จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ : กรณีศึกษาเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรม ของ แมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 - 2493



ปริญญานิพนธ์

ของ

สี แสงอินทร์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
กันยายน 2544

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

759.0663
ส ง๖๖๗
ร.๑

จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ : กรณีศึกษาเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรม ของ แมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 - 2493

10 ต.ค. 2544

บทคัดย่อ

ของ

สี แสงอินทร์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ กันยายน 2544

156102

สี แสงอินทร์. (2544) *จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ : กรณีศึกษาเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 – 2493.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย.

การศึกษาวิจัยนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 – 2493 ในประเด็น ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรม ได้แก่ เทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสี โดยศึกษาวิเคราะห์จากผลงานจากกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 23 ภาพ แล้วนำเอาผลจากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยใช้เนื้อหาและบริบทของสังคมไทยตามแนวความคิดของผู้วิจัย

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ ส่วนใหญ่มาจากอิทธิพลแนวความคิดตามหลักจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์แล้วเชื่อมโยงจากประสบการณ์ชีวิตในช่วงต่าง ๆ ให้สอดคล้องกันตามแนวทางการแสดงออกด้านศิลปะของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบวิภาษวิธี มีความมุ่งหวังและปฏิเสธระเบียบกฎเกณฑ์มาตรฐานทางศิลปะ จารีตประเพณีหรือวัฒนธรรม และแนวความเชื่อที่มีมาแต่เดิม เป็นโลกที่มีอิสระเสรีทางความคิด เพื่อแสวงหาคุณค่าและความหมายใหม่ของชีวิต ซึ่งเป็นผลรวมมาจากผลลัพธ์ของเทคนิคอัตโนมัติ โดยใช้กฎการลด การเพิ่มเติม การบิดเบือน และมโนทัศน์ทางจินตนาการ เนื้อหาเรื่องราวที่แอร์นส์ทได้นำมาแสดงออกในผลงานนั้น ได้แก่ ประสบการณ์ชีวิตจากช่วงสงคราม ประสบการณ์มุมมองเกี่ยวกับเรื่องชีวิต ความรักหรือครอบครัวซึ่งเป็นเนื้อหาเรื่องราวส่วนตัว และทรรศนะเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์และสิ่งแวดล้อม เป็นต้น

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนียนั้น แอร์นส์ทได้นำมาใช้เพื่อกระตุ้นให้เกิดจินตนาการ โดยการพิจารณาผลลัพธ์ของเทคนิคที่ปรากฏจนเกิดมโนภาพแล้วใช้เทคนิคการระบายสีเข้าไปเสริมเพิ่มเติม เพื่อเน้นให้รูปปรากฏชัดเจน อีกทั้งส่วนใหญ่เป็นการผสมผสานกันหลายเทคนิคในภาพเดียวกัน

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ แมกซ์ แอร์นส์ท ผู้วิจัยนำเอาผลของการศึกษาวิเคราะห์ดังกล่าวมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของผู้วิจัยจำนวน 18 ภาพ มีวิธีการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ ส่วนใหญ่มาจากมุมมองเกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม เรื่องเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัว เรื่องเกี่ยวกับสังคมและเนื้อหาเรื่องราวส่วนตัว

กระบวนการสร้างผลงาน โดยแบ่งแนวทางการพัฒนาจากเทคนิคที่ศึกษา ได้แก่ เทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสี ดังนี้

การสร้างภาวะดลใจจากผลลัพธ์ของเทคนิค

การใช้ผลลัพธ์ของเทคนิคเป็นสภาพพื้นผิวใต้ภาพ

การสร้างภาวะดลใจในรูปแบบของผู้วิจัย โดยการกลิ้งสีจากลูกกลิ้งและพิมพ์ถูจากขดเส้นเชือก

การผสมผสานกันหลายเทคนิค

จากการพัฒนาผลงานในรูปแบบของผู้วิจัย มีความแตกต่างไปจากผลงานของศิลปินที่ทำการศึกษาวิจัย ได้แก่ เนื้อหาเรื่องราวชีวิตส่วนตัวและบริบทของสังคมไทย และในด้านกระบวนการทางเทคนิคที่ผู้วิจัยได้พัฒนาต่อมาก็คือการสร้างภาวะดลใจจากการกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้ง และการพิมพ์ถูจากขดเส้นเชือกเป็นตัวกำหนดรูปร่าง รูปทรงในภาพ และการระบายสีเพิ่มเติมด้วยเกรียงและมีสีหนา

HUMAN CONTENT PAINTING : A CASE STUDY OF MAX ERNST'S PAINTING TECHNIQUES FROM 1925 TO 1950



AN ABSTRACT

BY

SEE SAENGIN

Presented in partial fulfillment of the requirements

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

at Srinakharinwirot University

September 2001

See Saengin. (2001). *Human Content Painting : A Case Study of Max Ernst's Painting Techniques from 1925 to 1950.* Master thesis M.F.A. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School of Srinakharinwirot University. Advisors committee : Prof. Dr. Wiroon Tangcharoen, Assist Prof. Amnard Yensabye.

This research has aimed to study painting about human of Max Ernst's from 1925 to 1950 in these cases. 1. The beginning of idea and content of painting 2. The process of painting as Frottage, Grattage, Dicalcomania and Painting Techniques. By Studing from the sample sets 23 pieces and get the result of analyze to developed the painting of Human in oil paint on The canvas by using contents and content of Thai subjects in researcher's idea.

The result of studying. The base of content and idea of painting, most of them come from the psychology idea of Ernst and mix with parts of life join into the way of "Surrealism" which is negative to the discipline of art tradition and subjects in those old believed. It is the free idea to find art the new value of life. All is the total of automatic technique by using the rules of increasing and deceasing the misrepresented imagination. The way Ernst showed in his works is experience in war time and view point of life, love, family which is the real life and the environment of human's life etc.

The process working by Frottage, Grattage and Dicalcomania. Ernst's used them to arouse his imagination by using the result's techniques that appear until he has imagined then added painting's techniques to emphasis the appearing. Besides, it is the integration of techniques in one painting.

In the case of Max Ernst studying, the researcher brings the result of them to improve researcher's painting for 18 pieces the way of researcher's improving to make better are :

The base of idea and contents of painting most of them come from human's environment, family's life, society and his veal life.

The process of painting devides the improvement from techniques which are : Frottage, Grattage, Dicalcomania and Painting techniques as :

The way of making imagination from technique's result.

The resulf of technique that used to be the under of painting.

The way of making imagination in own researcher by rolling colour from roller and rope.

The micxing of techniques.

The developing work in researcher's style is differrent from the work of great artist because of researcher's life and contexts of Thai society. The technique process which this researcher improve to roll colour by rollers. The frottage from rope to fix shape and form in painting. The more paint from knife and impasto.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ : กรณีศึกษาเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรม
ของ แมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 – 2493

ของ
นายสี แสงอินทร์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศน์ศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร.เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ ๒๖ เดือน กันยายน พ.ศ. 2544

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

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

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง *"จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ : กรณีศึกษาเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2648 – 2493"* ในประเด็น (1) ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ (2) กระบวนการสร้างผลงาน ได้แก่ เทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสี เป็นการวิจัยและพัฒนาผลงาน (R & D) ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ซึ่งสามารถสำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยความเมตตากรุณาของบุคคลต่าง ๆ ที่ให้คำปรึกษา และให้คำแนะนำตลอดมา

ขอขอบพระคุณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และคณาจารย์ทุกท่านที่ให้การอบรมสั่งสอนให้แนวความคิดใหม่แก่ข้าพเจ้า ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ อาจารย์ประพันธ์ ศรีสุตา

ขอขอบพระคุณอาจารย์ทวี รัชนีกร อาจารย์ผู้สอนด้านศิลปะปัจจุบันเกษียณอายุราชการและถือเป็นศิลปิน ที่กรุณาให้ความรู้ให้แนวคิดตลอดมาทุกครั้งที่ได้พบและขอคำปรึกษา

ขอขอบพระคุณอาจารย์อัศนีย์ ชูอรุณ และอาจารย์จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์ ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับศิลปภาพพิมพ์ในสมัยที่ข้าพเจ้าเข้าศึกษาที่วิทยาเขตเพาะช่าง ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง ทำให้ข้าพเจ้าปรับประยุกต์การทำงานด้านภาพพิมพ์มาใช้ให้เกิดประโยชน์ทั้งด้านวิชาชีพและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานวิจัย

ขอขอบพระคุณอาจารย์อวยพร จุฑาเกตุ หัวหน้าหมวดวิชาภาษาอังกฤษ โรงเรียนราชสีมาวิทยาลัย 2 และอาจารย์สุพร พิริยะไพโรจน์ ประจำแผนกวิชาภาษาอังกฤษ ปัจจุบันเกษียนอายุราชการที่กรุณาช่วยแปลเอกสารภาษาต่างประเทศและคุณปราณี เชยสำโรง คุณจิราภรณ์ สายเชื้อ ที่ช่วยพิมพ์เอกสารทั้งหมด รวมทั้งรุ่นพี่และเพื่อน ๆ ที่วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ที่ให้กำลังใจอยู่เสมอ

ขอกราบขอบพระคุณแม่มี แสงอินทร์ และพ่อวิล แสงอินทร์ ผู้ซึ่งล่วงลับไปแล้วที่ได้ส่งเสริมด้านการเงินให้ข้าพเจ้าได้เล่าเรียนตั้งแต่ชั้นประถมจนจบปริญญาตรี รวมทั้งเด็กหญิงธัญสินี แสงอินทร์และเด็กชายพันธสิน แสงอินทร์ ที่เป็นแรงใจผลักดันให้ข้าพเจ้ามีกำลังใจเพื่อมีชีวิตอยู่อย่างมีความหมายต่อไป

ท้ายสุดขอขอบคุณแมกซ์ แอร์นส์ท ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะไว้อย่างหลากหลายและเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยได้ศึกษาเรียนรู้และนำมาพัฒนาผลงาน

สี แสงอินทร์

สารบัญ

บทที่ หน้า

1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า 10
ความสำคัญของการวิจัย 10
ขอบเขตของการวิจัย 10
ข้อตกลงเบื้องต้น 12
นิยามคำศัพท์ 12
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า 12
สมมุติฐานในการวิจัย 13

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 14
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับที่มาของแนวความคิด 14
ประวัติความเป็นมาและความหมายของลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ 14
รูปแบบของผลงานกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ 24
เนื้อหาผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ 27
เทคนิคการสร้างผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ 28
ประวัติ ที่มาของแนวความคิดและผลงานจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท 35
ประวัติ 35
ที่มาของแนวความคิดและผลงานจิตรกรรม 40
รูปแบบของผลงาน 55
เนื้อหาของผลงาน 61
กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท 65
ฟรอททาจ 65
แกรททาจ 70
ดิแคลโคแมเนีย 71
เทคนิคการระบายสีน้ำมัน 72

3 วิธีดำเนินการวิจัย 77
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 77
สุ่มตัวอย่าง ขั้นตอนที่ 1 77
สุ่มตัวอย่าง ขั้นตอนที่ 2 83
สุ่มตัวอย่าง ขั้นตอนที่ 3 86
สุ่มตัวอย่าง ขั้นตอนที่ 4 และคัดเลือกภาพเพื่อนำมาวิเคราะห์ 88

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ หน้า

3(ต่อ) ผลการวิเคราะห์กระบวนการสร้างผลงาน 90
ภาพชื่อ Two Naked Girls 90
ภาพชื่อ Two Naked Girls 95
ภาพชื่อ The Have Slep too Long in the Forest 99
ภาพชื่อ The Horde 104
ภาพชื่อ Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations 108
ภาพชื่อ The Breakfast on the Grass 113
ภาพชื่อ The Painter's Daughters 117
ภาพชื่อ The Robing of the Bride 122
ภาพชื่อ The Witch 127
ภาพชื่อ Marlene (Woman and Child) 131
ภาพชื่อ The Stolen Mirror 135
ภาพชื่อ Napolean in the Wilderness 139
ภาพชื่อ The Antipope 144
ภาพชื่อ Europe After the Rain II 149
ภาพชื่อ The Eye of Silence 154
ภาพชื่อ Euclid 159
ภาพชื่อ The Cocktail Drinker 164
ภาพชื่อ Design in Nature 168
ภาพชื่อ Chemical Nuptials 173
ภาพชื่อ The blue Hour 178
ภาพชื่อ Protrait of Joan Miro 182
ภาพชื่อ The Portuguese 186
ภาพชื่อ Spring in Paris 191
สรุปผลการวิเคราะห์ 196

4 การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน 204
การสร้างภาวะดลใจจากผลลัพธ์ของเทคนิค 204
การใช้ผลลัพธ์ของเทคนิคเป็นสภาพพื้นผิวใต้ภาพ 206
การสร้างภาวะดลใจจากลูกกลิ้งและขดเส้นเชือก 207
การผสมผสานกันหลายเทคนิค 209
ภาพชื่อ ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม 211
ภาพชื่อ หนีวิกฤติ 2001 213
ภาพชื่อ 14 กุมภาพันธ์ 215

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ หน้า

4(ต่อ) ภาพชื่อ 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่ 217
ภาพชื่อ กว่าจะเป็นบัณฑิต 219
ภาพชื่อ การดำรงอยู่และการปรับตัว 221
ภาพชื่อ สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม 223
ภาพชื่อ ครอบครัวใหญ่ 225
ภาพชื่อ ครอบครัวเล็ก 227
ภาพชื่อ ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม 229
ภาพชื่อ กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ 231
ภาพชื่อ นโยบายเหลือ 2 233
ภาพชื่อ รอคอย 235
ภาพชื่อ ภาระและหน้าที่ 237
ภาพชื่อ พักผ่อน 249
ภาพชื่อ การผันแปร 1 240
ภาพชื่อ การผันแปร 2 242
ภาพชื่อ การผันแปร 3 243
สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ 244

5 สรุปผล อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ 252
จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า 252
ขอบเขตของการวิจัย 252
สมมุติฐานในการวิจัย 254
สรุปผลการศึกษาวิจัย 254
อภิปรายผล 257
ข้อเสนอแนะ 260

บรรณานุกรม 262

ภาคผนวก 266

ประวัติย่อผู้วิจัย 273

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ		หน้า
1	Two Naked Girls	90
2	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Two Naked Girls	93
3	Two Naked Girls	95
4	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Two Naked Girls	97
5	The Have Slep too Long in the Forest	99
6	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Have Slep too Long in the Forest	102
7	The Horde	104
8	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Horde	106
9	Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations	108
10	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations	111
11	The Breakfast on the Grass	113
12	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Breakfast on the Grass	115
13	The Painter's Daughters	117
14	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Painter's Daughters	120
15	The Robing of the Bride	122
16	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Robing of the Bride	125
17	The Witch	127
18	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Witch	129
19	Marlene (Woman and Child)	131
20	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Marlene (Woman and Child)	133
21	The Stolen Mirror	135
22	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Stolen Mirror	137
23	Napolean in the Wilderness	139
24	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Napolean in the Wilderness	142
25	The Antipope	144
26	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Antipope	147
27	Europe After the Rain II	149
28	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Europe After the Rain II	152
29	The Eye of Silence	154
30	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Eye of Silence	157
31	Euclid	159
32	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Euclid	162
33	The Cocktail Drinker	164

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
34	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Cockail Drinker	166
35	Design in Nature	168
36	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Design in Nature	171
37	Chemical Nuptials	173
38	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Chemical Nuptials	176
39	The blue Hour	178
40	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The blue Hour	180
41	Protrait of Joan Miro	182
42	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Protrait of Joan Miro	184
43	The Portuguese	186
44	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ The Portuguese	189
45	Spring in Paris	191
46	เทคนิคการสร้างผลงานภาพ Spring in Paris	194
47	แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม	205
48	แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ หนีวิกฤต 2001	205
49	แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม	206
50	แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ นโยบายเหลือ 2	207
51	แสดงการสร้างภาวะดลใจจากลูกกลิ้งของภาพชื่อ 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่	208
52	แสดงภาวะดลใจจากขดเส้นเชือกของภาพชื่อ ครอบครัวใหญ่	209
53	แสดงเทคนิคขั้นต้นที่ผสมผสานกันหลายเทคนิคของภาพชื่อ 14 กุมภาพันธ์	210
54	ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม	211
55	หนีวิกฤต 2001	213
56	14 กุมภาพันธ์	215
57	14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่	217
58	กว่าจะเป็นบัณฑิต	219
59	การดำรงอยู่และการปรับตัว	221
60	สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม	223
61	ครอบครัวใหญ่	225
62	ครอบครัวเล็ก	227
63	ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม	229
64	กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ	231
65	นโยบายเหลือ 2	233
66	รอคอย	235
67	ภาระและหน้าที่	237

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
68	พักผ่อน	239
69	การผันแปร 1	240
70	การผันแปร 2	242
71	การผันแปร 3	243
72	ภาพเหมือนของแมกซ์ แอร์นส์ท	267
73	Vox Angelica	267
74	เทคนิคที่ใช้ในภาพ Vox Angelica	268
75	Dance Partners	269
76	Study for a Portrait of Dorothea Tanning	269
77	The Illustrious Foget of Dream	269
78	Portrait of a Cardinal	270
79	Forest	270
80	Figures	270
81	The Stable of the Sphinx	271
82	The Wheel of Light	271
83	แมกซ์ แอร์นส์ท ขณะทำงานในเทคนิคแกรททาจ	271
84	100,000 Doves	272
85	The Fascinating Cypress	272
86	The Fascinating Cypress	272

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

นับตั้งแต่สมัยอดีตเรื่อยมาจนถึงสมัยปัจจุบัน ผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ได้สะท้อนความรู้สึกนึกคิด ถ่ายทอดผลงานออกมาในรูปแบบของศิลปะ เพื่อแสดงออกในแง่ของความหมายตามที่ตารับรู้ โดยการลด ตัดทอนจากต้นแบบ หรือตามจินตนาการ มีเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณีของชุมชน หรือเกี่ยวกับสังคมที่ตนเองมีส่วนร่วมอยู่ อีกทั้งเป็นพัฒนาสร้างสรรค์ที่ตอบสนองต่อ ความเป็นมนุษย์เองด้วย

ในยุคหินเก่า (Paleolithic) ช่วงอารยธรรมยุคหินเก่าตอนปลาย มนุษย์เผ่าโครมันยอง (Cro-Magnon) ได้เขียนภาพจิตรกรรมบนผนังถ้ำลาส์โกซ์ แคว้นดอร์ดอนย์ (Dordogne) ในประเทศฝรั่งเศส และยังปรากฏหลักฐานภาพจิตรกรรมรูปควายไบซันในถ้ำอัลตามิรา ทางตอนเหนือของประเทศสเปน ซึ่งถือเป็น ศิลปะในยุคถ้ำเป็นรูปเกี่ยวกับสัตว์ชนิดต่าง ๆ เช่น ควายไบซัน ช้างแมมมอธ แรดมีขน ม้าแกลบ และ กวางเรนเดียร์ บางทีก็จะพบรูปปลาและนกปรากฏอยู่ด้วย เพราะมนุษย์ในยุคนี้อาศัยการล่าสัตว์ที่มีอยู่ กระจายทั่วไปตามภูมิประเทศ เพื่อนำมาเป็นอาหารในการดำรงชีพ

สิ่งสำคัญของช่วงสมัยล่าสัตว์ตอนปลายก็คืองานศิลปะซึ่งที่มาของงานประเภทนี้ยังมืดมนอยู่ แต่ใน สมัยเพริกอร์เดียน มักมีการปั้นรูปสัตว์เป็นรูปกลม สะโพกใหญ่เกินความจริง แสดงถึงไขมัน ความอ้วนพี มีการแกะรูปสตรีมีครรภ์และม้ากับคู่ของมัน ซึ่งทำให้เชื่อว่าอาจเป็นส่วนหนึ่งของการทำพิธีบูชาเพื่อความอุดม สมบูรณ์ก็ได้ (อัธยา โกมลกาญจและคณะ. 2534 : 18) อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวว่า "รูปภาพที่ปรากฏใน ศิลปะยุคแรกสุดของโลก จะทำขึ้นมาโดยวิธีขูดขีด หรือที่ใช้วิธีแกะสลักก็มี แต่ที่ใช้วิธีปั้นนูนก็มีบ้างเหมือน กัน.....สมัยแมกดาเลเนียน (Magdalenian) จะพบว่า งานศิลปะได้พัฒนาเส้นรอบนอกรูปทรงชัดเจนขึ้น" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2528 : 2) ซึ่งเป็นเส้นที่แสดงความเรียบง่ายของรูปร่างแล้วลงสีด้วยนิ้วมือหรือใช้ไม้จุ่มสีจาก วัตถุธรรมชาติระบายหรือทา เป็นการใช้วัสดุที่มีตามท้องถิ่นนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

ลักษณะการสร้างสรรค์ ในสมัยโบราณนั้น กิติมา อมรทัต อธิบายว่า "สำหรับมนุษย์สมัยโบราณ กาลนั้น การสร้างสรรค์ศิลปะหมายถึง การหนีให้พ้นจากชีวิตที่เป็นไปตามยถากรรม ... มีมรรควิธีต่างกัน อยู่สองแบบในการที่จะได้ผลจากสิ่งที่ปรารถนานี้ก็คือ แบบของรูปที่มีชีวิตกับแบบของรูปเรขาคณิต" (กิติมา อมรทัต. 2530 : 102–103) ฉะนั้นจึงปรากฏผลงานที่ผ่านกระบวนการลด ตัดทอนจากสิ่งที่มีต้นแบบอยู่ใน ธรรมชาติให้เป็นรูปร่าง รูปทรงหรือรูปสัญลักษณ์อย่างเรียบง่าย มีการใช้เส้นอิสระหรือเส้นแบบเรขาคณิต ส่งอิทธิพลไปสู่ผลงานแบบนามธรรม โดยใช้วัสดุและวิธีการที่เหมาะสม มีพัฒนาการมาตามลำดับ จนถึงยุค ศิลปะสมัยใหม่และในสมัยปัจจุบัน

ในช่วงยุคหินใหม่ (Neolithic) ซึ่งถือว่าเป็นบรรพบุรุษต้นกำเนิดของอารยะธรรมของอียิปต์แถบลุ่ม แม่น้ำไนล์ มีการนับถือเทพเจ้าต่าง ๆ และต่อองค์ฟาโรห์ อัธยา โกมลกาญจนและคณะ กล่าวไว้ว่า "การ นับถือเทพเจ้าในสมัยแรกมีทั้งเทวีและเทวะ มีลักษณะผสมระหว่างลักษณะของมนุษย์และสัตว์" (อัธยา โกมลกาญจนและคณะ. 2534 : 49) ผลงานศิลปะเป็นเรื่องเกี่ยวกับพิธีกรรมและความเชื่อ ต่อมาองค์ฟาโรห์ มีอำนาจมากขึ้น ฉะนั้นจึงมีผลงานทางด้านจิตรกรรม ประติมากรรม สิ่งก่อสร้าง ที่รับใช้กษัตริย์และชีวิต หลังความตายปรากฏเด่นชัดที่เป็นรูปเกี่ยวกับคน และรูปแบบลักษณะครึ่งคนครึ่งสัตว์ เช่น คนมีหัวเป็นนก

เป็นสุนัข เป็นต้น ซึ่งถือว่าเป็นการประสมผสานเพื่อสร้างสิ่งใหม่ขึ้นมาเพื่อแทนความหมายใหม่ตามความเชื่อความศรัทธาของมนุษย์

สงวน รอดบุญ กล่าวถึงพัฒนาการด้านจิตรกรรมตั้งแต่ยุคโบราณมาจนถึงยุคปัจจุบันไว้ดังนี้

> ผลงานจิตรกรรมได้ดำเนินสืบเนื่องมาจากยุคหินกลาง ยุคหินใหม่ ยุคโลหะ (สำริดและเหล็ก) จนเข้าสู่ยุคอารยะธรรม เช่น อียิปต์ กรีก โรมัน จนถึงสมัยกลาง (สมัยโรมาเนสก์และสมัยโกธิค) สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการของยุโรป มาจนถึงยุคปัจจุบัน จิตรกรแต่ละยุคแต่ละสมัยได้พยายามคิดหาแบบอย่าง ตลอดจนคิดค้นวัสดุใหม่ ๆ มาสร้างสรรค์งานศิลปะได้อย่างเหมาะสม นับตั้งแต่การเริ่มรู้จักใช้สีดิน สีจากแร่ธาตุ สีจากพืช ตลอดจนสีที่มีกรรมวิธีผลิตจากวิทยาศาสตร์ เช่น สีน้ำ สีฝุ่น สีน้ำมัน สีชอล์ก และสีสังเคราะห์อื่น ๆ งานแต่ละประเภทมีเทคนิคก้าวหน้ามาตามลำดับ (สงวน รอดบุญ. 2533 : 172)

อารยธรรมตะวันตกคือ อารยธรรมกรีก – โรมัน และอิทธิพลของคริสตศาสนานั้นมักจะมีลักษณะแพร่ขยายออกไปควบคู่กันและเป็นต้นแบบอารยธรรมตะวันตกปัจจุบัน ส่วนอารยธรรมอินเดียและจีน คือ อารยธรรมตะวันออกนั้น แพร่ขยายออกไปในลักษณะของขบวนการทางศาสนา ปรัชญา ความสำเร็จทางปัญญาและศิลปะ (อัธยา โกมลกาญจนและคณะ. 2534 : 27)

คำว่า จิตรกรรมได้มีผู้อธิบายความหมายไว้หลากหลาย เช่น อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายว่า "จิตรกรรม หมายถึง การเขียนระบายด้วยสีน้ำ สีเทียน สีชอล์ก สีอะครีลิก ฯลฯ การระบายสีน้ำนิยมระบายบนกระดาษ ซึ่งมีผิวต่าง ๆ กัน เช่น หยาบหรือละเอียด เรียกทั่ว ๆ ไปว่า กระดาษวาดเขียน การระบายสีน้ำมันหรือสีฝุ่นมักจะระบายบนผ้าใบหรือแผ่นไม้หรือผนังอื่น ๆ" (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 99) ซึ่งเป็นการขยายความประเภทสื่อวัสดุและวิธีการนำไปใช้ ทางด้านวิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า "งานจิตรกรรมคือผลงานทางด้านภาพวาด (drawing) และภาพเขียน (painting) " (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 83) เป็นการนิยามตามวิธีการกระทำ วิชัย วงษ์ใหญ่ อธิบายไว้ว่า "จิตรกรรม หมายถึง ภาพเขียนหรือรูปเขียนด้วยเส้นและสี โดยอาศัยอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น ดินสอ พู่กัน จานสี เกรียง สีน้ำ สีน้ำมัน สีฝุ่น ฯลฯ" (วิชัย วงษ์ใหญ่. 2515 : 83) เป็นการจำกัดความหมายที่รวมถึงวัสดุอุปกรณ์ที่นำมาใช้สร้างภาพ และประเสริฐ ศิลรัตนา กล่าวไว้ว่า "จิตรกรรม คือ ศิลปกรรมประเภทหนึ่งซึ่งปัจจุบันจัดอยู่ในศิลปกรรมประเภททัศนศิลป์ มีลักษณะสร้างสรรค์โดยการถ่ายทอดเรื่องราวที่ต้องการแสดงบนพื้นผิวระนาบ 2 มิติ โดยใช้วัสดุประเภทสี ด้วยเทคนิค วิธีการที่เหมาะสมกับชนิดของวัสดุที่ใช้ในการถ่ายทอดและวัสดุที่รองรับ" (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2528 : 1) นอกจากนี้ น. ณ ปากน้ำ ยังแสดงทรรศนะในความหมายของจิตรกรรมไว้ว่า "นอกจากจะระบายสีด้วยสีวัตถุธาตุแล้วยังมีการเอาวัสดุที่มีสีมาเรียงกันให้เป็นภาพ เช่น กระจกสี ระบายสีภาพเชื่อมด้วยตะกั่ว หรือเอากระเบื้องสีมาเรียงเป็นภาพ เช่น ภาพในสมัยโบราณ ที่เรียกว่า โมเซค (mosaic) เป็นต้น" (น. ณ ปากน้ำ. 2531 : 11)

จากคำอธิบายในความหมายของจิตรกรรม จากหลาย ๆ ท่านดังกล่าวมาแล้วนั้น สรุปได้ว่า จิตรกรรมคือ การสร้างสรรค์ผลงานด้วยสี เพื่อถ่ายทอดเนื้อหา เรื่องราวจากการรับรู้ตามกระบวนการทางเทคนิคและวัสดุลงบนแผ่นระนาบ เป็นการใช้สื่อวัสดุประเภทสีและอุปกรณ์ โดยมีเทคนิควิธีการ กระบวนการที่เหมาะสมในแต่ละประเภทตามลักษณะของสื่อวัสดุนั้น ตลอดจนการใช้วัสดุของจริงมาปะติด ประกอบในผลงาน เมื่อมีการคิดค้น มีความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์และด้านวัตถุมากขึ้นกระบวนการถ่ายทอดผลงานศิลปะด้วยสีเปลี่ยนแปลงไป มีการผสมผสานในเรื่องวัสดุและกระบวนการ ที่หลากหลายมากขึ้นในปัจจุบัน ทำให้นิยามของความหมายคำว่า จิตรกรรมมีความหลากหลาย จิตรกรรมไม่จำเป็นจะต้องเป็นสีหรือมีลักษณะเพียงแค่ 2 มิติ โดยมีแผ่นระนาบรองรับเท่านั้น แต่ยังรวมหมายถึงการมองภาพรวมที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันในการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ซึ่งได้แก่ จิตรกร กระบวนการถ่ายทอด ผลงานที่ทำ

เสร็จ การรับรู้การสื่อความหมาย และสุดท้ายคือผู้ดู ดังที่ประเสริฐ ศิลรัตนา กล่าวสนับสนุนความหมายในแนวนี้ไว้ว่า "การทำความเข้าใจกับจิตรกรรม จะต้องเรียนรู้ทั้งส่วนที่เกี่ยวข้องกับตัวผู้สร้างงานหรือที่เรียกว่าจิตรกร ต้องรู้ถึงกระบวนการต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกันในการถ่ายทอดจนกระทั่งสำเร็จเป็นผลงานจิตรกรรม และในสถานภาพของผู้ดู มีแนวหรือหลักเกณฑ์ใดที่ใช้ประกอบในการตีความ การรับรู้ หรือจะปรากฏคุณค่าอะไรบ้างจากการสร้างงานและการรับรู้ในแต่ละครั้ง" (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2528 : 3) ซึ่งถือเป็นคำนิยามที่ใหม่สอดคล้องกับศิลปะประเภทจิตรกรรมในปัจจุบันได้อย่างกว้างมากขึ้น

ในปัจจุบันการแสดงออกในผลงานศิลปะประเภทจิตรกรรม ที่มีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นรูปแบบของสิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต เพื่อถ่ายทอดประสบการณ์การรับรู้หรือตามความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างงาน โดยเลือกใช้สื่อวัสดุประเภทต่าง ๆ ตามความเหมาะสม ตามความถนัด ตามความต้องการการเรียนรู้ของผู้สร้างงาน มีกระบวนการทางเทคนิค มีวิธีการทำงานที่ต่างกัน และถือเป็นประสบการณ์เฉพาะตน แต่ก็สามารถเรียนรู้ตามกระบวนการหรือตามแบบอย่างกันได้ โดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานและจากบันทึกข้อมูลที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น

สงวน รอดบุญ ขยายข้อความในประเด็นนี้ไว้ว่า

> ศิลปินสมัยใหม่ต่างสร้างงานตามที่ตนถนัด บางคนชอบบันทึกเหตุการณ์ของบ้านเมือง (factual record) หรืออาจเป็นงานที่มีคุณค่าในการพรรณาเรื่องราว (narrative value) กิจกรรมทางวัฒนธรรมในท้องถิ่น หรือชุมชนของตน บางท่านชอบแสดงออกทางจินตนาการฝันเฟื่อง (imaginative expression) บ้างก็ชอบงานเกี่ยวกับเรื่องทวยเทพหรือเทพปกรณัม (mythology) บ้างก็ชอบถ่ายทอดเรื่องราวในชีวิตประจำวัน (genre scene) บางพวกก็ชอบทำงานเสียดสีหรือกระแหนกระแหนสังคม (social satiristic) บางกลุ่มสร้างงานจากจิตไร้สำนึก เนรมิตงานขึ้นในลักษณะเหนือความเป็นจริง (beyond the real) มีการตัดทอนรูปทรงให้บิดเบี้ยวหรือหด - ยืด ผิดความเป็นจริง (distorted) หรือมีลักษณะพิลึกกึกกือ (grotesque) บางพวกนิยมแบบนามธรรม ทั้งนี้ แล้วแต่ศิลปินจะนำตนเองไปอยู่ในโลกแห่งความนึกคิด (world of the mind) หรืออยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง (world of the eye) ตามที่ตนเองมีความถนัด (สงวน รอดบุญ. 2533 : 47)

การที่ศิลปินได้ถ่ายทอดรูปแบบตามธรรมชาติที่มีอยู่ตรงหน้า หรือตามที่ได้ประสบพบเห็นมา นำมาเป็นแนวเรื่องในการสร้างงานนั้น เป็นลักษณะการเลียนแบบในทางธรรมชาติจากสิ่งที่เป็นต้นแบบ มีวิธีการจากแนวความคิดที่ต่างกัน โดยอยู่บนพื้นฐานของการเรียนรู้ การรับรู้จากโลกภายนอกของศิลปินและการแสดงออกทางด้านศิลปะ จรูญ โกมุทรัตนานนท์ แสดงทรรศนะไว้ว่า "การเลียนแบบเป็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับโลกภายนอก ในลักษณะการแทน (substitute) การบ่งชี้ (denotation) หรือสัญลักษณ์ (symbol) แทนหรือบ่งบอกถึงบางสิ่งของโลกภายนอก" (จรูญ โกมุทรัตนานนท์. 2539 : 34) เพื่อสื่อความหมาย ความเข้าใจร่วมกัน

อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายถึงการถ่ายทอดจากการรับรู้ไว้ว่า

> การถ่ายทอดมีสมมุติฐานที่สำคัญคือ ความจริงทั้งหมดที่ปรากฏกิดขึ้นในโลกภายนอก จะไม่อยู่นอกเหนือการรับรู้ของมนุษย์ มนุษย์มีสิทธิเสรีภาพที่จะแสดงออกเพื่อตอบสนอง โดยการถ่ายทอดตามขอบเขต และคุณสมบัติของวัสดุวิธีการและความเชื่อปรากฏเป็นรูปแบบที่มีลักษณะเด่น ๆ 3 ลักษณะคือ
>
> 1. ลักษณะคล้ายจริง (realism)
> 2. ลักษณะที่ลดตัดทอนเหลือบางส่วน (distortion)
> 3. ลักษณะที่ถ่ายทอดตามความรู้สึก (abstraction)
>
> (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 82 - 83)

สรุปได้ว่าหลักของการถ่ายทอดผลงานศิลปะมีอยู่ 3 ประการ กล่าวคือ การถ่ายทอดตามความจริง อาศัยต้นแบบหรือแรงบันดาลใจจากที่มีชีวิตและไม่มีชีวิตที่ปรากฏและเป็นอยู่ตามธรรมชาติ ส่วนการลดการตัดทอนนั้น เนื่องจากผู้สร้างเห็นว่าไม่มีความจำเป็นจะต้องสร้างเลียนแบบให้คล้ายจริงตามที่เห็นใน ธรรมชาติ เพราะมนุษย์มีเสรีภาพ มีจินตนาการที่จะเลือกแสดงออก สุดท้ายการถ่ายทอดตามความรู้สึก เพื่อสร้างผลงานที่มีผลต่ออารมณ์และการรับรู้ ด้วยรูปแบบใหม่ในเชิงอุดมคติที่ไม่ปรากฏรูปแบบที่มีมาก่อนในธรรมชาติ โดยใช้สื่อวัสดุที่คิดว่าเหมาะสมในการถ่ายทอด สุชาติ เถาทอง กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "เมื่อมนุษย์มีความคิดรู้จักสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ มนุษย์ก็จะพิจารณาสิ่งต่าง ๆ จากธรรมชาติที่ตนเองมีส่วนร่วม นำมาดัดแปลงแก้ไขใหม่ โดยพยายามทำตามวัสดุนั้น ๆ ตลอดจนเลือกหาวิธีการอันเหมาะสมตามที่ตนมีความชำนาญสร้างเป็นผลงานของตนขึ้น" (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 23)

ต้นแบบของสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่ในธรรมชาติได้แก่ คน สัตว์ พืช ดิน ก้อนหิน รวมทั้งสิ่งที่มีชีวิตเล็ก ๆ ไปจนถึงสิ่งที่ไม่มีชีวิตหรือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น กลางวันและกลางคืน ฯลฯ ที่เป็นแรงบันดาลใจให้มนุษย์สร้างผลงานศิลปะขึ้นมา ในยุคโบราณมนุษย์เขียนรูปสัตว์ที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิต ต่อมาก็เป็นรูปเคารพตามความเชื่อเกี่ยวกับเทพเจ้า ศาสนา ต่อมาก็เป็นรูปของกษัตริย์และรูปคนทั่ว ๆ ไป

เนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์ ก็เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่ศิลปินได้นำมาเป็นแรงบันดาลใจ นำมาเป็นแบบในการถ่ายทอดในผลงานศิลปะ เพราะมนุษย์หรือคนเป็นสิ่งแวดล้อมที่ใกล้ตัวที่สุด ที่มนุษย์ด้วยกันเองต้องอยู่ร่วมสัมพันธ์เป็นสังคมอันดับแรก ทวี รัชนีกร กล่าวว่า "นับตั้งแต่อดีตมาแล้ว มนุษย์มีความประทับใจในสรีระร่างกายของคน เพราะคนเป็นสัตว์พันธุ์เดียวกัน ขั้นแรกคนเราเกิดมาต้องประทับใจผู้คน ตอนเด็กเล็ก ๆ ก็จะเขียนรูปพ่อแม่ เพราะเป็นสิ่งที่ใกล้ตัว ต่อมาเมื่อมีประสบการณ์โลกทัศน์ที่กว้างมากขึ้น เมื่อเข้าโรงเรียนก็จะประทับใจครูบ้าง เพื่อนบ้าง ตลอดจนผู้คนรอบข้างในสังคม ที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับคนใกล้ชิด เพราะเป็นเรื่องที่สื่อเข้าใจได้ง่ายมากกว่าอย่างอื่น ต่อมาก็จะเป็นสัตว์ ต้นไม้ และสิ่งแวดล้อม" (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543) จากประสบการณ์ของคนที่เกี่ยวเนื่องกับคนด้วยกัน ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญอันดับแรก แล้วจึงมีประสบการณ์ด้านอื่น ๆ ตามมาอีก อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายเกี่ยวกับจิตรกรรมภาพคนไว้ว่า "เปิดหนังสือประวัติศาสตร์ศิลป์พลิกดูรูปตั้งแต่หน้าแรกจนถึงหน้าสุดท้ายจะพบเนื้อเรื่องเป็นรูปคน ปรากฏเป็นศิลปะที่มองเห็นตามที่มนุษย์สร้างขึ้นทุกยุคทุกสมัย รูปคนแสดงท่าทางต่าง ๆ กัน เช่น นอน นั่ง ยืน เดิน ไม่จำกัดเพศและวัย บางรูปก็แสดงให้เห็นว่ากำลังทำกิจกรรมร่วมกับผู้อื่น หรือกำลังทำกิจกรรมส่วนตัว บางรูปก็มีเครื่องนุ่งห่ม แสดงฐานะ บางรูปก็ไม่มีเครื่องนุ่งห่มปกปิดร่างกาย" (อารี สุทธิพันธุ์. 2542 : 43) โดยเลือกใช้สื่อวัสดุตามความถนัดในการถ่ายทอด

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงจิตรกรรมภาพคนต่อไปอีกว่า

> ลักษณะรูปแบบคนที่ศิลปินถ่ายทอด อาจเกิดมาจากความรู้ของเขาเกี่ยวกับกายวิภาคของมนุษย์ ที่มีการเรียนการสอนกันในสถาบันศิลปะ อาจเกิดมาจากความคิดของเขาเกี่ยวกับรูปคนที่สัมพันธ์กับกรอบรูป ตามขนาดกว้างยาวครึ่งตัว เต็มตัว ในกรอบภาพนั้น ๆ อาจเกิดมาจากความเข้าใจของเขาเกี่ยวกับศักยภาพของมนุษย์ในการยืดหยุ่นแก้ปัญหา โดยการพลิกแพลงรูปคนให้มีสัดส่วน ยืด ยาว สูงขึ้นหรืออ้วนเตี้ย ต่ำลงเกินความเป็นจริง อาจเกิดมาจากการเปรียบเทียบของเขากับเครื่องจักรกล ที่กำลังเป็นพระเอกในสังคม โดยให้มีลักษณะผิวเป็นโลหะ รูปทรงคล้ายลูกสูบยางรถยนต์ หรืออาจเกิดมาจากอิทธิพลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้เรื่องราวนั้น ๆ ทั้งทางด้านความจริงและความฝัน (อารี สุทธิพันธุ์. 2542 : 46)

ผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะรุ่นใหม่ในสมัยปัจจุบัน มีสิทธิเสรีภาพในการที่จะเลือกแสดงออก ตามความถนัด ตามความชอบของแต่ละคน โดยอาศัยทักษะ ประสบการณ์และแนวความคิดหลาย ๆ ด้าน การ

ถ่ายทอดผลงานศิลปะด้านจิตรกรรมนั้นมีอยู่หลายวิธี รวมทั้งสื่อวัสดุที่จะเลือกใช้ก็มีอยู่มากมาย ขึ้นอยู่กับศิลปินผู้สร้างจะเลือกใช้วัสดุประเภทอะไร มีเทคนิคในการสร้างสรรค์อย่างไร เพราะความชำนาญ การค้นคว้า เป็นทักษะ เป็นประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปินเอง ในลักษณะทำเองรู้เอง เกี่ยวกับวัสดุและวิธีการ อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวไว้ว่า "การที่จะต้องพยายามทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัสดุและวิธีการที่ศิลปินได้นำมา สร้างสรรค์รูปทรงนั้น เรายอมรับว่าผลงานศิลปะทุกแขนงต่างก็มีวิธีการทำและการเลือกวัสดุโดยเฉพาะ ซึ่งทำให้เกิดเป็นรูปทรงต่าง ๆ กัน รูปทรงที่เกิดจากวัสดุวิธีการนี้อาจแบ่งออกได้เป็นสองพวก คือ (1) รูปทรงที่มีลักษณะเป็นสองมิติ ได้แก่ จิตรกรรม การวาดเขียน การพิมพ์ ฯลฯ (2) รูปทรงที่มีลักษณะสามมิติ ได้แก่ ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม" (อารี สุทธิพันธุ์ 2535 : 87) ฉะนั้นการศึกษาวิธีการใช้และคุณสมบัติของสื่อวัสดุประเภทต่าง ๆ จึงมีความจำเป็นในเบื้องต้น เมื่อฝึกฝนจนเกิดความชำนาญก็จะเกิดทักษะ เกิดเทคนิคใหม่ ๆ จากการเรียนรู้ จากประสบการณ์นั่นเอง

วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายเกี่ยวกับวัสดุและวิธีการไว้ดังนี้

> วัสดุอย่างใดอย่างหนึ่งย่อมมีคุณสมบัติเฉพาะในตัวของมันเอง และการมีคุณสมบัติเฉพาะนั้นย่อมเป็นมูลเหตุอันสำคัญจะก่อให้เกิดคุณประโยชน์และรูปลักษณะเฉพาะตัวอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้น นอกจากนั้นวัสดุอย่างใดอย่างหนึ่งยังมีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์ที่ใช้สร้างสรรค์วัสดุให้เกิดรูปลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งขึ้น ด้วยการแปรเปลี่ยนวัสดุอุปกรณ์หรือการคิดค้นวัสดุอุปกรณ์อย่างใหม่ขึ้นใช้ย่อมเป็นปัจจัยที่ผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางรูปลักษณ์ด้วยเช่นกัน ยิ่งในสังคมปัจจุบันที่วิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยาก่อให้เกิดการเลือกใช้วัสดุอย่างใหม่ที่หลากหลายยิ่งขึ้น แนวโน้มผลิตผลต่าง ๆ ย่อมแปลกและหลากหลายขึ้นเป็นเงาตามตัว (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 39)

จะเห็นได้ว่า วัสดุและวิธีการมีความสำคัญต่อการสร้างงานศิลปะไม่น้อย มีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาก้าวหน้าไปตามวิทยาศาสตร์ ทางวัตถุอย่างไม่หยุดยั้ง การเลือกใช้วัสดุและวิธีการที่เป็นลักษณะเฉพาะเป็นประสบการณ์ส่วนตัวที่ศิลปินได้เลือกถ่ายทอดในผลงานศิลปะที่มีแบบแผน มีรูปแบบลักษณะที่เป็นเด่นปรากฏในผลงานศิลปะนั้น ส่งอิทธิพลหรือเป็นแบบอย่างให้ผู้สนใจได้ศึกษา ได้วิเคราะห์ถึงแนวความคิด การสื่อความหมายของรูปแบบและเนื้อหาของภาพ ตลอดจนเทคนิค วิธีการ กระบวนการที่ใช้สร้างสรรค์ภาพ ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวว่า "นอกจากเรื่องราวของวัสดุแล้ว จิตรกรยังพยายามพลิกแพลงกรรมวิธีการใช้วัสดุที่มีอยู่เดิม หรือที่ค้นพบใหม่ให้ได้เทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์เพื่อหลีกหนีภาพผลงานในแนวเก่าที่เคยปรากฏ อีกทั้งยังพยายามแสวงหาแนวทางอันเป็นลักษณะเฉพาะตัว" (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 115)

อาจกล่าวได้ว่า เทคนิคหรือวิธีการเป็นหนทางที่จะนำไปสู่ความแปลกใหม่อย่างแยบยลและต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ "เทคนิคสอนหรือแนะนำกันได้ และไม่มีที่สิ้นสุด ตราบใดที่มนุษย์ยังค้นคว้าวิธีเขียนอยู่เสมอไม่อยู่นิ่ง เทคนิคเป็นผลของการแสดงออกแต่ละบุคคล เราไม่สามารถแยกความรู้สึกแสดงออกของบุคคลจากเทคนิคได้ การเลือกวัสดุ จำเป็นต้องเลือกให้เหมาะกับงานที่ใช้โดยตรง" (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 126) ส่วน ทวี รัชนีกร ชี้แจงไว้ว่า "ทางด้านเทคนิคในทางศิลปะนั้น มีหลายอย่างที่ทำให้ผลงานมีคุณค่า แต่เทคนิคเป็นตัวหนึ่งที่ทำให้ผลงานเราบรรลุตามเป้าหมายให้ดูหยาบ แข็ง กระด้าง กร้าว เป็นต้น เทคนิคเป็นตัวเสริมให้งานเราสมบูรณ์ตามจินตนาการ เทคนิคไม่ใช่สาระตัวนำ แต่จะเป็นการค้นคว้า เพื่อให้ผลงานมีความแปลกใหม่ หรือได้คุณค่าอย่างที่ใจเราคิดมากกว่า ในขณะที่ทำงาน อาจจะมีการคิดแก้ปัญหา เกิดเทคนิคแปลกใหม่ในทางศิลปะขึ้นไปอีก เกิดครีเอทีฟใหม่ขึ้นมาได้เหมือนกัน เทคนิคไม่ได้เกิดก่อนแต่เกิดทีหลังของแนวความคิด" (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

โดยปกติทั่วไป การสร้างผลงานจิตรกรรมจากศิลปิน ก็มักจะใช้สื่อวัสดุประเภทต่าง ๆ ตามที่ผู้สร้างได้เลือกเป็นสื่อในการถ่ายทอด มีเทคนิค กระบวนการที่ไม่ยุ่งยากซับซ้อนมากนัก สามารถศึกษาตามแบบอย่างเกิดการเรียนรู้ร่วมกันได้อย่างไม่ลำบาก จากการทดลองปฏิบัติ การสังเกตและการพัฒนา

มีศิลปินที่มีผลงานน่าสนใจทั้งรูปแบบ และเทคนิคในการสร้างงานมีความโดดเด่นซึ่งอยู่ในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) คือ แมกซ์ แอร์นส์ท (Max Ernst) เขาได้สร้างงานจิตรกรรมที่ไม่ได้ใช้เทคนิควิธีการอย่างการระบายสีหรือการวาดเขียนทั่ว ๆ ไป แต่มีการใช้เทคนิควิธีอื่นเข้ามาผสมผสานในผลงาน กล่าวคือ ในปี ค.ศ. 1925 แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคฟรอททาจ (Frottage) เพื่อสร้างลักษณะพื้นผิวในผลงานจิตรกรรมและเขาได้พัฒนาเทคนิคนี้ต่อไปอีก ในปี ค.ศ. 1927 มีชื่อเรียกเทคนิคที่เขาคิดค้นขึ้นว่า แกรททาจ (Grattage) ต่อมาในปี ค.ศ. 1939 แอร์นส์ทได้นำเทคนิคดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania) มาใช้ร่วมในผลงานจิตรกรรม จนเกิดการยอมรับในเทคนิคที่ถือเป็นเสมือนหนึ่งการวาดภาพของเขา เทคนิคในการสร้างภาพของแอร์นส์ทเป็นการผสมผสานวิธีการหลายอย่างตามวิถีทางแห่งอัตโนมัติโดยอาศัยความฉับพลันหรืออุบัติการณ์จากความบังเอิญเพื่อค้นหาตัวตน ต้นแบบที่แท้จริงของรูปแบบแห่งความนึกฝันจากจิตใต้สำนึก ระหว่างความจริงของโลกภายนอกจากประสบการณ์และความจริงของโลกภายในจากจิตใจทางด้านอารมณ์และความรู้สึกตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์

วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายทฤษฎีจิตวิเคราะห์ไว้ดังนี้

> ทฤษฎีจิตวิเคราะห์มีความเชื่อว่า พฤติกรรมของมนุษย์ คือ ผลผลิตของความปรารถนาและแรงขับไร้สำนึก (unconscious need and drive) แรงดึงของพลังเหนืออัตตา (superego) และเกณฑ์ อำนาจทั้งหมดนี้ทำให้เกิดความสมบูรณ์รอมชอม และเปิดตัวไปสู่พฤติกรรมก็ด้วยอัตตา (ego) จิตวิเคราะห์ได้ส่งผลมาสู่จิตวิทยาศิลปะ โดยที่สภาพภายในได้กลายเป็นตัวกระตุ้นศิลปินและกระบวนการสร้างสรรค์ ศิลปินเป็นผู้แสดงออกถึงความกระหายจากจิตไร้สำนึก ไปสู่รูปแบบสัญลักษณ์ความงาม โดยผ่านการกลั่นกรองจากพลังเหนืออัตตา...รากฐานความคิดทางจิตวิเคราะห์คือ มโนทัศน์ของจิตไร้สำนึก ซึ่งเป็นตัวกำหนดกิจกรรมให้กับสมองและระบบประสาท สภาพจิตไร้สำนึกเป็นผลมาจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงในสมอง จากพลังไปสู่การทำงานและเชื่อว่าจิตไร้สำนึกเป็นเสมือนที่สะสมทุกสิ่งทุกอย่างไว้ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 72, 119)

ที่มาของการแสดงออกทางอารมณ์ด้านศิลปะนั้น ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์งานศิลปะสามารถแสดงอารมณ์หรือถ่ายทอดประสบการณ์ได้ตามความสามารถและภูมิปัญญาของแต่ละคน สุเชาวน์ พลอยชุม อธิบายไว้ว่า "ศิลปะประเภท Expression บางชนิดโดยเฉพาะก็คือภาพเขียนนั้นได้นำเอาสัญลักษณ์ต่าง ๆ มาใช้เพื่ออธิบายความรู้สึกนึกคิดของจิตรกร สัญลักษณ์เหล่านี้มีทั้งชนิดที่เป็นนามธรรม (abstract และชนิดที่เป็นรูปธรรม (concrete) การใช้สัญลักษณ์ดังกล่าวได้รับอิทธิพลมาจากจิตวิทยาของฟรอยด์และการค้นคว้าทางจิตวิทยาสมัยใหม่ ซึ่งได้เผยให้เห็นว่าในการทำงานของจิตใต้สำนึกของคนเรานั้น บางครั้งก็มีเรื่องของธรรมชาติเข้ามาเกี่ยวข้องกับภาวะของจิตในลักษณะเป็นสัญลักษณ์ด้วย" (สุเชาวน์ พลอยชุม. 2523 : 50-51)

จุดเด่นและความได้เปรียบในฐานะศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ มีผลมาจากการศึกษาวิชาปรัชญาในมหาวิทยาลัยบอนด์ของแอร์นส์ท โดยสืบเนื่องมาจากชาวตะวันตกนับตั้งแต่สมัยกรีกมาแล้วที่ได้ให้ความสำคัญของวิชาศาสตร์เกี่ยวกับความเชื่อหรือปรัชญา (science of principles) ที่เน้นความสำคัญของกระบวนการความคิด คือ คิดลึก คิดกว้าง คิดทะลุ และคิดรอบคอบ เพื่อนำไปสู่การแก้ปัญหาของการดำเนินชีวิตของมนุษย์และเป็นความพยายามที่จะเข้าใจสภาวะของโลก ธรรมชาติ รวมทั้งคุณค่า ความหมายของคำว่ามนุษย์ เป็นการสืบสวนหาบทสรุปของการคิดแก้ปัญหา แล้วเกิดความรู้หรือปัญญา เพื่อบรรลุความจริงอันสูงสุด

สถิต วงศ์สวรรค์ ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องของปรัชญาไว้ว่า

> ปรัชญา เป็นเรื่องของมนุษย์ที่พยายามจะเข้าใจสภาวะของโลก ธรรมชาติ รวมทั้งชีวิตมนุษย์ว่า คืออะไร เป็นไปอย่างไร มีเป้าหมายอะไรหรือไม่ มีความแท้จริงอย่างไร เรารู้ความจริงได้แค่ไหน รวมทั้งการตีค่าสิ่งต่าง ๆ หรือการกระทำต่าง ๆ ว่ามีคุณค่าต่อชีวิตหรือไม่ และเราควรดำเนินชีวิตอย่างไรจึงจะทำให้ชีวิตมีคุณค่า ความคิดทางปรัชญาเกี่ยวข้องกับตัวมนุษย์และสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัวมนุษย์ ไม่ใช่สิ่งที่ห่างไกลจากตัวเราและธรรมชาติ จึงไม่ยากเกินไปที่มนุษย์จะเข้าใจความคิดของมนุษย์ด้วยกัน (สถิต วงศ์สวรรค์. 2540 : 1)

ผู้ที่เรียนปรัชญา จะมีผลให้เป็นคนมีวิจารณญาณที่ดี รู้จักมองและเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ในวงกว้างที่แตกต่างไปจากสิ่งแวดล้อมของตน อันจะทำให้เป็นคนที่มีใจกว้าง รู้จักอดกลั้นและรับฟังทัศนะที่แตกต่างไปจากตน ไม่เป็นคนหัวรุนแรง มองโลกสุดโต่ง (extreme) ไปข้างใดข้างหนึ่งตามลัทธิธรรมเนียมของตนแต่ฝ่ายเดียว รู้จักวิธีคิดที่เป็นระบบ ไม่ขัดแย้งตัวเอง รู้จักเข้าใจตนเอง ชอบวิพากษ์ วิจารณ์ (Critical mind) ไม่เป็นผู้เชื่อง่าย ทั้งยังเป็นพื้นฐานในการศึกษาวิชาความรู้อื่นต่อไป (สถิต วงศ์สวรรค์. 2540 : 1) ฉะนั้น หลักการและแนวความคิดของแอร์นส์ท จึงประกอบด้วยการผสมผสานกันของประบวนการความคิด ที่ไม่ยึดติดอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นเกณฑ์ตายตัว

ในมุมมองที่ว่าด้วยอะไรคือมนุษย์ แอร์นส์ทไม่ได้มองแค่เพียงรูปกายแต่เขาได้เชื่อมโยงไปถึงสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่ในโลกนี้ ว่ามีคุณค่ามีความหมายทั้งสิ้นและทุกสิ่งทุกอย่างก็สามารถรวมเป็นหนึ่งเดียวกันและเข้ากันได้อย่างลงตัว และเกิดชีวิตสิ่งใหม่จากพื้นฐานของความแตกต่าง หรือจากกฎของความขัดแย้ง ไม่ว่าจะเป็นคน เป็นนก เป็นสัตว์หรือพืช มันมีคุณค่า มีความหมายพร้อมสรรพอยู่แล้ว ดังเช่นการมองต้นไม้ที่แอร์นส์ทมองภาพรวมทุกสิ่งทุกอย่างที่ประกอบเป็นต้นไม้ ซึ่งประกอบด้วยใบ ดอก ลำต้น กิ่ง ราก สี กลิ่นและส่วนอื่น ๆ หรือในมุมมองเกี่ยวกับเรื่องมนุษย์หรือคนที่แอร์นสท์ได้แสดงออกทางผลงานศิลปะจึงปรากฏรูปคนมีหัวเป็นนก หรือนกเป็นคน คนเป็นพืชหรือพืชนั้นกลายร่างเป็นคน เป็นต้น

การค้นหาความหมายหรือนิยามของคุณค่าของความเป็นมนุษย์ในขั้นพื้นฐานซึ่งประกอบด้วยเรื่องของ ความงาม ความจริงและความดี ตามลำดับ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องสุนทรียศาสตร์ จึงเป็นการกล่าวถึงเรื่องของความงามทางศิลปะและความงามของธรรมชาติ สุเชาวน์ พลอยชุม อธิบายไว้ว่า

> การค้นหาความหมายของความงามของนักสุนทรียศาสตร์นั้นมี 2 วิธี คือ ประการแรก นักสุนทรียศาสตร์อาจจะพยายามค้นหาคุณสมบัติของวัตถุ ซึ่งเรียกกันว่าความงามก่อน แล้วก็ทำการวิเคราะห์ว่าความงามนั้นมีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติอย่างอื่น ๆ ของวัตถุนั้นอย่างไรหรือไม่ อีกประการหนึ่งคือ เขาอาจค้นหาสามัญลักษณะหรือประสบการณ์อันเป็นบรรทัดฐานของตัดสินทางจริยศาสตร์ให้ได้ก่อนแล้วแยกแยะประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์นั้นออกให้เห็นแตกต่างจากประสบการณ์ด้านอื่นอย่างไร ฉะนั้นวิธีการของสุนทรียศาสตร์จึงเป็นทั้งวัตถุวิสัยและจิตวิสัย (สุเชาว์ พลอยชุม. 2523 : 2)

แอร์นส์ทเข้าใจในประเด็นนี้อย่างชัดแจ้ง เขาจึงได้สร้างผลงานศิลปะที่สะท้อนให้เห็นถึงประสบการณ์จากช่วงปีต่าง ๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปตามความจริง สอดคล้องกับวิถีชีวิตของเขา โดยการใช้แรงดลใจของรูปวัตถุต้นแบบที่เกิดจากประสาทสัมผัสให้ผิดแปลกไปจากเดิมเหนือความเป็นจริง เพื่อการแก้ปัญหาของชีวิต บรรลุถึงซึ่งสัจจะแห่งความจริง เป็นความจริงทางด้านจิตใจ

แนวทางการต่อต้านวัฒนธรรมและประเพณีเพื่อบรรลุถึงสิ่งใหม่ของกลุ่มดาดาและเซอร์เรียลิสม์ โดยการไม่เลียนแบบหรือทำตามอย่างวิธีการของศิลปะที่มีมาก่อนหน้านี้ ซึ่งเป็นที่นิยมกันของคนในสังคมในสมัย

นั้น โดยเฉพาะแอร์นส์ทมีความโดดเด่นกว่าคนอื่น ๆ เป็นอย่างมาก จนได้รับการยกย่องว่าเป็นระดับผู้นำของกลุ่มนับจากดาดามาจนถึงยุคเซอร์เรียลิสม์ที่ได้ยึดติดแนวทางการแสดงออกของแอร์นส์ทตลอดมา

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงเทคนิคการสร้างงานศิลปะของ แอร์นส์ท ไว้ว่า

> แอร์นส์ท ได้พัฒนาหลายสิ่งหลายอย่างที่ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ และกลุ่มดาดาใช้กันจนเป็นที่นิยมทั่วไป เพื่อค้นหาโลกแห่งความฝันเฟื่องส่วนตัวเป็นสำคัญ สิ่งหนึ่งในจำนวนพวกนี้ ได้แก่ การปล่อยให้เป็นไปตามภาวะจิต ซึ่งเป็นวิธีการที่ศิลปินลัทธิเซอร์เรียลิสม์ใช้กับจินตภาพแบบไร้รูปแบบวัตถุ หรือจินตภาพที่ดูไม่ออกว่าเป็นสิ่งใด อันเป็นจินตภาพที่นำออกมาจากจินตนาการ หรือจากความคิดที่ไร้เหตุผลโดยแท้อีกสิ่งหนึ่งก็คือ การผสมผสานภาพถ่าย รวมทั้งบางส่วนของภาพพิมพ์เทคนิคแกะลายเบา นำมาใช้เป็นวิธีสร้างภาพผสมผสานกับรูปวัตถุสิ่งของธรรมดาสามัญ ทำให้ดูน่าประหลาดใจมากขึ้นด้วยเป็นภาพที่ไม่คาดหวังเรื่องเหตุผล และกระตุ้นให้เกิดจินตนาการได้มากทีเดียว แอร์นส์ทยังได้สร้างจินตภาพอันปกติวิสัยโดยวิธีถูลายผิวของวัตถุต่าง ๆ ที่วางไว้ใต้กระดาษ ซึ่งเรียกว่า การถูสีนั่นเอง รูปทรงที่ปรากฏขึ้นมาบนกระดาษจากการถูสีนี้ จะได้รับการระบายสีเพิ่มเติมลงไปอีก อีกวิธีหนึ่งที่แอร์นส์ทใช้ก็คือ การกดทับสี ซึ่งผลงานของเขาจะกระทำโดยวิธีระบายสีบนผิววัตถุต่างๆ ก่อน แล้วกดผิววัตถุนี้ลงบนผืนผ้าใบ ทำให้สีติดเป็นลายผิววัตถุนั้น บนผ้าใบได้รูปร่างและลักษณะผิวที่ปรากฏขึ้นนี้ ศิลปินจะนำมาต่อเติมให้ชัดเจนขึ้นอีก ดังจะเห็นได้จากภาพ *Napoleon in the Wildernese* เป็นต้น นอกจากนั้นแอร์นส์ทยังใช้วิธีขูดสี สลัดสี และรมควันผิวผ้าใบ เพื่อทำให้เกิดภาพบุคคล เครื่องจักร พืชพันธุ์ไม้ และภาพสัตว์ในลักษณะภาพหลอนอีกด้วย (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2533 : 120)

ทางด้าน กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึง แอร์นส์ท ไว้ในหนังสือ ศิลปะสมัยใหม่ ดังนี้

> แอร์นส์ท เป็นจิตรกรชั้นนำ ผู้มีความสำคัญมากที่สุดคนหนึ่งของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เริ่มศึกษาศิลปะด้วยตัวเขาเอง ขณะศึกษาวิชาปรัชญาในมหาวิทยาลัยบอนน์ เขาเป็นผู้ร่วมก่อตั้งลัทธิดาดาในกรุงโคโลญ ต่อมาได้คบหาสมาคมกับอังเดร เบรอตง ในปี ค.ศ. 1921 จึงเป็นผู้ริเริ่มและทำงานตามอุดมการณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ แอร์นส์ท ได้ชื่อว่าเป็นผู้บุกเบิกเทคนิควิธีการฟรอททาจ และใช้สิ่งที่ได้มารวมปะติดทับกันเป็นคอลลาจบนภาพ นอกจากนี้ ยังได้ทดลองทำงานแบบ ออโทแมทิค ไรทิง (automatic writing) ฮันส์ ริชเตอร์ ได้เขียนถึง แอร์นสท์ ไว้ว่า การมองอย่างประหลาดของเขา มีบ่อเกิดมาจากศิลปะของเยอรมันในสมัยกลางและยุคโรแมนติก กับของ เบิคลิน (Bocklin) และคลิงเกอร์ (Kinger) สองศิลปินเยอรมันซึ่งแอร์นส์ทมีความนิยมยกย่องมาก แม้ว่าผลงานของแอร์นส์ทจะมีส่วนของศิลปะประเพณี แต่เขาก็ได้เปลี่ยนแปรผลงานให้มีเป้าหมายในการแสดงวิญญาณของชาวเยอรมันด้วยการทดลองใหม่ ๆ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 269 - 270)

แอร์นส์ท เกิดในครอบครัวผู้ซึ่งรับใช้ทางด้านศาสนาคริสต์ พ่อของแอร์นส์ทเป็นผู้คัดลอกผลงานศิลปะเพื่อเผยแพร่คำสอนศาสนาและเป็นผู้อุทิศตนเพื่อสังคม เป็นครูสอนโรงเรียนคนพิการ ซึ่งหูหนวกและเป็นใบ้ แม่ของแอร์นส์ทชอบเล่านิทาน มีใจโอบอ้อมอารี สิ่งเหล่านี้เหมือนเป็นการปลูกฝังใจรักทางด้านศิลปะและการมีจินตนาการอย่างกว้างไกลเคียงคู่กับประสบการณ์ชีวิตของเขา ที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงแต่ละปี จึงกล่าวได้ว่า จากอิทธิพลของศิลปะและบทกวีที่แอร์นส์ทได้รับมาจากครอบครัว เป็นพื้นฐานอย่างดีในการอุทิศตนด้วยความมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและเต็มไปด้วยมโนภาพจากจินตนาการ

แอร์นส์ท เป็นชาวเยอรมัน เกิดเมื่อวันที่ 2 เมษายน ค.ศ. 1891 เข้ามาอยู่ในปารีสตั้งแต่ปี ค.ศ. 1922 สดชื่น ชัยประสาธน์ อธิบายไว้ว่า "ภาพวาดของเขาในปี 1921-1923 สะท้อนให้เห็นถึงการนำแนวความคิดและวิธีการดาดามาผสมผสานกับการสร้างสรรค์แนว เซอร์เรียลิสม์ ซึ่งเน้นความน่ากลัวและอึดอัดน่าวิตก ในปี ค.ศ. 1925 เขาพัฒนาเทคนิคฟรอททาจ (Frottage = การพิมพ์ถู)...ระหว่างปี ค.ศ. 1929 - 2930 เขาผลิตนวนิยายคอลลาจ 3 เรื่อง ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ชื่อของเขาอยู่ในบัญชีดำของพวกนาซี

ความกังวลกลัวของเขาแสดงออกมาทางผลงานหลายชุด เช่น ป่า" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 135) และจากประสบการณ์ชีวิตที่ถูกจับเป็นเชลยศึก ระหว่างปี ค.ศ. 1939 – 1941 ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้แอร์นส์ทได้สร้างผลงานเกี่ยวกับสงครามขึ้นมาอีกหลายชิ้น

ควินน์ ได้แสดงทรรศนะที่มีต่อแอร์นส์ท ไว้ดังนี้

> เกี่ยวกับชีวิตของแอร์นส์ท (1891 - 1976) และผลงานมหัศจรรย์ที่เขาทำมาทั้งหมดเต็มไปด้วยความฝันหลากหลายและการประดิษฐ์คิดค้น จากพัฒนาการบุคลิกภาพส่วนตัวของแอร์นส์ท ในช่วงแรกท่ามกลางศิลปินและกวีของกลุ่มหนุ่มดินแดนไรน์ (ยัง-ไรน์แลนด์) ต่อมาภายใต้แรงกระตุ้นของดาดา และหลังจากนั้นก็รวมตัวกันกับกวีและศิลปินจิตรกร ภายใต้อิทธิพลของเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งทำให้เขามีบทบาทสำคัญจนถึงปัจจุบันนี้ ในฐานะผู้สร้างผลงานจิตรกรรมอันยิ่งใหญ่แบบเซอร์เรียลิสม์ แต่ผลงานของแอร์นส์ท ไม่ได้หยุดเพียงแค่นั้น ความก้าวหน้าอย่างโดดเด่นของการฝึกฝนที่มหัศจรรย์ของศิลปะคริสต์ศตวรรษที่ 20 ผู้ที่ไม่ยอมหยุดที่จะสร้างการเปลี่ยนแปลงใหม่ ทั้งทางด้านเทคนิคและรูปแบบ ศิลปินผู้มีพรสวรรค์อันวิเศษ มีคุณสมบัติที่อดทนและความปรารถนาอันแรงกล้าที่จะกระตุ้นใจให้เขาทำงานอย่างต่อเนื่อง เพื่อค้นคว้าอิสระอย่างแท้จริงของการแสดงออก (Quinn. 1976 : 24)

แอร์นส์ท ไม่ได้ศึกษาทางด้านศิลปะมาก่อน นอกจากศึกษาจากพ่อของเขาในขณะยังเด็กแต่เนื่องจากเขามีใจรักทางด้านศิลปะมีความขยันหมั่นเพียร ชอบศึกษาค้นคว้า การครุ่นคิดอย่างใคร่ครวญ และการหาคำตอบในคำถามต่อตนเองที่ควบคู่ไปกับวิถีชีวิตของเขาจากการศึกษาวิชาปรัชญาในมหาวิทยาลัยบอนน์ การเข้ารวมกลุ่มกับกวีและจิตรกรดาดา ซึ่งต่อมาพัฒนาเป็นกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ทำให้แอร์นส์ทอยู่เหนือศิลปินคนอื่น ๆ เพราะเขาตีความหมายทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ออก นำไปสู่การค้นพบเทคนิคการสร้างงานแบบอัตโนมัติ เมื่อวันที่ 10 สิงหาคม ค.ศ. 1925 จากเทคนิคฟรอททาจ ต่อมาในปี ค.ศ. 1927 แอร์นส์ทได้พัฒนาเทคนิคนี้เป็นเทคนิคแกรททาจ และในปี ค.ศ. 1939 แอร์นส์ทได้พัฒนาเทคนิคดิแคลโคแมเนีย จากการใช้สีน้ำบนกระดาษมาเป็นสีน้ำมันบนผ้าใบ และได้พัฒนาจนเกิดเป็นแบบเฉพาะเป็นเอกลักษณ์ของผลงานในแบบส่วนตัวของเขา

จากเทคนิคฟรอททาจของแอร์นส์ทได้เริ่มต้นหรือเผยให้เห็นเสรีภาพที่ยิ่งใหญ่ต่างไปจากประวัติศาสตร์ศิลป์และรูปแบบ เทคนิค กระบวนการทางด้านศิลปะในสมัยนั้น ผลงานจากเทคนิคฟรอททาจ ชุด *ประวัติธรรมชาติ (Histoire Naturelle)* ในปี ค.ศ. 1925 และชุดต่อมาถือได้ว่าเป็นต้นแบบแนวทางศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้อย่างดี ทางด้านเนื้อหาเรื่องราวในผลงานของแอร์นส์ท สามารถแบ่งกลุ่มอย่างกว้าง ๆ ได้ดังต่อไปนี้ คือ กลุ่มที่เกี่ยวกับจักรวาล กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับพืช กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับสัตว์ กลุ่มที่เกี่ยวกับลักษณะหรือพฤติกรรมของมนุษย์ สัตว์หรือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และภาพลักษณะที่เกี่ยวกับจุดกำเนิดของเทพนิยาย แต่ภาพทั้งหมดที่เขาได้ทำมานั้นก็มีการเชื่อมโยงมาสู่แนวความคิดและประสบการณ์ชีวิตของเขาที่เปลี่ยนไปในแต่ละช่วงแต่ละปี

จากผลลัพธ์ของเทคนิค ฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนีย แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคการระบายสีเพื่อลบและเพิ่มบริเวณบางส่วนในผลงาน เพื่อเน้นรูปร่าง รูปทรง รูปคน รูปวัตถุหรือรูปอื่น ๆ ให้ชัดขึ้นตามจินตนาการ ในลักษณะการมองแบบเลือนลางไม่เน้นรายละเอียดให้ครบถ้วนตามหลักการทางด้านศิลปะแบบวิชาการ เพื่อผลแห่งอิสระภาพของผู้ดู และขึ้นอยู่กับภูมิปัญญาของแต่ละคน

จากช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1925 – 1950 นักวิชาการและนักวิจารณ์ผลงานศิลปะต่างประเทศ ต่างก็ยอมรับและยกย่องว่าเป็นช่วงเวลาแห่งความเฟื่องฟูในเส้นทางศิลปะแบบเซอร์เรียลิสม์ของแอร์นส์ทไม่แพ้ศิลปินที่มีชื่อเสียงในลัทธิอื่น ๆ ดังเช่น ปิคาสโซ (Picasso) หรือเบลค (Blake) เป็นต้น จากรางวัลของสมาคมเพื่อการค้าภาคพื้นยุโรป คือรางวัล เวนิส เบียงนาล ที่มอบให้แก่แอร์นส์ทในปี ค.ศ. 1954 จากภาพ

ชื่อ *The Temptation of St. Anthony* วาดในปี ค.ศ. 1945 เพื่อเป็นการสนับสนุนศิลปินที่มีผลงานดีเด่น มีความเป็นเลิศและสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องเป็นข้อรับรองได้

ศิลปินที่ได้นำมาทำการศึกษานี้ เพื่อวิเคราะห์ถึงเทคนิค วิธีการการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง ค.ศ. 1925 – 1950 เพื่อนำมาเป็นแบบอย่าง ในการสร้างงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ตามแนวของผู้ทำการวิจัยต่อไป

จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง ค.ศ. 1925 - 1950 ในประเด็น

    1.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

    1.2 กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วงปี ค.ศ. 1925 - 1950 ได้แก่เทคนิค

        1.2.1 ฟรอททาจ (Frottage)

        1.2.2 แกรททาจ (Grattage)

        1.2.3 ดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania)

        1.2.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน (Oil Techniques painting)

2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าวิจัย มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยใช้เนื้อหาและบริบทของสังคมไทยตามแนวความคิดของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงลักษณะเทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของ แมกซ์ แอร์นส์ท

2. สามารถนำผลของการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยเทคนิคผสม ตามแนวของผู้วิจัย

3. ผลของการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อ การเรียนการสอนวิชาจิตรกรรมและประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษาและประชาชนทั่วไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ จะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับ เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ เอร์นสท์ ช่วงปี ค.ศ. 1925 - 1950 ในประเด็น

    1.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

    1.2 กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรม

        1.2.1 ฟรอททาจ (Frottage)

        1.2.2 แกรททาจ (Grattage)

        1.2.3 ดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania)

        1.2.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน (Oil Techniques painting)

2. ศึกษาวิเคราะห์ เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง ปี ค.ศ. 1925 - 1950 จำนวน 23 ภาพ ได้แก่

2.1 Two Naked Girls, 1925. oil on canvas, 74 x 55 cm. private collection.

2.2 Two Naked Girls, 1926. oil on canvas, 83.5 x 62.5 cm. Museum d'art Modene, Strasborg.

2.3 The Have Slep too Long in the Forest, 1927. oil on canvas, 46 x 55 cm. private collection.

2.4 The Horde, 1927. oil on canvas, 115 x 146 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

2.5 Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931. oil on canvas, 45.5 x 37.5 cm. Foundation Marguerite Arp.

2.6 The Breakfast on the Grass, 1936. oil on canvas, 45 x 55 cm. private collection, New York.

2.7 The Painter's Daughters, 1940. oil on canvas, 72 x 60 cm. private collection.

2.8 The Robing of the Bride, 1940. oil on canvas, 130 x 96 cm. Peggy Guggenheim collection, The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice.

2.9 The Witch, 1941. oil on canvas, 23 x 18 cm. Alfred Barr Collection, New York.

2.10 Marlene (Woman and Child), 1940-1941. oil on canvas, 23.8 x 19.5 cm. The Menil Collection, Houston.

2.11 The Stolen Mirror, 1941. oil on canvas, 65 x 81 cm. Dallas Ernst collection.

2.12 Napoleon in the Wilderness, 1941. oil on canvas, 46.3 x 38.1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

2.13 The Antipope, 1941-1942. oil on canvas, 160 x 127 cm. Peggy Guggenheim collection, The Solomon R. Guggenheir. Foundation, Venice.

2.14 Europe After the Rain II, 1940-1942. oil on canvas, 54 x 145.5 cm. Wadsworth Athenaeum Hartford. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection.

2.15 The Eye of Silence, 1943-1944. oil on canvas, 108 x 141 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis University.

2.16 Euclid, 1945. oil on canvas, 64 x 59 cm. The Menil Collection, Houston.

2.17 The Cocktail Drinker, 1945. oil on canvas, 116 x 72.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Dusseldorf.

2.18 Design in Nature, 1947. oil on canvas, 50.8 x 66.7 cm. The Menil Collection, Houston.

2.19 Chemical Nuptials, 1947-1948. oil on canvas, 150.5 x 66.5 cm. private collection.

2.20 The Blue Hour, 1946-1947. oil on canvas, 100 x 91 cm. private collection.

2.21 Protrait of Joan Miro, 1948. oil on canvas, 76 x 40.5 cm. Knoedler Gallery, New York.

2.22 The Portuguese, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. private collection.

2.23 Spring in Paris, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. Wallraf-Richartz Museum Cologne.

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท ผู้วิจัยได้ศึกษาจากภาพในหนังสือต่างประเทศ โดยถือว่าเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary data) แต่เชื่อว่า น่าจะใกล้เคียงกับภาพจริงมากที่สุด

นิยามคำศัพท์

เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ (Human Content)	หมายถึง เนื้อหาเรื่องราวสาระสำคัญที่สะท้อนเกี่ยวกับลักษณะหรือพฤติกรรมของมนุษย์ ที่มนุษย์มีส่วนเกี่ยวข้อง
เทคนิค (Techniques)	หมายถึง กลวิธีหรือวิธีการ กระบวนการสร้างงานที่มีผลเป็นลักษณะเฉพาะ ตามวิธีการนั้น ๆ
ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism)	หมายถึง ลัทธิทางศิลปะที่เกี่ยวกับแนวความเชื่อและจิตวิทยาวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ ผลงานจิตรกรรมมุ่งแสดงภาวะจิตใต้สำนึกและจิตไร้สำนึก มีความเคลื่อนไหวอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1924 – 1960
ฟรอททาจ (Frottage)	หมายถึง การพิมพ์ถูด้วยมือ โดยการใช้อุปกรณ์อย่างง่าย ๆ เพื่อประทับร่องรอยพื้นผิวนูนของวัสดุด้วยสีลงบนแผ่นระนาบ
แกรททาจ (Grattage)	หมายถึง การวาดภาพบนผืนผ้าใบ ซึ่งมีวัสดุที่มีพื้นผิวนูนหรือขรุขระวางอยู่ใต้ผ้าใบโดยเทสี ราดสีด้วยเนื้อสีหนาแล้วจึงทำการปาดเกลี่ยสีด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้าง
ดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania)	หมายถึง การอัดพิมพ์ภาพลอกลายจากกระดาษ ไปยังไม้ โลหะ งานเซรามิกส์ เครื่องแก้วหรือวัสดุประเภทอื่น ๆ
กลวิธีการระบายสีน้ำมัน (Oil Techniques Painting)	หมายถึง เทคนิค วิธีการระบายสื่อวัสดุประเภทสีน้ำมัน และได้ผลลัพธ์ที่แตกต่างกันตามวิธีการระบายสีนั้น ๆ

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลภาพจากหนังสือศิลปะ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (secondary) โดยการรวบรวมตัวอย่างภาพจิตรกรรมเรียงลำดับจากช่วงปี ค.ศ. 1925 – 1950 มีจำนวนประมาณ 229 ภาพ แล้วคัดเลือกภาพที่สร้างผลงานด้วยเทคนิค ฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสีน้ำมันบนกระดาษและผ้าใบ มีทั้งหมดประมาณ 73 ภาพ ต่อมาคัดเลือกภาพจาก 73 ภาพ ให้เหลือเฉพาะภาพที่ตีพิมพ์ในหนังสือตั้งแต่ 2 เล่มขึ้นไปที่มีชื่อเสียงและมีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์มีประมาณ 32 ภาพ ขั้นตอนสุดท้ายคัดเลือกจากจำนวน 32 ภาพ เหลือจำนวน 23 ภาพ โดยให้ศิลปินคือ ทวี รัชนีกร ช่วยเลือกภาพให้และภาพบางส่วน ผู้วิจัยเลือกเองตามจุดมุ่งหมาย กล่าวคือ เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ซึ่งสร้างผลงานด้วยเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนียและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาใช้วิเคราะห์จากข้อมูลเอกสาร ซึ่งค้นคว้าได้จากแหล่งดังต่อไปนี้

2.1 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ

2.2 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ

2.3 ห้องสมุดกลาง สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล นครราชสีมา

2.4 ห้องสมุดกลาง สถาบันราชภัฏ นครราชสีมา

2.5 ร้านจำหน่ายหนังสือศิลปะทั่วไป

2.6 วัสดุประเภทสื่อโสตทัศน์

2.7 การสัมภาษณ์ศิลปิน ผู้ทรงคุณวุฒิ

3. การวิเคราะห์เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท จากภาพที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ ในช่วงปี ค.ศ. 1925 – 1950 ในประเด็น

3.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

3.2 กระบวนการสร้างผลงาน

3.2.1 ฟรอททาจ (Frottage)

3.2.2 แกรททาจ (Grattage)

3.2.3 ดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania)

3.2.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน (Oil Techniques painting)

4. นำผลของการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับเทคนิคการสร้างผลงานมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบในรูปแบบของผู้วิจัย

5. สรุปเรียบเรียงรายงานผลการศึกษาวิเคราะห์ และการพัฒนางานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ด้วยสีน้ำมันในรูปแบบของผู้วิจัย

สมมุติฐานในการวิจัย

1. ที่มาของแนวความคิด ในผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท ส่วนใหญ่จะมาจากแนวทางการต่อต้านการวาดภาพที่มีมาแต่เดิม โดยอาศัยทักษะและประสบการณ์ ภูมิความรู้และสติปัญญาที่เป็นปัจเจกบุคคล โดยใช้ข้อมูลลักษณะของรูปแบบเนื้อหาจากโลกภายนอกและโลกภายในนำมาผสมผสานกัน กล่าวคือ เกิดจากประสาทสัมผัสหรือประสบการณ์และด้านความรู้สึกนึกคิดด้านจิตใจ โดยการบิดเบือนรูปแบบให้ผิดไปจากความจริงตามที่ตามองเห็น ด้วยการลด ตัดทอน เพิ่มเติมหรือสับเปลี่ยนตำแหน่ง สถานที่ ของรูปวัตถุให้ผิดไปจากเดิม เพื่อสร้างผลกระทบต่อผู้ดู

2. เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรม ของแอร์นส์ท จะเป็นแบบผสมผสานกันในหลายเทคนิคศิลปินให้ความสำคัญของผลลัพธ์จากเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจและดิแคลโคแมเนีย อย่างชัดเจน ส่วนเทคนิคการระบายสีน้ำมัน ได้นำไประบายเสริม เพื่อเป็นการลบหรือเพิ่มเติมให้รูปชัดเจนขึ้นตามจินตนาการ

3. การสร้างผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของผู้วิจัย จะเป็นแบบผสมผสานกันในหลายเทคนิค และจะแสดงผลลัพธ์จากเทคนิคแต่ละเทคนิคอย่างชัดเจน โดยใช้เนื้อหาและบริบทของสังคมไทยตามแนวความคิดของผู้วิจัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้แยกประเภทเป็นหัวข้อต่าง ๆ ตามขอบเขตการศึกษาที่ได้กำหนดไว้ดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับที่มาของแนวความคิด
   - 1.1 ประวัติความเป็นมาและความหมายของลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   - 1.2 รูปแบบของผลงานลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   - 1.3 เนื้อหาของผลงานกลุ่มเซอร์เรียลิสม์
   - 1.4 เทคนิคการสร้างผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์
2. ประวัติ ที่มาของแนวความคิด และผลงานจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท
   - 2.1 ประวัติ
   - 2.2 ที่มาของแนวความคิดและผลงาน
   - 2.3 รูปแบบของผลงาน
   - 2.4 เนื้อหาของผลงาน
3. กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วงปี ค.ศ. 1925 – 1950 ในประเด็นเทคนิค
   - 3.1 ฟรอททาจ
   - 3.2 แกรททาจ
   - 3.3 ดิแคลโคแมเนีย
   - 3.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับที่มาของแนวความคิด

1.1 ประวัติความเป็นมาและความหมายของลัทธิเซอร์เรียลิสม์

ลัทธิทางศิลปะที่เกี่ยวกับแนวความเชื่อเรื่องจิตสำนึก จิตไร้สำนึก ตามทฤษฎีเรื่องจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ รูปแบบของผลงานเป็นความเพ้อฝัน แปลกประหลาดอยู่นอกเหนือความเป็นจริง โดยอาศัยสิ่งปกติวิสัย 2 สิ่งที่เข้ากันไม่ได้มาจัดรวมเป็นสิ่งเดียวกัน โดยลัทธินี้ได้พัฒนามาจากลัทธิดาดา ที่ก่อตั้งขึ้นภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี ค.ศ. 1916 โดยจิตรกร กวีและนักวิจารณ์ ซึ่งรวมกลุ่มกันอยู่ในเมืองซูริค ประเทศเยอรมัน ต่อมาในปี ค.ศ. 1922 สมาชิกของกลุ่มดาดา ได้ออกจากกลุ่มไปรวมกลุ่มกันใหม่ที่กรุงปารีส แล้วตั้งชื่อว่า กลุ่มเซอร์เรียลิสม์

โดยสภาพทั่วไปของประเทศต่าง ๆ ในทวีปยุโรป ในช่วงเปลี่ยนแปลงจากภาคการเกษตรไปสู่ยุคอุตสาหกรรมนับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมาซึ่งได้เร่งปรับปรุงประเทศในทุก ๆ ด้าน เช่น ด้านการปกครอง สังคม เศรษฐกิจและความเสมอภาคของคนในสังคม การปกครองก็มีแนวโน้มเปลี่ยนจากสาธารณรัฐมาเป็นประเทศแบบเสรีนิยม มีการพัฒนาทางด้านวิทยาศาสตร์เจริญมากขึ้น จากการปฏิวัติในฝรั่งเศส เมื่อปี ค.ศ. 1789 จึงเป็นมูลเหตุที่ทำให้เกิดการปฏิวัติของชนชั้นกลางในทวีปยุโรปแพร่กระจายออกไป มีการเรียกร้องให้กระจายอำนาจ เสรีภาพ และความเสมอภาคทางด้านกฎหมาย โดยเฉพาะประเทศเสรีนิยมและชาตินิยม จนเกิดการปฏิวัติครั้งใหญ่ในยุโรป ในปี ค.ศ. 1848

เมื่อความเจริญทางด้านวัตถุมีมากขึ้นประชาชนจึงเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ เพื่อความเสมอภาคของสังคม ส่วนด้านความนับถือในสถาบันกษัตริย์และการปกครอง ได้เริ่มลดน้อยลง หันไปนิยมและเน้นการให้คุณค่าชีวิตและด้านอารมณ์ ด้านจิตใจมากขึ้น นับตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา จนมาถึงยุคคริสต์ศตวรรษที่ 19 จึงถือว่าเป็นยุคของลัทธิจินตนิยมเป็นยุคใหม่ ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงในทุก ๆ ด้าน

อัธยา โกมลกาญจนและคณะ ได้อธิบายความเป็นมาของแนวจินตนิยมไว้ดังต่อไปนี้

ประมาณกลางคริสต์ศตวรรษที่ 17 คำว่าจินตนิยม (Romantic) เริ่มใช้ที่ประเทศอังกฤษแล้วแพร่เข้าไปในฝรั่งเศสและเยอรมัน ในระยะแรกนี้ลัทธิจินตนิยมเป็นการแสดงออกในรูปแบบของสมัยคลาสสิก (Classic) คำว่าจินตนิยม หมายถึง อารมณ์หรือความเพ้อฝัน ซึ่งที่จริงแล้วอารมณ์หรือความเพ้อฝันของสมัยนี้ คือการเรียกร้องถึงลัทธิเสรีภาพ กล่าวคือ ชนชั้นสามัญ ซึ่งเป็นชนชั้นที่ยากจนและยังไม่มีสิทธิเสรีภาพ (จึงเพ้อฝันที่จะมีสิทธิเท่าเทียมชนชั้นสูง) จึงหาทางเรียกร้องเสรีภาพ โดยการแสดงออกทางด้านวรรณคดี ดนตรี ศิลปกรรมและประติมากรรมของชาวพื้นเมือง พูดได้ว่าความเพ้อฝันนี่เองที่เป็นแรงกระตุ้นทำให้เกิดความคิดต่าง ๆ ในการที่จะเรียกร้องสิทธิและความเสมอภาค

ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นระยะที่ความเจริญทางด้านวัตถุกระจายไปทั่วยุโรปตะวันตก ชนชั้นสามัญได้รับการศึกษามากขึ้น จึงมีความเชื่อมั่นในตนเองและแสวงหาสิทธิเสรีภาพมากขึ้น โดยเฉพาะทางด้านการเมืองและศาสนา ชนชั้นสามัญเริ่มไม่เชื่อในเรื่องเทวสิทธิของพระมหากษัตริย์และความลึกลับทางไสยศาสตร์ ทำให้อำนาจและอภิสิทธิ์ของพวกเจ้า ขุนนางและพระน้อยลง ในสมัยนี้มีการปฏิรูปศาสนาและแก่งแย่งอำนาจกันเองในระหว่างชนชั้นสูง ทำให้ชนชั้นสามัญมีโอกาสต่อรองเรื่องสิทธิเสรีภาพมากขึ้น จินตนิยมของสมัยนี้จึงเน้นถึงอิสรภาพทางด้านความคิด (ศาสนา ปรัชญา) และการกระทำ (การเมือง การปกครอง)

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นระยะที่ลัทธิเสรีนิยมและชาตินิยมเริ่มกระจายไปทั่วยุโรป ชนชั้นสามัญจึงเรียกร้องลัทธิเสรีภาพทุก ๆ ด้านมากยิ่งขึ้น เพื่อให้ชนชั้นของตนมีสิทธิเสรีภาพและความเสมอภาคเท่าเทียมกับชนชั้นอื่น ๆ พยายามทำลายแนวความคิดแบบเก่า ทั้งทางวัฒนธรรม ศิลปกรรมและวรรณคดี สร้างสิ่งใหม่เพื่อสนองความต้องการของชนชาติตน จินตนิยมของสมัยนี้จึงฟุ้งซ่าน ไม่มีขอบเขต ไม่มีกฎเกณฑ์ ต่างก็ยึดมั่นในอารมณ์ของตนเหนือเหตุผลของสังคม ลัทธิจินตนิยมของสมัยนี้จึงแบ่งออกเป็นลักษณะที่เด่นได้ 2 ประการ

1. เน้นถึงอารมณ์ (Sentiment) และลักษณะของธรรมชาติ (Nature) ที่มีความลึ้ลับเหนือเหตุผล
2. เน้นความเป็นตัวของตัวเอง (Individualism - ปัจเจกนิยม) ยิ่งกว่าแนวทางของสังคม

(อัธยา โกมลกาญจนและคณะ. 2532 : 405 - 406)

เมื่อเข้าสู่ยุคขยายอาณานิคมของประเทศที่มีอำนาจ ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่มีการแย่งชิง ครอบครองดินแดนเพื่อแผ่ขยายอาณาเขตการปกครองของประเทศในยุโรป ระหว่างปี ค.ศ. 1870 - 1900 เป็นสาเหตุนำไปสู่สงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี ค.ศ. 1914 ที่ทำให้เกิดผลกระทบต่อสู้คนในยุโรปอย่างมากมาย ประชาชนเริ่มประจักษ์แล้วว่าการพัฒนาด้านวิทยาศาสตร์และด้านวัตถุนั้นนำมาซึ่งการทำลายล้าง นำไปสู่ความหายนะ ฉะนั้นการให้คุณค่าของชีวิต ความคิด ความฝัน การให้ความสำคัญทางด้านจิตใจ ความมีเสรีภาพทางจินตนาการจึงเกิดขึ้น ดังกลุ่มของคนหนุ่มในนามดาดา เป็นต้น ที่ปฏิเสธกฎระเบียบของสังคมและพยายามสร้างโลกใหม่ตามแนวความเชื่อของกลุ่ม โดยมีการแสดงออกด้านบทกวีและศิลปะ เป็นต้น

ผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ระหว่างปี ค.ศ. 1914 - 1918 ได้นำความสูญเสียมาสู่ทวีปยุโรปและฝรั่งเศสมากที่สุด ทำให้เกิดความเสื่อมโทรมทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง โดยเฉพาะผู้คนได้ล้มตายและพิการ ซึ่งเป็นผลมาจากการแสวงหาอำนาจ การล่าอาณานิคมของประเทศที่เจริญก้าวหน้ากว่า ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ นำมาซึ่งการทำลายล้างต่อกัน ความทรงจำ ความเจ็บปวดทางความรู้สึกฝังลึกต่อผู้คน โดยเฉพาะพวกจิตรกรและกวีในนามกลุ่มดาดา ได้แสวงหาแนวทางการแสดงออกใหม่ด้วยการต่อต้านต่อระบบแบบแผนขนบธรรมเนียมประเพณีของชนชั้นทางสังคม ด้วยความไร้สาระแบบตลกคะนอง

ทางด้านศิลปะ มีการแสดงออกโดยการไม่ยึดเหตุผลและมาตรฐานทางศิลปะที่คนนิยมกันอยู่ในสมัยนั้น ซึ่งได้แก่แนวทางอิมเพรสชั่นนิสม์ แบบคิวบิสม์ ฟิวเจอริสม์และแบบนามธรรม ซึ่งเป็นรูปแบบที่สืบทอดมาจากศิลปะในอดีต กลุ่มดาดา (Dadaists) เป็นกลุ่มศิลปินที่ปฏิเสธกฎเกณฑ์ทางสังคมและแสวงหาแนวทางใหม่เพื่อรูปแบบชีวิตใหม่ ได้รวมกลุ่มกันในปี ค.ศ. 1919 อยู่ที่เมืองซูริค ประเทศเยอรมัน โดยมี ฮาร์พ (Arp) ทซารา (Tzara) บอลล์ (Ball) ดูชอมป์ (Duchamp) พิคาเบีย (Picabia) เบรอตง (Breton) ชวิทแทร์ส (Schwitters) แอร์นส์ท (Ernst) เป็นผู้นำกลุ่ม

จากความหายนะหลังสงครามโลกครั้งแรก ได้ทำลายและเปลี่ยนสภาพการดำรงชีวิต และความรู้สึกนึกคิดของผู้คนที่ได้รับผลกระทบจากมหาสงครามนั้น ไม่ยกเว้นแม้แต่ศิลปิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินในยุโรป ศิลปินดาดา (Dadaism) ที่ต่อต้านสงคราม และต่อต้านระเบียบแบบแผนเดิมของชนชั้นกลาง และศิลปินเซอร์เรียลิสม์ผู้ต่อต้านแบบแผน และชื่นชมจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ โดยมี อังเดร เบรอตง ชาวฝรั่งเศสเป็นหัวเรือสำคัญ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540 : 56)

อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายเกี่ยวกับลัทธิดาดาไว้ดังต่อไปนี้

> ดาดาเป็นคำเพี้ยนมาจากคำว่า แดด ซึ่งเด็กใช้เรียกพ่อ โดยมีเหตุผลว่าเมื่อเด็กประติดประต่อสิ่งต่าง ๆ ขึ้นเป็นรูปแปลก ๆ ก็เรียกพ่อมาดู และงานของศิลปินกลุ่มนี้ก็ไม่ผิดอะไรกับงานของเด็ก ๆ การตั้งชื่อกลุ่มแบบเดาสุ่มสอดคล้องกับผลงานของศิลปินกลุ่มนี้มาก เพราะเน้นตระหนักให้สังคมสำนึกในการทำลายโดยการคัดค้านขัดแย้งกับ กฎเกณฑ์เดิม ๆ ทางศิลปะหมดสิ้น ลักษณะผลงานของลัทธิดาดา สรุปได้ว่าเป็นผลงานเจตคติของมนุษย์ที่ทำลายล้างกัน (Nihilistic attitude) เมื่อปรากฏเป็นศิลปะก็เป็นแบบอย่างของศิลปะที่มีลักษณะไม่งาม อันแสดงถึงสภาพอันแท้จริงของสังคมสมัยนั้น แบบอย่างของศิลปะตามลัทธิดาดานี้ ต่อมากลายเป็นลัทธิทางการแสดงออกอีกลัทธิหนึ่ง เรียกว่า เซอร์เรียลิสม์ (อารีย์ สุทธิพันธุ์. 2535. 239 - 279)

ลัทธิดาดา ปฏิเสธความเป็นระเบียบและความมีเหตุผล เพราะพวกเขาเชื่อว่าในโลกสมัยนั้นไม่มีสิ่งใดมีความสำคัญ หรือมีคุณค่าอยู่เลย ลัทธินี้ไม่ต้องการบิดเบือนความเป็นจริงของสังคมสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 พวกเขาแสวงหาวิธีทำลายความคิดเก่า ๆ เกี่ยวกับลักษณะ จุดมุ่งหมาย และมาตรฐานของผลงานศิลปะอันน่าหัวเราะเยาะให้หมดสิ้น และสร้างมาตรฐานใหม่ขึ้นมา ด้วยการเห็นคุณค่าแห่งความเพ้อฝันและปราศจากเหตุผล (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2537 : 164) และ กำจร สุนพงษ์ศรี ให้ทรรศนะไว้ว่า "พวกดาดาจะนำความคิดของลัทธิต่าง ๆ เข้ามาผสมปนเปกันไปหมด นำเรื่องราวต่าง ๆ เข้ามาอยู่ด้วยกัน ในภาพเดียวกัน เพื่อให้ได้สิ่งใหม่เกิดขึ้น" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 244)

ทางด้าน วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายถึงประวัติ กระบวนการ และการดำเนินงานของกลุ่มลัทธิดาดาไว้ดังต่อไปนี้

> ศิลปะลัทธิดาดา ได้ถือกำเนิดขึ้นในปี 1916 โดยกลุ่มกวี ผู้นำความคิดคือ ซารา (Tristan Tzara) กวีชาวรูมาเนีย ชื่อของกลุ่มก็หาสาระคือความหมายอะไรไม่ได้ สัมพันธ์กับเจตนารมณ์ของขบวนการ ดาดานับว่ามีความสำคัญต่อศิลปะและปรัชญาในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นอย่างมาก เพราะว่าพวกเขาได้ตั้งคำถามในความหมายที่เกี่ยวกับการทำลายคุณค่าและพฤติกรรมที่เคยถือปฏิบัติกันมา ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) จัดแสดงนิทรรศการผลงานศิลปะด้วยวัตถุหลายสิ่งหลายอย่าง เช่น ล้อรถจักรยาน โถปัสสาวะ ที่ค่ำขวด ท้าทายต่อเกณฑ์ซึ่งเรานิยามและขีดวงไว้ให้กับศิลปะ ดูชอมป์กล่าวว่า ข้าพเจ้าสนใจในความคิด ไม่ใช่สิ่งที่เห็นตามความเป็นจริง ข้าพเจ้าต้องการสร้างจิตรกรรมต่อไปอีก โดยเป็นสิ่งตอบสนองจิต อพอลลิแนร์ (Guillanme Apolinaire) กวีดาดาได้สร้างสรรค์บทกวีภาพ Calligrammes ช่วงปี 1918 ซึ่งได้ผ่าแบบแผนความคิดจากเดิม หนังสือเล่มหนึ่งของดาดา ชื่อ Der Dada ได้นำเสนอภาพถ่ายปะติด (photomontage) ซึ่งเป็นงานที่เจตนาให้เกิดความไร้ระเบียบแบบแผน มีตัวอักษรฝรั่งเศส ภาพประกอบพจนานุกรม ผสมผสานไว้กับประโยค ผู้ที่กินดาดาย่อมตาย ถ้าเขาไม่ใช่ดาดา

ภาพที่เกิดขึ้นเป็นไปอย่างเสรี อิสระจากธรรมเนียมเคยถือปฏิบัติกันมา เรย์ (Man Ray) ได้สร้างสรรค์ภาพถ่ายที่ให้ความรู้สึกเหมือนมีแสงหรือรังสี เรียกว่า rayographs ได้ส่งผลมาสู่การออกแบบกราฟฟิกเป็นอย่างมาก ชวิตแทร์ส (Kurt Schwitters) ศิลปินดาดาอีกคนหนึ่ง ได้บูรณาการศิลปะบาศกนิยมและดาดาเข้าด้วยกัน สร้างเป็นภาพปะติด (Collage) ขึ้น และส่งผลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะมาจนถึงทุกวันนี้ พิคาเปีย (Francis Picabia) ได้สร้างสรรค์งานออกแบบชิ้นสำคัญ โดยบูรณาการภาพกับภาพถ่ายเข้าไว้ด้วยกันในลักษณะของภาพเหมือนวัตถุ (Object-portrait) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 47 - 48)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงดาดาไว้ดังนี้

ดาดาให้ข้อคิดหลายอย่างที่มีคุณประโยชน์ต่อวงการศิลปะ พวกเขาไม่เชื่อหลักตรรกวิทยา หากต้องการปลดปล่อยจิตไร้สำนึกให้แสดงพฤติกรรมอย่างอิสระอย่างเต็มที่ แม้ว่าจิตไร้สำนึกนั้นจะมีแนวโน้มในการแสดงออกอย่างวิตถารหรือพิเรน หรือดูพิลึกพิศดารก็ตาม มันมีแนวการแสดงออกได้กว้างขวางมาก ดังเช่น ทริสตัน ซารา กวีชาวโรมาเนีย ผู้บุกเบิกคนสำคัญของดาดาได้กล่าวไว้ว่า ดาดาเป็นจุดประสงค์ดังจุลินทรีย์ที่บริสุทธิ์ กระจัดกระจายอยู่ทั่วไปในอากาศ มันเจาะทะลุซอกซอนอยู่ในที่ทุกหนทุกแห่ง ด้วยเหตุนี้จึงไม่สามารถอธิบายได้ชัดแจ้งว่าคืออะไรกันแน่ด้วยเพียงวาจา หรือเพียงแค่การกล่าวถึงรูปแบบแผนของมัน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 243)

ลำพังตามความหมายของดาดา คือการสะท้อนความไร้สาระไม่เป็นแก่นสาร ความว่างเปล่าไม่มีตัวตน เพื่อล้มล้างหรือเป็นขบถต่อสังคมและประเพณีนิยม โดยเฉพาะมาตรฐานทางศิลปะที่นิยมกันในสมัยนั้นของชนชั้นกลาง มีกลุ่มที่เคลื่อนไหวโดยพวกจิตรกรและกวีนิพนธ์ โดยมีการแสดงออกอยู่ 2 แนวทางคือ การโจมตีอย่างรุนแรงและทำลายล้างต่อแบบอย่างของศิลปะ อีกแนวทางหนึ่งคือใช้การละเล่นต่าง ๆ อย่างตลกคะนองกล่าวคือ เล่นตลกอย่างหยาบ ๆ การใส่หน้ากากและการทำเสียงประหลาด ๆ ในการแสดงผลงานของกลุ่มในช่วงแรก ๆ มีการแจกขวานเล็ก ๆ ให้ผู้เข้าชมงาน ซึ่งมีความหมายในการทำลายสิ่งเก่า ๆ หรือการปิดไฟแล้วแจกไฟฉายให้ผู้ชมงานใช้ส่องดูผลงานศิลปะในความมืด

ในปี ค.ศ. 1921 ก็สิ้นสุดการดำเนินงานทางด้านกวีและจิตรกรรมของกลุ่มดาดา เบรอตงและสมาชิกคนอื่น ๆ ของกลุ่มได้ออกจากดาดา แล้วหันไปศึกษาปรัชญาความเชื่อเรื่องจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์ และตั้งชื่อกลุ่มใหม่ว่า เซอร์เรียลิสม์ คลาร์ก กล่าวว่า "หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 1 โลกศิลปะในฝรั่งเศสก็แบ่งเป็น 2 แบบ (1) แบบที่ยึดถือที่จะขัดแย้งกับความนึกคิดที่เป็นไปไม่ได้ เรียกว่า ฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism) ซึ่งทำตามความต้องการศิลปะของสังคมและ (2) คือแบบเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ซึ่งเป็นศิลปะปฏิวัติสังคมในรูปแบบใหม่" (Clark. 1992 : 193) ประยูร อุลุชาฎะ แสดงความคิดเห็นว่า "เซอร์เรียลิสม์ เป็นวิธีการเขียนภาพอีกแบบหนึ่งของพวกจิตรกรสมัยใหม่ มีกำเนิดขึ้นหลังจากจิตรกรบางกลุ่มพากันเบื่อหน่ายต่อวิธีการแบบคิวบิสม์ ซึ่งนิยมเขียนระบาดทั่วไปทั่วยุโรปจนถึงปี ค.ศ. 1924" (ประยูร อุลุชาฎะ. 2533 : 364)

แม้ว่าการดำเนินกิจกรรมของกลุ่มดาดาอยู่ในช่วงไม่นานนัก แต่ก็ส่งอิทธิพลแนวความคิดเกิดการสอบสวนของสังคมและด้านจิตรกรออกไปอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะจิตรกรบางคนที่ยังคงรวมตัวกันในแนวทางคติเดียวกันและได้กลายมาเป็นกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ แต่ยังคงมีการสืบทอดเจตนารมณ์ของดาดาไว้ มีการดำเนินด้านจิตรกรรม บทกวีและการออกวารสารของกลุ่มสืบเนื่องต่อกันมานับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1924 ซึ่งเป็นคำแถลงการณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เพื่อแสดงเจตนารมณ์และแนวทางการแสดงออกทางด้านศิลปะและบทกวีนิพนธ์ของกลุ่มต่อสังคม

จากการประกาศอย่างเป็นทางการของเบรอตง เมื่อปี ค.ศ. 1924 ในฐานะที่เป็นผู้นำกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ โดยมีแนวทางการแสดงออกเป็นแบบลักษณะวิภาษวิธี มีความมุ่งหวังและการทำลายของระเบียบ

กฎเกณฑ์เพื่อแสวงหาความเป็นตัวตนที่แท้จริงของโลกต้นแบบที่มีอยู่เดิมด้วยเสรีภาพ อิสระภาพที่มีอยู่ของมนุษย์ให้เกิดชีวิตใหม่อย่างทรงคุณค่า โดยปราศจากความขัดแย้ง ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปได้และสามารถผสมผสานกลมกลืนกันอย่างสันติและสมบูรณ์ ฉะนั้นจึงมีผลงานที่มีรูปแบบและเนื้อหา ที่มีความขัดแย้งกันรวมตัวเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืน เป็นแบบอีกโลกหนึ่งซึ่งอยู่เหนือความเป็นจริงตามที่สายตามองเห็นตามธรรมดาสามัญทั่วไป แต่มันเป็นความจริงที่ไม่สามารถปฏิเสธได้ในความรู้สึกทางด้านจิตใจ

จากความเป็นมาของดาดามาถึงยุคเซอร์เรียลิสม์ ที่ได้รับอิทธิพลแนวความคิดและความเชื่อในหลักจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์เกี่ยวกับเรื่องจิตใต้สำนึก จิตไร้สำนึก ทำให้จิตรกรของกลุ่มแสวงหาแนวทางและนำมาใช้ในการสร้างผลงาน โดยปล่อยไปตามสภาวะของจิต เกิดเป็นกระบวนการทำงานแบบอัตโนมัติ และอิทธิพลด้านอื่น ๆ ได้แก่ จากแนวความคิดการเล่นแร่แปรธาตุ ที่สามารถก้าวไปสู่รูปแบบใหม่อย่างรวดเร็วในเวลาที่สั้น เป็นการข้ามมิติของเวลา จากอิทธิพลของนักเขียนและบทกวีที่โน้มนำให้เกิดความคิดเกิดจินตนาการ และจิตรกรที่เขียนภาพแบบอารมณ์โรแมนติก มีความแปลกประหลาดลึกลับซ่อนอยู่ ได้แก่ เซอริโก คาร์รา และโมแรนดี จากหลายสิ่งหลายอย่างประกอบกันดังกล่าว ทำให้กระแสความคิดแบบเซอร์เรียลิสม์ได้รับความนิยมจากจิตรกรอย่างกว้างขวางทั่วทั้งยุโรปและอเมริกา

บริทท์ ได้กล่าวสนับสนุนในเรื่องนี้ไว้ว่า

> นอกจากอิทธิพลโดยตรงในฐานะสมาชิกในกลุ่มที่เคยรวมกลุ่มดาดามาแล้ว ยังมีปัจจัยแนวคิดอื่น ๆ ที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เช่น หลักจิตวิทยาของฟรอยด์ บทกวี บทประพันธ์ และความสนใจในการเล่นแร่แปรธาตุ เพื่อจะบรรลุสิ่งใหม่ตามจินตนาการ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้สืบทอดนิสัยแห่งศัตรูทางการเมืองเหมือนกันกับกลุ่ม ดาดา แต่มีความเคลื่อนไหวที่ยิ่งใหญ่และมีความวุ่นวายน้อยกว่า การสร้างกฎเกณฑ์และหลักการที่เข้มงวดอยู่บนรากฐานทฤษฎีที่กำหนดขึ้นอย่างรอบคอบ อีกประการหนึ่ง จิตรกรรมยังเป็นกิจกรรมเดียวที่โดดเด่นกว่าด้านกวีนิพนธ์ เพราะเหตุว่าสามารถสื่อเข้าถึงการบรรลุของการแสวงหา แสดงวิสัยทัศน์ได้อย่างกว้างขวางเป็นที่รู้จักกันดี (Britt. 1989 : 249)

แม้ว่ารูปแบบของการดำเนินการจะประกอบไปด้วยงานด้านจิตรกรรมและบทกวี แต่การเข้าถึง การยอมรับความโดดเด่น การแสดงทัศนภาพจากส่วนลึกของจิต ปรากฏเป็นรูปธรรมจากผลงานด้านศิลปะได้ดีกว่าบทกวีนิพนธ์

ทวี รัชนีกร ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับเซอร์เรียลิสม์ไว้ว่า

> เซอร์เรียลิสม์ เกิดขึ้นมาจากหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 การที่จะเกิดแง่มุมในการแสดงออกทางศิลปะนั้น ต้องแสดงให้เห็นผลกระทบจากเหตุการณ์บ้านเมือง ความต่างชนชั้นของคนในสังคม สงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ทำให้ผู้คนล้มตาย มีความอดอยากหิวโหย เกิดความล้มเหลวของสังคม ทำให้ศิลปะแสดงออกมาในเชิงปฏิเสธ ความรู้ความจริงจากวิทยาศาสตร์ สัจจะและความจริงบางอย่างยังมีอยู่ นั่นก็คือด้านอารมณ์ ความมีสปิริท ความฝัน ความคิด ก็เป็นสัจจะที่มนุษย์ทุกคนฝันเป็นที่สามารถจินตนาการได้ ฉะนั้นจึงเกิดเป็นคน หูยาว คอยาว มีก้อนหินลอยอยู่บนท้องฟ้า เปิดหน้าต่างเห็นซีกหนึ่งเป็นท้องฟ้า อีกซีกหนึ่งดำมืด เป็นต้น ในงานของแมกซ์ แอร์นส์ท บางครั้งมีต้นไม้กลายเป็นคน ซึ่งเป็นความนึกคิดรู้สึกข้างใน ที่โยงไปผูกพันทางปรัชญาของซิก มันด์ ฟรอยด์ (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

จากทรรศนะของ ทวี รัชนีกร ชี้ให้เห็นว่าศิลปะจะต้องเกี่ยวข้องกับสังคมและต้องให้ความสำคัญทางด้านอารมณ์ ด้านจิตใจไปพร้อม ๆ กันทั้ง 2 อย่าง ดังเช่นแนวทางเซอร์เรียลิสม์ ที่ยึดมั่นต่อสัจจะ

ความจริงของคนในสังคมและความจริงของจิตใจ เช่น ความฝันและจินตนาการที่มีอิทธิพลต่อมนุษย์และสอดคล้องกับทรรศนะของ วิรุณ ตั้งเจริญ ดังข้อความว่า

แนวความคิดของเซอร์เรียลิสม์เป็นความพยายามที่จะแสวงหาความสูงสุดและเสรีภาพด้วยการกบฏและปฏิวัติความคิด การแสวงหาความรู้เกี่ยวกับตัวเองและโลก เพื่อปรับโลกที่เป็นจริงให้สอดคล้องกับความปรารถนาส่วนตัว เบรอตง กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า ในเรื่องของข้อเท็จจริง ไม่มีอะไรที่กำกวมในบรรดาพวกเขา ไม่มีใครที่ไม่หวังจะให้อำนาจเปลี่ยนจากมือของชนชั้นกลางไปสู่มือของกรรมาชีพ ขณะคอยให้ถึงเวลานั้น เราเห็นว่าจำเป็นเช่นกันที่ต้องปล่อยให้ประสบการณ์ชีวิตภายในดำเนินต่อไป และแน่นอนต้องไม่มีการควบคุมจากภายนอก แม้แต่การควบคุมแบบมาร์กซิสต์และอีกตอนหนึ่งกล่าวว่า ไม่มีอะไรที่ทำให้ผมคืนดีกับอารยธรรมแบบคริสต์ศาสนาได้ ผมปฏิเสธความคิดที่เพ้อเจ้อเกี่ยวกับบาป กำเนิด และแนวคิดเกี่ยวกับความหลุดพ้นในโลกหน้า (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540 : 56)

มีนักวิชาการต่าง ๆ ได้ให้คำอธิบายและความหมายที่เกี่ยวข้องกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์ไว้อย่างหลากหลายและกว้างขวาง ที่พอสรุปได้ดังนี้

โรเดส ได้แสดงทรรศนะไว้ในหนังสือต้นแบบลัทธิศิลปะสมัยใหม่ ดังนี้

เซอร์เรียลิสม์ ศิลปะที่เน้นหนักจิตใต้สำนึกและสิ่งที่อยู่เหนือความจริง เป็นมรดกที่ได้รับมาจากดาดาที่แสดงการปฏิวัติและล้มล้างเกี่ยวกับประเพณีนิยม การศึกษาเกี่ยวกับกฎเกณฑ์และความเชื่อตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์อย่างจริงจังในหนังสือ Interpretation of Dream (1900) และ Psyehopathology of Everyday Life (1901) แนวความคิดที่มาจากฟรอยด์ที่เบรอตง ได้นำเข้าสู่ในหนังสือคำแถลงการณ์ของเซอร์เรียลิสม์ The First Surrealist Manitesto (1924) เขาได้อ้างเหตุผลว่า คู่มือที่จะทำการสร้างการวางแผน วางระบบใหม่ในการควบคุมจิตที่ไร้สำนึก เขาได้เขียนไว้ว่า ถ้าความลึกของจิตของเราบรรจุพลังที่อยู่ภายใน ซึ่งมีความสามารถที่คาดไม่ถึงในตัวของมันเองของการเพิ่มขยายสิ่งเหล่านั้นบนพื้นผิว หรือของที่เป็นค่าตอบแทนการมีชัยชนะสงครามต่อพวกเขามีทุก ๆ เหตุผลที่จะคว้าจับพวกเขาไว้ แรกสุดให้คว้าจับพวกเขา จากนั้นถ้าต้องการที่จะทำการเสนอพวกเขาไปยังการควบคุมของเหตุผลของเรา อารมณ์รุนแรงและกระทันหัน ฝังความไร้จิตสำนึกคงจะเพิ่มพูนขึ้น เบรอตงเชื่อเช่นนั้น ตลอดจนความฝัน เปลี่ยนแปลงสภาวะของจิตและเทคนิคที่เน้นไปโดยอัตโนมัติ ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากความบังเอิญในงานจิตรกรรมของจิตรกรชาวเยอรมัน (Rhodes. 1994 : 161 - 162)

บริทท์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ ดังนี้

คำจำกัดความของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ที่ได้ให้ไว้ในคำแถลงการณ์ฉบับแรกของปี ค.ศ. 1924 นั้น มีเจตนาเพื่อจะให้เป็นบทสรุปหรือข้อยุติ Surrealism เป็นคำนาม หมายถึง วิธีทำงานศิลปะโดยฉับพลันทันที โดยไม่ต้องอาศัยการวางแผนไตร่ตรองหรือคำนึงถึงจุดมุ่งหมายของผู้สร้างงาน ที่เกี่ยวกับวิญญาณบริสุทธิ์ ซึ่งมีเจตนาที่จะแสดงออกไม่ว่าจะด้านการพูดหรือการเขียน ซึ่งเป็นการทำงานทางความคิดที่แท้จริง ความคิดที่ถูกสั่งในช่วงเวลาที่พ้นจากการควบคุมด้วยเหตุผล สุนทรียภาพภายนอกหรือการพิจารณาในเรื่องของศีลธรรม ในสารานุกรมด้านปรัชญา ได้อธิบายความหมายว่า ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ อยู่บนพื้นฐานของความเชื่อในสิ่งที่อยู่เหนือความจริงของแต่ละรูปแบบซึ่งแต่ก่อนได้ละเลยไม่ให้ความเอาใจใส่ในความมีอำนาจของความฝันและไม่เคยสนใจในการเล่นของความคิดอย่างเป็นระบบ มันนำไปสู่การทำลายล้างอย่างถาวรของบรรดาเครื่องจักรกลทางวิญญาณอื่น ๆ และต่อวัตถุที่เอามาแทนเพื่อแก้ปัญหาสำคัญ ๆ ของชีวิต จิตรกรรมที่ถูกกล่าวถึงในคำประกาศ (manifesto) เป็นเพียงส่วนของเชิงอรรถ (footnote) และถึงแม้จะมีมิตรภาพอันใกล้ชิดระหว่างกวีกับจิตรกร โดยเฉพาะที่เห็นเด่นชัดคือระหว่าง เบรอตง กับ มัสซง และ อีโลร์ด กับ แอร์นส์ท ก็ตาม กลุ่มจิตรกรก็ยังคงแยกตัวเองออกไปจากกลุ่มที่นี้เพื่อให้อิสระภาพของเขายังคงมีอยู่ตลอดไป (Britt. 1989 : 226)

อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายคำและความหมายไว้ในหนังสือศิลปนิยม ดังนี้

ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ นาม เพศชาย หมายถึง การแสดงออกอย่างเสรีจากจิตไร้สำนึกอย่างบริสุทธิ์ ปราศจากสติควบคุม ซึ่งบุคคลแสดงออกทางการพูด การเขียน หรือด้วยวิธีการอื่น ๆ เป็นหน้าที่ของจิตโดยตรง ที่ชักนำด้วยความคิด ปราศจากการปฏิบัติตามเหตุผล และนอกเหนือไปจากสุนทรียภาพ หรือการหมกมุ่นอยู่ในศีลธรรม จากคำนิยามของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ที่กล่าวนี้ ทำให้ทราบว่า ลัทธินี้เกี่ยวข้องกับจิตไร้สำนึก ซึ่งเป็นระยะพอดีกับที่นายแพทย์ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (1856 - 934) แห่งเวียนนาได้ประกาศการค้นพบของมนุษย์ว่า มนุษย์ทุกคนอยู่ภายใต้อิทธิพลของจิตไร้สำนึก ซึ่งเราฝังความอยากอันมิได้ขัดเกลาเอาไว้ จนเกิดทำให้รู้สึกว่าความป่าเถื่อนยังมิได้หายไปจากมนุษย์ หากแต่หลบอยู่ในส่วนลึกของจิตใจ

ในคำอธิบายร่วมกัน (Mainfestation) ของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ มีตอนหนึ่งที่เกี่ยวกับจินตนาการกล่าวว่า จินตนาการเป็นส่วนประกอบอันสำคัญในการแสดงออกและจินตนาการนี้ก็คือ จิตไร้สำนึก (Subconscious) นั่นเอง จิตไร้สำนึกเป็นภาวะของความฝัน ที่มีขบวนการต่อเนื่องกัน ซึ่งช่วยนำไปสู่การสร้างสรรค์ทางศิลปะได้ สิ่งที่เราเห็นจากโลกภายนอกทุกวันขณะตื่น เป็นเพียงปรากฏการณ์ทางการแทรกแซงเท่านั้น (Phenomenon of Interference) ความในคำอธิบายร่วมกันนี้ตรงกับความเห็นของฟรอยด์พอดี ฟรอยด์กล่าวว่า ความฝันคือการแสดงออกในยามที่เราไม่ได้สติเต็มที่ เพราะยังหลับอยู่ นักจิตวิทยาใช้ความฝันเป็นเครื่องสืบสาวหาต้นตอแห่งความวิตกกังวล ความกลัว และใช้เป็นเครื่องมือวิเคราะห์หาอดีต แต่ศิลปินใช้ความฝันเป็นแรงจูงใจ (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 239 - 241)

กำจร สุนพงษ์ศรี ให้ทรรศนะไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ ดังนี้

กล่าวโดยพื้นฐานแล้ว ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้ค้นคว้าหาเรื่องของความจัดเจนในชีวิต ขยายหลักตรรกวิทยาให้กว้างขวางและในการมองสัจธรรม (reality) โดยรวมสิ่งเหล่านั้นให้เป็นเรื่องของสัญชาตญาณ จิตใต้สำนึกและความฝัน เพื่อให้ได้มาซึ่งความสำเร็จสูงสุด หรือยอดของสัจธรรม (Super Realism) อังเดร เบรอตง (Andre Breton) กวีคนสำคัญสของฝรั่งเศส และเป็นผู้นำคนหนึ่งได้ให้เป้าหมายของลัทธินี้ว่า เป็นความตั้งใจอันรีบด่วนที่สร้างสิ่งที่ขัดแย้งกันระหว่างความฝันและความจริง รวมกันไปสู่ความจริงอันแท้ซึ่งเป็นยอดของความจริง จุดมุ่งหมายใหญ่ ๆ คือ ผสมผสานสิ่งที่แตกต่างกัน ลัทธิต่าง ๆ ที่มิได้เกี่ยวข้องกัน และเทคนิคที่ไม่เหมือนกัน พยายามให้ช่องโหว่ของเหตุผลและการควบคุมจิตสำนึกมาปล่อยให้มันอิสระ ไม่ยึดเหนี่ยวและมีแนวไปในทางโกหก สร้างความฝันเอาตามใจชอบ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 257)

จากคำนิยามในความหมายของคำว่า เซอร์เรียลิสม์ ที่หลากหลายความหมาย ดังกล่าวข้างต้นมานั้น ทำให้ยากแก่การสรุปความหมายที่สมบูรณ์ที่สุดได้ แต่จากคำแถลงการณ์ในใบประกาศของเบรอตง ฉบับแรกได้รับการยอมรับจากจิตรกรและพวกกวีเป็นอย่างมาก คำอธิบายคือแนวทางแก้ปัญหาที่จะเกิดขึ้นในอนาคต โดยรวมเอา 2 สภาวะของสิ่งที่ดูเหมือนขัดแย้งกันรวมเข้าไว้ด้วยกัน ระหว่างความจริงและความฝันให้กลายเป็นความจริงอันสูงสุด จากวารสารที่ชื่อ Surrealisme ที่นำเสนอออกมาโดยกลุ่มได้ชี้นำแนวความคิด ความเชื่อและข่าวสารกิจกรรมของกลุ่มอย่างต่อเนื่องมาหลายฉบับ จากนิยามในความหมายที่หลากหลายจึงพอประมวลความหมายของคำว่าเซอร์เรียลิสม์ได้ดังต่อไปนี้

1. การรวมความไม่เข้ากัน สิ่งที่ขัดแย้งกันรวมเข้าไว้ด้วยกันเพื่อแก้ปัญหาเรื่องของชีวิตที่จะเกิดขึ้นในอนาคต กลายเป็นความฝันและความเป็นจริง เป็นการบรรลุถึงสิ่งสูงสุดเหนือความเป็นจริง

2. คำนามของเซอร์เรียลิสม์ หมายถึง เพศชาย เป็นการแสดงออกอย่างอัตโนมัติของจิตที่บริสุทธิ์ ปราศจากการควบคุมของกฎเกณฑ์ ไม่ต้องมีเหตุผล ไม่ยึดติดสิ่งใด ปล่อยไปตามเสรีตามสภาวะไม่เกี่ยวข้องกับหลักสุนทรียศาสตร์

3. เซอร์เรียลิสม์ให้ความสำคัญในเรื่องรูปแบบที่เป็นปกติวิสัยแล้วพยายามเข้าไปแทรกแซง เป็นกลไกเป็นเครื่องจักร ที่เข้าไปทำลายต้นแบบที่มีอยู่แล้วนั้น ให้เกิดแม่แบบใหม่ให้ผิดแปลกไปจากเดิม

4. เซอร์เรียลิสม์เป็นแนวทางที่พยายามเปลี่ยนแปลงแสวงหาโลกใหม่ตามมโนทัศน์ส่วนตัว เพื่อตอบสนองทางด้านจิต

5. การแสวงหาอุบัติการณ์ เพื่อคาดหวังจากความบังเอิญ

6. จินตนาการอย่างไร้ขอบเขต นำเราไปถึง ณ ที่แห่งนั้น

7. ความดี ความงาม การทรงคุณค่า และความจริงมีพร้อมอยู่แล้วในสิ่งนั้น

8. เป็นเขตแดนระหว่างโลกภายนอกที่เกิดจากผัสสะจากการสัมผัส และเขตแดนของโลกภายในที่เกิดจากจิตมาบรรจบพบกัน เป็นต้น

จากการสรุปนิยามในความหมายของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ดังกล่าวมานั้น มีสาเหตุปัจจัยจากอิทธิพลและจากแนวคิดของกลุ่ม ที่รวมเอาไว้จากหลายสิ่งหลายอย่าง เช่น ความเชื่อในปรัชญา การเล่นแร่แปรธาตุที่เป็นศาสตร์เล้นลับ นักคิดนักปรัชญาสาขาจิตวิทยาสมัยใหม่คือ ซิกมันด์ ฟรอยด์ และกลุ่มพวกกวีนักเขียนนวนิยาย ที่เสนอแนวต่อต้านคำสอนในศาสนาและเรื่องผจญภัย ตื่นเต้น แปลกประหลาด เสริมสร้างจินตนาการของศตวรรษที่ 18 ของฝรั่งเศส และศตวรรษที่ 19 ของเยอรมัน เป็นต้น

สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงอิทธิพลที่มีต่อแนวความคิดของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ดังนี้

1. อิทธิพลของการเล่นแร่แปรธาตุ เบรอตงและสมาชิกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์สนใจการเล่นแร่แปรธาตุมากเป็นพิเศษ เนื่องจากเห็นว่าจะสามารถเกิดความคาดหวัง ความเพ้อฝัน เกิดรูปลักษณ์สิ่งใหม่ เป็นการย่นระยะเวลาไปสู่จุดประสงค์ของความมหัศจรรย์

2. นักคิดที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ซิกมันด์ ฟรอยด์ จิตแพทย์ชาวเวียนนาเชื้อสายยิว ได้ก่อตั้ง จิตวิเคราะห์ อันเป็นทฤษฎีทางจิตวิทยาและวิธีการบำบัดโรคจิตเวชที่ใหม่ล่าสุด และได้รับการต่อต้านมากที่สุดในฝรั่งเศส แต่ได้รับการยอมรับจากกวีและศิลปินเซอร์เรียลิสม์มากที่สุด อิทธิพลของฟรอยด์ที่มีต่อแนวคิดเซอร์เรียลิสม์นั้นมากมายมหาศาล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของการให้ความสำคัญต่อพลังและความเร้นลับของจิตไร้สำนึก ซึ่งอยู่นอกเหนือการควบคุมของเหตุผล การตีความความฝันและความคิดไร้สำนึก โดยเชื่อมโยงกับเรื่องเพศ การให้ความสนใจในเรื่องความบังเอิญที่เป็นภาวิสัยในแง่ที่นำมาตีความเชื่อมโยงกับจิตไร้สำนึก หลักแห่งความพึงพอใจกับหลักแห่งความเป็นจริง สัญชาตญาณมุ่งเป็น (Eros) และสัญชาตญาณมุ่งเป็นโดยเฉพาะแรงปรารถนาหรือพลังขับทางเพศ (ลิบิโด) มากที่สุด

นอกจากนี้เบรอตง แอร์นส์ทและพวกเซอร์เรียลิสม์ยังสนใจการวิเคราะห์ของฟรอยด์เกี่ยวกับตำนานกรีกโบราณ (โดยเฉพาะตำนานอีดีปุส) ตำนานของชนเผ่าดั้งเดิม ตลอดจนผลงานวิเคราะห์ด้านศิลปะและวรรณกรรมของเขายิ่งไปกว่านั้นยังได้นำกลวิธี การเชื่อมโยงแบบเสรี ที่ฟรอยด์ใช้รักษาคนไข้มาประยุกต์ใช้ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้วย ผลจากการคิดค้นของฟรอยด์เป็นทั้งพลังกระตุ้นและพลังสนับสนุนให้กวีและศิลปินเซอร์เรียลิสม์มุ่งทดลอง ค้นหาวิธีการจะทำให้รู้จัก ตัวตนที่แท้จริง ให้มากที่สุดและอย่างเป็นอิสระที่สุด ทฤษฎีของฟรอยด์เกี่ยวกับความไร้สำนึก ความฝันความปรารถนาทางเพศ นอกจากจะเสริมสนับสนุนความตั้งใจของพวกเซอร์เรียลิสม์ที่จะใช้ความไร้เหตุผล (l'irrationnel) เป็นอาวุธต่อต้าน ลัทธิเหตุผลนิยม ของพวกปัญญาชนส่วนใหญ่ในฝรั่งเศสแล้ว ยังทำให้พวกเขาสร้างผลงานที่แสดงถึงการต่อต้านข้อห้ามทางสังคมและศาสนาที่มีประสิทธิภาพด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานที่มีเนื้อหาเน้นหนักทางกามารมณ์ ซึ่งสามารถสร้างความตกใจ ความโกรธ และปฏิกิริยาต่อต้านเป็นอันมากในหมู่ชนชั้นกลางที่ถือแบบแผนและจริยธรรมอย่างเคร่งครัด

3. นักเขียน กวีที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ นอกจากมาร์คีส์ เดอ ซาด นักเขียนแห่งศตวรรษที่ 18 ผู้มีชื่อเสียงอื้อฉาวในแง่ที่ใช้เรื่องวิปริตทางเพศ (sadisme) เป็นอาวุธต่อต้านขนบประเพณีของสังคมชนชั้นกลางและคำสอนของคริศตศาสนาแล้ว เบรอตงและพวกเซอร์เรียลิสม์ยังให้ความสนใจแก่นักเขียน กวีโรแมนติกฝรั่งเศสและ

15602
>3

เยอรมันในศตวรรษที่ 19 เป็นส่วนใหญ่ แต่ก็สนใจนักเขียนนวนิยายที่แฝงความเร้นลับ ความแปลกและน่ากลัว (le fantastique) ด้วย (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 22 - 27)

อิทธิพลที่ได้รับจากผลงานศิลปะและศิลปินในอดีตและร่วมสมัยก็เป็นอีกมูลเหตุหนึ่งที่ทำให้กลุ่มเซอร์เรียลิสม์นำมาประยุกต์และปรับปรุงมาสู่แนวคิดและการทำงานของพวกเขา สดชื่น ชัยประสาธน์ "ศิลปินในอดีตที่เบรอตงและสมาชิกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์สนใจมักเป็นศิลปินที่ไม่ได้รับการยกย่องอย่างเป็นทางการ พวกเขาต้องการทบทวนประวัติศาสตร์ศิลปะใหม่ ต้องการประเมินคุณค่า ผลงานศิลปะใหม่ต้องการเสนอพิพิธภัณฑ์ในอุดมคติ โดยเลือกสรรผลงานที่มีคุณค่าสอดคล้องกับแนวคิดของกลุ่ม ทั้งยกย่องอัจฉริยะศิลปินที่เคยถูกละเลยให้เป็นที่รู้จักด้วย" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 73)

แรกสุดพวกเซอร์เรียลิสม์สนใจศิลปะดั้งเดิมหรือศิลปะอนารยะของพวกชนเผ่าดั้งเดิม เช่น หมู่เกาะในมหาสมุทรแปซิฟิก พวกอินเดียแดงในทวีปอเมริกาเหนือ พวกเอสกิโมในอลาสกา และมนุษย์ยุคก่อนโคลัมเบียในเม็กซิโก ด้วยพวกเขาเห็นว่าเป็นความซื่อตรงที่แสดงออกมาจากความบริสุทธิ์ไม่ถูกครอบงำด้วยเหตุผลใด ๆ ทั้งสิ้น เช่น รูปแกะสลักหน้ากากไม้ รูปเคารพเทพเจ้าและบรรพบุรุษ เป็นต้น

ศิลปินยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาของอิตาลี ที่ให้อิทธิพลต่อกลุ่ม ได้แก่ อุคเซลโล ดาวินชี อาร์ซิมบอลโด ดือเรอร์ และบอส เป็นต้น โดยพวกเขาสนใจด้านวิธีคิดหรือเทคนิควิธีการที่แปลกไปจากความนิยมของศิลปินคนอื่น ๆ และศิลปินที่ไม่ได้รับความสนใจจากสังคม เป็นต้น โดยเฉพาะดาวินชีที่ได้เขียนบทความการสร้างผลงานจิตรกรรมของเขา จากจินตนาการด้วยมโนทัศน์ที่มองเห็นจากคราบหรือหยดน้ำบนกำแพง จากขี้เถ้าหรือก้อนเมฆ เป็นต้น ซึ่งเป็นแนวทางการมองด้วยสายตาที่คาดคะเนหรือเป็นจุดเกิดจินตนาการเพื่อนำสู่การทำงานที่ต้องใช้ทักษะและประสบการณ์เข้าช่วย

ศิลปินยุคโรแมนติก ให้อิทธิพลทางด้านความฝันที่เลวร้าย การหยั่งรู้ที่ไม่เห็นด้วยตา จากรอยหยดหมึกหรือรอยเปื้อนของน้ำหมึกบนกระดาษแล้วพับกระดาษกดทับเข้าหากันของวิคเตอร์ ฮิวโกหรือการกดทาบซับสีที่นิยมกันในกลุ่มศิลปินเซอร์เรียลิสม์ มีชื่อทางเทคนิคว่า ดิแคลโคแมเนีย นั่นเอง

ศิลปินในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่ให้อิทธิพลต่อกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ได้แก่ โกแก็ง แวนโกะ เซอราต์ เบรอตง โมโรและกลุ่มอาร์ตนูโว อิทธิพลที่เซอร์เรียลิสม์รับมาคือการใช้รูปผู้หญิงเป็นแบบ การใช้สีสันที่วิจิตรสวยงามประณีต ลวดลายที่อ่อนโค้งและรูปแบบเส้นที่ได้จากธรรมชาติ เป็นต้น

ศิลปินคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้แก่ พอล คลี ซึ่งแอร์นส์ทรับอิทธิพลมาในด้านอำนาจลึกลับที่ไม่สามารถควบคุมได้และการหยั่งเห็นโลกในอีกมิติหนึ่ง และการวาดภาพที่เป็นแบบอัตโนมัติ จิตรกรชาวรัสเซียคือ มาร์ก ชากาล ผู้ให้อิทธิพลทางด้านความฝันและจินตนาการอันไร้เหตุผล ปิคาสโซผู้เริ่มต้นผลงานด้วยแนวคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์และสังเคราะห์ด้วยงานที่เป็นอิสระจากต้นแบบภายนอก ด้วยการลด ตัดทอน คิริโกผู้สร้างงานด้วยทัศนียภาพ ของอาคารสถานที่ที่แปลกประหลาด เพื่อกระตุ้นจินตนาการและด้านอารมณ์ต่อผู้ชม นอกจากนี้แล้วกลุ่มศิลปินและนักกวียุคดาดาหลายคนที่ให้แนวคิดต่อกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เช่น ดูชองป์ แอร์นส์ท เรย์ พิคาเบีย อาร์พ เป็นต้น แต่บางคนยังคงรวมกลุ่มกันทำงานและพัฒนามาเป็นเซอร์เรียลิสม์

กลุ่มลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ยึดมั่นในสัจจะความจริงของชีวิตที่ประกอบด้วยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายรวมเป็นรูป เป็นตัวตนและด้านความรู้สึกนึกคิดด้านจิตใจ ที่มีกายและจิตเป็นส่วนสำคัญ โดยเฉพาะความลี้ลับของจิตที่ทำให้ต้องค้นหาตัวตนที่แท้จริง การค้นพบเกี่ยวกับหลักจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์ที่มีใจความว่า มนุษย์ทุกคนอยู่ภายใต้อิทธิพลของจิตไร้สำนึก ซึ่งคนเราฝังความอยากอันมิได้ขัดเกลาเอาไว้

จนทำให้รู้สึกว่าความป่าเถื่อนยังมีอยู่ในตัวมนุษย์ ยังคงหลบอยู่ในส่วนลึกของจิตใจ รอเวลาที่จะปรากฏออกมาเท่านั้น

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายหลักการใหญ่ ๆ เกี่ยวกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ที่ฟรอยด์ได้ค้นพบไว้ ดังนี้

1. จิตไร้สำนึกและอิทธิพลของจิตไร้สำนึกมีความสำคัญต่อชีวิตมนุษย์ ซึ่งแบ่งออกเป็นขั้น ๆ คือ จิตรู้สำนึกและจิตไร้สำนึก (Consciousness & Subconscious)
2. โครงสร้างของลักษณะแห่งจิตนั้นประกอบด้วยความอยากฝ่ายต่ำ การรู้จักปรับป้องกันตัว (defence machanism) อย่างมีสติ การรู้จักสะกดกลั้น (represion) และการสะกดกลั้นความอยาก (Super Ego)
3. ความสำคัญของความรู้สึกทางเพศ

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 240 - 241)

จากทฤษฎีของฟรอยด์ดังกล่าวมานั้น ทำให้มนุษย์พยายามหาทางที่จะระบายความเก็บกดออกมา ซึ่งอยู่ในรูปของพฤติกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินเซอร์เรียลิสม์ ที่ใช้เป็นแนวทางด้านความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงออก วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "ทฤษฎีของฟรอยด์ได้มีบทบาทในการวิเคราะห์พฤติกรรมเป็นอย่างมาก เป็นตัวให้ความหมายของความฝันให้กระจ่างขึ้น เรื่องคุณค่าของศาสนา การปฏิวัติสังคม นัยสำคัญของความลึกลับ เรื่องเล่า วรรณกรรมและทัศนศิลป์ ตามแนวของนักปรัชญาและศิลปิน ถือกันว่านักสร้างสรรค์ยิ่งใหญ่และอธิบายไม่ได้ แต่ด้วยแนวทางของจิตวิทยาสามารถอธิบายได้ นักสร้างสรรค์มีพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับโลก (mundane behavior)" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 41)

