

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมของยอร์จ บราว

ปริญญานิพนธ์
ของ
อลงกต เพชรศรีสุข

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

เมษายน 2550

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมของยอร์จ บราว

บทคัดย่อ
ของ
อลงกต เพชรศรีสุข

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
เมษายน 2550

อลงกต เพชรศรีสุข. (2550). จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมของยอร์จ บราวน์. ปรินซ์นิพนธ์ ศิลป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: รองศาสตราจารย์ พงษ์ศักดิ์ สุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ

ปรินซ์นิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมของยอร์จ บราวน์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานโดยศึกษาจากกลุ่มเป้าหมายโดยการแบ่งผลงานจิตรกรรมของบราวน์จากเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏได้เป็น 3 กลุ่ม คือ เกี่ยวกับภูมิทัศน์ เกี่ยวกับวัตถุและมนุษย์ และเกี่ยวกับวัตถุ จำนวน 19 ภาพ

ผลของการศึกษาวิเคราะห์พบว่า ผลงานจิตรกรรมของบราวน์ในประเด็นของเนื้อหาเรื่องราวได้แก่ เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ สิ่งของใกล้ตัวมีมากที่สุด รองลงมาคือ เนื้อหาเรื่องราวของภูมิทัศน์ ส่วนภาพบุคคลเป็นส่วนประกอบที่เห็นในการเขียนภาพหุ่นนิ่งและภาพห้องทำงานของศิลปินประเด็นของรูปแบบที่ใช้ได้แก่ การตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิต การแสดงให้เห็นแง่มุมต่างกันบนระนาบ การใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง การตัดทอนแตกกระจายของรูปทรงรูปร่างให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ประเด็นของโครงสร้างของภาพ ได้แก่ ด้านการสร้างรูปร่างรูปทรงพบว่า มีการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้น การใช้บริเวณว่างและการใช้ระนาบ ด้านการใช้พื้นที่ว่างพบว่า มีการใช้พื้นที่ว่างที่มีขอบเขตกำหนด พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง และพื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต ด้านมิติและทิศทางพบว่า เกิดจากการใช้ขนาดที่แตกต่างกัน การใช้รูปทรงบังกันหรือทับซ้อนกัน การใช้ค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน การประกอบของรูปทรงสลับด้านกัน และการกระจายของรูปทรง ด้านพื้นผิวพบว่า ใช้พื้นผิวจากการระบายสีทั้งการระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ และการสร้างพื้นผิวก่อนระบายสีก่อนการระบายสี ด้านการใช้สีมีการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มน้ำตาล การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม และการใช้สีตัดกันในกลุ่มค่าน้ำหนักสีอ่อนและค่าน้ำหนักสีเข้มสำหรับประเด็นของกลวิธีการสร้างสรรค์ พบว่า ด้านกลวิธีการระบายสีมีวิธีการในการระบายสีคือ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยไม่เกลี่ยให้เรียบกลมกลืนและการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง ด้านกลวิธีการใช้วัสดุปะติดพบว่า ใช้การระบายสีผสมผสานกับวัสดุปะติด ด้านกลวิธีการสร้างพื้นผิวได้ภาพโดยการโรยทรายบนผ้าใบแล้วจึงระบายสีฉาบทับด้วยสีที่เข้มและการระบายฉาบทับด้วยสีที่บาง

จากผลการศึกษา ค้นคว้า วิจัย และพัฒนาเป็นผลงานจิตรกรรมตามแนวทางของผู้วิจัยจำนวน 12 ภาพ อันประกอบไปด้วย ประเด็นของเนื้อหาเรื่องราวเป็นเรื่องราวของวัตถุ สิ่งของ ภูมิทัศน์ในที่ทำงานและใกล้เคียง และภาพบุคคลที่แทนค่าด้วยรูปร่างของใบหน้าดวงตา ประเด็นของด้านรูปแบบ แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกันบนระนาบ การตัดทอนรูปทรงและการแตกกระจายของรูปทรงรูปร่างให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ประกอบกับการใช้เส้นประสาน

เป็นรูปทรงแบบโครงร่างโดยเพิ่มให้มีลักษณะของการสั่นไหวของรูปทรง ประเด็นของโครงสร้างของภาพ ได้แก่ ด้านการใช้รูปร่างและรูปทรงใช้การสร้างรูปทรงรูปร่างโดยการใช้เส้น โดยการใช้ระนาบ และโดยการใช้บริเวณว่าง ด้านการใช้พื้นที่ว่างคือ ใช้พื้นที่ว่างมีขอบเขตที่กำหนดพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง และใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต ด้านการใช้มิติและทิศทางคือ การใช้ขนาดที่แตกต่างกัน การใช้รูปร่างบังกันหรือทับซ้อนกัน การใช้ค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน การประกอบของรูปทรงสลับด้านกัน และการกระจายของรูปทรง ด้านการใช้พื้นผิวคือ การสร้างพื้นผิวได้ภาพ การใช้พื้นผิวจากการระบายสีทั้งการระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ ด้านสุดท้ายเรื่องของการใช้สีคือ การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีน้ำตาล การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม และการใช้สีตัดกันในกลุ่มค่าน้ำหนักสีอ่อนและเข้ม และประเด็นของกลวิธีการสร้างสรรค์ ได้แก่ กลวิธีจากการระบายสี คือ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ การระบายสีบางฉาบทับ และกลวิธีการสร้างพื้นผิวได้ภาพ

CREATIVE PAINTING : A CASE STUDY OF GEORGE BRAQUE'S PAINTING

AN ABSTRACT

BY

ALONGKOT PETHSRISUK

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Master of Fine Art degree in Visual Art : Modern Art
At Srinakharinwirot University

April 2007

Alongkot Pethsrisuk. (2007). **Creative Painting : A Case Study of George Braque's Paintings.** Master Thesis M.F.A. (Visual Art : Modern Art) Bangkok : Graduate Scholl of Srinakharinwirot University. Advisors Committee : Asst. Prof. Prit Supasetsiri, Prof. Dr. Wiroon Tangcharoen

This study aimed to study artist George Braque to examine, to analyze the arts of George Braque, which the researcher had divided the matter and the story of the arts by three groups. These were the geography, the matter and human being and the matter including 19 pictures.

The result of this study was found that the matter and the story of artist George Braque was included by almost available things around the human being lives and ordering was about the geography, but the picture of people had purposed only a constituent, silent model and artist's room pictures. These styles were used by geometry styles that had shown different view point of planes, using graphic lines as being outline, cutting, fragmenting of pictures as being little pieces.

The pictures' identification of outlines were build by lines, space areas and planes. The space areas had used with limited space areas from one mass to others and the limited space areas had shown the dimension and the limitation.

The dimensions and the directions were used by different sizes, using the pictures blocked one's view and overlapping, the different color's weights or tones, combining with different sides and spreading of shapes.

The surface of the picture was painted by flat painting surface harmoniously, painting surface roughly and building surface before painting. The color was used by brown, variety shades of colors and exchanging color between soft and strong colors.

The creative strategies had revealed by flat painting harmony and light painting appeared the surface background within the same time.

The using material patches strategies had revealed by painting and blending material patches.

The building surface under the picture strategies had revealed by sprinkling sand on the sailcloth then painting and overlying with strong color ordering with light color.

According to the result of research, the researcher had developed to be as own artist from 12 pictures including point of the matter, story, material and thing,

surrounded with environment of the office, picture of people represented by face and eyes, point of style showed different view point of planes, cutting and fragmenting of pictures as being little pieces and using graphic lines as being outline.

The point of graphic outline side was building the picture by lines, space areas
a n d p l a n e s .

The space areas had used with limited space areas from one mass to others and the limited space areas had shown the dimension and the limitation.

The dimension and the direction side were used by different sizes, using the pictures blocked one's view and overlapping, the different color's weights or tones, combining with different sides and spreading of shapes.

The building surface side was building surface under the pictures, painting flat surface harmoniously, painting surface roughly and building surface before painting.

At the final using color, this matter was harmonious brown colors, variety shades of colors and exchanging color between soft and strong colors.

The point of creative strategies were painting strategy; harmonious flat painting colors, painting and finishing at one time, light painting and overlying colors and building
s u r f a c e u n d e r t h e p i c t u r e s t r a t e g i e s .

ประกาศคุณูปการ

การวิจัยเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมของยอร์จ บราก ซึ่งเป็นผลงานวิจัยตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชา ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ ที่เป็นลักษณะการวิจัยและพัฒนา (R & D) เพื่อเป็นการแสวงหา ความรู้ทั้งด้านแนวคิด เนื้อหาสาระ รูปแบบ ตลอดจนกระบวนการสร้างสรรค์ กระบวนการ ศึกษาค้นคว้าอีกทั้งการนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาไปพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ ตามรูปแบบของผู้วิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณคณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ทุกท่านที่ได้ประสิทธิประสาทองค์ความรู้ด้านศิลปกรรมศาสตร์ โดยเฉพาะรองศาสตราจารย์ พงษ์ฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ และผู้ช่วย ศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบายที่กรุณาให้คำชี้แนะ คำปรึกษาที่มีคุณค่า และปรับปรุงแก้ไขใน ผลงานวิชาการและปฏิบัติการจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์บุญยัง หมั่นดีที่กรุณาชี้แนะในการวิเคราะห์ผลงาน ศิลปกรรม คณาจารย์สาขาวิชาศิลปะ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ราชภัฏสุรินทร์ ที่ให้โอกาสและกรุณาให้คำชี้แนะคำปรึกษาที่เป็นประโยชน์ยิ่งแก่ผู้วิจัย

ขอคารวะแด่ยอร์จ บราก ศิลปินผู้ฝากผลงานที่สรรค์สร้างไว้เป็นสมบัติของโลกแห่ง ศิลปะ

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านที่ได้ประสิทธิประสาทองค์ความรู้ตั้งแต่วัยเยาว์จนถึง ปัจจุบันทุกท่านที่ไม่สามารถเอ่ยนามจนครบได้

ท้ายสุดนี้ขอกราบขอบพระคุณพ่อ แม่ที่ให้ชีวิตอิสระจนมีโอกาสดำเนินชีวิตด้วยความรู้ ก้าวสู่คุณค่าแห่งความงามทั้งปวง และขอบคุณพี่น้องทุกคนที่ให้โอกาสและเป็นกำลังใจเสมอมา

อลงกต เพชรศรีสุก

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย	4
ความสำคัญของการวิจัย.....	4
ขอบเขตของการวิจัย.....	5
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	7
นิยามศัพท์เฉพาะ	7
วิธีดำเนินการวิจัย	8
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	10
ประวัติทั่วไปยอร์จ บาร์ค	10
ประวัติยอร์จ บาร์ค	10
ประวัติการแสดงงานของยอร์จ บาร์ค	14
เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรม	16
รูปแบบงานจิตรกรรม	22
โครงสร้างของผลงานจิตรกรรม	32
รูปร่างและรูปทรง	36
พื้นที่ว่าง	40
มิติและทิศทาง	41
พื้นผิว	43
สี	45
กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม	47
3 การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บาร์ค	53
กลุ่มตัวอย่าง	53
วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	55
การวิเคราะห์ข้อมูล	56

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
ผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน	57
สรุปผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน	142
4 การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	145
ผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	145
สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	205
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	207
ความมุ่งหมายของการวิจัย	207
ความสำคัญของการวิจัย.....	207
ขอบเขตของการวิจัย.....	207
สรุปผลการศึกษาวิจัยและพัฒนางานสร้างสรรค์	208
อภิปรายผล	212
ข้อเสนอแนะ	215
บรรณานุกรม	216
ประวัติย่อผู้วิจัย	219

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ

หน้า

1 Houses at L'Estaque	57
2 รูปร่างและรูปทรง	59
3 พื้นที่ว่าง	59
4 มิติและทิศทาง	60
5 กลวิธีการสร้างสรรค์	61
6 Viaduct at L'Estaque	62
7 รูปร่างและรูปทรง	64
8 พื้นที่ว่าง	64
9 มิติและทิศทาง	65
10 กลวิธีการสร้างสรรค์	66
11 Castle at La Roche-Guyon	67
12 รูปร่างและรูปทรง	68
13 พื้นที่ว่าง	69
14 มิติและทิศทาง	69
15 กลวิธีการสร้างสรรค์	70
16 View from the Artist's Studio	71
17 รูปร่างและรูปทรง	72
18 พื้นที่ว่าง	73
19 มิติและทิศทาง	74
20 กลวิธีการสร้างสรรค์	75
21 Woman at an Easel	76
22 รูปร่างและรูปทรง	77
23 พื้นที่ว่าง	78
24 มิติและทิศทาง	78
25 กลวิธีการสร้างสรรค์	79
26 Woman with Mandorin	80
27 รูปร่างและรูปทรง	81

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
28 พื้นที่ว่าง	82
29 มิติและทิศทาง	82
30 กลวิธีการสร้างสรรค์	83
31 Guitar and Compote Dish	84
32 รูปร่างและรูปทรง	85
33 พื้นที่ว่าง	86
34 มิติและทิศทาง	87
35 กลวิธีการสร้างสรรค์	88
36 Pedestal Table	89
37 รูปร่างและรูปทรง	90
38 พื้นที่ว่าง	91
39 มิติและทิศทาง	92
40 กลวิธีการสร้างสรรค์	93
41 Still Life on a table	94
42 รูปร่างและรูปทรง	95
42 พื้นที่ว่าง	96
44 มิติและทิศทาง	96
45 กลวิธีการสร้างสรรค์	97
46 The Musician's Table	98
47 รูปร่างและรูปทรง	99
48 พื้นที่ว่าง	99
49 มิติและทิศทาง	100
50 กลวิธีการสร้างสรรค์	101
51 Still Life The Table	102
52 รูปร่างและรูปทรง	103
53 พื้นที่ว่าง	103
54 มิติและทิศทาง	104
55 กลวิธีการสร้างสรรค์	105

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
56 Still Life : Le Jour	106
57 รูปร่างและรูปทรง	107
58 พื้นที่ว่าง	108
59 มิติและทิศทาง	108
60 กลวิธีการสร้างสรรค์	109
61 The Round Table	110
62 รูปร่างและรูปทรง	111
63 พื้นที่ว่าง	112
64 มิติและทิศทาง	113
65 กลวิธีการสร้างสรรค์	114
66 Still Life with Fruit Dish' Bottle and Mandolin	115
67 รูปร่างและรูปทรง	116
68 พื้นที่ว่าง	117
69 มิติและทิศทาง	117
70 กลวิธีการสร้างสรรค์	118
71 The Pink Tablecloth	119
72 รูปร่างและรูปทรง	120
73 พื้นที่ว่าง	120
74 มิติและทิศทาง	121
75 กลวิธีการสร้างสรรค์	122
76 Studio with Black Vase	123
77 รูปร่างและรูปทรง	124
78 พื้นที่ว่าง	124
79 มิติและทิศทาง	125
80 กลวิธีการสร้างสรรค์	126
81 Still Life with Bottle,Vase and Lobster	127
82 รูปร่างและรูปทรง	128
83 พื้นที่ว่าง	129

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
84 มิติและทิศทาง	130
85 กลวิธีการสร้างสรรค์	131
86 The Mauve Garden Chair	132
87 รูปร่างและรูปทรง	133
88 พื้นที่ว่าง	134
89 มิติและทิศทาง	135
90 กลวิธีการสร้างสรรค์	136
91 The Red Pedestal Table	137
92 รูปร่างและรูปทรง	138
93 พื้นที่ว่าง	139
94 มิติและทิศทาง	140
95 กลวิธีการสร้างสรรค์	141
96 ห้องทำงาน หมายเลข 1	146
97 รูปร่างและรูปทรง	147
98 พื้นที่ว่าง	147
99 มิติและทิศทาง	148
100 กลวิธีการสร้างสรรค์	149
101 ห้องทำงาน หมายเลข 2	150
102 รูปร่างและรูปทรง	151
103 พื้นที่ว่าง	152
104 มิติและทิศทาง	153
105 กลวิธีการสร้างสรรค์	154
106 ไม่มีชื่อ หมายเลข 1	155
107 รูปร่างและรูปทรง	156
108 พื้นที่ว่าง	157
109 มิติและทิศทาง	158
110 กลวิธีการสร้างสรรค์	159

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
111 ไม่มีชื่อ หมายเลข 2	160
112 รูปร่างและรูปทรง	161
113 พื้นที่ว่าง	162
114 มิติและทิศทาง	163
115 กลวิธีการสร้างสรรค์	164
116 ไม่มีชื่อ หมายเลข 3	165
117 รูปร่างและรูปทรง	166
118 พื้นที่ว่าง	167
119 มิติและทิศทาง	168
120 กลวิธีการสร้างสรรค์	169
121 หุ่นหนึ่งในห้อง	170
122 รูปร่างและรูปทรง	171
123 พื้นที่ว่าง	172
124 มิติและทิศทาง	173
125 กลวิธีการสร้างสรรค์	174
126 On The Table	175
127 รูปร่างและรูปทรง	176
128 พื้นที่ว่าง	177
129 มิติและทิศทาง	178
130 กลวิธีการสร้างสรรค์	179
131 ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 1	180
132 รูปร่างและรูปทรง	181
133 พื้นที่ว่าง	182
134 มิติและทิศทาง	183
135 กลวิธีการสร้างสรรค์	184
136 ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 2	185
137 รูปร่างและรูปทรง	186
138 พื้นที่ว่าง	187
139 มิติและทิศทาง	188

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
140 กลวิธีการสร้างสรรค์	189
141 ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 3	190
142 รูปร่างและรูปทรง	191
143 พื้นที่ว่าง	192
144 มิติและทิศทาง	193
145 กลวิธีการสร้างสรรค์	194
146 ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 4	195
147 รูปร่างและรูปทรง	196
148 พื้นที่ว่าง	197
149 มิติและทิศทาง	198
150 กลวิธีการสร้างสรรค์	199
151 ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 5	200
152 รูปร่างและรูปทรง	201
153 พื้นที่ว่าง	202
154 มิติและทิศทาง	203
155 กลวิธีการสร้างสรรค์	204

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

จากปรากฏการณ์ทางด้านสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นในยุโรปช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้น ที่เรียกได้ว่ามีความเปลี่ยนแปลงเป็นสังคมใหม่ (Modern Society) กระแสแนวคิดของสังคมใหม่นั้นได้มีอิทธิพลส่งผลสู่การเปลี่ยนแปลงแนวคิดกับศิลปินศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) เช่นกัน ขบวนการจินตนิยมได้ให้ความสำคัญต่ออารมณ์ของมนุษย์และจิตใจอันเป็นนามธรรม จากปฏิกิริยาของปัจเจกภาพแห่งบุคคลได้ถูกนำออกมาเปิดเผย จากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้ศิลปะสมัยใหม่สัมพันธ์กับสังคมสมัยใหม่อย่างแนบแน่น เมื่อสังคมใหม่ปฏิบัติสังคมเก่า ศิลปะสมัยใหม่ปฏิบัติศิลปะในอดีต ทำให้เนื้อหาและรูปแบบในงานศิลปะสมัยใหม่เปลี่ยนไปเช่นกัน ผลงานศิลปะได้ก่อเกิดลักษณะรูปแบบที่หลากหลายเด่นชัดมาก นอกจากการที่มีลัทธิศิลปะกำเนิดขึ้น จากแนวทางในการสร้างผลงานศิลปกรรมที่หลากหลายดังกล่าวแล้วนั้น ทำให้อิทธิพลของศิลปกรรมเหล่านี้แผ่ขยายออกสู่สังคมโลกตามลำดับเช่นกัน โดยจะเห็นว่ารูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ต่างมีการสร้างให้ดูสะดุดตาและเร้าอารมณ์รับรู้อย่างแรงทันทีทันใด ศิลปินต่างแสวงหาสิ่งใหม่ๆ แปลกๆ มาเป็นแหล่งพอใจหรือสื่อในการสร้างสรรค์ศิลปกรรม

ในทางรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ต่างมีการสร้างให้สะดุดตาและเร้าอารมณ์การรับรู้อย่างแรง ทันทีทันใด เพื่อเรียกร้องให้เกิดความสนใจอย่างรวดเร็วจากผู้ชม คล้ายดุจดั่งเสียงระฆังหรือเสียงแตรที่ปลุกเร้าความรู้สึกของคนอย่างมีประสิทธิภาพ ศิลปินต่างแสวงหาสิ่งสะดุดตาสะดุดใจใหม่ๆ แปลกๆ นำมาเป็นแหล่งก่อความพอใจในการสร้างงาน (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 466) ผลงานศิลปะไม่ได้ให้ความสำคัญว่าจะสื่อแทนโลกข้างนอกได้เหมือนจริงได้อย่างไร...ไม่ได้สนใจว่าความจริงของโลกข้างนอกเป็นอย่างไร แต่สนใจความสัมพันธ์ภายในของงานโดยรวมนั้นสื่อความงาม อารมณ์ และความเป็นศิลปะออกไปได้หรือไม่ (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 116)

ความใหม่ซึ่งเป็นนวัตกรรมเกี่ยวกับสไตล์ เป็นลักษณะที่เป็นแก่นสารอันหนึ่งของรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งรู้จักกันในฐานะที่เป็นลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) พื้นฐานหลักการสมัยใหม่อื่นๆ ก็คือความเชื่อที่ว่าศิลปะที่ก้าวหน้า สามารถที่จะสะท้อนถ่ายความเปลี่ยนแปลงในเชิงบวกของสังคมได้ ลัทธิสมัยใหม่ได้พิสูจน์ให้เห็นความยุ่งยากที่จะนิยามในบางส่วน ทั้งนี้เพราะ ไม่ใช่ศิลปินทั้งหมดในแนวนี้อะไรจะยึดมั่นอยู่กับทั้งคู่ของหลักการเหล่านี้ พัฒนาการเกี่ยวกับสไตล์ซึ่งถือเป็นรากฐานและมีอิทธิพลมากที่สุดของยุคนี้ก็คือ ความเป็นนามธรรมของศิลปินบาบิกนิยม เช่น ปิกัสโซ (Pablo Picasso) และยอร์จ บราคว (Georges Braque) นับจากช่วง ค.ศ. 1910 โดยสาระแล้วมันเป็นการล่าถอยอันหนึ่งจากขอบเขตในเรื่องของสังคมและความเป็นส่วนตัวไปสู่สุนทรียภาพอันบริสุทธิ์ (สมเกียรติ ตั้งมโน. 2541 : 28)

จากปรากฏการณ์ทางด้านศิลปะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในยุโรปช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้น เกิดพัฒนาการของกลุ่มลัทธิทางศิลปะอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะในฝรั่งเศสถือว่าเป็นศูนย์กลางความเคลื่อนไหวศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปโดยเกิดลัทธิของศิลปะที่หลากหลาย เช่น กลุ่มฟิวเจอริสม์ (Futurism) กลุ่มเอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) กลุ่มเหนือจริง (Surrealism) กลุ่มบาศกนิยม (Cubism) เป็นต้น ศิลปะบาศกนิยมนับเป็นการเปิดยุคศิลปะแบบสมัยใหม่อย่างแท้จริง มีศิลปะสกุลต่างๆ ที่สืบเนื่องจากอิทธิพลของบาศกนิยมหลายสกุล (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 158)

ราวปีค.ศ. 1907-1908 ในกระแสความเคลื่อนไหวทางศิลปะ คตินิยมทางศิลปะแบบหนึ่งก็เกิดขึ้นมีชื่อว่า “คิวบิสม์” หรือ “ลัทธิบาศกนิยม” (Cubism) เป็นความเคลื่อนไหวทางศิลปะอีกรูปแบบหนึ่งมีจุดมุ่งหมายสำคัญอยู่ที่การแสดงออก โดยมีหลักสำคัญทางสุนทรียศาสตร์อยู่ที่“กฎของการควบคุมความรู้สึก” ซึ่งเป็นปฏิกิริยาต่อกฎเกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์เก่าๆ ที่ว่า “ความรู้สึกมีอำนาจอันยิ่งใหญ่เหนือสิ่งอื่นใด” ลัทธินี้ได้ก่อให้เกิดการพัฒนาและวิวัฒนาการทางศิลปะอย่างสำคัญของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ไม่ว่าจะเป็นทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม หรือประติมากรรม อีกทั้งยังถือกันว่าเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะลัทธินามธรรม (Abstractism) และเป็นกระบวนการทางศิลปะที่มีวิธีการนำเสนอเรขาคณิตมาใช้สร้างงานอีกด้วย โดยมีการตัดทอนส่วนที่ไม่ต้องการออกและเพิ่มเติมด้วยเส้นเรขาคณิต เน้นให้เห็นพื้นระนาบที่หักเห มีการเสนอภาพที่แท้จริงของวัตถุให้เห็นบนพื้นระนาบเดียวกัน การใช้สีที่มากไม่ใช้กฎเกณฑ์ ยิ่งแม่สีหรือสีที่รุนแรงไม่มีเลย บทบาทของกลุ่มบาศกนิยมส่งผลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะในช่วงเวลานั้น อีกทั้งยังถือกันว่าเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะลัทธินามธรรมอีกด้วย ลัทธิบาศกนิยมมีศิลปินที่สำคัญ เช่น ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso), ยอร์จ บราค (Georges Braque), เฟร์นันด์ เลเช (Fernand Leger) ฮวน กรีส (Juan Gris), อัลเบิร์ต กลีซส์ (Albert Gleizes), เมทซิงเงอร์ (Metzinger), ฟรานซิส พิคาเบีย (Francis Picabia), เฮอรับีน (Herbin), โรแบร์ต เดอลาเนย์ (Robert Delaunay), หลุยส์ มาร์คูซิซ (Louis Marcoussis), โรเยอร์ เดอลา เฟรสเนย์ (Roger de la Fresnaye) เป็นต้น

เฟอเรียร์ (Ferrier) กล่าวถึงการสร้างผลงานของบราคและการเกิดลัทธิบาศกนิยมว่า เกิดจากการสร้างผลงานของบราคที่ริเริ่มตัดทอนรายละเอียดของรูปร่างสิ่งของต่างๆ ไปสู่การสร้างรูปทรงเรขาคณิตแบบง่าย ๆ เหมือนลูกบาศก์ (Cube) อย่างไรก็ดีตามผลงานในยุคแรกของบราคยังไม่ได้รับการยอมรับ แต่ทั้งนี้ บราคยังคงยืนหยัดที่จะสร้างงานแนวบาศกนิยมต่อไป โดยบราคจะทำงานแบบค่อยเป็นค่อยไปและใช้กฎเกณฑ์ในการสร้างงานจนผลงานที่เกิดขึ้นมีความเป็นระบบระเบียบ (สมภพ จงจิตต์โพธา. 2544 : 32)

จากศิลปินในลัทธิบาศกนิยมที่มีชื่อเสียงยอร์จ บราค นับว่าเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ยึดถืออุดมการณ์ของลัทธิบาศกนิยมอย่างยาวนานและมีพัฒนาการด้านการแสดงออกทั้งรูปแบบหรือการใช้กลวิธีในการสร้างสรรค์ที่แตกต่าง เช่น การนำภาพลายไม้ ตัวอักษร และทรายมาผสมในงานจิตรกรรม ซึ่งทำให้ผลงานน่าสนใจขึ้นกระบวนการสร้างงานของบราคน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เขามองสิ่งต่างๆ รอบข้างตามที่ตาเห็นแล้ววิเคราะห์ สังเคราะห์รูปร่างรูปทรงตามที่นึกคิด แยกแยะ

รายละเอียดรูปทรงต่างๆ ให้ออกเป็นโครงสร้างง่ายๆ ระบายสี ปะติดวัสดุเป็นระนาบ 2 มิติด้วยระดับความลึกของมิติไว้ในรูปทรงเรขาคณิต เป็นศิลปะที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับพื้นที่ที่มีการฉีกหรือตัดเกี่ยวกับพื้นที่เดิมซึ่งแน่นอนคงตัว มาเป็นพื้นที่ที่แยกออกเป็นส่วนๆ คล้ายสัมพันธ์กัน แต่ละส่วนมองวัตถุ ผู้หญิง รูปร่างคน จากแง่มุมที่ต่างๆ กัน เช่นจากด้านตรง ข้าง ด้านหลัง ถือว่าแต่ละมุมมองมีสิทธิมีฐานะที่จะปรากฏในรูปได้ แล้วเอาเรียงต่อกันให้เกิดเป็นมุมมองใหญ่เดียวกัน เป็นการให้คุณค่าแก่ทุกมุมมองเท่าๆ กัน การเอามุมมองหลกามุมมองมาตีแผ่ ไม่ใช่ใช้มุมมองเดียวที่สมบูรณ์แบบจิตรกรรมในยุคคลาสสิก

ก่าจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงผลงานและการสร้างสรรค์จิตรกรรมของบราค ไว้ว่า

บราคทำลายผลงานระยะแรกของเขาซึ่งมีอยู่จำนวนมากอย่างน่าเสียดาย ผลงานเหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีคุณค่าในการศึกษาประวัติการทำงาน และความคิดของเขาระยะต้นว่ามีการพัฒนาอย่างไร เท่าที่สืบทราบกันเป็นผลงานแบบเขียนตามประเพณีนิยมของฝรั่งเศสยุคนั้น เช่น แบบอิมเพรสชันนิสม์ ส่วนผลงานซึ่งนับเป็นการสร้างสรรค์อย่างแท้จริง คือ เมื่อเขียนตามแบบกฎเกณฑ์ของพวกโฟวิสต์ขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1906 – 1907 หลังจากนั้นเขาหันทิศทางจากความสนใจในเรื่องสีที่สดใสรุนแรงและมีอิสระอย่างห้าวหาญ มาเป็นงานที่แสดงออกถึงโครงสร้างหรือ "งานสถาปัตยกรรม" ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างการจัดวางภาพองค์ประกอบภาพวาดลายเส้น (Drawing) ระยะนี้แสดงให้เห็นว่าได้ความคิดจาก พอล เซซานน์ ซึ่งเขาได้รับมาเมื่อคราวไปชมงานแสดงภาพเขียนของเซซานน์ ในปี ค.ศ. 1907 ครั้นเมื่อคบหาสมาคมกับปิกัสโซก็ได้พัฒนาความคิดนี้ออกไปอีก ในภาพวาดคนเปลือยของเขาๆ นั้นเน้นให้เห็นการเอาใจใส่ในโครงสร้างของรูปทรงอย่างชัดเจน รูปร่างมีความง่ายและตัดเส้นรอบนอกของรูปด้วยสีดำ หนักและหนา พื้นหลังภาพ (Background) มีรายละเอียดปรากฏเป็นรูปเหลี่ยมใหญ่มีแฉ่งมีมุมระหว่างปี ค.ศ. 1908 – 1909 เขาออกไปวาดภาพทิวทัศน์ไว้หลายภาพ โดยเริ่มต้นจากหลักความคิดของพอล เซซานน์ แล้วค่อยพัฒนาสู่หลักทฤษฎีของลัทธิบาบิกนิยม เช่น หลีกเลี่ยงการใช้หลักเกณฑ์เก่าๆ ที่ทำให้ภาพเกิดมิติและรูปวัตถุในช่องว่าง บราคสร้างภาพให้เต็มไปด้วยพื้นระนาบ (Plane) มีการใช้เส้นแบบเรขาคณิต ผลงานยุคนี้ยังมีส่วนสัมพันธ์กับธรรมชาติอยู่ เขากับปิกัสโซร่วมมือกันค้นคิดติดต่อให้ลึกซึ้งลงไปอีก มีการวิเคราะห์ความเป็นนามธรรมของรูปทรง ทั้งคู่ได้ถึงจุด "เฮอเมติกสไตล์" (Hermetic Style = รูปทรงที่ทึบตัน) ในประมาณปี ค.ศ. 1911 บราคได้ชื่อว่าเป็นจิตรกรคนแรกผู้นำตัวหนังสือมาใช้กับภาพจิตรกรรม (อาจมีผู้ทำมาก่อนแต่ไม่เด่นในเจตนาชัดเจนเท่ากับบราค) ดังตัวอย่างในภาพชื่อ "ชาวโปรตุเกส" ซึ่งวาดขึ้นในปี ค.ศ. 1911 ส่วนการใช้วัสดุต่างๆ เช่น กระดาษ ผ้า ฯลฯ หรือที่เรียกว่า คอลลาจ ได้ใช้ในปีถัดมา เขามผสมสิ่งที่สามารถอ่านได้ เช่น ตัวหนังสือเข้ากับความจริงอันเป็นรูปธรรมปรากฏในผลงาน ทั้งยังเพิ่มคุณค่าในด้านความงามแบบมัตทอนศิลปะหรือแบบศิลปะตกแต่ง ซึ่งบราคเคยมีอาชีพนี้มาก่อนมากยิ่งขึ้นดังเช่นมีการใช้กระดาษที่หยาบ หรือมีลวดลายต่างๆ กัน เพิ่มรอยพื้นผิว (Texture) ช่วยให้ผู้ดูสนุกตายิ่งขึ้น (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 172 - 173)

ในวงการศิลปะร่วมสมัยนับได้ว่าบราค (Georges Braque) และเป็นศิลปินคนสำคัญของลัทธิบาบิกนิยมเท่าเทียมกับปิกัสโซ โดยที่บราคได้รับยกย่องว่าเป็นผู้ริเริ่มปูทางให้กับลัทธิบาบิกนิยมอย่างแท้จริง จากการเข้าใจในผลงานของเซซานและมุ่งสร้างงานหุ่นนิ่ง ซึ่งนำเอา

กระดาษมาปะติดเป็นครั้งแรก บารัคได้พัฒนาหลักการใหญ่ๆ ของลัทธิบาסקินิยมและนำเอาภาพลายไม้ ตัวอักษร stencil และทรายมาประกอบ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545 : 103)

จากการศึกษาผลงานของยอร์จ บารัค ในขั้นต้นนั้นพบว่า กระบวนการสร้างสรรค์งานของบารัคเป็นที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เขามองสิ่งต่างๆ รอบข้างตามที่ตามองเห็น แล้ววิเคราะห์รูปร่างรูปทรงตามที่นึกคิด โดยแยกแยะรายละเอียดรูปทรงต่างๆ ให้ออกเป็นโครงสร้างง่ายๆ ระบายสี ปะติดด้วยวัสดุเป็นระนาบ 2 มิติด้วยความรู้สึกระดับมิติไว้ในรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งเขาเป็นการทำงานตามรูปแบบบาסקินิยมเป็นอย่างดี ผู้วิจัยได้มีความสนใจที่จะศึกษาผลงานจิตรกรรมที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นทั้งทางด้านเนื้อหา โครงสร้างของภาพ รูปแบบ กลวิธีในการสร้างสรรค์และศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบารัค โดยผู้วิจัยจะนำผลที่ได้จากการศึกษามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้ศึกษาต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์และลักษณะการแสดงออกในผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บารัค ในประเด็นต่าง ๆ คือ
 - 1.1. เนื้อหาเรื่องราว
 - 1.2. รูปแบบ
 - 1.3. โครงสร้างของภาพ
 - 1.4. กลวิธีการสร้างสรรค์
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานจิตรกรรมตามรูปแบบของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงเนื้อหา เรื่องราว รูปแบบ โครงสร้างของภาพ กลวิธีในการสร้างสรรค์ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวในผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บารัค
2. สามารถนำผล ข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานจิตรกรรมตามรูปแบบของผู้วิจัย
3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ การศึกษากลวิธีและการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บารัค

ขอบเขตของการวิจัย

1.ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บรากในประเด็น

- 1.1. เนื้อหาเรื่องราว
- 1.2. รูปแบบ
- 1.3. โครงสร้างของภาพ
- 1.4. กลวิธีการสร้างสรรค์

2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมยอร์จ บราก จำนวน 19 ภาพ ดังนี้

2.1 กลุ่มที่ 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิทัศน์ จำนวน 4 ภาพ ดังนี้

2.1.1 ชื่อภาพ Houses at L'Estaque ปี ค.ศ.1908

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4)X23(5/8) นิ้ว
ที่มา Hope. (1949 : 31)

2.1.2 ชื่อภาพ Viaduct at L'Estaque ปี ค.ศ.1908

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(5/8)X23(1/4) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 28)

2.1.3 ชื่อภาพ Castle at La Roche-Guyon ปี ค.ศ.1910

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 21(3/4)X15(7/8) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 42)

2.1.4 ชื่อภาพ View from the Artist's Studio ปี ค.ศ.1910

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 21(5/8)X16(1/8) นิ้ว
ที่มา อัครนิษฐ์ ชูอรุณ. (2530 : 62)

2.2 กลุ่มที่ 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุและมนุษย์ จำนวน 2 ภาพ ดังนี้

2.2.1 ชื่อภาพ Woman at an Easel ปี ค.ศ.1936

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(3/16)X63(3/4) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 78)

2.2.2 ชื่อภาพ Woman with Mandolin ปี ค.ศ.1937

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(1/4)X38(1/4) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 78)

2.3 กลุ่มที่ 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ จำนวน 13 ภาพ ดังนี้

2.3.1 ชื่อภาพ Guitar and Compote Dish ปี ค.ศ.1909

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4)X23(5/8) นิ้ว
ที่มา Hyman. (1994 : 11)

- 2.3.2 ชื่อภาพ Padestal Table ปี ค.ศ.1911
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(7/8)X32 นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 47)
- 2.3.3 ชื่อภาพ Still Life on a table ปี ค.ศ.1913
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 23(5/8)X28(3/4) นิ้ว
ที่มา Hope. (1949 : 65)
- 2.3.4 ชื่อภาพ The Musician's Table ปี ค.ศ.1913
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 25(5/8)X36(1/4) นิ้ว
ที่มา Hyman. (1994 : 27)
- 2.3.5 ชื่อภาพ Still Life The Table ปี ค.ศ.1928
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 32X25 นิ้ว
ที่มา Hope. (1949 : 107)
- 2.3.6 ชื่อภาพ Still Life : Le Jour ปี ค.ศ.1929
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45X57(1/2) นิ้ว
ที่มา Hope. (1949 : 113)
- 2.3.7 ชื่อภาพ The Round Table ปี ค.ศ.1929
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 57(1/4)X44(3/4) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 98)
- 2.3.8 ชื่อภาพ Still Life with Fruit Dish' Bottle and Mandolin
ปี ค.ศ.1930 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(5/8)X35(3/8) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 73)
- 2.3.9 ชื่อภาพ The Pink Tablecloth ปี ค.ศ.1933
สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4)X51(3/4) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 74)
- 2.3.10 ชื่อภาพ Studio with Black Vase ปี ค.ศ.1938
สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4)X51 นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991: 81)
- 2.3.11 ชื่อภาพ Still Life with Bottle,Vase and Lobster ปี ค.ศ.1948
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 71(1/4)X55(1/2) นิ้ว
ที่มา Wilkin. (1991 : 88)
- 2.3.12 ชื่อภาพ The Mauve Garden Chair ปี ค.ศ.1947-60
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70(7/8)X28(5/8) นิ้ว
ที่มา [http:// www.masterworksfineart.com / inventory / braque_chaise.htm](http://www.masterworksfineart.com/inventory/braque_chaise.htm) (2005 : online)

2.3.13 ชื่อภาพ The Red Pedestal Table ปี ค.ศ.1939-52

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70(7/8)X28(5/8) นิ้ว

ที่มา Wilkin. (1991 : 80)

3. นำผลการศึกษาไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ในเนื้อหา เรื่องราว รูปแบบ กลวิธีการสร้างสรรค์ตามรูปแบบของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาวិเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราก ข้อมูลภาพผลงานที่ใช้ในการศึกษาเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Data) โดยคัดเลือกผลงานเพื่อศึกษาวิเคราะห์จากหนังสือภาพศิลปะของยอร์จ บราก ที่เชื่อถือได้ว่าน่าจะมีความใกล้เคียงกับผลงานจริงมากที่สุด

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. จิตรกรรมสร้างสรรค์ (Creative Painting) หมายถึง การสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะบนระนาบโดยไม่จำกัดกลวิธีการสร้างสรรค์ ประเภทของสีชนิดใดชนิดหนึ่ง การสร้างพื้นผิวบนระนาบรองรับหรือการใช้วัสดุมาผสมผสานบนระนาบรองรับเดียวกัน

2. ลัทธิบาศกนิยมหรือลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) หมายถึง ลัทธิทางศิลปะที่เขียนภาพในลักษณะตัดทอนรูปวัตถุสิ่งของ ภูมิทัศน์หรือบุคคลออกเป็นรูปเรขาคณิต เน้นให้เห็นภาพระนาบที่หักเหและมองเห็นหลายด้านในภาพเดียวกัน

3. เนื้อหาการแสดงออก (Contents) หมายถึง ความหมายของเนื้อเรื่องที่นำมาถ่ายทอดสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม เป็นการสะท้อนภาพของธรรมชาติสิ่งแวดล้อม สัญลักษณ์ที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึก ความคิดของศิลปิน

4. โครงสร้างของภาพ (Structure) หมายถึง ส่วนประกอบทางศิลปะที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงานได้อย่างเหมาะสม เช่น รูปร่างรูปทรง พื้นที่ว่าง มิติและทิศทาง พื้นผิว สี เป็นต้น เพื่อให้ผลงานจิตรกรรมเกิดคุณค่าทางความงาม ความมีเอกภาพ ดุลภาพ ความกลมกลืน สัดส่วน จังหวะ เป็นต้น

5. รูปแบบ (Art Form) หมายถึง ลักษณะบ่งชี้ให้มองเห็นถึงการแสดงออกและการถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เห็นเป็นรูปที่มองเห็นได้ เช่น การถ่ายทอดรูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ หรือการปรับเปลี่ยนรูปทรงจากธรรมชาติโดยอาศัยโครงสร้างทางทัศนศิลป์เป็นสื่อในการแสดงออก

6. กลวิธีการสร้างสรรค์ (Techniques) หมายถึง วิธีการสร้างงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุและวิธีการต่างๆ ที่แสดงให้เห็นถึงทักษะและลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน

7. สื่อวัสดุ (Media) หมายถึง เครื่องมือหรือวัสดุอุปกรณ์ เช่น สีนํ้ามัน สีอะคริลิก สีนํ้าฟูกัน เชือก ทราช กระดาษหนังสือพิมพ์ รวมทั้งวัสดุอื่นๆ ซึ่งศิลปินนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับยอร์จ บราค การสร้างสรรค์ผลงาน และเกณฑ์ที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจากเอกสารต่างๆ ซึ่งค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลดังต่อไปนี้

1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.2 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

2. สัมภาษณ์นักวิชาการศิลปะ ในประเด็นของเกณฑ์ที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมยอร์จ บราค ดังนี้

2.1 ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2.2 รองศาสตราจารย์บุญยัง หมั่นดี มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

2. ศึกษาข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมยอร์จ บราค จากเอกสารซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Data) แล้วสุ่มกลุ่มตัวอย่างมาจำนวน 19 ภาพ โดยพิจารณาจาก

2.1 เป็นผลงานที่มีการตีพิมพ์ซ้ำในหนังสือศิลปะหรือเผยแพร่ในอินเทอร์เน็ต

2.2 เป็นผลงานที่มีกระบวนการสร้างงานที่หลากหลาย

2.3 เป็นผลงานที่มีลักษณะเด่นในแต่ละกลุ่มเนื้อหา

3. ศึกษา วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค

3.1 เนื้อหาเรื่องราว

3.2 รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

3.3 โครงสร้างของภาพ

3.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

4. นำผลที่ได้จากการศึกษาไปพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามรูปแบบของผู้วิจัย

5. สรุป เรียบเรียง รายงานการศึกษาผลงานจิตรกรรมตามรูปแบบของยอร์จ บราค และการพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ในรูปแบบของผู้วิจัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแยกประเภทเป็นหัวข้อต่างๆ ไว้ดังต่อไปนี้

1. ประวัติทั่วไปของยอร์จ บราก
2. เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรม
3. รูปแบบงานจิตรกรรม
4. โครงสร้างงานจิตรกรรม
5. กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

ประวัติทั่วไปของยอร์จ บราก

1. ประวัติยอร์จ บราก

ยอร์จ บราก เกิดเมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม ค.ศ.1882 ที่อาร์เจนเทอล (Argenteuil) ซึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ ในเมืองเลอฮาฟร์ (Le Havre) ประเทศฝรั่งเศส เป็นบุตรชายจากพี่น้องสามคน โดยมีผู้หญิงอีกสองคนของชาเลส บราก (Chares Braque) และออกัสติน โยห์เนต (Augustin Johanet) บรากสูง 6 ฟุตหน้าตาหล่อเหลา ชกมวยเก่ง เต้นรำเก่ง และเป็นนักดนตรีขนาดเล่นซิมโฟนีของเบโซเฟนได้ด้วยเอกคอร์ดเดี่ยว เขาเรียนรู้การเขียนรูปเบื้องต้นจากบิดา ผู้เป็นจิตรกร เริ่มเรียนศิลปะเมื่ออายุได้ 17 ปี ที่โรงเรียนศิลปะแห่งเมืองเลอฮาฟร์ เขามีความตั้งใจจะเป็นมัณฑนากรมากกว่าจะเป็นจิตรกรและยังชีพด้วยการเป็นมัณฑนากร ในปี 1890 บรากเดินทางจากเลอฮาฟร์บ้านเกิดมาปักหลักอยู่ที่มอนด์มาร์ต ชายหนุ่มเข้าเรียนในสถาบันศิลปะเอกอล เดส์โบซ์อาร์ตและอะคาเดมีอัมแบร์ต เขาทำงานไปด้วยเรียนไปด้วยโดยใช้เวลากลางวันทำงาน เวลาเย็นเรียนวิชาจิตรกรรม ปีถัดมาได้ย้ายเข้าสู่กรุงปารีสเพื่อศึกษาต่อ ครั้นถึงปี ค.ศ. 1906 ได้แสดงภาพเป็นครั้งแรกที่ซาลงเดส์แองเดปองดองต์ และในปีถัดมาได้แสดงภาพอีกครั้งร่วมกับมาติส และเดอแอง ครั้งนี้ภาพของเขาขายได้หมดเกลี้ยง (อัคนี มูลเมฆ. 2549: 82) เมื่ออายุ 20 ปี ก็ถูกเกณฑ์เป็นทหารเมื่อสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง บรากถูกเกณฑ์เป็นทหารออกสู้สนามรบจนได้รับบาดเจ็บสาหัสต้องเข้าโรงพยาบาลรักษาตัวเป็นระยะเวลานานถูกปลดเป็นกองหนุนในปี ค.ศ. 1916 จากนั้นจึงหวนกลับมาตั้งต้นทำงานศิลปะใหม่ในปี ค.ศ. 1917 เมื่อปลดประจำการจึงเข้าศึกษาศิลปะต่อโดยเป็นศิษย์ของล็อง บองนาร์ ที่ เอโกล เดส์ โบซาร์ ที่สถาบันนี้เขาได้พบกับดูฟี และฟิทซ์ ผู้เป็นชาวเมืองเลอฮาฟร์เช่นเดียวกัน ทั้งคู่ต่างสนใจและปฏิบัติตามหลักของลัทธิฟิโวลิสม์ จึงโน้มน้าวชักนำบรากให้เข้าร่วมกลุ่มด้วย ซึ่งตัวของบรากเองก็มีความประทับใจในผลงานของศิลปินกลุ่มนี้อยู่แล้ว เมื่อคราวเปิดงานแสดงเป็นครั้งแรกที่ซาลง โดตอน (Salon d' Automne) บรากจึงได้เข้าร่วม

กลุ่มทำการวาดภาพตามหลักการของโฟวิสม์ ช่วงระยะเวลาไม่กี่ปีที่เขาเข้าสู่วงการศิลปะ เขาประสบความสำเร็จในด้านการเงินจากการจำหน่ายภาพได้อีกคน เพราะเป็นคนมีฝีมือและเทคนิคอยู่ในขั้นดี ในปีค.ศ. 1907 คาห์น ไวเลอร์ นักธุรกิจศิลปะผู้สนับสนุนศิลปะร่วมสมัยได้ทำสัญญาผูกขาดซื้องานของบราคทั้งหมด ซ้ำยังช่วยจัดงานแสดงส่วนตัวเป็นครั้งแรกที่แกลเลอรีของเขาเองอีกด้วย

ในปีเดียวกันนี้ อพอลลิแนร์ นักวิจารณ์และกวีคนสำคัญได้แนะนำ บราคให้รู้จักกับปิกัสโซ ทั้งสองต่างสนิทสนมจนกลายเป็นเพื่อนรักในเวลาอันรวดเร็ว ต่างช่วยกันค้นคิดหาแนวทางศิลปกรรมแนวใหม่และร่วมมือศึกษาและทำงานร่วมกันบ่อยครั้ง จนทำให้เกิดลัทธิบาศกนิยมขึ้นในที่สุด เมื่อบราคได้เห็นภาพ *Les Femmes d'Alger* ที่เป็นภาพโสเภณีห้าคนที่เห็นแล้วชวนให้รังเกียจมากกว่าดึงดูดใจในฤดูใบไม้ร่วงปี 1907 เขาได้ค้นพบว่ามันเป็นภาพที่ตั้งใจเขียนขึ้นเพื่อปลุกจิตความคิดในวงการศิลปะ เขากล่าวว่า “ มันทำให้ผมรู้สึกเหมือนเห็นใครดื่มน้ำมันแก๊สโซลีนเข้าไปแล้วพ่นไฟออกมา ” บราคอายุน้อยกว่าปิกัสโซ 6 เดือนเขาไม่เพียงเป็นสหายที่สนิทสนมคนหนึ่งของปิกัสโซเท่านั้นแต่ยังเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกงานศิลปะแห่งศตวรรษที่ 20 บราคได้กล่าวไว้ว่า “สิ่งที่ผมและปิกัสโซคุยกันในเวลาเหล่านั้น เป็นสิ่งที่ไม่มีใครเคยพูดถึงมาก่อนและถึงแม้จะถูกพูดถึงมาแล้วแต่ไม่เคยมีใครเข้าใจอย่างจริงจัง เราเหมือนนักไต๋เขาสองคนที่เดินทางไปปิ่นเขาด้วยกัน” เมื่อมารวมกลุ่มกัน บราค ปิกัสโซ อพอลลิแนร์ และซาลมอนมักข้ามแม่น้ำแซนไปยังโกลเซอร์เดส์ลีลล์ ด้วยว่าสถานที่แห่งนี้ทุกเย็นวันอังคารมักมีนักเขียนและศิลปินมาชุมนุมกันเพื่อดื่มเหล้า รวมทั้งถกเถียงและอ่านบทกวีสู้กันฟังจนกระทั่งตีตีสองของวันใหม่บ่อยครั้งมีโปรแกรมพิเศษดึงพวกเขาไว้จนถึงรุ่งสาง (อัคนี มูลเมฆ. 2549: 82-83)

แน่นอนว่าความสนใจเกี่ยวกับปิกัสโซในฐานะที่เป็นผู้ก่อตั้งศิลปะบาศกนิยม แม้ว่าความจริงบราคจะเป็นผู้บุกเบิกงานเกี่ยวกับภูมิทัศน์ที่แตกออกมาในรูปแบบของเซซานน์ นั้นเป็นการท้าทายการเปลี่ยนแปลง ความเคลื่อนไหวของบราคและปิกัสโซ พวกเขาพบกันครั้งแรกในปี ค.ศ. 1907 ที่ร้านซักรีดหุนเวียน หลังจากนั้นศิลปินทั้งสองก็ได้ทำงานที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันการเข้ามาเป็นคู่หู และก้าวไปด้วยกันในช่วงฤดูใบไม้ร่วงของปี ค.ศ. 1909 บราคกล่าวว่า “พวกเราเปรียบเสมือนสองคนที่มีความรักใหญ่ใฝ่สูง ที่ล้อมรอบไปด้วยบ่วงเชือกแขวนผูกติดกันเอาไว้ให้ก้าวขึ้นเขาไปด้วยกัน” (Hyman. 1994 : 4-5)

กัจจกร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงศิลปินทั้งสองคนนี้มีลักษณะของผลงานที่ใกล้เคียงกันมาก แต่เมื่อนำมาเปรียบเทียบกันก็สามารถแยกแยะได้ กล่าวคือ ผลงานของปิกัสโซค่อนข้างจะมีการแสดงออกที่รุนแรง ห้าวหาญ ตรงไปตรงมา มีพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงได้อย่างฉับพลันตามความคิด ในขณะที่ผลงานของบราคเต็มไปด้วยเสน่ห์ น่ารัก ชวนมอง ละเอียดย่อน ทั้งนี้คงจะเป็นที่นัยส่วนตัวของความเป็นสัญชาติฝรั่งเศส ที่ตรงกันข้ามกับสัญชาติสเปนซึ่งเป็นถิ่นกำเนิดของปิกัสโซ ที่มีสภาพแวดล้อมตลอดจนวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ค่อนข้างเร้าร้อนรุนแรงและเด็ดขาด (สมภพ จงจิตต์โพธา. 2544 : 31)

วิลคิน (Karen Wilkin) กล่าวถึงบราดและปิกัสโซไว้ว่า พวกเขาเกิดความคิดจินตนาการ เหมือนกับหลายรูปแบบ หลายครั้งที่สิ่งนี้ถูกพูดถึงบ่อยๆ ว่าเป็นการวิเคราะห์เกี่ยวกับบาศกนิยม ยืนยันได้ว่า ปิกัสโซและบราดเป็นศิลปินคนแรกผู้ซึ่งพยายามอย่างมุ่งมั่นที่จะสร้างงานในลักษณะ 3 มิติลงบนเฟรมซึ่งเป็นทิศทางของรูปภาพสมัยนั้น นักวิจารณ์บางท่านเคยลองพยายามบรรยายการ แตกเป็นชั้นเล็กชั้นน้อยกับการวิเคราะห์เกี่ยวกับ บาศกนิยมถึงทฤษฎีอัตโนมิติ และสิ่งอื่นมากมาย นับไม่ถ้วน เพื่ออธิบายถึงสิ่งที่ปรากฏที่มีแนวโน้มต่อความรู้สึกนึกคิดในการวาดภาพทั้งหมดนั้น เขาได้ว่าศิลปินพยายามที่จะแสดงความซับซ้อนของทิวทัศน์จากหัวข้อที่พวกเขาเลือกออกมา ไม่ เหมือนกับสิ่งที่เห็นโดยศิลปินแสดงออกในสิ่งเดียวให้มองเห็นได้หลายด้าน ทำให้เห็นตามนั้นในกฎ เกี่ยวกับภาพสามมิติทางคณิตศาสตร์ ซึ่งเป็นส่วนประกอบตามแบบของกลุ่มบาศกนิยม เป็นสิ่งที่ มองเห็นความแตกต่างอย่างหลากหลายทางในภาพนั้นสามารถปรากฏขึ้นและลง โกล้และโกล หน้าที่และหลัง ซึ่งสามารถใช้แลกเปลี่ยนกันได้ภายในขอบเขตผืน เช่น จานใส่ผลไม้ไม่สามารถ แสดงออกหลายด้านพร้อมๆ กัน จากด้านบนและจากรูปปร่างภายนอก ส่วนที่เหลืออื่นๆ ส่วนบนสุด ของโต๊ะ นั้นเปรียบเสมือนข้างบนดูเอียงขึ้นมา แต่มันเป็นการสนับสนุนกันเองเป็นการทำให้เกิดพื้น ด้านบนที่มีลักษณะที่โปร่งแสง ส่งผลให้สิ่งนี้มีมุมมองที่หลากหลาย (Wilkin. 1991 : 44)

ไฮแมน (Kay Hyman) กล่าวถึงลักษณะความเหมือนและแตกต่างระหว่าง บราดกับ ปิกัสโซไว้ว่า งานของพวกเขาเหมือนกันอยู่บ่อยครั้ง แม้ว่าพวกเขาในฐานะที่มีอิทธิพลซึ่งกันและ กันในแต่ละฝ่ายอย่างลึกลับ แต่พวกเขาก็มีความแตกต่างในการแสดงออกทางด้านบุคลิกภาพอย่าง รุนแรง แม้กระทั่งภาพที่พวกเขาวาดออกมา ปิกัสโซเป็นขั้วสูงสุดมีอารมณ์รุนแรง ร้อนแรงเหมือน ไฟ ส่วนบราดเป็นคนที่มีความนุ่มนวล มีสมาธิไตร่ตรองและรู้จักยับยั้งชั่งใจ ลักษณะทางกายภาพ ของพวกเขาที่ปรากฏออกมานั้นสะท้อนให้เห็นภาพด้านตรงกันข้าม ผลงานของทั้งคู่มีผลกระทบต่อกัน แต่คุณภาพด้านผลงานของบราด สามารถแสดงออกถึงความเป็นส่วนตัวได้สูงกว่าซึ่งแสดง ออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน ปิกัสโซแข็งแกร่งกว่าด้านการดำรงชีวิตอยู่อย่างมีชีวิตชีวา มีสีสัน มากกว่าและมีอารมณ์ที่มีความรู้สึกมากกว่า แต่บราดมีอารมณ์ความรู้สึกที่ละเอียดอ่อน และมีการ วาดที่ดูสง่างาม สามารถแสดงออกถึงความแน่นอนที่เป็นความสวยงามมากกว่า บราดทำงานด้าน ธรรมชาติซึ่งเขาสามารถทำให้มันแตกต่างและตรงกันข้ามกับตัวเขา ต่อเนื่องไปจนกระทั่งได้สร้างให้ เกิดความสนุกสนานเต็มที่และลึกลับวุ่นวาย ผลงานในยุคเริ่มต้นในแนวทางของลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) เขาอธิบายว่า “คุณไม่สามารถคงอยู่กับที่ได้เมื่อมีการระเบิดออกมาอย่างเฉียบพลัน” ในทางตรงกันข้าม การเปิดเผยอย่างชัดเจนในความคิดสร้างสรรค์ของเขาเพียงเล็กน้อย ปรากฏว่า บราดเป็นผู้ที่น่าเชื่อถือได้ สำหรับความแน่นอน เนื่องในลัทธิบาศกนิยมเป็นความคิดที่เป็นต้นแบบ แท้ ๆ ทางบาศกนิยม เขาเริ่มที่จะนำส่วนประกอบในการวาดให้เป็นที่ยุติจากการประดับประดา ตกแต่งบ้าน เหมือนกับวอลล์เปเปอร์ ที่ถูกประดับประดาตกแต่งโดยทำให้เกิดลวดลายของไม้ ลวดลายหินอ่อนหลากสีที่เป็นผลกระทบซึ่งกันและกัน และการประดิษฐ์ตัวอักษรลงบนภาพวาดของเขา เป็นครั้งแรกที่ลอกเลียนแบบจากของจริงและเป็นสิ่งที่ปรากฏออกมาอย่างแท้จริง (Hyman. 1994 : 5) อิทธิพลต่อเซซานน์เกี่ยวกับการออกแบบสถาปัตยกรรมของเขาซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับ

ธรรมชาติ “ทุกสิ่งทุกอย่างในธรรมชาติเป็นพื้นฐานที่ล้อมรอบไปด้วยรูปกรวยและทรงกระบอก สิ่งหนึ่งสิ่งแรกที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับการวาดตามที่สิ่งนั้นมีรูปร่างลักษณะอย่างง่าย ๆ ก่อน การวาดแบบกลุ่มบาศกนิยมนั้น เจริญรอยตามแบบของเซซานน์ที่มีการใช้สีและการใช้พู่กันเป็นบริเวณกว้าง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันว่า “Cézannesque Cubism” ความเฉียบขาดในการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ จากการเป็นผู้แทนที่หันไปสู่ศิลปะแบบนามธรรม (Hyman. 1994 : 3) จะเห็นว่าบรากเป็นศิลปินคนแรกที่น่าวิธีการของเซซานน์ในการสร้างภาพทิวทัศน์โดยปรับจากรูปทรงธรรมชาติสู่รูปทรงเรขาคณิต และใช้สีกลุ่มเดียวกันซึ่งได้แก่ สีน้ำตาล (Ochres) สีเขียวเข้ม (Siennas) และสีเขียว-ฟ้า (Blue-Greens) ประกอบกับการใช้สีลาพู่กันด้วย (Hyman. 1994 : 2)

เฟอร์เรียร์ (Ferrier. 1996 : 55-66) กล่าวถึง จุดเริ่มต้นของศิลปะแนวบาศกนิยมนั้นว่า เกิดจากการสร้างผลงานของ บรากที่ริเริ่มการตัดทอนรายละเอียดจากรูปร่างของสิ่งต่าง ๆ ไปสู่การสร้างรูปทรงเรขาคณิตแบบง่าย ๆ เหมือนลูกบาศก์ (Cube) อย่างไรก็ตาม ผลงานแนวบาศกนิยมนชุดแรกของ บรากไม่ได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะ แต่ทั้งนี้บรากยังคงยืนหยัดที่จะสร้างงานแนวบาศกนิยมนต่อไป เมื่อปีกัสโซสร้างผลงานชื่อ “Les Femmes d'Alger (O. J.)” บรากมีความสนใจและมีปฏิกิริยาต่อผลงานดังกล่าวอย่างรุนแรง โดยปีกัสโซไม่สนใจปฏิกิริยาของบรากและคนจำนวนมากที่ไม่ยอมรับผลงานชิ้นนี้ ในทางตรงกันข้ามปีกัสโซกลับเร่งพัฒนาแนวการทำงานแบบบาศกนิยมนอย่างต่อเนื่องด้วยการศึกษาผลงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินชื่อเซซานน์ (Cezanne) มาพัฒนาเป็นแนวทางทำงานของตนโดยผลงานชื่อ “Large Bathers” ของเซซานน์จะมีอิทธิพลอย่างมากต่อผลงาน “Les Femmes d'Alger (O. J.)” ซึ่งศิลปินทั้ง 2 คนนี้มีลักษณะการทำงานที่ต่างกัน ปีกัสโซทำงานในลักษณะฉับไวและแฝงอารมณ์ดุดันแข็งกร้าว ในขณะที่บรากจะทำงานแบบค่อยเป็นค่อยไปและใช้เกณฑ์ในการสร้างงานจนผลงานที่เกิดขึ้นมีความเป็นระบบระเบียบ องค์ประกอบต่างๆ ของศิลปะแนวบาศกนิยมนจะมีแรงบันดาลใจมาจากสภาพแวดล้อมต่างๆ ไปเช่น ความใสของแก้ว แสงตกกระทบ และแสงสะท้อนจากแก้วในร้านกาแฟ ซึ่งศิลปินทั้งหลายมักจะพบเป็นในช่วงเย็น เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ ใบหน้าของคน เครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น ไวโอลิน คลาริเน็ต แมนโดลิน และกีตาร์ ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวนี้ ปีกัสโซจะเล่นในบางครั้งด้วย ในช่วงปี 1908-1909 เป็นช่วงเวลาที่ศิลปินชื่อ เซซานน์มีชื่อเสียงมากซึ่งเฟอร์เรียร์เรียกช่วงนี้ว่า “Cézannian Phase” ช่วงเวลาดังกล่าวนี้นเซซานน์มีอิทธิพลต่อศิลปินคนอื่น ๆ อย่างมากในเรื่องรสนิยมรูปทรงวัตถุในมุมต่าง ๆ ได้แก่ ด้านหน้า ด้านข้าง ด้านหลัง ด้านบน และด้านล่าง โดยเซซานน์ใช้วิธีนี้แทนการสร้างระยะใกล้ไกลและจัดองค์ประกอบหลักของภาพอยู่ตรงกลาง ซึ่งเป็นวิธีใช้กันมาตั้งแต่สมัยเรอเนอซองส์ (Renaissance) การคิดค้นวิธีใหม่ของเซซานน์ถือได้ว่าเป็นการนำเสนอรูปทรงในระดับที่มีความหลากหลายและใช้พื้นที่ว่างที่หลุดพ้นจากกฎเกณฑ์มากขึ้น และวิธีใหม่นี้ดังกล่าวนี้นำไปสู่ช่วงเวลาแห่งการวิเคราะห์” (Analytic Period) ที่เริ่มต้นในปี ค.ศ. 1910 ไปจนถึงปี ค.ศ. 1912 และเสื่อมความนิยมลงเมื่อวงการศิลปะไม่นิยมการสร้างรูปทรงและการใช้พื้นที่ว่างที่สามารถเข้าใจได้ทันทีด้วยสายตาเพียงอย่างเดียว (สมภาพ จงจิตต์โพธา. 2544 : 32)

ในปี ค.ศ. 1917 บราคนำความคิดของลัทธิบาศกนิยมที่คิดค้างไว้มานำพัฒนาต่อ เมื่อย้อนกลับไปดูประวัติชีวิตของบราค ภายหลังจากการบาดเจ็บสาหัสเมื่อคราวเป็นทหารไปรบในสงครามโลกครั้งที่ 1 เขาได้ทำงานตามอุดมคติของลัทธิบาศกนิยมต่อ ระหว่างนี้เป็นยุคที่เรียกกันว่า “ลัทธิบาศกนิยมแบบสังเคราะห์” ซึ่งนักวิจารณ์และนักประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งขึ้นเพื่อง่ายต่อการจำแนกในความคิดและรูปแบบ โดยมีอิทธิพลทางความคิดมาจากผลงานของฮวน กรีส (Juan Gris) จิตรกรในกลุ่มบาศกนิยมผู้หนึ่ง ผลงานของบราคในยุคนี้ออกไปในแนวทางระบายสีแบน ใช้สีไม่มากและมีความงามตามแบบศิลปะตกแต่ง ถึงอย่างไรก็ตามบราคมักจะไม่ค่อยยอมเปลี่ยนไปทำงานแบบอื่น แต่ยังคงมุ่งมั่นในทิศทางเดิมคือ เป็นบาศกนิยมเต็มตัว เขาทำการทดลองต่อไปด้วยการใช้เส้นโค้งและมีสีมากขึ้น เขากล่าวถึงแนวคิดในการสร้างงานของเขาว่า “เราจึงลืมเรื่องของสิ่งต่างๆ วัตถุเสีย และจงจดจำไว้เพียงความสัมพันธ์ระหว่างมันทั้งหลาย”

ในฤดูร้อนปี ค.ศ. 1929 บราคเข้าบ้านที่เมือง Dieppe และหลังจากซื้อที่ดินที่ Varengeville อยู่ห่างออกไปอีก 5 ไมล์ทางใต้ของชายฝั่ง ที่นั่นเขามีกระท่อมแบบชาวนอร์แมน (Norman) จากการออกแบบของพอล เนลสัน (Paul Nelson) เนลสันพยายามออกแบบบ้านที่ทันสมัยด้วยหลังคาโปร่งแสงและฝ้าผนังแก้ว แต่บราคต้องการผนังกับหน้าต่างขนาดเล็กที่เป็นตามแบบของวัฒนธรรมของชาวนอร์แมน บ้านสร้างเสร็จสมบูรณ์ก่อนปี ค.ศ.1931 ประกอบด้วยห้องทำงานเล็กๆ บ่อยครั้งที่เขาพักอาศัยอยู่ที่นั่นในฤดูหนาว ตั้งแต่วันที่บราคสร้างบ้านขึ้นมานับว่าเป็นเวลานานทีเดียว (Hope. 1949 : 117-118) หลังจากที่เขาเข้ามาอยู่ใน Varengeville บราคเริ่มวาดภาพภูมิทัศน์ที่นั่นอีกครั้ง สำหรับครั้งแรกที่ La Roche – Guyon ก่อนหน้านั้นพวกเขาวาดภาพบางภาพที่ Deippe เขาได้พัฒนาผลงานศิลปะแต่เรื่องราวที่เขาวาดนั้นหลายครั้งที่เป็นภาพชายหาด เรือตกปลา และหน้าผาที่ไกลออกไป มีการใช้สีที่มากขึ้นและความหลากหลายในวิธีการใช้ (Hope. 1949 : 117-118)

ในปี ค.ศ. 1930 บราควาดภาพที่มีสีสันขนาดใหญ่และความหลากหลาย เขายังคงทำงานศิลปะที่เหมือนยังไม่สิ้นสุดถึง 2 ปี ภาพ Guitar and Botte of Mare เป็นชิ้นหนึ่งที่ดูเข้มข้น กิดำรงเป็นเรื่องที่น่ามาทำอีกครั้ง แต่ขณะนั้นมันเป็นการแสดงภายใต้การใช้สีที่เป็นส่วนที่เด่นที่สุด ในสีแดงและฟ้า ผ้าปูโต๊ะ ลวดลายไม้ วอลล์เปเปอร์ พรหมปูพื้นขนาดเล็ก สันครอบฝาผนัง การบุผนังส่วนในด้วยแผ่นไม้ พื้นผิวแสงและเงา ความอบอุ่นของสีสัน ความเย็นในความหลากหลายในการใช้สีที่มากขึ้น (Hope. 1949 : 118-119) นอกจากนั้นบราคยังสร้างสรรค์ผลงานด้วยสื่อวัสดุ หรือกลวิธีอื่นๆ อีกมากมายเช่นกัน

จากที่กล่าวถึงบราคจะเห็นว่า การสร้างสรรค์ผลงานของบราคได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ริเริ่มปูทางให้กับลัทธิบาศกนิยมอย่างแท้จริง จากการเข้าใจในผลงานของเขานี้และมุ่งสร้างงานหุ่นนิ่ง ซึ่งนำเอากระดาศมาปะติดเป็นครั้งแรกและได้พัฒนาหลักการใหญ่ๆ ของลัทธิบาศกนิยม บราคมีความมุ่งมั่นในการทำงานตามแบบของลัทธิบาศกนิยม หรือการค้นหารูปแบบ กลวิธีการแสดงออกในผลงาน และยึดมั่นต่อการสร้างสรรค์ตามรูปแบบของตนจนจบจนวาระสุดท้ายของชีวิต บราคได้เสียชีวิตอย่างสงบในปารีส เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม ปี ค.ศ. 1963 รวมอายุได้ 81 ปี

2. ประวัติการแสดงผลงานของยอร์จ บราวน์

- ปี ค.ศ.1906 แสดงงานที่ Salon des Inde'pendants ในปารีส
- ปี ค.ศ.1907 แสดงงานที่ Salon des Inde'pendants ในปารีส
แสดงงานที่ Salon d'Automne ในปารีส
- ปี ค.ศ.1908 แสดงงานที่ Galerie Kahnweiler ในปารีส
- ปี ค.ศ.1909 แสดงงานที่ Salon des Inde'pendants ในปารีส
- ปี ค.ศ.1913 แสดงงานที่ New York, Chicago, Boston, association of American Painters and Sculptors (แสดงครั้งแรกในสหรัฐอเมริกา)
- ปี ค.ศ.1914 แสดงงานที่ Galerie Emile Richter ในเดรสเดน เยอรมนี
แสดงงานที่ Galerie Feldmann ในเบอร์ลิน (กับปีกัสโซ)
- ปี ค.ศ.1919 แสดงงานที่ Galerie Le'once Rosenberg ในปารีส
- ปี ค.ศ.1920 แสดงงานที่ Salon des Inde'pendants ในปารีส
แสดงงานที่ Salon d'Automne ในปารีส
- ปี ค.ศ.1921 แสดงงานที่ Hotel Drouot. Uhde Sale ในปารีส
แสดงงานที่ Hotel Drouot. Kahnweiler Sale, 1st part ในปารีส
แสดงงานที่ Hotel Drouot. Kahnweiler Sale, 2nd part ในปารีส
- ปี ค.ศ.1922 แสดงงานที่ Hotel Drouot. Kahnweiler Sale, 3rd part ในปารีส
แสดงงานที่ Salon d'Automne ในปารีส
- ปี ค.ศ.1923 แสดงงานที่ Hotel Drouot. Kahnweiler Sale, 4th part ในปารีส
- ปี ค.ศ.1924 แสดงงานที่ Paul Rosenberg. ในปารีส
- ปี ค.ศ.1925 แสดงงานที่ Galerie Flechtheim ในปารีส
แสดงงานที่ Galerie Vivn-Raspail ในปารีส
- ปี ค.ศ.1926 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส
- ปี ค.ศ.1929 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส
- ปี ค.ศ.1930 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส
แสดงงานที่ Galerie Flechtheim ในเบอร์ลิน (กับมาติสและปีกัสโซ)
- ปี ค.ศ.1931 แสดงงานที่ Museum of French Art ในนิวยอร์ก (กับปีกัสโซ และเลเช)
- ปี ค.ศ.1933 แสดงงานที่ Kunsthalle ในบาซิล สวิตเซอร์แลนด์
- ปี ค.ศ.1934 แสดงงานที่ Durand-Ruel. ในนิวยอร์ก (กับมาติสและปีกัสโซ)
แสดงงานที่ Alex. Reid & Lefevre ในลอนดอน
แสดงงานที่ Valentine Gallery ในนิวยอร์ก
- ปี ค.ศ.1935 แสดงงานที่ Beaux arts & Gazette des Beaux Arts ในปารีส

- ปี ค.ศ.1936 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส
 แสดงงานที่ Rosenberg & Helft, Ltd. ในลอนดอน (กับมาติสและ
 ปีกัสโซ)
 แสดงงานที่ Museum Of Modern Arts ในนิวยอร์ก
 แสดงงานที่ Palais des Beaux Arts ในบรัสเซล
- ปี ค.ศ.1937 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส (กับมาติสและปีกัสโซ)
 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส
 แสดงงานที่ Petit Palais ในปารีส
- ปี ค.ศ.1938 แสดงงานที่ Liljevalchs Konsthall ในสต็อกโฮล์ม
 แสดงงานที่ Rosenberg & Helft, Ltd ในลอนดอน
 แสดงงานที่ Buchholz Gallery ในนิวยอร์ก
 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส
- ปี ค.ศ.1939 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในปารีส
 แสดงงานที่ Rosenberg & Helft, Ltd. ในลอนดอน
 แสดงงานที่ Chicago Arts Club ในชิคาโก
 แสดงงานที่ Washington, D.C. Phillips Memorial Gallery
 ในวอชิงตัน ดี.ซี.
- ปี ค.ศ.1940 แสดงงานที่ Museum of Arts ในซานฟรานซิสโก
- ปี ค.ศ.1941 แสดงงานที่ Virginia Museum of Fine Arts ในริชมอนด์ เวอร์จิเนีย
 แสดงงานที่ Valentine Gallery ในนิวยอร์ก
- ปี ค.ศ.1942 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในนิวยอร์ก
 แสดงงานที่ Museum of Arts ในบัลติมอร์ แมรีแลนด์ สหรัฐอเมริกา
- ปี ค.ศ.1943 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในนิวยอร์ก (กับปีกัสโซ)
 แสดงงานที่ Salon d'Automne ในปารีส
- ปี ค.ศ.1944 แสดงงานที่ Salon d'Automne ในปารีส
 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในนิวยอร์ก
- ปี ค.ศ.1945 แสดงงานที่ Galerie de France ในปารีส
 แสดงงานที่ Museum Of Arts ในฟิลาเดลเฟีย (กับปีกัสโซและเลเซ)
 แสดงงานที่ Stedelijk Museum ในอัมสเตอร์ดัม
 แสดงงานที่ Palais des Beaux Arts ในบรัสเซล
- ปี ค.ศ.1946 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในนิวยอร์ก
 แสดงงานที่ Tate Gallery ในลอนดอน (กับ Rouault)
 แสดงงานที่ Art Institute ในชิคาโก (กับปีกัสโซ)
 แสดงงานที่ Kunsthaus ในซูริค (กับปีกัสโซและคาดินสกี)

