอบคม	หนาซับซ้อน	ผสมขูดขีดเป็นเส้น	เป็นกปนเปียก	ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	โดยรองพื้นไว้ก่อน	กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	เหลว,โปร่งแสง	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
ผลงานภาพที่ 1	3	-	2	-	-	2	-	-	2	-	1	-	1	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 2	3	-	1	-	-	2	-	1	2	-	1	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 3	3	-	1	-	-	2	-	1	2	-	-	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 4	3	-	1	-	-	2	-	1	2	-	-	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 5	3	-	1	-	-	2	-	1	1	-	-	1	1	-	1	-	1
รวม	15	0	6	0	0	10	0	4	9	0	2	4	2	0	5	0	5

จากตาราง 2.5 สรุปได้ว่า เรเน มากรีต์ สร้างผลงานจากจำนวน 5 ภาพโดยเทคนิคการระบายสี โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เทคนิคการระบายสี

เกลี่ยให้กลมกลืน มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 15

รองลงมา ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีค่าความถี่ในระดับ 10

ขอบคม มีค่าความถี่ ในระดับ 9

ลีลารอยพู่กัน มีค่าความถี่ ในระดับ 6

กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบนและด้วยวัสดุอ่อนนุ่มมีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 5

เป็นจุดและเปียกปนเปียก มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 4

ผสมขูดขีดเป็นเส้นและด้วยพู่กันสีหมาดและสีแห้ง มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 2

ศิลปินเรเน มากรีต์ใช้เทคนิคการระบายสี ได้แก่ เกลี่ยให้กลมกลืนสีมากที่สุด รองลงมาด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี,ขอบคม , ลีลารอยพู่กัน, กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบนและด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

เทคนิคการระบายสีที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ ครั้งเดียวเสร็จ , ผสมการวาด, การพิมพ์ , ผสมผสานการปะติดวัสดุ, เรียบ, หนาซับซ้อน, โดยรองพื้นไว้ก่อน, เหลวโปร่งแสง

ตาราง 2.6 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปิน จำนวน 5 ท่าน	1 เทคนิคการระบายสี																
	เกลี่ยให้กลมกลืน	ครั้งเดียวเสร็จ	ลีลารอยพู่กัน	ผสมการวาด, การพิมพ์	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	เรียบ	เป็นจุด	ขอบคม	หนาซับซ้อน	ผสมขูดขีดเป็นเส้น	เปียกปนเปียก	ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	โดยรองพื้นไว้ก่อน	กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	เหลา,โปร่งแสง	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
จอร์โจ เด กีรีโก	13	0	5	0	0	14	7	0	1	0	0	8	0	0	5	0	5
ซาลวาดอร์ ดาลี	15	0	7	0	0	12	5	0	3	1	1	5	0	0	7	2	5
มักซ์ เอินสต์	14	0	6	4	4	11	2	0	5	0	0	5	3	0	6	2	5
อีฟว์ ตองกี	15	0	6	0	0	10	0	0	1	0	7	5	0	0	9	0	5
เรเน มากรีต์	15	0	6	0	0	10	0	4	9	0	2	4	2	0	5	0	5
รวม	72	0	30	4	4	57	14	4	19	1	10	27	5	0	32	4	25

จากตาราง 2.6 สรุปได้ว่า ศิลปินทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์ สร้างผลงานโดยเทคนิคการระบายสีโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เทคนิคการระบายสี เกลี่ยให้กลมกลืน มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 72
รองลงมา ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี มีค่าความถี่ในระดับ 57
กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน มีค่าความถี่ในระดับ 32
ลีลารอยพู่กัน มีค่าความถี่ในระดับ 30
เปียกปนเปียก มีค่าความถี่ในระดับ 27
ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม มีค่าความถี่ในระดับ 25
ขอบคม มีค่าความถี่ในระดับ 19
เรียบ มีค่าความถี่ในระดับ 14
ผสมขูดขีดเป็นเส้น มีค่าความถี่ในระดับ 10
ด้วยพู่กันสีหมาดและสีแห้ง มีค่าความถี่ในระดับ 5
ผสมการวาดการพิมพ์ , ผสมผสานการปะติดวัสดุ ,
เป็นจุดและเหลวโปร่งแสง มีค่าความถี่ที่เท่ากันในระดับ 4
หนาซับซ้อน มีค่าความถี่ในระดับ 1
เทคนิค ครั้งเดียวเสร็จและโดยรองพื้นไว้ก่อน มีค่าความถี่ในระดับ 0

จากแนวคิดของศิลปินทั้ง 5 ท่าน ใช้เทคนิคการระบายสีที่เลือกใช้ มากที่สุด 5 อันดับแรก ได้แก่ เกลี่ยให้กลมกลืน ,ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี , กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน , ลีลารอยพู่กัน, เปียกปนเปียก

เทคนิคการระบายสีที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ ครั้งเดียวเสร็จ , โดยรองพื้นไว้ก่อน

ตาราง 3.1 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ จอร์โจ เด กีรีโก	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา					
	การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	การสร้างความคมชัดเกินไป	การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	การสร้างบรรยากาศลึกลับ	การสร้างลักษณะผิว
ผลงานภาพที่ 1	1	1	2	-	2	-
ผลงานภาพที่ 2	1	2	1	-	2	-
ผลงานภาพที่ 3	3	1	2	1	1	-
ผลงานภาพที่ 4	2	1	3	1	3	-
ผลงานภาพที่ 5	2	1	3	1	3	-
รวม	9	6	11	3	11	0

จากตาราง 3.1 สรุปได้ว่า จอร์โจ เด กีรีโก สร้างผลงานโดยมีที่มาของวิธีการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

การสร้างรูปทรงแปลกประหลาดและการสร้างบรรยากาศลึกลับ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ11
การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน มีค่าความถี่ในระดับ 9
การสร้างความคมชัดเกินไป มีค่าความถี่ในระดับ 6
การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ มีค่าความถี่ในระดับ 3

ศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก ใช้เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ได้แก่ ใช้การสร้างรูปทรงแปลกประหลาดและการสร้างบรรยากาศลึกลับมากที่สุดรองลงมาใช้การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน, การสร้างความคมชัดเกินไป และเทคนิคการสร้างบริเวณว่างต่างมิติใช้น้อยที่สุด

ส่วนเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ เทคนิคการสร้างลักษณะผิว

ตาราง 3.2 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ ซาลวาดอร์ ดาลี	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา					
	การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	การสร้างความคมชัดเกินไป	การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	การสร้างบรรยากาศลึกลับ	การสร้างลักษณะผิว
ผลงานภาพที่ 1	2	-	1	2	1	3
ผลงานภาพที่ 2	2	-	1	3	2	1
ผลงานภาพที่ 3	1	1	2	3	3	1
ผลงานภาพที่ 4	2	1	1	2	3	-
ผลงานภาพที่ 5	3	1	2	2	3	-
รวม	10	3	7	12	12	5

จากตาราง 3.2 สรุปได้ว่า ซาลวาดอร์ ดาลี สร้างผลงานโดยมีที่มาของวิธีการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

การสร้างบริเวณว่างต่างมิติและการสร้างบรรยากาศลึกลับมีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 12
การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน มีค่าความถี่ในระดับ 10
การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด มีค่าความถี่ในระดับ 7
การสร้างลักษณะผิว มีค่าความถี่ในระดับ 5
การสร้างความคมชัดเกินไป มีค่าความถี่ในระดับ 3

ศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี ใช้เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาได้แก่ การสร้างบริเวณว่างต่างมิติและการสร้างบรรยากาศลึกลับมากที่สุด รองลงมาใช้การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน, การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด , การสร้างลักษณะผิว และ เทคนิคการสร้างความคมชัดเกินไป ใช้น้อยที่สุด

ตาราง 3.3 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ มักซ์ เอินสต์	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา					
	การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	การสร้างความคมชัดเกินไป	การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	การสร้างบรรยากาศลึกลับ	การสร้างลักษณะผิว
ผลงานภาพที่ 1	1	-	3	1	2	1
ผลงานภาพที่ 2	2	1	2	3	2	-
ผลงานภาพที่ 3	1	-	1	3	2	3
ผลงานภาพที่ 4	-	1	2	3	2	3
ผลงานภาพที่ 5	1	1	2	3	1	3
รวม	5	3	10	13	9	10

จากตาราง 3.3 สรุปได้ว่า มักซ์ เอินสต์ สร้างผลงานโดยมีที่มาของวิธีการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุดดังนี้

การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 13
การสร้างรูปทรงแปลกประหลาดและการสร้างลักษณะผิว มีค่าความถี่ในระดับ 10
การสร้างบรรยากาศลึกลับ มีค่าความถี่ในระดับ 9
การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน มีค่าความถี่ในระดับ 5
การสร้างความคมชัดเกินไป มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 3

ศิลปิน มักซ์ เอินสต์ ใช้เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ได้แก่ การสร้างบริเวณว่างต่างมิติมากที่สุดรองลงมาใช้การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด , การสร้างลักษณะผิว, การสร้างบรรยากาศลึกลับ, การสร้างทัศนียภาพบิดเบือนและ เทคนิคการสร้างความคมชัดเกินไป ใช้น้อยที่สุด