การสร้างสรรค์ในทางศิลปะเริ่มจากในวัยเด็กที่มีการแสดงออกด้วยรูปแบบของการสร้างสรรค์ที่บริสุทธิ์ที่ยังไม่เกี่ยวข้องกับโลกภายนอกหรือถูกครอบไว้ด้วยบริบทของสังคมด้านอื่น ๆ นั้น จะมีรูปลักษณะที่ลดตัดทอนให้มองเห็นเพียงส่วนสำคัญและการสื่อความหมายที่เข้าใจได้เท่านั้น อาจจะถือได้ว่าเป็นการสร้างโลกส่วนตัวด้วยการสร้างสรรค์วิธีหนึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายไว้ว่า "ทั้งเด็กและศิลปินสร้างสรรค์โลกส่วนตนอย่างขึงขังจริงจังและแตกต่างเด่นชัดไปจากโลกแห่งความจริง ความปรารถนาของพวกเขาจะบรรลุความปรารถนาไปสู่โลกแห่งความเพ้อฝัน ก็ด้วยการบิดเบือนรูปแบบต่าง ๆ เสีย" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 41) การสร้างสรรค์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เป็นการละเล่นอยู่ระหว่างโลกของความจริงและความฝันหรือจินตนาการเพื่อให้หลุดพ้นจากโลกปัจจุบันที่กำลังเผชิญอยู่ ด้วยความคาดหวังค้นพบโลกใหม่ ชีวิตใหม่ สิ่งใหม่ ซึ่งถือเป็นการบรรลุที่สูงสุด เป็นความตั้งใจอย่างฉับพลันที่จะสร้างโลกใหม่ ที่ผสมผสานระหว่างความจริงและความฝันให้บรรลุถึงยอดของสัจจะธรรม เหมือนการแสดงออกในวัยเด็ก ที่เต็มไปด้วยจินตนาการและมีความเป็นอิสระ

โดยลักษณะพฤติกรรมของมนุษย์ สถิต วงสวรรค์ อธิบายไว้ว่า "ธรรมชาติของมนุษย์เราต่างพยายามที่จะเข้าใจชีวิต โลก สิ่งแวดล้อมในแนววิทยาศาสตร์ แต่ก็มิวายที่จะคิดถึงสิ่งลี้ลับ การประสบชะตากรรม ประสบกับภาวะของชีวิตที่หลีกเลี่ยงหรือเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ทั้ง ๆ ที่ไม่อยากเป็นเช่นนั้น รวมทั้งมนุษย์เรามีสัญชาตญาณที่จะเอาชนะแต่ก็ไม่สมใจ บางครั้งยังต้องอยู่ใต้อำนาจของมัน ต้องประสบภัยธรรมชาติ เจ็บป่วย แก่ ตาย บางครั้งมีทุกข์ บางครั้งอ้างว้างโดดเดี่ยว ด้วยเหตุนี้มนุษย์จึงต้องพยายามเสาะแสวงหาทางแก้ไข ถ้าชาตินี้ยังไม่เป็นที่พอใจในชีวิต ก็หวังชาติหน้าต่อไป" (สถิต วงสวรรค์. 2540 : 19) ดังแนวทางการแสวงหาเพื่อแก้ปัญหาชีวิตและการค้นพบโลกใหม่ รูปแบบใหม่ของกลุ่มจิตรกรเซอร์เรียลิสม์ซึ่งมีพัฒนาการมาจากกลุ่มดาดานั่นเอง

1.2 รูปแบบของผลงานกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ได้รับการพัฒนาด้านเทคนิคและกรรมวิธีต่าง ๆ มาตั้งแต่ยุคดาดาและการคิดค้นคว้าเพื่อหารูปแบบใหม่ตามอิสระแห่งตนของศิลปินในแต่ละคน ซึ่งความสำคัญไม่ได้อยู่ที่เป้าหมาย การผลิตผลงานศิลปะ หากแต่พวกเขาใช้เป็นเครื่องมือที่สำรวจสิ่งซ่อนเร้นของจิตที่มีอยู่ภายในตัวของมนุษย์ ดังเช่น การเดินละเมอขณะหลับอยู่ การสร้างความฝันในขณะลืมตาตื่น การเพ้อ การเมา การถูกสะกดจิตและการเขียนแบบอัตโนมัติ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นตัวรับใช้กระตุ้นจิตภาพของจิตไร้สำนึก การขาดการควบคุมของสภาวะจิต เพื่อนำเข้าสู่ความสำนึก แล้วผันแปรความฝันหรือจินตนาการเหล่านั้นให้มีเหตุและผลของความจริง ภาพที่เกิดขึ้นในจิตไร้สำนึกจะเต็มไปด้วยความสับสน พร่ามัว น่าอัศจรรย์ แปลกประหลาด ปราศจากทั้งเหตุและผล สิ่งเหล่านี้มีค่าในการแสดงออกด้านศิลปกรรมของกลุ่ม

จากคำอธิบาย ในบทความ Artistic Genesis and Perpetive of Surrealism เบรอตงได้เน้น 2 แนวทางสำคัญที่เปิดสู่จิตรกรเซอร์เรียลิสม์ บริทท์ อธิบายไว้ว่า "แนวทางแรกก็คือ วิธีทำงานศิลปะโดยฉับพลันทันที (Outo-matism) โดยไม่ต้องอาศัยการวางแผนไตร่ตรอง และแนวทางที่สองคือ ความคิดที่มั่นคงเกี่ยวกับภาพความฝัน ที่เป็นภาพหลอกตา สิ่งนี้ช่วยในการจัดประเภทจิตรกรรมได้อย่างกว้างขวาง ถึงแม้ว่าจิตรกรแต่ละคนและแม้แต่ผลงานจิตรกรรมของแต่ละคนต่างก็ยึดมั่นในแนวทางที่ 1 หรือแนวทางที่ 2 อย่างไม่ต้องสงสัย" (Britt. 1989 : 277)

รูปแบบเนื้อหาของผลงานในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์เป็นแบบแสดงความลึกลับมหัศจรรย์ (Fantasy) ตามหลักความเชื่อเรื่องจิตวิทยาของฟรอยด์ วิรุณ ตั้งเจริญ ขยายความไว้ว่า "รูปแบบของศิลปะที่แสดงความลึกลับมหัศจรรย์ ก็นับว่าเป็นผลสืบทอดมาจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ด้วยเป็นผลของจินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์ สถานที่ บรรยากาศ หรือวัตถุที่ต่างไปจากสภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้เป็นภาพในฝัน ภาพหลอนหรือภาพแห่งความหวังในสังคมประหลาด ๆ" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 140) และสงวน รอดบุญ แสดงทรรศนะเช่นกันว่า "โดยหลักการที่สำคัญ จิตรกรกลุ่มนี้มีความสนใจในพื้นฐานของจิตวิเคราะห์ (psychoanalysis) ของซิกมันด์ ฟรอยด์ ด้วยการพยายามเน้นให้เห็นอำนาจแห่งความฝัน และความรู้สึกที่เกิดขึ้นอย่างปัจจุบันทันด่วน และนำไปสู่การร่วมกันของจิตใต้ภาวะสำนึก (Subconscious mind) ปราศจากความสัมพันธ์กับความเป็นจริงภายนอก หรือความมีเหตุผล จึงเป็นเรื่องความคิดฝันที่ประหลาดมหัศจรรย์" (สงวน รอดบุญ. 2533 : 152)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงแนวทางการแสดงออกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ดังนี้

1. **การแสวงหาความรู้เกี่ยวกับตัวตนภายใน** พวกเขาให้คุณค่าสูงแก่ความฝันในฐานะที่เป็นจุดสูงสุดของจินตนาการอันสามารถทำลาย โซ่ตรวน ที่พันธนาการพวกเขาไว้ในโลกแห่งความเป็นจริงให้สลายไปได้ ด้วยเหตุนี้เองพวกเซอร์เรียลิสม์ จึงหาทางทดลองเกี่ยวกับการพูดและการเขียนในช่วงที่จิตทำงานอย่างอิสระ ปลอดจากการควบคุมจิตสำนึก ในรูปของการบันทึกและเล่าความฝันโดยอิงหลักทฤษฎีของฟรอยด์และจิตแพทย์คนอื่น ๆ รวมทั้งแนวคิดของนักปรจิตวิทยาด้วย ในช่วงปี 1919 - 1924 นี้ ทางฝ่ายศิลปินซึ่งมี แอร์นส์ทเป็นผู้นำ (และเป็นผู้สนใจทฤษฎีของฟรอยด์มากเช่นกัน) ก็มีการทดลองสร้างผลงาน คอลลาจ โดยนำเรื่องความคิดไร้สำนึกและความฝันมาใช้ขณะทำงานเป็นบางช่วงด้วย นอกจากนี้ยังมีผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันและวาดเส้นของมิโรกับออองเดร มัสซง และคนอื่น ๆ ซึ่งเบรอตงเห็นว่าเทียบเท่ากับการเขียนอัตโนมัติ ซึ่งเขาและเพื่อนกวีได้ร่วมกันทดลองทำไว้

2. **ทฤษฎีความบังเอิญที่เป็นภววิสัย** มีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตและการสร้างสรรค์ผลงานของพวกกวีและศิลปินเซอร์เรียลิสม์มาก พวกเขาพยายามทำตัวให้ว่าง คอยเฝ้าสังเกตสิ่งแปลกใหม่ที่จะเกิดขึ้นโดยบังเอิญในชีวิตประจำวัน พวกเขาอาจนั่ง ๆ นอน ๆ รอ หรือไม่ก็ออกเดินเที่ยวเล่นอย่างไร้จุดหมายแน่นอนไปตามถนนตรอกซอกซอยที่ไม่เคยไป หรือไปตามสถานที่แปลก ๆ ในเมืองอันจะทำให้ได้พบคนหรือวัตถุที่ก่อให้เกิดความอัศจรรย์ใจ ด้วยเหตุนี้เองแก่นเรื่องเกี่ยวกับความบังเอิญ การแสวงหาและการพบคน (สิ่ง) ที่แปลก (l'insolite) คน (สิ่ง) ที่ไม่

เคยรู้จัก (l'inconnu) ตลอดจนปรากฏการณ์ที่เร้นลับต่าง ๆ จึงมีความสำคัญมากในผลงานวรรณศิลป์และทัศนศิลป์เซอร์เรียลิสม์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแก่นเรื่องเกี่ยวกับผู้หญิงและวัตถุ ทั้งกวีและศิลปินต่างก็พยายามเผยให้เห็นนัยทางเพศใน สัญญาณ ของโลกที่เป็นจริงเหล่านี้ ซึ่งสอดคล้องกับความปรารถนาจากจิตใต้สำนึกของพวกเขา อันจะมีผลทำให้ผลงานวรรณกรรมและจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์มีลักษณะที่เน้นการมารมณ์สูงมาก นับแต่ปี 1925 กลุ่ม เซอร์เรียลิสม์เริ่มเปลี่ยนแนวโน้มที่ค่อนไปทางอุดมคตินิยมมาเป็นแนววัตถุนิยมเชิงวิภาษวิธี (le materialism dialectique) มากขึ้นทั้งนี้เพราะต้องการให้ปรับวิธีการขบถของกลุ่ม ซึ่งมีลักษณะเป็นอนาธิปไตยให้มีรูปโฉมเป็นการปฏิวัติ เพื่อสังคมยิ่งขึ้นในช่วงนี้เบรอตงต้องการให้กลุ่มทำงานควบคู่กับพรรคคอมมูนิสต์ในฝรั่งเศส โดยหวังว่าจะได้มีโอกาสที่จะ เปลี่ยนแปลงโลก ตามที่มาร์กซ์เสนอไว้ได้อย่างหนักแน่นมากขึ้น (สดชื่น ชัยประสาธน์ 2532 : 34 - 36)

แม้ว่าจิตรกรกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ จะยึดมั่นอยู่ในหลักการแนวทางความคิดเดียวกัน แต่เรื่องการนำเสนอการแสดงออกของรูปแบบทางด้านศิลปะก็มีแนวทางแตกต่างกันออกไป ตามวิถีชีวิตและประสบการณ์ของแต่ละคน บางคนใช้รูปวัตถุจากต้นแบบที่มีอยู่ตามธรรมชาติ ทั้งสิ่งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต บางคนใช้แบบรูปจากสิ่งประดิษฐ์ผลิตภัณฑ์ที่เกิดจากมนุษย์ ทั้งนี้จะต้องเป็นสิ่งธรรมดาสามัญทั่วไปหรือสิ่งที่ไม่มีคุณค่าที่ผู้คนสามารถรับรู้และสื่อความเข้าใจกันได้ง่าย โดยนำมาเป็นแบบแล้วดัดแปลงแต่งเติม ลดตัดทอนหรือสลับตำแหน่ง และสถานที่ให้ดูแปลกไปจากเดิม ตามหลักการที่นำเอาความขัดแย้งกันตั้งแต่ 2 สิ่งขึ้นไป นำมารวมไว้ด้วยกันเพื่อแก้ปัญหาชีวิต และการค้นพบสิ่งใหม่ให้มีคุณค่า เป็นการแปลความหมายใหม่จากความหมายเดิม

บริทท์ ได้กล่าวถึงรูปแบบวัตถุที่ปรากฏของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ดังนี้

> รูปวัตถุของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์จะเป็นสิ่งเก็บตกหรือเลือกเก็บที่เปลี่ยนแปลงรูปหรือเป็นวัตถุจักรวาลที่แสดงสัญลักษณ์การใช้งานหรือประโยชน์ ภาพ Aphrodisiac Jacket ของดาลีเป็นเสื้อแจ็คเก็ตใส่ไปรับประทานอาหารเย็นถูกแขวนพร้อมแว่นตาตลอดทั้งตัว โดมิงเกซ (Dominguez) ได้เปลี่ยนแปลงรูปปั้นของคนขนาดครึ่งเท่าหรือน้อยกว่าครึ่งเท่าของขนาดคนจริงของศิลปะนูโวให้เป็นภาพที่เหมือนจะพรรณาได้ที่ชื่อว่า Arrival of the Belle Epoque 1936 ประติมากรรมของ Alberto Giacometti ในปี 1930 เป็นลักษณะสัญลักษณ์ (Symbolic Function) เช่น ผลงานชื่อ Suspended Ball เบรอตงได้ถกเถียงถึงข้อเสนอของดาลีที่จะสร้างภาพวัตถุที่เคลื่อนไหวได้ ซึ่งจะนำมาซึ่งอารมณ์ทางเพศโดยเฉพาะด้วยกลวิธีทางอ้อม เพื่อต้องการให้เกิดการช็อคต่อผู้ชม ในบทกวีของเบรอตงปรากฏข้อความว่า ความงามจะทำให้เกิดอาการสั่น เขาอธิบายต่อไปว่า เขายังคงไม่มีความรู้สึกลึกซึ้งต่อภาพธรรมชาติและงานศิลปะที่ไม่ได้ ก่อให้เกิดสภาวะความสับสนวุ่นวายทางธรรมชาติอย่างฉับพลันในตัวข้าพเจ้า ซึ่งความสับสนวุ่นวายดังกล่าว แสดงลักษณะโดยความรู้สึกของแรงปัดของแปรงปะทะหน้าผากของข้าพเจ้าและสามารถทำให้ข้าพเจ้าเกิดอาการหนาวสั่นอย่างแท้จริง ข้าพเจ้าไม่สามารถที่จะช่วยเชื่อมโยงความรู้สึกนี้ไปสู่กามฉันทะ แต่ข้าพเจ้าสามารถค้นพบเพียงความแตกต่างของระดับความรู้สึกและกามฉันทะ เบรอตงเข้าใจไม่เพียงความเคลื่อนไหวเท่านั้น แต่ยังเข้าใจลมหายใจของการเคลื่อนไหวด้วย (Britt. 1989 : 245 - 248)

การจำแนกศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นั้น สามารถแบ่งตามลักษณะการสร้างผลงานที่มีรูปแบบเด่นชัด กล่าวคือ กลุ่มที่ 1 นำเสนอรูปแบบที่แสดงอารมณ์ ประสบการณ์ชีวิต บุคลิกภาพและทักษะของการทำงาน โดยอาศัยสิ่งที่เป็นอยู่ตามธรรมชาติ ตามปกติวิสัยทั่วไป สร้างเป็นแบบความจริงและความฝัน เป็นแบบโลกส่วนตัวรวมกับโลกภายนอก กลุ่มที่ 2 เป็นการสร้างสรรค์ด้วยรูปทรงที่ค้นพบใหม่ตามแนวความคิดจินตนาการของแต่ละคนให้มีชีวิตด้วยรูปแบบใหม่ โดยใช้หลักการทางด้านศิลปะ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง ขนาด และพื้นผิว เป็นต้น

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แบ่งรูปแบบของศิลปะกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ 2 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้

1. **กลุ่มเวริสติค เซอร์เรียลิสม์** (Veristic Surrealism) เป็นลักษณะรูปแบบที่สำคัญของลัทธิเซอร์เรียลิสม์สากล และยังคงดำรงความสำคัญเป็นที่นิยมกันตลอดมา จนทุกวันนี้เป็นกลุ่มที่มีแนวการแสดงออกส่อให้เห็นอารมณ์ บุคลิกภาพและความเชี่ยวชาญในฝีมือ โครงเรื่องยังคงหยิบยืมวิธีการแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ แล้วนำมาขยาย ผลผสมผสานกับเรื่องฝันดังตัวอย่างเช่น นำความงดงามของภูมิประเทศบวกเข้ากับเรื่องราวที่ลึกลับของสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกสร้างรูปร่างเต็มไปด้วยอารมณ์ จินตนาการของความฝัน พวกเขามองโลกแห่งความจริงในสายตาว่าเป็นภาพมายาทั้งหมด มีพลังของสัญชาตญาณที่ไร้การบังคับ ดังนั้นพวกศิลปินจึงรวมพลังของการแสดงออกมาให้มีแนวแห่งการมองโลกในแง่ร้ายของจิตใจ ศิลปินที่เด่น ๆ ในแนวนี้ได้แก่ แอร์นสท์ และซากาล ฯลฯ เป็นต้น

2. **กลุ่มแอ็บโซลุท เซอร์เรียลิสม์** (Absolute Surrealism) เป็นแนวทางใหม่แนวทางหนึ่ง ซึ่งแตกแยกไปจาก กลุ่มเวริสติค เซอร์เรียลิสม์ในด้านรูปแบบการแสดงออก คือ มีรากฐานมาจากการค้นคว้าและค้นพบของรูปแบบบางอย่างของศิลปินร่วมสมัย ดังเช่น พวกคิวบิสม์และการวาดภาพของกลุ่มนามธรรม ซื่อพวกแอ็บโซลุท เซอร์เรียลิสม์นำมาใช้ ศิลปินที่เด่น ได้แก่ มีโร และมัตตา เป็นต้น ทั้ง 2 กลุ่มมีพื้นฐานจากความฝัน จากจิตไร้สำนึกเช่นเดียวกัน แตกต่างกันเพียงด้านรูปแบบ กรรมวิธี และการแสดงออกเท่านั้น (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 264 - 266)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงลักษณะรูปแบบการแสดงออกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ดังนี้

1. **ผลงานแสดงภัยของวัตถุนิยม** ด้วยวัตถุนิยม คล้ายเกลือจิ้มเกลือ เช่น นำเศษเครื่องจักรกล อุปกรณ์ของอุตสาหกรรม ฯลฯ มาปะติดปะต่อกัน สร้างเป็นรูปทรงต่าง ๆ หรือนำวัตถุสำเร็จรูปมาประกอบกันเป็นประติมากรรม หรือจิตรกรรม เพื่อให้สัมผัสวัตถุจริง ๆ วิธีการแสดงออกดังกล่าวนี้ได้กลายเป็นกิจกรรมทางศิลปินศึกษาที่ปฏิบัติกันในโรงเรียนปัจจุบันชนิดหนึ่ง เรียกว่า ภาพปะติด (Collage)

2. **ผลงานแสดงถึงเจตนคติของศิลปะในทางลบ** โดยพยายามแสดงเจตนคติในทางลบนั้น ให้เป็นเจตนคติในทางบวก

3. **ผลงานแสดงให้เห็นถึงภัยของความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ทางอุตสาหกรรม** เช่น นำเอารถยนต์ที่ชนกันพังยับเยินมาทาสีบางส่วน แล้วตั้งแสดงให้ประชาชนชมเพื่อเป็นการตักเตือนไม่ให้ประมาท

4. **ผลงานแสดงถึงความแปลกใหม่** ที่ไม่มีใครเคยเห็นหรือคาดคิดมาก่อน สะท้อนให้เห็นถึงความเหลวแหลกน่าสะอิดสะเอือนของสังคม

5. **ผลงานสร้างความตระหนกตกใจแก่ผู้ดู** ผู้ชม หยาบโลน ตลกโปกฮา อกสั่นขวัญหนี เช่น การแสดงละครประชดสังคมมีผู้แสดงแต่งตัวเป็นชาวอังกฤษขู่จะยิงผู้ดูที่แต่งเครื่องแบบเยอรมนี หรือในการบรรยายผู้บรรยายสร้างความสนใจให้ผู้ฟัง โดยชักปืนยิงเล่นขัดจังหวะบางตอน เป็นต้น

6. **ผลงานส่งเสริมให้ผู้ดูใช้ปัญญา** ใช้สมองด้วยตนเอง เป็นการส่งเสริมเสรีภาพในการดูและการคิดอย่างมาก ไม่เป็นการบังคับจิตใจ

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 238)

จากลักษณะรูปแบบการแสดงออกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ดังกล่าวมานั้นเป็นการยึดหลักการในการใช้รูปแบบดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเหมือนจริง ตามที่มีและเป็นอยู่ในธรรมชาติและในโลก ที่สามารถสื่อความเข้าใจกันได้ง่าย

2. รูปแบบที่ลด ตัดทอน หรือเพิ่มเติม สลับตำแหน่งให้ดูแปลก ผิดไปจากปกติ โดยใช้รูปแบบในข้อ 1.

3. รูปแบบที่เกิดขึ้นจากความคิดและจินตนาการ เป็นการสร้างรูปแบบใหม่ ต้นแบบใหม่ โดยใช้ส่วนประกอบทางด้านศิลปะ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง เป็นต้น

1.3 เนื้อหาผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

ความหมายของเนื้อหา ก็คือสิ่งที่แสดงออกในผลงานศิลปะ ความหมาย สาระ แก่นความสำคัญที่ศิลปินได้แสดงออกโดยผ่านขั้นตอนวิธีการ กระบวนการจนเกิดการประกอบประสานสัมพันธ์กันของสื่อวัสดุเกิดเป็นรูปร่าง รูปทรง หรือสื่อสัญลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อสื่อความเข้าใจของการแสดงออก อันนำไปสู่แนวเรื่องหรือเรื่องราว

เนื้อหาของผลงานกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นั้นประกอบไปด้วยเนื้อหาที่เกี่ยวกับการค้นหาตัวตนที่แท้จริงตามจุดมุ่งหมายของแนวความเชื่อของกลุ่ม เป็นเนื้อหาภายในเป็นโลกส่วนตัวของศิลปินด้วยความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการ โดยการใช้สัญลักษณ์ รูปร่าง รูปทรงของสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติหรือจากวัตถุสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นสื่อ แต่ในความหมายหรือสาระจริง ๆ นั้นอาจไม่เป็นจริงตามอย่างที่ปรากฏด้วยมีปัจจัยหลายสิ่งหลายอย่างที่เป็นมูลเหตุที่ทำให้พวกเขาเหล่านั้น ได้ทำเช่นนั้นหรือทำไปโดยไม่มีคำอธิบายและไม่มีเหตุผล จากคำอธิบายเกี่ยวกับเนื้อหาของผลงานกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ มีดังต่อไปนี้

สุชาติ เถาทอง แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาของผลงานกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ไว้ว่า

> เป็นภาพแบบอัตวิสัย (Subjective) เป็นการแสดงความรู้สึกของอารมณ์ส่วนลึกที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกของศิลปิน (Subjective Art) อาทิเช่น ความรู้สึกในด้านความรัก ความเสียใจ ดีใจ ความโกรธ ความเกลียด ความกลัว การต่อสู้ ความสงบนิ่ง และความสะเทือนใจต่าง ๆ ฯลฯ สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้วนั้นเป็นอารมณ์ที่ฝังอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ดังนั้นเมื่อศิลปินต้องการจะแสดงออกด้วยอารมณ์ภายในส่วนตัวที่ต้องการ เขาจะแสดงออกโดยดัดแปลงรูปแบบ เรื่องราว เทคนิค วิธีการ ให้เป็นไปตามความต้องการของศิลปิน โดยไม่พะวงถึงระเบียบ กฎเกณฑ์เหตุผล (Objective Art) อะไรทั้งสิ้น ฉะนั้นศิลปินกลุ่มนี้จึงมีลักษณะที่สื่อความหมายโดยใช้ความรู้สึก อารมณ์ภายใน จิตใจของศิลปินเป็นปัจจัยหลักเรื่องของรูปแบบเนื้อหาอื่นที่เป็นกฎเกณฑ์จึงไม่มีความสำคัญในทัศนะของศิลปินกลุ่มนี้ อัตวิสัย หมายถึง สิ่งที่เกิดขึ้นในใจไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งอื่นที่อยู่ภายนอกใจ ไม่เกี่ยวกับวัตถุภายนอกเป็นความจริงส่วนตัวเป็นอารมณ์ความรู้สึก ศิลปะที่แสดงออกของเนื้อหาทางอัตวิสัย คือ ศิลปะที่หนักไปทางแสดงความรู้สึก ความคิด ความปรารถนาส่วนตัวของศิลปิน ศิลปินอาจใช้รูปทรงของสิ่งของหรือบุคคลในการแสดงออก แต่มิได้แสดงความจริงของสิ่งนั้น เขาเพียงอาศัยมันเป็นสื่อสำหรับแสดงความจริงภายใน ซึ่งเป็นส่วนตัวของเขาออกมาเท่านั้น (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 84)

ไม่ว่าจะเป็นรูปสัญลักษณ์จากต้นแบบของสิ่งที่มีชีวิตหรือไม่มีชีวิตก็ตาม ศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์จะนำสิ่งต่าง ๆ ที่เห็นว่ามีความขัดแย้งกัน นำมารวมเข้าไว้ด้วยกัน แล้วผสมผสานสร้างให้มันมีชีวิต มีความรู้สึกมีความหมาย มีคุณค่า อยู่ในตัวของมันเองอย่างลึกๆ การให้ความสำคัญแก่ชีวิตและความรู้สึกที่เป็นความจริงของชีวิตให้อยู่ในโลกใหม่ที่แปลกประหลาด เป็นการหนีจากความจริงในโลกปัจจุบัน ด้วยวิสัยทัศน์ของแต่ละคน" กำจร สุนพงษ์ศรี ให้ทรรศนะไว้ว่า "ภาพที่เกิดขึ้นในจิตไร้สำนึกจะเต็มไปด้วยความยุ่งเหยิงพร่ามัว น่าอัศจรรย์ ปราศจากเหตุและผลและบางคราวดูเป็นสิ่งลึกลับ" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 262)

ในด้านการถ่ายทอดผลงานทางด้านศิปะ อารี สุทธิพันธุ์ ชี้แจงไว้ว่า "พวกเซอร์เรียลิสม์จะพยายามถ่ายทอดวัตถุที่มองเห็นตามความเป็นจริงอย่างที่ตาเห็น และจะไม่สร้างงานให้สอดคล้องกับกฎเกณฑ์ทางศิลปะที่มีอยู่แต่ก่อนและก็ไม่ตำหนิกฎเกณฑ์หรือวิธีการเก่า ๆ ด้วยผลงานของพวกเซอร์เรียลิสม์เปรียบเสมือนพาหนะ ซึ่งผู้ดูและศิลปินใช้ร่วมกัน เพื่อนำไปสู่ศูนย์กลางของโลกศิลปะอย่างแท้จริง โลกที่วัตถุและความคิดพบกัน ผลงานเป็นเครื่องหมายของส่วนย่อยและส่วนรวมร่วมกัน และความงามแนวศิลปะเซอร์เรียลิสม์นี้เป็นความงามที่เกิดจากการสั่นสะเทือน ความปวดร้าวที่เกิดกับมนุษย์ คล้ายกับความรู้สึกที่เกิดขึ้นขณะที่ใบหน้าปะทะลมเย็นจัด เมื่อเริ่มฤดูหนาวฉะนั้น" (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 241)

ทางด้าน กำจร สุนพงษ์ศรี อธิบายถึงเนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ดังนี้

> จิตรกรทั้งสามคน คือ แมกซ์ แอร์นส์ท ดองกี และซัลวาดอร์ ดาลี ได้แสดงความฝันของเขาออกมาให้เห็นถึงความเหลวไหลน่าหัวร่อของโลก ผลงานบางภาพแสดงทัศนียภาพอันน่าประหลาด เพราะนำสิ่งที่เข้ากันไม่ได้นำมาวางเข้าไว้ด้วยกัน บางภาพแสดงถึงเครื่องจักรที่ดูพิลึกพิลั่น หรือร่างกายของคนที่มีภายในเป็นเครื่องจักรกล ภาพเหล่านี้ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นถึงการรวมตัวกันเข้าอย่างอัตโนมัติ การกระตุ้นเร้าอารมณ์อย่างมีศิลปะ มีการค้นหารูปของความนึกฝันที่ปราศจากรูปแน่นอนในความจริง และสีที่ประหลาด สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่มารับใช้สร้างสรรค์โลกแห่งความฝัน เมื่อกล่าวได้ชัดเจนแล้ว เซอร์เรียลิสม์คือวิญญาณนิยม (Animism) ที่ถือว่าชีวิตมีอยู่ได้เพราะวิญญาณเท่ากับว่าเซอร์เรียลิสม์สร้างให้สรรพสิ่งที่ไร้วิญญาณปราศจากชีวิตกลับมีชีวิตชีวาขึ้นมา สรรพสิ่งทั้งหลายที่ตายสูญสลายไปแล้วก็ฟื้นคืนชีพขึ้นมา แขน ขา ปีก หรือกิ่งก้านสาขา เคลื่อนไหวไปมาได้โดยปราศจากสิ่งบังคับของร่างนั้น ๆ พวกเขาได้สร้างสรรพสิ่งทั้งหลายขึ้นจากสิ่งที่เราไม่เคยรู้เคยเห็นมาก่อน การที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าสรรพสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นจากความเหลวไหล ความน่าประหลาดอัศจรรย์ของความฝัน ของจิตไร้สำนึก นำมารวมอย่างไม่ลงรอยกัน เป็นความรู้ใหม่ซึ่งได้รับการพัฒนาขึ้นมา (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 263)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แบ่งเรื่องราวที่เกิดจากเนื้อหาผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ไว้ดังนี้

ทางด้านเรื่องราว (Theme)

1. เป็นเรื่องราวในอดีตที่มีความหมายต่อศิลปิน เช่น ความผิดหวัง ความรัก ความหยิ่งผยอง ความกลัว ฯลฯ
2. เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับบุคคลอื่น การแนะนำสั่งสอนในทางลบ คล้ายกับกลุ่มดาดาเป็นการมองในมุมกลับ
3. เป็นเรื่องราวที่ผสมกันระหว่างวัตถุที่มองเห็นด้วยตา และรับรู้ด้วยจิตใจ นึกหลับตาเห็นตลอดจนเรื่องราวที่คิด
4. เป็นเรื่องราวที่แสดงความสัมพันธ์ของอดีตและปัจจุบัน ด้วยเวลา อายุ ความผุพัง ความเน่าเปื่อย
5. เป็นเรื่องราวที่เกิดจากจินตนาการของศิลปินเอง และเรื่องราวที่ศิลปินมีรอยประทับใจอยู่ มีความคิดผูกพันอยู่

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 241)

เนื้อหาเรื่องราวของงานศิลปะกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่ศิลปินในกลุ่มนี้ได้ยึดเป็นแนวทางการแสดงออกทางผลงาน ได้แก่ การแสดงออกเกี่ยวกับตัวตนภายใน เช่น เรื่องความนึกคิด ความฝัน จินตนาการ เป็นต้น โดยใช้แนวทางการเขียนภาพอัตโนมัติ ตามแนวคิดของฟรอยด์ และอีกแนวทางหนึ่งก็คือการอาศัยความบังเอิญที่เป็นภาววิสัย ใช้ความผิดปกติวิสัยจากธรรมดาสามัญทั่วไปและการดัดแปลง สลับสับเปลี่ยน ลดหรือต่อเติมผสมผสานรวมตัวกันขึ้นมาใหม่ ให้ดูผิดแปลกไปจากเดิมจากที่เคยเห็นหรือเป็นอยู่ ดังเช่น แอร์นส์ท ได้ยึดแนวทางการแสดงออกทั้ง 2 แนวนี้ตลอดมา

1.4 เทคนิคการสร้างผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

เทคนิคหรือวิธีการทำงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นั้น สืบเนื่องมาตั้งแต่ยุคดาดาที่ใช้วัตถุธาตุของจริงหรือวัตถุสำเร็จรูปนำเสนอ โดยอาร์พและสวิตแทร์ ได้พัฒนาเป็นความกระตือรือร้นมาเป็นแบบลัทธิอัตโนมัติ (Automatism) ซึ่งแนวความคิดที่หลากหลายมาจากสิ่งที่เกิดขึ้นจากสามัญสำนึก

ความบังเอิญที่ค้นพบจากภาวะปกติวิสัยและความฉับพลันเพื่อค้นหารูปแบบหรือแม่แบบใหม่ ซึ่งปราศจากการควบคุมของจิต ที่ปล่อยไปตามเสรีไร้การควบคุมของจิตและกฎเกณฑ์ใด ๆ ที่ซึ่งอยู่ระหว่างความจริงและความฝัน จึงทำให้กลุ่มเซอร์เรียลิสม์แสวงหาแนวทางการสร้างผลงาน โดยวิธีการเขียนแบบอัตโนมัติขึ้นมา ตามการค้นคว้า การค้นพบของแต่ละคน คลาร์ก ให้ทรรศนะไว้ว่า “ศิลปินในกลุ่ม เช่น มิโร (ค.ศ. 1893 - 1983) ค้นพบความเป็นไปได้ของการวาดรูปแบบอัตโนมัติ ซึ่งเป็นรายละเอียดส่วนย่อย

ของความเคลื่อนไหวและองค์ประกอบ แอร์นส์ท ใช้การทดลอง ขบวนการพิมพ์ถูจากพื้นผิวที่ขรุขระที่เรียกว่า ฟรอททาจ เขายังได้พัฒนาภาพปะติดและการใช้ภาพหลายภาพมาทำเป็นภาพเดียวกัน การทำซ้ำแบบการแกะสลักในศตวรรษที่ 19 ทำให้เขาประสบผลสำเร็จในการรวมความคิดและความน่าตกใจเข้าด้วยกัน" (Clark. 1992 : 194)

โรเดส อธิบายถึงเทคนิคของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ไว้ในหนังสือต้นแบบศิลปะสมัยใหม่ไว้ดังนี้

> อารมณ์รุนแรงและภาวะฉับพลันฝังความไร้จิตสำนึกคงจะเพิ่มพูนขึ้น เบรอตงเชื่อเช่นนั้นตลอดความฝัน เปลี่ยนแปลงสภาวะของจิตและเทคนิคที่เป็นไปตามอัตโนมัติที่เกิดขึ้นจนพอใจ ในศิลปทัศนศิลป์ของจิตรกรชาวเยอรมัน แอร์นส์ท ได้ใช้เทคนิคของการพิมพ์ถูหรือฟรอททาจ โดยการใช้กระดาษทาบทับบนวัตถุที่มีลวดลายนูนแล้วถูบนผิวหน้ากระดาษจนภาพติดขึ้นมาและการขูดครูดสีบนผิวหน้าหรือแกรททาจ ตลอดทั้งปี 1920 และของปี 1930 เพื่อเป็นการล้อเลียนสรรพสิ่งที่สร้างขึ้นมาแปลก ๆ การสร้างรอยประทับโดยที่ไม่อาจคาดการณ์ได้ถึงผลที่จะเกิดขึ้นของการอัดพิมพ์ภาพลอกลายจากกระดาษหรือดิแคลโคแมเนีย ไปยังไม้ โลหะ เครื่องเคลือบ หรือเครื่องแก้วอื่น ๆ ซึ่งสมาชิกในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้ค้นพบความเหมาะสมของเทคนิคนี้ในปี 1935 และได้นำไปใช้หลายคน เทคนิคลายอัดพิมพ์ภาพลายดอกจากกระดาษนี้ แอร์นส์ท นำไปใช้ผสมผสานกับเทคนิคอื่น จนเกิดความแตกต่างจากศิลปินคนอื่น ๆ เหมือนกับความหมายของแรงผลักดันภาวะที่ถูกดลใจ ดังที่แอร์นส์ท ได้เขียนไว้ในงานแสดงนิทรรศการในอเมริกา สิ่งเหล่านี้ผสมผสานกันดังในผลงาน The Harmonious Breakfast. 1939 และ Europe After the Rain II. 1940 - 1942 (Rhodes. 1994. : 161 - 162)

จากวิธีการสร้างผลงานของ แอร์นส์ท ในยุคดาดาถือเป็นแนวทางที่อธิบายในความหมายมี ความสอดคล้องในอุดมการณ์ของกลุ่มได้อย่างดี จากงานปะติด และในยุคแห่งแนวทางเซอร์เรียลิสม์จากการพิมพ์ถู ถือเป็นจุดเริ่มต้นให้คนอื่น ๆ ได้แสวงหาแนวทางและวิธีการพัฒนาต่อไปอีก

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้ขยายความเกี่ยวกับเทคนิค วิธีการสร้างงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ว่า

> เทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรมของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์มิได้กำหนดรูปแบบโดยเฉพาะ อาจทำแบบฟรอททาจ เป็นเทคนิคที่ แอร์นส์ท จิตรกรชาวเยอรมันของกลุ่มชอบใช้มาก จิตรกรบางคนอาจทำโดยใช้สไตล์ของพวกนามธรรม (Non-Figurative) ดังเช่น มีโร หรือ อาร์พ หรือบางคนอาจวาดตามแบบอย่างเหมือนจริง (Realistic) ดังเช่น ดาลี หรือมากริสท์ เทคนิคต่างๆ ได้ถูกนำมาใช้เพื่อการแสดงออกของความฝัน แต่อย่างไรก็ตาม พวกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ มีวิธีการทำแตกต่างไปจากแหล่งศิลปินผู้เขียนงานจากความฝันในอดีต พวกเขาประสบความสำเร็จในเรื่องแสดงความหมาย แสดงอารมณ์ฝันโดยเฉพาะในเรื่องต่าง ๆ มากมายกว่า เป็นต้นว่า ด้วยการจำความฝันในห้องอวกาศ ดังเช่นผลงานของอีฟ ตองกี (Yves Tanguy) หรือตามหลักของมาร์เชล ดูชอมป์ และฟรานซิส พิคาเบียที่ว่าการนำสิ่งของสองสิ่งที่มิได้มีส่วนเกี่ยวข้องกันเลยเข้าไว้ด้วยกัน เป็นการนำสิ่งที่มีคุณค่าอย่างหนึ่งให้ปรากฏไปเป็นคุณค่าอีกอย่างหนึ่งหรือผลงานของดาลี และมากริสต์ ซึ่งวาดภาพตามหลักวิชาการ ผลออกมาจึงดูราวกับภาพถ่ายหรือวิธีการของพวกโบราณ เท่ากับเป็นการสร้างสิ่งแตกต่างกันระหว่างความเป็นจริงและความไม่จริง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ศิลปินสมัยก่อนยังมิได้คิดกัน นี่เป็นข้อแสดงความก้าวหน้าขึ้นจากเดิมอย่างเห็นได้ชัด (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 258)

เทคนิคการสร้างผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ มีหลายเทคนิค และแต่และเทคนิคได้ผลลัพธ์ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับการค้นคว้าทดลองและประสบการณ์ของแต่ละคน สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้อธิบายเกี่ยวกับเทคนิคจิตรกรรมของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ไว้ดังนี้

> **1. คอลลาจ (Collage) แอร์นส์ท**เป็นศิลปินคนแรกที่ทำเทคนิคตัดต่อภาพ (Collage = การตัดต่อภาพ) ของกลุ่มดาดามาพัฒนาเพื่อให้ตรงกับเป้าหมายของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปี ค.ศ. 1920 เขาเสนอผลงานคอลลาจที่ทำความตื่นตะลึงให้แก่เบรอตงและกวีเซอร์เรียลิสม์รุ่นแรกเป็นอันมาก เนื่องจากเห็นว่าสอดคล้องกับการเขียนแบบ

อัตโนมัติ จิตรกรรมคอลลาจของแอร์นส์ทให้อิทธิพลอย่างเด่นชัดต่อกวี และศิลปินในกลุ่มอีกหลายคน เช่น ดาลี และมากริตต์

2. การเสนอภาพอัตโนมัติ (l'automatisme pictural) เบรอตงให้ความสำคัญแก่การแสดงออกอย่างเป็นอิสระและฉับพลันของจิตไร้สำนึกมาก เพราะเท่ากับเป็นการนำเสนอ ตัวแบบภายใน หรือ ตัวตนภายในที่แท้จริง ของศิลปิน การแสวงหาความรู้เกี่ยวกับตัวเองด้วยการวาดภาพแบบอัตโนมัตินี้นิยมทำกันมากในหมู่ศิลปินเซอร์เรียลิสม์ นักวิจารณ์ศิลปะ เช่น J. Pierre ได้แบ่งประเภทของผลงานจิตรกรรมอัตโนมัติออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

2.1 อัตโนมัติเป็นจังหวะ (l'automatisme rythmique) หมายถึง การแสดงการทำงานของจิตไร้สำนึกอย่างฉับพลันและเป็นอิสระหรืออย่างบังเอิญ โดยที่ศิลปินมีบทบาทสร้างสรรค์ไม่มากนัก ได้แก่ ผลงานของมีโร มัสซง และแอร์นส์ท

2.2 อัตโนมัติสมบูรณ์ (l'automatisme absolu) แสดงถึงความเป็นอัตโนมัติของจิตอย่างสมบูรณ์ที่สุด ได้แก่ จิตรกรรมของโดมิงเกซ พาเลน และมัตตา

2.3 อัตโนมัติจากแรงดลใจหรืออัตโนมัติแบบสัญลักษณ์ (l'automatisme sensoriel ou l'automatisme Symbolique) หมายถึง การวาดภาพตามคำสั่งของเสียงภายในที่เร้นลับ และมีลักษณะของการพยากรณ์ล่วงหน้า เช่น ผลงานของเบราเนอร์

3. จิตรกรรมกึ่งฝันกึ่งอัตโนมัติ จากผลงานจิตรกรรมของดองกี ที่เขาปฏิเสธที่จะถ่ายทอดธรรมชาติ หรือโลกภายนอก แต่ต้องการเสนอความฝัน และโลกภายในของเขาออกมาอย่างอิสระและฉับพลัน เขาจะไม่คิดล่วงหน้าเลยว่าจะวาดอะไร อย่างไร จะปล่อยให้เส้นสายและสีสัน แสดงรูปทรงขึ้นมาเอง

4. วิธีการเชิงจิตตพาธ-วิพากษ์ของดาลี ดาลีได้ให้คำนิยามในการทำงานของเขาว่า เป็นวิธีการอันฉับพลันที่ทำให้ได้มาซึ่งความรู้ที่ไม่ยึดติดอยู่กับเหตุผล ด้วยการตีความวิเคราะห์วิจารณ์ อาการเพ้อที่แสดงออกมาในรูปของการเห็นอย่างผิดเป็นระบบ ศิลปินควรทำหรือคิดเสมือนหนึ่งกำลังป่วยทางจิต จนสามารถเห็นความเป็นจริง หรือวัตถุได้ 2 แบบหรือ 2 นัย แล้วนำเสนอภาพลวงตาเหล่านี้ให้เป็นที่ติดตาตรึงใจด้วยเทคนิคการตบตาพรางตา (Trompe l'oeil) ให้ดีที่สุด ภาพจิตรกรรมคือผลจากการถ่ายภาพความไร้เหตุผลที่เป็นรูปธรรมและภาพโลกที่สร้างขึ้นมาจากจินตนาการของศิลปินให้เป็นสีสรรพ์ด้วยมือ

5. วิธีการนำเสนอวัตถุ เบรอตงเห็นว่า ทุกสิ่งทุกอย่างที่เอื้อมมือถึง อาจจูโจมเข้ามาปลุกความปรารถนาของเราให้โพล่งขึ้นได้ทั้งนั้น พวกเซอร์เรียลิสม์เห็นว่าการเปลี่ยนบริบทและเปลี่ยนบทบาทของวัตถุสามารถทำให้เกิดภาพใหม่ที่มีความงามแบบเซอร์เรียลิสม์ หรือทำให้เกิดความจริงที่ใหม่ เมื่อย้ายที่ทุกสิ่งไปตามความต้องการได้แล้ว ความเจริญขั้นสูงสุด ก็จะปรากฏขึ้นเอง

5.1 วิธีการนำเสนอวัตถุในภาพจิตรกรรมของดาลีด้วยวิธีการเชิงจิตตาพาธ-วิพากษ์ ดาลีถือว่าวัตถุเป็นเครื่องมือสำคัญในการเปลี่ยนแปลงความเป็นจริง เพื่อให้สอดคล้องกับแรงปรารถนาและความคิดย้ำซ้ำของเขา เนื่องจากเขารู้สึกหิวอยู่ตลอดเวลา จึงมักจะมองวัตถุหรือเปลี่ยนวัตถุให้มีลักษณะที่กินได้

5.2 วิธีการเสนอวัตถุในภาพจิตรกรรมของมากริตต์ มากริตต์ต้องการกระตุ้นให้ผู้ดูฉุกคิดและหันมามองความเป็นจริงด้วยสายตาแบบใหม่ ต้องการเสนอคุณค่าที่แท้จริงของวัตถุซึ่งแผงอยู่ภายใต้สิ่งที่เรามองเห็นด้วยตาเพื่อแสดงถึงความสัมพันธ์อันเร้นลับ ที่วัตถุมีต่อกันและต่อจิตไร้สำนึก หรือแรงปรารถนาส่วนตัวของศิลปิน มากริตต์ดูจะหยั่งเห็นความสำคัญของวัตถุซึ่งทวีพลังอำนาจมากขึ้นทุกที โดยเสนอภาพวัตถุที่มีขนาดใหญ่ผิดปกติผิดสัดส่วนจากที่เป็นจริง

6. การแปรสภาพ (la metamorphose) เช่นเดียวกับกวี จิตรกรเซอร์เรียลิสม์นิยมใช้กลวิธีการแปรสารหรือแปรสภาพเพื่อเปลี่ยนแปลงโลกภายนอกให้สอดคล้องกับจิตไร้สำนึก จินตนาการและแรงปรารถนา เพื่อให้เกิดภาพที่แปลกใหม่อันทำให้ผู้ดูผู้ชมเกิดความประหลาดใจถึงแก่มีจิตที่เป็นอิสระ หลุดพ้นจากกฎเกณฑ์ของเหตุผล โลกทัศน์และชีวทัศน์แบบเดิมที่จำเจซ้ำซาก บรรลุถึงความเป็นจริงสูงสุดได้ ในด้านการแปรสภาพมนุษย์นั้น เพื่อให้มีลักษณะที่แปรเปลี่ยนไปจากที่เป็นจริง เพื่อจะได้มีลักษณะที่จริงยิ่งขึ้นตามมโนทัศน์ของจิตรกรเซอร์เรียลิสม์

6.1 การแปรสภาพมนุษย์ (โดยเฉพาะผู้หญิง) ให้เชื่อมโยงกับธรรมชาติ

6.2 การแปรสภาพผู้หญิงให้มีลักษณะน่ากลัว

6.3 การแปรสภาพผู้หญิงเป็นวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น

(สดชื่น ชัยประสาธน์. 2523 : 93 - 111)

เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรม ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นั้นมีมากมายหลายเทคนิค บางเทคนิคก็ได้รับความนิยมจากสมาชิกในกลุ่ม นำไปทำงานกันอย่างกว้างขวาง บางเทคนิคก็ถือเป็นลักษณะพิเศษตามความชำนาญเฉพาะตน ทั้งนี้เพราะศิลปินผู้วาดภาพเป็นผู้แสวงหาต้นแบบตามความนึกฝัน ตามจินตนาการของแต่ละคน เพื่อหลุดพ้นเป็นอิสระจากกฎเกณฑ์ต่าง ๆ และการค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ที่ยังไม่ปรากฏ

เทคนิคการสร้างผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ สรุปได้ดังนี้

1. เทคนิคการทำภาพแบบคอลลาจ หรือภาพปะติดของ แอร์นส์ท โดยยึดถือความไร้เหตุผลเป็นหลักความต้องการในการทำลาย เป็นเหตุ เป็นผล เพื่อให้คนสงสัยในความเป็นจริงที่เห็นด้วยตา และเพื่อกระตุ้นเตือนให้คนดูคิดไปไกลกว่าสิ่งที่เห็นในผลงาน การนำสิ่งที่ไม่เข้ากันมาจัดวางตกแต่งเข้าไว้ด้วยกันเป็นการเชื่อมโยง เสรีภาพตามสภาวะของจิตไร้สำนึกตามทฤษฎีของฟรอยด์ ภาพปะติดของแอร์นส์ทเป็นการตัดต่อเฉพาะส่วนที่ต้องการ แม้ในผลงานจิตรกรรมเขาก็นำเอาเฉพาะส่วนที่เห็นว่ามีความขัดแย้งกันกับส่วนอื่น ๆ มาจัดรวมเข้าไว้ด้วยกัน การตัดรูปภาพจากสื่อสิ่งพิมพ์ด้วยกรรไกรเป็นการทำลายรูปแบบเดิมเพื่อต้องการสร้างสิ่งใหม่ ค้นหาแนวคิดใหม่ จากเทคนิคที่แอร์นส์ทได้คิดค้นขึ้นนี้ ส่งอิทธิพลแนวความคิดไปสู่ศิลปินคนอื่น ๆ ในกลุ่มที่จะคิดค้นแสวงหาแนวทางเทคนิควิธีการ ในการทำงานเป็นอย่างมาก

2. เทคนิคการทำภาพแบบอัตโนมัติ สามารถแบ่งได้ดังนี้ คือ (1) การทำงานแบบฉับพลันและแสวงหาผลของความบังเอิญ โดยศิลปินจะคอยสังเกตและเพิ่มเติมเพียงเล็กน้อยจากผลลัพธ์ที่เกิดขึ้น โดยใช้วิจารณญาณและจินตนาการ ซึ่งได้แก่ เทคนิคฟรอททาจและแกรททาจ ของแอร์นส์ท การวาดและระบายสีทันทีที่แสดงรอยแปรงแล้วแต่งเติมให้เป็นรูปทรง รูปร่างที่มีชีวิต และรูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ ของมิโร การทำภาพจิตรกรรมทรายของมัสซง ผสมกับการวาดเขียนอย่างฉับพลัน ที่ไม่มุ่งหวังผลในเรื่องรูปทรงและความหมายใด ๆ แล้วเชื่อมโยงให้เกิดจินตนาการในขั้นสุดท้าย จากลักษณะเทคนิคของ 3 ศิลปินดังกล่าวมานี้ถือว่าเป็นงานแบบอัตโนมัติเป็นจังหวะ (2) เทคนิคดิแคลโคแมเนีย อันแสดงผลที่สมบูรณ์ที่สุด ซึ่งได้แก่ ผลงานของโดมิงเกซ, พาเลน และมัตตา เพราะเมื่อศิลปินทำการระบายสีและกดทาบซับสีเสร็จแล้วไม่ได้เข้าไปแก้ไขหรือแต่งเติมอีกเลย โดยใช้ทัศนภาพส่วนตัวของผู้ดูที่จะดูภาพนั้น ถือเป็นการทำภาพแบบอัตโนมัติที่สมบูรณ์ในตัวมันเองและอีกวิธีหนึ่งคือการรมควันจากเทียนหรือตะเกียง หลังจากที่ระบายสีลงบนพื้นระนาบไว้แล้วและแต่งเติมตามจินตนาการและ (3) เทคนิคแบบอัตโนมัติจากแรงดลใจหรือแบบสัญลักษณ์ โดยกลุ่มเซอร์เรียลิสม์มีความเชื่อว่าพวกเขามีญาณวิเศษที่หยั่งรู้ชะตากรรมในอนาคตที่จะเกิดขึ้น เป็นการสร้างภาพจากความกังวล ความหวาดวิตกจากเหตุการณ์ที่ยังไม่เกิดขึ้น แต่จะเกิดขึ้นจริงในเวลาอันใกล้ เป็นคำสั่งด้วยเสียงที่ก้องอยู่ในจิตใจ หรืออาจจะเป็นการบังเอิญที่เหตุการณ์เช่นนั้นได้เกิดขึ้นและมีความสอดคล้องกับผลงาน ดังเช่นผลงานของ เบราเนอร์และของแอร์นส์ทในชุดทัศนียภาพของเมืองและป่า ที่วาดขึ้นในปี ค.ศ.1936 เป็นต้น

3. เทคนิคจิตรกรรมกึ่งฝันกึ่งอัตโนมัติ โดยไม่คาดคิดไว้ล่วงหน้าว่าจะวาดรูปอะไร เป็นการสร้างรูปทรงขึ้นมาใหม่ ให้แปลกประหลาดด้วยการแสดงแบบความฝัน การแสดงตัวตนจากภายในด้วยลักษณะอัตโนมัติ โดยการตีความ การเชื่อมโยงถึงสิ่งที่ผ่านจากประสบการณ์การรับรู้ของผู้ดูมาแล้ว งานในแนวนี้ได้แก่ ภาพของตองกี (Tanguy) เป็นต้น

4. วิธีการเชิงจินตพาธ-วิพากษ์ของดาลี จากคำนิยามที่อธิบายงานของเขาไว้ว่า ภาพจิตรกรรมคือความไร้เหตุผลที่เป็นรูปธรรมและภาพโลกที่สร้างขึ้นมาจากจินตนาการของศิลปินให้เป็นสีสันด้วยมือ รูปร่างรูปทรง ที่เขาสร้างขึ้นมาใหม่นั้นจะระบายสีเน้นความเหมือนที่ดูเป็นจริง โดยใช้ความประณีตของการระบาย

สีเรียบ เน้นน้ำหนักสีและแสงเงาให้ดูเหมือนมีชีวิต ใช้หลักการทางด้านศิลปะตามหลักวิชาการ (Academic art) และสร้างเหตุการณ์ในสภาพความเพ้อฝันให้เป็นจริงที่สุด ความบิดเบี้ยว ความอ่อนเหลว ความไร้ซึ่งโครงสร้าง การย่อยสลายของรูปทรง ความเน่าเฟะ ดูจะเป็นจริงในงานของดาลี รูปร่าง รูปทรง รูปคนและรูปวัตถุในงานของเขา เป็นความตั้งใจที่เขาได้ทำแบบนั้น

5. วิธีการนำเสนอวัตถุ เป็นการนำเสนอรูปวัตถุด้วยมุมมองที่ให้ความสำคัญในเรื่องการมีชีวิตจากรูปวัตถุที่มีอยู่ตามโลกภายนอก และสิ่งที่ออกมาจากโลกภายในส่วนลึกของจิตใจ เป็นการย้ายหรือสับเปลี่ยนตำแหน่ง การเพิ่มเติมในบริบทรูปวัตถุ ให้ดูแปลกไปจากเดิมตามความต้องการ เพื่อให้ปรากฏสิ่งใหม่ที่มีชีวิตในโลกทัศน์ใหม่ ดังเช่น ภาพปะติดของ แอร์นส์ท ผลงานของดาลีและมากริตต์ เป็นต้น รูปวัตถุที่นำมาเสนอนั้น จะเป็นสิ่งที่คุ้นเคยตามชีวิตประจำวัน หรือสิ่งที่เป็นธรรมดาสามัญทั่วไป ง่ายต่อการรับรู้เข้าใจ แม้แต่อวัยวะบางส่วนของมนุษย์ก็มีชีวิตในตัวมันเอง วิธีการที่ง่ายที่สุดก็คือการบิดเบือนรูปทรงเดิม การเพิ่มหรือลดขนาด การจัดฉากตำแหน่งหรือสถานที่ให้ผิดปกติ โดยใช้ความขัดแย้งกันของตั้งแต่ 2 สิ่งขึ้นไปนำมาจัดวางหรือจัดรวมเข้าไว้ด้วยกัน

6. การแปรสภาพ จากอุดมการณ์ในการทำงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่ต้องการค้นพบตัวตนของรูปแบบใหม่ที่เกิดจากจินตนาการและโลกภายนอกนั้น จะมีการแปรสภาพเข้าไปเกี่ยวข้องโดยนัยอยู่แล้ว ดังที่ สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "อันที่จริงการแปรสภาพเป็นกลวิธีหลักที่แทรกอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์แทบทุกชนิด นับตั้งแต่กลวิธีการทำคอลลาจ ฟรอททาจ ฟูมาจและดิแคลโคแมเนีย การเสนอภาพให้รูปของเครื่องหมายและสัญลักษณ์ของมิโร การเสนอภาพกึ่งคนกึ่งวัตถุของตองกีไปจนถึงการทำวัตถุให้อ่อนนิ่มของดาลี" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2523 : 108) ทั้งนี้การแปรสภาพขึ้นอยู่กับมโนทัศน์ของแต่ละคน โดยขึ้นอยู่กับเทคนิควิธีการ ความชำนาญและรูปแบบที่เป็นแนวทางของแต่ละคน

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้อธิบายการแปรสภาพรูปผู้หญิงที่ปรากฏในผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ไว้ดังนี้

1. การแปรสภาพมนุษย์ (โดยเฉพาะผู้หญิง) ให้เชื่อมโยงกับธรรมชาติ ขึ้นในภาพชื่อ Metamorphose (1939) มัสซงเสนอภาพศพหญิงชายคู่หนึ่งกำลังกลายสภาพเป็นพืชและสัตว์ ร่างผู้หญิงมีศีรษะเป็นใบไม้ ขาเป็นกิ่งไม้ ลำตัวท่อนบนกลายเป็นงูตรงบริเวณเชิงกรานเป็นดอกไม้ ส่วนร่างของผู้ชายซึ่งลำตัวกลายสภาพไปมากแล้ว แต่มีลักษณะที่พร้อมที่จะรวมร่างเป็นหนึ่งเดียวกับร่างผู้หญิงที่อยู่เคียงกันได้ ตรงส่วนล่างขวาของภาพมีตั๊กแตนตำข้าว 2 ตัว กำลังต่อสู้กัน ดาลีเสนอภาพผู้หญิงที่มีศีรษะเป็นดอกไม้ดังในภาพชื่อ Femmes aux tetes de fleurs cherchant la peau d'un piane a queus sur la plage (แม่หัวซ่อมาลีแสวงหาหนังเปียโนอยู่ที่ชายหาด, 1936) และในปีเดียวกันได้วาดภาพที่มีชื่อเสียง ชื่อ La Metamorphose de Narcisse (นาร์ซิสซัสแปรสภาพ) ด้วยวิธีการเชิงจิตตาพาธ-วิพากษ์ เพื่อเสนอแก่นเรื่องเกี่ยวกับชายที่หลงรักตัวเองเฝ้าจ้องมองเงาตนในน้ำจนตายไปเกิดใหม่เป็นดอกไม้ สำหรับดาลีผู้ซึ่งชอบเชื่อมโยงตำนานกับเรื่องของตัวเอง ดอกนาร์ซิสซัสที่เกิดใหม่ก็คือกาล่าหญิงซึ่งเป็น คู่แท้ ผู้ทำให้ชีวิตของเขามีเอกภาพสมบูรณ์ ภาพชื่อ Apple de la nuit (เสน่ห์ราตรี 1937) ของเดลโวซ์ แสดงให้เห็นหญิงสาวเปลือย 3 คน มีผมเป็นเถาใบไม้เป็นพุ่มดกยาวจรดพื้นดิน ท่ามกลางทิวทัศน์ที่แห้งแล้ง มีกะโหลกและกระดูกกระจัดกระจายอยู่บนพื้นดิน ต้นไม้ต้นหนึ่งมีไอพุ่งขึ้นจากกิ่งก้าน ซึ่งมีผู้ตีความว่าเป็นสัญลักษณ์ของการเกิดใหม่ และในปีเดียวกันจิตรกรเซอร์เรียลิสม์ชาวเบลเยี่ยมผู้นี้ก็ได้วาดภาพชื่อ La naissance du jour (ทิวากำเนิด) เสนอภาพหญิงสาวเปลือย 4 คน ท่อนล่างเป็นต้นไม้ที่มีรากหยั่งลึกลงไปในดิน โลกของ เดลโวซ์มีลักษณะกึ่งฝันกึ่งจริง และมีทั้งความงามและความน่ากลัว โลกของมากริตต์ก็ก่อให้เกิดความกังวล ความน่ากลัว ไม่แพ้โลกของเดลโวซ์ภาพชื่อ Decouverte แสดงให้เห็นหญิงสาวที่มีลายไม่ขึ้นตามหน้าแขน และลำตัว (อาจจะกำลังกายเป็นท่อนไม้หรือกลายจากท่อนไม้มาเป็นคน) ส่วนในภาพชื่อ Le Chant de la violette (สำนำดอกไวโอเล็ต, 1951) แสดงภาพชาย 2 คนใส่หมวก ใบหน้า มือ และเครื่องแต่งตัวมีลักษณะเดียวกับก้อนหินที่ถืออยู่ในมือและที่เรียงรายอยู่ที่พื้น แมกซ์ แอร์นสท์ ก็ชอบวาดภาพคนกลายเป็นหินหรือฟอสซิล

ดังในภาพชื่อ Arbres et Deux Persinnages (ต้นไม้กับคนสองคน, 1939) แสดงให้เห็นร่างคน 2 คน เสื้อผ้าหน้าตา กลายเป็นหิน ภาพชื่อ Europe apres la phuie (ยุโรปหลังฝน, 1940 - 1942) คนกับม้าในภาพมีลักษณะเหนื่อยอ่อนและอยู่ในสภาพคล้ายฟอสซิลเช่นเดียวกับทิวทัศน์รอบตัว ส่วนในภาพชื่อ "L' Oeil du silence" (ตาของความเงียบ, 1944) หญิงงามที่นั่งเอนตัวอยู่ตรงส่วนหน้าของภาพก็มีลักษณะเป็นฟอสซิลดุจเดียวกับทิวทัศน์ซึ่งเป็นโขดหินรูปร่างประหลาด ๆ แถมมีซาแทรกอยู่เต็มไปหมด

2. การแปรสภาพผู้หญิงให้มีลักษณะน่ากลัว หญิงในอุดมคติที่มีคุณูปการแก่ชายจิตรกรเซอร์เรียลิสม์กลับมอง ผู้หญิงในแง่ร้าย ในภาพ La Danse (การเต้นรำ, 1925) ปิกัสโซวาดภาพผู้หญิง ซึ่งเป็นสาเหตุของการตายของเพื่อนของเขาให้มีลักษณะยั่วยุกามารมณ์และแฝงซึ่งความโหดร้าย โดยวาดหน้าตาให้เหมือนหน้ากาก เบลเมอร์เสนอภาพผู้หญิงที่มีรูปร่างแขนขาผิดปกติ แฝงนัยประหวัดทางเพศที่รุนแรง เช่นในภาพชื่อ Cephalopode irise (หอยสายรุ้ง, 1939) ภาพที่แรงที่สุดก็คือ Le Viol (การข่มขืน, 1934) ของมากริตต์ ซึ่งรวมหน้าและร่างเปลือยของผู้หญิงเข้าไว้ด้วยกัน หน้าอกแทนที่ตา สะดือ แทนที่จมูก และอวัยวะเพศแทนที่ปาก ระหว่างที่เกิดสงครามกลางเมืองสเปนและช่วงที่บรรยากาศทางการเมืองตึงเครียดก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง ศิลปินเซอร์เรียลิสม์แสดงความเครียดและความกดดันจากจิตใต้สำนึกออกมา โดยใช้ผู้หญิงเป็นสื่อ ดาลีในภาพ Construction molle avec haricots bouillis : Premonition de la guerre cieile (จัดทรงถั่วแขกต้มเปื่อย : สังหรณ์เห็นสงครามกลางเมือง, 1936) เสนอภาพผู้หญิงที่มีรูปร่างหน้าตาที่บ่งถึงความเจ็บปวดทุกข์ทรมานอย่างแสนสาหัส ในภาพ L'invention des monstres (ประดิษฐ์รูปสัตว์ประหลาด, 1937) มีรูปผู้หญิงหน้าตาท่าทางน่ากลัวปรากฏตัวท่ามกลางทิวทัศน์ที่แปลกและสัตว์รูปร่างประหลาด

3. การแปรสภาพผู้หญิงเป็นวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น จิตรกรเซอร์เรียลิสม์หลายคนชอบวาดรูปผู้หญิงที่ยังดูเป็นคนแต่มีส่วนของร่างกายเป็นวัตถุ เช่น ภาพผู้หญิงตามตัวมีลิ้นชักของดาลี เช่น ในภาพชื่อ Girafes en flammes (ยีราฟเพลิง, 1936 - 7) โดแม็งเกซเสนอภาพผู้หญิงตามตัวประดับด้วยวัตถุที่มีนัยประหวัดทางเพศ เช่น กระป๋องสี่เหลี่ยมและที่เปิดกระป๋อง รูปกุญแจดังภาพชื่อ Los Porrone (1935) แอร์นสท์และเบราเนอร์เสนอภาพผู้หญิงที่มีลักษณะเหมือนหุ่นยนต์ เช่น ในภาพชื่อ Femme, Vieillard er Fleur (นารี พฤฒา มาลี, 1923 - 1924) และ Hommage a Penrose (มนตร์มิด, 1933) มากริตต์เสนอผู้หญิงยืนหันหลังให้ทะเล ท่อนบนเป็นรูปปั้นและมีสีฟ้าแบบทะเลและท้องฟ้า บางครั้งศิลปินก็ทำให้ภาพคนของเขามีลักษณะคล้ายหุ่นด้วยการเอาผ้าคลุมศีรษะ เช่นในภาพชื่อ L'Hisroire centrale (ประวัติศาสตร์ล่อนแก่น, 1928) หรือในภาพของเฟรดดีจิตรกรจากเดนมาร์ค ชื่อ Mes Deux Soeurs (พี่น้องสองสาว, 1938)

การแปรสภาพผู้หญิงให้เป็นหุ่นก็มีปรากฏในจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์มากเช่นกัน ปิกัสโซและมัตตาเสนอภาพผู้หญิงเหมือนรูปสลักหรือรูปปั้น เช่นใน Figures au bord de la mer (รูปทรงริมทะเล, 1931) Baigneuse jouant au ballon (สาวเล่นน้ำโยนบอล, 1932) และ Bers Alisma (สู่อลิสมา, 1948) มากริตต์ในภาพชื่อ Le double secret (ทวิรหัส, 1927) แสดงให้เห็นใบหน้าหุ่นที่ฉีกออกเห็นข้างในเป็นแกนไม้

บางครั้งจิตรกรเซอร์เรียลิสม์ก็ชอบเสนอภาพวัตถุให้มีนัยเกี่ยวข้องกับผู้หญิง ตัวอย่าง จิตรกรหญิงจากเชคโกสโลวาเกียวาดเสื้อผ้าแทนตัวผู้หญิง เช่น ในภาพชื่อ La Somnambule (ละเมอ, 1957) และ La Dormeuse สแวนเบิร์ก จิตรกรจากสวีเดนที่ส่งผลงานมาร่วมแสดงกับกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่ปารีสก็เสนอภาพวัตถุที่มีลักษณะเป็นรูปผู้หญิงไว้เป็นจำนวนมาก เช่น ในภาพชื่อ Le Coeur de l'intangible (หัวใจที่สุดจะเอื้อม, 1936) ในภาพชื่อ Peg-top (หัวหมุด, 1937) ของเบลเมอร์เสนอภาพวัตถุลวดลายแบบสถาปัตยกรรมโมเดิร์นสไตล์หรืออาร์ตนูโว ซึ่งมีลักษณะคล้ายอกและมือผู้หญิง (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 108 - 113)

การนำรูปแบบผู้หญิงมาใช้ในผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นั้น อันดับแรกได้รับอิทธิพลมาจากตำนานต่าง ๆ เช่น ตำนานนางสฟิงซ์ที่เชื่อมโยงกับเรื่องอีดีปุส นางสฟิงซ์ที่มีหน้าตาน่ากลัว นำความตายมาสู่ผู้ชาย ตำนานมิโนตอร์กับเขาวงกตและตำนานกราดิวา อันดับต่อมาจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ที่อธิบายเกี่ยวกับแรงขับแรงปรารถนาทางเพศที่ซ่อนอยู่ในจิตใต้สำนึก จุดประสงค์หลักในการนำรูปผู้หญิงมาแปรสภาพด้วยการเปรียบเทียบในรูปลักษณะต่าง ๆ นั้น เพื่อกระตุ้นสภาวะจิตของผู้ดูให้เกิดผลกระทบทางอารมณ์มากที่สุด เช่น ตกตะลึง ชะงักงัน มึนงงสงสัย อาจจะเพียงชั่วขณะก็ตาม โดยรวมเอาความจริง 2

อย่างที่ต่างกัน โดยบังเอิญ หรือเป็นแบบอัตโนมัติที่เป็นผลมาจากจิตไร้สำนึก และสืบเนื่องมาจากการต่อต้านศาสนา จริยธรรม และวัฒนธรรมของชนชั้นทางสังคมที่มีแนวความคิดมาตั้งแต่ดาดา

ลักษณะการสร้างผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นั้นมีขั้นตอนการทำงานที่เป็นไปเพื่อให้สอดคล้องตามเจตนารมณ์ของกลุ่มที่ได้ตั้งเป้าหมาย เพื่อที่จะแสวงหาตัวตนที่แท้จริงระหว่างกายและจิต ด้วยผลงานที่แสดงออกทางกายภาพ และตอบสนองต่อความรู้สึกทางด้านจิตใจ ทางด้านอารมณ์ด้วยความแปลกใหม่ ไม่เหมือนในโลกปัจจุบัน เหมือนความฝันที่ไม่ใช่ความเป็นจริง แต่เน้นให้ดูเหมือนจริงเพื่อผลของความรู้สึก

ในบรรดาจิตรกรกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่แสดงออกในผลงานด้วยความนึกคิด เป็นความฝันที่แปลกประหลาดโดยอาศัยเทคนิควิธีการที่พวกเขาแต่ละคนได้ยึดเป็นแนวทางการทำงานแล้ว ด้านผลงานและการยอมรับจากนักวิจารณ์ จากผู้สนใจในด้านศิลปะก็ยังมีความโดดเด่นต่างกัน กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "ในบรรดาจิตรกรผู้ร่วมขบวนการหลายคนนั้น นักวิจารณ์ศิลปะส่วนมากยกย่องให้แอร์นส์ท และอาร์พ เป็นผู้ปฏิบัติงานเด่นตามอุดมคติของลัทธิ กล่าวคือ อาร์พแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างภาษาภาพให้มีความหมายทางนามธรรม ส่วน แอร์นส์ท แสดงให้เห็นความสามารถในการวาดแบบเหมือนจริงให้ดูมีความน่าประหลาดมหัศจรรย์ นอกจากสองคนนี้แล้ว มิโรและมัสซง ก็นับว่ามีความสำคัญที่เน้นให้เห็นวิถีทางของลัทธิที่ไปสู่การแสดงออกโดยอัตโนมัติอย่างบริสุทธิ์" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 263)

ศิลปินด้านจิตรกรรมคนสำคัญของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ได้แก่ จอร์โจ เด เซอริโค (Giorgio de Cherico ค.ศ. 1888 - 1978) แมกซ์ แอร์นส์ท (Max Ernst ค.ศ. 1891 - 1976) เรอเน มากริตต์ (Rene Magritte ค.ศ. 1898 - 1967) อังเดร เบรอตง (Andre Breton ค.ศ. 1896 - 1966) มัตตา (Roberto Echauren Matta ค.ศ. 1911 -) อังเดร มัสซง (Andre Masson ค.ศ. 1796 -) แมน เรย์ (Man Ray ค.ศ. 1890 - 1976) วิคเตอร์ ฮิวโก (Victor Hugo ค.ศ. 1802 - 1885) ฮันส์ อาร์พ (Hans Arp ค.ศ. 1887 - 1966) ฮวน มิโร (Joan Miro ค.ศ. 1896 - 1983) ซัลวาดอร์ ดาลี (Salrador Dali ค.ศ. 1900 - 1955) และ วอลฟ์กัง พาเลน (Wolfgang Paalen ค.ศ. 1905 - 1959) เป็นต้น

นอกจากศิลปินดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ยังมีศิลปินด้านจิตรกรรมที่หลบหนีภัยจากสงครามโลกครั้งที่ 2 จากฝรั่งเศสไปอยู่อเมริกา บางคนก็ยังคงทำงานแบบเซอร์เรียลิสม์อย่างต่อเนื่อง แต่บางคนก็ได้เปลี่ยนแนวทางไปทำงานแบบอื่นตามความชอบและความถนัดของแต่ละคน เช่น มาร์ก ชากาล (Marc Chagall ค.ศ. 1887 - 1988) และปาโปล ปิคาสโซ (Paplo Picasso ค.ศ. 1881 – 1973) เป็นต้น

ช่วงการเปลี่ยนแปลงของศิลปะยุคเซอร์เรียลิสม์ ศิลปะที่มีรูปแบบอยู่เหนือความเป็นจริงตามธรรมชาติ เป็นช่วงระยะเวลาที่สั้น แต่มีอิทธิพลแผ่ขยายไปอย่างกว้างขวางต่อวงการศิลปะ ศิลปิน และกลุ่มสกุลช่างนิวยอร์คทั้งยุโรปและอเมริกาไปจนถึงอังกฤษ เริ่มตั้งแต่ ค.ศ. 1924 – 1939 จนถึงช่วงเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 หลังจากสงครามสิ้นสุดลงก็ยังคงมีการรวมตัวกันของกลุ่ม เพื่อแสดงผลงานและแยกกันสร้างผลงาน ตามความถนัดและแนวคิดที่เปลี่ยนไป แม้ปัจจุบันนี้วงการโฆษณาภาพยนตร์ และสื่อโทรทัศน์ก็ยังได้รับอิทธิพลจากเซอร์เรียลิสม์อยู่

2. ประวัติ ที่มาของแนวความคิดและผลงานจิตรกรรม ของแมกซ์ แอร์นส์ท

2.1 ประวัติ

แอร์นส์ท (Ernst) เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ มีแนวทางการแสดงออกด้วยเทคนิค และวิธีการที่แตกต่างจากคนอื่น ๆ ในกลุ่ม มีผลงานเด่นนับตั้งแต่เข้าร่วมกลุ่มดาดาในปี ค.ศ. 1919 และพัฒนามาเป็นกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปี ค.ศ. 1924 ถือว่าแอร์นส์ทเป็นกำลังสำคัญคนหนึ่งของกลุ่มดาดาและเซอร์เรียลิสม์ แอร์นส์ทเป็นชาวเยอรมันแต่ย้ายเข้ามาอยู่ในปารีสประเทศฝรั่งเศสในปี ค.ศ.

1922 เขามีชีวิตอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1891 - 1976 ตลอดชีวิตของแอร์นส์ท เขาได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้มากมายที่เต็มไปด้วยความฝัน แสดงออกด้วยจินตนาการที่อยู่เขตแดนระหว่างโลกของตัวตนจากภายในหรือด้านจิตใจและโลกภายนอกที่เป็นจริง ด้วยมโนภาพที่เคียงคู่กับประสบการณ์จากชีวิตของเขา

จากการศึกษาเอกสารข้อมูลของควินน์ (Quinn. 1976) ในหนังสือชื่อ Max Ernst สามารถสรุปเกี่ยวกับประวัติของแอร์นส์ท ได้ดังนี้

แอร์นส์ท เกิดเมื่อวันที่ 2 เมษายน ปี ค.ศ. 1891 ณ เมืองบรูห์ล เป็นเมืองเล็ก ๆ ของแคว้นไรน์ ประเทศเยอรมัน ซึ่งอยู่กึ่งกลางระหว่างเมืองบอนน์กับเมืองโคโลญ พ่อของเขาชื่อฟิลลิป์ แอร์นส์ท (Philips Ernst) เป็นครูสอนโรงเรียนเด็กหูหนวกและเป็นใบ้ แต่มีความชื่นชอบทางด้านศิลปะเป็นศิลปินผู้ทำงานรับใช้ทางด้านศาสนา พ่อของแอร์นส์ทได้ปลูกฝังใจรักทางด้านศิลปะแก่แอร์นสท์ในขณะยังเด็ก แม่ของแอร์นส์ทชื่อเนคอปป์ (nee' Kopp) เป็นคนสวย ผมดำ ผิวขาว อารมณ์ดี มีพรสวรรค์ในการเล่านิทาน

พ่อของแอร์นส์ท ได้พาเขาไปวาดรูปในป่าขณะยังเด็ก ขณะที่มีอายุ 3 ขวบ แอร์นส์ทได้อธิบายไว้ว่า มีความรู้สึกผ่อนคลายเมื่อเข้าไปในป่าครั้งแรก มีความปีติยินดีในความเหนื่อยล้า และความรู้สึกจากธรรมชาติ ความสุขอย่างประหลาดในการหายใจอย่างอิสระในพื้นที่อันกว้างใหญ่ แต่ในขณะเดียวกันก็มีความรู้สึกเหมือนถูกควบคุมไว้โดยต้นไม้หนาทึบรอบตัว มีความรู้สึกอิสระแต่เหมือนถูกกักขัง และคำถามที่ต้องหาคำตอบในความสงสัย ความรู้สึกเกี่ยวกับป่านี้ ทำให้แอร์นส์ทแสดงออกทางภาพจิตรกรรม อย่างมากมายตลอดช่วงอายุของเขา

ในปี ค.ศ. 1897 - 1908 แอร์นส์ทเข้าศึกษาระดับชั้นประถมและมัธยมที่เมืองบรูห์ล พร้อมด้วยความชื่นชมและหลาดกลัวต่อระบบการปกครองของกษัตริย์ พระเจ้าไกเซอร์วิลเลียมที่ 2 ของเยอรมนีที่ทรงปกครองประเทศด้วยอำนาจแบบเผด็จการ จิตใจของแอร์นส์ทก็ค่อย ๆ ซึมซับเข้าสู่การต่อต้าน และในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นช่วงเวลาที่ลัทธิเสรีนิยมและชาตินิยม เริ่มกระจายไปทั่วทั้งยุโรป ชนชั้นสามัญจึงเรียกร้องสิทธิเสรีภาพในทุก ๆ ด้านและความเสมอภาคของทุกชนชั้นในสังคมมากยิ่งขึ้น

ในปี ค.ศ. 1906 เมื่ออายุ 15 ปี เพื่อนของแอร์นส์ทซึ่งเป็นนกแก้วชื่อฮอนนีบอม (เป็นนกแก้วหลายสี เป็นนกฉลาดแสนรู้) ตายในตอนกลางคืน เป็นคืนเดียวกับที่ลูกคนที่ 6 ของครอบครัวได้ลืมตาดูโลก น้องสาวคนใหม่ชื่อ อปอลโลเนียเป็นวัยที่ไร้เดียงสา ขณะเดียวกันก็ให้ความสุขความสนุกกับชีวิต ทำให้แอร์นส์ทคลายความโศกเศร้าลงได้บ้างจากการที่นกแก้วได้ตายไป แต่ในความทรงจำในจินตนาการของแอร์นส์ทเกี่ยวกับคนและนกมีความขัดแย้งหรือต่อต้านกันอยู่ โดยสามารถศึกษาได้จากการสะท้อนให้เห็นในงานศิลปะของเขา

หลังจากจบมัธยมแล้วแอร์นส์ทได้เข้าศึกษาในชั้นสูงสุดในมหาวิทยาลัยบอนน์ สาขาวิชาเกี่ยวกับปรัชญา ครอบครัวของแอร์นส์ทเริ่มกวดขันในการศึกษาต่อของเขา แต่แอร์นส์ทก็มักจะหนีเรียนไปรับจ้างทำงาน โดยเป็นผู้ช่วยฮาร์พในการทำงานด้านศิลปะ ไม่สนใจที่จะเรียนและทำกิจกรรมที่จะเป็นผลดีต่อการเรียน แต่ไปสนใจในวิชาปรัชญาของกวีนอกรีต แอร์นส์ทซึมซับรับเอาทุกถ้อยความและเริ่มคิดอย่างสับสน เขาสนใจในศิลปินต่างๆ เช่น บอช โกยา โมเนต์ เบรอตง แวน โกะ กรุนเนอวาลด์ โกแกง อาลดอร์เฟอร์ เซอราท์ แมคคี ฟริดริช ปิคาสโซ คานดินสกี และเดอโลเนต์รวมทั้งคนอื่นๆ เขาจะทำอย่างไร ในใจเต็มไปด้วยคำถาม แอร์นส์ทเริ่มเที่ยวเตร่ ติดสุราและการพนัน รูปวาดและรูปปั้นที่สะสมอยู่ในคลินิกรักษาคนไข้โรคจิต กระตุ้นให้แอร์นส์ทถูกยั่วยุนำไปสู่ความสำเร็จ แอร์นส์ทตัดสินใจที่จะทดลอง ค้นคว้าศึกษาอย่างเอาจริงเอาจัง แต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จ จนเกือบในบั้นปลายของชีวิตที่แอร์นส์ทค้นพบความจริง เกี่ยวกับขบวนการสร้างงานอย่างไร้ขอบเขต จากการสร้างงานด้วยเทคนิคอัตโนมัติ ซึ่งเป็นกระบวนการที่แสดงออกแห่งจิตไร้สำนึก ในปี ค.ศ. 1925

นอกจากการเข้าเป็นสมาชิกในกลุ่มดาดาแล้ว แอร์นส์ทยังมีเพื่อนอีกหลายคนและเป็นเพื่อนที่จริงใจต่อกัน จำกันได้ไม่มีวันลืม เช่น ออกัส แมคคี ผู้ซึ่งมีความกระตือรือร้น มีอารมณ์ขันแบบแหลมคม เขาก็ชื่นชมแมกซ์เช่นเดียวกัน และพวกจิตรกร พวกกวีที่รวมตัวกันเป็นกลุ่ม ก็มีความเกื้อหนุนกันอย่างดี

ปี ค.ศ. 1919 แอร์นส์ทได้เข้ารวมกลุ่มกับพวกจิตรกรและกวีดาดา จนกลายเป็นคนสำคัญระดับผู้นำของกลุ่มด้วยแนวความคิดการต่อต้านขั้นพื้นฐานและสร้างผลงานภาพปะติดจนเป็นที่ยอมรับของกลุ่ม

ปี ค.ศ. 1921 หลังจากกลุ่มดาดาสลายตัวไป แอร์นส์ทได้รวมกลุ่มกับเบรอตง อพอลิแนร์ และคนอื่น ๆ ที่ยังคงสืบทอดเจตนารมณ์ของกลุ่มดาดา ด้วยการก่อตั้งกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เพื่อค้นหาตัวตนที่แท้จริงของการแสดงออก แอร์นส์ทได้เปรียบกว่าคนอื่น ๆ ในกลุ่ม ที่เขาเข้าใจในความหมายเรื่องจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ และได้นำมาเป็นแนวทางในการแสวงหาการทำงานด้านศิลปะ จนค้นพบวิธีการเทคนิคฟรอททาจ ในปี ค.ศ. 1925 และได้พัฒนามาเป็นลักษณะเฉพาะตัว ในการทำงานด้านจิตรกรรมของเขา

ปี ค.ศ. 1927 แอร์นส์ท ได้สมรสกับมารี เบอร์เท ออเรนซ์ (จากภัยของสงครามโลกครั้งที่ 2 เธอความจำเสื่อมหนีภัยไปอยู่สเปน แอร์นส์ทไม่ได้ติดต่ออีก) และเช่าบ้านอยู่ที่เมดอง *ภาพอนุสาวรีย์นก*เป็นภาพสุดท้ายที่เขาได้วาด ณ ห้องทำงาน โอ ฟูแซง ในช่วงของปีนี้เองที่แอร์นส์ทได้ค้นพบเทคนิคแกรททาจจากดดเส้นเชือกและเส้นด้ายที่วางอยู่บนโต๊ะ และได้ขยายไปสู่การใช้วัสดุอื่นๆ อีก ต่อมาได้มีการจัดแสดงภาพครั้งแรกในปี ค.ศ. 1928 ที่หอศิลปะจอร์ช เบนแฮม

ปี ค.ศ. 1939 เป็นปีที่เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 แอร์นส์ทถูกจับเป็นเชลยในฐานะชาวเยอรมัน ซึ่งอยู่ฝ่ายตรงข้ามกับฝรั่งเศส เขาถูกจับคุมขังและได้ย้ายไปหลายที่หลายแห่งตามค่ายกักกันเชลยศึก เขาพบกับความยากลำบากและความหิว แต่เขาก็ไม่ละทิ้งการเขียนภาพจิตรกรรม ในปี ค.ศ. 1939 - 1940 เขาได้วาดภาพชุด *The Robbing of the Bride* เป็นภาพที่มีจินตนาการยิ่งใหญ่ ระหว่างถูกจับเป็นเชลยศึก แอร์นส์ทได้หลบหนีถึง 2 ครั้ง เมื่อมีการเซ็นต์สัญญาสงบศึก เขาจึงได้รับการปล่อยตัวและย้ายไปอยู่เมืองแซง มาร์แตง และเริ่มเขียนภาพชุด *Europe After the Rain II* ก่อนจากฝรั่งเศส เขาได้ไปที่เมืองมาเซย์ เพื่อเตรียมแผนการวางอนาคตข้างหน้าที่จะย้ายไปอยู่อเมริกา และเดินทางถึงนิวยอร์ค วันที่ 14 กรกฎาคม ค.ศ. 1941 เขาได้พบและสนิทสนมกับเพกกี กุกเกนไฮม์ ชาวอเมริกัน ผู้ซึ่งเป็นจิตรกรสมัยใหม่ที่ทำภาพได้ประทับใจแอร์นส์ท ต่อมาภายหลังเขาได้แต่งงานกัน เพียง 3 เดือนก็ต้องเลิกกัน แต่ก็ยังติดต่อคบหากันเป็นแบบเพื่อนและยังคอยช่วยเหลือกันอยู่ ที่ในอเมริกา แอร์นสท์ ได้พบกับเพื่อนสมาชิกในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์หลายคนที่หลบหนีภัยจากสงครามมาอยู่อเมริกา และได้รวมกลุ่มกันแสดงผลงานในนิวยอร์ค

ปลายปี ค.ศ. 1942 เพกกี กุกเกนไฮม์ ได้มอบหมายให้แอร์นส์ทคัดเลือกภาพของจิตรกรหญิงเพื่อรวบรวมแสดง ณ หอศิลป์ที่เพกกีได้ทำขึ้น แอร์นส์ทได้รู้จักกับ โดโรเธีย เทนนิง ซึ่งเป็นศิลปินแถบตะวันออกกลาง ต่อมาแอร์นส์ทได้แต่งงานกับโดโรเธีย (อยู่ด้วยกันในปี ค.ศ. 1943 แต่งงานกันในปี ค.ศ. 1946 ที่บีเวอร์ลี่ฮิลส์และจูเลียตแต่งกับแมน เรย์) แอร์นส์ทและโดโรเธียย้ายไปอยู่ในเขตชนบทที่เซโดนา แคว้นอริโซนาที่ซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์ตามแบบธรรมชาติ เช่น ทิวเขา ป่าไม้ ลำน้ำ อากาศร้อนและมีสัตว์ชนิดต่าง ๆ ที่สำคัญมีภูผาหินเป็นแบบแกรนด์แคนยอน ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อม ที่ทำให้แอร์นส์ทสร้างผลงานออกมาอีกหลายชิ้น

แอร์นส์ทได้ปลูกบ้านไม้ของเขาเองในเซโดนา โดยมีช่างเพื่อนบ้านผู้ชายหนึ่งคนและโดโรเธียเป็นผู้ช่วย ณ บริเวณที่มีทิวเขาล้อมรอบ มองลงไปเห็นลำธาร การติดต่อมาธุระในเมืองนิวยอร์ค โดยใช้รถคันเก่า ๆ เดินทางไป - มา รวมระยะทางกว่า 2,500 ไมล์ แต่ก็มีเพื่อนบ้านคนพื้นเมืองที่มีอัธยาศัยดีเป็นชนบทที่อบอุ่น (Ernst, Max. Videotape. 1972)

ในปี ค.ศ. 1948 แอร์นส์ทได้รับสัญชาติเป็นชาวอเมริกันโดยความช่วยเหลือของเพกกี กุกเกนไฮม์

ปลายปี ค.ศ. 1949 - 1950 ออกจากนิวออร์ลินส์ โดยสารมาทางเรือเป็นเวลาเกือบ 3 เดือน มาปารีสเพื่อนำผลงานที่ทำขึ้นช่วงอาศัยในเซโดนาแคว้นอริโซนามาแสดงในปารีส และได้พบปะเพื่อนเก่า ๆ หลายคน เช่น พอล อีโลร์ด โจแอร์ บุชเกต์ แพทริค วาลเบิร์ก โรเบิตร์ เลเบิล อังเดร ปีแปร์ เดอ มองดิลากูร์ จอร์ช บัลไทม์ กีอาโด แมคคี เรอเน เบอเทล เพนโรส ทริสซัน ทซารา และคนอื่น ๆ โดยความช่วยเหลือของฟรองซัวส์ วิคเตอร์ ฮิวโก แอร์นส์ทได้ทำงานใน Studio ณ ถนนเรียบแม่น้ำแซงมิแชล ตรงข้ามโบสถ์โนตเทรอะดาม เพื่อนำผลงานไปแสดงที่อเมริกา

ปี ค.ศ. 1951 แอร์นส์ท นำผลงานไปแสดงที่บ้านเกิดของเขา ณ เมืองบรูห์ล เป็นการแสดงครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดในเยอรมันของแอร์นส์ท ถึงแม้จะไม่ประสบผลในยอดขายและมีปัญหาตามมาอีกมากมาย แต่ชาวเมืองก็ประกาศยกย่องให้แอร์นส์ทเป็นบุคคลดีเด่นแห่งเมือง ที่สร้างชื่อเสียงให้บ้านเกิด

ปี ค.ศ. 1953 แอร์นส์ทและโดโรเธีย ได้ตัดสินใจกลับมาอยู่และพักอาศัยในปารีสเพื่อสร้างผลงานในบั้นปลายชีวิตที่นี่ แต่เขาไม่ชอบสังคมเมือง ฉะนั้นในปี ค.ศ. 1955 แอร์นส์ทจึงได้ย้ายไปอยู่เมืองที่เงียบสงบ คือเมืองอุยส์เม ใกล้กับเมืองซีนองในแคว้นตูแรง ของฝรั่งเศส

ปี ค.ศ. 1954 หนึ่งปีหลังจากที่กลับมาอยู่ฝรั่งเศสเป็นครั้งสุดท้าย แอร์นส์ทได้รับรางวัลยอดเยี่ยมสำหรับงานจิตรกรรมที่ เวนิซ เบียงนาล จากภาพชื่อ *The Temptation of St. Anthony ปี 1945* เป็นเงินรางวัลที่ส่งเสริมสนับสนุนศิลปินยุโรป ผู้สร้างสรรค์ผลงานเป็นเลิศตลอดระยะเวลาอย่างต่อเนื่อง แม้แอร์นส์ทไม่สู้ยินดีกับเงินรางวัลที่ได้นักแต่เขาก็ต้องรับเพื่อนำไปเป็นทุนสำหรับสร้างสรรค์ผลงานและการดำรงชีพต่อไป จนถูกสมาชิกในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์เชิญให้ออกจากกลุ่ม แต่การติดต่อสมาคมกันอย่างมิตรภาพก็ยังคงมีต่อไป

ปี ค.ศ. 1963 ย้ายจากอุยส์เม ไปอยู่ที่เมืองซีลลังทางตอนใต้ของฝรั่งเศส เป็นลักษณะอีกแบบหนึ่งที่แอร์นส์ทอยู่ที่ไหนนานเกินไปไม่ได้ตลอดช่วงอายุของเขา แอร์นส์ทอาจเสาะหาทำเลใหม่ ๆ ประสบการณ์ใหม่ ๆ เพื่อเป็นแรงกระตุ้นในการทำงาน

ชายแก่ผมสีขาว นัยต์ตาสีฟ้าสดใส ปลายจมูกโด่งคมสัน รางท้วมเล็กน้อย กำลังโยนลูกเปตอง กับชายอีกคนหนึ่งอย่างกระฉับกระเฉง เขาได้เสียชีวิตลงแล้ว เมื่อวันที่ 1 เมษายน ค.ศ. 1976 ณ กรุงปารีส ก่อนครบรอบวันเกิดปีที่ 85 เพียงวันเดียว ด้วยอาการสงบ เขาผู้นั้นคือ แอร์นส์ท ศิลปิน จิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ของกลุ่มดาดามาจนถึงเซอร์เรียลิสม์ (Max Ernst. Videotape. 1972)

บิสซอพพ์ สรุปชีวะประวัติของแอร์นส์ท ไว้ดังนี้

การจัดลำดับชีวะประวัติของแมกซ์ แอร์นส์ท เรียงลำดับจาก ปี ค.ศ. 1891 - 1976

1891 เกิดวันที่ 2 เมษายน เป็นบุตรคนแรกของฟิลิปป์ แอร์นส์ท ครูสอนคนหูหนวกและจิตรกร แม่ของเขาคือ หลุยส์ แอร์นส์ทเกิดที่เมืองคอพ ชีวิตวัยเด็กและวัยรุ่นที่เมืองบรูห์ล เมืองที่เป็นบ้านเกิดใกล้กับเมืองโคโลญ

1910 - 1914 เรียนศิลปศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยบอนพ์ สาขาวิชาปรัชญา

1912 เยี่ยมชมงานแสดง ซองเดอบูน ที่เมืองโคโลญเป็นครั้งแรกที่รู้จักกับงานของจิตรกรสมัยใหม่นานาชาติ เช่น แวนโกะ เซซานน์ โกแกง ซักแนค ปิกัสโซ มาติสส์ โฮลเดอร์และกลุ่มเยอรมันเอ็กเพรสชันนิสม์

1914 ได้คุ้นเคยกับฮันส์อาร์พ ถูกเรียกเข้าไปรับใช้เป็นผู้ช่วยเกี่ยวกับการทำงานด้านศิลปะ

1916 มีส่วนร่วมกับงานแสดงของกลุ่ม สเตอร์ม ที่เบอร์ลินได้ติดต่อกับศิลปินกลุ่มดาดา

1918 แต่งงานกับหลุยส์ สเตราส์ เพื่อนร่วมมหาวิทยาลัยในเมืองโคโลญ

1919 เยี่ยมพอล คลี ที่เมืองมิวนิค ได้ชมผลงานของคิริโก ภาพประกอบครั้งแรก

1920 แสดงผลงานแบบดาดากับบาร์เกลด์ที่วินเตอร์ บริวเวอรี่ ณ เมืองโคโลญ

1921 พบกับพอล อีโลร์ด และกาลา พักผ่อนวันหยุดกับฮันส์ อาร์พ, โซฟี ทิวเบอร์และทริสซาน ทซารา ในแคว้นทิโรล และร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มดาดาในเดือนพฤษภาคม ครั้งยิ่งใหญ่

1922 ใช้เวลาหน้าร้อนในแคว้นทิโรล

1923 เปิดแสดงผลงานที่ ห้องศิลปอิสระ ปารีส วาดกำแพงที่บ้านของอีโลร์ดที่เออร์บอมม์ ใกล้กรุงปารีส

1924 เดินทางไปตะวันออกไกลกับกาล่าและพอล อีโลร์ด วาดภาพ คนสวนที่งดงาม

1925 พักวันหยุดที่ชายทะเลบริตตานีวาดภาพเรื่องต้นกำเนิดรูปภาพพิมพ์ถู ประวัติธรรมชาติ

1927 แต่งงานกับแมรี่ เบอร์เท ออเรนซ์ วาดภาพอารยชนและภาพป่า

1929 ตีพิมพ์ ผู้หญิงร้อยหัว เป็นแบบนิยายภาพปะติด

1930 แสดง ยุคทอง โดยบุนนูเอล เริ่มทำภาพชุด ลอพลอพ

1931 แสดงภาพครั้งแรกที่นครนิวยอร์ค

1934 ตีพิมพ์ หนึ่งสัปดาห์ของความกรุณา นิยายภาพปะติด

1935 - 1936 วาดภาพชุดเมืองทั้งเมือง

1936 แสดงผลงาน 48 ชิ้นที่ แฟนตาสติค อาร์ต ดาดา เรียลิสม์ จัดที่พิพิธภัณฑ์ศิลปสมัยใหม่ นิวยอร์ค

1937 วาดภาพเทพยดาของหัวใจและบ้าน ซึ่งเป็นที่ยอมรับในความโหดร้ายอย่างน่ากลัวถึงผลของสงครามกลางเมืองสเปน

1938 ออกจากปารีสไปอยู่ที่แซงมาร์แตง ดาร์แดช ทางใต้ของฝรั่งเศส

1939 เริ่มต้นการประหัดประหารในฝรั่งเศส ครั้งแรกโดยฝรั่งเศสกวาดล้างกลุ่มข้าศึกและนำโดยพวกเกสตาโป (ตำรวจลับ) แอร์นส์ทถูกจับกักขังในค่ายกักกันฐานะฝ่ายข้าศึก

1941 มาถึงนิวยอร์คในวันที่ 14 กรกฎาคม ได้พบและแต่งงานกับแพกกี กุกเกนไฮม์

1942 พักอยู่ที่อริโซน่า พบกันครั้งแรกกับโดโรเธีย แทนนิง

1946 ออกจากนิวยอร์คไปพักอยู่กับโดโรเธีย แทนนิงในเซโดนาในบ้านที่เขาสร้างขึ้นเอง

1950 กลับยุโรปเป็นครั้งแรก ทำงานที่ปารีส

1951 มีการแสดงภาพครั้งใหญ่ในเยอรมัน จัดขึ้นที่บ้านเกิดของเขา ณ เมืองบรูห์ล

1953 กลับยุโรปครั้งสุดท้าย พำนักและทำงานในปารีส

1954 รับรางวัลสูงสุดสำหรับจิตรกรที่เวนิช เบียงนาล

1955 ย้ายมาอยู่ในอุยส์เม ใกล้ซีนอง ในแคว้นตูแรง

1962 แสดงภาพที่ เทท แกลเลอรี่ ลอนดอนและที่วอลลาฟ ริชชาร์ด พิพิธภัณฑ์ในโคโลญ

1963 ย้ายไปยัง ซีลลัง ทางใต้ของฝรั่งเศส

1967 วาดภาพ การกลับมาของคนสวนผู้งดงาม

1969 - 1970 แสดงภาพที่กรุงสตอคโฮล์ม, อัมสเตอร์ดัมและสตุทการ์ด

1976 ถึงแก่กรรมในวันที่ 1 เมษายนในกรุงปารีส ก่อนวันครบรอบ 85 ปีเพียง 1 วัน (Bischoff. 1991 : 94-95)

นอกจากผลงานที่แอร์นส์ทได้ทำมาอย่างสม่ำเสมอแล้ว แอร์นส์ทนั้น ได้นำผลงานออกแสดงตามแกลเลอรี่หรืองานแสดงกลุ่มและแสดงผลงานเดี่ยวตลอดมา ได้รับการตีพิมพ์ประวัติและผลงานมีการบันทึกวีดีโอเทปไว้เป็นข้อมูลอย่างแพร่หลาย ได้รับการยอมรับทั้งในยุโรป อเมริกา อังกฤษ และทั่วโลก แอร์นส์ทสร้างผลงานโดยไม่ได้หวังผลตอบแทนใด ๆ ไม่ว่าจะเป็นการขายหรือรางวัล แต่แอร์นส์ททำงานด้วยใจรักและอุทิศตนให้กับการค้นคว้าในทางศิลปะอย่างจริงจัง เป็นความจริงที่อยู่คู่กับชีวิตของเขา

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึง แอร์นส์ท ไว้ดังนี้

แอร์นส์ทเป็นจิตรกรชาวเยอรมัน ผู้มีถิ่นกำเนิดใกล้กับเมืองโคโลญและมีพื้นฐานทางการศึกษาในวิชาปรัชญาจากมหาวิทยาลัยแห่งกรุงบอนน์ ความเป็นผู้มีใจรักศิลปะได้ชักจูงให้แอร์นส์ทกลายเป็นเพื่อนกับออกุสต์ มาร์เกอ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 เขาได้ฝึกฝนการวาดรูปอย่างหนักตลอดเวลา เพราะก่อนหน้านี้มีฐานะเป็นเพียงผู้สนใจรักเท่านั้น แอร์นส์ทเป็นผู้นำดาดาแห่งเมืองโคโลญ ต่อมาได้พบกับเบรอตงผู้นำคนหนึ่งของดาดา และกลายเป็นผู้นำของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ เบรอตงได้ให้อิทธิพลทางความคิดแก่แอร์นส์ทมาก ดังนั้นผลงานของจิตรกรผู้นี้จึงมีแนวสอง

แนว คือ บางชิ้นเป็นตามแนวความคิดของดาดา และบางชิ้นเป็นเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งทั้งสองลัทธินี้คล้ายกัน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 249)

สำหรับแอร์นส์ทแล้วแนวทางการทำงานของเขาไม่ได้แบ่งดาดาหรือเซอร์เรียลิสม์ แต่ในช่วงดาดาเป็นขั้นพื้นฐาน ที่แอร์นส์ทมีประสบการณ์ต่อเนื่องมาเป็นเซอร์เรียลิสม์ อัศนีย์ ชูอรุณ แสดงทรรศนะว่า "ในสมัยที่ยังเป็นเด็กอยู่นั้น แอร์นส์ท เป็นคนช่างคิด ช่างคำนึง ช่างคิดฝัน และมีอารมณ์อ่อนไหวง่าย เมื่อเป็นหนุ่มขึ้นมา เขาก็ยัง พะวักพะวงอยู่กับจินตภาพที่เคยหลงใหลใฝ่ฝัน เขาสนใจผลงานศิลปะของคนป่วยโรคประสาทและได้รับแรงดลใจมาจากผลงานของ คิริโค ชากาล และแคนดินสกี" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2533 : 120) ความคิดในการค้นหาความลึกลับ ความช่างสงสัยของแอร์นสท์ในวัยเยาว์ เกี่ยวกับความลับของสายโทรเลขและโทรศัพท์เช่น ทำไมเมื่อรถไฟหยุดมันจึงหยุดแกว่งส่าย เมื่อรถไฟออกแล่นมันจึงกระเทือนอย่างแรงอย่างเป็นจังหวะขึ้นๆ ลงๆ และถูกขัดจังหวะความเร็วด้วยเสาโทรเลข อะไรที่มากับสายโทรศัพท์ที่เป็นคำสั่ง อะไรที่ไม่เป็นไปตามนัด ในใจเต็มไปด้วยคำถามที่เขาพยายามค้นหาสาเหตุหรือตัวการ เป็นข้อยืนยันได้ถึงการคิดจินตนาการที่ตั้งปัญหาด้วยโจทย์ ที่เขาเองต้องค้นหาคำตอบ จนเป็นนิสัยติดตัวเขามาตลอดอายุของเขา

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงประวัติของ แอร์นสท์ ไว้ดังต่อไปนี้

> จิตรกรชาวเยอรมัน เข้ามาตั้งหลักแหล่งในปารีสตั้งแต่ปี 1922 ภาพวาดของเขาในปี 1921 - 1923 สะท้อนให้เห็นถึงการนำแนวคิดและวิธีการแบบดาดามาผสมผสานกับการสร้างสรรค์แนวเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งเน้นความน่ากลัวและความอึดอัดอันน่าวิตก ในปี 1925 เขาพัฒนาเทคนิคฟรอททาจ ระหว่างปี 1929 - 1930 เขาผลิตภาพชุด นวนิยายคอลลาจ 3 เรื่องก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ชื่อของเขาอยู่ในบัญชีดำของพวกนาซี ความกังวลของเขาแสดงออกมาทางผลงานหลายชุด เช่น ป่า ปี 1936 เขาร่วมแสดงงานนิทรรศการเซอร์เรียลิสม์นานาชาติ และซื้อบ้านอยู่ทางตอนใต้ของฝรั่งเศสกับลีโอโนรา คาร์ริงตัน จนกระทั่งเกิดสงคราม เขาถูกจับฐานเป็นพลเมืองของประเทศคู่สงคราม แต่หนีไปได้ แล้วไปสมทบกับพวกเซอร์เรียลิสม์ที่เมืองมาร์แซย์ เดินทางถึงอเมริกา กลางปี 1941 ที่นิวยอร์คเขาร่วมกับเบรอตงและดูชอมป์ออกวารสาร VVV และได้พัฒนาเทคนิคดิแคลโคแมเนีย เพื่อทำภาพสีน้ำมัน ชุดที่มีชื่อเสียงได้แก่ "L'Europe apre's la Pluie", "L'Oeil du Silence" ในปี 1942 ได้พบกับจิตรกรหญิง โดโรเธีย เทนนิ่ง และได้ไปอยู่ด้วยกันที่แคว้น อริโซนา จนถึงปี 1953 จึงกลับมาอยู่ปารีส ในปี 1954 พวกเซอร์เรียลิสม์ เชิญเขาออกจากกลุ่ม เนื่องจากเขารับรางวัล Grand Prix de Peinture de la Biennale de Venise (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2523 : 135)

ควินน์ ได้อ้างคำกล่าวของอังเดร เบรอตง เกี่ยวกับทัศนคติที่เขามีต่อแอร์นส์ทว่า "การเข้ามาเยือนเป็นสมาชิกของกลุ่มจากดาดาและต่อมาเป็นเซอร์เรียลิสม์ ของแอร์นส์ทได้นำความคิดแนวทางการทำลายอย่างง่าย ๆ เพราะแอร์นส์ทได้นำมาซึ่งชิ้นส่วนแบบเขาวงกต มันเหมือนการสร้างสรรค์ ละครที่ต้องอดทนทุกฉากทุกตอน เป็นแบบความฝันมหัศจรรย์เป็นการค้นพบสิ่งที่แปลกใหม่ รวมทั้งแอร์นส์ทยังได้เสนอคำศัพท์ที่เกี่ยวกับเทคนิควิธีการสร้างงานของเขาอย่างลงตัวอีกด้วย" (Quinn. 1976 : 139)

อิทธิพลในเบื้องต้นเกี่ยวกับชีวิตของ แอร์นส์ท ที่เกิดจากครอบครัวคือพ่อของเขาที่ปลูกฝังและถ่ายทอดการฝึกฝนความมีใจรัก ทางด้านศิลปะ ตลอดจนความขยันหมั่นเพียร ความมุ่งมั่น การอุทิศตน การเสียสละ เพื่อรับใช้สังคมส่วนรวม การรับใช้ทางด้านศาสนาได้ถูกถ่ายทอดมายังแอร์นส์ทด้วย เพราะแอร์นส์ทสร้างสรรค์ผลงานอยู่ตลอดเวลาแม้ในขณะที่ต้องผจญกับความยากลำบากต่าง ๆ นานาแต่อุปสรรคปัญหาเหล่านั้นกลับเป็นแรงจูงใจ ทำให้เขาสร้างผลงานออกมาได้อย่างน่ายกย่อง

จากความสามารถในการเล่านิทานและบุคลิกภาพอ่อนโยน ความอบอุ่น ความประทับใจที่มีต่อแม่ของเขา ทำให้แอร์นส์ทรักการอ่าน มีจินตนาการ ไปกับบทกวีต่าง ๆ เหล่านั้น แต่แอร์นส์ทก็ไม่ได้ชื่นชอบ

ตามที่ครอบครัวเป็นแบบอย่าง เขามีความขัดแย้งในใจอย่างลึก ๆ จนถึงช่วงเวลาที่เขาจบการศึกษาในมหาวิทยาลัยบอนน์ที่เขาคิดและค้นหาความหมายความจริงของชีวิต นั่นก็คือทำให้แอร์นส์ทเข้าไปรวมกลุ่มกับพวกดาดาและกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในเวลาต่อมา จนกลายเป็นคนสำคัญคนหนึ่งของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ (ดังภาพประกอบ 72 ภาคผนวก หน้า 276)

ไม่ว่าจะเป็นผลงานด้านกวีนิพนธ์หรือผลงานศิลปะ "สำหรับแอร์นส์ทแล้วกวีและงานศิลปะถือว่าเป็นสิ่งเดียวกัน แอร์นส์ทเปรียบเทียบการค้นคว้าทางด้านวรรณกรรมกับงานใต้น้ำของนักประดาน้ำ คำว่ามหาสมุทรฟังดูแล้วน่าจะล้อมรอบด้วยยอดเขาที่ผุดขึ้นมาเพื่อชี้ให้เห็นถึงสิ่งที่อยู่ล้อมรอบ สิ่งทั้งหมดที่นักประดาน้ำสามารถนำมายังพื้นผิวน้ำ คงเป็นเพียงวัตถุธาตุที่ดูเหมือนเป็นความจริงที่ถูกค้นพบ การดำน้ำคือแอตลันติสที่ยังไม่ตาย ที่ถูกโรยไว้ด้วยภูเขาไฟ เรือโนอาห์เป็นเพียงพาหนะที่จะนำผู้โดยสารไปสู่จุดมุ่งหมายเท่านั้น" (Quinn. 1976 : 88) ความสำคัญในความหมายไม่ได้อยู่ที่ค้นพบอะไร แต่สิ่งที่เป็นอยู่และดำเนินไป การแสวงหา การคาดหวังด้วยจินตนาการถึงสิ่งที่ยังไม่พบเป็นเรื่องน่าสนใจกว่า สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้อ้างถึงคำประกาศของ เบรอตงในวารสาร Le Surrealisme et La Peinture สนับสนุนในข้อความนี้ไว้ว่า "เซอร์เรียลิสม์ถือว่าการใช้จินตนาการสร้างผลงานจิตรกรรม มีจุดหมายเดียวกับกวีนิพนธ์คือทำให้มนุษย์รู้จักโลก เป็นอิสระจากข้อจำกัดของความเป็นจริงภายนอก ด้วยมโนภาพของตัวตนภายในและเปลี่ยนชีวิตได้" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 73) การให้ความสำคัญในคุณค่าของชีวิต ตามโลกแห่งความฝันที่กลุ่มเซอร์เรียลิสม์สร้างขึ้นมานั้นอยู่ในความคิดฝันจินตนาการของแต่ละคน ดังเช่น จากประวัติและผลงานที่แอร์นส์ทได้ถ่ายทอดแนวความคิดไว้มากมาย เสมือนหนึ่งเป็นบทประพันธ์จากความจริงในชีวิตเขา

2.2 ที่มาของแนวความคิดและผลงานจิตรกรรม

ที่มาของแนวความคิดและผลงานทางด้านศิลปะของแอร์นส์ท มีความเกี่ยวพันร่วมกับขบวนการของกลุ่มดาดามาจนถึงยุคเซอร์เรียลิสม์ แต่ศิลปินแต่ละคนของกลุ่มก็ยังคงให้อิสระ เสรีภาพเฉพาะบุคคลมีความแตกต่างกันออกไปในรายละเอียดส่วนย่อยที่เกิดจากประสบการณ์ของแต่ละคน

จากจุดหมายที่ได้ประกาศไว้ในปี ค.ศ. 1924 ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ จากแนวความคิดที่ว่า ศิลปะและชีวิตนั้นเราควรจะวางรากฐานขึ้นมาใหม่ โดยการให้อิสระกับจิตใจส่วนลึก ซึ่งมีผู้นำคนสำคัญ ได้แก่ เบรอตง มัสซงและแอร์นส์ท พวกเขาคิดว่าวัฒนธรรมของประเทศแถบตะวันตกไม่มีอะไรให้กับโลกอีกแล้ว ดังนั้นจึงควรจะมีการชำระล้างวัฒนธรรมและประเพณีเสียที เพื่อให้บรรลุในสิ่งดังกล่าว จำเป็นจะต้องตัดตัวเชื่อมวัฒนธรรมจากอดีตจนถึงปัจจุบันและค้นหาความคิดใหม่ ๆ ในโลกของจิตส่วนลึก ดังที่ฟรอยด์และจุงหรือนักจิตวิทยาคนอื่น ๆ กำลังค้นพบหลักทฤษฎีจิตวิทยาสมัยใหม่

ในใบประกาศปฏิวัติลัทธิเหนือจริง เบรอตงได้วางแนวความคิดสำคัญสำหรับความเคลื่อนไหวแบบใหม่ กลุ่มเซอร์เรียลิสม์จะไม่ให้ความหมายใหม่และให้ง่ายในการแสดงออกหรือแม้แต่สิ่งที่เปรียบเทียบกับผลงานด้านกวีนิพนธ์ มันมีความหมายเป็นอิสระทั้งหมดของความรู้สึกและวัตถุทุกสิ่งทุกอย่างที่ดูเหมือนประกอบเป็นรูปนั้นขึ้นมา

เพื่อที่จะปลดปล่อยความคิดส่วนลึกของจิต ฉะนั้นเบรอตงและคนอื่น ๆ จึงได้ยอมรับขบวนการของการเขียนภาพแบบอัตโนมัติ โดยการละทิ้งความคิดครั้งแรกที่เข้ามาสู่จิตใจและไม่พยายามเข้าไปแทรกแซงด้วยทักษะ ความสามารถส่วนตัวของตนเอง จิตรกรทั้งหลายในกลุ่มยอมรับวิธีการการวาดภาพแบบอัตโนมัตินี้ บางคนถึงกับวาดภาพและระบายสีออกมาเป็นสีกึ่งมืด ทั้งยังสร้างภาพจากขยะสด ๆ

แนวความคิดแบบเซอร์เรียลิสม์ได้เข้าแทนที่ลัทธิดาดาและแพร่ออกไปอย่างรวดเร็ว มีการเปิดงานแสดงของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1925 ณ หอศิลปะปิแอร์ กรุงปารีส มีภาพเขียนร่วมแสดง

มากมาย ผลงานเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่าไม่เหมือนกับกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ที่มีมาก่อนหน้านี้ กลุ่มเซอร์เรียลิสม์เป็นกลุ่มที่น่าตื่นตาดุจประกายเพลิง โดยไม่ใช้รูปแบบธรรมดาของการสร้างภาพ และมีแรงบันดาลใจจากความคิดของตัวเขาเองเท่านั้น

จากแนวความคิดที่จะถอนรากถอนโคนศิลปะแบบเดิมและได้เน้นบางสิ่งบางอย่างที่อยู่ในจิตใจด้วย และสิ่งนี้ที่ทำให้ศิลปะแบบใหม่ก้าวมาจนถึงระดับปกติของวัฒนธรรมของมวลมนุษย์ และไม่เพียงพอแต่ต่อต้านรสนิยมของชนชั้นสูงเท่านั้น ศิลปะแบบใหม่ได้แสดงออกถึงความปรารถนาที่ซ่อนเร้นและสนองตอบต่อความต้องการของมนุษย์ทุกเพศทุกวัย ด้วยความไร้เดียงสาของวัยเยาว์อันง่ายแก่การยอมรับสำหรับทุกคนเซอร์เรียลิสม์เป็นการปฏิวัติรูปแบบวัฒนธรรมตะวันตก สามารถทำให้คนเห็นมองโลกในแง่ใหม่อีกครั้งด้วยรูปแบบที่อยู่เหนือความจริง

แอร์นส์ท สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอยู่ตลอดเวลา ปรากฏผลงานเป็นหลักฐานไว้มากมาย อีกทั้งแอร์นส์ทได้มีการค้นคว้าหาเทคนิคการนำเสนอด้วยวิธีใหม่ ๆ ซึ่งขณะนั้นยังไม่มีใครคิดค้นขึ้น ผลงานศิลปะต่าง ๆ เหล่านั้นบางภาพก็เป็นลักษณะเป็นชุด ชื่อเรื่องเดียวกันแต่มีหลายภาพ บางภาพก็เป็นเทคนิควิธีการเดียวกันหรือเป็นการผสมผสานกันในหลายเทคนิค หรือสร้างขึ้นมาในช่วงเวลาเดียวกัน เป็นต้น การนำผลงานกลับมาทำซ้ำใหม่ก็ปรากฏหลายภาพ เช่น *Approaching Puberty or The Pleiads* ปี ค.ศ. 1921 ซึ่งทำด้วยเทคนิคภาพถ่ายปะติดบนกระดาษ และนำกลับมาทำซ้ำคือภาพ *The Garden of France* ปี ค.ศ. 1962 ทำด้วยเทคนิคการพิมพ์ถูและเทคนิคการระบายสี เป็นต้น ภาพเกี่ยวกับป่าและนกได้มีการนำมาทำซ้ำมากกว่าภาพอื่นๆ แม้ตอนปลายชีวิตก็ยังเป็นภาพเหล่านั้น แต่เรื่องรายละเอียดข้อปลีกย่อยแตกต่างกันไป

นอกจากผลงานด้านภาพจิตรกรรมแล้ว แอร์นส์ท ยังได้สร้างผลงานด้านศิลปะภาพพิมพ์ ผลงานประติมากรรม ผลงานประเภทสื่อผสมและที่สร้างชื่อเสียงให้แก่เขามากที่สุดก็คือ ภาพปะติดในยุคของดาดา ผลงานทางด้านจิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นนั้น คือเทคนิคฟรอททาจหรือการพิมพ์ถู ซึ่งแอร์นส์ทได้ค้นคว้าทดลองอย่างจริงจังในปี ค.ศ. 1925 เป็นต้นมา

คลาร์ค กล่าวว่า "แอร์นส์ทใช้การทดลองกระบวนการพิมพ์ถูจากพื้นผิวที่ขรุขระที่เรียกว่า ฟรอททาจ เขายังได้พัฒนาภาพปะติดและการใช้ภาพหลายภาพมาทำเป็นภาพเดียวกัน" (Clark. 1992 : 94) จุดเริ่มต้นการทำฟรอททาจของแอร์นส์ในปี ค.ศ. 1921 นั้น เป็นการใช้วิธีปะติดภาพเข้ามาประกอบ แต่ไม่ได้ทำอย่างจริงจัง

เจนาสเซวค ขยายความว่า "เทคนิคการปะติดปะต่อเศษชิ้นส่วนต่าง ๆ ของวัตถุให้กลายเป็นศิลปะขึ้นมาตามทฤษฎีที่เชื่อว่าสรรพสิ่งทั้งหลายในโลกล้วนเป็นของมายาหรือภาพลวงตา" (Januszczak. 1980 : 161) จากลักษณะการทำงานของแอร์นส์ทนั้น เขาไม่ได้ใช้แบบอย่างของเทคนิคที่เป็นที่นิยมกันในสมัยนั้น แต่เกิดจากแนวคิดของเขาและกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ที่ต่อต้านความเป็นจริงจากโลกของแบบที่มีอยู่ในโลกปัจจุบันให้เป็นโลกของความคิด ความฝันหรือโลกแห่งจินตนาการที่มีการเชื่อมโยงอย่างเสรีทางความคิด

โรเดส อธิบายลักษณะการสร้างผลงานของ แอร์นส์ท ไว้ว่า

> เทคนิคการสร้างภาพของแอร์นส์ท ได้ใช้เทคนิคของการฝนถู โดยการถูไปถูมาจากพื้นผิวร่องรอยส่วนนูนของผิวหน้าวัตถุ โดยใช้กระดาษทาบทับแล้วถูบนผิวหน้ากระดาษจนเกิดเป็นภาพติดขึ้นมา และเทคนิคการขูดเซาะสี ตลอดทั้งปี 1920 จนถึงช่วงปี 1930 เพื่อเป็นการล้อเลียนสรรพสิ่งที่เป็นอยู่แบบแปลก ๆ และจากประเด็นความบังเอิญที่เกิดขึ้นโดยไม่สามารถคาดเดาได้ว่า จะเกิดผลอย่างไรของกระบวนการการอัดกระดาษพิมพ์ภาพ (การทาบซับสี) ลวดลายจากกระดาษไปยังไม้ โลหะ เครื่องเคลือบหรือเครื่องแก้วอื่น ๆ (Rhodes. 1994 : 162)

เทคนิคของแอร์นส์ทจากคำอธิบายของโรเดสดังกล่าวเป็นแบบอัตโนมัติ คือ เกิดผลจากลักษณะที่เป็นไปเองโดยลักษณะของวิธีการในตัวมันเอง เขาเพียงแต่สังเกตจากผลลัพธ์ของเทคนิคและเพิ่มเติมจินตนาการและเทคนิคการระบายสี เพื่อเน้นรูปจากจินตนาการให้ชัดเจนขึ้นด้วยเส้นและสี นอกจากนั้นเขายังได้ผสมผสานเทคนิคแต่ละอย่างที่เขาได้ทำมาแล้ว เกิดเป็นผลงานที่มากไปด้วยความลึกลับซับซ้อนทางเทคนิคยิ่งเพิ่มความแปลกตามากขึ้นไปอีก ยากที่ใครจะทำตามแบบอย่างได้ เพราะเป็นทักษะเฉพาะตัวจากประสบการณ์ที่ยาวนานของเขา

แม้ว่าผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะเทคนิคการสร้างภาพของแอร์นส์ทในช่วง ค.ศ. 1925 – 1950 (พ.ศ. 2468 – 2493) ก็ตาม แต่แนวคิดและเทคนิควิธีการของแอร์นส์ทนั้นมีความต่อเนื่องกันมาตลอด ประกอบกับผลงานที่เขาได้ทำไว้มีมากมาย เพื่อความเข้าใจและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาผลงานที่แอร์นส์ทได้ทำไว้ โดยแบ่งช่วงเวลาตามสเปียส์ (Spies. 1997) โดยสรุปจากช่วงเวลาที่มาของแนวความคิดและลักษณะของเทคนิควิธีการออกเป็น 9 ยุค ดังนี้

ยุคที่ 1 ระหว่างปี ค.ศ. 1915 - 1918 การบรรลุถึงสิ่งที่ไกลโพ้นเหนืองานจิตรกรรม (Reaching Beyond Painting)

ตามประวัติแล้วแอร์นส์ทไม่เคยฝึกฝนการทำงานด้านศิลปะอย่างจริงจังมาก่อน นอกจากการฝึกฝนเรียนรู้ขั้นต้นกับบิดาของเขาเท่านั้น ในช่วงปี ค.ศ. 1910 - 1914 นั้น เป็นช่วงที่เขาศึกษาในมหาวิทยาลัยบอนน์ และได้พบกับ แมคคี (August Macke) เดลาวเนย์ (Robert Delaunay) และ อพอลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire) จิตรกรรมเกี่ยวกับรูปร่างคนและสัตว์ในระยะแรกสุดของเขา มีลักษณะใหญ่และประชดประชัน เป็นแบบล้ำยุคที่คนอื่นยังไม่ได้ทำในขณะนั้น เป็นการถ่ายทอดรูปแบบที่มีลักษณะทวิรูป (Grotesque) คือนำสิ่งที่ต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกัน และจากการต่อต้านศิลปะตามแบบอย่างฟิวเจอริสม์และคิวบิสม์ที่นิยมกันในสมัยนั้น และคุณลักษณะพิเศษเกี่ยวกับธรรมชาติของ ฟรังซ์ มาร์ก ในเรื่องเสรีนิยม การพบปะกับ คลี (Klee) ในเวลาต่อมา รวมทั้งภาพคัดลอกที่เขาเห็นจากงานจิตรกรรมของ ชิริโก (Chirico) การเข้าเป็นสมาชิกของกลุ่มดาดา เป็นการเตรียมขั้นพื้นฐานสำหรับการปฏิวัติโคเปอร์นิกัน (Coper nican Rerolotion) เป็นการต่อต้านกฎเกณฑ์ในงานของเขา มีผลสะท้อนมาสู่การออกแสดงออกของแอร์นส์ทในผลงานชุดภาพปะติด (Collage ลักษณะสองมิติภาพถ่ายบนภาพถ่าย)

ในปี ค.ศ. 1919 จากร่องรอยการผสมสีที่เหลือติดอยู่ในจานผสมสีช่วยสร้างประสบการณ์แก่เขา เมื่องานเทคนิคการผสมผสานกับงานภาพพิมพ์ที่พิมพ์แบบเพื่อการค้า การพิมพ์ถู การระบายสีเคลือบทับ (Overpainting) ของภาพประกอบในวัสดุสิ่งพิมพ์และงานภาพปะติดได้เข้ามาแทนที่การใช้พู่กันและปากกา วิธีการนี้ถือเป็นการยั่วยุ ในเชิงทำลายที่ต่างจากบรรทัดฐานของศิลปะในสมัยนั้น การพาดพิงถึงเรื่องกามชี้ให้เห็นถึงการต่อต้านของศิลปินต่อประเพณีนิยมและกลุ่มโพสิติวิสท์ (Positivist) จากผลงานของเขาที่วกวนและจากประสบการณ์ที่ยาวนาน ที่ไม่ต้องอธิบายในความงุนงงสงสัย ยิ่งเกิดความสับสนมากยิ่งขึ้น เน้นความสงสัยให้เป็นเรื่องเหตุผล ด้านการใช้เครื่องมือซึ่งเป็นเสมือนสุดยอดของเครื่องจักรในการทำลาย และเกี่ยวกับความตายที่เขามีประสบการณ์จากสงคราม แอร์นส์ทปฏิเสธการทำงานที่มุ่งธรรมชาติโดยตรง โดยไม่พยายามสั่นกระดิ่งให้เกิดผลสะท้อนต่อผู้ดู และการยอมรับความจริงในอีกแง่มุมหนึ่ง เป็นรูปแบบรากฐานแห่งการเข้าถึงชีวิตโลกแบบใหม่ และการทำซ้ำวัสดุที่คงอยู่ในเทคนิคภาพปะติด

ยุคที่ 2 ระหว่างปี ค.ศ. 1919 - 1922 ประสบการณ์จากดาดาและภาพปะติด (Fruit of a Long Experience Dada and Collage)

ผลพวงจากการที่แอร์นส์ทนำสิ่งของที่ไม่มีค่ามาสร้างสรรค์เป็นรูปเป็นร่าง เป็นผลงานทางศิลปะด้วยวัสดุและวิธีการนำเสนอ เป็นภาพปะติดในช่วงที่เขาเข้าร่วมกลุ่มกับพวกดาดา จนเกิดเป็นลักษณะภาพที่โดดเด่น ผลงานในช่วงแรก ๆ ของเขามีขนาดเล็กและเป็นภาพขาว – ดำ ที่ประกอบขึ้นด้วยภาพถ่ายหลายรูป (Montage) ที่วางเคียงข้างกัน เกิดเป็นภาพลวงตาที่ต้องการท้าทายทางทัศนภาพต่อผู้ดู เขาไม่ได้ยึดแนวทางเทคนิคภาพปะติด แต่การกระทำทั้งหมดของเขามุ่งที่การลบล้างความคิดของภาพปะติดและไม่มีเหตุผลที่ทำเช่นนั้น ภาพปะติดของเขาไม่ได้หมายถึง การใช้กาว แต่เขาตัดเอาเฉพาะชิ้นส่วนที่แตกต่างกัน ขัดแย้งกัน นำมารวมเข้าไว้ด้วยกันเป็นการต่อต้านความจริงขั้นพื้นฐานทางสายตา เพื่อสร้างสรรค์สู่โลกใหม่ให้หนีจากความเป็นจริง โดยเฉพาะความจริงจากความก้าวหน้าแบบวิทยาศาสตร์ที่นำมาซึ่งการทำลายล้างต่อมวลมนุษย์ ดังเช่นการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1

สเปียส์ ได้กล่าวถึงผลงานของแอร์นส์ทในช่วงดาดานี้ว่า

> ภาพความนึกฝันส่วนมากถูกบรรยายลักษณะโดยการวาดให้เห็นด้านหน้าเป็นสัญลักษณ์ มันเข้าแทนที่การลงมือเขียนภาพโดยตรงพร้อมด้วยการแสดงออกที่แปลกทั้งหมด ในผลงาน เช่น The Chiness, Nightingle การต่อต้านขัดขืนต่อความเสื่อมโทรมของสังคมและการระงับความรู้สึกก็ได้มาซึ่งสัดส่วนที่เลื่อนลอย (ไม่มีเหตุผล) การแบ่งแยกแบบชิ้นส่วนย่อยปรากฏให้เห็นซ้ำ ๆ กันในผลงานเหล่านี้ และภาพคัดลอกจากสิ่งพิมพ์มักจะนำมาใช้ร่วมกับวัสดุการถ่ายภาพ สิ่งที่ถูกกำหนดไว้ที่นี่เป็นการวิจารณ์ที่รุนแรงของคุณค่าหรือความสำคัญอันเป็นที่ยอมรับทั้งหมด แอร์นส์ท ได้บันทึกไว้ว่า เราซึ่งเป็นคนหนุ่มสาวกลับมาจากสงครามกันยังงุนงง และความน่ารังเกียจของเราจะต้องพบทางออกอย่างง่าย ๆ สิ่งนี้ถือเป็นรูปแบบอย่างธรรมชาติของการโจมตีพื้นฐานของอารยธรรมที่นำไปสู่สงครามที่เกี่ยวกับการโจมตีทางภาษา ด้านกฎแห่งความสัมพันธ์ ด้านตรรกวิทยา วรรณกรรม การเขียนภาพและอื่น ๆ (Spies. 1997 : 82)

ผลจากวิธีการและแนวคิดของแอร์นส์ทในการทำภาพปะติดของเขานั้น ส่งอิทธิพลและการยอมรับของเพื่อนสมาชิกในกลุ่มจนเกิดเป็นกระบวนการดาดาอีสม์ (Dadaists) ซึ่งเป็นคตินิยมที่ปฏิเสธกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ทางสังคมและรสนิยมทางศิลปะอย่างสิ้นเชิง

แนวคิดของควินน์ เกี่ยวกับความคิดและวิธีการทำงานแบบภาพปะติดของ แอร์นส์ท ในยุคดาดา สรุปได้ดังนี้

> จากจุดเริ่มต้นของยุคดาดา มีบางคนรู้สึกประทับใจว่า แอร์นส์ท นั้นกำลังทำโลกที่อยู่รอบ ๆ ตัวเขาให้เป็นโลกที่เขาบังคับให้เป็นไปตามใจของเขาได้ เขาคิดที่จะผ่าตัดพิสูจน์ทุกสิ่งทุกอย่างเท่าที่จะเอื้อมถึงจากส่วนรวมให้เป็นส่วนย่อย แล้วเกิดความสุขอย่างมีเลศนัยและจากเลศนัยนี้หมายถึง การศึกษาทั้งด้านดีและด้านร้าย เพื่อที่จะให้ลืมความทรงจำทั้งหมด เขาผ่านสิ่งที่แปลกใหม่ (เช่นการตัดปะทั้งความจริงและจินตนาการ) เขาได้รวมรูปแบบทั้งหมดนั้นมาเป็นหนึ่งเดียวกัน ราวกับการผ่าตัดพิสูจน์ชิ้นส่วนอวัยวะของกบ ผีเสื้อ ตะเกียงและเครื่องจักรไอน้ำ ในทันทีทันใด ภายหลังจากผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ให้ผู้คนหันมามองสัจจะความจริงของชีวิต สิ่งที่แมกซ์ทำนั้นเหมือนเป็นการช่วยเหลือโลก การถอดชิ้นส่วนและการประกอบใหม่นี้เกิดขึ้นโดยปราศจากการคิดถึงการละทิ้งการเกาะกันของสะสารหรือทำสิ่งที่ไม่รู้จากการที่ไม่รู้ ดังนั้นจึงมีการปฏิวัติต่อความสัมพันธ์ หน้าที่และมาตรฐานทางคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ ในโลกนี้ถูกสร้างขึ้นมาอย่างบริสุทธิ์โดยปราศจากการเปลี่ยนแปลงคำสั่งที่มีขึ้นระหว่างความเป็นไปตามธรรมชาติ ไม่มีทางที่จะระงับโลกหรือแม้แต่ที่จะเข้าถึงสิ่งน่าพิศวงในภาพจิตรกรรม การถูกยึดครองจากความคิดชนิดนี้น่าแมกซ์ ให้ไม่เพียงแต่ปลูกฝังความไม่เข้ากันในสิ่งที่ธรรมชาติปรากฏให้เห็นเท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นว่าภาพจิตรกรรมนั้นไม่ได้มีเพียงแต่การวาด แต่ยังมีภาคอื่น ๆ ของโครงสร้าง นอกเหนือจากผ้าใบและสี ดัง

นั้นในยุคนี้เขาจึงสร้างกระบวนการการใช้กระดาษแข็ง ตัดปะ วัสดุจากวัสดุ วัสดุแปลก ๆ ทราย หิน สายไฟ หลอดด้าย หลอดฟิล์ม หรือแก้ว ฯลฯ เขาสร้างสรรค์รูปแบบของปรัชญาต่อต้านวัสดุโดยวัสดุอันอื่นซึ่งไม่ผิดและยังได้รับการยอมรับจากการให้คุณค่าต่อวัตถุด้วยการต่อต้านให้เป็นสิ่งใหม่ โดยไร้เหตุผลของการกระทำแบบนั้น (Quinn. 1976 : 70)

จากคำอธิบายของสเปียส์ที่มีต่อแนวความคิดของแอร์นส์ทในช่วงอยู่ในกลุ่มดาดาดังกล่าวมานั้น ทำให้เกิดความเข้าใจและสืบค้นพัฒนาการของเขาในผลงานยุคต่อมาได้

ในปลายปี ค.ศ. 1921 แอร์นส์ทกลับไปเขียนภาพที่เกี่ยวกับความนึกฝันแบบใหม่ ที่อยู่บนพื้นฐานของภาพปะติดของภาพพิมพ์แกะลายไม้ (Wood engravings) ที่เริ่มเข้าแทนที่งานระบายสีเคลือบทับและภาพซึ่งประกอบด้วยชิ้นส่วนจากภาพถ่าย (Photomontages) ในฤดูใบไม้ผลิในกรุงปารีส ค.ศ. 1921 ความหลากหลายด้านหัวข้อและแบบแผนของสื่อประสมของภาพปะติดได้รับการสาธิตเป็นครั้งแรก ในการจัดนิทรรศการผลงานของแอร์นส์ทที่เบรอตง อีโลร์ด และ อรากง เป็นผู้จัดขึ้นและใช้ชื่อว่า เหนือภาพเขียน (Beyond Painting) เป็นผลงานจิตรกรรมซึ่งไม่เหมือนจิตรกรรมในอดีตอีกต่อไป

ภาพประกอบที่เกิดจากการพิมพ์การแกะสลักในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้เปลี่ยนรูปแบบงานปะติดพื้นฐานของแอร์นส์ โดยมีองค์ประกอบการเล่าเรื่องเป็นสำคัญ ดังจะเห็นได้จากภาพปะติดภาพประกอบหนังสือ Repetitions และ Les malheurs des immortels สอง เล่มนี้ถูกส่งไปยังโรงพิมพ์เพื่อให้ทำลายเส้นภาพพิมพ์กัดกรดโลหะ (Line etchings) สำหรับการจัดพิมพ์ จากนั้นแอร์นส์ทใช้การระบายสีบนงานของเขา เพื่อลบร่องรอยทั้งหมดของกระบวนการทำงานด้วยสายตาที่คาดคะเน

ผลงานภาพปะติดไม่กี่ภาพ และต้นแบบแม่พิมพ์ (plate impression) ที่เพิ่มเติมด้วยสีน้ำยังคงเหลืออยู่ และแสดงให้เห็นว่าศิลปินได้ใช้มันอย่างไรในการเตรียมจิตรกรรมขนาดใหญ่ งานจิตรกรรมทุกชิ้นที่ได้ทำก่อนปี ค.ศ. 1925 องค์ประกอบต่าง ๆ ได้ปรากฏอยู่ซึ่งสามารถจะสืบค้นไปสู่ต้นตอหรือแหล่งของวัสดุจำพวกแกะสลักไม้ ผลงาน 2 ชิ้นของงานบนผืนผ้าใบที่น่าตื่นเต้นชุดแรกอันเป็นผลจาก*พฤติกรรม*แบบใหม่นี้ได้แก่ ผลงานชื่อ *Celebes* และ *Oedipus Rex* สิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดสภาพคล้ายฝัน ฝันร้ายหรือการเดินละเมอ พร้อมกับความจริงที่เกิดขึ้นอย่างมีรูปแบบ บางทีความคล้ายคลึงกันมากที่สุดทางด้านการวิจารณ์และความหมายของภาพ *New Sachlichkeit* ติดตามมาด้วยภาพเขียนต่าง ๆ เช่น *The Waveving Woman, Saint Ceilia, Ubu Imperator, Castor and Pollution, Pieta or Pevolution, by Night, Woman, Old Man and Flower และ Men Shall Know Nothing of This* งานทั้งหมดนี้ได้ทำขึ้นในกรุงปารีส

ยุคที่ 3 ระหว่าง ค.ศ. 1923 - 1924 มนุษย์ไม่ควรรู้เกี่ยวกับเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism Men Shall Know Nothing of This)

ในปี ค.ศ. 1924 ยุคดาดาได้สลายตัวไป แอร์นส์ทได้ออกจากโคโลญ เพื่อผลดีต่อการทำงานของเขา สัมพันธภาพระหว่างแอร์นส์ท เบรอตง อีโลร์ด และทซารา ยังคงอยู่ แอร์นส์ทได้ศึกษาและตีความในหลักการจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์ ที่ชื่อว่า การตีความหมายของความฝัน (Interpretation of Dreams) ในความหมายที่เกี่ยวกับเนื้อหาความฝันที่เปิดเผย เขาได้วาดภาพเกี่ยวกับความฝัน ความลึกลับด้วยเนื้อหาที่ซ่อนเร้น และถือเป็นคนแรกของกลุ่มที่อ่านฟรอยด์ได้ตรงจุดประสงค์แห่งขีดความไร้สำนึก ที่ปราศจากการควบคุมของจิต ผลงานภาพที่ชื่อ *Pieta or Revolution by Night ปี 1923* ถือเป็นแนวทางของกลุ่มลัทธิเซอร์เรียลิสม์เป็นอย่างดี (Spies. 1997 : 96) และ "ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ทำขึ้นในปี ค.ศ. 1923 ในบ้านของอีโลร์ดในเมืองเออบอนน์ (Eaubonne) ที่ถูกปิดไว้ด้วยกระดาษปิดฝาผนังซึ่งถูกค้นพบในปลายปีสุดท้ายของชีวิต แมกซ์ แอร์นส์ท" (Max Ernst. Videotape. 1972) เป็นภาพของคนที่มีความวกวนเกี่ยวกับความฝัน

ความลึกลับมหัศจรรย์ที่มากมาย และข้อเสนอที่สิ้นหวังในการหลบหนีความครุ่นคิดจากจิตใต้สำนึกที่พันธนาการเขาไว้

ภายหลังจากกลุ่มตาตาสลายตัวไป แอร์นส์ทและกาลาได้ไปพักอยู่กับอีโลร์ดแถบตะวันออกไกลและได้สร้างผลงานไว้หลายชิ้นระหว่างปี ค.ศ. 1923 - 1924 ทั้งที่เขียนบนผ้าใบ บนผนังและประตูบ้านของอีโลร์ด เป็นการใช้รูปแบบคน โดยการลด ตัดทอน และนำมาจัดรวมกันใหม่ให้ดูแปลกไปจากเดิม หรือนำอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของคนมาเสนอเฉพาะที่จำเป็นด้วยการระบายสีที่เน้นลักษณะพื้นผิวด้วยรอยแปรงอย่างชัดเจน (บนผ้าใบ) และไม่ประสงค์ให้ผลงานดูเรียบร้อย

ยุคที่ 4 ระหว่างปี ค.ศ. 1925 - 1926 ประวัติธรรมชาติและการพิมพ์ถู (Frottage and Histoire Naturelle)

โดยปกติพวกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์จะคอยสังเกต ที่จะค้นพบความบังเอิญจากสิ่งที่เป็นปกติตามสภาพของวัตถุในทางธรรมชาติที่เป็นอยู่ เพื่อกระตุ้นให้พวกเขาเกิดจินตนาการอันนำไปสู่การแสดงออกในผลงานด้วยพลังแห่งจิตไร้สำนึก ฉะนั้นพวกเขาจึงท่องเที่ยว คอยสังเกตจากปรากฏการณ์และเหตุการต่าง ๆ ที่สามารถจะประสบพบเห็นได้ แอร์นส์ท ก็เช่นเดียวกัน เขาได้พบเศษแผ่นไม้ที่ผุพังที่ถูกกัดเซาะด้วยน้ำจนเกิดร่องรอย มีพื้นผิวที่เป็นไปโดยบังเอิญตามธรรมชาติ ทำให้เขาเกิดมโนภาพเชื่อมโยงถึงการแสดงออกแบบอัตโนมัติอย่างฉับพลันสอดคล้องตามหลักจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ เมื่อวันที่ 10 สิงหาคม ค.ศ. 1925 ณ โรงแรมเล็ก ๆ แห่งหนึ่งในเมืองโพร์นิค แคว้นบริตานี แถบฝั่งทะเลแอตลันติก ถือเป็นการเปิดแนวทางด้วยทัศนภาพของเขาสู่การค้นหาตัวตนที่แท้จริงสืบต่อมา

ในปี ค.ศ. 1925 การสร้างงานจิตรกรรมแบบการพิมพ์ถูของ แอร์นส์ท เริ่มปรากฏเป็นแนวทางการทำงานอย่างจริงจัง จนเกิดการพัฒนาค้นคว้าเป็นประสบการณ์เฉพาะตัว จากจุดเริ่มต้นที่เขาได้ทำงานการพิมพ์ถูจากพื้นไม้ ณ โรงแรมเล็ก ๆ แห่งหนึ่งในเมืองโพร์นิค ใกล้ชายฝั่งแอตลันติกของฝรั่งเศสได้เปิดมโนทัศน์เขาสู่อาณาจักรใหม่แห่งลวดลายที่ชวนให้นึกถึงโดยวางกระดาษบนพื้นไม้กระดานแล้วใช้แท่งดินสอดำไล้อ่อนถูไปมาบนกระดาษเหล่านั้น แอร์นส์ทได้สร้างภาพความนึกฝันที่กระตุ้นเขาให้แปลความหมาย โดยการผสมผสานความหลากหลายของการพิมพ์พื้นผิวนูนของวัสดุและด้วยการระบายเพิ่มอีก 2 - 3 ครั้ง เน้นจุดรวมอยู่ที่สัตว์โลกและทิวทัศน์สถานที่ต่าง ๆ วัสดุที่ใช้นอกจากแผ่นไม้กระดานแล้วยังมีเครื่องจักสาน ขนมปังแห้ง เชือก ก้านเชอรี่ เปลือกหอย ใบไม้และเปลือกไม้ ภาพการพิมพ์ถูภาพแรกถูกรวบรวมเอาไว้ในแฟ้มสะสมผลงานชุด*ประวัติธรรมชาติ (Histoire Naturelle)* ซึ่งถูกทำขึ้นหลังจาก 1 ปีที่มีการพิมพ์คำประกาศครั้งแรกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์โดยเบรอตง ซึ่งมีคำกล่าวปรากฏอยู่ดังนี้ ปัญหาไม่ได้อยู่ที่การวาด (เส้น) แต่อยู่ที่การลอกภาพหรือลวดลายอย่างง่าย งานพิมพ์ถูของแอร์นส์ทบรรลุตามวัตถุประสงค์ ตามเงื่อนไขของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสม์อย่างแท้จริง ซึ่งถือว่าแอร์นส์ทเป็นคนแรกของกลุ่มที่ค้นพบแนวทางการทำงานสอดคล้องกับหลักจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์

เทคนิคการลอกลาย (tracing) ของแอร์นส์ทเป็นมากกว่าอัตโนมัติ หมายถึง การแสดงออกซึ่งอารมณ์และจิตไร้สำนึก เทคนิคฟรอททาจหรือการพิมพ์ถูเป็นการแสดงให้เห็นถึงขอบเขตของทฤษฎีของการกระทำแบบอัตโนมัติของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ นับตั้งแต่ขอบเขตการทำงานซ้ำ ๆ ของการออกแบบตามความรู้สึกนึกคิด ซึ่งวิธีการที่เกี่ยวข้องเดินสวนทางกับความคิดของการสร้างภาพที่ต่อเนื่องและรวดเร็วโดยผลลัพธ์และจะเป็นการเปลี่ยนแปลงสภาพพื้นผิวที่ศิลปินพิจารณาเลือกใช้ตามความพอใจ รวมทั้งรูปร่าง ที่ผลิตจากการพิมพ์ถู แอร์นส์ทได้วางโครงสร้างของสภาพพื้นผิวและรูปร่างเข้าเป็นหน่วยที่ใช้สื่อความหมายทางภาษาการแสดงการซ้ำ ๆ การผันแปร การสับเปลี่ยนองค์ประกอบภายในชุดผลงาน ความสอดคล้องรูปทรง

หนึ่งกับอีกรูปทรงหนึ่ง ปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้บ่งชี้ว่า เทคนิคช่วยเปลี่ยนลักษณะวัสดุให้เป็นแบบอย่างหรือเทคนิคของศิลปินเฉพาะบุคคล

สเปียส์ ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะการสร้างงานของ แอร์นส์ท ในชุดประวัติธรรมชาติและการพิมพ์ถู สรุปได้ดังนี้

> เทคนิคการพิมพ์ถูเข้าแทนที่เทคนิคภาพปะติดในระยะเวลาเมื่อศิลปะของแอร์นส์ท ได้เริ่มต้นแสดงหรือเผยให้เห็นเสรีภาพที่ยิ่งใหญ่กว่าและกลายเป็นรูปแบบที่มีปลายเปิดได้กว้างมากกว่า เมื่อเปรียบเทียบกับภาพที่ชัดเจนและดูเหมือนจริงของปี ค.ศ. 1922 และ 1923 วัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์พื้นผิวที่แอร์นสท์วางไว้ข้างใต้กระดาษวาดเขียนได้ผลิตรูปแบบที่ต่างไปจากประวัติศาสตร์ศิลป์ ในเวลานั้นการถ่ายภาพได้กำลังเริ่มต้นทำการบันทึกภาพรูปแบบของธรรมชาติที่เห็นกันในการขยายส่วนให้เห็นรายละเอียด ในบทความของเขาชื่อ Max Ernst and die Stuckungsgraphik โน้มนำให้อ่านและนำไปสู่ความสนใจที่ยิ่งใหญ่ที่จุดประกายโดยภาพถ่ายบรรดาพืชต่าง ๆ ระยะใกล้ของโบลสส์เฟลด์ท (Karl Blossfeldt) ซึ่งได้รับการจัดพิมพ์ในเวลาอันสั้นหลัง Histoire Naturelle ด้วยความช่วยเหลือของภาพถ่ายเหล่านี้ เบนจาร์มิน (Walter Benjamin) ได้พัฒนาแนวความคิดของจิตใต้สำนึกจากการสัมผัสด้วยตา ในปี ค.ศ. 1931 ซึ่งอธิบายความสามารถของ แอร์นส์ท ในการผลิตรูปแบบที่นำมาใช้กับงานศิลปะซึ่งก่อนหน้านั้นถูกมองข้ามไปการนำเสนอต่อสิ่งที่เห็น เช่นที่ อีโลร์ด กล่าวไว้ในการติดต่อกับแอร์นส์ท ได้เข้าแทนที่การเลียนแบบธรรมชาติ การนำเอาข้อมูลจากการบันทึก 34 หน้าของ Histoire Naturelle มาเป็นตัวอย่างได้เกิดสิ่งที่ประหลาดขึ้น คือการจัดระบบของทฤษฎีที่ว่าด้วยวิวัฒนาการของจักรวาลของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งสามารถจะจำแนกออกเป็นกลุ่ม ดังนี้ คือ กลุ่มที่เกี่ยวกับจักรวาล กลุ่มเกี่ยวข้องกับพืช กลุ่มเกี่ยวข้องกับสัตว์ กลุ่มที่เกี่ยวกับลักษณะหรือพฤติกรรมของมนุษย์ สัตว์หรือปรากฏการณ์ธรรมชาติ และภาพลักษณ์ที่เกี่ยวกับจุดกำเนิดของเทพนิยาย (Spies. 1991 : 128)

ผลงานฟรอททาจของแอร์นส์ทในช่วงแรก เป็นการบันทึกค้นหาร่องรอย ลักษณะลวดลายพื้นผิวของวัสดุบนกระดาษโดยใช้ไส้ดินสอดำ เน้นหรือเลือกเฉพาะส่วนที่น่าสนใจแล้วแต่งเติมให้เป็นรูปร่าง รูปสัตว์ รูปคนแบบแปลก ๆ ต่อมาแอร์นส์ทได้พัฒนาจากกระดาษมาเป็นผ้าใบและใช้สีน้ำมันทาหรือระบายลงบนพื้นผิววัสดุเหล่านั้นแล้วกดหรือฝนถูให้สีติดบนผ้าใบและเพิ่มเติมด้วยเทคนิคการระบายสี จึงทำให้แนวทางการทำงานของแอร์นส์ทเปิดกว้างมากขึ้นไปอีก

ยุคที่ 5 ระหว่างปี ค.ศ. 1927 - 1939 นก เจ้าสาว ป่า และดอกไม้ (Birds Brides Forests and Flowers)

จากเทคนิคการพิมพ์ถูด้วยกระดาษ แอร์นส์ทได้พัฒนามาสู่ผืนผ้าใบ โดยการวางผ้าใบเหนือวัตถุหลากหลายที่มีพื้นผิวนูนที่ถูกเลือกสรรแล้ว เช่น เศษไม้หรือเชือก ตะแกรงเหล็ก การทาบซับสีจากพื้นผิวกระจก และการวาดภาพบนพื้นผิววัตถุเหล่านั้น ด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้าง ก่อให้เกิดผลที่ชัดเจนมากที่สุด ในอีก 2 ปีต่อมา รูบิน (William Rubin) ให้ชื่อว่าเป็นยุคกล้าหาญของจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ เทคนิคนี้รู้จักกันในชื่อแกรททาจหรือการขูดเซาะสี นำไปสู่ภาพความนึกฝันที่เปลี่ยนแปลงใหม่อันน่าพิศวง ภาพส่วนมากเป็นแบบนามธรรมและขนาดก็ใหญ่มากยิ่งขึ้น กลายเป็นจุดเด่นแห่งยุคเซอร์เรียลิสม์ทางจินตนาการ ตอนปลาย ค.ศ. 1920 - 1929 และเป็นจุดเด่นที่น่าสนใจมากขึ้นไปอีกทุกที ในผลงานของแอร์นส์ท ระหว่างปี ค.ศ. 1930 - 1939 และ ค.ศ. 1940 – 1949 ซึ่งเป็นช่วงก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 และหลังสงครามยุติ

การหยั่งรู้เหตุการณ์ความหายนะที่จะเกิดขึ้นของสงครามโลกครั้งที่ 2 สามารถค้นหาเบื้องหลังความคลุ่นคิดของแอร์นส์ทกับดวงอาทิตย์ที่สว่างจ้าและป่าไม้ที่ถูกเผาผลาญด้วยไฟป่า ทัศนะที่ถือว่าคนเป็นศูนย์กลางความจริงแห่งจักรวาลถูกแทนที่ด้วยสิ่งแปลกใหม่ที่เกิดขึ้น ซึ่งจำกัดความสงสัยในความเชื่อที่ว่า

ปลาย ค.ศ. 1920 - 1929 และเป็นจุดเด่นที่น่าสนใจมากขึ้นไปอีกทุกที ในผลงานของแอร์นส์ท ระหว่างปี ค.ศ. 1930 - 1939 และ ค.ศ. 1940 – 1949 ซึ่งเป็นช่วงก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 และหลังสงครามยุติ

การหยั่งรู้เหตุการณ์ความหายนะที่จะเกิดขึ้นของสงครามโลกครั้งที่ 2 สามารถค้นหาเบื้องหลังความคลุ่นคิดของแอร์นส์ทกับดวงอาทิตย์ที่สว่างจ้าและป่าไม้ที่ถูกเผาผลาญด้วยไฟป่า ทัศนะที่ถือว่าคนเป็นศูนย์กลางความจริงแห่งจักรวาลถูกแทนที่ด้วยสิ่งแปลกใหม่ที่เกิดขึ้น ซึ่งจำกัดความสงสัยในความเชื่อที่ว่ามนุษย์ชาติจะต้องดำรงอยู่โดยอำนาจของฝ่ายความดี พื้นผิววัสดุที่แอร์นส์ทวางไว้ใต้ผืนผ้าใบและแสดงให้เห็นด้วยวิธีของเทคนิคแกรททาจอันเสนอแนะแห่งจิตสำนึกของกิจกรรมของการเขียนแบบอัตโนมัติ แต่การเกิดรูปร่าง รูปทรง เส้น สี ผิว เหล่านั้น ยังคงเป็นรองทางด้านความคิด ไม่ว่าจะเป็นภาพ รูปคน นก พวกอนารยชนและคนป่าพื้นเมืองหรือทิวทัศน์ ซึ่งจุดนี้นำไปสู่จิตรกรรมที่เกิดขึ้นจากจินตนาการขั้นพื้นฐานที่เกิดจากเทคนิค ทั้งแสดงออกกับการไม่แสดงปฏิกริยาโต้ตอบที่เริ่มจะมีบทบาทร่วมมากขึ้นในผลงานช่วงนี้

แอร์นส์ท ได้อธิบายเชิงทฤษฎีของวัสดุที่ใช้ในการทำพื้นผิวผ้าใบที่มีลักษณะผิวทางกายภาพที่เป็นจริงในบทความที่จัดพิมพ์ใน *La Re'volution Surrealiste* ในปี ค.ศ. 1927 ในชื่อเรื่องว่า *Visions de demi-sommeil* (ทัศนภาพครึ่งหลับครึ่งตื่น) ที่ว่ามันไม่อาจยอมรับความคิดในช่วงเวลานั้นที่ว่า กระบวนการความคิดสร้างสรรค์สามารถเกิดขึ้นได้ แม้จะขาดแคลนศิลปินเป็นผู้ชี้นำและอยู่ในสภาวะไม่ตอบโต้ความคิดฝันของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ จากบทความของแอร์นส์ท ลัทธิเซอร์เรียลิสม์คืออะไร (ปี ค.ศ. 1934) เขาได้อธิบายว่า ความจริงการต่อต้านขั้นพื้นฐานระหว่างความตั้งใจกับการเปลี่ยนแปลงได้หายไปพร้อม ๆกับความแตกต่างขั้นพื้นฐานระหว่างโลกภายในและภายนอก (Spies. 1997 : 148) รวมถึงความสำคัญของจักรวาลตามลัทธิเซอร์เรียลิสม์ที่ว่า ไม่มีพื้นที่ใดของชีวิตที่สามารถจะคงอยู่ใกล้ชิดมัน ในการตื่นขึ้นค้นพบสิ่งนี้ เพราะมันไม่มีอยู่จริง นั่นคือ การค้นหาเพื่อให้พบความจริงจากความฝันหรือความไม่จริง

สเปียส์ แสดงทรรศนะผลงานของแอร์นส์ท ในยุคนี้ไว้ว่า

> ในผลงานปลายปี ค.ศ. 1920 - 1929 คุณลักษณะของทิวทัศน์เหมือนอยู่ในความฝันของช่วงปลายสุดของภาพเพอร์สเปคตีฟและเส้นแนวนอนที่ห่างไกลของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์รุ่นแรกเริ่มได้ก่อเกิดผลกระทบแก่โลก เสมือนเปิดทางให้กับช่องว่างที่ยังหาจุดชัดเจนหรือแน่นอนไม่ได้ ในลักษณะหนึ่ง แอร์นส์ท อธิบายแนวทางงานจิตรกรรมของเขาโดยกล่าวว่ามันยังลังเลอยู่ระหว่าง 2 แนวคิด คือ การก้าวร้าวกับความปลื้มปิติ ผลงานในช่วงปีเหล่านี้ (ค.ศ. 1920 - 1929) เห็นได้ชัดว่าอยู่ในอิทธิพลของแนวคิดอันหลัง โดยมีการแสวงหาการแสดงออกทางความปลื้มปิติ แต่ถึงกระนั้นลักษณะความก้าวร้าวก็ยังไม่ได้หายไป ยังคงพบอยู่ในงานบางส่วนของเขา เช่น คอลลาจโนเวล ในส่วนพฤติกรรมของแอร์นส์ท เขาได้หันหลังให้กับกระแสธารแห่งความเป็นจริงของลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งเป็นเวลาเดียวกับที่ เบรอตงและดาลีกำลังมุ่งไปสนใจเทคนิคการผลิตงานแบบคอลลาจ (Spies. 1991 : 148)

จากผลลัพธ์ของเทคนิคแกรททาจ หรือการขูดเซาะสีที่แอร์นส์ทได้ทำขึ้นนั้น สามารถสร้างพื้นผิวสีเกิดลักษณะทางกายภาพได้จริงจากเนื้อสีที่หนาๆ กรอบแนวคิดเกี่ยวกับคำนิยามของคำว่า เซอร์เรียลิสม์ หรืออุดมการณ์ของกลุ่มไม่สำคัญสำหรับแอร์นส์ทอีกต่อไป แต่ทุกสิ่งทุกอย่างที่เขาได้กระทำมานั้นเป็นบทสรุปในตัวของมันเองและมีความหมายพร้อมสรรพอยู่แล้ว รวมทั้งแนวความคิดและเทคนิคของแอร์นส์ทยังคงนำหน้าคนอื่นอีกด้วย

ยุคที่ 6 ระหว่างปี ค.ศ. 1930 - 1936 นวนิยายภาพปะติดและการแผ่ขยาย (The Collage Novels and Loplop)

ภาพประกอบบทกวีที่ตีพิมพ์ในนิตยสารของศตวรรษที่ 19 อย่างเช่น *La Nature, Le Magasin pittoresgue* และ *L' Jllustration* ของแอร์นส์ทเป็นภาพประกอบนิยายราคาถูก เป็นการแกะสลักไม้และตอนปลาย ค.ศ. 1927 - 1930 ได้กลายเป็นภาพพิมพ์จากแม่พิมพ์โลหะ เพื่อจะเอาชนะวิธีการแบบใหม่ของการคัดลอกงานด้วยวิธีการต่าง ๆ ถ้าเราจะวิเคราะห์ถึงผลงานภาพปะติดจากภาพถ่ายของแอร์นส์ทด้วยการลดตัดทอนบางส่วนออกทีละชิ้นขององค์ประกอบภาพ เพื่อแยกออกจากกันก็สามารถทำได้ แต่สิ่งที่คงเหลืออยู่ มูซิล (Robert Musil) ได้อธิบายไว้ว่า สิ่งที่เหลือมากที่สุดประมาณว่าเหมือนตัวแมงกะพรุนที่มีสีสันสวยงาม เมื่อมันถูกเอาขึ้นมาจากน้ำและพัดมากองไว้บนหาดทราย

ในตอนต้น ๆ ของช่วงปี ค.ศ. 1930 – 1936 รูปแบบใหม่ของเทคนิคภาพปะติดได้ปรากฏขึ้นในผลงานของ แอร์นส์ท เป็นภาพขนาดใหญ่ที่ทำในลักษณะสื่อประสมผลงานชุดที่ชื่อว่า *Loplop* ศิลปินได้ผลิตภาพปะติดอันเป็นผลงานอิสระชิ้นแรกของเขา และตั้งใจจะจัดแสดงผลงานและจัดจำหน่าย ผลงานของศิลปินในนวนิยายการเปรียบเทียบของศิลปินและขาหยั่งตั้งกรอบรูปของเขา แอร์นสท์ ได้เสนอความหลากหลายของการจัดองค์ประกอบศิลปะ (Composition) และการผสมผสานการปะติดในส่วนที่เกี่ยวกับลายต้นแบบและเทคนิคต่าง ๆ ที่พบในผลงานจิตรกรรมของเขาในสมัยนั้น

แม้ว่า แอร์นส์ท จะได้ทำภาพปะติดในชุด *Collage Novels* ในปี ค.ศ. 1939 - 1940 ที่มีลักษณะใกล้เคียงจากความจริงแสดงออกตามหลักศิลปะวิชาการ แต่ก็ยังเป็นแบบความฝันที่ไม่มีคำอธิบายและมีความแตกต่างระหว่างภาพปะติดของแอร์นส์ทเองในยุคดาดา เป็นการจัดภาพที่มีคน มีฉากเรื่องราวสถานที่และสิ่งแวดล้อมที่ครบถ้วนตามแบบหลักการจัดภาพ ยิ่งเพิ่มความน่าฉงนขึ้นไปอีกมาก โดยแอร์นส์ทได้ประสบการณ์จากการทำภาพ *The Hundred – Headless Woman* ในปี ค.ศ. 1920 - 1922 ภาพปะติดแบบกัดกรดลายเส้นของแอร์นส์ทส่งอิทธิพลไปสู่วงการด้านการออกแบบสิ่งพิมพ์และวงการทัศนศิลป์เป็นอย่างมาก ถือว่าเป็นการประยุกต์ให้สอดคล้องกับโลกเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไป

ภาพในชุด *Loplop* ที่ทำขึ้นนั้นเป็นการใช้วัสดุหลายอย่าง เช่น ปูน ขี้เลื่อย ทรายและการระบายสีน้ำมัน ทำบนแผ่นไม้ เน้นพื้นผิว เส้น สี ด้วยรูปร่างที่อ่อนโค้ง เป็นการผสมผสานระหว่างรูปคน รูปนกและกิ่งไม้ ผลงานที่มีชื่อเสียง ได้แก่ *Loplop Introduces Loplop* และ *Human Form*

ยุคที่ 7 ระหว่าง ค.ศ. 1935 - 1938 ทัศนภาพโรแมนติก เมืองและป่า (The Romantic Vision : Cities and Jungles)

ในช่วงปี ค.ศ. 1930 - 1939 แอร์นส์ท ได้พัฒนาแนวเรื่องหลัก จำนวนหนึ่งเพื่อใช้เป็นแนวทางในการทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง ซึ่งปรากฏเห็นเด่นชัดจากเทคนิคแกรททาจที่ถูกทำขึ้นเพิ่มเติมจากลายต้นแบบที่ใหม่และน่าดื่นตา เช่น ชุด *The Gerden Aeroplane Traps* และ *The jungles* รวมทั้งทัศนภาพของ *The Entire City* อีกทั้งแอร์นส์ทยังได้สร้างงานประติมากรรมในช่วงนี้ด้วย

จากผลงานประติมากรรมในยุคดาดาที่มีการใช้ไม้ โลหะและวัสดุอื่นๆ ทำให้แอร์นส์ท มุ่งเน้นงานประติมากรรมที่มีพื้นผิวและนำมาใช้ในงานจิตรกรรมระหว่างปี ค.ศ. 1920 - 1929 ตอนปลายของช่วงเวลานี้มีการใช้สีอย่างหนา ทำให้งานบรรลุถึงจุดสูงสุด เช่นงานชื่อ *Loplop Presents Loplop* และ *Europe After the Rain 1* และในงานชิ้นหลังๆ ของเขาที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มลัทธิเอ็กเพรสชั่นนิสม์นามธรรม (Abstrace

Expressionism) ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ผลงานจิตรกรรมแนวตะวันออกที่ใช้กลวิธีสร้างพื้นผิวที่มีอิทธิพลต่อแอร์นส์ท เช่น ผลงานของ ดูบูฟเฟท์ (Jean Dubuffet) และของ โฟเทรียร์ (Jean Fautria) เป็นต้น

สเปียส์ กล่าวถึงผลงานของแอร์นส์ทในช่วงนี้ว่า

> ผลงานแรก ๆ ที่ แอร์นส์ท ทำออกมาหลังจากเขากลับจากมาลจา (Malja) และไปปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1934 ได้แสดงให้เห็นแนวโน้มที่น่าสนใจ 2 อย่าง ตัวอย่างที่ 1 งานที่ชื่อว่า Oedipus II ยืนอยู่ในลักษณะที่แปลกผิดธรรมดาเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมชิ้นอื่นในยุคนั้นของเขา พื้นผิวที่เรียบของภาพทำให้การใช้สีลงพื้นอย่างหนาและจับต้องได้เป็นสิ่งที่ทำไม่ได้ในงานชุด Lunar Asparagus (หน่อไม้ฝรั่งรูปพระจันทร์) ซึ่งเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งเขาใช้หวีบังคับให้เป็นภาพเพลา (เครื่องจักร) ซึ่งเป็นเครื่องมือช่างที่นำมาใช้แต่งพื้นผิวให้ดูมีชีวิตชีวาขึ้นและทำลายรอยแปรงที่แต้มสี ในวิธีการที่คล้ายคลึงกับการใช้พื้นผิวในงานฟรอททาจ และงานแกรททาจ (Spies. 1997 : 210)

การประยุกต์วัสดุต่าง ๆ เท่าที่สามารถคาดคะเนถึงความเป็นไปได้ที่จะนำมาใช้ในการทำงานของแอร์นส์ท เพื่อสร้างลักษณะพื้นผิวบนผ้าใบนั้นเขาได้ทำมาก่อนแล้วในชุด*ดอกไม้เปลือกหอย (Shell Flowers, 1929)* เพราะแอร์นส์ทไม่ได้ยึดติดว่าจะต้องใช้พู่กันหรือเกรียงนำมาเป็นอุปกรณ์ในการวาดภาพเท่านั้น แต่เขาต้องการค้นคว้าความแปลกใหม่ หนีจากเทคนิควิธีการเดิม ๆ ที่นิยมกัน และหนีจากกฎเกณฑ์หรือระเบียบแบบแผนตามแนวทางที่ได้ปฏิบัติมาก่อนหน้านี้ เพื่อค้นหาสิ่งใหม่ วิธีการใหม่ ๆ จากแนวทางการต่อต้านที่เขาได้ยึดถือเป็นแนวทางมานานแล้ว

ผลงานภาพจิตรกรรม ที่เกี่ยวกับทัศนภาพของเมืองและป่าที่แอร์นส์ทได้ทำขึ้นจากเทคนิคแกรททาจและฟรอททาจนั้น ปรากฏชัดเจนมากขึ้นจากลักษณะของลวดลายต้นแบบจากเครื่องจักสานที่นำไปแทนที่ของความหมายป้อมปราการเมือง หรือบ้านที่สลักหักพังลง นานจนเถาวัลย์ไม้แทรกขึ้นปะปนเป็นส่วนเดียวกัน ส่วนภาพที่มีมุมมองเกี่ยวกับป่านั้นก็มีลักษณะพืชพันธุ์ไม้กลายร่างเป็นคนหรืออาจโดยนัยตรงกันข้ามคนกลายเป็นต้นไม้ มันคือหน่วยเดียวกันที่แยกไม่ออก เป็นสัมพันธภาพระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อม ดังที่ ควินน์ กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "เมืองทั้งหมดยังไม่หมดสิ้น ยังคงหลงเหลือป้อมปราการที่หักพัง ในรูปหนึ่งเป็นแบบเมืองบนภูเขาให้ความรู้สึกเกี่ยวกับสิ่งสลักหักพังของเมืองแห่งความฝัน (ยูโทเปีย - Utopia) โดยสถาปนิกแห่งศตวรรษที่ 19 สิ่งที่เหลืออยู่จากการพังพินาศ โครงสร้างแบบปราสาทราชวังของสวิงเคิลบนยอดเขาอาโครโปลิส" (Quinn. 1976 : 195) จากคำกล่าวนี้หมายถึง แอร์นส์ทคือผู้สร้างสรรค์จากการทำลาย โดยเขานำเอาความไม่สวยไม่งาม ความผุพังเสื่อมโทรม สร้างให้เกิดคุณค่าและความหมายใหม่

ควินน์ ได้อ้างถึงทรรศนะของยู เอ็ม ชนีด (U. M. Schneede) เกี่ยวกับภาพชุดเมืองและป่าของแอร์นส์ทไว้ดังนี้

> การเปรียบเทียบโรแมนติกของการคาดการณ์ไว้ล่วงหน้าถึงการทำลายล้างจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ คือ ภาพภูมิทัศน์ที่ไม่มีเหตุผล การหยั่งเห็นด้วยลักษณะพิเศษของเฟรเดริช ได้เปลี่ยนโบสถ์ที่เก็บรักษาไว้อย่างสมบูรณ์ที่ Meissen ให้เป็นซากหักพัง เช่นเดียวกับโรเบิร์ต (Hubert Robert) ที่วาดภาพการหักพังของพิพิธภัณฑ์ลูฟร์ (Lourve) เซอร์ จอห์น โซอานน์ (Sir John Soane) ได้วาดภาพซากหักพังของธนาคารแห่งอังกฤษ และโฟลบาร์ท (Flaubert) เขียนภาพกรุงปารีสที่เกิดจากแผ่นดินไหว แต่แอร์นส์ท ไม่ได้เปรียบเทียบจากความคิดชั่วแวบแบบนั้น เขาไม่เขียนเมืองและภูเขาที่หักพัง แต่เขาจะใช้เทคนิคแกรททาจและฟรอททาจโดยพิมพ์ถูสีลงไปบนสีขณะเปียกอันเป็นอิทธิพลสำคัญและกำเนิดของความคิดที่มองรูปแบบต่าง ๆ ของดวงอาทิตย์และความเคลื่อนไหวของป่า ซึ่งกลายเป็นการตัดทอนจากลักษณะเฉพาะของประสบการณ์และการเปลี่ยนแปลงมาสู่มุมมองธรรมดาของรูปแบบประวัติธรรมชาติ สิ่งทั้งหมดนั้นเป็นจริงขึ้นมาเสมือนหนึ่งเป็นการทำนายความสูญเสียที่จะเกิดขึ้นในยุโรป คือ เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 (Quinn. 1976 : 195)

ในด้านทรรศนะของยู เอ็ม ชนีด เกี่ยวกับชุดป่านั้น ควินน์ ได้อ้างไว้เพิ่มเติมต่อไปอีกว่า "สวนที่มีต้นไม้มากเกินไปก็จะถูกทำลายโดยพืชพันธุ์ของมันเอง แมกซ์ แอร์นส์ท หมายถึงสถาปัตยกรรมที่ทำสวนยุ่งยากแบบเขาวงกต แต่สำหรับแอร์นส์ทแล้วเขาได้ทำนกติดกรง พืชโค้งงออันมีดอกเป็นพิษ แอร์นส์ท มีความสนใจในพืชกินคน เครื่องบิน การต่อสู้ของสุนัขที่เป็นผลงานในชุดภาพปะติดชุดแรก ๆ นกเป็นสิ่งที่คู่กันไป สิ่งหนึ่งได้เข้าแทรกแซงอีกสิ่งหนึ่ง มันถูกปล่อยไว้ไม่ชัดเจน ว่าใครเป็นคนตั้งกับดักแล้วใครตกเป็นเหยื่อ ผู้ตามล่าและผู้ถูกล่าเปลี่ยนแปลงไปตามวาระ" (Quinn. 1976 : 195)

ก่อนเกิดเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพของแอร์นส์ท มีรูปแบบ เนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการเมืองอย่างรุนแรง เช่น ภาพ *Fireside Angle ค.ศ. 1937* เป็นปฏิกิริยาต่อลัทธิฟาสซิสม์ของฟรังโก ที่นำไปสู่สงครามกลางเมืองของสเปน (สงครามฟรังโก - ปรัสเซีย) กว่าจะผ่านพ้นความรุนแรงที่ปราศจากเหตุผลได้ถูกคาดการณ์ไว้ในหนังสือนวนิยายคอลลาจที่ชื่อ *The semaine de bonte* และได้เกิดเป็นจริงอย่างน่าตกใจในปี ค.ศ.1941 แอร์นส์ท ได้คิดหาช่องทางหลบหนีจากฝรั่งเศสไปอยู่อเมริกา ช่วงเวลาแห่งความสูญเสียทั้งทางด้านร่างกาย จิตใจและอิสระภาพจากการถูกจับเป็นเชลยในปี ค.ศ. 1939 ในฐานะแอร์นส์ทเป็นชาวเยอรมันที่อยู่ฝ่ายตรงกันข้าม โดยพวกตำรวจลับของฝรั่งเศส ช่วงเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ความรู้สึกจากความทรงจำ ความโศกเศร้า ความสิ้นหวัง ความสูญเสียเป็นแรงกระตุ้นให้แอร์นส์ทสร้างผลงานออกมาหลายชิ้น อันมีสาเหตุแรงกระตุ้นจากประสบการณ์ของสงครามเป็นประสบการณ์ตรงของเขาเอง

ยุคที่ 8 ระหว่าง ค.ศ. 1938 – 1942 ยุโรปหลังฝน (Europe After the Rain)

จากภาพชุดยุโรปหลังฝน แอร์นส์ทแสดงออกด้วยเนื้อหาสาระเกี่ยวกับสงคราม โดยเริ่มจาก ปี ค.ศ. 1937 แอร์นส์ท วาดภาพ*เทวดาของใจและบ้าน (Fireside Angle, 1937)* เป็นเทพแห่งความตายที่มีรูปร่างประหลาด แอร์นส์ทได้อธิบายรูปนี้ไว้ว่า เป็นรูปที่ทำขึ้นเพื่อเสียดสีสิ่งที่คนพากันศรัทธาต่อความเสียสละชีวิตเพื่อชาติ ซึ่งสิ่งนั้นทำลายล้างทุกสิ่งทุกอย่างที่เข้ามาอยู่ในทางของมัน (Spies. 1997 : 200) จากการแย่งชิงอำนาจของหัวหน้า ผู้นำกลุ่มต่าง ๆ ในสเปน โดยมีประเทศมหาอำนาจอยู่เบื้องหลัง อัธยา โกมลกาญจนและคณะ อธิบายไว้ว่า "ในระยะเริ่มแรกที่เกิดสงครามกลางเมืองนั้น ประเทศอิตาลีและเยอรมนีได้ให้การสนับสนุนและเข้าช่วยเหลือฝ่ายปฏิวัติ ทั้งนี้เพราะสเปนมีความสำคัญต่ออิตาลีและเยอรมัน คือ สเปนเป็นจุดยุทธศาสตร์ที่สำคัญ เพราะถ้าอิตาลีและเยอรมันได้สเปนเป็นพันธมิตรแล้ว จะสามารถตีวงล้อมฝรั่งเศสได้" (อัธยา โกมลกาญจนและคณะ. 2534 : 475) ขณะนั้นเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับปีที่ฮิตเลอร์มีอำนาจเหนือทวีปยุโรปด้วยการขยายอาณานิคมจักรวรรดินาซี อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่นำไปสู่สงครามโลกครั้งที่ 2 ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ ในวันที่ 3 กันยายน ค.ศ. 1939 เมื่อกองทัพเยอรมนีบุกประเทศโปแลนด์ ในวันที่ 1 กันยายน ค.ศ. 1939

จากช่วงเวลาของปี ค.ศ.1930 เป็นต้นมา เป็นช่วงแห่งการค้นคว้าหาเทคนิคพัฒนาการของการแสดงออกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ดิแคลโคแมเนียเป็นลักษณะเทคนิคกึ่งอัตโนมัติที่ฮิวโก้ (Victor Hugo) เคยทำมาแล้ว ได้รับความนิยมจากจิตรกรของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ และเกิดการเชื่อมโยงระหว่างกวีและจิตรกร การทำภาพเทคนิคดิแคลโคแมเนียเป็นการทำงานระหว่างความฝัน เมื่อเปรียบเทียบกับการเขียนภาพแบบอัตโนมัติ จากข้อตกลงเบื้องต้นแห่งความฝันของฟรอยด์ และผลงานชื่อ *The Cadavres exguis* ของช่วงปี ค.ศ.1920 - 1929 แต่สำหรับแอร์นส์ทแล้ว เขาได้นำเอาเทคนิคนี้ไปสู่การขยายงานในโลกแห่งความฝันของเขาได้อย่างน่ามหัศจรรย์ โดยการใช้ความสลับซับซ้อนและความซำนาญบวกกับการถ่ายทอดออกมาด้วยมือและเทคนิคพิเศษส่วนตัว เช่นในผลงานชื่อ *Napoleon in the Wilderness ปี 1941, The Robing of the Bride ปี 1940, Totem and Taboo ปี 1940, The Eye of Silence ปี 1944* และชุด *Europe Aftee the*

Rain ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่นับจำนวนไม่ถ้วน และเกิดร่องรอยของกระบวนการใหม่ ๆ อีกมากมาย ดังเช่น ผลงานในชุดยุโรปหลังฝนที่ทำในฝรั่งเศสและอเมริกา

จากลักษณะการเขียนภาพแบบอัตโนมัติของพอลล็อค (Jackson Pollock) ที่สาด ราดเท สลัดสี และดีดสี ทำให้แอร์นส์ทได้พัฒนาไปสู่การเขียนภาพด้วยวิธีแกว่งส่าย โดยผูกเชือกติดกับกระป๋องสีที่เจาะรู ตรงก้นกระป๋องแล้วนำไปแขวนและแกว่งส่ายเหนือภาพเขียน เช่น *ภาพชุดดาวนพเคราะห์ (The Bewidered Planet)* เทคนิคการแกว่งส่ายไม่ได้มีความลงตัว ความสมบูรณ์ในตัวเอง ยังต้องอาศัยเทคนิคอื่น ๆ เข้าช่วย จากภาพจิตรกรรมชื่อ *Vox Angelica* ในปี ค.ศ. 1943 เป็นภาพที่รวบรวมองค์ความรู้ความชำนาญของ แอร์นส์ททั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเทคนิคต่าง ๆ ที่แอร์นส์ทได้นำมารวมไว้ และแนวความคิดในการสร้างภาพ จากหลาย ๆ หัวข้อของเทคนิคและเรื่องได้ถูกรวบรวมให้เป็นบทสรุปถึงจุดสูงสุดของเขา (ดังภาพประกอบ 73 และ 74 ภาคผนวก หน้า 267 และ 268)

เจนาสเซวค ได้อธิบายเกี่ยวกับภาพ *Vox Angelica* ไว้ดังนี้

> จากภาพ Vox Angelica, 1943. oil on canvas. 152 x 203 cm. เขาได้ดัดแปลงและสร้างสรรลักษณะหลากหลาย ทั้งหมดของเทคนิค Vox Angelica ถูกวาดขึ้นในเมืองอริโซนา ระหว่างการลี้ภัยจากยุโรปเป็นข้อสรุปรวบยอดของ เทคนิคต่าง ๆ ของเขาที่ยอมรับนับถือกันทั่วไปว่าเทคนิคเป็นเสมือนภาพวาดของเขา เทคนิคต่าง ๆ เช่น เทคนิค การปะติดเศษชิ้นส่วนย่อยต่าง ๆ ให้เกิดเป็นศิลปะขึ้น ตามทฤษฎีหรือลัทธิที่เชื่อว่าสรรพสิ่งทั้งหลายในโลกเป็นของ มายาหรือลวงตา การพิมพ์ถู การขูดเซาะสี การทับซับสี และการแกว่งส่าย จากประสบการณ์การทำภาพถ่าย และสิ่งพิมพ์ เป็นภาพปะติดของเขาในยุคดาดา สิ่งที่เปลี่ยนแปลงต่อมาคือ การฝนถู ที่เขาเริ่มทำที่เมืองโคโลญใน ปี ค.ศ. 1920 และ 1921 และจากนั้นได้พัฒนาขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1925 มองย้อนไปในปี 1924 ใน หัวข้อ First Surrealist Manifesto เบรอตงได้กล่าวว่า การวาดหรือการเขียนรูปของแอร์นส์ท การพิมพ์ถูเพื่อ ถ่ายทอดบางสิ่งบางอย่าง โดยความมุ่งมั่นเด็ดเดี่ยวเป็นส่วนประกอบสิ่งประดิษฐ์ใหม่เมื่อได้นั่งเฝ้าดูจนแอร์นส์ทเกิด ความหลงใหล โดยสิ่งที่ปรากฏของพื้นกระดานที่ทำการขัดถูอย่างดี ดังนั้นในคำพูดของเขา ที่จะสังเคราะห์สิ่งซึ่ง ครุ่นคิดไตร่ตรองของผมและสติปัญญาความสามารถเกี่ยวกับอาการหลอนประสาท ผมได้เอาสิ่งเล็กสิ่งน้อยของการ วาดภาพจากพื้นกระดานโดยทำการปิดคลุมพวกมันที่เป็นไปโดยบังเอิญกับแผ่นกระดาษ ซึ่งผมได้ทำการถูกับดินสอ ไส้อ่อน การฝนถู ซึ่งเอร์นส์ท์ได้ดัดแปลงมันไปยังการวาดภาพสีในเทคนิคที่เขาเรียกมันว่า Frottage ซึ่งเกี่ยวโยง กับการขูดรงควัตถุเหนือผืนผ้าใบที่วางลงบนพื้นผิวสิ่งทออย่างหนัก สิ่งที่สำคัญต่อมาที่เป็นเทคนิคโดยอัตโนมัติใน ระยะ 10 ปีต่อมากับสิ่งประดิษฐ์ใหม่ของศิลปะหรือกระบวนการอัดพิมพ์ภาพลายดอกกระดาษ (ดิแคลโคแมเนีย) จากกระดาษไปยังไม้ โลหะ เครื่องเคลือบ เครื่องแก้วหรืออื่น ๆ เทคนิคนี้จิตรกรชาวสเปนชื่อ ออสการ์ โดมิงเกซ ที่ได้เคยทำไว้ก่อนแล้ว โดยการใช้สีน้ำกับยางไม้วาดลงบนแผ่นกระดาษ ทำการปิดทับด้วยกระดาษอีกแผ่นหนึ่งและ กดเบา ๆ ด้วยมือ แล้วลอกแผ่นบนออกอย่างช้า ๆ คล้ายกับการเคลื่อนย้ายและทำแบบนั้นซ้ำอีกจนกว่าสีเกือบแห้ง ในระหว่างปี 1939 แอร์นสท์ได้ทำการทดลองแบบนี้ด้วยการใช้สีน้ำมันและผืนผ้าใบ สุดท้ายแอร์นสท์ก็ประสบผล สำเร็จ การนำวิธีการแกว่งส่ายเข้ามาประกอบบางส่วน โดยเอาสีบรรจุลงในกระป๋องตะกั่ว แล้วเจาะรูที่ก้นกระป๋อง แล้วแขวนด้วยเชือกให้ลอยตัวบนพื้นงานและแกว่งไปในทิศทางต่าง ๆ ตามวิธีแห่งอัตโนมัติ เพื่อทำการค้นหาแรง กระตุ้นความรู้สึก หรือเป็นพลังผลักดันแรงดลใจของจิตรกร (Januszczak. 1980 : 160)

แอร์นส์ทเป็นผู้นำของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์คนหนึ่งและมีบทบาทที่สำคัญเป็นอย่างยิ่ง เขาได้ค้นคว้าหา แนวทางเพื่อแก้ปัญหา เราได้เผชิญกับสัญลักษณ์แห่งเวลา ภาพจิตรกรรมที่ตั้งอยู่หลังแท่นบูชาเป็นภาพน้ำ ท่วมใหญ่ในสมัยโนอาห์ เรือโนอาห์ซึ่งมีห้องภายในเรือที่ชื่อแอร์นส์ท นำสิ่งที่เขาเชื่อว่ามีคุณค่าต่อการช่วย โลกให้ปลอดภัยตามหลักปรัชญาของเขา แอร์นส์ทซึ่งถือเป็นเสมือนพาหนะที่จะนำพาให้ผู้โดยสารไปถึงฝั่ง ถึงจุดหมายแห่งการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมด้วยเทคนิคต่าง ๆ ที่เขาได้ค้นคว้าไว้ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาและ ทำตามเขาเป็นผู้นำในด้านเทคนิคของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์โดยแท้

ยุคที่ 9 ระหว่าง ค.ศ. 1943 - 1976 ยุคแห่งการแสวงหาสู่ความเรียบง่าย (From the Age of Anxiety to the Childhood of Art)

ในช่วงการใช้ชีวิตของแอร์นส์ทในเซโดนา รัฐอริโซนา เขาได้สร้างผลงานเพื่อถ่ายทอดทิวทัศน์ของท้องถิ่นและตามความนึกฝัน บางภาพก็มีขนาดเล็ก บางภาพก็มีขนาดใหญ่ ภาพที่มีขนาดเล็ก ๆ เหล่านั้นบางภาพก็สามารถเก็บในกล่องไม้ขีดไฟได้ เช่น ผลงานในชุด *Microbes* ได้แก่ ภาพ *Inpired Hill and The Twentieth Century*

ผลงานประติมากรรมที่แอร์นส์ททำขึ้นตกแต่งบ้านของเขาและงานชุด *The Capricon* เป็นงานคล้ายแบบนามธรรม ทรงเรขาคณิต เน้นเส้นเป็นเหลี่ยมและเส้นโค้งด้วยรูปทรงที่เรียบง่าย ซึ่งเขาได้รับ อิทธิพลมาจากรูปแกะสลักและรูปปั้นของชนเผ่าดั้งเดิมของพวกอินเดียแดง ซึ่งแอร์นส์ทได้ทำด้วยปูนปลาสเตอร์ผสมทรายและปูนซีเมนต์ แต่มีบางรูปนำมาเป็นแบบหล่อโลหะในภายหลัง

ส่วนภาพจิตรกรรมที่ทำขึ้นมาในแนวรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงตามธรรมชาติผสมผสานกัน ซึ่งเป็นแบบอิทธิของศิลปะอนารยะชนชนเผ่าดั้งเดิม ระหว่างปี ค.ศ. 1945 - 1948 นั้นได้แก่ภาพ *The Cocktail Drinker ปี ค.ศ. 1945, Design in Nature ปี ค.ศ. 1947* และ *The Feast of the Gods ปี ค.ศ. 1948* ถูกทำให้เด่นด้วยเส้นที่แสดงรูปร่างที่ชัดเจนแน่นอน บางทีก็มีการใช้สีที่สดใสมากขึ้นซึ่งถือเป็นการเปลี่ยนแปลงผลงานจากก่อนหน้านี้

ในตอนต้น ๆ ของปี ค.ศ. 1950 แอร์นส์ทได้กลับมายุโรป คือ ฝรั่งเศสและเยอรมัน เขาเริ่มสร้างผลงานอย่างมากมาย โดยการทำเรื่องเหมือนจริงตามธรรมชาติ แล้วนำมาขยายเพิ่มเติมกับความฝันแล้วพัฒนาไปเรื่อย ๆ และมีรูปทรงที่เรียบง่าย การต่อต้านของเขาในงานศิลปะก็ยังคงมีอยู่ กระบวนการถามตัวเองก็ยังคงดำเนินไป เทคนิคการสร้างภาพแบบการต่อต้านขั้นพื้นฐานของเขาที่ทำในครั้งแรกในปี ค.ศ.1920 เป็น ต้นมา คือเทคนิคภาพปะติดและงานฟรอททาจก็ยังคงใช้ตลอดมา เทคนิคแกรททาจได้นำไปใช้ร่วมกับผลงานส่วนมากในช่วงปลายนี้ การใช้สีที่สดใสจำนวนน้อยสีและการเน้นสภาพพื้นผิวของผ้าใบ สามารถตรวจสอบได้ง่ายขึ้นไม่ซับซ้อน เนื้อหา รูปร่าง รูปทรง ของผลงานก็มีความเรียบง่ายค่อนไปทางแบบนามธรรม แต่ก็ยังสามารถพิจารณาสืบค้นแหล่งที่มาของเทคนิควิธีการได้

สเปียส์ ได้กล่าวถึงผลงานในช่วงยุคสุดท้ายที่มีรูปแบบเป็นสัญลักษณ์และมีความเรียบง่ายของแอร์นส์ท ไว้ดังนี้

> ภายหลังผลงานที่มีแนวการมองโลกในแง่ร้ายและมืดมนในช่วงเวลาแห่งสงคราม ภาพแสดงความคิดฝัน ซึ่งมีรูปทรงที่มีพื้นผิวและหนักแน่นได้เปิดทางสู่จินตนาการแห่งสัมพันธภาพระหว่างสีและรูปทรงอันนำไปสู่การประเมินใหม่ของผลงานศิลปิน ขณะที่ความสนใจก่อนเกิดสงครามมุ่งไปที่ แอร์นส์ท ในฐานะเป็นผู้วาดรูปเคารพ (รูปของพระเยซูหรือรูปอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับศาสนาในยุคต้น ๆ) เป็นนักประดิษฐ์ของวงการศิลปะที่มองดูลึกลับ ซึ่งตอนนี้ได้เป็นช่างเทคนิคที่ประดิษฐ์ศิลปะที่ผิดปกติธรรมดาไปแล้ว ซึ่งตัวเขาเห็นว่าศิลปะควรจะเกี่ยวข้องกับตัวของมันเอง (คือทำหน้าที่ของมันเอง) แต่กระนั้นถ้าเราพิจารณาอย่างใกล้ชิด เราสามารถเห็นได้ว่าลักษณะทางท่าทางและทางนามธรรมนั้นขณะนี้ได้เริ่มค้นพบแล้วและได้เป็นส่วนที่สมบูรณ์ของผลงานจากจุดเริ่มต้น แอร์นส์ทไม่เคยตั้งใจว่าเทคนิคต่าง ๆ ที่เขาได้ค้นคว้าไว้อย่างมากมายในระหว่างปี ค.ศ. 1920 - 1939 จะได้รับการปฏิบัติอย่างแท้จริงพอ ๆ กับสิ้นสุดในตัวของมันเอง
>
> ตลอดเวลา 20 ปีอันเฟื่องฟูแห่งอาชีพของเขายังคงดำเนินต่อไป เพื่อทดลองค้นคว้าของการเข้าถึงชีวิตและศิลปะสัมพันธภาพทางอรรถวิทยาระหว่างการจัดองค์ประกอบภาพและภาพที่ขัดแย้งกัน อารมณ์ของแอร์นส์ทเป็นแบบรักและเกลียดรวมกัน... ตอนปลายชีวิตของ แอร์นสท์ ยังคงจริงจังต่อการตัดสินใจแต่แรกเริ่มของเขาในการต่อต้านเพื่อจิตรกรรมแบบสัญลักษณ์ ซึ่งในผลงานที่ดูลึกลับและมีความแปลกประหลาดชวนให้เกิดคำถาม และจาก

เหตุความเข้าใจยากและหยั่งไม่ถึงของชีวิตความเป็นอยู่ แอร์นส์ทจึงถือเอาความมีประสบการณ์ของเขาอยู่เหนือคำอธิบายของผู้ที่ยังหวังในความเห็นของตนเองและผลที่เกิดจากรูปแบบ ที่ชัดเจนและสมบูรณ์ (Spies. 1991 : 252)

การลดตัดทอนรูปแบบให้คงเหลือไว้เฉพาะแก่นความหมาย และสาระสำคัญของเนื้อหาเรื่องราวให้เป็นรูปสัญลักษณ์อย่างเรียบง่าย หลังจากมีประสบการณ์อันยาวนานมาแล้วนั้น ไม่ว่าจะเป็นปิคาสโซหรือแอร์นส์ท ต่างก็มาถึงจุดจุดหนึ่งที่งานของเขาไม่ได้ยึดติดกับรูปแบบตามที่ปรากฏในผลงาน แต่ทั้งหมดนั้นก็คือส่วนหนึ่งของปิคาสโซหรือของแอร์นส์ท ที่มีคุณค่าอยู่แล้วในผลงานทุกชิ้นที่เขาสร้างขึ้นมา

บิสซอพพ์ ได้กล่าวถึงการทำงานด้านศิลปะในช่วงปลายของแอร์นส์ท ระหว่างปี ค.ศ. 1950 - 1976 สรุปได้ดังนี้

การกลับมาของคนสวนผู้งดงาม เป็นหัวข้อของภาพชุดหนึ่งที่วาดขึ้นในปี 1967 เพื่อเป็นการยืนยันจากการที่เขาอพยพไปอยู่อเมริกาและกลับมาใช้ชีวิตแบบเดิมในยุโรปและเป็นประเทศที่เขาเลือกที่จะอยู่แล้ว ในปี 1951 เขาได้จัดการแสดงผลงานเดี่ยวครั้งแรกในประเทศเยอรมัน ณ บ้านเกิดของเขาคือเมืองบรูห์ล เป็นการรวมผลงานครั้งใหญ่ในชีวิตการทำงานของเขา แต่ก็ประสบปัญหาทางด้านการเงิน แม้ว่าเขาจะได้รับเลือกให้เป็นบุคคลเกียรติคุณที่ชาวเมืองเสนอให้แก่เขา ในปี 1954 แอร์นส์ท ได้รับรางวัลสุดยอดสำหรับงานจิตรกรรมที่ เวนิส เบียงนาล ทำให้เขาไม่กังวลในเรื่องเงินที่จะค้ำจุนในการทำงาน

ภาพชุด โคโลราโด ของเมดูซ่า แพสีของเมดูซ่าเป็นภาพชุดที่เขาทำหลังจากกลับมาอยู่ในปารีส ซึ่งเป็นการผสมผสานกันของโคโลราโดและคำภาษาฝรั่งเศส ราโด ซึ่งแปลว่า แพ ชวนให้รำลึกถึงยุคดาดาตอนต้น และยังเป็นช่วงเวลาเดียวกันที่เขาเขียนภาพ คนสวนผู้งดงาม ซึ่งเป็นเสมือนการกลับมายังกลุ่มของความเชื่อจิตใต้สำนึก ในเทคนิคภาพยังคงใช้การถูพื้นผิวผสมการวาดภาพ เป็นพื้นผิวหนึ่งเดียวเท่านั้น เรื่องของภาพให้ความรู้สึกต่อต้านคลื่นอาจมองดูเป็นทิวเขา และท้องทะเลกลายเป็นหุบเขา ปลาคล้ายกับดาว และความเป็นมนุษย์ก็ถูกนำมาใช้ในแบบนิยายของสัตว์ประหลาด

ภาพชุดใหม่ที่เขาวาดในปี 1956 - 1973 เช่นภาพ กำเนิดของจักรวาล และภาพ ไม่มีอะไรมาอีกแล้ว เป็นแบบของการใช้ภาพภูมิประเทศภูเขาซับซ้อนของยุคที่ 20 ในแนวใหม่ที่มีรูปร่างรูปทรงดูเรียบง่ายและเป็นแบบฉับพลัน พื้นผิวของวัสดุที่ใช้อาจเปลี่ยนเป็นผ้าใบ โดยการทำเทคนิคแบบฟรอททาจ วิธีการแบบนี้มักจะซ่อนอยู่ภายใต้ชั้นของการวาดสี นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงจากวัสดุที่นำมาใช้เพื่อเปลี่ยนแปลงจากความหมายที่มีอยู่เดิม

การจัดรูปแบบขององค์ประกอบภาพ ซึ่งยึดความอิสระอยู่บนความตัดสินใจโดยตนเองว่าอะไรจะอยู่บนหรืออยู่ล่าง เพื่อนำไปสู่จินตนาการ การเคลื่อนไหวที่ไม่แสดงออก นั่นดูเหมือนจะพบในภาพชุดสุดท้ายของเขาที่ทำภาพขนาดใหญ่ขึ้นและคิดค้นให้น้อยลง ในปี ค.ศ. 1956 ภาพพรหมจรรย์ ภาพของเพกกีและโดโรเธีย เป็นภาพแบบสามมิติของรูปเหมือน ซึ่งศิลปินได้พัฒนาออกมาเป็นชุดในปี 1953 เป็นแบบการเปรียบเทียบที่โยงใยไปถึงวัยการเปลี่ยนแปลงไปตามกฎเกณฑ์ทางธรรมชาติตามความเป็นจริง ตลอดชีวิตของเขาเป็นการแสดงออกถึงความกดดันและการต่อต้านสังคมและกฎเกณฑ์จากลักษณะกวีนิพนธ์ของกลุ่มดาดาและเซอร์เรียลิสม์ สิ่งเหล่านี้กลายเป็นเหตุการณ์ที่มีส่วนสำคัญในงานช่วงสุดท้ายของเขา

ในภาพ คนสวนของฝรั่งเศส วาดในปี ค.ศ. 1962 ได้เอารูปผู้หญิงเปลือยนำกลับมาทำอีกครั้งหนึ่ง จากผลงานในช่วง 1921 ที่เป็นรูปปะติด รูปใหม่เป็นหญิงเปลือยที่นอนอยู่ริมแม่น้ำ รูปอาบู พ่อและลูกชาย ที่วาดในปี 1966 ไม่เพียงแต่การเสียดสีแต่ยังเป็นการชี้ให้เห็นถึงผลผลิตที่โรงงานนั้นทำออกมา มีการใช้เทคนิคแบบปะติดและพิมพ์ถู นำมารวมเป็นหนึ่งเดียว เหมือนกับภาพ ลอพลอพ อาบู ผู้เป็นพ่อแก่และเป็นอนารยะชน เป็นรูปแบบของการละเล่นของจารี ซึ่งทำให้เห็นถึงตัวเขาแสดงออกทั้งความใกล้ชิดและความรัก

การแสดงออกในช่วงปลายของชีวิตของแอร์นส์ท เป็นการกลับไปทำซ้ำในเรื่องเดิมในช่วงต้น ๆ เช่นภาพ การกลับมาของคนสวนผู้งดงาม แต่แอร์นส์ทก็สามารถที่จะนำรูปแบบอันเดียวกันนั้นมาทำเป็นผลงานใหม่ได้ตลอดชีวิต โดยมองไม่ออกว่าเป็นการกระทำซ้ำซ้อน ทั้งโดยกระบวนการและการใช้วัสดุตลอดเวลาของการเปลี่ยนแปลงเขาได้ดำเนินไปอย่างระมัดระวัง เป็นการบังเอิญที่แอร์นส์ทและเราได้รับจากผลงานของเขาและในโอกาสที่ทำให้ค้นพบสิ่งน่าตื่นตาตื่นใจในผลงานของเขาครั้งแล้วครั้งเล่า (Bischoff. 1991 : 85 - 90)

ผลงานของแอร์นส์ทหลังจากปี ค.ศ. 1950 เป็นต้นมา จะมีลักษณะที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ในแบบรูปสัญลักษณ์ เขายังคงให้ความสำคัญลักษณะของพื้นผิวที่เกิดขึ้นบนผิวผ้าใบด้วยสีและลักษณะของเนื้อผ้าใบ ดูเหมือนผลงานในช่วงปลายของชีวิตที่เขาได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ต่าง ๆ มาก่อนหน้านั้นทั้งหมดนำมาสอบสวนใหม่ โดยลดบทบาทความฝันเฟื่องและจินตนาการตามแนวเซอร์เรียลิสม์ลงคงเหลือไว้เฉพาะหลักสุนทรียศาสตร์ที่จะเกิดขึ้นจากผลงานเท่านั้น แต่ความต่อเนื่องหรือแนวทางการพัฒนาก็มีที่มาจากประสบการณ์ในอดีตของเขา ตั้งแต่ยุคดาดาและเซอร์เรียลิสม์

ข้อสรุปเกี่ยวกับประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานของแมกซ์ แอร์นส์ท จากแนวคิดของสเปียส์ สรุปได้ดังนี้

นอกจากการศึกษาของแอร์นส์ทที่มหาวิทยาลัยบอนน์ในการจดบันทึกวิชาศิลปศาสตร์และประวัติของจิตวิทยาแล้ว เขาถูกเผชิญหน้าในการหลบเลี่ยงกับกฎระเบียบของจิตวิเคราะห์ มันมีคุณค่าที่ใช้เวลาอันสั้นที่มีผลสำหรับงานของเขา สิ่งแรกที่สำคัญที่สุดเป็นความจริงที่ง่าย ๆ ที่ว่า แอร์นส์ท ได้สร้างตนเองเป็นศิลปินคนแรกที่อ่าน ฟรอยด์ เขามีความซาบซึ้งกับการแปลความหมาย เขาแยกแยะข้อเขียนของฟรอยด์ด้วยสายตาของนักวิจารณ์สำหรับทุกสิ่งทุกอย่างที่ดูเหมือนรองรับร่องรอยแห่งความเก็บกด แอร์นส์ทไม่เคยวาดภาพอย่างง่าย ๆ เกี่ยวกับมนุษย์วิทยาของฟรอยด์ การเผชิญหน้าของเขากับเครื่องมือแยกแยะของฟรอยด์ช่วยให้เขาแก้ไขเครื่องมือในการปะติดปะต่อของเขาให้ดีขึ้น สิ่งสำคัญในการเอาใจใส่คือการรวมพลังในด้านเสียดสีของการแปลความฝันและหาความหมายในภาพนั้น ท่าทางของเขาที่มีต่อความฝันของฟรอยด์ทำให้เกิดรูปแบบศิลปะจิตวิเคราะห์ ซึ่งเขาได้เผชิญหน้าที่มหาวิทยาลัย

ช่วงต่าง ๆ ของแอร์นส์ทสามารถที่จะชี้ความสัมพันธ์ของเขากับฟรอยด์ เช่น งานชิ้นแรกเริ่มยุคดาดา และการใช้ลูกกลิ้งที่เป็นแบบพิมพ์ใหญ่มีการวางต่อเนื่องโดยใช้ไม้บรรทัดและวงเวียน บ่อยครั้งที่งานของเขารวมกันกลายเป็นองค์ประกอบอย่างยิ่งใหญ่ในทางเพศ ในงานชุดต่อมา ข้ออ้างอิงได้กลายเป็นสิ่งที่ชี้แสดงลักษณะ ไม่เพียงแต่ในหัวเรื่อง แต่ยังอยู่ในแนวกามสูตรลงบนไม้หรือวัสดุอื่น ซึ่งใช้ความฝันที่บิดเบือนและความจริงที่แปลก การเน้นคุณค่าของความฝัน บวกกับความไม่ผิดพลาดในการแปลความฝันออกมาโดยผ่าความฝัน ขโมย พลังของมันออกมาโดยการต่อต้านการโจมตีขั้นพื้นฐานเป็นแนวขนานไปกับงานเขียนของ โนวาลิส

จากวัตถุสู่รูปแบบ งานช่วงแรกเริ่มของแอร์นส์ทนั้นเป็นการผสมผสานกันระหว่างวัตถุหลากหลายกับภาพวาด ภาพทุกชิ้นจะเป็นไปในทำนองเดียวกัน แต่ละภาพ ประกอบด้วยวัตถุที่เขาสามารถหาได้ เพื่อมาแสดงลักษณะภาพที่เขาต้องการ จากรายงานของแอร์นส์ทเอง ผลงานของเขาเป็นอิสระแก่ตัวมากกว่าศิลปินคนอื่น โดยดูจากวัตถุที่เขาใช้ในภาพที่ไม่ตามแบบของใคร แต่นำมาจากวัตถุพื้น ๆ ที่ไม่น่าจะมาใช้ในภาพได้ เช่น ภาพการปะติดที่เป็นผลงานหลายชิ้นของเขา ทำให้เห็นถึงความคิดแหวกแนวที่ใช้วัสดุโดดเด่นออกมาอย่างนั้น แอร์นส์ทสามารถสร้างงานจิตรกรรมได้โดยการใช้วัสดุเข้าช่วย และประสบผลสำเร็จราวกับเป็นผลิตผลที่ทำขึ้นสำหรับความฝันที่ไม่คาดคิด

ดาดาและศิลปะเหนือความจริง เป็นเสมือนรังนกพิราบที่ประวัติศาสตร์ศิลปะนอนรออยู่ เพื่อรอการสะสมจินตนาการที่นี่ ผลงานที่แยกแยะให้เห็นกำหนดตามกันมาเป็นช่วง ดาดาและศิลปะเหนือความจริงเป็นระบบที่ติดแน่นกับงานของแอร์นสท์ตลอดระยะการพัฒนา งานเหล่านั้นประกอบด้วยสิ่งซึ่งอยู่ในขอบเขตของการต่อต้าน ซึ่งมีผลมาจากประสบการณ์ของความเป็นจริงที่ตรงกันข้าม คู่ที่แบ่งไม่ได้ของโครงสร้างซึ่งเขาคิดฝันขึ้นมาเป็นหลักที่จัดทำขึ้นมาแล้ว มีคำกล่าวว่า จิตรกรรมเกิดขึ้นจากของ 2 สิ่งที่แตกต่างกันในระดับที่จูงใจ มีทั้งความก้าวร้าวและทำให้ปิติยินดีผลงานในช่วงที่แตกต่างกันก็มีรูปแบบที่แตกต่างกัน แอร์นส์ทมีความรู้สึกเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในสีและระดับของการแสดงออก การใช้สิ่งซ้ำ ๆ เพื่อลดความหลากหลายหรือในทางเดียวกันก็แบบใส่ความงาม และทำให้บริสุทธิ์ขึ้น การผสมผสานกันในงานของแอร์นส์ทที่เบรอตงกล่าวไว้ในภาพ *เข้าถึง* ว่าการสร้างสรรค์ของแอร์นส์ทไม่ได้แบ่งดาดาและศิลปะเหนือความจริง แต่เหมือนกับรถบรรทุกน้ำมายืงโรงสี ซึ่งเป็นความกลมกลืนกัน 2 ส่วน ระหว่างรถและน้ำ อันทำให้แอร์นส์ทดูแตกต่างไปจาก ทซารา พิคาเบีย หรือ เดสแชนต์

ในยุคศิลปะเหนือความจริง จินตนาการเริ่มเปิดกว้างอย่างไม่มีขอบเขตการใช้ผิวสัมผัสวัตถุมาวางตกแต่งเป็นเส้นและลวดลาย ย้อนไปยังปี 1920 - 1929 มีการนำรูปแบบประติมากรรมมาผสมผสานกับจิตรกรรมที่ทำให้

ตาทุกดวงมองตามความเคลื่อนไหวในภาพจิตรกรรมของเขาอย่างใจจดใจจ่อจากปี 1950 - 1960 แอร์นส์ทยังได้ทำภาพแบบนี้อีกมากมาย หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นความจริงที่ตัวของแอร์นส์ทไม่เคยสร้างศิลปนามธรรมบริสุทธิ์ที่มีความหมายไกลจากสิ่งที่ผสมผสานซึ่งเกี่ยวข้องกับโลกวัตถุ อันเป็นผลมาจากการตัดสินใจที่มีมานานแล้วในมุมมองของสภาพครึ่งหลับครึ่งตื่น แอร์นส์ทได้อธิบายประสบการณ์ว่า ประสบการณ์ภาพลวงตานำเขาไปสู่การสร้างสิ่งที่รูปร่างไม่แน่นอนและรูปร่างภายนอกเป็นแบบสัญลักษณ์และรูปแบบบังคับที่จะเป็นเพื่อแปลช่องว่างที่เปลี่ยนแปลงจากสิ่งที่ไม่มีรูปแบบให้มีรูปแบบ

รูปร่างของความพอใจ แอร์นส์ทดูเหมือนไม่มีปัญหากับผลงานแบบวัฒนธรรมเพราะเขานำรูปแบบใหม่ของเขาออกมา ความรู้และพรสวรรค์ทำให้เขาค้นพบผลงาน ซึ่งผู้ชมมองเห็นความแปลกและบ่อยครั้งงานของเขาได้รับผลมาจากการค้นหาต้นกำเนิด เช่น แสงที่ตกส่องในความมืด ทำให้วัตถุนั้นมีแสงขึ้นมาด้วย บางโอกาสงานแบบหลากหลายของแอร์นส์ทสามารถที่จะย้อนรอยไปดังรูปซึ่งอยู่ตรงหน้าพวกเราเป็นผลงานราวกับภาพที่จับต้องได้ ในภาพภูมิประเทศเราจะพบลักษณะของตัวการที่ปรากฏขึ้นทันทีแบบที่ เฮนริซออน ออฟเทอร์ดิงเก้น กล่าวว่า พายุลูกเก่านอนอยู่บนทรวงอกอันอบอวลไปด้วยอารมณ์ร้อนของแผ่นดินไหว เป็นรูปแบบที่อยู่เบื้องหลังของวรรณกรรมแบบการเปรียบเทียบ ซึ่งภาพแนวนี้จะมีเกิดขึ้นเสมอในรูปวาดของแอร์นส์ท (Spire. 1991 : 33 - 40)

จากประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะของแอร์นส์ทนั้น มีการเปลี่ยนแปลง มีการพัฒนา มีการเชื่อมโยงจากแนวคิด เทคนิควิธีการจากรูปแบบและการใช้วัสดุอย่างหนึ่งมาสู่อีกอย่างหนึ่งมีความเกื้อกูลสัมพันธ์ส่งเสริมซึ่งกันและกัน ควบคู่ไปกับวิถีชีวิตของเขาที่ดำเนินไปในแต่ละช่วงแต่ละปี เขาเปลี่ยนแปรประสบการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของเขา กลายมาเป็นผลงานที่เป็นจริงเหนือความคาดหมาย ลัทธิดาดาให้ประสบการณ์ในการทำภาพปะติด จากการนำความขัดแย้งกันมารวมเข้าไว้ด้วยกันของวัสดุ วิธีการและรูปแบบ เป็นการต่อต้านขั้นพื้นฐานของการแสดงออก แนวคิดและอิทธิพลจากกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่พัฒนาสืบต่อมาจาก ดาดาได้เน้นจินตนาการ ความฝัน การรวมความจริงกับความนึกคิดใหม่ที่ขัดแย้งกันและสร้างให้ดูเป็นจริง ด้วยความรู้สึกที่สัมผัสได้ แนวคิดและหลักการสร้างสรรค์ผลงานของแอร์นส์ท เขาไม่ได้แบ่งความเป็นดาดาหรือเซอร์เรียลิสม์ งานด้านจิตรกรรมหรือประติมากรรม หรือแม้แต่งานด้านศิลปะกับ กวีนิพนธ์ เขาถือว่าเป็นสิ่งเดียวกัน แอร์นส์ทถือว่าสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นเป็นเพียงพาหนะหรือสารที่จะนำไปสู่การค้นพบรูปแบบสิ่งใหม่ โลกใหม่ โลกของความจริงที่ขาดหายไปจากความจริงอีกด้านหนึ่งคือโลกของความคิดจินตนาการ ด้วยอิสระแห่งเสรีภาพของมนุษย์ปราศจากซึ่งภาวะที่ถูกครอบงำ

2.3 รูปแบบของผลงาน

จากประสบการณ์ของแอร์นส์ท ที่เริ่มต้นด้วยการเข้าร่วมกับกลุ่มกวีและจิตรกรดาดามาจนถึงกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งเป็นลัทธิเกี่ยวกับการแสดงออกทางด้านศิลปะ ที่มีรูปแบบความฝันและจินตนาการนำมาบูรณาการเข้าไว้ด้วยกัน ด้วยเทคนิคที่พวกเขาได้ค้นพบและอาศัยผลจากความบังเอิญเป็นแนวทางเปิดไปสู่ทัศนภาพส่วนตัวของศิลปิน โดยขึ้นอยู่กับทักษะ ประสบการณ์และภูมิปัญญาของแต่ละคน

ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานที่มีประสบการณ์มายาวนาน ประกอบกับความคิดที่หลากหลายของแอร์นส์ท ทำให้เขาแตกต่างจากคนอื่นในกลุ่มโดยมีแนวทางการทำงาน มีรูปแบบ มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ว่าจะด้านความขยัน การคิดค้นอยู่ตลอดเวลานับจากดาดาถึงเซอร์เรียลิสม์และจากความเป็นอิสระแก่ตัวเขาเองที่ไม่ทำตามอย่างใคร ก่อนที่จะกลั่นกรองทุกสิ่งทุกอย่างที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของเขา แล้วถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานทางด้านศิลปะอย่างแยบยล ด้วยเทคนิควิธีการที่เขาค้นพบ

ผลงานของ แอร์นส์ท ในช่วงเริ่มแรกเกิดจากการใช้สื่อวัสดุผสมผสานกับภาพวาด เช่น มีการใช้วัสดุปะติดเข้ามาประกอบกับภาพระบายสีจึงถือได้ว่าวัสดุนำไปสู่รูปแบบในผลงาน

ในยุคที่แอร์นส์ทเข้าร่วมกลุ่มกับดาดา เป็นการนำความขัดแย้งของรูปแบบ ของวัสดุและวิธีการที่แตกต่างกัน นำมารวมเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อสร้างรูปแบบตัวตนสิ่งใหม่ เพื่อค้นหาสัจจะของชีวิตในอีกมิติหนึ่งด้วยอิสระเสรีภาพที่ไม่มีกฎเกณฑ์และไม่มีคำอธิบายในเหตุผล

ในยุคเซอร์เรียลิสม์ เทคนิควิธีการสร้างภาพของแอร์นส์ท เป็นตัวนำสู่รูปแบบเป็นรูปแบบของความเพ้อฝันและจินตนาการ ที่อยู่ภายใต้เรื่องจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์ แสดงออกด้วยเรื่องภายในของจิตโดยอาศัยรูปแบบของรูปวัตถุที่มีอยู่ในโลกภายนอกเป็นสื่อ โดยมีมุมมองอยู่ระหว่างความฝันและความจริง มีรูปร่าง รูปทรงที่ไม่แน่นอนและเป็นแบบรูปสัญลักษณ์สร้างสรรค์สิ่งที่ไม่มีอยู่ในโลกปัจจุบันให้มีชีวิต มีความหมาย มีคุณค่าแฝงอยู่ลึก ๆ

รูปแบบผลงานของแอร์นส์ท ไม่เป็นทั้งเหมือนจริงหรือแบบนามธรรม แต่มันอยู่ระหว่างทั้ง 2 แบบนั้น กล่าวคือ เป็นรูปแบบที่แอร์นส์ทได้ลด ตัดทอน หรือเพิ่มเติมขึ้นมาใหม่ให้ดูแปลกประหลาด หรือให้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมจากที่มีอยู่แล้วนั้น เพื่อเปลี่ยนแปลงคุณค่าและความหมายที่มีอยู่เดิม ให้เป็นไปตามที่เขาจินตนาการไว้ โดยอาศัยผลลัพธ์ของเทคนิคเป็นจุดเริ่มต้นของการมองแบบครึ่งหลับครึ่งตื่น

การสร้างสรรค์สำหรับแมกซ์ แอร์นส์ท เป็นความต้องการที่จะเล่นอยู่ระหว่างการทำลายล้างของกลุ่มเสียดสีกับการทดสอบของความเข้าใจอย่างง่าย รูปแบบของเขามี 3 ลักษณะคือ การละทิ้ง (ลด ตัดทอน การทำลาย) การเห็น (จากจินตนาการ) และความสำเร็จ (จากเทคนิค) ไม่มีความแตกต่างในธรรมชาติจากเทคนิคต่าง ๆ ที่เป็นผลมาจากการค้นคว้าของเขา (Quinn. 1976 : 187) และควินน์ยังได้อ้างถึงคำกล่าวของแพทริค วาลเบิร์ก ต่อไปอีกว่า

> ความพยายามของ แอร์นส์ท อยู่ในแนวทางที่จะทำ 3 สิ่งของการสร้างสรรค์ให้รวมเป็นหนึ่งเดียว (การละทิ้ง การมองเห็น และผลจากเทคนิค) ในแนวทางการค้นหาแบบอัตโนมัติ โดยเฉพาะเทคนิคฟรอททาจ เขาพยายามที่จะลดความรับผิดชอบของศิลปินซึ่งเป็นผู้เริ่มต้นโดยปราศจากการเข้าแทรกแซง ตามความต้องการของเขาในเวลาเดียวกัน เขาได้รับแรงกระตุ้นผลแห่งความสำเร็จจากการยุติผลงานแต่ละชิ้น ระหว่างอัตโนมัติที่ได้มาจากเทคนิคฟรอททาจและสิ่งที่ปรากฏบนผ้าใบ เมื่อรูปเสร็จ มันเป็นชุดเดียวกันของความลึกลับที่ปฏิบัติการด้วยฝีมือของจิตรกร ติดตามด้วยการตื่นของวิญญาณที่ถูกละทิ้ง ผูกมัดโดยหมอกที่มืดมน เป็นโครงร่างของสัตว์ประหลาด อาคารบ้านเรือน ต้นไม้ ดอกไม้ในภูมิภาคท้องถิ่น การสร้างภาพเป็นสิ่งที่เขากำหนดและเปิดเผยด้วยความรู้สึกเช่นเดียวกันกับเฟเดริด ทั้งหมดมาจากจิตใต้สำนึก และชีวิตเขานั้นไม่เชื่อตามกฎของสิ่งที่เรียกว่า ความงาม ในทางตรงกันข้ามมันเหมือนกับสนามรบที่ปกคลุมด้วยซากศพและคนใกล้ตาย ทหารบาดเจ็บครวญครางด้วยความเจ็บปวด การสูญเสีย การลืมการปะทะกัน ความไม่พึงใจทั้งหมดนั้นเป็นการปกครองแบบความรู้สึกกระวนกระวาย ซึ่งเป็นการที่ไร้ความสำนึก (Quinn. 1976 : 187)

จากลักษณะรูปแบบในผลงานที่แอร์นส์ทได้ทำมานั้น เป็นรูปแบบที่มีรูปร่างเกิดจากความพอใจหรือความตั้งใจของแอร์นส์ทที่ดำเนินไปเคียงข้างกับประสบการณ์ต่าง ๆ ในชีวิตเขา จากจินตนาการจากทักษะความชำนาญและการค้นคว้าเทคนิค วิธีการต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ แต่ลักษณะของรูปแบบในผลงานของ แอร์นส์ทนั้นไม่อาจแยกให้ชัดเจนได้ว่าจัดอยู่ในรูปแบบใด เพราะบางครั้งหรือส่วนมากเป็นการผสมผสานกันในหลาน ๆ รูปแบบจากแนวทางหลาย ๆ ความคิด เพื่อสร้างความสับสน ความสงสัย ให้เกิดคำถามขึ้นในใจของผู้ชม บางครั้งอาจจะเป็นรูปที่เลือนลาง ครึ่ง ๆ กลาง ๆ หรือมีความเหมือนจริง แต่อยู่เหนือความจริง เป็นต้น

ลักษณะของรูปแบบที่ปรากฏในผลงานศิลปะที่มีความโดดเด่นนั้น มีอยู่ 3 ลักษณะคือ (1) ลักษณะคล้ายของจริง (Realism) (2) ลักษณะที่ลดทอนเหลือบางส่วน (distortion) และ (3) ลักษณะที่

ถ่ายทอดตามความรู้สึก (abstraction) และจาก 3 ลักษณะดังกล่าวนั้น อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้อธิบายถึงลักษณะรูปแบบของการถ่ายทอดต่อไปอีก สรุปได้ดังนี้

1. **รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะคล้ายของจริง (form : transformation in realistic)** แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสังเกตของศิลปินและทักษะในการใช้วัสดุตลอดจนวิธีการที่นำมาใช้
2. **รูปแบบที่ถ่ายทอดโดยเฉพาะโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ (form : fransformation in Signivicant structure)** ถือว่าเป็นความฉลาดที่รู้จักใช้ปัญญา รู้จักคิด เลือก สกัด ตัดทอนตามความรู้ความเข้าใจ ซึ่งผู้พบเห็นจะต้องมีความรู้พื้นฐานอยู่จำนวนหนึ่งก่อนแล้ว
3. **รูปแบบที่ถ่านทอดตามความรู้สึกสัมผัส (form : transformation in sensory perception)** เป็นการถ่ายทอดตามเสรีภาพ ตามปริมาณความรู้สึกของตนที่ได้รับจากการรับรู้นั้น ผู้ถ่ายทอดจะถือตามประสาทสัมผัสของตนเป็นประการสำคัญ
4. **รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ (form : tranformation in imaginary)** โดยผู้ถ่ายทอดต้องเห็นต้นแบบของจริงมาก่อนแล้ว จึงเกิดจินตนาการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมา
5. **รูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านละมุมที่เห็น (form : transformation in planed combination)** จากลักษณะของวัตถุที่จะถ่ายทอดเป็นแบบ 3 มิติ แต่การถ่ายทอดลงบนระนาบเป็นแบบ 2 มิติ ฉะนั้นการถ่ายทอดจึงมักจะเป็นรูปแบบเพียงด้านใดด้านหนึ่งเท่านั้น เป็นการแก้ปัญหาในการถ่ายทอดรูปทรงในกรอบและพื้นที่ที่กำหนดและผ่านการเลือกสรรแล้ว (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 83 - 86)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งรูปแบบทางศิลปะไว้ 4 แบบ สรุปได้ดังนี้

1. **ความแน่ชัดของวัตถุ (Objective Accuracy)** เป็นรูปแบบที่ศิลปินพยายามเลียนแบบสภาพหรือปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้รอบ ๆ ตัวและจากสภาพของสิ่งแวดล้อม
2. **ความเป็นระเบียบแบบแผน (Formal Order)** เป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณสร้างความงามตามอุดมคติด้วยความประณีต
3. **รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (Emotion)** นับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ศิลปะหลายกลุ่มได้เน้นแนวทางมาสู่การแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ให้ความสำคัญของอารมณ์และจิตใจมากขึ้นเรื่องอารมณ์และจิตก็เป็นความจริงอีกด้านหนึ่งของมนุษย์
4. **รูปแบบที่แสดงความลึกลับมหัศจรรย์ (Fantasy)** อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากจิตใต้สำนึกที่ถูกเก็บกดไว้แล้วกลายเป็นแรงขับให้ศิลปินใช้จินตนาการให้อยู่ในโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์ สถานที่ บรรยากาศ หรือวัตถุที่บิดเบือนไปจากของจริง ซึ่งยึดถือหลักจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์

(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 96 - 107)

จากทรรศนะของ กำจร สุนพงษ์ศรี เกี่ยวกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์ สรุปได้ว่า "โดยทั่วไปแล้วลัทธิเซอร์เรียลิสม์ก็เช่นเดียวกับดาดา และฟิวเจอริสม์ คือ มีรูปแบบการแสดงออกในเรื่องของชีวิตมากกว่าจะเน้นในนัยของสุนทรียภาพ วัตถุประสงค์สำคัญของลัทธินี้คือ ต้องการปลดเปลื้องทรรศนะที่มีเหตุมีผลของความจริงออกไป โดยผ่านกรรมวิธีที่แน่นอน ยึดมั่นในเหตุผลอันอิสระต่อการแนะนำให้มนุษย์เข้าใจในสิ่งใหม่ในประสบการณ์อันกว้างใหญ่ไพศาล ในขอบเขตที่สร้างขึ้นระหว่างโลกภายนอกที่ถือว่าเป็นสิ่งที่จริงกับโลกภายในของมนุษย์ที่ถูกสร้างขึ้น" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 260)

รูปแบบผลงานของแอร์นส์ท เป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิต มากกว่าที่จะเน้นความสำคัญตามหลักสุนทรียศาสตร์และไม่ยึดติดความมีเหตุผล โดยใช้วิธีสร้างภาพแบบอัตโนมัติ เน้นอิสระภาพ เพื่อการค้นพบสิ่งใหม่ ด้วยทัศนภาพที่อยู่ระหว่างความจริงของโลกภายนอก กับความจริงของโลกภายในที่มนุษย์

จินตนาการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ เป็นรูปแบบที่ผสมผสานจากหลายสิ่งหลายอย่าง เป็นแบบแสดงอารมณ์ที่ประทับใจและความฝัน ความลึกลับมหัศจรรย์เกินกว่าที่มนุษย์จะเข้าใจ เพราะไม่สามารถอธิบายได้

นอกจากรูปแบบที่แอร์นส์ท นำมาจากสิ่งที่มีและเป็นอยู่ตามธรรมชาติ หรือสิ่งของที่ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นจากฝีมือของมนุษย์แล้ว เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์ก็เป็นสิ่งสำคัญที่ แอร์นส์ท นำมาทำงานเพราะว่าเป็นการสื่อความหมายตรงที่แสดงถึงความมีชีวิต หรือนำรูปแบบของคนไปผสมผสานให้กลมกลืนกัน เป็นสิ่งเดียวกันกับรูปวัตถุอื่น ๆ เพื่อสร้างชีวิตใหม่ให้กับสิ่งนั้นให้มีคุณค่าและคงอยู่ในโลกที่แอร์นส์ทได้สร้างขึ้นจากจินตนาการ จากจิตใต้สำนึก โดยเฉพาะเรื่องจิตใต้สำนึกที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ จากคำนิยามของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่มีคำนามหมายถึงเพศชาย ฉะนั้นจึงมีการนำเอาเรื่องรูปผู้หญิงซึ่งเป็นเพศตรงข้ามกับเพศชาย ตรงกับความหมายในความขัดแย้งนำมาเสนอมาเปรียบเทียบ เป็นการสื่อเข้าถึงแนวความคิดของกลุ่มเพื่อบรรลุถึงสิ่งที่ปรารถนาเพื่อผลที่ตกตะลึงต่อผู้ชมและถือเป็นการปฏิวัติ วัฒนธรรม จารีตประเพณีของสังคม

วิธีการนำเสนอภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแอร์นส์ท สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้จัดแบ่งไว้ 2 ลักษณะคือ

1. **การแปรสภาพมนุษย์ (โดยเฉพาะผู้หญิง) ให้เชื่อมโยงกับธรรมชาติ** จากภาพชุด Europe After the Rain II (ยุโรปหลังฝน ค.ศ. 1940 - 1942) คนกับม้าในภาพมีลักษณะเหนื่อยอ่อนและอยู่ในสภาพคล้ายฟอสซิลเช่นเดียวกับทิวทัศน์รอบตัว ส่วนภาพชื่อ The Eye of Silence (ตาของความเงียบ ค.ศ. 1944) หญิงงามที่นั่งเอนตัวอยู่ตรงส่วนหน้าของภาพก็มีลักษณะเป็นฟอสซิล ดูจเดียวกับทิวทัศน์ซึ่งเป็นโขดหินรูปร่างประหลาด ๆ แถมมีตาแทรกเต็มไปหมด
2. **การแปรสภาพผู้หญิงเป็นวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น** จิตรกรเซอร์เรียลิสม์หลายคนชอบวาดรูปผู้หญิงที่ยังดูเป็นคน แต่มีส่วนของร่างกายเป็นวัตถุ แอร์นส์ทและเบราเนอร์เสนอภาพผู้หญิงที่มีลักษณะเหมือนหุ่นยนต์ เช่น ในภาพชื่อ Femme, Vieilard er Fleur (นารี พฤฒา มาลี, 1923 - 1924) และ Hommage a penrose (มนต์มีด, 1933) (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 108 - 113)

การแปรสภาพมนุษย์ทั้ง 2 แนวทางดังกล่าว ทั้งแอร์นส์ทและศิลปินคนอื่น ๆในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นิยมนำมาเป็นแนวทางในการนำเสนอภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ซึ่งได้แก่ ลักษณะหรือพฤติกรรมของมนุษย์อย่างกว้างขวาง เนื่องจากสามารถเข้าถึงความรู้สึก ความตกตะลึงต่อผู้ชม เกิดคำถาม หรือเสมือนหนึ่งความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ตรงหน้า

จากการสัมภาษณ์ ทวี รัชนีกร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับลักษณะรูปคนในผลงานของแอร์นส์ท ไว้ว่า

> จากการใช้ธรรมชาติที่ตาเห็น เช่น ภูเขา ต้นไม้ คน สัตว์ เป็นสื่อในการแสดงออกทางศิลปะของแอร์นส์ทนั้น ถ้าเราศึกษางานของเขาตั้งแต่ ค.ศ. 1909 - 1925 จะเห็นได้ว่างานของเขานั้นมิใช่เป็นเพียงลอกเลียนสิ่งที่เห็นเหมือนจริงเท่านั้น งานศิลปกรรมของเขาเกิดจากการผนวกความคิด จินตนาการ และความฝันที่เต็มไปด้วยพลังแห่งการสร้างสรรค์ ถ่ายทอดลงในผลงานของเขามาโดยตลอด ลักษณะรูปคนที่แอร์นส์ทนำมาสร้างเป็นผลงานศิลปกรรมในช่วง ค.ศ. 1925 - 1950 นั้น จะเห็นการค้นคว้าสร้างสรรค์เพื่อความก้าวหน้าทางศิลปะอย่างเด่นชัด จากรูปทรงที่เต็มไปด้วยพลังแห่งจินตนาการ และแนวทางการสร้างสรรค์ที่ต่างจากความเหมือนจริง ทางวัตถุที่ตาเห็น มันเป็นการแสดงถึงสัจจะภายในที่แตกต่างจากโลกแห่งความเป็นจริง ที่โลกยุคนั้นกำลังตื่นตัวที่เราเรียกว่า วิทยาศาสตร์หรือหลักแห่งเหตุผลทางวัตถุธรรม แต่มันเป็นเหตุผลทางจิตและจินตนาการ ซึ่งเป็นสัจจะอีกด้านหนึ่ง ที่ถูกปฏิเสธจากโลกยุคนั้น (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

ลักษณะภาพคนในของ แอร์นส์ทในช่วงต้นของปี 1925 ที่ปรากฏภาพคนเด่นชัด ได้แก่ ภาพ *Two Sisters ค.ศ. 1925* และภาพ *Two Naked Girls ค.ศ. 1926* เป็นต้น และไม่แสดงรายละเอียดของใบหน้า นอกนั้นก็เป็นภาพแบบทวิรูป (Gorterqure) ระหว่างเป็นคนและเป็นนก เป็นสัตว์หรือเป็นพืช เพราะในความนึกคิดการถ่ายทอดแล้ว คนกับนกเป็นสิ่งเดียวกันสำหรับแอร์นส์ทและเป็นความสัมพันธ์ร่วมอยู่กับสิ่งที่เป็นธรรมชาติ เป็นผลลัพธ์ที่สอดคล้องกับเทคนิคฟรอททาจและแกรททาจที่เพิ่มเติมด้วยมโนทัศน์

ปี ค.ศ. 1927 เป็นปีที่แอร์นส์ท พัฒนาเทคนิคฟรอททาจมาเป็นวิธีแกรททาจ หรือการวาดภาพด้วยเกรียงหน้ากว้างบนผ้าใบที่ปิดคลุมพื้นผิววัสดุต่าง ๆ นั้น ยิ่งไม่แสดงรายละเอียดและมีลักษณะรูปคนที่อยู่รวมกันเป็นกลุ่ม ผลของเทคนิคยังคงนำไปสู่ความคิดและจินตนาการ จากหลักการแนวทางทัศนภาพการมองแบบครึ่งหลับครึ่งตื่นที่เขาได้รับอิทธิพลมาจากดาวินซี

ในปี ค.ศ. 1939 แอร์นส์ทได้นำเทคนิคดิแคลโคแมเนียมาใช้สร้างผลงานและใช้เทคนิคการระบายสีเน้นเป็นภาพคนจากตำแหน่งที่สามารถเกิดมโนภาพจากจินตนาการ เป็นการผสมผสานเชื่อมโยงระหว่างเทคนิคและแนวความคิด สัดส่วน รูปร่างของคนเป็นแบบยืดและหด ลดและเพิ่ม ผลลัพธ์จากเทคนิคยังคงแสดงความเด่นชัดเสมอเกือบทุกภาพ บางภาพเป็นการผสมผสานกันระหว่างฟรอททาจและ ดิแคลโคแมเนีย ดังภาพชุดยุโรปหลังฝน เช่นภาพ *The Witch, The Stolen Mirror และ Europe After the Rain II* เป็นต้น

ระหว่างปี ค.ศ. 1945 - 1948 ภาพคนเป็นแบบเน้นเส้นมีการใช้เส้นในงานอย่างเด่นชัดทั้งรูปร่างรูปทรงของคนและส่วนพื้นฉากหลังภาพคล้ายลักษณะคิวบิสม์จากรูปแบบของสิ่งมีชีวิต โดยใช้รับอิทธิพลจากหน้ากากแอฟริกัน มีการใช้สีที่สดใสมากขึ้น สีที่ใช้มีเพียง 2 - 3 สีเท่านั้น เช่นภาพ *Design in Nature, Chemical Nuptials* และ *Feast of the Goods* เป็นต้น

ปี 1950 ลักษณะรูปแบบคนเป็นการลด ตัดทอนให้เป็นแบบเรียบง่าย มีลักษณะรูปแบบสัญลักษณ์มากขึ้น เส้นโค้งหรือเส้นตรง เส้นที่เกิดจากสามเหลี่ยม หรือสี่เหลี่ยม สามารถเกิดเป็นภาพคนได้ทั้งนั้นสำหรับแอร์นส์ท เพียงแต่มีรูปตา รูปหน้า หรือส่วนอื่นๆ ของร่างกายคน โดยบวกกับจินตนาการเพียงเพียงเล็ก น้อย อาศัยพื้นผิวผ้าใบที่เกิดจากเทคนิคอย่างง่ายเท่านั้น ดังภาพชื่อ *Woman with a Head like a Flower,The Portuguese และ Spring in Paris* เป็นต้น ลักษณะการแสดงออกรูปคนปลายปี 1950 - 1952 ที่ใช้เทคนิคการระบายสีบนพื้นแสดงค่าน้ำหนักสี ลักษณะผิวและความสัมพันธ์กับพื้นที่และกรอบภาพ มีการใช้เส้นโค้ง เป็นรูปร่างคนแบบเต็มตัว ดังภาพชื่อ *Dence Patners ค.ศ. 1950, Study for a Portrait of Dorothea ค.ศ. 1952* (ดังภาพประกอบ 75 และ 76 ภาคผนวก หน้า 269)

หลังจากปี 1952 จนถึงช่วงปลายชีวิตของแอร์นส์ทยังคงใช้เทคนิคการสร้างผลงานที่แสดงพื้นผิวของผ้าใบอย่างชัดเจน ผลงานมีรูปร่าง รูปทรงที่เรียบง่ายแบบสัญลักษณ์และใช้การเน้นจินตนาการที่เกิดจากพื้นผิวผ้าใบนั้น (ดังภาพประกอบ 77 และ 78 ภาคผนวก หน้า 269 และ 270)

การถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์ในผลงานศิลปะถือเป็นการถ่ายทอดที่สำคัญในฐานะคนหรือมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของสังคม เป็นสิ่งแวดล้อมที่ใกล้ตัวที่สุดของมนุษย์เป็นตัวแทนของการดำรงอยู่ของเผ่าพันธุ์ ฉะนั้นรูปคนในผลงานทัศนศิลป์ สาขาจิตรกรรมจึงเป็นการบอกเล่าเรื่องราว ที่ผู้สร้างใช้เป็นสื่อในการแสดงออกโดยให้สอดคล้องกับเทคนิคและแนวความคิด ผู้สร้างผลงานศิลปะในยุคแรก มองว่ารูปคนเป็นสิ่งลี้ลับมหัศจรรย์เป็นผู้มีชัย ฉะนั้นจึงปรากฏรูปคนที่กำลังล่าสัตว์บนผนังถ้ำ ด้วยรูปแบบที่ผู้สร้างคิดขึ้นเอง เมื่อมนุษย์เริ่มรู้จักคิดประดิษฐ์สื่อภาษาใช้ร่วมกัน จึงปรากฏรูปแบบคนที่คล้ายคนจริง หรือผิดแปลกไปจากคนเช่นผสมผสานรูปคนกับรูปสัตว์ เพื่อการสั่งสอนความเชื่อ ความศรัทธา ในเทพเจ้าหรือศาสนา

ในยุคคริสต์ศตวรรษที่ 19 มนุษย์เริ่มประจักษ์แล้วว่า คนด้วยกันเท่านั้นที่สามารถสืบเผ่าพันธุ์และดำรงไว้ซึ่งคุณความดี เชื่อในผลของการกระทำ เมื่อความจริงในด้านวิทยาศาสตร์ปรากฏชัดแจ้งขึ้น การถ่ายทอดรูปแบบคนจึงเป็นการถ่ายทอดจากสิ่งที่รับรู้ด้วยตา และขึ้นอยู่กับเสรีภาพของมนุษย์ผู้สร้างผลงานเองเป็นประการสำคัญ แม้ว่าก่อนหน้านี้คือสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Ranaissance) จะมีการศึกษากายวิภาคของมนุษย์แต่ก็เพื่อวงการแพทย์เท่านั้น ไม่ได้เกิดจากกระบวนการถ่ายทอดตามการรับรู้ทางด้านศิลปะแต่อย่างใด

ผู้สร้างรุ่นใหม่เชื่อว่าผลงานด้านจิตรกรรม ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ เป็นการแก้ปัญหาระหว่างขอบเขตพื้นที่รองรับ ด้วยวัสดุ ด้วยวิธีการและแนวความคิดที่จะเลือกถ่ายทอดตามความต้องการของแต่ละคน และมีผลมาจากการรับรู้เท่านั้น

อารี สุทธิพันธุ์ ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปคนไว้ดังนี้

> ลักษณะรูปแบบคนที่เขาถ่ายทอด อาจเกิดมาจากความรู้ของเขาเกี่ยวกับกายวิภาคของมนุษย์ ที่มีการเรียนการสอนกันในสถาบันศิลปะ อาจเกิดมาจากความคิดของเขาเกี่ยวกับรูปคนที่สัมพันธ์กับกรอบรูป ตามขนาดกว้างยาว ครึ่งตัว เต็มตัว ในกรอบภาพนั้น ๆ อาจเกิดมาจากความเข้าใจของเขา เกี่ยวกับศักยภาพของมนุษย์ในการยืดหยุ่นแก้ปัญหา โดยการพลิกแพลงรูปคนให้มีสัดส่วน ยืด ยาว สูงขึ้น หรืออ้วนเตี้ย ต่ำลงเกินความเป็นจริง อาจเกิดมาจากการเปรียบเทียบของเขากับเครื่องจักรกลที่กำลังเป็นพระเอกในสังคม โดยให้มีลักษณะผิวเป็นโลหะ รูปทรงคล้ายลูกสูบยางรถยนต์ หรืออาจเกิดมาจากอิทธิพลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้เรื่องราวนั้น ๆ ทั้งทางด้านความจริงและความฝัน (อารี สุทธิพันธุ์. 2542 : 46)

เมื่อกล่าวถึงเสรีภาพของมนุษย์ หมายถึง มนุษย์สามารถเลือกทำตามความต้องการของตนเองได้ หากการกระทำนั้นนำมาซึ่งความสุข ความสมหวัง ถ้าการกระทำนั้นไม่กระทบกระเทือนต่อสิทธิของผู้อื่น โดยเฉพาะเสรีภาพในการแสดงออกทางด้านศิลปะของมนุษย์นั้น ได้รับการยอมรับว่าเป็นแนวทางแห่งการสร้างสรรค์ดังเช่นแนวทางการแสดงออกของกลุ่มดาดาและกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งมี แอร์นส์ท เป็นผู้ร่วมขบวนการของกลุ่มและมีผลงานที่สร้างขึ้นจากอิสระเสรีภาพด้วยการคิดใหม่ ทำใหม่ อย่างจริงจัง

ลักษณะการถ่ายทอดรูปแบบคนในคริสต์ศตวรรษที่ 20 หรือในสมัยปัจจุบันนั้นเป็นการถ่ายทอดรูปคนตามที่ตามองเห็นและเน้นความงามของรูปทรงของเพศหญิงมากกว่ารูปทรงของเพศชาย เนื่องจากไม่มีกล้ามเนื้อที่นูนอันแสดงถึงความแข็งแรง เมื่อมองจากรูปภายนอก เมื่อแสดงออกทางด้านศิลปะ จึงประกอบด้วยเส้นที่รวมเป็นรูปร่าง รูปทรงที่อ่อนช้อย นุ่มนวล หรือเป็นรูปคนที่ไม่ได้เน้นกล้ามเนื้อตามความเป็นจริง แต่ใช้รูปคนเป็นตัวแทนของมนุษย์ด้วยกันในการสื่อความหมายที่เกี่ยวข้องกับคน แม้แต่ความงามของพระพุทธรูปที่ถือเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้า ก็มีรูปทรงอ่อนช้อยค่อนไปทางเพศหญิง นับตั้งแต่มีการสร้างพระพุทธรูปมาแล้ว ระติพจน์ อ้างถึงทรรศนะของศิลป์ พีระศรี ในประเด็นนี้ว่า "พระพุทธรูปสุโขทัยบางองค์งดงามยิ่ง จนดูมีลักษณะคล้ายกับสตรีเพศ มีน้อยคนที่จะตระหนักว่า ลักษณะเช่นนี้ขึ้นอยู่กับความเคารพนับถืออย่างลึกซึ้งของศิลปินโบราณที่มีต่อพระพุทธเจ้า โดยเหตุนี้เองศิลปินจึงสร้างพระพุทธรูปไม่ให้มีเพศ โดยกล่าวมาแล้วเมื่อพระพุทธโคดมได้บรรลุ พระสัมมาสัมโพธิญาณแล้ว พระองค์ก็ทรงสถิตอยู่ในแดนแห่งนามธรรม ซึ่งลักษณะเพศไม่มีอยู่อีกเลย" (ระติพจน์. 2543 : 108) จึงกล่าวได้ว่าความงามของเพศหญิงเป็นความงามแบบอุดมคติที่ผู้สร้างใช้เป็นสื่อแทนความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องของคนมานานแล้ว

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงลักษณะการถ่ายทอดภาพคนในศตวรรษที่ 20 ไว้ดังนี้

1. ศิลปินผู้สร้างในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เริ่มมองเห็นว่า ไม่จำเป็นต้องศึกษากายวิภาคตามระบบเน้นภายในสู่ภายนอก น่าจะศึกษาตามที่ตารับรู้ มองเห็นจากภายนอก เพราะผลงานทัศนศิลป์เกี่ยวข้องกับการมองเห็น สิ่งใดที่มองไม่เห็น ไม่น่าจะนำมาเป็นเงื่อนไขสำหรับการถ่ายทอด
2. พยายามสังเกตสัดส่วน ท่าทางรูปทรงของผู้หญิงที่เต็มใจมาเป็นแบบ แล้วหาทางถ่ายทอดตามที่ตาเห็นตามที่ตัวเองรู้สึก ด้วยสื่อวัสดุที่ตนเองถนัด ด้วยวิธีการที่ตนเองคิดว่าเหมาะสมที่สุด และโปรดนึกเสมอว่าสิ่งที่เห็นนั้นเป็นเพียงรูปภาพลวง (illusion)
3. พยายามถ่ายทอดรูปทรงท่าทางที่คนธรรมดาทำอยู่เป็นประจำ ท่าทางที่แสดงให้เห็นว่ามีความสำคัญต่อความเป็นอยู่ในสังคมปัจจุบัน แล้วสร้างสรรค์ให้แปลกใหม่ด้วยเทคนิคและวิธีการ
4. แนวคิดสามมิติ ที่ถือการรวมจุดสายตากึ่งกลางภายในกรอบ ของบริเวณว่างนั้น (pictorial space) สามารถกระทำให้ประสบผลสำเร็จได้ โดยเน้นที่รูปผู้หญิงเปลือยในกรอบ หรือที่รูปผู้หญิงเปลือยในบริเวณว่าง (woman in the fram/ woman in space) ตัวอย่างที่ผู้สร้างทำ และถือเป็นแนวทางก็คืองานของผู้สร้างที่ชื่อ Amedeo Modigliani (1884 - 1920) และผู้สร้างที่ชื่อ Algerto Giacometti (1901 - 1966) ตามลำดับ
5. ความงามของผู้หญิงเปลือย อยู่ที่ท่าทางแสดงให้เห็นท่าเดียวและหลายท่า ที่แสดงว่ากำลังเคลื่อนไหวซึ่งท่าที่กำลังเคลื่อนไหวน่าจะมีความงามมากกว่าท่าเดียว อย่างเช่นภาพผู้หญิงกำลังเดินลงบันไดของ Marcel Duchamp เป็นต้น
6. ผู้หญิงมีฐานะเท่าเทียมกับผู้ชาย และมีความงดงามกว่าตามธรรมชาติ แสดงให้เห็นว่าสัตว์ทั้งหลายที่มีกระดูกสันหลังขนานไปกับพื้น เพศผู้สวยกว่าเพศเมีย ส่วนสัตว์มนุษย์ที่กระดูกสันหลังตั้งฉากกับโลกนั้น เพศเมียสวยกว่าเพศผู้
7. พยายามแสวงหาทางถ่ายทอดรูปแบบแปลกใหม่จากเนื้อหาสาระผู้หญิงเปลือยให้สามารถสื่อกันได้ในสภาพของสังคมขณะนั้น และเนื้อหาสาระผู้หญิงเปลือยนี้ ศิลปินผู้สร้างถือเป็นเรื่องสำคัญในการถ่ายทอด เพื่อที่รูปแบบผู้หญิงเปลือยจะได้พัฒนาต่อไป (อารี สุทธิพันธุ์. 2542 : เอกสารประกอบการสอน : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ลักษณะภาพคนที่ปรากฏในผลงานของ แอร์นส์ท นั้นจะมีทั้งเพศชายและเพศหญิง บางภาพจะมีทั้งรูปผู้หญิงและผู้ชายอยู่ในภาพเดียวกัน จากเจตนารมณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่นำเสนอรูปผู้หญิง เพื่อเป็นสื่อบรรลุของการเข้าถึงแห่งความจริงอันสูงสุด สร้างความตระหนกตกใจต่อผู้ชม แต่สำหรับแอร์นส์ท รูปผู้หญิงได้ถูกนำมาใช้ตามสภาวะการณ์ของพื้นฐานแห่งความจริงจากชีวิตของเขา เช่น รูปของเพกกี จากภาพ *The Antipope ค.ศ. 1941 - 1942* และโดโรเธีย จากภาพ *Study for a Portrait of Dorothea Tanning ค.ศ. 1952* ซึ่งเป็นภาพที่เปรียบเทียบความรู้สึกที่แอร์นส์ทมีต่อภรรยาเขา เป็นต้น

2.4 เนื้อหาของผลงาน

เนื้อหา เรื่องราวของภาพจิตรกรรมนั้นก็คือ สิ่งที่ศิลปินผู้สร้างต้องการที่จะสื่อความหมายเป็นการบอกเล่าเรื่องราวว่าเป็นภาพเกี่ยวกับเรื่องอะไร มีวัตถุประสงค์ มีจุดมุ่งหมาย มีความนึกคิดอย่างไรที่ถ่ายทอดออกมาเป็นรูปร่าง รูปทรง หรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ด้วยวัสดุและวิธีการที่ผ่านการเลือกสรรแล้ว ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานคือ ผู้ถ่ายทอดประสบการณ์ทางการเห็น หรือทางความคิดโดยอาศัยแหล่งข้อมูลจากธรรมชาติเป็นแหล่งจูงใจ เป็นเรื่องราวของคน พืช สัตว์ สิ่งแวดล้อม ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เป็นต้น

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายความหมายเนื้อหาเกี่ยวกับผลงานศิลปะไว้ว่า "เนื้อหาศิลปะ (art content) หมายถึง ปรากฏการณ์เชิงสาระในผลงานศิลปะ ซึ่งสาระนั้นอาจจะเป็นเรื่องราวในเชิงพรรณา การสะท้อนภาพธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม สัญลักษณ์ หรือสาระเชิงนามธรรม" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 168)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเนื้อหาซึ่งปรากฏเป็นเรื่องราว ไว้ว่า

> เมื่อศิลปินได้รับความบันดาลใจหรือการกระตุ้นจากเรื่องหรือจากเหตุการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งจนเกิดอารมณ์สะเทือนใจ เขาจะต้องแสดงอารมณ์นั้นออกมาในงาน เรื่อง เหตุการณ์ และอารมณ์สะท้อนใจที่ศิลปินได้รับและแสดงออกนี้ คือ แนวเรื่องของงานศิลปะ แนวเรื่องจะต้องละลายตัวหลอมตัวเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับรูปทรงและเทคนิคอย่างสมบูรณ์ แนวเรื่องจะแสดงตัวได้ต้องอาศัยรูปทรงกับเทคนิค และรูปทรงจะเกิดขึ้นได้ก็ต้องประกอบด้วยเทคนิคกับแนวเรื่อง... เรื่องหรือแนวเรื่องจะมีความสำคัญก็ต่อเมื่อเป็นจุดบันดาลใจหรือให้ความสะเทือนใจแก่ศิลปินที่จะสร้างรูปทรงที่มีชีวิตและความหมายขึ้นและแนวเรื่องนั้นจะสะท้อนมายังผู้ดู ในฐานะจุดเริ่มต้นที่จะเดินเข้าไปสู่ความงามและความหมายในรูปทรงของงานนั้น ธรรมชาติเป็นบ่อเกิดของความบันดาลใจ เป็นแหล่งของข้อมูลต่าง ๆ มีเรื่องราว รูปทรงให้เลือกใช้มากมาย เราจะใช้ไปทางรูปธรรม กึ่งนามธรรม หรือทางนามธรรม ก็แล้วแต่ความถนัด (ชลูด นิ่มเสมอ. 2531 : 251 - 254)

เนื้อหาและเรื่องราวที่นำมาเป็นสิ่งดลใจในการสร้างผลงานศิลปะนั้น อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า "เรื่องราวและเนื้อหาสาระที่ปรากฏในรูปแบบศิลปกรรมนั้น สามารถแบ่งออกได้ 4 ประการ คือ (1) เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์โดยตรง (2) เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคม (3) เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยี เหตุผลทางวิทยาศาสตร์ และ (4) เรื่องราวที่เกี่ยวกับความเชื่อ ซึ่งได้แก่ ศาสนา" (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 48)

เนื้อหาเรื่องราวของภาพที่แอร์นส์ทได้นำมาแสดงออก ได้แก่ เรื่องเกี่ยวกับคน ทิวทัศน์ (ป่าและภูมิประเทศ) นก (ความทรงจำเกี่ยวกับนกแก้ว ชื่อฮอนนีบอม ที่ตายในปี 1906) ซากสิ่งปรักหักพังของอารยธรรมและผลลัพธ์ของสงคราม พื้นผิวของวัตถุที่ผุกร่อน รูปบางรูปเป็นการผสมผสานกันหลาย ๆ เรื่อง แต่เรื่องทั้งหมดนั้นก็เชื่อมโยงมาสู่เรื่องเกี่ยวกับคน บางภาพก็เป็นรูปแบบสัญลักษณ์สื่อแทนความหมายเช่น นกและคน รูปวงกลมและเสาสูงแทนดวงอาทิตย์ซึ่งเป็นพลังแห่งแสงสว่างหรือเป็นความหวัง เป็นต้น รูปวัตถุ คน สิ่งของหรือสื่อสัญลักษณ์อื่น ๆ ที่ปรากฏในผลงานของแอร์นส์ทหรือศิลปินคนอื่นในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์เป็นสิ่งที่มีชีวิต มีวิญญาณทั้งสิ้นตามคติของกลุ่ม

เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในผลงานของ แอร์นส์ท สามารถแบ่งกลุ่มอย่างง่าย ๆ ได้ดังนี้ คือ กลุ่มที่เกี่ยวกับจักรวาลหรือดาวนพเคราะห์ กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับลักษณะหรือพฤติกรรมของมนุษย์ สัตว์หรือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับจุดกำเนิดเทพนิยาย

ควินน์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของ ทริสตัน ทซารา เกี่ยวกับเนื้อหาเรื่องราวในภาพของแอร์นส์ท ไว้ในหนังสือ Max Ernst มีข้อความดังนี้

> อะไรคือมนุษย์ ในผลงานของ แอร์นส์ท ได้ให้คำนิยาม โดยสิ่งต่าง ๆ ของสภาวะการกระตุ้นจากประสบการณ์โดยตรงและจากการเปรียบเทียบของสิ่งตรงข้าม การลบล้าง แบบที่คิดแผนขึ้นมา ทำแบบที่เหนือไปกว่าเป็นการเปรียบเทียบในความรู้สึกของการยอมรับ สิ่งที่มั่นคงต่อความจำเป็นของชีวิตและความเป็นมนุษย์ในความหมายของการแลกเปลี่ยน ซึ่งทำให้มนุษย์ได้ทั้งพาหนะและการแสดงออกที่เขาปรารถนา แอร์นส์ท ในความสงบเสงี่ยม มีความขยันขันแข็ง ในความคร่ำครวญคิดใคร่ครวญ ไม่ว่าจะในจุดที่ไม่ประกอบกับสิ่งอื่น หรือจุดแห่งความฝันทั้งหลับและตื่นได้มีภาพที่เขาเก็บรวบรวมไว้ในความรู้และจากทิวทัศน์ ที่พบเห็นเป็นการสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องระหว่างการกระตุ้นทางกายภาพกับการเลียนแบบ อีกด้านหนึ่ง ลักษณะทางหลงใหลใฝ่ฝันและปราศจากเหตุผล เป็นผลของการกลั่นกรองที่ค่อย ๆ หลั่งรินออกมา ลักษณะนี้จะพบได้เมื่อเขาพยายามที่จะแกลังทำลายหรือลบล้างต่อต้านโลก เพื่อดึงให้กลับมาสู่โลกแห่งความจริง (Quinn. 1976 : 186)

ไม่ว่าจะเป็น แอร์นส์ทหรือคนอื่น ๆ ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์มีแนวทางการแสดงออกด้วยเนื้อหาที่ถ่ายทอดออกมาจากอารมณ์ส่วนลึกของจิตใจ เป็นภาพแบบอัตวิสัย (Subjective) ซึ่งได้แก่ เรื่องของความรัก (เพศ) ความเสียใจ ความเกลียด ความโกรธ ความกลัว การต่อสู้สงคราม ความสงบนิ่งและอารมณ์สะเทือนใจในลักษณะต่าง ๆ จากผลกระทบของผัสสะทั้ง 5 ซึ่งได้แก่ ตามองเห็นรูป หูได้ยินเสียง จมูกสูดดมกลิ่น ลิ้นรู้รสอาหาร ร่างกายได้สัมผัส เกิดเป็นประสบการณ์ด้านต่าง ๆ ทางร่างกายที่ส่งผลต่อจิตใจ กลายเป็นความรู้สึกทางด้านจิตใจหรืออารมณ์ เมื่อศิลปินต้องการแสดงออกทางด้านอารมณ์ส่วนตัวที่ต้องการ จึงมีการดัดแปลงรูปแบบ เรื่องราว เทคนิค วิธีการให้เป็นไปตามความต้องการของแต่ละคน ใช้สติปัญญาความสามารถและสิ่งแวดล้อมเป็นพื้นฐานในการแสดงออก โดยใช้สื่อของรูปแบบที่มีอยู่ในโลกเป็นสารหรือตัวนำไปสู่ความคิดในโลกส่วนตัวของพวกเขา ด้วยรูปสัญลักษณ์ที่อยู่เหนือความเป็นจริง แต่นั่นก็คือความจริงของด้านจิตใจ ด้านความคิดและจินตนาการหรืออาจจะกล่าวได้ว่ากลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้ยึดแนวทางความคิดสร้างสรรค์ของแต่ละคน ซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญควบคู่กับการดำรงอยู่ของชีวิตมนุษย์

ความคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถของมนุษย์ทุกคนในอันที่จะสร้าง คิด ประดิษฐ์ผลิตผลใหม่ด้วยวัสดุ วิธีการ ตามความต้องการของตนและเป็นประโยชน์ต่อสังคม ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากการฝึกฝนปฏิบัติจากการทดลองอย่างสม่ำเสมอ จากประสบการณ์ตรงของมนุษย์ ซึ่งทำให้เกิดการค้นพบ และการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่อย่างไม่มีที่สิ้นสุด (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 99)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งเนื้อหาในผลงานศิลปะไว้ในหนังสือมนุษย์กับความงาม ไว้ดังนี้

1. **เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions)** เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน อันดับแรกมนุษย์รู้รักตนเอง ผู้คนที่ใกล้ชิดรอบข้าง
2. **เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions)** ศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้นนั้น ก็เพื่อมนุษย์ผู้สร้างด้วยกันทั้งสิ้น หรือศิลปะทุกชิ้นเมื่อนำไปเปิดเผยในสังคมก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย แต่ศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่าคือ คุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตนและคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 125 - 130)

เนื้อหาส่วนตัวนั้นสามารถขยายหัวข้อย่อยได้ดังต่อไปนี้

1. การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นการสะท้อนให้เห็นอารมณ์ส่วนตัว ความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดทางด้านจิตใจ หรือความคิดเห็นส่วนตน อันเป็นผลมาจากการเก็บกดทางอารมณ์ในจิตสำนึก เป็นผลสะท้อนมาจากการดำรงชีวิตในสังคม

2. ความรัก เริ่มจากรักตนเองเป็นอันดับแรก ไปจนถึงผู้คนรอบข้าง เพศและชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตอีกแง่หนึ่งที่มนุษย์จะต้องประสบ เป็นขั้นพื้นฐานในการดำรงชีวิตของมนุษย์

3. ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความตายเป็นการสิ้นสุดของสิ่งมีชีวิต เมื่อมีการเกิด ก็ต้องมีแก่ เจ็บ และตาย ถือเป็นสัจจะความจริงโดยแท้ ความกลัวในสิ่งเหล่านี้และความกลัวในสิ่งที่ทำให้เกิดผลกระทบในด้านความรู้สึกที่รับไม่ได้ กลัวในสิ่งที่จะเกิดขึ้นทั้งที่มองเห็นและมองไม่เห็น

4. ความศรัทธาส่วนตัว ความเชื่อในสิ่งที่มองเห็นและมองไม่เห็น หรือกฎเกณฑ์บางอย่าง เช่น ศรัทธาในศาสนา เชื่อในผลของการกระทำ เชื่อเหตุผลในความเป็นจริง ด้านวิทยาศาสตร์ที่พิสูจน์ได้ เชื่ออำนาจในการเปลี่ยนแปลง หรือเชื่อในกฎของธรรมชาติ เป็นต้น

5. การแสดงออกทางด้านประณีตงดงาม อันเป็นการยึดถือแนวทางที่ตนเองมีความเชื่อว่างามเป็นประการสำคัญ การแสดงออกที่ไม่แสดงอารมณ์ความรู้สึกใด ๆ ให้เกิดขึ้นนอกจากเน้นให้มองเห็นว่าสวยงาม

แสดงทักษะทางฝีมือด้วยความประณีตเรียบร้อย ด้วยกฎเกณฑ์ทางด้านศิลปะและเน้นการมองเห็นที่ไม่บิดเบือน

เนื้อหาเพื่อสังคม สามารถขยายหัวข้อย่อยได้ดังต่อไปนี้

1. การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวนี้มีความเชื่อว่าศิลปะน่าจะสะท้อนทางด้านการเมืองการปกครองตามความเชื่อของตนว่า ควรจะเป็นอย่างนั้น รวมทั้งการแสดงออกซึ่งต่อต้านลัทธิการเมืองและการปกครองด้วย

2. บรรยายสังคม เป็นการบรรยาย บันทึก นำเสนอหรือเป็นภาพสะท้อนให้เห็นแง่มุมของชีวิตของคนในสังคม เพื่อสร้างจิตสำนึก ความรักสามัคคี เอื้ออาทรต่อกัน เพื่อความสงบสุข เกิดสันติสุขทั่วกัน

3. ถากถางสังคม เป็นการตำหนิติเตียน การชี้แนะ การประณามสังคมด้านใดด้านหนึ่งโดยวิธีทางอ้อมด้วยความแยบยลหรืออารมณ์ขัน หรือการเปรียบเทียบเปรียบเปรยให้กระทบไปถึงอีกแง่มุมหนึ่ง

เนื้อหาหรือความหมายในภาพจะสื่อแสดงออกได้ดีต้องอาศัยเรื่องราวเป็นตัวเสริมในการถ่ายทอด โดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวกับคนหรือมนุษย์ในผลงานศิลปะนั้น สามารถแบ่งเป็นหมวดหมู่ได้ 4 หมวด คือ เนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับ

1. มนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับมนุษย์โดยตรง ทั้งด้านรูปร่างหน้าตา พฤติกรรมและอารมณ์ ได้แก่ ด้านความรัก ความกลัว ความทรนงหยิ่งผยอง ความโศกเศร้า เหงา ความทะเยอทะยานอยาก

2. มนุษย์และบุคคลอื่น จากการที่มนุษย์เป็นสัตว์สังคมต้องอยู่ร่วมสัมพันธ์กันกับคนอื่น เริ่มตั้งแต่พ่อแม่ไปจนถึงผู้คนในวงสังคม จนถึงระดับประเทศและต่างประเทศ จึงเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับครอบครัว ความสนุกสนาน การกีฬา หน้าที่การงาน ความก้าวร้าว รุนแรงจนถึงขั้นเป็นสงคราม ความหลอกลวง ความเจริญหรือเสื่อมทรามของคนในสังคม

3. มนุษย์กับสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ที่เป็นอยู่ตามธรรมชาติและสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น สิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ ได้แก่ ป่าไม้ ทะเล ดิน หิน พืช สัตว์ รวมทั้งปรากฏการณ์ในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ บ้านเรือนที่อยู่อาศัย เมือง นคร ความหนาแน่นของป่าคอนกรีต ผลิตภัณฑ์ที่ทำขึ้นเพื่อรับใช้ความสะดวกสบายของมนุษย์ ความจริงทางด้านวิทยาศาสตร์ ด้านเทคโนโลยี ยานอวกาศ ขีปนาวุธ เป็นต้น

4. มนุษย์กับความเชื่อ ความศรัทธา เชื่อในสิ่งที่ไม่มีตัวตนและมีตัวตน ซึ่งได้แก่เรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา ศีลธรรม จริยธรรม การเพ้อฝัน ความงามความกลมกลืน ความสับสน ปัญหา การเสนอแง่คิด จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์

จากเนื้อหาเรื่องราวต่าง ๆ ดังกล่าวมานั้น เมื่อศิลปินเลือกที่จะถ่ายทอดผลงานทางด้านทัศนศิลป์ประเภทจิตรกรรม จึงเป็นการแก้ปัญหาระหว่างพื้นที่ระนาบ กรอบขอบเขต โดยใช้สื่อวัสดุและวิธีการ เพื่อให้เกิดรูปร่าง รูปทรง เส้น สี ลักษณะผิวและรูปสัญลักษณ์ที่สื่อความเข้าใจร่วมกันระหว่างศิลปินและผู้ดู

เนื้อหาเรื่องราวในผลงานของ แอร์นส์ท บางภาพจะเป็นเรื่องราวของคน บางภาพจะเป็นเรื่องของสิ่งแวดล้อม บางภาพจะเป็นเรื่องของคนและสิ่งแวดล้อมรวมอยู่ด้วยกัน หรือเนื้อหาเรื่องราวอื่น ๆ บางภาพจะมีเนื้อหาเรื่องราวหัวข้อเดียว บางภาพจะเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่รวมไว้ซึ่งความหลากหลายของ หัวข้อเนื้อหาเรื่องราวต่าง ๆ เหล่านั้นได้ถูกกลั่นกรองผ่านกระบวนการความคิด ความเชื่อ และจากประสบการณ์ชีวิตของเขาอย่างแยบยลแล้ว การให้คุณค่าและความหมายในสิ่งต่าง ๆ ที่เท่าเทียมกันของแอร์นส์ท เขาไม่

ได้แบ่งความเป็นคนให้แตกต่างจากนก หรือจากรูปวัตถุอื่น ๆ ทั้งสิ่งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต ทุกสิ่งทุกอย่างมีชีวิต มีคุณค่า มีความหมายอยู่แล้วในตัวของมันเอง

วาลเบิร์ก ได้อ้างถึงข้อเขียนของ พอล อีโลร์ด เกี่ยวกับทรรศนะเนื้อหาในผลงานของแอร์นส์ท ไว้ในหนังสือ Surrealism สรุปได้ดังนี้

> ประมาณปี ค.ศ. 1919 เมื่อจินตนาการค้นหาเพื่อที่จะต่อต้านกฎเกณฑ์และเสนอภาพที่เกิดจากผลพวงจากสงคราม แอร์นส์ทได้พยายามลบล้างความเชื่อถือแบบเก่า ๆ ที่มีความผิดพลาดและนำไปสู่วิกฤติการณ์ไม่เพียงแต่ภายใต้สิ่งสลักหักพังเท่านั้น แต่จากความทรงจำที่ยังหลงเหลืออยู่ ภายใต้การแสดงออกอย่างมีอิสระของโลกแห่งเสรีภาพ มันไม่ไกลเท่าระยะการบินจากก้อนเมฆสู่มนษย์ มันไม่ไกลจากภาพ จากมนุษย์ถึงยังสิ่งที่เขามองเห็น จากธรรมชาติของความเป็นจริงไปยังธรรมชาติของสิ่งที่จินตนาการ มันมีคุณค่าเท่าเทียมกัน วัตถุ ความเคลื่อนไหว ความต้องการ ความปรารถนาทั้งหมดรวมเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ เกียรติยศของความมีชีวิตอยู่มีคุณค่าเท่าเทียมกับการให้กำเนินชีวิต คิดถึงตัวมันเองในฐานะของดอกไม้ ผลไม้และใจกลางของต้นไม้ สีสันที่ปรุงแต่งให้กับดอกและใบ อันเป็นสัญลักษณ์ของไม้ดอก และหากเราหยุดคิดสักนิดก็จะต้องขอบคุณความเชื่อที่ว่าทุกสิ่งทุกอย่างในโลกนี้ล้วนผสมผสานเป็นหนึ่งเดียวกัน การแปรเจตจำนงค์ของวัตถุไม่ได้อยู่ที่ชื่อที่คนใช้ระบุเรียกสิ่งนั้น แต่การสูญสลายไปต่างหากที่ทำให้วัตถุนั้นหมดสิ้นไป คนมีชีวิตอยู่โลกก็มีชีวิตด้วย (Waldberg. 1965 : 89)

แอร์นส์ท มีมุมมองในเรื่องทุกสิ่งทุกอย่างเป็นองค์รวมที่มีความเกี้อกูลสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน แยกไม่ออกว่าเป็นสิ่งใดที่มีความสำคัญมากกว่ากัน ดังการมองต้นไม้ที่มีดอกทั้งต้น ใบ ราก ดอก รวมเป็นหน่วยเดียวกันมีความสำคัญซึ่งกันและกัน ดังการถ่ายทอดผลงานของเขาที่ได้ผสมผสานเป็นส่วนหนึ่งจากตัวของเขาจากประสบการณ์ จากวิถีชีวิต และจากความรู้สึกส่วนลึกที่อยู่ภายในจิตใจ นำออกมาให้เราได้เห็นในรูปแบบของเนื้อหาความจริง โดยศึกษาได้จากผลงานของเขาที่มีพัฒนาการมายาวนาน นับจากดาดามาจนถึงเซอร์เรียลิสม์

3. กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท ในช่วง ค.ศ. 1925 - 1950 ในประเด็นเทคนิค

3.1 ฟรอททาจ

3.2 แกรททาจ

3.3 ดิแคลโคแมเนีย

3.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

3.1 ฟรอททาจ (Frottage)

ฟรอททาจหรือการพิมพ์ถู คือ การฝนถูด้วยมือเป็นการประทับร่องรอยพื้นผิวส่วนนูนที่ขรุขระของวัตถุ โดยใช้กระดาษหรือผ้าใบวางทาบทับแล้วใช้ไส้ดินสอดำหรือสีชนิดแท่ง ฝนถูผิวหน้ากระดาษจนค่อย ๆ ปรากฏร่องรอยภาพขึ้นมาหรืออีกวิธีหนึ่งใช้สีระบายบนผิวหน้าของวัตถุแล้ววางกระดาษหรือผ้าใบทับลงไปแล้วจึงทำการถูเพื่อให้สีจากผิวหน้าของวัตถุติดบนกระดาษหรือผ้าใบนั้น อัศนีย์ ชูอรุณ ขยายความเพิ่มเติมว่า "การทำภาพพิมพ์ถูอีกวิธีหนึ่งก็คือ การใช้ลูกกลิ้งไถลงบนผิวกระดาษ หมึกพิมพ์ที่ใช้กับลูกกลิ้งในวิธีนี้ควรจะต้องเหนียวมากกว่าปกติ โดยเราจะเอาลูกกลิ้งนี้ไปไถบนกระดาษที่วางทับอยู่บนแผ่นไม้ หรือแม่พิมพ์ใด ๆ ที่มีความนูนและเราจะไถลูกกลิ้งจนกว่าภาพจะปรากฏบนผิวกระดาษแผ่นนั้น" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2532 46)

แอร์นส์ท เป็นผู้ที่ค้นคว้าทดลองเทคนิคฟรอททาจหรือภาพพิมพ์ถู เพื่อนำมาใช้ร่วมกับงานจิตรกรรมอย่างจริงจัง เขาได้ใช้เทคนิคนี้และเทคนิคอื่น ๆ ผสมผสานกันหลายเทคนิคประกอบการใช้เทคนิคการระบายสีในบางส่วนหรือบางส่วนก็เว้นไว้ แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมตามผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากเทคนิคและเพิ่มจินตนาการให้เกิดเป็นรูปร่าง รูปทรงต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับแนวความคิด และเนื้อหาเรื่องราวของภาพ ดังการมองก้อนเมฆ คราบขี้เถ้าหรือคราบหยดน้ำตามกำแพง

การพิมพ์ถู มาจากคำศัพท์ในภาษาอังกฤษว่า รับบิง (Rubbing) หรือจากคำศัพท์ในภาษาฝรั่งเศส ว่า ฟรอททาจ (Frottage) โดยมีความหมายเหมือนกัน แต่คำว่า Rubbing ได้นำไปใช้ในการทำงานทางด้านศิลปภาพพิมพ์ โดยเฉพาะกระบวนการทำงานภาพพิมพ์ครั้งเดียว ส่วนคำว่า Frottage นั้นเป็นคำในภาษาฝรั่งเศสที่ แอร์นส์ท คิดคำขึ้นเพื่อนำมาเรียกชื่อการทำงานภาพพิมพ์ถูของเขาในลักษณะที่เน้นเป็น ผลงานทางด้านจิตรกรรม

จากประวัติเกี่ยวกับการพิมพ์ถูนั้น มนุษย์รู้จักการทำภาพด้วยวิธีนี้มานานแล้ว อัศนีย์ ชูอรุณ อธิบายไว้ว่า "มนุษย์เรารู้จักการแกะวัสดุ แล้วกดพิมพ์ให้ติดเป็นภาพมานานหลายศตวรรษแล้ว ในประเทศอียิปต์มีการแกะไม้ใช้ประทับตราในที่ต่าง ๆ ในประเทศบาบิโลเนีย มีการทำตราประทับต่าง ๆ ด้วยอิฐ ส่วนในกรุงโรมใช้ทำด้วยดินเหนียว ยิ่งไปกว่านั้น มนุษย์สมัยโบราณยังนำวิธีการพิมพ์ประทับตรา (STAMP) นี้ไปใช้ตีตราบนตัวสัตว์หรือบนตัวนักโทษด้วย แต่สำหรับการแกะแม่พิมพ์ไม้ แล้วพิมพ์ให้ได้หลาย ๆ ภาพ บนวัสดุต่าง ๆ เช่น กระดาษ และผ้านั้น เริ่มมีขึ้นในประเทศจีนเป็นประเทศแรก" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2524 : 8)

การทำภาพด้วยวิธีพิมพ์ถูในยุคแรก ๆ ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อความงามหรือด้านความหมายในทางศิลปะ แต่ทำไปเพื่อเป็นการบันทึกถ่ายทอดเครื่องหมาย หรือตราสัญลักษณ์ที่มนุษย์แกะสลักขึ้นมา เพื่อความเข้าใจในอำนาจการครอบครองและการถ่ายโอนอำนาจ เมื่อประเทศจีนได้คิดค้นการทำกระดาษขึ้นเป็นประเทศแรก ด้านศิลปะวิทยาการต่าง ๆ จึงได้รับการบันทึกและเผยแพร่ไปอย่างรวดเร็วทั่วโลก

การทำภาพพิมพ์ถูเป็นบ่อเกิดของการทำภาพพิมพ์ครั้งเดียวเพราะใช้หลักการของแรงกดหรือการประทับร่องรอยให้ปรากฏจากลวดลายส่วนนูนของผิวหน้าวัสดุด้วยสีหรือวัสดุอื่น ๆ เหมือนกัน ศิลปินในยุโรปหลายคนที่ศึกษาค้นคว้าทำภาพพิมพ์ครั้งเดียวเพื่อนำไปสร้างงานศิลปะด้านจิตรกรรมประเภทอื่น ๆ จนมีชื่อเสียงเช่น ชากาล เปรนเดอกัสต์ โลแตรก เบลค ปิคาสโซ มุนช์ เดอกาส์ มาตีสส์ และแอร์นส์ท เป็นต้น ศิลปินหลายคนในช่วงต้นศิลปะสมัยใหม่ต่างก็ได้ทดลองทำภาพพิมพ์ครั้งเดียวเกือบทุกคน แต่ก็ไม่มีใครยึดเป็นแนวทางหลักแต่อย่างใดเมื่อ แอร์นส์ท ได้ประยุกต์การพิมพ์ถูไปเป็นสีน้ำมันบนผ้าใบ จึงทำให้การพิมพ์ถูของเขาแตกต่างจากคนอื่นอย่างชัดเจน โดยการลบทิ้งและระบายสีเพิ่มเติมในบางจุด

วิรุณ ตั้งเจริญ ให้ทรรศนะว่า "ในช่วงศิลปะยุคใหม่นี้ ศิลปินมักไม่ได้ยึดถือเป็นงานหลักแต่อย่างใด แต่ก็มีแอร์นส์ท ศิลปินชาวเยอรมันในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ได้นำวิธีการพิมพ์ถูมาใช้ร่วมกับงานจิตรกรรมมีชื่อเฉพาะในเทคนิคของเขาว่า ฟรอททาจ แอร์นส์ทสร้างภาพแสดงอารมณ์เก็บกดภายในตามรูปแบบของต้นไม้อย่างประสบผลสำเร็จยิ่ง" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 59) (ดังภาพประกอบ 79 ภาคผนวก หน้า 270)

การพิมพ์ถูและการทำภาพพิมพ์ครั้งเดียว (Monoprint) มีกระบวนการที่ใกล้เคียงกันมาก ผลงานที่ได้จากการพิมพ์ถูจะมีลักษณะตรงกับต้นแบบแต่การพิมพ์ด้วยวิธีอื่น ๆ นั้นจะมีลักษณะกลับซ้ายเป็นขวาและขวาเป็นซ้าย แต่ผลงานจากการพิมพ์ถูของแอร์นส์ทที่เกิดขึ้นยังไม่เป็นผลงานที่เสร็จสมบูรณ์ จนกว่าจะได้รับการเพิ่มเติมจากศิลปิน โดยการใช้เทคนิคการระบายสีในลักษณะต่าง ๆ เข้าไปประกอบในผลงาน

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง ประวัติการทำภาพพิมพ์ถู ไว้ดังนี้

ภาพพิมพ์ถูมีกรรมวิธีง่าย ๆ คือ สร้างแม่พิมพ์ผิวนูนขึ้นมาจะเป็นแม่พิมพ์ไม้ โลหะ ปลาสเตอร์หรือวัสดุอื่นใดก็ได้ นอกจากนี้ยังอาจจะเลือกลักษณะผิวจากธรรมชาติหรือสิ่งแวดล้อม เช่น เปลือกไม้ ผิวคอนกรีต ผ้าเนื้อหยาบ ฯลฯ นำมาสร้างสรรค์ร่วมกันให้เกิดเป็นรูปแบบที่น่าสนใจขึ้น การพิมพ์ก็ใช้กระดาษพิมพ์เนื้ออ่อนนุ่ม เช่น กระดาษสา กระดาษปรุฟ วางทาบลงบนแม่พิมพ์ ตรึงกระดาษพิมพ์กับแม่พิมพ์ด้วยเทปกาวหรือปากคีม หนีบให้แน่น ใช้เศษผ้าเนื้อนุ่มหรือลูกประคบแตะสีพิมพ์บาง ๆ ค่อย ๆ ถูลงบนกระดาษพิมพ์ หรือจะใช้ดินสอหรือแท่งถ่านค่อย ๆ ถูแทนสีก็ได้ ภาพหรือลวดลายที่เป็นส่วนนูนของแม่พิมพ์จะดันกระดาษขึ้นมารับสี ภาพจากแม่พิมพ์จะค่อย ๆ ปรากฏให้เห็นบนกระดาษ พยายามเพิ่มความเข้มของสีขึ้นเรื่อย ๆ จนเห็นว่าเข้มและชัดเจนตามต้องการ บางคนได้นำภาพพิมพ์ถูมาระบายสีตกแต่งเพิ่มเติม โดยพยายามรักษาคุณสมบัติอันงดงามของลักษณะภาพพิมพ์ถูไว้ ก็นับว่าได้ภาพเขียนผสมภาพพิมพ์ที่มีเอกลักษณ์ในอีกลักษณะหนึ่ง ในบรรดาวิธีการพิมพ์ผิวนูนด้วยกันแล้ว มีภาพพิมพ์ถูที่ได้ผลงานภาพพิมพ์แตกต่างกว่ากรรมวิธีอื่น คือภาพที่เกิดขึ้นบนกระดาษพิมพ์นั้น จะเป็นภาพตรงกับแม่พิมพ์ไม่กลับซ้ายขวา และเป็นกระบวนการพิมพ์ที่สีพิมพ์ไม่เปื้อนบนผิวหน้าแม่พิมพ์ซึ่งต่างกับวิธีการอื่น ๆ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 59 - 60)

การพิมพ์ถูในยุคแรก ๆ จะเป็นการใช้ลูกประคบ ประคบผงสี และแท่งดินสอดไส้อ่อน ฝนถูลงบนกระดาษหรือผ้าที่อ่อนนิ่ม เพราะสามารถบันทึกรายละเอียดได้ดีและง่ายต่อการพกพาไปในสถานที่ต่าง ๆ อีกสาเหตุหนึ่งในยุคนั้นวัสดุอุปกรณ์เกี่ยวกับสีชนิดต่าง ๆ ยังไม่ได้ผลิตขึ้น แต่ในปัจจุบันนี้เราสามารถใช้ สีน้ำมันชนิดแท่ง สีเทียน สีชอล์ค สีไม้ ถ่านเกรยอง ฯลฯ ทำการฝนถูมีความหลากหลายในการเลือกใช้วัสดุได้มากขึ้นและพื้นผิวร่องรอยก็ไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นผลมาจากการแกะสลักหรือพื้นผิวที่แปลก ๆ ที่เป็นอยู่ตามธรรมชาติเท่านั้น เราสามารถสร้างพื้นผิวขึ้นมาได้เองจากวัสดุที่มนุษย์ผลิตขึ้นมาได้อีกมากมาย เช่น กาว น้ำยางพารา ปูนปลาสเตอร์และปูนซีเมนต์ วานิชดำ ฯลฯ หรืออาจจะใช้น้ำกรดสร้างร่องรอยพื้นผิวบนแผ่นโลหะก็ได้ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ขึ้นอยู่กับการคาดคะเน การมองเห็นความสำคัญที่จะนำไปใช้ในการสร้างผลงาน

