การสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย

นายเด่นพงษ์ วงศาโรจน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE CREATION OF CONTEMPORARY FIGURATIVE PAINTING IN THAILAND

Mr. Denpong Wongsarot

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย
โดย	นายเด่นพงษ์ วงศาโรจน์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร. ประพล คำจิ่ม

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร. ประพล คำจิ่ม)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ : การสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย (THE CREATION OF CONTEMPORARY FIGURATIVE PAINTING IN THAILAND) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ. ดร. ประพล คำจิ่ม, 233 หน้า.

การวิจัยเพื่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยที่อาศัยรูปลักษณ์ของมนุษย์เป็นสื่อหลักในการแสดงออก โดยการพิจารณาถึงบริบทแวดล้อมตลอดจนการแสดงออกในเชิงสัญลักษณ์ที่มีต่อร่างกายมนุษย์ เพื่อเป้าหมายในการนำมาพัฒนาการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยในแนวทางของผู้ศึกษาวิจัย เพื่อให้เกิดเป็นองค์ความรู้ทางวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่าทางศิลปะ

ผู้ศึกษาวิจัยได้นำเอาแนวคิดของทฤษฎีบริบทนิยม การอธิบายความหมายของสัญลักษณ์ในแบบสัญวิทยา ตลอดจนบริบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกด้วยร่างกายของมนุษย์ในด้านต่างๆ มาเพื่อพิจารณาตัวอย่างผลงานจิตรกรรมที่แสดงออกด้วยรูปลักษณ์มนุษย์ของศิลปินต่างชาติและศิลปินไทยที่มีชื่อเสียง ผลการวิจัยได้นำไปสู่การพัฒนาการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่สะท้อนเรื่องราวสังคม ความคิด อารมณ์ความรู้สึกของผู้ศึกษาวิจัยที่มีต่อบริบทแวดล้อมในปัจจุบัน ด้วยการใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์เป็นสื่อสัญลักษณ์ที่สำคัญในการแสดงออก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5286806335 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: CONTEMPORARY FIGURATIVE PAINTING / CONTEXUALISM

DENPONG WONGSAROT: THE CREATION OF CONTEMPORARY FIGURATIVE PAINTING IN THAILAND. ADVISOR: PRAPON KUMJIM, Ph.D., 233 pp.

This creative painting research aims to study contemporary painting creation which refers to the appearance of humans as same as the main medium of expression. To consider surrounding contexts including symbolic expression to human body, they are focused on the development of contemporary painting creativity in the way of researcher which can be the cause of academic knowledge and creative artwork with artistic value.

In relation to the research's theories, the researcher has applied the concept of contextualism and semiology to explain the meaning of symbols, and including contexts which are about the expression of the human body in ways of painting consideration. Moreover, these theories are used for considering the painting example which expresses the appearance of figurative by famous foreign and Thai artists. As a consequence, the research results in the development of painting creativity that reflects social stories, thoughts, emotions, and feelings of research on many contexts in the present using important human symbols.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2014 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยดีด้วยความกรุณาและความอนุเคราะห์จากผู้มีพระคุณหลายท่าน ซึ่งผู้ศึกษาวิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ อาจารย์ ดร.ประพล คำจิ่ม กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และ กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง ตลอดจนคณาจารย์และเจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้ให้ความรู้ตลอดจนอำนวยความสะดวกในการศึกษาครั้งนี้เป็นอย่างดี

สุดท้ายนี้ผู้ศึกษาวิจัยขอขอบคุณครอบครัวและกัลยาณมิตรทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนามถึงไว้ในที่นี้ สำหรับการสนับสนุนให้ความช่วยเหลือในด้านต่างๆ ตลอดจนกำลังใจที่มีให้ ช่วยผลักดันให้การศึกษาในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ 10

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 10

1.4 ผลที่คาดว่าจะได้รับ 11

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 12

2.1 กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 12

2.1.1 ทฤษฎีบริบทนิยม (Contextualism) 12

2.1.2 สัญวิทยา (Semiotic) 18

2.1.3 ความหมายของรูปลักษณ์มนุษย์ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย 25

2.1.4 การตัดส่วนประกอบของรูปลักษณ์มนุษย์เพื่อการแสดงออกในผลงานจิตรกรรม 29

2.1.5 ความงามในความไม่งาม และ ความน่าเกลียด 36

2.2 ประวัติการสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์มนุษย์ในศิลปะตะวันตก 41

2.2.1 สมัยก่อนประวัติศาสตร์ 41

2.2.2 สมัยประวัติศาสตร์ตอนต้น 42

2.2.3 ศิลปะสมัยกลาง (Medieval Art) 45

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.2.4 ศิลปะสมัยใหม่ 53
2.3 ประวัติการสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์มนุษย์ในศิลปะร่วมสมัยของไทย 67
2.4 ความหมายและการรวมกลุ่มของมนุษย์ 81
2.5 ร่างกายในมุมมองและความหมายที่แตกต่าง 89
2.6 ความน่าเกลียดของร่างกายมนุษย์ในผลงานศิลปะ 95
บทที่ 3 การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมรูปลักษณ์คน 103
บทที่ 4 อภิปรายการสร้างสรรค์ 148
4.1 ขั้นตอนของการเตรียมการ 148
4.2 การเตรียมสื่อวัสดุ อุปกรณ์ 149
4.3 ขั้นตอนของกระบวนการระบายสี 150
4.4 กระบวนการวิเคราะห์ภาพผลงานการสร้างสรรค์ 153
บทที่ 5 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 214
สรุปผลการศึกษาข้อมูล 214
ข้อเสนอแนะ 223
รายการอ้างอิง 225
ภาคผนวก 230
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 233

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 *Soft Construction with Boiled Bean*, ซาลวาดอร์ ดาลี, ค.ศ. 1936, ขนาดด้านละ 100x100 ซม. 106

ภาพที่ 2 *Le Metafisyx* , ชอง ดูบูเฟท์, ค.ศ. 1950, ขนาดด้านละ 116.2 x 89.5 ซม. ที่มา Janson, H.W and Janson, Anthony F. (2001). **History of Art**. 6th edition. New Jersey: Prentice Hall., 816 107

ภาพที่ 3 *Three Studies of Isabel Rawsthorne*, ฟรานซิส เบคอน, ค.ศ. 1967, ขนาดด้านละ 119 x 152.5 ซม. 108

ภาพที่ 4 *The Two Friends*, ฟรีดา คาห์โล, ค.ศ. 1939, ขนาดด้านละ 172 x 172 ซม. 109

ภาพที่ 5 *The Night*, แมกซ์ เบคมันน์, ค.ศ. 1918-19, ขนาดด้านละ 133 x 154 ซม. 110

ภาพที่ 6 *Big Night Down The Drain*, เกออก บาเซลลิทซ์, ค.ศ. 1962-63, ขนาดด้านละ 162 x 130 ซม. 111

ภาพที่ 7 *The Shooting of May 3rd 1808*, ฟรานซิสโก เดอ โกยา, ค.ศ. 1814, ขนาดด้านละ 226 x 345 ซม. 112

ภาพที่ 8 *Suicide*, จอร์จ กรอสซ์, ค.ศ. 1916, ขนาดด้านละ 100 x 77.6 ซม. 113

ภาพที่ 9 *Woman Putting Her Hand in a Man's Mouth*, ฌอง รัสกิน, ค.ศ.1989, ขนาดด้านละ 130x162 ซม. 114

ภาพที่ 10 *Les Demoiselles D 'Avignon*, พาโบล ปิคัสโซ, ค.ศ. 1907, ขนาดด้านละ 243.9 x 233.7 ซม. 115

ภาพที่ 11 *Woman I*, วิลเลม ดี คูนนิ่ง, ค.ศ. 1950-52, ขนาดด้านละ 185x 145 ซม. 116

ภาพที่ 12 *Bad Boy*, อีริค ฟิชเชิล, ค.ศ. 1981, ขนาดด้านละ 160 x 240 ซม. 117

ภาพที่ 13 *Mercenaries*, ลีออง โกลับ, ค.ศ. 1980, ขนาดด้านละ 300 x 580 ซม. 118

ภาพที่ 14 *Scream*, เอ็ดวาร์ด มุงค์, ค.ศ. 1893, ขนาดด้านละ 90 x 65 ซม. 119

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 15 *The Menaced Assassin*, เรอเน มากริตต์, ค.ศ. 1927, ขนาดด้านละ 150 x 195 ซม. 120

ภาพที่ 16 *Dead Flower*, โยชิโตโม นารา, ค.ศ. 1994, ขนาดด้านละ 100 x 100 ซม. 121

ภาพที่ 17 *Name*, ฟรานเซสโก คลีเมนเต, ค.ศ. 1983, ขนาดด้านละ 198 x 236 ซม. 122

ภาพที่ 18 *Female Nude in the Armchair*, ฟิลลิป เพอร์สไตน์, ค.ศ. 1977-78, ขนาดด้านละ 182 x 244 ซม. 123

ภาพที่ 19 *Senecio*, พอล คลี, ค.ศ. 1922, ขนาดด้านละ 40.5 x 38 ซม. 124

ภาพที่ 20 *Person Throwing s Stone at a Bird*, ฮวน มิโร, ค.ศ. 1926, ขนาดด้านละ 73.7 x 92.1 ซม. 125

ภาพที่ 21 *ผีขนุน*, ทวี รัชนีกร, พ.ศ. 2548, ขนาดด้านละ 140 x 200 ซม. 126

ภาพที่ 22 *จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973*, จ่าง แซ่ตั้ง, พ.ศ. 2516, ขนาดด้านละ 197 x 144 ซม. 127

ภาพที่ 23 *พระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา*, ประเทือง เอมเจริญ, พ.ศ. 2519, ขนาดด้านละ 137 x 175 ซม. 128

ภาพที่ 24 *ภาวะจิตสำนึก 1*, เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, พ.ศ. 2523, ขนาดด้านละ 140 x 120 ซม. 129

ภาพที่ 25 *โครงสร้างสังคม*, สมชัย หัตถกิจโกศล, พ.ศ. 2521, ขนาดด้านละ 98 x 129 ซม. 130

ภาพที่ 26 *บาปเป็นพระทุศีล...*, วสันต์ สิทธิเขตต์, พ.ศ. 2534, ขนาดด้านละ 210 x 210 ซม. .. 131

ภาพที่ 27 *ฝันครั้งหลัง*, สมพงษ์ อดุลย์สารพันธ์, พ.ศ. 2521, ขนาดด้านละ 121 x 142 ซม. 132

ภาพที่ 28 *ชายไทยไม่ทราบชื่อ*, ชาติชาย ปุยเปีย, พ.ศ. 2534, ขนาดด้านละ 240 x 280 ซม. 133

ภาพที่ 29 *เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง*, ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร , พ.ศ. 2524, ขนาดด้านละ 95 x 100 ซม. 134

ภาพที่ 30 *The Confident Body*, พินรี สัณฑ์พิทักษ์, พ.ศ. 2539, ขนาดด้านละ 230 x 200 ซม. 135

ภาพที่ 31 *ภาพเหมือนศิลปินวิกลจริต*, ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ, พ.ศ. 2537, ขนาดด้านละ 140 x 140 ซม. 136

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 32 *ลมหายใจในเมืองหลวง*, สันติ ทองสุข, พ.ศ. 2537, ขนาดด้านละ 120 x 170 ซม. ... 137

ภาพที่ 33 *ช้างเท้าหลัง*, ประทีป คชบัว, พ.ศ. 2543, ขนาดด้านละ 105 x 145 ซม. 138

ภาพที่ 34 *Human World*, ทวีศักดิ์ ศรีทองดี, พ.ศ. 2539, ขนาดด้านละ 170 x 200 ซม. 139

ภาพที่ 35 *วีรบุรุษ กับ วีรสตรี*, วุฒิกร คงคา, พ.ศ. 2548, ขนาดด้านละ 180 x 260 ซม. 139

ภาพที่ 36 *กาลเวลา*, ชัยรัตน์ แสงทอง, พ.ศ. 2548, ขนาดด้านละ 185 x 140 ซม. 140

ภาพที่ 37 *แม่หญิง*, วีระศักดิ์ สัสดี, พ.ศ. 2553, ขนาดด้านละ 300 x 200 ซม. 141

ภาพที่ 38 *ภิกษุสันดานกา*, อนุพงษ์ จันทร, พ.ศ. 2550, ขนาดด้านละ 200 x 290 ซม. 142

ภาพที่ 39 *ผลงานชิ้นโบว์แดง*, ลำพู กันเสนาะ, พ.ศ. 2551, ขนาดด้านละ 230 x 200 ซม. 143

ภาพที่ 40 *Mirror No.5*, อัมรินทร์ บุพศิริ, พ.ศ. 2552, ขนาดด้านละ 200 x 270 ซม. 144

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ผู้ศึกษาได้พัฒนาแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ด้วยเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังคมมาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะในบริบทที่เกี่ยวข้องกับสังคมเมือง ที่เต็มไปด้วยองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องหลายส่วน ไม่ว่าจะเป็นผู้คนจำนวนมากที่อาศัยอยู่กันอย่างแออัด การจราจรที่หนาแน่นติดขัดตลอดทั้งวัน ปัญหาสังคม อาชญากรรม มลภาวะที่เป็นพิษ และปัญหาอื่นๆอีกหลายด้าน

จากความเชื่อส่วนตนที่ว่าแรงจูงใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ดีนั้น ต้องมีที่มาจากสิ่งที่เราสามารถรับรู้รับทราบเป็นอย่างดี ตลอดจนมีประสบการณ์ร่วมกับสิ่งนั้น จะทำให้เรามีข้อมูลที่สามารถนำมาถ่ายทอดออกเป็นผลงานศิลปะที่ดีได้ ดังนั้นการได้มีโอกาสดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมเมืองมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน จึงเป็นแรงผลักดันให้เกิดความคิดที่จะการถ่ายทอด เรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้รับทราบ มุมมอง ในลักษณะของการวิพากษ์สังคมตามทรรศนะของตน

สำหรับประเด็นแรกจากการเฝ้ามองความรู้สึกที่มีต่อสังคมเมือง คือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคนในเมืองใหญ่อย่างกรุงเทพมหานคร ซึ่งมีผู้คนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก ความแออัดของผู้คนนั้นสามารถพบเจอได้ในทุกพื้นที่ของเมืองนี้ ไม่ว่าจะเป็นบนรถเมล์ ในร้านอาหาร บนท้องถนน หรือในห้างสรรพสินค้า นั้นเราจะพบว่า ผู้คนในเมืองมักทำอะไรที่เหมือนๆ กัน มีรูปแบบของการใช้ชีวิตที่วนเวียน เป็นพฤติกรรมที่ไม่สอดรับกับการเปลี่ยนแปลงของเวลา สิ่งแวดล้อม หรือแม้แต่ฤดูกาลแต่อย่างใด เช่น การรับประทานอาหารในช่วงกลางดึก การแต่งกายแบบที่ปกปิดร่างกายอย่างมิดชิดในฤดูร้อน หรือแม้แต่การออกกำลังกายในช่วงเวลาเที่ยงวัน เป็นต้น

คนในเมืองจึงเป็นกลุ่มคนที่มีรูปแบบการดำเนินชีวิตเฉพาะตน ซึ่งย่อมส่งผลถึงความสัมพันธ์ระหว่างกันของคนในเมืองอย่างเลี่ยงไม่ได้ สิ่งหนึ่งที่พบได้คือปฏิสัมพันธ์ของคนในเมืองที่เป็นทางการและฉาบฉวย มีลักษณะที่เรียกว่าต่างคนต่างอยู่ ไม่เกี่ยวข้องกันไม่พูดคุยกันถ้าไม่จำเป็น เชื่อว่าเกิดขึ้นเพราะปัจจัยหลายด้าน อาทิ ความเร่งรีบในการทำงานหรือเดินทาง ประสบการณ์ของการเข้าสังคมที่ถูกจำกัดมาตั้งแต่ในวัยเยาว์ การระมัดระวังตัวจากภัยที่แฝงมากับการมีปฏิสัมพันธ์กับคนแปลกหน้า ความแตกต่างของฐานะ ตลอดจนความแตกต่างของ

สถานภาพทางสังคม ล้วนมีผลให้เกิดเป็นพฤติกรรมนิ่งเฉยที่ปรากฏอยู่ในตัวตนของคนเมืองโดยทั่วไป

เมื่อพิจารณาในส่วนประกอบสำคัญประการหนึ่งในผลงานจิตรกรรม ที่ผู้สร้างสรรค์จะสามารถสื่อสารความรู้สึกนึกคิดต่างๆ ของตนเองออกมายังผู้ชมได้ก็คือเนื้อหาเรื่องราว ซึ่งมีกระบวนการที่หลากหลายในการนำเสนอ เป็นอิสระของผู้สร้างสรรค์ที่จะเลือกนำเสนอเนื้อหาในจิตรกรรมของตนได้ตามความต้องการ ซึ่งเนื้อหาที่สื่อผ่านออกมาทางผลงานศิลปะนั้น ในบางครั้งอาจเริ่มต้นด้วยเรื่องราวเหตุการณ์ หรือภาพของบางสิ่งบางอย่างที่พวกเรารู้จักกันเป็นอย่างดี

สำหรับเนื้อหาจำนวนมากที่ปรากฏอยู่ในผลงานจิตรกรรม เท่าที่ค้นพบหลักฐานกันมานับตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน นับต่อเนื่องกันมาเป็นเวลากว่าสามหมื่นปีแล้วนั้น หนึ่งในเนื้อหาของงานจิตรกรรมที่ปรากฏให้เห็นในทุกยุคสมัยมาอย่างต่อเนื่อง คือเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ กล่าวคือเป็นผลงานจิตรกรรมที่อาศัยเรือนร่างของมนุษย์เป็นการแสดงออกหลัก ไม่ว่าจะเป็นภาพเรือนร่างของมนุษย์ในท่วงท่ากริยาอาการปกติธรรมชาติที่ต่างกันไป ภาพกิจกรรมของมนุษย์ ตลอดจนภาพที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งต่างๆ รอบตัวทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม

ผลงานจิตรกรรมภาพคนนั้นแท้ที่จริงแล้วนั้น สามารถพบเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมในทุกแหล่งอารยธรรมของโลก ตั้งแต่รูปแบบของร่างกายคนที่แสดงออกอย่างเรียบง่าย ส่วนประกอบต่างๆ ของร่างกายปรากฏขึ้นโดยเน้นบริเวณจุดเด่นเป็นสำคัญ ขณะเดียวกันเราจะพบเห็นจิตรกรรมภาพคนที่แสดงถึงความสมจริงสมส่วนของร่างกายตามธรรมชาติดังที่ตาเห็น มุ่งแสดงออกได้ชัดเจนเสมือนได้จากการถ่ายภาพด้วยกล้องถ่ายรูป หรือในบางครั้ง ก็อาจแสดงออกมาเป็นภาพของร่างกายคนที่ผิดแปลกเกินไปจากความเป็นจริงตามธรรมชาติ คือ มีทั้งการตัดต่อหรือการเพิ่มเติมส่วนประกอบของร่างกายในตำแหน่งต่างๆ ประสมประสานจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ผนวกเข้าไปกับร่างกายของมนุษย์ที่เป็นธรรมชาติ เพื่อให้เกิดเป็นภาพที่มีความหมายต่างไปจากภาพร่างกายของคนปกติทั่วไปขึ้น เพื่อสื่อความหมายไปในทิศทางที่ผู้สร้างสรรค์เองต้องการ

การแสดงออกของภาพคนในผลงานจิตรกรรมนั้น เป็นการสื่อสารเรื่องราวความรู้สึกผ่านท่าทาง รูปลักษณ์ของคนในลักษณะต่างๆด้วยภาษาท่าทาง เป็นการแสดงเรื่องราวหรือกิจกรรมของคนตั้งแต่หนึ่งคนขึ้นไปจนเป็นกลุ่มคน ซึ่งย่อมมีความสัมพันธ์กับศิลปินผู้สร้างเป็นสำคัญ ด้วยเหตุที่ผู้สร้างจิตรกรรมเองนั้นมีสถานภาพเป็นคน ดังนั้นการนำเสนอเรื่องราวซึ่งตนเองรับรู้และ

มีความเข้าใจ จึงเป็นการแสดงออกที่มาจากความเชี่ยวชาญในเนื้อหาสาระที่มีความรู้สึกร่วมเป็นอย่างดี

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความเห็นในประเด็นเนื้อหาในผลงานศิลปะ โดยแบ่งประเภทของเนื้อหาโดยกำหนดที่ตัวมนุษย์เป็นศูนย์กลางไว้ 4 ประเด็น คือ

1. เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and his Nature) ซึ่งได้แก่เรื่องของความรัก ความโกรธ หลง อิจฉาริษยา ฯลฯ เมื่อเป็นทัศนศิลป์ปรากฏว่าผู้ดูต้องนึกถึงตนเองและสังเกตธรรมชาติของตนเองมากขึ้น
2. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and other People) เช่น เรื่องธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน ความเห็นอกเห็นใจต่อผู้อื่น ฯลฯ
3. เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and the Personal Environment) เป็นเรื่องราวทางเทคโนโลยี การค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์
4. เรื่องที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งที่ไม่มีตัวตน (Man and Intanglibles) ได้แก่ เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา โบราณนิยาย ฯลฯ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 63)

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวสามารถอธิบายถึง เหตุผลความเป็นมาของการสร้างสรรค์ให้เข้าใจได้โดยง่ายว่า เนื้อหาเรื่องราวที่นำเสนอด้วยรูปลักษณ์ของมนุษย์ในลักษณะต่างๆ นั้น มนุษย์ผู้สร้างย่อมมีความเข้าใจและสนใจในร่างกายตลอดจนกิจกรรมต่างๆของตนเองและสังคมรอบตัวเป็นอย่างดี

ดังนั้นการที่จะหยิบยกนำเอาเรื่องราวเนื้อหาที่ตนมีข้อมูลเป็นอย่างดีแล้วนั้น มาถ่ายทอดเป็นเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมย่อมเป็นเรื่องใกล้ตัว ที่ส่งเสริมให้ผู้สร้างสรรค์มีความศรัทธาและความเชื่อในการแสดงออกได้เป็นอย่างดี อีกทั้งผู้ชมซึ่งเป็นมนุษย์ก็ย่อมมีความสนใจและเข้าใจในเรื่องราวได้ดีเช่นกัน

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาอย่างถี่ถ้วนแล้ว พัฒนาการของการถ่ายทอดรูปลักษณ์ของมนุษย์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานจิตรกรรมแต่ละช่วงเวลานั้น ต่างมีทั้งการแสดงออกที่คล้ายคลึงและแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นแนวความคิด ความเชื่อ สื่อวัสดุที่เลือกใช้ รวมไปถึงบริบททางสังคมที่แวดล้อมการสร้างสรรค์ในแต่ละช่วงเวลา

เมื่อเราลองกลับมาพิจารณาในผลงานจิตรกรรมของไทยแต่ดั้งเดิม ซึ่งเรียกกันว่าจิตรกรรมไทยประเพณีนั้น เราจะพบว่าภาพของคนปรากฏอยู่เป็นเนื้อหาสำคัญในผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีมาตั้งแต่อดีตเช่นกัน หากแต่เป็นภาพของคนที่มีลักษณะที่ถูกแสดงออกในรูปแบบที่เรียกว่าเป็นแบบอุดมคติ กล่าวคือ เป็นภาพที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยมิได้มีความต้องการที่จะลอกแบบเพื่อแสดงออกให้เป็นภาพคนเสมือนจริง หากแต่เป็นการเลียนแบบให้เป็นภาพคนที่มีลักษณะร่างกายและส่วนประกอบหลักต่างๆ ครบถ้วน แต่ไม่อาจอ้างอิงถึงบุคคลหนึ่งบุคคลใดอย่างแท้จริง การสร้างลักษณ์ภาพคนในจิตรกรรมไทยประเพณี ท่วงท่าลีลาของคนที่สร้างขึ้นนั้นจะมีลักษณะที่สอดรับกับโครงสร้างโดย รวมของภาพจิตรกรรม เน้นการแสดงออกถึงความอ่อนช้อยของเส้น

แบบแผนของการสร้างสรรค์ภาพคนในจิตรกรรมไทยประเพณี มีการเน้นความสำคัญกับภาพของพระมหากษัตริย์เป็นพิเศษ ทั้งการจัดวางตำแหน่ง การแต่งกาย การใช้สี หรือเส้นที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงาม ตลอดจนการละเว้นการแสดงอากัปกริยาและอารมณ์ความรู้สึกของท่าทางและใบหน้า นับเป็นการแสดงออกที่ดำรงไว้ซึ่งความเป็นเทวราชาอันเป็นที่เคารพ ให้มีความสง่างามสมพระเกียรติ สอดคล้องกับวิถีปฏิบัติของวัฒนธรรมไทยมาช้านาน แต่ในขณะเดียวกันศิลปินกลับเลือกที่จะแสดงถึงความเป็นคน ในวิถีของปุถุชนคนธรรมดาที่มีกริยาท่าทางเป็นธรรมชาติมากขึ้น ผ่านภาพของคนในชั้นที่ถัดลงมาจากชั้นวรรณะกษัตริย์

จุดเปลี่ยนสำคัญที่มีผลต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับภาพคนนั้น ได้ ปรากฏให้เห็นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อพระองค์ท่านได้ให้ช่างเขียนรูปชาวตะวันตกทำการวาดภาพเหมือนของพระองค์ถวาย ซึ่งถือเป็นการล้มล้างความเชื่อที่มีต่อการวาดภาพหรือถ่ายรูปของคนในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ว่าจะทำให้คนที่เป็นแบบในการวาดภาพนั้นอายุสั้นลง สอดคล้องกับที่ สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้แสดงทรรศนะไว้ความว่า

> ในปี พ.ศ. 2399 ในหลวงรัชกาลที่ 4 ยังทรงเป็นตัวอย่างในการล้มล้างความเชื่อและจารีตเก่าๆ ที่ไม่ทันสมัยของสยามอีกหลายประการ เช่น โปรดให้จิตรกรชาวยุโรป อี พีซ-เฟร์รี (E. Peyze-Ferry) เขียนพระบรมสาทิสลักษณ์สีน้ำมันบนไม้ และยังทรงประทับให้ช่างภาพฉายพระบรมฉายาลักษณ์ (ภาพถ่าย) หลายภาพ และในปี 2403 โปรดให้หลวงเทพรจนา (พลับ) ปั้นพระบรมรูปขนาดเท่าจริงจากพระองค์จริง เป็นประติมากรรมแบบเหมือนจริงองค์แรก ที่ทำขึ้นขณะที่บุคคลที่เป็นแบบยังมีชีวิตอยู่ พระบรมรูปหล่อปูนทาสีนี้ถือได้ว่าเป็นการทำลายความเชื่อ

เดิมที่ว่า การสร้างรูปจำลองของคนที่ยังมีชีวิตจะทำให้คนคนนั้นต้องมีอันเป็นไป เช่น อายุสั้นและไม่เป็นมงคล (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545: 15)

นับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาจิตรกรรมภาพคน ที่สร้างสรรค์ขึ้นในแนวทางของศิลปะตะวันตกเริ่มได้รับความแพร่หลายมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากในรัชกาลต่อมา คือ ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งทรงเสด็จประพาสยุโรปนั้น ได้เสด็จพระราชดำเนินไปเป็นแบบ เพื่อให้ศิลปินชาวยุโรปได้วาดภาพจิตรกรรมเหมือนพระองค์ถวาย นอกจากนั้นยังได้ทรงซื้อผลงานศิลปะจากยุโรปกลับมาด้วยจำนวนหนึ่ง โดยเฉพาะศิลปะในรูปแบบที่แสดงออกอย่างเหมือนจริงนั้น จะเป็นที่พอพระราชหฤทัยมากเป็นพิเศษดังจะเห็นได้จากที่ได้ทรงบันทึกไว้ในพระราชนิพนธ์ไกลบ้าน

นอกจากนี้ในรัชสมัยของพระองค์นั้น ยังทรงได้มีพระประสงค์ที่จะปรับปรุงบ้านเมืองในขณะนั้นให้มีความทันสมัยทัดเทียมกับอารยประเทศ สอดรับกับกุศโลบายที่จะพาให้บ้านเมืองรอดพ้นจากลัทธิล่าอาณานิคม ตลอดจนเพื่อให้พสกนิกรของพระองค์ได้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น จึงได้ทรงส่งพระเจ้าลูกเธอฯและพระบรมวงศานุวงศ์ไปศึกษาในประเทศตะวันตก เพื่อให้นำความรู้กลับมาพัฒนาประเทศในด้านต่างๆ ทรงปรับปรุงเปลี่ยนแปลงขนบธรรมเนียม รูปแบบการบริหารราชการ การศึกษา ตลอดจนบริการสาธารณะต่างๆ ของประเทศให้มีความก้าวหน้ามากขึ้น สอดคล้องไปกับการปรับปรุงทางกายภาพ ทั้งการสร้างถนน อาคาร ต่างๆ ในรูปแบบที่ทันสมัย จึงเป็นเหตุให้มีการว่าจ้างช่างชาวตะวันตก ออกแบบสถาปัตยกรรมและควบคุมการก่อสร้างต่างๆ ในประเทศไทย ซึ่งในจำนวนนั้นมีช่างเขียนภาพและประติมากรที่ถูกว่าจ้างเข้ามาด้วย

ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงดำเนินการพัฒนาบ้านเมืองต่อจากยุคสมัยของพระราชบิดา ความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพคนเกิดขึ้น เมื่อพระองค์ทรงรับ ศิลป์ พีระศรี ช่างปั้นชาวเมืองฟลอเรนซ์ ซึ่งมีชื่อเดิมว่า คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) เพื่อมาเป็นช่างปั้นประติมากรรมประจำกรมศิลปากร

การเข้ามาของ ศิลป์ พีระศรี เป็นที่ประจักษ์แล้วในขณะนี้ว่า ได้สร้างคุณูปการต่อวงการศิลปะไทยในมิติต่างๆเป็นอย่างมาก ทั้งในฐานะของการเป็นผู้ออกแบบและดำเนินการสร้างประติมากรรมอนุสาวรีย์ที่สำคัญต่างๆ ในประเทศ ตลอดจนในฐานะอาจารย์ผู้สอนและผลักดันให้เกิดการเรียนการสอนศิลปะในแนวทางตะวันตกขึ้น จนพัฒนามาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นแหล่งผลิตศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีคุณค่าจวบปัจจุบัน

การเขียนภาพคนเป็นเนื้อหาที่สำคัญในการเรียนศิลปะ นับตั้งแต่ศิลป์ พีระศรีได้วางหลักสูตรการเรียนศิลปะตะวันตกขึ้น แม้ในช่วงนั้นจะเน้นไปที่การเรียนการสอนในแบบศิลปะหลักวิชา (Academic Art) แต่ในเวลาต่อมารูปแบบของศิลปะตะวันตกในแบบศิลปะสมัยใหม่ในลัทธิศิลปะต่างๆ ได้เริ่มมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยมากขึ้นตามลำดับ ดังจะเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมของลูกศิษย์คนสำคัญของ ศิลป์ พีระศรี ในขณะนั้น อาทิ เฟื้อ หริพิทักษ์ ประยูร อุลุชาฎะ สวัสดิ์ ตันติสุข หรือ ทวี นันทขว้าง เป็นต้น

การแสดงออกของรูปแบบและเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมภาพคน จึงได้เปลี่ยนแปลงไปจากขนบของศิลปะแบบหลักวิชา ที่เน้นการสร้างสรรค์รูปคนในแบบที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ มีการแสดงออกถึงหลักการทางกายวิภาค กระดูก กล้ามเนื้อ ในตำแหน่งที่ถูกต้องตามความเป็นจริงไปสู่รูปแบบที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นของศิลปะสมัยใหม่ รูปแบบจิตรกรรมของภาพคนมีความเปลี่ยนแปลงไปสู่ทั้งการแสดงออกด้วยความเรียบง่าย การตัดทอน บิดเบือน ตลอดจนการเสริมแต่งให้รูปคนมีรูปลักษณ์ที่ห่างไกลไปจากความเป็นจริงในธรรมชาติมากขึ้นตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์

จนในช่วงเวลาปัจจุบันเป็นเวลากว่า 60 ปีแล้ว นับตั้งแต่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรได้สถาปนาขึ้นมา ภายหลังจากนั้นได้มีมหาวิทยาลัยทั้งของรัฐบาลและเอกชนอีกจำนวนมากทั้งในกรุงเทพฯและต่างจังหวัด ที่ได้ทยอยเปิดการเรียนการสอนในหลักสูตรการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางตะวันตกขึ้น ซึ่งได้ผลิตบัณฑิตที่เป็นศิลปินออกมาอย่างต่อเนื่อง

ในปัจจุบันการแสดงออกในผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่ ที่มีเรื่องราวเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับภาพคนนั้น ได้ถูกพัฒนาสร้างสรรค์ไปในทิศทางที่หลากหลายมากขึ้นไปมาก บางครั้งจะเห็นความสอดรับของผลงานที่มีต่อบริบทของสังคมที่สร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างเด่นชัด ร่างกายของมนุษย์ในผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่นั้น ไม่ได้ถูกนำมาจัดแสดงในฐานะตัวแทนของความเป็นมนุษย์ การแสดงถึงอารมณ์ หรือจิตวิญญาณของผู้หนึ่งผู้ใดแต่เพียงอย่างเดียวอีกต่อไปแล้ว แต่กลับถูกใช้เป็นเครื่องมือที่จะสื่อสารไปถึงความคิดที่เชื่อมโยงไปสู่เรื่องราวที่หลากหลายภายใต้ความคิด ความเชื่อของการแสดงออกที่มีในศิลปินแต่ละคน ดังนั้นการดำเนินการศึกษาถึงพัฒนาการในการสื่อสารเรื่องราวผ่านร่างกายของมนุษย์ในผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่ของไทย

การปรากฏตัวของผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับมนุษย์ในปัจจุบัน เริ่มจะมีผลงานที่สะท้อนถึงการใช้ร่างกายมนุษย์ในลักษณะที่ผิดรูปจากธรรมชาติ ทั้งการ

ยืดขยายหรือการตัดส่วนต่างๆ ของอวัยวะในร่างกายออก เพื่อให้เกิดเป็นภาพลักษณ์ใหม่ที่จะตอบสนองเนื้อหาและมุมมองใหม่ในผลงานจิตรกรรมมากขึ้น

การแสดงภาพที่ขาดความสมบูรณ์ เน้นการนำเสนอไปที่ความบกพร่องของร่างกาย สามารถสร้างคุณค่า ความดีและความงามในทางทัศนศิลป์ได้ด้วยการส่งผ่านความคิดที่อยู่เบื้องหลังออกมา ด้วยการทำหน้าที่เป็นเสมือนภาพสะท้อนของบริบทสังคม

อีกประเด็นหนึ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ในศิลปะร่วมสมัยอย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้นั้น คือ บริบททางสังคมที่ปรับเปลี่ยนไปตามกาลเวลาของแต่ละสังคม พบว่ากระแสของการแสดงออกของรูปลักษณ์ ร่างกายที่ปรับเปลี่ยนร่างกายนั้นมีความคิดที่หลากหลายต่อความเป็นร่างกายของมนุษย์ ที่เดิมอาจมองเห็นความแตกต่างของความเป็นเพศชายและหญิงเท่านั้น แต่แท้ที่จริงแล้ว ร่างกายของมนุษย์ได้ถูกกำหนดให้เปลี่ยนแปลงความหมายต่างๆได้ เป็นไปตามสังคมแต่ละช่วงเวลา การควบคุมร่างกายด้วยกฎเกณฑ์ของสังคมเป็นสิ่งแรกๆที่มนุษย์ร่วมกันกำหนดขึ้น เช่นการกำหนดหน้าที่ของเพศชายและหญิง ตลอดจนการกำหนดท่าทีความสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิง ผ่านกระบวนการต่างๆทางสังคม โดยเฉพาะทางศาสนาซึ่งแฝงไปด้วยกฎเกณฑ์การปฏิบัติ ในด้านศีลธรรม จริยธรรม ที่มีผลต่อการยับยั้งทั้งทางจิตใจและทางปฏิบัติของผู้คนในสังคมให้ไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข

ในตัวอย่างช่วงหนึ่งของสังคมตะวันตก ร่างกายของผู้หญิงที่มีลักษณะของรูปร่างอ้วนท้วนสมบูรณ์ มีหน้าอกหน้าท้องตลอดจนสะโพกที่ผายกว้าง เคยเป็นร่างกายที่คนในสังคมส่วนใหญ่ปรารถนา ตามความเชื่อเพื่อหวังผลในการให้กำเนิดบุตรที่ง่ายกว่าคนที่มีร่างกายผ่ายผอม แต่ในเวลาต่อมาสตรียุโรปกลับนิยมที่จะรัดให้เอวของตัวเองมีขนาดวงรอบที่เล็กมากกว่าธรรมชาติ เพื่อสนองความงามของการแต่งกาย

ในขณะเดียวกันร่างกายของบุรุษที่เคยกำยำล่ำสันเพราะการใช้แรงงานทำการเกษตรกำลังกลายเป็นที่ต้องการของชายชนชั้นกลางในยุคปัจจุบัน เพื่อแสดงถึงความสมบูรณ์ของร่างกายตลอดจนแสดงออกถึงพลังที่แข็งแกร่งของร่างกายและหมายรวมไปถึงพลังในความเป็นเพศชายอีกด้วย

การแสดงค่านิยมของสังคมปัจจุบันที่มีต่อการจัดการร่างกายดังที่ได้กล่าวถึงมานี้ สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้โดยสรุปว่า

> ในปัจจุบันวัฒนธรรมป๊อป (pop culture) ได้ทำให้ร่างกายปรากฏในลักษณะที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน นั่นคือมันได้กลายเป็นเวทีของการแสดงความเป็นปัจเจกของบุคคล คนจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ ให้ความสนใจและความสำคัญกับการมีสุขภาพที่ดี สัดส่วนและภาพลักษณ์ของร่างกายมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับอัตลักษณ์ (identity) ของบุคคล ปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) เคยตั้งข้อสังเกตว่า ปรากฏการณ์ข้างต้นเห็นได้ชัดเจนในกลุ่มคนที่เขาเรียกว่าพวกชนชั้นกลาง “ใหม่” แต่ในปัจจุบัน ปรากฏการณ์นี้ได้แพร่ขยายสู่คนกลุ่มต่างๆ อย่างทั่วถึง (สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ, 2541: 16)

ในปัจจุบันกระแสความคิดที่มีต่อการจัดการกับร่างกายเริ่มมีบทบาทมากขึ้น ทั้งความก้าวหน้าทางวิทยาการทางการแพทย์ ทั้งสภาพความเชื่อ ความนิยมของสังคม ส่งผลให้มนุษย์ขวนขวายวิธีการจัดการกับร่างกายของตนได้อย่างง่ายดายมากขึ้น โดยไม่ได้คำนึงถึงอุปสรรคของความเป็นเผ่าพันธุ์เชื้อชาติ ที่มาหรือชาติกำเนิดใดๆ ของตนเองมากนัก คนที่ผิวดำก็สามารถทำให้ผิวของตนเองขาวได้ คนที่เกิดมามีอวัยวะเพศที่แสดงความเป็นผู้ชายก็สามารถเปลี่ยนให้เป็นหญิงได้ หรือคนที่อยากมีตาสีฟ้าผมสีทองก็สามารถเปลี่ยนแปลงตัวเองได้อย่างง่ายดายเพียงปลายนิ้วสัมผัส

พฤติกรรมดังกล่าวนี้ได้ถูกเปรียบเทียบให้เห็นภาพได้อย่างชัดเจน ดังที่ สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ ได้นำเสนอไว้ความว่า

> ในสังคมดั้งเดิมการดัดแปลงร่างกายเป็นการเปลี่ยนและแปลงเพื่อกลายเป็นร่างกายที่สังคมยอมรับ แต่ในปัจจุบัน โดยเฉพาะในสังคมตะวันตก คนมีแนวโน้มจะมองร่างกายในฐานะหน่วย (entity) ซึ่งอยู่ในกระบวนการของการกำลังกลายเป็นบางสิ่งบางอย่าง (the process of becoming) หรือเป็นโครงการ (project) ซึ่งหมายถึงว่าร่างกายมิใช่สิ่งที่สร้างมาสำเร็จเรียบร้อยแล้ว แต่อยู่ในภาวะของการที่กำลังเปลี่ยนไปเป็นสิ่งอื่น ไม่มีวันจบสิ้น ในสังคมตะวันตกปัจจุบันคนจึงมองร่างกายเป็นเสมือนโครงการที่จะต้องมีการพัฒนาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ หรือที่เรียกว่า the body project เพื่อให้ร่างกายบรรลุเป้าหมายที่พึงปรารถนา และเป็นการสื่อถึงความเป็นตัวตน หรือ อัตลักษณ์ (identity) ของปัจเจกชนที่เป็นเจ้าของร่างกายแต่ละร่าง (สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ, 2541: 17)

ในประเด็นของความคิดและประสบการณ์ของผู้วิจัยที่มีต่อสังคมไทย โดยเฉพาะสังคมเมืองในปัจจุบันนั้น พบว่ามีความเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตเป็นอย่างมาก ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 ที่ผู้ศึกษาได้เริ่มสร้างจิตรกรรมที่สะท้อนถึงสภาพแวดล้อมในเมืองที่เต็มไปด้วยมลภาวะรอบตัว การเดินทางบนท้องถนนในกรุงเทพมหานคร ที่จำต้องอาศัยรถโดยสารสาธารณะที่ในช่วงเวลาเร่งด่วนนั้น มีจำนวนรถน้อยกว่าความต้องการของผู้คนจำนวนมากที่ต้องการเดินทาง ความแออัดของการโดยสาร สภาพการจราจรที่ติดขัดมากขึ้นทุกวัน อากาศร้อน ควันพิษจากท่อไอเสีย ล้วนสร้างบรรยากาศของความทุกข์กับผู้คนในเมืองหลวงแห่งนี้มาอย่างต่อเนื่อง

จากจุดเริ่มต้นของประสบการณ์จริงที่ผู้ศึกษาได้มีโอกาสสัมผัส ผลักดันให้เกิดความต้องการที่จะสื่อสารความคิดความรู้สึกที่มีต่อปัญหาของสังคม ในเรื่องของมลภาวะที่เกิดขึ้นรอบตัวในชีวิตของคนในเมืองหลวงได้ถูกถ่ายทอดเป็นเนื้อหาในผลงานจิตรกรรม โดยอาศัยการสร้างรูปของเนื้อหาต่างๆ ขึ้นในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อมาประกอบกันเป็นเรื่องราวที่สะท้อนถึงภาวะที่ต้องจำทนอยู่ในสภาพแวดล้อมที่เป็นพิษ ทั้งนี้คงไม่มีใครต้องการที่จะใช้ชีวิตภายใต้สิ่งแวดล้อมที่เลวร้ายอย่างจำเจ แต่ด้วยสถานการณ์ที่บีบบังคับให้ต้องเข้ามาอาศัยในเมืองหลวง ทั้งในเรื่องของการจัดการศึกษาที่มีความพร้อมมากที่สุด เมื่อเทียบกับพื้นที่อื่นๆของประเทศ ความเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ ที่เปิดโอกาสให้กับการทำงาน ความเจริญก้าวหน้าในอาชีพการงาน ความสะดวกในการติดต่อธุรกิจ ส่วนราชการ ตลอดจนศูนย์รวมของสินค้า ต่างๆ ล้วนกระจุกตัวอยู่ในเมืองแห่งนี้ จึงเป็นเหตุให้ผู้คนจำนวนมากต้องเข้ามาแสวงหาโอกาสที่เชื่อว่าจะเป็นสิ่งที่ดีที่สุดให้กับชีวิตของตนเองและครอบครัวอย่างไม่อาจเลี่ยงได้

ความคิดที่มีต่อสังคมเมืองในลักษณะดังกล่าวได้ถูกนำมาถ่ายทอดในผลงานจิตรกรรมของผู้ศึกษาตั้งแต่เริ่มต้นของการสร้างงานจิตรกรรม ได้ต่อเนื่องมาสู่การความคิดที่ว่าปัญหาทั้งหมดที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมนั้น ล้วนมีจุดเริ่มต้นมาจากผู้คนในสังคมเองที่ปล่อยให้มันเป็นอย่างที่เป็น ไม่คิดที่จะแก้ไขด้วยเห็นว่าไม่ใช่หน้าที่ เป็นเรื่องที่ไกลตัว หรือท้อแท้ต่อการแก้ปัญหา ดังนั้นในประเด็นของความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคม จึงได้กลายเป็นประเด็นที่ผู้ศึกษาได้นำมาสะท้อนการสร้างสรรค์จิตรกรรมตามแนวทางของตนเองในเวลาต่อมาที่แสดงออกทั้งในเรื่องความสัมพันธ์ของคนในสังคมที่ต้องอาศัยร่วมกันพบเจอกันอย่างฉาบฉวย ความสัมพันธ์จากการร่วมงานกันตลอดจนความสัมพันธ์ในฐานะมิตรสหายที่รู้จักกัน ล้วนมีผลต่อความคิดที่มีผลต่อกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง นอกจากนี้ความรู้สึกอึดอัด ความผิดหวัง ตลอดจนความโกรธที่เกิดขึ้นภายใต้ภาวะของความกดดันทั้งจากสังคมรอบตัว เป็นสิ่งที่กระตุ้นความต้องการในการสื่อสารผ่านการสร้างสรรค์จิตรกรรมของผู้ศึกษาที่มีต่อสังคมรอบตัว เป็นความต้องการที่จะสื่อด้วยการกระตุ้นเตือนมากกว่า

ที่จะใช้วิธีการที่รุนแรงในการสื่อสาร ด้วยความเชื่อส่วนตัวที่ว่า การแสดงออกที่รุนแรงนั้น แม้ในบางครั้งอาจเรียกความสนใจกับผู้พบเห็นให้หันมาสนใจได้อย่างรวดเร็ว แต่การแสดงออกนั้นมักต้องอาศัยอารมณ์ความรู้สึกจากการรับรู้ทางสายตาที่รุนแรงเช่นกันด้วย ซึ่งผลของมันอาจนำไปสู่อารมณ์ความรู้สึกสะท้อนกลับมาจากผู้ชม จนทำให้เกิดการข้ามกระบวนการทางความคิด หรือการตระหนักในรายละเอียด จนนำไปสู่ข้อพิพาทที่อยู่บนพื้นฐานของอารมณ์ที่มีมากกว่าเหตุผล

จากมูลเหตุสำคัญที่ได้กล่าวมาในข้างต้น ประกอบกับยังไม่มีการศึกษาค้นคว้าถึงกระบวนการของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ที่อาศัยรูปลักษณ์ของมนุษย์ในการถ่ายทอดเรื่องราวการสร้างสรรค์อย่างเป็นรูปธรรม ผู้ศึกษาจึงมีความสนใจที่จะดำเนินการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยที่มีรูปแบบเนื้อหาในลักษณะดังกล่าวมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ที่มีกระบวนการวิเคราะห์ ในประเด็นของเรื่องราว รูปแบบการแสดงออก อิทธิพลจากบริบทแวดล้อม แนวความคิด ความเชื่อ สื่อวัสดุ ตลอดจนกลวิธีในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ผลสรุปอันจะเป็นประโยชน์ต่อการนำไปพัฒนาผลงานจิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ ตามแนวทางที่ผู้ศึกษามีความสนใจ ซึ่งผลจากการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้จะยังประโยชน์ต่อวิชาการทางด้านจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย ตลอดจนสาขาวิชาต่างๆที่เกี่ยวข้องอีกด้วย

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษา วิเคราะห์ การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยที่แสดงออกด้วยรูปลักษณ์ของมนุษย์ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิด รูปแบบการแสดงออก กลวิธีการสร้างสรรค์

1.2.2 เพื่อพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ในจิตรกรรมร่วมสมัยของไทยด้วยบริบทแวดล้อมในปัจจุบัน ตามทัศนะและประสบการณ์ของผู้ศึกษาวิจัย

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 ดำเนินการสืบค้นข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับ การสร้างสรรค์จิตรกรรม รูปลักษณ์ของมนุษย์ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย จากแหล่งความรู้ต่างๆ คือ

1.3.1.1 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.3.1.2 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ

1.3.1.3 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.3.2 วิเคราะห์ถึงมูลเหตุ รูปแบบ และบริบทที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ จากผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งชาวต่างประเทศและชาวไทย

1.3.3 พัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ด้วยการใช้สื่อวัสดุสีน้ำมันและหรือสีอะคลีลิคบนผ้าใบ ด้วยเนื้อที่อาศัยการสังเกตบริบทของสังคมรอบตัวเป็นสำคัญ เน้นการแสดงออกถึงความแออัดของสังคมเมือง โดยสามารถจำแนกตามพัฒนาการของการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกันออกไปได้แต่ละชุดของการสร้างสรรค์

1.3.4 จัดแสดงผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมและนำเสนอองค์ความรู้ที่ได้รับในรูปเล่มของการวิจัย

1.4 ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ได้พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่สะท้อนคุณค่าและบริบทของสังคม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมร่วมสมัย โดยอาศัยข้อมูลพื้นฐานจากการศึกษาวิจัย

1.4.2 ได้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าทางทัศนศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จำแนกเป็นหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้

2.1 กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ทฤษฎีบริบทนิยม (Contextualism)

ความเปลี่ยนแปลงใดๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม ย่อมมีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างไม่อาจเลี่ยงได้ ในฐานะที่ผลงานศิลปะเป็นปรากฏการณ์หนึ่งของสังคมที่ไม่อาจแยกออกไปเป็นเอกเทศแต่อย่างใด ผลงานศิลปะนั้นมีพัฒนาการที่มีความเกี่ยวเนื่องกับสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม การเมือง เศรษฐกิจ เทคโนโลยี ของแต่ละยุคสมัย จนอาจกล่าวได้ว่าความเจริญก้าวหน้าของการสร้างสรรค์ศิลปะนั้นเป็นภาพสะท้อนของสังคมในแต่ละช่วงได้เป็นอย่างดี

เมื่อพิจารณากลับไปยังการสร้างสรรค์ศิลปะในศตวรรษที่ 19 จนถึงช่วงกลางของศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่ประเทศในดินแดนตะวันตกมีพัฒนาการทางสังคมที่ก้าวไกลไปมากอย่างรวดเร็ว ทั้งทางด้านการเมือง วิทยาการความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ เศรษฐกิจและสังคม โดยเฉพาะการปฏิวัติอุตสาหกรรมที่ส่งผลให้เกิดความก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีทางการผลิตไปมาก ทำให้ก้าวพ้นจากยุคของการเกษตรกรรมเข้าสู่ยุคของอุตสาหกรรมอย่างเต็มตัว

สภาพความก้าวหน้าทางสังคมสอดคล้องไปกับความก้าวหน้าทางศิลปะ ซึ่งได้ปรับตัวก้าวเข้าสู่การสร้างสรรค์ ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) นั้น ได้ทำลายความเป็นศิลปะชั้นสูง (High Art) ที่เป็นขนบนิยมมาก่อนหน้านั้นลงไป ด้วยการนำเสนอภาพของชีวิตสมัยใหม่ของชนชั้นกลางมีบทบาททางสังคมมากขึ้น ความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบการสร้างสรรค์ที่ก้าวพ้นศิลปะหลักวิชา (Academic Art) ไปสู่การแสวงหารูปแบบที่สอดคล้องกับความเชื่อเฉพาะตนหรือกลุ่มของตนเอง

ศิลปะสมัยใหม่พัฒนาตัวเองขึ้นจากความก้าวหน้าของสังคมตะวันตก และในขณะเดียวกันก็ได้จำกัดวงการยอมรับในความก้าวหน้าทางศิลปะไว้ในดินแดนตะวันตกแต่เพียงเท่านั้น ด้วยการดำเนินไปบนฐานคิดที่ว่าวัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่ตะวันตกนั้นด้อยค่าทางวัฒนธรรมไม่อาจนำมาเทียบเคียงกันได้

แนวความคิดในแบบสมัยใหม่ (Modernism) ซึ่งเป็นผลึกของสังคมที่เน้นความเป็นปัจเจกบุคคลในแบบตะวันตกอย่างมาก รุกรานทั้งธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม เพื่อตอบสนองความก้าวหน้าทางอุตสาหกรรม ยังคงมีการแบ่งแยกทางชนชั้น โดยเฉพาะการให้ค่าของความต่างทางวัฒนธรรมที่ไม่เท่าเทียมกัน ซึ่งเชื่อว่าเป็นผลพวงที่เกิดขึ้นมาจากกระแสแนวคิดของการแบ่งส่วนงานออกแบบสายพานการผลิต (Assembly Line) ที่สอดรับกับวิถีของโลกสมัยใหม่ มุ่งให้เกิดความรู้ความชำนาญเฉพาะทาง ในแนวทางของลัทธิทุนนิยมอุตสาหกรรมที่สนับสนุนให้แบ่งแยกหน้าที่ของแต่ละภาคส่วนออกจากกันอย่างชัดเจนเด็ดขาด

กระทั่งเมื่อล่วงเข้าสู่กลางศตวรรษที่ 20 คำถามที่สังคมถูกท้าทายจากการก้าวเดินในยุคอุตสาหกรรมได้ทับถมกันเป็นจำนวนมาก ทั้งปัญหาทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม รวมทั้งปัญหาทางด้านสิ่งแวดล้อมซึ่งเป็นประเด็นสำคัญของยุคสมัย

ความตื่นตัวทางด้านสิ่งแวดล้อมที่กระจายตัวไปในสังคมวงกว้างมากขึ้นเรื่อยๆ ด้วยความตระหนักถึงภัยของการรุกรานธรรมชาติอย่างรวดเร็ว ตลอดจนพัฒนาการโดยภาพรวมของโลกที่ได้ปรับเปลี่ยนตัวเองเป็นสังคมอุตสาหกรรมเฉกเช่นดินแดนตะวันตก ทำให้ปัญหาของสิ่งแวดล้อมได้กลายเป็นปัญหาร่วมกันของทุกคนบนโลกนี้

การหันกลับมาสู่ความเป็นตัวตนที่แย้งกับวิธีของโลกสมัยใหม่ การถอดรื้อโครงสร้างทางสังคมที่ถือกำเนิดและดำเนินมาในโลกอุตสาหกรรม เพื่อปรับเปลี่ยนให้สอดรับกับวิถีชีวิตที่สอดรับกับความเป็นตัวตนของแต่ละพื้นที่ มากกว่าจะรอการเปลี่ยนแปลงจากศูนย์กลาง โดยภาพรวมของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมช่วงเวลานี้ ได้นำเราก้าวเข้าสู่ช่วงเวลาของโลกหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

แนวคิดของการเรียนรู้ร่วมกันเพื่อการแสวงหาทางออกให้กับสังคมที่มีปัญหา จึงได้กลายเป็นปรากฏการณ์ใหม่ของสังคมโลก เป็นสภาวะที่ย้ำเตือนกับมนุษย์อีกครั้งหนึ่งว่า มนุษย์นั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ที่ต้องอาศัยพึ่งพิงตามกฎเกณฑ์ของระบบนิเวศน์วิทยา จึงนำไปสู่การแสวงหา การศึกษาเรียนรู้ซึ่งกันและกันในเชิงระนาบมากยิ่งขึ้น ด้วยการพิจารณาถึงบริบทแวดล้อมของแต่ละพื้นที่

ธีรยุทธ บุญมี ได้อธิบายถึงปรากฏการณ์ทางสังคม ด้วยมุมมองของวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์โดยสรุปได้ว่า

> ประวัติศาสตร์พัฒนาการมนุษย์ตั้งแต่รู้จักทำเกษตรกรรม จัดตั้งหมู่บ้าน เป็นกระบวนการตรึงยึด สร้างความผูกพัน (embedded) มนุษย์กับพื้นถิ่น (Locality)

> ชุมชน (Community) คติความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณี ศาสนา เมื่อมนุษย์พัฒนามาเรื่อยๆ จนมาถึงขั้นเกิดชาติ ประเทศ และระบบเศรษฐกิจแบบอุตสาหกรรมนิยมและทุนนิยม ก็จะมีกระบวนการตรึง ผูกยึดมนุษย์อีกรูปแบบหนึ่งเข้ามาแทนที่ คือการผูกพันให้ติดอยู่กับสถานะชนชั้น อาชีพ สถาบัน จังหวัด รัฐ หรือชาติของตน รวมทั้งสิ่งที่เป็นลักษณะร่วมของชาติ นั่นคือมีภาษาเดียวกัน ประวัติศาสตร์ ประเพณีร่วมกัน นั่นก็คือกระบวนการชาตินิยม หรือกระบวนการสร้างความเป็นสังคมวัฒนธรรมเดียวกัน สังคมหลังอุตสาหกรรม หรือหลังสมัยใหม่ โดยทิศทางใหญ่จะเป็นการย้อนกระบวนการผูกมัด ยึดตรึงมนุษย์ เป็นการถอดถอย (Disembedded) ซึ่งมีสองส่วนคือ ถอดจากกรอบต่างๆ และถอดให้พ้นจากสิ่งที่ยึดตรึงไว้ ไม่ว่าจะเป็นท้องถิ่น ประเทศชาติ องค์กร สถาบันต่างๆ (ธีรยุทธ บุญมี, 2546: 123)

ดังที่ได้กล่าวไปในข้างต้นแล้วครั้งหนึ่งว่า ศิลปะนั้นเป็นภาพสะท้อนของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้เป็นอย่างดี ดังนั้นเมื่อกระแสสังคมดำเนินไปในทิศทางดังที่ได้กล่าวมา การสร้างสรรค์ก็ดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน

พัฒนาการทางด้านศิลปะที่ดำเนินมาจากการสร้างศิลปะที่มุ่งเน้นความงามของวัตถุที่อาศัยทั้งจากทักษะเชิงช่างชั้นสูง ก้าวเข้าสู่การนำเสนอเนื้อหาและรูปแบบทางความคิดของศิลปินแต่ละคน เพื่อตอบโจทย์ของการสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกผ่านผลงานสร้างสรรค์ออกมาเป็นขนบที่ได้รับการยอมรับกันมาอย่างยาวนาน แม้ในบางช่วงเวลาด้วยความนิยมของสังคมจะทำให้เกิดรูปแบบที่แตกต่างออกไป ดังเช่น รูปแบบศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ซึ่งเป็นอีกทางเลือกหนึ่งตามความเชื่อของผู้สร้างสรรค์ที่ว่า ความงามนั้นสามารถเกิดขึ้นจากจังหวะของส่วนประกอบต่างๆ ทางทัศนศิลป์ที่มารวมตัวกันอย่างลงตัวได้ โดยไม่จำเป็นต้องแสดงอาศัยการออกทางเนื้อหาเรื่องราวใดๆ ที่สัมพันธ์กับสังคมทั้งสิ้น

แต่เมื่อสังคมของการสร้างสรรค์ศิลปะ ได้ล่วงเข้าสู่การเปิดกว้างทางวัฒนธรรมให้กับในทุกพื้นที่ ความหมายของคำว่าพื้นที่สร้างสรรค์ไม่ได้ถูกจำกัดแต่เพียงบนผืนผ้าใบ กระดาษ ก้อนหิน หรือก้อนดินอีกต่อไปแล้ว พื้นที่ทางศิลปะได้กลายเป็นพื้นที่ที่ถูกกำหนดขึ้นจากบริบทแวดล้อมซึ่งเป็นพื้นที่ในธรรมชาติที่อยู่รอบตัวเรา ตลอดจนการใช้สื่อวัสดุที่หลากหลายมากขึ้นเพื่อตอบสนองความคิดต่อการสร้างสรรค์

น้ำหนักในส่วนผสมของความเป็นศิลปะหลังสมัยใหม่นั้น ให้คุณค่าของความคิดสร้างสรรค์เป็นตัวนำมากกว่าความเป็นศิลปะวัตถุ ซึ่งในประเด็นนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวขยายความไว้ว่า

> ศิลปะหลังสมัยใหม่ ก็ได้ดูดซับความคิด นำเสนอความคิดและการปฏิบัติทางศิลปะที่หลากหลาย แสดงบทบาทของศิลปะร่วมสมัยที่มีฐานปัญญาและทฤษฎีหรือแนวคิด (Intellectual and theoretical basis) เป็นด้านหลัก โดยที่มิได้คำนึงถึงกระบวนแบบ (style) ดังเช่น ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะมีความหลากหลายตั้งแต่การแสดงแนวคิดอย่างบริสุทธิ์ การแสดงเทคนิค ไปจนถึงการแสดงจินตภาพ (image) ของความคิด (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 41)

เมื่อแนวความคิดที่มีต่อการสร้างสรรค์แตกต่างไปจากเดิม ประกอบกับแหล่งกำเนิดของงานศิลปะได้เปลี่ยนแปลงไปสู่พื้นที่ที่มีความหลากหลายมากขึ้น ทฤษฎีที่จะใช้สำหรับทำความเข้าใจการสร้างสรรค์ตลอดจนเพื่อใช้สำหรับการวิพากษ์ถึงคุณค่าของงานศิลปะ จึงมีรูปแบบที่ต้องปรับเปลี่ยนไปให้สอดรับกับรูปแบบของผลงานมากขึ้น

สำหรับหลักการสร้างสรรค์ศิลปะที่เคยยึดถือมาแต่อดีตนั้น ยังอาจนำมาใช้อธิบายถึงโครงสร้างของการสร้างสรรค์ได้เพียงส่วนหนึ่งของกระบวนการ แต่คงมิอาจที่จะใช้เป็นเครื่องมืออธิบายความหมายของการสร้างสรรค์ทั้งหมดได้โดยลำพังอีกต่อไป ด้วยเหตุของการสร้างสรรค์ที่เกี่ยวเนื่องไปกับบริบทแวดล้อมอื่นๆ ที่อยู่โดยรอบพื้นที่ของการสร้างสรรค์นั้น เกินเลยไปกว่าหลักการสร้างสรรค์ทางศิลปะแต่เพียงอย่างเดียวอีกต่อไป

อำนาจ เย็นสบาย ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการประเมินคุณค่าในผลงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ไว้ ความว่า

> โลกที่เชื่อมโยงและส่งอิทธิพลต่อกันทำให้คนในวงการศิลปะวิจารณ์ จำเป็นต้องติดตามทำความเข้าใจทั้งองค์ความรู้ใหม่ของศิลปะและความรู้ที่ข้ามศาสตร์ข้ามสาขา ที่มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงและมีการประสมประสานความรู้เข้าหากันอย่างไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน การยึดถือหลักองค์ประกอบของศิลปะ ทัศนธาตุ ที่ว่างเอกภาพ ดุลยภาพ จังหวะ สัดส่วน เอกภาพของทัศนธาตุ ฯลฯ ภายใต้ปรัชญาความงามและมาตรฐานความงามตามแบบศิลปะคลาสสิค และหรือศิลปะตามหลักวิชา มีประโยชน์สำหรับศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาหนึ่ง แต่ไม่อาจให้คำตอบ

หรือเป็นเครื่องมือที่จะทำความเข้าใจ ต่อผลงานศิลปะจินตทัศน์และผลงานยุคหลังสมัยใหม่ได้ (อำนาจ เย็นสบาย, 2548: 76-77)

ดังนั้นเมื่อพิจารณาถึงหลักในการตีความหรือทำความเข้าใจในผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ จึงมีความเชื่อมโยงไปยังองค์ความรู้ต่างๆ ทั้งในทางวิทยาศาสตร์และสังคมศาสตร์ ปรากฏออกมาเป็นแนวความคิดที่หลากหลาย สำหรับแนวความคิดที่ใช้อธิบายความที่เป็นตัวบทของงานศิลปะที่น่าสนใจ คือแนวความคิดในแบบ บริบทนิยม (Contextualism) ซึ่งเป็นแนวคิดที่เน้นไปในเรื่องการแสดงออกของเนื้อหาในผลงานศิลปะ บนฐานของความสัมพันธ์กับการเมือง เศรษฐกิจ สังคม แวดล้อม

ถนอม ชาภักดี ได้ให้ทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการเกิดขึ้นของแนวความคิดแบบ บริบทนิยม ไว้โดยสามารถสรุปสาระสำคัญได้ดังนี้

> แนวคิดแบบ Contextualism นั้นได้รับอิทธิพลทางแนวคิดมาจากนักปรัชญานักวิจารณ์สาย Marxism ที่ว่า กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะใดๆ นั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสังคม การเมืองในทุกระดับ ซึ่งกรรมกรทางศิลปะ (ศิลปิน) ต่างสะท้อนฐานะของความคิดอุดมการณ์ของตัวเอง ผ่านผลงานที่ขึ้นอยู่กับฐานะทางชนชั้นที่ตนเองสังกัดหรืออยู่ภายใต้กรอบความคิดนั้นๆ ศิลปะไม่ใช่สิ่งที่อยู่บนหอคอยงาช้างเพื่อรับใช้ชนชั้นกฎุมพีหรือศักดินาอีกต่อไป เพราะผลงานศิลปะนั้นสร้างสรรค์ขึ้นมาจากหยาดเหงื่อแรงงานของกรรมกรทางศิลปะ แต่ถูกว่าจ้างโดยนายทุนหรือขุนนาง ซึ่งแนวคิด Contextualism ในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะนั้น จะเน้นพิจารณาในบริบทของเรื่องราวทางวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในสังคม พูดง่ายๆ ก็คือเน้นการแสดงออกทางเนื้อหา เรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม โดยที่ศิลปินเป็นผู้นำเรื่องราวเหล่านั้นสะท้อนออกมาในผลงานของตนเอง ซึ่งมองดูเผินๆ ก็คล้ายจะปฏิเสธแนวคิดแบบ Formalism อยู่กลายๆ เพราะในขณะที่วิธีคิดหนึ่งเน้นไปที่รูปทรง อารมณ์การแสดงออกอันเป็นรูปทรงต่างๆ ทางทัศนศิลป์ ในทางตรงกันข้ามแนวคิดแบบ Contextualism กลับเน้นไปที่การแสดงออกทางเนื้อหา เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังคม เศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของผู้คนในระดับต่างๆ (ถนอม ชาภักดี, 2548: 98-99)

จากแนวความคิดดังกล่าวถูกนำมาตั้งคำถามในผลงานศิลปะที่แสดงออก ไม่ใช่เพื่อการตีความถึงเนื้อหาตามที่ตาเห็น ปรากฏการณ์ที่สอดประสานกันของส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ต่างๆ หรือสัญลักษณ์ใดๆ ที่ถูกนำมาอ้างถึง แต่เป็นกระบวนการที่ใช้เพื่อทำความเข้าใจในความหมายของการสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวเนื่องกับบริบทรอบตัวของศิลปินและผลงานศิลปะ

ถนอม ชาภักดี ได้อธิบายในประเด็นนี้ไว้ว่า

> สำหรับ Contextualism ในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ ซึ่งประการสำคัญของสาระในแนวคิดนี้ ก็คือกระบวนการผลิตหรือสร้างสรรค์ใดๆ ในสังคมนี้ ล้วนแต่ขึ้นอยู่กับโครงสร้างทางสังคม ไม่มีใครอยู่เหนือกฎเกณฑ์เหล่านี้ ศิลปะก็เช่นเดียวกันที่เสมือนดั่งเป็นกระบวนการที่เปิดเผยความจริงให้ประจักษ์ อันส่งผ่านจากเรื่องราวเนื้อหาของสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองไปสู่ตัวผลงานศิลปะ จากความหมายที่ซ่อนลึกอยู่ภายใต้โครงสร้างความซับซ้อนของสังคม สู่พื้นผิวของผลงานศิลปะที่สำแดงต่อสาธารณะ ให้ได้รับรู้ถึงความเป็นไปในพื้นที่และเวลาของสังคมนั้นๆ (ถนอม ชาภักดี, 2548: 101)

กล่าวโดยสรุปถึงแนวความคิดในแบบบริบทนิยมนี้ได้ว่า พัฒนาการทางด้านสื่อวัสดุ ตลอดจนกลวิธี และรูปแบบการสร้างสรรค์ทางศิลปะนั้น ได้ถูกพัฒนามาอย่างต่อเนื่องยาวนาน และมีผลสัมฤทธิ์ที่ดีในแต่ละยุคสมัย สำหรับประเด็นของการทำความเข้าใจถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะก็ถูกพัฒนาติดตามมาอย่างต่อเนื่อง เพื่อทำความเข้าใจในศิลปะแต่ละมิติเวลา ดังนั้น เมื่อความหมายของคำว่าศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน ได้ถูกเปิดกว้างออกไปอย่างมากในโลกยุคหลังสมัยใหม่ ที่เป็นผลสืบเนื่องมาจากทั้งการสื่อสารที่รวดเร็วกว้างไกล ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่แย่ลง ปัญหาสังคม ตลอดจนบริบทต่างๆ ทางสังคม ได้หลอมรวมให้แต่ละพื้นที่มีความหมายในตัวเอง มีเรื่องราวเฉพาะของตนเอง การแสดงออกในผลงานศิลปะจึงไม่ใช่เป็นเพียงการแสดงความสวยงามลงตัวของเส้นสี ไม่ใช่การบอกเล่าเรื่องราวใดๆ แก่ผู้ชมให้เพื่อการรับรู้เท่านั้น แต่ในผลงานศิลปะร่วมสมัยกำลังประสานเรื่องราวรอบตัวของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นอุดมคติ สถานการณ์แวดล้อม ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมต่างๆ เป็นการสื่อถึงทิศทางของสังคมภายใต้บริบทที่มีมิติของความต่อเนื่องหลากหลาย มากกว่าจะจบลงที่ความงามที่ประสานกันอย่างลงตัวบนเนื้อหาใดๆ เพียงเท่านั้น

2.1.2 **สัญวิทยา** (Semiotic)

ในสังคมมนุษย์นั้นเราอาศัยภาษาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารระหว่างกัน ทั้งในรูปแบบของภาษาพูด ภาษาเขียน อีกทั้งเรายังมีภาษาท่าทางในลักษณะต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมาย อารมณ์ ความรู้สึกตามต้องการได้อีกทางหนึ่งด้วย

พัฒนาการทางด้านการสื่อสารและการใช้ภาษาได้ถูกค้นคว้าพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง กระทั่งในช่วงกลางของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้ปรากฏความเคลื่อนไหวของนักภาษาศาสตร์จำนวนหนึ่ง ที่ได้นำเสนอมุมมองที่เกี่ยวข้องกับความหมายในตัวของภาษา ที่มีความเกี่ยวข้องกับแนวความคิดในเรื่องของสัญญะ (Sign) อย่างมิอาจแยกออกจากกันได้

สัญศาสตร์ (Semiotic) ได้ถือกำเนิดขึ้นในฐานะขององค์ความรู้ เพื่อการศึกษาความหมาย การทำความเข้าใจความหมาย ตลอดจนกระบวนการให้ความหมายของสิ่งต่าง ๆ

ข้อความหรือสารที่มนุษย์เราต้องการสื่อสารออกมาในรูปลักษณ์ต่างๆ ทั้งโดยผ่านสื่อที่เป็นภาษา วรรณกรรม ภาพวาด รวมถึงเครื่องหมายต่าง ๆ ที่คิดค้นขึ้นมานั้น เมื่อพิจารณาอย่างดีแล้วจะพบว่า ล้วนมีองค์ประกอบสำคัญที่รวมอยู่ด้วยกันสองส่วน คือ ส่วนที่เป็นสัญญะหรือตัวหมาย (Signifier) และส่วนที่เป็นความคิดหรือสิ่งที่หมายถึง (Signified)

ซึ่ง เขมิกา จินดาวงศ์ ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างประกอบไว้เพื่อทำความเข้าใจในเรื่องดังกล่าวข้างต้นได้โดยง่าย ความว่า

> ในการกล่าวถึงคำว่า สุนัข ในภาษาไทย รูปตัวอักษรที่เขียนว่า สุนัข นั้นคือรูปสัญญะ หรือ signifier ซึ่งเป็นตัวชักนำความคิดในหัวของเราไปสู่ความคิดที่เกี่ยวกับลักษณะที่บอกถึงตัวหมาหรือสุนัขที่เป็นสัตว์จริงๆ ซึ่งสุนัขที่เป็นสัตว์ในที่นี้ก็คือ ตัวหมายถึง หรือ signified นั่นเอง ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างตัวที่เป็นรูปสัญญะ กับตัวความหมายของสัญญะนั้น เป็นสิ่งที่ถูกกำหนดขึ้นมาโดยไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่นอน และไม่จำเป็นต้องมีลักษณะเกี่ยวข้องที่เหมือนหรือคล้ายคลึงกัน เช่นเดียวกันกับความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะ เช่น อักษรที่เขียนคำว่า สุนัข กับคำว่า หมา หรือคำว่า dog ในภาษาอังกฤษ ทั้งสามคำล้วนสื่อความหมายถึงสุนัขที่เป็นสิ่งมีชีวิตเหมือนกัน แต่รูปสัญญะที่เป็นรูปตัวหนังสือนั้นไม่ได้มีส่วนสัมพันธ์กันเลย โดยรูปสัญญะเป็นอย่างไรนั้นจะขึ้นอยู่กับข้อกำหนดของแต่ละภาษา(เขมิกา จินดาวงศ์, 2551: 59)

ในประเด็นเดียวกันนี้ กาญจนา แก้วเทพ ได้อธิบายโดยอ้างถึงแนวคิดของ โบดริยาร์ด (Baudrillard) โดยสรุปสาระสำคัญได้ว่า

> โบดริยาร์ด ได้วิเคราะห์ถึงลักษณะที่เกินเลยต่อไปอีกของระบบสัญญะในสังคมปัจจุบัน จากต้นกำเนิดความเป็นมาของสัญญะนั้น เราจะพบความจริงระหว่างสามสิ่ง คือ เริ่มต้นด้วยเรามีขวดแก้วที่เป็นของจริง (reference) เมื่อคนเราได้เห็นขวดแก้วจริงๆแล้วก็จะหลับตาเห็นภาพของขวดแก้วในความคิดหรือตัวหมาย (signified) ในขั้นต่อมา เมื่อเราประดิษฐ์ระบบสัญญะแบบต่างๆขึ้นมา เช่นตัวอักษรไทยที่เขียนว่า ขวด ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เขียนว่า bottle หากคนในสังคมเรียนรู้ระบบสัญญะนี้แล้ว เพียงแค่เห็นตัวอักษรคำว่า ขวด ซึ่งเป็นสัญญะหรือตัวหมาย (signifier) เราก็จะสามารถจินตนาการเห็นขวดในแนวคิดได้ทันที (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 138-139)

นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส ชื่อว่า เฟอร์ดินองด์ เดอ โซซูว์ (Ferdinand de Saussure) เป็นผู้ที่ริเริ่มวางรากฐานวิชาสัญวิทยา (Semiology) ขึ้น โดยมีความสัมพันธ์กับปรัชญาโครงสร้างนิยม (Structuralism) ซึ่งเป็นแนวความคิดของเขาที่ได้นำเสนอออกมาก่อนหน้านี้ ต่อมาได้มีนักภาษาศาสตร์อีกหลายคนที่ได้ท้าทาย ปรับเปลี่ยน แนวความคิดทางสัญวิทยาของโซซูว์ ไปในทิศทางที่แตกต่างกันไปตามเหตุผลของตน

แนวความคิดหนึ่งที่ต่อยอดความคิดของโซซูว์ ออกไปได้อย่างน่าสนใจคือของ ชาลส์ แซนเดอร์ส เพียซ ที่ได้นำเสนอการแบ่งประเภทของสัญญะ ออกเป็น 3 ประเภท ดังที่ ธิคุณ สุภาสัย ได้เขียนอธิบายไว้ดังนี้

> 1. ภาพเหมือน (icon) คือ ตัวเครื่องหมายที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับสิ่งที่มันบ่งชี้ ซึ่งเราสามารถใช้กระบวนการถอดความหมายที่ได้จากทางสายตา หรือตามสิ่งที่มองเห็น เช่น ภาพถ่ายหรืออนุสาวรีย์ รูปปั้น เพราะภาพที่เห็นตามความจริง มันจะมีลักษณะเหมือนสิ่งที่มันอ้างอิงอยู่แล้วนั่นเอง
> 2. ดัชนี (index) เป็นเครื่องหมายที่บ่งชี้ถึงบางสิ่งบางอย่าง โดยตัวสัญญะทั้งตัวหมายและตัวหมายถึง จะมีลักษณะความสัมพันธ์แบบเชื่อมโยงกันในเชิงเหตุผล ซึ่งเราสามารถถอดความหมายที่ได้ ด้วยกระบวนการคิดอย่างมีเหตุผล เช่น ควันเป็นตัวบ่งชี้ถึงไฟ อาการของโรคเป็นตัวบ่งชี้ของโรค เป็นต้น

3. สัญลักษณ์ (symbol) คือเครื่องหมายที่แสดงถึงบางสิ่งบางอย่าง แต่ตัวหมายไม่ได้แสดงความคล้ายคลึงกับสิ่งที่มันบ่งชี้ โดยความสัมพันธ์ของทั้งตัวหมายและตัวหมายถึงจะมีการสร้างความเชื่อมโยงกันตามข้อตกลงที่กำหนด การจะสามารถถอดความหมายให้เป็นที่เข้าใจได้ จะต้องเรียนรู้ในกฎเกณฑ์ ข้อกำหนด หรือข้อตกลงต่าง ๆ ร่วมกันก่อน ตัวอย่างเช่น ภาษา ซึ่งหากเราจะเข้าใจตัวอักษรรูปร่างต่าง ๆ ว่าหมายถึงอะไร ก็จำเป็นจะต้องรู้จักภาษานั้น ๆ ก่อน เป็นต้น (ธิคุณ สุภาสัย, 2550: 49)

อย่างไรก็ดีการที่จะสื่อสารผ่านสัญญะต่าง ๆ นั้น จำต้องใช้รูปแบบการประสานสัญญะให้สอดคล้องกันเพื่อสื่อความหมายต่าง ๆ ด้วยการจัดเรียงสัญญะให้เกิดความหมายตามต้องการ โดยอาศัยรหัส (Code) เพื่อให้เกิดความหมายขึ้น โดยอาศัยกฎเกณฑ์ ตลอดจนวิธีปฏิบัติต่าง ๆ ซึ่งเป็นที่ยอมรับในการจัดการให้เกิดความหมายขึ้น

ในประเด็นนี้สามารถศึกษาได้จากแนวคิดทางด้านมายาคติ (Myth) ของนักปรัชญาร่วมสมัยชาวฝรั่งเศส โรลองค์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ผู้ซึ่งเสนอประเด็นในการให้ความสำคัญการศึกษาความหมายของสัญญะ โดยแยกออกจากเนื้อหาสาระ

ตามที่ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร ได้กล่าวถึงแนวคิดของบาร์ตส์ในประเด็นมายาคติไว้อย่างน่าสนใจ โดยสรุปความได้ว่า

> การวิเคราะห์แบบสัญวิทยาต้องให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ที่ สลับ ซับซ้อน และซ่อนเงื่อนระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะ เป็นการวิเคราะห์ที่มีพื้นฐานมาจากภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างของโซซูร์ โดยให้ความสำคัญกับกระบวนการของการใช้ภาษา ที่สื่อให้เห็นภาพพจน์ (figuratives) และความหมายแฝงต่าง ๆ ที่แสดงออกมาในรูปวัฒนธรรมมวลชน จารีตปฏิบัติ และอุดมการณ์หลักในสังคม ดังนั้น การวิเคราะห์มายาคติของบาร์ตส์ จึงเป็นการศึกษาที่พยายามเปิดเผยให้เห็นถึงสิ่งที่เกิดขึ้นแต่ไม่นิยมพูดถึงกันในสังคม บาร์ตส์เรียกปรากฏการณ์เหล่านี้ว่า ความชัดเจนลวง/จอมปลอม (the falsely obvious) หรือมายาคตินั่นเอง
>
> มายาคติสำหรับบาร์ตส์จึงไม่ใช่วัตถุ สิ่งของ ความคิด แต่เป็นระบบ ระเบียบและรูปแบบวิธีการสร้างความหมายแบบหนึ่งที่ขึ้นกันเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์เฉพาะ

> ชุดหนึ่ง มีขีดจำกัดของการใช้ และมีกระบวนการทำให้เกิดการยอมรับในสังคมวงกว้าง
>
> มายคติเป็นอะไรก็ได้ที่สามารถสื่อความหมาย ไม่จำเป็นต้องเป็นภาษาพูดแต่เพียงอย่างเดียว ตัวอย่างเช่น ภาพเขียน ภาพถ่าย ภาพยนตร์ กีฬา การแสดง ฯลฯ ต่างก็เป็นมายาคติด้วยกันทั้งสิ้น นั่นคือ ความหมายของมายาคติเป็นเรื่องของการสร้าง/กำหนดให้เกิดขึ้น ไม่แตกต่างไปจากความหมายของสัญญะในทรรศนะของโซซูร์ ความหมายของมายาคติจึงเป็นเรื่องของรหัส/กฎเกณฑ์ มากกว่าเรื่องของเนื้อหาสาระของสิ่งนั้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555 : 131-132)

ในประเด็นข้างต้นนี้อาจสรุปได้ว่า รหัส ที่ใช้ในการสื่อความหมายทางมายาคตินั้น เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับความคิดต่าง ๆ ที่เราถูกหล่อหลอมมาจากวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เราได้มีประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งเราได้มีโอกาสเรียนรู้ สัมผัส มาก่อนหน้านี้ทั้งหมด

สำหรับรหัสที่นำมาใช้จัดการประสานสัญญะให้เกิดความหมายนั้น ศิริชัย ศิริกายะ และชินกฤต อุดมลาภไพศาล ได้เสนอแนวคิดของ แมคโครสกี (James McCroskey) ในประเด็นประเภทของรหัสไว้ โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ รหัสสารเชิงเหมือนจริง (Analogical Message Codes) และ รหัสสารเชิงความสมเหตุสมผล (Digital Message Codes) โดยสามารถสรุปใจความสำคัญได้ดังนี้

> รหัสสารเชิงเหมือนจริงนั้น เป็นการนำเสนอแทนความสำคัญของสิ่งต่าง ๆ อันที่รหัสเสมือนจริงอ้างอิงถึง ตัวอย่างเช่น แผนที่เป็นการนำเสนอแทนของพื้นที่ แผนที่จึงเป็นรหัสสารเชิงเสมือนจริง ภาพก็เป็นรหัสสารเชิงเสมือนจริง ภาพเป็นการนำเสนอแทนแบบสองมิติของบุคคลหรือสิ่งต่าง ๆ อาทิ ท่าทางก็สามารถที่จะใช้เป็นรหัสเชิงเสมือนจริง ในขณะที่รหัสสารเชิงความสมเหตุผล เป็นสิ่งที่ไร้กฎเกณฑ์ เกี่ยวพันในบางลักษณะของภาษา เช่น ถ้อยคำ สัญญาณมือ สัญญาณธง รหัสมอร์ส หรือเลขฐานสองของคอมพิวเตอร์ เป็นต้น (ศิริชัย ศิริกายะ และ ชินกฤต อุดมลาภไพศาล, ม.ป.ป.: 17)

ในด้านความหมายในสัญญะนั้น บาร์ตส์ได้กล่าวถึงประเภทของความหมายไว้ โดยแบ่งออกได้เป็น 2 ระดับด้วยกัน คือความหมายโดยตรงและความหมายแฝง ดังที่นพพร ประชากุล ได้นำเสนอไว้ในบทความชื่อ โรลองค์ บาร์ตส์ กับสัญศาสตร์วรรณกรรม มีความโดยสรุปได้ว่า

ขณะที่คีตกรใช้เสียงสูงต่ำและจังหวะเป็นวัสดุสำหรับการสร้างดนตรี ขณะที่จิตรกรใช้รูปทรง สีสัน และแสงเงาเป็นวัสดุสำหรับรังสรรค์ภาพเขียน ในทางวรรณกรรม วัสดุที่ใช้คือถ้อยคำในภาษา ซึ่งภาษานั้นมีลักษณะเป็นเครื่องมือสื่อสารตั้งแต่ต้น ภาษาจึงเป็นศิลปวัสดุที่มีธรรมชาติต่างจากรูปทรง สี เสียง ถ้อยคำมีความหมายในตัวเอง ความหมายเช่นนี้ในทางสัญศาสตร์ เรียกว่า ความหมายตรง (denotation) ครั้นเมื่อถูกดึงมาใช้ในการประพันธ์ ถ้อยคำจะทำหน้าที่ด้วยการสื่อความหมาย 2 ระดับ ระดับแรกคือ ความหมายตรงดังกล่าว ส่วนระดับที่สองคือ ความหมายแฝงที่เกิดจากการอนุมานด้วยความเคยชินที่มีต่อขนบวรรณกรรม หรือด้วยคติความเชื่อและค่านิยมที่ไหลเวียนอยู่ในสังคมและวัฒนธรรม (นพพร ประชากุล, 2552: 142)

ประเด็นการแบ่งระดับความหมายในสัญญะออกเป็น 2 ระดับดังกล่าวมานี้ มีความสอดคล้องไปกับข้อมูลที่ เขมิกา จินดาวงศ์ ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า

โลร็องค์ บาร์ตส์ นักสัญวิทยาชาวฝรั่งเศสได้นำพื้นฐานความคิดของโซซูร์มาใช้ในการวิเคราะห์ตัวบท โดยได้แบ่งระดับความหมายในสัญญะออกเป็น 2 ระดับคือ

1. ความหมายโดยอรรถหรือความหมายโดยตรง (Denotation Meaning) เป็นความหมายในระดับแรก ที่มีลักษณะเชื่อมโยงกับความจริงตามธรรมชาติ การวิเคราะห์ตีความหมายจึงมีลักษณะเป็นไปตามสภาวะวิสัย (Objectivity) หรือความจริงตามลักษณะภายนอกของสภาพวัตถุที่ปรากฏให้เห็น ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นความหมายที่เกิดจากความสัมพันธ์ที่เชื่อมกันระหว่างรูปสัญญะ (Signifier) กับความหมายของสัญญะ (Signified)