ตาราง 3.4 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ อีฟว์ ตองกี	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา					
	การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	การสร้างความคมชัดเกินไป	การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	การสร้างบรรยากาศลึกลับ	การสร้างลักษณะผิว
ผลงานภาพที่ 1	2	-	2	1	3	1
ผลงานภาพที่ 2	3	-	2	1	3	1
ผลงานภาพที่ 3	3	-	3	1	3	-
ผลงานภาพที่ 4	3	-	3	1	3	-
ผลงานภาพที่ 5	3	2	3	1	2	-
รวม	14	2	13	5	14	2

จากตาราง 3.4 สรุปได้ว่า อีฟว์ ตองกี สร้างผลงานโดยมีที่มาของวิธีการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุดดังนี้

การสร้างทัศนียภาพบิดเบือนและการสร้างบรรยากาศลึกลับมีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 14
การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด มีค่าความถี่ในระดับ 13
การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ มีค่าความถี่ในระดับ 5
การสร้างความคมชัดเกินไปและการสร้างลักษณะผิว มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 2

ศิลปิน อีฟว์ ตองกี ใช้เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ได้แก่ การสร้างทัศนียภาพบิดเบือนและการสร้างบรรยากาศลึกลับมากที่สุด รองลงมาใช้การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด, การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ , และเทคนิคการสร้างความคมชัดเกินไป , การสร้างลักษณะผิว ใช้น้อยที่สุด

ตาราง 3.5 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ เรเน มากรีต์	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา					
	การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	การสร้างความคมชัดเกินไป	การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	การสร้างบรรยากาศลึกลับ	การสร้างลักษณะผิว
ผลงานภาพที่ 1	2	1	2	3	3	1
ผลงานภาพที่ 2	2	1	-	3	2	-
ผลงานภาพที่ 3	3	1	-	3	3	-
ผลงานภาพที่ 4	3	1	-	3	1	-
ผลงานภาพที่ 5	3	1	-	3	2	-
รวม	13	5	2	15	11	1

จากตาราง 3.5 สรุปได้ว่า เรเน มากรีต์ สร้างผลงานโดยมีที่มาของวิธีการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุดดังนี้

การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 15
การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน มีค่าความถี่ในระดับ 13
การสร้างบรรยากาศลึกลับ มีค่าความถี่ในระดับ 11
การสร้างความคมชัดเกินไป มีค่าความถี่ในระดับ 5
การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด มีค่าความถี่ในระดับ 2
การสร้างลักษณะผิว มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 1

ศิลปิน เรเน มากรีต์ ใช้เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาได้แก่ การสร้างบริเวณว่างต่างมิติมากที่สุด รองลงมาใช้การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน, การสร้างบรรยากาศลึกลับ, การสร้างความคมชัดเกินไป , การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด และการสร้างลักษณะผิว ใช้น้อยที่สุด

ตาราง 3.6 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินจำนวน 5 ท่าน	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา					
	การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	การสร้างความคมชัดเกินไป	การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	การสร้างบรรยากาศลึกลับ	การสร้างลักษณะผิว
จอร์โจ เด กีรีโก	9	6	11	3	11	-
ซาลวาดอร์ ดาลี	10	3	7	12	12	5
มักซ์ เอินสต์	5	3	10	13	9	10
อีฟว์ ตองกี	14	2	13	5	14	2
เรเน มากรีต์	13	5	2	15	11	1
รวม	51	19	43	48	57	18

จากตาราง 3.6 สรุปได้ว่าศิลปินทั้ง 5 ท่าน ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์ สร้างผลงานโดยมีที่มาของวิธีการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

การสร้างบรรยากาศลึกลับ	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	57
การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	มีค่าความถี่ในระดับ	51
การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	มีค่าความถี่ในระดับ	48
การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	มีค่าความถี่ในระดับ	43
การสร้างความคมชัดเกินไป	มีค่าความถี่ในระดับ	19
การสร้างลักษณะผิว	มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ	18

ศิลปินที่เลือกใช้เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา โดยการสร้างบรรยากาศลึกลับ, มาเป็นลำดับแรก มากที่สุด ได้แก่ ศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก, ซาลวาดอร์ ดาลี, อีฟว์ ตองกี

ยกเว้น ศิลปิน มักซ์ เอินสต์, เรเน มากรีต์, จะใช้เทคนิคการสร้างบริเวณว่างต่างมิติ เป็นลำดับแรก

ตาราง 4.1 เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ จอร์โจ เด กีรีโก	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม			
	ปะติดวัสดุ	ภาพพิมพ์	สื่อผสม	อื่นๆ
ผลงานภาพที่ 1	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 2	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 3	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 4	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 5	-	-	-	2
รวม	0	0	0	10

จากตาราง 4.1 สรุปได้ว่า จอร์โจ เด กีรีโก สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เลือกใช้สื่ออื่นๆ ในที่นี้หมายถึง เทคนิคการวาดภาพระบายสี มีค่าความถมากที่สุดในระดับ 10

เทคนิคที่ไม่เลือกใช้ได้แก่ ปะติดวัสดุ, ภาพพิมพ์ ,สื่อผสม มีค่าความถี่ในระดับ 0

ตาราง 4.2 เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ ซาลวาดอร์ดาลี	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม			
	ปะติดวัสดุ	ภาพพิมพ์	สื่อผสม	อื่นๆ
ผลงานภาพที่ 1	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 2	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 3	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 4	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 5	1	-	-	2
รวม	1	0	0	10

จากตาราง 4.2 สรุปได้ว่า ซาลวาดอร์ ดาลี สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสมโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เลือกใช้สื่ออื่นๆ ในที่นี้หมายถึงเทคนิคการวาดภาพระบายสี มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 10

ปะติดวัสดุ มีค่าความถี่ในระดับ 1

เทคนิคที่ไม่เลือกใช้ได้แก่ ภาพพิมพ์ ,สื่อผสม มีค่าความถี่ในระดับ 0

ตาราง 4.3 เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ มักซ์ เอินสต์	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม			
	ปะติดวัสดุ	ภาพพิมพ์	สื่อผสม	อื่นๆ
ผลงานภาพที่ 1	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 2	2	-	3	2
ผลงานภาพที่ 3	1	1	1	2
ผลงานภาพที่ 4	1	1	1	2
ผลงานภาพที่ 5	2	1	-	2
รวม	6	3	5	10

จากตาราง 4.3 สรุปได้ว่า มักซ์ เอินสต์ สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เลือกใช้สื่ออื่นๆ ในที่นี้หมายถึงเทคนิคการวาดภาพระบายสี มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 10
ปะติดวัสดุ มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 6
สื่อผสม มีค่าความถี่ในระดับ 5
ภาพพิมพ์ มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 3

ตาราง 4.4 เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ อีฟว์ ตองกี	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม			
	ปะติดวัสดุ	ภาพพิมพ์	สื่อผสม	อื่นๆ
ผลงานภาพที่ 1	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 2	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 3	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 4	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 5	1	-	-	2
รวม	1	0	0	10

จากตาราง 4.4 สรุปได้ว่า อีฟว์ ตองกี สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เลือกใช้สื่ออื่นๆ ในที่นี้หมายถึงเทคนิคการวาดภาพระบายสี มีค่าความถี่ในระดับ 10
ปะติดวัสดุ มีค่าความถี่ในระดับ 1
เทคนิคที่ไม่เลือกใช้ได้แก่ ภาพพิมพ์ ,สื่อผสม มีค่าความถี่ในระดับ 0

ตาราง 4.5 เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ เรเน มากรีต์	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม			
	ปะติดวัสดุ	ภาพพิมพ์	สื่อผสม	อื่นๆ
ผลงานภาพที่ 1	-	-	1	2
ผลงานภาพที่ 2	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 3	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 4	-	-	-	2
ผลงานภาพที่ 5	-	-	-	2
รวม	0	0	1	10

จากตาราง 4.5 สรุปได้ว่า เรเน มากรีต์ สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เลือกใช้อื่นๆ ในที่นี้หมายถึงเทคนิคการวาดภาพระบายสี มีค่าความถี่ในระดับ 10
สื่อผสม มีค่าความถี่ในระดับ 1
เทคนิคที่ไม่เลือกใช้ได้แก่ ปะติดวัสดุ, ภาพพิมพ์ มีค่าความถี่ในระดับ 0

ตาราง 4.6 เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปิน จำนวน 5 คน	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม			
	ปะติดวัสดุ	ภาพพิมพ์	สื่อผสม	อื่นๆ
จอร์โจ เด กีรีโก	-	-	-	10
ซาลวาดอร์ ดาลี	1	-	-	10
มักซ์ เอินสต์	6	3	5	10
อีฟว์ ตองกี	1	-	-	10
เรเน มากรีต์	-	-	1	10
รวม	8	3	6	50

จากตาราง 4.6 สรุปได้ว่าศิลปินทั้ง 5 ท่าน ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์ สรุปได้ว่า ศิลปินส่วนมากสร้างผลงานโดยเทคนิคผสมปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์สื่อผสม โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

ใช้เทคนิคการวาดภาพระบายสี มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 50
รองลงมาใช้เทคนิคปะติดวัสดุ มีค่าความถี่ในระดับ 8
ใช้เทคนิคสื่อผสม มีค่าความถี่ในระดับ 6
ใช้เทคนิคภาพพิมพ์ มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 3

ศิลปินทั้ง 5 ท่าน นิยมใช้เทคนิคการวาดภาพระบายสี มากที่สุด รองลงมาเรื่องใช้เทคนิคปะติดวัสดุ และเทคนิคสื่อผสม