อัศนีย์ ชูอรุณ อธิบายถึง การพิมพ์ถูไว้ดังต่อไปนี้

ขีดความสามารถของภาพพิมพ์ถูมีมากมาย แต่เมื่อเร็ว ๆ มานี้ ก็ยังมีศิลปินบางคนกล้าเสี่ยงใช้การพิมพ์ถูด้วยวิธีการอื่น ๆ อีก ลักษณะผิวหน้าและพื้นผิวเป็นจำนวนมากอันเกิดจากการพิมพ์ถูนี้อาจเปรียบเทียบได้กับผิวหน้าและพื้นผิวอันเกิดจากการพิมพ์ด้วยวิธีกลิ้งหมึกบนส่วนนูนแม่พิมพ์ จะเห็นว่า คุณลักษณะพิเศษแตกต่างกัน สำหรับศิลปินที่มีความพิสมัยรอยขรุขระของพื้นผิวจากสิ่งใดแล้ว เขาก็มักจะกระทำด้วยวิธีการพิมพ์ถูมากกว่า การพิมพ์ร่องรอยขรุขระของพื้นผิวด้วยวิธีถูได้เปรียบกว่าการพิมพ์ด้วยวิธีกลิ้งหมึกพิมพ์อย่างการพิมพ์แม่พิมพ์พรมน้ำมันเป็นอันมากเพราะลวดลายพื้นผิวจะได้ตรงตามจริงไม่กลับกัน นอกจากนั้นถ้าหากพื้นผิวมีรอยขรุขระต่างกันมาก ๆ ก็ยากที่จะพิมพ์วิธีอื่นนอกจากการพิมพ์ด้วยวิธีถูเท่านั้น การพิมพ์ถูโดยตรงจากแผ่นไม้ จะทำให้เกิดพื้นผิวขรุขระที่ช่วยกระตุ้นความคิดจินตนาการได้เหมือนกัน อักษรและลวดลายต่าง ๆ ที่แกะจารึกไว้บนวัสดุทุกชนิดสามารถนำมาใช้ทำภาพพิมพ์ถูได้ทั้งสิ้น เราสามารถทำภาพพิมพ์ถูจากสิ่งต่าง ๆ ได้อีกมากมายทีเดียว เช่น ถูจากเชือก ผ้ากระสอบ หรือวัตถุสำเร็จรูปที่ทำด้วยเครื่องจักร ร่องรอยพื้นผิวบนภาพที่พิมพ์ถูจากสิ่งเหล่านี้เราสามารถนำไปกดติดบนแม่พิมพ์หินอีกทอดหนึ่งได้ด้วย ภาพที่พิมพ์ถูจากแผ่นไม้จะนำพาความรู้สึกของเราสู่ชีวิตของไม้ได้ดียิ่ง ของขว้างทิ้งที่ตัดได้ง่ายหรือเจาะเป็นรูได้ ก็สามารถใช้ทำเป็นภาพพิมพ์ถูที่มีผลน่าทึ่งได้ดีทีเดียว ภาพพิมพ์ถูนี้ เราสามารถทำขึ้นมาด้วยเกรยองหลายชนิด หลายสี และจากหลายลักษณะพื้นผิวของแม่พิมพ์ รวมกันบนกระดาษแผ่นเดียวกันได้ด้วย (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2527 : 40 - 41)

การทำภาพพิมพ์ถูของ แอร์นส์ท เริ่มต้นจากการใช้ดินสอไส้อ่อน ฝนถูพื้นผิวของแผ่นไม้ที่ขรุขระ และได้พัฒนามาเป็นการกดประทับสีน้ำมันลงบนผ้าใบ เป็นการใช้สีน้ำมันทา หรือระบายลงไปบนผิวหน้าของพื้นผิววัสดุที่มีพื้นผิวขรุขระ มีลวดลายทางกายภาพจริง โดยการแสวงหา คัดเลือกพื้นผิวของวัสดุที่น่าสนใจที่ผุกร่อนหรือเป็นอยู่ตามธรรมชาติ อาจจะใช้พื้นผิวที่เกิดขึ้นจากการถักทอจากเครื่องจักสาน หรือวัสดุสิ่งของสำเร็จรูป วิธีการถูคือใช้กระดาษหรือผ้าใบปิดคลุมลงไปบนผิวหน้าของวัสดุเหล่านั้น แล้วทำการถูด้วยช้อน ไม้ หรืออุปกรณ์อย่างอื่นที่โค้งมน สามารถนำมาถูได้ เพื่อให้สีติดบนผิวหน้าของกระดาษหรือผ้าใบนั้น ถ้าต้องการเพิ่มสีพื้นก็เพียงแต่ระบายสีลงบนกระดาษหรือผ้าใบนั้นก่อน เมื่อแห้งจึงนำไปถู หรืออาจจะทำการถูพื้นผิววัสดุหลายชนิด ทับกันไปมาหลาย ๆ ครั้ง หลาย ๆ สีก็ได้

ความจริงแล้วแอร์นส์ทได้ทดลองทำการพิมพ์ถูเพื่อใช้ในงานคอลลาจมาก่อนแล้วในปี ค.ศ. 1921 แต่มีจำนวนน้อยชิ้น โดยนำไปตัดปะเป็นงานภาพปะติดด้วยกาวบนกระดาษ ขนาดก็ไม่ใหญ่มาก (ดังภาพประกอบ 80 ภาคผนวก หน้า 270) จนถึงวันที่ 10 สิงหาคม ปี ค.ศ. 1925 ที่เป็นจุดเริ่มต้นของการทำงานพิมพ์ถูอย่างจริงจังเป็นต้นมา จากความบังเอิญที่ได้พบแผ่นไม้กระดานที่ผุกร่อนถูกกัดเซาะด้วยน้ำที่โน้มนำให้เขาเกิดจินตนาการ เกิดแรงบันดาลใจสร้างเป็นผลงานพัฒนาต่อมาอีกมากมาย (ดังภาพประกอบ 81 และ 82 ภาคผนวก หน้า 271)

อัศนีย์ ชูอรุณ อ้างถึงคำอธิบายของ แอร์นส์ท เกี่ยวกับการทำงานพิมพ์ถูของเขาว่า

> ฉันจ้องดูพื้นกระดานอย่างตื่นเต้น เป็นพื้นกระดานที่ถูกขัดถูมานับพัน ๆ ครั้งจนมีร่องลึก ๆ ปรากฏบนผิวเนื้อไม้แล้ว ไม้แผ่นนี้มีเสน่ห์ชวนให้หลงใหล จนฉันมิวายที่จะต้องจ้องดูด้วยใจระทึก ฉันนำเอากระดาษวางทาบบนกระดานแผ่นนั้น แล้ววาดภาพลงไปเป็นจำนวนหลายภาพ ฉันวาดด้วยดินสอดำ ขีดเขียนถูไปตามอำเภอใจ สิ่งที่ฉันมองเห็นภาพบนกระดาษนั้นมันชัดเจนขึ้นในทันใด และได้ทำให้ฉันมีความประหลาดในยิ่งนัก ความอยากรู้อยากเห็นเป็นสิ่งแปลก ๆ ได้บังเกิดขึ้นในใจฉัน และทำให้ฉันประหลาดใจไปกับมันได้เรื่อย ๆ ฉันเริ่มต้นทดลองโดยไม่แยแสว่าเกิดอะไรขึ้น มันกลายเป็นปัญหาน่าสงสัยว่าการกระทำวิธีเดียวกันนั้นจะมีผลอันเป็นประโยชน์แก่ภาพเขียนได้อย่างไรบ้าง ฉันได้ทดลองวาดภาพด้วยวัสดุแทบทุกชนิดแล้ว และทำให้ฉันได้เห็นกับตาเองว่า ผลจากการใช้ด้วยวัสดุแต่ละชนิดแต่ละวิธีนั้นมันได้ภาพต่างกันอย่างไร ฉันลองวาดภาพบนกระดาษที่ปูทับบนใบไม้ ทั้งที่เป็นใบโดยสมบูรณ์และใบไม้ที่ผุจนเหลือแต่เส้นโครงสร้างของใบแล้ว ฉันเคยลองวาดภาพบนกระดาษที่ปูทับบนผ้าลินินที่มีรอยหนูกัดแสดงให้เห็นรอยขอบผ้าขยุกขยิก เคยวาดภาพบนกระดาษที่ปูทับรอยนูนของฝีแปรงบนภาพเขียน สมัยใหม่ แม้แต่เส้นด้ายที่คลายออกจากหลอดดายแล้ว ฉันก็เคยเอากระดาษวางทาบแล้ววาดภาพถู ฉันได้ทดลองมามากกว่านี้ จนไม่สามารถบันทึกไว้ได้หมด จากผลที่ฉันได้ทดลองวาดภาพด้วยวิธีการต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้น ทำให้นัยน์ตาของฉันได้ค้นพบศีรษะมนุษย์ แฝงอยู่ภายในพื้นผิวเหล่านั้น บางครั้งฉันก็พบร่างสัตว์ต่าง ๆ เห็นบรรยากาศแห่งสงครามอันโหดร้าย ซึ่งก็ลงท้ายด้วยการจุมพิตด้วยความสุขสันต์เสมอ ผลงานศิลปะในชุดที่ชื่อ เนเจอรัล ฮิสตอรี่ (Natural History - ความเป็นมาทางธรรมชาติ) นี้ ฉันได้นำเอาผลจากการทำภาพพิมพ์ถูด้วยกรรมวิธีต่าง ๆ มารวบรวมเป็นชุดเดียวกันเป็นครั้งแรก ภาพชุดความเป็นมาทางธรรมชาติของเขาชุดนี้ทำขึ้นมาในปี ค.ศ. 1925 นับได้ว่าเป็นงานศิลปะแบบเซอร์เรียลิสม์ที่สำคัญมากที่สุดชุดหนึ่ง เพราะเป็นทั้งผลงานในลักษณะต้นแบบที่ยังไม่เคยมีใครเคยทำก่อน และมีความเป็นเสน่ห์ชวนมองในตัวของมันเองด้วย เกือบจะเรียกได้ว่า แอร์นส์ทเป็นศิลปินคนเดียวที่ได้ใช้วิธีภาพพิมพ์ถูสร้างโลกจินตนาการใหม่ ๆ ขึ้นมาสำเร็จ มีศิลปินอยู่ไม่กี่คน ที่ทำงานศิลปะบนเส้นทางเดียวกับเขา (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2527 : 49)

ควินน์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของแอร์นส์ทไว้ในหนังสือ Max Ernst ซึ่งเป็นคำอธิบาในการทำภาพพิมพ์ถูของเขาไว้ว่า

ในวันที่ 10 สิงหาคม 1925 ด้วยความหลงไหลใฝ่ฝันในการมองเห็นที่ไม่สามารถยับยั้งได้ทำให้ฉันคิดค้นหาเทคนิคที่จะนำความรู้สึกอย่างชัดเจนเกี่ยวกับบทเรียนของลีโอนาโด เริ่มต้นจากความทรงจำสมัยเด็กในความคิดเกี่ยวกับภาพที่เลียนแบบมะฮอกกานีตั้งอยู่หน้าเตียงนอนของลิทได้มีบทบาทเกี่ยวกับการเห็นครึ่งหลับครึ่งตื่นและแล้วก็พบว่าตัวฉันอยู่ในบ้านพักชายทะเลยามเย็นที่ฝนพรำวันหนึ่ง ฉันจ้องมองด้วยความหลงไหลไปยังพื้นไม้ที่ขัดถูนับพัน ๆ ครั้งจนเป็นร่อง ฉันตัดสินใจที่จะค้นคว้าสัญลักษณ์จากสิ่งนี้และเพื่อช่วยให้ฉันมีสมาธิและคุ้นเคยกับมันฉันได้พาไม้สำหรับวาดภาพวางบนนั้น มีกระดาษปิดอยู่ตามบุญตามกรรม ซึ่งกระดาษนี้ฉันได้ถูกทับตะกั่วดำ จากการจ้องมองอย่างตั้งใจกับภาพวาดที่สร้างขึ้นฉันก็รู้สึกว่าช่องทางมืดทึบและมีแสงนุ่มนวล ฉันรู้สึกตื่นเต้นกับสิ่งที่ฉันเห็นในทันทีทันใดและจากผลสำเร็จของภาพที่ได้ในทางตรงกันข้าม หนึ่งซ้อนอยู่กับอีกหนึ่งด้วยลักษณะอย่างฉับไวของความทรงจำที่แสนรัก ความอยากรู้อยากเห็นของฉันได้ตื่นตัวและเร้าใจ ฉันเริ่มทำการทดลองแบบแปลก ๆ และตั้งคำถาม ใช้สิ่งของที่มีความหมายเหมือนกันจากวัสดุที่หาได้ในสายตาของฉันที่สวนมีใบไม้ เถาวัลย์ ริมผ้าลินินขาด ๆ ฝีแปรงของภาพจิตรกรรมสมัยใหม่ ด้ายที่ยังไม่ได้กรอ ฯลฯ จากที่นี้เองตาของฉันก็ค้นพบศีรษะมนุษย์สัตว์ สงครามที่จบด้วยรอยจูบ (เจ้าสาวของลม) โขดหิน ทะเลและฝน แผ่นดิน สพิงซ์ในคอก โต๊ะเล็ก ๆ รอบโลก แผ่นผสมสีของซีซ่าร์ ท่าตั้งที่ผิด ผ้าคลุมของดอกไม้หิมะ เดอะแพมพาส รอยโบยของแส้และด้ายของลาวา ท้องทุ่งแห้งเกียรติยศ พืชที่ไม่มีวันหมด พัด ผลของต้นเชสท์นัท แสงฟ้าแลบช่วงอายุ 14 ปี ขนมปังที่ปลุกผี เพชรของการสมรส นกฮูก ปฐมเหตุของลูกตุ้ม งานเลี้ยงของความตาย ล้อแห่งแสงสว่าง ระบบของเงินแห่งสุริยะ กิจวัตรของใบไม้ ความซาบซึ้งจากต้นไซเปรส อีฟ คนเดียวเท่านั้นที่เรายังระลึกถึง ภายใต้ชื่อที่เป็นประวัติธรรมชาตินี้ฉันได้นำเอาเหตุผลสิ่งแรกที่ได้รับโดยพฤติการณ์ของฟอง (โดยการถู) จากทะเลและลมฝนมายังอีฟ ฉันขอยืนยันในความจริงที่ว่ารูปภาพเหล่านั้นได้นำความสูญเสียมากขึ้นมากขึ้นมายังชุดของการแนะนำและเปลี่ยนแปลงที่ได้ตามธรรมชาติในลักษณะอาการสิ่งที่ผ่านไปเพื่อมองเห็นเหนือกว่าสิ่งธรรมดา เช่น ลักษณะของการมองไม้ นำมาติดผ้าเป็นภาพอย่างอื่น ซึ่งนั่นเป็นความหลงใหลที่ทำให้เกิดเหตุพวกนี้ขึ้นมา

จากปี 1925 จนถึงปัจจุบัน ลักษณะของเทคนิคฟรอททาจหรือการพิมพ์ถู ได้ถูกละไว้โดยไม่มีอะไรมากไปกว่าความแปลกประหลาดขั้นสูงของจิต ที่ใช้เทคนิคความหมาย รวมสำนึกทางจิตทั้งหมดเป็นตัวชี้แนะ (ของเหตุผล รสและศีลธรรม) มีการลดบทบาทของผู้สร้างผลงานให้น้อยลง จากผลลัพธ์ของเทคนิคหรือวิธีการได้เปิดเผยให้เห็นความจริงแห่งทัศนภาพจากจินตนาการ ในวิถีทางแห่งอัตโนมัติ มันคล้ายกับผู้ใช้นามปากกาที่ผู้เขียนต้องการ ในความเหมือนหรือความโลภที่เป็นต้นกำเนิดของผลงานและเฝ้าดูการพัฒนา แม้แต่ในกฎเกณฑ์ของกวีตั้งแต่จดหมายสรรเสริญของการมองเห็นของริมโบดท์ (Raimband) ประกอบในการเขียนรวมทั้งคำสั่ง ซึ่งตัวเขามีต่อบทกลอนนั้นเช่นเดียวกับบทบาท กฎเกณฑ์ของจิตรกรที่จะหยิบเอาแผนซึ่งเขามองเห็นจากสิ่งนั้น ในการพบตัวฉันเองมากขึ้นมากขึ้นที่ได้เพิ่มการทำงานซึ่งต่อมาเรียกว่า ถ้อยคำเสียดสี และในการยอมรับเทคนิคซึ่งมีความหมายของจิตรกรรม (ตัวอย่างเช่น จุดสีบนพื้นซึ่งมีหลายสีอยู่บนผิวหน้า) ลักษณะของการพิมพ์ถูซึ่งดูเหมือนประยุกต์มาจากการวาดและพยายามดิ้นรนต่อสู้กับผู้มีแนวความคิดเดียวกันกับการพับรูปและสุดท้ายโดยเปิดทางให้กว้างเพื่อให้กิจกรรมแห่งใจของกลุ่มการลวงตนเอง เพ้อคลั่ง ฉันก็ได้มาเป็นผู้ชมผลงานทั้งหมดของตนเองจากวันที่ 10 สิงหาคม 1925 วันแห่งความทรงจำของการค้นพบการพิมพ์ถู ชายผู้หนึ่งที่เป็นสามัญชน (ฉันได้คำพูดของริมโบดท์) ฉันได้ทำทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อมอบคืนแด่จิตวิญญาณที่โหดร้าย... นักว่ายน้ำตาบอด ฉันได้ทำให้ตนเองมองเห็น ฉันได้เห็น และฉันก็รู้สึกตื่นเต้นและหลงรักกับสิ่งที่ฉันเห็น ฉันปรารถนาที่จะแจกแจงตัวของฉันด้วยสิ่งนั้น (Quinn. 1976 : 130)

การทำภาพพิมพ์ถูของแอร์นส์ท เป็นแนวทางที่จะนำไปสู่จินตนาการที่เกิดขึ้นจากการพิจารณาร่องรอยพื้นผิวสีบนผ้าใบ จากผลลัพธ์การพิมพ์ถูแล้วจึงเพิ่มเทคนิคการระบายสีเข้าไปประกอบ เป็นการลบทิ้งและคงเหลือไว้ของพื้นที่บางส่วนด้วยการมองอย่างคาดคะเนและละเอียดรอบคอบ เหมือนการมองก้อนเมฆหรือรอยคราบของหยดน้ำตามกำแพง หรือรอยขี้เถ้า จากบันทึกของแอร์นส์ท เขาได้ทำการพิมพ์ถูไว้อย่างจริงจังและมีผลงานมากมาย ประสบการณ์จากการทำงานที่เป็นผลต่อทักษะ อีกทั้งด้านความคิดและจินตนาการของเขา ทำให้ผลงานของเขาบรรลุถึงซึ่งแนวทางแห่งจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ โดยการเริ่มต้นมาจากการพิมพ์ถูจากพื้นผิวแผ่นไม้ที่ขรุขระนั่นเอง

อัศนีย์ ชูอรุณ ให้ข้อแนะนำไว้ว่า "การจะถูให้ได้ภาพที่คมชัด เราไม่ควรจะถูไปถูมาจนเกินไป เพราะจะทำให้กลายเป็นภาพที่ พร่ามัว ไม่ชัดเจน การจะพิมพ์ให้ได้ภาพที่มีความคมชัดนั้นเราอาจจะถูด้วยสันแหลมของสีเทียนก็ได้ ความอุตสาหะในการสร้างสรรค์ภาพตามวิธีที่ แอร์นส์ท กล่าวเอาไว้ก็คือ การเที่ยวมองหาพื้นผิววัสดุต่าง ๆ โดยเลือกดูเฉพาะที่ เขารู้สึกว่ามันอาจจะมีประโยชน์ต่อจินตนาการเป็นภาพที่น่าสนใจแก่เขาได้ จากนั้นเขาก็จะเริ่มต้นถูลงบนกระดาษเฉพาะส่วนของภาพที่ต้องการจะพิมพ์พื้นผิวนั้นลงไปเท่านั้น" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2532 : 45)

การพิมพ์ถูอีกวิธีหนึ่งก็คือ การนำเศษชิ้นส่วนวัสดุต่าง ๆ ที่น่าสนใจที่มีพื้นผิวขรุขระที่แตกต่างกันนำมาตัดแต่งตามความต้องการ แล้วนำมาผนึกด้วยกาวบนแผ่นไม้ เพื่อจัดวางตำแหน่งขององค์ประกอบภาพให้แน่นอน และมีความมั่นคงไม่เคลื่อนย้ายได้ง่ายแล้วจึงทำการพิมพ์ถูตามขั้นตอนเหมือนการทำภาพพิมพ์ด้วยวัสดุปะติดก็เป็นแนวทางหนึ่งที่น่าศึกษาค้นคว้า เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างผลงานต่อไป

3.2 แกรททาจ (Grattage)

เทคนิคแกรททาจ คือ การใช้สีหนา ๆ ระบาย เท หรือราดสีลงบนผิวผ้าใบ ซึ่งมีวัตถุที่มีพื้นผิวขรุขระวางอยู่ใต้ผ้าใบ แล้วจึงทำการกวาดหรือปาดเกลี่ยสีด้วยเกรียงหน้ากว้าง จะทำซ้ำกันหลายๆ ครั้งหลายๆ พื้นผิวหรือจะระบายเป็นสีพื้นไว้ก่อน แล้วจึงนำมาทำงานตามลำดับขั้นตอนก็ได้

เทคนิคแกรททาจนี้เป็นอีกกระบวนการเทคนิคหนึ่งที่มีส่วนคล้ายกับกรรมวิธีการทำภาพพิมพ์ถูแตกต่างกันคือ วิธีนี้ต้องระบายสีลงบนกระดาษ หรือผืนผ้าใบด้วยสีหนา ๆ วัตถุที่มีพื้นผิวขรุขระถูกวางไว้ใต้ผ้าใบแล้วทำการขูดครูดสี ปาดเกลี่ยสีด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้างขณะสีหมาด ถ้าต้องการสีพื้นให้ใช้การรองพื้นสีบนผ้าใบก่อน วิธีนี้เป็นการนำสีออกไปจากพื้นผิวผ้าใบด้วยส่วนนูนของวัสดุเหมือนเป็นการขูดขีด ลอกชั้นสีให้มองเห็นชั้นรองลงไป ศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้นำเทคนิคนี้มาใช้ในการสร้างภาพ โดยเฉพาะแอร์นส์ทได้ฝึกฝนนำไปใช้ร่วมกับการพิมพ์ถูและดิแคลโคแมเนียจนเกิดการยอมรับและมีผลงานที่มีชื่อเสียง เช่น *ภาพชุดยุโรปหลังฝน* เป็นต้น (ดังภาพประกอบ 83 ภาคผนวก หน้า 271)

แอร์นส์ท ได้ขยายเทคนิคฟรอททาจและแกรททาจไปอีกหลายรูปแบบเกี่ยวกับงานบนผ้าใบ หนึ่งในภาพนี้คือ ชุดรูปนกชนิดต่าง ๆ คือ ภาพ *100,000 Doves* ซึ่งชื่อสะท้อนมาจากผ้าของฝรั่งเศสที่ชื่อ 100,000 เซอมัส เทคนิคที่ใช้เรียกว่า การขูด หลังจากโป๊ะพื้นทับลงไปหลาย ๆ ชั้น วัตถุก็วางอยู่ใต้ผ้าใบ ส่วนที่เหลือจะถูกดึงลอกเพื่อเผยให้เห็นสีที่อยู่ชั้นรองลงไป รูปที่ปรากฏแสดงให้เห็นชัดด้วยแปรง บ่อยครั้งที่ลอกออกมากลายเป็นตาหรือหัวของนก (Quinn. 1976 : 131) จากทักษะเบื้องต้นของแอร์นส์ทที่ใช้การพิมพ์ถูด้วยดินสอ ต่อมาเป็นการใช้สีน้ำมันบนผ้าใบจนกลายเป็นการผสมผสานระหว่างเทคนิคและการควบคุมที่ต้องใช้ความคิดและจินตนาการเข้าช่วย (ดังภาพประกอบ 84 ภาคผนวก หน้า 272)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้อธิบายเทคนิคแกรททาจของแอร์นส์ท ไว้ดังต่อไปนี้

> ในปี 1927 แอร์นส์ทพยายามปรับปรุงเทคนิคการพิมพ์ถูให้ได้ผลแปลกพิเศษมากขึ้นไปอีก ด้วยวิธีต่าง ๆ อาทิเช่น เทเนื้อสีลงไปบนผ้าใบหลาย ๆ ชั้นแล้วทาบผ้าใบนี้ลงไปบนผ้ากระสอบ ขดเชือก หรือวัตถุที่มีพื้นผิวแปลก ๆ แล้วขูดสีชั้นบนออกให้เป็นลวดลาย วิธีการนี้ต่อมาศิลปินเซอร์เรียลิสม์ชาวสเปน ชื่อ ฟรานเซส ได้นำไปพัฒนาต่อไปในปี 1938 โดยเพิ่มส่วนที่เป็นความบังเอิญ และการผสมรูปทรงและสีให้มากขึ้น และเรียกวิธีการเช่นนี้ว่า แกรททาจ (Grattage = การขูดเซาะ) ภาพจิตรกรรมแบบแกรททาจ ของแอร์นส์ทที่น่าสนใจ ได้แก่ภาพชื่อ Cage, Foret และ Black Sun ที่เขียนในปี ค.ศ.1927 ซึ่งแสดงภาพนก (ในกรง) ในป่าใหญ่สะท้อนถึงความรู้สึกโดดเดี่ยวอ้างว้างและความกลัว แอร์นส์ทเคยเขียนเล่าว่า เมื่อเขาอายุได้ 3 ขวบ พ่อพาไปเดินเล่นในป่าเป็นครั้งแรก ทำให้เขารู้สึกทั้ง

ชอบ ทั้งกลัว และคงความรู้สึกเช่นนั้นมาโดยตลอด อาจเป็นไปได้ด้วยว่าแอร์นส์ทได้รับอิทธิพลจากศิลปินโรแมนติกชาวเยอรมันที่ชอบวาดภาพป่า ในลักษณะลึกลับ ชื่อ ฟริดริช ภาพจิตรกรรมแบบกราตตาจเกี่ยวกับป่า ที่มีชื่อเสียงอีกภาพหนึ่งของแอร์นส์ท ได้แก่ ภาพชื่อ La ville entiere (เมืองทั้งเมือง, 1935) ในภาพนี้ศิลปินได้เพิ่มองค์ประกอบใหม่เข้าไปในเรื่องของป่าด้วย นั้นคือ เมืองร้างที่ปรักหักพัง ทำให้ความหมายของภาพลึกซึ้งยิ่งขึ้นไปอีก พันธุ์ไม้ที่ขึ้นชูช่ออยู่รอบฐานรากของเมืองซึ่งมีลักษณะเป็นชั้น ๆ และดวงจันทร์ดวงใหญ่ที่สดแสงส่องทรากของอารยธรรมในยามค่ำคืนเป็นทั้งความงาม ความเร้นลับและความอึดอัดในขณะเดียวกันราวกับต้องการเสนอความหมายของวัฏจักรชีวิตของสรรพสิ่งที่เป็นอนิจจัง มีผู้ตีความว่า จิตรกรรมของแอร์นส์ทภาพนี้อาจเป็นการหยั่งเห็นเหตุการณ์ล่วงหน้าที่ว่าจะเกิดมหาสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็ได้ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 99)

ควินน์ ได้อ้างถึงคำอธิบายของแอร์นส์ท เกี่ยวกับเทคนิคแกรททาจของเขาไว้ดังนี้

ปี ค.ศ. 1927 เศษเชือกชิ้นหนึ่งที่พบบนโต๊ะของฉัน เป็นการกำเนิดครั้งแรกของภาพจิตรกรรมที่ทำโดยเทคนิคแนวนี้ ภาพที่ก่อให้เกิดความหลงไหลที่ท่าเรือ แซง เดนิส ภาพพ่อที่ไร้ความเคลื่อนไหว ภาพอนารยชน ภาพหนุ่มน้อยเดินย่ำแม่ของเขา ภาพผู้หญิงสามคนกำลังตะโกนขณะข้ามลำธาร ภาพเด็กสาว 3 คนในท่าทีที่งดงาม ฯลฯ ทั้งหมดเป็นภาพขนาดกลางที่วาดไว้ในฤดูหนาว ณ เมืองเมแกพ ซึ่งสมัยนั้นยังเป็นถิ่นที่สงบก่อนที่จะได้รับเลือกให้เป็นศูนย์กลางของกีฬาฤดูหนาว ดังเช่นทุกวันนี้ เป็นการทำเทคนิคใหม่ที่คล้ายกันกับ ฟรอททาจ ประกอบด้วยการเตรียมผ้าใบ สีสดใส วางเชือกหรือวัตถุที่ต้องการ แล้วก็ทำให้เกิดเส้นเปลี่ยนแปรปรากฏ โดยการใช้อิฐชั้น ๆ ใช้เกรียงละเลงสีที่เข้มกว่าก็เสร็จสิ้นด้วยวิธีง่าย ๆ แต่ในการคาดคะเนด้วยสายตา เราต้องรู้วิธีที่จะหาสัญลักษณ์ที่จะนำไปยังการแปลเป็นสิ่งที่ไม่เคยเห็นมาก่อน (Quinn. 1976 : 138)

จากเศษชิ้นส่วนของวัสดุที่แอร์นส์ทได้พบเห็นสามารถนำไปสู่จินตนาการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในการทำงาน จากสิ่งที่ไม่มีความหมายหรือไม่มีคนสนใจ แอร์นส์ทสามารถนำมาสร้างให้เกิดคุณค่าและความหมายใหม่ในแนวทางของเขาได้อย่างดี การทำงานอย่างหนักและอย่างต่อเนื่องตลอดเวลายิ่งเพิ่มประสบการณ์ด้านทักษะ ความคิดและเนื้อหาเรื่องราวที่ขยายกว้างออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

ณ ห้องทำงานศิลปะ โอ ฟูแซง แอร์นส์ทได้เริ่มใช้วิธีซึ่งเขาเรียกว่า Grattage มีการจัดขนาดลวดลายพื้นผิว เช่น *ภาพคนเถื่อนเดินทัพไปในทิศตะวันตก, คนเถื่อนกำลังค้นหาตะวันตก, อนารยชนสมัยหิน, ป่า, ทะเล, เมืองใหญ่ทั้งหมด* ฯลฯ เขาได้จัดแสดงภาพครั้งที่ 2 ที่หอศิลป์ แวน เลียร์ ในกรุงปารีส และแสดงงานใหญ่ที่หอศิลป์ ชวาเซนเบิร์ก ณ กรุงบรัซเซล มีการตีพิมพ์ การมองยามครึ่งหลับครึ่งตื่น ในฉบับที่ 9 และ 10 ของวารสารปฏิวัติเซอร์เรียลิสม์ (Quinn. 1976 : 138)

3.3 ดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania)

เทคนิคดิแคลโคแมเนีย เป็นการทำภาพพิมพ์อย่างง่ายวิธีหนึ่ง วิธีทำคือ ระบายสีน้ำหรือสีน้ำมันลงบนกระดาษขณะที่สียังไม่แห้งให้นำกระดาษอีกแผ่นหนึ่งวางปิดทับลงไปแล้วกด หรือถูเบา ๆ แล้วแยกกระดาษออกจากกัน ก็จะได้ผลงานที่มีความเหมือนกันทั้ง 2 แผ่น

นอกจากจะใช้สีระบายลงบนกระดาษแข็งแล้วยังสามารถใช้แผ่นพลาสติก P.V.C. หรือแผ่นกระจกใสหรือแผ่นหินอ่อนหน้าเรียบเป็นพื้นรองรับก็ได้ เพราะในการใช้สีน้ำมันในเทคนิคนี้นั้นจะต้องใช้แผ่นวัสดุหน้าเรียบที่ไม่ดูดซับน้ำมันหรือสี และไม่บิดงอยับง่าย ที่สำคัญเราสามารถกระทำซ้ำได้ผลงานมากกว่า 2 ชิ้น หรือทาบซับสีได้หลายชิ้นจนกว่าสีจะหมดจากแผ่นระนาบรองรับเหล่านั้น กลวิธีในการทำเทคนิคนี้ว่า เป็นวิธีการพิมพ์ที่น่าสนใจอีกวิธีหนึ่ง ทำให้เกิดภาพเกิดร่องรอยพื้นผิวที่เป็นไปเองโดยไม่คาดคิด จากเนื้อสีที่ถูกกดทับด้วยมือหรือเครื่องพิมพ์งานภาพพิมพ์

การทำภาพพิมพ์ครั้งเดียว วิธีง่าย ๆ อีกแบบหนึ่ง ซึ่งศิลปินใหญ่ชื่อ แอร์นส์ท เคยคิดค้นมาทำงานศิลปะมาก่อน วิธีการทำภาพพิมพ์กระดาษพับครึ่ง (Docalcomania) ก็คือ (1) ระบายสีหรือหมึกพิมพ์นั้นลงบนกระดาษ (2) พับกระดาษโดยการแบ่งครึ่งของกระดาษแผ่นนั้น (3) นำกระดาษไปเข้าเครื่องพิมพ์ เพื่อกดให้หมึกพิมพ์บนกระดาษทั้ง 2 ฟากกดติดกัน และ (4) เปิดกระดาษออกจากกัน (จากรอยพับ) เราก็จะได้ภาพแปลก ๆ มีลักษณะ 2 ข้างเหมือนกัน ภาพที่พิมพ์ออกมาในลักษณะนี้บางทีเรียกว่า ดับเบิล ดิแคลโคแมเนีย (double decalcomania) เพราะเป็นภาพที่มี 2 ข้างเหมือนกัน (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2527 : 89)

จากจุดเริ่มต้นของการทำภาพด้วยวิธีนี้นั้น โดมิงเกซได้ใช้สีน้ำสีดำ เพื่อให้มองเห็นความชัดเจนของร่องรอยที่เกิดจากสีดำบนพื้นกระดาษสีขาว เมื่อแอร์นส์ทได้เปลี่ยนจากสีน้ำมาเป็นสีน้ำมันและใช้สีที่สดใสมากขึ้น ระบายลงบนแผ่นกระจกแล้วใช้ผืนผ้าใบทาบซับสีจากผิวหน้ากระจกนั้น เมื่อผลงานที่ปรากฏนำมาแต่งเติมด้วยทักษะและมโนทัศน์ จึงทำให้ผลงานของแอร์นส์ทแตกต่างจากคนอื่นในกลุ่ม

สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงประวัติของเทคนิคดิแคลโคแมเนียไว้ว่า

> โดมิงเกซ ศิลปินชาวเกาะคานารีส์ ที่เข้ามาร่วมกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่ปารีส ได้ค้นพบเทคนิคนี้ในปี 1935 - 1936 สำหรับการสร้างภาพด้วยวิธี ดิแคลโคแมเนีย ของโดมิงเกซ มีดังนี้ เอาสีน้ำสีดำเจือน้ำแล้วใช้พู่กันใหญ่ละเลงลงไปบนแผ่นกระดาษขาว เสร็จแล้วเอากระดาษที่เหมือนกันอีกแผ่นหนึ่งทาบลงไป เอาหลังมือกดเบา ๆ แล้วค่อยๆ แง้มออกนิดหนึ่ง ทาบกระดาษลงไปใหม่อีก ต่อจากนั้นก็ยกแผ่นกระดาษออกทำให้แห้งสนิท ภาพที่ได้อาจเป็นเหมือนภาพลาง ๆ ที่เกิดบนผนังที่ลีโอนาร์โด ดาวินชี เคยกล่าวถึง เพียงแต่หาชื่อภาพให้สอดคล้องกับสิ่งที่ค้นพบเพื่อให้แน่ใจว่าเป็นแสดงออกด้วยวิธีการที่อัตวิสัยที่สุด การสร้างภาพด้วยวิธีทาบลอกโดยไม่ได้ตั้งเป้าหมายใด ๆ ไว้ล่วงหน้า ทำให้ศิลปินสามารถตีความภาพตามที่จิตไร้สำนึกของตนที่ปรารถนาอย่างอิสระ ภาพจิตรกรรมที่มีชื่อเสียงของโดมิงเกซที่ทำด้วยกลวิธีนี้ได้แก่ภาพชื่อ Decalcomanie (1936) (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 99-100)

เทคนิคดิแคลโคแมเนียของโดมิงเกซ ได้รับความนิยมจากศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นำไปทำงานหลายคน เช่น เบรอตง และแอร์นส์ท เป็นต้น แอร์นส์ทได้ทำงานด้วยเทคนิคนี้ในปี 1939 เช่น ภาพชื่อ *The Fascinating Cypress ค.ศ. 1939* และ *The Fascinating Cypress ค.ศ. 1940* เป็นต้น โดยเฉพาะแอร์นส์ทนั้น นอกจากจะสร้างผลงานจากเทคนิคดิแคลโคแมเนียวิธีเดียวแล้ว เขายังนำเทคนิคนี้ไปใช้ร่วมกับเทคนิคอื่นอย่างได้ผลดี เช่น เทคนิคฟรอททาจและแกรททาจ บางครั้งศิลปินก็นิยมระบายสีพื้นผ้าใบเพิ่มเติมบางส่วน เพื่อให้ภาพปรากฏชัดขึ้นมา เป็นภูมิทัศน์แบบแปลกตาตามจินตนาการจากผลลัพธ์ของงาน หรือเพื่อใช้พื้นผิวจากเนื้อสีที่หนาสร้างพื้นผิวเชิงกายภาพบนผ้าใบอย่างอิสระ แล้วจึงแต่งเติมให้เป็นรูปต่าง ๆ (ดังภาพประกอบ 85 และ 86 ภาพผนวก หน้า 272)

3.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน (Oil Techniques painting)

สีน้ำมันเป็นสื่อวัสดุสีประเภทหนึ่งที่ผู้สร้างผลงานศิลปะนิยมนำมาทำงาน เนื่องจากมีความคงทนถาวรและสามารถเขียนทับกันไปมาได้และไม่มีผลต่อเวลาที่ใช้ในการทำงาน อีกทั้งเทคนิควิธีการในการระบายสีก็มีความหลากหลายสามารถเลือกใช้ได้ตามความต้องการ การระบายสีน้ำมันเป็นการถ่ายทอดรูปแบบ ซึ่งมีสื่อวัสดุคือ สีน้ำมัน ระบายบนระนาบรองรับ สองมิติ กว้างยาว ผลงานเสร็จแล้วเรียกว่าจิตรกรรม ภาพเขียนสี หรือเรียกชื่อตามที่ผู้สร้างตั้งขึ้น สีน้ำมันนิยมระบายบนระนาบรองรับที่เป็นฝ้าใบขึงตึง อาจระบายบน

กระดาษ บนกระดาน หรือบนระนาบรองรับอื่น ๆ การระบายสีน้ำมันเป็นกิจกรรมของมนุษย์ที่ต้องการแสดงออกเพื่อสนองความต้องการของตนเอง และสังคมนานมาแล้ว

โกสุม สายใจ อธิบายไว้ว่า "สีน้ำมัน เป็นสีที่นิยมใช้กันทั้งวงการอุตสาหกรรมและในวงการศิลปะ ทั้งนี้เพราะเป็นสีที่กันน้ำ กันความชื้น กันสนิมและติดแน่นอยู่ได้นาน สามารถใช้ทาบนพื้นผิวได้หลายชนิด ทั้งผิวเรียบ ขรุขระและผิวมัน มีทั้งบรรจุหลอด กระป๋องและแบบสเปรย์ สีน้ำมันเป็นสีที่เกิดจากการผสมของสารสีกับน้ำมัน เช่น น้ำมันลินซีด น้ำมันสน ส่วนมากจะเขียนบนผ้าใบ บนไม้กระดานหรือบนโลหะก็ได้ เมื่อแห้งสนิทแล้วกันน้ำได้เป็นอย่างดี สีน้ำมันจึงได้รับการประยุกต์ไปใช้ในงานด้านอื่น ๆ มากมาย" (โกสุม สายใจ. 2540 : 40) การทำความเข้าใจเรื่องสื่อวัสดุและกระบวนการนำไปใช้จึงสำคัญอย่างยิ่ง

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงประวัติการเขียนภาพสีน้ำมันไว้ว่า

> จากหลักฐานการค้นพบภาพเขียนสีน้ำมัน ไม่สามารถระบุได้ชัดเจนในเชิงตัวบุคคลหรือสถาบันที่คิดค้น เริ่มมีหลักฐานการใช้น้ำมันลินซีด น้ำมันปอปปี้ น้ำมันวอลนัท และน้ำมันเฮมซ์ซีดมาก่อน สมัยศิลปินผู้โด่งดัง แวน ไอคส์ (Jan van Eycks, 1380 - 1441) ชาวเฟลมิช สีน้ำมันที่พบในระยะแรกนั้น จะใช้ระบายตกแต่งสิ่งของเครื่องใช้ก่อนจะนำมาเขียนภาพในฟลานเดอร์ส ช่วงปีคริสต์ศตวรรษที่ 1345 - 1346 ใช้คำว่า อเบมบิค (Alembic) หรือ เทอร์เปนไทน์ (turpentine)
>
> นักประวัติศาสตร์ศิลป์เชื่อกันว่า จิตรกรรมชาวเฟลมิช ได้เริ่มผสมสีฝุ่นกับน้ำมันเพื่อใช้ระบายงานประณีตศิลป์เล็ก ๆ จากการใช้กล้องจุลทรรศน์ศึกษาสีบนภาพเขียนของแวน ไอคส์ ยังได้พบส่วนผสมยางไม้จากธรรมชาติอยู่ด้วย นัยว่ายางไม้หรือเรซินนี้ได้ใช้ฉาบผิวหน้าภาพเขียนเพื่อรักษาภาพเขียนให้คงทนถาวร ส่วนภาพเขียนของเลย์เดน (Lucas van Leyden, 1489/94 - 1533) ศิลปินชาวดัทช์ก็ใช้สีฝุ่นระบายลงบนสีน้ำมันฉาบผิวหน้าภาพที่ยังเปียกอยู่ ในอิตาลีราวปีคริสต์ศตวรรษที่ 1460 แอน โตเนลโล (Antonello da Messina) เป็นผู้นำในการผสมสีน้ำมัน โดยใช้น้ำมันวาร์นิชเป็นตัวผสมเพื่อกันน้ำ ซิโยเรลลี (Signorelli) ใช้น้ำมันฉาบผิวหน้าภาพเขียนสีฝุ่น (egg tempera) ของเขา และเบลลินี (Giovanni Bellini) ก็เช่นกัน
>
> คริสต์ศตวรรษที่ 15 ในยุโรปทั่วไปนิยมใช้แผ่นไม้เป็นพื้นรองเขียนภาพสีน้ำมัน ศตวรรษที่ 16 นิยมใช้ผ้าใบเป็นพื้นและทารองพื้นด้วยไวท์ติง (whiting) ดินจีน (China clay) และส่วนผสมอื่น ๆ ภาพเขียนบนพื้นแคนวาสขนาดใหญ่ได้รับความนิยมก่อนในอิตาลี โดยเฉพาะผลงานของศิลปินชาวเวนิส หลังจากนั้นการเขียนภาพด้วยสีน้ำมันบนแคนวาสก็เป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวางทั้งในยุโรปและประเทศอื่น ๆ ผ่านเลยมาจนถึงทุกวันนี้
> (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 143 -144)

เทคนิค หมายถึง ลักษณะที่เด่นของการใช้สื่อวัสดุที่นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกทางด้านใดด้านหนึ่ง เทคนิคหรือกลวิธีเป็นวิธีการ กระบวนการหรือขั้นตอนที่มีผลมาจากการกระทำตามวิธีนั้น ๆ การตัดสินใจเลือกที่จะกระทำด้วยเทคนิคใดก่อนหรือหลัง หรือจะใช้แบบการผสมผสานกันหลาย ๆ เทคนิค ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่จะสร้างผลงานให้มีลักษณะของผลลัพธ์หลายหลายแตกต่างกันไป

เทคนิคในการระบายสีน้ำมันนั้น เกิดจากการค้นคว้าทดลองของผู้สร้าง แล้วมีการจดบันทึกหรือสังเกตถึงผลที่เกิดขึ้นว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร เพื่อการเรียนรู้ร่วมกันของมนุษย์ โดยขึ้นอยู่กับวัสดุอุปกรณ์ที่นำมาใช้ระบายสีนั้นด้วย เพราะมนุษย์มีการค้นคว้าและพัฒนาต่อจากบรรพชนคนรุ่นก่อนเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับวิถีชีวิตและด้านวิทยาศาสตร์ที่เจริญมากขึ้น จึงเกิดแนวทางการระบายสีจากศิลปินรุ่นใหม่อย่างไม่มีข้อจำกัด

วิธีระบายสีน้ำมัน โดยหลักการใหญ่ ๆ แล้วสามารถแบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ

1. วิธีระบายให้แล้วเสร็จ โดยไม่ต้องรอให้สีแห้ง วิธีนี้เหมาะสำหรับการระบายสีให้กลมกลืนกัน หรือการเกลี่ยสีให้เข้ากัน

2. วิธีระบายทับกัน โดยรอให้สีที่ระบายครั้งแรกแห้งดีก่อนหรือระบายทับขณะที่สียังไม่แห้งก็ได้

3. วิธีระบายแบบอื่น ๆ วิธีนี้เป็นการผสมผสานของเทคนิควิธีการและการประยุกต์ใช้เกี่ยวกับวัสดุอุปกรณ์ที่นำมาใช้ระบาย เช่น การระบายด้วยเกรียงผสมสี หวี ไม้ การกดและพิมพ์ การผสมกับวัสดุปะติด เป็นต้น

นอกจากนี้ศิลปินบางคนยังค้นหาเครื่องมือหรือวัสดุต่างๆ มาระบายสีแทนพู่กัน ทำให้เกิดความงามของสี พื้นผิว น้ำหนัก จังหวะและลีลาที่แปลกออกไปอีกเช่น ผลงานของมาร์ค รอธโก (MARK ROTHKO 1903 - 1970) ใช้ที่ถูพื้นจุ่มสี ระบายลงบนผ้าใบ ผลงานของอีฟ แคลง (YVES KLEIN. 1928 - 1962) ให้หญิงสาวเปลือยกายลงไปจุ่มในถังสีแล้วมาเกลือกกลิ้งบนผืนผ้าใบ เป็นต้น (โกสุม สายใจ. 2540 : 108)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แบ่งเทคนิคพื้นฐานในการระบายสีน้ำมันไว้ 5 ลักษณะคือ "(1) การระบายเสร็จทันที (all aat once) (2) การะบายเคลือบ (glazing) (3) การระบายแล้วเช็ดออก (Wiping off) (4) การระบายให้สีไหล (dripping) และ (5) การระบายสีทับกันอย่างเสรีและตั้งใจระบายทับ (scubling and impesto)" (อารี สุทธิพันธุ์. 2541 : 7)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายถึงเทคนิค การระบายสีน้ำมันไว้ดังนี้

การเขียนภาพสีน้ำมัน สามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลงตามที่ต้องการโดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายโดยทางอ้อม คือ ระบายสีโดยไม่ทำสำเร็จโดยตรง แต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ ซึ่งมีเทคนิคที่จะเสนอแนะ 2 วิธีคือ

1. **วิธีเกลสชิง (glazing)**
2. **วิธีสคัมบลิง (scumbling)**

วิธีเกลสชิง (glazing) คือเทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้าและมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่างซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อน และระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจจะฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรงแยกสีสรรกันออกไป ตามความเหมาะสม นอกจากนั้น วิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่หรือทั่วพื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

วิธีสคัมบลิง (scumbling) เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้วอีกเทคนิคหนึ่งๆ คล้ายๆ กับวิธีเกลสชิง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้ามคือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคนี้จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว ควัน ฉากโปร่ง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 154)

จากลักษณะวิธีการระบายสีที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายไว้นั้น เป็นการระบายสีเคลือบทับโดยใช้สีเหลวหรือสีผสมน้ำมันมาก ๆ ระบายเคลือบทับและอาจจะใช้การระบายทับกันหลายครั้งแบบสีบาง ๆ สร้างบรรยากาศและความกลมกลืนได้ ทางด้าน โกสุม สายใจ อธิบายถึงเทคนิคในการระบายสี ไว้ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบ (FLAT COLOURING) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ถ้าต้องการจะแสดงพื้นผิวก็จะใช้ลวดลายเข้ามาประกอบการระบายสีให้เรียบ

2. การระบายสีให้สีกลืนกัน (HARMONEY COLOURING) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสี หรือหลายน้ำหนัก และมักจะทำให้กลืนกันได้โดยไม่มีขอบขึ้น หรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเกลี่ยในขณะที่สียังไม่แห้ง สีแต่ละประเภทจะมีวิธีการยากง่ายต่างกัน

3. การระบายสีแสดงพื้นผิว (TEXTURE COLOURING) พื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในงานจิตรกรรม และเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนาน ไปตามลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย (โกสุม สายใจ. 2540 : 103 - 108)

ลักษณะการระบายสีในผลงานของแอร์นส์ทนั้นจะเป็นการระบายสีเพื่อนำไปเสริม ระบายเพิ่มเติมจากผลลัพธ์ของเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนีย ส่วนมากจะเป็นการระบายทับ ระบายเคลือบทับ เป็นต้น โดยเฉพาะการให้ความสำคัญต่อพื้นผิวภาพที่เกิดจากเนื้อสีหนา ๆ สามารถสัมผัสได้ทางกายภาพจริง

เทคนิคการระบายสีบางเทคนิคก็สามารถสร้างพื้นผิวที่แตกต่างกันได้และกระตุ้นความรู้สึกสัมผัสทางอารมณ์ให้แตกต่างกัน ดังโกสุม สายใจ กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "ศิลปินพยายามค้นหาเครื่องมือต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามของพื้นผิว เทคนิคการระบายสีแบบเรียบ บางครั้งดูจืด ไม่ตื่นเต้นเร้าใจ น่าเบื่อทั้งผู้สร้างและผู้ดู จิตรกรจึงระบายสีให้เกิดเป็นพื้นผิวที่แปลกตา ตื่นเต้น เช่น พื้นผิวจากการระบายสีหนา ๆ พื้นผิวจากรอยแปรง เป็นต้น" (โกสุม สายใจ. 2540 : 108)

ลักษณะผิวที่เกิดขึ้นในผลงานศิลปะ อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายว่า "คุณลักษณะผิวนอกของผลงานศิลปะ ซึ่งอาจจะมีลักษณะหยาบ ด้าน มัน ขรุขระ ที่ปรากฏบนผิวหน้า ซึ่งจะให้ความรู้สึกต่อผู้พบเห็นลักษณะผิว เป็นองค์ประกอบอันสำคัญ ศิลปินอาจจะสร้างขึ้นจากความคมของเครื่องมือ หรือนำเอาลักษณะผิวกของวัตถุจริงมาปะติดหรือใช้สารเคมีบางชนิด" (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 34) จะเห็นว่าศิลปินผู้สร้างงานต่างก็ให้ความสำคัญกับพื้นผิวในผลงานศิลปะเป็นอย่างมาก ประเสริฐ ศีลรัตนา ให้ทรรศนะว่า "พื้นผิวเป็นปรากฏการณ์ด่านแรกแห่งการสัมผัส อาจด้วยสายตาหรือประสาทสัมผัสอื่น ๆ ที่มีต่อวัตถุนั้น พื้นผิวย่อมเปรียบเสมือนตัวแทนของมวลภายในของวัตถุนั้น ในอันที่จะก่อให้เกิดความรู้สึกทั้งมวลต่อวัตถุนั้น ๆ" (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2542 : 200 - 201) พื้นผิวของวัสดุที่ต่างกันย่อมส่งผลกระทบต่อผู้ดูให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างกัน เช่น พื้นผิวของทุเรียนที่หยาบแหลมคม ย่อมต่างจากพื้นผิวของเปลือกเงาะ เป็นต้น

นอกจากการสร้างพื้นผิวที่เกิดจากเทคนิคดังกล่าวมาแล้ว การระบายสีด้วยเกรียงก็สามารถสร้างพื้นผิวสีได้ดีดัง พีนาลิน สาริยา กล่าวถึง เกรียงระบายสี ไว้ว่า "เกรียง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้แต้มสี ป้ายสี ปาดสี ฯลฯ ให้เกิดลักษณะพื้นผิวตามความต้องการ เกรียงมีลักษณะและขนาดแตกต่างกันตามประโยชน์ใช้สอย ส่วนมากตัวเกรียงทำด้วยเหล็ก ด้ามเกรียงจะทำด้วยไม้เพื่อให้จับได้กระชับมือ เช่น เกรียงของช่างปูน เกรียงของช่างเขียน ลักษณะของเกรียงมี 2 แบบ คือ 1. เกรียงผสมสี (Palette Knife) และ 2. เกรียงเขียนภาพ (Painting Knife)" (พีนาลิน สาริยา. 2535 : 48) ดังเทคนิคการแกรททาจของแอร์นส์ทที่สร้างพื้นผิวสีด้วยเกรียงหน้ากว้างบนผิวหน้าผ้าใบ ทำให้ผลงานที่ได้มีลักษณะจริงทางกายภาพ

เนื่องจากเทคนิคในการระบายสี มีวิธีการระบายอยู่หลายวิธีและผลลัพธ์ที่ได้ก็มีลักษณะที่ต่างกัน อีกทั้งวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการระบายก็มีอยู่หลายอย่าง ฉะนั้นผู้ฝึกฝนปฏิบัติต้องคอยสังเกต วิธีการและผลที่ได้ เพื่อนำไปใช้ให้ตรงตามจุดประสงค์ตามความต้องการ

นอกจากนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้รวบรวมเทคนิคการระบายสีน้ำมัน ไว้ดังต่อไปนี้

1. การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ (Alla Prima)
2. การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending)
3. การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน (Broken Color)
4. การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน (Brushwork)
5. การระบายสีผสมผสานการปะติวัสดุ (Collage)
6. การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground)
7. การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี (Color Key)
8. การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า (Color Mixing)
9. การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม (Dabbing)

10. การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือแห้ง (Dry Brush)
11. การระบายสีด้วยนิ้วมือ (Finger Painting)
12. การระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง (Grazing)
13. การระบายสีขอบคม (Hard Edge)
14. การระบายสีหนาซับซ้อน (Impasto)
15. การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ (Imprinting)
16. การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting)
17. การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ (Masking)
18. การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว (Monoprinting)
19. การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี (Oil - free)
20. การระบายสีเป็นจุด (Pointillism)
21. การระบายสีผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพ (Rubbing)
22. การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น (Sgraffito)
23. การระบายสีและขูดพื้นภาพ (Scraping Back)
24. การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้มเพื่อสร้างบรรยากาศ (Scumbling)
25. การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล (Soft Edge)
26. การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ (Texturing)
27. การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน (Underpinning)
28. การวาดภาพและระบายสีชั้นบน (Underdrawing)
29. การระบายสีเปียกบนเปียก (Wet into wet)
30. การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมด (Wet on Dry)

(วิรุณ ตั้งเจริญ. (2541 : 1-2)

เทคนิคการระบายสีมีหลากหลายวิธีขึ้นอยู่กับการค้นคว้าปฏิบัติและความชอบของแต่ละคนที่จะเลือกใช้ให้เหมาะสมตามเจตนารมณ์ของการแสดงออก อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวขยายความไว้ว่า "ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ขบวนการนี้ได้เขียนภาพทุกแง่ทุกมุมของชีวิตประจำวัน ด้วยแบบอย่างศิลปะที่แสดงถึงความเพลิดเพลินใจไปกับรูปร่าง พื้นผิวและสีสันตามธรรมชาติอย่างเปิดเผยและยังเบิกบานใจไปกับการใช้สีเขียนให้เกิดลักษณะพื้นผิวในตัวของมันเองด้วย" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2530 : 210)

การระบายสีของแอร์นส์ทนั้น เป็นการระบายสีทับเพิ่มเติมหลังจากสีพื้นที่เกิดจากกระบวนการของเทคนิคแห้งแล้ว เพื่อเน้นให้เกิดรูปร่าง รูปทรง หรือรูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ ตามจินตทัศน์ของศิลปิน จากการพิจารณาผลลัพธ์ของเทคนิค โดยใช้วิธีการระบายสีวิธีต่าง ๆ พอสรุปได้ดังนี้ คือ การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ (Imprinting) การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว (Monoprinting) การระบายสีผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพ (Rubbing) การระบายสีและขูดพื้นภาพ (Scraping Back) การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ (Texturing) การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) การระบายสีหนาซับซ้อน (Impasto) และการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ (Collage) เป็นต้น

ความต้องการของ แอร์นส์ท ไม่ได้เน้นการระบายสีเป็นจุดประสงค์หลักของการแสดงออกในผลงาน แต่นำไปใช้ร่วมกับผลลัพธ์ของเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจและดิแคลโคแมเนีย เพื่อเน้นจินตนาการให้เด่นชัดขึ้นมาในลักษณะพร่ามัว เลือนราง เหมือนสภาวะระหว่างการหลับและการตื่นและไม่ต้องการให้ผลงานเกิดความเรียบร้อยสมบูรณ์ ไม่เน้นความชัดเจนของรูปร่าง รูปทรงในผลงาน เพื่อผลแห่งอิสระภาพและจินตนาการของผู้ดู

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของ แอร์นส์ท ช่วง ค.ศ. 1925 - 1950 เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยใช้การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ตามวิธีการสร้างผลงานของ แมกซ์ แอร์นส์ท และนำเสนอผลการวิจัย โดยการนำเสนอแบบพรรณาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

การศึกษาวิจัยเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของ แอร์นส์ท ผู้วิจัยได้ใช้วิธีสุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์จากเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสีน้ำมันของ แอร์นส์ท ระหว่างปี ค.ศ. 1925 - 1950 โดยวิธีการสุ่มตัวอย่างผลงานของ แอร์นส์ท ตามจุดมุ่งหมาย (Puposive Sampling) โดยมีรายละเอียดของขั้นตอนดังนี้

1.1 ขั้นตอนที่ 1 สุ่มตัวอย่างโดยการรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมที่สร้างผลงานด้วยเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และการระบายสีน้ำมัน ในช่วง ค.ศ. 1925 - 1950 มีจำนวนผลงานทั้งหมดประมาณ 229 ภาพ ดังนี้

1.1.1 Conjugal Diamonds, 1925.
1.1.2 Animal C, 1925.
1.1.3 Dead Man's Repose, 1925.
1.1.4 Stallion and Birde of the Wind, 1925.
1.1.5 The Stable of the Sphinx, 1925.
1.1.6 Conjugal Diamonds, 1925.
1.1.7 Confidential Communications, 1925.
1.1.8 Scarecrows, 1925.
1.1.9 Confidences, 1925.
1.1.10 The Beautiful Season, 1925.
1.1.11 To Forget, 1925.
1.1.12 To Forget Hearing and Seeing, 1925.
1.1.13 Untiled, 1925.
1.1.14 Little tables Around the Earth, 1925.
1.1.15 Forest, 1925.
1.1.16 The Forest, 1925.
1.1.17 Paris Dream, 1925.
1.1.18 The Chestnut Tree's Take-off, 1925.
1.1.19 Leaf Customs, 1925.
1.1.20 Leaves, 1925.

1.1.21 Teenge Lightning, 1925.

1.1.22 Eve, the Only Left, 1925.

1.1.23 She Guards Her Secret, 1925.

1.1.24 The Wheel of Light, 1925.

1.1.25 The Naked Girls, 1925.

1.1.26 Eve, The Only One Left, 1925.

1.1.27 100,000 Doves, 1925.

1.1.28 Very Pretty Elongated Forest, 1925.

1.1.29 Bird Marriage, 1925.

1.1.30 The Desert Flower, 1925.

1.1.31 Dark Forest and Bird, 1926.

1.1.32 Showing a Girl Her Father's Head, 1926.

1.1.33 Two Sisters, 1926.

1.1.34 Two Naked Girls, 1926.

1.1.35 Idol, 1926.

1.1.36 The Hunter, 1926.

1.1.37 The Biessed Virgin Chastising the Child Jesus Before Three Witneses, 1926.

1.1.38 The Inguisitor : At 7.07 Justice Shall be Done, 1926.

1.1.39 Two People and a Bird, 1926.

1.1.40 The Wheel of the Sun, 1926.

1.1.41 Vision Induced By the Nocturnal Aspect of the Porte St Denis, 1927.

1.1.42 Fishbone Forest, 1927.

1.1.43 Gney Forest, 1927.

1.1.44 Child, Horse, Flower and snake, 1927.

1.1.45 They Have Slept too Long in the Forest, 1927.

1.1.46 Scene of Harsh Eroticism, 1927.

1.1.47 The Bride of the Wind, 1927.

1.1.48 The Family, 1927.

1.1.49 Two People and a Bird, 1927.

1.1.50 Vision Induced by a Piece os String I Found on my Table, 1927.

1.1.51 Sarage Gestures for Charm, 1927.

1.1.52 Blue and Pink Doves, 1927.

1.1.53 Monument to the Birds, 1927.

1.1.54 A Night of Love, 1927.

1.1.55 The Rage of the Red Man, 1927.

1.1.56 Earth-Beam, the See and the Sun, 1927.

1.1.57 The Horde, 1927.

1.1.58 The Great Forest, 1927.

1.1.59 The Bird in the Forest, 1927.

1.1.60 Petrifled Forest, 1927.

1.1.61 Snow Flowers, 1927.

1.1.62 Cage, Forest and Black Sun, 1927.

1.1.63 Arignon, 1927.

1.1.64 Forest, 1927.

1.1.65 Forest and Sun, 1927.

1.1.66 At the Anipodes of Landscape, 1927.

1.1.67 The Kiss, 1927.

1.1.68 Two Girls and a Monkey Armed with Rods, 1927.

1.1.69 After Us Motherhood, 1927.

1.1.70 Forest, Sun, Birds, 1927.

1.1.71 The Large Forest, 1927.

1.1.72 The Bird in the Forest, 1927.

1.1.73 Forest, 1928.

1.1.74 The Forest, 1928.

1.1.75 Portrait of Marie - Berthe Aurenche, 1928.

1.1.76 Harmonious Family, 1928.

1.1.77 The Evil Elect, 1928.

1.1.78 The Chaste Joseph, 1928.

1.1.79 After Me, Silence, 1928.

1.1.80 Loplop, Superior of the Birds, 1928.

1.1.81 Forest, 1929.

1.1.82 Fishbone Forest, 1929.

1.1.83 Shell Flowers, 1929.

1.1.84 Shell Flowers, 1929.

1.1.85 Snow Flowers, 1929.

1.1.86 Figures, One Headless, 1929.

1.1.87 Inside Sight, 1929.

1.1.88 The Inner vision, 1929.

1.1.89 Inside Sight : the Egg, 1929.

1.1.90 The Inner vision : The Egg, 1929.

1.1.91 Table, Head and Classes, 1929.

1.1.92 Flowers, 1929.

1.1.93 Man, 1929.

1.1.94 Woman, 1929.

1.1.95 The Crab, 1929.

1.1.96 Loplop Introduces Loplop, 1930.

1.1.97 Human Fighre, 1930.

1.1.98 The Portrait, 1930.

1.1.99 Morning and Evening, 1930.

1.1.100 Butterflies, 1930.

1.1.101 Loplop Introduces a Young Girl, 1930 – 1966.

1.1.102 Sea, Sun, Earthquake, 1931.

1.1.103 Anthropomorphic Figure and shell Flower, 1930.

1.1.104 Anthropomorphic Figure, 1931.

1.1.105 Human Form, 1931.

1.1.106 Max Ernst and Marie-Berthe Aurenche, Loplop Paradise, 1931.

1.1.107 Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931.

1.1.108 Forest and Sun, 1932.

1.1.109 The Embalment Forest, 1933.

1.1.110 The Petvified Town, 1933.

1.1.111 Zoomorphic Couple, 1933.

1.1.112 La Foresta Imbalsamata, 1933.

1.1.113 Europe After The Rain I, 1933.

1.1.114 Blind Swimmer, 1934.

1.1.115 Landscape, 1934 – 1935.

1.1.116 The Clairvoyant, 1934.

1.1.117 Spanish Woman by the Sea, 1934 – 1935.

1.1.118 Portrait of Dominique, 1934.

1.1.119 Obscure Portraic, 1934.

1.1.120 The Garden of the Hespevides, 1934.

1.1.121 Hunger Feasts, 1935.

1.1.122 Lunar Asparagus, 1935.

1.1.123 Barbarians Marching Westward, 1935.

1.1.124 Garden Aeroplane Trap, 1935.

1.1.125 Garden Aeroplane Trap, 1935.

1.1.126 Garden Aeroplane Trap, 1935.

1.1.127 The Garden of the Hesperides, 1935.

1.1.128 The Petrified City, 1935.

1.1.129 Forest, 1935.

1.1.130 The Entire City, 1935 – 1936.

1.1.131 The Entire City, 1935 – 1936.

1.1.132 The Entire City, 1935 – 1936.

1.1.133 Nature at Dawn, 1936.

1.1.134 Good Herbs, 1936.

1.1.135 The Nymph Echo, 1936.

1.1.136 At The Antipodes of Landscape, 1936.

1.1.137 Lust for Life, 1936.

1.1.138 The Breakfast on the Grass, 1936.

1.1.139 Le dejeuner sur l'hevbe, 1936.

1.1.140 La joie de vivre, 1936.

1.1.141 Illustration for Le Chateau etoile by Andre Breton, 1936.

1.1.142 Landscape with Wheatgerm, 1936.

1.1.143 Landscape with Spouting Corn, 1936.

1.1.144 The Angle of Hearth and Home, 1937.

1.1.145 The Angle of Hearth and Home, 1937.

1.1.146 Joy of Life, 1936 – 1937.

1.1.147 Triumph of Love, 1937.

1.1.148 The Nymph Echo, 1937.

1.1.149 The Nymph Echo of Eluard, 1937.

1.1.150 Fireside Angel, 1937.

1.1.151 Fireside Angel, 1937.

1.1.152 Evening Song, 1938.

1.1.153 Nature at Dawn, 1938.

1.1.154 Forest, 1938.

1.1.155 A Moment of Calm, 1939.

1.1.156 A patrides, 1939.

1.1.157 Human Figure, 1939.

1.1.158 The Fascinating Cypress, 1939.

1.1.159 Spanish Dancer, 1934 – 1935.

1.1.160 The Robing of the Birde, 1940.

1.1.161 Solitary Tree and Conjugal Trees, 1940.

1.1.162 Leonora in the Morning Lights, 1940.

1.1.163 The Fascinating Cypress, 1940.

1.1.164 The Painter's Daughters, 1940.

1.1.165 Desert, 1940.

1.1.166 Epiphany, 1940.

1.1.167 Mythological Figure Woman, 1940.

1.1.168 Marlene, 1941.

1.1.169 The Which, 1941.

1.1.170 Alice in, 1941.

1.1.171 The Stolen Mirror, 1941.

1.1.172 The Harmonious Breakfest, 1941.

1.1.173 Napoleon in the Wilderness, 1941.

1.1.174 Totem and Taboo, 1941.

1.1.175 The Nation of the Birds, 1941.

1.1.176 The Antipope, 1941 – 1942.

1.1.177 The Bewidered Planet, 1942.

1.1.178 Bird, 1942.

1.1.179 Surrealism and Painting, 1942.

1.1.180 *Europe After the Rain II*, 1940 – 1942.

1.1.181 Clear Night, 1942.

1.1.182 Day and Night, 1941 - 1942.

1.1.183 Torpid Town, 1943.

1.1.184 Vox Angelica (Flute of Angels), 1943.

1.1.185 Arizona Landscape, 1943.

1.1.186 Painting for Young People, 1943.

1.1.187 Rhenish Night, 1944.

1.1.188 Le dejeuner sur l'herbre, 1944.

1.1.189 The Breakfast on the Grass, 1944.

1.1.190 The Eye of Silence, 1943 – 1944.

1.1.191 Euclid, 1945.

1.1.192 The Temptation of St Anthony, 1945.

1.1.193 The Cocktail Drinker, 1945.

1.1.194 Dream and Revolution, 1945 – 1946.

1.1.195 The Phases of the Night, 1946.

1.1.196 The Phases of the Night, 1946.

1.1.197 Moon and Mars, 1946.

1.1.198 Voicano I, 1946 – 1947.

1.1.199 The Blue Hour, 1946 – 1947.

1.1.200 Blind Swimmer, 1947.

1.1.201 Young Man Intrigued by the Flight of a Non-Euclidean Fly, 1942 and 1947.

1.1.202 Extraodinary Landscape, 1947.

1.1.203 Landscape, 1947.

1.1.204 Desing in Nature, 1947.

1.1.205 Dream and Revolution, 1947.

1.1.206 Bird, 1947.

1.1.207 The Two Foolish Virgins, 1947.

1.1.208 Feast of the Gods, 1948.

1.1.209 Mask, 1947.

1.1.210 The Birth of Comedy, 1947.

1.1.211 Bird, Sea and Sun, 1948.

1.1.212 Portrait of Yves Tanguy, 1948.

1.1.213 Portrait of Joan Miro, 1948.

1.1.214 Happy New Year, 1948.

1.1.215 Chemical Nuptials, 1947 – 1948.

1.1.216 Cruel Greenevy, 1949.

1.1.217 Seen Through a Temperament, 1949.

1.1.218 Colorade, 1949.

1.1.219 Ten Thousand Lucid Redskins Prepare to Make the Rain Laugh, 1949.

1.1.220 Three Well – Tenpered Cypresses, 1949.

1.1.221 Humboldt Current, C. 1950.

1.1.222 Two Cardinal Points, 1950.

1.1.223 Woman With a Head like a Flower, 1950.

1.1.224 Pacific Clouds, 1950.

1.1.225 The Inspired Hill, 1950.

1.1.226 The Portuguese Nun, 1950.

1.1.227 Spring in Paris, 1950.

1.1.228 Dance Partners, 1950.

1.1.229 Dance under Starry Skies, 1950.

1.2 ขั้นตอนที่ 2 สุ่มตัวอย่างโดยการรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแอร์นส์ท จากข้อ 1.1 จากจำนวนภาพ 229 ภาพ โดยรวบรวมผลงานจิตรกรรมที่สร้างงานด้วยเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และการระบายสีน้ำมัน ทั้งที่ใช้เทคนิคเดียวและการใช้เทคนิคผสมดังกล่าวบนพื้นระนาบกระดาษและผ้าใบ ในช่วง ค.ศ. 1925 – 1950 รวมทั้งหมดประมาณ 73 ภาพ ดังนี้

1.2.1 Eve, the Only One Left, 1925. Frottage. 43.1 x 26.1 cm.

1.2.2 The Wheel of Light, 1925. Frottage, pencil on paper. 25 x 42 cm. private collection, Switzenland.

1.2.3 Two Naked Girls, 1925. oil on canvas, 74 x 55 cm. private collection.

1.2.4 The Desert Flower, 1925. oil on canvas, 74 x 59 cm. private collection.

1.2.5 The Sisters, 1926. oil on canvas, 100.3 x 73 cm. The Menil Collection, Houston.

1.2.6 Two Naked Girls, 1926. oil on canvas, 83.5 x 62.5 cm. Museum d'art Modene, Strasborg.

1.2.7 The Inquisitor : At 7.07 Justice Shall be Done, 1926. oil on canvas, 100 x 73 cm. private collection, Paris.

1.2.8 Showing a Girl Her Father's Head, 1926. oil on canvas, 113 x 145 cm. private collection.

1.2.9 Idol, 1926. oil on canvas, 100 x 81 cm. private collection.

1.2.10 The Hunter, 1926. oil on canvas, 100 x 81 cm. private collection, Brussels.

1.2.11 Two People and a Bird, 1926. oil on canvas, 92 x 65 cm. Mr. & Mrs. Julian J. Aberbach Collection.

1.2.12 A Night of Love, 1927. oil on canvas, 162 x 130 cm. private collection.

1.2.13 Scene of Harsh Eroticism, 1927. oil on canvas, 80 x 100 cm. Kunstmuseum Bonn.

1.2.14 Savage Gestures for Charm, 1927. oil on canvas, 98 x 78 cm. private collection.

1.2.15 Two Girls and a Monkey Armed with Rods, 1927. oil on canvas, 104 x 86.4 cm. private collection.

1.2.16 The Have Slep too Long in the Forest, 1927. oil on canvas, 46 x 55 cm. private collection, Paris.

1.2.17 The Family, 1927. oil on canvas, 81.5 x 66 cm. Beyeler Collection, Basel.

1.2.18 Vision Induced by a Piece os String I Found on my Table, 1927. oil on canvas, 41 x 33 cm. private collection, Paris.

1.2.19 The Rage of the Red Man, 1927. oil on canvas, 81 x 100 cm. private collection.

1.2.20 The Horde, 1927. oil on canvas, 115 x 146 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

1.2.21 The Kissm, 1927. oil on canvas, 60 x 128 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice.

1.2.22 Portrait of Marie-Berthe Aurenche, 1928. oil on canvas, 65 x 54 cm. Beyeler Collection, Baset.

1.2.23 The Chaste Joseph, 1928. oil on canvas, 162 x 130 cm. private collection.

1.2.24 Figures, One Headless, 1929. oil on canvas, 163 x 131 cm. Jan Krugler Gallery, Geneva.

1.2.25 Human Figure, 1930. oil on canvas, 100 x 81 cm. private collection.

1.2.26 Anthropomorphic Figure, 1931. oil on canvas, 65 x 53 cm. Baron et baronne Urvater.

1.2.27 Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931. oil on canvas, 45.5 x 37.5 cm. Foundation Marguerite Arp.

1.2.28 Blind Swimmer, 1934. oil on canvas, 92 x 74 cm. private collection.

1.2.29 Landscape, 1934 – 1935. oil on canvas, 101.5 x 81 cm. private collection.

1.2.30 Obscure Erotic Portrait, 1934. oil on canvas. private collection, New York.

1.2.31 The Clairvoyant, 1934. oil on canvas, 100 x 81 cm. private collection.

1.2.32 The Garden of the Hesperides, 1934. oil on canvas, 46 x 55 cm. private collection.

1.2.33 The Garden of the Hesperides, 1935. oil on canvas, 55 x 46 cm. Dallas Ernst Collection.

1.2.34 Barbarians Marching Westward, 1935. oil on canvas, 24 x 33 cm. private collection.

1.2.35 The Nymph Echo, 1936. oil on canvas, 46.3 x 55.2 cm. The Museum of Modern Art, New York.

1.2.36 Lust for Life, 1936. oil on canvas, 73.5 x 93 cm. private collection, Great Britain.

1.2.37 The Breakfast on the Grass, 1936. oil on canvas, 45 x 55 cm. private collection, New York.

1.2.38 Landscape with Wheatgerm, 1936. oil on canvas, 130.5 x 162.5 cm. Kunstsammiung Nordrhein – Westfaien, Dusseldort.

1.2.39 Triumph of Love, 1937. oil on canvas, 54.5 x 73.5 cm. private collection.

1.2.40 The Nymph Echo of Eluard, 1937. oil on canvas, 24 x 19 cm. private collection.

1.2.41 Evening Song, 1938. oil on canvas, 81 x 100 cm. private collection.

1.2.42 The Robing of the Bride, 1940. oil on canvas, 130 x 96 cm. Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Venice.

1.2.43 The Painter's Daughters, 1940. oil on canvas, 72 x 60 cm. private collection.

1.2.44 Epiphany, 1940. oil on canvas, 52 x 64 cm. Richand Feigen Gallery, New York.

1.2.45 Leonora in the Morning Light, 1940. oil on canvas, 64.8 x 90.8 cm. Mr. And Mrs. Julien Levy Collection.

1.2.46 Mariene (Woman and Child), 1940 – 1941. oil on canvas, 23.8 x 19.5 cm. The Menil Collection, Houston.

1.2.47 Alice in 1941. oil on canvas, 40 x 31.6 cm. The Musseum of Modern Art, New York.

1.2.48 Mythological Figure – Woman, 1940. oil on canvas, 41.6 x 33.2 cm. The Menil Collection, Houston.

1.2.49 The Witch, 1941. oil on canvas, 23 x 18 cm. Alfred Barr Collection, New York.

1.2.50 The Stolen Mirror, 1941. oil on canvas, 65 x 81 cm. Dallas Ernst Collection.

1.2.51 The Harmonious Breakfast, 1941. oil on canvas, 66 x 55.9 cm. The Menil Collection, Houston.

1.2.52 Napoleon in the Wilderness, 1941. oil on canvas, 46.3 x 38.1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

1.2.53 Totem and Taboo, 1941. oil on canvas, 72.5 x 92.5 cm. Bayerische Staatsgemaldesammlungen, staotsgalerie moderner Kunst, Munich. Foundation Theo Wormland.

1.2.54 The Antipope, 1941 – 1942. oil on canvas, 160 x 127 cm. Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice.

1.2.55 Europe After the Rain II, 1940 – 1942. oil on canvas, 54 x 145.5 cm. Wadsworth athenaeum Hartford. The Ella Gallup Summer and Mary Catlin Summer Collection.

1.2.56 Clear Night, 1942. oil on canvas, 82 x 65 cm. private collection, Paris.

1.2.57 The Eye of Silence, 1943 – 1944. oil on canvas, 108 x 141 cm. Washington University Gallery of Art, St Louis University.

1.2.58 The Temptation of St. Anthony, 1945. oil on canvas, 108 x 128 cm. wilheim – Lehmbruck Museum, Duisburg.

1.2.59 The Cocktail Drinker, 1945. oil on canvas, 116 x 72.5 cm. Kunstsammlumg Nordrhein – Westfalen, Dusseldorl.

1.2.60 Euclid, 1945. oil on canvas, 64 x 59 cm. The Menil Collection, Houston.

1.2.61 The Blue Hour, 1946 – 1947. oil on canvas, 100 x 91 cm. private collection.

1.2.62 Design in Nature, 1947. oil on canvas, 50.8 x 66.7 cm. The Menil Collection, Houston.

1.2.63 Dream and Revolution, 1947. oil on canvas, 108 x 150 cm. private collection.

1.2.64 Chemical Nuptials, 1947 – 1948. oil on canvas, 150.5 x 66.5 cm. private collection.

1.2.65 The Two Foolish Virgins, 1947. oil on canvas, 100 x 140 cm. private collection.

1.2.66 The Birth of Comedy, 1947. oil on canvas, 53 x 40 cm. private collection.

1.2.67 Protrait of Joan Miro, 1948. oil on canvas, 76 x 40.5 cm. Knoedler Gallery, New York.

1.2.68 Portrait of Yves Tanguy, 1948. oil on canvas, 73 x 58 cm. private collection.

1.2.69 Protrait of Joan Miro, 1948. oil on canvas, 76 x 40.5 cm. Knoedler Gallery, New York.

1.2.70 Happy New Year, 1948. oil on canvas, 61 x 53 cm. William Copley Collection, New York.

1.2.71 Woman with a Head like a Flower, 1950. oil on canvas, 45.5 x 38 cm. Jan Krugier Gallery, Geneva.

1.2.72 The Portuguese Nun, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. private collection.

1.2.73 Spring in Paris, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. Wallraf – Richartz Museum cologne.

1.3 ขั้นตอนที่ 3 คัดเลือกภาพในข้อ 1.2 จากจำนวน 73 ภาพ เฉพาะภาพสีน้ำมันบนผ้าใบที่แสดงผลลัพธ์ของเทคนิคอย่างชัดเจนและมีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ให้เหลือเฉพาะภาพที่ได้ตีพิมพ์ซ้ำในหนังสือตั้งแต่ 2 เล่มขึ้นไป หรือเป็นรูปที่มีชื่อเสียง โดยเรียงลำดับจากปี ค.ศ. 1925 จนถึงปี ค.ศ. 1950 จำนวนทั้งหมด 32 ภาพ ดังนี้

1.3.1 Two Naked Girls, 1925. oil on canvas, 74 x 55 cm. private collection.

1.3.2 Two Naked Girls, 1926. oil on canvas, 83.5 x 62.5 cm. Museum d'art Modene, Strasborg.

1.3.3 The Have Slep too Long in the Forest, 1927. oil on canvas, 46 x 55 cm. private collection.

1.3.4 The Horde, 1927. oil on canvas, 115 x 146 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

1.3.5 Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931. oil on canvas, 45.5 x 37.5 cm. Foundation Marguerite Arp.

1.3.6 The Garden of the Hesperides, 1934. oil on canvas, 46 x 55 cm. private collection.

1.3.7 The Breakfast on the Grass, 1936. oil on canvas, 45 x 55 cm. private collection, New York.

1.3.8 The Fascinating Cypress, 1939. oil on canvas, 73.7 x 100.3 cm. private collection.

1.3.9 Epiphany, 1940. oil on canvas, 52 x 64 cm. Richand Feigen Gellery, New York.

1.3.10 The Painter's Daughters, 1940. oil on canvas, 72 x 60 cm. private collection.

1.3.11 The Robing of the Bride, 1940. oil on canvas, 130 x 96 cm. Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice.

1.3.12 The Witch, 1941. oil on canvas, 23 x 18 cm. Alfred Barr Collection, New York.

1.3.13 Marlene (Woman and Child), 1940-1941. oil on canvas, 23.8 x 19.5 cm. The Menil Collection, Houston.

1.3.14 The Stolen Mirror, 1941. oil on canvas, 65 x 81 cm. Dallas Ernst Collection.

1.3.15 Totem and Taboo, 1941. oil on canvas, 72.5 x 92.5 cm. Bayerische Staatsgemaldesammlungen, staotsgalerie moderner Kunst, Munich. Foundation Theo Wormland.

1.3.16 Napoleon in the Wilderness, 1941. oil on canvas, 46.3 x 38.1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

1.3.17 The Antipope, 1941-1942. oil on canvas, 160 x 127 cm. Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice.

1.3.18 Europe After the Rain II, 1940-1942. oil on canvas, 54 x 145.5 cm. Wadsworth Athenaeum Hartford. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection.

1.3.19 The Eye of Silence, 1943-1944. oil on canvas, 108 x 141 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis University.

1.3.20 The Temptation of St. Anthony, 1945. oil on canvas, 108 x 128 cm. Wilheim Lehmbruck Museum, Duisburg.

1.3.21 Euclid, 1945. oil on canvas, 64 x 59 cm. The Menil Collection, Houston.

1.3.22 The Cocktail Drinker, 1945. oil on canvas, 116 x 72.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen, Dusseldort.

1.3.23 Design in Nature, 1947. oil on canvas, 50.8 x 66.7 cm. The Menil Collection, Houston.

1.3.24 Dream and Revolution, 1947. oil on canvas, 108 x 150 cm. private collection.

1.3.25 Chemical Nuptials, 1947-1948. oil on canvas, 150.5 x 66.5 cm. private collection.

1.3.26 The Blue Hour, 1946-1947. oil on canvas, 100 x 91 cm. private collection.

1.3.27 The Birth of Comedy, 1947. oil on canvas, 53 x 40 cm. private collection.

1.3.28 The Two Foolish Virgins, 1947. oil on canvas, 100 x 140 cm. private collection.

1.3.29 Protrait of Joan Miro, 1948. oil on canvas, 76 x 40.5 cm. Knoedler Gallery, New York.

1.3.30 Woman with a Head like a Flower, 1950. oil on canvas, 45.5 x 38 cm. Jan Krugier Gallery, Geneva.

1.3.31 The Portuguese, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. private collection.

1.3.32 Spring in Paris, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. Wallraf-Richariz Museum Cologne.

1.4 ขั้นตอนที่ 4 การคัดเลือกภาพครั้งสุดท้าย ในข้อ 1.3 จากจำนวนภาพ 32 ภาพ โดยให้ ทวี รัชนีกร ซึ่งเป็นศิลปินช่วยเลือกภาพให้ และภาพอีกจำนวนหนึ่งผู้วิจัยได้เลือกเพิ่มเติมเอง และจากการคัดเลือกดังกล่าว ทำให้ได้ตัวอย่างภาพที่มีพัฒนาการเรียงลำดับเกี่ยวกับภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ที่แสดงผลลัพธ์ของเทคนิคอย่างชัดเจน ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1925 - 1950 เหลือจำนวนทั้งสิ้น 23 ภาพ เพื่อทำการวิเคราะห์ โดยเรียงลำดับจากปีที่ทำ ดังนี้

1.4.1 Two Naked Girls, 1925. oil on canvas, 74 x 55 cm. private collection.

1.4.2 Two Naked Girls, 1926. oil on canvas, 83.5 x 62.5 cm. Museum d'art Modene, Strasborg.

1.4.3 The Have Slep too Long in the Forest, 1927. oil on canvas, 46 x 55 cm. private collection.

1.4.4 The Horde, 1927. oil on canvas, 115 x 146 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

1.4.5 Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931. oil on canvas, 45.5 x 37.5 cm. Foundation Marguerite Arp.

1.4.6 The Breakfast on the Grass, 1936. oil on canvas, 45 x 55 cm. private collection, New York.

1.4.7 The Painter's Daughters, 1940. oil on canvas, 72 x 60 cm. private collection.

1.4.8 The Robing of the Bride, 1940. oil on canvas, 130 x 96 cm. Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice.

1.4.9 The Witch, 1941. oil on canvas, 23 x 18 cm. Alfred Barr Collection, New York.

1.4.10 Marlene (Woman and Child), 1940-1941. oil on canvas, 23.8 x 19.5 cm. The Menil Collection, Houston.

1.4.11 The Stolen Mirror, 1941. oil on canvas, 65 x 81 cm. Dallas Ernst Collection.

1.4.12 Napoleon in the Wilderness, 1941. oil on canvas, 46.3 x 38.1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

1.4.13 The Antipope, 1941-1942. oil on canvas, 160 x 127 cm. Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R. Guggenheim. Foundation, Venice.

1.4.14 Europe After the Rain II, 1940-1942. oil on canvas, 54 x 145.5 cm. Wadsworth Athenaeum Hartford. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection.

1.4.15 The Eye of Silence, 1943-1944. oil on canvas, 108 x 141 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis University.

1.4.16 Euclid, 1945. oil on canvas, 64 x 59 cm. The Menil Collection, Houston.

1.4.17 The Cocktail Drinker, 1945. oil on canvas, 116 x 72.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Dusseldorf.

1.4.18 Design in Nature, 1947. oil on canvas, 50.8 x 66.7 cm. The Menil Collection, Houston.

1.4.19 Chemical Nuptials, 1947-1948. oil on canvas, 150.5 x 66.5 cm. private collection.

1.4.20 The Blue Hour, 1946-1947. oil on canvas, 100 x 91 cm. private collection.

1.4.21 Protrait of Joan Miro, 1948. oil on canvas, 76 x 40.5 cm. Knoedler Gallery, New York.

1.4.22 The Portuguese, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. private collection.

1.4.23 Spring in Paris, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. Wallraf-Richartz Museum Cologne.

ผลการวิเคราะห์กระบวนการสร้างผลงาน มีดังนี้

1. ผลงานภาพชื่อ Two Naked Girls

1.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Two Naked Girls* สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1925 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 74 x 55 เซนติเมตร ภาพสะสมส่วนบุคคล



ภาพประกอบ 1 *Two Naked Girls*, 1925. oil on canvas, 74 x 55 cm.

จากประสบการณ์การค้นพบเทคนิคฟรอททาจ หรือการพิมพ์ถูจากพื้นผิวของวัสดุเมื่อวันที่ 10 สิงหาคม ค.ศ. 1925 เป็นต้นมา แอร์นส์ทได้สร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคนั้นผสมผสานกับเทคนิคการระบายสีบางส่วนเพื่อเน้นความชัดเจนของรูปร่าง รูปทรงตามจินตนาการ ในลักษณะเหมือนการสั่นกระดิ่ง ซึ่งทำให้คนที่ได้ยินเข้าถึงสิ่งที่เขาจินตนาการไว้ตามคติของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ จากแนวความคิดในบทความแนวทางการสร้างงานจิตรกรรมของ ลีโอนาร์โด ดาร์วินชี โดยอาศัยจุดเริ่มต้นที่สามารถจุดประกายแรงดลใจ

และนำไปสู่จินตนาการ ดังการมองคราบหยดน้ำตามกำแพง ก้อนเมฆ หรือร่องรอยของขี้เถ้า เป็นต้น และไม่ยึดกฎเกณฑ์หรือระเบียบแบบแผนใด ๆ ปล่อยไปตามอิสระเสรี เพื่อค้นหาต้นแบบใหม่ของโลกจากความจริงอีกด้านหนึ่ง คือ จิตหรือจินตนาการ ซึ่งถือว่าเป็นโลกภายใน และผัสสะจากประสาทสัมผัส การรับรู้จากส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ตา หู จมูก ลิ้น กาย ที่ไปกระทบรูปของวัตถุ ซึ่งถือเป็นโลกภายนอกที่ทำให้เกิดประสบการณ์

เซอร์เรียลิสม์มีจุดมุ่งหมายที่ประกาศถึงศิลปะแรกเริ่มที่ปรากฏขึ้น ณ กรุงปารีส ในปี ค.ศ. 1924 โดยเบรอตง นักศึกษาสาขาการรักษาโรคเกี่ยวกับจิตมีความคิดว่าศิลปะและชีวิตนั้น น่าจะก่อร่างขึ้นใหม่จากการให้อิสระกับจิตใจส่วนลึก ณ ห้องทำงานศิลปะถนนฟองแตน เบรอตงได้ร่วมกับศิลปินและเพื่อนชาวกวีทำใบประกาศเกี่ยวกับเซอร์เรียลิสม์ออกแจกเป็นครั้งแรก อันเป็นเหตุให้มีหนังสือพิมพ์ฉบับแรกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ตามออกมาอีกมีชื่อว่า การปฏิวัติเหนือจริง (La Revolution Surrealiste) กลุ่มผู้จัดทำประกอบด้วย เบรอตง แอร์นส์ท และมัสซง พวกเขาคิดว่าวัฒนธรรมและประเพณีแบบตะวันตกไม่มีอะไรให้กับโลกอีกแล้ว ดังนั้นจึงควรจะมีการชำระล้างวัฒนธรรมและประเพณีเสียที เพื่อที่จะทำสิ่งดังกล่าวจำเป็นที่จะต้องตัดตัวเชื่อมวัฒนธรรมจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และค้นหาความคิดใหม่ ๆ ในโลกของจิตส่วนลึกอย่างเสรี สอดคล้องกับฟรอยด์ จูงและนักจิตวิทยาคนอื่น ๆ ซึ่งกำลังค้นพบทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Swinglehurst. 1995 : 5) รูปแบบผลงานศิลปะนั้นจะไม่ทำตามอย่างแบบแผนในอดีต โดยให้ความสำคัญในเรื่องของจิตใจเป็นสำคัญ

จากแนวความเชื่อเกี่ยวกับปรัชญาแห่งชีวิตที่เริ่มขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยเน้นคุณค่าแห่งชีวิตจากการปฏิบัติ เพื่อผลแห่งการบรรลุการเข้าถึงชีวิต “ลัทธิปฏิบัตินิยมเป็นปรัชญาแห่งชีวิตโดยตรง ชีวิตเป็นเรื่องจริงและเรื่องจริงก็คือชีวิต บางคนเรียกลัทธินี้ว่า ลัทธิมนุษยนิยม (Humanism) นักปฏิบัตินิยมไม่เชื่อว่าความมีเอกภาพเป็นสิ่งที่มีระเบียบเรียบร้อยสมบูรณ์ งดงาม น่าชื่นชม น่าอนุโมทนา น่าเทิดทูนบูชา แต่เขากลับคิดว่าเอกภาพเป็นสิ่งที่ต้องสร้างขึ้นมาใหม่ ต้องมีการปรับปรุง หรือปรุงแต่งให้ได้ตามความปรารถนาของเขา โลกที่นักปฏิบัตินิยมกำลังพูดถึง จึงไม่ใช่วิชาดาราศาสตร์ คณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์หรือโลกทางวัตถุต่าง ๆ แต่พวกเขาพยายามสืบหา ขุดค้นความลึกลับเกี่ยวกับมนุษย์ออกมาดีแผ่ เพื่อให้โลกวัตถุรับใช้ความต้องการและเกิดความผาสุขแก่มนุษย์ นักปฏิบัตินิยมจึงปรับความเข้าใจเสียใหม่เกี่ยวกับจิต มโนคติ และปัญญา โดยถือว่าเป็นเครื่องมือสำหรับบรรลุถึงจุดหมายบางประการ นับตั้งแต่ยุคปฏิบัติอุตสาหกรรมเป็นต้นมา มนุษย์ได้พยายามจะขัดแย้งเป็นปฏิปักษ์ต่อโลก โดยคิดค้นหาอุปกรณ์เครื่องมือใหม่ ๆ ขึ้นมา จากจุดนี้เองนักปฏิบัตินิยมจึงมาขบคิดปัญหาเรื่องธรรมชาติ จึงคิดได้ว่าธรรมชาติก็เป็นเครื่องมือเหมือนกันวิวัฒนาการต่าง ๆ ก็คือกระบวนการทดลอง อันนำไปสู่การค้นพบสิ่งใหม่ ๆ นั่นเอง นักปฏิบัตินิยมมีจิตใจเหมือนคนหนุ่มสาว ชอบผจญภัยและชอบทดลอง ไม่ยอมอดทนรับชะตากรรมอันเหลวไหลชวนให้เกียจคร้าน แต่พยายามมุ่งไปข้างหน้าด้วยความหวังและปีติยินดีในผลสำเร็จ ปฏิบัตินิยมเป็นลัทธิที่กระตุ้นจิตใจทำให้ปรัชญามีชีวิตชีวา ซึ่งระบบอื่น ๆ ไม่สามารถทำได้ นักปฏิบัตินิยมไม่จำนนอยู่กับเหตุและผลหรือบริบทอื่น ๆ ที่เป็นบรรทัดฐานนิยมของสังคม แต่ต้องการพยายามสอนวิธี ไม่ใช่สอนทฤษฎีเกี่ยวกับเอกภาพ” (กีรติ บุญเจือ. 2518 : 259 – 303) จากแนวคิดดังกล่าวมานี้จึงเป็นมูลเหตุอย่างหนึ่งที่ทำให้แอร์นส์ทได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะบนความขัดแย้ง ด้วยจุดมุ่งหมายที่มั่นคงแน่นอน

เทคนิคฟรอททาจที่แอร์นส์ทได้เชื่อมโยงจากแนวความคิดหลาย ๆ ด้าน โดยการใช้เศษชิ้นส่วนของวัสดุที่เป็นอยู่แบบแปลก ๆ ตามธรรมชาติ ได้นำมาใช้เป็นอุปกรณ์ เป็นเครื่องมือเพื่อผลแห่งการเข้าถึงทางด้านจิตใจจากการมองพื้นผิววัสดุแล้วเกิดมโนภาพ ทางด้านความหมายและความงาม ซึ่งเป็นคุณสมบัติของวัตถุ และใช้วัตถุนั้นมาถ่ายทอดเป็นสื่อของการแสดงออกตามเจตนารมณ์ วิธีที่จะกระทำได้ดังนี้ก็คือ การสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะที่เขาได้ตัดสินใจเลือกที่มุ่งมั่นอุทิศตนในเส้นทางนี้แล้ว แม้ว่าเขาจะยอมรับว่าบท

กวีหรือกวีนิพนธ์ก็เป็นกระบวนการหนึ่งที่สนองตอบกับจิตและมโนคติ แต่ศิลปะมีครบพร้อมสรรพในทุก ๆ ด้าน มีแนวทางและปรากฏเป็นรูปธรรมมากกว่ากวีนิพนธ์

ผลงานภาพสาวเปลือย 2 คน ปี ค.ศ. 1925 นี้ แอร์นส์ทแสดงออกด้วยการใช้รูปผู้หญิงครึ่งตัว 2 คน คนหนึ่งยืนเอียงข้างเห็นด้านหลัง อีกคนหนึ่งเป็นรูปด้านข้างเห็นใบหน้าด้านตรง ผมถักเปีย มีมือหนึ่งโผล่มาจากด้านล่างจับตรงรูกลม ๆ ของรูปผู้หญิงทางขวามือ มีการใช้สีน้ำตาลเป็นสีหลักและระบายสีฟ้าเป็นพื้นหลังของภาพ ถึงแม้ศิลปินจะเน้นรูปคนแต่ก็ยังให้ความสำคัญของผลเทคนิคการพิมพ์ถู เพื่อแสดงลักษณะพื้นผิวที่ประกอบรวมกันเป็นรูปคนเป็นประการสำคัญ ไม่เน้นความงามและตามอย่างที่ตามองเห็นจากต้นแบบ ถือเป็นการต่อต้านรูปแบบการวาดรูปสาวเปลือยจากอดีตช่วงก่อนหน้านั้นอย่างกล้าหาญ

การสร้างงานจิตรกรรมแบบการพิมพ์ถูของแอร์นส์ท ในปี ค.ศ. 1925 เริ่มเป็นแนวทางการทำงานอย่างจริงจัง จนเกิดการพัฒนาค้นคว้าเป็นประสบการณ์เฉพาะตัว จากจุดเริ่มต้นที่เขาได้ทำงานการพิมพ์ถูจากพื้นไม้กระดาน ณ โรงแรมเล็ก ๆ แห่งหนึ่งในเมืองโพร์นิค ใกล้ชายฝั่งแอตลันติกของฝรั่งเศสได้เปิดแนวทางทัศนะภาพให้แอร์นส์ทสู่อาณาจักรแห่งใหม่ เป็นโลกของลวดลายที่นำให้เกิดจินตนาการ โดยการวางกระดาษบนพื้นไม้กระดานแล้วใช้แท่งดินสอดำไล้อ่อนฝนถูไปมาบนกระดาษเหล่านั้น ต่อมาจึงเป็นการพัฒนาการพิมพ์ถูด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบและแอร์นส์ทได้เรียกเทคนิคนี้ว่า ฟรอททาจ

สเปียส์ ได้อธิบายเกี่ยวกับภาพนี้ไว้ว่า

> แอร์นส์ท ได้สร้างภาพความนึกฝันที่กระตุ้นเขาให้แปลความหมาย โดยการผสมผสานความหลากหลายของการพิมพ์ถูจากส่วนนูนของเศษวัสดุและด้วยการใช้มือระบายสีเพิ่มอีก 2 - 3 ครั้ง เน้นจุดสนใจอยู่ที่สัตว์โลกและทิวทัศน์ วัสดุต่าง ๆ ที่ใช้นอกเหนือจากแผ่นไม้กระดาน ก็ยังมีเครื่องจักสาน ขนมปังแห้ง เชือก ก้านเชอรี่ เปลือกหอย ใบไม้และเปลือกไม้ ฯลฯ เทคนิคการพิมพ์ถูจริง ๆ แล้วเป็นการแสดงให้เห็นถึงการแผ่ขยายของทฤษฎีการกระทำแบบอัตโนมัติของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ นับตั้งแต่ขอบเขตของการทำงานซ้ำของการแสดงออกตามความรู้สึกนึกคิด ซึ่งวิธีการที่เกี่ยวข้องเดินสวนทางกับความคิดของการสร้างภาพที่ต่อเนื่องและรวดเร็ว โดยผลลัพธ์ที่ได้นำไปสู่จินตนาการและการเปลี่ยนแปลงสภาพพื้นผิว ที่ศิลปินพิจารณาเลือกใช้ตามความพอใจ รวมทั้งรูปร่าง (Shapes) ที่ผลิตออกจากงานพิมพ์ถู แอร์นส์ทได้จัดวางโครงสร้างของสภาพพื้นผิวและรูปร่างเข้าเป็นหน่วยที่ใช้สื่อความหมายทางภาษาภาพ การแสดงซ้ำ ๆ การผันแปร การแปรเปลี่ยนองค์ประกอบภายในผลงานภาพชุดความสอดคล้องระหว่างรูปทรงหนึ่งกับอีกรูปทรงหนึ่ง ปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้บ่งชี้ว่าเทคนิคช่วยเปลี่ยนลักษณะวัสดุให้เป็นแบบอย่างหรือกลวิธีของศิลปิน เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Spies. 1997 : 128)

จากแนวความคิด *การค้นหากระบวนการต่อต้านรูปแบบของศิลปะตามวัฒนธรรม* ที่มีมาก่อนหน้านี้ และจากลักษณะแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของแอร์นส์ท วาลเบิร์ก กล่าวไว้ว่า "รูปแบบของการทำภาพพิมพ์ถูมีพื้นฐานมาจากความตั้งใจที่จะเปลี่ยนแปลงเทคนิคการสร้างภาพรวมทั้งความรู้สึกส่วนลึกที่ต้องการที่จะเพิ่มบทบาทที่เรียกว่า นักเขียนของงาน ที่มักจะถูกเปรียบเทียบว่าเป็น นักเขียนอัตโนมัติ นักเขียนคนนี้แสดงให้เห็นกำเนิดของผลงานของเขาที่แตกต่างจากความคาดหมายของผู้ชมและติดตามพัฒนาการในงานของเขาไปตลอด ราวกับเป็นกฎของบทกวี นับตั้งแต่ปีที่แอร์นส์ทได้ค้นพบการพิมพ์ถูเป็นต้นมา ถือเป็นจุดสำคัญที่ทำให้เขาได้ค้นพบแนวทางการทำงานแบบอัตโนมัติที่มีรูปแบบอยู่เหนือความจริงควบคู่กับประสบการณ์ชีวิตของเขา" (Waldberg. 1997 : 98) ที่เขาได้ถ่ายทอดออกมาในผลงานแต่ละช่วง แต่ละปีที่แตกต่างกันไป

จากลักษณะของผลงานชุด*ประวัติธรรมชาติ (History of a Natural History)* ในปี 1925 นั้น ภาพส่วนมากจะเป็นการจำลองพื้นผิววัสดุโดยการพิมพ์ถูด้วยดินสอดำและเป็นรูปเกี่ยวกับสัตว์ต่าง ๆ ที่เกิดจาก

การเพิ่มเติมตามจินตนาการ เพื่อสื่อถึงเรื่องเกี่ยวกับคน ได้แก่ภาพ *Eve, the Only Left* และ *Eve, the One Left* ซึ่งทำด้วย oil on gesso on cardboard เป็นภาพที่เห็นหัวไหล่คนตั้งแต่ด้านหลังขึ้นไป ฉะนั้น ภาพ *Two Naked Girls* จึงมีพัฒนาการจากแนวความคิดมาตามลำดับดังกล่าว

1.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Two Naked Girls* ที่สร้างในปี ค.ศ. 1925 นี้ ประกอบด้วย เทคนิคฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 2 *Two Naked Girls,* 1925 เทคนิคการสร้างผลงาน

1.2.1 ฟรอททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 1 พิมพ์ถูจากพื้นผิวไม้กระดาน เป็นลำตัวและเสื้อผ้า

(2) บริเวณจุดที่ 2 พิมพ์ถูจากพื้นผิวเปลือกไม้ให้เป็นผมและแขนเสื้อ

1.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีเรียบทับสีพื้นเพื่อให้เป็นพื้นหลังของภาพและเน้นขอบรอบนอกของรูปคนให้แยกจากพื้นอย่างชัดเจน โดยใช้สีฟ้า

(2) บริเวณจุดที่ 4 ใช้พู่กันระบายสีตกแต่งให้เป็นเส้น ดูเหมือนเป็นเส้นผมแบบถักเปีย

(3) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีทับโดยผสมสีน้ำตาลไว้ล่วงหน้า เพื่อแสดงระยะและเน้นให้เกิดความแตกต่าง หรือเกิดเป็นกรอบภาพคล้ายหน้าต่างหรือเสาซึ่งอยู่ทางขวามือ

(4) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีแบบเรียบกลมกลืน แสดงรูปใบหน้าและรูปมือ

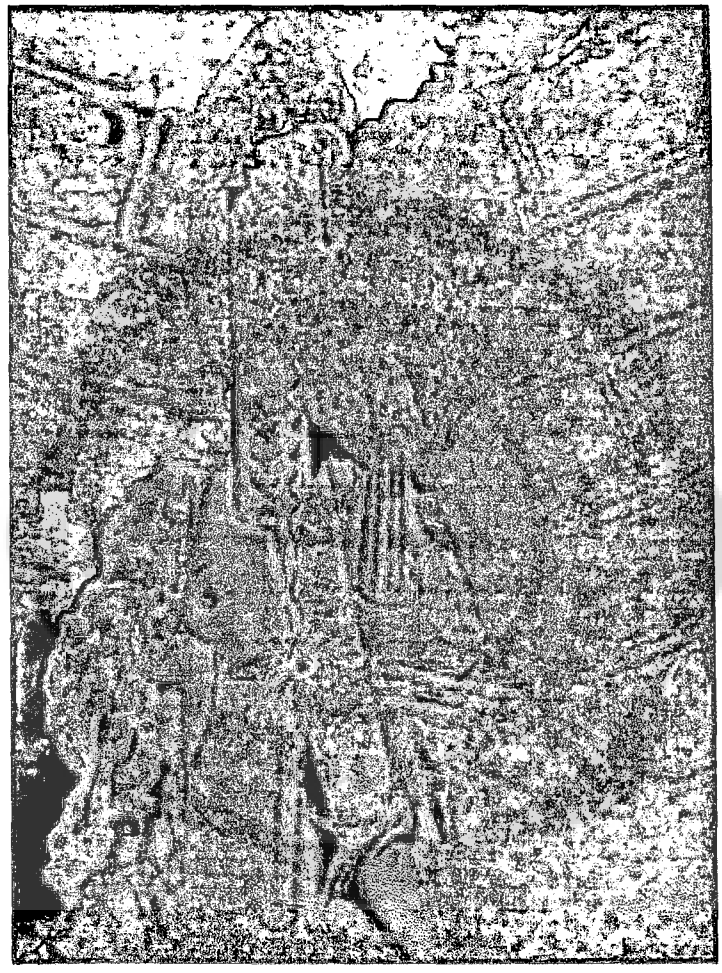
(5) บริเวณจุดที่ 7 ระบายทับด้วยการผสมสีเหลวและมีสีเข้ม สร้างน้ำหนักหรือเงา

ภาพ *Two Naked Girls* ปี ค.ศ. 1925 ภาพนี้ทำขึ้นเพื่อปฏิเสธกฎเกณฑ์และหลักการวาดภาพคนที่มุ่งความประณีตสวยงามที่นิยมกันมาก่อนหน้านี้ แอร์นส์ท ใช้วิธีระบายสีพื้นด้วยสีน้ำตาลอ่อนไว้ก่อน แล้วจึงนำไปพิมพ์ถูจากพื้นผิวของวัสดุ เช่น เปลือกไม้ แผ่นไม้กระดาน ฯลฯ โดยคัดเลือกเอาเฉพาะส่วนของพื้นผิวของวัสดุที่ต้องการและจัดวางตำแหน่งให้เป็นส่วนต่าง ๆ ของรูปคน เช่น ลำตัว ศีรษะและเสื้อผ้า ซึ่งมีบริเวณเกือบทั้งหมดของภาพในด้านเทคนิคการระบายสีแอร์นส์ทระบายส่วนที่เป็นพื้นหลังภาพ เพื่อลบบางส่วนและเน้นขอบรอบนอกให้สอดคล้องในการมองให้ดูเป็นรูปคน ส่วนลักษณะพื้นผิวของภาพนั้นเกิดจากการพิมพ์ถูจากความหยาบ ความขรุขระของผิววัสดุที่นำมาทำงาน

2. ผลงานภาพชื่อ Two Naked Girls

2.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Two Naked Girls* สร้างในปี ค.ศ. 1926 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 83.5 x 62.5 เซนติเมตร พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่เมืองสตราเบิร์ก



ภาพประกอบ 3 *Two Naked Girls*, 1926. oil on canvas, 83.5 x 62.5 cm.

จากภาพ *Two Naked Girls* ของปี ค.ศ. 1926 นี้ แอร์นส์ทได้พัฒนาเป็นผลงานต่อเนื่องมาจากภาพ *Two Naked Girls ปี 1925* แอร์นส์ทได้นำเทคนิคการพิมพ์ถูจากส่วนนูนของพื้นผิววัตถุมาประกอบในผลงานจิตรกรรมบนผ้าใบประกอบกับการใช้การระบายสีบางส่วน ซึ่งถือว่าเป็นการต่อต้านการวาดภาพผู้หญิงเปลือยในยุคฟื้นฟูของอิตาลีได้อย่างกล้าหาญ เพราะไม่อาศัยแบบอย่างของศิลปวิชาการ (Academy) และรูปผู้หญิงไม่มีความงามตามอุดมคติหรือตามแบบอย่างรูปคนจริง

ควินน์ ได้อธิบายภาพนี้ไว้ว่า

> รูปภาพของผู้หญิง ในปี 1925 - 1926 เป็นลักษณะประณีตของการใช้สีพาสเทล (สีน้ำมันชนิดแท่ง) รูปแบบเป็นการขัดแย้งอย่างน่ารื่นรมย์ของ แองสท์ (Angst) ศิลปินผู้วาดภาพหญิงเปลือยยุคฟื้นฟูของอิตาลี และการทำให้ถูกอกถูกใจของความเคลื่อนไหวหลายแบบที่ใช้ในยุค 1925 - 1930 จุดเด่นยื่นออกมาจากพื้น ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งเทคนิคฟรอททาจหรือการระบายสีเพื่อลบทิ้ง โดยไม่กำหนดขอบเขตรูปที่ปรากฏ มองเห็นพื้นผ้าใบกระจายอยู่ทั่วไป ขาดซึ่งลักษณะทางกายภาพของสี นี่ละที่เป็นรูปแบบของ แอร์นส์ท ไม่มีงานที่จะเห็นรายละเอียดของรูปหน้าเลย (Quinn. 1976 : 135)

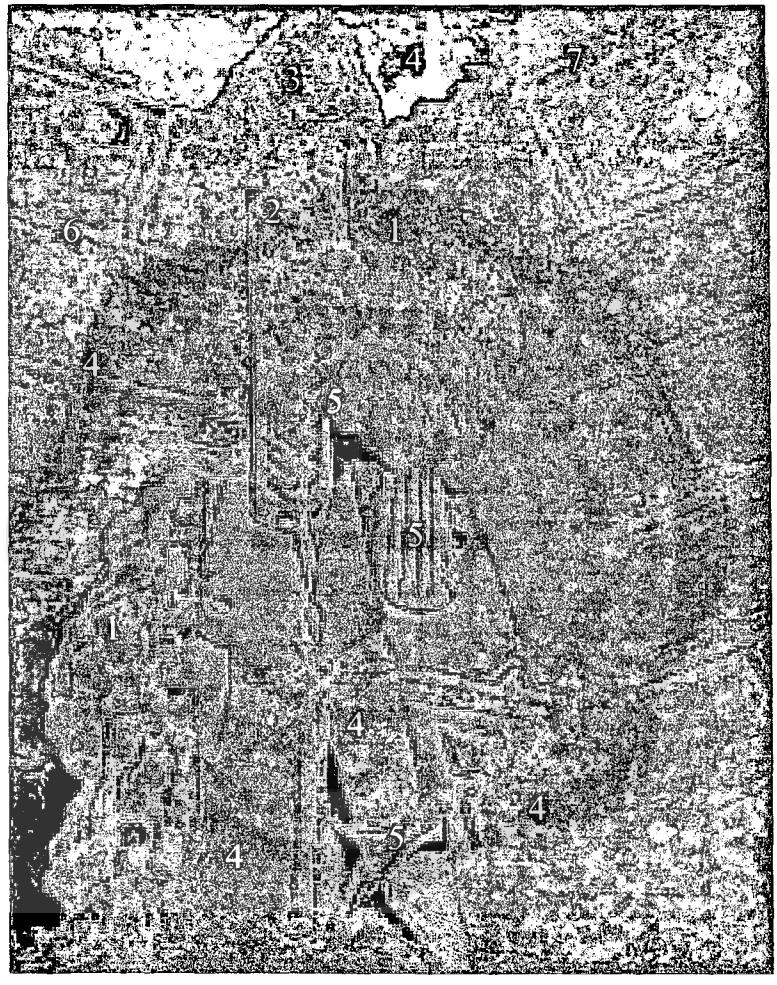
รูป *Two Naked Girls* ปี 1926 เป็นรูปผู้หญิงกำลังอุ้มเด็กแบบครึ่งตัวไม่แสดงรูปใบหน้า ด้านหลังเป็นกำแพงและมองเห็นท้องฟ้าตรงส่วนบนของภาพ แอร์นส์ทไม่ต้องการเน้นให้เกิดความแตกต่างระหว่างรูปคนกับพื้นหลังภาพ ทวี รัชนีกร ให้ทรรศนะว่า "ศิลปินอาจมองเห็นความจำเป็นของสัมพันธภาพของการดำรงอยู่ของสรรพสิ่งในโลกนี้ ทั้งสิ่งที่มองเห็นและมองไม่เห็น เราไม่สามารถแยกความสัมพันธ์ของหญิงทั้งสองออกจากพื้นผนังหรือกำแพง เราจะเห็นเอกภาพของผู้หญิงทั้งสองและสิ่งแวดล้อมที่รวมกันเป็นหนึ่งเดียว มันให้ความรู้สึกที่ว่างเปล่า ของการรับรู้ทางสายตาในลักษณะแยกมองทีละส่วน ที่เรายึดถือว่ามันเป็นความจริงแท้" (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

นอกจากภาพ *Two Naked Girls* ปี 1925 และปี 1926 แล้ว ภาพในลักษณะเดียวกันนี้ได้แก่ ภาพชื่อ *Two Sisters, 1926.* oil on canvas, and Frottage in black lead-pencil, 100.3 x 73 cm. และภาพ *The Desert Flower, 1925.* oil on canvas, 83.5 x 62.5 cm. เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบ เช่น ด้านเทคนิควิธีการ การจัดวางตำแหน่งภาพ ลักษณะผลงาน และลักษณะทางกายภาพของสีมีส่วนที่คล้ายกันเป็นอย่างมาก แต่สามารถพิจารณาถึงพัฒนาการของการสร้างผลงานในลักษณะเป็นชุดแบบต่อเนื่อง ถึงแม้จะต่างปีกัน ปีหนึ่งหรือสองปีหรือมากกว่านั้น กระบวนการแนวความคิดและลักษณะการแสดงออกของแอร์นส์ทได้มีการนำมาทำซ้ำอย่างต่อเนื่อง

ลักษณะของรูปคนเป็นแบบลดตัดทอนให้เป็นแบบอย่างง่าย โดยเน้นลักษณะความกลมกลืนกันของผลลัพธ์จากเทคนิคการพิมพ์ถูและการระบายสี ถือเป็นการปฏิเสธ การต่อต้านความสามารถทางด้านทักษะอันเป็นเลิศของศิลปินที่นิยมกันว่าเป็นพรสวรรค์ของผู้สร้าง ในด้านการใช้สื่อวัสดุ นอกจากจะใช้สีน้ำมันชนิดหลอดแล้ว แอร์นส์ทยังใช้สีน้ำมันชนิดแท่งเข้ามาใช้แบบผสมผสานในการสร้างงานด้วย

2.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Two Naked Girls* ที่สร้างในปี ค.ศ. 1926 นี้ ประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4 *Two Naked Girls*, 1926. เทคนิคการสร้างผลงาน

2.2.1 ฟรอททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 1 ใช้วิธีแบบฟรอททาจเป็นการพิมพ์ถูจากพื้นผิวของเปลือกไม้ด้วยสีน้ำมันชนิดแท่ง

(2) บริเวณจุดที่ 2 และ 3 พิมพ์ถูจากขดเส้นเชือกแล้วจึงระบายสีหรือตกแต่งเพิ่มเติมด้วยพู่กัน

2.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 4 การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันด้วยพู่กัน เช่น ส่วนที่เป็นท้องฟ้า จุดที่ 4 ทางซ้ายมือใช้สีเข้มระบายเพื่อเน้นขอบคม (Hard Edge) ส่วนบริเวณจุดที่ 4 ด้านล่างของภาพใช้สีอ่อนระบายเพื่อลบร่องรอยบางส่วนที่เกิดจากผลลัพธ์ของการพิมพ์ถูและสร้างความกลมกลืนกันของสี

(2) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีด้วยน้ำหนักเข้มให้เป็นเส้น เป็นรูปมือซึ่งอยู่ด้านล่างของภาพและส่วนอื่น ๆ เช่น คอและหน้าอก

(3) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีทับกันด้วยสีบาง เพื่อสร้างความกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

(4) บริเวณจุดที่ 7 ใช้สีน้ำมันชนิดแท่งปาดหรือเกลี่ยบาง ๆ และเน้นเป็นเส้นในบางจุด

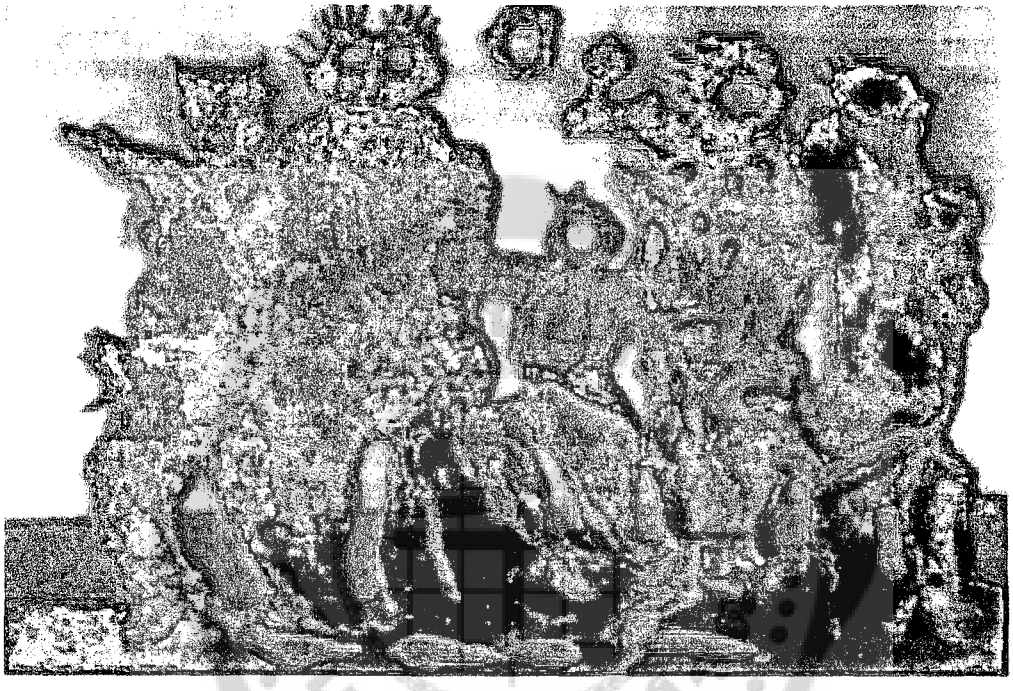
(5) การระบายสีเพื่อสร้างลักษณะผิว ได้แก่ บริเวณจุดที่ 4 และพื้นผิวที่เกิดจากร่องรอยของเส้น จากการใช้สีน้ำมันชนิดแท่งระบายประสานกับพื้นผิวผ้าใบบริเวณจุดที่ 7

เมื่อพิจารณาเทคนิคการสร้างผลงานแล้ว สรุปได้ว่า เป็นการใช้เทคนิคฟรอททาจผสมกับเทคนิคการระบายสี โดยระบายสีน้ำตาลลงพื้นไว้ก่อน เมื่อสีพื้นแห้งแล้วจึงนำไปทำงานตามกระบวนการ โดยเริ่มต้นด้วยฟรอททาจหรือการพิมพ์ถูจากพื้นผิวเปลือกไม้และขดเชือก ด้วยสีน้ำมันชนิดแท่ง แล้วจึงใช้เทคนิคการระบายสีน้ำมันระบาย เพื่อลบและเพิ่มบางส่วนให้เป็นลักษณะรูปคน

3. ผลงานภาพชื่อ The Have Slep too Long in the Forest

3.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

จากภาพชื่อ *The Have Slep too Long in the Forest* *พวกเขาหลับไปเป็นเวลานานในป่า* สร้างในปี ค.ศ. 1927 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 48 x 55 เซนติเมตร ภาพสะสมส่วนบุคคล



ภาพประกอบ 5 *The Have Slep too Long in the Forest, 1927.* oil on canvas, 46 x 55 cm.

แอร์นส์ทสะท้อนแนวความคิดที่เขารู้สึกสับสนเกี่ยวกับประสบการณ์จากการเข้าไปในป่า เพื่อเข้าไปวาดรูปในขณะยังเด็กเมื่อตอนอายุ 3 ขวบ โดยพ่อของเขาเป็นคนพาไป ซึ่งแอร์นส์ทอธิบายไว้ว่า "ทำให้เกิดความปิติยินดีในความผ่อนคลาย ความสดชื่นจากธรรมชาติ ขณะเดียวกันก็มีความเหนื่อยล้า ความหวาดกลัวที่ถูกห้อมล้อมด้วยต้นไม้ใหญ่เป็นสภาพป่าที่หนาทึบ มีความรู้สึกเป็นอิสระแต่ก็เหมือนถูกกักขัง อารมณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมีความขัดแย้งอยู่ลึก ๆ เมื่อแอร์นส์ทวาดภาพเกี่ยวกับป่า จึงแสดงออกด้วยรูปนกที่ถูกกักขังหรือนกติดกรง ซ่อนอารมณ์ความรู้สึกที่ถูกกดดัน เกิดความรู้สึกบีบคั้นอยู่ลึก ๆ" (Quinn. 1976 : 27) เทคนิคแกรททาจ ที่แอร์นส์ทได้พัฒนาต่อจากการพิมพ์ถู ถูกนำมาใช้และมีการฝึกฝนอย่างจริงจังในช่วงนี้ และต่อมาแอร์นส์ทได้นำไปใช้ผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ จนเกิดเป็นความชำนาญ เป็นลักษณะเฉพาะในเทคนิคของเขา

ควินน์ ได้อ้างถึงคำอธิบายของไดแอน วาลแมน เกี่ยวกับภาพป่าของแอร์นส์ทไว้ดังต่อไปนี้

> แอร์นส์ท เขียนถึงความรู้สึกที่ผสมผสานกันของเด็กเกี่ยวกับป่ารอบ ๆ บ้านของเขาที่เมืองบรูห์ล ความยินดีและความหวาดกลัว และสิ่งที่โรแมนติกเรียกว่า อารมณ์เบื้องหน้าของธรรมชาติ ความร่าเริง อย่างแปลกประหลาดที่ได้หายใจอย่างมีอิสระในพื้นที่ว่าง แต่ในขณะเดียวกันก็รู้สึกหลาดกลัวที่ถูกล้อมโอบด้วยต้นไม้ใหญ่ ๆ ทั้งภายในจิตใจและภายนอก ความเป็นอิสระและการถูกกักขังเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ความรู้สึกนี้เป็นสิ่งที่เขาแสดงออกมาในภาพจิตรกรรม ในมุมมองที่ถูกกดดัน ณ ท่าเรือแซง เดนิส ยามราตรี ตัวอย่างก็คือความรู้สึกที่ประหลาดใจในมนต์วิเศษของป่าที่มีความเย็นอย่างน่าหลงใหลของความมืดที่ผ่านเข้ามาเพื่อเน้นความคิดอันนี้ธรรมชาติทั้งหมดของป่า แอร์นส์ทได้วาดออกมาเป็นรูปแบบของนก รูปทรงที่ปรากฏเห็นบ่อย ๆ ในรูปของป่าชุดนี้และวงกลมของดวงอาทิตย์หรือดวงจันทร์ภายในวงรอบ ความรู้สึกของการถูกคุมขังแสดงออกโดยสีที่อัดจนแน่นและสถานที่ของป่าที่อยู่ใกล้กับผู้ชม แอร์นส์ทมีความคิดที่หลากหลายมากกว่าที่จะทำแต่รูปแบบเดิม และโดยเฉพาะปลายปี 1925 - 1929 ที่แสดงความหลากหลายของรูปแบบ แม้แต่การชำเลืองเพียงแวบเดียวมายังงานชิ้นยอดของเขา เช่น ภาพคืนหนึ่งของความรัก ภาพดอกไม้ ภาพหอยและป่าใหญ่ ทั้งหมดได้ถูกทำขึ้นมาอย่างไม่น่าเชื่อในปีเดียวกัน เป็นการเปิดเผยระยะเวลาของการสร้างผลงานที่เป็นชุดที่รอบรู้ที่สุดของเขา (Quinn. 1976 : 142)

จากอิทธิพลแนวความคิดของศิลปินยุคโรแมนติก ดังเช่น เฟรเดริค ที่ควินน์ ได้อธิบายไว้ว่า "ประมาณปี ค.ศ. 1830 คาสเปอร์ ดาวิด เฟรเดริค ได้แสดงคำออกมาว่า หลับตาทางกายภาพของเธอเสียแล้วเธอจะเห็นภาพจิตรกรรมของเธอเป็นสิ่งแรกด้วยตาของวิญญาณ แล้วนำมาสู่แสงสว่างซึ่งเธอเห็นในความมืด ดังนั้นมันอาจมีผลภายในไปยังสิ่งอื่น ๆ แอร์นส์ท ได้สะท้อนความคิดอันนี้เมื่อเขากล่าวว่ามันเป็นจุดมุ่งหมายของเขาที่จะนำแสงสว่างแห่งทิวา ผลจากการเดินทางค้นหาภายใต้จิตสำนึก เพื่อบันทึกสิ่งที่พบเห็นและประสบการณ์ ณ เขตแดนระหว่างโลกภายในและโลกภายนอก" (Quinn. 1976 : 140) แอร์นส์ทนั้นวาดภาพที่เป็นผลสะท้อนมาจากอารมณ์ความรู้สึกส่วนลึกของจิตใจและไม่แสดงความชัดเจนของรูปที่ปรากฏในผลงานเพื่อผลแห่งอิสระภาพในการมองของผู้ดู

รูปต้นไม้กลายเป็นคนในลักษณะนี้ แอร์นส์ทได้วาดพัฒนาต่อมาจากภาพชุดเกี่ยวกับป่า มีชื่อเรียกเทคนิคที่เขาคิดขึ้นมาว่า เทคนิคแกรททาจหรือการขูดเซาะสี มีผลมาจากการต่อต้านวิธีการวาดรูปที่เป็นมาตรฐานทั่วไป โดยเป็นการประยุกต์เทคนิคการระบายสีด้วยเกรียงและการขูดขีดข่วนสีให้ลอกออกเป็นชั้น ๆ จากแนวความคิดที่ถือว่าคนเป็นจุดศูนย์รวมแห่งความจริงของจักรวาล มนุษยชาติจะต้องดำรงอยู่โดยอำนาจของคุณความดี การให้คุณค่าและความหมายของชีวิตและในสรรพสิ่งทั้งปวง โดยผ่านรูปแบบคนซึ่งเป็นได้ทั้งผู้สร้างสรรค์และเป็นผู้ทำลายพร้อม ๆ กัน

จากความหมายของลัทธิมนุษยนิยมนั้น สถิต วงศ์สวรรค์ อธิบายไว้ว่า "ลัทธินี้ตั้งอยู่บนพื้นฐานอภิปรัชญาแบบธรรมชาตินิยม (Naturalism) ถือว่ามนุษย์ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นตามกระบวนการวิวัฒนาการของธรรมชาติ เช่นเดียวกับสิ่งอื่น ๆ เช่น พืชและสัตว์ มนุษย์วิวัฒนาการสูงกว่าสัตว์ คือมีจิตใจหรือความคิดที่จะเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ได้ แต่ลักษณะทางร่างกายก็เหมือนสัตว์อื่น ๆ เช่น ต้องการอาหารเพื่อให้เจริญเติบโตและมีการสืบพันธุ์ เป็นต้น มนุษย์เป็นสัตว์ชนิดหนึ่ง แต่มีลักษณะอย่างหนึ่งที่สัตว์ไม่มี เป็นลักษณะเฉพาะของมนุษย์ สิ่งนั้นก็คือความคิดหรือสติปัญญาในการเข้าใจโลกและชีวิต เพื่อที่จะดำรงชีวิตได้อย่างมีคุณภาพ" (สถิต วงศ์สวรรค์. 2540 : 161) ดังการแสวงหาความหมาย คุณค่า และการดำรงอยู่ของสิ่งมีชีวิต จากการที่แอร์นส์ทได้ศึกษาวิชาปรัชญาและนำมาใช้ในแนวทางการแสดงออกด้านศิลปะของเขาตลอดมา

ในมุมมองเรื่องของคนกับสิ่งแวดล้อม แอร์นส์ท นิยมที่จะใช้คนเป็นสื่อในการแสดงออก และสร้างความเป็นเอกภาพระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อมให้เป็นหนึ่งเดียวกัน ดูเหมือนจะชี้ให้เห็นความคิดที่เรียกว่าไม่

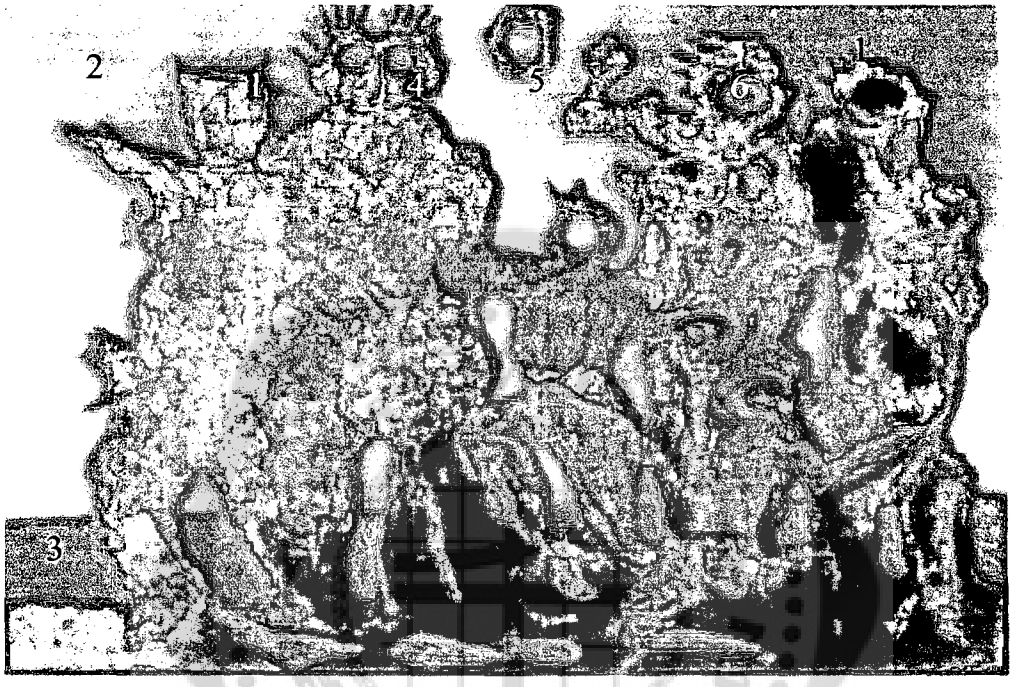
แยกส่วน และดูทุกสิ่งเป็นองค์รวมรวมธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและมนุษย์เป็นสิ่งเดียวกัน (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543) ภาพนี้มีความสอดคล้องกับแนวความคิดยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) ที่มีมุมมองทุกสิ่งทุกอย่างเป็นองค์รวม เป็นความเกื้อกูลสัมพันธ์กันซึ่งกันและกัน เนื่องน้อย บุณยเนตร กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของเครือข่ายความสัมพันธ์ในระบบชีวะ มนุษย์มิได้ถูกแยกออกจากโลกธรรมชาติด้วยลักษณะพิเศษที่มนุษย์มี แม้จะยอมรับลักษณะพิเศษ ดังกล่าว แต่ลักษณะเหล่านี้ก็เป็นเพียงความแตกต่างในบรรดาความหลากหลายในโลกชีวะ ความแตกต่างนี้มิได้ทำให้มนุษย์มีค่าเบื้องต้นเหนือสิ่งอื่นในโลกชีวะ" (เนื่องน้อย บุณยเนตร. 2537 : 95) มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของโลก ตราบใดที่มีชีวิตย่อมมีการพึ่งพาอาศัยกันคือ มนุษย์ต่อมนุษย์ด้วยกันและสิ่งแวดล้อมอื่น ๆ

โดยธรรมชาติของมนุษย์นั้นอันดับแรกต้องอยู่ร่วมกันเป็นสัตว์สังคม อยู่ร่วมสัมพันธ์เกื้อกูลต่อกันเพื่อการดำรงชีวิตที่ผาสุก ไม่ว่าจะเป็นผู้ชาย ผู้หญิงหรือเด็ก แอร์นส์ท ไม่ได้เน้นให้แตกต่างระหว่างเพศหรือวัยและไม่แสดงรายละเอียด ลักษณะการใช้กลุ่มคนให้เด่นและปล่อยพื้นภาพว่างเปล่า เพื่อให้ความสำคัญต่อกลุ่มคน ถือเป็นหลักการอย่างง่ายของการจัดภาพระหว่างรูปกับพื้น

นอกจากประสบการณ์จากเทคนิคฟรอททาจและแกรททาจ ที่แอร์นส์ทนำมาเป็นวิธีการสร้างผลงานแล้ว จากแนวความคิด ความประทับใจ ความรู้สึกเกี่ยวกับป่า ภาพคนที่กลายเป็นนกหรือนกกลายเป็นคน ซึ่งเป็นสิ่งที่มีคุณค่าเท่าเทียมกันสำหรับแอร์นส์ท ด้านมุมมองเกี่ยวกับปรัชญาและแนวความเชื่อด้านอื่น ๆ ก็เป็นส่วนสำคัญที่แอบแฝงอยู่ เพราะแอร์นส์ทไม่ได้แสดงทรรศนะออกมาอย่างตรง ๆ ให้เข้าใจง่าย แต่แฝงไว้ซึ่งความหมายและความสับสนต้องใช้การตีความหมาย และการสืบค้นหาคำอธิบายในหลาย ๆ ด้าน จึงจะรู้ที่มาของแนวความคิดและเข้าใจความหมายของภาพ

3.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Have Slep too Long in the Forest* ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 6 *The Have Slep too Long in the Forest*, 1927. เทคนิคการสร้างผลงาน

3.2.1 แกรททาจ

ในภาพนี้ แอร์นส์ท ใช้เทคนิคแกรททาจ ซึ่งเป็นการวาดภาพด้วยเกรียงระบายสี โดยมีพื้นผิวของวัสดุที่ขรุขระ เช่น แผ่นไม้กระดานที่วางอยู่ใต้ผ้าใบ แล้วจึงราดสี เทสีด้วยสีหนา ๆ ลงบนผ้าใบ แล้วทำการกวาดเกลี่ยสีด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้างให้ทั่วผืนผ้าใบ ซึ่งเป็นบริเวณจุดที่ 1 หรือส่วนที่เป็นกลุ่มรูปคนทั้งหมด

3.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 2 ซึ่งเป็นพื้นหลังของภาพเป็นการระบายสีแบบเรียบกลมกลืน (Blending) เพื่อเน้นขอบรอบนอกของรูปและพื้นให้ชัดเจนด้วยสีน้ำหนักอ่อน เป็นการระบายทับกันหลังจากสีจากเทคนิคแกรททาจแห้งดีแล้ว

(2) บริเวณจุดที่ 3 ระบายแบบสีเรียบโดยผสมสีไว้ล่วงหน้า (Color Mixing) เป็นการระบายทับสีพื้นของจุดที่ 2 ซึ่งมีสีฟ้าอมเทาและมีน้ำหนักกลาง

(3) บริเวณจุดที่ 4 ระบายด้วยสีเข้มทับสีอ่อน ดูเหมือนเป็นเงาตกทอดจากกลุ่มคนตกทอดยาวบนพื้นภาพ และบริเวณจุดที่ 4 ตามตัวคน ระบายสีเพื่อเน้นน้ำหนักสีให้เกิดระยะและความชัดเจนของรูป

(4) บริเวณจุดที่ 5 ใช้สีน้ำหนักอ่อนระบายเคลือบทับสีเข้ม (Scumbling)

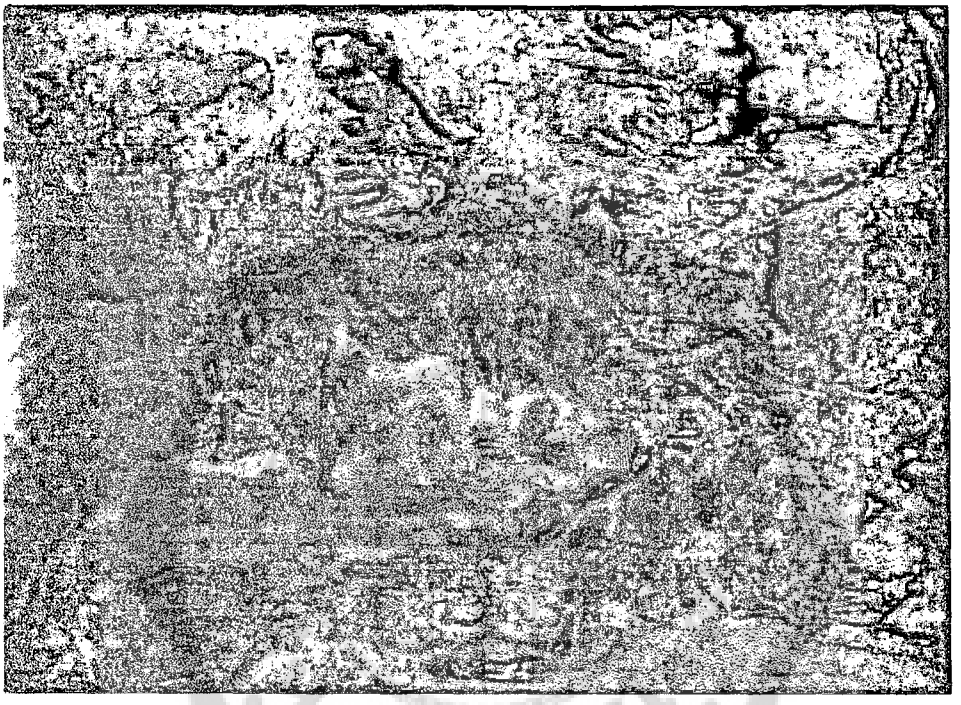
(5) บริเวณจุดที่ 6 ระบายด้วยสีเข้มและสีอ่อน เพื่อตกแต่งรายละเอียดด้วยพู่กัน

จากภาพพวกเขาหลับไปเป็นเวลานานในป่า ปี ค.ศ. 1927 ภาพนี้ แอร์นส์ท สร้างผลงานด้วยเทคนิคแกรททาจ โดยทำการภวาดเกลี่ยสีตลอดพื้นภาพแล้วใช้เทคนิคการระบายสีเพื่อลบหรือเน้นบางส่วนด้วยสายตาที่คาดคะเนว่ารูปคนที่รวมกันเป็นกลุ่มนั้นจะลดและเพิ่มส่วนใดในมุมมองลักษณะครึ่ง ๆ กลาง ๆ หรือแบบเลือนลางที่ไม่ชัดเจน

4. ผลงานภาพชื่อ The Horde

4.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Horde* สร้างในปี ค.ศ. 1927 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 115 x 146 เซนติเมตร พิพิธภัณฑ์ Stedelijk เมืองอัมสเตอร์ดัม



ภาพประกอบ 7 *The Horde*, 1927. oil on canvas, 115 x 146 cm.

