จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ของ ปีแยร์ บอนาร์

ปริญญานิพนธ์

ของ

เมธี บุรีภักดี

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2545

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

759.056
ม 7387
ว.3

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ของ ปีแยร์ บอนาร์

บทคัดย่อ

ของ

เมธี บุรีภักดี

- 4 ส.ค. 2545

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศน์ศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2545

ท 147115

เมธี บุรีภักดี. (2545). *จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม.
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ ในประเด็น การจัดวางสีในภาพ การใช้สีและเทคนิคการระบายสี โดยศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ ที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1920 - 1947 จำนวน 26 ภาพ และนำผลที่ได้จากการศึกษามาประยุกต์ใช้ในการพัฒนาผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรมของผู้วิจัย ผลของการศึกษาพบว่า

1. การจัดวางสีในภาพประกอบไปด้วย

1.1 กลุ่มสีที่ใช้ในการระบายพื้นที่ในภาพ กลุ่มสีเหลือง (yellow) เป็นสีที่ใช้มากที่สุดรองลงมาคือ กลุ่มสีขาว (white) กลุ่มสีน้ำเงิน (blue) และกลุ่มสีเขียว (green)

1.2 วรรณะสี การใช้วรรณะสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่ในภาพและการใช้วรรณะสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ในภาพ ใช้จำนวนเท่ากัน กับใช้วรรณะสีอุ่นและวรรณะสีเย็นรวมกันเป็นส่วนใหญ่ในพื้นที่ภาพ

2. การใช้สี พื้นที่ของสีในภาพที่มองเห็นเป็นสีเดียวกัน เกิดจากการผสมผสานของกลุ่มสี มีจำนวนและสีที่แตกต่างกัน

3. เทคนิคการระบายสีแบบ wet in wet ใช้มากที่สุดรองลงมาเป็น stippling, thicker layers, impasto, thin layers, dry paint, scrubbed, glaze, palette knife และ wiping ตามลำดับ ในด้านเทคนิคการระบายสีมีการใช้ทั้งแบบเดียวและแบบทับซ้อนกัน

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิจัยมาประยุกต์ใช้พัฒนาผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรม จำนวน 12 ภาพ อันประกอบไปด้วย การจัดวางสีในภาพ การใช้สี เทคนิคการระบายสี โดยเฉพาะการใช้กลุ่มสีที่หลากหลายผสมผสานกันด้วยเทคนิคการระบายสีแบบ thin layers, palette knife, wet in wet และ dry paint จนเป็นลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยและสามารถนำไปใช้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรมต่อไป

CREATIVE PAINTING : A CASE STUDY OF PIERRE BONNARD'S PAINTING TECHNIQUES

AN ABSTRACT

BY

METHEE BURIPAKDEE

Presented in partial fulfillment of the requirements

For the Master of Fine Art degree in Visual Art : Modern Art

At Srinakharinwirot University

May 2002

Methee Buripakdee. (2002). *Creative painting : A Case Study of Pierre Bonnard's Painting Techniques.* Master thesis M.FA. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School of Srinakharinwirot University. Advisors : Assist. Prof. Prit Supasetsiri, Prof. Dr.Wiroon Tungcharoen

Thesis proposal Creative Painting : A Case Study of Pierre Bonnard's Painting Techniques aime to analize the Art work of Pierre Bonnard mainly on color composition, color expressing and painting Techniques, limited to the samplings 26 pieces of work which Pierre Bonnard created during 1920 – 1947. The result of Study would be developed to the painting problem research of the researcher. Results of Study.

1. Color composition included.

1.1 Color tonality of the whole picture frame : Yellow tonality is more used than white, blue and green.

1.2 Tone of color : Worm colors and cool colors are equally separated used, while both are also used in the same work.

2. Color expressing : The whole area of the work usually shows the expression of one color harmonious of various colors

3. Painting techniques : Wet in wet is most used, stippling, thicker layers, impasto, thin layers, dry paint, scrubbed, glaze, palette knife and wiping are alternatively used, In some case only one technique was used, otherwise, in other case multiple techniques were preferred by the artist.

The result of study has already been developed to abstract style of 12 paintings by the researcher under knowledges of color composition, color expressing and painting techniques, especially method of using various colors tonality are much interested by the researcher, they are thin layers, palette knife, wet in wet, and dry paint. The researcher has developed those techniques to the researcher's own style, and wish to apply these style creatively used moreover.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม
ของ ปีแยร์ บอนาร์

ของ
นายเมธี บุรีภักดี

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

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

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

การวิจัยผลงานจิตรกรรมในลักษณะของการวิจัยและพัฒนา (R & D) เป็นการแสวงหาเพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจด้านการจัดวางสี การใช้สีและเทคนิคการระบายสีแล้วนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาวิจัย โดยประยุกต์นำมาใช้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรม ดังปรากฏอยู่ในปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ ผลสำเร็จเหล่านี้เกิดโดยกระบวนการด้านการศึกษา จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ท่านเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านวิชาการและด้านปฏิบัติการ ผู้จุดประกายแห่งความสว่างด้วยการกล่าวคำว่า "orchestration colors" รวมทั้งการให้คำสัมภาษณ์และจัดหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการทำปริญญานิพนธ์

ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้ถ่ายทอดความรู้ความคิดใหม่ในเชิงวิเคราะห์ทั้งด้านวิชาการและด้านปฏิบัติการ ท่านเป็นผู้ให้คำวิจารณ์ต่อผู้วิจัยด้วยความเมตตาและเป็นกรรมการควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการผู้ควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ มีส่วนสำคัญต่อการดำเนินงาน ให้คำแนะนำ ตรวจแก้ไข เสนอแนะแนวทางปรับปรุงปริญญานิพนธ์จนสำเร็จ ผู้วิจัยไม่สามารถหาคำกล่าวใดขอบคุณท่านได้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ อาจารย์ สุรชาติ ทิมานนท์ ที่เมตตาเสนอแนะแนวทางการจัดทำปริญญานิพนธ์

ขอบคุณ เจ้าหน้าที่สำนักงานเลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่าน ที่ให้ความอนุเคราะห์ในด้านต่าง ๆ คุณศิริศศิธร กัญโส คุณอัมพวัลย์ วิศวธีรานนท์ ผู้ประสานงานให้ความช่วยเหลือมาโดยตลอดจนจบการศึกษาตามหลักสูตร อาจารย์นิคม กุบแก้ว อาจารย์สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ผู้ให้ความเป็นห่วงคอยกระตุ้นเตือนและช่วยเหลือในการปฏิบัติงานครั้งนี้ ขอบคุณ อาจารย์ไขแสง ปัญญาวชิระ ผู้มีส่วนช่วยเหลือในด้านการแปลข้อมูลจากภาษาต่างประเทศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พีระพงษ์ กุลพิศาล ผู้เสียสละเวลาอันจำกัดก่อนการเดินทางไปต่างประเทศ กรุณาร่างบทคัดย่อภาษาอังกฤษให้ด้วยความตั้งใจ คุณศิวกร โพธิ์ตุ่น คุณสมรัก ษ์ พุทธรักษา ผู้ช่วยเหลือด้านการพิมพ์ปริญญานิพนธ์จนแล้วเสร็จสมบูรณ์

สารบัญ

บทที่ **หน้า**

1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
ความมุ่งหมายของการวิจัย 4
ความสำคัญของการวิจัย 5
ขอบเขตของการวิจัย 5
ข้อตกลงเบื้องต้น 6
นิยามศัพท์เฉพาะ 7
แหล่งข้อมูลที่จะศึกษาค้นคว้า 7

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะลัทธิประทับใจ 8
ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจ 8
ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ 9
ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง 10
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับปีแยร์ บอนาร์ ที่ศึกษาวิจัย 11
ประวัติปีแยร์ บอนาร์ 11
ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานของปีแยร์ บอนาร์ 17
ข้อมูลทัศนะของนักวิชาการต่อปีแยร์ บอนาร์ 33

3 การวิเคราะห์จิตรกรรมสร้างสรรค์ของ ปีแยร์ บอนาร์ 40
กลุ่มตัวอย่าง 40
การวิเคราะห์ข้อมูล 41
การจัดวางสีในภาพ 41
การใช้สี 48
เทคนิคการระบายสี 50

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	70
การจัดวางสีในภาพ	71
การใช้สี	74
เทคนิคการระบายสี	76
5 สรุป อภิปรายและข้อเสนอแนะ	89
ความมุ่งหมายของการวิจัย	89
ความสำคัญของการวิจัย	89
ขอบเขตของการวิจัย	89
สรุปผลการศึกษาวิจัย	90
อภิปรายผล	95
ข้อเสนอแนะ	97
บรรณานุกรม	98
ประวัติย่อผู้วิจัย	101

บัญชีตาราง

ตาราง **หน้า**

1. ตารางวิเคราะห์การจัดวางสีในภาพ 54
2. ตารางวิเคราะห์การใช้สี 55
3. ตารางวิเคราะห์เทคนิคการระบายสี 56
4. ตารางการจัดวางสีในภาพจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน 80
5. ตารางการใช้สีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน 81
6. ตารางเทคนิคการระบายสีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน 82

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1. Bonnard with Marthe in the Bathroom, 1938 – 41. 57
2. Large Blue Nude, 1924. 57
3. Nude in the Bath, with Dog, 1941 – 46. 58
4. Getting Out of the Bath, 1926 – 30. 58
5. Self – Portrait, 1945. 59
6. Portrait of a Child, 1930 – 32. 59
7. The Boxer, 1931. 60
8. Self – Portait, 1940. 60
9. The Provencal Jug, 1930. 61
10. Still Life, 1935. 61
11. Nude in Front of the Mirror, 1933. 62
12. The Window, 1925. 62
13. Dining Room on the Garden, 1934. 63
14. The Studio at Le Cannet, with Mimosa, 1938 – 46. 63
15. Nude in the Bathroom, 1931. 64
16. Interior : Dining Room, 1942 – 46. 64
17. In the Bathroom, 1940. 65
18. Saint Francois de Sales, 1942 – 45. 65
19. The Garden, 1935. 66
20. Decoration at Vernon, 1920 – 39. 66
21. Signac and His Friends Sailing, 1914 – 24. 67
22. Normandy Landscape, 1926 – 30. 67
23. The Little Bridge, 1936 – 37. 68
24. Autumn Landscape, 1932. 68
25. The Almond Tree in Flower, 1946 – 47. 69
26. Landscape with Red Roof, 1945 – 46. 69

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

27. กลางวันและกลางคืน 1 83
28. กลางวันและกลางคืน 2 83
29. การเปลี่ยนแปลง 84
30. ความรักชอบ 84
31. เคลื่อนไหว 85
32. ปลาช่อนกับช้าง 85
33. หมาของฉันชื่อทาโร 86
34. เด็กตัวน้อย 86
35. ท้องทุ่ง 1 87
36. ท้องทุ่ง 2 87
37. ท้องทุ่ง 3 88
38. ท้องทุ่ง 4 88

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

แนวคิดเกี่ยวกับจักรวาลที่เราดำรงอยู่มีการเปลี่ยนแปลงสืบทอดหลักเกณฑ์ความคิดติดต่อกันมาในแต่ละยุคสมัยซึ่งมักจะอาศัยความเชื่อผนวกกับความศรัทธา ตามทฤษฎีวิวัฒนาการโครงกระดูกสัตว์ต่าง ๆ ที่ขุดค้นพบนั้นเป็นหลักฐานสะท้อนถึงทฤษฎีวิวัฒนาการของชาร์ล ดาร์วิน อันเชื่อว่าเป็นวิธีการ "ธรรมชาติเลือกสรร" ซึ่งเป็นสมมติฐานที่จะช่วยให้ความเชื่อเหล่านั้นมีน้ำหนัก อย่างไรก็ตามในการแสวงหาคำตอบของมนุษย์จากสิ่งที่ผ่านมาในอดีต บางทีก็มีความขัดแย้งทางความคิดเกิดขึ้น ฌอง ปอล ซาร์ตร์ เสนอความเห็นไว้ว่า

> ในศตวรรษที่ 18 ลัทธิอเทวนิยมของนักคิดในสมัยนั้นปฏิเสธความเชื่อในเรื่องพระเจ้า แต่ก็ไม่ได้ปฏิเสธความคิดที่ว่า แก่นแท้มาก่อนการดำรงอยู่จนถึงขีดหนึ่ง ความคิดนี้ปรากฏอยู่ทุกหนแห่งเราพบความคิดนี้ในดิเดโรต์ วอลแตร์ และถึงแม้ในคานต์มนุษย์มีธรรมชาติมนุษย์ ธรรมชาติมนุษย์ที่กล่าวนี้คือความคิดเกี่ยวกับความเป็นมนุษย์ จะพบในตัวมนุษย์ทุกคนซึ่งหมายความว่ามนุษย์แต่ละคนเป็นตัวอย่างเฉพาะของความคิดสากล กล่าวคือมนุษย์สำหรับคานต์ ผลของความเป็นสากลนี้ทำให้มีการกล่าวว่าคนป่าคนที่อยู่ตามธรรมชาติและถึงแม้ชนชั้นกลางถูกกำหนดโดยค่านิยมเดียวกันและมีคุณสมบัติขั้นพื้นฐานอย่างเดียวกัน ดังนั้นในกรณีนี้ก็เช่นกันแก่นแท้ของมนุษย์มาก่อนการดำรงอยู่ ในประวัติศาสตร์ที่เราพบอยู่ในธรรมชาติ (ซาร์ตร์.2541 : 57)

ความขัดแย้งในสังคมนุษย์ปรากฏอยู่ตลอดเวลา ทั้งมีผลต่อความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ อาทิ การปฏิวัติใหญ่ในปี ค.ศ. 1789 ประเทศฝรั่งเศสเป็นจุดสำคัญของการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบสาธารณรัฐ ระบบกษัตริย์ของพระเจ้าหลุยส์ฟิลิปถูกโค่นล้มจากเหล่าประชาชนฝ่ายเสรีนิยมและชาตินิยม แต่พอถึง ค.ศ.1852 ชั่วระยะเวลาเพียง 63 ปี ระบอบสาธารณรัฐโดนยึดอำนาจคืนจากหลุยส์นโปเลียนขึ้นครองอำนาจเป็นจักรพรรดิ์นโปเลียนที่ 3 มีอำนาจทางการเมืองเข้มแข็งและมีอิทธิพลทางศิลปะวัฒนธรรมสูงสุดในบรรดาประเทศแถบทวีปยุโรป

ความสับสนทางการเมือง ความเป็นอยู่ของคนในสังคมก็เป็นไปเฉกเช่นเดียวกัน ความแตกต่างทางชนชั้นนั้นเป็นบริบทหนึ่งที่มีส่วนกำหนดการเปลี่ยนแปลงในสังคมรวมทั้งวงการศิลปะ การคิดค้นกล้องถ่ายภาพอันเป็นผลของความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี มีผลต่อการนำเสนอผลงานทางด้านจิตรกรรม ศิลปินเริ่มแสวงหาทางออกในรูปแบบใหม่ ๆ แทนการเขียนภาพอยู่ในห้องทำงาน การมองหาความเป็นจริงจากธรรมชาติและสังคมจึงทำให้เกิดแนวคิดอุดมการณ์

ทางการเมืองมีการนำเรื่องราวที่เป็นจริงของชีวิตขณะนั้นมานำเสนอ ศิลปะสัจนิยมซึ่งสะท้อนถึงประสบการณ์ตรงจากการพบเห็นของศิลปินต่อสังคม

เมื่อสภาพสังคมมีการพัฒนาความก้าวหน้าทางวิชาการแขนงต่าง ๆ เช่นทางด้านวิทยาศาสตร์ มีการค้นคว้าทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ นักวิทยาศาสตร์เขียนทฤษฎีเกี่ยวกับสี เชฟเริล (Chevereul) เป็นผู้เขียนตำรานี้ซึ่งมีส่วนสร้างแรงจูงใจให้ศิลปินหันมาให้ความสนใจกับการค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ทำให้ศิลปินแสวงแนวทางที่จะนำหลักการทางทฤษฎีไปใช้ประโยชน์ในการเขียนภาพจากความรู้เกี่ยวกับการมองเห็นสีและแสง เป็นความรู้ใหม่ในการมองของศิลปิน บรรดาจิตรกรต่างก็เฝ้าจับตามองผลกระทบที่เกิดขึ้นจริง ของแสงที่กระทบกับน้ำ หรือบรรยากาศของแสงที่ลอดผ่านหมอกควัน

การเขียนภาพเพื่อสร้างให้เกิดมิติใกล้ไกลในก่อนหน้านี้ โดยการอาศัยหลักการทางด้านทัศนมิติเชิงเส้น (linear perspective) แต่จากการนำหลักของทฤษฎีสี-แสงอาทิตย์มาใช้ ศิลปินสามารถสร้างบรรยากาศมิติใกล้ไกล ด้วยสีที่สดใสที่เรียกว่ามิติของอากาศ (aerial perspective) ซึ่งสามารถเน้นรูปทรงด้วยสี แสงและเงา ตลอดจนแสงที่สะท้อนหรือเงาที่ตกทอดในการเขียนภาพ มีส่วนสร้างความน่าสนใจในผลงานมากขึ้น จากปรากฏการณ์ของการเปลี่ยนแปลงทางการเห็นนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวว่า

> พวกอิมเพรสชันนิสต์จะละทิ้งค่านิยมและหลักการแบบเก่า เช่นเรื่องราววิธีการจัดองค์ประกอบ เรื่องของการสมดุล ความฝันจิตนาการ ฯลฯ พวกเขาจะจัดภาพอย่างง่าย ๆ แต่พิถีพิถันอย่างยิ่งในการใช้สีและแสงเป็นพื้นฐานสำคัญ แสงและสีจะมีความเคลื่อนไหวสามารถบอกเวลา และชีวิตในตัวของมันเอง ดังจะเห็นถ้าต้องการจะสังเกตเห็นผลของสีและแสงได้ชัด ก็เมื่อแสงสัมผัสกับผิวน้ำซึ่งมีคุณสมบัติเหลวละลายหายไปได้ ใสและเคลื่อนไหว คุณสมบัติเช่นนี้ทำให้สีเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาไม่เหมือนกัน ทั้งนี้เป็นเพราะตำแหน่งโคจรของดวงอาทิตย์และของผิวน้ำเคลื่อนที่ตัวเองอยู่ตลอดเวลา (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 19)

จากหลักการเหล่านี้ ราวปี ค.ศ.1860 จิตรกรหลายคนได้รวมตัวกันศึกษาเรื่องสีและแสงตามแนวทางวิทยาศาสตร์เช่น โคลด โมเน อัลเฟรด ซีสเลย์ และปีแยร์ โอกุสต์ เรอนัวร์ หลังจากนั้นมีจิตรกรอีกหลายคนมีความเห็นร่วมด้วยและยึดถือปฏิบัติตามแนวทฤษฎีนี้ สามารถรวมกันจัดแสดงผลงานภาพเขียนเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1874 ณ ห้องแสดงภาพของนาดาร์ (Nadar) ถนนคาปูซีนส์ ปารีส เป็นการเปิดมิติใหม่ครั้งสำคัญและเกิดความขัดแย้งกับแนวความคิดเดิม ๆ และค่านิยมทางด้านศิลปะที่คุ้นเคยมาก่อนอย่างรุนแรง เลอรัว(Leroy) นักวิจารณ์ศิลปะคนสำคัญเขียนบทความวิจารณ์ผลงานศิลปะรูปแบบใหม่เหล่านั้นลงหนังสือพิมพ์ซาริวารีว่าเป็นงานศิลปะที่หยาบกระด้างทำลายความงามของงานศิลปะหมดสิ้น โดยนำภาพเขียนของโมเนที่มีชื่อภาพว่า “ความประทับใจพระอาทิตย์ขึ้น” มีลักษณะในเชิงถากถางเยาะเย้ยมากกว่าจะเป็นการชื่นชมให้เป็นกลุ่มของศิลปินที่ร่วมแสดงงานครั้งนี้

ทัศนะของนักวิทยาศาสตร์ในเรื่องแสงและสีนั้นเป็นการค้นหาความจริงทางด้านกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ในขณะที่ศิลปินสนใจนำการค้นพบเหล่านั้นเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการแสดงออกทางความงามของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ซึ่งมีส่วนช่วยให้สีสันของภาพสดใสมากขึ้น และมีวิธีการทำงานโดยการเขียนภาพจากสถานที่จริงด้วยการพยายามบันทึกบรรยากาศสีและแสงตามสภาพของกาลเวลาขณะนั้นซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพที่เกิดขึ้นอย่างปัจจุบัน มีร่องรอยผีแปรงเกิดขึ้นเห็นได้ชัดคล้ายภาพที่เขียนไม่เสร็จ ไม่อาศัยความรู้สึกนึกคิดหรือจิตนาการดัดอารมณ์ส่วนตัวออกไปมุ่งเน้นธรรมชาติที่เผชิญหน้าเป็นหลักสำคัญ แยกเป็นกลุ่มลัทธิตามความเชื่อได้ 3 แนวทาง คือ

ศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) มีจิตรกรสำคัญ เช่น โมเน เรอนัวร์ ปีซาโร ซิสเลย์ เซซาน เดอกาส์ กีส์โยมัง โมรีโซร์ ศิลปะลัทธิประทับใจเมื่อมองภาพเขียนให้ห่างออกมาสีที่ปรากฏการณ์สัมพันธ์กับแสงให้ความสวยงามร่องรอยของผีแปรงหรือพู่กันมีลักษณะหยาบขรุขระจะช่วยสะท้อนแสงได้ดี วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวว่า ศิลปินนิยมใช้สีเหลืองในบริเวณแสง สีม่วงและสีน้ำเงินบริเวณเงา ไม่นิยมใช้สีดำและสีน้ำตาล เพราะเป็นสีที่ไม่อยู่ในสีของแสงสเปกตรัม (วิรุณ ตั้งเจริญ.2539 : 12)

ศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ (Neo-Impressionism) มีจิตรกรที่สำคัญ เช่น เซอรา ซีญัก ปีซาโร และครอสส์ ซึ่งมีความคิดและไม่เห็นด้วยกับศิลปะลัทธิประทับใจในแง่ที่แสดงออกทางรูปทรงที่เลือนลางไม่ให้ความสำคัญกับวัตถุที่ปรากฏในภาพ ตลอดจนประกายแสงบนพื้นภาพที่กระจายตัวไม่เห็นเด่นชัด ศิลปะลัทธิประทับใจใหม่พยายามนำแสงเข้ามาสัมพันธ์กับสีด้วยกลวิธีการระบายด้วยพู่กันปั่นจุด ด้วยสีสดใสและให้สีเหล่านี้ผสานกันในสายตาของผู้ดูภาพ จากการระบายแต้มจุดเล็ก ๆ ยังใช้สีที่ตัดกันมากขึ้น ยิ่งเน้นประกายแสงกระจ่างชัด และมีการพัฒนารูปทรงใหม่ ๆ เกิดขึ้นแทนการเขียนภาพจากรูปทรงตามธรรมชาติ ปรับรูปทรงให้เรียบง่ายแบบเรขาคณิตเหมาะสำหรับการจุดสลับสีตามที่ต้องการ

ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง (Post-Impressionism) มีจิตรกรที่สำคัญ คือ ฟานก็อก โกแกง เซซาน มาดิสส์ ปีกัสโซ ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลังศึกษาถึงคุณสมบัติของสีให้ความสำคัญของเนื้อหา รูปทรงวัตถุตลอดจนความรู้สึกบนพื้นภาพ ให้ความสำคัญกับลักษณะส่วนตัวของจิตรกร

ฟานก็อกแสดงออกทางอารมณ์ด้วยรอยพู่กันและสีที่สดใส ขณะที่เซซานมุ่งเน้นกับความเป็นแผ่น รูปทรงของวัตถุพื้นที่แบนราบ ทว่าโกแกงแสดงออกทางสัญลักษณ์และสีที่งดงามประการสำคัญของศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลังก็คือ ความเรียบง่ายไม่เน้นรายละเอียด

ฮันเตอร์และจาโคบัส กล่าวว่า....

> หลังจากปี 1889 โกแกงได้ถึงจุสมบูรณ์ของการปล่อยอารมณ์ โดยไม่ใยดรถึงรูปร่างและสีของศิลปะลัทธิประทับใจ เพื่อที่เผยแพร่หลักการตามทฤษฎีใหม่ของเขากับ เบอนาร์ด จิตรกรที่ร่วมทำงาน

กับเขาในบริตตานี ได้เปิดเผยถึงเจตนาต่อการเขียนภาพเด็ก ๆ งานศิลปะของโกแกงในยุคนี้มีคุณภาพแบบศิลปะเด็ก คือ มีสีสดใสรูปแบบลักษณะละคร ไม่คำนึงถึงสัดส่วน สีสันตามธรรมชาติ อย่างเห็นได้ชัดภาพดูอึดอัดครุ่นคิดลดทอนสร้างรูปขึ้นมาใหม่สร้างรูปทรงแบบวงรีรูปไข่ในสิ่งที่เป็นจริง สะท้อนสภาพติบ ๆ อย่างเห็นได้ชัดคือไม่ขัดเกลารูปร่างในผลงานให้สวยงามเหมือนจริง พยายามสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาใหม่แบบซื่อ ๆ เหมือนการมองเห็นของทารกอย่างไรก็ตามผลเหล่านี้เป็นความเฉลียวฉลาดชั้นสูง จากประสบการณ์ทางด้านจิตรกรรมมามากในอดีต และสิ่งที่น่าสนใจเพิ่มขึ้นก็คือ... จดหมายฉบับหนึ่งที่โกแกงเขียนไปถึงเพื่อนชื่อ ชูเฟนเนเคอ เมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 1888 ว่า..... "อย่าลอกธรรมชาติให้มากนัก ศิลปะเป็นความคิดนามธรรมซึ่งได้รับจากธรรมชาติ ค้นหาความเป็นจริงเมื่อพบแล้วก็ให้นำความคิดเหล่านั้นมานำเสนอออกในผลงาน" (Hunter & Ja cobus. 1989 : 39-40)

จากมุมมองของ ปอล โกแกง ส่งผลให้จิตรกรรุ่นหลังหลายนคนให้ความเชื่อถือและมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น วุยยาร์ (Vuillard) โมรีซ เดอนี (Maurice Denis) ปอล รองซง (Paul Ranson) อองรี เซรูซีเย (Henri Serusier) และปีแยร์ บอนาร์ (Pierre Bonnard) เฟอมิจิเออร์ กล่าวถึงปีแยร์ บอนาร์ว่า.... เริ่มแรกนั้นบอนาร์ศึกษาทางด้านกฎหมาย แต่เนื่องจากความชอบทางด้านจิตรกรรมได้ทำให้บอนาร์ตัดสินใจเข้าศึกษาทางด้านศิลปะที่สถาบันโมซซ์ และสำนักซูเลียน บอนาร์เป็นบุคคลที่ร่วมก่อตั้งนาบีครั้งแรกกับเพื่อน คือ รองซง เดอนี และ วุยยาร์ (Fermigier. 1970 : 11) กลุ่มนาบีร่วมกันแสดงผลงานโดยใช้เชื่อว่า "อิมเพรสชันนิสต์ แอนด์ ซิมโบลิซท์" (Impressionists and Symbolists) จากการใช้สีที่สดใสมีความประสานกลมกลืนตลอดจนกลวิธีในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ ซึ่งมีความใกล้เคียงกับศิลปะลัทธิประทับใจทั้ง 3 แนวทาง จากผลงานที่บอนาร์แสดงรูปแบบเน้นความสวยงามของการใช้สี ฮิลล์สรุปไว้ในพจนานุกรมทัศนศิลป์ว่า...ตั้งแต่ปี ค.ศ.1896 คือหลังจากการแสดงเดี่ยวครั้งแรก ผลงานศิลปะของบอนาร์มีความก้าวหน้าด้านสีมากขึ้น (Hill.1974: 123) ในทำนองเดียวกัน วีรวรรณ มณี กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ *จิตรกรยุโรปในศตวรรษที่ 19* ว่า...ในทศวรรษจาก ค.ศ.1920 สีจัดที่สดสวยก็กลับมาครองความสำคัญในงานของเขาอีกเมื่อความสนใจในการวาดเส้นลดลงและภาพเขียนของเขาก็เป็นเช่นนี้ต่อไปตลอดชีวิต (วีรวรรณ มณี.2528 : 112) โดยไม่ได้เกี่ยวกับวัตถุหรือจุดมุ่งหมายใด ๆ เน้นความสวยงามที่เกิดบนพื้นระนาบของผลงานแต่เพียงอย่างเดียว จากความน่าสนใจของปีแยร์ บอนาร์ ข้างต้นนั้นเองเป็นแรงจูงใจให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการศึกษาวิจัย เพื่อพัฒนางานจิตรกรรมจากมุมมองของการใช้สีและกลวิธีในการสร้างสรรค์ของ ปีแยร์ บอนาร์

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ในประเด็น

1.1 การจัดวางสีในภาพ

1.2 การใช้สี

1.3 เทคนิคการระบายสี

2. เพื่อนำผลจากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวนามธรรม โดยประยุกต์เทคนิคของปีแยร์ บอนาร์มาใช้

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์
2. ผลของการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิชาจิตรกรรม และประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษา
3. สามารถนำผลของการศึกษาวิจัย ไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ได้

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้ จะศึกษาวิจัยเฉพาะสีน้ำมันของปีแยร์ บอนาร์ ที่สร้างสรรค์ขึ้นในระหว่างปี ค.ศ.1920 – ค.ศ.1947 ซึ่งได้จากการสุ่มตัวอย่าง จำนวน 26 ภาพ ได้แก่

1.1 ภาพเขียนทิวทัศน์นอกอาคาร จำนวน 8 ภาพ

1.1.1 Signac and His Friends Sailing, 1941-24. (124.5 x 139 cm.)

1.1.2 Decoration at Vernon, 1920-39. (147 x 192 cm.)

1.1.3 Normandy Landscape, 1926-30. (62.6 x 81.3 cm.)

1.1.4 Autumn Landscape, 1932. (46 x 65 cm.)

1.1.5 The Garden, 1935. (127 x 100 cm.)

1.1.6 The Little Bridge, 1936-37. (ไม่ปรากฏขนาด)

1.1.7 Landscape with Red Roof, 1945-46. (64 x 57 cm.)

1.1.8 The Almond Tree in Flower, 1946-47. (55 x 37.5 cm.)

1.2 ภาพเขียนภายในตัวอาคาร จำนวน 3 ภาพ

1.2.1 In the Bathroom, 1940. (92 x 61 cm.)

1.2.2 Saint Francois de Sales, 1942-45. (225 x 185 cm.)

1.2.3 Interior : Dining Room, 1942-46. (83 x 100 cm.)

1.3 ภาพเขียนภายในตัวอาคารมองเห็นทิวทัศน์ภายนอกอาคาร จำนวน 3 ภาพ

1.3.1 Dining Room on the Garden, 1934. (127 x 135.5 cm.)

1.3.2 The Studio at Le Canent, with Mimosa, 1938-46. (125 x 125 cm.)

1.3.3 The Window, 1925. (108.6 x 88.6 cm.)

1.4 ภาพเขียนภายในห้องน้ำ จำนวน 5 ภาพ

1.4.1 Large Blue Nude, 1924. (101 x 73 cm.)

1.4.2 Getting Out of the Bath, 1926-30. (129 x 123 cm.)

1.4.3 Nude in the Bathroom, 1931. (120 x 110 cm.)

1.4.4 Bonnard with Marthe in the Bathroom, 1938-41. (103 x 64 cm.)

1.4.5 Nude in the Bath, with Dog, 1941-46. (73 x 100.3 cm.)

1.5 ภาพเขียนประเภทภาพเหมือน จำนวน 4 ภาพ

1.5.1 Portrait of a Child, 1930-32. (51 x 63 cm.)

1.5.2 The Boxer, 1931. (53.5 x 74 cm.)

1.5.3 Self-Portrait, 1940. (76.2 x 61 cm.)

1.5.4 Self-Portrait, 1945. (56 x 46 cm.)

1.6 ภาพเขียนหุ่นนิ่ง จำนวน 2 ภาพ

1.6.1 The Provencal Jug, 1930. (75.5 x 62 cm.)

1.6.2 Still Life (Le Coin be Table), 1935. (67 x 63.5 cm.)

1.7 ภาพเขียนผู้หญิงเปลือย จำนวน 1 ภาพ

1.7.1 Nude in Front of the Mirror, 1933. (153.5 x 104 cm.)

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของ ปีแยร์ บอนาร์ ในประเด็นวิธีการใช้สีและกลวิธีในการสร้างสรรค์

3. ผู้วิจัยจะนำผลจากการศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ ในประเด็นของการใช้สีและกลวิธีในการสร้างสรรค์ มาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์โดยใช้สีน้ำมัน สีอะครีลิค วิธีการผสมบนแผ่นระนาบในรูปแบบของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของ ปีแยร์ บอนาร์ ในงานวิจัยฉบับนี้ เลือกกลุ่มตัวอย่างภาพผลงาน ในปี ค.ศ.1920-1947 จำนวน 26 ภาพ จากภาพสีในหนังสือศิลปะดังนี้

1. Rooney, Kathy. (1986).*Techniques of The Great Masters of Art.* London : QED Publishing Limited.

2. Fermigier, Andre.(1984). *Pierre Bonnard*. New York : Harry N. Abrams.

3. _____.(1970). *Pierre Bonnard*. London : Thames and Hudson.

4. Hyman, Timothy.(1998). *Bonnard*. London : Thames and Hudson.

5. Hunter, Sam. & Jacobus, John.(1985). *Modern Art.* New York : Harry N. Abrams

ภาพที่ปรากฏเป็นข้อมูลชั้นรอง แต่เชื่อว่าน่าจะมีลักษณะใกล้เคียงกับชิ้นงานจริงมากที่สุด

นิยามศัพท์เฉพาะ

กลวิธีในการสร้างสรรค์ หมายถึง

1. การจัดวางสีในภาพ คือ วิธีการจัดวางส่วนมูลฐานเกี่ยวกับสี ซึ่งมีสีที่หลากหลายประกอบเข้าด้วยกันทำให้ประสานกลมกลืนกันในผลงานศิลปะและส่วนประกอบของสีเหล่านั้น ทำให้เกิดความดุลยภาพของสี ความกลมกลืนของสี และความชัดเจนของสีซึ่งเป็นความประสงค์ที่จิตรกรต้องการจะแสดงออกตามความรู้สึกในผลงาน
2. การใช้สี คือ ลักษณะเฉพาะในการใช้สีของจิตรกร เช่น การระบายสีพื้นเป็นชั้นบาง ๆ หลายสีไว้ล่วงหน้าแล้วระบายสีอื่นทับอีกสีหนึ่ง ทำให้ได้สีใหม่เกิดขึ้นจากการทับซ้อนของสี หรือการผสมสีใดสีหนึ่งด้วยวิธีการเฉพาะตัวดังตัวอย่าง ถ้าต้องการสีชมพู วอร์ม พิ้งค ก็ด้วยวิธีการผสมสีระหว่างสี เวนีเชียน เรด กับสีซินค์ ไวท์ เป็นต้น
3. เทคนิคการระบายสี คือ วิธีการระบายสีที่จิตรกรนำมาใช้ในการระบายภายในภาพ เช่น การระบายสีโดยตรง (alla prima) การระบายสีด้วยเกรียง (knife painting) การเขียนภาพพู่กันแห้ง (dry – brush painting) กลวิธีวาดภาพผนังขูด (sgraffito) การระบายด้วยเกรียงผสมสี (palette knife) การระบายสีด้วยนิ้ว (finger painting) การระบายสีด้วยสีหนา (impasto) การระบายเคลือบสีใส (glazing) เป็นต้น

แหล่งข้อมูลที่จะศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาแหล่งข้อมูลภาพจากหนังสือศิลปะของต่างประเทศซึ่งเป็นผลงานของปีแยร์ บอนาร์ จากปี ค.ศ.1920-1947 ซึ่งได้จากการสุ่มตัวอย่าง จำนวน 26 ภาพ
2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม จากเอกสารซึ่งผู้วิจัยค้นคว้าจาก
   2.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
   2.2 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร
   2.3 สำนักวิทยบริการสถาบันราชภัฏสวนดุสิต

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยได้นำเสนอตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะลัทธิประทับใจ
   1.1 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจ
   1.2 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจใหม่
   1.3 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง
2. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ ปีแยร์ บอนาร์ ที่ศึกษาวิจัย
   2.1 ประวัติ ปีแยร์ บอนาร์
   2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานของ ปีแยร์ บอนาร์
   2.3 ข้อมูลทัศนะของนักวิชาการต่อ ปีแยร์ บอนาร์

1. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะลัทธิประทับใจ

1.1 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจ

สกุลศิลปะบาร์บิซง (Barbizon School) เป็นผู้วางพื้นฐานเริ่มแรกของงานจิตรกรรมในรูปแบบศิลปะลัทธิประทับใจ ซึ่งกลุ่มจิตรกรแนวทางนี้ได้รวมตัวกันแสดงผลงานครั้งแรกในปี ค.ศ.1874 จนกระทั่งถึงปี ค.ศ.1886 รวมจำนวน 8 ครั้ง จิตรกรในกลุ่มลัทธิประทับใจมองโลกด้วยทัศนะแบบอัตวิสัยและโดยสัญชาติญาณตามความรู้สึกการเคลื่อนที่ของแสง และตระหนักว่าสีนั้นเปลี่ยนแปลงไปตามกำลังของแสง แนวความคิดต่อเรื่องราวที่นำเสนอไม่เน้นที่ความเป็นจริงตรง ๆ แต่ต้องการแสดงถึงความรู้สึกมากกว่า

การสร้างสรรค์ผลงาน เน้นการแสดงออกต่อหน้าวัตถุ ที่สัมผัสรับรู้จากการเห็นจริงในแต่ละวันจากธรรมชาติ กลวิธีในการวาดภาพแบบระบายสีโดยตรง (alla prima) ซึ่งขัดแย้งกับแนวความคิดในการสร้างเรื่องราวจากประเพณีเดิม ๆ ที่ได้รับการสนับสนุนจากสมาชิกนักวิชาการ (academicians) จิตรกรกลุ่มลัทธิประะทับใจจะไม่ให้ความสำคัญกับหลักการทางวิชาการและมาตรฐานทางกลวิธีในการสร้างงานแบบดั้งเดิมองค์ประกอบสุดท้ายแสดงให้เห็นว่ามีการประเมินค่าใหม่ในงานศิลปะ

บางทีความสำเร็จที่ยิ่งใหญ่ น่าจะเกิดจากความรู้สึกที่มีชีวิตชีวาในผลงานมากกว่า เป็นการปลดปล่อยให้เป็นอิสระซึ่งความรู้สึกที่บริสุทธิ์ การใช้สีที่สว่างสดใสความอิสระในการป้ายรอยแปรง ใช้กลวิธีการผสมผสานในการมองเห็นสีของธรรมชาติ ซึ่งนำไปสู่แนวความคิดการใช้สีคู่ปฏิปักษ์กันหรือสีที่เกื้อกูลกัน (complementary color) ที่ เชฟเร็ล (Michel Eugine

Chevreul.1789-1889) นักทฤษฎีสีคนสำคัญที่สร้างแรงกระตุ้นให้จิตรกรกลุ่มลัทธิประทับใจ นำเอาหลักการที่เขาเขียนเกี่ยวกับสีมาเป็นหลักการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ จากหนังสือชื่อ *หลักการความกลมกลืนและตัดกันของสี* (The Principles of Harmony and Contrast of Color) ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญได้เรียบเรียงไว้ว่า

> จากการค้นพบสภาพการตัดกันของสีที่แสดงการตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์และปรากฏการณ์สืบเนื่อง (simultaneous and successive contrast) รวมทั้งการผสมสีตามที่มองเห็น (visual color mixture) ได้ส่งอิทธิพลไปสู่ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ ศิลปินนีโออิมเพรสชันนิสต์ของฝรั่งเศสในช่วงครึ่งหลังคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นอย่างยิ่ง ศิลปินต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น เดอลากรัวซ์ ปีซาโร ฟานก็อก เซอรา ซีญัก เดอโลเนย์ล้วนชื่นชมกับหลักการของเชฟเริลด้วยกันทั้งสิ้น หรืออาจกล่าวได้ว่าการเขียนภาพในกระบวนแบบอนุภาค (pointillism style) ซึ่งระบายสีเป็นจุด เพื่อให้จุดสีมีผลกระทบต่อสายตา หรือผสานกันในการมองเห็นนั้น มีผลมาจากทฤษฎีของเชฟเริลไม่มากก็น้อย (วิรุณ ตั้งเจริญ.2535 : 44)

จิตรกรลัทธิประทับใจ เลิกใช้กลวิธีระบายสีที่แสดงรอยแปรงแบบเดิมและหลีกเลี่ยงการคำนึงว่าสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติที่มองเห็นนั้นมีสีเช่นไร การถ่ายทอดวัตถุต่าง ๆ นั้นอยู่ภายใต้สภาวะของแสงที่แปรเปลี่ยนบนพื้นผิววัตถุต่าง ๆ เพื่อจะให้ได้ผลตามที่ต้องการ มีการแสดงรอยแปรงอย่างต่อเนื่องลักษณะแต้มสี ซึ่งสีจะผสมกันเองหรือการผสานสีทางตา อย่างไรก็ตามยังคงยึดถือจากการสังเกตความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในธรรมชาติ การใช้สีลักษณะสดใสเข้มข้น

โมเน (Monet.1840-1926) เป็นจิตรกรคนสำคัญที่ได้รับการยอมรับเปรียบเทียบได้ว่าเป็นบิดาของศิลปะลัทธิประทับใจ และมีอิทธิพลต่อจิตรกรคนอื่น ๆ ซึ่งเขาเป็นผู้ที่ทำงานอย่างต่อเนื่อง ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับแสงและมีเงาที่ก่อให้เกิดคุณค่าที่แตกต่างกัน ในระยะเวลาที่สถานที่เดิมและวัตถุเดิม ๆ

จิตรกรที่สำคัญของลัทธิประทับใจ เช่น ปีซาโร ซิสเลย์ เรอนัวร์ บาซิลเล โมริโซ เดอกาส์

1.2 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจใหม่

จากความคิดที่ไม่เห็นด้วยกับแนวทาง ศิลปะลัทธิประทับใจที่ไม่สามารถนำหลักการทางวิทยาศาสตร์ในเรื่องของสีและแสงจากสเปกตรัม มาใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุดในความคิดที่ว่าจิตรกรรมนั้นควรจะได้แสดงคุณสมบัติของแสงและสีสามารถสร้างพลังสะเทือนของแสงสี ลัทธิประทับใจใหม่เชื่อว่าแสงเป็นอนุภาคซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ดังนั้นจึงได้ลดส่วนสำคัญของรูปร่าง ศึกษาแสงเงาและระบายสีของแสงและเงาเป็นจุดเล็ก ๆ ทั่วทั้งภาพ การจัดภาพทำให้ง่ายเข้า โดยลดส่วนละเอียดอื่น ๆ ที่เห็นว่ามีความสำคัญน้อยลงสนใจแต่โครงสร้างส่วนใหญ่กับแสงและเงาเท่านั้น (อารี สุทธิพันธุ์.2528 : 199) ซึ่งโครงสร้างขนาดใหญ่ของส่วนต่าง ๆ ภายในภาพ

จึงเหมาะต่อการระบายสีให้เกิดรอยเล็ก ๆ และมีสีที่สดใสซึ่งสีเหล่านี้เกิดการประสานในสายตาของผู้ดู เป็นการผสมสีจากการมองเห็น กำจร สุนพงษ์ศรี เสนอไว้ดังนี้

> **จิตรกรนีโอ-อิมเพรสชันนิสต์จึงได้นำเทคนิควิธีการแต้มสีเป็นจุดมาใช้เพราะเป็นเทคนิคเดียวที่จะทำให้บังเกิดผลใกล้เคียงตามเจตนารมณ์ได้ พวกเขาจะแต้มสีเป็นจุดลงบนผืนผ้าใบ เลือกใช้แต่สีสะอาดและบริสุทธิ์ทั้งจะถูกวางไว้เคียงข้างกัน (ไม่ให้ผสม) สีที่ใช้จะใช้สีแท้ (แม่สี) และสีผสม สีที่ใกล้เคียงและสีคู่ปรปักษ์แล้วแต่ความต้องการเช่น ถ้าต้องการให้บังเกิดสีส้ม จะใช้สีแดงหรือสีเหลืองแต้มเคียงข้างกัน การผสมกันเองจะบังเกิดเป็นสีส้มในดวงตาของผู้ดู หรือถ้าต้องการสีเขียวก็ใช้สีเหลืองและสีน้ำเงิน เมื่อต้องการจะมองภาพวาดตามอุดมคตินี้ ผู้ชมจำเป็นต้องยืนห่างภาพพอสมควร จุดสีซึ่งเป็น ประกายระยิบระยับในภาพจะเข้ามาผสมในดวงตา บังเกิดความกลมกลืนของสภาพสี และยังให้ผลสูงกว่านั้นอีกคือ เกิดความเคลื่อนไหวสั่นสะเทือนของบรรยากาศในภาพ ดุจอนุภาคของแสงซึ่งเคลื่อนไหวได้จริง ๆ ตามทฤษฎีวิทยาศาสตร์ (กำจร สุนพงษ์ศรี.2523 : 42)**

ศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ เป็นการเคลื่อนไหวในระยะสั้น ๆ ตอนปลายทศวรรษ 1800 ผู้ที่ริเริ่มคนแรกก็คือ ซอร์ช เซอรา(1859-1891)

1.3 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง

ศิลปินลัทธิประทับใจยุคหลัง มีความเคลื่อนไหวพร้อม ๆ กับศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ คือ เกิดในราวกลางทศวรรษ 1880 แต่ทั้งสองแนวคิดแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงลัทธิประทับใจยุคหลังได้รับอิทธิพลจากศิลปะลัทธิประทับใจ ความสดใสของสีและแสงตลอดเนื้อหาทางเรื่องราวให้ความอิสระแก่ลัทธิประทับใจยุคหลังเป็นอันมากศิลปินกลุ่มนี้ ปฏิเสธการจำกัดตนเองในด้านพื้นผิวและระนาบบนพื้นภาพ อีกประการหนึ่ง การให้ความเชื่อถือในด้านความเป็นลักษณะปัจเจกภาพของแต่ละคน ศิลปินให้ความสนใจกับคุณสมบัติของสี รูปทรงของวัตถุ แสดงให้เห็นความเชื่อที่ว่างานจิตรกรรมควรจะตั้งอยู่บนพื้นฐาน การสังเกตและบันทึกธรรมชาติที่ศิลปินต้องยอมรับการแสดงออกเฉพาะตัว ศิลปินลัทธิประทับใจยุคหลังประกอบด้วย เซซาน (1839-1890) ฟานก็อก (1853-1890) และโกแกง (1843-1903) ต่างก็สะท้อนถึงความโดดเด่นในเรื่องการใช้สีและแสดงออกของความรู้สึกส่วนลึกของจิตวิญญาณ

เอ็น.อี.ลาร์ดิ สรุปว่า ทั้งสามคนสะท้อนให้เห็นว่าเป็นผู้บุกเบิกวงการศิลปะสมัยใหม่ ในขณะที่เซซานเป็นผู้ชี้ทางให้แก่ศิลปะลัทธิบาศกนิยม ส่วนฟานก็อกมีอิทธิพลต่อศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์ และโกแกงส่งอิทธิพลต่อศิลปะลัทธิสัญลักษณ์นิยม (Lahti. 1992 : 117)

โดยทั่วไปแล้ว วิรุณ ตั้งเจริญ เสนอไว้ว่า เมื่อกล่าวถึงศิลปินลัทธิประทับใจยุคหลัง ก็มักจะหมายถึง เซซาน ฟานก็อก โกแกง แต่ก็อาจจะมีนักวิชาการบางท่านที่กล่าวถึงศิลปิน เช่น เซอรา ตูลูส-โลเตรก บอนาร์ รวมไว้ด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ.2539 : 22)

2. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ ปีแยร์ บอนาร์ ที่ศึกษาวิจัย

2.1 ประวัติ ปีแยร์ บอนาร์

ปีแยร์ บอนาร์ (1867-1947) เป็นบุตรคนที่ 2 ในจำนวน 3 คนครอบครัวชนชั้นกลางชานเมืองปารีส พ่อและแม่มาจากต่างจังหวัด ผู้เป็นพ่อ ชื่อออองซองเนอ บอนาร์ (Engene Bonnard) มาจากดูแป็ง (Douphine) ส่วนแม่คือ เอลิซาเบธ (Elisabeth, me Mertzdorff) มาจาก อาร์ซาเซอ (Alsace) เป็นดินแดนที่ถกเถียงกันว่า ส่วนมากชีวิตบอนาร์จะอยู่ที่นี่ซึ่งเป็นช่วงตอนปลายชีวิต ขณะวัยรุ่นเขาเข้าศึกษาในคณะกฎหมายเพื่อก้าวเข้าสู่หนทางอาชีพการเป็นทหารตามที่พ่อวางเส้นทางไว้ให้

ไฮแมน ได้กล่าวถึงบอนาร์ว่า

> บอนาร์ ใช้ช่วงวันหยุดในดูแป็งด้วยการวาดรูปที่กลางแจ้ง เมื่อกลับมาปารีสเขาใช้เวลาส่วนมากที่สำนักชูเลียน (Academie Julian) ซึ่งเป็นโรงเรียนศิลปะที่ไม่เป็นทางการ นักเรียนที่นี่วาดรูปและลงสีจากแบบด้วยการสอนเพียงเล็กน้อย เป็นเส้นทางไปสู่ศิลปะแบบดั้งเดิมของ สถาบันโบซาร์ (Ecole des Beaux-Arts) ขณะเดียวกันมันเป็นทางเลือกอิสระ นักเรียนหลายคนรวมทั้งบอนาร์ก็เลือกทั้งสองอย่าง ตอนอายุ 20 ปี เขาสนใจศิลปะมากซึ่งทำให้เขาต้องหนีทหาร "ฉันไม่แน่ใจว่า คำว่าอาชีพที่เข้ามาสู่ฉัน สิ่งที่ดึงดูดใจฉันคือ ความเป็นศิลปะน้อย ๆ ไม่ใช่อาชีพศิลปิน ฉันคิดถึงการแสดงออกอย่างอิสระของจินตภาพและเสรีภาพที่มีชีวิตอยู่ อย่างที่ใครตนหนึ่งต้องการ....ฉันต้องการหนีความจำเจที่มีอยู่" บอนาร์ สนใจอยู่กับ 2 อย่างคือ ทหารและศิลปะ เขาสอบตกด้านทหารในปี 1889 ที่โรงเรียนศิลปะเขาพบเพื่อนที่สนิท คือ เอดูอาร์ วุยยาร์ (Edouard Vuillard.1868-1940) ภาพวาดเริ่มแรกของเขาเป็นงานสมัครเล่น ที่แสดงความฉลาด สดใส สีโทนจริง แต่ค่อนข้างนิรนามด้วยความตื่นเต้นก่อต่อจากเพื่อนที่ชอบสิ่งเดียวกัน และผลกระทบจากโกแกง ตลอดจนงานภาพพิมพ์ญี่ปุ่นเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Hyman. 1998 : 16)

ปี ค.ศ.1889 บอนาร์ ได้รับรางวัลที่ 1 ในการแข่งขันวาดภาพโฆษณาแชมเปญยี่ห้อดัง เป็นภาพผู้หญิงร่าเริงกำลังยกแก้วหันหน้าทางผู้ดูพื้นผิวเป็นฟองฟู่ งานที่เขาออกแบบให้แชมเปญฝรั่งเศสชิ้นนี้ ไม่ได้ถูกตีพิมพ์จนกระทั่งปี ค.ศ.1891 แต่จากผลงานชิ้นนี้ ได้ผลักดันเขาเข้าสู่การใช้ตัวกลางสีจากภาพพิมพ์หิน

จากการที่มีเพื่อนสหายหนุ่ม ๆ ทางด้านศิลปะรอบตัวเขาจำนวนมาก บอนาร์ ได้เข้าเป็นสมาชิกกลุ่มนาบี (Nabis) และพบกันบ่อย ๆ ที่ เดอะเทมเปิล ในสตูดิโอของ รองซง (Ranson) เป็นการพบกันอย่างไม่เป็นทางการเดือนละครั้ง เพื่อดื่มเบียร์กินแซนวิช และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในช่วงวันเสาร์ตอนบ่าย กลุ่ม นาบี มีสมาชิกจำนวนหนึ่ง (ประกอบด้วย บอนาร์ เดอนี อิเบลส์ ลาคอมบ์ เมลโลล์ รองซง ริพเพิล-รองไน โรเซล เซรูซีเย วาโลตอง เวอคาดี วุยยาร์) พวกเขามักรวมตัวกับนักดนตรีและคนอื่น เช่น โอดิลอง (Odilon) เรอดอง (Redon) การรวมกลุ่มกันขึ้นเพราะรู้สึกถึงความเป็นไปได้ของการ "ประดิษฐ์ขึ้น" ตามแนวทาง

ของโกแกง โดยเข้าถึงรูปแบบขั้นต้นเงื่อนไขพื้นฐานเก่าของการสร้างภาพ ขณะที่ โมรีซ เดอนี (Maurice Denis. 1870-1943) จำได้ว่า "ไม่มีใครสอนอะไรแก่เราตอนนั้น" และความลับที่โกแกง มีอำนาจเหนือพวกเราก็เพราะเขาให้ความคิดง่าย ๆ แก่ เรา 2-3 อย่างและความคิดเหล่านี้เป็นเรื่องจริงและตรงกับที่พวกเราต้องการ

ความคิดที่จะลอกเลียนธรรมชาติเหมือนลูกบอลเหล็กและโซ่ สำหรับภาพตามธรรมชาติที่เราสร้าง โกแกง ปล่อยให้พวกเราเป็นอิสระ กลุ่มนาบีพูดถึงการสร้างงานของตนว่า เป็นเช่นการวาดภาพของผู้เสียสละ นี่เป็นช่วงเวลาที่ศิลปะแบบตะวันตกดั้งเดิม กำลังเป็นที่นิยมซึ่งเรียกกันว่า ยุคเริ่มแรกแบบอิตาเลียนและแบบ บิแซนทีน (Byzantine) เริ่มใช้เป็นตัวอย่างมากกว่าอุดมคติแบบคลาสสิค มีการเปิดการสืบทอดทางวัฒนธรรมซึ่งโกแกง อธิบายว่า "ไม่มีความคิดอื่นใดในจิตใจนอกจากจะแสดง วิธีการทางการแสดงออกแบบเด็ก ที่ควรจะเป็นความคิดรวบยอดสร้างขึ้นในสมองของฉัน เพื่อที่จะทำสิ่งนี้...ไม่มีอะไรนอกจากจะสื่อความหมายของศิลปะสื่อเพียงสิ่งที่ดีและเป็นจริง"

บอนาร์ และเพื่อน ๆ ไม่ต้องการฝึกฝนทางด้านวิชาการให้มาก ความยากลำบากที่จะเกลี่ยสีเรียบระดับต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นฐานการศึกษาที่เขาเกลียดตอนที่เขาเริ่มมองภาพเงาดำง่าย ๆ แต่กระนั้นงานศิลปะของโกแกง และภาพพิมพ์ญี่ปุ่นแสดงถึงภาพลวงตาเรียบ ๆ ไม่มีกฎเกณฑ์ยังคงมีอิทธิพลต่อบอนาร์อยู่มาก

ฮันเตอร์และจาโคบัส ได้กล่าวถึงการละทิ้งกฎเกณฑ์ว่า

> หลังจากปี 1889 โกแกงได้ถึงจุดสมบูรณ์ของการปล่อยอารมณ์ โดยไม่ใยดีถึงรูปร่างและสีของ ศิลปะลัทธิประทับใจ เพื่อที่เผยแพร่หลักการตามทฤษฎีใหม่ของเขากับ เบอนาร์ด จิตรกรที่ร่วมทำงานกับเขาในบริตตานี ได้เปิดเผยถึงเจตนาต่อการเขียนภาพเด็ก ๆ งานศิลปะของโกแกงในยุคนี้มีคุณภาพแบบศิลปะเด็ก คือ มีสีสดใสรูปแบบลักษณะละคร ไม่คำนึงถึงสัดส่วน สีสันตามธรรมชาติอย่างเห็นได้ชัดภาพดูอึดอัดครุ่นคิดลดทอนสร้างรูปร่างขึ้นมาใหม่สร้างรูปทรงแบบวงรีรูปไข่ในสิ่งที่เป็นจริงสะท้อนสภาพดิบๆ อย่างเห็นได้ชัดคือไม่ขัดเกลารูปร่างในผลงานให้สวยงามเหมือนจริง พยายามสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาใหม่แบบซื่อ ๆ เหมือนการมองเห็นของทารกอย่างไรก็ตามผลเหล่านี้เป็นความเฉลียวฉลาดชั้นสูง จากประสบการณ์ทางด้านจิตรกรรมมามากในอดีต (Hunter & Jacobus. 1989 : 39)

เหนือสิ่งอื่นใด ภาพวาดต้องมีการตกแต่งมันเป็นแรงดลใจของนาบี ที่จะเคลื่อนไหวภายใต้การเขียนรูป บอนาร์ กำลังค้นหาความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับชีวิต ตอนนั้นภาพที่มีชื่อเสียงส่วนมากมีเครื่องใช้ไม้สอยในชีวิตประจำวัน สิ่งพิมพ์ พัดลม เฟอร์นิเจอร์ ฉาก....เป็นองค์ประกอบอยู่ในภาพและจากการที่เขาทำงานเกี่ยวกับ โปสเตอร์ จึงเป็นมุมมองหนึ่งที่ทำให้เขามีทัศนะกว้างออกไป

ในปี ค.ศ.1902 เขาทำภาพพิมพ์หินเสร็จมากกว่า 250 ชิ้น ภาพพิมพ์หินที่เขาทำมีคุณภาพใกล้เคียงกับภาพพิมพ์ไม้ของญี่ปุ่นซึ่งโด่งดังมาก นอกจากนั้นจากการทำพิมพ์หินเป็นสาเหตุที่ทำให้เขาค้นพบเกี่ยวกับเรื่องสี จากทัศนคติต่อสีบอนาร์ กล่าวไว้ว่า "ฉันเรียนรู้มากมายเกี่ยวกับการเขียนภาพ โดยใช้พิมพ์หินเป็นสี เมื่อใดเรียนรู้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของสี โดยสำรวจการปฏิสัมพันธ์กันระหว่าง 4-5 สี การวางซ้อนหรือการวางเคียงกันของสี ผู้นั้นก็จะเป็นผู้ค้นพบ"

ที่ปารีสนั้น บอนาร์ มักจะเลือกบริเวณมองท์มาร์ท (Montmartre) ซึ่งเป็นดินแดนของจินตนาการอิสระ มีสตูดิโอของศิลปินหลาย ๆ คน เช่น เดอก้า (Degas) เรอนัวร์ (Renoir) ตูลูส-โลเตรก (Toulouse-Lautrec) เซอรา (Seurat) ซีญัก (Signac) และฟานก็อก (Van Gogh) ทุกคนทำงานที่นี่ แต่มันเป็นการทำตามใจตนเองเปรียบเหมือนเสรีภาพปราสาทเมฆลอยขึ้นแล้วเหนือกรุงปารีส

บอนาร์ มีส่วนร่วมในสภาพแวดล้อมที่รักอิสระ หลายบุคคลและสถาบันที่สร้างรูปร่างของงานศิลปะของเขา ซึ่งสะท้อนเกี่ยวกับการปกครองแบบอณาธิปไตยในปี ค.ศ.1889 เมื่อมีการทำรัฐประหารไม่สำเร็จ การปกครองแบบอณาธิปไตยมากขึ้นในขณะที่การปกครองแบบสาธารณะรัฐไม่เป็นที่น่าเชื่อถือ รัฐบาลที่ตั้งขึ้นถูกมองว่าฉ้อโกงและทำงานไม่ได้ผลในนิยามพานอรามิค (Panoramic) ของโซลา (Zola) ปี ค.ศ.1890-1899 ปารีสเมืองที่แพร่สงคราม นักอณาธิปไตยและนักสังคมนิยมยูโดเปีย (Utopia) มองภาพตามที่เห็นจริงของมองมาร์ท อณาธิปไตยหมายถึง นักทิ้งระเบิดที่น่ากลัว แต่ท่ามกลางนักศิลปะคือ ความหวังยุคใหม่-กลับสู่ยุคทอง (golden age) เป็นคำกล่าวของนักประวัติศาสตร์ ริชาร์ด ซอน (Richard Soun) อณาธิปไตยต้องการหนีเวลาในอดีตเข้าสู่สวรรค์แห่งอนาคตที่จะกลับทำให้ชาย – หญิงเข้าสู่ความบริสุทธิ์บอกความดีของพวกเขาแบบเดิม

นี่คือนัยของภาพแห่งผลงาน โกแกง และสร้างรูปร่างอย่างชัดเจน โดยปอล ซีญัก (Paul Signac.1863 - 1935) เป็นงานตกแต่งชิ้นใหญ่ของปี ค.ศ.1894 ชื่อ อิน เดอะ ไทม์ ออฟ ฮาร์โมนี (In the time of harmony) ได้ชื่อว่า "ยุคทองไม่ใช่ในอดีตแต่เป็นอนาคต" เป็นการทำตามเพื่อนศิลปินที่ชื่อว่าเซอรา ซึ่งซีญักพยายามด้วยการเขียนภาพเปลือยคลาสลิคของแองเกรอ (Ingres) จินตนาการของซีญักเกี่ยวกับอนาคตของชนบทในรูปของเสื้อผ้าอันทันสมัยของผู้คนที่ทำงาน เช่น ขุดดิน เลื่อยไม้ คนซักผ้า...ตลอดจนคนที่วาดรูป ทั้งหมดเป็นการใช้เวลาว่างที่สนุกสนานเล่นโบว์ลิ่ง เต้นรำ เริงรัก แสดงถึงความเป็นอยู่ที่สุขสบาย ซึ่งมักจะมีอยู่ในภาพวาดของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 20 เช่นในผลงานของมาตีส ชื่อ เดอะ แฮพพิเนส ออฟ ลีฟวิ่ง (The Happiness of Living) หรือภาพ เดอะ แดนซ์ (The Dance) สิ่งแวดล้อมหลาย ๆ อย่างก็มีอิทธิพลต่อบอนาร์ และวุยยาร์เหมือนกัน ลวดลายบนกระดาษบุผนังกลายเป็นแบบอย่างสำหรับผิวหน้าภาพของ นาบี มากมายและบอนาร์ ยังใช้มันอยู่ชั่วชีวิต

ความซับซ้อนระหว่างการผสมผสานศิลปะแบบสัญลักษณ์ กับอุดมคติของ บอนาร์จาก การสัมภาษณ์เพื่อนของเขาชื่อ เฟลิกซ์ เฟเนอง (Felix Feneon) ที่ ซาลงอิสระ ในปี ค.ศ.1892 เขากล่าวถึงปีแยร์ บอนาร์ ว่าเป็นนาบีแบบญี่ปุ่นมาก ๆ ซึ่ง เฟเนองเป็นผู้ที่เขียน บทความเกี่ยวกับลัทธิประทับใจใหม่ ของเซอราและซีญักที่คนอ่านหลงไหลกันมาก นอกจากนั้น เขาวางแผนจะจัดทำหนังสือเกี่ยวกับภาพพิมพ์แบบญี่ปุ่น แต่หลังจากปี ค.ศ.1892 เขาเลิกเขียน เกี่ยวกับศิลปะเปลี่ยนแนวไปเขียนเรื่องเกี่ยวกับนักอณาธิปไตย ประกอบกับข่าวสั้น ๆ ต่อต้านผู้มี อำนาจ

เขากล่าวถึง พวกญี่ปุ่นมีอิทธิพลด้านบวกต่อภาพเขียนของเรา พวกเรายังได้รับอิทธิพล ครอบงำทางด้านการเมืองด้วยที่เมืองโยโกฮามา (Yokohama) วันที่ 23 พฤษภาคม 1892 ชาว เมือง 1,000 คน ไม่ยอมจ่ายภาษี เขาถูกจับกุมเนื่องจากมีเชื้อปะทุจุดระเบิดซึ่งถูกค้นพบจากที่ ทำงานของเขา

อำนาจ เย็นสบาย ได้เสนอให้เห็นผลของการเก็บภาษีที่รุนแรงในประเทศญี่ปุ่น ไว้ดังนี้

> เกียวโตเป็นเมืองอุตสาหกรรมที่ก้าวหน้าทันสมัย ตั้งอยู่ท่ามกลางขุนเขารายล้อมมีธรรมชาติของ เมืองที่งดงาม ซึ่งเป็นเมืองแห่งอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ทั้งยังเป็นเมืองที่ได้ชื่อว่า ผู้คนมี สำเนียงพูดจาที่ไพเราะมาก จึงมีการเปรียบเทียบกับเมืองไทยว่า เกียวโตก็คล้าย ๆ กับเชียงใหม่ ซึ่งเป็นเมืองที่รายล้อมด้วยภูเขา และผู้คนก็อู้คำเมือง ด้วยสำเนียงที่ไพเราะเช่นกัน
> นอกจากนั้นคุณโคยะมะหรือยะมะซัง ยังบอกกับผมและคณะว่า ขอให้สังเกตอาคาร 2 ข้างทาง กรุงเกียวโต จะพบว่ามีลักษณะพิเศษที่ด้านหน้าจะแคบแต่ลึกเขาไปข้างในมาก จนมักให้ฉายาว่า บ้านทรงปลาไหล โดยสาเหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะในสมัยอดีต ระบบการเก็บภาษีของเจ้าเมืองใช้ ขนาดความกว้างของหน้าบ้านเป็นตัวกำหนดอัตราภาษี ประชาชนที่ไม่ต้องการถูกขูดรีดภาษีมาก ก็เลยแก้ปัญหาสร้างอาคารเรือนด้านหน้าให้แคบไว้ (อำนาจ เย็นสบาย.2541 : 54)

สุดท้ายเฟเนองได้รับการปลดปล่อยหลังจากการถูกจับกุม แต่ต้องตกงานจึงรับงานทำ หนังสือที่ เดอะโรบลอง ซึ่งหนังสือเล่มนี้ตำรวจบอกว่า เป็นแหล่งข้อมูลของการปกครองแบบอ ณาธิปไตยมากที่สุด หนึ่งเดือนที่ก่อตั้งหนังสือเล่มนี้มีจุดประสงค์เพื่อ เป็นสีขาวแห่งความรู้สึก ของแสงขาว (White in the sense of white light) เพื่อรวบรวมความฉลาดหลักแหลมของ คนร่วมสมัย มารวมกัน ดังแสงสเปคตรัมที่รวมตัวกันเป็นแสงขาว

เจ้าของกิจการเป็นพี่น้องชาวยิวที่ร่ำรวยตระกูล “นาตองซง” ทั้งสามเป็นผู้อุปถัมภ์ บอ นาร์เพื่อนสนิทของเขาชื่อ ธาดี นาตองซง (Thadee Natason.1868-1951) ได้ทำชีวประวัติ สำคัญสั้น ๆ ให้เขาเสร็จก่อนที่ บอนาร์ จะเสียชีวิตเล็กน้อย ธาดีมีภรรยาชื่อว่า มิสเซีย กอเดบกา (Missia Godebska) พูดได้ว่าชีวิตของบอนาร์เข้าไปเกี่ยวข้องกับครอบครัวนี้อย่างใกล้ชิด ทาน อาหารเย็นที่บ้านนี้เป็นประจำ ตลอดจนการไปดูละครร่วมกันแม้แต่การไปพักผ่อนในชนบทร่วม กันเป็นเวลาหลาย ๆ สัปดาห์ บอนาร์ ทำงานตกแต่งให้กับนาตองซง และเขียนภาพประกอบใน

หนังสือด้วยซึ่งทำให้เขามีชื่อเสียง ขณะที่มิสเซียเป็นผู้ที่มีเสน่ห์ ดูได้จากโปสเตอร์ของบอนาร์ที่ทำสำหรับ ลาเรน บังช เป็นรูปผู้หญิงมีเสื้อคลุมเข้ามาอยู่ในฉากที่เขาวาด และกล่าวกันว่าหญิงผู้นั้นคือมิสเซีย ขณะที่เธอมีคำพูดพ่วงต่อท้าย ตัวหนังสือส่วนหน้าเหมือนจะกระโดดได้ด้วยความตื่นเต้นภาพเด็กส่งข่าวทำปากร้องออกมาและยกนิ้วโป้งไปทางพวกมัน (ตัวหนังสือ) ข้างหลังเธอเป็นค้างค้าวลงมาถึงถนน

เดือนกุมภาพันธ์ 1891 บอนาร์ วุยยาร์และเดอนี ร่วมหุ้นกันในสตูดิโอเล็ก ๆ ในปีกาล์ (Pigalle) พร้อมด้วย โอเรลิออง ลุจเน ซึ่งลุจเนจำได้ว่าบอนาร์เป็นคนอารมณ์ขัน ความร่าเริงความฉลาดของเขาดูได้จากภาพวาดซึ่งมักสื่อที่เสียดสี ประชดประชัน

บอนาร์กล้าที่จะทำโรงละครแนวใหม่ ซึ่งยังไม่เป็นที่นิยมและโรงละครนั้นจะมีเหลือน้อยแล้ว เขาพบกับลุจเนและวุยยาร์ได้ร่วมกันทำโรงละครสมัครเล่น เธียเตอร์ ลิเบรอ (Theatre Libre) และเธียเตอร์ เดอ ลูปเวรอ เป็นโรงละครที่รับสมาชิก ก่อนการแสดงละครแต่ละครั้งจะมีการสอนซึ่งพวกตำรวจจะกล่าวหาว่า เป็นการสอนให้เกิดสังคมอณาธิปไตย พวกเขาได้รับความเดือดร้อนจากละครฮอพท์มานน์ (Hauptmann) ซึ่งแปลบทโดย พีนันและออกแบบโดยวุยยาร์ผลสุดท้ายโรงละครโดนปิด

ความตื่นเต้นจากการละคร คือการสั่งสมประสบการณ์ มีการทำฉากผ้าเป็นเวลานาน ๆ การร่วมฝึกซ้อม การสร้างหุ่นละคร (ภาพวาดหนึ่งในปี ค.ศ.1910 ของบอนาร์มีหุ่นละครอยู่ด้วยในภาพ) ที่ว่างในภาพมักมีรูปเวทีและตัวละครอีกทั้งหุ่นละคร ส่วนที่ว่างหนึ่งนั้นเป็นเวทีขณะที่บนโต๊ะ ในหลายภาพที่เขาวาดมักมีเวทีจำลองเล็ก ๆ

กลางทศวรรษที่ 19 เป็นรูปร่างของประสบการณ์ ความโดดเดี่ยวเดียวดายการไร้จุดหมาย เป็นเรื่องใหม่และทัศนะใหม่ต่อนักศิลปะในปารีส ศิลปะนั้นมีจุดประสงค์ทางศิลปะที่จะสะท้อนไม่เพียงปัจจุบันเท่านั้น แต่บอกถึงความเป็นนิจนิรันดร พอล ลาฟาร์จ (Paul Lafargue) กล่าวไว้ในหนังสือดังชื่อสิทธิที่จะเกียจคร้าน (The Right to be Lary) บอนาร์ขณะนั้นกำลังหนีทหารก็ฉลองอิสระภาพใหม่ที่เขาได้รับและค้นพบ เขาได้วาดภาพสำเร็จมากกว่า 2,000 ภาพ

ไฮแมน ได้เสนอถึงบอนาร์ไว้ดังนี้

> ช่วงปี ค.ศ.1890-1899 ความรู้สึกของบอนาร์ยอมรับว่าเขาได้รับหลายสิ่งหลายอย่างภาพพิมพ์แบบญี่ปุ่น ก่อให้เกิดการสร้างภาพแนวใหม่-ไกล้ตัว-รายละเอียดเล็กน้อยและจากปี ค.ศ.1888 กล้องโกดักใหม่แบบพกพาในการถ่ายภาพอย่างรวดเร็ว (snapshots) และบอนาร์คงใช้กล้องแบบนี้ในปี ค.ศ.1890 ซึ่งในหมู่ศิลปินเช่น เดอกาส์เป็นคนแรกที่ใช้เรื่องการไม่เตรียมตัว และเฟเนองเขียนเรื่องอันเนอริ่งคินีมาติคส์ (unerring kinematics) ในปี ค.ศ.1886 กลเม็ดของการใช้แสงเทียมถูกนำมาใช้และเกิดความน่าทึ่ง แสดงออกถึงความทันสมัย แต่บอนาร์เข้าใจถึงช่วงเวลาที่ผ่านไป ความทันสมัยจะมีค่าน้อยกว่าความพิถีพิถันของเรื่องนิจนิรันดร ในภาพเดอะออมนิบัสวงล้อสีเหลืองใหญ่สร้างรัศมีให้ผู้หญิง ภาพเงาดำของเธอถูกปิดกั้นโดยสีเหลือง ซึ่งฉายแสงเป็นรังสีแหลมเหมือนหอกหลาว ส่วนในภาพ เดอะพาสเซอร์-บาย ใช้รูปทรงอย่างซาญฉลาดทางด้านภาพและพื้น ซึ่งเป็นรูปแบบที่

โดดเด่นของพวกนาบี ขนนกที่หมวก ก้อนเมฆ ผมและบ้านทำให้ดูกวัดแกว่งด้วยเส้นเรียบ ๆ เพื่อที่จะสร้างความบอบบางที่ใกล้สายตา (Hyman. 1998 : 31)

กล่าวกันว่าภาพชื่อพาสเซอร์-บาย ของบอนาร์นั้นเกี่ยวข้องกับถนนสายหนึ่ง ในปี 1893 ตามความเห็นของ ฮันส์ ฮาซ์นโลเซอ (Hans Hahnloser) บอนาร์เห็นผู้หญิงสาวคนหนึ่งขึ้นมาจากรถรางในปารีส เขาตามเธอไปที่ทำงานซึ่งพบว่าเธอทำงานเกี่ยวกับการเย็บไข่มุกเทียมติดพวงหรีด บอนาร์ชวนเธอให้เลิกงานนั้นทิ้งครอบครัวและเพื่อน ๆ เพื่อมาร่วมชีวิตกับเขา หญิงสาวเรียกตัวเองว่า มาร์ท เดอ เมลิคนิ (Marthe de Meligny) ต่อมาบอนาร์รู้จักชื่อจริง ๆ ของเธอ คือ มาริอา บูแซ็ง (Maria Boursin) และพบว่าเธอมีอายุประมาณ 20 กว่า ๆ เหมือนกับเขามาร์ทเป็นคนลึกลับแม้กระทั่งต่อเพื่อน ๆ สนิทของบอนาร์ เช่นที่ ธาดี จำได้ว่าเธอเป็นคนที่ดิ่นเต้นดิ่นตัว อยู่ไม่สุข เมื่ออยู่ใกล้ ๆ กับเขาในสำนักงานแคบ ๆ เราพบว่าผู้หญิงคนนี้ยังเป็นเด็ก ๆ เธอมักมองดูนกแบบดุ ๆ และเคลื่อนไหวด้วยปลายเท้า เบื้องหลังมาร์ทผู้เป็นปริศนาเธอมาปารีสเหมือนผู้หญิงอื่น ๆ ซึ่งเดือดร้อนแล้วเข้ามาปารีสเพื่อหางานทำเลี้ยงชีพในรูปลักษณ์ของมาร์ทเป็นรูปแบบที่ชัดเจนต่องานและชีวิตของบอนาร์

จากผลงานของ บอนาร์ สิ่งสำคัญจะเต็มไปด้วยภาพของมาร์ทคนเดียวในบทความของชาลส์ เทอราสส์ ที่พิมพ์ในปี ค.ศ.1927 กล่าวว่าภาพของมาร์ทมีส่วนช่วยในการพัฒนารูปแบบจากภาพที่วาดเป็นจำนวนมากทำให้เกิดพลังในผลงาน และสุกงอมเต็มที่ในการแสดงออกถึงความจริง ลักษณะของมาร์ทเป็นคนที่โกธรง่ายใช้คำพูดพื้น ๆ วาจาหยาบคาย แต่งกายก็พิกลสวมรองเท้าส้นสูงบางครั้งก็เหมือนขนนกที่สดใส ในภาพเขียนของ บอนาร์ ได้นำเสนอถึงความสุขในความรักที่ไม่ได้มีจริง ๆ

หลังจากอายุ 32 ในปี ค.ศ.1925 ทั้งคู่ได้แต่งงานกันแล้วมาอยู่ทางตอนใต้ที่เมืองเลอคาแน็ต ที่ เลอ บอสเกต วิลลา นิโคลาส วัตกิ้นส์ สรุปความสัมพันธ์ของทั้งคู่ว่า มาร์ทเหมือนผู้ควบคุมนักโทษและชอบคิดแทนบอนาร์ จากคำบอกเล่าของ ธาดี นาตองซง กล่าวว่า บอนาร์ได้พาสุนัขเดินเล่นแล้วแอบหนีมาพบเพื่อนที่ภัตตาคารในมืออุ้มสุนัขอยู่ ตัวมาร์ทถูกบรรยายว่าเป็นคนที่ระทมทุกข์จากความสับสนของเธอเองและไม่ชอบให้ศิลปินมาเยี่ยมเยือนบอนาร์เพราะกลัวว่าจะมาขโมยวิธีการเขียนรูปของเขา ฮาห์นโลเซอส์ อ้างว่ามาร์ทเป็นปีศาจ และขณะเดียวกัน แอนเนต เวลเลนท์ (Annette Vaillant) ก็พูดว่า ลักษณะของเธอไม่ปล่อยตัวตามสบายและมีจิตใจที่เป็นทุกข์

สุขภาพของมาร์ทไม่ค่อยดีนัก ด้วยความที่เธอเป็นคนชอบกังวลกับเรื่องต่าง ๆ ก็เลยส่งผลให้วิถีชีวิตทั้งคู่แปลก ๆ ออกไป และมีลักษณะอีกหลายอย่างที่ยังเห็นไม่ชัดเจนแม้แต่การรับประทานอาหารก็ถูกกำหนด เช่น การรับประทานปลาซาดีนกับน้ำมันดับปลา เพื่อต่อต้านโรคโลหิตจาง และนอกจากนั้นทั้งคู่ยังรับประทานสเต็กดิบ ๆ เพื่อเสริมให้สุขภาพของมาร์ทแข็งแรง ในบางครั้งตอนเช้า ๆ เธอใช้เวลาเป็นชั่วโมงในการอาบน้ำเพื่อทำความสะอาดร่างกาย

ในมุมมองของ จอห์น เบอเกอร์ เขากล่าวว่า มาร์ท เป็นผู้หญิงที่จมอยู่ในความเศร้าโศกและมีความกลัวกังวลอยู่เป็นนิจ จากการใช้เวลาจมอยู่ในอ่างน้ำเป็นเวลานาน ๆ ซารา วิทไทลุด กล่าวว่ามาร์ทน่าจะตายไปกับอาการปอดบวมแทนที่จะเป็นวัณโรคมากกว่า นอกจากนั้น บอนาร์ อธิบายอีกว่านอกจากมาร์ทจะอาบน้ำเป็นเวลานาน ๆ ต่อวันแล้วยังจะมีการไปอาบน้ำแร่ตามที่ต่าง ๆ ของเมืองในฝรั่งเศส บางทีมาร์ทอาจจะบ้าน้อยลงไปบ้าง แต่เธอคงจะเจ็บป่วยมากกว่าที่เราคาดคิดไว้

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานของ ปีแยร์ บอนาร์

ราวกลางปี ค.ศ.1920 ภาพหน้าต่างเป็นภาพหนึ่งในหลาย ๆ ภาพของบอนาร์ที่สะท้อนข่าวสารบางอย่าง เปรียบเทียบความรู้สึกที่ถูกคุมขัง ครั้งแรกที่สัมผัสดูอาจจะดูเหมือนไม่มีอะไรในความว่างเปล่า แต่ผลสะท้อนของเส้นแนวตั้งและแนวนอนของกรอบหน้าต่าง บานประตูที่เป็นสีน้ำตาลและเขียวเป็นรูปทรงเรขาคณิต โดดเข้าไปภายในกรอบจะครอบคลุมไปด้วยทิวทัศน์ การเขียนบริเวณหน้าต่างบอนาร์ใช้สายตามองแวบเดียวก็เป็นโครงร่าง แล้วมีแขนของมาร์ทข้างเดียวที่ปรากฏบนระเบียง แอปเปิลสีเขียวสามารถเน้นช่วงขณะของความรักในความทรงจำที่เขาแสดงภายในภาพ มาร์ทวางท่าทางในการใช้ชีวิตร่วมกันในตอนแรก ๆ มันเป็นความจริงที่ผู้ชายคนหนึ่งมีฐานะของชนชั้นกลาง แต่กลับมาร่วมชีวิตกับผู้หญิงที่มีฐานะทางสังคมชั้นล่างและเป็นช่วงขณะที่เธอกำลังเจ็บป่วยอยู่

ที่ เลอ บอสเกต วิลลา ได้ถูกบรรยายว่าเป็นกระท่อมบนภูเขาที่เรียบง่ายถูกสร้างโดยผู้ลงทุนเพื่อเก็งกำไรสำหรับคนที่ปลดเกษียณ และมันเป็นเวลาที่บอนาร์ ได้ซื้อบ้านที่ปราศจากการตกแต่งลักษณะพิเศษ ส่วนใหญ่บริเวณบ้านที่ตั้งอยู่ในบริเวณที่มีทิวทัศน์ เหนือขึ้นไปเป็นเมดิเตอร์เรเนียน โดยมีการปรับปรุงส่วนต่าง ๆ ของบ้านเห็นได้อย่างชัดเจนก็มีการปูอิฐห้องน้ำ และในที่สุดปี ค.ศ.1927 ทั้งคู่ก็ได้เข้าครอบครองแต่ยังคงรักษาให้เป็นแบบของทางตะวันตกเฉียงเหนือของฝรั่งเศส ซึ่งเป็นเหมือนอพาร์ตเมนต์และห้องทำงานรวมกัน

บอนาร์พูดว่า ฉันไม่ได้ใช้เวลามากไปกว่า 2 เดือนในฝรั่งเศส ฉันกลับมาเพื่อติดต่องานเพื่อมาเปรียบเทียบภาพเขียนกับคนอื่นๆ ในฝรั่งเศสฉันเป็นเพียงนักวิจารณ์ฉันไม่สามารถทำงานที่นั่นได้ ฉันรู้ว่ามีนักวาดภาพเคยชินกับสภาพแบบนั้น ส่วนตัวฉันเองมันยากที่จะคุ้นเคยเสมอ

สุชาติ เถาทอง ให้มุมมองไว้ว่า

> ความประทับใจอารมณ์สะเทือนใจเป็นปัจจัยเบื้องต้นของการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปิน ปัจจัยทั้งสองซึ่งเป็นอารมณ์ที่ทำให้ศิลปินเกิด "ความบันดาลใจ" (inspiration) หรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลปะโดยอาศัยความประทับใจหรืออารมณ์สะเทือนใจเป็นจุดกำเนิด หรือเป็นตัวปะทุไปสู่ "จิตนาการ"

(imagination) และ "แสดงออก" (expression) ด้วยการสร้างสรรค์ (creative) ให้ปรากฏเป็นผลงานศิลปะ (work of art) หรือศิลปกรรม (สุชาติ เถาทอง.2537 : 123-124)

20 ปีต่อมา เขาก็มีงานสมบูรณ์อย่างน้อย 150 ชิ้นที่ถูกทำขึ้นจาก เลอ บอสเกต วิลลา และมันเป็นไปได้ที่บอนาร์ได้สำรวจที่ว่างมากมาย และบันทึกไว้เหมือนฟิล์มภาพยนตร์ปี ค.ศ.1904 จูลิอาส เมอิเออ เกรเฟ ได้เขียนไว้ว่า ไม่มีศิลปินคนไหนที่จะเสนอเกี่ยวกับจิตวิญญาณภายใน เกี่ยวกับความรู้สึกของที่พักอาศัยในโลกที่เป็นความลับของ เลอ บอสเกต วิลลา บอนาร์เป็นจิตรกรที่มีโครงการวาดภาพเกี่ยวกับนิวาสสถาน

ในห้องอาหารมีภาพเขียนเกือบ 60 ภาพ หน้าต่างคนฝรั่งเศสเป็นภาพหนึ่งที่แปลกแยกออกมา ทางด้านซ้ายมือเราจะผ่านทะลุหน้าต่างไปสู่โลกข้างหน้า ลักษณะหมกมุ่นเป็นกังวลอย่างเห็นได้ชัดเจน จนทำให้มองกำแพงได้ไม่ชัดนักการตรวจสอบที่ใกล้เข้ามาบริเวณสีเหลืองเห็นได้ว่าเหมือนกระจกเงาจำได้ว่าเหนือศีรษะของมาร์ทนั้น บอนาร์จะปรากฏอยู่เล็ก ๆ ขนาดจิ๋ว การวางทิวทัศน์สีน้ำเงินเดียวกันมองเพียงผ่านแท่งสีดำของขอบหน้าต่าง และห้องที่มีหน้าต่างสีเหลืองได้สร้างให้เกิดความรู้สึกภายในและภายนอกได้อย่างชัดเจน เหมือนจะคู่ขนานแต่แยกจากกันและเป็นไปได้ที่คัดค้านการแบ่งเขตการเขียนง่ายมากก็คือ โดยให้คนไข้แสดงอาการเพื่อให้เห็นความยุ่งยากของจิตใจตนเอง ที่นั่นพยานหลักฐานหายากและมีผลต่อสภาพจิตใจโดยเฉพาะด้านการรับรู้โดยตรงได้เปลี่ยนมาเป็นความเคลื่อนไหว มองดูว่าเป็นส่วนประกอบที่สำคัญถ้าเราให้น้ำหนักกับภาพเหล่านี้ และให้ความหมายโดยตรง

บอนาร์ต้องการจะพูดที่จะแสดงว่า เราเห็นอะไรเป็นสิ่งแรกเมื่อเข้าไปในห้อง ดาสำรวจตรวจตราอะไรในการชำเลืองมองดูครั้งหนึ่ง ดาอาจจะมองเห็นทั้งหมดและในเวลาเดียวกันไม่เห็นอะไรเลย ภาพภายในสีขาว (White Interior) ภาพหน้าต่างคนฝรั่งเศสขณะนี้เปิดสู่เฉลียง สีที่วาดถูกจัดให้ขาวและสีทองเหมือนสร้างให้เกิดความรู้สึกครั้งแรกว่าห้องนั้นว่างเปล่า มาร์ทกำลังก้มตัวลงที่โต๊ะเหมือนจะสร้างให้เกิดความรู้สึกครั้งแรกว่าห้องนั้นว่างเปล่า การก้มตัวลงที่โต๊ะเหมือนเธอกำลังให้อาหารแมว ตัวมาร์ทเกือบจะมองไม่เห็นเพราะการผสมกลมกลืนไปกับพื้นสีแดง ตัวเก้าอี้สีส้มถูกเข้ามาแทนที่ซึ่งเด่นกว่าภาพของมาร์ทเห็นรูปร่างเป็นเงาดำที่บริสุทธิ์มาก แต่ทัศนียภาพที่ปรากฏให้เห็นนั้นกว้างมาก ภาพภายในสีขาว ดูเป็นภาพที่ทำให้แบนเนื่องจากเนื้อที่ว่างมาก ฉากหน้าของเตาผิงควรจะเป็นมุมทางขวาไปจนถึงเครื่องทำความร้อน ทั้งเตาผิงและเครื่องทำความร้อนเป็นตัวสนับสนุนซึ่งกันและกัน เป็นแนวระนาบเดียวกัน มีประตูอยู่ระหว่างกลางประตูเป็นตัวแบ่งระหว่างสีเหลืองเทาเข้มกับส่วนที่สว่าง และสีขาวที่ห่างไปทำให้รู้สึกเย็นกว่า ในขณะที่ด้านข้างของเตาผิงและส่วนที่อยู่ไกลออกไปด้านขวา สีขาวตะกั่วยังคงสว่างกว่าและหนา บอนาร์ไม่ลังเลที่จะหยิบออกมา เหมือนอย่างที่เขาใส่เข้าไปทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นเส้น รูปทรง สัดส่วน สี ล้วนมีความเป็นอิสระที่ทำให้เกิดความรู้สึกที่เข้าใจได้ง่าย และเป็นภาพที่มองเห็นชัดเจน เขาประกาศตัวซ้ำ ๆ ว่าเขาเป็นคนโกหกคนหนึ่ง จะเห็นได้จากหุ่นนิ่งที่

เป็นฉากหน้า ดูเหมือนจะเล็กกว่าที่มันควรจะเป็นและกาน้ำชาที่ปรากฏให้เห็นอย่างไม่สมเหตุผล และด้านข้างก็เป็นเก้าอี้ตัวใหญ่มากกว่าความเป็นจริง

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวไว้ว่า

> สิ่งเหล่านี้คือ จุดมุ่งหมายที่สำคัญส่วนหนึ่งซึ่ง บอนาร์ มีความต้องการที่จะแสดงออกในผลงานของเขา แบบแผนทางสุนทรียภาพ เป็นรูปแบบที่เน้นความสวยงาม เผชิญหน้า อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ความหมาย หรือสัญลักษณ์แต่อย่างใด อาจจะเหมือนกับการทานอาหารที่ชื่นชมกับรสอร่อย เช่น ความสวยงามของผิวหน้าอย่างภาพเขียนของบอนาร์ ภาพเขียนที่แสดงความสวยงามทางพื้นผิวของบราค โครงสร้างแสงสีของลิปโปลด์ หรืองานของกลุ่มสนามสี (Color Field) เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ.2537 : 136)

ขณะที่วาดภาพ เขาเคลื่อนย้ายไปวาดมุมนั้นมุมนี้บ้างทำให้เขามีการเคลื่อนไหวที่มากขึ้น หรือมีความดีใจอย่างเหลือล้นเมื่อเขาเริ่มเปลี่ยนวัตถุที่นำมาวาดบ่อยขึ้น ในภาพ เดอะ คอฟเฟอ กรินเดอ ภาชนะสีเข้มได้ถูกตรึงด้วยสสารที่เป็นสีทองที่อยู่รายรอบมัน ทางด้านซ้าย กำแพงสีเหลืองซีด ทำให้หลอมละลายรวมกันวัตถุทรงกลมข้างล่างที่ทำให้กลมกลืนกัน ชาร์แดง (Chardin) บรรยายให้เห็นว่าบอนาร์ เฝ้าดูการเปลี่ยนฉากโดยใช้วัตถุสีทึบค่อย ๆ เลือนหายไป ภาพที่วาดเป็นทรงยาวตามแบบ ที่เมืองบาซิล รูปทรงส่วนมากเป็นปริศนา และความรู้สึกที่ได้รับเกิดจากลำดับเหตุการณ์ของสิ่งที่ทำให้สับสน เสริมกำลังโดยบังคับหนังสือไว้ครึ่งหนึ่ง ทำให้ภาพได้ชื่อว่า วีนัส เดอ อีน และสองสิ่งส่งเสริมให้ข้อความอ่านได้ชัดเจนขึ้น เราดูเหมือนใกล้เข้าในโลกของ บาศกนิยม หรือสิ่งเหล่านั้นที่เป็นความลับ นำมาถ่ายทอดเป็นคำพูดที่จารึกหุ่นนิ่ง เบคมัมน์ (Beckmann) ในที่ต่าง ๆ ของวันที่เหมือนกัน

แต่หุ่นนิ่งที่ยิ่งใหญ่ของบอนาร์ที่รับน้ำหนักอยู่บนโต๊ะ ซึ่งเราจ้องมองอยู่ปรากฏให้เห็นเสมอ โดยมีมาร์ทรวมอยู่ด้วยและเป็นส่วนประกอบของในบ้าน ในภาพ เดอะ เทเบิ้ล มันเป็นครั้งแรกที่ผ้าขาวผืนใหญ่ผ้ากันเปื้อนตามด้วยขบวน ผลไม้ จาน ตะกร้า ซึ่งเกือบจะสะกดและมีอิทธิพลกับความสนใจของเรา มาร์ทดูเหมือนจะเป็นเพียงรูปทรงด้านหลังเล็ก ๆ ที่กำลังเตรียมอาหารให้สุนัข หลังจากนั้นสายตาเราก็กวาดไปดูวัตถุนั้น วัตถุนี้ เช่นกลุ่มของผลแอบบริคอท ชามซึ่งเต็มไปด้วยลูกเบอรี่สีเข้ม แต่ละสิ่งเปิดเผยส่วนภาพของมาร์ทยังคงอยู่ในภาพเช่น ภาพหน้าต่าง สิ่งนี้เป็นที่น่าพิศวงของหุ่น ซึ่งมันเกือบจะเป็นตัวล่อในเหตุการณ์แต่ละเหตุการณ์สำหรับการโชว์พวกเรา สำหรับการแนะนำการขยายความเข้าใจเข้าไปในความเคลื่อนไหวของการเห็น เป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ข้อเขียนของ ดาวิ ซิลเวสเตอร์ ได้กล่าวไว้ว่า "มากกว่าเหมือนขบวนการของการจำได้ มากกว่าขบวนการของการดูของบางอย่างที่ดำรงอยู่จริง ณ ที่นั่น อะไรทำให้บอนาร์ทะนุถนอมมัน ไม่ใช่แค่หุ่นนิ่งแต่ภาพจะต้องมีมาร์ทรวมอยู่ด้วยในภาพและภาพยังคงเคลื่อนไหวสมบูรณ์"

ภาพ เดอะ เทเบิ้ล อาจจะแสดงถึงห้องอาหารที่มาโรลอต 5 ปีต่อมาขณะที่อยู่ที่ อาคา ซีน วิลลา บอนาร์ยังวาดภาพต่อไปซึ่งมีความสูง 5 ฟุตภาพชื่อว่า ห้องอาหารเช้า ด้วยความบรรเจิดของหุ่นนิ่งที่อยู่ข้างหน้า และลดความบรรเจิดด้วยใบไม้เป็นทางออกไป เขายึดเอาการวาดภาพภายในภายนอกเช่นเดียวกับภาพ หน้าต่างคนฝรั่งเศส ซึ่งได้สำรวจตรวจสอบภาพ นี้อีกครั้ง ที่นั่นเขาวาดสีมืดอย่างรุนแรงหน้าต่างเป็นตัวเสริมที่รับน้ำหนักในแนวดิ่ง หน้าต่างบังคับสายตาให้ผ่านไกลออกไปสู่ส่วนลึกของที่ว่างและที่นี่เราจะเห็นกำแพงสี อินเดียน เยลโล ทันทีก่อนที่ตาจะเปลี่ยนไปเห็นสีเทาเขียวเข้ม ผลอาจจะตามมาภายใต้หมวดหมู่ที่บอนาร์ เรียกว่าการลวงตา สำหรับวัตถุประสงค์ของทัศนวิสัยและกลเม็ดเหล่านี้ การลำดับเหตุการณ์ของเงามัวที่ล้อมรอบเงามืด ม่านตาจะขยายลอกเลียนแบบปะทะติดต่อกับเรื่องราวรอบ ๆ ห้องบ่อยครั้งที่ไม่รู้ว่าเห็นอะไร ดังนั้นทางด้านขวาที่ใกล้ตัวเรายังคงรวมตัวกันเป็นปริศนา ในรูปยังแสดงลักษณะต่าง ๆ หลากหลาย อย่างเช่น ไหล่และแขนโครงร่างของมนุษย์หรือสุนัขแต่สิ่งที่ปรากฏนูนขึ้นมาคือภาพครึ่งตัวของมาร์ทที่ยืนอยู่ทางด้านซ้าย ในมือถือถ้วยกำลังจ้องมองตามสิ่งที่ตั้งใจไว้ บางทีจ้องด้วยความเป็นปรปักษ์ออกมาหาเรา ผู้หญิงในภาพ เดอะ โบลว ออฟ มิลค์ ในระยะ 10 ปีก่อนอย่างไรอย่างนั้น มาร์ทขณะนี้ใช้สายตามองไปตรงมุมรู้สึกมีสติ

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เสนอถึงเรื่องการเห็นเป็นภาษาภาพว่า

> ภาษาภาพ (Visual Language) คือพื้นฐานอันสำคัญยิ่งของการสร้างสรรค์งานออกแบบภาษาภาพจะต้องพร้อมด้วยหลักการ กฎหรือความคิดพื้นฐาน เพราะว่ารสนิยมและประสาทสัมผัสส่วนตัวต่อความสัมพันธ์ของภาพมีความสำคัญยิ่ง แต่แท้จริงแล้วความเข้าใจในภาษาภาพพื้นฐานคือ แรงกระตุ้นอันสำคัญยิ่งเช่นกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ.2537 : 7)

งานศิลปะที่มีพื้นฐานบนความเคลื่อนไหวรวดเร็ว มีขอบเขตแตกต่างจากศิลปะที่นำเสนอรูปแบบที่เหมือนจริง บอนาร์นำความคิดรวบยอดครั้งแรกของแต่ละภาพมารวมกันด้วยความไม่ตั้งใจ ด้วยประสบการณ์แบบทันทีทันใด อารมณ์ที่เหมือนคลื่นยักษ์ฉับพลันและอยู่เหนือความคาดหมาย บันทึกในปี ค.ศ.1936 ได้อ่านกันเสมอว่า “ความมีสติการช็อคความรู้สึกและความทรงจำ” คำว่าวันเฉลิมฉลองพระเยซูที่ปรากฏตัวต่อ 3 นักปราชญ์อาจนำมาสอดแทรกไว้ได้กับบอนาร์ คริสเตียนที่มีลักษณะเฉพาะตัวรวมทั้งการให้คำจำกัดความว่าการปรากฏการแสดงออกและการเคลื่อนไหวของความยิ่งใหญ่ หรือการเปิดเผยอย่างทันทีทันใด ความปิติยินดีอาจจะดีกว่าการถ่ายทอดความรู้สึกของความเคลื่อนไหวมากกว่า มันเป็นสิ่งที่โดดเด่นออกมา หรือการไม่ได้บรรลุแน่นอนภาพวาดของบอนาร์สื่อสารประสบการณ์บ่อย ๆ ว่าสามารถคู่ขนานไปได้ด้วยกันกับวรรณกรรมของศาสตร์อันลี้ลับ อารมณ์สองอารมณ์ที่มีการวางเงื่อนไขของความเคลื่อนไหวเงื่อนไขภายนอกที่ทำให้เกิดความรู้สึกหรือต่อวัตถุซึ่งมองเห็นได้ทันทีทันใดดูเหมือนว่าเกิดขึ้นในตอนแรก ส่วนที่เกิดขึ้นภายในเป็นสิ่งที่มากับตัวเองการค้นพบใหม่ของความเพียบพร้อมของสิ่งที่เป็นอยู่

มันเป็นถ้อยคำที่ฟังดูเผิน ๆ ถ้าไม่คิดแล้วจะไม่เห็นจริงของความขัดแย้งและด้วยวิธีการค้าหาตัวเอง มุมมองของบอนาร์ได้สร้างงานของเขา จัดอยู่ใกล้เคียงกับงานศิลปะร่วมสมัยของมาร์เซล ปรูสต์ เขาได้เขียนนวนิยามที่มีชื่อเสียงมากใช้ชื่อภาษาอังกฤษว่า In Search of Lost Time การค้นหาเวลาที่หายไป ปรูสต์ เคยเป็นเพื่อนร่วมชั้นของเขาเช่นเดียวกันกับเดอนี ที่ เดอะ ลูซี คอนโดเซท เรารู้ว่าศิลปินอ่านนวนิยายเรื่องการค้าหาเวลาที่หายไป อาจจะก่อนปี ค.ศ.1925 และ อ่านอีกครั้งหลังปี ค.ศ.1940 ลักษณะศิลปินของ ปรูสต์ เป็นการเขียนเล่าเรื่องชีวิตตัวเองแบบเดียวกับบอนาร์เขียนภาพเหมือนของตัวเอง การที่บอนาร์ชอบผลงานของ ปรูสต์ ก็ไม่จำเป็นว่าเป็นว่าจะต้องเจาะจงยึดลักษณะเดิมต่อไป เพราะมีลักษณะเหมือนของคนในสังคมโดยทั่วไป ที่สามารถนำมาเขียนได้ว่าอะไรที่เขาต้องการบันทึก สิ่งที่มองแล้วไม่ให้เลือกและสถานที่ในระหว่างของสิ่งนั้น ชองแคลร์ เขียนถึงบอนาร์ว่าอยู่ในภาวะน่าเวียนหัว ในความประหลาดใจที่จะกลับมาใช้ชีวิดแบบเดิมเขาเหมือนผู้ชมที่สายตาสั้นเคลื่อนที่ผ่านเขาไปในโลกที่กำลังลอยอยู่ จนกระทั่งไปจับเอาจุดโฟกัสแบบทันทีทันใดในขณะนั้นเหมือนกับ ปรูสต์

ในวัย 70 ปี บอนาร์ยังคงมีพลังและความรู้สึกกระตือรือร้น เขาจะออกเดินทางหลังรุ่งอรุณเป็นการออกกำลังกายให้แข็งแรง รอบ ๆ บริเวณบ้านพักซึ่งเรียงรายไปด้วยภูเขาและน้ำ เขาวาดภาพที่แสดงเป็นสัญลักษณ์นิดหน่อย แต่ส่วนมากแสดงถึงความเร่าร้อน โดยวาดภาพตัวเองกำลังยืนอยู่ที่สูงมีไม้เท้าหลังค่อมกำลังยืนมองและสำรวจแม่น้ำเมดิเตอร์เรเนียมที่อยู่เบื้องล่าง จากกิจวัตรเช่นนี้เป็นสิ่งเริ่มต้นของการเขียนภาพทิวทัศน์ ในชื่อผลงานว่า ความเพ้อฝันของผู้เดินทางอย่างโดดเดี่ยว (Reveries of a Solitary Walker)

เมื่อมาตั้งรกรากครั้งแรกที่ เมดิเตอร์เรเนียน เขาได้นำความคิดของละครเพลงที่เกี่ยวกับชีวิตชนบทในสมัยที่เคยอ่านตอนที่เป็นวัยรุ่น และเสียงสะท้อนของ แดฟนิส และ โคลอี โคลด ของทุ่งราบ ยังคงเป็นเหตุการณ์ที่ยิ่งใหญ่ทางดอนได้ในภาพเขียนรูปหนึ่งศิลปินกำลังนอนแผ่อยู่ทางด้านหน้าซึ่งมีสตรีอยู่ในสวรรค์ ขณะที่ลูกวัวสดใสสีน้ำตาลมาทักทายเขาทางด้านซ้าย บริเวณส่วนใหญ่ของการเป็นทิวทัศน์เปิดกว้าง และสีท้องฟ้าแนวภูเขาแผ่ขยายออกไปและถักทอเข้าด้วยกัน ส่วนท้องฟ้าสีส้ม ข้างล่างเป็นภาพบอนาร์ยืนถือไม้เท้าอยู่ ทางด้านซ้ายส่วนที่ลึกเข้าไปใช้สีน้ำเงินเข้ม ทำให้เกิดระยะด้วยความหนักแน่นแล้วลุกโชดิช่วงเหมือนนักประพันธ์ในวัย 23 ซึ่งบอนาร์บอกว่าในสภาวะที่เขานอนลงในทุ่งหญ้าสีเขียวและส้มนั้น จิตวิญญาณของเขาได้รับการฟื้นฟู

ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง ได้เรียบเรียงเกี่ยวกับทัศนะทางศิลปะไว้ดังนี้

> เฮเกลให้ทัศนะเรื่องศิลปะว่า งานศิลปะของมนุษย์นั้น ไม่ใช่เพื่อการสนุกหรือเพื่อความเพลิดเพลิน แต่เพื่อการปลดเปลื้องวิญญาณของมนุษย์ให้หลุดพ้นจากรูปแบบและสภาวะที่จำกัด เฮเกลจะยอมรับทุกทฤษฎีที่นำศิลปะไปเป็นเครื่องมือ เพื่อให้บรรลุการหลุดพ้นให้วิญญาณมนุษย์เป็นอิสระ ท่านบันทึกไว้ว่าผลงานด้านศิลปะเป็นเครื่องมือที่มีประโยชน์ทำให้บรรลุการหลุดพ้นไปสู่ความเป็นอิสระนอกอาณาจักรของศิลปะ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง.2541 : 83)

ก 1×9115 5 3

ไฮแมน ได้เสนอถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของบอนาร์ว่า

ในปี ค.ศ.1930 บอนาร์พบว่า ตัวเขาได้ถูกนำส่งโรงพยาบาลชั่วคราว เขาไม่สามารถวาดภาพขนาดใหญ่ได้ เขาจึงหอบสีน้ำไปเขียนในโรงพยาบาลและเป็นครั้งแรกในรอบ 30 ปีที่เขาต้องใช้สีน้ำ แต่เขาไม่ชอบความโปร่งใสของสีเลย เทคนิคการเขียนสีน้ำทำให้เขารู้สึกขัดเคืองเป็นอย่างมาก ยากจะวาดภาพให้บรรลุผลสำเร็จเช่น ถ้าต้องการให้เกิดแสงในภาพ จะต้องเกิดโดยเทคนิคเว้นพื้นที่บนกระดาษของสีน้ำ เพื่อให้เกิดแสงซึ่งเขารู้สึกว่า มันเป็นเรื่องไร้เหตุผลที่ต้องเอาเทคนิคเหล่านี้มาคิดสำหรับเขาอีกแล้ว เทคนิคการวาดภาพสีทึบแสง ตัวสีควรมีการปรับปรุง ซึ่งเป็นเรื่องน่าเห็นใจมากที่บอนาร์ต้องวาดภาพด้วยสีน้ำ ทำให้การแสดงลักษณะพื้นฐานประจำตัวของเขาต้องเปลี่ยนแปลงไป ภาพวาดตัวเขาเองในปี ค.ศ.1920 พอหลังจากปี ค.ศ.1930 ภาพส่วนมากจะมีรอยแตกอย่างเช่น ภาพ ต้นตระกูลของโรงงานผลิตกระป๋อง (Descente an Cannet) หรือ สวนกับสะพานเล็ก (Jardin an petit pont) ภายในภาพบางที่ปล่อยทิ้งให้เป็นที่ว่าง บางทีวาดสีเป็นหย่อมโดยใช้ความโปร่งใสของสีลอยตัวออกมา แต่บริเวณรอบ ๆ มีรูปทรงที่แข็งขอบคม รูปทรงเหล่านี้ดูเหมือนมีอากาศรอบตัวและเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าแปลกแยกออกไปกว่าแต่ก่อน กว้างกว่าและไม่สามารถทำนายได้มากกว่า บอนาร์อธิบายว่าเป็นการหลอมรวมใหม่ตามคำจำกัดความของ เดอนี ว่ารูปภาพเหมือนเรื่องราวที่แต่งแต้มลงไป ซึ่งจะรวมเข้าด้วยกันและในท้ายที่สุดจะมาเป็นรูปทรงของวัตถุซึ่งพอดูภาพแล้วสามารถท่องเที่ยวไปได้อย่างสมบูรณ์

หลังจากปี ค.ศ.1930 การเขียนภาพทิวทัศน์กลายมาเป็นส่วนสำคัญในกิจกรรมของเขา บอนาร์เริ่มเขียนภาพโรงงานผลิตกระป๋องได้มากขึ้น ยอมรับความจริงของลักษณะภูมิประเทศว่าที่นี่เหมาะสำหรับทำอะไร และพื้นที่ตอนกลางเป็นที่แลกเปลี่ยนสำหรับชีวิตที่ทันสมัย เสาโทรเลขสีขาวเป็นเครื่องหมายชี้ขาดของ ลารูโรช แต่ความลึกของกุหลาบสีส้มที่ฉากหน้า แต่งกระจายเป็นจุดด่างเล็ก ๆ ด้วยสีดำ แซมด้วยธรรมชาติของสีเหลือง เขียวและชมพูในท้องฟ้า ภาพที่สื่อด้วยความเข้มข้นที่ชอบฝันอาจเข้ามาในงานศิลปะของเขา ครั้งแรกเป็นคำตอบของความร้อนที่รุนแรง และบรรยากาศที่เจิดจ้าของทางใต้จนกระทั่งบอนาร์ได้มาพบทิวทัศน์บรรยากาศที่สลัว ได้ทำให้วรรณะสีมีค่าเท่ากันในสตูดิโอของเขาที่ เลอ บอสเกต เขาได้ปักวัสดุสีเงินลงในหลาย ๆ ที่ มันดูเหมือนว่าบริเวณที่ติดด้วยวัสดุ สีเงินเป็นบริเวณทิวทัศน์ที่เขาได้วาดไปเมื่อครั้งก่อน ๆ จุดเหล่านั้นสะท้อนแสงออกมาเหมือนเพรชทุกทิศทุกทางดังที่ เกเรต มานล์ ฮอพกิ้น มองงานของบอนาร์จนลุ่มหลง ทิวทัศน์ของบอนาร์ในระยะหลังมีการวางโครงเรื่องเป็นชิ้น ๆ ได้แก่ภาพที่ชื่อว่า "ท้องฟ้าและสีคู่กัน" หรือ "โลกของสีที่มีรอยด่าง"

ผลงานขนาดใหญ่คือ นอร์มังดี แลนด์สเคป เกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วงระยะ 5 ปี ภาพนั้นมีสีเขียวหลังความเป็นจริงต้นแบบ เมดิเตอร์เรเนียน แม้กระนั้นก็ตามภาพดูแล้วจะให้ความรู้สึกร่วมกันของต้นไม้ใหญ่ ดูเหมือนจะดูดซับไปข้างบนเป็นจังหวะเหมือนงานของ อาลิดราฟ หรือ ฟานก็อก และงาน ออตั้มแลนด์สเคป ก็เป็นอีกชิ้นใน นอร์มังดี ที่ต่างกันของ มาโรลอต คือ ภาพวาดบนกระดานด้วยสีหนา ๆ ทึบ ๆ อย่างที่บอนาร์ไม่เคยวาดมาก่อนแบบบนผ้าใบ งานนี้เป็นการยกเว้นทำให้นึกถึงงานของ นาบี แพทเวิร์ก ตอนต้น ค.ศ.1890 โดยมีการเตรียมการร่างภาพการ์ตูน แต่เป็นก้อนขาวและทอง ซึ่งสามารถจินตนาการได้อย่างง่ายดายการทำงานที่บ้านพัก เลอ บอสเกต เป็นห้องที่มีสภาพเล็กน่าอึดอัด แต่บอนาร์ชอบห้องทำงานที่ไม่ต้องจัดให้เป็นระเบียบนัก บอนาร์พูด

ว่า ฉันไม่ชอบห้องที่ถูกจัดไว้อย่างดีเลิศ เมื่อฉันกำลังวาดภาพ เพราะมันทำให้ฉันรู้สึกว่ากำลังถูกบีบคั้น ดังนั้นเขาจึงใช้วิธีการตรึงผ้าที่ใช้สำหรับสีน้ำมันกับผนังสูง ๆ และวาดโดยให้แสงผ่านเข้ามาทางหน้าต่างขนาดใหญ่ แต่ถ้าเขาต้องการถอยหลังสักก้าวสองก้าว เขาจะต้องปีนขึ้นไปตรงบันได ของที่พักและมองผ่านรั้วไม้บอบบาง ตามปกติเขาเก็บสีและจานสีไว้ชั้นล่าง ชั้นบนเขาได้ทำไว้สำหรับงานเขียน และที่นี่เขาสามารถวาดภาพที่มาเป็นแรงบันดาลใจ ด้วยสีน้ำมันชนิดต่าง ๆ ระหว่างปี ค.ศ.1936 และ ค.ศ.1947 รูปแบบการวาดรูปของ บอนาร์ ได้พัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ และมีจำนวนมาก บทภาพถูกเก็บไว้เป็นเดือน ๆ หรือเป็นปี ๆ และถูกนำออกมาดัดแปลงอีกครั้งด้วยวิธีการวาดภาพที่ค้นพบใหม่

"ห้องทำงานที่ทำด้วยไม้จามจุรี" (The Studio with Mimosa) เริ่มขึ้นในปี ค.ศ.1938 แต่ได้ถูกพัฒนาเป็นระยะเวลาหลาย ๆ ปีที่มีสงคราม ในแต่ละปีจะมีการเฉลิมฉลอง เมื่อมีต้นไม้เริ่มออกดอก โดยเฉพาะในเดือนกุมภาพันธ์ และมันก็เป็นสัญญาณให้รู้ว่า ฤดูใบไม้ผลิกำลังใกล้เข้ามา ข้อความหลาย ๆ ข้อความที่เขาแต่งขึ้นมา เช่น "ในการเริ่มต้นวาดภาพ จะต้องมีพื้นที่วางเปล่าไว้ตรงกลาง" เพราะพื้นที่วางเปล่าที่กลายเป็นพื้นที่สีเหลืองและเป็นคลื่นอย่างน่ามหัศจรรย์ บนผ้าสี่เหลี่ยมที่ใช้วาดภาพขนาดสี่ฟุต ฌ็อง เคลร์ (Jean Clair) ได้เรียนเกี่ยวกับภาพต้นจามจุรี (Mimosa) เหมือนกับ "การระเบิดคล้ายกับเพลิงลุกไหม้ของพระอาทิตย์" การใช้สีเหลืองเพื่อรักษาความสมดุลย์รับน้ำหนักตรงกลางของพื้นที่(ส่วน) ของภาพที่ใกล้ผู้ดูซึ่งใช้สีขาว ถูกบีบให้ใช้สีแดงเข้ม และเป็นแนวตั้งรอบ ๆ ในแต่ละด้าน มุมที่ใช้สีขาวถูกเปลี่ยนมาใช้สีชมพูสดใส และใช้เหล็กสีแดงสำหรับทำลวดลาย 4 อัน แฉลบไปด้านบนคล้ายกับตรึงไว้กับขอบที่ต่ำกว่า ดังนั้นหน้าต่างจะเต็มไปด้วยสีเหลืองซึ่งมีแรงกดไปด้านหน้า และตรงข้ามมุมซ้ายจะมีภาพเงาของผู้หญิงประทับอยู่

สีเหลืองจึงเป็นสีที่เป็นสัญลักษณ์และเด่นในงานชิ้นต่อ ๆ มา เมื่อ บอนาร์ มองย้อนกลับไปมองรูปภาพสไตล์ปารีส และนอร์มังดี (Normandy) เขารู้สึกขนลุกในความไม่สดชื่นของภาพเหล่านั้นเขาได้เปลี่ยนแปลงจากความมืดคลี้มเป็นความสว่าง ในปีสุดท้ายของชีวิตเขาเมื่อ พ่อค้าคนหนึ่งได้วิจารณ์รูปภาพของ ซีญัก (Signac) อย่างมีข้อสงสัยว่า "มีสีเหลืองมากในภาพนี้" บอนาร์จึงตอบว่า "คุณไม่ควรจะใช้มากเกินไป" สีเหลืองมีมากหลายชนิด จากผลแก่ ๆ ของต้นจามจุรี (Mimosa) ,จากดินสีเหลืองที่ใช้ทำสีน้ำตาลเหลือง (ocher) และจะใช้สีเหลืองอินเดียนเข้ม (to a deep Indian yellow) ซึ่งมักจะใช้คู่กับสีขาว สำหรับความคิดของบอนาร์ และฟานก็อก สีเหลืองให้ความรู้สึกแรกเริ่ม (true Primary) เป็นสีของพระอาทิตย์ ของเรณูเกสรดอกไม้ (Pollen) ของชีวิต แต่ในงานต่อมามันสามารถใช้ได้ซับซ้อนกว่านี้ แสดงถึงแสงสีทอง (ความหวัง) ของความสับสนอลหม่าน ความปรารถนาให้มีความเป็นอยู่ที่ดี เช่นเดียวกับการค้นพบใหม่กว่ามันแสดงถึงความเพ้อฝัน ตลอดหลาย ๆ ปีสุดท้ายในภาคใต้ของฝรั่งเศส สิ่งที่แฝงอยู่ภายในกระบวนการ คือ การลบล้างความลางเลือน (ภาพ The image) เป็นทอง (The gold) ดังนั้นจึงเป็นการปฏิรูปให้เป็นยุคทอง (The golden Age) ตามจินตนาการ (Hyman. 1998 : 152-156)

อารี สุทธิพันธุ์ นำเสนอเกี่ยวกับเรื่องสีไว้ว่า

เป็นที่ยอมรับกันว่า วัตถุประสงค์อันสำคัญของสีก็คือ เพื่อสนองความรู้สึกแสดงออกเท่าที่จะเป็นไปได้ ถ้าข้าพเจ้าระบายสีโดยไม่นึกไว้ก่อน และบังเอิญสีนั้นเกิดให้ความรู้สึกพอใจต่อข้าพเจ้าเป็น

พิเศษ จะพยายามรักษาไว้ก่อน และระบายสีอื่นต่อเรื่อย ๆ ไป จนรู้สึกที่ระบายภายหลังใกล้ ๆ กับสีที่พอใจนั้นช่วยเสริมซึ่งกันและกัน โดยไม่ลดค่าของความรู้สึกแสดงออกระหว่างกันด้วย

สมมติว่าข้าพเจ้าจะให้ความรู้สึกของฤดูนี้ซึมซาบเข้าไปในความนึกคิด เช่น ความอ้างว้างของท้องฟ้าสีครามปราศจากเมฆ อันแสดงถึงบรรยากาศของฤดู และสภาพสีส่วนรวมของใบไม้เป็นต้น อย่างไรก็ดี ข้าพเจ้ายอมรับว่า ความรู้สึกของตัวเองแปรไปเสมอ ฤดูใบไม้ร่วงอาจนุ่มนวลและอบอุ่นคล้ายกับนอนผึ่งแสงแดดในฤดูร้อน หรืออาจเย็นชืดภายใต้ฟ้าสีคราม และต้นไม้สีเหลืองอ่อนซึ่งให้ความรู้สึกหนาวสั่นในฤดูหนาว

เมื่อข้าพเจ้าเลือกสี ข้าพเจ้าไม่เคยคำนึงถึงเหตุผลและตามทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ ข้าพเจ้าถือตามความสังเกตและความรู้สึกของตัวเองที่มีต่อธรรมชาติทุกส่วนเป็นสำคัญ คงจำได้ว่าซีญักสนใจข้อเขียนเรื่องสีของ เดอลากรัวเพียงสองสามหน้าแล้ก็นำไปปฏิบัติตามโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของการใช้สีตรงข้าม ปรากฏว่าผลงานถูกจำกัดภายในหลักการและสถานที่ซ้ำซากจำเจ ไม่น่าตื่นเต้นเท่าใด สำหรับข้าพเจ้านั้นพยายามเลือกใช้สี ตามที่สนองความรู้สึก ไม่ใช้ตามทฤษฎี เพราะข้าพเจ้าเชื่อว่า สัดส่วนของสีที่ใช้มีส่วนทำให้รูปแบบที่ถ่ายทอดเป็นองค์ประกอบศิลป์ เปลี่ยนแปลง จากความจริงนี้ทำให้ข้าพเจ้าต้องพยายามเลือกใช้ให้เหมาะกับรูปแบบ จนกระทั่งรูปแบบทุกรูปในองค์ประกอบศิลป์นั้นกลมกลืน และสัมพันธ์กัน ถ้าหากว่าความรู้สึกขัดกัน ก็ต้องพิจารณาใหม่อย่างถี่ถ้วนและถ้าแก้ไขก็จะไม่แก้ด้วยรอยแปรงสองสามสี แต่จะแก้ใหม่หมดทั้งภาพ

ตามความเป็นจริงแล้วข้าพเจ้ามีความคิดว่า ทฤษฎีของการใช้สีตรงข้ามนั้นไม่สมบูรณ์นัก จากการศึกษาผลงานของศิลปินหลาย ๆ คน ที่ใช้สีตามสัญชาตญาณและความรู้สึกเคยชิน อาจกล่าวได้ว่าศิลปินสามารถสร้างกฎเกณฑ์ของการใช้สีขึ้นใหม่ได้ โดยไม่ต้องนำพาต่อทฤษฎีสีเดิมอันจำกัดนั้น (อารี สุทธิพันธุ์.2541 : 54)

งานชิ้นต่อมาของบอนาร์ส่วนใหญ่เน้นหนักทางอารมณ์เศร้า งานที่ชื่อว่าระเบียงซึ่งมีแสงอาทิตย์ส่อง (La Terrasse Ensoleillee/The Sunlit Terrace) พวกเราเหมือนยืนในที่สูง ใกล้กับประตูโค้งสีเหลืองมองผ่านออกไปเห็นสวนธรรมดา ๆ ทำส่วนที่ลึกที่สุดให้เป็นสีชมพูของดอกกุหลาบ และถูกล้อมรอบโดยป่าไม้ ซึ่งวาดเป็นแนวยาวโดยใช้สีฟ้าอ่อน ซึ่งเกือบจะแยกไม่ออกจากท้องฟ้า (ทำเลเหมือนกับบ้านพักตากอากาศในปี ค.ศ.1930-1939) ซึ่งเพื่อนของบอนาร์ได้สร้างใกล้ ๆ กับเมือง โวเครสซง (Vaucresson) ต่อมาได้ถูกรื้อไป ขนาดของภาพสูงมากกว่า 2 ฟุต แต่ยาวเกือบ 8 ฟุต ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของงานของเขา รูปแบบของการก่อสร้างเป็นสิ่งที่คิดค้นขึ้นเองทำพื้นที่ลาดสูงขึ้น จากทางซ้ายมือไปยังก้อนอิฐซึ่งอยู่ไกลที่สุด ฝาผนัง(กำแพง) ใช้สีชมพูและสีเหลืองสดใสซึ่งถูกทำให้พังโดยหน้าต่างสี่เหลี่ยม ซึ่งทำให้เรามองผ่านเข้าไปเห็นภายในที่มืดมิด ในส่วนที่ใกล้ผู้ดูภาพ มีวัตถุสีฟ้าค่อนข้างเก่าซึ่งอาจจะมองเป็นเสื้อผ้า หรือหน้าของสุนัข

ไฮแมน ได้กล่าวถึงช่วงเวลาหนึ่งของบอนาร์ว่า

จากปี ค.ศ.1930-1939 บอนาร์ได้ปรับปรุงภาพวาดให้มีความหมายมากขึ้นจากผลงานที่ชื่อว่า "โต๊ะริมหน้าต่าง" (La Table derant la Fenetre/The table in front of the window) สามารถทำให้

ผลงานชิ้นแรก ๆ ของเขา แต่ภาพนี้ใช้เวลาตั้งแต่ปี ค.ศ.1934-1935 (โดยได้ตั้งผ้าสำหรับวาดในบ้านพักตากอากาศ ซึ่งได้เช่าที่เมือง เบนูวิล-ซูร์-แมร์ Benouville-sur-Mer) ในแคว้นนอร์มังดี ซึ่งภาพนี้ได้แสดงถึงการแสดงครั้งสุดท้าย จุดเริ่มต้นของเขา ซึ่งสังเกตได้จากการเล่นแสงและการสะท้อนกลับในห้องซึ่งมีแสงแดดสิ่งสว่าง ผ้าที่ใช้วาด (มีลักษณะแถบสีแดงบาง ๆ วางในแนวตั้งทางขวามือ และขยายไปทางซ้ายมือ) ได้ถูกวางบนโต๊ะที่มีแสงสว่างส่อง ซึ่งขอบด้านบนไม่ถูกปกปิดเพื่อให้มีแสงสะท้อนของท้องฟ้าและผนังสีส้ม ในขณะที่โต๊ะมีพื้นผิวที่สามารถสะท้อนแสงได้ ต่อจากนั้นอีกด้านหนึ่งของผนังสีส้ม ในขณะที่โต๊ะมีพื้นผิวที่สามารถสะท้อนแสงได้ ต่อจากนั้นอีกด้านหนึ่งของหน้าต่างม่านไม่ได้ใช้สีขาวแต่ตรงกลางของม่านกลับใช้สีดำซึ่งแสดงความรู้สึกที่ดีและเข้ากันได้ดี ขอบด้านบนของภาพใช้แถบสีทองประดับภาพ และเมื่อโต๊ะโค้งไปทางด้านขวาก็แสดงให้เห็นรัศมีสีเหลือง ซึ่งได้ขยายไปยังขวดสุราและถ้วยผลไม้ คล้ายกับเปลวไฟ (Pentecostal Flame) ภาพนี้ได้ถูกกลืนโดยผนังสีส้มเข้ม การแสดงของบอนาร์ในที่นี้ไม่เหมือน มาร์ท แต่เป็นการแสดงออกของคนที่เพ้อฝัน

ในปีเดียวกัน บอนาร์ได้สร้างผลงานที่ดีอีกชิ้นหนึ่ง ชื่อว่า "มุมของโต๊ะ" (Corner of a table)ในภาพมีตะกร้าใส่ผลไม้กองสูงราวกับภูเขา และจะมีเงาสีเหลืองปรากฏบนผ้าปูโต๊ะสีขาว ด้ายซ้ายมีพื้นที่ว่าง ด้านตรงข้ามมีแนวเส้นขวางสีแดงยาวไปจนถึงขอบภาพ ไกลออกไปจะมองเห็นเก้าอี้ตัวเล็กวางไว้ ซึ่งทำให้เกิดมุมมองที่ประหลาด จากผลงานของเขาหลาย ๆ ชิ้นศิลปะของเขาดูเหมือนจะพิเศษกว่าผลงานที่ปรากฏในขณะนั้น เหมือนที่เขาได้อธิบายให้ เฮดดี้ ฮาห์นเซอ ฟังว่า

เมื่อเรายังอ่อนเยาว์ เราจะมีใจจดจ่อกับสถานที่ กับจุดสำคัญของศิลปะกับอะไรก็ตามที่เราต่อต้าน มันเป็นความรู้สึกประหลาดที่ทำให้เราต้องการเขียนรูปต่อมาเราทำงานด้วยวิถีทางที่แตกต่างกัน ก็เพื่อต้องการแสดงออกถึงความรู้สึก ดังนั้นเราจึงเลือกจุดเริ่มต้นด้วยความสามารถของตัวเอง

ในปี ค.ศ.1929 เขาได้เขียน "ศิลปะในการทำงานให้เป็นจริงคือ การระลึกถึงรูปร่างและสีสรรที่สวยงาม การรู้สึกสังเกตของแต่ละคน การมองนักเขียนภาพที่เก่งและใช้พู่กันวาดภาพให้เร็ว และในปี ค.ศ.1939 กลุ่มเพื่อนที่ทีความคิดแนวเดียวกัน ก็ได้ผลิตสิ่งที่เป็นจริง กลุ่มนี้ได้เน้นความสะดวกสบาย นั่นคือ คนเราสามารถว่ายน้ำในซ็อคโกแลตหรือในท้องฟ้าสีคราม็ได้"

ต่อมาในปี ค.ศ.1927 บอนาร์เริ่มเขียนบันทึกซึ่งได้ยืนยันถึงความเป็นอิสรภาพของภาพ เขาจึงได้สร้างผลงานโดยเกิดความคิดของตัวเอง โดยไม่คำนึงกฎเกณฑ์ของสังคมซึ่งถูกกำหนดโดย มาร์ท แม้จะไม่มีความสะดวกสบายในการวาดภาพเป็นแรมเดือนในห้องนอนในโรงแรม ในเดือนธันวาคมปี ค.ศ.1935 เขาได้เขียนบันทึกว่า "หลักสำคัญ คือ พื้นผิวซึ่งประกอบด้วยสีสรรกฎเกณฑ์ ซึ่งเป็นจุดโดดเด่นของวัตถุต่าง ๆ" ตอนต้นปี (1927) บอนาร์ได้เขียนถึง มาตีส ว่า "ถ้าไม่มีใครคำนึงถึงว่าสีสรรทำให้ภาพประสบผลสำเร็จละก็ ความโง่เขลาก็จะเริ่มต้น" ในเดือนกุมภาพันธ์ ปี ค.ศ.1939 เขาได้บันทึกส่วนตัวว่า "คนส่วนใหญ่มักจะพูดถึงการละทิ้งธรรมชาติและก็มีการละทิ้งภาพวาด" ในปีที่เกิดสงคราม เขาได้คิดถึง ปีกัสโซ ซึ่งได้นำภาพที่เพิ่งได้วาดไว้ที่กำแพงของห้องทำงาน เขาได้อธิบายให้นักโฆษณาชื่อ เทรีอาด (Teriade) ฟังในปี ค.ศ.1942 ว่า "ฉันได้พิสูจน์ให้เห็นว่า เมื่อคนเราได้นำส่วนเล็กส่วนน้อยที่พบจากโลกภายนอกมาและนำมาตกแต่งในภาพวาดของเขา นั่นหมายความว่า พวกเขาทำให้เรารู้สึกว่าการวาดภาพนั้นเป็นสิ่งที่ไม่แท้จริง" ในปี ค.ศ.1946 เขาได้เขียนบันทึกว่า "ชีวิตที่ใช้เพื่อการวาดภาพไม่สำคัญ แต่สิ่งที่สำคัญคือ การอุทิศชีวิตในการวาดภาพ" (Hyman.1998 : 183-186)

การวาดภาพที่เมือง ทรูวีล (Trouville) ในปี ค.ศ.1936 แสดงถึงความร่าเริงสนุกสนานของฉากที่มีคนพลุกพล่าน ในขณะที่กำลังวาดภาพนี้ บอนาร์ได้ตระหนักถึง เลอ กองเนต์ (Le Cannet) ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่ต้องแปลความหมายอีกครั้งหนึ่ง การเปรียบเทียบและระยะทางมีแถบสีฟ้าและแดงเป็นส่วนของภาพที่อยู่ใกล้ผู้ดูภาพ โดยวาดเขียนง่าย ๆ เป็นเส้นหลาย ๆ เส้น สีขาว, สีดำและสีขาว รูปแบบในทุก ๆ ที่ดูง่าย ๆ บางคนอาจพูดได้ว่าเหมือนกับงานของทารก จนบางคนแทบจะมองไม่เห็นความแตกต่างของภาพ บอนาร์สนใจในศิลปะที่สร้างโดยเด็ก ๆ ด้วยความบริสุทธิ์หรือจากนักวาดภาพที่ดีที่สุด เป็นภาพวาดทิวทัศน์ชายทะเล ซึ่งปรากฏในงานของบอนาร์ในรอบ 10 ปีสุดท้ายของเขา ซึ่งในความรู้สึกเกี่ยวกับในวัยเด็ก ภาพที่ชื่อว่าท่าเรือที่เมืองทรูวีล (The Port of Trouville) ได้แสดงถึงสถานที่ สภาวะของจิตใจในภาพมีเรือ ยอร์ท (Yacht) ล่องลอยออกจากท่าเรือ ไปในทะเลสีขาวท่ามกลางหมอกสีขาวเช่นกัน ซึ่งเปรียบเทียบเหมือนกับชนเผ่าชิมมีเรียน (Cimmerian) ในนิยายกรีกที่อาศัยในที่ที่ห้อมล้อมด้วยความมืด บนชายฝั่งปรากฏเป็นจุดสีน้ำเงินและสีทอง และใช้สีเหลืองสีขาวในภาพเช่นกัน โดยปรากฏเป็นภาพดอกไม้มากมาย

จากผลงานที่ชื่อ เลอ กองเนต์ (Le Cannet) บอนาร์ได้เน้นการเขียนภาพภูมิประเทศมากกว่าผลงานที่ผ่าน ๆ มา ซึ่งเป็นภาพที่สวยงามโดยยากจะหาคำบรรยาย ในปี ค.ศ.1932 บอนาร์ได้เขียนบันทึกว่า *"ให้แสดงธรรมชาติเมื่อมันสวย ทุกสิ่งทุกอย่างมีห้วงเวลาของความสวยงามของตัวมันเอง ความสวยงามทำให้ผู้พบเห็นพอใจ การมองที่ทำให้เกิดความพึงพอใจคือ การมองภาพง่าย ๆ และเป็นลำดับขั้นตอน ความง่ายบวกกับการจัดลำดับ เกิดขึ้นโดยการจัดสรรปันส่วนของพื้นผิว การจัดกลุ่มของสีสรรที่เข้ากัน เป็นต้น"* (Hyman. 1998 : 188) ภาพภูมิประเทศหลายภาพที่ให้ความสำคัญกับทางเดิน ภาพถ่ายที่ชื่อว่า "สวนกับสะพานเล็ก" เขียนขึ้นในปี ค.ศ.1937 เป็นภาพที่มีพื้นผิวเหมือนกับเอาหนังสือพิมพ์มาปิดด้วยสีเขียว เหลือง และสีดำ ครั้งแรก เราไม่สามารถประมาณค่าของภาพในพื้นที่ที่ยุ่งเหยิงได้ คือ มีผู้หญิงเศร้าอยู่บนทางเดิน ผู้ชายคนหนึ่งนั่งคุดคู้อยู่ริมลำธาร มีผู้หญิงอุ้มเด็กในวงแขน ที่ขอบด้านล่างของภาพมีภาพเด็กตัวเล็ก ๆ หลายคนกำลังเต้นรำ ภาพนี้ เฟลีกซ์ เฟเนอง (Felix Feneon) ยืนยันว่า มีลักษณะเฉพาะตัวและเป็นพื้นฐานของภาพพระราชวัง ไชลอต (Palais Chaillot)

ในภาพที่ชื่อว่า เชอแมง มองตอง หรือทางเดินสู่เนินเขา (Uphill Path) เป็นภาพที่เขาใช้หลักเกณฑ์ สาระเดียวกัน บางครั้งภาพแสดงถึงสงคราม วิธีวางใช้ภาพตามยาว พู่กันวาดภาพเป็นอิสระในการจัดเส้น สังเกตได้ว่า การวาดในหลาย ๆ ปีแสดงความยุ่งเหยิงโกลาหล สีที่ใช้จะแสดงถึงอารมณ์มากขึ้น ถนนสีชมพูกลายเป็นสีส้ม ซึ่งต่อเชื่อมกับเมฆสีขาวค่อนข้างเขียว ซึ่งลอยอยู่ในท้องฟ้าสีม่วง และมีภาพมืด ๆ บนทางเดิน ดูเหมือนจะเป็นการเดินทาง ความรู้สึกของบอนาร์ต่อพื้นที่ว่าง ใกล้เคียงกับนักวาดภาพชาวจีนในระยะแรก ๆ เช่น ชูซี (Chu Hsi) ซึ่งได้เขียนคำพูดในศตวรรษที่ 11 ไฮแมนเสนอว่า... "รูปแบบที่ยิ่งใหญ่ของสวรรค์และพื้นที่โลกไม่มีอะไรแยกออกจากกัน และทุกสิ่งทุกอย่างต้องมีความขัดแย้งในตัวของมันเอง และนี่ก็คือ

ธรรมชาติ ไม่ใช่เป็นผลจากการจัดการโดยเจตนา การไต่ตรองนึกคิดส่วนใหญ่เกิดขึ้นในเวลากลางคืน จากประสบการณ์ทำให้ฉันมีความสนุกสนานมาก" (Hyman. 1998 : 190)

บอนาร์ ทำงานที่เกี่ยวกับอ่างอาบน้ำ (Baignoires The Bath) ชิ้นใหญ่ 3 ชิ้น ซึ่งใช้เวลาเฉพาะทั้งหมดของสิบปีสุดท้ายของเขา งานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึง การประสบความสำเร็จอย่างยิ่งใหญ่ของเขา ได้แก่ การกลั่นกรอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการบอกเล่าครั้งล่าสุดใน พิทท์เบอร์ก (Pittsburgh) ภาชนะซึ่งมีการแยกส่วน ความรู้สึกที่ขัดแย้งกัน ประสบการณ์มากมายในระหว่างที่มีชีวิตอยู่ งานที่เปรียบเทียบได้ใกล้เคียงที่สุด น่าจะเป็นภาพในห้องศิลป์ของบราค กล่าวคือ ช่องว่าง โค้ง ซึ่งทำให้เกิดกระบวนการที่ยากและลึกลับของการเปลี่ยนรูป

ไฮแมน กล่าวถึงการเขียนภาพอ่างอาบน้ำของบอนาร์ไว้ว่า

> อ่างน้ำในปี ค.ศ.1925 ส่วนมากเป็นภาพเหมือนของ มาร์ท โดยปี ค.ศ.1936 เมื่อ บอนาร์ลงมือทำใหม่ ตอนนั้นมาร์ทมีอายุเกือบ 70 ปี และรูปร่างลอยนี้ ไร้อายุ บางทีเนื้อหา ความสำคัญจริงของรูปเหล่านี้ไม่ใช่มาร์ทและ วันอันยาวนานของเธอในน้ำ มากเท่ากับความเป็นธรรมชาติหรือวัตถุที่แขวนลอย เวลา และการละลายสิ่งทั้งหมด เข้ากับการสะเทือน ภาพวาดทำรูปเธอในอ่างน้ำได้ให้การไต่ตรองอย่างไม่คาดคิดในทางการเขียนภาพสระบัวของโมเน และในที่สุดเป็นการทำ "โลกลอย" ให้สำเร็จ
>
> รูปทั้งหมดของ ห้องอาบน้ำ กระเบื้อง และอ่าง และรูปร่าง เรียงไปทางข้างบนของด้านซ้าย บอกถึงจุดยืนของบอนาร์ว่าอยู่ตรงเหนืออ่างน้ำ ใกล้หัวของมาร์ท แต่ การผลักดันเรื่องระยะยังคงน่าสงสัยแย้งกับแรงกระตุ้น ตรงข้าม เพื่อจะสร้างอ่างใหม่ เป็นวงรีใกล้ ๆ เหมือนโลกเล็ก ๆ ซึ่งผู้หญิงถูกจัดเป็นสัญลักษณ์ อิสระทั้งหมดของการแสดงออกของศิลปิน
>
> ภาพบางครั้งถูกตีความเป็น ภาพสะท้อนของเธอจากเพดานกระจก มาร์ทอาบน้ำท่ามกลางแสงแดดจ้าตอนกลางวัน ในภาพถ่ายที่น่าสังเกต นักวาด ซากี้ มานน์ ได้สร้างสถานการณ์ใหม่ แสดงถึงว่าเป็นช่วงบ่ายแน่นอน แสงอาทิตย์ท่วมทันไม่เพียงจากหน้าต่างคนฝรั่งเศสด้านขวา แต่งยังมาจากหน้าต่างอื่นที่ขนานกับอ่าง กระเบื้อง และพื้น ถูกสะท้อนเข้าตา ดังนั้นสามเหลี่ยมของสีขาวในภาพแรกที่ทำใหม่ หรือสีชมพูซึ่งสุนัขนั่งอยู่ในภาพสุดท้าย อาจจะไม่ใช่พรมในห้องน้ำ แต่เป็นแสงที่เป็นรอยปุปะ
>
> ภาพแรก (1936) สงบนิ่งที่สุด และสมบูรณ์ที่สุด ทั้งที่มีการยืดภาพอ่างออกไปทางซ้าย 2-3 นิ้ว แถบตั้งตรงที่ดูได้ผล สีเหลือง น้ำเงิน ขาว ทอง ม่วง รอบ ๆ น้ำดำ ๆ เป็นเส้นที่เข้ากันได้ดี สีทองเข้มใกล้หัวที่สุด เคลื่อนเข้าหาร่างและถูกสะท้อนลงพื้น แถบแดงจัด และดำใต้อ่างไม่ได้ลดความแจ่มใสทั้งหมด และแสงทองให้ความรู้สึกเหมือนการให้พร เหมือนแรงอภิปรัชญา (เท่ากับการมีอยู่และความคิดจิตใจมนุษย์) ซึ่งเป็นเรื่องของ เดนเน่ ที่ เซอุส ไปเยี่ยมในสายน้ำแห่งทอง บอนาร์ นึกคิดถึงเรื่องนี้อีกครั้งและบอกนักวาดหนุ่มผู้หนึ่งว่า "เทพเจ้าของเราคือแสง"
>
> ต้นปี ค.ศ.1937 เขาจับโครงร่างรูปภาพใหม่คราวนี้เป็นรูปแบบสี่เหลี่ยมจัตุรัส ในการวาดใหม่ เบื้องต้นที่นี่ ความกลม ความลึกของอ่างถูกย้ำถูกเน้น และรูปร่างทำเหมือนเป็นตุ๊กตา ภาพถ่ายที่โด่งดังภาพหนึ่ง แสดงถึงว่าเป็นภาพที่ยังทำไม่เสร็จ ถูกติดไว้ที่กระดาษปิดฝาผนังลายดอกไม้ของห้องผนัง

ในโรงแรม เดบวิลล์ ฉันไม่กล้าที่จะจัดการกับลักษณะเด่นของงานศิลป์ที่แสนยากอีก บอนาร์ประกาศในการให้สัมภาษณ์ครั้งหนึ่ง

ถึงแม้ว่าทำงานมา 6 เดือน ฉันก็ยังไม่สามารถจินตนาการว่าฉันได้อะไร และฉันเห็นงานล่วงหน้ามาหลายเดือน เพียงโดยที่มีการแก้ไขอย่างเต็มที่หลายวิธี ขอบสีส้มเข้มของอ่างที่ทำอย่างปุบปับ วัตถุสีเหลืองสดทั่วไปอธิบายไม่ได้บนพื้น (บางทีอาจเป็นขวดน้ำหอม?) และอะไรที่ปรากฏให้เห็นเป็นสีขาวเฉือนเหมือนการขัดเงาไม่รู้ว่าภาพเป็นอะไรแน่

สีเทาของมันที่มีระดับอ่อนลงมากอาจเป็นส่วนหน้าของการสะท้อนถึงแสง เมืองนอร์มังดีในปลายช่วงปี ค.ศ.1930-1939 บอนาร์ยังคงแบ่งแยกความภักดีระหว่างทางเหนือและใต้ เขาเขียนถึง มาตีส จาก ดูวิล "ฉันคิดถึงแสงของ เมดิเตอร์เรเนียน ที่นี่เล็กน้อย ถึงแม้บางครั้งมีท้องฟ้าที่มีความแตกต่างของสีเล็กน้อยที่สวยงามมาก" แต่ในช่วงเวลาที่รูปที่ 3 เริ่มทำ บางทีอาจในปี ค.ศ.1941 เขาอยู่ในช่วงสงคราม 2 ปีที่ เลอ เคเนต และความแตกต่างเรื่องสีเพียงเล็กน้อย ให้ผลกับความเข้มอย่างแรงเกือบทั้งหมดของสีบริสุทธิ์ขนาด 4x5 ฟุต เป็นขนาดใหญ่ที่สุด และเป็นการทำขึ้นใหม่ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ครอบคลุมมากกว่า และขณะเดียวกันยุ่งเหยิงมากกว่าภาพอื่น ๆ ของบอนาร์ เมื่อยืนอยู่หน้ามันเราเหมือนหายเข้าไปในแนวและความเปื้อน แสงเลือน ๆ ที่อธิบายไม่ได้เหล่านี้และสีที่ดูเหมือนแทนการเปรียบเทียบตรง ๆ สำหรับห้วงนึกจิตใจที่เคลื่อนไหว ที่น่าอัศจรรย์ที่สุดเป็นพื้นที่ที่อ่างน้ำแคบลงไปทางขวา แล้วเหมือนพุ่งและขยาย โค้ง งอและหลอมรวมกับพื้นที่ดูสั่นสะเทือน สีที่นี่เหมือนแข็งเป็นชั้น ๆ และดึงขอบอ่างและรูปร่างที่แทบจะบอกไม่ได้ว่าทำโดยพู่กันหรือปลายนิ้วจุ่มในสีแดงเข้มแล้วลากข้ามระบายแบบหลวม ๆ (Hyman.1998 : 190-193)

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงการเขียนภาพของบอนาร์ไว้ว่า

มีการใช้สีหนา (impasto) และมีปริมาตรราวกับรูปปั้น มีเทคนิคใกล้เคียงกับพวกอิมเพรสชันนิสต์ และการเลือกเรื่องราวก็นำมาจากชีวิตประจำวัน เช่น ภาพภายในบ้าน ภาพผู้หญิงอาบน้ำ กำลังแต่งตัว นอนหลับ หรือภาพครอบครัวทานอาหาร เป็นต้น ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นภาพชีวิตตามปกติธรรมชาติสามัญ หากแต่เทคนิคความสามารถในการใช้สีได้อย่างสุดสวยของบอนาร์ ทำให้ผลงานของเขามีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นหลังไม่น้อย นอกจากนี้เขายังได้ผลิตงานพิมพ์จำนวนมากอีกด้วย พิพิธภัณฑ์ชั้นนำของโลกส่วนใหญ่มีผลงานของจิตรกรรมผู้นี้ บทบาทของศิลปินในกลุ่มสลายตัวลงเมื่อจิตรกรทั้งสอง (บอนาร์และวุยยาร์) ถึงแก่กรรม คตินิยมนี่มีประวัติและบทบาทเพียงแค่แตกตัวเองจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์แนวหนึ่งเท่านั้น มิได้ล้ำหน้าในรูปแบบหรือแง่ปรัชญาสุนทรียภาพให้แก่ศิลปินรุ่นหลังมากเท่าใดนัก ถึงอย่างไรก็ตาม ผลงานของกลุ่มนี้เป็นที่นิยมแก่ประชาชนทั่วไป เพราะมีความงามใน แสง สี เนื้อเรื่องก็ดูง่าย ๆ และสัมพันธ์กันกับชีวิตของประชาชนทั่วไป (กำจร สุนพงษ์ศรี.2523 : 87-88)

ห้องน้ำที่ปูกระเบื้องหลายที่ ธรรมดามากที่มันจะเปลี่ยนรูป สีซีด จนกระทั่งกลมกลืนกับอ่างอาบน้ำเหมือนดังเป็นลายผ้า ที่ประกอบจากชิ้นส่วนที่ไม่เท่ากัน บอนาร์พบว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องผลักดันให้เกินเลยธรรมชาติมากกว่าที่เคยเป็นมาก่อน ภาพอ่างอาบน้ำสุดท้ายเป็นการเดินทางอันยาวนานชิ้นสุดท้าย

ไฮแมน ได้นำเสนอข้อมูลว่า

> มีหลักฐานจากบันทึกในสมุดบันทึกเล็ก ๆ ติดกระเป๋าของเขา ซึ่งบอนาร์อ้างว่าเป็นอิสระภาพทางภาพ ในเรื่องเหตุผลของการ "โกหก" และ "ความจริง" ในปี ค.ศ.1934 เขาเตือนตนเองว่าอะไรบ้างเป็นคำสอนเริ่มแรกของ นาบี "ความไม่จริง คือ ตัดธรรมชาติออกมาแล้วลอกเลียนแบบมัน" ปีต่อมา "ในการวาดภาพ ความจริงอยู่เคียงข้างกับการโกหก" และ 10 ปีต่อมา "มีสูตรซึ่งเหมาะกับการวาดอย่างสมบูรณ์แบบ เรื่องโกหกเล็ก ๆ น้อย ๆ หลาย ๆ เรื่องสร้างความจริง 1 เรื่อง ได้ยิ่งใหญ่" นักวาดและนักเขียนชื่อ แพตตริก เฮรอน ได้ให้นิยาม "แนวความคิดเรื่องการโกหก" ในผลงานของ บอนาร์ เขาบอกให้เราคิดถึงตาข่ายดักปลาขนาดใหญ่อันหนึ่ง ลากไปเหนือผืนผ้าใบ มันเป็นจินตนาการผ่านโครงสร้างหลวม ๆ ของตารางสี่เหลี่ยมที่ติดต่อกัน บางครั้งดึงไปเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า บางครั้งเป็นรูปเพชร สิ่งนั้นแหละที่บอนาร์ดูเหมือนจะมองออกมาเป็นเรื่องราวของเขา รูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนของสีบริสุทธิ์ในงานชิ้นสุดท้ายของ เดอะบาธ เป็นตัวแทนที่มีขีดจำกัดมาก (Hyman.1998 : 193)

บริเวณศูนย์กลางของภาพชื่ออินเดอะบาธวิทด็อก ภาพลงปี ค.ศ. 1941-46 พูดได้ว่า 4 ปีต่อมาหลังจากมาร์ทเสียชีวิตภาพนี้จึงเขียนเสร็จ บอนาร์ได้จัดวางแสงจ้าตัวมาร์ทรูปสึกเหมือนกับว่าตัวของหล่อนค่อย ๆ เลื่อนหายไปกับแสงสว่าง โดยทั่วไปภาพของมาร์ทมักจะปรากฏและแฝงอยู่ในภาพเขียนชัดเจน เฉพาะภาพ "นู้ดอินเดอะาทธวิทด็อก" เท่านั้นที่ต่างไปจากผลงานศิลปะชิ้น อื่น ๆ ในอดีต มาร์ทเสียชีวิตเมื่อวันที่ 26 มกราคม 1942 อายุได้ 73 ปี ความรู้สึกที่บอนาร์เขียนถึง มาตีส ไฮแมน ได้เสนอไว้ดังนี้... "หลังจากการเจ็บป่วย 1 เดือน ปอดติดเชื้อเช่นเดียวกับทางเดินหายใจ มาร์ทผู้น่าสงสารของฉันตายด้วยโรคเกี่ยวกับหัวใจ 6 วันต่อมา เราฝังเธอใน เลอ คาเนต คุณคงจินตนาการถึงความเศร้าโศกและความโดดเดี่ยวของฉันได้ มันเต็มไปด้วยความขมขื่น ความวิตกเกี่ยวกับชีวิตที่ฉันต้องดำเนินต่อไปจากนี้" (Hyman. 1998 : 196)

ห้องนอนของมาร์ท เป็นส่วนหนึ่งของบ้านแห่งเดียวที่เขาไม่เคยวาด เขาปิดประตูและไม่เคยเข้าไปอีกเลยนอกจากนี้การแสดงออกทางความรู้สึกของบอนาร์ต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ

ไฮแมน กล่าวถึงบอนาร์ในเหตุการณ์บางช่วงว่า

> ช่วงสงคราม ปี ค.ศ.1939-44 กระทบกระทั่งบอนาร์อย่างหนัก เขาเขียนถึง ชาล เทอเรส ปลายปี ค.ศ.1939 "ธรรมชาติเป็นสิ่งเดียวที่ปลอบประโลมใจฉันเวลานี้" 2-3 เดือนต่อมา เขาก็รู้ว่า วอลแตร์ตายตามลำพังบนถนนเหนือจากกรุงปารีส ขณะกำลังหนีการรุกเข้ามาของกองทัพเยอรมัน เพื่อนชาวยิวที่สนิทของบอนาร์คนหนึ่งในไม่ช้าก็ถูกแขวนคอ ส่วน ธาดี นาตองซง ยังอยู่ในปารีสที่ถูกครอบครองโดยเยอรมันซึ่งเขากับภรรยาถูกจับตามอง ในปี ค.ศ.1944 บอนาร์รู้ว่า นอร์มังดี อันเป็นที่รักของเขาถูกทำลาย ที่ซึ่งหมู่บ้านแต่ละแห่งเหลือแต่ชื่อในความทรงจำ บอนาร์เขียนไว้ "คนซึ่งถึงทางตันแห่งความสิ้นหวัง" เรามาดูชีวิตของเขาที่โลดโผน ในจดหมายที่โต้ตอบกับ มาตีส ส่วนบอนาร์นั้นถูกขับไล่ลงไปที่เมืองคานส์ แต่เขาเขียนในเดือนกันยายน ค.ศ.1940 ว่า "บางเวลาฉันเป็นนัก

โทษแห่งขุนเขาเลยทีเดียว ไม่มีรถใช้" ในปี ค.ศ.1941 "ความขาดแคลนเริ่มเกิดรอบ ๆ เลอ เคเนต 12 วัน ไม่มีเนื้อ หรือเนย...งานถูกตีกลับเพราะสิ่งนี้มันไม่ใช่เกี่ยวกับเรื่องวาด แต่เป็นเรื่องกิน" เขา และมาร์ทกลายเป็นนักมังสวิรัส 3 ใน 4 ส่วนตอนนี้พวกเขาพึ่งอาหารจากห่อพัสดุส่งจากเพื่อน ๆ และ ญาติ

ความคิด การเมืองของเขาไม่ชัดเจน เพื่อนสนิทบางคนย้ายที่อยู่กับฝ่ายซ้าย เฟเนอง กลายเป็นผู้ รวมกลุ่มเพื่อทำงานอย่างหนักต้องใช้ทุนมาก และเป็นผู้สนับสนุนพรรคคอมมิวนิสต์ฝรั่งเศส หลังจา กลาออกจาก เบอร์นเฮม ในปี ค.ศ.1924 เขาตั้งใจทิ้งชุดงานศิลปะเยี่ยม ๆ ไปรัสเซีย แต่บอนาร์ได้ กล่าวว่าเป็น **เนชั่นแนลลิสท์ บุคคลแห่งชาติ** บอนาร์เป็นบุคคลแห่งชาติ งานของเขาเป็นตัวอย่าง การแสดงโครงการทางศิลป์โดยหลุยส์ ฮอเทคเคอ ข้าราชการผู้รับผิดชอบศิลปะ วิคซี "งานวาดของ **ฝรั่งเศสมักแสดงให้เห็นรสชาติของความไม่รุนแรง ความสมัครสมาน และธรรมชาติ" บอนาร์ถูกเชิญ ให้ทำรูปภาพเหมือนของ** นายพล เพเตียน และบางทีที่ทำแบบนี้เพื่อที่จะไม่ให้มีการ**แทรกแซงจาก ทางการปกครอง** บอนาร์แทบจะเป็นลมเมื่อพบว่าเขาถูกยั่วยุให้โกรธโดยการทิ้งระเบิด **โกเต ดาชู เขาเขียนไว้ในปี ค.ศ.1942 ถึง มาตีส** "สงครามรุนแรงขึ้น อาจกินเวลานานหลายปี และตลอดระยะ เวลาเหล่านี้เราถูกเหยียบย่ำ และชาวอังกฤษจะไม่ถูกทำโทษ..."

ต้นปี ค.ศ.1942 บอนาร์ถูกขอร้องให้ทำแท่นบูชาสำหรับโบสถ์ของ อาสซี ใน เดอะ ชาวอย อาปส์ มันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของผู้นำโครงการ หัวหน้าประจำเมือง เพื่อที่จะมอบหมายให้ศิลปินที่ไม่มี ความเชื่อเข้าพวกเป็นคริสเตียน ท่ามกลางผู้ที่ร่วมเป็นกลุ่มมาร์กซิสท์ ดังเช่น รูโอลท์ และลาร์คัท แท่นบูชาบ่งบอกถึงนักบุญ ฟรองซัวส์ เดอ ซาล ซึ่งเป็นพระนักต่อต้านในศตวรรษที่ 16 เลื่อมใส คาลวินิสท์ ซึ่งมีสำนึกที่ดี ทำให้ บอนาร์เกิดความสนใจ ภาพถ่ายแสดงให้เห็นเขา (บอนาร์) กำลัง ทำงานในห้องทำงานของเขา อยู่บนบันได กำลังวาดบนผ้าใบด้วยดินสอถ่าน ผ้าใบตัดเพื่อเข้าขอบ ประตูโค้งสูงมากกว่า 17 ฟุต ภาพที่เสร็จสมบูรณ์ มีนักบุญรูปร่างครึ่งตัวมองมาที่เรา ล้อมรอบด้วยผู้ สวด คำอ้อนวอน และเด็ก ๆ ตัวเล็ก ๆ ด้านล่าง มือของเขายกขึ้นสวดมนต์ รูปร่างของผู้เหนือ **มนุษย์นั้นมีรัศมีส่งกระทบทิวทัศน์ของเมือง แอนเนซี และทะเลสาบ (ทำดังนี้ เพื่อให้คล้ายวังจาก เลอ บอสเกต มีทะเลเมดิเตอร์เรเนียนด้านหลัง)** และปรากฏให้เห็นถึงความเก่าแก่โบราณและการ **ปฏิบัติหน้าที่อย่างพระ** ดังที่ตัวบอนาร์กล่าวกับ ธาดี นาตองซง มันเป็นภาพลักษณ์ตอนจบ มันเป็น ความเชื่อ ภาพทิวทัศน์มีชื่อเสียง สีของมันถูกอิทธิพลของเสื้อคลุมไม่มีแขนสีแดงสดชีด ๆ ของพระ สะท้อนไปในทะเลสาบ และกระจายออกไปปะทะกับการเน้นสีน้ำเงินและทอง นกเขาที่จุดยอด มีปีก ข้างละสี น่าเบื่อน้อยกว่าการตกแต่งเรื่องชีวิตชนบทก่อน ๆ มันมีผิวหน้าเรืองแสงที่สำคัญจากการ ปรับปรุงล่าสุด มุมล่างทั้งสองถูกดึงเข้าข้างใน (Hyman. 1998 : 200-201)

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ นำเสนอถึงอิทธิพลบางอย่างต่อผลงานศิลปะว่า

ผู้นำนายทุนเป็นกุญแจสำคัญต่อระบบเศรษฐกิจ ชนชั้นพ่อค้าและนายทุนมีบทบาทมากขึ้น โดย เฉพาะอย่างยิ่งในอิตาลี นายทุนผู้มั่งคั่งเหล่านี้ต้องการกิจกรรมบางอย่าง เพื่อคลายเหงาในเวลาว่าง เหตุนี้เองจึงเกิดระบบผู้อุปถัมภ์ขึ้นบรรดานายทุนที่มั่งคั่ง เช่น ตระกูลเมดิซี (Medici)

ศิลปะในยุคเรอเนซองค์ แตกต่างจากศิลปะในยุคกลางดังเห็นได้จากงานจิตรกรรมของไมเคิล แอง เจลโลและลีโอนาร์โด ดาวินซี หากเราพิจารณาเปรียบเทียบกับผลงานจิตรกรรมยุคกลาง เช่น งาน

Madonna Entroned ของจิออตโต ซึ่งให้ความสำคัญแก่ศาสนา แม้ว่าศิลปินในยุคเรอเนซองค์อาจได้แรงดลใจจากศาสนา อาทิ ผลงานเดวิดและโมเลส (Devid & Moses) ของไมเคิล แองเจโลและผลงานจิตรกรรม The Last Supper ของดาวินซีศิลปินในยุคเรอเนซองค์ จะนำเสนอเรื่องราวของศาสนาด้วยรูปแบบที่แตกต่างจากงานศิลปะยุคกลาง กล่าวคือพวกเขาจะนำเสนอด้วยภาพลักษณ์ของมนุษย์ปุถุชนมากกว่าภาพลักษณ์ของบุคลลในศาสนาซึ่งไม่มีตัวตนหรือเป็นภาพของบุคคลในจินตนาการ ซึ่งดูไกลจากความเป็นปุถุชน (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ.2541 : 9-10)

ไฮแมน ได้เสนอความรู้สึกด้านความคิดของบอนาร์ว่า

เพื่อนในกลุ่ม นาบี ของบอนาร์ ชื่อ ฟาเธอร์ เวอร์เทด เขาจำใบหน้ามีเคราของนักบุญที่นุ่มนวลว่าเป็นภาพอนุสรณ์ถึง วุยยาร์ เพื่อสนิทที่อยู่ในความทรงจำของบอนาร์ ความโดดเดี่ยวของเขาลดลงได้บ้างเนื่องจากได้ติดต่อกับเพื่อนใกล้ชิดอย่าง มาตีส ซึ่งเป็นผู้อยู่ในเมือง นีซ ไม่ไกลนัก ดังเช่น บอนาร์ เขียนไว้ในต้นปี ค.ศ.1940 "ฉันต้องการเห็นงานชนิดอื่นมากกว่าของฉัน" และบทสนทนาที่ศิลปินดูเหมือนต้องขึ้นอยู่กับความแตกต่าง-ลักษณะการเปลี่ยนแปลงของบอนาร์ ความนราบเรียบของมาตีส ช่วงกลางสงคราม เมลโล มอบนางแบบที่เขาโปรดปรานให้ เพื่อเป็นแบบเขียนภาพเป็นการปลอบใจที่ มาร์ทตาย ในคำบอกเล่าของ วิเออนี เอง การเป็นแบบให้บอนาร์เป็นประสบการณ์ที่แตกต่างกว่าเป็นให้ศิลปินอื่น ๆ เขาไม่ต้องการให้ฉันอยู่นิ่ง เขาต้องการการเคลื่อนไหว เขาขอให้ฉัน "อยู่" ตรงหน้าเขา พยายามลืมว่าเขาอยู่ที่นั่น เขาต้องการชีวิต และไม่มีตัวตนในขณะเดียวกัน ผลพลังแห่งการเขียนเส้น ภาพเปลือย เสร็จสมบูรณ์ในเดือนสุดท้ายของเขา เราเห็นชัดว่ามีความขัดแย้ง เนื้อหนังของเธอเป็นรูปคน ไม่มีหัวใจ ไม่มีแขน ดูเทอะทะหน้าอกสีทองเตือนให้นึกถึง เรอนัว ยุคล่าสุด แต่กระนั้นภาพที่เป็นดั่งไม่มีตัวตนหลอมละลายเข้ามาอยู่ด้วยเลย "รูปแบบที่ยิ่งใหญ่"
ช่วงเวลาที่บอนาร์เริ่มเขียนภาพทิวทัศน์หลังคาแดง (Landscape with Red Roof) สงครามได้สงบลง และมีทางอยู่ทุกที่ของการเริ่มใหม่ ผิวหนังแดง-ส้ม และบริเวณเขียวตามขอบขวาทั้งสองสูงขึ้นทำให้เกิดความประหลาดใจอย่างแรง ไม่คู่ขนานแม้ในงานของเขาเอง และเกือบเป็นไปไม่ได้ที่จะมีประสบการณ์ในการทำใหม่ 2 บริเวณของสีเรียบ ๆ เข้าใจว่า เป็นม่านตัดกับการถูกดึงกลับ เพื่อเผยถึงโลกที่กำลังเบ่งบาน สีขาวและเหลืองของเพชรพลอยอยู่ในความมืดแห่งสีน้ำเงิน เครื่องหมายทุกที่ชัดแจ้ง ในทิศทาง ในความหนา แม้กระทั่งรอยพู่กันก็หมายถึงจิตวิญญาณที่แผ่กว้างออก สำหรับบาเซียง นักวาดรุ่นเยาว์มาก เขาบอกความลับบางอย่างฉัน(บอนาร์) เริ่มเข้าใจว่าอะไรที่จะวาด คนนั้นต้องเริ่มใหม่หมดอีกครั้ง...
ความรู้สึกที่บอนาร์คิดไว้ในช่วงหลายปีสุดท้าย เผยให้เห็นถึงความไม่มั่นใจ ความจริงสู่ประสบการณ์มันดูเหมือนเป็นข้อสงสัยที่ยอมรับ สงสัยตนเอง เช่นเดียวกับการรับรู้เรื่องความไม่แน่นอน ความไม่มั่นคงและความถ่อมตัว กลายเป็นคุณค่าที่ดี และเราถูกทำให้ได้ประสบการณ์ว่า "ความอ่อนแอ" ของเขาเป็นดังเช่น ความแข็งแกร่งที่ยิ่งใหญ่ ความไม่ชัดเจนถูกทำให้ชัดเจนมากขึ้น และบางครั้งอาจบ่งบอกถึงการมองที่คลาดเคลื่อน แต่ในการหลอมละลายโลกแห่งการมีอายุของบอนาร์มีรวมกันอย่างน่าอัศจรรย์ โครงสร้างที่จงใจหมดไป ความนุ่มนวลที่ไม่แสดงให้เห็นความแตกต่าง ในจินตนาการสุดท้ายของเขาเรื่อง พืชพันธุ์ที่เบ่งบานและตัวตนแห่งน้ำ อาจเป็นบางสิ่งที่จดจำจาก สีเขียวหรือ คนเกิดราศีคนแบบน้ำ คำทำนาย แต่ในโลกที่เป็นอยู่ในปารีสหลังสงครามที่เห็นอยู่ คือการต่อต้านปีกัสโซ

เช่นเดียวกับ เดอะ มาร์กซส์ท์ของ ลัทธิอัตถิภาวนิยม บอนาร์ไม่มีภาพว่าตัวเขากำลังยืนอยู่ท่ามกลางศิลปินฝรั่งเศสรุ่นเยาว์ พวกเขาไม่ชอบฉันมาก ๆ ฉันเข้าใจสิ่งนั้น นั่นคืออะไร ๆ ที่เกิดกับชนแต่ละรุ่น (Hyman. 1998 : 201-203)

เขาใช้เวลา 1 สัปดาห์ในปารีส ในเดือน กรกฎาคม ปี ค.ศ.1945 เขามาที่นี่ครั้งแรกในเกือบ 6 ปี และพบเพื่อน ๆ ที่รอดชีวิต เช่น มิเชีย และ ธาดี นาตองซง เฟเนอง โรเซล โจเซ เบอร์นไฮเอม เดอนี 1 ปีต่อมา เขากลับมาที่โรงแรมเทอมินัส อยู่ที่นี่ 1 เดือน และพักที่โรงแรมดอนกลางคืน โรงแรงเทอมินัสอยู่ใกล้กับลาซาร์ นักท่องเที่ยวเชิงพาณิชย์ยังคงสิงสู่เขาอยู่ ดินสอ ดินสอถ่าน และวาดแบบวอชดรออิ้ง ของวังเดอเฮว์ เรื่องที่ระเบียงสูงมีผู้คนปรากฏให้เห็น "ไม่ใหญ่ไปกว่าแมลง"

ไฮแมน นำเสนอบันทึกของบอนาร์ต่อภาพเขียนชื่อเพลสเดอเฮว์ว่า

> ผู้ดูเหตุการณ์เห็นโลกของคนงานกำลังหลบหนีจากสถานีเหมือนผึ้งกำลังหนีจากรัง สำหรับชายผู้สูงอายุอย่างฉัน(บอนาร์) การไปการมาเหล่านี้กลายเป็นการสัมผัส พวกเขาถือครองความใหญ่โต ฉันสามารถจินตนาการว่าพวกเขากำลังแบกบ้านไปเข้ารวงผึ้งแต่ละช่อง วันเวลาของพวกเขาสูญเสียไป ผู้คนเล็ก ๆ เหล่านี้ช่างกล้าหาญ ฉันรักพวกเขาด้วยใจจริงของฉัน (Hyman. 1998 : 204)

เส้นดินสอสั้น ๆ และตรง ๆ อย่างน่าอัศจรรย์ของภาพ เพลส เดอ เฮว์ เหมือนภาพที่เด็ก ๆ เขียนเป็นหลักฐานอีกครั้งในการวาดภาพซื่อเด็กและวัว โดยเฉพาะในใบหน้าใหญ่โตของวัวแต่ดูอ่อนแอ หันหน้ามาทางคนดู ดวงตาและจมูกวัวที่เขียนง่าย ๆ ดูน่าสงสาร ทำให้นึกถึงกระบอกครอบตาของม้าละครสัตว์ ขณะที่ตัวเป็นสีชมพูเรียบ ๆ ที่ขยายออกไป ทำเป็นทิวทัศน์ที่มีรูปแบบอยู่รอบ ๆ ดังที่บอนาร์ทำบ่อย ๆ ส่วนการเขียนภาพวัวลักษณะนี้จะเห็นน้อยมาก ในภาพมีรูปของ เด็กตัวเล็กที่รั้วกั้นหน้าลงและมีชาวนากั้มตัวอยู่ด้านหลัง ไม่มีความแจ่มใสเลย ในภาพสุดท้ายขนาดใหญ่ของเขา ตั้งแสดงนิทรรศการในปารีส ที่เดอะซาลงดีออทัมเน ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ.1946 ซึ่งบอนาร์ได้เข้าร่วมแสดงด้วย ต่อมาในเดือนนั้นบอนาร์พักอยู่ใน ฟองเทเนโบลง (ที่ซึ่งหลานชายชื่อ ชาลล์เป็นเจ้าหน้าที่รับผิดชอบเรื่องพิพิธภัณฑ์ หรือห้องแสดงศิลปะอยู่ ในวัง) เขาทำภาพเสร็จคือ เดอะสตูดิโอ วิท มิโมซา เช่นเดียวกับม้าละครสัตว์ มันอยู่บนกำแพงข้างหลังเขาขณะที่ครอบครัวทานอาหารกลางวันกัน เมื่อกินเสร็จ เขาขอบันไดและเดิมสีน้ำเงินดำ และดำที่ส่วนบนของภาพ

ที่เลอ เคเนต ในฤดูใบไม้ผลินั้นขณะนี้บอนาร์มีอายุมากแล้ว เขาเป็นชายวัย 79 ปี (ค.ศ. 1946) ไม่สามารถเดินไปไหนได้อย่างสะดวกด้วยเท่าทั้งสองข้างจำเป็นต้องนั่งบนรถเลื่อน แต่เขาก็ยังทำงานศิลปะอยู่ โดยมองดูสิ่งที่จะเขียนผ่านหน้าต่างห้องนอน บอนาร์มองเห็นต้นอัลมอนกำลังผลิใบใหม่ ไม่ได้หมายถึงเฉพาะการเปลี่ยนแปลงและสิ้นสุดของฤดูหนาวเท่านั้นแต่มันหมายถึง นี่คือบั้นปลายชีวิตของบอนาร์และเป็น "ทาลิสแมน" ช่วงสุดท้ายในการสร้างสรรค์ผล

งานศิลปะร่วมสมัย จากภาพเขียนชื่อ เดอะอัลมอนทรีอินฟลาวเวอร์ (1946-1947) บอนาร์ใช้สีน้ำเงินและสีขาวบริเวณต้นอัลมอนสร้างความเข้มข้นของสีในสภาพเรืองแสงได้อย่างสวยงาม คล้ายกับภาพเขียนชาวจีนมากกว่าที่จะเป็นแนวทางการเขียนภาพแบบฝรั่งเศส นอกจากนั้นยังมีภาพอีกภาพหนึ่งชื่อว่า แลนด์สเดปวิทเรดรูฟ (1945-1946) ภาพนี้สร้างความรืองแสงด้วยสีส้มเป็นส่วนใหญ่ของภาพ

แต่ในเดือน มกราคม ค.ศ.1947 เมื่อ บอนาร์ได้นอนเจ็บอยู่บนเตียงและอ่อนแอมากกว่าที่จะวาดรูป เขาบอกหลานชายของเขา ชาลล์ให้ทำการเปลี่ยนแปลงแก้ไขบางส่วน "สีเขียวบนพื้นทางด้านซ้ายนั้นผิดสิ่งที่ต้องการคือสีเหลือง...." บอนาร์ขอร้องชาลล์ให้ช่วยเขาวาดพื้นเหลืองเล็กน้อย นั่นคือสีทองหลังจากนั้น 2-3 วันต่อมา บอนาร์ได้เสียชีวิต

2.3 ข้อมูลทัศนะของนักวิชาการต่อ ปีแยร์ บอนาร์

ตลอดชีวิตของปีแยร์ บอนาร์ เขารู้สึกว่าการวาดภาพของ ปอล โกแกง (1848 – 1902) และภาพพิมพ์ไม้ของญี่ปุ่น มีอิทธิพลต่อเขามากทั้งสองอย่างนี้ แสดงถึงสุนทรียะของความแบนเรียบ ภาพถ่ายชิ้นหนึ่งในสตูดิโอของ บอนาร์ ซึ่งถ่ายก่อนตายเพียงเล็กน้อย ทำให้เรามองเห็นได้ว่าผลงานภาพพิมพ์ญี่ปุ่น และจินตนาการหลังการฟังเทศน์ของโกแกง เป็นภาพที่กำลังนิยมกันมากในปี 1888 ชื่อ (The Vision after the Sermon) ซึ่ง โกแกง ไม่ได้เขียนภาพภูมิประเทศตามธรรมชาติ ผลงานลักษณะนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่องานศิลปะของฝรั่งเศสขณะนั้นที่นำเสนอแนวทางการวาดภาพว่า ต้องสะท้อนกลับสู่จุดประสงค์ดั้งเดิมชีวิตภายในของมนุษย์ ภาพจินตนาการหลังฟังเทศน์เป็นต้นตำรับของการรวมโลกภายในและโลกภายนอกเข้าด้วยกัน ท้องทุ่งสีแดงเรียบ ๆ ภายในภาพไม่ได้ทำความเสียหายให้แก่ผู้คน ชาวบริตานีในภาพที่เข้าถึงประสบการณ์ชีวิตจริง วัวเคียงข้าง ขณะที่เขากำลังกอดรัดกับนางฟ้า ทั้งหมดนี้นำไปสู่ความเป็นสัญลักษณ์ความแท้จริง "บนระนาบเดียวกัน" สำหรับการรับช่วงต่อจาก โกแกง มุงก์ , มาตีส และ บอนาร์ ท่ามกลางคนอื่น ๆ ความเรียบกลายเป็นทางลัดสู่ศิลปะภายใน

อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับตัวบอนาร์ว่า

> Bonnard ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้หนึ่งที่ใช้สีระบายบนระนาบรองรับแคนวาส(ผ้าใบ) แสดงบรรยากาศและเรื่องราวในชายคา นอกชายคาได้อย่างประสานกลมกลืนกับขนาดและช่วงเวลามากที่สุด
>
> นักวิจัยกลุ่มหนึ่งรายงานในหนังสือชื่อ Techniques of the Great masters of Art จัดพิมพ์โดย Chartwell Books, Inc. เรียกชื่อเทคนิคการระบายสีว่า "Mechanism" หมายความว่า เป็นการใช้สีสองสีใกล้กันหรือใช้สีหนึ่งทับอีกสีหนึ่ง โดยให้สีที่ทับและสีที่ถูกทับแสดงกำลังส่องสว่างให้เห็นเท่า ๆ กัน ไม่ใช่ทับกันจนมิด ส่วนสีที่ระบายใกล้กันก็ระบายให้สีสด ๆ เมื่อสีทั้งคู่ส่งกำลังส่องสว่างเข้าสู่ตา ตาก็จะรับรู้อีกสีหนึ่ง เรียกว่าPainterly Deception และที่น่าสนใจจากปากคำของบอนาร์ก็คือ เขาสารภาพ

ด้วยความเต็มใจว่า เราต้องโกหก (one must lie) ก็คงสรุปได้ว่า ผู้สร้างต้องสร้างสิ่งใหม่ จิตรกรรู้ดีว่าจะโกหกอย่างไรทำนองนั้น

สำหรับผม ยอมรับว่าบอนาร์เป็นผู้ใช้สีภายในอาคารและนอกอาคาร ประสานกันอย่างวางแผนรัดกุมมากที่สุด เช่นหากเขาต้องการได้สีชมพู หรือสีส้มเขาจะระบายสี Vermilion กับสี lemon ใกล้ ๆ กัน เพื่อให้ได้สีส้ม หรือบางทีเขาก็ผสมสีขาว zinc white กับสี viridian เพื่อให้ได้สีเขียวสว่าง ๆ บอนาร์เป็นผู้ที่ใช้สีหนา ๆ โดยไม่รู้สึกว่าหนา เพราะรู้จักเกลี่ยขอบด้วยผ้ามากกว่าพู่กัน

ลักษณะที่ผมอยากเสนอก็คือ บนระนาบรองรับเป็นแคนวาสเขาจะปล่อยพื้นขาวบางส่วนไว้ เพื่อให้เป็นน้ำหนักของรูปทรง กล่าวคือให้บริเวณนั้นเป็นที่พักตา และประสานของสีต่าง ๆ ที่เขาใช้ระบายนั้น เพราะเมื่อเราเห็นสีใกล้ ๆ กัน แสงสีจะสะท้อนพร้อม ๆ กัน และบริเวณว่างสีขาวจะเป็นบริเวณว่างรองรับ ภาพสีผสมในดวงตาบนพื้นขาวนั้น และหากใช้สีหลากหลายเราก็อาจจะรับรู้สีเทาได้พร้อม ๆ กันด้วย ช่วยทำให้ความรู้สึกกลมกลืนอย่างน่าชมเชยในความสามารถวางแผนระบายสีของเขา บอนาร์ เริ่มศึกษากฎหมายก่อนศึกษาจิตรกรรม ดังนั้นจึงมีส่วนส่งผลให้เขาเป็นผู้รู้จักวางแผนในการระบายสี จะไม่ระบายสีตามใจอะไรก็ได้ บอนาร์ถูกจัดเข้าอยู่ในกลุ่ม Post Impressionism ซึ่งพัฒนามาจาก Impressionism กลุ่ม Post Impressionism เน้นความสำคัญของรูปทรงมากกว่าความรู้สึก กล่าวคือ รูปทรงต้องรู้ว่าเป็นอะไรอยู่ที่ไหนเวลาใด ความรู้สึกเกิดกับผู้ดู หลังจากเห็นภาพจิตรกรรมนั้น ๆ แล้ว ด้วยพื้นฐานทางการศึกษาและกระแสสังคม ทำให้บอนาร์ หาแนวทางใหม่ คือ

1. ระบายสีกึ่งในและนอกชายคา มองจากในออกนอก แสดงว่าต้องการจะสร้างบรรยากาศคู่กันซึ่งอาจได้แนวคิดมาจาก เรอนัวที่ระบายสีผู้หญิงใต้ร่มเงาก็ได้ ดังนั้นเมื่อมีแนวทางกว้าง ๆ แล้ว เขาก็ใช้สีตามที่คาดหวัง
2. เวลาระบายสีเริ่มแรก เขาใช้สีสด ๆ มากกว่าห้าสีระบายบนแคนวาสแล้วใช้เกรียงปาด เพื่อให้ได้สีเป็นแผ่นบาง ๆ จากนั้นก็จะระบายสีด้วยพู่กันต่อไป ในช่วงเวลานี้ ส่วนไหนจะเว้นขาวเขาก็จะกะไว้และจะใช้สีคู่ใด จะกำหนดไว้โดยตรง และมีสีขาวเป็นตัวประสาน หากต้องการน้ำหนักมืดก็จะใช้สีดำ
3. การใช้สีคาดว่า จะให้สีผสมทั้งในดวงตาจะเห็นว่า เขาใช้สีผสมขาว ซึ่งดูจะเป็นบรรยากาศในชายคาที่โปร่งใสที่สุด ขณะเดียวกันก็อาจแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับมลภาวะของสังคมสมัยนั้นด้วยก็ได้ อย่างเช่นศิลปิน Impressionism เขียนรูปสถานีรถไฟ เขียนรูปควันเป็นต้น
4. การใช้สีเป็นการแสดงความคิดเห็นส่วนตัว แสดงการลวงตาของผู้สร้าง

บอนาร์นอกจากจะถูกจัดอยู่ในกลุ่ม Post Impressionism แล้ว บอนาร์ยังอยู่ในกลุ่ม Nabis หรือ Prophets คือ เป็นพวกที่แสวงหาความจริงจากการสังเกต และการกระทำด้วยตนเอง เขามีความสนใจในโลกภายนอกอยู่แล้ว เมื่อบอนาร์ทำงานด้าน โปสเตอร์ จนได้รับรางวัล และมีชื่อเสียง บอนาร์ได้นำการใช้สีตามแบบโปสเตอร์ คือเป็นแผ่น เป็นสี ๆ ตามแบบการพิมพ์หินซึ่งเขามีความถนัดอยู่แล้ว ดังนั้น คงตอบได้ว่าเขาได้รับอิทธิพลจากการใช้สีในกลุ่ม Post Impressionism แต่สิ่งสำคัญคือยึดตัวเขาเองเป็นสำคัญ บอนาร์เคยกล่าวว่า "ข้าพเจ้าเรียนรู้จิตรกรรมจากการพิมพ์มากที่สุด" พิมพ์ทีละสี พิมพ์หลายสี เป็นวิธีการใช้สีของบอนาร์อย่างแท้จริง ใช้ทั้งสีขาวและสีดำ ซึ่งในช่วงเวลานั้น ไม่สนับสนุนให้ใช้มากเท่าใดนัก

เทคนิคการระบายสีของบอนาร์ ตามที่ผมเข้าใจ การใช้รอยแปรงอิสระในการระบายภาพของบอนาร์นั้น เขาระบายทับบนสีที่เขาใช้เกรียงปาดหลายสีบนพื้นแคนวาสนั้นคล้ายกับการลงพื้นหรือรองพื้น การใช้รอยแปรงจึงอาจพยายามเกลี่ยสีให้กลมกลืนกันด้วยทิศทางหลากหลาย และใช้สีใหม่ทับบนสีพื้น ให้สีพื้นส่องสว่างอยู่จึงต้องระบายปล่อย ๆ ไม่เน้นเท่าใดนัก

เนื่องจากบอนาร์ คำนึงถึงความเปล่งของสีแต่ละสี ดังนั้นจึงระบายสีให้ห่องสว่างอย่างเสรีแทนที่จะคอยควบคุม ภายในภาพจึงเกิดลักษณะเลื่อม หลากหลายของสีจากที่กล่าวกันว่าบอนาร์มีการใช้รอยแปรงอิสระในการระบายภาพ ผมอยากจะเสริมว่าอิสระในกรอบที่ได้วางแผนรองรับไว้แล้วอย่างรัดกุม (as free as in a frame)

การใช้สีของปีแยร์ บอนาร์เป็นความสวยงามแบบ "orchestration colors" ผมหมายความถึง แหล่งกำเนิดของสีต่าง ๆ บนผลงานจิตรกรรมนั้นให้กำลังส่องสว่างเข้าตาเราไม่เท่ากัน อ่อนบ้าง แรงบ้าง และหลากหลายคละกันไปนับไม่ถ้วน ส่องเข้าตาเรารับรู้อย่างกลมกลืนมากที่สุด คล้ายกับฟังเสียงเพลงจากวง orchestra : เสียงมาจากเครื่องดนตรีแต่สีมาจากแหล่งสีบนระนาบรองรับจิตรกรรม (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2541)

ไฮแมน ได้นำเสนอทัศนะต่อบอนาร์ ไว้ดังนี้

ความโด่งดังหลังการตายในปีที่ บอนาร์ เสียชีวิต นิตยาสารศิลปะชื่อคาฮิเออร์ ดี อาร์ต ซึ่งเป็นหนังสือชั้นนำทางศิลปะของโลกได้ตีพิมพ์ภายใต้หัวข้อว่า "ปีแยร์ บอนาร์" ซึ่งหมายความว่า บอนาร์เป็นจิตรกรที่ยิ่งใหญ่ผู้หนึ่ง บทสรุปก็คือ เราจะอธิบายได้อย่างไรในความมีชื่อเสียงของ บอนาร์ คนที่ไม่เคยรู้จักกับความยิ่งใหญ่เป็นความยากลำบากต่องานศิลปะของ บอนาร์ มีเพียงคนบางส่วนที่สนใจติดตามและพอใจมีบันทึกสั้น ๆ บางส่วนที่หลงเหลืออยู่ซึ่ง มาตีส ได้เขียนไว้ว่า "ฉันแน่ใจว่า ปีแยร์ บอนาร์ เป็นจิตกรที่ยิ่งใหญ่สำหรับวันนี้และในอนาคตข้างหน้า" พร้อมกับลงชื่อไว้ว่า อองรี มาตีส ซึ่งลูกชายเขาบอกว่าเท่าที่จำได้ไม่บ่อยนักที่เขาจะเห็นพ่อของเขแสดงอารมณ์รุนแรงอย่างนี้ (ปีแยร์ มาตีส)

จากบทความของหนังสือมีผลในการประเมินความสำเร็จของผลงานจนกระทั่งปี ค.ศ.1960 นักเขียนที่เป็นกระบอกเสียงให้กับ ปิกัสโซ ก็คือ คริสต์เตียน เซอร์ออส ได้พูดเยาะเย้ยถากถางถึงสัตว์เลี้ยงของ ปีกัสโซ เหมือนกับการเขียนถึง บอนาร์ ว่าเขาเป็นคนกลัวจนกระทั่งเหมือนกับจะละลายไปในการอาบน้ำเช่นเดียวกับฟองสบู่ นอกจากนั้นยังมีนักเขียนอีกคนที่พูดถึง บอนาร์ อย่างโอ้อวดว่า

"อย่าพูดกับฉันถึง บอนาร์ ภาพที่เขาวาดนั้นมันไม่ใช่งานจิตกรรม สิ่งที่ บอนาร์ทำไม่เคยไปไกลกว่าการทำอะไร เพื่อตอบสนองความรู้สึกของเขา เขาไม่รู้จักเลือกสิ่งที่จะวาด เวลาเขาวาดท้องฟ้าบางทีเขาวาดสีฟ้าก่อนเป็นอันดับแรก จะมากหรือน้อยก็ขึ้นอยู่กับการมองเห็นหลังจากนั้น เขาก็จะแต้มสีม่วงอ่อนลงไปซัก 2ที ผลที่เกิดขึ้นก็เหมือนกับคนที่ใส่เสื้อนวม 2 ชั้น แสนลำบากในการตัดสินใจงานจิตกรรมไม่สามารถจะทำแบบนั้นได้ งานจิตรกรรมไม่ใช่คำถามของความรู้สึกมันเป็นคำถามของพลัง ที่หยิบจับได้ ที่นำมาจากธรรมชาติ ซึ่งไม่ได้คาดว่า ธรรมชาติ จะเป็นแหล่งข้อมูลและคำแนะนำที่ดี

จากคำตำหนิเหล่านี้ ทำให้ผลงานของ บอนาร์ลดค่าลงอย่างง่ายๆ ในการเข้าใจผิดๆ ในขั้นตอนและความมุมานะ อย่างตั้งอกตั้งใจ บทสรุปที่เห็นได้ อย่างชัดเจน ว่างานวาดภาพของเขามาจากชีวิต ปีกัสโซ คัดค้านอย่างเป็นหลักการเกี่ยวกับงานทดลองดูก่อน ของ บอนาร์ ที่แสดงออกมาโดยไม่ก้าวร้าว เขาเป็นคนไม่จริงจังที่จะปะทะกับเสียงวิพากษ์วิจารณ์ และเขาได้วิจารณ์ในตอนสุดท้ายว่า บอนาร์ ไม่ได้เป็นนักวาดที่ทันสมัย มันเป็นความยุ่งเหยิงทั้งสิ้น แล้วจะเป็นอะไร คือปัญหาที่จะเป็นตัวบ่งชี้ปัญหาที่จะประเมินค่าความสำเร็จของ บอนาร์

งานของเขามีค่า และมีชื่อเสียงหลังจากที่เขาตายหลังสงคราม ยุโรป กำลังสร้างตัวขึ้นมาใหม่ พวกเขาละทิ้งความเชื่อในพระเยซูเจ้า คนที่ยังเชื่อถือมีเพียงจำนวนน้อย ในยุโรป เป็นช่วงเวลาที่สงครามกลางเมืองเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางศิลปะระหว่างพวกนามธรรม (Abstraction) และพวกยึดถือรูปทรงรูปร่าง (Figuration) ซึ่งจะมีอำนาจเหนือภาพวาดใน 300 ปีข้างหน้า โดยที่พิจารณาเห็นว่า ปีกัสโซหรือ มาตีส สามารถบอกได้ว่า เป็นผู้ที่จะก้าวไปสู่ความมีชื่อเสียงทางด้านนามธรรม บอนาร์ ทำงานศิลปะเหมือนผูกติดอยู่กับลักษณะเฉพาะที่ วาดเกี่ยวกับเรื่องราวในโลกภาพของเขาเกี่ยวกับการเทศนาสั่งสอนที่อาจจะมีผู้ชื่นชมไม่มากนัก คนอาจชื่นชมคลั่งไคล้ในรูปร่างของภาพ นักสะสมภาพ จะไม่นิยม แต่ตามสถาบันในนิวยอร์ค บอนาร์ เหมือนคัมภีร์ ไบเบิ้ลที่ทันสมัย ท้าย ๆที่ดีที่สุด

แน่นอน ย่อมมีเสียงต่อต้านไม่เห็นด้วยซึ่ง เดวิด ซีลเวสเตอร์ ระลึกได้ว่า ในปี ค.ศ.1954 บัลทัส กล่าวว่า เขาไม่สามารถตัดสินใจได้ว่า ศิลปินที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในศตวรรษ จะเป็น มาตีส หรือ บอนาร์ แต่เขาคิดว่าเป็น บอนาร์ เพราะมองไม่เห็นคนอื่นหลังจาก บอนาร์ เสียชีวิตไปเดือนหนึ่ง แพททริค เซอร์สัน ซึ่งเป็นนักวาดและนักเขียน ได้เขียนถึงบอนาร์ ด้วยความตื้นตันใจในบทสุดท้าย และแสดงความคิดโต้แย้งว่าเขาไม่ใช่ทูตคนสุดท้ายของการไม่เข้ายุคสมัย แต่เขาเป็นผู้ที่สร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยที่ใช้ศิลปะเป็นสื่อกลางระหว่างศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ และศิลปะที่ถ่ายทอดจินตนาการเป็นภาพลักษณ์ เฮอร์สัน ยอมรับว่าเขายังคงมีความสงสัยโดยทั่วไปว่า บอนาร์ ไม่ทันสมัยและไม่ใช่เป็นผู้นำทางการเขียนภาพรูปแบบนี้ เมื่อ เฮอร์สัน ไปโรงเรียนศิลปะปี ค.ศ.1960 ภาพของบอนาร์ ก็ยังคงเห็นอยู่ทั่วไป เขายังคงเป็นต้นแบบที่เลือกสรรค์มาเป็นตัวอย่างเพื่อศึกษาและเปิดโลกทัศน์แก่พวกเรา (Hyman. 1998 : 211-212)

ในปี ค.ศ.1966 ได้จัดงานหวนคิดถึง บอนาร์ ที่ ราชบัณฑิตสถาน เป็นการจัดงานแสดงอย่างใหญ่โตเป็นเครื่องแสดงถึงภาพเปลี่ยนแปลงรวมถึงจากภาพที่รู้จัก บอนาร์ กันเพียงเล็กน้อยก็มารู้จักกันตอนนี้เองบางอย่างแสดงถึงความรุนแรง เร่าร้อนที่สุดและเป็นภาพของมาร์ท ล่าสุดซึ่งเป็นกุญแจไขไปสู่การวาดภาพเหมือนตัวเอง ซึ่งหลังจาก บอนาร์เสียชีวิต ก็ไม่ได้รับการเปิดเผย เพราะรูปอยู่ในคดีฟ้องร้องเนื่องจากมีคนอ้างตัวเองว่าเป็นหลานสาว จะเข้ามาดูแลทรัพย์สมบัติของบอนาร์ หลังจากนั้น 18 ปีต่อมา ภาพที่ไม่ได้ขายศาลสั่งอายัด ภาพมาร์ทก็เลยถูกเป็นเป้าสายตา และงานของบอนาร์ก็ถูกเริ่มประเมินค่าอีกครั้ง ไฮแมน กล่าวว่า...จอห์น เบอร์เกอร์ เขียนวิจารณ์ในการแสดงงานของบอร์นาที่ลอนดอน ว่ามันน่าพิศวงค์ที่ความนิยมได้พุ่งพรวดขึ้นมา บ้างก็อ้างว่าบอนาร์เป็นจิตกรที่ยิ่งใหญ่ของศตวรรษนี้ ซึ่ง 20 ปีก่อนหน้านี้เขาเป็นเพียงระดับรอง ๆ เท่านั้น (Hyman. 1998 : 212-213)

ในการเปรียบเทียบกว่าคนทั่วไปจะเข้าใจเกี่ยวกับความจริงของบอนาร์นั้นมันช่างเป็นเวลาที่เชื่องช้ายาวนานมาจนเป็นที่รู้กันเกี่ยวกับชีวิตของบอนาร์กับมาร์ท มันน่าประหลาดใจที่จะอ่านในวันนี้ ในสมัยของ ชาลส์ เทอราสล์ นั้น บอนาร์เป็นที่นิยมชมชอบในตอนต้นจนถึงปี ค.ศ.1948 พิพิธภัณฑ์ ศิลปะสมัยใหม่ในนิวยอร์ค ได้จัดงานที่หวนคิดถึงเขาได้มีคำกล่าวถึงบอนาร์ไว้หลายประการ

ไฮแมน ได้เสนอไว้ดังนี้

"อาจจะพบความเศร้าโศกหรือความทุกข์ทรมานในงานของบอนาร์มันเป็นเพียงโอกาสหนึ่งที่ได้สืบสาวสิ่งที่ได้ทำให้เศร้าโศก และหลังจากนั้นก็เป็นเพียงสิ่งที่ไปด้วยกันกับความเป็นเพศหญิงที่ให้งดงาม จนปี ค.ศ.1966 เมื่อเดนีส์ ซุทตัน แนะนำการจัดงานแสดงผลงานของบอนาร์ที่ลอนดอน เขาสามารถประกาศอย่างเป็นกลางไว้ว่าไม่มีตำนานใดสามารถคัดง้างเรื่องชีวิตของบอนาร์ได้แต่มันก็เป็นตำนานที่เกี่ยวกับมาร์ทไปเรียบร้อยแล้วที่เกี่ยวกับความเจ็บป่วยทางจิตใจ และการฆ่าตัวตายของ เรนี มอนคาดี ได้เปลี่ยนแปลงการรับรู้ของ บอนาร์ สำหรับเบอร์เกอร์ ภาพนู้ดล่าสุดเป็นเพียงส่วนประกอบหนึ่งเดียวที่แสดงความเสียใจ เป็นเอกสิทธิ์ที่จะวาดภาพที่ได้ไตร่ตรองไว้แล้ว ซึ่งทั้งคู่เป็นผู้ที่ใกล้ชิดสนิทสนมกัน มันเป็นเรื่องเศร้าของความสัมพันธ์ของเขากับมาร์ท และแน่นอนเขามีชีวิตรอดมาได้ด้วยการเป็นนักวาดภาพ" (Hyman. 1998 : 213)

สแตนกอส ได้เสนอถึงความสามารถของบอนาร์ไว้ว่า

เขาเป็นคนที่มีควาาหลักแหลมและช่างสังเกตรวมทั้งสัญชาตญาณในด้านความรู้สึกของนักออกแบบที่ดี งานออกแบบนิยมใช้โครงร่างสีดำสะท้อนถึงการรับอิทธิพลของศิลปะและภาพพิมพ์ญี่ปุ่นอย่างเด่นชัด บอนาร์มีความเห็นร่วมกับแนวความคิดของกลุ่มนาบีในการละทิ้งโครงสร้างแบบ 3 มิติโดยเน้นมาใช้สีแบบแบน ๆ ที่กำลังนิยมกัน แต่เขาไม่ได้เกี่ยวข้องกับแนวทางของกลุ่มนิยมสัญลักษณ์ หลังจากปี ค.ศ.1900 เขามีความมุ่งมั่นและตั้งใจในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมมาก และผลงานมักจะเกิดจากสิ่งที่รับรู้และสังเกตเห็นจากสิ่งแวดล้อมทั้ง ๆ ที่เห็นได้มากกว่าที่จะเป็นผลงานอันเกิดจากสิ่งเร้าและเป็นแนวทางออกแบบงานศิลปะเช่น มาตีส ในผลงานของเขามีความพิถีพิถันในการนำเสนอโดยได้แสดงออกในด้านความหลากหลายของผิวหน้าภาพจากงานจิตรกรรมและสีที่สดใสรุนแรง รูปแบบที่เรียบง่ายทรงพลังแหลมคมในการรับรู้เกี่ยวกับแสง หลังจากปี ค.ศ.1911 เขาได้สร้างสรรค์ผลงานทั้งจากที่ เวอร์มอง และทางตอนใต้ของฝรั่งเศส (Stangos. 1994 : 53)

ฮิลล์ กล่าวถึงปีแยร์ บอนาร์ว่า

ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ส่วนมากแล้วการใช้สีค่อนข้างหม่นและส่วนใหญ่แล้วเขียนภาพพื้นไม้ แต่หลังจากปี ค.ศ.1896 ซึ่งได้จัดแสดงผลงานเดียวผ่านไปภาพเขียนของบอนาร์ เริ่มกลับมาใช้สีในลักษณะของสีที่สดใสเป็นประกายระยิบระยับ การจัดวางภาพมีลักษณะดุลยภาพแบบไม่สมส่วนของวัตถุและมีลักษณะเป็นแผ่นแบน ๆ ไม่เหมือนกับรูปร่างรูปทรง ที่เป็นจริง แสดงให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลของภาพพิมพ์ญี่ปุ่น ในด้านร่องรอยแปรงเส้นปรากฏรอบแปรงแบบหลอม ๆ ไม่เคร่งครัด และเข้มงวด ภายในภาพบรรยายถึงความเป็นจริงแต่ไม่เน้นและพิถีพิถันเกี่ยวกับขอบภาพอย่างชัดเจน แสดงออกถึงความอิสระเกี่ยวกับสีของวัตถุหรือเรื่องราวที่นำเสนอต่างไปจากความเป็นจริงของธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จุดเด่นเหล่านี้แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดในภาพผู้หญิงเปลือยของบอนาร์ซึ่งใช้สีแสงและน้ำหนักของรังสีบนร่างกายของมนุษย์สองประกายครอบคลุมในบรรยากาศ

บริเวณพื้นผิวหน้าภาพทั้งหมดทั่วไปทั้งภาพ นอกจากนั้นยังคงรักษาไว้ซึ่งพลังแห่งชีวิต เกี่ยวกับความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้สัมผัสทางการเห็น (Hill.1974 : 123-124)

แคธี ได้กล่าวถึงปีแยร์ บอนาร์ไว้ดังนี้

ลักษณะโดยทั่วไปในการก้าวเดินเส้นทางศิลปะของบอนาร์ มีแนวทางการออกแบบเครื่องเรือน แผ่นปิด และการทำหน้าที่ของโรงละคร รวมทั้งภาพประกอบหนังสือโดยเฉพาะนวนิยายชื่อ มารี ของปีเตอร์ แนนเซ่น ซึ่งตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ ลา รูน แบลนซ์ (La Reune Blanche) 1898 ปรากฏอยู่ในภาพบนโต๊ะชื่อภาพ ลา เฟเน่ (La fenetre) ภาพพิมพ์หินคือ สิ่งเดียวที่ได้รับการยกย่องจาก เรอนัว ราวปี ค.ศ.1905 ความเข้มข้นของบอนาร์เพิ่มมากขึ้นทุกทีในการเขียนภาพตามแบบแผนแนวศิลปะประทับใจยุคหลัง ซึ่งไม่น่าประทับใจสำหรับกลุ่มหัวก้าวหน้า
ปี ค.ศ.1925 บอนาร์ ย้ายไปอยู่ที่ เลอ คานเน่ ใกล้กับ คานส์ ลา เฟเน่ (La fenetre) คือทิวทัศน์ที่เห็นจากหน้าต่างบ้าน เลอ บอสเกต ที่ซึ่งเขาเสียชีวิตในปี ค.ศ.1947 บอนาร์ ต้องการที่จะใช้พื้นสีขาวของผ้าใบในกิริยา 2 แนวทาง คือ หนึ่ง เปิดด้านซ้ายมือใช้น้ำหนักสีหรือเงาของสีขาวหลายส่วน ๆ ภายในภาพ ทำนองเดียวกันกับส่วนของบ้าน ประการที่สอง เพิ่มเติมสีให้เกิดความสว่าง ถ้าหากการใช้แบบเบาบางอย่างประยุกต์ เช่นเดียวกับการใช้สีน้ำเพิ่มความระยิบระยับโดยอาศัยความขาวของพื้นกระดาษ
กลวิธีของบอนาร์สัมพันธ์กับนิสัยเดิมในการฝึกฝนเกี่ยวกับสี จากประสบการณ์การที่แผ่นปิดและงานภาพพิมพ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากภาพพิมพ์หิน
ฉันได้เรียนรู้อย่างมากจากการเขียนภาพสิ่งใดสิ่งหนึ่งเฉพาะ จากการทำภาพพิมพ์หิน การกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างวรรณะสีการสั่นสะเทือนแลกเปลี่ยนของสีจากสีจำนวน 4 สี หรือ 5 สี การวางทับซ้อนตลอดจนการวางสีใกล้ ๆ กัน นำมาซึ่งการค้นพบครั้งหนึ่ง
เฮนรี่ เดอ ตูลูส ลอเตร็ก (1864-1901) เป็นบุคคลที่ทรงอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการทำงานพิมพ์หินของบอนาร์ ซึ่งจิตรกรทั้งสองนี้เป็นเช่นเดียวกันกับคนอื่น ๆ รวมทั้ง โมเน่ ซึ่งได้หลงใหลในงานภาพพิมพ์ญี่ปุ่นพลังอำนาจในการจัดองค์ประกอบและการใช้สีที่สว่างสดใสในผลงาน “ลา เฟเน่” ซึ่งจะสามารถเห็นอิทธิพลเหล่านี้ในความเรียบแบนแบบเหลี่ยมเพรชจากผ้าปูโต๊ะ และท่วงทำนองแบบนามธรรมของบานเกร็ดไม้สีเขียว ซึ่งมีแนวโน้มเป็นแผ่นแบน ๆ ขาดมิติของความไกลในองค์ประกอบภาพ แต่ทำให้สีที่ดูไกลกระโดดขึ้นมาข้างหน้าอย่างเข้มข้นโดยไม่ได้คาดคิด (Kathy. 1986 : 412)

ภาพที่วาดโดยปีแยร์ บอนาร์นั้น ไม่ได้เป็นเพียงภาพวาดธรรมดา ๆ เท่านั้น แต่ยังคงมีส่วนประกอบอย่างอื่นอีกมากมายในเชิงจิตวิทยา ซึ่งบอนาร์ได้ถ่ายทอดลงไปด้วย ในขณะที่มีอายุประมาณ 38 ปี บอนาร์มีความเข้มงวดและทุ่มเทพลังทั้งมวลกับการสร้างงานจิตรกรรม การเขียนภาพของบอนาร์ถึงแม้ว่าจะมีความก้าวหน้าล้ำสมัยของเวลาขณะนั้น แต่ผลที่ออกมากลับเป็นว่าเขาไม่ได้รับการยอมรับจากคนทั่วไปในสังคมยุคนั้นมากนัก

เมื่อเวลาผ่านไปถึงทศวรรษที่ 1960 และทศวรรษที่ 1970 ผลงานของบอนาร์กลับได้รับการยอมรับจากศิลปินยุคหลัง ๆ ที่มีความนิยมชมชอบในแนวทางของเขา และยกย่องผลงานศิลปะของบอนาร์ว่าเป็นสิ่งที่ก้าวหน้าร่วมสมัย ผลงานศิลปะของบอนาร์ได้รับคำจำกัดความว่าเป็นความเข้มงวดพิถีพิถันในการทำงาน เป็นการวางแผนล่วงหน้าอย่างมีระบบและเป็นบุคคลที่มีความศรัทธาอย่างแรงกล้าของความตรงไปตรงมาในลักษณะของการนำความจริงมาเปิดเผยในผลงานศิลปะ

นักวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยอย่าง คลีเมนท์ กรีนเบิร์ก ได้กล่าวถึงแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของบอนาร์ว่า เป็นเวลานานทีเดียวที่ศิลปินได้ละทิ้งวิธีการสร้างสรรค์งานในลักษณะอัตวิสัยแบบบอนาร์ แต่ตอนปลายปี ค.ศ.1970 ได้มีการฟื้นคืนสภาพตามแนวทางของบอนาร์อีกครั้ง ช่องว่างของเวลาที่หายไปนั้น ศิลปินรุ่นใหม่ของทศวรรษที่ 1970 ได้เต็มไปด้วยคำสัญญาสำหรับการเริ่มต้นใหม่ของนักวาดภาพตามแนวทางบอนาร์ ในขณะที่อิสระภาพของบอนาร์นั้นมาจากมโนคติวิทยา

จากการนำเสนอในประเด็นดังกล่าวของกรีนเบิร์ก ได้ทำให้ภัณฑารักษ์ ซองน์ แคลร์ ต้องนำผลงานของปีแยร์ บอนาร์ มาทบทวนดูใหม่อีกครั้งในปี ค.ศ.1984 แคลร์เห็นว่าผลงานของบอนาร์ได้ส่งอิทธิพลต่อศิลปินแนวทางศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์รุ่นใหม่ในลอนดอน ซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนในการเขียนภาพโดยใช้ลักษณะอัตวิสัยในภาพเขียนแบบบอนาร์ ตั้งแต่ปี ค.ศ.1980 นั้น ภาพวาดของจิตรกรหนุ่มรุ่นหลังที่นิยมชมชอบในผลงานของบอนาร์ได้นำแนวทางในการสร้างสรรค์มาทำต่อไป ซึ่งแคลร์ กล่าวว่า นี่คือคำสัญญาที่ยังคงยึดถือสืบต่อไป

บทที่ 3
การวิเคราะห์จิตรกรรมสร้างสรรค์ของปีแยร์ บอนาร์

การวิจัยเรื่อง " จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ " เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาเป็นแนวทางในการพัฒนางานจิตกรรมสร้างสรรค์ในรูปแบบจิตรกรรมแนวนามธรรม โดยประยุกต์เทคนิคของ ปีแยร์ บอนาร์ มาใช้ ดังนี้

1. กลุ่มตัวอย่าง

จากการศึกษาวิจัย กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันจากปี ค.ศ. 1920 ถึง ปี ค.ศ. 1947 จากการสุ่มตัวอย่างภาพผลงานโดยวิธีการแบบแบ่งชั้น (Stratified Random Sampling) ได้ภาพผลงานอันเป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 26 ภาพ ได้แก่

1. Bonnard with Marthe in the Bathroom, 1983 - 41. (103 x 64 cm.)
2. Large Blue Nude, 1924. (101 x 73 cm.)
3. Nude in the Bath, with Dog, 1941 - 46. (73 x 100.3 cm.)
4. Getting Out of the Bath, 1926 - 30. (129 x 123 cm.)
5. Self - Portrait, 1945. (56 x 46 cm.)
6. Portrait of a Child, 1930 - 32. (51 x 63 cm.)
7. The Boxer, 1931. (53.5 x 74 cm.)
8. Self - Portrait, 1940. (76.2 x 61 cm.)
9. The Provencal Jug, 1930. (75.5 x 62 cm.)
10. Still Life, 1935. (67 x 63.5 cm.)
11. Nude in Front of the Mirror, 1933. (153.5 x 104 cm.)
12. The Window, 1925. (108.6 x 88.6 cm.)
13. Dining Room on the Garden, 1934. (127 x 135.5 cm.)
14. The Studio at Le Cannet, with Mimosa, 1938-46. (125 x 125 cm.)
15. Nude in the Bathroom, 1931. (120 x 110 cm.)
16. Interior: Dining Room, 1942 - 46. (83 x 100 cm.)
17. In the Bathroom, 1940. (92 x 61 cm.)
18. Saint Francois de Sales, 1942 - 45. (225 x 185 cm.)
19. The Garden, 1935. (127 x 100 cm.)

20. Decoration at Vernon, 1920 - 39. (147 x 192 cm.)
21. Signac and His Friends Sailing, 1914 - 24. (124.5 x 139 cm.)
22. Normandy Landscape, 1926 - 30. (62.6 x 81.3 cm.)
23. The Little Bridge, 1936 - 37. (ไม่ปรากฏขนาด)
24. Autumn Landscape, 1932. (46 x 65 cm.)
25. The Almond Tree in Flower, 1946 - 47. (55 x 37.5 cm.)
26. Landscape with Red Roof, 1945 - 46. (64 x 57 cm.)

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

2.1 การจัดวางสีในภาพ

2.2 การใช้สี

2.3 เทคนิคการระบายสี

ผลจากการศึกษาภาพผลงานของ ปีแยร์ บอนาร์ ทั้ง 26 ภาพพบว่า

2.1 การจัดวางสีในภาพ

เพื่อให้การวิเคราะห์ข้อมูลเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือขึ้นมาเพื่อใช้วิเคราะห์เรียกว่า ตารางวิเคราะห์การจัดวางสีในภาพ เพื่อหาว่าปีแยร์ บอนาร์ ใช้สีอะไรบ้างในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเขา ผู้วิจัยได้แบ่งสีที่ใช้ออกมาเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ วรรณะสีอุ่น และวรรณะสีเย็น ในแต่ละวรรณะสีแบ่งเป็นวรรณะละ 6 สี รวมเป็น 12 สี เมื่อนำมาเรียงกันในวงกลมเรียกว่าวงจรสี ตามหลักวงจรสีของ Color spectrum เรียงตามลำดังดังนี้ คือ red-violet, red, red-orange, orange, yellow-orange, yellow (worm colors) และ yellow-green, green, blue-green, blue, blue-violet, violet (cool colors) นอกจากสีในวงจรสีแล้ว ยังมีสีที่ไม่อยู่ในวงจรสีอีก 2 สี คือ สีขาวกับสีดำ เมื่อได้สีทั้งหมดแล้วนำมาสร้างเป็นตารางวิเคราะห์การจัดวางสีในภาพ แล้วนำมาวิเคราะห์ภาพจากกลุ่มตัวอย่างทั้ง 26 ภาพ ดังปรากฏในตาราง 1 จากตาราง จะปรากฏจำนวนตัวเลข และขีดตามช่วงต่าง ๆ หมายถึง สีที่ปรากฏในแต่ละภาพ ส่วนตัวเลขที่ปรากฏในช่วงแต่ละสีหมายถึงปริมาณของสีโดยประมาณจาก 10 ส่วนเพื่อให้ทราบถึงการวางสีในแต่ละภาพและวรรณะสีของแต่ละภาพ

2.1.1 กลุ่มสีในภาพ จากการศึกษาวิเคราะห์พบกลุ่มสีที่ปีแยร์บอนาร์ นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมของเขาดังนี้

2.1.1.1 กลุ่มสี red-violet ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. บริเวณขวามือด้านบนของภาพเหนืออ่างอาบน้ำ ภาพที่ 13 Dining

Room on the Garden. บริเวณโต๊ะอาหารด้านล่างของภาพที่ 17 In the Bathroom. บริเวณเพดานด้านบนส่วนกลางของภาพ ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. บริเวณส่วนกลางของภาพและด้านบนของภาพมีสัดส่วนถึงหกส่วนในจำนวนสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. บริเวณต้นไม้ต้นหน้าสุดของภาพตลอดทั้งบริเวณพื้นผ้าปูโต๊ะและบริเวณต้นไม้ด้านหลังของภาพ เป็นกลุ่มสีที่มีจำนวนถึงสองในสิบส่วนของภาพสุดท้าย ภาพที่ 22 Normandy Landscape. บริเวณกลุ่มต้นไม้ตอนกลางภาพ และบริเวณกลุ่มต้นไม้แนวเส้นท้องฟ้าของภาพ การใช้กลุ่มสี red-violet ที่ปรากฏอย่างชัดเจนของบอนาร์ในภาพกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดมีจำนวนถึงหกภาพ

2.1.1.2 กลุ่มสี red ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. บริเวณด้านซ้ายมือและขวามือส่วนบนของภาพ ภาพที่ 8 Self-Portrait. บริเวณส่วนใบหน้ามือและจานบนโต๊ะด้านล่างซ้ายมือ ภาพที่ 9 The Proveneal Jug. บริเวณแจกันใส่ดอกไม้ส่วนดอกไม้และด้านหลังแจกันดอกไม้ด้านซ้ายมือ ภาพที่ 10 บริเวณด้านซ้ายมือตอนบนภาพและส่วนที่เป็นตะกร้า ภาพที่ 12 The window. บริเวณส่วนหลังคาบ้าน และบริเวณปกหนังสือที่วางอยู่บนโต๊ะ ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. บริเวณโต๊ะอาหารและริมกรอบหน้าต่างตอนล่าง ภาพที่ 14 The Studio at le Cannet, With Minosa. บริเวณขอบด้านซ้ายมือภาพและกลุ่มบ้านด้านบนภาพส่วนซ้ายมือ ซึ่งแซมสีอยู่ถึงหนึ่งในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 19 The Garden. บริเวณริมทางเดินในสวนของภาพและส่วนที่เป็นต้นไม้ตอนกลางส่วนบนภาพ ภาพที่ 21 Signac and Hio Frainds Sailing. บริเวณส่วนดาดฟ้าของเรือ ตัวคนหนึ่งด้านซ้ายมือ และส่วนที่เป็นเสากระโดง สุดท้ายคือภาพที่ 23 The Little Bridge. บริเวณส่วนสะพานด้านล่างของภาพ สรุปการจัดวางกลุ่มสี red นั้น มีลักษณะของการแซมสีที่ผสมผสานอยู่ในกลุ่มสีอื่น ๆ เป็นส่วนใหญ่ และกลุ่มสี red ที่ปรากฏมีทั้งหมดจำนวนสิบภาพจากภาพกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดยี่สิบหกภาพ

2.1.1.3 กลุ่มสี red-orange ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 8 Self-Portrait. บริเวณใบหน้า มือ และจานซึ่งวางอยู่บนโต๊ะซ้ายมือด้านล่างภาพ ปรากฏเห็นได้หนึ่งในสิบส่วนของภาพทั้งหมด ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. บริเวณโต๊ะอาหารผนังห้องจากตอนกลางภาพจนถึงส่วนบนสุดของภาพ และมีจำนวนเป็นส่วนมากถึงหกในสิบส่วนของภาพ ซึ่งเป็นกลุ่มสีที่โดดเด่นมากสุดในภาพนี้ สุดท้ายคือภาพที่ 19 The Garden. บริเวณทางเดินในสวนกลางภาพ และส่วนต้นไม้ด้านบนของภาพ สรุปกลุ่มสี red-orange ปรากฏเห็นชัดเจนเพียงสามภาพ จากภาพตัวอย่างทั้งหมดยี่สิบหกภาพ กลุ่มสีนี้ใช้มากและโดดเด่นมากที่สุด คือ ภาพที่ 12 Interior : Dining Room. ซึ่งใช้เป็นกลุ่มสีที่โดดเด่นที่มากที่สุดในภาพ

2.1.1.4 กลุ่ม orange ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. บริเวณพรมเช็ดเท้าริมอ่างน้ำด้านซ้ายมือตอนล่างของภาพ ภาพที่ 2 Large Blue Nude. บริเวณพรมตอนล่างของภาพและส่วนบนสุดตอนกลางของภาพ ภาพที่ 4 Getting

out of the Bath. บริเวณผนังตอนบนภาพด้านเหนือโต๊ะและบริเวณใต้โต๊ะ และบริเวณริมภาพด้านขวากลางภาพ ภาพที่ 5 Self-Portrait. กลุ่มสี orange ป้ายแซมบริเวณผนังด้านซ้ายมือภาพ บริเวณผิวหน้าและตัวเสื้อ ซึ่งใช้มากถึงประมาณห้าในสิบส่วนของภาพทั้งหมด ภาพที่ 6 Portrait of a Child. บริเวณต้นไม้ด้านบนสุดของภาพ บริเวณผิวหน้าของเด็กและแซมอยู่ระหว่างม้านั่งเป็นลักษณะแนวนอน ระหว่างซี่ของร่องม้านั่งแนวกลางของภาพ ภาพที่ 7 The Boxer. บริเวณพื้นของภาพ และบริเวณตัวคนทั้งหมด ภาพที่ 9 The Provencal Jug. บริเวณผนังของภาพด้านซ้ายมือตอนบนภาพและบริเวณด้านล่างของภาพทั้งหมด กลุ่มสีมีมากถึงหกในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 10 Still Life. บริเวณริมขอบโต๊ะด้านซ้ายเฉียงตลอดจนสุดตอนบนของภาพ และแซมอยู่ตามบริเวณตะกร้า และภาชนะที่อยู่บนโต๊ะทั้งหมดของภาพ ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. บริเวณด้านล่างกระจกด้านซ้ายมือของภาพ บริเวณลำตัวของผู้หญิงและส่วนด้านหลังน่องผู้หญิงตอนล่างด้านขวามือภาพ ภาพที่ 12 The Window. บริเวณส่วนที่เป็นหลังคาและบริเวณริมกรอบหน้าต่างรวมทั้งบริเวณปกหนังสือที่วางอยู่บนโต๊ะ ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. บริเวณผนังข้างกรอบหน้าต่างด้านซ้ายมือ และด้านขวามือยาวตลอดจนถึงตอนล่างของภาพ และบริเวณภาชนะที่วางอยู่บนโต๊ะอาหาร กลุ่มสีมีมากถึงห้าส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 14 The Studio at La Cannet, with Mimosa. บริเวณขอบหน้าต่างส่วนที่เป็นผนังด้านซ้ายมือ ส่วนบนด้านซ้ายส่วนที่เป็นกลุ่มบ้านและส่วนตอนล่างของภาพ ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. บริเวณส่วนที่เป็นรูปร่างผู้หญิงทั้งหมดและบริเวณของผ้าตอนกลางภาพด้านขวามือรวมทั้งบริเวณพื้นห้อง กลุ่มสีมีมากถึงสองในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 17 In the Bathroom. บริเวณผนังห้องด้านซ้ายมือ และขวามือตอนบนของภาพรวมทั้งตอนล่างด้านซ้ายมือของภาพ ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. บริเวณตอนกลางภาพด้านซ้ายมือและส่วนบนสุดของภาพ ภาพที่ 19 The Garden. บริเวณต้นไม้ตอนกลางส่วนบนสุดของภาพและมุมบนสุดตอนขวามือของภาพ และจุดริมขอบด้านขวามือตอนกลางของภาพตลอดจนสุดขวามือถึงตอนล่างภาพ ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. บริเวณส่วนที่เป็นอาคารด้านซ้ายมือพื้นดินตอนล่างภาพ ตัวผู้หญิงกลางภาพ ม้านั่ง ผู้หญิงด้านขวามือในภาพนี้ใช้กลุ่มสี Orange มากถึงสี่ในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 24 Autumn Landscape. บริเวณท้องฟ้าด้านบนภาพและคอบคลุมพื้นที่ทั่วไปทั้งภาพ ซึ่งมีถึงห้าในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. บริเวณพื้นดินตอนล่างของภาพ สุดท้าย ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. บริเวณพื้นด้านล่างตอนซ้ายมือจนสุดด้านขวามือภาพและบริเวณส่วนที่เป็นตัวบ้านและกลุ่มหลังคาทั้งหมด มีอัตราส่วนถึงหกในสับส่วนของภาพทั้งหมด สรุป การใช้กลุ่มสี Orange มีค่อนข้างมากถึงยี่สิบภาพจากกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดยี่สิบหกภาพ

2.1.1.5 กลุ่มสี yellow ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bannard with Marthe in Bathroom. บริเวณผืนพรมเช็ดเท้า พื้นข้างขอบอ่างน้ำตอนบนด้านซ้ายมือและริมขอบผ้าม่านด้านขวามือ ภาพที่ 2 Large Blue Nude. บริเวณลำตัวผู้หญิงและขาด้านซ้ายมือตอนล่างของ

ภาพ รวมทั้งผนังห้องตอนบนด้านขวามือและบริเวณผืนพรม ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. กลุ่มสี yellow มีครอบคลุมอยู่ทุกพื้นที่ในภาพ ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. บริเวณลำตัวผู้หญิงทั้งหมดรวมทั้งผนังห้องด้านซ้ายมือ บนพื้นโต๊ะ พื้นห้องน้ำตอนกลางภาพ และบริเวณผ้าด้านขวามือของภาพ ภาพที่ 5 Self-Portrait. กลุ่มสีรองพื้นอยู่ทั่วไปทั้งภาพ บริเวณผิวหน้าส่วนของตัวเสื้อ และผนังห้อง ภาพที่ 6 Portrait of a Child. รองพื้นอยู่ทั่วทั้งภาพนอกจากบริเวณส่วนที่เป็นปกเสื้อและลำตัวด้านล่างของเด็ก ภาพที่ 7 The Boxer. กลุ่มสีถูกรองพื้นทั่วทั้งภาพมีอัตราส่วนถึงห้าในสิบส่วนของภาพทั้งหมด ภาพที่ 8 Self-Portrait. บริเวณฝาผนัง หน้าคน มือ ตัวเสื้อ และพื้นโต๊ะตอนล่างภาพทั้งหมด ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ครอบคลุมบาง ๆ ทั่วทั้งภาพ ภาพที่ 10 Still Life. รองพื้นบริเวณตะกร้าตอนบน รองพื้นภาชนะกลางภาพริมขวามือ และภาชนะตอนล่างซ้ายมือของภาพ ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. บริเวณผนังห้องด้านบนภาพ แขนและลำตัวผู้หญิงด้านซ้ายมือ เงาสะท้อนในบานกระจกกลุ่มสีทั้งหมดมีอัตราส่วนถึงห้าส่วนในสิบส่วน ภาพที่ 12 The Window. บริเวณผ้าคลุมโต๊ะกรอบหน้าต่างรวมทั้งระเบียงรวมทั้งกลุ่มบ้านด้านนอกอาคารริมซ้ายมือภาพ ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. บริเวณผนังข้างหน้าต่างด้านซ้ายมือและขวามือของภาพ ภาชนะใส่ของบนโต๊ะและพื้นโต๊ะตอนล่างของภาพ ภาพที่ 14 The Studio at Le Cannat, with Mimosa. บริเวณต้นไม้และพื้นดินตอนกลางภาพจนถึงขวามือของภาพ รวมทั้งรองพื้นมาถึงริมกรอบหน้าและหนังด้านซ้ายมือภาพ มีอัตราถึงห้าส่วนในสิบส่วนของภาพนี้ ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. กลุ่มสีรองพื้นครอบคลุมทั้งทั่วภาพมีอัตราส่วนถึงห้าส่วนในสิบส่วน ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. รองพื้นแซมอยู่ทั่วไปในภาพ ภาพที่ 17 In the Bathroom. รองพื้นอยู่ทั่วทั้งภาพยกเว้นเฉพาะบริเวณหน้าต่างสี Blue และบริเวณอ่างอาบน้ำ ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. บริเวณจากกลางภาพตลอดจนถึงส่วนบนสุดของภาพ ภาพที่ 19 The Garden. รองพื้นอยู่ทั่วภาพ ที่ปรากฏเห็นชัดเจนบริเวณด้านซ้ายมือตอนบนของภาพและส่วนตอนกลางภาพด้านขวามือ ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. รองพื้นอยู่ในส่วนที่เป็นกลุ่มสี Orange ทั้งหมด และส่วนที่เป็นท้องทุ่งด้านขวามือ ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. รองพื้นบริเวณตัวเรือทั้งหมด และบริเวณหลังใบเรือที่มีลักษณะเป็นเกาะรวมทั้งบริเวณท้องฟ้าตอนบนภาพ ภาพที่ 22 Normandy Landscape. รองพื้นทั่วไปทั้งภาพ ภาพที่ 23 The Little Bridge. รองพื้นทั่วไปทั้งภาพ ภาพที่ 24 Autumn Landscape. บริเวณพื้นที่ทั่วไปทั้งภาพ ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. บริเวณพื้นส่วนล่างด้านซ้ายมือ และขวามือของภาพ ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. รองพื้นอยู่ทั่วทั้งภาพ ส่วนที่เห็นได้ชัดคือบริเวณด้านขวามือของภาพ สรุปได้ว่าการใช้กลุ่มสี yellow นั้น โดยส่วนมากแล้วเป็นการใช้สีในลักษณะของการรองพื้นของภาพไว้ก่อนล่วงหน้าก่อนที่จะระบายสีอื่นทับซ้อนลงไป และเว้นไว้ในบางส่วนที่ต้องการ กลุ่มสีนี้ใช้มากที่สุดคือใช้ทั้งหมดทุกภาพจากกลุ่มตัวอย่างในจำนวนยี่สิบหกภาพ

2.1.1.6 กลุ่มสี yellow-green ปรากฏเห็นได้ชัดเจนมากสุดในภาพที่ 22 Normandy Landscape. บริเวณของต้นไม้ทั้งหมด และภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. บริเวณต้นไม้ด้านขวามือภาพและบริเวณตอนกลางส่วนบนของภาพที่เป็นท้องฟ้าและบริเวณต้องอาคาร สรุป ในกลุ่มสีนี้แม้ว่าจะมีปรากฏในภาพอื่น ๆ อยู่บ้าง แต่เป็นส่วนที่น้อยมากและไม่มีความสำคัญอย่างใดของภาพกลุ่มสีนี้จึงมีเพียงสองภาพในจำนวนของกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด

2.1.1.7 กลุ่มสี green ปรากฏเห็นได้ชัดเจนในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. บริเวณพรมเช็ดเท้าริมอ่างอาบน้ำด้านซ้ายมือตอนล่าง และปูพื้นในอ่างน้ำเป็นเยื่อสีบาง ๆ ภาพที่ 2 Large Blue Nude. รองพื้นสีบาง ๆ ทั่วทั้งภาพ ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. รองพื้นด้วยกลุ่มสีบาง ๆ เกือบทั่วทั้งภาพ ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. บริเวณขอบบนผนังภาพด้านซ้ายมือและบริเวณพื้นกระเบื้องห้องน้ำ ภาพที่ 5 Self-Portrait. บริเวณผนังท้องตอนบนของภาพและรองพื้นบาง ๆ ทั่วทั้งผนัง ภาพที่ 6 Portrait of a Child. รองพื้นกลุ่มสีทั่วทั้งภาพที่ปรากฏชัดคือบริเวณม้านั่งทั้งหมดภาพนี้ใช้กลุ่มสี green มากถึงห้าในสิบส่วน ภาพที่ 7 The Boxer. รองพื้นกลุ่มสีทั้งภาพที่ปรากฏชัดบริเวณท่อนแขนด้านซ้ายมือตอนล่างของภาพ ภาพที่ 9 The Provencal Jug. บริเวณแจกันดอกไม้และขอบผนังตอนกลางของภาพ ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. บริเวณภาพสะท้อนในกระจกด้านซ้ายมือภาพและบริเวณหลังท่อนขาผู้หญิงด้านขวามือตอนล่างของภาพ ภาพที่ 12 The Window. บริเวณต้นไม้ใกล้กับกลุ่มบ้านด้านนอกอาคารด้านซ้ายมือตอนบน และบริเวณกรอบหน้าต่างรวมทั้งระเบียงอาคารที่มีรูปผู้หญิงโผล่หน้าออกมา ภาพนี้ใช้กลุ่มสี green มากถึงหกในสิบส่วน ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. บริเวณต้นไม้นอกหน้าต่างตอนบนของภาพ ภาพที่ 14 The Studio at le Cannet, With Mimosa. บริเวณต้นไม้และบางส่วนในอาคารตอนล่างของภาพรวมทั้งบริเวณข้างบ้านนอกอาคารส่วนบนภาพ ภาพที่ 17 In the Bathroom. รองพื้นกลุ่มสีบาง ๆ เกือบทั่วภาพยกเว้นเฉพาะอ่างน้ำและบานหน้าต่าง ภาพที่ 19 The Garden. บริเวณต้นไม้ในภาพทั้งหมดอัตราส่วนห้าในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. บริเวณตอนล่างของพนักม้านั่งด้านขวามือต้นไม้ตอนบนขวามือของภาพ และในภาชนะบนโต๊ะใบไม้ที่ลำต้นไม้ใหญ่ตอนหน้าสุดของภาพ และบริเวณต้นไม้ด้านบนซ้ายมือ ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. เป็นการรองพื้นกลุ่มสีบาง ๆ บริเวณท้องฟ้า เกาะที่อยู่หลังใบเรือง รวมทั้งบริเวณตัวเรือทั้งหมด ภาพที่ 22 Normandy Landscape. บริเวณภาพของต้นไม้ทั้งหมดมีอัตราส่วนถึงหกส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 23 The Little Bridge. บริเวณกลางภาพเหนือสะพานขึ้นไปจนถึงตอนบนของภาพในอัตราส่วนประมาณห้าในสิบส่วน ภาพที่ 24 Autumn Landscape. รองพื้นบาง ๆ บริเวณกลางภาพด้านขวามือ ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. บริเวณตอนกลางภาพด้านหลังต้นอัลมอน ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. บริเวณส่วนท้องฟ้าด้านบนกลางภาพจนมาถึงด้านขวามือของภาพ

สรุป การใช้กลุ่มสี Green มีถึงจำนวน ยี่สิบเอ็ดภาพ จากจำนวนตัวอย่างภาพยี่สิบหกภาพ และใช้กลุ่มสีที่มีลักษณะโดดเด่นในภาพมากที่สุดจำนวนห้าภาพ

2.1.1.8 กลุ่มสี blue ปรากฏเห็นในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ภาพที่ 5 Self-Portrait. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ภาพที่ 10 Still Life. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 14 The Studio at le Cannat, With Mimosa. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 16 Interios : Dining Room. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 24 Autumn Landscape. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. ภาพที่มีลักษณะของการใช้กลุ่มสีที่โดดเด่นปรากฏเห็นได้ชัดเจนคือภาพที่ 2 Large Blue Nude. บริเวณส่วนกลางตอนบนของภาพและส่วนกลางของภาพ ซึ่งมีอัตราส่วนถึงห้าส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. บริเวณผนังห้องตอนบนภาพและบริเวณพื้นที่ปูกระเบื้องจำนวนกลุ่มของสีมีอัตราถึงหกส่วนในสิบส่วน ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. บริเวณพื้นด้านหลังของภาพที่เป็นทะเลและท้องฟ้า ซึ่งมีอัตราส่วนถึงหกส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. บริเวณส่วนที่เป็นตัวไม้และท้องฟ้า สรุป การใช้กลุ่มสี Blue มีถึงจำนวนยี่สิบสี่ภาพจากจำนวนกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดยี่สิบหกภาพ

2.1.1.9 กลุ่มสี blue-violet ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 14 The Studio at le Cannet, With Mimosa. ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. สรุป การใช้กลุ่มสี blue-violet มีเพียงแค่สี่ภาพและไม่มีลักษณะโดดเด่น

2.1.1.10 กลุ่มสี Violet ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 12 The Window. ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. สรุป การใช้กลุ่มสีนี้มีเพียงจำนวนหกภาพและไม่เน้นความโดดเด่นเป็นพิเศษ

2.1.1.11 กลุ่มสี white ปรากฏเห็นได้จากภาพที่ 2 Large Blue Nude. ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. ภาพที่ 5 Self-Portrait. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 7 The Boxer. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 12 The Window. ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. ภาพที่ 14 The Studio at le Cannet, With Mimosa. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. ภาพที่ 18 Saint Francois de Seles. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. ภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 24 Autumn Landscape. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. กลุ่มสี

white ที่ปรากฏโดดเด่น คือ ภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. มีอัตราส่วนถึงแปดส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. มีอัตราส่วนทุกส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 8 Self-Portrait. มีอัตราส่วนถึงห้าส่วนในสิบส่วน ภาพที่ 10 Still Life. มีอัตราส่วนสี่ส่วนในสิบส่วน ภาพที่ 16 มีอัตราส่วนหกส่วนในสิบส่วน ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower มีอัตราส่วนสี่ส่วนในสิบส่วน ลักษณะโดดเด่นบริเวณต้นไม้ สรุป การใช้กลุ่มสี white ในภาพมีถึงจำนวนยี่สิบห้าภาพ จากภาพกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดยี่สิบหกภาพ และใช้กลุ่มสีที่โดดเด่นชัดเจนถึงจำนวนหกภาพ

2.1.1.12 กลุ่มสี black ปรากฏเห็นได้ในภาพถึงจำนวนยี่สิบเอ็ดภาพ ดังนี้ คือ ภาพที่ 2 Large Blue Nude. ภาพที่ 3 Nude in the Bath, With Dog. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ภาพที่ 6 Portrait of Child. ภาพที่ 7 The Boxer. ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ภาพที่ 10 Still Life. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 12 The Window. ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. ภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 24 Autumn Landscape. ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. สรุป การใช้กลุ่มสี black เป็นเพียงส่วนประกอบส่วนหนึ่งของภาพเท่านั้นเพื่อให้เกิดค่าความเข้มข้นเพิ่มขึ้นของสีบางส่วนเท่านั้น

2.1.2 การใช้วรรณะสี จากการวิเคราะห์ตามตาราง 1 ปรากฏเห็นได้ว่า วรรณะสีที่ปีแยร์ บอนาร์ นำมาใช้ในการสร้างผลงานจิตรกรรม จากภาพกลุ่มตัวอย่างลักษณะของภาพที่ใช้สีเป็นวรรณะสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ในภาพ จำนวน 13 ภาพ ภาพจิตรกรรมที่ใช้สีเป็นวรรณะสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่ในภาพจำนวน 12 ภาพ และเป็นภาพที่ใช้วรรณะสีอุ่นและวรรณะสีเย็นก้ำกึ่งหรือใกล้เคียงกัน จำนวน 1 ภาพ คือ ภาพที่ 19 The Garden. ที่เหลือจำนวน 25 ภาพนั้นสามารถแยกออกเป็นสองวรรณะสีได้ดังนี้

2.1.2.1 วรรณะสีเย็น ปรากฏเห็นได้จากภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ภาพที่ 2 Large Blue Nude. ภาพที่ 3 Nude in the Bath, With Dog. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ภาพที่ 5 Self-Portrait. ภาพที่ 6 Portrait of Child. ภาพที่ 12 The Window. ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. สรุป การสร้างผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ในลักษณะการใช้วรรณะสีเย็นนั้นจากจำนวน 13 ภาพ กลุ่มสีที่ใช้ให้เกิดวรรณะสีเย็น คือ กลุ่มสี white แปดส่วนผสมผสานกับกลุ่มสี blue หนึ่งส่วน ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ในภาพที่ 2 Large Blue Nude. ใช้กลุ่มสี blue ห้าส่วนผสมผสานกับกลุ่มสี white สองส่วน ในภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ใช้กลุ่มสี

green หนึ่งส่วนผสมผสานกับกลุ่มสี white ถึงหกส่วน จากที่สรุปจะเห็นได้ว่าการสร้างลักษณะของวรรณะสีเย็นนั้นไม่ได้เกิดขึ้นจากสีใดสีหนึ่งอย่างเดียวโดด ๆ แต่ได้อาศัยอิทธิพลของสีอื่นให้มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน

2.1.2.2 วรรณะสีอุ่น ปรากฏเห็นได้จากภาพที่ 7 The Boxer. ภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ภาพที่ 10 Still Life. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. ภาพที่ 14 The Studio at le Cannet, With Mimosa. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 1 Interior : Dining Room. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 24 Autumn Landscape. สรุป ได้ในทำนองเดียวกันของการสร้างลักษณะของวรรณะสีอุ่นกับวรรณะสีเย็นทั้งสองลักษณะใช้วิธีเดียวกัน เช่น การใช้สีวรรณะสีอุ่นในภาพที่ 14 The Studio at le Cannet, With Mimosa. เกิดด้วยกลุ่มสี red จำนวนอัตราหนึ่งส่วนผสมผสานกับกลุ่มสี yellow จำนวนห้าส่วนจากสิบส่วนในภาพ หรือในภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ใช้กลุ่มสี red-violet จำนวนสองส่วนผสมผสานด้วยกลุ่มสี orange จำนวนสี่ส่วนจากจำนวนสิบส่วนของกลุ่มสีในภาพทั้งหมด

2.2 การใช้สี

การวิเคราะห์ข้อมูลการใช้สี โดยใช้เครื่องมือวิเคราะห์จากตาราง 2 เรียกว่าตารางวิเคราะห์การใช้สี สัญลักษณ์ที่ปรากฏในตารางประกอบไปด้วย วงกลม หมายถึงกลุ่มสีที่ปรากฏในภาพ ตัวเลขที่ปรากฏในวงกลม หมายถึงอัตราส่วนของสีที่ปรากฏในภาพจากอัตราส่วนจำนวนเต็มของแต่ละภาพเท่ากับสิบส่วน เครื่องหมายถึง หมายถึง สีที่ปรากฏในแต่ละภาพ เส้นลูกศรที่ลากโยงระหว่างวงกลมไปสู่วงกลมที่มีตัวเลขกำกับ หมายถึง กลุ่มสีที่มีปรากฏรวมอยู่กับกลุ่มสีที่มีลักษณะโดดเด่นเป็นพิเศษ โดยดูจากตัวเลขจำนวนอัตราส่วนของกลุ่มสีที่ปรากฏนั้น

2.2.1 กลุ่มสี red-violet ซึ่งโดดเด่นปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. มีจำนวนหกส่วนในสิบส่วนกลุ่มสี red-violet มีการผสมผสานด้วยกลุ่มสี orange-yellow-white

2.2.2 กลุ่มสี red-orange ซึ่งโดดเด่นปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 16 Interior : Dining Room. กลุ่มสีภาพนี้มีจำนวนหกส่วนในภาพซึ่งกลุ่มสีผสมผสานด้วยกลุ่มสี yellow

2.2.3 กลุ่มสี orange ซึ่งโดดเด่นปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 5 Self-Portrait. กลุ่มสีภาพนี้มีจำนวนห้าส่วนในภาพ กลุ่มสีภาพนี้ผสมผสานด้วยสี yellow-green-white ภาพที่ 9 The Provencal Jag. กลุ่มสีภาพนี้มีจำนวนหกส่วนในภาพ กลุ่มสีภาพนี้ผสมผสมด้วยสี red-yellow ภาพที่ 10 Still Life. กลุ่มสีภาพนี้ผสมผสานด้วยสี red-yellow เช่นเดียวกับ ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. กลุ่มสีภาพนี้มีจำนวนห้าส่วนในภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี red-violet-red-yellow ภาพที่ 24 Autumn Landscape. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof.

กลุ่มสีสองภาพนี้ผสมผสานด้วยสี yellow เหมือนกันทั้งสองภาพ ภาพหนึ่งมีอัตราส่วนถึงห้าส่วน แต่อีกภาพมีอัตราส่วนถึงหกส่วนในภาพ

2.2.4 กลุ่มสี yellow ซึ่งโดดเด่นปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 7 The Boxer. กลุ่มสีในภาพมีจำนวนถึงห้าส่วนในภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี orange-green ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. กลุ่มสีในภาพมีจำนวนห้าส่วนกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี orange-white ภาพที่ 14 The Studio at Le Cannet, With Mimosa. กลุ่มสีในภาพมีจำนวนห้าส่วนในภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี red-orange-green-white ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. กลุ่มสีภาพนี้มีอัตราส่วนถึงห้าส่วนในภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี orange-white

2.2.5 กลุ่มสี green ซึ่งโดดเด่นปรากฏเห็นได้ชัดเจนในภาพที่ 6 Portrait of a Child. กลุ่มสีมีอัตราส่วนถึงห้าส่วนสิบของภาพ กลุ่มสีในภาพผสมผสานด้วยสี yellow-blue-violet ภาพที่ 12 The Window. กลุ่มสีมีอัตราส่วนหกส่วนในภาพกลุ่มสีภาพนี้ผสมผสานด้วยสี yellow-violet-white ภาพที่ 19 The Garden. กลุ่มสีมีจำนวนห้าส่วนในภาพและกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี orange-yellow-blue ภาพที่ 22 Normandy Landscape. กลุ่มสีมีอัตราส่วนหกส่วนในภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี yellow-green-blue ภาพที่ 23 The Little Bridge. กลุ่มสีมีถึงห้าส่วนของภาพและกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี yellow-blue

2.2.6 กลุ่มสี blue ซึ่งโดดเด่นปรากฏเห็นได้ชัดเจนในภาพที่ 2 Large Blue Nude. กลุ่มสีมีถึงห้าส่วนของภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี orange-yellow-green-white ภาพที่ 3 Nude in the Bath, With Dog. กลุ่มสีในภาพมีจำนวนหกส่วนของภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี red-yellow-green-white ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. กลุ่มสีภาพนี้มีถึงหกส่วนในภาพและกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี green-violet-white-black

2.2.7 กลุ่มสี white ซึ่งโดดเด่นปรากฏเห็นได้ชัดเจนในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. กลุ่มสีโดดเด่นถึงถึงแปดส่วนในภาพและกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี red-violet-yellow-white ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. กลุ่มสีมีอัตราส่วนหกส่วนของภาพกลุ่มสีผสมผสานด้วยสี green-blue ภาพที่ 8 Self-Portrait. กลุ่มสีในภาพมีอัตราส่วนห้าส่วนของภาพและกลุ่มสีประกอบไปด้วย red-orange-yellow

สรุป จากตาราง 2 ตารางวิเคราะห์การใช้สีปรากฏเห็นได้ว่า ปีแยร์ บอนาร์ มีการใช้สีโดยการผสมผสารหลาย ๆ สีให้มองเห็นเป็นกลุ่มสีลักษณะของสีหนึ่งสีใดก็ตาม แต่ส่วนผสมผสานของแต่ละสีจะไม่เหมือนกันทุกครั้ง เช่น สีขาวในพื้นที่ขอภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. กับสีขาวในพื้นที่ของภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. หรือภาพที่ 8 Self-Portrait. นั้นจะแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจนในส่วนผสมผสานของสี ลักษณะสีที่ปีแยร์ บอนาร์ นำมาใช้แตกต่างกัน วิเคราะห์เห็นได้ว่าเกิดจากอิทธิพลของสีข้างเคียงของแต่ละภาพไม่เหมือนกัน ซึ่งบอนาร์ได้คำนึงถึงผลของสีข้างเคียงอย่างยิ่ง เพื่อให้สีในแต่ละภาพเกิดความกลมกลืนของสีส่วนรวมเสมอ

2.3 เทคนิคการระบายสี

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเทคนิคการระบายสีที่ปรากฏ ตามตาราง 3 ตารางวิเคราะห์เทคนิคการระบายสี ซึ่งใช้เป็นเครื่องมือในการตรวจสอบ โดยอาศัยจากการศึกษาถึงเทคนิคการระบายสีแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรม เพื่อนำมาใช้ในการตรวจสอบว่ามีเทคนิคการระบายสีแบบใดบ้างที่ปีแยร์ บอนาร์ นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ผู้วิจัยได้ออกแบบตารางเพื่อการวิเคราะห์ข้อมาลโดยมีสัญาลักษณ์และเทคนิคการระบายสีต่าง ๆ ที่มีปรากฏในตาราง หมายถึง ดังนี้ wet-in-wet หมายบถึง การระบายสีใดสีหนึ่งลงในพื้นภาพไว้ก่อน หลังจากนั้นก็ระบายสีอีกสีหนึ่งลงในพื้นที่สีเดิมโดยสีที่ระบายลงไปก่อนนั้นำกลังเปียกอยู่ อาจจะทับซ้อนกันตั้งแต่สองสีขึ้นไปจนถึงสามสีหรือสี่สีก็ได้ ส่วนการระบายสีแบบ impasto หมายถึง การระบายสีแบบสีหนาเพื่อจุดประสงค์ให้บริเวณที่ระบายนั้นแสดงค่าความทึบแสง เช่น บริเวณพื้นที่โดนแสงของแจกันดอกไม้ หรือขอบหน้าต่างที่โดนแสงสว่างมากระทบ เป็นต้น การระบายสีแบบ ground showing หมายถึง การระบายภาพโดยให้เกิดร่องรอยของพื้นเดิมยังคงมองเห็นอยู่ว่าเป็นสีอะไร อาจเป็นพื้นเดิมที่เป็นสีขาวของแคนวาสก็ได้ หรือเป็นสีอื่นที่ระบายไว้ก่อนล่วงหน้าก็ได้ ซึ่งสีเหล่านั้นต้องแห้งสนิทเสียก่อน โดยปกติเทคนิคการระบายสีแบบนี้มักจะสัมพันธ์กับเทคนิคในการระบายแบบแปรงแห้งหรือวัสดุอื่น ๆก็ได้ แตะที่สีเมื่อนำไประบายบนพื้นแคนวาสนั้น สีจะไม่ติดทุกพื้นที่ทั้งหมดจะติดบ้างไม่ติดบ้างตามพื้นที่ต่าง ๆ และเทคนิคการระบายแบบนี้จะเชื่อมโยงไปสู่อีกเทคนิคหนึ่งก็คือ การระบายสีแบบ scumbles ซึ่งหมายถึง การระบายแบบสีแห้ง ๆ โดยเอาสีใด ๆ ไปทับลงบนสีเดิมที่แห้งแล้ว และทำให้สีเหล่านั้นมีลักษณะขุ่นหรือมัวลงไปจากเดิม เช่นการระบายสี blue ทับลงไปแบบแปรงแห้งที่สี white เพื่อให้สี white เกิดลักษณะขุ่นมัวนั้นเอง นอกจากนี้เมื่อการระบายสีอย่างใดลงไปแล้วเกิดรอยขอบของพื้นที่ระหว่างสีที่แข็งกระด้าง อาจใช้เศษผ้าหรือวัสดุอ่อนนุ่มมาเช็ดถูเพื่อเกลี่ยร่องรอยระหว่างสี เทคนิคการระบายแถบนี้เรียกว่า scrubbed การระบายสีแบบเช็ดหรือถูแบบนี้ต่างไปจากเทคนิค wiping ซึ่งเทคนิคนี้หมายถึง การเช็ดหรือถูเพื่อเอาสีที่ระบายไว้ก่าอนนั้นออกมาเพื่อให้เกิดร่องรอยตามที่ต้องการ ส่วนเทคนิคการระบายสีแบบ stippling นั้น หมายถึง การระบายสีด้วยร่องรอยที่สั้น ๆ หรือเป็นจุด ๆ ซึ่งเป็นการระบายสีที่ศิลปินลัทธิศิลปะประทับใจใหม่ นิยมใช้ในการเขียนภาพ โดยการสร้างร่องรอยเป็นขีดหรือเป็นจุดสั้น ๆ เพื่อให้สีที่อยู่ใกล้กันรวมค่าสีกันในดวงตาของผู้ดู ในขณะเดียวกันการระบายสีแบบ finger paint หมายถึง การระบายสีโดยอาศัยนิ้วมือแตะสีแล้วนำมาป้ายบนพื้นภาพที่จะเขียนด้วยการระบายแบบ stippling ก็ได้ หรือการระบายแบบอื่น ๆ ก็ได้ ส่วนการระบายสีในลักษณะ scraping นั้นหมายถึง การขูดหรือครูด เพื่อให้เกิดร่องรอยตามที่ต้องการโดยทั่วไปนิยมใช้ครูดหรือขูดด้วยเกรียงเขียนภาพ หรือเสียงผสมสีก็ได้ ส่วนเทคนิค palette knife หมายถึง การระบายสีด้วยเกรียงผสมสี โดยปกติมักจะเป็นการลงสีเพื่อสร้างพื้นสีในครั้งแรก ๆ ของการเขียนภาพ หรือการลงพื้นสีไว้หลาย ๆ สี แล้วปาดด้วย

เกรียงผสมสี เพราะเกรียงประเภทนี้มักจะมีขนาดใหญ่กว่าเกรียงเขียนภาพและตลอดใบมีขนาดเท่ากัน ซึ่งต่างไปจากเกรียงเขียนภาพซึ่งจะมีปลายเรียวมนและแหลมคล้ายกลีบบัว ส่วนเทคนิคการระบายสีแบบ thin layers หมายถึงการระบายสีแบบลงพื้นแบบเป็นแผ่นหนา ๆ ที่ละชั้น ส่วนการระบายแบบ glaze หมายถึงการระบายโดยใช้สีเข้มที่มีค่าสีแบบโปร่งใสหรือโปร่งแสง ทำให้เจือจางด้วยตัวกลางในการผสมสีแล้วระบายทับลงไปบนสีที่อ่อนกว่า ซึ่งจะเห็นร่องรอยของสีเดิมอยู่แต่ค่าสีเปลี่ยนไปโดยสีที่ระบายทับลงไปตอนหลัง

สัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่กำหนดในตาราง 3 วงกลม หมายถึง เทคนิคการระบายสีที่ปรากฏเห็นได้ชัดในสภาพกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด ซึ่งมีอยู่สิบหกภาพา ส่วนตัวเลขที่กำหนดอยู่ในวงกลม หมายถึงลักษณะที่โดดเด่นของเทคนิคการระบายสีที่ปรากฏในแต่ละภาพจากจำนวนเต็มของพื้นที่ภาพซึ่งกำหนดให้แต่ละภาพมีอยู่สิบส่วน ดังนั้นให้ตัวเลขที่ปรากฏอยู่เป็นเลขห้า แสดงว่า เทคนิคนั้นครอบคลุมพื้นที่ภาพอยู่ถึงห้าส่วนจากจำนวนสิบส่วน โดยสภาพที่เป็นจริงเทคนิคในการระบายสีในภาพจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ นั้นในแต่ละภาพจะปรากฏอยู่หลาย ๆ เทคนิครวมอยู่ด้วยกัน แต่ได้เลือกกำหนดขึ้นมาเฉพาะที่ปรากฏให้เห็นได้เด่นชัดมากกว่าเทคนิคการระบายสีแบบอื่น ๆ

ผลของการวิเคราะห์จากตาราง 3 ภาพจากกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดปรากฏเห็นลักษณะโดดเด่นของเทคนิคการระบายสี คือ

2.3.1 เทคนิคการระบายสีแบบ wet-in-wet ได้ปรากฏในภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. บริเวณส่วนที่เป็นพื้นที่กลุ่มสี white ของภาพที่อ่างน้ำ ผนังห้อง และผ้าปูพื้นด้านขวามือของอ่างอาบน้ำ ในภาพที่ 5 Self-Portrait. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี orange ที่เสื้อและในหน้า ในภาพที่ 6 Portrait of a Child. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี green ของม้านั่ง ในภาพที่ 8 self-Portrait. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี white ของเสื้อ และบริเวณพื้นโต๊ะด้านล่างของภาพ ในภาพที่ 9 The Provencal Jug. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี orange ของแจกันด้านหลังแจกันผนังด้านหลังแจกันและส่วนด้านล่างของภาพทั้งหมด ในภาพที่ 12 The Window. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี green ของหน้าต่างและบานเกร็ด ในภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. บริเวณพื้นที่ของกลุ่มสี orange ในส่วนที่เป็นผนัง กรอบหน้าต่าง และบริเวณหกจากที่วางบนโต๊ะอาหารในภาพที่ 14 The Studio at le Cannet. บริเวณในกลุ่มสี yellow ที่เป็นพื้นสนามและต้นไม้ด้านขวามือของภาพ ในภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี yellow บริเวณส่วนที่เป็นอ่างอาบน้ำ ผนังห้องด้านซ้ายมือ และด้านขวามือตอนบนของภาพ

2.3.2 เทคนิคการระบายสีแบบ scumbles ได้ปรากฏในภาพที่ 10 Still Life. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี orange ของพื้นโต๊ะ ตะกร้าผลไม้ที่อยู่ในภาชนะบนโต๊ะ

2.3.3 เทคนิคการระบายสีแบบ thin layers ได้ปรากฏในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี white ของอ่างอาบน้ำตัวผู้หญิงที่นอนในอ่างในภาพที่ 17 In the Bathroom. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี white ของอ่างอาบน้ำและผนังห้อง

ในภาพที่ 20 Decoration at Vernon. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี orange ส่วนที่เป็นพื้นสนามตัวคนผู้หญิงตอนกลางและด้านขวามือภาพรวมทั้งม้านั่งมุมล่างขวามือ

2.3.4 เทคนิคการระบายสีแบบ thicker layers ได้ปรากฏในภาพที่ 7 The Boxer. บริเวณกลุ่มที่เป็นกลุ่มสี yellow ด้านหลังนักมวยทั้งหมดรวมทั้งตัวนักมวย ในภาพที่ 19 The Garden. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี green ของต้นไม้ในภาพ ในภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. บริเวณในกลุ่มสี orange ด้านล่างาซ้ายมือของภาพ

2.3.5 เทคนิคการระบายสีแบบ dry paint ได้ปรากฏในภาพที่ 22 Normandy Landscape. บริเวณกลุ่มสี green ของต้นไม้ทั้งหมด ในภาพที่ 24 Autumn Landscape. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี orange ของพื้นภาพด้านซ้ายมือเฉียงลงด้านล่างภาพทั้งหมดจนถึงด้านขวามือของภาพ

2.3.6 เทคนิคการระบายสีแบบ stippling ได้ปรากฏในภาพที่ 2 Large Blue Nude. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี blue ของผนังห้องตอนกลางภาพถึงขอบบนของภาพและส่วนที่อยู่ตอนกลางของภาพ ในภาพที่ 3 Nude in the Bath, With Dog. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี blue ของผนังห้องในอ่างอาบน้ำและบริเวณพื้นของห้องน้ำที่เป็นกระเบื้องเคลือบ ในภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี yellow ที่เป็นผนังห้องและในกระจกด้านซ้ายมือของภาพ ในภาพที่ 16 Interior : Dining Room. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี red-orange ของผนังห้องด้านบนของภาพในภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี red-violet ส่วนที่เป็นเสื้อคลุมและส่วนบนสุดของภาพ ในภาพที่ 23 The Little Bridge. บริเวณส่วนที่เป็นกลุ่มสี green ส่วนกลางของภาพอยู่บนสะพานขึ้นไปจะสุดตอนบนของภาพ

สรุป เทคนิคการระบายสีในภาพแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏนั้น ทุกภาพที่ ปีแยร์ บอนาร์ สร้างสรรค์ขึ้นมาจะมีเทคนิคในการระบายหลาย ๆ แบบผสมผสานอยู่ในแต่ละภาพ ไม่ใช่เป็นการใช้เทคนิคการระบายสีแบบใดแบบหนึ่งแต่เพียงอย่างเดียว ตัวอย่างเช่น ในภาพที่ 12 The Window. จะปรากฏเห็นได้ว่าในภาพนี้จะมีการใช้เทคนิคการระบายสีอยู่ถึงสี่แบบด้วยกันส คือเทคนิคการระบายสีแบบ wet-in-wet รวมทั้งเทคนิคการระบายสีแบบ impasto เทคนิคการระบายสีแบบ scraping และเทคนิคการระบายสีแบบ wiping รวมอยู่ด้วยคละเคล้ากันถ้าไม่สังเกตจะมองไม่เห็นว่ามีเทคนิคการระบายสีเหล่านี้อยู่ในภาพของเขา

ประการสำคัญ เทคนิคการระบายสีที่ ปีแยร์ บอนาร์ นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนั้น มีการใช้เทคนิคการระบายสีทับซ้อนกันอยู่ เช่น ตอนแรกของการเริ่มเขียนภาพ ปีแยร์ บอนาร์ มีการวางแผนไว้ล่วงด้วยการใช้เกรียงผสมสีป้ายสีไว้ใกล้เคียงกันในภาพไว้หลายสีจากนั้นก็ใช้เกรียงผสมสี ปาด หรือ ครูดให้สีเหล่านั้นผสมผสานกันเพื่อให้เกิดสีใหม่ บางครั้งมีการใช้เทคนิคการระบายสีแบบขูดขีดลงบนพื้นสี แล้วปล่อยให้แป้งเมื่อสีเหล่านี้แห้งจึงลงมือเขียนภาพใหม่ทับลงไปบนสีเก่า (reworking with paint) เทคนิคการระบายสีแบบนี้ อาจจะ

ได้มาจากการที่ ปีแยร์ บอนาร์ ได้ทำงานทางด้านงานพิมพ์มาก่อนซึ่งเป็นเทคนิคการพิมพ์ในครั้งละสีของงานภาพพิมพ์หิน (lithography) นั่นเอง

ตาราง 1 ตารางวิเคราะห์การจัดวางสีในภาพ

ภาพที่	ชื่อภาพ	worm colors						cool colors							
		red-violet	red	red-yellow	orange	yellow-orange	yellow	yellow-green	green	blue-green	blue	blue-violet	violet	white	black
1	Bonnard with Marthe in the Bathroom										1			8	
2	Large Blue Nude										5			2	
3	Nude in the Bath, with Dog										6				
4	Getting Out of the Bath								1					6	
5	Self - Portrait				5									1	
6	Portrait of a Child								5						
7	The Boxer						5								
8	Self - Portrait			1										5	
9	The Provencal Jug				6										
10	Still Life				4									4	
11	Nude in Front of the Mirror						5								
12	The Window								6						
13	Dining Room on the Garden				5						2				
14	The Studio at Le Cannet, with Mimosa		1				5								
15	Nude in the Bathroom				2		5							1	
16	Interior: Dining Room			6										1	
17	In the Bathroom													6	
18	Saint Francois de Sales	6													
19	The Garden				1		1		5		1				
20	Decoration at Vernon	2			4						1			1	
21	Signac and His Friends Sailing										6			2	
22	Normandy Landscape								6					3	
23	The Little Bridge		1						5						
24	Autumn Landscape				5									2	
25	The Almond Tree in Flower										3			4	
26	Landscape with Red Roof				6				1					1	
รวม		6	10	3	20	0	26	2	21	0	24	4	6	25	21

ตาราง 2 ตารางวิเคราะห์การใช้สี

ภาพที่	ชื่อภาพ	worm colors						cool colors							
		red-violet	red	red-yellow	orange	yellow-orange	yellow	yellow-green	green	blue-green	blue	blue-violet	violet	white	black
1	Bonnard with Marthe in the Bathroom	◯			✓		◯		✓		1			8	
2	Large Blue Nude				◯		◯		◯	→	5		→	2	◯
3	Nude in the Bath, with Dog		◯				◯		◯	→	6	←	✓	◯	✓
4	Getting Out of the Bath				✓		✓		1		◯		✓	6	✓
5	Self - Portrait				5	←	◯		◯		✓			1	
6	Portrait of a Child				✓		◯	→	5	←	◯		◯	✓	✓
7	The Boxer				◯	←	5	←	◯					◯	◯
8	Self - Portrait		◯	1	←		◯				✓	✓	→	5	
9	The Provencal Jug		◯		6		◯		✓		✓				✓
10	Still Life		◯	→	4	←	◯				✓			4	✓
11	Nude in Front of the Mirror				◯	→	5	←	✓		✓			◯	✓
12	The Window		✓		✓		◯	→	6	←			◯	◯	✓
13	Dining Room on the Garden	◯	◯	→	5	←	◯	→	◯	→	2			✓	✓
14	The Studio at Le Cannet, with Mimosa		1		◯	→	5	←	◯		✓	✓		◯	
15	Nude in the Bathroom				2		5	←			✓			1	✓
16	Interior: Dining Room			6	←		◯				◯	✓	✓	1	
17	In the Bathroom	✓			✓		✓		✓		◯		→	6	✓
18	Saint Francois de Sales	6	←		◯		◯				✓	✓		◯	✓
19	The Garden		✓	✓	1		1	→	5	←	1			✓	✓
20	Decoration at Vernon	2	←		4	←	◯	→	◯	→	1			1	✓
21	Signac and His Friends Sailing		✓				✓		◯	→	6	←	◯	2	◯
22	Normandy Landscape	✓					◯	◯	6	←	◯			3	✓
23	The Little Bridge		1				◯	→	5	←	◯			✓	✓
24	Autumn Landscape				5		◯		✓		✓			2	✓
25	The Almond Tree in Flower				✓		✓		✓		3	←	→	4	✓
26	Landscape with Red Roof				6		◯	✓	1	←	◯			1	✓
รวม		6	10	3	20	0	26	2	21	0	24	4	6	25	21

ตาราง 3 ตารางวิเคราะห์เทคนิคการระบายสี

ภาพที่	ชื่อภาพ	Wet in wet	Impasto	Ground showing	Scumbles	Thin layers	Thicker layers	Dry paint	Palette knife	Scrubbed	Seraping	Finger paint	Wiping	Glaze	Stippling
1	Bonnard with Marthe in the Bathroom					8									
2	Large Blue Nude														5
3	Nude in the Bath, with Dog														6
4	Getting Out of the Bath	6													
5	Self - Portrait	5													
6	Portrait of a Child	5													
7	The Boxer						5								
8	Self - Portrait	5													
9	The Provencal Jug	6													
10	Still Life			4											
11	Nude in Front of the Mirror														5
12	The Window	6													
13	Dining Room on the Garden	5													
14	The Studio at Le Cannet, with Mimosa	5													
15	Nude in the Bathroom	5													
16	Interior: Dining Room														6
17	In the Bathroom					6									
18	Saint Francois de Sales														6
19	The Garden						5								
20	Decoration at Vernon					4									
21	Signac and His Friends Sailing													6	
22	Normandy Landscape							6							
23	The Little Bridge														5
24	Autumn Landscape							5							
25	The Almond Tree in Flower												4		
26	Landscape with Red Roof						6								
รวม		14	6	1	0	6	7	5	1	4	1	0	2	2	11

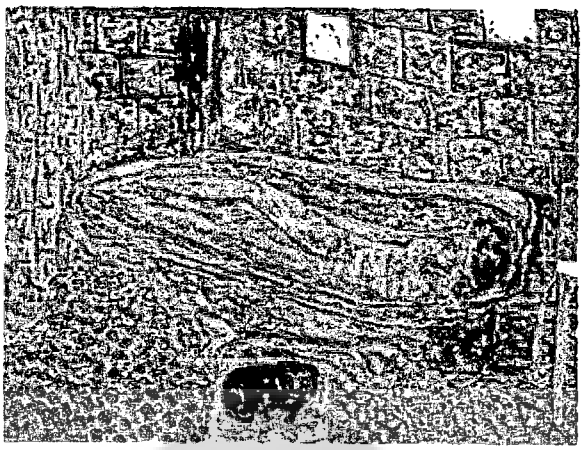
1. ภาพ **Bonnard with Marthe in the Bathroom,1938-41.**

ภาพประกอบ 1 Bonnard with Marthe in the Bathroom,1938-41.
Oil on canvas 103 × 64 cm.

2. ภาพ **Large Blue Nude,1924.**

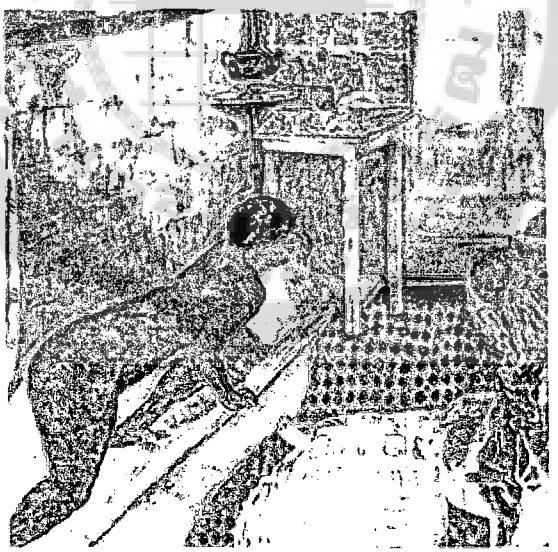
ภาพประกอบ 2 Large Blue Nude,1924.
Oil on canvas 101 × 73 cm.

3. ภาพ **Nude in the Bath,with Dog, 1941-46.**



ภาพประกอบ 3 Nude in the Bath,with Dog, 1941-46.
Oil on canvas 73 × 100.3 cm.

4. ภาพ **Getting Out of the Bath, 1926-30**.

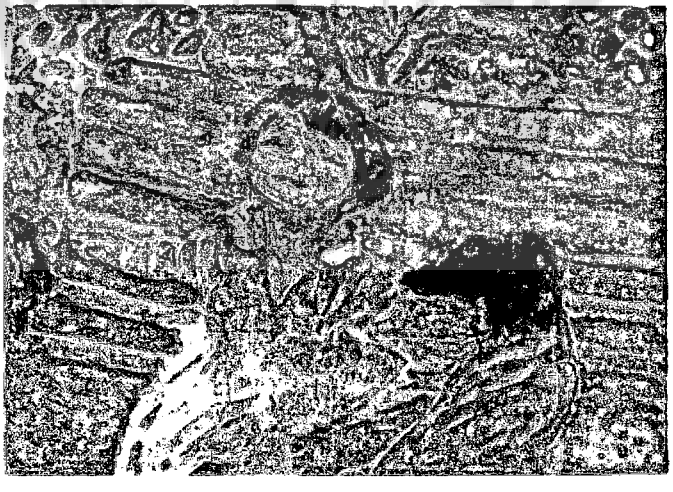


ภาพประกอบ 4 Getting Out of the Bath, 1926-30.
Oil on canvas 129 × 123 cm.

5. ภาพ **Self-Portrait,1945.**

ภาพประกอบ 5 Self-Portrait,1945.
Oil on canvas 56 × 46 cm.

6. ภาพ **Portrait of a Child, 1930-32.**



ภาพประกอบ 6 Portrait of a Child, 1930-32.
Oil on canvas 51 × 63 cm.

7. ภาพ **The Boxer, 1931.**

ภาพประกอบ 7 The Boxer, 1931.
Oil on canvas 53.5 × 74 cm.

8. ภาพ **Self-Portrait, 1940.**

ภาพประกอบ 8 Self-Portrait, 1940.
Oil on canvas 76.2 × 61 cm.

9. ภาพ **The Provencal Jug, 1930.**

ภาพประกอบ 9 The Provencal Jug,1930.
Oil on canvas 75.5 × 62 cm.

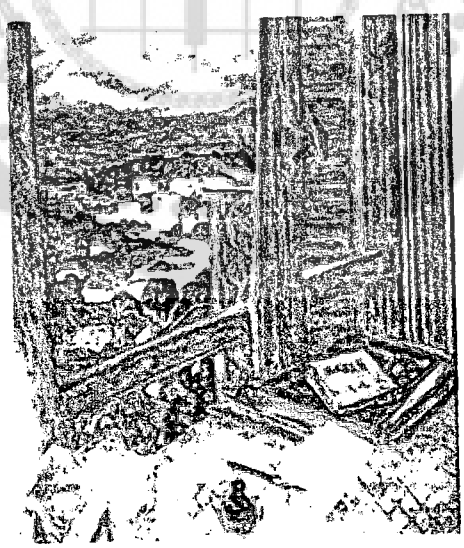
10. ภาพ **Still Life , 1935.**

ภาพประกอบ 10 Still Life, 1935.
Oil on canvas 67 × 63.5 cm.

11. ภาพ **Nude in Front of the Mirror, 1933.**

ภาพประกอบ 11 Nude in Front of the Mirror, 1933.
Oil on canvas 153.5 × 104 cm.

12. ภาพ **The Window, 1925.**

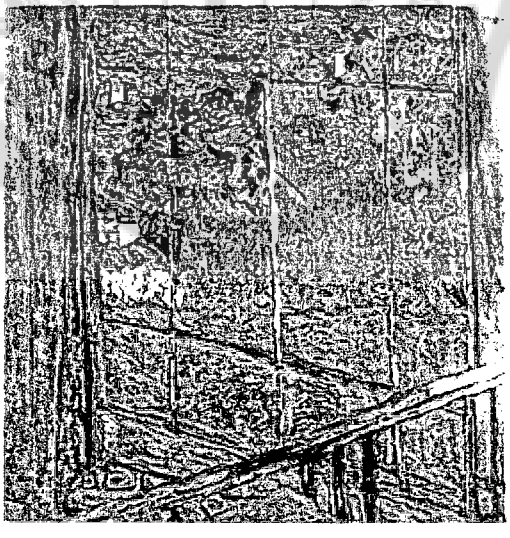


ภาพประกอบ 12 The Window, 1925.
Oil on canvas 108.6 × 88.6 cm.

13. ภาพ **Dining Room on the Garden, 1934.**

ภาพประกอบ 13 Dining Room on the Garden, 1934.
Oil on canvas 127 × 135.5 cm.

14. ภาพ **The Studio at le Cannet, With Mimosa,1938-46.**

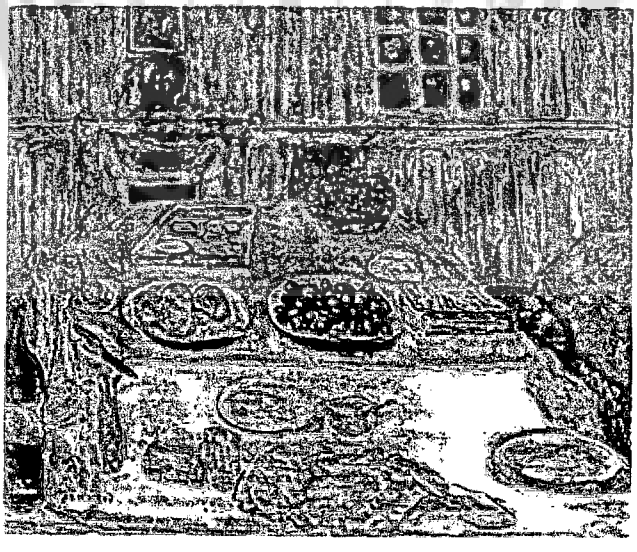


ภาพประกอบ 14 The Studio at le Cannet, With Mimosa,1938-46.
Oil on canvas 125 × 125 cm.

15. ภาพ **Nude in the Bathroom, 1931.**

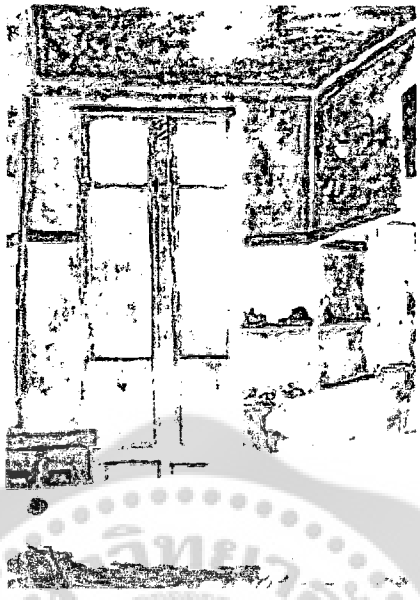
ภาพประกอบ 15 Nude in the Bathroom, 1931.
Oil on canvas 120 × 110 cm.

16. ภาพ **Interior: Dining Room,1942-46.**



ภาพประกอบ 16 Interior: Dining Room,1942-46.
Oil on canvas 83 × 100 cm.

17. ภาพ **In the Bathroom, 1940**.

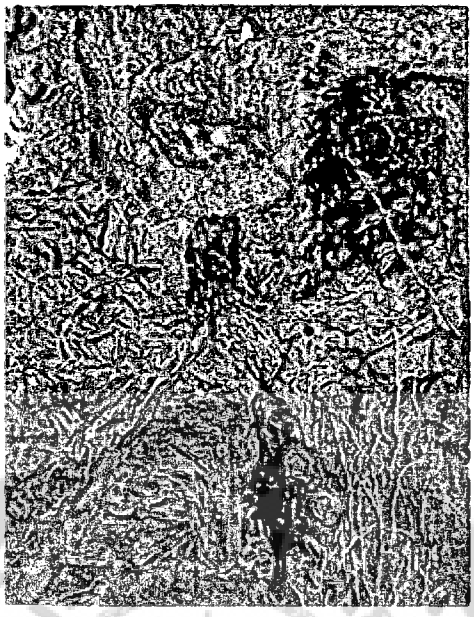


ภาพประกอบ 17 In the Bathroom, 1940.
Oil on canvas 92 × 61 cm.

18. ภาพ **Saint Francois de Sales, 1942-45.**

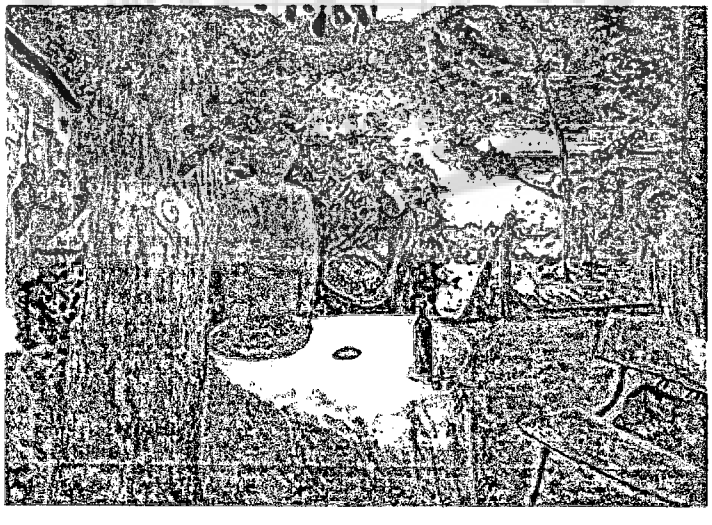
ภาพประกอบ 18 Saint Francois de Sales, 1942-45.
Oil on canvas 225 × 185 cm.

19. ภาพ **The Garden, 1935.**



ภาพประกอบ 19 The Garden, 1935.
Oil on canvas 127 × 100 cm.

20. ภาพ **Decoration at Vernon 1920-39.**



ภาพประกอบ 20 Decoration at Vernon 1920-39.
Oil on canvas 147 × 192 cm.

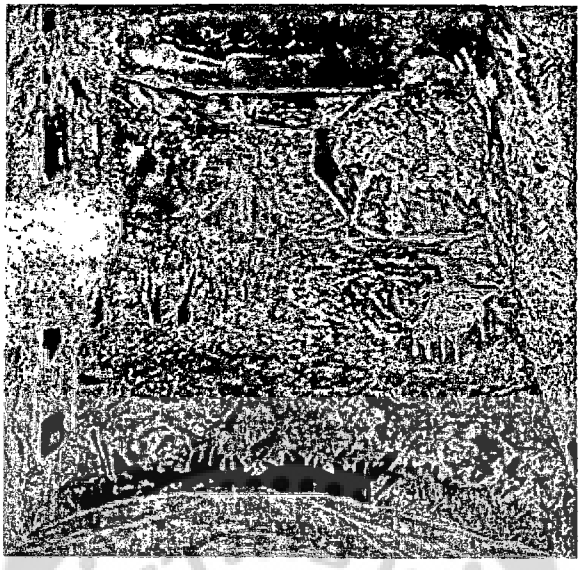
21. ภาพ **Signac and His Friends Sailing, 1914-24.**

ภาพประกอบ 21 Signac and His Friends Sailing, 1914-24.
Oil on canvas 124.5 X 139 cm.

22. ภาพ **Normandy Landscape, 1926-30.**

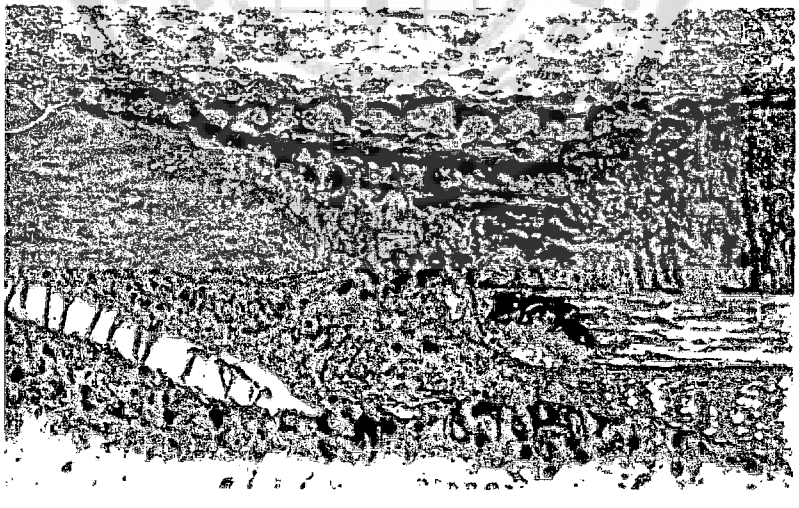
ภาพประกอบ 22 Normandy Landscape, 1926-30.
Oil on canvas 62.6 X 81.3 cm.

23. ภาพ **The Little Bridge, 1936-37.**



ภาพประกอบ 23 The Little Bridge, 1936-37.
Oil on panel, palais de Chaillot, Paris

24. ภาพ **Autumn Landscape, 1932.**

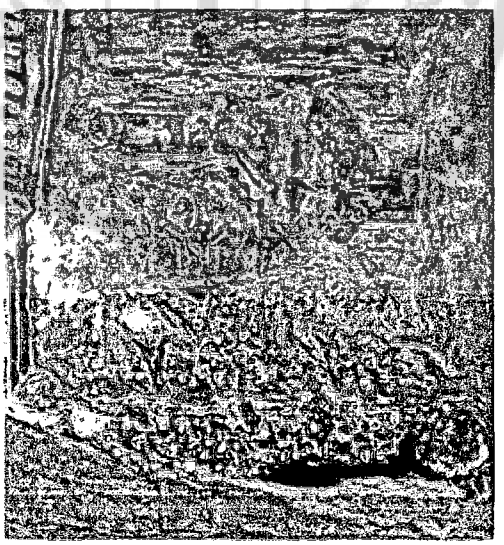


ภาพประกอบ 24 Autumn Landscape, 1932.
Oil on canvas 46 × 65 cm.

25. ภาพ **The Almond Tree in Flower, 1946-47.**

ภาพประกอบ 25 The Almond Tree in Flower, 1946-47.
Oil on canvas 55 × 37.5 cm.

26. ภาพ **Landscape with Red Roof, 1945-46.**



ภาพประกอบ 26 Landscape with Red Roof, 1945-46.
Oil on canvas 64 × 57 cm.

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ จำนวน 26 ภาพ ผลที่ได้จากประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ประยุกต์นำมาใช้ในการพัฒนาผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรม โดยใช้สื่อสีน้ำมันและสีอะครีลิคบนผ้าใบจำนวน 12 ภาพ ได้แก่

ภาพที่ 1	ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1	ขนาด 39 x 29 เซนติเมตร
ภาพที่ 2	ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2	ขนาด 39 x 89 เซนติเมตร
ภาพที่ 3	ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง	ขนาด 61 x 61 เซนติเมตร
ภาพที่ 4	ชื่อภาพความรักชอบ	ขนาด 61 x 61 เซนติเมตร
ภาพที่ 5	ชื่อภาพเคลื่อนไหว	ขนาด 55 x 70 เซนติเมตร
ภาพที่ 6	ชื่อภาพปลาซ่อนกับช้าง	ขนาด 61 x 61 เซนติเมตร
ภาพที่ 7	ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร	ขนาด 61 x 41 เซนติเมตร
ภาพที่ 8	ชื่อภาพเด็กตัวน้อย	ขนาด 61 x 41 เซนติเมตร
ภาพที่ 9	ชื่อภาพท้องทุ่ง 1	ขนาด 46 x 61 เซนติเมตร
ภาพที่ 10	ชื่อภาพท้องทุ่ง 2	ขนาด 46 x 61 เซนติเมตร
ภาพที่ 11	ชื่อภาพท้องทุ่ง 3	ขนาด 46 x 61 เซนติเมตร
ภาพที่ 12	ชื่อภาพท้องทุ่ง 4	ขนาด 46 x 61 เซนติเมตร

ผลของการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างภาพผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ ตามตาราง 1 ตารางวิเคราะห์การจัดวางสีในภาพ ตาราง 2 ตารางวิเคราะห์การใช้สี และตาราง 3 ตารางวิเคราะห์เทคนิคการระบายสี ผู้วิจัยจึงนำผลที่ได้จากการวิเคราะห์ภาพจากกลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ทั้ง 3 ประเด็นมาประยุกต์ใช้เพื่อพัฒนาผลงานจิตรกรรม แนวนามธรรมของผู้วิจัย โดยสรุปผลที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรม จำนวน 12 ภาพ เครื่องมือที่ใช้เพื่อสรุปผลของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย คือ ตาราง 4 ตารางการจัดวางสีในภาพจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ตาราง 5 ตารางการใช้สีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ตาราง 6 ตารางเทคนิคการระบายสีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งในแต่ละประเด็นได้อธิบายรายละเอียดไว้ ดังนี้

1. การจัดวางสีในภาพ

เพื่อให้เกิดความเข้าใจได้ง่าย การอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยในประเด็นการจัดวางสีในภาพ ผู้วิจัยได้นำสีทั้ง 12 สี ตามหลักการของวงจรสี color spectrum บรรจุไว้ในตารางการจัดวางสีในภาพจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน เรียงตามลำดับดังนี้ red – violet , red , red – orange , orange , yellow – orange , yellow จำนวนทั้ง 6 สี นี้เรียกว่า วรรณะสีอุ่น (worm colors) และ yellow – green , green , blue – green , blue , blue – violet , violet จำนวนทั้ง 6 สี นี้เรียกว่า วรรณะสีเย็น (cool colors) นอกจากนี้ยังมีสีที่ไม่อยู่ในวงจรสีอีก 2 สี คือ white และ black สีแต่ละสีที่ปรากฏในผลงานของผู้วิจัยนั้นจะเรียกว่า กลุ่มสี ส่วนวงกลมที่บรรจุตัวเลขต่าง ๆ หมายถึง กลุ่มที่ปรากฏในผลงาน ส่วนตัวเลข หมายถึง อัตราส่วนจำนวนพื้นที่ซึ่งปรากฏในภาพโดยแต่ละภาพนับจำนวนเต็มเป็นสิบส่วนของแต่ละภาพ ส่วนเครื่องหมายขีดในตาราง หมายถึง กลุ่มสีที่มีอยู่ในภาพแต่ละภาพแต่ไม่โดดเด่นมากพอที่จะนับเป็นหนึ่งส่วนจากจำนวนทั้งหมด

1.1. กลุ่มสีในภาพ ที่ปรากฏเห็นได้เริ่มด้วยกลุ่มสี red – violet มีอยู่ในภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว จำนวนสี่ส่วนสิบ ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาช่อนกับช้าง ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร จำนวนสองในสิบส่วน ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย จำนวนสี่ในสิบส่วน ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 จำนวนหนึ่งในสิบส่วน ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 จำนวนสามในสิบส่วน ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 จำนวนห้าในสิบส่วน ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 จำนวนหกในสิบส่วน กลุ่มสี red มีอยู่ในภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว จำนวนหนึ่งในสิบส่วน ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาช่อนกับช้าง กลุ่มสี red – yellow มีอยู่ในภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 กลุ่มสี orange มีอยู่ในภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 จำนวนสามในสิบส่วน ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 จำนวนสองในสิบส่วน ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 กลุ่มสี yellow – orange มีอยู่ในภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง จำนวนหกในสิบส่วน ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ จำนวนห้าในสิบส่วน ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร จำนวนสี่ในสิบส่วน ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย จำนวนสามในสิบส่วน ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 กลุ่มสี yellow มีอยู่ในภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 จำนวนหนึ่งในสิบส่วน ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาช่อนกับช้าง ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 กลุ่มสี yellow – green มีอยู่ในภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 จำนวนสามในสิบส่วน ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 จำนวนสามในสิบส่วน ภาพที่ 3 ชื่อภาพการ

เปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว กลุ่มสี green มีอยู่ใน ภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 จำนวนหนึ่งในสิบส่วน ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 จำนวนหนึ่งในสิบส่วน ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาฉ่อนกับช้างจำนวนห้าในสิบส่วน ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 จำนวนสองในสิบส่วน ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 จำนวนหนึ่งในสิบส่วน กลุ่มสี blue – green ไม่ปรากฏอยู่ในทั้ง 12 ภาพ กลุ่มสี blue มีอยู่ในภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 จำนวนหนึ่งในสิบส่วน ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ จำนวนสองในสิบส่วน ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 กลุ่มสี blue – violet มีอยู่ใน ภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาฉ่อนกับช้าง จำนวนหนึ่งในสิบส่วน ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย กลุ่มสี violet มีอยู่ในภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 กลุ่มสี white มีอยู่ในภาพทั้งหมดส่วนที่มีอยู่ถึงหนึ่งในสิบส่วนมีอยู่สองภาพคือ ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว กลุ่มสี black มีอยู่ในภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว

สรุป กลุ่มสีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนั้น ปรากฏว่ากลุ่มสี white มีมากเป็นอันดับหนึ่ง คือ ใช้หมดทุกภาพ กลุ่มอันดับรองลงมาคือกลุ่มสี green ซึ่งปรากฏเห็นได้ถึงจำนวน 11 ภาพ อันดับสามคือกลุ่มสี yellow มีอยู่จำนวน 9 ภาพ อันดับสี่คือกลุ่มสี red – violet มีอยู่จำนวน 8 ภาพ อันดับห้ามีอยู่สามกลุ่มคือกลุ่มสี red – yellow , yellow – orange , blue มีอยู่จำนวนเท่ากันอย่างละ 7 ภาพ อันดับหกมีอยู่สองกลุ่มคือกลุ่มสี red และ blue – violet อย่างละ 6 ภาพ อันดับเจ็ดมีอยู่สองกลุ่มคือกลุ่มสี yellow – green และ black อย่างละ 5 ภาพ อันดับแปดคือกลุ่มสี violet มีอยู่จำนวน 4 ภาพ สุดท้ายอันดับเก้าคือกลุ่มสี orange มีเพียง 3 ภาพ สีที่ผู้วิจัยนำมาใช้จำนวนใกล้เคียงกับของ ปีแยร์ บอนาร์ คือกลุ่มสี white ซึ่งบอนาร์ใช้กลุ่มสีนี้จำนวน 25 ภาพจากจำนวน 26 ภาพส่วนของผู้วิจัยใช้กลุ่มสีนี้จำนวน 12 ภาพจากจำนวน 12 ภาพ กลุ่มสี yellow เป็นกลุ่มที่ลำดับต่อมาที่ผู้วิจัยใช้ถึง 9 ภาพจากจำนวน 12 ภาพ ส่วนของบอนาร์ใช้ทุกภาพจากจำนวน 26 ภาพ กลุ่มสีที่ผู้วิจัยและปีแยร์ บอนาร์ ไม่นำมาใช้ในภาพเขียนเช่นเดียวกันทุกภาพคือกลุ่มสี blue – green ส่วนความแตกต่างที่ชัดเจนในการใช้กลุ่มสีระหว่างผู้วิจัยและบอนาร์ คือกลุ่มสี yellow – orange ของผู้วิจัยมีการใช้กลุ่มสีจำนวน 7 ภาพจากจำนวนสิบสองภาพในขณะที่ของบอนาร์ ไม่ใช้กลุ่มสีนี้ภายในภาพแม้แต่ภาพเดียว นอกจากนั้นสิ่งสำคัญผู้วิจัยยังใช้กลุ่มสีนี้เป็นกลุ่มสีที่โดดเด่นภายในภาพเป็นส่วนมาก คือภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยน

แปลง จำนวนหกในสิบส่วน ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ จำนวนห้าในสิบส่วน ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร จำนวนสี่ในสิบส่วน ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย จำนวนสามในสิบส่วน จากการจัดวางสีที่นำเสนอในตอนต้นทั้งหมด แสดงให้เห็นว่าการจัดวางสีในกลุ่มสีที่เหมือนกันคือ กลุ่มสี yellow , white ซึ่งเป็นสีพื้นฐานภาพในภาพทำนองเดียวกัน ส่วนกลุ่มสีอื่น ๆ นั้น การจัดวางสีในภาพค่อนข้างจะแตกต่างกันพอสมควร และที่แตกต่างกันอย่างแท้จริงคือกลุ่มสี yellow – orange ซึ่งปีแยร์ บอนาร์ ไม่นิยมนำมาใช้ในภาพในขณะที่ของผู้วิจัยกลับนำมาใช้เป็นลักษณะกลุ่มสีที่โดดเด่นภายในภาพดังได้แสดงอยู่ในตาราง 4

1.2. วรรณะสี จากตาราง 4 ตารางการจัดวางสีในภาพจากการพัฒนาสร้างสรรค์งานของผู้วิจัย ได้แสดงถึงวรรณะสีคือจำนวนที่ใช้สีในลักษณะของวรรณะสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ในภาพมีจำนวน 3 ภาพ แสดงถึงลักษณะของการใช้วรรณะสีอุ่นจำนวน 7 ภาพ และแสดงถึงลักษณะที่ก้ำกึ่งกันหรือใกล้เคียงกันในภาพจำนวน 2 ภาพ ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ ทั้งสองภาพนี้ใช้กลุ่มสี yellow – orange เป็นสีที่โดดเด่นมากที่สุดภายในภาพ การใช้สีลักษณะส่วนใหญ่ในภาพที่เป็นวรรณะสีเย็นคือ ภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว ส่วนการใช้สีลักษณะวรรณะสีอุ่น คือภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาช่อนกับช้าง ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 ในจำนวนเจ็ดภาพที่ใช้วรรณะสีอุ่นนี้สีที่ปรากฏกลุ่มสีในอัตราส่วนค่อนข้างมากในภาพคือ red – violet กลุ่มสีอันดับรองลงมาคือ yellow – orange สุดท้ายคือกลุ่มสี orange การใช้วรรณะสีอุ่นที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ กลุ่มสี red – violet ในภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 มีจำนวนมากที่สุดโดยใช้อัตราส่วนหกในสิบส่วนของภาพ กลุ่มที่เข้ามาเป็นส่วนประกอบรองลงมาในภาพนี้คือกลุ่มสี green ในอัตราหนึ่งในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีอื่น ๆ ที่มีส่วนประกอบร่วมในผลงานชิ้นนี้คือ orange , yellow – orange , yellow – violet และ white ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 ใช้กลุ่มสี red – orange ในลักษณะโดดเด่นรองลงมาจากภาพที่แล้วคือ มีจำนวนอัตราส่วนห้าในสิบส่วนของภาพกลุ่มสีที่ประกอบรองลงมาคือกลุ่มสี green จำนวนสองในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีอื่น ๆ ที่ปรากฏในภาพนี้ คือ red – yellow , yellow – orange , yellow , blue , violet และ white กลุ่มสี red – violet ลำดับรองลงอีกระดับก็คือภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย โดยมีอัตราส่วนจำนวนสี่ในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่ประกอบร่วมรองลงมาคือ yellow – orange จำนวนสามในสิบส่วนของภาพ ส่วนสีที่มีปรากฏร่วมในภาพนี้ green , blue – violet และ white ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาช่อนกับช้าง ได้ใช้กลุ่มสี red – violet ในทำนองเดียวกันคือใช้ถึงสี่ส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีรองลงมาคือ red สีที่ประกอบในภาพมีดังนี้ yellow – orange , yellow – green , white ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 ใช้กลุ่มสี red – violet จำนวนสามส่วนในสิบส่วนของภาพโดยผสมผสานกับกลุ่มสี orange สองส่วนในสิบส่วน สีที่มีประกอบร่วมในภาพคือกลุ่มสี red – yellow , yellow , green , violet , white ภาพที่ 7 ชื่อ

ภาพหมาของฉันชื่อทาโร ใช้กลุ่มสีโดดเด่นเพียงสองในสิบส่วนโดยอาศัยกลุ่มสี yellow – orange เข้ามาเสริมถึงสี่ส่วนในสิบส่วน กลุ่มสี green , blue , white เป็นกลุ่มสีประกอบร่วมของภาพ สุดท้ายภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง ใช้กลุ่มสี red – violet โดดเด่นเพียงหนึ่งส่วนในสิบส่วนแต่อาศัยกำลังเสริมด้วยกลุ่มสี orange ถึงสามส่วนในสิบส่วนของภาพเข้ามีส่วนร่วม กลุ่มสีที่ประกอยอยู่ในภาพ คือ red – yellow , yellow , green , blue , violet , white จากที่นำเสนอมานั้น สรุปได้ว่าการใช้วรรณะสีของผู้วิจัยยังอาศัยกลุ่มสีที่มีกำลังส่องสว่างใกล้เคียงกันเพื่อนำมาส่งเสริมให้สีเกิดความโดดเด่นมากขึ้น ส่วนสีอื่นที่ปรากฏในภาพเป็นเพียงส่วนประกอบให้เกิดความประสานกลมกลืนหรือเพื่อสร้างความขัดแย้งบางส่วน ให้สีที่ประสงค์หลักของภาพโดดเด่นมากยิ่งขึ้น

2. การใช้สี

จากข้อมูลตามตาราง 5 ตารางการใช้สีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยขอทำความเข้าใจเกี่ยวกับสัญลักษณ์และเครื่องหมายต่างที่ปรากฏในตาราง ดังนี้ เครื่องหมายถูก หมายถึง กลุ่มสีดังกล่าว เป็นสีที่ปรากฏเห็นได้ในผลงานจิตรกรรมแต่ละภาพ ในทำนองเดียวกันวงกลม หมายถึง สีที่ปรากฏเห็นในภาพเช่นเดียวกันแต่เป็นกลุ่มสีที่มีส่วนเข้าไปสัมพันธ์และส่งเสริมอีกกลุ่มสีหนึ่งโดยตรง ส่วนตัวเลขที่กำกับอยู่ในวงกลม หมายถึง จำนวนอัตราส่วนของพื้นที่กลุ่มสีที่ปรากฏเห็นในภาพแต่ละภาพ กำหนดให้แต่ละภาพมีจำนวนเต็มเป็นสิบส่วนดังนั้นตัวเลขต่าง ๆ ก็คือ จำนวนอัตราส่วนที่ปรากฏเห็นเป็นจำนวนต่าง ๆ จากสิบส่วนทั้งหมดของแต่ละภาพ เช่น เลขห้าก็หมายถึงกลุ่มสีนั้นปรากฏในอัตราส่วนจำนวนห้าส่วนในสิบส่วนของภาพผลงานจิตรกรรมชิ้นนั้น ๆ ส่วนเส้นลูกศรที่โยงชี้ระหว่างวงกลมต่าง ๆ หมายถึง กลุ่มสีเหล่านั้นได้มีส่วนเข้าไปผสมผสานกลมกลืนกับสีหลักที่โดดเด่นซึ่งมีตัวเลขกำกับอยู่ภายในวงกลม ผู้วิจัยจำนำเสนอรายละเอียดของกลุ่มสีที่โดดเด่นในแต่ละภาพ ว่ากลุ่มสีเหล่านั้นที่แสดงลักษณะของความโดดเด่นเกิดจากการใช้สีในลักษณะใด มีส่วนผสมผสานของกลุ่มสีอื่น ๆ อย่างไร และมีกลุ่มสีอะไรบ้างเข้ามีส่วนร่วมในแต่ละกลุ่มสีที่โดดเด่นนั้น โดยอธิบายเรียงตามลำดับของกลุ่มสีตามตาราง 5 ตารางการใช้สีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน เริ่มต้นจากกลุ่มสี red – violet จากซ้ายมือเรียงตามลำดับจนถึงกลุ่มสีสุดท้ายกลุ่มสี black ดังต่อไปนี้

2.1. กลุ่มสี red – violet ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาช่อนกับช้าง มีจำนวนสี่ส่วนในสิบส่วนของภาพกลุ่มสีที่มีส่วนผสมผสานอยู่ด้วยก็คือ red , white กลุ่มสีที่ปรากฏเห็นในภาพ คือ yellow – orange , yellow – green , blue – violet แต่ไม่ได้ส่งผลโดยตรงต่อกลุ่มสีทีโดดเด่น กลุ่มสีที่มีส่วนสำคัญในการส่งเสริมของภาพนี้เป็นกลุ่มสี white ซึ่งได้นำไปผสมผสานกับสีต่าง ๆ ภายในภาพด้วยวิธีผสมกับแต่ละสีโดยตรงหรือด้วยวิธีทับซ้อนในลักษณะเป็นชั้นสีบาง ๆ ก็ตาม ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร มีจำนวนสองส่วนในสิบส่วนของภาพกลุ่มสีที่มีส่วนผสมผสานอยู่ด้วย คือ yellow – orange , blue , white ในทำนองเดียวกันกลุ่มสี white ค่อนข้างมีอิทธิพลค่อนข้างสูงในการผสมผสานทุก ๆ กลุ่มสีภายในภาพ ด้วยการผสมโดยตรงในแต่ละสีและการวางสีไว้ข้าง

เดียงกลุ่มสีอื่น ๆ ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย มีจำนวนสี่ส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่มีส่วนผสมผสานอยู่ด้วยคือ yellow – orange , green , white ส่วนกลุ่มที่ปรากฏเห็นอีกสีหนึ่ง คือ blue – violet แต่ไม่มีอิทธิพลโดยตรงต่อสีอื่น ๆ กลุ่มสีที่มีส่วนสำคัญในภาพนี้คือ กลุ่ม white เป็นหลักเช่นเดียวกัน ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 มีจำนวนหนึ่งส่วนในสิบส่วนมีกลุ่มสีผสมผสานอยู่ด้วยกันหลายกลุ่มสี เช่น orange , green , violet , white กลุ่มสีที่ปรากฏเห็นในภาพนี้ คือ red – yellow , yellow , blue ภาพนี้กลุ่มสีที่ส่งอิทธิพลค่อนข้างมากคือ orange ซึ่งมีมากที่สุดจำนวนสามส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 มีจำนวนสามส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่มีส่วนผสมผสานอยู่ประกอบด้วยกันหลายกลุ่มสี เช่น orange , yellow , green , violet , white ส่วนกลุ่มที่ปรากฏเห็นในภาพนี้คือ red – orange กลุ่มสีที่มีอิทธิพลส่งเสริมในภาพนี้ คือ orange ซึ่งมีอยู่จำนวนสองส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 มีจำนวนห้าส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วยประกอบจากหลายกลุ่มสี คือ yellow – orange , yellow , green , violet , white กลุ่มสีที่ปรากฏเห็นในภาพคือ red – yellow , blue สีที่ค่อนข้างมีอิทธิพลเสริมในภาพนี้คือ กลุ่มสี green มีอยู่จำนวนสองส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 มีจำนวนหกส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่มีส่วนผสมผสานอยู่ด้วย คือ yellow – orange , yellow , green , violet , white กลุ่มสีที่ค่อนข้างมีอิทธิพลในภาพนี้ คือ green ซึ่งมีอยู่จำนวนหนึ่งส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่ปรากฏเห็นในภาพแม้จะไม่มีอิทธิพลโดยตรงก็ตามคือ orange

2.2. กลุ่มสี orange ปรากฏเห็นโดดเด่นในภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 มีจำนวนสามส่วนในสิบส่วนของภาพซึ่งเป็นจำนวนมากที่สุด กลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วยประกอบกันดังนี้ green , violet , white ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 มีจำนวนสองส่วนในสิบส่วนของภาพกลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วย คือ yellow , green , violet , white สีที่ปรากฏเห็นอีกกลุ่มหนึ่งก็คือ red – yellow กลุ่มสีที่โดดเด่นที่สุดในภาพนี้คือ red – violet

2.3. กลุ่มสี yellow – orange ปรากฏเห็นโดดเด่นในภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง มีจำนวนหกส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วย คือ red , yellow , white กลุ่มสีที่ปรากฏในภาพประกอบด้วย red – yellow , yellow , green , blue , blue – violet , black ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ มีจำนวนห้าส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วย คือ red , yellow , blue , white กลุ่มสีที่ปรากฏเห็นในภาพนี้ คือ red – yellow , yellow - green , green , black สีที่ค่อนข้างมีอิทธิพลในภาพนี้รองลงมาคือกลุ่ม blue มีจำนวนสองส่วนในสิบส่วนของภาพ ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร มีจำนวนสี่ส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วย คือ red – violet , blue , white กลุ่มสีที่มีอิทธิพลคือ red – violet มีจำนวนถึงสองส่วนในสิบส่วนของภาพ สีที่ปรากฏเห็นในภาพอีกกลุ่มสีหนึ่งคือ green ในภาพนี้ กลุ่มสี white ค่อนข้างมีอิทธิพลส่งเสริมให้ภาพนี้เกิดความประสานกลมกลืนทั่วทั้งภาพ สุดท้ายคือ ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็ก

ตัวน้อย มีจำนวนสามส่วนในสิบส่วนของภาพซึ่งผสมผสานด้วยกลุ่มสี red – violet , green , white สีที่ปรากฏเห็นในภาพอีกกลุ่มหนึ่งคือ blue – violet

2.4. กลุ่มสี yellow – green ปรากฏเห็นโดดเด่นในภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 มีจำนวนสามส่วนในสิบส่วนของภาพ ซึ่งกลุ่มสีเกิดจากการผสมผสานด้วย red – yellow , yellow , green สีที่ปรากฏเห็นแต่ไม่ได้ผสมผสานโดยตรง คือ red , blue , blue – violet , white , black ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 มีจำนวนสามส่วนในสิบส่วนของภาพกลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วยคือ yellow , green , blue สีที่ปรากฏเห็นแต่ไม่ได้ผสมผสานโดยตรงคือ red , red – yellow , blue – violet , white , black

2.5. กลุ่มสี green ปรากฏเห็นโดดเด่นในภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว มีจำนวนห้าส่วนในสิบส่วนของภาพ กลุ่มสีที่ผสมผสานอยู่ด้วย คือ yellow , blue – violet , white ส่วนสีที่ปรากฏเห็นแต่ไม่ได้ผสมผสานโดยตรง คือ red – violet , red และ black

สรุป การใช้สีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจะเห็นได้ว่า กลุ่มนี้ในแต่ละภาพซึ่งมีลักษณะกำลังส่องสว่างของสีแบบเดียวกัน แต่เกิดจากส่วนผสมผสานของกลุ่มสีที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน ดังตัวอย่าง ของกลุ่มสี red – violet ในภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 ซึ่งเกิดจากการผสมผสานของกลุ่มสีที่แตกต่างกันหลายกลุ่มสี ดังนี้ red – violet , จำนวนสามส่วน orange จำนวนสองส่วนและ yellow , green , violet , white ในขณะเดียวกันภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 กลับเกิดจากการผสมผสานของกลุ่มสี red – violet จำนวนหกส่วน green จำนวนหนึ่งส่วน และ yellow – orange , yellow , violet ,white ซึ่งลักษณะของการใช้มีแบบนี้เป็นวิธีการที่ผู้วิจัยได้ผลมาจาก การมีการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บานาร์ ผู้วิจัยนำมาประยุกต์ใช้ในผลงานจิตรกรรมแนวธรรมของตนเองและสร้างการเปลี่ยนแปลง ในผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยอย่างชัดเจน

3. เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีแบบต่าง ๆ จากตาราง 6 ตารางเทคนิคการระบายสีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้ประยุกต์เทคนิคการระบายสีแบบต่าง ๆ ที่ศึกษาวิเคราะห์จากผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ นำมาใช้เพื่อการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรมของผู้วิจัย โดยการประสมประสานกับเทคนิคที่ผู้วิจัยมีความถนัดเป็นเบื้องต้นอยู่แล้ว เช่น เทคนิคการระบายสีแบบ glaze , dry paint , wet in wet , seping , stippling , ส่วนเทคนิคการระบายสีที่ปีแยร์ บอนาร์ ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเขานั้น คือ wet in wet , impasto , grough showing , dry paint , thin layers , thicker layers , screeb bed , scraping , finger paint , wiping , stippling glaze ซึ่งปรากฏผลให้เห็นจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย และจากตาราง 6 ตารางเทคนิคการระบายสีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน เครื่องหมายที่ปรากฏในรูปวงกลม หมายถึง เทคนิคการระบายสีแบบต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยใช้เพื่อการสร้างสรรค์ผล

งาน ในผลงานแต่ละภาพนั้นผู้วิจัยประยุกต์ใช้ทั้งเทคนิคการระบายสีที่ตัวเองชำนาญอยู่ก่อนแล้ว นอกจากนี้ยังได้ประสมประสานกับเทคนิคการระบายสีที่ ปีแยร์ บอนาร์ ได้ใช้สร้างสรรค์ผลงานซึ่งปรากฏเห็นได้จากภาพต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์และเห็นผลเหล่านั้นมาแล้วว่า ปีแยร์ บอนาร์ สร้างสรรค์ไว้อย่างไร ส่วนวงกลมสีดำ หมายถึง เทคนิคการระบายสีที่ผู้วิจัยนำมาใช้มากเป็นพิเศษในภาพผลงานชิ้นนั้น ๆ ในผลงานพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมแนวนามธรรมของผู้วิจัยมีผลของการใช้เทคนิคการระบายสี ดังนี้

ภาพที่ 1 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 1 เทคนิคการระบายสีในภาพประกอบไปด้วย dry paint , seraping , stippling ส่วน glaze เป็นเทคนิคการระบายสีที่เน้นใช้มากเป็นพิเศษ ซึ่งผู้วิจัยมีความชำนาญอยู่ก่อนแล้วจากนั้นนำเทคนิคการระบายสีแบบ stippling ที่ บอนาร์ ใช้ประสมประสานกัน เป็นการทดลองในเบื้องต้นของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

ภาพที่ 2 ชื่อภาพกลางวันและกลางคืน 2 เทคนิคการระบายสีในภาพใช้แบบเดียวกับภาพที่ 1 แต่ในภาพนี้ได้ขยายให้เป็นภาพขนาดความยาวของภาพมากกว่าเดิม ส่วนเทคนิคการระบายสีแบบต่าง ๆ ใช้เหมือนเดิมทุกประการ

ภาพที่ 3 ชื่อภาพการเปลี่ยนแปลง เทคนิคการระบายสีในภาพนั้นประกอบด้วย thicker layers , palette knife , scraping , glaze และ stippling สำหรับภาพนี้ผู้วิจัยเน้นความสำคัญอยู่ที่เทคนิคการระบายสีในภาพแบบ thicker layers มากที่สุดเพื่อศึกษาปฏิกิริยาของสีทีเกิดขึ้นในภาพ ว่าสามารถสร้างความสั่นสะเทือนในกำลังส่องสว่างของสีมากน้อยอย่างไร ผลที่ได้สีส่วนรวมค่อนข้างแสดงออกในลักษณะทึบแสง แม้การใช้สีที่มีความหลากหลายของผู้วิจัยซึ่งสร้างความซับซ้อนของสีหลายกลุ่มสีลงบนผลงาน นอกจากนั้นเทคนิคการระบายสีได้ใช้มากกว่าสองภาพแรกและมีเทคนิคที่ต่างกันออกไปในสองเทคนิค คือ thicker layers , palette knife ข้อสังเกตอย่างหนึ่งก็คือ เมื่อผู้วิจัยต้องการสร้างเทคนิคการระบายสีแบบ thicker layers นั้น เทคนิคการระบายสีที่เหมาะสมและสอดคล้องกับเทคนิคการระบายสีซ้อนสีหนานั้น คือ เทคนิคการระบายสีด้วย palette knife น่าจะเหมาะสมที่สุด กระบวนการสร้างผลงานดังที่กล่าวมาตอนต้นนี้ ผู้วิจัยได้นำไปใช้ควบคู่กันอีกภาพหนึ่งคือ

ภาพที่ 4 ชื่อภาพความรักชอบ การใช้เทคนิคระบายสีในภาพเหมือนกับภาพที่ 3 นอกจากนั้น ยังใช้การจัดวางสีในภาพและการใช้สีแบบเดียวกันอีกด้วย

ภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว เทคนิคการระบายสีในภาพประกอบด้วย thin layers , palette knife , scraping , glaze , stippling ในภาพผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยไม่มุ่งเน้นเทคนิคการระบายสีแบบใดแบบหนึ่งเป็นพิเศษ โดยให้ความสำคัญของเทคนิคต่าง ๆ เท่ากัน จุดมุ่งหมายหลักเพื่อทดลองสร้างการประสานระหว่างเทคนิคต่าง ๆ เข้าด้วยกันให้กลมกลืนกันในผลงาน ซึ่งผู้วิจัยสามารถทำได้ แต่ปัญหาที่พบคือ ต้องวางแผนในการปฏิบัติการให้รัดกุมมิฉะนั้นปัญหาที่จะเกิดก็คือ ถ้าเราต้องการจะใช้เทคนิคการระบายแบบ glaze ถ้าขาดการวางแผนในบริเวณพื้นที่

ของภาพไว้ก่อน ปัญหาที่จะเกิดขึ้นคือ ถ้าใช้เทคนิค palette knife แล้วใช้เทคนิค scraping ไปด้วยกัน พื้นที่เหล่านี้จะใช้เทคนิคการระบายสีแบบ glaze ได้ยากขึ้น

ภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาซ่อนกับช้าง เทคนิคการระบายสีในภาพประกอบด้วย impasto , scumbles , palette knife , scraping , glaze , stippling ภาพผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยให้ความสำคัญของแต่ละเทคนิคเท่าเทียมกัน และให้สัมพันธ์กันเกือบทุกพื้นที่ในภาพ ภาพที่ได้จะเกิดลักษณะความกลมกลืนทั้งภาพ

ภาพที่ 7 ชื่อภาพหมาของฉันชื่อทาโร เทคนิคการระบายสีในภาพประกอบด้วย wet in wet , thin layers , palette knife , scraping , glaze ในภาพผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยให้ความสำคัญของเทคนิคการระบายสีแบบ palette knife มากที่สุด โดยทดลองใช้กระบวนการแบบที่ ปีแยร์ บอนาร์ ใช้ คือ การจัดวางสีไว้ก่อนล่วงหน้าหลาย ๆ สีด้วยเกรียง จากนั้นใช้เกรียงผสมสีขนาดใหญ่ปาดลงบนสีหวายสีที่จัดวางไว้ก่อน เพื่อให้เกิดรูปร่างรูปทรงตามที่ผู้วิจัยต้องการโดยให้สีแต่ละสีที่จัดวางไว้ใกล้ ๆ กันนั้นผสมกันเองจากการปาดเกรียงแต่ละครั้ง สิ่งที่ปรากฏให้เกิดได้ด้วยการใช้แปรง หรือ พู่กันเขียนภาพ เพราะลักษณะพิเศษของเกรียงคือไม่ดึงสีต่าง ๆ จากพื้นของแคนวาส เนื่องจากผิวหน้าของเกรียงมีความเรียบลื่น ดังนั้นสีที่เกิดจึงต่างไปจากการใช้แปรงเขียนภาพ เทคนิคการระบายสีแบบนี้น่าสนใจมาก แต่ขณะเดียวกัน สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงก็คือ การจัดวางสีแต่ละสีที่อยู่ข้างเคียงกันจะเป็นเงื่อนไขประการแรกในการเขียนภาพด้วยเทคนิคการระบายสีแบบนี้ว่า สิ่งที่เกิดขึ้นภายในภาพนั้นจะสวยงามหรือไม่ ย้ำได้ว่าการจัดวางสีคือหัวใจของการใช้เทคนิค palette knife นั่นเอง

ภาพที่ 8 ชื่อภาพเด็กตัวน้อย เทคนิคการระบายสีในภาพผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคซ้ำกันกับภาพที่ 7 และเน้นให้ความสำคัญของเทคนิคแบบ palette knife เช่นเดียวกัน กลุ่มสีและการใช้สีก็ใช้ลักษณะเดียวกัน เปลี่ยนแปลงเฉพาะรูปร่าง รูปทรงของภาพเท่านั้นที่แตกต่างออกไป

ภาพที่ 9 ชื่อภาพท้องทุ่ง 1 เทคนิคการระบายสีในภาพ ประกอบด้วย wet in wet , ground showing , scumbles , thin layers , palette knife , scraping , glaze ในภาพผลงานผู้วิจัยเน้นให้ความสำคัญอยู่สองเทคนิค คือ thin layers และ palette knife จุดประสงค์เพื่อต้องการทดลองการปฏิบัติงานว่าผลที่ใช้นั้น ทำอย่างไรที่จำให้เกิดการประสานกลมกลืนสวยงามได้ จากการปฏิบัติการผู้วิจัยเริ่มใช้เทคนิคการระบายแบบ thin layers ก่อน เมื่อวางโครงสร้างของสีตามที่ต้องการจากนั้นก็ใช้เทคนิคแบบ palette knife ระบายทับซ้อนลงบนพื้นที่ต่าง ๆ ที่เตรียมไว้ล่วงหน้าด้วยการระบายบางพื้นที่ให้ทับชั้นล่าง แต่บางพื้นที่เว้นช่องไว้บางส่วนเพื่อให้สีที่ลงพื้นหรือรองพื้นไว้ก่อนด้วย thin layers ให้สามารถมองเห็นและมีกำลังส่องสว่างได้เช่นเดียวกับสีที่ทับซ้อนลงไปตอนหลัง ซึ่งสีที่ใช้เทคนิค palette knife นั้นจะมองเห็นเหมือนกับล่วงลอยอยู่บนสีรองพื้นในตอนแรก ข้อควรคำนึงของการปฏิบัติงานลักษณะนี้ คือ ต้องฝึกฝนทักษะของการใช้รอยเกรียงให้เกิดความชำนาญ และสามารถคุมทิศทางตามที่ต้องการได้ไม่เช่นนั้นภาพเขียนจะเกิดการเสียหายได้ง่าย

ภาพที่ 10 ชื่อภาพท้องทุ่ง 2 เทคนิคการระบายสีในภาพ ผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการในเทคนิคตลอดจนการใช้สี การจัดวางสีเช่นเดียวกับภาพที่ 9 มีความใกล้เคียงกันเกือบจะทุกประการ

ภาพที่ 11 ชื่อภาพท้องทุ่ง 3 เทคนิคการระบายสีในภาพประกอบด้วย wet in wet , scumbles , thin lsyers , dry paint , scrubbed ในภาพผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยเน้นให้ความสำคัญในเทคนิคการระบายสีในภาพด้วยเทคนิค thin layers มากที่สุด จุดประสงค์เพื่อต้องการให้ภาพเขียนนี้มีกำลังส่องสว่างของกลุ่มสีแต่ละกลุ่มไม่แตกต่างกันมากนัก โดยการใช้เทคนิคแบบ wet in wet ในบางพื้นที่แต่สิ่งที่คำนึงคือ ต้องใช้การรองพื้นด้วยลักษณะ thin layers บนพื้นที่ ๆ ต้องการเสียก่อน เมื่อได้พื้นที่สีตามต้องการจึงปล่อยทิ้งให้แห้งสนิท จากนั้นจึงนำสีหลายสีใช้เทคนิคแบบ wet in wet ทับซ้อนลงไปบนสีเดิม ผลที่ได้จะเกิดการเรื่อของสี หรือเลื่อมสีบริเวณพื้นที่ส่วนนั้น ภาพผลงานชิ้นนี้จะมีสีลักษณะที่แปลกและแตกต่างไปจากทุกภาพที่ผู้วิจัยได้ปฏิบัติงานมาทั้งหมด

ภาพที่ 12 ชื่อภาพท้องทุ่ง 4 เทคนิคการระบายสีในภาพผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการเช่นเดียวกับภาพที่ 11 ทุกประการรวมทั้งการจัดวางสีในภาพและการใช้สีในภาพในทำนองเดียวกับก่อนนี้ทุกประการ

สรุป จากการปฏิบัติการจริงของผู้วิจัยด้วยวิธีการและเทคนิคการระบายสีตามแบบ ปีแยร์ บอนาร์ รวมทั้งเทคนิคการระบายสีที่ผู้วิจัยมีความชำนาญอยู่เดิม ปรากฏเห็นได้ว่าสามารถทำให้การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรมของผู้วิจัย เกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามลำดับดังตัวอย่างภาพประกอบทั้ง 12 ภาพ ของผู้วิจัย ข้อสังเกตบางประการจากตาราง 6 ตารางเทคนิคการระบายสีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน การใช้เทคนิคการระบายสีแบบต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ปฏิบัติการในภาพผลงาน มักจะปรากฏให้เห็นเป็นคู่ ๆ ที่เหมือน ๆ กันของภาพผลงาน ด้วยเหตุผลเพราะผู้วิจัยต้องการทดลองศึกษาเพื่อให้เกิดความเข้าใจ และสามารถปฏิบัติการซ้ำ ๆ ให้ได้เพราะถ้าปฏิบัติเพียงครั้งเดียว ผู้วิจัยไม่เชื่อมั่นว่าจะเกิดความเข้าใจถึงกระบวนการของการใช้เทคนิคการระบายสีในภาพได้จริงหรือไม่ แต่มีภาพอยู่คู่หนึ่งที่ใช้หลักคิดเหล่านี้แตกต่างออกไป คือภาพที่ 5 ชื่อภาพเคลื่อนไหว กับภาพที่ 6 ชื่อภาพปลาซ่อนกับช้าง เนื่องจากสองภาพนี้เป็นการปฏิบัติการที่ถูกตัดความต่อเนื่องออกไป ซึ่งผู้วิจัยไม่ได้นำภาพส่วนนั้นมานำเสนอไว้ในบทนี้ อย่างไรก็ตามทั้งสองภาพนี้จะมีลักษณะที่ผู้วิจัยไม่ได้มุ่งเน้นถึงเทคนิคใดเทคนิคหนึ่งให้เกิดความโดดเด่นเป็นพิเศษ จากการปฏิบัติงานเกี่ยวกับเทคนิคการระบายสีทั้งหมดส่งเสริมให้ผู้วิจัยเกิดความรู้ความเข้าใจ และสามารถนำไปใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมต่อไป

ตาราง 4 ตารางการจัดวางสีในภาพจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่	ชื่อภาพ	worm colors						cool colors							
		red - violet	red	red - yellow	orange	yellow - orange	yellow	yellow - green	green	blue - green	blue	blue - violet	violet	white	black
1	กลางวันและกลางคืน 1							3	1						
2	กลางวันและกลางคืน 2						1	3	1		1			1	
3	การเปลี่ยนแปลง					6									
4	ความรักซอบ					5					2				
5	เคลื่อนไหว								5			1		1	
6	ปลาซ่อนกับช้าง	4	1												
7	หมาของฉันชื่อทาโร	2				4									
8	เด็กตัวน้อย	4				3									
9	ท้องทุ่ง 1	1			3										
10	ท้องทุ่ง 2	3			2										
11	ท้องทุ่ง 3	5							2						
12	ท้องทุ่ง 4	6							1						
รวม		8	6	7	3	7	9	5	11	0	7	6	4	12	5

ตาราง 5 ตารางการใช้สีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่	ชื่อภาพ	worm colors						cool colors							
		red - violet	red	red - yellow	orange	yellow - orange	yellow	yellow - green	green	blue - green	blue	blue - violet	violet	white	black
1	กลางวันและกลางคืน 1		✓					3	1						✓
2	กลางวันและกลางคืน 2		✓	✓			1	3	1					1	✓
3	การเปลี่ยนแปลง			✓		6		✓	✓		✓	✓			✓
4	ความรักชอบ			✓		5		✓	✓		2				✓
5	เคลื่อนไหว	✓	✓						5			1		1	✓
6	ปลาช่อนกับช้าง	4	1			✓		✓				✓			
7	หมาของฉันชื่อทาโร	2				4			✓						
8	เด็กตัวน้อย	4				3						✓			
9	ท้องทุ่ง 1	1		✓	3		✓				✓				
10	ท้องทุ่ง 2	3		✓	2										
11	ท้องทุ่ง 3	5		✓					2		✓				
12	ท้องทุ่ง 4	6			✓				1						
รวม		8	6	7	3	7	9	5	11	0	7	6	4	12	5

ตาราง 6 ตารางเทคนิคการระบายสีจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่	ชื่อภาพ	wet in wet	impasto	ground showing	scumbles	thin layers	thicker layers	dry paint	palette knife	scrubbed	scraping	finger paint	wiping	glaze	stippling
1	กลางวันและกลางคืน 1							○			○			●	○
2	กลางวันและกลางคืน 2							○			○			●	○
3	การเปลี่ยนแปลง						●		○		○			○	○
4	ความรักชอบ						●		○		○			○	○
5	เคลื่อนไหว					○			○		○			○	○
6	ปลาซ่อนกับช้าง		○		○				○		○			○	○
7	หมาของฉันชื่อทาโร	○				○			●		○			○	
8	เด็กตัวน้อย	○				○			●		○			○	
9	ท้องทุ่ง 1	○		○	○	●			●		○			○	
10	ท้องทุ่ง 2	○		○	○	●			●		○			○	
11	ท้องทุ่ง 3	○			○	●		○		○					
12	ท้องทุ่ง 4	○			○	●		○		○					
รวม		6	1	2	5	7	2	4	8	2	10	0	0	10	6

1. ชื่อภาพ กลางวันและกลางคืน 1 ขนาด 39× 29 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 27 กลางวันและกลางคืน 1

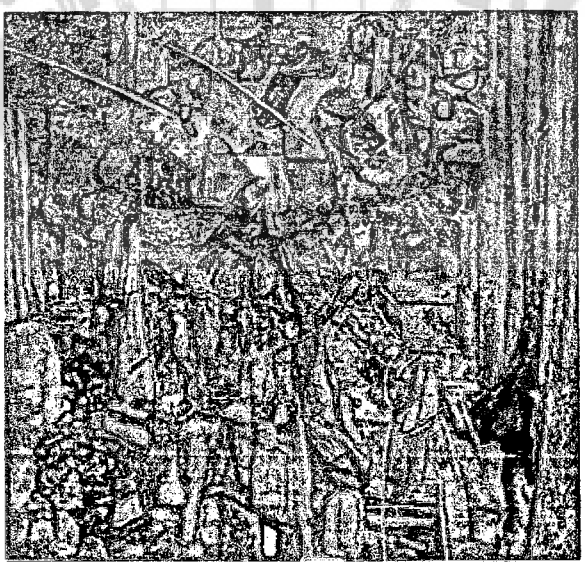
2. ชื่อภาพ กลางวันและกลางคืน 2 ขนาด 39× 89 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 28 กลางวันและกลางคืน 2

3. ชื่อภาพ การเปลี่ยนแปลง ขนาด 61 ×61 เซนติเมตร

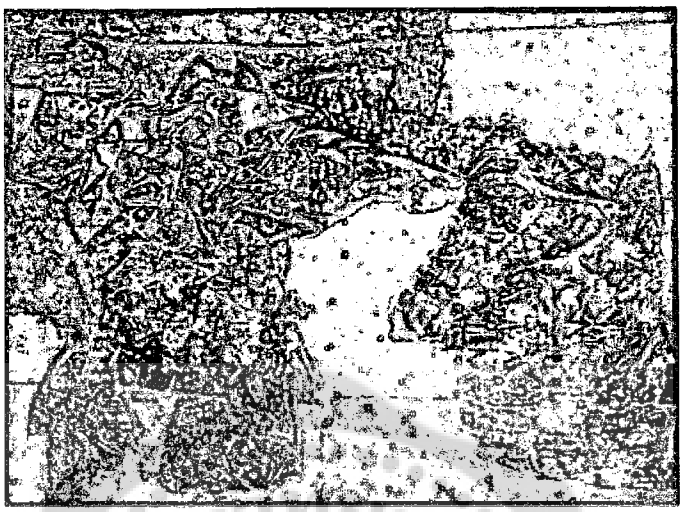
ภาพประกอบ 29 การเปลี่ยนแปลง

4. ชื่อภาพ ความรักชอบ ขนาด 61 ×61 เซนติเมตร



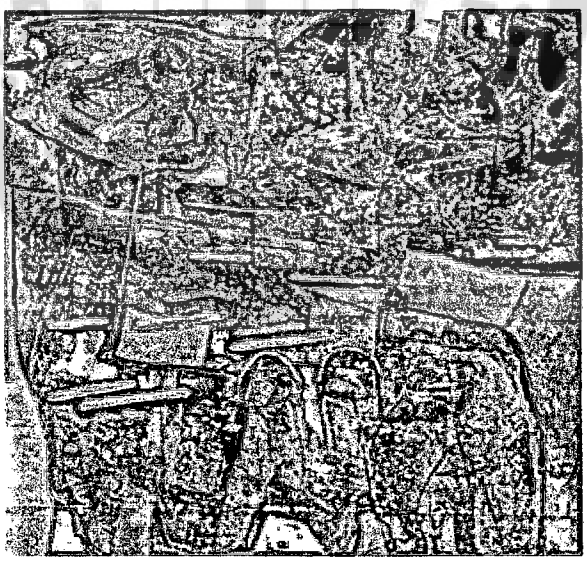
ภาพประกอบ 30 ความรักชอบ

5. ชื่อภาพ เคลื่อนไหว ขนาด 55 × 70 เซนติเมตร



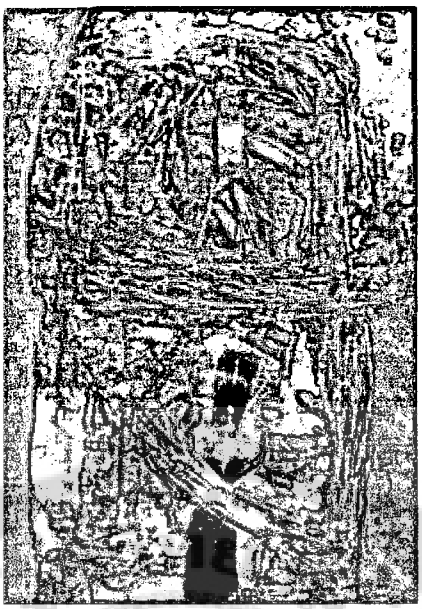
ภาพประกอบ 31 เคลื่อนไหว

6. ชื่อภาพ ปลาช่อนกับช้าง ขนาด 61 × 61 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 32 ปลาช่อนกับช้าง

7. ชื่อภาพ หมาของฉันชื่อทาโร ขนาด 61 × 41 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 33 หมาของฉันชื่อทาโร

8. ชื่อภาพ เด็กตัวน้อย ขนาด 61 × 41 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 34 เด็กตัวน้อย

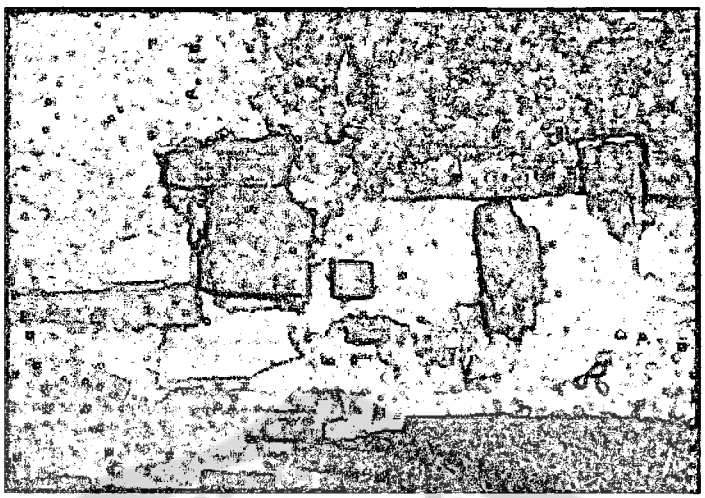
9. ชื่อภาพ ท้องทุ่ง 1 ขนาด 46 × 61 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 35 ท้องทุ่ง 1

10. ชื่อภาพ ท้องทุ่ง 2 ขนาด 46 61 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 36 ท้องทุ่ง 2

11. ชื่อภาพ ท้องทุ่ง 3 ขนาด 46 × 61 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 37 ท้องทุ่ง 3

12. ชื่อภาพ ท้องทุ่ง 4 ขนาด 46 × 61 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 38 ท้องทุ่ง 4

บทที่ 5
สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในหัวข้อจิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ สามารถสรุปผลของการศึกษาวิจัยดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1.1 เพื่อศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ในประเด็นต่าง ๆ คือ

1.1.1 การจัดวางสีในภาพ

1.1.2 การใช้สี

1.1.3 เทคนิคการระบายสี

1.2 เพื่อนำผลจากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมแนวนามธรรม โดยประยุกต์เทคนิคของปีแยร์ บอนาร์มาใช้

2. ความสำคัญของการวิจัย

2.1 ทำให้ทราบถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์

2.2 ผลของการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิชาการจิตรกรรมและประวัติศาสตร์ใน ระดับอุดมศึกษา

2.3 สามารถนำผลของการศึกษาวิจัย ไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยได้

3 ขอบเขตของการวิจัย

3.1 ศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ในประเด็น การจัดวางสีในภาพ การใช้สีและเทคนิคการระบายสี

3.2 ศึกษาวิเคราะห์เฉพาะผลงานสีน้ำมันของปีแยร์ บอนาร์ ที่สร้างสรรค์ขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1920 – ค.ศ. 1947 จำนวน 26 ภาพ ได้แก่

3.2.1 Bonnard with Marthe in the Bathroom, 1938 – 41. (103 x 64 cm.)

3.2.2 Large Blue Nude, 1924. (101 x 73 cm.)

3.2.3 Nude in the Bath, with Dog, 1941 – 46. (73 x 100.3 cm.)

3.2.4 Getting Out of the Bath, 1926 – 30. (129 x 123 cm.)

3.2.5 Self – Portrait, 1945. (56 x 46 cm.)

3.2.6 Portrait of a Child, 1930 – 32. (51 x 63 cm.)

3.2.7 The Boxer, 1931. (53.5 x 74 cm.)

3.2.8 Self – Portait, 1940. (76.2 x 61 cm.)

3.2.9 The Provenneal Jug, 1930. (75.5 x 62 cm.)

3.2.10 Still Life, 1935. (67 x 63.5 cm.)

3.2.11 Nude in Front of the Mirror, 1933. (153.5 x 104 cm.)

3.2.12 The Window, 1925. (108.6 x 88.6 cm.)

3.2.13 Dining Room on the Garden, 1934. (127 x 135.5 cm.)

3.2.14 The Studio at Le Cannet, with Mimosa, 1938 – 46.(125 x 125 cm.)

3.2.15 Nude in the Bathroom, 1931. (120 x 110 cm.)

3.2.16 Interior : Dining Room, 1942 – 46. (83 x 100 cm.)

3.2.17 In the Bathroom, 1940. (92 x 61 cm.)

3.2.18 Saint Francois de Sales, 1942 – 45. (225 x 185 cm.)

3.2.19 The Garden, 1935. (127 x 100 cm.)

3.2.20 Decoration at Vernon, 1920 – 39. (147 x 192 cm.)

3.2.21 Signac and His Friends Sailing, 1914 – 24. (124.5 x 139 cm.)

3.2.22 Normandy Landscape, 1926 – 30. (62.6 x 81.3 cm.)

3.2.23 The Little Bridge, 1936 – 37. (ไม่ปรากฏขนาด)

3.2.24 Autumn Landscape, 1932. (46 x 65 cm.)

3.2.25 The Almond Tree in Flower, 1946 – 47. (55 x 37.5 cm.)

3.2.26 Landscape with Red Roof, 1945 – 46. (64 x 57 cm.)

3.3 นำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ มาประยุกต์พัฒนาผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรมโดยใช้สีน้ำมัน สีอะครีลิคในลักษณะเดียวและวิธีการผสมบนแผ่นระนาบในรูปแบบของผู้วิจัย

4. สรุปผลการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ได้ผลสรุปดังต่อไปนี้

4.1 การจัดวางสีในภาพ

4.1.1 กลุ่มสีในภาพ ภาพผลงานของปีแยร์ บอนาร์ ใช้กลุ่มหลักวงจรสี Color spectrum ที่ปรากฏเห็นในแต่ละภาพ ดังนี้

กลุ่ม red-violet ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bath room ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 18 Saint Erancois de Sales. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 22 Normandy Landseape. จำนวนทั้งสิ้น 6 ภาพ

กลุ่ม red ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. ภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 9 The Provencal Jug ภาพที่ 10 Still life. ภาพที่ 12 The Studio at Le Cannet, with Mimosa. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. ภาพที่ 23 The Little Bridge. จำนวนทั้งสิ้น 10 ภาพ

กลุ่ม red-orange ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 8 Self, Portrait. ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. ภาพที่ 19 The Garden. จำนวนทั้งสิ้น 3 ภาพ

กลุ่ม orange ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ภาพที่ 2 Large Slue Nude. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ภาพที่ 5 Self-Portrit. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 7 The Boxer. ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ภาพที่ 10 Still Life. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 12 The Window. ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. ภาพที่ 14 The Studio at Le Cannet, with Mimosa. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 17 In The Bathroom. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. ภาพที่ 19 The window. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 24 Autumn Landscape. ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. จำนวนทั้งสิ้น 20 ภาพ

กลุ่ม yellow ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bonard with Masthe in Bathroom. ภาพที่ 2 Large Blue Nude. ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath.

ภาพที่ 5 Self-Portrait. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 7 The Boxer. ภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ภาพที่ 10 still Life. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 12 The Window. ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. ภาพที่ 14 The studio at le Cannet, with Mimosa. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon ภาพที่ 21 Signac and His Friends Sailing. ภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 24 Autumn Landscape with Red Roof. จำนวนทั้งสิ้น 26 ภาพ

กลุ่ม yellow-green ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. จำนวนทั้งสิ้น 2 ภาพ

กลุ่ม green ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ภาพที่ 2 Large Blue Nude. ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ภาพที่ 5 Self-Portrait. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 7 The Boxer. ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 12 The Window le Garden, With Mimosa. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 19 The Gerden. ภาพที่ 20 Decoration at Vecnon. ภาพที่ 21 Signac and His Friends Saling. ภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 24 Autumn Landscape with Red Roof. จำนวนทั้งสิ้น 21 ภาพ

กลุ่ม Blue ปรากให้เห็นได้ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ภาพที่ 5 Self-Portrait. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 9 The Porvencal Jug. ภาพที่ 10 Still Life. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. 4ภาพที่ 14 The Studio at le Cannet, with Mimosa. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 16 Interior : Dininh Room. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 24 Autumn Landscape. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. จำนวนทั้งสิ้น 24 ภาพ

กลุ่ม Blue-violet ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 14 The Studio at Le Cannet, with Mimosa. ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. ภาพที่ 18 Saint Francois de Sales. จำนวนทั้งสิ้น 4 ภาพ

กลุ่ม white ปรากฏเห็นได้ในภาพจากกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดยกเว้นภาพที่ 9 The Provencal Jug.

กลุ่ม Black ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 2 Lange Blue Nude. ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. ภาพที่ 4 Getting out of the bath. ภาพที่ 6 Provencal Jug. ภาพที่ 10 Still Life. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Garden. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 18 Saint Fronecis de Sales. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ภาพที่ 21 Signac and His Fricnds Sailiing. ภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 23 The Little Bridge. ภาพที่ 24 Autumn Landscape. ภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. ภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. จำนวนทั้งสิ้น 21 ภาพ

4.1.2 การใช้วรรณะสี ภาพผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ได้นำเอาสีและกลุ่มสีต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานโดยปรากฏให้เห็นถึงวรรณะของสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ในภาพจำนวน 13 ภาพ ภาพผลงานจิตรกรรมที่ใช้สีและกลุ่มสีเป็นวรรณะสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่ในภาพจำนวน 12 ภาพ และใช้วรรณะสีเย็นและวรรณะสีอุ่นก้ำกึ่งหรือใกล้เคียงกัน จำนวน 1 ภาพ คือ ภาพที่ 19 The Garden การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในลักษณะการใช้วรรณะสีเย็นนั้น ตัว

อย่างหนึ่งจากจำนวน 13 ภาพ การใช้กลุ่มสีเพื่อให้เกิดวรรณะสีเย็น คือ การใช้กลุ่ม white ถึง แปดส่วนผสมผสานกับกลุ่ม Blue หนึ่งส่วนดังตัวอย่างในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ภาพที่ 2 Large Blue Nude. ใช้กลุ่ม Blue ห้าส่วนผสมผสานกับกลุ่ม White สอง ส่วน ภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. ใช้กลุ่ม Green หนึ่งส่วนผสมผสานกับกลุ่ม White ถึงหกส่วน สรุปได้ว่าการสร้างวรรณะสีเย็นนั้นไม่ได้เกิดขึ้นจากสีใดสีหนึ่งอย่างเดียวโดด ๆ แต่ ได้อาศัยอิทธิพลของกลุ่มสีอื่นเข้ามาร่วมเพื่อให้เกิดผลต่อกลุ่มสีในวรรณะนั้น ๆ ด้วย ส่วนวรรณะ สีอุ่นก็ในทำนองเดียวกันกับการสร้างงานลักษณะของวรรณะสี ดังตัวอย่างภาพที่ 14 The Stdio at Le Cannet, with Mimosa. การเกิดวรรณะสีอุ่นด้วยการใช้กลุ่ม red จำนวนอัตราหนึ่งส่วน ผสมผสานกันกับกลุ่ม yellow จำนวนห้าส่วนจากสิบส่วน หรือภาพที่ 20 Decoration at Vernon. ใช้กลุ่ม red-violet จำนวนสองส่วนผสมผสานกับกลุ่ม orange จำนวนสี่ส่วนจากสิบ ส่วนของกลุ่มสีในภาพทั้งหมด

4.2 การใช้สี

ในภาพผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ การใช้สีที่มีลักษณะกระโดดเด่นนั้นบอนาร์ จะใช้สีอื่น ๆ เข้ามามีส่วนประกอบร่วมดังนี้ กลุ่ม red -orange เกิดจากการผสมผสานด้วยสีที่ วางข้างเคียงและทับซ้อนกันด้วยสี Orange, yellow และ white ในขณะเดียวกันกลุ่ม red – orange ที่แตกต่างออกไปอันเกิดจากการผสมผสานด้วยสี red –orange และ yellow เท่านั้น หรือกลุ่มสี orange ซึ่งเกิดจากการผสมผสานด้วย red และ yellow ดังภาพที่ 9 The Provencal Jug. และภาพที่ 10 Still Life หรือกลุ่มสี orange เกิดจากการผสมผสานด้วยสี red-violet, red และ yellow ในขณะเดียวกันกลุ่มสี orange ที่เกิดต่างออกไปด้วยกลุ่มสี Red-violet และ yellow ส่วนบางภาพกลุ่มสี orange เกิดโดยลักษณะของการผสมผสานแต่ เพียง orange และ yellow เท่านั้นดังภาพที่ 24 Landscape. และภาพที่ 26 Landscape with Red Roof. กลุ่มสี yellow เกิดจากการผสมผสานด้วยสี orange, green, white และ black ใน ขณะที่กลุ่ม yellow ยังเกิดต่างออกไปเพราะมีส่วนผสมผสานด้วยสี orange และ white เท่านั้น ในกลุ่มสี blue บอนาร์ สามารถใช้ส่วนผสมผสานที่แตกต่างกันออกไปได้หลาย ๆ ลักษณะเช่น กลุ่มสี blue เกิดจากการผสมผสานด้วยสี orange, yellow, green, white และ black ที่เกิด จากสี orange, yellow, green และ white เท่านั้น กลุ่มของสี blue ยังเกิดแตกต่างออกไป เช่น ผสมผสานแต่เพียงสี green, violet และ black หรือ blue เกิดจากการผสมผสาน ระหว่าง blue และ white เท่านั้น ส่วนกลุ่มสี white เกิดจากการผสมผสานด้วยสี red-violet, yellow และ black ส่วนกลุ่มสี white ยังเกิดจากการผสมผสานที่ต่างออกไปเช่น ผสม ผสานด้วยสี yellow, green, white และ black หรือกลุ่มสี white เกิดจากการผสมผสานด้วยสี green, blue, white และ black กลุ่มสี white เกิดจากการผสมผสานด้วยสี green และ blue กลุ่มสี white เกิดจากการผสมผสานด้วย yellow หรือกลุ่มสีขาวเกิดจากการผสมผสานด้วยสี

blue แต่เพียงอย่างเดียว ดังภาพที่ 17 In the Bathroom. และภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower.

สรุปได้ว่า ปีแยร์ บอนาร์ มีเทคนิคในการใช้สีที่ปรากฏในภาพซึ่งมีสีที่โดดเด่นในลักษณะเดียวกันและเป็นสีในทำนองเดียวกันแต่เกิดจากการผสมผสานด้วยสีที่แตกต่างกัน

4.3 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีของปีแยร์ บอนาร์ ปรากฏให้เห็นในผลงานจิตรกรรมดังนี้ เทคนิคการระบายสีแบบ wet in wet มีการใช้มากที่สุดมีจำนวน 14 ภาพ เทคนิคการระบายสีแบบ stippling มีจำนวนมากรองลงมาคือ จำนวน 11 ภาพ เทคนิคการระบายสีแบบ thicker layers มีจำนวน 7 ภาพ เทคนิคการระบายสีแบบ impasto มีอยู่จำนวน 6 ภาพ เทคนิคการระบายสีแบบ thin layers มีจำนวน 6 ภาพเทคนิคการระบายสีแบบ dry paint มีจำนวน 5 ภาพ เทคนิคการระบายสีแบบ serubbed มีจำนวน 4 ภาพ เทคนิคการระบายสีแบบ glaze มีจำนวน 2 ภาพ เทคนิคการระบายสีแบบ palette knife และ เทคนิคการระบายสีแบบ wiping มีจำนวนอย่างละ 1 ภาพเท่า ๆ กัน ลักษณะโดดเด่นของเทคนิคการระบายภาพที่ปรากฏเห็นได้ในผลงานของปี แยร์ บอนาร์ มีดังนี้

Wet in wet ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 4 Getting out of the Bath. ภาพที่ 6 Portrait of a Child. ภาพที่ 8 Self-Portrait. ภาพที่ 9 The Provencal Jug. ภาพที่ 12 The window. ภาพที่ 13 Dining Room on the Garden. ภาพที่ 14 The Studio at Le Cannet, with Mimosa. ภาพที่ 15 Nude in the Bathroom.

Scumbles ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 10 Still Life.

Thin Layers ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in Bathroom. ภาพที่ 17 In the Bathroom. ภาพที่ 20 Decoration at Vernon.

Thicker Lay ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 7 The Boxer. ภาพที่ 19 The Garden. ภาพที่ 26 Landscape eith Red Roof.

Dry paint ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 22 Normandy Landscape. ภาพที่ 24 Autumn Landscape.

Stippling ปรากฏเห็นได้ในภาพที่ 2 Large Blue Nude. ภาพที่ 3 Nude in the Bath, with Dog. ภาพที่ 11 Nude in Front of the Mirror. ภาพที่ 16 Interior : Dining Room. ภาพที่ 18 Saint de Sales. ภาพที่ 23 The Little Bridge.

สรุปเทคนิคการระบายสีที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ มีเทคนิคการระบายสีที่โดดเด่นในผลงานแต่ละภาพดังที่กล่าวมา แต่ในภาพจากกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด บอนาร์ไม่ได้ใช้เทคนิคในการระบานสีในภาพด้วยเทคนิคใดเทคนิคหนึ่งแต่เพียงแบบเดี่ยว แม้การปรากฏในเทคนิคที่โดดเด่นนั้นบอนาร์ได้ใช้เทคนิคการระบานสีหลาย ๆ แบบผสมผสานอยู่ในภาพ

ผลงานจิตรกรรมในแต่ละภาพ บางภาพใช้การแตะแต้มสีแต่เพียงเล็กน้อยด้วยเทคนิคการระบายสีแบบ finger paint ก่อนที่ผลงานชิ้นนั้น ๆ จะเสร็จสิ้นเช่นภาพที่ 25 The Almond Tree in Flower. โดยการแตะแต้มสีเหลืองด้วยนิ้วเพียงเล็กน้อยบริเวณตอนล่างของภาพเขียน

5. อภิปราย

ผลจากการศึกษาวิจัยปรากฏเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ภาพผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ มีการใช้สีได้สดสวยงามด้วยวิธีการจัดวางสีในภาพรู้จักการใช้สีที่มีลักษณะเฉพาะตัวตลอดจนนำมาผสมผสานกับเทคนิคการระบายสีในภาพได้อย่างลงตัวเหมาะสมยิ่ง ดังภาพที่ 1 Bonnard with Marthe in the Bathroom. เป็นภาพลงานจิตรกรรมที่ ปีแยร์ บอนาร์ ได้แสดงถึงความสามารถพิเศษเฉพาะตัวในการใช้สีได้อย่างยอดเยี่ยม จากพื้นที่สีขาวธรรมดา ๆ ของอ่างอาบน้ำและตัวคนในอ่างประสานกับเทคนิคการระบายสีแบบ wet in wet เพื่อให้เกิดพื้นที่สีขาวนวลมีความระยิบระยับสู่ดวงตาของผู้ดูภาพ ด้วยการผสมผสานบริเวณพื้นที่ส่วนนี้ด้วยกลุ่มสี red-violet, yellow และ blue ให้เกิดการเหลื่อมกันทับซ้อนกันของสีต่าง ๆ แต่สีเหล่านี้มีกำลังส่องสว่างเท่า ๆ กันเห็นในเวลาเดียวกัน แม้ว่าภาพรวมจะเห็นเป็นเพียงสีขาวนวลก็ตาม นอกจากนี้ ในภาพที่ 4 Getting Out of the Bath. บอนาร์กลับใช้สีที่แตกต่างออกไปจากเดิม สีขาวนวลบริเวณพื้นที่ของอ่างอาบน้ำบอนาร์ใช้เทคนิคการระบายสีแบบ wet in wet เช่นเดิมส่วนบริเวณกลุ่มสีนั้นได้เกิดจากการผสมผสานต่างออกไปคือ เกิดด้วยกลุ่มของสี yellow, green, white และ black สีที่แตกต่างกันของภาพทั้งสองนี้คือ red-violet, blue, green และ black ในขณะที่มีสีเหมือนกันเพียงสองสีเท่านั้นคือ white และ yellow ได้แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการใช้สีของบอนาร์ ได้ดีอย่างหนึ่ง

การจัดวางสีในภาพของบอนาร์ ส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมมีการนำสีเดิม ๆ ที่สีกำลังส่องสว่างเท่ากันมาใช้ซ้ำกัน ระหว่างส่วนที่เป็นพื้นที่ภายนอกของอาคารและบริเวณพื้นที่ส่วนภายในของอาคาร ดังภาพที่ 12 The Window. บอนาร์ใช้สีขาวด้วยเทคนิคการระบายสีแบบ impasto ในบริเวณส่วนที่เป็นตัวบ้านซึ่งเรียงรายอยู่ด้านซ้ายมือตอนกลางภาพเป็นพื้นที่ภาพในส่วนที่อยู่นอกอาคารขณะเดียวกัน บอนาร์ใช้สีขาวลักษณะเดิมในพื้นที่ส่วนที่เป็นกระดาษสีขาวซึ่งวางอยู่บนโต๊ะ การใช้สีลักษณะซ้ำกันเช่นนี้แม้ว่ากำลังส่องสว่างของสีจะมีค่าเท่ากันแต่การมองเห็นจะแตกต่างกัน ในพื้นที่หนึ่งจะดูเห็นว่าไกลและใกล้แตกต่างกัน ส่วนที่เป็นกระดาษสีขาวที่อยู่บนโต๊ะนั้นจะดูเห็นว่าใกล้กว่า เพราะบอนาร์ อาศัยอิทธิพลของสีที่วางใกล้กันกับกระดาษนั้นลดกำลังส่องสว่างลงไม่มีสีใดสีหนึ่งที่เป็นสีแท้ขึ้นมาแข่งกับพื้นขาวของกระดาษได้เลย แต่กลับมาเป็นส่วนผลักดันให้กระดาษพุ่งเข้าสู่ตาของผู้ดูมากขึ้น ในขณะที่สีขาวของตัวบ้านนอกอาคารไม่มีสีใดสีหนึ่งที่อยู่ข้างเคียงเข้ามาส่งเสริมส่วนของสีขาวนอกจากนั้น กลับมีสีที่มีกำลังส่องสว่างใกล้เคียงกันเช่นสี vermilion ในส่วนที่เป็นหลังคาบ้านเข้ามาแข่งขันและแย่งสายตาผู้ดูไปอีกต่างหาก สีขาวเหล่านั้นจึงไม่สามารถสร้างแรงสะเทือนเข้าสู่สายตาของผู้ดู

เท่ากับสีขาวของกระดาษบนโต๊ะ ซึ่งอารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับการใช้สีของบอนาร์ ไว้ดังนี้....เทคนิคการระบายสี "Mechanism" หมายความว่าเป็นการใช้สีใกล้กันหรือใช้สีหนึ่งทับอีกสีหนึ่ง โดยให้สีที่ทับและสีที่ถูกทับแสดงกำลังส่องสว่างให้เห็นเท่า ๆ กัน ไม่ใช่ทับกันจนมิด ส่วนสีที่ระบายใกล้กันก็ระบายให้สีสด ๆ เมื่อสีทั้งคู่ส่งกำลังส่องสว่างเข้าสู่สายตา ตาจะรับรู้อีกสีหนึ่งเรียกว่า Painterly deception (อารี สุทธิพันธุ์ สัมภาษณ์. 2541)

ส่วนอีกลักษณะหนึ่งที่เป็นสิ่งโดดเด่นประจำตัวของ ปีแยร์ บอนาร์ ก็คือการรู้จักคัดเลือกปมเด่นของหลายสิ่งหลายอย่างนำมาประสมประสานไว้ด้วยกัน ได้อย่างลงตัว เช่น ภาพที่ 12 The Window. บริเวณกรอบของหน้าต่างบอนาร์ใช้เทคนิคการระบายสีแบบ Thin Layers ไว้ก่อนล่วงหน้าเมื่อสีบริเวณพื้นที่นี้แห้งตัวลงบอนาร์ ใช้ความถนัดเฉพาะตัวจากความรู้ในเรื่องของการทำงานด้านภาพพิมพ์หิน (lithography) นำมาเป็นเทคนิคในการใช้สี ด้วยการระบายสี blue ทับซ้อนลงบนสีเหลืองซึ่งใช้เทคนิคการระบายสีแบบ thin layers ไว้ก่อนล่วงหน้าเพื่อให้พื้นที่ของสีบริเวณกรอบหน้าต่างกลายเป็นสีเขียว แต่สีที่เป็นสี blue นั้นกลับเกิดจากสี cerulean ซึ่งเป็นสีโปร่งแสงทำการระบายทับซ้อนลงบนสี yellow ที่ระบายไว้ก่อนล่วงหน้า ซึ่งบอนาร์ได้เคยกล่าวไว้ว่าการทำภาพพิมพ์หินของตนเองเป็นสาเหตุที่ทำให้เขาค้นพบเกี่ยวกับเรื่องสี เมื่อใดเรียนรู้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของสีผู้นั้นก็จะเป็นผู้ค้นพบ ซึ่ง ไฮแมน ก็ได้เสนอไว้เป็นการยืนยันในทัศนะเรื่องนี้ของบอนาร์เช่นเดียวกันว่า... ช่วงปี ค.ศ.1890-1899 ความรู้สึกของบอนาร์ยอมรับว่าเขาได้รับหลายสิ่งหลายอย่างจากภาพพิมพ์สีแบบญี่ปุ่น... (Hyman. 1998 : 31) สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า ปีแยร์ บอนาร์ได้ให้ความสนใจเกี่ยวกับเรื่องสีเป็นอย่างยิ่ง อีกประการหนึ่งจากการปฏิบัติงานของภาพพิมพ์นั้น ได้กลายเป็นลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งที่บอนาร์นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเขาในเวลาต่อมา

นอกจากนี้ยังมีนักวิชาการหลาย ๆ ท่านก็ได้ย้ำเรื่องทำนองนี้ไว้เช่นเดียวกัน การใช้สีอันเนื่องมาจากความถนัดเป็นพิเศษเกี่ยวข้องกับงานภาพพิมพ์ ซึ่งเป็นการแสดงออกทางทักษะการใช้สีที่มีความสามารถเฉพาะตัวซึ่ง แคธี เสนอความเห็นถึงการใช้สีที่มีความสวยงามของบอนาร์ว่า... จากการทำภาพพิมพ์หินการกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างวรรณะสี การสั่นสะเทือนแลกเปลี่ยนของสี จำนวน 4 หรือ 5 สี การวางทับซ้อนกันตลอดจนการวางสีใกล้ ๆ กันนำมาซึ่งการค้นพบครั้งหนึ่ง... (Kathy. 1986 : 412) ในทำนองเดียวกัน อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้คำสัมภาษณ์ไว้ว่า... บอนาร์ ได้นำการใช้สีตามแบบโปสเตอร์คือ เป็นแผ่น เป็นสี ๆ ตามแบบการพิมพ์หินซึ่งเขามีความถนัดอยู่แล้ว ดังนั้นคงตอบได้ว่าได้รับอิทธิพลจากการใช้สีในกลุ่ม post-impressionism แต่สิ่งสำคัญคือ ยึดตัวเขาเองเป็นสำคัญ บอนาร์ เคยกล่าวว่า "ข้าพเจ้าเรียนจิตรกรรมจากการพิมพ์มากที่สุด" พิมพ์ที่ละสี พิมพ์หลายสี เป็นวิธีการใช้สีของบอนาร์อย่างแท้จริง... (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2541) นอกจากนี้แล้ว การค้นพบการใช้สีของบอนาร์โดยอาศัยแนวทางการสร้างงานภาพพิมพ์นั้น ถือได้ว่าเป็นประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการศึกษาจากผลงานของศิลปินหลาย ๆ คนว่า... การใช้สีตามกฎเกณฑ์การใช้สีขึ้น

มาใหม่ได้โดยไม่ต้องนำพาต่อทฤษฎีเดิมอันจำกัด... (อารี สุทธิพันธุ์. 2541 : 54) สรุปได้ในทำนองเดียวกันว่า ปีแยร์ บอนาร์ ก็จัดเป็นจิตรกรคนหนึ่งที่ได้สร้างกฎเกณฑ์เฉพาะตัวให้แก่ตนเอง และเป็นบุคคลที่สำคัญยิ่งคนหนึ่งในวงการจิตรกรรมระดับโลก

6. ข้อเสนอแนะ

จากผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ และผลของการพัฒนาจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ 2 ด้าน คือ

6.1 ผลของการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ปีแยร์ บอนาร์ นั้นผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเฉพาะภาพผลงานตั้งแต่ปี ค.ศ. 1920 – ค.ศ. 1947 เท่านั้น แต่จากปี ค.ศ. 1889 ซึ่งเป็นวัยหนุ่มอายุของบอนาร์อยู่ในช่วงประมาณ 22 ปี และเริ่มให้ความสนใจโดยเริ่มศึกษามาทางด้านศิลปะจนถึงปี ค.ศ. 1920 ซึ่งปีแยร์ บอนาร์ อายุได้ประมาณ 53 ปี ตลอดระยะเวลา 31 ปี ของช่วงนี้น่าจะมีอะไรในเบ้าหลอมของชีวิตทางศิลปะที่ส่งผลให้ปีแยร์ บอนาร์ ได้มาเป็นจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ในบั้นปลายและเป็นคำถามที่น่าแสวงหาคำตอบอย่างยิ่ง

6.2 ผลของการพัฒนาจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามรูปแบบของผู้วิจัยที่ได้ผ่านมานั้นสามารถสรุปได้ว่าผลปรากฏที่แสดงให้เห็นในผลงานของผู้วิจัยนั้น การสร้างสีสดใสสวยงามโดยประยุกต์ผลตามแนวทางกลวิธีสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของปีแยร์ บอนาร์ ผู้วิจัยสามารถนำมาใช้ได้ในระดับหนึ่งเท่านั้นผลงานทั้งหมดยังไม่เป็นที่น่าพอใจมากนัก

สิ่งสำคัญอย่างยิ่งผู้วิจัยเองจะต้องพยายามศึกษาและแสวงหาเทคนิคและการใช้สีในลักษณะเฉพาะตัวให้มากขึ้น ศึกษาเรียนรู้การจัดวางสี การใช้สีแต่ละสีให้มีความประสานสัมพันธ์กับเทคนิคการระบายสีในแบบต่าง ๆ ซึ่งหมายถึง คือการทดลองให้หลากหลายแล้วสรุปผลของการทดลองในแต่ละครั้งสร้างองค์ความรู้เพิ่มเติมดังที่บอนาร์กล่าวว่า “เมื่อใดเรียนรู้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของสี ผู้นั้นก็จะเป็นผู้ค้นพบ”

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

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

โกสุม สายใจ. (2540). *สีและการใช้สี.* กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

จูเลียน อักซ์ลีย์ และคนอื่น ๆ. (2540). *วิวัฒนาการแห่งความคิด : ภาคมนุษย์และโลก.* พิมพ์ครั้งที่ 2. จุฑาทิพย์ อุมะวิชชนี แปลและเรียบเรียง. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ฌอง ปอล ซาร์ตรร์. (2541). "ความเป็นมนุษย์นิยมของลัทธิเอกซิสเตนลิสม์". *สหวิทยาการมนุษย์ศาสตร์ : มิติมนุษย์.* จุฑาทิพย์ อุมะวิชชนี แปลและเรียบเรียง. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2529). *ประวัติศาสตร์ศิลป์.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์.

บุณย์ นิลเกษ. (2523). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น.* เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2541). "ละครของอิตาลีในยุคเรอเนซองค์ : The Theater of Italian Renaissance", *วารสารศิลปกรรมศาสตร์.*

ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. (2541). *สุนทรียศาสตร์ : แนวความคิดทฤษฎีและการพัฒนา* กรุงเทพมหานคร : เสมาธรรม.

ราล์ฟ ไมเยอร์. (2540). *พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทางศิลป ะ = A Dictionary of Art Terms and Techniques.* มะลิฉัตร เอื้อานันท์ แปล. กรุงเทพมหานคร : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2535). *ศิลปะและความงาม.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2535). *ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2536). *ทัศนศิลป์.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2537). *ออกแบบ 2 มิติ.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2539).*ทัศนศิลป์สมัยใหม่.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : ต้นอ้อ-แกรมมี่, (สารานุกรมสำหรับเยาวชน ชุดศิลปะและงานสร้างสรรค์).

วีรวรรณ มณี. (2528). *จิตรกรรมยุโรปในศตวรรษที่ 19.* กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช.

สุชาติ เถาทอง. (2537). *ศิลปวิจารณ์.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

สุชาติ สุทธิ. (2535). *เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

อารี สุทธิพันธุ์. (2528). *ศิลปนิยม.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2532). *มนุษย์กับจินตนาการ.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2532). *ทัศนศิลป์และความงาม.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2532). *ประสบการณ์สุนทรียะ.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนโสตร์.

_ _ _ _ _ _ _ . (2541). "มองย้อนหลัง : อะไรก็ได้", *เอกสารประกอบการสอน.* กรุงเทพมหานคร : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (อัดสำเนา).

_ _ _ _ _ _ _ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์. เมธี บุรีภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อวันที่ 19 กันยายน 2541.

อำนาจ เย็นสบาย. (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพมหานคร : ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, (เอกสารการนิเทศก์การศึกษา ฉบับที่ 253)

_ _ _ _ _ _ _ . (2541). *ญี่ปุ่นผู้นำศิลปะแห่งบูรพาทิศ.* กรุงเทพมหานคร : ต้นอ้อ-แกรมมี่. (อัดสำเนา).

Rooney, Kathy. (1986). *Techniques of The Great Masters of Art.* London : QED Publishing.

Fermigier, Andre. (1984). *Pierre Bonnard.* New York : Harry N. Abrams.

_ _ _ _ _ _ _ . (1970). *Pierre Bonnard.* London : Thames and Hudson.

Hill, Ann. (1974). *A Visual Dictionary of Art.* Conecticut : New York Graphic.

Hunter, Sam. & Jacobus, John. (1985). *Modern Art.* New York : Harry N. Abrams.

Hyman, Timothy. (1998). *Bonnard.* London : Thames and Hudson.

Lahti, N.E. (1992). *Plain Talk About Art.* Brooklyn : York Books.

Ragans, Rosalind. (1988). *Arttalk.* California : Glencoe Publsilng Company.

Stangos, Nikos. (1994). *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artist.* 2nd ed.London : Thames and Hudson.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายเมธี บุรีภักดี
เกิด	1 พฤศจิกายน 2494
สถานที่เกิด	อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	6/12 หมู่ 7 ซอยกลางสวน แขวงบางแวก เขตภาษีเจริญ กรุงเทพฯ 10160
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ 1 ระดับ 5
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันราชภัฏสวนดุสิต กรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2510	มัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนสุวรรณรังสฤษดิ์วิทยาลัย จังหวัดเพชรบุรี
พ.ศ. 2513	ประโยคครูประถมการช่าง (ปปช.) จากโรงเรียนช่างศิลป กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2519	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) ศิลปกรรมจากวิทยาลัยเทคนิค ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
พ.ศ. 2520	ประโยคครูมัธยมอาชีวศึกษา (ป.ม.) จากวิทยาลัยเทคนิค ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
พ.ศ. 2525	ครุศาสตรบัณฑิต (ค.บ.) ศิลปศึกษา จากวิทยาลัยครูบุรีรัมย์
พ.ศ. 2545	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