ตาราง 5.1 การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ จอร์โจ เด กีรีโก	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)					
	มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มิติลวงตาของสี
ผลงานภาพที่ 1	-	2	1	-	1	1
ผลงานภาพที่ 2	-	2	1	-	1	1
ผลงานภาพที่ 3	2	1	2	-	1	1
ผลงานภาพที่ 4	-	2	1	1	2	1
ผลงานภาพที่ 5	-	1	2	1	1	1
รวม	2	8	7	2	6	5

จากตาราง 5.1 สรุปได้ว่า จอร์โจ เด กีรีโก ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

มิติลวงตาแบบผิดขนาด มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 8

มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน มีค่าความถี่ในระดับ 7

มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก มีค่าความถี่ในระดับ 6

มิติลวงตาของสี มีค่าความถี่ในระดับ 5

มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งและมิติลวงตาจากความซับซ้อน มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 2

ศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) มิติลวงตาแบบผิดขนาด มากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนและใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งและมิติลวงตาจากความซับซ้อน น้อยที่สุด

ตาราง 5.2 การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ ซาลวาดอร์ ดาลี	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)					
	มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มิติลวงตาของสี
ผลงานภาพที่ 1	1	-	1	1	2	1
ผลงานภาพที่ 2	1	1	-	1	2	1
ผลงานภาพที่ 3	1	1	-	2	1	1
ผลงานภาพที่ 4	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 5	1	1	1	1	2	1
รวม	5	4	3	6	8	5

จากตาราง 5.2 สรุปได้ว่า ซาลวาดอร์ ดาลี ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ดังนี้

มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 8
มิติลวงตาจากความซับซ้อน มีค่าความถี่ในระดับ 6
มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งและมิติลวงตาของสีมีค่าความถี่ในระดับ 5
มิติลวงตาแบบผิดขนาด มีค่าความถี่ในระดับ 4
มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 3

ศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) มิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน และใช้มิติลวงตาแบบ ผิดสัดส่วนน้อยที่สุด

ตาราง 5.3 การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ มักซ์ เอินสต์	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)					
	มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มิติลวงตาของสี
ผลงานภาพที่ 1	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 2	2	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 3	1	-	-	2	2	1
ผลงานภาพที่ 4	1	-	1	2	2	1
ผลงานภาพที่ 5	1	-	1	2	1	1
รวม	6	2	4	8	7	5

จากตาราง 5.3 สรุปได้ว่า มักซ์ เอินสต์ ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุดดังนี้

มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	8
มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มีค่าความถี่ในระดับ	7
มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มีค่าความถี่ในระดับ	6
มิติลวงตาของสี	มีค่าความถี่ในระดับ	5
มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มีค่าความถี่ในระดับ	4
มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ	2

ศิลปิน มักซ์ เอินสต์ ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน มากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก และใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาดน้อยที่สุด

ตาราง 5.4 การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ อีฟว์ ตองกี	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)					
	มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มิติลวงตาของสี
ผลงานภาพที่ 1	1	-	2	1	2	1
ผลงานภาพที่ 2	1	-	2	1	2	1
ผลงานภาพที่ 3	1	-	2	1	2	1
ผลงานภาพที่ 4	1	-	2	2	1	1
ผลงานภาพที่ 5	1	1	1	1	2	1
รวม	5	1	9	6	9	5

จากตาราง 5.4 สรุปได้ว่า อีฟว์ ตองกี ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนและมิติลวงตาของระยะน้ำหนัก มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 9
มิติลวงตาจากความซับซ้อน มีค่าความถี่ในระดับ 6
มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งและมิติลวงตาของสี มีค่าความถี่ในระดับ 5
มิติลวงตาแบบผิดขนาด มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 1

ศิลปิน อีฟว์ ตองกี ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนและมิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน และใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาดน้อยที่สุด

ตาราง 5.5 การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินชื่อ เรเน มากรีต์	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)					
	มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มิติลวงตาของสี
ผลงานภาพที่ 1	1	2	1	1	1	-
ผลงานภาพที่ 2	2	-	1	1	2	1
ผลงานภาพที่ 3	2	1	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 4	2	-	1	1	1	-
ผลงานภาพที่ 5	2	2	1	1	1	-
รวม	9	5	5	4	6	1

จากตาราง 5.5 สรุปได้ว่า เรเน มากรีต์ ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 9
มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก มีค่าความถี่ในระดับ 6
มิติลวงตาแบบผิดขนาดและมิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน มีค่าความถี่ในระดับ 5
มิติลวงตาจากความซับซ้อน มีค่าความถี่ในระดับ 4
มิติลวงตาของสี มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 1

ศิลปิน เรเน มากรีต์ ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)ใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งมากที่สุดรองลงมาใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนักและใช้มิติลวงตาของสีน้อยที่สุด

ตาราง 5.6 การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จากศิลปินจำนวน 5 ท่าน	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)					
	มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มิติลวงตาของสี
จอร์โจ เด กีรีโก	2	8	7	2	6	5
ซาลวาดอร์ ดาลี	5	4	3	6	8	5
มักซ์ เอินสต์	6	2	4	8	7	5
อีฟว์ ตองกี	5	1	9	6	9	5
เรเน มากริตต์	9	5	5	4	6	1
รวม	27	20	28	26	36	21

จากตาราง 5.6 สรุปได้ว่า ศิลปินทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์ ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 36
ใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน มีค่าความถี่ในระดับ 28
ใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง มีค่าความถี่ในระดับ 27
ใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน มีค่าความถี่ในระดับ 26
ใช้มิติลวงตาของสี มีค่าความถี่ในระดับ 21
ใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาด มีค่าความถี่น้อยที่สุดในระดับ 20

สรุปศิลปินทั้ง 5 ท่าน ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด และ รองลงมาใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน , ใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง ,ใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน , ใช้มิติลวงตาของสี และเทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุด ใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาด

ศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) มิติลวงตาแบบผิดขนาด มากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน และใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งและมิติลวงตาจากความซับซ้อน น้อยที่สุด

ศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) มิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน และใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนน้อยที่สุด

ศิลปิน มักซ์ เอินสต์ ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน มากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก และใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาดน้อยที่สุด

ศิลปิน อีฟว์ ตองกี ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนและมิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน และใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาดน้อยที่สุด

ศิลปิน เรเน มากรีต์ ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งมากที่สุดรองลงมาใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนักและใช้มิติลวงตาของสีน้อยที่สุด

ตาราง 6.1 การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของศิลปิน ชื่อจอร์โจ เด กีรีโก	รูปแบบเหมือนจริง		รูปแบบเหนือจริง	
	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง
ผลงานภาพที่ 1	2	-	1	-
ผลงานภาพที่ 2	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 3	1	1	2	-
ผลงานภาพที่ 4	2	-	2	-
ผลงานภาพที่ 5	2	-	2	-
รวม	8	1	8	0

จากตาราง 6.1 สรุปได้ว่า จอร์โจ เด กีรีโก ใช้รูปแบบโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 8
ไม่มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่ในระดับ 1

รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 8
ไม่มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่ในระดับ 0

ศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก ใช้รูปแบบเหมือนจริงมีหลักการความเป็นจริง และใช้รูปแบบเหนือจริงมีหลักการความเป็นจริง มากที่สุดมีค่าความถี่ที่เท่ากัน ในระดับ 8 ส่วนรูปแบบเหนือจริงไม่มีหลักการความเป็นจริงจะไม่เลือกใช้

ตาราง 6.2 การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของศิลปิน ชื่อซาลวาดอร์ ดาลี	รูปแบบเหมือนจริง		รูปแบบเหนือจริง	
	มีหลักการคว่าม เป็นจริง	ไม่มีหลักการความ เป็นจริง	มีหลักการความ เป็นจริง	ไม่มีหลักการความ เป็นจริง
ผลงานภาพที่ 1	2	-	1	-
ผลงานภาพที่ 2	2	-	2	-
ผลงานภาพที่ 3	-	1	2	-
ผลงานภาพที่ 4	1	1	2	-
ผลงานภาพที่ 5	-	2	1	1
รวม	5	4	8	1

จากตาราง 6.2 สรุปได้ว่าซาลวาดอร์ ดาลีใช้รูปแบบโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

รูปแบบเหมือนจริง	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	5
	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	4
รูปแบบเหนือจริง	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	8
	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	1

ศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี ใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มากที่สุดมีค่าความถี่ ในระดับ 8 รองลงมาใช้รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริง มีความถี่ที่ในระดับ 5 ส่วนรูปแบบเหนือจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริงจะใช้น้อยที่สุด

ตาราง 6.3 การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของศิลปิน ชื่อมักซ์ เอินสต์	รูปแบบเหมือนจริง		รูปแบบเหนือจริง	
	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง
ผลงานภาพที่ 1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 2	-	1	2	-
ผลงานภาพที่ 3	-	1	2	-
ผลงานภาพที่ 4	1	1	2	-
ผลงานภาพที่ 5	-	1	1	1
รวม	1	5	8	2

จากตาราง 6.3 สรุปได้ว่า มักซ์ เอินสต์ใช้รูปแบบโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

รูปแบบเหมือนจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	5
	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	1
รูปแบบเหนือจริง	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	8
	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	2

ศิลปินมักซ์ เอินสต์ ใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มากที่สุดมีค่าความถี่ ในระดับ 8 รองลงมาใช้รูปแบบเหมือนจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง มีความถี่ที่ในระดับ 5 ส่วนรูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริงจะใช้น้อยที่สุด