จากการที่แอร์นส์ทได้ค้นพบวิธีการทำงานแบบอัตโนมัติ โดยวิธีพิมพ์ถูจากพื้นผิวของวัตถุแล้วระบายสีเพิ่มเติมตามจินตนาการให้เกิดเป็นรูปขึ้นมา ในลักษณะไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างรูปทรงของรูปวัตถุ เช่น รูปคน รูปสัตว์ หรือรูปแบบทวิรูป (Grotesque) ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างรูปคน รูปนกหรือสัตว์อื่นจากอิทธิพลแนวความคิดและจากประสบการณ์การทำภาพปะติด (Collage) ของแอร์นส์ทที่นำความไม่เข้ากันมารวมเข้าไว้ด้วยกันในรูปเดียวกัน โดยสับเปลี่ยน ย้ายตำแหน่งและสถานที่ให้ดูผิดแปลกไปจากเดิม

วาลเบิร์ก ได้อ้างถึงข้อเขียนของ แอร์นส์ท ไว้ว่า

> ในความปรารถนาของฉันมันไม่มีอันตรายที่เราจะจดจำ เมื่อคุณหยุดดูริ้วรอยจุดด่างบนผนัง สิ่งที่เหลืออยู่คือเถ้าบนพื้นเตาผิง ก้อนเมฆหรือลำธาร และถ้าคุณมองดูอย่างละเอียดถี่ถ้วนคุณก็จะได้พบสิ่งประดิษฐ์ที่น่าชื่นชม จากพรสวรรค์ของจิตรกรที่สามารถเปลี่ยนจุดด่างเหล่านั้นให้เป็นองค์ประกอบของสงคราม (ทั้งมนุษย์และสัตว์) ภาพทิวทัศน์หรือสัตว์ประหลาด เทพพระเจ้าหรือจินตนาการอื่น ๆ อีกที่จะทำให้คุณพึงพอใจ ความฉลาดที่คิดสิ่งเหล่านี้ขึ้นมาได้นั้นเป็นเรื่องเฉพาะบุคคล เช่น ชิ้นส่วนของภาพสัตว์หรือลานกว้างในทิวทัศน์ ก้อนหิน พืชพันธุ์ (Waldberg. 1965 : 96)

จากประสบการณ์การทำภาพแบบฟรอททาจ ที่แอร์นส์ทได้ค้นคว้านับตั้งแต่วันที่ 10 สิงหาคม 1925 ซึ่งถือเป็นแนวทางการทำงานแบบอัตโนมัติวิธีหนึ่ง ทำให้แอร์นส์ทได้พัฒนามาเป็นเทคนิคแกรททาจ ในปี 1927 ที่สามารถสร้างพื้นผิวสีบนผิวหน้าผ้าใบได้อย่างชัดเจน ดังที่ สดชื่น ชัยประสาธน์ (2532 : 159) ได้ชี้แจงไว้ว่า "ในปี 1927 แอร์นส์ทพยายามปรับปรุงเทคนิคนี้ให้ได้ผลแปลกพิเศษขึ้นไปอีก ด้วยวิธีต่าง ๆ อาทิเช่น เทเนื้อสีลงไปบนผ้าใบหลาย ๆ ชั้นแล้วทาบผ้าใบนี้ลงไปบนผ้ากระสอบ ขดเชือกหรือวัตถุที่มีพื้นผิวแปลก ๆ แล้วขูดสีชั้นบนออกให้เป็นลวดลาย" ภาพนี้เป็นภาพที่แสดงออกในเรื่องของความกลัว ความอึดอัด ความรู้สึกต่อความลี้ลับของป่าดังฝูงปีศาจที่คอยจ้องหลอกหลอนอยู่ตลอดเวลา จากการที่พ่อของแอร์นส์ทได้พาเขาไปวาดรูปในป่าขณะอายุ 3 ขวบ ความรู้สึกต่าง ๆ เหล่านั้นยังคงเป็นคำถามที่แอร์นส์ทยังคงต้องค้นหาคำตอบในผลงานของเขาตลอดมา

อีกนัยหนึ่ง การตีความหมายเกี่ยวกับเรื่องป่าในทางปรัชญาได้มีผู้เปรียบเทียบไว้ว่า สภาพป่าที่หนาแน่นเป็นแหล่งรวมของสรรพสิ่งทั้งหลายที่ถูกซุกซ่อนไว้และมีสภาพคล้ายดังกับจิตใจหรืออารมณ์ของมนุษย์ที่มนุษย์จะต้องค้นหาความหมายของชีวิตและคุณค่าต่าง ๆ ในความเป็นมนุษย์ อาจด้วยเหตุนี้ในผลงานของแอร์นส์ทจึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับป่าที่แฝงด้วยอารมณ์ความรู้สึกอย่างลึก ๆ

ลักษณะการสร้างผลงานจิตรกรรมของ แอร์นส์ท นั้นเป็นแบบจิตรกรรมที่อยู่เหนือจิตรกรรม ซึ่งรวมกระบวนการสร้างงานหลากหลายวิธี โดยการเขียนแบบอัตโนมัติปล่อยไปตามเสรี จากเทคนิคที่เขาได้ค้นพบ ดังที่บริทท์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของ พอล ลีโอร์ด ไว้ในหนังสือ Beyond Painting ไว้ว่า "มันไม่ไกลเกินที่จะบินผ่านตัวนก จากก้อนเมฆไปสู่ตัวคน มันไม่ไกลเกินที่จะมองผ่านภาพจินตนาการจากคนไปสู่ทัศนภาพ (Vision) ของเขา จากธรรมชาติของสิ่งที่มีจริง สู่ธรรมชาติที่เกิดจากจินตนาการ" (Britt. 1989 : 237) ซึ่งเป็นการประสานกลมกลืนกันของรูปแบบบนความขัดแย้งอย่างเสรีตามความพอใจของเขา

วาลเบิร์ก ได้อ้างถึงคำอธิบายของ อีโลร์ด (Elurd) ในภาพนี้ไว้ว่า

> มันไม่ไกลเท่าการบินจากก้อนเมฆสู่มนุษย์ มันไม่ไกลจากภาพจากมนุษย์ไปถึงยังสิ่งที่เขามองเห็นจากธรรมชาติของความเป็นจริงไปยังธรรมชาติของสิ่งที่เกิดจากจินตนาการ มันมีคุณค่าเท่าเทียมกัน วัตถุความเคลื่อนไหว ความต้องการ ความปรารถนาทั้งหมดรวมเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ เกียรติยศของการมีชีวิตอยู่มีคุณค่าเท่าเทียมกันกับการให้กำเนิดชีวิต คิดถึงตัวของมันเองในฐานะดอกไม้ ผลไม้ และใจกลางของต้นไม้ สีสรรที่ปรุงแต่ให้กับดอกไม้และใบอันเป็นสัญลักษณ์ของไม้ดอกและหากเราหยุดคิดสักนิดก็จะต้องขอบคุณความเชื่อที่ว่าทุกสิ่งทุกอย่างในโลกนี้ ล้วนผสมผสานกันเป็นหนึ่งเดียวกัน การแปรงเจตจำนงค์ของวัตถุ ไม่ได้อยู่ที่ชื่อที่คนเรียกระบุว่าเป็นสิ่งนั้น แต่การสูญสลายไปต่างหากที่ทำให้วัตถุนั้นหมดสิ้นไป คนมีชีวิตอยู่โลกก็มีชีวิตด้วย (Waldberg. 1997 : 89)

สเปียส์ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

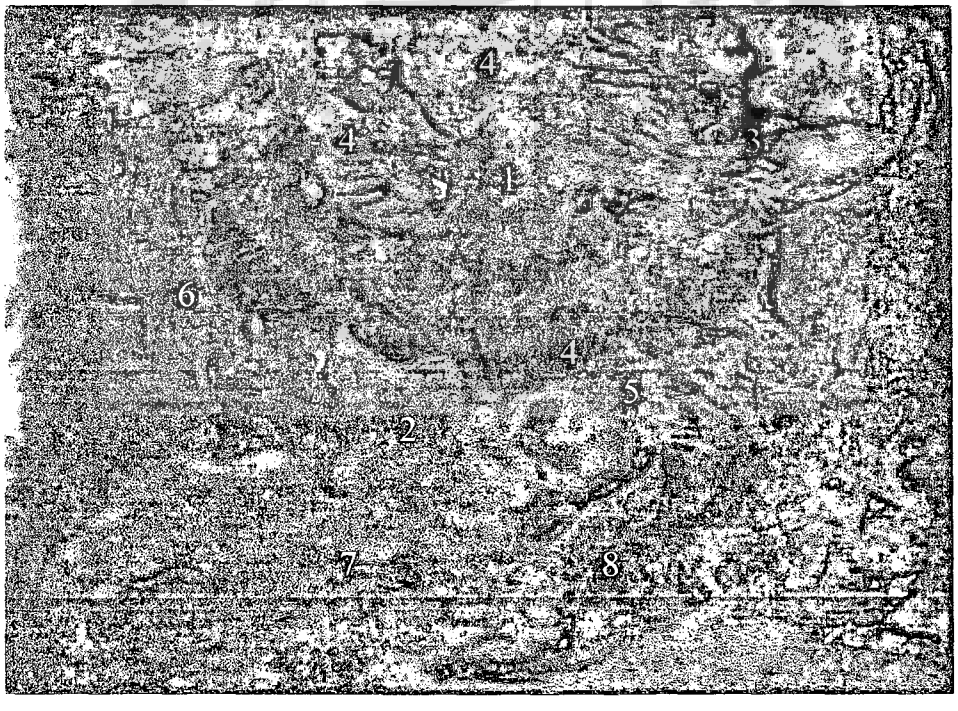
> แอร์นส์ทนั้นเขาเบื่อหน่ายต่อภาพเหนือจริง ที่พยายามจะสร้างความตระหนกตกใจอย่างฉับพลันแบบขนหัวลุก จินตภาพโดยความคิดทางด้านบทกวีนิพนธ์ ความประหลาดใจนี้มีส่วนคล้ายกับการพัฒนาในเวลาเดียวกันแต่เป็นอิสระแก่ตนเองในกรุงปารีสและเมืองโคโลญ ดูเหมือนจะมีความรู้สึกว่าเป็นกลุ่มชาติเชื้อพวกเดียวกันที่ยอมรับโดยเบรอตงและกลุ่มของเขาที่มีส่วนคล้ายคลึงเพื่อรวมกลุ่มกันอย่างมีเหตุผล การประกาศเป็นกลุ่มเดียวกันนี้มีผลราวกับกฎของชาวโรมันที่กล่าวโดยโนวาลิสว่า มนุษย์ที่สมบูรณ์นั้นต้องอยู่อย่างมีเอกภาพในทุกพื้นที่และภายใต้ความเป็นมนุษย์ที่สืบทอดอย่างกว้างไกลจากคนทุกชนชั้นมารวมกันอยู่ในตัวมันเอง ณ ที่นี้ความจริงและการแสดงออกอย่างวิเศษของจิตวิญญาณบังเกิดขึ้น ซึ่งทำให้คนนั้นเป็นพลโลกอย่างแท้จริง (Spies. 1997 : 25)

เมื่อพิจารณาจากภาพ *The Horde* ที่กำลังจะกลายร่างเป็นนกหรือในทางกลับกัน กลุ่มฝูงนกกำลังกลายร่างเป็นคน เป็นการใช้มุมมองทัศนภาพยามครึ่งหลับครึ่งตื่น ดังการมองคราบหยดน้ำตามข้างฝาหรือกำแพง ที่สามารถคิดและจินตนาการไปถึงรูปร่างของสิ่งต่าง ๆ ได้ ผู้สร้างผลงานไม่ใช่ผู้บังคับผลงานให้เป็นไปตามข้อกำหนดจากศิลปิน แต่ศิลปินใช้จินตนาการจากผลของเทคนิค โดยปลดปล่อยให้เป็นไปตามอิสระเสรี แล้วจึงแต่งเติมด้วยการระบายสีเพียงเล็กน้อย มันเป็นการต่อต้านการใช้ทักษะหรือพรสวรรค์อันสูงเลิศของศิลปิน และกระบวนการสร้างผลงานศิลปะในสมัยนั้น สืบเนื่องมาตั้งแต่หลักการของดาดา ที่ปฏิเสธกฎเกณฑ์ทางความงาม และแสวงหารูปแบบใหม่ด้วยเสรีภาพทางความคิดของแต่ละคน

ภาพในลักษณะที่มีกรรมวิธีในการสร้างภาพที่ใกล้เคียงกัน ทั้งรูปแบบและเนื้อหาแนวความคิดของแอร์นส์ท ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ ได้แก่ ภาพ *They Have Slept too Long in the Forest* ปี 1927 ภาพ *Vision Induced by a Piece os String I Found on my Table* ปี 1927 ภาพ *The Family* ปี 1927 ภาพ *The Rage of the Red Man* ปี 1927 และภาพ *The Horde* ปี 1927 เป็นต้น

4.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *ฝูงปีศาจ* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและเทคนิคการระบายสี โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 8 *The Horde*, 1927. เทคนิคการสร้างผลงาน

4.2.1 แกรททาจ

บริเวณจุดที่ 1, 2 และ 3 เป็นผลมาจากเทคนิคแกรททาจ โดยมีเปลือกไม้ ขดเส้นเชือก วางอยู่ใต้ผ้าใบ โดยเทหรือราดเนื้อสีลงไปบนผิวผ้าใบ แล้วทำการกวาด เกลี่ยสีด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้าง มีการกระทำซ้ำหลายครั้ง และใช้การปิดกั้นบริเวณเพื่อเป็นการเน้นและแยกพื้นที่ของสีให้แตกต่างกันของจุดที่ 1, 2 และ 3

4.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 4 ระบายเรียบด้วยสีฟ้าที่ผสมไว้ล่วงหน้า แล้วระบายทับกันให้เป็นพื้นหรือท้องฟ้า บางจุดระบายล้ำเข้ามาในพื้นที่ของรูปคนเพื่อเน้นขอบรอบนอกของรูป บางจุดระบายทับกันเพื่อเน้นส่วนใบหน้าหรือตา

(2) บริเวณจุดที่ 5 ระบายด้วยสีน้ำหนักเข้ม เพื่อเน้นส่วนต่าง ๆ ที่กระจายอยู่ทั่วไปทั้งภาพ

(3) บริเวณจุดที่ 6 ระบายทับกันด้วยสีน้ำหนักอ่อนด้วยพู่กัน

(4) บริเวณจุดที่ 7 ใช้วิธีระบายสีลงบนผิวเปลือกไม้แล้วกดทับให้สีติดผ้าใบด้วยสีฟ้า

จากเทคนิคในการสร้างผลงานภาพ *The Horde* นี้ อันดับแรก แอร์นส์ท ระบายสีน้ำตาลเป็นสีพื้นไว้ก่อน เมื่อสีแห้งแล้วจึงนำไปวาดด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้าง ที่มีพื้นผิวของเปลือกไม้ แผ่นไม้กระดาน และเศษเส้นเชือกวางอยู่ใต้ผ้าใบ มีการกระทำซ้ำของเทคนิคแกรททาจหลายครั้ง และมีการปิดกั้นพื้นที่บริเวณเพื่อแยกสี ส่วนเทคนิคการระบายสีนั้นจะใช้วิธีระบายทับบริเวณต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับจินตนาการที่เกิดจากผลลัพธ์ของเทคนิคแกรททาจ เพื่อเน้นส่วนที่เป็นพื้นสีฟ้าและแยกส่วนต่าง ๆ ของกลุ่มคนให้ชัดเจนในบางจุดและมีความกลมกลืนกับส่วนรวม

5. ผลงานภาพชื่อ Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations

5.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations* สร้างในปี ค.ศ. 1931 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 45.5 x 37.5 เซนติเมตร มูลนิธิของตระกูลมาควิส อาร์พ



ภาพประกอบ 9 *Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations*, 1931. oil on canvas, 45.5 x 37.5 cm.

จุดประสงค์ของ แอร์นส์ท ที่ทำภาพนี้ เพื่อเป็นการปฏิเสธ การต่อต้านความนิยมในแบบแผนทางความงามด้านศิลปะที่นิยมกันในสมัยนั้น ซึ่งนิยมความเรียบร้อยความประณีตของผลงาน ตามแบบอย่างของศิลปะยุคฟื้นฟู (Renaissance) ที่สืบเนื่องมาตั้งแต่ศิลปะยุคกรีกและโรมันที่ยกย่องความยิ่งใหญ่และพลังที่นำไปสู่ชัยชนะ เช่น นักรบ เป็นต้น โดยใช้เทคนิคการพิมพ์ถู แล้วเน้นเส้นให้เกิดเป็นรูปร่างในบางส่วน บางส่วนปล่อยให้กลมกลืนกับส่วนพื้นภาพ มีการใช้รูปร่างของคนเป็นแบบการใช้ลายเส้นระหว่างลวดลายโรมันและลายเส้นจากธรรมชาติ มีรูปนกเข้ามาประกอบผสมผสานกับรูปคนและไม่แสดงความชัดเจน มีความกลมกลืนระหว่างพื้นและภาพ

ดวินน์ ได้อธิบายความเป็นมาและความหมายของภาพนี้ไว้ว่า

> หนึ่งในการปฏิวัติครั้งแรกของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ก็คือการต่อต้านตามแบบแผนประเพณีโดยใช้วัสดุเป็นหลักในรูปแบบผุพัง และแน่นอนคือการทำลายหรือยิ่งไปกว่านั้นในเวลาเดียวกันเซอร์เรียลิสม์ก็ได้เน้นกฎของความบริสุทธิ์ที่ผ่านมาของนักเขียน โดยเครื่องจักรกลของวิญญาณแห่งกวี และการทำตัวตรงกันข้ามกับเหตุผลหรือศีลธรรมที่มีมาแต่ครั้งอดีต ผู้เขียนอาจตั้งการเกิดของผลงานเป็นนามปากกาและติดตามการพัฒนาหลายสิ่งหลายอย่างด้วยความชื่นชมและความสนใจในขณะกวีเฝ้าดูความก้าวหน้าแบบอัตโนมัติของความคิดของเขาและบันทึกที่เขาเขียนขึ้นมา ดังนั้นจิตรกรก็อาจโยนกระดาษหรือผ้าใบทิ้งเสียเมื่อวิญญาณในความเห็นของเขาบอกให้ทำดังนั้น ไม่มีความจำเป็นที่จะกล่าวว่าเราได้เห็นจุดจบของความคิดแบบเก่าของผู้มีพรสวรรค์ มันสิ้นสุดลงแล้ว การบูชาเทพเจ้า วีรบุรุษนิยายโบราณ จงเห็นด้วยกับการกระหายหลังจากการชื่นชมยินดี ที่โอ้อวดถึงความเพรียบพร้อม ความประณีตของศิลปิน คนปกติทุกคนเป็นเจ้าของจินตนาการที่ถูกฝังไว้ใต้จิตสำนึก มันเป็นคำถามของความกล้าหาญของขบวนการแห่งอิสระภาพ การค้นคว้าเพื่อนำมาซึ่งแสงสว่าง โดยการค้นหาของจิตภายใน การค้นพบที่ไม่ผิดพลาด ภาพที่ไม่มีการระบายสีเพราะถูกควบคุม ในการทำงานจะต้องตระหนักว่าเมื่อมีกฎเกณฑ์การตัดสินมากเท่าใด การต่อต้านของสิ่งของวัตถุก็มีมากเพิ่มขึ้นเท่านั้น (Quinn. 1976 : 178)

จากคำประกาศของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ มีเจตคติในแนวทางการต่อต้านในทางทำลายเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ กิติมา อมรทัต ชี้แจงไว้ว่า "กลุ่มเซอร์เรียลิสม์หรือซุปเปอร์เรียลลิสม์นั้น มีความแตกต่างอย่างไม่เหมือนสำนักศิลปะร่วมสมัยสำนักอื่น ๆ เลย และก็ได้ทำลายขนบธรรมเนียมอันเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปในการแสดงออกทางศิลปะให้แตกสลายโดยสิ้นเชิง เพราะฉะนั้นจึงจะเร้าให้เกิดการต่อต้านอย่างขมขื่นที่สุดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้" (กิติมา อมรทัต. 2530 : 332) การต่อต้านในผลงานศิลปะของแอร์นส์ทนั้น ได้ยึดหลักการขั้นพื้นฐานอย่างง่าย ๆ กล่าวคือมุ่งการทำลายรูปแบบและค้นหาวิธีการใหม่ ๆ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ สงวน รอดบุญ ให้ทรรศนะไว้ว่า "การใฝ่หาวิธีของการแสดงออก ย่อมไม่มีขอบเขตสิ้นสุดอาจเป็นการค้นหาแบบอย่างศิลปะ (artistic Styles) หรือมุ่งแสดงในแง่ของเนื้อหา (Subject Matter) หรืออาจเป็นการจัดองค์ประกอบของเส้น สี รูปทรง รูปร่าง ปริมาตร พื้นที่ จังหวะ ผิวพื้น หรือสิ่งอื่นใดก็ได้อันเป็นภาษาของการแสดงออก (a language of expression) จากการจัดองค์ประกอบที่ดีของผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ" (สงวน รอดบุญ. 2533 : 67) แนวทางการแสดงออกของแอร์นส์ทนั้น เน้นในเรื่องของเนื้อหาความคิดเป็นหลัก ส่วนเรื่องรูปร่าง รูปทรงของรูปวัตถุหรือคนหรือรูปอื่น ๆ โดยการลดและเพิ่มให้ดูผิดแปลกไปจากเดิมนั้นเป็นรองเรื่องความคิด

เส้นโค้งและเส้นอิสระที่มีความหมายในเชิงอ่อนช้อยนุ่มนวลไม่แน่นอน ได้ถูกนำมาใช้ประกอบในผลงานอย่างชัดเจนซึ่งเขาได้ทำพื้นผิวที่เกิดจากผลลัพธ์ทางเทคนิคไว้แล้ว เพื่อแสดงขอบเขตหรือรูปร่างรอบนอกของกลุ่มรูปคนและรูปประกอบส่วนรองอื่น ๆ อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ความหมายของเส้นไว้ว่า "เส้นหมายถึง จุดหลายพันล้านจุดเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันในบริเวณว่าง บนระนาบรองรับ เส้นอาจจะเกิดจากรอยขูดขีด ลาก มีขนาดและความอ่อนแก่หนักเบาตามวัสดุที่ใช้ลากและแรงกด และเมื่อเกิดเส้นลากไปบรรจบกันมีบริเวณแน่นอน ก็เรียกว่า รูปร่าง รูปทรงตามลำดับ" (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 33) ทางด้านสงวน รอดบุญ แสดงทรรศนะไว้ว่า "ความรู้สึกของเส้นนอกจากแสดงทิศทางต่าง ๆ แล้วยังมีคุณลักษณะทำนองเดียวกันกับเสียงดนตรี มีความรู้สึกเคลื่อนไหว ความหมายและอารมณ์เส้นเกิดจากความรู้สึกของศิลปิน" (สงวน รอดบุญ. 2533 : 67) จากผลสรุปของภาพที่เกิดจากเส้นต่าง ๆ ทำให้ภาพนี้มองดูคล้ายมีที่มาจากรูปแบบของศิลปะยุคโรมันติก

การต่อต้านศิลปะยุคโรมันติกด้วยเส้นที่แสดงลวดลายและรูปทรงที่ไม่แน่นอนในภาพนี้ของ แอร์นส์ท เป็นการผสมผสานกันระหว่างรูปและพื้น เส้นที่แสดงลวดลายไม่ใช่ลายแบบประดับหัวเสาหรือมุมโค้งตามแบบอย่างทางสถาปัตยกรรมของกรีกและโรมันอีกต่อไป แต่อาจเกิดจากต้นแบบจากวัตถุที่แอร์นส์ทนำมาพิมพ์ถูบนผ้าใบหรือมีการแต่งเติมขึ้น รูปร่าง รูปทรงไม่ใช่นักรบหรือวีระบุรุษ แต่เป็นรูปที่เกิดจากความพึงพอใจของศิลปินที่สร้างขึ้นมาใหม่แบบกึ่งสัตว์กึ่งคน ซึ่งอยู่รวมกับสัตว์อื่นหรือนก ตามที่แอร์นส์ทคิดขึ้นมาใหม่ ไม่มีความประณีตสวยงามตามแบบอย่างศิลปะยุคก่อน ๆ และไม่มีสีสรรที่สวยงาม อีกทั้งยังวางตำแหน่งรูปผู้หญิงที่อยู่ด้านหน้าให้เด่นกว่ารูปผู้ชายด้านหลัง เพราะยุคกรีกและยุคโรมันให้ความสำคัญของเพศชายที่เป็นนักรบ เป็นวีระบุรุษ แต่แอร์นส์ทกลับให้ความสำคัญต่อเพศหญิงและสัตว์อื่น ๆ ที่แปลก ๆ และอยู่รวมกันได้อย่างกลมกลืน

โดยลักษณะส่วนรวมของภาพ เป็นการสร้างพื้นผิวผ้าใบด้วยการพิมพ์ถูแล้วเน้นเส้นให้เกิดรูปร่างรูปทรง ที่เกิดจากจินตนาการอย่างอิสระโดยใช้การพิจารณาจากผลของการพิมพ์ถู ภาพนี้ดูแปลกไปจากรูปอื่น ๆ ของแอร์นส์ทเป็นอย่างมาก จากช่วงเวลาเดียวกันของปี ค.ศ. 1931 นั้น แอร์นส์ท ได้ทำงานออกมาชุดหนึ่งชื่อ *Loplop presente Loplop* โดยการสร้างสภาพพื้นผิวของภาพแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้มให้ชัดเจนและมีการใช้สื่อวัสดุที่หลากหลาย เช่น ปูนปลาสเตอร์ ขี้เลื่อย แผ่นไม้ และเชือก เป็นต้น จากอิทธิพลและความใกล้เคียงกันของภาพชุดหนึ่งไปยังอีกภาพหนึ่ง สามารถพิจารณาสืบค้นถึงพัฒนาการได้เสมอในผลงานของแอร์นส์ท

5.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจและเทคนิคการระบายสี โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 10 Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931. เทคนิคการสร้างผลงาน

5.2.1 ฟรอททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 1 ด้านบนของภาพ พิมพ์ถูจากลวดลายนูนของวัตถุต้นแบบที่เป็นเหรียญโลหะ หรือลายปั้นนูน ที่เป็นรูปครึ่งของวงกลมและมองเห็นรูปกรอบลายเส้นสี่เหลี่ยม

(2) บริเวณที่เกิดจากการพิมพ์ถูจะปรากฏทั่วไปตลอดทั้งภาพบางจุดชัดเจน บางจุดไม่เน้นชัดเจน บริเวณจุดที่ 2 จะมองเห็นพื้นผิวลวดลายจากการพิมพ์ถูและสภาพผิวผ้าใบ

5.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 เป็นการระบายสีแบบเน้นเส้นด้วยสีเข้มให้เป็นลวดลายเส้นแบบเส้นโค้งอิสระที่ประกอบเป็นรูปร่าง รูปทรง เป็นรูปคน รูปนก รูปสัตว์ และลวดลายอื่น ๆ ที่ชวนให้นึกถึงลายแบบโรมัน

(2) บริเวณจุดที่ 4 ระบายสีด้วยสีใกล้เคียงกันแต่ไม่เกลี่ยให้กลมกลืน บางจุดใช้สีที่อ่อนกว่าสีพื้นระบายทับโดยไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนด้วยพู่กัน

(3) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีขอบคมด้วยสีเข้ม

(4) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง โดยใช้สีเข้มกว่าสีพื้นระบายเคลือบทับ

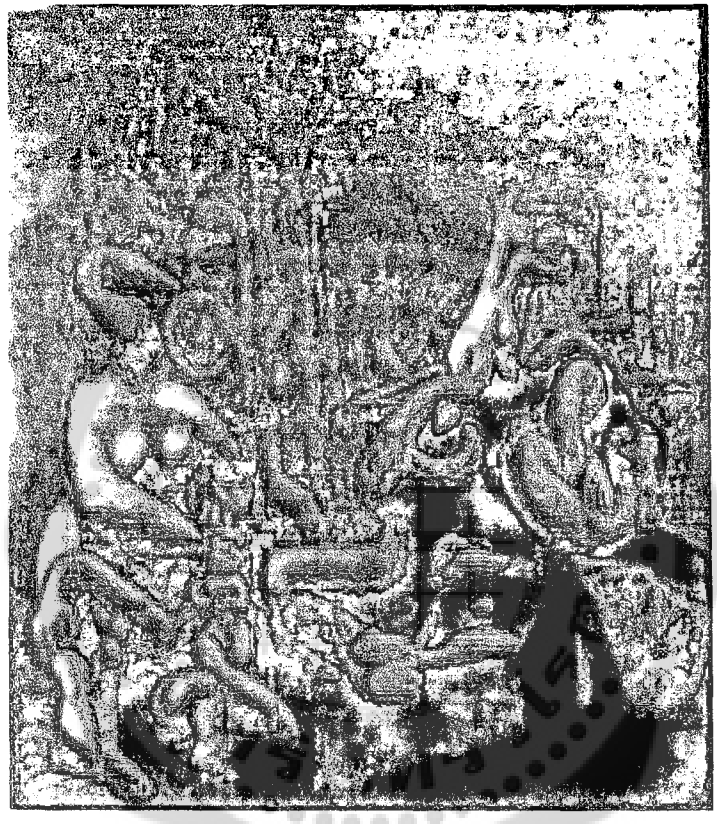
(5) บริเวณจุดที่ 7 ระบายสีด้วยสีอ่อนหลังจากสีพื้นแห้งแล้ว ผสมน้ำมันให้เหลวระบายเคลือบทับ เพื่อสร้างบรรยากาศพร่ามัว

เมื่อพิจารณาจากเทคนิคการสร้างผลงานในภาพนี้แล้วสรุปได้ว่า แอร์นส์ท ได้เตรียมพื้นผิวผ้าใบด้วยการพิมพ์ถูผสมกับเทคนิคการระบายสีน้ำมัน เป็นการลบและเน้นบางส่วนให้ชัดเจน บางจุดก็สร้างความกลมกลืนด้วยสีหรือปล่อยให้กลมกลืนไปกับพื้นหลังของภาพ มีการเน้นเส้น การตัดเส้นด้วยพู่กันอย่างอิสระตามความพอใจที่เกิดจากการพิจารณาของผลลัพธ์จากการพิมพ์ถูและการคาดคะเนว่าจะให้รูปอะไรอยู่ส่วนไหนของบริเวณภาพ

6. ผลงานภาพชื่อ The Breakfast on the Grass

6.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Breakfast on the Grass* สร้างในปี ค.ศ. 1936 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 45.5 x 37.5 เซนติเมตร ภาพสะสมส่วนบุคคล เมืองนิวยอร์ค



ภาพประกอบ 11 *The Breakfast on the Grass,* 1936. oil on canvas, 45 x 55 cm.

จากลักษณะโดยรวมของแนวทางการทำลาย การต่อต้าน การเปรียบเทียบและการเล่นคำในเชิงกวีนิพนธ์นั้นเป็นแนวทางหนึ่งของกลุ่มดาดา ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นกลุ่มเซอร์เรียลิสม์เพื่อค้นหาและแสดงออกของต้นแบบแห่งความคิดฝัน ผลงานของ แอร์นส์ท ที่โดดเด่นก็คือแนวทางการทำลายโดยนำความไม่เข้ากันมารวมไว้ด้วยกัน จากประสบการณ์การทำภาพปะติดของเขา รูปคนที่เป็นนกหรือนกเป็นคนนั้นปรากฏให้เห็นเสมอในผลงานของแอร์นส์ท แต่สิ่งสำคัญคือแนวความคิดที่แฝงไว้อย่างลึกซึ้ง โดยแสดงออกด้วยรูปแบบที่ทำให้ผู้ดูเกิดความสงสัยมีความแปลกพิศดาร ดูมีความเป็นจริงในอีกแง่มุมหนึ่งแต่เบื้องหลังแนวความคิดในการแสดงออกและการสื่อความหมายของภาพแล้ว อาจไม่สามารถสรุปได้ตามอย่างที่ตามองเห็นจากรูปผลงานเพราะยังมีแนวความคิดอื่น ๆ อีก กลุ่มเซอร์เรียลิสม์หรือแอร์นส์ทนิยมใช้การต่อต้าน การขัดแย้ง การเปรียบเทียบอย่างแยบยล ไม่ได้แสดงออกมาอย่างตรง ๆ เช่นภาพ อาหารเช้าบนพื้นหญ้า นี้เป็นต้น

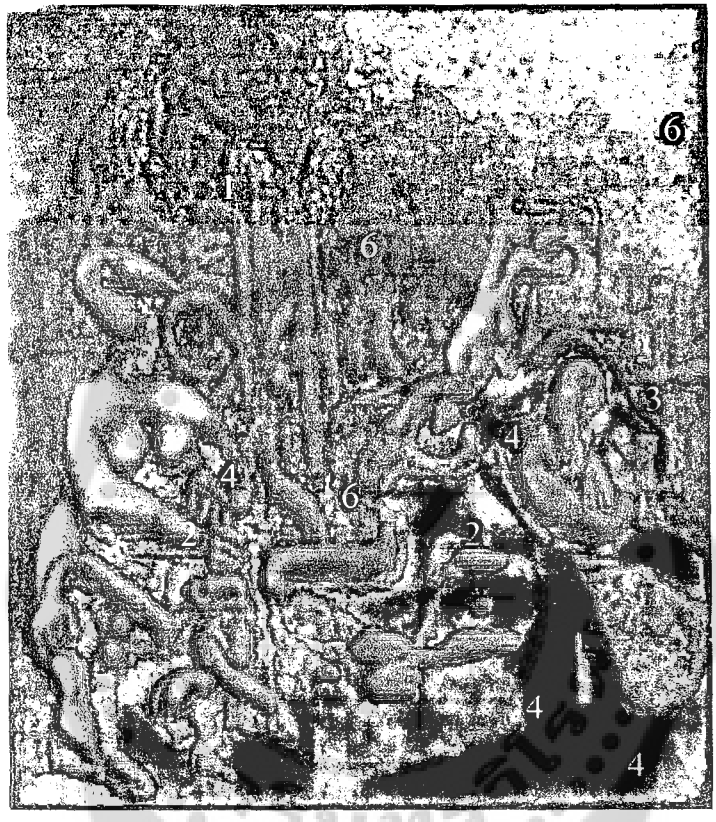
ควินน์ ได้อ้างถึงคำอธิบายของ ยู เอ็ม ชนีด (U.M. Schneede) เกี่ยวกับภาพนี้ไว้ว่า

มีความเชื่อมโยงของรูปแบบอย่างใกล้เคียงระหว่างภาพ อาหารเช้าบนพื้นหญ้า และภาพ รูปร่างหลากหลายบนชายฝั่งทะเลของบิคาสโซ เขาได้ถ่ายทอดความนึกคิดโดย ราฟาเอล ซึ่งเขียนขึ้นโดย โมเนต์ ซึ่งภาพและรูปแบบนำไปสู่ความหวังอันงดงาม ตัวภาพเป็นเรื่องของบรรยากาศการไปพักผ่อนที่สนุกสนานจนถึงการดื่มสุราอย่างมีนเมา เฮนรี่ที่ 4 นางสิงห์แห่งเบลฟอร์ต ผู้เจนสนามคนหนึ่งเป็นตัวต่อสู้ งานวิวาห์ของเฮนรี่ที่ 4 เป็นโอกาสพิเศษสำหรับคืนแห่งการประหารหมู่ของ เซนต์ บาร์โทโลมิว (St Bartholomew's) สิงห์โตแห่งเบลฟอร์ต (Lion of Belfort) ผู้พันเดนเพิร์ต รอคเซอโรต์ (Denfert Rochereau) ผู้ซึ่งต่อสู้เพื่อป้องกันเมืองเบลฟอร์ตในปี 1870 - 1871 ภาพนี้เป็นเรื่องราวที่น่าทึ่งด้วยรูปที่บิดเบี้ยวผิดธรรมดา ในขณะที่ฝ่ายป้องกันพบกับความรุ่งโรจน์ ผู้สูญเสียเต็มไปด้วยรอยเลือด ชื่อภาพ อาหารเช้าบนพื้นหญ้า ขอยืมมาจากมาเน่ต์และ งานเลี้ยงผู้กระหายหิว นำมาจากบทประพันธ์ของ ริมโบด แอร์นส์ท ชอบสร้างผลงานที่เป็นประสบการณ์และจากสิ่งแวดล้อมของเขาเอง โดยมีกระแสความคิดแตกต่างกันออกไปในแต่ละภาพ ในการยอมรับชื่อภาพของเขานั้นเป็นขั้นตอนสุดท้าย เขามีการเล่นคำและการเล่นความคิด นี่คืออิสระที่เขามีอยู่ทั้งหมดเป็นความจริงแม้แต่การต่อต้านด้วยภาพประหลาดของเขา (Quinn. 1976 : 198)

แนวเรื่องหลักที่แอร์นส์ทได้นำมาสร้างงานในระหว่างปี ค.ศ. 1930 - 1939 ช่วงแรกเป็นภาพปะติด (Collage) และต่อมาในชุด *Loplop* จากชุด*นวนิยายภาพปะติด (The Collage Novels)* แอร์นส์ทได้ทำภาพคนที่มีหัวเป็นนกซึ่งส่งผลให้เขาพัฒนาต่อมาในชุด *The Garden Aevoplane Traps* ซึ่งได้แก่ ภาพ *The Garden of the Hesperides* ปี 1934 และ *Barbarians Marching Westward* ปี 1935 และภาพ *The Breakfast on the Grass* ปี 1936 ซึ่งภาพเหล่านี้สามารถสืบค้นพัฒนาการได้ตามลำดับมีความแตกต่างกันคือ *ภาพอาหารเช้าบนพื้นหญ้านี้* เน้นน้ำหนักภาพและแสงเงาอย่างชัดเจน เหมือนบรรยากาศตอนช่วงเช้าท่ามกลางแสงอาทิตย์ที่สาดส่อง ทำให้ระลึกถึงอิทธิพลจากผลงานของเดอ คิริโก ที่แอร์นส์ทรับมาในช่วงต้น ๆ จากภาพของแอร์นส์ทชื่อ *Aquis Submersus* ปี ค.ศ. 1919 ที่เป็นภาพคนดูคล้ายหุ่นตั้งอยู่ท่ามกลางเมืองที่เป็นกล่องเป็นแท่งสี่เหลี่ยม ซึ่งเน้นแสงเงาตกทอดในลักษณะนี้มาแล้ว

6.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *The Breakfast on the Grass* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 12 *The Breakfast on the Grass,* 1936. เทคนิคการสร้างผลงาน

6.2.1 ฟรอททาจ

บริเวณจุดที่ 1 ซึ่งดูเหมือนเป็นป่าอยู่ด้านหลังของภาพทางซ้ายมือ สร้างพื้นผิวสีบนผ้าใบด้วยการพิมพ์ถูและการกดผิวสี ให้เป็นพื้นหลังของภาพทั้งหมด

6.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 2 หรือส่วนที่เป็นตัวภาพกลุ่มของคนหรือนกทั้งหมด เป็นการระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน โดยการระบายสีทับส่วนพื้นภาพด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม เช่น พู่กันและแสดงค่าน้ำหนักสีให้กลมกลืนกันโดยไม่เกลี่ยสี

(2) บริเวณจุดที่ 3 เป็นการเน้นเส้นด้วยพู่กัน มีสีเข้มเพื่อเน้นขอบรอบนอกของรูปวัตถุ และรูปร่าง รูปทรงให้ชัดเจนและแยกจากส่วนพื้นภาพ

(3) บริเวณจุดที่ 4 เป็นการระบายสีด้วยสีเข้มบนพื้นสีอ่อนด้วยสีเหลวแบบโปร่งแสง คือส่วนที่เป็นพื้นหญ้าและน้ำหนักแสงเงาตกทอดตามส่วนต่าง ๆ ของกลุ่มรูปวัตถุและรูปร่าง รูปทรง กลุ่มคน

(4) บริเวณจุดที่ 5 ที่เป็นกล่องและเหมือนกำแพงเมือง ระบายด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งหลายชั้น

(5) บริเวณจุดที่ 6 และบริเวณจุดที่ 1 ใช้สีเหลวอ่อนระบายเคลือบทับสีเข้ม เพื่อสร้างบรรยากาศและสร้างน้ำหนักสีให้เกิดระยะ

เมื่อพิจารณาจากเทคนิคการสร้างผลงานภาพนี้ประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจหรือการพิมพ์ถู เพื่อสร้างพื้นผิวสีหลายชั้น ณ บริเวณจุดที่ 1 แล้วใช้เทคนิคการระบายสีเน้นให้เกิดค่าน้ำหนักแสงเงาของกลุ่มรูปวัตถุและคน มีการเน้นเส้นขอบรอบนอกด้วยสีเข้มอย่างชัดเจน สีส่วนรวมที่ใช้เป็นโครงสีเขียวอมน้ำตาลและสีเหลือง ทำให้เกิดความรู้สึกอบอุ่นเหมือนบรรยากาศกลางแสงแดดช่วงเช้า

7. ผลงานภาพชื่อ The Painter's Daughters

7.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Painter's Daughters* สร้างในปี ค.ศ. 1940 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 72 x 60 เซนติเมตร ภาพสะสมส่วนบุคคล



ภาพประกอบ 13 *The Painter's Daughters,* 1936. oil on canvas, 72 x 60 cm.

ภาพนี้แอร์นส์ทได้ทำขึ้นในช่วงถูกจับเป็นเชลยศึกระหว่างปี ค.ศ. 1939 - 1940 ซึ่งเป็นช่วงที่เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 แอร์นส์ทได้พบได้เห็นและมีประสบการณ์หลาย ๆ อย่างจากสงคราม ความทุกข์ยาก ความลำบาก ความหิว ความวิตกกังวล ความตาย และคนพิการ เป็นต้น กว่าจะผ่านเหตุการณ์ช่วงนี้มาได้ แอร์นส์ทก็สูญเสียหลายสิ่งหลายอย่าง โดยเฉพาะภรรยาของเขาที่กลายเป็นคนวิกลจริต และได้ย้ายไปอยู่สเปน ช่วงถูกจับกุม แอร์นส์ทและนักโทษคนอื่น ๆ ได้ถูกบังคับให้ขึ้นรถไฟเพื่อย้ายไปยังค่ายกักกันเชลยศึกตามสถานที่ต่าง ๆ จึงมีบางคนเปรียบเทียบว่าเป็นรถไฟผีสิง เพราะขบวนรถไฟเต็มไปด้วยนักโทษและบรรทุกความตาย

ควินน์ อ้างถึงคำอธิบายของแพททริก วาลเบิร์ก เกี่ยวกับเหตุการณ์ในช่วงนี้ของแอร์นส์ทสรุปได้ว่า "มันเป็นค่ายกักกันนักโทษที่สร้างขึ้นมาอย่างง่าย ๆ อยู่ในป่าละเมาะใกล้กับไร่เลี้ยงสัตว์ร้างที่ลือกันว่ามีวิญญาณผีสิง อันเป็นนามนักบุญชื่อนิโคลาสที่เด็ก ๆ ชอบ นักโทษทุกคนพักอยู่ในเต้นท์โดยไม่มีสิ่งอำนวยความสะดวก เมียของนักโทษและผู้หญิงของทหารเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นที่แออัด ค่ายนี้มีโรคร้ายอยู่ 2 ชนิด คือโรคทางกาย และโรคทางจิตใจ เป็นโรคบิดและความกลัวพวกตำรวจลับ (เกสตาโป) และที่นี่เองจากภาวะไม่น่าพึงพอใจ แอร์นส์ท มีความยินดีที่ได้พบกับกวีชื่อ เฟอร์ดินาน ฮาเดคอฟ ที่เขาหลงไหลผลงานมาตั้งแต่แอร์นส์ทยังเป็นเด็ก แอร์นส์ทได้สนทนากับเฟอร์ดินานนับชั่วโมงและแอร์นส์ทกล่าวว่าเป็นช่วงที่เขามีความสุขใจมาก" (Quinn. 1976 : 214)

นอกจากนี้ ควินน์ ยังได้อ้างถึงคำชี้แจงของ แอร์นส์ท ต่อไปอีกว่า

> ค่ายกักกันนักโทษของปี 1940 และรถไฟผีสิง ในเดือนพฤษภาคม แอร์นส์ท ถูกกล่าวหาว่าเป็นคนส่งสัญญาณไฟไปให้ข้าศึก จากนั้นแอร์นส์ทก็ถูกนายพลดองซ์ให้ทหารใส่กุญแจมือและนำไปที่โลรีโอห์ในแผนกสอบสวนสืบสวน หลังจากนั้นก็ถูกส่งมาอยู่ที่ค่ายเลมิลล์อันเป็นค่ายที่เลวร้ายสกปรก เมื่อกองทัพเยอรมันเดินทางมาถึงอันดาน บนฝั่งแม่น้ำโรน พวกเขาก็ได้รับคำสั่งจากผู้คุมค่ายว่าจะนำเขาไปที่อื่นเพราะตรงนี้อาจถูกยึดครองโดยพวกนาซี แอร์นส์ทอยู่บนรถไฟพร้อมกับผู้โดยสารอื่นอีก 2,500 คน ในรถไฟที่มีที่นั่ง 1,200 ที่นั่ง รถหยุดจุดแรกที่เมืองมาเซย์ ที่นั่นจะสามารถลงเรือไปยังอาณานิคมของฝรั่งเศสได้ ข่าวแพร่ออกไปอย่างรวดเร็วว่าพวกเขาจะถูกส่งไปสร้างทางรถไฟสาย ทรานซะฮารา ผู้คุมนักโทษถูกเปลี่ยนเป็นพวกเซเนกัล (ทหารจากกลุ่มประเทศแอฟริกา) ที่ไม่น่าไว้ใจ และแล้วรถไฟผีสิงก็เดินทางต่อไปทางทิศตะวันตกที่ไม่มีผู้คุมแม้แต่คนเดียว ทุกตู้ขบวนจะมีนักโทษ 1 คน คอยดูแลว่าใครจะหลบหนี รถไฟหยุดทุกหนทุกแห่งที่ไร่องุ่น ทุ่งมันฝรั่ง ทุก 2, 3 , 4 ชั่วโมง และไปหยุดที่สถานีคาราสโซน ประมาณ 2 - 3 ชั่วโมง แอร์นส์ทคิดจะหลบหนีที่นี่ แต่เขานึกถึงจดหมายที่เขาได้รับเมื่อ 3 วันก่อน จากโจ แอร์ บุชเกต์ ว่าไม่มีที่อาศัยแม้แต่แห่งเดียวในเมืองนี้ ดังนั้นหลังจากทนทุกข์และหิวโหยมาเป็นเวลา 4 วัน เขาก็มาถึงจุดหมายปลายทางที่อู่เรือของบาโยน เรือเดินสมุทรคอยรับผู้โดยสารที่ไม่รู้จุดหมายปลายทาง ทันใดนั้นนายสถานีได้วิ่งมาบอกที่ชานชาลาแล้วตะโกนว่า ลงเรือไม่ได้แล้ว ไม่มีเวลา พวกบอสซีกำลังมา อีกครั้งที่ต้องขึ้นรถไฟกลับ แค่เพียงเตรียมตัว รถไฟก็หยุดแล้วยามก็ประกาศว่าไฟฟ้าถูกตัดโดยพวกนาซี ซึ่งคงมาถึงบาโยนเรียบร้อยแล้ว พวกยามบอกให้ผู้โดยสารเผาหนังสือเอกสารโดยเฉพาะที่เกี่ยวกับฝรั่งเศสและบอกให้พวกนักโทษหนี ข้างหนึ่งเป็นเยอรมัน อีกข้างเป็นพวกฟาลางจิสต์ระหว่างกลางคือทหารฝรั่งเศส แอร์นส์ทมีสิทธิเลือกทางใดทางหนึ่งเพื่อแลกกับการมีชีวิต ขณะที่แอร์นส์ทกำลังคิด ไฟในรถก็ทำงาน ถ้าไฟฟ้าติดก็เป็นสัญญาณว่าพวกนาซียังมาไม่ถึง ดังนั้นพวกยามจึงบอกให้กลับขึ้นรถ เนื่องจากพวกนักโทษไม่ได้กินอะไรมาเป็นเวลา 2 วันแล้ว พวกยามจึงอนุญาตให้ซื้อของกินจากร้านค้าได้ หลังจากนั้นรถไฟก็มาถึงเมืองลูร์ด ณ ที่นี่ได้ข่าวจากหนังสือพิมพ์ว่ามีการเซ็นต์สัญญาสงบศึกแล้ว สวรรค์เมตตาพวกเขาแล้ว มันเป็นอาหารทางใจที่นายสถานีได้มอบให้แก่นักโทษ 2,500 คนในข่าวนี้ ยังมีรถไฟอีกขบวนหนึ่งซึ่งเต็มไปด้วยผู้หญิงเข้ามาจอดที่สถานี เมื่อประตูรถไฟขบวนนั้นเปิดออกความตื่นเต้นและดีใจ กลุ่มพวกผู้หญิงก็รีบโผเข้าอ้อมกอดของสามีและคนรัก ซึ่งไม่ได้พบกันเป็นเวลาแรมปี ค่ายที่เมืองลูร์คที่สำรองไว้สำหรับพวกผู้หญิงของเชลยศึก ดูเหมือนจะกั้นพวกเธอไว้ไม่ได้ พวกสาวเหล่านั้นแออัดกันเข้ามาในรถผีสิงของเรา ซึ่งทำให้สภาวการณ์ในรถแย่ลงไปอีก ยามก็ไม่สามารถทำอะไรได้ ที่คุมขังใหม่ของเราเป็นดินแดนในป่าละเมาะที่เต็มไปด้วยทหารและยุง จากค่ายนี้แอร์นส์ทได้หนีออกมาเพื่อไปแซง มาร์แตง แต่ถูกจับได้เสียก่อน ครั้งที่ 2 เขาได้หนีออกมาพร้อมกับคำสั่งปล่อยตัวนักโทษให้เป็นอิสระ แอร์นส์ท กลับมาอยู่แซง มาร์แตงอย่างโดดเดี่ยว เพราะลีโอโนร่า ภรรยาของแอร์นส์ทได้หนีไปอยู่ในค่ายพักผู้ลี้ภัยที่สเปน จากมูลเหตุที่แอร์นส์ทจากไปนานจนเธอเป็นคนวิกลจริต ความจำเสื่อม แอร์นส์ทเริ่มเขียนภาพชุดยุโรปหลังฝน ตลอดช่วงนี้เขามีชีวิตอยู่ได้จากการช่วยเหลือจากโจแอร์ บุชเกต์ที่ช่วยซื้อภาพของแอร์นส์ท แต่เขาก็ยังเป็นที่ต้องการของพวกตำรวจลับ ดังนั้นเขาจึงตัดสินใจออกจากยุโรป เพื่อลี้ภัยไปอยู่อเมริกา (Quinn. 1976 : 214 - 215)

ประสบการณ์ชีวิตของแอร์นส์ทได้ถูกนำมารวมกับจินตนาการและผลลัพธ์ของกระบวนการทางเทคนิค เมื่อผลงานสำเร็จมันเป็นการบอกเล่าอย่างแยบยลที่พร้อมไปด้วยความงามและความหมาย มันไม่ไกลเกินกว่าความจริงส่วนหนึ่งของแอร์นส์ท โดยสามารถสืบค้นแหล่งที่มาของเบื้องหลังแนวความคิดได้ เขาไม่ได้สร้างผลงานอย่างไร้เหตุผล ความสามารถในการแปรเปลี่ยนจากประสบการณ์ที่เลวร้ายกลายเป็นเรื่องดีเป็นไปได้เสมอสำหรับแอร์นส์ท

จากแนวความคิดของลัทธิประสบการณ์นิยมหรือประจักษ์นิยม (Empiricism) หรือพิชานนิยม ถือว่าความรู้ทุกอย่างมาจากประสบการณ์ ดังที่ สถิต วงศ์สวรรค์ อธิบายไว้ว่า "ประสบการณ์ หมายถึง การรับรู้ทางประสาทสัมผัส ได้แก่ การรับรู้ทางตา หู จมูก ลิ้น และผิวกาย สิ่งที่เราเห็น ได้ยิน ได้กลิ่น รู้รส และสัมผัส นี่เองเป็นขอบเขตของความรู้ของเรา ลัทธินี้เน้นถึงความสามารถของมนุษย์ในการรับรู้ สังเกต และการที่ประสาทสัมผัส รับรู้สิ่งภายนอก ความรู้ได้มาจากการสร้างมโนคติ (Idea) ที่ตรงกับข้อเท็จจริงที่สังเกตได้ นั่นคือลัทธิประสบการณ์นิยม ถือว่าสิ่งที่เรารู้คือ สิ่งที่เรารู้ทางประสาทสัมผัส ผัสสะหรือการรับรู้ทางประสาทสัมผัสเป็นจุดเริ่มต้นของความรู้ทุกอย่าง" (สถิต วงศ์สวรรค์. 2540 : 113) ดังเช่นแอร์นส์ทได้ถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิตของเขาที่ปรากฏในผลงานมาตลอด

ประสาทสัมผัสเป็นที่มาของประสบการณ์ อันนำไปสู่ความคิดและวิเคราะห์ออกมาเป็นองค์ความรู้จากลักษณะการนำเสนอ การถ่ายทอดผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่ประกอบด้วยโลกภายนอกและโลกภายใน กล่าวคือ อาศัยประสบการณ์ของแต่ละคนที่ผ่านเข้ามากลายเป็นความรู้สึก ความนึกคิด และจินตนาการ โดยมีมุมมองจากโลกของวัตถุที่มองเห็นเป็นจุดเริ่มต้นของรูปแบบในการแสดงออกทางด้านศิลปะ

ชลูด นิ่มเสมอ ได้อ้างถึงทรรศนะปรัชญาศิลปินของ จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) ไว้ว่า

> ศิลปะ คือ ประสบการณ์ ประสบการณ์ คือ การมีชีวิตที่สัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม การมีปฏิกิริยากับสิ่งแวดล้อม ทำให้เรามีความคิดและอารมณ์ซึ่งเป็นประสบการณ์ เรามีประสบการณ์มากมายในชีวิตประจำวัน แต่เป็นประสบการณ์ธรรมดา ไม่เป็นแก่นสาร เราลืมกันได้ง่าย แต่บางครั้งเรามีประสบการณ์ที่สำคัญน่าพอใจเป็นพิเศษ เราจะจำประสบการณ์นั้นได้อย่างฝังใจ แบบนี้เรียกว่า ประสบการณ์แท้ ประสบการณ์แท้มีระเบียบ มีเอกภาพ ทุกส่วนทุกตอนมีความหมาย มีความสำคัญ มีอารมณ์ที่เด่นชัด มีโครงสร้างตลอดทั่วประสบการณ์นั้น เช่น ความกดดัน ความอ่อนหวานนุ่มนวลและความกลัว เป็นต้น ประสบการณ์ของศิลปินมักน่าสนใจเป็นพิเศษ เขาสัมผัสชีวิตและเหตุการณ์ด้วยความตื่นเต้นเห็นเป็นเรื่องสำคัญ จึงสามารถสื่อประสบการณ์นั้นกับผู้อื่นได้ เขาได้รับมาจากสิ่งแวดล้อม แล้วถ่ายทอดเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้อื่นด้วยงานศิลปะ ศิลปะเป็นประสบการณ์พิเศษที่มีพื้นฐานจากชีวิตธรรมดาทั่วไป ศิลปินที่มีประสบการณ์แท้ในชีวิตมากจะทำงานศิลปะได้ดี ผู้ดูที่มีประสบการณ์ในชีวิตมาก ก็รับสัมผัสจากงานศิลปะได้มากและลึกซึ้ง (ชลูด นิ่มเสมอ. 2531 : 13)

ประสบการณ์ของศิลปินเป็นแรงดลใจ เป็นบ่อเกิดของศิลปะ ดังแอร์นส์ท ได้ค้นคว้าทดลองในกระบวนการสร้างงาน ซึ่งมากด้วยประสบการณ์ต่าง ๆ และจะเห็นได้ในผลงานของเขา ซึ่งแอร์นส์ทได้แปรเปลี่ยนไปเป็นแบบลักษณะโลกทัศน์ของศิลปินตามหลักการและแนวทางของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ซึ่งถ่ายทอดรูปแบบให้อยู่เหนือความจริง แต่ข้อสรุปทั้งหมดที่เราดูผลงานของแอร์นส์ทมันเป็นความจริงเสมอ มันเป็นเขตแดนระหว่างโลกภายนอกกับโลกภายในของศิลปินที่ชื่อ แอร์นส์ท

รูปผู้หญิงบนหลังม้ากำลังเดินจาก ไปขณะที่รูปผู้ชายยืนหันหน้ามากำลังยกมือขวาขึ้นเสมือนหนึ่งที่แอร์นส์ท กำลังหันหลังโบกมือลา ลีโอโนร่า ภรรยาของเขา (มารี เบอร์เท ออเรนซ์) แต่เธอได้เดินจากเขาไปแล้วพร้อมกับความทุกข์ระทมของจิตใจจากผลร้ายของสงคราม ความจำเธอเสื่อมและแอร์นส์ทก็ไม่ได้ติดต่อเธออีกเลย แม้ในขณะที่ แอร์นส์ท ประสบภาวะเลวร้ายจากผลของสงครามในปี ค.ศ. 1940 ระหว่างช่วง

ที่เป็นนักโทษเขาก็ไม่เคยละทิ้งการเขียนภาพของเขา ภาพชุดที่เขาได้ทำไว้ในช่วงนี้ได้แก่ ภาพ *The Fascinating, The Robing of the Bride, Desert, Epiphany* และภาพ *The Painter's Daughters* ซึ่งทำด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสี

7.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Painter's Daughters* นี้ ประกอบด้วยเทคนิค ดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณส่วนต่าง ๆ ของภาพได้ ดังนี้



ภาพประกอบ 14 *The Painter's Daughters,* 1936. เทคนิคการสร้างผลงาน

7.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

บริเวณจุดที่ 1, 2, 3 และ 5 เป็นผลลัพธ์มาจากเทคนิคดิแคลโคแมเนียหรือเกือบทั่วทั้งภาพนั้น แอร์นส์ท ใช้เทคนิคดิแคลโคแมเนียหรือทาบซับสีรองพื้นไว้ก่อน แล้วจึงเน้นบางส่วนด้วยน้ำหนักสีเข้มหรือสีอ่อนด้วยพู่กัน

7.2.2 ฟรอททาจ

บริเวณจุดที่ 1 และ 2 เมื่อสีจากเทคนิคดิแคลโคแมเนียแห้งดีแล้วแอร์นส์ท ใช้เทคนิคฟรอททาจโดยวิธีกดถูสีทับลงไปอีกครั้งหนึ่ง ด้วยพื้นผิวของวัตถุ ที่มีความหยาบหรือขรุขระ

7.2.3 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีเรียบกลมกลืนและแสดงน้ำหนักให้ผสานกันอย่างกลมกลืน บางจุดเน้นเส้นสีเข้มให้รู้สึกเหมือนรอยยับของผ้า

(2) บริเวณจุดที่ 4 ระบายสีทับพื้นที่บางส่วน เพื่อลบหรือเน้นบางส่วนแล้วเกลี่ยสีให้กลมกลืนกันเป็นรูปมือ ขา แขน ใบหน้าและท้องฟ้า

(3) บริเวณจุดที่ 5 ระบายด้วยสีเหลวโปร่งแสงและมีสีเข้มเพื่อลบหรือเน้นน้ำหนักสีให้ดูลึกมีมิติและยังปรากฏกระจายอยู่ทั่วไปทั้งภาพ

(4) บริเวณจุดที่ 6 ส่วนที่เป็นท้องฟ้า ระบายสีเรียบ มีสีขาวหม่นอมเทา บางจุดใช้สีฟ้าระบายแล้วเกลี่ยสีให้ผสานกลมกลืนกัน ทับกันเพื่อเน้นหรือลบพื้นที่ขอบเขตรอบนอกของรูปและพื้น โดยเน้นให้เป็นท้องฟ้า

(5) บริเวณส่วนอื่น ๆ ที่กระจายอยู่ทั่วไปทั้งภาพ จะใช้วิธีระบายสีแบบจุดและการดีดสี โดยใช้สีเข้ม บางจุดระบายด้วยสีอ่อนเคลือบทับเพื่อสร้างน้ำหนักและบรรยากาศ หรือตกแต่งรายละเอียด

เมื่อพิจารณาเทคนิคการสร้างผลงานในภาพนี้ประกอบด้วยเทคนิค ดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและการระบายสี โดยอันดับแรก แอร์นส์ท ระบายสีเหลืองอมน้ำตาลรองพื้นไว้ก่อน แล้วจึงนำผ้าใบนั้นไปทำงานต่อด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย เมื่อสีแห้งแล้วจึงใช้วิธีการกดถูสีจากพื้นผิวของวัสดุทับลงไปบางพื้นที่ สุดท้ายแอร์นส์ทใช้เทคนิคการระบายสีน้ำมันในลักษณะต่าง ๆ เพื่อลบร่องรอยบางส่วนและเพิ่มบางส่วนให้ชัดเจน โดยการใช้วิจารณญาณและจินตนาการจากลักษณะผลลัพธ์ของเทคนิคว่าอะไรควรจะอยู่ตรงส่วนไหนของภาพ

8. ผลงานภาพชื่อ The Robing of the Bride

8.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Robing of the Bride* สร้างในปี ค.ศ. 1940 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 130 x 96 เซนติเมตร ภาพสะสมของเพกกี กุ๊กเกนไฮม์



ภาพประกอบ 15 *The Robing of the Bride,* 1940. oil on canvas, 130 x 96 cm.

ระหว่างที่แอร์นส์ทถูกจับเป็นเชลยศึกในปี ค.ศ. 1939 แอร์นส์ทได้ทำภาพชุด *เสื้อคลุมขนนกของเจ้าสาว* เป็นภาพที่มีจินตนาการยิ่งใหญ่ โดยใช้เวลาถึง 1 อาทิตย์ เพื่อระบายสีอย่างประณีต สัตว์ต่าง ๆ ในภาพนั้นเป็นครึ่งนกครึ่งมนุษย์เขียนจนล้นกรอบออกมา การตกแต่งภาพย้อนไปยังยุคเรอเนสซอง ระหว่างปี ค.ศ. 1920 - 1929 งานของเขาแสดงให้เห็นลักษณะการเป็นเจ้าของความคิดประหลาดทางกายภาพ ในขณะที่รูปร่างแบบแปลก ๆ เริ่มลดน้อยลงโดยให้ความสำคัญเท่าเทียมกันทุกส่วน แอร์นส์ทได้พัฒนาภาพแบบเซอร์เรียลิสม์ที่มาจากฝันร้ายก้าวหน้าขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง จากภาพชื่อ สวนของเอสพีไรด์ในปี 1934 – 1935

ภาพนี้แอร์นส์ทได้รับแรงบันดาลใจในคำบรรยายของอังเดร เบรอตง เกี่ยวกับเสื้อคลุมของหัวหน้าเผ่าชาวฮาวาย ซึ่งทำด้วยขนนกสีแดงเล็ก ๆ เย็บร้อยเป็นเสื้อที่สง่างามสมกับหัวหน้าเผ่า ที่จับจีบเก็บรักษา

ไว้อย่างดี พวกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ให้ความสนใจในศิลปะชนชาวเผ่าพื้นเมืองชาวแอฟริกันและเผ่าต่าง ๆ ในหมู่เกาะทะเลใต้ของคาบมหาสมุทรแปซิฟิกเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว อีกประการหนึ่ง แอร์นส์ทนั้นมีความสนใจในวัตถุที่มีแสงในตัวเองหรือวัตถุที่เรืองแสงในความมืด ฉะนั้นเสื้อขนนกสีแดงจึงเปล่งประกายสั่นพริ้วจากการทำซ้ำ ๆ อย่างประณีต ดังนิยามของกลุ่มว่า ความงามนั้นจะต้องให้เกิดอาการสั่นเหมือนการสั่นกระดิ่งเพื่อให้คนที่ได้ยินเกิดจินตนาการ และเพื่อให้เกิดผลกระทบด้านจิตใจของผู้ดูมากที่สุด

ณ ค่ายกักกันนักโทษ ลาเกนติแยร์ ผู้คุมที่ต้องดูแลนักโทษ 25 คน จะอนุญาตให้แอร์นส์ทมีอิสระวันละ 3 ชั่วโมง เพื่อวาดภาพภรรยาและทหารเหล่านั้นเพื่อเป็นที่ระลึกโดยมีทิวทัศน์ ณ ที่นั่นเป็นศูนย์กลาง แต่แอร์นส์ทก็ไม่ได้วาดภาพออกมาตามอย่างที่พวกทหารต้องการ แอร์นส์ทเป็นหนี้ความดีของลีโอโนราผู้ซึ่งอยู่โรงแรมไม่ไกลจากที่คุมขัง เธอเป็นคนที่เดินทางไปแซง มาร์แตง เพื่อนำเอาสีและผ้าใบมาให้เขาเขียนภาพเพื่อให้ลืมความโกรธและความหิว แต่ภาพ *The Robing of the Bride* นี้ถูกวาดเสร็จในปี 1940 หลังจากแอร์นส์ทถูกปล่อยเป็นอิสระตอนคริสมาสต์ และกลับมาพักอยู่ที่แซง มาร์แตง ดาร์เดช โดยความช่วยเหลือของพอล อีโลร์ด ที่เขียนจดหมายถึง อัลเบิร์ต ซาเรย์ ให้ช่วยเหลือเขา

บริทท์ ได้อธิบายเกี่ยวกับภาพนี้ ไว้ว่า

> จิตรกรรมชิ้นหนึ่งในบรรดาหลาย ๆ ชิ้นที่น่าสนใจหรือสะดุดตาที่สุด คือ The Robing of the Bride ซึ่งเป็นภาพเจ้าสาว สวมเสื้อผ้าเพียงเสื้อคลุมที่สง่างามเท่านั้น แอร์นส์ทได้รับแรงบันดาลใจมาจากคำบรรยายของเบรอตง ตรงจุดเสื้อคลุมที่ดูสั่นพริ้วและสง่างามทำด้วยขนนกสีแดงขนเล็ก ๆ ที่ไม่มีใครเหมือน จากการทำซ้ำ ๆ กันไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งเป็นเสื้อที่หัวหน้าเผ่าชาวฮาวายสวมใส่ รูปคนแบบศิลปะดั้งเดิมที่กระฉับกระเฉงและก้าวร้าว ได้ขับไล่สัตว์โลกที่หมอบคู้ซึ่งเป็นการเขียนล้อเลียนศิลปะแบบทวิรูป (grotesque) ของกระเทยแก่ชื่อ Tiresias ของตำนานกรีก แอร์นส์ทยังได้ผลิตผลงานประติมากรรมจำนวนหนึ่งด้วย เหนือสิ่งอื่นใดขณะที่เขาอาศัยอยู่ในอริโซนาหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เขามักได้รับแรงบันดาลใจโดยตรงจากศิลปะอัฟริกันและศิลปะโอเชียนนิค ตัวเบรอตงเองได้เป็นเจ้าของผลงานสะสมด้านประติมากรรมดั้งเดิมที่ดีเยี่ยม รวมทั้งวัตถุและหน้ากากต่าง ๆ วิเฟรโด แลม (Wifredo Lam) จิตรกรชาวคิวบา ผู้ซึ่งเข้าร่วมกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปี ค.ศ. 1938 ได้วาดภาพจำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นการทำให้เกิดบทกวีเกี่ยวกับหน้ากากหมอผีและวัตถุที่เป็นรูปสัตว์ของชาวอินเดียแดงในอเมริกา ซึ่งเป็นสิ่งที่แอร์นส์ทคุ้นเคย ในวัตถุดังที่กล่าวนี้เป็นสิ่งที่กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้พบแนวทางตรงของทัศนภาพ ซึ่งเป็นการหนีออกจากการจัดลำดับความสำคัญของความคิดแบบตะวันตกที่ถ่ายทอดข้อความออกมาจากต้นแบบและต้องมีเหตุผล และเหนือสิ่งอื่นใด องค์ประกอบที่แปลกประหลาดเพียงลำพัง แอร์นส์ทก็ทำให้เกิดความงามได้ (Britt. 1989 : 236 - 237)

วิลสัน ได้ชี้แจงเกี่ยวกับรูปนี้ไว้ว่า

> ประมาณปี ค.ศ. 1940 แอร์นส์ทได้กลับมาวาดภาพแบบขยายของรูปแบบเหนือธรรมชาติ ในช่วงแรกของเขาและภาพชุดเสื้อผ้าของเจ้าสาว ก็เป็นงานชิ้นเอกในกลุ่มนี้ เหมือนกับความยินดีของมากริตต์ แสดงให้เห็นการกลับมาของภาพแบบเหนือความเป็นจริงการสูญเสีย ความบริสุทธิ์ เสื้อคลุมตัวยาวอย่างน่าตกใจของแอร์นส์ทแสดงให้เห็นอีกพร้อมกับนก นักวิจารณ์ชื่อ โรเบิร์ต เบลวิน ได้กล่าวว่า มันอาจเป็นแรงบันดาลใจมาจากเสื้อคลุมแบบเปรู ซึ่งอยู่ในของสะสมของแอร์นส์ท เมลวินได้ชี้ให้เห็นว่าเขาได้เขียนเสื้อแบบนี้ไว้ในบทความจากบทกวีของเบรอตงชื่อ ความงามจะต้องสั่นพริ้ว ในถ้ำนางฟ้าใกล้กับมองปิเล คุณจะได้เดินอยู่ท่ามกลางผนังหินสี หัวใจแทบหยุดเต้น 2 - 3 วินาที เมื่อมองเห็นความงามนั้นที่เรียกว่า จักรพรรดิของเสื้อคลุม ซึ่งจับจีบไว้ตลอดเวลาอย่างมั่นคงและมีประกายไฟแสงส่องเรืองรองออกมาเป็นสีกุหลาบสดราวกับว่าไม่มีอื่นใดในโลกที่จะมีความสวยงามเท่าเทียมได้ แม้แต่เสื้อคลุมที่ทำมาจากขนนกสีแดงที่หายากที่สุดที่ใช้คลุมหัวหน้าเผ่าของฮาวายก็ยังงามน้อยกว่า (Wilson. 1982 : 88)

สเปียร์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับรูปนี้ไว้ว่า

ใน ชุดเสื้อคลุมของเจ้าสาว ที่เป็นความรู้สึกตรงกันข้ามกับความเป็นจริงของ ดูชอมป์ ใน เจ้าสาวเปลือยโดยหนุ่มโสดเสมอภาค ชุดเสื้อที่ประณีตปรากฏดูเหมือนเป็นสิ่งที่เราเห็นในธรรมชาติคือถ้ำทางตะวันตกเฉียงใต้ของฝรั่งเศสที่แอร์นส์ทได้ไปเยือนและบันดาลใจให้เขาทำภาพจิตรกรรมรูปลอก (Decalcomania) ในปี 1930 - 1939 เบรอตงได้อธิบายเกี่ยวกับ เสื้อคลุมจักรพรรดิ ของก้อนหินที่เขาได้ค้นพบในถ้ำนางฟ้า เสื้อซึ่งจับจีบตลอดเวลาโดยช่างแกะสลักซึ่งใช้แสงจากสปอร์ตไลท์ช่วยให้เกิดสีชมพู เพื่อที่ว่าเขาจะได้ภูมิใจในแขนเสื้อที่วิเศษและบิดเบี้ยว ซึ่งของจริงถูกสร้างขึ้นโดยการทำซ้ำแล้วซ้ำอีกจากขนนกสีแดงซึ่งเป็นนกที่หายากและใช้คลุมให้หัวหน้าเผ่าโบราณของชาวฮาวาย งานชิ้นนี้เป็นสิ่งซึ่งต่อต้านความเคลื่อนไหวถึงสิ่งที่ได้ค้นหา เป็นความเท่าเทียมกันของความรู้และการเปรียบเทียบของแอร์นส์ท เกลียวของความสัมพันธ์และความเกี่ยวเนื่องไม่สามารถสูญหายไปได้ ทุกสิ่งทุกอย่างดำเนินต่อกันไปโดยมีของใหม่แทนที่ การเปลี่ยนแปลงเพื่อที่จะแปลความฝันไม่มีวันหมดสิ้น เหตุผลนี้เป็นเครื่องชี้การจากไปเพื่อผลงาน โดยที่แอร์นส์ท เก็บสะสมวัสดุที่ไม่จำกัดรูปแบบเพื่อใช้ในการทำงานของเขา (Spies. 1991 : 3)

ลักษณะรูปคนในชุดเสื้อของเจ้าสาว เป็นผลมาจากประสบการณ์ที่แอร์นส์ทได้ทำงานแบบการพิมพ์ถู และการทำภาพปะติดจากภาพประกอบในหนังสือนวนิยายของปี ค.ศ. 1929 ชื่อชุด *The Hundred - Headless Woman* ซึ่งได้ส่งไปทำลายเส้นกดกรดที่โรงพิมพ์ รูปผู้หญิงสืบเนื่องมาจากอิทธิพลในรูป *The Elephant of the celebes* ของปี ค.ศ. 1921

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้ชี้แจงเกี่ยวกับรูปคนที่มีหัวเป็นนกในผลงานของแอร์นส์ท ไว้ว่า

แอร์นส์ทชอบนกมาตั้งแต่เด็กจึงวาดภาพผู้หญิงในลักษณะเกี่ยวโยงกับนกในชุด Collage Novel เรื่อง La Famme 100 Tetes (หญิงร้อย/ไร้ศีรษะ, 1929) แอร์นส์ทเสนอภาพเด็กหญิงแบกนกหรือมีศีรษะเป็นนก ซึ่งเขาให้ชื่อว่า Loplop และในปีเดียวกันก็วาด Figure humaine (ร่างมนุษย์) โดยเสนอภาพต้นไม้มีขาเป็นคน ส่วนยอดมีหัวนกโผล่ออกมา แอร์นส์ทถือว่านกเป็นสัตว์ที่สูงส่งประเสริฐกว่าคน ในภาพ The Robing of the Bride (อาภรณ์เจ้าสาว, 1940) เขาจึงให้เจ้าสาวในอุดมคติมีลักษณะของนกแต่งตัวด้วยเสื้อคลุมขนนก ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากเสื้อหัวหน้าเผ่าของชาวเปรูในทวีปอเมริกาใต้ และในปี 1948 เมื่อเขาเขียนหนังสือเรื่อง Paramyths เขาก็วาดผู้หญิงให้มีลักษณะครึ่งคนครึ่งนกอื่นอยู่ข้างเฮอร์คิวลิสผู้ทรงพลังด้วยอารมณ์ขัน (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 111)

แอร์นส์ทได้พาเราไปสู่โลกแห่งจินตนาการที่น่าทึ่ง ทั้งอารมณ์และความฝันในโลกศิลปะของเขาดังจะเห็นได้จากภาพ*ชื่อ* *The Robing of the Bird* ปี 1940 เราจะเห็นความสัมพันธ์กลมกลืนของคนกับสัตว์หรือนกนำเราไปสู่โลกแห่งอิสระเสรีแห่งจินตนาการ ดูเหมือนว่า อิสระแห่งจินตนาการนั้นเราจะค้นพบได้จากผลงานศิลปะ ซึ่งเป็นอิสระแห่งวิญญาณที่ทรงคุณค่าแก่มนุษย์ (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543) รูปคนเป็นนกหรือรูปนกเป็นคนในลักษณะการผสมผสานแบบทวิรูปจะพบในผลงานของแอร์นส์ทตลอดมา เนื่องจากแอร์นส์ทให้ความสำคัญของสิ่งที่มีชีวิตให้มีคุณค่าเท่าเทียมกัน โดยไม่แบ่งแยกว่าเป็นคนหรือสัตว์ จากช่วงวัย 15 ปี แอร์นส์ทมีความประทับใจและผูกพันธ์กับนกแก้ว ถึงแม้นกนั้นจะตายไปแล้วก็ตาม การต่อต้านบนความขัดแย้งหรือการผสมผสานสร้างสิ่งใหม่ในความขัดแย้ง เป็นเหตุผลเบื้องต้นในการทำลายอย่างง่าย ๆ เพื่อค้นหาต้นแบบสิ่งใหม่

จากแนวความคิดและเนื้อหาของภาพสรุปได้ว่า แอร์นส์ท สร้างผลงานภาพนี้จากความประทับใจจากเสื้อคลุมของหัวหน้าเผ่าชาวฮาวายโดยใช้จินตนาการและการเปรียบเทียบที่แยบยลที่บังเกิดผลให้ผู้ดูมีทั้งอารมณ์โรแมนติกและชวนประหลาดใจ เกิดความสงสัย ดังคำกล่าวของพวกกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่กล่าวว่า พวก

เขาได้ไปเห็นที่นั่นและนำเราไปยังดินแดนที่เขาได้ไปถึงในโลกส่วนตัวของเขา ดังที่ อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "ชีวิตและโลกของศิลปะเป็นเรื่องของความประหลาดมหัศจรรย์ ซึ่งมีบางสิ่งบางอย่างซ่อนเร้นอยู่เหนือความเข้าใจของมนุษย์ ซึ่งท้าทายให้มนุษย์สอบสวนและแสดงออก" (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 186) จากภาพเสื้อขนนกของเจ้าสาวถือว่าสอดคล้องกับคำกล่าวนี้เป็นอย่างดี

8.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Robing of the Bride* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 16 *The Robing of the Bride,* 1940. เทคนิคการสร้างผลงาน

8.2.1 เทคนิคดิแคลโคแมเนีย ในบริเวณจุดที่ 1 แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคดิแคลโคแมเนียผสมผสานกับ เทคนิคการพิมพ์ถู คือส่วนที่เป็นเหมือนเสื้อคลุมในกรอบสี่เหลี่ยมเหมือนรูปที่แขวนบนผนังและปลายเสื้อคลุมสีแดงด้านล่าง

8.2.2 ฟรอททาจ บริเวณจุดที่ 1 ใช้เทคนิคฟรอททาจ ผสมผสานกับเทคนิคดิแคลโคแมเนีย จุดที่ 2 ใช้การพิมพ์ถูสีหรือการกดทับสีหลายครั้ง แล้วเน้นน้ำหนักสีเข้มด้วยพู่กัน

8.2.3 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 ซึ่งเป็นสีฟ้าของในกรอบรูปเล็กที่แขวนบนผนัง ผสมสีไว้ล่วงหน้า แล้วระบายสีเรียบทับกัน เพื่อเน้นขอบรอบนอกของรูป่

(2) บริเวณจุดที่ 4 ส่วนที่เป็นเสื้อคลุมสีแดงใช้เทคนิคการระบายสีด้วยพู่กัน ทับกันหลายครั้งและแสดงรอยแปรงเล็ก ๆ ให้เป็นแบบขนนก นอกจากนี้ยังระบายเคลือบทับด้วยสีเข้มและสีอ่อนด้วยสีเหลวแบบโปร่งใส ให้เกิดชั้นบรรยากาศ ส่วนจุดที่ 4 ซึ่งเป็นแบบขนนก คนเป็นนกผู้ที่ยืนถือหอกอยู่ทางซ้ายมือ ระบายด้วยพู่กันแสดงน้ำหนักสีอ่อนและสีเข้ม มีความประสานกลมกลืนกันอย่างดี โดยใช้สีหม่นเทาออกเขียวและสีฟ้า

(3) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีทับกันโดยใช้สีขาวผสมกับทุกสีและเกลี่ยให้กลมกลืนกัน มีน้ำหนักอ่อน - แก่ เป็นลำตัว แขน ขา มือ และใบหน้าของคน มีการเน้นให้เด่นโดยการใช้สี ค่าน้ำหนักสีให้แตกต่างกัน เจ้าสาวสวมเสื้อคลุมสีแดงมีลำตัวสีเหลืองออกขาว คนที่ 2 มีสีชมพูอ่อน และในรูปเล็กที่แขวนผนังมีสีชมพูออกแดง เพื่อสร้างความเด่นและระยะให้ไกลออกไป

(4) บริเวณจุดที่ 6 ใช้สีเขียวปนเทาเข้มระบายทับกันแบบแสดงค่าน้ำหนัก แสง-เงา สร้างความกลมกลืนให้เป็นมือ หัวนกและหอก

(5) บริเวณจุดที่ 7 ส่วนที่เป็นขาของคนหรือของนกเพศผู้ระบายแบบสีหนาทับซ้อนหลายสี

(6) บริเวณจุดที่ 8 ดูเหมือนเป็นเสาระบายด้วยสีหมาดหรือสีแห้งทับกันไปมาหลายสีและระบายเคลือบทับ

(7) บริเวณจุดที่ 9 ส่วนที่เป็นกำแพงหรือผนังระบายด้วยสีหนา เป็นสีเขียวอมเทา แล้วเน้นเส้นเป็นตารางเหมือนรอยต่อของก้อนอิฐ

(8) บริเวณจุดที่ 10 ส่วนที่เป็นพื้นตารางสี่เหลี่ยมหมากรุก ระบายสีแบบเรียบด้วยสีผสมล่วงหน้า มีสีเข้มและอ่อนสลับกัน

(9) บริเวณจุดที่ 11 รูปคนพันธุ์ทาง ซึ่งอยู่มุมล่างขวามือที่ล้อเลียนกะเทยแก่ชื่อ *Tiresias* ของตำนานกรีก เป็นการระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จ โดยแสดงค่าน้ำหนักสีและเกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน เมื่อสีแห้งแล้วระบายทับเน้นด้วยสีอ่อนเน้นความสว่างและเข้มเหมือนอยู่ในมุมมืด

จากลักษณะการสร้างผลงานของภาพนี้ประกอบด้วยเทคนิค ดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสี ลักษณะของผลลัพธ์จากเทคนิคดิแคลโคแมเนียและฟรอททาจ ปรากฏในส่วนที่เป็นเสื้อคลุมในรูปภาพที่สะท้อนในกรอบสี่เหลี่ยมบนผนังและเส้นผมของรูปผู้หญิงทางขวามือที่ปลิวสะบัดและปลายด้านล่างของเสื้อคลุมสีแดง พื้นที่ส่วนอื่น ๆ นอกนั้นจะเป็นการใช้เทคนิคการระบายสีในลักษณะต่าง ๆเสื้อสีแดงนั้นจะระบายด้วยการใช้สีให้ดูเด่นและเป็นแบบประณีตค่อย ๆ บรรจงแต่งแต้มสีให้ละเอียดเป็นเส้นเล็ก ๆ

9. ผลงานภาพชื่อ The Witch

9.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Witch* สร้างในปี ค.ศ. 1941 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 23 x 18 เซนติเมตร ภาพสะสมของบาร์ อัลเฟรด นิวยอร์ค



ภาพประกอบ 17 *The Witch,* 1941. oil on canvas, 23 x 18 cm.

เมื่อแอร์นส์ท ได้รับการปล่อยตัวหลังจากถูกจับเป็นเชลยในสงครามโลกครั้งที่ 2 และในเวลาต่อมาก่อนที่แอร์นส์ทจะหนีจากฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1941 เขาได้ไปที่เมืองมาเซย์ เพื่อเตรียมโครงการอนาคตที่จะลี้ภัยไปอยู่อเมริกา แอร์นส์ทได้พบและสนิทสนมกับ เพกกี กุกเกนไฮม์ ชาวอเมริกันซึ่งได้รับเลือกให้เป็นจิตรกรสาวสมัยใหม่ที่ทำภาพได้ประทับใจ แอร์นส์ทอวดผลงานของเขาแก่เพกกี และเพกกีได้ซื้อผลงานทั้งหมดของเขา และเมื่อมาถึงอเมริกา เธอก็ได้เป็นผู้จัดการส่วนตัวของแอร์นส์ทในการแสดงหรือการแนะนำผลงานของเขาต่อสาธารณชน

เมืองมาเซย์ในช่วงนั้นวุ่นวายมาก เป็นเมืองท่าที่มีผู้อพยพนับพัน ๆ คน ที่หนีพวกนาซีมาและต้องการอพยพไปสเปน โปรตุเกสหรืออเมริกา ความทุกข์ยากและความฟุ่มเฟือยอยู่เคียงคู่กัน ผู้คนสะสมทุกอย่าง เช่น เงิน ทอง เครื่องเพชร หนังสือเดินทาง รวมทั้งความสิ้นหวังและความกลัว กลุ่มช่วยเหลือผู้ลี้ภัยสมาคมวาเรียนฟรายแห่งอเมริกาและดาเนียลเบเนดิทแห่งฝรั่งเศส ได้เช่าปราสาทลาบอมและปราสาทแอร์เบลไว้เป็นที่พักให้แก่ผู้คนทั่วไป ทุกเวลาของมื้ออาหารจะเห็นนักเขียน ศิลปิน จิตรกร หลายคนที่รอเวลาเพื่อจะออกเดินทางไปยังที่ต่าง ๆ ณ ที่นี้เอง แอร์นส์ท ได้พบกับ เบรอตง เปเรต์ แลม โดมิงเกซ เฮโรลย์ ดูชอง ทซาราและคนอื่น ๆ อีกมากมายที่เตรียมหนีภัยไปอยู่ที่อื่น

ณ เมืองมาเซย์ ขณะที่รอการเดินทางไปอเมริกา แอร์นส์ท ได้พบกับ เบรอตง ผู้ที่พยายามจะออกจากฝรั่งเศสเหมือนกัน และที่เดียวกันกับที่ แอร์นส์ท ได้พบ เพกกี กุ๊กเกนไฮม์ ยังมีอุปสรรคกั้นเขาอยู่ เมื่อจะออกจากฝรั่งเศส ขณะที่มาถึงเมืองคองฟรองซายแดนสเปน นายสถานีฝรั่งเศสที่ทำหน้าที่ประทับตราใบออกวีซ่าบอกแอร์นส์ทว่าเขามีปัญหาเล็กน้อย จากใบรับรองที่ได้มาจากแซง มาร์แตง และเอกสารหมดอายุแล้ว เขาขอดูหนังสือเดินทางแล้วยึดไว้ แอร์นส์ทก็ผ่านสเปนแบบเดียวกันนั้น ที่นี่เขาเปิดกระเป๋าเดินทาง เจ้าหน้าที่ตรวจคนเข้าเมืองขอให้เขาแสดงสิ่งของที่เขาเก็บไว้อย่างดีในหีบห่อ ซึ่งในนั้นเป็นภาพทุกขนาด ทั้งที่ม้วนไว้และใส่กรอบแล้ว โชคดีที่ภาพเหล่านั้นเป็นเทคนิคพิเศษเป็นผลงานอันน่าประทับใจด้วยสีค่อนข้างเข้มทึบ เมื่อเขาแสดงภาพให้เจ้าหน้าที่ดูก็ได้ยินแต่เสียงชื่นชม โบนิโต้ โบนิโต้ และแล้วเพื่อนร่วมเดินทางทั้ง 13 คนของแอร์นส์ทก็ได้รับการเชื้อเชิญให้ไปพำนัก ณ บ้านนายสถานีตำรวจรถไฟ นายสถานีกล่าวว่าผมชื่นชมพรสวรรค์ คุณเป็นคนมีพรสวรรค์มาก ผมประทับใจจริง ๆ แล้วเขาก็คืนหนังสือเดินทางให้แอร์นส์ท พร้อมทั้งแนะนำให้ขึ้นรถไฟให้ถูกขบวนเพื่อไปยังสเปน แล้วจึงไปอเมริกาอีกต่อหนึ่ง

แอร์นส์ท สร้างผลงานภาพนี้จากประสบการณ์ชีวิตของเขา การที่เขาได้พบกับเพกกี และกลายมาเป็นความรักที่มีต่อกัน ขณะที่เกิดปัญหาอุปสรรคต่าง ๆ ในเวลาเดียวกัน การสร้างสรรค์ผลงานภาพด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนียที่แอร์นส์ทได้พัฒนา และนำมาเป็นแนวทางการทำงานอย่างจริงจังตั้งแต่ปี ค.ศ. 1939 เป็นต้นมา จนเป็นผลงานที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ชัดเจนกว่าศิลปินคนอื่น ๆ ในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

ในมุมมองเรื่องคนกับสิ่งแวดล้อมของแอร์นส์ทนั้น ทวี รัชนีกร ให้ทรรศนะว่า "ความชาญฉลาดของ แอร์นส์ท ที่สามารถสร้างผู้คนรวมกับธรรมชาติเป็นหนึ่งเดียวกัน เราจะพบได้จากภาพชื่อ*The* Witch ภาพยิ่งทำให้เราไปสู่ความลึกซึ้งที่แฝงอยู่ในจิตใต้สำนึกจากภายใน ที่หาไม่ได้จากโลกภายนอก บางครั้งศิลปินพาเราไปสู่โลกแห่งจินตนาการให้คุณค่าทางใจที่ยากยิ่งจะอธิบาย นอกจากจะโน้มนำให้ผู้รับเข้าไปสู่โลกแห่งความฝันได้ด้วยตนเอง" (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

จากความสามารถที่แอร์นส์ทได้แปรเปลี่ยนประสบการณ์ของชีวิต ที่เขาได้พบกับเพกกี กุกเกนไฮม์ และเกิด เป็นความรักต่อกันนั้น แอร์นส์ทได้แสดงออกด้วยรูปคนผู้ชายและผู้หญิง ที่ยืนบนโขดหินหันหน้าเข้าหากัน ด้านหลังเป็นท้องฟ้า ไกลออกไปเป็นก้อนหิน รูปคนเป็นแบบเหนือความจริงมีลักษณะซึ่งไม่สมบูรณ์ เหมือนจะชี้ให้เห็นว่า การที่แอร์นส์ทได้พบกับเพกกีนั้นเป็นความกังวล เป็นการพบกันระหว่างเกิดอุปสรรคและปัญหาชีวิตจากผลของสงคราม เป็นการเปรียบเทียบดังเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ที่แห่งหนึ่ง ซึ่งไม่ไกลจากความจริงของชีวิตเขา

9.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Witch* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 18 *The Witch,* 1941. เทคนิคการสร้างผลงาน

9.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

(1) บริเวณจุดที่ 1 แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคการทาบซับสี บริเวณจุดที่ 2 ในส่วนที่เป็นพื้นที่ด้านล่างของภาพ นอกจากจะใช้การทาบซับสีแล้วยังผสมผสานกับเทคนิคการพิมพ์ถูสีอีกด้วย

(2) จากผลของเทคนิคการทาบซับสีในบริเวณจุดที่ 4, 5, 6 และ 7 นั้น แอร์นส์ทได้พิจารณาโดยการมองด้วยสายตาที่คาดคะเนให้เป็นส่วนต่าง ๆ ของร่างกายคน แล้วผสมผสานกับเทคนิคการระบายสี

9.2.2 ฟรอททาจ บริเวณจุดที่ 2 พื้นที่ส่วนล่างของภาพที่เป็นก้อนหินที่ขรุขระ แอร์นส์ท ได้ใช้การพิมพ์ถูผสมผสานกับการทาบซับสี ซึ่งมีปริมาณเล็กน้อยจากสัดส่วนพื้นที่ของภาพ

9.2.3 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 ซึ่งเป็นพื้นหลัง ส่วนที่เป็นท้องฟ้าของภาพ เป็นการระบายเคลือบทับจากผลของเทคนิคการทาบซับสี โดยการสร้างค่าน้ำหนักสีอย่างกลมกลืน มีสีเข้มจากด้านลงลงมาด้านล่างที่เป็นน้ำหนักสีอ่อน

(2) บริเวณจุดที่ 4 ใช้พู่กันระบายโดยไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืน

(3) บริเวณจุดที่ 5 ระบายทับกัน ส่วนที่เป็นขา ระบายเรียบเน้นขอบคมและเกลี่ยสีน้ำหนักกลางให้กลมกลืนกัน ส่วนที่เป็นมือเน้นน้ำหนักอ่อน - แก่ และจุดที่ 5 ทางขวามือดูเหมือนเป็นชายเสื้อคลุมแสดงค่าน้ำหนักสีเข้ม กลาง และสีอ่อน เหมือนเป็นรอยยับของผ้า

(4) บริเวณจุดที่ 6 ใช้สีน้ำหนักอ่อนระบายเคลือบทับแล้วเกลี่ยให้กลมกลืนกัน

(5) กับรอยแตกของสีจากผลของเทคนิคซับสีในจุดที่ 1 ซึ่งดูเหมือนเป็นเสื้อคลุมขนสัตว์หรือกำมะหยี่

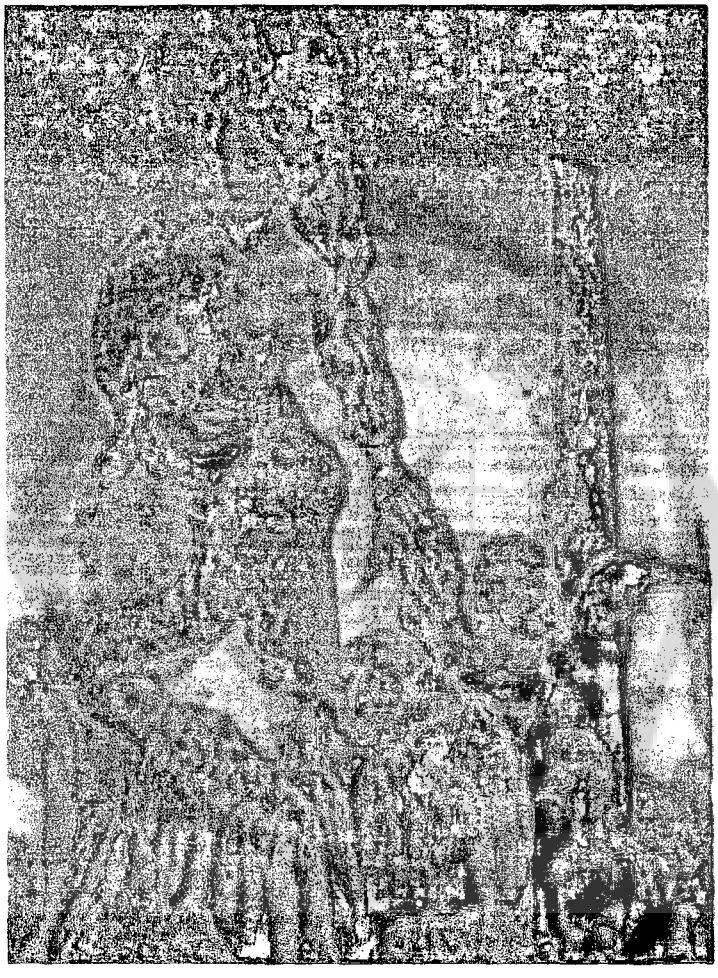
(6) บริเวณจุดที่ 7 ระบายเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสง มีน้ำหนักเข้ม และเน้นเป็นรอยยับของผ้าในส่วนอื่น ๆ ด้วย

เมื่อพิจารณาจากเทคนิคการสร้างผลงานในภาพนี้แล้ว มีความเด่นชัดคือ เป็นผลลัพธ์มาจากเทคนิคดิแคลโคแมเนียแล้วจึงใช้เทคนิคการระบายสีน้ำมันในลักษณะต่าง ๆ ระบายเคลือบทับ เพื่อลบ เน้น และเพิ่มเติมให้เด่นชัดในบางจุด ด้วยจินตนาการที่สอดคล้องกับแนวความคิดที่มีสาเหตุมาจากการพบและอุปสรรคต่าง ๆ นา ๆ รูปร่างลักษณะของคนดูไม่สมบูรณ์เหมือนคนปกติทั่วไป อันสืบเนื่องมาจากความสอดคล้องกันของแนวความคิดและผลของเทคนิคเป็นสำคัญ

10. ผลงานภาพชื่อ Marlene (Woman and Child)

10.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Marlene (Woman and Child)* สร้างในปี ค.ศ. 1941 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 23.8 x 19.5 เซนติเมตร ภาพสะสมของแมนิล เมืองฮุสตัน



ภาพประกอบ 19 *Marlene (Woman and Child)*, 1940-1941. oil on canvas, 23.8 x 19.5 cm.

ภาพนี้แอร์นส์ททำขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1940 - 1941 ซึ่งเป็นช่วงเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นเวลาเดียวกันกับที่ แอร์นส์ทถูกจับคุมขัง และได้ถูกย้ายไปหลายแห่งตามค่ายกักกันนักโทษ เริ่มแรกจากปี ค.ศ. 1940 ที่ค่ายโลริโอห์ ที่เมืองเลมิลส์ ต่อมาถูกควบคุมให้ขึ้นรถไฟไปยังเมืองมาเซย์ เมืองบาโบน เมืองลูร์ค เมืองกูร์ ตามลำดับ ต่อมาแอร์นส์ทได้หลบหนีไปที่เมืองแซง มาร์แตง แต่ถูกจับได้ เมื่อมีการเซ็นต์สัญญาสงบศึกเป็นการชั่วคราว แอร์นส์ทได้รับการปล่อยตัวและเขาได้ไปที่เมืองมาเซย์เพื่อเตรียมการหนีภัยไปอยู่อเมริกา

จากคำอธิบายของควินน์ เกี่ยวกับเหตุการณ์ชีวิตของแอร์นส์ทในช่วงนี้ สรุปได้ว่า "ณ ค่ายที่คุมขังลาเกนติแยร์ เมืองเลมิลส์ แอร์นส์ทได้รับอนุญาตให้มีอิสระวันละ 3 ชั่วโมง เพื่อวาดภาพภรรยาและทหารเหล่านั้นเพื่อเป็นที่ระลึกโดยมีทิวทัศน์ของที่นั่นเป็นศูนย์กลาง แอร์นส์ทเป็นหนี้ความดีของลีโอโนรา (แมรี เบอร์เท ออเรนช์ ภรรยาแอร์นส์ท) ผู้อยู่ ณ โรงแรมที่ไม่ไกลจากที่คุมขังเป็นผู้เดินทางไปซื้ออุปกรณ์และสีสำหรับเขียนภาพให้เขา แต่ภาพที่แอร์นส์ทวาดไม่เป็นที่ถูกใจของทหารเหล่านั้น เนื่องจากแอร์นส์ทไม่ได้วาดภาพตามอย่างที่ทหารเหล่านั้นต้องการ" (Quinn. 1976 : 208)

ภาพ *Marlene (Woman and Child)* ภาพนี้ทำขึ้นก่อนภาพ *The Witch* ซึ่งมีขนาดใกล้เคียงกัน เป็นประสบการณ์ชีวิตช่องขณะเดียวกัน จากอุปสรรคและปัญหาต่าง ๆ จึงทำให้แอร์นส์ททำภาพขนาดเล็กเพื่อความสะดวกในการเก็บสะสมและมีเวลาน้อย แต่ภาพ *Marlene (Woman and Child)* นี้ก็ใช้เวลาวาดข้ามปี

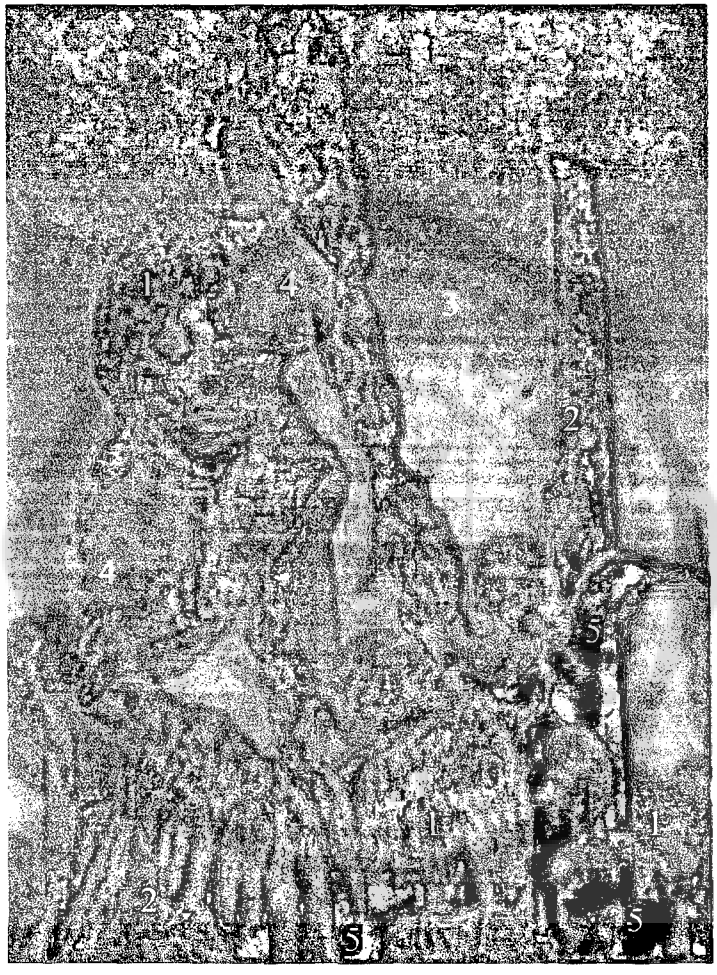
เทคนิคที่ใช้ในภาพนี้คือ ดิแคลโคแมเนียและการระบายสี ดังที่แอร์นส์ทได้พัฒนาเทคนิคนี้ต่อจากออสการ์ โดมิงเกซ (Oscar Dominguez) เพื่อค้นหาอิสระภาพแห่งจินตนาการจากความบังเอิญ ตามวิถีทางแห่งอัตโนมัติ อันเป็นการนำไปสู่การค้นพบตัวตนที่แท้จริงของโลกภายในหรือโลกของจิตใจ โดยใช้สื่อวัสดุประเภทสีให้ปรากฏเป็นเส้น พื้นผิว ตามแนวทางแห่งจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ที่ถือว่า การใช้จินตนาการสร้างผลงานจิตรกรรม มีจุดมุ่งหมายเหมือนกันกับกวีนิพนธ์ คือทำให้มนุษย์รู้จักโลก เป็นอิสระจากกฎเกณฑ์ของความจริงของโลกภายนอก ด้วยมโนภาพของจิตใจและเปลี่ยนชีวิตได้

แม้ว่าตามหลักการและรูปแบบของผลงานจากลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ที่เสนอภาพแห่งความฝันและจินตนาการที่อยู่เหนือความจริง ซึ่งปลดปล่อยไปตามสภาวะจิตใต้สำนึกและไร้สำนึกก็ตาม แต่ผลงานของแอร์นส์ท นั้น นอกจากจะนำเสนอด้วยรูปแบบที่มีอยู่ในธรรมชาติที่นำมาดัดแปลงใหม่แล้ว แต่อีกด้านหนึ่งมันคือความจริงที่เขาได้ถ่ายทอดออกมาจากประสบการณ์ชีวิตของเขาในแต่ละช่วง แต่ละปี ที่มีประสบการณ์ต่างกันไป

รูปผู้หญิงกำลังเดินจูงมือเด็กหญิงซึ่งมีปีกเป็นนก เดินผ่านกลุ่มนก เบื้องหลังเป็นทัศนียภาพของภูมิประเทศที่แห้งแล้ง มีพืชขึ้นเป็นพุ่มตามพื้นดิน มีเสาสูงอยู่ทางด้านหลังของรูปเด็กหญิง ไกลออกไปเป็นท้องฟ้า เป็นภาพที่แอร์นส์ทมีแนวความคิดจากการประหารหมู่ในช่วงเกิดสงคราม ซึ่งไม่มีข้อยกเว้นแม้แต่สตรีและเด็ก รูปเสาสูงเปรียบเสมือนสัญลักษณ์บอกให้เราทราบถึงแสงดวงอาทิตย์ ซึ่งนิยมกันตั้งแต่สมัย อียิปต์โบราณมาแล้ว โดยแอร์นส์ทต้องการบอกถึงความหวังหรือหนทางที่จะนำไปสู่แสงสว่างแห่งอิสระภาพและเสรีภาพ นอกจากภาพนี้แอร์นส์ทยังได้นำรูปเสาสูงลักษณะนี้ไปใช้ในภาพชื่อ *Napoleon in the Wilderness* และภาพชื่อ *The Stolen Mirror* เป็นต้น

10.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Marlene (Woman and Child)* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสี โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 20 *Marlene (Woman and Child)*, 1940-1941. เทคนิคการสร้างผลงาน

10.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

บริเวณจุดที่ 1 เป็นเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ได้แก่ บริเวณที่เป็นนก เสื้อผ้า ผมและพื้น โดยแอร์นส์ท ได้ใช้เทคนิคนี้ทำเป็นพื้นภาพไว้ก่อนแล้วจึงเพิ่มเติม เน้นให้ปรากฏชัดในรายละเอียดของภาพด้วยการระบายสี

10.2.2 ฟรอททาจ

บริเวณจุดที่ 2 ส่วนที่เป็นพื้นด้านล่างที่แทรกอยู่ตามกลุ่มพืชและรูปเสาสูงเป็นผลมาจากเทคนิคการพิมพ์ถูหรือฟรอททาจ

10.2.3 เทคนิคการระบายสี

(1) บริเวณจุดที่ 3 ใช้วิธีระบายสีทับแบบสีเหลวโปร่งแสงด้วยสีน้ำหนักอ่อน ให้เป็นบรรยากาศของท้องฟ้า มีน้ำหนักเข้มจากบนไปหาอ่อนแบบประสานกลมกลืนไปสู่ด้านล่างของภาพ เป็นการเน้นขอบรอบนอกของรูปวัตถุ หรือรูปและพื้นให้แยกกันอย่างชัดเจน

(2) บริเวณจุดที่ 4 ใช้วิธีระบายสีทับกันแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนมีน้ำหนักอ่อน - แก่ เป็นขา เนินอก ใบหน้าและมือ

(3) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีเข้มเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสง เพื่อเน้นเงามืด และเพิ่มเติมรายละเอียด

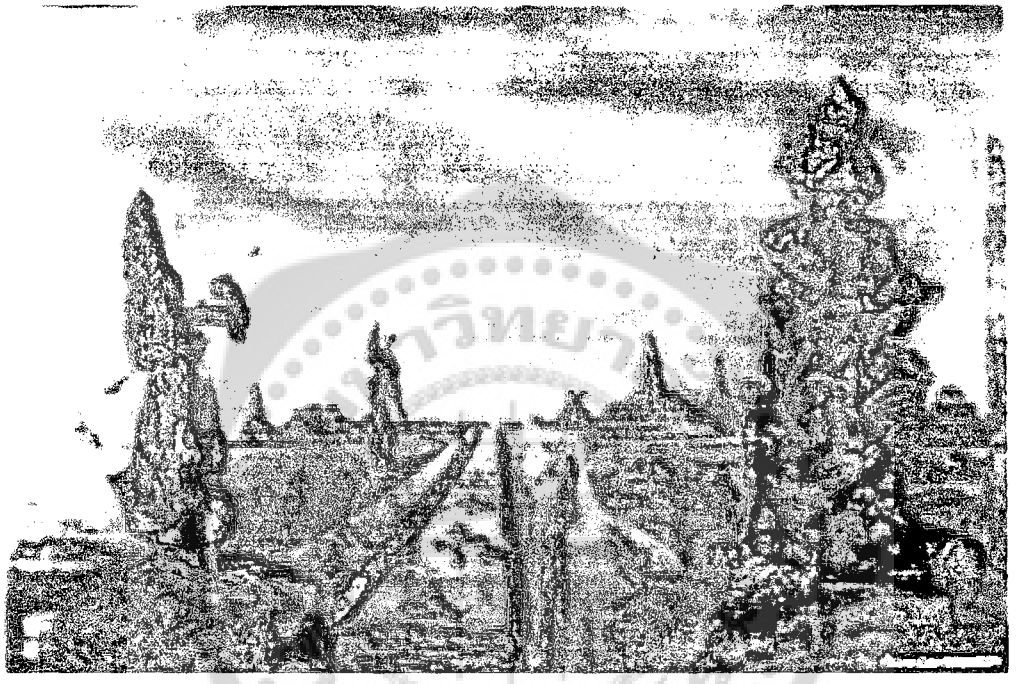
(4) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีผสมกับการดีดสี สลัดสีให้เป็นแบบจุดเล็ก ๆ เป็นต้นเสาสูง

แอร์นส์ทได้สร้างผลงานภาพนี้ด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ซึ่งเป็นบริเวณส่วนทั้งหมดของภาพ แล้วจึงใช้เทคนิคการพิมพ์ถูหรือฟรอททาจ ทับซ้อนในส่วนที่เป็นพุ่มพืชด้านล่างและเสาสูง สุดท้ายแอร์นส์ทใช้วิธีระบายสีทับและเคลือบทับ เพื่อลบและเพิ่มเติมให้เป็นไปตามจินตนาการ จากผลของเทคนิคประกอบกับแนวความคิดให้สอดคล้องกัน

11. ผลงานภาพชื่อ The Stolen Mirror

11.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Stolen Mirror* สร้างในปี ค.ศ. 1941 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 65 x 81 เซนติเมตร ภาพสะสมของแอร์นส์ท อยู่ที่เมืองดัลลัส



ภาพประกอบ 21 *The Stolen Mirror*, 1941. oil on canvas, 65 x 81 cm.

ภาพ The Stolen Mirror และภาพ *Marlene (Wonman and Child)* เป็นเรื่องราวของการสังหารหมู่ ก่อนที่แอร์นส์ทจะไปอยู่อเมริกาเขาได้วาดภาพระหว่างการเดินทางไปยังเมืองซานฟรานซิสโก ในปี ค.ศ. 1941 งานชิ้นนี้มีจุดสำคัญคือการเปรียบเทียบ แอร์นส์ทได้แสดงรูปแบบของงานโดยใช้รอยแปรงอย่างรุนแรงเพื่อแสดงความเจ็บปวดจากความรู้สึก พืชพันธุ์นั้นกลายร่างเป็นสัตว์ที่มีชีวิต รูปลักษณะของโครงร่างสถาปัตยกรรมเปลี่ยนเป็นอนุสาวรีย์ของพืชที่เป็นมนุษย์และสิ่งมีชีวิต การเปรียบเทียบทำได้อย่างแนบเนียนสมจริง จนเหมือนกับว่าทุกสิ่งทุกอย่างที่วาดมานั้นมีจริง ไม่ว่าจะเป็นพืชที่กลายเป็นมนุษย์หรือมนุษย์ที่กลายเป็นพืช การเปลี่ยนแปลงนี้ไม่ได้ใช้กายภาพตามที่เห็นจากของจริง แอร์นส์ทได้คิดขึ้นมาจากจินตนาการและการโจมตีขั้นพื้นฐาน ซึ่งเป็นการทดลองที่ได้ผลลัพธ์อย่างคาดไม่ถึง

ช่วงที่แอร์นส์ทถูกจับคุมขังและได้ย้ายไปอยู่ตามค่ายกักกันนักโทษ เขาได้พบเหตุการณ์ได้เห็นผลร้ายของสงครามโลกครั้งที่ 2 เศษชิ้นส่วนของคนกระจายเรียงรายอยู่ทั่วไป ตามกำแพงทางเดินเลียบฝั่งแม่น้ำมีซากปรักหักพังของเมือง หรือสถาปัตยกรรมที่เป็นดินแดนรกร้างเต็มไปด้วยคนที่เป็นพืชหรือพืชนั้นกลายเป็นคน บางคนแอบซ่อนอยู่ในโพลงและบางคนก็แอบซ่อนอยู่ตามพืชพันธุ์ รูปผู้หญิงด้านหน้าทางซ้ายและ

ขวามือเปรียบเสมือนยามรักษาการณ์ หรือประติมากรรม ระยะกลางและระยะหลังของภาพเป็นซากเมืองหรือสถาปัตยกรรม เป็นแบบทัศนียภาพที่มีแนวเส้นแบ่งเขตเมืองและน้ำตัดกับท้องฟ้า

ลักษณะการจัดภาพได้รับอิทธิพลจากผลงานของชิริโค (Chirico) ที่เป็นรูปสถาปัตยกรรมมุมโค้งกลม แสดงทัศนียภาพ เน้นแสง – เงาตกทอดอย่างชัดเจน แต่ภาพของแอร์นส์ทภาพนี้เป็นเนื้อหาที่ถ่ายทอดจากประสบการณ์จากสงครามที่เขาได้พบมาอย่างสมจริง โดยผ่านกระบวนการของความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินแล้ว ดังเช่น สุรางค์ โค้วตระกูล ได้ขยายความไว้ว่า "เนื่องจากความคิดสร้างสรรค์ เป็นสิ่งที่ควรจะส่งเสริม เพราะคนที่มีความคิดสร้างสรรค์มักจะเป็นผู้มีบทบาทที่จะนำความเจริญมาสู่ประเทศชาติ โดยเป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มประดิษฐ์สิ่งของใหม่ ๆ หรือแสดงความสามารถดีเด่นทางวรรณคดีและศิลปะ ... เนื่องจากผู้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์มักจะมีลักษณะพิเศษแตกต่างจากคนอื่น หรือเป็นความคิดที่หลีกสามัญออกไป" (สุรางค์ โค้วตระกูล. 2533 : 100) การสร้างสรรค์ของแอร์นส์ท ในเบื้องต้นคือการทำลายต้นแบบ แต่การทำลายล้างเผ่าพันธุ์ชีวิตมนุษย์ด้วยสงครามคือสิ่งที่เขาได้ต่อต้านเพื่อสร้างสรรค์สู่สังคมที่ดีงามและเกิดสันติสุข

สงวน รอดบุญ กล่าวถึงศิลปินกับการปฏิรูปสังคมในหนังสือศิลปะกับมนุษย์มีใจความว่า

> การที่ศิลปินจะสร้างงานในแนวศิลปะหรือศิลปะเพื่อมวลชน หรือศิลปะเพื่อชีวิตนั้นขึ้นอยู่กับความรู้สึกสำนึก ความพึงพอใจของแต่ละคนที่มีต่อวิถีชีวิต เศรษฐกิจและด้านการเมืองอย่างไร จากประวัติศาสตร์ ศิลปะของโลกบางยุคบางสมัยศิลปินไม่อาจนิ่งดูดายต่อพฤติกรรมต่าง ๆ ของสังคมและการเมืองได้ เพราะศิลปินบางท่านมีอุดมคติว่าความชอบธรรมของมนุษย์ย่อมเป็นปฏิปักษ์ต่ออำนาจของมนุษย์ จึงมีต่อปฏิกิริยาต่อสิ่งแวดล้อมอันเลวร้าย พากันปฏิวัติต่อต้านจนได้ชื่อว่าเป็น ศิลปินปฏิวัติสังคม (Sociorovolutionary artists) หรือ ศิลปินที่มีความสำนึกต่อสังคม (Social – conscious artists) หรือ ศิลปินผู้คัดค้าน โดยพยายามใช้ผลงานศิลปะของตนเป็นสื่อ เพื่อช่วยปฏิรูปจริยธรรมของสังคมที่กำลังเสื่อมทรามให้หันกลับมาสู่วิถีทางที่ถูกต้องดีงามต่อไป ดังวาทะของโรเบิร์ต มาเธอร์เวล (Robert Motherwell) จิตรกรประเภทนามธรรม ซึ่งกล่าวไว้ว่า ถ้าปราศจากความสำนึกในจริยธรรมแล้ว จิตรกรก็เป็นเพียงช่างตกแต่งเท่านั้น (สงวน รอดบุญ. 2533 : 48)

แนวทางการต่อต้านความโหดร้ายของสงครามในงานของแอร์นส์ทนั้นเป็นแบบสร้างต้นแบบสิ่งใหม่และเต็มไปด้วยจินตนาการ เป็นโลกแห่งความฝันซึ่งไม่มีใครสามารถเข้าใจความฝันที่เขาแสดงออกมาในผลงานบนผ้าใบหรือขณะที่เขาใช้ชื่อวัสดุสร้างโลกส่วนตัวของเขาเอง เพื่อปลดปล่อยให้เป็นไปตามความต้องการอันบริสุทธิ์ระหว่างเขตแดนของโลกภายในและโลกภายนอก ด้วยกายภาพที่สมบูรณ์และกายภาพที่เป็นจริง ดังที่จิตรกรกลุ่มเซอร์เรียลิสม์บันทึกไว้ว่า เขาได้เห็นที่นั่นและเขาได้เข้าไปแทรกแซง เพื่อต่อต้านทำลายอย่างมีพละกำลังการกระตุ้นเตือนให้พวกเขาทำแบบนั้น

จากการตั้งชื่อภาพว่า *The Stolen Mirror* เพื่อเป็นการชี้ให้เห็นความจริงอีกด้านหนึ่งที่หายไป โดยแอร์นส์ทได้นำมาแสดงออกในผลงาน เพื่อเป็นการสะท้อนผลร้ายของการทำลายล้างต่อมวลมนุษย์ จากประสบการณ์ที่แอร์นส์ทได้พบมากับตัวเอง สุเชาว์ พลอยชุม ขยายความไว้ว่า "การแสดงอารมณ์นั้นมิใช่เป็นแต่เพียง กระจกสะท้อนเงาหรือวัสดุสะท้อนภาพ ที่ทำให้เห็นภาพของอารมณ์หรือประสบการณ์ที่สมบูรณ์พร้อมแล้วเท่านั้น แต่ยังเป็นสิ่งที่ทำให้ประสบการณ์อันใหม่สมบูรณ์ขึ้นหรือเกิดขึ้นอีกด้วย" (สุเชาว์ พลอยชุม. 2523 : 43) แอร์นส์ทได้แสดงปฏิกิริยาต่อเหตุการณ์ที่เขาได้รับมาเพื่อเป็นแรงกระตุ้นโดยการกลั่นกรองใหม่ หรืออาจจะเปลี่ยนแปลงรูปลักษณะบางอย่างเพื่อให้สอดคล้องกับเทคนิค วิธีการ ให้ปรากฏเป็นผลงานภาพจิตรกรรม

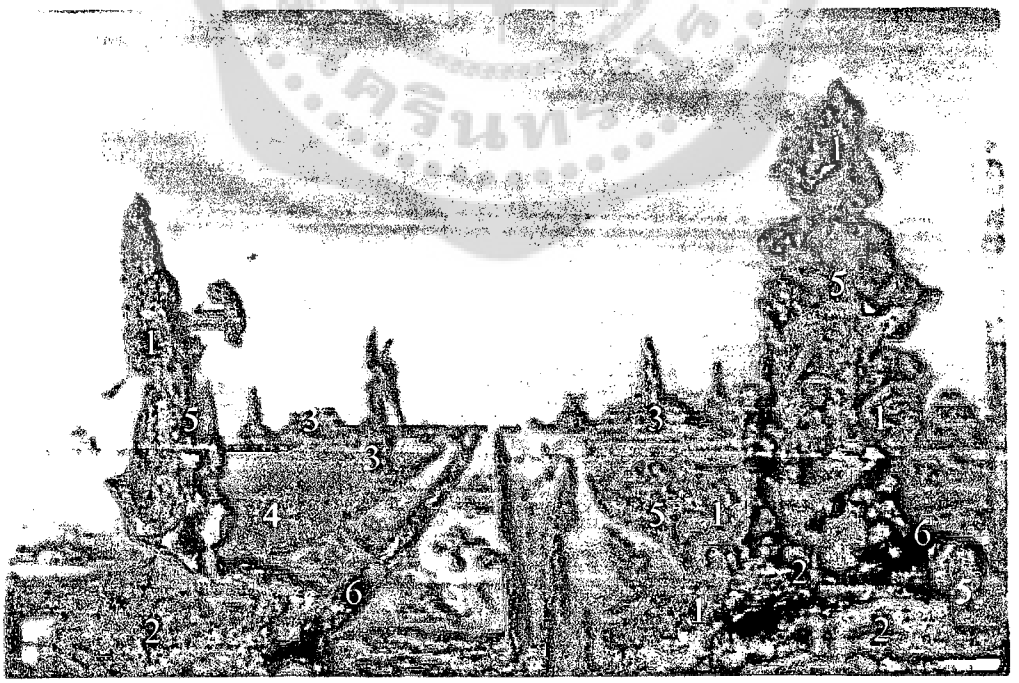
ลักษณะของภาพคนที่เป็นจุดเด่นทางขวามือและซ้ายมือนั้น เป็นผลมาจากเทคนิคดิแคลโคแมเนีย แล้วจึงระบายสีเพิ่มเติมให้เป็นรูปผู้หญิงเหมือนถูกห่อหุ้มไว้ด้วยเถาวัลย์พืช รูปคนแสดงให้เห็นเพียงบางส่วน

ของร่างกายเท่านั้น คือรูปคนยืนทางขวามือเห็นใบหน้าถึงหน้าอก รูปคนทางซ้ายมือเห็นเพียงด้านข้างซ้ายมือตั้งแต่หัวไหล่ลงมาถึงข้อเท้า โดยหันหน้ามาทางด้านหน้าของภาพทั้ง 2 จุด นอกจากนี้ ยังมีรูปคนรวมทั้งมีเศษชิ้นส่วนร่างกายของคนกระจายอยู่ทั่วไป ทั้งที่แอบซ่อนอยู่และเป็นแบบพุ่มหญ้าตามพื้นดิน

นอกจากแอร์นส์ทจะแสดงเนื้อหาของสงครามที่เกิดจากการพัฒนาด้านวิทยาศาสตร์ ด้านอาวุธที่นำมาซึ่งการทำลายล้างแล้ว ภาพนี้เขายังได้แสดงแนวความคิดที่ว่าคนจะต้องอยู่ร่วมกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมได้อย่างสมดุลอีกด้วย การให้ความสำคัญและให้คุณค่าของสิ่งมีชีวิต ทั้งธรรมชาติที่เป็นพืชหรือสัตว์ โดยมองเห็นคุณค่าเท่าเทียมกันและสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างผาสุข ดังที่กระแสความคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art) จาก ค.ศ. 1941 เป็นต้นมา ที่ได้ให้ความสำคัญเรื่องของคน คุณค่าของคนที่จะต้องอยู่ร่วมกับคนกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นแบบองค์รวมและบริบทร่วมอื่น ๆ เหมือนกันทั้งโลก หลังจากที่ได้ประจักษ์แล้วว่าการพัฒนาแต่ด้านวัตถุตามแนววิทยาศาสตร์ เพื่อมารับใช้ชีวิตมนุษย์โดยละเลยสิ่งแวดล้อมและธรรมชาตินั้น เป็นแนวทางที่ไม่ใช่ความผาสุขของมนุษย์ที่แท้จริง แม้แอร์นส์ทจะได้แสดงทรรศนะด้วยภาพเขียนของเขาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1941 ในช่วงเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ผ่านมาหลายปีแล้วก็ตาม จากแนวคิดและจินตนาการของแอร์นส์ทที่แสดงความจริงในมุมมองของเขา ย่อมเป็นประโยชน์ต่อโลกปัจจุบันได้เสมอ เพราะความจริงเท่านั้นที่คงอยู่และไม่เปลี่ยนแปลง

11.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Stolen Mirror* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนียฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 22 *The Stolen Mirror*, 1941. เทคนิคการสร้างผลงาน

11.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

(1) บริเวณจุดที่ 1 ที่ปรากฏชัดเจนของการไหล การแตกตัวของสีและซึมเข้าหากัน โดยลักษณะของผลลัพธ์ทางเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ซึ่งได้แก่ รูปผู้หญิงทางซ้ายมือและขวามือ รูปเสาสูงทางขวามือ

(2) บริเวณจุดที่ 2 ดูเหมือนเป็นพุ่มหญ้าตามพื้นดิน และส่วนอื่น ๆ ที่กระจายอยู่ตามพื้นที่เป็นผลมาจากเทคนิคดิแคลโคแมเนียและบางจุดอาจมีการผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ เช่น การพิมพ์ถูและการระบายสีในลักษณะต่าง ๆ

11.2.2 ฟรอททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 2 เป็นการใช้เทคนิคการพิมพ์ถูผสมผสานกับดิแคลโคแมเนีย

(2) บริเวณจุดที่ 3 ในส่วนที่เป็นซากสลักหักพังของเมือง หรืออนุสาวรีย์อื่น ๆ ทำด้วยเทคนิคการพิมพ์ถูแล้วตกแต่งรายละเอียดด้วยพู่กัน

11.2.3 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 4 ส่วนที่เป็นท้องฟ้าและน้ำ ใช้สีฟ้าอมเทาระบายเป็นพื้น และลบบางส่วน เน้นบางส่วนของเส้นรอบนอกของรูปวัตถุ แล้วใช้สีขาวอมเทาระบายเคลือบทับแบบสีเหลวโปร่งแสงเพื่อสร้างบรรยากาศ

(2) บริเวณจุดที่ 5 ผสมสีไว้ล่วงหน้า แล้วระบายทับสีพื้น บางจุดเกลี่ยน้ำหนักสีให้กลมกลืนกัน เช่น ส่วนที่เป็นรูปคน ส่วนที่เป็นทางเดินเลียบแม่น้ำหรือกำแพงกั้นน้ำระบายสีเรียบแล้วจึงใช้เทคนิคอื่น ๆ สร้างภาพทับลงไป ดูเหมือนเป็นเศษชิ้นส่วนอวัยวะของคนกระจัดกระจายไปตามทางเดินนั้น

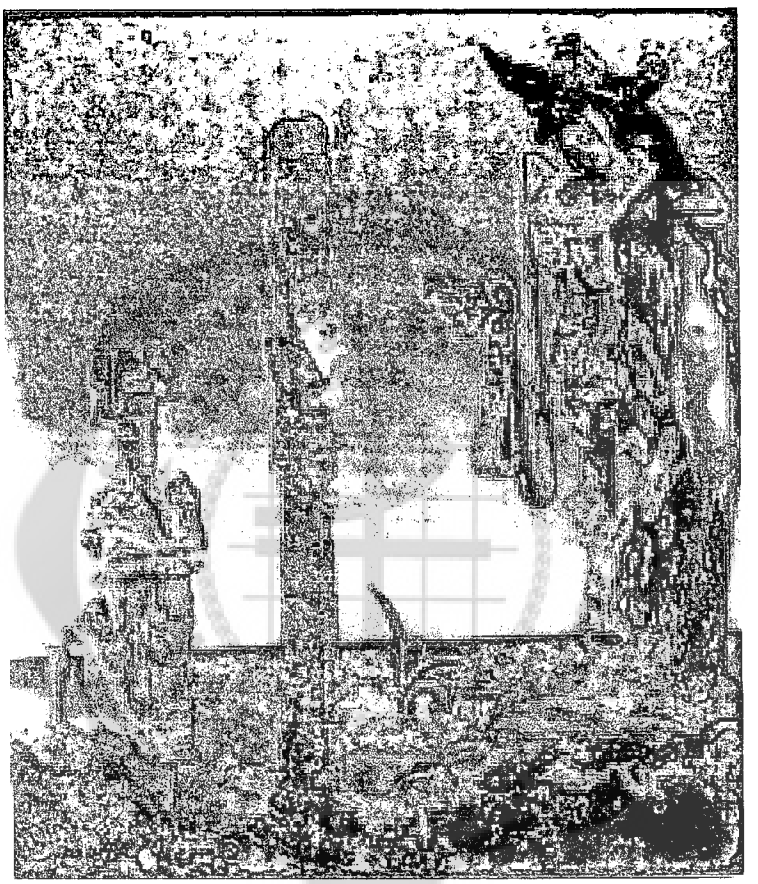
(3) บริเวณจุดที่ 6 ใช้น้ำหนักสีเข้มระบายเคลือบทับแบบสีเหลว บางจุดเกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน และใช้สีเข้มระบายเน้นน้ำหนักหรือตกแต่งรายละเอียดที่กระจายอยู่ทั่วไปทั้งภาพ

จากลักษณะโดยรวมของการสร้างผลงานในภาพนี้นั้น แอร์นส์ท ได้ใช้เทคนิคดิแคลโคแมเนียและแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัด คือ จุดบริเวณที่เป็นรูปคนทั้งซ้ายมือ ขวามือ เสาสูง พื้นภาพระยะหน้าและตามพื้นภาพที่กระจายอยู่ทั่วไป เทคนิคฟรอททาจได้นำไปใช้ผสมผสานกับดิแคลโคแมเนียบริเวณพื้นภาพระยะหน้าและที่ปรากฏชัดเจนคือ ส่วนที่เป็นซากหักพังของเมืองหรืออนุสาวรีย์ที่ไกลออกไป เทคนิคการระบายสีในลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏชัดเจน คือ ส่วนที่เป็นท้องฟ้า น้ำ และพื้นทางเดินเลียบแม่น้ำหรือกำแพง ส่วนอื่น ๆ เช่น รูปคน พื้นภาพและการตกแต่งเพิ่มเติม โดยใช้เทคนิคการระบายสีเพื่อเน้นทัศนะภาพให้ชัดเจนขึ้น ลักษณะโดยรวมของภาพนี้จะปรากฏพื้นผิวอันเป็นผลมาจากผลลัพธ์ของเทคนิคดิแคลโคแมเนียและ ฟรอททาจ โดยมีความประสานกลมกลืนกันในบางส่วน และมีความเด่นชัดในบางส่วน ดูเหมือนรูปวัตถุที่ปรากฏในภาพจะเต็มไปด้วยลักษณะผิวเกือบทุกจุด ถ้าแยกส่วนที่เป็นทางเดิน หรือกำแพงเลียบแม่น้ำ และท้องฟ้าแล้ว นอกนั้นก็จะมีลักษณะผิวทั้งหมด เพราะแอร์นส์ทต้องการแสดงถึงความเก่าหรือเป็นแบบอนุสรณ์สถานแห่งความทรงจำนั่นเอง

12. ผลงานภาพชื่อ Napoleon in the Wilderness

12.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Napoleon in the Wilderness* สร้างในปี ค.ศ. 1941 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 46.3 x 38.1 เซนติเมตร พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ เมืองนิวยอร์ค



ภาพประกอบ 23 *Napoleon in the Wilderness*, 1941. oil on canvas, 46.3x38.1 cm.

แอร์นส์ทมาถึงนิวยอร์คในวันที่ 14 กรกฎาคม 1941 จิมมี่ลูกชายของเขามาคอยรับที่สนามบินลา การ์เดีย แต่แอร์นส์ทไม่ได้ลงจากเครื่องบิน เพราะถูกหน่วยตรวจคนเข้าเมืองจับไปขังไว้ที่เกาะเอลลิส เนื่องจากเป็นชาวเยอรมัน ที่นั่นมีทิวทัศน์ที่สวยงามของอนุสาวรีย์เทพีแห่งเสรีภาพ สุภาพสตรีผู้น่ารัก เขาถูกกักขังอยู่ 3 วัน จึงถูกปล่อยตัว แอร์นส์ทได้ท่องเที่ยวไปในรัฐต่าง ๆ และได้พบเพื่อนใหม่อีกหลายคน โดยเฉพาะศิลปินรุ่นหนุ่มไฟแรงที่รู้จักกันในนามกลุ่มสกุลช่างนิวยอร์ค ภาพนี้เป็นอีกภาพหนึ่งที่แอร์นส์ทได้ทำขึ้นระหว่างพักช่วงวันหยุดที่แหลมคอดและถูกจับ จากการถูกกล่าวหาว่าส่งสัญญาณวิทยุให้เรือดำน้ำของเยอรมันจมเรือรบของอเมริกา

ควินน์ได้อธิบายเกี่ยวกับเหตุการณ์ชีวิตของแอร์นส์ท ในช่วงนี้ไว้ว่า

> หลังจากมาอยู่อเมริกา แอร์นส์ทได้รับอนุญาตให้เดินทางออกนอกนิวยอร์ค และเขาได้มาที่ เวลฟลีท ณ แหลมคอดโดยพักอาศัยอยู่กับมัทตา ผู้ซึ่งหาบ้านโดดเดี่ยวบนเขาซึ่งมองไปเห็นมหาสมุทรแอตแลนติกให้เขาอยู่ แต่แอร์นส์ทไม่ได้อยู่นานเพราะเขาได้ข่าวว่า 2 – 3 วันก่อน ก่อนเขามาถึง มีเรือดำน้ำเยอรมันลำหนึ่งได้จมเรือรบของอเมริกาซึ่งไม่ไกลจากที่นั่นมากนัก ถ้าเขาอยู่อาจจะเดือดร้อน ดังนั้นเขาจึงหาที่อยู่ใหม่ที่ไม่โดดเดี่ยวนัก แต่ก่อนที่เขาจะย้ายจากที่นั่นตำรวจตรวจคนเข้าเมือง 23 นายก็ได้มาที่บ้านมัทตาแล้วขังแอร์นส์ท ไว้ในห้องโดยเปิดวิทยุเสียงดังลั่นทิ้งไว้ แล้วสั่งให้มัทตาพาพวกเขาเดินตรวจค้นบ้าน พอแอร์นส์ทเบาเสียงวิทยุเขาก็ถูกจับแล้วให้เซ็นรับใบเอกสารนำจับ พร้อมทั้งบอกให้เขารออยู่ที่นั่น มีตำรวจมาอีก 3 คนในตอนบ่ายเพื่อตรวจค้นสิ่งของและบ้านพักของพวกเขา พวกตำรวจพบสิ่งที่ต้องสงสัยคือกล่องไม้ขีดสีแดง – ขาว – น้ำเงินที่มีจารึกว่า บ้านแห่งอิสระภาพ ตำรวจจึงนำตัวแอร์นส์ทลงเรือไปซักถามเป็นเวลา 5 ชั่วโมง ในเวลา 5 วัน ตำรวจ 3 คนจะมาตอนบ่ายของทุกวันเพื่อซักถามอีกในเรื่องเดิม ในวันที่ 6 เขาก็ได้พาแอร์นส์ทไปบอสตันเพื่อให้ตำรวจชั้นสูงขึ้นไปซักถาม เพกกีได้เข้ามาช่วยเหลือแอร์นส์ทจากการกล่าวหาที่ว่าแอร์นส์ทคิดส่งสัญญาณวิทยุ จากการช่วยเหลือของเพกกีเขาจึงได้รับการปล่อยตัวเป็นอิสระ (Quinn. 1976 : 315)

จากชื่อภาพ *Napoleon in the Wilderness* นี้ เสมือนเป็นการบอกเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ในช่วงชีวิตของศิลปินที่ต้องประสบปัญหาอันเนื่องมาจากสงคราม แม้ในขณะที่มาพักบ้านที่โดดเดี่ยว อันมีภูมิทัศน์ของชายทะเลซึ่งห่างไกลจากผู้คนแล้วก็ตาม เขาก็ยังโดนข้อหาแอบส่งสัญญาณวิทยุ โดยการกลั่นแกล้งจากทหารอเมริกา

รูปผู้หญิงทางขวามือ ซึ่งกำลังยืนเป่าเครื่องเสียงอยู่บนโขดหินริมทะเล เสมือนข้อกล่าวหาที่ว่าแอร์นส์ทคิดส่งสัญญาณวิทยุบอกแก่กองทัพเรือของเยอรมัน ส่วนรูปผู้ชายทางซ้ายมือเมื่อสังเกตขาคนและกางเกงสีเหลืองเขียวตลอดจนรองเท้าที่สวมใส่แล้ว สามารถบ่งบอกว่าเป็นทหารหรือตำรวจในเครื่องแบบโดยเฉพาะที่ศีรษะจะมีลักษณะคล้ายหมวก ส่วนเสาอาจเป็นเสาของประภาคารที่แจ้งข่าว บอกสัญญาณของนักเดินเรือหรือนัยหนึ่งเสาสูงเป็นสัญลักษณ์แห่งแสงสว่างหรือดวงอาทิตย์ ดังที่ บุณย์ นิลเกษ กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "เราจะเห็นลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์เช่นนี้จากศิลปะอียิปต์โบราณด้วย เช่น รูปเสาสูงก็เป็นสัญลักษณ์บอกให้เราทราบถึงแสงดวงอาทิตย์" (บุณย์ นิลเกษ. 2523 : 85) และรูปเสาลักษณะนี้ยังปรากฏอยู่ในผลงานเขาอีกหลายชิ้น

รูปนี้เป็นการเปรียบเทียบตัวของแอร์นส์ทเองกับนโปเลียน จักรพรรดิที่ 3 แห่งฝรั่งเศส ที่พ่ายแพ้สงครามอย่างเดียวดาย ดังที่อัธยา โกมลกาญจนและคณะ ได้ชี้แจงไว้ว่า "วันที่ 1 กันยายน ค.ศ. 1870 กองทัพของจักรพรรดินโปเลียนที่สาม พ่ายแพ้อย่างยับเยินที่เมืองเซดาน (Sedan) พระองค์ถูกจับและถูกส่งไปยังคฤหาสน์ วินเฮล์ม โฮเฮ (Wilhelm Hohe) ใกล้เมืองคาสเซล (Kassel) ถึงแม้จักรพรรดินโปเลียนจะถูกจับเป็นเชลยศึก แต่ฝรั่งเศสก็ไม่ยอมแพ้ กองทัพของชาวเยอรมันจึงล้อมกรุงปารีส (4 – 12 กันยายน ค.ศ. 1870) และเปิดแนวรบทั่วไปในดินแดนตอนเหนือของฝรั่งเศส" (อัธยา โกมลกาญจนและคณะ. 2534 : 431) ซึ่งเป็นเหตุการณ์หนึ่งของสงครามฟรังโก - ปรัสเซีย

ลักษณะรูปผู้หญิงทางขวามือ ดูเหมือนเป็นเปลือกไม้ที่ห่อหุ้มคนไว้หรือเสื้อผ้าของคนเป็นเปลือกไม้กึ่งผ้ากำมะหยี่อันเป็นผลมาจากเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ส่วนรูปคนทางซ้ายมือเป็นเสมือนหุ่นหรือเหมือนรูปปั้น แต่ดูกำลังกอดอกก้าวเท้ามาข้างหน้า มีแนวเส้นแบ่งเขตน้ำทะเลกับท้องฟ้าอย่างชัดเจน และมีปลาที่มีหางเป็นช่อใบไม้โผล่ขึ้นมาจากน้ำ และยังเป็นการใช้เรื่องหลักการเขียนภาพแบบทัศนียวิทยามาใช้ในภาพ

แอร์นส์ทได้เขียนภาพจากอารมณ์ความรู้สึกจากประสบการณ์ เพื่อถ่ายทอดออกมาเป็นภาพสื่อให้เราเข้าใจโลกส่วนตัวของศิลปิน โดยอาศัยรูปร่าง รูปทรง สิ่งของที่สามารถดูเข้าใจได้ตลอดมาในผลงานของเขา จากข้อกำหนดแห่งความฝันที่อยู่เหนือความจริง ด้วยรูปแบบที่ถูกบิดเบือนจากต้นแบบเดิม

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดรูปแบบตามอารมณ์ของศิลปินไว้ดังนี้

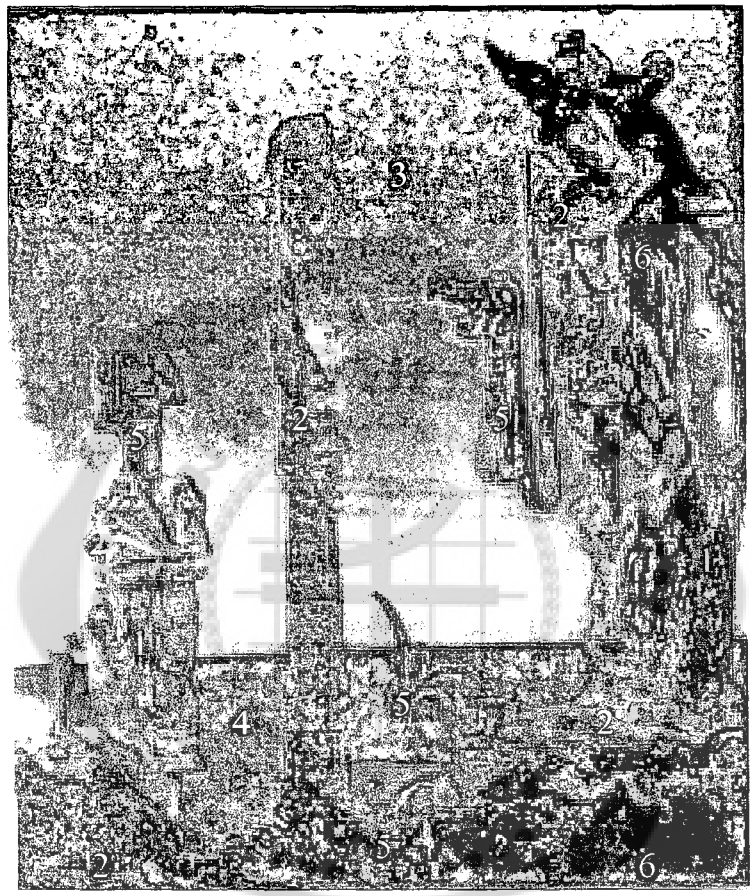
1. การแสดงความจริงของท่าทาง ความเคลื่อนไหวในลักษณะที่เป็นจริงโดยต่อเติมเสริมแต่งให้ตื่นเต้น น่าผจญภัย ตามเรื่องราวที่สร้างสรรค์ขึ้น หรือเรื่องราวจากแหล่งอื่น ๆ นอกประเทศ (exotictheme)
2. สีหรือวัสดุจะต้องได้รับการพิจารณาอย่างรอบคอบเกี่ยวกับคุณสมบัติ และจะต้องแสดงคุณสมบัตินั้นให้ได้ผลเต็มที่ตามเทคนิคและวิธีการที่ใหม่ แปลก เพราะถือว่าวัสดุเป็นสื่อสำคัญในการถ่ายทอดความรู้สึก (recorded sensation)
3. ความกลมกลืน การตัดกัน และองค์ประกอบแห่งศิลป์ต่าง ๆ นั้นเป็นเพียงแนวทางเท่านั้นหาใช่กฎเกณฑ์ตายตัวไม่ ศิลปินมีเสรีภาพที่จะสร้างสรรค์ เปลี่ยนแปลงใหม่โดยปราศจากการครอบงำของกฎเกณฑ์ที่ไม่เหมาะสม (rule vs dogma)
4. ศิลปินมีเสรีภาพในการสร้างสรรค์ความงามประจำยุคของตน มีโอกาสแสวงหาความรู้ใหม่ ๆ ความงามใหม่ เพราะความงามนั้นเปลี่ยนแปลงได้ ไม่มีความงามใดที่มีคุณค่าสมบูรณ์ตลอดไปเลย

(อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 66 – 67)

เมื่อพิจารณาดูภาพแล้วอาจจะเกิดความรู้สึกสมจริงตามจินตนาการของศิลปิน แต่มันเป็นความจริงของศิลปินที่มีมุมมอง มีทัศนวิสัยจากโลกภายนอกและโลกภายในของเขา ดังที่ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวไว้ว่า "ที่คิริโกเสนอภาพที่ไม่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันตามหลักของเหตุผล ถึงจะใช้หลักทัศนียวิทยาและการระบายสี แต่ไม่ได้ต้องการวาดให้เหมือนจริง หากต้องการก่อให้เกิดผลทางอารมณ์และกระตุ้นจินตนาการของผู้ชม... โดยเฉพาะบรรยากาศของภาพที่ให้ความรู้สึกเศร้า เงียบเหงา ว้าเหว่ เร้นลับ น่ากลัว และแสดงถึงความปั่นป่วนภายในที่หลอนใจศิลปิน" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 125) และแอร์นส์ทก็ได้รับอิทธิพลจากผลงานของคิริโกในยุคต้น ๆ แต่เขาก็ได้พัฒนาปรับประยุกต์ จากข้อมูลประสบการณ์ จากหลายสิ่งหลายอย่างอื่น ๆ สร้างผลงานเป็นลักษณะเฉพาะ ด้วยวิธีถูลวดลายพื้นผิวของวัตถุต่าง ๆ ที่วางไว้ใต้กระดาษหรือฟรอททาจและดิแคลโคแมเนีย แล้วจึงระบายสีเพิ่มเติมให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังเช่นภาพ *Napoleon in the Wilderness* นี้ เป็นต้น

12.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Napoleon in the Wilderness* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 24 *Napoleon in the Wilderness*, 1941. เทคนิคการสร้างผลงาน

12.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

(1) บริเวณจุดที่ 1 ส่วนที่ดูเหมือนเป็นหมวกและเสื้อผ้าของคนทั้ง 2 คน เป็นลักษณะการไหลซึมเข้าหากันของสี เกิดจากผลลัพธ์ของเทคนิคดิแคลโคแมเนีย

(2) บริเวณจุดที่ 2 ส่วนที่เป็นเสาและแขนเสื้อของรูปผู้หญิง เป็นการผสมผสานเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจ แกรททาจและเทคนิคการระบายสี

12.2.2 ฟรอททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 2 ส่วนที่เป็นเสื้อของรูปผู้หญิงและผู้ชาย รูปเสาสูง มีการใช้เทคนิคการพิมพ์ถู การประทับผิวสีจากพื้นผิววัสดุ ผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ เช่น ดิแคลโคแมเนียและการระบายสีในลักษณะต่าง ๆ กัน นอกจากนี้ยังมีการดีดสี สลัดสีเข้ามาผสมผสานด้วย

(2) บริเวณจุดที่ 2 ด้านล่างซึ่งเป็นระยะใกล้ของภาพเป็นเทคนิคการพิมพ์ถูผสมผสานกับเทคนิคการระบายสีให้ดูเหมือนเป็นซากฟรอสซิลหรือพื้นหินที่ขรุขระ

12.2.3 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 และ 4 ใช้วิธีระบายสีทับเน้นขอบรอบนอกของรูปวัตถุเพื่อให้เป็นทะเลและท้องฟ้า โดยเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนกัน และแสดงค่าน้ำหนักสีจากอ่อนไปหาเข้ม

(2) บริเวณจุดที่ 5 ส่วนที่เป็นรูปผู้หญิงและพื้นดินใช้สีผสมล่วงหน้าระบายทับและเกลี่ยให้กลมกลืนกันในบางส่วน นอกจากนี้จุดที่ 5 ที่เป็นใบหน้าผู้ชายทางขวามือ หางปลาที่เป็นใบพืชและรูปเครื่องดนตรี ใช้วิธีระบายสีทับสีพื้นและเกลี่ยสีให้กลมกลืนกันเป็นรูปตามที่ต้องการ

(3) บริเวณจุดที่ 6 ผสมสีเหลวแบบโปร่งแสงให้มีน้ำหนักเข้มกว่าสีพื้น ระบายเคลือบทับ เพื่อเน้นรายละเอียด และลบบางส่วนให้ดูเหมือนวัตถุที่ถูกแสงและอยู่ในมุมมืด

กล่าวโดยสรุป เทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานในภาพนี้ แอร์นส์ทได้คาดการณ์ไว้ล่วงหน้าแล้วว่าจะจัดวางตำแหน่งรูปวัตถุอะไร ไว้ตรงไหน และจะใช้เทคนิคอะไร เพื่อให้สอดคล้องกับแนวความคิด เทคนิคดิแคลโคแมเนียที่มองเห็นชัดเจน ได้แก่ บริเวณที่เป็นเหมือนเสื้อคลุมของรูปผู้หญิง หมวก และรูปผู้ชาย การพิมพ์ถูได้นำมาใช้ผสมผสานกับการระบายสีในบริเวณด้านล่างของภาพ ที่เป็นเหมือนก้อนหินหรือซากฟรอสซิล ส่วนบริเวณที่เกิดจากการใช้เทคนิคหลายอย่างผสมผสานกันจนเกิดผลลัพธ์ทางเทคนิค ได้แก่ ต้นเสาสูงและแขนเสื้อด้านขวาของรูปคนทั้ง 2 คนในภาพ ในด้านวิธีการระบายสีนั้น ส่วนที่เป็นท้องฟ้าและน้ำทะเลเป็นการระบายแบบสีเรียบเกลี่ยให้สีกลมกลืนกันและมีค่าน้ำหนักเข้มไปหาอ่อนหรืออ่อนไปหาเข้ม ส่วนพื้นดิน รูปผู้หญิง เครื่องดนตรี ขาและหน้าของรูปคน เป็นการระบายสีเคลือบทับให้เกิดความประสานกลมกลืนกัน การระบายสีเคลือบทับแบบสีเหลวโปร่งใสด้วยสีเข้มเพื่อเน้นรายละเอียดของภาพปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนตามบริเณต่าง ๆ ของภาพ

13. ผลงานภาพชื่อ The Antipope

13.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Antipope* สร้างในปี ค.ศ. 1941 – 1942 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 160 x 127 เซนติเมตร ภาพสะสมของเพกกี กุกเกนไฮม์ มูลนิธิกุกเกนไฮม์ เมืองเวนิส



ภาพประกอบ 25 *The Antipope,* 1941-1942. oil on canvas, 160 x 127 cm.