2. ความหมายโดยนัยหรือความหมายแฝง (Connotative Meaning) เป็นความหมายในระดับที่สอง ซึ่งตัวความหมายไม่ได้เกิดจากตัวสัญญะโดยตรง แต่เกิดจากค่านิยม ความเชื่อหรือทัศนคติที่รับรู้ร่วมกันในสังคมต่อความหมายของสัญญะนั้น การวิเคราะห์ตีความของความหมายโดยนัยจึงมีลักษณะเป็นแบบอัตตวิสัย (Subjectivity) ซึ่งเกิดจากประสบการณ์และการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของคนในสังคม ยกตัวอย่างเช่น การให้ดอกกุหลาบสีแดงระหว่างชายและหญิง มีนัยยะถึงการมอบความรักให้แก่กัน หรือการใส่เสื้อเหลืองของคนไทยเป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดี และยกย่องเทิดทูนพระมหากษัตริย์ เป็นต้น (เขมิกา จินดาวงศ์, 2551: 61)

ในส่วนของความหมายโดยนัยหรือความหมายแฝงที่กล่าวมาแล้วนั้น สอดคล้องไปกับการอธิบายของบาร์ตส์ ตามที่ กาญจนา แก้วเทพ ได้อธิบายไว้ว่า

> จากกระดับของความหมายโดยนัยนี้ Barthes (1972) ได้ขยายความหมายโดยนัยที่อยู่ในระดับลึกอย่างมากที่เรียกว่า “มายาคติ” (Myth) มายาคติเป็นระบบความคิดที่มีอยู่ในแต่ละสังคม และเป็นความคิดที่มีการให้คุณค่าเป็นลำดับชั้นของสังคม มายาคตินี้ถูกถ่ายทอดด้วยกระบวนการสื่อสารนี้เองโดยส่วนใหญ่มายาคติมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับลักษณะประจำชาติ ความยิ่งใหญ่ของชาติ หรือทัศนะที่เกี่ยวกับวิทยาศาสตร์หรือธรรมชาติ (ความบริสุทธิ์ ความดีงาม ความมีน้ำใจ ความเป็นไท ฯลฯ) เราจะเห็นตัวอย่างของบรรดางานโฆษณาทั้งหลายที่สื่อสารอยู่บนมายาคติเหล่านี้ เช่น “ความเป็นไทยคือความเป็นไท” เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2554: 305)

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาความหมายในด้านมายาคติอย่างตรงไปตรงมาแล้วนั้น จะพบว่าในความเป็นมายาคตินั้น ไม่ได้มีความพยายามที่จะปิดบังซ่อนเร้นสิ่งใด เพียงแต่ได้ทำการบิดเบือนความหมายของสิ่งที่มีอยู่เดิมแล้วมากกว่า ดังที่ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร กล่าวในเรื่องนี้ว่า

> ในระบบมายาคติไม่มีความหมายระดับลึก ไม่จำเป็นต้องเจาะลึกในระดับของจิตไร้สำนึก เพียงแต่เราต้องเข้าใจว่าในระบบของมายาคติมีความหมาย 2 ระดับ กล่าวคือ ในระดับของรูปแบบที่ความหมายเดิมจะถูกทำให้ว่างเปล่าหรือเจือจางลง ในส่วนระดับของความคิดจะเป็นการสร้างความหมายใหม่ขึ้นมา เป็นการบิดเบือนความหมาย แต่มิได้ลบล้างความหมายเดิมออกไปจนหมดสิ้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 139)

ดังนั้นเมื่อพิจารณาถึงการสื่อความหมายโดยนัยผ่านภาษาที่เป็นภาพวาด ซึ่งมิใช่ภาพที่มุ่งจะเลียนแบบหรือถ่ายทอดความเป็นธรรมชาติอย่างตรงไปตรงมาอย่างเช่นภาพถ่ายนั้น จำต้องอาศัยรหัส ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดจากการตกลงร่วมกันเพื่อใช้ในการสื่อความหมายนั้น บาร์ตส์ ได้กล่าวถึงในเรื่องนี้โดยสรุปความได้ว่า

> ธรรมชาติความมีรหัสของภาพวาดปรากฏในสามระดับ ระดับแรก ในการเลียนแบบวัตถุหรือฉากใดๆ ภาพวาดจะต้องมีการ “แปรรูป” อย่างมีกฎเกณฑ์บางประการเสมอ การลอกเลียนด้วยการวาดไม่เป็นโดยธรรมชาติ หากแต่มันถูกกำหนดโดยรหัสที่ขึ้นต่อยุคสมัย (เช่นรหัสซึ่งใช้ในการอ่านความตื้นลึกในภาพ)

ระดับที่สองในการวาดภาพ (การใส่รหัส) ผู้วาดจำเป็นต้องแยกแยะความแตกต่างระหว่างสิ่งที่ต้องการเน้นกับสิ่งที่ไม่ต้องการเน้น ทั้งๆ ที่ไม่ได้ลอกเลียนทั้งหมด มันก็ยังสื่อความหมายได้ครบถ้วน (ภาพวาดมักจะลอกเลียนแต่น้อย) ระดับสุดท้ายการเข้าใจภาพวาดย่อมต้องมีการเรียนรู้ฝึกฝน เช่นเดียวกับการเข้าใจรหัสชนิดอื่นๆ (ประชา สุวีรานนท์, 2538: 122-123)

สำหรับกระบวนการที่นำมาใช้ในการประเมินความหมายของภาพที่แสดงออกด้วยสัญลักษณ์ต่างๆ นั้น อาจใช้การประเมินด้วยวิธีการจำแนกจากความสัมพันธ์ของสัญลักษณ์ในบริบทต่างๆ ดังที่ ทองเจือ เขียดทอง ได้กล่าวถึงเกณฑ์การประเมินสัญลักษณ์ไว้ 3 ประการ โดยสรุปได้ดังนี้

1. ซีแมนติก (semantic) เน้นเรื่องความหมาย คือความสัมพันธ์ระหว่างภาพกับความหมาย สัญลักษณ์สามารถเป็นตัวแทนหรือสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน ต่อคนในหลายวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น รูปหูโทรศัพท์ สามารถใช้เป็นสื่อให้ทุกคนเข้าใจได้ว่าบริเวณนั้นมีโทรศัพท์

2. ซีนเทคติก (syntactic) หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์รูปหนึ่งกับรูปอื่นๆในชุดเดียวกัน หรือ เข้าระบบเดียวกัน

3. แพรกเมติก (pragmatic) หมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปภาพกับผู้ใช้หรือผู้ดู และสามารถมองเห็นได้ชัดเจนในสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกันหรือขนาดที่แตกต่างกัน เช่น สัญลักษณ์นั้นสามารถมองเห็นชัด แม้ป้ายนั้นมีขนาดเล็กหรือใช้สีเข้มบนพื้นขาว เพื่อให้เห็นชัดในสภาพอากาศสลัว (ทองเจือ เขียดทอง, 2548: 99-100)

จากข้อมูลทั้งหมดข้างต้นทำให้สรุปได้ว่าแนวคิดในเรื่องของสัญวิทยา อาศัยการตีความหมายผ่านรูปแบบสัญญะด้วยแนวคิดแบบมายาคตินั้น เป็นการสื่อความหมายโดยนัยที่แฝงไปด้วยคตินิยม ความเชื่อทางวัฒนธรรม ด้วยวิธีการแสดงออกให้ดูเหมือนเป็นธรรมชาติ อาศัยความรู้สึกที่เราคุ้นเคยกันโดยทั่วไป ทำให้เราหลงเข้าใจไปโดยมิได้พิจารณาอย่างถ่องแท้ว่า ทุกสิ่งที่ปรากฏอยู่ต่อหน้าเราอย่างเปิดเผยนั้นเกิดจากการประกอบรวมกันขึ้นทางวัฒนธรรมมากกว่าจะเป็นธรรมชาติที่แท้จริง

2.1.3 ความหมายของรูปลักษณ์มนุษย์ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย

เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรม คือ เนื้อเรื่องที่เราสามารถรับรู้ได้จากการมองเห็น เป็นสาระที่ศิลปินแสดงออกเพื่อสื่อความหมาย โดยการเลือกนำเสนอเนื้อหาเป็นอิสระของศิลปินแต่ละคน

กิลเบิร์ต (Rita Gilbert) ได้ให้ความหมายของเนื้อหาในผลงานศิลปะไว้ว่า

> เนื้อหาหมายถึงสารที่สื่อผ่านออกมาทางผลงานศิลปะ เป็นสิ่งที่ศิลปินแสดงออกมาให้เห็น โดยบางครั้งอาจเริ่มต้นด้วยเรื่องราว เหตุการณ์ หรือภาพของบางสิ่งบางอย่างที่พวกเรารู้จักกันอย่างดี (Gilbert, 1995: 36)

โดยทั่วไปแล้วเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมจะสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะที่สำคัญคือ เนื้อหาภายใน และเนื้อหาภายนอก ซึ่งในประเด็นนี้ ชลูด นิ่มเสมอ ได้แสดงทรรศนะไว้ กล่าวโดยสรุปความได้ว่า

> เนื้อหาภายในหรือเนื้อหารูปทรง เป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ไม่มีอารมณ์อื่น ๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็นบุคลิกภาพหรือรูปแบบของการแสดงออกของศิลปิน
>
> ส่วนเนื้อหาภายนอกหรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ ซึ่งมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์ วัตถุสิ่งของ หรือเหตุการณ์นั้น เป็นเนื้อหาที่เป็นผลสืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่แปลออกมาโดยรูปทรง เมื่อเราดูงานศิลปะแบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งแรกที่เรารับรู้ก็คือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจและพร้อมที่จะรับอารมณ์ความรู้สึกอื่น ๆ ที่จะตามมา ซึ่งจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่อง เช่น ความรัก ความเศร้า ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์ ความรักชาติมาตุภูมิ เป็นต้น ดังนั้น ในงานแบบรูปธรรมจะมีเนื้อหาทั้งภายในและภายนอก ให้อารมณ์ทั้งทางศิลปะและอารมณ์อื่น ๆ ควบคู่กันไป แต่ในงานแบบนามธรรม จะมีเนื้อหาภายในแต่เพียงอย่างเดียว ให้อารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ โดยไม่มีอารมณ์ที่มนุษย์รู้จักมาก่อนเจือปน (ชลูด นิ่มเสมอ, 2538: 22-23)

ในขณะเดียวกัน วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งประเภทของเนื้อหาในผลงานศิลปะออกเป็น 2 ประเภท โดยสรุปความได้ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions) เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นที่ตนเองก่อนในด้านความรักความพอใจส่วนตน แสดงอารมณ์ส่วนตัวสะท้อนความเหงา เศร้า ชีวิตครอบครัว ความตาย ความกลัว ความศรัทธาที่มีต่อตนเอง ตลอดจนการแสดงออกซึ่งความงามตามทัศนะของตนเอง ล้วนเป็นเนื้อหาที่สะท้อนความเป็นตัวตนของผู้สร้างสรรค์

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions) เป็นเนื้อหาที่เน้นความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง เป็นการกระตุ้นจิตสำนึกตลอดจนร่วมกันสร้างสรรค์แทนการเน้นการสร้างเสริมอารมณ์ในลักษณะปัจเจก มีเนื้อหาที่สัมพันธ์กับการเมือง ลัทธิความเชื่อ เป็นการบรรยายสภาพ สะท้อนภาพสังคม เพื่อปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึกร่วมกันในสังคม อีกทั้งประเด็นการถากถางสังคม เพื่อชี้แนะ ตำหนิ เพื่อกระตุ้นเตือนให้เกิดการตื่นรู้ของสังคมตามแนวทางของศิลปิน (วิรุณ ตั้งเจริญ , 2537: 125-131)

เมื่อเน้นมาพิจารณาถึงเนื้อหาทางด้านรูปธรรมนั้น จะพบได้ว่า ท่ามกลางความหลากหลายของการแสดงออกในเนื้อหาทางศิลปะนั้น เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับภาพคนได้ถูกหยิบยกมานำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลาย จัดได้ว่าเป็นเนื้อหาที่ได้รับความนิยมมาอย่างต่อเนื่องโดยเฉพาะในทางจิตรกรรม

โดยภาพรวมของเนื้อหาที่มีภาพของคนเข้ามามีส่วนร่วมนั้น ได้ถูกนำมาพิเคราะห์จัดแบ่งออกเป็นลักษณะของเนื้อหาโดยสังเขป ดังที่ อารี สุทธิพันธุ์ ได้นำเสนอไว้ 4 ประการด้วยกัน คือ

1. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and his own nature) ซึ่งได้แก่ เรื่องความรัก ความโกรธหลง อิจฉาริษยา ฯลฯ เมื่อเป็นทัศนศิลป์ปรากฏว่าผู้ดูจะต้องนึกถึงตนเองและสังเกตธรรมชาติของตัวเองมากขึ้น

2. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and other people) เช่น เรื่องธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน ความเห็นอกเห็นใจต่อผู้อื่น ฯลฯ

3. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and the personal environment) เป็นเรื่องราวทางเทคโนโลยี การค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์

4. เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสิ่งที่ไม่มีตัวตน (Man and the intanglibles) ได้แก่ เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา โบราณนิยาย ฯลฯ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 63)

การใช้ภาพร่างกายของคนเป็นเนื้อหาในผลงานศิลปะนั้นมีมาในเกือบทุกวัฒนธรรม แนวคิดดั้งเดิมของการใช้ภาพคนในอดีต คือ การสะท้อนถึงจิตวิญญาณที่อยู่ภายในร่างกายของมนุษย์ ส่งผ่านถึงการมีชีวิตที่ประกอบด้วยอารมณ์ ความรู้สึกของมนุษย์ผ่านทางการสื่อสารด้วยภาพของร่างกายมนุษย์ แสดงความสมจริงของการมีชีวิตอยู่ เป็นร่างกายที่มีชีวิตอยู่ภายใน

ด้วยลักษณะของร่างกายมนุษย์ที่สามารถจัดวางให้เกิดเป็นท่าทางที่หลากหลาย และยังสามารถใช้สื่อสารความหมายในลักษณะต่าง ๆ ได้ ไม่ว่าจะเป็นท่าทางที่ให้ความรู้สึกสบายผ่อนคลาย ท่าทางที่เจ็บปวด หรือท่าทางกลัว เป็นต้น ร่างกายของมนุษย์จึงได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาสำคัญในผลงานศิลปะมาตั้งแต่อดีต

ในประเด็นเดียวกันนี้ แมคดาเนียล (Craig McDaniel) ได้อ้างถึงคำกล่าวของแมคอีวิลลี่ (Thomas McEvilley) ไว้ความว่า

> เมื่อพิจารณาจากประวัติศาสตร์ศิลปะ เราจะพบได้ว่าเรื่องราวของมนุษย์ได้ถูกศิลปินหยิบยกมานำเสนอทั้งในด้านรูปร่าง รูปทรง และเนื้อหาเรื่องราว ร่างกายของมนุษย์นั้นมีความท้าทายที่จะถูกนำมาดัดแปลง จัดวางในรูปลักษณ์ต่าง ๆ อย่างหลากหลาย สามารถจัดเป็นกลุ่มของท่าทางที่ขัดแย้งกัน สัมพันธ์กัน กลมกลืนกันได้เป็นอย่างดี ส่วนในด้านเรื่องราวนั้น ร่างกายของมนุษย์ได้ตอบสนองกับคุณค่าทางวัฒนธรรมได้อย่างลึกซึ้ง รวมทั้งสัมพันธ์ไปกับความเชื่อทางศาสนา เพศ การเมือง ตลอดจนอัตลักษณ์ของตัวบุคคลและสังคมโดยรอบ (McDaniel, 2005: 131)

สอดคล้องกับที่ เวสท์ (Shearer West) ได้แสดงทรรศนะที่สอดคล้องกับประเด็นนี้เช่นกัน ความว่า

> ร่างกายมักถูกนำมาใช้สร้างมุมมองต่าง ๆ ของการวาดภาพคน เราจะพบว่าจากประวัติศาสตร์นั้น การแสดงท่าทางหรือการจัดวางท่าทางของร่างกายในผลงานศิลปะนั้น มีนัยยะของการสื่อถึงลักษณะเฉพาะตนตลอดจนสถานภาพของผู้ที่

> เป็นแบบ โดยศิลปินต่างแสวงหาการแสดงออกในหลายรูปแบบแตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ตาม ในการเขียนภาพคนนี้ ใบหน้าของแบบนั้นเป็นเสมือนสิ่งที่บอกถึงความเป็นตัวตน เสมือนเป็นสิ่งบ่งชี้ทางจิตวิญญาณของความมีชีวิต ตรงข้ามกับในส่วนของร่างกายที่ศิลปินมักถ่ายทอดไปตามแบบแผนของสัดส่วนเป็นสำคัญ มากกว่าที่จะมุ่งเน้นถึงรูปแบบเฉพาะตัวของร่างกายนั้น ๆ (West, 2004: 213)

เมื่อพิจารณาถึงการใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์ในการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยนั้น แนวคิดที่มีต่อรูปลักษณ์ที่ถูกนำเสนอในผลงานศิลปะนั้นมีความแตกต่างไปจากอดีตโดยสิ้นเชิง กล่าวคือ รูปแบบศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบันได้แสดงภาพลักษณ์ของมนุษย์ออกมา โดยปราศจากจิตวิญญาณภายใน เป็นร่างกายที่เสมือนวัตถุชนิดหนึ่ง

> สอดคล้องไปกับทรรศนะของแมคดาเนียลที่กล่าวถึงในประเด็นนี้ สรุปความได้ว่า การแสดงออกในยุคหลังสมัยใหม่นั้น เป็นการสื่อถึงแต่เพียงร่างกายที่ปราศจากจิตวิญญาณ ร่างกายของศิลปะสมัยใหม่สัมพันธ์กับปัจจัยแวดล้อม ดังที่แมคอีวิลลี่ได้เปรียบไว้กับแจกันที่ว่างเปล่า ผลงานร่างกายของมนุษย์ของสมิทซ์ (Kiki Smith) มูนอซ (Juan Munoz) เคลลี่ (Mike Kelly) คูนส์ (Jeff Koons) และโคลค (James Croak) คือตัวอย่างผลงานที่สนับสนุนคำพูดของเขา ความเชื่อของแมคอีวิลลี่แสดงให้เห็นถึงความว่างเปล่าภายในเรือนร่างของมนุษย์ เหมือนดังเช่นการว่างเปล่าด้วยตัวเอง การเทออก การควักออกทิ้ง หรือโดยประสบการณ์ (McDaniel, 2005: 129)

ในขณะเดียวกัน เวสท์ก็ได้สรุปแนวทางการสื่อความหมายผ่านร่างกายของมนุษย์ในงานศิลปะร่วมสมัยไว้ ความว่า

> ช่วงสิบปีสุดท้ายของคริสต์ศตวรรษที่ 20 การให้ความสำคัญในเรื่องของร่างกายมนุษย์เริ่มมีความสำคัญมากขึ้น ทั้งในประเด็นทางสังคมและการแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตน ร่างกายมนุษย์ได้เป็นหัวข้อที่เป็นแรงกดดันใหม่ของสังคม เต็มไปด้วยความคาดหวังของศิลปินที่จะค้นพบหนทางในการแสดงออกภายใต้ความกังวลที่เป็นอยู่ในวงกว้าง ภาพวาดคนหลังสมัยใหม่ จึงมีความเกี่ยวข้องอย่างชัดเจนกับประเด็นภาพลักษณ์ของร่างกาย ทั้งการเน้นให้เห็นถึงชิ้นส่วน

ต่าง ๆ ของร่างกาย และแสดงถึงความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างร่างกายและจิตใจ (West, 2004: 213)

สอดคล้องไปกับทรรศนะของ โอเรลลี่ (Sally O'Reilly) ในเรื่องของการสื่อความหมายของร่างกายมนุษย์ในงานศิลปะร่วมสมัย ความว่า

> ความเป็นตัวแทนของร่างกายในศิลปะนั้น มีความหลากหลายและมีความใกล้ชิดกับความรู้สึกของเรามากขึ้นกว่าที่เคยเป็นมาในอดีต ห่างไกลจากการประกอบรวมกันของสิ่งที่เรามองเห็นได้จากเปลือกนอก ร่างกายได้กลายเป็นสิ่งที่ไม่สามารถแยกออกได้จากสังคม และกระบวนการทางจิตวิทยา ซึ่งมีอิทธิพลต่อกันตลอดเวลา (O'Reilly, 2009: 46)

จะเห็นได้ว่าการใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์ในผลงานศิลปะร่วมสมัยนั้น ศิลปินได้อาศัยรูปร่างกายมาเป็นสื่อเพื่อที่จะบ่งชี้ถึงเนื้อหาสาระ ที่บางครั้งอาจเรียกได้ว่าเกินไปกว่าความเป็นมนุษย์แต่เพียงอย่างเดียว อารมณ์ ความรู้สึก จิตวิญญาณที่เชื่อว่าเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับความเป็นตัวตนของความเป็นมนุษย์ อาจไม่ถูกนำมารวมกับความหมายของรูปลักษณ์ในการแสดงออกของร่างกาย ศิลปินผู้สร้างสรรค์มีอิสระ เสรีภาพในการสื่อความหมายผ่านรูปลักษณ์ของมนุษย์ ได้มากเท่าที่ความคิดสร้างสรรค์จะนำพาไปได้ โดยไร้ขีดจำกัดทางกายภาพของความเป็นมนุษย์อีกต่อไป

2.1.4 การตัดส่วนประกอบของรูปลักษณ์มนุษย์เพื่อการแสดงออกในผลงานจิตรกรรม

หลักการสำคัญประการหนึ่งในการสร้างสรรค์รูปร่างรูปทรงในผลงานจิตรกรรม ให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ของการสร้างสรรค์ คือ การตัดทอน (Distortion) ซึ่งเป็นกระบวนการลดทอนรายละเอียดของสิ่งที่ต้องการนำเสนอให้น้อยลง เหลือปรากฏเพียงรูปแบบที่สามารถเป็นตัวแทนที่จะสะท้อนถึงความต้องการของผู้สร้างสรรค์ได้ตามปรารถนา

สมชาย พรหมสุวรรณ ได้อธิบายถึงการตัดทอน ซึ่งเป็นหนึ่งในกระบวนการเปลี่ยนแปลงรูปทรง (Transformation of Form) ไว้ความว่า

> การตัดทอน ได้แก่การตัดบางส่วนของรูปทรงออกไป จะตัดออกในลักษณะใดมากน้อยเพียงใดก็ได้ จะมีผลทำให้รูปทรงเดิมเปลี่ยนไป หากตัดออกมากลักษณะรูปทรงเดิมจะถูกทำลายลงมากตามไปด้วย การตัดออกในความหมายดังกล่าวแล้ว หมายถึงการตัดบางส่วนออก แล้วทิ้งไป คงไว้แต่ส่วนที่เหลือ แต่ยังมีวิธีการตัดออกอีกวิธีหนึ่งคือ การตัดออกแต่ยังคงใช้ส่วนที่ตัดออกไปประกอบ

เข้าเป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงใหม่ วิธีนี้เรียกว่า การตัดแยกออก (สมชาย พรหมสุวรรณ, 2548: 80-81)

โดยทั่วไปการตัดทอนจะเป็นการตัดเอาส่วนประกอบที่เป็นจริง หรือมีอยู่จริงของรูปในธรรมชาติให้ขาดหาย หรือดัดแปลงให้มีรูปแบบที่เรียบง่ายมากยิ่งขึ้น ลำดับชั้นของการตัดทอนนั้นสามารถเริ่มได้ตั้งแต่การตัดทอนรายละเอียดบางส่วนออกไป หรือที่นิยมเรียกว่าเป็นแบบกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) จนถึงการตัดทอนในลักษณะที่ไม่ได้หลงเหลือเค้าโครงเดิมให้เห็นอีกก็เป็นได้ ดังเห็นได้จากในงานจิตรกรรมแบบนามธรรม (Abstract Art)

สอดรับกับทรรศนะของประเสริฐ ศีลรัตนา ที่ได้กล่าวถึงวิธีการตัดทอนเพื่อสร้างรูปแบบในการถ่ายทอดจิตรกรรม โดยสรุปความได้ดังนี้

> การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม อาจกล่าวได้ว่า ถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบในความรู้สึกนึกคิดของตัวจิตรกรมากขึ้น โดยสังเกตจากภาพรูปแบบจากธรรมชาติที่นำมาใช้เป็นสื่อนั้น ถูกลดสกัดตัดทอนลง การจัดวางรูปแบบก็มิได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงของธรรมชาติ จิตรกรตัดทอนเอารูปแบบจากธรรมชาติเฉพาะลักษณะเด่น ๆ มาเป็นบางส่วน แล้วนำมาจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ ให้ปรากฏเป็นรูปแบบที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรในช่วงหรือขณะนั้น ๆ ลักษณะกึ่งนามธรรม คือ ลักษณะครึ่งจริงตามธรรมชาติและครึ่งเป็นไปตามใจปรารถนาของจิตรกร หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นภาพที่แสดงรูปแบบครึ่งจริงครึ่งฝัน รูปแบบที่แสดงถ่ายทอดในลักษณะนี้จะไม่มีการแบ่งออกเป็นภาพคน ภาพสัตว์ ภาพทิวทัศน์ หรือภาพหุ่นนิ่ง ดังการถ่ายทอดในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ เพราะรูปแบบที่จิตรกรตัดทอนนำมาประกอบขึ้นใหม่นี้ จะผสมปนเปกันไปในรูปแบบของสิ่งต่าง ๆ ไม่ปรากฏคุณสมบัติทางกายภาพของรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ เหมือนภาพที่ปรากฏในจินตนาการที่ไม่แสดงคุณลักษณะของสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยตรง แต่จะปะปนสับสนคล้ายมิได้ถูกจัดให้เป็นระเบียบดังที่ปรากฏเห็นในธรรมชาติ ซึ่งอาจสรุปได้ว่าการถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการสะท้อนความรู้สึกภายในของจิตรกรออกมาโดยอาศัยรูปแบบของธรรมชาติบางส่วนเป็นสะพานมายังผู้รับรู้ หรือผู้ดู (ประเสริฐ ศีลรัตนา, 2528: 80-81)

การตัดทอนหรือลดทอนรูปที่มาจากธรรมชาตินั้น กล่าวได้ว่าเป็นการหนีห่างจากความจริงตามที่ตามองเห็นได้ แต่เป็นความจริงที่เป็นสัจจะภายในหรือความจริงแท้ของวัตถุนั้น ๆ ที่ถูกนำมาเสนอแทนพื้นผิวภายนอกของวัตถุ ดังนั้น การนำเอาความจริงภายในของวัตถุออกมาจึงเป็นทรรศนะโดยตรงของผู้สร้างสรรค์ที่จะมองเห็น ตีความ เลือกสรร ความเหมาะสมของการตัดทอนส่วนประกอบใด ๆ ออกให้เหลือเพียงเนื้อแท้ของความต้องการจากจินตนาการของแต่ละคน

สาเหตุของการพัฒนามาสู่กระบวนการตัดทอนรูปลักษณ์ในงานจิตรกรรมนั้น มาจากหลายประเด็นด้วยกัน อาจทั้งจากความรู้สึกเบื่อหน่ายจากรูปแบบดั้งเดิม พัฒนาการทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีที่ทันสมัยมากขึ้น ก็มีส่วนส่งเสริมด้วยเช่นกัน ดังที่ อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> ในทัศนศิลป์หรือศิลปะที่มองเห็นนั้น เราจะพบว่ารูปแบบเดิม เช่น รูปแบบคลาสสิค กอธิค บาโรค แมนเนอร์ริสซึ่ม หรือรูปแบบอื่นที่มีหลักเกณฑ์ตายตัว ไม่เป็นที่น่านิยมหรือสนใจต่อไปอีกแล้ว ตรงกันข้ามรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงรูปทรงได้เคลื่อนไหวจริง ๆ ได้ หรือรู้สึกเคลื่อนไหว ผลัก ดึงดูดกัน มีเสียง สีพร่าพลิ้วกลายเป็นรูปแบบที่น่าสนใจมากกว่า ศิลปินบางกลุ่มบางพวกยึมรูปแบบที่ปรากฏจากภายใต้กล้องจุลทรรศน์ หรือรูปแบบอันเกิดจากจิตไร้สำนึกตามความคิดฝันนำมาสร้างเป็นภาพเพื่อเปิดเผยให้เห็นความสำคัญของความจริง (อารี สุทธิพันธุ์, 2523: 25)

ขณะเดียวกัน ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ก็ได้ให้ทรรศนะในประเด็นข้างต้นเพิ่มเติมต่อไปอีก โดยสรุปความได้ว่า

> เราเคยถูกหลอกให้ฝึกฝน สร้างสรรค์ความงามตามแนวทางของหลักวิชา ซึ่งได้พาให้เรากลับไปแสวงหาสิ่งที่ขาดหายไป ที่ถูกซ่อนเร้นไว้ในเงามืด ความงามของมหาวิหารพาเธนอน (Parthenon) วีนัส (Venuses) นิมฟ์ส (Nymphs) และนาซีซัส (Narcissuses) ล้วนเต็มไปด้วยความหลอกลวง ศิลปะไม่ใช่เรื่องของความสัมพันธ์ที่มีกับหลักการของความงามเท่านั้น แต่เป็นเรื่องของสัญชาตญาณและสมองที่จะคิดสร้างสรรค์ออกมา ซึ่งเหนือกว่าหลักการทางความงามใด ๆ ทั้งนั้น (Levy, 1968: 103)

กล่าวโดยสรุปได้ว่าการตัดทอนรูปลักษณ์จากธรรมชาติในทางศิลปะนั้น จัดว่าเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นมาจากทั้งความเบื่อหน่ายที่มีต่อรูปแบบศิลปะดังเดิม ที่ถือปฏิบัติกันมาตาม

แบบแผนมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ตามเส้นทางการสร้างสรรค์ของศิลปะหลักวิชา นอกจากนี้ ทรรศนะของศิลปินที่มีต่อหลักการทางด้านความงาม ความจริง ตลอดจนกลวิธีการสร้างสรรค์ ก็ได้ถูกพัฒนาให้สอดรับกับสภาพสังคมที่ดำเนินไปอย่างก้าวหน้า เป็นโอกาสที่ศิลปินจะได้แสดงออกถึงความหมายที่เป็นแก่นแท้ ภายในรูปร่างรูปทรงต่างๆ ที่ได้คัดสรรมานำมาแสดงออก เพื่อสะท้อนถึงความคิดสร้างสรรค์ ตลอดจนความเชื่อมั่นต่อการสร้างสรรค์ในลักษณะปัจเจก มากกว่าการลอกเลียนแบบเพื่อแสดงความสมจริงตามที่ตาเห็นในธรรมชาติ

ในทางประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกนั้น ศิลปินคนสำคัญที่ได้เริ่มนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้วยกระบวนการตัดทอนรูปลักษณ์ในธรรมชาติ จนได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่ริเริ่มวางรากฐานการสร้างสรรค์ในแนวทางนี้ และได้มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินในวงกว้างเป็นอย่างมากคือ เซซาน์ (Paul Cezanne) ศิลปินชาวฝรั่งเศสผู้สร้างสรรค์ผลงานในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19

ความโดดเด่นในผลงานศิลปะของเซซานน์ ที่เกี่ยวเนื่องกับประเด็นของการตัดทอนรูปลักษณ์จากธรรมชาติที่ปรากฏอยู่ในผลงานจิตรกรรมของเขานั้น เป็นกระบวนการที่อาศัยการตัดทอนรูปลักษณ์ต่างๆ ที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย ลดทอนรายละเอียดปลีกย่อยออกไปให้เหลือแต่เพียงแก่นสาระของวัตถุ โดยอาศัยเส้นสายของเรขาคณิต ประกอบกับการระบายสีเป็นระนาบแผ่นแบน กำหนดค่าน้ำหนักของสีอ่อนเข้มที่แตกต่างกันเพื่อสร้างให้เกิดเป็นมิติที่ตื้นลึก หลักการตัดทอนรูปลักษณ์ในธรรมชาติด้วยวิธีการที่กล่าวถึงนี้ ส่วนหนึ่งนั้นมาจากความพยายามของศิลปิน ที่ต้องการให้ความสำคัญของการสร้างสรรค์ถูกกำหนดขึ้นโดยตัวตนของศิลปินเอง ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของความงาม ความรู้สึก ต่างๆ มากกว่าที่จะยังคงอาศัยรูปลักษณ์จากธรรมชาติทั้งหมด ตลอดจนแบบแผนศิลปะดั้งเดิมเป็นตัวกำหนดดังเช่นที่ถือปฏิบัติกันมาก่อนหน้านั้น

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงลักษณะพิเศษในตัวของเซซานน์ ตลอดจนรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินไว้ความว่า

> เซซานน์มีชัยชนะเหนือทัศนภาพของพวกอิมเพรสชันนิสม์ แนวคิดที่เด็ดเดี่ยวของเขาเป็นพื้นฐานอันบริสุทธิ์ ให้กับสิ่งที่สายตามองเห็นด้วย โดยที่เขาเขียนภาพด้วยทฤษฎีวิธีง่ายๆ ซึ่งมีความแจ่มชัด และมีความเคร่งครัดด้วย เขาเป็นบุรุษผู้ปรารถนาจะสร้างความแท้จริงให้เป็นโครงสร้างที่มีความสม่ำเสมอ เขาจึงผูกพันอยู่กับการกระทำให้ความแท้จริงมีความถาวรเป็นนิรันดร ดังนั้นเซซานน์จึงไม่

> พอใจกับสิ่งที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญเพียงชั่วครู่เลย ส่วนวิธีที่เขาใช้ให้การนี้สำเร็จลุล่วงลงไป ก็ได้แก่การวางระเบียบวินัยให้กับจิตใจมนุษย์นั่นเอง นี่เป็นเหตุผลว่าทำไมเขาจึงตั้งต้นสร้างรูปจากกฎเรขาคณิต (ซึ่งต้องอาศัยสติปัญญา ดังนั้นจึงถือว่าเป็นรูปนามธรรม) เซซานน์มีมานะพยายามตัดทอนรูปทรงภายนอกของธรรมชาติโดยส่วนรวม ให้เหลือเป็นก้อนทึบตันที่เรียบง่ายที่สุด คือ กลายเป็นรูปทรงกลม รูปกรวยกลม และรูปกรวยสี่เหลี่ยม ฯลฯ ตามแนวทางนี้ เขาได้เขียนไวยากรณ์ภาษาจิตรกรรมแนวใหม่ ของคนรุ่นต่อไปขึ้นมาด้วย เพื่อเป็นการเรียกร้องสิทธิ์ให้งานจิตรกรรมดำรงอยู่ด้วยความเป็นอิสระในตัวเอง จะขอใช้ถ้อยคำของเซซานน์ที่กล่าวไว้เองว่า ศิลปกรรมของเขาเป็น ความกลมกลืนที่คู่ขนานไปกับธรรมชาติ เพราะเป็นงานสร้างสรรค์จากจิตใจมนุษย์ เคียงคู่อยู่กับผลงานธรรมชาติด้วยฐานะและคุณค่าที่เท่าเทียมกัน (อัศนีย์ ชูอรุณ, 2530: 14-16)

อิทธิพลจากความคิดและการสร้างสรรค์ในผลงานจิตรกรรมของเซซานน์นั้น มีผลกระทบต่อความคิดตลอดจนแนวทางพัฒนาการสร้างสรรค์จิตรกรรมของศิลปินร่วมสมัยเป็นอย่างมาก ดังปรากฏในทรรศนะของนักวิชาการทางด้านศิลปะหลายท่าน ที่ได้ยืนยันถึงความสำคัญของศิลปิน ดังที่อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงเอาไว้ว่า

> เซซานน์ได้รับความนิยมจากประชาชนมาก ในราวๆ ค.ศ. 1900 และสังคมถือว่าเซซานน์เป็นนักคิด นักปฏิรูปทางศิลปะยุคใหม่ผู้หนึ่ง ซึ่งให้อิทธิพลต่อศิลปินรุ่นหลัง เมเยอร์ ชาปิโร นักวิจารณ์อเมริกัน ให้ความเห็นว่า ความสำเร็จของเซซานน์ไม่เพียงแต่มีความสำคัญต่อตนเองเท่านั้น ยังมีความสำคัญต่อสังคมปัจจุบันทางรูปทรงอีกด้วย (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 194)

สอดคล้องกับทรรศนะของวิรุณ ตั้งเจริญ ที่ได้แสดงความเห็นถึงความสำคัญของเซซานนน์ที่มีต่อพัฒนาการทางด้านศิลปะไว้ว่า

> เซซานน์ ศิลปินผู้พยายามวิเคราะห์รูปทรงและโครงสร้างจากธรรมชาติ สกัดให้เหลือไว้เพียงสภาพที่จำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์ ซึ่งความเชื่อเช่นนี้ก็ส่งผลไปสู่โกแกง รวมทั้งเซอราท์และซิยัคแห่งศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ (Neo Impressionism) ด้วย เซอราท์ผู้พัฒนารอยพู่กันแสงสีไปสู่จุดแสงสี เพื่อค้นหาทั้งรูปทรงและสีอันเรียบง่ายและบริสุทธิ์ สำหรับโกแกงชื่นชมกับสัญลักษณ์นิยม และหนีความศิวิไลซ์ในรูปแบบของสังคมเมืองไปสู่ชีวิตอย่างธรรมชาติในตาฮิติ ทะเล

> ใต้ และสำหรับฟานโกะ ความเข้มและรุนแรงในอารมณ์ของเขาได้สะท้อนถ่ายออกมาบนรอยพู่กันที่หนักแน่นรุนแรง เชื่อมั่นตนเอง และสีสีนที่เร่าร้อน อันเป็นการแสดงออกจากจิตภายใน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2537: 45)

อิทธิพลที่เซซานน์มีต่อเซอราท์นั้น สามารถสะท้อนให้เราเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า *Sunday afternoon on the Island of La Grande Jatte* ซึ่งเป็นผลงานขนาดใหญ่ที่ศิลปินใช้เวลาในการศึกษาข้อมูลและสร้างสรรค์ยาวนานหลายปี

> แจนสัน (H.W. Janson and Anthony F. Janson) ได้กล่าวถึงถึงภาพผลงานข้างต้นไว้ว่า ในภาพดังกล่าว (La Grande Jatte) รูปแบบของหุ่นคนที่นำมาแสดงนั้นได้ถูกลดทอนจนเหลือน้อยที่สุด และยิ่งไปกว่านั้นภาพของร่างกายที่ปรากฏให้เห็นเกือบทั้งหมดนั้น ถ้าไม่เป็นการแสดงให้เห็นรูปร่างด้านข้างก็จะเป็นด้านหน้าเท่านั้น คล้ายกับว่า เซอราท์นั้นได้ดำเนินรอยตามกฎเกณฑ์การสร้างสรรค์ของศิลปะอียิปต์ ศิลปินได้จัดวางภาพคนทั้งหลายในภาพในองค์ประกอบที่พอเหมาะพอดี เหมือนกับเป็นภาพชิ้นส่วนของตัวต่อจิ๊กซอว์ (Jigsaw) ความสมบูรณ์ลงตัวที่เกิดขึ้นได้นั้น เกิดจากการถูกจัดตำแหน่งความสัมพันธ์ระหว่างกันไว้อย่างดีแล้ว ไม่มีชิ้นส่วนใดที่จะสามารถขยับเขยื้อนไปได้แม้แต่นิดเดียว (Janson and Janson, 2001: 740)

รูปแบบของการตัดทอนรูปลักษณ์ของมนุษย์ ได้ปรากฏชัดเจนมากขึ้นในผลงานจิตรกรรมของปิคัสโซ ซึ่งเป็นศิลปินที่อาศัยการตัดทอนรูปร่างรูปทรงทางศิลปะ ตามแนวทางที่เซซานน์ได้ริเริ่มเอาไว้ก่อนหน้า มาพัฒนาต่อยอดจนเห็นเป็นผลงานศิลปะที่ประจักษ์ชัด เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์ที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว และมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยเป็นอย่างมาก รูปแบบการสร้างสรรค์ของเขาถูกเรียกว่า คิวบิสม์ (Cubism) ซึ่งนอกจากปิคัสโซแล้ว ยังมีบราค (George Braque) เป็นเพื่อนร่วมอุดมการณ์คนสำคัญ

ผลงานของกลุ่มศิลปะคิวบิสม์ในช่วงต้น มักถูกอธิบายภาพว่าเป็นศิลปะที่อาศัยรูปเรขาคณิต เข้าไปแทนที่รูปลักษณ์ต่างๆจากธรรมชาติ ที่ถูกนำมาเสนอเป็นเนื้อหาให้มีความเรียบง่าย อาศัยการตัดทอนส่วนประกอบทางโครงสร้างภายนอกด้วย การใช้เส้นตรง เส้นโค้ง เพื่อให้เกิดเป็นปริมาตร

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในระยะแรกของคิวบิสม์ ไว้ความว่า

> ศิลปินทั้งสองคนนี้มีความเห็นเหมือนกับเซซานน์ เกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปทรงของโลกภาพนอก ในระยะแรกก็พยายามขยายความคิดของเซซานน์ เขียนภาพเป็นเหลี่ยม เป็นเส้น ใช้สีแบบง่าย ๆ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528 : 227)

ซึ่งในประเด็นเดียวกันนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในรูปแบบข้างต้นไว้ด้วยว่า

> ศิลปะที่แสดงรูปทรงเป็นเหลี่ยมเป็นแท่งนี้ เป็นผลงานที่สืบต่อความคิดมาจากภาพเขียนของเซซานน์ ในลักษณะที่พยายามค้นหารูปทรงง่าย ๆ ปริมาตรและบริเวณส่วนร่วมของสี รูปทรงเกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของรูปเรขาคณิต โดยการแยกรูปทรงออกไปและรวมกันเป็นโครงสร้างใหม่ ปริมาตรเกิดขึ้นจาการผสานกันของทุกแง่ทุกมุมบนพื้นภาพ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2537: 48)

อย่างไรก็ดี แม้ว่าผลงานสร้างสรรค์ของทั้งปิคัสโซ และบราค จะได้รับอิทธิพลทางความคิดจากเซซานน์มาในช่วงต้น แต่พวกเขาได้พิจารณาต่อยอดความคิดในการสร้างสรรค์ออกไปอีก ดังที่จิรพัฒน์ พิตรปรีชา ได้แสดงความเห็นไว้ว่า

> ศิลปินคิวบิสม์ได้เดินตามรอยเท้าเซซานน์ต่อไปอย่างไม่ลังเล ดังที่ปิกัสโซเคยกล่าวไว้ว่า สำหรับพวกเราทั้งปวง เซซานน์เป็นเสมือนมารดาผู้คอยพิทักษ์ดูแลบุตรของเธอ ต่อมาดูเหมือนว่า ศิลปินคิวบิสม์เริ่มที่จะเบื่อการมองภูเขาแซงวิคตัวร์ของเซซานน์อยู่ด้านเดียว เขาเริ่มหาวิธีที่จะมองภูเขาลูกนี้อีกหลาย ๆ ด้าน หากจะเปรียบไปแล้ววิธีการของคิวบิสม์ยุคสังเคราะห์ก็เป็นเช่นนี้ เขาพยายามเสนอภาพวัตถุภายใต้มุมมองที่ต่างกันออกมาให้ชัดเจนและมากที่สุด และยังจะเสนอช่วงเวลาหลาย ๆ ช่วงออกมาในขณะเดียวกันอีกด้วย ช่วงเวลาเหล่านี้มาจากการสังเกตและจากความทรงจำของพวกเขา ศิลปินคิวบิสม์รวมเอาสิ่งที่เขากำลังมองดูอยู่เข้ากันสิ่งที่เขาเคยเห็นมาไว้ในภาพเดียวกัน (จิรพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 173)

เราจะพบว่า ศิลปินคิวบิสม์ได้พัฒนาการตัดทอนในผลงานสร้างสรรค์ของพวกเขาบนฐานของความคิดในการนำเสนอความจริง กล่าวคือ ศิลปินได้พยายามนำเอาความจริงของวัตถุหรือภาพลักษณ์มนุษย์ตามที่ตามองเห็นได้นั้น โดยการตัดเอาส่วนต่าง ๆ ในแต่ละด้านของวัตถุชิ้นเดียวกันมาประกอบกันขึ้นใหม่ เพื่อยืนยันว่าความจริงในวัตถุนั้นมีมากกว่าด้านใดด้านหนึ่งเพียงด้านเดียว

ดังนั้นการประกอบภาพซึ่งมีที่มาจากการตัดชิ้นส่วนต่าง ๆ จากการมองเห็น มาประกอบขึ้นใหม่ด้วยการอาศัยเส้นสายของรูปเรขาคณิต จึงทำให้เกิดการประสานกันของรูปร่างรูปทรงที่เกิดขึ้นโดยง่ายบนฐานของความเป็นรูปแบบเดียวกัน

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความคิดเห็นในประเด็นนี้เพิ่มเติมอีกว่า

> วิธีการแก้ปัญหาทางด้านความจริงเกี่ยวกับรูปทรงนี้ ปิคัสโซและบราคพยายามแยกด้านทุกด้านของวัตถุที่มองเห็นจากโลกภายนอก แล้วนำมาประกอบใหม่บนผิวหน้าของผ้าใบสำหรับเขียนภาพ (Surface) รูปทรงบางรูปทรงอาจจะบังกันซ้อนกัน หรือล้ำเหลื่อมกัน ประกอบด้วยรูปต่าง ๆ มาก ทำให้ดูเป็นรูปต่างไปจากเดิมที่เคยเขียนกันมา และภาพที่แปลกนี้เองกลายเป็นเหตุที่ทำให้ผู้ดูไม่สามารถชื่นชมได้ทันทีอย่างภาพเขียนในสมัยก่อน (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 227)

เดมพ์ซี (Amy Dempsey) ได้แสดงความเห็นที่เกี่ยวกับประเด็นเดียวกันนี้ของศิลปะคิวบิสม์เอาไว้โดยมีความว่า

> การประกอบภาพลักษณ์ต่าง ๆ ในวัตถุชิ้นหนึ่งนั้นสามารถมองเห็นได้หลากหลายมุมมอง ทั้งทางด้านบน ด้านหลัง และด้านหน้า เมื่อนำมาประกอบกันจะแสดงให้เราเห็นถึงสิ่งที่เรารับรู้เกี่ยวกับวัตถุนั้นๆ ได้มากกว่าการมองเห็นจากตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่ง ภาพของวัตถุต่างๆ ถูกนำมาแสดงออกให้เราพิจารณามากกว่าจะถูกนำมาอธิบายความหมาย ผู้ดูต้องปะติดปะต่อพวกมันด้วยความคิดที่มีต่อพวกมัน ซึ่งชัดเจนว่าวัตถุของพวกคิวบิสท์นั้นไม่ได้เกิดจากความประทับใจในวัตถุเพียงชั่วขณะหนึ่งเสมือนพวกอิมเพรสชันนิสท์ (Dempsey, 2002: 85)

อิทธิพลจากการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบของคิวบิสม์ ได้มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในเวลาต่อมาเป็นอย่างมาก แนวความคิดในการตัดทอนรูปธรรมชาติให้เกิดเป็นความเรียบง่ายที่ประสานกับการแสดงความจริงของวัตถุด้วยด้านต่าง ๆ ของวัตถุไปพร้อมกัน ผลักดันให้เกิดพัฒนาทางด้านรูปแบบจนนำไปสู่การสร้างศิลปะแบบนามธรรมในเวลาต่อมา รูปแบบการตัดทอนในศิลปะได้ถูกพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

2.1.5 ความงามในความไม่งาม และ ความน่าเกลียด

ปัญหาในประเด็นทัศนะของมนุษย์ที่มีต่อความงามนั้น เป็นหัวข้อที่มีการถกเถียงกันมาเป็นเวลานานนับตั้งแต่อดีตในทุกๆ วัฒนธรรม การที่จะกำหนดลักษณะของความงามว่าอยู่ที่ใดมีลักษณะเช่นใด ขึ้นอยู่กับการตัดสินของใครนั้น ได้ถูกนำเสนอแนวความคิดในทางทฤษฎีต่างๆ ไว้

อย่างมากมาย ตามแต่เหตุผลที่ให้แตกต่างกันออกไปสืบย้อนได้ตั้งแต่สมัยกรีกเป็นต้นมา โดยนักปรัชญาคนสำคัญที่เราคุ้นชื่อกันเป็นอย่างดีไม่ว่าจะเป็น เพลโต (Plato) อริสโตเติล (Aristotle) หรือ พิธากอรัส (Pythagoras) เป็นต้น

ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการกำหนดความงามที่กล่าวถึงนั้น หมายรวมถึงสรรพสิ่งที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติ สิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น ตลอดจนความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ต่างๆ ที่อยู่ภายในจิตใจ ซึ่งมีผลต่อการแสดงออกในวิถีชีวิตประจำวันของเราด้วย

หม่อมหลวงนิพาดา เทวกุล ได้อธิบายในประเด็นของความงามในแง่ของความรู้สึกไว้ความว่า

> ความงามเป็นคุณค่า มันไม่ได้เป็นการรับรู้เกี่ยวกับข้อเท็จจริงหรือความสำคัยของข้อเท็จจริงในสิ่งนั้นๆ ความงามเป็นอารมณ์ความรู้สึก เป็นความพึงพอใจของธรรมชาติ อันมีลักษณะเป็นอิสระแล้วมีความโน้มเอียงในการรักสวยรักงามของมนุษย์ สิ่งๆ หนึ่งไม่สามารถกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งสวยงาม ถ้ามันไม่ได้ให้ความพึงพอใจกับใครเลย ความงามที่ใครๆ รู้สึกเฉยๆ นั้น เป็นความขัดแย้งในตัวมันเอง (หม่อมหลวงนิพาดา เทวกุล. 2537:19)

เมื่อพิจารณาจากทัศนะข้างต้นนี้จะพบว่า อารมณ์ความรู้สึกตามธรรมชาติของมนุษย์เป็นสิ่งสำคัญที่จะกำหนดให้ความงามมีอยู่หรือไม่ ดังนั้นเมื่อเรามีความรู้สึกที่ไม่ชอบ ไม่งาม หรือความรู้สึกอื่นใดในเชิงปฏิเสธนั้น เราก็มักที่จะผลักให้สิ่งที่เราสัมผัสไปอยู่ตรงกันข้ามกับความงาม โดยนัยยะของมันก็คือเป็นความบกพร่อง ไม่งาม หรืออาจไปถึงขั้นของการตัดสินให้เป็นลักษณะที่ตรงกันข้ามกับความงามอย่างสิ้นเชิง ซึ่งเรียกกันว่าเป็นความน่าเกลียด เป็นภาวะที่ขาดซึ่งองค์ประกอบของความงามจนกลายเป็นสิ่งที่ไม่สมบูรณ์ บกพร่อง ทั้งในด้านรูปธรรมและความรู้สึกที่ได้สัมผัส

แท้ที่จริงแล้วเมื่อเราจะตัดสินถึงความไม่งามหรือความน่าเกลียดว่าอยู่ตรงกันข้ามกับความงามเสมอไปนั้น คงไม่เป็นไปตามข้อเท็จจริงทั้งหมดที่มีอยู่ เนื่องจากแม้แต่ในประเด็นของความงามเองนั้นยังมีข้อถกเถียงอยู่เสมอมา ความแตกต่างทางความคิดโดยเฉพาะการกำหนดให้ความงามหรือแม้แต่ความน่าเกลียดว่าอยู่ตรงที่ใดนั้น ไม่ได้อาศัยเพียงเหตุผลทางกายภาพเป็นข้อกำหนดที่ตายตัวแต่เพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ยังคงต้องคำนึงถึงอารมณ์ความรู้สึก ประสบการณ์สุนทรียะ ตลอดจนบริบทแวดล้อมเป็นส่วนประกอบในการร่วมพิจารณาอีกด้วย

หากเราได้พิจารณากันอย่างถี่ถ้วนถึงความรู้สึกที่มีต่อสิ่งที่ไม่งาม ขาดความสมบูรณ์ มีความบกพร่อง จนถึงขั้นที่เราเรียกว่าน่าเกลียดแล้วนั้น ลักษณะต่างๆ ดังที่กล่าวนี้สามารถสร้างคุณค่าในเชิงบวกให้กับความรู้สึกของเราได้ไม่น้อยไปกว่าสิ่งที่สวยงามกระทำได้ ดังนั้นคำว่าความงาม ซึ่งเป็นคำสำคัญในทางสุนทรียศาสตร์ จึงมิได้ผูกติดความหมายที่เกี่ยวข้องกับความสวยงามสมบูรณ์แต่เพียงเท่านั้น ดังที่ พระมหา จิตติภัทร อจลธมฺโม และ พระหัสดี กิตฺตินนฺโท ได้เขียนบรรยายถึงคำว่าความงาม ไว้ว่า

> ความงาม (beauty) เป็นหัวใจของสุนทรียวิทยาและสุนทรียศาสตร์ ที่ให้ความสนใจยิ่ง เป็นคุณค่าสำคัญของผลงานศิลปะ และความงามในธรรมชาติ ซึ่งก็มีข้อสังเกตเกี่ยวกับคำว่า “ความงาม” เพราะคำๆ นี้ ยังมีความหมายคลุมเครือไม่ชัดเจน เพราะเป็นได้ทั้งคุณศัพท์และกริยาวิเศษณ์ และยังใช้ในลักษณะที่ชวนฟังชวนยินดี ชวนให้สมเพชอีกด้วย เช่น ผลงาม กำไรงามและงามหน้า เป็นต้น ซึ่งยังไม่ถูกต้องตรงกับความงามในสุนทรียศาสตร์ เพราะยังมีความหมายถึงสิ่งของและความรู้สึกอื่นๆ อีก เช่น ความงามคือความดี ความงามคือความจริง ความงามคือความน่าเกลียด ความทุกข์โศก ถ้าสร้างให้มีศิลปะก็เป็นความงามได้ คำๆ นี้ยังไม่ได้เป็นคำศัพท์เฉพาะ ฉะนั้นโดยทั่วไปจึงนิยมใช้คำว่า สุนทรีย์ สุนทรียะ และสุนทรียภาพ แทน แม้แต่คำว่า “beauty” ในภาษาอังกฤษเอง ก็ยังมีนักปราชญ์หลายคนมีความเห็นแย้งว่า ไม่ตรงกับความหมายที่แท้จริง (พระมหาจิตติภัทร อจลธมฺโม และ พระ หัสดี กิตฺตินนฺโท, ม.ป.ป: 32)

ความไม่ลงตัว สิ่งที่แปลกตาขัดความรู้สึก การวางผิดตำแหน่งจนเกิดลักษณะของการอยู่ผิดที่ผิดทาง ไม่สมบูรณ์ ขาดความเป็นระบบระเบียบต่างๆ ที่ขัดแย้งไปกับรูปแบบนิยมของความงามที่สังคมได้ถือปฏิบัติกันนั้น ก็ยังสามารถก่อให้เกิดเป็นความงามได้เช่นกันตามความเห็นของวิรุณ ตั้งเจริญ ความว่า

> ถ้าการอยู่ในสภาพแวดล้อมขาดความเป็นระบบระเบียบ ขาดความประณีตสวยงาม ถ้าเขาผู้นั้นมีปัญญา มีความคิด สิ่งไร้ระเบียบนั้นอาจเป็นแรงกระตุ้นก่อให้เกิดการแสวงหาสิ่งที่ดีกว่า แสวงหาสิ่งที่สวยงามประณีตบรรจงก็ได้ อาจคล้ายกับการได้ชื่นชมหรือเสพโศกศิลป์ (Tragic Art) เช่น โศกนาฏกรรม จิตรกรรมแสดงภาพสงคราม เพลงเพื่อชีวิต บทกวีที่พรรณาความทุกข์ ฯลฯ ศิลปะเหล่านี้อาจกระตุ้นให้เราแสวงหาและชื่นชมสิ่งที่ประณีตงดงาม ชีวิตที่สันติสุขและ

> ความสวยงามได้ เมื่อเรามีความประณีตงดงาม มีสุนทรียภาพ สุนทรียภาพย่อมก่อให้เกิดความสุขส่วนตน ความสุขส่วนตนเป็นความสุขในเชิงปัจเจก เป็นความสุขเฉพาะบุคคล ถ้าเราไม่คับแคบจนเกินไป มีปัญญาและมีจิตสำนึกสาธารณะ (Public Mind) ความสุขส่วนตนย่อมส่งผลไปสู่ผู้อื่น ส่งผลไปสู่สังคม เพราะบุคคลหนึ่งย่อมดำรงชีวิตอยู่ในสังคมหนึ่ง ปัจเจกหนึ่งย่อมดำรงอยู่ในมวลปัจเจกเช่นกัน และถ้าทุกคนหรือทุกปัจเจกในสังคม จะส่งผ่านความสุขส่วนตน ความประณีตละเอียดอ่อนส่วนบุคคล ไปสู่สังคมโดยรวมแล้ว ย่อมเกิดสันติสุข (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2546: 47-48)

สำหรับการถ่ายทอดลักษณะของความไม่สมบูรณ์ หรือการขาดหายไปของสิ่งที่ปรากฏให้เห็น กล่าวเฉพาะในผลงานทางด้านทัศนศิลป์นั้น ความบกพร่องของความสมส่วนในรูปทรงที่ถูกนำมาถ่ายทอดนั้น จะมีความชัดเจนมากหากเป็นรูปทรงในธรรมชาติ ซึ่งสามารถเปรียบเทียบได้จากความสมบูรณ์ที่มีอยู่จริง อาทิ ร่างกายของมนุษย์ที่สมส่วนกับร่างกายที่ถูกบิดเบือน ตัดทอนบางส่วนของร่างกายออกไปนั้น เราจะสามารถรับรู้ได้ถึงความแตกต่างของส่วนที่ขาดหายหรือถูกบิดเบือนไปได้อย่างง่ายดาย เพราะเรามีประสบการณ์รู้ถึงความสมบูรณ์ของร่างกายของมนุษย์ที่งามนั้นเป็นอย่างไร หรือหากเราพบเห็นภาพของผลชมพู่ที่แคระผิดรูป เราย่อมรับรู้ถึงความผิดปกตินั้นได้จากการเปรียบเทียบกับผลของชมพู่ที่มีความสมบูรณ์ดีว่าต่างกันอย่างไร ทั้งนี้ย่อมต้องผนวกตามประสบการณ์ในการดำเนินชีวิตของแต่ละคนอีกทั้งบริบทแวดล้อมต่างๆ ในการพิจารณา

นักบุญออกัสติน (Saint Augustine of Hippo) ผู้ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วงยุคกลาง ได้กล่าวถึงประเด็นของรูปลักษณ์ในเชิงประจักษ์ที่เกี่ยวข้องกับความไม่น่าดูไว้โดยมีใจความว่า

> วัตถุชิ้นหนึ่งอาจไม่มีรูปลักษณะที่เหมาะสม (หรือสมบูรณ์เท่า) กับสิ่งต่างๆ ประเภทเดียวกับมัน แต่การขาดแคลนอันนี้ได้ก่อให้เกิดความไม่สมบูรณ์ที่สัมพันธ์อันหนึ่ง ซึ่งเชื่อมโยงกับความงาม ไม่ใช่เป็นเรื่องของความน่าเกลียด ยิ่งไปกว่านั้นวัตถุดังกล่าวจะต้องได้รับการมองดู มิใช่ในการแยกออกจากบริบทของพื้นที่และเวลาออกไปอย่างโดดๆ แต่จะต้องได้รับการมองดูในฐานะที่เป็นส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบที่เป็นทั้งหมด...ในความสัมพันธ์กับแบบคู่ประกอบ ดูเหมือนว่า เมื่อความน่าเกลียดได้เริ่มต้นขึ้น ด้วยเหตุนี้ มันจึงช่วยเพิ่มความงามของโลกมากขึ้นในเชิงสัมพัทธ์...(สมเกียรติ ตั้งนโม, 2546: 6)

จากข้อความข้างต้น สมเกียรติ ตั้งนโม ได้แสดงความเห็นเพิ่มเติม เพื่อขยายความในประเด็นดังกล่าวอย่างต่อเนื่องออกไป โดยมีใจความว่า

> ออกัสตินได้ใช้ข้อถกเถียงอย่างเดียวกันนี้ในกรณีของวัตถุต่างๆ อย่างเช่นสัตว์ที่มีอันตรายต่างๆ ซึ่งไม่ใช่ในหนทางที่กระจ่างชัดเกี่ยวกับการขาดเสียซึ่งรูปลักษณ์ แต่ได้ถูกพิจารณาว่า “น่าเกลียด” เพราะพวกมัน “ไม่เป็นที่น่าพอใจ” (displeasing) หรือ “ทำให้รู้สึกขุ่นเคืองต่อสายตา” มากกว่า (ความน่าเกลียดเท่ากันกับความไม่น่าพอใจ ทำให้ขุ่นเคืองสายตา) แต่อย่างไรก็ตามเมื่อ “รูปลักษณ์” (form) ได้รับการอธิบายให้กว้างน้อยลงมาโดยนักบุญออกัสติน การอธิบายนั้นก็ได้ถูกนำมาใช้เพื่อจำแนกความแตกต่างระหว่าง “ความงาม” จาก “ความน่าเกลียด” ที่แท้จริง (สมเกียรติ ตั้งนโม, 2546: 7)

ความไม่สมบูรณ์ของสรรพสิ่งที่อาจเกิดขึ้นได้ทั้งจาก ความเป็นไปตามสัจจะแห่งธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นดอกไม้ที่แห้งเหี่ยวโรยรา โรงนาที่ผุพังตามอายุการใช้งาน สนิมที่เกาะกินเครื่องใช้ในบ้าน ตลอดจนการเสียหายจากอุบัติเหตุที่ทำให้รูปทรงของใช้เกิดการบิดเบี้ยวแตกร้าวไปบ้างนั้น กลับเกิดเป็นมุมมองทางความงามในแง่มุมของความไม่สมบูรณ์ขึ้นได้เช่นกัน ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างสุนทรียะของความไม่พอเหมาะพอดีที่ปรากฏขึ้นในดินแดนอาทิตย์อุทัย ประเทศญี่ปุ่น ในช่วงศตวรรษที่ 10 ดังที่ ยูริโกะ (Yuriko Saito) ได้เคยเขียนบรรยายไว้ โดยเรียกลักษณะดังกล่าวนี้ว่าเป็น “ความงามของความไม่สมบูรณ์และการขาดหายไป” โดยสรุปได้ว่า

> สุนทรียะในวัฒนธรรมดั้งเดิมของญี่ปุ่นนั้น มีความแตกต่างไปจากที่อื่นๆ โดยเฉพาะประเด็นของเรื่องความไม่สมบูรณ์พร้อมนั้น ดูจะมีความผิดปกติอยู่มาก แต่ในขณะเดียวกันรสนิยมดังกล่าวก็ได้แสดงให้เห็นบุคลิกของความเป็นญี่ปุ่นได้เด่นชัดมากทีเดียว รสนิยมของการใช้สิ่งของที่มีความบกพร่องอยู่บ้างนั้นพบได้ในวัตถุที่มีรอยบิ่นแตก มันอาจจะดูไม่มีคุณภาพ เก่า หมองมัว ตัวอย่างเช่น พระจันทร์ที่หลบอยู่หลังเมฆหมอก ทำให้มองเห็นได้ไม่ชัดเจนนัก แนวความคิดเกี่ยวกับความงามในลักษณะเช่นนี้ เริ่มพัฒนาอย่างจริงจังมาตั้งแต่ในศตวรรษที่ 13-14 โดยนักบวชในพุทธศาสนา กระทั่งในศตวรรษที่ 16 เมื่อพิธีชงชาได้รับความนิยมมากขึ้น แนวคิดเกี่ยวกับความงามในแนวทางนี้ ได้เริ่มเป็นที่นิยมในวงกว้างมากขึ้นไปด้วย ตัวอย่างที่ชัดเจนในเรื่องนี้คือ การนิยมใช้ถ้วยชาที่มีรูปร่างผิดปกติ ดูไม่มีคุณภาพ บิ่นเบี้ยวและมีรอยแตก ภายในพิธีชงชา ร่องรอยที่เกิด

> จากอุบัติเหตุหรือจากการซ่อมแซม ถูกมองข้ามไปอย่างไม่สนใจ ถ้วยชาจำนวนมากเป็นที่รักหวงแหนอย่างมาก เพราะความบกพร่องที่ปรากฏอยู่บนตัวของมันเอง (Yuriko Saito, 1997: no page)

อาจกล่าวได้ว่าความน่าสนใจเรื่องแนวคิดทางความงาม ในลักษณะของความไม่สมบูรณ์ที่ปรากฏทั้งกับภาพลักษณ์ของคน สัตว์ตลอดจนสิ่งของต่างๆ ดังที่กล่าวถึงมาในข้างต้นนั้น ปรากฏอยู่ในทุกวัฒนธรรมบนโลกใบนี้ เพียงแต่มีความแตกต่างกันในรายละเอียด การแสดงออกและการนำไปใช้ แม้แต่ในวัฒนธรรมของไทยเราเอง เมื่อพิจารณาจากผลงานจิตรกรรมไทยประเพณี เราจะพบว่าช่างไทยโบราณมักสร้างภาพของความน่าเกลียดน่ากลัวไว้ให้กับรูปลักษณ์ของคนหรือสัตว์ ที่มีพฤติกรรมเป็นที่น่ารังเกียจโดยความเข้าใจตามบริบทของสังคมอยู่แล้ว อาทิ ภาพของชูชก ในภาพจิตรกรรมพระเวสสันดรชาดก หรือ นางยักษ์ในวรรณคดีเรื่องต่างๆ เป็นต้น

แท้ที่จริงแล้วในผลงานทัศนศิลป์ ที่ได้ถูกถ่ายทอดภาพของความผิดปกติของความไม่สมบูรณ์ไม่งามของวัตถุออกมานั้น มีความสมบูรณ์ในแง่ของหลักการของการสร้างสรรค์อยู่เป็นอย่างดีแล้ว เพียงแต่เป็นในส่วนของเนื้อหาที่ถูกกระทำให้บกพร่อง ไม่งดงามด้วยความตั้งใจของผู้สร้างสรรค์ เพื่อเป้าประสงค์ที่จะถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึกต่างๆ ผ่านรูปแบบในลักษณะดังกล่าวออกมา

2.2 ประวัติการสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์มนุษย์ในศิลปะตะวันตก

2.2.1 สมัยก่อนประวัติศาสตร์

จากการสืบค้นทางประวัติศาสตร์ศิลป์จะพบว่า ภาพคนเป็นหนึ่งในเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมที่เริ่มปรากฏให้เห็นมาตั้งแต่ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ จากหลักฐานภาพเขียนผนังถ้ำทั้งในอารยธรรมตะวันตกและตะวันออกของโลก ในบริบทของการดำเนินชีวิตแบบพรานป่าออกหาอาหารด้วยการล่าสัตว์ ที่จำต้องโยกย้ายถิ่นฐานตามความสมบูรณ์ของพื้นที่อาศัย ความไม่แน่นอนของการดำเนินชีวิต ความไม่รู้ไม่เข้าใจในธรรมชาติย่อมส่งผลให้เกิดความกลัวในสิ่งที่มองไม่เห็น ซึ่งได้สะท้อนให้เห็นในผลงานการวาดภาพสัตว์ชนิดต่างๆลงบนผนังถ้ำซึ่งเชื่อว่าเป็นการวาดขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม นอกจากนี้ในระยะเวลาต่อมาได้ปรากฏการวาดภาพของของมนุษย์ที่แสดงโครงสร้างอย่างง่ายๆ ขึ้น เป็นภาพที่สื่อถึงกิจกรรมต่างๆ ในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ซึ่งอาจมีวัตถุประสงค์ในการสร้างขึ้นเพื่อเป็นการบันทึกเรื่องราวที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน หรือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเพื่อปกป้องมนุษย์จากสิ่งที่ไม่มีตัวตนตามความเชื่อในช่วงบริบทของสังคมเวลานั้นก็อาจเป็นได้

2.2.2 สมัยประวัติศาสตร์ตอนต้น

เมื่อล่วงเข้าสู่ในสมัยประวัติศาสตร์ตอนต้นการสร้างจิตรกรรมภาพคนปรากฏเด่นชัดในอารยธรรมของชาวอียิปต์ จิตรกรรมภาพคนที่เกี่ยวกับฟาโรห์ (Pharoah) ผู้เป็นกษัตริย์ปกครองดินแดนลุ่มน้ำไนล์ (Nile) ตลอดจนภาพของบุคคลต่างๆที่อยู่รอบข้าง ได้ถูกนำมาถ่ายทอดลงบนผนังหินบริเวณภายในของปิรามิด ด้วยกลวิธีการขูดเซาะร่องไปตามรูปร่างของมนุษย์เสมือนเป็นการตัดเส้นรอบนอก ก่อนที่จะระบายสีภายในภาพให้สมบูรณ์ด้วยการใช้สีที่ใกล้เคียงกับสีของวัตถุตามธรรมชาติ

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายถึงกระบวนการระบายสี ที่ปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของชาวอียิปต์ในอดีตกาล ไว้ว่า

> สิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับวิธีการระบายสีในจิตรกรรมอียิปต์ก็คือ การเน้นรูปแบบด้วยสีเรียบๆ และตัดเส้นหนักๆ คล้ายกับจิตรกรรมไทยเราเหมือนกัน ไม่คำนึงถึงความกลมกลืนอันเกิดจากแสงและเงา หรือความตื้นลึก สำหรับลักษณะเฉพาะของการระบายสี ก็คือเน้นหนักทางความสัมพันธ์ของรูปและพื้น และบริเวณที่เป็นสีเท่าๆกับบริเวณที่เกิดจากเส้น (อารี สุทธิพันธุ์, 2540: 206)

การสร้างภาพคนของชาวอียิปต์ในช่วงเวลานั้น ได้ปรากฏแบบแผนของการสร้างสรรค์ที่น่าสนใจ กล่าวคือลักษณะของภาพคนจะมีแบบแผนที่ตายตัว โดยการเขียนภาพใบหน้าด้านข้าง ในส่วนลำตัวจะเขียนให้เห็นทางด้านหน้าและเขียนเท้าให้เห็นด้านข้าง อีกประเด็นที่น่าสนใจคือการจัดวางตำแหน่งของบุคคลภายในภาพจิตรกรรม จะแสดงความสำคัญของบุคคลภายในภาพด้วยขนาดของร่างกาย ดังนั้นภาพของฟาโรห์ จะมีขนาดของร่างกายใหญ่ที่สุด ขณะที่ภาพของบุคคลที่มีความสำคัญรองลงมาก็จะมีขนาดของร่างกายภายในภาพเล็กลดหลั่นลงมาเรื่อยๆ

การสร้างสรรค์ศิลปกรรมในอารยธรรมอียิปต์ได้คงเอกลักษณ์เฉพาะตนดังกล่าวเป็นเวลายาวนาน จนกระทั่งได้ส่งอิทธิพลผ่านชิ้นงานศิลปกรรมต่างๆไปยังดินแดนยุโรป ซึ่งอารยธรรมของชาวกรีกได้ถือกำเนิดขึ้นในช่วงเวลาต่อมา

อารยธรรมกรีกได้รับเอาอิทธิพลของการสร้างสรรค์ศิลปกรรมจากหลายชนชาติทั้ง อียิปต์ เกาะครีต รวมทั้ง อารยธรรมชายฝั่งทะเลเอเจียน มาหลอมรวมกับความเป็นตนเองจนกลายเป็นรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อวัฒนธรรมในสมัยหลังจนถึงปัจจุบัน ซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่าอารยธรรมของกรีกนั้นถือเป็นรากเหง้าของศิลปกรรมยุโรปในปัจจุบัน

ในขณะที่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมต่างๆที่เกิดขึ้นในสมัยกรีกได้ก้าวรุดหน้าไปอย่างมาก ทั้งทางด้านสถาปัตยกรรมและการสร้างสรรค์ประติมากรรม ที่พัฒนาจากการได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างๆดังที่กล่าวมา หลอมรวมกันจนเป็นเนื้อเดียวกันในรูปแบบเฉพาะตนที่มีความชัดเจนที่สุด คือผลงานประติมากรรมในยุคคลาสิกที่แสดงความงดงามของรูปร่างท่าทางของประติมากรรมได้อย่างสมบูรณ์ และมีความเหมือนจริงที่สามารถเข้าใกล้กับความเป็นจริงตามธรรมชาติได้อย่างมาก

ความก้าวหน้าทางด้านศิลปวิทยาการทุกด้านของกรีกได้ดำเนินไปอย่างรุดหน้านั้น ในส่วนของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมกลับไม่ได้ถูกพัฒนาไปพร้อมกันมากนัก จิตรกรรมในช่วงเวลานั้นปรากฏให้เห็นเฉพาะบนภาชนะใส่น้ำหรือแจกันรูปแบบต่างๆ เป็นหลัก โดยมากมักเป็นภาพของลวดลายเรขาคณิต หรือภาพคนในกริยาท่วงท่าต่างๆ ตลอดจนภาพของการต่อสู้กับสัตว์ที่ดุร้าย

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงลักษณะของงานจิตรกรรมที่ปรากฏบนผนัง ตลอดจนภาชนะดินเผาไว้โดยสรุปได้ว่า

> มีลักษณะที่ง่าย ชัดเจน ศิลปินใช้การแสดงความรู้สึกลึกตื้นด้วยการเขียนภาพซ้อนทับกัน ใช้สีที่จำกัดและมีลักษณะแบน (flat paint) ใช้ลวดลายประกอบกับกิจกรรมของรูปคน บางทีก็เป็นรูปคนที่แสดงท่าทางการใช้วัตถุนั้นๆ เรื่องราวของภาพประกอบผนัง ไห เป็นภาพจากเรื่องอีเลียต และโอดิสซี่ และแบ่งเป็นตอนๆ นิยมใช้สีดำและสีแดง โดยเขียนด้วยน้ำยาเคลือบ บางตอนก็ปล่อยให้ผนัง ไหว่างไว้ เพื่อให้กลมกลืนกับสีที่เขียนนั้นๆ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 141)

สาเหตุประการหนึ่งที่เชื่อว่าเป็นผลกระทบที่ทำให้ผลงานจิตรกรรมในสมัยกรีก ไม่ได้ถูกพัฒนาไปมากนัก ส่วนหนึ่งเชื่อว่าเป็นเพราะปรัชญาการดำเนินชีวิตขณะนั้น มีประเด็นที่มุ่งเน้นไปยังเรื่องราวของความจริง จึงส่งผลให้ภาพเขียนซึ่งเป็นการจำลองความจริงที่ขาดซึ่งอรรถประโยชน์ในการใช้สอย รวมทั้งไม่อาจจับต้องได้ในมิติที่เป็นจริง เป็นการลวงตาให้รู้สึกถึงความเป็นจริง เป็นสิ่งที่ขาดซึ่งความน่าสนใจในช่วงเวลาดังกล่าว จิตรกรรมจึงถูกแสดงออกในฐานะเป็นเพียงภาพประดับตกแต่งบนภาชนะที่สามารถใช้สอยได้จริงอีกทีหนึ่ง

ต่อมาในสมัยโรมันเมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว ได้รับเอาอิทธิพลทางศิลปกรรมแขนงต่างๆของชนชาติกรีกมาพัฒนาต่อยอดจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง จุดเด่นของความเป็นชาตินักรบของชาวโรมัน สะท้อนให้เห็นในงานทางด้านสถาปัตยกรรมต่างๆ อาทิเช่น ประตูชัย สนามกีฬา ที่

มีความโดดเด่นในการออกแบบซุ้มโค้งของประตู หน้าต่าง ตลอดจนโดมโค้งด้านบนของมหาวิหารแพนเธออน (Pantheon) ล้วนเป็นประจักษ์พยานสำคัญ ที่แสดงให้เราเห็นถึงความรู้ความสามารถในวิทยาการที่ก้าวหน้าของโรมันในขณะนั้นได้เป็นอย่างดี

จะเห็นได้ว่าศิลปกรรมในสมัยโรมันนั้น ได้รับอิทธิพลการสร้างสรรค์สืบต่อมาจากชนชาติกรีกอย่างเด่นชัด แต่อย่างไรก็ตามด้วยพื้นฐานของความเป็นชาตินักรบ การให้ความสำคัญกับการอยู่ร่วมกันของส่วนรวม ประกอบกับความก้าวหน้าในศิลปวิทยาการ ด้านต่างๆ ศิลปินโรมันได้สร้างรูปแบบเฉพาะตนในงานศิลปะขึ้น โดยเฉพาะในงานางด้านสถาปัตยกรรม กล่าวคือมีการออกแบบสร้างโดมหลังคาโค้ง ตลอดจนซุ้มโค้งของประตูและหน้าต่าง ดังจะพบได้ในสถาปัตยกรรมที่สำคัญในขณะนั้น อาทิ มหาวิหารแพนเธออน ประตูชัย ตลอกจนสนามกีฬากลางแจ้งเป็นต้น

ทางด้านการสร้างสรรค์จิตรกรรมนั้น ชาวโรมันสร้างขึ้นเพื่อการตกแต่งผนังอาคารให้มีความสวยงาม โดยเฉพาะจากหลักฐานที่พบขุดค้นพบได้จากซากเมืองปอมเปอี (Pompeii) ภายหลังจากการระเบิดของภูเขาไฟวิซูเวียส (Vesuvius) ได้ประทุเอาเถ้าถ่านปกคลุมทับถมไปทั่วเมือง ตั้งแต่ในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศักราช

ภาพจิตรกรรมที่ประดับตกแต่งอยู่บนผนังบ้านคหบดีในเมืองปอมเปอีนั้น ปรากฏเป็นภาพของคนที่เขียนขึ้นด้วยจิตรกรรมแบบปูนเปียก (Fresco) ด้วยแนวคิดที่ถ่ายทอดรูปคนแบบคลาสิก (Classic) ของกรีก ดังเช่นรูปแบบของงานประติมากรรมซึ่งเป็นที่นิยมขณะนั้น นอกจากนี้ยังพบการเขียนภาพคนครึ่งตัว (Portrait) อีกด้วย

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับ พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของชาวโรมันไว้ว่า

> จิตรกรรมมีหลายแบบ แสดงให้เห็นความสามารถในการแก้ปัญหาความลึกตื้น เช่น นำแนวคิดของการแก้ปัญหาด้วยเส้นเพียงตาในวิชาเปอร์สเปคตีพ มาใช้แก้ปัญหา หรือนำแนวการแก้ปัญหาด้วยการสลับตำแหน่งของผู้ดู เช่นการเขียนแบบมองอย่างนกเป็นต้น (อารี สุทธิพันธุ์, 2540: 107)

เมื่ออาณาจักรโรมันได้เสื่อมลง ความก้าวหน้าทางวิทยาการต่างได้ถูกส่งผ่านไปยังดินแดนยุโรปตะวันออก ภายใต้การนำของจักรพรรดิคอนแสตนติน ที่ได้ทรงรับเอาคริสต์ศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ และได้นำพาผู้คนที่เลื่อมใสโยกย้ายไปตั้งเมืองใหม่ในดินแดนยุโรปตะวันออก โดยมีชื่อเมืองว่าคอนแสตนติโนเปิล โดยมีรูปแบบของผลงานศิลปกรรมที่มีชื่อเรียกว่า บีแซนไทน์

(Byzantine) ซึ่งมีความงดงามภายใต้กรอบของความศรัทธาในคริสต์ศาสนา จนมีรูปแบบเฉพาะตนที่สรุปได้คือ เป็นผลงานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความศรัทธา มีการนิยมแกะสลักประติมากรรมเพื่อใช้ในการประกอบตกแต่งวิหาร นิยมประดับภาพจากหินสี (Mosaic) เพื่อสะท้อนถึงเรื่องราว ภาพลักษณ์ของบุคคลสำคัญๆในคริสต์ศาสนา ขณะที่การสร้างสรรค์จิตรกรรมนั้นเป็นไปเพื่อการตกแต่งเพื่อความงามมากกว่า

ดังที่อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวไว้ความว่า

> รูปแบบจิตรกรรมถือว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญของสถาปัตยกรรม กล่าว คือ นิยมสร้างจิตรกรรมฝาผนังโดยมีลักษณะขยายส่วนทรง รูปเคารพ ให้สูงกว่าสัดส่วนจริงๆ นิยมเน้นลำตัว ดวงตา และจมูก ส่วนเทคนิคนิยมประดับด้วยกระเบื้องสี (mosaic) (อารี สุทธิพันธุ์, 2540: 116)

ในขณะที่ศิลปกรรมบีแซนไทน์นั้น ได้ถูกพัฒนาและมีอิทธิพลอย่างกว้างขวางอยู่ในดินแดนทางตะวันออกของยุโรปนั้น ทางฟากฝั่งของดินแดนยุโรปตะวันตกเมื่ออาณาจักรโรมันได้ลดบทบาทลง ความก้าวหน้าทางศิลปวิทยาการได้ขยายวงกว้างออกไปทั่วดินแดน เมื่อกล่าวเฉพาะทางด้านศิลปกรรมนั้น การสร้างสรรค์ภายใต้ความศรัทธาในคริสต์ศาสนาได้แผ่กระจายไปทั่วจนเกิดเป็นรูปแบบของศิลปกรรมเพื่อศาสนา หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการก้าวเข้าสู่ศิลปกรรมยุคกลางของโลกตะวันตก

2.2.3 ศิลปะสมัยกลาง (Medieval Art)

รูปแบบของศิลปกรรมที่มีความโดดเด่นในช่วงเวลานี้เริ่มที่ ศิลปกรรมโกธิค (Gothic Art) ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะในการสร้างสถาปัตยกรรม ที่มีความสูงชะลูดรับกับปลายยอดแหลมของอาคาร ตลอดจนซุ้มประตูและหน้าต่างที่มียอดแหลมเช่นกัน งานประติมากรรมรูปคนที่ใช้ประดับอาคารมีสัดส่วนที่ยืดออกเพื่อรับกับรูปร่างของอาคาร พบการประดับกระจกสี (Stained Glass) เป็นภาพเรื่องราวในคริสต์ศาสนา ซึ่งช่วยให้อาคารมีสีแสงที่สวยงามส่องผ่านให้ความสว่างภายใน

พัฒนาการทางด้านจิตรกรรมไม่ได้เด่นชัดในสมัยนี้ แต่อย่างไรก็ดีงานจิตรกรรมโกธิคได้แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการสร้างระยะลึกตื้นภายในภาพ แม้จะยังไม่สมบูรณ์มากแต่สามารถทำให้เกิดพัฒนาการในเวลาต่อมา ในด้านการใช้สีนั้นเลือกแสดงออกด้วยสีที่สดใส ภาพคนที่ปรากฏในเนื้อหาเกี่ยวกับคริสต์ศาสนาแสดงให้เห็นกายวิภาคที่ชัดเจนของมนุษย์ ท่วงท่ากริยามีความถูกต้องตามธรรมชาติมาก แต่ด้วยข้อจำกัดของอาคารทางศาสนา จึงทำให้ผลงานจิตรกรรมในช่วงเวลานี้ไม่มีความโดดเด่นมากนักเมื่อเปรียบเทียบกับการประดับกระจกสี

ต่อมาในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยบริการ (Renaissance) ซึ่งมีศูนย์กลางของความเคลื่อนไหวสำคัญอยู่ที่เมืองฟลอเรนซ์ (Florence) ประเทศอิตาลี เป็นช่วงเวลาที่เกิดความก้าวหน้าอย่างมากในยุโรป ทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ พัฒนาการต่างๆขององค์ความรู้ที่เกิดขึ้นได้กระตุ้นเตือนให้ผู้คนในสังคมได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสามารถของมนุษย์มากขึ้น นำพาให้หันเหความสนใจจากศรัทธาในคริสต์ศาสนา มาสู่การศึกษาเรื่องราวของตนเองอย่างเป็นระบบรอบด้าน สาเหตุดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นเด่นชัดในงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม หรือจิตรกรรม ดังปรากฏในผลงานของศิลปินชื่อก้องโลกที่เรารู้จักกันดี อาทิ ลีโอนาโด ดาวินชี (Leonado Davinci) มิเคลันเจโล (Michelangelo) หรือราฟาเอล (Raphael) เป็นต้น ความก้าวหน้าทางด้านศิลปกรรมรุดหน้าไปอย่างมากจนมีคำกล่าวยกย่องว่าเป็นยุคทองของศิลปกรรมในยุโรป

ความก้าวหน้าในความรู้โดยเฉพาะทางศิลปกรรมนั้น ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการฟื้นฟูสรรพความรู้จากการสร้างสรรค์ ตลอดจนนำเอาผลงานศิลปกรรมของกรีกและโรมัน มาเป็นต้นแบบเพื่อทำการศึกษาทำความเข้าใจอย่างเป็นระบบ จนนำไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมแบบหลักวิชา (Academic Art) ขึ้น ซึ่งกระบวนการดังกล่าวได้เผยแพร่ออกไปเป็นวงกว้าง สร้างผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในยุโรปและส่วนต่างๆ ของโลกเป็นอย่างมาก

นอกจากนี้การเป็นศูนย์กลางทางการค้าขายของยุโรป เป็นเหตุให้กลุ่มพ่อค้า คหบดี นายธนาคาร ชนชั้นกลางมีบทบาทสำคัญต่อการขับเคลื่อนสังคมอย่างมาก ซึ่งได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมด้วย กล่าวคือบทบาทของผู้กำหนดรูปแบบ เรื่องราว ตลอดจนเนื้อหาของการสร้างศิลปกรรมไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แต่เพียงการสนับสนุนของราชสำนักหรือศาสนจักรอย่างเช่นในอดีตอีกต่อไป

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความเห็นในประเด็นนี้ว่า

> ฐานะของศิลปินมีจุดยืนแน่นอนตามฐานะของพ่อค้าและผู้อุปการะ กล่าวคือศิลปินจะรวมกลุ่มกันตั้งเป็นสำนักช่าง มีลูกศิษย์ประจำเป็นลูกมือ ช่วยในการผสมสี บดสี ดังนั้นระบบการเรียนการสอนแบบฝึกหัดงานอยู่กับครูช่าง (Apprenticeship) จึงพัฒนาอย่างรวดเร็ว ใครเป็นศิษย์ใครต้องยึดมั่นในแบบอย่างและวิธีการของครูคนนั้น ดังนั้นรูปแบบของศิลปกรรมจึงมักจะมองเห็นได้จากครูแต่ละสำนักเป็นเกณฑ์ (อารี สุทธิพันธุ์, 2540: 125)

ดังนั้นในช่วงเวลานี้เราจะพบผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่สร้างขึ้นจากการว่าจ้างของกลุ่มบุคคลดังที่กล่าวถึงข้างต้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เข้าใจได้ว่าเหตุใดงานศิลปกรรมในช่วงเวลานี้ จึงมิได้มุ่งเพียงสะท้อนถึงศรัทธาในคริสต์ศาสนา แต่ปรากฏผลงานที่มีเนื้อหาต่างๆ หลากหลาย ทำให้ศิลปินแต่ละคนได้มีโอกาสที่จะแสดงศักยภาพทางการสร้างสรรค์ตามความเชื่อของตนได้อย่างเต็มที่

จากความเชื่อที่มีต่อมนุษย์เป็นเสมือนเป็นศูนย์กลางของสรรพสิ่งบนโลก ได้สะท้อนถึงพัฒนาการในด้านเนื้อหาการสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพคนในยุคนี้ ที่มีความสมบูรณ์งดงามทั้งในด้านกายวิภาค ท่วงท่ากริยา ที่เป็นผลจากการศึกษาอย่างถ่องแท้ โดยอาศัยผลงานศิลปกรรมของกรีกและโรมันเป็นต้นแบบสำคัญ

ลักษณะสำคัญของจิตรกรรมภาพคนในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการนี้ อาจจำแนกออกให้เห็นเด่นชัดออกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. ศิลปินจะจัดวางตำแหน่งของภาพคนไว้เป็นประธานหลักของภาพโดยรวม กำหนดให้ขนาดของร่างกายที่อยู่ในระยะหน้ามีขนาดใหญ่กว่าภาพคนที่อยู่ด้านหลัง เน้นรายละเอียดของภาพระยะหน้าให้ชัดเจนมากกว่าส่วนอื่น สัดส่วนของร่างกายถูกต้องสมบูรณ์ตามหลักกายวิภาค

2. ฉากหลังหรือส่วนที่เป็นพื้นภาพมักแสดงด้วยภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ โดยมิได้สะท้อนให้เห็นถึงบรรยากาศ ฤดูกาลตลอดจนช่วงเวลาที่ชัดเจน เป็นสถานที่ในจินตนาการของศิลปินเอง โดยภาพรวมของจิตรกรรมแสดงออกมาในรูปแบบสงบเงียบ เช่นเดียวกับศิลปกรรมแบบคลาสิกของกรีก

3. ใบหน้าของบุคคลในจิตรกรรมมักไม่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกใดๆ อย่างเด่นชัด เป็นใบหน้าที่เรียบนิ่ง มักแสดงให้เห็นใบหน้าด้านเฉียงข้าง รูปลักษณะของใบหน้าที่ปรากฏในจิตรกรรมส่วนมากเชื่อว่ามีต้นแบบมาจากงานประติมากรรมรูปคนในยุคคลาสิกของกรีก

4. ใช้หลักการเปอร์สเปคตีฟ (Perspective) ในการสร้างระยะลวงตาให้เกิดเป็นมิติที่สาม เพื่อให้เห็นเป็นความตื้นลึกในภาพ

5. การใช้สีภายในภาพจิตรกรรมนั้น มีการระบายเกลี่ยสี สามารถแสดงความสมจริงตามธรรมชาติของวัตถุแต่ละชนิดได้เด่นชัด อาทิ ผิวเนื้อของมนุษย์ เสื้อผ้า เครื่องประดับ เป็นต้น เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่าหากเป็นผลงานของศิลปินในกลุ่มเมืองฟลอเรนซ์ จะใช้สีกลมกลืนกันโดยมักใช้สีน้ำตาลเป็นสีกลางไม่นิยมใช้สีสดใสหรือตัดกันอย่างรุนแรง ในขณะที่ผลงานของกลุ่มศิลปิน

ที่เมืองเวนิส (Venice) จะใช้สีที่มีความสดใสมากกว่า นอกจากนี้มักจะแสดงบรรยากาศโดยรวมของภาพได้ชัดเจนว่าอยู่ในบรรยากาศหรือช่วงเวลาใด

6. ภาพจิตรกรรมฝาผนังนิยมใช้กลวิธีการเขียนภาพแบบปูนเปียก ซึ่งมีข้อจำกัดในเรื่องของเวลาที่ต้องเร่งรีบให้ทันกับการแห้งของปูน จึงส่งผลให้ไม่สามารถแสดงรายละเอียดของสิ่งต่างๆ ในภาพได้มากเท่าที่ต้องการและส่งผลให้สีที่ระบายไม่สดใสมากนัก ในขณะเดียวกัน ได้ปรากฏหลักฐานการคิดพัฒนาสีน้ำมันขึ้นใช้ โดยศิลปิน แจน แวน อิค (Jan Van Eyck) ซึ่งส่งผลให้ศิลปินได้มีโอกาสแสดงศักยภาพ ทักษะในการสร้างสรรค์มากขึ้นจนเกิดพัฒนาการให้เห็นอย่างเด่นชัดในระยะเวลาต่อมา

7. เรื่องราวภาพคนที่ปรากฏในงานจิตรกรรมนั้นมีทั้งภาพคนที่สะท้อนเรื่องราวทางคริสต์ศาสนา ซึ่งมักเป็นภาพคนตามอุดมคติ ที่นำมาแสดงออกในรูปแบบเหมือนปุถุชนทั่วไป ในขณะเดียวกันยังปรากฏภาพจิตรกรรมของบุคคลที่มีตัวตนจริงที่ว่าจ้างให้ศิลปินเขียนขึ้นในงานจิตรกรรมด้วยเช่นกัน

กล่าวโดยสรุปได้ว่าผลงานศิลปกรรมในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการนั้น โดยหลักนั้นได้นำเอาการสร้างสรรค์ศิลปกรรมแขนงต่างๆ ของกรีกและโรมันมาพัฒนาต่อยอดจนเกิดเป็นรูปแบบที่สามารถถ่ายทอดได้ตามหลักการของศิลปะหลักวิชา บนพื้นฐานของความเชื่อในความสามารถของมนุษย์ที่มีความแตกต่างกันในลักษณะปัจเจก ซึ่งหลักการดังกล่าวได้มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในยุคต่อมาเป็นอย่างมาก ความเคลื่อนไหวของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยการได้สร้างผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ภายใต้ชื่อ ศิลปะแบบบาโรค (Baroque Art) ในสมัยต่อมาอย่างชัดเจน

แท้ที่จริงแล้วรูปแบบของศิลปะแบบบาโรคนั้น ได้พัฒนาต่อยอดมาจากแนวคิดของศิลปะแมนเนอริสซึม (Mannerism) ซึ่งมีแนวคิดที่เป็นในแนวทิศทางตรงกันข้ามกับศิลปะสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ กล่าวคือเป็นความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินที่พยายามแสวงหาความต่างที่เหมาะสมกับสังคมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ซึ่งเป็นช่วงปลายของสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ

> อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงความแตกต่างของรูปแบบศิลปะทั้งสองโดยสรุปได้ความว่า ศิลปกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการนั้น มุ่งอยู่ที่ระเบียบกฎเกณฑ์ แต่ศิลปะแบบแมนเนอริสซึม มุ่งอยู่ที่ความเป็นจริงและธรรมชาติอันได้ความคิดมาจากเพลโต (Platonic Idea) ศิลปกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ มุ่งอยู่ที่การจัดภาพให้มีความสมดุลซ้ายขวา และความชัดเจนทางความสมดุลแบบต่างๆ แต่ศิลปะแบบ

> แมนเนอริสซึมมุ่งแสดงความสมดุลด้วยตา (Informal against formal) นอกจากนี้ศิลปกรรมสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการให้ความรู้สึกสงบเงียบ ตามลักษณะของศิลปะคลาสิค แต่ศิลปะแบบแมนเนอริสซึม ให้ความรู้สึกตื่นเต้น เคลื่อนไหว แสดงความลึกตื้น ใกล้ไกล และอ่อนไหวมากกว่า รูปคนให้ความรู้สึกคล้ายกับไร้น้ำหนัก (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 149-150)

เมื่อพิจารณาความเคลื่อนไหวของศิลปะบาโรคแล้วจะพบว่า รูปแบบของการสร้างสรรค์นั้นมีความงดงามอ่อนช้อย อาศัยรูปร่างและรูปทรงของธรรมชาติ อาทิ เถาวัลย์ กิ่งก้านของต้นไม้ กลีบดอกไม้ มาสร้างความลื่นไหลให้กับเส้นสายต่างๆ ขององค์ประกอบภายใต้ความสมดุลจากความรู้สึก ตกแต่งประดับประดาให้อาคารสถาปัตยกรรมมีความสวยงามเหมือนสรวงสวรรค์ ศิลปะบาโรคอาศัยทั้งงานประติมากรรมและงานจิตรกรรมเพื่อดึงดูดผู้คนเข้ามาสู่ความศรัทธาในคริสต์ศาสนา ซึ่งในเวลานั้นได้ถูกหันเหความสนใจไปจากสังคมเป็นอย่างมาก

จิตรกรรมภาพคนในสมัยนี้นอกจากจะเป็นภาพของมนุษย์ที่มีความงดงามของสัดส่วนที่ถูกหลักกายวิภาคแล้วนั้น ยังเด่นชัดในด้านแสดงออกถึงความรู้สึกผ่านสีหน้าท่าทางตามเนื้อหาของภาพ เมื่อเทียบกับจิตรกรรมภาพคนในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ การจัดวางองค์ประกอบของภาพให้เกิดสมดุลจากความรู้สึกโดยอาศัยองค์ประกอบต่างๆ จัดวางได้อย่างลงตัว จิตรกรรมแบบบาโรคไม่ต่างไปจากประติมากรรม ในประเด็นของการใช้ความลื่นไหลของเส้นสายองค์ประกอบภายในภาพ การแสดงออกของท่าทาง ริ้วรอยหรือพื้นผิววัสดุต่างๆ ในภาพ เช่น รอยยับของเสื้อผ้า กล้ามเนื้อบนร่างกาย หรือกิ่งก้านของต้นไม้ที่เต็มไปด้วยความสลับซับซ้อน ล้วนแสดงเอกลักษณ์ของผลงานในช่วงเวลาดังกล่าวได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การใช้สีในงานจิตรกรรมยังนิยมใช้สีที่มีค่าความเข้มแตกต่างกันอย่างมากตัดกันอย่างรุนแรง ในลักษณะของแสงและเงา โดยยังคงแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับคริสต์ศาสนา นิยายปรัมปราของกรีกและโรมัน แต่อย่างไรก็ดีได้ปรากฏภาพในเนื้อหาที่ศิลปินมีความชื่นชอบและต้องการถ่ายทอดออกมาในลักษณะเฉพาะตนอีกด้วย ซึ่งจิตรกรคนสำคัญที่สร้างผลงานในแนวทางของศิลปะบาโรคที่ควรกล่าวถึงในที่นี้คือ เรมบรานดส์ (Rembrandt van Rijn) และ เวอร์เมีย (Jan Vermeer)

เรมบรานดท์ เป็นผู้หนึ่งที่นิยมสร้างจิตรกรรมที่ใช้กลวิธีแสดงแสงและเงาของบุคคลในภาพที่ตัดกันอย่างชัดเจน จิตรกรรมของเขาแสดงให้เห็นภาพของใบหน้าของคนที่มีแสงสว่างเฉพาะจุดที่ต้องการ เหมือนกับคนยืนอยู่ในเงามืดโดยรอบแล้วใช้แสงส่องสว่างจากหลอดไฟ ส่องตรงไปเฉพาะตรงที่ใบหน้าหรือบริเวณที่ศิลปินต้องการเท่านั้น เช่นเดียวกับแนวทางในจิตรกรรมของเวอร์เมียที่

นิยมวาดภาพที่แสดงแสงเงาอย่างชัดเจน เพียงแต่ศิลปินมักวาดภาพของคนที่อยู่ใกล้กับจุดกำเนิดแสงเช่น เทียน หน้าต่างหรือประตูที่มีแสงผ่านเข้ามาด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ทำให้เกิดเป็นภาพที่มีแสงเงาตกกระทบวัตถุด้านใดด้านหนึ่ง

ความเคลื่อนไหวที่เกี่ยวเนื่องกับการสร้างสรรค์ศิลปกรรมของบาโรคอย่างชัดเจน คือศิลปะแบบโรโคโค (Rococo Art) โดยเราจะสามารถพบเห็นศิลปะแบบโรโคโคได้จากการประดับตกแต่งภายในพระราชวังแวร์ซายด์ (Versailles) ของฝรั่งเศส เมื่อกล่าวถึงเฉพาะภาพรวมของจิตรกรรมในศิลปะแบบโรโคโค มีความแตกต่างไปจากจิตรกรรมแบบบาโรค กล่าวคือ เป็นจิตรกรรมภาพคนที่แสดงถึงความเป็นชนชั้นสูง ด้วยเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความหรูหรา ความร่าเริงในบรรยากาศแบบสรวงสวรรค์บนดิน นอกจากนี้ยังนิยมแสดงเนื้อหาที่เป็นภาพเปลือยของสตรีในบรรยากาศดังที่กล่าวมาด้วยเช่นกัน

> เคทซ์ (Elizabeth L. Katz) ได้ให้ความเห็นในประเด็นนี้ไว้ว่า
> จิตรกรรมแบบโรโคโคนั้น เหมาะที่จะใช้สำหรับการกับการตกแต่งที่มีความละเอียดซับซ้อน ศิลปินใช้สีที่มีความอ่อนสว่างมากกว่าต้นแบบที่มาจากบาโรค พวกเขามักสร้างผลงานด้วยสีพาสเทล (pastel) จุดเด่นในผลงานจิตรกรรมของศิลปะโรโคโคโดยมากแล้วนั้น มักมีความสว่างมากกว่าจิตรกรรมของบาโรค (Katz, 1995: 454)

จะเห็นได้ว่ารูปแบบของศิลปกรรมในสมัยประวัติศาสตร์ตอนต้น ได้ถูกพัฒนาจากรูปแบบที่เรียบง่าย ไปสู่การประดิษฐ์เติมแต่งให้มีความงดงามอลังการ จนอาจดูเป็นการประดับที่หรูหราจนมากเกินไปในที่สุด แต่อย่างไรก็ตามภายหลังการปฏิวัติในประเทศฝรั่งเศสได้เป็นเสมือนจุดหักเหอีกครั้ง ที่ได้นำพาให้การสร้างสรรค์ศิลปกรรมหันกลับไปสู่จุดเริ่มต้นที่แนวทางของศิลปะกรีกและโรมันอีกครั้งหนึ่ง แต่ในครั้งนี้ถูกพัฒนาไปในแนวทางของศิลปะ นีโอ คลาสิค (Neo Classic Art)

การสร้างสรรค์ศิลปะนีโอ คลาสิค เริ่มต้นจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไม่ว่าจะเป็นความแร้นแค้นภายหลังสงครามภายในประเทศ ความรู้สึกเบื่อหน่ายในรูปแบบของศิลปะที่เน้นการประดิษฐ์แต้มแต่งอย่างหรูหราในแบบอย่างศิลปะบาโรคและศิลปะโรโคโค ตลอดจนความรุ่งเรืองทางโบราณคดีที่ค้นพบความรุ่งเรืองในอดีตของศิลปกรรมกรีกและโรมัน ได้กระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปกรรมตามแนวทางของกรีกและโรมัน ที่ถูกนำมาดัดแปลงจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของตนเองได้

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงเฉพาะทางด้านจิตรกรรมว่ามีลักษณะสำคัญ คือ

1. แสดงลักษณะและท่าทางของรูปคนชัดเจน สัดส่วนถูกต้องตามหลักกายวิภาค และท่าทางตามกรีกโบราณ ซึ่งสง่าผ่าเผย

2. เน้นการบันทึกสีด้วยรูปแบบที่ถูกต้องชัดเจน ตามแสงและเงาซึ่งร่างไว้ก่อนอย่างแน่นอน โดยระบายสีจากอ่อนไปแก่ตามลำดับ และเน้นความกลมกลืน

3. นิยมฉากหลังเป็นสถาปัตยกรรมโบราณ และการจัดภาพแบบการแสดงบนเวทีมีลักษณะโอ่โถง ใหญ่โต

4. นิยมถ่ายทอดเรื่องราวตามเทพนิยายกรีก และเรื่องราวที่เกี่ยวกับสังคม รวมถึงรูปคนเหมือนและรูปคนที่แสดงถึงกิจกรรมของผู้ครองประเทศด้วย

5. ผลงานจิตรกรรมแบบนีโอคลาสิค เป็นตัวอย่างของการปรับปรุงและพัฒนาของเดิมเป็นอย่างดี (อารี สุทธิพันธุ์, 2540: 178)

นอกจากนั้นศิลปะนีโอคลาสิคยังมีความโดดเด่นในเรื่องของความเป็นเหตุผล กล่าวคือ มีเนื้อหาที่เป็นการสะท้อนถึงสังคมในขณะนั้นด้วยข้อเท็จจริง อาศัยรูปแบบของภาพที่เป็นจริงตามธรรมชาติ โดยที่เรื่องราวในผลงานจิตรกรรมเน้นการปลุกเร้าความสามัคคีด้วยเรื่องราวของความกล้าหาญ การเสียสละ ผลงานจิตรกรรมในช่วงเวลานี้ได้ก้าวข้ามเรื่องราวทางคริสต์ศาสนาไปสู่เรื่องของสังคมร่วมสมัย สะท้อนภาพสังคมผ่านเรื่องราวต่างๆ ตามมุมมองของศิลปินเอง เป็นช่วงเวลาที่ผลงานศิลปะสามารถสะท้อนถึงตัวตนของศิลปินผ่านการสร้างสรรค์ได้อย่างดี ศิลปินคนสำคัญที่สร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดดังกล่าวคือ ดาวิด (Jacques Louis David) และ แองเกร (Jean August Domonique Ingres) เป็นต้น

ขณะที่ความเคลื่อนไหวของศิลปะนีโอ คลาสิค กำลังดำเนินอยู่นั้น อีกความเคลื่อนไหวหนึ่งภายใต้ชื่อศิลปะแบบโรแมนติค (Romanticism) ซึ่งเชื่อมั่นในพลังของอารมณ์ความรู้สึกว่ามีคุณค่ามากกว่าความเป็นเหตุผล ศิลปินกลุ่มนี้ได้ยึดถือการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึก โดยพยายามสะท้อนให้เห็นถึงความไม่แน่นอนของชีวิตผ่านผลงานจิตรกรรม ซึ่งแม้จะถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวแนวปรัมปราตามแบบฉบับของกรีกโบราณ ในลักษณะเดียวกันกับจิตรกรรมแบบนีโอคลาสิค ตลอดจนสร้างสรรค์ผลงานขึ้นด้วยหลักการของศิลปะหลักวิชาเช่นเดียวกันก็ตาม แต่ผลงานของศิลปินโรแมนติคกลับเน้นการให้อารมณ์ความรู้สึกกับผู้ดูได้มากกว่า ทำให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจไปกับเนื้อหาที่นำเสนอ

การสร้างความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ในผลงานจิตรกรรมโรแมนติคนั้น นอกเหนือไปจากการหยิบนำเนื้อหาของการเสียสละ ความตายอันยิ่งใหญ่หรือความไม่แน่นอนของชีวิตมานำเสนอ

แล้วนั้น ศิลปินยังอาศัยการระบายสีแบบใช้แสงเงาของน้ำหนักสีที่ตัดกันรุนแรง เขียนรูปร่างท่าทางของคนในภาพอย่างอิสระโดยไม่ยึดติดกับรูปแบบของคนจากศิลปะคลาสิคโบราณ การจัดภาพทิศทางของภาพมีความสอดรับกับรอยแปรงของการระบายสี ตลอดจนแสดงบรรยากาศฉากหลังของภาพได้สัมพันธ์กับเรื่องราวอารมณ์ความรู้สึก ไม่นิ่งเรียบแบบศิลปะนีโอคลาสิค โดยมีศิลปินคนสำคัญของยุคคือ เดอลาครัว (Delacroix) และ เจอริโคท์ (Gericault) เป็นต้น

เห็นได้ว่าทั้งศิลปะแบบนีโอคลาสิคและศิลปะโรแมนติคนั้น แม้จะถ่ายทอดเรื่องราวเพื่อปลุกเร้าความคิดตามเหตุผลหรืออารมณ์ความรู้สึกตามแนวทางความคิดของตน แต่ทั้งสองแนวทางยังคงอาศัยเรื่องราวจากกรีกโบราณเพื่อสื่อถึงตวามรู้สึกดังกล่าว มิได้สะท้อนภาพชีวิตที่เป็นจริงของสังคมแต่อย่างใด เป็นเหตุให้เกิดความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินในแนวทางสัจนิยม (Realism) ที่มุ่งสะท้อนภาพที่เกิดขึ้นจริงของสังคม โดยปฏิเสธการเขียนภาพของสิ่งที่ไม่ตัวตนไม่สามารถมองเห็นได้จริง สาระสำคัญประการหนึ่งของการสร้างผลงานในแบบสัจนิยม คือ การแสดงภาพที่เป็นจริงของสรรพสิ่ง เพื่อสะท้อนถึงสัจจะอันเป็นสิ่งที่เชื่อว่าสวยงาม แม้ว่าจะเป็นภาพของความยากลำบากของผู้คนก็ตาม เพราะความจริงคือคุณค่าของผลงานศิลปะ ดังนั้นผลงานจิตรกรรมในแบบสัจนิยมจึงเป็นภาพของผู้คนชนชั้นกลาง ตลอดจนชนชั้นกรรมาชีพ ที่เป็นจริงในสังคมที่ยากลำบากขณะนั้น การสร้างจิตรกรรมยังคงเน้นความถูกต้องของสัดส่วนมนุษย์ ประสานกับการระบายสีที่แสดงถึงบรรยากาศที่มัวหมอง ไม่ได้เน้นการระบายอย่างกลมกลืน ปรากฏรอยแปรงเป็นไปตามทิศทางของรูปร่างในแต่ละภาพผลงาน

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงศิลปินคนสำคัญที่ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในแนวทางนี้ไว้อย่างน่าสนใจ ว่า

> ศิลปินที่เป็นผู้นำในการสร้างสรรค์ผลงานในแนวทางนี้คือ คูเบท์ (Gustav Courbet) เหตุที่เขาถูกตั้งให้เป็นผู้นำในลัทธินี้ เป็นเพราะเขาได้แสดงความเชื่อของตนตามความเป็นจริงด้วยรูปเขียนให้ประจักษ์แก่คนทั่วไป เขาเชื่อว่า ศิลปินจะเขียนสิ่งที่ตนไม่เคยเห็นเลยไม่ได้ เรื่องโบราณนิยายก็ดี หรือเรื่องที่เล่าสืบต่อกันมาก็ดี ไม่มีใครเคยเห็น ถ้าศิลปินเขียนภาพจากเรื่องเหล่านี้ ศิลปินจะสร้างความสวยงามได้อย่างไร ศิลปินต้องเคารพหุ่น เคารพธรรมชาติที่เห็นนั้น จะหลับตาสร้างความสวยตามอุดมคติไม่ได้ ศิลปะเป็นเรื่องของการแสดงออกตามตาเห็นจริงๆ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 169)

การแสดงออกถึงความจริงตามที่ตาเห็นของศิลปะสัจนิยม เป็นกระแสความเคลื่อนไหวสำคัญประการหนึ่ง ที่ได้นำทางให้ศิลปินรุ่นต่อๆ มา ได้ครุ่นคิดถึงการสร้างสรรค์ศิลปะของพวกเขาเองว่าควรจะดำเนินไปตามทิศทางความเชื่อแบบใด

2.2.4 ศิลปะสมัยใหม่

กระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้พัฒนามากขึ้นเป็นลำดับในสังคมยุโรป ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการต่างๆ ตลอดจนการศึกษาค้นคว้าความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้น ได้นำพาให้ผู้คนในสังคมมีความคิดที่ก้าวไกลมากขึ้น ประกอบกับความเบื่อหน่ายในรูปแบบของผลงานศิลปกรรมทั้งในแบบนีโอ คลาสิค โรแมนติก หรือแม้แต่ความเห็นที่ไม่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางสัจนิยม ที่สืบทอดกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะในกรอบของศิลปะหลักวิชามาอย่างต่อเนื่องยาวนาน สาเหตุดังที่กล่าวมาส่งผลผลักดันให้กลุ่มศิลปินรุ่นใหม่เกิดความท้าทาย โดยพยายามหาทางออกให้กับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของพวกเขา จนเกิดการรวมกลุ่มกันของศิลปินผู้สร้างผลงานในแนวคิดของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ขึ้น โดยมีศิลปินคนสำคัญได้แก่ มาเนท์ (Edward Manet) โมเนท์ (Claude Monet) เดกาส์ (Edgar Degas) และเรอนัวร์ (Renoir) เป็นต้น

หลักสำคัญในการสร้างจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มนี้ กล่าวได้ว่าเป็นการต่อต้านการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางของศิลปะหลักวิชา หลักของพวกเขาคือการนำเสนอความประทับใจตามการรับรู้ของศิลปินผ่านงานจิตรกรรม มากว่าจะเป็นความพยายามเลียนแบบธรรมชาติตามที่ตาเห็น

ปรากฏการณ์ในผลงานจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสม์ สามารถสะท้อนให้เราเห็นถึงความเชื่อในการแสดงออกของกลุ่มได้เป็นอย่างดีหลายประการ กล่าวคือ

1. ความประทับใจของศิลปินคือจุดมุ่งหมายสำคัญในการถ่ายทอดผ่านผลงานสร้างสรรค์ ดังนั้นศิลปินจึงมุ่งแสดงเนื้อหาตามความสนใจในลักษณะปัจเจก ผ่านเนื้อหาภาพทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง และคน

2. พวกเขามีความเชื่อในเรื่องของแสงสีในบรรยากาศ ว่าไม่ได้มีเพียงสีที่มองเห็นได้ด้วยตาเปล่าเท่านั้น หากแต่มีแสงสีอื่นๆกระจายอยู่ทั่วไป ซึ่งพิสูจน์ได้ตามหลักการทำงานของแท่งแก้วปริซึม

3. เมื่อเชื่อว่าแสงสีกระจายอยู่ในบรรยากาศโดยรอบ การระบายสีจึงปรากฏเป็นสีต่างๆ แต้มสลับประสานกันจนเกิดเป็นภาพขึ้น โดยอาศัยการมองเห็นเพื่อการผสมสีให้เป็นไปตามที่กำหนดไว้

4. เมื่อตั้งหลักของการสร้างสรรค์ไว้ที่ความประทับใจ ดังนั้นการสร้างจิตรกรรมจึงอาศัยการเขียนภาพในสถานที่จริง เพื่อการถ่ายทอดบรรยากาศในเวลาที่ต้องการ ด้วยข้อจำกัดของเวลาจึงทำให้ภาพที่สร้างขึ้นนั้น แสดงโครงสร้างหลักของรูปร่างด้วยรอยแปรงหยาบๆ มีการตัดทอนรายละเอียดออก ตลอดจนสร้างผลงานลงบนระนาบรองรับที่มีขนาดไม่ใหญ่มากนัก

5. การระบายสีโดยภาพรวมแล้วนั้น นิยมการระบายให้เป็นแผ่นสีแบนๆ มากกว่าจะเป็นการเกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน

กิลเบิร์ต (Rita Gilbert) ได้กล่าวโดยสรุปถึงรูปแบบจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสม์ ไว้อย่างน่าสนใจ โดยมีใจความโดยสรุปได้ว่า

> หากเรามองเข้าไปใกล้ส่วนใดส่วนหนึ่ง ของจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสม์ เราจะเห็นเป็นรอยแปรงที่เป็นสีต่างๆ กระจัดกระจายอยู่จำนวนมากอยู่เคียงข้างกันโดยไม่ได้ผสมเข้าหากัน เป็นกลุ่มของสีที่เปรอะเปื้อน แต่เมื่อเราถอยห่างออกจากมันพอควร ดวงตาของเราจะผสมสีเหล่านั้นเพื่อสร้างเป็นเรื่องราวที่เรารู้จักดี โดยมาพร้อมกับการส่องประกายของแสงที่ระยิบระยับ (Gilbert, 1995: 451)

นอกจากหลักในการแสดงออกข้างต้นดังกล่าวแล้ว เมื่อพิจารณาในผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินอิมเพรสชันนิสม์แต่ละคนแล้ว จะเห็นว่ามีความสนใจในเรื่องราวที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน ศิลปินที่มีความโดดเด่นในการเขียนภาพเรื่องราวของคน ที่จะกล่าวถึงในที่นี้คือ เดกาส์ เรอนัวส์ และโลเทรค

สิ่งที่ผลงานจิตรกรรมภาพคนของเดกาส์มีความพิเศษ แตกต่างไปจากศิลปินคนอื่นๆ ตรงที่การจัดองค์ประกอบของภาพของเขามีมุมมองที่คล้ายกับการมองลงมาจากที่สูง หรือบางครั้งเป็นการจัดภาพเสมือนอยู่ใกล้กับแบบในระยะประชิดตัว

ดังที่ อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงผลงานของศิลปินไว้ว่า

> ภาพที่เดกาส์เขียนมากที่สุด ได้แก่ ภาพการแสดงบนเวที (stage scene) เช่นการแสดงระบำบัลเลท์ การฝึกซ้อมระบำ และกิจกรรมที่สนใจของชนชั้นสูง ลักษณะและวิธีเขียนภาพผู้หญิงของเดกาส์ แสดงถึงความสามารถของศิลปินไม้แพ้กับ

> ของแองส์เลย เดกาส์มีความสามารถทางสีชอล์ก (pastel) เท่าๆ กับสีน้ำมันและสีน้ำและมีความสามารถในทางนั้นอย่างเยี่ยมอีกด้วย (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 181)

ในขณะที่เรอนัวส์ก็นิยมเขียนภาพของผู้หญิงในท่าทางต่างๆ เช่นกัน ผลงานจิตรกรรมของเขามีความโดดเด่นในการเขียนภาพคนหรือกลุ่มคนในบรรยากาศที่เป็นธรรมชาติแวดล้อม ลักษณะพิเศษในกลวิธีทางจิตรกรรมคือการเขียนให้แสงที่ตกกระทบลงบนภาพคนนั้น เป็นแสงที่ลอดผ่านต้นไม้แทรกตัวตามช่องว่างของพุ่มใบไม้ตกกระทบลงบนพื้นผิว ทำให้เกิดเป็นแสงแดดและเงามืดสลับกัน ให้ความรู้สึกระยิบระยับ โดยภาพคนของเขาจะแสดงใบหน้าที่มีความรู้สึกต่างๆ ทั้งสนุกสนานหรือเขินอาย เป็นต้น

เมื่อความเคลื่อนไหวของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์เริ่มอิ่มตัว เนื่องจากสาเหตุต่างๆในการสร้างสรรค์ ส่งผลให้ศิลปินพยายามหาแนวทางในการสร้างสรรค์ที่แตกต่างออกไป จึงเกิดเป็นความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปะ นีโอ อิมเพรสชันนิสม์ (Neo Impressionism) และ โพสท์ อิมเพรสชันนิสม์ (Post Impressionism) ขึ้น

ศิลปินนีโอ อิมเพรสชันนิสม์ มีความเชื่อในเรื่องของแสงในบรรยากาศว่าเป็นเพียงจุดสีเล็กๆที่กระจายอยู่ทั่วไป สีที่เราเห็นนั้นเกิดจากการประสานกันของสีอนุภาคเล็กๆ ดังนั้นพวกเขาจึงสะท้อนแนวคิดดังกล่าวด้วยการจุดแต้มสีจากปลายพู่กัน ต่อเนื่องกันจนเกิดเป็นภาพ ภายใต้รูปร่างที่ตัดทอนเหลือแต่เพียงโครงสร้างสำคัญ จิตรกร นีโอ อิมเพรสชันนิสม์ คนสำคัญคือ เซอราท์ (Georges Seurat) ซึ่งเป็นผู้นำของแนวการสร้างสรรค์ในลักษณะนี้

> โดยในการนี้ เกทเลน (Mark Getlein) ได้อภิปรายถึงการทำงานของเซอราท์ ไว้ว่า เซอราท์ต้องการที่จะทำให้สัญชาตญาณในการบันทึกภาพตามที่ตาเห็นของพวกอิมเพรสชันนิสม์นั้น อยู่บนพื้นฐานทางวิทยาศาสตร์มากขึ้น การศึกษาทฤษฎีสีจำนวนมากทำให้เขาได้พัฒนากลวิธีการจุดสี ซึ่งจุดต่างๆ ได้ผ่านการไตร่ตรองมาแล้ว รวมทั้งการแต้มสีแท้บริสุทธิ์ (pure color) ในบริเวณต่างๆ เชื่อว่าจะทำให้เกิดการผสมผสานกันจากการมองของผู้ดูเอง (Getlein, 2005: 500)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้เขียนสนับสนุนถึงความสอดคล้องกับการอธิบายของปิซาโร (Pissarro) เกี่ยวกับการเขียนภาพของนีโอ อิมเพรสชันนิสม์ ไว้อีกด้วยว่า

> เป็นความพยายามเสาะหาผลที่เป็นสิ่งประกอบใหม่ โดยใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ตามแนวทฤษฎีสีที่ M. Chevreul เป็นผู้ค้นพบ แทนที่จะใช้วิธีผสมด้วยเนื้อสี (pigment mixture) กลับใช้วิธีให้สีผสมกันในดวงตา (optic mixture)

> โดยพยายามทำให้สีเป็นส่วนย่อย (parts) เพื่อสร้างภาพสีส่วนรวม เพราะรู้สึกว่าการใช้สีให้ผสมกันในดวงตานั้นให้ความสว่างไสว และเพิ่มความสดใสแก่ภาพเขียนมากกว่า ผลงานที่เสร็จแล้วมีค่าน้อยกว่าลักษณะของความเป็นตัวของตัวเอง ความคิดริเริ่มของศิลปินที่แสดงให้ปรากฏแตกต่างจากผู้อื่น (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 201)

ผลงานจิตรกรรมภาพคนของเซอราท์ ที่มีชื่อเสียงคือภาพ *Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* ซึ่งเป็นภาพกิจกรรมพักผ่อนยามบ่ายของกลุ่มคนบนเกาะในแม่น้ำแซน (Seine) ศิลปินได้แสดงภาพคนออกมาด้วยการตัดทอนรายละเอียดเหลือไว้เพียงโครงสร้างหลักๆของร่างกาย โดยภาพรวมมีลักษณะแบนเรียบเป็นแผ่นสีต่างๆ ประกอบขึ้นมากันเป็นภาพ แต่เมื่อพิจารณาในรายละเอียดจะเห็นจุดสีต่างๆประสานกันเป็นภาพ จัดวางจังหวะของแสงสว่างและส่วนที่เป็นเงามืดให้เกิดเป็นมิติภายในภาพ มีการลดหลั่นขนาดของบุคคลเพื่อสร้างระยะลึกตื้น

อีกความเคลื่อนไหวหนึ่งที่ดำเนินไปพร้อมกับแนวคิดแบบนีโอ อิมเพรสชันนิสม์ ก็คือศิลปะแบบโพสท์ อิมเพรสชันนิสม์ (Post Impressionism) ซึ่งเป็นกลุ่มของศิลปินที่ถูกนำมารวมกลุ่มโดยโรเจอร์ ฟลาย (Roger Fly) นักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษ โดยศิลปินกลุ่มนี้ได้สร้างผลงานที่มีรูปแบบต่างไปจากความนิยมแบบอิมเพรสชันนิสม์ พยายามแสวงหารูปแบบของการสร้างสรรค์ในแบบฉบับของตนเองขึ้นมา

เกี่ยวกับในประเด็นนี้ แจนสัน (H.W Janson and Anthony F. Janson) ได้อธิบายไว้ความว่า

> แท้ที่จริงแล้วศิลปินกลุ่มนี้ไม่ใคร่ที่จะพอใจในข้อจำกัดต่างๆ ของการสร้างสรรค์แบบอิมเพรสชันนิสม์นัก และได้พยายามทำในทิศทางที่แตกต่าง มันเป็นเรื่องยากที่จะพรรณาถึงเงื่อนไขเฉพาะตัวของความเป็นโพสท์ อิมเพรสชันนิสม์ เพราะพวกเขาไม่ได้มีแนวทางไปสู่ความสำเร็จร่วมกัน แต่ไม่ว่าจะในกรณีใดๆ ก็ตาม ศิลปินกลุ่มนี้ไม่ใช่พวกที่จะต่อต้านศิลปินอิมเพรสชันนิสท์ (anti-Impressionists) ห่างไกลเกินกว่าที่จะพยายามยกเลิกผลกระทบต่างๆ ที่ตามมาจากการปฏิวัติของมาเนท์ (Manet Revolution) พวกเขาเพียงต้องการที่จะทำให้ดียิ่งขึ้นอีก หากจะกล่าวในสาระสำคัญของศิลปะโพสท์ อิมเพรสชันนิสม์ นั้นคือลำดับของการสร้างสรรค์ถัดมา ซึ่งมีความสำคัญมากต่อพัฒนาการทางศิลปะ ที่มีความต่อเนื่องมานับตั้งแต่จุดเริ่มต้นที่มาจากผลงานจิตรกรรมของมาเนท์ ที่มีชื่อว่า อาหารมื้อ

กลางวันบนสนามหญ้า (Luncheon on the Grass) (Janson and Janson, 1987: 342)

ศิลปินคนสำคัญที่สร้างสรรค์ผลงานในแนวทางนี้คือ เซซานน์ (Paul Cezanne) แวนโกะ (Vincent Van Gogh) โกแกง (Paul Gauguin) และ โลเทรค (Toulouse Lautrec)

ผลงานสร้างสรรค์ของเซซานน์ในช่วงแรกนั้น เป็นการก้าวเดินไปตามแนวทางของพวกอิมเพรสชันนิสม์ ต่อมาจึงได้พัฒนาผลงานไปในรูปแบบที่ตนเองสนใจมากขึ้นกล่าวคือ เขาให้ความสำคัญในเรื่องรูปทรงของวัตถุไปไม่น้อยกว่าในเรื่องของสี ซึงเขาไม่เห็นด้วยกับความเชื่อในเรื่องสีในแบบของอิมเพรสชันนิสม์มากนัก

ดังที่อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงไว้ว่า

> เซซานไม่นิยมแนวคิดในทฤษฎีของแสงทางฟิสิกส์ที่ว่า แสงเป็นอนุภาค (Corpuscle Theory) ดังนั้นจึงไม่พยายามแบ่งแยกแสงที่ตกบนวัตถุให้เป็นจุดเล็กๆ คล้ายกับแนวของพวกนีโอ อิมเพรสชันนิสม์ ตรงกันข้ามเซซานน์เขียนแสงเงาเป็นแผ่นทึบตันด้วยฝีแปรง (brush strokes) ดังภาพหุ่นนิ่งของผลแอปเปิ้ลเป็นต้น (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 193)

นอกจากนั้นในผลงานของเซซานน์จะแสดงให้เห็นความสำคัญของรูปทรง ด้วยการแทนที่รูปทรงของโลกภายนอกด้วยรูปทรงอย่างง่าย ตลอดจนอาศัยขนาดของรูปทรงเพื่อกำหนดระยะใกล้ไกลแทนการใช้หลักการแบบเปอร์สเปคตีฟ ผลงานจิตรกรรมของเขามีทั้งภาพทิวทัศน์และภาพคน

แวนโกะเป็นจิตรกรชาวดัทช์ซึ่งมีผลงานจิตรกรรมในระยะแรกในรูปแบบศิลปะสัจนิยม ซึ่งผลงานในช่วงนั้นเขามักสะท้อนถึงความกดดันของเนื้อหาความแร้นแค้นของผู้ทุกข์ยากในสังคมผ่านรอยแปรงที่เน้นหนักและสีที่มืดดำ ต่อมาเมื่อเขาได้พบกับศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ในกรุงปารีส เขาได้เรียนรู้และพัฒนาการใช้สีที่มีความสว่างสดใสมากขึ้นกว่าเดิม

คลอส (Anna C. Krausse) ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมในเรื่องนี้ไว้ว่า

> จากผลงานภาพเหมือนของตนเองจำนวน 23 ภาพ ซึ่งศิลปินสร้างขึ้นในช่วงเวลานี้ ตลอดจนผลงานจิตรกรรมชิ้นอื่นๆ เขาได้ทดลองแบ่งแยกสีออกตามแสงที่ออกจากแท่งแก้วปริซึม หรือ การแต้มสีต่างๆ ให้ประสานเป็นเนื้อเดียวกัน ภายใต้รอยแปรงที่ระยิบระยับในแบบเดียวกับที่พวก พอยท์ทิลลิสท์ (Pointillists) นิยมทำกัน (Krausse, 1995: 78)

แจนสัน (H.W Janson and Anthony F. Janson) ได้กล่าวถึงในประเด็นของการสร้างจิตรกรรมของแวนโกะไว้อีกด้วยว่า

> แวนโกะมีความคล้ายคลึงกับเรมบรานดท์ ในกรณีที่ได้รับการศึกษาพื้นฐานศิลปะในแบบฉบับของฮอลแลนด์ (Holland) โดยแวนโกะเขียนภาพเหมือนของตนเองเป็นจำนวนมาก ซึ่งเรม บรานดท์นั้นได้พัฒนาสร้างสรรค์ในส่วนของใบหน้าภายใต้ข้อกำหนดของการเปลี่ยนแปลงจากแสงสว่างและเงามืด แต่ทว่าแวนโกะทำเช่นเดียวกันด้วยการใช้สี (Janson and Janson, 1987: 346)

ผลงานในช่วงปลายชีวิตของแวนโกะซึ่งแสดงความเป็นตัวตนของเขามากที่สุดถูกสร้างสรรค์ขึ้นที่เมืองอาเลส์ (Arles) ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส เขาเดินทางไปยังเมืองนี้ตามคำแนะนำของโลเทรค ในปี ค.ศ. 1888 ซึ่งที่นั่นแวนโกะได้มีโอกาสรู้จักกับโกแกง ที่ในเวลาต่อมาปรากฏว่าเป็นเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่มีความเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์ศิลปะในกลุ่มโพสท์ อิมเพรสชันนิสม์

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในช่วงเวลา 15 เดือนขณะที่เขาอาศัยอยู่ที่เมืองอาเลส์ แวนโกะได้สร้างผลงานจิตรกรรมไว้มากกว่าสองร้อยชิ้นก่อนที่เสียชีวิตลง ผลงานในระยะสุดท้ายของเขา แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก ผ่านการใช้เส้น สี รอยแปรงที่เด็ดขาด ซึ่งผลงานในระยะนี้นอกไปจากภาพเหมือนของตนเองแล้ว ยังปรากฏภาพห้องที่พักอาศัย ตลอดจนภาพทิวทัศน์ทั้งยามกลางวันและยามค่ำคืน

ในขณะเดียวกันการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของโกแกง ซึ่งเคลื่อนไหวไปพร้อมกันกับแวนโกะนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็นสองช่วงที่สำคัญคือ ผลงานในช่วงแรกซึ่งแสดงเนื้อหาที่สะท้อนเกี่ยวกับเรื่องราวทางคริสต์ศาสนา

แจนสัน (H.W Janson and Anthony F. Janson) ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของโกแกงไว้ ความว่า

> โกแกงมีความเชื่อว่าอารยธรรมตะวันตกนั้นมีความแปลกแยก บังคับให้ผู้คนไม่มีความสมบูรณ์ในชีวิต ทุ่มเทให้กับการแสวงหาวัตถุ ในขณะที่เรื่องของความรู้สึกได้ถูกละเลยไป ดังนั้นเพื่อการค้นหาตัวตนในโลกที่ซ่อนความรู้สึกนี้ โกแกงจึงตัดสินใจไปอาศัยอยู่ท่ามกลางชาวชนบทในเมืองบริททานี (Brittany) ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส สถานที่ซึ่งศาสนายังคงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน ซึ่งสะท้อนให้เห็นได้ในผลงานจิตรกรรมชื่อ The Yellow Christ ที่

> ศิลปินได้พยายามแสดงให้เห็นความเรียบง่าย แสดงถึงศรัทธาที่ตรงไปตรงมาของชาวชนบท (Janson and Janson, 1987: 346)

ในท้ายที่สุดผลจากความคิดที่มีต่อสังคมตะวันตกดังที่ได้กล่าวมา ได้เป็นแรงผลักดันให้โกแกงเลือกที่จะออกเดินทางไปใช้ชีวิตที่เหลืออยู่ยังดินแดนตาฮิติ (Tahiti) ในหมู่เกาะทะเลใต้

ผลงานจิตรกรรมของศิลปินในช่วงเวลานี้ มีเนื้อหาที่สะท้อนเด่นชัดในเรื่องของความเป็นพื้นเมือง ศิลปินใช้ เส้น สี และรูปทรง สะท้อนความเรียบง่าย นิยมระบายสีภาพแบบเรียบเป็นแผ่นแบน และใช้การตัดเส้นเพื่อแสดงรูปร่างรูปทรงที่ชัดเจน ซึ่งในประเด็นนี้ กิลเบิร์ต ได้กล่าวถึงไว้ว่า

> แม้ว่าลักษณะของการใช้สีในงานจิตรกรรมของโกแกง จะสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลที่เขาได้จากพวกศิลปินอิมเพรสชันนิสท์มาบ้างก็ตาม แต่อย่างไรก็ดีผลจากการใช้สีดังกล่าวก็ได้สะท้อนถึงความเป็นตัวตนของศิลปินที่ได้ผสานเข้าไปด้วยแล้ว ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างที่เรียบ ระนาบของสีที่กว้าง เส้นที่ชัดเจน สัมผัสที่พิเศษแตกต่างไปจากศิลปะตะวันตก รัศมีของความลึกลับซ่อนเร้น รวมไปถึงการแสวงหาความเป็นพื้นเมือง (primitive) (Gilbert, 1995: 454)

ศิลปินคนสุดท้ายในความเคลื่อนไหวของโพสท์ อิมเพรสชันนิสม์ที่จะกล่าวถึงในที่นี้ คือ โลเทรค ผู้มีผลงานภาพคนเป็นจำนวนมาก ศิลปินนิยมเขียนภาพชีวิตยามค่ำคืนในลักษณะของการบันทึกภาพกิจกรรมที่เกิดขึ้น เช่น การเต้นรำ การดื่มสังสรรค์ ซึ่งมีนัยยะของความสุขและความเศร้าปนเปกันไป

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงในประเด็นนี้ไว้ความว่า

> โลเทรคชอบแฝงศีลธรรมไว้ในภาพเขียนของตนเกือบทุกภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเกี่ยวกับผู้หญิง ภาพส่วนใหญ่ของโลเทรคแสดงความชำนาญในการใช้เส้นเป็นอย่างดี โลเทรคเคยได้รับการฝึกตามแบบศิลปะหลักวิชา และเป็นช่างฝีมือชั้นเยี่ยมมาก่อน ดังนั้นจึงไม่เป็นปัญหาที่ผลงานจึงมักจะแฝงทักษะ และความสามารถในการใช้เส้นและการจัดภาพปรากฏอยู่เสมอ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 187)

กล่าวโดยสรุปได้ว่าศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสท์ นั้นมีอิทธิพลต่อศิลปินในยุคต่อมาอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ แต่อย่างไรก็ตามศิลปินในช่วงเวลาความเคลื่อนไหวแบบโพสท์ อิมเพรสชันนิสท์ต่างหาทางออกให้กับการสร้างสรรค์ของตนเองได้ตามความสนใจแบบปัจเจก ซึ่งผลงานของพวกเขายังได้ส่งอิทธิพลให้กับศิลปินรุ่นต่อๆ ไป ที่ได้นำไปพัฒนาการสร้างสรรค์จนเกิดเป็นรูปแบบและผลงานสร้างสรรค์ที่แตกต่างออกไปอย่างไม่รู้จบ

ความเคลื่อนไหวทางศิลปะในยุโรปช่วงต้นศตวรรษที่ 20 มีความหลากหลายและกระจายวงกว้างไปทั่วดินแดนยุโรปตะวันตก ความคิดในแบบอย่างของศิลปะสมัยใหม่นั้นสนับสนุนการสร้างสรรค์ตามปัจเจกนิยม ศิลปินต่างๆ มีโอกาสที่จะสร้างผลงานบนความเชื่อของตนและกลุ่มเพื่อนำเสนอต่อสังคม

ในฝรั่งเศสความเคลื่อนไหวทางศิลปะแบบโฟวิสม์ (Fauvism) นั้นมีบทบาทอย่างมากในช่วงต้นศตวรรษ แม้จะมีการรวมกลุ่มในระยะเวลาเพียงสามปีแต่ก็มีแนวความคิดต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่น่าสนใจ ชื่อ โฟวิสม์ ซึ่งมีความหมายว่าสัตว์ป่านั้น เป็นสิ่งที่สะท้อนการสร้างสรรค์ผลงานได้เป็นอย่างดี จากการระบายสีที่สดสว่าง แสดงค่าของสีที่สดใสอย่างเด่นชัด แสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านเส้นสายและรอยแปรงที่หยาบกร้าน

อัศนี ชูอรุณ ได้อธิบายถึงหลักการสร้างสรรค์จิตรกรรมของโฟวิสม์ไว้ว่า

> ผลงานทางลัทธิโฟวิสม์จะปฏิเสธวิธีการแตกสีออกมาเป็นสีคู่ผสม ซึ่งเป็นวิธีการของพวกอิมเพรสชันนิสม์ แต่เขามักจะใช้สีสดใสรุนแรงตามที่เขาคิดว่า จะแสดงถึงความรู้สึกภายในได้ดีที่สุด ไม่ใช่แสดงถึงสีที่ปรากฏตามธรรมชาติเท่านั้น ถึงแม้ว่าศิลปินโฟวิสม์จะไม่ได้รวมกันเป็นกลุ่มอย่างมั่นคงก็ตาม แต่พวกเขาก็ล้วนเกี่ยวโยงอยู่กับเรื่องของความตั้งใจจริงในการใช้สี และมีอิสระจากกติกาอันเหนียวแน่นของศิลปะรุ่นก่อนๆ เช่นเดียวกันด้วย ดังนั้นศิลปินแต่ละคนจึงต่างก็มีมิตรภาพอันดีต่อกันตลอดมา (อัศนี ชูอรุณ, 2528: 105-106)

ศิลปินคนสำคัญที่เป็นผู้นำของลัทธินี้คือ มาทีส (Henri Matisse) จิตรกรผู้ซึ่งมั่นคงกับการพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางนี้อย่างต่อเนื่อง แม้การรวมกลุ่มจะเป็นไปในระยะเวลาที่ไม่นานนักก็ตาม มาทีส ได้สร้างจิตรกรรมภายใต้เนื้อหาที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นภาพทิวทัศน์ภายในและภายนอกอาคาร ภาพหุ่นนิ่ง และภาพคน ซึ่งเมื่อกล่าวถึงภาพคนนั้น ศิลปินได้สร้างผลงานที่สะท้อนถึงการสร้างสรรค์จิตรกรรมแบบโฟวิสม์ไว้อย่างน่าสนใจ จากผลงานจิตรกรรมชื่อว่า *Madame Matisse* (1905) หรือที่อาจจะคุ้นเคยกันดีในชื่อ *The Green Line* ซึ่งเป็นการวาดภาพเหมือนภรรยาของศิลปินเอง ที่แสดงให้เห็นการใช้สีที่ผิดแผกไปจากธรรมชาติที่แท้จริงอย่างสิ้นเชิง การระบายสีเรียบแบน ตลอดจนมีความโดดเด่นทั้งรอยแปรงและอารมณ์ที่แฝงอยู่ในผลงาน

ลินน์ตัน (Norbert Lynton). ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ของมาทีส ไว้ความว่า

> เมื่อศิลปินได้เขียนถ้อยแถลง เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปะของเขาขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อปี 1908 เขาได้เน้นถึงความเป็นอิสระของเขาจากทฤษฎีใดๆ ตัวอย่างจากการเลือกใช้สีของเขานั้นขึ้นอยู่กับการสังเกต ความรู้สึก อีกทั้งประสบการณ์ที่แตกต่างกัน เขากล่าวถึงวัตถุประสงค์ของเขาว่าคือการแสดงออก แต่เป็นการแสดงออกที่กลมกลืนกัน ในส่วนของประสบการณ์ที่เขาต้องการสื่อสารนั้น ได้ถูกแปลงไปเป็นภาพที่มีความหมายเดียวกันออกมา (Lynton, 2006: 31)

มาทีส ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิดดังกล่าวไว้เป็นจำนวนมากอย่างต่อเนื่อง จากผลงานสร้างสรรค์โดยภาพรวมทำให้เราตระหนักได้ว่า เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานศิลปะของเขานั้น อาจไม่ได้มีความสำคัญมากไปกว่าโอกาสของการแสดงออกในเรื่องการใช้สีของศิลปิน

ความเคลื่อนไหวที่คู่ขนานไปกับลัทธิโฟวิสม์ในประเทศฝรั่งเศส ก็คือ ลัทธิเอกซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism) ซึ่งมีบทบาทอยู่ในสหพันธรัฐเยอรมนี ลักษณะการแสดงออกทางจิตรกรรมของพวกเอกซ์เพรสชันนิสม์นั้น มีความคล้ายคลึงกับลัทธิโฟวิสม์อยู่มากพอสมควร ทั้งในเรื่องของรอยแปรงที่ปาดป้าย การระบายสีรูปร่างเป็นแผ่นเรียบ หรือการแสดงออกทางอารมณ์ แต่อย่างไรก็ตามพวกเขาเลือกที่จะสะท้อนความจริงในสังคมผ่านความรู้สึกของศิลปินออกมา มากกว่าที่จะเน้นไปในเรื่องการแสดงออกของสีในแบบที่กลุ่มโฟวิสม์เคร่งครัด

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะในเรื่องดังกล่าวไว้ความว่า

> ศิลปินที่พยายามแสดงออกด้วยอารมณ์อันแข็งกร้าวลักษณะนี้ เน้นทั้งการแสดงออกทางความคิดความอ่าน และอารมณ์ของศิลปิน มีเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความสนใจในสังคมอย่างเด่นชัด คงไว้ซึ่งรูปทรงจากสิ่งแวดล้อมรอบๆ ตัว รูปแบบถูกลดตัดทอนแปลกไปจากรูปทรงที่พบเห็นจากโลกภายนอก และสามารถสร้างความรู้สึกประหลาดลึกลับได้ดี ภาพเขียนได้กลายเป็นสิ่งแสดงออกด้วยอารมณ์อันอิสระของศิลปิน ไม่มีแบบแผนตายตัวเหมือนเดิมอีกต่อไป (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2537: 45)

แท้ที่จริงแล้วการแสดงออกของกลุ่มศิลปะเอกซ์เพรสชันนิสม์นั้นสามารถจำแนกออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ที่มีชื่อเรียกว่า กลุ่มสะพาน (The Bridge) และ กลุ่มคนขี่ม้าสีน้ำเงิน (The Blue Rider) ซึ่งความแตกต่างที่ชัดเจนในการแสดงออกของสองกลุ่มนี้คือเนื้อหาในการสร้างจิตรกรรม โดยกลุ่มสะพานจะนิยมสะท้อนภาพปัญหาของสังคม ขณะที่อีกกลุ่มหนึ่งมักแสดงออกถึงภาพของธรรมชาติที่สวยงามเสียมากกว่า

ในที่นี้จะขอกล่าวถึงเฉพาะรูปแบบจิตรกรรมของกลุ่มสะพาน ที่สร้างผลงานจิตรกรรมโดยอาศัยร่างกายของมนุษย์เป็นสื่อในการแสดงออก จิตรกรคนสำคัญ คือ เคิร์ชเนอร์ (Ernst Ludwig Kirchner) โคคอชกา (Oskar Kokoschka) โนลเด (Emil Nolde) และ เบคมันน์ (Max Beckmann) เป็นต้น

โดยภาพรวมในผลงานจิตรกรรมของศิลปินที่กล่าวถึงข้างต้น มักแสดงภาพของคนหรือกลุ่มคนที่ถูกลดทอนรายละเอียด เพื่อเน้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกกับผู้ดู โดยอาศัยสีและทิศทางของรอยแปรงเป็นตัวเสริมความรู้สึกที่ต้องการสะท้อนออกมา ภาพคนในผลงานของศิลปินหลายคนในที่นี้ เชื่อได้ว่ามีที่มาจากศิลปะแบบแอฟริกัน (African Art)

ศิลปินแต่ละคนต่างสร้างลักษณะเฉพาะตัวเองขึ้นในผลงาน อาทิ โคคอชกา ที่สร้างจิตรกรรมภาพคนภายใต้ความวุ่นวายสับสนจากทิศทางของรอยแปรง ในขณะที่โนลเด ซึ่งนิยมสร้างจิตรกรรมจากภาพหน้ากาก แบบต่างๆ หรือ เบคมันน์ที่เขียนภาพเหมือนของตนเอง โดยเน้นที่การตัดเส้นและอาศัยการจัดวางท่าทางตำแหน่งของมือในภาพให้รู้สึกว่าอยู่ในสภาวะที่อึดอัดไม่สบาย เป็นต้น

ความแตกต่างของการสร้างสรรค์ศิลปะในกลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์ มีจุดร่วมกันในทรรศนะของกิลเบิร์ต ความว่า

> แท้จริงแล้วรูปแบบผลงานจิตรกรรมของกลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์เรียกได้ว่ามีความแตกต่างกัน แต่สิ่งที่ผูกพันพวกเขาไว้เป็นกลุ่มเดียวกันก็คือ แรงปรารถนาหรือความต้องการที่จะหยั่งถึงความรู้สึกเบื้องลึกของตน เพื่อที่จะสำแดงอารมณ์นั้นออกมาในผลงานสร้างสรรค์ของพวกเขาเอง (Gilbert, 1995: 462)

จะเห็นได้ว่าต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่มีความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่หลากหลาย ซึ่งบางกลุ่มใช้เวลาในการรวมกลุ่มไม่นานก็ยุติลง บางกลุ่มพัฒนาผลงานจนเกิดรูปแบบการสร้างสรรค์ใหม่ๆอย่างต่อเนื่อง ประเทศฝรั่งเศสในขณะนั้นมีความเคลื่อนไหวทางศิลปะอยู่มากจนถูกขนานนามว่าเป็นเมืองหลวงของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) เลยทีเดียว

ศิลปะลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) เป็นอีกความเคลื่อนไหวหนึ่งที่เกิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศส โดยมีศิลปินคนสำคัญคือ ปิคาสโซ (Pablo Picasso) และ บราค (George Braque) เป็นหัวแรงสำคัญในการขับเคลื่อนการสร้างสรรค์ ซึ่งโดยภาพรวมแล้วเราจะเห็นปรากฏการณ์โดยทั่วไปเป็นการแสดงออกด้วยรูปเหลี่ยมแบบเรขาคณิต

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงในประเด็นนี้ว่า

> ศิลปะที่แสดงรูปทรงเป็นเหลี่ยมเป็นแท่งนี้ เป็นผลงานที่สืบต่อความคิดมาจากภาพเขียนของเซซานน์ ในลักษณะที่พยายามค้นหารูปทรงง่ายๆปริมาตรและบริเวณส่วนรวมของสี รูปทรงเกิดขึ้นจากการรวมตัวของรูปเรขาคณิต โดยการแยกรูปทรงออกไปและรวมตัวกันเป็นโครงสร้างใหม่ ปริมาตรเกิดขึ้นจากการผสานกันของทุกแง่ทุกมุมบนพื้นภาพ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2537: 48)

ปิคาสโซได้สร้างจิตรกรรมไว้เป็นจำนวนมาก โดยอาศัยภาพคนเป็นเนื้อหาที่สำคัญในการแสดงออกมาอย่างต่อเนื่อง ไม่ต่างไปจากศิลปินร่วมสมัยคนอื่นๆ ปิคาสโซเริ่มต้นชีวิตทางศิลปะด้วยรูปแบบศิลปะตามสมัยนิยม ทั้งในแบบนีโอ คลาสิค อิมเพรสชันนิสม์ หรือ โพสท์ อิมแพรสชันนิสม์ จนกระทั่งได้พัฒนาการสร้างสรรค์มาสู่รูปแบบศิลปะคิวบิสม์ ผลงานจิตรกรรมชิ้นสำคัญที่สะท้อนถึงแนวคิดดังกล่าวคือภาพ *Les Demoiselles d'Avignon (*1907) ซึ่งเป็นภาพของผู้หญิงห้าคนที่ถูกตัดทอนรายละเอียดของร่างกายออก จัดวางในท่าทางยืนและนั่งอย่างสมดุล ความพิเศษของภาพนอกเหนือไปจากร่างกายที่ถูกลดทอนรายละเอียดจนเหลือเพียงเส้นเรขาคณิตไม่มากนัก ใบหน้าของผู้หญิงสองคนในภาพทางด้านขวา มีลักษณะเทียบเคียงได้กับใบหน้าคนจากหน้ากากหรือประติมากรรมในแบบอย่างศิลปะแอฟริกัน ผลงานจิตรกรรมภาพนี้นับเป็นจุดเริ่มต้นให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์ของปิคาสโซและบราคในเวลาต่อมา

เกตเลนส์ ได้กล่าวถึงความก้าวหน้าของศิลปะคิวบิสม์ ไว้โดยสรุปความได้ว่า

> ความก้าวหน้าของคิวบิสม์เกิดจากการที่ศิลปินทั้งสอง ได้ร่วมกันทดลอง โดยใช้วัสดุต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ วอลเปเปอร์ และผ้า จนเกิดเป็นความตึงเครียดทางจิตวิทยาของการควบรวมความเป็นจริงกับสิ่งที่ไม่เป็นจริง (โลกที่ไม่เป็นจริงบนผืนผ้าใบ) ซึ่งในเวลาต่อมาได้ถูกนำไปใช้อย่างมีนัยยะสำคัญในศิลปะแห่งศตวรรษที่ 20 ปิคาสโซและบราคยังได้ตระหนักอีกว่า จังหวะของเรขาคณิตในวัตถุต่างๆ อาจประกอบขึ้นได้จากหลากหลายมุมมอง ตัวอย่างเช่น เมื่อคุณมองเหยือกน้ำจากทางด้านหน้า ด้านข้าง ด้านบน และด้านล่างของเหยือก คุณจะเห็นภาพของการแยกกันอยู่ของแต่ละด้าน แต่ในความเข้าใจที่แท้จริงของคุณที่มีต่อเหยือกน้ำนั้น ก็คือการรวมทุกด้านที่กล่าวมาเข้าไว้ด้วยกัน สำหรับความคิดในแบบคิวบิสม์นั้น ภาพรวมที่เกิดขึ้นจากการมองวัตถุนั้นสามารถนำมาสร้างเป็นจิตรกรรมได้ คิวบิสม์ได้ค้นพบอีกนัยหนึ่งที่มากไปกว่าผลงานของเซซานน์ (Getlein, 2005: 512)

ดังที่ได้เคยกล่าวมาในตอนต้นแล้วว่า ความเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่ที่เคลื่อนไหวอยู่ตอนต้นของศตวรรษที่ 20 นั้น เกิดขึ้นและกระจายตัวไปในดินแดนยุโรปตะวันตกซึ่งรวมถึงในประเทศอิตาลีด้วย กลุ่มศิลปะที่เกิดขึ้นจากการประกาศตัวโดยกวีชื่อว่า มาริเนตต์ (Filippo Tomasso Marinette) นั้นมีชื่อเรียกอย่างเป็นทางการว่า ฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism)

ภาพรวมของการสร้างสรรค์ศิลปะฟิวเจอร์ริสม์นั้น หากมองผิวเผินอาจเข้าใจไปได้ว่ามีรูปลักษณ์ที่คล้ายกับศิลปะคิวบิสม์ซึ่งเกิดขึ้นร่วมสมัยกัน ทั้งการใช้เส้นรูปร่างเรขาคณิตเพื่อตัดทอนรูปร่างรูปทรง การจัดวางรูปร่างต่างๆ ในภาพให้ซ้อนทับหรือแตกออกจากกัน แต่อย่างไรก็ดีทั้งสองกลุ่มศิลปะต่างมีความเชื่อและแนวการแสดงออกที่แตกต่างกันไป โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดในเรื่องของการเคลื่อนไหวและความเร็ว

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา ได้แสดงทรรศนะในประเด็นของการสร้างสรรค์ของศิลปะฟิวเจอร์ริสม์ ไว้อย่างน่าสนใจ ความว่า

> เนื้อหาการวาดภาพแบบฟิวเจอร์ริสม์เป็นเรื่องของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ ความก้าวหน้าเคลื่อนที่ไม่หยุดนิ่ง การวาดภาพของพวกเราจะไม่ยึดติดกับช่วงเวลาใด จุดใดจุดหนึ่งของวงจรการเคลื่อนไหวของสากลจักรวาล มันจะเป็นเพียงความรู้สึกของการเคลื่อนที่ (Dynamic Sensation) ขณะที่คนเราจ้องมองสิ่งที่กำลังเคลื่อนที่ไป จอรับภาพจะเอารูปทรงนั้นๆออกมาเป็นภาพต่อเนื่อง (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 180)

ในขณะเดียวกัน อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ของกลุ่มฟิวเจอร์ริสม์ในประเด็นของกลวิธีการสร้างสรรค์ไว้ความว่า

> ทางด้านเทคนิคและวิธีการก็ได้แนวมาจาก กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เช่นกัน คือ นิยมใช้รอยแปรง (brush strokes) ระบายสีแบบพอยท์ทิลลิสม์ (Pointillism) นิยมให้จุดสีเล็กๆ ผสมกันบนเรตินา ไม่นิยมผสมกันทันที สีก็ใช้สีสด ขนาดของรูปเขียนบางทีก็โตบางทีก็เล็ก ไม่แน่นอนเหมือนกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ที่นิยมขนาดของภาพเล็กพอที่จะเขียนโดยเร็วได้ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528: 235)

สำหรับการนำภาพคนมาเป็นแรงจูงใจในการสร้างสรรค์ในจิตรกรรม ศิลปินฟิวเจอร์ริสม์ไม่ได้คำนึงถึงสัดส่วนของร่างกายเป็นสำคัญแต่อย่างใด แต่เน้นให้เป็นภาพกิจกรรมของคนหรือกลุ่มคน ที่แสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวไปมา โดยอาศัยการจัดวางภาพ การซ้ำและ

ส่วนประกอบทางทัศนศิลป์เป็นเครื่องมือ ไม่ว่าจะเป็นเส้น สี จังหวะ ฯลฯ เพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวภายในภาพขึ้นมาได้ สำหรับศิลปินที่สร้างผลงานในแนวทางนี้ที่มีความสำคัญ คือ บอคชิโอนี (Umberto Boccioni) คาร์รา (Carlo Carra) เซอร์เวอร์ลินี (Gino Severini) และบัลลา (Giacomo Balla) เป็นต้น

ภายหลังจากการสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 1 ผลกระทบที่เกิดขึ้นกับความเคลื่อนไหวทางศิลปะในยุโรปคือ การเกิดขึ้นของศิลปะดาดา (Dada Art) ที่มีการแสดงออกถึงการต่อต้านสงครามอย่างเด่นชัด ผ่านการสร้างสรรค์ศิลปะที่ไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ใดๆ จากอดีต ความพยายามสะท้อนสังคมในยุคสงครามผ่านผลงานศิลปกรรม ออกมาด้วยการประชดประชัน เหยียดหยามและต่อต้านสุนทรียศาสตร์ที่มีมาก่อนหน้าอย่างตั้งใจ โดยไร้เหตุผลเหมือนกับการได้มาซึ่งชื่อของกลุ่ม นอกจากนี้ยังใช้สื่อวัสดุสำเร็จรูปมาสร้างผลงานศิลปะได้อย่างมีนัยสำคัญต่อการสร้างสรรค์ในเวลาต่อๆมาอีกด้วย ศิลปะดาดาได้มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะในแบบเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ซึ่งถูกพัฒนาขึ้นในเวลาต่อมาไม่นานนัก

ประเด็นความเคลื่อนไหวของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์นั้น ปรากฏใน หนังสือ Modern Art : A Very Short Introduction อย่างน่าสนใจ โดยมีใจความว่า

> ในกรุงปารีสช่วงกลางทศวรรษ 1920 กลุ่มศิลปินเซอร์เรียลลิสท์ ซึ่งก่อตั้งขึ้นโดยกวีและนักเขียน อังเดร เบรอตง (Andre Breton) ได้สืบทอดลักษณะต่อต้านสังคมมาจากกลุ่มดาดาและสร้างหลักการซึ่งท้าทาย ความมีเหตุผล (rationality) ที่น่าอึดอัดของสังคมชนชั้นกลางอย่างตรงไปตรงมา งานของเซอร์เรียลลิสม์มุ่งที่จะกะเทาะเปลือกแห่งเหตุผลของมนุษย์ลึกเข้าไปสู่โลกแห่งจินตนาการ เพื่อปลดปล่อยแรงปรารถนาและทำให้เรากลับไปเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์อีกครั้ง เพราะฉะนั้นวัตถุ ข้อความ หรือรูปภาพใดๆ ที่สามารถช่วยให้มนุษย์ไปสู่จุดนั้นได้ แม้จะโดยเจตนาหรือไม่ก็ตาม ถือเป็น ความงามที่ไม่อาจควบคุมอันน่ายกย่อง (จนัญญา เตรียมอนุรักษ์, 2554: 67-68)

การแสดงออกของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ทั้งในด้านเนื้อหา กลวิธี ตลอดจนรูปแบบในการแสดงออกไม่ได้มีลักษณะที่เป็นแบบแผนชัดเจนตายตัว ศิลปินแต่ละคนต่างหยิบเอาเรื่องราวในการแสดงออกตามความต้องการของแต่ละคน เราจะพบว่าศิลปินบางคนอาศัยการถ่ายทอดโดยผ่านการใช้รูปร่างรูปทรงของมนุษย์ เช่นในผลงานของ แอนทส์ (Max Ernst) มากริต (Rene

Magritte) หรือ ดาลี (Savaldor Dali) ในขณะที่ศิลปินบางคนกลับใช้รูปร่างของเซลล์รูปแบบต่างๆ ในการแสดงออกดังเช่นผลงานของมิโร (Joan Miro) เป็นต้น

เดมเซย์ (Amy Demsey) ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับแนวทางการเคลื่อนไหวของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ไว้ความว่า

> ศิลปินเซอร์เรียลลิสท์มองโลกในแง่ดี ซึ่งตรงกันข้ามกับกลุ่มดาดาที่ปฏิเสธศิลปะมาโดยตลอด ศิลปินเซอร์เรียลลิสท์มีวัตถุประสงค์ที่เป็นภาพรวมอยู่ที่การเปลี่ยนแปลงวิธีคิดของคน โดยการทำลายกำแพงขวางกั้นที่อยู่ระหว่างภายในจิตใจภายในกับโลกภายนอก โดยมุ่งที่การเปลี่ยนแปลงวิธีการรับรู้ความเป็นจริงของคนทั่วไป เซอร์เรียลลิสม์จะปล่อยให้จิตไร้สำนึกกระทบกับจิตสำนึก เพื่อปลดปล่อยให้พ้นจากพันธนาการของตรรกะและเหตุผล (Demsey, 2002: 153)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังนั้นในผลงานจิตรกรรมภาพคนของบรรดาศิลปินเซอร์เรียลลิสท์ จึงมีลักษณะการแสดงออกที่เรียกได้ว่าเหมือนกับเป็นภาพในจินตนาการหรือจากความฝัน คือเป็นภาพที่ไม่มีอยู่จริงไม่อาจพบได้จากธรรมชาติรอบตัว แต่เป็นการผสมผสานรูปร่างรูปทรงต่างๆ เข้าด้วยกันในลักษณะของการตัดต่อให้เกิดเป็นรูปลักษณ์ที่แปลกใหม่ขึ้น เช่น ภาพของคนที่มีรูปร่างที่ยืดยาวออกจนผิดสัดส่วน หรือมีแต่เพียงโครงร่างของร่างกายที่เห็นเป็นภาพคนที่มองทะลุไปได้เหมือนกับมนุษย์ล่องหน เป็นต้น

ภาพลักษณ์ของมนุษย์ในศิลปะสมัยใหม่ได้ถูกใช้เพื่อตอบสนองความเชื่อในการแสดงออกของศิลปิน ตามปัจเจกภาพของแต่ละบุคคล โดยอาศัยความเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวพันกับมนุษย์เป็นสื่อนำเสนอ ภาพลักษณ์ของมนุษย์ได้เริ่มถูกนำมาจัดการให้เกิดเป็นความหมายใหม่อีกครั้งในผลงานศิลปะร่วมสมัยจากบริบททางสังคมที่แปรเปลี่ยนไป โดยเฉพาะเมื่อก้าวเข้าสู่โลกที่ให้โอกาสแก่วัฒนธรรมอื่นอย่างเท่าเทียมกัน ดังที่กล่าวถึงไว้ในประเด็น ความหมายของรูปลักษณ์มนุษย์ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยข้างต้นแล้ว

2.3 ประวัติการสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์มนุษย์ในศิลปะร่วมสมัยของไทย

การสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพคนในศิลปะของไทยนั้นปรากฏให้เห็นมาตั้งแต่ในอดีต แต่อย่างไรก็ดีภาพคนในจิตรกรรมไทยแนวประเพณีนิยมนั้น ปรากฏในลักษณะของรูปแบบที่เป็นอุดมคติ กล่าวคือ เป็นภาพบุคคลที่เกิดขึ้นตามจินตนาการ มีแบบแผนการเขียนที่ชัดเจน ไม่ได้มีความประสงค์ที่จะสะท้อนถึงความเป็นบุคคลหนึ่งบุคคลใดในความเป็นจริงให้เห็นออกมาอย่างชัดเจน อีกทั้งการเขียนภาพจิตรกรรมไทยในสมัยโบราณซึ่งมักปรากฏบนฝาผนังของสถาปัตยกรรมต่างๆ นั้น มักนิยมเขียนภาพที่มีลักษณะสองมิติในลักษณะทัศนียภาพจากมุมสูง ภาพคนที่ปรากฏจึงมีขนาดสัดส่วนที่เล็ก จึงไม่ได้เน้นการแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกของแต่ละบุคคลในภาพได้อย่างเฉพาะเจาะจง มักแสดงให้เห็นเป็นภาพรวมของกลุ่มคนในกริยาท่าทางต่างๆ ที่จำต้องอาศัยบรรยากาศต่างๆ ที่กำหนดขึ้นโดยรอบของภาพช่วยผสมกลมกลืนกันไปเพื่อให้เป็นเรื่องราวที่สมบูรณ์ ภาพคนที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยประเพณีจึงมีลักษณะเสมือนเป็นองค์ประกอบหนึ่งของภาพที่รวมผสมกลมกลืนเข้ากับวัตถุต่างๆในภาพเพื่อให้เรื่องราวสมบูรณ์ มากกว่าที่จะถูกกำหนดให้เป็นประธานหรือเนื้อหาหลักของภาพ

การเปลี่ยนแปลงที่มีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยแนวประเพณีนิยมนั้นปรากฏขึ้นในช่วงตอนต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งได้มีการติดต่อค้าขายทางเรือสำเภากับประเทศจีนอย่างจริงจัง นำมาซึ่งการแลกเปลี่ยน

สรรพความรู้ในศาสตร์ต่างๆระหว่างกัน การค้าที่เจริญก้าวหน้านำพาให้บ้านเมืองมีความมั่นคงมากขึ้น นับแต่การสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นที่กรุงเทพมหานคร จึงเป็นช่วงเวลาที่เกิดการสร้างสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนาขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งปรากฏว่าในรัชสมัยของพระองค์นั้นได้รับอิทธิพลทางด้านศิลปะจีนเข้ามาผสมผสานกันอย่างลงตัว

จิตรกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีความโดดเด่นกว่าจิตรกรรมในอดีตอยู่หลายประการ ไม่ว่าจะเป็นการใช้สีสันที่มีความสดใสมากขึ้น มีการระบายสีที่ใกล้เคียงตามแบบธรรมชาติของวัตถุ

การเขียนภาพคนในจิตรกรรมไทยประเพณีได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญอีกครั้งหนึ่งปรากฏขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อันเป็นผลที่สืบเนื่องมาจากอิทธิพลของศิลปะตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทเพิ่มมากขึ้น เมื่อศิลปินคนสำคัญอย่างขรัวอินโข่งได้สร้างจิตรกรรมฝาผนังในแนวประเพณีโดยแสดงภาพในลักษณะที่มีมิติที่สามปรากฏขึ้น กล่าวคือมีการแสดงให้เห็นระยะตื้นลึกภายในภาพขึ้นด้วยการใช้สี แสง เงา และเส้น การเขียนภาพบุคคลและสถาปัตยกรรมของชาวตะวันตกประกอบขึ้นเป็นภาพปริศนาธรรมทางพุทธศาสนา

คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ได้กล่าวถึงการสร้างงานของ ขรัวอินโข่งไว้ความว่า

> ขรัวอินโข่งเป็นอัจฉริยะหัวก้าวหน้า ผู้พัฒนาแนวทางจิตรกรรมไทยแบบประเพณีให้มีบรรยากาศและแสดงระยะใกล้ไกล ด้วยกฎเกณฑ์ทางทัศนียวิทยาเป็นคนแรก และยังได้เนรมิตสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังในแนวความคิดใหม่ขึ้นอีกรูปแบบหนึ่ง โดยการนำเอารูปจิตรกรรมตะวันตกอันเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบของผู้คน การแต่งการ ตึกรามบ้านเมือง ทิวทัศน์ การใช้สี แสงเงา บรรยากาศที่ให้ความรู้สึกในระยะและความลึก มาใช้อย่างสอดคล้องและเหมาะสมกับเรื่องที่ได้แสดงออกเกี่ยวกับคติและปริศนาธรรม จิตรกรรมของขรัวอินโข่งสร้างอารมณ์และความรู้สึกด้วยบรรยากาศของประเทศเมืองหนาว โดยใช้วรรณะสีมืดทึบบรรยากาศสลัวๆ แต่งแต้มเครื่องแต่งกายของชายหนุ่มด้วยสีน้ำเงินเข้มและขาว ส่วนชุดกระโปรงหญิงสาวเป็นสีชมพูจางๆ และสีฟ้าอ่อนหม่นมัว ชวนให้เคลิ้มฝันไปในดินแดนแห่งความลี้ลับมหัศจรรย์นั้น (คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี, 2525: 21)

จะเห็นได้ว่าพัฒนาการทางด้านการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงชัดเจนขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งไทยเริ่มมีการติดต่อค้าขายเจริญสัมพันธไมตรีกับชาวตะวันตกอย่างเป็นรูปธรรม ส่งผลให้เกิดการเรียนรู้ซึ่งกันและกันในทุกๆ ด้าน ไม่เว้นแม้กระทั่งทางด้านศิลปะ แม้ว่าจิตรกรรมของขรัวอินโข่งจะมีการทดลองการสร้างสรรค์ในรูปแบบที่ต่างไปจากประเพณีนิยมของการเขียนจิตรกรรมไทยแนวประเพณี แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าในเวลาต่อมารูปแบบดังกล่าวกลับไม่ได้รับการสืบสานพัฒนาการให้ต่อยอดออกไปอีกอย่างที่ควรจะเป็น อย่างไรก็ดีถึงแม้ว่าการสร้างจิตรกรรมของขรัวอินโข่งได้สะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างการผสมผสานอิทธิพลของศิลปะตะวันตกและไทยได้อย่างงดงาม แต่เมื่อพิจารณาถึงการเขียนภาพคนที่ปรากฏในจิตรกรรมนั้นยังคงมีลักษณะของการแสดงออกที่เป็นอุดมคติอย่างเช่นในอดีตเป็นเพียงแต่มีรูปแบบของการแสดงออกที่แตกต่างออกไปจากอดีตเท่านั้น

แต่อย่างไรก็ดีอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่สำคัญ เกี่ยวกับการเขียนจิตรกรรมภาพคนในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คือการที่พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯให้จิตรกรชาวตะวันตกเขียนพระบรมสาทิสลักษณ์ด้วยสีน้ำมันถวาย ซึ่งเป็นการทำลายความเชื่อในสมัยโบราณที่จะไม่เขียนหรือสร้างรูปเหมือนของบุคคลในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ขึ้น เนื่องจากเชื่อว่าจะทำให้ผู้ที่เป็นแบบนั้นมีชีวิตที่ไม่ยืนยาว ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการยอมรับการเขียนภาพเหมือนบุคคลขึ้นในเวลาต่อมา

ดังปรากฏในรัชสมัยต่อมาว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงเปิดรับการสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพคนเหมือนในแนวทางของศิลปะตะวันตกไว้มากขึ้น จากการเสด็จประพาสยุโรปถึงสองครั้งในรัชสมัยของพระองค์ การเปิดรับอารยธรรมในแนวทางตะวันตกเพื่อมาพัฒนาบ้านเมืองให้มีความทันสมัย นับเป็นการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ ครั้งสำคัญของสังคมไทยซึ่งมีผลสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน

งานจิตรกรรมแบบตะวันตกในรัชกาลที่ 5 นี้มีมากมาย โดยมากจะอยู่ในพระราชวังหรือวัดทั้งสิ้น ผลงานที่เด่นๆ มีอาทิเช่น ในราวปี พ.ศ. 2420 จิตรกรฝรั่งเศสนิรนามนำพระบรมฉายาสาทิศลักษณ์ไปทำกระจกสี (Stained Glass) ที่ปารีส แล้วนำมาประดิษฐานที่พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ งานจิตรกรรมฝีมือจิตรกรจากอังกฤษ อเล็กซานเดอร์ บาสซาโน (Alexander Bassano) ที่ว่าจ้างผ่านเอกอัครราชทูตไทยประจำกรุงลอนดอนในราวปี พ.ศ. 2435

เอ็ดวาร์ดโด เยลลี (Edouardo Gelli) เป็นจิตรกรชาวอิตาเลียนที่เขียนภาพพระบรมฉายาสาทิศลักษณ์หมู่ที่มีชื่อเสียงมาก โดยมีต้นแบบเป็นภาพถ่ายประกอบกับการเขียนพระองค์จริงครั้ง

แรกเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 1 และในระหว่างเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 2 ก็ได้โปรดให้ศิลปินใหญ่ชาวฝรั่งเศสนามว่า ชาร์ลส เอมิล โอกุสต์ คาโรลุส-ดูรอง (Charles Emile Auguste Carolus-Duran) เขียนสีน้ำมันพระบรมฉายาสาทิศลักษณ์เต็มพระองค์ ศิลปินได้นำออกแสดงที่ซาลองในกรุงปารีส เป็นเวลา 7 วัน ได้รับคำยกย่องเป็นอย่างมาก

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้ให้ข้อมูลในประเด็นนี้ไว้ ความว่า

> ในบรรดาช่างและศิลปินชาวยุโรปทั้งหลาย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสนพระทัยในศิลปะและศิลปินจากอิตาลีเป็นพิเศษ เซซาเร เฟโร (Cesare Ferro) จิตรกรชาวอิตาเลียนได้เข้ามารับราชการในราชสำนักตั้งแต่ปี 2447 โดยเขียนพระบรมฉายาสาทิศลักษณ์และเขียนรูปตกแต่งจิตรกรรมฝาผนังสีปูนแห้ง ที่พระที่นั่งอัมพรสถานและพระที่นั่งอนันตสมาคม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 19-20)

ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในลักษณะแนวทางของศิลปะตะวันตกมากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นทางด้านสถาปัตยกรรม ทัศนศิลป์ ตลอดจนศิลปะประยุกต์ พระองค์ได้ทรงเปิดรับเอาการสร้างสรรค์ศิลปกรรมตะวันตกมาใช้อย่างมีนัยยะ กล่าวคือเป็นการรับเอาสิ่งใหม่เข้ามาประยุกต์ใช้กับศิลปวัฒนธรรมของชาติ แต่ขณะเดียวกันก็มิได้ละเลยการสร้างสรรค์ในแนวประเพณีนิยมของไทยแต่อย่างใด

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงในเรื่องนี้ว่า

> จากการที่อารยธรรมตะวันตกกำลังไหลบ่าท่วมท้นอยู่ในสังคมไทยขณะนั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงแสวงหาดุลยภาพ ด้วยจริยวัตรตามแบบแผนไทย และใฝ่พระทัยในทางวรรณคดีไทยเป็นอย่างยิ่ง นอกจากนั้นการสร้างดุลยภาพระหว่างศิลปกรรมตะวันตก และศิลปกรรมไทยก็แสดงปรากฏการณ์ขึ้น ดังเช่นจะได้เห็นจาก การที่พระองค์ทรงสั่งจิตรกรชาวอิตาเลียน มิสเตอร์คาโร ริโกลี มาเขียนภาพในพระที่นั่งอนันตสมาคม (พ.ศ. 2456) สั่งประติมากรชาวอิตาเลียน โปรเฟสเซอร์ คอร์ราโด เฟโรจี เข้ามาปั้นอนุสาวรีย์ (พ.ศ. 2466) พร้อมกันนั้นพระองค์ก็สถาปนาโรงเรียนเพาะช่างขึ้นมาในปี พ.ศ. 2456 เพื่อบำรุงรักษาศิลปกรรมของชาติให้รุ่งเรือง (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 76)

นอกจากศิลปินชาวตะวันตกจำนวนหนึ่งที่ได้ทรงโปรดเกล้าฯ รับให้เข้ามาออกแบบทางด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรมอนุสาวรีย์ ตลอดจนเขียนภาพจิตรกรรมฉายแล้วนั้น

ยังปรากฏให้เห็นว่ามีผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินชาวไทยอีกจำนวนหนึ่ง ที่ได้มีโอกาสศึกษาเพิ่มพูนความรู้ทางด้านศิลปะตะวันตก ได้มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในด้านต่างๆ ถวาย อาทิ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ พระสรลักษณ์ลิขิต (มุ่ย) ขุนเทพาพิจิตร และขุนประเสริฐหัตถกิจ เป็นต้น

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ได้บันทึกประวัติของพระสรลักษณ์ลิขิต ไว้ว่า

> ในกรณีของพระสรลักษณ์ลิขิต ซึ่งเดิมชื่อ มุ่ย จันทรลักษณ์ นั้น ตามประวัติท่านถวายตัวเป็นมหาดเล็กหลวงเมื่ออายุ 15 ปี และเข้าศึกษาวิชาการช่างในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสรานศาสตร์ศุภกิจ เป็นจิตรกรไทยซึ่งเคยตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ไปยุโรปในครั้งที่ 2 และได้ฝึกฝนเขียนภาพอยู่ในอิตาลีเป็นเวลานาน เมื่อกลับมาเมืองไทยได้นำความรู้กลับมาปฏิบัติงานอย่างได้ผลดียิ่ง และมีฝีมือในการเขียนภาพสีน้ำมันตามแบบตะวันตก โดยเฉพาะภาพคนเหมือน และสมัยที่รับราชการอยู่นั้น มีหน้าที่เขียนพระบรมสาทิสลักษณ์ ภาพเหมือนเจ้านายพระองค์ต่างๆ รวมทั้งภาพอื่นๆ (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี, 2539: 253)

นอกไปจากนี้ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นั้น พระองค์ก็ทรงโปรดการวาดภาพลายเส้นด้วยฝีพระหัตถ์เป็นรูปบุคคลต่างๆ ไว้ ดังปรากฏหลักฐานให้เห็นเป็นจำนวนมากในปัจจุบันด้วยเช่นกัน โดยภาพฝีพระหัตถ์จะเป็นลายเส้นที่เรียบง่ายคล้ายกับภาพการ์ตูน มักเป็นภาพตัวละครในจินตนาการจากพระนิพนธ์เรื่องต่างๆ หรือเป็นภาพของบุคคลใกล้ชิดที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน ซึ่งในหลายภาพนั้นได้แฝงไปด้วยพระอารมณ์ขันที่มีต่อบุคคลที่เป็นแบบวาด

นับจากการที่ไทยได้เปิดรับเอาศิลปวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาในประเทศไทยนับแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ได้เกิดพัฒนาการสานต่ออย่างเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะเมื่อมีการสถาปนาโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยโปรเฟสเซอร์ คอร์ราโด เฟโรจี ช่างชาวอิตาเลียนที่เข้ามารับราชการในประเทศไทย ซึ่งต่อมาเป็นที่รู้จักกันในนาม ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี

โดยเมื่อเริ่มก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้นนั้น เพื่อความมุ่งหมายในการฝึกสอนนักเรียนศิลปะชาวไทย เพื่อไปเป็นผู้ช่วยในการสร้างสรรค์ทั้งในการออกแบบและก่อสร้างอนุสาวรีย์

ที่สำคัญต่างๆ ของทางราชการ ตลอดจนเพื่อเป็นการเผยแพร่ความรู้ทางด้านศิลปกรรมต่อสังคมในวงกว้าง

โรงเรียนประณีตศิลปกรรมโดยการนำของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี นั้นได้สร้างศิลปินทางด้านศิลปกรรมตะวันตก ด้วยหลักสูตรการสอนแบบศิลปะหลักวิชา ซึ่งอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าเป็นการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์ในแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ สร้างช่างฝีมือที่มีทักษะการถ่ายทอดรูปแบบศิลปะแบบเหมือนจริงไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งการเขียนภาพคนในรูปแบบและท่าทางต่างๆ ประกอบกับมุ่งการศึกษาเรื่องกายวิภาคในส่วนต่างๆ ของร่างกายมนุษย์นั้นจัดได้ว่าเป็นเนื้อหาประการสำคัญที่บรรจุอยู่ในการศึกษาและฝึกปฏิบัติการสร้างสรรค์ศิลปะของนักศึกษาศิลปะของสถาบันดังกล่าว

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้ให้ข้อมูลในเรื่องนี้ไว้ ความว่า

> วิชาเหล่านี้ถือเป็นพื้นฐานการศึกษาศิลปะที่สำคัญตามแนวทางหลักวิชา เพื่อให้มีทักษะฝีมือเชิงช่างที่เชี่ยวชาญสำหรับนำไปทำงานสร้างสรรค์หรือประกอบวิชาชีพแบบช่างศิลปกรรม รูปแบบที่นิยมในแนวทางนี้จะเป็นศิลปะที่เน้นความเป็นจริงหรือเหมือนจริงตามตาเห็น เน้นความถูกต้องของสัดส่วนของวัตถุต่างๆ ตามธรรมชาติ และมีหลักทฤษฎีต่างๆ ในการสร้างงานจัดองค์ประกอบวางภาพและการให้สีที่เคร่งครัด (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 31-32)

ลูกศิษย์ในยุคแรกๆของของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จะถูกฝึกปฏิบัติทางด้านประติมากรรม เพื่อช่วยงานการสร้างอนุสาวรีย์ที่สำคัญต่างๆ ในประเทศไทย แต่ในกาลต่อมาภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 นั้นทิศทางและพัฒนาการทางด้านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะก็ได้เปลี่ยนแปลงไป โดยมิได้ถูกจำกัดวงอยู่แต่เพียงในราชสำนักหรือชนชั้นสูงของไทยเท่านั้น หากแต่เป็นการสร้างสรรค์เพื่อชาติตามแนวอุดมการณ์ชาติของผู้นำการปกครอง คือ จอมพล ป.พิบูลสงคราม ผู้ซึ่งสนับสนุนให้ยกฐานะโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้เขียนบรรยายถึงรายละเอียดของเรื่องนี้ไว้ ความว่า

> สถาบันพระมหากษัตริย์ในยุคหลังปี พ.ศ. 2475ไม่ได้เป็นสถาบันหลักในการผลักดันศิลปะและวัฒนธรรมโดยตรงอีกต่อไป (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 7 และสมัยรัชกาลที่ 8 ที่พระมหากษัตริย์ทรงพระเยาว์ และกำลังศึกษาอยู่ต่างประเทศ) และแม้ว่าสถาบันพระมหากษัตริย์จะเสื่อมพระเกียรติและขาด

> ความน่าเชื่อถือมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 และหลังการเปลี่ยนแปลงฯ ในปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลได้ทำการยกเลิกประเพณีและองค์กรที่เกี่ยวพันกับความศักดิ์สิทธิ์ และบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ แต่ก็ยังคงสนับสนุนความเป็นชาตินิยม โดยมีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 48)

จะเห็นได้ว่าเมื่อประเทศไทยก้าวเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว ได้พยายามปฏิรูปประเทศไทยให้ก้าวเข้าสู่ความทันสมัยในด้านต่างๆ เพื่อให้มีความทัดเทียมกับอารยประเทศ แต่อย่างไรก็ดีการเมืองไทยภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในช่วงต้นนั้นยังมีความผันผวนไม่แน่นอน และยังคงก้าวไม่พ้นการปกครองภายใต้การนำของรัฐบาลทหารแต่อย่างใด

พิพัฒน์ พงศ์รพีพร ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ ความว่า

> เพื่อนำประเทศไปสู่ความก้าวหน้า รัฐบาลทหารไม่เพียงแต่สั่งความเจริญเข้ามา (ในรูปของถนน เขื่อน มหาวิทยาลัยฯลฯ) ข้าราชการ ผู้เชี่ยวชาญ และคนหนุ่มสาวจำนวนมากยังถูกส่งออก เพื่อไปจำลองแบบวิทยาการตะวันตกกลับเข้ามา รวมทั้งศิลปิน แต่ครั้งนี้เป้าหมายทางศิลปะไม่ได้อยู่ที่ยุโรปเท่านั้น สหรัฐอเมริกากลายเป็นตักศิลายุคใหม่ ในช่วงสั้นๆ ศิลปินรุ่นใหม่เหล่านี้จะกลับมาสร้างความเปลี่ยนแปลงอันยิ่งใหญ่ให้แก่วงการอย่างไม่มีผู้ใดจะคาดคิดล่วงหน้า (พิพัฒน์ พงศ์รพีพร, 2539: 51)

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้แสดงทรรศนะเพิ่มเติมในประเด็นเดียวกันนี้ไว้อีกว่า

> ศิลปวัฒนธรรมในยุคนี้ ถูกนำไปรองรับกับสถานการณ์บ้านเมืองอย่างสอดคล้อง นั่นคือการตื่นตัวสร้างชาติขนานใหญ่ให้เป็นไทยแบบใหม่ ซึ่งรัฐเชื่อว่าวัฒนธรรมใหม่นี้ (ที่แฝงด้วยความเป็นชาตินิยม) จะนำประเทศไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองทันสมัย และจะเป็นมหาอำนาจได้ในอนาคต (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 49)

นอกไปจากฐานะของการเป็นครูผู้สอนในสถาบันศิลปะแล้ว ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ยังเป็นผู้ที่ผลักดันให้เกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2492 ซึ่งถือได้ว่าเป็นเวทีประกวดการสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่มีอายุยืนยาวมาจนถึงปัจจุบัน โดยที่ในช่วงแรกของการจัดประกวดจนถึงปี พ.ศ. 2505 นั้น เรียกได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เป็นยุคทองของการจัดการประกวด เพราะมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นกรรมการตัดสิน แต่ภายหลังจากการเสียชีวิตลงของท่านได้

เกิดปัญหาความวุ่นวายในการตัดสินผลงานจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ตลอดจนเกิดการประท้วงผลการตัดสิน เป็นเหตุให้เวทีแห่งนี้ต้องเสื่อมมนต์ขลังลงไปบ้างในเวลาต่อมา

ในช่วงต้นของการถือกำเนิดของมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น ดูจะไม่ได้มุ่งเน้นผลิตบัณฑิตทางด้านจิตรกรรมขึ้น แต่ด้วยสภาพสังคมในขณะนั้นเราจะพบว่าการสร้างสรรค์ศิลปะจิตรกรรมภาพคนเหมือนได้เริ่มเป็นที่แพร่หลายมากขึ้นในสังคม อันเป็นผลมาจากทั้งค่านิยมที่รับมาจากวัฒนธรรมตะวันตก ความสนใจในหมู่ของชนชั้นสูงในสังคมไทย การส่งบุตรธิดาไปศึกษาในดินแดนตะวันตก ประกอบกับความสามารถของศิลปินไทยที่มีเพิ่มมากขึ้น ไม่จำกัดอยู่เฉพาะการสร้างสรรค์โดยศิลปินต่างชาติเท่านั้น ทำให้การเขียนจิตรกรรมภาพเหมือนของบุคคลมีความต้องการมากขึ้นตามลำดับในสังคมชั้นสูงของไทย

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้ให้คำอธิบายไว้ว่า

> การเติบโตของชนชั้นสูงที่มีการศึกษาและรสนิยมแบบสมัยใหม่ ทำให้เริ่มมีการว่าจ้างเขียนภาพเหมือนบุคคลมากขึ้น จิตรกรรมสีน้ำมันแพร่หลายในหมู่เจ้านายนักเรียนนอกและผู้มีฐานะ เกิดความนิยมในการใช้ศิลปะในการประดับบ้านเรือนและอาคารต่างๆ เช่น ราชสกุลเทวกุล สะสมพระบรมสาทิสลักษณ์พระมหากษัตริย์และเจ้านายไว้หลายองค์ (ต่อมาได้มอบให้แก่โรงเรียนราชินี) หรือการที่สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงจัดประกวดฝีมือช่างในปี 2459 ณ วัดเบญจมบพิตร และได้มีการซื้อขายภาพในงานนี้อีกด้วย (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 32)

ลูกศิษย์ที่เข้าศึกษากับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี นั้น นอกไปจากลูกศิษย์ที่เข้ามาศึกษาอย่างเป็นระบบแล้ว ยังปรากฏว่ามีผู้ที่สนใจในศิลปะตะวันตก ได้เข้ามาศึกษาวิชาศิลปะกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อีกหลายท่าน อาทิ หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล และ มีเซียม ยิปอินซอย เป็นต้น ซึ่งผลงานศิลปะของทั้งสองท่านได้แสดงให้เห็นถึงทักษะตลอดจนความสามารถทางด้านการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางตะวันตกได้เป็นอย่างดี

สำหรับลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มีความโดดเด่นในการสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพคนในช่วงต้นของประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของไทยที่ควรกล่าวถึงคือ เฟื้อ หริพิทักษ์ ซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับการเรียนที่เน้นหนักไปทางการสร้างสรรค์แบบเหมือนจริงของศิลปะหลักวิชา

รูปแบบจิตรกรรมของเฟื้อ หริพิทักษ์ นั้นมีการแสดงออกที่แตกต่างไปจากศิลปะหลักวิชา มีความเป็นปัจเจกที่สะท้อนถึงความเชื่อในตัวศิลปินที่มีต่อการสร้างสรรค์ในแบบแผนของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) อย่างมาก

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ ความว่า

> เฟื้อ หริพิทักษ์ มีประสบการณ์ทางด้านศิลปะสมัยใหม่ค่อนข้างหลากหลายในขณะที่ เฟื้อ หริพิทักษ์ ศึกษาอยู่ที่โรงเรียนเพาะช่าง (2474) แม้ท่านจะปฏิเสธการเรียนการสอนตามแบบแผนเหมือนจริงอันไม่ต้องอัธยาศัย ก็ได้ไปศึกษาเป็นพิเศษกับขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต ผู้ผ่านการศึกษาศิลปะจากอังกฤษ และเป็นเลิศในแนวทางศิลปะลัทธิประทับใจ เมื่อเฟื้อ หริพิทักษ์ มาศึกษาต่อที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรม (2479) ท่านก็ปฏิเสธการสอนของพระสรลักษณ์ลิขิต ผู้ซึ่งผ่านการศึกษาศิลปะหลักวิชามาจากอิตาลี แล้วก็หันไปศึกษาพิเศษกับศิลป์ พีระศรี แม้ศิลป์ พีระศรี จะมีจุดยืนในศิลปะหลักวิชาเช่นเดียวกับพระสรลักษณ์ลิขิต แต่ท่านก็เปิดโอกาสให้เฟื้อ หริพิทักษ์ แสดงออกได้ตามความพอใจ รวมทั้งประสบการณ์การศึกษาศิลปะที่ มหาวิทยาลัยวิศวะภาระติ ณ สันตินิเกตัน อินเดีย (2483) Academia de Bella Arti di Roma อิตาลี (2497-99) และการเดินทางไปร่วมประชุม International Association of Art ณ กรุงเวียนนา ร่วมกับศิลป์ พีระศรี และสวัสดิ์ ตันติสุข จากโอกาสที่เฟื้อ หริพิทักษ์ ได้พบเห็นศิลปะสมัยใหม่จำนวนมากมายในฝรั่งเศส อังกฤษ ออสเตรีย ท่านได้กล่าวถึงความทรงจำและชื่นชมของท่านอยู่ตลอดเวลา (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 132)

ผลงานจิตรกรรมภาพคนของเฟื้อ หริพิทักษ์ ที่มักได้รับการกล่าวถึงเสมอคือภาพชื่อ *ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี* (2478) ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ภาพเหมือนของบุคคลด้วยการปาดป้ายสีชอล์ค ใช้สีสันในแนวทางของกลุ่มศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ อีกภาพหนึ่งชื่อ *คุณยายกับอีสี* (2480) เขียนขึ้นด้วยสีน้ำมัน เป็นภาพเหมือนของคุณยายขนาดครึ่งตัวซึ่งกำลังอุ้มแมวอยู่ในอ้อมอก เป็นจิตรกรรมที่แสดงรอยแปรงของการปาดป้ายสีอย่างแม่นยำ และภาพชื่อ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2505) ซึ่งเป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ เป็นรูปเหมือนของบุคคลขนาดครึ่งตัว อาศัยการระบายสีแบบป้ายในลักษณะของศิลปะอิมเพรสชันนิสม์อีกเช่นกัน

ศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีผลงานการเขียนภาพคนที่มีความโดดเด่นอย่างมากในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 คือ จำรัส เกียรติก้อง ซึ่งจบการศึกษาทางด้านศิลปะจากโรงเรียนเพาะช่าง ศิลปินได้

วาดภาพเหมือนของบุคคลต่างๆ ไว้เป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เจ้านายชั้นสูง ตลอดจนภาพของบุคคลสามัญทั่วไป ผลงานภาพเหมือนของจำรัส เกียรติก้องได้รับการยอมรับอย่างมาก โดยเห็นได้จากรางวัลที่ศิลปินได้รับจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้ง

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องนี้ไว้ว่า

> ภาพจิตรกรรมชื่อ หญิงเปลือย (สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 103x148 เซนติเมตร) พ.ศ. 2492 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 พ.ศ. 2492 เป็นผลงานจิตรกรรมภาพผู้หญิงเปลือยภาพแรก ที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แม้จะเป็นภาพที่แสดงให้เห็นความสามารถชั้นสูงในการวาดภาพแบบเหมือนจริงของนายจำรัส เกียรติก้อง ก็ตาม แต่ก็ต้องยอมรับว่าอาจได้รับแบบอย่างมาจากภาพเปลือย (nude) ในงานจิตรกรรมตะวันตก เพราะภาพเปลือยลักษณะนี้ปรากฏในงานจิตรกรรมของศิลปินตะวันตกหลายคน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 261)

นอกจากนี้ยังได้กล่าวเพิ่มเติมไว้อีกครั้งหนึ่ง ความว่า

> จิตรกรมีความสามารถในการวาดภาพเหมือนสูง มีผลงานภาพเหมือนบุคคลแนวลัทธิประทับใจปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายภาพ เช่น ภาพจิตรกรรมชื่อ ชายฉกรรจ์ (สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 54x37 เซนติเมตร) ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493 เป็นภาพเหมือนแสวง สงฆ์มั่งมี ประติมากรร่วมสมัยกับจำรัส ซึ่งเป็นจิตรกรรมภาพเหมือนบุคคลที่ได้รับการยกย่องว่าใช้สีน้อย ฝีแปรงเฉียบขาดปากป้ายด้วยความมั่นใจ ทำให้ภาพมีชีวิตจิตใจมาก จิตรกรรมชื่อ หญิงไทย (สีน้ำมันบนผ้าใบ) ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2496 (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 279-280)

ศิลปินอีกท่านหนึ่งที่ได้สร้างผลงานจิตรกรรมภาพคนไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ตอนต้นของไทย ที่ควรกล่าวถึงในที่นี้คือ ทวี นันทขว้าง ผู้ซึ่งจบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่างและโรงเรียนศิลปากร เป็นจิตรกรที่มีความโดดเด่นในการใช้สีน้ำมัน โดยศิลปินมักจะ

แสดงออกในการสร้างผลงานจิตรกรรม ซึ่งไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวกับภาพคน หุ่นนิ่ง ตลอดจนภาพทิวทัศน์ โดยใช้กลุ่มสีที่เข้มดำประกอบกับความโดดเด่นในการตัดเส้นรอบนอกของวัตถุที่ปรากฏอยู่ในภาพ ส่งให้เกิดเป็นความรู้สึกถึงพลังในวัตถุแก่ผู้พบเห็นได้เป็นอย่างดี ในภาพจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ *ภาพเหมือน (สุวรรณี)* ในปี พ.ศ. 2499 นั้น ได้สะท้อนให้เราได้ประจักษ์ได้ถึงคุณลักษณะในการสร้างจิตรกรรมของ ทวี นันทขว้าง ดังที่ได้กล่าวไว้ได้เป็นอย่างดี

ในอีกด้านหนึ่งของการสร้างสรรค์ยังมีศิลปินไทยอีกจำนวนหนึ่ง ที่ได้นำเอารูปแบบของการสร้างสรรค์ศิลปะแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับการสร้างสรรค์ศิลปะไทยประเพณี จนเกิดเป็นรูปแบบใหม่ขึ้น ดังปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ประติมากรรมของ เขียน ยิ้มศิริ หรือในผลงานจิตรกรรมของ ชลูด นิ่มเสมอ มานิตย์ ภู่อารีย์ เฉลิม นาคีรักษ์ และ ประสงค์ ปัทมานุช เป็นต้น

เมื่อก้าวล่วงเข้าสู่ปี พ.ศ. 2500 ความเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในแนวทางตะวันตกได้เกิดมีความหลากหลายมากขึ้น นอกไปจากศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสม์ และ คิวบิสม์ที่ศิลปินไทยในขณะนั้นหลายคนได้นำมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์แล้วนั้น ต่อมายังปรากฏศิลปะแบบนามธรรมขึ้น ซึ่งได้รับความนิยมในกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่มาก โดยจะเห็นได้จากจำนวนของผลงานศิลปะแบบนามธรรมที่ถูกส่งเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้เขียนถึงเรื่องดังกล่าวไว้ว่า

> อย่างไรก็ดีการสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพคนก็ยังได้รับการสืบต่อจากศิลปินรุ่นใหม่เช่นกัน ศิลปินรุ่นครูอย่างจำรัส เกียรติก้อง ก็ยังสร้างงานดีๆไว้อีกหลายชิ้น รุ่นลูกศิษย์ที่ส่อแววอัจฉริยะตั้งแต่ก่อนเข้าเรียนในมหาวิทยาลัยศิลปากรก็คือ จักรพันธุ์ โปษยกฤต ผลงานของเขาทั้งได้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เช่น ภาพเหมือน (สุวรรณี สุคนธา) ในปี 2509 และ กลุ่ม ในปี 2512 และยังได้รับความนิยมในหมู่คนทั่วไปอีกด้วย จักรพันธุ์ถนัดทั้งในแนวภาพเหมือนบุคคลและศิลปะแนวประเพณีที่เขียนได้อย่างงดงามอ่อนหวาน (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 74)

ขณะเดียวกัน วิรุณ ตั้งเจริญ ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมในเรื่องนี้ไว้ว่า

> ในขณะที่ศิลปะนามธรรมเข้ามามีบทบาทบนเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นอย่างมาก แต่ จักรพันธุ์ โปษยกฤต กลับแสดงรูปแบบเหมือนจริงในเชิงสัจนิยม (มากกว่ารูปแบบเหมือนจริงในเชิงศิลปะหลักวิชา) สามารถสื่อสารธรรมชาติได้ใน

ด้านหนึ่ง และสะท้อนบรรยากาศและชีวิตเชิงเหนือจริงได้อีกด้านหนึ่ง (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 158-159)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้เพิ่มเติมในประเด็นที่ต่อเนื่องกันอีกด้วยว่า

> พิริยะ ไกรฤกษ์ จิตรกรที่เพิ่งกลับจากการเรียนกับศิลปินชื่อดังชาวออสเตรีย ชื่อ ออสการ์ โคคอชกา (Oskar Kokoschka) ก็ได้นำผลงานสีน้ำมันภาพบุคคลที่เขียนในแนวแสดงอารมณ์ฉับพลัน (เอ็กเพรสชั่นนิสติค, Expressionistic) ออกแสดงเดี่ยวที่สยามสมาคม ในปี 2506 ภาพบุคคลที่พิริยะเขียน โดยมากจะเป็นบุคคลในวงสังคมชั้นสูง ตั้งแต่พระบรมฉายาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ ไปจนถึงชนชั้นผู้นำอย่าง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ล.ปิ่น มาลากุล พจน์ สารสิน และท่านผู้หญิงจงกล กิตติขจร (ภรรยาของจอมพลถนอม กิตติขจร) และพิริยะยังได้ร่วมเขียนรูปกับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในพระราชวังสวนจิตรลดา พิริยะ ได้เขียนพระบรมฉายาทิสลักษณ์จากพระองค์จริง 3 รูป มีพระอริยาบถในขณะทรงอ่านหนังสือ เล่นแซกโซโฟนและเล่นแบดมินตัน (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 74)

ตั้งแต่ในช่วงต้นของพุทธศตวรรษที่ 25 ความเคลื่อนไหวต่างๆ ในบ้านเมือง มีความคึกคักมากขึ้นเมื่อเศรษฐกิจมีการเจริญเติบโตไปอย่างดี พัฒนาการทางสังคมเป็นไปอย่างรวดเร็วตามกระแสตะวันตก ส่งผลให้ความเคลื่อนไหวทางศิลปะมีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้น ดังเห็นได้จากการเกิดขึ้นของหอศิลป์เอกชนจำนวนมาก เพื่อรองรับการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินหนุ่มสาวรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้น การรวมกลุ่มของศิลปินภายใต้ชื่อกลุ่มต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น อีกทั้งการเกิดขึ้นของศิลปินนอกรั้วสถาบัน ที่ฝึกฝนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนวทางของตนเองจนมีชื่อเสียงโด่งดัง อาทิ จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ หรือ นิติ วัตุยา เป็นต้น

สำหรับจ่าง แซ่ตั้ง เป็นศิลปินผู้ที่มีความโดดเด่นทั้งในด้านการเขียนบทกวี และ การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม จ่างได้สร้างสรรค์จิตรกรรมในเนื้อหาต่างๆ ที่พอจำแนกออกไว้เป็นสามกลุ่มด้วยกัน คือ จิตรกรรมนามธรรม จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ และจิตรกรรมภาพคนเหมือน ซึ่งแสดงออกด้วยภาพเหมือนของศิลปินเอง ด้วยการใช้สื่อวัสดุที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นสีน้ำมัน สีน้ำ ปากกา หมึกดำหรือดินสอดำ เป็นต้น

สำหรับจิตรกรรมภาพคนนั้นศิลปินได้สร้างไว้เป็นจำนวนหลายร้อยภาพ ในช่วงเวลาที่แตกต่างกันไป ภาพจิตรกรรมของจ่างมักเชื่อมโยงถึงหลักธรรมทางพุทธศาสนา ลัทธิเต๋า และ เซน ได้อย่างงดงาม เช่นเดียวกับผลงานกวีนิพนธ์ของเขา นอกจากนี้จิตรกรรมภาพคนของจ่างยังแสดง

ให้เห็นว่าศิลปินได้ใช้รูปแบบของภาพคน เพื่อสื่อความคิดต่างๆ ในเชิงสัญลักษณ์ผ่านสู่ผู้พบเห็นมากกว่าความต้องการนำเสนอความงามของความเหมือนจริงเพียงเท่านั้น

ในขณะที่พัฒนาการทางสังคมไทยในทุกด้านของทศวรรษแรก นับแต่ปี พ.ศ. 2500 นั้น ดำเนินไปได้เป็นอย่างดี แต่ในทางตรงกันข้ามกันนั้น บรรยากาศทางด้านการเมืองกลับเต็มไปด้วยความพลิกผัน การปกครองแบบประชาธิปไตยที่เกิดขึ้นมาได้ไม่กี่ปีก่อนหน้านั้น ยังคงตกอยู่ภายใต้การดูแลของผู้นำทหารอย่างต่อเนื่อง เป็นผลให้กระแสความต้องการประชาธิปไตยที่แท้จริงของสังคมทวีความรุนแรงเพิ่มมากขึ้นเป็นลำดับ ศิลปินผู้สร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยได้สะท้อนภาพของสังคมในขณะนั้นออกมาเป็นงานศิลปะในหลากหลายแขนงให้เห็นกันได้อย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรมของ จิตร ภูมิศักดิ์ หรือผลงานจิตรกรรมที่สะท้อนถึงสภาพสังคมที่แสวงหาเสรีภาพภายใต้การปกครองที่ถูกครอบงำจากรัฐบาลทหาร

ผลงานจิตรกรรมภาพคนที่แสดงเนื้อหาเรื่องราวได้เด่นชัดในขณะนั้น อาทิ จิตรกรรมของภาพนักการเมืองของกำจร สุนพงษ์ศรี ลาวัลย์ อุปอินทร์ หรือศิลปินไร้ค่ายไร้สังกัดอย่าง จ่าง แซ่ตั้ง ได้บันทึกภาพความคิดที่ศิลปินมีต่อสังคม สะท้อนถึงสถานการณ์บ้านเมืองออกมาอย่างเด่นชัด ซึ่งเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่าต่อประวัติศาสตร์ในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างมาก

เมื่อเหตุการณ์บ้านเมืองกลับสู่ภาวะปกติ ความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจเริ่มเฟื่องฟู ส่งผลให้ตลาดผลงานศิลปะกลับมามีความคึกคักสดใสมากขึ้น ยุคของการสร้างสรรค์ศิลปะ จากศิลปินบัณฑิตที่จบการศึกษามาจากมหาวิทยาลัยต่างๆ นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ของตนเองออกสู่สังคมโดยผ่านทั้งการประกวดศิลปกรรมในเวทีต่างๆ หรือการนำผลงานออกแสดงในหอศิลป์เอกชนที่เกิดขึ้นเรียงรายราวดอกเห็ดในฤดูฝน

แม้ในช่วงเวลานี้กระแสของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย ได้เริ่มมีความหลากหลายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นศิลปะสื่อประสม ศิลปะแนวจัดวาง และรูปแบบศิลปะแบบนามธรรม แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบของจิตรกรรมที่ใช้ภาพลักษณ์ของมนุษย์เป็นเนื้อหาหลักก็ยังคงปรากฏให้เห็นอย่างต่อเนื่อง

จิตรกรรมภาพลักษณ์คนของสันติ ทองสุข ซึ่งได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดย บริษัทฟิลลิป มอริส สร้างขึ้นโดยแสดงภาพของกลุ่มคนที่แออัดเบียดเสียดกัน โดยมีภาพของสตรีผู้หนึ่งที่ตั้งครรภ์ได้คลอดบุตรออกมาท่ามกลางความแออัดของผู้คน เป็นการสะท้อนถึงรูปแบบของศิลปะสัจนิยม ที่ได้ถูกนำกลับมาสะท้อนสังคมในขณะนั้นอย่างเห็นภาพได้ชัดเจน

จิตรกรรมของวสันต์ สิทธิเขตต์ ซึ่งมีความชำนาญในการใช้เส้นที่ปาดป้ายเป็นภาพของผู้คนอย่างฉับพลัน ในแนวทางของศิลปะเยอรมัน เอกเพรสชันนิสม์ โดยศิลปินได้สะท้อนภาพสังคมในลักษณะของความรุนแรงทั้งจากอารมณ์ของศิลปินเอง เรื่องราวที่กดดัน ตลอดจนปัญหาสภาพสังคมที่กำลังเกิดขึ้น ออกมาเป็นผลงานศิลปะที่อาจจะดูดิบ แต่เป็นการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาที่สามารถสะท้อนภาวะที่กำลังย่ำแย่ของสังคมได้เป็นอย่างดี นับเป็นทางเลือกหนึ่งที่แตกต่างออกไปจากการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ร่วมสมัย

นอกจากนี้ยังมีผลงานจิตรกรรมของชาติชาย ปุยเปีย ที่สะท้อนเรื่องราวผ่านจิตรกรรมรูปลักษณ์มนุษย์ได้อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตน จิตรกรรมของชาติชายต้องอาศัยการตีความ คือ ผู้ชมต้องมีความเข้าใจในบริบทแวดล้อมของผู้สร้างสรรค์เพื่อที่จะทำความเข้าใจถึงแนวความคิดของศิลปินที่มีต่อการสร้างสรรค์

โดยสรุปแล้วผลงานจิตรกรรมที่อาศัยรูปลักษณ์ของมนุษย์ในการแสดงออก ยังคงสามารถดำเนินไปได้เป็นอย่างดีในสังคมไทย โดยเฉพาะผลงานที่แสดงออกในรูปแบบที่เหมือนจริงนั้นยังคงได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง แต่อย่างไรก็ตามศิลปินไทยจำนวนหนึ่งยังคงพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานต่อไปได้อย่างดี จนเป็นที่รู้จักในระดับสากล

2.4 ความหมายและการรวมกลุ่มของมนุษย์

มนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตชนิดหนึ่งที่ถือกำเนิดขึ้นบนโลก มีความแตกต่างไปจากสิ่งมีชีวิตชนิดอื่น ๆ ทั้งทางด้านกายภาพ ซึ่งมีร่างกายที่ตั้งตรงฉากกับพื้นโลก มีพฤติกรรมการแสดงออกต่างๆ รูปแบบการดำเนินชีวิต อารยธรรม ตลอดจนการรวมกลุ่มทางสังคมที่แตกต่างไปจากสัตว์ชนิดอื่น ๆ

คณาจารย์จากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย ได้แสดงความเห็นในเรื่องของมนุษย์ไว้ว่า

> มนุษย์เป็นสัตว์โลกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะแตกต่างไปจากสัตว์โลกชนิดอื่นๆ ข้อแตกต่างที่สำคัญ คือ ความเป็นสัตว์สังคมที่จำเป็นต้องใช้ชีวิตร่วมกันและความสามารถในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมขึ้นมาใช้ การศึกษาเกี่ยวกับสังคมมนุษย์จึงเป็นสิ่งจำเป็นเพราะเป็นพื้นฐานสำคัญในการรู้จักสังคมและการดำรงชีวิตอยู่ของมนุษย์ในสังคม (คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2551: 2)

จากปัจจัยของความจำเป็นในการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันเป็นสังคมของมนุษย์ได้ก่อให้เกิดรูปแบบของการรวมกลุ่ม การตั้งกฎเกณฑ์กติกาต่างๆ ในการอยู่รวมกลุ่มกันขึ้นในแต่ละชุมชน โดยเริ่มตั้งแต่กลุ่มเล็กที่สุดของชุมชน ซึ่งได้แก่ครอบครัว ซึ่งเป็นหน่วยสำคัญของมนุษย์ที่จะทำหน้าที่ในการเลี้ยงดู ให้การสั่งสอนอบรมให้สามารถดำรงอยู่ในแต่ละสังคมได้อย่างปกติสุข

ในด้านความหมายของสังคมนั้น สุดา ภิรมย์แก้ว ได้ให้ความหมายของสังคมไว้ว่า

> สังคมหมายถึงกลุ่มคนมากกว่าสองคนขึ้นไป มาอยู่รวมกันเป็นระยะเวลายาวนาน ในขอบเขตหรือพื้นที่ที่กำหนด สมาชิกประกอบด้วยคนทุกเพศทุกวัย ซึ่งมีการติดต่อสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน โดยมีวัฒนธรรมหรือระเบียบแบบแผนในการดำเนินชีวิตของตนเอง และที่สำคัญที่สุดคือสามารถเลี้ยงตัวเองได้การเลี้ยงตัวเองได้ของสังคมหนึ่งๆ ไม่ได้หมายความว่า สังคมนั้นจะต้องผลิตทุกสิ่งทุกอย่างที่จำเป็นในการดำรงชีวิตเอง แต่หมายความว่า สังคมนั้นต้องมีการจัดการให้สมาชิกได้รับสิ่งที่จำเป็นมาโดยวิธีการต่างๆ เช่น การซื้อขายหรือแลกเปลี่ยนกับสังคมอื่นๆ นอกจากนี้ สังคมยังต้องหาวิธีการต่างๆ ที่จะทำให้สมาชิกอยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุข เช่น มีกฎเกณฑ์ในการอยู่ร่วมกัน มีการควบคุมทางสังคม มีการแบ่งงานกันทำ และมีการสืบทอดสมาชิกใหม่แทนสมาชิกเก่า (สุดา ภิรมย์แก้ว, 2553: 68)

จะเห็นได้ว่าการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ในรูปแบบของสังคมดังที่ได้กล่าวถึงมานั้น เป็นการตกลงร่วมกันของมนุษย์ในการกำหนดรูปแบบ วิธีการ ตลอดจนกฎเกณฑ์ที่ใช้ควบคุมการดำรงอยู่ของแต่ละสังคม โดยโครงสร้างของสังคมนั้นยังสามารถแบ่งกลุ่มคนในแต่ละสังคมออกเป็นกลุ่มย่อยๆ ได้อีกโดยใช้กฎเกณฑ์ในด้านต่างๆ อาทิ อาชีพ การศึกษา อายุ เพศ ความสนใจในเรื่องใดเรื่องหนึ่งเป็นพิเศษ เป็นต้น

จากเหตุของการอยู่ร่วมกันแบบสังคมมนุษย์ย่อมก่อให้เกิดมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกัน โดยการแสดงออกทางพฤติกรรมในรูปแบบต่างๆ ทั้งทางกาย วาจา และใจ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกโดยตรงหรือโดยอ้อมก็ตาม

ในด้านความหมายของพฤติกรรมทางสังคม (Social Behavior) นั้น ทัศนีย์ ประจะเนย์ ได้กล่าวไว้ว่า

> พฤติกรรมทางสังคม หมายถึง การกระทำการแสดงออกของเอกัตบุคคลที่ไปมีปฏิสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับผู้อื่น หรือหมายถึงพฤติกรรมที่เกิดจากการกระทำระหว่าง

> กัน (interaction) ของบุคคล เป็นการแสดงออกหรือการกระทำซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับผู้อื่น นั่นก็คือ พฤติกรรมจะเป็นพฤติกรรมทางสังคมได้จะต้องเกิดจากการมีปฏิกริยาสัมพันธ์กันทางสังคม (social interaction) หรือการกระทำทางสังคม (ทัศนีย์ ประจะเนย์, 2538: 3)

การกำหนดพฤติกรรมต่างๆ ของมนุษย์นั้น สามารถจำแนกให้เห็นถึงที่มาของพฤติกรรมได้เป็น 2 ประเภท ดังที่คณาจารย์จากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัยได้กล่าวไว้ โดยสรุปได้ดังนี้

> 1. พฤติกรรมภายนอก หมายถึง พฤติกรรมที่ผู้อื่นสามารถสังเกตเห็นได้ มองเห็นได้ เป็นพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวของอวัยวะหรือบริบทต่าง ๆ
> 2. พฤติกรรมภายใน เป็นพฤติกรรมที่ไม่สามารถมองเห็นได้โดยทั่วไป แต่สามารถกำหนดได้ด้วยการสัมผัส หรือสังเกตพฤติกรรมตามหลักจิตวิทยา สามารถคาดเดาตีความเอาได้ (คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2551: 30)

ทั้งนี้ การสังเกตพฤติกรรมของมนุษย์นั้นจะต้องอาศัยการเข้าใจที่ถ่องแท้ ทั้งนี้จำเป็นต้องคำนึงถึงปัจจัยของพฤติกรรมทั้งสอง ดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วข้างต้นร่วมกันเสมอในการพิจารณา ดังที่ ศิรินภา จามรมาน และปนัดดา ชำนาญสุข ได้เสนอทรรศนะในประเด็นนี้พร้อมยกตัวอย่างประกอบไว้ว่า

> การที่จะเข้าใจพฤติกรรมมนุษย์ จะต้องสังเกตทั้งการกระทำของบุคคล ซึ่งเป็นพฤติกรรมภายนอก และความรู้สำนึกคิดของบุคคล ซึ่งเป็นพฤติกรรมภายในด้วย การสังเกตแต่เพียงพฤติกรรมอย่างอย่างหนึ่ง อาจก่อให้เกิดผลสรุปที่ผิดพลาดได้ ตัวอย่างเช่น เมื่อนายแดงเห็นนายเขียวซึ่งเป็นเพื่อนร่วมงานหน้าบึ้ง นายแดงอาจสรุปว่า นายเขียวไม่ชอบนายแดง แต่การที่นายเขียวหน้าบึ้งนั้น อาจจะมาจากสาเหตุมากมายที่ไม่เกี่ยวกับนายแดงเลยก็ได้ (ศิรินภา จามรมาน และ ปนัดดา ชำนาญสุข, 2553: 2-3)

ในประเด็นของพฤติกรรมมนุษย์ที่แสดงออกในสังคมนั้น สามารถที่จะจำแนกออกตามทรรศนะของ ทัศนีย์ ประจะเนย์ ได้ว่า

> ความจริงแล้วพฤติกรรมทางสังคมของมนุษย์ ที่กระทำต่อกันในสังคมมีมากมายหลายอย่าง แต่ถ้าจะจำแนกเป็นประเภทใหญ่ๆ ก็จะแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. พฤติกรรมที่สนับสนุนสังคม ได้แก่ พฤติกรรมทางบวก เป็นพฤติกรรมที่ส่งเสริมให้ความเอื้อเฟื้อ ร่วมมือต่อการทำกิจกรรมต่างๆ ที่สังคมได้กระทำอยู่ เช่น มีความคิดเห็นสอดคล้อง มีความรู้สึกเจ็บแค้น มีความเสียใจร่วมกันหรือมีใจร่วมกัน เช่น การร่วมมือกันปลูกป่า การวิ่งการกุศล การรณรงค์ป้องกันโรคเอดส์ การรณรงค์ต่อต้านยาเสพติด การรรณรงค์การเลิกสูบบุหรี่ เป็นต้น

2. พฤติกรรมที่ต่อต้านสังคม ได้แก่ พฤติกรรมที่แสดงออกว่า ต่อต้าน ก้าวร้าว คัดค้าน เป็นพฤติกรรม ทางลบ ที่มุ่งทำร้ายสังคม เช่น พฤติกรรมนักเรียน 2 สถาบัน ยกพวกตีกันหรือการโจรกรรม ฉกชิง วิ่งราวทรัพย์ การทำลายสาธารณสมบัติ และสาธารณสถาน เป็นต้น (ทัศนีย์ ประจะเนย์, 2538: 8)

พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์แต่ละบุคคลนั้นเป็นกริยาที่ตอบสนองความต้องการของร่างกายและจิตใจของบุคคลนั้นๆ ทั้งเพื่อตอบสนองต่อการดำรงชีวิตทั้งในระดับพื้นฐาน คือ การตอบสนองความต้องการของร่างกายโดยตรง เช่น การหาอาหาร การพักผ่อนนอนหลับ ในขณะที่พฤติกรรมอีกประเภทหนึ่งนั้นจะเป็นการตอบสนองความต้องการที่มนุษย์จะมีต่อสังคมโดยรอบ

ในกรณีนี้คณาจารย์จากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัยได้กล่าวถึงการแบ่งพฤติกรรมของมนุษย์ในทางจิตวิทยาไว้ออกเป็น 2 ประเภทด้วยกันคือ

1. พฤติกรรมที่มีมาแต่กำเนิด ซึ่งเกิดขึ้นโดยไม่มีการเรียนรู้มาก่อน ได้แก่ ปฏิกริยาสะท้อนกลับ เช่น การกระพริบตา และสัญชาตญาณ เช่น ความกลัว การเอาตัวรอด เป็นต้น

2. พฤติกรรมที่เกิดจากอิทธิพลของกลุ่ม ได้แก่ พฤติกรรมที่เกิดจากการที่บุคคลติดต่อสังสรรค์และมีความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม ดังนั้น การปรับเปลี่ยนพฤติกรรมของมนุษย์ให้เหมาะสมกับสิ่งแวดล้อมแบ่งออกได้เป็น 4 ลักษณะ คือ

2.1 การปรับเปลี่ยนทางด้านสรีระของร่างกาย เช่น การปรับปรุงบุคลิกภาพการแต่งกาย การพูด

2.2 การปรับเปลี่ยนทางด้านอารมณ์และความรู้สึกนึกคิด ให้มีสัมพันธภาพที่ดีกับบุคคลอื่น ปรับอารมณ์ความรู้สึกให้สอดคล้องกับบุคคลอื่น รู้จักการยอมรับผิด

2.3 การปรับเปลี่ยนทางด้านสติปัญญา เช่น การศึกษาค้นคว้าเพื่อให้มีความรู้ที่ทันสมัย ทันเหตุการณ์ การมีความคิดเห็นคล้อยตามความคิดเห็นของคนส่วนใหญ่

> 2.4 การปรับเปลี่ยนอุดมคติ หมายถึง สามารถปรับเปลี่ยนหลักการแนวทางบางส่วนบางตอนเพื่อให้เข้ากับสังคมส่วนใหญ่ได้ โดยพิจารณาจากความจำเป็นและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย เป็นประโยชน์แก่ตนเอง เพื่อสวัสดิภาพของตนเองและของกลุ่ม (คณาจารย์จากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2551: 33)

จะเห็นได้ว่า กลุ่มในสังคมจะมีความหมายต่อมนุษย์ทั้งในการช่วยเหลือพึ่งพากันเพื่อการดำเนินชีวิต ตลอดจนกลุ่มเพิ่มโอกาสทางสังคมในฐานะของความเป็นพวกเดียวกัน มีส่วนร่วมกันเพื่อให้เกิดเป็นการยอมรับ ตลอดจนเป็นพลังในการต่อรองหรือผลักดันความสำคัญของกลุ่มต่อสังคมโดยรอบ

ทัศนีย์ ทองสว่าง ได้กล่าวถึงความหมายของกลุ่มคนตามที่เมอร์ตัน (Merton K. Robert) ได้กล่าวไว้ว่า

> กลุ่มคนคือบุคคลจำนวนหนึ่งซึ่งมีรูปแบบของการปะทะสังสรรค์ มีวามรู้สึกว่าตนเป็นสมาชิกของกลุ่ม และได้รับการยอมรับจากบุคคลอื่นด้วยว่าตนเป็นสมาชิกของกลุ่มนั้น เราเป็นสมาชิกของกลุ่มเพราะเราเข้าไปเกี่ยวข้องมีความสัมพันธ์กับคนในกลุ่มนั้น และบางครั้งเราเป็นสมาชิกของกลุ่มเพราะเราต้องการให้ได้ชื่อว่าเป็นพวกเดียวกันในกลุ่มนั้นด้วย (ทัศนีย์ ทองสว่าง, 2549: 25)

สำหรับพฤติกรรมการรวมกลุ่มทางสังคม ในทางด้านจิตวิทยานั้นได้ให้ความหมายไว้ว่าคือการรวมตัวกันของคนที่มีจำนวนตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปที่มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกัน คือมีจุดร่วมของการรวมกลุ่มกัน ไม่ใช่เป็นเพียงมาอยู่ร่วมในสถานที่เดียวกัน แต่เป็นการรวมกลุ่มที่มีวัตถุประสงค์มีอิทธิพลต่อกัน จูงใจซึ่งกันและกัน ตลอดจนมีเป้าหมายของกลุ่มร่วมกัน นอกจากนี้

การรวมกลุ่มดังกล่าวจะผลักดันให้เกิดความรู้สึกถึงการเป็นพวกเดียวกัน ตลอดจนทำให้ตระหนักถึงการจำแนกสิ่งที่ไม่ใช่พวกเราออกมาอย่างชัดเจนด้วยเช่นกัน

อย่างไรก็ดี เมื่อศึกษาถึงผลกระทบของกลุ่มคนทางสังคมแล้ว ในทางจิตวิทยาได้มีการศึกษาวิเคราะห์ถึงปัจจัย อิทธิพล ตลอดจนผลกระทบต่างๆ ที่มีต่อการรวมกลุ่มไว้อย่างน่าสนใจ

นพมาศ อุ้งพระ (ธีระเวคิน) ได้กล่าวถึงอิทธิพลรวม 3 ตัวอย่างที่มีผลต่อการรวมกลุ่มคน ซึ่งได้แก่

> การเสริมกันทางสังคม (Social facilitation) การออมแรง (Social loafing) และการลดความเป็นตัวตน (deindividulation) (นพมาศ (อุ้งพระ) ธีระเวคิน, 2553: 334)

ในประเด็นของการเสริมกันทางสังคมนั้น เป็นปรากฏการณ์ที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มคนในลักษณะของการปรากฏตัวของผู้อื่นที่มีผลต่อการดำเนินกิจกรรมของกลุ่ม ซึ่งจากการทดลองทางจิตวิทยาพบว่า ส่งผลทั้งทางด้านบวกและลบต่อกลุ่ม ตามที่ไซอ๊านส์ (Robert Zajonc) ได้สรุปถึงผลการทดลองของเขาไว้ความว่า

> การปรากฏตัวของคนอื่นเร้าใจหรือกระตุ้นคนได้ การเร้าใจทางสังคมเสริมการเกิดปฏิกริยาทำให้ทำงานเร็วขึ้น ถ้างานนั้นมีความเด่นชัดและไม่ยาก ดังนั้น การเร้าใจเสริมการกระทำที่ง่าย แต่จะทำให้ผลงานเสียช้าลงและผิดพลาดมากขึ้น ถ้างานนั้นยากหรือสลับซับซ้อน การมีผู้อื่นอยู่ด้วยเร้าใจคน และเมื่อถูกเร้าใจ บุคคลจะทำงานที่เด่นชัด (dominant) และง่ายๆ ได้เร็วขึ้น แต่ถ้าเป็นงานที่ยากและไม่เด่นชัดจะทำงานได้ช้าลงและอาจผิดพลาดมากขึ้น (นพมาศ (อุ้งพระ) ธีระเวคิน, 2553: 336)

นอกจากนี้ การเสริมกันทางสังคมในลักษณะของการอยู่ในกลุ่มคนที่มีจำนวนมากนั้น อาจส่งผลกระทบให้เกิดความเร้าใจได้ทั้งความรู้สึกอุ่นใจ มีคนให้กำลังใจจำนวนมาก แต่ในขณะเดียวกันก็อาจทำให้รู้สึกประหม่า กังวล หรืออึดอัดขึ้นได้เช่นกัน ในประเด็นของการเร้าใจของคนนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบ คือ ความประหม่าเมื่อถูกประเมิน การหันเหความสนใจ และเพียงการปรากฏตัว

นพมาศ (อุ้งพระ) ธีระเวคิน ได้แสดงทรรศนะในเรื่องดังกล่าวโดยสรุปได้ว่า

> ความประหม่าเมื่อถูกประเมิน คือการเร้าใจเมื่อรู้ว่ามีผู้กำลังมองหรือประเมินการกระทำของเรา ส่งผลให้เรารู้สึกตระหนักรู้ในตัวเองว่ากำลังถูกประเมิน ทำให้เราทำกิจกรรมได้ดีขึ้น ขณะที่การเร้าใจด้วยการถูกหันเหความสนใจนั้น จะทำให้เกิดอาการวอกแวก ต้องแบ่งความสนใจไปยังการปรากฏตัวของผู้คนหรือสิ่งอื่นใดก็ตาม และประเด็นสุดท้ายคือเพียงการปรากฏตัวของผู้อื่น คือสถานการณ์ที่ให้เรารับรู้ว่ามีผู้อื่นที่อยู่ร่วมกับเรา ส่งผลให้เราเกิดการกระตือรือร้น เสริมพฤติกรรมไปในทางที่ดีขึ้น การตระหนักรู้ถึงการมีอยู่ของผู้อื่นทำให้การทำงานง่ายๆ มีประสิทธิภาพที่ดีขึ้น แต่อาจรบกวนกิจกรรมสร้างสรรค์และการทำงานที่ซับซ้อน (นพมาศ (อุ้งพระ) ธีระเวคิน, 2553: 337-338)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อิทธิพลต่อมาที่มีผลกระทบต่อการรวมกลุ่มคนจำนวนมาก คือ การออมแรง ซึ่ง จำรอง เงินดี ได้แสดงความเห็นในเรื่องของการออมแรงทางสังคม (social loafing) ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> พฤติกรรมของบุคคลในกลุ่มที่เกิดขึ้น และถือว่าเป็นปรากฏการณ์ททางสังคม อย่างหนึ่งก็คือ เมื่อบุคคลทำงานหรือกิจกรรมร่วมกันภายในกลุ่ม จะมีบุคคลในกลุ่มออกแรงทำงานให้กับกลุ่ม หรือทุ่มเทการทำงานให้กับกลุ่มน้อยกว่าปกติ ซึ่งเป็นการลดความพยายามลงเมื่อเห็นผู้อื่นร่วมทำกิจกรรมด้วย ปรากฏการณ์เช่นนี้เรียกว่า การออมแรงทางสังคม (จำรอง เงินดี, 2552: 142)

จะพบว่าเมื่อต้องทำงานคนเดียว มนุษย์เราจะทุ่มเทพลังงานให้กับการทำงานนั้นๆ อย่างเต็มที่ จะเห็นชัดจากงานที่ต้องใช้แรงเป็นตัวผลักดันให้บรรลุผลสำเร็จ ในขณะเดียวกันเมื่อเกิดการรวมกลุ่มในการทำงานจะเกิดพฤติกรรมการออมแรงของแต่ละคนในกลุ่มลง ด้วยความเชื่อที่ว่าคนอื่นๆ ในกลุ่มจะทำงานกันเต็มที่ หรือมีความรู้สึกว่ามีผู้เข้ามาร่วมรับผิดชอบเป็นจำนวนมากพอแล้ว รวมไปถึงความรู้สึกกลัวถูกเอาเปรียบ แต่ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับผลตอบแทนในแต่ละงานด้วยว่าจะให้แรงจูงใจในการทำงานมากน้อยเพียงใด

อิทธิพลประการสุดท้ายใน 3 ประเภทที่มีผลต่อการรวมกลุ่ม คือ การลดความเป็นตัวตน ดังที่นพมาศ (อุ้งพระ) ธีระเวคิน ได้กล่าวถึงในประเด็นนี้ไว้โดยสรุปความได้ว่า

> คนสามารถเร้าใจผู้คน และปรากฏการณ์ออมแรงชี้ว่า คนในกลุ่มอาจปัดความรับผิดชอบ ต่างคนต่างคิดว่าตนไม่ต้องรับผิดชอบต่อการกระทำของตนเอง เกิดภาวะ diffusion of responsibility ซึ่งพฤติกรรมที่เกิดจากการไม่มีการควบคุมตนเอง มีลักษณะร่วมอันหนึ่งคือ ถูกเร้าโดยการเข้ากลุ่ม (เหมือนพวกเสื้อแดง) กลุ่มสามารถสร้างความตื่นเต้นจนรู้สึกมีสิ่งที่ยิ่งใหญ่กว่าตัวเอง คนฟังคอนเสิร์ตคนเดียว หรือตำรวจคนเดียว มักจะไม่เสียการควบคุมตัวเอง แต่เวลาอยู่ในกลุ่มบุคคลถูกเร้าใจจนเลิกนึกถึงความเป็นปัจเจกบุคคลของตน สูญเสียเอกลักษณ์ เกิดความไวที่จะโต้ตอบต่อการยั่วยุ ทำตามปทัสถานของกลุ่ม เมื่อมีการเร้าใจสูงและมีการกระจายความรับผิดชอบ (diffused responsibility) ผู้คนจะเลิกมีการควบคุมพฤติกรรมของตัวเองและสูญเสียความรู้สึกเป็นตัวตน ปรากฏการณ์ลดความเป็นตัวตนมักเกิดขึ้นเมื่อคนอยู่ในกลุ่มใหญ่ มีสภาพนิรนามไม่มีการชี้ตัวได้ มีการถูกเร้าและถูกหันเหความสนใจ ผลที่เกิดจากการลดการตระหนักรู้และลดการควบคุมพฤติกรรมตนเอง คือ ทำให้คนตอบสนองต่อเหตุการณ์เฉพาะหน้า

มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเชิงบวกหรือเชิงลบ การลดความเป็นตัวตนและการอยู่ในสภาพไม่ตระหนักรู้ในตนจะลดลงเมื่อทำให้เกิดการตระหนักรู้ (นพมาศ (อุ้งพระ) ธีระเวคิน, 2553: 341-346)

ในประเด็นเดียวกันนี้ วัฒนา ศรีสัตย์วาจา ได้แสดงความเห็นไว้อย่างสอดคล้อง ความว่า

ในขอบเขตหนึ่งบุคคลจะขาดความรับผิดชอบเมื่อเข้าไปอยู่ในกลุ่ม เพราะแทนที่จะมีความรู้สึกรับผิดชอบทางศีลธรรมและต่อการกระทำของตนเอง หรือร่วมกันรับผิดชอบในบรรดาสมาชิกของกลุ่มด้วยกัน และไม่มีความรู้สึกที่รุนแรงเหมือนกับที่อยู่คนเดียว แต่กลับมีพฤติกรรมที่แตกต่างไปจากปกติ นั่นคือขาดความรับผิดชอบทางศีลธรรมต่อตนเองและสังคม ปรากฏการณ์เช่นนี้บางครั้งเรียกว่าการกระจายความรับผิดชอบ (responsibility diffusion) หรือการลดความเป็นเอกัตบุคคล (deindividuation) ลงเพราะบุคคลกำลังตอบสนองและกำลังถูกตอบสนอง ไม่ใช่อย่างที่แยกแต่ละบุคคล หากแต่ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม การตอบสนองดังกล่าวนี้มีขอบเขตไม่เท่ากันในกลุ่มต่าง ๆ และจะส่งผลต่อการลดความเป็นเอกัตบุคคลแตกต่างกันด้วย มีหลักฐานที่แสดงว่า ยิ่งกลุ่มใดลดความเป็นเอกัตบุคคลของบุคคลลงมากเท่าใด พฤติกรรมของสมาชิกในกลุ่มยิ่งขาดการยับยั้งชั่งใจ และจะแสดงออกมาอย่างอิสระมากขึ้นเท่านั้น (วัฒนา ศรีสัตย์วาจา, 2534: 248)

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาถึงประเด็นในการรวมตัวกันของบุคคลในสังคมเพื่อให้เกิดเป็นกลุ่มคนขึ้นนั้น ยังสามารถจำแนกลักษณะออกได้หลายแบบด้วยกันจากความแตกต่างในประเด็นปลีกย่อยบางประการ

โยธิน ศันสนยุทธ และจุมพล พูลภัทรชีวิน ได้กล่าวไว้ว่า

การรวมตัวกันของผู้คนมีหลายแบบด้วยกัน แต่การรวมกันทางสังคมที่มีคุณสมบัติของการมระบบองค์การเท่านั้นเรียกว่า กลุ่ม (groups) ส่วนการรวมกันทางสังคมแบบไม่มีระบบเรียกว่า มวลชน (masses) มีลักษณะต่าง ๆ หลายลักษณะที่ทำให้มวลชนหนึ่งแตกต่างไปจากอีกมวลชนหนึ่ง เช่น ขนาด ขอบข่าย การกระตุ้นความใส่ใจ กิจกรรม และการรวมตัวกัน (โยธิน ศันสนยุทธ และจุมพล พูลภัทรชีวิน, 2524: 122)

กล่าวโดยสรุปถึงการรวมกลุ่มทางสังคมของมนุษย์นั้น เพื่อวัตถุประสงค์ร่วมกันของมนุษย์ ซึ่งโดยมากแล้วการรวมกลุ่มจะก่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ในการทำงานร่วมกัน หากงานนั้นๆ มีผลประโยชน์ต่อบุคคลในกลุ่ม โดยเฉพาะงานที่เป็นประโยชน์สามารถจำแนกเป็นรายบุคคลได้ จะกระตุ้นให้กลุ่มมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น การทำงานของกลุ่มที่เหมาะสมมักจะประกอบด้วยสมาชิกในจำนวนที่ไม่มากจนเกินไปเพื่อผลสัมฤทธิ์ในการทำงาน การรวมกลุ่มจะก่อให้เกิดพลังในการขับเคลื่อนให้การทำงานหรือวัตถุประสงค์ของกลุ่มบรรลุไปด้วยดี ย่อมต้องอาศัยความร่วมมือกันของคนในกลุ่มเป็นแรงผลักดันให้เกิดความก้าวหน้า หากขาดความร่วมมือ ความสามัคคีหรือเป้าหมายที่แน่ชัด จะส่งผลให้กลุ่มขาดประสิทธิภาพในการขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างแน่นอน

2.5 ร่างกายในมุมมองและความหมายที่แตกต่าง

ร่างกายของมนุษย์ที่ถือกำเนิดขึ้นมามีส่วนประกอบของร่างกายที่สมบูรณ์ครบถ้วนนั้นจะมีความเหมือนกันในทุกเผ่าพันธุ์ แม้จะมีความแตกต่างในส่วนประกอบของสีผิว สีผม ขนาดรูปร่างของอวัยวะบางส่วน หรือร่างกายอยู่บ้างก็ตาม แต่โดยรวมแล้วร่างกายของมนุษย์ล้วนมีรูปลักษณะที่เหมือนกันทั้งสิ้น

ในขณะที่ความแตกต่างของร่างกายในบริบททางสังคมกลับมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงไปตามความคิดความเชื่อของแต่ละวัฒนธรรม ขึ้นอยู่กับความหมายของแต่ละสังคมที่ได้ตกลงกันหรือสืบทอดความคิดต่อกันมาว่าจะให้ร่างกายนั้นเป็นไปอย่างไร ในทิศทางใด ตัวอย่างหนึ่งที่อาจเชื่อมโยงเปรียบเทียบให้เห็นชัดถึงความต่างของความคิดที่มีต่อร่างกายได้คือวัฒนธรรมการแต่งกาย จะเห็นได้ว่า ในปัจจุบันการแต่งกายของมนุษย์นั้นเป็นไปเพียงเพื่อการปกปิดร่างกายไม่ให้เห็นหรือเปิดเผยอวัยวะที่เชื่อว่ามีความสำคัญ ว่าเป็นอวัยวะที่กระตุ้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกทางเพศต่อผู้พบเห็นได้ เช่น การปิดปังหน้าอกของสตรี ตลอดจนอวัยวะสืบพันธุ์ เป็นต้น แต่เราจะพบว่าการปิดปังหน้าอกของสตรีนั้นกลับไม่ใช่สาระสำคัญของการปกปิดในการแต่งกายของบางวัฒนธรรม อาทิ ในวัฒนธรรมของชนเผ่าบางชนเผ่าที่เราจะพบการเปลือยหน้าอกสตรีของพวกเขาเป็นเรื่องปกติในวัฒนธรรมของเขา

การเปิดเผยหรือปิดบังร่างกายด้วยเครื่องแต่งกาย แม้ว่าจะมีผลมาจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ เพื่อให้เกิดความอบอุ่นของร่างกายก็ตาม แต่ขณะเดียวกันความคิด ความเชื่อ และค่านิยมของสังคมย่อมมีผลต่อการปิดบังร่างกายด้วยเช่นกัน ดังความคิดที่ว่าร่างกายที่เปลือยเปล่านั้นจะกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกทางเพศต่อผู้ที่พบเห็นได้ ย่อมส่งผลต่อการจัดการร่างกายโดยการปกปิดร่างกายให้มิดชิด โดยเฉพาะในบริเวณสำคัญที่สามารถก่อความปรารถนาทางเพศได้

โดยง่าย เช่น หน้าอกของสตรี รวมถึงอวัยวะเพศด้วย ดังที่ ปิยวดีและไชยันต์ ไชยพร ได้กล่าวในประเด็นนี้ว่า

> การเปลือยร่างกายให้คนอื่นเห็นเป็นสิ่งชั่วร้ายที่น่าละอาย ก็ด้วยสาเหตุที่การเปลือยนั้นสัมพันธ์กับการปลุกเร้าความต้องการทางเพศหรือกามตัณหา และจากเงื่อนไขความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้ การเปลือยของร่างกาย ในตัวของมันเองจึงไม่ใช่สิ่งชั่วร้าย ถ้ามันไม่เป็นการปลุกเร้ากามตัณหา กามตัณหาต่างหากที่เป็นสิ่งชั่วร้ายในตัวมันเอง และเป็นสาเหตุที่ทำให้สิ่งต่างๆ ที่เข้ามามีสหสัมพันธ์กับมันกลายเป็นสิ่งชั่วร้ายไปด้วย (ปิยวดี และ ไชยันต์ ไชยพร, 2541: 67)

การจัดการกับร่างกายที่เปลือยเปล่าด้วยการปกปิดร่างกายนั้นสอดคล้องกันในหลายวัฒนธรรม ด้วยความเชื่อว่าร่างกายที่เปลือยเปล่านั้นจะนำพาให้เกิดตัณหา ซึ่งจะนำไปสู่ความปรารถนาในทางที่ไม่ดีให้เกิดขึ้น ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้ว ความต้องการทางเพศนั้นเป็นพฤติกรรมพื้นฐานทางธรรมชาติของมนุษย์ในการสืบทอดเผ่าพันธุ์ หากแต่ในสังคมที่มีการจับคู่ครองที่ชัดเจนแล้วนั้น การแสดงออกถึงความต้องการทางเพศต่อบุคคลที่มิใช่คู่ครองของตนเองนั้น เป็นวิถีที่ต้องห้ามของสังคมปกติทั่วไป การปกปิดร่างกายจึงเป็นการจัดการเบื้องต้นกับร่างกายเปลือยเปล่าของมนุษย์ที่ถือกำเนิดขึ้นมา เพื่อการอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคม

ความต้องการที่จะให้มนุษย์ปิดบังร่างกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในร่างกายส่วนที่จะกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกทางกามตัณหาจึงถูกแสดงออกมาในเรื่องของความน่าเกลียด การสอนสั่งให้เกิดความอายต่ออวัยวะทั้งหน้าอกและอวัยวะสืบพันธุ์ เป็นประเด็นที่อบรมสั่งสอนกันในบางสังคม จนในบางครั้งนำไปสู่ความเชื่อว่าเป็นอวัยวะที่สกปรก ทั้งในแง่ของการขับถ่ายปฏิกูลต่างๆ ซึ่งนำพากลิ่นเหม็นต่างๆ ออกมา หรือรูปลักษณะของอวัยวะเองก็ตามที่ทำให้เกิดความรู้สึกไม่ดีต่อมนุษย์ผู้เป็นเจ้าของอวัยวะเอง จนเป็นสำนึกที่ต้องปกปิดร่างกาย ตลอดจนอวัยวะสืบพันธุ์ของตนเองให้มิดชิด

ด้วยเหตุที่ร่างกายของมนุษย์เป็นเสมือนตัวแทนของบุคคล การจัดการกับร่างกายจึงเป็นกิจกรรมหลักของแต่ละสังคม เพื่อประโยชน์ของการอยู่ร่วมกันในสังคม การจัดการกับร่างกายนั้นมีรูปแบบที่แตกต่างและอาจสอดคล้องกันในแต่ละวัฒนธรรม ดังเช่น ความพยายามดัดแปลงร่างกายให้มีกล้ามเนื้อที่แข็งแรงสมบูรณ์ เพื่อต้องการสะท้อนถึงภาพลักษณ์ของ ความแข็งแรงมีสุขภาพดี มีพละกำลังที่แฝงความเหนือกว่าคนอื่นๆ ดังจะเห็นได้จากประติมากรรมสมัยกรีก ที่เราจะเห็นว่าประติมากรรมได้สะท้อนภาพความแข็งแรงของร่างกายชายหนุ่มที่สมบูรณ์ด้วยกล้ามเนื้อ

ท่วงท่ากริยาที่แสดงถึงการมีกำลัง เพื่อสะท้อนถึงค่านิยมของสังคมในขณะนั้นในแนวทางอุดมคติ แต่ในขณะเดียวกันการแสดงออกถึงร่างกายของสตรีชาวกรีกในยุคต้นของอารยธรรมกลับแสดงออกถึงความอุดมสมบูรณ์ของร่างกายทั้งในลักษณะของเพศผู้ให้กำเนิด และท่าทางที่เป็นธรรมชาติมากกว่า ซึ่ง เจนกินส์และเทอร์เนอร์ (Ian Jenkins and Victoria Turner) ได้แสดงทัศนะในเรื่องนี้ไว้โดยสรุปได้ว่า

> รูปลักษณ์ของผู้หญิงในศิลปะกรีกนั้น แสดงความหมายที่แตกต่างไปจากรูปลักษณ์ของผู้ชาย รูปเปลือยของผู้หญิงไม่ได้มีแบบแผนตายตัวทางสังคมในการแสดงออกเหมือนกับรูปเปลือยของผู้ชาย วิถีชีวิตของหญิงชาวกรีกนั้นถูกกีดกันออกจากวิถีชีวิตสาธารณะ ไม่ใช่ว่าพวกเธอไม่มีตัวตน แต่มีความสำคัญทั้งในฐานะของนักบวชหญิง หรือฐานะภรรยาและแม่ของลูกๆ และยังเป็นแม่บ้านผู้มีหน้าที่จัดการทุกสิ่งทุกอย่างในบ้าน บุคลิกของสตรีเพศที่ปรากฏอยู่ในนิทานปรัมปราหรือวรรณกรรมนั้น มักจะถูกอธิบายออกมาใน บุคลิกที่แข็งแกร่งอย่างน่าตกใจ แสดงพลังของสตรีเพศที่ผืนกฎเกณฑ์ที่ตายตัวของสังคมกรีก แต่ในทางกลับกันนั้น ประติมากรรมรูปผู้หญิงที่ถูกแกะสลักแสดงไว้ที่ป้ายหินของหลุมศพนั้นกลับแสดงความเป็นภาพตัวแทนของพวกเธอในรูปแบบอุดมคติที่เต็มไปด้วยศีลธรรม พรหมจรรย์ ความเป็นแม่ ลูกสาว หรือเทพธิดา (Jenkins and Turner, 2009: 51)

จะเห็นได้ว่า การกำหนดความหมายของร่างกายมนุษย์นั้น เป็นไปตามวิถีของแต่ละสังคมจะให้เป็นไป เป็นความพยายามทั้งจากเจ้าของร่างกายที่ต้องการให้มีร่างกายในแบบที่ตนเองชื่นชม ขณะเดียวกันสังคมก็จะมีส่วนร่วมในการกำหนดทิศทางของการจัดการกับร่างกาย ตลอดจนการให้นิยามกับร่างกายของมนุษย์ไว้ในบริบทต่างๆ ในประวัติศาสตร์ของร่างกายนั้นในอดีตเคยมีความเชื่อว่าทั้งชายและหญิงต่างมีร่างกายที่เหมือนกัน รวมทั้งเรื่องของอวัยวะเพศที่ของฝ่ายชายมีลักษณะที่ยื่นออกจากร่างกาย ในขณะที่ของผู้หญิงนั้นซ่อนเข้าไปในร่างกาย เป็นความเท่าเทียมกันในความเป็นมนุษย์ที่ติดตัวมาแต่กำเนิด มีเพียงสถานะของความเป็นเพศชายและเพศหญิงเท่านั้นที่แตกต่างกัน แต่ในเวลาต่อมากลับมีความพยายามที่จะให้เกิดความไม่เท่าเทียมกันในระหว่างชายและหญิง โดยอาศัยธรรมชาติของรูปลักษณ์ร่างกายที่ต่างกันเป็นเครื่องอธิบายในความแตกต่างของโครงสร้างและหน้าที่ ดังที่ สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ ได้แสดงทัศนะไว้ว่า

> เมื่อต้นศตวรรษที่ 19 การแบ่งแยกโครงสร้างและหน้าที่ระหว่างร่างกายของผู้ชายกับผู้หญิงก็ยิ่งชัดเจนขึ้น รวมไปถึงการมองร่างกายของผู้หญิงว่าเป็นลักษณะที่ผิดปกติ ประจำเดือนของผู้หญิงซึ่งเคยเป็นกระบวนการธรรมชาติที่แสดงความสมบูรณ์ของร่างกาย ได้กลายมาเป็นสาเหตุของการป่วยไข้ มีความเชื่อว่าร่างกายของผู้หญิงถูกควบคุมด้วยประจำเดือน อิทธิพลของความเชื่อนี้มิได้จำกัดเฉพาะในหมู่คนทั่วไป แต่เป็นที่ยอมรับอย่างเป็นทางการด้วย ตัวอย่างเช่น ในปี 1896 ศาลได้ยกฟ้องหญิงสาวอเมริกันที่ถูกจับในข้อหาลักทรัพย์ โดยให้เหตุผลว่าการกระทำของเธอสืบย้อนไปได้ว่า เป็นผลมาจากความผิดปกติของรอบประจำเดือน (สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ, 2541: 23)

ความแตกต่างทางร่างกายของชายและหญิง ได้ถูกนำมาเป็นข้อต่อรองทางสังคมถึงความเหมาะควรในสถานการณ์ต่างๆ จนกลายเป็นเครื่องมือหนึ่งที่นำมาใช้ควบคุมในการกำหนดกฎเกณฑ์ต่างๆ ขึ้น ทั้งทางด้านการปกครอง ศาสนา ตลอดจนวิถีปฏิบัติต่างๆ ของแต่ละสังคม ดังเช่นในสังคมตะวันตก ในช่วงเวลาหนึ่งนั้นได้อาศัยความแตกต่างของร่างกายนี้ เป็นภาพตัวแทนของความกลัวต่อความเป็นมนุษย์ที่มีอารมณ์ ความรู้สึกทางเพศ ตลอดจนบาปที่ติดตัวมาแต่กำเนิดตามความเชื่อในศาสนา โดยการกำหนดให้ร่างกายของสตรี ตลอดจนร่างการยของคนผิวสี ซึ่งได้ถูกจัดการให้เป็นร่างกายที่เต็มไปด้วยบาป ตัณหา และความน่ากลัวตามวิธีคิดนี้ ดังที่สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ ได้แสดงความเห็นไว้ว่า

> ชาวอังกฤษในยุคนั้นจัดการความกลัวเนื้อหนังมังสาของพวกเขา ด้วยการฉายความกลัวนั้นลงบนร่างกายของผู้อื่น ซึ่งก็คือคนผิวดำและผู้หญิง ในกรณีหลังร่างกายของผู้หญิงซึ่งเชื่อกันว่าอ่อนแอและไม่มั่นคง ในระบบคิดนี้ จึงมีสถานะของความเย้ายวนซึ่งคุกคามความเป็นตัวตนของคนผิวขาวด้วย ในขณะที่ร่างกายของผู้หญิงผิวขาวยังมีบทบาทในการสร้างเผ่าพันธุ์ (race) ที่แข็งแรงให้ครอบครัวและประเทศชาติ ร่างกายของคนผิวดำ โดยรวมได้กลายเป็น “ความเป็นอื่นที่เป็นอันตราย” (dangerous others) เป็นร่างป่าเถื่อน (uncivilized) มีพลังทางเพศที่ไม่อาจควบคุมได้ เป็นร่างกายที่อุดมด้วยภัยที่คุกคามระเบียบทางศีลธรรมอันดีของอารยธรรมตะวันตก (สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ, 2541: 24)

การกำหนดให้ร่างกายของสตรีหรือคนผิวสีที่มิใช่คนผิวขาวเป็นไปในทิศทางใด ล้วนเกิดจากการกำหนดของมนุษย์เพศชายทั้งสิ้น เป็นการกีดกัน การคัดแยก ที่ขัดขวางความเท่าเทียม

ตลอดจนสิทธิพื้นฐานของความเป็นมนุษย์โดยอาศัยเพศ และความแตกต่างของร่างกายเป็นเครื่องมือสำคัญ เป็นข้อจำกัดทางกายภาพของบุคคลที่ติดตัวมาเมื่อเกิดไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ การจัดวางกำกับร่างกายของผู้หญิงยังปรากฏให้เห็นอีกหลายตัวอย่าง ไม่เว้นแม้แต่ในทางศิลปะ ที่เราจะพบว่าร่างกายของผู้หญิงได้ถูกนำมาตอบสนองความต้องการในการสร้างสรรค์ของศิลปินได้อย่างหลากหลาย ดังที่ หฤทยา ขุนน้อย ได้กล่าวถึงในประเด็นนี้ไว้ว่า

> เรือนร่างของผู้หญิงเป็นภาพลักษณ์ทางการมอง ที่ปรากฏมากมายในสังคม เป็นไปได้ไหมว่ามีการตั้งคำถามถึงความเป็นเรือนร่างที่ไม่ใช่สัจจะของเรือนร่างแท้จริงของเพศหญิง กล่าวได้ว่าเรือนร่างในสังคมมักจะอยู่ภายใต้การครอบงำด้วยวาทกรรมทางการแพทย์ การเต้นแอโรบิค โภชนาการ ความอ้วน การควบคุมแคลอรี่ที่เป็นประเด็นของเรือนร่างเพศหญิงในแง่ความงามและสุขภาพในโลกไซเบอร์ จากการแสดงนิทรรศการภาพถ่ายของ Robert Mapplethorpe ในปี 1988 ที่แสดงแนวคิดเกี่ยวกับเรือนร่างในประเด็นเพศ เพศวิถี และลักษณะเรือนร่างทางชนชั้นและเชื้อชาติ การเกิดเทคนิคทางการแพทย์แผนใหม่ต่อเรือนร่าง และการลบล้างบรรทัดฐานของอัตลักษณ์ทางเพศวิถี รวมทั้งคำถามเกี่ยวกับร่างกายในโลกร่วมสมัยที่ผันเปลี่ยนตลอดเวลา ดังนั้น ภาพเสนอเรือนร่างได้กลายเป็นเงื่อนไขในการหาความหมายความเป็นปัจเจก เรือนร่างเป็นเนื้อหาสาระสำคัญของศิลปะตะวันตกตั้งแต่สมัยเรอเนสซองค์เป็นต้นมา ในขณะเดียวกันร่างกาย ก็เป็นแก่นและแสดงลักษณะเชิงเปรียบเทียบ เพื่อสร้างความเข้าใจและสามารถสำรวจตรวจสอบให้เห็นการเปรียบเทียบกับการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองหรือเป็นการเมืองเรื่องร่างกาย (the politic of body) ที่ล้วนต้องการตอบโต้ธรรมชาติของเพศวิถี หรือการเรียกร้องทางชีวภาพสังคม (sociobiology) เพื่ออธิบายความเป็นบุคคลว่ามาจากการสืบสายพันธุ์วงศ์วาน (หฤทยา ขุนน้อย, 2556: 131)

ในประเด็นการจัดการกับร่างกายในปัจจุบันจึงถือว่าเป็นกระแสหลักของผู้คนที่พยายามจัดการกับร่างกายตนเองในลักษณะของการควบคุมในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้ได้ผลตามปรารถนา ทั้งนี้ การจัดการกับร่างกายนั้นมีมาตั้งแต่อดีตในทุกวัฒนธรรม เพื่อให้ตัวเราสามารถเป็นส่วนหนึ่งของสังคมได้รับการยอมรับจากสังคมนั้นๆ ดังที่ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล ได้สรุปประเด็นนี้ไว้ว่า

> ดูเหมือนว่าร่างกายได้เปลี่ยนแปลงไปมาก จากความเป็นร่างกายที่เป็นสังขารที่ไม่ควรจะยึดติดด้วยมาก ไปเป็นร่างกายที่ต้องได้รับการเอาใจใส่ ปรนนิบัติบำรุงอย่างเต็มที่ ร่างกายกลายเป็นสิ่งที่นักสังคมวิทยาเรียกว่า the body project ซึ่งถ้าจะแปลอย่างง่าย ๆ ที่สุดก็คงจะอธิบายได้ว่า ร่างกายมีสภาพคล้าย ๆ กับโครงการรถลอยฟ้าในกรุงเทพฯ คือ ไม่มีวันที่จะสร้างเสร็จเพราะไม่เคยได้รับทุกอย่างบริบูรณ์สมความปรารถนา ร่างกายไม่เคยเป็นเหมือนร่างในอุดมคติ ตามภาพที่เห็นในโฆษณา แต่ก็พยายามปรับปรุง ดัดแปลง สร้างต่อ ให้ใกล้เคียงที่สุดอย่างไม่มีวันจบ (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2541: 3)

ทัศนะดังที่กล่าวถึงมาในข้างต้นมีความสอดคล้องไปกับกระแสการดำเนินชีวิต ในรูปแบบที่เรียกกันว่า วัฒนธรรมป๊อป (Pop Culture) ที่ได้นำพาให้ผู้คนจำนวนมากหันมาสนใจการจัดการกับร่างกายของตนเองตามวิถีของสังคมที่ต้องการแสดงความเป็นปัจเจกบุคคลของตนเองผ่านการควบคุมร่างกาย เพื่อให้เป็นในรูปแบบที่แสดงอัตลักษณ์ของบุคคลมากขึ้น แท้ที่จริงแล้วนั้นกระบวนการในลักษณะนี้เกิดขึ้นมาพร้อมกับการกำเนิดสังคมของมนุษย์มาแต่อดีต ไม่ว่าจะเป็นการสักลวดลายบนร่างกาย การรัดเอวให้มีขนาดเล็กของสตรีตะวันตก หรือแม้แต่การสวมกำไลคอของกระเหรี่ยงคอยาว ล้วนเป็นการกระทำเพื่อให้เกิดการเข้ากลุ่ม เป็นที่ยอมรับของกลุ่ม เพียงแต่ในปัจจุบันแนวคิดดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงไปมากขึ้น ดังที่ สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ ได้กล่าวไว้ในประเด็นนี้ว่า

> การมองร่างกายในฐานะ “วัตถุดิบ” ของ “ผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์” นั้นสามารถสืบย้อนไปได้ตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ความแตกต่างสำคัญดูเหมือนจะอยู่ที่ ในขณะที่สังคมดั้งเดิม การดัดแปลงร่างกายเป็นการเปลี่ยนและแปลงเพื่อกลายเป็นร่างกายที่สังคมยอมรับ แต่ในปัจจุบันโดยเฉพาะในสังคมตะวันตก คนมีแนวโน้มจะมองร่างกายในฐานะหน่วย (entity) ซึ่งอยู่ในกระบวนการของการกำลังกลายเป็นบางสิ่งบางอย่าง (the process of becoming) หรือเป็นโครงการ (project) ซึ่งหมายถึงร่างกาย มิใช่สิ่งที่สร้างมาสำเร็จเรียบร้อยแล้ว แต่อยู่ในภาวะของการที่กำลังเปลี่ยนไปเป็นสิ่งอื่น ไม่มีวันจบสิ้น ในสังคมตะวันตกปัจจุบันคนจึงมองร่างกายเป็นเสมือนโครงการที่จะต้องมีการพัฒนาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ หรือที่เรียกว่า the body project เพื่อให้ร่างกายบรรลุเป้าหมายที่พึงปรารถนา และเป็นการสื่อถึงความเป็นตัวตนหรืออัตลักษณ์

(identity) ของปัจเจกชนที่เป็นเจ้าของร่างกายแต่ละร่าง (สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ, 2541: 17)

ด้วยความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และการแพทย์ในปัจจุบัน จึงเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้กระบวนการปรับเปลี่ยนร่างกายของมนุษย์ มีความเป็นไปได้และปลอดภัย ตลอดจนได้ลดข้อกำจัดต่างๆ ลงไปได้มาก มนุษย์ในโลกปัจจุบันจึงสามารถจัดการกับร่างกายของตนเองได้มากขึ้นตามใจปรารถนา การศัลยกรรมปรับเปลี่ยนรูปใบหน้า ร่างกาย ให้เป็นไปตามใจต้องการ เป็นทางออกที่ดีสำหรับการแก้ไขร่างกายในโลกปัจจุบัน นอกจากนี้ ยังมีผลิตภัณฑ์ที่เกี่ยวข้องกับการดูแลรักษาร่างกายอีกเป็นจำนวนมาก ที่จะเป็นเครื่องมือในการพัฒนาปรับปรุงร่างกายได้

จะเห็นได้ว่าการจัดการกับร่างกายของมนุษย์นั้น เป็นความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงธรรมชาติ โดยกำเนิดให้มีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะบุคคล เพื่อให้เกิดความแตกต่างและดึงดูดต่อผู้พบเห็น เป็นโครงสร้างที่กระทำกันมาอย่างต่อเนื่องนับแต่อดีต เพียงแต่มีความชัดเจนและมีความหลากหลายในการจัดการที่มากยิ่งขึ้นในปัจจุบัน ด้วยความคิดที่ว่าร่างกายเป็นปราการด่านแรกของตัวเราที่จะพบปะกับผู้คนในสังคม การปรับเปลี่ยนใด ๆ ที่จะมีผลให้ร่างกายนั้นดูดีเป็นที่น่าสนใจ จึงมักเป็นทางเลือกแรกของมนุษย์ที่มีต่อการจัดการกับร่างกายตน

2.6 ความน่าเกลียดของร่างกายมนุษย์ในผลงานศิลปะ

โดยธรรมชาติของมนุษย์แล้วชอบที่จะมองเห็นสิ่งสวยงามโดยรอบตัวไม่ว่าจะเป็นทิวทัศน์ ดอกไม้ ใบหญ้า ผู้คนที่มีหน้าตาสดใสยิ้มแย้ม บ้านเรือนที่ตกแต่งไว้อย่างสวยงามมีระเบียบสะอาด เสื้อผ้าที่มีสีสันรูปแบบที่ได้รับการออกแบบมาอย่างดี เป็นต้น การที่มนุษย์เราเลือกที่จะรับรู้ความงามในลักษณะต่างๆ ดังกล่าวนั้นย่อมมีผลต่อความรู้สึก ตลอดจนจิตใจของเราย่อมปลอดโปร่งอิ่มเอมไปด้วยความสุข และในขณะเดียวกันมนุษย์ก็จะมีความสุขเมื่อได้รับรู้เรื่องราวบอกเล่าต่างๆ ที่สนุกสนาน ชวนหัว เป็นการผ่อนคลายในชีวิตที่เชื่อว่ามนุษย์ทุกคนปรารถนา

แต่อย่างไรก็ดี เมื่อเปรียบเทียบกับคำที่ว่าเหรียญเงินย่อมมีสองด้าน วิถีชีวิตของมนุษย์นั้นก็ไม่แตกต่างกัน เมื่อมีด้านที่มีความสุขที่ด้านหนึ่งของเหรียญ อีกด้านหนึ่งซึ่งเป็นทางตรงกันข้ามก็คือความทุกข์ของชีวิต ไม่ว่ามนุษย์เราจะปรารถนาและโหยหาความสุขในชีวิตเพียงใด ความทุกข์ก็จะเป็นเงาที่ติดตามเราไปในทุกหนแห่งเช่นกัน

เรื่องของความสุขและความทุกข์เป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกคนตระหนักมาตลอด นักปรัชญาคนสำคัญของโลกอย่างเพลโต (Plato) ยังให้ความสำคัญกับความสุขของศิลปะการละครที่แสดงเรื่องราวที่สนุกสนานที่เรียกกันว่า สุขนาฏกรรม (Comedy) ว่าเป็นสิ่งจรรโลงใจมนุษย์ ในขณะที่

อริสโตเติล (Alistotle) เองกลับโต้แย้งว่าความทุกข์ของเรื่องราวที่เป็นโศกนาฏกรรม (Tragedy) นั้น แม้จะเหมือนเป็นการเปิดแผลซ้ำเติมความเจ็บปวดให้กับชีวิตของเรา แต่มันกลับทิ้งความคิด ความปรารถนาในเชิงสร้างสรรค์ ตลอดจนบทเรียนสำคัญในการดำเนินชีวิตต่อไปให้กับเราได้มากกว่าสุขนาฏกรรมมักจะ ที่นำพามาให้แต่เพียงความสนุกชั่วครั้งคราวก่อนจะเลือนหายไปเพียงเท่านั้น

แท้ที่จริงแล้วมนุษย์เองก็ไม่ได้ใฝ่หาความสุขแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ธรรมชาติของมนุษย์เองกลับให้ความสนใจกับความโศกเศร้า น่าเสียใจ และความน่ารังเกียจ ในฐานะของมนุษย์ผู้อยากรู้อยากเห็นไว้ด้วยเช่นกัน เราเองคงไม่ต้องการที่จะประสบกับอุบัติเหตุใดๆ บนท้องถนน แต่ในทางตรงกันข้ามนั้น เราเองกลับให้ความสนใจกับอุบัติเหตุที่เกิดกับผู้อื่น ซึ่งอาจเป็นทั้งเพราะความอยากรู้อยากเห็นและความช่วยเหลือทางมนุษยธรรมก็ตาม

แม้ว่ามนุษย์เรานั้นจะปฏิเสธเรื่องของการกระทำความรุนแรง การทารุณกรรมต่อกันในรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับตัวเรา แต่เราก็ให้ความสนใจใคร่รู้ในเรื่องทำนองนี้ไม่น้อยไปกว่านัยยะของการปฏิเสธแต่อย่างใด ดังที่ เหมือนมาด มุกข์ประดิษฐ์ และ เนื่องน้อย บุณยเนตร ได้กล่าวไว้ในประเด็นนี้ว่า

> คนไทยทุกระดับชั้นยังให้ความสนใจอย่างยิ่งต่อร่างกายที่ดูผิดปกติ (grotesque) มีอยู่ครั้งหนึ่งข้าพเจ้าเดินไปกับนักสังคมศาสตร์อาวุโสในรั้วจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อยู่ๆ เราก็เปลี่ยนเส้นทางเดินเพราะเธออยากไปดูนิทรรศการภาพถ่ายเกี่ยวกับอุบัติเหตุและเหยื่อในอุบัติเหตุรถยนต์ หนังสือพิมพ์และโปสเตอร์ในเมืองไทยมีการนำเสนอภาพร่างกายที่ดูเหวอะหวะ ไม่ว่าจะด้วยการถูกเชือดหรือถูกทำลายในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง ในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับสังคมยุโรป สังคมไทยไม่อนุญาตให้มีการนำเสนอภาพที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ ในขณะที่การนำเสนอภาพร่างกายที่ถูกเชือดและที่เน่าเปื่อยกลับเห็นได้ทั่วไป จะเห็นภาพของร่างที่ถูกฆ่าถูกเชือดปรากฏเป็นประจำในนิตยสารที่ตีพิมพ์ออกมาเพื่อการนี้โดยเฉพาะ (เหมือนมาด มุกข์ประดิษฐ์ และ เนื่องน้อย บุณยเนตร, 2547: 224)

จากข้อความข้างต้นอาจกล่าวได้ในประเด็นของความรุนแรง ความน่าเกลียดอุจาดไม่น่าดูในสังคมไทยและสังคมตะวันตกนั้นมีความต่างกันอยู่บ้าง ขณะที่เราสนใจใคร่รู้เห็นความเจ็บปวดของผู้อื่น แม้จะเป็นภาพที่ไม่น่าดูชม แต่ในตะวันตกกลับถือเป็นเรื่องสิทธิของผู้ประสบอุบัติเหตุหรือผู้ถูกกระทำที่เราไม่ควรเปิดเผยเพื่อซ้ำเติมความทุกข์ของเขา ตลอดจนญาติพี่น้องของเขา แต่

ในทางกลับกันนั้น ในเรื่องของการปกปิดหรือเปิดเผยทางเพศกลับเป็นไปในทางตรงกันข้ามกัน กล่าวคือ ในสังคมไทยเรื่องของเพศนั้นถือว่าเป็นเรื่องที่ไม่ควรเปิดเผย ควรเก็บงำเป็นเรื่องส่วนตัว เป็นความลับ ซึ่งที่จริงแล้วก็ไม่ได้ผิดแปลกไปจากวัฒนธรรมอื่นใดที่มองเห็นว่าร่างกายและเพศที่เปิดเผยนั้น จะนำไปสู่กามตัณหาและปัญหาต่างๆ ได้ หากแต่ในสังคมตะวันตกนั้นได้มีการถกเถียงประเด็นเกี่ยวกับเพศมาอย่างยาวนาน มีพัฒนาการทางความคิดที่มีต่อเพศ ตลอดจนร่างกายที่เปลือยเปล่าของชายและหญิงมาทุกยุคสมัย จนอาจกล่าวได้ว่าสังคมตะวันตกมีความเข้าใจในเรื่องของเพศบนรากเหง้าของความคิดที่ยาวนานมากกว่า เมื่อเทียบกับสังคมไทยเองนั้นเพศตลอดจนร่างกายของชายและหญิงเป็นความคลุมเครือ เป็นเรื่องลับบอกต่อเฉพาะกลุ่ม เป็นการถกเถียงกันในวงแคบและลับตาไม่อาจเปิดเผยได้มากนัก เนื่องจากผู้ที่เปิดเผยในเรื่องเพศมักถูกมองไปในทางไม่ดีอย่างมีอคติ

อีกนัยหนึ่งในความเชื่อของคนไทยที่มีพุทธศาสนาเป็นศูนย์กลางของสังคมมายาวนานนั้น ให้ความสำคัญกับจิตมากกว่าร่างกาย ร่างกายนั้นเป็นเพียงสิ่งสมมุติที่มีวันจบลง มีความเน่าเปื่อย ในทางกลับกันจิตนั้นคือสิ่งที่ต้องได้รับการฝึกฝนเพื่อให้เกิดความเข้มแข็ง แน่วแน่ และหลุดพ้นจากความทุกข์ทั้งปวง

ประเด็นที่กล่าวในข้างต้นนี้มีความสอดคล้องกับที่ สุวรรณา สถาอานันท์ ได้กล่าวไว้ว่า

> ในพุทธศาสนานอกจากกายจะเป็นที่ตั้งแห่งกามราคะ กายยังเป็นที่รวมขยะปฏิกูล ท่านนาคารชุนบรรยายภาพของมนุษย์ว่าเหมือน “หม้อปฏิกูลที่ได้รับการประดับประดา” ทั้งนี้ เพราะกายเป็นที่รวมของสิ่งเน่าเหม็น น้ำเหลืองที่ถูกห่อหุ้มด้วยผิวหนัง ของเหลวและของแข็งที่ออกจากกาย ล้วนแต่ส่งกลิ่นอันไม่พึงรัญจวนใจ ท่าทีในทางลบต่อกายนี้เป็นภาพสะท้อนความจำเป็นที่ต้องเผชิญหน้ากับความยึดมั่นในตัวตน (อัตตา) ของมนุษย์ ผ่านการยึดมั่นในกายอันเป็นการยึดมั่นที่เกาะเกี่ยวแน่นเหนียว ยากแก่การคลายออก ด้วยเหตุนี้ในอีกด้านหนึ่ง พุทธศาสนาจึงใช้ลักษณะต่างๆ อันไม่พึงปรารถนาแห่งกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งซากศพ เป็นเครื่องมือการฝึกสติแบบหนึ่ง เช่น อสุรกรรมฐาน ซึ่งเป็นวิธีเพ่งกายที่กำลังเน่าเปื่อย ผนังมีหนอนชอนไช น้ำเหลืองนอง น้ำหนองไหล ให้ผู้ปฏิบัติตระหนักในสภาวะแห่งอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา (สุวรรณา สถาอานันท์, 2541: 55-56)

อย่างไรก็ดี แม้ว่าร่างกายจะไม่ใช่สิ่งสำคัญในความคิดเชิงพุทธศาสนา แต่การแสดงภาพร่างกายที่ถูกกระทำ หรือแม้แต่ร่างกายที่มีความพิการบกพร่องย่อมไม่ใช่สิ่งที่ทุกคนต้องการจะพบ

เห็นในชีวิตประจำวันโดยทั่วไปแต่อย่างใด เมื่อพิจารณาจากผลงานทัศนศิลป์นับแต่อดีตนั้น มนุษย์ได้แสดงความน่าเกลียดน่ากลัวผ่านร่างกายในลักษณะที่หลากหลายไปตามสภาพของสังคมวัฒนธรรม แต่ละช่วงเวลา ความน่าเกลียดน่ากลัวดังกล่าวเกิดจากการถ่ายทอดรูปร่างกายของมนุษย์ในหลายลักษณะด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นการตัดชิ้นส่วนอวัยวะต่างๆ ของร่างกาย การสลับตำแหน่งของอวัยวะ การขยายหรือย่อขนาดให้มีรูปร่างที่ผิดแปลกไปจากธรรมชาติ ตลอดจนการเติมแต่งเพิ่มเติมชิ้นส่วนจากแหล่งอื่นๆ ประกอบเข้ากับร่างกายให้มากเกินไปกว่าปกติ เป็นต้น

ภาพของความน่าเกลียด น่ากลัวได้ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นส่วนหนึ่งของผลงานศิลปะมาตั้งแต่ในยุคเริ่มต้นของประวัติศาสตร์ จากตัวอย่างของหน้ากาก ตลอดจนงานทัศนศิลป์ของชนชาวเผ่าต่างๆ ในทวีปแอฟริกา ภาพของบรรดาเหล่าปีศาจ อสุรกายตามความเชื่อในพระคัมภีร์ของคริสต์ศาสนา หรือจะเป็นปีศาจในร่างของยักษ์ที่ปรากฏอยู่ตามความเชื่อในอารยธรรมของชาวตะวันออกที่มีหน้าตาดุดัน น่ากลัว ดูจะเป็นอันตรายต่อผู้คนนั้น ล้วนเกิดจากจินตนาการที่เสริมแต่งตัดทอนจากรูปร่างของมนุษย์ให้มีลักษณะที่ผิดแปลกไปตามความต้องการของผู้ริเริ่มรังสรรค์ขึ้น ให้สอดคล้องไปกับความเชื่อ เรื่องเล่า ตำนานของแต่ละท้องถิ่นแต่ละภูมิภาค แน่นอนว่าความน่าเกลียดย่อมมากับความน่ากลัวและหากมีเรื่องราวความเชื่อต่างๆ ที่มาเสริมทัพเข้าด้วยแล้วจะเพิ่มความกดดันให้กับผู้พบเห็นได้มากขึ้นอีกเป็นทวีคูณ ดังเช่นภาพของนรกตามความเชื่อในพุทธศาสนาของไทย เมื่อกล่าวถึงนรก สัตว์นรก กระทะทองแดง ผีเปรต ต้นงิ้ว ล้วนเป็นภาพบรรยากาศของสถานที่ที่ชวนให้เราเกิดความรู้สึกทุกข์ทรมาน ความน่าเกลียดน่ากลัว น่าสมเพชผุดขึ้นมาในความคิด ภาพของร่างกายที่ทุกข์ทรมานจากคมหอก คมดาบ หนามแหลม ลิ้นที่ถูกดึงออกหรือดวงตาที่ถูกควักออกมาจากเบ้าตา เป็นภาพของความทุกข์เวทนาที่ไม่มีใครอยากลิ้มลองในความเจ็บปวดนั้นๆ อย่างแน่นอน

อย่างไรก็ดีจะเห็นว่าภาพที่ถูกถ่ายทอดออกมาให้เห็นถึงความน่ากลัวนั้นกลับมีผลต่อจิตใจที่จะทำให้เราได้ตระหนักถึงด้านมืดของจิตใจมนุษย์ที่เราเองไม่ควรจะเข้าไปเกี่ยวข้อง เป็นอุบายที่ใช้ส่งสารให้ผู้ดูได้เกิดความคิดดี คิดชอบ ไม่ประพฤติปฏิบัติไปในทางชั่วร้ายเช่นนั้น

ภาพของความน่าเกลียดน่ากลัวในยุคแรก ๆ ของสังคมอาจถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบที่คล้ายกันดังที่ได้กล่าวในข้างต้น และเมื่อสังคมพัฒนาไปมากขึ้น ภาพตัวแทนของความกลัวก็ได้ถูกกำหนดขึ้นแตกต่างกันไปตามแต่ละสังคมในแต่ละช่วงเวลา ดังเช่นในตะวันตกช่วงเวลาหนึ่งที่ฉายภาพของความน่าเกลียดน่ากลัวลงไปยังคนผิวดำชาวแอฟริกัน ดังที่ สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ ได้อธิบายไว้โดยสรุปสาระสำคัญได้ว่า

> ฟรานซ์ ฟานอง (Frantz Fanon) กล่าวว่ามายาคติ (myths) เกี่ยวกับสัญชาติทางเพศไม่ต่างจากสัตว์ของคนผิวดำ ถูกสร้างขึ้นโดยพ่อค้าทาสผิวขาวเพื่อเอาชนะความกลัว ขณะเดียวกันก็เพื่อให้ความชอบธรรมกับการกระทำที่ป่าเถื่อนโหดร้าย ที่ประเทศเจ้าอาณานิคมทำกับทาสผิวดำ... ในสหรัฐอเมริกา การจัดการกับความกลัว “ความเป็นอื่นที่อันตราย” คือ การทำให้ร่างกายของคนผิวดำเป็นสินค้าที่มีมูลค่ามหาศาล (ตั้งแต่ปี 1820-1860 คนผิวดำกว่าล้านคนถูกจับมาขายเป็นทาส) ในขณะที่ร่างกายของหญิงผิวดำกลายเป็นมดลูกผลิตทาส ความกลัวพลังทางเพศของคนผิวดำนำไปสู่การแขวนคอคนผิวดำที่กระทำความผิดจำนวนไม่น้อย และในหลายครั้งคนผิวดำเหล่านั้นจะถูกตอนก่อนนำตัวไปแขวนคอ กระทั่งปัจจุบันนี้ดูเหมือนความกลัวคนผิวดำ และมายาคติเกี่ยวกับพลังทางเพศที่ควบคุมไม่ได้ของคนผิวดำ ก็มิได้เปลี่ยนแปลงไปมากนัก (สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ, 2541: 24-25)

ภาพของความป่าเถื่อน โหดร้าย น่ากลัว ได้ถูกส่งผ่านไปยังความแตกต่างของเชื้อชาติเพื่อประโยชน์ทางใดทางหนึ่ง ไม่ใช่เฉพาะในสังคมใดสังคมหนึ่ง ในสังคมอื่นๆ ก็ล้วนมีลักษณะของการแบ่งแยกอยู่ในตัวเองอย่างชัดเจน อาทิ การแบ่งวรรณะอย่างชัดเจนในประเทศอินเดีย ตลอดจนการแบ่งชนชั้นที่อาศัยความแตกต่างของรายได้ระหว่างคนรวยคนจน ล้วนเป็นการสร้างภาพของความน่าเกลียด ความแตกต่าง ตลอดจนความรู้สึกไม่อาจเข้ากันได้ฝังแน่นในจิตใจของผู้คนในสังคมนั้นๆ อย่างเลี่ยงไม่ได้

ความน่าเกลียดน่ากลัวยังถูกสะท้อนลงไปในสรรพสิ่งต่างๆ ตามแต่ละยุคสมัยและบริบทที่ต่างกันของพื้นที่ เช่น ในสมัยกลางผู้หญิงหลายคนในดินแดนตะวันตกได้ถูกประหารชีวิตด้วยการเผาทั้งเป็นเพราะถูกกล่าวหาว่าเป็นแม่มด ไม่ต่างจากในสังคมไทยในภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่มีการกล่าวหาว่าเป็นผีปอบจนต้องถูกขับไล่ออกจากหมู่บ้าน ดังนั้น ความน่าเกลียดน่ากลัวของภาพลักษณ์มนุษย์ในสังคมจึงมิได้ผูกโยงกับภาพของความน่าเกลียดน่ากลัวแบบที่เป็นภาพของปีศาจอสุรกาย หรือร่างกายที่บิดเบี้ยวฉีกขาดแต่เพียงเท่านั้น ภาพของบุคคลธรรมดาที่มิได้จำกัดเพศหรือวัย ก็อาจสะท้อนถึงความน่าเกลียดน่ากลัวโดยผ่านบริบทต่างๆ ที่แวดล้อมอยู่โดยรอบได้เช่นกัน อาทิ ภาพเหมือนของบุคคลอย่าง อดอล์ฟ ฮิตเลอร์ (Adolf Hitler, 1889-1945) หรืออุซามะฮ์ บิน ลาดิน (Osama Bin Laden, 1957-2011) ย่อมส่งสารของความรุนแรงผ่านภาพลักษณ์ของเขาออกมาได้มากกว่าภาพเหมือนของบุคคลทั่วไปอย่างแน่นอน

จากตัวอย่างนี้สามารถอธิบายได้ในประเด็นที่ว่าบุคคลใดที่มีความประพฤติส่อไปในการแสดงความรุนแรง เหี้ยมโหด ขัดแย้งกับศีลธรรมอันดีของสังคมทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติหรือนานาชาติก็ตามนั้น มีแนวโน้มที่จะถูกต่อต้านจากสังคมด้วยความเกลียดชังและถูกผลักให้ไปอยู่ในด้านมืดของสังคมที่มีแต่ความหวาดกลัวชิงชังอย่างเลี่ยงมิได้ ในอีกตัวอย่างหนึ่งที่เราจะเห็นได้ถึงกลุ่มอาชีพที่สังคมผลักให้ไปอยู่ในกลุ่มที่น่ารังเกียจ ไม่ควรคบค้าสมาคมด้วยคือ กลุ่มโสเภณี ด้วยความที่เป็นอาชีพที่ผิดศีลธรรมอันดี และเป็นพาหะของโรคติดต่อทางเพศสัมพันธ์ จึงทำให้ภาพของโสเภณีมักถูกหยิบยกมาแสดงถึงความตกต่ำของมนุษย์ และเป็นความน่าอับอาย

นอกจากความน่าเกลียดที่ถูกกำหนดในร่างกายของมนุษย์ในบริบทต่างๆ ดังที่ได้ยกตัวอย่างมาข้างต้นแล้วนั้น บรรยากาศแวดล้อมของการปรากฏตัวเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมให้เกิดความน่ากลัวเพิ่มมากขึ้นได้อีกเช่นกัน ดังในตัวอย่างของวรรณกรรมเรื่องชวนสยองขวัญ หรือในภาพยนตร์ก็ตาม เราจะพบการบรรยายให้เห็นบรรยากาศโดยรอบของสถานที่ตามแต่กลวิธีของสื่อแสดงออก หรือให้เกิดการรับรู้ถึงบรรยากาศที่น่ากลัว ไม่เป็นปกติ เป็นการเสริมแรงให้กับความน่าเกลียดน่ากลัวได้เพิ่มมากขึ้นเป็นทวีคูณ ดังที่ อีโค (Umberto Eco) ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

> ในประวัติศาสตร์ของความน่าเกลียดนั้น ไม่สามารถที่จะเลี่ยงที่จะพูดถึงความน่ากลัวของสถานการณ์โดยรอบได้ เมื่อเราจินตนาการว่าตัวเราอยู่ในห้องของเพื่อนสนิทคนหนึ่ง ในห้องเขามีโคมไฟทรงสวยตั้งอยู่บนโต๊ะ แต่ทันใดนั้น โคมไฟก็ได้ลอยขึ้นในอากาศ ซึ่งแท้จริงแล้วโคมไฟหรือโต๊ะในห้องนั้นไม่ได้มีความน่าเกลียดแต่อย่างใด แต่สถานการณ์เริ่มที่จะรบกวนและไม่อาจอธิบายได้ เราเริ่มตระหนักและกังวลถึงสิ่งที่เกิดขึ้นว่ามันผิดไปจากความเป็นจริง สิ่งนี้คือส่วนประกอบของโครงเรื่องที่เป็นเบื้องหลังเรื่องราวที่เกี่ยวกับผี หรือเหตุการณ์เหนือธรรมชาติต่างๆ ซึ่งเราเป็นผู้ที่เขย่าขวัญและหลอนตัวเราเองจากสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน (Eco, 2007: 311)

ความน่าเกลียดอาจเกิดขึ้นได้เมื่อรูปแบบของผลงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นๆ มีความขัดแย้งกับประเพณีหรือรูปแบบบางประการที่สังคมได้นิยมถือปฏิบัติอยู่แล้วได้เช่นกัน เมื่อครั้งที่ผลงานจิตรกรรมของกลุ่มศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ ที่นำขบวนโดยโมเนท์ ได้ตัดสินใจส่งผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นโดยขนบของอิมเพรสชันนิสม์เข้าประกวดใน ซาลอง (Salon) ผลงานของเขาได้ถูกปฏิเสธจากคณะกรรมการตัดสินไม่ให้เข้าร่วมการแสดงดังกล่าว แล้วยังได้รับการดูถูกว่าเป็นพวกที่เขียนรูปไม่เป็นอีกด้วย เหตุการณ์ในลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นกับศิลปินกลุ่มโฟวิสม์

เช่นเดียวกัน ดังที่ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ได้บรรยายเหตุการณ์ในนิทรรศการครั้งแรกของกลุ่มโฟวิสม์ เมื่อ ปี ค.ศ. 1905 ไว้ว่า

> ในงานดังกล่าว หลุยส์ โว เซลล์ (Louis Vaux Celles) นักวิจารณ์ศิลปะและนักหนังสือพิมพ์ชาวฝรั่งเศสซึ่งไปร่วมงานด้วย ท่านได้มองเห็นผลงานประติมากรรมสำริดของโดนาเตลโล ตั้งอยู่ท่ามกลางจิตรกรรมที่มีสีสันขัดแย้งกันอย่างรุนแรง ถึงกับอุทานออกมาว่า “Donatello Parmi Les Fauves” หรือ “โดนาเตลโลถูกห้อมล้อมด้วยฝูงสัตว์ป่า” ทั้งนี้เพราะว่า หลุยส์ โว เซลล์ เห็นว่าผลงานของศิลปินหัวก้าวหน้ากลุ่มนี้มีความรุนแรง ให้ความรู้สึกดุดันราวสัตว์ป่าที่ดุร้าย ยิ่งโดยเฉพาะเมื่อพิจารณาร่วมกับผลงานอันละเมียดละไมของศิลปินเรอนาซองส์ดังกล่าว (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, 2547: 176-177)

ความคิดเห็นขัดแย้งทางศิลปะ โดยเฉพาะในประเด็นของความน่าเกลียดไม่งามนั้นยังคงมีอยู่ในทุกสังคม ไม่เว้นแม้แต่ในสังคมศิลปะร่วมสมัยของไทย ที่เคยมีข้อพิพาทเกี่ยวกับความไม่งามไม่เหมาะสมของงานศิลปะอยู่เนืองๆ อาทิ กรณีผลงานประติมากรรมโลกุตระ ของชลูด นิ่มเสมอ ที่ตั้งอยู่ด้านหน้าของศูนย์การประชุมแห่งชาติสิริกิตติ์ ผลงานจิตรกรรมชื่อภิกษุสันดานกา และหมา-นุษย์ ของ อนุพงษ์ จันทร ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญทองจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53 ซึ่งก่อให้เกิดความไม่พอใจในหมู่พระภิกษุสงฆ์เป็นวงกว้าง หรือแม้แต่ภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ ที่ในบางครั้งช่างผู้บูรณะ ได้เติมแต่งเรื่องราวเหตุการณ์ทางสังคมบางอย่างลงไปแต่กลับไม่ได้รับความเห็นชอบจากสังคม จนทำให้ต้องลบทิ้งไปก็ปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง

สำหรับปรากฏการณ์ที่ทำให้ผลงานศิลปะมีความน่าเกลียด ทำให้ผู้ที่พบเห็นต้องเบือนหน้าหนี จนบางครั้งอาจถึงกับเกิดข้อถกเถียงกันของผู้คน นักวิจารณ์ นักวิชาการ ลุกลามออกไปเป็นวงกว้าง และอาจดำเนินไปถึงการปฏิเสธจากสังคมโดยทั่วไปนั้น เท่าที่ได้สำรวจแล้วมักจะมีรูปแบบของเนื้อหาที่ประกอบไปด้วย ประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. แสดงการเปรียบเทียบ ถึงความแตกต่างทางชนชั้น

2. ล้อเลียนบุคคลให้เป็นที่ตลกขบขัน

3 .แสดงความยากจน ความเจ็บปวดทรมาน ความเจ็บป่วย การสูญเสีย การรักษา การผ่าตัด

4. แสดงให้เห็นความพิการของร่างกาย

5. แสดงเรื่องเพศอย่างโจ่งแจ้ง การเปลือยให้เห็นอวัยวะเพศ การประกอบกิจกรรมทางเพศ

6. ความรุนแรงของการกระทำจากสัตว์หรือมนุษย์ การต่อสู้ การศึกสงคราม

7. การตัดทอนร่างกายให้ผิดรูป เสริมเติมให้อัปลักษณ์

8. การแสดงออกถึงสิ่งเหนือธรรมชาติ ภูตผี ปีศาจ

9. แสดงภาพของบุคคลที่สื่อถึงความรุนแรง ฆาตกร นักโทษอุกฉกรรจ์

10. การทำให้คนหรือสัตว์ กลายเป็นเสมือนวัตถุที่ไม่มีชีวิต

11. การกระทำ การแสดงออก ที่ขัดต่อศีลธรรมอันดีของแต่ละสังคม

12. ภาพที่แสดงสิ่งสกปรก ซากศพ ของเสียจากร่างกาย

จึงอาจจะกล่าวโดยสรุปถึงประเด็นในการตัดสินว่า ผลงานศิลปะชิ้นใดแสดงความน่าเกลียดชิงชัง ความรุนแรงในทัศนะของแต่ละสังคมออกมามากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับพื้นฐานการรับรู้ของผู้คนในแต่ละสังคม ซึ่งจะมีประสบการณ์ของแต่ละสังคมเป็นเครื่องมือชี้วัด เป็นสิ่งที่แต่ละสังคมจะมีความแตกต่างในประเด็นของการตัดสินตามแต่เงื่อนไขของบริบทของตนเอง อีกทั้งเมื่อความก้าวหน้าทางวิทยาการต่างๆ ดำเนินไป การรับรู้ของสังคมย่อมเกิดการเปลี่ยนแปลงการยอมรับในสิ่งที่เคยปฏิเสธตลอดจนการปฏิเสธในสิ่งที่เคยยอมรับนั้น ย่อมเป็นปรากฏการณ์ปกติที่เกิดขึ้นได้เช่นกัน เป็นการสะท้อนถึงการมีชีวิตของสังคมที่ไม่ได้หยุดนิ่งมีชีวิตมีลมหายใจ

บทที่ 3
การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมรูปลักษณ์คน

จากที่ได้เคยกล่าวถึงในบทก่อนหน้านี้แล้วว่า จิตรกรรมรูปลักษณ์คนนั้นเป็นเนื้อหาที่ปรากฏอยู่เป็นเนื้อหาของงานจิตรกรรมมาตั้งแต่มนุษย์ได้เริ่มการสร้างจิตรกรรมขึ้นมา การแสดงออกของจิตรกรรมภาพคนนั้นมีความหลากหลายในด้านรูปแบบของการแสดงออก ตั้งแต่การถ่ายทอดรูปที่แบบเหมือนจริงตามที่ตาเห็น การตัดทอน ตัดขาดตลอดจนการเพิ่มเติมยืดขยายรูปลักษณ์ ซึ่งล้วนแต่เป็นจินตนาการของศิลปินที่จะแสดงออกมาในแต่ละช่วงเวลา มีความสอดคล้องไปกับบริบททางสังคม

ในบทนี้จะเป็นการรวบรวมผลงานจิตรกรรมที่แสดงออกด้วยภาพคนของศิลปินต่างชาติและศิลปินไทย เพื่อสำรวจถึงการแสดงออกของศิลปินที่มีต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่ถ่ายทอดรูปลักษณ์ของคน ทั้งนี้เน้นที่จะรวบรวมผลงานจิตรกรรมที่อาศัยร่างกายของมนุษย์เพื่อสื่อความหมาย โดยเฉพาะผลงานจิตรกรรมที่แสดงการตัดทอนรูปลักษณ์ของคนในรูปแบบต่างๆ เพื่อทำความเข้าในถึงลักษณะหรือประเภทของการจัดการที่ศิลปินกระทำต่อร่างกายของมนุษย์ ในฐานะที่เป็นสื่อการแสดงออกที่เลือกมาสร้างสรรค์เป็นเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมของตนจนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงกว้าง

ผลงานที่นำมาเป็นตัวอย่างนี้ เป็นกลุ่มตัวอย่างของผลงานจิตรกรรมซึ่งเป็นที่ยอมรับ พบเห็นได้ในหนังสือวิชาการทางด้านศิลปะ เป็นที่รู้จักกันในวงกว้าง โดยพิจารณาจากการถูกตีพิมพ์เผยแพร่หลายอยู่ในสื่อรูปแบบต่างๆ จำนวนมาก โดยเลือกผลงานที่แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของมนุษย์ในรูปลักษณะต่างๆ ที่สะท้อนถึงบริบทของสังคม โดยอาศัยรูปลักษณ์ของมนุษย์เป็นสื่อสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดความคิด เรื่องราว ในมุมมองของศิลปินแต่ละคน ซึ่งประกอบไปด้วยผลงานของศิลปินต่างชาติจำนวน 20 ภาพ และผลงานจิตรกรรมของศิลปินไทยร่วมสมัยจำนวน 20 ภาพ ดังนี้

ภาพผลงานของศิลปินต่างชาติ จำนวน 20 ภาพ ได้แก่

1. *Soft Construction with Boiled bean* (1936) by Salvador Dali, 100x100 cm. Oil on canvas.
2. *Le Metafisyx* (1950) by Jean DuBuffet, 116.2x89.5 cm. Oil on canvas.

3. *Three Studies of Isabel Rawsthorne* (1967) by Francis Bacon, 119x152.5 cm. Oil on canvas.
4. *The Two Friends* (1939) by Frida kahlo, 172x172 cm. Oil on canvas.
5. *The Night* (1918-19) by Max Beckmann, 133x154 cm. Oil on canvas.
6. *Big Night Down The Drain* (1962-63) by Georg Baselitz, 162x130 cm. Oil on canvas.
7. *The Shooting of May 3rd,1808* (1814) by Francisco De Goya, 266x345 cm. Oil on canvas.
8. *Suicide* (1916) by George Grosz, 100x77.6 cm. Oil on canvas.
9. *Woman Putting Her Hand in a Man's Mouth* (1989) by John Ruskin, 130x162 cm. Oil on canvas.
10. *Les Demoiselles D 'Avignon* (1907) by Pablo Picasso, 243.9x233.7 cm. Oil on canvas.
11. *Woman I* (1950-52) by Willem De Kooning, 185x145 cm. Oil on canvas.
12. *Bad Boy* (1981) by Eric Fiachl, 160x240 cm. Oil on canvas.
13. *Mercenaries* (1980) by Leon Golub, 300x580 cm. Oil on canvas
14. *Scream* (1893) by (Edvard Munch) 90x65 cm. Oil on cardboard.
15. *The Menaced Assassin* (1927) by Rene Margritte, 150x195 cm. Oil on canvas.
16. *Dead Flower* (1994) by Yoshitomo Nara, 100x100 cm. Acrylic on canvas.
17. "Name" (1983) by Francecso Clemento, 198x236 cm. Oil on canvas.
18. *Female Nude in the Armchair* (1977-78) by Philip Pearlstein, 182x244 cm. Oil on canvas.
19. *Senecio* (1922) by Paul Klee, 40.5x38 cm. Oil on graze with chalk ground.
20. *Person Throwing s Stone at a Bird* (1926) by Joan Miro, 73.7x92.1 cm. Oil on canvas.

ภาพผลงานของศิลปินไทยร่วมสมัย จำนวน 20 ภาพ ได้แก่

1. *ผีขนุน* (2548) โดย ทวี รัชนีกร, 140x200 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
2. *จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973* (2516) โดย จ่าง แซ่ตั้ง, 197x144 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
3. *พระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญทุกข์กริยา* (2519) โดย ประเทือง เอมเจริญ, 137x175 ซ.ม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
4. *ภาวะจิตใต้สำนึก 1* (2523) โดย เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, 140x120 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
5. *โครงสร้างสังคม* (2521) โดย สมชัย หัตถกิจโกศล, 98x129 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
6. *บาปเป็นพระทุศีล...* (2534) โดย วสันต์ สิทธิเขตต์, 210x210 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
7. *ฝันครั้งหลัง* (2521) โดย สมพงษ์ อดุลยสารพันธ์, 121x142 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
8. *ชายไทยไม่ทราบชื่อ* (2534) โดย ชาติชาย ปุยเปีย, 240x280 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
9. *เพลงชื่อกดขี่แห่งท้องทุ่ง* (2524) โดย ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, 95x100 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
10. *The Confident Body* (2539) โดย พินรี สัณฑ์พิทักษ์, 230x200 ซม. สีอะคลีลิคและดินสอถ่านบนผ้าใบ
11. *ภาพเหมือนศิลปินวิกลจริต* (2537) โดย ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ, 140x140 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ

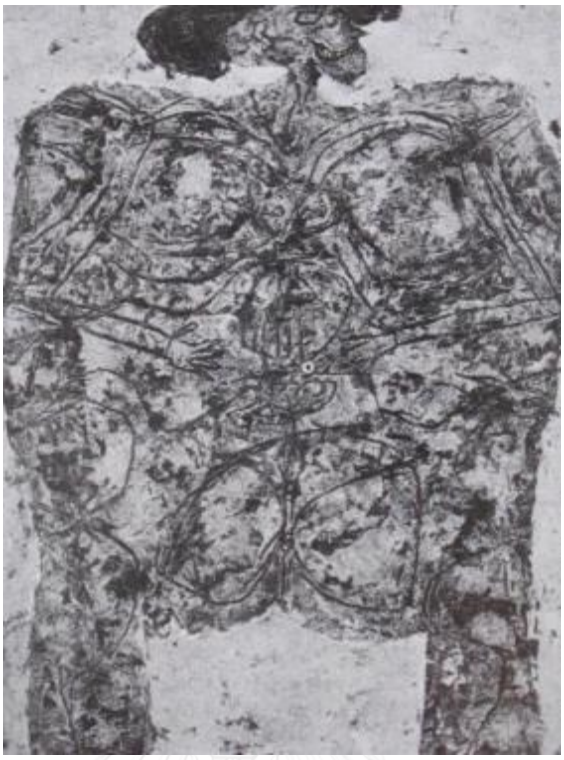
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

12. *ลมหายใจในเมืองหลวง* (2537) โดย สันติ ทองสุข, 120x170 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
13. *ช้างเท้าหลัง* (2543) โดย ประทีป คชบัว, 100x145 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
14. *Human World* (2539) โดย ทวีศักดิ์ ศรีทองดี, 170x200 ซม. สีอะคลีลิคบนผ้าใบ
15. *วีรบุรุษกับวีรสตรี* (2548) โดย วุฒิกร คงคา, 180x260 ซม. สีอะคลีลิคบนผ้าใบ
16. *กาลเวลา* (2553) โดย ชัยรัตน์ แสงทอง, 185x140 ซม. สีอะคลีลิคบนผ้าใบ
17. *แม่หญิง* (2553) โดย วีระศักดิ์ สัสดี, 300x200 ซม. สีอะคลีลิคบนผ้าใบ
18. *ภิกษุสันดานกา* (2550) โดย อนุพงษ์ จันทร, 200x290 ซม. สีอะคลีลิคบนผ้าใบ
19. *ผลงานชิ้นโบว์แดง* (2551) โดย ลำพู กันเสนาะ, 230x200 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ
20. *Mirror No.5* (2552) โดย อัมรินทร์ บุพศิริ, 200x270 ซม. สีน้ำมันบนผ้าใบ

ภาพที่ 1 *Soft Construction with Boiled Bean*, ซาลวาดอร์ ดาลี, ค.ศ. 1936, ขนาดด้านละ 100x100 ซม.

ที่มา จิรพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ., 207

ซาลวาดอร์ ดาลี เป็นศิลปินผู้มีฝีมือในการเขียนภาพจิตรกรรม ช่วงหนึ่งของชีวิตการสร้างสรรค์ศิลปะนั้น เขาเป็นหนึ่งในกลุ่มของศิลปินที่สร้างผลงานในแนวทางของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ก่อนที่จะถูกขับออกจากกลุ่มจากแนวคิดที่แตกต่างออกไป ด้วยรูปแบบของการจัดการเนื้อหาในผลงานให้มีรูปร่างที่แปลกตาไปจากความเป็นจริงตามธรรมชาติของวัตถุแต่ละชนิด ทำให้ผลงานของเขาสะท้อนมุมมองในลักษณะที่แตกต่างออกไปจากเพื่อนศิลปินร่วมสมัย ในผลงานจิตรกรรมชื่อว่า *Soft Construction with Boiled Bean* เป็นการสะท้อนจินตนาการของศิลปินที่มีต่อสงครามกลางเมืองในสเปน ศิลปินใช้การบิดยืดตลอดจน ตัดทอนสลับเปลี่ยนและเสริมแต่งร่างกายของมนุษย์ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ ให้เกิดความรู้สึกเจ็บปวดทรมาน ตลอดจนสร้างความรู้สึกตึงเครียดแก่ผู้พบเห็นร่างกายที่ถูกบิดเบือนจนผิดรูป เป็นผลงานจิตรกรรมที่มุ่งสะท้อนความรู้สึกเจ็บปวดให้กับผู้ชมเป็นอย่างมาก



ภาพที่ 2 *Le Metafisyx* , ชอง ดูบูเฟท์, ค.ศ. 1950, ขนาดด้านละ 116.2 x 89.5 ซม.
ที่มา Janson, H.W and Janson, Anthony F. (2001). **History of Art**. 6th edition. New Jersey: Prentice Hall., 816

ชอง ดูบูเฟท์ (Jean Du Buffet) เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศสที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในลักษณะที่มีความโดดเด่นในการแสดงให้เห็นพื้นผิวที่หยาบขรุขระจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน นอกจากนี้ผลงานของเขามักถูกถ่ายทอดออกมาด้วยรูปลักษณ์ของมนุษย์ในแบบที่เรียบง่าย แบน แสดงเส้นรอบนอกที่มีความลึกชัด มองดูคล้ายกับภาพเขียนของเด็กเล็กที่เขียนภาพลงบนพื้นดิน ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้วจิตรกรได้สะท้อนความตึงเครียดจากเรื่องราวต่างๆ รอบตัวผ่านรูปแบบที่เรียบง่าย เพื่อการรับรู้อย่างตรงไปตรงมา หากแต่มีความซับซ้อนในกลวิธีสร้างสรรค์ จากผลงานชื่อ *Le Metafisyx* ที่สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1950 นี้ เป็นตัวอย่างที่สามารถยืนยันความสามารถดังกล่าวข้างต้นทั้งหมดของศิลปิน

ภาพที่ 3 *Three Studies of Isabel Rawsthorne*, ฟรานซิส เบคอน, ค.ศ. 1967, ขนาดด้านละ 119 x 152.5 ซม.

ที่มา Krausse, Anna C. (1995). **The Story of Painting from the Renaissance to the Present**. Germany: Konemann., 118

จิตรกรชาวอังกฤษ ฟรานซิส เบคอน (Francis Bacon) ได้สร้างจิตรกรรมที่อาศัยภาพของคนเป็นสื่อแสดงออกไว้เป็นจำนวนมาก ศิลปินมักวาดภาพบุคคลใกล้ชิดที่มีความสัมพันธ์กับเขา ความโดดเด่นของศิลปินคือการวาดใบหน้าของคนในผลงานจิตรกรรมให้แสดงออกเหมือนกับมีการเคลื่อนไหว จนในบางครั้งอาจเป็นภาพที่ไม่มีความชัดเจนที่เกิดจากรอยแปรง จนไม่เห็นส่วนประกอบของใบหน้า ซึ่งมีที่มาจากความสนใจที่มีต่อความพยายามสร้างมิติของการเคลื่อนไหว ศิลปินมีความคิดที่เกี่ยวข้องกับความตายวนเวียนอยู่ในการแสดงออกทางจิตรกรรม จากประสบการณ์ในชีวิตที่เคยสัมผัสกับสถานการณ์ที่เลวร้าย ผลักดันให้ศิลปินครุ่นคิดในเรื่องของความตาย ประกอบกับเรื่องทางศาสนาที่ได้รับอิทธิพลจากบิดามาอย่างมากนั้น ล้วนมีผลต่อรูปแบบของการใช้รอยแปรงที่ปาดป้ายลงไปอย่างฉับพลัน ส่งผลให้ศิลปินสร้างรูปแบบการแสดงออกที่เป็นแบบฉบับของตนเองขึ้น ภาพจิตรกรรมชื่อ *Three Studies of Isabel Rawsthorne* (1967) เป็นหนึ่งในผลงานที่ศิลปินได้แสดงให้เห็นถึงความสามารถที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาได้เป็นอย่างดี

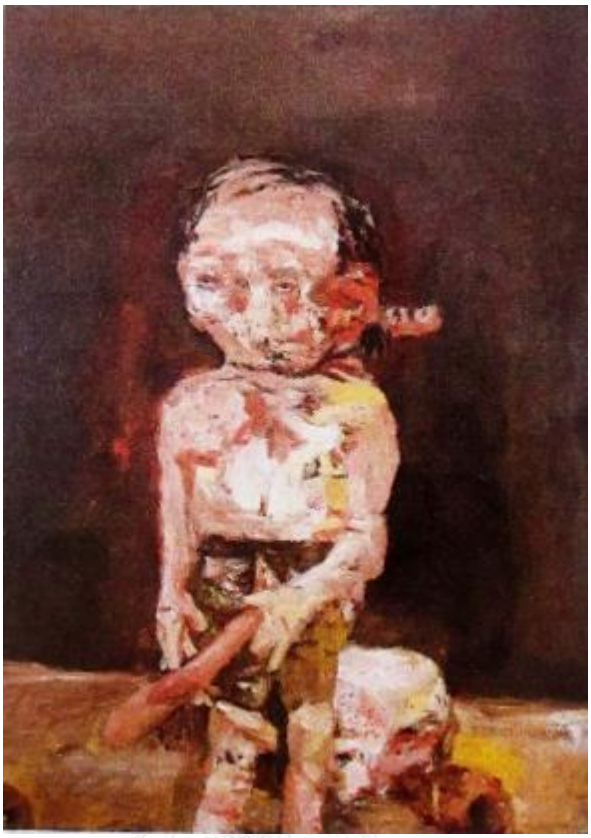
ภาพที่ 4 *The Two Friends*, ฟรีดา คาห์โล, ค.ศ. 1939, ขนาดด้านละ 172 x 172 ซม.
ที่มา Walford, John. (2002). **Great Themes in Art**. New Jersey: Prentice Hall., 471

ศิลปินหญิงชาวเม็กซิกันผู้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักระดับโลก ชื่อ ฟรีดา คาห์โล (Frida Kahlo) เป็นผู้ที่สร้างจิตรกรรมโดยอาศัยภาพเสมือนของตนเองในการถ่ายทอดเรื่องราว ศิลปินใช้ร่างกายของตนเองเป็นสัญลักษณ์เพื่อส่งผ่านความเจ็บปวดของชีวิตออกมาอย่างตรงไปตรงมา จนบางครั้งอาจแสดงให้เห็นถึงความรุนแรงของเรื่องราวเป็นอย่างมาก ความเจ็บป่วยของสภาพร่างกายประกอบกับความไม่สมหวังในการใช้ชีวิตคู่ ส่งผลให้เกิดเป็นภาพตัวแทนของศิลปินที่ถูกเจาะ กรีด ตัด ร่างกาย เลือดและอวัยวะที่แสดงออกมาสะท้อนประสบการณ์ชีวิต ความรัก และความเจ็บป่วยได้อย่างน่าสะพรึงกลัว ความฝันถึงการหลุดพ้นจากความทุกข์ทรมานถูกส่งผ่านการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเธอ ตลอดช่วงเวลาของการสร้างสรรค์ศิลปะ สำหรับฟรีดาแล้ว การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเธอนั้นคล้ายกับเป็นเครื่องมือที่ช่วยบรรเทาความทุกข์ของเธอได้เป็นอย่างดี ดังเช่นที่จะพบเห็นได้ในผลงานจิตรกรรมชื่อ *The Two Friends* (1939)

ภาพที่ 5 *The Night*, แมกซ์ เบคมันน์, ค.ศ. 1918-19, ขนาดด้านละ 133 x 154 ซม.
ที่มา Krausse, Anna C. (1995). **The Story of Painting from the Renaissance to the Present**. Germany: Konemann., 89

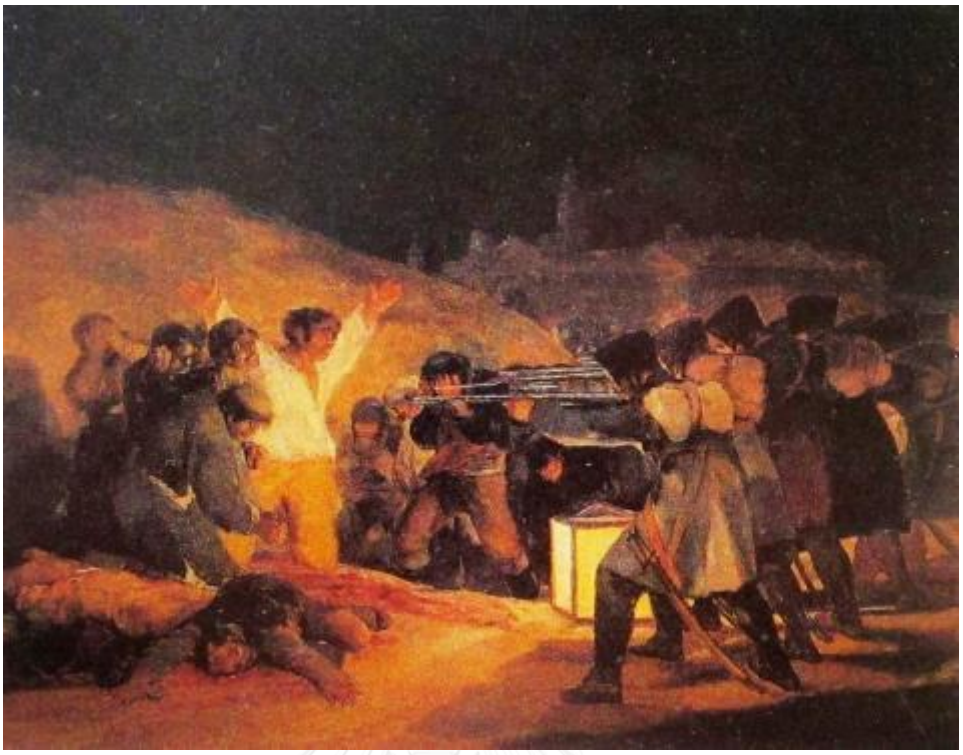
จิตรกรชื่อ แมกซ์ เบคมันน์ (Max Beckmann) ผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอยู่ในกลุ่มของเยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสม์ (German Expressionism) ที่เน้นการสะท้อนปัญหาของสังคมโดยรอบผ่านมุมมองของการสร้างสรรค์จิตรกรรม ในผลงานจิตรกรรมชื่อ *The Night* เป็นภาพกลุ่มคนที่กำลังจับชายคนหนึ่งแขวนคอ ขณะที่ในอีกด้านหนึ่งของภาพมีผู้หญิงที่ถูกมัดมือมัดแขนในสภาพที่เสื้อผ้าหลุดลุ่ย ทางด้านขวาของภาพมีเด็กหญิงคนหนึ่งที่กำลังมองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ศิลปินมีรูปแบบการแสดงออกด้วยเส้นรอบรูปที่เข้มดำเป็นขอบคม แสดงความแตกต่างของน้ำหนักสีที่ตัดสลับกันไปมาระหว่างวัตถุ แสดงความรุนแรงด้วยรูปลักษณ์และเนื้อหาของภาพ เป็นการถ่ายทอดความรุนแรงของสังคมในทัศนะของศิลปิน ที่อาศัยหลักการทางศิลปะ ส่งผลให้เนื้อหาที่รุนแรงถูกแสดงออกมาด้วยความสวยงามลงตัวของจิตรกรรม

จากบริบทของสงครามโลกครั้งที่ 1 ได้ดำเนินไปด้วยความรุนแรงและการกระทำที่โหดร้าย ทิ้งความเจ็บปวด การสูญเสียไว้เป็นมรดกต่อศิลปินในยุคนี้เป็นอย่างมาก การแสดงออกของแบคมันส์เป็นภาพสะท้อนของภาวะการสูญเสียและความเจ็บปวดในสังคมได้ชัดเจนเป็นอย่างดี



ภาพที่ 6 *Big Night Down The Drain*, เกออก บาเซลลิทซ์, ค.ศ. 1962-63, ขนาดด้านละ 162 x 130 ซม.
ที่มา Smith, Edward Lucie. (1996). **Visual Art in 20th Century**. London: Laurence King., 270

ศิลปินชาวเยอรมัน เกออก บาเซลลิทซ์ (Gerog Baselitz) เป็นจิตรกรร่วมสมัยที่สร้างสรรค์จิตรกรรมในลักษณะที่เรียกกันว่า นีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์ (Neo Expressionism) ศิลปินมีชื่อเสียงจากการเขียนภาพกลับหัวลง ที่สามารถสร้างมุมมองที่แปลกตาให้กับผลงานจิตรกรรมของเขาเป็นอย่างมาก สำหรับจิตรกรรมชิ้นนี้ชื่อว่า *Big Night Down The Drain* เป็นผลงานในยุคต้นของศิลปิน ที่แสดงภาพคนที่มีสัดส่วนผิดปกติคือ มีศีรษะขนาดใหญ่ แขนขาลีบเล็ก ยืนเอามือกำอวัยวะเพศคล้ายกำลังสำเร็จความใคร่ ภาพผลงานชิ้นนี้ถูกต่อต้านเมื่อนำออกแสดง เป็นการแสดงออกที่มีลักษณะของการเสียดสีสังคมภายในดินแดนเยอรมันตะวันออกในขณะนั้น



ภาพที่ 7 *The Shooting of May 3rd 1808*, ฟรานซิสโก เดอ โกยา, ค.ศ. 1814, ขนาดด้านละ 226 x 345 ซม.

ที่มา Krausse, Anna C. (1995). **The Story of Painting from the Renaissance to the Present**. Germany: Konemann., 55

ภาพจิตรกรรมชื่อ *The Shooting of May 3rd 1808* เป็นผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ของศิลปิน ฟรานซิสโก เดอ โกยา (Francisco De Goya) ที่สะท้อนภาพความรุนแรงของเหตุการณ์สงครามด้วยภาพของการทำร้ายประชาชนผู้บริสุทธิ์ด้วยการยิงเป้า ศิลปินเลือกใช้การจัดวางท่าทางของผู้คนในภาพตลอดจนแสงสีในการสร้างบรรยากาศ แสงสว่างจากโคมไฟส่องเน้นไปยังผู้ที่กำลังจะถูกยิง ที่สวมเสื้อสีขาวสะอาด เขายกมือทั้งสองขึ้นพร้อมรับการตัดสินประหารชีวิตอย่างไม่ยอมแพ้ ผู้คนโดยรอบกลับแสดงอาการโศกเศร้าร้องไห้ไม่กล้ามอง เป็นภาพผลงานจิตรกรรมที่แสดงอารมณ์สะเทือนใจ ความสูญเสีย ที่แฝงไปด้วยความกล้าหาญของผู้คนในภาพเดียวกันอย่างลงตัว

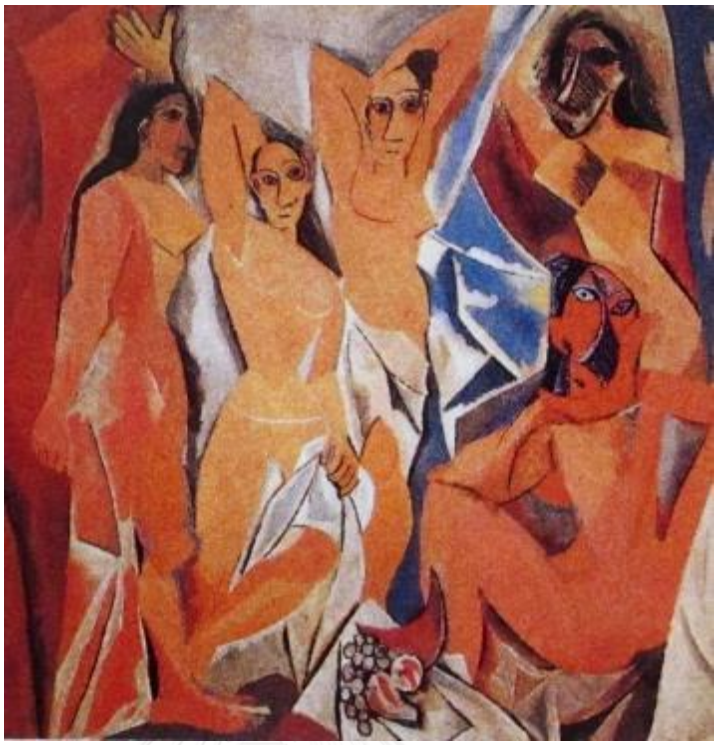
ภาพที่ 8 *Suicide*, จอร์จ กรอสซ์, ค.ศ. 1916, ขนาดด้านละ 100 x 77.6 ซม.
ที่มา จิรพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ., 162

ศิลปิน จอร์จ กรอสซ์ (Geroge Groze) ผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในกลุ่มศิลปะเยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสม์ จากภาพผลงานชื่อ *Suicide* (1916) นี้ เป็นตัวแทนของผลงานจิตรกรรมจำนวนมากของศิลปินที่นิยมสะท้อนเรื่องราวของสังคมภายหลังสงคราม ภาพของความสูญเสียคนรักที่จากไปเพราะสงครามความรุนแรง สภาพของสังคมที่ตกต่ำขาดแคลนอาหาร ผู้คนตกงาน ความเหลื่อมล้ำทางสังคมของผู้คนที่มีอันจะกินกับคนจน หญิงโสเภณีที่ต้องหาเลี้ยงชีพ เป็นภาวะของสังคมที่ถูกสะท้อนออกมา การฆ่าตัวตายของชายในภาพ จึงเป็นอีกภาพสะท้อนหนึ่งของศิลปินที่มีต่อสภาพสังคมในขณะนั้น

ภาพที่ 9 *Woman Putting Her Hand in a Man's Mouth*, ฌอง รัสกิน, ค.ศ.1989, ขนาดด้านละ 130x162 ซม.

ที่มา Smith, Edward Lucie. (1996). **Visual Art in 20th Century**. London: Laurence King., 352

ภาพผลงานจิตรกรรมชื่อ *Woman Putting Her Hand in a Man's Mouth* สร้างสรรค์ขึ้นโดย ฌอง รัสกิน (Jean Ruskin) ศิลปินชาวฝรั่งเศสผู้ที่มักแสดงเนื้อหาของจิตรกรรมออกมาด้วยภาพเปลือยของผู้คน ศิลปินปฏิเสธว่าผลงานของเขานั้นไม่ได้มีความเชื่อมโยงกับเรื่องราวใดๆ ในสังคม แต่เป็นเครื่องมือที่เขาใช้เพื่อสะท้อนความคิดภายในของเขาออกมามากกว่า จากตัวอย่างภาพผลงานเป็นการสะท้อนภาพของการถูกกระทำซึ่งในครั้งนี้ ผู้ชายเป็นฝ่ายถูกกระทำโดยผู้หญิง เป็นสิ่งที่สะท้อนถึงภาวะความกดดันโดยเฉพาะการถูกมัดมือและ ถูกยัดปากด้วยมือของผู้หญิงนั้น แสดงภาวะของการตกอยู่ภายใต้อำนาจและอิทธิพลของเพศตรงข้ามเป็นอย่างมาก



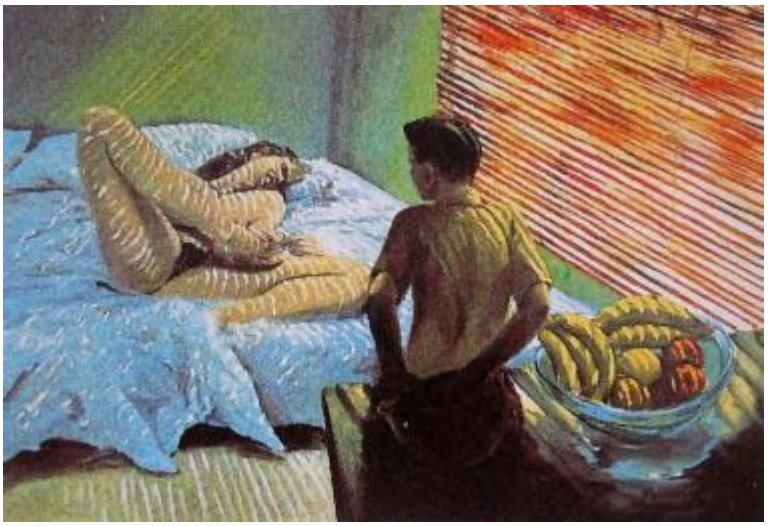
ภาพที่ 10 *Les Demoiselles D 'Avignon*, พาโบล ปิคัสโซ, ค.ศ. 1907, ขนาดด้านละ 243.9 x 233.7 ซม.

ที่มา Krausse, Anna C. (1995). **The Story of Painting from the Renaissance to the Present**. Germany: Konemann., 92

ภาพจิตรกรรมชื่อ *Les Demoiselles D 'Avignon* ของศิลปิน พาโบล ปิคัสโซ (Pablo Picasso) ในช่วงปีที่สร้างสรรค์นั้น เป็นผลงานจิตรกรรมที่สร้างความประหลาดใจให้กับผู้พบเห็นเป็นอย่างมาก ศิลปินเลือกที่จะแสดงภาพเปลือยของสตรีห้าคน ซึ่งจะมิใช่ขนบที่แปลกประหลาดอย่างใด หากเขาไม่ตัดทอนร่างกายของพวกเธอให้เหลือเพียงเส้นสายจำนวนไม่มาก อีกทั้งการทำให้ส่วนใบหน้าบิดเบี้ยวน่าเกลียด ซึ่งอาจมีที่มาทั้งจากประติมากรรมแกะไม้โบราณของแอฟริกา หรือมาจากความผิดปกติของใบหน้าที่แท้จริงของหญิงโสเภณีในขณะนั้นก็ตามที ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ได้สร้างรูปลักษณ์ตลอดจนมุมมองของการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ขึ้น เป็นความกล้าหาญของการตัดทอนที่สามารถส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมในยุคต่อมาได้อย่างเด่นชัด

ภาพที่ 11 *Woman I*, วิลเลม ดี คูนนิ่ง, ค.ศ. 1950-52, ขนาดด้านละ 185x 145 ซม.
ที่มา จิรพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ., 241

จิตรกรชาวอเมริกันชื่อ วิลเลม ดี คูนนิ่ง (Willem De Kooning) ผู้มีผลงานโดดเด่นมากในช่วงกลางของศตวรรษที่ 20 ด้วยการแสดงออกในลักษณะของการปาดป้ายสีลงบนระนาบรองรับด้วยความแม่นยำฉับไว ตามแนวทางการสร้างสรรค์ของกลุ่ม แอบสแตรกซ์ เอ็กเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ภาพผลงานชิ้นนี้มีชื่อว่า *Woman I* เป็นภาพผลงานชิ้นแรกของการเขียนชุดภาพคน ที่ถูกสร้างขึ้นด้วยรอยแปรงที่ระบายลงไปอย่างรวดเร็ว แสดงให้เห็นว่าเป็นภาพของคนแต่โครงสร้างของร่างกายในบางส่วนถูกแทนที่ด้วยรอยปาดป้ายของสีสันต่างๆ สัดส่วนของร่างกายถูกบิดเบือนไปด้วยลีลาของการระบายสี ให้ความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวที่ดูสับสนภายใต้มีแบบแผนของการแสดงออกที่ชัดเจน



ภาพที่ 12 *Bad Boy*, อีริค ฟิชเชิล, ค.ศ. 1981, ขนาดด้านละ 160 x 240 ซม.
ที่มา จิรพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ., 440

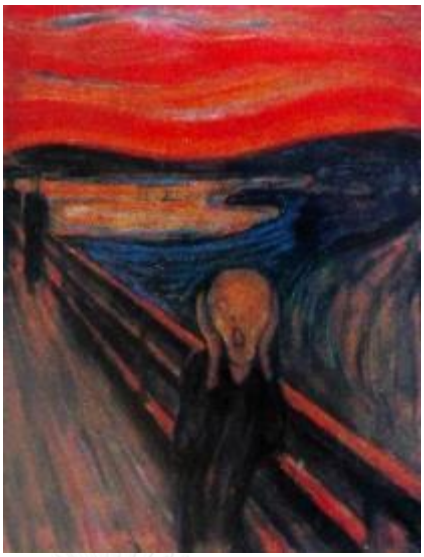
ผลงานจิตรกรรมชื่อ *Bad Boy* (1981) ของ อีริค ฟิชเชิล (Eric Fischl) เป็นหนึ่งในผลงานจิตรกรรมของศิลปินผู้นี้ ที่แสดงภาพความจริงที่เกิดขึ้นในสังคมอเมริกัน ที่แม้ว่าทุกคนจะไม่อยากพูดถึงแต่ก็เป็นเรื่องที่ทุกคนรู้ว่ามีอยู่จริง ศิลปินอาศัยการสร้างภาพด้วยการแสดงออกแบบเหมือนจริง โดยเนื้อหาที่แสดงออกมานั้นเป็นเรื่องที่มีความหมิ่นเหม่กับศีลธรรมอันดีของสังคม จากภาพผลงานนี้แสดงให้เห็นเด็กผู้ชายคนหนึ่งที่กำลังยืนมองหญิงสาวที่มีอายุมากกว่านอนเปลือยกายแคะเล็บเท้าอยู่บนเตียง จากตำแหน่งที่เด็กคนนี้ยืนอยู่นั้น เขาย่อมมองเห็นเรือนร่าง ตลอดจนอวัยวะเพศของเธอได้อย่างชัดเจน ในขณะเดียวกันเด็กชายซึ่งยืนเอามือไว้ที่ด้านหลัง เขากำลังรื้อค้นเอาทรัพย์สินของมีค่าจากกระเป๋าสะพายของเธอ ในทัศนะของผู้คนที่พบเห็นนั้นเป็นภาพผลงานที่แฝงไปด้วยเนื้อที่หารุนแรงมากไปกว่ารูปแบบของการสร้างสรรค์

ผลตอบรับของผู้ที่มีโอกาสได้ไปชมผลงานของศิลปิน หลายคนต่างแสดงความหวาดวิตกขยะแขยงจนถึงขั้นแสดงความไม่พอใจกับการแสดงออกทางเนื้อหาในลักษณะดังกล่าวของเขา ความไม่เหมาะสมของเนื้อหาที่หมิ่นเหม่ขัดต่อหลักศีลธรรมจริยธรรมอันดีงามของสังคม รวมถึงการล่วงละเมิดในสิทธิส่วนบุคคลเป็นประเด็นที่ถูกตำหนิอย่างมากในผลงานจิตรกรรมในช่วงทศวรรษที่ 80 ของเขา แต่อย่างไรก็ดี จิตรกรรมของฟิชเชิล ได้สะท้อนความเป็นจริงของสังคมออกมาได้อย่างตรงไปตรงมา แสดงความเป็นจริงของสังคมที่ไม่มีใครอยากพูดถึง

ภาพที่ 13 *Mercenaries*, ลีออง โกลับ, ค.ศ. 1980, ขนาดด้านละ 300 x 580 ซม.
ที่มา จิรพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ., 402

ลีออง โกลับ (Leon Golub) จิตรกรอเมริกันผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพคนขนาดใหญ่ไว้เป็นจำนวนมาก ผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อเสียงของเขาส่วนมากนั้น มักแสดงเนื้อหาของความแตกต่างระหว่างเชื้อชาติ สีผิว แสดงความรุนแรงของการทำร้ายร่างกายด้วยวิธีการรุมทำร้าย หรือการใช้ภาพของอาวุธปืนที่แสดงถึงพลังอำนาจในการกดขี่ข่มเหง จากภาพผลงานชื่อ *Mercenaries* (1980) เป็นหนึ่งในตัวอย่างรูปแบบของการสร้างสรรค์ของเขา ที่เน้นการเขียนภาพคนตามเนื้อเรื่องที่ต้องการสื่อ บนพื้นเรียบที่ถูกระบายสีไว้ ใบหน้าและร่างกายของภาพลักษณ์คนที่ศิลปินสร้างขึ้น นิยมแสดงให้เห็นพื้นผิวที่หยาบกร้าน ขรุขระ เต็มไปด้วยแรงกดดัน ตลอดจนความแตกต่างของสีผิวที่แตกต่างกัน

บริบทของสภาพสังคมที่ยังมีความแตกต่างกันทั้งในปัญหาของสีผิว ชนชั้น ความไม่เชื่อใจไว้ใจกัน ทั้งจากเหตุการณ์ในสังคม ตลอดจนมายาคติที่มีต่อกันของเชื้อชาติ ส่งผลให้การกระทำความรุนแรงที่มีต่อกันยังคงเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ความเอารัดเอาเปรียบ ความรู้สึกไม่เท่าเทียมกัน ศิลปินอาศัยภาพข่าวจากหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นมาเป็นต้นแบบทางความคิด เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม



ภาพที่ 14 *Scream*, เอ็ดวาร์ด มุงค์, ค.ศ. 1893, ขนาดด้านละ 90 x 65 ซม.
ที่มา Huges, Robert. (1991). **The Shock of the New**. The 2nd edition. New York: Mc Graw-Hill., 282

ภาพจิตรกรรมชื่อ *Scream* (1893) สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินชาวนอรเวย์ เอ็ดวาร์ด มุงค์ (Edvard Munch) เป็นผลงานที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันในวงกว้าง จากภาพผลงานเป็นการแสดงออกด้วยภาพของคนที่ถูกตัดทอนรายละเอียด ศีรษะล้าน ใบหน้าแสดงอาการตกใจ มือทั้งสองข้างยกขึ้นมาแนบไว้ด้านข้างของใบหน้า บรรยากาศโดยรอบดูมืดครึ้มใกล้เวลาเย็นค่ำ การแสดงออกของผลงานเป็นไปในลักษณะของการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านกลวิธีทางจิตรกรรม ให้ความรู้สึกวังเวงและโดดเดี่ยว เป็นสภาวะหนึ่งของอารมณ์ที่ศิลปินต้องการสื่อสารออกมา

ศิลปินอาศัยเส้น สี เพื่อสร้างบรรยากาศเพื่อสนับสนุนให้เกิดความรู้สึกตึงเครียด ประกอบกับการใช้เส้นโค้งที่สื่อถึงความเคลื่อนไหวรับกัน ทั้งตัวภาพลักษณ์ของมนุษย์ทางด้านหน้าและภาพทิวทัศน์ทางด้านพื้นหลัง เป็นการสร้างบรรยากาศที่ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ

ภาพที่ 15 *The Menaced Assassin*, เรอเน มากริตต์, ค.ศ. 1927, ขนาดด้านละ 150 x 195 ซม.
ที่มา Huges, Robert. (1991). **The Shock of the New**. The 2nd edition. New York: Mc Graw-Hill., 245

ผลงานจิตรกรรมแบบเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ที่แสดงภาพจากจินตนาการภายใต้จิตสำนึกของศิลปินเบลเยี่ยม เรอเน มากริตต์ (Rene Magritte) ผู้นิยมสร้างจิตรกรรมด้วยภาพที่ชวนพิศวงทั้งจากขนาด ตำแหน่งและทิศทางของวัตถุที่แสดงออกในผลงาน ความเหนือจริงในรูปแบบที่ศิลปินเลือกใช้การแสดงออกด้วยความสะอาดประณีต มีการระบายสีที่เน้นใช้ลักษณะของแสงและเงาเพื่อสร้างมิติลึกตื้น ตลอดจนการใช้หลักทัศนียภาพในการลดหลั่นขนาดของวัตถุ ศิลปินนิยมใช้ฉากหลังเป็นบรรยากาศของห้องในการดำเนินเรื่องราวทางจิตรกรรม จากภาพชื่อ *The Menaced Assassin* แสดงภาพของกลุ่มคนทั้งชายและหญิง ที่ไม่แสดงอารมณ์ผ่านใบหน้าหรือท่าทางการแสดงออกใดๆ ศิลปินเลือกใช้สัญลักษณ์ทางจิตรกรรมเพื่อสื่อความหมายให้เป็นไปตามต้องการ

ภาพที่ 16 *Dead Flower*, โยชิโตโม นารา, ค.ศ. 1994, ขนาดด้านละ 100 x 100 ซม.
ที่มา Nara, Yoshitomo. (2011). **Yoshitomo Nara the Complete Work Volume 1 Painting, Sculptures Editions, Photographs**. California: Chroicle., 101

โยชิโตโม นารา (Yoshitomo Nara) เป็นศิลปินชาวญี่ปุ่นที่มีชื่อเสียงในวงการศิลปะร่วมสมัยของโลก ผลงานศิลปะของเขาสะท้อนวัฒนธรรมความเป็นญี่ปุ่นออกไปในแนวทางสากลจนเป็นที่ยอมรับ นารามีรูปแบบการสร้างสรรค์จิตรกรรมเฉพาะตัว โดยเฉพาะรูปของเด็กผู้หญิงที่เขาสร้างขึ้นเพื่อแสดงเรื่องราวต่างๆ นั้น มีรูปแบบของความน่ารักในลักษณะของการ์ตูนผสมอยู่ด้วย ผลงานจิตรกรรมที่แสดงออกด้วยรูปแบบเรียบง่ายแต่แฝงไปด้วยความคิด ตลอดจนความโหดร้ายผ่านสัญลักษณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นดวงตาที่ดูดุร้ายเหมือนตาของสัตว์ล่าเนื้อ มีด เลื่อย เขี้ยว หรือเลือด นั้น แสดงเรื่องราวของความรุนแรงที่ฉาบด้วยความน่ารักของผลงาน ดังตัวจากอย่างผลงานที่สร้างสรรค์ในช่วงทศวรรษที่ 80 ที่มีชื่อผลงานว่า *Dead Flower* เป็นต้น

ภาพที่ 17 *Name*, ฟรานเซสโก คลีเมนเต, ค.ศ. 1983, ขนาดด้านละ 198 x 236 ซม.
ที่มา Dennison, Lisa. (1999). **Clemente**. New York: Guggenheim Museum., No page number

ผลงานจิตรกรรมชื่อ *Name* นี้ สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินเชื้อสายอิตาเลียนชื่อ ฟรานเซสโก คลีเมนเต (Francesco Clemente) ศิลปินผู้สร้างผลงานจิตรกรรมภาพคนไว้เป็นจำนวนมาก คลีเมนเตเป็นศิลปินคนหนึ่งที่นิยมใช้ภาพลักษณ์ของตนเอง รวมทั้งของผู้คนรอบข้างมาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเขา ผลงานของศิลปินจำนวนมากอาศัยการบรรยายประสบการณ์ทางอารมณ์ ความรู้สึก ผ่านภาพลักษณ์ของตัวศิลปินเอง จากผลงานชิ้นนี้จะเห็นว่าศิลปินได้อาศัยรูปลักษณ์ของช่องว่างต่างๆ ของร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นปาก จมูก หู ตา อวัยวะเพศ หรือแม้แต่ช่องทวารหนัก เพื่อส่งผ่านความรู้สึกที่รับเข้าหรือส่งผ่านออกมา

นักวิจารณ์ศิลปะ เคิร์ทซ์ ได้แสดงทรรศนะในผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ไว้ว่า

> ศิลปินหมกมุ่นอยู่กับรูหรือปุ่มปมต่างๆรวมทั้งผิวหนังของร่างกาย ผิวหนังเป็นจุดที่ติดต่อกันระหว่างภายในและภายนอก ระหว่างความเป็นตัวตนกับความเป็นอะไรก็ตามอะไรที่อยู่ภายนอก ความรู้สึกถูกรับหรือส่งผ่านทางช่องโหว่ต่างๆของร่างกาย ซึ่งทำหน้าที่สำคัญในการติดต่อระหว่างโลกภายในและโลกภายนอกของศิลปิน (Kurtz, 1992: 184-185)

ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จึงนับได้ว่า เป็นสัญลักษณ์ของการแสดงความรู้สึกผ่านสัมผัสของร่างกายในแบบฉบับการสร้างสรรค์ของศิลปิน ในผลงานช่วงทศวรรษที่ 80 ของเขาได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 18 *Female Nude in the Armchair*, ฟิลลิป เพอร์สไตน์, ค.ศ. 1977-78, ขนาดด้านละ 182 x 244 ซม.

ที่มา Walther, Ingo F. (2000). **Art of 20th Century**. Cologne: Taschen. 335

ในผลงานจิตรกรรมภาพเปลือยที่มีชื่อว่า *Female Nude in the Armchair* ของ ฟิลลิป เพอร์สไตน์ (Philip Pearlstein) นั้น เป็นตัวแทนของผลงานจิตรกรรมจำนวนมากของศิลปินที่มักเขียนภาพเปลือยของผู้หญิงในห้องด้วยการแสดงออกอย่างเหมือนจริง แต่ทว่าศิลปินมักมีการจัดท่าทางของนางแบบและนายแบบในท่าทางที่ผ่อนคลาย การจัดภาพของเขามักมีการตัดทอนรูปร่างของผู้เป็นแบบออกไปให้พ้นขอบของระนาบรองรับ ดังในภาพผลงานชิ้นนี้ เป็นการเขียนรูปของร่างกายที่ตัดส่วนศีรษะออกไป ซึ่งมีความหมายของการทำลายความเป็นอัตลักษณ์ของบุคคลที่เป็นแบบ นอกจากนี้ในผลงานชิ้นนี้ยังเน้นการเขียนเงาของเก้าอี้โยกที่ให้ความรู้สึกว่ามันกำลังเคลื่อนไหวไปมา ตัดกับในส่วนของภาพเปลือยที่นั่งอยู่บนเก้าอี้โยกนั้นกลับดูนิ่งแข็งไร้ชีวิตชีวา

ภาพที่ 19 *Senecio*, พอล คลี, ค.ศ. 1922, ขนาดด้านละ 40.5 x 38 ซม.
ที่มา Walther, Ingo F. (2000). **Art of 20th Century**. Cologne: Taschen. 116

ผลงานชื่อ *Senecio* สร้างสรรค์ขึ้นโดย พอล คลี (Paul Klee) ศิลปินสร้างภาพนี้ขึ้นมาด้วยความคิดที่ว่าใบหน้าของบุคคลนั้นก็เปรียบเทียบได้กับดอกไม้ เป็นสิ่งแรกที่ปะทะความรู้สึกกับผู้ที่พบเห็น ลักษณะพิเศษของศิลปิน คือความเรียบง่ายของรูปแบบในการแสดงออก ดักลาส ฮอลล์ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมนี้ไว้สรุปได้ว่า

> คลีได้พยายามผสานรูปสี่เหลี่ยมและวงกลมในภาพ เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างเขากับ โรเบิร์ต เดโลเนย์ (Robert Delauney) ซึ่งเป็นศิลปินที่มีความสนใจในเรื่องของการแผ่ขยายออกของวงกลมจากจุดศูนย์กลาง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับสัญลักษณ์ของพลังงาน บวกในความสนใจดั้งเดิมของพอล คลี เกี่ยวกับพลังงานที่แฝงอยู่ในการเจริญเติบโตของพืช เขาเลือกเอาวงกลมไปใช้ในลักษณะที่ต่างออกไป โดยเจาะจงให้เห็นเป็นรูปทรงของดอกไม้ จากภาพ Senecio ซึ่งเป็นชื่อทางพฤกษศาสตร์ของวัชพืชขนาดเล็ก ที่มีดอกทรงกลมสีเหลืองพบเห็นได้ทั่วไป ในที่นี้ศิลปินกำหนดให้ส่วนวงกลมโดยรอบเป็นส่วนของดอก ขณะที่ส่วนดวงตาคือกลีบของดอก (Hall, 1922: 48)

ศิลปินมีความโดดเด่นในเรื่องของการใช้เส้น ทั้งเส้นที่เกิดจากการลากขึ้นเอง ตลอดจนเส้นที่เกิดจากขอบของน้ำหนักสีที่มีความแตกต่างกันมาบรรจบกัน ประสานกันจนเกิดเป็นรูปร่างต่างๆ ขึ้นได้อย่างพอเหมาะพอดี พอล คลี เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานภาพที่ใช้รูปลักษณ์ของคนใน

การแสดงออกไว้เป็นจำนวนมากด้วยรูปลักษณะที่แตกต่างกันไป เป็นศิลปินที่ทดลองสื่อวัสดุในการสร้างสรรค์อย่างหลากหลายคนหนึ่ง

ภาพที่ 20 *Person Throwing s Stone at a Bird*, ฮวน มิโร, ค.ศ. 1926, ขนาดด้านละ 73.7 x 92.1 ซม.

ที่มา Walther, Ingo F. (2000). **Art of 20th Century**. Cologne: Taschen. 149

ผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า *Person Throwing s Stone at a Bird* สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ ที่ชื่อว่า ฮวน มิโร (Joan Miro) ผู้ซึ่งมีความโดดเด่นในการใช้รูปทรงของเซลล์สิ่งมีชีวิต (Biomorphic Form) มาสร้างสรรค์เป็นรูปร่างต่างๆ ตามความหมายของศิลปินเอง ผลงานชิ้นนี้เป็นการสื่อถึงภาพของคนที่กำลังขว้างก้อนหินเข้าใส่นกตัวหนึ่ง แต่เมื่อพิจารณาดูทั้งภาพของคนและนกนั้น ได้ถูกกระบวนการตัดทอนรายละเอียดของโครงสร้างตามธรรมชาติออกไปอย่างมาก กล่าวเฉพาะภาพของคนนั้น พอจะเห็นเป็นส่วนของขาข้างหนึ่งเท่านั้น ที่ด้านบนสุดของขาอาจมองเห็นเป็นรูปของก้อนกลมที่มีดวงตาข้างหนึ่งติดอยู่ เป็นการสื่อความหมายตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 21 *ผีขนุน*, ทวี รัชนีกร, พ.ศ. 2548, ขนาดด้านละ 140 x 200 ซม.
ที่มา บุญชัย เบญจรงคกุล. (2555). **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง., 115

ทวี รัชนีกร ศิลปินแห่งชาติ ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะมายาวนาน โดยศิลปินนิยมวาดภาพที่มีคนเป็นส่วนประกอบอยู่ในภาพจำนวนมาก รูปร่างของคนในผลงานจิตรกรรมของทวีมักถูกนำเสนอด้วยร่างกายที่ถูกตัดทอนให้เรียบง่าย ในบางครั้งมองดูแล้วมีความคล้ายคลึงกับศิลปะแบบแอฟริกัน จากตัวอย่างผลงานจิตรกรรมชื่อ *ผีขนุน* ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2548 เป็นภาพของสตรีสามคนนั่งเปลือยกายเรียงหน้ากระดาน กอดเข่าก้มหน้าอยู่ทางด้านครึ่งล่างของภาพ ทั้งสามคนต่างนั่งอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขณะที่ครึ่งบนของภาพเป็นรูปของต้นไม้ที่ออกผลมาจำนวนมาก โดยที่ผลของต้นไม้นั้นมีรูปร่างคล้ายกับมะละกอ การแสดงออกของรูปร่างกาย กริยาท่านั่งกอดเข่าก้มหน้า ตลอดจนการใช้สีของภาพ ได้สร้างความรู้สึกกดทับ อึดอัด ให้กับภาพจิตรกรรมโดยรวม เป็นการสื่อสารถึงความยากลำบากของสตรีที่ต้องทำงานหาเลี้ยงครอบครัวด้วยความยากลำบากทั้งกายใจ เป็นสื่อสะท้อนถึงปัญหาหนึ่งของสังคมชนบทตามแนวทางของศิลปิน

ภาพที่ 22 จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973, จ่าง แซ่ตั้ง, พ.ศ. 2516, ขนาดด้านละ 197 x 144 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 223

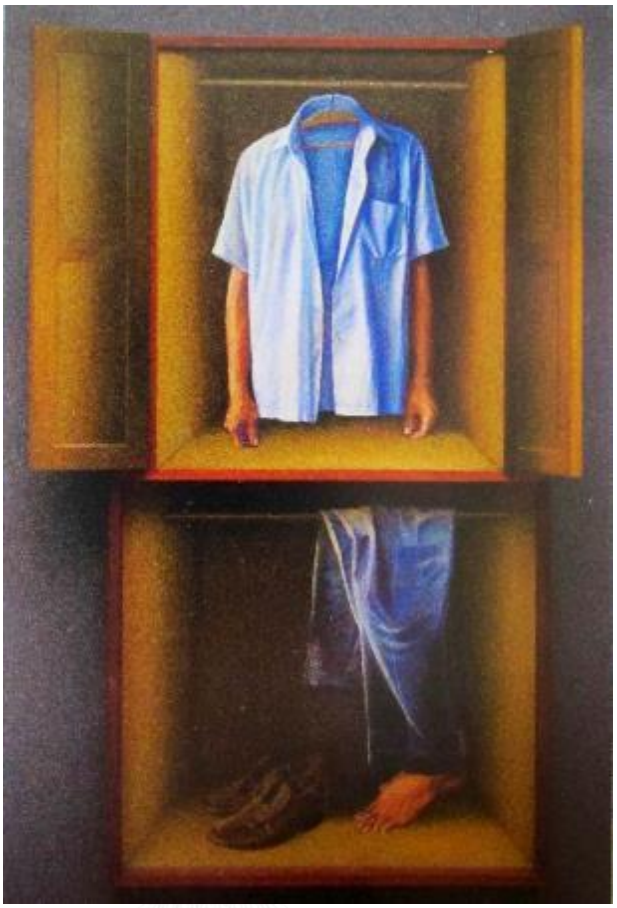
จิตรกรรมที่มีชื่อเดียวกันกับชื่อของศิลปิน คือ *จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973* สร้างสรรค์เมื่อขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2516 เป็นการสร้างสรรค์ภาพเสมือนตัวของศิลปินเอง ที่สวมกางเกงขาสั้น ไม่สวมเสื้อ อยู่ในท่านั่งบนวัตถุใดนั้นไม่ได้ถูกแสดงออกมาชัดเจนนัก รูปแบบของผลงานเป็นไปในลักษณะของการสำแดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านการระบายสีอย่างรวดเร็ว อย่างไรก็ตามรูปลักษณ์ของศิลปินในภาพผลงานนั้น ยังคงถูกแสดงออกภายใต้กฎเกณฑ์ทางโครงสร้างของร่างกายที่ถูกต้องคามความเป็นจริง เว้นเพียงแต่บริเวณดวงตาที่ถูกเว้นว่างไว้ให้ดูกลวงโบ๋ และมือทั้งสองข้างที่เลือนหายไปเหมือนกับไม่มีอยู่จริง เป็นการแสดงออกในเชิงสัญลักษณ์ของศิลปิน ที่กำลังบ่งบอกถึงสภาพไร้ความสามารถที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ของร่างกาย ทั้งการมองเห็นและการกระทำบางอย่างที่ไม่อาจทำให้สำเร็จได้

ภาพจิตรกรรมชิ้นนี้สร้างสรรค์ขึ้นในบริบทของความขัดแย้งในสังคม ที่เกิดขึ้นในช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 ซึ่งมีขบวนการการเรียกร้องประชาธิปไตย ที่เกิดจากการรวมตัวของกลุ่มนิสิตนักศึกษา ประชาชน ที่ไม่พอใจต่อการปกครองในระบอบเผด็จการทหาร ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่ส่งผลให้เกิดความสูญเสียชีวิตและทรัพย์สินเป็นจำนวนมาก ผลพวงจากการต่อสู้ในครั้งนั้นได้ส่งผลต่อสังคมมาถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 23 พระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญทุกรกริยา, ประเทือง เอมเจริญ, พ.ศ. 2519, ขนาดด้านละ 137 x 175 ซม.

ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 241

ศิลปินผู้สร้างชื่อเสียงจากการสร้างสรรค์จิตรกรรมให้เป็นที่รู้จักมาอย่างยาวนาน ประเทือง เอมเจริญ ได้เขียนภาพ *พระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญทุกรกริยา* ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2519 เป็นผลงานจิตรกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวพุทธประวัติเมื่อครั้งทรงแสวงหาทางหลุดพ้นจากทุกข์เข็ญเมื่อหลังจากทรงออกผนวช ศิลปินตีความภาพของพระพุทธองค์ออกมาด้วยร่างกายผ่ายผอม เนื่องจากในพระพุทธประวัตินั้นได้ทรงพยายามอดอาหารเป็นเวลานาน เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย ร่างกายที่ผอมเหลือแต่กระดูก นั่งขัดสมาธิอยู่บนกรงที่กักขังความทุกข์เวทนา ที่สร้างเป็นสัญลักษณ์ด้วยภาพใบหน้าของคนที่เสมือนถูกกักขังไว้อย่างทรมาน ในส่วนพระพักตร์ของพระพุทธองค์นั้นเห็นไม่ชัดเจนนัก เนื่องจากมีรัศมีที่เปล่งสว่างออกมาเป็นเสมือนดวงแก้ว เป็นการถ่ายทอดผลงานจิตรกรรมที่เปี่ยมไปด้วยศรัทธาของศิลปินผู้สร้าง เป็นการสะท้อนถึงความเพียรที่อาจเทียบเคียงกับเหตุการณ์เรียกร้องประชาธิปไตยของนิสิต นักศึกษา ตลอดจนประชาชน ที่มีการเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา



ภาพที่ 24 *ภาวะจิตสำนึก 1*, เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, พ.ศ. 2523, ขนาดด้านละ 140 x 120 ซม.
ที่มา **ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พิ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.,159

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จิตรกรรมชื่อ *ภาวะจิตสำนึก 1* เป็นหนึ่งในผลงานจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์การสร้างจิตรกรรมของ เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ศิลปินแห่งชาติ สาขาจิตรกรรม ประจำปี พ.ศ. 2549 ผู้ซึ่งสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปแบบของศิลปะแบบเหนือจริงมาโดยตลอด ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้แสดงออกถึงสภาวะที่ลึกลับ วังเวง ผ่านการใช้โครงสร้างทางร่างกายของมนุษย์ ศิลปินเลือกที่จะแสดงเพียงส่วนมือที่โผล่พ้นออกมาจากแขนเสื้อ และ เท้าทั้งสองข้างที่พ้นออกมาจากปลายของกางเกงที่ถูกแขวนไว้ในตู้เสื้อผ้า ขณะที่ร่างกายในส่วนของลำตัวนั้นไม่ปรากฏให้เห็น แต่เสมือนว่าล่องหนอยู่ภายในเสื้อผ้า การปรากฏของร่างกายที่ไม่ครบส่วนนี้ ชวนให้นึกถึงการสูญเสียหรือการจากไปของคนใกล้ชิดผ่านเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่ทิ้งไว้ให้ระลึกถึง

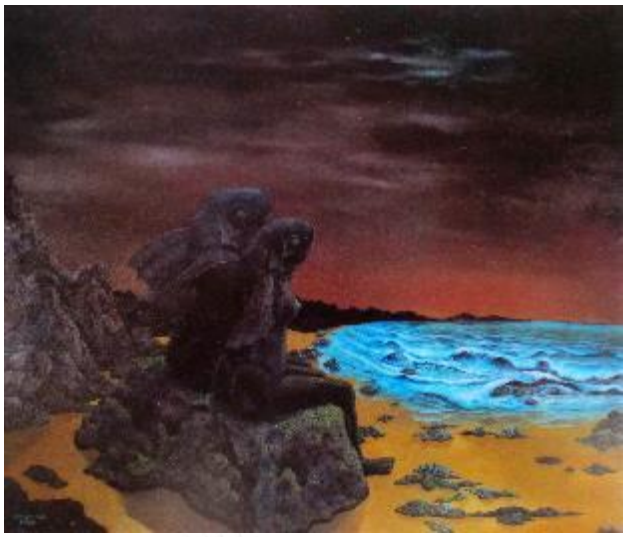
ภาพที่ 25 *โครงสร้างสังคม*, สมชัย หัตถกิจโกศล, พ.ศ. 2521, ขนาดด้านละ 98 x 129 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่** 9. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 253

สมชัย หัตถกิจโกศล ได้นำเสนอภาพชื่อ *โครงสร้างสังคม* ผ่านสัญลักษณ์ทางจิตรกรรม เพื่อสะท้อนถึงสภาวะของสังคมในช่วงปี พ.ศ.2521 ศิลปินได้อาศัยโครงสร้างของร่างกายมนุษย์เป็นสื่อแสดงออก โดยเป็นการรวมตัวกันของวัตถุต่างชนิดกันเข้าร่วมกันจนเป็นรูปของร่างกายท่อนบนของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นกิ่งก้านของต้นไม้ หน้ากากกันแก๊สพิษ เปียโน เสื้อผ้าและนกพิราบ ถูกนำมารวมกันจนเกิดเป็นรูปร่างของมนุษย์ โดยนัยของการอยู่ร่วมกันในธรรมชาติ ทั้งในประเด็นของการพึ่งพาอาศัย ตลอดจนการทำลายธรรมชาติแวดล้อมด้วยฝีมือมนุษย์

บริบทของการสร้างสรรค์ได้สะท้อนถึงสภาพสังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าว ที่ยังอยู่ในช่วงของการเร่งพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้าทัดเทียมอารยประเทศ โดยเฉพาะประเทศตะวันตก หากแต่ในทรรศนะของศิลปินนั้น ยังคงเห็นถึงความแตกต่างกันในเชิงโครงสร้างของสังคม ทั้งในเรื่องความแตกต่างทางชนชั้น เศรษฐกิจ การศึกษา ตลอดจนความเป็นสังคมเมืองและสังคมชนบท

ภาพที่ 26 *บาปเป็นพระทุศีล...*, วสันต์ สิทธิเขตต์, พ.ศ. 2534, ขนาดด้านละ 210 x 210 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 132

วสันต์ สิทธิเขตต์ เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะในเชิงวิพากษ์สังคมอย่างตรงไปตรงมาอีกคนหนึ่งในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ตลอดเวลาการสร้างสรรค์ของศิลปินนั้นเขาใช้สื่อที่หลากหลายในการแสดงออก จากตัวอย่างผลงานจิตรกรรมชื่อ *บาปเป็นพระทุศีล...* เป็นจิตรกรรมที่ยืนยันแนวทางและแสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของศิลปิน ที่มักใช้การตัดทอนร่างกายมนุษย์ให้เรียบง่าย ใช้เป็นสื่อแสดงออกด้วยเส้นที่รุนแรงฉับพลัน อาศัยเส้นในการสร้างรูปร่างต่างๆ ขึ้นมา บ่อยครั้งที่ในผลงานศิลปะของเขามักแสดงรูปเปลือยของร่างกายมนุษย์ ตลอดจนการแสดงให้เห็นอวัยวะเพศของชายและหญิงอย่างเด่นชัด ทั้งนี้เพื่อใช้เป็นสื่อในการวิพากษ์ปัญหาของสังคมอย่างเผ็ดร้อนตามทรรศนะและรูปแบบการแสดงออกของศิลปิน

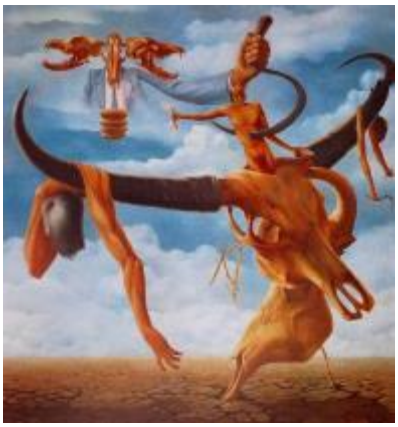


ภาพที่ 27 *ฝันครั้งหลัง*, สมพงษ์ อดุลย์สารพันธ์, พ.ศ. 2521, ขนาดด้านละ 121 x 142 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 252

ภาพจิตรกรรมชื่อ *ฝันครั้งหลัง* ถูกสร้างขึ้นโดย สมพงษ์ อดุลย์สารพันธ์ เป็นผลงานที่สะท้อนความรู้สึกของความเหงาโดดเดี่ยว ด้วยบรรยากาศที่อึมครึมมืดดำริมชายทะเลแห่งหนึ่งตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ บนโขดหินริมทะเลปรากฏภาพของร่างกายมนุษย์คู่หนึ่งนั่งหันหน้าออกไปหาทะเล ร่างกายดังกล่าวมีส่วนของศีรษะเป็นปลา ขณะที่ส่วนอื่นของร่างกายเป็นของสตรีเพศ โดยรวมแล้วร่างกายทั้งสองมองดูคล้ายเป็นก้อนหินที่ไร้ชีวิต เป็นภาพที่แสดงสัญลักษณ์ที่สื่อไปถึงความรู้สึกสูญเสีย หรือความไร้ความสามารถในการดำรงอยู่ของชีวิต ขัดแย้งกับความรู้สึกเคลื่อนไหวของคลื่นทะเลที่กำลังซัดเข้าหาฝั่งอย่างต่อเนื่องที่เบื้องหน้า

ภาพที่ 28 ชายไทยไม่ทราบชื่อ, ชาติชาย ปุยเปีย, พ.ศ. 2534, ขนาดด้านละ 240 x 280 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 229

ผลงานจิตรกรรมของ ชาติชาย ปุยเปีย ที่มีชื่อว่า *ชายไทยไม่ทราบชื่อ* เป็นหนึ่งในผลงานที่ศิลปินใช้รูปลักษณ์ของตัวเองเป็นสื่อในการสร้างสรรค์จิตรกรรม จากภาพดังกล่าวศิลปินใช้ภาพใบหน้าของตนเองด้วยวิธีการแสดงออกตามแนวทางแบบเหมือนจริง โดยศิลปินเลือกที่จะแสดงให้เห็นเฉพาะเพียงส่วนศีรษะที่โผล่พ้นขึ้นมาจากขอบด้านล่างของภาพ เป็นภาพของใบหน้าที่เชิดขึ้นแสดงออกด้วยอาการยิ้มแย้ม จนมองเห็นฟันแถวหน้าได้อย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามรอยยิ้มในลักษณะนี้มักเข้าใจกันโดยทั่วไปว่าเป็นการแสดงออกโดยนัยที่เป็นรอยยิ้มของคนวิกลจริต ประกอบกับเมื่อมองภาพรวมบนศีรษะที่มีผ้าผืนบางพาดไว้ ตลอดจนเหนือขึ้นไปของใบหูทั้งสองข้างมีดอกไม้ห้อยแขวนไว้นั้น จึงส่งผลให้โดยรวมแล้วเป็นภาพของใบหน้าที่ตั้งคำถามให้กับผู้ดูอย่างหลากหลายถึงรอยยิ้มที่ปรากฏนั้น ว่ามีความหมายไปในทิศทางใด



ภาพที่ 29 *เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง*, ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร , พ.ศ. 2524, ขนาดด้านละ 95 x 100 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 287

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในลักษณะของศิลปะสัจนิยม หากแต่อาศัยรูปแบบของการแสดงออกด้วยจินตนาการที่เหนือจริง ดังเช่นผลงานจิตรกรรมเมื่อปี พ.ศ. 2524 ที่มีชื่อว่า *เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง* ที่ศิลปินได้แสดงภาพลักษณ์ของชาวนาในความหมายที่ถูกกดขี่ข่มเหง ขูดรีดเอาจากนายทุน โดยศิลปินได้แสดงร่างกายของชาวนาให้มีลักษณะคล้ายกับเศษผ้าที่ไร้วิญญาณ แขวนอยู่บนเขาของกระโหลกควายทั้งสองข้าง ศีรษะของนายทุนถูกแทนที่ด้วยกระโหลกของสัตว์ที่ดุร้าย มีเขี้ยวแหลมคม เป็นการแสดงออกทางความคิดในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อแทนถึงความคิดของศิลปินอย่างตรงไปตรงมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 30 *The Confident Body*, พินรี สัณฑ์พิทักษ์, พ.ศ. 2539, ขนาดด้านละ 230 x 200 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 282

ท่ามกลางการสร้างสรรค์ของศิลปินชายจำนวนมากในสังคมศิลปะร่วมสมัยของไทย พินรี สัณฑ์พิทักษ์ ได้นำผลงานสร้างสรรค์ของเธอออกมานำเสนออย่างต่อเนื่อง จนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติ ผลงานชื่อ *The Confident Body* เป็นจิตรกรรมสีอะคลีลิคและดินสอถ่านที่เป็นเครื่องยืนยันถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ของศิลปินหญิงท่านนี้ หากเราติดตามการสร้างสรรค์ศิลปะของพินรีอย่างต่อเนื่องจะพบว่า เธอมีความสนใจและพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับหน้าอกของผู้หญิง ทั้งในความหมายของความเป็นหญิงและความเป็นแม่ผู้ให้กำเนิด จากผลงานดังกล่าวนี้ศิลปินเลือกที่จะนำเสนอภาพด้วยลายเส้นอย่างง่าย รูปร่างของสตรีที่เน้นความสมบูรณ์ของร่างกาย สะท้อนถึงอวัยวะสำคัญของความเป็นผู้หญิง ที่มีความหมายมากกว่าความเป็นเพศ แต่ยังคงนำเราไปสู่ความเป็นธรรมชาติของการให้กำเนิด เป็นการตัดทอนความสมจริงตามธรรมชาติ เพื่อแสดงทั้งความหมายและความงามตามทัศนะของศิลปิน

ภาพที่ 31 *ภาพเหมือนศิลปินวิกลจริต*, ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ, พ.ศ. 2537, ขนาดด้านละ 140 x 140 ซม.
ที่มา **ศิลปะแห่งรัชกาลที่** 9. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9., 204

ผลงานจิตรกรรมชื่อ *ภาพเหมือนศิลปินวิกลจริต* สร้างขึ้นโดย ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ ศิลปินผู้ซึ่งนิยมเขียนภาพของผู้หญิงด้วยลักษณะของร่างกายเปลือยเปล่าที่มีสัดส่วนตามความสมจริงของธรรมชาติ หากแต่มักไม่ปรากฏในส่วนของดวงตา จึงทำให้ภาพผู้หญิงของเขาเมื่อมองโดยรวมแล้วขาดความมีชีวิตหรือจิตวิญญาณภายใน จนกระทั่งกลายเป็นวัตถุที่มีสภาพร่างกายเหมือนผู้หญิงคนหนึ่งเท่านั้น ท่าทางของร่างกายที่ปรากฏในผลงานของเขามักถูกแสดงออกในลักษณะของการถูกจัดวาง จนขาดความเป็นธรรมชาติอย่างจงใจ ศิลปินเล่าเรื่องในจิตรกรรมตามทัศนะของเขา เราจะพบว่าผลงานของศิลปินมีความซับซ้อนในการใช้สัญลักษณ์ทางจิตรกรรม แต่มีลักษณะบ่งชี้ให้มีความโน้มเอียงไปในเรื่องของเพศอยู่มากพอควร ทั้งจากรูปลักษณ์ต่างๆที่ประกอบอยู่ในภาพตลอดจนการระบายสีของเขา

ภาพที่ 32 *ลมหายใจในเมืองหลวง*, สันติ ทองสุข, พ.ศ. 2537, ขนาดด้านละ 120 x 170 ซม.
ที่มา **ศิลปะสมัยรัชกาลที่** 9. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พิ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.,137

ภาพผลงานจิตรกรรมของ สันติ ทองสุข ที่มีชื่อว่า *ลมหายใจในเมืองหลวง* เมื่อยี่สิบกว่าปีที่ผ่านมาแล้วนั้น ได้สร้างกระแสความสนใจของสังคมให้หวนกลับไปสู่ศิลปะในรูปแบบสัจนิยมเป็นอย่างมาก ผลงานของสันติ ได้นำผู้ชมไปสู่ภาพสะท้อนความเป็นจริงของสังคมเมืองที่แออัด สภาพแวดล้อมที่เบียดเสียดยัดเยียดของผู้คนจำนวนมากที่ไม่มีความสุขในการดำรงชีวิต ในเมืองที่เต็มไปด้วยมลภาวะ ศิลปินสะท้อนความทุกข์ของผู้คนผ่านจิตรกรรมสีดำมืด เส้นสายบนใบหน้าของผู้คนทำให้เกิดเป็นความหยาบกร้านไร้ชีวิตชีวา ประกอบกับภาพของสตรีผู้หนึ่งคลอดบุตรท่ามกลางกลุ่มคน เป็นความน่าเกลียดที่ประชดประชันสังคมเมืองได้อย่างตรงไปตรงมา เป็นการสะท้อนความจริงภายใต้บรรยากาศของการเสียดสีตามมุมมองของผู้สร้างผลงานได้อย่างน่าสนใจ

ภาพที่ 33 *ช้างเท้าหลัง*, ประทีป คชบัว, พ.ศ. 2543, ขนาดด้านละ 105 x 145 ซม.
ที่มา บุญชัย เบญจรงคกุล. (2555). **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง., 286

จิตรกรรมชื่อ *ช้างเท้าหลัง* ของ ประทีป คชบัว เป็นหนึ่งในผลงานจิตรกรรมที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นด้วยรูปแบบเหนือจริง เป็นจินตนาการของประทีปที่สร้างภาพที่ประกอบไปด้วยภาพของเสือที่มีบางส่วนภายในร่างกายที่โผล่ออกมาเป็นอวัยวะของมนุษย์ เช่น หัวเข่าหรือแขน หรืออาจมองในทางกลับกันว่าเป็นภาพของคนที่นำเอาหนังและหัวของเสือมาสวมทับก็เป็นได้ นอกจากนี้ยังมีรูปร่างกายของสตรีที่มีส่วนหัวเป็นก๊อกน้ำ แขนข้างหนึ่งเปิดออกเห็นฝักข้าวโพดอยู่ภายใน ท่อนล่างของร่างกายมีลักษณะเป็นเกล็ดปลา ทางด้านซ้ายของภาพยังปรากฏภาพร่างกายของเด็กที่มีส่วนศีรษะเป็นสุนัขนั่งอยู่ที่พื้นด้านล่างของภาพ ประทีปสร้างภาพลักษณ์ใหม่ของร่างกายมนุษย์ด้วยการตัดต่อดัดแปลง เพื่อให้เกิดความหมายใหม่แก่ร่างกายที่สร้างขึ้น เป็นแนวทางที่ศิลปินมีความชำนาญในการสร้างความหมายให้กับการสร้างสรรค์ตามแนวความคิดของเขา

ภาพที่ 34 *Human World*, ทวีศักดิ์ ศรีทองดี, พ.ศ. 2539, ขนาดด้านละ 170 x 200 ซม.
ที่มา **ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พิ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.,160

ทวีศักดิ์ ศรีทองดี เป็นศิลปินหนุ่มอีกคนหนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ด้วยการอาศัยภาพคนเป็นสื่อแสดงความคิดของตนมาโดยตลอด จากตัวอย่างผลงานที่สร้างสรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2539 ที่มีชื่อว่า *Human World* ได้แสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ของคนจำนวนหนึ่ง ในแนวทางที่ศิลปินมักแสดงออก ในผลงานจิตรกรรมของเขา กล่าวคือ เป็นรูปคนที่มีพื้นผิวเรียบ แสดงสีผิวเหมือนกับเนื้อคน ศิลปินมักจัดวางท่าทางของบุคคลในภาพจิตรกรรมของเขาคล้ายกับเป็นตุ๊กตาเป็นร่างกายของคนที่ปราศจากจิตวิญญาณของสิ่งมีชีวิต ลักษณะแขนขาของภาพคนหมุนได้รอบเหมือนกับแขนขาของตุ๊กตาพลาสติก อวัยวะต่างๆของร่างกายถูกตัดทอน ยืดหดตามใจต้องการของศิลปินเพื่อสื่อความหมาย ตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

Chulalongkorn University

ภาพที่ 35 *วีรบุรุษ กับ วีรสตรี*, วุฒิกร คงคา, พ.ศ. 2548, ขนาดด้านละ 180 x 260 ซม.
ที่มา บุญชัย เบญจรงคกุล. (2555). **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง., 112

ผลงานชื่อ *วีรบุรุษ กับ วีรสตรี* เป็นหนึ่งในผลงานจิตรกรรมหลายชิ้นที่ วุฒิกร คงคา สร้างสรรค์ขึ้น โดยใช้รูปแบบของมนุษย์ที่แสดงออกด้วยรูปแบบคล้ายกับเป็นผลงานประติมากรรมตะวันตกในยุคคลาสสิค จึงเป็นผลให้ภาพคนของศิลปินที่แสดงออกมา มีลักษณะเป็นหุ่นประติมากรรมที่ไร้ชีวิตจิตวิญญาณ การจัดวางในภาพจิตรกรรมนี้ได้กำหนดให้ตรงกึ่งกลางของภาพนั้น เป็นภาพของประติมากรรมผู้หญิงยืนอยู่ตรงกึ่งกลาง ในขณะที่ทั้งสองข้างนั้นถูกขนาบไปด้วยใบหน้าของประติมากรรมชายที่แตกครึ่งซ้ายและขวา ก่อนที่จะเป็นประติมากรรมร่างกายผู้ชายเต็มตัวอีกชั้นหนึ่งในลำดับถัดไป ทั้งนี้เชื่อว่าศิลปินต้องการจะสื่อความหมายให้ตระหนักถึงความสำคัญของสตรีเพศในทุกยุคสมัย ที่ยืนอยู่เคียงคู่ไปกับพัฒนาการต่างๆ ของสังคมได้เท่าเทียมกับเพศชาย

ภาพที่ 36 *กาลเวลา*, ชัยรัตน์ แสงทอง, พ.ศ. 2548, ขนาดด้านละ 185 x 140 ซม.
ที่มา บุญชัย เบญจรงคกุล. (2555). **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง., 124

กาลเวลานั้นเป็นเครื่องพิสูจน์ให้เราได้เห็นสัจธรรมของชีวิตอย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมชื่อ *กาลเวลา* ของ ชัยรัตน์ แสงทอง ที่แสดงออกด้วยภาพของหญิงชราที่ไม่มีเสื้อผ้าปกปิดร่างกาย ยืนเปิดเผยให้เห็นร่างกายที่เหี่ยวย่นตามอายุขัย มือทั้งสองข้างประสานกันไว้ที่ด้านหน้าของลำตัว ภาพของหญิงชราคนดังกล่าวนั้น ถูกจัดวางให้ยืนขนาบข้างไปกับภาพ

ประติมากรรมหิน ที่ถูกสลักเป็นรูปของหญิงสาวที่มีรูปร่างได้สัดส่วนสวยงามสมวัยสาว ในครั้งนี้ศิลปินได้พยายามแสดงสัจจะของธรรมชาติในลักษณะของการเปรียบเทียบ เพื่อให้เห็นความแตกต่างอันเกิดจากกาลเวลา ซึ่งได้นำไปสู่ความคิดในประเด็นของความไม่เที่ยงแท้แน่นอนของสรรพสิ่ง

ภาพที่ 37 แม่หญิง, วีระศักดิ์ สัสดี, พ.ศ. 2553, ขนาดด้านละ 300 x 200 ซม.
ที่มา บุญชัย เบญจรงคกุล. (2555). **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง., 124

ในภาพผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า *แม่หญิง* สร้างขึ้นโดย วีระศักดิ์ สัสดี เป็นผลงานจิตรกรรมแนวเหมือนจริง แสดงออกด้วยภาพของสตรีวัยสาวผู้หนึ่ง ที่ด้านบนของศีรษะทำผมเกล้ามวยขึ้น ประดับตกแต่งด้วยดอกไม้ ในรูปแบบเดียวกันกับที่สตรีพื้นเมืองชาวเหนือนิยมทำกัน ยืนอยู่ในท่าตรงคล้ายจะประจันหน้ากับผู้ชม ร่างกายด้านบนสวมเสื้อสีขาวทับไว้ โดยไม่ทับหรือปกปิดให้มิดชิดเผยให้เห็นส่วนกลางของลำตัวโดยตลอด ขณะที่ด้านล่างของลำตัวไม่มีเครื่องแต่งกายใดปกปิดแต่อย่างใด เผยให้เห็นเรือนร่างของเธออย่างชัดเจนในทุกส่วน ความประสงค์ของศิลปินคงต้องการถ่ายทอดให้เห็นความงามของเรือนร่างสาวรุ่นที่มีความงามตามธรรมชาติ หากแต่ภาพนี้กลับทำให้ผู้ที่ได้พบเห็นรู้สึกกระดากอายที่จะจ้องมองเป็นเวลานาน

ภาพที่ 38 ภิกษุสันดานกา, อนุพงษ์ จันทร, พ.ศ. 2550, ขนาดด้านละ 200 x 290 ซม.
ที่มา มหาวิทยาลัยศิลปากร. (255จ). **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 53**. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร., 36

ศิลปินรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53 อนุพงษ์ จันทร ได้สร้างสรรค์จิตรกรรมที่สร้างความขัดแย้งในสังคมขึ้น ด้วยผลงานจิตรกรรมสองชิ้นที่มีชื่อว่า *ภิกษุสันดานกา* และ *หมา-นุษย์* จากผลงานจิตรกรรมทั้งสองชิ้นนี้ เมื่อกล่าวโดยเฉพาะถึงผลงานชื่อ *ภิกษุสันดานกา* นั้น เป็นการแสดงความคิดของศิลปินที่มีต่อพระพุทธศาสนาในปัจจุบัน โดยเลือกที่จะแสดงภาพของพระภิกษุสองรูปในภาพผลงานกำลังยื้อแย่งสิ่งของบางอย่างจากบาตรใบหนึ่ง การแสดงรูปลักษณ์ของภิกษุทั้งสอง นั้นมีลักษณะคล้ายกันคือมีรอยสักยันต์เต็มตัว และมีปากเป็นนกกา ศิลปินพยายามสะท้อนภาพปัญหาของพุทธศาสนาที่กำลังมีมารศาสนาเข้ามาบวชเป็นพระเพื่อหวังในทรัพย์ เงินตรา มากกว่าที่จะมาเพื่อสืบต่อพระพุทธศาสนาให้ยาวไกล เขาจึงเลือกที่จะสร้างความน่าเกลียดให้กับรูปลักษณ์ของคนในผลงาน ด้วยการเปลี่ยนให้ปากของคนเป็นปากของนกกา อีกทั้งยังสื่อถึงพฤติกรรมยื้อแย่งของกันซึ่งเป็นกริยาที่ไม่น่ามอง ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องไปกับคำสอนของพระพุทธองค์ที่เปรียบเทียบพระภิกษุที่ประพฤติตัวไม่ดีไว้กับนกกา

ภาพที่ 39 *ผลงานชิ้นโบว์แดง*, ลำพู กันเสนาะ, พ.ศ. 2551, ขนาดด้านละ 230 x 200 ซม.
ที่มา บุญชัย เบญจรงคกุล. (2555). **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง., 130

ศิลปินหญิงอีกคนหนึ่งที่ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีความโดดเด่น มีเอกลักษณ์ของการแสดงในแบบฉบับของตนเองอย่างเด่นชัดคือ ลำพู กันเสนาะ จากตัวอย่างผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า *ผลงานชิ้นโบว์แดง* นั้น ศิลปินได้สะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคมชนบทปัจจุบันที่แรงงานวัยหนุ่มสาวต้องออกจากบ้านเพื่อไปหางานทำ ส่งผลให้พ่อแม่ในวัยชราต้องรับหน้าที่เลี้ยงดูบุตรหลานที่เอามาฝากไว้ให้ดูแล ศิลปินสร้างอารมณ์สนุกสนานให้กับภาพลักษณ์ของคนในผลงานจิตรกรรม ในลักษณะที่เราคุ้นเคยในแบบที่เรียกกันว่าภาพการ์ตูนล้อ โดยการกำหนดให้ศีรษะของคนในภาพมีขนาดใหญ่กว่าสัดส่วนปกติ ประสานไปกับอากัปกิริยาที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกสนุกสนาน เป็นผลให้ผลงานจิตรกรรมของศิลปินโดยรวมซึ่งมักสะท้อนปัญหาสังคม ถูกแสดงออกมาในเชิงขบขันเสียเป็นส่วนใหญ่

ภาพที่ 40 *Mirror No.5*, อัมรินทร์ บุพศิริ, พ.ศ. 2552, ขนาดด้านละ 200 x 270 ซม.
ที่มา บุญชัย เบญจรงคกุล. (2555). **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง., 137

ศิลปินรุ่นใหม่ อัมรินทร์ บุพศิริ ได้สร้างสรรค์จิตรกรรมไว้หลายชิ้นที่แสดงภาพของเด็กสาววัยรุ่น ในลักษณะของการแสดงออกแบบเกินวัย ดังเช่นในผลงานจิตรกรรมชื่อ *Mirror No.5* ที่ศิลปินเลือกที่จะแสดงภาพของเด็กสาววัยรุ่นสามคนที่แต่งกายด้วยชุดนักเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น ที่กำลังแสดงท่าทางแต่งหน้าทาแป้งอยู่ที่ด้านหน้าของกระจกเงา เด็กสาวทั้งสามคนถูกแสดงออกด้วยแนวทางเสมือนจริง หากแต่มีการแสดงออกทางใบหน้าให้สวยงามเกินวัยจากเครื่องสำอางที่แต่งแต้ม ทั้งปากที่ทาลิปสติก แก้มที่ถูกปัดสีสันของแป้งไว้นั้น เป็นพฤติกรรมที่เกินกว่าวัยศึกษาเล่าเรียน แต่เป็นความจริงหนึ่งของสังคมปัจจุบันที่เราอาจพบเห็นกันจนชินตา หากแต่ศิลปินผู้นี้ได้เลือกที่จะนำเสนอให้สาธารณชนได้ตระหนักถึงปัญหานี้อย่างจริงจัง

จากผลงานตัวแทนที่สำรวจมาในข้างต้นนั้น เราจะพบว่าผลงานจิตรกรรมหลายชิ้นในประวัติศาสตร์ได้เคยสร้างความขัดแย้งทางความคิดต่อสังคม ผ่านเนื้อหาที่นำเสนอออกมา โดยเฉพาะในประเด็นที่ล่อแหลมขัดต่อศีลธรรมอันดีที่แต่ละสังคมยึดถือปฏิบัติกันมา การแสดงออกของศิลปินที่มีต่อรูปลักษณ์ร่างกายมนุษย์นั้น อาจส่งผลให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกไม่ชอบสะอิดสะเอียน เบือนหน้าหนี ล้วนเป็นพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสัมผัสรับรู้ต่อสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้า แต่ในขณะเดียวกันแม้ว่าภาพจิตรกรรมจะไม่ได้มีความผิดแปลกในแง่ของรูปลักษณ์ ไม่มี

ภาพของความรุนแรงที่กระทำต่อร่างกายมนุษย์ แต่กลับสามารถสร้างข้อพิพาทถกเถียงได้ถึงความเหมาะสม เป็นเพราะเนื้อหาที่กำลังสื่อออกมานั้น มีลักษณะที่ขัดกับจารีตอันดีงามของสังคม

จากตัวอย่างผลงานจิตรกรรมชื่อ *ภิกษุสันดานกา* นั้น เมื่อนำออกแสดงในนิทรรศการก็เริ่มมีข้อถกเถียง เกิดความไม่พอใจจากคณะภิกษุสงฆ์ ด้วยเนื้อหาการแสดงออกของผลงานมีลักษณะลบหลู่ โดยมีการเปรียบเทียบพระสงฆ์ว่ามีพฤติกรรมเช่นเดียวกับนกกา ซึ่งเป็นสัตว์ที่เป็นตัวแทนของความชั่ว

แท้ที่จริงแล้วศิลปินมีความตั้งใจที่จะสะท้อนถึงพระภิกษุที่ประพฤติชั่ว ซึ่งอาจกล่าวว่าเป็นมารศาสนาที่เข้ามาบวชเพื่อหากินกับความเป็นพระ เป็นการสะท้อนแง่มุมของศิลปินที่มีต่อพระสงฆ์บางรูปเท่านั้น อีกทั้งการเปรียบเทียบดังกล่าวก็เป็นไปตามคำสอนของพระพุทธองค์ที่เคยตรัสเปรียบเทียบความน่าเกลียดของพระสงฆ์กับนกกา

ภาพผลงานชิ้นนี้จะไม่สามารถส่งความรู้สึกดังกล่าวข้างต้นได้เลย หากไปปรากฏในบริบทที่ไม่ใช่สังคมชาวพุทธ ข้อขัดแย้งจะไม่เกิดขึ้นหากผู้ชมไม่รู้จัก ไม่เข้าใจ ว่าพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนามีวัตรปฏิบัติเช่นไร มีศีล มีข้อห้ามในการดำรงตนอย่างไร ประสบการณ์ของผู้คนในสังคมจะเป็นเครื่องมือสะท้อนความเห็นออกมา

แต่ในขณะเดียวกัน จิตรกรรมชื่อ *Bad Boy* ของ อีริค ฟิชเชิล กลับสามารถสร้างความรู้สึกร่วมของผู้คนในวงที่กว้างกว่าได้ เพราะเรื่องของพฤติกรรมทางเพศและการลักขโมย เป็นประเด็นทางศีลธรรมที่อยู่คู่กับมนุษย์ในทุกสังคม

ที่กล่าวตัวอย่างในข้างต้นนี้มิใช่เป็นการเปรียบเทียบในประเด็นความสำเร็จในแง่ของการเข้าถึงผลงาน ว่าผลงานสร้างสรรค์ชิ้นใดประสบความสำเร็จในแง่ของการรับรู้เป็นที่เข้าใจแต่อย่างใดเลย แต่เป็นตัวอย่างที่กำลังให้เห็นว่าบริบทของสังคมเป็นกลไกสำคัญในการประเมิน รับรู้ เข้าใจความหมายของการแสดงออก

เมื่อนำเอาผลงานตัวอย่างทั้งหมดข้างต้นมาพิจารณาด้วยเกณฑ์การประเมินในเชิงสัญลักษณ์แล้ว จะพบว่าในประเด็นของการสื่อความหมาย (Semantic) นั้น สัญลักษณ์ทางจิตรกรรมที่ปรากฏนั้นโดยส่วนใหญ่สามารถสื่อความหมายออกมาได้อย่างชัดเจน ผู้ดูสามารถเข้าใจความหมายไปได้ในทิศทางเดียวกับผู้สร้าง แต่อย่างไรก็ดียังปรากฏสัญลักษณ์บางประเภทที่มีลักษณะที่มาในแบบเฉพาะตัว ผู้ดูต้องอาศัยประสบการณ์และการทำความเข้าใจถึงที่มาของการสร้างสรรค์เพิ่มเติม เพื่อที่จะเข้าใจความหมายของสัญลักษณ์ดังกล่าวได้อย่างถ่องแท้ อาทิ

สัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานของ ฮวน มิโร (ภาพที่ 20) เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีสัญลักษณ์ที่แฝงตัวอีกจำนวนหนึ่ง ที่ผู้ดูสามารถมองเห็นละเข้าใจได้ในระดับหนึ่ง

แต่แท้จริงแล้วเราอาจตีความหมายสัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานเดียวกันไปได้หลากหลายตามประสบการณ์ชีวิต อาทิ ในภาพจิตรกรรม *Bad boy* ของฟิชเชิล (ภาพที่ 12) นั้น เด็กชายที่กำลังยืนหันหน้ามองดูหญิงที่นอนเปลือยกายอยู่บนเตียง ขณะเดียวกันมือข้างหนึ่งของเขากำลังแอบล้วงเข้าไปในกระเป๋าสตางค์ของเธอ ซึ่งอาจตีความว่าเขากำลังล้วงขโมยเงินในกระเป๋า แต่ในขณะเดียวกันอาจนำภาพพฤติกรรมดังกล่าวตีความไปเปรียบเทียบในเชิงของพฤติกรรมทางเพศหรือแสดงถึงความต้องการทางเพศได้อีกด้วยเช่นกัน

เมื่อเปรียบเทียบผลงานจิตรกรรมทั้งของศิลปินต่างชาติและศิลปินไทยร่วมสมัยที่ยกตัวอย่างมานั้นจะพบว่า ลักษณะของการสื่อความหมายของภาพจะมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง คือ ภาพรวมส่วนใหญ่ในผลงานจิตรกรรมของศิลปินชาวต่างชาติ ได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อสะท้อนความคิดผ่านรูปสัญลักษณ์ ที่แฝงความหมาย ความคิดความเชื่อ ชวนให้เกิดความรู้สึกสงสัยตลอดจนการตีความความต้องการของผู้สร้างได้อย่างอิสระ

ขณะที่จิตรกรรมของศิลปินไทยร่วมสมัยนั้น ส่วนหนึ่งยังคงเป็นการสร้างสรรค์ในเชิงพรรณาที่อธิบายความหมายสื่อสารกับผู้ชมอย่างชัดเจนตรงไปตรงมา หรือบางครั้งอาจอาศัยตัวบทอื่นๆ เข้ามาอธิบายที่นอกเหนือไปจากรูปที่สร้างสรรค์ขึ้น เป็นแนวทางหรือรูปแบบของการสร้างสรรค์ที่มีลักษณะสะท้อนให้เห็นถึงรากเหง้าของวัฒนธรรมไทยดั้งเดิม ที่อาศัยรูปจิตรกรรมเพื่อการเล่าเรื่องราวต่างๆ ในทางพุทธศาสนา ตลอดจนวรรณคดีต่างๆ

ในประเด็นของความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญลักษณ์ (Syntactic) ที่ปรากฏในผลงานนั้น มีลักษณะของการนำมาใช้ทั้งในลักษณะของการเปรียบเทียบในเชิงอุปมา ดังผลงานจิตรกรรม *ชายไทยไม่ทราบชื่อ*(ภาพที่ 28) ของชาติชาย ปุยเปีย ที่เปรียบเทียบภาพเหมือนของตนเองกับคนวิกลจริต หรือ จิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง (ภาพที่ 22) ที่ใช้ร่างกายของตนเองที่ไม่มีดวงตาและมือทั้งสองข้าง เพื่ออุปมาไปถึงความไร้ความสามารถในการมองเห็นและการกระทำใดๆ ในภาวะสังคมที่เกิดขึ้นขณะที่สร้างสรรค์ผลงาน

นอกไปจากนั้นยังปรากฏการนำสัญลักษณ์มาใช้ด้วยการใช้รูปสัญญะและความหมายที่เกี่ยวข้องกัน เช่นรูปผลงาน *แม่หญิง* (ภาพที่ 37) ของวีระศักดิ์ สัสดี ที่แสดงความงามของร่างกายหญิงสาวแรกรุ่นเพื่อสื่อถึงความงามอย่างตรงไปตรงมา หรือจิตรกรรมชื่อ *กาลเวลา* (ภาพที่ 36)

ของชัยรัตน์ แสงทอง ที่แสดงออกด้วยการเปรียบเทียบรูปวาดของประติมากรรมสาวรุ่นกับรูปของหญิงชรา เป็นการสื่อถึงกาลเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงตามสัจธรรมของโลก

สำหรับในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างรูปภาพกับผู้ดู (Pragmatic) นั้นผลงานจิตรกรรมทั้งหมดที่นำมาเป็นตัวอย่าง ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยอาศัยหลักการทางทัศนศิลป์ที่สมบูรณ์มีการใช้ตำแหน่ง ขนาด สีสัน พื้นผิว ตลอดจนส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ที่เหมาะสม เพื่อสะท้อนให้การแสดงออกของผลงานมีความเด่นชัดตามความประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ การเน้นความโดดเด่นเพื่อความสมบูรณ์ในการแสดงออกมีลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละคน สร้างความหมายและการสื่อสารที่ชัดเจนระหว่างผลงานกับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตามสิ่งที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในผลงานที่ยกตัวอย่างมาทั้งหมดนั้น คือ เนื้อหาการแสดงออก ความหมายถูกนำเสนออย่างโจ่งแจ้งหรือที่ถูกซ่อนเร้นไว้ให้ต้องขบคิดตามความต้องการของศิลปินนั้น เป็นเพียงรูปแบบสัญลักษณ์ของการสร้างสรรค์ ไม่ว่าผลงานจะมีความน่าเกลียดของรูปร่างรูปทรงที่ปรากฏ เห็นแล้วหดหู่เศร้าใจ สะอิดสะเอียนหรือโกรธแค้นเพียงใดนั้น ผลงานจิตรกรรมทุกชิ้นล้วนถูกสร้างสรรค์มาพร้อมกับการนำเสนอความงามในเชิงทัศนศิลป์แล้ว มีหลักการในการสร้างสรรค์ที่ครบถ้วนมีความสมบูรณ์ในด้านการแสดงออกทั้งการใช้องค์ประกอบจังหวะ สีสัน และส่วนประกอบต่างๆทางทัศนศิลป์ เพื่อผลักดันให้ผลงานมีความสวยงาม จึงไม่ใช่ความน่าเกลียดในทางทัศนศิลป์อย่างแน่นอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
อภิปรายการสร้างสรรค์

ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้สร้างสรรค์ผลงานจำนวนทั้งสิ้น 23 ชิ้น โดยสามารถจำแนกเป็นขั้นตอนการทำงานออกเป็นดังนี้

4.1 ขั้นตอนของการเตรียมการ

การเตรียมการสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในครั้งนี้ สามารถจำแนกขั้นตอนในการเตรียมการออกเป็น 2 ส่วนด้วยกัน คือ

4.1.1 การร่างภาพความคิด เป็นการสร้างภาพร่างจากภาพความคิดสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน ให้ออกมาเป็นรูปธรรม เพื่อที่จะดำเนินการดัดแปลง แก้ไข หรือแต่งเติมให้เกิดเป็นความสมบูรณ์มากที่สุด สำหรับการนำไปสู่การสร้างสรรค์จริง จัดได้ว่าเป็นขั้นตอนสำคัญในกระบวนการสร้างสรรค์ เมื่อสามารถสรุปแนวความคิดและจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ผลงานได้ว่า ต้องการสื่อถึงความคิดในเรื่องใดออกไปในชิ้นงานแต่ละชิ้น เพื่อกำหนดเป้าหมายในการสร้างภาพลักษณ์ที่จะแสดงออกให้มีความสอดรับกับความคิดดังกล่าว

ขั้นตอนการร่างภาพนี้ เป็นลักษณะเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์ผลงานแต่ละคน กล่าวคือไม่มีกฎเกณฑ์หรือรูปแบบการทำงานที่ตายตัว ผู้สร้างสรรค์แต่ละคนมักจะดำเนินการไปตามรูปลักษณะที่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์และธรรมชาติในการสร้างสรรค์ของแต่ละบุคคล เราจึงจะพบว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานบางคนจะร่างภาพความคิดออกมา ให้มีลักษณะที่ใกล้เคียงกับภาพผลงานจริงที่จะปรากฏมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ทั้งในเรื่องของสัดส่วนและการให้สีภายในภาพ จะดำเนินการแก้ไขจนลงตัวที่สุด แล้วจึงนำไปถ่ายทอดเป็นผลงาน ถือได้ว่าเป็นการทำงานที่รับประกันความสำเร็จของผลงานที่จะสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดี ในขณะที่ตัวของผู้ศึกษาได้เลือกที่จะร่างภาพความคิดในการทำงานครั้งนี้ในอีกวิธีการหนึ่ง คืออาศัยการร่างภาพความคิดออกมาเป็นเพียงภาพโครงสร้างหลักเท่านั้น คือกำหนดโครงสร้างขององค์ประกอบภายในภาพว่าจะมีอะไรอยู่บ้าง จะจัดวางในตำแหน่งใด จากนั้นจึงนำภาพความคิดดังกล่าวไปปรับปรุงแก้ไขบนระนาบรองรับจริงอีกครั้งหนึ่ง โดยการเพิ่มเติมหรือตัดทอนโครงสร้างภายในภาพ ให้สอดรับกับพื้นที่ระนาบรองรับจริงตามหลักการทางศิลปะ เพื่อให้เกิดเป็นความสมบูรณ์ลงตัวมากที่สุดตามทรรศนะ

ของผู้ศึกษา ภาพร่างทั้งหมดที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ จะถูกแก้ไขบนพื้นระนาบรองรับจริง ทั้งในเรื่องขององค์ประกอบ ส่วนประกอบต่างๆ ในภาพ รวมทั้งการใช้สีของแต่ละภาพ

4.2 การเตรียมสื่อวัสดุ อุปกรณ์

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้เลือกใช้การสร้างจิตรกรรมสีน้ำมันด้วยเกรียงระบายสี เนื่องจากเป็นเครื่องมือที่มีความถนัด โดยเลือกที่จะสร้างสรรค์ลงบนผืนผ้าใบ สื่อวัสดุสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานจึงประกอบไปด้วย

4.2.1 ระนาบรองรับ คือ ผ้าใบขึงบนกรอบไม้ มีสองขนาดด้วยกันคือ ขนาดกว้าง 250 เซนติเมตร ยาว 350 เซนติเมตร จำนวน 1 ชิ้น และ ขนาดกว้าง 100 เซนติเมตร ยาว 100 เซนติเมตร จำนวน 22 ชิ้น ชนิดของผ้าใบที่เลือกใช้นั้น เป็นผ้าใบสำเร็จรูปที่มีจำหน่ายในท้องตลาดทั่วไป โดยเลือกชนิดของผ้าที่มีความหนาและมีพื้นผิวที่ขรุขระมากที่สุด เนื่องจากจะเป็นพื้นผิวที่จะช่วยยึดติดสีน้ำมันที่จะระบายทับซ้อนกันได้ดีกว่าผ้าที่มีผิวเรียบแบน นอกจากนี้ผ้าใบที่มีผิวขรุขระเมื่อนำมาใช้กับกลวิธีระบายแบบเกลี่ยเรียบ จะสามารถมองเห็นพื้นผิวที่ขรุขระตามลักษณะของเนื้อผ้าที่หยาบ จะช่วยให้เกิดความกลมกลืนไปกับกลวิธีการระบายสีแบบทับซ้อนกันเป็นพื้นผิวขรุขระได้เป็นอย่างดี

4.2.2 เกรียงระบายสี สำหรับการระบายสีในครั้งนี้ผู้ศึกษาได้เลือกที่จะใช้เกรียงระบายสีในสองรูปลักษณะด้วยกันคือ

เกรียงระบายสีแบบปลายแหลม (Point) ใช้สำหรับระบายสีในพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพและสำหรับบริเวณที่เป็นเส้นตรง โดยใช้ด้านข้างของเกรียงระบายสีสำหรับแต้มสีลงบนระนาบรองรับ

เกรียงระบายสีรูปไข่ (Oval) ใช้สำหรับการระบายสีในบริเวณที่เป็นเส้นโค้ง โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นพื้นที่เล็กๆ ซึ่งประกอบไปด้วยเส้นโค้งจากหลายทิศทาง

4.2.3 พู่กันระบายสี เลือกใช้พู่กันกลม (Round) ขนาดเล็ก สำหรับการร่างภาพและตัดเส้น สำหรับการระบายเรียบทั้งในส่วนที่เป็นขั้นตอนของสีรองภาพตลอดจนสีพื้นหลังของภาพนั้น เลือกใช้พู่กันปลายมน (Filbert) ที่มีขนาดใหญ่เหมาะกับพื้นที่ระบายสี

4.2.4 สีน้ำมัน การเลือกใช้สีน้ำมันสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ โดยภาพรวมแล้วผู้ศึกษาเลือกใช้สีสำเร็จรูปยี่ห้อ ราวนี (Rowney) ที่วางจำหน่ายโดยทั่วไป โดยส่วนใหญ่จะเลือกใช้สีที่ได้จากแต่ละหลอดโดยตรงตามตารางสีที่บริษัทผลิตออกมา ไม่ได้นำสีมาผสมกันให้เกิดเป็นสีใหม่แต่อย่างใด เว้นแต่ในบางครั้งอาจจะมีการนำบางสีไปผสมสีขาวหรือคู่ตรงข้าม เพื่อให้ได้

น้ำหนักของสีที่อ่อนหรือเข้มขึ้นบ้างในบางพื้นที่ของภาพ ในส่วนสีที่เป็นสีน้ำหนักอ่อนบริเวณชั้นบนสุดของผลงานชุดนี้ เลือกใช้สียี่ห้อ คูซากาเบ (Kusagabe) ซึ่งเป็นสีผสมสำเร็จรูปอีกเช่นเดียวกัน

4.2.5 สีอะคลีลิค สำหรับการระบายรองสีพื้นภาพ การร่างภาพและใช้ระบายในส่วนพื้นหลังของภาพผลงานในบางชิ้น

4.3 ขั้นตอนของกระบวนการระบายสี

4.3.1 การเตรียมพื้นระนาบรองรับ ด้วยการเลือกใช้สีอะคลีลิค สีน้ำตาล (Burnt Umber) หรือในบางครั้งอาจเลือกใช้สีอื่นๆ ได้ตามความเหมาะสม ผสมสีเจือจางด้วยน้ำก่อนจะนำไประบายลงให้ทั่วบริเวณระนาบรองรับ เพื่อให้พื้นของระนาบรองรับเดิมที่เป็นสีขาวนั้นลดความสว่างของสีลง ทั้งนี้เพื่อให้การระบายสีในชั้นต่อไปไม่ถูกรบกวนจากพื้นสีขาวเดิม

4.3.2 การร่างภาพลงบนระนาบรองรับ เป็นขั้นตอนของการนำภาพที่ได้ร่างความคิดไว้ก่อนหน้านี้ มาถ่ายทอดลงบนระนาบรองรับด้วยการร่างเส้นดินสอดำ ที่มีความเข้มระดับ 3B ขึ้นไป ซึ่งจะช่วยให้เห็นได้ชัดบนพื้นสีน้ำตาลที่เตรียมไว้ก่อนหน้านี้แล้ว เริ่มต้นการร่างภาพด้วยการหาตำแหน่งจุดกึ่งกลางของภาพ จากนั้นตีเส้นดินสอทั้งในแนวตั้งและแนวนอนเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสี่ส่วนเท่าๆกัน เพื่อง่ายต่อการจัดวางองค์ประกอบของภาพ

ร่างภาพโดยทำไปพร้อมกับการแก้ไขปรับเปลี่ยนให้ได้รูปแบบที่ลงตัวมากที่สุด ตามทรรศนะของผู้ศึกษา เมื่อได้ภาพตามที่ต้องการจากเส้นร่างดินสอแล้ว จึงใช้พู่กันกลมขนาดเบอร์ 4 ระบายสีอะคลีลิคสีดำทับบนเส้นที่ร่างไว้ทั่วทั้งภาพแล้วจึงไปสู่ขั้นตอนของการระบายสี

4.3.3 กระบวนการระบายสี การระบายสีในบริเวณที่เป็นเนื้อหาหลักทั้งหมดในระยะหน้าของทุกภาพนั้น เกิดขึ้นจากการระบายทับซ้อนกันของสีน้ำมันด้วยเกรียงระบายสี ซึ่งเรียกกลวิธีดังกล่าวว่า อิมพาสโต (Impasto) ซึ่งเป็นการระบายสีจนเกิดเป็นความหนาขึ้นจากชั้นสีที่ทับซ้อนกัน โดยเริ่มระบายสีด้วยสีที่มีน้ำหนักเข้ม ก่อนจะระบายสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่าทับซ้อนลงไป ในลักษณะการแต้มสีโดยใช้ด้านข้างของเกรียงแบบปลายแหลมระบายลงไปให้ทั่วบริเวณ เช่น เริ่มต้นด้วยการระบายสีน้ำตาลเข้มลงไปในชั้นแรก จากนั้นใช้สีขาวแต้มลงไป หรือระบายสีชั้นแรกด้วยสีน้ำเงินเข้ม ก่อนที่จะแต้มระบายสีฟ้าลงในชั้นถัดไป เป็นต้น เมื่อเนื้อสีในขั้นตอนที่กล่าวถึงข้างต้นแห้งลงจึงดำเนินการแต้มสีต่างๆ ด้วยเกรียงระบายสีลงไปจนเกิดเป็นความสมบูรณ์

ภาพที่ 41 ขั้นตอนการลงสีในชั้นแรก(สีน้ำตาล)

ที่มา ผู้วิจัยถ่ายภาพเมื่อ มกราคม พ.ศ. 2557

ภาพที่ 42 ขั้นตอนการลงสีในชั้นต่อมา(สีขาว)

ที่มา ผู้วิจัยถ่ายภาพเมื่อ มกราคม พ.ศ. 2557

ภาพที่ 43 ขั้นตอนต่อมา ลงสีให้ทั่วบริเวณภาพที่ร่างไว้
ที่มา ผู้วิจัยถ่ายภาพเมื่อ มกราคม พ.ศ. 2557

ภาพที่ 44 ขั้นตอนการลงสีในชั้นแรกจนเสร็จ เว้นบางส่วนเพื่อลงสีที่ตัดกัน
ที่มา ผู้วิจัยถ่ายภาพเมื่อ มกราคม พ.ศ. 2557

ในส่วนที่เป็นพื้นหลังของภาพนั้นปรากฏให้เห็นถึงกลวิธีที่แตกต่างกันไป โดยสรุปได้ว่ามีทั้งการระบายแบบทับซ้อนกันในลักษณะเดียวกันกับการระบายสีในส่วนที่เป็นระยะหน้าของภาพ มีการระบายเรียบแบบสีเดียว มีการระบายเรียบแบบเกลี่ยสีเข้าหากันด้วยพู่กัน และการเกลี่ยสีเข้า

หากันโดยใช่ถุงพลาสติกลูบสีให้เข้าผสมกัน และมีการระบายสีแบบเรียบก่อนใช้แปรงดีดสีเพื่อสร้างให้เกิดเป็นลวดลายขึ้น

ภาพที่ 45 ขั้นตอนการลงสีที่เสร็จสมบูรณ์

ที่มา ผู้วิจัยถ่ายภาพเมื่อ มกราคม พ.ศ. 2557

4.4 กระบวนการวิเคราะห์ภาพผลงานการสร้างสรรค์

สำหรับประเด็นในการวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละภาพนั้น ผู้ศึกษาได้จำแนกประเด็นของการสร้างสรรค์ออกเป็นสามส่วนด้วยกัน คือ แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งจะอธิบายถึงความคิดที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละชิ้นว่ามีที่มาจากอะไร เนื้อหาเรื่องราวของผลงานคือในส่วนที่แสดงออกมาในเชิงประจักษ์ ว่าในแต่ละภาพนั้นแสดงออกมาอย่างไร และสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละภาพนั้น ประกอบขึ้นมาโดยใช้หลักการใดบ้างในการสร้างสรรค์

ชื่อภาพ : ในบ่อน้ำ

ขนาด : 250 x 350 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในสังคมเมืองที่ทุกคนต่างมุ่งแสวงหาผลประโยชน์เพื่อตอบสนองตนเองเป็นหลัก โดยไม่ได้สนใจว่าสภาพโดยรอบของสังคมของตนเองนั้นอยู่ในสภาวะวิกฤติเพียงใด การมุ่งตอบสนองความต้องการส่วนตนโดยไม่พยายามที่จะมีส่วนร่วมในการแก้ปัญหาใด ๆ จะนำพาสังคมไปยังจุดจบที่เมื่อถึงวันนั้นแล้วทุกคนไม่ว่าจะมีฐานะที่เหมือนหรือแตกต่างกันเพียงใดต้องเผชิญร่วมกัน

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงด้วยภาพลักษณ์ของคนจำนวนมากที่ต่างแลบลิ้นของตนเองยาวออกมา ซึ่งลิ้นของแต่ละคนมีความยาวมากเกินจริง ทุกคนในภาพอยู่ในกล่องสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ ซึ่งมีน้ำท่วมอยู่ภายใน โดยที่น้ำกำลังจะเพิ่มมากขึ้นจากท่อน้ำที่เติมน้ำอยู่ตลอดเวลา ด้านบนและด้านล่างของภาพปรากฏภาพต้นไม้แห้ง ยืนเรียงต้นตายในแนวทางขนานกับพื้นภาพ มีภาพนกจำนวนหนึ่งเกาะอยู่โดยรอบกล่อง จัดภาพโดยเป็นมุมมองที่เกิดขึ้นในลักษณะของการมองลงมาจากทางด้านบน

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นในแบบสมมาตรคือ จัดภาพในแบบที่ให้ความรู้สึกว่าทางด้านซ้ายและขวาของภาพนั้นมีน้ำหนักที่เท่ากันด้วยความรู้สึกจากการมองเห็น

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดเอกภาพจากการจัดองค์ประกอบแบบเป็นกลุ่ม โดยอาศัยรูปร่างรูปทรงที่คล้ายกันประสานจัดวางให้เกิดเป็นเอกภาพ นอกจากนี้ยังมีสีและพื้นผิวที่เกิดจากการแต้มด้วยเกรียงระบายสีทั่วบริเวณภาพ เสริมให้เกิดเป็นความกลมกลืนในภาพนี้ขึ้น

ความตัดกันหรือขัดกัน อาศัยการตัดกันของทิศทางคือ ภาพของกลุ่มคนที่ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนหันหน้าเข้าหากัน ทำให้เกิดเป็นความรู้สึกปะทะกันของสองทิศทาง การจัดภาพให้กลุ่มคนแออัดในบริเวณกลางภาพ ขณะที่ปล่อยให้เกิดเป็นบริเวณว่างโดยรอบของภาพ ทำให้เกิดความขัดกันที่เสริมกันให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ความโดดเด่น จากการใช้เส้นสีดำประสานกันทั่วบริเวณภาพ ตลอดจนการแต้มสีให้เกิดเป็นพื้นผิว สร้างความโดดเด่นให้กับภาพรวมได้ดี นอกจากนี้ การใช้บริเวณว่างล้อมรอบจุดกึ่งกลางภาพนั้นช่วยเสริมให้เกิดความเด่นชัดของเนื้อหาเรื่องราว

สัดส่วน เป็นความสมบูรณ์ในตัวเองด้วยรูปร่างรูปทรงที่ตัดทอนมาอย่างลงตัว ด้วยสัดส่วนที่ได้มาจากต้นแบบในธรรมชาติ ประสานกันให้เกิดเป็นกลุ่มที่สมบูรณ์

จังหวะและความซ้ำซ้อน อาศัยจังหวะการซ้ำของภาพลักษณ์คนให้กระจายไปทั่วบริเวณกึ่งกลางภาพ การกำหนดระยะห่างของท่อน้ำและต้นไม้อย่างพอเหมาะช่วยทำให้โครงสร้างโดยรวมเกิดความสัมพันธ์อย่างลงตัว

การใช้สีภายในภาพ เน้นการใช้สีกลุ่มที่เป็นน้ำหนักสีอ่อนทับซ้อนกัน โดยใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มเพื่อให้เกิดความแตกต่างของรูปทรงในภาพอย่างเด่นชัดมากขึ้น

กลวิธีระบายสี เริ่มจากการเตรียมพื้นภาพด้วยการระบายสีน้ำตาลทั่วบริเวณ จากนั้นจึงร่างภาพด้วยเส้นสีดำ ก่อนจะระบายสีน้ำตาลเข้มลงไปแล้วแต้มสีขาวด้วยเกรียงระบายสีจนเกิดเป็นพื้นผิวขรุขระ รอจนสีชั้นนี้แห้งแล้วจึงแต้มสีต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ลงไป ในส่วนของท่อน้ำและต้นไม้เป็นการระบายสีจากสีเข้มสุดไปยังสีอ่อนกว่า

ชื่อภาพ : ลิ้น (หมายเลข 1)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์

ภาพจิตรกรรมข้างต้น เป็นภาพผลงานที่ผู้ศึกษามีแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่ต้องการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับเรื่องพฤติกรรมการสื่อสารของมนุษย์ด้วยการพูด โดยมีความเชื่อว่าการพูดเป็นพฤติกรรมที่มีผลผูกพันกับผู้อื่นทั้งในทางตรงและทางอ้อม เป็นพฤติกรรมที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์ในสังคม ว่าเป็นเช่นไร พัฒนาการของการพูดนั้น มีมาพร้อมกับการเกิดขึ้นของมนุษย์ การรักษาคำพูด ตลอดจนความรับผิดชอบต่อสิ่งที่พูดออกมา เป็นสิ่งที่ทุกสังคมถือปฏิบัติและเห็นพ้องว่าเป็นสิ่งที่ดี มีความสำคัญต่อการอยู่ร่วมในสังคมเดียวกัน

เนื้อหาของภาพ

เป็นการแสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของคนสี่คนในท่ายืนซ้อนทับกัน ในลักษณะของการเข้าแถวเรียงต่อกัน ทุกคนในภาพกางแขนทั้งสองข้างขึ้น ยกขนานกับพื้น ทำท่าทางคล้ายกับหุ่นไล่กา ลิ้นของทุกคนในภาพนั้นมีลักษณะที่ยืดยาวออกมาจนเกินกว่าจะเป็นความจริง มีลักษณะยาวคล้ายกับเชือกที่ร้อยโยงพันยึดแขนระหว่างแต่ละคนไปมา

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุลภายในภาพ มีลักษณะของการสร้างสมดุลแบบสมมาตร คือมีการจัดภาพให้ความรู้สึกเท่ากันระหว่างทางด้านซ้ายและขวา

เอกภาพและความกลมกลืน เป็นการจัดองค์ประกอบแบบให้เกิดเป็นความกลมกลืนกันด้วยการใช้รูปร่างที่มีลักษณะเดียวกัน จัดวางเรียงซ้อนทับกันจากด้านล่างขึ้นสู่ด้านบน นอกจากนี้ยังเกิดความกลมกลืนกันจากพื้นผิว เส้น และการใช้สีอีกด้วย

การตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากการตัดเส้นของรูปด้านหน้า เพื่อสร้างให้เกิดเป็นระยะของภาพ มีความขัดกันที่เกิดขึ้นจากทิศทางของพื้นผิวในภาพที่เกิดจากการแต้มของเกรียงระบายสี

ความโดดเด่น จากการใช้เส้นสีดำตัดบริเวณโดยรอบของรูปร่างของมนุษย์ อีกทั้งยังมีเส้นที่เคลื่อนไหวไปในทิศทางอิสระอยู่ทั่วไปในภาพ

สัดส่วน เป็นสัดส่วนที่มีความสมบูรณ์เกิดจากการประสานสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่างๆ ภายในภาพ โดยเฉพาะสัดส่วนของร่างกายมนุษย์นั้นยังคงอาศัยสัดส่วนที่เป็นจริงในธรรมชาติ มาเป็นต้นแบบสำคัญในการถ่ายทอด

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นการจัดจังหวะแบบเรียงซ้อนกัน มีขนาดสัดส่วนของรูปร่างที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน โดยมีทิศทางของรอยเกรียงระบายสีที่สัมพันธ์กับรูปร่างที่ปรากฏ

การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้สีที่กลมกลืนกันจากการระบายสีพื้นเดียวกันทั้งภาพ อาศัยการแต้มสีสันที่แตกต่างกันเพื่อให้เกิดเป็นความแตกต่าง

กลวิธีระบายสี เริ่มต้นด้วยการระบายสีพื้นภาพด้วยสีน้ำตาล เพื่อลดการโปร่งแสงของสีที่ระบายในชั้นต่อไป ร่างภาพด้วยพู่กันเป็นเส้นสีดำเข้ม ต่อมาใช้เกรียงระบายสีน้ำตาลลงบนระนาบที่ได้ร่างภาพเอาไว้แล้ว ก่อนที่จะใช้สีขาวแต้มทับด้วยเกรียงระบายสี รอสีชั้นนี้แห้งก่อนที่จะระบายสีชั้นต่อไปทับซ้อนกันด้วยเกรียงระบายสี

ชื่อภาพ : ลิ้น (หมายเลข 2)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพลิ้น (หมายเลข 2) มีแนวคิดเกี่ยวกับความรับผิดชอบต่อสิ่งที่ตนเองพูด คำพูดของคนแต่ละคนนั้นสะท้อนถึงความเป็นตัวตนของผู้พูด สิ่งที่เราพูดออกมามีผลผูกพันกับเรา เหมือนกับสำนวนไทยที่ว่า เขวี้ยงงูไม่พ้นคอ หรือถ่มน้ำลายรดฟ้า เป็นต้น

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของกลุ่มคนจำนวนหนึ่งในลักษณะตัดทอน แหงนหน้าขึ้นมองด้านบนของภาพ ทุกคนในภาพแลบลิ้นออกมาโดยที่ลิ้นของแต่ละคนตกลงทาบบนใบหน้าลักษณะของกลุ่มเป็นการยืนเบียดกันซ้อนเป็นชั้นขึ้นไป

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดวางโครงสร้างในแบบให้เกิดดุลยภาพจากความคล้ายคลึงกันของรูปร่างรูปทรงทั้งด้านซ้ายและขวา มีลักษณะคล้ายกันสามารถถ่วงน้ำหนักระหว่างกันได้ดี

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดวางส่วนประกอบภายในภาพแบบเป็นกลุ่ม มีรูปร่างรูปทรงในลักษณะคล้ายกัน ใกล้เคียงกัน รวมเป็นกลุ่ม ผสานกลมกลืนทั้งจากการใช้สีและพื้นผิวของภาพ

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากเส้นโครงสร้างสีดำที่ใช้แบ่งส่วนระยะเนื้อหาด้านหน้าและพื้นด้านหลัง การใช้สีและรอยป้ายสีจากเกรียงระบายสีที่เป็นไปในทิศทางต่างกันระหว่างรูปและพื้นภาพ

ความโดดเด่น เกิดจากการใช้เส้น การตัดกันของสีโดยเฉพาะสีของพื้นและใบหน้าที่ตัดกันด้วยน้ำหนักเข้มและอ่อน ตลอดจนพื้นผิวที่เกิดจากรอยป้ายสีจนเกิดเป็นพื้นผิวที่ขรุขระ

สัดส่วน เป็นสัดส่วนที่สมบูรณ์จากการประสานกันของรูปร่างที่มีลักษณะคล้ายกัน รวมเป็นกลุ่มก้อนด้วยการจัดวางลดหลั่นกัน

จังหวะและความซ้ำซ้อน จังหวะที่เกิดขึ้นในภาพมีลักษณะเด่นด้วยการซ้ำกันของรูปร่างที่มีลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ เป็นการซ้ำกันของรูปลักษณ์คนลดหลั่นกันไปมาทั่วบริเวณภาพ มีทิศทางของการจัดวางไปในทางเดียวกัน จนเกิดเป็นความรู้สึกของปริมาตรที่หนักแน่นทางส่วนล่างของภาพ

การใช้สีภายในภาพ เป็นการเลือกใช้สีในแนวทางอิสระ มุ่งเน้นการสร้างความต้ดกันของสีในบริเวณลิ้น และพื้นหลังของภาพ สร้างความกลมกลืนจากสีพื้นเดียวกัน คือ สีขาวและน้ำตาล

กลวิธีระบายสี ใช้การระบายสีด้วยเกรียงระบายสี โดยการเตรียมพื้นภาพด้วยสีน้ำตาลก่อนจะร่างภาพด้วยเส้นสีดำแบ่งให้เห็นภาพในระยะหน้าและพื้นหลังของภาพออกจากกันชัดเจน จากนั้นระบายสีทั้งภาพด้วยสีน้ำตาลแต้มสีขาวลงไปด้วยเกรียงระบายสี เมื่อสีชั้นนี้แห้งจึงเติมสีในส่วนต่าง ๆ ที่ได้กำหนดไว้จนเสร็จสมบูรณ์

ชื่อภาพ : ลิ้น (หมายเลข 3)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพนี้เป็นแนวความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ในเรื่องของการพูด โดยมีความเห็นว่าในสังคมจะมีคนที่มักใช้คำพูดที่หลอกลวงคนจำนวนมากให้เชื่อตามข้อมูลข่าวสารที่ต้องการนำเสนอ เป็นพฤติกรรมที่ขาดความรับผิดชอบทั้งต่อตนเองและผู้อื่น เป็นการหลอกลวงให้หลงเชื่อและหลงผิด

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของคนกลุ่มหนึ่งกำลังปะทะกัน โดยการจัดวางภาพให้มีภาพลักษณ์ของคนสามคนอยู่ทางด้านบนของภาพ ขณะที่ด้านล่างของภาพเป็นกลุ่มคนจำนวนหนึ่งที่แหงนหน้าขึ้นไปทางด้านบน ทุกคนในภาพแลบลิ้นออกมาเหมือนเป็นการสื่อสารของตนออกมายังผู้อื่น ขณะที่ลิ้นของคนสามคนด้านบนนั้นมีลักษณะโปร่งใสแสดงออกแบบเสมือนไม่มีอยู่จริง กลุ่มคนทางด้านล่างพยายามแลบลิ้นของตนขึ้นไปพันกับลิ้นของคนทางด้านบน ทุกใบหน้าไม่ได้แสดงอารมณ์ความรู้สึกแต่อย่างใด

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดวางโครงสร้างของภาพด้วยลักษณะสมมาตร มีการจัดวางส่วนประกอบทั้งหมดโดยคำนึงถึงความสมดุลของน้ำหนักของภาพทั้งทางด้านซ้ายและด้านขวา

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดภาพแบบรวมกลุ่มอัดแน่นใช้รูปร่างรูปทรงของคนในลักษณะเดียวกัน ทำให้เกิดเป็นความกลมกลืนขึ้นอีกทั้งการระบายสีสันเดียวกันทั้งภาพ การใช้เส้นสีดำ และรอยป้ายสีจากเกรียงระบายสีประสานให้เกิดเป็นความกลมกลืนขึ้นโดยรวม

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากการใช้สีในระยะหน้าและระยะหลังของภาพในโครงสีที่ขัดแย้งกันอย่างเด่นชัด การจัดวางตำแหน่งภาพของคนทางด้านบนและล่างทำให้เกิดความขัดกันในทิศทางของภาพ ซึ่งเสริมกันและกันได้ดี

ความโดดเด่น จากการใช้เส้นสีดำเป็นการเน้นระยะหน้าของภาพ ตลอดจนการเลือกใช้สีที่ขัดกันระหว่างภาพที่เป็นระยะหน้าและระยะหลังของภาพ มีส่วนเสริมให้เกิดเป็นความโดดเด่นโดยภาพรวมทั้งหมด

สัดส่วน เกิดความสมบูรณ์ของสัดส่วนโดยรวมจากการเลือกใช้การอ้างอิงหลักส่วนตามจริงของคนในธรรมชาติ มีการยืดขยายสัดส่วนของลิ้นออกให้เกินจริงเพื่อสื่อความหมายที่ต้องการเน้นย้ำ

จังหวะและความซ้ำซ้อน เกิดเป็นจังหวะจากการซ้ำภาพลักษณ์ของคนเป็นกลุ่ม มีการลดหลั่นในกลุ่มคน มีการใช้บริเวณว่างคั่นกลางระหว่างกลุ่มคนด้านบนและด้านล่างเพื่อลดความต่อเนื่อง เป็นการสร้างมุมมองของการจัดจังหวะให้น่าสนใจมากขึ้น

การใช้สีภายในภาพ โดยภาพรวมใช้สีพื้นภาพทั้งหมดด้วยสีเดียวกันคือ สีขาวบนสีน้ำตาล ทำให้เกิดความกลมกลืนกันของสีในภาพทั้งหมด การแบ่งระยะของภาพด้วยการใช้สีพื้นหลังของภาพเป็นสีฟ้าสดใส ขัดกับภาพรวมของรูปเนื้อหา ในระยะหน้ามีการใช้สีแดงเข้มในส่วนที่เป็นลิ้นกระจายไปทั่วภาพ เป็นหลักการกระจายความน่าสนใจจากการใช้สีไปทั่วบริเวณภาพ

กลวิธีระบายสี เริ่มด้วยการเตรียมพื้นภาพด้วยสีน้ำตาล ก่อนจะร่างภาพทั้งหมดด้วยเส้นสีดำ จากนั้นจึงระบายสีทั้งภาพด้วยสีน้ำตาลแล้ว จากนั้นจึงแต้มสีขาวลงไปด้วยเกรียงระบายสีจนเกิดเป็นพื้นผิวทั้งภาพ เมื่อสีชั้นนี้แห้งลงจึงระบายสีต่างๆ ลงในรูปร่างที่กำหนดขึ้นไว้

ชื่อภาพ : ลิ้น (หมายเลข 4)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในผลงานชิ้นนี้มุ่งนำเสนอแนวความคิดในเรื่องของการพูด ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่ามีผลผูกพันระหว่างกันอย่างเลี่ยงไม่ได้ ผู้คนในสังคมต่างมีภาระที่ต้องรับผิดชอบต่อการพูดของตนเอง ผลของคำพูดของเราอาจมีผลผูกพันกับผู้คนจำนวนมากในสังคม

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงเรื่องราวด้วยภาพของกลุ่มคนจำนวนหนึ่งที่หันหน้าเข้าหาบริเวณกึ่งกลางภาพ โดยสี่คนตรงกึ่งกลางภาพแลบลิ้นยาวออกมาพันกันเป็นปมคล้ายเชือก ขณะที่คนอื่น ๆ ที่เหลือแลบลิ้นออกมาเหมือนต้องการมีส่วนร่วม

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดโครงสร้างโดยรวมของภาพแบบสมมาตร ซ้ายและขวามีลักษณะเท่ากัน

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการประสานกันของส่วนประกอบต่าง ๆ ภายในภาพ แบ่งระยะของภาพชัดเจนระหว่างระยะหน้าและหลัง การใช้สีตัดกันด้วยน้ำหนักเข้มอ่อนโดยเฉพาะบริเวณลิ้นของคนในภาพ

ความโดดเด่น เกิดจากการใช้หลักการจัดวางโครงสร้างของภาพทั้งหมด มุ่งเข้าหากึ่งกลางภาพ น้ำหนักของสีที่ใช้ตัดกันอย่างชัดเจนเสริมความโดดเด่นให้กับบริเวณที่ต้องการเน้นให้เห็นชัดเจน

สัดส่วน ภายในภาพเกิดความสมดุลจากการประสานกันของรูปทรง ใบหน้าคนจำนวนมาก ซึ่งตัดทอนรายละเอียดมาจากสัดส่วนที่เป็นจริง จัดวางลำดับลดหลั่นกระจายตัวออกไปจากจุดศูนย์กลางทุกทิศทาง

จังหวะและความซ้ำซ้อน เกิดจากการซ้ำภาพใบหน้าคนจำนวนมากในจังหวะเท่า ๆ กันทั้งภาพ

การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้สีให้เกิดเป็นความกลมกลืนกันจากการระบายสีพื้นโดยรวมด้วยสีขาวบนสีน้ำตาลเข้ม เน้นน้ำหนักของสีให้แตกต่างกันในบริเวณที่ต้องการ เช่น บริเวณที่เป็นภาพลิ้น และพื้นหลัง

กลวิธีระบายสี เริ่มต้นจากการระบายสีพื้นภาพด้วยสีน้ำตาล ร่างภาพด้วยเส้นสีดำ ก่อนที่จะระบายสีน้ำตาลเข้มแล้วแต้มสีขาวลงไปให้เกิดเป็นพื้นผิวขรุขระ เมื่อสีชั้นนี้แห้งลงจึงได้แต้มสีอื่น ๆ ลงไปตามรูปลักษณ์ที่ต้องการ

ชื่อภาพ : ลิ้น (หมายเลข 5)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในผลงานชิ้นนี้ มีแนวความคิดที่จะสะท้อนเกี่ยวกับความต่อเนื่องของคำพูดที่สามารถส่งผลกระทบจากคนหนึ่งไปสู่คนรอบข้างของเราได้ในวงกว้าง สามารถสร้างพลังสามัคคีหรือทำให้เกิดความขัดแย้งในวงกว้างได้จากผลของการพูดของเรา

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของคนในลักษณะเรียงแถวหน้ากระดานซ้อนกันสี่ชั้น โดยมีลิ้นที่ยาวออกจากปากเกี่ยวต่อเนื่องจากคนแรกเรื่อยมาจนถึงคนสุดท้ายของแถว

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล จัดวางโครงสร้างของภาพโดยรวมเป็นแบบสมมาตร โดยการถ่วงน้ำหนักทางด้านซ้ายและขวาของภาพเท่า ๆ กัน

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดภาพรวมเป็นกลุ่มด้วยโครงสร้างของรูปร่างรูปทรงในลักษณะเดียวกัน ความกลมกลืนจากสี พื้นผิว ลักษณะเดียวกัน

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากลักษณะของการใช้เส้นในบริเวณที่เป็นภาพลิ้น เคลื่อนที่ไปในแนวทางขวาง ขณะที่รูปลักษณ์โดยรวมของภาพคนมีลักษณะตั้งตรง การใช้สีมีน้ำหนักเข้มและอ่อนขัดกันในส่วนประกอบต่าง ๆ ของร่างกาย รวมทั้งสีพื้นที่มีความแตกต่างจากรูปด้านหน้าทั้งทางพื้นผิวและวรรณะของสีที่ใช้

ความโดดเด่น เกิดจากการใช้เส้นและน้ำหนักของสี โดยเฉพาะในบริเวณที่เป็นลิ้นที่ใช้สีน้ำหนักเข้ม ทิศทางขวางของลิ้นในภาพเสริมให้เกิดความโดดเด่น การซ้ำภาพด้วยใบหน้าจำนวนมากทำให้เกิดการซ้ำไปทั่วพื้นภาพ

สัดส่วน เกิดความสมบูรณ์ด้วยการใช้ร่างกายที่ดัดแปลง ตัดทอนมาจากรูปธรรมชาติ มาจัดวางในตำแหน่งที่เหมาะสมลดหลั่นกันทั่วบริเวณภาพ

จังหวะและความซ้ำซ้อน การจัดจังหวะของการซ้ำภาพใบหน้าของคนเป็นแถวหน้ากระดานลดหลั่นลงมา จำนวนสี่แถว ใช้การซ้ำภาพลิ้นสร้างเป็นความต่อเนื่องผูกโยงกันเป็นเส้นยาวต่อเนื่องกัน มีทิศทางขัดกันระหว่างภาพของคนและลิ้น

การใช้สีภายในภาพ เลือกใช้สีในแนวทางอิสระ เน้นใช้สีที่ขัดกันจากความเข้มของสีบริเวณลิ้น และพื้นหลังภาพเลือกใช้สีในวรรณะตรงข้ามกับสีโดยรวมของภาพ เสริมให้สีบริเวณรูปด้านหน้ามีความโดดเด่นมากขึ้น

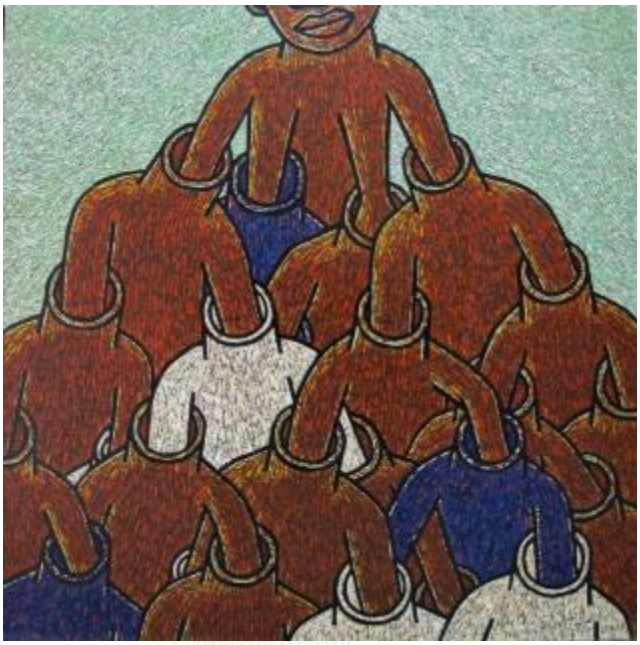
กลวิธีระบายสี ใช้การระบายสีด้วยเกรียงระบายสีทับซ้อนกันจนเกิดเป็นพื้นผิวขรุขระ โดยการเตรียมพื้นภาพด้วยการระบายสีน้ำตาลก่อนจะดำเนินการร่างภาพด้วยเส้นสีดำ จากนั้นจึงลงสีน้ำตาลลงบนภาพทั้งหมด แล้วใช้สีขาวแต้มลงด้วยเกรียงระบายสี เมื่อสีชั้นแรกนี้แห้งลงจึงแต้มสีลงบนภาพจนเกิดเป็นความสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อภาพ : ไม่มีหัว (หมายเลข 1)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ



แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในสังคมของคนจำนวนมากที่เกิดจากการรวมกลุ่มกันนั้น จะมีคนที่เป็นผู้นำที่จะทำหน้าที่นำพาสังคมไปในทางสร้างสรรค์หรือถดถอยลง บ่อยครั้งที่เราทำตามสิ่งที่คนหมู่มากในสังคมกระทำกันโดยปราศจากการตรึกตรองถึงผลของการกระทำ เรามักจะทำไปโดยความเข้าใจว่าต้องทำ ต้องปฏิบัติตาม

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

นำเสนอด้วยรูปของกลุ่มคนที่ปราศจากศีรษะ แสดงออกด้วยร่างกายที่มีลักษณะเหมือนเป็นหุ่นที่ด้านในปราศจากเลือดเนื้ออวัยวะใด ๆ ด้านบนสุดของภาพเป็นภาพของคนที่เอามือล้วงเข้าไปในร่างกายผ่านทางคอของคนในลำดับถัดมาทางด้านล่างของภาพ โดยเป็นการล้วงมือเข้าไปในร่างกายต่อเนื่องกันจากบนลงล่าง

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เกิดจากการจัดวางภาพรวมในลักษณะสมมาตร

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดวางส่วนประกอบต่าง ๆ ในภาพเป็นกลุ่มก้อนด้วยการใช้รูปร่าง รูปทรงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันวางทับซ้อนกัน ความกลมกลืนจากการใช้สีที่

สอดรับกันทั่วบริเวณภาพ ตลอดจนเกิดความกลมกลืนจากพื้นผิวที่เกิดจากเกรียงระบายสีทั่วทั้งภาพอีกด้วย

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากการจัดองค์ประกอบในบริเวณกึ่งกลางของภาพในลักษณะทึบตัน ด้วยโครงสร้างโดยรวมในรูปของสามเหลี่ยม ให้ความรู้สึกหนักแน่นมั่นคง มีการตัดกันของสีของบริเวณภาพด้านหน้าตัดกับพื้นด้านหลังของภาพ นอกจากนี้ยังมีการตัดกันของทิศทางพื้นผิวที่เกิดจากเกรียงระบายสีที่เกิดขึ้นในภาพคนนั้นมีลักษณะเคลื่อนไปในแนวตั้ง ขณะที่รอยเกรียงในบริเวณพื้นภาพเป็นไปในแนวทางขวาง

ความโดดเด่น เกิดจากการเน้นด้วยเส้นสีดำในส่วนที่เป็นภาพ การใช้สีที่มีน้ำหนักต่างกันแทรกกระจายไปในภาพ การใช้พื้นผิวขรุขระ ตลอดจนร่องรอยของเกรียงระบายสีที่มีทิศทางพลิ้วไหว และความโดดเด่นจากการใช้น้ำหนักและวรรณะของสีบริเวณพื้นภาพที่แตกต่างไปจากบริเวณด้านหน้าที่เป็นภาพ ช่วยเสริมให้เกิดความโดดเด่นของภาพขึ้น

สัดส่วน เกิดความสมบูรณ์ของสัดส่วนจากการตัดทอนรูปคนจากธรรมชาติ มีความสัมพันธ์ระหว่างสัดส่วนต่าง ๆ จากความเท่ากันหรือใกล้เคียงกันของขนาด

จังหวะและความซ้ำซ้อน เกิดจากการจัดวางรูปในลักษณะทับซ้อนกันในโครงสร้างรูปสามเหลี่ยม ลื่นไหลต่อเนื่องกันจากทิศทางและเส้นสีดำที่กระจายตัวไปทั่วภาพ เป็นการจัดจังหวะซ้ำกันของภาพให้เกิดความรู้สึกกระจายออกจากจุดหนึ่งเฉียงลงไปยังทิศทางทั้งด้านซ้ายและขวาล่างของภาพ การใช้พื้นผิวและสีที่ใช้ช่วยให้เกิดการซ้ำกัน

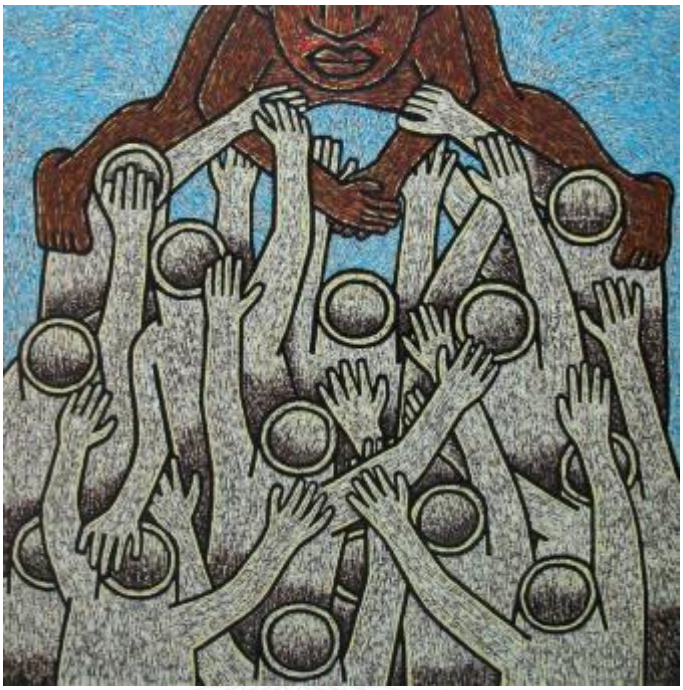
การใช้สีภายในภาพ เลือกใช้สีในแบบอิสระ สร้างความกลมกลืนด้วยการกระจายสีหลักไปทั่วบริเวณ ใช้สีตรงข้ามเพื่อให้เกิดความขัดแย้ง แต่ขณะเดียวกันก็ได้สร้างให้เกิดความกลมกลืนขึ้นอีกทางหนึ่งด้วยเช่นกัน ใช้สีวรรณะตรงข้ามสำหรับพื้นหลังเพื่อเสริมให้กลุ่มสีในระยะหน้ามีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น

กลวิธีระบายสี เริ่มจากการเตรียมพื้นภาพด้วยสีน้ำตาลเข้ม ก่อนที่จะร่างภาพด้วยเส้นสีดำ ระบายสีพื้นด้วยสีเข้ม จากนั้นแต้มสีที่อ่อนกว่าด้วยเกรียงระบายสีลงไป รอจนแห้งแล้วจึงแต้มสีที่มีน้ำหนักอ่อนมากขึ้นลงไปตามลำดับ ในส่วนพื้นหลังภาพเกิดจากการแต้มสีให้มีความรู้สึกไหลลื่นไปกับองค์ประกอบและโครงสร้างหลักของภาพที่เป็นสามเหลี่ยม จึงแต้มไปในทิศทางเฉียงเข้าหาจุดศูนย์กลางจากทั้งทางด้านซ้ายและขวาของภาพ

ชื่อภาพ : ไม่มีหัว (หมายเลข 2)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ



แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในภาพนี้ได้พยายามสะท้อนถึงความคิดที่มีต่อสังคมในปัจจุบันที่ต้องการผู้นำ ที่จะสามารถนำพาให้สังคมก้าวไปในทิศทางที่ดีได้ ผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมต่างรอความหวังให้มีผู้นำที่จะมาแก้ไขวิกฤติต่าง ๆ ของสังคมให้ก้าวพ้นปัญหาต่างๆ ไปได้ด้วยดี

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

เป็นภาพกลุ่มคนที่ไม่มีศีรษะต่างยื่นแขนขึ้นเพื่อจะดึงคนที่อยู่ด้านบนลงมา ในขณะที่ภาพคนที่ลอยอยู่ด้านบนของภาพนั้น ประสานมือของตัวเองไว้เหมือนกับไม่ต้องการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับกลุ่มคนทางด้านล่างแต่อย่างใด

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดวางโครงสร้างของภาพให้เกิดความสมดุลในลักษณะสมมาตร มีน้ำหนักของภาพเท่ากันด้วยความรู้สึกทางซ้ายและขวา

เอกภาพและความกลมกลืน เป็นการจัดองค์ประกอบหมู่หรือกลุ่มที่มีรูปร่างลักษณะใกล้เคียงกัน จัดวางลดหลั่นกัน ทำให้เกิดเป็นความกลมกลืนจากลักษณะของรูปร่าง ตลอดจน

พื้นผิวที่ระบายด้วยเกรียงระบายสี นอกจากนี้ การใช้เส้นสีดำในภาพรวมทำให้เกิดเป็นความกลมกลืนอีกด้วยเช่นกัน

ความตัดกันหรือขัดกัน ในภาพจะพบการตัดกันจากการจัดวางรูปร่างของคนทางด้านบนในทิศทางของการยืดออกทางด้านซ้ายและขวา ขณะที่กลุ่มคนทางด้านล่างรวมกันเป็นไปในทิศทางของแนวตั้ง เป็นการตัดกันของทิศทาง

ความโดดเด่น เกิดขึ้นชัดในการใช้สีของภาพคนทางด้านบนของภาพที่แตกต่างจากภาพของกลุ่มคนทางด้านล่าง นอกจากนี้ การใช้สีในกลุ่มและน้ำหนักของสีที่ตรงกันข้ามกันระหว่างรูปและพื้น ทำให้เกิดความเด่นชัดของภาพเนื้อหา

สัดส่วน เกิดจากความสมส่วนจากการตัดทอนภาพคนจากรูปธรรมชาติ นำมาจัดวางเป็นกลุ่มคนที่มีการทับซ้อนกัน

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นลักษณะของการจัดจังหวะซ้ำด้วยรูปร่างของคนทับซ้อนจนเกิดเป็นกลุ่มคน อาศัยการซ้ำซ้อนของรูปร่างและปริมาณ มีการซ้ำของทิศทางในแนวตั้งตามรูปร่างของคน ขณะเดียวกันมีการใช้รูปร่างคนกางขาออกเป็นแนวเฉียง เพื่อลดความน่าเบื่อของการซ้ำในภาพรวม

การใช้สีภายในภาพ ใช้สีกลุ่มสีขาว สีฟ้า และสีแดง ความกลมกลืนของภาพเกิดจากการใช้สีขาวและสีน้ำตาล กระจายไปทั่วบริเวณภาพก่อนที่จะมีการแต้มสีอื่นทับลงไป การเลือกใช้สีเป็นไปแบบอิสระ สามารถแบ่งการใช้สีเป็น 2 ระยะคือ ระยะหน้าที่เป็นส่วนของภาพเนื้อหา และระยะหลังใช้สีฟ้าเป็นพื้นเพื่อผลักให้สีแดงและสีขาวในระยะหน้ามีความโดดเด่นมากขึ้น

กลวิธีระบายสี เป็นการระบายสีทับซ้อนกันจนเกิดเป็นพื้นผิวที่ขรุขระ โดยใช้สีน้ำตาลลงพื้นก่อนที่จะแต้มสีขาวลงไปด้วยเกรียงระบายสีก่อนที่จะแต้มสีอื่น ๆ ลงไปให้สมบูรณ์ ในส่วนการระบายสีภาพคน ด้านบนสุดของภาพเป็นการระบายด้วยการแต้มสีแดงลงบนสีน้ำตาล จึงทำให้เกิดเป็นบริเวณที่มีน้ำหนักสีที่เข้มมากกว่าในส่วนอื่น ๆ ภายในภาพ

ชื่อภาพ : ไม่มีหัว (หมายเลข 3)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในผลงานชิ้นนี้ แนวคิดในการทำงานนั้นมาจากความรู้สึกที่มีต่อสังคมไทยในเรื่องของความสามัคคี เป็นสิ่งที่สังคมในภาพรวมเรียกร้องให้คนในชาติเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แต่อย่างไรก็ดี บ่อยครั้งในปัจจุบันที่จะพบเห็นการรวมตัวกันของกลุ่มคนที่อาจเรียกได้ว่ามีความสามัคคี แต่แท้จริงแล้วเป็นการรวมกันในลักษณะทางกายภาพ คือ เป็นกลุ่มคนที่มารวมกันจำนวนมากแต่ขาดซึ่งความคิดอุดมการณ์ร่วมกัน

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพคนที่ไม่มีศีรษะจำนวนหนึ่งขี่คอซ้อนกันในแนวตั้งอย่างเป็นระเบียบจำนวนสามแถว บรรยากาศการจัดวางสีในภาพรวมนั้นเป็นไปตามสีของธงไตรรงค์

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดวางโครงสร้างโดยรวมในรูปแบบสมมาตร คือ มีลักษณะที่เท่ากันทั้งซ้ายและขวาของภาพด้วยความรู้สึก

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดวางองค์ประกอบในลักษณะเป็นกลุ่มก้อน มีความสัมพันธ์ของรูปร่างรูปทรงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันมาจัดวางรวมกัน โดยใช้สีที่แตกต่างกันสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดขึ้นจากเส้นที่ใช้ในภาพทำให้เกิดการแบ่งระยะของภาพออกเป็นสองส่วน คือ ระยะหน้าและระยะหลัง นอกจากนี้ การใช้สีที่มีวรรณะและน้ำหนักที่แตกต่างกันยังสร้างให้เกิดความขัดกันจากการใช้สีภายในภาพอีกด้วย

ความโดดเด่น เกิดจากการเน้นด้วยสีที่มีความขัดกันทั้งวรรณะของสีและน้ำหนักของสีที่จัดวาง เพื่อเสริมให้ภาพในระยะหน้ามีความโดดเด่นขึ้น นอกจากนี้ พื้นผิวของสีที่ทับซ้อนกันยังสามารถสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ การปล่อยให้โดยรอบของภาพเป็นพื้นที่ว่างช่วยสนับสนุนให้เนื้อหาภาพคนบริเวณกึ่งกลางภาพมีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น

สัดส่วน เป็นความสมบูรณ์ของสัดส่วนที่ตัดทอนมาจากรูปในธรรมชาติ ยังคงคำนึงถึงความถูกต้องของสัดส่วนจริง เพียงแต่ได้ตัดทอนรายละเอียดออกไปเหลือเพียงโครงสร้างหลักเท่านั้น

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นการจัดจังหวะที่ซ้ำกันของรูปร่างที่มีทิศทางไปในทางเดียวกัน อาศัยสีเป็นเครื่องมือแบ่งแยกความซ้ำซ้อนเป็นจังหวะที่มีความต่อเนื่องกันจากเส้นสีดำและพื้นผิว ทำให้เกิดความรู้สึกถึงทิศทางที่มุ่งขึ้นไปทางด้านบน

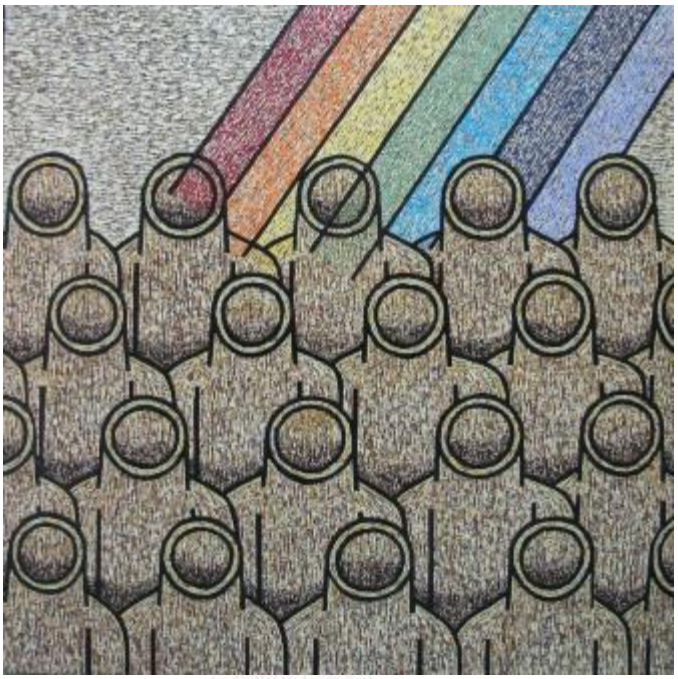
การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้น้ำหนักของสีที่แตกต่างกัน คือ น้ำหนักอ่อนและเข้ม วางสลับกันเป็นจังหวะ ซึ่งเป็นผลให้เกิดระยะของภาพจากการใช้น้ำหนักของสีที่ต่างกันนั้นด้วย

กลวิธีระบายสี เป็นการระบายด้วยการร่างภาพด้วยเส้นสีดำลงบนระนาบรองรับ จากนั้นจึงระบายสีน้ำตาลเข้มก่อนแต้มสีขาวและแดงลงบนบริเวณที่กำหนดไว้ด้วยเกรียงระบายสี ในส่วนที่เป็นสีน้ำเงินนั้นลงพื้นชั้นแรกด้วยสีน้ำเงินเข้มก่อนแต้มสีฟ้าด้วยเกรียงระบายสีลงไปเช่นกัน การใช้สีในผลงานชิ้นนี้ถูกกำหนดให้สอดคล้องกับสีของธงไตรรงค์

ชื่อภาพ : ไม่มีหัว (หมายเลข 4)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ



แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในภาพนี้เกิดความคิดที่จะสร้างผลงานที่สะท้อนถึงปัญหาของสังคมที่คนหมู่มากในสังคมประสบ แต่กลับไม่มีใครคิดที่จะช่วยแก้ปัญหา ทุกคนล้วนต่างมีความหวังว่าวันหนึ่งเรื่องร้ายจะผ่านพ้นไป แต่กลับไม่มีใครที่จะลงมือแก้ปัญหา รอความหวังให้มีคนอื่นมาช่วยเท่านั้น

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของคนที่ไม่มีศีรษะ ยืนตรงเรียงแถวหน้ากระดานซ้อนกันจำนวนสี่แถว ทางด้านบนของภาพมีแสงสีรุ้งปรากฏเฉียงอยู่ทางด้านซ้าย ลักษณะของกลุ่มคนยืนเป็นระเบียบ จัดจังหวะการยืนในระยะห่างระหว่างกันไว้อย่างสม่ำเสมอ

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดวางโครงสร้างในลักษณะสมมาตร มีน้ำหนักของภาพทั้งด้านซ้ายและขวาสมดุลกันด้วยความรู้สึก

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดขึ้นจากการจัดวางส่วนประกอบที่เป็นรูปร่างรูปทรงของมนุษย์ในลักษณะเหมือน ๆ กันเรียงซ้อนกันเป็นกลุ่ม มีความกลมกลืนกันทั้งจากขนาด สี ตลอดจนพื้นผิวที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ความตัดกันหรือขัดกัน ด้วยการใช้เส้นโครงสร้างของภาพเป็นสีดำ เน้นรูปลักษณ์ของร่างกายมนุษย์ให้มีความชัดเจนทับซ้อนกันไปในทิศทางแนวนอน ขัดกันเส้นของสายรุ้งที่ทะแยงมุมมาจากทางด้านซ้ายบนของภาพ ก่อให้เกิดเป็นลักษณะของการตัดกันของทิศทาง นอกจากนี้ สีในส่วนที่เป็นกลุ่มคนกับสีรุ้งทางด้านบนก็มีลักษณะที่ขัดกันเช่นเดียวกัน

ความโดดเด่น เกิดขึ้นจากทั้งการเน้นด้วยเส้นสีดำ ทำให้เห็นรูปร่างที่แสดงออกได้อย่างเด่นชัด และการใช้สีที่เน้นในส่วนที่เป็นสีของสายรุ้งมีความชัดเจนมากจนเห็นได้อย่างชัดเจน

สัดส่วน ความสมบูรณ์ของสัดส่วนในผลงานเกิดจากการตัดทอนจากสัดส่วนจริงในธรรมชาติ เป็นสัดส่วนที่สมบูรณ์ในตัวเองมารวมกันเป็นกลุ่ม

จังหวะและความซ้ำซ้อน เกิดจากการจัดจังหวะที่ซ้ำกันต่อเนื่องกัน ทำให้เกิดความรู้สึกสงบนิ่ง เป็นการซ้ำด้วยรูปร่างที่ใกล้เคียงกันในปริมาณที่ต่อเนื่องกันจนเกิดเป็นกลุ่มขึ้น

การใช้สีภายในภาพ ความกลมกลืนจากการใช้สีภายในภาพเกิดจากการใช้สีพื้นของภาพโดยรวมเป็นสีเดียวกันทั้งภาพ คือ สีน้ำตาลที่แต้มทับด้วยสีขาว จากนั้นจึงใช้สีสันต่างๆ มาระบายทับอีกชั้นหนึ่ง แต่เป็นการระบายทับที่ยังคงเห็นสีพื้นด้านล่าง ซึ่งเป็นผลให้เกิดความกลมกลืนขึ้น นอกจากนี้ การระบายสีของรูปคนด้วยสีเดียวกันทั้งหมดยังทำให้เกิดเป็นกลุ่มของสีขึ้น ทั้งนี้ มีการใช้น้ำหนักสีอ่อนและเข้มเพื่อเป็นการสร้างมิติจากสีขึ้นด้วย

กลวิธีระบายสี ใช้กลวิธีการป้ายสีด้วยเกรียงระบายสีทั้งภาพ โดยเริ่มจากการเตรียมพื้นภาพด้วยการร่างภาพด้วยเส้นสีดำระบายสีน้ำตาล จากนั้นแต้มสีขาวลงไปด้วยเกรียงระบายสี เมื่อสีในชั้นนี้แห้งลง จึงแต้มสีต่างๆ เพื่อเพิ่มให้เกิดน้ำหนักสีเข้มและอ่อนตามความต้องการ

ชื่อภาพ : ไม่มีมือ (หมายเลข 1)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การใช้ชีวิตอยู่ในสังคมเมืองที่แออัด ย่อมทำให้ต้องเผชิญกับปัญหาของสังคมในลักษณะต่าง ๆ มากมาย ผลกระทบหลายอย่างทางสังคมมีผลต่อคนจำนวนมาก แต่กลับไม่ได้รับความสนใจหรือความร่วมมือที่จะช่วยกันแก้ปัญหา ทำให้สังคมตกอยู่ในสภาพที่ย่ำแย่ลงทุกวัน การดำเนินชีวิตในสังคมขณะนี้จึงมีลักษณะที่ต้องอดทนอยู่กับปัญหาไปแบบไม่เห็นทางออกแต่อย่างใด

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

ในภาพผลงานชิ้นนี้เลือกใช้การแสดงออกด้วยภาพของกลุ่มคนที่ถูกตัดทอนรายละเอียดและทุกคนในภาพไม่มีมือทั้งสองข้าง กลุ่มคนดังกล่าวถูกจัดวางให้กองซ้อนทับกันในน้ำที่รอบตัวเวิ้งว้าง ไม่มีสิ่งใดปรากฏให้เห็น ท่าทางของคนถูกจัดวางในลักษณะนิ่งเฉย แม้จะมีบางคนที่มีท่าทางที่อยากจะขยับตัวออกจากกลุ่ม แต่ก็ถูกกดทับไว้ด้วยคนอื่นในกลุ่ม

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดวางโครงสร้างด้วยลักษณะสมมาตร คือ เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนแล้ว ทางด้านซ้ายและขวาของภาพจะมีน้ำหนักที่เท่ากันโดยความรู้สึกจากการมองเห็น

เอกภาพและความกลมกลืน เป็นการจัดวางองค์ประกอบแบบเดี่ยวที่บริเวณกึ่งกลางของภาพ โดยจัดวางรูปลักษณ์ของคนจำนวนหนึ่งทับซ้อนกัน เป็นการผสานสัมพันธ์จากทั้งรูปร่าง พื้นผิว สี และเส้น ซึ่งทำให้เกิดความกลมกลืนขึ้นในภาพรวมจากส่วนประกอบต่าง ๆ ดังกล่าว

ความตัดกันหรือขัดกัน สิ่งที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในภาพคือทิศทางของเส้นที่มีการตัดกันในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์ของคนจะมีลักษณะทิศทางของเส้นที่อยู่รวมกันในโครงร่างรูปสามเหลี่ยมแนวโน้มของเส้นทั้งหมดไปในทิศทางแนวตั้งฉากกับระนาบรองรับ ในขณะที่เส้นในส่วนที่เป็นบริเวณน้ำด้านครึ่งล่างของภาพมีทิศทางในลักษณะขวาง เคลื่อนที่อยู่ระหว่างด้านซ้ายและขวา การตัดกันของพื้นผิวเป็นอีกส่วนหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนจากในผลงาน ระยะหน้าที่ประกอบด้วยภาพของกลุ่มคนและบริเวณที่เป็นน้ำนั้นจะมีพื้นผิวที่ขรุขระ ขณะที่พื้นด้านหลังที่เป็นท้องฟ้านั้น แม้จะมีลักษณะการระบายสีแบบเกลี่ยน้ำหนักอ่อนและเข้มแตกต่างกัน แต่เป็นพื้นเรียบ จึงมีความขัดกันในด้านพื้นผิวของทั้งสองส่วนอย่างเด่นชัด

ความโดดเด่น ที่ปรากฏให้เห็นคือ การเน้นจุดสนใจของเนื้อหาที่บริเวณกึ่งกลางของภาพ โดยใช้สีในวรรณะที่ขัดกันระหว่างภาพและพื้นภาพ ทำให้ส่งเสริมกันและกัน

สัดส่วน มีความสมส่วนจากรูปธรรมชาติของคนที่นำมาตัดทอนรายละเอียด มีความสัมพันธ์ของสัดส่วนระหว่างกัน

จังหวะและความซ้ำซ้อน มีการจัดวางจังหวะซ้ำซ้อนกันด้วยรูปลักษณ์ของคนในบริเวณกึ่งกลางภาพ โดยเว้นให้เกิดเป็นพื้นที่ว่างล้อมรอบ อาศัยความซ้ำซ้อนของรูปลักษณ์ประเภทเดียวกันให้เกิดเป็นความน่าสนใจของผลงาน

การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้สีสองกลุ่มหลักที่ตรงข้ามกันคือ กลุ่มสีส้มและกลุ่มสีน้ำเงิน โดยเป็นการใช้สีอิสระตามทรรศนะของผู้สร้างสรรค์ โดยสร้างความกลมกลืนจากการตัดกันของสี โดยอาศัยตำแหน่งของการวางในลักษณะที่ใช้กลุ่มสีน้ำเงินล้อมรอบกลุ่มสีส้มซึ่งอยู่กึ่งกลางภาพ ใช้เส้นสีดำเป็นเครื่องมือในการประสานสีทั้งสองกลุ่มเข้าหากัน

กลวิธีระบายสี ปรากฏให้เห็นถึงกลวิธีการระบายสีสองส่วนที่แตกต่างกันคือ ในส่วนที่เป็นระยะหน้าของภาพนั้น เป็นการระบายสีด้วยเกรียงระบายสี โดยใช้หลักการระบายสีจากน้ำหนักสีเข้มไปสู่สีที่อ่อนกว่า สร้างพื้นผิวขณะที่ระบายสีไปด้วยเกรียง ขณะที่ในบริเวณที่เป็นท้องฟ้าระยะหลังของภาพนั้น ใช้การระบายสีแบบเกลี่ยด้วยพู่กัน ระบายสีที่มีน้ำหนักเข้มก่อนในบางจุด แล้ว

ระบายสีน้ำหนักอ่อนเกลี่ยทั้งสองน้ำหนักเข้าหากันแบบไม่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดเป็นมิติจากน้ำหนักของสีที่ไม่เท่ากันขึ้น

ชื่อภาพ : ไม่มีมือ (หมายเลข 2)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภายใต้สภาวะของสังคมที่เต็มไปด้วยปัญหา ผู้คนในสังคมต้องตกอยู่ในสภาพที่จมปลักไม่เห็นทางออกของปัญหา จึงจำยอมต้องดำเนินชีวิตต่อไปอย่างไรจุดหมาย

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

เป็นการนำเอาภาพลักษณ์ของบุคคลที่ตัดทอนมาจัดวางในลักษณะเรียงเป็นแถวหน้ากระดาน ทุกคนไม่มีมือ และยืนแช่ตัวอยู่ในน้ำที่สูงระดับเอวที่มีคลื่นกำลังซัดออกจากฝั่ง ใบหน้าท่าทางนิ่งเฉยไม่แสดงความรู้สึกใด ๆ มีแขนของตนอีกจำนวนหนึ่งที่โผล่พ้นน้ำขึ้นมาเล็กน้อยบริเวณด้านล่างของภาพ

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เกิดจากการจัดภาพแบบสมมาตร เป็นการกำหนดให้รู้สึกได้ว่าภาพมีน้ำหนักที่เท่ากันทั้งด้านซ้ายและขวา

เอกภาพและความกลมกลืน ความเป็นหนึ่งเดียวในภาพผลงานนี้เกิดจากการประสานกันของรูปทรงที่เหมือนกันบริเวณกึ่งกลางของภาพ โดยมีพื้นผิวและการใช้สีเป็นตัวเชื่อมโยงให้เกิดเป็นความกลมกลืนกันได้อย่างลงตัว

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากความตัดกันของทิศทางคือ ทิศทางของภาพลักษณ์คนมีลักษณะตั้งขึ้นจากพื้น ขณะที่คลื่นน้ำจรดเส้นขอบฟ้าดำเนินไปในทิศทางของแนวนอนที่ขนานกับพื้นภาพ การใช้สีที่มีน้ำหนักต่างกันของระยะหน้าของภาพและพื้นหลังทำให้เกิดการขัดกันอย่างชัดเจน

ความโดดเด่น ปรากฏทั้งการใช้เส้นสีดำต่อเนื่องกันทั่วบริเวณภาพและการใช้สีในวรรณะตรงข้ามกันจัดวางให้เกิดการขัดกัน เพื่อเสริมให้เกิดเป็นความน่าสนใจขึ้นมา

สัดส่วน เป็นความสมบูรณ์ของสัดส่วนจากการตัดทอนรูปลักษณ์จากธรรมชาติโดยยังคงคำนึงถึงสัดส่วนตามความเป็นจริง นำมาประสานกันเป็นกลุ่มให้เกิดความสัมพันธ์กันขึ้น

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นการจัดจังหวะซ้ำด้วยรูปลักษณ์ที่เหมือนกัน เสริมกำลังจนเกิดเป็นมวลที่ให้ความรู้สึกปะทะจากการมอง นอกจากนี้ จังหวะของคลื่นน้ำก็มีระยะห่างและความเคลื่อนไหวที่เป็นจังหวะสม่ำเสมอเช่นกัน

การใช้สีภายในภาพ อาศัยการกำหนดโครงสร้างสีภายในภาพแบบย้อนแสง คือ ให้บริเวณพื้นหลังของภาพมีความสว่างสดใสมากกว่าสีในระยะหน้า เกิดความกลมกลืนจากการใช้สีในกลุ่มสีส้มแดง ขณะที่สีกลุ่มตรงข้ามคือ สีน้ำเงิน ช่วยเสริมให้เกิดความตัดกัน สร้างความน่าสนใจให้กับภาพมากยิ่งขึ้น

กลวิธีระบายสี แบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยกันคือ ในระยะหน้าของภาพที่เป็นเนื้อหาหลักเกิดจากการใช้เกรียงระบายสีป้ายให้เกิดเป็นพื้นผิวขรุขระ ระบายสีทับซ้อนกันจากสีเข้มสุดไปยังสีอ่อนสุด ขณะที่พื้นสีส้มด้านหลังเป็นการระบายด้วยการเกลี่ยของพู่กัน ก่อนจะนำเอาถุงพลาสติกมาลูบให้สีกลมกลืนกัน โดยการเกลี่ยน้ำหนักอ่อนที่สุดไปยังน้ำหนักที่เข้มกว่าทางด้านบนของภาพ

ชื่อภาพ : ไม่มีมือ (หมายเลข 3)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภายใต้สภาวะของสังคมปัจจุบันที่เต็มไปด้วยปัญหาต่าง ๆ ในการดำเนินชีวิต ไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้นในสังคม แม้จะเป็นวิกฤติร้ายแรงเพียงใดที่จะส่งผลต่อการดำเนินชีวิตของเรา ความสำคัญที่ให้กับเรื่องเพศก็ยังคงเป็นประเด็นสำคัญของผู้คนในการดำเนินชีวิต

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

เป็นการแสดงออกด้วยการใช้ภาพลักษณ์ของคนที่ถูกตัดทอนรายละเอียด ไม่มีมือทั้งสามคนยืนอยู่ในน้ำ กำลังช่วยกันยกหุ่นที่เป็นรูปร่างของผู้หญิงซึ่งไม่มีศีรษะและเท้าขึ้นซ้อนกันสูงขึ้นไปจนพ้นขอบของระนาบรองรับ

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล ภายในภาพเป็นแบบสมมาตร ให้ความรู้สึกเท่ากันทั้งสองด้านซ้ายและขวา

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดวางรูปลักษณ์ของคนที่เป็นเนื้อหาของภาพต่อเนื่องกันในบริเวณกึ่งกลางของภาพ สร้างให้เกิดเป็นความกลมกลืนกันได้จากการใช้เส้นสีดำและพื้นผิวที่ขรุขระจากการระบายสีเช่นเดียวกัน

ความตัดกันหรือขัดกัน ปรากฏให้เห็นได้จากการใช้สีที่ต่างกันทั้งวรรณะและน้ำหนักของสี จัดวางให้เกิดความขัดแย้งกัน นอกจากนี้ ทิศทางของเส้นที่เกิดขึ้นยังขัดกันในลักษณะของการใช้เส้นในทิศทางของแนวตั้งในภาพที่เป็นคนด้านล่าง ขณะที่ภาพของหุ่นผู้หญิงทางด้านบนเป็นไปในแนวนอน

ความโดดเด่น เกิดจากการเน้นด้วยสีที่แตกต่างกันและการใช้เส้นที่มีความต่อเนื่องกัน แต่ในขณะเดียวกันก็ตัดกันในทิศทาง การจัดบริเวณว่างโดยรอบจุดศูนย์กลางช่วยเสริมให้ภาพระยะหน้าโดดเด่นมาขึ้นอีก

สัดส่วน เกิดเป็นความสมบูรณ์ของสัดส่วนได้จากการนำเอาสัดส่วนของคนในธรรมชาติมาตัดทอนรายละเอียดออก โดยยังคงคำนึงถึงความถูกต้องหลักของสัดส่วนคนไว้

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นการจัดวางภาพลักษณ์ของคนในลักษณะซ้ำกันเป็นจังหวะที่เกิดจากรูปร่างรูปทรงที่เหมือนกัน นอกจากนี้ยังมีการจัดจังหวะของทิศทางที่ขัดแย้งกันระหว่างแนวตั้งและแนวนอน

การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้สีกลมกลืนกันจากการขัดกันของสี โดยสีส่วนรวมจะเป็นกลุ่มสีฟ้าและขาว ในขณะที่สีที่โดดเด่นจากระยะหน้าคือ กลุ่มสีเหลืองและแดง

กลวิธีระบายสี ใช้การระบายสีด้วยเกรียงระบายสีในภาพระยะหน้าทั้งหมด ขณะที่พื้นหลังของภาพที่เป็นท้องฟ้านั้น เกิดจากการระบายสีด้วยพู่กัน ก่อนจะนำเอาถุงพลาสติกมาลูบให้เกิดการเกลี่ยสีเข้าหากัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อภาพ : ไม่มีมือ (หมายเลข 4)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ต้องการแสดงถึงความอึดอัดของผู้คนในสังคมที่ไม่สามารถแก้ปัญหาของการอยู่รวมกันได้ ต้องตกอยู่ในสภาวะที่จำนนอยู่กับปัญหา รอวันที่ต้องพบเจอกับวิกฤติอย่างช้า ๆ โดยไม่สามารถทำอะไรได้

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของคนที่นอนอยู่เรียงกันบนพื้นทรายที่ชายหาด ทุกคนไม่มีมือ และแขนของทุกคนถูกมัดเป็นปมคล้ายเชือก น้ำทะเลที่อยู่ด้านบนสุดของภาพกำลังเคลื่อนที่เข้าหากลุ่มคนที่กล่าวถึง

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เกิดจากการจัดวางโครงสร้างของภาพแบบกึ่งกลางในลักษณะสมมาตร แบ่งด้านซ้ายและขวาออกได้เท่ากัน

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดวางส่วนประกอบแบบคู่ คือจัดวางกลุ่มคนทั้งสองกลุ่มในภาพคู่กัน อาศัยความกลมกลืนภายในภาพจากขนาด เส้น สี ตลอดจนพื้นผิวที่ใช้

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากทิศทางของการจัดวางรูปลักษณ์คนซ้อนกันในแนวตั้งฉากขณะเดียวกันเส้นที่ประกอบขึ้นเป็นรูปลักษณ์ของคนมีทิศทางที่ขนานไปกับระนาบรองรับ รวมถึงเส้นของคลื่นด้านบนที่มีลักษณะโค้งในแนวนอนเช่นกัน นอกจากนี้ การใช้กลุ่มสีในวรรณะและน้ำหนักที่แตกต่าง ยังส่งให้เกิดเป็นความรู้สึกขัดกันภายในภาพอีกเช่นกัน

ความโดดเด่น เกิดจากการใช้การเน้นด้วยเส้นที่แบ่งให้เกิดระยะของภาพในส่วนเนื้อหาและพื้นภาพออกจากกัน ตลอดจนน้ำหนักและวรรณะของสีต่างส่งเสริมให้เกิดความโดดเด่นขึ้นเช่นกัน

สัดส่วน ความสมส่วนของรูปลักษณ์คนที่ถูกตัดทอนจากสัดส่วนที่เป็นจริงตามธรรมชาติประกอบกับจังหวะของการจัดวางภาพแบบคู่ขนาน ทำให้เกิดเป็นความสัมพันธ์ระหว่างกันขึ้น

จังหวะและความซ้ำซ้อน อาศัยการจัดจังหวะซ้ำที่เกิดจากการใช้รูปร่างรูปทรงแบบเดียวกันทับซ้อนกันให้เกิดปริมาตร ให้ความรู้สึกถึงทิศทางและความต่อเนื่องของเส้นที่เกิดขึ้นสร้างจังหวะให้กับภาพได้ลงตัว

การใช้สีภายในภาพ เกิดจากการใช้สีที่ขัดกันด้วยน้ำหนักที่แตกต่างกันระหว่างภาพและพื้นภาพ ตลอดจนใช้สีวรรณะตรงข้ามในปริมาณพอเหมาะ เพื่อเสริมให้เกิดความสมบูรณ์ซึ่งกันและกัน

กลวิธีระบายสี แบ่งออกได้เป็นสองส่วนคือ ในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์คนและคลื่นน้ำด้านบนของภาพ เกิดจากการระบายด้วยเกรียงระบายสี โดยการระบายทับซ้อนจากน้ำหนักสีเข้มไปยังสีอ่อน ในส่วนพื้นภาพใช้สีอะคลีลิคระบายเรียบก่อน แล้วจึงใช้แปรงดีดสีที่มีน้ำหนักเข้มลงบนพื้นทั่วบริเวณภาพให้ดูลักษณะคล้ายเม็ดทรายบนชายหาด

ชื่อภาพ : ไม่มีมือ (หมายเลข 5)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ต้องการสื่อถึงความไม่เข้ากันของความคิด หรือการกระทำบางอย่างในสังคมไทยที่รับเอาอิทธิพลต่าง ๆ ที่ไม่เหมาะกับวิถีชีวิตของเราทั้งในด้านวัฒนธรรม ประเพณีที่ดีงาม เกิดเป็นความไม่เข้ากันระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

เป็นภาพผลงานที่สื่อด้วยรูปลักษณ์ของคนที่ถูกตัดทอนรายละเอียดออกไปจำนวนหนึ่ง ไม่มีมือ ลำตัวท่อนล่างจมอยู่ในทรายชายหาด เรียงแถวแนวตั้งฉากกับระนาบรองรับเป็นสองแถวหันหน้าเข้าหากัน ตรงกลางระหว่างสองแถวเป็นกองมือสีขาวจำนวนหนึ่งวางเรียงซ้อนกันไปมา

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เกิดจากการจัดวางโครงสร้างแบบกลุ่ม เน้นจุดสนใจในบริเวณกลางภาพแบบสมมาตร ให้ความรู้สึกที่เท่ากันทั้งสองด้าน

เอกภาพและความกลมกลืน ส่วนประกอบต่าง ๆ ในภาพรวมกันได้จากความกลมกลืนทั้งจากรูปทรง สี พื้นผิว และเส้น นอกจากนี้ ทิศทางของการจัดวางยังสร้างความกลมกลืนได้เป็นอย่างดี

ความตัดกันหรือขัดกัน เป็นความขัดแย้งกันทางด้านน้ำหนักของสีที่ใช้ โดยเฉพาะสีขาวของมือบริเวณกึ่งกลางภาพ นอกจากนี้ ทิศทางของส่วนประกอบที่เป็นเนื้อหาหลักของภาพยังเป็นไปในแนวนอน ขนานกับพื้นของระนาบรองรับ ในขณะที่ลวดลายในส่วนพื้นภาพมีลักษณะไปในแนวตั้งฉาก ทำให้เกิดการขัดกันขึ้นในผลงาน

ความโดดเด่น เป็นการเน้นด้วยสีที่บริเวณกึ่งกลางภาพด้วยสีอ่อน นอกจากนี้ ลักษณะของพื้นผิวที่ขรุขระของรูปภาพในระยะหน้า ยังมีความโดดเด่นชัดเจนเมื่ออยู่บนภาพพื้นหลังที่มีลักษณะเรียบแบน และมีทิศทางของเส้นที่ขัดกันชัดเจน

สัดส่วน เป็นความสอดคล้องกันของสัดส่วนที่ตัดทอนมาจากรูปธรรมชาติ มีความสมบูรณ์จากความสัมพันธ์กันของสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน

จังหวะและความซ้ำซ้อน เกิดจากการซ้ำภาพลักษณ์ของคนรวมกลุ่มกัน จัดวางระยะห่างกันพอสมควรจนเกิดเป็นจังหวะที่สม่ำเสมอกัน ตลอดจนภาพมือในบริเวณกลางภาพก็มีลักษณะการซ้ำรูปลักษณะเช่นเดียวกัน และมีทิศทางที่สอดรับกับทิศทางของภาพลักษณ์คนด้วย

การใช้สีภายในภาพ ภาพรวมของการเลือกใช้สีในกลุ่มสีน้ำตาลแดงในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์ของคน ขณะที่ภาพมือตรงกลางภาพเป็นสีขาว เป็นการใช้สีที่ตัดกัน สร้างเป็นจุดเด่นชัดเจน

กลวิธีระบายสี แบ่งออกเป็นสองกลวิธีสำคัญคือ ในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์คนในระยะหน้าระบายสีด้วยเกรียงระบายสีทับซ้อนกันจนเป็นพื้นผิวขรุขระ ระบายทับกันจากน้ำหนักสีเข้มไปยังสีอ่อน ขณะที่พื้นหลังของภาพระบายเรียบด้วยสีอะคลีลิคก่อนจะใช้แปรงดีดสีน้ำหนักเข้มจนเกิดเป็นจุดเล็ก ๆ คล้ายกับทรายชายหาด มีการใช้กระดาษแข็งตัดเป็นริ้วทรายบังขณะดีดสีด้วย แปรงทำให้เกิดเป็นน้ำหนักของสีที่แตกต่างกันขึ้น

ชื่อภาพ : ชายหาด (หมายเลข 1)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในฐานะที่เราเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ไม่ว่าจะมีวิกฤติใดๆ ที่เกิดขึ้นมา เราเองก็ไม่สามารถที่จะหนีหรือปฏิเสธผลกระทบที่มีต่อการดำเนินชีวิตของเราได้ เราจำต้องรับผลกระทบที่เกิดขึ้นในสังคมไปด้วยกัน

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

นำเสนอเป็นภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกตัดทอนรายละเอียดต่าง ๆ ให้เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย นำมาจัดรวมกลุ่มกันเป็นรูปวงกลมบริเวณกึ่งกลางภาพ บางคนในภาพยกมือขึ้นเหนือศีรษะคล้ายกับกำลังสื่อถึงสัญญาณขอความช่วยเหลือ

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล มีลักษณะสมมาตรคือ มีปริมาณโครงสร้างของภาพทั้งทางด้านซ้ายและขวาเท่ากันด้วยความรู้สึก

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดโครงสร้างของภาพแบบรวมกลุ่มเป็นรูปวงกลม โดยใช้รูปร่างรูปทรงที่มีลักษณะเป็นพวกเดียวกันประสานกันด้วยสี พื้นผิว เข้าหากันทับซ้อนกันจนเกิดเป็นเอกภาพแบบเดี่ยว เกิดความกลมกลืนจากเส้น สี พื้นผิวที่มีลักษณะเดียวกัน

ความตัดกันหรือขัดกัน เป็นลักษณะของเส้นที่เกิดในทิศทางตั้งฉาก แต่ถูกกำหนดให้รวมอยู่ในรูปวงกลม โครงสีโดยรวมเป็นกลุ่มสีน้ำตาลแดงตัดกับสีเขียวอ่อนที่ตัดอยู่ริมเส้นขอบภาพลักษณ์คน

ความโดดเด่น เกิดจากการประสานกันของรูปลักษณ์คนเป็นรูปวงกลมขนาดใหญ่เต็มระนาบรองรับ พื้นผิวขรุขระจากการทับซ้อนกันของสีที่เพิ่มน้ำหนักของสีโดยรวมจากน้ำหนักเข้มไปยังน้ำหนักที่อ่อนกว่า

สัดส่วน เกิดเป็นความสมบูรณ์ขึ้นจากการอาศัยรูปธรรมชาติจริงมาดัดแปลงตัดทอนให้เกิดเป็นความเรียบง่ายมากขึ้น โดยยังแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างหลักที่ยังคงความสมจริงไว้

จังหวะและความซ้ำซ้อน อาศัยรูปร่างรูปทรงลักษณะใกล้เคียงกันมาจัดวางในจังหวะที่เหมาะสมจนกลายเป็นรูปวงกลม การซ้ำพื้นผิวและทิศทางทำให้เกิดจังหวะขึ้น เส้นโครงสร้างของภาพช่วยให้เกิดความรู้สึกต่อเนื่องกัน

การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้สีกลุ่มสีน้ำตาลและแดงเป็นหลักของภาพ จึงเกิดเป็นความกลมกลืนขึ้น ใช้สีเขียวอ่อนตัดขอบของรูปลักษณ์คนในบางจังหวะ เพื่อให้เกิดการตัดกันของสีส่งเสริมการแสดงออกซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี

กลวิธีระบายสี จำแนกได้เป็นสองวิธีการด้วยกันคือ ในส่วนที่เป็นภาพระยะหน้าซึ่งเป็นเนื้อหาหลักของภาพ ใช้การระบายสีด้วยเกรียงระบายสีทับซ้อนกันจนเกิดเป็นพื้นผิวขรุขระ กำหนดกลุ่มสีเข้มขึ้นก่อนจะใช้สีที่อ่อนกว่าระบายลงไปเป็นชั้นบน ขณะที่บริเวณพื้นภาพโดยรอบใช้สีอะคลีลิคระบายให้เป็นแผ่นเรียบสีเดียว ก่อนจะใช้แปรงดีดสีน้ำตาลเข้มลงไปจนเกิดเป็นจุดเล็ก ๆ ทั่วบริเวณ ใช้กระดาษแข็งตัดเป็นรูปคลื่นบังในบางพื้นที่ขณะดีดสีลงไป ทำให้เกิดเป็นร่องรอยที่แตกต่างขึ้น

ชื่อภาพ : ชายหาด (หมายเลข 2)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

คนในสังคมทุกวันนี้ต่างมุ่งแสวงหาความสุขให้กับการดำเนินชีวิตของตน โดยไม่คำนึงถึงปัญหาที่มีอยู่รอบตัว เป็นการใช้ชีวิตที่ถือยึดเอาประโยชน์ของตนเองเป็นที่ตั้ง ละเลยต่อปัญหาที่มีอยู่และกำลังจะเกิดตามมาจากผลแห่งการกระทำที่ขาดสติยั้งคิด

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ตัดทอนให้มีความเรียบง่าย จัดแบ่งโครงสร้างออกเป็นสองส่วนใหญ่คือ ด้านบนเป็นภาพคนกำลังชูลูกบอลชายหาดในมือ ทางด้านหลังมีลูกบอลกระจายอยู่เต็มพื้น ทำท่าเหมือนจะโยนบอลให้กลุ่มคนอีกส่วนหนึ่งที่อยู่ทางด้านล่างของภาพซึ่งเป็นภาพของกลุ่มคนที่ไม่มีมือ แต่ชูแขนทั้งสองขึ้นเหมือนจะรอรับลูกบอลที่จะโยนมาให้จากอีกฝ่าย

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เกิดจากการวางภาพแบบสมมาตร ทางด้านซ้ายและขวาของภาพมีลักษณะที่เท่ากันด้วยความรู้สึกจากการมอง

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดวางโครงสร้างแบบคู่ คือ ทางด้านบนและด้านล่างมีความต่อเนื่องกันจากเส้นที่ใช้ ตลอดจนรูปลักษณะและพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสี ทำให้เกิดเป็นเอกภาพและความกลมกลืนขึ้นมา

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากการจัดวางภาพลักษณ์คนในลักษณะของการเผชิญหน้ากันในส่วนบนและล่างของระนาบรองรับ มีพื้นผิวที่ขรุขระของภาพลักษณ์ที่ขัดกับพื้นผิวของพื้นภาพที่สร้างขึ้นจากการระบายเรียบ ตลอดจนการใช้น้ำหนักความเข้มและอ่อนของสีที่แตกต่างกันทำให้เกิดการขัดกันในภาพผลงาน

ความโดดเด่น จากการประสานกันของการใช้เส้นสีดำทั่วบริเวณภาพ การให้น้ำหนักอ่อนของสีในจังหวะที่พอเหมาะช่วยผลักดันให้เกิดความโดดเด่นในภาพรวม พื้นผิวที่ทับซ้อนกันจนเกิดเป็นเนื้อสีทำให้เกิดเป็นความน่าสนใจได้เป็นอย่างดี

สัดส่วน เกิดความสมบูรณ์ของสัดส่วนที่ได้มาจากการตัดทอนจากสัดส่วนที่เป็นจริงในธรรมชาติ ตลอดจนการคำนึงถึงสัดส่วนที่ถูกต้องของลูกบอล เมื่อปรากฏในภาพที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์นั้นมีความสมจริงตามแบบจริง

จังหวะและความซ้ำซ้อน มีการจัดจังหวะทั้งในแบบที่ลื่นไหลในบริเวณครึ่งบนของภาพขณะที่ในด้านล่างจัดวางภาพให้เกิดการซ้ำแบบแออัดด้วยภาพกลุ่มคนที่มีทิศทางในแนวตั้งฉากในขณะที่ลูกบอลที่ปรากฏมีลักษณะกระจายไปในทิศทางต่าง ๆ

การใช้สีภายในภาพ โดยภาพรวมเป็นการใช้กลุ่มสีน้ำตาลแดงในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์ของคน ขณะที่กระจายสีน้ำเงินไปในภาพลูกบอลทั่วบริเวณภาพ ทำให้เกิดลักษณะขัดกันของสีที่ส่งเสริมให้ภาพรวมของสีโดดเด่น มีการใช้น้ำหนักอ่อนเข้มของสีช่วยในการสร้างความน่าสนใจ

กลวิธีระบายสี ในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์ของคนและลูกบอลนั้นเป็นการระบายสีน้ำมันทับซ้อนกัน จากสีที่มีความเข้มไปยังสีที่มีความสว่างมากกว่าตามลำดับ ขณะที่ส่วนของพื้นภาพนั้นเกิดจากการระบายเรียบด้วยสีอะคลีลิคก่อนจะดีดสีด้วยแปรง เพื่อให้เกิดเป็นจุดสีเล็ก ๆ ทั่วบริเวณภาพ

ชื่อภาพ : นก

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ความคิดเกี่ยวกับเสรีภาพในการดำเนินชีวิตเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาทุกยุคสมัย เสรีภาพที่มนุษย์ต้องการในเบื้องต้นนั้นมักเกี่ยวเนื่องกับความต้องการทางกาย ปฏิเสธการถูกกักขังหรือจำกัดการแสดงออก ในขณะที่เสรีภาพทางความคิดนั้นกลับไม่ได้รับการปกป้องมากนัก เรายังคงดำเนินชีวิตอยู่ท่ามกลางสังคมที่ขับเคลื่อนไป โดยขาดการมีส่วนร่วมทางความคิดอย่างแท้จริง

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพของคนที่ถูกตัดทอนอย่างเรียบง่าย ยืนเรียงแถวหน้ากระดานตลอดแนวยาวทางด้านล่างของระนาบรองรับ เหนือขึ้นไปเป็นฝูงนกที่กำลังบินไปทิศทางเดียวกันคือ มุ่งไปทางด้านซ้ายของภาพ กระจายตัวไปทั่วบริเวณภาพด้านบน

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นไปในแบบสมมาตร มีการจัดภาพให้มีความรู้สึกเท่ากันทางด้านซ้ายและขวา

เอกภาพและความกลมกลืน จากการจัดโครงสร้างของภาพเป็นสองส่วนคือ ในส่วนที่เป็นรูปทรงของคนและรูปนก มีความสัมพันธ์กันโดยเกิดจากลักษณะของเส้นที่ใช้ในแบบเดียวกันตลอดจนพื้นผิวขรุขระจากการทับซ้อนกันของสี ทำให้เกิดเป็นความกลมกลืนของภาพขึ้น

ความตัดกันหรือขัดกัน ที่ปรากฏอย่างเด่นชัดคือ พื้นผิวที่แตกต่างกันระหว่างรูปเนื้อหาในระยะหน้าที่ขรุขระกับพื้นภาพที่เกิดจากการระบายเรียบ นอกจากนี้ ทิศทางที่เกิดขึ้นในภาพโดยมีลักษณะที่ขัดกันคือ ภาพคนทางด้านล่างทั้งหมดพุ่งไปในทิศทางแนวตั้งฉากกับภาพ ขณะที่ทิศทางบินของนกเป็นไปในทิศทางแนวนอน

ความโดดเด่น เกิดจากการเน้นด้วยสีด้วยการใช้น้ำหนักที่แตกต่างกัน เสริมให้รูปเนื้อหามีความเด่นชัดมากขึ้น การใช้เส้นสีดำกระจายทั่วภาพเสริมให้เกิดระยะหน้าและหลังภายในภาพอย่างชัดเจน

สัดส่วน เป็นความสมส่วนจากการตัดทอนรูปทรงโดยยังคงคำนึงถึงสัดส่วนที่เป็นจริงตามธรรมชาติ เป็นสัดส่วนที่สัมพันธ์กันจากโครงสร้างต่าง ๆ ที่ปรากฏภายในภาพ

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นการจัดจังหวะแบบเรียงซ้อนกัน อาศัยการซ้ำรูปลักษณ์ของคนมาจัดวางต่อเนื่องให้เกิดเป็นเส้น ขณะที่ภาพนกใช้การซ้ำโดยกระจายการจัดวางออกให้ทั่วบริเวณภาพ

การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้สีโดยกำหนดการให้น้ำหนักที่แตกต่างกันของสี เพื่อสร้างความน่าสนใจในภาพ ระบายสีพื้นภาพด้วยน้ำหนักสีที่อ่อนเพื่อเสริมให้น้ำหนักสีเข้มของเนื้อหาด้านหน้าชัดเจนมากขึ้น

กลวิธีระบายสี แบ่งการระบายสีออกเป็นสองส่วนคือ ในส่วนพื้นภาพเป็นการระบายเรียบด้วยสีเดียว ขณะที่ภาพเนื้อหาเกิดจากการระบายสีน้ำมันทับซ้อนกันจากน้ำหนักเข้ม แล้วแต้มสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่าทับซ้อนกันจนเกิดเป็นความสมบูรณ์ขึ้น

ชื่อภาพ : ชายหาด (หมายเลข 3)

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ความต้องการทางเพศเป็นธรรมชาติพื้นฐานของมนุษย์ ขณะที่ในสังคมเมืองที่ทุกคนต่างแสวงหาความสะดวกสบาย การมีชีวิตที่สมบูรณ์แบบ ชื่อเสียงหรือความมั่งคั่ง อำนาจ ส่งผลให้การตอบสนองความต้องการทางเพศได้กลายเป็นเครื่องมือที่สามารถนำพาความต้องการมาสู่คนกลุ่มหนึ่งได้อย่างง่ายดาย

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

แสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของคนที่เป็นสตรีเพศ โดยตัดทอนให้เกิดเป็นรูปทรงที่เรียบง่ายด้วยเส้น เป็นร่างกายที่ไม่มีศีรษะและเท้าทั้งสองข้าง นอนเรียงบนพื้นทรายสลับทิศทางกัน จัดวางให้เหลื่อมทับกันจากด้านล่างสู่ด้านบนของระนาบรองรับ โดยมีลูกบอลชายหาดถูกจัดวางกระจายไปทั่วบริเวณของภาพ

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุลเป็นแบบสมมาตรคือ มีความรู้สึกถึงน้ำหนักที่เท่ากันเมื่อแบ่งออกเป็นด้านซ้ายและขวา

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดขึ้นจากการประสานกันของเส้นสีดำทั่วบริเวณภาพ สร้างความกลมกลืนขึ้นด้วยการใช้ขนาดและสัดส่วนของรูปทรงในแบบเดียวกัน ใช้พื้นผิวและสีในแบบเดียวกัน ซ้ำกันอย่างมีจังหวะ

ความตัดกันหรือขัดกัน ด้วยหลักของการใช้สีที่มีน้ำหนักและวรรณะที่ต่างกันจัดวางให้เกิดการขัดกันอย่างลงตัว พื้นผิวขรุขระในภาพระยะหน้าแม้จะขัดกับพื้นหลังที่เรียบ แต่มีการสร้างลวดลายให้ประสานกันได้ลงตัว รูปทรงของมนุษย์ที่ถูกตัดทอนให้เรียบง่ายลงขัดกับรูปทรงกลมซึ่งเป็นแบบเรขาคณิต

ความโดดเด่น จากการเน้นสีในบางส่วนของภาพและการใช้เส้นประสานกันต่อเนื่องจนเป็นภาพของเรื่องราว และพื้นผิวที่ทับซ้อนกันของสีต่าง ๆ

สัดส่วน เกิดจากการตัดทอนรูปลักษณ์จากธรรมชาติ จึงยังคงมีความสมส่วนในธรรมชาติปรากฏให้เห็น นอกจากนี้ยังคงคำนึงถึงความสัมพันธ์ของสัดส่วนระหว่างรูปลักษณ์ของคนกับลูกบอลชายหาดในสัดส่วนที่เหมาะสมกัน

จังหวะและความซ้ำซ้อน เกิดจากการจัดวางจังหวะแบบเรียงซ้อนกัน อาศัยการซ้ำกันของรูปทรงเพื่อสร้างความน่าสนใจ ทิศทางของการซ้ำสลับกันไปมา ช่วยลดความจำเจของการซ้ำ

การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้น้ำหนักของสีเพื่อกำหนดให้เกิดความน่าสนใจ มีการกระจายน้ำหนักของสีให้เกิดความสมดุลในภาพ เกิดความกลมกลืนจากสีส่วนใหญ่ในภาพด้วยการใช้สีน้ำตาลเป็นแกนหลักของกลุ่มสี

กลวิธีระบายสี แบ่งการระบายสีออกเป็นสองส่วนสำคัญคือ ในส่วนพื้นภาพซึ่งเกิดจากการระบายเรียบ ก่อนจะใช้แปรงดีดสีให้เกิดเป็นจุดเล็ก ๆ ทั่วบริเวณ ใช้กระดาษแข็งตัดเป็นรูปโค้งบังขณะดีดสีเพื่อสร้างเป็นลวดลายขึ้น ในรูประยะหน้านั้นเกิดจากการระบายทับซ้อนกันของสีน้ำมัน ใช้สีเหลื่อมกันทับซ้อนให้เกิดเป็นมิติของสีขึ้น

ชื่อภาพ : เกาะกลุ่ม

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

เกิดจากความรู้สึกว่าการดำเนินชีวิตในสังคมทุกวันนี้ เราถูกกำหนดให้เดินไปในทิศทางที่สังคมยอมรับว่าดี เหมาะสม แม้ว่าจะมีทางเลือกของแต่ละคนที่จะตอบสนองความต้องการในลักษณะปัจเจก ตอบสนองอุดมการณ์ ความฝัน แต่อย่างไรก็ตาม ทุกคนต่างมีจุดเริ่มและจุดจบเหมือนกันทั้งสิ้น

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

เป็นการจัดวางโครงสร้างของภาพลักษณ์ของคนที่ถูกตัดทอนให้เกิดเป็นรูปแบบที่เรียบง่าย เรียงแถวต่อกันโดยเคลื่อนที่ออกจากรูปทรงของปากกล่องสี่เหลี่ยมทางด้านซ้ายของภาพขึ้นไปทางด้านบน และวกกลับลงยังปากกล่องที่อยู่ทางด้านขวาของภาพ

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นแบบสมมาตรที่มีด้านซ้ายและขวาของภาพถ่วงความสมดุลด้วยน้ำหนักที่เท่ากัน

เอกภาพและความกลมกลืน เป็นการจัดเอกภาพด้วยการจัดกลุ่มขององค์ประกอบในภาพให้สอดรับต่อเนื่องกัน อาศัยพื้นที่ว่างโดยรอบให้เกิดความชัดเจนในเอกภาพกึ่งกลางภาพมากขึ้น ความกลมกลืนของภาพเกิดขึ้นจากเส้นสีดำที่สัมพันธ์ต่อเนื่องไปทั่วบริเวณภาพ ใช้สีและพื้นผิวในลักษณะเดียวกันจนเกิดเป็นความกลมกลืนกัน

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดขึ้นโดยการเคลื่อนไหวของส่วนประกอบในภาพไปในทิศทางที่แตกต่างกัน และการใช้สีด้วยน้ำหนักที่แตกต่างกัน ตลอดจนความต่างกันของพื้นผิวในระยะหน้าและหลังของภาพ เกิดเป็นลักษณะของการขัดกันขึ้น

ความโดดเด่น เกิดจากระนาบรองรับที่ถูกกำหนดขึ้นให้สอดรับกับรูปเนื้อหาที่ปรากฏ ความต่อเนื่องของการใช้เส้น สี และการตัดกันของพื้นผิว รวมกันสร้างให้เกิดเป็นความโดดเด่นขึ้น

สัดส่วน เป็นสัดส่วนที่สมบูรณ์จากสัดส่วนจริงในธรรมชาติที่ถูกนำมาตัดทอน มีจังหวะของการจัดวางที่ลงตัวกับสัดส่วนที่ปรากฏ

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นความต่อเนื่องของจังหวะที่ใช้รูปทรงลักษณะเดียวกันผูกติดต่อเนื่องกันเป็นเส้น อาศัยความซ้ำซ้อนจากสีและพื้นผิวช่วยประสานกันจนเกิดเป็นเอกภาพ

การใช้สีภายในภาพ

กลวิธีระบายสี จำแนกออกเป็นสองส่วนคือ พื้นภาพ ซึ่งเกิดจากการระบายเรียบด้วยสีอะคลีลิค ขณะที่ภาพเนื้อหาในระยะหน้าเกิดจากการระบายสีน้ำมันทับซ้อนกันด้วยเกรียงระบายสี โดยเริ่มจากสีน้ำหนักเข้มที่สุดทับซ้อนด้วยสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อภาพ : ลงเรือลำเดียวกัน

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในภาพผลงานชิ้นนี้ต้องการสื่อให้เห็นถึงปัญหาต่างๆ ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมนั้น ย่อมเป็นปัญหาที่ส่งผลกระทบถึงทุกคนรวมถึงตัวเราเอง ไม่ว่าเราจะอาศัยอยู่ที่ใด หากเราเป็นส่วนหนึ่งของสังคมนี้ ปัญหาที่เกิดขึ้นย่อมส่งผลกระทบต่อเราไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ผลกระทบจะมีมากหรือน้อยเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับความร่วมมือ ความเสียสละ และความตระหนักถึงการมีส่วนร่วมในการแก้ปัญหา

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

ผู้ศึกษาได้จัดวางภาพของกลุ่มคนที่ไม่มีมือนั่งเบียดกันอยู่บนเรือเล็กๆ ลำเดียวกัน หัวเรือชี้ขึ้นไปทางด้านบนของภาพ ทุกคนบนเรือร้องไห้จนน้ำท่วมเรือ แต่ไม่มีใครลุกออกมา เรือลำดังกล่าวจมอยู่ในทราย บริเวณโดยรอบเรือมีลูกบอลกระจัดกระจาย ไม่มีใครสนใจที่จะทำอะไรเพื่อที่แก้ปัญหาที่เกิดขึ้น

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เกิดจากการวางภาพแบบสมมาตร ทางด้านซ้ายและขวาของภาพมีลักษณะที่เท่ากันด้วยความรู้สึกจากการมอง

เอกภาพและความกลมกลืน เกิดจากการจัดวางโครงสร้างแบบคู่คือ ทางด้านซ้ายและด้านขวาของภาพมีความสัมพันธ์กันด้วยรูปทรงกลมที่กระจัดกระจาย รูปลักษณะโดยรวมของภาพและพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสี ทำให้เกิดเป็นเอกภาพและความกลมกลืนขึ้นมา

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากการจัดรูปทรงของเรือที่ตั้งขึ้นเป็นยอดแหลมทางด้านบนเส้นขนานของลำเรือทั้งสองด้านตั้งตรง ตัดกับเส้นโค้งของลูกบอล พื้นผิวของการระบายสีด้วยเกรียงและพื้นภาพที่สร้างขึ้นจากการระบายเรียบ ตลอดจนการใช้น้ำหนักความเข้มและอ่อนของสีที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดการขัดกันในภาพผลงาน

ความโดดเด่น จากการประสานกันของการใช้เส้นสีดำทั่วบริเวณภาพ มีการกระจายตำแหน่งของสีเดียวกันไปทั่วภาพ ตลอดจนการจัดวางน้ำหนักอ่อนของสีในจังหวะที่พอเหมาะ ช่วยผลักดันให้เกิดความโดดเด่นในภาพรวม พื้นผิวที่ทับซ้อนกันจนเกิดเป็นเนื้อสีทำให้เกิดเป็นความน่าสนใจได้เป็นอย่างดี

สัดส่วน เกิดความสมบูรณ์ของสัดส่วนที่ได้มาจากการตัดทอนจากสัดส่วนที่เป็นจริงในธรรมชาติ ตลอดจนการคำนึงถึงสัดส่วนที่ถูกต้องของเรือและลูกบอล เมื่อปรากฏในภาพที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์นั้นมีความสมจริงสอดรับกัน

จังหวะและความซ้ำซ้อน มีการจัดจังหวะในแบบของการซ้ำของรูปทรงที่มีลักษณะเดียวกัน ใกล้เคียงกัน มีจังหวะของการสร้างความแออัดในบริเวณที่เป็นภาพร่างกายคนที่กึ่งกลางของภาพ ตลอดจนจังหวะของการระบายสีที่กระจายไปโดยทั่ว เส้นตรงแนวตั้งและแนวนอนสัมพันธ์ลดหลั่นกันไปมาเป็นจังหวะ เส้นโค้งของศีรษะและลูกบอล สร้างจังหวะของความต่อเนื่อง

การใช้สีภายในภาพ โดยภาพรวมเป็นการใช้กลุ่มสีน้ำตาลแดงในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์ของคน ขณะที่กระจายสีเขียว สีขาว และสีน้ำเงินไปในภาพลูกบอลทั่วบริเวณภาพ ทำให้เกิดลักษณะขัดกันของสีที่ส่งเสริมให้ภาพรวมของสีโดดเด่น มีการใช้น้ำหนักอ่อนเข้มของสีช่วยในการสร้างความน่าสนใจ

กลวิธีระบายสี ในส่วนที่เป็นภาพลักษณ์ของคน เรือ และลูกบอลนั้นเป็นการระบายสีน้ำมันทับซ้อนกัน จากสีที่มีความเข้มไปยังสีที่มีความสว่างมากกว่าตามลำดับ ขณะที่ส่วนของพื้นภาพนั้นเกิดจากการระบายเรียบด้วยสีอะคลีลิคก่อนจะดีดสีด้วยแปรง เพื่อให้เกิดเป็นจุดสีเล็ก ๆ ทั่วบริเวณภาพ

ชื่อภาพ : ภาพสะท้อน

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ความต้องการทางเพศเป็นพื้นฐานธรรมชาติของมนุษย์ ความหมกมุ่นอยู่แต่ในในเรื่องของเพศนั้น ส่งผลต่อการแสดงออกทางพฤติกรรม ที่ก่อให้เกิดความรุนแรงโดยขาดความยั้งคิด เป็นพฤติกรรมที่พบได้ตามข่าวหนังสือพิมพ์ทุกวันนี้ เหยื่อของความรุนแรงทางเพศนั้น เกิดขึ้นได้กับคนทุกเพศและทุกวัย

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

ในภาพผลงานชิ้นนี้เลือกใช้การแสดงออกด้วยภาพของกลุ่มคนที่ยืนเรียงหน้ากระดาน ถูกตัดทอนส่วนด้านบนของศีรษะออกให้มีลักษณะเป็นเหมือนกับแก้ว ที่ด้านในมีน้ำซึ่งมีเงาสะท้อนของท้องฟ้า ขณะที่ด้านบนของภาพเป็นก้อนเมฆที่แฝงไปด้วยรูปร่างของผู้หญิงเปลือย ทับซ้อนกันเป็นกลุ่มเมฆ

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เป็นการจัดวางโครงสร้างด้วยลักษณะสมมาตร คือ เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนแล้ว ทางด้านซ้ายและขวาของภาพจะมีน้ำหนักที่เท่ากันโดยความรู้สึกจากการมองเห็น

เอกภาพและความกลมกลืน เป็นการจัดวางองค์ประกอบแบบเดี่ยวที่บริเวณครึ่งล่างของภาพ โดยจัดวางรูปลักษณ์ของคนจำนวนหนึ่งเรียงต่อเนื่องกัน เป็นการผสานสัมพันธ์จากทั้งรูปร่าง พื้นผิว สี และเส้น ซึ่งทำให้เกิดความกลมกลืนขึ้นในภาพรวมจากส่วนประกอบต่าง ๆ ดังกล่าว

ความตัดกันหรือขัดกัน สิ่งที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในภาพคือการตัดกันระหว่างรูปของคนที่ยืนเรียงแถวด้านล่างกับเส้นของก้อนเมฆด้านบน ตลอดจนรูปทรง สี และพื้นผิวของทั้งสองส่วน มีลักษณะที่ตรงกันข้าม ขัดกันอย่างเด่นชัด

ความโดดเด่น ที่ปรากฏให้เห็นคือ การเน้นจุดสนใจของเนื้อหาที่บริเวณกลุ่มคนด้านล่างของภาพโดยใช้สีในวรรณะที่ขัดกันระหว่างภาพและพื้นภาพ ทำให้ส่งเสริมกันและกัน

สัดส่วน มีความสมส่วนจากรูปธรรมชาติของคนที่นำมาตัดทอนรายละเอียด มีความสัมพันธ์ของสัดส่วนระหว่างกัน

จังหวะและความซ้ำซ้อน มีการจัดวางจังหวะซ้ำซ้อนกันด้วยรูปลักษณ์ของคนทางด้านล่างและความกลมกลืนของเส้นและสีในส่วนที่เป็นพื้นท้องฟ้า

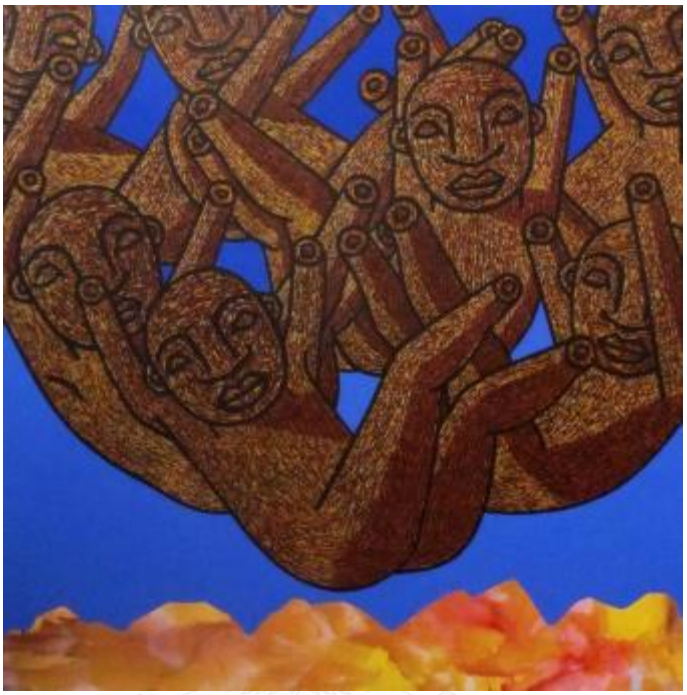
การใช้สีภายในภาพ เป็นการใช้สีสองกลุ่มหลักที่ตรงข้ามกันคือ กลุ่มสีน้ำตาลและกลุ่มสีน้ำเงิน โดยเป็นการใช้สีอิสระตามทรรศนะของผู้สร้างสรรค์ โดยสร้างความกลมกลืนจากการตัดกันของสี โดยอาศัยตำแหน่งของการวางในลักษณะที่ใช้กลุ่มสีน้ำเงินทางด้านบนของภาพ กลุ่มสีส้มซึ่งอยู่ทางด้านครึ่งล่าง ใช้เส้นสีดำเป็นเครื่องมือในการประสานสีทั้งสองกลุ่มเข้าหากัน

กลวิธีระบายสี ปรากฏให้เห็นถึงกลวิธีการระบายสีสองส่วนที่แตกต่างกันคือ ในส่วนที่เป็นระยะหน้าของภาพซึ่งเป็นภาพคนนั้นเป็นการระบายสีด้วยเกรียงระบายสี โดยการทับซ้อนของสีเข้มไปสู่สีที่อ่อนกว่า สร้างพื้นผิวขณะที่ระบายสีไปด้วยเกรียง ขณะที่ในบริเวณที่เป็นท้องฟ้าระยะหลังของภาพนั้น ใช้การระบายสีแบบเกลี่ยด้วยพู่กัน ระบายสีที่มีน้ำหนักเข้มก่อนในบางจุด แล้วระบายสีน้ำหนักอ่อนเกลี่ยให้เกิดเป็นภาพของเมฆตามจินตนาการ ทั้งสองน้ำหนักเข้าหากันแบบไม่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดเป็นมิติจากน้ำหนักของสีที่ไม่เท่ากันขึ้น

ชื่อภาพ : สละเรือ

ขนาด : 100 x 100 ซม.

สื่อวัสดุ : สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ



แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภายใต้สภาวะของสังคมที่เต็มไปด้วยปัญหาต่างๆ มากมาย ผู้คนในสังคมใช้ชีวิตแบบที่ไม่รับรู้หรือทุกข์ร้อนกับปัญหาแต่อย่างใด เมื่อถึงทางตันเราต้องตกอยู่ในสภาพที่ไร้ทางออก จึงจำต้องรับสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นไม่ว่าจะเลวร้ายเพียงใดก็ตาม

เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

เป็นการนำเอาภาพลักษณ์ของบุคคลที่ตัดทอนมาจัดวางในลักษณะเกาะเป็นกลุ่ม แสดงท่าทางคล้ายกำลังตกลงมาจากที่สูง ทุกคนไม่มีมือและเท้า เป็นการตกจากที่สูงแบบที่ยังมองไม่เห็นว่าพื้นที่อยู่ที่ไหน เป็นร่างกายที่ไม่มีอารมณ์ความรู้สึกใดเจือปน เป็นเสมือนวัตถุชนิดหนึ่งที่ตกลงพื้น

กระบวนการสร้างสรรค์

ความสมดุล เกิดจากการจัดภาพแบบสมมาตร เป็นการกำหนดให้รู้สึกได้ว่าภาพมีน้ำหนักที่เท่ากันทั้งด้านซ้ายและขวา

เอกภาพและความกลมกลืน ความเป็นหนึ่งเดียวในภาพผลงานนี้เกิดจากการประสานกันของรูปทรงที่เหมือนกันบริเวณด้านบนของภาพ โดยมีพื้นผิวและการใช้สีเป็นตัวเชื่อมโยงให้เกิดเป็นความกลมกลืนกันได้อย่างลงตัว

ความตัดกันหรือขัดกัน เกิดจากความตัดกันของทิศทางคือ ทิศทางของภาพลักษณ์คนมีลักษณะตกลงจากด้านบนลงสู่ด้านล่าง ขณะที่พื้นด้านหลังเป็นสีฟ้าสดใส ตัดกับภาพของร่างกายคนที่เป็นสีน้ำตาลแดง ที่มีน้ำหนักต่างกันของระยะหน้าของภาพและพื้นหลัง ตลอดจนการระบายสีแบบเรียบแบนและพื้นผิวขรุขระ ทำให้เกิดการขัดกันอย่างชัดเจน

ความโดดเด่น ปรากฏทั้งการใช้เส้นสีดำต่อเนื่องกันทั่วบริเวณภาพของคน และการใช้สีในวรรณะตรงข้ามกันเป็นพื้นหลังของภาพ จัดวางให้เกิดการขัดกันเสริมให้ เกิดเป็นความน่าสนใจขึ้นมา

สัดส่วน เป็นความสมบูรณ์ของสัดส่วนจากการตัดทอนรูปลักษณ์จากธรรมชาติโดยยังคงคำนึงถึงสัดส่วนตามความเป็นจริง นำมาประสานกันเป็นกลุ่มให้เกิดความสัมพันธ์กันขึ้น

จังหวะและความซ้ำซ้อน เป็นการจัดจังหวะซ้ำด้วยรูปลักษณ์ที่เหมือนกัน เสริมกำลังจนเกิดเป็นมวลที่ให้ความรู้สึกปะทะจากการมอง นอกจากนี้ จังหวะของทิศทางที่เหมือนกำลังตกลงสู่เบื้องล่างทำให้เกิดเป็นความรู้สึกเคลื่อนที่จากบนลงล่าง

การใช้สีภายในภาพ อาศัยการกำหนดโครงสร้างสีภายในภาพแบบย้อนแสง คือ ให้บริเวณพื้นหลังของภาพมีความสว่างสดใสมากกว่าสีในระยะหน้า เกิดเป็นความตัดกัน ขณะที่สีกลุ่มตรงข้ามคือ สีน้ำเงิน ช่วยเสริมให้เกิดความตัดกัน สร้างความน่าสนใจให้กับภาพมากยิ่งขึ้น

กลวิธีระบายสี แบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยกันคือ ในระยะหน้าของภาพที่เป็นเนื้อหาหลักเกิดจากการใช้เกรียงระบายสีป้ายให้เกิดเป็นพื้นผิวขรุขระ ระบายสีทับซ้อนกันจากสีเข้มสุดไปยังสีอ่อนสุด ขณะที่พื้นสีส้มด้านหลังเป็นการระบายด้วยการเกลี่ยของพู่กัน ทางด้านล่างเป็นการระบายแบบเบาบางสร้างให้เกิดเป็นบรรยากาศของการทับซ้อนของสีขึ้นมา

สำหรับประเด็นของการอภิปรายการสร้างสรรค์นี้ ผู้ศึกษามุ่งที่จะอภิปรายถึงความเป็นมาของการสร้างสรรค์ตามแนวทางของตนเอง ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏ กลวิธีการสร้างสรรค์ และการตีความผลงาน ดังต่อไปนี้

1.แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้ศึกษาได้พัฒนาแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ด้วยเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังคมมาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะในบริบทที่เกี่ยวข้องกับสังคมเมือง ที่เต็มไปด้วยองค์ประกอบ

ที่เกี่ยวข้องมากมาย ไม่ว่าจะเป็นผู้คนจำนวนมากที่อาศัยอยู่กันอย่างแออัด การจราจรที่หนาแน่นติดขัดตลอดทั้งวัน ปัญหาสังคม อาชญากรรม มลภาวะที่เป็นพิษ และปัญหาอื่นๆอีกมากมาย

จากความเชื่อส่วนตนที่ว่าแรงจูงใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ดีนั้น ต้องมีที่มาจากสิ่งที่เราสามารถรับรู้รับทราบเป็นอย่างดี ตลอดจนมีประสบการณ์ร่วมกับมัน จะทำให้เรามีข้อมูลที่สามารถนำมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะที่ดีได้ ดังนั้นการที่ได้มีโอกาสดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมเมืองมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน จึงเป็นสิ่งที่สนับสนุนให้เกิดความคิดที่จะการถ่ายทอดเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้รับทราบ มุมมอง ความคิดเห็นต่างๆ ออกมา ในลักษณะของการวิพากษ์สังคมตามทรรศนะของตน

สำหรับประเด็นแรกที่มีผลกระทบต่อความรู้สึกที่มีต่อสังคมเมือง คือในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคนในเมืองใหญ่อย่างกรุงเทพมหานคร ซึ่งมีผู้คนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก ความแออัดของผู้คนนั้นสามารถพบเจอได้ในทุกพื้นที่ของเมืองนี้ ไม่ว่าจะเป็นบนรถเมล์ ในร้านอาหาร บนท้องถนน หรือในห้างสรรพสินค้า นั้นเราจะพบว่า ผู้คนในเมืองมักทำอะไรที่เหมือนๆกัน มีรูปแบบของการใช้ชีวิตที่วนเวียน เป็นพฤติกรรมที่ไม่สอดรับกับการเปลี่ยนแปลงของเวลา สิ่งแวดล้อม หรือแม้แต่ฤดูกาลแต่อย่างใด เช่น การรับประทานอาหารในช่วงกลางดึก การแต่งกายแบบที่ปกปิดร่างกายอย่างมิดชิดในฤดูร้อน หรือแม้แต่การออกกำลังกายในช่วงเวลาเที่ยงวัน เป็นต้น

คนในเมืองจึงเป็นกลุ่มคนที่มีรูปแบบการดำเนินชีวิตเฉพาะตน ซึ่งย่อมส่งผลถึงความสัมพันธ์ระหว่างกันของคนในเมืองอย่างเลี่ยงไม่ได้ สิ่งหนึ่งที่พบได้คือปฏิสัมพันธ์ของคนในเมืองมีลักษณะที่เป็นทางการและฉาบฉวย มีลักษณะที่เรียกว่าต่างคนต่างอยู่ ไม่เกี่ยวข้องกันไม่พูดคุยกันถ้าไม่จำเป็น เชื่อว่าเกิดขึ้นเพราะปัจจัยหลายด้าน อาทิ ความเร่งรีบในการทำงานหรือเดินทาง ประสบการณ์ของการเข้าสังคมที่ถูกจำกัดมาตั้งแต่ในวัยเยาว์ การระมัดระวังตัวจากภัยที่แฝงมากับการมีปฏิสัมพันธ์กับคนแปลกหน้า ความแตกต่างของฐานะ ตลอดจนความแตกต่างของสถานภาพทางสังคม ล้วนมีผลให้เกิดเป็นพฤติกรรมนิ่งเฉยที่ปรากฏอยู่ในตัวตนของคนเมือง

จากประสบการณ์ที่ได้สัมผัสในเรื่องที่กล่าวถึงในข้างต้นนั้น ได้สร้างความสนใจให้เกิดความคิดที่จะถ่ายทอดเรื่องราวของคนในงานจิตรกรรมขึ้น ประกอบกับความเชื่อส่วนตนที่ว่าเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคนนั้น เป็นเรื่องที่น่าจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นเรื่องที่เรารู้สึกและสัมผัสได้ด้วยความเป็นคนในตัวของเรา จึงเป็นจุดเริ่มต้นที่ผู้ศึกษาเริ่มดำเนินไปสู่ความคิดต่อไปว่า รูปแบบของคนในลักษณะใดที่จะสามารถตอบสนองความต้องการในการถ่ายทอดออกมา เป็นผลงานจิตรกรรมที่สอดรับกับความต้องการของตัวเราได้มากที่สุด

เมื่อผู้ศึกษาได้ตั้งเป้าหมายการสร้างสรรค์ให้ผลงานในครั้งนี้ว่า เป็นการแสดงออกด้วยภาพลักษณ์ของมนุษย์ จึงได้เริ่มต้นด้วยการศึกษาข้อมูลพื้นฐาน ซึ่งสามารถจำแนกออกเป็นสองส่วนสำคัญคือ การสังเกตและศึกษาถึงภาพลักษณ์โดยรวมของมนุษย์จริงในธรรมชาติ ว่ามีสัดส่วนและส่วนประกอบใดบ้างที่สำคัญต่อการสร้างสรรค์ และในส่วนที่สองคือการสังเกตและศึกษาผลงานจิตรกรรมที่ถ่ายทอดผ่านภาพลักษณ์ของมนุษย์ด้วยรูปแบบต่างๆ ที่ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาก่อนหน้านี้ ทั้งในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของต่างชาติและของไทย

สำหรับข้อสังเกตในการศึกษาภาพลักษณ์ของมนุษย์จริงในธรรมชาตินั้น พบว่าทุกส่วนประกอบในร่างกายของมนุษย์ที่เรามองสามารถมองเห็นได้จากภายนอกนั้น ล้วนมีความสำคัญต่อมนุษย์ทุกคนในแง่ของการดำรงชีวิตประจำวันอย่างมีคุณภาพทั้งสิ้น ไม่อาจที่จะขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปได้เลย การใช้ส่วนต่างๆของร่างกายเป็นไปในลักษณะเดียวกัน เช่น มีขาไว้เดิน มีมือสองข้างไว้จับถือสิ่งของ มีดวงตาเอาไว้มองดู เป็นต้น ลักษณะพิเศษของบางคนอาจเกิดขึ้นได้จากการฝึกฝนใช้บางส่วนของร่างกาย ในลักษณะที่ผิดแปลกไปจากปกติของการใช้งานในคนส่วนมาก เช่น ใช้มือเดินเสมือนเท้า หรือ ใช้เท้าเขียนหนังสือ เป็นต้น

อย่างไรก็ดีจะพบว่าสิ่งที่สร้างความแตกต่างระหว่างมนุษย์แต่ละคน ซึ่งปรากฏอยู่บนร่างกายให้เห็นได้อย่างเด่นชัดที่สุดคือ ใบหน้า เป็นส่วนที่กำหนดถึงความเป็นตัวตนในลักษณะปัจเจก เป็นสิ่งที่ยืนยันถึงความเป็นใครในสังคม เป็นความแตกต่างที่ทำให้สามารถจำแนกแยกแยะบุคคลได้ ซึ่งมีความชัดเจนในเชิงประจักษ์มากที่สุดกว่าองค์ประกอบอื่นๆ ในร่างกายของมนุษย์

ดังนั้นเมื่อย้อนกลับไปถึงแนวความคิดแรกๆ ที่เกิดขึ้นกับการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ผู้ศึกษามีความต้องการที่จะสื่อสารถึงเรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์ โดยอาศัยภาพลักษณ์ของมนุษย์เป็นสื่อแสดงออก เป็นความต้องการใช้ร่างกายมนุษย์ในลักษณะที่เป็นกลางที่สุด คือเพียงให้เห็นว่าเป็นร่างของมนุษย์

การตัดความเป็นตัวตนหรือการทำให้ทุกใบหน้าที่ปรากฏออกมา มีความเหมือนกันผ่านใบหน้าออกไปนั้น จะสามารถตอบสนองความต้องการที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากสอดรับกับความต้องการที่จะนำเสนอเรื่องของมนุษย์ในภาพรวมที่ไม่จำแนกรายละเอียดปลีกย่อย จึงมีความตั้งใจที่จะทำลายความเป็นตัวตนที่เกิดจากใบหน้ามนุษย์ออกไปด้วยการตัดทอนรูปลักษณ์บนใบหน้าให้มีความเรียบง่ายมากขึ้น

การทำลายความเป็นตัวตนซึ่งเป็นอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลออกไปนั้น อาศัยการแทนที่ด้วยการใช้เส้นที่เรียบง่ายเข้ามาจัดวางแทนที่ส่วนประกอบสำคัญบนใบหน้า ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของ

ตา คิ้ว จมูกและปาก โดยอาศัยเส้นตรงและเส้นโค้งเข้ามาแทนที่รูปร่างในธรรมชาติของอวัยวะต่างๆ ดังกล่าว จนเกิดเป็นรูปแบบใบหน้าของมนุษย์ที่เรียบง่ายตามความต้องการขึ้น ทั้งนี้ในส่วนของร่างกายนั้นก็ได้ดำเนินการสร้างสรรค์ให้สอดรับกับใบหน้า คือตัดทอนให้เกิดเป็นรูปร่างที่เรียบง่ายด้วยเส้นตรงและเส้นโค้งเช่นเดียวกัน

รูปลักษณ์ของมนุษย์ที่เกิดขึ้นนั้น นอกจากจะแสดงออกถึงความเรียบง่ายและไม่แสดงตัวตนแล้ว ยังเป็นรูปลักษณ์ที่ปราศจากอารมณ์ความรู้สึกใดๆ เป็นรูปลักษณ์ที่ถูกกระทำให้เป็นเสมือนหุ่นแสดงแบบ ถูกทำให้เป็นสัญลักษณ์เสมือนวัตถุแทนมนุษย์ โดยปราศจากจิตวิญญาณภายในร่างกาย ซึ่งสอดรับกับที่ แมคดาเนียล ได้กล่าวถึงการแสดงออกของศิลปะในประเด็นนี้ไว้ว่า

> การแสดงออกในยุคหลังสมัยใหม่นั้น เป็นการสื่อถึงแต่เพียงร่างกายที่ปราศจากจิตวิญญาณ ร่างกายของศิลปะสมัยใหม่นั้นมีความสัมพันธ์กับปัจจัยแวดล้อม ดังที่แมคอีวิลลี่ได้เปรียบไว้กับแจกันที่ว่างเปล่า (Craig McDaniel, 2005: 129)

ในส่วนของการศึกษาผลงานจิตรกรรมที่ถ่ายทอดผ่านภาพลักษณ์ของมนุษย์ด้วยรูปแบบต่างๆ ในผลงานศิลปะร่วมสมัยนั้นจะพบว่า แนวคิดที่เกี่ยวกับการนำเอารูปลักษณ์ของมนุษย์ มานำเสนอในผลงานศิลปะนั้นมีมาเป็นเวลานานพร้อมๆกับการเริ่มมีมนุษย์บนโลกใบนี้ มีพัฒนาการที่ต่อเนื่องในทุกวัฒนธรรม มีแนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราวของมนุษย์ที่แสดงความเป็นบุคคลที่มีจิตวิญญาณ อารมณ์ ความรู้สึก ด้วยภาพที่แสดงกิจกรรมต่างๆ ของมนุษย์ ในขณะที่ในการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยนั้น จิตวิญญาณไม่ใช่สิ่งสำคัญสำหรับการแสดงออกของภาพลักษณ์มนุษย์อีกต่อไป บริบทของสังคมที่ล้อมรอบภาพลักษณ์มนุษย์มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์มากขึ้น

การให้ความสำคัญกับแนวความคิดในลักษณะของการเน้นบริบทแวดล้อมในผลงานศิลปะนั้น ถูกนำเสนอออกมาในแนวทางของ บริบทนิยม (Contextualism) เป็นแนวทางการให้ความสำคัญต่อสิ่งแวดล้อมทางสังคมของทุกวัฒนธรรม ว่ามีผลต่อการสร้างสรรค์และคุณค่าในผลงานศิลปะ โดยมุ่งประเด็นถึงความเชื่อที่ว่า การเมือง เศรษฐกิจ สังคม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมนั้นจะสามารถพาให้เราเข้าถึงความหมายของศิลปะ มากกว่าที่จะมุ่งการประเมินด้วยเพียงหลักการของศิลปะและความงามแบบใดแบบหนึ่งอย่างตายตัว

อำนาจ เย็นสบาย ได้แสดงทรรศนะที่สอดคล้องกับประเด็นนี้ไว้ว่า

> ศิลปะร่วมสมัยยุคหลังสมัยใหม่ เฉพาะในประเด็นของศิลปะจินตทัศน์ที่มีนัยสัมพันธ์กับพื้นที่ มีความเชื่อมโยงกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อมและวัฒนธรรมชุมชน ภายใต้กระแสความคิดใหม่ที่แตกต่างไปจากความคิดที่พัฒนาแบบทำลายล้างเพื่อสร้างสิ่งใหม่ โดยไม่ให้ความสนใจต่อผลกระทบข้างเคียง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ได้ก่อตัวและส่งผลต่อผู้สร้างงานศิลปะจินตทัศน์ในยุคหลังสมัยใหม่อย่างลึกซึ้ง อันส่งผลทำให้ปรัชญา ความเชื่อ ทรรศนะต่อเรื่องของความงาม กระบวนการสร้างสรรค์ สื่อวัสดุ เทคนิควิธีการของศิลปะ เกิดความเปลี่ยนแปลงจนทำให้นักวิจารณ์ไม่อาจประเมินค่าตัดสิน ด้วยการยึดถือหลักทฤษฎีทางความงามแบบใดแบบหนึ่งอย่างตายตัว (อำนาจ เย็นสบาย, 2548: 88)

แนวความคิดใน แบบบริบทนิยม ที่ได้ให้ความสำคัญกับตัวบท (Text) ซึ่งจะตรงกันข้ามกับแนวทางของกลุ่มที่เรียกว่า รูปนิยม (Formalism) ที่ให้น้ำหนักกับการแสดงสาระผ่านการสร้างสรรค์ด้วยการใช้ส่วนประกอบทางทัศนศิลป์สื่อความงามออกมา

แต่อย่างไรก็ดีแม้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ผู้ศึกษาเองจะเน้นการสื่อความหมายของภาพโดยผ่านการนำเสนอสาระความเห็นส่วนตนด้วยตัวบทในแนวทางของบริบทนิยม แต่กระนั้นสาระของการสร้างสรรค์ก็ยังคงมุ่งเน้นการอาศัยทั้งหลักการและโครงสร้างของส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ ที่ได้เคยศึกษาและฝึกปฏิบัติมาอย่างต่อเนื่อง เพื่อเสริมให้เกิดเป็นความสมบูรณ์ในการสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

ด้วยความเชื่อพื้นฐานในการสร้างสรรค์ว่า แรงจูงใจจากบริบทแวดล้อมของการสร้างสรรค์นั้น ย่อมส่งผลต่อผู้สร้างให้เกิดกระบวนการคิดต่าง เป็นทั้งอิทธิพลที่ส่งผลต่อผู้สร้างสรรค์ และเป็นแรงผลักดันให้เกิดการสื่อความหมายออกมาได้อย่างมีลักษณะเฉพาะตน โดยที่จะสะท้อนถึงโครงสร้างต่างๆ ทางสังคมผ่านออกมาให้รับรู้ได้จากผลงานด้วย

ถนอม ชาภักดี ได้แสดงทรรศนะในประเด็นนี้ไว้ว่า

> กระบวนการผลิตหรือสร้างสรรค์ใดๆ ในสังคมนี้ ล้วนแต่ขึ้นอยู่กับโครงสร้างทางสังคม ไม่มีใครอยู่เหนือกฎเกณฑ์เหล่านี้ และศิลปะก็เช่นเดียวกัน ที่เสมือนดั่งเป็นกระบวนการที่เปิดเผยความจริงให้ประจักษ์ อันส่งผ่านจากเรื่องราวเนื้อหาของสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองไปสู่ผลงานศิลปะ จากความหมายที่ซ่อนลึกอยู่ใต้โครงสร้างที่ซับซ้อนของสังคม สู่พื้นผิวของผลงานศิลปะที่สำแดงต่อ

สาธารณะให้ได้รับรู้ถึงความเป็นไปในพื้นที่และเวลาของสังคมนั้นๆ (ถนอม ชาภักดี, 2548: 101)

นอกไปจากนั้นแนวคิดอีกประการหนึ่งที่มุ่งนำเสนอให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรมชุดนี้คือการนำเสนอความแออัดทับซ้อนกันของภาพลักษณ์ต่างๆ โดยเฉพาะภาพมนุษย์ มานำเสนอให้เกิดลักษณะของความเป็นมวล เป็นปริมาตรของรูปทรง เพื่อที่จะสื่อถึงความอึดอัดไม่สบาย แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นความต้องการที่จะอาศัยจังหวะของการทับซ้อนกันนั้น ให้เกิดเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์เฉพาะตนขึ้น

สำหรับความเชื่อที่มีต่อการสร้างสรรค์ในประเด็นทางด้านสุนทรียภาพที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นในครั้งนี้ ผู้ศึกษาเชื่อมั่นในวิธีการแสดงออกถึงความบกพร่องของร่างกายทั้งในลักษณะของการตัดทอนและการตัดขาด ยืดขยายรูปลักษณ์ของมนุษย์ ที่เกิดขึ้นว่าจะสามารถสร้างความรู้สึกในทางบวกกับผู้ที่ได้ชมผลงาน แม้ว่าจะมีการแสดงรูปลักษณ์ที่รุนแรง แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงออกในครั้งนี้ไม่ได้อาศัยความสมจริงตามธรรมชาติ การปรับเปลี่ยนรูปลักษณ์ของมนุษย์ให้มีความเป็นวัตถุที่แสดงความเป็นตัวแทนของมนุษย์ส่งผลให้ ความจริงในธรรมชาติไม่ได้เป็นประเด็นต่อการพิจารณาในผลงานทั้งหมดนี้

นอกจากนี้การคำนึงถึงความเหมาะสมที่จะประสานกลวิธีการสร้างสรรค์ ทั้งในส่วนของหลักการทางด้านทัศนศิลป์ต่างๆ ให้เข้ากับรูปแบบและการแสดงออกนั้น เป็นการกำหนดให้ภาพผลงานเกิดสุนทรียภาพขึ้น แม้ว่าจะเป็นภาพที่แสดงถึงการตัดหรือบิดเบือนรูปลักษณ์ของมนุษย์ให้ผิดแผกไปจากความสมบูรณ์ของร่างกายก็ตาม แต่ผู้ศึกษายังคงยึดหลักการของการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดการประสานที่สมบูรณ์ขององค์ประกอบต่างๆ ภายในภาพผลงานจึงส่งผลให้ผลงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นในครั้งนี้ มีคุณค่าในความเป็นผลงานทัศนศิลป์ที่ดี ตามหลักเกณฑ์ของการสร้างสรรค์

กล่าวโดยสรุปถึงแนวความคิดที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในครั้งนี้ ผู้ศึกษาเลือกที่จะนำเสนอเรื่องราวต่างๆ ที่ดำเนินอยู่ในบริบทแวดล้อมของสังคมเมืองที่ผู้ศึกษาเองมีส่วนร่วมรับรู้ในทางประสบการณ์ตรง โดยอาศัยการสื่อความหมายผ่านทางสัญลักษณ์ที่ มุ่งเน้นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยการใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์เป็นหลัก โดยการทำลายรูปลักษณ์ที่แท้จริงของมนุษย์ตามธรรมชาติที่มีความสมบูรณ์ให้ผิดแปลกไปจากการรับรู้ปกติ เพื่อผลของการแสดงความรู้สึกปะทะกับการมองเห็น สร้าง ให้เกิดเป็นรูปลักษณ์ที่เรียบง่ายมีลักษณะของการสร้างสรรค์เฉพาะตัว ทำลายความเป็นตัวตนของมนุษย์ด้วยการตัดทอนจนเหลือแต่โครงสร้างหลักของ

ภาพลักษณ์ ที่ไม่ระบุถึงความเป็นตัวตนใดๆ ในสังคม แปลงค่าความเป็นมนุษย์ให้มีสภาพเป็นเสมือนวัตถุชนิดหนึ่ง ส่งผลให้ขาดซึ่งอารมณ์ความรู้สึก ตลอดจนความเป็นชนชาติหรือวัฒนธรรมเฉพาะ จนทำให้เกิดเป็นภาพลักษณ์ที่จะสามารถนำไปสื่อถึงความหมายได้ในทางสากลได้เป็นอย่างดี

2. เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏ

ในส่วนของเรื่องราวที่นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมครั้งนี้ ผู้ศึกษาให้ความสำคัญกับการนำเอาทรรศนะที่มีต่อสิ่งรอบตัว ภายใต้บริบทแวดล้อมของสังคมเมืองมาสะท้อนเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ เป็นการสะท้อนถึงความคิดที่มีต่อสังคม โดยอาศัยรูปลักษณ์ของมนุษย์เป็นตัวนำไปสู่ความคิดที่มีต่อสังคมรอบตัว

เรื่องราวที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมครั้งนี้ยังคงแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาต่อยอดทางเนื้อหา ที่สืบต่อมาจากการสร้างสรรค์จิตรกรรมของผู้ศึกษานับจากอดีต ซึ่งมีความสนใจในความเป็นไปของสิ่งแวดล้อมรอบตัวในรูปแบบต่างๆ มาอย่างต่อเนื่อง จากจุดเริ่มต้นด้วยเนื้อหาเรื่องราวของธรรมชาติที่ถูกทำลายลงด้วยฝีมือมนุษย์ ซึ่งเป็นกระแสหลักของสังคมที่เกิดขึ้นเมื่อกว่าสิบห้าปีก่อน ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาเรื่องราวโดยการถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์ทางจิตรกรรม ที่สะท้อนถึงปัญญาสังคมที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติที่กำลังถูกทำลายและมลพิษต่างๆ ที่กำลังมีผลกระทบต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ โดนเน้นเรื่องราวไปในทิศทางที่เกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมเมืองเป็นหลัก

พัฒนาการทางด้านเนื้อหาที่ต่อมาจากปัญหาสิ่งแวดล้อมในลำดับต่อมานั้น ผู้ศึกษาได้เริ่มสื่อสารไปยังเนื้อหาความคิดที่แสดงถึงปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในจิตใจมนุษย์เอง เอาความรู้สึกที่มีต่อสังคมแวดล้อมออกมานำเสนอ ไม่ว่าจะเป็นความรู้สึกผิดชอบชั่วดี ความเหงา ความรัก ความโกรธเกลียดต่างๆ ล้วนเป็นเนื้อหาที่ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นเนื้อหาในผลงานจิตรกรรม ที่ยังคงอาศัยภาพลักษณ์ของมนุษย์เพื่อสื่อสารส่งผ่านความคิดออกมา ทั้งนี้เชื่อว่าเป็นผลจากการมุมมองของช่วงชีวิตและวัยที่พัฒนาขึ้นตามลำดับ นั้นได้ส่งผลต่อความคิด และประสบการณ์การใช้ชีวิตที่เปลี่ยนจากวัยเรียนเข้าสู่วัยทำงาน

เมื่อก้าวล่วงเข้าสู่การทำงานด้วยหน้าที่ความรับผิดชอบที่ต้องประสานงานกับคนจำนวนมากขึ้น มีความรับผิดชอบในตำแหน่งและหน้าที่ที่ต้องผูกพันกับคนอื่น มีสถานะผู้นำของกลุ่มการทำงานที่ต้องคิดตัดสินใจ ส่งผลต่อทั้งความคิด ทัศนคติ ที่มีต่อการดำเนินชีวิต ความเข้าใจถึงระบบการทำงานทั้งในรูปแบบที่เป็นทางการและประเพณีนิยม ความคิด ความเห็น ปัญหาและความไม่เข้าใจในสิ่งแวดล้อมของการทำงาน ได้สร้างเนื้อหาของการสร้างสรรค์ขึ้น โดยผ่าน

ภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่แสดงถึงความสัมพันธ์กัน ภาพผลงานในช่วงเวลานี้จึงเริ่มปรากฏความสัมพันธ์ของกลุ่มคนในผลงานขึ้น โดยมีการแสดงออกถึงเนื้อหาทางด้านลบไม่ว่าจะเป็นการแข่งขัน หักหลัง เอาเปรียบ ตลอดจนความแตกแยกในกลุ่มอีกด้วย

จากความสับสนวุ่นวายของสังคมโดยรอบตัวทำให้เกิดความคิดที่จะแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับจิตใจของตนเองขึ้นในเวลาต่อมา การหันกลับมาให้ความสนใจเกี่ยวกับความคิด ความเชื่อ ความฝัน ในช่วงเวลานั้น มีผลส่วนหนึ่งมาจากโอกาสและเวลาที่มีให้กับตนเองมากขึ้น เป็นช่วงชีวิตที่ได้ไปอาศัยอยู่ในต่างประเทศระยะหนึ่ง การได้อาศัยอยู่คนเดียวในสิ่งแวดล้อมใหม่ ได้มีโอกาสพบเจอผู้คน วัฒนธรรมที่แตกต่างไปจากตนเองได้ เปิดโอกาสให้มีเวลาสำหรับการคิดทบทวนถึงเหตุการณ์เรื่องราวต่างๆ ตลอดจนหลักความคิดที่ใช้ในการมองโลกของตนเองที่ผ่านมา เป็นผลให้เนื้อหาการสร้างสรรค์ถัดไปหลังจากเรื่องความสัมพันธ์ของกลุ่มคน

ผู้ศึกษาเริ่มหันกลับมาสนใจในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับจิตใจของตนเองมากขึ้น ความเชื่อในเรื่องบาปบุญคุณโทษในพระพุทธศาสนา ความคิดในเรื่องของความทุกข์ ความหมายของการมีชีวิต เข้ามามีส่วนทางความคิดที่ส่งผ่านเนื้อหาในช่วงหนึ่งของชีวิต ผ่านการแสดงออกด้วยรูปลักษณ์ของมนุษย์

ผู้ศึกษาได้บันทึกแนวความคิดของการสร้างสรรค์ผลงานไว้ เมื่อครั้งที่ได้นำเอาผลงานออกแสดงนิทรรศการว่า ในสภาพสังคมไทยปัจจุบัน คนส่วนหนึ่งกำลังดำเนินชีวิตไปด้วยความลุ่มหลงในวัตถุ และความสุขที่รออยู่ในเบื้องหน้า ใช้ชีวิตอย่างฉาบฉวย ขาดความยั้งคิด ตลอดจนละเลยเพิกเฉยต่อศีลธรรมอันดีงามของสังคม ประพฤติปฏิบัติตนโดยไม่ละอายหรือเกรงกลัวต่อบาปกรรมซึ่งเป็นผลของการกระทำที่จะตามมา สอดคล้องกับความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา

ถนอม ชาภักดี ได้แสดงทรรศนะถึงผลงานที่ได้กล่าวถึงข้างต้นนี้ไว้ว่า

> ผลงานของเด่นพงษ์ พรรณาอธิบายถึง กฎเกณฑ์ทางความเชื่อ ระเบียบปฏิบัติทางสังคม และผลของการกระทำผิดที่ผิดจากครรลองครองธรรม ที่เราต่างก็รู้ว่ามันเป็นจริยธรรมทางสังคม ที่ไม่จำเป็นต้องมีตัวบทหรือบัญญัติใดๆ เป็นคัมภีร์ให้ท่องจำ แต่ถ้ามนุษย์ที่มีความเป็นมนุษย์อย่างครบถ้วน ย่อมตระหนักและสำนึกเสมอว่า จริยธรรมทางสังคมนั้น เป็นวิถีทางที่มนุษย์ทุกผู้ทุกนามประพฤติปฏิบัติด้วยความเชื่อ ศรัทธา เคารพต่อความเป็นมนุษย์ด้วยกัน ถ้าผิดจากวินัยเหล็กเหล่านี้ไปแล้ว ก็คือโทษทัณฑ์ทางสังคมที่ต้องพิพากษาด้วยตราบาป ที่จะผนึกอยู่

ในจิตสำนึกของผู้กระทำผิดนั้นเอง และยากยิ่งที่จะชำระล้าง (ถนอม ชาภักดี, 2550: 57)

จะพบว่าโดยภาพรวมของความต่อเนื่องในประเด็นของเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมของผู้ศึกษาที่ได้สร้างสรรค์ผ่านมาแล้วนั้น ผู้ศึกษาแสดงถึงเรื่องราวที่มีมนุษย์เป็นศูนย์กลางของปัญหา โดยนำเสนอภาพของความอึดอัดไม่สบาย ไม่มีชีวิตชีวา ตลอดจนความทุกข์ในลักษณะต่างๆ ถูกส่งผ่านไปยังร่างกายของมนุษย์ที่สร้างขึ้นด้วยพื้นผิวที่หยาบกร้าน ไม่สดใส ลักษณะของร่างกายที่ผิดรูป ท่าทางของการแสดงออกแบบนิ่งไม่ไหวติง ล้วนเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงการแบกรับปัญหาที่ใหญ่เกินกว่าที่จะแก้ไขได้ อาศัยการแสดงเนื้อหาในบรรยากาศแบบที่เกินจริงเพื่อส่งความรู้สึกดังที่กล่าวออกไปสู่ผู้ชม

ภาพเนื้อหาที่ปรากฏในผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ นอกจากที่ผู้ศึกษาได้นำเสนอภาพลักษณ์ของมนุษย์ ที่ถูกดัดแปลงให้มีรูปร่างที่เรียบง่ายแล้วนั้น ในบางภาพผลงานยังได้แสดงภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกตัดมือ ศีรษะ หรือขาออก เป็นการตัดออกโดยมีวัตถุประสงค์ที่จะนำเสนอถึงความหมายของสภาพไร้ความสามารถของมนุษย์ กล่าวคือแสดงให้เห็นถึงสภาวะที่ไม่สามารถจะกระทำอะไรได้ ในการนี้คือไม่สามารถจะแก้ไขปัญหาได้ทั้งด้วยการกระทำหรือแม้แต่ความคิดก็ตาม

นอกไปจากภาพลักษณ์ของมนุษย์แล้วนั้น ผู้ศึกษายังคงแสดงสัญลักษณ์ด้วยการอ้างอิงสิ่งแวดล้อม สถานที่ บรรยากาศ ตลอดจนวัตถุที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ มาเพื่อดัดแปลงให้มีความสอดคล้อง และเสริมให้เนื้อหาที่แสดงออกมานั้น มีความสมบูรณ์และน่าสนใจมากยิ่งขึ้นไปอีก ดังเช่น ในบางผลงานที่ปรากฏให้เห็นถึงภาพของน้ำ ที่อาจจะมองเห็นเป็นทะเลหรือบึงน้ำก็ตาม เป็นการสร้างเรื่องราวให้กับภาพด้วยการจำลองสถานที่ซึ่งต้องการจะแฝงความหมายของสิ่งที่มองไม่เห็นเอาไว้ เป็นความลึกลับที่ผูกพันไปกับเนื้อหาแต่ละภาพ เป็นความสิ้นหวังและอันตรายที่กำลังคืบคลานเข้ามาอย่างช้าๆ เป็นอนาคตที่ไม่มีความหวัง

ภาพของต้นไม้แห้งที่ยืนต้นตายนั้น เป็นอีกรูปลักษณ์หนึ่งที่ถูกนำมาใช้เพื่อสื่อถึงบรรยากาศของสภาพการไร้ชีวิต ที่มีความสอดคล้องไปกับภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกกระทำให้เป็นไปในแบบเดียวกัน นอกจากนี้ความหมายของต้นไม้นั้นยังถูกหมายรวมไปถึงสิ่งมีชีวิตอื่นๆ ที่ต้องพึ่งพาอาศัยต้นไม้ในธรรมชาติแวดล้อมอีกด้วย เป็นการนำมาใช้ให้เกิดเป็นสอดคล้องไปกับเนื้อหาในภาพรวมทั้งเป็นการสร้างความขัดกันของรูปร่างรูปทรงอีกทางหนึ่งด้วย

ในส่วนที่เป็นภาพนกนั้น ถูกนำมาใช้โดยแสดงถึงความหมายของอิสระเสรี แต่ในขณะเดียวกันยังสื่อถึงความไม่เกี่ยวข้องกัน เป็นคนละพวกกัน ตลอดจนเชื่อมโยงไปถึงความคิดที่เกี่ยวข้องกับความเคลื่อนไหวเคลื่อนที่ในบรรยากาศที่นิ่งสงบ

ลูกบอลชายหาดเป็นอีกเนื้อหาหนึ่งที่ปรากฏตัวมาพร้อมกับภาพหาดทราย ลูกบอลที่มีสีสันสดใสแฝงไปด้วยความรู้สึกสนุกสนาน ให้ความรู้สึกของการเคลื่อนที่ไปในทุกทิศทาง เป็นความรู้สึกผ่อนคลายที่ถูกนำมาจัดวางกับภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่นิ่งเฉย ไร้อารมณ์ เป็นภาพสัญลักษณ์ของความสุขที่อยู่กับความเศร้าในภาพรวม ในส่วนของหาดทรายถูกนำมาสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับส่วนประกอบต่างๆ ที่ถูกจัดวางภายในภาพ

เนื้อหาโดยภาพรวมในผลงานชุดนี้มุ่งนำเสนอเรื่องความสัมพันธ์ของมนุษย์ ในลักษณะของกลุ่มคนที่อยู่รวมกันในสังคม โดยผลงานในชุดแรกที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนั้น แสดงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการพูด ซึ่งเป็นการสื่อสารในเบื้องต้นระหว่างมนุษย์ในสังคม คำพูดเป็นสิ่งที่เป็นนามธรรมแต่มีพลังต่อผู้พูดและผู้ฟังอย่างมาก คนเราจะรักใคร่หรือเกลียดกันสามารถเป็นไปได้จากคำพูดได้ทั้งนั้น ดังนั้นการยึดถือในคำพูดว่าเป็นคำมั่นสัญญาที่ผูกพันระหว่างกัน เป็นความรับผิดชอบที่มีระหว่างกัน จึงเป็นสิ่งสำคัญของการอยู่ร่วมกันในสังคม

ผู้ศึกษาตระหนักถึงประเด็นสำคัญในเรื่องดังกล่าว จึงได้นำมาเป็นเนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออก โดยอาศัยสัญลักษณ์ที่เรียบง่ายในทางจิตรกรรม โดยอาศัยภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่รวมกลุ่มกันเพื่อให้เกิดความหมายของการอยู่ร่วมกันในสังคม อาศัยตำแหน่งของการจัดวางเพื่อสร้างความหมายของกลุ่มที่เกิดขึ้นในภาพผลงาน

ปัญหาในสังคมที่ทุกคนเผชิญร่วมกันถูกสะท้อนออกมาถึงความเพิกเฉย ละเลย และสิ้นหวัง พลังของกลุ่มคนที่แสดงนัยยะทางรูปลักษณ์ของการสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นพลังจากการรวมตัวกัน กลับถูกนำมาสะท้อนเป็นเนื้อหาของความเห็นแก่ตัว การปล่อยวางไม่มีส่วนร่วม ไม่คิดแก้ไขเป็นการมีชีวิตอยู่อย่างไร้จุดหมาย ในภาวะที่ทางจิตวิทยาสังคมเรียกว่าเป็น สภาวะของการออมแรง ซึ่งเป็นการแสดงออกที่เกิดบนฐานคิดว่า แม้เราจะไม่ทำคนอื่นจะทำหรือเกิดเพราะกลัวที่จะโดนคนอื่นเอาเปรียบจึงไม่ลงมือทำ

ดังที่ จำรอง เงินดี ได้อธิบายในประเด็นของการออมแรงนี้ไว้ว่า

> พฤติกรรมของบุคคลในกลุ่มที่เกิดขึ้น และถือว่าเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมอย่างหนึ่งก็คือ เมื่อบุคคลทำงานหรือกิจกรรมร่วมกันภายในกลุ่ม จะมีบุคคลในกลุ่มออกแรงทำงานให้กับกลุ่ม หรือทุ่มเทการทำงานให้กับกลุ่มน้อยกว่าปกติ ซึ่งเป็น

การลดความพยายามลงเมื่อเห็นผู้อื่นร่วมทำกิจกรรมด้วย ปรากฏการณ์เช่นนี้เรียกว่า การออมแรงทางสังคม (จำรอง เงินดี, 2552: 142)

ในขณะที่กลุ่มภาพลักษณ์ของลูกบอลชายหาด หรือฝูงนกบิน ได้แสดงความเชื่อมโยงกันด้วยความเป็นกลุ่มที่มีนัยยะของความร่วมมือกัน มีเป้าหมายเดียวกัน แต่ในทางตรงกันข้ามภาพกลุ่มคนที่ปรากฏในผลงานชุดนี้กลับแสดงการรวมกลุ่มกันแบบไร้จุดหมาย เป็นการรวมตัวให้เกิดเป็นกลุ่มทางสังคม ที่มีความโดดเด่นเฉพาะความสัมพันธ์ทางกายภาพ ในลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นสถานการณ์ที่กำลังตกอยู่ในสภาพเดียวกัน

3. กลวิธีการสร้างสรรค์

กลวิธีการสร้างสรรค์ที่ผู้ศึกษาเลือกนำมาใช้ในครั้งนี้เป็นการตัดทอนภาพลักษณ์ของมนุษย์โดยอาศัยเส้นที่เรียบง่าย โดยที่ยังคงมุ่งนำเสนอภาพลักษณ์ที่สามารถเชื่อมโยงไปถึงร่างกายมนุษย์ แต่ไม่ได้นำเอาความเป็นจิตวิญญาณของมนุษย์มาแสดงออกด้วยแต่อย่างใด เป็นการทำให้รูปลักษณ์ของมนุษย์เป็นเสมือนวัตถุชนิดหนึ่งที่สื่อถึงความเป็นตัวแทนของมนุษย์

การลดทอนรูปลักษณ์ที่ปรากฏนั้นอาศัยหลักการลดทอน โดยยังคงคำนึงสัดส่วนและตำแหน่งของอวัยวะไว้ในลักษณะที่ยังคงอ้างอิงจากความจริงในธรรมชาติ มุ่งเน้นการตัดทอนที่ส่วนของใบหน้าก่อน แล้วจึงนำเอารูปแบบที่ได้มาพัฒนาต่อเนื่องไปยังส่วนประกอบอื่นๆ ของร่างกายทั้งหมดให้เกิดเป็นความสอดคล้องกัน รวมถึงใช้หลักการเดียวกันนี้ในการตัดทอนรูปลักษณ์อื่นๆ ที่นำมาร่วมเสนอในภาพผลงานไม่ว่าจะเป็น ภาพของต้นไม้ นก หรือลูกบอลก็ตาม

การตัดส่วนประกอบของร่างกายนั้น เป็นความต้องการที่จะให้สามารถสื่อสารถึงเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอให้ได้ชัดเจนมากขึ้นในเชิงสัญลักษณ์ เป็นการตัดออกเพื่อแสดงถึงสภาพของการไร้ความสามารถ ซึ่งจะเชื่อมโยงไปกับการทำงานของอวัยวะที่หายไป

ในส่วนของการยืดรูปลักษณ์ของอวัยวะที่ปรากฏในส่วนที่เป็นลิ้นนั้น เป็นการเพิ่มเติมให้เห็นเป็นความเกินจริงเพื่อเชื่อมโยงไปสู่ทั้งทางด้านเนื้อ เพื่อให้เกิดการแสดงออกที่ให้ชัดเจนมากขึ้น อีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อรูปแบบการสร้างสรรค์โดยรวมอีกทางหนึ่งด้วยเช่นกัน

สำหรับภาพรวมในการระบายสีนั้น เป็นการระบายสีด้วยเกรียงระบายสี โดยเน้นการสร้างพื้นผิวที่หยาบขรุขระจากการระบายทับซ้อนกันของสีน้ำมัน ซึ่งเป็นกลวิธีที่ผู้ศึกษามีความสนใจศึกษาและได้พัฒนามาอย่างต่อเนื่อง

ข้อดีของการใช้เกรียงระบายสีในการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่ได้รับจากประสบการณ์ คือ การใช้เกรียงระบายสีจะสามารถทำให้เกิดพื้นผิวได้หลากหลายลักษณะด้วยวิธีการต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการป้าย การขูดขีด หรือการแตะสี ในปัจจุบันทางบริษัทผู้ผลิตอุปกรณ์ระบายสีได้ออกแบบเกรียงในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น ดังนั้นการเลือกใช้เกรียงระบายสีที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์ จึงขึ้นอยู่กับผลที่ต้องการให้เกิดขึ้นว่าเป็นไปในรูปแบบใด

ในกรณีของผู้ศึกษานั้น การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในครั้งนี้ได้เลือกใช้เกรียงระบายสีแบบปลายแหลม (เบอร์ 10) เป็นหลัก โดยอาศัยการแต้มสีด้วยด้านข้างของเกรียง ระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้น จนเกิดเป็นพื้นผิวขรุขระขึ้น ซึ่งทำให้เกิดความสอดรับกับรูปลักษณ์ของมนุษย์ที่กำหนดขึ้น ซึ่งเป็นแบบรูปทรงที่ถูกตัดทอน ดังนั้นการสร้างพื้นผิวที่ไม่ได้เหมือนจริงตามธรรมชาติจึงสามารถกลมกลืนไปกับรูปลักษณ์ดังกล่าวได้โดยง่าย

การใช้เกรียงระบายสีที่มีขนาดเล็กนี้ ส่งผลให้เกิดการแต้มสีที่เมื่อมองดูโดยรวมจะเป็นพื้นผิวขนาดเล็กทับซ้อนกัน เกิดการสะท้อนแสงระยิบระยับได้จากส่วนนูนของสีน้ำมันที่สะท้อนกับแสง ข้อดีของเกรียงขนาดเล็กคือทำให้สามารถปรับเปลี่ยนทิศทางไปได้ง่ายกว่าการใช้เกรียงที่มีขนาดใหญ่ เราจะสามารถแต้มสีให้สอดรับไปกับทิศทางของรูปร่างหรือรูปทรงของเนื้อหาได้ดี

ลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งที่ได้รับจากการใช้เกรียงระบายสีคือ สามารถในการรักษาความสะอาดของสีที่ระบายลงไปบนภาพได้ดี เนื่องจากการทำความสะอาดเกรียงในขณะระบายสีนั้น สามารถทำได้โดยการเช็ดจึงทำให้สะอาดโดยง่าย อีกทั้งรูปลักษณ์ที่เป็นเพียงแผ่นโลหะแบนราบ ไม่มีซอกมุมแบบเดียวกับขนของพู่กันซึ่งหากล้างไม่สะอาดแล้ว จะมีเศษของสีหรือน้ำมันล้างพู่กันติดอยู่ จึงทำให้การระบายสีด้วยเกรียงจะได้สีที่สะอาดสดใสเสมอ

กลวิธีในการระบายสีในผลงานครั้งนี้ประกอบไปด้วย การระบายสีแบบทับซ้อนกันด้วยเกรียงระบายสี เป็นการระบายทับกันแบบที่ยังคงสามารถมองเห็นสีที่อยู่ชั้นล่างของภาพได้ เกิดเป็นการประสานกันของสีข้างเคียงและสีคู่ตรงข้ามอย่างลงตัว กลวิธีการสร้างน้ำหนักของสีโดยรวมนั้นปรากฏออกเป็นสองลักษณะด้วยกันคือ การระบายพื้นด้วยสีที่มีความสว่างก่อนแล้วจึงระบายน้ำหนักของสีที่เข้มกว่าในชั้นถัดไป และการระบายไล่น้ำหนักจากที่ที่เข้มที่สุดก่อนแล้วระบายสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่าทับซ้อนกัน

นอกจากนี้ยังได้สร้างความตัดกันของพื้นผิวด้วยการใช้กลวิธีในการระบายสีที่แตกต่างกัน คือ การระบายเรียบด้วยพู่กันในส่วนที่เป็นพื้นหลังของภาพ เพื่อสร้างมิติลวงให้เกิดความรู้สึกลึกไกลออกไปมากขึ้นกว่าการใช้กลวิธีระบายสีด้วยเกรียงเหมือนกันทั้งภาพ

นอกจากการระบายเรียบแบบสีเดียวแล้วนั้น ผู้ศึกษายังได้พัฒนาการระบายสีในบริเวณพื้นภาพด้านหลัง ด้วยการระบายแบบเกลี่ยสีโดยใช้ทั้งพู่กันระบายสี ตลอดจนใช้ถุงพลาสติกมาทดลองลูบเกลี่ยให้สีเกิดการผสมผสานกันอีกด้วย การเลือกใช้กลวิธีดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับเรื่องราวที่ปรากฏด้วย กล่าวคือ ในส่วนของการระบายเรียบสีเดียวหรือการระบายเกลี่ยสีเข้าหากันนั้น ทำขึ้นเพื่อประโยชน์ทางด้านเนื้อหาที่กำหนดให้เป็นภาพบรรยากาศของท้องฟ้าที่อยู่ในระยะหลัง จึงถือได้ว่าเป็นการเลือกใช้กลวิธีระบายสีให้สอดรับกับความต้องการแสดงออกทางด้านเนื้อหาด้วย

เช่นเดียวกับการสร้างพื้นภาพที่ทำให้มีลักษณะเหมือนกับเป็นพื้นทรายนั้น สร้างขึ้นด้วยกลวิธีระบายเรียบด้วยสีอะคลีลิค ก่อนที่จะใช้แปรงดีดสีต่างน้ำหนักกันไปทั่วบริเวณภาพ เพื่อให้มองเห็นคล้ายกับผืนทรายชายหาด เป็นการเลือกกลวิธีระบายสีให้สอดรับกับภาพเนื้อหาที่ต้องการ แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการผลักระยะของภาพพื้นหลังออกไปด้วยความแตกต่างของพื้นผิวอีกด้วย

โดยภาพรวมของผลงานจะเป็นการระบายสีในลักษณะที่เป็นแผ่นสี ประสานกันจนเกิดเป็นภาพขึ้น อาศัยน้ำหนักของสีที่แตกต่างกัน สร้างให้เกิดเป็นมิติลึกตื้น มีการวางจังหวะของน้ำหนักสีด้วยการไล่น้ำหนักสีอ่อนเข้มบ้างในบางจุด เพื่อสร้างให้เกิดเป็นความลึกตื้นจากการมองเห็น

สีที่ใช้ในผลงานจิตรกรรมครั้งนี้ไม่ได้มีหลักการอ้างอิงจากสีในธรรมชาติทั้งหมด แต่เป็นการเลือกใช้สีที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละภาพ กล่าวคือเมื่อเลือกใช้สีใดเป็นหลักของภาพก็จะใช้สีที่ประสานความกลมกลืน ตลอดจนสร้างความขัดแย้งเพื่อให้เกิดเป็นความสมบูรณ์ในการมองเห็นมากที่สุดตามทรรศนะของผู้ศึกษา

4. การตีความในผลงานสร้างสรรค์

สิ่งที่พบจากการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในครั้งนี้ เป็นผลมาจากบริบทแวดล้อมทางสังคม ซึ่งมีความเชื่อมโยงมาตั้งแต่แนวความคิดของผู้ศึกษาที่มีต่อสังคม ตลอดจนอิทธิพลของสังคมที่มีต่อความคิดในการดำเนินชีวิต ผลักดันให้เกิดเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่แสดงออก ด้วยกลวิธีการระบายสีที่เป็นไปตามทรรศนะของตนเอง

บริบทแวดล้อมของสังคมมีส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจ หรืออธิบายความของการสร้างสรรค์ โดยเฉพาะบริบทของผู้สร้างสรรค์ที่เกี่ยวเนื่องกับทั้งเรื่องของการเมือง เศรษฐกิจ สังคม

นอกจากนี้สุนทรียภาพของการแสดงสิ่งที่ไม่สมบูรณ์จากตัวแทนของสิ่งที่เป็นจริงในธรรมชาตินั้น ก่อให้เกิดความรู้สึกนึกคิดต่อการสร้างสรรค์ให้ดำเนินไปในทางที่ดี เป็นความพยายามที่จะใช้ภาพที่บกพร่องของรูปลักษณ์มนุษย์เพื่อสะท้อนถึงปัญหาที่ผู้ศึกษาตระหนักและต้องการสื่อสารกับผู้ชม เพื่อให้กิดความตระหนักถึงความสมบูรณ์ที่ควรมีอยู่จริงในสังคม

ในส่วนของการสื่อความหมายด้วยสัญลักษณ์นั้น เมื่อพิจารณาจาผลงานสร้างสรรค์ทั้งหมดโดยภาพรวม นำเอาผลงานมาพิจารณาด้วยเกณฑ์การประเมินในเชิงสัญลักษณ์แล้ว จะพบว่า

ประเด็นของการสื่อความหมาย (Semantic) นั้น สัญลักษณ์ทางจิตรกรรมที่ปรากฏในผลงานทั้งหมดนั้น ผู้ศึกษาได้อาศัยกระบวนการสื่อความหมายออกมาอย่างตรงไปตรงมา ชัดเจน การตัดส่วนต่างๆของร่างกายออกนั้น เป็นการแสดงถึงความไม่มีอยู่ การขาดความสามารถในด้านที่เกี่ยวข้องกับอวัยวะที่หายไป เช่น การที่ปราศจากส่วนหัวของร่างกาย คือ การขาดความสามารถในการคิด ตลอดจนประสาทสัมผัสที่เกี่ยวโยง ไม่ว่าจะเป็นการมองเห็น การได้ยิน การพูด ขณะเดียวกันแขนขาที่ขาดหายไปก็เป็นการสื่อความหมายถึงการไร้ความสามารถที่จะมีส่วนร่วมหรือช่วยเหลือ ลิ้นที่ถูกยืดให้มีความยาวจนผิดปกตินั้นเป็นการสื่อถึงความเกินพอดีจนสร้างให้เกิดปัญหาตามมา นอกไปจากนั้นส่วนประกอบอื่นๆในภาพผลงานไม่ว่าจะเป็นภาพของนก ลูกบอล ชายหาด เรือ ล้วนแต่เป็นสัญลักษณ์ที่ถูกนำมาใช้สื่อความหมายในเชิงสากล ทั้งในเรื่องของอิสระภาพ ความสนุกสนาน หรือการเคลื่อนที่ ล้วนส่งผลให้ผู้ที่พบเห็นผลงานชุดนี้สามารถทำความเข้าใจความหมายไปได้ในทิศทางเดียวกับผู้สร้าง

ในประเด็นของความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญลักษณ์ (Syntactic) ที่ปรากฏในผลงานนั้น มีลักษณะของการนำมาใช้ทั้งในลักษณะของการเปรียบเทียบในเชิงอุปมาอุปไมยในเรื่องของความหมาย ลักษณะของการจัดวางซ้ำรูปลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานเป็นการเน้นย้ำถึงเรื่องหรือความหมายที่ต้องการสื่อสาร เช่นเดียวกับการย้ำด้วยการพูด และเป็นการสร้างความรู้สึกที่อึดอัด แสดงถึงผลกระทบของเรื่องราวที่สิ่งที่ต้องการสื่อออกไปว่ามีผลเป็นวงกว้าง ทิศทางและตำแหน่งของสัญลักษณ์มีความหมายสอดคล้องกันกับการจัดวาง ตำแหน่งที่ปรากฏอยู่ด้านบนของภาพมีลักษณะที่เหนือกว่าในทางความหมายของภาพเนื้อหา

สำหรับในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างรูปภาพกับผู้ดู (Pragmatic) นั้นผลงานจิตรกรรมทั้งหมดที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้น ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยอาศัยหลักการทางทัศนศิลป์ที่สมบูรณ์มีการใช้ตำแหน่งกึ่งกลางภาพเป็นหลักในการสื่อความหมาย การซ้ำด้วยขนาดของสัญลักษณ์ การกำหนด

กรอบของสีสัน การสร้างพื้นผิวที่ขรุขระ ตลอดจนการจัดวางส่วนประกอบต่างๆในภาพผลงานที่เหมาะสม เพื่อสะท้อนให้การแสดงออกของผลงานมีความเด่นชัดตามความประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ การเน้นความโดดเด่นเพื่อความสมบูรณ์ในการแสดงออกมีลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละคน สร้างความหมายและการสื่อสารที่ชัดเจนระหว่างผลงานกับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย ในครั้งนี้ผู้ศึกษาสามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ได้ดังนี้

1. วัตถุประสงค์

1.1เพื่อศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยที่แสดงออกด้วยรูปลักษณ์ของมนุษย์ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิด รูปแบบการแสดงออก กลวิธีการสร้างสรรค์

1.2 เพื่อพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ในจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย ด้วยบริบทแวดล้อมในปัจจุบัน

สรุปผลการศึกษาข้อมูล

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ที่แสดงออกด้วยรูปลักษณ์ของมนุษย์นั้น พบว่ารูปลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกนำมาแสดงออกนั้น มาจากแนวความคิดซึ่งมีที่มาจากสิ่งเร้าทั้งจากภายนอกและภายในของผู้สร้างสรรค์ โดยที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยได้ทำการพัฒนาแนวความคิดในการสร้างสรรค์ต่อเนื่องมานับจากประวัติศาสตร์ของการสร้างสรรค์ผลงานด้วยภาพลักษณ์มนุษย์ ซึ่งมีพัฒนาการมาตั้งแต่การใช้รูปลักษณ์ของร่างกายมาแสดงออกอย่างเหมือนจริงตามธรรมชาติ เพื่อแสดงออกถึงความงดงามตามคติของแต่ละยุคสมัย จนกระทั่งถึงการแสดงออกด้วยภาพของร่างกายที่มีการดัดแปลงเสริมต่อ ตัดทอนรายละเอียดหรือส่วนต่างๆ ของร่างกาย จนเกิดเป็นความแปลกแตกต่างเพื่อสนองตอบต่อความต้องการและความเชื่อของผู้สร้างสรรค์ จนกระทั่งมีการนำเอารูปลักษณ์ของมนุษย์มาใช้เป็นเสมือนวัตถุชนิดหนึ่งเพื่อสื่อความหมายออกมาทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยอาศัยร่างกายเป็นสื่อกลางความคิด

ทางด้านของรูปแบบในผลงานที่แสดงออกด้วยรูปลักษณ์ของมนุษย์นั้น เป็นการแสดงออกที่สอดคล้องไปกับบริบทของสังคมในแต่ละช่วงเวลา จะพบว่าภาพลักษณ์ของมนุษย์นั้นมีนัยยะสำคัญในการสื่อถึงเรื่องราวความเคลื่อนไหวของสังคม เป็นภาพสะท้อนสังคมในแต่ละช่วงเวลาได้เป็นอย่างดี มีการแสดงเนื้อหาส่วนตนคือในส่วนที่เป็นความเชื่อ ความคิด ประสบการณ์ชีวิตของผู้สร้างสรรค์เอง ตลอดจนเนื้อหาของสังคมที่สะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลง ความสัมพันธ์ของชุมชน ในบริบทที่แวดล้อมการสร้างสรรค์

กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพมนุษย์ในจิตรกรรมร่วมสมัยนั้น พบว่ามีความหลากหลายในการใช้ทั้งสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ โดยการเลือกใช้ทั้งสื่อวัสดุและกลวิธีสร้างสรรค์นั้นจะมีความสอดคล้องไปกับทั้งรูปแบบและเนื้อหาในการถ่ายทอดของศิลปิน ซึ่งจะมีความแตกต่างกันไปตามปัจเจกภาพของตัวผู้สร้างสรรค์เอง

ในส่วนของการพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมของผู้ศึกษานั้น อาศัยแนวความคิดที่ได้รับมาจากบริบทของสภาพสังคมโดยรอบ โดยเลือกที่จะนำเอาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับตัวเองในประเด็นของความรู้สึกอึดอัด ความรู้สึกความผิดหวังที่มีต่อปัญหาที่เกิดขึ้นรอบตัว ด้วยการสื่อความในลักษณะสัญลักษณ์เพื่อความต้องการที่จะกระตุ้นให้เกิดความคิดในทางสร้างสรรค์ โดยอาศัยรูปแบบของการสร้างสัญลักษณ์ผ่านรูปลักษณ์ของมนุษย์ที่เรียบง่าย เป็นเนื้อหาที่จะถ่ายทอดความคิดต่างๆออกมา โดยความมุ่งหวังนั้นต้องการที่จะสะท้อนความคิดเห็นส่วนตนที่มีต่อสังคมโดยรอบออกไปสู่ผู้ชม

นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินต่างชาติและศิลปินไทย จำนวน 40 ภาพ ได้ส่งผลต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ คือ ความต้องการเบื้องต้นที่จะแสดงออกในผลงานครั้งนี้มุ่งสร้างสัญลักษณ์ที่สามารถเพื่อสื่อความหมายด้วยรูปแบบของความเรียบง่าย ไม่ต้องการสอกแทรกอารมณ์ หรือแสดงความรู้สึกผ่านอารมณ์ที่เป็นธรรมชาติผ่านรูปลักษณ์ร่างกายของมนุษย์ โดยการทำให้รูปลักษณ์ที่ปรากฏนั้นเป็นเพียงรูปลักษณ์ของมนุษย์ที่ไม่มีชีวิต ไม่มีอารมณ์ความรู้สึก ดังที่ปรากฏรูปแบบในลักษณะที่กล่าวนี้ในผลงานจิตรกรรมของ ฟรานเซสโก คลีเมนเต (ภาพที่ 17) จิตรกรรมของ พอล คลี (ภาพที่ 19) หรือภาพจิตรกรรมของวุฒิกร คงคา (ภาพที่ 35) เป็นต้น

ดังนั้นการสื่อสารผ่านรูปแบบที่กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกต่อเรื่องราวในผลงานชุดนี้ ในลักษณะของการตีความหมายผ่านรูปลักษณ์ของมนุษย์ จึงอาศัยการตัดทอนรูปลักษณ์ที่ไม่แสดงออกถึงความเป็นธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ความเจ็บปวด ความกลัว ที่ศิลปินอาจใช้เพื่อส่งต่ออารมณ์ให้กับผู้ชม ดังที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของ ฟรีดา คาห์โล (ภาพที่ 4) จิตรกรรมของอีริค ฟิชเชิล (ภาพที่ 12) หรือจิตรกรรมของ ลำพู กันเสนาะ (ภาพที่ 39) เป็นต้น

นอกจากนี้การแสดงออกของเนื้อหาในผลงานครั้งนี้ มุ่งแสดงความหมายต่างโดยสะท้อนผ่านภาพลักษณ์ของมนุษย์เป็นหลัก ดังนั้นบรรยากาศของภาพในผลงานชุดที่ 1 และผลงานชุดที่ 2 จึง เลือกที่จะทดลองสร้างบรรยากาศของภาพในลักษณะที่ไม่แสดงบรรยากาศ สถานที่และเวลา

ดังที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของ ชอง ดู บูเฟต์ (ภาพที่ 2) จิตรกรรมของ พอล คลี (ภาพที่ 19) หรือจิตรกรรมของวีระศักดิ์ สัสดี เป็นต้น

ในขณะเดียวกันในผลงานสร้างสรรค์ชุดที่ 3 ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างเนื้อหาที่สอดคล้องกับบรรยากาศที่โดยรอบที่สร้างสรรค์ขึ้น ไม่ว่าจะเป็นท้องฟ้า ชายหาด ทะเล เพื่อให้ภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่สร้างขึ้นนั้นสะท้อนเรื่องราวที่สอดรับกับสัญลักษณ์ที่นำเข้ามาเสริม เพื่อให้การสื่อสารมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นตามทัศนะของผู้วิจัย

ผลงานจิตรกรรมในชุดนี้มีจำนวนทั้งหมด 23 ชิ้น โดยสามารถจำแนกผลงานออกเป็น 3 ชุด ตามพัฒนาการที่แตกต่างกัน กล่าวคือ

ผลงานชุดที่ 1 ประกอบไปด้วยผลงานจิตรกรรมจำนวน 6 ชิ้น คือ

1. **ในบ่อน้ำ** ขนาด 250x350 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
2. **ลิ้น (หมายเลข 1)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
3. **ลิ้น (หมายเลข 2)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
4. **ลิ้น (หมายเลข 3)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
5. **ลิ้น (หมายเลข 4)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
6. **ลิ้น (หมายเลข 5)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในชุดที่ 1 เป็นการสร้างรูปทรงมนุษย์ขึ้นจากการตัดทอนรายละเอียดของร่างกายออกไป คงไว้แต่สาระที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่ต้องการแสดงออก มีการยืดส่วนของลิ้นออกให้ยาวผิดปกติ เพื่อประโยชน์ในการสื่อถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการพูด ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดว่าการพูดเป็นการสื่อสารที่สำคัญ เป็นพฤติกรรมที่สามารถสะท้อนความรู้สึกของตัวตนแต่ละคนออกมา สามารถสร้างความสัมพันธ์ที่ดีและร้ายได้ด้วยคำพูด นอกจากนี้การพูดยังมีพลังที่สามารถนำพาผู้คนในสังคมให้ประพฤติปฏิบัติตนไปในทิศทางที่ผู้พูดต้องการได้ ดังนั้นพลังของการพูดจึงมีผลอย่างมากต่อการอยู่ร่วมกันของสังคม กระบวนการระบายสีเป็นการระบายสีที่มีน้ำหนักสีเข้มทับซ้อนลงบนน้ำหนักของสีที่อ่อนกว่า ใช้พื้นผิวในการสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นพื้นผิวขรุขระ ภาพของคนไม่ได้สื่อถึงความเป็นมนุษย์ที่มีจิตวิญญาณภายในแต่อย่างใด

ผลงานชุดที่ 2 ประกอบไปด้วยผลงานจิตรกรรมจำนวน 4 ชิ้น คือ

1. **ไม่มีหัว (หมายเลข 1)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
2. **ไม่มีหัว (หมายเลข 2)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ

3. **ไม่มีหัว (หมายเลข 3)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
4. **ไม่มีหัว (หมายเลข 4)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในชุดที่ 2 เป็นความต้องการที่จะทดลองทำลายโครงสร้างของความเป็นรูปลักษณ์มนุษย์เพิ่มเติม โดยการตัดเอาส่วนของศีรษะออก เพื่อใช้สื่อถึงความเป็นมนุษย์ ซึ่งเป็นการตัดเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวของความต้องการที่จะสื่อถึง การไร้ความคิด ไร้อารมณ์และความรู้สึกออกไปจากภาพลักษณ์ของมนุษย์ด้วย เป็นการตอบสนองความต้องการที่จะสร้างภาพลักษณ์ใหม่ที่ยังคงใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์เพื่อสื่อความหมาย การทำลายความเป็นตัวตนในความหมายที่ใช้นี้ เพื่อตัดความเป็นใครออกไปเพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกที่ว่าไม่ใช่ตนเองในทางการมองเห็น แต่ในขณะเดียวกันนั้น ความไม่เป็นใครก็จะสามารถทำให้ตระหนักได้ว่าอาจเป็นตัวเรา เป็นการใช้สัญลักษณ์ที่ไม่ได้มีความต้องการที่จะระบุตัวตนในเชิงอัตลักษณ์ ตลอดจนอาจมองเป็นเพียงร่างกายที่ถูกทำขึ้นเพื่อเลียนแบบความเป็นมนุษย์ เป็นเสมือนวัตถุที่เล่าเรื่องสะท้อนความหมายผ่านรูปลักษณ์ของร่างกายมนุษย์

ผลงานชุดที่ 3 ประกอบไปด้วยผลงานจิตรกรรมจำนวน 13 ชิ้น คือ

1. **ไม่มีมือ (หมายเลข 1)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
2. **ไม่มีมือ (หมายเลข 2)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
3. **ไม่มีมือ (หมายเลข 3)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันบนผ้าใบ
4. **ไม่มีมือ (หมายเลข 4)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
5. **ไม่มีมือ (หมายเลข 5)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
6. **ชายหาด (หมายเลข 1)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
7. **ชายหาด (หมายเลข 1)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
8. **ชายหาด (หมายเลข 1)** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
9. **นก** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
10. **เกาะกลุ่ม** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
11. **ลงเรือลำเดียวกัน** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
12. **ภาพสะท้อน** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ
13. **สละเรือ** ขนาด 100x100 เซนติเมตร สีน้ำมันและสีอะคลีลิคบนผ้าใบ

ในผลงานชุดที่ 3 นั้นผู้ศึกษาได้พยายามแก้ปัญหาในเรื่องมิติของภาพ ตลอดจนความหมายของภาพที่สื่อออกมาบนระนาบที่มีพื้นผิวแตกต่างกัน โดยการแบ่งใช้พื้นผิวที่ขระขระจากการรระบายสีทับซ้อนกันในส่วนที่เป็นภาพเรื่องราวหลัก ในขณะที่ทำให้พื้นภาพที่เกิดขึ้น ซึ่งต้องการผลักให้เกิดเป็นระยะที่ห่างถอยออกไปด้วยการระบายเรียบ โดยนำเสนอการแก้ปัญหาทั้งการระบายเรียบด้วยสีเดียว การระบายเรียบด้วยการระบายเกลี่ยสี ตลอดจนการรบายเรียบพร้อมกับการสร้างพื้นผิวด้วยจุดสีเล็กๆ เพื่อให้เกิดเป็นระยะของภาพ ตลอดจนสามารถสื่อถึงความหมายของพื้นผิวที่แตกต่างกันออกไป

ทั้งนี้การใช้ภาพลักษณ์ของมนุษย์ในผลงานจิตรกรรมชุดนี้ ยังได้นำเสนอการตัดทอนมือของภาพมนุษย์ออก เพื่อสร้างรูปแบบใหม่ที่สอดรับกับความต้องการที่จะสื่อถึงสภาพไร้ความสามารถของมนุษย์อีกด้วย การใช้ภาพลักษณ์ของมนุษย์ในผลงานชุดนี้ มีการสลับเปลี่ยนเอาภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่เคยใช้มาก่อน มาเพื่อตอบรับให้เหมาะสมกับเนื้อหาที่ต้องการจะถ่ายทอดออกไป

นอกจากนี้ยังได้นำเอาภาพลักษณ์ของลูกบอลเข้ามาเสริม ให้เกิดผลทางการรับรู้ในด้านเนื้อหาเรื่องราว ตลอดจนเพื่อแก้ปัญหาเรื่องการใช้สีในผลงานจิตรกรรมให้มีความแตกต่างมากขึ้นกว่าผลงานในชุดก่อนหน้านี้อีกด้วย

สิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้จากการสร้างเนื้อหาในผลงานครั้งนี้ เป็นผลมาจากบริบทแวดล้อมทางสังคม ซึ่งมีความเชื่อมโยงมาตั้งแต่ความคิด ผลักดันให้เกิดเป็นเรื่องราวที่แสดงออก ซึ่งมีความเชื่อมโยงมาตั้งแต่แนวความคิดของผู้ศึกษาที่มีต่อสังคม ตลอดจนอิทธิพลของสังคมที่มีต่อความคิดในการดำเนินชีวิต ผลักดันให้เกิดเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่แสดงออก ด้วยกลวิธีการระบายสีที่เป็นไปตามทรรศนะของผู้ศึกษา

ผลงานชุดนี้ต้องอาศัยบริบทแวดล้อมของสังคม ซึ่งมีส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจ หรืออธิบายความของการสร้างสรรค์ โดยเฉพาะบริบทของผู้สร้างสรรค์ที่เกี่ยวเนื่องกับทั้งเรื่องของการเมือง เศรษฐกิจ สังคม ต้องอาศัยการตีความซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ศึกษาได้สร้างเป็นความแตกต่างขึ้นในผลงาน เป็นองค์ความรู้ที่จะมีความแตกต่างไปจาการสร้างสรรค์ที่ร่วมสมัยในปัจจุบัน

แม้ว่ารูปลักษณ์การแสดงออกในผลงานจะเป็นการตัดชิ้นส่วนต่างๆของร่างกายออก แต่ไม่ได้มุ่งที่จะแสดงความรุนแรงแต่อย่างใด การตัดชิ้นส่วนของร่างกายที่ปรากฏทำให้เกิดเป็นภาพลักษณ์ที่ม่สมบูรณ์ เพื่อประสงค์ในการสื่อความหมายที่เกี่ยวข้องกับการดำรวอยู่ในสังคม

อาศัยการแสดงออกแบบเรียบง่าย ไม่ได้แสดงความเป็นจริงตามธรรมชาติ จึงลดความน่ากลัวลงไป ผู้ศึกษามุ่งอาศัยหลักการทางทัศนศิลป์เพื่อสร้างภาพผลงานที่มีคุณค่าในเชิงการสร้างสรรค์ขึ้น

ผู้ศึกษาได้นำภาพผลงานการสร้างสรรค์ทั้งหมดไปเสนอต่อผู้ทรงวุฒิทางด้านทัศนศิลป์เพื่อขอความเห็นที่เกี่ยวข้องกับผลของการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ซึ่งสรรเสริญ มิลินทสูต ได้ให้ความเห็นต่อการสร้างสรรค์โดยสรุปความได้ว่า

> ความน่าสนใจที่พบเห็นได้จากผลงานชุดนี้อย่างแรกคือ ตัวผลงานทั้งหมดมีความเรียบง่าย มีการใช้ลักษณะของสัญลักษณ์บางอย่างตลอดจนส่วนประกอบต่างๆ ทางทัศนศิลป์อย่างเรียบง่าย ตัดทอนจนเหลือแก่นสาระทางจิตรกรรมอย่างชัดเจน บางครั้งจะรู้สึกว่ามีการปนกันของความรู้สึกของการเป็นภาพกราฟิกอยู่ในผลงานด้วย ซึ่งอาจเกิดจากทั้งวิธีการประกอบองค์ประกอบที่ใช้ส่วนประกอบทางทัศนศิลป์จำนวนไม่มากนัก มาจัดวางอย่างเป็นระเบียบ ซึ่งได้ผลทางการสื่อสาร
>
> ในขณะเดียวกันก็มีลักษณะคล้ายว่าได้หยิบยืมวิธีการบางอย่างของศิลปะภาพพิมพ์ มาใช้ในการสร้างมิติของภาพที่ไม่ได้ลึกลวงตาให้เป็นแบบโลกสามมิติ แต่ดูจะเป็นเจตนารมย์ที่จะพยายามสร้างมิติของโลกสองมิติขึ้นมาเพื่อสื่อสารอย่างไม่ซับซ้อน แต่มีความชัดเจนตรงไปตรงมา ตัวรูปลักษณ์ของมนุษย์ที่เชื่อว่าเป็นเป็นตัวแทนของผู้สร้างเองนั้น แม้ไม่ได้แสดงความรู้สึกทางใบหน้า แต่ใช้ทั้งการซ้ำและการตัดทอนร่างกายบางส่วน หรือนำเสนอเฉพาะบางส่วนและจัดการมันด้วยปริมาณของตัวภาพ หรือการปรับองค์ประกอบบางส่วนเพื่อสร้างหรือนำเสนอเรื่องราว ความน่าสนใจที่มีมากคือความพยายามที่ไม่นำเสนออะไรจนมากเกินไป ใช้ความน้อยจัดการเฉพาะจุดสำคัญของเนื้อหาแล้วสามารถถ่ายทอดเรื่องราวและความงามทางศิลปะออกมาได้
>
> เนื้อหาของผลงานดูจะไม่สะท้อนประเด็นใดเป็นพิเศษ มีลักษณะของการบันทึกในสิ่งที่ตนเองพบเห็นซึ่งเป็นปกติวิสัยที่พบในงานศิลปะ ว่าเป็นการแสดงทัศนคติและมุมมองในชีวิตของศิลปินแต่ละคน มันอาจไม่ได้มุ่งเน้นที่จะอ้างถึงเรื่องราวใดเป็นพิเศษ แต่ขณะเดียวกันมันก็ทำให้มองเห็นถึงมุมมองของศิลปินที่มีต่อโลกรอบตัว
>
> การกำหนดให้ชิ้นงานมีขนาดที่ไม่ใหญ่จนเกินไป ยิ่งชี้ให้เห็นถึงลักษณะของการทำหน้าที่คล้ายกับเป็นบันทึก ขนาดที่ไม่ใหญ่มีความน่าสนใจทั้งลักษณะของการ

เป็นบันทึกและการพยายามตัดทอน กลั่นเกลาเฉพาะสิ่งที่สำคัญให้ปรากฏออกมาบนผลงาน ซึ่งสอดคล้องกับการที่เวลาเราบันทึกอะไรนั้นคงไม่พร่ำเพ้อพรรณาไปเรื่อยเปื่อย ดังนั้นบันทึกที่ทำอยู่นี้มันคือลักษณะของการกลั่นกรองแล้ว พื้นที่ของการนำเสนอจึงมีความเหมาะสมกับขนาดของมัน

เทคนิคในการเขียนภาพเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ดูแล้วมีความน่าสนใจ คิดว่าผู้สร้างพยายามเล่นกับพื้นผิวของภาพที่ไม่ได้เน้นให้ขรุขระมากนัก เป็นความพยายามที่จะเล่นกับความแบน แต่สร้างความลวงของพื้นผิวในความหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการใช้รอยเกรียงหรือความพยายามเชื่อมโยงสีและน้ำหนักหลายๆส่วนเพื่อผลักดันให้เกิดความขัดแย้งในลักษณะที่กลมกลืน แม้ในบางชิ้นดูจะสร้างความขัดแย้งอย่างรุนแรงอยู่บ้างแต่ก็ถูกเกลาในลักษณะที่สุภาพ ทำให้ผลงานมีความเป็นส่วนตัว สะท้อนบุคลิกบางอย่างของผู้สร้างออกมาในลักษณะเช่นนี้ (สรรเสริญ มิลินทสูต, คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 31 พฤษภาคม 2558.)

ในขณะเดียวกัน ถนอม ชาภักดี ได้แสดงความเห็นต่อผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ชุดนี้ โดยสามารถสรุปความจากการสัมภาษณ์ได้ว่า

ผมมองว่าประเด็นที่ถูกนำเสนอในผลงานครั้งนี้มีความสอดคล้องกับสภาพสังคมปัจจุบัน ในบริบทของสังคมจริงๆก็คือการผลิตซ้ำ การซ้ำในบางครั้งเข้ามาในชีวิตเราโดยไม่รู้ตัว ในประเด็นของความซ้ำนี้ผมว่าเป็นเรื่องใหญ่ เพราะความซ้ำมันทำให้เกิดอาการประหลาดของคนขึ้นมา กิจกรรมของคนในหนึ่งวันนั้นมันก็ไม่หนีไปจากกิจวัตรเดิมๆ ยิ่งในสังคมปัจจุบันในวิธีคิดแบบสังคมบริโภคนิยมนั้นยากที่จะหนีได้ คำตอบที่แท้จริงนั้นไม่รู้ว่ามันคืออะไรกันแน่ เหมือนว่าคนเกิดมาก็ต้องทำอย่างนั้น เราดำเนินไปตามทางที่มันเหมือนมีบางอย่างที่จัดการให้เราต้องทำเป็นอัตโนมัติ ผมเห็นด้วยกับงานชุดนี้ คือผมมองว่าหลายคนอาจสังเกตว่ามันไม่ได้มีหรือแสดงตัวอะไร แต่ผมคิดว่านี่คือลักษณะตัวข้อเท็จจริงของความเป็นปัจจุบัน

สำหรับประเด็นในตัวงานนั้นจะมีความเป็นการเมืองหรือไม่นั้น ผมคิดว่าคนเรายุ่งกับวิธีคิดแบบนี้โดยไม่สามารถหลีกหนีได้อยู่แล้ว แม้จะไม่มีการชุมนุมทางการเมืองแต่วิถีชีวิตวัฒนธรรมมันก็เป็นผลผลิตจากวิธีคิดแบบนี้อยู่แล้ว ผมคิดว่าการเมืองก็คือเรื่องของความเชื่อ ความเชื่อก็เป็นเรื่องของการเมืองซ้ำกันไปมาอย่างนี้ แต่มันไม่ได้เป็นการซ้ำที่ย่ำอยู่กับที่ มันมีอะไรใหม่ๆ เข้ามาทุกวัน เพียงแต่

เหตุการณ์มันประจวบเหมาะมันเลยยิ่งกลายเป็นว่าชุดข้อมูล วิธีคิดอะไรต่างๆ มันเข้ามาตรงกันพอดี มันเลยส่งผลให้งานมันคล้ายกับเป็นการสะท้อนอะไรบางอย่าง

ในตัวงานนั้นผมคิดว่าเป็นลักษณะร่วมสมัยตรงที่มันสามารถบอกสภาวะกลไกของสังคมในปัจจุบัน ผมคิดว่าตัวสัญลักษณ์ในงานนี้ถ้าเรามองตรงๆก็มีความชัดเจนว่า ไม่ว่าจะเป็นคนที่ไม่มีหัว การชูมือขึ้น การเรียงคิว การพูด การสื่อสารในแบบต่างๆ ผมว่าตัวผลงานมันมีบทสนทนาของตัวมันเอง ซึ่งมองว่ามันเป็นการซ้ำที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ด้วย แม้ในผลงานจะไม่ได้แสดงความสัมพันธ์กับเรื่องของเวลาอย่างชัดเจน ไม่ได้เกี่ยวกับพื้นที่ใดอย่างชัดเจน แต่สิ่งที่ปรากฏในตัวงานนั้นไม่ว่าเวลาใดคุณก็เป็นแบบนี้

ผมมองว่าตัวสีในผลงานทำให้คนต้องคิดมาก คือขณะที่เรามองกลไกจริงๆแล้วมันเหมือนว่าการซ้ำในสังคมปัจจุบันนั้นมันมีความหลากหลายให้เราเลือก มีสิทธิเสรีภาพในการเลือก แต่จริงแล้วที่สุดการเลือกก็คือการไม่ได้เลือก มันถูกกำหนดให้อยู่ในโทนเดียวกันหมด ทั้งที่เรามีสีสันเยอะให้เลือกแต่เราถูกกำหนดด้วยอะไรบางอย่างในการจัดการ ในการควบคุม

งานครั้งนี้ผมมองว่ามันเป็นงานที่ซีเรียสมาก เป็นงานที่ไม่ใช่จะอาศัยการมองแต่เพียงอย่างเดียว แต่มันมีตัวบทที่แทรกอยู่ ยิ่งถ้าเราพูดถึงการซ้ำ ความน่าเบื่อ วิธีการของการเบื่อมันทำให้เราเห็นภาพที่ชัดเจนมากขึ้น ความน่าเบื่อกับการซ้ำถ้าเรามองมันจริงๆ ก็คือการ ลดทอนศักยภาพของมนุษย์เอง ก็เลยทำให้วิธีคิดเชิงกลไกมันเกิดขึ้น ตัวงานมันพูดถึงลักษณะของแบบแผน การเป็นกลไกผมคิดว่ายิ่งตอบกับสิ่งที่มันเป็นอยู่มาก คือเราพยายามให้มีชีวิตของตัวเองทุกคน แต่ความเป็นกลไกจากผลผลิตของการซ้ำและความน่าเบื่อมันเป็นตัวบังคับให้เกิดขึ้นแบบนี้

ลักษณะของงานจิตรกรรมส่วนมากจะไม่คุ้นชินกับการสร้างงานในลักษณะแบบนี้ เรามักจะมองว่างานจิตรกรรมถ้าไม่แสดงออกแบบนามธรรมก็จะเป็นแบบเหมือนจริง เป็นลักษณะของสองขั้วที่แตกต่างกัน หรือไม่วิธีคิดบ้านเราก็จะติดเรื่องพรรณาเสียมากในงานจิตรกรรม ลักษณะวิธีคิดในเชิงปรัชญาทางปรัชญา ที่เอาปรัชญาวิธีคิดประจำวันเข้ามาใส่นั้นมีน้อยมาก หรือไม่อย่างนั้นก็มองข้ามไปเป็นแบบจิตรกรรมเขียนมาแบบหนึ่งแต่ก็เอาพรรณาในแบบอื่นๆเข้าไปใช้อธิบาย การ

อธิบายงานในลักษณะ Neo painting ปัจจุบันมันถูกอธิบายในเชิงวิธีคิดมากกว่าจะพูดถึงตัวงานที่เราเห็น งานของคุณไม่ได้หนีไปจากวิธีคิดนี้เลย

เวลาทำงานแบบนี้มันดีที่ได้สะท้อนประสบการณ์ลึกๆ ของเรา มันเป็นตัวถ่ายเทได้ดีในระดับหนึ่งเลย (ถนอม ชาภักดี, หัวหน้าสาขาวิชาทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2 มิถุนายน 2558.)

สุพจน์ ศิริรัชนีกร ได้ให้สัมภาษณ์ความเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ในผลงานชุดนี้เพิ่มเติมไว้อีกด้วย โดยมีใจความว่า

ในผลงานชุดนี้สิ่งที่ผมเห็นคือพัฒนาการในเรื่องของการใช้สีที่ผู้สร้างงานได้พยายามวางคู่สีต่างๆ ให้มันอยู่ร่วมกันได้ แม้ในบางคู่สีนั้นจะเป็นสีที่ตรงข้ามกัน แต่มันก็อยู่ด้วยกันได้อย่างลงตัว และพัฒนาการของรูปร่างรูปทรงที่ปรากฏ ผมรู้สึกว่ามันมีความสมบูรณ์มากขึ้น มีความลงตัวของรูปคนที่สร้างขึ้น มันดีกว่าผลงานในยุคแรกๆ ไปมาก เมื่อดูจากผลงานโดยรวมแล้วเข้าใจว่าผู้สร้างต้องการจะสร้างผลงานที่สื่อความหมายได้มากๆ การทำให้รูปร่างมนุษย์ที่สร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นกลาง ไม่เป็นบุคคลใดบุคคลหนึ่ง ซึ่งมันอาจแทนได้ทั้งตัวผู้สร้างหรือมนุษย์ชายหญิงคนใดก็ได้ โดยไม่ต้องแสดงความเป็นเพศที่ชัดเจน และหากต้องกี่พูดถึงเรื่องเพศก็อาจใส่เสื้อผ้าสัญลักษณ์เข้าไปเพิ่มเติมได้ ข้อดีของมันคือทำให้สามารถพูดเรื่องการเมือง เรื่องความรู้สึกส่วนตัว เรื่องที่ทำงาน หรือสภาพแวดล้อมรอบๆ ตัวได้ เมื่อมันไม่ระบุว่าเป็นใคร มันจึงลดความรุนแรงของการแสดงออกได้

ผมสังเกตเห็นอีกอย่างหนึ่งว่าผู้สร้างงานได้พยายามที่จะสรุปเนื้อหา หรือย่นย่อทุกอย่างที่ต้องการพูดถึงหรือสื่อสารออกมา ให้มีความเรียบง่ายและจบลงในชิ้นงานแต่ละชิ้น เป็นเรื่องราวที่ไม่มากมาย ดูง่ายๆ ใช้การซ้ำเป็นส่วนใหญ่ เป็นการสกัดให้เหลือเรื่องที่ต้องการจะทำซึ่งเป็นจุดเด่นที่ทำให้คนดูเข้าใจเรื่องราวได้เป็นสากล

สัญลักษณ์ที่นำมาใช้ไม่ว่าจะเป็น คนไม่มีหัว ไม่มีแขนขา หรือ ภาพของนกก็ตาม แม้ว่าประสบการณ์ของผู้ชมจะมีความแตกต่างกัน แต่เชื่อว่าจะไม่หลุดไกลไปจากประเด็นที่ที่ผู้สร้างนำเสนอ การขาดศีรษะขาดแขนขาแสดงความหมายของความไม่สมบูรณ์ ที่เชื่อว่าต้องเกี่ยวข้องกับความสามารถทางความคิด การทำลาย

ความเป็นตัวตน หรือการขาดความสามารถในกระทำของมนุษย์ เนื้อหาโดยภาพรวมคงมีที่มาจากบริบทรอบตัวผู้สร้างสรรค์เอง

อีกจุดหนึ่งที่น่าสนใจในผลงานครั้งนี้คือการวางองค์ประกอบของภาพ ที่จริงแล้วมันก็ไม่ได้แปลกตาอะไรกับการจัดวางแบบเท่ากันซ้ายขวาของภาพ แต่ความน่าสนใจอยู่ตรงที่การทำให้โดยรวมมันมีความน่าสนใจจากการซ้ำรูปร่างต่างๆ ที่นำมาวางเรียงกัน ทับซ้อนกัน ประจันหน้ากัน มันทำให้ไม่น่าเบื่อและมีความน่าสนใจมากขึ้นด้วยซ้ำไป (สุพจน์ ศิริรัชนีกร, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 18 มิถุนายน 2558.)

กล่าวโดยสรุปถึงความเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิข้างต้น ที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ มีประเด็นที่เป็นจุดเด่นของการสร้างสรรค์ที่เห็นพ้องร่วมกันคือ เรื่องของการซ้ำของภาพที่เกิดขึ้นในผลงานนั้นได้สร้างความเป็นจุดเด่น เป็นลักษณะเฉพาะของการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จากการจัดวางจังหวะที่สอดรับไปกับเนื้อหาที่ได้มีการตัดทอนรายละเอียดอย่างพอเหมาะ โดยภาพรวมของผลงานไม่ได้มุ่งแสดงถึงเนื้อหาเรื่องราวใดอย่างเจาะจง แต่เป็นพัฒนาการของการบันทึกเรื่องราวรอบตัวของผู้ศึกษาเอง โดยมีความเชื่อมโยงทั้งการเมือง สังคม บริบทต่างๆ ที่หยิบยกมาสื่อสารได้ทั้งนั้น โดยมิได้อ้างถึงเวลาและพื้นที่ใดไว้อย่างชัดเจน เป็นผลงานที่สะท้อนปรัชญาเชิงวิธีคิด ที่อาศัยสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายของวิถีการดำเนินชีวิตในสังคม ที่ตั้งใจจะลดทอนรูปลักษณ์ทั้งความหมายในเชิงรูปธรรม ตลอดจนการลดทอนในความหมายด้านศักยภาพของความเป็นมนุษย์ เพื่อเป้าหมายของการสื่อสารความคิดที่มีต่อสังคมร่วมสมัยที่อยู่รอบตัวในบริบทที่เป็นปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

สืบเนื่องมาจาการศึกษาข้อมูลในการสร้างสรรค์จิตรกรรม: รูปลักษณ์ของมนุษย์ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย ในครั้งนี้ ผู้ศึกษาพบว่ากระบวนการสร้างสรรค์รูปลักษณ์ของคนในแต่ละวัฒนธรรมนั้น มีประเด็นในเรื่องบริบทแวดล้อมต่างๆ ที่มีส่วนต่อการสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก ทั้งทางด้านศาสนา วัฒนธรรมประเพณี การศึกษา การเมือง สังคม มีส่วนหล่อหลอมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ ตลอดจนการตีความในประเด็นต่างๆ จากผลงานสร้างสรรค์

การสร้างความหมายผ่านรูปลักษณ์ของมนุษย์ในแต่ละวัฒนธรรมมีรากของความคิดที่ต่างกัน ดังนั้น การศึกษาเปรียบเทียบการสร้างสรรค์รูปลักษณ์ของมนุษย์ในวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน อย่างของศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้น อาจเป็นความแตกต่างที่เห็นได้ชัดเจน

Chulalongkorn University

ด้วยเหตุอันเนื่องมาจากความต่างกันของพื้นที่ ทั้งทางด้านระยะทาง ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ตลอดจนวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี แต่ในขณะเดียวกันการศึกษาในประเด็นรูปลักษณ์ของมนุษย์ในวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะในดินแดนตะวันออกเฉียงใต้ ในประเทศโดยรอบที่มีพรมแดนติดกับประเทศไทยนั้น เป็นประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษา ถึงความเหมือนหรือแตกต่างกันในการแสดงออก ความเชื่อที่เกี่ยวพันกับร่างกาย ซึ่งเชื่อว่าผลจากการศึกษาในประเด็นดังกล่าว จะสามารถนำมาพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมได้เป็นอย่างดีต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ. (2554). **สื่อสารมวลชน : ทฤษฎีและแนวทางการศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ.(2541). การศึกษาสื่อมวลชนด้วยวิธีวิพากษ์ : แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

เขมิกา จินดาวงศ์, 2551. **แนวความคิดยุคหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ของอภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกูล**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต,บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี. (2525). **ศิลปะกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี. (2539). **ศิลปะรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

คณะกรรมการวิชามนุษย์กับสังคม ศูนย์วิชาบูรณาการ หมวดวิชาศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.(2553). **มนุษย์กับสังคม**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย. (2551). **มนุษย์กับสังคม**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

คอตติงตัน, เดวิด. (2554). **ศิลปะสมัยใหม่-ความรู้ฉบับพกพา**. แปลโดย จนัญญา เตรียมอนุรักษ์. กรุงเทพฯ: โอเพ่นเวิลด์ส.

จิรพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

จำรอง เงินดี. (2552). **จิตวิทยาสังคม**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ชลูด นิ่มเสมอ (2538). **องค์ประกอบของศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2555). **สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ถนอม ชาภักดี. 2548. วิธีวิทยาของทัศนศิลป์ปัญหาการวิจัยและการวิจารณ์. ใน **พลวัต ศิลปะหลังสมัยใหม่**, หน้า 90-105. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ถนอม ชาภักดี. (7-13 กันยายน 2550). Wages of Sin รางวัลคนบาป. **เนชั่นสุดสัปดาห์**. หน้า 56-57.

ทองเจือ เขียดทอง. (2548). **การออกแบบสัญลักษณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สิปประภา.

ทัศนีย์ ทองสว่าง. (2549). **สังคมวิทยา**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ทัศนีย์ ประจะเนย์. (2538). **จิตวิทยาสังคม**. ภาควิชาจิตวิทยาและการแนะแนว คณะครุศาสตร์ สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

ธิคุณ สุภาสัย, 2550. **แนวความคิดยุคหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์: กรณีศึกษางานภาพยนตร์ของหว่องกาไว**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธีรยุทธ บุญมี. (2546). **โลก Modern & Post Modern**. กรุงเทพฯ: สายธาร.

นพพร ประชากุล. (2552). **โรลองค์ บาร์ตส์ กับสัญศาสตร์วรรณกรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อ่าน.

นพมาศ อุ้งพระ (ธีระเวคิน). (2553). **จิตวิทยาสังคม**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นิภาดา เทวกุล, หม่อมหลวง. 2537. ธรรมชาติหรือลักษณะทั่วไปในสุนทรียศาสตร์. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ**. 2(มิถุนายน-กันยายน 2537) : 18-21.

ประชา สุวีรานนท์, 2538. โวหารของภาพ. **วารสารธรรมศาสตร์**. 21(พฤษภาคม-สิงหาคม 2538) : 110-129.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2528). **จิตรกรรม**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. 2541. ความนำ. ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล (บรรณาธิการ), **เผยร่างพรางกาย ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญา การเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา**, หน้า 1-15. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

ปิยฤดี และ ไชยยันต์ ไชยพร. 2541. เซ็กส์: กิจกรรมที่คุณชอบทำ แต่ไม่ชอบพูด และชื่ออื่นๆ. ในปริตตาเฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล (บรรณาธิการ), **เผยร่าง พรางกาย ทดลองมองร่างกายในศาสนาปรัชญา การเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา**, หน้า 63-104. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

พระมหาจิตติภัทร อจลธมฺโม และ พระหัสดี กิตตินนฺโท. (ม.ป.ป.). **สุนทรียศาสตร์**. นครราชสีมา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตนครราชสีมา. (อัดสำเนา)

พิพัฒน์ พงศ์รพีพร. (2539). **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9.

โยธิน ศันสนยุทธ และจุมพล พลูภัทรชีวิน. (2524). **จิตวิทยาสังคม**. กรุงเทพฯ : ศูนย์ส่งเสริมวิชาการ.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2548). **ศิลปะในประเทศไทย : จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ : ลาดพร้าว

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). **ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2537). **มนุษย์กับความงาม**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2546). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). **ศิลปะหลังสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

วัฒนา ศรีสัตย์วาจา. (2534). **เอกสารประกอบการสอน จิตวิทยาสังคมเบื้องต้น ภาควิชาจิตวิทยา**. กรุงเทพฯ : คณะมนุษย์ศาสตร์ มศว. ถ่ายเอกสาร

ศิริชัย ศิริกายะ และ ชินกฤต อุดมลาภไพศาล. (ม.ป.ป). **หลักและทฤษฎีการสื่อสาร**. (อัดสำเนา)

ศิรินภา จามรมาน และ ปนัดดา ชำนาญสุข. 2553. พฤติกรรมมนุษย์. ใน อัมพร สุคันธวนิช และ ศรีรัฐ โกวงศ์ (บรรณาธิการ), **มนุษย์กับสังคม**, หน้า 1-26. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2547). **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ฉบับสมบูรณ์**. กรุงเทพฯ: วาดศิลป์.

สตอลนิทซ์, เจอโรม. (2546). **บนเส้นทางของความน่าเกลียด: ว่าด้วยเรื่องของสุนทรียศาสตร์**. แปลโดย สมเกียรติ ตั้งนโม. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (อัดสำเนา)

สมชาย พรหมสุวรรณ. (2548). **หลักการทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สายพิณ ศุพุทธมงคล, ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, พรรณราย โอสถาภิรัตน์ และสุดแดน วิสุทธิลักษณ์. 2541. สำรวจทฤษฎีร่างกาย. ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล (บรรณาธิการ), **เผยร่าง พรางกาย ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญา การเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา**, หน้า 14-50. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

สุดา ภิรมย์แก้ว. 2553. การจัดระเบียบสังคม. ใน อัมพร สุคันธวนิช และ ศรีรัฐ โกวงศ์ (บรรณาธิการ), **มนุษย์กับสังคม**, หน้า 67-82. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุวรรณา สถาอานันท์. 2541. กายกับการบรรลุธรรม. ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล (บรรณาธิการ), **เผยร่าง พรางกาย ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญา การเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา**, หน้า 51-62. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

หฤทยา ขุนน้อย. 2556. บริบทแห่งเรือนร่างสตรีในศิลปะ. ใน **หกสิบหกยกกำลังศูนย์**, หน้า 131-137. กรุงเทพฯ: คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เหมือนมาด มุกประดิษฐ์ และ เนื่องน้อย บุณยเนตร. 2547. การสร้างตัวแบบเพศภาวะในสังคมไทย. ใน สุชาดา ทวีสิทธิ์ (บรรณาธิการ). **เพศภาวะ : การท้าทายร่าง การค้นหาตัวตน**, หน้า 207-247. กรุงเทพฯ: ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อารี สุทธิพันธุ์. (2523). **ศิลปะกับมนุษย์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

อารี สุทธิพันธุ์. (2528). ศิลปนิยม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : กระดาษสา.

อารี สุทธิพันธุ์. (2540). **มนุษย์กับจินตนาการ**. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่.

อำนาจ เย็นสบาย. 2548. ศิลปิน นักวิจารณ์ ผลงานศิลปะกับการรับรู้เชิงวิเคราะห์ ในศิลปะยุคหลังสมัยใหม่. ใน **พลวัต ศิลปะหลังสมัยใหม่**, หน้า 69-89. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2530). **จิตรกรรมร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ภาษาอังกฤษ

Archer, Michael. (1997) **Art Since 1960**. London: Thames and Hudson.

Demsey, Amy. (2002). **Styles, Schools and Movements**. London: Thames and Hudson.

Eco, Umberto. (2007). **On Ugliness**. Milan: Rizzoli.

Fineberg, Jonathan. (2000). **Art Since 1940 Strategies of Being**. 2nd ed. London: Laurence King.

Gilbert Rita. (1995). **Living with Art**. Fourth Edition. Ohio : R.R. Donnelley &Sons.

H.W. Janson and Anthony F. Janson. (1987). **A Basic History of Art**. The 3rd edition.

Hall, Douglas. (1922). **Klee**. London: Phaidon.

Jenkins, Ian and Turner, Victoria. (2009). **The Greek Body**. London: British Museum Press.Katz L. Elizabeth, Lankford E. Louis and Plank D. Janice. (1995). **Themes and Foundations of Art.** Illinois : National Textbook.

Krausse, Anna C. (1995). **The Story of Painting from the Renaissance to present**. Germany: Konemann.

Kurtz, Bruce D. (1992). **Contemporary Art 1965-1990**. New Jersey: Prentice Hall.

Levy, Mervyn. (1968). **The Human Form in Art**. London : Odhams.

Lucie-Smith, Edward. (1996). **Visual Arts in The Twentieth Century**. London: Laurence King.

Lucie-Smith, Edward. (1991). **Sexuality in Western Art**. New York: Thames and Hudson.

Mark Getlein. (2005). **Living with Art**. Ohio : R.R. Donnelley &Sons.

Muthesius, Angelika ;& Neret, Gilles. (1998). **Erotic Art**. 2nd ed. New York: Yaschen.

O'Reilly, Sally. (2009). **The Body in Contemporary Art**. London : Thames & Hudson.

Robertson, Jean and McDaniel, Craig. (2005). **Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980**. New York: Oxford University Press.

Saito, Yuriko, 1997. Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency. in **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, (copy)

Stiles, Kristine and Selz, Peter. (1996). Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists's Writings. California: University of California.

West, Shearer. (2004). **Portraiture**. New York : Oxford University Press.

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิทรรศการ การสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย ระหว่างวันที่ 16 – 20 มิถุนายน พ.ศ. 2558 ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ ชื่อสกุล	นายเด่นพงษ์ วงศาโรจน์
วันเดือนปีเกิด	31 กรกฎาคม พ.ศ. 2515
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี
ที่อยู่ปัจจุบัน	187 ซอยรัตนาธิเบศร์ 38 ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี 11000
สถานที่ทำงาน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 114 ซอยสุขุมวิท 23 เขตวัฒนา กรุงเทพมหานคร 10110
ตำแหน่งหน้าที่	อาจารย์ประจำสาขาวิชาทัศนศิลป์
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2540	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ทัศนศิลป์:จิตรกรรม) เกียรตินิยมอันดับ 2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2546	ศิลปะกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University