ตาราง 6.4 การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของศิลปิน ชื่อ อีฟว์ ตองกี	รูปแบบเหมือนจริง		รูปแบบเหนือจริง	
	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง
ผลงานภาพที่ 1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 2	-	1	2	-
ผลงานภาพที่ 3	-	1	2	-
ผลงานภาพที่ 4	-	1	2	-
ผลงานภาพที่ 5	-	1	2	-
รวม	0	5	9	1

จากตาราง 6.4 สรุปได้ว่า อีฟว์ ตองกีใช้รูปแบบโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

รูปแบบเหมือนจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	5
	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	0
รูปแบบเหนือจริง	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	9
	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	1

ศิลปินอีฟว์ ตองกี ใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มากที่สุดมีค่าความถี่ในระดับ 9 รองลงมาใช้รูปแบบเหมือนจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง มีความถี่ที่ในระดับ 5 ส่วนรูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริงจะไม่เลือกใช้

ตาราง 6.5 การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของศิลปิน ชื่อ เรเน มากรีต์	รูปแบบเหมือนจริง		รูปแบบเหนือจริง	
	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง
ผลงานภาพที่ 1	1	1	2	-
ผลงานภาพที่ 2	2	-	1	-
ผลงานภาพที่ 3	2	-	1	-
ผลงานภาพที่ 4	2	-	2	-
ผลงานภาพที่ 5	2	-	2	-
รวม	9	1	8	0

จากตาราง 6.5 สรุปได้ว่า เรเน มากรีต์ใช้รูปแบบ โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

รูปแบบเหมือนจริง	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	9
	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	1
รูปแบบเหนือจริง	มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ	8
	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีค่าความถี่ในระดับ	0

ศิลปินเรเน มากรีต์ ใช้รูปแบบเหมือนจริงมีหลักการความเป็นจริง มากที่สุดมีค่าความถี่ในระดับ 9 รองลงมาใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มีความถี่ที่ในระดับ 8 ส่วนรูปแบบเหมือนจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริงจะใช้น้อยที่สุดมีค่าความถี่ในระดับ 1 และรูปแบบเหนือจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริงจะไม่เลือกใช้

ตาราง 6.6 การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของศิลปิน	รูปแบบเหมือนจริง		รูปแบบเหนือจริง	
	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง
จอร์โจ เด กีรีโก	8	1	8	0
ซาลวาดอร์ ดาลี	5	4	8	1
มักซ์ เอินสต์	1	5	8	2
อีฟว์ ตองกี	0	5	9	1
เรเน มากรีต์	9	1	8	0
รวม	23	16	41	4

จากตาราง 6.6 สรุปได้ว่า ศิลปินทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์ ใช้รูปแบบโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่มากที่สุดในระดับ 41

รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่ในระดับ 23

รูปแบบเหมือนจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่ในระดับ 16

รูปแบบเหนือจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง มีค่าความถี่ในระดับ 4

สรุปศิลปินทั้ง 5 ท่าน ใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริงมากที่สุด และ รองลงมาใช้รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริง

รูปแบบของศิลปิน ที่เลือกใช้รูปแบบเหนือจริงมีหลักการความเป็นจริง มากที่สุดได้แก่ซาลวาดอร์ ดาลี, มักซ์ เอินสต์, อีฟว์ ตองกี

รูปแบบของศิลปิน ที่เลือกใช้รูปแบบเหมือนจริงมีหลักการความเป็นจริงมากที่สุดได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก, เรเน มากรีต์

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

จากเทคนิค วิธีการ รูปแบบ ที่มีลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน 5 ท่าน ได้แก่ 1. จอร์โจ เด กีรีโก 2. ซาลวาดอร์ ดาลี 3. มักซ์ เอินสต์ 4. อีฟว์ ตองกี 5. เรเน มากรีต์ผู้วิจัยนำลักษณะการสร้างมิติลวงตาของทั้ง 5 ท่าน มาประยุกต์ใช้ โดยการปรับปรุง พัฒนาประยุกต์ ให้เข้ากับบริบทสังคมไทย และสร้างผลงานของผู้วิจัยจำนวน 24 ภาพ

1. ที่มาของแนวความคิด

ผู้วิจัยสร้างผลงาน 24 ภาพ โดยมีที่มาของแนวความคิดของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม มิติลวงตาในธรรมชาติทิวทัศน์ทะเล เนื่องจากผู้วิจัยชอบธรรมชาติ ทะเล ป่าเขา ลำเนาภัยมักไปศึกษาและพักผ่อนเสมอ บรรยากาศของท้องทะเล หาดทราย โขดหิน เป็นระบบนิเวศ ที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของมนุษย์ มีระบบดุลยภาพ เหตุและผล ของการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป เป็นวัฏจักร ธรรมชาติเป็นบ่อเกิดของเหตุและปัจจัยให้มนุษย์ได้สร้างสรรค์พัฒนาในทุกด้าน ผู้วิจัยได้อาศัยทะเลเป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง มุมมองที่เกิดแง่คิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในมุมมอง ความเชื่อของพลัง ธรรมชาติของทะเล ที่ลึกล้ำด้วยเสน่ห์ บรรยากาศที่ให้อารมณ์ ความรู้สึกโปร่งสบาย น้ำหนักที่หนักแน่นของภูเขา โขดหิน ความโปร่งโล่ง แสดงมิติความลึกของชายหาด ความชุ่มเย็นสดใส ลุ่มลึกของน้ำทะเลตลอดจน ความเวิ้งว้างโปร่งสบายของท้องฟ้า ก้อนเมฆ แฝงไว้ด้วยพลังแห่ง ความงาม ความสดใส ที่รวมตัวกันเป็นผลงานที่ให้ผลในทางความรู้สึกลึกล้ำของมิติลวงตา สิ่งต่างๆเหล่านี้ จึงเป็นที่มาของแนวความคิด ในการสร้างสรรค์ผลงาน 24 ภาพ เป็นผลงานแสดงออกทางความคิดสร้างสรรค์ที่นำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับมิติลวงตา จากทิวทัศน์ทะเลในรูปแบบเชิงสัญญาลักษณ์ที่สะท้อนถึงสังคมวิถีชีวิต ความจริง ความลวง ความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติและเวลา

ตาราง 7.1 ที่มาของแนวคิด ทางสังคม ศาสนา ธรรมชาติ

ที่มาของแนวคิด ของของผู้วิจัย	แนวคิดทางสังคม			แนวคิดทางศาสนา			แนวคิดทางธรรมชาติ		
	สิ่งที่เป็นไปได้ของโลกจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของโลกจริง	ผสมผสานความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ของความ	ต่อต้านขัดแย้ง	อิสระไม่สนใจกฎเกณฑ์	ศรัทธาความเชื่อ	สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	สิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความจริง	อัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน
ผลงานภาพที่ 1	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 2	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 3	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 4	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 5	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 6	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 7	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 8	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 9	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 10	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 11	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 12	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 13	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 14	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 15	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 16	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 17	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 18	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 19	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 20	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 21	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 22	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 23	-	-	-	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 24	-	-	-	-	-	-	1	1	1
รวม	0	0	0	0	0	0	24	24	24
รวมค่าร้อยละ	0			0			100		

จากตาราง 7.1 สรุปได้ว่า สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิด ดังนี้

แนวคิดทางธรรมชาติ

แนวคิดสิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
แนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
แนวคิดอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100

ผู้วิจัย สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางธรรมชาติมากที่สุด

ตาราง 7.2 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	1 เทคนิคการระบายสี																
	เกลี่ยให้กลมกลืน	ครั้งเดียวเสร็จ	สีลายอยู่ทั่วกัน	ผสมการวาด, การพิมพ์	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	เรียบ	เป็นจุด	ขยุมคม	หนาซับซ้อน	ผสมวัสดุชิดเป็นเส้น	เปียกปนเปียก	ด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	โดยรองพื้นไว้ก่อน	กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้น	เหลว,โปร่งแสง	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
ผลงานภาพที่ 1	1	-	1	-	1	1	1	-	1	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 2	1	-	-	-	1	1	1	-	1	1	-	-	1	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 3	1	-	1	1	1	1	1	-	1	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 4	1	-	1	-	1	1	1	1	1	1	-	1	1	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 5	1	-	1	1	1	1	1	-	1	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 6	1	-	1	1	1	1	1	-	-	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 7	1	-	1	1	1	1	1	-	-	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 8	1	-	-	1	1	1	1	-	1	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 9	1	-	1	1	1	1	1	-	-	1	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 10	1	-	1	1	1	1	1	-	-	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 11	1	-	1	1	1	1	1	-	-	1	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 12	1	-	1	-	1	1	1	-	-	1	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 13	1	1	1	-	1	1	1	-	1	1	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 14	1	1	1	-	1	1	1	-	-	1	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 15	1	1	1	-	1	1	1	-	-	-	-	1	1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 16	1	1	1	-	1	1	1	-	1	1	-	1	1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 17	1	1	1	-	1	1	1	-	1	1	-	1	1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 18	1	1	1	-	1	1	1	-	-	-	-	1	1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 19	1	1	1	-	1	1	1	-	1	-	-	1	1	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 20	1	-	1	-	1	1	1	-	1	-	-	-	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 21	1	1	1	-	1	1	1	-	-	-	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 22	1	1	1	-	1	1	1	-	1	1	-	1	1	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 23	1	1	1	-	1	1	1	-	-	1	-	1	1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 24	1	1	1	-	1	1	1	-	-	-	-	1	1	-	1	1	1
รวม	24	11	22	8	24	24	24	1	12	11	0	22	14	17	14	21	24

จากตาราง 7.2 สรุปได้ว่า ผู้วิจัยสร้างผลงาน 24 ภาพ เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน ใช้เทคนิคการระบายสี สามารถสรุปผลการวิเคราะห์โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เทคนิคการระบายสี	เกลี่ยให้กลมกลืน	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
	ผสมผสานการปะติดวัสดุ	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
	ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
	เรียบ	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
	ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
	ลีลารอยพู่กัน	จำนวน	22	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 91.6
	เปียกปนเปียก	จำนวน	22	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 91.6
	เหลว,โปรงแสง	จำนวน	21	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 87.5

ตาราง 7.3 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา					
	การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	การสร้างความคมชัดเกินไป	การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	การสร้างบรรยากาศลึกลับ	การสร้างลักษณะผิว
ผลงานภาพที่ 1	-	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 2	1	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 3	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 4	1	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 5	1	-	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 6	-	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 7	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 8	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 9	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 10	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 11	-	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 12	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 13	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 14	-	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 15	-	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 16	-	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 17	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 18	-	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 19	1	-	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 20	1	1		1	-	1
ผลงานภาพที่ 21	1	-	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 22	-	-	-	1	1	1
ผลงานภาพที่ 23	1	-	-	1	-	1
ผลงานภาพที่ 24	1	-	-	1	-	1
รวม	13	1	3	24	9	23
รวมค่าร้อยละ	54.1	4.16	12.5	100	37.5	95.8

จากตาราง 7.3 สรุปได้ว่า ผู้วิจัย สร้างผลงานโดยมีที่มาของวิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตาโดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

การสร้างบริเวณว่างต่างมิติ	จำนวน	24	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
การสร้างลักษณะผิว	จำนวน	23	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 95.8
การสร้างทัศนียภาพบิดเบือน	จำนวน	13	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 54.1
การสร้างบรรยากาศลึกลับ	จำนวน	9	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 37.5
การสร้างรูปทรงแปลกประหลาด	จำนวน	3	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 12.5
การสร้างความคมชัดเกินไป	จำนวน	1	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.16

ตาราง 7.4 เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม			
	ปะติดวัสดุ	ภาพพิมพ์	สื่อผสม	อื่นๆ
ผลงานภาพที่ 1	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 2	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 3	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 4	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 5	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 6	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 7	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 8	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 9	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 10	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 11	1	1	-	1
ผลงานภาพที่ 12	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 13	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 14	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 15	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 16	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 17	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 18	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 19	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 20	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 21	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 22	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 23	1	-	-	1
ผลงานภาพที่ 24	1	-	-	1
รวม	24	8	0	24
รวมค่าร้อยละ	100	33.3	0	100

จากตาราง 7.4 สรุปได้ว่า ผู้วิจัย สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

เลือกใช้สื่ออื่นๆ ในที่นี้หมายถึงเทคนิคการวาดภาพระบายสี จำนวน 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

ปะติดวัสดุ จำนวน 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

ภาพพิมพ์ จำนวน 8 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 33.3

ตาราง 7.5 การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย	การจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)					
	มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง	มิติลวงตาแบบผิดขนาด	มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน	มิติลวงตาจากความซับซ้อน	มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก	มิติลวงตาของสี
ผลงานภาพที่ 1	1	1	1	1	1	-
ผลงานภาพที่ 2	1	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 3	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 4	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 5	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 6	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 7	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 8	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 9	1	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 10	1	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 11	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 12	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 13	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 14	-	-	-	-	1	-
ผลงานภาพที่ 15	-	-	-	-	1	-
ผลงานภาพที่ 16	-	-	-	-	1	-
ผลงานภาพที่ 17	1	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 18	1	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 19	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 20	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 21	1	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 22	-	-	-	1	1	-
ผลงานภาพที่ 23	-	-	-	-	1	-
ผลงานภาพที่ 24	-	-	-	1	1	-
รวม	7	1	1	20	24	0
รวมค่าร้อยละ	29.1	4.1	4.1	83.3	100	0

จากตาราง 7.5 สรุปได้ว่า ผู้วิจัย ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก จำนวน 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

ใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน จำนวน 20 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 83.3

ใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่ง จำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 29.1

ใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาด จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 4.1

ใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 4.1

ตาราง 7.6 การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของผู้วิจัย	รูปแบบเหมือนจริง		รูปแบบเหนือจริง	
	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง	มีหลักการความเป็นจริง	ไม่มีหลักการความเป็นจริง
ผลงานภาพที่ 1	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 2	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 3	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 4	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 5	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 6	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 7	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 8	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 9	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 10	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 11	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 12	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 13	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 14	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 15	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 16	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 17	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 18	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 19	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 20	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 21	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 22	1	1	1	1
ผลงานภาพที่ 23	1	-	1	-
ผลงานภาพที่ 24	1	-	1	-
รวม	24	15	24	16
รวมค่าร้อยละ	100	62.5	100	66.6

จากตาราง 7.6 สรุปได้ว่า ผู้วิจัยใช้รูปแบบ โดยเรียงลำดับการใช้มากที่สุดไปถึงการใช้น้อยที่สุด ดังนี้

รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริง จำนวน 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง จำนวน 24 ภาพคิดเป็นร้อยละ 100

รูปแบบเหนือจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง จำนวน 16 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 66.6

รูปแบบเหมือนจริงไม่มีหลักการความเป็นจริง จำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 62.5

จากข้อมูลข้างต้นสรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ได้ดังนี้ คือ

ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพวิจัยพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 24 ภาพ โดยมีที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมมิติลวงตาในธรรมชาติทิวทัศน์ทะเล ธรรมชาติ ป่าเขา บรรยากาศของท้องทะเล หาดทราย โขดหิน เป็นระบบนิเวศ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง มุมมองที่เกิดแง่คิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ความเชื่อของพลัง ธรรมชาติของทะเล ที่ลึกล้ำด้วยเสน่ห์ บรรยากาศที่ให้อารมณ์ ความรู้สึกโปร่งสบาย น้ำหนักที่หนักแน่นของภูเขา โขดหิน ความโปร่งโล่ง แสดงมิติความลึกของชายหาด ความชุ่มเย็นสดใส ลุ่มลึกของน้ำทะเลตลอดจน ความเวิ้งว้างโปร่งสบายของท้องฟ้า ก้อนเมฆ แฝงไว้ด้วยพลังแห่ง ความงาม ความสดใสที่รวมตัวกันเป็นผลงานที่ให้ผลในทางความรู้สึกลึกล้ำของมิติลวงตา

กระบวนการสร้างสรรค์แนวคิดของผู้วิจัย

ที่มาของแนวคิดผู้วิจัยสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางธรรมชาติมากที่สุด โดยเลือกใช้สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริง กับแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สัมพันธ์กับความเป็นจริง และแนวคิดอัตราส่วนเป็นไปได้กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน ส่วนแนวคิดที่ผู้วิจัยไม่ได้เลือกใช้ได้แก่ แนวคิดทางสังคมและแนวคิดทางศาสนา

เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยใช้เทคนิคการระบายสีที่มากที่สุด 5 อันดับแรกตามลำดับคือ เกลี่ยให้กลมกลืน , ผสมผสานการปะติดวัสดุ, ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี, เรียบ ,ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม ส่วนวิธีการที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือ ผสมขูดขีดเป็นเส้น ,เป็นจุด, ผสมการวาด การพิมพ์ ส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยไม่เลือกใช้ได้แก่ ผสมขูดขีดเป็นเส้น

วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา

ผู้วิจัย ใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา โดยเลือกใช้ การสร้างบริเวณว่างต่างมิติมากที่สุด รองลงมาใช้การสร้างลักษณะผิว ส่วนวิธีการที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือ การสร้างความคมชัดเกินไป การสร้างรูปทรง แปลกประหลาด

เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม

ผู้วิจัย สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม เลือกใช้สื่ออื่นๆ ในที่นี้หมายถึงเทคนิคการวาดภาพระบายสี มากที่สุดรองลงมาใช้ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยไม่เลือกใช้ได้แก่ สื่อผสม

เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)

ผู้วิจัย ใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน ,และ ใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาด ,ใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน ส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยไม่เลือกใช้ได้แก่ มิติลวงตาของสี

รูปแบบ

ผู้วิจัยใช้รูปแบบ รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริง,รูปแบบเหนือจริงมีหลักการความเป็นจริงมากที่สุด ส่วนรูปแบบที่ผู้วิจัยใช้น้อย คือ รูปแบบเหนือจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง , รูปแบบเหมือนจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง

บทที่ 5
การสรุปและการอภิปรายผล

จากงานวิจัยหัวข้อ จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , เรเน มากรีต์ (Rene Magritte)

1. ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ 5 ท่าน ได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ในประเด็นที่มาของแนวคิด เทคนิค วิธีการ และรูปแบบของงานจิตรกรรม

2. ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. ทำให้ทราบถึง แนวความคิด เทคนิค วิธีการ และรูปแบบ ตลอดจนลักษณะเฉพาะ ของงานจิตรกรรม ของศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

2. ทำให้สามารถนำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ในแนวเฉพาะตัวของผู้วิจัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรมที่เน้นเรื่องมิติลวงตา

3. ผลของการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนประวัติศาสตร์ศิลป์ และวิชาศิลปะจินตทัศน์ในระดับอุดมศึกษา

3. ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

3.1 ในงานวิจัยนี้จะศึกษาวิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรม จากศิลปิน จำนวน 5 คน คือ 1. จอร์โจ เด กีรีโก 2. ซาลวาดอร์ ดาลี 3. มักซ์ เอินสต์ 4. อีฟว์ ตองกี 5. เรเน มากรีต์ จากจำนวน 25 ภาพ

โดยมีรายชื่อภาพที่จะศึกษาวิเคราะห์ รวมทั้งสิ้น 25 ภาพ คือ

1. ผลงานของ จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

1.1.	ผลงานชื่อ	The Great Tower
	ขนาด	123.5 X 52.5 cm
	ปีที่เขียน	1913
	สื่อ	สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)
1.2.	ผลงานชื่อ	The Silent Statue (Ariadin)
	ขนาด	99.5 X 123.5 cm
	ปีที่เขียน	1913
	สื่อ	สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)
1.3.	ผลงานชื่อ	The Love Song
	ขนาด	73 X 59.1 cm
	ปีที่เขียน	1914
	สื่อ	สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

1.4. ผลงานชื่อ Le Vaticinateur
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1915
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

1.5. ผลงานชื่อ The Great Metaphysician
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1917
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

2. ผลงานของ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

2.1. ผลงานชื่อ Solitude Paranoiaque - Critique
ขนาด 19 X 23 cm
ปีที่เขียน 1935
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

2.2. ผลงานชื่อ Pharmacist of Ampurdan in Search of Absolutely Nothing
ขนาด 30 X 52 cm
ปีที่เขียน 1936
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

2.3. ผลงานชื่อ Illustration Ci - Contre
ขนาด 91.8 X 60.2 cm
ปีที่เขียน 1938
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

2.4. ผลงานชื่อ Christ of Saint John of The Cross
ขนาด 205 X 116 cm
ปีที่เขียน 1951
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

2.5. ผลงานชื่อ Assumpta Corpuscularia Lapisiazulina
ขนาด 230 X 144 cm
ปีที่เขียน 1952
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

3. ผลงานของ มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

3.1. ผลงานชื่อ Elephant Of The Celebes
ขนาด 125 X 107 cm
ปีที่เขียน 1921
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

3.2. ผลงานชื่อ Two Children are Threatened by a Nightingale
ขนาด 69.8 X 57 X 11.4 cm
ปีที่เขียน 1924
สื่อ Oil on Wood , With Wooden Element Added

3.3. ผลงานชื่อ Day and Night
ขนาด 112 X 146 cm
ปีที่เขียน 1941-1942
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

3.4. ผลงานชื่อ Painting for Young People
ขนาด 61 X 76 cm.
ปีที่เขียน 1943
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

3.5. ผลงานชื่อ The Cocktail Drinker
ขนาด 116 X 72.5 cm
ปีที่เขียน 1945
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

4. ผลงานของ อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

4.1. ผลงานชื่อ The Dark Garden
ขนาด 91.4 X 71.1 cm
ปีที่เขียน 1928
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil On Canvas)

4.2. ผลงานชื่อ The Eyes Of A Deaf Man
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1938
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

4.3. ผลงานชื่อ The Absent Lady
ขนาด 115 X 89.5 cm
ปีที่เขียน 1942
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

4.4. ผลงานชื่อ Infinity Divisibility
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1942
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

4.5. ผลงานชื่อ Imaginary Numbers
ขนาด ไม่ทราบแน่ชัด
ปีที่เขียน 1952
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

5. ผลงานของ เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่

5.1. ผลงานชื่อ On The Threshold of Libety
ขนาด 115.2 X 147 cm
ปีที่เขียน 1930
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

5.2. ผลงานชื่อ The Human Condition
ขนาด 100 X 81 cm
ปีที่เขียน 1933
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

5.3. ผลงานชื่อ The Bather Between Light and Darkness
ขนาด 89 X 115 cm
ปีที่เขียน 1935 - 1936
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

5.4. ผลงานชื่อ The Door to Freedom
ขนาด 80 X 60 cm
ปีที่เขียน 1936
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

5.5. ผลงานชื่อ The Transfixed
ขนาด 146.3 X 97.5 cm
ปีที่เขียน 1939
สื่อ สีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas)

3.2 งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมในแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของศิลปินทั้ง 5 คน จำนวน 25 ภาพ ในประเด็นนี้

1. ที่มาของแนวคิด
   1.1. แนวคิดทางสังคม
   1.2. แนวคิดทางศาสนา
   1.3. แนวคิดทางธรรมชาติ
2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จิตรกรรม
   2.1. เทคนิค การระบายสี พู่กัน
   2.2. วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้น มิติลวงตา ลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   2.3. เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์
   2.5. การจัดองค์ประกอบในภาพ
3. รูปแบบ
   3.1. รูปแบบเหมือนจริง
   3.2. รูปแบบเหนือจริง

3.3. ผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับการจัดที่มาของแนวคิด เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์จิตรกรรม เทคนิคการระบายสี พู่กัน วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้น มิติลวงตา ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ เทคนิคผสม ปะติดวัสดุ ภาพพิมพ์ การจัดองค์ประกอบในภาพและรูปแบบ ตามแนวทางของ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

3. สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์

ผลการศึกษาลักษณะงานแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ พบว่า ศิลปินทั้ง 5 ท่านได้แก่ จอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , มักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , เรเน มากรีต์

3.1. ลักษณะเด่นของการสร้างงานจิตรกรรมของ 5 ศิลปิน

3.1.1. สร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิด ดังนี้ มีการสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิด ได้มาจากแนวคิดทางธรรมชาติมาสร้างผลงาน มากที่สุด รองลงมา มีแนวคิดทางศาสนาส่วนแนวคิด ทางสังคม ใช้น้อยที่สุดส่วนแนวคิดของศิลปินที่เน้นการสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทาง ธรรมชาติ มากที่สุด มีความคิดเห็นที่สอดคล้องกัน ได้แก่ ศิลปินจอร์โจ เดอ กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , เรเน มากรีต์

ส่วนแนวคิดของศิลปินที่เน้นการสร้างผลงานโดย มีที่มาของแนวคิด ทางศาสนามากที่สุด ได้แก่ ศิลปินมักซ์ เอินสต์ และ อีฟว์ ตองกี

3.1.2. เทคนิคการระบายสี ที่ศิลปินทั้ง 5 ท่านเลือกใช้จากแนวคิดของมากที่สุด 5 อันดับแรก ได้แก่ เกลี่ยให้กลมกลืน ,ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี , กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน , ลีลารอยพู่กัน, เปียกปนเปียกส่วน เทคนิคการระบายสีที่ไม่เลือกใช้ ได้แก่ ครั้งเดียวเสร็จ , โดยรองพื้นไว้ก่อน

3.1.3. เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ที่ศิลปินทั้ง 3 ท่าน จอร์โจ เด กีรีโก, ซาลวาดอร์ ดาลี, อีฟว์ ตองกี เลือกใช้เป็นลำดับแรกมากที่สุด ได้แก่ โดยการสร้างบรรยากาศลึกลับ, ยกเว้น ศิลปิน มักซ์ เอินสต์, เรเน มากรีต์, จะใช้เทคนิคการสร้างบริเวณว่างต่างมิติ เป็นลำดับแรก

3.1.4. เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ที่ศิลปินทั้ง 5 ท่าน ใช้มากที่สุด ได้แก่ เทคนิคการวาดภาพระบายสี รองลงมาเรื่องใช้เทคนิคปะติดวัสดุ และเทคนิคสื่อผสม

3.1.5. เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ที่ศิลปินทั้ง 5 ท่าน เลือกมากที่สุดได้แก่ ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก และ รองลงมาใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน ,ใช้มิติลวงตาแบบ ผิดที่ผิดตำแหน่ง , ใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน , ใช้มิติลวงตาของสี และเทคนิคที่เลือกใช้น้อยที่สุด ใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาด

ศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก ใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบผิดขนาด มากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน และใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งและมิติลวงตาจากความซับซ้อน น้อยที่สุด

ศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี ใช้เทคนิคมิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน และใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนน้อยที่สุด

ศิลปิน มักซ์ เอินสต์ ใช้เทคนิคมิติลวงตาจากความ ซับซ้อนมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวง ตาของระยะน้ำหนัก และใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาดน้อยที่สุด

ศิลปิน อีฟว์ ตองกี ใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบผิดสัดส่วนและมิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุด รองลงมาใช้มิติลวงตาจากความซับซ้อน และใช้มิติลวงตาแบบผิดขนาดน้อยที่สุด

ศิลปิน เรเน มากรีต์ ใช้เทคนิคมิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งมากที่สุดรองลงมาใช้มิติลวง ตาของระยะน้ำหนักและใช้มิติลวงตาของสีน้อยที่สุด

3.1.6. ในด้านรูปแบบ ที่ศิลปินทั้ง 5 ท่านเลือกใช้มากที่สุด ได้แก่ ใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริงและ รองลงมาใช้รูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริง

รูปแบบของศิลปิน ที่เลือกใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มากที่สุดได้แก่ซาลวาดอร์ ดาลี, มักซ์ เอินสต์, อีฟว์ ตองกี รูปแบบของศิลปินที่เลือกใช้รูปแบบเหมือนจริงมีหลักการความเป็นจริงมากที่สุดได้แก่ จอร์จ เดอ ซิริโค, เรเน มากรีต์

3.2 วิธีการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

จากลักษณะเด่นในการสร้างงานของศิลปินทั้ง 5 ท่าน จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) ผู้วิจัยจึงนำบางส่วนมาดลี่คลาย และสร้างสรรค์เป็นผลงานของผู้วิจัยจำนวน 24 ภาพ

ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 1	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 2	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 3	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 4	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ แรงบันดาลใจทางทิวทัศน์ทะเล 5	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 1	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 2	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 3	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 4	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 5	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 6	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 7	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x85 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 8	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติ-เวลาจากทิวทัศน์ทะเล 9	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 1	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 2	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 3	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 4	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 5	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2544
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 6	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 7	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 8	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	50x70 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 9	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2545
ผลงานชื่อ มิติลวงตาจากทิวทัศน์ทะเล 10	อะคริลิค	บนผืนผ้าใบ	65x65 ซ.ม. 2545

ทั้งนี้ สิ่งที่ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์จากลักษณะเด่นในการสร้างงานของทั้ง 5 ศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก (Giorgio de Chirico) , ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) , มักซ์ เอินสต์ (Max Ernst) , อีฟว์ ตองกี (Yves Tanguy) , เรเน มากรีต์ (Rene Magritte) มีดังนี้

3.2.1. ที่มาของแนวคิดในการสร้างผลงาน ผู้วิจัยนำแนวคิดของกลุ่มศิลปิน ทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ ศิลปินจอร์โจ เด กีรีโก , ซาลวาดอร์ ดาลี , เรเน มากรีต์ ที่เลือกแนวคิดทางธรรมชาติ มากที่สุด มาเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

3.2.2. เทคนิคการระบายสี ผู้วิจัยนำเทคนิคของศิลปินทั้ง 5มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ของตนเอง โดยเลือกใช้เทคนิคการะบายสี ที่ศิลปินทั้ง 5 ท่าน เลือกใช้มากที่สุด 4 อันดับแรก มาสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่

เกลี่ยให้กลมกลืน ,ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี , ลีลารอยพู่กัน, เปียกปนเปียก สิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้มากที่สุดต่างจากศิลปินทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ ผสมผสานการปะติดวัสดุ, การระบายสีเรียบและ ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

3.2.3. เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ผู้วิจัยนำเทคนิคของ ศิลปิน มักซ์ เอินสต์, เรเน มากรีต์, ที่เลือกใช้เทคนิคการสร้างบริเวณว่างต่างมิติ มาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานมากที่สุด รองลงมาใช้การสร้างลักษณะผิว

3.2.4. เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ผู้วิจัยนำเทคนิคของที่ศิลปินทั้ง 5 ท่าน ใช้มากที่สุด ได้แก่ เทคนิคการวาดภาพระบายสี และสิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้มากที่สุด ต่างจากศิลปิน ทั้ง 5 ท่าน ได้แก่เทคนิคปะติดวัสดุ

3.2.5. เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา) ผู้วิจัยนำเทคนิคของศิลปินทั้ง 5 ท่านที่เลือกเทคนิคมากที่สุดได้แก่ ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก และรองลงมาใช้มิติลวงตา จากความ ซับซ้อน ซึ่งสอดคล้องกับเทคนิคของศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี

3.2.6. ในด้านรูปแบบ ผู้วิจัยนำแนวทางรูปแบบ ของศิลปินทั้ง 5 มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งสอดคล้องกับความคิดของ ศิลปิน ซาลวาดอร์ ดาลี, มักซ์ เอินสต์, อีฟว์ ตองกี ที่เลือกใช้รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริง มากที่สุด ส่วนศิลปิน จอร์โจ เด กีรีโก, เรเน มากรีต์ เลือกใช้รูปแบบเหมือนจริงมีหลักการความเป็นจริงมากที่สุด

3.3. สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

ที่มาของแนวคิดและเนื้อหาภาพ ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์ทั้ง 24 ภาพ โดยมีที่มาของ แนวความคิดและเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมมิติลวงตาในธรรมชาติทิวทัศน์ทะเล ธรรมชาติ ป่าเขา บรรยากาศของท้องทะเล หาดทราย โขดหิน เป็นระบบนิเวศ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง มุมมองที่เกิดแง่คิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ความเชื่อของพลัง ธรรมชาติของทะเล ที่ลึกล้ำด้วยเสน่ห์ บรรยากาศที่ให้อารมณ์ ความรู้สึกโปร่งสบาย น้ำหนักที่หนักแน่นของภูเขา โขดหิน ความโปร่งโล่ง แสดงมิติความลึกของชายหาด ความชุ่มเย็นสดใส ลุ่มลึกของน้ำทะเลตลอดจน ความเวิ้งว้างโปร่งสบาย ของท้องฟ้า ก้อนเมฆ แฝงไว้ด้วยพลังแห่ง ความงาม ความสดใสที่รวมตัวกันเป็นผลงาน ที่ให้ผลใน ทางความรู้สึกลึกล้ำตลอดจนการสร้างมิติลวงตาภายในภาพจิตรกรรม

3.3.1. แนวคิดของผู้วิจัย ที่มาของแนวคิดผู้วิจัยสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวคิดทางธรรมชาติมากที่สุด โดยเลือกใช้สิ่งที่เป็นไปได้สัมพันธ์กับความจริงกับแนวคิดสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ สัมพันธ์กับ ความเป็นจริงและแนวคิดอัตราส่วนเป็นไปได้ กับเป็นไปไม่ได้มากน้อยรวมกัน ส่วนแนวคิดที่ผู้วิจัย ไม่ได้เลือกใช้ได้แก่ แนวคิดทางสังคมและแนวคิดทางศาสนา

3.3.2. เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยใช้เทคนิคการระบายสีที่มากที่สุด 5 อันดับแรกตามลำดับคือ เกลี่ยให้กลมกลืน ,ผสมผสานการปะติดวัสดุ, ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี, เรียบ ,ด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม ส่วนวิธีการที่ ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือ ผสมขูดขีดเป็นเส้น ,เป็นจุด, ผสมการวาด การพิมพ์ ส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยไม่เลือกใช้ได้แก่ ผสมขูดขีดเป็นเส้น

3.3.3. วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา ผู้วิจัย ใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเน้นมิติลวงตา โดยเลือกใช้ การสร้างบริเวณว่างต่างมิติมากที่สุดรองลงมาใช้การสร้างลักษณะผิว ส่วนวิธีการที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือ การสร้างความคมชัดเกินไป การสร้างรูปทรง แปลกประหลาด

3.3.4. เทคนิคผสมปะติดวัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม ผู้วิจัย สร้างสรรค์ผลงานโดยมีเทคนิคผสมปะติด วัสดุภาพพิมพ์สื่อผสม เลือกใช้สื่ออื่นๆ ในที่นี้หมายถึง เทคนิคการวาดภาพระบายสีมากที่สุด รองลงมาใช้ปะติดวัสดุ และภาพพิมพ์ ส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยไม่เลือกใช้ได้แก่ สื่อผสม

3.3.5. เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)ผู้วิจัยใช้เทคนิควิธีการจัดองค์ประกอบในภาพ (เน้นมิติลวงตา)ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนักมากที่สุดรองลงมาใช้มิติลวงตาจาก ความซับซ้อน ,และใช้มิติลวงตาแบบผิดที่ผิดตำแหน่งส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือใช้มิติลวงตา แบบผิดขนาด,ใช้มิติลวงตาแบบผิดสัดส่วน ส่วนเทคนิคที่ผู้วิจัยไม่เลือกใช้ได้แก่ มิติลวงตาของสี

3.3.6. รูปแบบ ผู้วิจัยใช้รูปแบบ รูปแบบเหมือนจริงมีหลักการความเป็นจริง,รูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริงมากที่สุด ส่วนรูปแบบที่ผู้วิจัยใช้น้อย คือ รูปแบบเหนือจริง ไม่มีหลักการ ความเป็นจริง , รูปแบบเหมือนจริง ไม่มีหลักการความเป็นจริง

4. อภิปรายผลการศึกษาวิเคราะห์

จากผลการศึกษาวิเคราะห์และวิจัยผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ พบว่า การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมมาจากผลกระทบของการเกิดวิกฤติการณ์ทางความสำนึก ด้วยความอึดอัด บีบคั้นจากสงคราม จึงคิดหาทางแก้ปัญหาชีวิตอันมีผลต่อการสร้างสรรค์งานที่เป็นอัตโนมัติจากภายในจิตใต้สำนึกในโลกแห่งความฝันกับความจริง มีแนวทางเฉพาะตนของศิลปินแต่ละคนที่ซับซ้อนหลากหลายน่าสนใจมากมาย โดยเนื้อหาของภาพจะนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับประสบการณ์ สิ่งแวดล้อมในชีวิต สังคม ศาสนา และธรรมชาติเชื่อมโยงความฝันและเรื่องนัยทางเพศ ศิลปินพยายามค้นหาแนวทางใหม่ของตนอยู่ตลอดเวลาเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงาน อีกทั้งได้รับอิทธิพลจากศิลปินในอดีตและร่วมสมัย เช่น จอร์โจ เด กีรีโก ให้อิทธิพลการสร้างสรรค์กับมักซ์ เอินสต์ , อีฟว์ ตองกี , ซาลวาดอร์ ดาลี และเรเน มากรีต์ บางภาพ แม้ในกลุ่มก็ให้อิทธิพลต่อกัน ทำให้ทราบว่าศิลปินทั้ง 5 ท่าน มีลักษณะเด่นทางแนวความคิดที่เป็นธรรมชาติสูง มีการใช้เทคนิคการระบายสีแบบเกลี่ยกลมกลืน ด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี กลมกลืนจากชั้นล่างสู่ชั้นบน ลีลารอยพู่กัน เปียกบนเปียกกันมากในการสร้างสรรค์รูปแบบ ทั้งเหมือนจริงและเหนือจริงด้วยเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานที่เน้นมิติลวงตา ในการสร้างบรรยากาศในภาพของตน บางท่านใช้เทคนิคในการสร้างสรรค์งานเช่น เอินสต์ ใช้การปะติดวัสดุ (คอลลาจ) เป็นต้น แม้แต่ในการจัดองค์ประกอบก็ยังพบการสร้างมิติลวงตาแบบต่างๆ เช่น ใช้มิติลวงตาของระยะน้ำหนัก ผิดสัดส่วน ผิดที่ผิดตำแหน่ง ความซับซ้อน สี ขนาด ในอัตราส่วนที่แตกต่างกัน เป็นผลให้ทราบว่าทั้ง 5 ท่าน ให้ความสนใจกับเรื่องมิติลวงตาจากมุมมองที่แตกต่างกันตามความคิดสร้างสรรค์ ทำให้เห็นว่าศิลปินทั้ง 5 ท่านจะสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบเหนือจริง มีหลักการความเป็นจริงและรูปแบบเหมือนจริง มีหลักการความเป็นจริงในรูปแบบต่างๆ มากมาย

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลเพื่อการพัฒนาสร้างสรรค์ในลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นมิติลวงตาในองค์ประกอบพร้อมทั้งนำเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ในผลงานจิตรกรรมของศิลปินทั้ง

5 ท่านมาเป็นแนวทางในการดำเนินงาน และจากการศึกษา โดยนำหลักมาใช้ในการพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมตามแนวทางของผู้วิจัย

บรรณานุกรม

กำจร สุนพงษ์ศรี . (2541) . *ทรรศนศิลป์* . กรุงเทพฯ

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

ชลูด นิ่มเสมอ . (2538) . *องค์ประกอบศิลป์* . กรุงเทพฯ : ไทยวัฒาพานิช

น. ณ ปากน้ำ . (2540) . *ศิลปะในชีวิตประจำวัน (ครั้งที่ 2)* . กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2542) . *สุนทรียะทางทัศนศิลป์* . กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์

วิรุณ ตั้งเจริญ . (2539) . *ประวัติศาสตร์ศิลป์และการออกแบบ* . กรุงเทพ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

---------- . (2535) . *ศิลปะและความงาม* . กรุงเทพ : โอเดียนสโตร์

---------- . (2536) . *ทัศนศิลป์* . กรุงเทพ : โอเดียนสโตร์

พูนศรี วงศ์วิทวัส . (2523) . *วรรณคดีเปรียบเทียบ* . กรุงเทพฯ : อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิลป์ พีระศรี . (2515) . *พระยาอนุมาณราชธน เซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ในศิลปะสงเคราะห์* . กรุงเทพฯ : บรรณาคาร

สดชื่น ชัยประสาธน์ . (3537) . *การตีความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ในฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969* . กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ

---------- . (2539) . *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ ในประเทศไทย 2507 -2527* . กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์

สุชาติ เถาทอง . (2539) *หลักการทัศนศิลป์* . กรุงเทพฯ : นำอักษร

สุชาติ สุทธิ . (2535) . *เรียนรู้การเห็นพื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์* . กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้นติ้ง จำกัด

สมเกียรติ ตั้งนโม . (2536) . *ทฤษฎีสี (แปล)* . กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์

อารี สุทธิพันธุ์ . (2533) . *ประสบการณ์สุนทรียะ* . กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ จำกัด

---------- . (2539) . *ศิลปะกับมนุษย์* . กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช จำกัด

---------- . (2535) . *ทัศนศิลป์และความงาม* . กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ จำกัด

Abraham Marie Hammacher. [2544] . www.artchive.com . Visual Artists and Galleries Association, Inc. New York. U.S. Canada

Andrea Mulder-Salter . [2544] . www.arthistory.about.com . Diamar Interactive Corporation. 1440 Broadway New York USA.

Breton Andre' . [1935] . *Position politique du Surrealisme : Paris Le Sagittaire.*

Coomaraswamy , A.K. [1956] *The Transformation of Nature in Art* . New york : Dover Publication.

Frederic Sommer. [2544] . www.artchive.com . Visual Artists and Galleries Association, Inc. New York. U.S. Canada

Gershman, Herbert s. [1969 – 1974] . *The Surrealist Revolution in France.* Ann Arbor : The University of Michigan Press

Giuseppe Gatt . [1970] . *"Max Ernst"* . Copyright this Edition the Hamlyn Publishing group Limited London . New yoek . Sydney . Toronto . Hamlyn House , Feltham , Middiesex , England ISBN 0 600 359263

Gaë tan Picon . [1983] . *"Surrealists and Surrealism 1919 - 1939"* by Editions d'Art Albert Skira S.A. Genura ISBN 0 333 324544 Printed and Bound in Switzerland.

Haftmann Werner . [1966] . *Painting in th Twentieth Century* . New York : Frederrick A . Pereger.

Harry Hilson .[2542] . www.hilson.org . New World Arts Publishing Company. America.

Jacques Meuris . [1992] . *"Rene' Magritte 1898 - 1967"* Benedikt Taschen Verlag Gmb H Hohenzollernring 53 , D-5000 Kölin 1 Painted in Germany.

J.H. Matthew . [1982] . *Weight Painters the Surrealist Context" Copyright by Syracuse University Press Syracuse* , New York 13210 All Right Edition ISBN 0-8156-230-X/MAEPP.

Louis Gerber . [2544] . www.cosmopolis.ch . Amazon.com, Inc. Houston, Texas USA.

Lucie - Smit , E. [1945] . *Late Modern : Visual Art Since* . Washington : Erederick A . Pereger.

Lucy Flint Gohlke . [2545] : www.guggenheim-venice.it . Copyright © 1997-2002 The Solomon R Guggenheim Foundation. 30123 Venice Italy.

Matthew , J.H. [1982] . Eight Pianters : *The Surrealist Context* . New York : Syracuse University Press.

---------- . [1966] . Surrealist : *Insanity and the Novel* . Ann Abor : University of Michigan Press.

---------- . [1969] . *Surrealist Poetry in France* . New York : Syracuse University Press.

Mc Carter , W. & Gilbert , R. [1985] . *Living with Art* . New York : Alfred A . Knof, inc.

Philippa Goslett . [1999] . www.Surrealist.com . London U.K.

Ralnal , Maurice , et . at. [1950] . *History of Modern Painting from Picasso to Surrealism.* Translated by Douglas Cooper . Geneve : Albert Skira.

Read Herbert . [1963] . *A Concise History of Modern Painting London : Thames & Hudson.*

---------- . [1948] . *Art now : an Introduction to The Theory of Modern Painting and Sculpture* . London : Faber & Faber.

Rewald .J. [1973] .The History of Impressionism . New York : The Museum of Modern Art Publisher.

Robert Hughes . [2544] . www.artchive.com . Visual Artists and Galleries Association, Inc. New York. 10018 . Mark Harden.

Salvador Dail Gallery . [2545] . www.daligallery.com . © 2001 The Salvador Dali Gallery . U.S. Canada

Smejkel , Frantisak . [1974] . *Surrealist Drawing* . London : Octopus.

Spires Werner . [1968] . *Max Ernest . tr . from the German by Joseph M. Bernstein* . New York : Harry N. Abrams.

Spies Werner. [2544] : www.artchive.com . Visual Artists and Galleries Association, Inc. New York. U.S. Canada

Sullivan.M . [1965] . *Chinese and Japan Art* . New York : Grolier Incorporated.

Wolker , J . [1984] . National Gallery of Art . Washington . New York : Harry N. Abrams , Inc.

Werner Spies . [1991] . *"Max Ernst : A Retrospective"* Essags by Karin Von Maur , Sigrid Metken, Uwe M. Schneede and Sarah Wilson , [English Edition].

Wilson , Simon . [1982] . *Surrealist Painting* . Oxford : Phaidon .

Zelda Puzin . [2545] : www.perso.wanadoo.fr . propriété exclusive de France Telecom Interactive®. France

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ-ชื่อสกุล	- นางกนกพรรณ เถาทอง
วัน เดือน ปีเกิด	15 พฤศจิกายน 2491
สถานที่เกิด	33/1 ถนนบนเมือง อ.เมือง จ.ลพบุรี
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	- 1470 ซอย E3 บ้านสินธร-รังสิต ถนนรังสิต-ปทุมธานี ตำบลบางพูน อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	- หัวหน้าภาควิชาศิลปกรรม คณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	- ภาควิชาศิลปกรรม คณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ถนนรังสิต – นครนายก คลองหก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี
ประวัติการศึกษา	- มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนพิบูลวิทยาลัย - มัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนเพาะช่าง - ประโยคครูประถมการช่าง (ป.ป.ช.) โรงเรียนเพาะช่าง - ประโยคครูมัธยมการช่าง (ป.ป.ช.) โรงเรียนเพาะช่าง - การศึกษาบัณฑิต เอกจิตรกรรม (ศ.บ.) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล) - ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์:ศิลปะสมัยใหม่ (ศป.ม.) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