จากภาพชื่อ *The Antipope* แอร์นส์ทได้เขียนรูปนี้ขึ้น เพื่อเป็นการเปรียบเทียบบุคลิกของเพกกีและความรู้สึกที่เขามีต่อเธอเสมือนหนึ่งเป็นการต่อต้านพระสังฆราชฉันนั้น นิสัยของเพกกีนั้นยังยึดติดอยู่กับความร่ำรวยใช้ชีวิตแบบคนสังคมชั้นสูงและนิสัยรักสวยรักงามของเธอ เนื่องจากเธอเกิดในตระกูลคนรวย ชีวิตของแอร์นส์ทในช่วงนี้สุขสบายมาก ทั้งด้านการดำเนินชีวิต ทรัพย์สิน เงินทอง การสร้างผลงานด้านศิลปะดูเหมือนผู้จัดการส่วนตัวของแอร์นส์ท คือ เพกกี เป็นผู้ควบคุมดูแลทั้งหมด แต่เขาก็ไม่ชอบชีวิตแบบนี้

ก่อนที่แอร์นส์ท จะออกจากฝรั่งเศสเพื่ออพยพลี้ภัยไปอยู่อเมริกาในปี 1941 เขาได้ไปที่เมือง มาเซย์ เพื่อเตรียมการติดต่อเจ้าหน้าที่เพื่อทำบัตรคนเข้าเมือง เขาได้พบและสนิทสนมกันกับเพกกี กุกเกนไฮม์ จิตรกรสาวชาวอเมริกัน ที่ทำภาพศิลปะสมัยใหม่และเป็นที่ถูกใจแอร์นส์ท ต่อมาเขาทั้งสองได้แต่งงานกัน

แอร์นส์ท มาถึงนิวยอร์คในวันที่ 14 กรกฎาคม 1941 จิมมี่ลูกชายของแอร์นส์ทมาคอยรับเขาที่สนามบินลาการ์เดีย แต่เขาไม่ได้ลงจากเครื่องบินเพราะถูกหน่วยตรวจคนเข้าเมืองจับไปขังไว้ที่เกาะเอลลิส ที่นี่มีทิวทัศน์ที่สวยงามของอนุสาวรีย์เสรีภาพ สุภาพสตรีผู้น่ารัก เขาถูกปล่อยตัวหลังจากถูกกักขังไว้ 3 วัน แอร์นส์ททท่องเที่ยวไปในรัฐต่าง ๆ เช่น นิวออร์ลีนส์, อริโซนา, นิวเม็กซิโก, แคลิฟอร์เนีย เขาตัดสินใจตั้งถิ่นฐานในนิวยอร์คและพยายามปรับตัวให้เข้ากับเมืองนั้น เขาได้พบเพื่อนเก่าหลายคนที่หนีภัยสงครามในฝรั่งเศสมาอยู่อเมริกาและรวมทั้งได้เพื่อนใหม่อีกหลายคน เขาได้รับการต้อนรับอย่างอบอุ่นในกลุ่มของปัญญาชนและกลุ่มศิลปินหนุ่ม ซึ่งรู้จักกันในนามของช่างสกุลนิวยอร์คหลังสงครามอ่าวเพิร์ล ฮาร์เบอร์ เขาได้แต่งงานกับเพกกี กุกเกนไฮม์ แต่ชีวิตสมรสก็อยู่กันได้ไม่นานนัก

ในช่วงที่แอร์นส์ทถูกจับคุมขังระหว่างค่ายของนักบุญนิโคลาสที่เมืองนีมส์ ซึ่งแอร์นส์ทได้ประสบมาในช่วงถูกจับเป็นเชลยในปี 1940 ที่ซึ่งเขาไม่สามารถหลบหนีได้และเมืองที่หรูหราของเพกกี กุกเกนไฮม์ ในพีคแมน อันเป็นเมืองที่อยู่เลียบโค้งบนฝั่งแม่น้ำตะวันออก เวลาผ่านไป 2 – 3 เดือน และหลังจากนั้นอีกไม่นานเมื่ออเมริกาเข้าสู่สงคราม แอร์นส์ท ได้สมรสกับเพกกีและมีพิพิธภัณฑ์ชื่อ ศิลปะของศตวรรษนี้ ซึ่งเก็บสะสมภาพร่วมสมัยของดาดา เซอร์เรียลิสม์ โดยเฉพาะภาพแบบนามธรรมซึ่งเป็นการสะสมภาพเพื่อการจำหน่าย แอร์นส์ทอยู่ในจังหวะที่โชคดีแต่เขาไม่ชอบชีวิตแบบนี้ ความสัมพันธ์ของเขากับเพกกีก็สิ้นสุดลงเพียง 2 – 3 เดือน เขาก็หย่ากัน

ควินน์ ได้อ้างถึงข้อเขียนของเพกกี กุกเกนไฮม์ ที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงผลงานภาพสะสมของเธอในปี 1975 มีข้อความว่า

> วันหนึ่งฉันเข้าไปในห้องทำงานของเขาแล้วก็ตกใจอย่างมาก บนขาหยั่งนั้นมีรูปภาพเล็ก ๆ ที่ฉันไม่เคยเห็นมาก่อน แสดงลักษณะแปลกประหลาดของหัวม้า มันเป็นหัวของแอร์นส์ท ซึ่งวางอยู่บนร่างกายของชายในชุดเกราะส่องแสง ประจัญหน้าเจ้าสัตว์ประหลาดตัวนี้ด้วย มือประสานอยู่ระหว่างขา มีภาพเหมือนของตัวฉัน แต่ไม่ใช่ภาพที่แอร์นส์ทเคยเห็นฉัน มันเป็นหน้าของฉันตอนอายุ 8 ขวบ ฉันเคยถ่ายรูปเอาไว้ ฉันร้องไห้และบอกว่าในที่สุดแอร์นส์ทก็เขียนภาพเหมือนของฉัน เขาจะเอารูปนี้ไปเพราะเขาไม่เคยเห็นภาพสมัยเด็ก จากท่าทางที่อยู่ระหว่างหอก 2 เล่ม ฉันจึงตั้งชื่อรูปนี้ว่า การสมรสที่มีเงื่อนงำ หลังจากนั้นเขาก็วาดภาพใหญ่แบบนี้เอง แต่แทนที่ใบหน้าฉันกลายเป็นสัตว์ประหลาดที่น่าเกรงขาม เขาตั้งชื่อภาพนี้ว่า Antipope ภาพทั้ง 2 นี้อยู่ในครอบครัวของฉันเอง (Quinn. 1976 : 222)

กลุ่มรูปผู้หญิงที่มีหัวเป็นม้ามีหลายด้าน หลายมุมมอง เต็มไปด้วยการเปรียบเทียบ และทั้งหมดนั้นยืนอยู่บนโคลนตม เสมือนที่เพกกีใช้ชีวิตอยู่ในสังคมที่ไม่มีสาระแก่นสาร เป็นความเน่าเหม็นดั่งกองขยะในสายตาของเขา แอร์นส์ทนั้นชอบม้ามากเนื่องจากเขาเห็นว่ามันเป็นสัตว์พาหนะที่นำเราไปสู่จุดมุ่งหมายด้วยความเร็ว มีความแข็งแกร่ง ทรหดอดทนและต้องใช้การควบคุมที่ดีถึงจะบังคับมันได้

ภาพนี้เป็นการถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวจากความรู้สึกที่แอร์นส์ทมีต่อเพกกี เป็นเรื่องของความรู้สึกและการเปรียบเทียบ ดังเนื่องน้อย บุณยเนตร ได้อ้างถึงปรัชญาของเปลโตที่กล่าวสนับสนุนการเปรียบเทียบเรื่องนี้ไว้ว่า “เปลโตเปรียบเทียบจิตวิญญาณว่าเหมือนกับผู้บังคับบังเหียนม้าสองตัว ม้าทั้งสองเปรียบเสมือนฝ่ายต่ำในธรรมชาติของเรา ม้าตัวหนึ่งเป็นตัวแทนของความอยากทางกาย ซึ่งต้องการการควบคุมอยู่ตลอดเวลา อีกตัวหนึ่งเป็นตัวแทนของอารมณ์ซึ่งหากอบรมให้ดี ควบคุมให้ดีจะเป็นประโยชน์แก่ผู้บังคับ ผู้บังคับ

บังเหียนก็คือจิตวิญญาณฝ่ายเหตุผลนั้นเอง มนุษย์ผู้ใดก็ตามที่สามารถใช้เหตุผลนำทางและควบคุมความอยากและอารมณ์ได้ มนุษย์ผู้นั้นจะเข้าใกล้มนุษย์ในอุดมคติมากที่สุด" (เนื่องน้อย บุณยเนตร. 2537 : 25)

สงวน รอดบุญ กล่าวถึงการเปรียบเทียบรูปผู้หญิงในผลงานจิตรกรรมว่า

> จิตรกรเขียนภาพผู้หญิงในแบบ เอกซเรย์ อาจมีความมุ่งหมายที่จะแสดงให้เห็นธาตุแท้ของผู้หญิงในแง่มุม ต่าง ๆ กัน ในลักษณะวิเคราะห์ (analytic) ซึ่งอยู่นอกเหนือไปจากความงาม อาจเป็นการเน้นถึงความลี้ลับ ความเจ้าแง่แสนงอน ความมีมายามากหรือพิษสงคราม เป็นมารดา หรือความอ่อนหวานก็ได้ แม้แต่บทกวีหรือบทประพันธ์ ก็ยังมองผู้หญิงจากแง่มุมที่ต่างกัน เช่น บางท่านอาจพรรณาว่า ผู้หญิงคือดอกไม้ประดับโลก บางท่านให้คติว่า ผู้หญิงคืออสรพิษ บางท่านก็ว่า ผู้หญิงเปรียบเสมือนเถาวัลย์ย่อมเกี่ยวพันธุ์สิ่งที่อยู่ใกล้ บางท่านมีความเห็นว่า มายาหญิงมีมากกว่า 500 เล่มเกวียน บ้างก็ว่า ใครบ้างที่เข้าใจเรื่องผู้หญิง ถ้ามีผู้นั้นก็เลิศล้ำมนุษย์ และบางท่านก็เน้นความสำคัญของหญิงว่า ... สตรีคือพลังงานอันสำคัญที่ผลักดันบุรุษเพศให้ไปสู่ความสำเร็จ หรือจิตรกรอาจแสดงองค์ประกอบของภาพผู้หญิงในแบบผู้หญิงเปลือย ผู้หญิงแต่งตัวและผู้หญิงในแบบเอกซเรย์ กิจกรรมสร้างสรรค์ของศิลปิน ล้วนเป็นการนำประสบการณ์หรือการแปลความหมายใหม่ ๆ มาสู่เรา นับแต่สิ่งที่เป็นจริงสามารถสัมผัสได้ไปสู่ห้วงจินตนาการอันล้ำลึกของจักรวาลที่ไม่อาจแลเห็นได้ คือ จากธรรมชาติไปสู่อุดมคติ สัญลักษณ์และความคิดฝันอันเป็นเรื่องของ นามธรรม ตามลำดับ และในที่สุดก็สามารถแปลความหมายจากโลกที่เราไม่เคยเห็นมาให้เราได้พบเห็น (สงวน รอดบุญ. 2533 : 62)

เมื่อพิจารณาดูภาพนี้แล้วสามารถสรุปได้ดังนี้

1. ลักษณะของรูปคนในภาพเป็นแบบผสมผสานกันระหว่างคนกับสัตว์ และมีสัดส่วนที่ผิดไปจากธรรมชาติโดยขยายสัดส่วนให้ผิดไปจากเดิม จากความเป็นจริงและตามความเหมาะสม ของผลลัพธ์จากเทคนิคที่ใช้ในภาพ

2. รูปทรงต่าง ๆ ของคน สัตว์ ได้รับการเน้นให้เกิดความรู้สึกทางน้ำหนักและมีความเคลื่อนไหว เป็นการจัดภาพแบบสมดุล ตำแหน่งและขนาดของภาพทางซ้าย – ขวาไม่เหมือนกัน

3. เรื่องราวเป็นการเปรียบเทียบผู้หญิง โดยมีการผสมผสานรูปคนและม้าให้มีความหมายดุจดังการต่อต้านพระสังฆราช

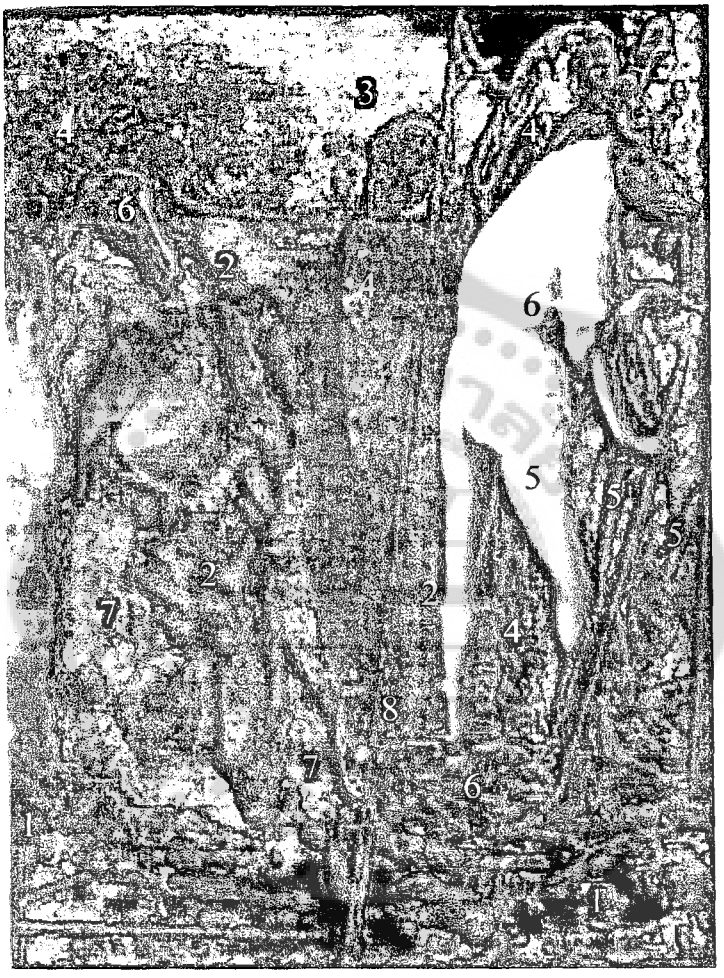
4. เป็นการแก้ปัญหาบริเวณว่างของภาพและส่วนที่ต้องการให้สัมพันธ์กับรูปคน มีการใช้แสงและเงา ท่าทางของคน ตลอดจนวิธีการสร้างภาพให้เกิดความขัดแย้งกันและเกิดน้ำหนัก เกิดระยะความลึกของภาพ

5. ศิลปินสร้างภาพจากจินตนาการของตนเอง โดยอาศัยแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ชีวิตของศิลปินให้เปลี่ยนแปรเป็นโลกใหม่ เป็นโลกแห่งความคิดฝันของศิลปินที่อยู่เหนือความจริง

ลักษณะรูปคนของแอร์นส์ทในภาพ *The Antipope* นี้ เป็นรูปแบบตามความพอใจของศิลปิน เป็นการเน้นการเปรียบเทียบการสื่อความหมายด้วยภาพที่ชวนให้สงสัย โดยเฉพาะการจัดวางตำแหน่งภาพที่บังทับซ้อนกัน เกิดความรู้สึกขัดแย้งในเรื่องระยะและการรับรู้ เมื่อศึกษาประวัติของศิลปินซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดผลงานแล้ว ทำให้ทราบว่านั่นคือประสบการณ์จากชีวิตจริงของศิลปินที่เป็นแรงจูงใจให้ทำภาพแบบนั้น การเปรียบเทียบเพกกี เป็นดุจดังพระสังฆราชที่แอร์นส์ทได้ต่อต้านที่ยิ่งใหญ่ ต้องใช้การแปลความหมายการสืบค้นเพื่อสร้างความเข้าใจและรู้เจตนาของผู้สร้างผลงาน

13.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *The Antipope* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 26 *The Antipope*, 1941-1942. เทคนิคการสร้างผลงาน

13.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

บริเวณจุดที่ 1 ซึ่งอยู่ด้านล่างของภาพ ส่วนที่เป็นเหมือนดินเลนหรือโคลนตมมีเศษสิ่งของต่าง ๆ ดั่งกองขยะ เกิดจากผลของเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ เช่น ฟรอททาจ แกรททาจและการระบายสีในลักษณะวิธีต่าง ๆ

13.2.2 ฟรอททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 1 ซึ่งอยู่ด้านล่างของภาพในส่วนที่ดูเหมือนดินเลนหรือโคลนตม เป็นการใช้เทคนิคการพิมพ์ถูผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ

(2) บริเวณจุดที่ 2 ซึ่งทำด้วยเทคนิคการพิมพ์ถูที่สังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนและผสมผสานกับเทคนิคการระบายสี ซึ่งได้แก่ เสื้อผ้าของผู้หญิงในชุดสีแดง ม้าที่อยู่ริมกรอบภาพด้านซ้ายมือ ผู้หญิงที่มีลำตัวสีแดงยืนหันหลังเอามือจับไขว้กัน

13.2.3 เทคนิคการระบายสี

(1) บริเวณจุดที่ 3 คือส่วนที่เป็นท้องฟ้าและส่วนล่างที่ดูเหมือนเป็นแม่น้ำ ใช้วิธีระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนพื้นสีเข้ม เพื่อสร้างบรรยากาศ และเป็นการเน้นขอบรอบนอกของภาพ เป็นการแยกพื้นหลังของภาพและรูปวัตถุให้แตกต่างกัน

(2) บริเวณจุดที่ 4 ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันใช้การระบายแบบสีเหลวโปร่งแสงด้วยสีอ่อนให้ผสานกันอย่างกลมกลืนและมีน้ำหนัก เฉพาะส่วนที่เป็นหัวม้าทางซ้ายมือระบายแบบผสมผสานหลายวิธีและขั้นตอนสุดท้ายเน้นเส้นด้วยพู่กันเล็ก ๆ

(3) บริเวณจุดที่ 5 ใช้สีผสมล่วงหน้าระบายทับสีพื้น บางจุดเกลี่ยน้ำหนักสีให้กลมกลืนกัน ซึ่งได้แก่ ส่วนที่เป็นลำตัว แขน ขา ใบหน้า ของคนหรือม้า

(4) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีทับกันหลายครั้ง ด้วยสีหมาด หรือสีแห้ง ได้แก่ ส่วนที่เป็นเสื้อผ้าของผู้หญิงที่มีสีชมพูอ่อนเกือบขาวและหัวของม้าทางด้านซ้ายมือ

(5) บริเวณจุดที่ 7 ระบายฉาบด้วยสีเหลวโปร่งแสงและมีสีเข้มเพื่อสร้างน้ำหนักในส่วนที่มืด เป็นการลบบางส่วนหรือเน้นบางส่วนให้เด่น

(6) บริเวณจุดที่ 8 ส่วนที่เป็นท่อนไม้ยาวและด้ามหอก ใช้วิธีระบายสีแบบจุดเล็ก ๆ หลายสีผสมกับการดีดสี สลัดสี มีการเน้นน้ำหนัก ให้ดูกลมกลืน

เทคนิคในการสร้างผลงานภาพนี้ เป็นการผสมผสานกันหลายเทคนิค โดยเฉพาะด้านล่างของภาพในส่วนอื่น ๆ ของภาพก็สามารถพิจารณาสังเกตได้ว่าศิลปินได้ใช้เทคนิคอะไร ในด้านเทคนิคการระบายสี แอร์นส์ทได้นำไปเน้นบางส่วนให้ชัดเจนขึ้นและบางส่วนก็ลบความเด่นชัด ร่องรอยของผลจากเทคนิค จากความหลากหลายของเทคนิคทำให้เกิดผลที่ไม่สามารถคาดเดาได้ เช่น ม้าทางซ้ายมือ ผู้หญิงสีแดงที่ยืนหันหลังและผู้หญิงในชุดสีน้ำเงินอมเขียวในจุดที่ 4 นอกจากเทคนิคที่เป็นแบบอัตโนมัติแล้ว แอร์นส์ทยังได้เน้นการระบายสีในลักษณะให้เกิดจากความบังเอิญด้วย เช่น จุดที่ 4 รูปผู้หญิงชุดสีน้ำเงินอมเขียว และหัวม้าทางซ้ายมือ

14. ผลงานภาพชื่อ Europe After the Rain II

14.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Europe After the Rain II* สร้างในปี ค.ศ. 1940 - 1942 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 54 x 145.5 เซนติเมตร ปัจจุบันอยู่ที่ Wadsworth Athenaeum, Hartfond, Connecticut. Ella Gallup Summer and Mary Catlin Summer collection.



ภาพประกอบ 27 *Europe After the Rain II*, 1940-1942. oil on canvas, 54 x 145.5 cm.

จากภาพชื่อ *Europe After the Rain II* แอร์นส์ทได้วาดขึ้นในบ้านพักของเขาในฝรั่งเศส ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1940 ภายหลังจากได้รับการปล่อยตัว ในขณะไปพักที่บ้านของเขาใน แซง มาร์แตง ดาแดซและได้วาดเสร็จในปี ค.ศ. 1941 ที่ในอเมริกา เป็นภาพที่เกี่ยวกับผลลัพธ์ของสงครามโลกครั้งที่ 2 ของทวีปยุโรป ซึ่งนำมาแห่งความสูญเสียอย่างมากมายในทุก ๆ ด้าน และเป็นช่วงที่แอร์นส์ทถูกจับเป็นเชลยศึก เขาได้พบประสบการณ์จากสงครามด้วยตัวของเขาเอง ในความรู้สึกความทรงจำอันเจ็บปวด ทำให้แอร์นส์ทได้สร้างผลงานภาพนี้ขึ้นมา

เหตุการณ์ของสงคราม ที่ศิลปินได้นำมาแสดงออกทางผลงานศิลปะนั้น สุเชาว์ พลอยชุม อธิบายไว้ว่า "ความหมายของเหตุการณ์ในอดีตหรือสงครามในทรรศนะของนักประวัติศาสตร์ก็เช่นเดียวกัน จะมีเอกภาพหรือจุดรวมก็เฉพาะในทางเป็นจดหมายเหตุเท่านั้น แต่ถ้าเป็นนักกวีแล้วเขาจะใส่เอกภาพหรือจุดรวมทางความรู้สึกหรืออารมณ์ลงไปในเหตุการณ์เหล่านั้น แล้วเหตุการณ์เหล่านั้นก็จะเป็นเรื่องราวที่มีชีวิตชีวาขึ้น คือทำให้เรื่องราวเหล่านั้น แม้จะเป็นเรื่องของการรบราฆ่าฟัน ก็มีความสนุกเพลิดเพลินด้วยศิลปะการกวี" (สุเชาว์ พลอยชุม. 2523 : 42) แต่ในฐานะแอร์นส์ทได้ประสบภัยจากสงครามด้วยตัวเขาเอง ทำให้เขาได้ถ่ายทอดผลงานที่พร้อมด้วยอารมณ์และความรู้สึกที่ชี้ให้เห็นถึงผลร้ายของสงครามผสมผสานกลมกลืนกันกับความประทับใจในทิวทัศน์ของภูผาหินแบบแกรนแคนยอน ซึ่งเป็นภูมิทัศน์ตามแบบท้องถิ่นของเซโดนา สามารถพิจารณาแยกครึ่งกึ่งกลางภาพได้

ก่อนเกิดเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 อันมีผลสืบเนื่องมาจากการกระทำของผู้นำ เผด็จการ 3 คนของทวีปยุโรป ซึ่งได้แก่ ฮิตเลอร์ ผู้นำของประเทศเยอรมัน มุสโสลินี ผู้นำของอิตาลีและสลาตินผู้นำของสหภาพโซเวียต ซึ่งมีอำนาจเหนือการเมืองที่มีผลกระทบต่อวงการศิลปะในช่วงนั้น ดังเช่น ปิคาสโซได้วาดภาพ *เกอร์นิก้า* ในปี ค.ศ. 1936 ดาลี วาดภาพ *โครงสร้างนุ่มนวลกับถั่วต้ม* และ *ลางสังหรณ์ของสงครามกลางเมือง* (ของประเทศสเปน) ส่วนมิโรได้ผ่านเข้าสู่ความเป็นจริงอันแสนเศร้าด้วยการวาดภาพสัตว์ประหลาดที่ก้าวร้าวน่ากลัวและภาพชุดผู้หญิงที่ถูกแปรสภาพและแอร์นส์ทได้ทำภาพชุดเกี่ยวกับ*จุดจบของเมืองใหญ่ (The Entire City)* ในช่วงปี ค.ศ. 1936 ศิลปินดังกล่าวมานี้ได้ใช้เนื้อหาของสงครามนำมาเป็นสาระในผลงานเหมือนกันทั้งนั้น

ก่อนหน้านี้ในปี ค.ศ. 1933 แอร์นส์ทได้ทำภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับความทรงจำแห่งยุคอันแสนเศร้าในประวัติศาสตร์ของทวีปยุโรปที่เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 มาแล้ว จากภาพชื่อ *Europe After the Rain I* เป็นภาพที่แสดงลักษณะพื้นผิวสีด้วยเนื้อสีที่หนา และมีสีแดงแทนค่าของหยดเลือดที่แผ่กระจายคล้ายแผนที่ซึ่งอยู่ทางมุมล่างของภาพ เป็นภาพที่แอร์นส์ทมีทรรศนะต่อทวีปยุโรปภายหลังจากเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 และมีนักวิจารณ์บางท่านเปรียบเทียบภาพนี้ว่าเละเหมือนถั่วต้ม

จากภาพชุด*ทัศนภาพโรแมนติก เมืองและป่า (The Romantic Vision : Cities and Jungles)* ที่แอร์นส์ทได้ทำขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1935 - 1938 ซึ่งแอร์นส์ทได้พัฒนาด้านเทคนิค วิธีการสร้างผลงานเป็นภาพชุด จากเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และการระบายสีเป็นภาพเกี่ยวกับเมืองที่สลักหักพังลง นานจนเถาวัลย์ขึ้นเต็มไปหมดมีนักวิจารณ์ให้ทรรศนะว่า เสมือนเป็นลางสังหรณ์ของแอร์นส์ทที่รู้ล่วงหน้าว่าจะเกิดสงครามโลกขึ้นอีกเป็นครั้งที่ 2

ภาพ *Europe After the Rain II* นี้ วิลสันได้ให้ทัศนวิจารณ์ไว้ว่า

> หลังจากเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 แอร์นส์ทได้ห่างเหินกับพวกจิตรกรชาวฝรั่งเศสถึง 2 ครั้ง ครั้งแรกเขาถูกทอดทิ้งในต้นฤดูร้อนของปี 1940 และเริ่มวาดภาพยุโรปหลังฝน 2 ณ บ้านของเขาในแซง มาร์แตง ดาแดช ใกล้เมืองอาวีญอง ปี 1941 เขาหลบหนีพวกเกสตาโป (ตำรวจลับ) ไปยังอเมริกาและวาดภาพนี้สมบูรณ์ที่นิวยอร์ค ภาพนี้เป็น 1 ในกลุ่มภาพเขียนที่แสดงให้เห็นชัดเจนที่ศิลปินมีประสบการณ์ มีผลกระทบจากภัยของสงคราม แอร์นส์ทได้แสดงมุมมองอย่างน่าอัศจรรย์ของโลกที่มีนักรบผู้โดดเดี่ยวยืนอยู่ข้างม้าศึกของเขา ท่ามกลางซากปรักหักพัง ฝนในชื่อภาพอาจจะหมายถึงฝนจากการระเบิดที่ทำลายยุโรปภายหลังจากเกิดสงคราม ความอุดมสมบูรณ์ในการใช้เนื้อสีหนา ๆ เป็นลักษณะของภาพนี้และกลายมาเป็นส่วนหนึ่งที่แอร์นส์ทใช้สำหรับเทคนิคอัตโนมัติดิแคลโคแมเนีย ซึ่งมีส่วนเปลี่ยนแปลงการใช้สีหมึกพิมพ์วางลงบนผืนผ้าใบ โดยมีแผ่นรองด้วยกระจกหรือวัสดุที่ราบเรียบ การกระจายของรอยแปรง ทำให้เกิดผิวสัมผัสแปลก ๆ และรูปทรงภายนอกส่วนที่เห็นเด่นที่สุดคือหินผาทางซ้ายของภาพ (Wilson. 1982 : 51)

จากการที่แอร์นส์ทถูกบังคับให้ย้ายจากนิวยอร์คให้ไปอยู่เขตชนบทที่เซโดนา แคว้นอริโซนาในฐานะผู้ลี้ภัย เป็นชนบทที่ไม่ค่อยรู้จักของคนในเมืองและมีทิวทัศน์ที่ไม่น่ารื่นรมย์ แอร์นส์ท ก็ยังคงผลิตผลงานออกมาอย่างน่าตื่นใจ นับว่าทางแห่งโชคเข้าข้างแอร์นส์ทอยู่เสมอแม้ยามที่แย่ที่สุด เขาได้ต่อต้านอารมณ์โกรธมาเป็นการทำงานศิลปะอย่างน่ายกย่องอย่างยิ่ง ทิวทัศน์ทางซ้ายมือเป็นแบบเซโดนา ซากหักพังทางขวามือแทนค่าเมืองที่สูญเสียจากสงครามของประเทศต่าง ๆ ในยุโรป

ควินน์ได้อ้างถึงคำถามและคำตอบระหว่างโรเบิร์ต เลเบิลกับแอร์นส์ท เกี่ยวกับภาพชุด *Europe After the Rain II* ดังต่อไปนี้

> **โรเบิร์ต เลเบิล ถามว่า** คุณเป็นเจ้าของการเข้าถึงจิตรกรในระดับหายากยิ่ง มีความสามารถที่จะผสมผสานเวลาไม่ว่าจะเป็นอดีต ปัจจุบันหรืออนาคตถูกหลอมรวมกันในภาพของคุณ คงไม่เกินจริงถ้าจะกล่าวว่า การมองเห็นแบบคุณนั้นเป็นหนทางที่เขลาหรืออำพรางระยะเวลาที่เป็นจริง
>
> **แอร์นส์ท ตอบว่า** จากการมองพิจารณาอย่างตั้งสมาธิ การยกเมฆ การเปรียบเทียบ การเก็บตัว อันไหนจริงหรือปลอม ทั้งหมดสำหรับฉันดูเหมือนเป็นภาวะเฉียบคมปรกติ ซึ่งสามารถทำให้เราเห็นและมีชีวิตอยู่ในเวลาที่เป็นจริง สำหรับสภาวะของการลบล้าง
>
> **โรเบิร์ต เลเบิล ถามต่อไปอีกว่า** สำหรับยุโรปหลังฝน คุณมีวิสัยทัศน์อย่างไรเกี่ยวกับจุดเริ่มต้น
>
> **แอร์นส์ท ตอบว่า** ระหว่างการยิงของบูนูแอลในยุคทองที่พิลลองคอร์ต สตูดิโอ ฉันได้สังเกตเห็นไม้อัดประดับของดูแปลกไปด้วยการทาสีและปูนที่ใช้เหมือนกำแพงในภาพยนตร์ และฉันพบตัวฉันเองกำลังเผชิญหน้าอยู่กับกำแพงที่มีชื่อเสียงของลีโอนาร์โด ดาวินชี ซึ่งมีบทบาทสำคัญในวิสัยทัศน์ยามครึ่งหลับครึ่งตื่นของฉัน ฉันได้ขอร้องบูนูแอลให้ฉันได้ไม้ประดับของเหล่านั้น ซึ่งเป็นเบื้องหลังการทำภาพยุโรปหลังฝน พอ ๆ กันกับในภาพ ลอพลอพแนะนำสาววัยรุ่น ลอพลอพแนะนำทะเลในกรงขัง ซึ่งทั้งหมดเป็นภาพปูนปั้น (Quinn. 1976 : 228)

ความต่อเนื่องในผลงานของแอร์นส์ทมีความเป็นมาและสืบเนื่องกันมาจากผลงานชุดก่อนๆ สามารถสืบค้นได้ ทัศนภาพในการมองวัตถุ มีการเชื่อมโยงในจินตนาการสามารถนำไปขยายผลในการทำงานของเขาได้ดีเสมอแม้จากจุดเริ่มต้นของแผ่นเศษไม้ที่ทำเป็นลังไม้บรรจุสิ่งของ บวกกับประสบการณ์ในการทำงานชุด *Loplop* ในปี ค.ศ. 1930 และจากเนื้อหาที่เกี่ยวกับสงครามจากภาพชุด *The Romantic Vision : Cities and Jungles* ในปี ค.ศ. 1936 และภาพ *Fireside Angel* ในปี ค.ศ. 1937

เนื้อหาของภาพที่เกี่ยวกับสงครามในปี ค.ศ. 1937 ซึ่งเป็นสงครามกลางเมืองในประเทศสเปน (สงครามฟรังโก้ - ปรัสเซียน) อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่นำไปสู่สงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1939 - 1941 ทำให้ประเทศต่าง ๆ ในยุโรปประสบหายนะทั่วกัน โดยเฉพาะฝรั่งเศสและเยอรมันที่เป็นประเทศคู่สงคราม แอร์นส์ทได้ทำภาพเกี่ยวกับสงครามในแบบความรู้สึก และจากความจริงที่สืบเนื่องกันมาดังกล่าว ทวี รัชนีกร แสดงทรรศนะในรูปนี้ว่า "ศิลปินได้นำเราไปสู่โลกที่เปล่าเปลี่ยว อ้างว้าง เงียบเหงา ดูเหมือนทุกอย่างเหลือแต่ซาก รวมทั้งมนุษย์ด้วย ทุกสิ่งที่คงเหลือคือซากแห่งความผุพัง สิ้นหวัง" (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

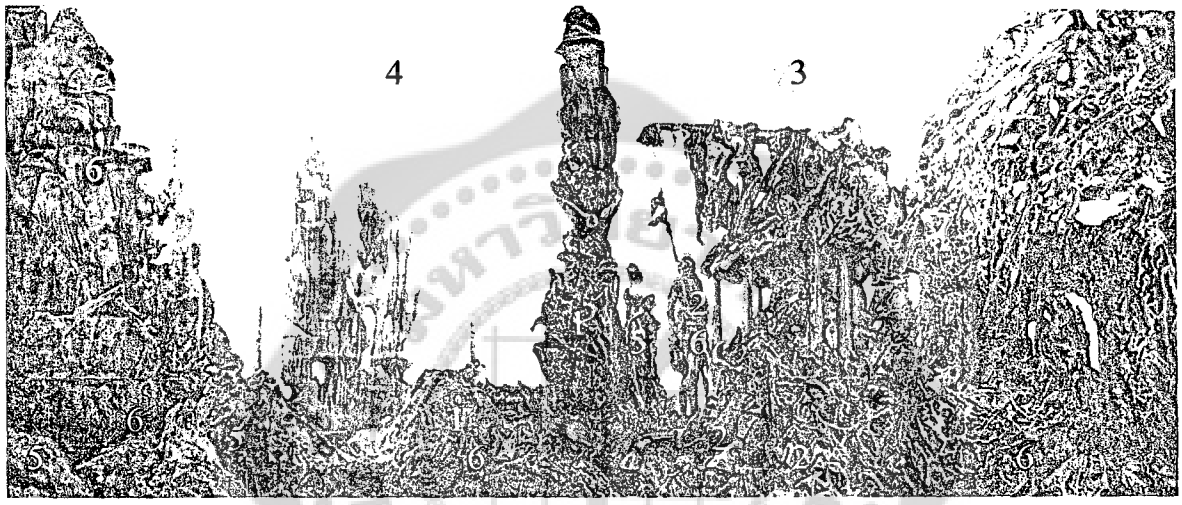
ภาพที่แสดงความผุพัง เน่าเปื่อยที่สืบเนื่องมาจากผลของสงครามในทวีปยุโรป แอร์นส์ทได้พยายามลบล้างความเชื่อถือแบบเก่าที่พัฒนาทางด้านวัตถุและด้านวิทยาศาสตร์ ที่มีความผิดพลาดและนำไปสู่วิกฤตการณ์สงคราม ไม่เพียงแต่ภายใต้สิ่งสลักหักพังเท่านั้น แต่จากอนุสรณ์สถานที่ยังคงเหลืออยู่จากความทรงจำภายใต้การแสดงออกอย่างมีอิสระของโลกแห่งเสรีภาพในแบบของเขา

ลักษณะรูปคนที่ปรากฏในภาพที่มองเห็นเด่นชัดตรงกึ่งกลางภาพ ได้แก่ รูปนักรบที่ยืนถือหอกด้านปลายมีธงปลิวอยู่ รูปผู้หญิงสวมหมวกยืนหันหลังให้นักรบและมองไปทางซ้ายที่เป็นทัศนภาพของป่าผาหิน รูปม้าใกล้นักรบหมอบคู้เหยียด 2 ขาหน้าออกมาอย่างหมดแรง นอกจากนี้ยังปรากฏรูปคนผู้หญิงหลบซ่อนอยู่ตามมุมเสาที่รับน้ำหนักหลังคาบ้านที่กำลังพังลง ซึ่งอยู่ทางขวามือของภาพ และทางด้านซ้ายของภาพ มีกลุ่มรูปผู้หญิงเอนกายและปะปนอยู่อย่างกลมกลืนกับป่าผาหิน แอร์นส์ท ให้ความสำคัญของซากเมืองที่ผุพังของภาพทางด้านขวามือ และทางด้านซ้ายมือเป็นแบบภูมิทัศน์ของป่าแห่งเมืองเซโดนามากกว่ารูปคนที่ปรากฏในภาพและคนประสานกลมกลืนกันกับสภาพแวดล้อม สดชื่น ชัยประสาธน์ ชี้แจงไว้ว่า "แอร์นส์ทได้

พัฒนาเทคนิคดิแคลโคแมเนียเพื่อทำภาพสีน้ำมัน ชุดที่มีชื่อเสียงได้แก่ *Europe After the Rain* และภาพ *The Eye of Silence"* (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 135)

14.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Europe After the Rain II* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 28 *Europe After the Rain II*, 1940-1942. เทคนิคการสร้างผลงาน

14.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

(1) บริเวณจุดที่ 1 ซึ่งดูเหมือนเป็นหินผาที่อยู่ทางด้านซ้ายของภาพเป็นส่วนใหญ่ แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคดิแคลโคแมเนียแล้วใช้เทคนิคการระบายสีเคลือบทับ เป็นการลบและเน้นบางส่วน

(2) บริเวณจุดที่ 2 ซึ่งอยู่กลางภาพด้านล่างและจุดที่ 1 ที่อยู่กึ่งกลางภาพเหมือนต้นไม้ เป็นการผสมผสานกับเทคนิคดิแคลโคแมเนีย การพิมพ์ถูและการระบายสี

14.2.2 ฟรอททาจ

บริเวณจุดที่ 2 ซึ่งเป็นบริเวณส่วนใหญ่ของภาพที่อยู่ทางขวามือ แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคการพิมพ์ถูและการกดผิวสีแล้วระบายสีเคลือบทับ เป็นการลบและเน้นในบางส่วนให้ดูเด่นให้เกิดความตื้น – ลึก ของรูปวัตถุดูเหมือนเป็นซากหักพังของสิ่งก่อสร้าง

14.2.3 เทคนิคการระบายสี

(1) บริเวณจุดที่ 3 ส่วนที่เป็นท้องฟ้า แอร์นส์ทใช้สีฟ้าระบายเคลือบทับและเน้นขอบรอบนอกของรูปวัตถุต่าง ๆ ในภาพ และบางส่วนระบายทับบริเวณของผลลัพธ์จากเทคนิคให้เกิดเป็นช่องเป็นโพลง มองทะลุเห็นท้องฟ้า

(2) บริเวณจุดที่ 4 ส่วนที่เป็นก้อนเมฆสีขาว ใช้วิธีผสมสีเหลวด้วยสีอ่อนระบายเคลือบทับ สร้างบรรยากาศของท้องฟ้าที่มีเมฆแผ่กระจาย

(3) บริเวณจุดที่ 5 ใช้วิธีระบายสีทับแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกันและมีน้ำหนักเป็นรูปคนและม้า

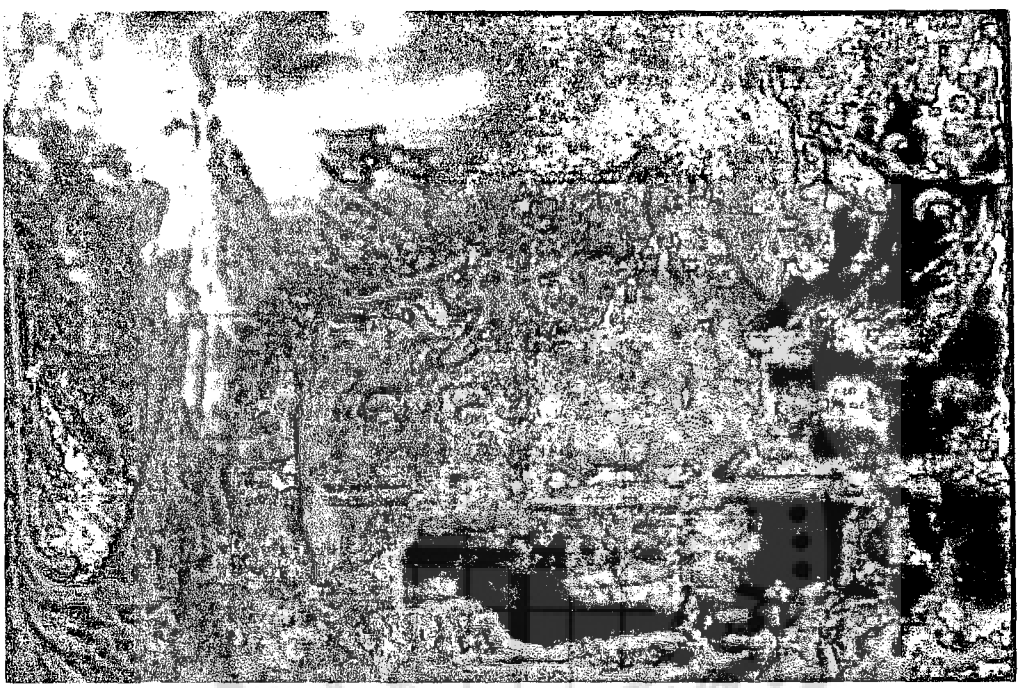
(4) บริเวณจุดที่ 6 ใช้วิธีระบายสีเคลือบทับแบบโปร่งแสงด้วยสีเข้ม เพื่อเน้นน้ำหนักที่อยู่ในมุมมืดให้เข้ม และบางจุดผสมสีเข้มใกล้เคียงระบายแล้วเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน

เมื่อพิจารณาโดยสรุปแล้วเทคนิคการสร้างผลงานในภาพ *Europe After the Rain II* นี้ แอร์นส์ทได้แบ่งครึ่งของพื้นที่ภาพทางซ้ายมือและขวามือด้วยเทคนิคที่ต่างกัน กล่าวคือ ทางด้านขวามือเกิดจากผลลัพธ์ของเทคนิคการพิมพ์ถูและดิแคลโคแมเนีย อีกครึ่งหนึ่งของภาพทางด้านซ้ายมือ เป็นผลลัพธ์จากเทคนิคดิแคลโคแมเนีย แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคการระบายสีเคลือบทับด้วยสีเหลวแบบโปร่งแสงตามบริเวณต่าง ๆ ของรูปวัตถุ เพื่อเน้นน้ำหนักให้ดูเข้มให้เกิดความตื้นลึกของวัตถุ เหมือนอยู่ท่ามกลางธรรมชาติในตอนกลางวัน เป็นซากผุพังของสิ่งก่อสร้าง และภาพภูมิทัศน์อันแปลกตาของภูผาหิน

15. ผลงานภาพชื่อ The Eye of Silence

15.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Eye of Silence* สร้างในปี ค.ศ. 1943 - 1944 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 108 x 141 เซนติเมตร แกลเลอรี่ศิลปะของมหาวิทยาลัยวอชิงตัน มหาวิทยาลัยเซนต์หลุยส์



ภาพประกอบ 29 *The Eye of Silence*, 1943-1944. oil on canvas, 108 x 141 cm.

ในปี ค.ศ. 1944 แอร์นส์ทได้ใช้เวลาช่วงฤดูร้อนอยู่ที่เกาะ Long ของแม่น้ำ Great เป็นครั้งแรก ในระยะ 10 ปีที่เขาได้สร้างงานประติมากรรมขึ้น รวมทั้งภาพ *ชายหนุ่มกับหัวใจที่ถูกตี, รูปพระจันทร์บ้า* ถูกสลักด้วยไม้มะฮอกกานี นอกนั้นเช่น การจัดโต๊ะ ทำจากวัสดุที่หล่อด้วยปูนปลาสเตอร์ ต่อมาจึงทำการหล่อด้วยบรอนด์ และโลหะ ในเวลาเดียวกันนั้นแอร์นส์ทและปิคาสโซก็ได้ค้นหาวิธีการทำประติมากรรมแบบการปะติดจากเศษชิ้นส่วนของวัสดุ

จากการที่แอร์นส์ทได้มาพักผ่อนและสร้างผลงานประติมากรรมด้วยปูนปลาสเตอร์ที่เกาะ Long นั้น ทำให้แอร์นส์ทได้สร้างผลงานจิตรกรรมภาพนี้ออกมาเสมือนหนึ่งเป็นกำแพงหรือหน้าผาที่มีรูปร่างแปลกตาดังร่องรอยที่เกิดจากธรรมชาติ ลักษณะการเกิดรูโพลง การไหล การอ่อนตัวของผาหินเหมือนหินงอกหินย้อย และมีดวงตาซุกซ่อนอยู่เต็มไปหมดมีรูปคนผู้หญิงเอนกายอยู่ทางมุมล่างขวามือของภาพ มองเห็นท้องฟ้าอยู่ด้านบนของภาพ เป็นการถ่ายทอดที่รวมเอาอารมณ์และจินตนาการส่วนตัวของศิลปินผสมผสานกับประสบการณ์ที่พบเห็นจากธรรมชาติสร้างเป็นผลงานได้อย่างดี ดูเหมือนเป็นธรรมชาติที่มีชีวิตตั้งอยู่ตรงหน้า สดชื่น ชัยประสาธน์ ให้ทรรศนะภาพนี้ไว้ว่า “หญิงงามที่นั่งเอนตัวอยู่ตรงส่วนหน้าของภาพ ก็มีลักษณะ

เป็นฟอสซิล ดุจเดียวกับทิวทัศน์ซึ่งเป็นโขดหินรูปร่างประหลาด ๆ แถมมีตาแทรกอยู่เต็มไปหมด" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 100)

ควินน์ ได้อธิบายเกี่ยวกับภาพนี้ไว้ว่า

> ในปี 1944 - 1945 ฤดูร้อน ณ แม่น้ำ Great แอร์นส์ทกับโดโรเธีย แทนนิง แอร์นส์ทได้ทำประติมากรรมหลายชิ้น จากภาพชื่อราตรีของแม่น้ำไรน์ ดวงตาแห่งความเงียบ การล่อลวงของเซนต์ แอนโทนี่ สำหรับอัลเบิร์ก ลีวิน ในภาพยนตร์เรื่อง ชีวิตอิสระของเพื่อนรัก ในวันที่อาณาจักรไรน์ที่ 3 ล่มสลาย เป็นวันเปิดการแสดงภาพของแอร์นส์ทที่จูเลี่ยน เลวี แกลเลอรี่ที่นิวยอร์ค มีคนไปหอศิลป์ไม่กี่คนเพราะพวกเขามัวแต่ฉลองชัยชนะหลังสงครามยุติ หน้าร้อนที่เกาะยาวกับโดโรเธีย จูเลี่ยนและมิวเลียน ลิวี แอร์นส์ทได้รับจดหมาย 2 ฉบับจากฝรั่งเศส คือ จากพอล อีโลร์ด และ จากโจแอร์ บุชเกต์ หลังจากสงครามสงบลงได้ 1 วัน พอล อีโลร์ดก็ได้จัดงานแสดงเพื่อเป็นเกียรติแก่ แอร์นส์ท ที่หอศิลปเดนิส เรเนในปารีส (Quinn. 1976 : 240)

จิตรกรในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์นั้นมีความคิดเห็นว่าการเขียนภาพจากธรรมชาตินั้นไม่จำเป็นต้องเขียนให้เป็นไปตามอย่างที่ตาเห็น ควรมีการเปลี่ยนแปลงโดยการเขียนวัตถุ สิ่งของที่ไม่มีชีวิตให้มันมีชีวิตในตัวของมันเองเพื่อซึมซับอารมณ์ความรู้สึกในตัวมันเองอย่างเงียบ ๆ จากแนวความคิดการให้คุณค่าของการมีชีวิตดังกล่าว จึงทำให้แอร์นส์ททำภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติหรือทิวทัศน์ให้มีชีวิต มีความรู้สึกแอบแฝงอยู่ บุณย์ นิลเกษ กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "สิ่งทั้งหลาย กล่าวคือ ภูเขา ทะเล ท้องฟ้าเหล่านี้มิใช่สิ่งที่แตกต่างไปจากตัวเราหรือวิญญาณของเรา เราเองและสิ่งเหล่านี้ต่างก็เป็นอันเดียวกัน" (บุณย์ นิลเกษ. 2523 : 90)

กิติมา อมรทัต กล่าวถึงประวัติการเขียนภาพทิวทัศน์ไว้ว่า

> ประวัติศาสตร์ของภาพทิวทัศน์นั้นน่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะมันไม่ใช่ประวัติศาสตร์ที่มีเนื้อเรื่องสืบเนื่องกัน แต่เป็นประวัติศาสตร์สมัยใหม่อันเหมาะในเชิงปฏิบัติ มีภาพเขียนผนังในสุสานของชาวอียิปต์ ที่กรุงโรมและที่เมืองปอมเปอี ซึ่งแบ่งออกได้ว่าเป็นภาพทิวทัศน์ เพราะมันแสดงก้อนหิน พืชพันธุ์ ต้นไม้ในลักษณะที่เหมือนธรรมชาติ ... ผู้กล่าวถึงทิวทัศน์ครั้งแรกที่สุดในฐานะเป็นสาขาหนึ่งของการเขียนภาพจิตรกรรมนั้นอาจเป็น ดิเรอร์ (Direr) กล่าวแก่ปาตินีร์ (Patinir) ใน ค.ศ. 1521 ด้วยคำว่า โจอาคิม จิตรกรผู้ถนัดเขียนภาพทิวทัศน์ได้ดี ถ้ากำหนดจุดเริ่มของภาพเขียนทิวทัศน์สมัยใหม่ก็คงจะอยู่ที่ปาตินีร์ผู้นี้เอง (ค.ศ. 1485 – 1524) ภาพเขียนที่เหมือนภาพย่อส่วน (Miniature) อันงามมีเสน่ห์ของปาตินีร์นั้น ซึมซ่านไปด้วยคุณลักษณะอันเป็นแก่นแท้ของภาพทิวทัศน์ ... ภาพเขียนทิวทัศน์นั้นเป็นหัวใจของศิลปะชนิดมีอารมณ์ฝัน (Romantic) เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นมาโดยผู้คนที่อาศัยอยู่ในที่ลุ่มแม่น้ำ ซึ่งไม่มีทิวทัศน์เป็นของตนเอง (กิติมา อมรทัต. 2530 : 226 - 229)

จากลักษณะการจัดภาพของแอร์นส์ทในภาพนี้ ดูเหมือนเป็นวิวหรือทิวทัศน์ที่มองขึ้นไปบนฝั่งขณะล่องเรือในแม่น้ำ Great เห็นหน้าผาที่มีรูปร่างแปลกประหลาด เป็นทิวทัศน์ที่เกิดจากความประทับใจและจินตนาการของแอร์นส์ท จากทรรศนะของ กำจร สุนพงษ์ศรี เกี่ยวกับกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่นำเอาธรรมชาติมาเป็นต้นแบบในการถ่ายทอดมีข้อความว่า

> ศิลปินได้นำภาพที่ปรากฏอยู่ในสายตาจากสภาพธรรมชาติมารับใช้ในฐานะ เพื่อแสดงเรื่องราวบรรยายประสบการณ์ในชีวิตของศิลปิน โลกแห่งความจริงของสรรพสิ่งต่าง ๆ ตามธรรมชาติเปลี่ยนรูปมาเป็นความฝันและถูกผันแปรออกมาในรูปศิลปกรรมอีกต่อหนึ่ง ด้วยเรื่องราวที่สร้างขึ้นจิตรกรแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศของสภาพจิตใจซึ่งเข้ากันกับความคิดและความเข้าใจในความจริงของเขา เรื่องส่วนบุคคลที่แตกต่างกันถูกกันไว้ต่างหาก แต่ส่วนหนึ่งศิลปินในกลุ่มนี้ทุกคนมีความคล้ายคลึงกันคือ มีจุดมุ่งหมายอยู่ที่การไม่เชื่อและชอบทำลายโลกแห่งความจริงตามที่ตาเห็นที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าศิลปินต่างมีรากฐานความสงสัยต่อเรื่องของความจริง (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 265)

จึงกล่าวได้ว่าธรรมชาติเป็นบ่อเกิดของศิลปะและสอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ ที่ได้อธิบายไว้ว่า "ธรรมชาติ หมายถึง โลกภายนอกที่มนุษย์มองเห็น ... ความเข้าใจเกี่ยวกับธรรมชาติอาจเปลี่ยนไปตามความเห็นของผู้สนใจต่าง ๆ กัน เช่น หมายถึงแหล่งทรัพยากรที่ให้กฎเกณฑ์แนวทางและความคิดแก่มนุษย์ ศิลปินไม่จำกัดว่าจะสนใจการแสดงออกตามรูปที่เห็น (figurative painter) หรือสนใจการแสดงออกเฉพาะความรู้สึก (abstract painter) ต่างก็ต้องอาศัยแหล่งทรัพยากรที่เรียกว่าธรรมชาติทั้งสิ้น" (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 136)

สงวน รอดบุญ กล่าวขยายความต่อไปว่า "สำหรับแนวความคิดเกี่ยวกับความงามหรือสุนทรียภาพนั้น มีทั้งความงามตามธรรมชาติและความงามทางศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้น เมื่อมนุษย์มีความรู้ความเข้าใจและมีความเจริญทางพุทธิปัญญาสูงขึ้น ความรู้สึกในความงามทางศิลปะจะมีมากขึ้นตามลำดับมีวิวัฒนาการมาตามยุคตามสมัย ตามทรรศนะของแต่ละบุคคล (individual vision) ซึ่งอาจมีทั้งในแง่บวกและในเชิงลบก็ได้" (สงวน รอดบุญ. 2533 : 66) แต่ความงามทางด้านสุนทรียภาพหรือความงามทางศิลปะสำหรับผลงานของแอร์นส์ทนั้น อยู่ที่เนื้อหาสาระ กระบวนการสร้างสรรค์และแนวความคิดที่ผสมผสานสอดคล้อง เชื่อมโยงส่งเสริมซึ่งกันและกัน และที่สำคัญความมานะพยายาม ความช่างคิดฝันที่เกิดจากการรับรู้จากประสบการณ์ ซึ่งเป็นคุณสมบัติส่วนตัวของแอร์นส์ท

ภาพ *The Eye of Silen* เป็นภาพที่อยู่ในโลกแห่งความงามที่ดูเงียบสงัด พาเราไปสู่ประสบการณ์ในโลกใหม่ที่ไม่เคยพบมาก่อนร่วมกับศิลปิน แต่ถ้าในแง่คุณค่าทางศิลปะแล้วนับว่าเป็นภาพที่สมบูรณ์ทั้งด้านความงามของรูปองค์ประกอบและสีสรรหรือด้านอารมณ์ ซึ่งมีสาระทางศิลปะอย่างสมบูรณ์ (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ที่แอร์นส์ทได้ประสบพบเห็นมานั้น เขามีวิธีการถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวลงในผลงานในลักษณะแนวความคิดสร้างสรรค์ โดยผ่านกระบวนการความคิดมีการจัดการใหม่และจากประสบการณ์การทำงานทางด้านศิลปะของเขา ดังสุรางค์ โค้วตระกูล ได้อ้างถึงลักษณะของผู้มีความคิดสร้างสรรค์ตามทฤษฎีของกิลฟอร์ดและเฮิปปเนอร์ (Guidford & Hoepfner) สนับสนุนแนวทางการสร้างสรรค์ไว้ดังนี้ "(1) ไวต่อปัญหาที่พบ (2) สามารถที่จะให้คำตอบแสดงพฤติกรรมตอบสนองต่อสถานการร์ที่เป็นปัญหาได้อย่างคล่องแคล่ว (3) สามารถที่จะปรับตัวและเปลี่ยนแปลงตามกาละเทศะ (4) คำตอบหรือพฤติกรรมตอบสนองของผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ มักจะแสดงความคิดริเริ่มหรือความใหม่ ซึ่งไม่มีคนอื่นคิดมาแต่ก่อน (5) ผู้มีความคิดสร้างสรรค์สามารถที่จะมองเห็นประโยชน์ หรือการใช้วัตถุสิ่งของได้หลายอย่าง และ (6) สามารถที่มีความรู้คิดลึกซึ้งมองเห็นสิ่งที่คนอื่นไม่เห็นและสามารถเปลี่ยนแปรความหมายหรือแปลงรูป" (สุรางค์ โค้วตระกูล. 2533 : 99)

จุดมุ่งหมายของศิลปะนั้นมิใช่เพียงแต่การเลือกการรวมและการใช้จินตนาการเกี่ยวกับธรรมชาติหรือเหตุการณ์เท่าที่ตามองเห็นได้เท่านั้น แต่ศิลปะยังพยายามทำให้สิ่งที่ไม่อาจจะมองเห็นได้ตามปกติธรรมดาให้กลายเป็นสิ่งที่สามารถมองเห็นได้อีกด้วย ... พวกเซอร์เรียลิสม์มีทรรศนะว่า วัตถุประสงค์ของศิลปะก็คือเพื่อต้องการแสดงความรู้สึกหรืออารมณ์ที่ซ่อนเร้นอยู่ในส่วนลึกของจิตใจให้ปรากฏออกมาบนผืนผ้าใบ ศิลปะประเภท Phantasy (ความนึกฝัน) อันเป็นการแสดงถึงเรื่องราวของชีวิตในด้านที่เป็นความรู้สึกนึกคิดภายในซึ่งเป็นภาวะเหนือเหตุผลและเป็นความรู้สึกเฉพาะตัวนั้น เป็นศิลปะที่เหนือจริงหรือเป็นจริงมากที่สุด (สุเชาว์ พลอยชุม. 2523 : 33 – 34)

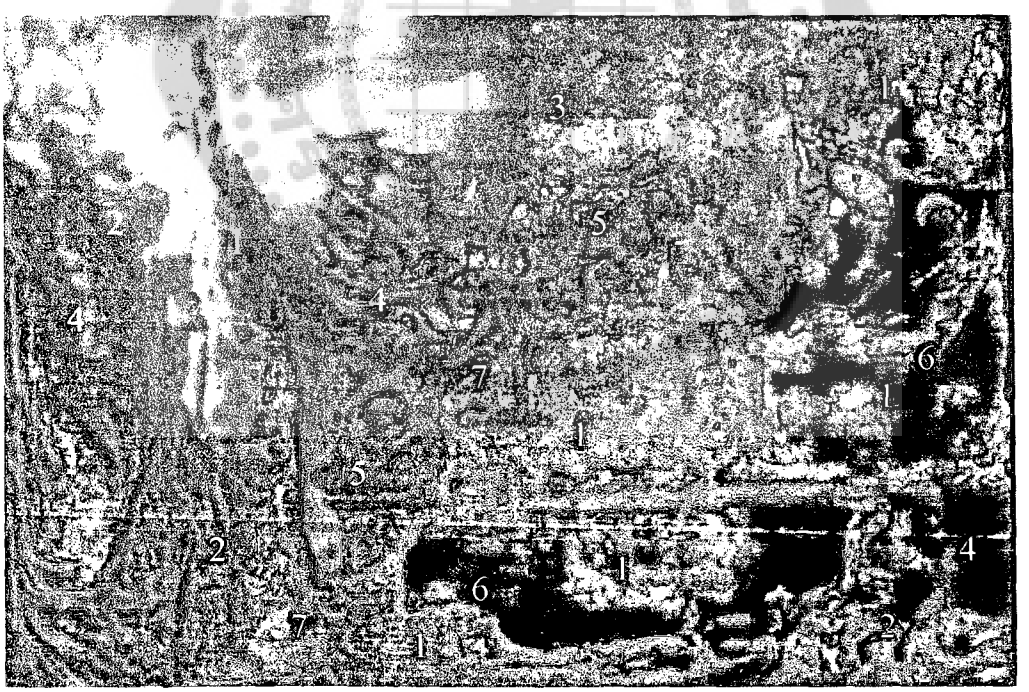
จากความรู้สึกที่แอร์นส์ทมีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ขณะที่เขาไปพักอยู่ที่เกาะลองของแม่น้ำเกรทขณะเดียวกันแอร์นส์ทได้ทำผลงานประติมากรรมด้วยปูนปลาสเตอร์ขึ้นจำนวนหนึ่ง ความแปลกตาของ

ธรรมชาติและลักษณะการเกิดปฏิกิริยาของปูนปลาสเตอร์ที่ผสมกับน้ำ การเกิดรูโพลงหรือฟองอากาศ ทำให้แอร์นส์ทได้ทำผลงานภาพดวงตาแห่งความเงียบนี้ขึ้นมา โดยให้ความสำคัญต่อทัศนียภาพเป็นอันดับแรกให้รูปคนเป็นเรื่องรองลงมา รูปคนเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติและอยู่ร่วมกันได้อย่างสวยงาม ดูรวมเป็นหนึ่งเดียวกันระหว่างธรรมชาติและคน

จึงกล่าวได้ว่าคนหรือมนุษย์ก็เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ และต้องอยู่อาศัยกันอย่างเป็นระบบ ดังเนื่องน้อย บุณยเนตร ให้ทรรศนะไว้ว่า "สำนึกดังกล่าวเกิดจากการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับธรรมะหรือสภาวะจริงตามธรรมชาติและมีการปฏิสัมพันธ์ระหว่างโลกทัศน์ของพุทธปรัชญา กับโลกทัศน์ของศาสนายิวและคริสต์ศาสนา ... นิเวศน์สำนึก สามารถให้แง่คิดที่ช่วยสนับสนุนภาพลักษณ์ของโลกในฐานะที่เป็นสังคมอันยิ่งใหญ่ที่มนุษย์ทุกคนไม่ว่าจะเป็นชาติใด ภาษาใด วัฒนธรรมใดเป็นสมาชิกการ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างโลกทัศน์ทั้ง 3 จะช่วยฟื้นฟูสมดุลให้แก่จิตวิญญาณของมนุษย์ซึ่งอยู่ในสังคมที่มีความโลภ และความเห็นแก่ตัว กลายเป็นปรัชญาของการดำเนินชีวิต" (เนื่องน้อย บุณยเนตร. 2537 : 189 – 190)

15.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Eye of Silence* ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 30 *The Eye of Silence*, 1943-1944. เทคนิคการสร้างผลงาน

15.2.1 ดิแคลโคแมเนีย

(1) บริเวณจุดที่ 1 ที่อยู่กระจายทั่วไปทั้งภาพเป็นลักษณะของผลลัพธ์จากเทคนิคดิแคลโคแมเนียที่ผสมผสานกับการระบายสีเพื่อลบและเน้นบางส่วน

(2) บริเวณจุดที่ 1 ทางด้านซ้ายมือจะเป็นเทคนิคดิแคลโคแมเนีย การพิมพ์ถูที่ผสมผสานกับการระบายสี

15.2.2 ฟรอททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 2 แอร์นส์ทใช้เทคนิคฟรอททาจผสมผสานกับการระบายสี เพื่อลบและเน้นบางส่วน

(2) บริเวณจุดที่ 1 เป็นการผสมผสานกันของเทคนิคฟรอททาจ เทคนิคการทาบซับสี และเทคนิคการระบายสี

15.2.3 เทคนิคการระบายสี

(1) บริเวณจุดที่ 1 และ 2 แอร์นส์ทใช้การระบายสีเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสงด้วยสีน้ำหนักอ่อนและเข้ม เพื่อเป็นการลบและเน้นบางส่วนให้เกิดความเหมาะสมจากผลของเทคนิคดิแคลโคแมเนียและฟรอททาจ

(2) บริเวณจุดที่ 3 ส่วนที่เป็นท้องฟ้า ระบายสีให้มีน้ำหนักสร้างบรรยากาศเป็นก้อนเมฆและเป็นการแยกเส้นรอบนอกของมวลวัตถุ หรือระหว่างรูปกับพื้น

(3) บริเวณจุดที่ 4 ระบายสีทับแล้วเกลี่ยน้ำหนักสีให้กลมกลืน เพื่อสร้างความรู้สึกเรื่องแสง – เงา ให้รูปวัตถุดูมีปริมาตร 3 มิติ

(4) บริเวณจุดที่ 5 สร้างบรรยากาศจากพื้นผิวใต้ภาพให้เกิดความกลมกลืน มีความนูน โป่งพอง เด่นขึ้นมาจากพื้น

(5) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีเหลวผสมน้ำมันสนด้วยสีเข้มเป็นการลบและเน้นวัตถุให้อยู่ในมุมมืด

(6) บริเวณจุดที่ 7 ระบายสีด้วยวิธีจุดด้วยพู่กันเล็ก ๆ ด้วยสีอ่อนและยังปรากฏอยู่ทั่วไปตลอดทั้งภาพ

(7) การระบายสีวิธีอื่น ๆ เช่น ระบายสีแบบเกลี่ยให้กลมกลืนกันแสดงค่าน้ำหนักให้เกิดความมันวาวเหมือนโลหะ เช่น ส่วนที่เป็นตาที่กระจายอยู่ทั่วไป การระบายสีเพื่อเน้นรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ด้วยสีอ่อนและสีเข้ม

กล่าวโดยสรุป ภาพนี้แอร์นส์ทได้สร้างพื้นผิวภาพด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย และฟรอททาจ แล้วจึงระบายสีลบบางส่วนด้วยสีเข้มให้ดูเหมือนเป็นรูเป็นโพลง เหมือนอยู่ในเงามืดและมีความลึก ส่วนบริเวณที่ระบายทับด้วยสีอ่อนนั้น เพื่อเน้นแสงสว่างหรือน้ำหนักให้ดูมีมิติขึ้นมาจากพื้น อาจกล่าวได้ว่า เป็นการผสมผสานกันของเทคนิคที่ไม่สามารถแยกออกได้ชัดเจนว่า บริเวณไหนเกิดจากเทคนิคอะไร เพราะเทคนิคแต่ละอย่างเมื่อนำมาใช้แบบผสมผสานกันแล้วทำให้เกิดความแปลกใหม่ออกไปอีก

16. ผลงานภาพชื่อ Euclid

16.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Euclid* สร้างในปี ค.ศ. 1945 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 64 x 59 เซนติเมตร ปัจจุบันภาพอยู่ที่ The Menil Collection, Houston.



ภาพประกอบ 31 *Euclid,* 1945 oil on canvas, 64 x 59 cm.

จากภาพที่ชื่อ *Euclid* เปรียบเหมือนแอร์นส์ท ได้เดินทางมาถึงจุดสูงสุดของการทำงาน จากช่วงที่อยู่ในอเมริกา การต่อต้านรูปแบบในผลงานของเขาได้มีมุมมองใหม่ ๆ เข้ามา แต่แนวทางการเปรียบเทียบและในเรื่องเทคนิควิธีการนั้นยังคงเป็นประสบการณ์ที่เพิ่มพูนมากขึ้น จากเทคนิคฟรอททาจที่เขาได้ค้นพบมาก่อนหน้านี้และได้ยึดเป็นแนวทางการทำงานตลอดมา

ภาพ *Euclid* นี้ เป็นภาพแรกในชุด *Feast of the Gods* ปี ค.ศ. 1948 ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบดั้งเดิม ของพวกอนารยชน คนพื้นเมือง ที่กระจายอยู่ทั่วไปในหมู่เกาะทะเลใต้ของมหาสมุทรแปซิฟิก รวมทั้งชนพื้นเมืองในทวีปอเมริกาและในแถบเอเซีย เช่น เกาะสาคาร์ของอินเดีย เผ่ายากุชิมา

บนเกาะยากูของญี่ปุ่น เป็นต้น เนื่องจากชาวพื้นเมืองดั้งเดิมเหล่านี้สร้างผลงานศิลปะที่เกิดจากความจริงและความฝันที่ผสมผสานกัน กล่าวคือ เกิดจากความหมาย สาระของตัวตนต้นแบบที่เกี่ยวกับความเชื่อในเทพเจ้าและบรรพบุรุษ ด้วยการจำลองรูปแบบให้เหมาะสมกับสื่อวัสดุเพื่อใช้เป็นตัวแทนหรือสัญลักษณ์ มีความเรียบง่ายทั้งวัสดุและวิธีการ อีกประการหนึ่งลัทธิคิวบิสม์ก็ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบดั้งเดิมเหมือนกัน

ลักษณะการจัดภาพของแอร์นส์ท มีความเป็นไปได้ที่ภาพนี้มีส่วนคล้ายภาพชื่อ *โมนาลิซา* ของ ลีโอนาโด ดาร์วินชี ซึ่งเป็นภาพผู้หญิงครึ่งตัวเอียงข้างมีพื้นหลังภาพที่ไกลออกไปเป็นภูเขา แอร์นส์ทได้เปลี่ยนจากภูเขามาเป็นเส้นโค้งหลายเส้นที่ลากมาทับกัน เกิดเป็นระนาบสีเหลี่ยมแล้วจึงระบายสี โดยใช้การเน้นเส้นและเน้นระนาบให้มีสีแตกต่างกันและขัดแย้งกันกับรูปคน อีกประการหนึ่งอิทธิพลการทำงานแบบคิวบิสม์ที่มีอิทธิพลต่อแนวความคิดของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์สามารถประจักษ์ได้ในภาพนี้ แต่อิทธิพลที่แอร์นส์ทได้รับมานั้นเขาได้กลั่นกรองและนำเสนอรูปแบบใหม่ตามความนึกคิดของเขา ช่วงที่แอร์นส์ทอยู่อเมริกานั้นเขาได้ไปพบปิคาสโซผู้ซึ่งก่อตั้งลัทธิคิวบิสม์ และปิคาสโซเองก็เคยรวมกลุ่มแสดงผลงานแบบเซอร์เรียลิสม์มาก่อน สมัยที่อยู่ฝรั่งเศส ลักษณะงานแบบคิวบิสม์และเซอร์เรียลิสม์จึงมีความเกี่ยวเนื่องกันมา ดังกล่าว

ทวี รัชนีกร แสดงทรรศนะไว้ว่า "เราจะเห็นว่า แอร์นส์ท ได้สร้างรูปทรงธรรมชาติ เช่น หน้าคน รวมกันกับรูปทรงเรขาคณิต ที่มนุษย์สร้างขึ้นนับเป็นแนวทางการสร้างงานในรูปแบบที่แตกต่างจากเดิม ที่น่าสนใจก็คือยังเป็นการรวมรูปทรงทั้งสองส่วนนี้เข้ากันได้อย่างมีเอกภาพ โดยยังทรงคุณค่าทางอารมณ์และจินตนาการของแอร์นส์ทไว้ได้อย่างสมบูรณ์" (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

ควินน์ ได้อ้างถึงคำอธิบายของวาลเบิร์ก (Patrick Waldberg) เกี่ยวกับภาพนี้ไว้ว่า

> เมื่อฉันพบว่าฉันอยู่ต่อหน้าภาพนี้ที่นิวยอร์ค ในปี 1945 ฉันรู้สึกลานตาจากลักษณะพิเศษและประจักษ์แจ้งถึงสิ่งที่รับมาจากความไม่มีอะไร ตานั้นจ้องจับทันทีทันใดที่พิรามิดภายในศูนย์กลางของสวนหมากรุกของลีวิส แครอล (ผู้แต่งบทนิยายเรื่อง Alice in Wonderland) ทุกสิ่งที่จำกัดไว้ในกรอบ ในเวลาเดียวกันกับที่ราชินีแดงพูดกับอลิซว่า เมื่อเธอเข้าไปในช่องที่ 8 เธอจะกลายเป็นราชินี พิรามิดที่เห็นเป็นมงกุฎวิเศษทำมาจากหมวกขนสัตว์ ตกแต่งด้วยกุหลาบน้ำค้าง 2 ดอก จินตนาการจากความสดของดอกไม้มองเห็นได้โดยสายตา มีกุหลาบและนกเป็นหนึ่งเดียวกันที่เหมาะสมกันในโลก ตัวราชินีจับจีบในขนสัตว์ซึ่งเห็นปรากฏนิดเดียวและมือของเธอคือกับดักนกในสวนได้ ปลาจากน้ำอยู่นอกทรวงอกด้านซ้ายและความหวังที่แห้งแล้ง (Quinn. 1976 : 243)

ดังที่ควินน์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของ วาลเบิร์ก ข้างต้นนั้นว่าราชินีแดงสวมเสื้อขนสัตว์จากนิยายเรื่องอลิซในดินแดนมหัศจรรย์ แต่ภาพนี้ก็เป็นได้ทั้งในลักษณะการสื่อแทนตัวของแอร์นส์ทด้วยเช่นกัน เพราะลักษณะการถ่ายทอดในภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับเรื่องของคนกับนกเป็นแบบทวิรูปที่แอร์นส์ทมองว่าเป็นสิ่งเดียวกันเช่นที่เขาได้ทำภาพแบบนี้ตลอดมานั้นเป็นข้อรับรองได้

การลดการตัดทอนรูปร่าง รูปทรง รูปวัตถุจากธรรมชาติให้คงเหลือไว้แต่สาระสำคัญ ถือเป็นสิทธิเสรีภาพทางความคิดหรือจินตนาการของแต่ละบุคคลโดยขึ้นอยู่กับประสบการณ์ สติปัญญาและสิ่งแวดล้อมเป็นพื้นฐานในการถ่ายทอดรูปแบบทางด้านศิลปะ อารี สุทธิพันธุ์ ขยายความไว้ว่า "(1) ศิลปินควรมีเสรีภาพในการถ่ายทอดรูปคนตามความสามารถสังเกตของตนเพื่อได้มีรูปแบบแปลก ๆ ใหม่ ๆ (Free representation) (2) ศิลปินควรได้พิจารณาเงื่อนไขต่าง ๆ เพื่อประกอบจินตนาการของตนมากกว่าเลียนแบบตามธรรมชาติและ (3) ความคิดของการถ่ายทอดและการรับรู้ที่ว่าอย่างที่คนมองเห็นอย่างที่ตนควรจะเห็นอย่างที่ข้าพเจ้าเห็น ข้าพเจ้าคิดควรเปลี่ยนเป็นอย่างที่ตนไม่เคยเห็น เพราะเป็นพื้นฐานของแนวทางการสร้างสรรค์" (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 161 – 162)

สงวน รอดบุญ กล่าวขยายข้อความต่อไปว่า "ศิลปินสมัยใหม่ต่างสร้างงานตามที่ตนถนัดเพื่อเป็นการบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ในลักษณะต่างเรื่องกัน ... บางกลุ่มสร้างงานจากจิตไร้สำนึก เนรมิตงานขึ้นในลักษณะเหนือความเป็นจริง (beyond the real) มีการตัดทอนรูปทรงให้บิดเบี้ยว หรือยืด หด ผิดจากความเป็นจริง (distorted) หรือมีลักษณะพิลึกกึกกือ (grotesque) บางพวกนิยมแบบนามธรรม ทั้งนี้ล้วนแต่ศิลปินจะนำตนเองไปอยู่ในโลกแห่งความนึกคิด (World of the wind) หรืออยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง (World of the eye) ตามที่ตนมีความถนัด" (สงวน รอดบุญ. 2533 : 47)

จากจินตนาการ เสรีภาพในการแสดงออก ความคิดสร้างสรรค์ และความถนัดในเทคนิคหรือจากประสบการณ์ในการทำงานของแอร์นส์ท โดยเริ่มจากภาพปะติดยุคดาดา ต่อมาในยุคของเซอร์เรียลิสม์และมีการเชื่อมโยงในหลายสิ่งหลายอย่างผสมผสานกัน เช่น จากบทกวี นวนิยายหรือจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม สามารถเป็นแรงบันดาลใจให้แอร์นส์ทนำไปสร้างเป็นผลงาน ในแบบความจริงและความฝัน ทำให้เกิดความสงสัยในรูปแบบใหม่ สามารถวิเคราะห์แหล่งที่มาของแนวความคิดได้ วิรุณ ตั้งเจริญ อ้างถึงนิยามความหมายเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ของผุสดี กุฏอินทร์ สนับสนุนแนวคิดนี้ไว้ว่า "เมสัน (Mason. 1960) ได้อธิบายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องของความสามารถในการเชื่อมโยง คนที่มีความคิดสร้างสรรค์สูงสามารถเชื่อมโยงสิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่สองสิ่งขึ้นไปให้สัมพันธ์กัน โดยที่ความสัมพันธ์เช่นนั้นไม่เคยมีมาก่อนและสามารถมองเห็นความสัมพันธ์นั้นได้ ขณะที่คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ต่ำ มองข้ามไป" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 81) จึงกล่าวได้ว่าการให้ความสำคัญทางด้านอารมณ์และจิตใจเป็นรากฐานอย่างดีในการดำรงชีวิตและนำไปสู่การพัฒนาอีกหลาย ๆ ด้าน

16.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *Euclid* ประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจและเทคนิคการระบายสี โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 32 *Euclid*, 1945 เทคนิคการสร้างผลงาน

16.2.1 ฟรอททาจ

บริเวณจุดที่ 1 ซึ่งอยู่ทางมุมล่างของภาพ แอร์นส์ทพิมพ์ถูพื้นผิวจากกระดาษทราย โดยการลงสีพื้นบนผ้าใบไว้ก่อน แล้วจึงใช้พู่กันระบายเน้นเส้นและน้ำหนักอ่อน กลาง และเข้ม

16.2.2 เทคนิคการระบายสี

(1) บริเวณจุดที่ 2 ระบายสีอ่อนกว่าสีพื้น เป็นสีฟ้าอ่อนอมเขียว ด้วยพู่กันปลายเล็ก

(2) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีดำเรียบ เป็นสีพื้นเหมือนเป็นเสื้อและผมสีดำ

(3) บริเวณจุดที่ 4 ผสมสีเทาใกล้เคียงกับสีดำแสดงลีลารอบพู่กัน เหมือนเป็นรอยยับของเสื้อผ้า

(4) บริเวณจุดที่ 5 ระบายด้วยพู่กันมีสีหมาดหรือสีแห้ง

(5) บริเวณจุดที่ 6 ส่วนที่เป็นพื้นภาพเป็นตารางสี่เหลี่ยมที่เกิดจากเส้นตรง เส้นโค้งลากมาบรรจบทับกันแล้วระบายสีต่าง ๆ ตามช่องตารางสี่เหลี่ยมเหล่านั้น ด้วยสีเหลวบางโปร่งแสงทับซ้อนกันหลายสี

(6) บริเวณจุดที่ 7 ระบายสีแสดงค่าน้ำหนักตัดกันและเน้นขอบคม

(7) บริเวณจุดที่ 8 ระบายสีโดยทับพื้นสีดำไม่เน้นการตัดขอบให้ชัดเจน

เมื่อพิจารณาจากภาพ *Euclid* นี้แล้วสรุปได้ว่า แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคฟรอททาจหรือการพิมพ์ถูเพื่อสร้างพื้นผิวภาพบริเวณด้านล่างของภาพ นอกนั้นจะเป็นเทคนิคการระบายสีวิธีต่าง ๆ เช่น ระบายสีอ่อนทับสีเข้ม การระบายเรียบ ระบายเรียบแล้วตัดเส้น ระบายสีแบบเกลี่ยเรียบและแสดงน้ำหนัก ระบายสีเหลวบางเคลือบทับกันหลายครั้ง เป็นต้น

17. ผลงานภาพชื่อ The Cocktail Drinker

17.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Cocktail Drinker* สร้างในปี ค.ศ. 1945 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 116 x 72.5 เซนติเมตร ปัจจุบันภาพอยู่ที่ Kunstsammiung Nordrhein – Westfalen, Dusseldrf.



ภาพประกอบ 33 *The Cocktail Drinker,* 1945. Oil on canvas, 116 x 72.5 cm.

แอร์นส์ทได้พัฒนาภาพนี้ต่อจากภาพ *Euclid* ที่ทำในช่วงเดียวกัน เป็นภาพครึ่งตัวของคนซึ่งเป็นนักดื่มที่มีแก้วอยู่ในมือขวา ใบหน้าคนเป็นรูปเหลี่ยมและลายแบบโรมัน ตั้งแต่หัวไหล่ลงมาเป็นลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากเทคนิคการพิมพ์ถูและการระบายสี พื้นหลังภาพยังคงเป็นเส้นโค้งที่ลากมาบรรจบกันแล้วระบายสีตามช่องที่เกิดจากเส้นตัดกันและล้ำเกินเข้ามายังรูปคนตรงหัวไหล่และแขนขวาที่ถือแก้ว เน้นเส้น เน้นน้ำหนักสีให้เกิดความแตกต่างกันในบางพื้นที่ เหนือหัวไหล่ด้านซ้ายมีรูปหน้ากากที่บิดงอพับได้โค้งขึ้นไปด้านบนในลักษณะรูปจันทร์เสี้ยวพื้นหลังภาพมีความใกล้เคียงกับภาพ *Euclid* แต่ในภาพนี้มีการใช้เส้นแบ่งล้ำเข้า

มาในรูปคนมากกว่าและมีรายละเอียดมากขึ้น ภาพนี้เป็นภาพหนึ่งในผลงานชุด *หน้ากากเทพเจ้า* ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะของชนชาวพื้นเมืองหรือศิลปะของอนารยชน

สเปียส์ กล่าวถึงผลงานในชุดนี้ว่า "งานประติมากรรมซึ่ง แอร์นส์ท นำมาตกแต่งบ้านเขา (ประติมากรรมของชนพื้นเมืองชาวอินเดียแดง) และงานชุด *The Capricon* เป็นภาพชุดที่ผลิตออกมาให้ดูคล้ายคลึงกันในแบบศิลปะนามธรรมทางเรขาคณิต (คิวบิสม์) ตัวอย่างผลงานชื่อ *The cocktail Drinker, Design in Nature* และ *The Feast of the Gods* ถูกทำให้เด่นด้วยเส้นแสดงรูปร่างที่แน่นอนชัดเจน บางครั้งก็ใช้สีที่สดใสมาก" (Spies. 1997 : 252)

นอกจากความหมายดังกล่าวมาแล้วภาพนี้ยังสื่อให้เห็นถึงนักดื่มที่มีแอลกอฮอล์สามารถเข้าถึงดวงดาวและการไร้ซึ่งสติควบคุม การแสวงหาเสรีภาพและการปลดปล่อย เป็นการสร้างภาวะฟักตัวและภาวะบรรลุ ซึ่งเป็นปฏิกิริยาของความคิดสร้างสรรค์อย่างหนึ่ง ดังที่วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายไว้ว่า "ในภาวะฟักตัวและการบรรลุนั้น ไวส์เบิร์กกล่าวว่า มันอาจจะเกิดขึ้นในสภาพต่าง ๆ ที่คนเรากำลังพักผ่อน ฝัน หรืออยู่ในระหว่างฤทธิ์ของแอลกอฮอล์" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 87) ช่วงที่แอร์นส์ทเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยบอนน์นั้นเป็นช่วงที่เกิดความสับสนในการเรียนรู้ เขาติดสุราและการพนันเป็นช่วงที่เลวร้ายที่สุดในวัยหนุ่มของเขา แต่เขาก็ผ่านช่วงเวลาเหล่านั้นมาด้วยดี และในความทรงจำนั้นเขาแปรเปลี่ยนมาเป็นผลงานในด้านดีได้เสมอ

ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง โดยภาพรวมของวงการศิลปะได้มีการเปลี่ยนแปลง มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น กำจร สุนทรพงษ์ศรี ชี้แจงไว้ว่า "นับตั้งแต่ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปกรรมเกิดลักษณะเด่นชัดหลายรูปแบบ และหลักสุนทรียศาสตร์สิ่งแรกที่เห็นได้ชัดเจนก็คือ ศิลปะสมัยใหม่มิได้เป็นผู้สืบทอดมรดกของเหล่าชนชั้นใดชั้นหนึ่งหรือผูกขาดรสนิยมและรูปแบบอีกต่อไป ผลงานศิลปะต่างก็มีแนวทางปฏิบัติและความคิดสับสน ซึ่งทุกอย่างขึ้นอยู่กับปัจเจกชน ศิลปินต่างสร้างงานตามที่เขาคิดตามที่เขาชอบ" (กำจร สุนทรพงษ์ศรี. 2523 : 463) ดังแนวทางการแสดงด้วยรูปแบบใหม่ของแอร์นส์ท ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่มีลักษณะคล้ายไปในทางแบบนามธรรมที่มีที่มาจากรูปธรรมของสิ่งที่มีชีวิต

แอร์นส์ท นั้นมีความชื่นชมและรู้จักกันดีกับปิคาสโซ ซึ่งถือเป็นผู้มีความชำนาญสร้างผลงานแบบคิวบิสม์ ถึงแม้ว่าลักษณะผลงานของแอร์นส์ทในช่วงนี้จะเป็นแบบนามธรรมมากขึ้น แต่ก็มีความแตกต่างจากผลงานของกลุ่มคิวบิสม์อยู่มาก กิติมา อมรทัต อธิบายไว้ว่า "ภาพเขียนแบบนามธรรมของสำนักศิลปะกลุ่มคิวบิสม์มีฐานสำคัญอยู่ที่การใช้สัญลักษณ์ ... สัญลักษณ์นิยมย่อมใช้ความคิดคำนึงที่เป็นรูปธรรมคือวัตถุ สร้างความเพ้อฝันอันไม่มีเหตุผลขึ้นมา จากประสบการณ์ที่มีเหตุผลแต่มีส่วนประกอบที่ไม่ปะติดปะต่อ ... ศิลปะเซอร์เรียลิสม์จูงใจที่จะสร้างสัญลักษณ์ที่มีเหตุผลมั่นคงขึ้นมา ศิลปะของจิตรกรกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เช่น แอร์นส์ทก็ได้ใช้สัญลักษณ์ทั้งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรม" (กิติมา อมรทัต. 2530 : 334 – 335)

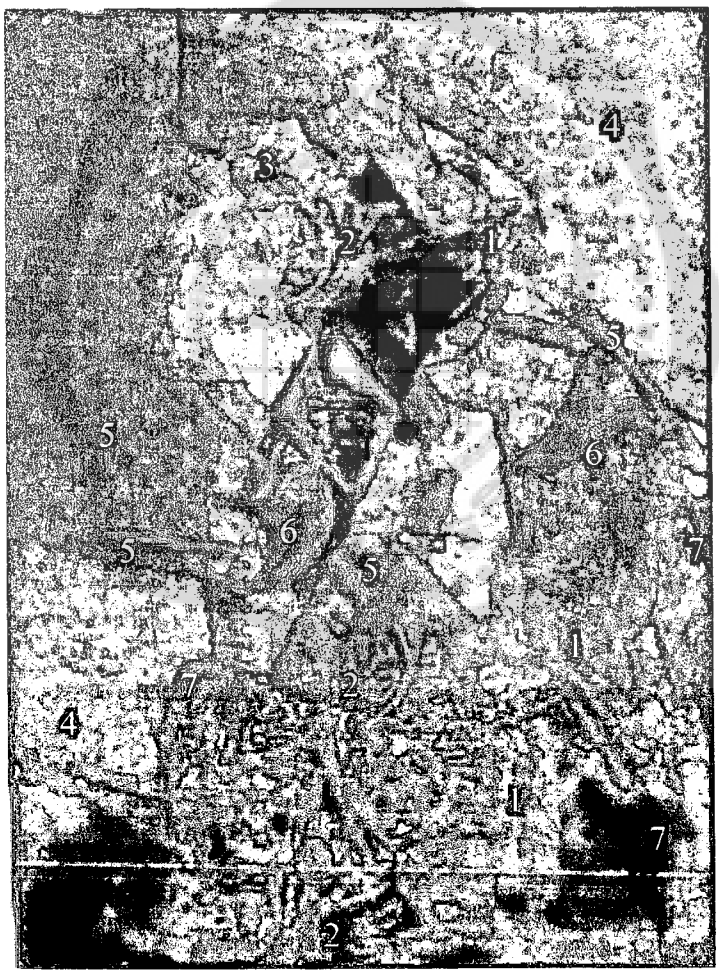
อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงแนวทางลัทธิคิวบิสม์ไว้ว่า

> ลัทธิคิวบิสม์ได้พัฒนาขึ้นมาในช่วง ค.ศ. 1907 – 1914 โดยการนำของ ปาโปล ปิคาสโซ และยอร์ช บราก ในยุคแรกเริ่มลัทธินี้ถูกเรียกว่า ลัทธิคิวบิสม์แนววิเคราะห์ ซึ่งเป็นการแสวงหาวิธีการตัดทอนรูปทรงตามธรรมชาติให้เป็นรูปทรงเรขาคณิตแบบมูลฐานของสิ่งนั้น ๆ ในขณะเดียวกันก็มองดูรูปวัตถุหลาย ๆ ด้านพร้อมกันด้วย ภาพที่มองเห็นในหลายแง่มุมในขณะเดียวกันนี้ ทำให้เห็นภาพผลสรุปของสิ่งนั้น ลัทธิคิวบิสม์แนววิเคราะห์ลดความสำคัญของการใช้สีลงมาก มีการใช้บริเวณว่างอึดอัดคับแคบ และใช้รูปร่างต่าง ๆ จำกัดอยู่กับเรขาคณิตเท่านั้น ลัทธิคิวบิสม์ยุคที่ 2 เรียกกันว่า ลัทธิคิวบิสม์แนวสังเคราะห์ เพราะเป็นการสร้างรูปทรงสิ่งต่าง ๆ จากธรรมชาติขึ้นมาใหม่ สร้างจากจินตนาการของศิลปินเองอย่างเต็มที่หรือจะเรียกว่า เป็นการแก้ปัญหาในขณะกำลังสร้างรูปทรงเลยก็ได้ ศิลปกรรมแนวนี้ไม่ค่อยจำกัดเรื่องสีและบริเวณว่างเท่าไรนัก (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2537 : 161)

ถึงแม้ว่าหลักการของการลด การตัดทอนจากรูปทรงที่เป็นต้นแบบ และที่เป็นอยู่ในธรรมชาติตามแนวของลัทธิคิวบิสม์ แต่ผลงานของแอร์นส์ทนั้นยังคงแสดงเรื่องราวและการเสนอความคิดที่แยบยลลึกซึ้งกว่านั้นอีก ผลงานของเขามีการเปรียบเทียบ มีข้อมูลมาจากพื้นฐานของชีวิตมีความหมายมากกว่าการทำลายรูปทรงด้วยเส้นและสี มันเป็นทุกอย่างที่ออกมาจากตัวของแอร์นส์ทไม่ว่าจะเป็นประสบการณ์ของชีวิต ทั้งด้านแนวความคิดและทักษะการทำงาน ยังคงรวมเป็นหนึ่งเดียวของการแสดงออกจากโลกทัศน์ของเขา

17.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Cocktail Drinker* ประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจและเทคนิคการระบายสี โดยสามารถพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 34 *The Cocktail Drinker*, 1945. เทคนิคการสร้างผลงาน

17.2.1 ฟรอททาจ

บริเวณจุดที่ 1 ที่มีลักษณะพื้นผิวขรุขระในส่วนที่เป็นลำตัวคนซึ่งเป็นปริมาณครึ่งหนึ่งของพื้นที่ภาพด้านล่าง เป็นผลมาจากเทคนิคการพิมพ์ถูจากพื้นผิววัสดุที่มีความหยาบแล้วใช้เทคนิคการระบายสีเน้นและลบบางส่วนจุดที่ 1 ที่อยู่บนหัวพิมพ์ถูจากใบไม้และพื้นไม้กระดาน

17.2.2 เทคนิคการระบายสี

(1) บริเวณจุดที่ 2 ระบายสีทับสีพื้น เน้นเป็นรูปมือที่ถือแก้วและส่วนที่เป็นลวดลายที่อยู่ช่วงต้นคอและบนเส้นผม คล้ายจะเป็นช่อดอกกุหลายที่พัฒนาต่อมาจากภาพเออคิด

(2) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีแบบจุดจากปลายพู่กันทับซ้อนกันหลายสีหลายครั้งสร้างพื้นผิวสีจากชิ้นล่างมาสู่ชั้นบน

(3) บริเวณจุดที่ 4 ส่วนที่เป็นพื้นตารางที่เกิดจากเส้นตรงเส้นโค้งมาบรรจบกันระบายสีบางทับกันหลายครั้งให้กลมกลืนกัน

(4) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีให้เกิดค่าน้ำหนักและใช้สีให้แตกต่างกันแล้วตัดเส้นด้วย

(5) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีทับสีพื้นเป็นรูปหน้ากากที่บิดงอพับได้ บางส่วนสร้างความกลมกลืนกับส่วนที่เป็นพื้นผิว

(6) บริเวณจุดที่ 7 ใช้สีเหลวโปร่งแสงระบายเคลือบทับเพื่อเป็นการลบและเน้นบางส่วน จุดที่เป็นหัวไหล่ใช้สีอ่อนระบายทับเพื่อให้น้ำหนักแยกจากพื้น

จากการพิจารณาเทคนิคการสร้างผลงานในภาพนี้จะประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจและเทคนิคการระบายสี ลักษณะของพื้นผิวที่เกิดจากเทคนิคฟรอททาจที่ชัดเจนนั้น ได้แก่ บริเวณที่เป็นลำตัวคนหรือบริเวณครึ่งหนึ่งของภาพด้านล่าง ที่ผสมผสานกับเทคนิคการระบายสี เป็นแบบระบายสีเคลือบทับด้วยสีเหลวผสมน้ำมันสน เป็นการใช้สีเข้มลบและเน้นปะปนไปตามร่องรอบพื้นผิวต่าง ๆ ส่วนด้านบนศีรษะปรากฏพื้นผิวจากฟรอททาจในจุดที่หนึ่งเพียงเล็กน้อย เทคนิคการระบายสีในลักษณะต่าง ๆ ปรากฏชัดเจนในส่วนที่เป็นพื้นตารางสี่เหลี่ยมและส่วนที่เป็นศีรษะ นอกจากระบายสีตามตารางสี่เหลี่ยมเหล่านั้นโดยใช้สีให้มีน้ำหนักแตกต่างกันแล้วยังมีการเน้นเส้นด้วยสีอ่อนอีกด้วย

18. ผลงานภาพชื่อ Design in Nature

18.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Design in Nature* สร้างในปี ค.ศ. 1947 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 50.8 x 66.7 เซนติเมตร ปัจจุบันภาพอยู่ที่ The Menil Collection, Houston.



ภาพประกอบ 35 *Design in Nature,* 1947. oil on canvas, 50.8 x 66.7 cm.

ภาพนี้มีที่มาของแนวความคิดจากคนและธรรมชาติสิ่งแวดล้อม คือพืชพันธุ์ไม้ เป็นการออกแบบใหม่ให้มีลักษณะเป็นตัวแทนสื่อความหมาย มีรูปแบบแนวทางแบบคิวบิสม์ โดยแอร์นส์ทได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบดั้งเดิมของชนเผ่าพื้นเมือง ในช่วงที่เขาได้ย้ายมาอยู่อเมริกาหลังจากปี ค.ศ. 1941 แอร์นส์ทได้ออกแบบเปลี่ยนแปลงธรรมชาติใหม่ตามจินตนาการของเขา โดยเน้นเส้นแบ่งพื้นที่เป็นระนาบและใช้ค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างกันและในระยะเวลานั้นแอร์นส์ทยังได้ทำประติมากรรมขึ้นอีกจำนวนหนึ่ง เส้นตรงและเส้นโค้งของรูปร่างและรูปทรงได้นำมาใช้ให้เห็นอย่างเด่นชัด ผลงานในช่วงนี้เริ่มมีการใช้สีที่สดใสมากขึ้น

จากคติความเชื่อของชนพื้นเมืองที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นมาของบรรพบุรุษและให้ความเคารพนับถือต่อเทพเจ้าต่าง ๆ นั้น จึงมีการแกะสลักไม้หรือวาดรูปเคารพของบรรพบุรุษหรือเทพเจ้าให้มีขนาดใหญ่และเน้นให้ดูเด่น มีความเรียบง่ายตามลักษณะของสื่อวัสดุ ดังที่แอร์นส์ทเน้นรูปหน้าคนให้ดูเด่นจากส่วนพื้นหลังภาพที่เป็นพืชพันธุ์ไม้ และจากความประทับใจที่แอร์นส์ทได้พบ ได้เห็นธรรมชาติแบบแปลกตาของเซโดนา แคว้นอริโซนา นอกจากนี้ยังเป็นการพัฒนาผลงานสืบต่อจากผลงานชุด*ทัศนียภาพโรแมนติก เมืองและป่า (The Romantic Vision Cities and Jungles)* จากจุดที่ แอร์นส์ทมีความสนใจในพืชกินคนหรืออีก

นัยหนึ่ง พืชกลายร่างเป็นคนหรือคนกลายร่างเป็นพืช ซึ่งเป็นผลงานที่เขาได้ทำไว้ในช่วงปี ค.ศ. 1935 - 1937

กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ให้ความสนใจศิลปะของชนพื้นเมืองหรืออนารยชนมาก่อนหน้านี้แล้ว ด้วยเห็นว่าเป็นศิลปะที่ไม่ถูกบิดเบือนหรือถูกครอบงำจากบริบทของสังคมเป็นศิลปะที่แสดงออกมาจากข้างในของจิตใจ สดชื่น ชัยประสาธน์ อธิบายขยายความไว้ว่า

> กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ สนใจศิลปะแบบดั้งเดิมหรือของอนารยชน (l'art primitif) ซึ่งในสมัยต้นศตวรรษที่ 20 คนส่วนใหญ่มักไม่สนใจเพราะดูถูกว่าป่าเถื่อนและไร้อารยธรรม มีแต่นักมนุษยวิทยาและชาติพันธุ์วิทยา ตลอดจนอปอลลิแนร์และศิลปินคิวบิสม์ที่ให้ความสนใจเรื่องนี้ กวีและศิลปินเซอร์เรียลิสม์สนใจศิลปะของหมู่เกาะในมหาสมุทรแปซิฟิก (โอเชียเนีย) ศิลปะของพวกอินเดียแดงในทวีปอเมริกาเหนือ ซึ่งรวมถึงพวกเอสกิโมในอลาสกา ตลอดจนศิลปะ Pre-colombien ในแมกซิโกมากที่สุด เพราะเห็นว่าเป็นแหล่งศิลปะที่ดิบ เป็นเนื้อแท้ที่บริสุทธิ์ ไม่ถูกบิดเบือนหรือครอบงำด้วยระบบของเหตุผล อารยะธรรมตะวันตก และสุนทรียศาสตร์แบบคลาสสิก พวกเซอร์เรียลิสม์ยอมรับคุณค่าของหน้ากากและรูปสลักไม้ของเกาะต่าง ๆ ในโอเชียเนีย... ขณะที่ลี้ภัยอยู่ในอเมริกาพวกเซอร์เรียลิสม์โดยเฉพาะเบรอตง แอร์นส์ทและพาแลนได้ค้นพบศิลปะของชาวอินเดียแดง (เช่น เผ่า Hopi, Na ajos และเอสกิโม) และร่องรอยของอารยธรรม Pre-colombienne ซึ่งพวกเขาเห็นว่าเป็นสวรรค์ที่สูญหายไปแล้ว (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 121)

อังเดร เบรอตง ซึ่งเป็นคนสำคัญคนหนึ่งของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้เดินทางไปเฮติ เพื่อไปบรรยายเกี่ยวกับลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ณ โรงภาพยนต์ในปอร์โตแปรงซ์ ซึ่งนำไปสู่การกระตุ้นต่อการต่อต้าน เป็นสายธารแห่งชีวิตของการปฏิวัติของคนหนุ่มสาวในเฮติ สิ่งที่เบรอตงค้นพบในเฮติและทำให้กลุ่มหัวก้าวหน้าของเฮติค้นพบด้วยกันคือความจริงที่ว่า ลัทธิเหนือจริงนั้นมิได้เป็นเพียงสุนทรียศาสตร์เท่านั้น แต่เป็นส่วนหนึ่งของการมองโลกของผู้คนด้วย เบรอตงอธิบายว่าในฝรั่งเศส เริ่มต้นลัทธิเหนือจริงในรูปของขบวนการเคลื่อนไหวที่อยู่บนพื้นฐานของชีวิตและภูมิปัญญาของแต่ละคน แต่ในเฮติเรียนรู้สิ่งนี้ตั้งแต่เกิดมาทุก ๆ คน ฉะนั้นแนวทางตามลัทธิเหนือจริงจึงแทรกซึมอยู่ทั่วไปในสายเลือดของผู้คนแถบทะเลแคริบเบียน (เกษศิริ ยุวะหงษ์. 2540 : 47) จึงกล่าวได้ว่า เบรอตงยอมรับแล้วว่า ชนชาวพื้นเมืองดั้งเดิมนั้น เกิดมาก็ได้พบวัฒนธรรมประเพณีที่นำเอาสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติเข้าไปสู่วิถีชีวิตประจำวันสืบทอดมาตั้งแต่บรรพบุรุษแล้ว

สงวน รอดบุญ ได้ชี้แจงเกี่ยวกับศิลปะอนารยไว้ดังนี้

> คำว่า อนารยชน นี้นอกจากจะหมายถึง มนุษย์ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์แล้ว ยังเป็นชื่อเรียกชนชาติต่าง ๆ ในทวีปแอฟริกาในดินแดนหมู่เกาะทะเลใต้ของมหาสมุทรแปซิฟิกและในทวีปอเมริกา ตลอดจนดินแดนบางส่วนในทวีปเอเชียที่ยังล้าหลังห่างไกลอารยธรรม ซึ่งชาวตะวันตกได้ค้นพบระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 15 จนถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 และบรรดาชนชาติที่ยังห่างไกลแสงสีวิทยาศาสตร์เหล่านี้ล้วนเป็นมนุษย์ร่วมสมัยกับเรานั่นเอง... ศิลปะอนารยะเกิดจากความบันดาลใจอันไร้มายา มีลักษณะรูปทรงอย่างง่าย ๆ และความง่ายในความรู้สึกเช่นนี้ปรากฏอยู่ในงานศิลปะอนารยะของชนชาติต่าง ๆ ทุกยุคทุกสมัย ดังนั้น จึงเป็นศิลปะบริสุทธิ์ที่สุด ซึ่งได้แนวความคิดอันลึกซึ้งมาจากความเชื่อถือและประสบการณ์ของจิตวิญญาณ (Spiritual Experience)... สำหรับการสลักรูปคนนับว่ามีความสำคัญอยู่ไม่น้อย เพราะเป็นงานที่สืบเนื่องมาจากการบูชาบรรพบุรุษ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หน้ากาก ซึ่งใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ มีการระบายสีสดใสน่าดู ลักษณะศิลปะของชาวเกาะ แต่ละเกาะมีความงามผิดแผกกันออกไป... ศิลปะอนารยะโดยทั่วไปมักมีรูปทรงเรขาคณิต (Geometricfroms) ทั้งในงานประติมากรรม งานประดับตกแต่ง ลายผ้า งานจักสาน และลวดลายตกแต่ง เครื่องปั้นดินเผา รูปแบบต่าง ๆ อันผิดแผกกันเหล่านี้ เกิดจากการผสมผสานกันอย่างไม่มีที่สิ้นสุด บางทีลักษณะรูปคนหรือรูปสัตว์มีรูปร่างแปลกตาดูพิลึก (groterque) โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานศิลปะของชาวหมู่เกาะทะเลใต้ มักมีลักษณะการประดิษฐ์เป็นเส้นโค้งที่วกวนและเส้นวงก้นหอยผิดกับศิลปะแอฟริกันซึ่งมีลักษณะเป็นเหลี่ยม เป็นเส้นมีปริมาตรทางเรขาคณิต (สงวน รอดบุญ. 2533 : 136 – 140)

ควินน์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับภาพนี้ว่า

ปี 1947 ที่เซโดนา ภาพจันเสี้ยวยามราตรี ขีดสุดของพระอาทิตย์ ภาพประติมากรรมประดับกำแพงและสวน อีโลร์ด ได้บรรยายไว้ว่า ด้วยร้อยแก้ว ชุดของภาพปะติดแบบเดิมโดย แอร์นส์ท และได้ตีพิมพ์ใน ปารีสโดย ปิแยร์ เซเรอร์ ในชื่อ ภายในสายตาโคลงที่มองเห็นทั้ง 8 แอร์นส์ท เริ่มมีความสัมพันธ์กับกลุ่มเพื่อนผู้ภักดี งานแสดงชุดสุดท้ายที่จูเลี่ยน ลีวี แกลเลอรี พ่อของจูเลียน ซึ่งเป็นนักธุรกิจผู้ร่ำรวยของนิวยอร์ค ได้บอกแก่ลูก เขาว่าหอศิลป์นั้นไม่สามารถทำเป็นของเล่นหรืองานอดิเรกได้ จูเลียนเชื่อพ่อจึงปลดภาพของแอร์นส์ทและผลงาน จิตรกรรมของเขาออก ด้วยความละอายแก่ใจจูเลียนบอกข่าวเศร้านี้แก่แอร์นส์ทและสัญญาว่าจะหาหอศิลป์ใหม่ให้ มัทตาให้แอร์นส์ทยืมเงิน 150 ดอลลาร์ ทำให้แอร์นส์ทสามารถเก็บงานชิ้นที่ยังไม่ได้ขายใส่ในรถพ่วง รถฟอร์ดคัน เก่าของเขา แอร์นส์ทและโดโรเธียขับรถกลับมายังอริโซนาเป็นระยะทางถึง 2,500 ไมล์เป็นช่วงเดือนธันวาคมหิมะ เริ่มตก ขณะที่แอร์นส์ทขับรถกลับจากนิวยอร์ค พวกเขาจึงตัดสินใจไปรัฐทางใต้ ซึ่งหมายถึง เพิ่มระยะทางอีก 300 ไมล์ แต่หิมะก็ขัดขวางเขาจนถึง ณ อลาบามาที่ซึ่งไม่มีหิมะ ควินน์ยังได้อ้างถึงคำกล่าวของวาลเบิร์ก (Patrick Waldberg) ต่อไปอีกว่า ฉันมาเยือนเซโดนา 2 ครั้งในปี 1946 และปี 1947 เดินทางเลียบชายแดน เม็กซิโกและอริโซนา วันหนึ่งเราข้ามภูมิประเทศที่ทำให้เราตกตะลึงในโลกเมื่อ 20 ปีมาแล้ว โดยรถของจอห์น ฟอร์ด ทุ่งโล่งกว้างเปล่าเปลี่ยว มีพืชโผล่มาเหมือนทุ่งน้ำแข็งขนาดยักษ์ ข้างถนนมีป้ายบนก้อนหินเหมือนตัว หนอน พร้อมกับลูกศรและข้อความเขียนครึ่ง ๆ จุดคอมม่า ถนนดูเหมือนลับหายไปในภูเขา แต่ในที่สุดเราก็มาถึง ที่ราบสูงที่ลาดชันซึ่งมองไม่เห็น จากถนนใหญ่ทางขรุขระพาเราไปจนถึงยอด พื้นที่แอ่งกลมมีหมู่บ้านอยู่ด้านหนึ่ง และโบสถ์อีกด้านหนึ่ง มันมองดูเหมือนเมืองตุ๊กตาด้วยบ้านที่ไม่มีประตู ใช้บันไดพาดผ่านช่องหลังคา (Quinn. 1976 : 250)

อิทธิพลจากศิลปะอนารยะชนนั้น เราสามารถตรวจสอบจากผลงานของแอร์นส์ทได้โดยแยกส่วนย่อย ออกจากส่วนรวมทีละส่วน แต่ความเด่นชัดรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของผลงานก็คือเทคนิคการสร้างผลงานที่ มีพัฒนาการมาตามลำดับ จากความสนใจ การสะสมหน้ากาก รูปปั้นและรูปแกะสลักของชาวพื้นเมืองอินเดีย แดง ในเวลาต่อมาแอร์นส์ทได้ทำประติมากรรมเพื่อตกแต่งบ้านของเขาด้วยศิลปะแบบดั้งเดิมและนอกจากนั้น แอร์นส์ทยังได้ทำภาพจิตรกรรมขึ้นอีกจำนวนหนึ่ง คือชุด *Feast of the Gods* รวมทั้งภาพนี้ด้วย

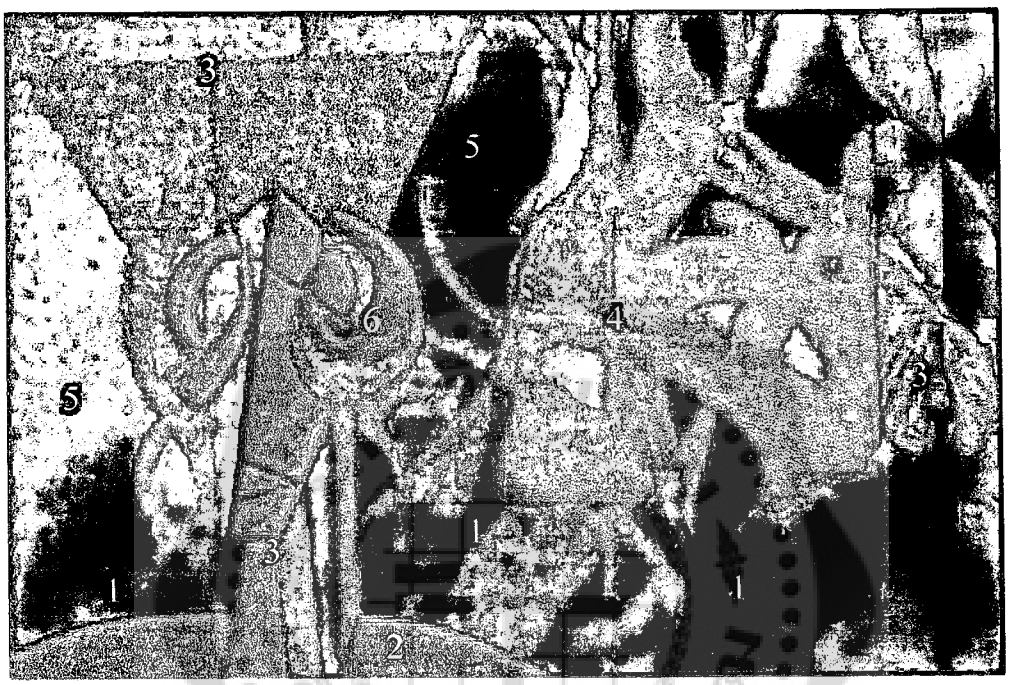
ธรรมชาติที่มีลักษณะแบบท้องถิ่น มีภูมิทัศน์แบบแปลกตา มีภูเขา มีหน้าผาหินแบบแกรนด์แคน ยอน มีพืชพันธุ์ไม้แปลก ๆ เมื่อมองดูสามารถเกิดจินตนาการ เป็นรูปร่าง รูปทรง และรูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ ได้ แต่ธรรมชาติในผลงานของแอร์นส์ท เขาได้กลั่นกรองออกมาจากทัศนภาพส่วนตัวของเขาด้วยรูปแบบ ใหม่ที่ไม่มีอยู่ในธรรมชาติ สุเชาว์ พลอยชุม กล่าวไว้ว่า "ธรรมชาตินั้นเป็นสิ่งที่สวยงามที่สุดอยู่แล้ว สิ่งที่ มนุษย์พอจะทำได้ก็คือลอกแบบธรรมชาติมาไว้ในงานศิลปะเท่านั้น" (สุเชาว์ พลอยชุม. 2523 : 30)

จากอิทธิพลของศิลปะอนารยชน บวกกับทัศนียภาพของภูมิประเทศที่แอร์นส์ทได้สัมผัสมานั้นทำให้ เขาคิด และกลั่นกรองสร้างเป็นผลงานออกมาอย่างมีจุดมุ่งหมาย แอร์นส์ทไม่เคยสร้างงานโดยปราศจากทัศ นภาพส่วนตัวของเขา เขาสามารถสร้างภาพมายาจากผัสสะได้เกือบทุกสิ่งทุกอย่าง เขาค้นคว้าและมีความมุ่ง มั่นที่จะนำให้เราก้าวไปสู่โลกแห่งจินตนาการของเขา นำเราไปสู่โลกใหม่ที่ยังไม่เคยมีมาก่อน ศิลปะ อนารยให้ อิทธิพลต่อกลุ่มคิวบิสม์และกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ แต่ผลงานของแอร์นส์ทยังได้รวมเอาแนวความคิดจากหลายสิ่ง หลายอย่างและจากพัฒนาการที่มาจากประสบการณ์ของเขาอีกด้วย

ผลงานภาพในช่วงนี้ที่รูปคนมีลักษณะใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะลักษณะของรูปคนที่มีใบหน้ายาว คล้ายตั๊กแตนและมีตาเป็นรูปโค้งเรียวคล้ายเขาสัตว์ ได้แก่ ภาพ *Design in Nature, Young Man Intrigued by The Flight of a Non – Euclidean Fly, Head of a Man* และภาพ *Dream and Revolution* เป็นต้น

18.2 **กระบวนการสร้างผลงาน**

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Design in Nature* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและเทคนิคการระบายสี โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 36 *Design in Nature*, 1947. เทคนิคการสร้างผลงาน

18.2.1 แกรททาจ

บริเวณจุดที่ 1 ทั้ง 3 จุดเป็นลักษณะของผลลัพธ์ที่เกิดจากการขูดเซาะสีหรือแกรททาจ โดยใช้เศษก้อนของปูนปลาสเตอร์ที่ได้จากการทำประติมากรรม วางใต้ผ้าใบขณะทำงานและบางส่วนมีการระบายสีแบบเกลี่ยให้กลมกลืนกับพื้นที่ส่วนอื่นของภาพ

18.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 2 ผสมสีครีมออกเหลืองระบายเรียบทับพื้นที่ของจุดที่ 1 ให้เป็นบริเวณหัวไหล่

(2) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีแสดงน้ำหนักแล้วตัดเส้นสีเข้มตามรอยต่อระหว่างสีต่าง ๆ

(3) บริเวณจุดที่ 4 ระบายสีแบบเกลี่ยให้กลมกลืนกันและแสดงน้ำหนักของสีสีเดียวให้เกิดระยะ เป็นการเน้นด้วยน้ำหนักของสี

(4) บริเวณจุดที่ 5 ผสมสีน้ำตาลเข้มระบายทับพื้นเพื่อแสดงระยะไกลของพื้นภาพ เป็นการเน้นให้เกิดความตื้นลึก เกิดความสดใสของสี โดยวิธีใช้สีสว่างสดใสตัดกับสีเข้ม

(5) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีโดยการเกลี่ยสีให้กลมกลืนกันและแสดงน้ำหนักให้เป็นรูปตาทั้ง 2 ข้างและบริเวณอื่น ๆ ที่สามารถมองเห็นได้ ซึ่งมีลักษณะแบบนี้

(6) การระบายสีผสมผสานกับการสร้างพื้นผิวใต้ภาพ พื้นผิวที่ปรากฏในภาพเกิดจากผลลัพธ์ของเทคนิคแกรททาจที่มีความขรุขระ แต่แอร์นส์ท ได้ใช้วิธีระบายเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสง จึงทำให้บางบริเวณไม่มองเห็นพื้นผิวที่ชัดเจน

เมื่อพิจารณาเทคนิคที่ใช้สร้างผลงานภาพนี้แล้ว มีการใช้เทคนิคหลักอยู่ 2 เทคนิค คือ แกรททาจ และการระบายสีน้ำมัน จากสัดส่วนของพื้นภาพ 1 ใน 4 บริเวณที่อยู่ด้านล่างของภาพแอร์นส์ทใช้เทคนิคแกรททาจหรือการขูดเซาะสีแล้วใช้การระบายสีโดยวิธีต่าง ๆ สร้างผลงานในส่วนอื่น ๆ ของภาพ บางจุดมีการเน้นเส้นด้วยสีเข้มให้เด่นชัดถึงแม้ว่าน้ำหนักของสีจะแตกต่างกันแล้วก็ตาม ในบริเวณอื่น ๆ จะระบายสีแบบเรียบแสดงน้ำหนักสีโดยการแบ่งพื้นที่ให้กลมกลืนกัน ส่วนวิธีระบายสีเคลือบทับกันมีทั้งแบบระบายทับกันแบบทึบและระบายสีแบบเหลวโปร่งแสงด้วยสีอ่อนและสีเข้ม

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

19. ผลงานภาพชื่อ Chemical Nuptials

19.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Chemical Nuptials* สร้างในปี ค.ศ. 1947 - 1948 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 150.5 x 66.5 เซนติเมตร ภาพสะสมส่วนบุคคล



ภาพประกอบ 37 *Chemical Nuptials,* 1947-1948. Oil on canvas, 150.5 x 66.5 cm.

ภาพนี้ แอร์นส์ท์ใช้เวลาวาดระหว่างปี ค.ศ. 1947 – 1948 เป็นช่วงหลังจากที่เขาได้แต่งงานกับโดโรเธียในปี 1946 และใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน ณ บ้านที่เขาสร้างขึ้นเองในเซโดนา แคว้นอริโซนา อิทธิพลจากศิลปะของชนเผ่าพื้นเมืองที่แอร์นส์ทได้ทำภาพ *Euclid* ภาพ *The Cocktail Drinker* จากประสบการณ์ในการสร้างผลงานประติมากรรมปูนปาสเตอร์และชุด*หน้ากากเทพเจ้า (Freast of the Gods)* ส่งอิทธิพลมายังภาพ *Chemical Nuptials* นี้

รูปคนสองคนเป็นสื่อแทนตัวของแอร์นส์ทและโดโรเธีย โดยมีสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ พืชพันธุ์ไม้เป็นส่วนประกอบ ลักษณะรูปคนยืนเต็มตัวคล้ายหุ่นยนต์ การแบ่งพื้นที่ด้วยเส้นให้เกิดระนาบเป็นแท่งเป็น

เหลี่ยมตามแบบอย่างลัทธิคิวบิสม์ แสดงให้เห็นในภาพนี้อย่างชัดเจน มีการใช้สีที่สดใสมากขึ้นจากชุดก่อนหน้านี้ มีการเน้นรายละเอียดพื้นที่ส่วนย่อยในพื้นที่ส่วนใหญ่ แต่ละจุดประสานกลมกลืนกับสีที่ดูมีประกายระยิบระยับเหมือนรูปวัตถุถูกแสงไฟหลากสีสาดส่อง

ควินน์ ได้อ้างถึงคำอธิบายของ ยู เอ็ม ชนีด (U.M. Schneede) เกี่ยวกับรูปนี้ไว้ว่า "ภาพแรกเป็นภาพสามมิติตามแบบของคิวบิสม์ ได้มาเมื่อเขายังอยู่ในนิวยอร์ค หีบที่ใส่กุญแจภายในดูเหมือนลักษณะระลึกถึงแบบเมิชของสวิทเตอร์ (Schwitters) ในช่วงกลางของปี ค.ศ. 1940 – 1948 แอร์นส์ทได้เริ่มทำงานชุดมุมหัวเรขาคณิต ซึ่งเริ่มมาจากภาพ*เออคิด (Euclid)* และภาพต่อมาก็สะท้อนให้เห็นตามแบบเริ่มแรกไม่น้อยไปกว่ากรณี*ภาพเหมือนของตองกี (Yves Tanguy)"* (Quinn. 1976 : 257) จากคำอธิบายนี้หมายถึง แอร์นส์ทได้สร้างผลงานออกมาเป็นชุดและมีลักษณะใกล้เคียงกันในช่วงเวลาเดียวกัน

นอกจากนี้ ควินน์ ยังได้อ้างถึงคำชี้แจงของโดโรเธียต่อไปอีกว่า

> จากการที่รู้ว่าแอร์นส์ทชอบทำงานในสวนของเขาทำให้ฉันท้อแท้กับสิ่งที่เขาพบเห็นในสวนเดิม แอร์นส์ทเป็นนักสร้างสรรค์ผู้ยิ่งใหญ่เกินกว่าเราจะคิดฝัน ดาวเคราะห์น่าสนใจมากกว่าสิ่งที่แสดงให้เราเห็น และควินน์ยังได้กล่าวต่อไปอีกว่า การสร้างสรรค์ของเขาเป็นจริง เขานำรูปแบบที่คล้ายกับโลกที่เราอยู่อาศัยด้วยความช่วยเหลือของยางลบแท่งใหญ่ เขาลบโลกของเราและนำเราไปแทนที่ ควินน์ยังได้อ้างถึงทรรศนะของวิลเลี่ยม เอ็น คอฟเลย์ (William N. Copley) ต่อไปอีกว่า หอกที่สั้นระรัวเล่มหนึ่ง จากนี้ไปภูมิทัศน์ของเขาจะแทนที่ตลอดกาล ต้นไม้และทุ่งหญ้าที่เราคิดเราเคยเห็นเมืองของเขาถูกบดรวมมาจากนิยายทุกสถานที่เขาได้ร่วมมือกับพระเจ้าแล้วกล่าวว่า ไม่เหมือนอย่างนั้น ไม่เหมือนอย่างนี้ แล้วพระเจ้าไม่ได้คิดแต่ทำขึ้นมาเลย โลกของเขาเป็นปัจจุบัน ทุกสิ่งทุกอย่างมีความหมายและเราเองก็มีค่าควรแห่งความสนใจ มันเป็นความจริงที่ไร้เดียงสา (Quinn. 1976 : 258)

แอร์นส์ทนั้นมีความสามารถที่จะหยิบเอาแนวความคิดจากผลงานชิ้นก่อน ๆ นำกลับมาทำใหม่ได้อย่างชาญฉลาดโดยที่แทบมองไม่เห็นความซ้ำซ้อน บางครั้งก็มีการพัฒนาผลงานออกมาเป็นชุด ๆ ในลักษณะใกล้เคียงกัน ในช่วงเวลาเดียวกัน เช่นภาพเกี่ยวกับป่า ภาพคนเป็นนก (นกเป็นคน) และภาพในชุด*หน้ากากเทพเจ้า* ดังรูป *Chemical Nuptial* นี้ เป็นต้น ที่รูปหน้าคนมีลักษณะคล้ายกับภาพ *Design in Nature*

จาก*ทรรศนะของ* ซิกมันด์ ฟรอยด์ สถิต วงศ์สวรรค์ อธิบายไว้ว่า "ในคำถามที่ว่าการแสดงพฤติกรรมของมนุษย์ เขามีจุดมุ่งหมายหรือมีความตั้งใจอะไรในชีวิต อะไรคือสิ่งที่ต้องการและปรารถนาจะบรรลุถึงคำตอบไม่มีอะไรสงสัยเลยว่า มนุษย์แสวงหาความสุข ความต้องการได้รับความสุขและธำรงมันไว้ หรือจะตอบอีกนัยหนึ่งว่าเขาแสวงหา 2 ด้านคือ ด้านหนึ่งหาความสุขความสบาย อีกด้านหนึ่งหาทางพ้นจากความทุกข์ ความไม่สบายซึ่งผลลัพธ์เท่ากัน" (สถิต วงศ์สวรรค์. 2540 : 141) ดังแอร์นส์ทได้ถ่ายทอดความรู้สึกขั้นพื้นฐานจากการดำเนินชีวิตและมุมมองด้านความรัก ความสุข สอดคล้องกับแนวความคิดของฟรอยด์ดังกล่าว

จาก*ประวัติ*ของแอร์นส์ท เขาแต่งงานถึง 4 ครั้ง ได้แก่ ครั้งที่ 1 ปี 1918 แต่งกับหลุยส์ สเตราส์ เพื่อนร่วมมหาวิทยาลัยบอนน์ เมืองโคโลญ ครั้งที่ 2 แต่งกับแมรี เบอร์เท ออเรนซ์ หญิงสาวที่ทำงานในศาลและถูกอบรมเลี้ยงดูมาจากสำนักแม่ชี ครั้งที่ 3 แต่งกับเพกกี กุกเกนไฮม์ จิตรกรสาวชาวอเมริกันผู้อยู่ในตระกูลร่ำรวย และครั้งที่ 4 แต่งกับโดโรเธีย แทนนิง จิตรกรสาวชาวตะวันออกกลางผู้ซึ่งเป็นคู่ทุกข์คู่สุขของแอร์นส์ทจวบจนเขาสิ้นชีวิต จากความจริงข้อนี้ แอร์นส์ทได้ยอมรับแล้วว่า การมีความรักการใช้ชีวิตคู่เป็นความต้องการในขั้นพื้นฐานของมนุษย์ทุกคน ถึงแม้เขาจะมีปัญหาเรื่องการแต่งงาน แต่เขาก็

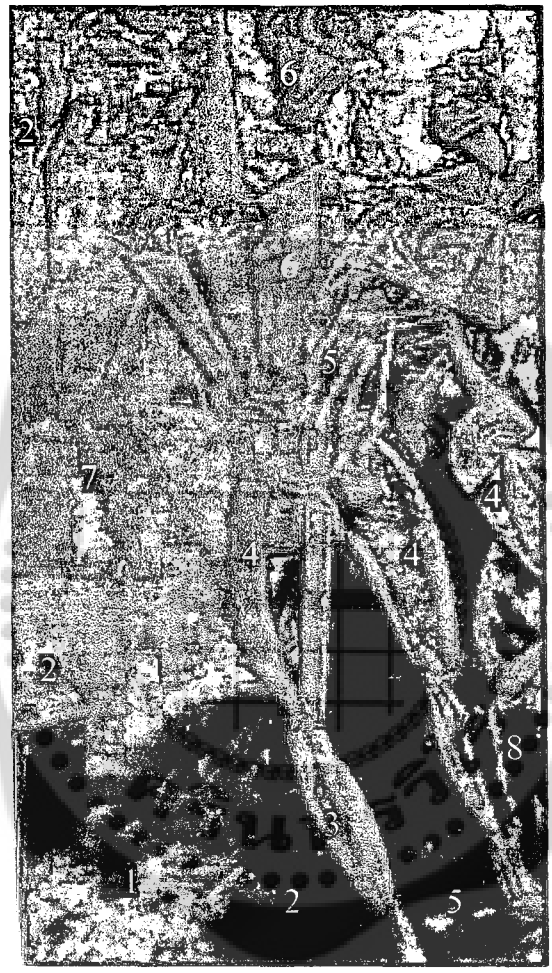
ได้สร้างสรรค์และพัฒนาผลงานของเขาตลอดมา โดยเนื้อหาของภาพในแต่ละช่วงของปีก็ได้นำเสนอจากวิถีชีวิตของเขาที่เปลี่ยนไป นับได้ว่าเขาเกิดมาเพื่ออุทิศตนทำงานศิลปะโดยแท้จริง

จากความหลากหลายของแนวความคิดและเหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งเป็นประสบการณ์ของแอร์นส์ท เขาได้กลั่นกรองสร้างรูปแบบใหม่เป็นสื่อตัวแทนจากมโนภาพของเหตุและผล มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันในแนวทางการสร้างสรรค์จากปรัชญาของความจริงแห่งชีวิตของเขา ดังจำนงค์ ทองประเสริฐ อธิบายไว้ว่า "การพัฒนาลัทธิเหตุผลนิยมเชิงสร้างสรรค์และเป็นแบบวิทยาศาสตร์ มีขึ้นในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 มูลเหตุแห่งลัทธิเหตุผลนิยมประกอบด้วยคณิตศาสตร์ ซึ่งเป็นศาสตร์เกี่ยวกับเหตุผลที่ยอดเยี่ยม บัดนี้ภารกิจที่สำคัญของพวกปรัชญาเมธีก็คือ ทำให้จักรวาลกลายเป็นเรื่องคณิตศาสตร์ โดยใช้วิธีคณิตศาสตร์สากล" (จำนงค์ ทองประเสริฐ. 2514 : 16) จากลักษณะของรูปคนในภาพนี้ที่มีความใกล้เคียงไปทางรูปร่าง รูปทรงของคณิตศาสตร์ จึงสอดคล้องกับคำอธิบายดังกล่าว แต่มันเป็นรูปทรงทางคณิตศาสตร์ที่มีชีวิตจริง จากส่วนหนึ่งของแอร์นส์ท



19.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *Chemical Nuptials* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 38 *Chemical Nuptials,* 1947-1948. เทคนิคการสร้างผลงาน

19.2.1 แกรททาจ

(1) บริเวณจุดที่ 1 แอร์นส์ทใช้เทคนิคแกรททาจหรือการขูดเซาะสี โดยใช้เศษกิ่งไม้หรือต้นหญ้าวางอยู่ใต้ผ้าใบ

(2) บริเวณจุดที่ 2 จากผลลัพธ์ของเทคนิคแกรททาจ แอร์นส์ทใช้สีเหลวโปร่งแสงระบายเคลือบทับโดยใช้สีเข้มบริเวณมุมล่าง ส่วนด้านบนใช้สีที่กลมกลืนกันระบายทับและเกลี่ยให้ประสานกลมกลืนกันมีทั้งสีอ่อนกว่าและเข้มกว่า

19.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีหนาซับซ้อนหลายสี ผสมผสานกับการสร้างค่าน้ำหนักสี และเกิดพื้นผิวสี การระบายสีในลักษณะนี้จะปรากฏทั่วไปตลอดทั้งภาพ

(2) บริเวณจุดที่ 4 ระบายสีแบบผสมแสดงน้ำหนัก นอกจากน้ำหนักจะตัดกันแล้ว ยังเน้นด้วยเส้นสีเข้มอีกด้วย

(3) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน และเน้นน้ำหนักอ่อนให้ดูนูนขึ้นมาจากส่วนพื้น

(4) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีเรียบแล้วตัดเส้นสีเข้ม

(5) บริเวณจุดที่ 7 ระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนพื้นสีเข้ม เพื่อสร้างบรรยากาศ

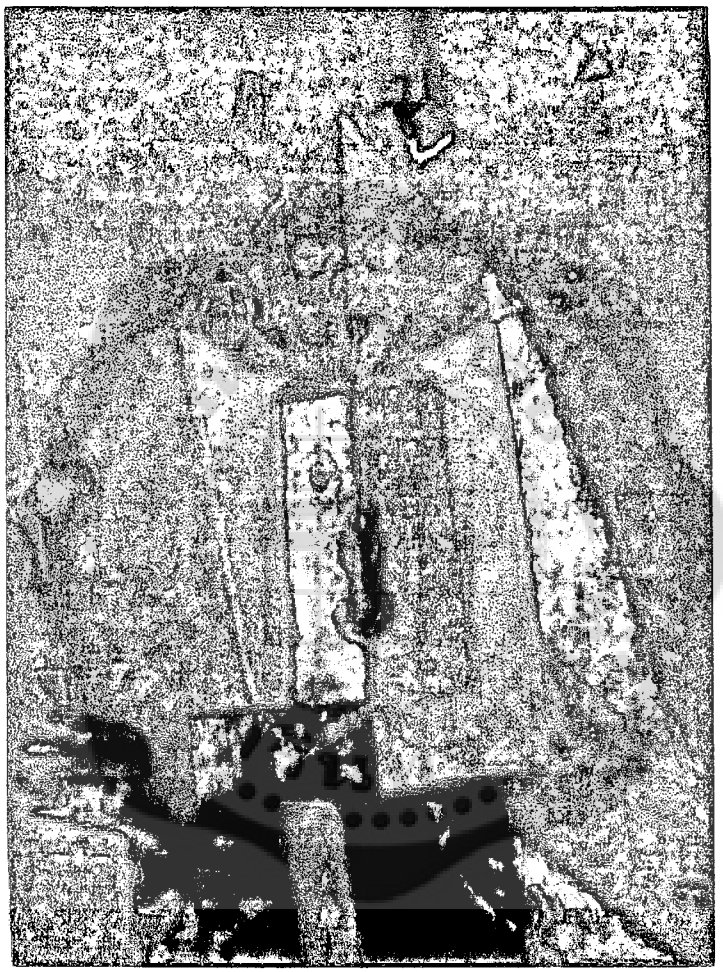
(6) บริเวณจุดที่ 8 ระบายสีด้วยเกรียงเพื่อสร้างพื้นผิวและผสมกับการขูดพื้นภาพ

เมื่อพิจารณาภาพนี้สรุปได้ว่า แอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคแกรททาจ และเทคนิคการระบายสี เทคนิคแกรททาจได้นำมาใช้ในบริเวณจุดที่ 1 ซึ่งอยู่ทางมุมล่างของภาพ และบริเวณจุดที่ 2 ซึ่งอยู่ทางด้านข้างซ้ายมือ เมื่อเปรียบเทียบกับพื้นที่ของภาพจะมีปริมาณ 1 ใน 5 ของภาพทั้งหมด เทคนิคการระบายสีแอร์นส์ทใช้พู่กันเล็ก ๆ และเกรียงระบายสีโดยใช้เนื้อสีหนา ๆ ระบายซับซ้อนกันเพื่อสร้างพื้นผิวสี มีการเน้นน้ำหนักสีให้แตกต่างกัน มีการตัดกันของค่าน้ำหนักสีและความเข้ม ความสว่างของสีตามรอยต่อของแต่ละระนาบสีที่ประกอบกันเป็นรูปร่าง รูปทรง นอกจากนี้ยังมีการระบายสีแบบกลมกลืนกันและการระบายสีอ่อนหรือสีเหลวเคลือบทับ การเน้นบริเวณโดยการใช้เส้นสีเข้มตัดขอบรอบนอกของรูปร่างหรือระนาบแผ่นสีที่ประกอบเป็นรูปทรงของคนปรากฏชัดเจน ส่วนการใช้พื้นผิวนั้นเกิดจากลักษณะของผลลัพธ์ของเทคนิคแกรททาจและการระบายสีที่เน้นพื้นผิวสีหนา ๆ ที่ระบายซับซ้อนกันและการขูดผิวพื้นภาพ ภาพนี้มีความแตกต่างจากผลงานชุดก่อนหน้านี้เป็นอย่างมาก

20. ผลงานภาพชื่อ The Blue Hour

20.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Blue Hour* สร้างในปี ค.ศ. 1946 - 1947 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 100 x 91 เซนติเมตร ภาพสะสมส่วนบุคคล



ภาพประกอบ 39 *The Blue Hour,* 1946-1947. oil on canvas, 100 x 91 cm.