- ปี ค.ศ.1947 แสดงงานที่ Galerie Maeght ในปารีส
 แสดงงานที่ Avignon Palais des Papes (แสดงกลุ่ม)
 แสดงงานที่ Seligmann – Helft ในนิวยอร์ก
- ปีค.ศ.1948 แสดงงานที่ Paul Rosenberg ในนิวยอร์ก
 แสดงงานที่ Kunsthalle ในเบอร์ลิน สวิตเซอร์แลนด์
 แสดงงานที่ Kunsthalle ในบัสเซล (กับปีกัสโซและกรีส)
 แสดงงานที่ Galerie Maeght (ผลงานภาพพิมพ์)
 แสดงงานที่ Venice Biennale ในอิตาลี
 แสดงงานที่ Venice Galleria d' Arte del Cavallino ในอิตาลี
 แสดงงานที่ Kunsthaus ในซูริค (กับปีกัสโซและกรีส)
 แสดงงานที่ Athe'nee ในเจนีวา
 แสดงงานที่ Galleria d' Art Moderne ในบรัสเซล

เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรม

เป็นที่ยอมรับว่าสิ่งต่างๆ ย่อมเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ บางอย่างเปลี่ยนแปลงไปจากสภาพเดิมมากเหลือร่องรอยเดิมทิ้งไว้น้อย บางอย่างเปลี่ยนแปลงน้อยเหลือสภาพเดิมทิ้งไว้มาก เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะว่า สภาพแวดล้อมแตกต่างกันตามยุคตามและสมัย ประกอบกับความคิดเห็นของมนุษย์ การรู้จักคิดค้นสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เป็นผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอและเหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ของสังคมด้วย (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 225) เนื้อหาในผลงานจิตรกรรมนับว่ามีความสำคัญมากเพราะเป็นการสื่อสารโดยตรงกับผู้ชม มีนักวิชาการได้กล่าวถึงเรื่องราวและเนื้อหาในการแสดงออกในงานจิตรกรรมไว้ดังนี้

ชูลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมไว้ในบทความเรื่อง"ปัญหาการเข้าถึงศิลปะ" ว่า เนื้อหาหรือ Content ของงานปรากฏขึ้นเต็มที่จากการทำงานประสานกันในรูปทรงจนกลายเป็น Artistic Form แล้ว เนื้อหานี้คือ เนื้อหาศิลปะหรือพลังของศิลปะ พลังนี้จะแล่นเข้าไปในส่วนลึกของจิตทำให้เกิดสมาธิยิ่งขึ้น มีจิตเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับเนื้อหาทางศิลปะนั้น เกิดความปิติ เอิบอาบ เป็นความสุขที่เหนือกว่าที่เคยรับจากประสบการณ์อื่น (ชูลูด นิ่มเสมอ. 2538 : 20)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงคุณค่าทางเรื่องราวในทัศนศิลป์ว่า

คุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) เป็นคุณค่าที่เด่นและมีความสำคัญมากกว่ารูปทรง ตั้งแต่แรกจนถึงปัจจุบัน คนส่วนมากเมื่อพบศิลปะก็มักจะต้องการรู้ว่า เป็นเรื่องอะไร มีความเหมาะสมกับท้องเรื่องหรือไม่ คุณค่าทางเรื่องนี้ก็มีเรื่องราวต่างๆมากมาย เช่น

1. เรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อของสังคม ศิลปะในสมัยโบราณ ส่วนมากมีเรื่องความเชื่อปรากฏเด่นชัดมาก เช่น ศิลปะไทยพวกลวดลายผ้ายันต์ กระจกระพันชาติต่างๆ เป็นต้น ศิลปะมีค่าอยู่ที่เรื่องที่คนเชื่อทั้งสิ้น ยิ่งกว่านั้นความเชื่อยังพัวพันกับวิธีการสร้างอุทยานต่างๆ อีก
2. เรื่องเกี่ยวกับศาสนา ศิลปะที่แสดงเกี่ยวกับพระเจ้า เทพเจ้า บรรยายเรื่องราวพระเจ้าครองความสำคัญเป็นต้นมา และศิลปะที่มีรูปคน (Image of Man) ปรากฏแทบทั้งสิ้น พวกที่ไม่มีรูปคน(Non Image of Man) เพิ่งจะนิยมเมื่อ 100 กว่าปีมานี้เอง
3. เรื่องเกี่ยวกับบุคคลและประวัติศาสตร์ เรื่องราวของศิลปะที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มีความสำคัญเด่นชัดมานานพอๆ กับเรื่องราวศาสนาเหมือนกันและเจริญงอกงามมากในสมัยศิลปะลัทธินีโอ-คลาสสิกปัจจุบันก็ยังนิยมมาก
4. เรื่องเกี่ยวกับโบราณนิยาย นิทานพื้นเมืองเรื่องราวนี้บางที่ผู้ดูก็ไม่เห็นคุณค่า เพราะว่าถ้าไม่รู้เรื่อง หรือไม่เคยมีพื้นฐานเกี่ยวกับโบราณนิยายนั้นมาก่อน ก็ไม่ชื่นชมได้เหมือนกัน
5. เรื่องราวเกี่ยวกับบุรุษสตรี เป็นเรื่องราวของคนโดยตรง ค่าของคน และสมบัติอื่นๆ (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 62-63)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2527 : 89-95) ได้แบ่งเนื้อหาทางศิลปะได้ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions) เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตัว ความรัก ความพอใจส่วนตัว นักคิดบางคนกล่าวว่า คนเราต้องเริ่มต้นจากการรักตนเองก่อนและถ้าไม่แคบหรือหยุดอยู่เพียงแค่นั้นเขาก็พร้อมที่จะก้าวไกลออกไปถึงสังคม ทุกคนต่างมีชีวิตเลือดเนื้อ ความรัก ความชื่นชมเช่นกัน เมื่อใครสักคนเปิดเผยสิ่งเรานี้ออกมา คนก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง และยังแยกย่อยออกไปเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้
 - 1.1 การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา
 - 1.2 ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว
 - 1.3 ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว
 - 1.4 ความศรัทธาส่วนตัว
 - 1.5 การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม
2. เนื้อหาเพื่อสังคม(Social Functions) มีศิลปะอยู่ลักษณะหนึ่งที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง และนักคิดกลุ่มหนึ่งก็พยายามชี้แนะว่า ศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า คือ คุณค่าเพื่อสุนทรีย์ภาพส่วนตน และคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วยและแยกย่อยออกเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้
 - 2.1 การเมืองและลัทธิความเชื่อ
 - 2.2 บรรยายสังคม

2.3 ถากถางสังคม

โกสุม สายใจ กล่าวถึง เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรม ไว้ว่า

เนื้อหา เรื่องราวที่ศิลปินนำเสนอในงานจิตรกรรมมีอยู่มาก จำแนกเพื่อการศึกษาเป็น 5 กลุ่มใหญ่ๆ ได้แก่

1. เรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ เป็นการแสดงความประทับใจในความงามของธรรมชาติ แล้วอยากให้คนอื่นได้เห็นด้วย จึงสร้างงานจิตรกรรมขึ้นโดยเขียนให้มีรูปร่าง รูปทรงสีสรรตามความเป็นจริง
2. เรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อ ศาสนา และวรรณคดี ภาพเขียนเก่าแก่ ที่ค้นพบในถ้ำอัลตามิรา และถ้ำลาสโคซ์ เชื่อว่ามีการใช้ภาพเขียนเป็นสัญลักษณ์ ของความลึกลับเหนือธรรมชาติเป็นส่วนหนึ่งของความเชื่อ เชื่อว่าในธรรมชาติมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์แฝงอยู่ และมีอำนาจบันดาลให้คุณ ให้โทษได้ มนุษย์ต้องเคารพบูชา ซึ่งทุกชาติทุกภาษามีกงานจิตรกรรมแบบนี้ แต่จะมีรูปร่างรูปทรง สีสรรที่แตกต่างกันตามความเชื่อตามศาสนาประจำชาติ
3. เรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์และประวัติศาสตร์ เป็นการแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ ราชวงศ์ และบุคคลสำคัญปัจจุบันถือเป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่มีคุณค่ายิ่ง
4. เรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นการนำเอาเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นจริงในสังคมนำมาเสนอในรูปแบบงานจิตรกรรม โดยเฉพาะงานจิตรกรรมสามารถแสดงออกได้ลึกซึ้งมากกว่างานทัศนศิลป์แขนงอื่นๆ โดยถือเป็นหน้าที่ของศิลปินที่จะต้องนำเสนอเรื่องราวเหล่านี้ต่อสังคม โดยใช้ผลงานศิลปะเป็นสื่อ
5. เรื่องราวเกี่ยวกับความรู้สึกต่างๆ เป็นการเขียนภาพโดยใช้ส่วนประกอบทางศิลปะให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกตามที่ศิลปินถ่ายทอดหรือกำหนดไว้ ความรู้สึกของมนุษย์ยังไม่มีรูปแบบที่แน่นอน แต่รับรู้ได้จึงตกเป็นหน้าที่ของศิลปินที่จะคิดค้น สร้างสรรค์รูปร่างรูปทรงใหม่ๆ ขึ้น ด้วยเทคนิคและวิธีการตามแนวทางของตน (โกสุม สายใจ. 2544 : 46)

สุชาติ เกาทอง กล่าวถึงเนื้อหาในงานจิตรกรรมว่า

การแสดงออกทางเนื้อหาปรัชญาของศิลปินจะถ่ายทอดความคิดและอารมณ์ ความรู้สึก โดยคำนึงถึงตัวงานเป็นหลัก ประกอบรวมด้วยกับเจตนาความรู้สึกที่อยู่เบื้องหลังงานนั้น การวิเคราะห์ศิลปะ โดยเฉพาะทางด้านจิตรกรรม เพื่อแยกประเภทของงานจึงต้องให้ความสำคัญทั้งอดีตและปรนัย และเพื่อให้ตีความหมายผลงานมีความเข้าใจชัดเจนมากขึ้น จึงแบ่งออกเป็น 3 แบบดังนี้

1. แบบภาวะวิสัย (Objective) แสดงความงามที่เกิดขึ้นจากการประสานสัมพันธ์กัน ด้วยกฎเกณฑ์เหตุผลของธาตุต่างๆในทัศนศิลป์ (Objective Art) อันได้แก่ เส้น สี รูปทรง พื้นที่ว่าง น้ำหนัก ปริมาตร พื้นผิว ฯลฯ เป็นการปรุงแต่งส่วนประกอบของธาตุเหล่านี้ให้มีสัดส่วนที่มีระเบียบ กฎเกณฑ์ตามธรรมชาติของศิลปิน ความงามเกิดขึ้นได้จากผลของความพอดี สมดุล มีระเบียบ ประณีต เป็นเอกภาพของความงาม ในศิลปกรรมที่อยู่บนรากฐานของกฎเกณฑ์เหตุผลที่มีระเบียบในตัวเองไม่มีเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยด้วยเลย เป็นเรื่องของโลกภายนอกโดยเฉพาะที่ศิลปินแสวงหาความจริงแท้ ไม่เกี่ยวข้องกับจิตใจและเป็นสิ่งตรงกันข้ามกับอัตวิสัยเป็นเรื่องที่กระทำกับสิ่งภายนอกเป็นวัตถุที่เกี่ยวกับความคิด ความรู้สึกของผู้กระทำหรือผู้สร้างไม่ใช่เป็นแบบเฉพาะตน เป็นเหตุผล เป็นข้อเท็จจริง

2. แบบอัตวิสัย (Subjective) เป็นการแสดงความรู้สึกของอารมณ์ส่วนลึกที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกของศิลปิน (Subjective Art) อาทิเช่น ความรู้สึกในด้านความรัก ความเสียใจ ดีใจ ความโกรธ ความเกลียด ความกลัว การต่อสู้ ความสงบนิ่ง ความสะเทือนใจต่างๆ ฯลฯ สิ่งต่างๆ ดังกล่าวมาแล้วนั้น เป็นอารมณ์ที่ฝังอยู่ในจิตใจของมนุษย์ ดังนั้นเมื่อศิลปินต้องการแสดงออกด้วยอารมณ์ภายในส่วนตัวที่ต้องการ เขาจะแสดงออกโดยดัดแปลงรูปแบบ เรื่องราว เทคนิควิธีการ ให้เป็นไปตามความต้องการของศิลปิน โดยไม่พะวงถึงระเบียบ กฎเกณฑ์ เหตุผล (Objective Art) อะไรทั้งสิ้น ฉะนั้น ศิลปินกลุ่มนี้จึงมีลักษณะที่สื่อความหมายโดยใช้ความรู้สึกอารมณ์ภายในจิตใจของศิลปินเป็นปัจจัยหลัก

3. แบบสัมพันธ (Objective + Subjective) เป็นการแสดงความงามโดยใช้กฎเกณฑ์ของธาตุทางทัศนศิลป์อย่างมีระเบียบแบบแผน ผสมผสานกับการใช้อารมณ์ความรู้สึกส่วนลึกของศิลปินเข้าด้วยกัน สำหรับกลุ่มความคิดที่สามนี้ เราไม่สามารถจะแยกแยะได้ว่าอัตราส่วนของกฎเกณฑ์ทางทัศนศิลป์กับอารมณ์ความรู้สึกนั้นสิ่งใดจะมากกว่า เพราะการแสดงออกทางศิลปะบางลักษณะ เช่น จินตนาการจะเป็น " อัตวิสัย " หรือ " ภาวะวิสัย " ก็ได้ แบบสัมพันธของจิตรกรรมกลุ่มนี้ จะให้ความรู้สึกทางความงามด้วยกฎเกณฑ์เหตุผลและพร้อมกันแสดงอารมณ์เช่นเดียวกันในผลงานบางชิ้น อาจจะแสดงความหมายของความงามในกฎเกณฑ์มากกว่าและมีอารมณ์ความรู้สึกที่แอบแฝงอยู่น้อยกว่าในผลงานบางชิ้นอาจจะแสดงอารมณ์มากกว่าความงามของกฎเกณฑ์ก็เป็นได้ (สุชาติ เทาทอง. 2532 : 79-88)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดพอจะสรุปเนื้อหาเรื่องราวทางทัศนศิลป์ได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ได้แก่ ศาสนา เทพเจ้า นิยาย โบราณ ความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ อำนาจลึกลับ เป็นต้น
2. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตมนุษย์ ได้แก่ สงคราม บุคคล กลุ่มชน สังคม การทำมาหากิน ตลอดจนความเป็นอยู่ในแต่ละยุคสมัย
3. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ได้แก่ เทคโนโลยี สิ่งก่อสร้าง วัตถุธรรมชาติ เป็นต้น
4. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับอารมณ์ ได้แก่ ความรัก ความโกรธ ความหลง ความฝัน จินตนาการ เป็นต้น

สำหรับเนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออกของศิลปะลัทธิต่างๆ ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงผลอย่างเป็นพลวัต ทางด้านศิลปะโดยเฉพาะอย่างยิ่งทัศนศิลป์ (Visual art) ปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปมากที่สำคัญอันหนึ่งและมีบทบาทมากในระยะต้นศตวรรษที่ 20 นี้ก็คือ ความเคลื่อนไหวของลัทธิบาศกนิยม (Cubism) ลัทธิการเขียนนี้มีส่วนช่วยทางด้านความคิดเห็นของมนุษย์เกี่ยวกับการเขียนภาพคน (Image of man) มีลักษณะแตกต่างไปจากวิธีการเขียนดั้งเดิมและให้อิทธิพลต่อแบบอย่างของทัศนศิลป์ในปัจจุบันเป็นอย่างมาก (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 225)

ธีรยุทธ บุญมี กล่าวถึงแนวคิดของศิลปินแบบบาบิกนิยมว่ามีอิทธิพลมาจาก 2 กระแสความคิด คือ

กระแสแรก ก็คือแนวปรัชญาวิพากษ์แบบ Kant ที่ว่า ความจริงเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมาได้ และถูกพัฒนาต่อโดยนิชเซ่ที่ถือว่า ความจริง ความดี ความงามทั้งปวงเป็นเพียงทัศนะหรือค่านิยมของแต่ละคนเท่านั้น ความจริง ความดี ความงามจริงไม่มีรากฐานที่แน่นอน มันคงอยู่ในโลกภายนอก มันเป็นเพียง “ค่านิยมหรืออคติ” หรือเจตจำนงเพื่ออำนาจของมนุษย์เราเท่านั้น นิชเซ่เองกล่าวไว้ว่า “ในการผลิตงานของพวกเขา พวกศิลปินได้สะท้อนความสัมพันธ์อันถูกต้องกับโลก นั่นคือเจตจำนงเพื่ออำนาจ ซึ่งเท่ากับว่าพวกเขาได้สร้างตัวเอง(Self-creating) ในท่ามกลางการผลิตงานของเขา ซึ่งจากมุมมองนี้เท่ากับพวกเขามีอำนาจเหนือโลกนี้แล้ว”

กระแสที่สอง สะท้อนผัสสะแห่งยุคสมัยของพวกชนชั้นกลางใหม่ในยุคนี้ นั่นคือความสนใจในเวลาและเทศะ(space) มากขึ้น น่าสังเกตว่า ช่วงนี้เป็นช่วงที่โลกกำลังเปลี่ยนแม่แบบความคิด(paradigm) ในหลายทาง เช่น ในทางวิทยาศาสตร์ก็มีทฤษฎีสัมพันธภาพที่มองเวลาและเทศะ(space) เปลี่ยนไปจากเดิม ในวงการปรัชญาก็ได้เกิด Phenomenology ของ Husserl และโดยเฉพาะของ Heidegger ที่มองเวลาและเทศะเปลี่ยนไปโดยถือว่าทั้งเวลาและเทศะเป็น mode หนึ่งแห่งการดำรงอยู่ของชีวิต ไม่ได้เป็นสิ่งเอกเทศที่แยกออกไปจากชีวิต นี่ก็เป็นปรัชญาเดียวกันกับทฤษฎีสัมพันธภาพที่ถือว่าเทศะ(space) เป็น mode หนึ่งของพลังงานและวัตถุ หรือกล่าวอีกอย่างว่า พลังงานและวัตถุเป็น mode หนึ่งของเทศะวัตถุและจักรวาล จึงแสดงออกในรูปลักษณะต่างๆ ของเทศะซึ่งก็คือเรขาคณิตหรือ geometry นั่นเอง ส่วนเวลาก็ไม่ใช่สิ่งเอกเทศแต่คือ การวัดการเปลี่ยนแปลงไปของวัตถุและเทศะนั้นเอง (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 155-156)

ด้วยความเหมือนทางจินตนาการของบราค มันเป็นสิ่งที่ไม่ทำให้ประหลาดใจเลยถึงสิ่งที่เขามองเห็นในตัวปิกัสโซ รูปร่างของรูปภาพที่เป็นไปตามสัญชาตญาณ สำหรับสิ่งที่แนะนำแต่การวาดภาพนอกสถานที่อย่างเช่น Viaduct at L'Estaque เป็นการทำให้มันชัดเจนขึ้นซึ่งบราคเป็นผู้ที่เริ่มกระทำอยู่ก่อนแล้ว ด้วยความคิดที่เป็นของตัวเอง ความริบเร่ของการก้าวหน้าเป็นอย่างมากของรูปภาพ สิ่งนี้เป็นความรู้สึกจากความกดดันของการสร้าง ทางด้านเกี่ยวกับเรขาคณิตออกจากผืนนอกของผ้าใบ จนกระทั่งสะพานขาวแกะสลักออกจากพื้นที่แคบๆ ระหว่างพื้นผิวและภาพลวงตา เป็นสิ่งที่แน่นอน เป็นรูปแบบที่รุนแรง อันเกิดจากแนวความคิดที่ไม่เป็นข้อสงสัยอีกต่อไป แต่มันเป็นเหมือนกับการเริ่มต้นใหม่อีกครั้ง นั่นคือเขากลับมาคิดทบทวนความคิดอีกครั้งเกี่ยวกับโครงสร้างซึ่งเคยเป็นพื้นฐาน การวาดภาพแบบตะวันตก ตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ซึ่งเป็นการฟื้นฟูศิลปวิทยาแขนงต่าง ๆ ของประเทศในทวีปยุโรประหว่างศตวรรษที่ 14 - 16 “ความจริงเกี่ยวกับการวาดภาพโดยเริ่มจากตำแหน่งที่เห็นได้ชัด ” เขาอธิบายต่อว่า “ฉันรวบรวมความคิดลงบนส่วนกลางของรูปภาพ ทันใดนั้นเมื่อเกิดเหตุการณ์กลับกันในการแสดงภาพ 3 มิติ รูปร่างของปิรามิด ดังนั้นมันจึงต้องเป็นการเอื้อประโยชน์ให้กับฉัน ดังนั้นมันต้องเป็นการมองของผู้ชม” (Wilkin. 1991 : 32 - 34)

ระหว่างฤดูร้อนปี ค.ศ. 1909 ปีกัสโซอยู่ที่สเปนใน Horta de Ebro ใกล้กับ Tolosa ที่ซึ่งเขาเป็นสมาชิกในกลุ่มที่เขียนภาพภูมิทัศน์ด้วยกันเหมือนกับบราค ที่เพิ่มสำคัญของลักษณะรูปทรงเรขาคณิต แต่สีสันของปีกัสโซเน้นสีแดงเข้มและน้ำตาล การแสดงออกของเขาเป็นสิ่งที่กำลังเปลี่ยนแปลง บราคใช้เวลาในช่วงฤดูร้อนที่ La Roche - Guyon แห่งหนึ่งใกล้กับ Mantes เขาวาดรูปเพียงเล็กน้อยอยู่ในละแวกบ้านที่ครอบครองโดยคฤหาสน์โบราณกับที่ดูเหมือนจะโผล่สูงขึ้นเรื่อยๆ นำไปสู่หน้าผาบนแม่น้ำ บราคสร้างภาพภูมิทัศน์ที่หลากหลายใช้จินตนาการโดยรวมจากสถาปัตยกรรมภายในบ้าน ส่วนต่างๆ ของปราสาท เขาใช้สิ่งปลูกสร้างเป็นจุดศูนย์กลางของเรื่องราวรอบๆ กับที่เขาจัดเตรียม ส่วนสำคัญส่วนใหญ่ของบ้านและต้นไม้ เช่น เส้นทางที่จะไปสู่การคาดเดาที่มีความแข็งแกร่งมีชีวิตชีวาในการเคลื่อนไหวมากขึ้น บ่อยครั้งที่มีการนำเสนอต้นไม้ที่มีลำต้นสูงที่ข้างหนึ่งของภาพ เป็นส่วนประกอบของงานศิลปะทั้งเป็นการตกแต่งโครงสร้างให้แข็งแรงขึ้น และบางครั้งสีที่ใช้ค่อนข้างจะเหมือนกับเป็นการหยิบยืมเทคนิคมาจาก เซซานน์มีสีน้ำตาลซีดๆ และเขียวในภาพเรื่องราวของ L' Estaque แต่งงานศิลปะที่ดีที่สุดนั้นอยู่ใน La Roche - Guyon ภูมิทัศน์ เป็นมากกว่าเรื่องราวที่มีการจัดการในพื้นที่ราบ ต่อมาเขาวาดเพียงบางภูมิทัศน์ที่ Carrieres St. Denis ที่ซึ่งเขาไปกับ Derain นี่เป็นรูปแบบที่เหมือนกันกับรูป La Roche - Guyon (Hope. 1949 : 43 - 44)

การทำงานที่เลียนแบบของจริงซึ่งประกอบด้วย การทำให้เป็นการเกิดลวดลายของไม้เป็นเม็ดเล็กๆ ในภาพวาดตามแบบของกลุ่มบาศกนิยม การประดิษฐ์ตัวอักษรลงไปจะพบบ่อยมากในการตกแต่งเกี่ยวกับการไม่ใช้คำพูดที่มีความหมาย แม้ว่าในกรณีนี้มันเป็นสิ่งที่จะต้องเนื่องจากอารมณ์ของดนตรี ในรูปร่างของงานที่แกะสลักลวดลายลงบนไม้ที่ถูกร้อย ซึ่ง ดึง เอาไว้ เครื่องมืออุปกรณ์ คือ สายไวโอลิน กล้องดนตรี การทำตัวอักษรในภาพ Still life on a Table ในทางตรงกันข้าม เป็นการตกแต่งประดับประดาที่บริสุทธิ์จริงๆ (Hyman. 1994 : 5 - 6)

การวาดรูปจากบราคหลายปีนั้น คือการวาดภาพห้องรับแขกภายในบ้าน ลักษณะภายในบ้าน และหุ่นหนึ่ง โต๊ะบิลเลียด เก้าอี้ในสวน อยู่ในความรู้สึก อย่างง่ายในการขยายตัวกับทุกสิ่งทุกอย่างในโลกของบาศกนิยม การกระทำซ้ำที่มีขอบเขตอย่างรอบคอบในจินตนาการเป็นสิ่งที่ไม่ว่าสิ่งใหม่ของบราค แต่ไม่เพียงแค่งานที่ทำการปะติดปะต่อในเรื่องที่เหมือนจะเริ่มจากกับความยิ่งใหญ่ ภายในปี ค.ศ.1936 - 1937 อัดแน่นด้วยภาพที่แปลก (เกี่ยวกับโลกีย์) เช่น ภาพ Woman at an Easel or The Duo (ห้องสตูดิโอและห้องรับแขกที่รวมอยู่ด้วยกัน) เพียงแค่เขานำลักษณะท่าทางที่หลากหลายมาผสมกันในความโดดเด่นที่ยังคงรูปแบบของชีวิต วัตถุ ในเรื่องที่น่ามหัศจรรย์เป็นการสังเคราะห์ของรูปร่างลักษณะที่เป็น Cubist ดังนั้นบราคจึงนำสถานที่ชีวิตครอบครัวที่เป็นปกติธรรมดาผสมผสานกัน เกี่ยวกับเวลาว่างและสำหรับเขาที่เห็นได้อย่างชัดเจนเกี่ยวกับเพลง สถานที่ทำงาน ถึงชนิดของการทำงานและสิ่งที่มองเห็นด้วยสายตา (Wilkin. 1991: 77 - 79)

จากการศึกษาจะเห็นได้ว่าศิลปินในลัทธิบาศกนิยมส่วนใหญ่จะเขียนภาพที่เป็นวัตถุที่อยู่ใกล้ตัว และภาพภูมิทัศน์ในระยะแรกๆ บราคก็เป็นอีกคนหนึ่งที่ยอมรับเขียนภาพด้วยเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่อยู่รอบตัวทั้งธรรมชาติ สถาปัตยกรรม และวัตถุสิ่งของเช่นกัน

รูปแบบงานจิตรกรรม

รูปแบบในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม เป็นการถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เป็นรูปที่มองเห็นโดยกระบวนการและโครงสร้างทางศิลปะเป็นสื่อให้ปรากฏเห็นเป็นลักษณะสี เส้น พื้นผิว มิติ บริเวณว่าง แสงเงา และอื่นๆ ในการถ่ายทอด ตามแนวคิดทัศนคติ ประสบการณ์เกี่ยวกับรูปแบบ ตามความสามารถของศิลปินแต่ละคน ดังนั้นกระบวนการในการถ่ายทอดสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะของศิลปินจึงมีความแตกต่างกัน รูปแบบของจิตรกรรม คือ ผลรวมของการจัดสรรสี เส้น และบริเวณว่างเข้าด้วยกัน โดยที่ศิลปินเป็นผู้สร้างและแสดงออกให้เป็นจริงขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 106)

โกสุม สายใจ ได้กล่าวถึง รูปแบบในงานจิตรกรรม ไว้ว่า

รูปแบบ หมายถึง รูปลักษณะของงานจิตรกรรม ที่ศิลปินแสดงออก รูปแบบเป็นผลมาจากการถ่ายทอดประสบการณ์ของศิลปิน ผู้รับงานเรียกว่ารูปลักษณะ ศิลปินจะพิจารณา ตัดสิน คัดเลือกรูปแบบ ที่เหมาะสมกับเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอในงานจิตรกรรมบางครั้งศิลปินสร้างงานไปตามความถนัดของตน โดยนักการศึกษา นักวิจารณ์ศิลปะ เป็นผู้จัดกลุ่มว่าอยู่ในแบบใด รูปแบบทางจิตรกรรม แตกต่างกันในหลายประเด็น เช่น ช่วงเวลาหรือยุคสมัย เขตภูมิศาสตร์ เทคนิควิธีการสร้างงาน...เนื้อหาเรื่องราว ฯลฯ รูปแบบเป็นสิ่งที่จิตรกรต้องศึกษาสังเกต ฝึกปฏิบัติจากงานในอดีต จะได้ไม่ต้องเริ่มต้นใหม่ รูปแบบของงานจิตรกรรมเป็นผลงานมาจากการถ่ายทอดประสบการณ์ของจิตรกร ซึ่งประกอบไปด้วยความประทับใจ มุมมอง จินตนาการ และประสบการณ์ทางความงามของแต่ละคน รวมถึงสภาพแวดล้อมและอิทธิพลทางศิลปะ ซึ่งมีส่วนผลักดันให้ศิลปินสร้างงานที่มีรูปแบบแตกต่างกันออกไป การมีรูปแบบงานจิตรกรรมมากนับว่าเป็นสิ่งดีทำให้ประชาชนผู้ดูสามารถที่จะเลือกชมงานจิตรกรรมได้มากขึ้นอย่างไรก็ตาม เพื่อให้ง่ายแก่การศึกษาจึงจะจัดรูปแบบของงานจิตรกรรมเป็น 3 กลุ่มใหญ่ๆ ดังนี้ 1) รูปแบบเหมือนจริงหรือเหมือนธรรมชาติ (Realistic style) 2) รูปแบบดัดแปลงจากธรรมชาติ (Moduration style) 3) รูปแบบอิสระ (Free style) (โกสุม สายใจ. 2544 : 81)

สุชาติ เกาทอง ลักษณะรูปแบบทัศนศิลป์แบ่งได้ 3 ลักษณะคือ

1. ศิลปะรูปสัญลักษณ์ (Figurative art) หรือบางครั้งใช้ความหมายเดียวกับคำว่า ศิลปะแสดงลักษณะ (Representational art) ทัศนศิลป์รูปแบบนี้มีความหมายตรงข้ามกับศิลปะนามธรรม (Abstract art) หมายถึง ศิลปกรรมที่แสดงรูปลักษณะของคน สัตว์และสิ่งอื่นๆที่พบเห็นในธรรมชาติ ศิลปะรูปสัญลักษณ์เกิดจากประสบการณ์ที่ศิลปินได้พบเห็นสิ่งต่างๆ และนำเสนอผลงานโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือบิดเบือนไปจากความเป็นจริงแต่อย่างใด เพราะศิลปินจะยึดหลักความจริงที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติอย่างเคร่งครัด แต่การสร้างสรรค์ของพวกเขาใช้การเป็นการลอกเลียนให้เหมือนธรรมชาติเท่านั้น แต่เป็นการแปลความหมายและถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของตนลงไปในผลงานอีกทอดหนึ่ง รูปแบบจะเปลี่ยนเป็นการนำเสนอความจริงและข้อเท็จจริงต่างๆโดยใช้เรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ ชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคมต่างๆ ศิลปะชนิดนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ศิลปะรูปธรรม

2. ศิลปะไร้รูปลักษณ์ (Nonfigurative art) หรือศิลปะนามธรรม เป็นศิลปะที่แสดงสุนทรียภาพในรูปแบบที่แยกความรู้สึกหรืออารมณ์ออกจากรูปทรงที่เป็นจริงซึ่งผู้ดูจะรับรู้และซาบซึ้งได้ตามเอกัตภาพโดยไม่จำเป็นต้องเข้าใจตรงกับผู้สร้างสรรค์ ผลงานศิลปะไร้รูปลักษณ์เป็นศิลปะที่มีลักษณะสัจความ รู้สึกโดยส่วนรวมออกจากสภาพ หรือสิ่งแวดล้อมอันเป็นโลกภายนอกซึ่งนำมาแสดงให้ปรากฏด้วยสื่อต่างๆ ปรากฏการณ์จากความรู้สึกที่สัมผัสได้นั้นจะผสมผสานความรู้ความสามารถและบุคลิกภาพของผู้สร้างสรรค์ และถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลปะ ลักษณะการถ่ายทอดศิลปะที่ไร้รูปลักษณ์นี้ ศิลปินจะไม่สนใจเรื่องราวตามที่เห็น แต่จะให้ความสำคัญกับทัศนธาตุ เช่น เส้น สี และรูปร่างต่างๆ เป็นหลัก บางครั้งมีเรื่องราวเป็นความจริง แต่ก็มีแบบอย่างแตกต่างไปจากรูปแบบจริง เช่น การเขียนภาพให้พราหมณ์ไม่ชัดเจน การใช้สีที่ซ้ำๆ กันตลอดจนการแยกรูปทรงในธรรมชาติจริงให้เป็นรูปทรงง่ายๆ จนแทบจำรูปทรงเดิมไม่ได้

3. ศิลปะกึ่งไร้รูปลักษณ์ (Semi-figurative and Non-figurative art) เป็นงานศิลปะที่มีการตัดทอนรูปทรงบางส่วนออกไปจากความเป็นจริงหรือดัดแปลงจากธรรมชาติ แต่การตัดทอนนั้นกระทำจนไม่หลงเหลือรูปทรงจริงให้เห็นได้เลยเราก็เรียกว่า ศิลปะไร้วัตถุวิสัย (Non-objective art) ศิลปะกึ่งไร้รูปลักษณ์เป็นคำที่กำหนดขึ้น เพื่อแปลความหมายของการถ่ายทอดลักษณะนามธรรมลักษณะหนึ่งที่อยู่ระหว่างรูปลักษณ์และไร้รูปลักษณ์ อาจจะมีลักษณะเป็นนามธรรมมากหรือน้อยก็ได้ รูปแบบอาจเปลี่ยนแปลงไปเพียงเล็กน้อยหรือเปลี่ยนแปลงจนไม่สามารถจะจดจำรูปทรงดั้งเดิมที่มาจากธรรมชาติได้ ซึ่งเป็นอัตราส่วนของนามธรรมที่ต่างกันออกไป (สุชาติ เถาทอง. 2535 : 31)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดพอจะสรุปรูปแบบผลงานทัศนศิลป์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะตัวที่เห็นได้ชัดของรูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินที่แสดงออกอย่างมีแบบแผนจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปิน แบ่งได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้ 1) รูปแบบเหมือนจริง (Realistic) 2) รูปแบบกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) และ 3) รูปแบบนามธรรม (Abstract)

ธีรยุทธ บุญมี กล่าวถึง รูปแบบผลงานลัทธิปาดานิยมที่ส่งผลต่อการทำงานของบราคไว้ว่า

งานของ Cubism ก็สะท้อนแนวคิดที่คล้ายๆ กันคือ การแปลทุกสิ่งทั้งคน สัตว์ ต้นไม้สิ่งของให้เป็นรูปทรงของเรขาคณิตต่างๆ โดยเริ่มต้นจาก Cezanne ที่เน้นรูปทรงกระบอก ทรงกลมและกรวย ส่วน Picasso และ Braque เน้นที่เส้นและระนาบ plane มากกว่า พวกเขาอ้างถึงอิสระของมนุษย์ในการที่จะเลือกดูความจริงจากมุมมองไหนก็ได้ ภาพพวกเขาจึงบิดเบี้ยวไม่เหมือนจริง เช่น ใบหน้าอาจปรากฏออกมาได้ทั้งมุมด้านหน้าและมุมด้านข้างไปพร้อมๆ กัน

Landscape at la ceotat (1907) และ Landscape with houses ในปีเดียวกันของ Braque พัฒนาการจากแนว “สมจริง” มาสู่แนว Cubism อย่างชัดเจน ... สะท้อนพลังอำนาจของศิลปินที่จะสะท้อนความจริงออกมาในลักษณะที่พวกเขาต้องการ เช่น มองใบหน้า ทรวงอก แก้มกัน จากมุมที่ต่างๆ กัน พวก Cubism เชื่อว่า การเน้นระนาบเส้นสายของพวกเขาสะท้อนความจริงได้มากกว่างานเขียนแบบ Realism โดยเฉพาะการสะท้อนอารมณ์ ความรู้สึกที่รุนแรง ความแปลกแยก สับสนเจ็บปวดก็เป็นจุดมุ่งหมายใหญ่ของศิลปะ (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 156 - 157)

ยุคสมัยต่างๆ ที่มากมายในประวัติศาสตร์ศิลปะ ได้ถูกทำเครื่องหมายขึ้นมาโดยสไตล์ที่ยึดติดหรือเกาะกลุ่มกันมาเป็นจำนวนมากหรือทั้งหมดที่ได้สร้างขึ้นในช่วงนั้นๆ การเกาะกลุ่มกันดังกล่าว อาจเกิดขึ้นมาเมื่อบรรดาศิลปินทั้งหลายได้รับอิทธิพลอย่างรุนแรงโดยสังคมต่างๆ ของพวกเขา หรือเมื่อพวกเขาได้ทำงานด้วยกันอย่างใกล้ชิด ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดมากๆ ตัวอย่างหนึ่งเกี่ยวกับเรื่องของสไตล์ที่คล้ายกันมากนี้เกิดขึ้นในช่วงต้นศตวรรษนี้เอง นับจากปี ค.ศ.1908 ถึงประมาณ ค.ศ.1912 บราคและปิกัสโซได้ทำงานคู่เคียงกันกันมาโดยตลอด ในการพัฒนาสไตล์อันหนึ่งขึ้นมาซึ่งได้รับการเรียกขานว่า กลุ่มบาศกนิยม ลักษณะที่สอดคล้องกันเป็นอันมาก คือความพยายามต่างๆ ของพวกเขา ซึ่งในบางกรณีมีแต่เฉพาะผู้เชี่ยวชาญเท่านั้นที่จะสามารถแยกแยะหรือบอกถึงงานจิตรกรรมของพวกเขาว่าภาพไหนเป็นของใครกันแน่ได้ ต่อมาในภายหลัง สไตล์ของ บราคและปิกัสโซ ก็แยกออกจากกัน เพียงแต่ช่วงสั้นๆ เท่านั้นที่พวกเขาเขียนภาพออกมาเหมือนว่าเป็นคนเดียวกัน (สมเกียรติ ตั้งนโม. ม.ป.ป. : 88) แน่นอนว่าความสนใจเกี่ยวกับปิกัสโซในฐานะที่เป็นผู้ก่อตั้งศิลปะบาศกนิยมจะมีมากกว่า แม้ว่าความจริงบราคเป็นผู้บุกเบิกงานเกี่ยวกับภูมิทัศน์ที่แตกออกมาจากรูปแบบของเซซานน์ นั้นเป็นการท้าทายการเปลี่ยนแปลงความเคลื่อนไหวของบราคและปิกัสโซนั้นพวกเขาพบกับครั้งแรกในปี 1907 ที่ร้านซักรีดหมุนเวียนแรกเริ่มบราคสนใจในภาพ The Demoiselles เป็นอย่างมากเขาเป็นผู้กล่าวว่าปิกัสโซเสนอ “เศษผ้าที่ล้างด้วยน้ำมันสน” ให้แก่เขาหลังจากนั้นทั้งสองก็ทำงานที่มีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน โดยการเข้ามาเป็นคู่หูและก้าวไปด้วยกัน ในช่วงฤดูใบไม้ร่วงของปี ค.ศ. 1909 บราคกล่าวว่า “พวกเราเปรียบเสมือนสองคนที่มีความมั่งคั่งใหญ่ใฝ่สูงที่ล้อมรอบไปบ่วงเชือกแขวนผูกกันเอาไว้ให้ก้าวขึ้นเขาไปด้วยกัน” งานของพวกเขาเหมือนกันอยู่บ่อยครั้ง แม้ว่าพวกเขาในฐานะที่เป็นความมีอิทธิพลซึ่งกันและกันในแต่ละฝ่ายอย่างล้าลึก แต่พวกเขาก็มีความแตกต่างในการแสดงออกทางด้านบุคลิกภาพอย่างรุนแรงแม้กระทั่งภาพที่พวกเขาวาดออกมา ปิกัสโซเป็นขั้วสูงสุดมีอารมณ์รุนแรงร้อนแรงเหมือนอย่างไฟ ส่วนบราคเป็นคนที่มีเหตุมีผล มีสมาธิไตร่ตรองและรู้จักยับยั้งชั่งใจ ลักษณะทางกายภาพของพวกเขาที่ปรากฏออกมานั้นสะท้อนให้เห็นภาพด้านตรงกันข้ามกัน โดยส่วนมากสนใจในความเป็นศิลปินอย่างมีขอบเขต ในวาระนี้ผลงานของทั้งคู่มีผลกระทบต่อกันแต่คุณภาพด้านผลงานของบราคสามารถแสดงออกถึงความเป็นส่วนตัวได้สูงกว่าซึ่งแสดงออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน (Hyman. 1994 : 4-5)

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ ได้กล่าวถึงพัฒนาการด้านรูปแบบผลงานของบราด ไว้ว่า

Cubism คิวบิซึม n. ลัทธิบาศกนิยม (บา-สะ-กะนิยม) เป็นขบวนการปฏิวัติรูปแบบด้านศิลปะ (ค.ศ.1907 – 1914)ซึ่งมีผู้นำที่สำคัญ 2 คน คือ ยอร์จ บราด และปาโบล ปีกัสโซ พัฒนาการทางรูปแบบของศิลปะในลัทธินี้สามารถแบ่งออกได้ 3 ระยะ คือ ระยะแรกเป็นบาศกนิยมแบบหน้าตัด (Facet cubism) จิตรกรตัดทอนรูปวัตถุหรือผู้คนออกเป็นรูปเรขาคณิต การจัดองค์ประกอบต่างๆ ของภาพนั้น งานในระยะนี้เกิดขึ้นจากความสนใจของนักศิลปะในนครปารีสที่มีต่อศิลปะของเซซานน์ เซอราต์และประติมากรรมแอฟริกา ระยะที่ 2 คือระยะ บาศกนิยมแนววิเคราะห์ (Analytical cubism) วัตถุต่างๆ ในภาพได้รับการวิเคราะห์แยกย่อยออกเป็นชิ้นเป็นด้านละเอียดขึ้น ประจักษ์ว่าสามารถพิจารณาวิเคราะห์วัตถุทุกๆ ส่วนทุกๆ ด้านได้พร้อมกัน ส่วนระยะที่ 3 นั้นเป็นระยะของ บาศกนิยมแนวสังเคราะห์ (Synthetic cubism) เป็นการปลดปล่อยรูปแบบเหมือนจริงให้คลี่คลายกว่าเดิมโดยนำมาผสมผสานองค์ประกอบใหม่ ที่สร้างการลงตาในรูปแบบที่แตกต่างไปจากวิถีทางเดิม นอกจากนี้แล้วพวกศิลปินกลุ่มนี้ยังใช้กลวิธีการปะติด (การปะติด) ในการสร้างผลงานด้วย พวกเขาใช้วัสดุประเภทเศษผ้า ทาย ฯลฯ การปะติดลงบนผืนผ้าใบ แม้ว่าขบวนการนี้จะถูกต่อต้านจากชาวโลก แต่ลัทธิบาศกนิยมก็เป็นขบวนการที่สำคัญในประวัติศาสตร์ของศิลปะในยุคหนึ่ง อีกทั้งยังส่งอิทธิพลและแรงบันดาลใจให้ศิลปินรุ่นหลังต่อมาออกมาหลายสิบปี...ซึ่งก็เป็นผลจากพลังแห่งการร่วมแรงสร้างสรรค์ของปิกัสโซและบราดและศิลปินร่วมอุดมการณ์ที่สำคัญอีก 2 คน คือ ควน กริส และแฟร์นอง เลเซ (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545: 146-147)

ภาพ "Interior with Table" โดย Georges Braque ได้แสดงให้เห็นถึงวิธีการปฏิบัติการงานอีกประเภทหนึ่งซึ่งได้รับการพัฒนาขึ้นจากบรรดาศิลปินร่วมสมัยต่างๆ เราจะได้ถึงโต๊ะตัวหนึ่งซึ่งวัตถุหลายสิ่งหลายอย่างได้ถูกวางอยู่บนนั้น แต่พวกมันไม่ใช่ว่าจะรู้จักในฉากใดๆ หรือภาพใดๆ ที่มาจากกล้องถ่ายรูป Braque ได้เน้นถึงมุมมองหลากหลายของวัตถุต่างๆ ในภาพ ซึ่งเขาคิดว่าต่างก็เป็สิ่งที่สำคัญ ยกตัวอย่างเช่นเขาได้แสดงให้เห็นถึงภาชนะที่ใช้สำหรับบรรจุดอกไม้ด้านบนในรูปลักษณะที่เป็นรูปไข่ทั่วๆ ไปอันหนึ่ง แต่กันของมันเป็นกลับแบนข้อเท็จจริงของคู่เหล่านี้ต่างก็เป็นความจริง แต่มันไม่อาจถูกพบได้ทั้งสองอย่างในเวลาเดียวกันหรือด้วยวิธีอันนั้นในมุมมองที่เฉพาะเจาะจง ด้วยเหตุนี้ Braque จึงไม่ได้ผูกมัดของตัวเขาเองกับสิ่งที่อาจถูกพบเห็น ณ เวลาที่เจาะจงอันหนึ่ง แต่เขาได้บอกกับเราถึงหลายสิ่งหลายอย่างเกี่ยวกับวัตถุสิ่งของต่างๆ และความสัมพันธ์ทั้งหลายของพวกมัน (สมเกียรติ ตั้งมโน. 2541 : 40) ตัวอย่างอันหนึ่งของศิลปินกลุ่มบาศกนิยม ที่ชอบแสดงหลายๆทัศนะหรือหลายๆ สิ่ง ในรูปวัตถุเดียวกัน ซึ่งความจริงแล้ว เรามองเห็นในเวลาต่างกัน แต่ที่ปรากฏเป็นภาพกลับเป็นเวลาเดียวกัน การที่กลุ่มบาศกนิยม ทำเช่นนี้นับว่าเป็นก้าวแรกที่น่าเอาความสัมพันธ์ของเวลามาสร้างเป็นภาพ หรือเวลาเกี่ยวโยงกับศิลปะ เพราะโดยปกติแล้วเราพิจารณาเกี่ยวกับมิติเช่น สองมิติ สามมิติ เมื่อสัมพันธ์กับอากาศ ตามทฤษฎีสัมพันธ์ภาพของไอน์สไตน์ (Einstein) และถ้าคิดตามแบบคณิตศาสตร์แล้ว เวลานั้นเป็นมิติที่ 4 การที่น่าเอาวิทยาศาสตร์และศิลปะมาเปรียบเทียบกันย่อมไม่ค่อยถูกต้องนัก อย่างไรก็ตาม ยังมีสิ่งที่

น่าสนใจในเรื่องความคล้ายคลึงเชื่อมโยงกันระหว่าง บาศกนิยม กับมิติของเวลา อันถือว่าเป็นวิชา ฟิสิกส์สมัยใหม่แขนงหนึ่ง (อารี สุทธิพันธุ์. ม.ป.ป. : 65)

กิติมา อมรทัต กล่าวถึงผลงานของบราคไว้ว่า "ผลงานของยอร์จ บราค ในบรรดาผู้ก่อตั้ง ลัทธิบาศกนิยมนั้น บราคเป็นจิตรกรที่มีความรู้สึกไวและเป็นกวีมากที่สุด เขาเป็นจิตรกรเอกในการ วาดภาพหุ่นนิ่งแบบอย่างของชาร์แดงและเซซานน์" (กิติมา อมรทัต. 2533: 265) และอารี สุทธิพันธุ์ยังกล่าวถึงพัฒนาการของลัทธิบาศกนิยมที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบผลงานของบราคไว้ว่า

ลัทธิคิวบิซึม ได้แนวความคิดในการถ่ายทอดสิ่งแวดล้อม จากศิลปินรุ่นแรก ชื่อว่า เซซานน์ (Cezanne) เซซานน์เป็นศิลปินสมัยใหม่ผู้หนึ่ง เป็นชาวฝรั่งเศส เคยมีประสบการณ์ในการเขียนตามแนว ลัทธิอิมเพรสชันนิซึมนั้นหาได้แสดงความจริง (Reality) เกี่ยวกับธรรมชาติโลกภายนอกอย่างลึกซึ้งไม่ เป็นแต่เพียงการแสดงความรู้สึกประทับใจต่อโลกภายนอก (External World) ด้วยสถานที่แสง สี และ บรรยากาศตามเวลาเท่านั้น ขาดการแสดงความจริงของรูปทรง(Reality in Form) เมื่อเซซานน์พบส่วนที่ บกพร่องนี้แล้ว ประกอบกับตนเองมีความสนใจเกี่ยวกับรูปทรงอยู่ก่อนแล้ว ถึงกับเคยกล่าวเสมอว่า "ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอก และโครงสร้างตามความจริงแล้ว จมมองรูปทรงเหล่านั้นเป็นเหลี่ยม เป็นลูกบาศก์ง่าย ๆ" ดังนั้นเซซานน์จึงหันมาค้นคว้า ศึกษารูปทรงของโลกภายนอกอย่างจริงจัง พยายามหาวิธีถ่ายทอดรูปทรงนั้นๆ โดยทำเป็นรูปสี่เหลี่ยมง่ายๆ เป็นแผ่น พยายามเสาะหาความ แท้จริงของรูปทรงนั้นๆ ผลงานที่เซซานน์ได้ค้นคว้าเขียนเป็นภาพไว้นี้เอง กลายเป็นรากแก้วของลัทธิคิว บิซึมในระยะต่อมา และในระยะแรกของลัทธิคิวบิซึมนักประวัติศาสตร์ และนักวิจารณ์บางท่านก็ เรียกว่า แบบอย่างเซซานน์ (Cezannesque) จากแนวคิดของเซซานน์ที่ให้อิทธิพลต่อทัศนศิลป์นี้ ยังให้อิทธิพลต่อศิลปศึกษา โดยเฉพาะทางด้านจิตรกรรม การวาดเส้น และภาพร่างอีกด้วย (Painting, Drawing, Sketching) ดังแนวที่ครูผู้สอนดังกล่าว มักจะเตือนผู้เรียนเสมอว่า ก่อนที่จะร่างหรือลงมือวาด เส้นจากวัตถุอะไร ควรร่างวัตถุนั้นเป็นเหลี่ยมด้วยเส้นง่ายๆเสียก่อน พยายามแบ่งบริเวณที่เป็นแสง เป็นเงา กระบวยวัตถุให้เหมาะสมกับหน้ากระดาษแล้ว จึงค่อยทำส่วนละเอียดลักษณะที่เป็นจริงภายหลัง ศิลปินที่นับได้ว่า เป็นผู้นำลัทธิคิวบิซึมนี้ คือ ปิกัสโซและบราค (Picasso & Braque) ทั้งสองเป็น ศิลปินฝรั่งเศส...ศิลปินทั้งสองนี้หมกมุ่นอย่างแท้จริงและมีผลงานเป็นเครื่องยืนยันมากกว่าผู้อื่น...ศิลปินทั้งสองคนนี้มีความเห็นเหมือนเซซานน์ เกี่ยวกับการถ่ายทอดของรูปทรงของโลกภายนอก ในระยะแรกก็ พยายามขยายความคิดของเซซานน์ เขียนภาพเป็นเหลี่ยม เป็นเส้น ใช้สีแบบง่ายๆ ต่อมาเมื่อความคิด แตกฉานขึ้น โดยประสบด้วยตนเองว่า รูปทรงของสิ่งต่างๆทั้งหลายในโลกมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับ มิติ(Dimension) ภายนอกตามที่ศิลปินโบราณ หรือศิลปินพวกวิชาการนั้น (academic) ขาดความจริง ของรูปทรง (Reality in form) เป็นการถ่ายทอดที่มุ่งทางด้านศาสนา ความเชื่อมากกว่า ดังนั้นศิลปิน ทั้งสองจึงพยายามหาวิธีการ และแนวทางแก้ปัญหาของการถ่ายทอด เพื่อให้ได้คตินิยมทางความจริง ของรูปทรงมากที่สุด(Reality in Form Value) (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 225 - 226)

อาจารย์ สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงลัทธิบาบิกนิยมที่มีพัฒนาการทางด้านรูปแบบ เริ่มตั้งแต่การแสดงผลงานครั้งแรกในปี ค.ศ. 1907 หลังจากนั้นการเคลื่อนไหวของลัทธินี้เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ โดยแบ่งออกได้เป็น 3 ยุค คือ

ยุคแรก: คิวบิสม์วิเคราะห์ ระหว่างปีค.ศ. 1907- 1909 ที่เรียกว่ายุคลัทธิคิวบิสม์วิเคราะห์นั้น เนื่องจากเป็นระยะเวลาแห่งการค้นคว้าด้วยการนำความคิดของเซซานน์มาเป็นจุดสนใจ พร้อมกันนั้นก็ให้ความสนใจในศิลปกรรมของพวกอนารยะดังเช่นพวกนิโกรและศิลปกรรมอาร์เคอิก (Archaic เป็นชื่อยุคศิลปะก่อนสมัยคลาสสิกกรีกโบราณ) ในระหว่างนี้ทั้งปีกัสโซและบราคนำจุดสนใจทั้งหลายมาผสมประสานกัน มุ่งหาแนวใหม่ของศิลปกรรม โดยมีจุดประสงค์เพื่อเข้าถึงเรื่อง อวกาศ (Space) และปริมาตร (Volume) ยอร์จ บราค แต่เดิมทำงานตามหลักอุดมคติของพวกโฟวิสต์ อพอลลิแนร์กับคาห์นไวเลอร์ ผู้สนับสนุนศิลปะร่วมสมัยคนสำคัญในยุคนั้น ได้แนะนำบราคให้รู้จักกับปีกัสโซเมื่อปีค.ศ. 1907 เขาจึงได้ไปเยี่ยมปีกัสโซที่ห้องทำงาน ได้เห็นภาพเลส เดอมัวแซลส์ ดาวิญอง (Les Demoiselles d'Avignon) ของปีกัสโซ ทั้งบราคและปีกัสโซต่างมีความเห็นที่สอดคล้องกันในเรื่องจุดมุ่งหมายทางศิลปะร่วมกัน ดังนั้นในฤดูร้อนของปีค.ศ. 1908 บราคเดินทางไปยังเมืองเลสตัก ซึ่งอยู่ใกล้เมืองท่ามาร์เซล์ทางตอนใต้ของฝรั่งเศส เพื่อทำการศึกษาดูการวาดภาพทิวทัศน์ โดยเริ่มต้นจากกรรมวิธีวิเคราะห์ธรรมชาติตามแนวทางของ พอล เซซานน์ เข้าผสมกับความบริสุทธิ์ในอารมณ์การรับรู้ของพวกศิลปินอนารยะ ผลงานชุดนี้บราคส่งเข้าแสดงที่ ซาลง โดตอน (Salon d'Automne) แต่ทว่าคณะกรรมการตัดสินซึ่งมี มาติสส์ จิตรกรคนสำคัญของกลุ่ม โฟวิสต์ร่วมอยู่ด้วย ได้คัดค้านงานของเขาออกไม่ให้ร่วมแสดงยิ่งไปกว่านั้น มาติสส์ยังให้สัมภาษณ์แก่นักวิจารณ์คนสำคัญ คือ หลุยส์ โวเซลล์ แห่ง น.ส.พ. จิล บลาส (Gil blas) ว่า บราคส่งภาพทิวทัศน์ที่มีรูปให้เห็นเป็นรูปสี่เหลี่ยมเต็มไปหมด ครั้นถึงวันฉลองวันเอกราชของฝรั่งเศส

ในปีค.ศ. 1909 บราคได้นำภาพที่ถูกคัดออกเหล่านั้นมาแสดงอีก หลุยส์ โวเซลล์ ได้วิจารณ์ภาพทิวทัศน์แห่งเมืองเลสตักโดยให้ชื่อว่า "ความประหลาดของลูกบาศก์" (Cubical oddities) เหตุการณ์นี้ก็เช่นเดียวกับเหตุการณ์หลายๆครั้งในประวัติศาสตร์ศิลปะศิลปะป็น กลุ่มคิวบิสม์ยอมรับคำว่า "คิวบิสม์" เป็นชื่อลัทธิของพวกตนทันที ทางด้านปีกัสโซก็ได้เดินตามแนวทางเดียวกับบราคโดยออกศึกษาส่วนตัวก่อนเริ่มในปีค.ศ. 1908 ด้วยการวาดภาพหุ่นนิ่ง ทั้งสองยังได้ออกไปทำงานศึกษานอกสถานที่ด้วยกัน ดังนั้นสไตล์ของจิตรกรคู่นี้จึงคล้ายคลึงกันอย่างมาก จะมีผิดแปลกแตกต่างก็ตรงที่รายละเอียดเพียงเล็กน้อย อาทิ เช่น รูปทรงของปีกัสโซมีความชัดเจน รวมทั้งทางด้านการใช้สีก็มีการวางจังหวะและดูมีความเคลื่อนไหวมากกว่าของบราค ซึ่งดูสงบคงที่ และการใช้สีมีการควบคุมให้มีการประสานสัมพันธ์กันอย่างนุ่มนวล ในยุคแรกนี้จิตรกรทั้งสองมุ่งไปที่การวิเคราะห์รูปทรง ให้มีการพัฒนาตกแต่งภายนอก เนื่องจากสภาพที่เป็นอยู่ในธรรมชาติ เน้นในเรื่องน้ำหนัก ความแข็งของวัตถุ และปริมาตรสรรพสิ่งทั้งหลายถูกทำขึ้นโดยการลดรูปทรงให้เข้าในหลัก สเตอริเมตริก ฟอรั่ม (Stereimetric form = รูปทรงที่มีปริมาตรและส่วนต่างๆแน่นอน) ระหว่างช่องว่างของวัตถุต่อวัตถุ ศิลปินจะสร้างให้มีความกลมกลืนกับวัตถุ เช่นเดียวกับที่ว่างทางเบื้องหลัง (Background) จะมีความประสานกันแน่น บังเกิดเป็นภาพที่ก้าวข้ามขึ้น

ตามธรรมชาติผ่านการปรุงแต่งของศิลปิน กลายเป็นตัวแทนสิ่งหนึ่งของธรรมชาติคล้ายกับการก่อสร้างซึ่งย่อมมีกฎการก่อสร้าง วัสดุต่างๆ เช่น อิฐ หรือ หินก้อนเล็กๆ ย่อมเป็นส่วนหนึ่งของการก่อสร้าง วัสดุเหล่านี้อาจมีรูปทรงแตกต่างกัน เช่น ทรงกลม ทรงกระบอก ทรงกรวย หรือสี่เหลี่ยม ประกอบกันขึ้นตามเจตนาของสถาปนิกซึ่งเป็นนามธรรม ให้ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมขึ้น นอกจากตามสูตรดังกล่าวแล้ว ทั้งปราสาทและปีกส์โซยังได้มองดูสรรพสิ่งทั้งหลายคล้ายดังผลึกแก้วหรือเพชรที่ได้รับการเจียรไนให้เกิดเหลี่ยมเป็นแฉ่งเป็นมุม รูปวัตถุต่างๆ ในผลงานของศิลปินทั้งสองจะปรากฏให้เห็นเป็นเหลี่ยมเป็นแฉ่งเป็นมุม คล้ายดังเหลี่ยมหน้าตัดของผลึกแก้วหรือเพชร จากนั้นเขายังทำให้โปร่งแสงแสดงให้เห็นร่องรอยที่ทับกันสลับซับซ้อนอีกด้วย เหตุที่ทำให้เช่นนี้ก็เพื่อผลของปริมาตรและมิติให้มีความก้าวหน้าขึ้นมาอีกวิธีการเช่นนี้ยังไม่เคยมีการปรากฏว่าใครเคยทำมาก่อนเลยในอดีต การสร้างให้ภาพเกิดมิติที่สามในสมัยก่อนๆ ได้กระทำหลายกรรมวิธี เช่น บางยุคใช้หลักวิชาทัศนียภาพด้วยเส้น (Linear perspective) บางยุคก็ใช้สี (Color perspective) ทฤษฎีเหล่านี้ต่างจับเอาความจริงในแง่ตามมองเห็น ทั้งปราสาทและปีกส์โซได้ค้นคว้าหาความสำคัญในด้านมิติที่สามในแนวใหม่ ให้ได้สภาพอันแท้จริงของวัตถุตามสภาพธรรมชาติ เพื่อให้ได้มิติที่แท้จริงอันซ่อนเร้นอยู่ ซึ่งสายตาคนเรามองไม่เห็น ด้วยเหตุนี้ปีกส์โซกล่าวว่า “มันเป็นไปไม่ได้ที่จะสร้างให้เกิดระยะใกล้ไกลกันระหว่างจุมูกและปากได้ตามหลักทฤษฎีของราฟาเอล ข้าพเจ้าควรหาทางวาดมันให้เป็นไปได้” ในยุคต้นของลัทธิคิวบิสม์ จึงมีผลงานมากมายแสดงออกถึงแนวค้นคว้าโดยมีการวิเคราะห์ธรรมชาติเป็นจุดกำเนิด “ยังมีร่องรอยของธรรมชาติปรากฏอยู่”

ยุคที่สอง : ยุคทองของคิวบิสม์วิเคราะห์ ครั้นพอถึงยุคที่สองหรือยุคทองของลัทธิคิวบิสม์วิเคราะห์ ศิลปินได้มาถึงจุดการ จำแนกวิเคราะห์วัตถุ ปราสาทและปีกส์โซเริ่มต้นด้วยการนำแฟเซต (facets) (คล้ายหน้าตัดของเพชรพลอย) ของวัตถุต่างๆ โดยทำการขยายให้เกิดมุมเด่นชัดขึ้น อีกทั้งผสมผสานแฟเซต เหล่านี้ให้เข้ากันกับวัตถุอื่นประสานสัมพันธ์กันทั้งภาพดังเช่น ภาพ “ผู้หญิงกับแมนโดลิน” ของปีกส์โซวาดในปี ค.ศ. 1910 สีทั้งภาพมีโครงร่างเป็นสีเทาอมน้ำตาล ไม่แสดงส่วนรายละเอียดใดๆ (เช่น นิ้ว หู ตา) รูปทรงของผู้หญิง แมนโดลิน และส่วนต่างๆ ประสานกลมกลืนกันด้วยดี (ภายในภาพประกอบด้วยเส้นตรงเป็นส่วนมาก มีเส้นโค้งประกอบเพียงเล็กน้อย) รูปทรงของผู้หญิงสาวอยู่ในสภาพเป็นรูปทรงที่แตกสลายมีบางส่วนถูกลด (เช่น บริเวณลำตัว) บางส่วนถูกเน้นให้ใหญ่และชัดเจน (เช่น หัวไหล่ ออก) ผลงานในยุคนี้ทั้งปราสาทและปีกส์โซแสดงให้เห็นความก้าวหน้ามากขึ้นโดยเฉพาะเรื่องมิติ โดยมีการแสดงออกของรูปต่างๆ กัน ทั้งสถานที่หรือมุมมอง เสร็จแล้วมาผสมผสานกันบนพื้นระนาบในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าใบ อาทิเช่น วัตถุบางอย่างมองจากเบื้องบน ด้านข้าง ด้านหน้า ฯลฯ ถูกนำมารวมกันให้เห็นเป็นเอกภาพอยู่ในภาพเดียวกัน ความแตกต่างกันระหว่างรูปทรงของวัตถุ (เช่น คน) กับสิ่งล้อมรอบตัววัตถุ ค่อยหายไป กลายเป็นส่วนเดียวกัน ทางด้านรูปทรงก็ถูกทำลายจนเกือบอยู่ในสภาพไม่มีตัวตน (abstract) การวาดภาพโดยแสดงให้เห็นเรื่องราวหรือรูปร่างที่ดูรู้เรื่องค่อยจางหายไป กลายเป็นการเสนอแต่สิ่งที่เป็นแก่นแท้ จากหลักการ “สภาพการยืดเกาะของสิ่งต่างๆ สร้างเป็นรูป” (deformation) ได้เข้าไปสู่ “สภาพการก่อรูปการจัดระเบียบใหม่ขึ้น” (formation) ของสติปัญญา (นักวิจารณ์บางคนเรียกยุคนี้ว่า “Hermetic period” หมายถึงยุคที่รูปวาดมีความแน่นทึบราวกับรูปปั้น ไม่มีอากาศหายใจได้) ปี ค.ศ. 1909 ผลงานของปีกส์โซถูกนำไปแสดงเป็นครั้งแรกที่เมืองมิวนิค ประเทศเยอรมนี ก่อนแนวคิดใหม่ให้เกิดขึ้นแก่จิตรกรเยอรมันและรัสเซีย ซึ่งชุมนุมกันอยู่ในเมืองนี้หลายคน แคนดินสกี เองก็เกิดความคิดว่า “ความจริงแท้ของจิตรกรรม ก็คือ จิตรกรรม” ทำให้จิตรกรผู้นี้เกิดความคิดในการสร้างศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ขึ้น ดังนั้นในระหว่างปี ค.ศ. 1909 - 1910 สุนทรียศาสตร์แบบใหม่ของลัทธิคิวบิสม์ได้

ดึงดูดจิตรกรในยุคนั้นหลายคน เช่น อัลเบิร์ต กลีซส์ (Ibert Gleizes), เมทซิงเงอร์ (metzinger), ฟรานซิส พิคาเบีย (Francis Picabia), เฮร์บิน (Herbin), โรแบร์ต เดอโลเนย์ (Robert Delaunay), หลุยส์ มาร์คู ชิส (Louisse Marcoussis), โรเยอร์ เดอลา เฟรสนีย์ (Roger de la Fresnaye) และฮวน กรีส์ (Juan Gris) ซึ่งเป็นเพื่อนร่วมชาติกับปิกัสโซและเคยเข้าห้องร่วมกันมาช้านานได้เข้าร่วมขบวนการด้วย จากจุดเริ่มต้นเพียงสองคน คือ บรากและปิกัสโซ ต่อมาขยายวงกว้างมีสมาชิกเพิ่มขึ้นๆ แวดวงค่อยขยายวงกว้างออกไปอย่างไพศาล เนื่องจากศิลปินแต่ละคนย่อมมีความคิดมีทรรศนะแตกต่างกันออกไป จึงทำให้ความคิดของคิวบิสม์เพิ่มมากขึ้นเป็นเงาตามตัว วงการศิลปะร่วมสมัยในยุคนี้จึงมีการเคลื่อนไหวกันอย่างคึกคัก ปี ค.ศ. 1911 บรากได้เขียนหนังสือขึ้นเล่มหนึ่งกล่าวถึงผลงานของเขา อธิบายแหล่งแห่งความ دلใจว่ามาจากคำจารึกในภาพวาดของศิลปินนิรนามในสมัยกอทิก นอกจากนี้ก็นำมาจากหน้าต่างประดับกระจกสีตามร้านกาแฟ ฯลฯ สิ่งต่างๆ เหล่านี้ได้กระตุ้นให้เขาทดลองหารูปทรงแปลกๆ ทั้งๆ ที่อยู่ในรูปมีระเบียบหรือรูปที่ไร้ระเบียบ จากคำให้การของบรากทำให้เกิดความเข้าใจในหมู่ประชาชนต่อลัทธิใหม่ดีขึ้น

ยุคที่สาม : คิวบิสม์สังเคราะห์ จากปีค.ศ. 1912 ศิลปินในกลุ่มคิวบิสม์ได้เข้าสู่ยุคที่สาม คือ ยุค ลัทธิแบบสังเคราะห์ คือ พ้นจากสภาพของวิเคราะห์ (Analytic) มาสู่การสังเคราะห์ (Synthetic) บรากและปิกัสโซยังคงเป็นผู้นำในทางความคิดตามเดิม ผลงานในยุคนี้เริ่มมีการนำวัสดุต่างๆ มาละเลาะปะติดรวมกันกับการวาดในภาพ พวกวัสดุต่างๆ เหล่านี้อาจเป็นกระดาษ ผ้า ฯลฯ เรียกวิธีการนี้ว่า “การปะติด” (Collage) บรากนำวิธีการเขียนตัวหนังสือหรือไม่ก็ใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ปะลงบนผืนผ้าใบทำให้เกิดอารมณ์ทางด้านโนเวล เทคไทล์ แวลิว (Novel tactic value = คุณค่าในการรับรู้ด้วยการนำอักษรมาเป็นสื่อให้ความเข้าใจ) ในยุคนี้มีความเป็นอิสระยิ่งกว่าเดิม เป็นการแสวงหาทางออกในสิ่งใหม่ๆ ทางเทคนิคไม่ใช้การหา “เรื่องราวใหม่ ๆ” มาวาดตั้งแต่ก่อนมีการสังเคราะห์ในเรื่องของเส้นให้มีความใกล้ชิดกับเส้นทางเรขาคณิตมากขึ้น (คือ เส้นตรง โค้ง ไม่มีเส้นแบบอ่อนไหว หรือโค้งงอไม่มีระเบียบ) มีการหาคุณค่าของการวางจังหวะของน้ำหนัก (ขาว ดำ หรืออ่อน แก่) ของภาพ มีการสังเคราะห์ผลของภาพที่ปรากฏออกมา คำนึงถึงความสัมพันธ์ของช่องว่าง (Space) กับสีของเส้น สี และความสมดุลของการจัดภาพกลายเป็น “การเล่นทางพุทธิปัญญา” ปิกัสโซกล่าวไว้ในทำนองว่า เรื่องราวในการวาดไม่มีการคำนึงถึงความสำคัญ มันอาจจะเป็นอะไรก็ได้ เช่น กีตาร์ จานใส่ผลไม้ หรือถ้วยกาแฟ สิ่งเหล่านี้ถูกนำเข้ามาเป็นเพียงส่วนประกอบของภาพมากขึ้น ลัทธิคิวบิสม์ได้ก้าวขึ้นมาไกลแล้วพวกเขาไม่มีรูปทรงใดๆ ที่จะทำให้การวิเคราะห์กันอีกแล้ว มีแต่การสร้างความจริงที่เป็นระเบียบใหม่ขึ้นโดยการสังเคราะห์จากสิ่งต่างๆ ที่ล้อมรอบตัวศิลปิน “เทคนิควิธีการการปะติด” เป็นวิธีการที่นำมาใช้อย่างมีเหตุผล ช่วยทำให้นัยน์ตาผู้ชมมีความสุขสนุกสนานไปด้วย ทั้งบรากและปิกัสโซทำงานตามวิธีนี้มาก จนกระทั่งปี ค.ศ. 1914 ทั้งสองจึงได้คลายความแข็งแกร่งต่างของเส้นเรขาคณิตลง มีสีสันงดงามเพิ่มขึ้นในขั้นสุดท้ายลัทธิคิวบิสม์ได้กลายรูปไปเป็นลัทธิอื่น สลายตัวไปเป็นพื้นฐานของศิลปะกรรมแนวใหม่ที่ทำให้เกิดแรงดลใจแก่วงการสถาปัตยกรรมและพาณิชยศิลป์ให้มีความก้าวหน้าขึ้นไปอีก บรากและปิกัสโซได้หันเหวิธีการสร้างงานในแนวทางใหม่อื่นๆ ต่อไป ถึงกระนั้นลัทธิคิวบิสม์ก็กลายเป็นคตินิยมของศิลปะสากล มีผู้นิยมปฏิบัติตามไปทั่วโลก (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 160 - 165)

อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้กล่าวถึงพัฒนาการที่ปรากฏในลัทธิบาศนิยมเป็น 2 แบบคือ

พัฒนาการของลัทธิการเขียนแบบ Cubism นี้เริ่มจากแบบของเซซานน์ในระหว่างปี ค.ศ. 1907 - 1909
 ระยะในการพัฒนาการแบ่งออกเป็นสองตอน คือ แบบวิเคราะห์และสังเคราะห์ (Analytical Cubism and
 Synthesis Cubism)พัฒนาการของลัทธิคิวบิซึมแบบวิเคราะห์ (Analytical Cubism) เริ่มหลังจากลัทธิ
 การเขียนแบบเซซานน์ โดยการลดทอนรูปทรงให้ง่าย ตามความเหมาะสมของพื้นภาพ การเขียนแบบ
 วิเคราะห์นี้ศิลปินจะต้องเขียนรูปคล้ายของจริงก่อน แล้วจึงแบ่งรูปที่เขียนนั้นเป็นรูปเหลี่ยมภายหลัง บาง
 ที่ก็เขียนให้บริเวณที่แบ่งนี้ใส ทะลุมองเห็นด้านหลัง บางที่ก็ทึบ แต่ข้อสำคัญที่สุดต้องแบ่งรูปเหล่านั้น
 ให้ละเอียด เป็นทรงเป็นเหลี่ยม ตามหลักส่วนประกอบเพิ่ม(Additional elements) และการมองรอบ
 ด้านทุกมิติการเขียนโดยการแยกแยะเป็นส่วนย่อยของลัทธิการเขียนแบบคิวบิซึมนี้ ช่วยให้เกิด
 สุนทรียภาพ และทักษะแก่ศิลปิน จนเกิดเป็นความสามารถเฉพาะของศิลปินแต่ละคน หลังจากนั้นไม่
 นานลัทธิการเขียนก็พัฒนาไปเป็นแบบสังเคราะห์ (Synthesis Cubism) การพัฒนาการเขียนแบบนี้เป็น
 ผลมาจากเมื่อศิลปินมีความชำนาญ และมีวุฒิภาวะมากขึ้น(Maturity) ก็สามารถสร้างสรรค์รูปทรงตาม
 ต้องการได้ โดยได้แนวทางการเขียนแบบแรก ศิลปินพยายามสร้างรูปร่างสะท้อนใจเกี่ยวกับตนเองมาก
 ขึ้น สร้างสรรค์งานของตนมากขึ้น ซึ่งผิดกับศิลปินกลุ่ม Impressionism ที่สร้างภาพความสะท้อนใจ
 จากธรรมชาติตามบรรยากาศหาได้ดัดแปลงรูปร่างไม่ เนื้อเรื่องเกี่ยวกับการพัฒนาคิวบิซึมในระยะนี้ลด
 ความสำคัญลง ศิลปินหันมาสนใจสีและรูปร่างเป็นปัญหาสำคัญ ในระยะนี้ศิลปินหัวก้าวหน้าอีกหลายคน
 เช่น กริส(Gris) เลเช (Leger) ได้ผลิตงานตามแบบนี้มากขึ้น และถือเป็นตอนสูงสุดของลัทธิการเขียน
 แบบคิวบิซึม (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 232 - 233)

ต้นปีค.ศ. 1930 ความเคลื่อนไหวของลัทธิบาศนิยมเริ่มลดลง เมื่อเกิดศิลปะนิยมแบบ
 เซอเรียลลิซึมซึ่งได้รับความนิยมแทนที่ หากแต่บราคยังคงก้มหน้าก้มตาทำงานในแนวบาศนิยมนี้
 ต่อไป โดยมีการใช้เส้นด้วยสีต่างๆ แทนที่จะเป็นสีเข้ม ดำแสดงรูปทรงชัดเจนขึ้น การใช้สีก็เพิ่ม
 ตามไปด้วย นอกจากนี้เขายังหันมาทำงานประติมากรรมด้วย ส่วนมากจะเป็นภาพของสัตว์ต่างๆ
 เช่น ม้า ปลา เป็นชิ้นงานเล็กๆ และมีลักษณะแบน ซึ่งให้ความงามแบบเรียบๆ และมีเสน่ห์ โดย
 ได้รับความนิยมจากนักออกแบบของที่ระลึกนำไปดัดแปลงเป็นศิลปะตกแต่งบ้านและเครื่องประดับ
 ในวงการศิลปะร่วมสมัยนับได้ว่า บราคเป็นศิลปินคนสำคัญของลัทธิบาศนิยมเช่นกัน

รูปแบบในกลางนี้สามารถเห็นได้ในผ้าปูโต๊ะสีเหลือง ที่ทำขึ้นในปี ค.ศ. 1935 รูปนี้เป็นรูป
 ที่ได้รับรางวัลชนะเลิศที่ Carnegie Exhibition (ปี ค.ศ. 1937) รูปแบบของงานศิลปะยังคงรูปแบบ
 ที่ไม่เหมือนกับภาพชื่อ Le Jour (ปี ค.ศ. 1929) แต่สายตาที่แสดงออกในการมองที่เป็น
 จินตนาการเป็นจุดที่อยู่ใต้โต๊ะ สีที่เริ่มจากผ้าปูโต๊ะสีเหลือง แต่ทุกส่วนบนผืนผ้าใบเป็นเรื่องราวของ
 ความหลากหลายในห้อง (Hope. 1949 : 127)

ดักลาส คูเปอร์ (Douglas Cooper) กล่าวถึงรูปแบบการพัฒนา ในช่วง ค.ศ. 1920 ถึง
 ระยะหลังสุดของบราคไว้ว่า ชีวิตที่พิเศษของบราคในความเป็นอัจฉริยะ นานๆ ครั้งมีการวาดที่จับ
 ต้องได้กับเช่นสิ่งที่ทำให้ลุ่มหลงด้วยตัวมันที่ปรากฏออกมา ดังความสนใจเพียงเล็กน้อย ผลไม้

ดอกไม้ ขนบั้งแถว มีด เขียว ชองบุหรี และรวมทั้งเครื่องตกแต่งบ้าน พวกเขาไม่เคยทำการเปลี่ยนแปลงรูป แต่บราดกลับการใช้แปรอย่างมีชีวิตชีวา และวัตถุที่ใช้ระบายสีสามารถทำให้เร็วขึ้น เป็นการมีชีวิตที่สงบชั่วคราวและเปิดมุมมองของพวกเขาในการนำเสนอ เขาเริ่มทำงานจากในห้องครัว ห้องนอน ห้องนั่งเล่น เขาสนใจทุกสิ่งที่จัดแสดงแต่เขาไม่สนใจในความสวยงามซึ่งเป็นสูตรสำเร็จของส่วนประกอบในงานศิลปะ งานของเขานั้นมีอิสระ จากการนำเสนอจากรูปแบบอื่นที่ไม่ใช้ธรรมชาติ และท้ายที่สุดเป็นร่องรอยของเอกลักษณ์ จากการที่บราดเป็นคนอ่อนน้อมถ่อมตัวอย่างมาก (Hope. 1949 : 90)

ในเวลาเดียวกันนั้นบราดได้นำตัวเลขมาใช้ในงานศิลปะบนการเคลื่อนที่ของรูปร่าง และความหลากหลายของจุดสูงสุดที่เป็นแนวตั้งด้วยเหมือนกันบนผ้าใบ กับและการยกเอาชนิดที่เขาตั้งขึ้นเมื่อ ปี 1918-1919 ในงานชิ้นใหญ่นี้เป็นลวดลายของการออกแบบอย่างกล้าหาญ การรักษาเกี่ยวกับรายละเอียดเล็กน้อยในหนึ่ง ปี ค.ศ. 1923 เขาจัดสิ่งต่างๆ ที่เตรียมบนริมห้องของเตาผิง ในการวาด ปี ค.ศ. 1922 ภาพก็ตำร โน้ตเพลง เขียวที่มีขนาดใหญ่และเป็นสีดำ เป็นการวาดอย่างรุนแรงและดุเดือด ในการใช้สีมืดทึบแต่มันผ่อนคลายโดยพื้นที่เป็นแสงสีฟ้า ผืนผ้าใบชิ้นนี้ไม่มีรูปแบบลักษณะเล็กกว่าภาพ ใช้ความมืดสลัวของโทนสีไปตามเส้นแนวตรงของผ้าใบ ปี ค.ศ. 1922 - 1927 มันเป็นการอธิบายถึงเรื่องราวขนาดใหญ่ สีที่มืดทึบและตรงข้ามกับความเด่น เป็นแสงที่อัดมาในแนวตรงและเป็นการคัดค้านต่อต้านโดยแนวเส้นทแยงมุมและเส้นโค้ง ทำให้นึกถึงภาวะอารมณ์ของบาศกนิยม ความดุเดือดแต่สีอ่อนอย่างสว่างของรูปภาพ ปี ค.ศ. 1927 ด้วยมันเป็นการแบ่งแบบแผนจากแสงและเงา และความเข้มแข็ง เน้นหนักที่เกี่ยวกับดอกไม้ ลายดอกไม้โดยใช้ความหลากหลายทางกลวิธีการสร้างสรรค์ (Hope. 1949 : 105 - 106)

รูปแบบการตกแต่งการรวมความพิเศษที่น่าทึ่งเป็นคุณภาพของความเป็นของส่วนตัว และความมั่งคั่งกับบันทึกความทรงจำในแบบบาศกนิยม ฟิลิปส์ (Duncan Phillips) อธิบายรูปดอกไม้ ภาพวาดครั้งตัวว่ารูปร่างและสีสัน เป็นน้ำหนักโดยรอบที่หนักแน่นไปตามเส้นรอบของขอบแสงที่ตรงไป บริเวณขอบริมของสีเหลี่ยมผืนผ้า รอบจุดที่น่าสนใจตรงกลางเป็นพื้นที่เล็กน้อยที่ทึบแสง ไม่สะท้อนบนลักษณะที่ไม่ทำให้เป็นที่สังเกตบนเส้นแบ่งแนวนอน รูปแบบสามารถอธิบายวิเคราะห์ให้เห็นถึง ความก้าวหน้าอย่างมีเหตุผลจากวงกลมที่จุดสีดำ บนการ์ดสีขาว และองุ่นสีเขียวในการรวมตัวกันเป็นวงรี บนชามผลไม้ และแก้วไวน์ และเมื่อสิ่งของหรือวัตถุต่างๆ กับเพียงขอบหรือตรงมุมการเคลื่อนย้ายในแนวตั้งอย่างสูงสุด และอ้อมมากกว่าการปกคลุม แผ่รังสีแนวราบ เขาเลื่อนมันกลับมาในทั้งหมดแต่เปรียบได้กับการถอยหลัง ที่ทำให้ตื่นกับเป็นการการควบคุมและทิศทางวิธีการที่ไม่นานโดยการปรับแนวราบ แต่ละแผ่นของแสงมีการเสาะแสวงหาหมั่นในเฟรม สำหรับงานศิลปะสิ่งนี้เป็นเหมือนการทำให้เกิดความยุ่งยากสับสนใช่หรือไม่ คำตอบจากสายตาคือไม่ผลกระทบต่อชีวิตอย่างยอดเยี่ยมด้วยการขยายพลังงานผ่านการโน้มนำชักจูงการใช้สีอย่างสนุกสนาน บ่อยครั้งที่มีการใช้สีดำและสีขาว แสดงความสุขุมสงบที่ทำหน้าที่เป็นตัวกลางสีฟ้าอ่อน สีทองแดง เทา (Hope. 1949 : 106 - 107) ระหว่างปี ค.ศ. 1928 และค.ศ. 1929 บราดยังคงรูปแบบของชีวิตว่าความโดดเด่นในงานศิลปะ ปี ค.ศ. 1927 แต่การใช้สีน้ำตาล เขียวเข้ม

และสีดำ เป็นการแทนที่ในขณะนั้นด้วยสีเหลือง สีน้ำตาลเกรียม ฟ้ำและเขียวอ่อน และลวดลายบนภาพฝาผนังที่เป็นเครื่องประดับและภาพลายแกะสลักไม้ที่ปรากฏออกมาบ่อยครั้งมาก แนวแรงที่หายไปเป็นผลกระทบมาจากความประทับใจแรกพบทั้งหมดเข้ามาและหายไป (Hope. 1949 : 107 - 111)

ปี ค.ศ. 1930 - 1931 บราคเริ่มสนใจในศิลปะกรีกอีกครั้ง และทำการร่างภาพ นางไม้หญิงสาว วีรบุรุษ สิ่งนี้เป็นการวาดในรูปแบบที่เป็นดึกดำบรรพ์ บ่อยครั้งที่มีการนำเสนออย่างจริงจัง รูปร่างส่วนหัวและเท้าในแบบของกรีก ภาพที่ปรากฏของเขาเคยเป็นแบบกรีกและบางครั้งเป็นแบบชาวเลคตัส เป็นการนำเสนออีกครั้งที่พิพิธภัณฑ์ลูฟว์ แม้ว่าจะงานที่ทำกับวัสดุของบราคจะทำการพัฒนาเป็นความเป็นกลางแบบใหม่กับการที่เขาวาดในสีดำและเมื่อใช้วิธีการสลักลงดูเหมือนจะดูดีกว่าเรื่องราวที่ใช้ดินสอวาดหรือร่างภาพสีน้ำมัน (Hope. 1949 : 122 - 123) ปี ค.ศ. 1933 เป็นช่วงเวลาการถดถอยของบราคในปีที่ผ่านมาเขาเริ่มเรื่องราวหุ่นนิ่งกับความหลากหลายของเนื้อหาและการตกแต่ง

โครงสร้างของผลงานจิตรกรรม

สุชาติ เกาทอง กล่าวถึงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ว่า

โครงสร้างทางทัศนศิลป์หรือบางที่เรียกว่า ภาษาทางศิลปะ เป็นองค์ประกอบหลักทางการสร้างสรรค์ และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด ประกอบด้วย

1. ดุลยภาพ (Balance) มีความหมายที่สอดคล้องกัน คือ ความสมดุล ความคงที่ (Equilibrium) ความผ่อนคลาย (Repose) หมายถึงความเท่ากันหรือการถ่วงเพื่อให้เกิดความเท่ากัน ความเท่ากันนี้อาจจะไม่เท่ากันจริงก็ได้ แต่เท่ากันในความรู้สึกของมนุษย์หรือหมายถึงการจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุล หยดหนึ่ง หรือทรงตัวอยู่ได้ดุลยภาพแบบออกเป็น 2 แบบคือ ดุลยภาพที่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบสมมาตร (Formal or symmetrical balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะสังเกตเห็นได้ง่ายในธรรมชาติ เช่น ลักษณะใบหน้าของมนุษย์ซีกซ้ายและซีกขวาจะเหมือนกันทั้งสองด้าน ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้างจะให้ความรู้สึกในด้านความมั่นคง เคร่งขรึม เป็นทางการและดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบอสมมาตร (Informal or asymmetrical balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะมีลักษณะซีกซ้ายและซีกขวาไม่เหมือนกัน แต่ทรงตัวอยู่ได้ เป็นการจัดวางโดยไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ แต่คำนึงถึงหลักการจัดวางดังนี้ (1) การจัดวางที่จุดศูนย์กลาง (Central balance) (2) การจัดวางที่มีบริเวณเส้นผ่าศูนย์กลาง (Axial balance) (3) การจัดวางตามแนวนอน (Linear balance) (4) การจัดวางที่มีระยะและบริเวณว่าง (Spatial balance) (5) การจัดวางแบบอาศัยพลังและความเคลื่อนไหว (Dynamic balance) ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันทั้งสองข้างนั้นความแตกต่างของแต่ละข้างนั้นจะมีผลกับความสมดุล ให้ความรู้สึกมั่นคง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและรุนแรงอย่างมาก ดุลยภาพชนิดนี้สามารถแยกแยะออกได้อีก 2 ชนิดคือ 1) ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนไม่เหมือนกันแต่น้ำหนักเท่ากัน 2) ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรง สัดส่วนและน้ำหนักไม่เท่ากันสองข้าง

2. สัดส่วน(Proportion) หมายถึง ความสัมพันธ์ของขนาด ความยาว ความสูงและความลึก เป็นอัตราเฉลี่ยของแต่ละส่วนในงานทัศนศิลป์ที่จะต้องได้ส่วนสัมพันธ์กัน สัดส่วนของรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่เดิมมานิยมส่วนสัดส่วน 3 : 4 คือ ความกว้างสามส่วนยาวสี่ส่วน สัดส่วนเป็นความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่างๆแต่ละส่วนที่ประกอบขึ้นเป็นรูปทรง สัดส่วนจะมีลักษณะที่ปรากฏให้เห็นได้เป็น 2 แบบคือ 1) สัดส่วนที่สมบรูณ์ด้วยตัวมันเอง เกิดจากการประกอบหรือจัดโครงสร้างทางกายภาพที่ในแต่ละส่วนของรูปทรงที่มีความสัมพันธ์กันนั้นมีความสมบรูณ์ในตัวเอง เป็นความสมบรูณ์แบบเอกเทศไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งใด 2) สัดส่วนที่สมบรูณ์ด้วยการประกอบกับสิ่งอื่น เกิดจากความสัมพันธ์ของส่วนต่างๆในตัวของวัตถุเองและเกิดจากความสัมพันธ์ เมื่อเทียบกับวัตถุอื่น วัตถุหรือรูปทรงจะไม่มี ความสมบรูณ์แบบเอกเทศเพราะ จะต้องเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับวัตถุ หรือรูปทรงอื่นที่ถูกลำนำไปวางประกอบรวมด้วย

3. ความกลมกลืน (Harmony) คือความประสานกลมกลืนของส่วนมูลฐานที่สำคัญขององค์ประกอบทางโครงสร้างศิลปะเป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจไม่ขัดตา ความกลมกลืนเป็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่สำคัญและใช้มากในการสร้างสรรค์ให้ดูกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกัน จนเกิดเป็นเอกภาพ (Unity) การสร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในโครงสร้างทางทัศนศิลป์อาจจะทำได้อีกหลายประการ คือ ความกลมกลืนของขนาด (Harmony of size) ความกลมกลืนของรูปทรงและรูปร่าง (Harmony of form and shape) ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of line) ความกลมกลืนของผิว (Harmony of texture) 5) ความกลมกลืนของสี (Harmony of color)

4. ช่วงจังหวะ (Rythm) หมายถึงจังหวะที่เกิดขึ้นระหว่างความสัมพันธ์ของเส้น รูปร่าง น้ำหนัก และสี จังหวะที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันจะช่วยให้เกิดความเด่นและแก้ปัญหาการซ้ำกันของรูปภาพได้ เราสามารถสังเกตช่วงจังหวะได้จากการต่อเนื่องกันในธรรมชาติ ความสำคัญของจังหวะที่มีต่องานทัศนศิลป์ มีดังนี้ 1) ช่วงจังหวะในการจัดเส้น สี แสง และเงาที่ดีจะทำให้งานทัศนศิลป์ดูงดงามและง่ายต่อความเข้าใจ 2) ช่วงจังหวะที่ดีจะช่วยสร้างความสนใจ ความมีชีวิตชีวา และบางครั้งสามารถทำให้แลเห็นว่ามีการเคลื่อนไหวและการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึก 3) ช่วงจังหวะที่ซ้ำๆกันจะทำให้เกิดความกลมกลืน เช่น การวางเครื่องประดับภายในห้องซ้ำๆกันอย่างมีระเบียบ มีจังหวะเรียบร้อยสวยงาม การจัดช่วงจังหวะเป็นกฎเกณฑ์หนึ่งที่แก้ปัญหาความซ้ำกัน หรือทำให้การจัดภาพมีชีวิตชีวา น่าสนใจ หลักการจัดช่วงจังหวะที่นิยมทำอยู่มี 2 ประการคือ 1) การจัดแบบซ้ำกัน(Repetition rhythm) คือการใช้รูปทรงหรือรูปร่าง สี และเส้นซ้ำๆ กันจนเป็นรูปแบบที่งดงาม 2) การจัดแบบขยายเพิ่มขึ้นและแบบต่อเนื่อง (Progression and continuity rhythm) คือการเพิ่มเส้น สี ความอ่อนแก่และขนาดให้ต่อเนื่องกันไป หรือการเพิ่มขนาดจากเล็กไปหาขนาดใหญ่ จังหวะเหล่านี้อาจหาได้จากธรรมชาติ เช่น จังหวะของคลื่นทยอยเข้าหาฝั่ง

5. จุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) เกิดจากการเน้นหรือส่งเสริมส่วนมูลฐานของศิลปะให้แลเห็นเด่นสะดุดตาว่าส่วนประกอบมูลฐานอื่นๆ การเน้นจุดเด่นในงานทัศนศิลป์ การเน้นส่วนสำคัญจนเป็นจุดเด่นนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์อาจทำได้หลายวิธีคือ 1) การเน้นโดยการใช้สีให้เด่นเป็นพิเศษ คือใช้สีส่วนรวมของภาพให้กลมกลืนกันหรือใกล้เคียงกัน ใช้บริเวณที่ต้องการเน้นให้เด่นชัดกว่าบริเวณอื่น 2) การเน้นโดยใช้เส้น รูปร่างและขนาดให้ตัดกัน เป็นการเน้นโดยใช้ส่วนประกอบมูลฐานของศิลปะส่งเสริมให้เกิดจุดเด่น เช่น ใช้เส้นส่วนใหญ่พาสายตาไปยังจุดเด่นหรือให้ขนาดของจุดเด่นใหญ่เป็น

พิเศษ คือ ใช้สีส่วนรวมของภาพให้กลมกลืนกันหรือใกล้เคียงกัน ใช้บริเวณที่ต้องการเน้นให้เด่นชัดกว่าบริเวณอื่น 2) การเน้นโดยใช้เส้น รูปร่างและขนาดให้ตัดกัน เป็นการเน้นโดยใช้ส่วนประกอบมูลฐานของศิลปะส่งเสริมให้เกิดจุดเด่น เช่น ใช้เส้นส่วนใหญ่พาสายตาไปยังจุดเด่นหรือให้ขนาดของจุดเด่นใหญ่เป็นพิเศษกว่าส่วนรอบๆ 3) การเน้นโดยการตกแต่ง คือการตกแต่งบริเวณหรือส่วนที่จะเน้นให้งดงาม เช่น เน้นและตกแต่งบริเวณที่จะเข้าบ้าน 4) การเน้นโดยการจัดช่องว่างให้เหมาะสม คือการจัดที่ว่างรอบๆ สิ่งที่จะเน้นให้เรียบ ไม่สับสน เห็นได้ง่าย (สุชาติ เทาทอง. 2539 : 67 - 69)

ศิลปินกลุ่มนี้พยายามทำสิ่งต่างๆ ให้ง่าย เมื่อปรากฏเป็นภาพเขียน ดังนั้นการที่ศิลปินกลุ่มนี้บิดเบือนรูปร่างที่แท้จริงของวัตถุก็พบว่า ไม่ยึดแนวของเซซานน์ที่เป็นเสมือนผู้บุกเบิกลัทธิบาศนิยม คำตอบก็คือว่า ศิลปินกลุ่มนี้พยายามรักษารูปร่างที่แท้จริงของวัตถุที่มองเห็น เมื่อเขียนเป็นภาพคนดูจำได้และรู้ว่าเป็นรูปอะไร แต่ก็มีศิลปินบางคนที่แหวกแนวออกไป อย่างไรก็ตามก็ดีท่านก็ยังมองเห็นวัตถุและจำได้อยู่นั่นเอง ศิลปินในกลุ่มบาศนิยมนี้จะเริ่มจะเขียนรูปคน รูปวิว และรูปอื่นๆ ที่เป็นจริง และคล้ายของจริงก่อนแล้วจึงค่อยทำให้ง่ายๆ เข้า ตัดส่วนโน้นเพิ่มส่วนนี้เป็นลำดับขั้น ทำให้บางส่วนทับกัน บังกัน ซนกัน แสดงวัตถุรูปเดียวในมุมต่างๆ กัน จัดขนาด สี และลักษณะผิวพื้นเสียใหม่ จนกระทั่งมีส่วนที่สำคัญของวัตถุเหลืออยู่เพียงเล็กน้อยเท่านั้นเอง (อารี สุทธิพันธุ์. ม.ป.ป. : 61)

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา ได้กล่าวถึงผลงานของบรากในด้านโครงสร้างภาพและกลวิธีในการสร้างสรรค์ไว้ว่า

ปี ค.ศ. 1912-1913 เป็นช่วงที่ถือได้ว่า...บรากมุ่งทำงานการประติมากรรมที่สุดและภาพ Still Life with Tenora (Clarinet) นับเป็นงานชิ้นใหญ่ที่สุดของบรากซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในการควบคุมความหมายใช้รูปทรงน้อย พื้นผิวน้อย รูปทรงไม่กี่ชิ้น แต่สามารถให้ความรู้สึกทางองค์ประกอบที่สมบูรณ์ และนับเป็นงานที่ประสบความสำเร็จสูงสุดชิ้นหนึ่ง

ผลงานของบราก...เกือบจะเป็นนามธรรมในปี ค.ศ.1911...บรากได้สร้างงานคิวบิสม์แบบวิเคราะห์ แนวนามธรรมขึ้นมาในปี ค.ศ.1912 การนำตัวอักษรมาใช้ก็เพื่อเป็นการเย้ยหยันความแบนและปริมาตร (Flatness and Volume)แบบธรรมชาติทั่วไปในจิตรกรรม และลักษณะลงตาของการสร้างบรรยากาศในภาพ (Illusionistic Pictorial Space) ดังความจริงมาสู่ความมีจริงของผืนผ้าใบเท่านั้น(The Reality of Canvas Itself) การใช้ลวดลายไม้แปลกล้อม และการ stencil ตัวหนังสือเป็นการนำเอาประยุกต์ศิลป์มาใช้ในงานศิลปะชั้นสูง (High Art) ด้วย Grass, Guitar and Bottle ค.ศ.1912-1913 เป็นผลงานที่แสดงถึงการใช้รูปทรงเด่นชัดจริงๆ เป็นการนึกถึงชีวิตในคาเฟ่ มีการใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ ขวดเหล้า แก้ว กล้องยาสูบ เพลงโปรดและนักดนตรีที่ชื่นชมในลักษณะหนึ่งคือ ความจริงจังและเล่นๆคละเคล้าเข้าด้วยกัน งานของทั้งสองเป็นการนำเอาวัฒนธรรมประชานิยม และเรื่องอื่นๆ มาตีใหม่รวมทั้งการนำรูปคนและทิวทัศน์มาสู่บาศนิยมวิเคราะห์ (Analytical Cubism) จิตรกรรมยุคคิวบิสม์วิเคราะห์ (Analytical Cubism) ของบรากซึ่งวัตถุต่างๆ ถูกนำเสนอออกหลายมุมมอง รูปทรงซ้อนทับและถูกรวมเข้าด้วยกัน ระนาบต่างๆ บางส่วนโปร่งใสและแบนเรียบ ภาพดูตื่นคล้ายประติมากรรมหมุนต่ำ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545 : 104 - 105)

ปีค.ศ. 1907 บราคมีจุดเริ่มต้นของความสนใจจากพอล เซซานน์ ซึ่งมีความคิดว่า “โครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงทางธรรมชาติทั้งหมด” และ... “ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอก และโครงสร้างตามความเป็นจริงแล้ว จงมองดูรูปทรงเหล่านั้นให้เป็นเหลี่ยม เป็นรูป ลูกบาศก์ง่ายๆ” บราคพยายามเน้นคุณค่าของปริมาตร (Volume) กับอากาศซึ่งสัมพันธ์กันเต็มไปหมดในภาพอีกทั้งไม่เห็นด้วยในหลักการของพวกอิมเพรสชันนิสต์ ซึ่งละเลยความสำคัญของรูปทรงและปริมาตร ศิลปินทั้งสองต่างสำรวจรายละเอียดของสิ่งที่พวกเขาต้องการวาด ด้วยการทำลายรูปทรงเหล่านั้นให้กลายเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ไม่การปะติดปะต่อกัน จากนั้นก็นำมาประกอบกันใหม่ รูปทรงบางรูปทรงอาจทับกัน ซ้อนกัน หรือเหลื่อมล้ำซึ่งกันและกันก็ได้ โดยมีจุดประสงค์สำคัญในเรื่องปริมาตรเป็นเป้าหมายสูงสุด (กัจจ สุนพงษ์ศรี. 2528 : 159 - 160) ศิลปะที่แสดงรูปทรงเป็นเหลี่ยมเป็นแท่งนี้ เป็นผลสืบต่อความคิดมาจากภาพเขียนของเซซานน์ ในลักษณะที่ค้นหารูปทรงง่ายๆ ปริมาตรและบริเวณส่วนรวมของสี่ รูปทรงที่เกิดที่ก่อกำเนิดขึ้นจากการรวมตัวของรูปทรงเรขาคณิต โดยแยกรูปทรงออกไปและรวมตัวกันเป็นโครงสร้างใหม่ ปริมาตรเกิดขึ้นจากการผสมผสานกันของทุกแง่ทุกมุมบนพื้นภาพ ถัดจากนั้นศิลปินในกลุ่มนี้คิดค้นต่อไปอีก นำกระดาษหนังสือพิมพ์และเศษวัสดุมาการปะติดรวมกันสร้างเป็นภาพการปะติดขึ้นมาเป็นครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1912 และส่งอิทธิพลมาจนถึงปัจจุบัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 38) ลักษณะการออกแบบของศิลปินบาסקินนิยมกลุ่มนี้จะใช้วิธีแยกวิเคราะห์วัตถุและนำมาประกอบขึ้นใหม่ตามความเหมาะสมของพื้นผิว (Surface) ระนาบ (Plane) และรูปร่างร่วมกัน (Sharing shape) และวิธีการผสมผสานกันของเส้นตรง เส้นเว้า เส้นโค้ง ประกอบกับการใช้สีและวัตถุจริง วิธีนี้มีชื่อเรียกว่า การปะติด เป็นวิธีการที่นำเทคนิคต่างๆมาให้ได้ อย่างมีเหตุผล ทำให้ผู้ชมภาพมีความรู้สึกสนุกสนาน (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 119 - 122)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงแนวทางสำคัญในการสร้างสรรค์จิตรกรรมตามแบบลัทธิบาסקินนิยมไว้ว่า

1. ถือการตัดทอน ย่นย่อส่วน หรือเพิ่มเติมตกแต่ง (Distortion) รูปวัตถุที่ต้องการเขียน โดยถือหลักของส่วนประกอบเพิ่ม (Theory of additional elements)
2. คำเน้นการแสดงออกทางรูปทรงเปิด และปิด (Opened and closed form) โดยพิจารณาถึงความสัมพันธ์ของบริเวณที่ว่างในส่วนที่เป็นรูปและพื้น หรือ บวกและลบ (Negative and positive space)
3. คำเน้นถึงความตื้นลึกด้วยรูปทรง ขนาด การซ้อนกัน บังกัน โปร่งใสคล้ายเอกซเรย์ (X-rays painting)
4. เปิดโอกาสให้ผู้ดูมีเสรีภาพในการคิด ใช้ปัญญาพินิจพิจารณาด้วยตนเอง ภาพเขียนเสมือนแนวทางที่แนะนำให้ผู้ดูชื่นชมด้วยตนเองเท่านั้น
5. คำเน้นถึงความกลมกลืนของรูปทรง สี และรูปร่าง เมื่อประกอบกันเป็นเรื่องราวที่รู้จักกันเป็นอย่างดี รูปทรงที่เด่นได้แก่ รูปทรงที่เกิดจาก เส้นเว้า เส้นโค้ง เส้นตรงผสมผสานกันอย่างเหมาะสม
6. คำเน้นถึงส่วนย่อยละส่วนรวมพร้อมกัน เพื่อให้เกิดความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน พ่วงกับคำเน้นถึงลักษณะผิวหน้าของวัตถุแต่ละชนิด (Surface Treatment)

7. นำเอาวัสดุจริงมาการปะติดกัน เพื่อให้เกิดความรู้สึกสัมผัส (Sensory perception) จนเกิดเป็นแบบอย่างของศิลปศึกษาที่เรียกว่า การปะติด (Collage) หรือ The art of assemblage (อาร์ สุธิพันธ์. 2535 : 230)

จากการศึกษาการสร้างงานของบราคที่ได้สร้างงานตามแบบลัทธิปาตนิยม สรุปได้ว่าการจัดโครงสร้างของภาพเป็นลักษณะของการนำส่วนประกอบทางศิลปะหรือทัศนธาตุทางศิลปะ (Visual Element) มารวมกัน โดยการถ่ายทอดรูปแบบที่แตกต่างกันซึ่งแล้วแต่ประสบการณ์การถ่ายทอดของแต่ละบุคคล ในการศึกษาผลงานจิตรกรรมของบราคการจัดโครงสร้างของภาพประกอบไปด้วย

1. รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form)

ขนาด(Size)ของรูปร่างรูปทรง ความไม่เท่ากัน ความสมดุล ไม่สมดุล สิ่งเหล่านี้ขึ้นอยู่กับขนาด ขนาดของวัตถุในสนามภาพ มักจะมีขนาดต่างกัน บางชนิดมีขนาดใหญ่ขนาดเล็ก หรือขนาดเท่ากัน และจากความต่างต่างกันนี้เอง ถือว่าเป็นส่วนประกอบของการเห็นอันสำคัญเพราะว่าเมื่อเรารับรู้เกี่ยวกับขนาดแล้ว เราก็สามารถที่จะเชื่อมโยงกับการรับรู้ใหม่ต่อไปได้ ขนาดเกิดจากการเปรียบของสัดส่วนที่เรามองเห็นได้ รูปร่าง (Shape) เป็นบริเวณของเนื้อที่ของสี เนื้อที่ของแสงและเงา หรือเนื้อที่ของเส้นหรือทั้งหมดรวมกันก็ได้ มาสร้างเป็นรูปทรงเป็นรูปร่างของงานศิลปะ รูปร่างมีลักษณะเป็นสองมิติรูปร่างมีความสำคัญต่อศิลปิน เหมือนไม้ที่มีความสำคัญต่อนักก่อสร้าง รูปร่างเป็นองค์ประกอบหนึ่งของรูปทรงลักษณะ (Form) โดยหลักการนี้จึงมีส่วนที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะให้มีลักษณะต่างๆ การเขียนภาพรูปร่างของส่วนต่างๆ ของงานศิลปะนั้น ศิลปินจะเขียนรูปร่างและจัดภาพใหม่โดยถ่ายทอดจากธรรมชาติ จากจินตนาการมาเป็นภาพจิตรกรรม ศิลปินจะมองลึกเข้าไปถึงคุณค่าของความงามของรูปร่างที่สร้างขึ้นให้งดงามตามหลักสุนทรียภาพด้วย (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2524 : 32) และรูปทรง คือ สิ่งที่เราได้เห็นในทัศนศิลป์ เป็นส่วนที่ศิลปินสร้างขึ้นด้วยการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ (Visual Elements) ซึ่งได้แก่ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ของขาว-ดำ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว รูปทรงให้ความพอใจต่อความรู้สึกสัมผัส เป็นความสุขทางตา พร้อมกันนั้นก็สร้างเนื้อหาให้กับรูปทรงเอง และเป็นสัญลักษณ์ให้แก่อารมณ์ความรู้สึก หรือปัญญาความคิดที่เกิดขึ้นในจิตด้วย ถ้าเปรียบกับชีวิต รูปทรงคือส่วนที่เป็นกาย เนื้อหาเป็นส่วนที่เป็นใจ รูปทรงกับเนื้อหาไม่อาจแยกจากกันได้ ในงานศิลปะที่ดีทั้งสองส่วนนี้จะรวมเป็นสิ่งเดียวกัน ถ้าแยกกันความเป็นเอกภาพก็ถูกทำลาย ชีวิตของศิลปะก็มีอาจอุบัติขึ้นได้ รูปทรงมีส่วนประกอบสำคัญ 2 ส่วน คือส่วนที่เป็นโครงสร้างทางรูป และส่วนที่เป็นโครงร่างทางวัตถุ ส่วนที่เป็นโครงร่างทางรูปได้แก่ ทัศนธาตุที่รวมกันอย่างเป็นเอกภาพส่วนที่เป็นโครงร่างทางวัตถุได้แก่ วัสดุที่ใช้ในการสร้างรูป เช่น สีดินเหนียว หิน ไม้ กระดาษ ผ้า โลหะ และเทคนิคที่ใช้วัสดุเหล่านั้นเช่น การระบาย การปั้น การแกะสลัก การตัดปะ การทอ การเชื่อมต่อ ฯลฯ เป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับความคงทน ประเภทของรูปทรง มี 3 ประเภท รูปทรงเรขาคณิต (Geometric

Form) รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) รูปทรงอิสระ (Free Form) (ชูลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 18)

นอกจากนี้ชูลูด นิ่มเสมอ ยังได้กล่าวถึง ความหมายของรูปทรง (Form) และรูปร่าง (Shape) ในงานทัศนศิลป์ไว้ว่า

รูปทรง หมายถึง

1. โครงสร้างทางรูปของงานศิลปะ ที่รวมทั้งรูปภายในและรูปภายนอก จะเป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียว หรือหลายหลายหน่วยรวมกันขึ้นก็ได้ เช่น รูปทรงของงานประติมากรรมที่ทำเป็นรูปคนๆเดียวหรืองานประติมากรรมกลุ่มคน รูปทรงของงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่งหมายถึงส่วนร่วมของงานชิ้นนั้น ซึ่งอาจประกอบด้วยส่วนต่างๆหลายๆส่วน หรือรูปทรงย่อยๆ หลายรูปทรง รวมทั้งที่ว่างหรือฉากหลังด้วย

2. ส่วนที่เป็นรูปธรรมที่ตรงข้ามกับเนื้อหา ซึ่งเป็นส่วนที่เป็นนามธรรมในงานศิลปะ (บางแห่งใช้คำว่ารูปแบบ)

3. สิ่งที่มีความแน่นอนที่แบบ 3 มิติ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุจริงอย่างงานประติมากรรม หรือเป็นของจริงอย่างงานจิตรกรรม

4. สิ่งที่มีรูปนอกแน่นอนมีความหมาย

5. สิ่งที่มีโครงสร้าง มีความหมาย มีเอกภาพในตัว เช่น คน สัตว์ ต้นไม้

6. สิ่งที่ตรงข้ามกับที่ว่างในงานศิลปะ งานศิลปะนั้นถ้าเรามองดูในแง่กายภาพ จะเห็นมี 2 ส่วนประกอบกันคือ รูปทรงกับที่ว่าง

7. อาการที่แสดงหรือแบบอย่างในการจัดประสานส่วนต่างๆ เพื่อให้เกิดเอกภาพ หรือความหมายขึ้นในงานศิลปะ เช่น การสร้างงานทัศนศิลป์ การแต่งวรรณกรรม หรือการประพันธ์ดนตรี

8. สิ่งที่ยิ่งกว่าความหมายทุกๆไป รูปทรง คือรูปที่เกิดขึ้นจากโครงสร้างที่มีเอกภาพและสุนทรีย์ภาพ

รูปร่าง หมายถึง

1. รูปนอกของสิ่งที่มีลักษณะ 2 มิติ หรือ 3 มิติ เช่น แผ่นกลมเป็นรูปกลม จะมีรูปร่างเป็นวงกลมเหมือนกันแต่มีรูปทรงต่างกัน เพราะโครงสร้างต่างกัน

2. แบบรูปที่เป็น 2 มิติ แสดงเนื้อที่ของผิวที่เป็นระนาบมากกว่าจะเป็นปริมาตรหรือมวล

3. รูปธรรมดาที่ไม่มีมีความหมาย ไม่มีโครงสร้าง (ชูลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 208 - 209)

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวเกี่ยวกับลัทธิบาทศกนิยมรูปร่าง รูปทรงที่เน้นในเรื่องการกระจาย
รูปร่างวัตถุไว้ว่า

การพัฒนางานจิตรกรรมสมัยใหม่ ได้เริ่มต้นในตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 25 ด้วยการมี
ปฏิกริยาต่อต้านลัทธิอิมเพรสชันนิสต์ จนปรากฏเป็นจิตรกรรมคลื่นลูกใหม่เกิดขึ้นมา เป็นการทำให้งานใน
แนวจิตนิยมของพวกเอ็กซ์เพรสชันนิสต์ ดูเคร่งขรึม และมีระเบียบเป็นระบบมากขึ้น นี่แหละคือลัทธิ
คิวบิสม์ซึ่งได้กำเนิดขึ้นมาในตอนกลางพุทธศตวรรษนั้น ลัทธิคิวบิสม์เรียนรู้มาจากผลงานและการค้นพบ
ของเซซานน์ แต่ก็ไม่ได้รักษาสภาพที่เกี่ยวข้องธรรมชาติอย่างผลงานของเซซานน์เอาไว้ทั้งหมด ตาม
ข้อเท็จจริงแล้ว วัตถุต่างๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมคิวบิสม์ เช่น แก้ว ขวดน้ำ กุญแจ เขี่ยอกน้ำ โต๊ะเล็กๆ
 ฯลฯ ต่างก็ทำหน้าที่เป็นรูปคนและสัตว์ แต่ก็ก็เป็นเพียงการแสดงไวยากรณ์ภาษาภาพด้วยระบบที่เหนียว
แน่นเท่านั้น บราค และปิกัสโซ เป็นผู้ก่อตั้งลัทธิคิวบิสม์ขึ้นมา บราคนั้นได้แสดงท่าทีต่อความแท้จริงแบบ
คิวบิสม์ด้วยความรู้สึกที่รุนแรง เขากล่าวว่า "รูปทรงที่บิดผันจะมีความหมายก็ต่อเมื่อ เป็นรูปทรงที่เกิด
จากจิตใจเท่านั้น" พวกคิวบิสม์มีภาพจุดหมายของความแท้จริงที่ชัดเจนมากซึ่งจะเข้าใจความแท้จริงนี้ได้
ด้วยเหตุผลเราจะไม่พบโลกทัศน์ของพวกคิวบิสม์ในประสบการณ์แห่งความรู้สึกทางกาย แต่จะพบเห็นได้
ด้วยจิตใจที่มีความเข้าใจเชิงระเบียบวิธี ซึ่งเกือบจะเรียกได้ว่าเป็นความเข้าใจเชิงคณิตศาสตร์ด้วย ความ
เข้าใจแบบนี้มีความสำคัญมากกว่าประสบการณ์เชิงจิตวิสัยคือ จะมองดูปรากฏการณ์ใดๆโดยไม่เจาะจง
และจะมุ่งให้เกิดความสมบูรณ์เชิงวัตถุวิสัยเป็นสำคัญ ดังนั้น ลัทธิคิวบิสม์จึงปฏิเสธการมองดูด้วยแง่มุม
เดียวโดยเด็ดขาด แต่ในสายตาของพวกเขานั้น จะทำให้เกิดความรู้เกี่ยวกับรูปวัตถุนั้นๆ อย่างอิสระ
เต็มที่ ในภาพเขียนคิวบิสม์ จึงมองเห็นรูปวัตถุได้รอบทุกด้าน คือ มองจากด้านบนและด้านล่าง มองจาก
ด้านหน้าและด้านหลัง ไปพร้อมๆกัน ดังนั้น เรื่องราวของภาพจึงไม่ใช่สิ่งที่ปรากฏแก่สายตา แต่มันเป็น
สาระสำคัญของภาพ ควรจะสังเกตและชี้ให้เห็นว่า พวกคิวบิสม์ใช้งานของเซซานน์เป็นแบบตัวอย่าง และ
ในระหว่าง พ.ศ. 2450 - 54 ที่พวกคิวบิสม์ได้เริ่มต้นคว่ำวิจัยนั้น พวกเขาได้ใช้วิธีการคล้ายกับที่เซอรา
และพวกนีโออิมเพรสชันนิสต์ได้คิดประดิษฐ์และใช้เป็นวิธีระบายสีกันเป็นปกติ คือ การแยกสีออกเป็นส่วน
เล็กๆ และการวิเคราะห์สีอย่างมีระบบนั่นเอง โดยที่พวกนีโออิมเพรสชันนิสต์ ได้แยกสีที่ปรากฏแก่สายตา
ให้เป็นจุดเล็กๆ ซึ่งเป็นสีบริสุทธิ์ ดังนั้น พวกคิวบิสม์จึงกล้าแยกรูปทรงออกมา และลดทอนลงมาจนเหลือ
เป็นหน่วยเล็กๆ ซึ่งเป็นรูปทรงเรขาคณิตบริสุทธิ์ ข้อเท็จจริงที่สำคัญก็คือ วิธีการที่คล้ายคลึงกันนี้ดู
เหมือนจะไม่ใช้เหตุบังเอิญ ท่าทีทางวิทยาศาสตร์ที่มีต่อความแท้จริงเป็นแรงตลใจให้พวกคิวบิสม์ค้นพบ
วิธีการนี้ ประกอบกับมีแรงกระตุ้นอื่นๆ ที่ไม่เชื่อเชื่อเพียงการรับรู้และความประทับใจจากโอกาสต่างๆ
เท่านั้น แต่ยังเราให้ค้นพบมาตรฐานที่แนบมาขึ้น บนพื้นฐานความรู้เรื่องความแท้จริงในทางพุทธ
ปัญญาด้วย

ดังนั้นภาพเขียนลัทธิคิวบิสม์สมัยแรกๆ จึงมีลักษณะที่แสดงให้เห็นการวิเคราะห์ความแท้จริง
ด้วยวิธีการเชิงวิทยาศาสตร์ได้อย่างชัดเจน พวกเขาดูรูปทรงด้วยลักษณะที่เกือบจะไม่มีมีความถูกต้องทาง
กายวิภาคอยู่เลย โดยสืบสวนดูโครงสร้าง และกฎเกณฑ์ทางรูปทรงเป็นสำคัญ และยังมีเจตนาแน่วแน่ที่จะละ
ทิ้งข้อเท็จจริงอื่นๆ ในทัศนะภาพของจิตรกรออกไป กล่าวคือ สีก็จะทำให้สุภาพลง และลดความสำคัญลง
มาเป็นลำดับสองด้วย ภาพเหล่านี้เกือบจะเป็นภาพเอกรงค์ คือ มีการใช้สีเพียงไม่กี่สี เช่น สีเทา สีเหลือง
ดิน สีเขียว ฯลฯ ก็สามารถให้รู้สึกได้ว่า รูปทรงปรากฏขึ้นมาจากพื้นผิวภาพได้ การเน้นที่โครงสร้างและ
รูปทรงองค์ประกอบตามกฎเกณฑ์แห่งความสัมพันธ์กัน ทำให้หน้าประกอบซึ่งแตกออกมาจากแต่ละรูป มี
ความประสานซึ่งกันและกัน จนคล้ายกับการสร้างประโยคด้วยถ้อยคำต่างๆ ซึ่งได้เป็นตามวิธีการสร้าง

รอบๆ จตุรมุมศูนย์กลางตา จนปรากฏเป็นภาพองค์ประกอบที่มีทรงเป็นรูปไข่ ดูเหมือนว่าจะวางปะปน
รวมๆ กันเป็นกลุ่ม จนเหลือบริเวณมุมของภาพให้ว่างไว้ โดยแทบจะไม่ได้ระบายสีลงไปเลย ปรากฏภาพ
ลัทธิคิวบิสม์ในเชิงวิเคราะห์นี้ ได้มีการสร้างผลงานยอดเยี่ยมออกมาติดต่อกันแน่นละ โลกทัศน์ที่ทำตาม
ระเบียบวิธีใหม่นี้ ในไม่ช้าก็สามารถแสดงออกตามหัวเรื่องที่พวกเขาเลือกใช้ จนปรากฏความแท้จริงทั้ง
มวลให้เห็นได้ชัดเจน ลัทธิคิวบิสม์ไม่ได้จำกัดตนเองอยู่กับการทำภาพหุ่นนิ่ง ด้วยการใช้วัตถุสิ่งของ
ธรรมดาๆ นำมาสร้างรูปภาพตามแบบวิธีของเขาเท่านั้น แต่ยังคงล้าหาญไปทำภาพองค์ประกอบรูปคนและ
สัตว์ ภาพเหมือน และภาพทิวทัศน์ด้วยยิ่งไปกว่านั้น ลัทธิคิวบิสม์ยังนำเสนอไปสู่โลกแห่งการเขียนภาพ
สิ่งที่มองไม่เห็นด้วยสายตา คือ การเขียนภาพสิ่งต่างๆ จากจิตใจของพวกเขาตัวเอง ได้แก่ ภาพดนตรี
และภาพความทรงจำ เป็นต้น ซึ่งภาพเหล่านี้ยังไม่เคยมีการทำมาก่อนเลย หลังจาก 2 - 3 ปีแห่งการ
ค้นคว้าวิจัยและการทดลองอย่างจริงจังได้ผ่านไปแล้ว ศิลปินเอกพวกคิวบิสม์ได้เริ่มตระหนักว่าแม้การ
วิเคราะห์เชิงทัศนศาสตร์วิธีนี้ จะครอบคลุมความแท้จริงได้ทั้งหมดจนดูล้ายกับภาษาทางวิทยาศาสตร์ ที่
ให้คำจำกัดความได้ชัดเจนก็ตาม แต่เป็นเพราะลักษณะของงานที่กระทำตามแบบวิธี จึงทำให้น่าเป็นห่วง
ว่าจะสูญเสียการสัมผัสกับความแท้จริงแห่งชีวิตไปหมดสิ้น ศิลปินคิวบิสม์ยอมรับด้วยตนเองว่าลัทธิคิว
บิสม์อาจกลายเป็นเพียงทฤษฎีเท่านั้น ไม่ใช่ชีวิตที่เหมาะสมแก่การปฏิบัติ ดังนั้นเพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงความ
สูญเสียดังกล่าว พวกเขาจึงหันกลับไปสู่ความแท้จริงแบบที่เรียบง่ายที่สุด และรวมเอาความจริงไปตรงมา
โดยไม่เปลี่ยนแปลงนี้รวมเข้าไว้ในผลงานของพวกเขาด้วย (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2530 : 58 - 68)

ชีวิตช่วงทำงานโดยการปะติดของบราค เป็นช่วงท่ามกลางที่ดีที่สุดต้องมีความรู้ที่ดีที่เป็น
มากกว่าที่แสดงออก ตั้งแต่ที่ทำออกมามากกว่า 50 ชิ้นระหว่างปี ค.ศ.1912 - 1914 และมากกว่า
อีกหลากหลายจนปี ค.ศ.1918 ใช้วิธีการตามที่ปรับให้เข้ากับเศรษฐกิจใหม่ และล้าหาญที่จะใช้
สีสันแนวทางใหม่ พร้อมทั้งจะทำบางสิ่งบางอย่างให้เสร็จสิ้นเหมือนในความชื่นชอบในรูปทรงรีและ
ยังคงวาดบนภาพสีน้ำมัน สภาพแวดล้อมที่เปรียบเสมือนการปิดผนึกเป็นการรวบรวมไว้ โดย
ค้นพบสภาพแวดล้อมของสิ่งรอบตัวเราอย่างบริสุทธิ์อย่างรุนแรงเหมือนที่เป็นองค์ประกอบ
ถึงแม้ว่าหลักสำคัญหนึ่งในจุดประสงค์ของความนิยมชื่นชม ในส่วนหัวของกิตาร์และที่เหมือนกันใน
เวลานั้น ทำให้ตระหนักว่ามันเคยทำโดยการร่วมมือกันของความฉลาดแกมโกงที่ไม่น่าจะเป็นไปได้
ในส่วนงานของบราคพวกเราเป็นเหมือนการเริ่มต้นทางความคิดจินตนาการอย่างนุ่มนวล และเพียง
แค่สิ่งที่รองลงมา ทำให้คิดเกี่ยวกับไหวพริบรอบข้างตัวมัน ย้อนกลับมาที่รูปสามเหลี่ยมบน
กระดาษในการวาดรูปคน (บางครั้งบราคคิดถึงเกี่ยวกับผู้ร่วมมือผู้รับรู้ร่วมคิดสมัยก่อนของเขา
และเขียนถึงความผูกพันเหล่านั้น หลายปีต่อมางานศิลปะบางชิ้นทำให้คุณคิดถึงกับศิลปิน
เกี่ยวกับความเป็นมนุษย์ทั้งหลาย บ่อยครั้งที่ฉันได้ยินคนกล่าวถึงพรสวรรค์ของมานี (Manet)
ไม่เคยมีเกี่ยวกับเซซานน์มาคิดกันอย่างรอบคอบ พรสวรรค์เป็นสิ่งที่น่าปลื้มปริ่มน่าชื่นชม)
(Wilkin. 1991 : 55)

2. พื้นที่ว่าง(Space)

พื้นที่ว่าง คือ พื้นที่บริเวณที่ศิลปินมีเป้าหมายจะทำในระนาบ 2 มิติ ให้มีความสอดคล้องกลมกลืนจนดูเป็นลักษณะ 3 มิติ

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ (2524 : 36 - 38) กล่าวเกี่ยวกับที่ว่างไว้ว่า

ที่ว่าง (Space) มนุษย์สามารถมองเห็นและสังเกตสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติจากตาและมีสมองและจิตใจเป็นผู้พินิจ ความเห็นจากภาพที่เห็นนั้น สก็อต โรเบิร์ต ได้เขียนเกี่ยวกับการมองเห็นว่า “เป็นการรับรู้จากการแลเห็นซึ่งจะรวมถึงการรับรู้จากระบบประสาทสมองของสมองทั้งหมดที่ตอบสนองในการที่ได้รับการกระตุ้นจากภาพที่เห็น การเห็นและการพินิจของมนุษย์นั้นขึ้นอยู่กับภาพที่เห็น 2 ชนิด คือ Stereococip และ Kinesthetic ทั้งนี้เนื่องจากมูลเหตุที่มนุษย์มีตา 2 ข้างอยู่ห่างกัน น่าจะเป็นภาพที่เห็นแตกต่างกันเป็น 2 ภาพในเวลาเดียวกัน แต่มนุษย์ก็สามารถแลเห็นภาพที่แตกต่างกันสองภาพนั้นเป็นภาพเดียวกันได้ Stereococip คือ ความสามารถในการมองเห็นภาพที่แตกต่างกันทั้งสองภาพเข้ามาเป็นภาพเดียวกัน กระบวนการในการที่ว่าง (Space) มนุษย์สามารถมองเห็นและสังเกตสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติจากตาและมีสมองและจิตใจเป็นผู้พินิจ ความเห็นจากภาพที่เห็นนั้น สก็อต โรเบิร์ต ได้เขียนเกี่ยวกับการมองเห็นว่า “เป็นการรับรู้จากการแลเห็นซึ่งจะรวมถึงการรับรู้จากระบบประสาทสมองของสมองทั้งหมดที่ตอบสนองในการที่ได้รับการกระตุ้นจากภาพที่เห็น การเห็นและการพินิจของมนุษย์นั้นขึ้นอยู่กับภาพที่เห็น 2 ชนิด คือ Stereococip และ Kinesthetic ทั้งนี้เนื่องจากมูลเหตุที่มนุษย์มีตา 2 ข้างอยู่ห่างกัน น่าจะเป็นภาพที่เห็นแตกต่างกันเป็น 2 ภาพในเวลาเดียวกัน แต่มนุษย์ก็สามารถแลเห็นภาพที่แตกต่างกันสองภาพนั้นเป็นภาพเดียวกันได้ Stereococip คือ ความสามารถในการมองเห็นภาพที่แตกต่างกันทั้งสองภาพเข้ามาเป็นภาพเดียวกัน กระบวนการในการมองเห็นภาพนี้ช่วยให้สามารถแลเห็นความลึกเป็นภาพ 3 มิติ สำหรับ Kinesthetic นั้น มนุษย์สามารถเคลื่อนย้ายในการมองเห็นและการดู โดยสามารถถอยถอยตาจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ด้วยการเคลื่อนไหวของดวงตาและการปรับแก้ตาให้แลเห็นสิ่งของต่างๆ มนุษย์จึงมองเห็นพื้นผิวของสิ่งต่างๆไปได้ทั่ว” การมองเห็นช่วยให้มนุษย์ได้รับรู้ในที่ว่าง ซึ่งในทั่วไปจะแลเห็นอยู่ 2 ประเภท คือ การแลเห็นพื้นผิวที่ไม่มีความลึก ซึ่งเป็น decorative space และการมองเห็นภาพ 3 มิติ Three dimensional space เช่น การแลเห็นในที่ว่างภายในห้องซึ่งมีขนาดของที่ว่างทั้งด้านกว้าง ยาวและสูงด้วย

Oxford University Dictionary ได้ให้คำจำกัดความของที่ว่างไว้ 3 ประการ คือ ประการแรก เป็นที่ว่างภายในของขอบเขตที่กำหนดให้ เช่น ที่ว่างภายในห้องที่มีฝ้าล้อมรอบ ประการที่สอง เป็นที่ว่างที่เป็นที่วัดได้จากมวลหนึ่งไปยังอีกมวลหนึ่ง เช่น จากต้นไม้ไปยังอาคาร ประการสุดท้าย เป็นการชี้แสดงเวลาหรือระยะเวลาที่ทำหรือเปลี่ยนแปลงไป

ความหมายของที่ว่างจึงเป็นไปได้ทั้งรูปร่างภายในขอบเขตของที่ว่าง หรือระยะทางและระยะเวลา ที่ว่างจะมีทั้ง 2 มิติคือ เป็นพื้นผิวที่แสดงความกว้างและความยาว หรือที่ว่างที่เป็น 3 มิติ คือ พื้นผิวที่มีความกว้าง ยาว และหนาด้วย ที่ว่างที่เป็น Negative space ที่ว่างรอบภาพ และ Positive space ส่วนที่เป็นภาพได้มีความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานศิลป์โดยเฉพาะการวาดภาพในงานจิตรกรรม ในการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินจึงจำเป็นต้องจัดรูปร่าง ที่ว่าง หรือระยะทางระหว่างที่ว่าง ให้มีความสัมพันธ์กันได้พอเหมาะ มีความงดงามทั้งที่เป็นที่ว่าง 2 มิติ และที่ว่างที่เป็น 3 มิติ โดยเฉพาะการสร้างงานศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินจำเป็นต้องคำนึงถึงการจัดที่ว่างเป็นกรณีพิเศษ (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2524: 36-38)

3. มิติและทิศทาง (Dimention and Direction)

ทิศทางเป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้ เมื่อนำส่วนประกอบทางศิลปะมารวมกัน เรารับรู้สิ่งต่างๆ ในตำแหน่งต่างกัน วัตถุบางชิ้นอยู่ทางด้านซ้ายมือ เรารับรู้ตำแหน่งของวัตถุต่างกัน วัตถุที่อยู่ใกล้เรา เราเห็นได้ชัดกว่าวัตถุที่อยู่ไกลเรา

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงมิติ (Dimension) ในทางทัศนศิลป์แบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ

1. มิติจริง (Physical space) เป็นมิติที่สามารถคำนวณหาค่าของระยะความกว้าง ความยาว และความหนาที่แท้จริงได้

2. มิติลวง (Pictorial space) เป็นมิติที่ถูกกำหนดขึ้นเพื่อผลทางความรู้สึก ความนึกคิด และจินตนาการ โดยใช้ทัศนธาตุทางทัศนศิลป์ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิวและน้ำหนัก เป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ ภาพที่ปรากฏขึ้นจากการจัดมารวมกันของทัศนธาตุจะมีระยะใกล้ไกล แต่อยู่ในระนาบรองรับที่เป็น 2 มิติ (สุชาติ เถาทอง. 2535 : 31)

สุชาติ สุทธิ กล่าวถึงการสร้างมิติในงานจิตรกรรมไว้ว่า

มิติในงานจิตรกรรม เป็นบริเวณว่างลักษณะ 2 มิติบนพื้นราบ ศิลปินโบราณทั้งตะวันออกและตะวันตก ต่างก็พยายามพัฒนา บริเวณว่างและมิติที่ 3 ให้เกิดขึ้น ในการเห็นขึ้นหลายๆ วิธี โดยเริ่มต้นจาก ปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างส่วนที่แสดงเป็นรูป (Figurative presentation) กับส่วนที่เป็นพื้นหลัง (Background) รวมทั้งการสร้างมิติให้รับรู้ในลักษณะใกล้-ไกลอีกด้วย ดังตัวอย่างผลงานของอินเดีย ญี่ปุ่น เปอร์เซียที่จัดวางรูปต่างๆ ที่ไกลไว้ส่วนบนและรูปต่างๆ ที่ใกล้จะอยู่ส่วนล่างของพื้นภาพให้มีจุดยึดที่แน่นอน แต่การพัฒนาของศิลปะตะวันตกจาก Fillippo Brunelleschi ได้ค้นพบวิธีใช้ทัศนียภาพ วิทยาเชิงเส้น (Linear perspective) ซึ่งให้ค่าลักษณะมิติใกล้-ไกลด้วยขนาดเล็ก-ใหญ่ของรูปร่างและรูปทรงซึ่งเป็นมิติที่มองเห็นใกล้-ไกลลักษณะมองทะลุหน้าต่างออกไปนอกบริเวณบ้านแล้วต่อมายังได้พัฒนาบริเวณว่างและมิติเพิ่มเติมด้วยทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmospheric perspective) ซึ่งรวมไปถึงการพัฒนาบริเวณว่างและมิติในลักษณะต่างๆ ของศิลปินสมัยใหม่ในปัจจุบัน (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 96)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงการเกิดระยะและมิติในทางทัศนศิลป์ไว้ว่า

ระยะและมิติ (Dimension) หมายถึงรูปแบบที่แสดงความใกล้-ไกล ตื้น-ลึก หนา-บาง สร้างความรู้สึกในการมองเห็น ภาพที่อยู่บนระนาบเรียบเกิดมิติที่ 3 ได้จากการรู้สึกสัมผัสด้วยสายตา ซึ่งโดยปกติไม่สามารถสร้างระยะและมิติได้ ต้องอาศัยวิธีการและการประกอบในลักษณะต่างๆ จึงจะเกิดผลทางความลึกและมิติขึ้น เป็นส่วนประกอบที่ช่วยสร้างภาพให้มีความลึกที่สมจริงโดยใช้ทัศนธาตุ คือ เส้น สี น้ำหนัก แสงเงา และผิวเป็นองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ การเกิดระยะและมิติที่ 3 หรือความลึกในทางทัศนศิลป์เกิดขึ้นได้ 2 ทางคือ

1. เกิดจากในทางธรรมชาติ เรารู้ดีว่ารูปทรงธรรมชาติมี 3 มิติ รูปทรงเหล่านี้ ได้แก่ คน สัตว์ สิ่งของ ทิวทัศน์ ฯลฯ บัจจยข้างต้นถึงแม้จะเขียนขึ้นด้วยเส้นรูปนอกเพียงอย่างเดียวโดยไม่ต้องแสดงปริมาตรด้วยน้ำหนักหรือสี ผู้ดูก็จะรู้สึกได้เองว่าเป็นรูปทรงที่มีปริมาตร เพราะความเคยชินที่เห็นอยู่เป็นประจำ

2.เกิดจากลักษณะของทัศนธาตุ เรารู้สึกว่าที่ว่างมีความลึกได้เองโดยไม่ต้องรู้ว่าสิ่งนั้นเป็นอะไร เพราะความลึกที่เกิดจากการทำงานของทัศนธาตุต่างๆโดยตรง ลักษณะของทัศนธาตุที่ทำให้เกิดความลึกแบ่งเป็นข้อย่อยได้ดังนี้

2.1 ทิศทางของเส้น เส้นที่ขนานกันของแผ่นภาพจะให้ความรู้สึกเป็น 2 มิติ ส่วนเส้นเฉียง เส้นทแยงจะทำให้ผู้ดูมีความรู้สึกว่างภาพนั้นมีความลึก (เป็น 3 มิติ) ยิ่งเส้นเฉียงนั้นมีลักษณะโค้งจะยิ่งเพิ่มความลึกในทางลึกมากขึ้น

2.2 น้ำหนักอ่อนแก่ของเส้น เส้นที่มีน้ำหนักมากจะให้ความรู้สึกว่ายู่ใกล้ ส่วนเส้นที่มีน้ำหนักเบาจะให้ความรู้สึกว่ายู่ไกลออกไป

2.3 ขนาดใหญ่เล็กของรูปทรง รูปทรงที่มีขนาดใหญ่จะให้ความรู้สึกว่ายู่ใกล้ ส่วนรูปทรงที่มีขนาดเล็กกว่าจะให้ความรู้สึกว่ายู่ไกลออกไป

2.4 ความคมชัด เส้นหรือรูปทรงที่มีรูปนอกคมชัดจะให้ความรู้สึกว่ายู่ใกล้มากกว่าเส้นหรือรูปทรงที่พร่าเลือน เส้นหรือรูปทรงที่คมชัดด้านหนึ่งและพร่าในอีกด้านหนึ่งจะให้ความรู้สึกใกล้ไกลในตัวเองวิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องบรรยากาศ (Atmospheric space) ส่วนที่พร่าจะจมอยู่ในบรรยากาศและดูไกลออกไป

2.5 การซ้อนกัน เส้นหรือรูปทรงที่ซ้อนกันส่วนที่ถูกซ่อนจะอยู่ไกลออกไป

2.6 ความจัดของสี เส้นหรือรูปทรงที่มีสีจัดจะให้ความรู้สึกว่ายู่ใกล้ ส่วนสีที่หม่นลงจะถอยไกลออกไปในภาพ

2.7 ความหายของลักษณะผิว พื้นผิวที่หายจะให้ความรู้สึกว่ายู่ใกล้ ส่วนพื้นผิวที่ละเอียดจะให้ความรู้ว่ายู่ไกลออกไป

2.8 การสร้างความรู้สึกของระยะและมิติด้วยหลักวิชาทัศนียภาพวิทยา (Perspective) คือ การสร้างระยะใกล้ไกลอย่างมีหลักการโดยมีจุดมองและเส้นระดับสายตา (สุชาติ เกาทอง. 2535 : 147 - 150)

กัจจกร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงมิติในการสร้างผลงานของบราคไว้ว่า

การสร้างภาพให้มีบรรยากาศในสภาพต่างๆ เช่น มีหมอกจางปกคลุมหรือมีแสงแดดเป็นประกายระยิบระยับ หรือการใช้โค้งคด งอต่างไม่ใช่จุดประสงค์จะต้องถูกจัดทั้งไป จากการค้นพบผลงานซึ่งให้อารมณ์ความรุนแรง มีอำนาจ แข็งกร้าวของประติมากรรม และหน้ากากของพวกแอฟริกันได้ปลุกเร้าความศรัทธาแก่พวกคิบบิสม์มาก ข้อนี้ไม่น่าแปลกประการใด เพราะโดยทั่วไปศิลปะของศตวรรษที่ 20 มีการนำสิ่งเก่าซึ่งเคยมีมาแล้วในอดีตนำมาพัฒนาใหม่ให้เข้ากับบริบทนิยม ความรู้สึก ประกอบเข้ากับการค้นคว้าหาความจริงในสิ่งที่ยังไม่ได้เปิดเผย (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 159)

สุชาติ สุทธิ กล่าวถึงมิติในงานจิตรกรรมสรุปได้ว่า การแก้ปัญหาด้วยการสร้างมิติที่ 3 ขึ้นบนระนาบ 2 มิติให้รับรู้เป็นความตื้น-ลึกได้โดยการลงตา สรุปได้คือ มิติที่เกิดจากการจัดวางและตำแหน่ง มิติที่เกิดจากทัศนียภาพเชิงเส้น และมิติที่เกิดจากทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 96)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงมิติในงานจิตรกรรมของบราคไว้ว่าในระยะแรกก็พยายามขยายความคิดของเซซานน์เขียนภาพเป็นเหลี่ยม เป็นเส้น ใช้สีแบบง่าย ๆ ต่อมาความคิดแตกฉานขึ้นโดยประสบด้วยตนเองว่า รูปทรงของสิ่งต่างๆทั้งหลายในโลกมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับมิติ (Dimension) หรือมีมิติ คือ มีความกว้าง ความยาว ความสูงหรือหนา หาได้มีมิติเพียงด้านเดียว หรือสองด้านเท่านั้นไม่ การถ่ายทอดรูปทรงของโลกภายนอกตามที่ศิลปินโบราณ หรือศิลปินพหุวิชาการนั้น (Academic) ขาดความจริงของรูปทรง (Reality in form) เป็นการถ่ายทอดที่มุ่งทางด้านศาสนา ความเชื่อมากกว่า ดังนั้นศิลปินทั้งสองจึงพยายามหาวิธีการ และแนวทางแก้ปัญหาของการถ่ายทอด เพื่อให้ได้คตินิยมทางความจริงของรูปทรงมากที่สุด (Reality in Form Value) (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 225 - 226)

4. พื้นผิว (Texture)

พื้นผิวเป็นส่วนประกอบหนึ่งในผลงานศิลปะ เพื่อให้ผู้รับรู้หรือผู้ชมเกิดความรู้สึกตามจินตนาการของผู้สร้าง ลักษณะผิว เป็นผลรวมของลักษณะตัวบนของวัตถุที่หยาบ มัน ด้าน ขรุขระ ซึ่งช่วยให้เรามองเห็นวัตถุนั้นๆ ได้ชัดเจนกว่ากัน

ชูลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงลักษณะผิวในงานทัศนศิลป์ไว้ว่า

ลักษณะผิว หมายถึง ลักษณะของบริเวณพื้นผิวของสิ่งต่างๆ ที่เมื่อสัมผัสจับต้องหรือเมื่อเห็นแล้วรู้สึกได้ว่าหยาบละเอียด มัน ด้าน ขรุขระ เป็นเส้น เป็นจุด เป็นกามะหยี่ ฯลฯ ลักษณะผิวมี 2 ชนิดคือ

1. ลักษณะผิวที่เราจับต้องได้ เช่น กระดาษทราย ผิวส้ม

2. ลักษณะผิวที่ทำเทียมขึ้น เมื่อมองดูจะรู้สึกหยาบหรือละเอียด แต่เมื่อสัมผัสจับต้องเข้าจริงกลับเป็นพื้นผิวเรียบๆ เช่น วัสดุสังเคราะห์ที่ทำผิวเป็นลายไม้ ลายหิน หรือการใช้รอยผู้กันในงานจิตรกรรมลักษณะผิวโดยทั่วไปถือเป็นทัศนธาตุที่มีได้เป็นหลักในการสร้างรูปทรง เพราะตัวมันเองมีข้อจำกัด ไม่มีลักษณะทั่วไปสมบูรณ์เหมือนธาตุอื่นๆ ที่กล่าวมา แต่ก็มีศิลปินร่วมสมัยหลายคน ใช้ลักษณะผิวเป็นทัศนธาตุที่สำคัญในการสร้างงาน ด้วยการใชพื้นผิวของวัสดุต่างๆ มาประกอบเป็นรูปทรงที่สมบูรณ์ได้ ซึ่งสามารถป้ายสีให้เรียบหรือขรุขระอย่างไรก็ได้ นอกจากนั้นพื้นผิวในภาพเขียนอาจไม่จำเป็นต้องหุ่นหรือหยาบตามเนื้อสีและการป้ายของผู้กัน เพียงเท่านั้น ศิลปินอาจจะเขียนเป็นลวดลายเป็นรูปร่างต่างๆ ประกอบการเขียนภาพ การแสดงรายละเอียดก็เป็นการแสดงของพื้นผิวได้เช่นเดียวกัน ฉะนั้นพื้นผิวอาจจะพื้นผิวจริงตามธรรมชาติหรือคิดทำขึ้นเองก็ได้ เทคนิคของการสร้างพื้นผิวจึงสามารถทำได้หลายทาง โดยทั่วไปแล้วพื้นผิวของงานศิลปะที่เป็น 2 มิติ เช่น ภาพเขียนนั้นพื้นผิวจะเป็นไปในแบบของการใช้สีที่แตกต่างกันหรือการเขียนลายเส้นแสดงลวดลายต่างๆ พื้นผิวของภาพศิลปะที่เป็น 3 มิติ มักจะใช้พื้นผิวธรรมชาติร่วมกับพื้นผิวที่ทำขึ้น เช่น การสลักให้หยาบ เรียบ ขรุขระให้ผลในด้านความรู้สึกและในด้านการสัมผัสเป็นอันมาก หลักการใช้พื้นผิวนั้น ศิลปินมักจะยึดหลักความเหมาะสมกับหน้าที่ใช้สอยและความงาม (ชูลูด นิ่มเสมอ, 2534:63)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ ได้กล่าวถึง พื้นผิว ว่า

พื้นผิว (Texture) ของวัตถุที่ใช้ในงานศิลปะมีความสำคัญต่อความงามในด้านสุนทรียภาพ พื้นผิวจะมีความหมายทั้งในด้านการสัมผัสโดยตรง เช่น การใช้มือลูบคลำสัมผัสทำให้เกิดความรู้สึก ซึ่งศัพท์ทางวิชาการเรียกว่า Tactile values ถ้าเราสามารถให้ผู้ชมได้สัมผัสกับพื้นผิวจริงๆแล้วก็จะได้ผลสมบูรณ์มาก แต่ถ้าไม่สามารถให้สัมผัสได้ เช่น ภาพเขียนจิตรกรรม อาจจะทำให้พื้นผิวเสียหาย จักษุสัมผัสก็ช่วยในการรับรู้ในความงามของศิลปะนั้นได้เหมือนกัน สถาปนิกได้ใช้พื้นผิวของวัตถุต่างๆ ในการออกแบบอาคาร เช่น ไม้ หิน โลหะ เครื่องเคลือบดินเผา แก้ว พื้นผิวเหล่านี้ สถาปนิกไม่เพียงแต่ให้อยู่อาศัยได้มองได้ชมอย่างเดียวนั้น แต่การออกแบบและมีความปรารถนาดีให้ผู้อยู่อาศัยได้สัมผัสเกิดความสุขทางกายและทางใจด้วย พื้นผิวของงานศิลปะจะเป็นพื้นผิวตามธรรมชาติหรือพื้นผิวที่เกิดจากการปรุงแต่ง เช่น การแกะสลักพื้นผิวของไม้เป็นลวดลายเพื่อให้สัมผัสได้เด่นชัดยิ่งขึ้น ทั้งนี้ศิลปินมีอิสระที่จะจัดได้ตามความเหมาะสม สำหรับพื้นผิวในการเขียนภาพนั้น อาจจะเป็นพื้นผิวของสี เนื้อสี เนื้อกระดาษ หรือเนื้อผ้าใบที่เขียนประกอบกับลักษณะของการป้ายสีของศิลปินแต่ละคน (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2524 : 40)

โกสุม สายใจ กล่าวถึง พื้นผิวในงานจิตรกรรม ไว้ว่า

พื้นผิวเป็นลักษณะภายนอกของวัตถุที่แตกต่างกัน ให้ความรู้สึกจากการมองเห็นการสัมผัสต่างกัน ...
พื้นผิวในงานศิลปะมี 3 ลักษณะได้แก่

1. พื้นผิวจริง (Real Texture) เป็นผิวของวัตถุตามที่เรามองเห็นกันทั่วไปจับต้องได้ มนุษย์มีความรู้สึกทางด้านความงามกับพื้นผิวจริงมาก ผิวจริงปรากฏในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรมซึ่งเป็นการเลือกเอาวัสดุที่มีผิวสวยงามมาสร้างเป็นงานศิลปะส่วนในงานประติมากรรมปรากฏเป็นความหนา ความบาง ความนูน สูง ต่ำ ของเนื้อสีที่ป้ายหรือระบายลงในงาน (physical space)

2. พื้นผิวลวงตา (Illusion Texture) ปรากฏเฉพาะในงานจิตรกรรม ซึ่งเป็นงานที่ใช้สีระบายลงบนพื้น ที่เป็นกระดาษ กระดาษ ผนังปูน ศิลปินใช้สีเขียนเป็นรูปร่างรูปทรงต่างๆเพื่อให้ดู ให้มองเห็นเป็นพื้นผิวที่ดูเหมือนจริงตามเนื้อหาของภาพนั้น เช่น ภาพคน จะเขียนให้ดูเป็นเนื้อ เป็นหนังจริง มีเลือดฝาด มีชีวิต เขียนให้ดูเป็นเสื้อผ้าผิวของต้นไม้ ก้อนหิน หรือ ผิวของโลหะ

3. พื้นผิวผสม (Mixed Texture) ในการสร้างงานศิลปะใหม่ เน้นเสรีภาพความคิดสร้างสรรค์ จึงมีการแสวงหาเทคนิควิธีการสร้างงานใหม่ๆขึ้น งานสื่อประสม (Mixed Media) และงานจัดแสดง (Installation) เน้นความคิดสร้างสรรค์และเสรีภาพ จึงมีการใช้พื้นผิวจากการเขียนขึ้นเอง (ผิวลวงตา) และผิวจากวัสดุจริงๆ เข้ามาประกอบเป็นงาน ให้เกิดความตื่นเต้น น่าสนใจ และดูสมจริงยิ่งขึ้น (โกสุม สายใจ. 2544 : 35)

กัจจกร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงพื้นผิวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของบราดไว้ว่า ในปี ค.ศ. 1911 การใช้เศษวัสดุต่างๆ เช่น กระดาษ ผ้า ฯลฯ หรือที่เรียกว่า การปะติดได้ใช้ในปีถัดมา เขาผสมสิ่งที่สามารถอ่านได้เช่น ตัวหนังสือเข้ากับความจริงอันเป็นรูปธรรมปรากฏในผลงาน ทั้งยังเพิ่มคุณค่าด้านความงามแบบมณฑนศิลป์หรือแบบศิลปะตกแต่งซึ่งบราดเคยมีอาชีพนี้มาก่อนมากขึ้น

ดังเช่นมีการใช้กระดาษที่หยาบหรือมีลวดลายต่างๆ กัน เพิ่มรอยพื้นผิว(Texture) ช่วยให้ดูสนุกตา
ยิ่งขึ้น (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 172 - 173)

5. สี (Color)

ในงานจิตรกรรม สีเป็นสิ่งสำคัญเพราะรับรู้ได้ง่าย อีกทั้งเป็นสิ่งเร้าทางอารมณ์ ในบรรดา
สื่อของการแสดงออกมาเป็นอันหลากหลายทางทัศนศิลป์นั้น งานจิตรกรรมนับว่าเป็นประเภทที่
ได้รับความนิยมมากที่สุดสำหรับผู้ดูและสิ่งสำคัญที่ให้คุณค่าด้านการรับรู้และความรู้สึกในรสชาติของ
ความเป็นงานจิตรกรรม ก็คือ สีเพราะเป็นสิ่งแรกที่เป็นตัวเร้าความรู้สึกทางการเห็นมากที่สุด (สุชาติ
สุทธิ. 2535 : 60) เป็นสิ่งที่มนุษย์มองเห็นอันเนื่องมาจากแสงตกกระทบบนผิวของวัตถุ แล้วสะท้อน
มาสู่ดวงตา เกิดการรับรู้ สี ค่าของสีและความรู้สึกของสีไปในขณะเดียวกัน สีในงานจิตรกรรม
ประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 2 ส่วน คือ เนื้อสี(Pigment)และตัวผสม (Medium) (โกสุม สายใจ.
2544 : 25) การใช้สีมีอยู่ 2 วิธี คือ การใช้สีกลมกลืนกันและการใช้สีตัดกัน แต่จะใช้สีกลมกลืน
หรือตัดกันเพียงใด ย่อมขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของผู้ใช้แต่ละคน ในแต่ละงาน การใช้สีก็
เช่นเดียวกันกับการใช้ทัศนธาตุอื่น ถ้ากลมกลืนกันจนเกินไปก็จะจืดชืดและน่าเบื่อ ถ้าตัดกันมาก
เกินไป ก็เกิดความขัดแย้ง สับสน จนทนไม่ได้ ผู้ศึกษาจะต้องใช้การสังเกตพิจารณาการทำงาน
ในแต่ละครั้ง และพยายามปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมและสวยงามต่อไป (สุชาติ เกาทอง.
2539 : 139)

สำหรับจิตรกรรมของบราคจะใช้รูปร่างและรูปทรงไม่ธรรมดาอย่างนิ่มนวล (Soft irregular
shape) บราคใช้สีอ่อน สีจาง เช่น เทาอ่อน เป็นต้น (อาร์ สุธิพันธ์. ม.ป.ป. : 67) โดยลัทธินี้มี
ความเชื่อว่า สัจธรรมของสรรพสิ่งนั้นคือ โครงสร้าง ปริมาตร รูปทรง ไม่ใช้การสลัดสีสวยๆ ให้
เปรอะเปื้อนลงในภาพ การใช้สีมากๆ ไม่ได้อยู่ในความสนใจของศิลปินกลุ่มนี้ ยิ่งพวกแมสหรือสีที่
รุนแรงด้วยแล้วจะถูกกำจัดมิให้ปรากฏอยู่บนงานสีเลย พวกเขาจะใช้แต่สีม่วงขาว สีเทา สีดำ สี
น้ำตาลหรือสีอมเขียวๆ เท่านั้น (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 159)

อัสนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงการใช้สีของลัทธิบาศกนิยม ไว้ว่า ในระหว่าง พ.ศ. 2450 - 54 ที่
พวกเขาได้เริ่มค้นคว้าวิจัยนั้น โดยใช้วิธีการคล้ายกับที่เซอร์รา และพวกนีโออิมเพรสชันนิสต์ได้คิด
ประดิษฐ์และใช้เป็นวิธีระบายสีกันเป็นปกติ คือ การแยกสีออกเป็นส่วนเล็กๆ และการวิเคราะห์สี
อย่างมีระบบนั่นเอง โดยที่พวกนีโออิมเพรสชันนิสต์ ได้แยกสีที่ปรากฏแก่สายตาให้เป็นจุดเล็กๆ
ซึ่งเป็นสีบริสุทธิ์ ดังนั้นพวกบาศกนิยมจึงกล้าแยกรูปทรงออกมาและลดทอนลงมาจนเหลือเป็น
หน่วยเล็กๆ ซึ่งเป็นรูปทรงเรขาคณิตบริสุทธิ์ ข้อเท็จจริงที่สำคัญก็คือ วิธีการที่คล้ายคลึงกันนี้ดู
เหมือนจะไม่ใชเหตุบังเอิญ ท่าที่ทางวิทยาศาสตร์ที่มีต่อความแท้จริงเป็นแรงดลใจให้ค้นพบวิธีการนี้
ประกอบกับมีแรงกระตุ้นอื่นๆ ที่ไม่เชื่อเชื่อเพียงการรับรู้และความประทับใจจากโอกาสต่างๆ เท่านั้น
แต่ยังเร้าให้ค้นพบมาตรฐานที่แนบแน่นมากขึ้น บนพื้นฐานความรู้เรื่องความแท้จริงในทางพุทธปรัชญา
ด้วย ดังนั้นภาพเขียนลัทธิบาศกนิยมสมัยแรกๆ จึงมีลักษณะที่แสดงให้เห็นการวิเคราะห์ความ

แท้จริงด้วยวิธีการเชิงวิทยาศาสตร์ได้อย่างชัดเจน พวกเขาดูรูปทรงด้วยลักษณะที่เกือบจะไม่มี ความถูกต้องทางกายวิภาคอยู่เลย โดยสืบสวนดูโครงสร้างและกฎเกณฑ์ทางรูปทรงเป็นสำคัญ และยังมี เจตนาที่ว่าจะละทิ้งข้อเท็จจริงอื่นๆ ในทัศนภาพของจิตรกรออกไป กล่าวคือ สีก็จะทำให้สภาพลง และลดความสำคัญลงมาเป็นลำดับสองด้วย ภาพเหล่านี้เกือบจะเป็นภาพ เอกรงค์ คือ มีการใช้สี เพียงไม่กี่สี เช่น สีเทา สีเหลืองดิน และสีเขียว ฯลฯ ก็สามารถให้รู้สึก ว่า รูปทรงปรากฏขึ้น มาจากพื้นผิวภาพได้ การเน้นที่โครงสร้างและรูปทรงองค์ประกอบตามกฎเกณฑ์แห่งความสัมพันธ์กัน ทำให้หน้าประกอบซึ่งแตกออกมาจากแต่ละรูป มีความประสานซึ่งกันและกัน จนคล้ายกับการสร้าง ประโยคด้วยถ้อยคำต่างๆ ซึ่งได้เป็นตามวิธีการสร้างประโยคที่เคร่งครัดมากด้วย (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2530 : 58 - 68)

แม้ว่าการใช้สีเทา-สีน้ำตาลอมเหลือง ระดับสีต่างๆ ที่ศิลปินใช้ซึ่งเขาชอบที่จะใช้สีที่ เหมาะสมกับชิ้นงาน ความเข้มข้นของบรกด จนกระทั่งก่อนปี ที่กลุ่มบาศกนิยม จะเกิดขึ้นในการ วาดภาพเหมือนโตะแกะสลัก ผิวหน้าที่ลื่นและเป็นประกายระยิบระยับบนผิวหน้า อยู่ในภาวะ หมุนเวียน ของการแตกกระจายทางความคิดเหมือนกับการใช้แนวแปร่งอย่างไม่ต่อเนื่องกัน ไม่นาน ก็เชื่อมต่อประสานกันในการเสนอแนะนั้น ยังคงใช้ชีวิตอย่างล่องลอยอีกครั้ง เพียงแต่เป็นการ รวบรวมพื้นที่โดยการอธิบายอย่างชัดเจนถึงรายละเอียด ขอบริมของโตะ แก้วเหล้า คาร์เน็ต เส้น ที่เรียวเล็กเหมือนเข็มเป็นการเตรียมที่เพิ่มขึ้น มันเป็นการยากที่จะวาด นั้นเหมือนเป็นการมอง นอกเหนือของพวกเรา ยังยากที่จะเข้าใจมันเป็นสิ่งที่มีความขัดแย้งกัน เพราะพวกเขาแสดงให้เห็น มากกว่าเกี่ยวกับ ประวัติศาสตร์ที่พวกเขาก็สร้างขึ้น พวกเขาสามารถสูญเสียความรู้สึกทั้งหมด เร็วๆ นี้ เหมือนกับพวกเขาทำตามความก้าวหน้าแห่งจิตของบรกด การใช้แปร่งอย่างหนักแน่น มันเป็นแถวสีเหลี่ยมเป็นจุดข้ามพื้นผิวบนผืนผ้าใบ (Wilkin. 1991 : 46 - 48) บาศกนิยมเชิง สังเคราะห์นั้นได้ว่าเป็นการย้อนกลับไปนำสีสดมาใช้ใหม่ ในขณะที่บาศกนิยมวิเคราะห์แยกส่วน สิ่งของออกเป็นรูปทรงเรขาคณิต แอบแทรกต์ บาศกนิยมเชิงสังเคราะห์จะนำรูปร่างแบนๆ สีสดมา นำขึ้นเป็นรูปทรงสิ่งของ (พรสนอง วงศ์สิงทอง. 2547 : 248)

ในปี ค.ศ. 1930 บรกดวาดภาพขนาดใหญ่ด้วยสีสันที่มีความหลากหลาย ยังคงทำงาน ศิลปะที่เหมือนยังไม่สิ้นสุดถึง 2 ปี Guitar and Bottle of Mare เป็นชิ้นหนึ่งที่ดูเข้มข้น ก็ตำรา เป็นเรื่องที่นำมาทำอีกครั้ง แต่ขณะนั้นมันเป็นการแสดงภายใต้การใช้สีที่เป็นส่วนที่เด่นในสี แดง และฟ้า ผิวหน้าของผ้าปูโตะ งานไม้ กระดาษติดฝาผนัง พรหมปูพื้นขนาดเล็ก สันครอบฝาผนัง การบุผนังส่วนในด้วยแผ่นไม้ เป็นการทำซ้ำอีกครั้งในความเป็นที่สุดของแนวทางเส้นทางขวาง พื้นผิวแสงและเงา ความอบอุ่นของสีสัน ความเป็นในความหลากหลายของการใช้สีที่มาก (Hope. 1949 : 118 - 119) เลย์ข้ามไปเมื่อสิ้นสุดปี ค.ศ. 1930 บรกดเริ่มที่จะวาดคนที่ไม่เหมือนสิ่งที่ทำ ก่อนหน้านี้ ความยาวของขอบเป็นสัญลักษณ์ขณะนั้นเริ่มที่จะออกแบบรายละเอียดสิ่งต่างๆ มากขึ้น การใช้สีที่รวมกันมากๆ หดหายไป รูปแบบการวาดเหมือนกับการประกอบด้วยเส้นโค้งออกจาก เส้นสีน้ำมัน ที่เจือจางที่ใช้น้อยนิดเหมือนการล้างสีน้ำ ไม่ว่าเหตุผลอะไรในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ ความหลากหลายในการวาดของบรกด (Hope. 1949 : 119 - 120)

จะเห็นได้ว่าผลงานในระยะแรกของบราคะใช้สีอ่อนๆ เช่น สีเทา สีน้ำตาลอมเขียว และในช่วงหลังได้ใช้สีที่สดใสนั่น แต่เป็นเพียงสีบางๆ คล้ายกับการฉาบผิวหน้าด้วยสีผสมน้ำมันมากกว่าปกติที่ใช้มา

กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมเป็นการใช้สีวัสดุและอุปกรณ์ในการบันทึกถ่ายทอดความรู้สึก เพื่อแสดงรูปแบบและเนื้อหาเรื่องราวในความรู้สึกนึกคิดให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรมตามความสามารถและทักษะของผู้สร้างงาน ในการใช้เครื่องมือ วัสดุและกระบวนการทำงานที่ถูกต้องเหมาะสมตามลักษณะของงาน ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของศิลปินแต่ละคนย่อมมีกลวิธีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับแนวความคิด ความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอดและการแสดงออกตลอดจนความแตกต่างของวัสดุที่มีความหลากหลาย

สุชาติ เทาทอง (2539 : 97 - 98) ได้ให้ความหมายถึงเทคนิคทางทัศนศิลป์ไว้ว่า เทคนิคหมายถึง โครงสร้างของวัสดุ ฝีมือการใช้วัสดุ ความคงทน และความเหมาะสมของเจตนาของการแสดงออก เป็นการเลือกใช้วัสดุที่สอดคล้องไปกับแนวคิดในการถ่ายทอดของศิลปินแต่ละคน วัสดุคือตัวแปรอันสำคัญที่ศิลปินจะเป็นผู้พิจารณาเลือกใช้ ถึงแม้จะเป็นวัสดุเดียวกัน แต่การถ่ายทอดทางรูปแบบให้ปรากฏขึ้นมาก็แตกต่างกันไป จุดมุ่งหมายหรือแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังศิลปินจึงเป็นตัวกำหนดรูปร่างว่าควรเป็นแบบใด

อารี สุทธิพันธุ์ (2541 : 37) ได้ให้ความหมายถึงเทคนิคว่าเทคนิค หมายถึง ลักษณะการใช้สีวัสดุที่เลือกเป็นสื่อในการแสดงออก เช่น เมื่อเลือกใช้ดินสอสำหรับวาดเขียน เทคนิคลากดินสอให้ตั้งฉากกับกระดาษ ได้เส้นหนึ่ง ลากให้เอียงทำมุมต่างๆ ก็ได้เส้นอีกเส้นหนึ่ง เทคนิคต่างๆ เมื่อเมื่อประสานกันตามลำดับเรียกว่า กระบวนการ ผู้สร้างรู้ดีว่าจะใช้เทคนิคอะไรก่อนหลัง และสลับกันจะได้ผลหรือแตกต่างกันอย่างไร

วิรุณ ตั้งเจริญ (2534 : 24) ได้กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะไว้ว่า กลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะย่อมสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของผู้สร้างด้วย ศิลปะอาจคล้ายกับลายเซ็นที่สะท้อนให้เห็นความเป็นคนประณีตเรียบร้อย ความกล้าในการแสดงออก ความมั่นใจ ฯลฯ เจ้าของลายเซ็นก็ได้ กลวิธีในทางศิลปะก็คือ กรรมวิธี ลีลา หรือเทคนิคต่างๆ ที่ปรากฏให้เห็นได้บนผลงานศิลปะ เช่น ริ้วรอยพู่กัน ลักษณะผิวที่หยาบหรือละเอียด รูปทรงที่ประณีต ความคมชัดหรือพร่ามัวของรูปทรง การระบายสีที่ซับซ้อน เป็นต้น กลวิธีที่แตกต่างเฉพาะตัวเหล่านี้ อาจจะยุ่งยากต่อการวิเคราะห์ตีความในเชิงจิตวิทยา แต่ประสบการณ์ทางศิลปะในหนึ่งย่อมช่วยในการวิเคราะห์ตีความนั้นง่ายยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น เส้นที่ขาดความมั่นใจ กระฉับกระเฉง รูปทรงที่ประณีตบรรจงย่อมแสดงถึงพฤติกรรมที่ประณีตบรรจง เป็นต้น

โกสุม สายใจ (2544 : 95) กล่าวถึง เทคนิคในงานจิตรกรรมไว้ว่าเทคนิค หมายถึง วิธีการสร้างภาพ วิธีการเขียน ตามที่ศิลปินแต่ละคนถนัดหรือต้องการจะศึกษาค้นคว้า เทคนิคในงานจิตรกรรม ถือว่าเป็นการเสาะแสวงหา เป็นเรื่องของความคิดสร้างสรรค์ ที่ทำให้ศิลปินไม่หยุดนิ่ง ต้องศึกษาค้นคว้าตลอดเวลาเพื่อให้ได้เทคนิควิธีการเขียนที่เหมาะสมกับเนื้อหา และรูปแบบที่ต้องการแสดงออก แบ่งเป็นเทคนิคจากวิธีการเขียนภาพ เช่น การเขียนให้สีเรียบขอบคม การเขียนภาพแสดงรอยแปรงและเทคนิคจากวัสดุที่ใช้ในการเขียนภาพ เช่นเทคนิคสีน้ำ สีน้ำมัน สีฝุ่นและทองคำเปลว สีอะคริลิก และเทคนิคผสม เป็นต้น

กลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะของลัทธิบาบิกนิยมที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างงานในยุคหลังให้น่าสนใจขึ้นและนับได้ว่าเป็นผู้ริเริ่มกลวิธีสมัยใหม่อีกอย่างหนึ่ง คือ การปะติด (Collage) มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ ได้กล่าวถึงเทคนิคดังกล่าวไว้ว่า

กลวิธีการปะติด (คอลลาจ) ภาพการปะติด การสร้างองค์ประกอบของภาพในลักษณะสองมิติที่หนาต่ำมาก โดยใช้กระดาษ ผ้า หรือเศษวัสดุธรรมชาติหรือที่มนุษย์สร้างขึ้น ปะลงบนผืนผ้าใบหรือแผ่นกระดาน รวมทั้งยังใช้เรียกชื่อผลงานที่ทำด้วยวิธีนี้ จิตรกรรมอาจทำด้วยวิธีการการปะติดทั้งหมด หรืออาจผสมกับกรรมวิธีอื่น เช่น ใช้ประกอบกับงานระบายสีน้ำมันหรือวิธีการอื่นๆ[ถ้าจิตรกรรมนั้นนำเอาวัตถุสามมิติที่ใหญ่หนักมาประกอบ มักจะเรียกงานประเภทนั้นว่า งานผสมผสาน ...คำๆ นี้มักใช้เรียกงานโครงสร้างที่ตั้งอยู่ โดยอิสระในลักษณะเดียวกับงานประติมากรรมมากกว่าจะจัดอยู่ในหมวดของจิตรกรรม งานการปะติดที่เรียกว่า การปะติด นี้วิวัฒนาการมาจากการปะติดกระดาษด้วยกาวที่เรียกกันว่า ปาปิเยร์ กอลเล (Papiers colles) เป็นงานศิลปะตกแต่งที่ทำจากเศษกระดาษสีปะทับซ้อนกัน ซึ่งเป็นที่นิยมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในรูปของศิลปะนันทนาการ (Art recreation) ในราว ค.ศ. 1912 – 1913 ปีกัสโซ และบราคเป็นผู้นำวิธีการนี้มาประยุกต์ใช้ร่วมกับงานจิตรศิลป์ โดยสร้างสรรค์งานจิตรกรรมในลัทธิบาบิกนิยม(Cubism) ต่อมาพวกที่นิยมคิดบิดา และลัทธิเหนือจริง (Dadaist and Surrealist) นำวิธีการนี้มาใช้ในงานจิตรกรรมเช่นเดียวกัน แต่เพื่อสื่อความหมายตามหลักการของกลุ่มตน และเรียกผลงานในลักษณะนี้ว่า การปะติด (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545 : 36)

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา ได้กล่าวถึงบราคในด้านการร่วมอุดมการณ์แบบบาบิกนิยมและเป็นผู้นำในการใช้วัสดุในการสร้างงานจิตรกรรมว่า

บราคได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ริเริ่มปูทางให้กับลัทธิคิวบิสม์อย่างแท้จริงจากการเข้าใจในผลงานของเซซานน์และมุ่งสร้างงานหุ่นนิ่ง ซึ่งนำเอากระดาษมาการปะติดเป็นครั้งแรก (The First Paper Reliefs) บราคได้พัฒนาหลักการใหญ่ๆ ของ Cubism และนำเอาภาพลายไม้ ตัวอักษร stencil และทรายมาประกอบ... บราคปฏิเสธที่จะเซ็นชื่อลงบนภาพวาดของเขา เพื่อต้องการเน้น Impersonal Authorship หรือการไม่แสดงสิทธิแห่งปัจเจกชน เป็นการเริ่มแนวทาง Depersonalized Art เป็นการเสนอความคิดที่ว่า "งานศิลปะสามารถคงอยู่ได้ในฐานะของความคิดบริสุทธิ์ (pure idea)" ในเวลาต่อมากระแสความคิดนี้ถูกนำมาใช้อีกครั้งโดย Minimalist และ Conceptual Artist ในฐานะส่วนสำคัญยิ่งทางปรัชญาความคิดของพวกเขา (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545 : 103)

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ (2545 : 36) ได้กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของ ลัทธิบาศกนิยมไว้ว่า กลวิธีแอสเซมเบลจ (Assemblage) เป็นงานผสมผสาน วิธีสร้างสรรค์งาน ศิลปะในรูปสามมิติ โดยการผสมผสานชิ้นส่วนต่างๆ ของวัตถุเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สร้างขึ้น โดยคำนึงถึงองค์ประกอบต่างๆ ด้านศิลปะ ศิลปะประเภทนี้อาจสร้างเป็นประติมากรรมลอยตัวหรือ อาจนำไปประกอบกับพื้นหลัง และอาจมีการใช้เทคนิคการระบายสีแบบภาพจิตรกรรมธรรมชาติหรือ รูปสลักหรือมีรูปปั้นประกอบด้วย

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงกลวิธีการทำงานของบราคไว้ว่า

ส่วนที่เด็ดเดี่ยวที่สุดในกระบวนการนี้ คือการแสดงออกมาเป็นรูปวัสดุการปะติดซึ่ง...บราค ได้สร้างสรรค์ ขึ้นมา ในปี พ.ศ. 2455 กลายเป็นรูปทรงเชิงการพิมพ์ในงานจิตรกรรมเป็นครั้งแรก และแล้ววัสดุที่รับเอา ความแท้จริงได้ตามความเป็นจริงจากกระดาษ ฟางข้าว บัตร ฯลฯ ก็ได้รับการนำมาแสดงออกเป็นภาพ องค์ประกอบศิลปะ ชิ้นส่วนกระดาษที่การปะติดบนพื้นผิวเหล่านี้ ได้แสดงบทบาทลงในภาพนั้นโดยตรง ทั้งนี้ก็เพราะว่า สารที่แท้จริงของภาพเหล่านี้แตกต่างจากภาพเขียนที่พวกเขาเอาภาพออกไปสู่โลกแห่ง พุทธิปัญญาอันบริสุทธิ์ แต่เป็นการคาดคะเนกลับไปสู่โลกความแท้จริงในชีวิตประจำวันด้วย (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2530 : 58-68)

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา ได้กล่าวถึงบราคในด้านการร่วมอุดมการณ์แบบบาศกนิยมและเป็น ผู้นำในการใช้วัสดุในการสร้างงานจิตรกรรมว่า

ปีค.ศ.1912-1913 เป็นช่วงที่ถือได้ว่า...บราคมุ่งทำงานการปะติดมากที่สุดและภาพ Still Life with Tenora (Clarinet) นับเป็นงานชิ้นใหญ่ที่สุดของบราคซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจถึงการควบคุมความหมายใช้ รูปทรงน้อย พื้นผิวน้อย รูปทรงไม่ก้ำกึ่ง แต่สามารถให้ความรู้สึกทางองค์ประกอบที่สมบูรณ์ และนับเป็น งานที่ประสบความสำเร็จสูงสุดชิ้นหนึ่ง Grass, Guitar and Bottle ค.ศ.1912-1913 เป็นผลงานที่แสดงถึง การใช้รูปทรงเด่นชัดตรงๆ เป็นการนึกถึงชีวิตในคาเฟ่ มีการใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ ขวดเหล้า แก้ว กล้องยาสูบ เพลงโปรด และนักดนตรีที่ชื่นชอบในลักษณะหนึ่งคือ ความจริงจังและเล่นๆคละเคล้าเข้า ด้วยกัน งานของทั้งสองเป็นการนำเอาวัฒนธรรมประชานิยม และเรื่องอื่นๆ มาคิดใหม่รวมทั้งการนำรูป คนและทิวทัศน์มาสู่บาศกนิยมวิเคราะห์ (Analytical Cubism) จิตรกรรมยุคคิวบิสม์วิเคราะห์ (Analytical Cubism) ของบราคซึ่งวัตถุต่างๆ ถูกนำเสนอออกหลายมุมมอง รูปทรงซ้อนทับและถูกรวมเข้าด้วยกัน ระบายต่างๆบางส่วนโปร่งใสและแบนเรียบ ภาพดูตื่นคล้ายประติมากรรมหุ่นต่ำ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545 : 105)

ในความทรงจำของบราคในตุลาคมปี ค.ศ. 1912 และปีกัสโซพร้อมที่จะกลับมาที่ปารีส เขายังคงอยู่ที่ Villa Bel Air สายตาของเขาถูกดึงดูดด้วยวอลเปเปอร์ที่ร้าน Avignon ที่พิมพ์ คล้ายคลึงกับลวดลายของไม้โอ๊ค เขาซื้อบางชิ้นมาที่ห้องทำงานและเริ่มเรียนรู้เกี่ยวกับมัน เป็นครั้งแรกของงานศิลปะที่ทำการปะติดกระดาษ (Papier colle) หรือการทากาวบนแผ่นสำหรับการ วาดกระดาษและการปะติดลงไป ในเวลาเกี่ยวกับการที่เขาทำการฉีกแล้วปิดผนึกบนกระดาษที่ทำ

เกิดลายไม้ และเมื่อเขาทำการวาดภาพอย่างง่ายโดยใช้แท่งถ่าน เขาทำการร่างภาพกิ่งก้านของ
องุ่น แก้วใส่เครื่องดื่มที่มีก้านและการนำเสนอของจานผลไม้แช่อิ่มบนโต๊ะ เป็นอีกหนึ่งในลักษณะ
การกระจายออกเป็นแผ่นๆ โดยการวางไว้ที่พื้นล่างมันเป็นการนำเสนอเรื่องราวบนโต๊ะที่วาดขึ้น
สิ่งของวัตถุอื่นๆ เป็นการตัดออกอย่างประณีตสวยงาม พอดีกับขอบของถ้วยชามผลไม้ การวาดซึ่ง
ปิดทับรูปทรงบางชิ้นที่เป็นระนาบ (Hope. 1949 : 62 - 64) เราจะเห็นบ่อยครั้งที่วัสดุส่วนใหญ่ถูก
เลือกสำหรับเทคนิคการปะติดเศษวัสดุต่างๆ ให้เป็นงานจิตรกรรมโดยใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ ดว
ตราไปรษณีย์ กลักไม้ขีดไฟ บ่วงเชือก จนกระทั่งบรากเป็นคนแรกที่ริเริ่มในการผสมทรายเข้าไป
ในสีเพื่อทำให้เนื้อภาพมีพื้นผิว ทำให้ภาพดูมีชีวิตชีวาโดยเกิดความสัมพันธ์ที่เป็นความจริงจาก
พื้นผิวทรายและพื้นผิวที่วาดโดยประสานกลมกลืนกัน จนกระทั่งสิ่งที่เขานำมาเป็นประโยชน์ให้เกิด
อิทธิพลในงานศิลปะที่ควรเป็นการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ทางความคิดในเวลาต่อมา (Hyman.
1994 : 6) บรากเชื่อว่านั่นเป็นการฝึกฝนเป็นอย่างดีในวิธีการใช้สี มันไม่ใช่ง่าย ๆ ธรรมดา ๆ นั้น
เป็นการใช้กระดาษที่ทำให้เขามีวิธีการใหม่ที่จะใช้สี หรือนั่นเป็นการนำเสนอการใช้สี การจัดลำดับ
ลักษณะภายนอกของการใช้สี อะไรบางอย่างซึ่งแตกต่างจากการแผ่กระจายของโลกแห่งสีสันของ
บาศกนิยมิวิเคราะห์ สำหรับการปะติดบรากกล่าวว่าช่วยให้เขาตระหนัก “การแสดงออกของสีอย่าง
พร้อมๆ กันในเวลาเดียวกันกับรูปแบบแต่ไม่มีสิ่งใดที่ทำให้ได้ด้วยมัน” บางอย่างเขาไม่ได้มาตรฐาน
โฟวิสม์ การวาดเกี่ยวกับขนาด รูปร่างจะต้องคาดเดาได้ว่าเริ่มมาจากเขาก่อน เทคนิคการปะติด
วัสดุ แม้ว่าอย่างท้าทาย “ความเข้าใจสุดท้ายเกี่ยวกับสี...มันเป็นไปได้ที่จะเป็นไปได้ที่จะเกิดการ
แยกตัวออกอย่างชัดเจนจากรูปแบบ มองมันในความแตกต่างในความสัมพันธ์ของรูปแบบความจริง
แล้วการใช้สีที่ทันสมัยหรือการระบุส่วนประกอบ “นั่นเป็นการผูกมัดเรื่องราวของการใช้สี” บราก
กล่าวถึงอะไรบางอย่างที่เพิ่มขึ้นทุกที “และความรู้สึกและการรับรู้ที่นำเขาสู่การแนะนำการนำเสนอ
และส่วนประกอบของพื้นผิวอื่นๆ ในรูปผลงานของเขา” บางทีในการลอกเลียนแบบของเทียบใน
พื้นผิวของงานมีความนุ่มนวลที่แตกต่างจากงาน กันเปียกบนกระดาษ (Wilkin. 1991 : 58 - 59)
ในขณะเดียวกันเขาได้กล่าวถึง กลวิธีในการสร้างสรรค์ของเขาเองว่า “คุณเห็นสิ่งนั้นบนผืนผ้าใบ
นั้นฉันเพิ่งมีระยะแรกเริ่ม ฉันเรียกมัน “Coffee ground” เพราะฉันอ่านสิ่งที่มันอยู่ในสิ่งที่ไม่
สามารถมองเห็น ฉันทำพื้นหลังบนผ้าใบของฉันด้วยสิ่งที่ดีที่สุด เพราะพื้นหลังจะหนุนให้มันดูดีขึ้น
เหมือนกับการสร้างบ้าน ฉันมองข้ามมันไปเสมอเกี่ยวกับวัสดุและความกังวลเกี่ยวกับมัน เพราะนั่น
เป็นเทคนิคที่อ่อนไหวมาก เหมือนกับว่าเป็นส่วนที่เป็นการวางรากฐานบนรูปภาพ ฉันเตรียมสติด้วย
ตัวเอง ฉันไม่มัน (บดสี ไม่สี) แน่แน่นอนฉันทำให้มันใจว่ามันเป็นสุดยอดจากสิ่งต่างๆ ศิลปินจะแทรก
บุคลิกลักษณะส่วนตัวลงไป ฉันจำได้ว่าใบหน้าทำให้น่ากลัวน่าขยะแขยงในการวาดรูปพ่อค้า
หลังจากพูดด้วยความภูมิใจถึงฉันเกี่ยวกับพัฒนาการที่ดีของฉัน การเรียนรู้ฉันตั้งใจว่าจะเพิ่ม
ทรายลงไป ความรู้สึกเป็นอย่างไรสำหรับงานบดสี ฉันไม่รู้อะไรเกี่ยวกับตัวฉัน มันเป็นเรื่องไร
บางอย่างที่อธิบายไม่ได้ รอบๆ ฉันยุ่งเหยิง ฉันทำเนื้อหาที่ไม่เกี่ยวกับความคิด ถ้าบางครั้งฉัน
ออกจากความแน่นอนบนผืนผ้าใบมันเป็นเพราะฉันสนใจการทำรูปเกี่ยวกับการอยู่อาศัยและไม่ใช้
ความคิด เมื่อนั้นฉันเขียนมันอีก “การวาดหยุดลงเมื่อความคิดถูกทำลายลง...” และในการวาด

ภาพตรงกันข้ามกับวัสดุที่ใช้เหมือนจะดี ตรงข้ามกับสีฉันทันเริ่มเห็นข้อได้เปรียบของการใช้วัสดุที่แตกต่างกันสามารถเลือกและเมื่อสีที่ใช้ั้นมีความหมายลึกซึ้งมากกว่ามาก (Wilkin. 1991 : 108 - 109)

วิธีการวาดภาพของบราค เขาจะทำงานหลากหลายเป็นการวาดภาพในเวลานั้น บ่อยครั้งที่เก็บรักษากว่า 30 ชิ้นในผืนผ้าใบที่มากมายในห้องทำงานหรือที่อื่นๆ อีกที่สามารถเรียนรู้มันได้ แต่เมื่อเขาวาดสถานที่ลงบนผ้าใบจะทำงานชิ้นหนึ่งที่ใช้เวลาไม่มากนัก ในช่วงฤดูร้อนของปี ค.ศ. 1948 งานชิ้นใหญ่ในห้องทำงานของเขา ที่มีโต๊ะบิลเลียดอยู่ด้วย รูปดอกไม้ ในตอนเช้าเขาเริ่มการวาดครั้งใหม่ที่เก้าอี้ในสวน โดยเขาเลือกรูปแบบลดทอนเก้าอี้จากสิ่งต่างๆ ในการวาด มันเป็นการแปลกใหม่ที่ทาบผ้าใบเป็นเก้าอี้ตัวที่ดูมีอิสระอย่างสูงสุด และเมื่อเริ่มใช้สีในการวาดภาพนั้นโดยสีน้ำวันหนึ่งลงในแต่ละวันของบราค เกี่ยวกับการใช้สีจะทำการร่างภาพในกระดานเป็นแบบร่างของเก้าอี้สีเขียว เหลือง เดิมพื้นที่สีขาวรอบ ๆ มันด้วย ความสว่างจากสีฟ้า ส่วนบนสุดด้วยสีดำ ผิวหน้าบนผืนผ้าใบ (Hope. 1949 : 152 - 154) ชีวิตช่วงการทำงานการปะติดของบราค เป็นช่วงท่ามกลางที่ดีที่สุดของเขา เขาต้องมีความรู้ที่ดีที่พวกเขาเป็นมากกว่าที่พวกเขาแสดงออก ตั้งแต่ที่เขาทำมันมากกว่า 50 ชิ้นระหว่างปี ค.ศ.1912 - 1914 และอีกมากมาย จนปี ค.ศ.1918 บราคใช้วิธีการตามที่เขาปรับให้เข้ากับเศรษฐกิจใหม่ และกล่าวหาญที่จะใช้สีเส้นแนวทางใหม่ ปีกัสโซเป็นผู้ที่เร่งรีบปรับแต่งเทคนิค เขาพร้อมที่จะทำบางสิ่งบางอย่างให้เสร็จสิ้นเหมือนในความชื่นชอบในรูปทรงริ ยังคงวาดบนภาพสีน้ำมัน แต่ที่เขาใช้มันสิ้นสุดความแตกต่าง ช่วงการทำงานปะติดของบราค ได้ผ่านขั้นตอนการเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรง สภาพแวดล้อมที่เปรียบเสมือนการปิดผนึกเป็นการรวบรวมเขาไว้ โดยพวกเขาค้นพบสภาพแวดล้อมของสิ่งรอบตัวเราอย่างบริสุทธิ์อย่างรุนแรงเหมือนที่เป็นองค์ประกอบ ถึงแม้ว่าหลักสำคัญหนึ่งในจุดประสงค์ของความนิยมชื่นชม ในส่วนหัวของปีกัสโซและที่เหมือนกันในเวลานั้น ในส่วนงานของบราคเป็นเหมือนการเริ่มต้นทางความคิดจินตนาการอย่างนุ่มนวล และเพียงแค่สิ่งที่รอรลงมาทำให้เกิดเกี่ยวกับไหวพริบรอบข้างตัว (Wilkin. 1991 : 55)

จิตรกรรมบาסקนิยมในปี ค.ศ. 1913 – 1914 ทั้งบราคและปีกัสโซทำการใช้การมองในการค้นพบวิธีการปะติดโดยการพัฒนาการออกแบบใหม่ในการวาดของพวกเขา บราคมีการแนะนำมาหลายปีก่อนการวาดในขณะนั้นที่เป็นคัดลอกจากของจริง จากกล่องบุหรี โน้ตเพลงและเศษชิ้นเล็กชิ้นน้อยของลายไม้ หรือรูปวงรี แก้วและไวโอลิน เป็นการออกแบบบนผิวราบให้ลอยอยู่เป็นแรงกระตุ้นในก่อนการวาดแบบบาסקนิยมและผสมพัฒนาการด้วยวิธีการปะติดผสมกับการวาดภาพสีน้ำมัน (Hope. 1949 : 65) ไม่นานบราคทำการการปะติดสิ่งอื่นๆ อีก และเขาชื่นชอบมากกว่าชิ้นแรกที่ใช้เพียงสีดำฉีกเป็นแผ่น ๆ เช่นในสีดำและขาวในการปะติด ปีกัสโซดำเนินรอยตามอย่างรวดเร็วในการทำงาน แนนอนเขาวามันเป็นสิ่งที่เป็นไปได้เขาอาจจะพร้อมที่จะผลิตงานการ ปะติดในวัสดุอื่นนอกจากกระดาษ เมื่อเห็นบราคทำการการปะติดกระดาษเป็นครั้งแรก แต่คนที่รู้ว่าอะไรที่มันสำคัญกว่าการอธิบาย อะไรที่เป็นความคิดร่วมกันและกันและเป็นแรงผลักดัน อะไรที่สัมผัสให้เห็น หรือการร่างภาพเพื่อนำมาสู่การค้นพบในหลาย ๆ งานปะติดครั้งแรกๆ เป็นการวาด

รายละเอียดสีดำและสีขาว ในระยะสั้นพวกเขาวาดด้วยกระดาษปะติดแต่สิ่งอื่น ๆ ที่รวมถึงการฉีกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยจากหนังสือพิมพ์ และกระดาษสีเหลืองผืนผ้าขนาดใหญ่ หรือบนผ้าใบกับขนาดที่เคยมีและการวาดบนพื้นราบสีขาว

จะเห็นได้ว่ากลวิธีการสร้างสรรค์และการใช้วัสดุมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะอย่างยิ่ง ความเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ดำเนินไปอย่างไม่หยุดยั้ง การเลือกใช้วัสดุและกลวิธีใดจึงเป็นลักษณะเฉพาะตัว เป็นประสบการณ์ส่วนตัวที่ศิลปินเลือกถ่ายทอดในผลงานศิลปะเพื่อสื่อในแนวความคิด การสื่อความหมายของรูปแบบและเนื้อหาของภาพ นอกจากวัสดุแล้ว กลวิธีการใช้ก็ได้ถูกพัฒนาขึ้นเพื่อให้ได้แนวทางสร้างสรรค์ใหม่ๆ ที่ได้รับการทดลองฝึกฝนจนชำนาญและนำไปใช้สร้างสรรค์ผลงานจนเป็นลักษณะเฉพาะตัว จะเห็นว่าบรรดาผู้ทำงานการปะติดมากซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเข้าถึงในการควบคุมความหมายโดยใช้รูปทรงน้อย พื้นผิวน้อย รูปทรงไม่ก้ำกึ่ง แต่สามารถให้ความรู้สึกทางองค์ประกอบที่สมบูรณ์ และนับเป็นงานที่ประสบความสำเร็จสูงสุดอันหนึ่งของบรรดา ซึ่งการนำเอาวัตถุต่างๆ มานำเสนอออกหลายมุมมอง รูปทรงซ้อนทับและถูกรวมเข้าด้วยกัน ระบายต่างๆ บางส่วนโปร่งใสและแบนเรียบทำให้ภาพดูตื้น ลึกคล้ายกับหุ่นขึ้น

บทที่ 3

ผลการศึกษาวិเคราะห์ผลงาน

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาศิลปินของยอร์ค บราวน์ เป็นการวิจัยเพื่อพัฒนา (Research and Development) โดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม และนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามแนวทางของผู้วิจัย โดยในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

กลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างโดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) โดยการพิจารณากลุ่มเป้าหมายจากเนื้อหาเรื่องราวและวัตถุที่ปรากฏในภาพ ผลงานส่วนใหญ่ของบราวน์สามารถจำแนกออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ได้แก่ กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิทัศน์ กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุกับบุคคล และกลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ จากนั้นผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานที่ลักษณะโดดเด่นและชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของแต่ละกลุ่มเป็นตัวแทน โดยเลือกจากลักษณะรูปแบบการแสดงออก คัดเลือกผลงานที่มีลักษณะเด่นในแต่ละรูปแบบได้กลุ่มตัวอย่างทั้งสิ้น 19 ภาพ ดังนี้

1. กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิทัศน์ ได้แก่

1.1 ชื่อภาพ Houses at L'Estaque

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4) X 23(5/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1908
ที่มา Hope. (1949 : 31)

1.2 ชื่อภาพ Viaduct at L'Estaque

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(5/8) X 23(1/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1908
ที่มา Wilkin. (1991 : 28)

1.3 ชื่อภาพ Castle at La Roche - Guyon

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4) X 23(5/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1909
ที่มา Wilkin. (1991 : 42)

1.4 ชื่อภาพ View from the Artist's Studio

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 21(5/8) X 16(1/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1910
ที่มา อัสนีย์ ซูอรุณ. (2530 : 62)

2. กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุกับบุคคล ได้แก่
 - 2.1 ชื่อภาพ Woman at an Easel
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(3/16) X 63(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1936
ที่มา Wilkin. (1991 : 78)
 - 2.2 ชื่อภาพ Woman with Mandorin
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(1/4) X 38(1/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1937
ที่มา Wilkin. (1991 : 78)
3. กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ ได้แก่
 - 3.1 ชื่อภาพ Guitar and Compote Dish
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4) X 23(5/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1909
ที่มา Hyman. (1994 : 11)
 - 3.2 ชื่อภาพ Pedestal Table
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(7/8) X 32 นิ้ว ปี ค.ศ.1911
ที่มา Wilkin. (1991 : 47)
 - 3.3 ชื่อภาพ Still Life on table
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 23(5/8) X 28(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1913
ที่มา Hope. (1949 : 65)
 - 3.4 ชื่อภาพ The Musician's Table
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 25(5/8) X 36(1/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1913
ที่มา Hyman. (1994 : 27)
 - 3.5 ชื่อภาพ Still Life : The Table
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 32 X 53 นิ้ว ปี ค.ศ.1928
ที่มา Hope. (1949 : 107)
 - 3.6 ชื่อภาพ Still Life : Le Jour
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45 X 57(1/2) นิ้ว ปี ค.ศ.1929
ที่มา Hope. (1949 : 113)
 - 3.7 ชื่อภาพ The Round Table
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 57(1/4) X 44(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1929
ที่มา Wilkin. (1991 : 98)
 - 3.8 ชื่อภาพ Still Life with Fruit Dish' Bottle and Mandolin
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(5/8) X 35(3/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1930
ที่มา Wilkin. (1991 : 73)

3.9 ชื่อภาพ The Pink Tablecloth

สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4) X 51(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1933
ที่มา Wilkin. (1991 : 74)

3.10 ชื่อภาพ Studio with Black Vase

สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4) X 51 นิ้ว ปี ค.ศ.1938
ที่มา Wilkin. (1991 : 81)

3.11 ชื่อภาพ Still Life with Bottle,Vase and Lobster

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 71(1/4) X 55(1/2) นิ้ว ปี ค.ศ.1948
ที่มา Wilkin. (1991 : 88)

3.12 ชื่อภาพ The Mauve Garden Chair

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 25(5/8) X 19(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1947-60
ที่มา [http:// www.masterworksfineart.com / inventory / braque_chaise.htm](http://www.masterworksfineart.com/inventory/braque_chaise.htm)
(2005 : Online)

3.13 ชื่อภาพ The Red Pedestal Table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70(7/8) X 28(5/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1939-52
ที่มา Wilkin. (1991 : 80)

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาแหล่งข้อมูลผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค จำนวน 3 กลุ่ม เป็นผลงานจิตรกรรม 19 ชิ้นนั้นผู้วิจัยได้รวบรวมภาพผลงานจากหนังสือจำนวน 4 เล่ม คือ อัครนีย์ ชูอรุณ. (2530) . จิตรกรรมร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้นติ้งเฮ้าส์. จำนวน 1 ชิ้น Hope, Henry R. (1949). **Georges Braque**. New York : The Museum of Modern Art. จำนวน 4 ชิ้น Wilkin, Karen. (1991) . **Georges Braque**. Japan : Abbeville Press. จำนวน 11 ชิ้น Hyman, Kay. (1994). **Picasso and Cubism**. Slovenia : Tiskarna Ljudske Pravice. จำนวน 2 ชิ้น และอินเทอร์เน็ตที่ [http:// www.masterworksfineart.com / inventory / braque_chaise.htm](http://www.masterworksfineart.com/inventory/braque_chaise.htm) (online) จำนวน 1 ชิ้น

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราก ผู้วิจัยกำหนดประเด็นในการวิเคราะห์ผลงานดังนี้

1. เนื้อหาเรื่องราว
2. รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน
3. โครงสร้างของภาพ ในประเด็น
 - 3.1. รูปร่างและรูปทรง
 - 3.2. พื้นที่ว่าง
 - 3.3 มิติและทิศทาง
 - 3.4 พื้นผิว
 - 3.5 สี
4. กลวิธีในการสร้างสรรค์

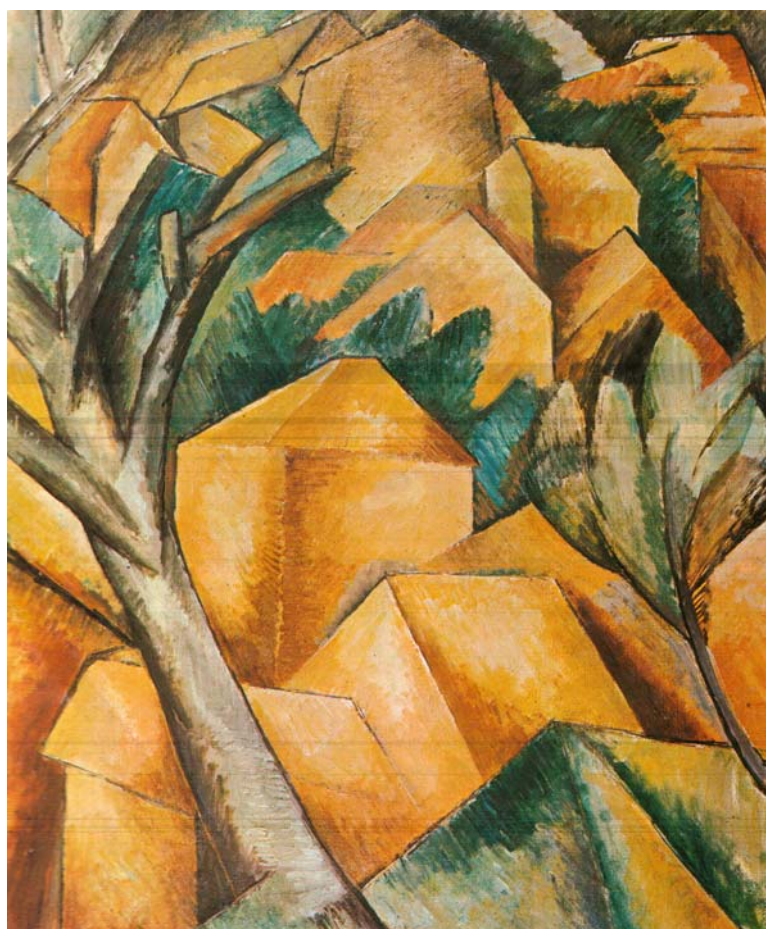
ผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค จำนวน 19 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

ผลงานชิ้นที่ 1

ชื่อภาพ Houses at L'Estaque

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4)X23(5/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1908



ภาพประกอบที่ 1 Houses at L'Estaque
ที่มา Hope. (1949 : 31)

1.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ภาพภูมิทัศน์ Houses at L'Estaque เป็นผลงานในช่วงแรกของบราค เป็นภาพที่มีชื่อเสียงทั้งยังเป็นการเริ่มต้นตามแนวทางโครงสร้างของระนาบ มากกว่าเรื่องของแสงเงา ตามแนวทางของเซซานน์ที่ว่า “ทุกสิ่งในธรรมชาติมีรูปร่างลักษณะตามแบบที่มีขอบเขต เป็นรูปทรงกลม ทรงกรวย และทรงกระบอก” และยังเป็นการกระตุ้นเตือนการแสดงออกทางความคิดเกี่ยวกับ

รูปทรงเรขาคณิตในพื้นที่ว่างด้วยส่วนประกอบที่ชัดเจน (Hope. 1949 : 30) เรื่องราวที่ปรากฏในภาพโดยใช้บ้าน ต้นไม้ที่มุมซ้ายของภาพ เป็นเรื่องราวในการแสดงออก และกลุ่มของบ้านที่ถูกลดทอนรายละเอียดจนเหลือเพียงแผ่นระนาบสี่เหลี่ยมที่ทับซ้อนกันอยู่กลุ่มกลางกลางของภาพและการจัดวางระนาบที่ทับซ้อน ลดหลั่นรูปทรงให้เล็กลง

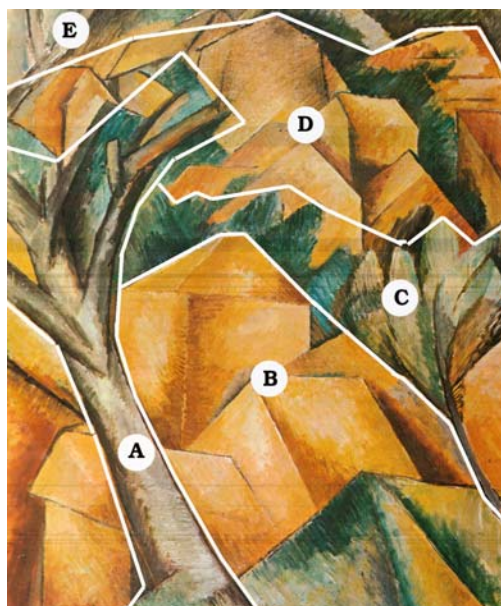
1.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ที่ปรากฏเป็นลักษณะของการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตแบบง่าย ๆ ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ ใบไม้ กิ่งไม้หรือส่วนประกอบต่างๆ ของบ้าน บราคใช้ลักษณะของการลดทอนรูปทรงให้เห็นเหมือนตึกหรือกล่องรูปข้าวหลามตัดที่มีลักษณะทำมุมกันของเส้นทแยงมุม (Hope. 1949 : 30) โดยรูปแบบที่ปรากฏอย่างเด่นชัด คือ รูปแบบที่แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกัน คือ ต้นไม้และท้องฟ้า และรูปแบบที่แสดงการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิต คือ บ้าน

1.3 โครงสร้างของภาพ

1.3.1 รูปร่างและรูปทรง

รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏคือรูปร่างของบ้าน ต้นไม้ที่ถูกลดทอนจนเป็นรูปเรขาคณิต เป็นพื้นระนาบ 2 มิติที่ทับซ้อนกัน โดยมี 6 ระนาบใหญ่ๆ คือ (A) เป็นระนาบของต้นไม้ระยะหน้า เป็นการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยการใช้น้ำหนักและตัดเส้นขอบคม (B) เป็นระนาบของบ้านระยะหน้า เป็นจุดเด่นของงานโดยการสร้างรูปทรงด้วยการใช้ระนาบและบริเวณว่าง (C) เป็นระนาบของต้นไม้ระยะกลาง โดยการสร้างรูปทรงด้วยการใช้ระนาบ น้ำหนักและบริเวณว่าง (D) เป็นระนาบของบ้านระยะกลาง โดยการสร้างรูปทรงด้วยการใช้ระนาบ น้ำหนักและบริเวณว่าง (E) เป็นระนาบของต้นไม้ระยะหน้าโดยการสร้างรูปทรงด้วยการใช้ระนาบ น้ำหนักและบริเวณว่าง (F) เป็นระนาบของบ้านระยะไกล โดยการสร้างรูปทรงด้วยการใช้ระนาบ น้ำหนักและบริเวณว่าง



ภาพประกอบที่ 2 รูปร่างและรูปทรง

1.3.2 พื้นที่ว่าง

จากการวิเคราะห์พื้นที่ว่างที่ปรากฏจะมีอยู่น้อยมาก เพราะรูปร่างจะแย่งน้อยและทับซ้อนกันเป็นระนาบเกือบทั้งภาพ โดยมีเพียงมุมบน (A และ B) ที่ปรากฏที่ว่างประมาณร้อยละ 5 และที่เหลือเป็นพื้นที่ว่างแฝงโดยประกอบด้วย พื้นที่ว่างมีขอบเขตที่กำหนดจะปรากฏในส่วนที่เป็นสถาปัตยกรรม พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต



ภาพประกอบที่ 3 พื้นที่ว่าง

1.3.3 มิติและทิศทาง

เมื่อพิจารณาจากเส้นของภาพ (ลูกศรสีขาว) ที่กำหนดตามทิศทางของเส้นที่ปรากฏจะเห็นว่า มีการใช้เส้นรอบนอกสร้างรูปทรงของวัตถุโดยมิติต่างลักษณะผสมผสานไปในทิศทางใหญ่ คือ มุมของภาพขวามือด้านบน ลักษณะของรูปทรงโดยรวมเป็นรูปทรงที่เชื่อมต่อกันโดยพิจารณาจากเส้นที่วิ่งไปยังทิศทางต่างๆจากมุม ของรูปทรงย่อยภายในภาพ แสดงลักษณะการเชื่อมต่อกันของรูปทรงและมิติ หากพิจารณาจากรูปทรงภายในภาพ ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพอันเกิดจากเส้นขอบของรูปทรงนี้ จะวิ่งวนอยู่ภายในภาพเพราะเป็นภาพที่เกิดมิติต่างๆ ที่แสดงถึงความตื้นลึก การสร้างมิติจากการใช้รูปทรงที่มีขนาดแตกต่างกันและรูปทรงทับซ้อน บังคับทำให้เกิดมิติในระยะไกล การเน้นรูปทรงในระยะหน้าของภาพให้เด่น มีขอบเขตที่แน่นอน เส้นขอบของรูปทรง จะวิ่งวนอยู่ภายในภาพเพราะเป็นภาพที่เกิดมิติต่างๆ ที่แสดงถึงความตื้นลึก ใช้การสร้างระยะด้วยเส้นขอบคมทำให้ภาพเกิดระยะในลักษณะทับซ้อนกัน



ภาพประกอบที่ 4 มิติและทิศทาง

1.3.4 พื้นผิว

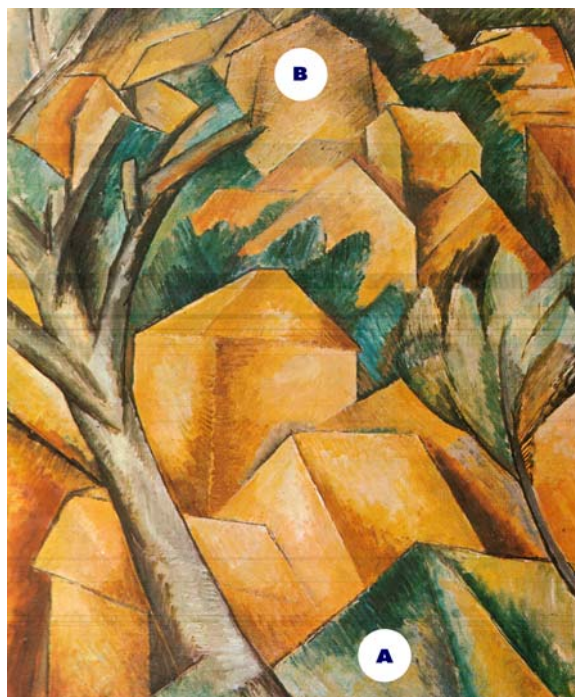
ผลงานชิ้นนี้บราดได้ใช้พื้นผิวของการระบายสีแบบเกลี่ยเรียบและการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ จะเห็นได้เพียงว่าการทำงานในด้านการใช้พื้นผิวยังไม่มีมาก จึงพบพื้นผิวเพียงเส้นที่เกิดจากฝีแปรงเป็นส่วนใหญ่

1.3.5 สี

การใช้สีของภาพบราค ยังคงใช้สีในกลุ่มสีน้ำตาลโดยใช้การผสมดำ-ขาว เพื่อเพิ่มและลดค่าน้ำหนัก ทำให้ภาพเกิดมิติ ในส่วนของการระบายสีใช้การระบายสร้างค่าน้ำหนักให้กลมกลืนทั่วทั้งภาพ ผนวกกับการระบายสีแบบขอบคม บราคใช้ดุลยภาพด้วยการผสมสีดำและจัดรูปทรงด้านขวาหน้าให้ใหญ่และชัดเพื่อเป็นการรองรับน้ำหนักที่ถ่ายเทมาทางซ้ายจนมากเกินไปการถ่วงดุลนี้ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุลหรือการสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

1.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

งานชิ้นนี้เป็นผลงานในช่วงแรก โดยใช้กลวิธีการระบายสีจึงยังคงเป็นการระบายแบบเกลี่ยสีให้กลมกลืน ในส่วนของการระบายสีใช้การระบายสร้างค่าน้ำหนักให้กลมกลืนทั่วทั้งภาพ (กลุ่ม A) และการระบายสีให้เกิดเพื่อสร้างปริมาตรของรูปทรง ทิศทางของเส้นรอบนอกของภาพ (กลุ่ม B)

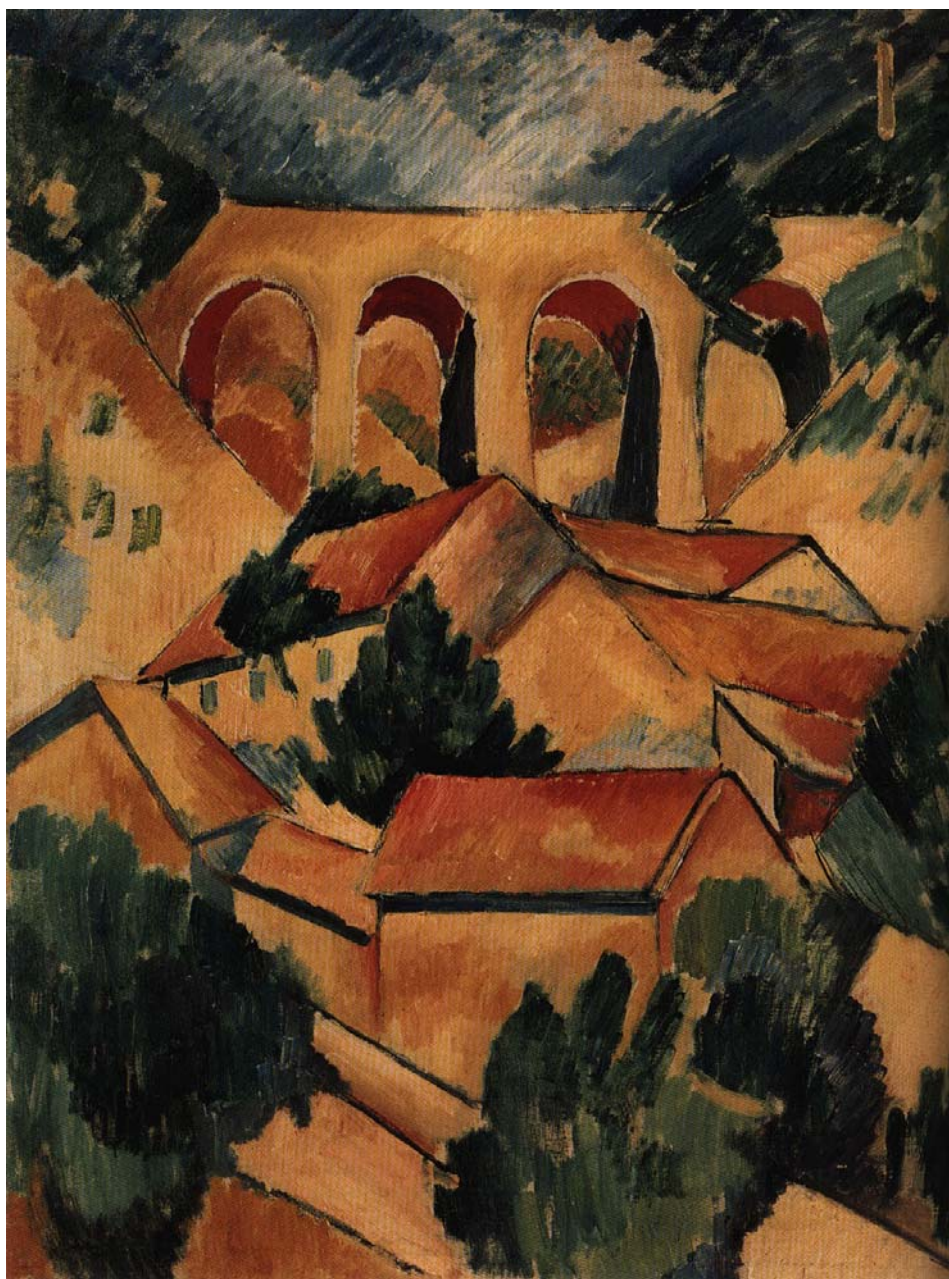


ภาพประกอบที่ 5 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 2

ชื่อภาพ Viaduct at L'Estaque

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(5/8)X23(1/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1908



ภาพประกอบที่ 6 Viaduct at L'Estaque
ที่มา Wilkin. (1991 : 28)

2.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้วิลคิน (Karen Wilkin) กล่าวไว้ว่า Viaduct at L'Estaque สิ่งนี้เป็นแรงดลใจจากสิ่งก่อสร้าง และแสดงออกทางด้านเรขาคณิตที่พยายามแยกออกระหว่างพื้นผิวและภาพลวงตาจากแนวความคิดใน Cezanne's landscapes บราวกลับมามาคิดทบทวนความคิดเกี่ยวกับโครงร่างซึ่งเคยเป็นพื้นฐานการวาดภาพแบบตะวันตกตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ที่กล่าวถึง “ความจริงเกี่ยวกับการวาดภาพโดยเริ่มจากตำแหน่งที่เห็นได้ชัดในฉากหน้า” (Wilkin. 1991 : 32 - 34) เรื่องราวที่ปรากฏในภาพโดยใช้กลุ่มของบ้าน สะพานที่มองเห็นในระยะไกล เป็นเรื่องราวในการแสดงออก และกลุ่มของบ้านที่ถูกลดทอนรายละเอียดจนเหลือเพียงแผ่นระนาบสีเหลี่ยมที่ทับซ้อนกันอยู่กลุ่มกลางของภาพและการจัดวางระนาบที่ทับซ้อน

2.2. รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ที่ปรากฏมีลักษณะคล้ายกับผลงาน Houses at L'Estaque เป็นลักษณะของการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตแบบง่าย ๆ ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ ใบไม้ กิ่งไม้หรือส่วนประกอบต่างๆ ของบ้าน บราวใช้ลักษณะของการลดทอนรูปทรงให้เห็นเหมือนตึกหรือกล่องหินรูปข้าวหลามตัดที่มีลักษณะทำมุมกันอย่างรุนแรงของเส้นทแยงมุมโดยใช้บ้านและต้นไม้เป็นเรื่องราวในการแสดงออกโดยรูปแบบที่ปรากฏอย่างเด่นชัด คือ รูปแบบที่แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกัน คือ บ้านและรูปแบบที่แสดงการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิต คือ บ้านและสะพาน

2.3 โครงสร้างของภาพ

2.3.1 รูปร่างและรูปทรง

รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏสามารถแบ่งได้เป็นกลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่มของต้นไม้ (A) บ้าน (B) สะพาน (D) และท้องฟ้า (E) ที่ถูกลดตัดทอนจนแทบจะเป็นเรขาคณิต จะเห็นได้ว่า บราวยังคงใช้ลักษณะการสร้างรูปทรงโดยใช้ระนาบเพียงแต่เน้นน้ำหนักในบางจุดเพื่อให้เกิดรูปทรง เช่น ต้นไม้โดยการใส่ระนาบของสี และการแบ่งระนาบของรูปทรงที่มีขนาดที่แตกต่าง



ภาพประกอบที่ 7 รูปร่างรูปทรง

2.3.2 พื้นที่ว่าง

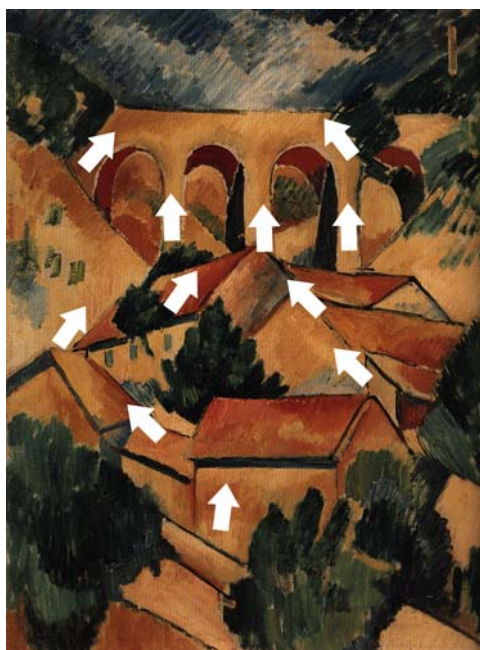
การใช้พื้นที่ว่างในผลงานชิ้นนี้มีปรากฏอยู่บริเวณด้านบนของภาพที่เป็นเรื่องราวของ
ท้องฟ้า (A) โดยจะเห็นได้มากและที่ว่างในส่วนอื่นๆ จะเป็นที่ว่างแฝงอยู่ในรูปร่างรูปทรงอื่นๆ



ภาพประกอบที่ 8 พื้นที่ว่าง

2.3.3 มิติและทิศทาง

การใช้มิติในการสร้างภาพโดยใช้รูปทรงที่ทับซ้อนกัน บังกันหรือการใช้น้ำหนักของสี ทำให้แสดงถึงความลึกได้ เมื่อพิจารณาจากลูกศรสีขาวจะเห็นได้ว่าการใช้เส้นรอบนอกของระนาบรูปทรงของบ้าน หลังคา ให้มีทิศทางมุ่งตรงไปสู่สะพานและเส้นตรงตั้งขึ้นของเสาสะพานทำให้เป็นจุดรวมของภาพแล้วปล่อยว่างด้วยท้องฟ้าที่อยู่ระนาบบนสุด ทิศทางการเห็นส่วนใหญ่ของภาพจึงมีลักษณะวิ่งขึ้นสู่ส่วนบน



ภาพประกอบที่ 9 มิติและทิศทาง

2.3.4 พื้นผิว

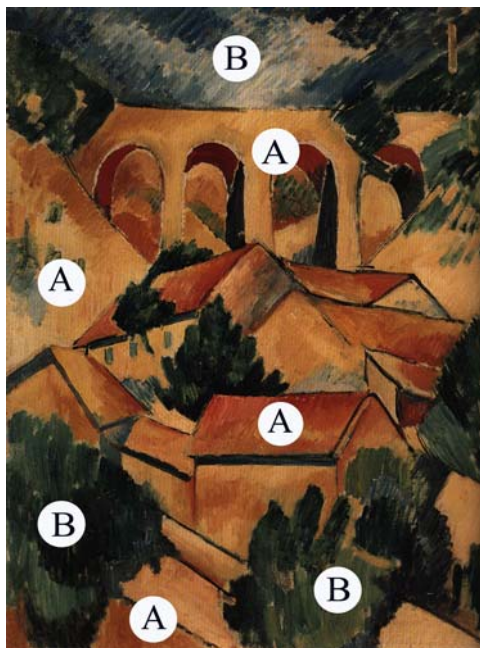
ผลงาน Viaduct at L'Estaque บราดใช้การระบายสีโดยการระบายแบบเกลี่ยเรียบ และในบางจุดใช้การระบายเพื่อสร้างพื้นผิวจากเส้นฝีแปรงเท่านั้นเห็นได้ชัดก็คือ บริเวณระนาบด้านบนที่เป็นท้องฟ้าและในส่วนที่เป็นต้นไม้

2.3.5 สี

การใช้สียังคงใช้สีที่เป็นกลุ่มสีน้ำตาลผสมดำ และขาวเพื่อสร้างน้ำหนักและมิติ การใช้สีด้วยวิธีการถ่วงดุลน้ำหนักยังเห็นได้ชัดเจนในงานชิ้นนี้ ดังจะเห็นได้จากบริเวณด้านหน้าซ้ายและขวา น้ำหนักของสีจะมีความเท่าเทียมกัน แต่รูปร่างที่ปรากฏจะไม่เท่ากัน

2.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นนี้เป็นในช่วงแรกของบรากยังคงเป็นการระบายสีแบบเกลี่ยเรียบกลมกลืน ในส่วนของการสร้างค่าน้ำหนักบริเวณที่บรากใช้วิธีการระบายแบบเกลี่ยเรียบ (A) ปรากฏในบริเวณรูปทรงของบ้าน ส่วนการระบายแบบทิศทางของแปรงปรากฏในรูปทรงต้นไม้และท้องฟ้า (B) เป็นการระบายสีแสดงลีลารอยฝีแปรง



ภาพประกอบที่ 10 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 3

ชื่อภาพ Castle at La Roche - Guyon

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 21(3/4)X15(7/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1910



ภาพประกอบที่ 11 Castle at La Roche - Guyon

ที่มา Wilkin. (1991 : 42)

3.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

การแสดงออกของบราคเป็นช่วงที่กำลังเปลี่ยนแปลง บราคใช้เวลาในช่วงฤดูร้อนที่ La Roche Guyon เป็นรูปที่อยู่ในละแวกบ้านเป็นคฤหาสน์โบราณ บราคสร้างภาพภูมิทัศน์ที่ใช้

จินตนาการโดยรวมส่วนต่างๆ ของปราสาท เขาใช้เป็นจุดศูนย์กลางของเรื่องราวรอบ ๆ กับที่เขาจัดเตรียมส่วนสำคัญของบ้านและต้นไม้ มีชีวิตชีวาในการเคลื่อนไหวมากขึ้น บ่อยครั้งที่มีการนำเสนอต้นไม้สูงที่มีลำต้นสูงที่ข้างหนึ่งของภาพ เป็นการตกแต่งโครงสร้างให้แข็งแรงขึ้น (Hope. 1949 : 43 - 44) ดังที่เราจะเห็นเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ ได้แก่ กลุ่มของสถาปัตยกรรมบริเวณด้านหน้าและต้นไม้ที่สูงที่สุดในบริเวณฉากหลังของภาพ

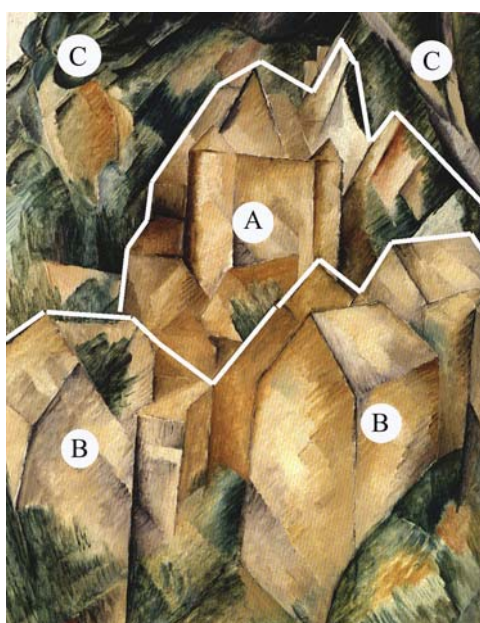
3.2 รูปแบบ

บราคยังคงใช้การตัดทอนใช้จินตนาการโดยรวมจากสถาปัตยกรรมในบ้าน ส่วนต่างๆ ของปราสาท เขาใช้สิ่งปลูกสร้างเป็นองค์ประกอบส่วนใหญ่ของการจัดภาพ โดยรูปแบบที่ปรากฏอย่างชัดเจน คือ บ้าน โดยแสดงให้เห็นแง่มุมต่างกันบนระนาบและรูปแบบของการตัดทอนรูปทรง

3.3 โครงสร้างของภาพ

3.3.1 รูปร่างและรูปทรง

รูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏ คือ ปราสาท (A) ซึ่งเป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมที่เป็นกลุ่มใหญ่โดยมีส่วนประกอบ (B) เป็นส่วนเสริมให้รูปร่างของสถาปัตยกรรมเป็นกลุ่ม รูปร่างของต้นไม้ (C) นั้นเป็นเพียงส่วนประกอบ คล้ายกับบราคพยายามที่จะลดบทบาทลงไป แต่เขายังใช้รูปทรงที่สูงที่สุดของต้นไม้เป็นส่วนประกอบที่น่าสนใจขึ้น



ภาพประกอบที่ 12 รูปร่างและรูปทรง

3.3.2 พื้นที่ว่าง

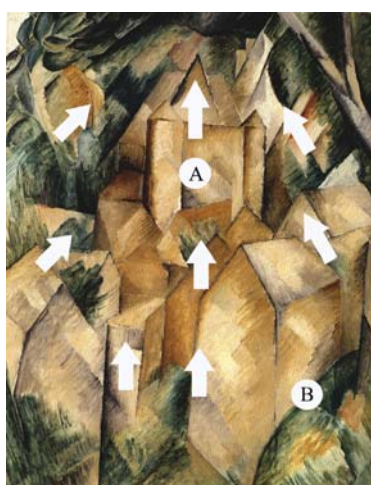
การใช้พื้นที่ว่างมีประมาณร้อยละ 5 โดยปรากฏในบริเวณด้านล่างของภาพ (A) และด้านบน (B) เป็นลักษณะของการใช้พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่งที่แฝงอยู่ในภาพ



ภาพประกอบที่ 13 พื้นที่ว่าง

3.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรจะเห็นได้ว่าการใช้เส้นรอบนอกและสร้างทิศทางการเห็นของภาพด้วยรูปทรงที่ส่งผลให้ตัวปราสาท (A) มีความน่าสนใจจากทิศทางของเส้นทำให้ดูเด่นขึ้น ทั้งที่รูปทรงของบ้านมีขนาดใหญ่กว่า การใช้มิติและการสร้างระยะของภาพโดยการใช้รูปทรงที่ทับซ้อนกันบังกัน และการใช้สีที่แตกต่างกัน ทั้งยังมีทิศทางที่เกิดจากฝีแปรงเพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างพื้นผิวของรูปทรงเป็น การใช้ฝีแปรงเพื่อสร้างมิติ



ภาพประกอบที่ 14 มิติและทิศทาง

3.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏในภาพนี้โดยฝีแปรงไปตามทิศทางของรูปทรง จะเห็นลักษณะดังกล่าวได้ชัดเจนในส่วนด้านหน้าของภาพ และในบางพื้นที่ยังคงมีการเกลี่ยเรียบแบบกลมกลืน แต่ก็ยังเป็นเพียงพื้นที่ส่วนน้อยที่เป็นพื้นผิวจากฝีแปรง ทำให้ภาพเกิดมิติและทิศทางทางการเห็นด้วย

3.3.5 สี

การใช้สีที่น้อยและค่อนข้างเหมือนกัน คือมีการใช้สีน้ำตาลซีดๆ และสีเขียว เป็นการควบคุมโครงสร้างของสีโดยใช้สีสว่างให้อยู่บริเวณของสภาพโดยรวมและใช้สีเข้มๆ ถ่วงดุลให้ภาพมีการควบคุมสีส่วนรวมไว้ได้ น้ำหนักของสีจะมีความแตกต่างกัน โดยมีความเข้มในบริเวณด้านล่างของภาพ และบริเวณด้านบนเป็นการสร้างมิติให้เกิดความตื้นลึก

3.4. กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นนี้เป็นการระบายแบบเกลี่ยเรียบไม่กลมกลืน (A) โดยจะปรากฏชัดในบริเวณด้านล่างของภาพ การระบายแบบนี้ทำให้อุปกรณ์ที่ปรากฏตัดทอนให้เป็นเหลี่ยมๆ นั้นดูเหมือนมีมิติขึ้นจากทิศทางของฝีแปรงเอง และใช้กลวิธีการเกลี่ยเรียบกลมกลืนซึ่งเป็นส่วนน้อย แต่เป็นบริเวณที่ต้องการให้เกิดจุดเด่น (B) ซึ่งเป็นตัวอาคารและบริเวณอื่นๆ ที่อยู่รอบนอกปราสาท

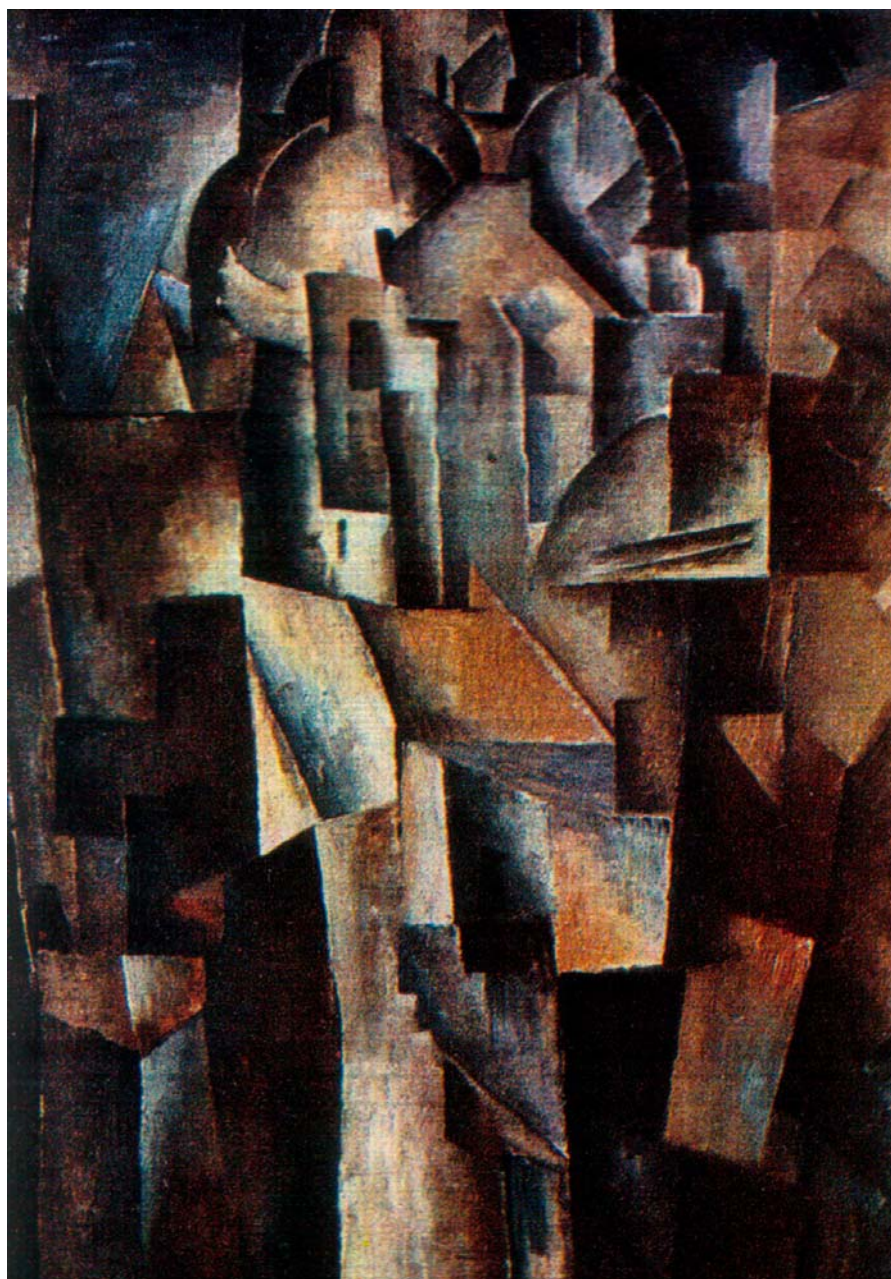


ภาพประกอบที่ 15 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 4

ชื่อภาพ View from the Artist's Studio

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 21(5/8)X16(1/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1910



ภาพประกอบที่ 16 View from the Artist's Studio

ที่มา อัสนีร์ ชูอรุณ. (2530 : 62)

4.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นมุมมองภูมิทัศน์จากห้องทำงาน โดยเห็นหลังคาของสถาปัตยกรรมต่างๆ ในช่วงฤดูฝนปี ค.ศ. 1910 บราควาดภาพภูมิทัศน์จากห้องทำงานโดยเป็นมุมมองจากหน้าต่างชั้นบน ซึ่งสามารถมองข้ามหลังคาบ้านกระโจมสีขาว เหมือนกับทางด้านลักษณะรูปทรงทางเรขาคณิตมากกว่าภาพภูมิทัศน์ เป็นการทับซ้อนกันมีทั้งใกล้หรือไกลอยู่บนผืนผ้าใบ (Hope. 1949 : 49)

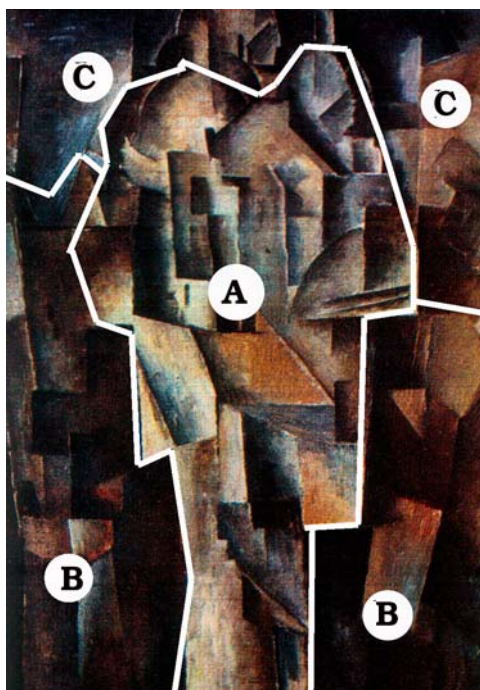
4.2 รูปแบบ

เราจะเห็นการกำหนดสถาปัตยกรรมต่างๆ ที่ปรากฏให้เป็นการแสดงรูปทรงเรขาคณิตมากกว่าการแสดงออกถึงโครงสร้างสถาปัตยกรรมกับภูมิทัศน์ที่อยู่ตรงหน้าเขา รูปแบบที่ปรากฏจึงเป็นการตัดทอนรูปทรงให้เป็นเรขาคณิตและการตัดทอนรูปร่างรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมบริเวณกลางภาพ

4.3 โครงสร้างของภาพ

4.3.1 รูปร่างและรูปทรง

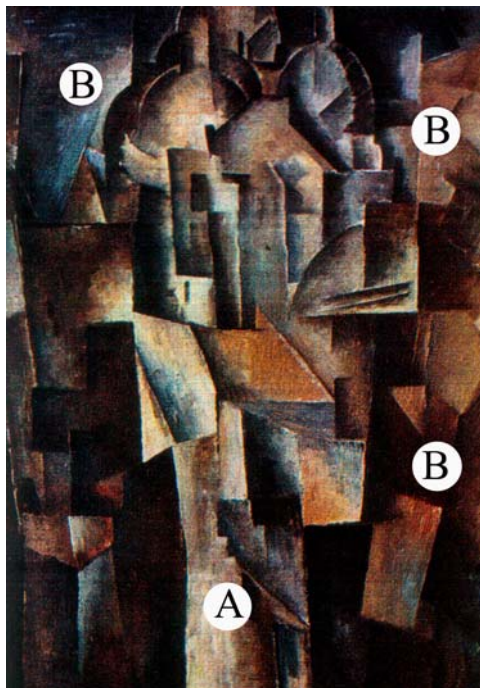
รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏเป็นการตัดทอนรายละเอียดของภูมิทัศน์ที่มีอยู่ให้หมดไปให้มีรายละเอียดที่ตัดเทียมกันทั้งหมด ดังจะเห็นได้จากการตัดทอนรูปร่างรูปทรงแล้วใช้วิธีการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยระนาบ (A) และการใช้รูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง (B) เป็นส่วนใหญ่



ภาพประกอบที่ 17 รูปร่างและรูปทรง

4.3.2 พื้นที่ว่าง

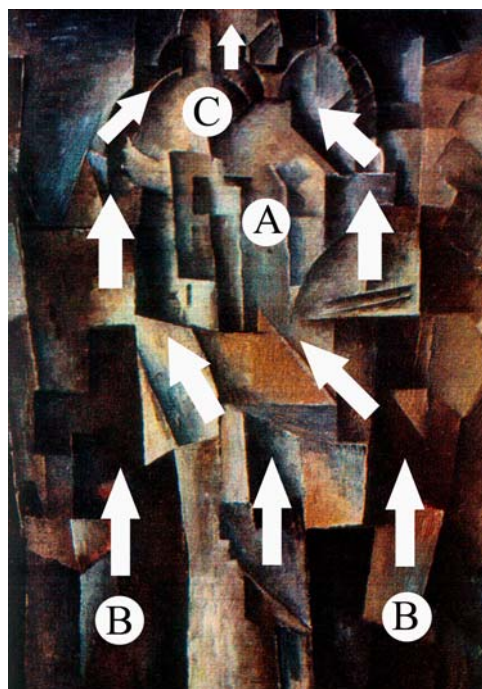
การใช้พื้นที่ว่างแทบจะไม่ปรากฏให้เห็นชัดเจนในภาพนี้เลย แต่จะเป็นการใช้พื้นที่ว่างแฝงในรูปร่างรูปทรงต่างๆ โดยระนาบเป็นพื้นที่ที่ใช้ในการสร้างมิติและยังเป็นพื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด (A) และพื้นที่ว่างระหว่างมวล (B)



ภาพประกอบที่ 18 พื้นที่ว่าง

4.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรจะเห็นว่า มีการใช้เส้นรอบนอกของวัตถุในการกำหนดทิศทางของภาพมีทิศทางจากด้านล่างของภาพวิ่งขึ้นสู่จุดเด่นของภาพ (A) ส่งผลให้กลุ่มของสถาปัตยกรรมที่เป็นจุดเด่น (A) และวิ่งขึ้นสู่ด้านบนของภาพ ในส่วน (B) เป็นส่วนเสริมความสมดุล โดยทำให้ค่าน้ำหนักของสีเป็นตัวทำให้เกิดมิติที่ลึกได้และยังทำให้เกิดมิติของรูปทรงได้เช่นกัน ผนวกกับการใช้การประกอบกันของรูปทรงสลับด้าน (C) ก็สามารถช่วยให้เกิดมิติเช่นกัน



ภาพประกอบที่ 19 มิติและทิศทาง

4.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏในภาพในระยะแรกจะเป็นการระบายสี โดยปรากฏเพียงพื้นผิวของลักษณะผิวแปร่งกับกลวิธีการระบายสีเรียบแล้วตัดขอบคมด้วยน้ำหนักรสีที่ใกล้เคียงกัน เพื่อให้เกิดมิติบนพื้นผิวเท่านั้น

4.3.5 สี

การใช้สียังใช้กลุ่มสีน้ำตาลและกลุ่มสีที่ใกล้เคียงกัน แม้จะมีสีน้ำเงินบ้าง โดยมีการกำหนดโครงสร้างของสีให้สีน้ำตาลเข้มเป็นสีส่วนรวม และใช้ค่าน้ำหนักของสีที่แตกต่างกันมาสร้างให้เกิดมิติที่แสดงความตื้นลึกของภาพด้วยกลวิธีการระบายสีตัดขอบคม ใช้การลดค่าของสีเข้ามาช่วยให้ภาพสมบูรณ์ขึ้น บราดเลือกใช้สีผสมเทา ผสมดำ มาใช้ลดความกระด้างของภาพแต่ในลักษณะเดียวกันก็ช่วยให้ภาพกลมกลืนกันมากขึ้น โดยใช้ค่าสีที่อ่อนเพื่อให้เกิดความสว่างในบริเวณกึ่งกลางภาพ

4.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

งานชิ้นนี้ใช้กลวิธีสร้างค่าน้ำหนักสีจากการระบายสีเรียบกลมกลืน โดยเป็นการระบายในส่วนของแต่ละระนาบ (A) ซึ่งเป็นกลวิธีที่ใช้ในการทำงานระยะเริ่มแรกของการทำงานและการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ (B)

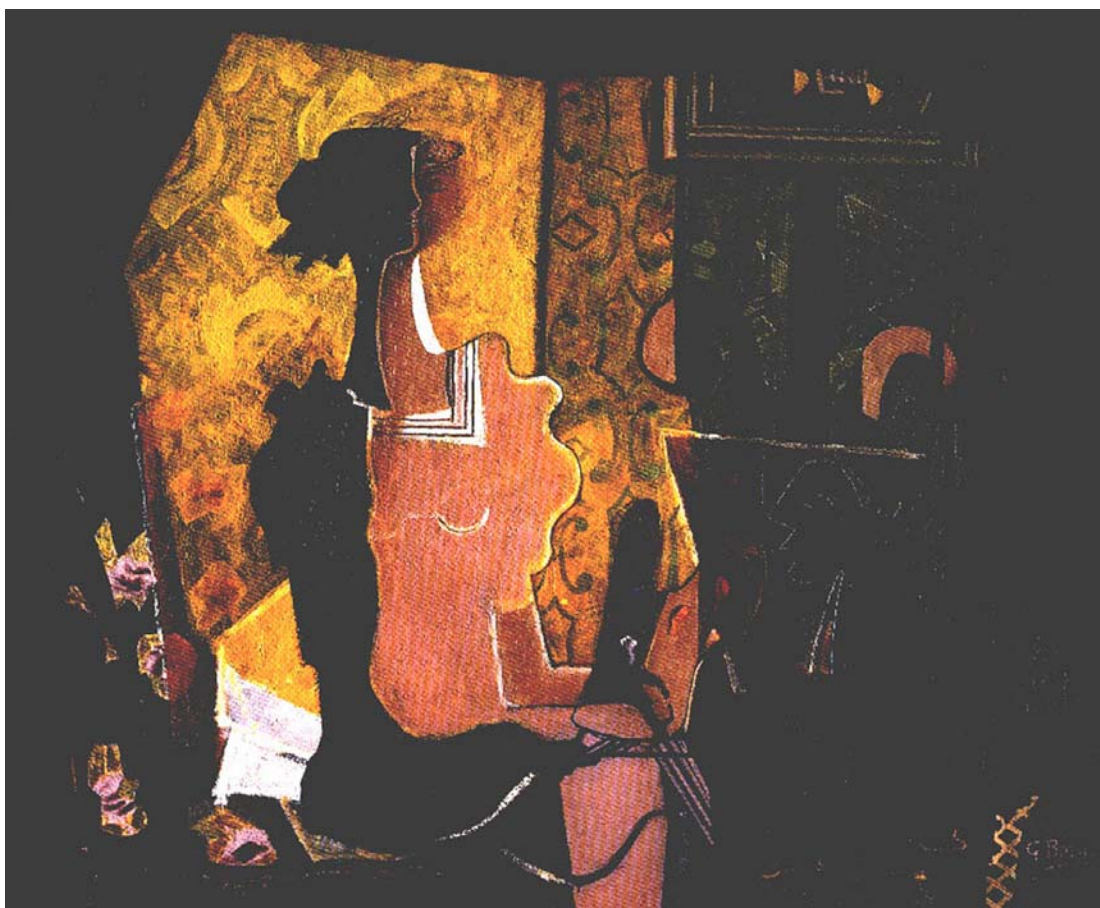


ภาพประกอบที่ 20 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 5

ชื่อภาพ Woman at an Easel

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(3/16)X63(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1936



ภาพประกอบที่ 21 Woman at an Easel
ที่มา Wilkin. (1991 : 78)

5.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ในปี ค.ศ.1936-1937 เป็นช่วงที่บราควาดภาพที่เกี่ยวกับเรื่องราวของชีวิต ผู้หญิง บุคคล ประกอบกับห้องทำงานศิลปะและห้องรับแขกที่รวมเข้าด้วยกัน เพียงแค่เขานำลักษณะท่าทางที่หลากหลายมาผสมกัน ในความโดดเด่นที่ยังคงรูปแบบของชีวิตวัตถุเรื่องราวในเรื่องที่เป็นการสังเคราะห์ ของรูปร่างในลักษณะที่เป็นการตัดทอนให้เป็นเหลี่ยม (Wilkin. 1991 : 79) จากชื่อของภาพที่กล่าวถึงผู้หญิงกับภาพเขียนของศิลปินนั้น บราควต้องการแสดงถึงเนื้อหาเรื่องราวในชิ้นนี้เป็นเรื่องราวของบุคคลและวัตถุสิ่งของที่อยู่ภายในห้องทำงานศิลปะของเขาที่ทำการเป็นห้องรับแขกในตัว ดังนั้นบราควจึงนำเรื่องราวของสถานที่ ชีวิตครอบครัวที่เป็นปกติธรรมดาามาผสมผสานกัน

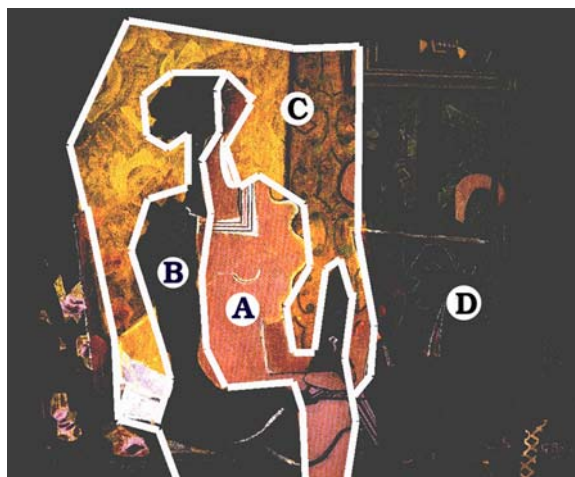
5.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏชัดเจนในผลงานชิ้นนี้ คือ การตัดทอนรูปทรงให้เห็นแง่มุมที่แตกต่างกันบนระนาบได้แก่ ภาพผู้หญิงที่ปรากฏอยู่ด้านหน้า และการใช้เส้นประสานให้เห็นเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง ได้แก่ ภาพส่วนประกอบของวัตถุที่อยู่รอบๆ ห้อง

5.3 โครงสร้างของภาพ

5.3.1 รูปร่างและรูปทรง

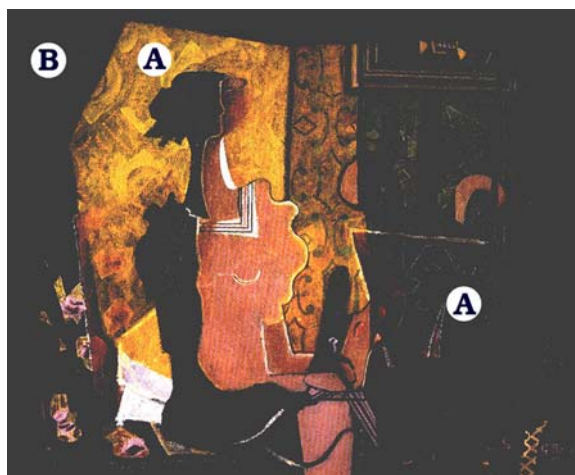
รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏคือ รูปทรงของผู้หญิงที่ถูกตัดทอนให้เห็นเพียงโครงสร้างอยู่ในกลุ่มสีเหลือง น้ำตาล ภาพผู้หญิงเป็นระนาบ (A) เป็นด้านแสง และระนาบ (B) เป็นน้ำหนักดำที่เป็นด้านเงา และใช้การสร้างรูปทรงโดยใช้เส้น (C) จะเห็นได้ว่าการใช้เส้นเพื่อให้เกิดเรื่องราวเนื้อหาอื่นๆ เพิ่มขึ้นมาเป็นส่วนประกอบเพื่อเสริมโครงสร้างของผู้หญิง



ภาพประกอบที่ 22 รูปร่างและรูปทรง

5.3.2 พื้นที่ว่าง

จากการวิเคราะห์พื้นที่ว่างภายในของภาพจะมีมากขึ้นเพราะระนาบของรูปทรงที่ปรากฏในภาพนี้มีอยู่น้อย โดยมีลักษณะเป็นที่ว่างแบบมีขอบเขตที่กำหนด (B) และในบางตำแหน่งมีการใช้พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง (A)



ภาพประกอบที่ 23 พื้นที่ว่าง

5.3.3 มิติและทิศทาง

เมื่อเราพิจารณาจากเส้นรอบนอกของรูปร่างที่ปรากฏโดยพิจารณาจากทิศทางของรูปร่างรูปทรงเพื่อให้ภาพมีมิติในลักษณะการวิ่งนำสายตาเข้ารูปทรงผู้หญิงที่มีความสว่างของสี และทิศทางของเส้นรอบนอกยังส่งผลให้ภาพมีจุดเด่นจากการใช้ลักษณะความเข้มของสีที่แตกต่างกัน ทำให้ภาพดูเหมือนมองจากภายในสู่ภายนอกและยังเป็นการทำให้เกิดมิติจากการทับซ้อนและบังกัน โดยมีความตื้นลึกของภาพในระยะที่ใกล้เคียงกัน



ภาพประกอบที่ 24 มิติและทิศทาง

5.3.4 พื้นผิว

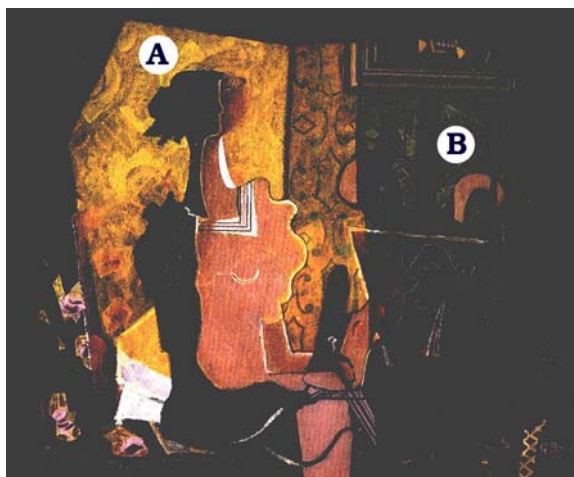
บราคยังคงใช้การระบายสีโดยฝีแปรงเป็นส่วนใหญ่ แม้จะใช้สีที่มีน้ำหนักใกล้เคียงกัน เพื่อให้ดูเหมือนกับพื้นผิว จากการใช้น้ำหนักนี้ทำให้ภาพมีความน่าสนใจขึ้น และบราคใช้ลักษณะของการขีดข่วนในบริเวณด้านขวาของภาพให้เป็นเส้นเพื่อสร้างรูปร่างให้คล้ายกับภาพเขียนของศิลปินที่เป็นเหลี่ยมเป็นสัน และวัสดุอุปกรณ์ในการเขียนภาพในห้องทำงานศิลปะ

5.3.5 สี

การใช้สีมีลักษณะที่เหมือนกับว่า มองจากภายในสู่ภายนอก การควบคุมโครงสร้างของสีโดยใช้สีสว่าง ได้แก่ สีเหลือง เพื่อเน้นให้เห็นรูปทรงของผู้หญิงโดยสีส่วนใหญ่รอบๆ จะเป็นสีสว่างและใกล้เคียงกันเพื่อสร้างน้ำหนัก ในส่วนการควบคุมบรรยากาศของสีส่วนรวมยังใช้สีน้ำตาลเหลืองเป็นส่วนใหญ่ เป็นการสร้างภาพให้เกิดความกลมกลืนอีกด้วย

5.4. กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีในการเขียนภาพนี้ส่วนใหญ่ยังคงเป็นการระบายแบบไม่เกลี่ยเรียบให้กลมกลืนและมีการใช้ทิศทางของฝีแปรงเพื่อให้เกิดลักษณะโครงสร้าง ให้มีน้ำหนักในส่วน (A) และมีการขีดข่วนให้เป็นเส้นในบริเวณด้านขวา (B) เพื่อสร้างรูปร่าง

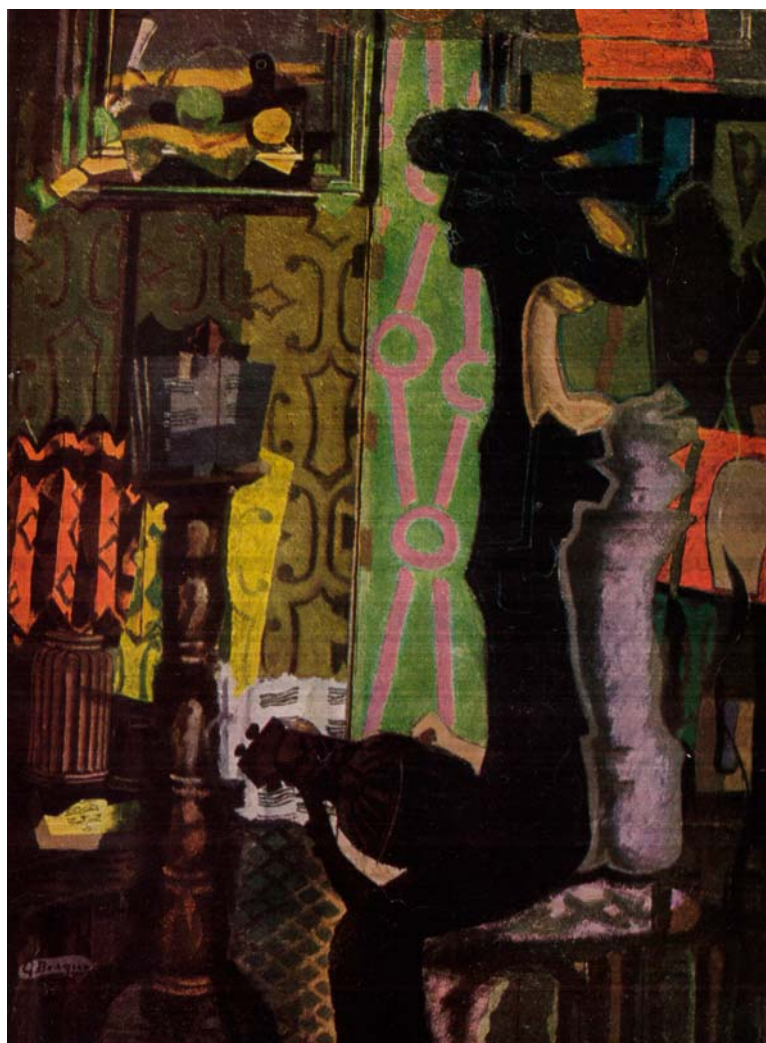


ภาพประกอบที่ 25 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 6

ชื่อภาพ Woman with Mandorin

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(1/4)X38(1/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1937



ภาพประกอบที่ 26 Woman with Mandorin
ที่มา Wilkin. (1991 : 78)

6.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้บราวได้นำเอาลวดลายการประดับตกแต่งตามแบบของห้องของชนชั้นกลางในฝรั่งเศส จากการที่เขาได้ทำงานตกแต่งในช่วงเวลาหลังจากจบการศึกษาจากโรงเรียนศิลปะ เป็นผลมาจากการนำเสนอภาพแวดล้อม ความเป็นอยู่ของชาวโบฮีเมีย (Wilkin. 1991 : 79) โดยแสดงให้เห็นเรื่องราวของผู้หญิงที่นั่งอยู่ในห้องที่ได้รับการประดับตกแต่งฝาผนังด้วยวอลล์เปเปอร์และเฟอร์นิเจอร์ โดยบราวยึดหตุสั่วนของผู้หญิงและทำให้เป็นลักษณะแบนๆ

6.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ คือ การตัดทอนรูปทรงให้เห็นแง่มุมที่แตกต่างกันบนระนาบได้แก่ ภาพผู้หญิงที่ปรากฏอยู่ด้านหน้า และการใช้เส้นประสานให้เห็นเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง ได้แก่ ภาพส่วนประกอบของวัตถุที่อยู่รอบๆ ห้อง

6.3 โครงสร้างของภาพ

6.3.1 รูปร่างและรูปทรง

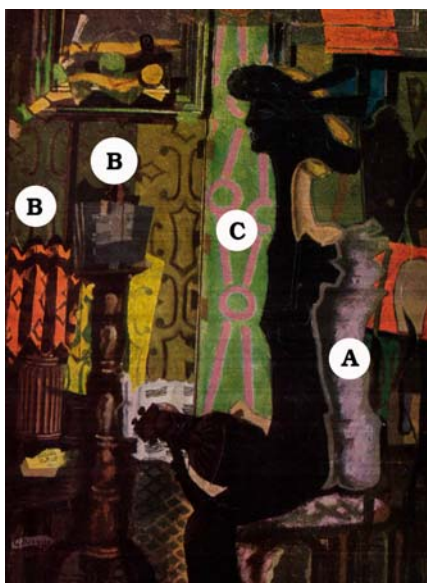
รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏคือ ภาพของผู้หญิงที่ถูกตัดทอนให้เห็นเพียงโครงสร้างอยู่ในกลุ่มสีน้ำตาลเข้ม ภาพผู้หญิงเป็นระนาบ (A) เป็นด้านเงาที่ไม่ได้แสดงรายละเอียดแสง และระนาบ (B) เป็นการสร้างรูปทรงโดยใช้เส้น จะเห็นได้ว่าการใช้เส้นเพื่อให้เกิดเรื่องราวเนื้อหาอื่นๆ เพิ่มขึ้นมาเป็นส่วนประกอบเพื่อเสริมโครงสร้างของวัตถุและสิ่งของที่อยู่รอบห้อง



ภาพประกอบที่ 27 รูปร่างและรูปทรง

6.3.2 พื้นที่ว่าง

จากการวิเคราะห์พื้นที่ว่างของผลงานชิ้นนี้จะมีอยู่น้อย โดยประกอบไปด้วยพื้นที่ว่างที่มีขอบเขตกำหนดในส่วน (A) เพื่อเป็นด้านหลังของผู้หญิง แต่ในส่วนของด้านหน้าที่เหมือนจะพยายามให้เกิดเป็นที่ว่าง (C) แต่ก็ได้รับการประดับตกแต่งด้วยเส้นเพื่อสร้างเรื่องราว จึงเป็นที่ยาวจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง (B)



ภาพประกอบที่ 28 พื้นที่ว่าง

6.3.4 มิติและทิศทาง

เมื่อพิจารณาจากเส้นเราจะเห็นลูกศรได้เป็นเส้นวิ่งขึ้นและลง เพื่อให้เห็นทิศทางการเคลื่อนไหวภายในเพื่อให้ทุกระนาบเน้นที่ผู้หญิงด้วยระนาบที่ยืดสูงขึ้น และมีทิศทางของเส้นโดยการจัดวางให้วิ่งนำสายตาเข้าหาผู้หญิงที่เป็นส่วนหลักของภาพ เช่น เส้นกรอบรูปด้านซ้ายมือบนหรือเส้นตัดนอนฝาผนังขวาบน จะเห็นได้ว่าการสร้างมิติในผลงานที่เกิดจากการใช้รูปทรงที่บังกันหรือทับซ้อนกัน และการใช้ความเข้มของสีที่ต่างกัน



ภาพประกอบที่ 29 มิติและทิศทาง

6.3.4 พื้นผิว

บราคใช้การระบายสีเป็นส่วนใหญ่และมีการใช้พื้นผิวจากการสร้างพื้นผิวได้ภาพโดยใช้ทรายแล้วระบายสีทับในบริเวณด้านมุมขวาบนของภาพ การระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบ การระบายสีแบบครึ่งเดียวเสร็จ และการระบายสีบางให้เห็นพื้นผิวได้ภาพ

6.3.5 สี

จะเห็นลักษณะของการใช้สีกลมกลืนกันในสีส่วนรวมหรือกลุ่มสีใกล้เคียง และยังมีการใช้สีที่สว่าง เช่น สีเหลือง ส้ม เขียว และการตัดเส้นด้วยสีดำและน้ำตาลเพื่อให้ดูเป็นระนาบของสี และเพื่อสร้างรูปทรงใหม่ บราคใช้การลดค่าของสีเข้ามาช่วยให้ภาพสมบูรณ์ขึ้น โดยเลือกใช้สีเขียว ผสมเทา และสีที่ตัดกันมาใช้ลดความกระด้างของภาพแต่ในลักษณะเดียวกันก็ช่วยให้ภาพกลมกลืนและลงตัว

6.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

บราคใช้กลวิธีการระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืน (B) และมีการสร้างพื้นผิวได้ภาพก่อนการระบายสี เหมือนกับการใช้ทรายแล้วระบายสีทับในบริเวณด้านมุมขวาบนของภาพ (A) และการระบายสีครึ่งเดียวเสร็จเป็นส่วนใหญ่และในบางส่วนจะปรากฏลักษณะการระบายสีบางให้เห็นพื้นภาพใน (C) เหมือนกับการปะติดลดทอนของวัตถุแล้วจึงระบายสี

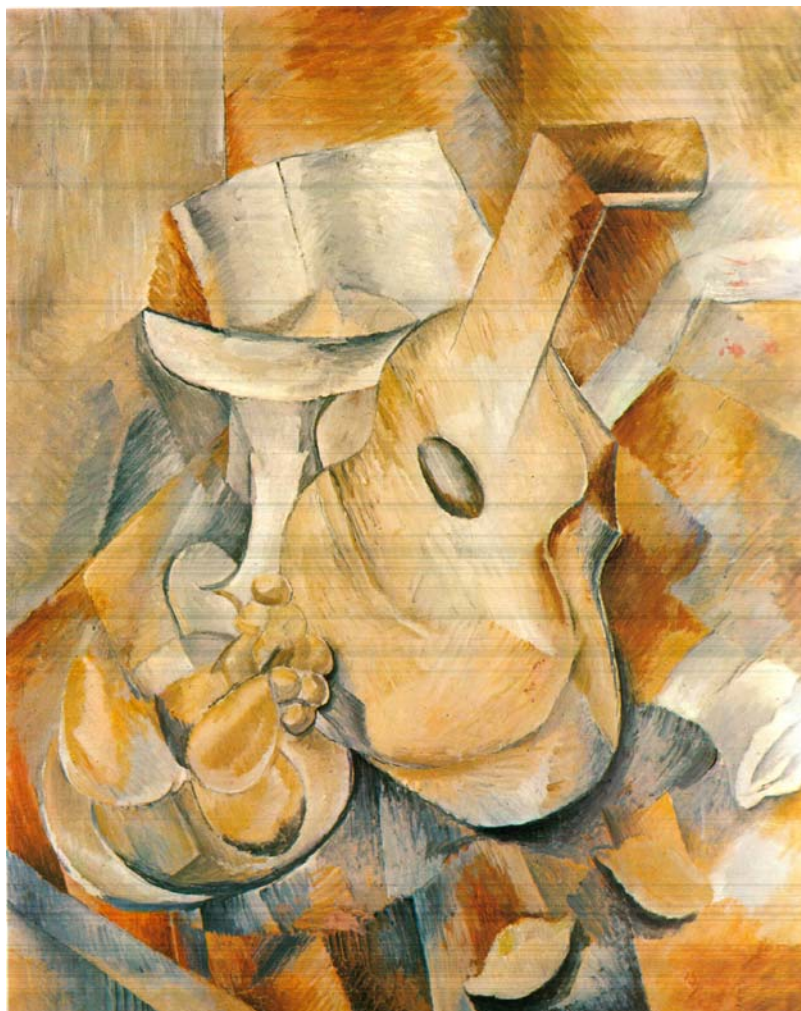


ภาพประกอบที่ 30 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 7

ชื่อภาพ Guitar and Compote Dish

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4)X23(5/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1909



ภาพประกอบที่ 31 Guitar and Compote Dish

ที่มา Hyman. (1994 : 11)

7.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นการวาดหุ่นนิ่ง ในปี ค.ศ. 1909 สามารถสังเกตเห็นอะไรที่ปรากฏออกมาเป็นความกำกวมที่น่าหวั่นกว่าข้อสรุปทางเรขาคณิตในการรักษารูปทรง โดยนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับโต๊ะรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ซึ่งข้างบนเอียงลงด้านล่าง เพื่อเป็นภาพลวงตาเป็นรูปแบบที่ดูเหมือนเป็นเพียงการเสนอรูปร่างของเส้นขอบของวัตถุที่ทำซ้ำแต่มันเป็นสิ่งที่เกิดจากความเป็นจริง ในภาพนี้วัตถุที่ถูกแบ่งสรรกระจายบนรูปภาพด้วยการทำให้รูปภาพมีความมีชีวิตชีวาไม่อยู่กับที่ ภาพของกีตาร์ที่ปรากฏเป็นส่วนที่เป็นการทำมุมแกนแนวเส้นทแยงมุม (Hope. 1949 : 48-49)

ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานเรื่องราวของหุ่นหนึ่งในระยะแรกของเขา หลังจากที่ปราศเปลี่ยนเรื่องราวในการสร้างสรรค์จากภาพภูมิทัศน์ของเมือง หมู่บ้านมาเป็นหุ่นหนึ่ง หรือสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว เนื้อหาเรื่องราวของภาพนำเสนอภาพหุ่นหนึ่งของวัตถุสิ่งของที่ปราศประทับใจ เช่น กีตาร์ ถาดผลไม้ โดยตัดทอนลงจนเหลือแค่เพียงแผ่นระนาบ

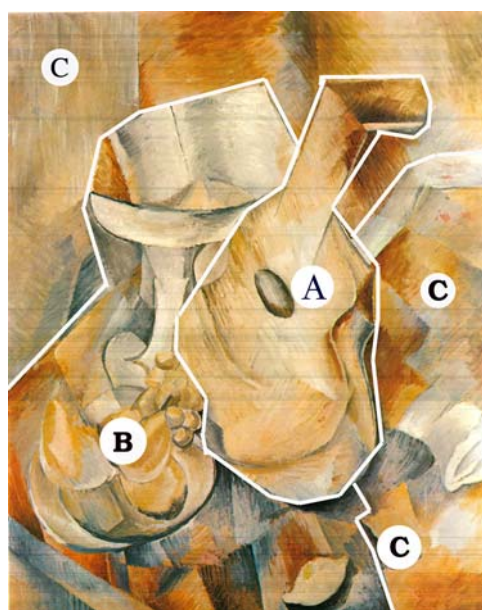
7.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ที่ปรากฏเป็นลักษณะการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตแบบง่าย ๆ ในส่วนที่เป็นจุดเด่นของภาพ ไม่ว่าจะเป็นกีตาร์ ถาดผลไม้หรือแม้กระทั่งผลไม้ จนเหลือเพียงรูปร่างและเส้นรอบนอก อีกทั้งยังมีการนำเสนอให้เห็นแง่มุมที่ต่างกันบนระนาบ เช่น ผลไม้และผ้าปูโต๊ะบริเวณด้านล่างของภาพ

7.3 โครงสร้างของภาพ

7.3.1 รูปร่างและรูปทรง

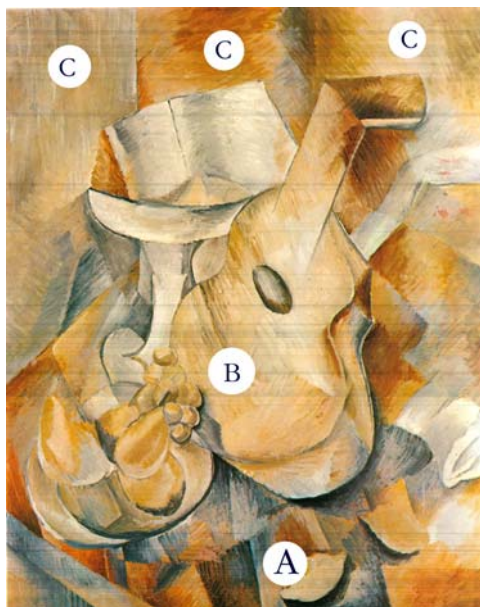
รูปทรงโดยรวมของภาพผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการจัดองค์ประกอบเป็นกลุ่มทรงรวมบนระนาบทั้งนี้พิจารณาจาก รูปทรงต่าง ๆ ที่วางทับซ้อนกันเพื่อแสดงให้เกิดความเด่นทั้งรูปทรงโดยมีรูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏอย่างเด่นชัด คือ กีตาร์ (A) มีลักษณะการตัดทอนจนเป็นเพียงระนาบของสีและถาดผลไม้ (B) โดยแบ่งเป็นรูปทรงที่เด่นชัดเป็นกลุ่ม โดยจะเห็นลักษณะการสร้างรูปทรงด้วยระนาบ และการใช้พื้นที่ว่างให้เกิดรูปทรง (C) ในบริเวณด้านล่างที่เป็นผ้าปูโต๊ะโดยใช้น้ำหนักสีในการแบ่งระนาบ



ภาพประกอบที่ 32 รูปร่างและรูปทรง

7.3.2 พื้นที่ว่าง

จะเห็นได้ว่ามีพื้นที่ใหญ่อยู่ 3 ส่วน คือ พื้นที่ว่างที่แสดงมิติและขอบเขต (A) ในด้านล่างของภาพเพื่อเสริมให้เกิดจุดเด่น (B) ซึ่งเป็นกลุ่มของวัตถุที่ชัดเจนขึ้นและพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง (C) ซึ่งเป็นระนาบพื้นที่ที่มีใหญ่เพื่อลดหนาแน่นของรูปทรงวัตถุให้บริเวณด้านบนไม่แน่นเกินไป



ภาพประกอบที่ 33 พื้นที่ว่าง

7.3.3 มิติและทิศทาง

การสร้างมิติการสร้างสมดุลโดยใช้การผสมดำ-ขาว เพื่อเพิ่มและลดค่าน้ำหนัก ทำให้ภาพเกิดมิติ เมื่อพิจารณาเส้นแกนหลักของรูปทรง (A) จะเห็นได้ว่า ทิศทางของรูปทรงทำให้ภาพเกิดความรู้สึกว่าหนักไปทางขวา แต่จากองค์ประกอบการจัดวางธาตุผลไม่ทำให้รูปทรงที่เข้าไปถ่วงน้ำหนักของรูปทรง จนทำให้เกิดการถ่วงดุลในแบบสามเหลี่ยมหรือการสมดุลในความรู้สึก ทิศทางการเคลื่อนไหวลักษณะของรูปทรงโดยรวมจะพบทิศทางการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสานโดยพิจารณาจากเส้นแกนและเส้นรอบนอกของรูปทรงมีทิศทางการเคลื่อนไหวจากรูปทรงรอบนอกและเส้นนำสายตาที่วิ่งเข้าหากลุ่มวัตถุที่อยู่ตรงกลางภาพ



ภาพประกอบที่ 34 มิติและทิศทาง

7.3.4 พื้นผิว

ผลงานชิ้นนี้บราคได้ใช้พื้นผิวของการระบายสีแบบเกลี่ยเรียบ และการใช้ฝีแปรงด้วย น้ำหนักที่ใกล้เคียงเพื่อให้เกิดพื้นผิวด้วย

7.3.5 สี

การใช้สีในผลงานชิ้นนี้เป็นลักษณะการใช้สีในกลุ่มที่ให้ความรู้สึกกลมกลืน ได้แก่ กลุ่มสีน้ำตาลที่เป็นสีส่วนรวม ซึ่งบราคเองมักใช้สีในกลุ่มนี้มาทำงานอยู่เสมอ และสร้างค่าน้ำหนักของสี ด้วยการผสมสีขาวและดำ น้ำหนักสีของผลงานชิ้นนี้โดยรวมนั้นให้สีอมเทาและบราคยังเลือกใช้สีผสมสีเทาและขาว แทนน้ำหนักสีที่สว่าง ภาพนี้จึงเกิดน้ำหนักสีโดยรวมไปในทางสว่าง

7.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานงานชิ้นนี้ใช้วิธีในการระบายแบบเกลี่ยเรียบและสร้างค่าน้ำหนักเพื่อเน้นให้เกิดมิติ และยังสร้างค่าน้ำหนักด้วยการระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบโดยตั้งใจให้เห็นรอยฝีแปรง อีกทั้งยังใช้วิธีระบายสีเพื่อให้เห็นเส้นขอบของรูปทรงชัดเจน เพื่อเป็นการเน้นให้เกิดมิติที่ชัดยิ่งขึ้น และยังเป็น การช่วยให้รูปทรงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น และใน (A) ใช้ลักษณะการระบายให้เห็นฝีแปรงเพื่อเพิ่มความน่าสนใจในบางระนาบของสีด้วย

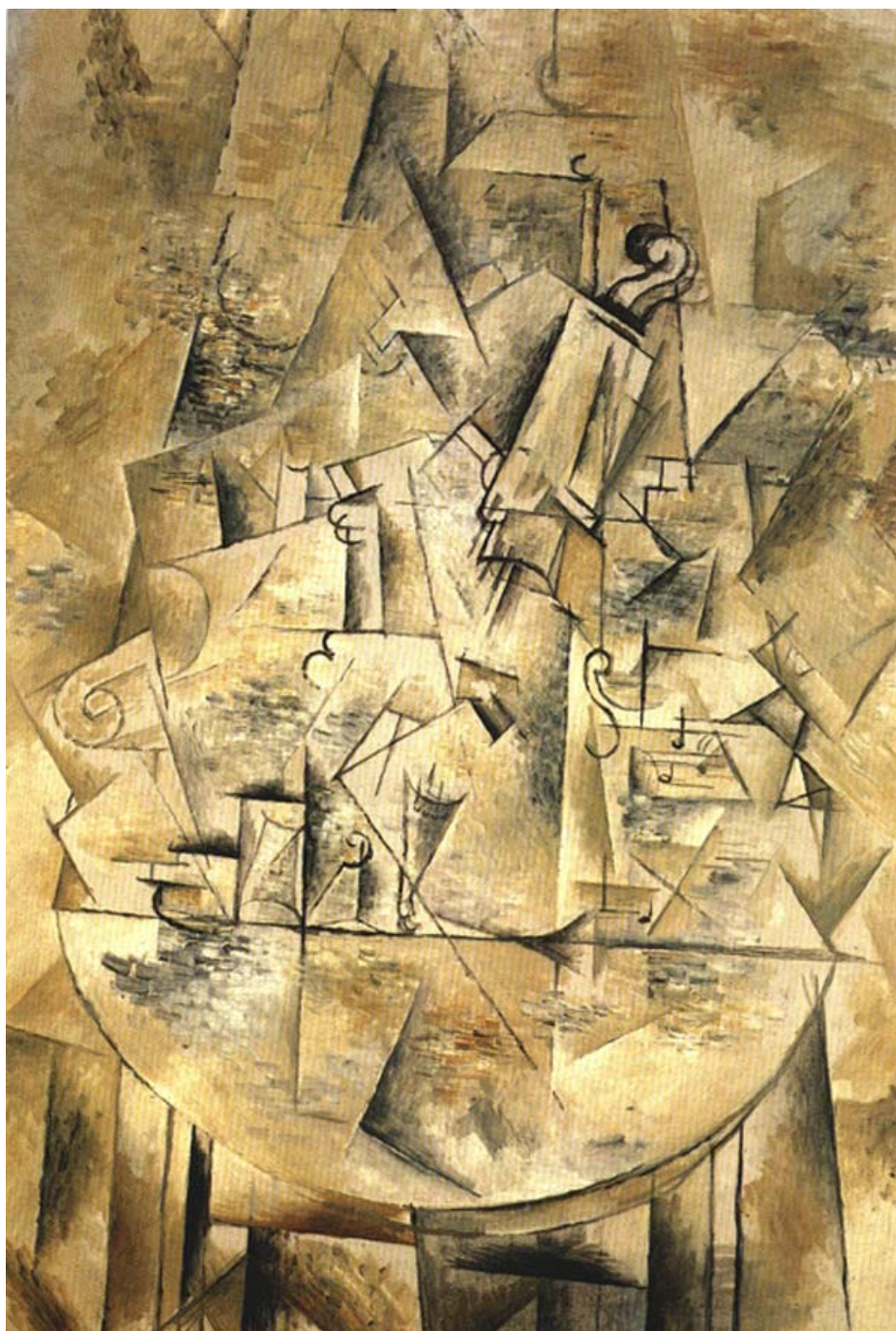


ภาพประกอบที่ 35 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 8

ชื่อภาพ Pedestal Table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(7/8)X32 นิ้ว ปี ค.ศ.1911



ภาพประกอบที่ 36 Pedestal Table
ที่มา Wilkin. (1991 : 47)

8.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้วิลคินได้กล่าวถึงว่า พื้นที่ในการตกแต่งในรูปภาพของบราค ในเวลานั้นเป็นการรวมกันอย่างใหญ่โตมโหฬาร การวาดภาพในปี ค.ศ.1908 โดยเนื้อหาเรื่องราวของภาพยังคงเน้นไปที่วัตถุสิ่งของที่บราคเห็นบ่อยๆ เช่น รูปเครื่องดนตรี ไวโอลิน หรือการขดม้วนของตัวโน้ตเพลง มวลของความนุ่มนวล เส้นในการเขียนปรากฏออกมาไม่ชัดเจนเป็นอะไรที่ไม่มากนัก มันเป็นบางสิ่งบางอย่างที่ดูเหมือนเป็นการกระตุ้นให้เห็นถึงภาพนึกคิดที่เป็นนามธรรม มากกว่าการมองที่ตัวมัน (Wilkin. 1991 : 46)

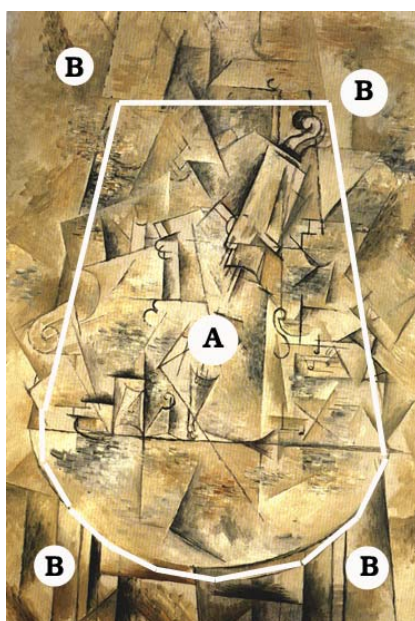
8.2 รูปแบบ

ในผลงานชิ้นนี้บราคได้ใช้รูปแบบที่คลี่คลายจากในยุคแรกๆ ที่เป็นการตัดทอนรูปทรงให้เป็นเรขาคณิตเพียงอย่างเดียว แต่ในผลงานชิ้นนี้บราคได้ใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่างในส่วนรวมของภาพ การใช้ลักษณะการตัดทอนรูปร่างให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย และการแตกกระจายของรูปทรงจนแทบไม่ทราบได้ว่ามีรูปร่างรูปทรงอะไรปรากฏอยู่ในภาพนั้น

8.3 โครงสร้างของภาพ

8.3.1 รูปร่างและรูปทรง

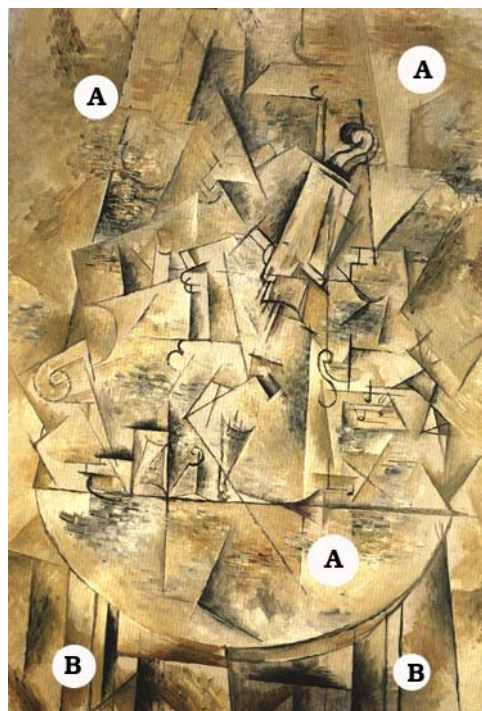
มีลักษณะการสร้างรูปทรงโดยการใช้เส้นและการสร้างรูปทรง รูปร่างโดยเน้นรายละเอียดตรงกลางภาพ (A) การใช้รูปทรงที่แตกกระจายให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย บริเวณว่างโดยรอบๆ ภาพ (B) ทำให้ภาพดูสบายตาขึ้น ไม่แน่นด้วยเส้นจนมากเกินไป



ภาพประกอบที่ 37 รูปร่างและรูปทรง

8.3.2 พื้นที่ว่าง

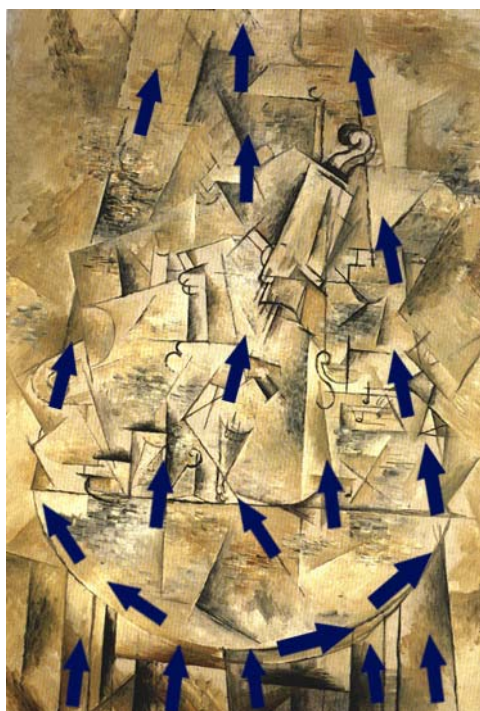
มีการใช้พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง(A) ในบริเวณรอบๆ ของภาพเพื่อให้ภาพไม่ดูแน่นจนเกินไปและการใช้พื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด (B) เพื่อสร้างรูปทรงภายในภาพให้น่าสนใจยิ่งขึ้น



ภาพประกอบที่ 38 พื้นที่ว่าง

8.3.3 มิติและทิศทาง

ทิศทางของภาพจากลูกศรเป็นการสร้างทิศทางจากการกระจายของรูปทรง จะเห็นว่าทิศทางการจัดวางรูปทรงเป็นการผลักให้เส้นทุกเส้นวิ่งเฉียงเข้าหากัน และมีกลุ่มรูปทรงด้านล่างของภาพมีทิศทางที่ส่งให้เส้นวิ่งขึ้นสู่กลุ่มรูปทรงกลางภาพและวิ่งสู่ด้านบนของภาพ การเกิดมิติของภาพเกิดจากขนาดที่แตกต่างกันและความเข้มของสีที่ต่างกัน



ภาพประกอบที่ 39 มิติและทิศทาง

8.3.4 พื้นผิว

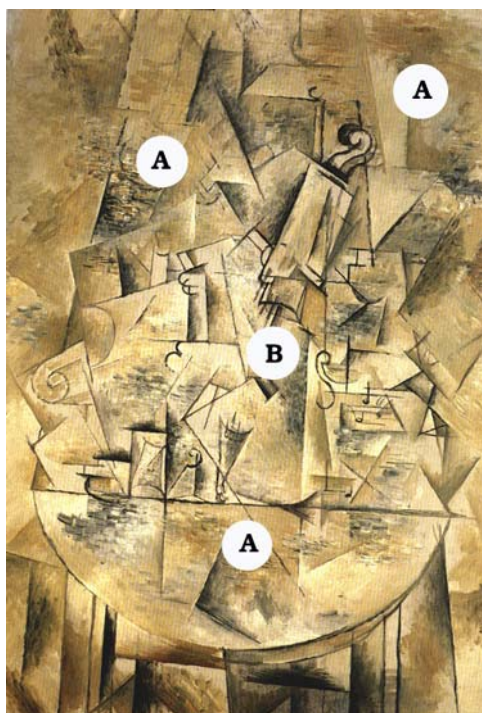
การใช้พื้นผิวในผลงานชิ้นนี้ ส่วนใหญ่เป็นพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีเป็นส่วนใหญ่ และในบางพื้นที่มีการระบายสีโดยใช้สีลารอยพู่กันเพื่อแสดงลักษณะของระนาบที่แตกต่างกัน และการใช้เส้นขอบคมเพื่อแยกระนาบออกจากกัน

8.3.5 สี

การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน บราก็ยังคงใช้สีในกลุ่มสีน้ำตาลหม่นซีดๆ ในส่วนของการระบายสีใช้การระบายสร้างค่าน้ำหนักให้กลมกลืนทั่วทั้งภาพ

8.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

บราก็ใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบเพื่อให้เกิดระยะภายในภาพ และการระบายสีโดยวิธีการระบายสีให้เห็นร่องรอยฝีแปรง (A) ทำให้เกิดมิติของการทับซ้อนกันชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ ยังมีการระบายสีเรียบในบางพื้นที่ด้วยการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล (B) เพื่อให้งานเกิดความกลมกลืนและการใช้เส้นสีดำระบายตัดเส้นเพื่อสร้างรูปทรงด้วย

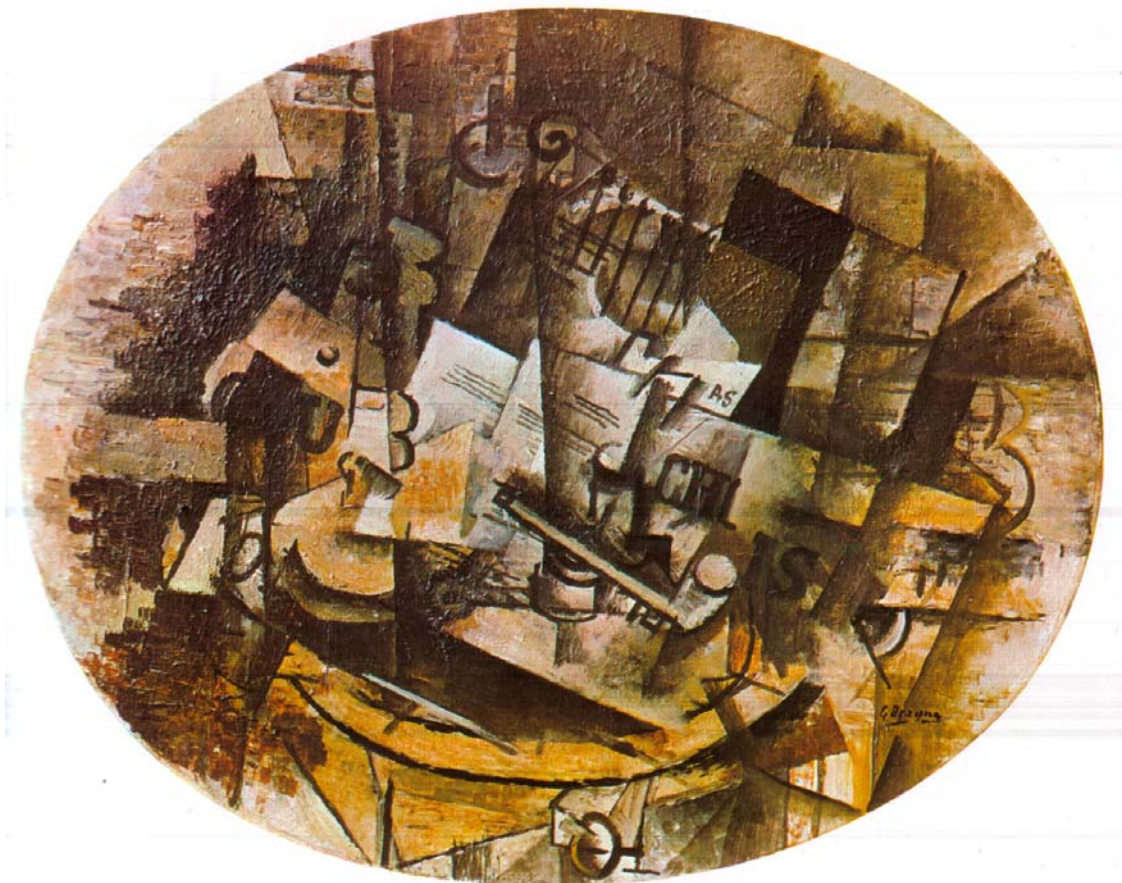


ภาพประกอบที่ 40 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 9

ชื่อภาพ Still Life on a table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 23(5/8)X28(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1913



ภาพประกอบที่ 41 Still Life on a table
ที่มา Hope. (1949 : 65)

9.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นหนึ่งในจำนวนไม่มากนักที่บราคใช้รูปวงรีเป็นรูปทรงใหญ่ของภาพ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นจุดสำคัญในการวาดภาพของกลุ่มบาศกนิยมที่แปรเปลี่ยนรูปแบบกรอบภาพผลงาน บราคนำเสนอเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ เช่น ไม้ปัด โน้ตเพลง กีตาร์ จดหมาย และวัตถุสิ่งของที่ อยู่รอบ ๆ โต๊ะ

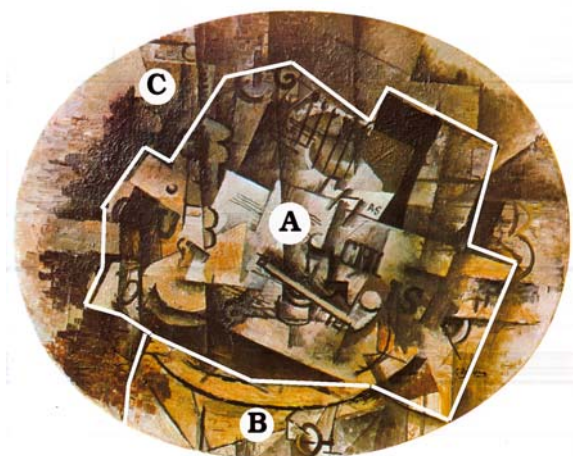
9.2 รูปแบบ

ในการใช้รูปแบบในผลงานนี้มีการใช้เส้นประธานเป็นรูปทรงแบบโครงสร้างเป็นส่วนใหญ่ของภาพ การตัดทอนรูปร่างรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยโดยแสดงให้เห็นแง่มุมที่แตกต่างกันบนระนาบและในผลงานชิ้นนี้เป็นการหลีกหนีรูปทรงโครงสร้างโดยรวมของภาพจากสีเหลี่ยมเป็นรูปวงรี

9.3 โครงสร้างของภาพ

9.3.1 รูปร่างและรูปทรง

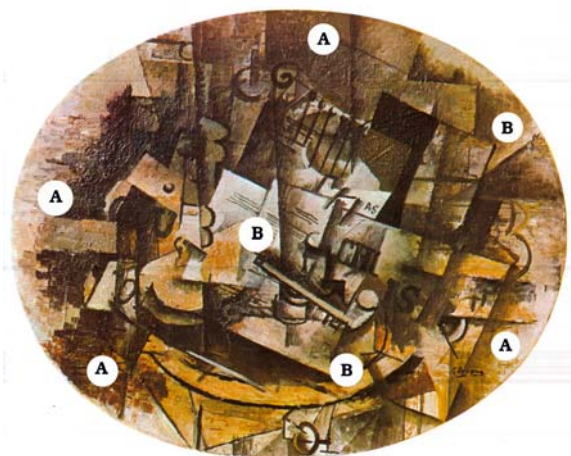
โครงสร้างของภาพรูปทรงโดยรวมเมื่อพิจารณาจากเส้น รูปทรงโดยรวมของภาพมีองค์ประกอบหลักในการจัดวางลงบนระนาบให้เกิดการทับซ้อนกันภายในระนาบเดียวกัน (A) และยังคงลักษณะของการเชื่อมต่อกัน โดยที่บราวได้สร้างรูปทรงจากระนาบของสีด้วยการระบายสีบนภาพที่เป็นสีเหลี่ยมโดยให้กรอบภาพเป็นรูปวงรี จะเห็นว่าการสร้างรูปร่างและรูปทรงโดยการใช้เส้นและการสร้างรูปร่าง (B) และการใช้รูปทรงโดยการใช้บริเวณว่าง (C) เป็นส่วนใหญ่ และการใช้เส้นสีดำระบายตัดขอบรูปทรงด้วยเส้น



ภาพประกอบที่ 42 รูปร่างและรูปทรง

9.3.2 พื้นที่ว่าง

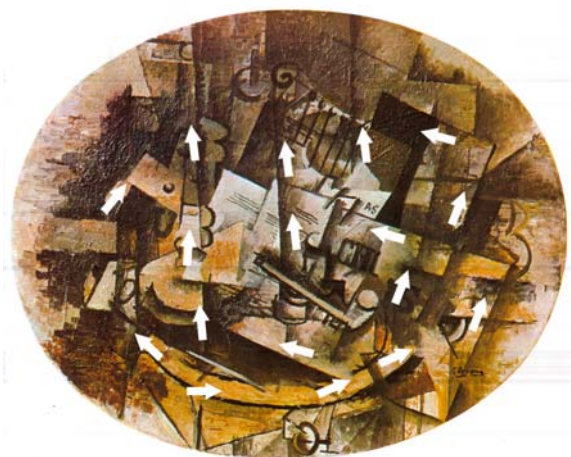
ในผลงานชิ้นนี้พื้นที่ว่างจะประกอบไปด้วยพื้นที่ว่างมีขอบเขตที่กำหนด (B) ที่เป็นพื้นที่ว่างส่วนใหญ่และพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง (A) ในบริเวณเส้นรอบนอกรูปร่างของกลุ่มรูปทรงบริเวณกลางภาพ



ภาพประกอบที่ 43 พื้นที่ว่าง

9.3.3 มิติและทิศทาง

ทิศทางการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ หากพิจารณาจากลูกศรตามเส้นรอบนอกของรูปทรงภายนอกและเส้นอันเกิดจากการสร้างมิติ จะพบว่าการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสานเพราะมีทั้งเส้นที่เป็นลักษณะการวิ่งขึ้นด้านบน และการวิ่งวนเข้าหาศูนย์กลางของภาพทำให้ทิศทางของเส้นรอบนอกที่เป็นรูปวงรีเกิดการไหลวนในภาพ



ภาพประกอบที่ 44 มิติและทิศทาง

9.3.4 พื้นผิว

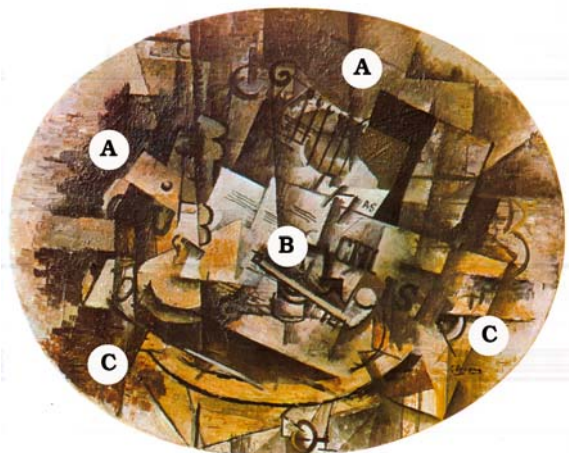
ผลงานในชิ้นนี้จะเห็นว่าการสร้างพื้นผิวได้ภาพก่อนระบายสีในบริเวณด้านขวาของภาพทำให้ภาพดูน่าสนใจขึ้น เพราะบริเวณรอบนอกจะปล่อยให้เป็นพื้นที่ว่างเพื่อเพิ่มและสามารถสร้างเรื่องราว

9.3.5 สี

การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน บราก็ยังคงใช้สีในกลุ่มสีน้ำตาล สีเหลือง ในส่วนของการระบายเพื่อสร้างค่าน้ำหนักให้กลมกลืนทั่วทั้งภาพยังคงใช้สีขาวและสีเทา ทำให้งานเกิดความกลมกลืน และการใช้เส้นสีดำระบายตัดขอบรูปทรงด้วยเส้นเพื่อสร้างรูปทรง

9.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ในผลงานชิ้นนี้เป็นการสร้างระนาบและระบายสีแบบเกลี่ยเรียบเพื่อให้เกิดระยะภายในภาพ ผนวกกับการระบายสีขอบคม (B) ทำให้เกิดมิติของการทับซ้อนกันชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ยังมีการระบายสีเรียบในพื้นที่รอบนอกและยังใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพ (A และ C) เพื่อให้งานเกิดความกลมกลืนอย่างสมบูรณ์ การระบายตัดขอบรูปทรงด้วยเส้น นอกจากนี้ยังนำตัวอักษรมาจัดวางประกอบกับผลงานอีกด้วย

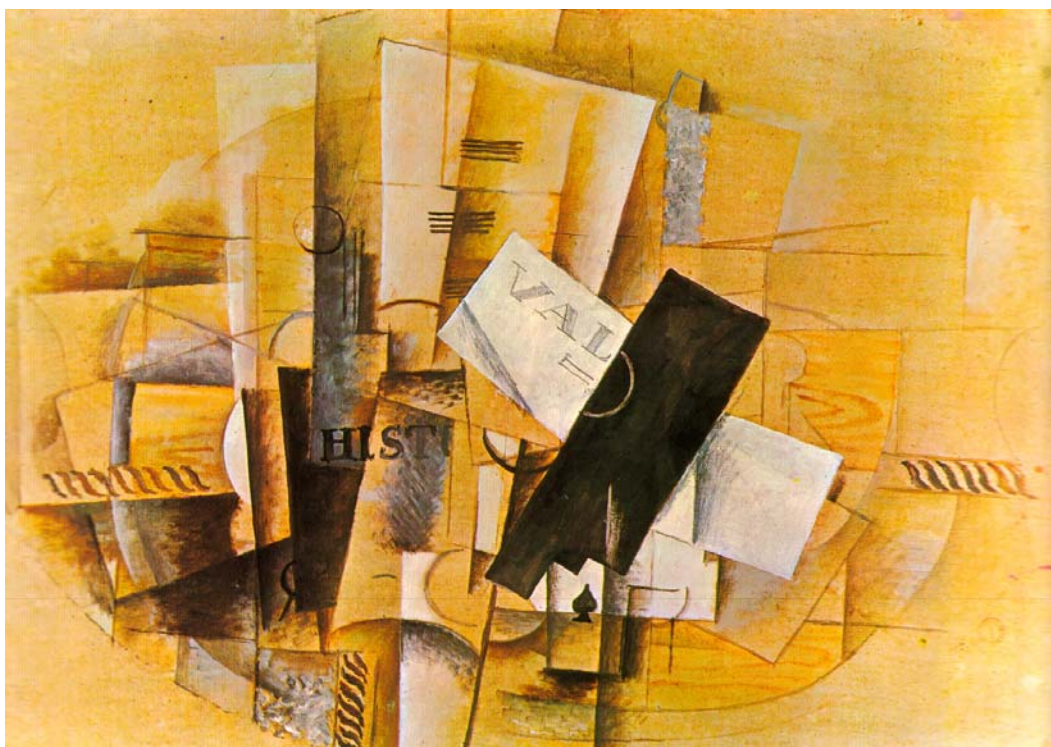


ภาพประกอบที่ 45 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 10

ชื่อภาพ The Musician's Table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 25(5/8)X36(1/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1913



ภาพประกอบที่ 46 The Musician's Table

ที่มา Hyman. (1994 : 27)

10.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เนื้อหาเรื่องราวที่นำเสนอเป็นเรื่องราวของวัตถุ และในชิ้นนี้บรากได้เริ่มนำเอาตัวอักษรมาใช้ในผลงานด้วย บรากสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเรื่องราวของหุ่นนิ่งเกี่ยวกับไวโอลิน โน้ตเพลง โต๊ะ ไฟ แก้ว นำลายไม้ในการประดับตกแต่งแทนพื้นที่ว่าง โดยใช้รูปทรงวงรีเป็นโครงสร้างใหญ่ และนำอักษรคำว่า Valse (จังหวะวอลซ์) และ History (ประวัติศาสตร์) มาเป็นส่วนประกอบ ด้วยตัวอักษรที่ประกอบในภาพบ่งบอกถึงสิ่งที่บรากชื่นชอบอย่างมากคือ การเต้นรำและดื่มเหล้าในเวลากลางคืน

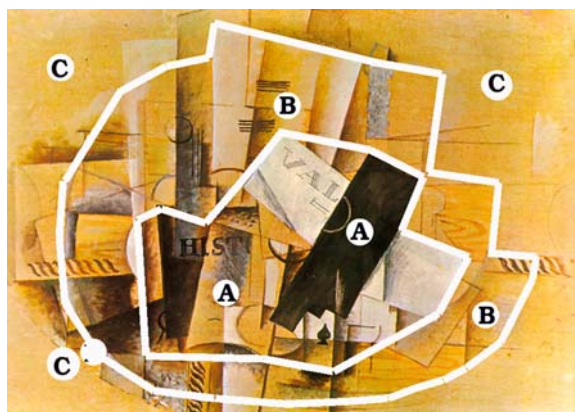
10.2 รูปแบบ

ในผลงานชิ้นนี้บรากได้ใช้รูปแบบในการแสดงออกโดยการใช้กรอบภาพที่เป็นสี่เหลี่ยม แต่รูปทรงส่วนรวมยังเป็นวงรีเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง และการใช้ระนาบสี่เหลี่ยมโดยการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง และการตัดทอนรูปร่างให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย

10.3 โครงสร้างของภาพ

10.3.1 รูปร่างและรูปทรง

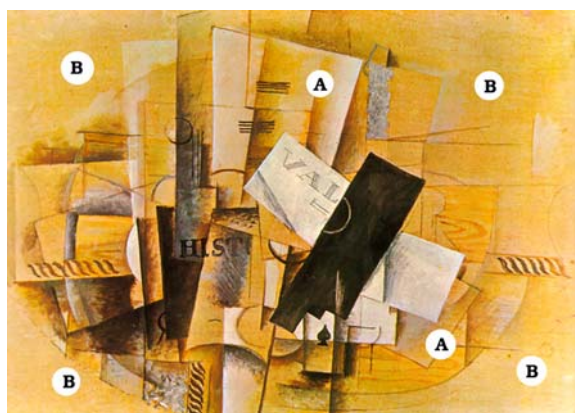
โครงสร้างของรูปร่างรูปทรงโดยรวมของผลงานชิ้นนี้แบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม ที่เป็นกลุ่มของรูปทรงที่วางอยู่บนระนาบ โดยรูปร่างรูปทรงย่อยๆ นั้นจัดวางไว้เป็นกลุ่มอยู่บนระนาบเดียวกัน โดยการสร้างรูปร่างโดยการไ้ระนาบเป็นส่วนใหญ่ (A) และวางทับซ้อนสลับกันไปทั่วภาพ (B) ทำให้เหลือพื้นที่ว่างทางด้านขวาและทางด้านซ้าย รูปทรงโดยรวมทับซ้อนกันอยู่ และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้น (C) ที่มีน้ำหนักอ่อนบริเวณรอบนอก



ภาพประกอบที่ 47 รูปร่างและรูปทรง

10.3.2 พื้นที่ว่าง

จากภาพบราคใช้ลักษณะการใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต (A) โดยให้เป็นกลุ่มใหญ่บริเวณกลางภาพและพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง (B) โดยเห็นได้ในบริเวณรอบนอกที่เบาบาง



ภาพประกอบที่ 48 พื้นที่ว่าง

10.3.3 มิติและทิศทาง

ทิศทางการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเมื่อพิจารณาการจัดวางจากองค์ประกอบย่อยภายในภาพ จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะพุ่งจากด้านล่าง กระจายขึ้นสู่ด้านบน มีทั้งทิศทางที่วิ่งไปตามเส้นตรงในแนวตั้งและการวิ่งออกไปซ้าย-ขวา ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวแบบผสมผสานการสร้างดุลยภาพการจัดองค์ประกอบภายในภาพ



ภาพประกอบที่ 49 มิติและทิศทาง

10.3.4 พื้นผิว

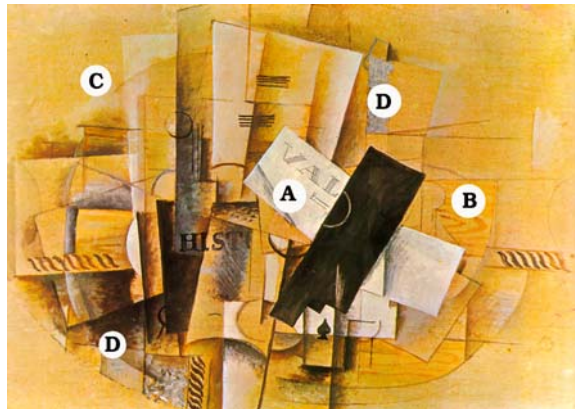
จากการวิเคราะห์พื้นผิวที่ปรากฏมาใช้ในผลงานเป็นพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีเป็นส่วนใหญ่และการระบายสีแบบบางกลมกลืนและตัดเส้นขอบคม ไม่แตกต่างในด้านน้ำหนักของกลุ่มรูปร่างในบริเวณรอบนอก

10.3.5 สี

การใช้สีของบราดยังคงเป็นการใช้การระบายให้เป็นแบบแผ่นระนาบโดยทั่วทั้งภาพ การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน ใช้สีที่ได้จากการผสมขาวและเน้นน้ำหนักด้วยดำ โดยในภาพที่มีลักษณะของสีที่แสดงออกในลักษณะการแสดงค่าน้ำหนักที่เบาบาง

10.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นนี้เป็นการตัดทอนรูปทรงให้เป็นรูปทรงเรขาคณิต ทั้งยังประกอบด้วยตัวอักษรแล้วนำไปจัดวางให้เกิดการทับซ้อนและเน้นให้เกิดมิติโดยอาศัยเทคนิคการระบายให้เป็นแผ่นระนาบ (A) โดยทั่วทั้งภาพเชื่อมประสานกันด้วยน้ำหนักอ่อนแก่ (D) ให้กลมกลืนระหว่างรูปทรงกับพื้นและระบายขอบคมตัดให้เกิดมิติ อีกทั้งการระบายสีแบบบางให้เห็นพื้นผิวได้ภาพ (C) และการระบายสีให้เป็นลายไม้ (B)

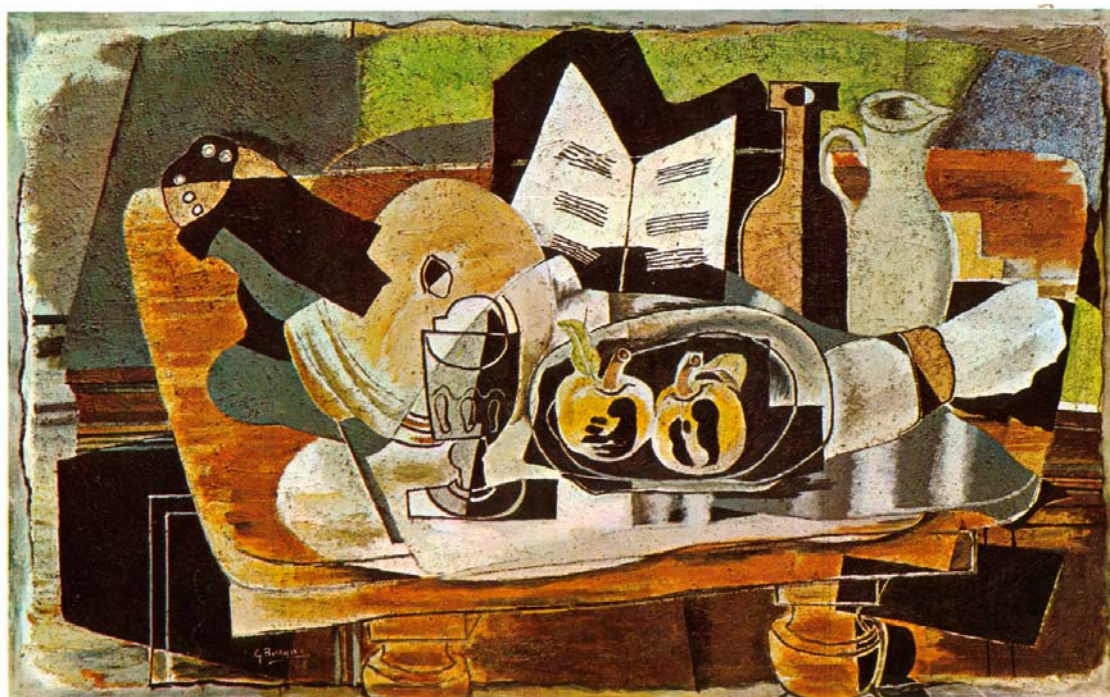


ภาพประกอบที่ 50 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 11

ชื่อภาพ Still Life The Table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 32 X 25 นิ้ว ปี ค.ศ.1928



ภาพประกอบที่ 51 Still Life The Table
ที่มา Hope. (1949 : 107)

11.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เนื้อหาเรื่องราวที่น่าเสนอเป็นเรื่องราวของวัตถุ สิ่งของ ที่วางอยู่บนโต๊ะ ประกอบไปด้วยขวด เหล้า น้ำ โน้ตเพลง ผลไม้ แก้วน้ำ เหมือนกับว่าเป็นมุมมองที่เราเฝ้ามองอยู่ข้างๆ กับโต๊ะแล้วมองลงไปบนโต๊ะ ก็จะพบกับวัตถุที่จัดวางอยู่บนโต๊ะอย่างอิสระ

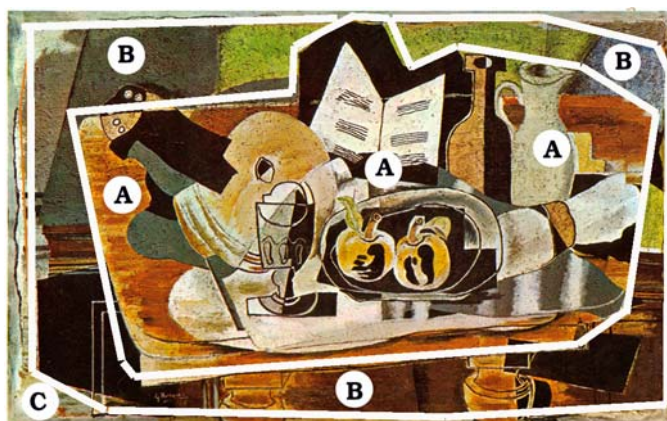
11.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏในภาพนี้ เป็นลักษณะการตัดทอนรูปทรงให้เป็นเรขาคณิตแบบง่ายๆ และการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงร่าง

11.3 โครงสร้างของภาพ

11.3.1 รูปร่างและรูปทรง

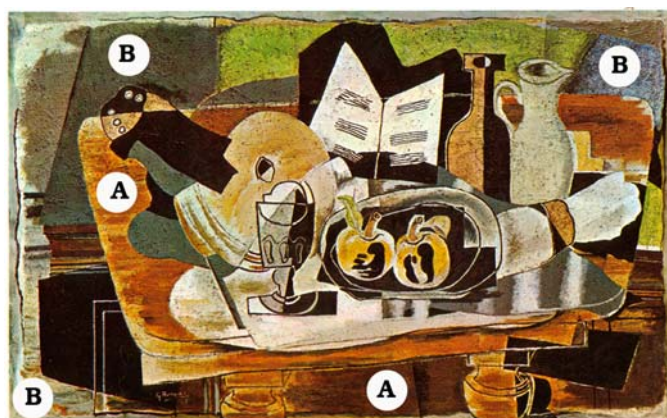
ลักษณะของรูปทรงโดยรวมผลงานชิ้นนี้เป็นลักษณะการจัดวางองค์ประกอบภายในระนาบ โดยรูปทรงต่างๆ ในบริเวณกลางภาพจะแสดงมิติ ความตื้นลึก จากการวางรูปทรงให้ทับซ้อนกัน (A) โดยมีระนาบรูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ (B) และการสร้างรูปทรงเพื่อเสริมให้รูปร่างรูปทรงกลางภาพมีเอกภาพมากขึ้นโดยใช้กลุ่มรูปทรงที่อยู่รอบนอก (C) เป็นส่วนประกอบ



ภาพประกอบที่ 52 รูปร่างและรูปทรง

11.3.2 พื้นที่ว่าง

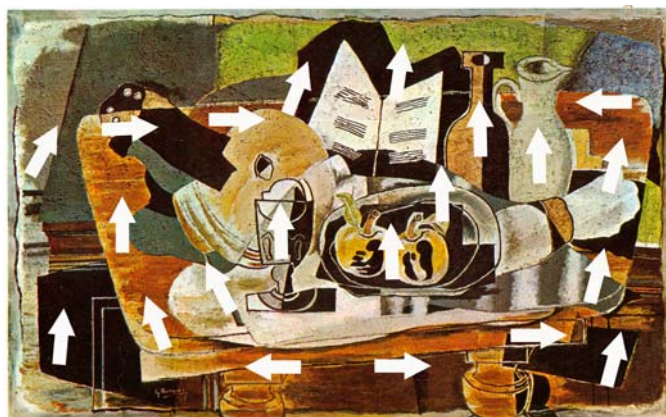
จะเห็นว่ามีการใช้พื้นที่ว่างทั้งพื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด (A) ในบริเวณรอบๆ กลุ่มหุ่นนั่งบนโต๊ะและการใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต (B) ที่เป็นระนาบของสีในกลุ่มรูปร่างที่รายรอบกับกลุ่มหุ่นนั่งวัตถุ



ภาพประกอบที่ 53 พื้นที่ว่าง

11.3.3 มิติและทิศทาง

รูปทรงต่างๆ ที่ประกอบในภาพจะแสดงมิติ ความตื้นลึก ที่เกิดจากการวางรูปทรงให้ทับซ้อนกันทิศทางการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพทิศทางการเคลื่อนไหวส่วนรวมของผลงานชิ้นนี้ มีการเคลื่อนไหวโดยส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสานหากพิจารณาจากเส้นแกนของเส้นนอกของรูปทรงจะพบว่าเส้นเหล่านี้จะวิ่งวนเข้าสู่ภายในภาพทั้งซ้ายและขวา มิติทิศทางอีกอย่างที่ปรากฏชัดคือ การใช้ความเข้มของสีที่แตกต่างกันโดยการระบายสีเป็นรอยฝีแปรงเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักในรูปร่าง



ภาพประกอบที่ 54 มิติและทิศทาง

11.3.4 พื้นผิว

บราคได้สร้างพื้นผิวได้ภาพด้วยการนำทรายมาสร้างพื้นผิวให้ทั่วทั้งพื้นภาพก่อนการระบายสีในบริเวณรอบนอกจะปรากฏชัดเจนมาก และยังมีการขีด ขีดให้เป็นเส้นโครงสร้างของภาพในบางพื้นที่แล้วจึงระบายสีบางทับให้เห็นพื้นผิว

11.3.5 สี

บราคยังคงใช้สีกลมกลืนในสีใกล้เคียงไม่ว่าจะเป็นสีน้ำตาลและดำที่ปรากฏอยู่ของภาพที่น่าสังเกตอีกคือ การนำสีฟ้าหม่นๆ และสีเขียวอ่อนมาใช้ในผลงานชิ้นนี้เพื่อให้ภาพดูน่าสนใจยิ่งขึ้น บราคเริ่มใช้การลดค่าของสีเข้ามาช่วยให้ภาพสมบูรณ์ขึ้น โดยเลือกใช้สีเขียวผสมเทา ผสมดำ มาใช้ลดความกระด้างของภาพ แต่ในลักษณะเดียวกันก็ช่วยให้ภาพกลมกลืนและลงตัว

11.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นนี้บราวน์ได้นำเอาทราายมาสร้างพื้นผิวก่อนการระบายสี (A) โดยจะเห็นได้อย่างชัดเจนในส่วนด้านบนและบริเวณรอบๆ วัตถุและการขีดให้เป็นเส้นก่อนการระบายสีบางทาบให้เห็นพื้นผิว (C) อีกทั้งยังมีการใช้พื้นผิวจากการระบายสี (B) ที่บางฉาบทาบให้เห็นพื้นผิวชัดเจนขึ้น



ภาพประกอบที่ 55 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 12

ชื่อภาพ Still Life The Table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 32 X 25 นิ้ว ปี ค.ศ.1928



ภาพประกอบที่ 56 Still Life The Table

ที่มา Hope. (1949 : 107)

12.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เนื้อหาเรื่องราวที่น่าเสนอเป็นเรื่องราวของวัตถุ ที่วางอยู่บนโต๊ะซึ่งประกอบไปด้วยขวด เหยือกน้ำ โน้ตเพลง ผลไม้ แก้วน้ำ มีดปอกผลไม้ ไปป์สูบบุหรี่ กีตาร์ กล้องกระดาะ ที่มีตัวอักษรข้างกล่องด้วยคำว่า LE JOUR โดยมีลักษณะมุมมองของเรื่องราวเหมือนกับว่าเป็นมุมมองที่เรายืนอยู่ข้างๆ กับโต๊ะแล้วมองลงไปบนโต๊ะ

12.2 รูปแบบ

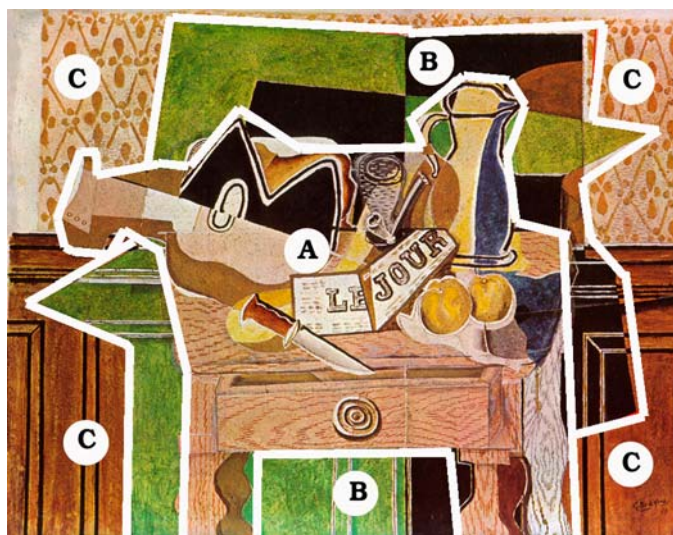
รูปแบบที่ปรากฏในภาพนี้ เป็นลักษณะการตัดทอนรูปทรงให้เป็นเรขาคณิตแบบง่ายๆ และการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงสร้าง ในส่วนของวัตถุเช่น เหยือกน้ำ และใช้แผ่นระนาบพื้น

หลังที่ทับซ้อนกันอยู่ในการสร้างมิติและระยะทางการเห็น โดยในบริเวณรูปทรงของโต๊ะบราซิลได้นำเอาลวดลายไม้มาเป็นส่วนประกอบด้วย

12.3 โครงสร้างของภาพ

12.3.1 รูปร่างและรูปทรง

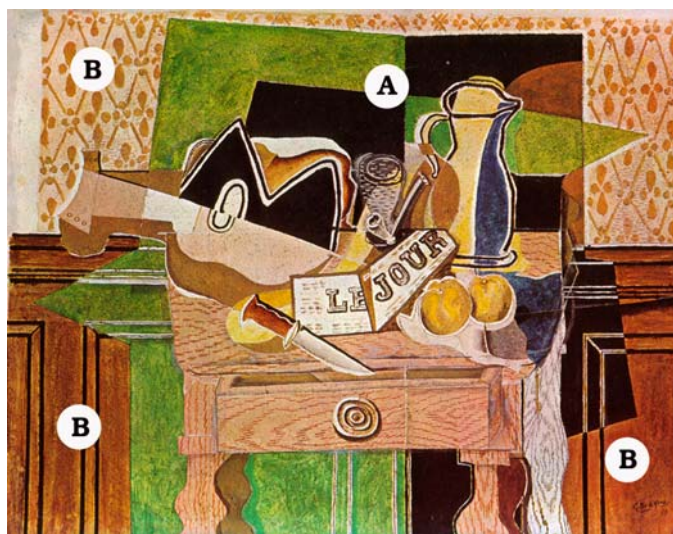
กลุ่มรูปร่างรูปทรงมี 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่เป็นกลุ่มจุดเด่นของภาพคือ โครงสร้างกลุ่ม (A) เป็นเรื่องราวของภาพที่เป็นรูปการสร้างรูปร่างและรูปทรงโดยการระนาบและการใช้รูปร่างรูปทรงด้วยการใช้เส้น กลุ่ม (B) เป็นการใช้รูปร่างรูปทรงโดยการใช้บริเวณว่าง และกลุ่ม (C) ทำหน้าที่เป็นส่วนประกอบเพื่อให้ผลงานสมบูรณ์ขึ้น



ภาพประกอบที่ 57 รูปร่างและรูปทรง

12.3.2 พื้นที่ว่าง

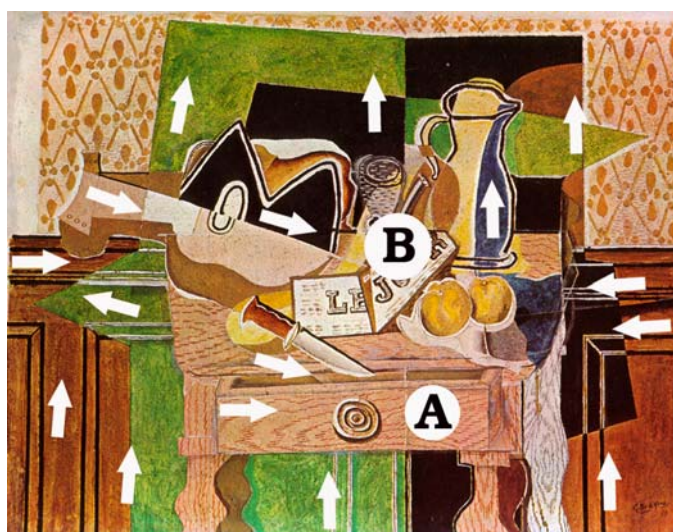
จะเห็นว่าการใช้พื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด(A) ในบริเวณรอบๆ หนึ่งหรือบนโต๊ะและการใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต (B)



ภาพประกอบที่ 58 พื้นที่ว่าง

12.3.3 มิติและทิศทาง

รูปทรงต่างๆ เหล่านี้จะแสดงมิติ ความตื้นลึกโดยการวางรูปทรงให้ทับซ้อนกันและใช้น้ำหนักที่แตกต่างกันเช่น เงาของโต๊ะด้านขวาที่เป็นน้ำหนักเข้มด้วยสีดำ ทิศทางการเคลื่อนไหว ส่วนรวมของภาพเป็นทิศทางการเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน หากพิจารณาจากเส้นนอกของรูปทรง จะพบว่าเส้นเหล่านี้จะวิ่งจากด้านล่างของภาพที่เป็นโต๊ะ (A) และวิ่งเข้าภายในตามเส้นของผนังเข้าสู่ภายในภาพของกลุ่มวัตถุ (B) แล้วจึงวิ่งขึ้นสู่ด้านบน



ภาพประกอบที่ 59 มิติและทิศทาง

12.3.4 พื้นผิว

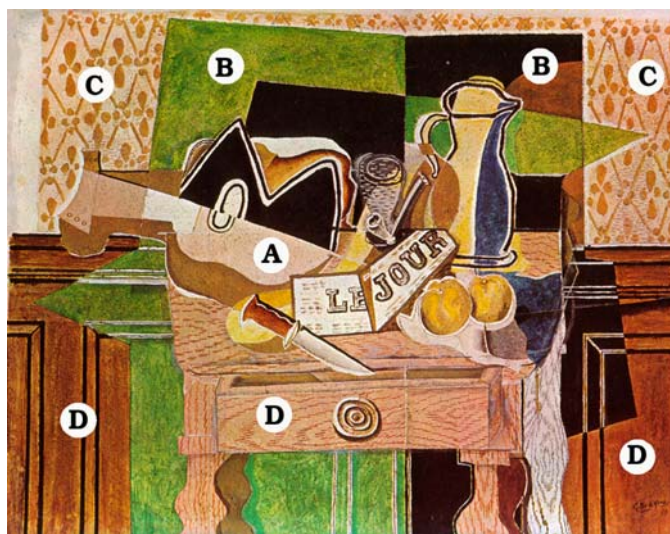
พื้นผิวที่ปรากฏเป็นลักษณะการใช้พื้นผิวโดยการระบายสีเป็นส่วนใหญ่ทั้งในระนาบของขาโต๊ะที่เป็นลายของไม้ และพื้นผิวของลายผนังด้านหลังที่เป็นลายของวอลล์เปเปอร์

12.3.5 สี

บราคใช้สีที่มีความสดใสขึ้น แต่ยังคงเป็นกลุ่มสีน้ำตาล ส้มเหลือง สีเขียวและสีดำ โดยใช้สีเขียวระบายแบบบางฉาบทับในบางรูปร่าง และการใช้สีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนและเข้มระบายตัดขอบคมเพื่อเป็นน้ำหนักของแสงและเงา

12.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีในการสร้างสรรค์ ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะที่ปรากฏเห็นเด่นชัด คือการเขียนลวดลายของวอลเปเปอร์ประกอบในส่วนด้านหลังของภาพ (C) และยังมีการใช้การระบายสีเป็นลักษณะผสมผสานกับวัสดุปะติดคือ ไม้ (D) และบริเวณ (A) ที่ใช้การระบายโดยวิธีการระบายสีแบบเรียบกลมกลืน



ภาพประกอบที่ 60 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 13

ชื่อภาพ The Round Table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 57(1/4) X 44(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1929



ภาพประกอบที่ 61 The Round Table
ที่มา Wilkin. (1991 : 98)

13.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นภาพหุ่นนิ่งที่มีลักษณะเรื่องราวที่คล้ายกับภาพ Still Life : LeJour แต่ในผลงานชิ้นนี้ไม่ได้ตกแต่งลวดลายให้มากมีส่วนประกอบที่พบที่บนโต๊ะ คือ กีตาร์ โน้ตเพลง ขวด มีด ผลไม้และมีการเขียนตัวอักษรบนใบปลิวโปสเตอร์อยู่ใกล้ๆ กับผลแอปเปิ้ล

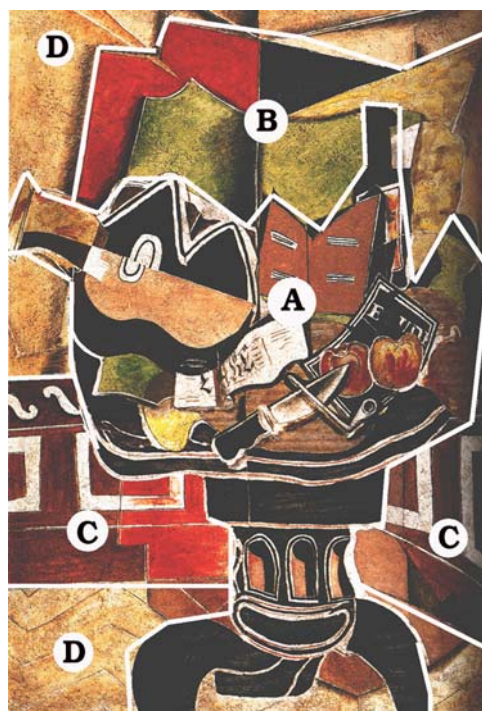
13.2 รูปแบบ

ในผลงานชิ้นนี้บราคได้ใช้รูปแบบของการตัดทอนเป็นรูปทรงเรขาคณิตเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะหุ่นหนึ่งที่ปรากฏ บราคจะใช้รูปแบบที่เป็นระยะหลังๆ ของการทำงานโดยเป็นแบบที่เรียบง่ายแต่เน้นให้เห็นแง่มุมต่างกันบนระนาบ

13.3 โครงสร้างของภาพ

13.3.1 รูปร่างและรูปทรง

โครงสร้างของภาพ ลักษณะของรูปทรงโดยรวมผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการจัดวาง แต่ความพยายามในการวางรูปทรงรวมไว้บนระนาบเดียวกันให้เป็นกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบวางทับซ้อนบนระนาบเดียวกันนั้น เกิดการเคลื่อนไหวของเส้น ทำให้น้ำหนักกระจายตัวออก โดยรูปทรงที่ปรากฏจะเป็นการสร้างรูปร่างและรูปทรงโดยการใช้ระนาบในกลุ่ม (B) เป็นส่วนใหญ่กลุ่มตรงกลางภาพและการสร้างรูปร่างและรูปทรงโดยการใช้เส้นในส่วน (A) เกิดโครงสร้างของรูปร่างรูปทรงโดยการใช้บริเวณว่างในส่วน (D) และรูปทรงโดยการใช้ระนาบ(C)



ภาพประกอบที่ 62 รูปร่างและรูปทรง

13.3.2 พื้นที่ว่าง

พื้นที่ว่างโดยส่วนใหญ่เป็นพื้นที่แสดงมิติและขอบเขตของภาพ (A) เพื่อให้เกิดเรื่องราวและเป็นพื้นที่ว่างที่อยู่ในรูปร่างนั้นๆ เป็นพื้นที่ว่างแบบมีขอบเขตกำหนด (B) สามารถเกิดมิติในพื้นที่ว่างได้



ภาพประกอบที่ 63 พื้นที่ว่าง

13.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรจะเห็นว่าบราคใช้ทิศทางการจัดวางรูปทรงให้มีลักษณะเคลื่อนไหวจากพื้นล่างที่ขาโต๊ะและแยกออกด้านซ้ายและขวาจากเส้นขอบโต๊ะ และโอบล้อมเข้าสู่ภายในและวิ่งขึ้นสู่บนสุดของภาพ จากการทับซ้อนกันของรูปทรง การใช้เส้นรอบนอกของรูปทรงและทิศทางของเส้นก็สามารถส่งผลให้เกิดมิติได้อย่างสมบูรณ์



ภาพประกอบที่ 64 มิติและทิศทาง

13.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏเป็นลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีเท่านั้น และในบางส่วนจะเป็นการสร้างพื้นผิวก่อนระบายสี หากแต่ปรากฏเทคนิคดังกล่าวเป็นส่วนน้อย โดยบราดใช้การระบายสีบางทับเพื่อให้ปรากฏพื้นผิว

13.3.5 สี

การใช้สีเป็นกลุ่มสีน้ำตาล เขียว ดำ และกลุ่มสีใกล้เคียง โดยเน้นให้ภาพมีน้ำหนักสมดุลทั้งสองข้างการระบายสีเข้มด้วยสีน้ำตาล ดำในบริเวณรอบๆทำให้ภาพดูน่าสนใจขึ้น

13.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นนี้เป็นช่วงระยะกลางของการสร้างงานของบราด ทำให้เห็นว่าไม่ได้ใช้กลวิธีที่มากมายแต่เป็นเพียงการระบายสีเรียบกลมกลืน (A) โดยเป็นการสร้างพื้นผิวได้ภาพแล้วระบายสีบางทับให้เห็นพื้นผิวในส่วน (B)



ภาพประกอบที่ 65 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 14

ชื่อภาพ Still Life with Fruit Dish' Bottle and Mandolin ปี ค.ศ.1930
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(5/8)X35(3/8) นิ้ว



ภาพประกอบที่ 66 Still Life with Fruit Dish' Bottle and Mandolin
ที่มา Wilkin. (1991 : 73)

14.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับหุ่นนิ่งของผลไม้ ถาดผลไม้ เหยือกน้ำ ขวด โดยผลงานชิ้นนี้เป็นการประดับตกแต่งที่จัดหุ่นนิ่งขึ้นในลักษณะการจัดองค์ประกอบให้อยู่ตรงกลางภาพ

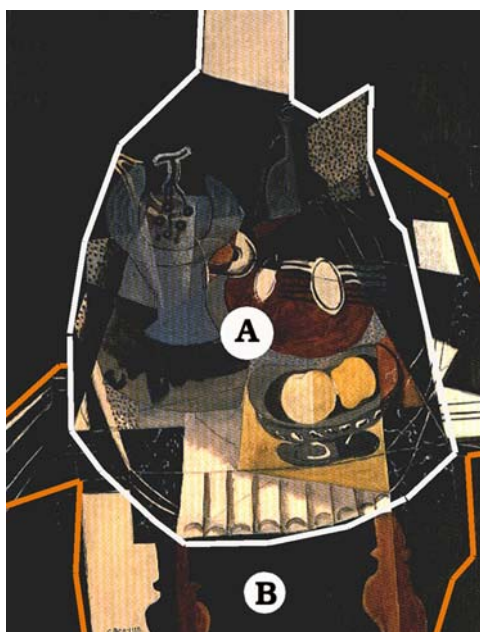
14.2. รูปแบบ

บราวน์ยังคงใช้รูปแบบการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตและการประสานกันเป็นรูปทรงแบบ โครงร่างภายในกลุ่มรูปทรงย่อยที่ถูกลดทอนรูปทรง

14.3 โครงสร้างของภาพ

14.3.1 รูปร่างและรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการใช้รูปร่างโดยรวมผสมผสานกัน โดยการจัดวางให้เป็นกลุ่ม ในบริเวณกลางภาพ (A) เน้นการจัดกลุ่มแบบดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันและใช้รูปร่างที่เป็นกลุ่ม รูปร่างรูปทรงประกอบโดยการใช้นิเวณว่าง (B) เป็นส่วนประกอบ



ภาพประกอบที่ 67 รูปร่างและรูปทรง

14.3.2 พื้นที่ว่าง

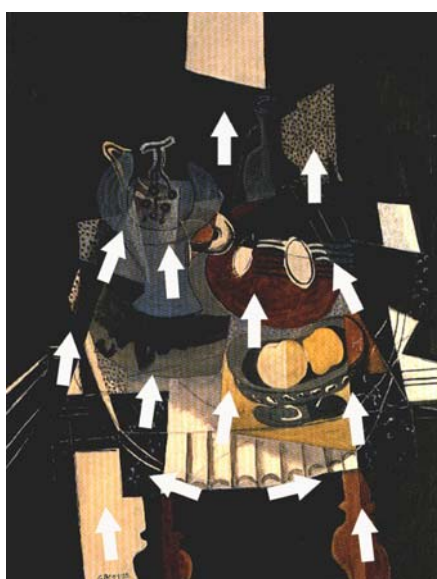
จะเห็นว่ามีการใช้พื้นที่ว่างบนระนาบ ขอบเขตที่กำหนดแน่นอน (A) ในบริเวณรอบๆ หุ่นนิ่งกลุ่มใหญ่ และการใช้ที่ว่างที่แสดงมิติและขอบเขต (B) เพื่อให้ภาพมีลักษณะที่เป็นมิติในที่ว่าง อีกด้วย



ภาพประกอบที่ 68 พื้นที่ว่าง

14.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรจะเห็นว่า บราคใช้ทิศทางการจัดวางรูปทรงให้มีลักษณะเคลื่อนไหวเข้าบริเวณกลางภาพและขึ้นส่วนบนภาพ ส่งผลให้กลุ่มหุ่นนั่งเด่นชัดขึ้น ลักษณะการประกอบกันของรูปทรงและการใช้ค่าน้ำหนักของสีเป็นตัวนำ ทำให้เกิดมิติที่น่าสนใจยิ่งขึ้น อีกทั้งการเน้นให้เกิดบริเวณว่างรอบๆ หุ่นนั่งมีน้ำหนักที่เข้มส่งผลให้ภาพเกิดมิติที่น่าสนใจเช่นกัน



ภาพประกอบที่ 69 มิติและทิศทาง

14.3.4 พื้นผิว

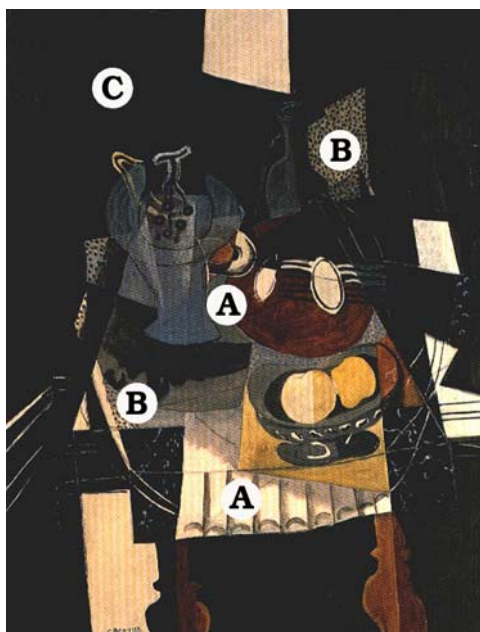
พื้นผิวที่ปรากฏเป็นลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสี โดยในบางรูปร่างใช้พื้นผิวจากการจุดสีให้พื้นผิวของระนาบให้มีความแตกต่างกัน

14.3.5 สี

การใช้สีโทนรวมเป็นกลุ่มสี ดำ น้ำตาลและกลุ่มสีใกล้เคียง บราคเน้นให้ภาพมีน้ำหนักสมดุลทั้งสองข้างด้วยโทนเข้มโดยใช้ดำและขาวในการสร้างน้ำหนักอ่อนแก่และใช้ลักษณะดังกล่าวนี้ในการสร้างรูปทรงตลอดจนมิติและระยะทางการเห็นด้วย การนำสีอ่อนที่ผสมขาวมาใช้เป็นตัวประสานและตัดกันได้อย่างพอเหมาะทำให้ภาพน่าสนใจมากขึ้น

14.4. กลวิธีในการสร้างสรรค์

ยังคงใช้การระบายสีที่เรียบกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ ผลงานชิ้นนี้เป็นช่วงระยะหลังของการสร้างงานของบราค ทำให้เห็นว่าบราคใช้กลวิธีการระบายสีเรียบไม่กลมกลืนใน (A) การจุดหรือระบายสีครั้งเดียวเสร็จ (B) และการระบายสีแบบเรียบกลมกลืนใน (C)

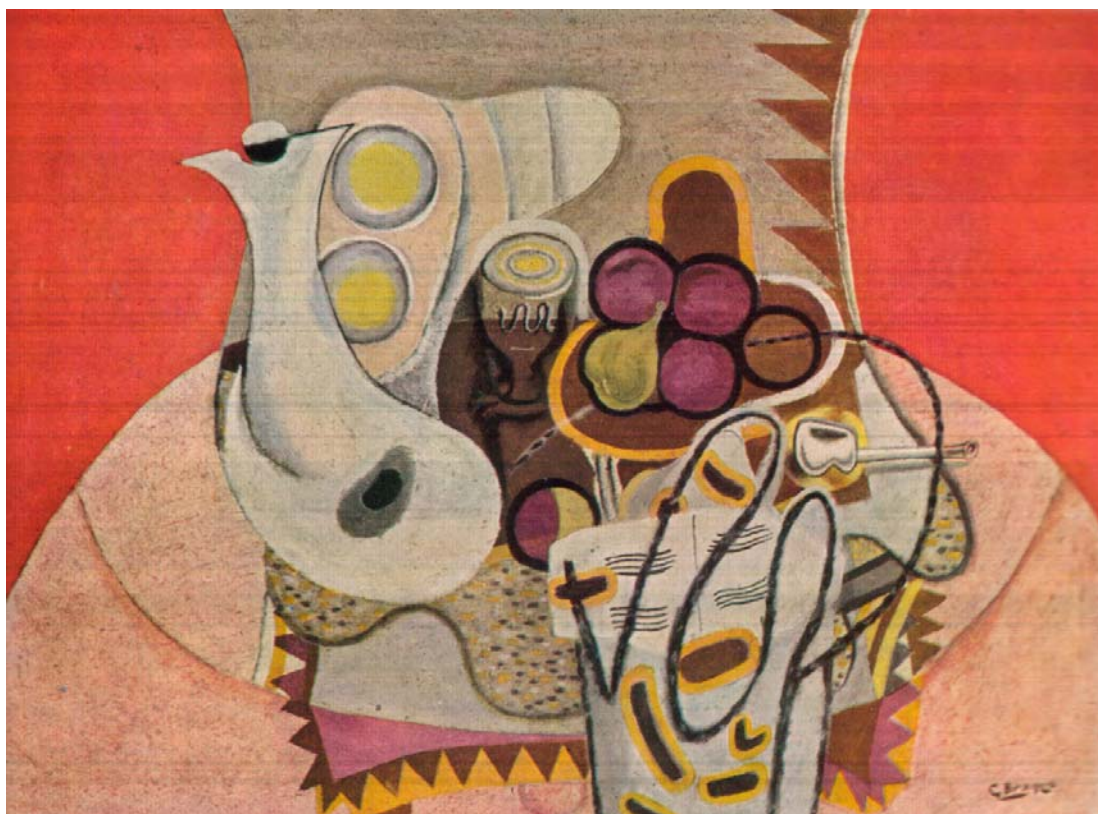


ภาพประกอบที่ 70 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 15

ชื่อภาพ The Pink Tablecloth

สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4) X 51(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1933



ภาพประกอบที่ 71 The Pink Tablecloth

ที่มา Wilkin. (1991 : 74)

15.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เนื้อหาเรื่องราวเป็นภาพของเหยือก แก้วน้ำ ช้อน ผลไม้และโน้ตเพลง โดยเป็นมุมมองของหุ่นนิ่งวางอยู่บนโต๊ะที่มีผ้าปูโต๊ะสีชมพู

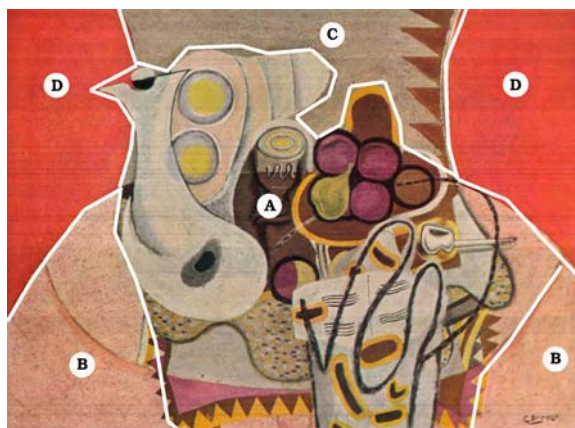
15.2 รูปแบบ

บราคยังคงใช้รูปแบบการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตและการใช้รูปร่างประสานกันเป็นรูปทรงแบบโครงร่างในกลุ่มของวัตถุ

15.3 โครงสร้างของภาพ

15.3.1 รูปร่างและรูปทรง

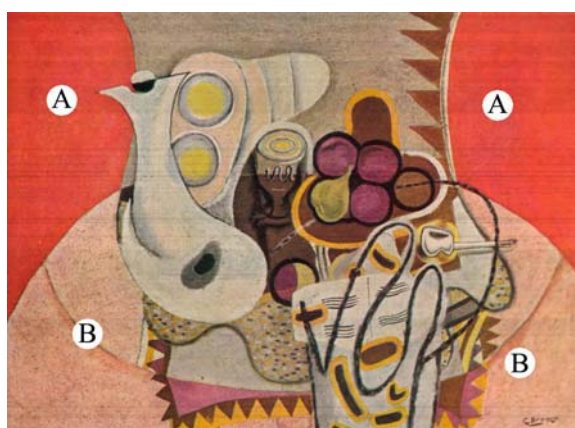
ผลงานชิ้นนี้สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มรูปร่างใหญ่ๆ (A - D) โดยลักษณะการใช้รูปทรง รูปร่างโดยรวมผสมผสานกันระหว่างการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้ระนาบและการใช้รูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้น ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการจัดวางให้เป็นกลุ่มตรงกลางภาพ (A และ C) โดยเน้นการจัดกลุ่มแบบดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันจาก (B และ D)



ภาพประกอบที่ 72 รูปร่างและรูปทรง

15.3.2 พื้นที่ว่าง

จะเห็นได้ว่ามีพื้นที่ว่างส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต (A) และ (B) เป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่งเพื่อเน้นกลุ่มวัตถุที่อยู่บริเวณกลางภาพให้เด่นชัดขึ้น ในบริเวณรอบๆ หุ่นหนึ่งกลุ่มใหญ่ที่อยู่ตรงกลางของภาพ ทำให้ภาพนี้ดูสบายตา เพราะมีพื้นที่ว่างมากช่วยให้กลุ่มหุ่นหนึ่งเด่นชัดขึ้น



ภาพประกอบที่ 73 พื้นที่ว่าง

15.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรจะเห็นว่า บราคใช้ทิศทางการจัดวางรูปทรงให้มีลักษณะเคลื่อนไหวเข้าบริเวณกลางภาพและขึ้นส่วนบนภาพ ส่งผลให้กลุ่มหุ่นหนึ่ง เด่นชัดขึ้น โดยใช้ลักษณะการประกอบกันของรูปทรงและการใช้ค่าน้ำหนักของสีเป็นตัวนำ ทำให้เกิดมิติที่น่าสนใจยิ่งขึ้น อีกทั้งการเน้นให้เกิดบริเวณว่างรอบๆ หุ่นหนึ่งมีน้ำหนักที่ดูบางเบาโดยใช้ลักษณะของสีที่ดูรางๆ ส่งผลให้ภาพเกิดมิติที่น่าสนใจเช่นกัน



ภาพประกอบที่ 74 มิติและทิศทาง

15.3.4 พื้นผิว

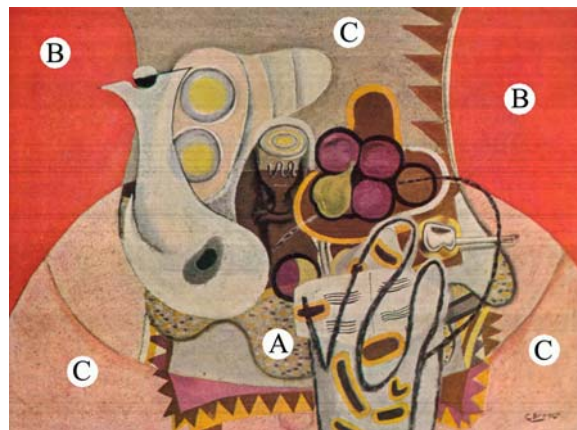
พื้นผิวที่ปรากฏเป็นพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีบนพื้นผิววัสดุจริงคือทรายที่สร้างเป็นพื้นผิวไว้แล้ว โดยรวมแล้วภาพแสดงมิติเป็นพื้นระนาบที่ทับซ้อนกันจากการระบายสีเรียบเป็นแผ่น

15.3.5 สี

เป็นการใช้สีในกลุ่มสีน้ำตาลแดงและกลุ่มที่ใกล้เคียงกัน แต่ในบางส่วนใช้น้ำหนักของสีน้ำตาลเข้มถึงสีดำ เพื่อสร้างน้ำหนักและให้ภาพเกิดความกลมกลืนและตัดกันให้น้อยลง โดยแทนค่าน้ำหนักพื้นหลังด้วยสีเข้ม ทำให้เป็นการเน้นเรื่องราวของหุ่นหนึ่งในระยะหน้าให้ชัดเจนขึ้น

15.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

เป็นการระบายสีแบบเรียบกลมกลืนบนพื้นผิวได้ภาพที่เป็นด้วยทราย ซึ่งเป็นกลวิธีในช่วงกลางของการทำงานของบราคที่เน้นในเรื่องการใช้โครงสร้างของรูปทรงให้ดูเบาบางไม่แน่น เหมือนกับผลงานในระยะแรกๆ ในบริเวณ (A) บราคใช้การระบายสีโดยการจุดเพื่อสร้างพื้นผิวที่แตกต่างและดูน่าสนใจขึ้น และบริเวณ (B) และ (C) เป็นการระบายสีโดยการระบายสีบางทับให้เห็นพื้นผิว



ภาพประกอบที่ 75 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 16

ชื่อภาพ Studio with Black Vase

สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4) X 51 นิ้ว ปี ค.ศ.1938



ภาพประกอบที่ 76 Studio with Black Vase
ที่มา Wilkin. (1991 : 81)

16.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏจากชื่อภาพที่เป็นห้องทำงานกับแจกันสีดำนั้นเราจะเห็นอุปกรณ์ในการเขียนภาพในมุมขวาล่างที่เป็นจานสีหรือจะเป็นกรอบผ้าใบในการเขียนรูปเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงการถ่ายทอดเรื่องราวในห้องทำงานของศิลปินเอง

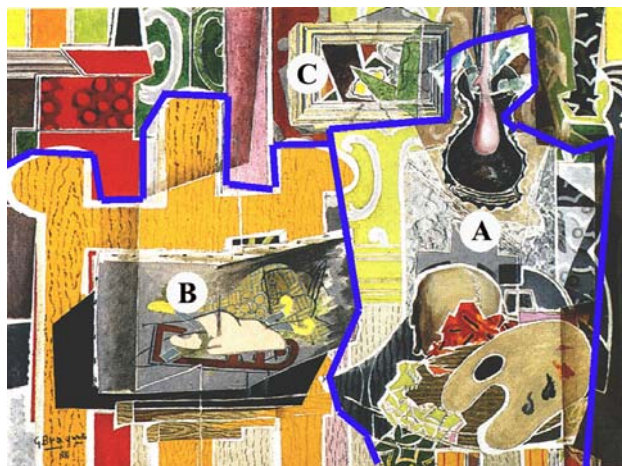
16.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้ บราคยังคงใช้การตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตแสดงให้เห็นแง่มุมที่ต่างกัน และในบางส่วนยังใช้การประสานรูปทรงด้วยเส้นให้เห็นเป็นรูปแบบโครงร่าง

16.3 โครงสร้างของภาพ

16.3.1 รูปร่างและรูปทรง

ลักษณะรูปทรงเป็นการใช้รูปทรงโดยการใชัระนาบให้เห็นแง่มุมที่ต่างกันบนระนาบ เช่น ใน บริเวณด้านขวามือของภาพ (A) เป็นการสร้างรูปทรงจากการใช้ระนาบของสี การใช้การตัดทอนรูปร่างรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย (A) และการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง (C) จะปรากฏในหลายพื้นที่



ภาพประกอบที่ 77 รูปร่างและรูปทรง

16.3.2 พื้นที่ว่าง

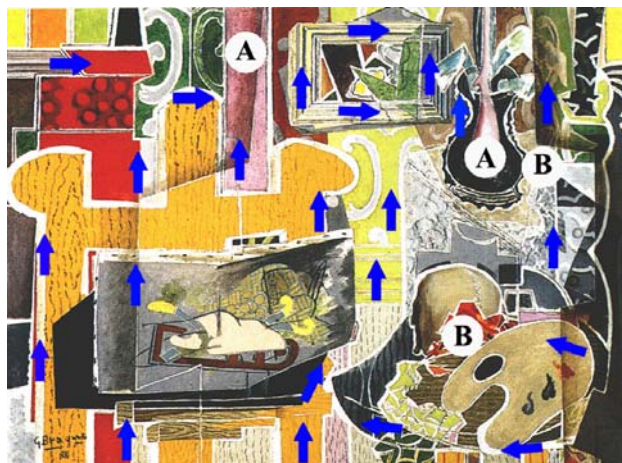
พื้นที่ว่างส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ว่างมีขอบเขตที่กำหนด (A) จะปรากฏพื้นที่ว่างนั้นแฝงอยู่ตามรูปทรงต่างๆ



ภาพประกอบที่ 78 พื้นที่ว่าง

16.3.3 มิติและทิศทาง

การสร้างมิติของภาพส่วนใหญ่ใช้รูปทรงที่ทับซ้อนกันและเป็นรูปทรงที่โปร่งสามารถมองเห็นรูปทรงข้างล่างได้โดยเป็นการสร้างมิติจากความเข้มของสีที่ต่างกัน (A) และการประกอบของรูปทรงที่สลับด้านกันในกลุ่ม (B) เมื่อพิจารณาตามลูกศรจะเห็นว่าทิศทางของเส้นส่วนใหญ่จะวิ่งขึ้นสู่ด้านบนจากขอบของรูปทรงนั้นๆ ทำให้เห็นการเคลื่อนไหวของภาพแบบผสมผสาน



ภาพประกอบที่ 79 มิติและทิศทาง

16.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏเป็นพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีบนพื้นผิววัสดุจริงคือทรายที่สร้างเป็นพื้นผิวทั้งภาพไว้แล้ว และพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสี

16.3.5 สี

การใช้สีเป็นการใช้สีในกลุ่มน้ำตาลอ่อนและสีที่ใกล้เคียงกัน แต่ในบางส่วนใช้น้ำหนักของสีน้ำตาลเข้มถึงสีดำและใช้เขียวในการลดค่าของสี เป็นช่วงเวลาที่บราซิลใช้สีที่แตกต่างจากเดิมที่ชอบใช้สีที่ ทึม เข้ม ดำ ในผลงานชิ้นนี้บราซิลใช้สีส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีสว่างและยังนำสีดำมาเป็นตัวประสานและตัดเส้นสร้างรูปร่างทั้งทางซ้ายและขวาของภาพได้อย่างกลมกลืน

16.4 กลวิธีการสร้างสรรค์

บราซิลใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพในผืนผ้าใบด้วยทรายทั้งภาพและระบายสีแบบเรียบกลมกลืนทั้งภาพ ในบางพื้นที่เช่นในส่วน (A) เหมือนกับการระบายสีแล้วขีดขีดให้เห็นพื้นภาพด้านล่างและ (B) ใช้กลวิธีการระบายแบบบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง



ภาพประกอบที่ 80 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 17

ชื่อภาพ Still Life with Bottle,Vase and Lobster

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70(7/8) X 28(5/8) นิ้ว ปี ค.ศ.1948



ภาพประกอบที่ 81 Still Life with Bottle,Vase and Lobster
ที่มา Wilkin. (1991 : 88)

17.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นเรื่องราวหุ่นนิ่งของขวด แจกัน และกุ่ม ซึ่งในแจกันนั้นยังปักด้วยไม้ใบประดับเพื่อเกิดความแตกต่างจากวัตถุอื่นๆ และกุ่มก็เป็นหุ่นนิ่งอีกอย่างที่ปรากฏในผลงานในช่วงการทำงานระยะหลังของบราคด้วย

17.2 รูปแบบ

ในผลงานชิ้นนี้บราคได้ใช้การตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตและมีการตัดทอนรูปทรงโดยใช้ลักษณะการลดทอนรูปทรงและยังคงสีสันทันของวัตถุเอาไว้ เพื่อเป็นการสร้างเรื่องราวในการแสดงออกโดยรูปแบบที่ปรากฏอย่างเด่นชัด คือ รูปแบบที่แสดงให้เห็นแง่มุมที่ต่างกันของหุ่นนิ่ง

17.3 โครงสร้างของภาพ

17.3.1 รูปร่างและรูปทรง

โครงสร้างของภาพเป็นการตัดทอนรูปทรงทุกให้เป็นระนาบเดียวกัน โดยมีรูปทรงของฝาผนังที่อยู่ข้างหลัง (B) อีกทั้งการจัดวางองค์ประกอบภายในระนาบให้รูปทรงแสดงมิติโดยใช้การทับซ้อนในระนาบสีที่มีน้ำหนักต่างกันแต่ยังคงเชื่อมต่อกัน (A) เป็นกลุ่มวัตถุตรงกลางภาพ เช่น รูปทรงของแจกัน ขวด



ภาพประกอบที่ 82 รูปร่างและรูปทรง

17.3.2 พื้นที่ว่าง

มีการใช้พื้นที่ว่างบนระนาบที่มีขอบเขตที่กำหนด (A) เพื่อให้ภาพมีการเน้นองค์ประกอบของภาพในส่วนกลางภาพที่เป็นหุ่นนิ่ง (B) โดยในรูปทรงของหุ่นนิ่งเหล่านั้นยังแฝงด้วยพื้นที่ว่างที่แสดงมิติและขอบเขตในกลุ่ม (B)



ภาพประกอบที่ 83 พื้นที่ว่าง

17.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรจะเห็นว่า บราดใช้ทิศทางการจัดวางรูปทรงให้มีลักษณะเคลื่อนไหวเข้าหาส่วนกลางภาพและวิ่งขึ้นสู่ส่วนบนของภาพ ส่งผลให้กลุ่มหุ่นนิ่งเด่นชัดขึ้น โดยเป็นการใช้ลักษณะการประกอบกันของรูปทรงและการใช้ค่าน้ำหนักของสีเป็นตัวนำ ทำให้เกิดมิติที่น่าสนใจยิ่งขึ้น อีกทั้งการเน้นให้เกิดบริเวณว่างรอบๆ หุ่นนิ่งมีน้ำหนักที่อ่อนจึงส่งผลให้ภาพเกิดมิติที่น่าสนใจได้อีกด้วย



ภาพประกอบที่ 84 มิติและทิศทาง

17.3.4 พื้นผิว

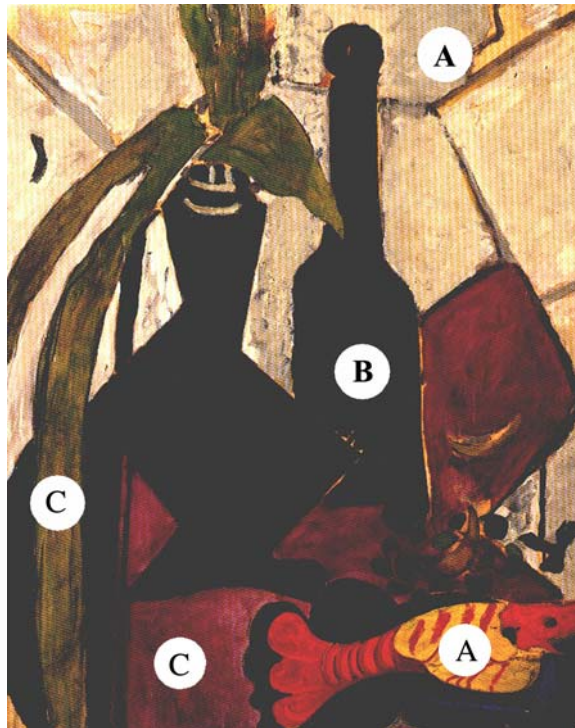
พื้นผิวที่ปรากฏเป็นการระบายสีเพียงอย่างเดียว และยังเป็นการระบายโดยไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนจะปรากฏให้เห็นในส่วนที่เป็นพื้นหลัง

17.3.5 สี

เป็นการใช้สีในกลุ่มสีม่วงและสีเขียวและใช้สีตรงข้ามที่ตัดกันอย่างรุนแรงโดยเน้นความขัดแย้งเพื่อให้เกิดความสมดุลของภาพ ผลงานชิ้นนี้เป็นการใช้สีตัดกันในกลุ่มตรงกันข้าม และเน้นค่าความเข้มเพื่อแสดงระยะทางการเห็น โดยมีลักษณะการใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม 3 คู่ ได้แก่ สีแดงกับสีเขียว สีน้ำตาลกับสีน้ำเงิน

17.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

บราคใช้กลวิธีในการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน (B) และการระบายสีแบบบางทับให้เห็นพื้นหลัง (C) ในส่วนที่เป็นพื้นหลังและส่วนที่เป็นรูปร่างของกึ่งใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ (A)

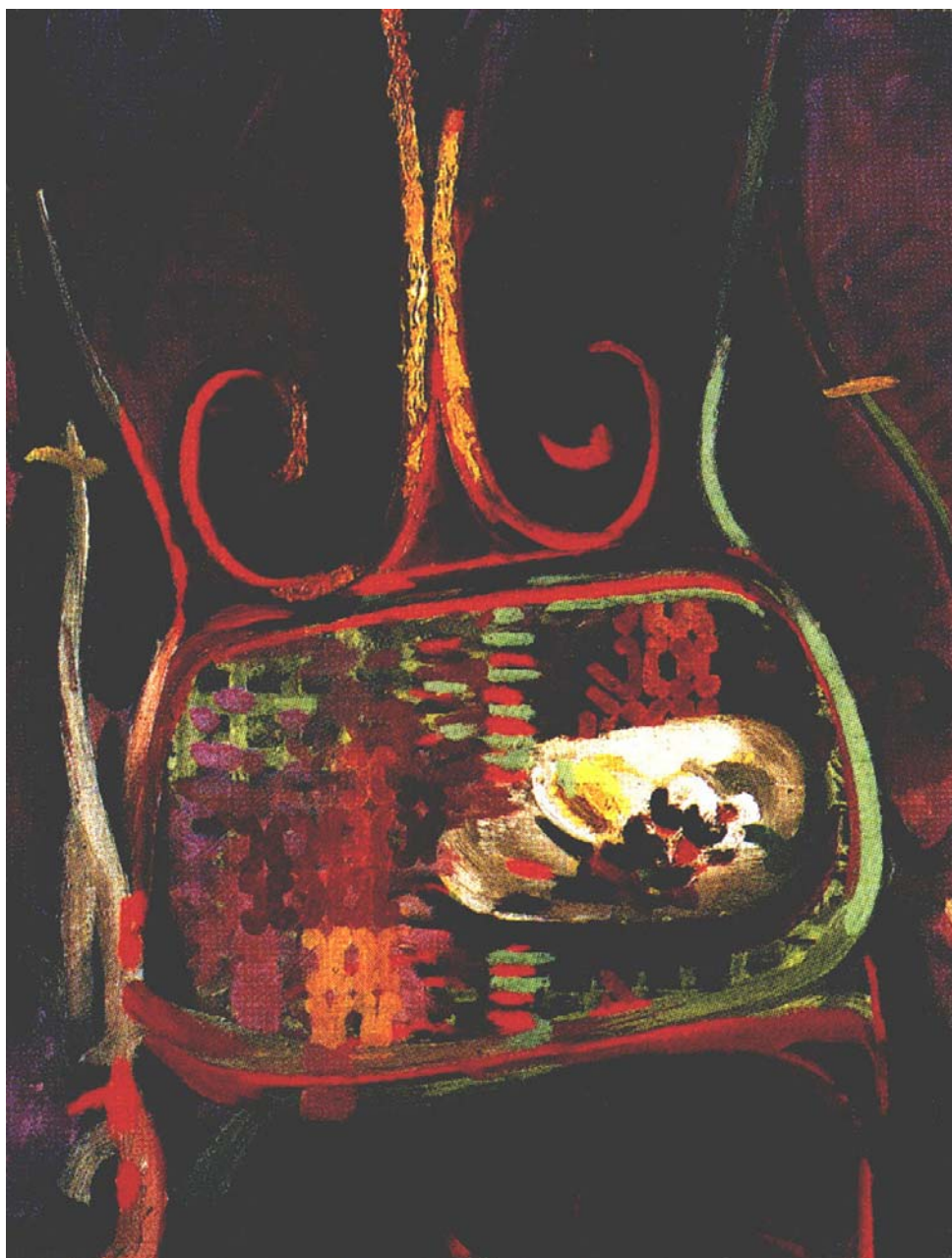


ภาพประกอบที่ 85 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 18

ชื่อภาพ The Mauve Garden Chair

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 71(1/4) X 55(1/2) นิ้ว ปี ค.ศ.1948



ภาพประกอบที่ 86 The Mauve Garden Chair

ที่มา [http:// www.masterworksfineart.com / inventory / braque_chaise.htm](http://www.masterworksfineart.com/inventory/braque_chaise.htm)

(online : 2005)

18.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นเรื่องราวของเก้าอี้ในสวนหย่อมที่โดดเดี่ยว ไม่มีหุ่นนั่งอะไรอื่นประกอบมากมายเหมือนกับที่ปราศเคยซึ่งดูมีความแปลกตาไม่น้อยกับผลงานที่แทบจะไม่เป็นปาศกนิยมนชิ้นนี้ เหมือนกับปราศพยายามจะบอกถึงชีวิตในช่วงที่โดดเดี่ยวแต่เต็มไปด้วยพลังของสีสันที่สดแทรกไว้ในรูปทรงของเก้าอี้ หรือลักษณะของงานสีที่วางอยู่บนเก้าอี้

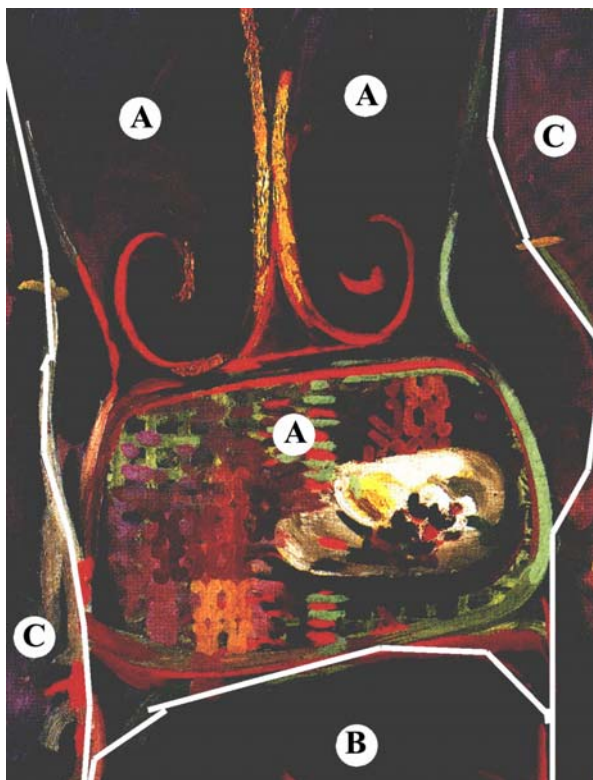
18.2 รูปแบบ

ปราศใช้รูปแบบการสร้างสรรค์โดยการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง จะเห็นได้ชัดเจนมากในผลงานชิ้นนี้ เพราะส่วนใหญ่ปราศจะการใช้การตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิต แต่ในชิ้นนี้ได้ใช้ลักษณะการใช้เส้นโครงสร้างเป็นสำคัญ

18.3 โครงสร้างของภาพ

18.3.1 รูปร่างและรูปทรง

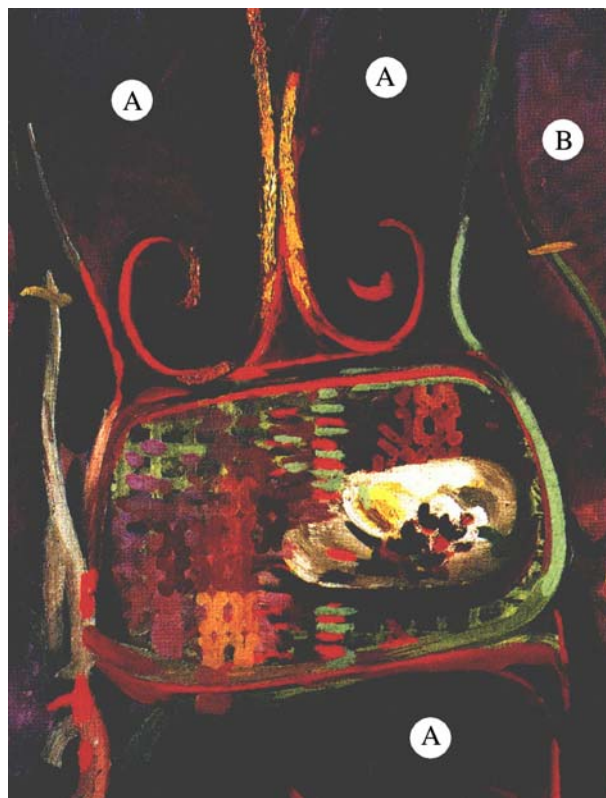
ลักษณะการใช้รูปร่างรูปทรงเป็นการสร้างรูปทรงโดยใช้เส้นเป็นรูปทรงแบบโครงร่างในบริเวณ (A) และเพื่อสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่างในบริเวณ (B) โดยมีรูปทรงใหม่ที่เกิดจากการใช้ระนาบเพียงเล็กน้อย (C)



ภาพประกอบที่ 87 รูปร่างและรูปทรง

18.3.2 พื้นที่ว่าง

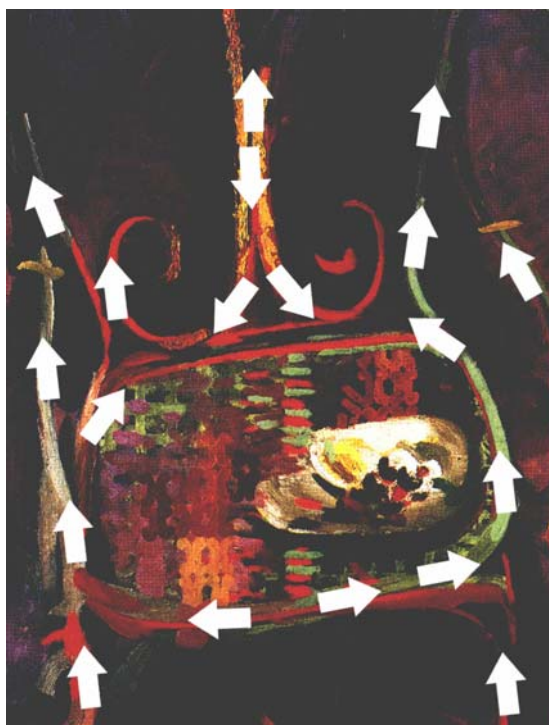
พื้นที่ว่างบนระนาบที่ปรากฏใน (A) โดยเป็นพื้นที่ที่มีขอบเขตที่กำหนด และใน(B) ที่เป็นส่วนประกอบในภาพเป็นพื้นที่ว่างที่แสดงมิติและขอบเขต



ภาพประกอบที่ 88 พื้นที่ว่าง

18.3.3 มิติและทิศทาง

จากเส้นลูกศรจะเห็นว่าเส้นเพื่อนำทิศทางจะวิ่งจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบนและจากด้านบนลงสู่ตรงกลางของภาพที่เป็นพื้นของเก้าอี้และทิศทางนำสายตาที่วิ่งวนกระจายออกด้านข้างพุ่งขึ้นสู่ข้างบนอีกทีเป็นการผ่อนคลายไม่ให้รูปทรงในบริเวณกลางภาพดูหนักเกินไปและเส้นก็ยังช่วยให้ภาพเกิดมิติจากความเข้มของสีที่ต่างกันอีกด้วย



ภาพประกอบที่ 89 มิติและทิศทาง

18.3.4 พื้นผิว

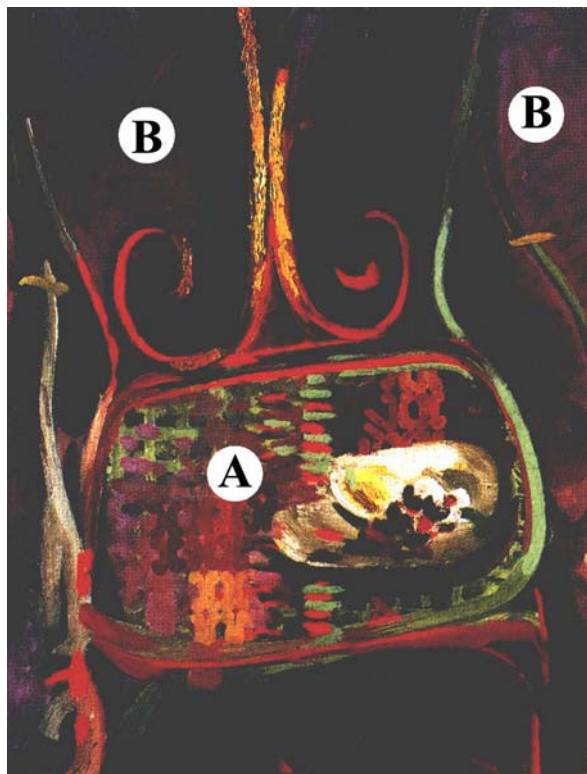
พื้นผิวที่ปรากฏเป็นการระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยจะปรากฏชัดเจนในส่วนที่เป็นพื้น
นึ่งของเก้าอี้ และพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีบางทับให้เห็นพื้นผิวใต้ภาพ

18.3.5 สี

ผลงานนี้มีการใช้สีม่วง สีส้ม สีน้ำตาล สีเขียวและดำ ในลักษณะของสีคู่ตรงกันข้าม
เช่น สีเขียวกับแดง ส้มมาตัดกันอย่างเด่นชัดทำให้เกิดเรื่องราวจากโครงร่างของสีและระยะมิติ
ทางการเห็นที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก

18.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

บราดาใช้การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนและระบายสีครั้งเดียวเสร็จในส่วนที่เป็น
รูปร่างของพื้นเก้าอี้ (A) และในส่วนประกอบรอบนอกใช้วิธีการระบายสีแบบบางฉาบทับให้เห็น
พื้นผิวใต้ภาพ (B)

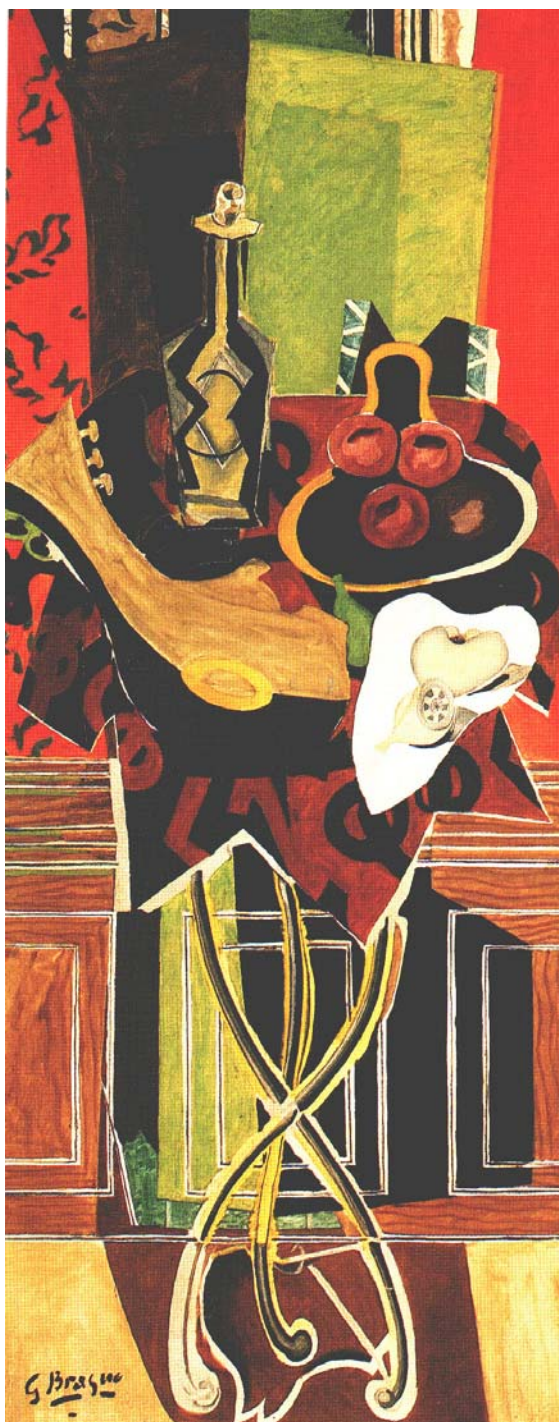


ภาพประกอบที่ 90 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 19

ชื่อภาพ The Red Pedestal Table

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 25(5/8) X 19(3/4) นิ้ว ปี ค.ศ.1947 - 60



ภาพประกอบที่ 91 The Red Pedestal Table
ที่มา Wilkin. (1991 : 80)

19.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เนื้อหาเรื่องราวของภาพเป็นเรื่องราวของหุ่นนิ่ง วัตถุสิ่งของที่วางกระจัดกระจายอยู่บนโต๊ะ โดยมีวัตถุที่ปรากฏในภาพได้แก่ โต๊ะ ขวด ผลไม้ จานผลไม้ และโดยรอบมีการตกแต่งลวดลายของผนังด้านล่างของภาพแสดงระยะพื้นหลัง

19.2 รูปแบบ

ผลงานชิ้นนี้บราศยังคงใช้รูปแบบการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิต และสร้างงานแสดงในระยะทางการเห็นให้เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย ในการแสดงออกปรากฏรูปแบบที่เด่นชัดคือ รูปแบบที่แสดงให้เห็นแง่มุมที่ต่างกันของหุ่นนิ่งของขวด จานใส่ผลไม้ และการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงสร้างของโต๊ะและฝาผนัง

19.3 โครงสร้างของภาพ

19.3.1 รูปร่างและรูปทรง

ลักษณะโครงสร้างของภาพเป็นการนำรูปทรงมาจัดวางบนระนาบเดียวกัน (A) ในวัตถุและการจัดวางองค์ประกอบภายในระนาบให้รูปทรงเหล่านี้แสดงมิติ ตื้นลึกให้ทับซ้อนในระนาบเดียวกันและยังคงเชื่อมต่อกัน (B) เป็นฝาผนังด้านหลังที่ถูกลดทอนรายละเอียดเหลือเพียงแผ่นระนาบที่วางทับซ้อนกันอยู่ และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้นเป็นรูปทรงโครงสร้าง (C)



ภาพประกอบที่ 92 รูปร่างและรูปทรง

19.3.2 พื้นที่ว่าง

ลักษณะของพื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต (A) โดยพื้นที่ว่างแสดงระนาบนั้นทำให้เกิดเรื่องราวที่ชัดเจนขึ้น เพราะเป็นการแบ่งระยะมิติของพื้นหลังกับวัตถุ และ (B) เป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่งที่เป็นที่ว่างแฝง



ภาพประกอบที่ 93 พื้นที่ว่าง

19.3.3 มิติและทิศทาง

หากพิจารณาจากเส้นแกนของภาพ(ตามลูกศร)จะเห็นว่าทิศทางการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพมีการเคลื่อนไหวโดยส่วนรวม วิ่งเข้าหาศูนย์กลาง (A) และวิ่งจากข้างล่างขึ้นสู่ข้างบนในแนวตั้งโดยหากพิจารณาจากรูปทรงย่อยภายในภาพจะทำให้เห็นการเชื่อมต่อกันของรูปทรงและมิติการสร้างมิติโดยการใช้สีที่อ่อน-เข้มและการใช้รูปทรงที่วางทับซ้อนกันทำให้เกิดมิติในระยะใกล้และระยะกลาง และมีการเน้นรูปทรงในระยะหน้าโดยการใช้สีที่ตัดกันและใช้ค่าความเข้มแสดงระยะหลังของภาพ



ภาพประกอบที่ 94 มิติและทิศทาง

19.3.4 พื้นผิว

ผลงานชิ้นนี้บราคใช้พื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีแบบเกลี่ยเรียบและพื้นผิวที่เกิดจากการระบายให้เห็นพื้นผิวได้ภาพ

19.3.5 สี

ผลงานชิ้นนี้เป็นการใช้สีตัดกันในกลุ่มตรงกันข้ามและเน้นค่าความเข้มเพื่อแสดงระยะทางการเห็น โดยมีลักษณะการใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม 3 คู่ได้แก่ สีแดงกับสีเขียว สีน้ำตาลกับสีน้ำเงิน และสีขาวกับสีดำ ทั้งนี้ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีแดงน้ำตาล

19.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นนี้เป็นช่วงระยะหลังของการสร้างงาน บราคยังคงใช้การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนและการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง (A) ในส่วนการระบายสีที่เรียบกลมกลืนจะเห็นได้ชัดเจนในบริเวณ (B) ซึ่งเป็นวิธีการส่วนใหญ่ของภาพ และในบริเวณที่สร้างลวดลายให้เหมือนกับผ้าผนัง (C) ใช้การระบายสีเรียบกลมกลืนและการระบายสีบางทับให้เห็นพื้นหลัง



ภาพประกอบที่ 95 กลวิธีในการสร้างสรรค์

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงาน

จากจำนวนกลุ่มเป้าหมายจาก 3 กลุ่มเนื้อหา คือ กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิทัศน์ กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุและมนุษย์ และกลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุทั้งสิ้น 19 ชิ้น สามารถแยกพัฒนาการผลงานของบราด ตามแนวทางพัฒนาการของลัทธิบาศกนิยมที่มี 3 ยุคได้ดังนี้

ยุคแรกของบาศกนิยมที่เรียกว่า “บาศกนิยมวิเคราะห์” ระหว่างปีค.ศ. 1907- 1909 เป็นระยะเวลาแห่งการค้นหา โดยบราดนำจุดดลใจทั้งหลายมาผสมผสานกัน มีลักษณะการใช้รูปทรงซึ่งดูสงบคงที่ การใช้สีมีการควบคุมให้มีการประสานสัมพันธ์กันอย่างนุ่มนวล ในยุคแรกนี้มุ่งไปที่การแปรสภาพรูปทรงเป็นเรขาคณิต จะเป็นภาพที่เกี่ยวกับภูมิทัศน์ เช่น ภาพ Houses at L'Estaque ปี ค.ศ.1908, ภาพ Viaduct at L'Estaque ภาพ Houses at L'Estaque ปี ค.ศ.1908 และภาพ Guitar and Compote Dish ปี ค.ศ.1909

ยุคที่สองในระหว่างปี ค.ศ.1910 เป็น “ยุคทองของบาศกนิยมวิเคราะห์” เริ่มต้นด้วยการนำลักษณะการใช้ระนาบของรูปทรงของวัตถุต่างๆ โดยทำการขยายให้เกิดมุมเด่นชัดขึ้น อีกทั้งผสมผสานให้เข้ากันกับวัตถุอื่นประสานสัมพันธ์กันทั้งภาพประกอบด้วยเส้นตรงเป็นส่วนมาก มีเส้นโค้งประกอบเพียงเล็กน้อย บางส่วนถูกลด บางส่วนถูกเน้นให้ใหญ่และชัดเจน ผลงานในยุคนี้แสดงให้เห็นความก้าวหน้ามากขึ้นโดยเฉพาะเรื่องมิติ โดยมีการแสดงออกของรูปต่างๆ กัน ทั้งสถานที่หรือมุมมอง เสร็จแล้วมาผสมผสานกันบนพื้นระนาบในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าไป เช่น วัตถุบางอย่างมองจากเบื้องบน ด้านข้าง ด้านหน้า ถูกลำนำรวมกันให้เห็นเป็นเอกภาพอยู่ในภาพเดียวกันทางด้านรูปทรงก็ถูกทำลายจนเกือบอยู่ในสภาพนามธรรม การวาดภาพโดยแสดงให้เห็นเรื่องราวหรือรูปร่างที่ดูรู้เรื่องค่อยจางหายไป กลายเป็นการเสนอแต่สิ่งที่เป็นแก่นแท้ จากหลักการสภาพการยึดเกาะของสิ่งต่างๆ สร้างเป็นรูปได้เข้าไปสู่สภาพการก่อรูปการจัดระเบียบใหม่ขึ้นเช่น ภาพ Castle at La Roche-Guyon ปี ค.ศ.1910 ภาพ View from the Artist's Studio ปี ค.ศ. 1910 และภาพ Pedestal Table ปี ค.ศ.1911

ยุคที่สามเริ่มจากปีค.ศ. 1912 ที่เรียกว่า “บาศกนิยมแบบสังเคราะห์” ในช่วงนี้ออกไปในแนวทางระบายสีแบน ใช้สีไม่มากและมีความงามตามแบบศิลปะตกแต่ง ถึงอย่างไรก็ตาม บราดมักจะไม่ค่อยยอมเปลี่ยนไปทำงานแบบอื่น เขาทำการทดลองต่อไปด้วยการใช้เส้นโค้งและมีสีมากขึ้นเช่นภาพ The Musician's Table ปี ค.ศ.1913, ภาพ Still Life on a table ปี ค.ศ.1913, ภาพ Still Life The Table ปี ค.ศ.1928, ภาพ Still Life : Le Jour ปี ค.ศ.1929, ภาพ The Round Table ปี ค.ศ.1929, ภาพ Still Life with Fruit Dish'Bottle and Mandolin ปี ค.ศ. 1930, ภาพ The Pink Tablecloth ปี ค.ศ.1933, ภาพ Woman at an Easel ปี ค.ศ.1936, ภาพ Woman with Mandorin ปี ค.ศ.1937, ภาพ Studio with Black Vase ปี ค.ศ.1938, ภาพ Still Life with Bottle,Vase and Lobster ปี ค.ศ.1948, ภาพ The Mauve Garden Chair ปี ค.ศ.1947-60 และภาพ The Red Pedestal Table ปี ค.ศ.1939-52

ผลการวิเคราะห์ผลงานของยอร์จ บราก มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานโดยผู้วิจัยได้กำหนดการศึกษาวเคราะห์ไว้ 4 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 เนื้อหาเรื่องราว ส่วนที่ 2 รูปแบบ ส่วนที่ 3 โครงสร้างของภาพและส่วนที่ 4 กลวิธีการสร้างสรรค์ สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. เนื้อหาเรื่องราว สำหรับด้านการแสดงออกสามารถสรุปเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

1.1 วัตถุ สิ่งของ ผลงานในส่วนใหญ่ของบรากจะนำเนื้อหาเรื่องราวในประเด็นของวัตถุ สิ่งของใกล้ตัวมีมากที่สุด โดยวัตถุที่ปรากฏในผลงาน เช่น กีตาร์ ไวโอลิน โน้ตเพลง แก้ว น้ำ ขวด ผลไม้ ถาดใส่ผลไม้ มีด ไปป์สูบบุหรี่ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นวัตถุที่บรากเผชิญกับมันทุกวันทั้งในห้องทำงานและในสถานที่ที่เกี่ยวกลางคืนที่บรากชื่นชอบ

1.2 สถาปัตยกรรมและสิ่งแวดล้อมธรรมชาติที่ปรากฏในผลงาน โดยปรากฏในระยะเริ่มต้นของการก้าวสู่การสร้างงานแบบบาบิกนิยมเพราะเป็นช่วงที่ได้รับอิทธิพลของเซซานน์ เป็นการเขียนสถานที่ที่อยู่ในหมู่บ้านหรือเมืองต่างๆ ที่บรากได้อาศัยในช่วงเวลาต่างๆ

1.3 บุคคลที่ปรากฏในผลงานมีจำนวนน้อยที่สุดในการทำงาน จะเป็นเพียงส่วนประกอบที่แสดงให้เห็นในกลุ่มของการเขียนภาพหุ่นนิ่งและห้องทำงานของศิลปินเอง

2. รูปแบบ เป็นการนำส่วนประกอบกันของรูปทรงโดยรวมเพื่อให้เกิดการประสานกลมกลืนทางด้านองค์ประกอบศิลป์ พบรูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจากการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตจะปรากฏในผลงานในหลายชิ้นเป็นรูปแบบในช่วงการสร้างสรรค์ระยะแรกในการแปรสภาพสิ่งที่มองเห็นให้เป็นลูกบาศก์ที่แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกันบนระนาบ การใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง การตัดทอนแตกกระจายของรูปทรงรูปร่างให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย

3. โครงสร้างของภาพ สำหรับด้านโครงสร้างของภาพสามารถสรุปแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานได้ดังนี้

3.1 รูปร่างและรูปทรง มีการใช้สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้น สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้ระนาบ และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง

3.2 พื้นที่ว่าง มีการใช้พื้นที่ว่างมีขอบเขตที่กำหนด พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง และการใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต

3.3 มิติและทิศทาง มีการใช้มิติจากการใช้ขนาดที่แตกต่างกัน การใช้รูปร่างบังกันหรือทับซ้อนกัน การใช้ความเข้มหรือค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน การประกอบของรูปทรงสลับด้านกัน และการกระจายของรูปทรง

3.4 พื้นผิว มีการใช้พื้นผิวจากการระบายสีทั้งการระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ และการสร้างพื้นผิวก่อนระบายสีจากการโรยทรายบนผ้าใบเพื่อสร้างพื้นผิวไว้ก่อนการระบายสีทับ

3.5 สี มีการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม โดยส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีน้ำตาล การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม และการใช้สีตัดกันในกลุ่มค่าน้ำหนักสีอ่อนและค่าน้ำหนักสีเข้ม

4. กลวิธีการสร้างสรรค์ สำหรับด้านวิธีการสร้างสรรค์สามารถสรุปแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานได้ดังนี้

4.1 การระบายสี พบว่ามีวิธีการในการระบายสีคือ การระบายสีเรียบกลมกลืนเพื่อเป็นการสร้างระนาบรูปทรงหรือการสร้างมิติให้ภาพ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยไม่เกลี่ยให้เรียบกลมกลืนในบริเวณที่เป็นการเขียนลวดลายเพื่อการตกแต่งผนังห้องหรือในกลุ่มวัตถุบางชิ้น และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง

4.2 การใช้วัสดุปะติด เป็นการใช่วัตถุจริงมาปะติดประกอบกับการระบายสีฉาบทับ การระบายสีผสมผสานกับวัสดุปะติดโดยการปะติดวอลเปเปอร์ลายไม้แล้วจึงระบายสีฉาบทับ เช่น ในระนาบของรูปร่างที่เป็นส่วนประกอบของโต๊ะ ผนังห้อง เป็นต้น

4.3 การสร้างพื้นผิวได้ภาพ โดยส่วนใหญ่จะเป็นการโรยทรายบนผ้าใบแล้วจึงระบายสีทับ ทั้งการระบายทับด้วยสีที่เข้มและการระบายฉาบทับด้วยสีที่บางมองเห็นสีที่ระบายและพื้นผิวได้ภาพ

บทที่ 4

การพัฒนาสร้างสรรค์

การศึกษาวិเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราว เพื่อนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามแนวทางของผู้วิจัยโดยมีผลของการพัฒนาสร้างสรรค์ดังนี้

ผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมของยอร์จ บราว นำมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามแนวทางของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 12 ภาพ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ชื่อภาพ ห้องทำงาน หมายเลข 1
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $23(5/8) \times 15(3/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2547
2. ชื่อภาพ ห้องทำงาน หมายเลข 2
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $23(5/8) \times 15(3/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2547
3. ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 1
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $23(5/8) \times 15(3/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2547
4. ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 2
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $23(5/8) \times 15(3/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2547
5. ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 3
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $35(1/2) \times 47(1/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2548
6. ชื่อภาพ หุ่นนิ่งในห้องทำงาน
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $35(1/2) \times 47(1/4)$ ปี พ.ศ. 2548
7. ชื่อภาพ On The Table
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $39(1/8) \times 59(1/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2549
8. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 1
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $35(1/2) \times 47(1/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2549
9. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 2
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $39(1/8) \times 59(1/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2549
10. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 3
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $14(6/8) \times 19(1/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2550
11. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 4
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $19(5/8) \times 23(5/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2550
12. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 5
สื่อวัสดุ สื่อะคลีลิต ขนาด $19(5/8) \times 23(5/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2550

ผลงานชิ้นที่ 1

ชื่อภาพ ห้องทำงาน หมายเลข 1

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 15(3/4) X 23(5/8) นิ้ว ปี พ.ศ. 2547



ภาพประกอบที่ 96 ห้องทำงานหมายเลข 1

1.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผู้วิจัยนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นเรื่องราวที่อยู่ใกล้ตัว โดยนำหุ่นนิ่งของวัตถุต่างๆ ที่อยู่ในห้องทำงานมาสร้างสรรค์ในประเด็นของวัตถุ เช่น แจกันดอกไม้ กระติกน้ำร้อน พู่กัน จานสี ตะเกียง ซึ่งเป็นวัตถุที่นำมาเป็นแบบในการเขียนภาพของนักศึกษา

1.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต โดยใช้เส้นโครงสร้างแบบโดยรวมในการสร้างรูปทรงแบบโครงร่าง และการใช้เส้นประสานให้เกิดรูปทรงแบบโครงร่าง

1.3 โครงสร้างของภาพ

1.3.1 รูปร่างและรูปทรง

ผู้วิจัยใช้โครงสร้างของรูปทรงโดยรวมด้วยการจัดวางองค์ประกอบภายในระนาบรูปทรงต่างๆ อันเกิดจากการตัดทอนและสร้างรูปร่างของวัตถุโดยใช้เส้นแบบโครงสร้างในกลุ่มรูปทรง (A) และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่างในกลุ่มรูปทรง (B)



ภาพประกอบที่ 97 รูปร่างและรูปทรง

1.3.2 พื้นที่ว่าง

พื้นที่ว่างจะปรากฏบนระนาบต่างๆ โดยมีพื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด (A) เป็นพื้นที่ว่างส่วนใหญ่และพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่ง (B) เพื่อสร้างรูปทรงใหม่ที่ปรากฏในบริเวณรอบนอกของกลุ่มภาพ



ภาพประกอบที่ 98 พื้นที่ว่าง

1.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของเส้นรอบนอกของลูกศรที่มีทิศทางตามวัตถุ และรูปทรงจะปรากฏทิศทางโดยรวมวิ่งเข้าสู่รูปทรงของแจกันด้านซ้าย (A) ส่วนการสร้างมิติภายในภาพนั้นผู้วิจัยใช้ทิศทางของเส้นและใช้การบังกันและการทับซ้อนกันของรูปทรงเพื่อให้ภาพเกิดความตื้นลึกของระนาบ



ภาพประกอบที่ 99 มิติและทิศทาง

1.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏจะเห็นว่าผู้วิจัยใช้การสร้างพื้นผิวก่อนการระบายสีโดยทำไว้ให้เกิดเป็นเส้นที่นูนแล้วจึงระบายสีโดยเป็นการระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืนและการใช้สีม่วงตัดเส้นโครงสร้างของภาพ

1.3.5 สี

การใช้สีในผลงานชิ้นนี้เป็นการใช้กลุ่มสีจากสีที่ปรากฏในผลงานของบราด ที่พบเป็นส่วนใหญ่คือ สีในกลุ่มสีน้ำตาล และการใช้สีที่เป็นสีแท้เช่น เขียว ส้ม ม่วง การใช้สีที่เป็นสีแท้ดังกล่าวเป็นการทำให้ภาพน่าสนใจยิ่งขึ้น

1.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีการสร้างสรรค์ใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพแล้วจึงระบายสีทับ โดยสร้างให้เป็นเส้นนูนในบริเวณ (B) เพื่อสร้างให้พื้นผิวน่าสนใจ กลวิธีในการระบายสีส่วนใหญ่จะใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืนในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงของวัตถุ (A) และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง



ภาพประกอบที่ 100 กลวิธีการสร้างสรรค์

ชื่อภาพ ห้องทำงาน หมายเลข 2

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 23(5/8) X 15(3/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2547



ภาพประกอบที่ 101 ห้องทำงาน หมายเลข 2

2.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

เนื้อหาเรื่องราวเป็นการนำเอาเรื่องราวของผู้วิจัยมาใช้ในการสร้างสรรค์ โดยนำเอาวัสดุอุปกรณ์ในการทำงานศิลปะมาจัดองค์ประกอบใหม่ และใช้วิธีการตัดทอนรูปทรงจากอุปกรณ์ต่างๆ เช่น หลอดสี จานสี แปรงทาสี พู่กัน ที่พบในห้องทำงานศิลปะของตนเอง และยังใช้ตัวอักษร “Winsor and Newton” ที่เป็นชื่อของสีที่ใช้ในการเขียนภาพด้วย

2.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต โดยใช้เส้นโครงสร้างโดยรวมในรูปทรงแบบโครงร่าง และการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงสร้างเป็นส่วนสำคัญ

2.3 โครงสร้างของภาพ

2.3.1 รูปร่างและรูปทรง

ผู้วิจัยสร้างกลุ่มรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้นให้เกิดรูปทรงแบบโครงสร้าง โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่มการสร้างรูปทรงแบบบริเวณว่าง (A) ในบริเวณด้านขวาล่างของภาพ อีกทั้งยังจัดองค์ประกอบของรูปทรงให้มีลักษณะทับซ้อนกัน กลุ่มรูปทรง (B) เป็นกลุ่มที่เกิดจากการใช้เส้นแบ่งรูปร่างและ (C) เป็นการใช้การประสานเส้นเป็นรูปร่าง



ภาพประกอบที่ 102 รูปร่างและรูปทรง

2.3.2 พื้นที่ว่าง

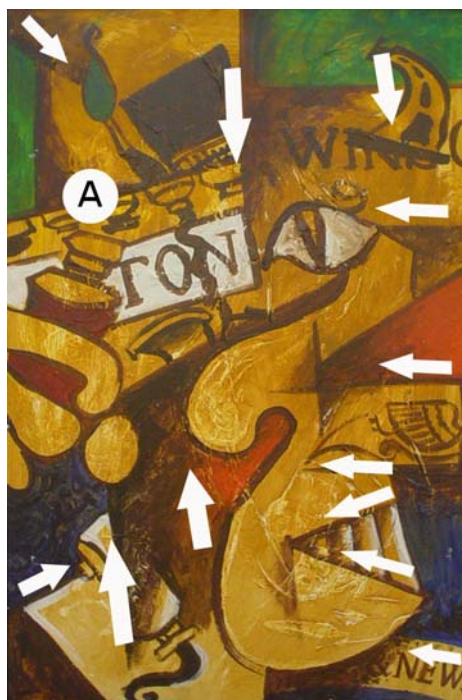
พื้นที่ว่างส่วนใหญ่ปรากฏบนระนาบต่าง ๆ โดยมีพื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด (A) และพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่ง (B) ที่แฝงอยู่ในระนาบของรูปทรงเปิดเพื่อสร้างรูปทรงใหม่



ภาพประกอบที่ 103 พื้นที่ว่าง

2.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของเส้นรอบนอกของวัตถุ จะปรากฏทิศทางโดยรวมวิ่งเข้าสู่รูปทรงของกลุ่มหลอดสีด้านซ้าย (A) โดยจะเห็นว่าเส้นรอบนอกของรูปทรงจะมีที่วิ่งเข้าสู่กลุ่มรูปทรงให้เกิดทิศทางของภาพ และการใช้การบังและทับซ้อนกันของรูปทรงเพื่อสร้างมิติภายในภาพ



ภาพประกอบที่ 104 มิติและทิศทาง

2.3.4 พื้นผิว

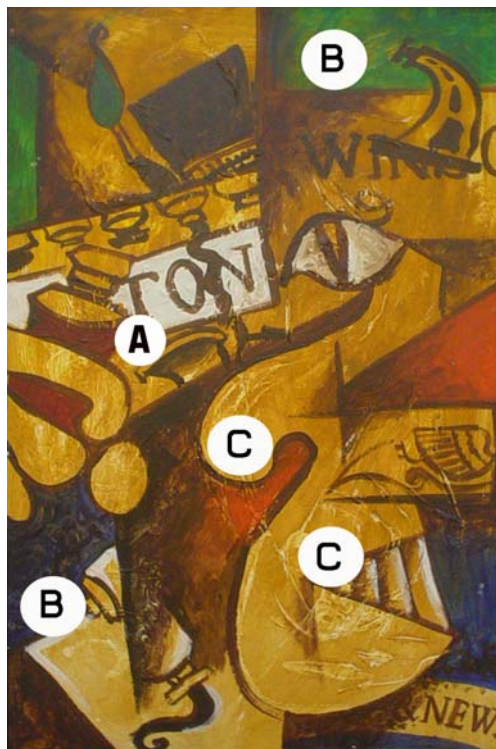
พื้นผิวที่ปรากฏจะเห็นว่า มีการสร้างพื้นผิวก่อนการระบายสี ให้เกิดเป็นเส้นที่นูนขึ้น แล้วจึงระบายสีโดยใช้กลวิธีการระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืนและการใช้สีม่วงตัดเส้น โครงสร้างของภาพ

2.3.5 สี

ผู้วิจัยใช้สีในกลุ่มสีน้ำตาลเป็นส่วนใหญ่ และมีการใช้สีที่เป็นสีแท้ เช่น สีเขียว ส้ม น้ำเงิน ในส่วนของระนาบของรูปร่างประกอบอื่น

2.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพแล้วจึงระบายสีทับ โดยให้เป็นพื้นผิวที่เป็นเส้นนูนเพื่อสร้างให้พื้นผิวน่าสนใจที่ปรากฏใน (C) กลวิธีในการระบายสีส่วนใหญ่จะใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบให้กลมกลืนในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงของวัตถุ (A) และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบ ทับให้เห็นพื้นหลัง (B)



ภาพประกอบที่ 105 กลวิธีการสร้างสรรค์

ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 1

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 15(3/4) X 23(5/8) นิ้ว ปี พ.ศ. 2547



ภาพประกอบที่ 106 ไม่มีชื่อ หมายเลข 1

3.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

เนื้อหาเรื่องราวของภาพในผลงานชิ้นนี้ยังคงเป็นวัตถุที่อยู่ใกล้ตัว เช่น กีตาร์ และ กระดาษบันทึกที่วางอยู่ข้างฝาผนังในห้องทำงานของผู้วิจัย โดยตัดทอนรูปทรงวัตถุนั้นๆ ออกแต่ยังคงเหลือสภาพเดิมของวัตถุนั้นอยู่บ้าง

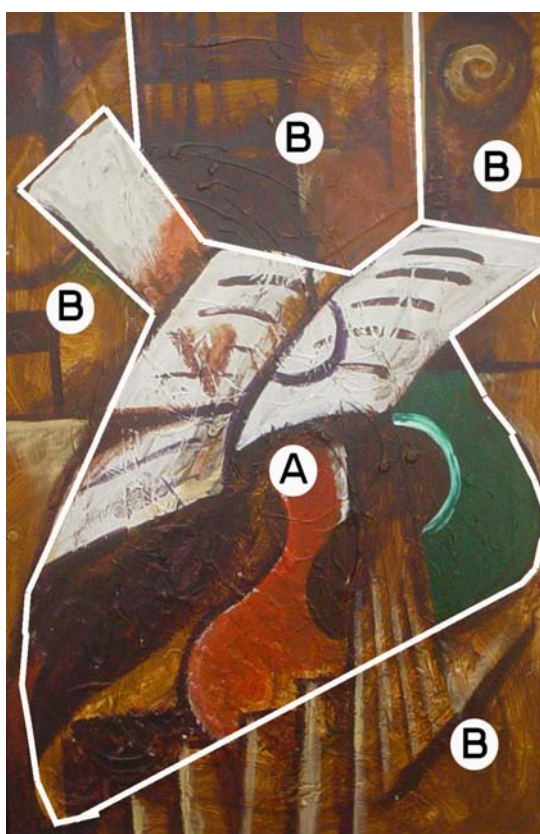
3.2 รูปแบบ

เป็นการใช้วิธีการลดทอนและตัดทอนรูปทรงของวัตถุต่างๆ ให้เป็นรูปทรงง่ายๆ โดยใช้ระนาบเป็นตัวสร้างรูปและการสร้างเส้นประสานกันเป็นเส้นโครงร่างของวัตถุ

3.3 โครงสร้างของภาพ

3.3.1 รูปร่างและรูปทรง

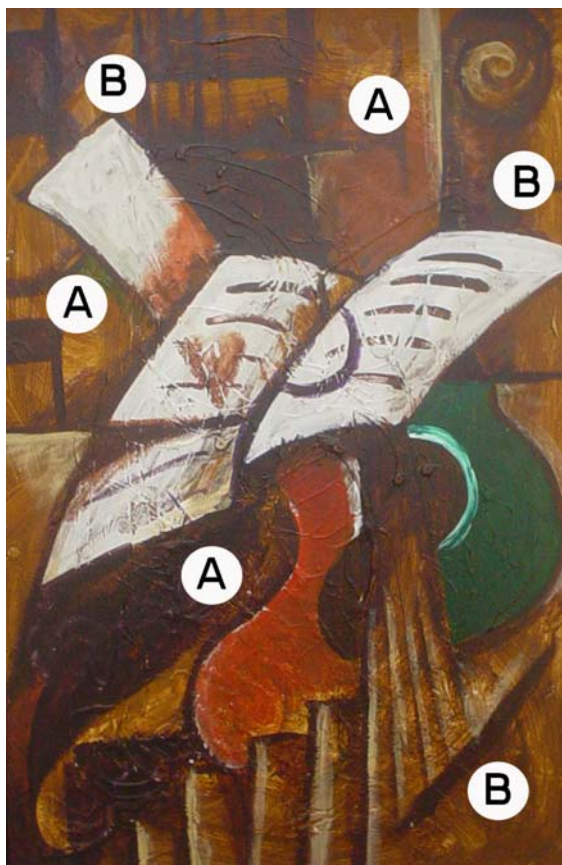
ผู้วิจัยใช้รูปทรงรูปร่างมีทั้งรูปทรงเปิดและรูปทรงปิดโดยการใช้องศาแบบโครงร่าง โดยจะเห็นได้ในกลุ่มรูปทรงของกีตาร์และกระดาษบันทึก โดยเป็นกลุ่มรูปทรงที่เป็นจุดเด่นของภาพ (A) และมีกลุ่มรูปร่างรูปทรง (B) เป็นส่วนประกอบที่ช่วยให้กลุ่มรูปทรงที่เป็นจุดเด่นของภาพมีความชัดเจนขึ้น



ภาพประกอบที่ 107 รูปร่างและรูปทรง

3.3.2 พื้นที่ว่าง

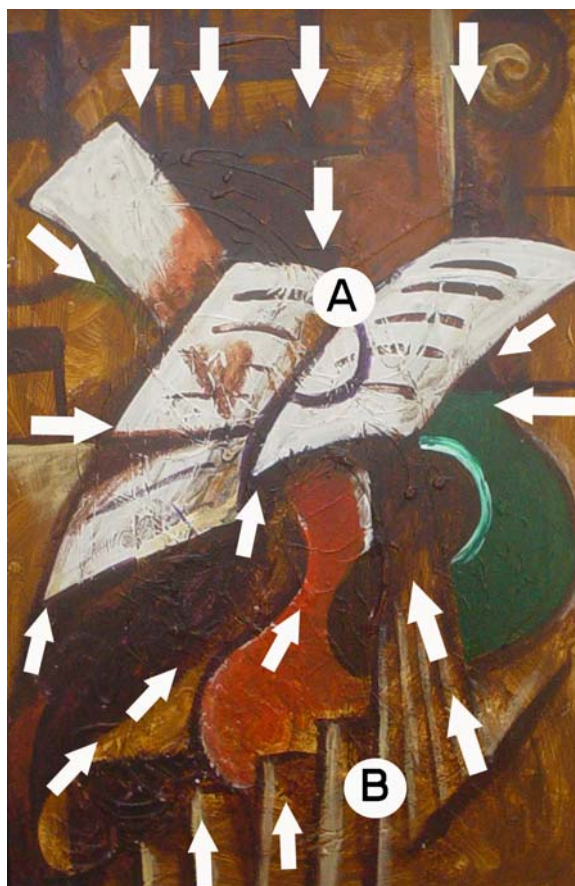
การใช้พื้นที่ว่างจะปรากฏบนระนาบต่าง ๆ ของรูปทรง โดยพื้นที่ว่างที่ปรากฏจะเป็นพื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด (A) ซึ่งเป็นพื้นที่ว่างแฝงในรูปทรงนั้นๆ และเป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่งในพื้นที่ (B) ผสมผสานกัน



ภาพประกอบที่ 108 พื้นที่ว่าง

3.3.3 มิติและทิศทาง

ในผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยสร้างมิติโดยใช้มิติที่เกิดจากการบังกันหรือการทับซ้อนกันของรูปทรงจุดเด่นของภาพ (A) และใช้ขนาดที่แตกต่างกันกับรูปทรง (B) และยังสามารถสร้างทิศทางเพื่อให้เกิดจุดเด่นกลางภาพที่มีความเด่นชัดขึ้นอีกด้วย โดยจะเห็นได้จากลูกศรจะมีทิศทางวิ่งเข้าสู่จุดศูนย์กลางของภาพ



ภาพประกอบที่ 109 มิติและทิศทาง

3.3.4 พื้นผิว

จากการที่ผู้วิจัยได้ใช้พื้นผิวได้ภาพที่สร้างก่อนการระบายสีทำให้เกิดเป็นเส้นขนานไปในทิศทางที่แตกต่างกัน แล้วจึงระบายสีแบบบางฉาบทับให้เห็นพื้นผิวเพื่อสร้างรูปก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพน่าสนใจมากขึ้น

3.3.5 สี

ผู้วิจัยใช้สีที่เป็นสีแท้ เช่น สีเขียว สีส้ม เทาในบางรูปร่างประกอบกันทำให้ภาพมีจุดเด่นของสีจากที่กลุ่มสีโดยรวมของภาพที่เป็นกลุ่มสีน้ำตาล

3.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้พื้นผิวที่สร้างขึ้นได้ภาพ (A) ก่อนการระบายสี ซึ่งเป็นอีกริธีหนึ่งที่ใช้ในการเพิ่มความน่าสนใจของภาพและส่วนใหญ่ของการระบายสี และยังใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืน ในบางส่วนจะเห็นการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลังที่มีการสร้างพื้นผิวไว้ (B) และ การใช้สีดำเส้นโครงร่างให้เกิดรูปทรงใหม่ขึ้น



ภาพประกอบที่ 110 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 4

ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 2

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 23(5/8) X 15(3/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2548



ภาพประกอบที่ 111 ไม่มีชื่อ หมายเลข 2

4.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

เนื้อหาเรื่องราวเป็นเรื่องราวของนักดนตรีในร้านเหล้า โดยจะเห็นได้จากรูปทรงของเครื่องดนตรี เช่น กีตาร์ และภาพดวงตาของผู้คนที่กำลังมองดูนักดนตรีเล่นกีตาร์อย่างสนุกสนานและการใช้ตัวอักษร YAMAHA ที่เป็นยี่ห้อของเครื่องดนตรีที่นักดนตรีใช้เล่น และการประดับตกแต่งลวดลายที่ประกอบกันจากเส้นง่ายๆ บรรยากาศที่ชุ่มฉ่ำด้วยฟองเบียร์

4.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต โดยใช้เส้นโครงสร้างโดยรวมในรูปทรงแบบโครงร่าง การใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงร่าง ในผลงานชิ้นนี้มีการใช้เส้นโค้งมากกว่าเส้นตรงซึ่งทำให้ภาพดูลื่นไหลขึ้น

4.3 โครงสร้างของภาพ

4.3.1 รูปร่างและรูปทรง

การใช้กลุ่มรูปร่างรูปทรงสามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วนคือ (A) เป็นรูปทรงที่มีที่มาจากกีตาร์และลักษณะใบหน้าของนักดนตรี และส่วนประกอบเสริมของภาพ (B) ,(C) เป็นส่วนประกอบที่มีที่มาจากวัตถุต่างๆที่เป็นส่วนประกอบ



ภาพประกอบที่ 112 รูปร่างและรูปทรง

4.3.2 พื้นที่ว่าง

การใช้เส้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่งเป็นส่วนหนึ่งเป็นส่วนใหญ่ (A) และการใช้พื้นที่ว่างเพื่อแสดงมิติและขอบเขตของรูปทรง (B)



ภาพประกอบที่ 113 พื้นที่ว่าง

4.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของเส้นรอบนอกของรูปทรงที่วิ่งขึ้นและลงภายในภาพ จะเห็นได้จากทิศทางลูกศรที่วิ่งจากด้านขวาไปทางด้านซ้ายของภาพ (A) วิ่งเข้าหารูปทรงของกีตาร์ การเกิดมิติภายในภาพเกิดจากทิศทางของรูปทรงที่บังกันและทับซ้อนกัน และการใช้ขนาดของรูปทรงที่แตกต่างกัน



ภาพประกอบที่ 114 มิติและทิศทาง

4.3.4 พื้นผิว

จากการใช้พื้นผิวที่สร้างก่อนการระบายสี โดยให้เกิดเป็นเส้นขนานไปในทิศทางที่แตกต่างกันและการระบายสีแบบบางฉาบทับให้เห็นพื้นผิวก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพน่าสนใจมากขึ้น

4.3.5 สี

การใช้สีที่เป็นสีแท้เช่น สีเขียว สีส้ม มาประกอบกันทำให้ภาพมีจุดเด่นของสีจากที่กลุ่มสีของกลุ่มสีโดยรวมของภาพเป็นกลุ่มสีน้ำตาล

4.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพแล้วจึงระบายสีทับ โดยให้เป็นเส้นขนานเพื่อสร้างให้พื้นผิวน่าสนใจ (A) กลวิธีในการระบายสีจะใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบให้กลมกลืนในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงของวัตถุ (B) และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง (C) เพื่อให้เห็นพื้นผิวที่สร้างขึ้นและในส่วนรวมของภาพผู้วิจัยใช้กลวิธีการระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จ



ภาพประกอบที่ 115 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 5

ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 3

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 35(1/2) X 47(1/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2548



ภาพประกอบที่ 116 ไม่มีชื่อ หมายเลข 3

5.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ในผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยได้นำเอาเรื่องราวความสนุกสนานภายในร้านอาหารของผู้คนในยามค่ำคืน ประกอบไปด้วยนักดนตรีที่กำลังบรรเลงเพลง โดยการใช้ลักษณะของใบหน้าและดวงตาเป็นโครงสร้างหลักในภาพ และมีส่วนประกอบอื่นๆ เช่น เครื่องดนตรี แก้ว และหลอดไฟ

5.2 รูปแบบ

ผู้วิจัยใช้รูปแบบในการสร้างสรรค์โดยใช้การแสดงออกให้เห็นแง่มุมที่แตกต่างกัน เช่น ใบหน้าของบุคคลที่แฝงอยู่ในโครงสร้างโดยรวม ประกอบกับรูปทรงที่สลับไหลทั่วทั้งภาพ

5.3 โครงสร้างของภาพ

5.3.1 รูปร่างและรูปทรง

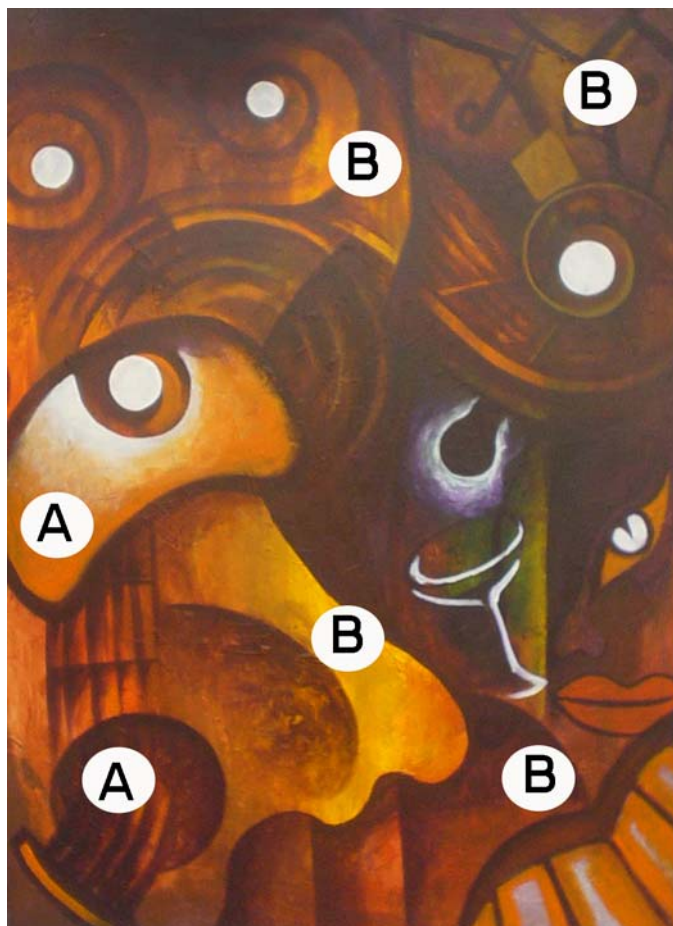
ผู้วิจัยใช้รูปร่างรูปทรงโดยใช้ระนาบเป็นส่วนใหญ่ สามารถแบ่งได้เป็นซ้ายและขวา จากรูปทรงใหญ่ทั้งภาพโดยกลุ่ม (A) เป็นรูปร่างที่เป็นเรื่องราวโดยมี (B) เป็นส่วนประกอบ



ภาพประกอบที่ 117 รูปร่างและรูปทรง

5.3.2 พื้นที่ว่าง

การใช้พื้นที่ว่างจะปรากฏบนระนาบต่าง ๆ ของรูปทรง โดยพื้นที่ว่างที่ปรากฏจะเป็นพื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนด (A) ซึ่งเป็นพื้นที่ว่างแฝงในรูปทรงนั้นๆ และเป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง (B)



ภาพประกอบที่ 118 พื้นที่ว่าง

5.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรแสดงให้เห็นทิศทางโดยรวมของภาพจากเส้นรอบนอกของรูปทรงที่วิ่งวนจากด้านล่างของภาพ และวิ่งวนขึ้นสู่ด้านบนของภาพและยังทำให้เกิดมิติจากการทับซ้อน บังกันของรูปทรง



ภาพประกอบที่ 119 มิติและทิศทาง

5.3.4 พื้นผิว

ผู้วิจัยใช้พื้นผิวที่เกิดจากการระบายสี และการระบายสีแบบบางฉาบทับให้เห็นสีพื้นก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพน่าสนใจมากขึ้น

5.3.5 สี

ผู้วิจัยใช้สีส่วนรวมเป็นกลุ่มสีน้ำตาล โดยเป็นการจัดวางสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนในด้านซ้ายเพื่อเป็นส่วนสว่างและใช้สีที่มีค่าน้ำหนักมากโดยใช้น้ำหนักโดยรวมในส่วนที่เป็นสีเข้มด้านขวาของภาพเพื่อสร้างมิติ

5.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้กลวิธีส่วนใหญ่ด้วยการระบายสีแบบเกลี่ยเรียบกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีอ่อนและเข้มเพื่อสร้างระนาบ การสร้างรูปร่างรูปทรงโดยรวมเป็นการเน้นขอบคมตัดขอบรูปทรง (A) และการระบายฉาบสีบางทับ (B)



ภาพประกอบที่ 120 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 6

ชื่อภาพ หุ่นนิ่งในห้องทำงาน

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 35(1/2) X 47(1/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2548



ภาพประกอบที่ 121 หุ่นนิ่งในห้องทำงาน

6.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผู้วิจัยนำเสนอเรื่องราวของวัตถุที่อยู่ในห้องเรียนจิตรกรรม โดยประกอบด้วยวัตถุต่างๆ เช่น ขวด แก้ว ถาด ผลไม้ หลอดสี กระดาษโน้ตและตัวอักษร SRRU (Surindra Rajabhat University) และยังได้นำเสนอมุมมองจากภายในสู่ภายนอกที่ประกอบด้วยสถาปัตยกรรมที่อยู่ในสถานที่ทำงานของผู้วิจัยอีกด้วย

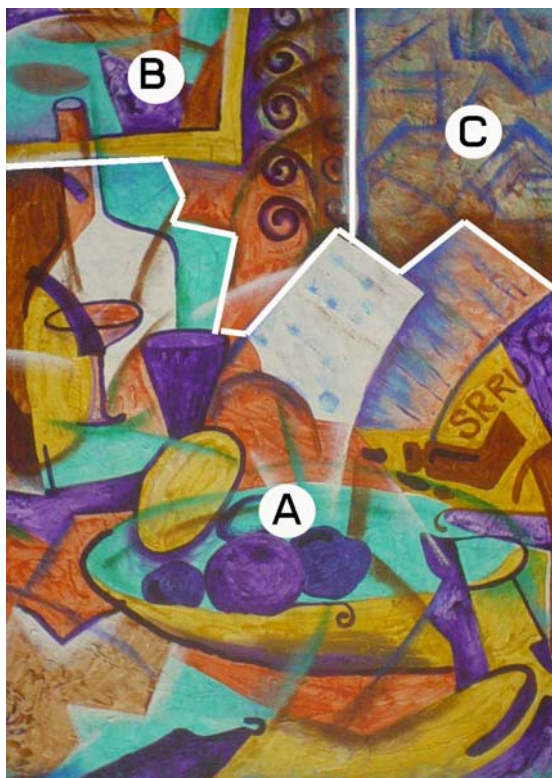
6.2 รูปแบบ

ผู้วิจัยใช้รูปแบบในการสร้างสรรค์โดยการลดทอนรูปร่างให้เป็นรูปร่างง่ายๆ โดยใช้เส้นประกอบเป็นโครงสร้างส่วนรวมของภาพ และการใช้รูปแบบการแปรสภาพวัตถุบางอย่างให้เห็นเพียงเส้นรอบนอก

6.3 โครงสร้างของภาพ

1.3.1 รูปร่างและรูปทรง

ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มรูปทรงเป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่ม (A) ที่เป็นวัตถุ กลุ่ม (B) ฝาผนัง และกลุ่ม (C) ที่เป็นส่วนภูมิทัศน์ที่ปรากฏอยู่ในระยะไกลโดยมีการใช้รูปทรงโดยเส้นและระนาบ โดยทั่วไปทั้งภาพเป็นการสร้างรูปทรงที่เกิดจากการใช้บริเวณว่างในบริเวณ (A) โดยเป็นรูปทรงเปิด และการใช้เส้นสร้างรูปร่างรูปทรงในกลุ่มรูปทรงของ (C) คล้ายกับมองทะลุผ่านเพื่อสร้างรูปทรงใหม่ที่แฝงอยู่ในรูปทรงโดยรวมของภาพ



ภาพประกอบที่ 122 รูปร่างและรูปทรง

6.3.2 พื้นที่ว่าง

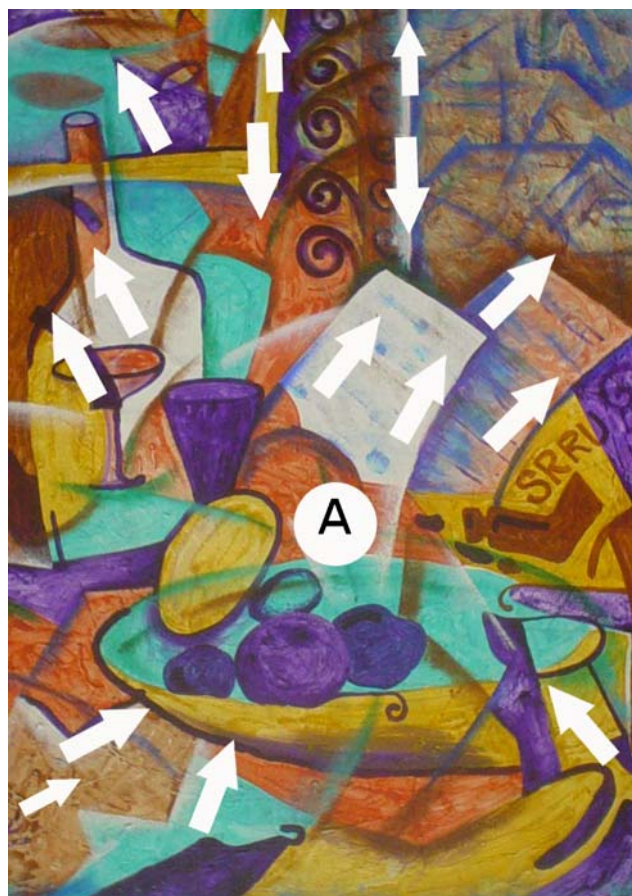
การใช้พื้นที่ว่างส่วนใหญ่ผู้วิจัยใช้พื้นที่ว่างที่มีขอบเขตที่กำหนดโดยปรากฏในกลุ่ม (A) และการใช้พื้นที่ว่างมาจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่งใน (B) เพื่อให้เกิดการเชื่อมประสานและการทับซ้อนของรูปทรงที่ประกอบ



ภาพประกอบที่ 123 พื้นที่ว่าง

6.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรที่แสดงให้เห็นว่าทิศทางของภาพจะมุ่งขึ้นสู่ด้านบน จากฐานที่เป็นหุ่นนิ่ง วัตถุในการสร้างมิติเกิดจากการใช้รูปร่างบังกันหรือทับซ้อนกันในกลุ่มวัตถุ (A) และการใช้ค่าความเข้มของสีที่แตกต่างกัน



ภาพประกอบที่ 124 มิติและทิศทาง

6.3.4 พื้นผิว

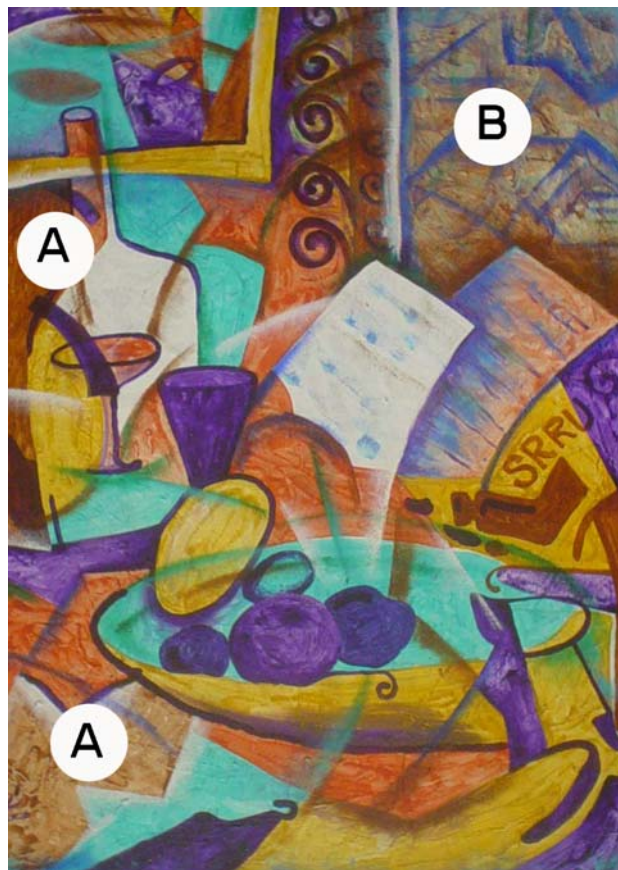
ผู้วิจัยใช้ลักษณะของพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีด้วยเนื้อสีบางบางทับครั้งเดียวเสร็จ และปล่อยลักษณะผิวแห้งไว้นบางส่วน

6.3.5 สี

การใช้สีส่วนรวมจะเป็นกลุ่มสีน้ำตาล โดยมีการใช้สีที่เป็นสีแท้ เช่น สีเขียว เหลือง น้ำเงินและสีม่วง มาเน้นในส่วนที่เป็นน้ำหนักอ่อนและน้ำหนักเข้มของวัตถุ

6.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้กลวิธีในการระบายสีบางฉาบทับพื้นผิวในการระบายสีครั้งแรกที่มีการสร้างพื้นผิวได้ภาพในพื้นที่ (A) ไว้แล้ว และการระบายสีด้วยฟองน้ำ (B) เพื่อสร้างรูปร่างและยังเป็นการสร้างพื้นผิวและให้เกิดการทับซ้อนของสี และยังใช้เพื่อตัดเส้นเป็นเส้นโครงร่างของรูปร่างวัตถุด้วย



ภาพประกอบที่ 125 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 7

ชื่อภาพ On The Table

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 39(1/8) X 59(1/8) นิ้ว ปี พ.ศ. 2549



ภาพประกอบที่ 126 On The Table

7.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นภาพของโต๊ะในห้องที่เต็มไปด้วยวัตถุที่วางอยู่อย่างมากมาย โดยประกอบด้วย ขวด กิตาร์ มืด ผลไม้ ผู้วิจัยแสดงให้เห็นมุมมองที่กว้าง และนำลวดลายที่ปรากฏในโบราณสถานขอมที่มีอยู่มากในจังหวัดสุรินทร์มาประกอบด้วย

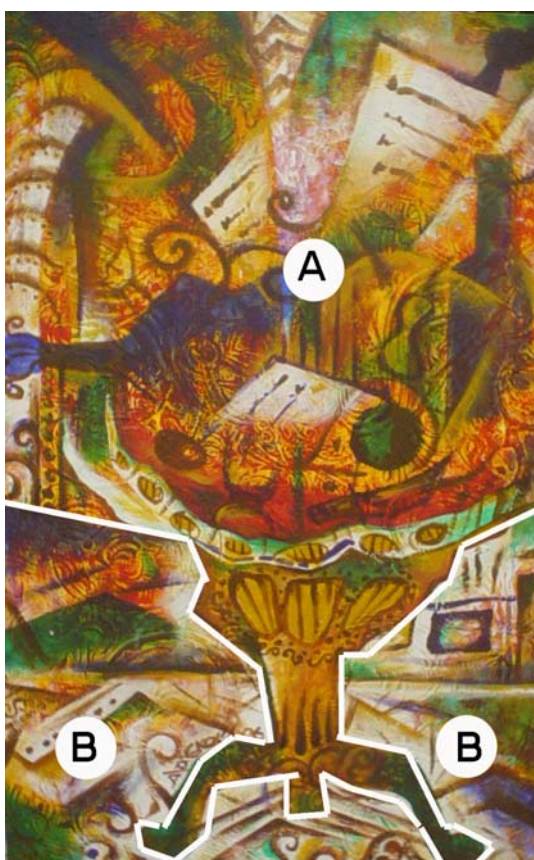
7.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ผู้วิจัยใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต โดยใช้เส้นโครงสร้างโดยรวมในรูปทรงแบบโครงร่าง การใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงร่าง เพื่อให้เห็นเป็นรูปวัตถุที่ทับซ้อนกันอยู่ แสดงให้เห็นแง่มุมที่แตกต่างกันบนระนาบเดียวกัน

7.3 โครงสร้างของภาพ

7.3.1 รูปร่างและรูปทรง

โครงสร้างของรูปทรงโดยรวมเป็นการจัดวางองค์ประกอบภายในระนาบโดยรูปทรงต่างๆ อันเกิดจากการตัดทอนและสร้างรูปร่างโดยการใช้เส้นแบบโครงร่างในบริเวณ (A) และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง (B)



ภาพประกอบที่ 127 รูปร่างและรูปทรง

7.3.2 พื้นที่ว่าง

ผู้วิจัยใช้พื้นที่ว่างที่ปรากฏบนระนาบต่างๆ โดยมีพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่งในกลุ่มของ (A) เพื่อสร้างรูปทรงใหม่ และยังมีแง่มุมที่แตกต่างกัน



ภาพประกอบที่ 128 พื้นที่ว่าง

7.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของเส้นรอบนอกของวัตถุ จะปรากฏเห็นทิศทางของภาพโดยรวมวิ่งเข้าสู่กลุ่มรูปทรงของโต๊ะ โดยจะเห็นว่าเส้นหรือเส้นขอบรอบนอกของรูปทรงจะมีที่วิ่งเข้าสู่กลุ่มรูปทรงในบริเวณช่วงกลางภาพ และการใช้การบังและทับซ้อนกันของรูปทรงเพื่อสร้างมิติภายในภาพที่บริเวณด้านล่างของโต๊ะที่เป็นพื้นห้องและฝ้าผนัง



ภาพประกอบที่ 129 มิติและทิศทาง

7.3.4 พื้นผิว

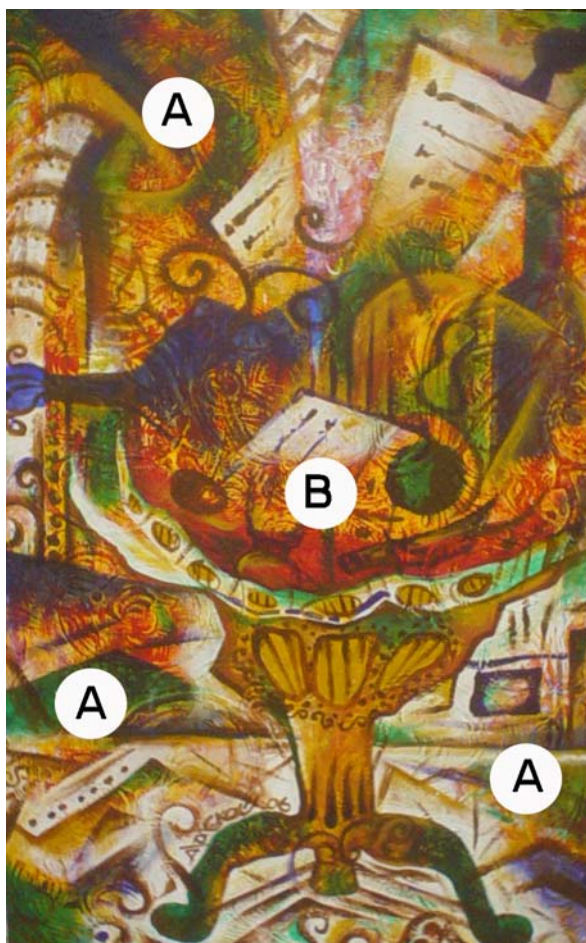
พื้นผิวที่ปรากฏจะเห็นว่า มีการสร้างพื้นผิวก่อนการระบายสี ให้เกิดเป็นเส้นที่หนุนขึ้น และการซึบสีกรีนภาพลวดลายที่ปรากฏในโบราณสถานมาสร้างลวดลายเป็นพื้นผิวด้วย แล้วจึงระบายสีโดยเป็นการระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบให้กลมกลืน โดยการใช้สีม่วงตัดเส้นโครงสร้างของภาพ

7.3.5 สี

การใช้สีเป็นการใช้สีพื้นฐานจากสีที่ปรากฏในผลงานของบรรดา ที่พบเป็นจำนวนมาก คือ สีในกลุ่มสีน้ำตาล และมีการใช้สีที่เป็นสีแท้ เช่น เขียว ส้ม ม่วง มาใช้ในส่วนประกอบของรูปร่างวัตถุ

7.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพโดยใช้สีน้ำพลาสติกที่ชั้นๆ แล้วขีดเขียนลงวดลายให้ดูเหมือนเป็นมิติของเส้นจริงๆ โดยให้ปรากฏเด่นชัดใน (B) และทั่วทั้งภาพแล้วจึงระบายสีทับ และการขีดเส้นกรีนลงวดลายเพื่อสร้างให้พื้นผิวให้น่าสนใจเป็นอีกกลวิธีหนึ่ง กลวิธีในการระบายสีส่วนใหญ่จะใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยเรียบให้กลมกลืนในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงของวัตถุ (A) และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง ในบางส่วนผู้วิจัยได้ใช้ฟองน้ำกับสีบนรูปร่างของวัตถุ

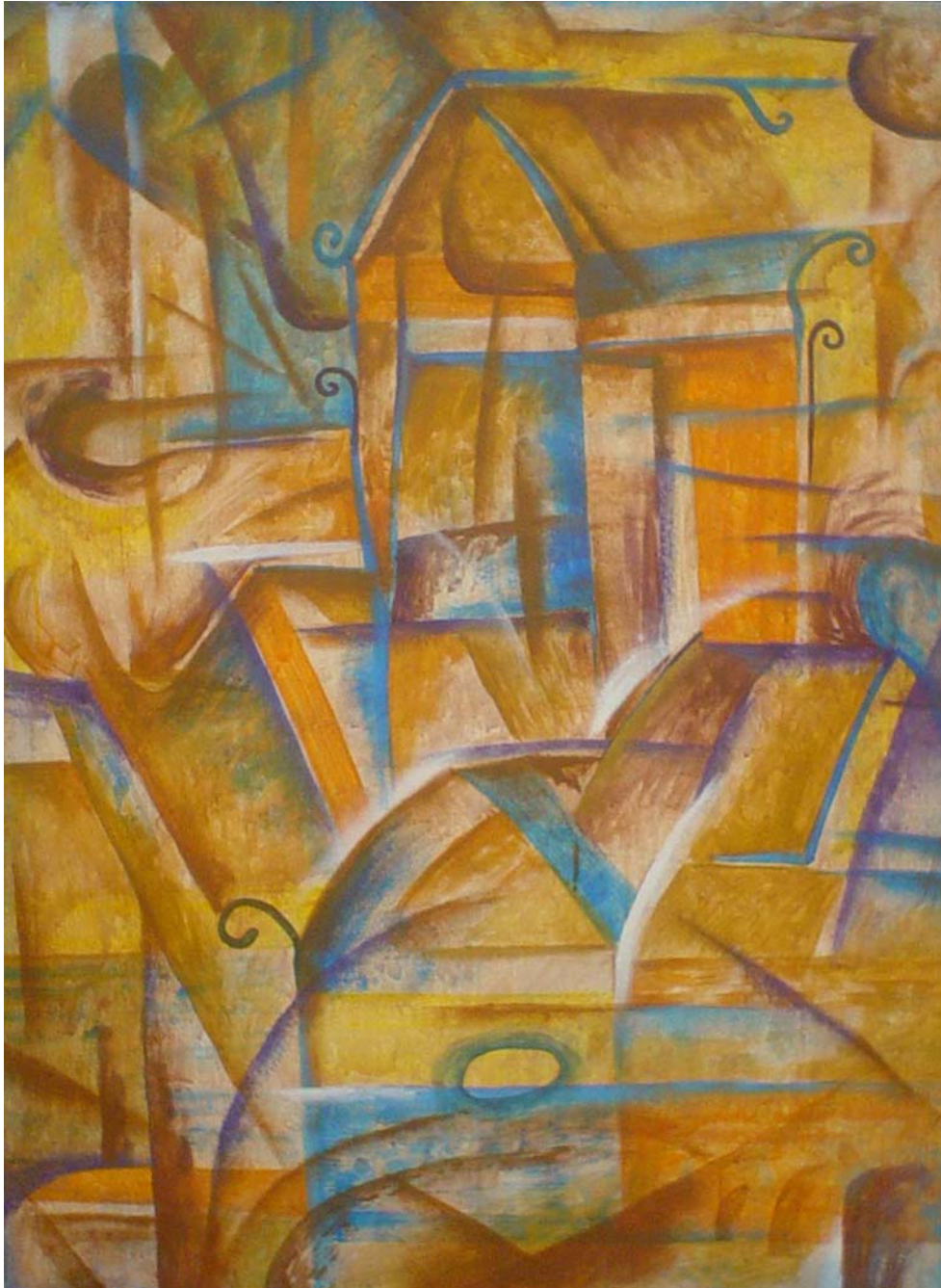


ภาพประกอบที่ 130 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 8

ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 1

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 35(1/2) X 47(1/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2549



ภาพประกอบที่ 131 ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 1

9.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผู้วิจัยได้นำเสนอในเรื่องราวที่เกิดจากความประทับใจภูมิทัศน์ของมหาวิทยาลัยและบริเวณใกล้เคียงในมุมมองที่มองจากที่สูง จากความโดดเด่นทางอาคารเรียนที่เป็นสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยนำเอกลักษณ์เด่นของโบราณสถานขอมที่มีอยู่ในจังหวัดสุรินทร์มาปรับเปลี่ยนกับรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ โดยนำมาเป็นเนื้อหาเรื่องราวของผลงานชิ้นนี้

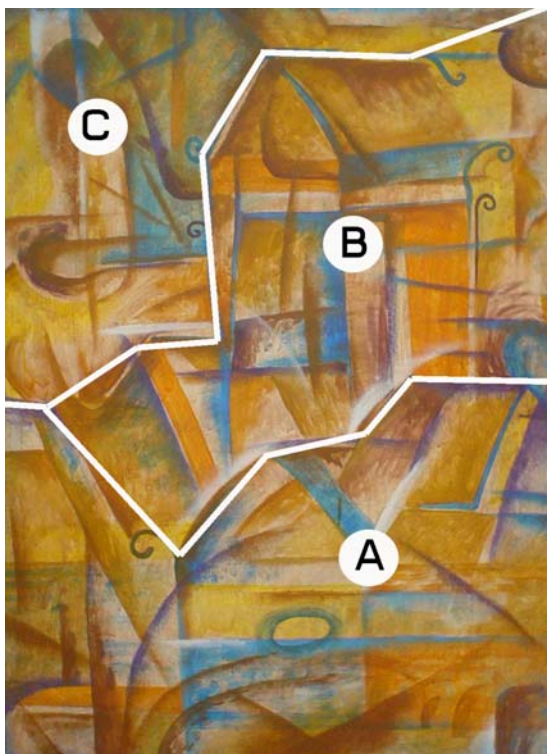
8.2 รูปแบบ

ผู้วิจัยใช้รูปแบบการลดตัดทอนรูปร่างรูปทรงให้เป็นรูปทรงง่าย ๆ โดยใช้รูปร่างรูปทรงให้เห็นแง่มุมที่ต่างกันและนำรูปทรงมาทับซ้อนกันโดยใช้การประสานกันของเส้นรอบนอกเพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงโครงสร้างของภาพ

8.3 โครงสร้างของภาพ

8.3.1 รูปร่างและรูปทรง

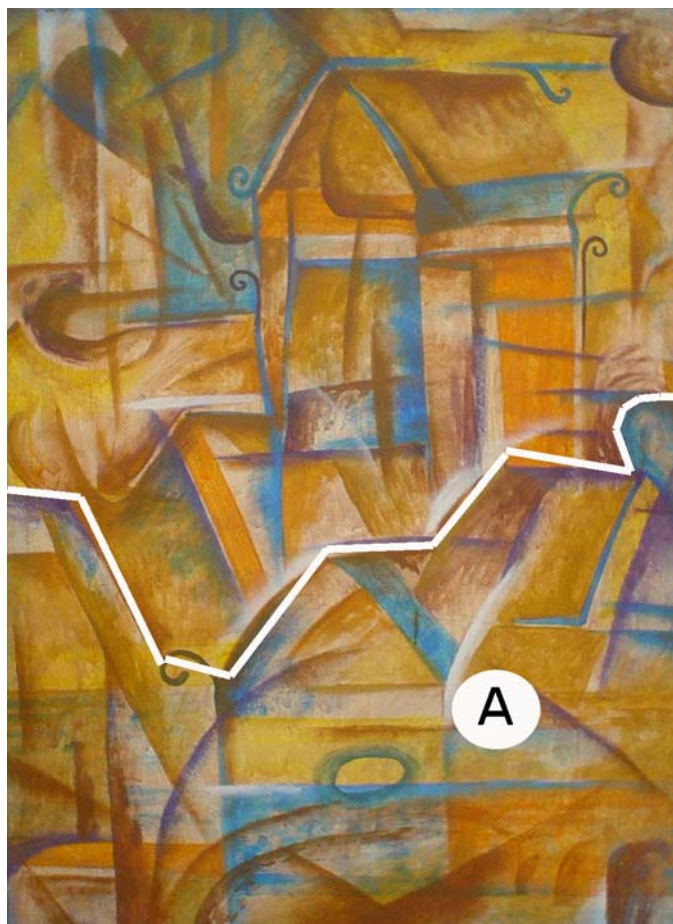
ผู้วิจัยใช้รูปทรงที่เกิดจากการใช้ระนาบเป็นส่วนใหญ่ โดยแบ่งกลุ่มรูปทรงได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ โดยมี (B) ที่เป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมที่เป็นจุดเด่นของภาพ และ (A และ C) เป็นกลุ่มรูปทรงประกอบ



ภาพประกอบที่ 132 รูปร่างและรูปทรง

8.3.2 พื้นที่ว่าง

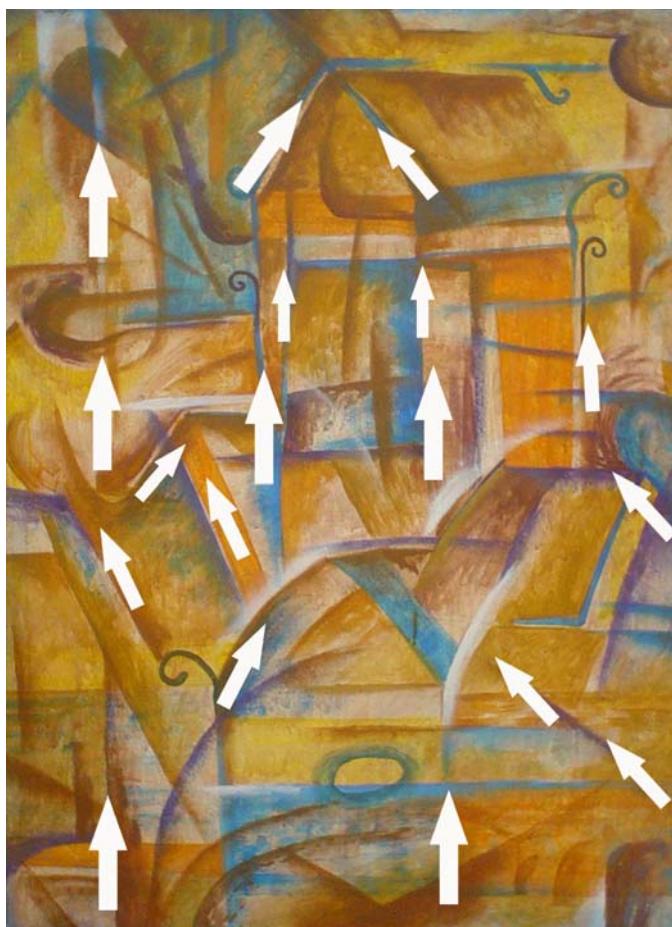
พื้นที่ว่างของภาพจะปรากฏบนระนาบต่าง ๆ ของรูปทรงโดยเป็นพื้นที่ว่างแฝงในรูปทรงโดยทั่วทั้งภาพที่ปรากฏชัดในกลุ่มของ (A)



ภาพประกอบที่ 133 พื้นที่ว่าง

8.3.3 มิติและทิศทาง

จากลูกศรที่แสดงให้เห็นทิศทางของเส้นและรูปร่างรูปทรง โดยส่วนใหญ่จะมีทิศทางที่วิ่งขึ้นสู่ด้านบนของภาพ ส่วนการสร้างมิติในผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยสร้างมิติของภาพโดยใช้การทับซ้อนของรูปทรง ทำให้เกิดความตื้นลึกของระนาบที่ไม่ให้แตกต่างกันมากนักคล้ายกับการแตกกระจายรูปทรง



ภาพประกอบที่ 134 มิติและทิศทาง

8.3.4 พื้นผิว

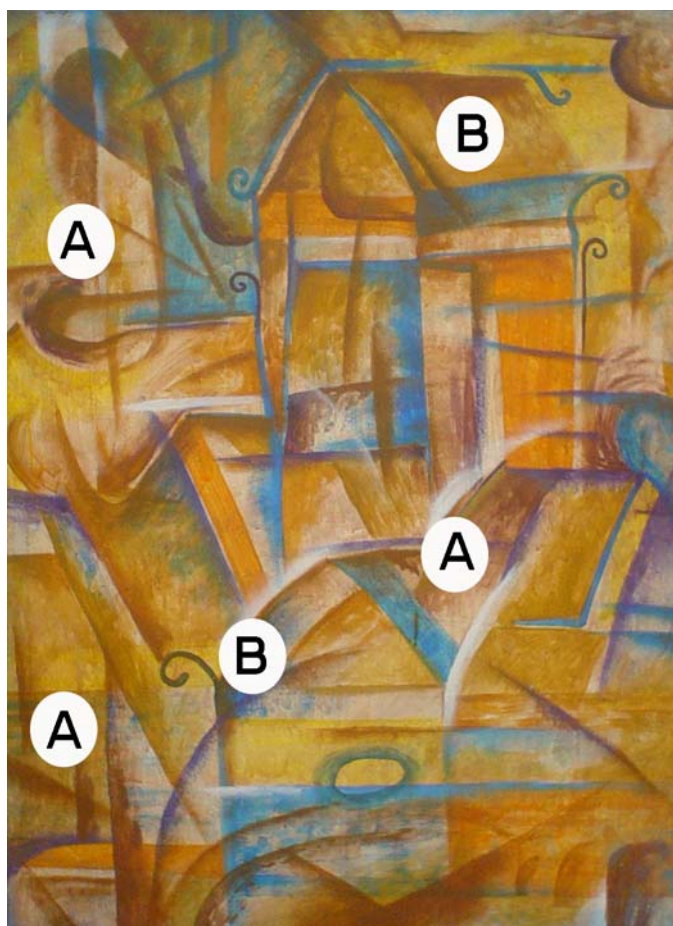
ผู้วิจัยใช้ลักษณะของพื้นผิวที่สร้างพื้นผิวได้ภาพก่อนการระบายสี โดยให้เห็นร่องรอยที่มีที่มาจากกลดลายในโบราณสถาน และใช้พื้นผิวส่วนใหญ่ที่เกิดจากการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืน

8.3.5 สี

ในการใช้สีโดยรวมเป็นกลุ่มสีน้ำตาล สีเหลือง คล้ายกับสีของพื้นดินที่ โดยมีสีฟ้าระบายทับเป็นส่วนประกอบเพียงเล็กน้อยในบางระนาบของรูปทรงโดยต้องการให้ดูเหมือนกับการใช้สีในชนบทที่มีความดิบเป็นสีที่เป็นพื้นถิ่นที่ไม่มีการลดค่าน้ำหนักของสี

8.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้กลวิธีการสร้างพื้นผิวได้ภาพก่อนการระบายสี ใช้การระบายสีพื้นส่วนรวมของภาพโดยใช้การระบายสีบางฉาบทับพื้นผิว โดยใช้ระบายสีบางฉาบทับเป็นชั้นสีแต่ยังให้เห็นสีพื้น (B) แล้วจึงระบายสีแบบไม่เรียบกลมกลืน และการระบายสีโดยใช้ฟองน้ำให้เป็นเส้นและน้ำหนักของรูปทรง (A)



ภาพประกอบที่ 135 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 9

ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 2

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 39(1/8) X 59(1/8) นิ้ว ปี พ.ศ. 2549



ภาพประกอบที่ 136 ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 2

9.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

เนื้อหาเรื่องราวของผลงานชิ้นนี้มีแนวความคิดคล้ายกับชั้นที่ 8 โดยนำเสนอในเรื่องราวที่เกิดจากความประทับใจภูมิทัศน์ของมหาวิทยาลัยและบริเวณใกล้เคียง จากความโดดเด่นทางอาคารเรียนที่เป็นสถาปัตยกรรมร่วมสมัยโดยนำเอาลักษณะเด่นของโบราณสถานขอมที่มีอยู่ในจังหวัดสุรินทร์มาปรับเปลี่ยนกับรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เป็นแรงดลใจในการสร้างสรรค์ผลงานนี้แสดงออกในมุมที่มองจากที่สูง

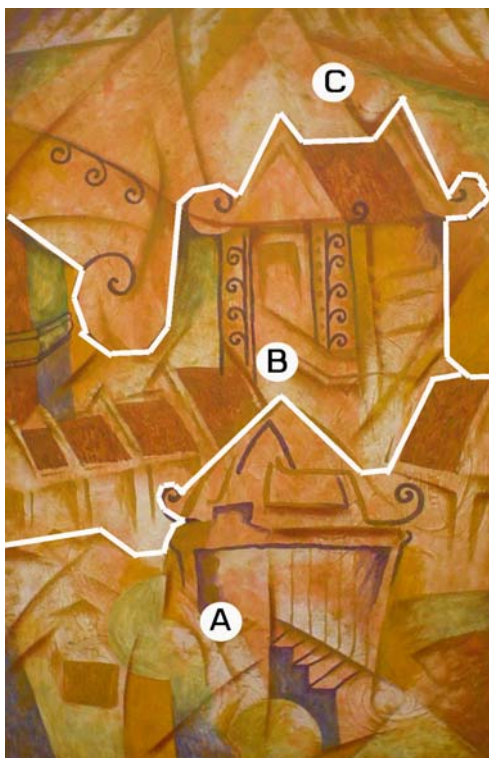
9.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต โดยใช้เส้นโครงสร้างโดยรวมในรูปทรง และการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงสร้างของภาพ

9.3 โครงสร้างของภาพ

9.3.1 รูปร่างและรูปทรง

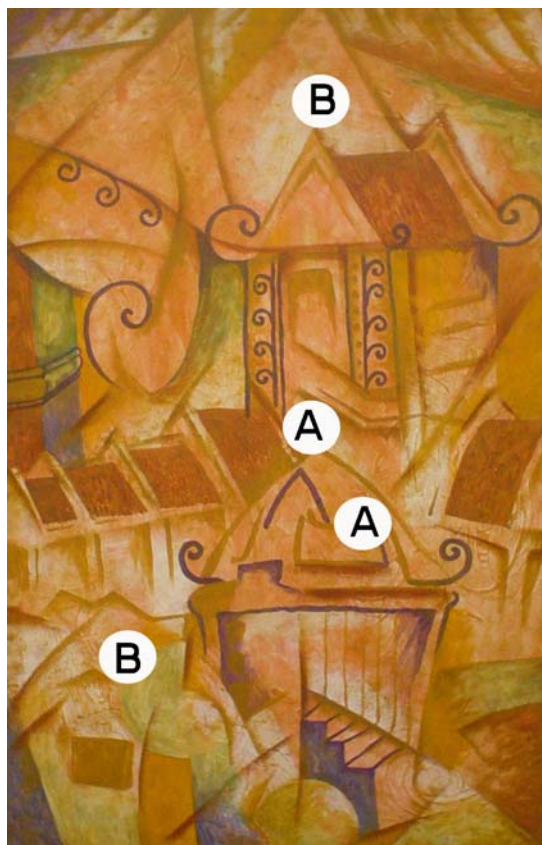
โครงสร้างของรูปทรงโดยรวมเป็นการจัดวางองค์ประกอบโดยระนาบ ที่เกิดจากการตัดทอนและสร้างรูปร่างโดยใช้เส้นแบบโครงร่างในบริเวณ (A) ที่เป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมที่เป็นจุดเด่นของภาพ และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง (B) โดยมีกลุ่มของ (C) ที่เป็นระยะไกลของภาพ



ภาพประกอบที่ 137 รูปร่างและรูปทรง

9.3.2 พื้นที่ว่าง

ผู้วิจัยใช้พื้นที่ว่างโดยปรากฏบนระนาบต่างๆ ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่ง (A) โดยปรากฏในบริเวณด้านหน้าเป็นส่วนใหญ่ และพื้นที่ว่างแฝงในรูปทรงที่ปรากฏในกลุ่มของรูปร่างรูปทรง (B)



ภาพประกอบที่ 138 พื้นที่ว่าง

9.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของลูกศรที่แสดงให้เห็นทิศทางของเส้น รูปร่างรูปทรง ส่วนใหญ่จะมีทิศทางที่วิ่งขึ้นสู่ด้านบนของภาพที่เป็นจุดเด่นของภาพ โดยในขั้นนี้ผู้วิจัยสร้างมิติของภาพโดยใช้การทับซ้อนของรูปทรง และการใช้การบังและทับซ้อนกันของรูปทรงเพื่อสร้างมิติภายในภาพ



ภาพประกอบที่ 139 มิตติและทิศทาง

9.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏจะเห็นว่า ผู้วิจัยใช้ลักษณะของพื้นผิวที่เกิดจากการสร้างพื้นผิวได้ภาพให้เกิดเป็นเส้นที่นูนขึ้นก่อนการระบายสี โดยให้เห็นร่องรอยที่มีที่มาจากลวดลายในโบราณสถาน และใช้พื้นผิวส่วนใหญ่ที่เกิดจากการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ

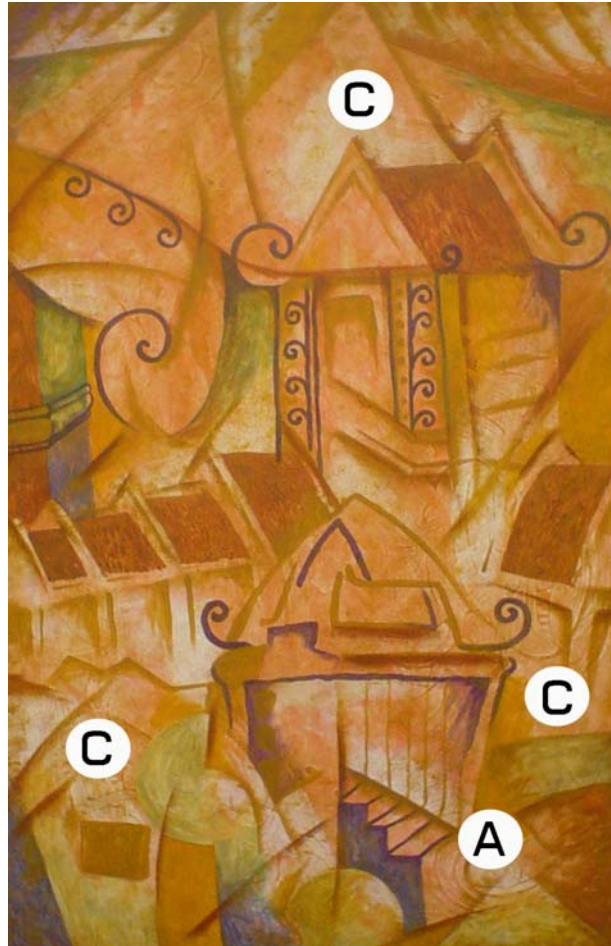
9.3.5 สี

ในการใช้สีโดยรวมเป็นกลุ่มสีน้ำตาล สีเหลือง คล้ายกับสีของพื้นดินที่ โดยมีสีฟ้าระบายทับเป็นส่วนประกอบเพียงเล็กน้อยในบางระนาบของรูปทรง โดยผู้วิจัยต้องการให้ดูเหมือนกับการใช้สีในชนบทที่มีความดิบเป็นสีที่เป็นพื้นถิ่นที่ไม่มีการลดค่าน้ำหนักของสี

9.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพภาพก่อนการระบายสี โดยให้เป็นเส้นนูนเพื่อสร้างพื้นผิวให้น่าสนใจ กลวิธีในการระบายสีส่วนใหญ่จะใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้กลมกลืน ในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงของสิ่งก่อสร้าง (A) และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง โดยใช้

การระบายสีพื้นส่วนรวมของภาพระบายสีไม่ให้เรียบกลมกลืน แล้วจึงระบายสีบางฉาบทับเป็นชั้นสีให้เห็นสีพื้น และการระบายสีโดยใช้ฟองน้ำให้เป็นเส้นและน้ำหนักรูปทรง (C)

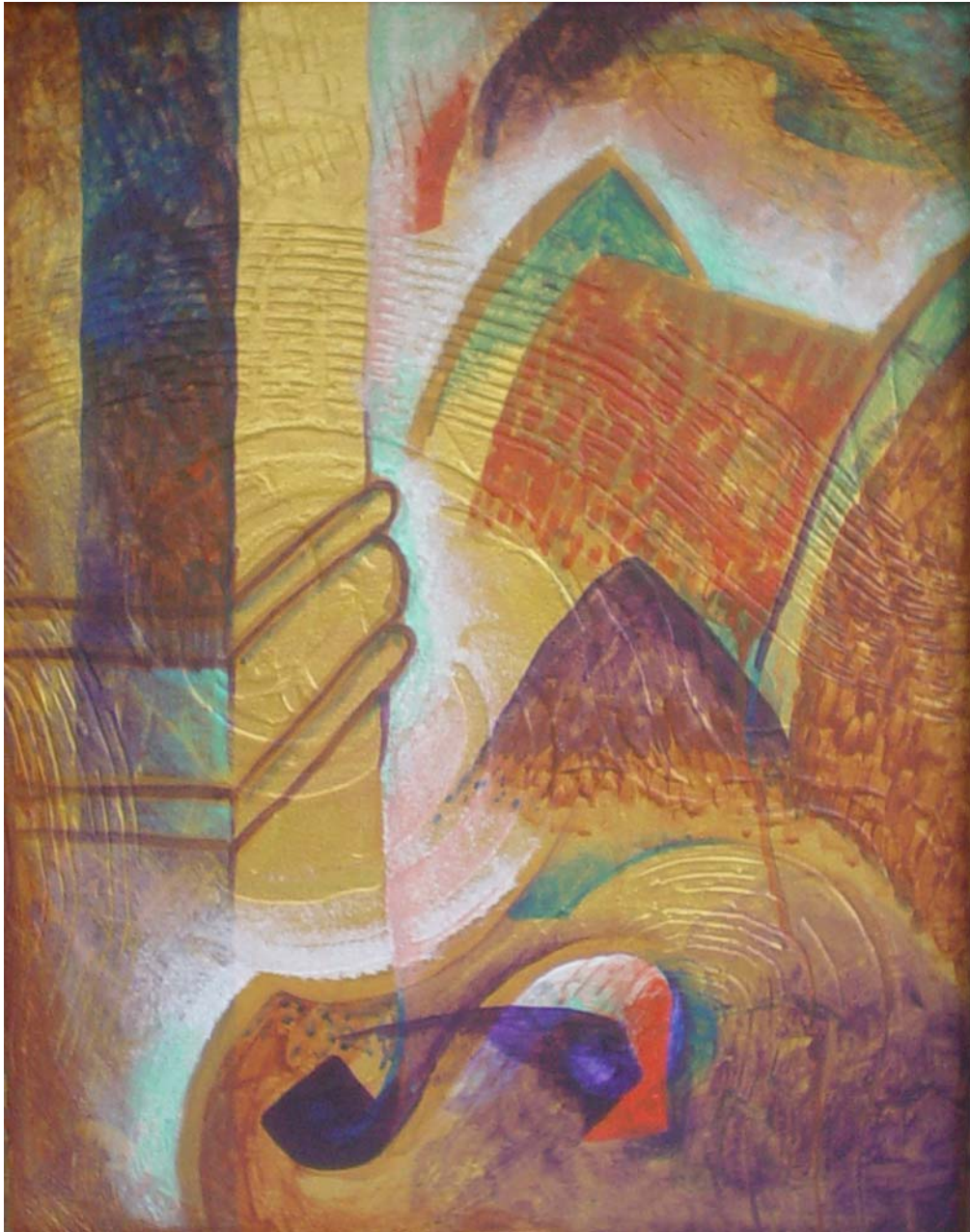


ภาพประกอบที่ 140 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 10

ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 3

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 14(6/8) X 19(1/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2550



ภาพประกอบที่ 141 ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 3

10.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

เนื้อหาเรื่องราวของผลงานชิ้นนี้นำเสนอในเรื่องราวที่เกิดจากความประทับใจโดยเป็นมุมมองของสถาปัตยกรรมและภูมิทัศน์ของสถานที่และบริเวณใกล้เคียง

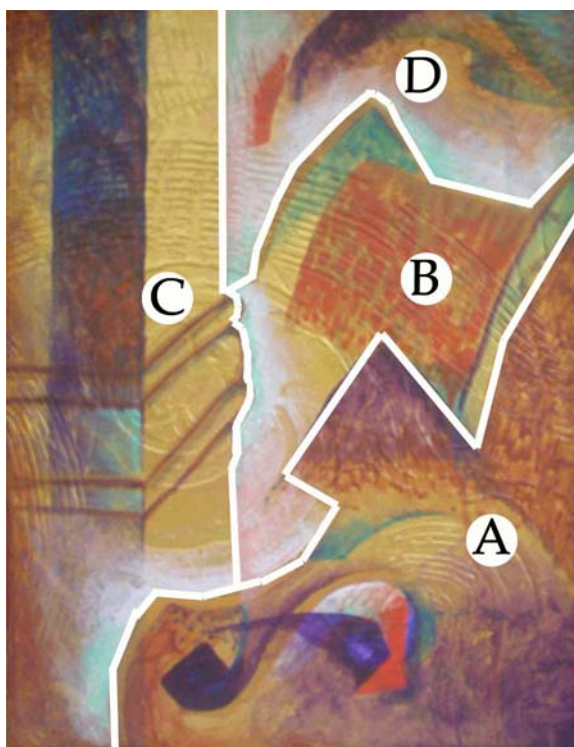
10.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต โดยใช้เส้นโครงสร้างโดยรวมในรูปทรง และการใช้เส้นระนาบของรูปทรง

10.3 โครงสร้างของภาพ

10.3.1 รูปร่างและรูปทรง

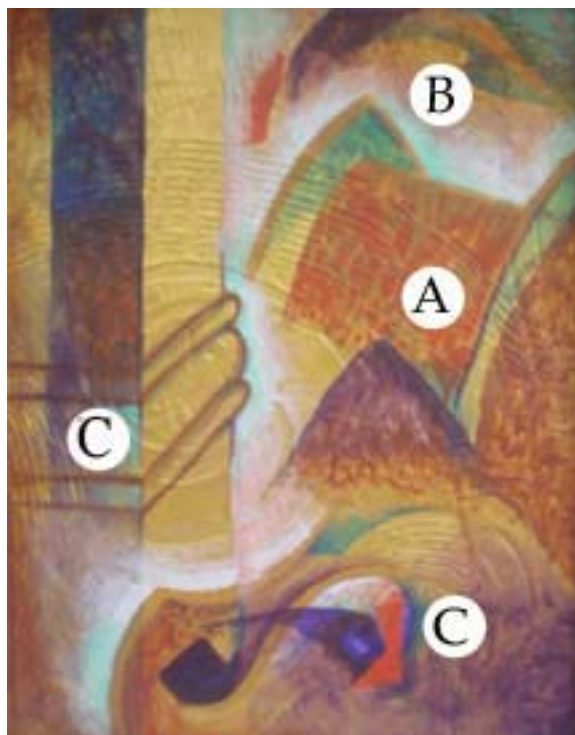
โครงสร้างของรูปทรงโดยรวมเป็นการจัดวางองค์ประกอบโดยระนาบ ที่เกิดจากการตัดทอนและสร้างรูปร่างโดยการใช้ระนาบแบบโครงร่างในบริเวณ (B และ C) ที่เป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมที่เป็นจุดเด่นของภาพ และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง (A) โดยมี (D) ที่เป็นท้องฟ้าในระยะไกลของภาพ



ภาพประกอบที่ 142 รูปร่างและรูปทรง

10.3.2 พื้นที่ว่าง

ผู้วิจัยใช้พื้นที่ว่างโดยปรากฏบนระนาบต่างๆ ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่งระหว่างมีรูปร่าง (A) ไปยังกลุ่ม (B) โดยปรากฏในบริเวณกลางภาพสู่ระยะด้านหลังเป็นส่วนใหญ่ และพื้นที่ว่างแฝงในรูปทรงที่ปรากฏในกลุ่มของรูปร่างรูปทรง (C)



ภาพประกอบที่ 143 พื้นที่ว่าง

10.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของลูกศรที่แสดงให้เห็นทิศทางของเส้นที่แฝงในรูปร่างรูปทรง ส่วนใหญ่จะมีทิศทางที่วิ่งขึ้นสู่ด้านบนของภาพที่เป็นที่ว่างด้านบนของภาพ โดยในขั้นนี้ผู้วิจัยสร้างมิติของภาพโดยใช้การทับซ้อนของรูปทรง การใช้การบังและทับซ้อนกันของรูปทรงเพื่อสร้างมิติภายในภาพและการใช้ค่าน้ำหนักเข้มและอ่อนให้รูปร่างมีระยะใกล้ - ไกล



ภาพประกอบที่ 144 มิติและทิศทาง

10.3.4 พื้นผิว

ผู้วิจัยใช้ลักษณะของพื้นผิวที่เกิดจากการสร้างพื้นผิวได้ภาพให้เกิดเป็นเส้นที่มีมิติก่อนการระบายสี โดยให้เห็นร่องรอยทับซ้อนให้เป็นแนวเส้นที่มีที่มาจากลดทอนในโบราณสถาน และใช้พื้นผิวส่วนใหญ่ที่เกิดจากการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ และแสดงร่องรอยจากการระบายสีบางใสให้เห็นเป็นคราบสี

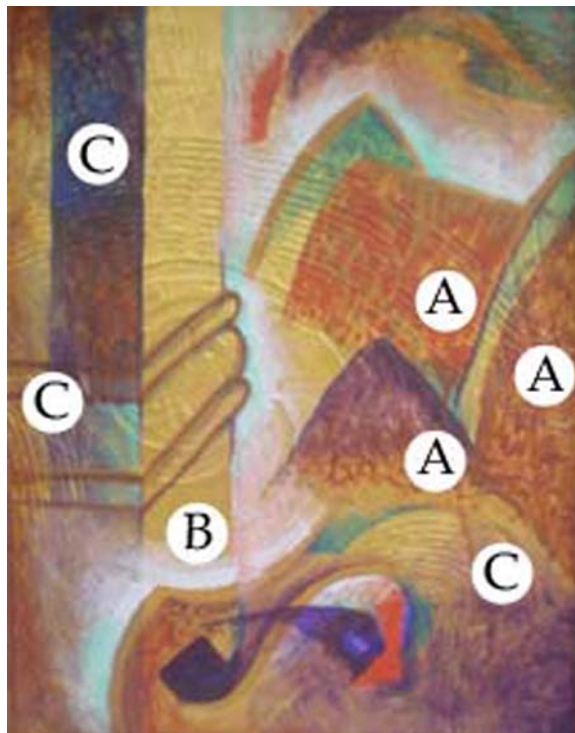
10.3.5 สี

ในการใช้สีโดยรวมเป็นกลุ่มสีทอง สีน้ำตาล สีเหลือง โดยมีสีฟ้า สีเขียว สีส้มและสีน้ำเงินระบายทับเป็นส่วนประกอบเพียงเล็กน้อยในบางระนาบของรูปทรง โดยผู้วิจัยได้ลด เพิ่มค่าน้ำหนักของสีจากการใช้สีขาวและสีม่วง

10.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพภาพก่อนการระบายสี โดยให้เป็นเส้นขนานเพื่อสร้างพื้นผิวเห็นได้ชัดเจนใน (C) ให้มีทิศทางการเคลื่อนที่ แล้วจึงระบายสีทองทั่วทั้งแผ่นภาพกลวิธีในการระบายสีส่วนใหญ่จะเป็นการระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้กลมกลืน เห็นคราบสีที่ระบายด้วยสีใสบางๆ ในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงของสิ่งก่อสร้าง (A) ใช้การระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็น

พื้นหลัง โดยใช้การระบายสีพื้นส่วนรวมของภาพระบายสีไม่ให้เรียบกลมกลืน แล้วจึงระบายสีบาง
ฉาบทับเป็นชั้นสีให้เห็นสีพื้น และการระบายสีโดยใช้ฟองน้ำให้เป็นเส้นและน้ำหนักรูปทรง (C)

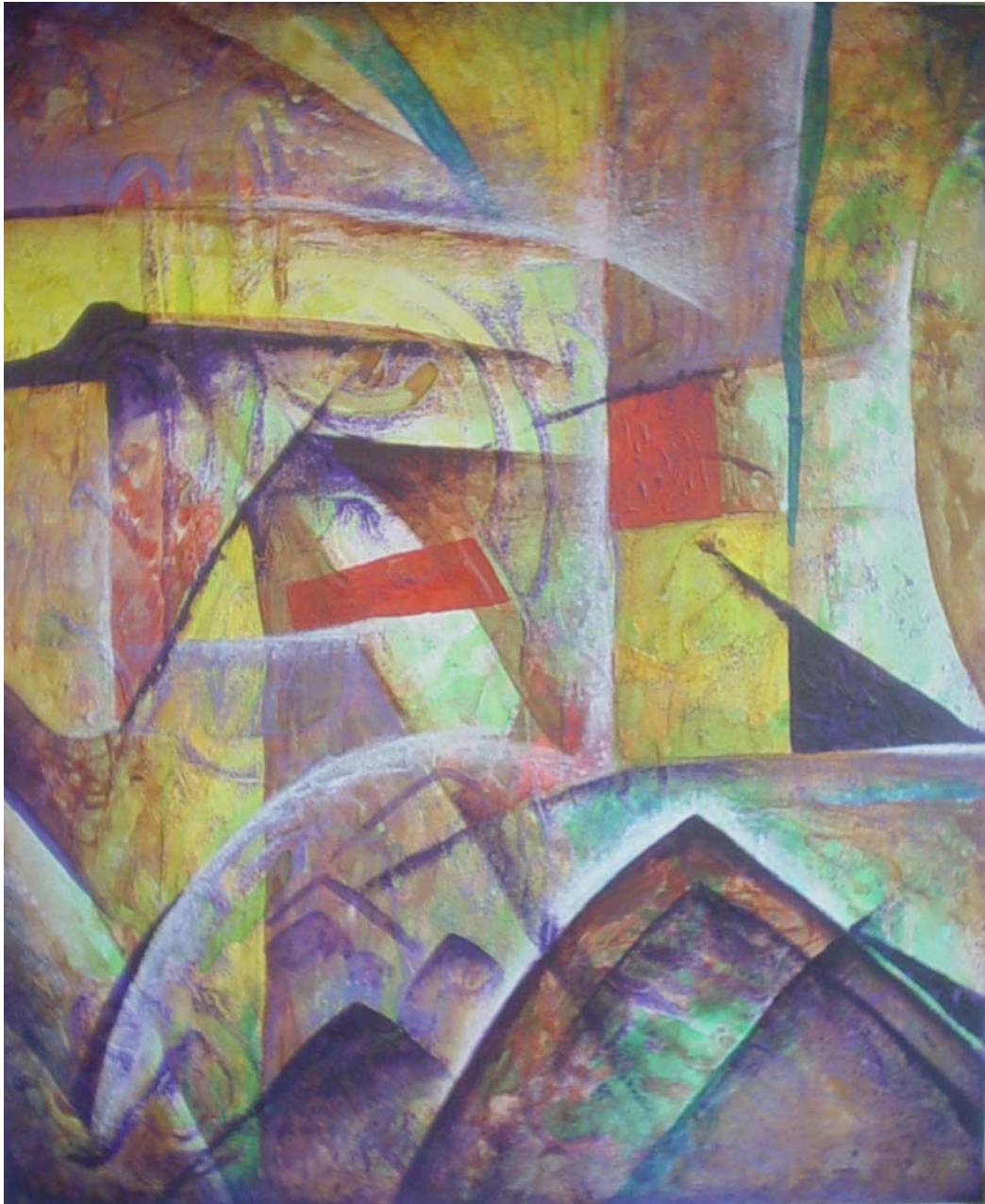


ภาพประกอบที่ 145 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 11

ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 4

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 19(5/8) X 23(5/8) นิ้ว ปี พ.ศ. 2550



ภาพประกอบที่ 146 ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 4

11.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้มีแนวความคิดในการนำเนื้อหาเรื่องราวของภูมิทัศน์ในจังหวัดสุรินทร์ โดยนำเสนอในเรื่องราวที่เกิดจากความประทับใจภูมิทัศน์ของชุมชน หมู่บ้านในชนบทและบริเวณใกล้เคียง ผลงานนี้แสดงออกในมุมมองจากการตัดทอนรูปร่างสถาปัตยกรรมในชนบทที่พบเห็นเห็น เช่น ยุ้งข้าว บ้าน ฯลฯ โดยแสดงให้เห็นเพียงบางส่วนบางมุม

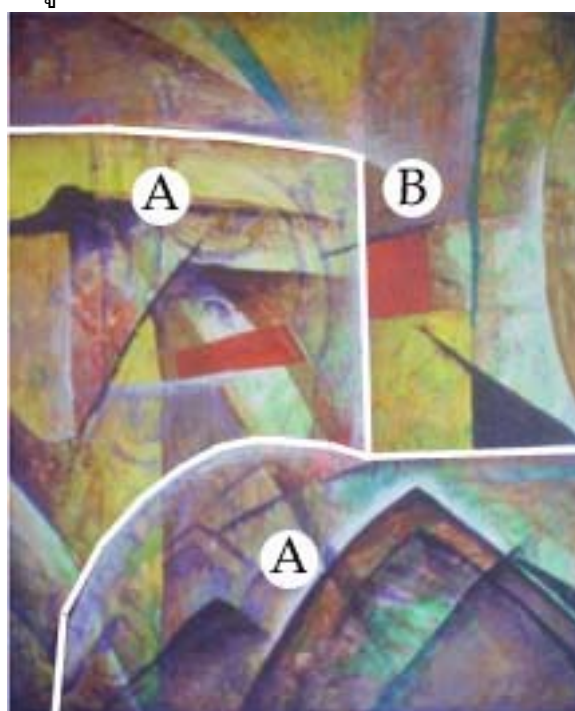
11.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต ใช้เส้นโครงสร้างโดยรวมในรูปทรง และการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงโครงสร้างของภาพ ซึ่งผู้วิจัยคลี่คลายรูปแบบจนเหลือเพียงระนาบของสี

11.3 โครงสร้างของภาพ

11.3.1 รูปร่างและรูปทรง

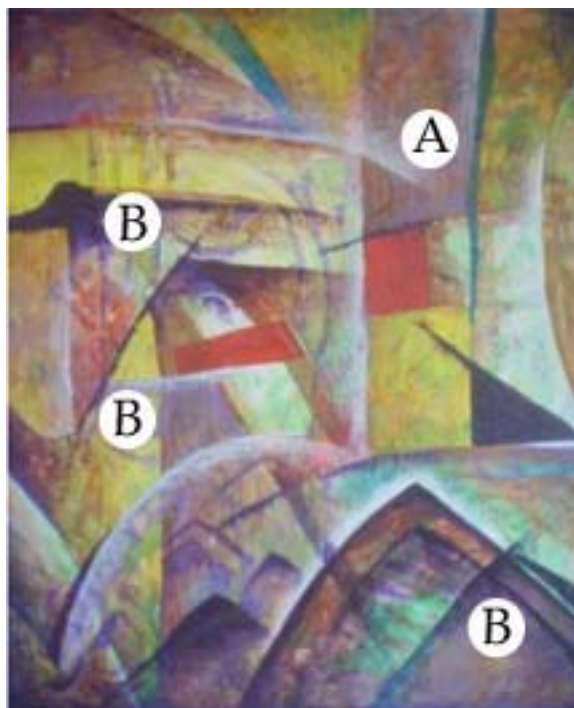
โครงสร้างของรูปทรงโดยรวมเป็นการจัดวางองค์ประกอบโดยระนาบ ที่เกิดจากการตัดทอนและสร้างรูปร่างโดยใช้ระนาบโดยแบ่งกลุ่มรูปร่างได้ 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 (A) เป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมที่เป็นด้านหน้าของภาพ กลุ่มที่ 2 เป็นการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง (B) เป็นระนาบที่มีพื้นที่ใหญ่ โดยมีกลุ่มที่สาม (C) ที่เป็นระนาบประกอบโดยระนาบทั้งหมดในภาพเป็นมุมมองของสถาปัตยกรรมที่ถูกคลี่คลายจนเหลือเพียงโครงสร้าง



ภาพประกอบที่ 147 รูปร่างและรูปทรง

11.3.2 พื้นที่ว่าง

ผู้วิจัยใช้พื้นที่ว่างโดยปรากฏบนระนาบต่างๆ ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่ง (A) โดยปรากฏในบริเวณด้านบนของภาพเป็นส่วนใหญ่ และพื้นที่ว่างแฝงในรูปทรงที่ปรากฏในกลุ่มของรูปร่างรูปทรง (B) ของสถาปัตยกรรม



ภาพประกอบที่ 148 พื้นที่ว่าง

11.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของลูกศรที่แสดงให้เห็นทิศทางของเส้น รูปร่างรูปทรง ส่วนใหญ่จะมีทิศทางที่วิ่งขึ้นสู่กลุ่มรูปทรง (A) ที่เป็นจุดเด่นของภาพ การเกิดมิติของภาพจากการใช้การบังกันและทับซ้อนกันของรูปทรงเพื่อให้ภาพมีความทับซ้อนทั้งจากการใช้ค่าน้ำหนักของสี



ภาพประกอบที่ 149 มิตติและทิศทาง

11.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏในภาพใช้ลักษณะของเส้นเพื่อให้พื้นผิวได้ภาพที่เป็นเส้นที่นูนขึ้นก่อนการระบายสี โดยให้เห็นร่องรอยที่มีที่มาจากพื้นผิวที่พบเห็นในชนบท เช่น การใช้ดินเหนียว ขี้ควายผสมเกลบเพื่อฉาบผนังของยุ้งข้าว อีกทั้งยังใช้พื้นผิวส่วนใหญ่ที่เกิดจากการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบด้วย

11.3.5 สี

ในการใช้สีโดยรวมเป็นกลุ่มสีน้ำตาล สีเหลือง โดยมีสีเขียวระบายทับเป็นคราบสีฉาบ ทับพื้นผิวก่อนการระบายสีอีกครั้งเป็นส่วนประกอบเพียงเล็กน้อยในบางระนาบของรูปทรง เพื่อต้องการให้ดูเหมือนกับการใช้สีในชนบทที่มีความดิบเป็นสีที่เป็นพื้นถิ่นที่ไม่มีการลดค่าน้ำหนักของสีแท้ แต่ใช้ลักษณะการฉาบทับสีเพื่อให้เกิดสีใหม่ เน้นรูปร่างโดยใช้สีม่วงและสีขาว

11.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพภาพก่อนการระบายสี โดยให้เป็นเส้นนูนเพื่อสร้างพื้นผิวได้ภาพให้เป็นลักษณะของการพื้นผิวในชนบท โดยการระบายสีบางให้เห็นพื้นผิวที่ทำไว้ก่อนการใช้ กลวิธีในการระบายสีที่ส่วนใหญ่จะใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้กลมกลืนและการใช้ฟองน้ำระบายสีในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงของสิ่งก่อสร้างในด้านหน้า (A) และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบ

ทับให้เห็นพื้นผิวได้ภาพ โดยใช้การระบายสีพื้นส่วนรวมของภาพระบายสีไม่ให้เรียบกลมกลืน แล้วจึงระบายสีบางฉาบทับเป็นชั้นสีให้เห็นสีพื้น และการระบายสีโดยใช้พู่กันน้ำให้เป็นเส้นและน้ำหนักรูปทรง (B)

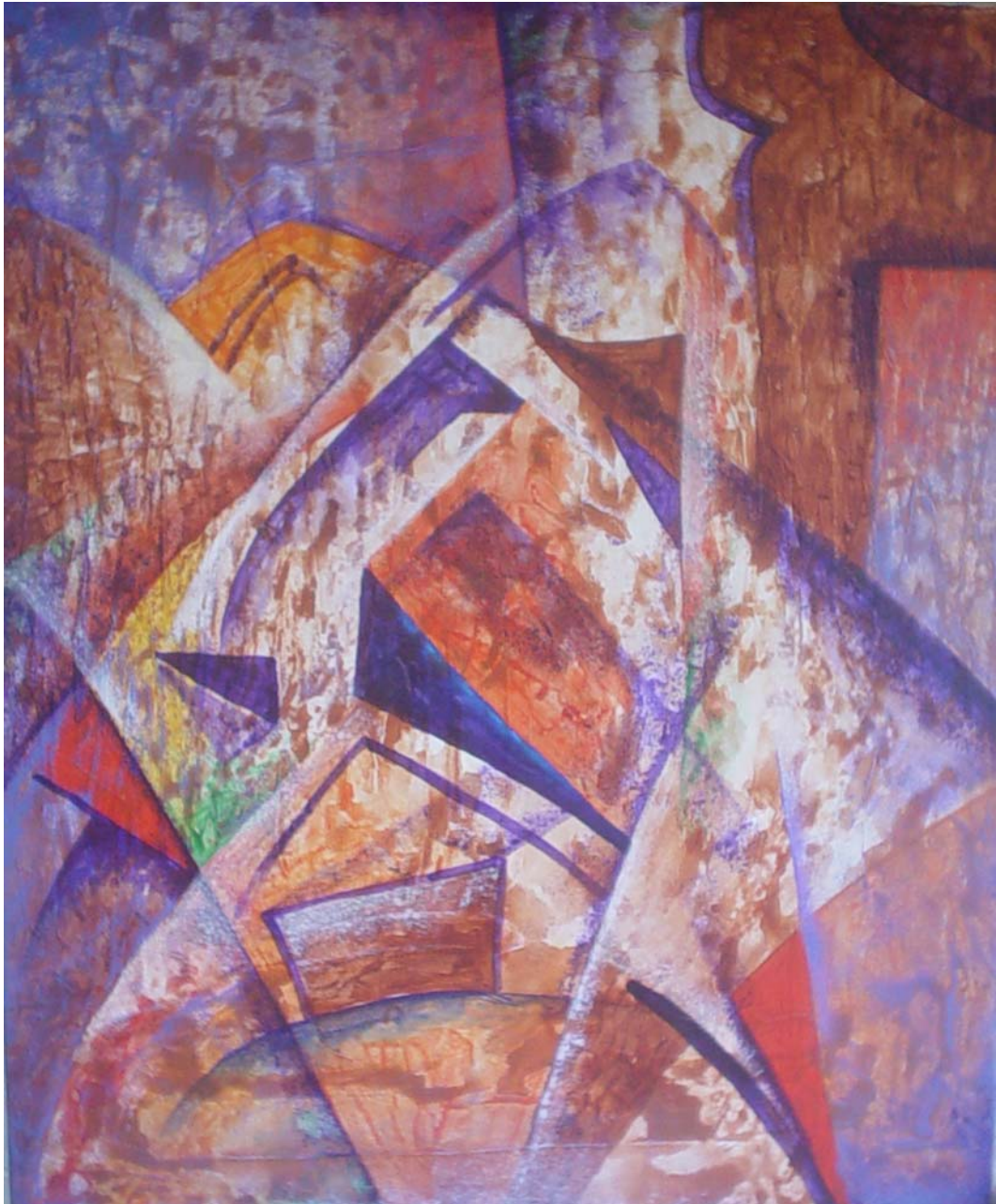


ภาพประกอบที่ 150 กลวิธีการสร้างสรรค์

ผลงานชิ้นที่ 12

ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 5

สื่อวัสดุ สีอะครีลิค ขนาด 19(5/8) X 23(5/8) นิ้ว ปี พ.ศ. 2550



ภาพประกอบที่ 151 ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 5

12.1 เนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ผลงานชิ้นนี้มีแนวความคิดในการนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวของภูมิทัศน์ในจังหวัดสุรินทร์ โดยนำเสนอในเรื่องราวที่เกิดจากความประทับใจภูมิทัศน์ของชุมชน หมู่บ้านในชนบทและบริเวณใกล้เคียง ผลงานนี้แสดงออกในมุมมองจากการตัดทอนรูปร่างสถาปัตยกรรมในชนบทที่พบเห็นเห็น เช่น ยุ้งข้าว บ้าน ฯลฯ โดยแสดงให้เห็นเพียงบางส่วนบางมุม

12.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการลดทอนรูปร่างให้เป็นเรขาคณิต โดยใช้ระนาบประกอบเป็นโครงสร้างโดยรวมของภาพ

12.3 โครงสร้างของภาพ

12.3.1 รูปร่างและรูปทรง

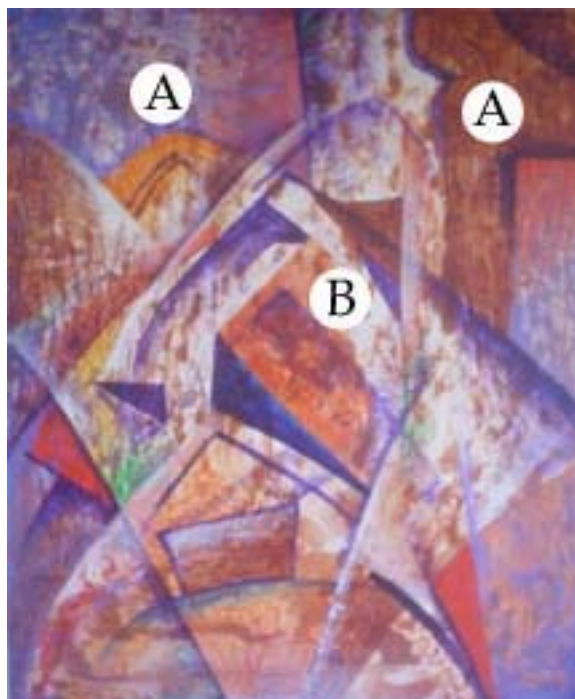
โครงสร้างของรูปทรงโดยรวมเป็นการจัดวางองค์ประกอบโดยระนาบ ที่เกิดจากการตัดทอนรูปร่างโดยการใช้ระนาบแบบโครงร่างในบริเวณ (A) ที่เป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมในระยะหน้าของภาพ การสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง (B และ C) เป็นส่วนประกอบที่เป็นระนาบของรูปร่างรูปทรงกลุ่ม (A)



ภาพประกอบที่ 152 รูปร่างและรูปทรง

12.3.2 พื้นที่ว่าง

ผู้วิจัยใช้พื้นที่ว่างโดยปรากฏบนระนาบต่างๆ ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งสู่มวลหนึ่ง (A) โดยปรากฏในบริเวณด้านบนของภาพเป็นส่วนใหญ่ และพื้นที่ว่างแฝงในรูปทรงที่ปรากฏในกลุ่มของรูปร่างรูปทรง (B) ที่เป็นพื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง



ภาพประกอบที่ 153 พื้นที่ว่าง

12.3.3 มิติและทิศทาง

จากทิศทางของลูกศรที่แสดงให้เห็นทิศทางของเส้นในรูปร่างรูปทรง ส่วนใหญ่จะมีทิศทางที่วิ่งเข้าสู่ภายในของภาพ โดยในขั้นนี้ผู้วิจัยสร้างมิติของภาพโดยใช้ขนาดของรูปทรงที่แตกต่างกัน การใช้การบังและทับซ้อนกันของรูปทรงเพื่อสร้างมิติภายในภาพ



ภาพประกอบที่ 154 มิติและทิศทาง

12.3.4 พื้นผิว

พื้นผิวที่ปรากฏในภาพใช้ลักษณะของเส้นเพื่อให้พื้นผิวได้ภาพที่เป็นเส้นที่นูนขึ้นก่อนการระบายสี โดยให้เห็นร่องรอยที่มีที่มาจากพื้นผิวที่พบเห็นในชนบท เช่น การใช้ดินเหนียว ขี้ควายผสมเกลบเพื่อฉาบผนังของยุ้งข้าว อีกทั้งยังใช้พื้นผิวส่วนใหญ่ที่เกิดจากการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบด้วย

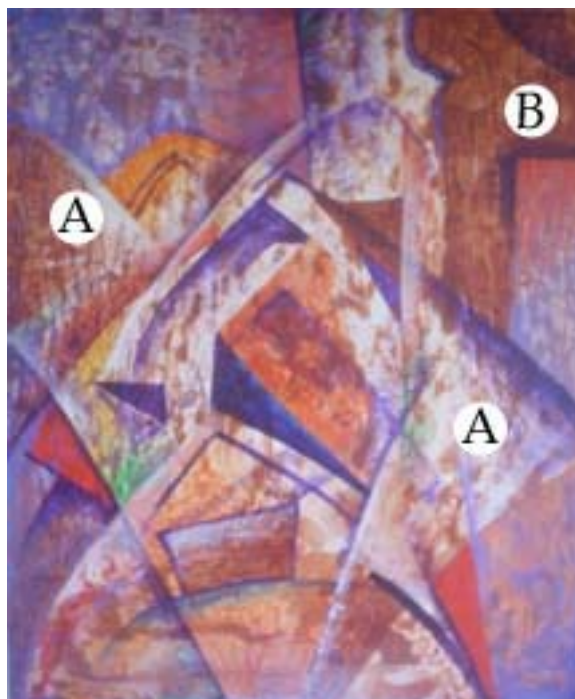
12.3.5 สี

การใช้สีโดยรวมเป็นกลุ่มสีน้ำตาล โดยมีสีน้ำเงิน สีเขียว สีเหลืองระบายเป็นส่วนประกอบเพียงเล็กน้อยในบางระนาบของรูปทรง โดยผู้วิจัยต้องการให้ดูเหมือนกับการใช้สีในชนบทที่มีความดิบเป็นสีที่เป็นพื้นถิ่นที่ไม่มีการลดค่าน้ำหนักของสี เป็นคราบสีฉาบทับพื้นผิวก่อนการระบายสีอีกครั้งเป็นส่วนประกอบเพียงเล็กน้อยในบางระนาบของรูปทรง เพื่อต้องการให้ดูเหมือนกับการใช้สีในชนบทที่มีความดิบเป็นสีที่เป็นพื้นถิ่นที่ไม่มีการลดค่าน้ำหนักของสีแท้ แต่ใช้ลักษณะการฉาบทับสีเพื่อให้เกิดสีใหม่ เน้นรูปร่างโดยใช้สีม่วงและสีขาว

12.4 กลวิธีในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพภาพก่อนการระบายสี โดยให้เป็นเส้นนูนและการระบายสีบางใสฉาบพื้นผิวที่สร้างไว้ (A) กลวิธีในการระบายสีส่วนใหญ่จะใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้

กลมกลืน (B) และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง โดยใช้การระบายสีพื้นส่วนรวมของภาพระบายสีไม่ให้เรียบกลมกลืน แล้วจึงระบายสีโดยใช้พองน้ำให้เป็นเส้นและน้ำหนักของรูปทรง สร้างพื้นผิวได้ภาพให้เป็นลักษณะของการพื้นผิวในชนบท โดยการระบายสีฉาบบางๆ ให้เห็นพื้นผิวที่ทำไว้ก่อนเป็นส่วนใหญ่



ภาพประกอบที่ 155 กลวิธีการสร้างสรรค์

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยนำบางส่วนจากการวิเคราะห์ผลงานของบรรดมาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์ผลงานสามารถสรุปได้ดังนี้

1. เนื้อหาเรื่องราว สำหรับด้านการแสดงออกสามารถสรุปเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานส่วนใหญ่จะนำเนื้อหาเรื่องราวในประเด็นของวัตถุ สิ่งของ สถานที่ ภูมิทัศน์ใกล้ตัวที่มีมากที่สุด คือ

1.1 ภาพที่มีเนื้อหาเรื่องราวของวัตถุที่ปรากฏในผลงาน เช่น กิ๋ตาร์ แก้วน้ำ ขวดผลไม้ ถาดใส่ผลไม้ หลอดสี พู่กัน อุปกรณ์ในการเขียนภาพ มีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพห้องทำงานหมายเลข 1, ภาพห้องทำงานหมายเลข 2, ภาพไม่มีชื่อหมายเลข 1, ภาพหุ่นนิ่งในห้องทำงานและภาพ On the Table

1.2 ภาพที่มีเรื่องราวของภูมิทัศน์ สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในผลงานเป็นการเขียนสถานที่ที่อยู่ในที่ทำงาน จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพภูมิทัศน์จากเมืองสุรินทร์หมายเลข 1, และภาพภูมิทัศน์หมายเลข 2, ภาพภูมิทัศน์จากเมืองสุรินทร์หมายเลข 3, ภาพภูมิทัศน์จากเมืองสุรินทร์หมายเลข 4 และภาพภูมิทัศน์ภาพภูมิทัศน์จากเมืองสุรินทร์หมายเลข 5

1.3 ภาพที่มีเนื้อหาเรื่องราวของบุคคลที่ปรากฏในผลงานมีจำนวนน้อยที่สุดในการทำงาน จะเป็นเพียงส่วนประกอบที่แสดงให้เห็นในกลุ่มของการเขียนภาพหุ่นนิ่งและสถานที่ต่างๆ ที่ผู้วิจัยประทับใจ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพไม่มีชื่อหมายเลข 2 และภาพไม่มีชื่อหมายเลข 3

2. รูปแบบ ผู้วิจัยใช้รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยในผลงานทุกภาพจะใช้รูปแบบจากการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตซึ่งเป็นรูปแบบในช่วงการสร้างสรรค์ระยะแรกในการแปรสภาพสิ่งที่มองเห็นให้เป็นลูกบาศก์ที่แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกันบนระนาบ การใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง

3. โครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยนำมาจากผลของการวิเคราะห์งานของบรรด มาใช้ในการสร้างสรรค์โดยสามารถสรุปผลได้ดังนี้

3.1 รูปร่างและรูปทรง ใช้สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้น สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้ระนาบ และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง

3.2 พื้นที่ว่าง ใช้พื้นที่ว่างมีขอบเขตที่กำหนด พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่งและการใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต

3.3 มิติและทิศทาง ใช้มิติจากการใช้ขนาดที่แตกต่างกัน การใช้รูปร่างบังกันหรือทับซ้อนกัน การใช้ความเข้มหรือค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน การประกอบของรูปทรงสลับด้านกัน และการกระจายของรูปทรง

3.4 พื้นผิว ใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพก่อนระบายสีจากการใช้สีน้ำพลาสติกเข้มข้นแล้วชุบขีดลดทอนลงบนผ้าใบเพื่อสร้างพื้นผิวขึ้นก่อนการระบายสีทับซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้ในทุกภาพ

เพื่อให้เห็นลวดลายที่เป็นจริง การใช้พื้นผิวจากการระบายสีทั้งการระบายสีเรียบกลมกลืนและการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ

3.5 สี มีการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม โดยส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีน้ำตาลผู้วิจัยจะใช้ในทุกภาพที่เป็นกลุ่มสีพื้นฐาน การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม และการใช้สีตัดกันในกลุ่มค่าน้ำหนักสีอ่อนและค่าน้ำหนักสีเข้ม โดยสีโดยรวมส่วนใหญ่จะแทนค่าความรู้สึกของพื้นที่

4. กลวิธีการสร้างสรรค์ ด้านกลวิธีการสร้างสรรค์สามารถสรุปแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานได้ดังนี้

4.1 การระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีคือ การระบายสีเรียบกลมกลืนเพื่อเป็นการสร้างระนาบรูปทรงหรือการสร้างมิติให้ภาพ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยไม่เกลี่ยให้เรียบกลมกลืนในบริเวณที่เป็นการเขียนลวดลายเพื่อการตกแต่งในกลุ่มวัตถุ และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลังโดยผู้วิจัยจะใช้ในทุกภาพ

4.2 การสร้างพื้นผิวได้ภาพ โดยการใช้สีน้ำพลาสติกที่มีความเข้มข้นระบายและขีดให้เกิดร่องรอยพื้นผิวได้ภาพแล้วจึงระบายสีทับ ทั้งการระบายทับด้วยสีที่เข้มและการระบายฉาบทับด้วยสีที่บางมองเห็นสีที่ระบายโดยผู้วิจัยจะใช้ในทุกภาพจะเห็นได้ชัดในผลงานระยะหลัง เช่น ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 3 การใช้กลวิธีการซิลค์สกรีนลวดลายก่อนการระบายสี ได้แก่ ภาพ On the Table และการระบายสีโดยใช้เนื้อสีบางๆ ระบายให้เกิดคราบของสีทั่วทั้งแผ่นภาพก่อนการระบายสี ได้แก่ ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 4 และภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 5

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวិเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค เพื่อนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามแนวทางของผู้วิจัย สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์และลักษณะการแสดงออกในผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค ในประเด็นต่าง ๆ คือ
 - 1.1. เนื้อหาเรื่องราว
 - 1.2. รูปแบบ
 - 1.3. โครงสร้างของภาพ
 - 1.4. กลวิธีการสร้างสรรค์
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานจิตรกรรมตามรูปแบบของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงเนื้อหา เรื่องราว รูปแบบ โครงสร้างของภาพ กลวิธีในการสร้างสรรค์ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวในผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค
2. สามารถนำผล ข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานจิตรกรรมตามรูปแบบของผู้วิจัย
3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ การศึกษากลวิธี และการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราคในประเด็น
 - 1.1. เนื้อหาเรื่องราว
 - 1.2. รูปแบบ
 - 1.3. โครงสร้างของภาพ
 - 1.3.1. รูปร่างและรูปทรง

1.3.2 พื้นที่ว่าง

1.3.3 มิติและทิศทาง

1.3.4 พื้นผิว

1.3.5 สี

1.4. กลวิธีการสร้างสรรค์

2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมยอร์จ บราค จากกลุ่มเป้าหมายจำนวนทั้งสิ้น 19 ภาพ โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่มตามเรื่องราวและวัตถุที่ปรากฏในภาพได้ดังนี้

2.1 กลุ่มที่ 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิทัศน์ จำนวน 4 ภาพ

2.2 กลุ่มที่ 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุและมนุษย์ จำนวน 2 ภาพ

2.3 กลุ่มที่ 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ จำนวน 13 ภาพ

3. นำผลการศึกษาไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ในเนื้อหา เรื่องราว รูปแบบ กลวิธีการสร้างสรรค์ตามรูปแบบของผู้วิจัย

สรุปผลการศึกษาวิจัยและพัฒนางานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมยอร์จ บราค จำนวนทั้งสิ้น 19 ภาพ โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่มตามเนื้อหาเรื่องราวและวัตถุที่ปรากฏในภาพได้ดังนี้

1. กลุ่มที่ 1 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิทัศน์ จำนวน 4 ภาพ ดังนี้

1.1 ชื่อภาพ Houses at L'Estaque ปี ค.ศ.1908

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4)X23(5/8) นิ้ว

1.2 ชื่อภาพ Viaduct at L'Estaque ปี ค.ศ.1908

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(5/8)X23(1/4) นิ้ว

1.3 ชื่อภาพ Castle at La Roche-Guyon ปี ค.ศ.1910

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 21(3/4)X15(7/8) นิ้ว

1.4 ชื่อภาพ View from the Artist's Studio ปี ค.ศ.1910

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 21(5/8)X16(1/8) นิ้ว

2. กลุ่มที่ 2 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุและมนุษย์ จำนวน 2 ภาพ ดังนี้

2.1 ชื่อภาพ Woman at an Easel ปี ค.ศ.1936

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(3/16)X63(3/4) นิ้ว

2.2 ชื่อภาพ Woman with Mandorin ปี ค.ศ.1937

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51(1/4)X38(1/4) นิ้ว

3. กลุ่มที่ 3 กลุ่มเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ จำนวน 13 ภาพ ดังนี้

3.1 ชื่อภาพ Guitar and Compote Dish ปี ค.ศ.1909

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 28(3/4)X23(5/8) นิ้ว

- 3.2 ชื่อภาพ Padestal Table ปี ค.ศ.1911
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(7/8)X32 นิ้ว
- 3.3 ชื่อภาพ Still Life on a table ปี ค.ศ.1913
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 23(5/8)X28(3/4) นิ้ว
- 3.4 ชื่อภาพ The Musician's Table ปี ค.ศ.1913
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 25(5/8)X36(1/4) นิ้ว
- 3.5 ชื่อภาพ Still Life The Table ปี ค.ศ.1928
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 32X25 นิ้ว
- 3.6 ชื่อภาพ Still Life : Le Jour ปี ค.ศ.1929
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45X57(1/2) นิ้ว
- 3.7 ชื่อภาพ The Round Table ปี ค.ศ.1929
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 57(1/4)X44(3/4) นิ้ว
- 3.8 ชื่อภาพ Still Life with Fruit Dish'Bottle and Mandolin
 ปี ค.ศ.1930 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45(5/8)X35(3/8) นิ้ว
- 3.9 ชื่อภาพ The Pink Tablecloth ปี ค.ศ.1933
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4)X51(3/4) นิ้ว
- 3.10 ชื่อภาพ Studio with Black Vase ปี ค.ศ.1938
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ ขนาด 38(1/4)X51 นิ้ว
- 3.11 ชื่อภาพ Still Life with Bottle,Vase and Lobster ปี ค.ศ.1948
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 71(1/4)X55(1/2) นิ้ว
- 3.12 ชื่อภาพ The Mauve Garden Chair ปี ค.ศ.1947-60
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70(7/8)X28(5/8) นิ้ว
- 3.13 ชื่อภาพ The Red Pedestal Table ปี ค.ศ.1939-52
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70(7/8)X28(5/8) นิ้ว

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค ได้ผลการศึกษาวิเคราะห์โดยสรุป ดังนี้

1. เนื้อหาเรื่องราว สำหรับด้านการแสดงออกสามารถสรุปเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้ เนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับวัตถุ สิ่งของใกล้ตัวมีมากที่สุด โดยวัตถุที่ปรากฏในผลงาน เช่น กีตาร์ ไวโอลิน โน้ตเพลง แก้วน้ำ ขวด ผลไม้ ถาดใส่ผลไม้ มิด ไปป์สูบบุหรี่ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นวัตถุที่บราคเผชิญกับมันทุกวันทั้งในห้องทำงานและในสถานที่ที่เขายกกลางคืนที่บราคชื่นชอบ ด้านเนื้อหาเรื่องราวของสถาปัตยกรรมและสิ่งแวดล้อมธรรมชาติที่ปรากฏในผลงาน โดยปรากฏในระยะเริ่มต้นของการก้าวสู่การสร้างงานแบบบาบคนิยม เพราะเป็นช่วงที่ได้รับอิทธิพลของเซซานน์ เป็นการเขียนสถานที่ที่อยู่ในหมู่บ้านหรือเมืองต่างๆ

ที่ปรากฏได้อาศัยในช่วงเวลาต่างกัน ด้านเนื้อหาเรื่องราวของบุคคลที่ปรากฏในการทำงานของบราคจะเป็นเพียงส่วนประกอบที่แสดงให้เห็นในกลุ่มของการเขียนภาพหุ่นนิ่งและห้องทำงานของศิลปินเอง

2. รูปแบบ เป็นการนำส่วนประกอบกันของรูปทรงโดยรวมเพื่อให้เกิดการประสานกลมกลืนทางด้านองค์ประกอบศิลป์ พบรูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจากการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตจะปรากฏในผลงานในหลายชิ้นเป็นรูปแบบในช่วงการสร้างสรรค์ระยะแรกในการแปลสภาพสิ่งที่มองเห็นให้เป็นลูกบาศก์ที่แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกับนระนาบ การใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง การตัดทอนแตกกระจายของรูปทรงรูปร่างให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย

3. โครงสร้างของภาพ สำหรับด้านรูปร่างรูปทรงของภาพบราคพบว่า มีการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยการใช้เส้น การสร้างรูปร่างรูปทรงโดยการใช้บริเวณว่างและการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยการใช้ระนาบ ด้านการใช้พื้นที่ว่างพบว่า มีการใช้พื้นที่ว่างที่มีขอบเขตกำหนด พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง และการใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต ด้านมิติและทิศทางพบว่ามีการใช้มิติจากการใช้ขนาดที่แตกต่างกัน การใช้รูปร่างบังกันหรือทับซ้อนกัน การใช้ความเข้มหรือค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน การประกอบของรูปทรงสลับด้านกัน และการกระจายของรูปทรง ด้านพื้นผิวพบว่ามีการใช้พื้นผิวจากการระบายสีทั้งการระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ และการสร้างพื้นผิวก่อนระบายสีจากการโรยทรายบนผ้าใบเพื่อสร้างพื้นผิวไว้ก่อนการระบายสีทับ ด้านการใช้สีมีการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม โดยส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีน้ำตาล การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม และการใช้สีตัดกันในกลุ่มค่าน้ำหนักสีอ่อนและค่าน้ำหนักสีเข้ม

4. กลวิธีการสร้างสรรค์ สำหรับวิธีการสร้างสรรค์ผลงานบราคมีกลวิธีในการสร้างสรรค์คือ ด้านกลวิธีการระบายสี พบว่ามีวิธีการในการระบายสีคือ การระบายสีเรียบกลมกลืนเพื่อเป็นการสร้างระนาบรูปทรงหรือการสร้างมิติให้ภาพ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยไม่เกลี่ยให้เรียบกลมกลืนในบริเวณที่เป็นเส้นลวดลายเพื่อการตกแต่งผนังห้องหรือในกลุ่มวัตถุบางชิ้น และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง ด้านกลวิธีการใช้วัสดุปะติดพบว่า เป็นการใช้วัสดุจริงมาปะติดประกอบกับการระบายสีฉาบทับ การระบายสีผสมผสานกับวัสดุปะติดโดยเป็นการปะติดวอลเปเปอร์ลายไม้แล้วจึงระบายสีฉาบทับ เช่น ในระนาบของรูปร่างที่เป็นส่วนประกอบของโต๊ะ ผนังห้อง เป็นต้น ด้านกลวิธีการสร้างพื้นผิวได้ภาพพบว่า จะใช้การโรยทรายบนผ้าใบเพื่อให้เกิดพื้นผิวได้ภาพแล้วจึงระบายสีทับ ทั้งการระบายทับด้วยสีที่เข้มและการระบายฉาบทับด้วยสีที่บางมองเห็นสีที่ระบาย

ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษาศิลปะจิตรกรรมของยอร์จ บราค นำมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามแนวทางของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 12 ภาพ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ชื่อภาพ ห้องทำงาน หมายเลข 1

สีอะครีลิค ขนาด 23(5/8) X 15(3/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2547

2. ชื่อภาพ ห้องทำงาน หมายเลข 2

สีอะครีลิค ขนาด 23(5/8) X 15(3/4) นิ้ว ปี พ.ศ. 2547

3. ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 1
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $23(5/8) \times 15(3/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2547
4. ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 2
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $23(5/8) \times 15(3/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2547
5. ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ หมายเลข 3
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $35(1/2) \times 47(1/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2548
6. ชื่อภาพ หุ่นนั่งในห้อง
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $35(1/2) \times 47(1/4)$ ปี พ.ศ. 2548
7. ชื่อภาพ On The Table
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $39(1/8) \times 59(1/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2549
8. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 1
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $35(1/2) \times 47(1/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2549
9. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 2
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $39(1/8) \times 59(1/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2549
10. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 3
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $14(6/8) \times 19(1/4)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2550
11. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 4
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $19(5/8) \times 23(5/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2550
12. ชื่อภาพ ภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 5
สีอัสตุ สีอะคลีลิก ขนาด $19(5/8) \times 23(5/8)$ นิ้ว ปี พ.ศ. 2550

การศึกษาวิจัยและนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ในเนื้อหา เรื่องราว รูปแบบ กลวิธีการสร้างสรรค์ตามรูปแบบของผู้วิจัยสามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. เนื้อหาเรื่องราว สำหรับด้านการแสดงออกสามารถสรุปเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานส่วนใหญ่จะนำเนื้อหาเรื่องราวในประเด็นของวัตถุ สิ่งของใกล้ตัวมีมากที่สุด วัตถุที่ปรากฏในผลงาน เช่น กีตาร์ แก้วน้ำ ขวด ผลไม้ ถาดใส่ผลไม้ หลอดสี พู่กัน อุปกรณ์ในการเขียนภาพ รองลงมาคือเรื่องราวของภูมิทัศน์ สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในผลงานเป็นการเขียนสถานที่ที่อยู่ในที่ทำงานและใกล้เคียง และภาพบุคคลที่แทนค่าด้วยรูปร่างของใบหน้า ดวงตาที่ปรากฏในผลงานมีจำนวนน้อยที่สุดจะเป็นเพียงส่วนประกอบที่แสดงให้เห็นในกลุ่มของการเขียนภาพหุ่นนิ่งและสถานที่ต่างๆ ที่ผู้วิจัยประทับใจ

2. รูปแบบ ผู้วิจัยใช้รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยการแปรสภาพสิ่งที่มองเห็นให้เป็นลูกบาศก์ที่แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกับนระนาบ การตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิต ประกอบกับการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่างโดยเพิ่มให้มีลักษณะของการสั่นไหวของรูปทรง และการแตกกระจายของรูปทรงรูปร่างให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย

3. โครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยนำมาจากผลของการวิเคราะห์งานของบราก มาใช้ในการสร้างสรรค์โดยแบ่งเป็น 5 ด้าน คือ ด้านการใช้รูปร่างและรูปทรงใช้การสร้างรูปทรงรูปร่าง 3 แบบ คือ ใช้สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้น สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้ระนาบ และการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง ด้านการใช้พื้นที่ว่างมี 3 แบบคือ ใช้พื้นที่ว่างมีขอบเขตที่กำหนด พื้นที่ว่างจากมวลหนึ่งไปสู่มวลหนึ่ง และการใช้พื้นที่ว่างแสดงมิติและขอบเขต ด้านการใช้มิติและทิศทางมี 5 แบบ คือ ใช้มิติจากการใช้ขนาดที่แตกต่างกัน การใช้รูปร่างบังกันหรือทับซ้อนกัน การใช้ความเข้มหรือค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน การประกอบของรูปทรงสลับด้านกัน และการกระจายของรูปทรง ด้านการใช้พื้นผิวมี 2 แบบ คือ ใช้การสร้างพื้นผิวได้ภาพก่อนระบายสีจากการใช้สีน้ำพลาสติกเข้มข้นแล้วชุบซีดลวดลายบนผ้าใบเพื่อสร้างพื้นผิวหนูนก่อนการระบายสีทับซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้ในทุกภาพเพื่อให้เห็นลวดลายที่เป็นจริง การใช้พื้นผิวจากการระบายสีทั้งการระบายสีเรียบกลมกลืนและการระบายสีโดยไม่เกลี่ยเรียบ ด้านสุดท้ายเรื่องของการใช้สีมี 3 แบบคือ มีการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวมโดยส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีน้ำตาล การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม และการใช้สีตัดกันในกลุ่มค่าน้ำหนักสีอ่อนและค่าน้ำหนักสีเข้ม โดยสีโดยรวมส่วนใหญ่จะแทนค่าความรู้สึกของพื้นถิ่น

4. กลวิธีการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยใช้แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานจาก 2 ด้าน คือ กลวิธีจากการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการในการระบายสีจากการระบายสีเรียบกลมกลืนเพื่อเป็นการสร้างระนาบรูปทรงหรือการสร้างมิติให้ภาพ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยไม่เกลี่ยให้เรียบกลมกลืนในบริเวณที่เป็นการเขียนลวดลายเพื่อการตกแต่งวัตถุบางชิ้น และการระบายสีโดยการระบายสีบางฉาบทับให้เห็นพื้นหลัง และกลวิธีการสร้างพื้นผิวได้ภาพ โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างพื้นผิวได้ภาพก่อนระบายสีจากการใช้สีน้ำพลาสติกเข้มข้นแล้วชุบซีดลวดลายบนผ้าใบเพื่อสร้างพื้นผิวหนูนก่อนการระบายสีทับ ทั้งการระบายทับด้วยสีที่เข้มและการระบายฉาบทับด้วยสีที่บางมองสามารถเห็นสีที่ระบายและพื้นผิวได้ภาพ

อภิปรายผล

จากการศึกษาประวัติการสร้างสรรค์และประวัติส่วนตัวของยอร์จ บราก พบว่าบรากเกิดเมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม ค.ศ.1882 ที่อาร์เจนเทอล ซึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ ในเมืองเลออาฟร์ ฝรั่งเศส เมื่ออายุ 20 ปีก็ถูกเกณฑ์เป็นทหารเมื่อสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง บรากถูกเกณฑ์เป็นทหารออกสู้สนามรบจนได้รับบาดเจ็บสาหัสต้องเข้าโรงพยาบาลรักษาตัวเป็นระยะเวลานาน หลังถูกปลดเป็นกองหนุนในปี ค.ศ. 1916 จากนั้นจึงหวนกลับมาตั้งต้นทำงานศิลปะใหม่ในปี ค.ศ. 1917 เมื่อปลดประจำการจึงเข้าศึกษาศิลปะต่อและสร้างผลงานที่มีลักษณะโดดเด่น โดยที่บรากได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ริเริ่มปูทางให้กับลัทธิบาศกนิยมอย่างแท้จริง จากการเข้าใจในผลงานของเซซานน์ โดยที่ร่วมกันกับปีกัสโซพัฒนาหลักการใหญ่ๆ ร่วมกันมาเรื่อยๆ จากนั้นยังมุ่งสร้างงานหุ่นนิ่งที่บรากได้พัฒนาขึ้นโดยการนำเอาตัวอักษร การใช้วัสดุมาปะติดเป็นครั้งแรกอีกด้วย ก่อนที่บรากจะ

เปลี่ยนแปลงมาทำงานในอุดมการณ์ของบาศกนิยัม จากการศึกษาผลงานของบราคในระยะแรกก่อนที่จะทำงานแบบบาศกนิยัมนั้น บราคได้ทำลายโดยทำลายผลงานของเขาเองซึ่งมีอยู่จำนวนมากอย่างน่าเสียดาย ผลงานเหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีคุณค่าในการศึกษาประวัติการทำงาน และความคิดของเขาระยะต้นว่ามีการพัฒนามาอย่างไร เท่าที่สืบทราบกันเป็นผลงานแบบเขียนตามประเพณีนิยมของฝรั่งเศสยุคนั้น เช่น แบบอิมเพรสชันนิสม์ โฟวิสต์ และเปลี่ยนมาเป็นงานที่แสดงออกถึงโครงสร้างตามบาศกนิยัม ตลอดเวลาที่บราคยังคงมีชีวิตเขาได้อุทิศชีวิตด้านศิลปะของเขาจนวาระสุดท้ายของชีวิต บราคเสียชีวิตเมื่อวันที่ 31 สิงหาคม ปี ค.ศ. 1963 รวมอายุได้ 81 ปี

จุดเริ่มต้นของเกิดจากการสร้างผลงานของบราคที่ริเริ่มการตัดทอนรายละเอียดจากรูปร่างของสิ่งต่าง ๆ ไปสู่การสร้างรูปทรงเรขาคณิตแบบง่าย ๆ เหมือนลูกบาศก์ อย่างไรก็ตามผลงานแนวบาศกนิยัม ชุดแรกของบราคไม่ได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะ แต่ทั้งนี้บราคยังคงยืนหยัดที่จะสร้างงานแนวบาศกนิยัมต่อมา ศิลปินทั้ง 2 คนนี้มีลักษณะการทำงานที่ต่างกัน ปีกัสโซทำงานในลักษณะฉับไวและแฝงอารมณ์ดุดันแข็งแกร่ง ในขณะที่บราคจะทำงานแบบค่อยเป็นค่อยไปและใช้เกณฑ์ในการสร้างงานจนผลงานที่เกิดขึ้นมีความเป็นระบบระเบียบ องค์ประกอบต่างๆ ของศิลปะแนวบาศกนิยัมจะมีแรงบันดาลใจมาจากสภาพแวดล้อมต่างๆ ไป เช่น ความโลซของแก้ว แสงตกกระทบและแสงสะท้อนจากแก้วในร้านกาแฟ นอกจากนี้ยังมีแรงบันดาลใจจากภูมิทัศน์ใบหน้าของคน เครื่องดนตรีต่างๆ เช่น ไวโอลิน คลาริเน็ต แมนโดลิน และกีตาร์ เป็นช่วงเวลาที่เซซานน์มีชื่อเสียงมากและอิทธิพลต่อศิลปินคนอื่น ๆ อย่างมาก ในเรื่องราวนำเสนอรูปทรงวัตถุในมุมต่าง ๆ ได้แก่ ด้านหน้า ด้านข้าง ด้านหลัง ด้านบน และด้านล่าง โดยใช้วิธีนี้แทนการสร้างระยะใกล้ไกลและจัดองค์ประกอบหลักของภาพอยู่ตรงกลาง ถือได้ว่าเป็นการนำเสนอรูปทรงในระดับที่มีความหลากหลายและใช้พื้นที่ว่างที่หลุดพ้นจากกฎเกณฑ์มากขึ้น มองดูวัตถุสิ่งของทั้งหลายคล้ายดังผลึกแก้วหรือเพชรที่ได้รับการเจียรไนให้เกิดเหลี่ยมเป็นแฉ่งเป็นมุม

พัฒนาการของบาศกนิยัมแบ่งได้เป็น 3 ยุคคือ ระหว่างปีค.ศ. 1907 - 1909 เป็นยุคแรกเริ่มของบาศกนิยัมที่เรียกว่า “ยุคลัทธิบาศกนิยัมวิเคราะหฺ์” นั้นเนื่องจากเป็นระยะเวลาแห่งการค้นหา โดยบราคนำจุดสนใจทั้งหลายมาผสมผสานกันมุ่งหาแนวใหม่ของศิลปะ โดยมีจุดประสงค์เพื่อเข้าถึงเรื่องของที่ว่างและปริมาตร มีลักษณะการใช้รูปทรงซึ่งดูสงบคงที่ การใช้สีมีการควบคุมให้มีการประสานสัมพันธ์กันอย่างนุ่มนวล ในยุคแรกนี้มุ่งไปที่การวิเคราะห์รูปทรงให้มีการพัฒนาตกแต่งภายนอก เหนือจากสภาพที่เป็นอยู่ในธรรมชาติ เน้นในเรื่องน้ำหนัก ความแข็งของวัตถุ และปริมาตรทั้งหลายถูกทำขึ้นโดยการลดรูปทรง ระหว่างช่องว่างของวัตถุต่อวัตถุ เช่นภาพ Houses at L'Estaque, ภาพ Viaduct at L'Estaque เป็นต้น การแสดงออกยังหลงเหลือแนวคิดคล้ายกับเซซานน์

เริ่มยุคที่สองในระหว่างปี ค.ศ. 1910 เป็นยุคทองของบาศกนิยัมวิเคราะหฺ์ การสร้างสรรค์ได้มาถึงจุดการจำแนกวิเคราะหฺ์วัตถุ เริ่มต้นด้วยการนำลักษณะการใช้ระนาบของรูปทรงของวัตถุต่างๆ โดยทำการขยายให้เกิดมุมเด่นชัดขึ้น อีกทั้งผสมผสานให้เข้ากันกับวัตถุอื่นประสานสัมพันธ์กัน ทั้งภาพประกอบด้วยเส้นตรงเป็นส่วนมาก มีเส้นโค้งประกอบเพียงเล็กน้อย บางส่วนถูกลด

บางส่วนถูกเน้นให้ใหญ่และชัดเจน ผลงานในยุคนี้แสดงให้เห็นความก้าวหน้ามากขึ้นโดยเฉพาะเรื่องมิติ โดยมีการแสดงออกของรูปต่างๆ กัน ทั้งสถานที่หรือมุมมอง เสร็จแล้วมาผสมผสานกันบนพื้นระนาบในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าใบ เช่น วัตถุบางอย่างมองจากเบื้องบน ด้านข้าง ด้านหน้า ถูกนำมารวมกันให้เห็นเป็นเอกภาพอยู่ในภาพเดียวกัน ความแตกต่างกันระหว่างรูปทรงของวัตถุ กับสิ่งล้อมรอบตัววัตถุค่อยหายไปกลายเป็นส่วนเดียวกัน ทางด้านรูปทรงก็ถูกทำลายจนเกือบอยู่ในสภาพนามธรรม เช่นภาพ View from the Artist's Studio, Pedestal Table เป็นต้น

จากปีค.ศ. 1912 ก้าวสู่ยุคที่สามเป็นบาศกนิยมสังเคราะห์ คือ พ้นจากสภาพของวิเคราะห์มาสู่การสังเคราะห์ ผลงานในยุคนี้เริ่มมีการนำวัสดุ เช่น กระดาษ ผ้า ฯลฯ มาปะติดรวมกันกับการวาดในภาพ บราคนำวิธีการเขียนตัวหนังสือหรือไม่ก็ใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ปะลงบนผืนผ้าใบทำให้เกิดคุณค่าในการรับรู้ด้วยการนำอักษรมาเป็นสื่อสร้างความเข้าใจ ในยุคนี้มีความเป็นอิสระยิ่งกว่าเดิม เป็นการแสวงหาทางออกในสิ่งใหม่ๆ ทางเทคนิคไม่ใช้การหาเรื่องราวใหม่ๆ เหมือนที่ผ่านมา แต่ก่อนมีการสังเคราะห์ในเรื่องของเส้นให้มีความใกล้ชิดกับเส้นทางเรขาคณิตมากขึ้น คือ เส้นตรง โค้ง ไม่มีเส้นแบบอ่อนไหว หรือโค้งงอไม่มีระเบียบ มีการหาคุณค่าของการวางจังหวะของน้ำหนักของภาพ มีการสังเคราะห์ผลของภาพที่ปรากฏออกมา คำนึงถึงความสัมพันธ์ของช่องว่างกับลีลาของเส้น สี และความสมดุลของการจัดภาพ เรื่องราวในการวาดไม่มีการคำนึงถึงความสำคัญ มันอาจจะเป็นอะไรก็ได้ เช่น กีตาร์ จานใส่ผลไม้ หรือถ้วยกาแฟ สิ่งเหล่านี้ถูกนำเข้ามาเป็นเพียงส่วนประกอบของภาพมากขึ้น ลัทธิบาศกนิยมได้ก้าวขึ้นมาไกลแล้วพวกเขาไม่มีรูปทรงใดๆ ที่จะทำการวิเคราะห์กันอีกแล้ว มีแต่การสร้างความจริงที่เป็นระเบียบใหม่ขึ้นโดยการสังเคราะห์จากสิ่งต่างๆ ที่ล้อมรอบตัวศิลปินเทคนิควิธีการปะติด เป็นวิธีการที่นำมาใช้อย่างมีเหตุผล ช่วยทำให้คนดูผู้ชมมีความสุขสนุกสนานไปด้วย ผลงานของบราคในช่วงนี้ออกไปในแนวทางระบายสีแบนใช้สีไม่มากและมีความงามตามแบบศิลปะตกแต่ง ถึงอย่างไรก็ตามบราคมักจะไม่ค่อยยอมเปลี่ยนไปทำงานแบบอื่น เขาทำการทดลองต่อไปด้วยการใช้เส้นโค้งและมีสีมากขึ้น เช่นภาพ The Musician's Table, Still Life with Fruit Dish, Bottle and Mandolin เป็นต้น

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยมีการนำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของยอร์จ บราค มาพัฒนาการทำงานตามแนวคิดพื้นฐานที่ว่าโครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของธรรมชาติทั้งหมด การมองดูรูปทรงเหล่านั้นให้เป็นลูกบาศก์ ที่เป็นลักษณะเด่นของบาศกนิยมจึงเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยชุดนี้ โดยนำแนวความคิดในการใช้เนื้อหาเรื่องราว แรงบันดาลใจจากวัตถุและภูมิทัศน์ใกล้ตัวในการสร้างสรรค์ที่คล้ายกับบราค ด้านรูปแบบใช้รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยการแปรสภาพสิ่งที่มองเห็นให้เห็นแง่มุมต่างกันเป็นส่วนใหญ่และได้เพิ่มลักษณะการลื่นไหลของรูปทรง ด้านโครงสร้างของภาพใช้แนวคิดจากสิ่งที่พบในผลงานบราคทั้งหมดในการทำงาน และกลวิธีการสร้างสรรค์ใช้ลักษณะเด่นที่พบในผลงานของบราคที่เป็นจุดเด่นมาใช้คือ การสร้างพื้นผิวได้ภาพที่เกิดร่องรอยการขีดเขียนเป็นเส้นและให้เกิดผิวหนูนซึ่งใช้เพื่อสร้างพื้นผิวได้ภาพแล้วจึงระบายสีฉาบทับ แบ่งพัฒนาการผลงานของผู้วิจัยได้เป็น 3 ระยะดังนี้

ผลงานในระยะแรกเป็นผลงานที่มีอิทธิพลของบาศกนิยมอย่างมาก โดยมีเนื้อหาเรื่องราวในประเด็นของวัตถุ สิ่งของ บรรยายภาพของสถานที่ต่างๆ วัตถุที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในผลงาน เช่น กีตาร์ แก้วน้ำ ขวด ผลไม้ ถาดใส่ผลไม้ หลอดสี พู่กัน อุปกรณ์ในการเขียนภาพ จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพห้องทำงานหมายเลข 1, ภาพห้องทำงานหมายเลข 2, ภาพไม่มีชื่อหมายเลข 1, ภาพไม่มีชื่อหมายเลข 2, ภาพไม่มีชื่อหมายเลข 3 โดยมีกลวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนเพื่อเป็นการสร้างระนาบรูปทรงหรือการสร้างมิติให้ภาพ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยไม่เกลี่ยให้เรียบกลมกลืนในบริเวณที่เป็นลวดลายเพื่อการตกแต่งในกลุ่มวัตถุ

ผลงานระยะที่สองมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพหุ่นนิ่งในห้องทำงาน และภาพ On The Table ผู้วิจัยใช้เนื้อหาเรื่องราวที่เป็นกลุ่มของวัตถุต่างๆ โดยแสดงให้เห็นว่าเป็นการจัดหุ่นนิ่งวัตถุเพื่อเขียนภาพ ซึ่งต่างจากเรื่องราวในระยะแรกที่มาจากวัตถุประกอบกับบรรยายภาพของสถานที่อื่นๆ ในภาพ On the Table ได้นำเอาการใช้กลวิธีการซิลค์สกรีนลวดลายที่ปรากฏในโบราณสถานต่างๆ มาใช้ประกอบก่อนการระบายสี ใช้สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้เส้น การใช้ความเข้มหรือค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน

ผลงานในระยะที่สามมีจำนวน 5 ภาพ เป็นกลุ่มที่มีเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับภูมิทัศน์ในสถานที่ต่างๆ ที่ผู้วิจัยประทับใจ ได้แก่ ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 1, ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 2, ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 3, ภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 4 และภาพภูมิทัศน์จากสุรินทร์ หมายเลข 5 ผู้วิจัยใช้รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยในผลงานทุกภาพจะใช้รูปแบบจากการตัดทอนรูปทรงเป็นเรขาคณิตทั้งหมด แปรสภาพสิ่งที่มองเห็นให้เป็นระนาบเป็นส่วนใหญ่ แสดงให้เห็นแง่มุมต่างกันบนระนาบ สร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้ระนาบ การใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง มีการสร้างรูปร่างรูปทรงโดยใช้บริเวณว่าง การประกอบของรูปทรงสลับด้านกัน โดยสีโดยรวมส่วนใหญ่จะแทนค่าความรู้สึกของพื้นถิ่นชนบทโดยใช้สีที่ผสมผสานกับกลุ่มสีน้ำตาล

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเพื่อการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของยอร์จ บราค นอกจากเพื่อการนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์แล้วนั้น ยังมีประเด็นที่สามารถนำมาวิจัยและพัฒนาอีกต่อไป เช่น

1. การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลของลัทธิบาศกนิยมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมของศิลปินในประเทศไทย
2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปินคนอื่นๆ ในลัทธิบาศกนิยมที่มีรูปแบบ และเนื้อหาเรื่องราวเพื่อประโยชน์ในการเรียนการสอนด้านศิลปกรรม
3. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานบาศกนิยมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของลัทธิอื่นๆ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กิตติมา อมรทัต. (2533). ประวัติจิตรกรรม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.
- กำจร สุนพงษ์ศรี. (2528). ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- โกสุม สายใจ. (2536). สีและการใช้สี. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- _____. (2544). จิตรกรรมพื้นฐาน. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสารพันธ์ศึกษา.
- จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). โลกศิลปะศตวรรษที่ 20. กรุงเทพฯ: ด้านสุทธาการพิมพ์.
- ชลุต นิมเสมอ. (2534). องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสารพันธ์ศึกษา.
- _____. (2538). “ปัญหาการเข้าถึงศิลปะ,” เอกสารประกอบการสัมมนาทัศนศิลป์ศึกษา
แห่งชาติครั้งที่ 1 “วิสัยทัศน์ทางทัศนศิลป์”. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยบูรพา.
- ธีรยุทธ บุญมี. (2546). โลกMODERN&POSTMODERN. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สายธาร.
- พรสนอง วงศ์สิงทอง. (2547). ประวัติศาสตร์นฤมิตศิลป์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มะลิฉัตร เอื้ออานนท์. (2545). พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- _____. (2539). การออกแบบ. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้งเฮาส์.
- _____. (2544). ประวัติศาสตร์ศิลป์และการออกแบบ. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้งเฮาส์.
- วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. (2524). ความเข้าใจศิลปะ. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้งเฮาส์.
- สมภพ จงจิตต์โพธา. (2544). จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ
ปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ. 1906-1915). ปรินญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สมเกียรติ ตั้งนโม. (2541). หนังสือศิลปะ 4 เล่ม. เชียงใหม่: อัดสำเนา.
- _____. (ม.ป.ป.). มนุษย์กับศิลปะ : ความซาบซึ้งในศิลปะ เล่มที่ 1. เชียงใหม่: อัดสำเนา.
- สุชาติ สุทธิ. (2535). เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- สุชาติ เกาทอง. (2532). ศิลปะกับมนุษย์. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- _____. (2539). หลักการทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ: วิทย์พัฒน์.
- อัศนีย์ ชูอรุณ. (2530). จิตรกรรมร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้งเฮาส์.
- อารี สุทธิพันธุ์. (ม.ป.ป.). เข้าใจจิตรกรรม. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิชสาราณราษฎร.
- _____. (2535). ศิลปนิยม. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2541). มองย้อนหลัง : เทคนิคกระบวนการพื้นฐานของจิตรกรรม.

ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ ปีที่ 6 ฉบับที่ 2(12).

ราฟ, ฟาร์บรี. (2536). ทฤษฎีสี. แปลโดย สมเกียรติ ตั้งนโม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อัฟฟิงตัน, อารีอันนา สตาซซีโนปูลอส. (2549). ปีกัสโซ อัจฉริยะภาพและสัญชาตญาณมืด.

แปลโดยอัคนี มูลเมฆ. กรุงเทพฯ: แพร่สำนักพิมพ์.

Hope, Henry R. (1949). *Georges Braque*. New York: The Museum of Modern Art.

Hyman, Kay. (1994). *Picasso and Cubism*. Slovenia: Tiskarna Ljudske Pravice.

Wilkin, Karen . (1991). *Georges Braque*. Japan: Abbeville Press.

Georges Braque. (2005) (online). Available: http://www.masterworksfineart.com/inventory/braque_chaise.htm. Retrieved July 11, 2005.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายอลงกต เพชรศรีสุข
วันเดือนปีเกิด	2 พฤษภาคม 2516
สถานที่เกิด	อำเภอคอนสวรรค์ จังหวัดชัยภูมิ
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	23 หมู่ที่ 14 ตำบลเวียงตอง อำเภอยางสีสุราช จังหวัดมหาสารคาม 44210
ตำแหน่งหน้าที่ปัจจุบัน	อาจารย์พนักงาน
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สาขาศิลปะ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ 32000
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2535	- ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.วิจิตรศิลป์) จากคณะวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยอาชีวศึกษามหาสารคาม
พ.ศ. 2539	- ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.จิตรกรรม) จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
พ.ศ. 2544	- ประกาศนียบัตรบัณฑิตทางการสอนทัศนศิลป์และนฤมิตศิลป์ (ป.บัณฑิตทางการสอนทัศนศิลป์และนฤมิตศิลป์) จากคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
พ.ศ. 2550	- ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.ทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่) จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