ภาพนี้ แอร์นส์ทได้แสดงแนวความคิดความรู้สึก จากการที่เขามีบ้านซึ่งอยู่ในภูมิประเทศแบบชนบทของเซโดนา เป็นช่วงเวลาที่เงียบเหงา แต่ชีวิตก็มีความสุขแม้ว่าภูมิอากาศจะร้อนก็ตาม จากสภาพของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมดังกล่าวนั้น จึงปรากฏรูปสัญลักษณ์ เช่น ภาพที่ใช้สีแดง นก แมงมุม เป็นต้น เมื่อพิจารณาโครงสร้างของภาพโดยส่วนรวมจะเห็นคนและบ้านเป็นสิ่งเดียวกัน ซึ่งเป็นการจัดภาพให้มีความสัมพันธ์ทับซ้อนกัน การใช้เส้นเพื่อเน้นจินตนาการให้มองเห็นเป็นรูปคน การใช้สีโทนสีแดงตัดด้วยสีเข้มเกือบดำ ทำให้ภาพดูแปลกไปจากผลงานชุดก่อน ๆ แม้ว่าจะมีพัฒนาการมาจากอิทธิพลของศิลปะอนารยะก็ตาม ทวี รัชนีกร ให้ทรรศนะว่า "ภาพ *The Blue Hour* ดูจะเป็นรูปลักษณ์ห่างไกลจากธรรมชาติมากขึ้น

เปลี่ยนแปลงทั้งรูปทรง องค์ประกอบและสีสัน แต่แอร์นส์ทก็ยังใช้สื่อที่ผู้คนคุ้นเคย เช่น ธรรมชาติ คน นก และดอกไม้ เพื่อนำเราไปสู่ความฝันของเขา" (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

จากการที่แอร์นส์ทได้พบโดโรเธีย เทนนิง จนเกิดเป็นความรักต่อกัน และได้แต่งงานกันในปี ค.ศ. 1946 ที่บีเวอร์ลีฮิลส์ ซึ่งแต่งพร้อมกับคู่ของ แมน เรย์กับจูเลียต ต่อมาแอร์นส์ทและโดโรเธียไปอยู่เซตชนบทที่เซโดนา แคว้นอริโซนา ที่ซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์ตามแบบธรรมชาติของท้องถิ่น โดยแอร์นส์ทได้ปลูกบ้านของเขาขึ้นเองบนเนินเขา มองเห็นทิวทัศน์รอบบ้านเป็นบรรยากาศที่เปล่าเปลี่ยวท่ามกลางธรรมชาติที่แห้งแล้ง ตามลักษณะของท้องถิ่นชนบท

ควินน์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของงวาลเบิร์ก (Patrick Waldberg) ไว้ในหนังสือ Max Ernst เกี่ยวกับภาพนี้ว่า

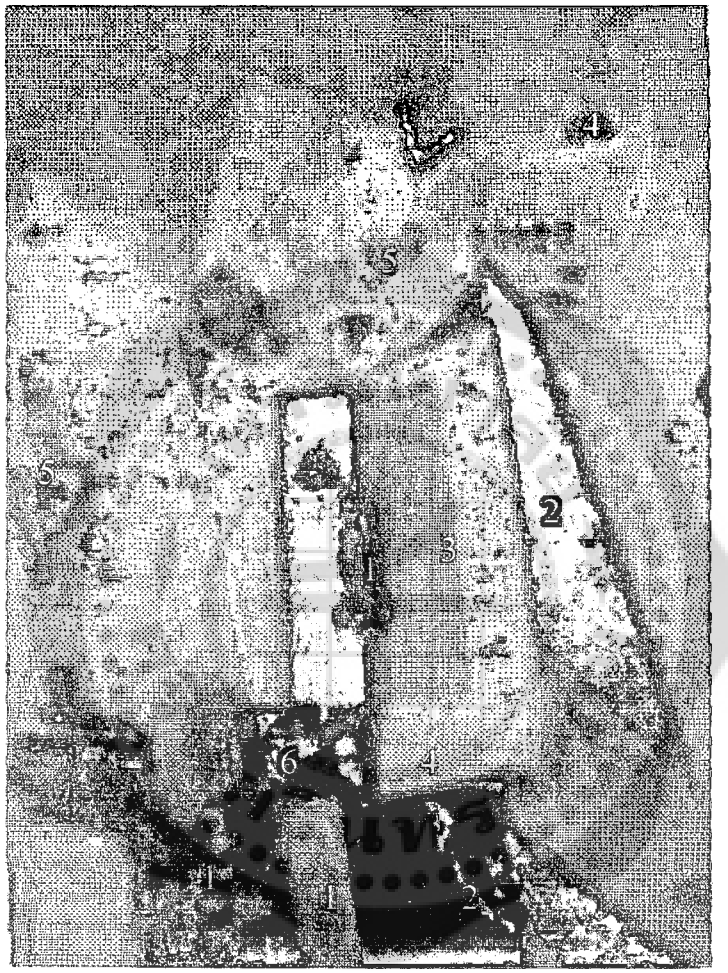
> รางวัลที่แอร์นส์ทได้จากการแข่งขันภาพจิตรกรรมในชื่อ การล่อลวงของเซนต์แอนโทนี่ (รางวัลเวนิซ เบียงนาล ปี 1954) ทำให้เขาสามารถซื้อที่ดินและทำบ้านพักชั่วคราวที่เขาไปตั้งค่ายอยู่เป็นเวลานาน ฉันจำได้ถึงวันเหล่านั้น เรานอนเตียงในค่าย เดินไป 2 – 300 หลา เพื่อตักน้ำโดยใช้ถังผ้าใบ แสงไฟจากตะเกียงเจ้าพายุและเวลาหน้าหนาว สิ่งที่สร้างความอบอุ่นคือผ้าห่ม แต่เราก็ร้องเพลงและหัวเราะกันได้ตอนกลางคืนเรานอนบนพื้นดิน คลื่นแห่งความเงียบไหลผ่านตัวเราแล้วกระจายออกไปเหมือนแก้วแตกบนหินผา บางครั้งก็ได้ยินเสียงกรนหรือเสียงของนกฮูกในคืนเหล่านั้น ดวงดาวลอยมาใกล้และสุกใสมาก สาดแสงสีนวลจับต้นไม้เป็นประกายส่องไปยังภูผา ทำให้มีรูปร่างเป็นเมืองผี ที่เซโดนา ไม่มีใครช่วยเขา ยกเว้นหนุ่มอเมริกันพื้นบ้านคนหนึ่ง แอร์นส์ทสร้างบ้านด้วยตัวเขาเองเป็นบ้านพักไม้สนหลังใหญ่และมีห้องทำงาน ซึ่งโดโรเธียใช้ห้องใหญ่หันหน้าสู่ทะเลทรายเป็นที่ทำงาน มีการสะสมหน้ากากเสาอินเดียแดง แต่งเติมผนังและเครื่องเรือนทุกชิ้น รูปภาพใหญ่ที่แกะขึ้นโดยแอร์นส์ทวางตั้งไว้ตรงทางเข้าบ้าน บ้านพักนี้อยู่ห่างจากนิวยอร์คกว่า 2,500 ไมล์ เพื่อนบ้านใกล้สุดเกือบเป็นคนเสียสติ เป็นจิตรกรผู้เกลียดสังคมของเพื่อนมนุษย์ ทิวทัศน์รูปดวงจันทร์ ความเป็นมิตรของดวงอาทิตย์ ร้ายแรงในตอนกลางวันจนมนุษย์และสัตว์ต้องหลบซ่อนตัว นอนหรือตายไปจนกว่าการกลับมาในร่มเงาอันนุ่มนวลของราตรีกาล (Quinn. 1976 : 246)

แม้ว่าแอร์นส์ทจะผจญกับธรรมชาติที่เป็นปัญหาต่อการดำรงชีวิต เขาก็ไม่ย่อท้อ เขายังคงแสดงทรรศนะของเขาในผลงานได้ดีเสมอ จากประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านพ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 การได้อยู่ร่วมกับโดโรเธียและมีบ้านอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ แต่เขาก็มีความสุข เป็นช่วงเวลาที่ประทับใจ เป็นการใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงไปตามกฎของธรรมชาติ สอดคล้องกับแนวคิดของกลุ่มจริยศาสตร์สภาวะสิ่งแวดล้อมที่ว่า อภิปรัชญาและทฤษฎีศีลธรรมตามที่เป็นมา เป็นรากเง่าของปัญหาสภาวะแวดล้อมมากกว่าที่จะเป็นเครื่องมือในการแก้ไขปัญหา เนื่องน้อย บุณยเนตร ให้ทรรศนะไว้ว่า "นักคิดกลุ่มนี้สร้าง จริยศาสตร์สภาวะแวดล้อมของตนโดยอิงอาศัยโลกทัศน์ที่ได้รับความรู้จากนิเวศวิทยา ซึ่งมองทุกสิ่งในโลกธรรมชาติรวมทั้งมนุษย์เป็นองค์รวม (holism) ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ต้องอิงอาศัยพึ่งพาซึ่งกันและกัน คนกลุ่มนี้เชื่อว่าโลกทัศน์ดังกล่าวนี้เอง จะเป็นฐานให้เกิดสิ่งที่เรียกว่านิเวศน์สำนึก อันเป็นท่าทีที่เป็นมิตรต่อโลกธรรมชาติมากขึ้น" (เนื่องน้อย บุณยเนตร. 2537 : 7)

ลักษณะการจัดภาพของเขานั้นเป็นการจัดแบบไม่เน้นจุดเด่นของคน เป็นการมองแบบรวม ๆ ระหว่างรูปกับพื้น เพื่อให้มองเห็นการอยู่กับธรรมชาติของเขาเป็นความสัมพันธ์ ความเกื้อกูลซึ่งกันและกันระหว่างคนกับสภาวะสิ่งแวดล้อม มีการใช้เส้นและเน้นความสว่างหรือความเข้มของสี เพื่อแบ่งรูปร่างให้ดูเป็นรูปคนและส่วนประกอบอื่น ๆ โดยใช้หลักของความกลมกลืนกันเป็นประการสำคัญ มันเป็นบ้านที่มีความอบอุ่น มีความสุข ท่ามกลางธรรมชาติที่สวยงามแปลกตาในเขตร้อนของเซโดนา

20.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Blue Hour* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ของภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 40 *The Blue Hour*, 1946-1947. เทคนิคการสร้างผลงาน

20.2.1 แกรททาจ

(1) เทคนิคแกรททาจ พิจารณาได้ในบริเวณจุดที่ 1 และ 2 ซึ่งแอร์นส์ทใช้สีน้ำตาลเข้มวาดภาพด้วยเกรียงโดยมีพื้นผิววัสดุที่ขรุขระอยู่ใต้ผ้าใบ โดยแอร์นส์ทใช้สีแดงสัมลงพื้นผ้าใบไว้ก่อนแล้ว

(2) บริเวณจุดที่ 2 เมื่อได้ผลลัพธ์จากเทคนิคแกรททาจแล้ว แอร์นส์ทใช้วิธีระบายสีทับด้วยปลายพู่กันเป็นเส้นเล็ก ๆ สั้น ๆ เพื่อลบร่องรอยหรือสร้างความซับซ้อนของสี

20.2.2 เทคนิการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีแดงและส้ม เพื่อให้เกิดน้ำหนักสีที่ตัดกัน และระบายสีด้วยเส้นพู่กันทับด้วยสีอ่อน

(2) บริเวณจุดที่ 4 ใช้สีส้มออกเหลืองระบายทับสีพื้นที่มีสีเข้มกว่า เป็นการระบายทับด้วยสีอ่อน บางจุดเน้นเส้นบางจุดก็มีค่าน้ำหนักสีที่กลมกลืนกัน

(3) บริเวณจุดที่ 5 ใช้สีเหลืองระบายทับสีพื้นด้วยสีหมาดหรือสีแห้ง บางจุดระบายลากเส้นอย่างเร็ว

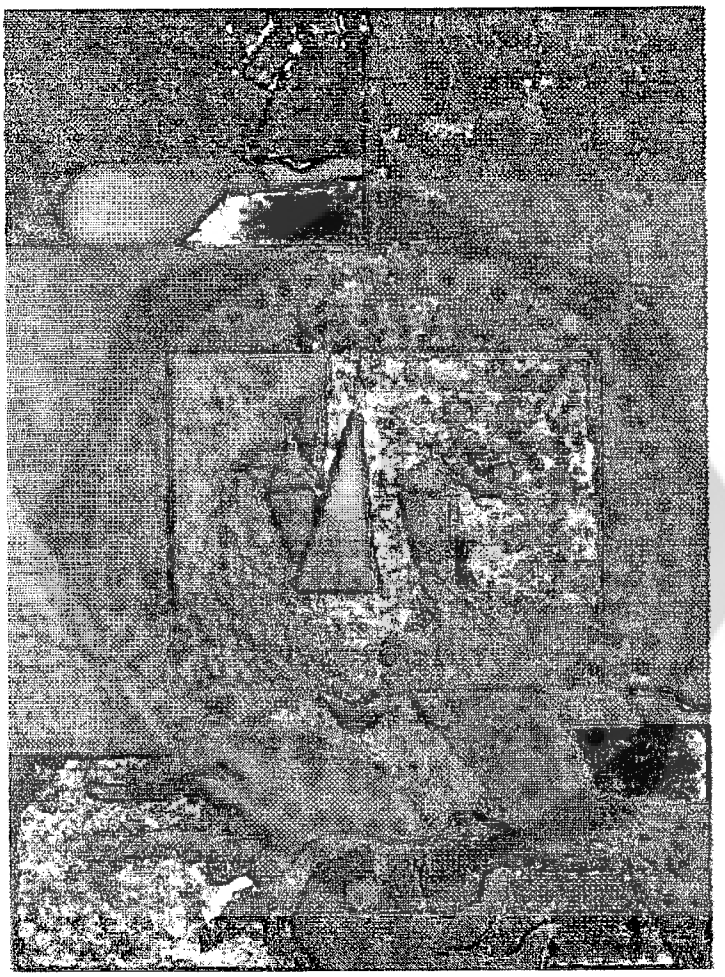
(4) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีเป็นระนาบเล็ก ๆ หลายสีและมีน้ำหนักตัดกัน

เมื่อพิจารณาเทคนิคที่ใช้สร้างผลงานภาพนี้แล้ว สรุปได้ว่า แอร์นส์ทได้ลงสีพื้นด้วยสีแดงส้ม แล้วจึงนำไปวาดภาพด้วยเกรียงในเทคนิคแกรททาจ และใช้การระบายสีเคลือบทับด้วยสีอ่อนและสีเข้ม เป็นการวาดภาพและระบายสีชั้นบนพื้นภาพสร้างความกลมกลืนกันของสีในโทนสีแดงมีการใช้ระนาบแบนเรียบของสี่เหลี่ยมและเส้นขอบของรูปร่างที่ทับซ้อนกันแบบโปร่งแสงและหนาทึบ

21. ผลงานภาพชื่อ Protrait of Joan Miro

21.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Protrait of Joan Miro* สร้างในปี ค.ศ. 1948 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 76 x 40.5 เซนติเมตร Knoedler แกลเลอรี เมืองนิวยอร์ค



ภาพประกอบ 41 *Protrait of Joan Miro*, 1948. oil on canvas, 76 x 40.5 cm.

ภาพนี้เป็นภาพที่แอร์นส์ททำขึ้น เพื่อเป็นการเปรียบเทียบบุคลิกส่วนตัวและแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของมิโร ตามความรู้สึกของเขา ซึ่งมิโรเป็นสมาชิกที่สำคัญคนหนึ่งของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ และช่วงที่แอร์นส์ทพักอยู่ที่เมดองในปารีสปี ค.ศ. 1927 นั้น แอร์นส์ทและมิโรเป็นเพื่อนบ้านใกล้กัน มองเห็นกันทุกวัน และทั้งคู่เป็นคนหนุ่มที่มีความขยัน มีไฟในการทำงานอยู่ตลอดเวลา

มิโร อยู่ในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์จนถึงปี ค.ศ. 1925 เขาได้วาดภาพภูมิประเทศที่กระจัดกระจายมีลักษณะล่องลอยไปหลายทิศทาง พืชอยู่ทั้งบนดินและบนฟ้า หูของดอกไม้ จมูกของเมฆ ปากดาวหาง ดาวหยาดน้ำค้าง ควินน์ได้กล่าวต่อไปอีกว่า มันดูเหมือนรูปร่างของ *Loplop* (ผลงานชุดหนึ่งของแอร์นส์ท)

จะนำรูปแบบมาจากมิโร ซึ่งมิโรและแอร์นส์ท ได้มาร่วมมือทำผลงานกันในปี 1927 ทั้งคู่เป็นเพื่อนบ้านกัน เป็นศิลปินหนุ่มที่มีความพยายามมาก เขามองเห็นกันทุกวัน เมื่อออกมาข้างนอกบ้านแล้วมองเข้าไปเหมือนบ้านอยู่ในกองเพลิง และทั้งคู่มีความสนใจในงานของกันและกัน (Quinn. 1976 : 256) และจากทรรศนะของอัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึง มิโรไว้ว่า "ศิลปินคนอื่น ๆ ในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ อย่างเช่น มิโร นั้นได้สร้างภาพจัดองค์ประกอบด้วยความฝันเฟื่องอย่างน่าขบขันหรรษา และดูรู้สึกเบาลอยมากกว่าผลงานของมากริตต์" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2537 : 166) โดยลักษณะผลงานของมิโรเป็นแบบนามธรรมค่อนไปทางรูปสัญลักษณ์ที่เขาคิดขึ้นอย่างเรียบง่าย

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึง มิโรไว้ว่า

> จิตรกรชาวสเปน เริ่มต้นการศึกษาศิลปะที่เมืองบาร์เซโลนา ผลงานระยะแรกได้รับอิทธิพลมาจากฟานโกะและพวกโฟวิสต์ ในปี ค.ศ. 1919 มิโรเดินทางมายังกรุงปารีส ร่วมกับปิคาสโซในลัทธิคิวบิสม์ หลังจากนั้นในปี 1923 เขาหันมานิยมเซอร์เรียลิสม์ มิโรสร้างงานได้เด่นมากจนกลายเป็นศิลปินคนสำคัญของกลุ่มโดยเฉพาะแนวทางการทำงานแบบนามธรรม อังเดร เบรอตงได้เขียนว่า มิโรอาจเป็นศิลปินเซอร์เรียลิสม์มากที่สุดคนหนึ่งของพวกเรา ผลงานของมิโรส่วนใหญ่ชอบนำรูปทรงของเชลล์ต่าง ๆ ที่เคลื่อนไหวมาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกัน รูปทรงต่าง ๆ นำมาจากสิ่งมีชีวิต ซึ่งศิลปินได้ลด ตัดทอนจนเหลือแก่นแท้อันบริสุทธิ์ นอกจากนั้นเขายังทำงานหลายประเภท เช่น ทำโมเสค ทำกระเบื้องดินเผา (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 270)

สกนธ์ ภู่งามดี ชี้แจงไว้ว่า

> มิโร (ค.ศ. 1893 – 1983) เป็นจิตรกรแนวเซอร์เรียลิสม์ชาวสเปน (Spanish Surrealist Painter) จิตรกรผู้นี้ได้แปรรูปทรงของธรรมชาติ เป็นสัญลักษณ์แบบนามธรรมที่เรียบง่าย (Simple Abstract Symbols) แล้วจัดวางบนพื้นที่ระนาบ โดยใช้สีแท้ในองค์ประกอบต่าง ๆ (Pure Color) ที่สามารถสื่อความรู้สึกที่จริงใจและอบอุ่น และเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในวงการศิลปะ ... จากการเดินทางไปในประเทศต่าง ๆ นอกจากจะทำให้มิโรเปลี่ยนแปลงการทำงานอย่างรวดเร็วแล้ว ยังทำให้มิโรมีทรรศนะต่อแนวทางการสร้างผลงานศิลปะในลัทธิต่าง ๆ ที่แตกต่างไปจากศิลปินท่านอื่น ๆ โดยมิโรมีความคิดเห็นว่า ลัทธิคิวบิสม์ ลัทธิโฟวิสม์ และลัทธิอื่น ๆ แม้จะประกาศอุดมการณ์และแนวทางการสร้างงานศิลปะไปอย่างกว้างขวางแต่ไม่ได้หมายความว่า ลัทธินั้น ๆ จะสามารถเป็นแนวทางและแบบอย่างเดียวในการสร้างงานศิลปะ ในทางตรงกันข้ามแนวทางของแต่ละลัทธิย่อมมีจุดเด่นที่แตกต่างกันและสามารถนำมาประยุกต์ให้ประสานกรมกลืนกันเป็นงานศิลปะชิ้นหนึ่ง ๆ ได้ (สกนธ์ ภู่งามดี. 2542 : 42 – 48)

สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึง มิโร ไว้ว่า

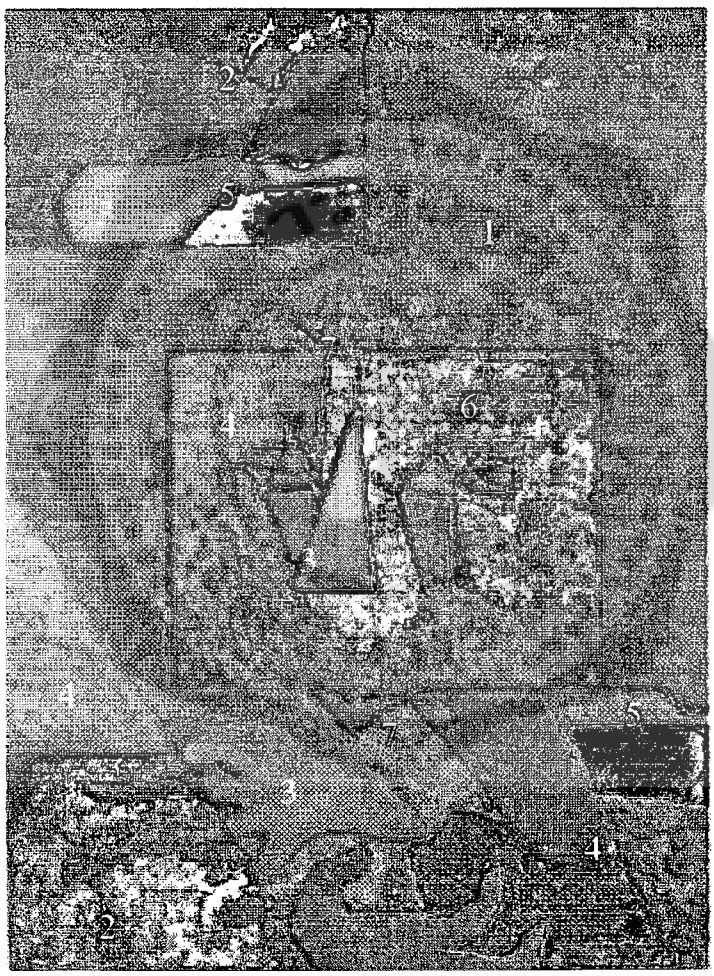
> การที่มิโรเข้ามาเป็นสมาชิกกลุ่มในปี 1924 ทำความตื่นเต้นให้แก่เบรอตงมาก เขาถือว่ามิโรเป็นเซอร์เรียลิสม์มากที่สุด เพราะสามารถเสนอความฝัน ความคิดซ้ำย้ำภายในตัวออกมาอย่างฉับพลันและเป็นอัตโนมัติในภาพวาดสีน้ำมันของเขาได้ นอกจากนี้ยังสามารถก้าวข้ามแดนของจิตรกรรม ด้วยการทำ Papiers colles คอลลาจ ประติมากรรม วัตถุ ฯลฯ ในระหว่างที่เกิดสงครามกลางเมืองสเปนและสงครามโลกครั้งที่ 2 เขาวาดภาพสัตว์ที่ก้าวร้าว น่ากลัวและภาพชุดผู้หญิงที่ถูกแปรสภาพ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 132)

จากความรู้สึกในความสัมพันธ์ที่แอร์นส์ทมีต่อมิโร เขาได้ถ่ายทอดบุคลิกและลักษณะการสร้างงานของมิโร โดยการเปรียบเทียบการเน้นมือที่ดูเด่นซึ่งเสมือนการสร้างสรรค์ด้วยมือที่มีความขยัน การเปิดตาให้กว้างเพื่อมองดูโลกทัศน์ส่วนตัวของมิโร ความเรียบง่ายของรูปร่าง รูปทรง การใช้สี การใช้เส้นและพื้นผิว เพื่อให้นึกถึงมิโรในทรรศนะและตามแบบอย่างการแสดงออกที่เป็นลักษณะเฉพาะของแอร์นส์ท

ผลงานในช่วงเวลานี้ที่มีความคล้ายกัน เริ่มต้นจากภาพ *Mask. The Birth of Comedy. Portrait of Yves Tanguy* และภาพ *Portrait of Joan Miro* ซึ่งทำในปี ค.ศ. 1948 ทั้งหมด แต่ภาพ*รูปเหมือนของมิโร* นี้ค่อนไปทางรูปสัญลักษณ์ที่เรียบง่าย เป็นระนาบและเส้นดูแตกต่างจากรูปอื่น ๆ ในช่วงของปีนี้

21.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Protrait of Joan Miro* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและเทคนิคการระบายสีน้ำมัน โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 42 *Protrait of Joan Miro*, 1948. เทคนิคการสร้างผลงาน

21.2.1 แกรททาจ

ในบริเวณจุดที่ 1 ที่มองเห็นชัดเจน แอร์นส์ทได้ใช้วิธีสร้างพื้นผิวใต้ภาพ โดยการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งหลายครั้งหลายสี ตามอย่างกระบวนการของเทคนิคแกรททาจ แต่แอร์นส์ทได้เปลี่ยนจากเกรียงหน้ากว้างมาเป็นการใช้พู่กัน โดยมีพื้นผิวของวัสดุที่ขรุขระวางอยู่ใต้ผ้าใบ

21.2.2 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 2 ด้านบนใช้สีฟ้า มุมล่างใช้สีม่วง ระบายทับแบบสีเหลวโปร่งแสงและสีหมาดผสมปะปนกัน

(2) บริเวณจุดที่ 3 ใช้สีอ่อนระบายทับสีเข้มให้เป็นระนาบและรูปมือ

(3) บริเวณจุดที่ 4 ระบายแบบพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง เป็นจุด ทับซ้อนกัน

(4) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีเข้มทับสีพื้นให้เรียบและมีน้ำหนักตัดกันแบบขอบคม

(5) ใช้สีเหลวโปร่งแสงระบายเคลือบทับ เพื่อสร้างมิติภาพ

(6) บริเวณจุดที่ 7 ตัดเส้นด้วยสีเข้มตามรอยต่อของระนาบและเน้นเส้นโค้งเป็นรูปตา เส้นผม และรูปร่างอิสระด้านบนของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเทคนิคการสร้างผลงานในภาพนี้ จะประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและเทคนิคการระบายสีในลักษณะที่หลากหลาย เช่น การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ ก่อนที่จะตกแต่งเพิ่มเติมเป็นรูปร่าง เป็นระนาบต่าง ๆ ระบายสีทับซ้อนด้วยสีอ่อนและสีเข้ม ระบายด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง และการตัดเส้นด้วยสีเข้ม พื้นผิวของภาพได้จากผลลัพธ์ของการระบายสีที่แตกต่างกัน ในช่วงนี้แอร์นส์ทได้ลดบทบาทของเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจและดิแคลโคแมเนียลง แต่ได้ให้ความสำคัญของสภาพพื้นผิวสีและผ้าใบ โดยวิธีการระบายสีในลักษณะต่าง ๆ ที่ไม่เน้นความประณีต

22. ผลงานภาพชื่อ The Portuguese

22.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *The Portuguese* สร้างในปี ค.ศ. 1950 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 116 x 89 เซนติเมตร ภาพสะสมส่วนบุคคล



ภาพประกอบ 43 *The Portuguese. 1950.* oil on canvas, 116 x 89 cm.

ยุโรปหลังฝนของปี 1949 – 1950 แอร์นส์ทได้กลับมาฝรั่งเศสเพื่อนำผลงานที่เขาทำขึ้นในอเมริกามาแสดงนิทรรศการที่ปารีส นอกจากแอร์นส์ทจะได้พบเพื่อนเก่า ๆ หลายคนแล้วเขายังได้เช่าสตูดิโอ โดยความช่วยเหลือจากฟรองซัวส์ วิดเตอร์ ฮิวโก หาสถานที่ทำงานให้ ณ ถนนเลียบแม่น้ำแซงมิแชล ซึ่งอยู่ตรงข้ามกับโบสถ์ โนตเทรอะดาม ที่เป็นจุดบันดาลใจให้แอร์นส์ททำภาพนี้ขึ้นมาและยังมีภาพอื่น ๆ อีก เพราะทุกวันแอร์นส์ทก็มองเห็นแม่ชีขาวโปรตุเกส ผู้ซึ่งรักษาพรมจรรย์อย่างสงบเสงี่ยมและศรัทธาในคำสอนของพระเจ้า ณ โบสถ์ที่อยู่ฝั่งตรงกันข้ามกับสตูดิโอของเขา

สเปียส์ อธิบายถึงผลงานของแอร์นส์ท ในช่วงนี้ว่า

> ในตอนต้น ๆ ของช่วง ค.ศ. 1950 เป็นต้นมา แอร์นส์ทได้กลับไปยุโรปและเริ่มทำงานอย่างหนักโดยอาศัยรูปแบบเหมือนจริงจากธรรมชาติ แล้วนำมาขยายผสมผสานกับความฝัน แล้วก็พัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ การต่อต้านโดยทั่วไปในผลงานของเขาในลักษณะที่แสดงความรู้สึกรักและเกลียดรวมกัน กระบวนการตั้งคำถามตัวเองได้ดำเนินไปพร้อมกับการสร้างงานโดยพื้นฐานของเทคนิคที่เขาได้ค้นพบภาพปะติดและการพิมพ์ถูของช่วงปี 1920 เป็นต้นมา เทคนิคช่วงหลังสุดซึ่งเป็นผลการควบคุมพื้นระนาบของภาพ ด้วยรูปแบบที่ดึงดูดความรู้สึกและแสดงความคิดได้อย่างชัดเจนสวยงาม ถูกทุ่มเทให้กับเรื่องของธรรมชาติมากขึ้น ความรู้สึกพึงพอใจในสีชนิดสดใสซึ่งไม่ซ่อนสีพื้น (Transparent cdours) และสภาพพื้นผิวที่แตกต่างจากผลงานจิตรกรรมก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่มีสีหนาและซุดต่อ ๆ มา ภายหลังผลงานภาพมีแนวการมองโลกในแง่ร้ายและความเสื่อมโทรมจากช่วงเวลาของสงครามมาเป็นภาพแบบความคิดฝัน ซึ่งมีรูปแบบแน่ชัด เพื่อเปิดทางสู่ผัสสะและสัมพันธภาพระหว่างสีและรูปทรง อันนำไปสู่แนวทางใหม่ของวิสัยทัศน์ของศิลปิน (Spies. 1997 : 252)

ภาพในยุคหลัง ๆ ของแอร์นส์ท เช่น ภาพ *The Portugese* และภาพ *Spring in Paris* แอร์นส์ทก็ยังคงนำสื่อจากผัสสะที่เราคุ้นเคย เป็นสื่อนำเราไปสู่โลกแห่งการสร้างสรรค์และจินตนาการของศิลปิน จะเป็นรูปลักษณ์ใดก็ตาม แต่ความเป็นคนช่างฝันของแอร์นส์ทอันเป็นโลกส่วนตัวที่พร้อมจะเปิดรับเราให้เข้าไปสู่โลกของเขา ซึ่งเป็นมิติหนึ่งที่ให้คุณค่าทางจิตวิญญาณของมนุษย์ อยู่ที่เราจะก้าวเข้าไปสู่ประตูแห่งศิลปะที่แอร์นส์ท เปิดให้เรานั้นหรือไม่ (ทวี รัชนีกร. สัมภาษณ์. 2543)

ในช่วงต้น ๆ ของการทำงานศิลปะอย่างจริงจัง แอร์นส์ทเคยวาดรูปเกี่ยวกับศาสนามาแล้ว เช่น ภาพ *Crucifixion*, 1913 ซึ่งเป็นรูปพระไครสต์ถูกตรึงกับไม้กางเขน แต่ภาพ *The Portugese* เป็นมุมมองแบบใหม่ของศิลปินที่ใช้จินตนาการและเน้นรูปทรง สี และบริเวณว่างของภาพให้กลมกลืนกัน การใช้สีขาวแทนความหมายที่บริสุทธิ์ สีดำเป็นชุดเสื้อคลุมแทนความหนักแน่น ความอึดอัด มือที่ประคองทรวงอกเหมือนการรักษาพรมจรรย์ รูปหน้าหรือศีรษะหลุดจากลำตัว ดูล่องลอยอยู่กลางอากาศ ขวางอยู่กับลำตัวคนเป็นการต่อต้านจากรูปแบบของคนจริง ซึ่งแต่ละอย่างมีความหมายโดยนัยแฝงอยู่ทั้งสิ้น

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงทรรศนะไว้ว่า

> สำหรับด้านผลงานศิลปะ โดยตัวของมันเองเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ส่วนที่จะให้ความสึกงามหรือไม่งาม ไม่ได้เป็นปัญหาสำคัญอย่างใด ที่สำคัญก็คือผลงานนั้นจะต้องแสดงให้เป็นเอกลักษณ์อันหนึ่งอันเดียวกัน มีเอกภาพสมบูรณ์ประกอบกับการแสดงความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ด้วย รูปแบบที่เกิดขึ้นเองในธรรมชาติหรือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เมื่อศิลปินสร้างเป็นงานจิตรกรรมหรือประติมากรรมแล้วไม่แสดงให้เห็นถึงพลังงานสร้างสรรค์ของศิลปินก็ไม่ถือว่าเป็นงานศิลปะ เว้นไว้แต่ว่าจะแสดงบุคลิกภาพ แสดงสติปัญญา และจินตนาการของศิลปินอย่างแนบแน่นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีลักษณะเป็นต้นแบบจึงจะถือว่าเป็นผลงานศิลปะ เพราะศิลปกรรมนั้นสร้างขึ้นเพื่อสนองความปรารถนาทางอารมณ์ และความใฝ่รู้ทางสติปัญญาของมนุษย์โดยเฉพาะ... ผลงานศิลปะนอกจากจะเป็นผลรวมของพลังต่าง ๆ ของมนุษย์อย่างมีเอกภาพดังกล่าวแล้วยังจะต้องแสดงให้เห็นถึงพื้นเพประสบการณ์ของศิลปิน ลักษณะและความคิดอ่านที่มีต่อโลกภายนอกอย่างเปิดเผย และการกระทำของศิลปินอย่างจริงใจอีกด้วย (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 53 – 54)

ลักษณะส่วนรวมของผลงานในช่วงปลายปี ค.ศ. 1950 ของแอร์นส์ทจะเน้นไปทางรูปร่าง รูปทรง ที่ผ่านการลดตัดทอนให้เหลือเฉพาะส่วนสำคัญ และการแทนค่าความหมาย มีความกลมกลืนกันอย่างมีเอกภาพ

สุเชาว์ พลอยชุม ได้อธิบายเกี่ยวกับนิยามของศิลปะคือรูปทรง (Art as Pure Porm) ไว้และสรุปได้ดังนี้

> รูปทรง (Form) เกิดจากการจัดวัตถุแห่งเพทนาการหรือสิ่งธรรมชาติ เช่น สี เสียง ให้เป็นระเบียบน่าดูน่าชมตามความเหมาะสมแต่โอกาสและตำแหน่งที่มันควรจะอยู่ เพื่อเป็นการเรียกร้องความสนใจในทางสุนทรียะ ลักษณะสำคัญของศิลปะก็คือ เอกภาพขององค์ประกอบ หรือความกลมกลืนกันของส่วนประกอบต่าง ๆ ที่แตกต่างกัน ผู้ดูศิลปวัตถุต้องถือว่ารูปทรงที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นนั้นเป็นเสมือนรูปที่จำลองมา เมื่อดูภาพเขียนก็ต้องถือว่าภาพนั้นเป็นภาพที่ถ่ายแบบมา สิ่งที่จิตรกรต้องการให้พิจารณาตัดสินในภาพเขียนของเขานั้นก็คือสีและการใช้สีอย่างสนิทแนบเนียนหรือไม่เท่านั้น ในการดูศิลปะนั้น เราอาจจะเกิดความประทับใจทั้งในทางรูปทรงและในทางความหมายไปพร้อม ๆ กันก็ได้ และถ้าเรามีความรู้เกี่ยวกับวัตถุประสงค์หรือความหมายของศิลปะนั้นตามที่ศิลปินต้องการแสดงออกมาเป็นอย่างดีด้วย ก็ยิ่งจะทำให้เราเกิดความรู้สึกประทับใจต่อศิลปะชิ้นนั้นมากยิ่งขึ้น สุเชาว์ พลอยชุม (2523 : 34 – 39)

การให้ความสำคัญกับสภาพส่วนรวมว่ามีค่ามากกว่าผลรวมของส่วนย่อยหรือความสัมพันธ์ของส่วนย่อยตามทฤษฎีเกสตอลท์ (Gestalt Theory) นั้น วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายไว้ว่า “นักจิตวิทยาเกสตอลท์เชื่อว่าความงามเป็นเรื่องของรูปแบบปกติซึ่งเกี่ยวกับเส้น น้ำหนัก รูปร่าง รูปทรง และเชื่อว่าเนื้อหาทางศิลปะผสานอยู่กับรูปแบบปกตินั้น เกสตอลท์เสนอความคิดทางด้านการรับรู้รูปสัญลักษณ์ภายนอกว่า เป็นผลรวมของการแสดงออกและอารมณ์” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 73) จากภาพแม่ซีขาวโปรตุเกสนี้มีความสอดคล้องกับคำอธิบายดังกล่าวเป็นอย่างดี เพราะแอร์นส์ทสร้างรูปสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายและเป็นตัวแทนของแม่ซีที่รักษาพรหมจรรย์ตามความเชื่อ ความศรัทธาในคำสอน โดยใช้สื่อวัสดุและวิธีการที่เหมาะสมตามเนื้อหาและทางกายภาพ

บูดินเชื่อว่าวิวัฒนาการมีสาเหตุอยู่ที่การปรับตัวเพื่อสร้างสรรค์ชีวิตให้เข้ากันได้กับโครงสร้างของเอกภาพที่แวดล้อม วิวัฒนาการคือการสังเคราะห์สร้างสรรค์ การสังเคราะห์ที่มีเงื่อนไขทุกอย่างที่จำเป็นอยู่พร้อมจัดสรรไว้ให้โดยพลังที่เป็นโครงสร้างของเอกภาพ ปัญญา มโนภาพสร้างสรรค์ ความรู้สึกต่อความงามเหล่านี้ได้พัฒนาขึ้นมาเป็นการตอบสนองต่อพลังที่เป็นโครงสร้างของความเป็นจริง ถ้ามีความก้าวหน้าในธรรมชาติสู่ระดับสูงได้ ระดับดังกล่าวจะต้องมีอยู่จริง (กีรติ บุญเจือ. 2518 : 120) จากคำอธิบายนี้ดูเหมือนจะไม่มีปัญหาสำหรับแอร์นส์ท สิ่งดังกล่าวมานี้มีพร้อมสรรพและรวมเป็นส่วนหนึ่งของแอร์นส์ทที่จะนำไปสู่แนวทางการสร้างสรรค์ในผลงานได้อย่างมีเอกภาพตลอดมา ดังภาพแม่ซีขาวโปรตุเกสนี้ เป็นต้น

จากประวัติของแอร์นส์ท เขาอุทิศตนเพื่อสร้างผลงานศิลปะตามแบบเฉพาะของเขาด้วยประสบการณ์และมีวิสัยทัศน์ ที่เชื่อมโยงระหว่างโลกส่วนตัวของศิลปินกับโลกภายนอกที่ผสมผสานกลมกลืนกันกับเทคนิควิธีการ ที่ไม่เคยบิดเบือนความจริงจากผัสสะ ตลอดช่วงชีวิตเขา

22.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *The Portuguese* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคการระบายสีในลักษณะต่าง ๆ สามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 44 *The Portuguese, 1950.* เทคนิคการสร้างผลงาน

22.2.1 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 1 ซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนมากของภาพและถือว่าเป็นส่วนพื้นของภาพ แอร์นส์ทใช้วิธีการสร้างพื้นผิวใต้ภาพด้วยการระบายสีบางทับกันหลายครั้งผสมผสานกับวิธีขูดขีดพื้นภาพ และระบายสีด้วยพู่กันลากเส้นแบบจุดยาวกระจายอยู่ทั้งพื้นภาพ

(2) บริเวณจุดที่ 2 ผสมสีเข้มเกือบดำระบายทับสีพื้นให้เป็นลำตัวคนเหมือนสวมชุดดำ ด้วยสีขันป่านกลาง

(3) บริเวณจุดที่ 3 ระบายสีอ่อนทับพื้นสีเข้ม โดยใช้สีเหลืองออกส้มและสีส้มด้านบนภาพ

(4) บริเวณจุดที่ 4 ผสมสีเหลวและสีอ่อนกว่าสีพื้นระบายทับเป็นรูปมือที่โผล่ขึ้นมาจากด้านล่าง

(5) บริเวณจุดที่ 5 ผสมสีเทาระบายทับแบบสีเรียบ บริเวณที่เป็นนิ้วมือใช้สีม่วงระบายทับสร้างน้ำหนักเข้ม – อ่อน

(6) บริเวณจุดที่ 6 ส่วนที่แทนทรวงอกและรูปหน้า ระบายสีแบบเกลี่ยให้กลมกลืนกันและมีน้ำหนัก สีแต่ละสีมีความเข้ม – อ่อนตัดกัน บางจุดเน้นรูปร่าง รูปทรง ด้วยเส้นสีเข้ม

เมื่อพิจารณาภาพนี้แล้ว แอร์นส์ทได้สร้างผลงานด้วยเทคนิคการระบายสี เช่น การขูดขีดพื้นผิวสีบนผ้าใบ การระบายสีหมาดหรือสีแห้งด้วยพู่กันเป็นเส้นเล็ก ๆ ที่กระจายอยู่ทั่วพื้นภาพ การระบายเคลือบทับการระบายสีทับแบบสีเรียบ การระบายสีแบบเกลี่ยให้กลมกลืนกันและแสดงน้ำหนัก และการใช้ค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน ระหว่างรอยต่อของระนาบหรือรูปร่างแต่ละส่วน เป็นต้น

23. ผลงานภาพชื่อ Spring in Paris

23.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *Spring in paris* สร้างในปี ค.ศ. 1950 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 116 x 89 เซนติเมตร พิพิธภัณฑ์ Wallraf – Richartz เมืองโคโลญ



ภาพประกอบ 45 *Spring in paris*, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm.

ระหว่างปี 1949 – 1950 แอร์นส์ท กลับมาปารีสเพื่อนำผลงานที่ได้ทำขึ้นในอเมริกามาแสดง ณ หอศิลปเรอเน รูแอง และเขาได้พบปะเพื่อนเก่า ๆ อีกหลายคน เช่น พอล ลีโอร์ด, โจแอร์ บุชเกต์, แพทริค วาลเบิร์ก, โรเบิดร์ เลเบิ้ล, อังเดร ปีแอร์ เดอมองดิลากูร์, จอร์ช บัลไทม์, กีอาโคเมตติ, เรอเน เมอเทล, เพนโรส, ทซาร่าและคนอื่น ๆ ที่ทำให้ความรู้สึกดี ๆ เกิดขึ้นแก่แอร์นส์ท เพื่อนของแอร์นส์ท คือ ฟรอง ซัวส์ วิคเตอร์ ฮิวโก ได้หาห้องทำงานให้เขา ณ ถนนเลียบฝั่งแม่น้ำแซงมิแชลซึ่งอยู่ตรงข้ามกับโบสถ์ โนตเทรอะดาม เมื่อถึงเดือนตุลาคมของปี 1950 นั้น แอร์นส์ท กลับมายังเซโดนา เพื่อนำผลงานที่ทำในช่วงนี้

ไปแสดงที่ฮิวโก แกลเลอรีในนิวยอร์ค ซึ่งได้แก่ *The Portuguese, The Inspired Hill, Spring in Paris* และภาพอื่น ๆ ซึ่งเป็นภาพที่ถูกทำขึ้นขณะที่ แอร์นส์ทพักอยู่ในปารีสและทำงานในสตูดิโอ ดังกล่าว

ควินน์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของ ยู. เอ็ม. ชนีด (U. M. Schneede) เกี่ยวกับผลงานของแอร์นส์ท ในช่วงนี้ว่า

> ในช่วงเวลาที่เขาได้สร้างงานจิตรกรรมการเพ้นท์ที่สุดยอดด้วยรอยแปรงและเป็นเทคนิคที่ถือเป็นแบบตำราของเขา มีการใช้เทคนิคแบบผสมผสานเกิดเป็นรูปร่างขึ้นมา ซึ่งควรนับถือในสิ่งแวดล้อมของรูปแบบในยุค 1930 – 1935 พลังการสร้างสรรค์ของแอร์นส์ท ไม่ได้เสื่อมถอยลงเลย ภาพชิ้นใหญ่ของเขาชื่อ ฤดูใบไม้ผลิในปารีส ดูเหมือนเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงแนวโน้มความเป็นจริงต่อรูปแบบนามธรรม และการทำให้ผิดรูปผิดส่วนที่เราพบว่าเป็นลักษณะเฉพาะที่มีในงานของแอร์นส์ท ซึ่งตรงกันข้ามกับปิคาสโซ ในปี ค.ศ. 1926 – 1929 และกลางปี 1930 ปลายช่วงของปี ค.ศ. 1945 – 1949 ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันมากมาย แต่ทั้ง 2 ศิลปินก็มีความเหมือนกันเป็นธรรมดา นั่นก็คือทั้งคู่ยังคงอยู่ในความเฉียบคมของป่าคอนกรีต (Quinn. 1976 : 272)

รูปร่างของคนมีความอ่อนโยน นุ่มนวลด้วยการใช้เส้นโค้ง มีรูปแบบค่อนไปทางแนวนามธรรม (Abstract) แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความเข้าใจที่สื่อถึงรูปคน รูปหน้าคนถูกซ่อนอยู่ช่วงกลางลำตัวคนและขนาดที่เล็กลงในช่วงกรอบพื้นสีฟ้า ด้านบนซ้ายมือของภาพมีการโยงเส้นสีดำหลายเส้นระหว่างรูปหน้ากากและส่วนหัวของรูปคน อาจมองดูเหมือนคนยืนอยู่ในห้องตรงช่องกรอบของหน้าต่าง มองออกไปเห็นท้องฟ้าเป็นการขัดแย้งกันระหว่างรูปร่าง รูปทรงของคนที่ประกอบกันขึ้นด้วยเส้นโค้งและตารางกรอบสี่เหลี่ยมของพื้นภาพสามารถเกิดคำถามขึ้นในใจของผู้ดูว่ารูปนั้นเป็นรูปคนหรือไม่ เพราะรูปทรงเหมือนมีชีวิต

แอร์นส์ท ใช้หลักการของการลด ตัดทอนให้คงเหลือเฉพาะส่วนที่จำเป็น เพื่อเน้นความรู้สึกและความหมายของภาพ เป็นการใช้สื่อจากธรรมชาติแล้วพัฒนารูปร่าง รูปทรงไปเป็นแบบนามธรรม สงวน รอดบุญ ได้ให้ความหมายงานแบบนามธรรมไว้ว่า “นามธรรม มีลักษณะตรงข้ามกับรูปธรรมเป็นเรื่องของความรู้สึกจากจิตใจ มิใช่รูปทรงของธรรมชาติหรือความเป็นจริง ไม่แสดงรูปทรงของคน สัตว์ วัตถุ พืชหรือสิ่งอื่น ๆ แต่เป็นเรื่องของการจัดองค์ประกอบของเส้น สี รูปทรง พื้นที่จังหวะและลักษณะผิวอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างประกอบกันในลักษณะของ อัตวิสัย” (สงวน รอดบุญ. 2533 : 192) ซึ่งเป็นความงามที่รู้สึกขึ้นในจิตใจของศิลปิน ดังเช่น ภาพนี้ที่ใช้รูปคนเป็นสื่อในการแสดงออก

บุณย์ นิลเกษ ได้อ้างถึงทรรศนะของเฮเกล (Hegel) ในประเด็นการแบ่งประเภทของศิลปะไว้ว่า “ศิลปะทั้งหลายนั้นแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ประเภทคือ (1) ศิลปะเชิงวัตถุวิสัยซึ่งปรากฏอยู่ในรูปลักษณ์ต่าง ๆ และ (2) ศิลปะเชิงจิตวิสัย ซึ่งปรากฏอยู่ในรูปจินตนาการต่าง ๆ แต่เฮเกลเองก็ยอมรับว่าโดยแท้จริงแล้วศิลปะทั้ง 2 อย่างนั้นเป็นสภาวะที่เท่าเทียมกันหรือเทียบเท่ากันนั่นเอง” (บุณย์ นิลเกษ. 2523 : 84) จากผลงานของแอร์นส์ทในภาพนี้จะมีทั้ง 2 ลักษณะดังกล่าว

แอร์นส์ทได้ถ่ายทอดอารมณ์ด้วยจินตนาการและความรู้สึกให้เกิดเป็นรูปทรงแบบสัญลักษณ์ให้มีความหมายและมีความงามตามหลักสุนทรียศาสตร์ ดังที่บุณย์ นิลเกษ อธิบายไว้ว่า “นักสุนทรียศาสตร์ปัจจุบันหรือรุ่นใหม่นั้นจะพูดถึงความงามในลักษณะที่เป็น (1) สิ่งที่มีความหมาย (Signification) (2) สิ่งที่มีความเด่นชัด (expressiveness) หรือ (3) ความมีชีวิตจิตใจ (lively)” (บุณย์ นิลเกษ. 2523 : 7) จากหลักการดังกล่าว แอร์นส์ท จึงสร้างสรรค์รูปทรงทางความงามที่ปรากฏความเด่นชัดและสามารถสัมผัสได้ด้วยสายตา

กล่าวโดยสรุป ผลงานที่แอร์นส์ทได้สร้างไว้ในชุดนี้นั้น ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบของงานในชุดก่อนหน้านี้เป็นอย่างมาก ถือว่าเป็นการพัฒนาผลงานไปสู่แนวทางมุมมองแบบใหม่ ดังทรรศนะของอารี สุทธิพันธุ์ ที่แสดงไว้ว่าจากลักษณะของรูปแบบและความสำคัญในยุคหินจนถึงยุคโลหะ ย่อมแสดงให้เห็นว่า

ไม่ว่ามนุษย์จะสร้างงานด้วยวัตถุใดผสานด้วยความเชื่อใด ผลงานนั้นถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงอยู่เพื่อชีวิตรอดตามที่ตนเลือกแล้วทั้งสิ้น ซึ่งจะต่างกับสัตว์ที่สร้างอะไรก็จะสร้างอยู่อย่างนั้นไม่คิดปรับปรุงเปลี่ยนแปลง เพราะไม่มีความคิด นอกจากนี้ยังเปิดเผยให้เห็นว่ารูปแบบที่มนุษย์สร้างวัสดุและวิธีการที่มนุษย์นำมาใช้มีการเปลี่ยนแปลงเสมอ ซึ่งพอประมวลรูปแบบของการเปลี่ยนแปลง ดังต่อไปนี้

1. แรกทีเดียวเปลี่ยนแปลงจากการเลียนแบบ จากการสังเกตธรรมชาติเป็นรูปแบบบอกเล่า สร้างสื่อเข้าใจกัน (imitative to informative)
2. ต่อมาเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบบอกเล่า สร้างสื่อเข้าใจกัน เป็นรูปแบบลดทอน เหลือแต่ส่วนสำคัญ (information to distortion)
3. ในที่สุด เปลี่ยนแปลงจากรูปแบบลดทอนเหลือแต่ส่วนสำคัญ เป็นรูปแบบของการตกแต่งประดิษฐ์ (distortion to decoration)

(อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 201)

ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์ในยุคเก่าหรือในปัจจุบัน ต่างก็มีพัฒนาการจากความสามารถติดตัวมาทุกยุค ทุกสมัย ดังศิลปินชื่อแอร์นส์ทที่ได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาต่อเนื่องมาตลอด จากจุดเริ่มต้นที่ถ่ายทอดจากธรรมชาติในกลุ่มศิลปินหนุ่มดินแดนไรน์ ต่อมาท่ามกลางกลุ่มกวีและจิตรกรลัทธิดาดา ซึ่งต่อมาได้พัฒนามาเป็นกลุ่มลัทธิเซอร์เรียลิสม์ แต่แนวทางการแสดงออกของแอร์นส์ทนั้นก็มีรูปแบบเฉพาะตัวที่มีพัฒนาการ มีการค้นคว้าทดลองการสร้างงานมาเป็นลำดับ จนถึงช่วงปลายชีวิตของเขาก็ยังไม่หยุดการแสวงหาเพื่อให้พบโลกใหม่ด้วยรูปแบบตามโลกทัศน์ส่วนตัวของเขา แอร์นส์ทเป็นชาวเยอรมันแต่ได้ย้ายมาอยู่ในกรุงปารีส ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1922 ประสบการณ์ชีวิตและทางด้านศิลปะของแอร์นส์ทเริ่มต้นในฝรั่งเศสและเขาเลือกที่จะใช้ชีวิตบั้นปลายอยู่ในฝรั่งเศส จนกระทั่งเขาเสียชีวิตในวันที่ 1 เมษายน ปี ค.ศ. 1976 ณ กรุงปารีส รวมอายุได้ 85 ปี จนได้รับการยอมรับจากนักวิชาการและนักวิจารณ์ศิลปะว่า ความยิ่งใหญ่ของปิคาสโซและของแอร์นส์ทไม่ได้ยิ่งหย่อนกว่ากันเลย

23.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *Spring in paris* นี้ ประกอบด้วยเทคนิค การระบายสีน้ำมันที่มีความหลากหลาย โดยสามารถพิจารณาบริเวณจุดต่าง ๆ ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 46 *Spring in Paris*, 1950. เทคนิคการสร้างผลงาน

23.2.1 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

(1) บริเวณจุดที่ 1 ส่วนที่เป็นสีฟ้าอ่อน แอร์นส์ทผสมสีฟ้าด้วยสีเหลวโปร่งแสงระบายทับกันหลายครั้ง มีความเป็นไปได้ที่แอร์นส์ทระบายสีพื้นภาพเหมือนกันทั้งภาพ แล้วจึงใช้การระบายทับเป็นรูปร่าง รูปทรง

(2) บริเวณจุดที่ 2 และ 3 ผสมสีเทาด้วยสีเหลวโปร่งแสงระบายทับสีพื้น ส่วนที่เป็นสีฟ้า ผสมผสานกับการระบายด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง ในจุดที่ 3 ระบายทับกันหลายครั้งจนได้สีน้ำหนักเข้ม

(3) บริเวณจุดที่ 4 ระบายสีทับกันหลายครั้งด้วยสีผสมน้ำมันและสร้างความกลมกลืนกันของน้ำหนักสี ส่วนด้านบนระบายเคลือบทับด้วยสีเหลือง

(4) บริเวณจุดที่ 5 ระบายสีเคลือบทับและแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน – แก่ ตามรูประนาบที่ดูเป็นรูปหน้า

(5) บริเวณจุดที่ 6 ระบายสีเรียบทับสีพื้น

(6) บริเวณจุดที่ 7 ตัดเส้นตรงด้วยสีเข้ม และบริเวณที่ดูเหมือนเป็นกรอบหน้าต่างเน้นด้วยเส้นสีเข้ม

เมื่อพิจารณาจากการสร้างงานในภาพนี้แล้ว แอร์นส์ทสร้างผลงานภาพนี้ด้วยเทคนิคการระบายสีจากวิธีต่างๆ เช่น การระบายสีทับกันหลายครั้งด้วยสีเหลวโปร่งแสง การระบายด้วยฟู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง การระบายเคลือบทับด้วยสีอ่อนและสีเข้ม การระบายสีให้กลมกลืนกันและการตัดเส้นด้วยสีเข้ม อันดับแรกแอร์นส์ทระบายสีฟ้าเป็นพื้นทั่วทั้งภาพ แล้วจึงระบายสีด้วยวิธีอื่น ๆ ทับซ้อนจนเกิดเป็นรูปร่าง รูปทรง เป็นรูปสัญลักษณ์ที่ประกอบกันเป็นรูปคน โดยมีสภาพสีส่วนรวมเป็นสีฟ้า สีน้ำเงินและสีเขียวปนเทา ผลงานของแอร์นส์ทในช่วงนี้จะเป็นลักษณะการระบายสีที่บางเบา และระบายสีทับกันหลายครั้งเพื่อสร้างสภาพพื้นผิวบนผ้าใบจากการระบายในลักษณะต่าง ๆ

สรุปผลการวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ กระบวนการสร้างผลงานจิตกรรม ภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของ แมกซ์ แอร์นส์ท จำนวนทั้งหมด 23 ภาพ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

1.1 เรื่องราวที่เกี่ยวกับ มนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ คิดเป็นร้อยละ 43.48 ได้แก่

1.1.1 Two Naked Girls, 1925

1.1.2 Two Naked Girls, 1926

1.1.3 The Have Slep Too Long in the Forest,1927

1.1.4 The Horde,1927

1.1.5 The Painter's Daughters, 1940

1.1.6 The Witch. 1941

1.1.7 Napoleon in the Wilderness,1941

1.1.8 The Antipope,1941 - 1942

1.1.9 Chemical Nuptials,1947 - 1948

1.1.10 Spring in Paris,1950

1.2 เรื่องราวที่เกี่ยวกับ มนุษย์และบุคคลอื่น คิดเป็นร้อยละ 39.13 ได้แก่

1.2.1 The Have Slep too Long in the Forest,1927

1.2.2 The Horde,1927

1.2.3 Marlene (Woman and Child),1940 - 1941

1.2.4 The Stolen Mirron, 1941

1.2.5 Napoleon in the Wilderness,1941

1.2.6 The Antipope,1941 - 1942

1.2.7 Eutope After the Rain II,1940 - 1942

1.2.8 Chemical Nuptials,1947 - 1948

1.2.9 Protrait of Joan Miro,1948

1.3 เรื่องราวที่เกี่ยวกับ มนุษย์และสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ คิดเป็นร้อยละ 39.13 ได้แก่

1.3.1 The BreaKfast on the Grass,1936

1.3.2 The Robing of the Bride, 1940

1.3.3 Marlene (Woman and Child), 1940 – 1941

1.3.4 The Stolen Mirror, 1941

1.3.5 Europe After the Rain II,1940 - 1941

1.3.6 Design in Nature, 1947

1.3.7 The Blue Hour, 1946 - 1947

1.3.8 Protrait of Joan Miro, 1948

1.3.9 The Portuguese, 1950

1.4 เรื่องราวที่เกี่ยวกับ มนุษย์กับความเชื่อ ความศรัทธาคิดเป็นร้อยละ 60.87 ได้แก่

1.4.1 Two Naked Girls, 1925

1.4.2 Two Naked Girls, 1926

1.4.3 The Have Slep too Long in the Forest, 1927

1.4.4 The Horde, 1927

1.4.5 Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931

1.4.6 The Breakfast on the Grass, 1936

1.4.7 The Bobing of the Bride, 1940

1.4.8 The Antipope, 1943 - 1945

1.4.9 The Eye of Silence, 1943 - 1944

1.4.10 Euclid, 1945

1.4.11 The Cocktail Drinker, 1947

1.4.12 Design in Nature, 1950

1.4.13 The Portuguese, 1950

1.4.14 Spring in Paris, 1950

2. กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรม เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ปี ค.ศ. 1925 – 1950

2.1 ฟรอททาจ หรือการพิมพ์ถู คิดเป็นร้อยละ 65.22 ได้แก่

2.1.1 Two Naked Girls, 1925

2.1.2 Two Naked Girls, 1926

2.1.3 Carnal Enjoyment Complicated by visual Repersentations, 1931

2.1.4 The Breakfast on the Grass, 1936

2.1.5 The Painter's Daughters, 1940

2.1.6 The Robing of the Bride, 1940

2.1.7 The Witch, 1941

2.1.8 Marlene (Woman and Child), 1940 - 1941

2.1.9 The Stolen Mirror, 1941

2.1.10 Napoleon in the Wilderness, 1941

2.1.11 The Antipope, 1941 - 1942

2.1.12 Europe After the Rain II, 1940 - 1942

2.1.13 The Eye of Silence, 1943 - 1944

2.1.14 Euclid,1945

2.1.15 The Cocktail Drinker,1945

2.2 แกรททาจ หรือการขูดครูดสี คิดเป็นร้อยละ 21.74 ได้แก่

2.2.1 The Have Slep too Long in the Forest, 1927

2.2.2 The Horde , 1927

2.2.3 Design in Nature, 1947

2.2.4 Chemical Nuptials, 1947 - 1948

2.2.5 The Blue Hour, 1946 – 1947

2.3 ดิแคลโคแมเนีย หรือการทาบซับสี คิดเป็นร้อยละ 39.13 ได้แก่

2.3.1 The Painter's Daughters, 1940

2.3.2 The Robing of the Bride, 1940

2.3.3 The Witch, 1941

2.3.4 Marlene (woman and Child) , 1940 - 1941

2.3.5 The Stolen Mirror, 1941

2.3.6 Napoleon in the Wilderness, 1941

2.3.7 The Antipope, 1941 - 1942

2.3.8 Europ After the Rain II, 1940 - 1941

2.3.9 The Eye of Silence, 1943 – 1944

2.4 เทคนิคการระบายสี ปรากฏอยู่ในผลงานทุกรูปทั้ง 23 ภาพ คิดเป็นร้อยเปอร์เซ็นต์ ได้แก่

2.4.1 ระบายทับกันและมีสีเรียบ คิดเป็นร้อยละ 73.91 ได้แก่ ภาพที่ 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22 และภาพที่ 23

2.4.2 ระบายแบบเรียบและมีน้ำหนักสี คิดเป็นร้อยละ 39.13 ได้แก่ ภาพที่ 1, 3, 17, 18, 19, 20, 22, และภาพที่ 23

2.4.3 ระบายแบบเรียบโดยเกลี่ยให้สีกลมกลืนกัน คิดเป็นร้อยละ 69.57 ได้แก่ภาพที่ 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 22 และภาพที่ 23

2.4.4 ระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน คิดเป็นร้อยละ 13.04 ได้แก่ภาพที่ 2, 9 และภาพที่ 16

2.4.5 ระบายแบบเน้นเส้น คิดเป็นร้อยละ 52.17 ได้แก่ภาพที่ 1, 2, 6, 8, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 22, และภาพที่ 23

2.4.6 ระบายสีด้วยน้ำหนักเข้มและเน้นขอบคม คิดเป็นร้อยละ 39.13 ได้แก่ภาพที่ 4, 5 12, 13, 14, 15, 16, 19 และภาพที่ 21

2.4.7 ระบายเคลือบทับด้วยสีอ่อนและมีสีเหลวบนพื้นที่สีเข้ม คิดเป็นร้อยละ 73.91 ได้แก่ภาพที่ 2, 3, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 และภาพที่ 23

2.4.8 ระบายเคลือบทับด้วยสีเข้มและมีสีเหลวบนพื้นที่สีเข้มและมีสีเหลวบนพื้นสีอ่อน คิดเป็นร้อยละ 60.87 ได้แก่ภาพที่ 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20, 21 และภาพที่ 22

2.4.9 ระบายด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง คิดเป็นร้อยละ 39.13 ได้แก่ภาพที่ 5, 6, 8, 13, 16, 19, 20, 21 และภาพที่ 23

2.4.10 ระบายสีแบบจุด คิดเป็นร้อยละ 21.74 ได้แก่ภาพที่ 7, 8, 13, 15 และภาพที่ 17

2.4.11 ระบายแบบสีหนาทับซ้อน คิดเป็นร้อยละ 13.04 ได้แก่ภาพที่ 8, 19 และภาพที่ 21

2.4.12 ระบายสีแบบอื่น ๆ คิดเป็นร้อยละ 26.09 ได้แก่ภาพที่ 2, 4, 15, 19, 22 และภาพที่ 23

สรุปผลการวิเคราะห์ กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง ค.ศ. 1925 – 1950

1. ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

แมกซ์ แอร์นส์ท ถือได้ว่าเป็นผู้นำที่สำคัญคนหนึ่งของกลุ่มศิลปะจากดาดามาจนถึงเซอร์เรียลิสม์ ในยุคดาดา แอร์นส์ทได้นำเอาแนวทางการต่อต้านขั้นพื้นฐาน ที่ท้าทายทัศนภาพทางสายตาของผู้คน โดยนำเอาวัตถุสิ่งของที่เป็นอยู่ที่เข้ากันไม่ได้ นำมาจัดวางเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อสร้างสิ่งใหม่ให้มีรูปแบบ มีชีวิต มีความหมายใหม่ เพื่อแก้ปัญหาของโลกปัจจุบันอันมีสาเหตุมาจากผลพวงของสงครามโลกครั้งที่ 1

ปี ค.ศ. 1924 แอร์นส์ทและคนสำคัญของกลุ่มดาดา ได้หันไปนิยมหลักจิตวิทยาวิเคราะห์ของนายแพทย์ซิกมันด์ ฟรอยด์ ซึ่งอธิบายสาเหตุแห่งความฝันที่สืบเนื่องมาจากจิตใต้สำนึก จิตไร้สำนึก ซึ่งแอร์นส์ทเข้าใจในประเด็นนี้อย่างดี จึงทำให้เขาเชื่อมโยงไปสู่การแสวงหาแนวทางการแสดงออกทางด้านศิลปะ จนค้นพบวิธีการสร้างผลงานแบบอัตโนมัติเป็นคนแรก ศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ยอมรับ กระบวนการอัตโนมัตินี้เพื่อเป็นแนวทางเปิดไปสู่ทัศนภาพทางจิตนาการ และเชื่อมโยงถึงเรื่องจิตส่วนลึกนี้อย่างอิสระเสรีตามความคิด ประสบการณ์และพื้นฐานทางภูมิปัญญาของแต่ละคน

กระบวนการทำงานของแอร์นส์ทนำไปสู่รูปแบบ โดยเกิดจากการพิจารณาผลลัพธ์ของเทคนิค จากนั้นแอร์นส์ทได้ใช้เทคนิคการระบายสีเข้าไปเสริม เพื่อเน้นรูปจากจินตนาการให้ชัดเจนขึ้น มีรูปแบบอยู่เหนือความเป็นจริง เป็นความฝันที่แปลกประหลาด โดยใช้กฎของความรู้สึกที่สัมผัสได้ เช่น การลด (ละทิ้ง) การเพิ่ม การสับเปลี่ยนโยกย้ายตำแหน่ง และสถานที่ ให้ดูผิดแปลกไปจากเดิมที่คุ้นเคย เพื่อผลกระทบทางด้านอารมณ์ของผู้ดู

ในวันที่ 10 สิงหาคม ค.ศ. 1925 ณ โรงแรมเล็ก ๆ แห่งหนึ่งของเมืองโพร์นิค แคว้นบริตานี ประเทศฝรั่งเศส แอร์นส์ทได้ค้นพบเทคนิคฟรอททาจที่สามารถโน้มนำไปสู่ทัศนภาพทางจินตนาการ จากผลลัพธ์ทางเทคนิคและผสมผสานกับแนวความคิดที่หลากหลาย ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายของฟรอยด์ได้อย่างดี อันเป็นมูลเหตุให้แอร์นส์ทตัดสินใจที่จะค้นหารูปแบบใหม่ ตัวตนสิ่งใหม่ โลกใหม่ ความหมายใหม่ของคุณค่าชีวิต จากกระบวนสร้างงานระบบอัตโนมัตินี้ โดยเขาได้คิดค้นและพัฒนาเทคนิคแกรททาจและดิแคลโคแมเนียในลำดับต่อมา ถือเป็นข้อพิสูจน์ได้ในความมานะพยายามและการคิดค้นอย่างเสรีในแนวทางการต่อต้าน การวาดภาพที่มีมาแต่เดิม ๆ

กระบวนการของเทคนิคอัตโนมัติ ได้ผลลัพธ์ที่ไม่สามารถคาดเดาได้ว่าจะมีผลเป็นเช่นใด แต่สามารถเป็นจุดเริ่มต้นที่จะก่อเกิดจินตนาการเพื่อนำไปแสดงออกทางด้านศิลปะตามคำแถลงการณ์หรืออุดมการณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้ตรงจุดประสงค์เป็นอย่างดี

แนวทางการแสดงออกทางด้านศิลปะของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เป็นแบบลักษณะวิภาษวิธี มีความมุ่งหวังและปฏิเสธระเบียบกฎเกณฑ์มาตรฐานทางศิลปะ จารีตประเพณี หรือวัฒนธรรม และแนวความเชื่อที่มีมาแต่เดิม เป็นโลกที่มีอิสระเสรีทางความคิด เพื่อแสวงหาความเป็นตัวตนที่แท้จริง โดยมีมุมมองว่าทุกสิ่งทุกอย่างมีชีวิตมีคุณค่าพร้อมสรรพอยู่แล้ว และสามารถอยู่รวมกันได้อย่างปราศจากความขัดแย้ง

แอร์นส์ทได้สร้างผลงานด้านศิลปะไว้อย่างมากมายหลายประเภท หลายเทคนิค มีการคิดค้นและค้นคว้าอยู่ตลอดเวลา มีความเป็นอิสระแก่ตนเองมากที่สุด บางครั้งสิ่งที่เขาคิดที่เขาทำนำหน้าคนอื่น ๆ ในกลุ่ม ดังเช่นการจัดวางตำแหน่งภาพให้ดูเหมือนมีจริงอยู่ตรงหน้า หรือการค้นคว้าขยายรายละเอียดของวัตถุก่อนที่จะมีการผลิตเลนส์ถ่ายภาพและกล้องถ่ายภาพแบบขยายรายละเอียด (โคลส - อัพ) เป็นต้น

จากคำกล่าวที่ว่า สงครามได้สร้างวีระบุรุษฉันใด สงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ได้สร้างความเป็นแมกซ์ แอร์นส์ทให้โดดเด่นกว่าคนอื่นในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ได้ฉันนั้น โดยเฉพาะประสบการณ์ที่ถูกจับเป็นเชลยศึกในสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ทำให้เขากลั่นกรองเป็นเนื้อหาตรงของจิตรกรรมได้อย่างแยบยล ถือเป็นประสบการณ์ตรงของศิลปินที่ได้ผ่านเรื่องร้าย ๆ มาแล้ว แต่ด้วยความสามารถทางภูมิปัญญา เขาจึงได้แปรเปลี่ยนมาเป็นเรื่องดีในทางศิลปะ ได้อย่างน่ายกย่อง

นอกจากประสบการณ์ชีวิตจากช่วงสงครามแล้ว ประสบการณ์มุมมองเกี่ยวกับเรื่องชีวิต ความรักหรือครอบครัวซึ่งเป็นเรื่องเนื้อหาส่วนตัวก็เป็นประเด็นหลักอีกแง่หนึ่งที่แอร์นส์ทได้ถ่ายทอดเป็นเรื่องราวไว้ในภาพ ส่วนเรื่องทรรศนะชีวิตมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมนั้นก็เป็นสาระ อย่างหนึ่งที่แอร์นส์ทได้แสดงมุมมองไว้อย่างน่าสนใจ

ภาพบางภาพอาจมีมากกว่าหนึ่งหัวข้อของสาระเนื้อหาและต้องใช้วิจารณญาณในการพิจารณาชื่นชมผลงานเพราะเป็นการเปรียบเทียบ กลั่นกรอง รวมไว้ซึ่งสาระที่หลากหลายในภาพเดียวกัน ต้องใช้การตีความหมายและการสืบค้นหาความหมายของรูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงานจึงจะเกิดความซาบซึ้งความเข้าใจ โดยเฉพาะด้านชีวประวัติ แนวคิด และผลงานที่เขาได้ทำมานั้นต้องศึกษาควบคู่กับผลงานในแต่ละภาพ แต่ละชุดในช่วงเวลาต่าง ๆ อย่างละเอียดจึงจะไม่หลงประเด็นในวัตถุประสงค์ของศิลปิน

จากตัวอย่างผลงานภาพที่นำมาวิเคราะห์จำนวน 23 ภาพนั้น สามารถสรุปย่อ ๆ ในแต่ละภาพได้ดังนี้ 2 ภาพแรกคือ *Two Naked Girls* ปี ค.ศ. 1925 และ 1926 เป็นการต่อต้านการวาดภาพผู้หญิงเปลือยที่มีมาก่อนหน้านี้ด้วยแนวทางใหม่อย่างกล้าหาญโดยเฉพาะการต่อต้านรูปแบบผู้หญิงเปลือยของแองส์ที่วาดได้เหมือนจริงตามแบบอย่างศิลปะหลักวิชาการในยุคฟื้นฟูของอิตาลี

ภาพชื่อ *The Heve Slep too Long in the Forest* และภาพ *The Horde* เป็นมุมมองเกี่ยวกับมนุษย์และบุคคลอื่นที่อยู่แบบพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน และอยู่ร่วมกับสิ่งแวดล้อมได้อย่างสันติสุข เป็นหลักปรัชญาจิตวิทยาอีกด้านหนึ่ง

ภาพชื่อ *Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations* เป็นภาพที่ทำขึ้นเพื่อต่อต้านรูปแบบศิลปะสมัยกรีกและโรมันที่ยกย่องวีระบุรุษเช่น นักรบ เป็นรูปร่าง รูปทรงที่เกิดจากความพอใจ โดยใช้รูปร่างของคนและสัตว์ที่ดูแปลก ๆ ซึ่งไม่ใช้นักรบหรือวีระบุรุษอีกต่อไป

ภาพ *The Breakfast on the Grass* เป็นภาพที่รวบรวมไว้ในความหลากหลายของหัวข้อ เช่น ประวัติศาสตร์ อิทธิพลจากศิลปินคนอื่นหลาย ๆ คน และแนวคิดประสบการณ์ส่วนตัวของแอร์นส์ท มีการใช้รูปคนที่ผสมผสานกับนก ให้ดูแปลกผิดธรรมดาสามัญ

ภาพ *The Painter's Daughters* เป็นการตั้งชื่อภาพให้ตรงกันข้ามกับผู้หญิงบนหลังม้า ซึ่งเป็นภรรยาเขาคือ แมรี เบอร์เท ออเรนช์ ผู้ซึ่งเดินทางไปเอาอุปกรณ์และสีในการเขียนภาพไปให้แอร์นส์ทในช่วงถูกจับเป็นเชลยศึกในเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 และต่อมาเธอความจำเสื่อมกลายเป็นคนวิกลจริต มูลเหตุที่แอร์นส์ทถูกจับไปนาน

ภาพชื่อ *The Robing of the Bride* ได้รับแรงดลใจมาจากคำบรรยายในบททกวีของเบรอตงเกี่ยวกับเสื้อคลุมขนนกสีแดงของหัวหน้าเผ่าชาวฮาวายที่จับจีบเก็บพับรักษาไว้อย่างดี และจากประสบการณ์การทำภาพแบบปะติดของแอร์นส์ทที่ได้เคยทำมาแล้วในยุคดาดา

ภาพชื่อ *The Witch* แอร์นส์ทได้สะท้อนเหตุการณ์ที่เป็นอุปสรรคขณะเกิดความรักกับเพกกีในช่วงที่เตรียมการเพื่อหนีภัยไปอยู่อเมริกาในปี ค.ศ. 1941 ณ เมืองมาเซย์ ประเทศฝรั่งเศส

ภาพ *Marlene (Woman and Child)* และ ภาพ *The Stolen Mirror* แอร์นส์ทได้พบได้เห็นการประหารหมู่ในระหว่างที่ถูกจับเป็นเชลยไม่มีข้อยกเว้นแม้กระทั่งผู้หญิงและเด็ก สงครามนำมาซึ่งการทำลายล้างต่อมวลมนุษย์ชาติทุกยุค ทุกสมัย

ภาพ *Napoleon in the Wildernese* เป็นการสะท้อนเหตุการณ์ที่ถูกจับกักขังในข้อหาว่าแอบส่งสัญญาณวิทยุแก่กองทัพเรือเยอรมันให้จมเรือรบของอเมริกาในขณะที่แอร์นส์ทไปพักอยู่กับมัทตา ณ แหลมคอด บ้านซึ่งอยู่เนินเขามองไปโดยรอบเห็นมหาสมุทรแอตแลนติก

ภาพ *The Antipope* เป็นการเปรียบเทียบลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพของเพกกีที่ยังยึดติดอยู่กับการใช้ชีวิตในสังคมคนร่ำรวย แอร์นส์ทไม่ชอบชีวิตแบบนี้ หลังจากเขาแต่งงานกันเพียง 3 เดือนก็หย่ากัน

ภาพ *Europe After the Rain II* เป็นการนำเสนอผลลัพธ์ของสงครามที่ทำลายล้างทุกสิ่งทุกอย่างที่เข้ามาอยู่ในเส้นทางของมัน โดยเฉพาะประเทศคู่สงครามคือฝรั่งเศสและเยอรมัน เรื่องราวของภาพครั้งหนึ่งทางขวามือเป็นเรื่องของความผุพัง ความเสื่อมโทรมจากสงคราม ส่วนครึ่งหนึ่งของภาพทางซ้ายมือเป็นทัศนภาพของภูมิทัศน์ท้องถิ่นของเมืองเซโดนา ที่เขาได้ปลูกบ้านไม้บนเนินเขา มองเห็นทิวทัศน์รอบบ้าน

ภาพ *The Eye of Silence* เกิดจากความประทับใจในปฏิกิริยาของปูนปลาสเตอร์กับน้ำและหินผาแบบแกรนแคนยอน ขณะล่องแพชมทิวทัศน์ของแม่น้ำเกรท ผสมผสานกับการให้คุณค่าชีวิตของสิ่งแวดล้อมตามจิตนาการส่วนตัว

ภาพ *Euclid* ภาพ *The Cocktail Drinker* และภาพ *Design in Nature* ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะของชนเผ่าพื้นเมืองในอเมริกาและหมู่เกาะในคาบมหาสมุทรแปซิฟิก หรือหมู่เกาะอื่น ๆ ที่มีคนพื้นเมืองอาศัยอยู่ โดยทางกลุ่มเซอร์เรียลิสม์มองว่ามีการแสดงออกด้วยความซื่อบริสุทธิ์และไม่ถูกครอบงำด้วยความศิวิไลท์ แต่รายละเอียดข้อปลีกย่อยทั้ง 3 ภาพนั้นแตกต่างกัน

ภาพ *Chemical Nuptials* นอกจากจะได้รับอิทธิพลของศิลปะชนดั้งเดิมแล้ว ยังแสดงให้เห็นทรรศนะการใช้ชีวิตคู่ ซึ่งเป็นความจริงจากชีวิตเขาที่ผ่านการแต่งงานมาหลายครั้ง การมีคู่เป็นสัจจะความสุขพื้นฐานของชีวิตมนุษย์อย่างหนึ่ง

ภาพ *The Blue Hour* เป็นการนำเสนอเรื่องราวชีวิตของแอร์นส์ท ที่ปลูกบ้านอยู่ในชนบทท้องถิ่นของเซโดนา ท่ามกลางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่แห้งแล้ง ซึ่งห่างไกลผู้คนต้องผจญกับความลำบากต่าง ๆ นา ๆ

ภาพ *Protrait of Joan Mirror* สร้างขึ้นมาเพื่อเปรียบเทียบบุคลิกลักษณะของมิโร ผู้ซึ่งเป็นคนสำคัญคนหนึ่งของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ และเป็นเพื่อนบ้านติดกันในสมัยที่พักอาศัยอยู่เมดอง ประเทศฝรั่งเศส ช่วงปี ค.ศ. 1927

ภาพ *The Portuguese* เป็นการเปรียบเทียบล้อเลียนแม่ชีผู้รักษาพรมจรรย์ที่อยู่ ณ โบสถ์โนตเทอะดามซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้ามกับสตูดิโอของเขาในปารีส เมื่อตอนที่นำเอาผลงานที่ทำในเซโดนามาแสดงในปี ค.ศ. 1950

และภาพสุดท้าย *Spring in Paris* เป็นการหวลระลึกถึงความหลังที่อร์นส์ทได้พบเพื่อนผู้ซื่อสัตย์ต่อกัน มีความอบอุ่นและสุขใจเมื่อได้มาปารีสซึ่งเป็นเมืองสุดท้ายที่เขาเลือกที่จะใช้ชีวิตที่นี่ ย้อนไปในปี ค.ศ. 1921 แอร์นส์ท ได้ย้ายเข้ามาปารีสและเริ่มสะสมชื่อเสียงคือ คิดค้นสร้างงานอย่างจริงจังและได้ แสดงผลงานโดยความช่วยเหลือจากเพื่อน ๆ หลายคน และแต่ละคนมีความเกื้อหนุนกันมาตลอด

เนื้อหาเรื่องราวที่แอร์นส์ทได้นำมาแสดงออกทางผลงานนั้น มีการเชื่อมโยงจากหลายสิ่งหลายอย่าง และมีความสอดคล้องกับวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วง แต่ละปี เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิต ซึ่งถือเป็นโลกภายในและประสบการณ์จากโลกภายนอกคือผัสสะออกมาอย่างแยบยล นำเราให้ได้เห็นผลงานที่พัฒนาต่อเนื่องกันมาตลอดเคียงคู่กับวิถีชีวิตเขา

2. กระบวนการสร้างผลงาน

2.1 เทคนิคฟรอททาจหรือการพิมพ์ถูของแอร์นส์ท ในระยะแรกของการค้นคว้าเป็นการใช้ดินสอดำใส้อ่อนฝนถูบนกระดาษที่วางทาบปิดบนพื้นผิววัสดุที่ขรุขระหรือมีผิวนูนที่มีลวดลายแบบแปลก ๆ ที่เป็นอยู่ตามธรรมชาติ แอร์นส์ทได้คัดเลือกหรือนำมาใช้สร้างผลงาน เพื่อเป็นการเลียนแบบวัตถุ สิ่งของที่มีอยู่แบบแปลกตานั้น แล้วเพิ่มเติมให้ดูมีชีวิต มีรูปแบบตัวตนจริงทางความรู้สึก เป็นการต่อต้านการวาดภาพวิธีหนึ่งในสมัยนั้น

เมื่อแอร์นส์ทได้พัฒนามาเป็นการใช้สีน้ำมันระบายลงบนพื้นผิวของวัสดุที่นำมาใช้เหล่านั้น แล้วนำไปกด ฝนถูหรือที่เรียกว่า ฟรอททาจ เป็นการพิมพ์ถูลงบนผ้าใบ และใช้เทคนิคการระบายสีเคลือบทับบางส่วน เป็นการลบและเพิ่มเติมรูปร่างให้ชัดเจนขึ้นในบางจุด โดยการมองอย่างพิจารณาจนเกิดมโนภาพ ทำให้แนวทางการทำงานเป็นไปอย่างเสรีปราศจากกฎเกณฑ์ทางด้านศิลปะ และแอร์นส์ทได้ยึดแนวทางนี้ทำงานมาตลอด

จากภาพที่นำมาวิเคราะห์ **ผลงานในช่วงปี ค.ศ. 1925 แสดงให้เห็นถึงการค้นคว้าทดลองแนวทางการต่อต้านการวาดภาพแบบใหม่ ที่ได้ผนวกความคิด เทคนิควิธีการ อาศัยผลลัพธ์ของเทคนิค เพื่อเป็นแนวทางกระตุ้นให้เกิดจินตนาการอย่างไร้ขอบเขต** ในปีต่อมาแอร์นส์ทได้คิดค้นพัฒนาเทคนิคใหม่ ๆ ในการวาดภาพขึ้นมาอีกและนำมาผสมผสานกันในหลายเทคนิคจนเกิดเป็นความซับซ้อนทางเทคนิคที่ยากจะสรุปได้

2.2 เทคนิคแกรททาจ เป็นการวาดภาพด้วยวิธีปาดเกลี่ยสีที่มีเนื้อสีหนา ๆ ด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้าง โดยมีวัสดุที่มีพื้นผิวขรุขระหรือนูนวางอยู่ใต้ผ้าใบ ซึ่งเป็นการพัฒนาต่อมาจากเทคนิคฟรอททาจของแอร์นส์ท ซึ่งเขาได้เริ่มค้นคว้าพัฒนาในปี ค.ศ. 1927 เทคนิคนี้สามารถสร้างพื้นผิวสีด้วยสีหนา ๆ บนผ้าใบได้ดี และแอร์นส์ทได้นำไปใช้ผสมผสานกับเทคนิคฟรอททาจและเทคนิคการระบายสี ลักษณะของผลงานและแนวทางกระบวนการทำงานจึงมีความหลากหลายมากขึ้นไปอีก

จากลักษณะของวิธีการเทคนิคนี้ ได้เผยให้เห็นเนื้อสีที่อยู่ชั้นรองลงไป (ในกรณีที่ระบายสีพื้นไว้ก่อนและแห้งดีแล้ว) และเกิดร่องรอยของเนื้อสีที่ถูกขูดลอกออกด้วยส่วนนูนของผิววัสดุและเนื้อสีที่ยังหลงเหลืออยู่ เมื่อปาดเกลี่ยสีหลายครั้งหลายสีจะเกิดการผสมผสานกันของสีและเป็นไปเองโดยบังเอิญ แล้วจึงคาดคะเนด้วยสายตาว่าจะแต่งเติมด้วยเทคนิคการระบายสีให้เป็นรูปร่าง หรือสัญลักษณ์ของอะไรที่มีความหมายสอดคล้องกับมุมมองในสภาพครึ่งหลับครึ่งตื่น หรือการมองแบบเลือนลาง ดังการมองคราบหยดน้ำบนกำแพง รอยขี้เถ้า หรือก้อนเมฆ เป็นต้น

จากภาพ *The Heve Slep too Long in the Forest* และ ภาพ *The Horde* เป็นข้อสังเกตได้อย่างดีว่า แอร์นส์แทบไม่ได้ใช้ความสามารถทางด้านทักษะการวาดภาพแต่อย่างใด **แอร์นส์ทยังคงให้ความสำคัญของผลลัพธ์ทางเทคนิคอย่างชัดเจน สิ่งที่สำคัญก็คือการใช้มโนทัศน์ในการมองและเชื่อมโยงไปสู่บริบทของปรัชญาที่เกี่ยวเนื่องกับชีวิตมนุษย์ หรือมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม เป็นต้น**

2.3 เทคนิคดิแคลโคแมเนีย มีความหมายและวิธีการเหมือนกับการทาบซับสี เป็นการเคลื่อนย้ายสิ่งหนึ่งไปยังอีกสิ่งหนึ่ง โดยเฉพาะเทคนิคนี้ได้รับความนิยมจากกลุ่มเซอร์เรียลิสม์เป็นอย่างมาก เพราะสามารถก่อเกิดจินตนาการที่เชื่อมโยงเกี่ยวกับจิตสำนึกและมีความเป็นอิสระเสรีอย่างบริสุทธิ์ เพราะบางครั้งภาพที่ทำสำเร็จ ศิลปินไม่ได้เข้าไปเพิ่มเติมแทรกแซงด้วยทักษะทางการวาดภาพเลย

นับจากปี ค.ศ. 1939 ปีที่แอร์นส์ทได้พัฒนาเทคนิคดิแคลโคแมเนีย มาเป็นการใช้สีน้ำมันบนผ้าใบ ทำให้แนวทางการทำงานและทัศนภาพส่วนตัวของเขา สามารถสื่อเข้าถึงความคิด ความฝันและจินตนาการได้อย่างดี

ความแตกต่างในผลงานของแอร์นส์ทที่สร้างงานด้วยเทคนิคนี้คือ การเชื่อมโยงถึงประสบการณ์จากโลกภายนอกและโลกภายใน ที่ได้กลั่นกรองออกมาจากวิถีชีวิตของเขา และการผสมผสานกันของเทคนิควิธีการหลายสิ่งหลายอย่าง โดยเฉพาะด้านกระบวนการความคิดที่เป็นภูมิปัญญาของแอร์นส์ทที่ไม่เหมือนใคร

2.4 เทคนิคการระบายสี แอร์นส์ทได้นำไปใช้ระบายเสริมเพิ่มเติม เพื่อให้รูปที่เกิดขึ้นจากจินตนาการหรือมโนภาพจากผลลัพธ์ของเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจและดิแคลโคแมเนีย ให้ชัดเจนขึ้น

จากช่วงปลายปี ค.ศ. 1950 เป็นต้นมา แอร์นส์ทได้นำเอาเทคนิคการระบายสีไปใช้ในผลงานให้ดูเด่น ชัดเจนขึ้น เพราะแอร์นส์ทได้ลดบทบาทของเทคนิคต่าง ๆ ลง ความซับซ้อนทางเทคนิคก็เริ่มลดน้อยลงเช่นกัน

เมื่อพิจารณาผลงานของแอร์นส์ทที่เขาได้ทำมาทั้งหมดนั้น มีแนวทางการทำงานที่จะกระทำเพื่อให้ถึงจุดหมายแห่งการค้นคว้าเพื่อให้พบแนวทางการสร้างสรรค์ให้รวมเป็นหนึ่งเดียว กล่าวคือ การต่อต้านที่อาศัยผลจากเทคนิคและมโนทัศน์ โดยพยายามลดบทบาทของศิลปินให้น้อยที่สุด เมื่อมีกฎเกณฑ์มากขึ้นเท่าใด ความเป็นอิสระเสรีก็จะถูกครอบงำไว้มากขึ้นเท่านั้น โดยเฉพาะอิสระภาพและจินตนาการที่เป็นส่วนสำคัญของชีวิตมนุษย์นั้นต้องได้รับการส่งเสริมและต้องยอมรับในความเป็นปัจเจกบุคคล เพื่อการสร้างสรรค์สู่สังคมในด้านอื่น ๆ อีกต่อไป

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 - 2493 ผู้วิจัยสามารถนำเอาผลจากการศึกษาวิเคราะห์มาประยุกต์และพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยใช้เนื้อหาและบริบทของสังคมไทยตามแนวความคิดของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 18 ภาพ **โดยแบ่งแนวทางการพัฒนาจากการวิเคราะห์เทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดำแคง และเทคนิคการระบายสี ในรูปแบบของผู้วิจัย ดังนี้**

1. **การสร้างภาวะตลใจจากผลลัพธ์ของเทคนิค**
2. **การใช้ผลลัพธ์ของเทคนิคเป็นสภาพพื้นผิวใต้ภาพ**
3. **การสร้างภาวะตลใจจากลูกกลิ้งและขดเส้นเชือก**
4. **การผสมผสานกันหลายเทคนิค**

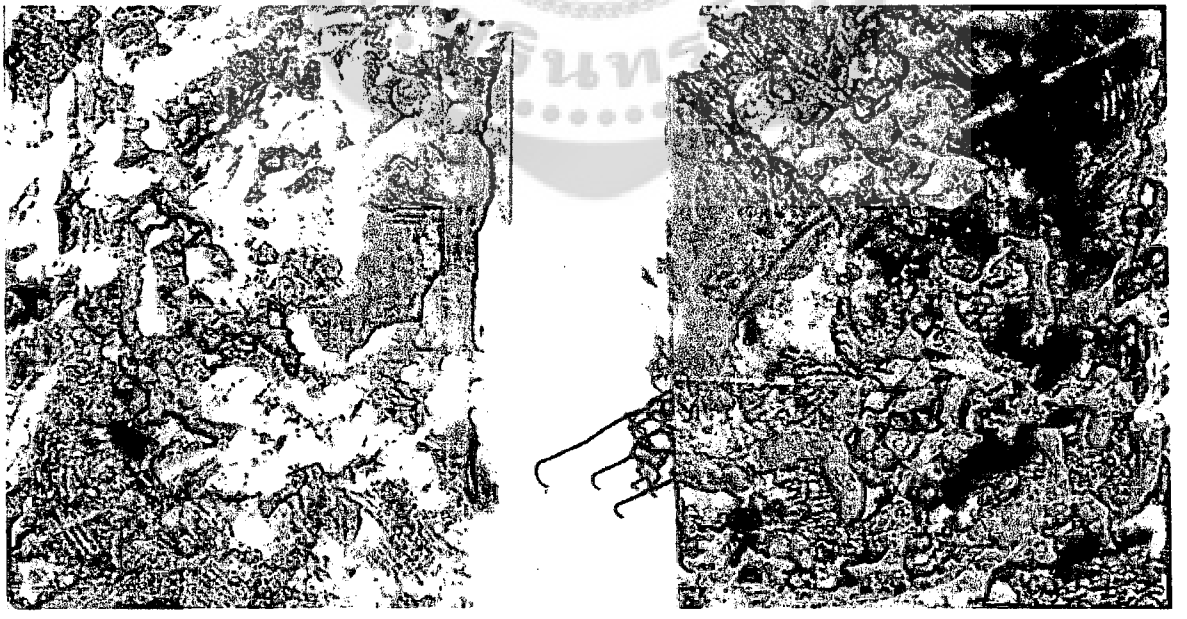
1. การสร้างภาวะตลใจจากผลลัพธ์ของเทคนิค

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท ในเทคนิค ฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนียนั้น เป็นการพิจารณาเพ่งมองผลลัพธ์จากเทคนิคที่เกิดขึ้นว่าสามารถโน้มนำไปสู่จินตนาการให้มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องใด โดยให้มีความสอดคล้องกันกับลักษณะของรูปที่ ปรากฏในเบื้องต้นและอิสระภาพของความคิดหรือจินตนาการที่อยู่บนพื้นฐานของภูมิปัญญาและประสบการณ์ของแต่ละคน เทคนิคอัตโนมัติเป็นรากฐานที่จุดประกายเชื่อมโยงระหว่างความจริงของโลกภายนอกและโลกภายในหรือระหว่างกายและจิตตามแนวความคิดของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์

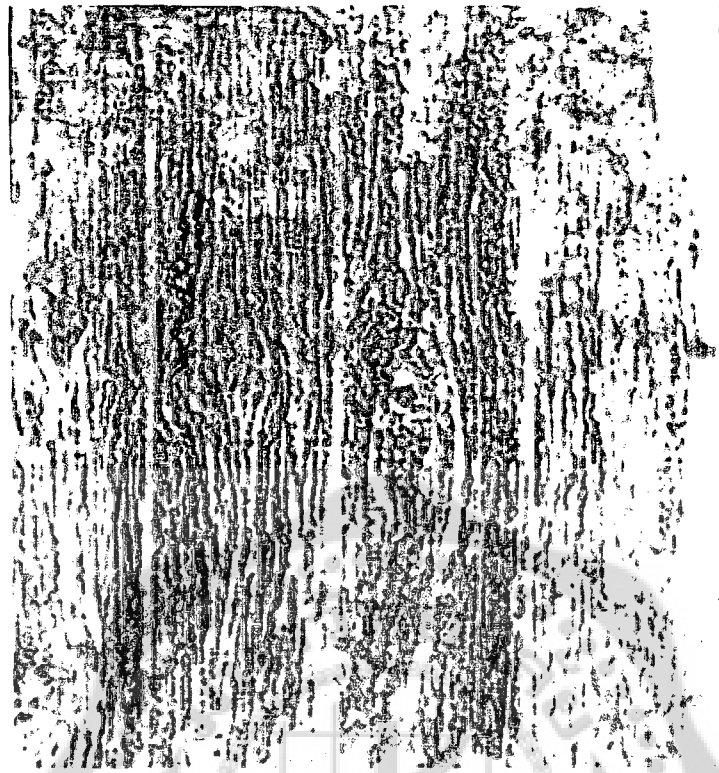
เมื่อผู้วิจัยได้ลงมือปฏิบัติในเทคนิคที่ได้ศึกษาและใช้วิจารณญาณในการเพ่งมองผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจึงสรุปได้ว่าเป็นการแสวงหาสภาวะจากความบังเอิญเพื่อให้เกิดแรงดลใจแล้วจึงใช้เทคนิคการระบายสีเพื่อลบทิ้งบางส่วน หรือระบายสีเพิ่มเติมบางส่วน โดยพยายามคงไว้หรือให้ความสำคัญของผลลัพธ์จากเทคนิคที่ปรากฏให้ชัดเจน ดังที่สามารถพิจารณาได้จากเทคนิคขั้นต้นจากผลงานของผู้วิจัย ชื่อ *ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม*, ภาพชื่อ *หนีวิกฤต 2001* และภาพชื่อ *สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม* เป็นต้น (ดังภาพประกอบ 47 – 49 หน้า 205 – 206)



ภาพประกอบ 47 แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ *ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม*



ภาพประกอบ 48 แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ *หนีวิกฤต 2001*

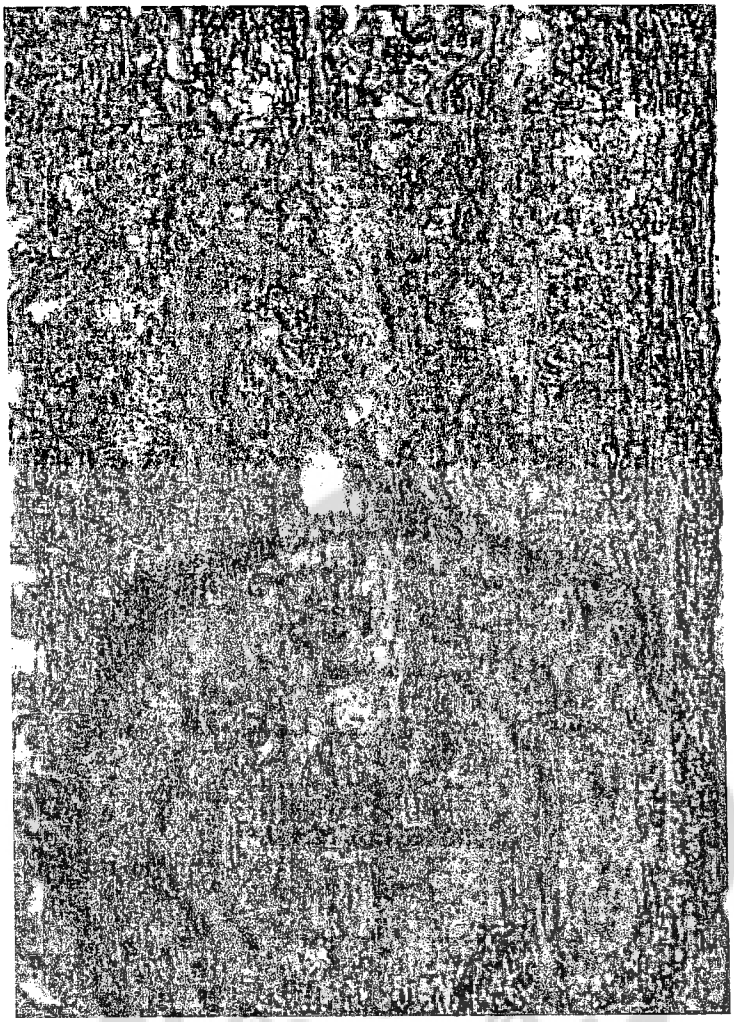


ภาพประกอบ 49 แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ *สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม*

2. การใช้ผลลัพธ์ของเทคนิคเป็นสภาพพื้นผิวใต้ภาพ

สืบเนื่องมาจากรูปแบบและลักษณะของผลงานที่เกิดขึ้นจากผลลัพธ์ของเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนีย ซึ่งเป็นไปโดยความบังเอิญ ผู้สร้างผลงานไม่สามารถกำหนดหรือคาดเดาได้ว่าจะเกิดผลลัพธ์เป็นเช่นใด ฉะนั้นในประเด็นการพัฒนาในลักษณะนี้จึงต้องอาศัยเทคนิคการระบายสีน้ำมันเป็นปัจจัยหลักในการสร้างผลงานให้เป็นไปตามความต้องการของผู้วิจัย เทคนิคอัตโนมัติดังกล่าวได้นำมาใช้เพื่อสร้างสภาพพื้นผิวใต้ภาพ โดยเฉพาะเทคนิคดิแคลโคแมเนียและเทคนิคแกรททาจ สามารถสร้างสภาพพื้นผิวสีที่นูนหรือมีความหยาบ ขรุขระเป็นสภาพพื้นผิวทางกายภาพได้จริง สามารถสัมผัสด้วยสายตาและจับต้องได้

การระบายสีเคลือบทับแบบโปร่งแสงด้วยสีเหลวที่มีน้ำหนักอ่อนบนพื้นที่สีเข้ม (Scumbling) และระบายฉาบด้วยสีเข้มบนพื้นที่สีอ่อน (glazing) หรือระบายเคลือบทับแบบเรียบด้วยสีข้น จึงได้นำมาใช้มากกว่าวิธีอื่น ๆ แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งผลลัพธ์ที่เกิดจากเทคนิคต่าง ๆ สามารถพิจารณาตรวจสอบได้ดังตัวอย่างเทคนิคขั้นต้นจากผลงานของผู้วิจัยดังภาพชื่อ *นโยบายเหลือ 2* (ดังภาพประกอบ 50 หน้า 207) และภาพชื่อ *รอคอย* (ดังภาพประกอบ 66 หน้า 235) เป็นต้น



ภาพประกอบ 50 แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพชื่อ *นโยบายเหลือ 2*

3. การสร้างภาวะดลใจจากลูกกลิ้งและขดเส้นเชือก ดังนี้

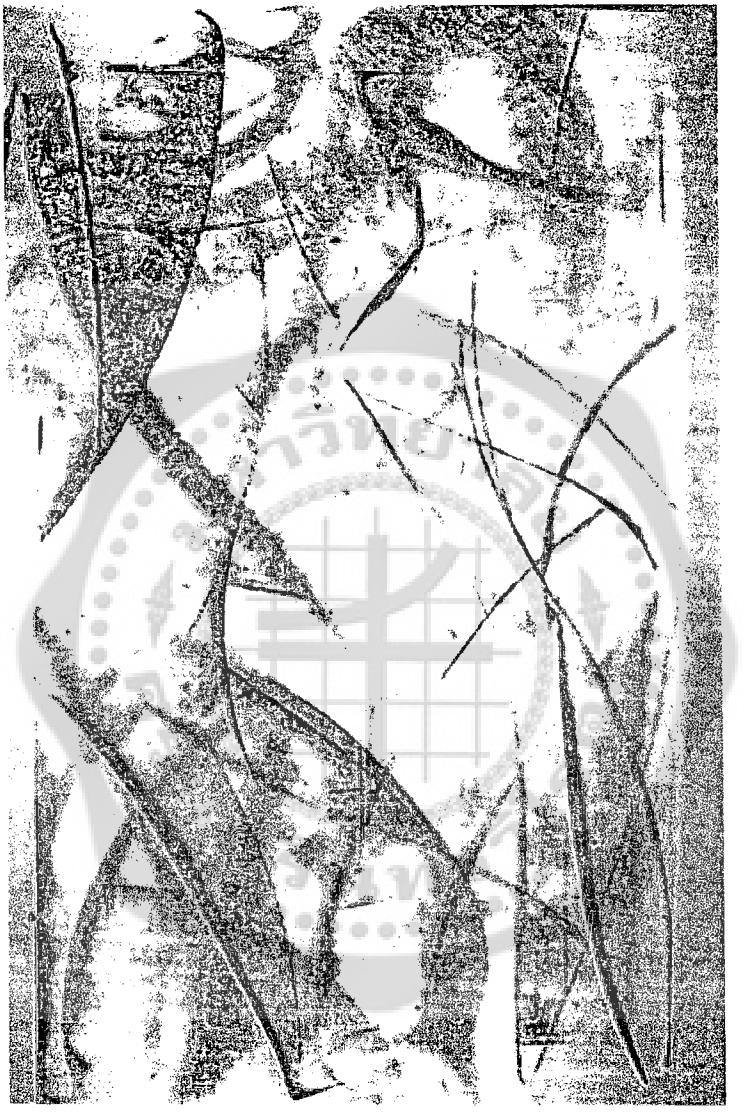
3.1 การสร้างภาวะดลใจจากการกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้งบนผ้าใบ

3.2 การสร้างภาวะดลใจจากการพิมพ์ถูโดยใช้ขดเส้นเชือก

การสร้างภาวะดลใจจากการกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้ง บนผ้าใบโดยผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากประสบการณ์ในการทำงานศิลปภาพพิมพ์ที่ต้องใช้ลูกกลิ้ง ๆ สีลงบนแม่พิมพ์และการผสมสีด้วยลูกกลิ้ง จากการสังเกตเมื่อเรากลิ้งสีไปจนครบรอบรัศมีเส้นรอบวงของลูกกลิ้งจะทำให้เกิดค่าน้ำหนักของสีแตกต่างกันไป และถ้าไม่กลิ้งสีให้แตกตัวกันดีก็จะสามารถสร้างความบังเอิญได้อย่างดี จากการพิจารณาผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นแล้วจึงเพิ่มเติมด้วยเทคนิคการระบายสี วิธีการนี้เปรียบเสมือนเป็นการร่างภาพด้วยลูกกลิ้งแทนพู่กัน แต่สามารถขยายผลได้ดีกว่า เป็นการสร้างร่องรอยพื้นผิวสีเพื่อโน้มนำไปสู่จินตนาการ

การสร้างภาวะดลใจจากการพิมพ์ถูโดยใช้ขดเส้นเชือก โดยนำเส้นเชือกที่มีความยาวไปคลุกสีให้ทั่วเสมอกันแล้วนำไปจัดวางลงบนพื้นระนาบให้ขดทับกันไปมา แล้วจึงนำผ้าใบที่ผ่านกระบวนการทาง

เทคนิคอื่น ๆ มาแล้ววางปิดทับลงไป แล้วทำการฝนถูหรือวิธีที่เรียกว่า ฟรอททาจ เมื่อผลงานสำเร็จจึงเน้นด้วยเทคนิคการระบายสีเป็นขั้นตอนสุดท้าย วิธีการนี้สามารถกำหนดขอบเขต รูปร่าง รูปทรงในภาพได้



ภาพประกอบ 51 แสดงการสร้างภาวะดลใจจากลูกกลิ้งของภาพชื่อ *14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่*



ภาพประกอบ 52 แสดงภาวะดลใจจากขดเส้นเชือกของภาพชื่อ ครอบครัวใหญ่

4. การผสมผสานกันหลายเทคนิค

ผลงานภาพส่วนมาก ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการผสมผสานกันหลายเทคนิคในภาพเดียวกัน โดยใช้ผลลัพธ์จากเทคนิคที่แสดงสภาวะความบังเอิญและความจงใจที่จะเน้นให้บังเกิดผล ตัวอย่างเช่น กระบวนการสร้างผลงานของภาพชื่อ *14 กุมภาพันธ์* (ภาพประกอบ 53 หน้า 213) ผู้วิจัยได้ตัดกระดาษแข็งเป็นรูปคล้ายผลชมพู่เพื่อแทนเด็กทารกที่อยู่ในครรภ์แล้วนำไประบายสีหนา ๆ และนำไปกดติดหรือทาบซับสีลงบนผ้าใบที่คาดการจัดวางตำแหน่งของพื้นที่ในภาพไว้แล้ว และผสมผสานกับการสร้างภาวะดลใจจากการกลิ้งสี เป็นต้น

เทคนิคขั้นต้นแต่ละเทคนิคที่ได้ทำไว้แล้วนั้นจะต้องรอให้สีแห้งดีก่อนแล้วจึงนำไปทำงานด้วยเทคนิคอื่น ๆ ผสมผสานลงไปหรืออาจใช้การปิดกั้นพื้นที่บริเวณภาพด้วยกระดาษหรือจะใช้วิธีเว้นและเลือกพื้นที่บริเวณส่วนหนึ่งส่วนใดของกระดาษเพื่อปฏิบัติงานก่อนหรือหลังก็ได้



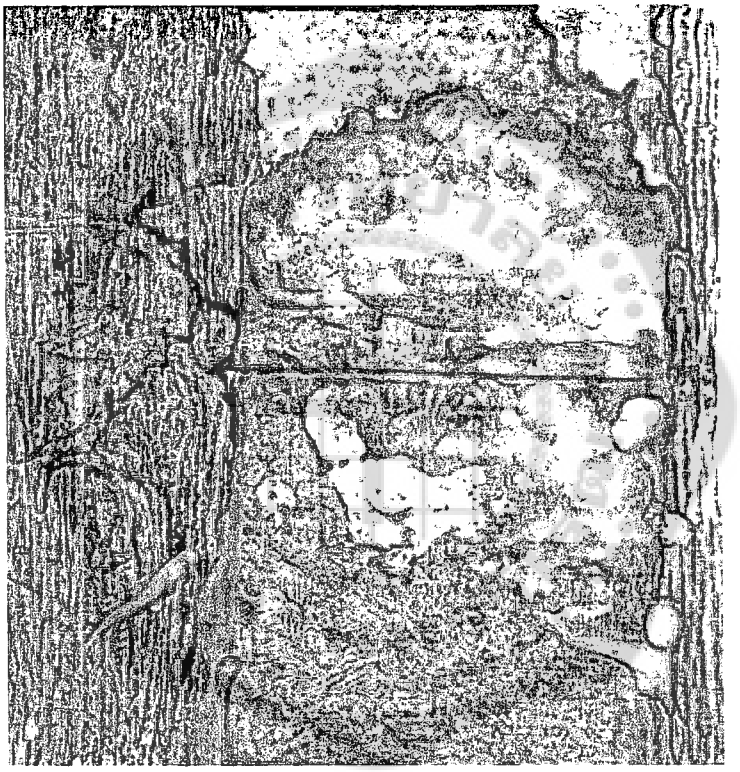
ภาพประกอบ 53 แสดงเทคนิคขั้นต้นที่ผสมผสานกันหลายเทคนิคของภาพชื่อ 14 กุมภาพันธ์

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ตามแนวของผู้วิจัยจำนวน 18 ภาพ มีดังนี้

1. ผลงานภาพชื่อ ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม

1.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 59 x 68.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 54 *ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม.* ขนาด 59 x 68.5 เซนติเมตร

ภาพนี้เป็นภาพในช่วงแรก ๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาแล้วพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน โดยการเพ่งมองพิจารณาผลลัพธ์จากเทคนิคดิแคลโคแมเนียและเทคนิคฟรอททาจแล้วเชื่อมโยงกับแนวความคิดเนื้อหาที่สัมพันธ์กันระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน โดยเฉพาะมนุษย์นั้นต้องปรับตัวหรือปรับสภาพวิถีชีวิตและการดำรงอยู่ให้สอดคล้องกันกับสภาวะของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

มนุษย์นั้นได้ชื่อว่าเป็นทั้งผู้สร้างสรรค์และเป็นผู้ทำลาย โดยเฉพาะการพยายามที่จะนำเอาสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่ในธรรมชาติมารับใช้หรือสนองความสะดวกสบายของมนุษย์นั้นเป็นการทำลายธรรมชาติอย่างหนึ่ง ทำอย่างไรมนุษย์เราจึงจะเห็นคุณค่าและปรับสภาพให้อยู่ร่วมกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมได้อย่างสมดุลย์

เหตุการณ์น้ำท่วมอย่างฉับพลันที่อำเภอพิปูน จังหวัดสุราษฎร์ธานี และภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย ชี้ให้เห็นว่ามนุษย์ได้เข้าไปแสวงหาผลประโยชน์จากธรรมชาติจนขาดความสมดุลย์และนำมาซึ่งความหายนะ เกิดความสูญเสีย เพราะขาดการมีสำนึกต่อระบบนิเวศน์ดังกล่าว

1.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม* ประกอบด้วยเทคนิค ดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสีน้ำมัน

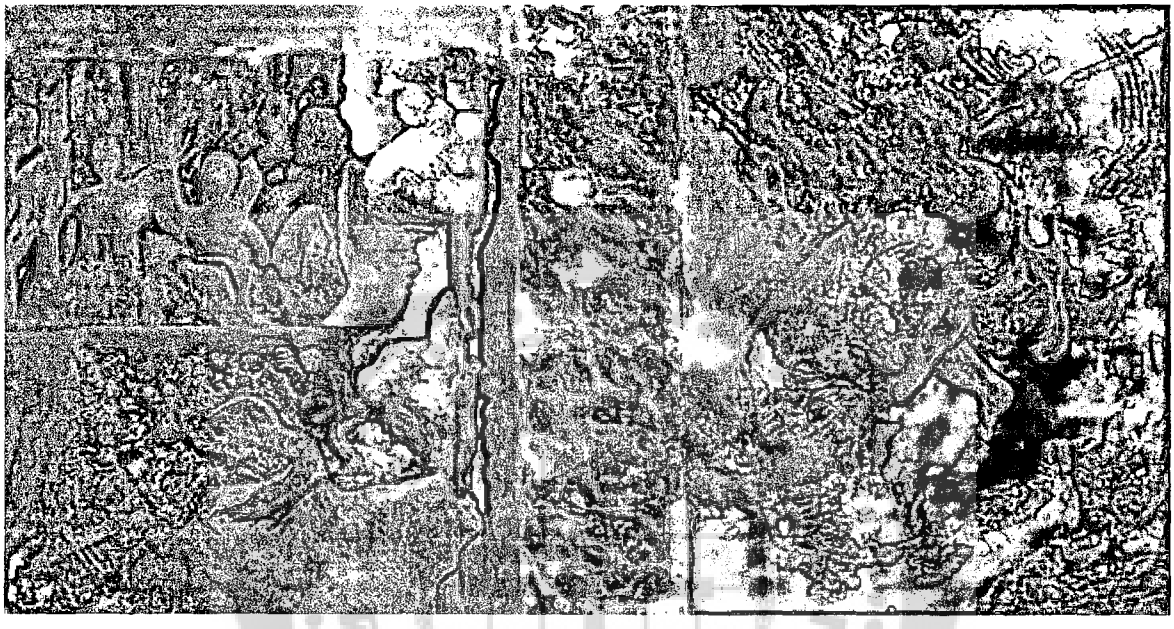
อันดับแรกผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคดิแคลโคแมเนียแล้วปล่อยภาพไว้จนสีแห้งดีแล้วจึงนำมาทำงานต่อด้วยเทคนิคฟรอททาจทับลงไปทางด้านซ้ายและขวามือของภาพ โดยใช้แผ่นไม้กระดานที่ผุกร่อนมีลักษณะส่วนนูนและร่องลึก เป็นลวดลายที่ดูแปลกตา อันเกิดจากสภาพตามธรรมชาติ

เทคนิคการระบายสีได้นำมาใช้ 3 ลักษณะคือ ระบายเคลือบทับแบบสีหนาคือ บริเวณส่วนที่เป็นท้องฟ้าด้านบนของภาพ การระบายสีแบบเคลือบกับแบบโปร่งแสง ได้แก่ บริเวณที่เป็นขาคนเดินออกมาจากต้นไม้ ส่วนหัวคนที่โผล่มาจากต้นไม้ทางซ้ายมือ และรูปผู้หญิงนอนเอนกายทางมุมล่างของภาพ นอกจากนี้ยังใช้สีเหลวระบายให้กลมกลืนในบริเวณอื่น ๆ ที่แทรกปนอยู่กับเทคนิคดิแคลโคแมเนียตลอดทั่วทั้งภาพ และลักษณะที่สาม คือการระบายแบบเน้นเส้นและเน้นน้ำหนักสีให้มีความชัดเจนแยกออกมาจากพื้น ได้แก่ รูปคนที่แทรกปนกันต้นไม้และส่วนที่เป็นรอยแตกของผาหินตามแนวนอนกึ่งกลางภาพ ตลอดจนลักษณะของป่าที่ดูเหมือนเป็นรูปคนซึ่งอยู่บริเวณกึ่งกลางของภาพ

2. ผลงานภาพชื่อ หนีวิกฤต 2001

2.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *หนีวิกฤต 2001* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 72 x 134 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 55 หนีวิกฤต 2001. ขนาด 72 x 134 เซนติเมตร

ภาพนี้ผู้วิจัยได้เชื่อมโยงแนวความคิดจากผลลัพธ์ของเทคนิคดิแคลโคแมเนียให้สอดคล้องกับสภาพสภาวะวิกฤตเศรษฐกิจของประเทศไทยในช่วง 2 - 3 ปีที่ผ่านมา และเมื่อเริ่มต้นปีคริสตศักราช 2001 เมื่อพันตำรวจโททักษิณ ชินวัตร เป็นนายกรัฐมนตรีของประเทศไทยคนที่ 23 ที่เข้ามาบริหารประเทศก็มีนโยบายที่จะนำประเทศให้หลุดพ้นวิกฤตการณ์ต่าง ๆ และเป็นความหวังของปวงชนชาวไทยที่ฝากไว้กับทีมรัฐบาลชุดนี้

ในท้องทะเลเปรียบเสมือนเป็นที่สะสมอุปสรรคปัญหาต่าง ๆ เช่น คลื่นลมที่ถาโถมเข้าใส่ถึงแม้จะมีพาหนะคือม้า เพื่อขี่หนีได้รวดเร็วแล้วก็ตาม แต่บางคนก็อาศัยพาหนะที่เชื่องช้า ดังเช่นเต่าทะเล เหมือนดังแนวทางแก้ปัญหาวิกฤตที่ต้องอาศัยความฉับพลันและบางครั้งก็ต้องใช้ความล่าช้าอย่างรอบคอบ

การอาศัยสภาวะความบังเอิญ เพื่อเป็นแรงดลใจในการเน้นจินตนาการให้ชัดขึ้น ต้องใช้สติปัญญาและแนวความคิดเข้าช่วย ตามอิสระ เสรีภาพทางความคิดของแต่ละบุคคล จากภาพประกอบ 48 ที่เป็นผลลัพธ์จากเทคนิคขั้นต้น ที่ผู้วิจัยได้สร้างเป็นภาพนี้สามารถให้ข้อสรุปได้เป็นอย่างดี

ลักษณะของเสาสูงซึ่งอยู่กึ่งกลางภาพ ผู้วิจัยได้แก้ปัญหาจากการใช้แผ่นพลาสติก P.V.C. ซึ่งเล็กกว่าขนาดของผืนผ้าใบ จึงเกิดเป็นบริเวณว่างตรงกลางภาพต่อมาจึงได้มีการปิดกั้นและตัดกระดาษเป็นพื้นระนาบ เมื่อระบายสีแล้วจึงนำไปกดติดบนผ้าใบ เหมือนการทาบซับสีหรือดิแคลโคแมเนีย

2.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *หนีวิกฤต 2001* สามารถพิจารณาได้ดังนี้

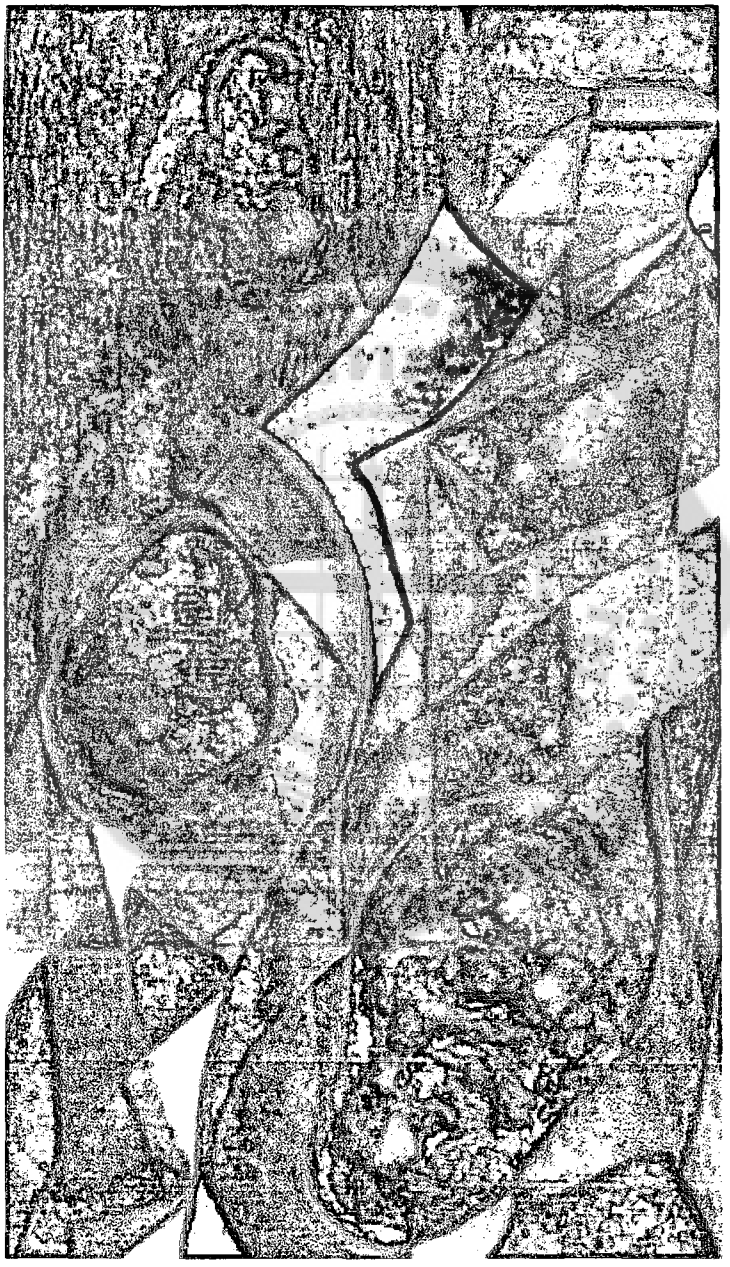
2.2.1 ดิแคลโคแมเนีย ได้นำมาทำงานในขั้นต้นตลอดทั่วทั้งภาพ โดยใช้แผ่นพลาสติก P.V.C. เป็นพื้นระนาบรองรับสีที่ใช้ระบาย บางพื้นที่มีสีเหลวและดีดพรมน้ำมันลงไปเพื่อให้สีแตกกระจายได้ดีขึ้น

2.2.2 เทคนิคการระบายสี จะมี 2 ลักษณะคือ ระบายสีทับและผสมสีเหลวระบายเคลือบทับ รูปคนขี่ม้าและขี่เต่า ระบายตามบริเวณที่เกิดพื้นที่สีขาวซึ่งเป็นผิวผ้าใบ ส่วนบริเวณกลุ่มคนด้านบนทางซ้ายมือใช้วิธีการระบายสีเคลือบทับและระบายทับด้วยสีข้นผสมผสานกัน บริเวณที่เป็นสีฟ้าเหมือนท้องฟ้าผสมสีไว้ล่วงหน้าแล้วจึงระบายทับส่วนพื้น

3. ผลงานภาพชื่อ 14 กุมภาพันธ์

3.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *14 กุมภาพันธ์* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 71.5 x 135 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 56 *14 กุมภาพันธ์.* ขนาด 71.5 x 135 เซนติเมตร

ในวันที่ 14 กุมภาพันธ์ 2544 ผู้วิจัยได้พาภรรยาไปคลอดบุตรที่โรงพยาบาลมหาราช จังหวัดนครราชสีมาตั้งแต่เช้า เนื่องจากหมอได้นัดไว้แล้วว่าให้มาคลอดในวันนี้ ความจริงแล้วยังไม่ถึงกำหนดคลอด แต่ในช่วงระยะที่จะคลอดในเวลาไม่เกิน 1 อาทิตย์สามารถจะกำหนดวันได้โดยใช้วิธีคลอดแผนปัจจุบัน (ผ่าตัด) และเนื่องจากวันนี้ตรงกับวันวาเลนไทม์พอดีจึงได้เลือกวันนี้ อีกประการหนึ่งบุตรคนแรกคลอดโดยการผ่าตัด ฉะนั้นคนที่ 2 จึงต้องผ่าตัดทำคลอดอีกครั้ง

ณ ที่โรงพยาบาลแผนกสูตินารี หน้าห้องทำคลอด ปรากฏว่ามีสตรีท้องแก่ที่มาคลอด รวมทั้งญาติที่มารอหลายคน เป็นไปได้ว่าเจ็บท้องคลอดจริง ๆ และเลือกวันคลอดวันนี้ดังภรรยาของผู้วิจัยก็คงจะมี เมื่อมอบตัวให้แพทย์พร้อมเซ็นต์หลักฐานเอกสารเสร็จแล้วจึงรอตามคิว กว่าหมอจะผ่าตัดทำคลอดเสร็จก็เกินเวลา 14 นาฬิกากว่า

3.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *14 กุมภาพันธ์* ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย แกรททาจ และเทคนิคการระบายสี โดยสร้างภาวะดลใจจากการกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้ง สามารถพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ได้ดังนี้

3.2.1 การสร้างภาวะดลใจจากการกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้ง เพื่อค้นหาจินตนาการ ตำแหน่ง การจัดวางและค่าน้ำหนักสีที่ทับซ้อนกันแบบโปร่งแสงเพื่อนำไปสู่เทคนิคการระบายสีและสร้างสภาพพื้นผิวใต้ภาพดังที่สามารถพิจารณาได้จากภาพประกอบ 53 ที่แสดงเทคนิคขั้นต้นของ*ภาพ 14 กุมภาพันธ์* หน้า 213

3.2.2 ดิแคลโคแมเนีย โดยการตัดกระดาษแข็งผิวมันเรียบเป็นรูปคล้ายผลชมพู่เพื่อแทนเด็กในครรภ์แล้วนำไประบายสีและนำไปทาบกดถูให้สีติดบนผ้าใบในตำแหน่งที่ได้คาดการไว้แล้ว หลังจากสีพื้นที่เกิดจากการกลิ้งสีแห้งดีแล้ว

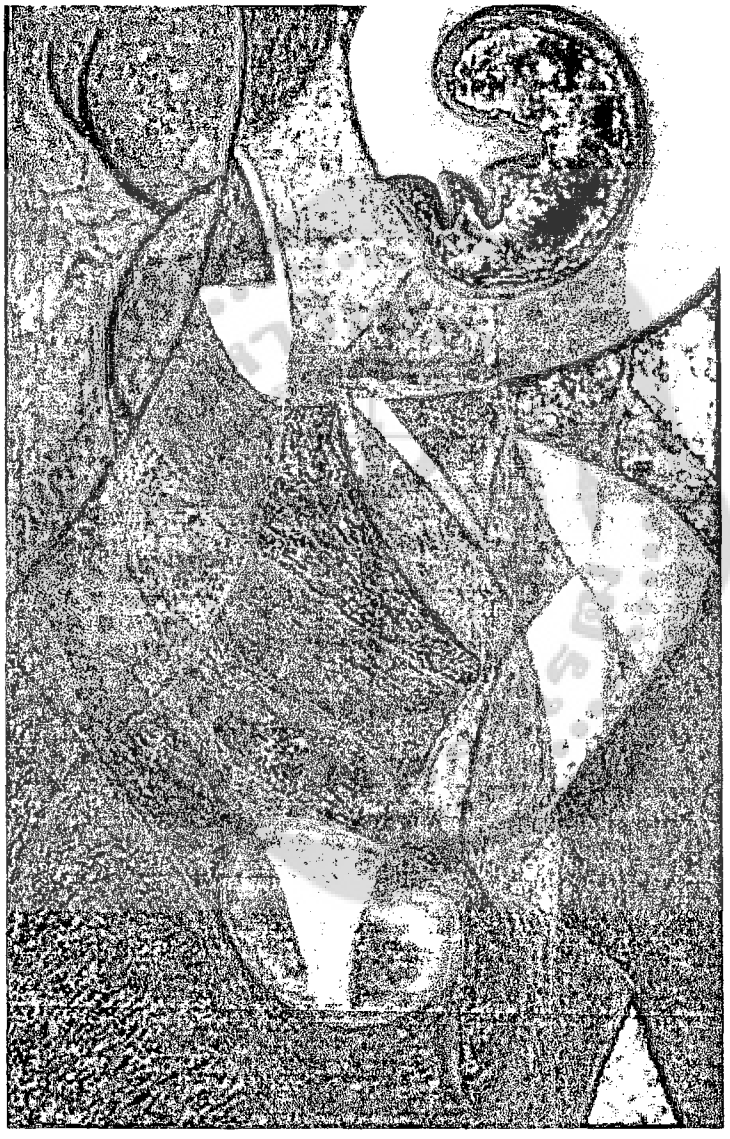
3.2.3 แกรททาจ นำมาใช้ประกอบเพื่อสร้างพื้นผิว ได้แก่ บริเวณด้านบนทางซ้ายมือของภาพ โดยใช้แผ่นไม้กระดานที่ผุกร่อนวางอยู่ใต้ผ้าใบและใช้การปิดกั้นรูปเด็กทารกในครรภ์ไว้

3.2.4 เทคนิคการระบายสี มีลักษณะต่าง ๆ ดังนี้คือ การระบายเรียบ ระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ระบายสีแสดงค่าน้ำหนักสี การระบายสีด้วยเกรียง ระบายเคลือบทับแบบโปร่งแสง และระบายเคลือบทับ เป็นต้น

4. ผลงานภาพชื่อ 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่

4.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 82.5 x 145 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 57 *14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่*. ขนาด 82.5 x 145 เซนติเมตร

ภาพนี้ผู้วิจัยได้พัฒนาต่อเนื่องมาจากภาพชื่อ *14 กุมภาพันธ์* ซึ่งอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน เมื่อรู้ว่าลูกคนที่ 2 จะเกิดโดยวิธีผ่าตัด ทำให้เกิดความกังวล ความสับสนต่อภาระและหน้าที่ที่จะต้องรับผิดชอบลูกทั้งสองคน ความสำนึกนั้นดังก้องอยู่ในความนึกคิดอยู่ตลอดเวลา ประกอบกับการเข้าศึกษาต่อในระดับ

ปริญญาโทก็ยังไม่จบ และเมื่อรู้ว่าจะต้องเข้าสอบการป้องกันตัวในวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2544 จะต้องเตรียมความพร้อมอีกหลายอย่างเป็นความห่วงหน้าพะวงหลัง

ผู้วิจัยได้ใช้รูปคนท้องทับซ้อนกันอยู่ภายใต้รูปคนครึ่งตัวที่เอียงด้านข้าง ใช้ลักษณะของเด็กทารกในครรภ์ให้ปรากฏอยู่ที่ศีรษะคน และใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อชี้ให้เห็นความขัดแย้งอยู่ลึก ๆ ส่วนเส้นโค้งสีเข้มบนพื้นที่ของเทคนิคดิแคลโคแมเนียแทนบาดแผลที่เกิดจากการผ่าตัดทำคลอด

ถือว่าเป็นช่วงเวลาหนึ่งที่ทำให้เกิดความรู้สึกบีบคั้น ความรู้สึกอยู่ลึก ๆ และเมื่อนำมาแสดงออกทางด้านจิตรกรรม จึงมีการย้ายสลับตำแหน่งและการใช้สีที่อยู่ในโทนร้อนและสีคู่ตรงข้ามให้อยู่ใกล้เคียงกัน

4.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่* ประกอบด้วยเทคนิคการสร้างภาวะดลใจด้วยการกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้ง เทคนิคการระบายสีและดิแคลโคแมเนีย โดยสามารถพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ได้ดังนี้

4.2.1 การสร้างภาวะดลใจด้วยการกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้ง อาจมีความคล้ายกันกับการร่างภาพในขั้นต้นแต่การกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้งสามารถแสดงความทับซ้อนของเส้น เกิดลักษณะผิวและค่าน้ำหนักโดยลักษณะวิธีของมันเองได้ดีกว่าการร่างภาพด้วยพู่กันทั่ว ๆ ไป และสามารถพิจารณาได้จากภาพประกอบ 51 ที่แสดงเทคนิคขั้นต้นของภาพนี้ได้ในหน้า 211

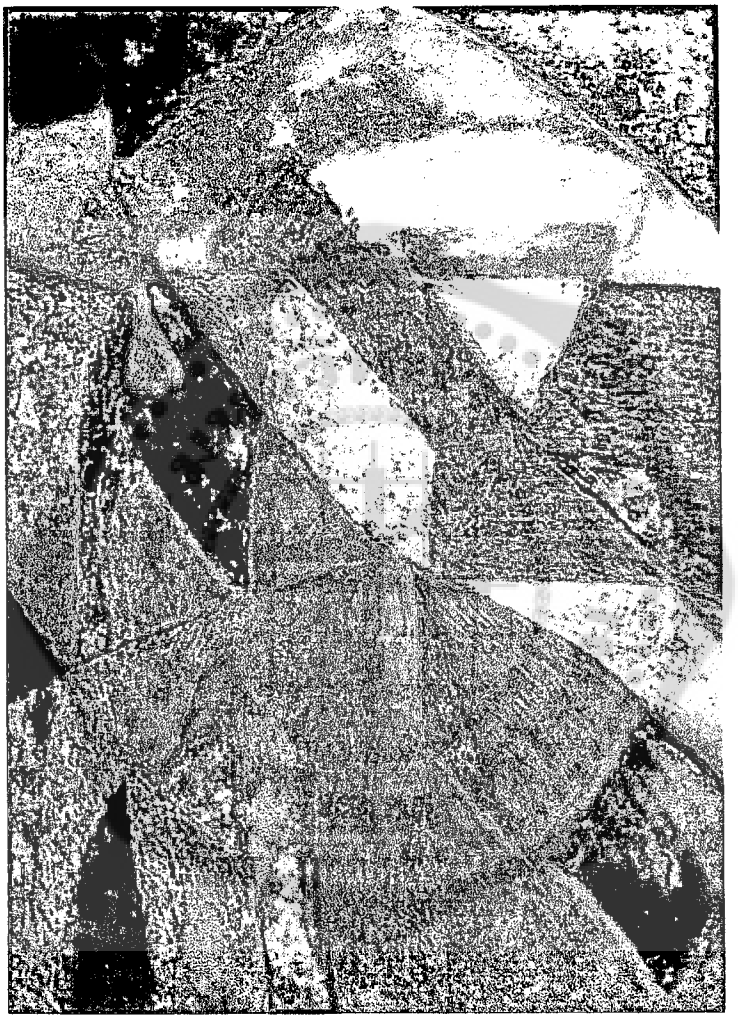
4.2.2 เทคนิคการระบายสีในภาพนี้ประกอบด้วยการระบายสีด้วยเกรียงและมีสีหนาแบบทับซ้อนกันหลายสี การระบายสีหนาด้วยพู่กันและไม่เกลี่ยสี การระบายเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสงมีสีอ่อนและสีเข้ม การระบายสีเน้นเส้น เป็นต้น

4.2.3 ดิแคลโคแมเนีย ได้นำมาใช้ประกอบบริเวณด้านบนทางซ้ายมือของภาพ โดยใช้การระบายสีพื้นไว้ก่อนและใช้การปิดกั้นด้วยกระดาษ จุดประสงค์เพื่อต้องการพื้นผิวสีที่แตกต่างจากการระบายสีด้วยเกรียง ระหว่างความบังเอิญและความจงใจ

5. ผลงานภาพชื่อ กว่าจะเป็นบัณฑิต

5.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *กว่าจะเป็นบัณฑิต* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 59 x 89 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 58 *กว่าจะเป็นบัณฑิต*. ขนาด 59 x 89 เซนติเมตร

ภาพนี้ผู้วิจัยได้สื่อถึงตัวเองที่ได้เข้ามาศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร โรฒ ในคณะศิลปกรรมศาสตร์ เริ่มต้นจากปี พ.ศ. 2541 – 2544 ที่กว่าจะผ่านมาถึงภาคการทำปริญญานิพนธ์ได้ ก็ต้องผ่านกระบวนการความคิด การปรับตัวตนที่เป็นโครงสร้างเดิมทั้งหมดเหมือนการทำลายเพื่อสร้างคุณค่ารูปแบบใหม่จากเค้าโครงเดิม หมวกสีเหลืองแทนความหวังและความรุ่งเรือง หรือแทนความสำเร็จได้รับปริญญาบัตร เป็นหมวกที่มีพู่สีแดงห้อยระย้าประดับปีกข้างอย่างสง่างาม เกิดความภาคภูมิและมีความมั่นใจในตนเอง

5.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *กว่าจะเป็นบัณฑิต* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคการสร้างพื้นผิวด้วยการกลิ้งสี ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสี ดังนี้

5.2.1 การสร้างพื้นผิวด้วยการกลิ้งสีในบริเวณด้านบนของภาพและการร่างภาพด้วยการกลิ้งสีเพื่อสร้างภาวะดลใจเป็นลักษณะทางโครงสร้างของภาพ

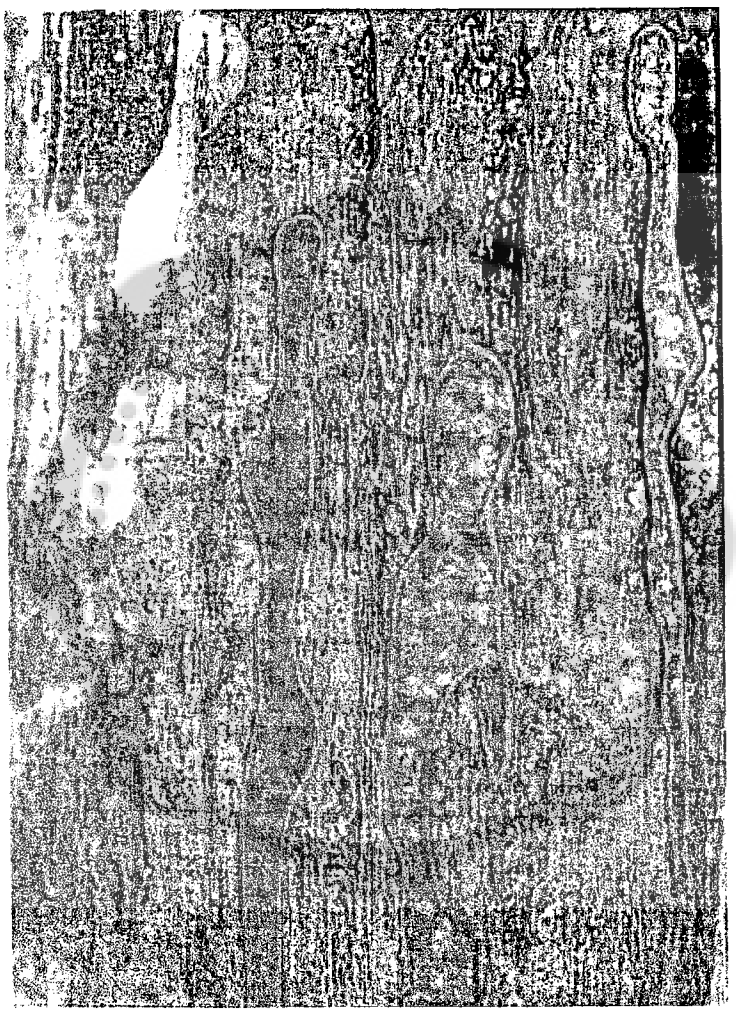
5.2.2 ดิแคลโคแมเนีย ใช้ผสมผสานบริเวณด้านบนของภาพและส่วนที่เป็นหมวก จุดประสงค์ที่ใช้เทคนิคนี้เพื่อสร้างลักษณะพื้นผิวเป็นพื้นใต้ภาพ

5.2.3 เทคนิคการระบายสี พื้นที่ของภาพส่วนมากจะเป็นการระบายสีด้วยเกรียงและระบายทับกันหลายครั้ง สร้างลักษณะผิวจริงทางกายภาพด้วยเนื้อสี การระบายทับสีพื้น สีเข้มด้วยสีอ่อน เช่น บริเวณที่เป็นหมวกและกระจายอยู่ทั่วไปทั้งภาพ การระบายเคลือบทับด้วยสีเหลว เช่น บริเวณช่วงคอและพื้นที่ด้านบนของภาพ

6. ผลงานภาพชื่อ การดำรงอยู่และการปรับตัว

6.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *การดำรงอยู่และการปรับตัว* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 59.8 x 89 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 59 การดำรงอยู่และการปรับตัว. ขนาด 59.8 x 89 เซนติเมตร

จากแนวความคิดการดำเนินวิถีชีวิตของคนตามแนวพระราชดำรัสของ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ที่เกี่ยวกับเศรษฐกิจพอเพียง อันหมายถึง ความพออยู่ พอกิน ความพอดี ความเรียบง่าย ตามอัตภาพ โดยเฉพาะภาคการเกษตรที่ปรากฏความสำเร็จอย่างเป็นรูปธรรม คือการเกษตรแบบพอเพียง อันมีสาเหตุมาจากการประสบปัญหาสภาวะวิกฤตด้านเศรษฐกิจ ที่ส่งผลกระทบต่อความเป็นอยู่ของปวงชนชาวไทยในช่วง 3 – 4 ปีมานี้

คำว่ามนุษย์มีนัยความหมายถึง สัตว์ที่สุดประเสริฐ ฉะนั้นการปรับตัว ปรับสภาพ รวมถึงการแก้ปัญหาเพื่อให้ชีวิตความเป็นอยู่และอยู่ได้อย่างเกิดความเหมาะสมพอดีกับสภาพสภาวะการณ์ต่าง ๆ ได้ จึงเป็นเรื่องสำคัญมาก

การแสดงออกด้วยรูปร่าง รูปทรงของคนในภาพนี้เกิดจากความสอดคล้อง ความเหมาะสมอันเป็นผลรวมมาจากกระบวนการของเทคนิคที่ใช้สร้างงาน เช่น ฟรอททาจ แกรททาจ เสร็จสิ้นแล้ว ต่อมาจึงระบายสีทับให้เป็นลักษณะรูปคนตามตำแหน่งที่สอดคล้องกับผลลัพธ์จากเทคนิคและแนวความคิด รูปคนจึงมีลักษณะยืดส่วนและมีความเรียบง่าย สร้างความรู้สึกว่ารูปคนสีฟ้าอมชมพู 3 ตำแหน่งนั้นเป็นทั้งรูปหรือเป็นพื้นได้ 2 ลักษณะ และส่วนพื้นภาพก็เน้นให้เป็นกลุ่มคนที่ซ่อนอยู่อย่างกลมกลืนกับสภาพส่วนรวมของภาพ

6.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *การดำรงอยู่และการปรับตัว* เทคนิคที่ใช้สร้างภาพ ได้แก่ การระบายสี แกรททาจ และฟรอททาจ โดยสามารถพิจารณาได้ดังนี้

6.2.1 เทคนิคการระบายสี อันดับแรกระบายเรียบเป็นสีพื้นด้วยสีเหลือง เมื่อสีแห้งจึงนำไปทำต่อในเทคนิคแกรททาจ การระบายทับ ได้แก่ บริเวณที่เป็นรูปคนสีฟ้าอมชมพูและท้องฟ้าสีม่วงอ่อน บริเวณด้านบนของภาพ นอกจากนี้ระบายแบบเน้นเส้นบริเวณกลุ่มคนทางซ้ายมือของภาพ

6.2.2 แกรททาจ เมื่อสีพื้นที่ระบายไว้แห้งดีแล้ว จึงนำมาทำงานต่อในเทคนิคแกรททาจ ซึ่งมีพื้นผิวขรุขระของแผ่นไม้กระดานวางอยู่ใต้ผ้าใบ เกือบทั่วทั้งภาพและบริเวณซ้ายมือของภาพใช้การกลิ้งสีด้วยลูกกลิ้งเข้ามาผสมผสาน

6.2.3 ฟรอททาจ เมื่อสีจากเทคนิคแกรททาจแห้งดีแล้ว จึงนำมาทำงานต่อในเทคนิค ฟรอททาจเพื่อสร้างลักษณะพื้นผิว โดยการระบายสีลงบนผิวพื้นผิวไม้กระดาน แล้วฝนถูให้สีติดบนผ้าใบ

7. ผลงานภาพชื่อ สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

7.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 54 x 64.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 60 *สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม*. ขนาด 54 x 64.5 เซนติเมตร

ภาพนี้ผู้วิจัยได้พัฒนาต่อเนื่องมาจากภาพที่ 1 ชื่อภาพ *ดุลยภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม* จากประเด็นความสำคัญของการอยู่ร่วมกันของทุกสิ่งทุกอย่างที่ปรากฏและเป็นอยู่ในโลกนี้ โดยไม่แบ่งแยกว่าเป็นคน สัตว์หรือพืช สิ่งมีชีวิตและสิ่งไม่มีชีวิตต้องอยู่แบบพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน จึงจะเกิดความสมดุลย์ต่อระบบนิเวศน์

ในช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2544 ที่ผ่านมามีข่าวเกี่ยวกับการฆ่าช้างเพื่อตัดเอางาหรือชำแหละเอาเนื้อไปขาย เหตุเกิด ณ ป่าอุทยานแห่งชาติห้วยขาแข้งและทางภาคเหนือของไทย ตามลำดับ เป็นการทำลายล้างชีวิตสัตว์ โดยมนุษย์บางคนบางกลุ่ม ที่ยังเห็นประโยชน์จากการฆ่า เหตุการณ์นี้ถือเป็นประเด็นหนึ่งจากข่าวฆาตรกรรมที่เกิดขึ้นเป็นปกติทุกวันในสังคมไทย

เมื่อผู้วิจัยได้เขียนภาพนี้มีความคาดหวังว่าน่าจะโน้มนำให้ผู้ได้พบเห็นเกิดความสำนึกและเห็นคุณค่าชีวิต ตลอดจนการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ เพื่อความผาสุขของมวลมนุษย์ หรือสัตว์และสิ่งแวดล้อมอื่น ๆ

7.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสี โดยพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ได้ดังนี้

7.2.1 ดิแคลโคแมเนีย ได้นำมาใช้เป็นเทคนิคสร้างภาพลำดับแรกทั่วพื้นภาพ

7.2.2 ฟรอททาจ เมื่อสีจากเทคนิคดิแคลโคแมเนียแห้งดีแล้วจึงนำมาทำงานต่อในเทคนิคฟรอททาจ โดยการระบายสีลงบนพื้นผิวไม้ที่ขรุขระแล้วใช้ผ้าใบซึ่งทำเทคนิคดิแคลโคแมเนียไว้แล้วนั้นปิดทับลงไป แล้วจึงฝนถูผ้าใบด้วยไม้เพื่อให้สีจากผิวไม้ติดบนผ้าใบ โดยการคัดเลือกผิวไม้ที่ขรุขระตามต้องการ

7.2.3 เทคนิคการระบายสี ที่ใช้ในภาพนี้ ได้แก่ การระบายทับโดยผสมสีไว้ล่วงหน้าในส่วนที่เป็นท้องฟ้า การระบายเป็นเส้นเพื่อเน้นรูปร่างต่าง ๆ ให้ปรากฏชัดเจนขึ้น เทคนิคการระบายสีในภาพนี้ได้นำมาใช้เพื่อเน้นจินตนาการให้มีความสอดคล้องระหว่างแนวคิดและผลลัพธ์ของเทคนิค

8. ผลงานภาพชื่อ ครอบครัวใหญ่

8.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงาน ภาพชื่อ *ครอบครัวใหญ่* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้า ขนาดภาพ 94 x 130 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 61 *ครอบครัวใหญ่*. ขนาด 94 x 130 เซนติเมตร

ภาพนี้มีที่มาของแนวความคิดจากครอบครัวของสังคมไทยในภาคเกษตรกรรมที่ยังดำเนินวิถีชีวิตอยู่ตามท้องถิ่นที่ยังไม่ก้าวเข้าสู่ระบบภาคอุตสาหกรรมและสังคมเมืองที่เจริญ การนับถือเครือญาติ หรือบรรพบุรุษของครอบครัว เริ่มต้นจากทวด ปู่ย่า ตายาย พ่อแม่ พี่น้อง ป้า น้า อา หลาน เป็นต้น เป็นสังคมที่อยู่แบบเกื้อกูล ช่วยเหลือซึ่งกันและกันเป็นรากฐานของสังคมที่ก่อให้เกิดความอบอุ่น เอื้ออาทรต่อกันในวงศ์ญาติ และแบ่งความสัมพันธ์และความสำคัญตามลำดับชั้น

ครอบครัวของผู้วิจัยมีพี่น้องรวม 7 คน และแต่ละคนต่างก็มีครอบครัว แต่งงานมีลูกกันหมดแล้ว ถือเป็นครอบครัวใหม่ขยายออกไป จากลักษณะของสังคมภาคการเกษตรกรรมและความอุดมสมบูรณ์ของ

ทรัพยากรทางธรรมชาติยังมีอยู่ดูเหมือนจะไม่มีปัญหาต่อเรื่องปากท้องมากนัก ฉะนั้นครอบครัวในลักษณะนี้จึงไม่ได้ควบคุมเรื่องการมีลูก

เมื่อการแทนค่าความหมายของสังคมครอบครัวไทย ผู้วิจัยจึงใช้กลุ่มคนที่ทับซ้อน จัดเรียงลำดับซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้น ๆ และมีความเรียบง่ายสอดคล้องกับเทคนิควิธีการ เน้นในเรื่องความหมายและความคิดเป็นหลัก

8.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *ครอบครัวใหญ่* ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจ ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสี โดยพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ได้ดังนี้

8.2.1 แกรททาจ โดยการระบายเรียบเป็นสีพื้นด้วยสีเหลืองและปล่อยให้แห้งดีแล้ว จึงนำมาทำงานด้วยเทคนิคแกรททาจทั่วตลอดพื้นภาพ

8.2.2 ฟรอททาจ เมื่อสีจากเทคนิคแกรททาจแห้งดีแล้วจึงนำมาทำงานต่อในเทคนิคฟรอททาจ เป็นการพิมพ์ถูให้สีจากพื้นผิววัสดุ ติดบนผ้าใบแล้วปล่อยให้สีแห้ง แล้วจึงนำมาพิมพ์ถูต่อด้วยการใช้ขดเส้นเชือกที่คลุกเคล้าผสมสีดีแล้วและนำไปจัดวางบนพื้นระนาบแล้วคว่ำด้านผ้าใบที่มีสีปิดทับลงไปและทำการฝนถูให้สีจากเชือกติดบนผ้าใบ แล้วปล่อยให้สีแห้งจึงนำไประบายสีเพิ่มเติม

8.2.3 เทคนิคการระบายสีได้นำมาใช้เพื่อเน้นน้ำหนัก รูปร่าง รูปทรงให้ชัดเจนขึ้น โดยการพิจารณาความสอดคล้องจากผลลัพธ์ของเทคนิคต่าง ๆ โดยเฉพาะการพิมพ์ถูจากเส้นเชือก สามารถโน้มนำให้เกิดเป็นรูปคนได้ เพียงแต่ระบายสีลบและเพิ่มเติมเพียงเล็กน้อย ลักษณะการระบายสีในภาพนี้ ได้แก่ การระบายเคลือบทับด้วยสีอ่อนและสีเข้ม การระบายสีด้วยเกรียง เป็นต้น

9. ผลงานภาพชื่อ ครอบครัวเล็ก

9.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *ครอบครัวเล็ก* เป็นภาพเขียนสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 72 x 135.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 62 *ครอบครัวเล็ก*. ขนาด 72 x 135.5 เซนติเมตร

ภาพชื่อ *ครอบครัวเล็ก* นี้ ผู้วิจัยได้พัฒนาต่อมาจากภาพชื่อ *ครอบครัวใหญ่* ที่ทำขึ้นมาก่อนรูปนี้ อีกทั้งเทคนิค วิธีการที่ใช้สร้างผลงานและประเด็นที่มาของแนวความคิดก็มีลักษณะใกล้เคียงกัน เป็นภาพที่สืบเนื่องกันมา แต่รายละเอียดข้อปลีกย่อยต่างกัน

จากแนวคิด เมื่อครอบครัวเล็ก จากครอบครัวใหญ่ได้แยกออกไปสร้างครอบครัวใหม่ จึงอาจจะประสบปัญหา ความไม่มั่นคงด้านฐานะทางการเงิน และชีวิตความเป็นอยู่ การติดต่อกับครอบครัวใหญ่อาจห่างเหินไป เพราะมุ่งมั่นในการทำมาหากิน การเลี้ยงชีพและต่อสู้กับภาวะสังคมเมือง เพื่อให้อยู่รอดมีความสุขตามอัตภาพ

ครอบครัวเล็กประกอบด้วย พ่อ แม่ ลูก อาจจะมีลูก 1 คน 2 คน หรืออาจจะถึง 3 คน แต่โดยส่วนมากจะมีลูกเพียง 2 คน เพราะอาจจะเกิดความลำบาก ความยุ่งยากต่าง ๆ ตามมาอีกมากมาย เช่น ไม่มีเวลาเลี้ยง จะต้องทำงานตามภาระและหน้าที่ซึ่งไม่ใช่งานแบบภาคการเกษตรอีกแล้ว ฉะนั้นพ่อและแม่ จึงเป็นคนที่สำคัญของครอบครัวในลักษณะนี้

อีกนัยหนึ่ง ความหมายในภาพนี้ ได้สะท้อนเป็นบทสรุปมีสาระเนื้อหาที่กลั่นออกมาจากครอบครัวของผู้วิจัยเอง ความวิตกกังวลในอนาคตวันข้างหน้า ภาระและหน้าที่ของความเป็นพ่ออีกทั้งหน้าที่การงานที่ได้ทำในปัจจุบันก็ยังไม่มั่นคงนัก แม้จะได้บรรจุเป็นข้าราชการก็ตาม ด้วยไม่ได้ทำงานที่ตรงกับความสามารถและตำแหน่งที่สอบบรรจุ เมื่อคิดในประเด็นนี้จึงเกิดความปวดร้าวในใจอยู่ลึก ๆ เพราะไม่สามารถแก้ไขอะไรได้ ระบบราชการและการปฏิบัติของคนในภาครัฐยังมีปัญหาอื่น ๆ อีกมาก เพียงมีความหวังว่าเมื่อมีการปฏิรูปการศึกษาดีแล้ว ปัญหาลักษณะนี้อาจหมดไป

9.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *ครอบครัวเล็ก* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคดิแคลโคแมเนีย แกรททาจ ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสี ตามลำดับดังนี้

9.2.1 ดิแคลโคแมเนีย ได้นำมาใช้เพื่อสร้างลักษณะผิวใต้ภาพ และคงไว้ให้เห็นเพียงเล็กน้อยในบริเวณส่วนที่เป็นศีรษะรูปผู้หญิง

9.2.2 แกรททาจ เมื่อสีจากเทคนิคดิแคลโคแมเนียแห้งดีแล้วจึงนำมาทำงานต่อด้วยเทคนิคแกรททาจให้ทั่วทั้งภาพ บางพื้นที่เว้นให้เห็นเทคนิคดิแคลโคแมเนีย

9.2.3 ฟรอททาจ เมื่อสีจากเทคนิคแกรททาจแห้งดีแล้ว จึงนำมาทำงานต่อด้วยเทคนิคฟรอททาจ โดยมีกระบวนการ 2 ขั้นตอน คือ ฟรอททาจที่เกิดจากลักษณะพื้นผิวของแผ่นไม้กระดาน เมื่อสีแห้งดีแล้วจึงนำไปทำงานต่อด้วยเทคนิคฟรอททาจ โดยใช้เส้นเชือกที่จัดวางขดทับกัน เพื่อสร้างภาวะดลใจของรูปร่าง รูปทรง จากขดเส้นเชือก

9.2.4 เทคนิคการระบายสีใช้อุปกรณ์ในการระบาย 2 อย่างคือ พู่กันและเกรียง ลักษณะการระบายสีได้แก่ การระบายทับและเคลือบทับ ระบายแบบเน้นเส้น เน้นน้ำหนักสีให้เกิดความชัดเจนของแสง – เงา การระบายด้วยเกรียงให้มีสีหนาสร้างพื้นผิวผสมผสานกับลักษณะสีพื้นจากเทคนิค การระบายสีในรูปนี้เพื่อเน้นให้รูปมีความสอดคล้องของผลลัพธ์ที่ได้จากเทคนิคและสร้างมโนภาพจากจินตนาการให้ ชัดเจนขึ้น

10. ผลงานภาพชื่อ ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม

10.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 82 x 106.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 63 *ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม*. ขนาด 82 x 106.5 เซนติเมตร

จากภาพ *ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม* นี้ ผู้วิจัยได้แสดงถึงเรื่องราวชีวิตและครอบครัวของผู้วิจัยเอง นอกจากนี้ยังเป็นเรื่องของสิ่งแวดล้อมใกล้ตัวที่ได้ประสบพบเห็นที่ผ่านเข้ามาในชีวิตอีกด้วย

ครอบครัวของผู้วิจัยมีอยู่ 4 คน คือ พ่อ แม่ ลูกสาวและลูกชาย โดยพักอาศัยอยู่แฟลตซึ่งเป็นบ้านพักของทางราชการ และมีกฎของชาวแฟลตอยู่ว่าห้ามเลี้ยงสัตว์เลี้ยง ฉะนั้นจึงได้เลี้ยงปลาหางนกยูงในกระถางใหญ่ตั้งไว้หน้าห้อง ตามความจริงแล้วลูกสาวชอบแมวมากแต่ไม่สามารถเลี้ยงได้ อีกประการหนึ่งแมวสายพันธุ์โคราชก็เป็นแมวที่สวยงามและมีชื่อเสียง ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอไว้ในภาพและแทนที่ดวงตานั้นปรากฏรูปปลาซึ่งเป็นอาหารโปรดของแมวมาตลอดทุกยุคทุกสมัย

นอกจากลูกสาวจะชอบแมวแล้ว สัตว์เลี้ยงใช้งาน เช่น ควาย วัว ลูกสาวก็ชอบมาก ผู้วิจัยจำได้ว่าเมื่อครั้งนั่งรถทัวร์กลับบ้านพิษณุโลก ลูกสาวก็จะนั่งติดกระจกคอยมองท้องทุ่งเพื่อจะให้เห็นวัว ควาย อย่างใจจดใจจ่อและมีความตื่นเต้นตลอดเมื่อได้เห็น

ลูกชายคนเล็กกำลังอยู่ในวัยทารก วันข้างหน้าเมื่อโตขึ้นก็คาดว่าคงจะซนเหมือนลิงตามประสาวัยเด็ก ส่วนแม่บ้านก็ค่อนข้างจะเจ้าอารมณ์ มั่นใจในวิธีการเลี้ยงลูกตามความเข้าใจ ตามแบบของตนเองไม่ฟังใคร

ส่วนนกสีเหลืองที่มีหัวและปีกสีแดง ปลายหางเป็นสีฟ้าได้แนวคิดจากความประทับใจจากรอบ ๆ ที่พักอาศัยมีป่าละเมาะขึ้นอยู่รอบแฟลต รวมทั้งผู้คนได้ปลูกสวนหย่อมไว้ด้วย เนื่องจากบริเวณแฟลตนี้เงียบสงบ ปราศจากการรบกวนรังแกสัตว์ จึงมักจะมีนกนานาพันธุ์และที่ยังไม่เคยเห็นมาพักอาศัยแบบชั่วคราวให้เห็นเสมอ โดยเฉพาะฤดูหนาวช่วงแดดอุ่นตอนเช้า ๆ จะมีนกเขาและนกอื่น ๆ เดินจิกกินแมลงตามพื้นหญ้า เป็นบรรยากาศที่ประทับใจมาก

10.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม* นี้ ประกอบด้วยเทคนิค การสร้างภาวะดลใจด้วยการกลิ้งสี ฟรอททาจ และเทคนิคการระบายสี สามารถพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ได้ดังนี้

10.2.1 การสร้างภาวะดลใจด้วยการกลิ้งสี โดยใช้สีจากลูกกลิ้งนำไปกลิ้งลงบนผ้าใบที่รองสีพื้นด้วยสีเหลืองไว้ก่อนแล้วและการประทับรอยพื้นผิวสี จากผิววัสดุด้วยลูกกลิ้งให้ไปติดบนผ้าใบ ถือว่าเป็นวิธีการง่าย ๆ อย่างหนึ่งทางการพิมพ์ประทับรอย

10.2.2 ฟรอททาจ ได้นำมาใช้ก็คือ เส้นเชือกที่เปื้อนสีและจัดวางขดทับกันไปมาบนพื้นระนาบรองรับ แล้วจึงนำผ้าใบปิดทับลงไปและทำการฝนถูให้ร่องรอยสีจากเส้นเชือกติดบนผลงาน

10.2.3 เทคนิคการระบายสีได้นำมาใช้เพื่อระบายทับสีพื้น ส่วนมากจะเป็นการระบายลบทิ้งและเพิ่มเติมตามความสอดคล้องจากจินตนาการอันเป็นผลมาจากการพิจารณาผลลัพธ์ของเทคนิคที่ได้ทำไว้ก่อนแล้ว การระบายสีด้วยเกรียง ได้แก่ รูปนก และบริเวณพื้นสีชมพูทั้งหมดเพื่อเน้นสภาพพื้นผิวเนื้อสี

11. ผลงานภาพชื่อ กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ

11.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *กล่มทุ่งคืนเพ็ญ* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 59 x 89 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 64 *กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ*. ขนาด 59 x 89 เซนติเมตร

จากภาพชื่อ *กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ* ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากการมีประสบการณ์ไปรับจ้างตีข้าวกลางทุ่งนาเมื่อครั้งสมัยอายุ 10 – 14 ปี ณ ภูมิลำเนาเดิมที่อำเภอชาติตระการ จังหวัดพิษณุโลก โดยเริ่มตั้งแต่ช่วงเย็นมืด ๆ ไปจนถึงเวลาประมาณ 2 – 3 นาฬิกาของวันใหม่ เมื่อถึงเวลาดึก ๆ จะได้ยินเสียงของหมาป่าหรือหมาไนร้องหอนมาแต่ไกล ตลอดเวลาก็จะสุมไฟจากฟางข้าวไว้ตลอด เมื่อเสร็จงานก็จะนอนในซุ้มกองฟาง เป็นช่วงวัยเด็กที่ใช้ชีวิตตามแบบอย่างลูกชาวนาชาวไร่ทั่วไป

ในวันหยุดเรียนวันเสาร์หรือวันอาทิตย์ การที่จะต้องไล่ต้อนควายฝูงหนึ่งซึ่งมีอยู่ประมาณ 5 – 7 ตัวไปเลี้ยงตามทุ่งนาหรือตามชายป่าละเมาะ ดูเหมือนจะเป็นภาระและหน้าที่ที่จะต้องรับผิดชอบ เวลาต่อมาพ่อของผู้วิจัยได้ขายควายไปทั้งหมดและได้ซื้อรถไถนาไว้ใช้งานแทนควาย และเป็นช่วงที่ผู้วิจัยได้มาใช้ชีวิตในกรุงเทพฯ แล้ว เวลาต่อมาคนในหมู่บ้านของผู้วิจัยต่างก็มีรถไถนาเกือบหมดทั้งหมู่บ้าน

ขลุ่ยได้ซื้อมาเมื่อไปเที่ยวชมนิทรรศการและการออกร้านของมหาวิทยาลัยสุรนารี ลูกสาวชอบมากและเป่าเล่นอยู่บ่อย ๆ แม้จะไม่ฟังเป็นเพลงก็ตามและเป็นเครื่องดนตรีอย่างเดียวที่มีอยู่ในบ้าน

นอกจากสัตว์เลี้ยง ซึ่งได้แก่ วัว และควายแล้ว รูปช้างนั้นแทนความหมายจากข่าวน่าเศร้าใจที่คนได้ฆ่าและตัดเอางาไปขาย เป็นภาพจากข่าวในช่วงเดือนมีนาคมที่ผ่านมา ส่วนรูปแมวนั่งเอนหลังเอามือลูบหนวดอย่างสบายอารมณ์นั้นใช้เป็นสื่อถึงความอ่อนน้อมถ่อมตน ความสงบเสงี่ยม ความเรียบง่าย ซึ่งเป็นลักษณะนิสัยของผู้วิจัยเอง

รูปหญิงสาวเป่าขลุ่ยกล่อมสรรพสัตว์ที่เคยผูกพันมาในช่วงการใช้ชีวิตตามทุ่งนา ท่ามกลางแสงจันทร์คืนเพ็ญไม่ได้ไกลจากชีวิตความเป็นจริงของครอบครัวผู้วิจัยและลูกสาวนั้นมีอารมณ์ดี มีความหมายและทำให้ครอบครัวมีความสุขอย่างสมบูรณ์ แต่ทั้งนี้พ่อแม่ก็มีส่วนสำคัญที่จะกล่อมเกลาเลี้ยงดูลูกให้เป็นคนดีมีสติปัญญาและอารมณ์ที่ดี เพื่อใช้ชีวิตอยู่ร่วมในสังคมได้อย่างดีในวันข้างหน้า

11.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ* ประกอบด้วยเทคนิคการประทับสีด้วยลูกกลิ้ง ฟรอททาจและเทคนิคการระบายสี สามารถพิจารณาได้ดังนี้

11.2.1 การประทับสีด้วยลูกกลิ้งนำมาใช้หลังจากการระบายสีเหลืองเป็นสีรองพื้นแห้งดีแล้ว โดยนำสีจากลูกกลิ้งไปกลิ้งบนพื้นผิววัสดุและจึงนำไปกลิ้งลงบนผ้าใบอีกครั้งหนึ่ง เพื่อสร้างลักษณะพื้นผิวด้วยสี ได้แก่ บริเวณสีน้ำตาล ที่กระจายอยู่ทั้งภาพ

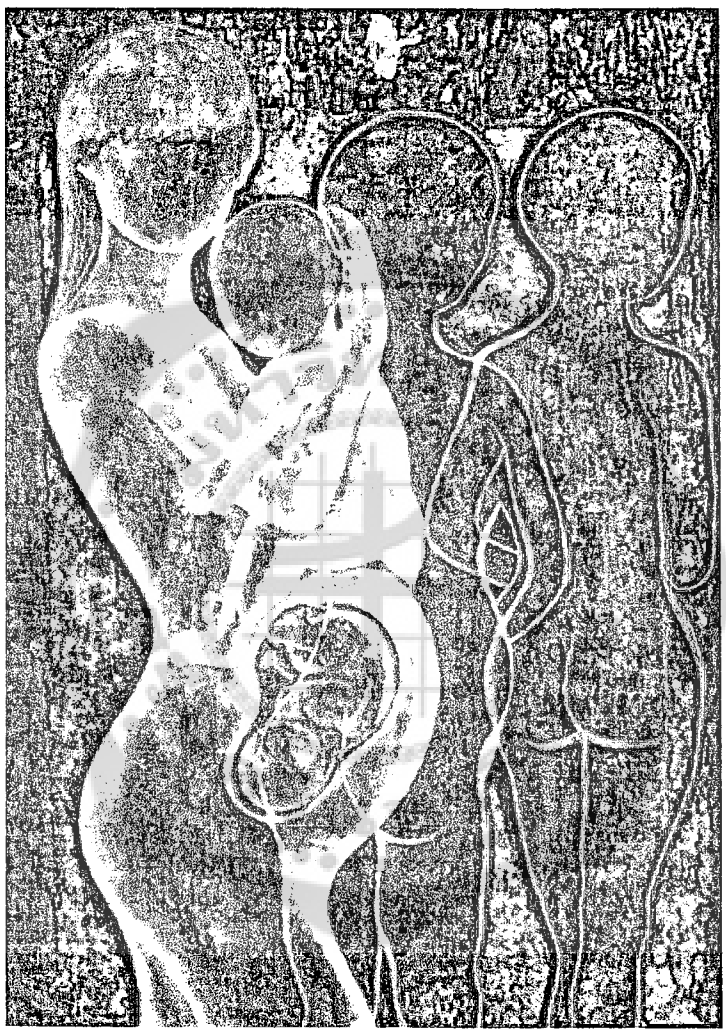
11.2.2 ฟรอททาจ โดยใช้เส้นเชือกทำให้เปื้อนสีแล้วนำมาฝนถูทับลงบนผลงาน

11.2.3 เทคนิคการระบายสี ได้นำมาใช้เพื่อลบและเน้นบริเวณบางส่วนให้ชัดเจนขึ้นเป็นการระบายทับสีพื้นโดยไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน ในภาพนี้ก็ยังคงแสดงผลลัพธ์จากเทคนิคต่าง ๆ อย่าง ชัดเจนและเพิ่มเติมด้วยการระบายสี

12. ผลงานภาพชื่อ นโยบายเหลือ 2

12.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *นโยบายเหลือ 2* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 69 x 104.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 65 *นโยบายเหลือสอง*. ขนาด 69 x 104.5 เซนติเมตร

ภาพนี้ได้แนวความคิดมาจากเรื่องชีวิตครอบครัว เมื่ออยากจะมีลูก คนส่วนมากในปัจจุบันนิยมที่จะมีเพียงสองคน ไม่ว่าจะเป็นลูกสาวหรือลูกชายก็ตาม เพราะอาจสืบเนื่องมาจากปัญหาเศรษฐกิจและการเลี้ยงดูและเรื่องอื่น ๆ ที่จะตามมาอีกมากมาย

นโยบายนี้ประเทศต่าง ๆ ต่างก็นิยมกันทั่วไป และรัฐบาลในหลายประเทศได้รณรงค์ให้ประชาชนยึดความคิดแบบนี้ โดยเฉพาะประเทศในแถบเอเชียและประเทศอื่น ๆ ที่ยังยากจนและถือเป็นการควบคุมประชากรของพลโลกไม่ให้มากขึ้นอีกด้วย แต่รายละเอียดข้อปลีกย่อยนั้น น่าจะขึ้นอยู่กับความพร้อมของแต่ละ

ครอบครัวเป็นสำคัญว่ามีความสามารถที่จะเลี้ยงดูบุตรให้เติบโตเป็นพลเมืองดีอย่างมีคุณภาพ มีความสุขได้หรือไม่

นโยบายเหลือ 2 จึงเป็นข้อคิดที่ฝากไว้ให้เพศหญิงที่จะเป็นแม่ในวันข้างหน้าได้นึกถึงข้อนี้ไว้ว่า สมควรจะมีบุตรกี่คน เมื่อถึงเวลามีครอบครัว

ในภาพนี้ผู้วิจัยได้พัฒนาแนวเรื่องต่อมาจากภาพที่ทำวิจัยในช่วงต้น ๆ ซึ่งได้แก่ภาพ *14 กุมภาพันธ์* และภาพ *14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่* แต่ลักษณะการใช้รูปร่าง รูปทรงของผู้หญิงในภาพนี้จะใกล้เคียงกับสัดส่วนของคนจริงมากขึ้น และเป็นภาพที่มีลักษณะแตกต่างจากภาพอื่น ๆ ในงานวิจัยมาก ด้านเทคนิควิธีการก็ยังคงยึดถือการผสมผสานกันในหลายเทคนิคเหมือนภาพอื่น ๆ

12.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *นโยบายเหลือ 2* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสี โดยสามารถพิจารณาได้ดังนี้

12.2.1 แกรททาจ ได้นำมาใช้เพื่อสร้างลักษณะพื้นผิวใต้ภาพ โดยใช้สีเขียวอ่อน ฟ้าอ่อน และสีน้ำเงิน

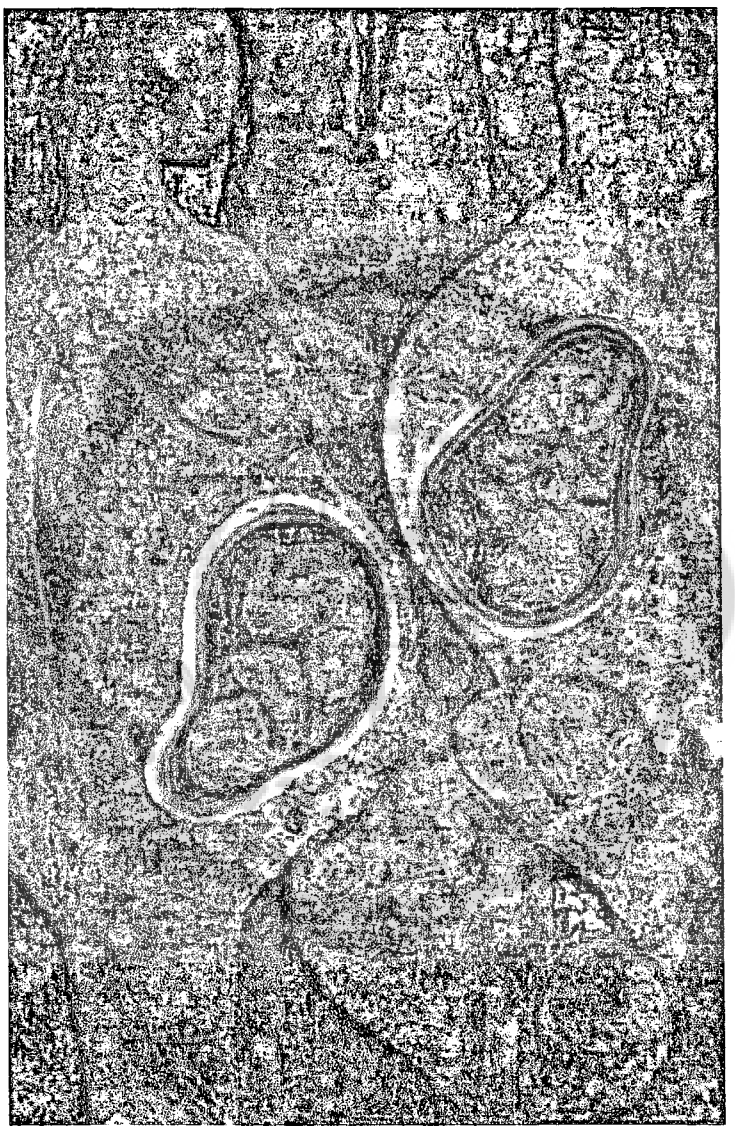
12.2.2 ดิแคลโคแมเนีย นำมาใช้ทับสีพื้นจากเทคนิคแกรททาจแห้งดีแล้ว เพื่อสร้างสภาพพื้นผิวสี

12.2.3 เทคนิคการระบายสีที่นำมาใช้ ได้แก่ การระบายด้วยสีเข้มทับสีพื้นแบบโปร่งแสง การระบายด้วยสีอ่อนเคลือบทับพื้นสีเข้ม การระบายสีแบบเน้นเส้นและการระบายสีแบบเกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน

13. ผลงานภาพชื่อ รอคอย

13.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *รอคอย* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 89.3 x 143 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 66 *รอคอย*. ขนาด 89.3 x 143 เซนติเมตร

แนวความคิดในภาพนี้เป็นการแสดงออกในมุมมองเกี่ยวกับเรื่องคนท้องใหญ่ที่ใกล้คลอดและเน้นให้เห็นลักษณะของเด็กทารกที่อยู่ในครรภ์มารดา มารดาผู้ซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์ของร่างกายมีความพร้อมในภาวะความเป็นมารดาตามธรรมชาติ เมื่อถึงช่วงท้องแก่ใกล้คลอดทารกในครรภ์จะคล้อยตัวลงต่ำใกล้ปาก

มดลูกและเอาศีรษะลงเป็นช่วงเวลาประมาณ 40 สัปดาห์หรือ 9 เดือน สำหรับมนุษย์ที่จะเกิดมาสู่โลกภายนอก

ภาพนี้มีความต่อเนื่องมาจากผลงานวิจัยในช่วงต้น ๆ ที่มีความประทับใจ มีแรงดลใจมาจากการ พาภรรยาไปคลอดและได้เห็นคนท้องหลายคนที่โรงพยาบาล เป็นการเขียนแบบ X – Ray ให้มองเห็นทารกในครรภ์ โดยเน้นการรับรู้จากความรู้สึกผ่านกระบวนการและสื่อวัสดุ ไม่เน้นตามสภาพหลักความจริง

13.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *รอคอย* นี้ ประกอบด้วยเทคนิค การระบายสี ดิแคลโคแมเนีย และฟรอททาจ โดยพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ได้ดังนี้

13.2.1 เทคนิคการระบายสี ในลำดับแรกใช้วิธีการระบายสีหนา ๆ ด้วยเกรียงเป็นสีเหลือง – ส้ม เป็นสีพื้นทั้งภาพ และปล่อยให้แห้งแล้วจึงนำไปทำงานต่อในเทคนิคดิแคลโคแมเนียและฟรอททาจตามลำดับ สุดท้ายจึงระบายสีด้วยเกรียงเพื่อเน้นความชัดเจน ใช้น้ำหนักสีให้เกิดความรู้สึกประสานกันมีความเข้ม – สว่างของเนื้อสี และการตกแต่งรายละเอียดอื่น ๆ

13.2.2 ดิแคลโคแมเนีย ได้นำมาใช้เพื่อสร้างสภาพพื้นผิวสี โดยทำทับสีรองพื้นที่ระบายด้วยเกรียง

13.2.3 ฟรอททาจ ได้นำมาใช้เพื่อสร้างสภาพพื้นผิวผสมผสานกันกับดิแคลโคแมเนีย

14. ผลงานภาพชื่อ ภาระและหน้าที่

14.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *ภาระและหน้าที่* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 69 x 104 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 67 *ภาระและหน้าที่*. ขนาด 69 x 104 เซนติเมตร

ภาพนี้ผู้วิจัยได้แรงดลใจมาจากสภาพชีวิตจริงที่ต้องเลี้ยงลูกน้อย เป็นภาระและหน้าที่ที่ยิ่งใหญ่ เป็นความกังวลและทุกข์ใจในความห่วงใยอนาคตข้างหน้าของลูก ในวัยเด็กของลูกไม่ต้องมีอะไรให้คิดเพราะด้วยความเป็นเด็กจึงไม่มีภาระที่จะต้องรับผิดชอบใด ๆ และลูกน้อยที่เพิ่งเกิดได้สามเดือนกว่าชอบให้อุ้มในลักษณะนี้มาก

ในปี พ.ศ. 2538 ได้เกิดสุริยุปราคา ที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนในประเทศไทย โดยเฉพาะที่อำเภอสีคิ้วและอำเภอปักธงชัย เป็นขณะเดียวกันกับที่ภรรยาได้ตั้งท้องลูกคนแรก เหตุการณ์ธรรมชาตินี้ได้รับความสนใจจากผู้คนเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยพร้อมกับเพื่อน ๆ ได้เดินทางไปดูที่อำเภอปักธงชัย แต่ไปยังไม่ทันถึง

ระหว่างทางได้เกิดสุริยุปราคาขึ้นฉะนั้นจึงได้แวะดูที่ข้างทางพร้อมกับรถที่จอดตามถนนเป็นทางยาวหลายสิบกิโล ดังเกิดจราจลทางจราจร เมื่อนึกถึงเหตุการณ์นั้นผู้วิจัยจึงได้แทนที่ศีรษะเด็กเป็นรูปเกิดสุริยุปราคา

เมื่อพิจารณาผลลัพธ์ที่เกิดจากกระบวนการทางเทคนิค ความคิดชั่วแวบโน้มนำให้เชื่อมโยงถึงประสบการณ์ชีวิตของตัวเองและเป็นการพัฒนาผลงานต่อมาจากผลงานในช่วงต้น ๆ จากภาพชื่อ *14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่* และลักษณะภาพมีความใกล้เคียงกันกับภาพ *ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม* และภาพชื่อ *กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ* ตามลำดับ

14.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *ภาระและหน้าที่* ประกอบด้วยเทคนิคฟรอททาจ การประทับรอยด้วยลูกกลิ้งและเทคนิคการระบายสี โดยพิจารณาบริเวณต่าง ๆ ได้ดังนี้

14.2.1 ฟรอททาจ ได้นำมาใช้ ได้แก่ เส้นเชือกนำมาทำให้เปื้อนสีแล้วจึงพิมพ์ถูลงบนผ้าใบโดยผ่านการรองสีพื้นไว้ก่อนแล้ว

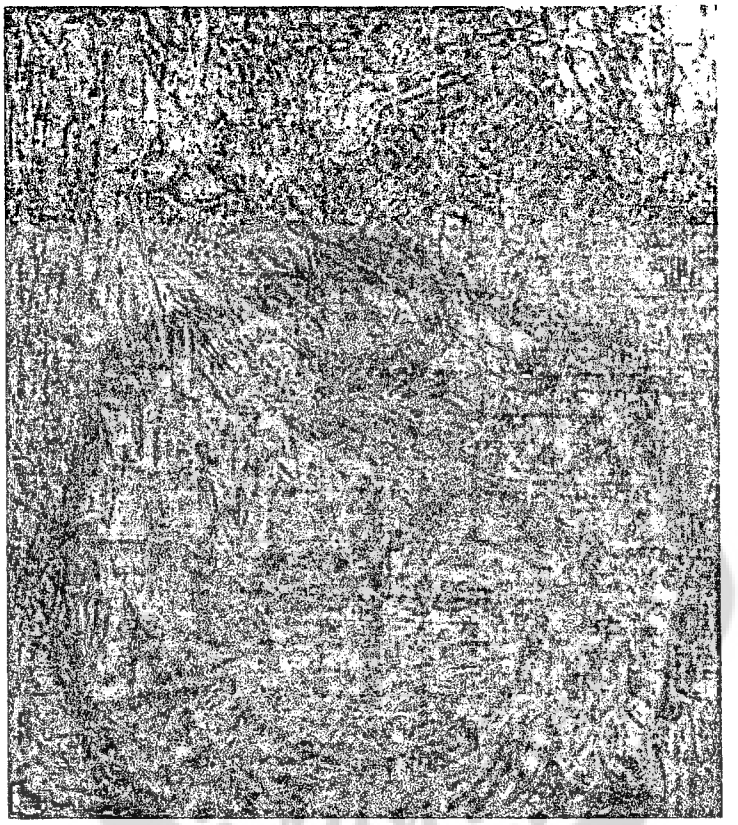
14.2.2 การประทับรอยด้วยลูกกลิ้ง เพื่อสร้างลักษณะพื้นผิวสี ได้แก่ บริเวณมุมบนขวามือของภาพและบริเวณสีเหลืองที่เป็นคน ซึ่งระบายสีทับด้วยเกรียงอีกชั้นหนึ่ง

14.2.3 เทคนิคการระบายสี วิธีระบายได้แก่ การระบายด้วยเกรียง ระบายสีเน้นเส้น ระบายทับด้วยสีเข้ม เป็นต้น ในภาพนี้ยังคงใช้การระบายสีเพื่อเป็นการลบทิ้ง และเพิ่มเติมให้รูปปรากฏชัดขึ้นตามความคิด มีการทับซ้อนของรูปร่าง รูปทรง ด้วยการใช้เส้น สี และลักษณะผิวอย่างชัดเจน

15. ผลงานภาพชื่อ พักผ่อน

15.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *พักผ่อน* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 82.5 x 97 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 68 *พักผ่อน*. ขนาด 82.5 x 97 เซนติเมตร

จากภาพชื่อ *พักผ่อน* ผู้วิจัยยังคงได้แนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องคนท้องซึ่งอยู่ในลักษณะการพักผ่อน คือ เป็นแบบท่านั่งหรือนอน ซึ่งอาจจะอ่อนล้าจากการที่มีน้ำหนักตัวเพิ่มมากขึ้นกว่าปกติและลดความชัดเจนของรูปร่างรูปทรงลงให้เหลือน้อยที่สุด ถือเป็นการพัฒนาไปสู่งานแบบนามธรรมมากขึ้น

ในภาพนี้ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะลดบทบาทของเทคนิคต่าง ๆ ที่ได้ศึกษามาแล้วให้เกิดความสำเร็จในชิ้นงานจากเทคนิคแกรททาจ ซึ่งสามารถพัฒนาผลงานให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้โดยไม่ใช้เทคนิคอื่น ๆ เข้ามาประกอบ นอกจากการระบายสีเรียบรองพื้นไว้เท่านั้น

15.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพชื่อ *พักผ่อน* นี้ ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคแกรททาจเพียงอย่างเดียว แต่ได้รองสีพื้นแบบระบายเรียบและปล่อยให้สีแห้งดีก่อนแล้ว เทคนิคแกรททาจในภาพนี้ ได้มีการกระทำซ้ำหลายครั้ง หลายสี โดยผสมสีที่ต้องการใช้ให้มากพอ แต่บางขณะก็เกิดการผสมผสานกันของสีโดยบังเอิญ

16. ผลงานภาพชื่อ การผันแปร 1

16.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *การผันแปร 1* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 59.5 x 89.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 69 *การผันแปร 1.* ขนาดภาพ 59.5 x 89.5 เซนติเมตร

ภาพนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดและพัฒนาต่อมาจากภาพชื่อ *พักผ่อน* ตรงประเด็นการลด การตัดทอนการใช้รูปร่าง รูปทรงของคนให้ปรากฏเหลือน้อยที่สุด ซึ่งคงไว้แต่ความรู้สึกที่เกี่ยวเนื่องกับคนเท่านั้น

ในมุมมองเกี่ยวกับรูปร่าง รูปทรงของคนเมื่อพิจารณาภาพนี้ให้ละเอียดและใช้มโนทัศน์เข้าช่วย สามารถมองเห็นรูปคน 2 คน หรือมากกว่าที่แอบซ่อนเร้นอยู่ และประเด็นสำคัญการเขียนภาพเพื่อถ่ายทอดรูปคนหรือวัตถุสิ่งของ เราไม่สามารถสร้างเลียนแบบเพื่อแทนค่าสิ่งนั้นได้จริง ๆ เพราะรูปแบบตัวตนต้นแบบของสิ่งต่าง ๆ มีความหมาย มีคุณค่าพร้อมสรรพอยู่แล้ว และไม่มีอะไรที่จะมาแทนที่ได้ จึงเป็นได้แต่เพียง

การสร้างเพื่อให้เกิดคุณค่าทางความหมาย ความรู้สึก หรือความงาม ด้วยสื่อวัสดุ เช่น สี ให้เกิดเป็นเส้น น้ำหนัก ลักษณะผิว รูปร่าง รูปทรง เป็นต้น

เมื่อผลงานด้านจิตรกรรมเป็นผลมาจาก ผู้สร้าง เป็นผู้มีความคิดหรือความสามารถทางภูมิปัญญาบวกกับเทคนิค วิธีการหรือกระบวนการสร้างสรรค์ มีความเหมาะสมกับสื่อวัสดุ เมื่อผลงานที่ทำสำเร็จ จึงเป็นสิ่งที่มีความหมายตามนัยของผู้สร้างงานและผลงานที่ปรากฏ

ถ้าจะพิจารณาโดยใช้มโนทัศน์ในการมองตามร่องรอยที่หลงเหลืออยู่จากลักษณะรอยปาดเกลี่ยสีด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้าง ที่เน้นความชัดเจนของสีที่เข้มและสว่าง บางบริเวณมีความทับซ้อนกันของสีและร่องรอยที่เกิดขึ้น สามารถตรวจสอบให้เกิดความสอดคล้องกับชื่อภาพได้

16.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *การผันแปร 1* นี้ ได้แก่ การระบายสีเรียบเป็นพื้นและเทคนิคแกรททาจ สีพื้นที่ระบายคือ สีแดง และสีที่ผสมเตรียมไว้ทำเทคนิคแกรททาจ ได้แก่ สีม่วง ม่วงอ่อน และชมพู วิธีการปาดเกลี่ยสีด้วยเกรียงจะมี 2 ลักษณะคือ ใช้เกรียงตักสีครั้งละสีและใช้เกรียงตักสี 2 – 3 สีขึ้นไป เมื่อนำไปป้ายหรือปาดเกลี่ยสี ก็จะเกิดการผสมผสานกันของสีโดยบังเอิญ

ถึงแม้จะเป็นเทคนิคที่แสวงหาให้พบความบังเอิญหรืออุบัติการณ์ของเทคนิคแกรททาจในช่วงพัฒนาผลงานที่เน้นเป็นผลงานที่สำเร็จโดยวิธีอัตโนมัตินี้ยังต้องอาศัยการควบคุมระหว่างจินตนาการ เทคนิควิธีการ และการปรับประยุกต์แนวทางแก้ปัญหา ตลอดจนมโนทัศน์ควบคู่กันไปจนผลงานสำเร็จ

17. ผลงานภาพชื่อ การผันแปร 2

17.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *การผันแปร 2* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 59.5 x 89.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 70 *การผันแปร 2*. ขนาด 59.5 x 89.5 เซนติเมตร

ภาพนี้ได้พัฒนาต่อมาจากภาพ *การผันแปร 1* โดยการลดความสำคัญของรูปร่าง รูปทรงของคนให้ปรากฏแค่สีเท่านั้น ถือเป็นการละลายรูปทรง การละทิ้งเพื่อผลงานทางด้านอารมณ์

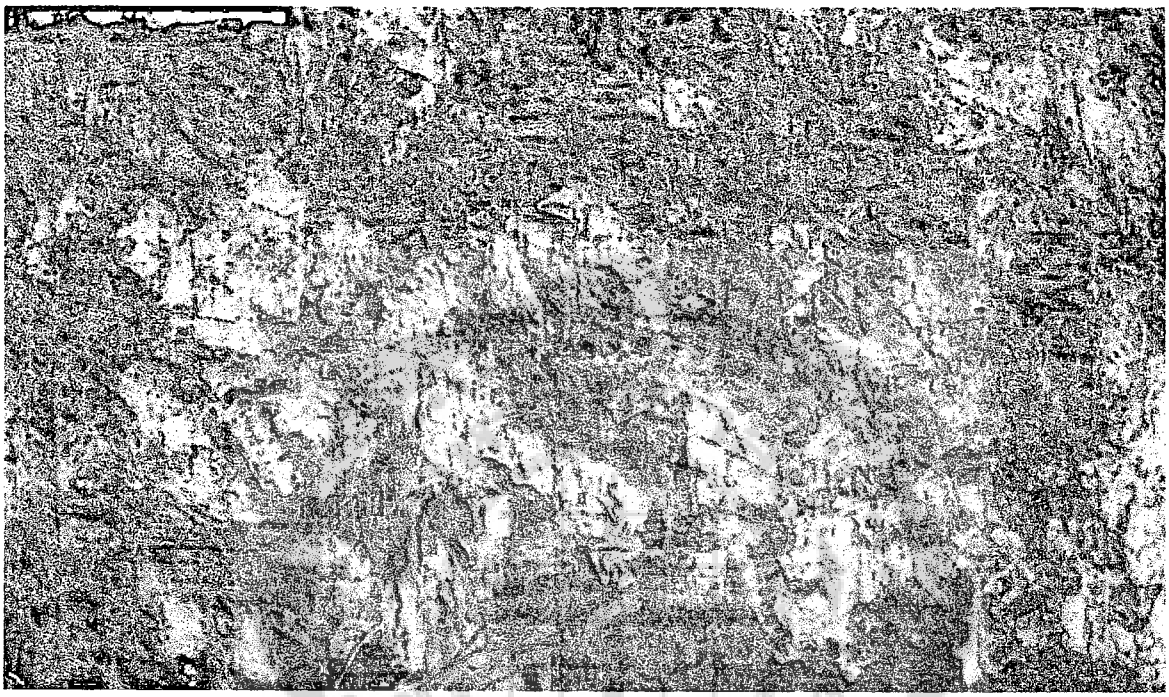
17.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *การผันแปร 2* นี้ ได้ใช้เทคนิคแกรททาจและการระบายสีรองพื้นด้วยสีม่วงเข้ม เมื่อสีแห้งดีแล้วจึงนำมาทำงานด้วยเทคนิคแกรททาจ โดยใช้สีส้ม สีเหลือง และสีครีม

18. ผลงานภาพชื่อ การผันแปร 3

18.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

ผลงานภาพชื่อ *การผันแปร 3* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาดภาพ 90 x 143 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 71 *การผันแปร 3.* ขนาด 90 x 143 เซนติเมตร

ภาพนี้ยังคงเป็นผลงานที่พัฒนาต่อเนื่องมาจากภาพ *การผันแปร 1* และ *การผันแปร 2* ซึ่งลักษณะส่วนรวมของผลงานมีแนวความคิดอย่างเดียวกัน เป็นการใช้มโนทัศน์ในการมองตามเสรีภาพของแต่ละคนที่จะเชื่อมโยงเกี่ยวกับเรื่องคน และเป็นภาพสุดท้ายในผลงานวิจัยนี้

ในความทรงจำเรื่องราว หรือเหตุการณ์บางอย่างหรือรวมถึงการจำใบหน้า รูปร่าง ท่าทางของคนที่เคยพบเห็นหรือมีการติดต่อสัมพันธ์กันมา ทั้งญาติมิตรคนใกล้ชิดหรือคนอื่นๆ แม้เราจะยังจำได้แต่ความชัดเจนนั้นก็ยังคงเป็นแบบเลือนลาง แต่ความรู้สึก ความหมาย การรับรู้ในบุคลิกลักษณะพิเศษของแต่ละคนก็ต่างกันไป ดังในภาพนี้ที่ต้องใช้การตีความหมาย และใช้มโนทัศน์ในการมองตามความสามารถของแต่ละคนที่จะรับรู้ได้

18.2 กระบวนการสร้างผลงาน

กระบวนการสร้างผลงานในภาพ *การผันแปร 3* นี้ ประกอบด้วยเทคนิคแกรททาจและการระบายสีเรียบเป็นสีพื้น อันดับแรกระบายสีพื้นด้วยสีม่วงเข้มแล้วปล่อยให้แห้งแล้วจึงนำไปทำงานในเทคนิค แกรททาจ โดยใช้สีแดง สีส้มและสีเหลือง ตามลำดับ มีการทำซ้ำหลายครั้งทับกันไปมา เกิดการผสมผสานสีโดยบังเอิญและขึ้นอยู่กับลักษณะพื้นผิวของวัสดุที่วางอยู่ใต้ผ้าใบเป็นสำคัญ

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

จากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของผู้วิจัยทั้งหมด จำนวน 18 ภาพ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

1.1 เรื่องราวเกี่ยวกับคนและสิ่งแวดล้อม มีจำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 16.66 ได้แก่ภาพ

1.1.1 ดุลยภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

1.1.2 การดำรงอยู่และการปรับตัว

1.1.3 สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

1.2 เรื่องราวที่เกี่ยวกับคน สังคมและเศรษฐกิจ มีจำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5.55 ได้แก่ภาพ

1.2.1 หนีวิกฤต 2001

1.3 เรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตส่วนตัว มีจำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5.55 ได้แก่ภาพ

1.3.1 กว่าจะเป็นบัณฑิต

1.4 เรื่องราวเกี่ยวกับเด็กทารกในครรภ์และมารดาหรือเกี่ยวกับคนท้อง มีจำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 22.22 ได้แก่ภาพ

1.4.1 14 กุมภาพันธ์

1.4.2 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่

1.4.3 นโยบายเหลือ 2

1.4.4 รอคอย

1.5 เรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัว มีจำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 27.77 ได้แก่ภาพ

1.5.1 ครอบครัวใหม่

1.5.2 ครอบครัวเล็ก

1.5.3 ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม

1.5.4 กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ

1.5.5 ภาระและหน้าที่

1.6 เรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อและจินตนาการ มีจำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 22.22 ได้แก่ภาพ

1.6.1 พักผ่อน

1.6.2 การผันแปร 1

1.6.3 การผันแปร 2

1.6.4 การผันแปร 3

2. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

2.1 เทคนิคฟรอททาจ มีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 50 ได้แก่ภาพ

2.1.1 ดุลยภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

2.1.2 การดำรงอยู่และการปรับตัว

2.1.3 สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

2.1.4 ครอบครัวใหญ่

2.1.5 ครอบครัวเล็ก

2.1.6 ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม

2.1.7 กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ

2.1.8 รอคอย

2.1.9 ภาระและหน้าที่

2.2 เทคนิคแกรททาจ มีจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 38.88 ได้แก่ภาพ

2.2.1 ครอบครัวใหญ่

2.2.2 ครอบครัวเล็ก

2.2.3 นโยบายเหลือ 2

2.2.4 พักผ่อน

2.2.5 การผันแปร 1

2.2.6 การผันแปร 2

2.2.7 การผันแปร 3

2.3 เทคนิคดิแคลโคแมเนีย มีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 50 ได้แก่ภาพ

2.3.1 ดุลยภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

2.3.2 หนีวิกฤต 2001

2.3.3 14 กุมภาพันธ์

2.3.4 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่

2.3.5 กว่าจะเป็นบัณฑิต

2.3.6 สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

2.3.7 ครอบครัวเล็ก

2.3.8 นโยบายเหลือ 2

2.3.9 รอคอย

2.4 เทคนิคการระบายสี มีจำนวน 18 ภาพ คิดเป็น 100 เปอร์เซนต์ ได้แก่ลักษณะดังต่อไปนี้

2.4.1 ระบายแบบสีเรียบ เป็นสีรองพื้น มีจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 38.88 ได้แก่ภาพ

(1) ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม

(2) กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ

(3) พักผ่อน

(4) การผันแปร 1

(5) การผันแปร 2

(6) การผันแปร 3

2.4.2 ระบายสีรองพื้นด้วยเกรียงและมีสีหนา มีจำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5.55 ได้แก่ภาพ

(1) รอคอย

2.4.3 ระบายสีทับ โดยผสมสีไว้ล่วงหน้า มีจำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 61.11 ได้แก่ภาพ

(1) ดุลยภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม
(2) หนีวิกฤต 2001
(3) 14 กุมภาพันธ์
(4) การดำรงอยู่และการปรับตัว
(5) สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม
(6) ครอบครัวใหญ่
(7) ครอบครัวเล็ก
(8) ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม
(9) กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ
(10) รอคอย
(11) ภาระและหน้าที่

2.4.4 ระบายสีเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสงใช้สีเข้ม มีจำนวน 13 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 72.22 ได้แก่ภาพ

(1) ดุลยภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม
(2) หนีวิกฤต 2001
(3) 14 กุมภาพันธ์
(4) 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่
(5) กว่าจะเป็นบัณฑิต
(6) การดำรงอยู่และการปรับตัว
(7) สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม
(8) ครอบครัวใหญ่
(9) ครอบครัวเล็ก
(10) ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม
(11) นโยบายเหลือ 2
(12) รอคอย
(13) ภาระและหน้าที่

2.4.5 ระบายสีเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสงใช้สีอ่อน มีจำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 55.55 ได้แก่

(1) ดุลยภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม
(2) หนีวิกฤต 2001
(3) 14 กุมภาพันธ์
(4) 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่
(5) กว่าจะเป็นบัณฑิต
(6) การดำรงอยู่และการปรับตัว
(7) กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ
(8) นโยบายเหลือ 2

(9) ภาระและหน้าที่

(10) พักผ่อน

2.4.6 ระบายสีแบบเกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน มีจำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 16.66 ได้แก่ภาพ

(1) หนีวิกฤต 2001

(2) 14 กุมภาพันธ์

(3) นโยบายเหลือ 2

2.4.7 ระบายสีแบบไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน มีจำนวน 13 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 72.22 ได้แก่ภาพ

(1) ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม

(2) หนีวิกฤต 2001

(3) 14 กุมภาพันธ์

(4) 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่

(5) กว่าจะเป็นบัณฑิต

(6) การดำรงอยู่และการปรับตัว

(7) ครอบครัวใหญ่

(8) ครอบครัวเล็ก

(9) ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม

(10) กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ

(11) นโยบายเหลือ 2

(12) รอคอย

(13) ภาระและหน้าที่

2.4.8 ระบายสีแสดงค่าน้ำหนักสี มีจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 38.88 ได้แก่ภาพ

(1) 14 กุมภาพันธ์

(2) กว่าจะเป็นบัณฑิต

(3) ภาระและหน้าที่

(4) พักผ่อน

(5) การผันแปร 1

(6) การผันแปร 2

(7) การผันแปร 3

2.4.9 ระบายสีแบบเน้นเส้น มีจำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 61.11 ได้แก่ภาพ

(1) ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม

(2) 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่

(3) กว่าจะเป็นบัณฑิต

(4) การดำรงอยู่และการปรับตัว

(5) สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม

(6) ครอบครัวใหญ่

(7) ครอบครัวเล็ก

(8) ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม

(9) กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ

(10) นโยบายเหลือ 2

(11) ภาระและหน้าที่

2.4.10 ระบายสีด้วยเกรียงและใช้สีหนา มีจำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 61.11 ได้แก่ภาพ

(1) 14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่

(2) กว่าจะเป็นบัณฑิต

(3) ครอบครัวใหญ่

(4) ครอบครัวเล็ก

(5) ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม

(6) รอคอย

(7) ภาระและหน้าที่

(8) พักผ่อน

(9) การผันแปร 1

(10) การผันแปร 2

(11) การผันแปร 3

2.4.11 ระบายสีผสมการขูดขีดพื้นภาพ มีจำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5.55 ได้แก่ภาพ

(1) รอคอย

สรุปโดยรวมจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของผู้วิจัย

จากการศึกษาและวิเคราะห์เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 – 2493 ในประเด็นที่มาของแนวความคิดและกระบวนการสร้างผลงาน ซึ่งได้แก่ เทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ ดิแคลโคแมเนีย และเทคนิคการระบายสี ผู้วิจัยสามารถนำเอาผลการวิเคราะห์ดังกล่าวมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยใช้เนื้อหาและบริบทของสังคมไทยตามแนวความคิดของผู้วิจัย มีจำนวนผลงานทั้งสิ้น 18 ภาพ ตามที่ปรากฏข้างต้นนั้น สามารถสรุปโดยรวมได้ดังนี้

ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ ภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของผู้วิจัย**ในช่วงแรก ๆ จะเป็นการค้นหาแรงดลใจจากผลลัพธ์ของเทคนิคต่าง ๆ ที่ได้ศึกษา โดยใช้เสรีภาพทางความคิดและจินตนาการในการมองอย่างพิจารณาจนสามารถเกิดมโนภาพเชื่อมโยงมาสู่เรื่องราวของมนุษย์** ตามแบบอย่างแนวความคิดของแอร์นส์ทหรือของศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ที่ค้นหาสภาะแรงดลใจจากความบังเอิญ ดังการมองคราบหยดน้ำตามกำแพง ร่องรอยขี้เถ้า หรือก้อนเมฆ เป็นต้น โดยอาศัยพื้นฐานภูมิปัญญาของแต่ละคนที่จะรับรู้ได้ เนื้อหาในช่วงแรกของผู้วิจัย ได้แก่ เรื่องคนกับสิ่งแวดล้อม

ในช่วงที่ 2 เป็นภาพที่มีเนื้อหาใกล้ตัว โดยอาศัยประสบการณ์ มุมมองที่เกี่ยวเนื่องกับชีวิตและครอบครัวของผู้วิจัย และบริบทของสังคมไทย โดยเริ่มจากเรื่องของเด็กทารกในครรภ์ที่เป็นแรงกระตุ้นเตือนให้เกิดเป็นแนวทางพัฒนาเนื้อหาเรื่องราวในช่วงนี้อย่างเด่นชัด และได้พัฒนาต่อไปอีกซึ่งเป็นเรื่องบริบทของชีวิตครอบครัว

ในช่วงสุดท้ายเป็นมุมมองเกี่ยวกับความงามของรูปร่าง รูปทรงของมนุษย์คือ คนท้องและพัฒนาไปจนไร้รูป คงเหลือไว้เฉพาะเส้น สี น้ำหนัก ลักษณะผิวเพื่อผลทางด้านอารมณ์ ความรู้สึกที่สัมผัสได้ในผลงานที่โดดเด่นด้วยผลลัพธ์ของเทคนิค วิธีการ เท่านั้น

จากผลงานวิจัย 18 ภาพนั้น สามารถสรุปย่อ ๆ ในแต่ละภาพได้ดังนี้

ภาพ *ดุลยภาพของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม* เป็นมุมมองเกี่ยวกับมนุษย์ที่ต้องอยู่แบบพึ่งพาอาศัยกับสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ แทบแยกไม่ออกว่าสิ่งใดเป็นพืชพันธุ์ไม้หรือมนุษย์

ภาพ *หนีวิกฤต 2001* เป็นมุมมองเกี่ยวกับเรื่องเหตุการณ์ด้านสังคม เศรษฐกิจ โดยใช้วิธีการเปรียบเทียบ การผจญภัยจากธรรมชาติให้สอดคล้องกัน

ภาพ *14 กุมภาพันธ์* ได้รับแรงดลใจมาจากคนท้องและการพาภรรยาไปคลอดบุตร ที่โรงพยาบาลซึ่งตรงกับวันวาเลนไทม์

ภาพ *14 กุมภาพันธ์ ภาระที่ยิ่งใหญ่* เป็นความห่วงใย ความกังวลเกี่ยวกับบุตรในท้องของภรรยา ซึ่งถือเป็นความรับผิดชอบในฐานะความเป็นพ่อเป็นหัวหน้าครอบครัว

ภาพ *กว่าจะเป็นบัณฑิต* เป็นมุมมองประสบการณ์ชีวิต ทัศนคติเกี่ยวกับการได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ภาพ *การดำรงอยู่และการปรับตัว* เป็นเรื่องของมนุษย์ที่จะต้องปรับตัวให้เข้ากับการอยู่ร่วมกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมให้เกิดความเหมาะสม ความพอดี

ภาพ *สัมพันธภาพของชีวิตและสิ่งแวดล้อม* เป็นความสอดคล้อง ความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันของระบบนิเวศน์ทั้งสิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต

ภาพ *ครอบครัวใหญ่* เป็นมุมมองระบบสังคม พื้นฐานของครอบครัวไทยในยุคเกษตรกรรม แสดงออกซึ่งวัฒนธรรมไทยที่นับถือบรรพบุรุษ ญาติ พี่น้อง เป็นต้น

ภาพ *ครอบครัวเล็ก* เป็นมุมมองเรื่องราวชีวิตและครอบครัวใหม่ขนาดเล็ก ซึ่งยังไม่มีรากฐานมั่นคง และเป็นพัฒนาต่อเนื่องมาจากภาพ*ครอบครัวใหญ่*

ภาพ *ครอบครัวและสิ่งแวดล้อม* เป็นการแสดงออกซึ่งบริบทของครอบครัวผู้วิจัยและมีสิ่งแวดล้อมที่เป็นสัตว์ต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง

ภาพ *กล่อมทุ่งคืนเพ็ญ* เป็นการพัฒนาต่อมาจากภาพครอบครัวและสิ่งแวดล้อม เป็นการเปรียบเทียบและเกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์ของผู้วิจัยในช่วงวัยเด็ก

ภาพ *นโยบายเหลือ 2* เป็นเรื่องราวของการมีบุตรตามนโยบายของทางภาครัฐและทางสังคมที่ว่าบุตรหญิงหรือบุตรชาย มีไว้แค่สอง

ภาพ *รอคอย* เป็นการนำเสนอแบบ X – Ray เพื่อชี้ให้เห็นถึงลักษณะของทารกในครรภ์ที่รอกำหนดคลอดและลักษณะโดยรวมทางกายภาพของผู้เป็นมารดา

ภาพ *ภาระและหน้าที่* เป็นลักษณะท่านั่งเลี้ยงลูกและความห่วงใยบุตร เป็นการพัฒนาต่อเนื่องมาจากเรื่องเกี่ยวกับเด็กทารก

ภาพ *พักผ่อน* เป็นการนำเสนอด้วยรูปร่าง รูปทรง ลักษณะท่านั่งของผู้หญิงท้อง 2 คน และเป็นรูปสุดท้ายที่ยังคงแสดงรูปร่างลักษณะของคนให้มีความสอดคล้องกับเทคนิควิธีการ

และภาพในช่วงสุดท้าย 3 ภาพ ชื่อ การผันแปร 1 – 3 เป็นการพัฒนาต่อมาจากภาพชื่อ พักผ่อน โดยการลดตัดทอนลักษณะรูปคนลงให้เหลือเฉพาะเส้น สี น้ำหนัก และลักษณะผิว เพื่อผลกระทบทางอารมณ์ ตามอิสระภาพของผู้ดู

กระบวนการสร้างผลงาน จากการศึกษากระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท และได้นำมาใช้สร้างผลงานตามแนวของผู้วิจัย ซึ่งได้แก่ เทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนีย จากการพิจารณาผลลัพธ์ในแต่ละเทคนิค สามารถโน้มนำให้เกิดจินตนาการและเกิดมโนภาพได้ดีอย่างคาดไม่ถึง เทคนิคการระบายสีได้นำมาใช้เพื่อเน้นรูปต่าง ๆ ให้ชัดเจนขึ้นหรือระบายสีเพื่อลบพื้นที่บางส่วนที่ไม่ต้องการ

เทคนิคดังกล่าวนั้นมีความเป็นอัตโนมัติ หมายถึง มีสภาวะที่เป็นไปโดยบังเอิญตามลักษณะเฉพาะของวิธีการนั้น ๆ ซึ่งผู้สร้างไม่สามารถควบคุมหรือบังคับได้ แต่เทคนิคการระบายสีที่ได้นำเข้าไปเสริมสามารถบังคับควบคุมให้เป็นไปตามความต้องการได้

เทคนิคการสร้างผลงานในรูปแบบของผู้วิจัยเป็นแบบผสมผสานกันหลายเทคนิคในภาพเดียวกันและเทคนิคการระบายสีนั้นได้นำไปใช้กับทุกภาพโดยขึ้นอยู่กับความเหมาะสม มีความสอดคล้องตามสภาวการณ์ระหว่างความบังเอิญและความจงใจ กล่าวคือ ช่วงแรกค้นหาแรงดลใจจากผลลัพธ์ของแต่ละเทคนิคและใช้การระบายสีเข้าไปเสริม หลังจากที่เกิดมโนภาพและเชื่อมโยงจากประสบการณ์อย่างแน่ใจแล้ว

นอกจากเทคนิคที่ได้ทำการศึกษาและนำมาสร้างผลงานแล้ว **ผู้วิจัยยังได้พัฒนาผลงานต่อไปอีกโดยอาศัยสภาวะความบังเอิญจาก 2 วิธีการ และได้นำไปใช้ผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ อย่างได้ผลดี คือ วิธีแรกสร้างสภาวะความบังเอิญโดยการใช้ลูกกลิ้ง ๆ สีลงบนผ้าใบ** ได้แก่ การกลิ้งสีลงบนผ้าใบโดยตรงและการประทับรอยพื้นผิวสีจากวัสดุด้วยลูกกลิ้งลงบนผ้าใบ แล้วจึงระบายสีเพิ่มเติม **วิธีที่สอง**

สร้างสภาวะการแรงดลใจจากขดเส้นเชือกที่พิมพ์ถูลงบนผ้าใบ เพื่อกำหนดรูปร่าง ลักษณะของคนหรือสัตว์ตามรอยเส้นเชือก จากประเด็นที่มีแนวความคิดมาจากภาพจิตรกรรมไทยนั้นจะเน้นภาพด้วยการตัดเส้นที่อ่อนช้อย ประณีตสวยงาม แต่ใน**แนวทางของผู้วิจัยไม่เน้นความประณีตสวยงาม ขาดลักษณะตามความเป็นจริง ซึ่งไม่แสดงรายละเอียดของคน โดยเฉพาะลักษณะรูปหน้าคน เช่น ตา หู จมูก ปาก เป็นต้น เพราะเน้นในเรื่องการสื่อความหมายและให้เกิดความสอดคล้องกับผลลัพธ์ของเทคนิคเป็นประการสำคัญ**

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในหัวข้อเรื่อง จิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ : กรณีศึกษาเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง พ.ศ. 2468 – 2493 สามารถสรุปผลของการศึกษาวิจัย ได้ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง ค.ศ. 1925 - 1950 ในประเด็น

1.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

1.2 กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วงปี ค.ศ. 1925 - 1950

1.2.1 ฟรอททาจ (Frottage)

1.2.2 แกรททาจ (Grattage)

1.2.3 ดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania)

1.2.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน (Oil Techniques painting)

2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าวิจัย มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยใช้เนื้อหาและบริบทของสังคมไทยตามแนวความคิดของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ จะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับ เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ เอร์นสท์ ช่วงปี ค.ศ. 1925 - 1950 ในประเด็น

1.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

1.2 กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรม

1.2.1 ฟรอททาจ (Frottage)

1.2.2 แกรททาจ (Grattage)

1.2.3 ดิแคลโคแมเนีย (Decalcomania)

1.2.4 เทคนิคการระบายสีน้ำมัน (Oil Techniques painting)

2. ศึกษาวิเคราะห์ เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ ของแมกซ์ แอร์นส์ท ช่วง ปี ค.ศ. 1925 - 1950 จำนวน 23 ภาพ ได้แก่

1. Two Naked Girls, 1925. oil on canvas, 74 x 55 cm. private collection.
2. Two Naked Girls, 1926. oil on canvas, 83.5 x 62.5 cm. Museum d'art Modene, Strasborg.
3. The Have Slep too Long in the Forest, 1927. oil on canvas, 46 x 55 cm. private collection.
4. The Horde, 1927. oil on canvas, 115 x 146 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

5. Carnal Enjoyment Complicated by Visual Representations, 1931. oil on canvas, 45.5 x 37.5 cm. Foundation Marguerite Arp.
6. The Breakfast on the Grass, 1936. oil on canvas, 45 x 55 cm. private collection, New York.
7. The Painter's Daughters, 1940. oil on canvas, 72 x 60 cm. private collection.
8. The Robing of the Bride, 1940. oil on canvas, 130 x 96 cm. Peggy Guggenheim collection, The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice.
9. The Witch, 1941. oil on canvas, 23 x 18 cm. Alfred Barr Collection, New York.
10. Marlene (Woman and Child), 1940-1941. oil on canvas, 23.8 x 19.5 cm. The Menil Collection, Houston.
11. The Stolen Mirror, 1941. oil on canvas, 65 x 81 cm. Dallas Ernst Collection.
12. Napoleon in the Wilderness, 1941. oil on canvas, 46.3 x 38.1 cm. The Museum of Modern Art, New York.
13. The Antipope, 1941-1942. oil on canvas, 160 x 127 cm. Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R. Guggenheir. Foundation, Venice.
14. Europe After the Rain II, 1940-1942. oil on canvas, 54 x 145.5 cm. Wadsworth Athenaeum Hartford. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection.
15. The Eye of Silence, 1943-1944. oil on canvas, 108 x 141 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis University.
16. Euclid, 1945. oil on canvas, 64 x 59 cm. The Menil collection, Houston.
17. The Cocktail Drinker, 1945. oil on canvas, 116 x 72.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Dusseldorf.
18. Design in Nature, 1947. oil on canvas, 50.8 x 66.7 cm. The Menil Collection, Houston.
19. Chemical Nuptials, 1947-1948. oil on canvas, 150.5 x 66.5 cm. private collection.
20. The Blue Hour, 1946-1947. oil on canvas, 100 x 91 cm. private collection.
21. Protrait of Joan Miro, 1948. oil on canvas, 76 x 40.5 cm. Knoedler Gallery, New York.
22. The Portuguese, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. private collection.
23. Spring in Paris, 1950. oil on canvas, 116 x 89 cm. Wallraf-Richartz Museum Cologne.

3. นำผลที่ได้จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท มาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยใช้เนื้อหาและบริบทของสังคมไทยตามแนวความคิดของผู้วิจัย

สมมุติฐานในการวิจัย

1. ที่มาของแนวความคิดในผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ส่วนใหญ่จะมาจากแนวทางการต่อต้านการวาดภาพที่มีมาแต่เดิม โดยอาศัยทักษะและประสบการณ์ ภูมิความรู้ที่เป็นและสติปัญญาที่เป็นปัจเจกบุคคล โดยใช้ข้อมูลลักษณะของรูปแบบเนื้อหาจากโลกภายนอกและโลกภายในนำมาผสมผสานกัน กล่าวคือ เกิดจากประสาทสัมผัสหรือประสบการณ์และด้านความรู้สึกนึกคิดด้านจิตใจ โดยการบิดเบือนรูปแบบให้ผิดไปจากความจริงตามที่ตามองเห็น ด้วยการลด ตัดทอน เพิ่มเติมหรือสับเปลี่ยนตำแหน่ง สถานที่ ของรูปวัตถุให้ผิดไปจากเดิม เพื่อสร้างผลกระทบต่อผู้ดู

2. เทคนิคการสร้างผลงานของแมกซ์ แอร์นส์ท จะเป็นแบบผสมผสานกันในหลายเทคนิค ศิลปินให้ความสำคัญของผลลัพธ์จากเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจและดิแคลโคแมเนีย อย่างชัดเจน ส่วนเทคนิคการระบายสีน้ำมัน ได้นำไประบายเสริม เพื่อเป็นการลบหรือเพิ่มเติมให้รูปชัดเจนขึ้นตามจินตนาการ

3. การสร้างผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของผู้วิจัย จะเป็นแบบผสมผสานกันในหลายเทคนิค และจะแสดงผลลัพธ์จากเทคนิคแต่ละเทคนิคอย่างชัดเจน โดยใช้เนื้อหาข้อมูลประสบการณ์ของผู้วิจัยและบริบทของสังคมไทย

สรุปผลการศึกษาวิจัย

จากการศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของ แมกซ์ แอร์นส์ท จำนวน 23 ภาพ และผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย จำนวน 18 ภาพ สามารถสรุปในประเด็นที่สำคัญได้ดังนี้

สรุปประเด็นการศึกษาจากแมกซ์ แอร์นส์ท

1. ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพของแมกซ์ แอร์นส์ท

ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ**ในผลงานภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของแมกซ์ แอร์นส์ท ระหว่าง ค.ศ. 1925 – 1950 ผลงานส่วนมากจะมีความเชื่อเชื่อมโยงมาจากลัทธิดาดาและลัทธิเซอร์เรียลิสม์ที่ผสมผสานกัน มีความสอดคล้องกันระหว่างกระบวนการทางเทคนิคและรูปแบบของวัตถุที่โน้มนำไปสู่ความคิดและจินตนาการ โดยอาศัยพื้นฐานประสบการณ์และภูมิปัญญา ความสามารถที่เป็นปัจเจกบุคคล**

ความหลากหลายของแนวความคิดเริ่มต้นมาจากการต่อต้านขั้นพื้นฐาน หรือแนวทางการทำลายเพื่อสร้างสรรค์สู่สิ่งใหม่ในยุคดาดาและส่งผลเป็นประสบการณ์ทำให้แอร์นส์ทพัฒนาต่อมาในยุคเซอร์เรียลิสม์ ลักษณะรูปแบบของผลงานในช่วงนี้เป็นแบบความเพ้อฝันแปลกประหลาดอยู่เหนือความเป็นจริง แต่ในผลงานของแอร์นส์ทนั้น เขาได้ถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิตในช่วงต่าง ๆ มีความหมายโดยนัยและใช้การเปรียบเทียบซ่อนเร้นอยู่ในผลงานอย่างลึกซึ้งตลอดมา

นอกจากอิทธิพลแนวความคิดตามหลักจิตวิทยาวิเคราะห์ของฟรอยด์แล้ว แนวความคิดและอิทธิพลอื่น ๆ ได้แก่ แนวความคิดการเล่นแร่แปรธาตุ ที่สามารถสร้างรูปแบบวัตถุสิ่งใหม่ในเวลาที่สั้น อิทธิพลของนักเขียนและบทกวีที่สามารถเสริมสร้างจินตนาการได้ดี และจิตรกรที่เขียนภาพแบบอารมณ์โรแมนติก มีความแปลกประหลาดลึกลับซ่อนอยู่

ประสบการณ์ชีวิตในช่วงเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 (ในปี ค.ศ. 1914 – 1919) และ 2 โดยเฉพาะการถูกจับเป็นเชลยศึกในระหว่างเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ใน ปี ค.ศ. 1939 – 1941 ทำให้แอร์นส์ทนำมา

เป็นแรงผลักดันในการสร้างสรรค์ผลงานจนเกิดความโดดเด่นมีลักษณะเฉพาะระหว่างแนวความคิดและกระบวนการสร้างผลงาน โดยเฉพาะเทคนิคต่าง ๆ ที่เขาได้คิดค้นและปรับประยุกต์ขึ้นมา

นอกจากนี้ประสบการณ์ มุมมองเกี่ยวกับเรื่องชีวิต เรื่องความรักและครอบครัว ทัศนะเรื่องมนุษย์และสิ่งแวดล้อมก็เป็นแนวทางที่แอร์นส์ท นำมาเสนอไว้ในผลงานบางภาพอาจมีเพียงหนึ่งหัวข้อและบางภาพอาจมีความหลากหลายของหัวข้อ แต่ทุกสิ่งทุกอย่างก็ถูกกลั่นกรองบดรวมมาสู่เรื่องเกี่ยวกับคนหรือมนุษย์เป็นเรื่องของการสอบสวนหาคุณค่าและความหมายของชีวิต ไม่ว่าจะเป็นคน สัตว์ พืช หรือสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ แอร์นส์ทถือว่ามีความเสมอภาคเท่าเทียมกันในทุก ๆ ด้าน

จากตัวอย่างผลงานภาพจิตรกรรมของแมกซ์ แอร์นส์ท ที่นำมาศึกษาวิจัย จำนวน 23 ภาพ สามารถแบ่งเนื้อหาเรื่องราวได้ดังนี้ เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์มีจำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 43.48 มนุษย์กับบุคคลอื่น มีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 39.13 มนุษย์และสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ มีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 39.13 และมนุษย์กับความเชื่อ มีจำนวน 14 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 60.87

2. กระบวนการสร้างผลงานของแมกซ์ แอร์นส์ท

จากผลงานภาพที่นำมาวิเคราะห์ ผลงานในช่วงปี ค.ศ. 1925 แสดงให้เห็นถึงการค้นคว้าทดลองแนวทางการต่อต้านการวาดภาพแบบใหม่คือเทคนิคฟรอททาจ ที่ได้ผนวกความคิดและเทคนิค วิธีการเข้าไว้ด้วยกัน โดยอาศัยผลลัพธ์ของเทคนิค เพื่อเป็นแนวทางกระตุ้นให้เกิดจินตนาการอย่างอิสระเสรี

ในปี ค.ศ. 1927 แอร์นส์ทได้คิดค้นเทคนิคแกรททาจ ซึ่งเป็นการวาดภาพด้วยวิธีปาดเกลี่ยสี มีเนื้อสีหนา ๆ ด้วยเกรียงผสมสีหน้ากว้าง โดยมีวัสดุที่มีพื้นผิวขรุขระวางอยู่ใต้ผ้าใบ ทำให้แนวทางพัฒนาผลงานเปิดกว้างมากขึ้นไปอีก ผลลัพธ์จากเทคนิคนี้สามารถสร้างลักษณะพื้นผิวสีหนา ๆ ได้ดี และมีความหยาบหรือขรุขระตามลักษณะของวัสดุที่นำมาใช้

เทคนิคดิแคลโคแมเนีย หรือการทาบซับสี เป็นการสร้างสภาวะความบังเอิญที่เป็นไปตามอัตโนมัติได้ดีที่สุด เพราะสามารถเป็นแรงกระตุ้นจินตนาการเชื่อมโยงเกี่ยวกับจิตสำนึกและมีความเป็นอิสระเสรีอย่างบริสุทธิ์

จากเทคนิคทั้ง 3 ดังกล่าวมาแล้วนั้น แอร์นส์ทยังได้นำมาผสมผสานกันหลายเทคนิคในการสร้างผลงานภาพเดียวกัน และแอร์นส์ทยังคงให้ความสำคัญของผลลัพธ์ทางเทคนิคอย่างชัดเจน สิ่งสำคัญก็คือการใช้มโนภาพในการมองและเชื่อมโยงไปสู่ประสบการณ์ชีวิต บริบทของปรัชญาที่เกี่ยวเนื่องกับชีวิต หรือเรื่องของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม เป็นต้น

ส่วนเทคนิคการระบายสี แอร์นส์ทได้นำไประบายเสริมเพิ่มเติม เป็นการเน้นเพื่อให้รูปที่เกิดขึ้นจากจินตนาการหรือมโนภาพจากผลลัพธ์ของเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนีย ให้ชัดขึ้น เป็นการระบายเพื่อลบทิ้งและเพิ่มเติม

เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมของผลงานที่แอร์นส์ทได้ทำมาทั้งหมดนั้น เป็นแนวทางที่จะกระทำให้ถึงจุดหมายแห่งการค้นคว้าเพื่อให้พบแนวทางการสร้างสรรค์ให้รวมเป็นหนึ่งเดียว เป็นการต่อต้านที่อาศัยผลลัพธ์จากเทคนิคและการสร้างมโนภาพ โดยพยายามลดบทบาทและทักษะความสามารถของศิลปินลง

เทคนิคที่แอร์นส์ทนำมาใช้สร้างผลงานจากภาพที่นำมาวิเคราะห์ จำนวน 23 ภาพ นั้น สามารถจำแนกเทคนิคได้ดังนี้ เทคนิคฟรอททาจ มีจำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 65.22 เทคนิคแกรททาจ มี

จำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 21.74 เทคนิคดิแคลโคแมเนีย มีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 39.13 และเทคนิคการระบายสี มีจำนวน 23 ภาพ คิดเป็น 100 เปอร์เซ็นต์

สรุปประเด็นจากการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

1. ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพของผู้วิจัย

ภาพเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ของผู้วิจัยในช่วงแรก ๆ จะเป็นการค้นคว้าหาแรงดลใจจากผลลัพธ์ของเทคนิคต่าง ๆ ที่ได้ปฏิบัติ **โดยใช้เสรีภาพทางความคิดและจินตนาการ** ในการพิจารณาเพ่งมองจนเกิดมโนภาพเชื่อมโยงมาสู่เรื่องราวของมนุษย์ **ตามแบบอย่างแนวความคิดของแมกซ์ แอร์นส์ท หรือของศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสม์**ที่ค้นหาแรงดลใจจากวิธีการสร้างผลงานด้วยเทคนิคอัตโนมัติ เนื้อหาของภาพในช่วงนี้เป็นเรื่องคนกับสิ่งแวดล้อม

ผลงานในช่วงที่ 2 เป็นภาพที่มีเนื้อหาใกล้ตัว โดยอาศัยประสบการณ์ มุมมองเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัวของผู้วิจัยและบริบทของสังคมไทย เริ่มต้นจากเรื่องของเด็กทารกในครรภ์หรือเรื่องคนท้อง ซึ่งเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดเป็นแนวทางพัฒนาเนื้อหาเรื่องราวในช่วงนี้อย่างเด่นชัด และได้พัฒนาต่อไปอีกซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับบริบทของชีวิตและครอบครัว

ผลงานในช่วงสุดท้าย เป็นมุมมองเกี่ยวกับความงามของรูปร่าง รูปทรงของมนุษย์คือคนท้องและพัฒนาต่อไปจนไร้รูป คงเหลือไว้เฉพาะ เส้น สี น้ำหนัก และลักษณะผิวเพื่อผลทางด้านอารมณ์ความรู้สึก ที่สัมผัสได้ในผลงาน มีความโดดเด่นตามลักษณะของผลลัพธ์ทางเทคนิคแกรททาจที่สามารถปรับประยุกต์เป็นความจงใจและความบังเอิญผสมผสานกัน ผลงานในช่วงนี้จะมีลักษณะค่อนไปทางนามธรรม

การสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของผู้วิจัยจำนวน 18 ภาพ สามารถแบ่งเนื้อหาเรื่องราวได้ดังนี้ เรื่องราวที่เกี่ยวกับคนและสิ่งแวดล้อม มีจำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 16.66 สังคมและเศรษฐกิจ มีจำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5.55 เรื่องราวที่เกี่ยวชีวิตส่วนตัว มีจำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5.55 เด็กทารกในครรภ์และมารดา มีจำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 22.22 ชีวิตและครอบครัว มีจำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 27.77 และเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อและจินตนาการ มีจำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 22.22

2. กระบวนการสร้างผลงานของผู้วิจัย

กระบวนการสร้างผลงานในรูปแบบของผู้วิจัยเป็นแบบผสมผสานกันหลายเทคนิคในภาพเดียวกัน ส่วนเทคนิคการระบายสีได้นำไปใช้ร่วมกับทุกภาพ โดยขึ้นอยู่กับความเหมาะสม ความสอดคล้องตามสภาวการณ์ ระหว่างความบังเอิญและความพอใจ **ในช่วงแรกค้นหาแรงดลใจในผลลัพธ์ของแต่ละเทคนิคและใช้การระบายสีเข้าไปเสริมหลังจากเกิดมโนภาพและเชื่อมโยงไปสู่ประสบการณ์อย่างแยบยลแล้ว**

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้พัฒนาผลงานโดยอาศัยสภาวะความบังเอิญจาก 2 วิธีการและได้นำไปใช้ผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ คือ การสร้างสภาวะความบังเอิญเพื่อค้นหาแรงดลใจจากการใช้ลูกกลิ้ง ๆ สีลงบนผ้าใบและการสร้างแรงดลใจจากร่องรอยขดเส้นเชือกที่พิมพ์ถูลงบนผ้าใบ

เทคนิคการสร้าง**ผลงานในช่วงสุดท้ายของผู้วิจัย ได้นำเอาเทคนิคแกรททาจมาพัฒนาเป็นผลงานในลักษณะแบบนามธรรม** ความซับซ้อนทางเทคนิคได้ลดน้อยลง เน้นผลงานให้สำเร็จโดยอาศัยความจงใจและความบังเอิญผสมผสานกัน

จากผลงานจิตรกรรมในรูปแบบของผู้วิจัย จำนวน 18 ภาพ สามารถจำแนกเทคนิคที่ใช้สร้างผลงานได้ดังนี้ เทคนิคฟรอททาจ มีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 50 เทคนิคแกรททาจ มีจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 38.88 เทคนิคดิแคลโคแมเนีย มีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 50 เทคนิคการระบายสี มีจำนวน 18 ภาพ คิดเป็น 100 เปอร์เซ็นต์ ได้แก่ วิธีระบายสีแบบเรียบเป็นสีรองพื้นภาพ ระบายสีรองพื้นภาพด้วยเกรียงและมีสีหนา ระบายสีทับโดยผสมสีไว้ล่วงหน้า ระบายสีเคลือบทับด้วยสีเหลวโปร่งแสงด้วยสีเข้มและใช้สีอ่อน ระบายสีแบบเกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน ระบายสีแสดงค่าน้ำหนักสี ระบายสีแบบเน้นเส้น ระบายสีด้วยเกรียงและมีสีหนา และระบายสีผสมการขูดขีดพื้นภาพ

อภิปรายผล

แมกซ์ แอร์นส์ท เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานตามแนวทางลัทธิเซอร์เรียลิสม์ โดยเฉพาะกระบวนการทางเทคนิคที่ใช้สร้างผลงาน มีความแตกต่าง มีความโดดเด่นจากคนอื่น ๆ ในกลุ่มเป็นอย่างมาก นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1919 ที่เขาได้เข้ารวมกลุ่มกับกวีและจิตรกรดาดา ซึ่งต่อมาได้พัฒนามาเป็นกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ รูปแบบผลงานและแนวความคิดของเขาส่งอิทธิพลต่อกลุ่มดาดาและเซอร์เรียลิสม์เป็นอย่างมาก

การเข้ามาเยือนเป็นสมาชิกของกลุ่มดาดาและต่อมาพัฒนาเป็นเซอร์เรียลิสม์ของแอร์นส์ท ได้นำความคิดและแนวทางการทำลายอย่างง่าย ๆ เพราะแอร์นส์ทนำมาซึ่งชิ้นส่วนแบบเขาวงกต มันเหมือนการสร้างสรรค์ละคร ที่ต้องอดทนทุกฉากทุกตอน เป็นแบบความฝันมหัศจรรย์ เป็นการค้นพบสิ่งที่แปลกใหม่ รวมทั้งแอร์นส์ทยังได้เสนอคำศัพท์ที่เกี่ยวกับเทคนิควิธีการสร้างงานของเขาอย่างลงตัวอีกด้วย (Quinn. 1976 : 139) ดังเทคนิคฟรอททาจ และแกรททาจ ที่เขาได้คิดค้นและตั้งคำศัพท์ขึ้น

แอร์นส์ท เป็นชาวเยอรมันแต่ย้ายเข้ามาอยู่ในปารีส ประเทศฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1922 เขามีชีวิตอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1891 – 1976 ตลอดชีวิตของแอร์นส์ท เขาได้สร้างผลงานศิลปะไว้มากมายที่เต็มไปด้วยความฝันและจินตนาการที่เชื่อมโยงไปสู่ประสบการณ์ชีวิตของเขาที่ผ่านเข้ามาในแต่ละช่วงแต่ละปี

แอร์นส์ท เกิดวันที่ 2 เมษายน ค.ศ. 1891 ณ เมืองบรูห์ล เป็นเมืองเล็ก ๆ ของแคว้นไรน์ ประเทศเยอรมัน ซึ่งอยู่กึ่งกลางระหว่างเมืองบอนน์กับเมืองโคโลญ ในช่วงวัยเด็กเขาใช้ชีวิตที่บ้านเกิดและพ่อของเขาฟิลิปส์ แอร์นส์ท ผู้ซึ่งเป็นครูฝึกสอนโรงเรียนคนพิการ และทำงานศิลปะรับใช้ด้านศาสนา ได้ฝึกสอนใจรักศิลปะให้แก่เขาและผู้เป็นแม่คือ หลุยส์ เนคอปป์ ผู้มีความสามารถในการเล่านิทาน ปลูกฝังจินตนาการให้แก่ลูก ๆ

หลังจบชั้นมัธยมแล้วแอร์นส์ทได้เข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยบอนน์ สาขาวิชาเกี่ยวกับปรัชญา แต่แอร์นส์ทมักจะหนีเรียนไปรับจ้างทำงานด้านศิลปะคือเป็นผู้ช่วยอาร์พและสนใจในบทกวีนอกรีต เขาสนใจในศิลปินที่มีผลงานก้าวหน้าแต่ไม่ค่อยเป็นที่ยอมรับของสังคม รูปปั้นและภาพวาดที่ประดับอยู่ในคลีนิกรักษาคนไข้โรคจิต เป็นแรงกระตุ้นเตือนในเชิงยั่วยุให้แอร์นส์ทได้แสวงหาแนวทางการแก้ไขปัญหาปรัชญาของชีวิต “ไม่ว่าจะเป็นผลงานด้านกวีนิพนธ์หรืองานด้านศิลปะ สำหรับแอร์นส์ทแล้วเขาถือว่าเป็นสิ่งเดียวกัน” (Quinn. 1976 : 88) และนอกจากนี้ “กลุ่มเซอร์เรียลิสม์ถือว่าการใช้จินตนาการสร้างผลงานจิตรกรรม มีจุดหมายเดียวกันกับกวีนิพนธ์คือทำให้มนุษย์รู้จักโลก เป็นอิสระจากข้อจำกัดของความเป็นจริงภายนอก ด้วยมโนภาพของตัวตนภายในและเปลี่ยนชีวิตได้ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2523 : 73)

ในยุคดาดาผลงานของแอร์นส์ทเริ่มมีชื่อเสียงจากการทำภาพปะติด และถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของยุคดาดา "มีบางคนรู้สึกประทับใจว่า แอร์นส์ทนั้นกำลังทำโลกที่อยู่รอบ ๆ ตัวเขาให้เป็นโลกที่เขาบังคับให้เป็นไปตามใจเขาได้ ... เขาสร้างสรรค์รูปแบบของปรัชญาต่อต่านวัสดุโดยวัสดุอันอื่นซึ่งไม่ผิดและยังได้รับการยอมรับจากการให้คุณค่าต่อวัตถุด้วยการต่อต้านให้เป็นสิ่งใหม่ โดยไร้เหตุผลของการกระทำแบบนั้น" (Quinn. 1976 : 70) แอร์นส์ทถือเอาความไร้เหตุผลเป็นเหตุผลและยึดมั่นในหลักความจริงของประสบการณ์

ในปี ค.ศ. 1921 หลังจากกลุ่มดาดาสลายตัวไป แอร์นส์ทได้รวมกลุ่มกับเบรอตง อพอลิแนร์และคนอื่น ๆ ที่ยังคงสืบทอดเจตนารมณ์ของกลุ่มดาดา ด้วยการก่อตั้งกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เพื่อค้นคว้าหาตัวตนต้นแบบที่แท้จริงจากโลกแห่งความนึกฝันและจินตนาการ ตามแนวความเชื่อหลักจิตวิทยาวิเคราะห์ของนายแพทย์ซิกมันด์ ฟรอยด์ ที่ชื่อว่า การตีความหมายของความฝัน ในความหมายที่เกี่ยวกับเนื้อหาความฝันที่เปิดเผย เขาได้วาดภาพเกี่ยวกับความฝัน ความลึกลับ ด้วยเนื้อหาที่ซ่อนเร้นและถือเป็นคนแรกของกลุ่มที่เข้าใจในคำอธิบายของฟรอยด์เกี่ยวกับจิตไร้สำนึก ที่ปราศจากการควบคุมของจิตและนำไปเชื่อมโยงแสดงออกทางผลงานศิลปะโดยวิถีทางแห่งอัตโนมัติจากจุดเริ่มต้นในวันที่ 10 สิงหาคม ปี 1925

จากข้อความบันทึกของแอร์นส์ทในหนังสือชีวประวัติของเขาชื่อ "เบื้องหลังจิตรกรรม" ปี 1936 มีข้อความว่า "ในวันที่ 10 สิงหาคม ปี 1925 ที่ได้มีแรงดลใจให้เขาใช้บทเรียนจากคำสอนของลีโอนาร์โด ดาร์วินชี มาสร้างงาน ฉันพบตัวฉันเองอยู่ในโรงแรมริมทะเลที่พอร์นิค ในเมืองบริตานี ฉันถูกปลุกโดยจิตใต้สำนึกให้จ้องมองดูที่พื้นมันมีธัญญพืชงอกขึ้นมานับพัน ๆ เกาะติดอยู่ ทันใดนั้นฉันตัดสินใจค้นหาสัญลักษณ์ของสิ่งนี้และฉันได้วาดภาพจากพื้นห้อง โดยปกคลุมมันด้วยแผ่นกระดาษ ซึ่งฉันถูไปมาด้วยดินสอเบา ๆ เมื่อฉันจ้องมองด้วยความตั้งใจไปยังภาพวาดเหล่านั้น ฉันประหลาดใจที่ทันใดนั้นฉันเกิดมโนภาพซึ่งเกินจริงอย่างรวดเร็วเกี่ยวกับความทรงจำของกามสูตร" (Wilson. 1982 : 15)

การสร้างผลงานจิตรกรรมแบบฟรอททาจหรือการพิมพ์ถูของแอร์นส์ทในช่วงแรกเป็นการใช้ดินสอดำใส้อ่อนบนกระดาษ ผลงานในช่วงนี้เป็นการบันทึกร่องรอยพื้นผิววัสดุ เน้นเป็นเรื่องธรรมชาติคือชุดประวัติธรรมชาติและการพิมพ์ถู เมื่อแอร์นส์ทเปลี่ยนมาใช้สีน้ำมันบนผ้าใบทำให้งานของเขามีแนวทางที่เปิดกว้างมากขึ้น สเปียส์ ให้ทรรศนะไว้ว่า "เทคนิคการพิมพ์ถูเข้าแทนที่เทคนิคภาพปะติดในระยะเวลาเมื่อศิลปะของแอร์นส์ทได้เริ่มต้นแสดงหรือเผยให้เห็นเสรีภาพที่ยิ่งใหญ่กว่าและกลายเป็นรูปแบบที่มีปลายเปิดได้มากกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับภาพที่ดูชัดเจนและดูเหมือนจริงของปี ค.ศ. 1922 และ 1923 วัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์พื้นผิวที่แอร์นส์ทวางไว้ใต้กระดาษได้ผลิตรูปแบบที่ต่างไปจากประวัติศาสตร์ศิลปะ" (Spies. 1991 : 128) วิธีการวาดภาพของแอร์นส์ทต่างไปจากสมัยก่อน ๆ

จากเทคนิคฟรอททาจหรือการพิมพ์ถู แอร์นส์ทได้พัฒนาต่อมาอีกในปี ค.ศ. 1927 คือการวาดภาพด้วยเกรียงหน้ากว้าง ซึ่งมีพื้นผิววัสดุที่หยาบหรือขรุขระวางอยู่ใต้ผ้าใบและเขาได้ตั้งชื่อว่า แกรททาจ อันเสนอแนะแห่งจิตสำนึกของกิจกรรมของการเขียนแบบอัตโนมัติ ซึ่งจุดนี้นำไปสู่จิตรกรรมที่เกิดขึ้นจากจินตนาการขั้นพื้นฐานที่เกิดจากเทคนิค กระบวนการสร้างสรรค์สามารถเกิดขึ้นได้แม้จะขาดแคลนศิลปินเป็นผู้ชี้นำและอยู่ในสภาวะไม่ตอบโต้ถือเป็นการต่อต้านการวาดภาพที่ยึดถือทักษะหรือพรสวรรค์ของศิลปินที่นิยมกันมาก่อนหน้านั้น

ต่อมาในปี ค.ศ. 1929 รูบิน (William Rubin) ให้ชื่อว่าเป็นยุคกล้าหาญของจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ เทคนิคนี้รู้จักกันในชื่อแกรททาจหรือการขูดครูดสี ซึ่งนำไปสู่ความนึกฝันที่เปลี่ยนแปลงใหม่อันน่าพิศวง ภาพส่วนมากเป็นแบบนามธรรมขนาดก็ใหญ่มากขึ้น กลายเป็นจุดเด่นแห่งยุคเซอร์เรียลิสม์ทางจินตนาการตอน

ปลาย ค.ศ. 1920 – 1929 และเป็นจุดเด่นที่น่าสนใจขึ้นไปอีกทุกที ในผลงานของแอร์นส์ทระหว่างปี ค.ศ. 1930 – 1939 และ ค.ศ. 1940 – 1949 ซึ่งเป็นช่วงก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 และหลังสงครามยุติ

ในปี ค.ศ. 1939 แอร์นส์ทได้พัฒนาเทคนิคดิแคลโคแมเนียจากสีน้ำมาเป็นสีน้ำมันบนผ้าใบ ทำให้แนวทางการทำงานของเขามีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นไปอีก เทคนิคการลอกลายนี้เป็นมากยิ่งกว่าความเป็นอัตโนมัติ หมายถึง เป็นการแสดงออกซึ่งอารมณ์ และจิตไร้สำนึกอย่างเสรี แต่มีพื้นฐานกระบวนการความคิดที่ถูกกลั่นกรองมาจากประสบการณ์ชีวิตของเขาที่ถ่ายทอดไว้ในผลงาน

แอร์นส์ทได้นำเอาเทคนิคดิแคลโคแมเนียไปผสมผสานกับเทคนิคอื่น ๆ ขยายงานในโลกแห่งความฝันของเขาได้อย่างน่าอัศจรรย์ โดยการใช้ความสลับซับซ้อนและความชำนาญบวกกับการถ่ายทอดออกมาด้วยมือและเทคนิคส่วนตัว ดังผลงานชื่อ *Napoleon in the Widernese ปี 1940, Totem and Taboo ปี 1940, The Eye of Silence ปี 1944,* และชุด *Europe After the Rain II ปี 1940 - 1942* เป็นต้น ผลงานเหล่านี้ทำขึ้นในระหว่างถูกจับเป็นเชลยศึกในสงครามโลกครั้งที่ 2 และช่วงใช้ชีวิตอยู่ที่เซโดนา รัฐอริโซนา ในอเมริกา

ผลงานของแอร์นส์ทในช่วงสุดท้ายระหว่างปี 1943 – 1976 เป็นยุคแห่งการแสวงหาสู่ความเรียบง่าย เป็นการถ่ายทอดทิวทัศน์ของท้องถิ่นตามความนึกฝันของเซโดนาและผลงานภาพชุดรูปทรงเรขาคณิตค่อนไปทางนามธรรมแต่มีรูปธรรมมาจากสิ่งมีชีวิต ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะของชนชาวพื้นเมืองและพวกอนารยชน

ในตอนต้น ๆ ของปี ค.ศ. 1950 แอร์นส์ทกลับมายุโรป คือ ฝรั่งเศสและเยอรมัน เขาได้สร้างผลงานไว้อย่างมากมาย โดยการทำเรื่องเหมือนจริงตามธรรมชาติ แล้วนำมาขยายเพิ่มเติมกับความฝันและจินตนาการแล้วพัฒนาไปเรื่อย ๆ และมีรูปทรงที่เรียบง่าย สเปียส์ ให้ทรรศนะไว้ว่า “ภายหลังผลงานที่มีแนวการมองโลกในแง่ร้ายและมืดมนในช่วงเวลาแห่งสงคราม ภาพแสดงความคิดฝันซึ่งมีรูปทรงที่มีพื้นผิวและหนักแน่นได้เปิดทางสู่จินตนาการสัมพันธภาพระหว่างสีและรูปทรง อันนำไปสู่การประเมินใหม่ของผลงานศิลปิน ... ซึ่งเขาเห็นว่าศิลปะควรจะทำหน้าที่ของตัวมันเองแต่กระนั้นถ้าเราพิจารณาอย่างใกล้ชิด เราสามารถเห็นได้ว่าลักษณะและรูปแบบนามธรรมนั้นขณะนี้ได้ค้นพบแล้วและได้เป็นส่วนที่สมบูรณ์ของผลงานจากจุดเริ่มต้น ... ตอนปลายชีวิตของแอร์นส์ทยังคงจริงจังต่อการตัดสินใจแต่แรกเริ่มของเขาในการต่อต้านเพื่อจิตรกรรมแบบสัญลักษณ์ ซึ่งในผลงานที่ดูลึกลับและมีความแปลกประหลาดชวนให้เกิดคำถาม” (Spies. 1991 : 252)

การจัดรูปแบบขององค์ประกอบภาพ แอร์นส์ทยึดความเป็นอิสระอยู่บนความตัดสินใจโดยตนเองว่าอะไรจะอยู่บนหรืออยู่ล่างหรืออยู่บริเวณส่วนใดของภาพเพื่อนำไปสู่จินตนาการ ตลอดชีวิตของเขาเป็นการแสดงออกถึงความกดดันและการต่อต้านสังคมและกฎเกณฑ์ด้วยศิลปะอย่างสุขุม รอบคอบและมีความอุตสาหะเป็นอย่างยิ่ง โดยมีประสบการณ์มาจากลักษณะกวีนิพนธ์และผลงานศิลปะในยุคดาดาและเซอร์เรียลิสม์ และสิ่งเหล่านี้ยังคงเป็นเหตุการณ์ที่มีส่วนสำคัญในผลงานของเขาตลอดมา บิสชอพพ์ ให้ทรรศนะไว้ว่า “การแสดงออกในช่วงปลายชีวิตของแอร์นส์ทเป็นการกลับไปทำซ้ำในเรื่องเดิมในช่วงต้น ๆ ... แต่แอร์นส์ทก็สามารถที่จะนำรูปแบบผลงานเดียวกันนั้นมาทำเป็นผลงานใหม่ได้ตลอดชีวิต โดยมองไม่ออกว่าเป็นการกระทำซ้ำซ้อน ทั้งโดยกระบวนการและการใช้วัสดุ ตลอดเวลาเขาได้เปลี่ยนแปลงได้ดำเนินไปอย่างระมัดระวัง เป็นการบังเอิญที่แอร์นส์ทและเราได้รับจากผลงานของเขาและในโอกาสที่ทำให้ค้นพบสิ่งน่าตื่นตาตื่นใจในผลงานของเขาครั้งแล้วครั้งเล่า” (Bischoff. 1991 : 90)

รูปแบบผลงานของแอร์นส์ท ไม่เป็นทั้งเหมือนจริงหรือแบบนามธรรม แต่มันอยู่ระหว่าง 2 แบบนั้น กล่าวคือ เป็นรูปแบบที่ผ่านการลด การตัดทอน หรือเพิ่มเติมเปลี่ยนแปลง สลับตำแหน่ง โยกย้ายสถานที่ที่ดูคุ้นเคยให้เกิดความแปลกประหลาด เพื่อเปลี่ยนแปลงคุณค่าและความหมายที่มีอยู่เดิมให้เป็นไปตามที่เขาจินตนาการไว้ โดยอาศัยผลลัพธ์ของเทคนิคเป็นจุดเริ่มต้นและการมองแบบครึ่งหลับครึ่งตื่น ควินน์กล่าวว่า "ความหมายของแอร์นส์ท อยู่ในแนวทางที่จะทำสามสิ่งของการสร้างสรรค์ให้รวมเป็นหนึ่งเดียว คือการละทิ้ง การมองเห็นและผลลัพธ์จากเทคนิค ในแนวทางการค้นหาแบบอัตโนมัติ โดยเฉพาะเทคนิคฟรอททาจ เขาพยายามที่จะลดความรับผิดชอบของศิลปินซึ่งเป็นผู้เริ่มต้น โดยปราศจากการเข้าแทรกแซงของศิลปิน" (Quinn. 1976 : 187)

จากประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของแอร์นส์ท นั้น มีการเปลี่ยนแปลง มีการพัฒนา มีการเชื่อมโยงจากแนวคิดและเทคนิควิธีการ จากรูปแบบและการใช้วัสดุอย่างหนึ่งมาสู่อีกอย่างหนึ่ง มีความเกื้อกูลสัมพันธ์ส่งเสริมซึ่งกันและกัน ควบคู่ไปกับวิถีชีวิตของเขาที่ดำเนินไปในแต่ละช่วงแต่ละปี เขาแปรเปลี่ยนประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของเขา กลายมาเป็นผลงานที่เป็นจริงเหนือความคาดหมาย แนวคิดและหลักการสร้างสรรค์ผลงานของแอร์นส์ท เขาไม่ได้แบ่งความเป็นดาดาหรือเซอร์เรียลิสม์ งานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม หรือแม้แต่งานด้านศิลปะและกวีนิพนธ์ เขาถือว่าเป็นสิ่งเดียวกัน แอร์นส์ทถือว่าสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นเป็นเพียงพาหนะหรือสารที่จะนำไปสู่การค้นพบรูปแบบสิ่งใหม่ โลกใหม่โลกของความจริงที่ขาดหายไปจากความจริงของชีวิตมนุษย์ นั้นก็คือ โลกของความคิดและจินตนาการ ด้วยอิสระแห่งเสรีภาพของมนุษย์โดยปราศจากซึ่งภาวะที่ถูกครอบงำด้วยกฎระเบียบต่าง ๆ ทางสังคม ซึ่งเขามองว่านำไปสู่ความผิดพลาดของการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน แอร์นส์ทได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้อย่างมากมาย ไม่ว่าจะเป็นยุคดาดาหรือเซอร์เรียลิสม์ต่างก็มีพัฒนาการมาจากแนวคิดและรูปแบบการทำงานของแอร์นส์ททั้งสิ้น แม้ยุคเซอร์เรียลิสม์จะได้สลายตัวไปหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติ แต่แอร์นส์ทก็ยังไม่หยุดการแสวงหาคุณค่าและความหมายของชีวิตด้วยศิลปะที่เป็นแบบเฉพาะของเขา โดยไม่ได้หวังผลตอบแทนใด ๆ ทั้งสิ้น แต่ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตเขาที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง แม้จะมีอุปสรรคปัญหาด้านชีวิต เขาก็ไม่หยุดสร้างผลงานจวบจนเขาสิ้นชีวิตเมื่อวันที่ 1 เมษายน ค.ศ. 1976 ก่อนครบรอบวันเกิดปีที่ 85 เพียงวันเดียว ความยิ่งใหญ่และการยอมรับในแมกซ์ แอร์นส์ท จากต่างประเทศนั้นไม่ยิ่งหย่อนไปกว่า ปิคาสโซ หรือเบลค เลย

ข้อเสนอแนะ

นอกจากผลงานด้านจิตรกรรมสีน้ำมันที่แมกซ์ แอร์นส์ทได้สร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนีย ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1925 – 1950 ที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นตัวอย่างกรณีศึกษา ซึ่งเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์แล้ว ยังมีเนื้อหาอื่น ๆ อีกได้แก่ กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับจักรวาล กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับพืช กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับสัตว์ กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับลักษณะหรือพฤติกรรมของมนุษย์ สัตว์ หรือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และภาพลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับจุดกำเนิดเทพนิยาย ที่มีความน่าสนใจ มีความหลากหลายที่จะนำมาศึกษาวิเคราะห์

เกี่ยวกับผลงานของแอร์นส์ทที่เขาได้ทำมาทั้งหมดนั้นสามารถแบ่งตามช่วงเวลาเป็นยุค เป็นผลงานชุด มีความต่อเนื่องกันทั้งแนวความคิดและเทคนิค วิธีการ สามารถสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับภาพ เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์ได้ ดังนี้ ค.ศ. 1915 – 1918 การบรรลุถึงสิ่งที่ไกลโพ้นเหนืองานจิตรกรรม ค.ศ. 1919 – 1922 ประสบการณ์จากดาดาและภาพปะติด ค.ศ. 1923 – 1924 มนุษย์ไม่ควรรู้เกี่ยวกับเซอร์เรียลิสม์

ค.ศ. 1925 – 1926 ประวัติธรรมชาติและการพิมพ์ถู ค.ศ. 1927 – 1939 นก เจ้าสาว ป่าและดอกไม้ ค.ศ. 1930 – 1936 นวนิยายภาพปะติดและการแผ่ขยาย ค.ศ. 1935 – 1938 ทัศนภาพโรแมนติก เมือง และป่า ค.ศ. 1938 – 1942 ยุโรปหลังฝน และ ค.ศ. 1943 – 1976 ยุคแห่งการแสวงหาสู่ความเรียบง่าย

ในส่วนการพัฒนาผลงานในรูปแบบของผู้วิจัย จากการศึกษาเทคนิคการสร้างผลงานนั้น ยังสามารถปรับประยุกต์พัฒนาต่อไปได้อีก กล่าวคือ จากลักษณะวิธีการของเทคนิคฟรอททาจ แกรททาจ และดิแคลโคแมเนีย เป็นการกดประทับร่องรอยพื้นผิวสีจากวัสดุอย่างหนึ่งไปสู่วัสดุอีกอย่างหนึ่ง ฉะนั้นจึงสามารถนำไปใช้กดและพิมพ์ด้วยแท่นพิมพ์ชนิดมือหมุนได้ โดยเฉพาะเทคนิคฟรอททาจและแกรททาจจะเกิดความคมชัดของลักษณะพื้นผิวสีตามลักษณะพื้นผิวของวัสดุได้ดีกว่าการใช้วิธีฝนถูด้วยมือ ซึ่งยังมีการคลาดเคลื่อนอยู่มาก เนื่องจากบริเวณพื้นที่ของภาพมีขนาดกว้าง และการฝนถูด้วยมือซ้ำ ๆ กันไปมาหลายเที่ยวเกิดแรงกดที่ไม่เท่ากัน ประกอบกับการยืดหยุ่นตัวของผ้าใบ จึงทำให้ลักษณะพื้นผิวสีจากวัสดุไม่ชัดเจน

อีกประเด็นหนึ่งอาจจะใช้ผลลัพธ์ของเทคนิคดังกล่าวข้างต้น กดติด ฝนถู หรือพิมพ์ลงบนผ้าใบหรือกระดาษ แล้วคัดเลือกเอาเฉพาะส่วนที่ต้องการ นำมาทำเป็นงานแบบภาพปะติด (Collage) โดยใช้กาวผนึก หรือใช้ร่วมกับสื่อประสมวัสดุของจริงอื่น ๆ ได้

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กิติมา อมรทัต (แปล). (2530). *ความหมายของศิลปะ.* กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

กีรติ บุญเจือ (แปล). (2518). *ปรัชญาเบื้องต้น.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

เกษศิริ ยุวะหงษ์ (แปล). (2540, ธันวาคม). *"ระหว่างโลกในฝันกับความเป็นจริง,"* *วารสารยูเนสโก คูริเย.* 50 (600) : 47.

โกสุม สายใจ. (2540). *สีและการใช้สี.* กรุงเทพฯ : สายใจ พริ้นติ้ง.

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

_____. (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก.* กรุงเทพฯ : คาร์เดีย เพรสบุ๊ค.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. (2539). *ศิลปะคืออะไร.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่.

จำนง ทองประเสริฐ. (2514). *ปรัชญาตะวันตกสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : แพร่วิทยา.

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2531). *องค์ประกอบของศิลปะ.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ทวี รัชนีกร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สี แสงอินทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 204/2 หมู่บ้านฉัตรแก้ว ถนนราชสีมา-จักราช ต.หัวทะเล อ.เมือง จ.นครราชสีมา เมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม 2543.

น. ณ ปากน้ำ. (2531). *ความเข้าใจในศิลปะ.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

เนื่องน้อย บุณยเนตร. (2537). *จริยศาสตร์สภาวะแวดล้อม.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุณย์ นิลเกษ. (2523). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น.* เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ประยูร อุลุชาฎะ. (2533). *ปรัชญาศิลปะ.* กรุงเทพฯ : พิฆเณศ.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2525). *ความเข้าใจในศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2528). *จิตรกรรม.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

พีลาลิน สาริยา. (2535). *จิตรกรรมประยุกต์.* กรุงเทพฯ : วิฒวลอาร์ต.

ระติพจน์ (นามแฝง). (2543, ตุลาคม - พฤศจิกายน). *"เยี่ยมชมประติมากรรมพุทธศิลป์ชิ้นเอก,"* *วารสารการรถไฟแห่งประเทศไทย.* 2 (10) : 108.

วิชัย วงษ์ใหญ่. (2515). *เอกสารประกอบการเรียนวิชาศิลปะเบื้องต้น.* กรุงเทพฯ : วิทยาลัยการศึกษาประสานมิตร.

วิรัช พิชยไพบูลย์. (2528). *ความเข้าใจศิลปะ.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2523). *ศิลปะภาพพิมพ์.* กรุงเทพฯ : ประจักษ์การพิมพ์.

_____. (2527). *ศิลปศึกษา.* กรุงเทพฯ : วิฒวลอาร์ต.

_____. (2529). *ศิลปะร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.

_____. (2532). *ศิลปทรรศน์.* กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

_____. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2535). *จิตวิทยาศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2536). *ทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2537). *มนุษย์กับความงาม.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2539). *ทัศน์ศิลป์สมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่.

_____. (2540). *ศิลปะพินิจ.* กรุงเทพฯ : เลิฟ แอนด์ ลิฟ เพรส.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2541). *การวิเคราะห์เทคนิคในผลงานศิลปะสมัยใหม่ (เอกสารประกอบคำสอน).* กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อารี สุทธิพันธุ์. (2528). *การวาดเขียน.* กรุงเทพฯ : วิฒวลอาร์ต. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

_____. (2532). *ทัศนศิลป์และความงาม.* กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

_____. (2532). *มนุษย์กับจินตนาการ.* กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

_____. (2535). *ศิลปนิยม.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2541). *การฝึกปฏิบัติในศิลปะสมัยใหม่ (เอกสารประกอบคำสอน).* กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

_____. (2542). *การฝึกปฏิบัติในศิลปะสมัยใหม่ 2 (เอกสารประกอบคำสอน).* กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

_____. (2542, มกราคม - มิถุนายน). *"การดำรงอยู่และการรับรู้ : ว่าด้วยทัศนศิลป์,"* *วารสารศิลปกรรมศาสตร์.* 2 (2) : 41-43.

สกนธ์ ภู่งามดี. (2542). *จิตรกรรมสร้างสรรค์ : การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรงและวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร.* ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ศป.ม. วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

สงวน รอดบุญ. (2533). *ลัทธิและสกุลช่างศิลปะตะวันตก.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

สถิต วงศ์สวรรค์. (2540). *ปรัชญาเบื้องต้น.* กรุงเทพฯ : อักษรพิทยา.

สุชาติ เถาทอง. (2532). *ศิลปะกับมนุษย์.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2532). *การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ในฝรั่งเศส.* กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พริ้นติ้ง เฮาส์ แอนด์ พับลิชชิ่ง.

สุเชาวน์ พลอยชุม (แปล). (2523). *สุนทรียศาสตร์ : ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อัธยา โกมลกาญจนและคณะ. (2534). *อารยธรรมตะวันตก.* กรุงเทพฯ : กิ่งจันทร์การพิมพ์.

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2524). *ความเข้าใจศิลปะภาพพิมพ์.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2527). *ภาพพิมพ์เบื้องต้น.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2528). *แบบอย่างศิปะตะวันตก.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2530). *ประวัติศิลปะตะวันตก.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2532). *ความรู้เกี่ยวกับศิลปภาพพิมพ์.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2533). *จิตรกรรมสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2537). *ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคฟื้นฟูและยุคใหม่.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

_____. (2540). *ศิลป – วิชาการ.* กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์.

Bischoff, Ulrich . (1991). *Max Ernst.* Germany : Benedikt Taschen.

Britt, David. (1989). *Modern Art.* London : Thames and Hudson.

Clark, Judith . (1992). *The Illustrated History of art.* London : Quinted Publishing.

Dada. (Videotape). (1972). New York : Inter Nationes.

Ernst, Max. (Videotape). (1972). New York : Inter Nationes.

Januszczak, Waldermar. (1980). *Techniques of World's Creat Painters.* Ox ford : Phaidon Press.

Lynton, Norbert. (1980). *The Story of Modern Art.* Kensington Church Street : Phaidon Press.

Quinn, Adward. (1976). *Max Ernst.* Germany : Poligrafa.

Rhodes, Colin. (1994). *Primitivism and Modern Art.* London : Thames and Hudson.

Spies, Werner. (1997). *Max Ernst.* New York : Neues Publishing.

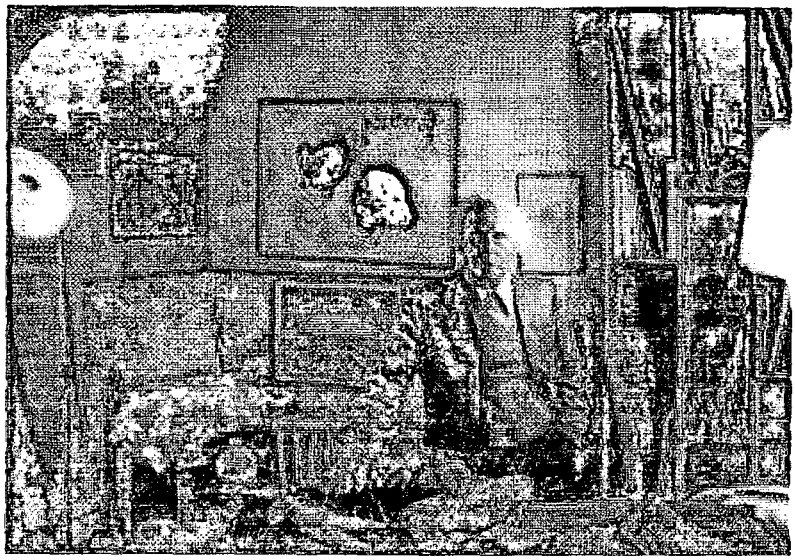
Swinglehurst, Edmund. (1995). *The Art of the Surrealists.* Italy : Parragon Book Service Limited.

Waldberg, Patrick. (1997). *Surrealism.* London : Tames and Hudson.

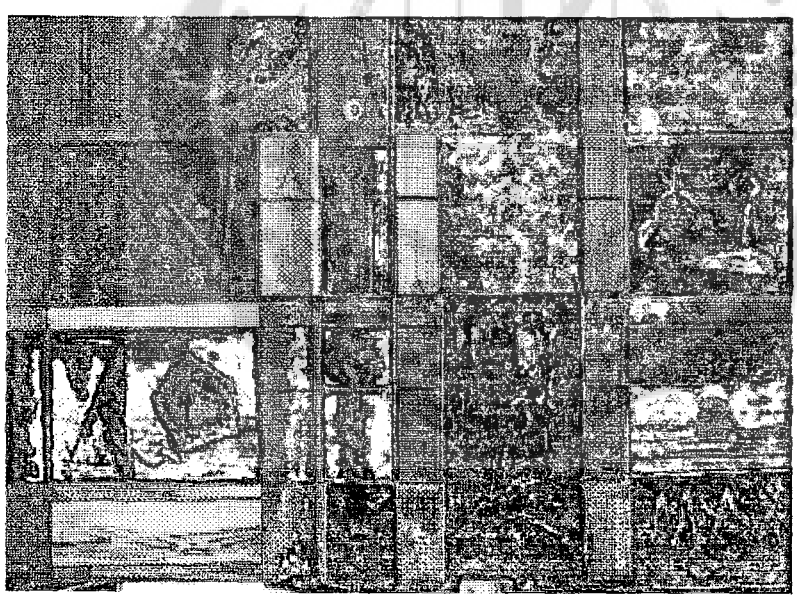
Wilson, Simon. (1982). *Surrealism Painting.* Ox ford : Phaidon Press.

ภาคผนวก

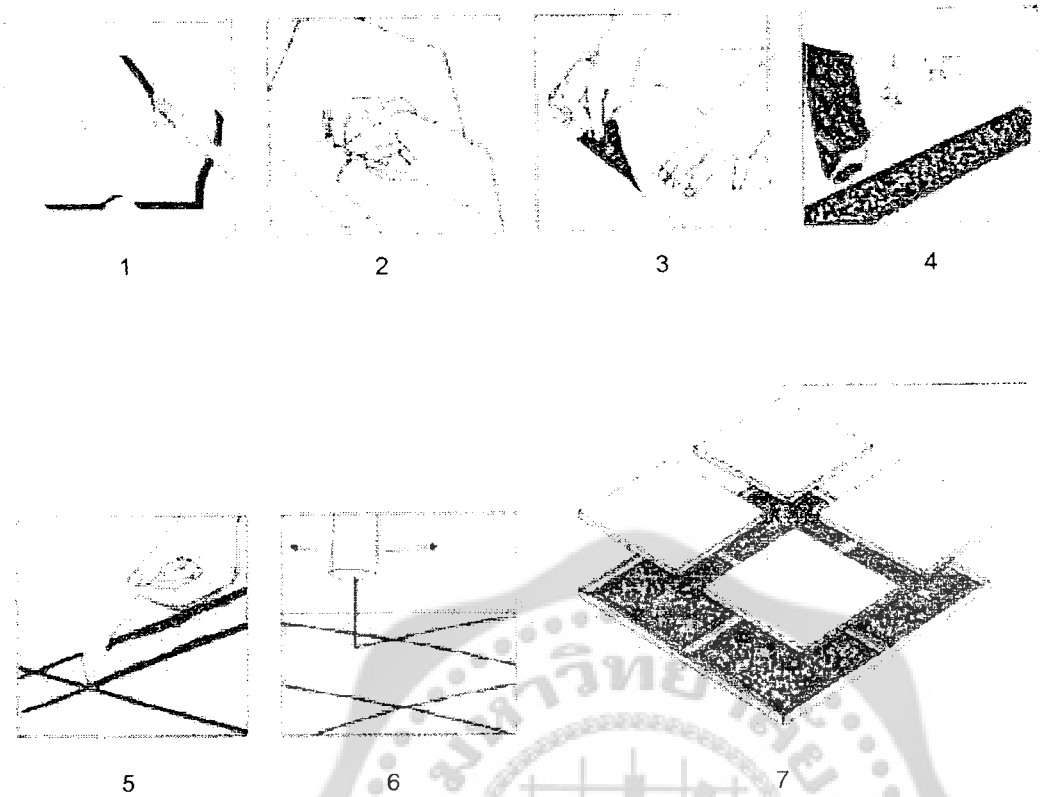
ภาพประกอบทั่วไป



ภาพประกอบ **72** ภาพเหมือนของ แมกซ์ แอร์นส์ท (Quinn. 1976 : 303)



ภาพประกอบ **73** Vox Angelica, 1943. oil on canvas, 152x203 cm. (Januszcak. 1980:161)

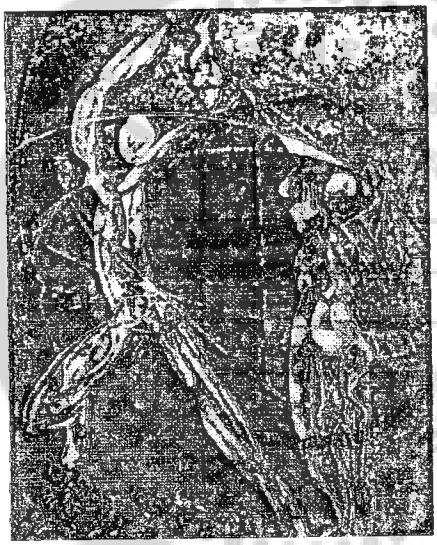


ภาพประกอบ 74 ภาพและคำอธิบายเทคนิคที่ใช้ในภาพ Vox Angelica

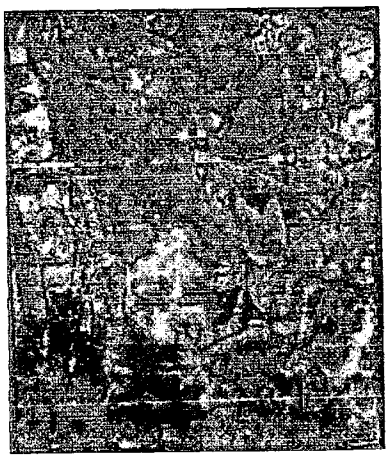
1. การใช้ใบไม้มาระบายสีแล้วกด ประทับให้ติดบนผ้าใบ เพื่อการเลียนแบบสิ่งที่เป็นอยู่และเป็นการต่อต้านวิธีการวาดภาพที่นิยมกันในสมัยนั้น
2. เทคนิคฟรอททาจ โดยใช้กระดาษวางทาบทับแล้วใช้ดินสอใส้อ่อนฝนถูเพื่อเลียนแบบพื้นผิวของแผ่นไม้กระดาน และได้พัฒนาเป็นการวาดสีด้วยพู่กัน หรือเกรียงบนผ้าใบที่ปิดทับวัสดุที่มีพื้นผิวขรุขระ
3. จากเทคนิคดิแคลโคแมเนีย การอัดพิมพ์ภาพลายสีจากกระดาษ แล้วนำไปกดทับให้ติดบนไม้ โลหะ เครื่องเคลือบ หรืออื่นๆ
4. เทคนิคแกรททาจ โดยใช้ผ้าใบปิดทับวัสดุที่มีพื้นผิวขรุขระประเภทสิ่งทอ แล้วใช้เกรียงปาด เกลี่ยสีโดยใช้เนื้อสีหนาๆ หรือมีการใช้พื้นผิวสีหลายชั้น
5. แอร์นส์ท ได้ใช้กระดาษกาวหรือผ้าเทป เพื่อปิดกั้นเพื่อต้องการเส้นตรงและเส้นที่เหลื่อมทับกัน
6. การแกว่งส่าย มีส่วนเกี่ยวโยงกับสีที่ไหลเป็นหยด จากกันกระป๋องที่เจาะรูและแรงดึงดูดของโลก
7. การประกอบกันของภาพ Altarpiece ของ กรุนวาลด์ ที่ทำให้ แอร์นส์ท ได้รับอิทธิพลการจัดภาพในงาน Vox Angelica



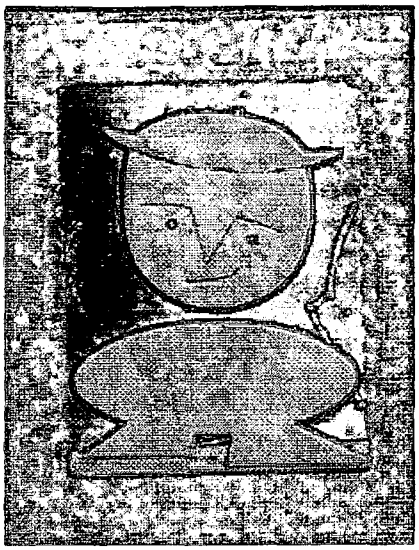
ภาพประกอบ **75** Dance Partners, 1950. oil on canvas,176x120 cm. (Quinn. 1976:274)



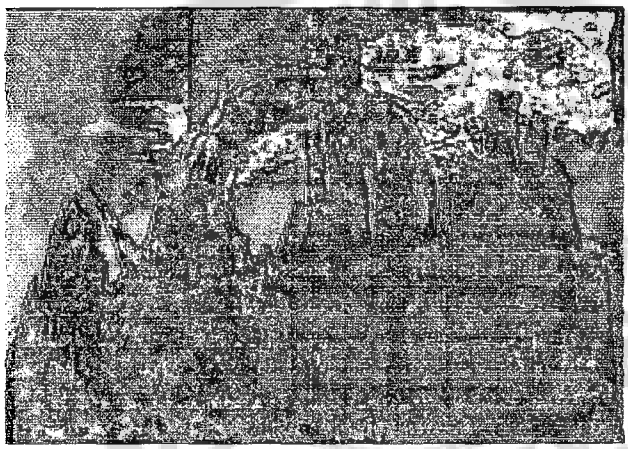
ภาพประกอบ **76** Study for a Portrait of Dorothea Tanning, 1952. oil on canvas, 56x39 cm, (Quinn. 1976:317)



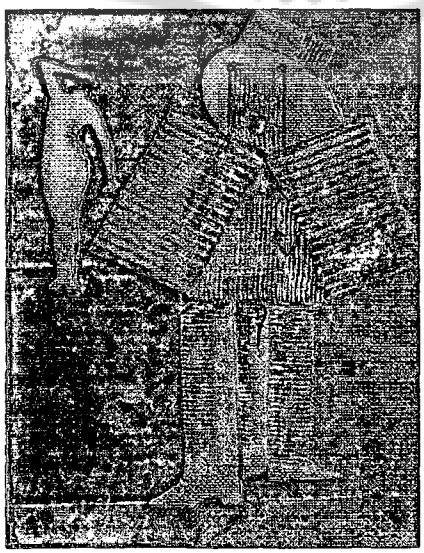
ภาพประกอบ **77** The Illustrious Forget of Dream,1959. oil on canvas,92x72 cm. (Quinn. 1976:317)



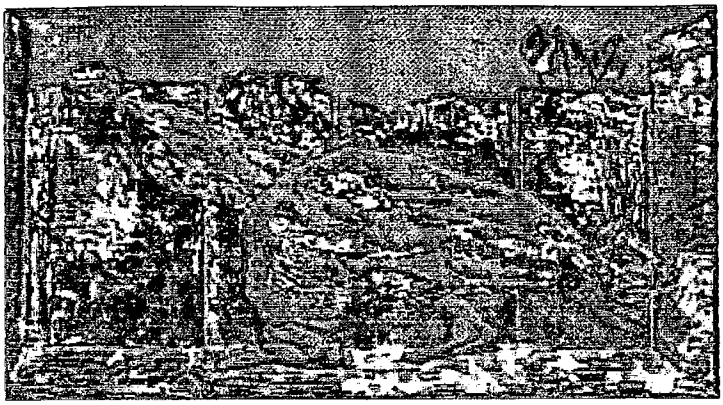
ภาพประกอบ 78 Portrait of a Cardinal, 1974. oil on wood, 33x24 cm. (Quinn. 1976:417)



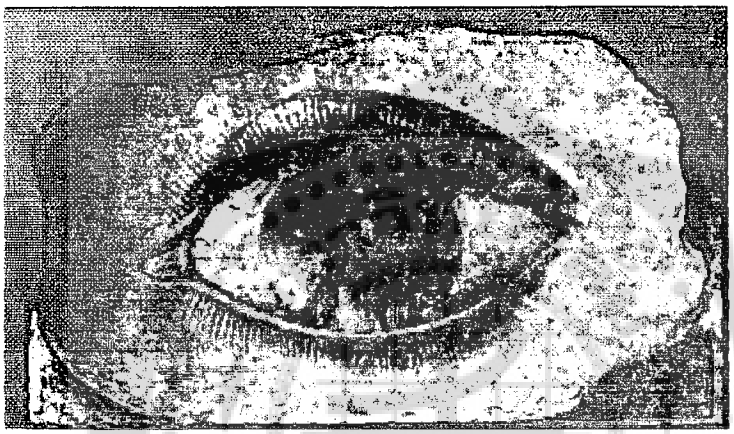
ภาพประกอบ 79 Forest, 1927 oil on canvas, 114x146 cm. (Quinn. 1976:148-149)



ภาพประกอบ 80 Figures, 1921. Frottage and gouache, 27x21.5 cm. (Quinn. 1976:74)



ภาพประกอบ 81 The Stable of the Sphinx, 1925. Frottage, 16.3x15.1 cm. (Quinn. 1976:126)



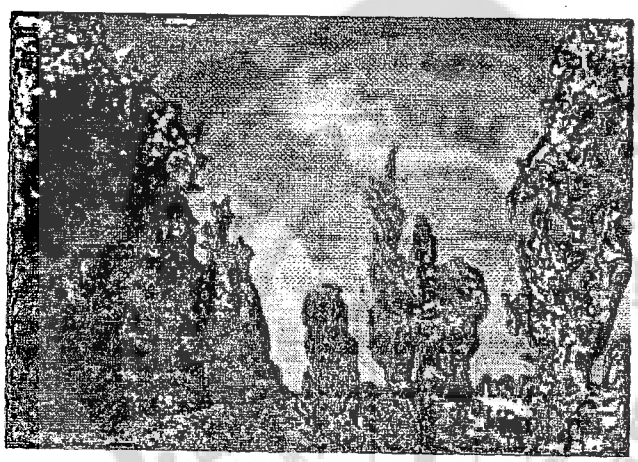
ภาพประกอบ 82 The Wheel of Light,1925. Frottage, Pencil on paper, 25x42 cm.(Spies. 1991:135)



ภาพประกอบ 83 แมกซ์ แอร์นส์ท ขณะทำงานด้วยเทคนิคแกรททาจ (Quinn. 1976:92)



ภาพประกอบ **84** 100,000 Doves, 1925. oil on canvas, 81x100 cm. (Quinn. 1976:130)



ภาพประกอบ **85** The Fascinating Cypress,1939. oil on canvas,73.7x100.3 cm. (Quinn. 1976:209)



ภาพประกอบ **86** The Fascinating Cypress,1940. oil on Cardboard, 34x28 cm. (Quinn. 1976:213)

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายสี แสงอินทร์
วันเดือนปีเกิด	2 ธันวาคม 2503
สถานที่เกิด	57 หมู่ 2 ตำบลป่าแดง อำเภอชาติตระการ จังหวัดพิษณุโลก
ที่อยู่ปัจจุบัน	910/23 ถนนสุรนารายณ์ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000 โทรศัพท์ (044) 271749
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ 2 ระดับ 6
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2518	นักธรรมชั้นตรี จากวัดป่าแดง สำนักเรียนคณะจังหวัด จังหวัดพิษณุโลก
พ.ศ. 2520	นักธรรมชั้นโท จากวัดมหาวงศ์ สำนักเรียนคณะจังหวัด จังหวัดสมุทรปราการ
พ.ศ. 2523	เทียบเท่าชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนศึกษาผู้ใหญ่ วัดสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2525	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช. ศิลปหัตถกรรม) จากโรงเรียนไทยวิจิตรศิลปอาชีวะ กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2527	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส. แผนกวิชาศิลปภาพพิมพ์) จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2530	ศึกษาศาสตร์บัณฑิต (ศษ.บ. ศิลปกรรม) จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพฯ