การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559

A CREATIVE PRODUCTION OF MIXED MEDIA PAINTINGS BY THAI NATIONAL ARTISTS IN THE FIELD OF VISUAL ARTS BETWEEN 1977 AND 2016

ทักษิณา พิพิธกุล

บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2561

การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559

ทักษิณา พิพิธกุล

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

A CREATIVE PRODUCTION OF MIXED MEDIA PAINTINGS BY THAI NATIONAL ARTISTS IN THE FIELD OF VISUAL ARTS BETWEEN 1977 AND 2016

TUKSINA PIPITKUL

A Dissertation Submitted in partial Fulfillment of Requirements

for DOCTOR OF ARTS (D.A. (Arts and Culture))

Faculty of Fine Arts Srinakharinwirot University

2018

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559

ของ

ทักษิณา พิพิธกุล

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

.....

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง)

..... ประธาน
(ศาสตราจารย์ พิเศษพิสิฐ เจริญวงศ์)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(ศาสตราจารย์ญาณวิทย์ กุญแจทอง)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า)

ชื่อเรื่อง	การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559
ผู้วิจัย	ทักษิณา พิพิธกุล
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2561
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง

ปริญญานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประสบการณ์การดำเนินชีวิต แนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ด้านจิตรกรรมสื่อประสม ซึ่งทั้งหมดมีรายนามอยู่ 3 ท่าน ได้แก่ กมล ทัศนาญชลี เดชา วราชุน และ วิโชค มุกดามณี ศึกษาผลงานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520-2559 โดยศึกษาจากผลงานสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเด่นของศิลปิน ท่านละจำนวน 10 ผลงาน ศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย และการสัมภาษณ์ศิลปินกรณีศึกษา โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดของการสร้างภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่อันว่าด้วยเรื่องของการประกอบสร้าง และการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีสัญญะวิทยา เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ เพื่อศึกษาคุณค่าวิธีการสื่อความหมายในงานจิตรกรรม

ผลจากการศึกษาพบว่า การที่ศิลปินกรณีศึกษาได้ไปเพิ่มพูนประสบการณ์ด้านศิลปะและใช้ชีวิตในต่างแดนได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปิน โดยศิลปินได้หวนย้อนกลับมาสำรวจรากฐานทางชีวิตวัฒนธรรมของตนเอง มีการแสดงออกซึ่งคุณค่าของวัฒนธรรมพื้นถิ่นซึ่งวิวัฒน์เข้ากับศิลปะรูปแบบสากล นอกจากนี้ ศิลปินได้สะท้อนทัศนคติต่อสังคมโลกาภิวัฒน์ซึ่งประเทศไทยมีการนำเข้าความเจริญก้าวหน้าจากตะวันตก ด้วยการแสดงออกถึงทัศนคติที่มีต่อการเปลี่ยนแปลง และการแสดงออกซึ่งสภาวะของการดำรงอยู่อย่างสมดุลของสองวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกัน

งานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาเป็นรูปแบบหนึ่งของการผนวกเอาวัตถุในวิถีชีวิตประจำวันเข้าไปในการสร้างสรรค์ศิลปะอันนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ (originality) ในผลงานของศิลปิน พร้อมทั้งได้แสดงให้เห็นว่าศิลปะสื่อประสมเป็นศิลปะที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ เปลี่ยนมุมมองต่อการให้คุณค่าความหมายต่อวัตถุพื้นถิ่น วัตถุในชีวิตประจำวันและวัสดุอุตสาหกรรม ซึ่งความรู้นี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการศึกษาศิลปะและการศึกษาวิจัยได้หลายระดับ

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์, จิตรกรรมสื่อประสม, ศิลปินแห่งชาติ, ทัศนศิลป์, ปี พ.ศ. 2520 – 2559

Title	A CREATIVE PRODUCTION OF MIXED MEDIA PAINTINGS BY THAI NATIONAL ARTISTS IN THE FIELD OF VISUAL ARTS BETWEEN 1977 AND 2016
Author	TUKSINA PIPITKUL
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2018
Thesis Advisor	Associate Professor Sathit Thimwatbunthong , Ph.D.

This research focused on three Thai national visual artists of mixed media work, namely Kamol Tassananchalee, Decha Varachun, and Vichoke Mukdamanee. This research aims to study the life experience, way of thinking and resulting artistic style from 1977 to 2016. First, the examination of ten of the best-known works of each artist, while also studying documentation, written research and artist interviews. Additionally, the researcher approached these artworks with a background of postmodern representation, while also using a Constructionist Approach alongside Semiological Analysis in order to decode aspects such as composition, artistic values and method to convey meaning, and aesthetics.

According to this study, the artists in the focus group who had taken a sabbatical in order to increase their artistic experience, acquire the living skills overseas, and express themselves differently in terms of artistic expression. After these artists had the chance to observe their personal backgrounds and the cultural folkways the individual, they were able to capture the volubility of cultural folkways and emerge with arts and internationalism. The artists were able to reflect and express their attitudes toward globalization the way in which Thailand became modernized due to the influence of western countries that can be seen through the positive perception of current changes and shown the balance of dual cultures.

The mixed media art produced by the artists in this study has formed an artistic mixture combining folkways and daily routine that creates the originality that revealed in these artworks. This study shows that the mixed media art can manifest the creativity and elevate the value recognition of local raw materials, objects and raw industrial materials. The aspect of this study can be applied with art studies and research at multiple levels.

Keyword : Creative Production, Mixed Media Paintings, Thai National Artists, Visual Arts

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัย การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559 สำเร็จลุล่วงด้วยดีด้วยความอนุเคราะห์อย่างยิ่งจากผู้ทรงคุณวุฒิ 2 ท่านคือ รองศาสตราจารย์ ดร. สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และ ศาสตราจารย์ ญาณวิทย์ กุญแจทอง นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะร่วมสมัย ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิที่กรุณาเสียสละเวลางานและเวลาส่วนตัวเพื่อให้คำปรึกษา ให้คำแนะนำและเสนอแนวทางการทำงาน กระทั่งงานวิจัยสำเร็จลุล่วง

ขอขอบคุณ ศิลปินกรณีศึกษาสามท่าน คือ ดร. กมล ทัศนาญชลี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรมและสื่อผสม) ประจำปี พ.ศ. 2540 ศาสตราจารย์ เดชา วราชุน ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (ภาพพิมพ์และสื่อผสม) ประจำปี พ.ศ. 2550 และ ศาสตราจารย์ วิโชค มุกดามณี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (สื่อผสม) ประจำปี พ.ศ. 2555 ที่ให้ข้อมูลความรู้หลากหลาย ซึ่งเป็นข้อมูลที่มีคุณค่าและนำมาสู่ความเข้าใจต่องานสร้างสรรค์

ขอขอบคุณ คำสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญ ผศ. สรรเสริญ มิลินทสูต รศ. ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ และ ดร. ชญา นุตม์ ศิลปศาสตร์ ผู้ให้สัมภาษณ์ข้อมูลความรู้เชิงวิชาการด้านต่างๆ นอกจากนี้ขอขอบคุณนักวิชาการหลากหลายท่านทั้งไทยและต่างประเทศที่ได้ถ่ายทอดความรู้ในรูปแบบของเอกสารงานวิชาการ และสามารถทำให้เข้าถึงได้ในสื่อหลากหลายรูปแบบ อาทิ หนังสือ เอกสาร แผ่นพับ และสื่อออนไลน์

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณ บิดามารดาผู้ให้โอกาสทางการศึกษา ขอบคุณครอบครัวและ มิตรสหายที่ให้การสนับสนุนด้วยดีเสมอมา

ทักษิณา พิพิธกุล

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญรูปภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาการวิจัย 1

2. วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย 5

3. ขอบเขตของการวิจัย 5

4. ผลที่คาดว่าจะได้รับ 6

5. กรอบแนวคิดการวิจัย 6

6. นิยามศัพท์ 8

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

1. ศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสม 9

1.1 ความหมายของศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสม 9

1.2 ความเป็นมาของศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสมในประเทศไทย 13

1.3 ความสำคัญของศิลปะสื่อประสม 30

1.4 ความหมายของวัสดุในงานจิตรกรรมสื่อประสม 33

2. ศิลปินแห่งชาติ 35

2.1 ประวัติความเป็นมาของโครงการศิลปินแห่งชาติ 35

2.2 คุณสมบัติของศิลปินแห่งชาติ 36
2.3 สาขาการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินแห่งชาติ 36
2.4 รายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ 37
3. กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 40
3.1 สภาวะหลังสมัยใหม่ (Postmodernity) และลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ... 40
3.2 แนวคิดการสร้างภาพแทน (Representation) แบบหลังสมัยใหม่ และแนวทาง
การศึกษาภาพแทน 42
3.3 กระแสโลกาภิวัตน์ (Globalization) 55
4. ศิลปินต่างประเทศที่สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะสื่อประสม 58
4.1 การสร้างสรรค์งานด้วยวิธีการปะปิด (Collage) 58
4.2 ศิลปะสื่อประสม และศิลปะแนว Assemblage 62
4.3 ศิลปินที่สร้างสรรค์งานด้วยสื่อประสม และศิลปะแนว Assemblage 63
5. ทัศนะจากผู้ชำนาญการ 78
5.1 รองศาสตราจารย์ ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ (2558) 78
5.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สรรเสริญ มิลินทสูต (2559) 79
5.3 ดร.ชญานุตม์ ศิลปศาสตร์ (2559) 80
6. บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 80
6.1 สมพร รอดบุญ (2542) 80
6.2 Herbert P. Phillips (1999) 81
6.3 สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) 83
6.4 วิโชค มุกดามณี (2545) 83
6.5 เอกชาติ ใจเพชร (2551) 84
6.6 วิโชค มุกดามณี (2545) 84

6.7 วิชญ มุกดามณี (2556) 85
6.8 วิโชค มุกดามณี (2530) 86
6.9 จำนงค์ ศรีนวล (2535) 87
6.10 ปริญญานิพนธ์ของ พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า (2546) 87
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 90
1. ศึกษาเอกสารและผลงานที่เกี่ยวข้อง 90
2. ศิลปินกรณีศึกษาที่ใช้ในการวิจัย 90
3. ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย 96
4. เครื่องมือการวิจัย 96
5. การเก็บรวบรวมข้อมูล 96
6. การวิเคราะห์ข้อมูล 96
บทที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูลประสบการณ์ดำเนินชีวิตและการสร้างสรรค์งาน ของศิลปินกรณีศึกษา .. 98
1. ดร. กมล ทัศนาญชลี 99
2. ศาสตราจารย์เดชา วราชุน 161
3. ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี 227
บทที่ 5 การอภิปรายผลและสรุปผลการวิจัย 291
1. ขอบเขตของการวิจัย 291
2. อภิปรายผลการศึกษาวิจัย 297
2.1 ดร. กมล ทัศนาญชลี 297
2.2 ศาสตราจารย์เดชา วราชุน 303
2.3 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี 309
3. สรุปผลการวิจัย 316
3.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปินกรณีศึกษา 318

3.2 แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษา 321

3.3 คุณค่าของงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษา 329

บรรณานุกรม 332

ภาคผนวก 339

ประวัติผู้เขียน 351

สารบัญตาราง

ตาราง 1 รายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ 38

สารบัญรูปภาพ

ภาพประกอบ 1 ศิลปิน ประวัติ เล้าเจริญ ชื่อผลงาน คอลลาจ หมายเลข 3 14
ภาพประกอบ 2 ศิลปิน อนันต์ ปาณินท์ ชื่อผลงาน รูปคน หมายเลข 2 15
ภาพประกอบ 3 ศิลปิน เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ชื่อผลงาน จิตรกรรม 16
ภาพประกอบ 4 ศิลปิน เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ชื่อผลงาน ความบันดาลใจจากไม้แขวนเสื้อ 17
ภาพประกอบ 5 ศิลปิน ธงชัย รักปทุม ชื่อผลงาน จิตรกรรม 1 17
ภาพประกอบ 6 ศิลปิน อาคม ด้วงชาวนา ชื่อผลงาน แปรสภาพ หมายเลข 1 18
ภาพประกอบ 7 ศิลปิน รุ่ง ธีระพิจิตร ชื่อผลงาน องค์ประกอบ หมายเลข 3, 2526 19
ภาพประกอบ 8 ศิลปิน ทวน ธีระพิจิตร ผลงานชื่อ สังขาร หมายเลข 2526/1, 2526 20
ภาพประกอบ 9 ศิลปิน กมล ทัศนาญชลี ชื่อผลงาน อาร์ติสท์ คัลเลอร์ ซีรี่ส์ III 21
ภาพประกอบ 10 วิโชค มุกดามณี จัดแสดงผลงานชุด ชีวิตและสภาวการณ์ปัจจุบัน กับ
สภาพแวดล้อม ของสวนสาธารณะ ในมหาวิทยาลัย Tokyo Gakugei กรุงโตเกียว 22
ภาพประกอบ 11 ศิลปิน เดชา วราชุน ผลงานชื่อ การสะท้อน หมายเลข 10 ปี พ.ศ. 2534 23
ภาพประกอบ 12 ศิลปิน ชลูด นิ่มเสมอ ชื่อผลงาน ประติมากรรมชนบท 4/2525 24
ภาพประกอบ 13 ศิลปิน มณเฑียร บุญมา ผลงานชื่อ เจดีย์ดินแดง ปี พ.ศ. 2532 24
ภาพประกอบ 14 ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์ ชื่อผลงาน มโนทัศน์ 1982 25
ภาพประกอบ 15 ศิลปิน อรอนงค์ กลิ่นศิริ ผลงานชื่อ Lunatic is in My Head, 2544 26
ภาพประกอบ 16 ศิลปิน อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ชื่อผลงาน บ้านของผู้หญิงอายุสี่สิบ (2540) 26
ภาพประกอบ 17 ศิลปิน นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ ผลงานชื่อ City of Ghost, 2549 27
ภาพประกอบ 18 ศิลปิน Queen Brooks ผลงานชื่อ Silent Voice (2003) 32
ภาพประกอบ 19 ศิลปิน Queen Brooks ผลงานชื่อ Conjurer Woman (2003) 32
ภาพประกอบ 20 องค์ประกอบของสัญญะ 49

ภาพประกอบ 21 ระยะห่างระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะ 50

ภาพประกอบ 22 ประเภทของสัญญะตามทัศนะของ เพียร์ซ 50

ภาพประกอบ 23 ผลงานของ Georges Braque ชื่อ Fruit Dish and Glass 61

ภาพประกอบ 24 ศิลปิน Pablo Picasso ผลงานชื่อ Still Life with Chair Caning 61

ภาพประกอบ 25 ศิลปิน Marcel Duchamp ผลงานชื่อ Bicycle Wheel 63

ภาพประกอบ 26 ศิลปิน Robert Rauschenberg ผลงานชื่อ Bed 65

ภาพประกอบ 27 ศิลปิน Joseph Cornell ผลงานชื่อ Tilly Losch 67

ภาพประกอบ 28 ศิลปิน Louise Nevelson ผลงานชื่อ Sky Cathedral 69

ภาพประกอบ 29 ศิลปิน Mark Dion โครงการ Tate Thames Dig 71

ภาพประกอบ 30 ศิลปิน Mark Dion ผลงานชื่อ Landfill 73

ภาพประกอบ 31 ศิลปิน Olga de Amaral ผลงานชื่อ Memorias 3 75

ภาพประกอบ 32 ศิลปิน Olga de Amaral ผลงานชื่อ AQUA IX 75

ภาพประกอบ 33 ศิลปิน Kohei Nawa ผลงานชื่อ PixCell-Elk#2 77

ภาพประกอบ 34 ศิลปิน Kohei Nawa ผลงานชื่อ Force 77

ภาพประกอบ 35 กมล ทัศนาญชลี บรรยายในโครงการถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติ 103

ภาพประกอบ 36 เว็บไซต์ของสภาศิลปกรรมไทย สหรัฐอเมริกา 104

ภาพประกอบ 37 ผลงาน Birthday (Self-Portrait) ปี พ.ศ. 2505 (1962) 105

ภาพประกอบ 38 ผลงาน Artist's Colors, 1975-2010 3 Dimension Printed, Silk Screen and Mixed Media Installation 108

ภาพประกอบ 39 ผลงาน Artist's Color Series III no.2, 1979-1980 108

ภาพประกอบ 40 ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 (พ.ศ. 2525) 113

ภาพประกอบ 41 การจัดแสดงหนังใหญ่ที่พิพิธภัณฑ์หนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี 115

ภาพประกอบ 42 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 ของ กมล ทัศนาญชลี 117

ภาพประกอบ 43 ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 (พ.ศ. 2526) 119

ภาพประกอบ 44 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 ของ กมล ทัศนาญชลี 122

ภาพประกอบ 45 ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 (พ.ศ. 2541) 124

ภาพประกอบ 46 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 ของ กมล ทัศนาญชลี 127

ภาพประกอบ 47 ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 (พ.ศ. 2547) 128

ภาพประกอบ 48 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 ของ กมล ทัศนาญชลี .. 132

ภาพประกอบ 49 ผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 (พ.ศ. 2553) 133

ภาพประกอบ 50 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 ของ กมล ทัศนาญชลี 137

ภาพประกอบ 51 ผลงาน Artist's Color, 1984 (พ.ศ. 2527) 138

ภาพประกอบ 52 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Artist's Color, 1984 ของ กมล ทัศนาญชลี 141

ภาพประกอบ 53 ผลงาน Head #1, 2004 (พ.ศ. 2547) 142

ภาพประกอบ 54 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Head #1, 2004 ของ กมล ทัศนาญชลี 144

ภาพประกอบ 55 ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 (พ.ศ. 2541) 146

ภาพประกอบ 56 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 ของ กมล ทัศนาญชลี 150

ภาพประกอบ 57 ผลงาน Kite #13, 2006 (พ.ศ. 2549) 151

ภาพประกอบ 58 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Kite #13, 2006 ของ กมล ทัศนาญชลี 155

ภาพประกอบ 59 ผลงาน Untitled # 9, 2001 (พ.ศ. 2544) 156

ภาพประกอบ 60 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Untitled # 9, 2001 ของ กมล ทัศนาญชลี 160

ภาพประกอบ 61 เด็กชาย เดชา วราชุน เมื่ออายุประมาณ 6 ขวบ 163

ภาพประกอบ 62 ศิลปินแห่งชาติ เดชา วราชุน บรรยายให้กับผู้เข้าร่วมโครงการครุศิลปะสร้างสรรค์ศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ รุ่น 9 ในวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2561 164

ภาพประกอบ 63 ผลงานผู้หญิงกลางคืน ปี พ.ศ. 2511 (1968) 167

ภาพประกอบ 64 ผลงาน องค์ประกอบหมายเลข 8 ปี พ.ศ. 2511 (1968) 167

ภาพประกอบ 65 ผลงาน องค์ประกอบ ปี พ.ศ. 2512 (1969) เทคนิคภาพโลหะ 168

ภาพประกอบ 66 ผลงานสื่อประสมระยะแรกของ เดชา วราชุน 169

ภาพประกอบ 67 ผลงานสื่อประสมระยะแรก ของ เดชา วราชุน 169

ภาพประกอบ 68 เดชา วราชุน กับผลงานสื่อประสมระยะแรก 170

ภาพประกอบ 69 เดชา วราชุน กับผลงานภาพพิมพ์ชื่อ โลกใหม่ (2512) 170

ภาพประกอบ 70 ผลงาน โลกใหม่ ปี พ.ศ. 2512 (1969) 171

ภาพประกอบ 71 ผลงาน การสะท้อนหมายเลข 2 ปี พ.ศ. 2521 172

ภาพประกอบ 72 ผลงานภาพร่างด้วยวิธีการปะปิด สำหรับงานภาพพิมพ์ ปี พ.ศ. 2519 172

ภาพประกอบ 73 ผลงาน กรุงเทพ 2/1981 ปี พ.ศ. 2524 173

ภาพประกอบ 74 ตัวอย่างการสร้างงานแบบร่างด้วยวิธีการปะปิด 173

ภาพประกอบ 75 ผลงาน A 8911 ปี พ.ศ. 2532 (1989) 174

ภาพประกอบ 76 ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 (ค.ศ. 1992) 176

ภาพประกอบ 77 ตัวอย่างผลงานแบบร่างของ เดชา วราชุน เมื่อปี พ.ศ. 2535 178

ภาพประกอบ 78 ตัวอย่างผลงานแบบร่างของ เดชา วราชุน เมื่อปี พ.ศ. 2535 178

ภาพประกอบ 79 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2 ของ เดชา วราชุน 181

ภาพประกอบ 80 ผลงานชื่อ ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 (ค.ศ. 1994) 182

ภาพประกอบ 81 ตัวอย่างภาพร่างผลงานด้วยการปะปิด สำหรับงานภาพพิมพ์ ปี พ.ศ. 2525 ... 183

ภาพประกอบ 82 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94 ของ เดชา วราชุน 186

ภาพประกอบ 83 ผลงานชื่อ 1999 A ปี พ.ศ. 2542 (1999) 188

ภาพประกอบ 84 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงานชื่อ 1999 A ของ เดชา วราชุน 191

ภาพประกอบ 85 ผลงานชื่อ ของสะสมหมายเลข 5, 2538 (ค.ศ. 1995) 193

ภาพประกอบ 86 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ของสะสมหมายเลข 5 ของ เดชา วราชุน 196

ภาพประกอบ 87 ผลงานชื่อ เวลา 1/1996 (พ.ศ. 2539) 198

ภาพประกอบ 88 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน เวลา 1/1996 ของ เดชา วราชุน 201

ภาพประกอบ 89 ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 1, 2542 (ค.ศ. 1999) 202

ภาพประกอบ 90 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ธรรมชาติ 1 ของ เดชา วราชุน 206

ภาพประกอบ 91 ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 2, 2542 (ค.ศ. 1999) 207

ภาพประกอบ 92 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ธรรมชาติ 2 ของ เดชา วราชุน 210

ภาพประกอบ 93 ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ, 2543 (ค.ศ. 2000) 212

ภาพประกอบ 94 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ ของ เดชา วราชุน 215

ภาพประกอบ 95 ผลงาน กำเนิดชีวิต ปี พ.ศ. 2543 (2000) 216

ภาพประกอบ 96 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน กำเนิดชีวิต ของ เดชา วราชุน 220

ภาพประกอบ 97 ผลงานชื่อ ความประทับใจ 9 ปี พ.ศ. 2545 (2002) 221

ภาพประกอบ 98 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน กำเนิดชีวิต ของ เดชา วราชุน 225

ภาพประกอบ 99 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี กับนิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี 3-30 มิถุนายน 2559 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป 229

ภาพประกอบ 100 ผลงานจิตรกรรมในยุคแรกของ วิโชค มุกดามณี 231

ภาพประกอบ 101 ภาพร่างผลงานโครงสร้างที่ประกอบด้วยแผ่นราบ ปี พ.ศ. 2517 (1974) 232

ภาพประกอบ 102 ผลงานโครงสร้างที่ประกอบด้วยแผ่นราบ ปี พ.ศ. 2517 (1974) เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 110 x 100 ซม. ขนาด 120 x 100 ซม. และ ขนาด 114 x 93 ซม. 233

ภาพประกอบ 103 ผลงาน รูปทรงที่มีโครงสร้างแน่นอน (2524-2526) เทคนิค ปะปิด 234

ภาพประกอบ 104 ผลงาน ใต้จิตสำนึก (2524-2526) ขนาด 100 x 120 ซม. 235

ภาพประกอบ 105 ผลงาน สภาวะใหม่ (2524-2526) ขนาด 240 x 240 ซม. 235

ภาพประกอบ 106 ผลงาน ชุดโครงสร้างไม่แน่นอนและการใช้วัสดุสังเคราะห์ พ.ศ. 2527 237

ภาพประกอบ 107 ผลงาน ใบหน้า หมายเลข (1), (2), (3), และ (4) 239

ภาพประกอบ 108 ผลงาน วัยเด็ก ขนาด 80 x 100 ซม. เทคนิคสื่อประสม. 240

ภาพประกอบ 109 ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ขนาด 250 x 150 ซม. เทคนิคสื่อประสม 240

ภาพประกอบ 110 ผลงาน ชีวิตและสภาวการณ์ใหม่ ขนาด 300 x 600 ซม. เทคนิคสื่อประสม. 242

ภาพประกอบ 111 ผลงาน สัญลักษณ์ใหม่ในสภาวการณ์ปัจจุบัน (2530) 243

ภาพประกอบ 112 ผลงาน โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ 243

ภาพประกอบ 113 ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984) เทคนิค สื่อประสม ขนาด 800 x 500 ซม. 245

ภาพประกอบ 114 ภาพร่างโครงการจิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม (Sketch of Painting Environment) ตรงบริเวณกรอบภาพสี่เหลี่ยมคือพื้นที่ของชิ้นงานที่ศิลปินนำมาขยาย เป็นผลงานชุดโครงสร้างไม่แน่นอนและการใช้วัสดุสังเคราะห์ พ.ศ. 2527 249

ภาพประกอบ 115 ผลงาน หน้าเด็ก ขนาด 120 x 120 ซม. เทคนิค สื่อประสม 251

ภาพประกอบ 116 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน หน้าเด็ก (2529) ของ วิโชค มุกดามณี 254

ภาพประกอบ 117 ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ปี พ.ศ. 2529 255

ภาพประกอบ 118 จัดแสดงผลงานชุด ชีวิตและสภาวการณ์ปัจจุบัน กับสภาพแวดล้อมของสวนสาธารณะในมหาวิทยาลัย Tokyo Gakugei กรุงโตเกียว 257

ภาพประกอบ 119 จัดแสดงผลงานชุด สภาวการณ์ปัจจุบัน กับสภาพแวดล้อม 259

ภาพประกอบ 120 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ (2529) ของ วิโชค มุกดามณี 260

ภาพประกอบ 121 ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม พ.ศ. 2529 261

ภาพประกอบ 122 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529) ของ วิโชค มุกดามณี .. 264

ภาพประกอบ 123 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) 266

ภาพประกอบ 124 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) ของ วิโชค มุกดามณี 269

ภาพประกอบ 125 ผลงานสัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536 270

ภาพประกอบ 126 ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข ปี พ.ศ. 2538 274

ภาพประกอบ 127 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2 278

ภาพประกอบ 128 แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2551/2) ของ วิโชค มุกดามณี ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ 281

ภาพประกอบ 129 ผลงาน พืชพรรณ ปี พ.ศ. 2557 282

ภาพประกอบ 130 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน พืชพรรณ (2557) ของ วิโชค มุกดามณี 286

ภาพประกอบ 131 ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ 287

ภาพประกอบ 132 ผลการศึกษา จิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี 303

ภาพประกอบ 133 ผลการศึกษา จิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน 309

ภาพประกอบ 134 ผลการศึกษา จิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี 316

ภาพประกอบ 135 ดร. กมล ทัศนาญชลี บรรยายประกอบกิจกรรมครุศิลปะสร้างสรรค์ศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ รุ่น 9..... 340

ภาพประกอบ 136 ดร. กมล ทัศนาญชลี ในพิธีเปิดงานนิทรรศการ International Art Exchange Show Thailand-USA 2018 341

ภาพประกอบ 137 ดร. กมล ทัศนาญชลี สาธิตการสร้างสรรค์ศิลปะ ในกิจกรรม The 11th International Art Workshop Festival in January 2016 สถาบันเพาะช่าง..... 341

ภาพประกอบ 138 ผู้เข้าร่วมกิจกรรมครุศิลปะสร้างสรรค์ศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ รุ่น 8 342

ภาพประกอบ 139 ศาสตราจารย์เดชา วราชุน ให้เกียรติถ่ายภาพกับผู้วิจัย 342

ภาพประกอบ 140 ผลงานประติมากรรมของศาสตราจารย์ เดชา วราชุน 343

ภาพประกอบ 141 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะทำด้วยแก้ว จาก Bangkok Glass Art Studio . 343

ภาพประกอบ 142 ผลงานศิลปะทำด้วยแก้ว จาก Bangkok Glass Art Studio 344

ภาพประกอบ 143 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี ให้เกียรติถ่ายภาพกับผู้วิจัย..... 345

ภาพประกอบ 144 ภาพคัดตอนจากวิดีโอสัมภาษณ์จากรายการ Daradaily Art Show 346

ภาพประกอบ 145 ผลงาน The Story of Love โดย ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี 346

ภาพประกอบ 146 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี ร่วมโครงการศิลปินแห่งชาติสัญจร ที่บุรีรัมย์ 347

ภาพประกอบ 147 สตูดิโอของ ดร. กมล ทัศนาญชลี ที่รัฐแคลิฟอร์เนีย..... 347

ภาพประกอบ 148 แผนที่สตูดิโอ ของ ดร. กมล ทัศนาญชลี ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา..... 348
ภาพประกอบ 149 ห้องทำงานของศาสตราจารย์เดชา วราชุน 348
ภาพประกอบ 150 แผนที่สตูดิโอ ของ ศาสตราจารย์เดชา วราชุน 349
ภาพประกอบ 151 ห้องทำงานของศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี 350
ภาพประกอบ 152 แผนที่สตูดิโอ ของศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี 350

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาการวิจัย

การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองกับสังคมประชาธิปไตยในช่วงพุทธทศวรรษ 2510 ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมของศิลปินไทยช่วงพุทธทศวรรษ 2520 ให้มุ่งสู่ความความหลากหลายในเชิงความคิด รูปแบบ และการใช้สื่อทางศิลปะที่มีการขยายอาณาเขตสู่กันและกันมากยิ่งขึ้น ศิลปินหลายคนเริ่มสร้างสรรค์งานออกจากสื่อกระแสหลัก ซึ่งเป็นแนวศิลปะปฏิบัติตามประเพณีนิยม สู่การสร้างสรรค์แบบผสมผสานข้ามสื่อ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ด้วยสื่อจิตรกรรมผสมกับภาพพิมพ์ สื่อจิตรกรรมผสมกับประติมากรรม หรือประติมากรรมผสมกับภาพพิมพ์ เป็นต้น ในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 ศิลปะแขนงใหม่ได้รับการยอมรับในวงการศิลปกรรมอย่างเป็นทางการ เมื่อคณะกรรมการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ปี พ.ศ. 2524 มีมติให้เพิ่มงานสาขาศิลปะสื่อประสม (Mixed Media) เข้าไปในการประกวด

คำว่าศิลปะสื่อประสม (Mixed Media) ในงานด้านทัศนศิลป์นั้น คือ การใช้วัสดุหลากชนิดผสมกันหรือการใช้กรรมวิธีหรือวิธีการในการสร้างสรรค์ในลักษณะผสม ซึ่งเป็นการผสมสื่อที่แตกต่างหลากหลายมากไปกว่าการผสมวัสดุหรือแค่การผสมทางเทคนิคเท่านั้น “การสะกดคำว่าสื่อประสม (Mixed Media) เป็นการสะกดตามประกาศของมหาวิทยาลัยศิลปากร ในวงการศิลปะปัจจุบันมีการใช้ตัวสะกดทั้งสื่อผสมและสื่อประสม” (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2554) สมพร รอดบุญ (2550) กล่าวเกี่ยวกับศิลปะสื่อประสมว่า

> ในงานศิลปะประเภทต่าง ๆ สามารถมีลักษณะเป็นสื่อประสม เช่น งานจิตรกรรมสื่อประสม ซึ่งเรียกว่า Mixed Media Painting งานประติมากรรมสื่อประสมเรียกว่า Mixed Media Sculpture ภาพพิมพ์สื่อประสม เรียกว่า Mixed Media Prints และในงานศิลปะประเภทศิลปะจัดวาง (Installation) เรียก Mixed Media Installation...ส่วนการสร้างสรรค์ในแบบที่เป็นการข้ามศาสตร์ในวงการศิลปะร่วมสมัยสากลจะใช้คำว่า Multi Media แทนคำว่า Mixed Media...ความจริงแล้ว "Mixed Media" มิได้มีความหมายอะไรที่พิสดารหรือลึกซึ้งนอกเหนือไปจากการระบุให้ทราบว่าในงานของศิลปินนั้น ๆ ใช้วัสดุผสมหรือกรรมวิธีในการสร้างสรรค์ในลักษณะผสม ศิลปินบางท่านอาจจะไม่ใช้คำว่า "Mixed Media" กับงานของเขา แต่จะระบุให้แน่นอนลงไปเลยทีเดียวว่าเขาใช้วัสดุหรือกรรมวิธีอะไรบ้าง ศิลปินบางท่านยังใช้คำอื่น ๆ ซึ่งมีความหมายในทำนองเดียวกันกับ "Mixed Media" เช่น Assorted Materials, Combine Materials, Combine Painting...

จิตรกรรมสื่อประสม (Mixed Media Painting) เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแบบ 2 มิติด้วยการใช้สื่อวัสดุและวิธีการหลากหลาย หากมีการใช้สื่อวัสดุที่สูงขึ้นมาจากพื้นระนาบไม่มาก นักจะมีลักษณะเป็นจิตรกรรมแบบนูนต่ำ (Base Relief Painting) หากมีการใช้สื่อและวัสดุที่สูงขึ้นมาจากพื้นภาพมากทำให้มิติของวัสดุเข้ามามีส่วนร่วมในงาน แต่การรับสัมผัสงานทั้งหมดยังไม่สามารถมองได้รอบตัว ผลงานดังกล่าวจัดเป็นจิตรกรรมแบบนูนสูง (High Relief Painting) (จำนง ธนาวนิชกุล, 2546)

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) กล่าวว่า “หากจะสืบค้นศิลปะสื่อประสมของไทยว่าเริ่มต้นและมีบันทึกไว้ตั้งแต่เมื่อใด คงจะต้องย้อนกลับไปที่ผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของ เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ในปี พ.ศ. 2512 เกียรติศักดิ์ ผสมภาพสีน้ำมันเข้ากับวัสดุ 3 มิติ ผลงานที่ร่วมแสดงในครั้งนั้นมีการใช้วัสดุสำเร็จรูปอย่างไม้แขวนเสื้อผสมกับภาพคนที่เขียนบนแผ่นแบน ๆ แขวนอยู่ในโครงโลหะ สี่เหลี่ยม ดูคล้ายซากของสิ่งมีชีวิตถูกแขวนในตู้เก็บวิญญาณ” และในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติในปีเดียวกัน วิโชค มุกดามณี (2545) กล่าวถึงผลงานชื่อ จิตรกรรม (2512) ของ ธงชัย รักปทุม ใช้ทรายผสมกาวลงบนผ้าใบก่อนใช้สีน้ำมันระบายทับลงไปอีกชั้น ศิลปินคนอื่น ๆ ที่สร้างสรรค์งานสื่อประสมเป็นยุคแรก ๆ คือ ประวัติ เล้าเจริญ พิชัย นิรันดร์ และ อานันท์ ปาณินท์ เป็นต้น (วิโชค มุกดามณี, 2545) ช่วงทศวรรษ 2520 ศิลปินนำวิธีการผสมสื่อไปใช้อย่างหลากหลาย มีทั้งลักษณะที่ค่อนไปทางจิตรกรรมสื่อประสม กล่าวคือ “ศิลปินจะใช้พื้นที่ของผนังในห้องนิทรรศการเป็นที่ติดตั้งผลงาน” (วิโชค มุกดามณี, 2545) แบบสื่อประสมเป็นรูปทรง 3 มิติ คือ “คล้ายกับประเภทประติมากรรม แต่มีสื่อและการประกอบของวัสดุหลากหลายกว่างานประติมากรรม” (วิโชค มุกดามณี, 2545) ศิลปิน อาทิ รุ่ง ธีระพิจิตร สร้างสรรค์ผลงาน องค์ประกอบ หมายเลข 3 (2526) ทวน ธีระพิจิตร เลือกใช้วัสดุในงานสื่อประสม เช่น ในผลงานชื่อ สังขาร หมายเลข 2526/1 ในปี พ.ศ. 2526 (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2554) อาคม ด้วงชาวนา กับผลงาน แปรสภาพ (2524) และ แปรสภาพ 1 (2524) ประวัติ เล้าเจริญ ก้าวล้ำจากการสร้างงานบนผนังสู่การทำงานแนวศิลปะแบบจัดวางในผลงานชื่อ ขาวดำและสี เรมแบรนท์ต้องการสี (2524) ธนะ เลาหกัยกุล กับผลงาน เลือดลม (2526) (วิโชค มุกดามณี, 2545) และ กมล ทัศนาญชลี ศิลปินอีกคนหนึ่งที่ใช้ชีวิตในประเทศสหรัฐอเมริกา จนกระทั่งปี พ.ศ. 2523 นำผลงานมาจัดแสดงในประเทศไทย ซึ่งมีทั้งงานภาพพิมพ์เทคนิคผสม การนำภาพหรือวัสดุต่าง ๆ มาปะติดหรือบางภาพก็มีการเย็บด้วยด้ายจากจักรเย็บผ้า หรือบ้างก็พิมพ์ลงบนกระดาษแล้วนำไปประกอบสร้างเป็นรูปหลอดสีขนาดใหญ่ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2554) ความเติบโตด้านเทคโนโลยีและอุตสาหกรรมในช่วงทศวรรษ 2520 - 2530 ส่งผลให้การสร้างสรรค์ของศิลปินรูปแบบศิลปะสื่อประสมใช้วัสดุจากทั้ง

ธรรมชาติและวัสดุสำเร็จรูปจากกระบวนการอุตสาหกรรม ผลงานของศิลปินหลายคนได้ส่งสะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับความเจริญเติบโตของสังคมสมัยใหม่ อาทิ เดชา วราชุน อิทธิ คงคากุล กมล เผ่าสวัสดิ์ และ สรรเสริญ มิลินทสูต หรือความเป็นไปได้ที่ศิลปินหวนกลับไปให้คุณค่าของวัสดุธรรมชาติและวัสดุพื้นถิ่นผสมผสานกับความรุ่งเรืองในยุคอุตสาหกรรม อาทิ ชลูด นิ่มเสมอ มณเฑียร บุญมา และ วิโชค มุกดามณี ปัจจุบันการสร้างสรรค์งานในรูปแบบสื่อประสมยังคงได้รับความนิยมและการพัฒนาอย่างต่อเนื่องไปตามความก้าวหน้าของเทคโนโลยีและโลกโลกาภิวัตน์

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะสื่อประสมในประเทศไทยตั้งต้นมาจากงานสื่อจิตรกรรม ดังนั้นผู้วิจัยจึงให้ความสนใจในการศึกษาการสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมโดยมีศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์เป็นกรณีศึกษา ด้วยจิตรกรรมสื่อประสมเป็นรากฐานทางความคิดและการสร้างสรรค์ในการก้าวเดินสู่มโนทัศน์ของความอิสระแห่งยุคสมัย นอกจากนี้การศึกษาข้อมูลในเบื้องต้นยังพบว่าจิตรกรรมสื่อประสมพัฒนาแตกต่างไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีนิยม คือ 1) จิตรกรรมสื่อประสมมีการใช้สื่อและวัสดุร่วมสมัยเข้าไปในผลงาน วัสดุที่นำมาผสมผสานนั้นอาจเป็นวัสดุที่ศิลปินสร้างขึ้นหรือเป็นวัสดุสำเร็จรูปเข้าไปปะปิดในตัวงานโดยตรง ซึ่งการใช้วัสดุดังกล่าวเป็นการนำภาษาสัญลักษณ์แห่งยุคสมัยเข้าสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรม 2) การออกนอกกรอบจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมซึ่งเดิมมีพื้นฐานรูปทรงของกรอบภาพเป็นรูปสี่เหลี่ยม สู่จิตรกรรมวัตถุที่มีมิติกว้าง สูง ลึกที่เป็นจริงและมีรูปทรงรอบนอกหลากหลาย ซึ่งเป็นผลมาจากการใช้วัสดุเป็นตัวปะปิดหรือเป็นพื้นที่รองรับภาพแทนการใช้ผืนผ้าใบ 3) งานจิตรกรรมสื่อประสมเป็นการลดช่องว่างระหว่างศิลปะและชีวิตให้แคบลงด้วยการนำเอาวัสดุในชีวิตประจำวันต่าง ๆ เข้าไปผสมผสานในงานศิลปะ 4) การทำลายข้อจำกัดระหว่างสื่อและวัสดุในงานจิตรกรรมสื่อประสมทำให้ระยะห่างระหว่างความเป็นศิลปะชั้นสูง (High Art) และศิลปะชั้นต่ำ (Low Art) แคบลง และ 5) การสร้างสรรค์งานรูปแบบจิตรกรรมสื่อประสมเปิดโอกาสให้ศิลปินถ่ายทอดเจตจำนงของตนผ่านงานศิลป์ได้อย่างหลากหลาย และมีความอิสระซึ่งเป็นความสอดคล้องกับแนวทางการปฏิรูปสังคมไทยไปสู่ความเป็นประชาธิปไตยในพุทธทศวรรษ 2520 - ปัจจุบัน

การศึกษาการสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมจะเป็นการศึกษาภายใต้กรอบการสร้างสรรค์งานลักษณะ 2 มิติ โดยผลงานอาจมีลักษณะเป็นจิตรกรรมแบบนูนต่ำ (Base Relief Painting) หรือจิตรกรรมแบบนูนสูง (High Relief Painting) และการอิงอยู่กับการใช้พื้นที่ของผนังในห้องนิทรรศการเป็นที่ติดตั้งผลงาน โดยผู้วิจัยจะศึกษาแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมผ่านมุมมองแนวคิดการสร้างภาพแทน (Representation) และการศึกษาภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่ เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ (2552) กล่าวว่า “ภาพแทน (Representation) คือ ผลผลิตความหมายของสิ่งที่คิด

(Concept) ในสมองของเราผ่านภาษา เป็นการเชื่อมโยงระหว่างความคิดและภาษา ซึ่งทำให้เราสามารถอ้างอิงถึงโลกวัตถุจริง ๆ ผู้คน เหตุการณ์ หรือจินตนาการถึงโลกสมมุติ ผู้คน และเหตุการณ์สมมุติได้" ซึ่ง คำว่า ภาษา ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงเพียงถ้อยคำที่มนุษย์ใช้สื่อสารกัน แต่หมายรวมถึง การใช้ภาพ รหัส เครื่องหมายต่าง ๆ ในการสื่อสารด้วย โดยหนึ่งในแนวทางการศึกษาภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่เชื่อว่า ภาพแทน คือ การประกอบสร้าง (Constructionist Approach) เป็นแนวทางที่เสนอให้เห็นว่าสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นแก่สายตาไม่ได้เป็นไปตามธรรมชาติ แต่เกิดขึ้นจากการสร้างชุดของความสัมพันธ์ระหว่างความคิดกับชุดสัญญะที่ได้รับการร้อยเรียงเพื่อผลิตความหมายต่าง ๆ ขึ้นมา ซึ่งแนวทางดังกล่าว มีความสอดคล้องกับแนวทางการสร้างภาพแทนในรูปแบบจิตรกรรม สื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษา ในแง่ของการสร้างภาพด้วยการนำวัตถุจากหลากที่หลายเวลามาประกอบเข้ากันใหม่ร่วมกับการแสดงออกทางเทคนิคด้านจิตรกรรม ดังนั้นภาพที่ปรากฏแก่สายตาจึงแสดงตนอย่างแน่ชัดว่า เป็นภาพอันเกิดจากการประกอบสร้างจากวัสดุร่วมสมัย วัสดุพบพานและวัสดุที่เก็บสะสม ซึ่งเป็นการหยิบยืมสิ่งที่มีอยู่แล้วในประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและสังคมนำมาจัดการร้อยเรียงใหม่เพื่อให้เกิดภาษาสื่อสารความคิดของศิลปิน

ดังนั้นทฤษฎีที่นำมาศึกษาภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่คือ แนวทางสัญญะวิทยา (Semiology) หรือสัญศาสตร์ (Semiotics) ซึ่งเป็นแนวทางการศึกษาสัญญะอันเกิดจากการใช้ภาษาที่เป็นถ้อยคำ ภาพ วัตถุ และการทำหน้าที่สื่อความหมายของสัญญะเหล่านั้น ไบรอัน เคอร์ติน (2551) เสนอว่า "สัญศาสตร์ยังเสนอวิถีคิดที่มีประโยชน์แก่การวิเคราะห์ทางรูปทรงนิยม (Formalism) การวิเคราะห์ทางสัญศาสตร์ช่วยให้เราตระหนักถึงความสัมพันธ์อันหลากหลายระหว่างตัวเรากับ "สิ่งแทนความ" (Object)" และบทความจาก ปรัชญาเอกสาขาการสื่อสาร มหาวิทยาลัยนเรศวร (2557) กล่าวว่า "...เมื่อกล่าวถึงการมองคุณค่าทางความงามของศิลปะหลังสมัยใหม่ สิ่งที่เรียกว่าสัญญะ (Sign) การตีความ (Hermeneutics) บริบท (Text) เวลา (Time) และพื้นที่ (Space) ได้เข้ามาแทนที่การถอดรหัสคุณค่าทางความงามแบบเดิมที่ว่าด้วยองค์ประกอบทางศิลปะ เส้น สี แสงเงา..." ดังนั้นแล้วการศึกษาด้วยมุมมองแบบสัญญะวิทยาจะทำให้เกิดความเข้าใจในรูปแบบและกระบวนการที่ก่อให้เกิดความหมาย คุณค่าของการสื่อสารในงานจิตรกรรม อันจะนำมาสู่การเข้าถึงความรู้ที่มีอยู่ในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาในแง่มุมที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น

2. วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาประสบการณ์ดำเนินชีวิตในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน

2.2 เพื่อศึกษาแนวคิด รูปแบบและวิธีการสื่อสารในงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปิน

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 การวิจัยนี้มุ่งศึกษาแนวคิด รูปแบบและพัฒนาการการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยการใช้สื่อวัสดุหลากหลายเข้าไปผสมผสานกับผลงานรูปแบบจิตรกรรม โดยมีลักษณะเป็นจิตรกรรมแบบนูนต่ำ (Base Relief Painting) หรือจิตรกรรมแบบนูนสูง (High Relief Painting) และการอิงอยู่กับการใช้พื้นที่ของผนังในห้องนิทรรศการเป็นที่ติดตั้งผลงาน

3.2 โดยมุ่งศึกษาผลงานจากกลุ่มศิลปินไทยซึ่งมีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมด้วยคุณภาพอย่างต่อเนื่อง จนได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในสาขาทัศนศิลป์ ด้านสื่อผสม (สื่อประสม) โดยมี

3.2.1 กมล ทัศนาญชลี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านจิตรกรรมและสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2540 ด้วยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี ที่สร้างสรรค์ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520 - 2550 ได้ภาพผลงานจำนวน 199 ภาพ แล้วนำภาพทั้งหมดมาจับกลุ่มตัวอย่างผลงานตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาศึกษาจำนวน 10 ผลงาน

3.2.2 เดชา วราชุน ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านภาพพิมพ์และสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2550 ด้วยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน ที่สร้างสรรค์ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520-2550 ได้ภาพผลงานจำนวน 128 ภาพ แล้วนำภาพทั้งหมดมาจับกลุ่มตัวอย่างผลงานตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาศึกษาจำนวน 10 ผลงาน

3.2.3 วิโชค มุกดามณี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2555 ด้วยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี ที่สร้างสรรค์ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520-2550 ได้ภาพผลงานจำนวน 132 ภาพ แล้วนำภาพทั้งหมดมาจับกลุ่มตัวอย่างผลงานตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาศึกษาจำนวน 10 ผลงาน

3.3 เป็นการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ศึกษาจากผลงานจริง ภาพถ่าย แบบร่าง และการสัมภาษณ์ศิลปิน

3.4 กำหนดขอบเขตของการศึกษาผลงานจิตรกรรมสื่อประสมจากพุทธทศวรรษ 2520 – 2550 เนื่องจากพุทธทศวรรษ 2520 การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมปรากฏขึ้นอย่างหลากหลาย และเป็นช่วงเวลาที่ กมล ทัศนาญชลี ได้เดินทางกลับมาประเทศไทยพร้อมกับจัดแสดงนิทรรศการเผยแพร่ศิลปะแนวสื่อประสม เดชา วราชุน เริ่มสร้างสรรค์ผลงานด้วยวัสดุปะปิดในปี พ.ศ. 2512 และ วิโชค มุกดามณี สร้างสรรค์ผลงานด้วยสื่อวัสดุหลากหลายหลังจากได้รับทุนให้ไปศึกษาต่อ ณ ประเทศญี่ปุ่นช่วงปี พ.ศ. 2527-2529 จนกระทั่งปัจจุบันพุทธทศวรรษ 2550 เหล่าศิลปินกรณีศึกษายังคงสร้างสรรค์งานในรูปแบบจิตรกรรมสื่อประสมอย่างต่อเนื่อง

4. ผลที่คาดว่าจะได้รับ

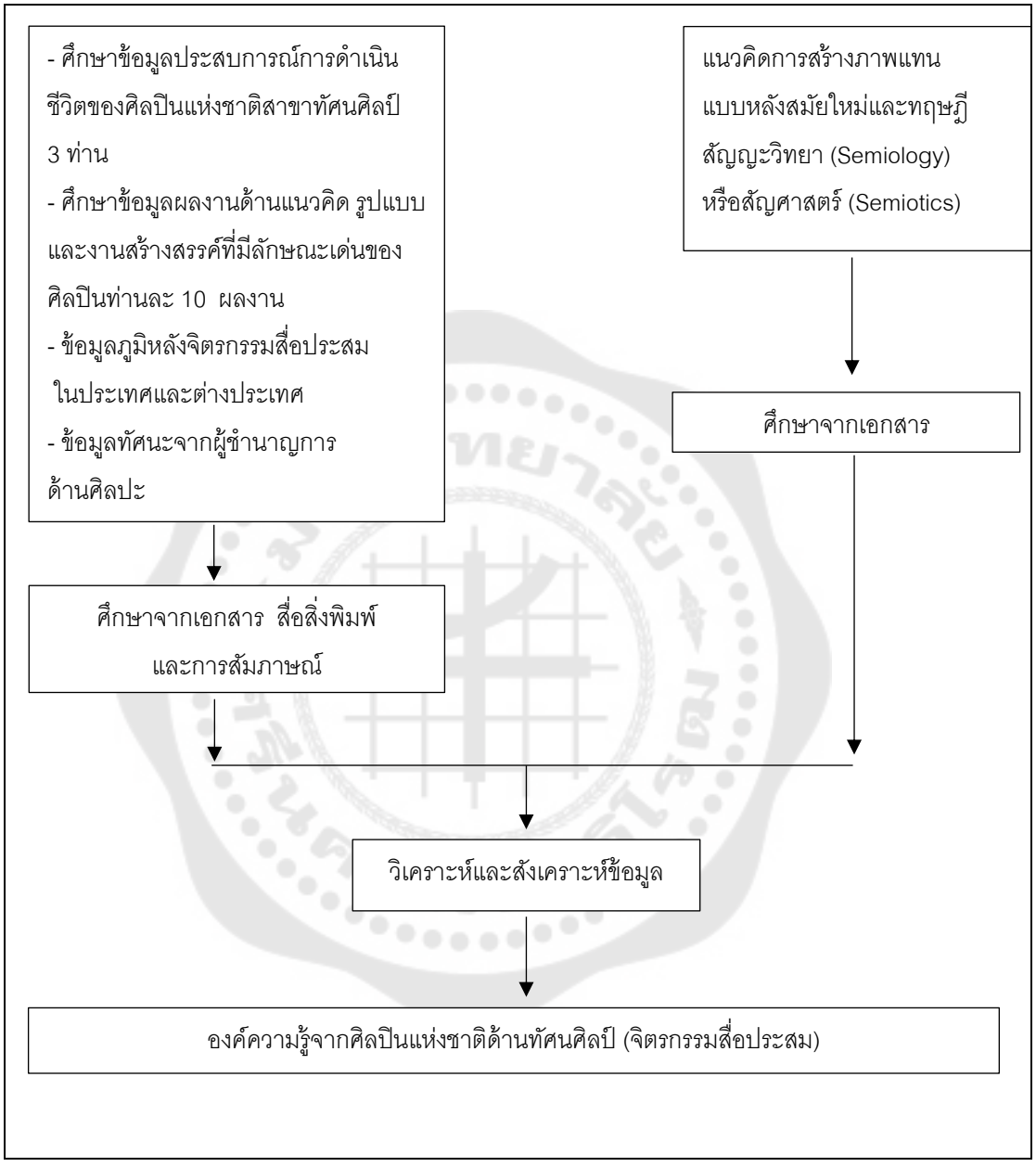
4.1 ผลของการวิจัยเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาวงการศิลปกรรมของไทยด้วยการสกัดองค์ความรู้จากศิลปินแห่งชาติ

4.2 ผลของการวิจัยเป็นประโยชน์ต่อวงการการศึกษาที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย โดยเน้นองค์ความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมสื่อประสมในประเทศไทย โดยสามารถนำองค์ความรู้ไปถ่ายทอดได้ทั้งในระดับการเรียนการสอน และระดับสาธารณชนบุคคลผู้สนทั่วไป

5. กรอบแนวคิดการวิจัย

งานวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559 เป็นการศึกษาประสบการณ์การดำเนินชีวิตและผลงานของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ คือ กมล ทัศนาญชลี (จิตรกรรมและสื่อผสม) เดชา วราชุน (ภาพพิมพ์และสื่อผสม) และ วิโชค มุกดามณี (สื่อผสม) โดยใช้แนวคิดของการสร้างภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่และหลักทฤษฎีสัญญะวิทยาเป็นเครื่องมือในการศึกษาแนวทางวิธีการสื่อความหมายในผลงานของศิลปิน โดยผู้วิจัยได้ค้นคว้าประวัติความเป็นมาของศิลปะสื่อประสม งานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินไทยและต่างประเทศ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ และการศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาที่มีลักษณะเด่นจำนวนท่านละ 10 ผลงาน โดยศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย และ การสัมภาษณ์ศิลปินกรณีศึกษา เพื่อให้ได้ผลการศึกษาซึ่งเป็นองค์ความรู้การสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์จากศิลปินแห่งชาติ

กรอบแนวคิดการวิจัย



6. นิยามศัพท์

ศิลปะสื่อประสม (Mixed Media Art) หมายถึงการสร้างสรรค์งานศิลปะที่นำเอาเทคนิค วัสดุ และกรรมวิธีหลากหลายมาผสมผสานกัน อาทิ การใช้กรรมวิธีทางจิตรกรรมผสมผสานกับประติมากรรม จิตรกรรมผสมกับภาพพิมพ์ ประติมากรรมผสมผสานกับการใช้วัสดุในชีวิตประจำวัน ศิลปะสื่อประสมเป็นรากฐานให้กับการขยายอาณาเขตของการสร้างสรรค์งานศิลปะในยุคสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ให้มีการสร้างสรรค์ข้ามสื่อและข้ามศาสตร์ อาทิ การสร้างสรรค์งานศิลปะสื่อประสมแบบจัดวาง (Mixed Media Installation) และการสร้างสรรค์แบบข้ามศาสตร์โดยการใช้เสียง (Sound) ผสมกับงานภาพถ่าย (Photo) ปัจจุบันในวงการศิลปกรรมสามารถใช้คำสะกดได้ทั้ง สื่อประสมและสื่อผสม

จิตรกรรมสื่อประสม (Mixed Media Painting) หมายถึง การสร้างสรรค์ผลงานด้านทัศนศิลป์ในรูปแบบ 2 มิติ คือมีพื้นที่รองรับภาพในมิติของความกว้างและความยาว ผลงานมีการใช้พื้นที่ของผนังในห้องนิทรรศการเป็นที่ติดตั้งผลงาน โดยการสร้างสรรค์อาจเป็นการใช้สื่อวัสดุและวิธีการหลากหลาย อาจด้วยวิธีการปะปิด (Collage) วัสดุในลักษณะแบนราบผสมกับวัสดุที่นูนสูงขึ้นมาจากพื้นระนาบไม่มากนักจะเรียกว่าจิตรกรรมสื่อประสมแบบนูนต่ำ หากมีการใช้สื่อและวัสดุที่นูนสูงขึ้นมาจากพื้นภาพค่อนข้างมากเข้ามาร่วมกับผลงานแบบ 2 มิติ แต่การรับสัมผัสงานทั้งหมดยังไม่สามารถมองได้รอบตัว ผลงานดังกล่าวจัดเป็นจิตรกรรมสื่อประสมแบบนูนสูง

ประสบการณ์การดำเนินชีวิต หมายถึง ภูมิหลังด้านสภาพแวดล้อม บริบททางครอบครัว สังคมและวัฒนธรรมอันเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการดำเนินชีวิต และการสร้างสรรค์งานของศิลปิน ในช่วงเวลาหนึ่ง ๆ ประสบการณ์ดำเนินชีวิตเป็นการสำรวจและนำเสนอคุณค่าทางวัฒนธรรมที่นำเสนอให้เห็นภาพกว้างของบริบทรอบข้าง อันส่งผลกระทบต่อชีวิตและการสร้างสรรค์ของปัจเจกศิลปิน

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ระหว่างปี พ.ศ. 2520 - 2559 เป็นการศึกษาประสบการณ์การดำเนินชีวิตและผลงานของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ 3 ท่าน คือ กมล ทัศนาญชลี เดชา วราชุน และ วิโชค มุกดามณี โดยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

1. ศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสม
2. ศิลปินแห่งชาติ
3. กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
4. ศิลปินต่างประเทศที่สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะสื่อประสม
5. ทัศนะจากผู้ชำนาญการ
6. บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสม

1.1 ความหมายของศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสม

1.1.1 คำว่าสื่อประสม หรือ สื่อผสม (Mixed Media) เป็นคำที่ปรากฏแพร่หลายทั่วไปในการกล่าวเกี่ยวกับงานสร้างสรรค์ที่มีการผสานสื่อหรือกรรมวิธีในการสร้างสรรค์ซึ่งรวมการผสมสื่อที่หลากหลายแตกต่างมากไปกว่าการผสมวัสดุ หรือแค่การผสมทางเทคนิคเท่านั้น สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) กล่าวว่า คำว่า สื่อประสม (Mixed Media) เป็นการสะกดตามประกาศของมหาวิทยาลัยศิลปากร ในวงการศิลปะปัจจุบันมีการใช้ตัวสะกดทั้งสื่อผสมและสื่อประสม และงานประกวดศิลปกรรมแห่งชาติได้บรรจุสื่อประสมเข้าในการประกวดครั้งที่ 27 เมื่อปี พ.ศ. 2524

1.1.2 วิโชค มุกดามณี (2550) ให้ความหมายของศิลปะสื่อประสมว่า ปัจจุบันคำว่าสื่อประสม ได้นำมาใช้กันอย่างกว้างขวางและมีการให้นิยามตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า Mixed Media ซึ่งในพจนานุกรมภาษาอังกฤษได้ให้คำจำกัดความของคำว่า Media นั้นสามารถแยกออกเป็น 2 ความหมาย คือ วัสดุที่สื่อความหมายในการแสดงออกในงานศิลปะ และอีกความหมายก็คือกรรมวิธีหรือวิธีการ ในการสร้างสรรค์ที่รวมถึงวิธีการของสื่อสมัยใหม่ที่อาจเป็นเสียง เป็นแสงและภาพ จากระบบเทคโนโลยีสารสนเทศที่มีบทบาทในปัจจุบัน ดังนั้นในที่นี้ คำว่าสื่อประสม หรือ Mixed Media ที่วงการศิลปกรรมไทยใช้กันอยู่จะมีความหมายที่กล่าวถึง

การผสมผสานทางวัสดุต่าง ๆ ทั้ง 2 มิติและ 3 มิติ รวมทั้งการใช้สื่อทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

1.1.3 สมพร รอดบุญ (2550) ให้ความหมายของคำว่าสื่อประสมจากสูจิบัตรนิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 53 ความว่า

> ในพจนานุกรมภาษาอังกฤษ ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า “Media” ในแง่ของศิลปะ ซึ่งสามารถจำแนกได้เป็นสองความหมาย คือ วัสดุที่ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกในงานศิลปะ และกรรมวิธีหรือวิธีการในการสร้างสรรค์ศิลปะ ดังนั้น ความหมายของคำว่า “Mixed Media” ในงานศิลปะนั้น คือ การใช้วัสดุหลากชนิดผสมกัน หรือการใช้กรรมวิธีหรือวิธีการในการสร้างสรรค์ในลักษณะผสม เช่น กรรมวิธีของจิตรกรรมผสมผสานกับกรรมวิธีทางประติมากรรม...
>
> ...เป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อใดก็ตามที่ศิลปินร่วมสมัยในยุโรปและอเมริกาใช้คำว่า "Mixed Media" ประกอบการอธิบายผลงานของเขา จะเห็นได้ว่าในงานนั้น ๆ ไม่ว่าจะมีรูปแบบหรือกรรมวิธีเช่นไรก็ตาม มักจะนิยมการนำวัสดุเหลือใช้และวัสดุสำเร็จรูปมาประกอบกันขึ้นในงานของเขา ไม่ว่างานเหล่านั้น จะมีความเป็นสองมิติซึ่งเป็นลักษณะปิดปะ (Collage) หรือการก่อรูปขึ้นเป็นแบบสามมิติ (Assemblage) หรือการผสมผสานกันระหว่างสองมิติและสามมิติ...

1.1.4 เกษม ทองก้อน (2549) ให้ความหมายศิลปะสื่อประสม (Mixed Media) ว่าเป็นทัศนศิลป์ เป็นผลจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ใช้วัสดุต่างชนิดกันมาเป็นส่วนประกอบและทำให้เกิดเป็นศิลปกรรมแขนงนี้ขึ้น สื่อประสมเป็นผลงานศิลปะโดยนำสื่อวัสดุแต่ละชนิดมาผสมผสานกันบนระนาบ ทำให้เป็นผลงานศิลปะ มองเห็นและสัมผัสได้ทางตาอย่างเหมาะสมและผสานกันอย่างกลมกลืนลักษณะ 2 มิติหรือ 3 มิติ

> สื่อประสมเป็นผลงานการนำสื่อและกลวิธีหรือเทคนิคมาประกอบกันหลายประเภทเข้าไปรวมกันอยู่ด้วยกันในผลงานศิลปะตามเรื่องราวของผู้สร้างสรรค์ผลงาน เป็นทัศนศิลป์ที่มีรูปแบบ 2 มิติ 3 มิติ ผลงานนั้นจะจัดอยู่ในสาขาใด เช่น ผลงานสาขาจิตรกรรมเป็น 2 มิติ (กว้าง ยาว) สาขาประติมากรรม 3 มิติ (กว้าง ยาว สูง) อาจจะมีสี แสง เสียง ประกอบเป็นผลงานแล้วแต่ศิลปินจะคิดสร้างสรรค์ บางผลงานศิลปินอาจจะมีงานบางชิ้นซึ่งมีสื่อต่าง ๆ มาประสมกันในลักษณะที่ไม่อาจแยกออกได้ว่าสื่อใดเด่นกว่า ตามเจตนาของศิลปินที่จะเป็นไปเช่นนั้น เรียกศิลปะชิ้นนั้นว่า สื่อประสม (Mixed Media)

1.1.5 จำนง ธนาวนิชกุล (2546) ให้ความหมายของศิลปะสื่อประสม (Mixed Media Art) ว่าเป็นศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นอย่างอิสระตามความคิดของศิลปินด้วยการใช้สื่อ วัสดุ และวิธีการที่หลากหลายในลักษณะผสมผสานอาจมีแสงเสียง การแสดง กลิ่น รส อุณหภูมิและสิ่งแวดล้อมประกอบแล้วเกิดเป็นผลงานใหม่ในทางศิลปะที่มีความคิดและการแสดงออกอย่างมีเอกภาพ

> จิตรกรรมแนวสื่อประสม (Mixed Media Painting) การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมได้มีการคิดค้นรูปแบบ การใช้สื่อวัสดุและวิธีการที่แตกต่างออกไป เช่น มีการใช้สื่อและวัสดุประเภทผ้า ไม้ โลหะ และวัสดุสังเคราะห์ ฯลฯ และวิธีการที่ต่าง ๆ เข้าไปผสมผสานกับผลงานจิตรกรรม จนไม่อาจเรียกผลงานชิ้นนั้นได้ว่าเป็นงานจิตรกรรมได้อย่างชัดเจนนัก ผลงานในลักษณะนี้จึงถูกจัดให้อยู่ในจิตรกรรมแนวสื่อประสม...

1.1.6 วิโชค มุกดามณี (2545) รวบรวมความหมายและเกณฑ์การจัดแบ่งประเภทศิลปะสื่อผสม (สื่อประสม) จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติดังนี้

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 24 พ.ศ. 2520 ให้คำจำกัดความว่าศิลปะสื่อประสม (Mixed Media) เป็นงานศิลปกรรมที่ใช้วัสดุประเภทสื่อต่าง ๆ ในการประกอบผสานให้เอาเข้ามาสู่การตัดสินร่วมกับแขนงจิตรกรรม

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 ประเภทสื่อประสม ได้แก่ ผลงานที่ใช้เทคนิคและวัสดุหลายประเภทผสมกัน และรูปแบบไม่อาจจัดเข้าอยู่ในประเภทจิตรกรรม ประติมากรรมหรือภาพพิมพ์ได้

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 29 พ.ศ. 2526 ไม่มีการจัดแบ่งประเภทศิลปะสื่อประสมโดยให้ย้อนกลับไปใช้แค่สามประเภทคือ จิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ เนื่องจากผลงานสื่อประสม และจิตรกรรมมีส่วนที่คล้ายคลึงกันอยู่และอยู่ในประเภทเดียวกันได้

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 37 พ.ศ. 2534 ย้อนกลับมาแบ่งประเภทงานศิลปะตามสื่อเป็น 4 ประเภทอีกครั้ง โดยให้คำจำกัดความประเภทสื่อประสม ได้แก่ ผลงานที่ใช้เทคนิคและวัสดุหลายประเภทผสมกัน และมีรูปแบบมีลักษณะที่ไม่อาจจัดเข้าอยู่ในประเภทจิตรกรรม ประติมากรรม หรือภาพพิมพ์ได้

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 38 พ.ศ. 2535 ประเภทสื่อประสม ได้แก่ ผลงานด้านทัศนศิลป์ที่ใช้เทคนิคและวัสดุหลายประเภทประกอบกัน

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 39 พ.ศ. 2536 ประเภทสื่อประสม (Mixed media) คือศิลปกรรมที่ไม่ได้เข้ากับประเภทอื่น ๆ ได้แก่ ผลงานด้านทัศนศิลป์ ที่ใช้กรรมวิธีทางศิลปะและวัสดุ

หลายประเภทประกอบกัน ทั้งนี้ไม่รวมศิลปะประเภทคอมพิวเตอร์อาร์ต (Computer Art) และวิดีโออาร์ต (Video Art) ฯลฯ

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 43 พ.ศ. 2540 ประเภทสื่อประสม (Mixed media) ได้แก่ ผลงานศิลปกรรมที่ใช้กรรมวิธีทางศิลปะและวัสดุหลายประเภทประกอบกัน

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 46 พ.ศ. 2543 ประเภทสื่อประสม (Mixed media) ได้แก่ ผลงานศิลปกรรมที่ใช้กรรมวิธีทางวัสดุต่าง ๆ สื่อทางเทคโนโลยี งานประเภทจัดวาง โดยส่งผลงานด้วยภาพถ่ายและให้ติดตั้งผลงานจริงก่อนวันตัดสิน 1 วัน

จากการสืบค้นข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า ในทางเทคนิค ธรรมชาติของศิลปะสื่อประสม คือ ศิลปะอันเกิดจากการผสมผสานสื่อ วัสดุ เทคนิค อันหลากหลาย ศิลปะสื่อประสมเป็นการเปิดอาณาเขตของการสร้างสรรค์ศิลปะหลายสื่อให้เข้ามาผสมผสานกัน ในบางกรณีการรับรสงานศิลปะสื่อประสมก็ขยายขอบเขตมากไปกว่าการใช้ประสาทสัมผัสทางการเห็น มิติของการรับสัมผัสมี ความเป็นไปได้ทั้งการเข้าไปเกี่ยวข้องกับมิติที่เป็นจริง และมิติแห่งการลวงตา

ในระยะแรกการให้คำจำกัดความของคำว่า ศิลปะสื่อประสม ในวงการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 ได้แสดงให้เห็นว่า งานในรูปแบบสื่อประสมในวงการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติมีแนวโน้มไปในแนวงานด้านจิตรกรรม กระทั่งในระยะต่อมามีการให้คำจำกัดความและการแบ่งประเภทศิลปะสื่อประสมให้แยกออกมาเป็นเอกเทศ ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ว่างานในรูปแบบสื่อประสมนั้นมีขอบเขตกว้างและศิลปินมักไม่จำกัดตนเองอยู่ในสื่อรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง สำหรับสาเหตุที่ศิลปินมักสร้างสรรค์งานสื่อประสมด้วยรูปแบบจิตรกรรมอาจเกิดขึ้นจากข้อจำกัดในเรื่องของพื้นที่สำหรับติดตั้งงาน ภายใต้ข้อจำกัดนี้ ความน่าสนใจที่เกิดขึ้น คือ พื้นผนังสำหรับการติดตั้งงานได้ช่วยขับเน้นให้จิตรกรรมสื่อประสมแสดงความเป็นวัตถุที่มีมิติ กว้าง สูง ลึก ที่เป็นจริง และมีขอบรอบนอกรูปทรงหลากหลายให้โดดเด่นขึ้น ความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นสองและสามมิติของจิตรกรรมสื่อประสมได้ทำให้สุนทรียรสของงานจิตรกรรมสื่อประสมมีความคาบเกี่ยวระหว่างจิตรกรรมและประติมากรรม มีการนำเสนอความจริงแบบกายสัมผัสและความลวงที่ใช้สายตาสัมผัส มีความเป็นวัตถุที่มีความหมายในตนเองและมีความเป็นมายาภาพที่ได้รับการสร้างสรรค์ผ่านเทคนิคทางจิตรกรรม ความก้ำกึ่งและความคลุมเครือในงานจิตรกรรมสื่อประสมเป็นองค์ประกอบที่ก่อให้เกิดสุนทรียรสระหว่างจิตรกรรมแบบขนบและจิตรกรรมแบบหลังสมัยใหม่ซึ่งนำเสนอความเป็นวัตถุของจิตรกรรม ศาสตราจารย์อิทธิพล ตั้งโฉลก กล่าวเกี่ยวกับความเป็นวัตถุในงานจิตรกรรมว่า “ตั้งแต่เดิมมาจิตรกรรมเป็นศิลปะ 2 มิติและมีมิติที่ 3 เป็นความลึกที่เป็น “มายา” ลวงตาผู้ดูด้วยเส้นสีน้ำหนักและพื้นผิวให้ดูลึกทะลุเข้าไปในผิวระนาบของผืน

ผ้าใบ ต่อเมื่อมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 จิตรกรรมได้ขยายตัวแปรเปลี่ยนทั้งนูน หนา ยื่นออกมาและหลีกหนีหลุดออกห่างจากกรอบสี่เหลี่ยมจนกลายเป็น “วัตถุ” ซึ่งมีความเป็นจริงในตัวเองมิใช่ภาพ “มายา” ที่จำลองเลียนแบบชีวิตและโลกอีกต่อไป” (อิทธิพล ตั้งโฉลก, 2550)

นักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกันว่างานในรูปแบบ สื่อประสมในงานทัศนศิลป์เป็นการสร้างสรรค์ โดยใช้วัสดุหลากชนิดผสมกันหรือการใช้กรรมวิธีหรือวิธีการในการสร้างสรรค์ในลักษณะผสม เช่น กรรมวิธีของจิตรกรรมผสมผสานกับกรรมวิธีทางประติมากรรม หรืออาจเป็นการสร้างสรรค์ข้ามศาสตร์ เช่น การนำผลงานทัศนศิลป์ผสมผสานกับดนตรี วรรณกรรม การใช้ภาษาในลักษณะต่าง ๆ ด้วย ซึ่งในวงการศิลปะร่วมสมัยสากลจะใช้คำว่า Multi Media แทนคำว่า Mixed Media สื่อประสมเป็นแขนงของงานศิลปะที่กินความหมายกว้างในขณะที่จิตรกรรมสื่อประสมซึ่งเรียกว่า Mixed Media Painting เป็นการจำกัดกรอบของการผสานสื่อให้อยู่บนรากฐานของงานแบบ 2 มิติเป็นหลัก โดยอาจเป็นการสร้างสรรค์แบบผสมสื่อจิตรกรรมเข้ากับสื่อประติมากรรม และงานสร้างสรรค์ด้วยสื่อภาพพิมพ์ผสมกับการใช้สื่อเสียง หรือภาพที่ต้องอาศัยเทคโนโลยี เป็นต้น ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมอาจมีลักษณะของการใช้วัสดุมาปะปิด (Collage) หรือการก่อรูปขึ้นเป็นแบบสามมิติ (Assemblage) หรือการผสมผสานกันระหว่างสองมิติและสามมิติ โดยการจัดแสดงผลงานยังอ้างอิงอยู่กับพื้นผนังทำให้ผลงานไม่กินเนื้อที่ระวางในแบบลอยตัว (Round Relief)

1.2 ความเป็นมาของศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสมในประเทศไทย

วิโชค มุกดามณี (2545) กล่าวเกี่ยวกับความเป็นมาของวิถีการสร้างงานศิลปะสื่อประสมว่ามีมาช้านานแล้ว ตั้งแต่สมัยบรรพกาลเมื่อมนุษย์ได้สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อตอบรับเงื่อนไขของสังคมเกษตรกรรมซึ่งยังมีวิถีชีวิตพึ่งพิงอยู่กับธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นการเลือกใช้วัสดุจำพวกกระดูกสัตว์ กิ่งไม้ เปลือกไม้หรือวัสดุจากธรรมชาติอื่น ๆ นำมาประกอบกันเพื่อทำรูปเคารพบูชา หรือในงานศิลปะพื้นเมืองของชนอาฟริกันที่มีการขีดเขียนสีผสมกับการใช้เปลือกหอย วัสดุหินสี แร่ธรรมชาติต่าง ๆ ก็ต่างล้วนเป็นการสร้างสรรค์จากการผสมผสานสื่อหลากหลายทั้งสิ้น หรือมองย้อนกลับมาที่ศิลปะของไทย การวาดเส้นเขียนสี ผสมผสานกับการลงรัก ปิดทอง หรือการใช้กระจกสีต่าง ๆ ก็ล้วนแต่เป็นการแสดงออกด้วยการผสานวัสดุเข้าไปกับสื่ออื่น ๆ เพียงแต่เราไม่มีชื่อเรียกงานในอดีตเหล่านั้นว่าเป็นสื่อประสม การจัดหมวดหมู่ของงานศิลปะดังกล่าวเป็นโลกทัศน์ของการจัดหมวดหมู่ศิลปะสำหรับในยุคสมัยใหม่ที่มีการแบ่งแยกศาสตร์แขนงต่าง ๆ ออกจากกันและมีความพยายามในการค้นหาความหมายของสื่อใดสื่อหนึ่งเฉพาะ การใช้วัสดุเข้าไปผสมผสาน

กับงานจิตรกรรมหรือประติมากรรมได้กลายมาเป็นทัศนะที่ต่อต้านกระบวนทัศน์การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่ยึดมั่นอยู่กับการใช้สื่อแบบประเพณีนิยม

วิโชค มุกดามณี (2545) กล่าวถึงงานสื่อประสมยุคแรก ๆ ว่า “งานสื่อประสมถึงแม้ว่าจะไม่เป็นที่ยอมรับในยุคสมัยแรก ๆ ของวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย แต่ก็ใช่ว่าจะไม่มีผู้สร้างสรรค์ผลงานเสียทีเดียว มีศิลปินไทยหลาย ๆ คนที่ใช้วัสดุปะปิดเข้าไปอยู่ในพื้นภาพ แต่จะมีการใช้พู่กันและสีระบายกลบทับ ใช้วัสดุต่าง ๆ เป็นพื้นภาพให้มีความแตกต่างของผิวหลากหลายขึ้น ศิลปินที่สร้างผลงานในแนวทางดังกล่าวที่ปรากฏให้เห็นก็ คือ ประวัติ เล้าเจริญ พิชัย นิรันดร์ และอานันท์ ปาณินท์ เป็นต้น”

ภาพประกอบ 1 ศิลปิน ประวัติ เล้าเจริญ ชื่อผลงาน คอลลาจ หมายเลข 3
ประเภท จิตรกรรม ขนาด 152 x 185 ซม. เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 พ.ศ. 2510 ได้รับรางวัลประกาศนียบัตรเกียรตินิยม อันดับ 2 เหรียญเงิน (จิตรกรรม)
ผู้ครอบครอง หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่มา: http://www.resource.lib.su.ac.th/awardsu/web/artdetail.php?item_id=17

ภาพประกอบ 2 ศิลปิน อนันต์ ปาณินท์ ชื่อผลงาน รูปคน หมายเลข 2
ประเภท จิตรกรรม ขนาด 98 x 131 ซม. เทคนิค เทคนิคผสมบนผ้าใบ
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18 พ.ศ. 2511 ได้รับรางวัลประกาศนียบัตรเกียรตินิยม
อันดับ 2 เหรียญเงิน (จิตรกรรม) ผู้ครอบครอง หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่มา: http://resource.lib.su.ac.th/artsu/web/artdetail.php?item_id=28

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) กล่าวว่า พุทธทศวรรษ 2520 ถือเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงอันสำคัญทางการเมือง แต่ในขณะเดียวกันก็จัดเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านจาก “ศิลปะสมัยใหม่” เข้าสู่ “ศิลปะร่วมสมัย” จากยุครุ่งเรืองของศิลปะนามธรรมสู่ยุคของศิลปะสื่อผสมและศิลปะในรูปแบบใหม่หลากหลาย

> ความรุนแรงที่เริ่มมาตั้งแต่ 14 ตุลาคม 2516 จนประทุอย่างรุนแรงในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ค่อย ๆ คลี่คลายไปตามลำดับ...ทางด้านศิลปวัฒนธรรมพุทธทศวรรษ 2520 นับได้ว่าเป็นช่วงเวลาแห่งการรื้อฟื้น “ของเก่า” ทั้งทางด้านศิลปหัตถกรรม การฟื้นฟูศิลปะประเพณีนิยม พุทธศิลป์และศิลปะในลักษณะเฉลิมพระเกียรติฯ แต่ในขณะเดียวกันก็จัดเป็นช่วงเวลาแห่ง การเปลี่ยนผ่านจาก “ศิลปะสมัยใหม่” เข้าสู่ “ศิลปะร่วมสมัย” จากยุครุ่งเรืองของศิลปะนามธรรมสู่ยุคของศิลปะสื่อผสมและศิลปะเน้นความคิดหรือคอนเซ็ปชวลอาร์ต (Conceptual Art) เป็นยุคที่เกิดกลุ่มศิลปินแหวกแนวที่ทำงานในลักษณะสื่อผสม ซึ่งรวมการผสมสื่อที่หลากหลายแตกต่างมากไปกว่าการผสมวัสดุหรือแค่การผสมทางเทคนิคเท่านั้น

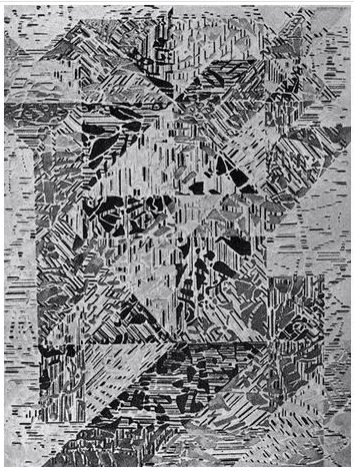
สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) กล่าวว่า “หากจะสืบค้นศิลปะสื่อผสมของไทยว่าเริ่มต้นและมีบันทึกไว้ตั้งแต่เมื่อใด คงจะต้องย้อนกลับไปที่ผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของเกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ในปี พ.ศ. 2512 เกียรติศักดิ์ผสมภาพสีน้ำมันเข้ากับวัสดุ 3 มิติ ผลงานที่ร่วมแสดงในครั้งนั้นมีการใช้วัสดุสำเร็จรูปอย่างไม้แขวนเสื้อผสมกับภาพคนที่เขียนบนแผ่นแบน ๆ แขวนอยู่ในโครงโลหะสี่เหลี่ยมดูคล้ายซากของสิ่งมีชีวิตถูกแขวนในตู้เก็บวิญญาณ” วิโชค มุกดามณี (2545) กล่าวว่า จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2512 จะเห็นว่ามีศิลปินไทยอีกหลายคนใช้สื่อวัสดุหลากหลายในการสร้างผลงาน ที่เห็นเด่นชัดก็คือ เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ จากผลงานชื่อ “จิตรกรรม” ซึ่งใช้ไม้ พลาสติก และอะลูมิเนียม ประกอบการเขียนภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ และผลงานชื่อ “จิตรกรรม” ของ ธงชัย รักปทุม ใช้ทรายผสมกาวโรยลงบนผ้าก่อนใช้สีน้ำมันระบายทับลงไปอีกชั้น

ภาพประกอบ 3 ศิลปิน เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ชื่อผลงาน จิตรกรรม ประเภท จิตรกรรม ขนาด 150 x 150 x 45 ซม. เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ และไม้พลาสติก และอลูมิเนียม ได้รับรางวัลประกาศนียบัตรเกียรตินิยม อันดับ 2 เหรียญเงิน (จิตรกรรม) การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2512 ผู้ครอบครอง หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่มา: http://resource.lib.su.ac.th/artsu/web/artdetail.php?item_id=33

ภาพประกอบ 4 ศิลปิน เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ชื่อผลงาน ความบันดาลใจจากไม้แขวนเสื้อ
เทคนิค สื่อประสม ปี พ.ศ. 2512 ขนาด 135 x 138 x 64 ซม.

ที่มา: http://thai.culture.go.th/subculture8/images/PDF/Kiatisuk58p1.pdf



ภาพประกอบ 5 ศิลปิน ธงชัย รักปทุม ชื่อผลงาน จิตรกรรม 1
ประเภท จิตรกรรม ขนาด 130x100 ซม. เทคนิค ทรายและสีน้ำมันบนผ้าใบ
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2512 ได้รับรางวัลประกาศนียบัตรเกียรตินิยม
อันดับ 2 เหรียญเงิน (จิตรกรรม) ผู้ครอบครอง หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่มา: http://resource.lib.su.ac.th/artsu/web/artdetail.php?item_id=36

แม้ความสนใจของศิลปินที่มีต่อการสร้างสรรค์งานในรูปสื่อประสมจะเริ่มต้นขึ้นตั้งแต่ช่วงพุทธทศวรรษ 2510 โดยมีศิลปิน อาทิ ประวัติ เล้าเจริญ พิชัย นิรันดร์ อานันท์ ปาณินท์ และเกียรติศักดิ์ ชานนนารถ เป็นต้น แต่ศิลปะสื่อประสมได้รับความนิยมและได้รับการยอมรับอย่างเป็นทางการในวงการศิลปกรรมของไทยเมื่อศิลปะแขนงนี้ได้รับการบรรจุไว้ในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ปี พ.ศ. 2524 โดยก่อนหน้านั้นวงการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติมีการแบ่งประเภทของสื่อสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ประเภทด้วยกัน คือ สื่อจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ในปี พ.ศ. 2524 คณะกรรมการจัดงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 มีความเห็นร่วมกันในการเพิ่มประเภทสื่อประสมซึ่งมีคำจำกัดความ สื่อประสม ว่า “ผลงานซึ่งใช้สื่อตั้งแต่ 2 ประเภทขึ้นไปประสมกัน” (วิโชค มุกดามณี, 2545) อาทิ การสร้างสรรค์ของ อาคม ด้วงชาวนา ซึ่งได้รับรางวัลเหรียญเงิน ประเภทสื่อประสมจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ในผลงาน “แปรสภาพ” (2524) ที่มีการใช้วัสดุประเภทยางมาเผาไฟและปะปิดบนผืนผ้าใบ

ภาพประกอบ 6 ศิลปิน อาคม ด้วงชาวนา ชื่อผลงาน แปรสภาพ หมายเลข 1
ประเภท สื่อผสม ขนาด 125 x 248 ซม. เทคนิค สื่อประสม
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 ได้รับรางวัลประกาศนียบัตรเกียรตินิยม
อันดับ 2 เหรียญเงิน (สื่อประสม) ผู้ครอบครอง หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่มา: http://resource.lib.su.ac.th/artsu/web/artdetail.php?item_id=106

ช่วงทศวรรษ 2520 ศิลปินนำวิธีการผสมสื่อไปใช้อย่างหลากหลาย มีทั้งลักษณะที่ค่อนไปทางจิตรกรรมสื่อประสม คือ “ศิลปินจะใช้พื้นที่ของผนังในห้องนิทรรศการเป็นที่ติดตั้งผลงาน” (วิโชค มุกดามณี, 2545) หรือในแบบสื่อประสมเป็นรูปทรง 3 มิติ คือ “คล้ายกับประเภทประติมากรรม แต่มีสื่อและการประกอบของวัสดุหลากหลายกว่างานประติมากรรม” (วิโชค มุกดามณี, 2545) รุ่ง ธีระพิจิตร สร้างสรรค์ผลงาน องค์ประกอบ หมายเลข 3 (2526) ด้วยวัสดุหลากหลาย อาทิ โลหะ ไม้และผ้า จนกระทั่งผลงานมีทั้งความเป็นจิตรกรรมและประติมากรรมนูนต่ำ ทวน ธีระพิจิตร เป็นศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มี ความโดดเด่นในการเลือกใช้วัสดุในงานสื่อประสม เช่น ในผลงานชื่อ สังขาร หมายเลข 2526/1 ในปี พ.ศ. 2526 “ทวนมักจะใช้วัสดุทั้งในแบบที่มาจากธรรมชาติและของที่ผลิตโดยมนุษย์ ซึ่งมีทั้งของใช้แล้วหรือหาซื้อมาใหม่ เช่น หนังงู หนังวัว กระดูกสัตว์ เขาควาย ผสมผสานเข้ากับกระดาษและผ้าสี ผลงานของเขามีทั้งที่ทำบนแผ่นภาพสี่เหลี่ยมและที่เป็นทรงกระบอกกลม 3 มิติ” (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2554)

ภาพประกอบ 7 ศิลปิน รุ่ง ธีระพิจิตร ชื่อผลงาน องค์ประกอบ หมายเลข 3, 2526
ประเภท จิตรกรรมขนาด 125 x 155 ซม. เทคนิค สื่อประสม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 29 พ.ศ. 2526 ได้รับรางวัลประกาศนียบัตรเกียรตินิยม อันดับ 2 เหรียญเงิน (จิตรกรรม)
ผู้ครอบครอง หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่มา: http://resource.lib.su.ac.th/artsu/web/artdetail.php?item_id=116

ภาพประกอบ 8 ศิลปิน ทวน ธีระพิจิตร ผลงานชื่อ สังขาร หมายเลข 2526/1, 2526
เทคนิค สื่อประสม ขนาด 180 x 120 ซม.

ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) หนังสือชุดเรียนรู้ศิลปะไทยเรื่องทัศนศิลป์ หน้า 328

ต้นพุทธทศวรรษ 2520 กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินที่ทำงานสื่อประสมคนสำคัญคนหนึ่ง กมล ทัศนาญชลี ได้ไปเรียนศิลปะที่รัฐแคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกา และใช้ชีวิตเป็นศิลปินอยู่ที่นั่นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2523 กมล ทัศนาญชลี ได้นำผลงานในรูปแบบสื่อประสมที่ทำขึ้นในระยะเวลา 10 ปี ที่สหรัฐอเมริกากลับมาแสดงที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป กรุงเทพฯ

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) ให้ข้อมูลว่า “ผลงานที่นำมาแสดงมีทั้งผลงานภาพพิมพ์เทคนิคผสม เช่น ภาพพิมพ์แม่พิมพ์โลหะที่พิมพ์ลงบนกระดาษทำเองแล้วผสมด้วยการนำภาพหรือวัสดุต่าง ๆ มาติดปะ หรือบางภาพก็มีการเย็บด้วยด้ายจากจักรเย็บผ้า หรือบ้างก็พิมพ์ลงบนกระดาษแล้วนำไปประกอบสร้างเป็นรูปหลอดสีขนาดใหญ่ แล้วติดด้วยซิปหรือมีลูกกลิ้ง (แบบที่ใช้สำหรับกลิ้งสีในเทคนิคภาพพิมพ์) มาประกอบด้วย ทำให้กลายเป็นภาพพิมพ์ผสมกับประติมากรรม 3 มิติ ซึ่งลักษณะงานประเภทนี้อาจเรียกได้ว่าเป็นศิลปะสื่อผสม”

.

ภาพประกอบ 9 ศิลปิน กมล ทัศนาญชลี ชื่อผลงาน อาร์ติสท์ คัลเลอร์ ซีรี่ส์ III
วัสดุ กระดาษ ไฟเบอร์กลาส ไฟนีออน ขนาด 180 x 20 x 125 ซม.

ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) หนังสือชุดเรียนรู้ศิลปะไทยเรื่องทัศนศิลป์ หน้า 328

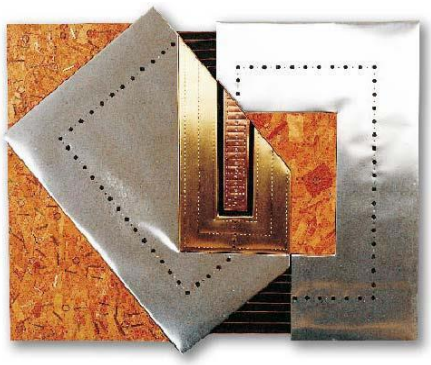
ความเติบโตด้านเทคโนโลยีและอุตสาหกรรมส่งผลให้การสร้างสรรค์ของศิลปินรูปแบบศิลปะสื่อประสมในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2525-2535 ใช้วัสดุจากทั้งธรรมชาติและวัสดุสำเร็จรูปจากกระบวนการอุตสาหกรรม ผลงานของศิลปินหลายคนได้ส่งสะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับความเจริญเติบโตของสังคมสมัยใหม่ อาทิ วิโชค มุกดามณี โดย สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) กล่าวว่า

> วิโชค มุกดามณี พัฒนางานจิตรกรรมจากการระบายสีแบน ๆ ในปลายพุทธทศวรรษ 2510 มาเป็นจิตรกรรมเทคนิคผสมด้วยการใช้สีสเปรย์บนแผ่นฟอร์ไมก้าในระหว่างปี พ.ศ. 2524-2527 และเริ่มทำงานสื่อผสมมากขึ้นเรื่อย ๆ ในระหว่างการศึกษาศิลปะที่ญี่ปุ่นในระหว่างปี พ.ศ. 2527-2529 วิโชค มุกดามณี จะเป็นที่รู้จักในเรื่องการใช้วัสดุที่เป็นผลผลิตทางอุตสาหกรรมจำพวกพลาสติกสีสดดิบและอะลูมิเนียม แล้วนำมาสร้างเป็นงานจิตรกรรมด้วยการเจาะรู พ่นสีเปรย์แล้วเช็ดถูให้เกิดร่องรอย วิโชค มุกดามณี ได้พัฒนางานบางส่วนให้เป็นสามมิติแล้วนำไปจัดวางในธรรมชาติด้วย

ภาพประกอบ 10 วิโชค มุกดามณี จัดแสดงผลงานชุด ชีวิตและสภาวการณ์ปัจจุบัน กับ สภาพแวดล้อม ของสวนสาธารณะ ในมหาวิทยาลัย Tokyo Gakugei กรุงโตเกียว เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2529 เทคนิค สื่อประสม

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 23

เดชา วราชุน เป็นศิลปินอีกท่านหนึ่งที่สร้างงานจิตรกรรมสื่อประสมด้วยการใช้วัสดุจำพวกโลหะ แผ่นทองแดงและอะลูมิเนียม ในระยะแรก เดชา วราชุน สร้างผลงานภาพพิมพ์ และสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมในช่วงแรก ๆ ด้วยเทคนิคปะปิด วิโชค มุกดามณี (2545) กล่าวว่า “ในปี พ.ศ. 2520 ในผลงานชื่อ Collage 2/1977 เดชา วราชุน ใช้โลหะตัดเป็นรูปทรงล้อเลียนกับงานภาพพิมพ์ เดชา วราชุน ยังคงพัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่องมาตามลำดับ ผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2535 มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เมื่อ เดชา วราชุน เริ่มใช้พื้นที่ทั้งหมดให้มีความสำคัญต่อการสร้างรูปทรง ผลงานในชุดนี้ได้แก่ ภาพสะท้อนหมายเลข 1 ถึงหมายเลข 8, 2535”



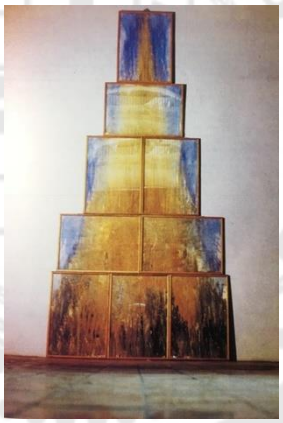
ภาพประกอบ 11 ศิลปิน เดชา วราชุน ผลงานชื่อ การสะท้อน หมายเลข 10 ปี พ.ศ. 2534 เทคนิค อะลูมิเนียม, ทองแดง, ทองเหลือง, ไม้อัด ขนาด 93.5 x 113.5 ซม.

ที่มา: http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p= profiles&name= Decha%20Warashoon

ช่วงกลางพุทธทศวรรษ 2520-2530 งานสร้างสรรค์แบบสื่อประสมขยายขอบเขตและพัฒนาไปตามความก้าวหน้าของเทคโนโลยี การสื่อสารสารสนเทศ และการหวนกลับไปหาวัสดุพื้นถิ่น โดยศิลปินได้พัฒนาการสร้างสรรค์สื่อประสมสู่การใช้วัสดุอุตสาหกรรมเข้าร่วมกับการใช้ร่างกายในฐานะของงานศิลปะ อาทิ ในผลงาน ประติมากรรมชนบท (2525) ของ ชลูด นิ่มเสมอ ผลงาน มโนทัศน์ 1982 (2525) ของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ใช้วัสดุอ่อนนุ่มจำพวกผ้าจัดวางอยู่ในกล่องที่แบ่งออกเป็นช่อง ๆ และจัดแสงสีภายในช่องต่าง ๆ ผลงาน เจดีย์ดินแดง (2532) และบ้านแห่งจิต (2538) ของมณเฑียร บุญมา สร้างผลงาน 2 และ 3 มิติจากวัสดุท้องถิ่นเข้ากับการใช้สื่อ ภาพและกลิ่น เป็นต้น

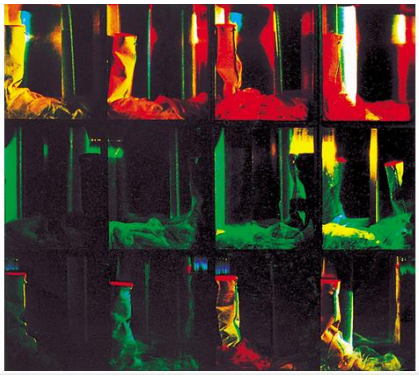
ภาพประกอบ 12 ศิลปิน ชลูด นิ่มเสมอ ชื่อผลงาน ประติมากรรมชนบท 4/2525

ที่มา: http://www.era.su.ac.th/Artists/thai/chalood/tend.html



ภาพประกอบ 13 ศิลปิน มณเฑียร บุญมา ผลงานชื่อ เจดีย์ดินแดง ปี พ.ศ. 2532
วัสดุ ดิน ถ่าย ผงซักฟอก และครามบนกระดาษ ขนาด 320 x 180 x 3 ซม.

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2545) ศิลปะสื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางในประเทศไทย หน้า 95

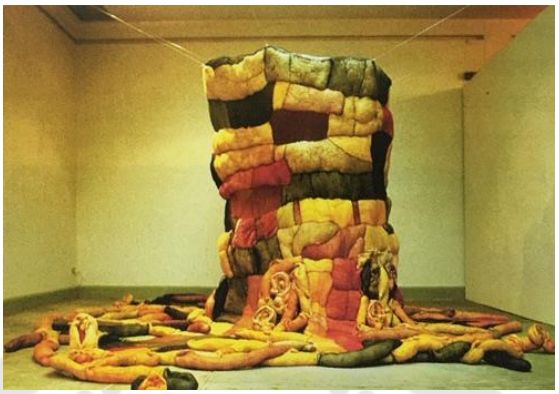


ภาพประกอบ 14 ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์ ชื่อผลงาน มโนทัศน์ 1982
ประเภท ประติมากรรม ขนาด 151.5 x 161.5 x 21 ซม. เทคนิค สื่อประสม นิทรรศการ
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 28 พ.ศ. 2525 ได้รับรางวัลประกาศนียบัตรเกียรตินิยม
อันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) ผู้ครอบครอง หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่มา: http://resource.lib.su.ac.th/artsu/web/artdetail.php?item_id=338

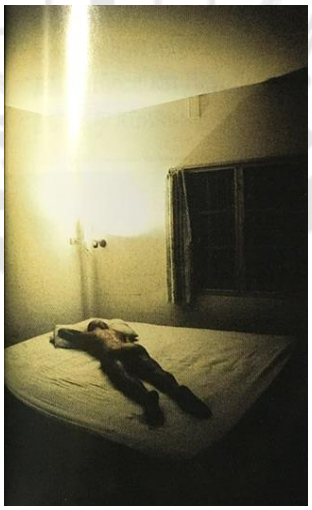
การขยายขอบเขตการสร้างสรรค์งานของศิลปินด้วยการผสมผสานวัสดุ จากการใช้วัสดุในชีวิตประจำวัน วัสดุอุตสาหกรรม วัสดุท้องถิ่น การผสมผสานข้ามสื่อ และการใช้ร่างกายเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ส่งผลให้งานในรูปแบบสื่อประสมช่วงพุทธทศวรรษ 2530-2540 เกิดการสร้างสรรค์งานแบบใหม่ ๆ และมีความหลากหลาย อาทิ ผลงานของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ศิลปินร่วมสมัยคนสำคัญในช่วงพุทธทศวรรษ 2530 -2540 สุธี คุณาวิชานนท์ (2554) กล่าวว่า “ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2536 – 2540 อารยามักจะใช้ทั้งวัสดุธรรมชาติ อย่างเช่น เส้นผมของคน เปลือกข้าวโพด รูปแกะสลักไม้เป็นชิ้นส่วนของคน และการจัดวางเฟอร์นิเจอร์ไม้เก่า ๆ บางครั้งก็ใช้วัสดุสำเร็จรูปอย่างกระจกเงา ฟิล์มเอ็กซ์เรย์และภาพถ่ายเก่า ๆ มาจัดวาง ร่วมกันบางโอกาสก็ใช้เตียงนอนและผ้า กล่าวโดยรวมคือการเลือกใช้วัสดุแบบ 3 มิติ มาประกอบเข้ากันเป็นศิลปะจัดวาง” นอกจากนี้ในช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2530-พุทธทศวรรษ 2540 ยังมีศิลปินคนอื่น ๆ อาทิ อรอนงค์ กลิ่นศิริ โดย สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) ให้ข้อมูลว่า “เธอมักจะใช้ผ้าและสิ่งทอที่มีลักษณะอ่อนนุ่มบางเบาแสดงบุคลิกที่เป็นผู้หญิงอย่างเด่นชัด อรอนงค์ได้นำผ้าเหล่านี้มาเย็บประกอบกันแล้วยัดนุ่นหรือฟองน้ำให้มีปริมาตรและความนุ่ม รูปทรงที่เกิดขึ้น

เป็นนามธรรมแต่ดูคล้ายสิ่งมีชีวิตหรือเครื่องในของสิ่งมีชีวิต ที่กำลังเกี่ยวเกาะลามเลียไปทั่วบริเวณที่ติดตั้งผลงาน”



ภาพประกอบ 15 ศิลปิน อรอนงค์ กลิ่นศิริ ผลงานชื่อ Lunatic is in My Head, 2544
ผ้าและสื่อประสม ขนาดผันแปรไม่คงที่

ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) หนังสือชุดเรียนรู้ศิลปะไทยเรื่องทัศนศิลป์ หน้า 336



.

ภาพประกอบ 16 ศิลปิน อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ชื่อผลงาน บ้านของผู้หญิงอายุสี่สิบ (2540)
ประติมากรรมดินเหนียวติดตั้งในห้องนอน

ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) หนังสือชุดเรียนรู้ศิลปะไทยเรื่องทัศนศิลป์ หน้า 335

นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่มีความโดดเด่น สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) กล่าวว่า

> ตั้งแต่ปลายพุทธทศวรรษ 2530 นิพันธ์ทำงานภาพพิมพ์ขนาดใหญ่จัดวางเข้ากับผลงาน 3 มิติ ก่อนที่จะมาเน้นสร้างงานจัดวางโดยการเข้าไปควบคุมพื้นที่หอศิลป์แล้วสร้างบรรยากาศที่อบอุ่นเชิง จิตวิญญาณด้วยวัสดุและวัตถุดิบจากธรรมชาติ เช่น ดิน ข้าวสาร ผลน้ำเต้า...ผลงานต่อมาในปี พ.ศ. 2540 มีการใช้จีวรพระสงฆ์ มาจัดวางสร้างบรรยากาศด้วยสีและแสงที่อบอุ่น และใช้เทคนิคโรยสีฝุ่นเป็นภาพท้องฟ้าหรือโรยข้าวสารลงบนจีวรจนกลายเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ทางจิตวิญญาณ ผลงานจัดวางโดยการโรยสีฝุ่นนี้ได้พัฒนาไปสู่การโรยแป้งฝุ่นหอมสีขาวจนเป็นรูปผืนแผ่นดินในแผนที่ เห็นถนน แม่น้ำ ภูเขา และเส้นบอกอาณาเขตของตึกรามบ้านช่อง ดูขาวโพลนคล้ายเมืองผี ผลงานชุดนี้ได้รับการคัดเลือกไปจัดแสดงอีกครั้งในศาลาไทย ในงานมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ เมื่อปี พ.ศ. 2550

ภาพประกอบ 17 ศิลปิน นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ ผลงานชื่อ City of Ghost, 2549
แป้งเด็ก ผ้า โครงสร้างไม้ หลอดไฟฟ้าแผนที่และ plexiglass ผันแปรตามพื้นที่

ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554) หนังสือชุดเรียนรู้ศิลปะไทยเรื่องทัศนศิลป์ หน้า 338

ช่วงพุทธทศวรรษ 2520 เป็นช่วงเวลาของการเติบโตและการเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปกรรมในประเทศไทยให้ไปสู่รูปแบบการแสดงออกอย่างหลากหลาย แรงผลักดันที่เข้ามามีบทบาทต่อการสร้างสรรค์ คือ ความต้องการแสดงออกอย่างอิสระ อันเป็นแนวคิดที่มีความสอดคล้องต่อแนวทางของความเป็นประชาธิปไตย นอกจากนี้อิทธิพลจากภายนอกที่สำคัญ คือ

การนำเข้าวิธีคิดและรูปแบบจากต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปแบบและแนวคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะจากสหรัฐอเมริกา ซึ่งการรับอิทธิพลดังกล่าวเกิดจากการที่ศิลปินหลายคนมีโอกาสได้เดินทางไปศึกษาดูงาน หรือ ได้ไปศึกษาศิลปะจากสถาบันในประเทศสหรัฐอเมริกา โดย สุธี คุณาวิชายานนท์ (2546) ได้ให้ข้อมูล ดังนี้

> ศิลปินหลายคนจบการศึกษาจากสถาบันศิลปะในสหรัฐฯ บางคนก็เคยเดินทางไปดูงาน เช่น อารี สุทธิพันธุ์ จบปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยอินเดียน่า เมื่อปี 2504, พิริยะ ไกรฤกษ์ เรียนจบจากสหรัฐฯ ในปี 2506, ชลูด นิ่มเสมอ ไปดูงานที่นิวยอร์ก ในปี 2507, อิทธิ คงคากุล จบปริญญาโทจากรัฐอินเดียน่าในปี 2510, ดำรง วงศ์อุปราช เรียนที่เพนซิลวาเนีย ระหว่างปี 2511-2513, ปรีชา อรชุนกะ จบจาก อาร์ต สติวเดนทส์ ลีค (Art Students League) ที่นิวยอร์ก ในปี 2511 และอยู่ต่อด้วยทุนต่าง ๆ จนถึงปี 2515 นอกจากนี้ยังมี กำจร สุนพงษ์ศรี, ประวัติ เล้าเจริญ, ประพันธ์ ศรีสุดตา, สันติ อิศโรวุธกุล, กัญญา เจริญศุภกุล, กมล ทัศนาญชลี, จุมพล อภิสุข, อิทธิพล ตั้งโฉลก, รุ่ง ธีระพิจิตร, โกศล นิ่มนวล, สุทัศน์ ปิ่นฤทัย, จรรนง แสงวิเชียร, คึกเดช กันตามระ, จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, กมล เผ่าสวัสดิ์, รสลิน อัฐพร, ประมวล บุรุษพัฒน์ และอภินันท์ โปษยานนท์
>
> จากการไปเรียนตามระบบการศึกษาโดยตรงหรือเรียนรู้จากการดูงานและจากสื่อต่าง ๆ ทำให้อิทธิพลทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา (ทั้งทางตรงและทางอ้อม ไม่มากก็น้อย) จากศิลปินอเมริกันที่มีต่อศิลปินเหล่านั้นเป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ แต่คงจะเป็นการกล่าวหาที่รุนแรงและไม่ตรงกับความจริงนัก หากจะหล่าวแบบเหมารวมว่าศิลปินไทยทำการ “ลอกเลียน” หรือ “เลียนแบบ”
>
> สำหรับศิลปินชั้นดีแล้ว จะเป็นการรับอิทธิพลที่ทำให้เกิดการนำไปประยุกต์ คิดค้นและพัฒนาทำต่อแบบการ “ต่อยอด” ทางศิลปะเสียมากกว่า...

นอกเหนือจากการขยายอาณาเขตของการสร้างสรรค์ข้ามสื่อทางศิลปะ ช่วงทศวรรษ 2520 ยังเป็นช่วงเวลาของการเกิดปรากฏการณ์ต่าง ๆ มากมายในวงการศิลปะ อาทิ การท้าทายศิลปะลัทธิสมัยใหม่ การวิพากษ์วิจารณ์และตรวจสอบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ การเพิ่มขึ้นของเวทีการประกวดอื่น ๆ การก้าวสู่วงการศิลปะนานาชาติของศิลปินไทยในทศวรรษ 2530-2540 โดย สุธี คุณาวิชายานนท์ (2546) ได้ให้ข้อมูล ไว้ดังนี้

> และในทศวรรษ 2520 นี้เอง ที่เริ่มมีการท้าทายศิลปะลัทธิสมัยใหม่ (ทั้งลัทธิสมัยใหม่แบบต้นฉบับดั้งเดิมของตะวันตกและทั้งลัทธิสมัยใหม่แบบไทย ๆ) ซึ่งผู้ท้าทายลัทธิ

สมัยใหม่นี้ มีทั้งกลุ่มศิลปินที่ทำงานในแบบไทยประเพณี, ฟื้นฟูไทยประเพณีหรือแนวไทยประเพณีประยุกต์...

กระแสการปฏิเสธจารีตของศิลปะแบบลัทธิสมัยใหม่นี้ ในบางกรณีจะมีความสัมพันธ์กับแนวคิดแบบ “ลัทธิหลังสมัยใหม่” ที่เกิดขึ้นในตะวันตกอยู่บ้างไม่มากก็น้อย...

ศิลปินบางคนเริ่มมีแนวคิดและการทำงานหรือบางคนก็ประกาศออกมาโดยตรงว่าปฏิเสธลัทธิสมัยใหม่และสนับสนุนลัทธิหลังสมัยใหม่ แต่อย่างไรก็ตามลัทธิหลังสมัยใหม่ก็ยังคงเป็นของแปลกที่ไม่ค่อยมีใครรู้จักเท่าใดนัก การเรียกขานศิลปะที่ไม่ใช่ไทยประเพณีดั้งเดิมว่าเป็น “ศิลปะสมัยใหม่” บ้างปะปนกับคำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” บ้างก็เริ่มมีการสรุปรวบยอดกันอย่างไม่เป็นทางการแต่มีผลในทางปฏิบัติ ด้วยความนิยมที่จะเรียกศิลปะในทศวรรษ 2520 เป็นต้นมาว่า “ศิลปะ ร่วมสมัย”...

ปรากฏการณ์ “บูม” ในวงการศิลปะ ทั้งทางด้านการทำเงิน (ในยุคฟองสบู่), ทางด้านความหลากหลายและทางด้านการก้าวสู่วงการศิลปะนานาชาติของศิลปินไทยในทศวรรษ 2530-2540 ก็ล้วนแล้วแต่เป็นผลพวงของการบุกเบิกของศิลปินรุ่นหนุ่มสาวในยุค 2520 นี้ทั้งสิ้น

จากการสืบค้นข้อมูลข้างต้น กล่าวสรุปเกี่ยวกับความเป็นมาของศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสมในประเทศไทยได้ว่า

1) วิถีการสร้างสรรค์งานศิลปะสื่อประสมมีมาช้านานแล้ว ตั้งแต่เมื่อมนุษย์สร้างสรรค์ศิลปกรรมด้วยการนำวัสดุต่าง ๆ อาทิ กระดูก เปลือกหอย หินสี กิ่งไม้ ฯ มาประกอบกันเพื่อเป็นวัตถุเคารพบูชาหรือวัตถุเพื่อเป็นสัญลักษณ์ เพียงแต่ในขณะนั้นยังไม่มีชื่อเรียกงานในอดีตว่าเป็นงานศิลปะสื่อประสม

2) การจัดหมวดหมู่แบ่งประเภทงานศิลปะต่าง ๆ เป็นวิถีการศึกษาแบบโลกสมัยใหม่ซึ่งมีเป้าหมายเพื่อศึกษาค้นคว้าทำความเข้าใจกับงานรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ

3) การสร้างสรรค์แบบผสมผสานเข้าไปในงานจิตรกรรมได้กลายมาเป็นทัศนะที่ต่อต้านแนวคิดการสร้างสรรค์แบบสมัยใหม่

4) ศิลปะสื่อประสมในประเทศไทยรุ่งเรืองในทศวรรษ 2520 เมื่อปัจจัยแวดล้อมทางสังคมและความคิดของผู้คนมุ่งเข้าสู่ความหลากหลาย เป็นยุคแห่งการเชื่อมผ่านความรุ่งเรืองของศิลปะแบบนามธรรมบริสุทธิ์สู่ศิลปะรูปแบบใหม่ที่มีความหลากหลาย ในทศวรรษเดียวกันนี้เองวงการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติบรรจุศิลปะสื่อประสมเป็นศิลปะแขนงใหม่อย่างเป็นทางการในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ปี พ.ศ. 2524

5) แนวโน้มของศิลปะสื่อประสมในประเทศไทยตั้งต้นที่งานจิตรกรรมสื่อประสม

6) ช่วงกลางพุทธทศวรรษ 2520-2530 การสร้างสรรค์งานสื่อประสมขยายขอบเขตและพัฒนาไปตามความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี

7) ตั้งแต่ช่วงกลางพุทธทศวรรษ 2530 การสร้างสรรค์งานสื่อประสมพัฒนาไปในหลากหลายรูปแบบด้วยการก้าวเข้าสู่วงการศิลปกรรมนานาชาติของศิลปินไทย

1.3 ความสำคัญของศิลปะสื่อประสม

1.3.1 จำนง ธนาวนิชกุล (อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, 2530) กล่าวถึงเป้าหมายของการสร้างสรรค์งานศิลปะสื่อประสมว่า เป้าหมายของการใช้สื่อและวัสดุไม่เป็นวิธีการที่แสดงถึงคุณค่าในตัววัสดุเพียงอย่างเดียว แต่เป็น การแปลคุณค่าของสื่อและวัสดุออกมาเป็นรูปทรงที่สัมพันธ์กับความรู้สึก การแสดงออกและความคิดในทางศิลปะได้อย่างลงตัวและมีเอกภาพ เพราะเทคนิคเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของศิลปะซึ่งอยู่ทางฝ่ายทักษะเป็นตัวการที่แปลจินตนาการออกมาเป็นวัตถุที่มองเห็นได้ ถ้าเปลี่ยนเทคนิครูปทรงก็จะเปลี่ยน เนื้อหาก็จะเปลี่ยนไปด้วย จำนง ธนาวนิชกุล (2545) ได้สรุปความสำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมดังนี้

1) ศิลปะสื่อประสมเป็นศิลปะที่สามารถสร้างสรรค์ด้วยสื่อ วัสดุและวิธีการหลากหลายไม่มีข้อจำกัด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวความคิด การแสดงออกที่สัมพันธ์กับการนำเสนอผลงาน

2) เป้าหมายของการใช้สื่อและวัสดุในงานศิลปะสื่อประสมไม่ใช่เป็นวิธีการที่แสดงถึงคุณค่าในตัววัสดุเพียงอย่างเดียวแต่เป็นการแปลคุณค่าของสื่อและวัสดุออกมาเป็นรูปทรงที่สัมพันธ์กับความคิด

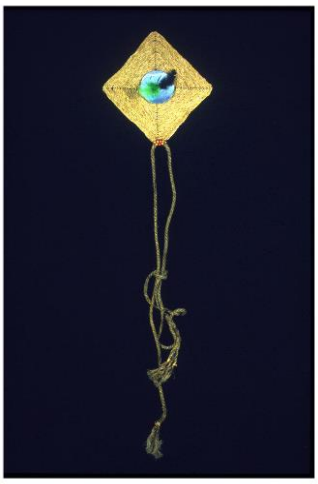
3) ศิลปะสื่อประสม เป็นศิลปะที่ศิลปินสามารถใช้สื่อวัสดุและวิธีการต่าง ๆ ในการค้นคว้าทดลองและแสวงหารูปทรงที่สัมพันธ์กับรูปแบบ เทคนิคและความคิดใหม่ ๆ ซึ่งบางความคิดจะแสดงความหมายของสื่อและวัสดุในตัวเองแต่บางความคิดก็แสดงความหมายที่เชื่อมโยงในแต่ละสื่อที่ประสานสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม

4) ศิลปะสื่อประสม เป็นศิลปะที่สื่อสารให้มนุษย์รับรู้และสัมผัสได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการใช้สายตาดู หูฟัง จมูกดมกลิ่น ลิ้นลิ้มรสหรือกายสัมผัส ทำให้สามารถรับรู้ได้อย่างรวดเร็ว ใกล้ชิดผลงานและลดช่องว่างในการรับรู้และการเข้าถึงผลงานได้มากขึ้น

5) ศิลปะสื่อประสม เป็นศิลปะที่ก่อให้เกิดรูปแบบทางศิลปะใหม่ ๆ ที่คลี่คลายและพัฒนาไปตามสภาพชีวิต สังคม สิ่งแวดล้อมและยุคสมัย อันเป็นการเปลี่ยนแปลงตามกระแสของโลกยุค โลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน

1.3.2 จากการศึกษาวิทยานิพนธ์ของ Lauri Lydy Reidmiller (2003) เรื่อง Art for The Visually Impaired and Blind: A Case Study of One Artist's Solution พบว่า นอกเหนือจากงานศิลปะสื่อประสมจะมีบทบาทในการขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ของศิลปินร่วมสมัย ศิลปะสื่อประสมยังสามารถใช้เป็นสื่อการเรียนรู้และสื่อการรับสุนทรียรสในงานศิลปกรรมสำหรับคนพิการทางการเห็น ในปี ค.ศ. 2003 Lauri Lydy Reidmiller ได้ทำการศึกษางานสร้างสรรค์ของศิลปิน Queen Brooks ผู้ซึ่งสร้างสรรค์งานศิลปะสื่อประสม และจัดงานนิทรรศการศิลปะสำหรับคนพิการทางการเห็น โดยมีกรณีศึกษาเป็นนักเรียนระดับชั้นมัธยมต้นของโรงเรียน Ohio State School for the Blind ในประเทศสหรัฐอเมริกา Queen Brooks ได้เข้าร่วมกิจกรรมกับนักเรียนที่มีความพิการทางการเห็น เธอได้ทดลองใช้วัสดุหลากหลายประเภทเพื่อให้นักเรียนได้สัมผัส อันนำมาสู่บทสรุปในการเลือกใช้วัสดุต่าง ๆ ในงานสื่อประสมของเธอ เธอพบว่านักเรียน ชอบสัมผัสวัสดุที่มีความนุ่มมากกว่าวัสดุที่มีพื้นผิวหยาบ นักเรียนชอบจับสัมผัสและบีบวัสดุที่มีพื้นผิวและความยืดหยุ่นคล้ายฟองน้ำหรือสำลี การใช้พื้นผิวที่มีความแตกต่างหลากหลายยังสามารถกระตุ้นการรับสัมผัสให้กับนักเรียนได้ดีอีกด้วย นอกจากนี้เธอยังพบว่าวัสดุในงานศิลปะสื่อประสมเปรียบเสมือนเป็นภาษาที่กระตุ้นการรับรู้ ความทรงจำ และประสบการณ์ของนักเรียนที่มีความพิการทางการเห็น หลังจากการเข้าร่วมกิจกรรมและเก็บข้อมูลต่าง ๆ ที่มีความสำคัญต่อการเลือกใช้วัสดุ Queen Brooks เลือกใช้วัสดุต่าง ๆ ในผลงานดังนี้ วัสดุที่มีกลิ่นและพื้นผิวจำพวก ไม้ โลหะ และหนัง (โดยเธอต้องลบเหลี่ยมมุมและคม จากวัสดุเหล่านี้ออกไปก่อน) วัสดุในชีวิตประจำวัน อาทิ พลาสติก ยาง วัสดุสังเคราะห์อื่น ๆ วัสดุพบพาน (found objects) ที่มีความสัมพันธ์กับประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของนักเรียน อาทิ ลูกโป่ง ริบบิ้น กระดุม ลูกปัด เปลือกหอย และอื่น ๆ ในผลงาน Silent Voice ศิลปิน Queen Brooks ได้ใช้แผ่นดิสก์ เป็นจุดสนใจของภาพเนื่องจากมันง่ายสำหรับนักเรียนที่จะจดจำลักษณะทางกายภาพของวัตถุนี้ได้ และในผลงาน Conjurer Woman เธอได้ใช้เล็บพลาสติกเข้าไปประกอบในผลงาน

> ดูเหมือนว่านักเรียนที่มองไม่เห็นมีความสุขมากที่ได้สัมผัสและคาดเดาว่าวัสดุต่าง ๆ ในผลงานคืออะไร วัสดุบางอย่างทำให้นักเรียนร่วมแบ่งปันเรื่องราวและความทรงจำ อาทิ ผลงานที่ทำขึ้นจากลูกโป่งแบน ๆ กระตุ้นให้พวกเขาทำเสียงเหมือนตอนที่ลูกโป่งถูกปล่อยลม ผลงานที่ทำขึ้นจากกระดุมกระตุ้นให้นักเรียนบางคนนึกถึงกระดุมบนเสื้อกันหนาวตัวโปรดของเธอ บางครั้งเด็ก ๆ ที่พอมองเห็นเลือนรางก็อดรนทนไม่ได้ที่จะบอกเพื่อน ๆ ที่มองไม่เห็นว่า วัสดุนุ่นนี่นั่นคืออะไร (Lauri Lydy Reidmiller, 2003)



ภาพประกอบ 18 ศิลปิน Queen Brooks ผลงานชื่อ Silent Voice (2003)
เทคนิค สื่อประสม

ที่มา: https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1054144608/inline

ภาพประกอบ 19 ศิลปิน Queen Brooks ผลงานชื่อ Conjurer Woman (2003)
เทคนิค สื่อประสม

ที่มา: https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1054144608/inline

สรุปความสำคัญของงานศิลปะสื่อประสมได้ว่า

1) งานสร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมสะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงไปของนิยามคำว่า ศิลปะ โดยในงานศิลปะสื่อประสมเป็นการสื่อความหมายถึงความเป็นจริงด้วยการนำวัสดุซึ่งเป็นภาษาสัญลักษณ์แห่งยุคสมัยเข้าไปผสมผสานในตัวงาน

2) งานสร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมสามารถสะท้อนแนวคิด รูปแบบศิลปะ การรับรู้ศิลปะ การให้ความหมายกับสื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ศิลปะ ในแง่ของการคลี่คลายพัฒนาไปตามกระแสของโลกปัจจุบัน

3) การรับรู้ศิลปะสื่อประสมสามารถรับสัมผัสด้วยประสาทสัมผัสที่นอกเหนือไปจากการมองเห็น อันนำมาสู่การสร้างบทบาทคุณค่าใหม่ต่อสังคมในแง่ของศิลปะในฐานะสื่อการถ่ายทอดความรู้เพื่อคนพิการทางสายตา ดังปรากฏในงานวิทยานิพนธ์ของ Lauri Lydy Reidmiller ในปี ค.ศ.2003

1.4 ความหมายของวัสดุในงานจิตรกรรมสื่อประสม

1.4.1 รณภพ เตชะวงศ์ (2550) เขียนเกี่ยวกับวัสดุ วัตถุ สัญลักษณ์และความหมาย มีใจความว่า ความหมายของคำว่า “วัสดุ” ตามพจนานุกรมบัณฑิตยสถานกล่าวไว้คือ วัตถุที่นำมาใช้ เช่น วัสดุก่อสร้าง ของใช้ที่มีอายุการใช้ในระยะเวลาสั้น ๆ เช่น กระดาษ ดินสอซึ่งต่างกับคำว่า “วัตถุ” (Material) ที่มีความหมาย คือ สิ่งของ ทั้งสองคำนี้มีความหมายที่ใกล้เคียงกันและบางครั้งก็อาจหมายถึงสิ่ง ๆ เดียวกันหรือเป็นเรื่องเดียวกัน ซึ่งเราอาจจะใช้คำว่า “วัสดุ” และ “object” แทนความหมายของสิ่งต่าง

> ทั้งวัสดุและวัตถุที่นำมาใช้ในการสร้างผลงานศิลปะ กล่าวถึงวัสดุต่าง ๆ หรือเศษชิ้นส่วนของวัสดุสำเร็จรูป (Readymade) กับพวกวัสดุเก็บตก (Found Object) มีคุณลักษณะและคุณสมบัติเฉพาะ และมีความหมายในตัวมันเอง หากเมื่อวัสดุนั้นปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะสิ่งนั้นย่อมมีคุณค่า มีความหมายใหม่ขึ้นมาตามวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินแต่ละคน
>
> ในอดีตมีการใช้วัสดุต่าง ๆ มาสร้างผลงานจิตรกรรมไทยซึ่งประกอบด้วย กระดาษ ไม้ ปูน ผ้า ใช้เป็นพื้นสำหรับการเขียนภาพ ส่วนขมิ้น ยางไม้ กาวจากสัตว์ใช้เป็นตัวผสม เพื่อเขียนหรือทา ส่วนสีที่ใช้เขียนนั้นก็ทำมาจากธรรมชาติ เช่น เลือดจากสัตว์ ครั่ง บางส่วนก็ใช้ทองคำเปลว เป็นต้น ซึ่งช่างเขียนใช้วัสดุเพื่อเป็นทัศนธาตุพื้นฐานทางศิลปะเท่านั้น มิได้แฝงนัยยะอื่นที่มีความหมายซ่อนไว้ในตัววัสดุแต่อย่างใด หากแต่ศิลปินร่วมสมัยนำวัสดุมาใช้ในมิติของการเป็นเครื่องหมายแทนโลกแห่งวัตถุที่มีความเชื่อมโยงและบางครั้งก็มีอิทธิพลเหนือจิตใจมนุษย์

1.4.2 วิทยานิพนธ์กรณีศึกษา “The Anthropology of Minimalist Sculpture: how the individual relates to the material object” ของ Jane Hartley (2004) อธิบายให้เห็นถึงความผูกพันระหว่างมนุษย์และวัตถุ กรณีศึกษาของ Jane Hartley เป็นการศึกษาสังคม Gawan kula ในหมู่เกาะปาปัว นิว กีเนีย (Papua New Guinea) ได้อธิบายให้เห็นว่าในสังคม Gawan มีความผูกพันอยู่กับตัววัตถุโดยเฉพาะเปลือกหอยที่พวกเขาใช้ในระบบการค้าและการแลกเปลี่ยน เปลือกหอยเป็นสิ่งที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและเป็นสิ่งที่มีอำนาจพิเศษ ถูกใช้เพื่อแทนค่าสิ่งต่าง ๆ ในสังคม Gawan เปลือกหอยเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงอำนาจสถานะและจุดยืนของบุคคลที่ได้ครอบครองมัน ในกรณีกลับกันก็ดูราวกับว่า ตัวเปลือกหอยเองก็มีคุณค่าและมีความหมายในตัวมันเองที่สามารถจะบ่งบอกและสะท้อน สถานภาพความเป็นบุคคลนั้น ๆ ดังคำกล่าวที่ว่า มนุษย์ไม่ได้เพียงให้คุณค่ากับตัววัตถุเท่านั้น ในขณะเดียวกันตัววัตถุก็มีอำนาจ มีคุณค่าและมีศักยภาพในการสะท้อนให้เห็นอำนาจและสถานะทางสังคมของบุคคลนั้น ๆ เช่นกัน

กรณีศึกษาของ Jane Hartley เป็นข้อสนับสนุนอย่างหนึ่งที่ชี้ให้เห็นว่าวัตถุที่อยู่รอบตัวเราไม่ได้เป็นเพียงวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นเท่านั้นแต่ตัวมันเองมีศักยภาพในการสะท้อนให้เห็นความเป็นไปบางอย่างของบุคคลและสังคม Jane Hartley ได้เปรียบเทียบสังคมอุตสาหกรรมทุนนิยมของชาวตะวันตกที่มีพื้นฐานการผลิตและการใช้สิ่งของอุปโภคบริโภคจำนวนมากกับสังคมที่อิงอยู่กับวัฒนธรรมธรรมชาติของ Gawan ในสังคมตะวันตกวัตถุยังคงเป็นสิ่งสะท้อนถึงบุคคลสังคมและวิถีชีวิตมนุษย์ ตัวอย่างเช่น การบริโภคสินค้าอุปโภคบริโภคในจำนวนมหาศาลของคนในสังคมเมือง เป็นผลให้เกิดการผลิตทางอุตสาหกรรมที่เน้นเรื่องปริมาณและการซ้ำ สินค้าต่าง ๆ จำนวนมากถูกผลิตขึ้นมาอย่างเป็นของโหล มีรูปร่างหน้าตาคล้ายคลึงหรือเหมือนกัน บุคคลใดบุคคลหนึ่งสามารถที่จะใช้สินค้าเหล่านี้เป็นตัวบ่งบอกถึงสถานภาพของเขาและเธอได้ก็ด้วยการเลือกใช้สินค้าที่พิเศษไม่เหมือนใคร เป็นรุ่นที่ผลิตออกมาเฉพาะแบบและจำนวน ดังนี้แล้วทั้งมนุษย์และวัตถุต่างก็ให้และมีความหมายต่อกันและกันในการเลือก หยิบเอาวัสดุและวัตถุต่าง ๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปินเองก็ไม่อาจเลี่ยงประเด็นในแง่ของความหมายที่ติดมาอยู่กับตัววัตถุนั้น ๆ

จากการสืบค้นข้อมูลข้างต้นสรุปความหมายของวัสดุในงานจิตรกรรมสื่อประสมได้ว่า วัสดุที่นำมาใช้ในงานจิตรกรรมสื่อประสมมีศักยภาพในการสื่อความหมายในตัวมันเอง ซึ่งความหมายดังกล่าวอาจมีความเชื่อมโยงกับธรรมชาติในตัววัตถุ ในขณะเดียวกันความหมายของวัสดุที่นำมาใช้อาจมีความแปรเปลี่ยนไปเมื่อมีการนำวัตถุมาสัมพันธ์กับคน สังคมและวัฒนธรรม

กรณีศึกษาของ Jane Hartley ในปี ค.ศ. 2004 แสดงให้เห็นว่ามนุษย์ไม่ได้เป็นเพียงผู้ให้ความหมายแก่วัตถุได้เท่านั้น แต่ในทางกลับกันวัตถุเหล่านั้นก็สามารถสะท้อนสถานภาพ อำนาจ ยุคสมัย เวลา เรื่องราวในอดีต และสภาพสังคมหนึ่ง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์ได้เช่นกัน อย่างไรก็ตาม ความหมายของวัตถุไม่ได้มีความคงตัว ทั้งนี้ทั้งนั้นขึ้นอยู่กับความประสงค์ของศิลปิน และความสามารถของศิลปินในการสร้างความหมายใหม่ให้กับวัตถุด้วยวิธีการต่าง ๆ ได้

2. ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ประวัติความเป็นมาของโครงการศิลปินแห่งชาติ

การสืบค้นข้อมูลจากเว็บไซต์กรมส่งเสริมวัฒนธรรม พบข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของโครงการศิลปินแห่งชาติว่าได้เริ่มต้นขึ้นมาตั้งแต่ พ.ศ. 2527 โดยมีสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้พิจารณาคัดเลือกศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

> สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้จัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติมาตั้งแต่พุทธศักราช 2527 เพื่อสรรหา ส่งเสริมสนับสนุนและช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะล้ำค่า อันทรงคุณค่าของแผ่นดิน ยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ โดยมีสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้พิจารณา
>
> ศิลปินแห่งชาติ นับเป็นทรัพยากรบุคคลสำคัญทางด้านศิลปะ ที่ได้สืบสานงานศิลปะของชาติให้เชื่อมโยงจากอดีตมาสู่ปัจจุบันเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในอดีตให้มีความรุ่งโรจน์สืบไปยังอนาคตข้างหน้า
>
> อนึ่ง จากพระราชดำรัสของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ในโอกาสที่คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาตินำศิลปินเข้าเฝ้าเพื่อรับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติว่า "ผลงานของศิลปินแห่งชาติเป็นมรดกศิลปะอันล้ำค่าของชาติ เป็นเครื่องหมายแสดงอารยะธรรมอันสูงส่งของชาติไทย ควรแก่ความภูมิใจของคนไทยทั้งชาติ ผลงานของท่านเหล่านี้นับวันจะสูญหายไปด้วยสาเหตุต่าง ๆ จึงจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่จะต้องศึกษาผลงานของทุกท่านเหล่านี้ แล้วจัดทำเนียบขึ้นบัญชีอย่างเป็นระบบเพื่อประโยชน์ในการศึกษาและรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติโดยส่วนรวมต่อไป"
>
> การจัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ ได้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ของการจัดทำโครงการ ไว้ 5 ข้อ ได้แก่
>
> 1) จัดทำทำเนียบศิลปินทุกแขนงทั่วประเทศ
>
> 2) สรรหาศิลปินเพื่อประกาศยกย่องเกียรติคุณขึ้นเป็นศิลปินแห่งชาติ
>
> 3) จัดตั้งกองทุน (มูลนิธิ) สวัสดิการเพื่อศิลปิน

4) สนับสนุนให้ศิลปินได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงาน

5) อนุรักษ์และส่งเสริมให้มีการสืบทอดความรู้ ความสามารถของศิลปิน

โดยคณะรัฐมนตรีได้มีมติเห็นชอบให้วันที่ 25 กุมภาพันธ์ ของทุกปี เป็น "วันศิลปินแห่งชาติ" (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549)

2.2 **คุณสมบัติของศิลปินแห่งชาติ**

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้กำหนดคุณสมบัติและมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติไว้ 7 ประการ โดยอ้างอิงตามข้อมูลจากเว็บไซต์ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรมดังนี้

1) เป็นผู้มีสัญชาติไทยและยังมีชีวิตอยู่ในวันตัดสิน

2) เป็นผู้ที่มีความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ และมีผลงานดีเด่น เป็นที่ยอมรับของวงการศิลปินแขนงนั้น

3) เป็นผู้สร้างสรรค์และพัฒนาศิลปะแขนงนั้นจนถึงปัจจุบัน

4) เป็นผู้ผดุงและถ่ายทอดศิลปะแขนงนั้น

5) เป็นผู้ปฏิบัติงานศิลปะแขนงนั้นอยู่ในปัจจุบัน

6) เป็นผู้มีคุณธรรมและมีความรักในวิชาชีพของตน

7) เป็นผู้มีผลงานที่ยังประโยชน์ต่อสังคมและมนุษยชาติ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549)

2.3 **สาขาการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินแห่งชาติ**

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้กำหนดสาขาการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินแห่งชาติไว้ 4 สาขาคือ สาขาทัศนศิลป์ สาขาศิลปะสถาปัตยกรรม สาขาวรรณศิลป์ และ สาขาศิลปะการแสดง โดยอ้างอิงตามข้อมูลจากเว็บไซต์ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม (2549-2559) ดังนี้

1) สาขาทัศนศิลป์ (Visual Art) หมายถึง ศิลปะที่มองเห็นได้ด้วยตา จะเป็นศิลปะสองมิติหรือสามมิติ ซึ่งได้แก่ ผลงานศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ ที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้สร้างสรรค์และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ดังต่อไปนี้

ก. จิตรกรรม หมายถึง ภาพเขียนสีและภาพลายเส้น

ข. ประติมากรรม หมายถึง งานปั้นและแกะสลัก

ค. ภาพพิมพ์ หมายถึง ศิลปะการพิมพ์ด้วยกรรมวิธีต่าง ๆ เช่น การพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์ไม้ โลหะ ฯลฯ

ง. ภาพถ่าย หมายถึง ผลงานศิลปะภาพถ่ายที่เสนอด้วยสื่อและกรรมวิธีต่าง ๆ

จ. สื่อประสม หมายถึง ผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นด้วยกรรมวิธีและเทคนิคต่าง ๆ อย่างอิสระ

2) สาขาศิลปะสถาปัตยกรรม (Architecture) หมายถึง งานออกแบบหรืองานออกแบบและงานก่อสร้างอาคารสวยงาม มีคุณค่าทางศิลปะและมีวิทยาการซึ่งแสดงภูมิปัญญาของผู้ออกแบบอย่างโดดเด่น ได้แก่ สถาปัตยกรรมไทยและสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

3) สาขาวรรณศิลป์ (Literature) หมายถึง บทประพันธ์ที่ปลุกมโนคติของผู้อ่านทำให้เกิดจินตนาการ ความเพลิดเพลินและเกิดอารมณ์ต่าง ๆ ตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ได้แก่ กวีนิพนธ์ เรื่องสั้น นวนิยาย บันเทิงคดี สำหรับเด็กและเยาวชน อาทิ หนังสือเด็ก วรรณกรรมเยาวชนที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่อย่างกว้างขวาง

4) สาขาศิลปะการแสดง (Performing Art) หมายถึง ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้งแบบดั้งเดิมหรือพัฒนาขึ้นใหม่ ได้แก่

ก. การละคร ประกอบด้วย ละครรำ เช่น โนห์รา ชาตรี ฯลฯ ละครร้อง โขน ลิเกระบำ (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) รำ (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) ฟ้อน (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) เซิ้ง (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) หุ่น เช่น หุ่นละครเล็ก หุ่นกระบอก หนังใหญ่ หนังตะลุง การเขียนบทร้องหรือบทละครรำ (เพื่อการแสดง)

ข. การดนตรี แบ่งออกเป็นดนตรีไทยและดนตรีสากล

1) นักดนตรี ต้องเป็นนักดนตรีเด่นเฉพาะเครื่องมือ

2) นักร้อง ต้องมีความสามารถทั้งร้องส่งและร้องรับในการแสดงต่าง ๆ และสามารถแหล่ทำนองต่าง ๆ ได้ (แหล่เฉพาะแบบดั้งเดิม)

3) นักประพันธ์เพลง ต้องประพันธ์ ทั้งทางร้องและทางดนตรี

4) ผู้อำนวยเพลง ต้องเป็นผู้อำนวยเพลงดีเด่น

5) ผู้ผลิตเครื่องดนตรี

ค. การแสดงพื้นบ้าน ประกอบด้วย หมอลำ ซอ ลำตัด เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงบอก สวดคฤหัสถ์ ฯลฯ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549)

2.4 รายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์

รายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึงปัจจุบัน โดยสืบค้นจากเว็บไซต์วิกิพีเดียสารานุกรมเสรี (2559) มีรายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ดังนี้

ตาราง 1 รายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์

พ.ศ.	รายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์
2528	ผศ. เฟื้อ หริพิทักษ์ (จิตรกรรม)
2529	นายคำหมา แสงงาม (ปั้นแกะสลัก) นายประสงค์ ปัทมานุช (จิตรกรรม) นายไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ (ประติมากรรม) นางแสงดา บันสิทธิ์ (การทอผ้า) นายเห้ง โสภาพงศ์ (เครื่องถม)
2530	นายชิต เหรียญประชา (ประติมากรรม) นายโหมด ว่องสวัสดิ์ (จิตรกรรม) นางพยอม สีนะวัฒน์ (ศิลปะงานผ้า)
2531	ศ. เฉลิม นาคีรักษ์ (จิตรกรรม) ศ. พูน เกษจำรัส (ศิลปะภาพถ่าย) นายพิมาน มูลประมุข (ประติมากรรม)
2532	นายสนิท ดิษฐพันธุ์ (จิตรกรรม)
2533	นายทวี นันทขว้าง (จิตรกรรม)
2534	นายสวัสดิ์ ตันติสุข (จิตรกรรม)
2535	นายประยูร อุลุชาฎะ (น. ณ ปากน้ำ( )จิตรกรรม)
2536	นายพินิจ สุวรรณะบุณย์ (การออกแบบประยุกต์ศิลป์)
2537	-
2538	นายจิตต์ จงมั่นคง (ภาพถ่ายศิลปะ)
2539	นายชำเรือง วิเชียรเขตต์ (ประติมากรรม)
2540	ดร. กมล ทัศนาญชลี (จิตรกรรมและสื่อผสม)
2541	ศ. เกียรติคุณประหยัด พงษ์ดำ (ภาพพิมพ์) ศ. ชลูด นิ่มเสมอ (ประติมากรรม)

ตาราง 1 (ต่อ)

พ.ศ.	รายนามศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์
2542	ผศ. ดำรง วงศ์อุปราช (จิตรกรรม) นายอินสนธิ์ วงศ์สาม (ประติมากรรม) ผศ. มานิตย์ ภู่อารีย์ (ภาพพิมพ์)
2543	นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต (จิตรกรรม)
2544	นายถวัลย์ ดัชนี (จิตรกรรม)
2545	ศ. พิเศษ(ประกิต บัวบุศย์ (จิตรกรรม)
2546	นายพิชัย นิรันต์ (จิตรกรรม)
2547	นายไพบูลย์ มุสิกโปดก (ภาพถ่ายศิลปะ) ผศ. สันต์ สารากรบริรักษ์ (จิตรกรรม)
2548	นายทวี รัชนีกร นายประเทือง เอมเจริญ (จิตรกรรม)
2549	ศ. เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ(จิตรกรรม) ศาสตรเมธีนนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (ประติมากรรม)
2550	ศ. เดชา วราชุน (ภาพพิมพ์และสื่อผสม) นายยรรยง โอฬาระชิน (ภาพถ่าย)
2551	ศ. อิทธิพล ตั้งโฉลก (จิตรกรรม)
2552	ศ. ปรีชา เถาทอง (จิตรกรรม) นายวรนันท์ ชัชวาลทิพากร (ภาพถ่าย)
2553	นายธงชัย รักปทุม (จิตรกรรม)
2554	นายเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ (จิตรกรรม)
2555	ศ. พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ (จิตรกรรม) ศ. วิโชค มุกดามณี (สื่อผสม) รศ. เข็มรัตน์ กองสุข (ประติมากรรม)
2556	นายช่วง มูลพินิจ (จิตรกรรม)
2557	นายชวลิต เสริมปรุงสุข (จิตรกรรม) นายปัญญา วิจินธนสาร (จิตรกรรม)
2558	ศ. วิชัย สิทธิรัตน์ (ประติมากรรม)

3. กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

3.1 สภาวะหลังสมัยใหม่ (Postmodernity) และลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

3.1.1 จันทนี เจริญศรี (2554) ผู้เขียนหนังสือโพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา ได้เสนอความหมายของยุคหลังสมัยใหม่กว้าง ๆ 2 แนวทาง คือ

1) หมายถึงยุคทางประวัติศาสตร์ซึ่งโบดริยาร์ (Jean Baudrillard) และเลียวทาร์ (Jean Francois Lyothard) เห็นพ้องต้องกันว่าเป็นยุคหลังอุตสาหกรรม (Postindustrial Society) ในขณะที่ เจมสัน (Fredric Jameson) ไม่ได้ใช้ศัพท์คำนี้ในความหมายดังกล่าว คือ เขาเห็นว่ายุคหลังสมัยใหม่เป็นเพียงตรรกะทางวัฒนธรรมของยุคทุนนิยมตอนปลาย การเปลี่ยนยุคดังกล่าวเป็นการเปลี่ยนในบางมิติเท่านั้น หมายถึงประสบการณ์ต่อยุคหลัง

2) สมัยใหม่ทำให้เรารู้สึกต่อความเป็นจริงว่าเป็นเพียงภาพลักษณ์ ซึ่งลักษณะของการเกิดกระบวนการหลังสมัยใหม่ (Postmodernization) นั้นประกอบไปด้วยการพัฒนาในการผลิตสินค้าสารสนเทศ อันนำไปสู่ความดกดื่นของวัฒนธรรมเชิงสัญลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา (จันทนี เจริญศรี, 2554)

3.1.2 จิรโชค วีระสย (2550) กล่าวเกี่ยวกับ Postmodernism ว่า เป็นปรากฏการณ์ที่ใช้ศัพท์ว่า “เกิดขึ้นภายหลังหรือสืบต่อจากความเป็นสมัยใหม่” ยังไม่มีคำแปลอย่างเป็นทางการในภาษาไทย จึงขอใช้ศัพท์ภาษาอังกฤษไปก่อน แต่หากจะลองแปลคร่าว ๆ ดูนั้น ผู้เขียนเคยใช้ “โพ้นนวสมัย” หรือ “ผ่านเลยสมัยใหม่”

โดย จิรโชค วีระสย (2550) ได้เสนอลักษณะ 4 ประการของยุคหลังสมัยใหม่ที่แตกต่างไปจากยุคสมัยใหม่โดยสรุปใจความ คือ

1) มีมิติทางด้านสังคมที่ชนชั้นทางสังคมมีความสำคัญลดลงแต่โครงสร้างทางสังคมมีลักษณะแบ่งแยกและมีความสลับซับซ้อนโดยที่การจำแนกแตกต่าง (Differentiation) สถานภาพทางเพศ (Gender) ชาติพันธุ์และอายุมีบทบาทสำคัญมากยิ่งขึ้น

2) มิติด้านวัฒนธรรม มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องรสนิยม ค่านิยม ความมีศรัทธาความสุนทรีย์ชีวิตมนุษย์เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางศิลปวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น

3) มิติด้านเศรษฐกิจ จากเศรษฐกิจถูกครอบงำโดยวิธีการแบบเฮนรี ฟอร์ด (Henry Ford ค.ศ.1863-1947) ที่มุ่งประสิทธิภาพเป็นเกณฑ์ โดยถือประโยชน์สูงประหยัดสุด มาสู่ระบบเศรษฐกิจเป็นแบบหลังฟอร์ด (post-Fordist) คือเน้นผลิตชิ้นส่วนเฉพาะอย่างตามความต้องการของตลาดมากขึ้น

4) มิติทางการเมืองจากรัฐบาลมีลักษณะขนาดใหญ่ (big government) และเป็นรัฐสวัสดิการเจ้าของกิจการสาธารณูปโภค สู่การส่งเสริมเอกชนให้รัฐลดบทบาทในการจัดการด้านเศรษฐกิจ

3.1.3 วรชัย จันทร์ทิพย์ (2554) กล่าวว่า Postmodern หรือ ลัทธิหลังสมัยใหม่ปรากฏขึ้นครั้งแรกในงานเขียนชื่อ “อาร์คิเทคเจอร์ แอนด์ เดอะ สปิริต ออฟ แมน” (Architecture and the Spirit of Man) ของ โจเซ็พ ฮัดนอท (Joseph Hudnot) ในปี ค.ศ.1949 ต่อมาอีก 20 ปีให้หลัง ชาร์ลส์ เจนส์ (Charles Jencks) ช่วยทำให้แพร่หลายออกไป จนกระทั่งในปลายคริสต์ทศวรรษ 1970 นักวิจารณ์ศิลปะเริ่มใช้คำนี้บ่อยขึ้นจนเป็นปกติ ในตอนนั้นคำว่า โพสต์โมเดิร์น ยังคลุมเครืออยู่มาก แต่โดยมากแล้ว บ่งบอกถึงการต่อต้านลัทธิสมัยใหม่ นักทฤษฎีทั้งหลายเชื่อว่าการเปลี่ยนจากลัทธิสมัยใหม่ไปสู่หลังสมัยใหม่ นั้นบ่งบอกถึง “สำนึก” ที่ตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงในสังคมและระเบียบใหม่ทางเศรษฐกิจ บรรษัทข้ามชาติขนาดมหึมาได้ก้าวเข้ามาควบคุมวิถีชีวิตด้วยระบบเทคโนโลยี สารสนเทศและสื่อมหาชนที่ทรงพลังซึ่งได้เข้ามาทำให้เขตแดนของประเทศชาติหมดความหมาย ลัทธิทุนนิยมในยุคหลังสมัยใหม่และหลังอุตสาหกรรมได้ทำให้ผู้บริโภคเกิดวิสัยทัศน์ใหม่ต่อประเด็นต่าง ๆ ในโลกไม่ว่าจะเป็นเรื่องพรมแดนของโลกตะวันออกและตะวันตกที่ถูกกำหนดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และเรื่องการปฏิวัติในด้านสิ่งแวดล้อมโลกที่เริ่มขึ้นระหว่างคริสต์ทศวรรษ 1960 ซึ่งเป็นตัวที่ทำให้เส้นแบ่งแยกระหว่างลัทธิสมัยใหม่กับหลังสมัยใหม่ชัดเจนขึ้น ลัทธิหลังสมัยใหม่เป็นสัญญาณที่บ่งบอกถึงความเสื่อมศรัทธาในความเป็นสมัยใหม่หรือความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ลัทธิหลังสมัยใหม่ไม่ได้ปฏิเสธเทคโนโลยีอย่างสุดขั้วแต่ต่อต้านความเจริญหรือความก้าวหน้าแบบลัทธิสมัยใหม่ที่ไม่สนใจผลกระทบที่รุนแรงต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

จากคำนิยามต่าง ๆ เกี่ยวกับยุคหลังสมัยใหม่ของนักคิดต่างแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมแบบสมัยใหม่ซึ่งมีความเจริญด้านเทคโนโลยีอุตสาหกรรม สู่สังคมแบบหลังสมัยใหม่ที่มีความเจริญด้านเทคโนโลยีสารสนเทศ ที่การขยายตัวด้านการสื่อสารมีความรวดเร็ว กว้างขวาง มีความสามารถในการส่งและรับข้อมูลอย่างทันท่วงที ทำให้คนในสังคมมีความรู้สึกร่วมเวลาและร่วมเหตุการณ์ต่อสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ความเชื่อของผู้คนในสังคมซึ่งเคยว่าด้วยพื้นฐานมุมมองที่มีความเชื่อในวิทยาศาสตร์ได้ขยายตัวออกสู่ความเชื่อหลากหลายซึ่งมีความเชื่อมโยงกับสังคมวัฒนธรรมพื้นถิ่นของชุมชน การปรากฏข้อมูลจากหลากหลายแหล่งได้ทำให้เกิดสำนึกถึงความหลากหลายทางธรรมชาติ สังคมและวัฒนธรรม การมองเห็นคุณค่าของการดำรง

อยู่ของสรรพสิ่ง ไม่ใช่เพียงในแง่ของการนำมาใช้ประโยชน์แต่เป็นสิ่งที่สัมพันธ์เชื่อมโยงอันสำคัญต่อการดำรงอยู่ของชีวิตมนุษย์

การพัฒนาด้านการผลิตสินค้าสารสนเทศ ได้นำไปสู่ความดกดื่นของภาพและสัญลักษณ์ที่มีปรากฏหลากหลายในสื่อรูปแบบต่าง ๆ ทำให้ความจริงของสิ่งที่ปรากฏเป็นเพียงภาพลักษณ์ ความจริงไม่มีความหมายตายตัวแต่แปรผันไปตามบริบทต่าง ๆ ของสังคม ดังนั้นการศึกษาสัญลักษณ์หรือภาพต่าง ๆ ในยุคหลังสมัยใหม่จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะทำให้เราเข้าใจถึงความหมาย หรือเป็นการศึกษาเพื่อให้เข้าใจถึงวิธีการสร้างความหมายที่ปรากฏอยู่ในภาพ โดยไม่เชื่อว่าความจริงและสิ่งที่เห็นจะเป็นสิ่งเดียวกัน

3.2 แนวคิดการสร้างภาพแทน (Representation) แบบหลังสมัยใหม่ และแนวทางการศึกษาภาพแทน

เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ (2552) กล่าวว่า “ภาพแทน (Representation) คือ ผลผลิตความหมายของสิ่งที่คิด (Concept) ในสมองของเราผ่านภาษา เป็นการเชื่อมโยงระหว่างความคิดและภาษา ซึ่งทำให้เราสามารถอ้างอิงถึงโลกวัตถุจริง ๆ ผู้คน เหตุการณ์ หรือจินตนาการถึงโลกสมมุติ ผู้คน และเหตุการณ์สมมุติได้” ซึ่ง คำว่า ภาษา ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงเพียงถ้อยคำที่มนุษย์ใช้สื่อสารกัน แต่หมายรวมถึง การใช้ภาพ รหัส เครื่องหมายต่าง ๆ ในการสื่อสารด้วย

ประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา การสร้างภาพแทนในรูปแบบของจิตรกรรมมักจะแทนค่าสิ่งต่าง ๆ ด้วยพื้นที่ของรูปทรงและการระบายสี แต่การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านมีเทคนิค กระบวนการและวิธีการที่แตกต่างออกไป โดยเป็นการสร้างสรรค์ด้วยการนำสิ่งของวัตถุจากหลายที่หลากเวลามาประกอบร่วมกับเทคนิคทางจิตรกรรม ดังนั้นภาพที่ปรากฏแก่สายตาจึงแสดงตนอย่างชัดเจนว่า เป็นภาพอันเกิดจากการประกอบสร้างจากวัสดุร่วมสมัย วัสดุพบพาน และวัสดุที่เก็บสะสม ซึ่งเป็นการหยิบยืมสิ่งที่มีอยู่แล้วในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมและสังคมนำมาจัดการร้อยเรียงใหม่เพื่อให้เกิดภาษาสื่อสารความคิดของศิลปิน ดังนั้นทั้งวัตถุ และการร้อยเรียงองค์ประกอบในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมจึงเป็นการสร้างภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่ และวัตถุหยิบยืมที่นำมาใช้ในผลงานก็มีความหมายที่เชื่อมโยงกับสังคมวัฒนธรรม ซึ่งทำให้ผู้ชมสามารถอ้างอิงถึงโลกวัตถุจริง ๆ ผู้คน หรือเหตุการณ์ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับกับการสร้างภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่เพื่อช่วยให้เกิดความรู้ความเข้าใจต่องานจิตรกรรมสื่อประสม ดังนี้

3.2.1 เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ (2552) กับงานเขียน แนวคิดการสร้างภาพแทน (Representation) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของบทความ หลังสมัยใหม่: การสร้างภาพแทน โลกาภิวัตน์ และแนวคิดการบริโภค ได้อธิบายถึงความหมายของภาพแทนและระบบของการสร้างภาพแทน

ซึ่งข้อเขียนดังกล่าวส่งเสริมให้เกิดความเข้าใจต่อวิธีการสร้างสรรค์ที่เปลี่ยนแปลงไปของศิลปินในยุคปัจจุบันซึ่งมักมีการหยิบยืมสิ่งที่มีอยู่แล้วในประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและสังคม แล้วนำภาพภาษาหรือถ้อยคำที่มีอยู่แล้วมาใช้ใหม่ จัดเรียงใหม่ หรือสร้างระบบใหม่เพื่อให้เกิดเป็นภาษาแสดงความหมายและสื่อสารความคิดของศิลปิน เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ ได้ให้ความหมายของคำว่าภาษา ซึ่งหมายรวมถึง ภาษาที่ใช้สื่อสารด้วยการเขียน การพูด และภาพต่าง ๆ ที่ใช้สื่อความหมาย "...หรือสิ่งใด ๆ ที่ทำหน้าที่ในฐานะสัญญะ และถูกจัดการด้วยสัญญะเข้าไปสู่ระบบ ซึ่งสามารถบรรจุและแสดงความหมายได้ ในมุมมองนี้ล้วนถูกจัดเป็น "ภาษา" ทั้งสิ้น..." (เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์, 2552)

บทความของ เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ นำเสนอแนวทางการรับรู้ ตีความและเข้าใจภาพแทนซึ่งเป็นกระบวนการที่สมาชิกของวัฒนธรรมนั้น ๆ ใช้ภาษา/ ภาพเพื่อผลิตความหมายต่าง ๆ ภาพแทนที่ถูกสร้างขึ้นมีความหมายมากกว่าสิ่งที่ปรากฏแก่สายตา เนื่องด้วยความซับซ้อนทางการผลิตซ้ำของศิลปะและวัฒนธรรมสังคมของโลกหลังสมัยใหม่ที่เชื่อมโยงกับความดกดื่นทางสัญลักษณ์ เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ กล่าวเกี่ยวกับเรื่องแนวคิดการสร้างภาพแทน โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับการสร้างภาพแทน ดังนี้

> แนวคิดการสร้างภาพแทน (Representation)
>
> ภาพแทน (Representation) คือ ผลผลิตความหมายของสิ่งที่คิด (concept) ในสมองของเราผ่านภาษา เป็นการเชื่อมโยงระหว่างความคิดและภาษา ซึ่งทำให้เราสามารถอ้างอิงถึงโลกวัตถุจริง ๆ ผู้คน เหตุการณ์ หรือจินตนาการถึงโลกสมมุติ ผู้คน และเหตุการณ์สมมุติได้ การสร้างภาพแทนนั้น ประกอบไปด้วยกระบวนการ 2 กระบวนการ หรือ ระบบการสร้างภาพแทน 2 ระบบ ด้วยกัน คือ
>
> ระบบแรก ทำให้เราสามารถให้ความหมายกับโลกผ่านการสร้างชุดของความสัมพันธ์หรือห่วงโซ่ของการเปรียบเทียบระหว่างสิ่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นผู้คน วัตถุ เหตุการณ์ ความคิดทางนามธรรมต่าง ๆ กับระบบความคิดหรือแผนที่ความคิดของเรา
>
> ระบบที่สอง ขึ้นอยู่กับการสร้างชุดของความสัมพันธ์ระหว่าง "แผนที่ความคิดของเรา" กับ "ชุดสัญญะ" โดยการจัดการหรือรวบรวมมันเข้าสู่ภาษาที่หลากหลาย ซึ่งแทนที่หรืออ้างอิงถึงความคิดเหล่านั้น ความสัมพันธ์ระหว่าง "สิ่งต่าง ๆ " ความคิด และสัญญะวางอยู่บนแก่นกลางของการผลิตความหมายในภาษา กระบวนการที่เชื่อมโยงองค์ประกอบทั้ง 3 ส่วนนี้เข้าด้วยกัน คือ สิ่งที่เราเรียกว่า "ภาพแทน" (Stuart Hall, 1997 : 17-19)

บทความของ เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ (2552) ได้นำเสนอแนวทางการศึกษาภาพแทนไว้ 3 แนวทางดังนี้

> 1) ภาพสะท้อน (reflective approach) แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ “ภาพสะท้อน” (reflective approach) แนวทางนี้เชื่อว่า ความหมายอยู่ในวัตถุ ผู้คน ความคิด หรือเหตุการณ์ที่อยู่บนโลกแห่งความจริง และภาษาทำหน้าที่เหมือนกับกระจกเพื่อสะท้อนความหมายที่แท้จริงซึ่งปรากฏบนโลก
>
> 2) เจตจำนง (intentional approach) แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ “ความตั้งใจหรือเจตจำนง” (intentional approach) แนวทางนี้เชื่อว่า ผู้แต่ง ผู้พูด เป็นคนกำหนดความหมายต่าง ๆ บนโลก ผ่านภาษา คำต่าง ๆ จึงมีความหมายตามที่ผู้แต่งตั้งใจที่จะให้มีความหมาย
>
> 3) การประกอบสร้าง (constructionist approach) แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่า ภาพแทน คือ “การประกอบสร้าง” (constructionist approach) ความหมายผ่านภาษา แนวทางนี้เชื่อว่า ไม่มีสิ่งใด หรือแม้กระทั่งปัจเจกผู้ใช้ภาษาคนใดสามารถจะคงความหมายต่าง ๆ ในภาษาไว้ได้ สิ่งต่าง ๆ ไม่ได้มีความหมายใด ๆ แต่เป็นเราที่สร้างความหมายขึ้นมา โดยการใช้ระบบภาพแทน ซึ่งได้แก่ ความเข้าใจ (concept) และสัญญะ (sign) ต่าง ๆ ... (Stuart Hall, 1997: 24-26)

โดยแนวทางการศึกษาด้วยการประกอบสร้าง (Constructionist Approach) เป็นแนวทางที่เสนอให้เห็นว่าสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นแก่สายตาไม่ได้เป็นไปตามธรรมชาติแต่เกิดขึ้นจากการสร้างใหม่ซึ่งไม่ได้อิงตรรกะความเป็นจริงที่มีอยู่ในโลกภายนอก ในแง่ของงานศิลปะสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาทั้ง 3 ท่าน ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์อันเกิดจากการนำวัตถุที่อยู่ต่างที่ ต่างเวลา และต่างสถานการณ์มาประกอบเข้าด้วยกัน แนวทางการศึกษาภาพแทนจึงเป็นแนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่า ภาพแทน คือ การประกอบสร้าง และทฤษฎีที่นำมาศึกษาคือ แนวทางสัญญะวิทยา (semiology) ซึ่งเป็นการศึกษาสัญญะอันเกิดจากการใช้ภาษา ที่เป็นถ้อยคำ ภาพ และวัตถุ ไปจนถึงการทำหน้าที่สื่อความหมายของสัญญะเหล่านั้น นพพร ประชากุล (2551) กล่าวว่า ทฤษฎีสัญญะวิทยาได้รับการพัฒนามาจากความรู้ด้านภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างของนักภาษาศาสตร์ชาวสวิส แฟร์ดินองซ์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ผู้ปฏิวัติแนวคิดการศึกษาด้านภาษาศาสตร์ให้หลุดออกจากการศึกษาในเชิงวิวัฒนาการมาสู่การศึกษาภาษาในฐานะของสื่อในการสื่อความหมาย ต่อมา โรล็อง บาร์ตส์ (Roland Barthes) ได้นำต้นเค้าความคิดของโซซูร์มาพัฒนาเป็นวิชาสัญญะวิทยา (semiology) ซึ่งเขาใช้ศึกษากระบวนการสื่อความหมาย

ในทางสังคม วัฒนธรรมและในงานวรรณกรรม นพพร ประชากุล (2551) กล่าวถึงภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างนี้ว่า

> แฟร์ดินองซ์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) กล้าที่จะกระชาก “ภาษา” ออกมาจากกระแสการศึกษาเชิงวิวัฒนาการที่ดำเนินมาตลอดของครึ่งหลังศตวรรษที่ 19 จนถึงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 โดยเขานำมันมาพิจารณาในฐานะ “ระบบสื่อความหมาย” ที่มีแบบแผนภายในตัวเอง ณ แต่ละยุคสมัย...ภาษามีคุณสมบัติเป็นเครือข่ายความสัมพันธ์อย่างเป็นระบบของหน่วยสื่อความหมายหรือสัญญะ (sign) อันได้แก่ ถ้อยคำ และการทำงานของภาษาก็อิงอยู่กับความสัมพันธ์สองแบบระหว่างบรรดาสัญญะ ได้แก่ ความสามารถที่จะปรากฏต่อเนื่องกัน หรือร่วมกันในข้อความหนึ่ง ๆ ... กับอีกแบบหนึ่งคือความสามารถที่จะ “ปรากฏในตำแหน่งเดียวกัน” หรือแทนที่กันได้ในข้อความ...เมื่อเราแจกแจงหน่วยสัญญะที่มีอยู่ในภาษาพร้อมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะเหล่านั้นได้ทั้งระบบ ก็จะปรากฏเป็นโครงสร้าง (structure) ของภาษานั้น ๆ ออกมา...สิ่งที่น่าสนใจของโซซูร์สำหรับนักคิดนอกวงการภาษาศาสตร์อยู่ที่แนวคิดเรื่องโครงสร้างนี้เอง

โดย เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ (2552) ให้ข้อมูลสำหรับการศึกษาในแนวทางสัญญะวิทยาไว้ดังนี้

> แนวทางสัญญะวิทยา (semiology) จะทำการศึกษาสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม เพื่อค้นหาว่าสัญลักษณ์ทำหน้าที่สื่อความหมายในทางสังคมอย่างไร แนวทางนี้พัฒนามาจากแนวคิดของนักภาษาศาสตร์ชาวสวิสเซอร์แลนด์ แฟร์ดินองซ์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ที่เชื่อว่า “ภาษา” เป็นระบบของสัญญะที่สังคมสร้างความเข้าใจต่อสิ่งต่าง ๆ ...
>
> นักทฤษฎีที่พัฒนาวิธีการศึกษาสัญญะวิทยาในเวลาต่อมา คือ โรล็อง บาร์ตส์ (Roland Barthes) เขาเสนอว่า ภาพแทนความจริงเป็นที่มาของกระบวนการสร้างความรู้ทางสังคม จึงควรวิเคราะห์ระบบภาพแทนความจริงในฐานะตัวบท (text) เชื่อมโยงกับบริบททางสังคม (context) เพื่อทำความเข้าใจว่า กระบวนการสร้างภาพแทนความจริงเกิดขึ้นเพื่ออะไร...
>
> ในงานศึกษาเรื่อง “มายาคติ” (Mythologies) บาร์ตส์ได้สาธิตวิธีการใช้สัญลักษณ์ทางภาษาสร้างมายาคติทางสังคม โดยวิธีการที่เรียกว่า “การเปิดโปงมายาคติ” (Demythification) เขาได้ชี้ให้เห็นว่า การสร้างความหมายเชิงมายาคติเกี่ยวโยงกับการสร้างความจริง ในแง่ที่ว่ามายาคติถูกสร้างขึ้นด้วยเทคนิควิธีที่ทำให้ดูเป็นธรรมชาติ ทำให้เกิดความเชื่อว่า มายาคติเป็นสิ่งที่สมเหตุผล และเป็นตัวแทนความจริง ทั้งนี้ก็เพื่อให้

แนวคิดที่นำเสนอ ไม่ถูกตั้งคำถามถึงเป้าหมายที่มันถูกสร้างขึ้นมา (เนตรดาว แพทย์กุล, 2543)

โดยสรุป ภาพแทน คือ กระบวนการที่สมาชิกของวัฒนธรรมนั้น ๆ ใช้ภาษา (ภาษาในที่นี้รวมถึงระบบสัญลักษณ์และระบบสัญญะต่าง ๆ) เพื่อผลิตความหมายต่าง ๆ ขึ้นมา การนิยามเช่นนี้แสดงถึงนัยยะสำคัญที่ว่า สิ่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น วัตถุ ผู้คน เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่อยู่บนโลกนั้น ไม่มีความหมายในตัวของมันเอง ไม่มีความหมายที่คงที่แน่นอน ไม่มีความหมายที่เป็นสุดท้าย และไม่มีแม้กระทั่งความหมายที่จริงแท้ ความหมายเกิดขึ้นจากพวกเรา จากวัฒนธรรมของมนุษย์ผู้ที่ทำให้สิ่งต่าง ๆ มีความหมายขึ้นมา ดังนั้น ความหมายจึงมีการเปลี่ยนแปลงจากวัฒนธรรมหนึ่งสู่อีกวัฒนธรรม และจากช่วงเวลาหนึ่งสู่อีกช่วงเวลาอยู่เสมอ มันไม่มีหลักประกันว่า วัตถุต่าง ๆ ในวัฒนธรรมหนึ่งจะมีความหมายเหมือนกันกับวัฒนธรรมอื่น นั่นก็เพราะว่า วัฒนธรรมแตกต่างกันตรงรหัส (code) ซึ่งปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมนั้น ๆ (Stuart Hall, 1997 : 61-62)

3.2.1.1 ทฤษฎีสัญญะวิทยา

1) สัญญะวิทยา (Semiology) และสัญศาสตร์ (Semiotics)

พอล คอบลีย์ (2558) อธิบายว่า “โซซูร์ใช้คำว่า สัญวิทยา (Semiology) ในฐานะที่มันต่างจาก สัญศาสตร์ (Semiotics) คำแรกจะกลายมาเป็นคำที่เชื่อมโยงกับแนวทางการศึกษาสัญญะแบบยุโรป ส่วนคำหลังจะเชื่อมโยงกับนักทฤษฎีอเมริกัน อย่างไรก็ดีในภายหลังคำว่า “สัญศาสตร์” ก็จะกลายมาเป็นคำทั่วไปที่ใช้เรียกการวิเคราะห์ระบบสัญญะโดยรวม ๆ ”

2) ความหมายและความสำคัญของสัญญะวิทยา (Semiology)

สัญญะ (Sign) หมายถึง สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) สิ่งที่นำมาเป็นสัญญะนั้นอาจจะเป็นถ้อยคำ วัตถุสิ่งของ หรือภาพ สัญญะเป็นตัวแทนความหมายของความเป็นจริง สัญญะมีความสำคัญในการสื่อสาร โดยความหมายที่เกิดขึ้นจะส่งผลกระทบต่อความคิดและจิตใจของผู้รับสาร กาญจนา แก้วเทพ (2552) อธิบายเกี่ยวกับความสำคัญของ สัญญะ ว่า

ทฤษฎีสัญญะวิทยาแปลมาจากภาษาอังกฤษว่า Semiology ถอดความหมายจากรากศัพท์เดิมได้ว่าเป็นศาสตร์แห่งสัญญะ (Science of sign)…อธิบายถึงวัฏสงสารของสัญญะ คือ การเกิดขึ้น การพัฒนา การแปรเปลี่ยน...สัญญะ (sign) หมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (meaning) แทนของจริง/ตัวจริง (object) ในตัวบท (text) และในปริบท (context) หนึ่ง ๆ ...สิ่งที่นำมาเป็นสัญญะนั้น อาจจะเป็นวัตถุสิ่งของ...รูปภาพ และสัญญะที่รู้จักกันมากที่สุดก็คือ ภาษา ถึงแม้ว่า “สัญญะ” จะเป็นเพียงตัวแทน

> ความหมายของความเป็นจริง...เราจะเห็นความสำคัญและพลานุภาพของสิ่งที่เรียกว่า “สัญญะ”...ตัวอย่างเช่น ในวรรณคดี “สามก๊ก” เราก็ทราบว่าจิวยี่นั้นถึงกับกระอักโลหิตจนเสียชีวิต เพียงเพราะได้ยินคำพูดที่เป็นเพียงลมปากของขงเบ้ง หรือตัวหนังสือในสนธิสัญญานั้นที่จริงก็เป็นเพียงรอยเปื้อนบนกระดาษ แต่ก็สามารถชี้เป็น ชี้ตายให้แก่ชีวิตคนได้

สัญญะวิทยา (Semiology) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับระบบสัญลักษณ์ ศึกษาการเกิดขึ้น การพัฒนา และการแปรเปลี่ยนของสัญญะ (Sign)

ทฤษฎีทางด้านสัญญะวิทยาได้เข้ามามีบทบาทในการตีความหมายทางความงามของศิลปะหลังสมัยใหม่ ซึ่งเป็นการตีความจากภาษา ภาพ สัญลักษณ์ เครื่องหมาย และสิ่งต่าง ๆ ที่เข้ามาสร้างความหมาย สัญญะวิทยาจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อการเข้าใจในคุณค่าของการสื่อสาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตีความและการให้คุณค่าความงามของศิลปะที่นอกเหนือไปจากเรื่องขององค์ประกอบทางศิลปะ

บทความจาก ปรัชญาเอกสาขาการสื่อสาร มหาวิทยาลัยนเรศวร (2557) เรื่อง สัญญะวิทยากลุ่มลัทธิหลังสมัยใหม่ ได้เสนอทฤษฎีสัญญะวิทยากลุ่มลัทธิหลังสมัยใหม่ ว่ามีความสำคัญในการทำความเข้าใจศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นอย่างมาก ด้วยการตีความแบบสัญญะวิทยาจะเป็นการให้คุณค่าต่อสิ่งต่าง ๆ ในเชิงสัญลักษณ์ที่มีการสื่อความหมาย โดยบทความสัญญะวิทยากลุ่มลัทธิหลังสมัยใหม่ มีใจความดังนี้

> สัญญะวิทยา (Semiology) นั้นเป็นทฤษฎีที่ว่าด้วยการให้คำอธิบายต่อสิ่งที่เรียกว่าสัญญะ (Sign) คือ อธิบายการเกิดขึ้นการพัฒนา การแปรเปลี่ยน รวมทั้งการเสื่อมโทรมตลอดจนการสูญสลายของสัญญะหนึ่ง ๆ ที่ปรากฏออกมาอย่างมีระบบระเบียบ สัญญะเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมายแทนตัวจริงหรือของจริง ซึ่งความหมายของสัญญะนั้นขึ้นอยู่กับตัวบท (Text) และบริบท (Context) ที่แวดล้อมสัญญะนั้น ๆ หน้าที่ของสัญญะ คือ การสื่อความคิด เนื้อหาสาระที่ปรากฏในสื่อนั้นผู้รับสารเป็นผู้ตีความ (Interpretation) หรือถอดความ (Decoding) ซึ่งการรับรู้ในสัญลักษณ์ที่ปรากฏมากน้อยเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์ การรับรู้ของผู้ตีความ
>
> สัญญะคือสิ่งที่สร้างขึ้นมาทดแทนของจริงที่ปรากฏ ทฤษฎีทางด้านสัญญะวิทยาได้เข้ามามีบทบาทในการตีความหมายทางความงามของศิลปะหลังสมัยใหม่ และเมื่อกล่าวถึงการมองคุณค่าทางความงามของศิลปะหลังสมัยใหม่ สิ่งที่เรียกว่าสัญญะ (Sign) การตีความ (Hermeneutics) บริบท (Text) เวลา (Time) และพื้นที่ (Space) ได้เข้ามาแทนที่การถอดรหัสคุณค่าทางความงามแบบเดิมที่ว่าด้วยองค์ประกอบทางศิลปะ เส้น สี

แสงเงา เป็นการตีความจากสัญลักษณ์ ไม่ว่าจะเป็นภาษา รหัส เครื่องหมายสัญญาณ รวมทั้งการสื่อสารอื่น ๆ อีกมากมายของมนุษย์ การศึกษาเกี่ยวกับระบบสัญลักษณ์หรือสัญญะวิทยาจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อการเข้าใจในคุณค่าของการสื่อสารเป็นอย่างยิ่ง...

ไบรอัน เคอร์ติน (2551) อธิบายสัญศาสตร์ (Semiotics) ในแง่ของนิยามทั่วไปว่า

เป็นการศึกษาว่า “สิ่งแทนความ” (representation) ก่อให้เกิดความหมายได้อย่างไร เป็นการศึกษาถึงกระบวนการที่ทำให้เรา “เข้าใจความหมาย” ของสิ่งใด ๆ (comprehend meanings) หรือกระบวนการที่เรา “ให้ความหมาย” แก่สิ่งใด ๆ (attribute meanings) นอกจากนี้สัญศาสตร์ ยังเสนอวิธีคิดที่มีประโยชน์แก่การวิเคราะห์ทางรูปนิยม (formalism) การวิเคราะห์ทางสัญศาสตร์ช่วยให้เราตระหนักถึงความสัมพันธ์อันหลากหลาย ระหว่างตัวเรา กับ “สิ่งที่แทนความ” (object)

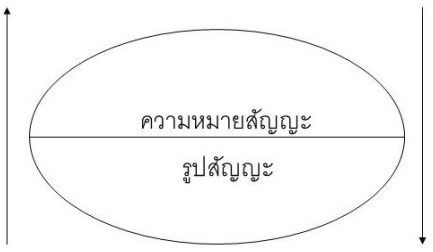
ไบรอัน เคอร์ติน (2551) อธิบาย สัญศาสตร์: นิยามด้วยศัพท์ทางสัญศาสตร์ว่า

สัญศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ศึกษา สัญญะ (Sign) และการอ้างอิงความหมาย (Signifying Practices) สัญญะหมายถึง สิ่งใด ๆ (คำ /ภาพ/ วัตถุ/ ฯลฯ) ที่อ้างอิงความหมายถึงสิ่งอื่น สัญศาสตร์ศึกษาว่าการอ้างอิงความหมายที่ปรากฏอยู่รอบ ๆ ตัวเราได้รับผลกระทบจากกรอบทางสังคม (Social Convention) ที่ฝังรากลึกอยู่แล้วในสังคม อย่างไรบ้าง (Eco 1976, 16)…สัญศาสตร์เชื่อว่า สัญญะใด ๆ ไม่จำเป็นต้องมีความหมายในตัวมันเอง และความหมายของสัญญะย่อมไม่ผูกติดกับสัญญะ (ที่มีสภาพเป็นคำ/ วัตถุ/ ภาพ) แต่ความหมายของสัญญะย่อมขึ้นอยู่กับบริบท... การอ้างอิงความหมาย (Signifying Practices) เป็นการพิจารณาว่าเกิดความหมายได้อย่างไร…พอทส์ (Pott 1996, 21) บัญญัติศัพท์เฉพาะสำหรับเรียก กรอบทางสังคม (Social Convention) ซึ่งเชื่อมโยงกับสัญญะเข้ากับความหมาย ว่า “รหัสนัย” (Code)…ความหมายของไม้กางเขนไม่ได้เกิดขึ้นมาพร้อมกับไม้กางเขน...กรอบทางสังคมไม่เพียงเชื่อมภาพและวัตถุเข้ากับความหมาย แต่กรอบทางวัฒนธรรม (Cultural Convention) ยังกระตุ้นให้เกิดความหมายอีกด้วย

3) นักทฤษฎีสัญญะวิทยา

สองนักทฤษฎีที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้วางรากฐานของทฤษฎีสัญญะวิทยา คือ เฟอร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) และชาร์ลส์ แซนเดอร์เพียร์ซ (Charles Sanders Peirce, 1893-1914) สำหรับนักทฤษฎีสัญญะวิทยาที่ริเริ่มประยุกต์แนวของ สัญศาสตร์ที่พัฒนาขึ้นมาจากภาษาศาสตร์ มาใช้ในการวิเคราะห์ภาพต่าง ๆ คือ โรรองด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes, 1915-1980) โดยมีข้อมูลที่สืบค้นดังนี้

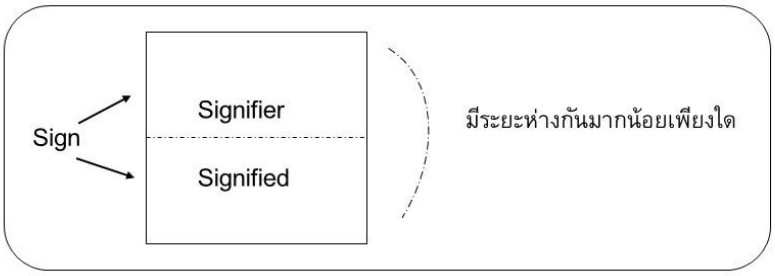
3.1) เฟอร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) เป็นนักวิชาการด้านภาษาศาสตร์ชาวสวิส ที่มีแนวทางในการศึกษาภาษาศาสตร์แบบร่วมเวลา (synchronic) "...เขาได้นำเสนอแนวทางการวิเคราะห์สภานะของภาษาโดยทั่วไป ซึ่งก็คือความเข้าใจเงื่อนไขในการดำรงอยู่ของทุก ๆ ภาษา..." (พอล คอบลีย์, 2558) ซึ่งแนวทางดังกล่าวทำให้แนวทางของโซซูร์มีความแตกต่างจากนักศึกษาภาษาศาสตร์ด้านอื่น ๆ ในเวลาเดียวกัน โดย "โซซูร์ เสนอว่า ยังมีระบบสัญญะรูปแบบอื่น ๆ ที่สามารถจะแสดงความหมายและความคิดของผู้ส่งสารได้...ทุกสิ่งทุกอย่างจะเป็นสัญญะได้หากถูกนำมาใช้แสดงความหมาย" (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) โซซูร์ ให้ความสำคัญกับ สัญญะทางภาษาคือสิ่งที่มีสองด้าน ด้านแรกคือ รูปสัญญะ (Signifier) คือ มิติเชิงวัตถุของสัญญะ และความหมายสัญญะ (Signified) คือ มโนทัศน์ในหัว (Metal Concept) "แกนกลางของความเข้าใจสัญญะทางภาษาของโซซูร์คือธรรมชาติของความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะอันไร้กฎเกณฑ์กำกับ" (พอล คอบลีย์, 2558)



ภาพประกอบ 20 องค์ประกอบของสัญญะ

ที่มา: พอล คอบลีย์ (2558) สืบสัญศาสตร์ แปลโดย อธิป จิตตฤกษ์ หน้า 12

3.2) ชาร์ลส์ แซนเดอร์ เพียร์ซ (Charles Sanders Peirce, 1893-1914) นักปรัชญาชาวอเมริกัน ได้นำเอาระยะห่าง Signifier และ Signified มาจัดประเภทของ Sign ได้เป็น 3 ประเภทคือ Icon Index และ Symbol ซึ่ง เสนอว่า “การเข้าใจธรรมชาติของสัญญะแต่ละชนิดจะทำให้เราเลือกใช้สัญญะแต่ละอย่างให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น...” (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)



ภาพประกอบ 21 ระยะห่างระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะ

ที่มา : กาญจนา แก้วเทพ (2552) การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค หน้า 78

ประเภทสัญญะ / เกณฑ์พิจารณา	icon	index	symbol
ความสัมพันธ์	มีความคล้ายคลึง	มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล (causal connection)	มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง (convention)
ตัวอย่าง	ภาพถ่าย อนุสาวรีย์ รูปปั้น	ควันไฟ อาการของโรค	คำ ตัวเลข ชวเลข
กระบวนการถอดความหมาย	มองเห็นได้	ต้องคิดหาเหตุผล (figure out)	ต้องเรียนรู้

ภาพประกอบ 22 ประเภทของสัญญะตามทัศนะของ เพียร์ซ

ที่มา: กาญจนา แก้วเทพ (2552) การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค หน้า 79

3.3) โรรองด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes, 1915-1980) นักปรัชญาและนักสัญวิทยาศึกษาสัญญะประเภทความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) นพพร ประชากุล (2551) กล่าวเกี่ยวกับ โรรองด์ บาร์ตส์ ว่า

> โรล็องค์ บาร์ตส (Roland Barthes)...ชื่อของเขาได้รับการจารึกในฐานะเสาหลักหนึ่งของสำนักคิดแนวโครงสร้างนิยม (structuralism) ซึ่งทรงอิทธิพลอยู่ในวงการวิชาการตะวันตกช่วงทศวรรษ 1960, 70 และ 80 ...เป็นกระแสวิชาการที่เรียกอย่างลำลองว่าหลังสมัยใหม่นิยม (postmodernism)...เดิมทีการศึกษาภาษาแนวปฏิฐานนิยม (positivism) ถือว่าภาษาซึ่งเป็นเครื่องมือที่มนุษย์ใช้สื่อสารกันนั้นแสดงแทนสิ่งต่าง ๆ ที่ธรรมชาติได้จัดแบ่งออกเป็นชนิดประเภทไว้แล้ว ถ้อยคำซึ่งเป็นหน่วยของภาษาจึงต่างมีความหมายอันเป็นแก่นแท้ในตัวมันเอง แต่ภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างได้มาสาธิตให้เห็นว่าความหมายของคำในภาษาหนึ่ง ๆ ล้วนแต่อิงอยู่กับ “ความแตกต่างระหว่างตัวมันเองกับคำอื่น ๆ ” แนวคิดเรื่องโครงสร้างนี้มีศักยภาพสูงมากในการประยุกต์ใช้ในทางสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์ เพราะสามารถช่วยให้เล็งเห็นถึงกระบวนการทำงานของปรากฏการณ์ทางสังคม-วัฒนธรรม ซึ่งมีเรื่องของคติความเชื่อ ความหมายและคุณค่าดำรงอยู่และไม่อาจเข้าถึงด้วยวิธีวิเคราะห์ที่หยิบยืมมาจากวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ... ” กิจกรรมแบบโครงสร้างนิยม” กล่าวคือ จัดแบ่งบรรดาตัวละครอันมากมายออกเป็น “กระบวนชุด” โดยพิจารณาจากการทำ “หน้าที่” ที่คล้ายคลึงกันในบทละครเรื่องต่าง ๆ จากนั้นก็ค้นหาความสัมพันธ์ในเชิงต่อเนื่องตามกระแสความระหว่างกระบวนการชุดเหล่านั้น...

ไบรอัน เคอร์ติน (2551) อธิบายเกี่ยวกับ โรรองด์ บาร์ตส์ ว่า

> โรรองด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes, 1915-1980) เป็นคนแรกที่ริเริ่มประยุกต์แนวของสัญศาสตร์ที่พัฒนาขึ้นมาจากภาษาศาสตร์ มาใช้ในการวิเคราะห์ภาพต่าง ๆ เช่น ภาพโฆษณาอาหาร งานของบาร์ตส์มีประโยชน์ในฐานะเป็นบทสรุปประเด็นสำคัญของสัญศาสตร์ที่กล่าวมาทั้งหมด กล่าวโดยสรุป บาร์ตส์พยายามพิสูจน์ว่า ความหมาย (ใด ๆ) ที่เราให้แก่ภาพ (ใด ๆ) ไม่ได้เป็นผลโดย “ธรรมชาติ” จากสิ่งที่เรามองเห็น...บาร์ต เรียกผลกระทบในวูบแรก (immediate visual impact) ว่า denoted meaning...และเรียกความหมายเชิงวัฒนธรรมที่เราโยงเข้ากับสิ่งที่เรามองเห็นว่า connoted meaning

บาร์ตส์ แสดงการวิเคราะห์โวหารของภาพ (The Rhetoric of the Image/ 1964) ด้วยการแยกสารในโฆษณาเป็นสามอย่าง คือ สารทางภาษา (Linguistic Message) สารสัญลักษณ์ที่ไม่เข้ารหัส (Non-Coded Iconic Message) และสารสัญลักษณ์เข้ารหัส (Coded Iconic Message) ซึ่งกล่าวไว้ในหนังสือของ พอล คอบลีย์ (2558) ดังนี้

> สารทางภาษา (Linguistic Message) ซึ่งสื่อได้ทั้งความหมายตรงและความหมายแฝง สารสัญลักษณ์ที่ไม่เข้ารหัส (Non-Coded Iconic Message) คือ การรับรู้วัตถุที่ผู้ชมสามารถระบุได้ในภาพ โดยไม่จำเป็นต้องเกี่ยวพันกับรหัสของสังคมที่ใหญ่กว่า และสารสัญลักษณ์เข้ารหัส (Coded Iconic Message) คือ ความหมายโดยนัยอันเกิดจากการจัดวางองค์ประกอบของภาพ...ในทางตรรกะ ผู้อ่านจะตระหนักถึงสิ่งที่สัญญะแสดงออกมาตรง ๆ ก่อน แล้วต่อจากนั้นจึงค่อยถอดรหัสความหมายทางวัฒนธรรม สังคม หรืออารมณ์ออกมา แต่ในความเป็นจริง การระบุสิ่งที่สัญญะแสดงออกมา (โดยเฉพาะถ้าเป็นภาพ) ทั้งสองกระบวนการจะเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในระดับที่ผู้รับสารจะจำไม่ได้ด้วยซ้ำว่าเกิดอะไรขึ้นบ้าง กล่าวคือมันเกิดขึ้นพร้อมกันนั่นเอง ถ้าว่ากันตามประสบการณ์จริงของผู้รับสาร

4) แนวคิดพื้นฐานของทฤษฎีสัญญะวิทยา อ้างจาก กาญนา แก้วเทพ (2552)

4.1) สัญญะ (sign)

4.2) ความสัมพันธ์ (Relations)

4.3) ลักษณะส่วนตัว / ส่วนรวมของสัญญะ (Private/Public)

4.4) รหัส (code)

4.5) วิธีการวิเคราะห์แบบต่าง ๆ

โดยมีรายละเอียดข้อมูลสังเขปดังนี้

4.1) สัญญะ (sign) (กาญนา แก้วเทพ, 2552)

4.1.1) สัญญะ หมายถึง สิ่งที่อ้างอิงความหมายถึงสิ่งอื่น สิ่งที่นำมาใช้เป็นสัญญะ หมายรวมถึง เสียง ถ้อยคำ ภาพ เครื่องหมาย สัญลักษณ์

4.1.2) จากแนวคิดของโซซูร์ ผู้วากรางฐานสำคัญให้กับสัญญะวิทยา องค์ประกอบของสัญญะมี 3 ส่วน คือ ของจริง (reference) อาทิ ตัวแมวจริง ๆ

ตัวหมาย / รูปสัญญะ (signifier) คือ เมื่อแต่ละวัฒนธรรมสร้างสัญญะแทนตัวแมวจริงขึ้นมา อาทิ ภาษาเขียนว่า แมว หรือ cat รูปภาพของแมว หรือ การเปล่งเสียงว่า แมว หรือ cat

ตัวหมายถึง / ความหมายของสัญญะ (signified) เมื่อคนในแต่ละวัฒนธรรม ผ่านกระบวนการเรียนรู้สัญญะ และเห็นสัญญะแมว ก็จะเกิดภาพในความคิดหรือมโนทัศน์ความเป็นแมวขึ้นมา อาทิ แมว สี่ขา ตาโตกลมปลายตาแหลมชี้ หูชี้ มีหนวด ขี้อ้อน ชอบถูไถเนื้อตัว ฯ

4.1.3) คำถามหลักของการศึกษาสัญญะในส่วนของผู้ส่งสาร คือ ความหมายที่อยู่ในสัญญะได้ถูกสร้างสรรค์ (generate) ขึ้นมาอย่างไร และผู้สร้างสัญญะนั้นมีวิธีการถ่ายทอดความหมาย (convey) ไปยังผู้รับสารอย่างไรบ้าง คำถามหลักของการศึกษาสัญญะในส่วนของผู้รับสาร คือ ผู้รับสารถอดความหมายออกมาจากสัญญะดังกล่าวได้อย่างไร คำตอบในเบื้องต้นคือ สิ่งที่เชื่อมโยงระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสารที่เอื้ออำนวยให้กระบวนการส่งรับความหมายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน คือ ทั้งสองฝ่ายต้องมี รหัส (code) อันเดียวกัน

4.2) ความสัมพันธ์ (Relations) (กาญนา แก้วเทพ, 2552) มีความสำคัญในแง่ของการเปลี่ยนแปลงของความหมาย อาทิ องค์ประกอบย่อยที่ประกอบด้วยคำ พ่อ ตี ลูก หากเปลี่ยนลำดับความสัมพันธ์เป็น ลูก ตี พ่อ ความหมายของทั้งสองประโยคจะเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง การวิเคราะห์ในเชิงความสัมพันธ์มีความแตกต่างจากการวิเคราะห์เชิงปริมาณ (Quantitative Analysis) ที่มักแยกส่วนประกอบย่อย ๆ ออกมาเป็นหน่วยแล้วนับปริมาณมากน้อย ในขณะที่การวิเคราะห์เชิงความสัมพันธ์มุ่งหาความหมายที่แท้จริงของสัญญะที่ปรากฏ โดยส่วนนั้นอาจเป็นเพียงส่วนที่มีปริมาณน้อย

แนวคิดเรื่อง “ความสัมพันธ์” เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงที่ว่า ไม่มีอะไรมีความหมายในตัวเอง กระทั่งเราได้นำสิ่งนั้นไปสัมพันธ์กับสิ่งอื่น 1) อาจเป็นด้วยการเปรียบเทียบกับคู่ตรงข้าม (binary opposition) เช่น การให้ความหมายของสีขาวด้วยการนำสีดำมาเทียบเคียง 2) ความสัมพันธ์แบบตัวบท (text) กับ ปริบท (context) หมายถึง ตัวบทหนึ่ง ๆ จะมีความหมายอย่างไรขึ้นอยู่กับปริบทด้วย อาทิ ความสัมพันธ์ระหว่างภาพกับคำ การรับรู้ภาพเดียวกันแต่คำบรรยายที่แตกต่างกันย่อมให้ความหมายที่แตกต่างกัน

4.3) ลักษณะส่วนตัว / ส่วนรวมของสัญญะ (Private/Public) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

โซซูร์ เสนอว่า สัญญะทุกอย่างจะประกอบด้วย 2 มิติ เสมอ คือ มิติที่เป็นส่วนรวม “language” และมิติที่เป็นส่วนตัว “Speech” ตัวอย่าง ภาษาไทยจะประกอบไปด้วยพยัญชนะ 44 ตัว สระ 32 ตัว วรรณยุกต์ 5 เสียง มีไวยกรณ์ในการเรียงลำดับ ประธาน กริยา กรรม ฯลฯ แต่การนำมาใช้นั้นนักพูดแต่ละท่านต่างก็มี Speech (ลีลา) ของตนเอง

4.4) รหัส (Code/ Rule/Conventions) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

รหัส คือ แบบแผน กรอบแห่งความแน่นอนในการจัดวางโครงสร้าง ในการรับรู้และตีความสัญญะต่าง ๆ คนในแต่ละกลุ่มจะมีรหัสประจำกลุ่มของตัวเอง ผู้ส่งสารและผู้รับสารไม่จำเป็นต้องถือรหัสเล่มเดียวกัน หรือมีกรอบอ้างอิง (Reference) เดียวกัน แต่ที่ยังสื่อสารกันได้เพราะมีรหัสที่คล้ายกัน การถอดรหัสออกมาได้ไม่เหมือนกันไม่ใช่ข้อผิดพลาด แต่เป็นเพียงการถอดรหัสที่แตกต่างไปจากฝ่ายผู้ส่งเท่านั้น

4.5) วิธีการวิเคราะห์แบบต่าง ๆ (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

4.5.1) การวิเคราะห์ความหมายโดยอรรถและความหมายโดยนัย

ระดับความหมายในตัวสัญญะมีสองระดับคือ ระดับความหมายโดยตรง (Denotative) และระดับความหมายโดยนัย (Connotative)

ความหมายโดยตรง (Denotative Meaning) หมายถึงความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษรเป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ ตัวอย่างที่ชัดเจนคือความหมายที่ระบุอยู่ในพจนานุกรม เช่น แม่ หมายถึง สตรีผู้ให้กำเนิดลูก เป็นต้น

ความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) หมายถึง ความหมายทางอ้อมที่เกิดจากข้อตกลงของกลุ่ม หรือเกิดจากประสบการณ์เฉพาะของบุคคล เช่น เวลาพูดถึง “แม่” บางคนอาจจะนึกถึงความอบอุ่นหรือบางคนนึกถึงความเข้มงวด “ระดับความหมายโดยนัยเป็นความหมายที่สะท้อนคุณค่าที่ผูกติดอยู่กับสัญญะนั้นเช่น ข้อความที่ว่า “นายกรัฐมนตรีคนนี้เป็นนักเรียนนอก” ความหมายระดับโดยนัย ซึ่งเป็นความหมายในระดับที่สองก็คือ “นายกรัฐมนตรีคนนี้ เป็นคนเก่ง มีความสามารถพูดภาษาอังกฤษได้ดี” (ปรัชญาเอกสาขาการสื่อสารมหาวิทยาลัยนเรศวร, 2557)

บาร์ตส์ สนใจศึกษาระดับความหมายโดยนัย “เนื่องจากเป็นระดับความหมายที่มีความสำคัญกับบุคคลอย่างแท้จริง ทั้งในแง่ของการถอดรหัส การตีความหมายและความหมายโดยนัยนี้ยังสามารถแปรเปลี่ยนไปได้อีกมาก” (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

4.5.2) การวิเคราะห์แบบ Paradigmatic /Syntagmatic

4.5.2.1) การวิเคราะห์แบบ Diachronic /Syntagmatic “การวิเคราะห์แบบ Syntagmatic จะพบมากในเรื่องของการเล่าเรื่อง เนื่องจากโครงสร้างของการเล่าเรื่องจะต้องกำหนดขั้นตอนของเหตุการณ์เอาไว้อย่างแน่ชัด หากสลับขั้นตอนกัน ความหมายก็อาจเปลี่ยนแปลงไป” (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

4.5.2.2) การวิเคราะห์แบบ Synchronic/Paradigmatic โซซูร์ (1974) ให้ความหมายของการวิเคราะห์แบบ Synchronic ไว้ว่า “เป็นการหาแบบแผนที่ซ่อนเร้นของคู่ตรงข้ามและสร้างความหมายขึ้นมา” ทั้งนี้เนื่องมาจากข้อเท็จจริงเกี่ยวกับ “ความหมาย” ที่ได้กล่าวมาตั้งแต่ต้นแล้วว่า “หากปราศจากความแตกต่าง ความหมายก็กลายเป็นสิ่งที่ไม่มีความหมาย...(กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

4.5.3) การวิเคราะห์แบบ Metaphor /Metonymy (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) Metaphor วิเคราะห์ความคล้ายคลึงด้วยการเปรียบเทียบ (analogy)

> Metaphor และ Metonymy เป็นวิธีการหลักอีก 2 วิธีการที่ใช้ในการถ่ายทอดความหมายจากสัญญะตัวหนึ่ง โดยอาศัยสัญญะอีกตัวหนึ่ง Metaphor เป็นวิธีการถ่ายทอดความหมายโดยอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ 2 ตัวที่มีความคล้ายคลึงกันและถูกนำมาใช้ถ่ายทอดความหมายด้วยวิธีการ “เปรียบเทียบอุปมาอุปมัย” (Analogy) โดยที่สัญญะตัวแรกนั้นเป็นที่รู้จักความหมายกันดีอยู่แล้ว เพราะฉะนั้น เมื่อถูกนำมาเข้าคู่กับสัญญะตัวที่สองซึ่งยังไม่ค่อยรู้จักความหมายกันดี อาศัยความหมายของสัญญะตัวแรกจึงพลอยทำให้สัญญะตัวหลังถูกรับรู้ความหมายไปด้วย...เช่น ชายผู้ดีใจดีราวกับพ่อพระ... (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

Metonymy วิเคราะห์ความคล้ายคลึงกันด้วยการเชื่อมโยง (association) “เป็นวิธีการถ่ายทอดความหมายโดยที่หยิบเอาส่วนเสี้ยวเล็ก ๆ ส่วนหนึ่งของสัญญะ (part) มาแทนความหมายของส่วนรวมทั้งหมด (whole) ตัวอย่างที่พบบ่อยที่สุด คือ การใช้สัญญะแทนเมืองต่าง ๆ เช่น ปารีส (whole) – หอไอเฟล (part) หรือ พุทธศาสนา (whole) ดอกบัว (part)” (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

3.3 กระแสโลกาภิวัตน์ (Globalization)

เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์ (2552) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับ แนวคิดโลกาภิวัตน์ (Globalization) ดังนี้ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546) ได้ให้ความหมายของ "โลกาภิวัตน์" ไว้ว่า โลกาภิวัตน์ แปลว่า "การแพร่กระจายไปทั่วโลก การที่ประชาคมโลกไม่ว่าจะอยู่ ณ จุดใด สามารถรับรู้ สัมพันธ์ หรือรับผลกระทบที่เกิดขึ้นได้อย่างรวดเร็วกว้างขวาง ซึ่งเนื่องมาจาก การพัฒนาระบบสารสนเทศ"

กระแสโลกาภิวัตน์ เป็นกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงในการเชื่อมสังคมและชุมชนโลกเข้าหากัน สมาชิกของสังคมมีความสัมพันธ์ในระดับระหว่างประเทศสูงมากขึ้น นโยบายระหว่าง

ประเทศมีการลดข้อจำกัดและกฎระเบียบอันเป็นอุปสรรคต่อการค้าระหว่างประเทศ ก่อให้เกิดการเคลื่อนย้ายถ่ายเททางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมที่สะดวกและง่ายมากยิ่งขึ้น ด้านเศรษฐกิจมีการปรากฏของห้างร้านค้าที่กระจายไปทั่วโลก อาทิ Tesco Lotus และ McDonald

โลกาภิวัตน์อาจถูกมองว่าเป็นการทำให้ทันสมัยโดยอิงจากกระแสวัฒนธรรมของตะวันตกเป็นหลัก ด้วยการแพร่กระจายของแนวคิดด้านเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมแบบตะวันตกสู่ประเทศอื่น ๆ อาทิ การค้าแบบระบบทุนนิยม การผลิตแบบอุตสาหกรรมนิยม วิธีคิดแบบเหตุผลนิยม การบริหารแบบระบบตะวันตก และแนวคิดแบบปัจเจกชนนิยมที่ได้แพร่กระจายไปทั่วโลก นอกจากนี้การสื่อสารกันได้อย่างเสรีในโลกออนไลน์ทำให้เกิดกลุ่มคนสังคมใหม่ที่ไม่ได้มีอาณาเขตด้านภูมิศาสตร์ในการแบ่งพื้นที่ แต่ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในกลุ่มชนต่าง ๆ เกิดจาก ความสนใจด้านกิจกรรม ข้อมูลข่าวสารและปฏิสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ ที่มีร่วมกัน การเชื่อมโยงกันในสังคมออนไลน์เป็นการจัดรูปแบบภูมิศาสตร์ทางสังคมใหม่ (Social Geography) ในการติดต่อสื่อสารในลักษณะไร้พรมแดนมากยิ่งขึ้น อารีย์ นัยพินิจ ภัทรพงษ์ เกริกสกุล และธงพล พรหมสาขา ณ สกลนคร ได้อธิบายความหมายของโลกาภิวัตน์ไว้ 5 แนวทาง โดยอ้างจาก Scholte (อารีย์ นัยพินิจ, ภัทรพงษ์ เกริกสกุล และธงพล พรหมสาขา ณ สกลนคร, 2557) ดังนี้

> 1) ความหมายแรกของโลกาภิวัตน์ หมายถึง การที่ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศเพิ่มสูงขึ้น (Internationalization) ซึ่งจะเป็นการพูดถึงโลกาภิวัตน์ในแง่ของความสัมพันธ์ข้ามพรมแดนระหว่างประเทศ (Cross-Border Relations) เป็นการพูดถึงความเจริญเติบโตของการแลกเปลี่ยนระหว่างประเทศและการพึ่งพากันระหว่างประเทศที่เพิ่มสูงขึ้น
>
> 2) ความหมายที่สอง เป็นการอธิบายโลกาภิวัตน์ในแง่ของการทำให้เป็นเสรีมากขึ้น (Liberalization) ตามอุดมการณ์เสรีนิยม ซึ่งเป็นการอธิบายถึงกระบวนการผนวกรวมเศรษฐกิจระหว่างประเทศ ซึ่งคือการลดข้อจำกัดต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรคลง อาทิ กฎระเบียบต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรคระหว่างการค้าระหว่างประเทศ การลดอัตราภาษีสินค้านำเข้าและส่งออกระหว่างประเทศ นอกจากนั้นยังรวมไปถึงระเบียบข้อกำหนดเกี่ยวกับการเคลื่อนที่ของมนุษย์ระหว่างประเทศก็ลดความเข้มงวดลงเพื่อให้สามารถเดินทางระหว่างประเทศได้สะดวกยิ่งขึ้น
>
> 3) ความหมายที่สาม เป็นการอธิบายโลกาภิวัตน์ในแง่ของการทำให้เป็นสากล (Universalization) เมื่อ Reiser and Davies (1944, pp.212-219) เริ่มใช้คำว่า Globalize ในทศวรรษที่ 1940 โดยหมายถึงการทำให้เป็นสากล (Universalize) เพราะในยุคนั้นมีความเชื่อว่าในอนาคตการรวมกันทางวัฒนธรรมของโลกในแบบมนุษย์นิยมโลกจะเกิดขึ้น โลกาภิวัตน์จึงเป็นเรื่องของสิ่งที่กระจายไปทั่วโลก เป็นกระบวนการของการแพร่ขยายของ

สิ่งต่าง ๆ การแลกเปลี่ยนประสบการณ์และการกระจายข้อมูลข่าวสารจากประชาการในพื้นที่หนึ่งไปสู่ประชาการในพื้นที่อื่น ๆ ของโลก เช่น การขยายตัวของร้านอาหารฟาสต์ฟู้ดแบบอเมริกัน (American Fast Food) เช่น แมคโดนัลด์ (MacDonald) การพัฒนาไปสู่การทำฟาร์มปศุสัตว์ขนาดใหญ่ เป็นต้น

4) การอธิบายโลกาภิวัตน์ในแง่ของการทำให้เป็นตะวันตก (Westernization) หรือการทำให้ทันสมัย (Modernization) เป็นการอธิบายในแง่โลกาภิวัตน์ที่พยายามทำให้เกิดรูปแบบต่าง ๆ ที่มีความทันสมัยมากยิ่งขึ้น (หรือเป็นแบบตะวันตก) โดยเป็นการแพร่กระจายรูปแบบของตะวันตกในด้านต่าง ๆ เช่น ระบบทุนนิยม เหตุผลนิยม อุตสาหกรรมนิยม การบริหารงานแบบระบบตะวันตกหรือความเป็นปัจเจก ชนนิยมได้แพร่ขยายไปทั่วโลกและส่งผลให้วัฒนธรรมที่มีอยู่เดิมของชุนชนหรือท้องถิ่นสูญหายไปเพราะมีการรับวัฒนธรรมแบบใหม่ แบบตะวันตกเข้ามาทดแทน ดังนั้นโลกาภิวัตน์ในแง่นี้จึงมักถูกอธิบายในแง่ของการสร้างอาณาจักรของ “สิ่งที่เป็นตัวแทนของความทันสมัยหรือความสมัยใหม่” เช่น ห้างค้าปลีก Tesco Lotus โทรศัพท์เคลื่อนที่ของบริษัท Apple (I-Phone), ร้านไอศครีม Swensens คอมพิวเตอร์แบบพกพายี่ห้อ Apple Notebook หรืออาคาร Burj Dubai Building ในประเทศดูไบ เป็นต้น

5) การอธิบายโลกาภิวัตน์ในแง่ของการแบ่งเขตพื้นที่ใหม่ (Respatialization) ในทัศนะด้านนี้ โลกาภิวัตน์จะเป็นการจัดรูปแบบภูมิศาสตร์ทางสังคมใหม่ (Social Geography) โดยเป็น การเพิ่มความเชื่อมโยงระหว่างบุคคลในส่วนต่าง ๆ ของโลกมากยิ่งขึ้น ด้วยการเชื่อมโยงจากข้อมูลข่าวสาร กิจกรรม การอพยพเคลื่อนย้าย และปฏิสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ ผ่านทางอินเตอร์เนตหรือชุมชนออนไลน์ เช่น Facebook, LINE หรือ Twitter เป็นต้น”

โลกาภิวัตน์กับผลกระทบด้านวัฒนธรรม

ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง (ม.ป.ป.) เขียนบทความ โลกาภิวัตน์กับการจัดการวัฒนธรรม โดยชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างกระแสโลกกาภิวัตน์และผลกระทบด้านวัฒนธรรม ว่า

..กระแสโลกาภิวัตน์ เป็นยุคที่ข้อมูลข่าวสารหรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในมุมหนึ่งของโลก ส่งผลกระทบถึงส่วนอื่น ๆ ของโลกได้อย่างรวดเร็ว หรือบางคนเรียกว่าโลกไร้พรมแดน ...สิ่งที่เข้ามาพร้อมกับกระแสโลกาภิวัฒน์ คือ บริโภคนิยม...ถ้ากระแสโลกาภิวัตน์ผนวกเข้ากับเงินทุนก็ยิ่งสามารถสร้างสินค้าที่ทรงอิทธิพลในการสร้างค่านิยมแบบใหม่ ๆ ให้กับคนมากได้ยิ่งขึ้น เกิดต้นแบบหรือแม่พิมพ์ทางวัฒนธรรมในโลกยุคใหม่...กระแสแฟชั่นกางเกงลีวายส์ในกลุ่มวัยรุ่น...ทำให้คนรุ่นใหม่มีกระแสความนิยมในเรื่องแฟชั่น หรือ

> รูปแบบการใช้ชีวิตที่เหมือนกันไป...ในหลาย ๆ ประเทศก็เริ่มต่อต้านกระแสบริโภคนิยมกันมากขึ้น...เช่น กระแสการพยายามปกป้องอัตลักษณ์หรือผลประโยชน์ของชาติเพิ่มมากขึ้น เกิดเป็นการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมขึ้นมาต่อสู้กับสินค้าวัฒนธรรมจากตะวันตก... ในอดีตการพัฒนาทางเศรษฐกิจขึ้นอยู่กับทรัพยากรธรรมชาติ แต่ปัจจุบันเมื่อทรัพยากรธรรมชาติเริ่มร่อยหลอลง ทรัพยากรทางวัฒนธรรมได้กลายมาเป็นวัตถุดิบสำคัญในการพัฒนาเป็นสินค้าที่มีทุนทางวัฒนธรรม มีองค์ความรู้ มีเอกลักษณ์ ค่อนข้างเด่นชัดยาวนาน ก็เริ่มจะพัฒนาสินค้าวัฒนธรรมขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ การสนับสนุนเงินทุนการผลิตสินค้าวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งจำเป็น...

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่า กระแสโลกาภิวัตน์ส่งผลกระทบต่อเศรษฐกิจ สังคม และส่งผลต่อวัฒนธรรมของชาติ ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดในการรับอิทธิพลตะวันตก การนำเสนอความเป็นอัตลักษณ์ของชาติ การหวนย้อนกลับไปสำรวจสังคมทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ และระดับสากล การสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงเวลาของการรับนำเอาแนวคิดของศิลปะตะวันตกเข้ามาในประเทศไทยจึงจำเป็นต้องมีการกล่าวอ้างหรืออิงกับความรู้ประวัติศาสตร์ศิลป์ตะวันตก การใช้แนวคิดเชิงปรัชญาตะวันตกในการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ ปัญญา เทพสิงห์ กับบทวิจารณ์หนังสือ “ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยบนความหลากหลายและสับสน” (ปัญญา เทพสิงห์, 2556) อธิบายเชื่อมโยงคำว่า ศิลปะ วัฒนธรรม และศาสนาในวิถีโลกาภิวัตน์ว่า “บทที่ 1...การที่วัฒนธรรมจะมีความหมายและคุณค่ามิได้เกิดจากผลผลิตและความคิดของมนุษย์เท่านั้น ยังมีกลไกของตลาด ระบบทุนนิยมและการขับเคลื่อนด้วยเทคโนโลยีเพื่อสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจด้วย...” จากมุมมองดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า กลไกการขับเคลื่อนทางสังคมย่อมส่งผลต่อการสร้างสรรค์กับศิลปิน

4. ศิลปินต่างประเทศที่สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะสื่อประสม

4.1 การสร้างสรรค์งานด้วยวิธีการปะปิด (Collage)

การสร้างสรรค์งานในลักษณะสื่อประสมของตะวันตกตั้งต้นขึ้นจากการสร้างงานในรูปแบบเทคนิคผสม (Mixed Technique) ด้วยวิธีการปะปิด (Collage) โดยสองจิตรกรสมัยใหม่ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 คือ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso ค.ศ. 1881-1973) และจอร์จ บาร์ค (George Braque ค.ศ. 1882-1963) วิโชค มุกดามณี (2550) กล่าวว่า “ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) เป็นยุคสมัยที่มีความผูกพันกับงานกระดาษเป็นอย่างสูงกว่ายุคอื่นใด ในแง่ของการนำไปใช้ตอบสนองแนวความคิดเพื่อสร้างผลงานให้เป็นแบบอย่างแห่งยุคสมัย” นอกจากนี้ วิโชค

มุกดามณี (2550) เขียนเกี่ยวกับแนวคิดแบบลัทธิสมัยใหม่และการสร้างสรรค์งานด้วยการใช้วิธีการปะปิดด้วยวัสดุกระดาษและอื่น ๆ ซึ่งเริ่มขึ้นในตอนต้นของศตวรรษที่ 20 ว่า

> การปฏิวัติทางศิลปกรรมสู่ความเป็นสมัยใหม่ของตะวันตกนั้น ส่วนสำคัญในโครงสร้างคือแรงผลักดันที่เกิดขึ้นจากความต้องการจะคิดค้นสร้างความใหม่...ให้กับงานศิลปกรรมแห่งศตวรรษที่ 20 เป็นความพยายามในการแสวงหาเอกลักษณ์ใหม่แห่งความก้าวหน้าให้แตกต่างออกไปจากศตวรรษที่ 19 โดยสิ้นเชิง ผลที่เกิดจากความปรารถนาที่จะหลุดพ้นจากการครอบงำจากอิทธิพลของแนวทางศิลปกรรมดั้งเดิมแห่งยุคเรเนอซองส์เกิดเป็นกระบวนการวิเคราะห์ปรับใช้วิทยาการจากวงการต่าง ๆ ที่ก้าวหน้า กระทั่งสรุปเป็นหลักการสำคัญที่สุดตามลำดับเพื่อเป็นแนวทางที่ก่อให้เกิดศิลปะสมัยใหม่ขึ้นมาได้ ก็คือการมุ่งหน้าเข้าสู่ความเป็นนามธรรม และ การสำแดงอัตลักษณ์ให้ปรากฏเป็นภาพในระนาบแบน 2 มิติ (Flattening of Picture Plane) ซึ่งหลักการทั้ง 2 ประการนี้ตรงกับคุณสมบัติที่มีอยู่ในงานกระดาษ เหล่าศิลปินหัวก้าวหน้า (Avant-Garde Artists) แห่งยุคจึงเริ่มมีความพึงพอใจกับลักษณะพิเศษของงานกระดาษ ได้นำไปวิเคราะห์ปรับใช้ให้สอดคล้องกับสภาวะแห่งความต้องการ เมื่อกระบวนการแปรสภาพทางการสร้างสรรค์สู่แนวทางใหม่มีประสิทธิภาพเด่นชัดขึ้น ศิลปินรุ่นหลังได้เสริมแรงสนับสนุนด้วยการเน้นการแสวงหาตามแนวคิดใหม่อย่างเข้มแข็ง ศิลปะสมัยใหม่จึงกลายเป็นปรากฏการณ์ใหม่สำหรับศิลปกรรมแห่งศตวรรษที่ 20 ปรากฏการณ์นี้นับว่าได้สร้างความสมัยใหม่ให้กับตะวันตกตามวัตถุประสงค์

ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ (2558) อาจารย์ นักวิชาการและศิลปินอิสระ ได้กล่าวเกี่ยวกับมโนทัศน์ของตะวันตกอันว่าด้วยเรื่องแนวคิดของลัทธิสมัยใหม่ซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะจากแนวประเพณีนิยมไปสู่การสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ ๆ ว่า

> ความเชื่อในเรื่องความก้าวหน้าของโมเดิร์นนิสม์ (Modernism) เป็นกรอบใหญ่ที่ทำให้ศิลปินตะวันตกสร้างสรรค์ด้วยวิธีการ วิธีคิดหรือมีการใช้วัสดุใหม่ ๆ มันเป็นสำนึกของคนตะวันตกที่ทำให้เกิดคติอาวอง การ์ด (Avant-Garde) ขึ้นมา คำว่า อาวอง การ์ด แปลว่า ฟร้อนท์การ์ด (Front Guard) หมายความว่าคุณทำหน้าที่เดินไปข้างหน้าเพื่อที่จะผลักดันวิธีคิดแบบโมเดิร์นนิสม์ในตะวันตกทำให้คนส่วนใหญ่เชื่อในเรื่องการพยายามที่จะขยายนิยามของศิลปะให้กว้างออกไปเรื่อย ๆ ไม่คงที่มีการขยับไปเรื่อย ๆ ...สำหรับชาวตะวันตกคำว่า Mixed Media เป็นสำนึกที่ขยายนิยามของคำว่าศิลปะออกไปเรื่อย ๆ คนตะวันตกเชื่อว่าศิลปะสามารถทำใหม่ได้ตลอดเวลา เราทำสิ่งที่แตกต่างออกไปได้ตลอดเวลาแล้ว

> เป็นหน้าที่ที่จะต้องผลักดันเวลาให้ขยับไปข้างหน้าเพราะว่าเวลามันก็คือวิธีแสดงออก วิธีคิดชุดที่มันต้องเปลี่ยนไปตลอดเวลา คนตะวันตกเชื่อในเรื่อง การเปลี่ยนแปลง ผมคิดว่าตรงนี้คือต้นเหตุของทุก ๆ อย่าง

ภายใต้แนวคิดแบบลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) ซึ่งมีความเชื่อในเรื่องของการสร้างสังคมและโลกใหม่ที่ดีขึ้นด้วยความศรัทธาที่มีต่อวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี คริสต์ศตวรรษที่ 20 จึงมาพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ มากมาย การมาของเทคโนโลยีกล้องถ่ายภาพที่สามารถสร้างภาพได้อย่างสมจริงทำให้จิตรกรหันหนีออกจากการสร้างสรรค์งานแบบเหมือนจริงสู่การนิยามจิตรกรรมที่เน้นและให้คุณค่าในตัวจิตรกรรมเอง หลักการลวงตาทางจิตรกรรมด้วยการสร้างระยะตื้นลึกจากหลักทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) ที่พัฒนามาตั้งแต่ยุคสมัยเรเนอซองส์จึงสิ้นสุดลง สู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสมัยใหม่ที่พื้นผิวหน้ามีความแบน (Flat Surface) จิตรกรรมสมัยใหม่ได้รับการนิยามในฐานะของการแสดงออกของสีและรูปทรงแทนการพรรณนาเรื่องราว

การแสวงหาความใหม่ (Newness) เป็นแรงผลักดันให้ศิลปินตะวันตกได้มุ่งเข้าสู่วิธีคิดและการแสดงออกที่มีความก้าวหน้าอยู่ตลอดเวลา ซึ่งการปะปิดเป็นเทคนิควิธีการอย่างหนึ่งที่ทำให้จิตรกรได้บรรลุถึงเป้าหมายของการนำเสนอความจริงของจิตรกรรมที่มีโลกความจริงภายในกรอบผืนผ้าใบที่มีพื้นผิวหน้าที่มีความแบน และการใช้วัสดุจากโลกร่วมสมัยปะติดเข้าไปผสานในงานจิตรกรรมเป็นการถ่ายทอดชีวิตและประสบการณ์ของคนในสังคมสู่งานศิลปะ การนำเอาสิ่งต่าง ๆ มาปะติดบนพื้นระนาบแบน ๆ ได้สร้างความฉงนงงงวยในเรื่องของระยะตื้นลึก ความจริงและความลวง เนื่องจากวัสดุที่ศิลปินได้นำมาปะปิดนั้นทำหน้าที่ในฐานะภาพแทนของตัววัตถุเองเป็นภาพแทนลวดลาย ในขณะเดียวกันก็ได้ทำหน้าที่เป็นระนาบสร้างระยะด้วยการซ้อนทับกัน ศิลปินตะวันตกที่ให้ความสนใจในการสร้างสรรค์งานด้วยการใช้วัสดุในชีวิตประจำวันเข้ามาผสมผสานในผลงานจิตรกรรมระยะเริ่มแรกในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 คือ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso ค.ศ. 1881-1973) และจอร์จ บาร์ค (George Braque ค.ศ. 1882-1963) โดยวัสดุที่ศิลปินทั้งสองนำมาติดผนึกลงในผลงานจิตรกรรม อาทิ ชิ้นส่วนของผ้าน้ำมัน (Oli-colth) กระดาษหนังสือพิมพ์ กระดาษที่มีลวดลายต่าง ๆ ตั๋วชมมหรสพ กระดาษปิดผนัง เศษซองจดหมาย เศษผ้าและเชือก ดังปรากฏในผลงาน Still Life with Chair Caning (1912) ของปิกัสโซ และผลงาน Fruit Dish and Glass (1912) ของบาร์ค

ภาพประกอบ 23 ผลงานของ Georges Braque ชื่อ Fruit Dish and Glass
เทคนิค papier colle and charcoal paper สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1912

ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/Papier_collC3%A9#/media/File:Braque_fruitdis _ glass.jpg

ภาพประกอบ 24 ศิลปิน Pablo Picasso ผลงานชื่อ Still Life with Chair Caning
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1912 ขนาด 29 x 37 ซม.

ที่มา: https://www.khanacademy.org/

Beth Harris และ Steven Zucker (2015) อธิบายเกี่ยวกับผลงานซึ่งเกิดจากการปะปิดของบาร์คและปีกัสโซ ที่มีการใช้วัสดุหลากหลาย ว่า

เป็นการใช้ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม ซึ่งต้องตรงกับความต้องการของบาร์คที่ต้องการจะทำลวดลายไม้บนภาพวาดกีต้าร์ในผลงานของเขาพอดี ดังนั้นแทนที่จะใช้การวาดด้วยดินสอ เขาตัดสินใจที่จะนำวัสดุมาปะปิดแทนการวาดลวดลายเนื้อไม้ลงไป และด้วยวิธีการปะปิดของบาร์คนี้เองได้เปลี่ยนแนวโน้มของการสร้างสรรค์ศิลปะในอีก 90 ปีต่อมา การปะปิดวัสดุของบาร์คเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ซึ่งแตกต่างจากแนวทางปฏิบัติใน การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมทั่ว ๆ ไปในขณะนั้น การใช้วัสดุสำเร็จรูปจากอุตสาหกรรมผลิตเป็นการนำวัฒนธรรม “ชั้นล่าง” (low) สู่อาณาเขตของศิลปะบริสุทธิ์ ซึ่งได้รับ การนิยามว่าเป็นวัฒนธรรม “ชั้นสูง” (high) ประสบการณ์จากชีวิตประจำวันทั่ว ๆ ไป มักถูกแบ่งแยกออกจากอาณาเขตของการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่ได้รับการยกย่องว่ามีความสูงส่ง ด้วยความสำคัญที่เท่าเทียมกันระหว่างโลกศิลปะและประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน ผลงานของศิลปินทั้งสองเน้นย้ำและแยกแยะบทบาทด้านความชำนาญศิลปะออกจาก การสร้างสรรค์งานศิลปะ บาร์คและปิกัสโซได้นำ “ความแปลกปลอม (fake)” สู่งานศิลปะอย่างเจตนาเพื่อนำผู้ชมเข้าสู่การอภิปรายเกี่ยวกับศิลปะและประณีตศิลป์ วัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นล่าง ความมีเอกลักษณ์เป็นหนึ่งเดียว (uniqueness) และวัตถุที่เป็นมวลผลิต (mass production) พวกเขาได้ตั้งคำถามว่า “วัตถุเหล่านี้ยังคงเป็นงานศิลปะหรือไม่ ถ้าศิลปินไม่ได้จัดการกับรูปทรงของมันทั้งหมด อีกทั้งคุณสมบัติของความเป็นงานศิลปะไม่ได้ยึดโยงอยู่กับความชำนาญด้านเทคนิคอีกต่อไป” วิธีคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินทั้งสองได้ชักนำศิลปินสมัยใหม่ให้สนใจการนำวัสดุร่วมสมัยมาสร้างสรรค์ในงานศิลปะ ซึ่งวิธีการปะปิดของปิกัสโซและบาร์คได้รับ ความสนใจและได้รับการพัฒนาสู่ผลงานสร้างสรรค์ซึ่งมีการผสมผสานระหว่างจิตรกรรมและประติมากรรม (สื่อประสม)

4.2 **ศิลปะสื่อประสม และศิลปะแนว** Assemblage

อิทธิพลและบทบาทจากงานปะปิดของปิกัสโซและบาร์คได้เปิดหนทางให้ศิลปินรุ่นหลังสร้างสรรค์ในลักษณะของสื่อประสม ต่อมาในช่วงต้นถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะแนว Assemblage ได้ก่อตัวขึ้นและได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในช่วงทศวรรษ 1950 และ 1960 ในประเทศสหรัฐอเมริกา

“แต่เดิมผลงานศิลปะแนว Assemblage เป็นที่รู้จักกันในนาม Objects คำว่า Assemblage ถูกใช้เมื่อภัณฑารักษ์ Peter Selz และ William Seitz จัดแสดงนิทรรศการ “The Art of Assemblage” ในปี ค.ศ. 1961 ณ Museum of Modern Art นิวยอร์กสหรัฐอเมริกา” (Amy Gibbs, 2015) ซึ่งมีศิลปินที่เข้าร่วมแสดงผลงาน อาทิ Man Ray, Joseph Cornell, Robert Rauschenberg, Wallace Berman, Bruce Conner, Edward Kienholz และ Cesar Baldaccini

ศิลปะแนว Assemblage ใช้วิธีการสร้างงานศิลปะในรูปแบบสามมิติโดยการผสมผสานวัสดุที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน (Found Objects) เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน กล่าวได้ว่าอิทธิพลจากงานปะปิดและงานแบบประกอบสร้างจากแผ่นโลหะของปิกัสโซและบาร์คในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้เข้ามามีอิทธิพลอย่างมากต่องานศิลปะแนว Assemblage ซึ่งได้รับความนิยมในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 นอกจากนี้มาร์เซล ดูชองป์ (Marcle Duchamp,1887-1968) ศิลปินแนวคอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual Art) ชาวฝรั่งเศสถือเป็นอีกคนหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะแนว Assemblage เช่นกัน อาทิ ในผลงานชื่อว่า Bicycle Wheel (1913) สร้างสรรค์โดยการนำล้อรถจักรยานมาติดตั้งบนเก้าอี้นั่ง ซึ่งเป็นการนำเอาวัสดุที่พบเจอในชีวิตประจำวันมานำเสนอคุณค่าด้านความงาม การนำเสนอคุณค่าของวัตถุในฐานะภาพแทนของยุคสมัย และแบบวิถีในการสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งเปลี่ยนหน้าที่จากวัตถุใช้สอยสู่สื่อสร้างบทสนทนาในการตั้งคำถามต่อสิ่งต่าง ๆ ที่คุ้นเคย

ภาพประกอบ 25 ศิลปิน Marcel Duchamp ผลงานชื่อ Bicycle Wheel
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1913 จากวัสดุล้อโลหะติดตั้งบนเก้าอี้สำหรับนั่ง
ขนาด 129.5 x 63.5 x 41.9 ซม.

ที่มา: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel

4.3 ศิลปินที่สร้างสรรค์งานด้วยสื่อประสม และศิลปะแนว Assemblage

Robert Rauschenberg (ค.ศ.1925 - 2008)

การสืบค้นข้อมูลจากเว็บไซต์ The Art Story Foundation (2009) พบว่า Robert Rauschenberg เป็นศิลปินชาวอเมริกันผู้ทรงอิทธิพลในโลกศิลปะร่วมสมัย เขาเป็นศิลปินคน

สำคัญของการเปลี่ยนผ่านจากงานในแนวแอ็บส์แทรก เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) สู่ลัทธิศิลปะสมัยใหม่ในช่วงกลางถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 Robert Rauschenberg ทำงานศิลปะแนว Assemblage ด้วยวิธีผสม (Combines) วัตถุสามมิติหลากประเภทและหลากขนาดเข้ากับงานภาพถ่ายและงานจิตรกรรมสองมิติ การทดลองสร้างสรรค์ด้วยวิธีการหลากหลายในผลงานของ Robert Rauschenberg ได้ขยายขอบเขตของงานศิลปะแบบประเพณีนิยมสู่การแสวงหาหนทาง การสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ ๆ โดยสรุปประเด็นความสำคัญเกี่ยวกับตัวศิลปินและผลงานของศิลปินดังนี้

ถึงแม้ว่าแนวคิดและการสร้างสรรค์งานของ Robert Rauschenberg จะไม่ได้รับการยอมรับในระยะแรกแต่เขาเป็นศิลปินที่ได้การยกย่องอย่างสูงจากศิลปินรุ่นใหม่ Robert Rauschenberg ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการให้คำจำกัดความงานศิลปะและบทบาทของศิลปิน ผลงานของ Robert Rauschenberg ได้เคลื่อนจากทัศนคติแนวคิดที่ว่าร่องรอยของฝีแปรงพรรณนาโลกภายในของศิลปิน ไปสู่ทัศนคติแห่งการสะท้อนภาพของโลกร่วมสมัยที่ซึ่งศิลปะมีการปฏิสัมพันธ์ระหว่างสื่อประชานิยมและสินค้ามวลผลิตอันเป็นปัจจัยที่ได้ทำให้การสะท้อนจินตภาพทางศิลปะร่วมสมัยมีความพิเศษแตกต่างจากที่เคยเป็นมา Robert Rauschenberg ผสานอาณาจักรศิลปะกำมะลอ (kitsch) เข้ากับศิลปะบริสุทธิ์ด้วยการใช้สื่อแบบประเพณีนิยมกับวัสดุที่พบพานในชีวิตประจำวันโดยการผสมผสาน (combines) ผ่านวิธีการหยิบยืม (appropriate)...

Robert Rauschenberg เชื่อว่างานจิตรกรรมมีความสัมพันธ์กับทั้ง “ศิลปะและชีวิตซึ่งทั้งสองอย่างเป็นสิ่งที่จัดสร้างขึ้นมาใหม่ได้” ด้วยความเชื่อนี้ศิลปินได้สร้างสรรค์งานศิลปะที่สัมผัสกับสองอาณาจักรด้วยบทสนทนากับผู้ชม กับโลกรอบ ๆ ตัวและกับประวัติศาสตร์ศิลปะซึ่งเขากระทำอย่างต่อเนื่องแน่วแน่ไม่เปลี่ยนแปลง Robert Rauschenberg มักจะทิ้งพื้นที่ไว้ให้ผู้ชมได้ตีความผลงานของเขาเสมอ เพื่อที่เปิดโอกาสให้พิจารณาการจัดวางตำแหน่งและการผสมผสานของวัตถุและรูปภาพต่าง ๆ ที่นำมาสร้างสรรค์ในผลงาน ดังนั้นแล้วในผลงานของเขาจึงไม่มีการวางแผนจัดเรียงวัตถุเหล่านั้นล่วงหน้าและไม่มีความหมายตายตัวที่แฝงฝังอยู่ในผลงาน ผลงาน Bed (1955) เป็นหนึ่งในศิลปะแนว Assemblage ชิ้นสำคัญของ Robert Rauschenberg ที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นด้วยวิธีการผสมผสาน ด้วยการใช้วัตถุสามมิติ ใช้สีน้ำมันและดินสอขีดเขียนบนหมอน ผ้าปูเตียงและผ้าห่ม ผลงานชิ้นนี้ได้ก้าวข้ามผ่านเส้นแบ่งระหว่างจิตรกรรมและประติมากรรมในผลงาน Assemblage ของลัทธิดาดาซึ่งมีการใช้วัสดุแบบประเพณีนิยมและเศษซากของเหลือใช้ในชีวิตประจำวัน Robert Rauschenberg ใช้คำว่าคอมบายส์ (combines) เพื่ออธิบายชุดผลงานจากทศวรรษ 1950 ถึง 1960 ซึ่งเป็นงานอันเกิดจากการผสานสื่อ

จิตรกรรมและประติมากรรมเข้าด้วยกันในรูปลักษณ์ของวัตถุสามมิติ มีเรื่องเล่าที่ไม่ทราบว่าจริงเท็จเพียงใดบอกว่าวันหนึ่ง Robert Rauschenberg ไม่มีผืนผ้าใบแล้วจึงได้หันไปหาเตียงผ้าลินิน ลำดับแรกเขาเขียนอย่างหวัด ๆ บนหมอน ผ้าปูที่นอน ผ้าห่มด้วยดินสอ ต่อมาไม่นานก็สลัดหยดสีลงบนวัตถุเหล่านั้น จากนั้นก็ขึงเตียงนั้นเข้ากับแผ่นไม้สี่เหลี่ยมเป็นพื้นหลัง แล้วก็วางหมอนผ้าห่มและปล่อยชายผ้าปูที่นอนให้หลุดออกมาด้านหนึ่ง เขาสลัดหยดสีด้วยวิธีการที่ทำให้ผู้ชมนึกถึงท่าทีแบบ Jackson Pollock และ William de Kooning อย่างไรก็ตามรอยฝีแปรงที่ปรากฏอยู่ในผลงาน Bed (1955) ไม่ได้เป็นสิ่งบ่งบอกถึงจิตภายในของศิลปิน แต่เป็นสัญลักษณ์ที่หยิบยืมมาใช้เพื่อกำหนดให้เป็นการเคลื่อนไปสู่โลกภายนอกภายใต้แนวคิดแบบอะวองการ์ด วัสดุพบพาน (Found Objects) นำเสนอความเป็น Robert Rauschenberg มากกว่าการหยดหยอดสลัดสี เนื่องด้วยว่ามันเป็นวัตถุที่ตัวศิลปินเป็นเจ้าของและใช้ในชีวิตประจำวัน มากกว่าการเป็นสัญลักษณ์ทางสุนทรียศาสตร์ที่ยืมมาจากศิลปินรุ่นก่อนหน้า

ภาพประกอบ 26 ศิลปิน Robert Rauschenberg ผลงานชื่อ Bed
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1955 เทคนิค สีน้ำมันและดินสอบนหมอน
ผ้าห่มและผ้าปูเตียง บนแผ่นไม้ ขนาด 191.1 x 80 x 20.3 ซม.

ที่มา: https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955

Joseph Cornell (ค.ศ. 1903 -1972)

การสืบค้นข้อมูลจากเว็บไซต์ The Art Story Foundation (2009) พบว่า Joseph Cornell เป็นศิลปินชาวอเมริกันสร้างสรรค์งานศิลปะแนว Assemblage ด้วยกลวิธีแบบเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ด้วยการจัดวางสิ่งของที่ไม่น่าจะอยู่ด้วยกันได้ไว้ด้วยกัน ผลงานของ Joseph Cornell ชิ้นสำคัญคือกล่องที่มีกระจกปิดทับอยู่ด้านหน้า มักจะเรียกว่า Shadow Box, Memory Boxes หรือ Poetic Theaters ผลงานชุดกล่องเหล่านี้มักจะเชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้าสู่โลกส่วนตัวของศิลปิน กระตุ้นความทรงจำอันมีความเกี่ยวข้องกับวัตถุสิ่งของที่ถูกบรรจุไว้ภายใน โดยสรุปประเด็นความสำคัญเกี่ยวกับตัวศิลปินและผลงานของศิลปินดังนี้

ผลงานของ Joseph Cornell ได้รับแรงบันดาลใจจากการใช้วัสดุสำเร็จรูปจากศิลปินชาวฝรั่งเศส Marcel Duchamp เขายกระดับวัสดุพบพาน (found objects) สู่ผลงานศิลปะชิ้นเอกอันเต็มไปด้วยกระบวนทัศน์ใหม่ทางศิลปะของศิลปินในฐานะนักสะสมและนักรวบรวมข้อมูล วัตถุสะสมเหล่านี้บ่อยครั้งศิลปินซื้อจากร้านขายของมือสองในนิวยอร์กหรือบางครั้งก็ตัดเก็บจากนิตยสาร…ถึงแม้ว่า Joseph Cornell จะไม่ได้อยู่ในลัทธิเซอร์เรียลิสม์อย่างเป็นทางการ แต่เซอร์เรียลิสม์ก็ได้ให้อิทธิพลต่อผลงานของเขา ดังเห็นได้จากการจัดวางวัตถุต่าง ๆ ที่ไม่เข้ากันไว้ด้วยกัน โดยศิลปินได้ปฏิเสธแง่มุมเกี่ยวกับความรุนแรงและเรื่องทางเพศของเซอร์เรียลิสม์ออกไป Joseph Cornell พึงพอใจกับสิ่งที่เขาเรียกว่า “เวทมนตร์ขาว” ผลงานของ Joseph Cornell มีบทบาทอย่างมากต่อเซอร์เรียลิสม์ในสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1939 Joseph Cornell ได้รับการกล่าวถึงโดยศิลปินเซอร์เรียลิสท์ที่ชื่อ Salvador Dali ว่า “เป็นผลงานแบบเซอร์เรียลิสม์ที่แท้จริงที่จะพบได้ในอเมริกา” ผลงานชิ้นสำคัญ Untitled (Tilly – Losch) (1935) เป็นหนึ่งในผลงานชิ้นสำคัญในกลุ่ม Shadow Boxes ซึ่งเป็นกล่องมีกระจกปิดด้านหน้า ภายในบรรจุวัสดุพบพานต่าง ๆ ซึ่งได้รับการจัดการอย่างระมัดระวัง ภาพที่ปรากฏภายในกล่องมีสภาวะเหมือนความฝันและประเด็นของผลงานมักมีความเกี่ยวข้องกับความทรงจำในวัยเด็ก ด้วยการใช้ภาพเด็กผู้หญิงซึ่งถูกตัดออกมาจากแผ่นพื้นหลัง เธอแขวนห้อยด้วยเส้นลวดแขวนลอยอยู่ท่ามกลางพื้นหลังท้องฟ้า ล่องลอยอยู่เหนือภาพทิวเขา ในมือของเธอถือลูกปัดไม้และเส้นลวด ผลงานชิ้นนี้ตั้งชื่อตามนักแสดงชาวเวียนนาผู้มีชื่อเสียงในวงการภาพยนตร์ฮอลลิวูดซึ่งทำงานและอาศัยอยู่ในสหรัฐอเมริกาช่วงทศวรรษ 1930-1940 ชื่อ Tilly Losch

ภาพประกอบ 27 ศิลปิน Joseph Cornell ผลงานชื่อ Tilly Losch
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1935ขนาด 10 x 9 1/4 x 2 1/8 นิ้ว

ที่มา: https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cornell/

Louise Nevelson (ค.ศ.1899-1988)

การสืบค้นข้อมูลจากเว็บไซต์ The Art Story Foundation (2009) พบว่า Louise Nevelson เป็นศิลปินหญิงชาวอเมริกัน เธอเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะในขณะที่ศิลปะลัทธิ Abstract Expressionism รุ่งเรือง ผลงานอันเป็นที่จดจำได้ของเธอคืองานที่ทำด้วยไม้ซึ่งเป็นเศษไม้ที่เธอเก็บรวบรวมจากเศษซากของเมืองนำมาสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะจัดวาง (Installation) ขนาดใหญ่ กระบวนการทำงานของเธอเป็นที่เห็นชัดเจนว่าได้รับอิทธิพลจากศิลปิน Marcel Duchamp ที่ทำงานกับวัสดุพบพาน (found objects) และวัสดุสำเร็จรูป (readymades) Louise Nevelson จัดเรียงวัตถุต่าง ๆ อย่างระมัดระวังเพื่อที่จะรื้อประวัติศาสตร์ของเศษซากเหล่านั้นภายใต้วิถีทางใหม่ เรื่องราวต่าง ๆ ถูกแฝงฝังในงานประติมากรรมของเธออันเป็นผลมาจากประสบการณ์ที่สั่งสม (ในฐานะที่เป็นเด็กชาวยิวที่ต้องย้ายถิ่นฐานจากรัสเซียสู่อเมริกา ในฐานะของศิลปินฝึกหัดในมหานิวยอร์กและเยอรมันและในฐานะของผู้หญิงที่ประสบความสำเร็จด้วยการทำงานหนัก) ความสำเร็จของศิลปินหญิงท่านนี้เกิดขึ้นท่ามกลางเหล่าศิลปินชายทั้งหลายในนิวยอร์กและได้กลายมาเป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินหญิงรุ่นหลัง ๆ มากมาย โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะจัดวางและกลุ่มเฟมินิสม์ โดยสรุปประเด็นความสำคัญเกี่ยวกับตัวศิลปินและผลงานของศิลปินดังนี้

ถึงแม้ว่าประเด็นในผลงานของ Louise Nevelson จะรวมความรู้สึกส่วนตัวของเธอเกี่ยวกับการย้ายถิ่นฐานในช่วงชีวิตวัยเด็ก การปะทะกันทางวัฒนธรรมและความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ แต่ความโยงใยกับประวัติส่วนตัวด้านเฟมินิสม์ได้ครอบงำผลงานของเธอ Louise Nevelson ตั้งใจเลือกใช้ไม้เป็นวัสดุในงานเนื่องด้วยไม้มีศักยภาพในการปลุกเร้าจิตใจให้นึกถึงรูปทรงของเมือง ธรรมชาติและดินแดนจินตนาการที่เกี่ยวข้องกับสวรรค์ เมื่อเรามองไปที่งานศิลปะแนว Assemblage ของเธอในรายละเอียดแต่ละส่วนมีขนาดเล็กแต่องค์รวมทั้งหมดของผลงานมีขนาดใหญ่มาก...ผลงาน Sky Cathedral (1958) เป็นผลงานขนาดใหญ่ชิ้นสำคัญซึ่งแหวกขนบออกมาจากงานสร้างสรรค์ของศิลปินชายที่ทำงานแนว Abstract Expressionism ซึ่งมีอิทธิพลครอบงำแนวโน้มศิลปะในนิวยอร์กในช่วงทศวรรษ 1950 ในการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ Louise Nevelson นำเอาเศษไม้ชิ้นเล็ก ๆ จากอาคารเก่า ๆ นำมายึดติดกันด้วยกาวและตะปูในรูปทรงที่ดูคล้ายกลุ่มสี่เหลี่ยม เป็นประติมากรรมแขวนผนังในยุคแรก ๆ ของเธอ เริ่มต้นจากการประกอบกันเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าซึ่งดูคล้ายกับรูปลักษณ์ศิลปะจากคิวบิสม์ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 Louise Nevelson เริ่มที่จะทำรูปทรงแบบมีแกนหมุน มีเครื่องยอดและแบบทางสถาปัตยกรรม เพื่อที่จะสามารถสะท้อนความมหึมา ความหลากหลายของมหานครนิวยอร์กซึ่งเป็นบ้านหลังที่สองของเธอ เธอจงใจใช้ไม้และสร้างรูปทรงของไม้เพื่อกระตุ้นเร้าอาณาจักรแห่งสวรรค์ รวมทั้งประติมากรรมในสภาพแวดล้อมแบบเมืองที่อยู่รอบตัวเธอ กล่องหลากหลายที่สร้างขึ้นเป็นโครงสร้างทำหน้าที่บรรจุความสับสนวุ่นวายของการนำวัตถุต่าง ๆ มาประกอบเข้าด้วยกัน (Assemblage) หน่วยย่อยเล็ก ๆ ประกอบกันเข้าเป็นองค์ประกอบใหญ่เพื่อที่จะสะท้อนประสบการณ์ของศิลปินที่มีต่อโลก รวมไปถึงความเชื่อของเธอในเรื่องจิตวิญญาณ ถึงแม้ว่าเธอจะเติบโตในครอบครัวชาวยิวแต่ในช่วงชีวิตเธอได้ศึกษาศาสนาหลากหลาย ในผลงานประติมากรรมของเธอได้สะท้อนการสะสมสิ่งของต่าง ๆ เกี่ยวกับศาสนา เธอจงใจที่จะทาสีงานประติมากรรมของเธอให้เป็นสีดำเพื่อที่จะลบประวัติศาสตร์ของ ๆ แต่ละชิ้นและเพื่อให้เกิดความเป็นองค์รวมในผลงาน สีดำไม่ใช่สีที่แสดงความเป็นแง่ลบสำหรับเธอ แต่สีดำคือองค์รวม คือทุกสิ่งอย่าง ตัวมันเองเป็นที่รวมของทุกสี ดังนั้นเธอรู้สึกว่าสีดำได้ทำให้งานของเธอนั้นรู้สึกยิ่งใหญ่สง่างามด้วยสีและขนาดของผลงานทั้งหมดได้เปลี่ยนความคิดเกี่ยวกับผลงานและการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินหญิงในยุคนั้น Sky Cathedral เป็นผลงานส่วนหนึ่งของนิทรรศการในปี ค.ศ. 1958 อันเป็นช่วงเวลาที่ Louise Nevelson มีชื่อเสียงโด่งดัง

ภาพประกอบ 28 ศิลปิน Louise Nevelson ผลงานชื่อ Sky Cathedral
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1958 เทคนิค ไม้ทาสี ขนาด 343.9 x 305.4 x 45.7 ซม.

ที่มา: http://www.moma.org/learn/moma_learning/louise-nevelson-sky-cathedral-1958

Mark Dion (ค.ศ.1961-ปัจจุบัน)

การสืบค้นข้อมูลจาก TANYABONAKDARGALLERY (2016) พบว่า Mark Dion (เกิด ค.ศ. 1961) เขาเป็นศิลปินชาวอเมริกัน เกิดที่มลรัฐแมสซาชูเซตส์ (Massachusetts) Dion ศึกษาระดับปริญญาตรีและปริญญาเอกที่ University of Hartford School of Art รัฐคอนเนตทิคัต (Connecticut) ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1986 และ 2003 ตามลำดับ นอกจากนี้เขายังได้ศึกษาที่ The School of Visual Arts in New York ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1982-84 และได้เข้าร่วมโปรแกมศึกษาที่ Whitney Museum of American Art's Independent Study Program ในช่วงปี ค.ศ. 1984-85 เขาได้รับรางวัลสำคัญ ๆ มากมาย อาทิ The ninth annual Larry Aldrich Foundation Award (2001) และ The Smithsonian American Art Museum's Lucida Art Award (2008) ในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา ผลงานของเขาได้รับการจัดแสดงอย่างกว้างขวางในพิพิธภัณฑ์ทั้งในและต่างประเทศ อาทิ ผลงาน การแสดงเดี่ยว Mark Dion: The Academy of Things at The Academy of Fine Arts Design in Dresden, Germany (2014), The Macabre Treasury at Museum Het Domein in Sittard, The Netherlands (2013), Oceanomania: Souvenirs of Mysterious Seas at Musée Océanographique de Monaco and Nouveau Musée National de Monaco / Villa Paloma in Monaco (2011), The Marvelous Museum: A Mark Dion Project at Oakland Museum of

California (2010-11), Systema Metropolis at Natural History Museum, London (2007), The South Florida Wildlife Rescue Unit at Miami Art Museum (2006), Rescue Archaeology, a project for the Museum of Modern Art (2004), และผลงานที่มีชื่อเสียง Tate Thames Dig at the Tate Gallery in London (1999)

แนวคิดในการทำงานของ Mark Dion ตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 90 เป็นการตรวจสอบลงไปในคตินิยมและสถาบันสาธารณะซึ่งมีบทบาทในการกำหนดความเข้าใจของเราเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ความรู้และโลกธรรมชาติ ศิลปินได้เข้าไปหยิบยืมวิธีการทางโบราณคดีและวิทยาศาสตร์ในการเก็บรวบรวม สะสม จัดระเบียบ และจัดแสดงวัตถุต่าง ๆ ในสถาบันและพิพิธภัณฑ์ ศิลปินได้สร้างสรรค์งานที่กล่าวถึงประเด็นความแตกต่างระหว่างทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ที่มีความเป็นวัตถุวิสัยและอิทธิพลเชิงอัตวิสัยต่าง ๆ ด้วยการย้อนกลับไปสู่รากฐานของการเมืองเรื่องสภาพแวดล้อมและนโยบายสาธารณะที่มีบทบาทในการกำหนดความรู้เกี่ยวกับธรรมชาติ Mark Dion ตั้งคำถามต่อบทบาทอำนาจของวิทยาศาสตร์ในสังคมร่วมสมัยปัจจุบัน

ผลงานสร้างสรรค์ของ Mark Dion ในโครงการ Tate Thames Dig สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1999 เป็นผลงานตัวอย่างที่จะนำมากล่าว ณ ที่นี้ โดย William Viney (2016) เขียนบทความ ‘Mark Dion and the Arts and Archaeologies of Waste’ เผยแพร่ในสื่อออนไลน์มีใจความโดยสรุปว่า

> ...ในแง่มุมหนึ่งไม่มีอะไรที่แปลกใหม่เกี่ยวกับของสะสมที่อยู่ในงานของ Dion สิ่งของเหล่านี้เป็นสิ่งที่ยังคงติดกับขนบของการใช้วัสดุพบพานในงานประติมากรรม ความบังเอิญและเป็นวัสดุที่มีราคาไม่แพงอะไรนัก นำมาสะสมรวบรวมไว้แล้วจัดแสดงในพื้นที่สาธารณะ ...

ภาพประกอบ 29 ศิลปิน Mark Dion โครงการ Tate Thames Dig
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1999

ที่มา: https://narratingwaste.wordpress.com/tag/mark-dion/

...บ่อยครั้งที่ Mark Dion ใช้วิธีวิทยาแบบโบราณคดีในการสร้างสรรค์งานประติมากรรม เช่นผลงาน Flotsam and Jetsam (The End of the Game) (1994) ผลงาน History Trash Dig (1995) ผลงาน History Trash Scan(1996) และผลงาน Raiding Neptune's Vault (1997) ผลงานเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงความสนใจของเขาที่ตั้งอยู่บนวิธีวิทยาแบบโบราณคดีที่แตกต่างหลากหลาย ผลงาน Tate Thames Dig (1999) มีความคล้ายคลึงกับผลงานต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น โดยตัวผลงานเป็นการสะสม แยกประเภทและการจัดแสดงวัตถุที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อทั้งพิพิธภัณฑ์ทางประวัติศาสตร์และการวิพากษ์ว่าประวัติศาสตร์เหล่านั้นได้ก่อรูปก่อร่างขึ้นมาได้อย่างไร โครงการ Tate Thames Dig (1999) ได้รับการสนับสนุนโดยพิพิธภัณฑ์ Tate ต่อมาผลงานชิ้นดังกล่าวได้รับการจัดแสดงและเป็นผลงานสะสมชิ้นสำคัญของพิพิธภัณฑ์

เนื้อหาและแนวความคิดในผลงาน Tate Thames Dig (1999) มีความเฉพาะเจาะจงสำหรับพิพิธภัณฑ์ Tate ผลงานชิ้นนี้ได้รับการมองเห็นว่าเป็นโครงการของ Tate Modern project และได้รับการจัดแสดงในฐานะส่วนหนึ่งของ Art Now programme ที่ Millbank วัตถุที่เป็นชิ้นงานบันทึกการเริ่มต้นใหม่ของพิพิธภัณฑ์ Tate ในลอนดอนในฐานะที่มีความเชื่อมโยงกันของสองพื้นที่คือพิพิธภัณฑ์และพื้นที่ริมแม่น้ำ โครงการนี้ได้เชื่อมตัวพิพิธภัณฑ์เข้าสู่ชุมชนที่อยู่รายล้อมและเชื่อมเข้าสู่ประวัติศาสตร์ทางสภาพแวดล้อมที่อยู่รอบตัวพิพิธภัณฑ์ โครงการนี้เป็นงานที่มีการตระหนักรู้ในตนเองซึ่งมันได้สะท้อนกระบวนการของ

การจัดระเบียบ แยกประเภทและวิธีการจัดแสดงของตัวพิพิธภัณฑ์ Tate ซึ่งพิพิธภัณฑ์ Tate เองก็ได้ใช้กระบวนการสะสม แยกประเภทและจัดแสดงอย่างนั้นเช่นกัน

วิธีวิทยาทางโบราณคดีที่ Dion ได้รับเอามาเพื่อสร้างสรรค์งานชิ้นนี้มีความโดดเด่นแตกต่างออกไป โดยศิลปินใช้เวลาสองสัปดาห์ทำงานกับทีมผู้เชี่ยวชาญด้านโบราณคดีและอาสาสมัครในการขุดค้นเศษซากวัสดุที่กระแสน้ำหรือลมอาจจะพัดพามาบริเวณริมสองฝากฝั่งแม่น้ำเทมส์ ซึ่งบริเวณนี้เป็นพื้นที่ใกล้กับใจกลางเมืองลอนดอน ผลที่ได้รับจากการขุดค้นนั้นน่าทึ่งจากวัสดุพบพานหลากหลาย อาทิ ขวด เศษแก้ว พลาสติก เหล็ก กระดุม ฟัน กระดูก บัตรประชาชน บัตรเครดิต กล้องยาสูบ ของเล่นและเศษซากเครื่องปั้นดินเผา วัตถุเหล่านี้ซึ่งครั้งหนึ่งเคยเป็นของใช้ ได้กลายเป็นของถูกทิ้ง ถูกขุดค้นพบและสะสมโดยวิธีการทางโบราณคดี ดั้งนั้นสิ่งที่มีอยู่ในวัตถุพบพาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัตถุเศษขยะเหล่านี้คือเป็นวัตถุที่สะสมพฤติกรรมและกิจกรรมที่มีแบบแผนของมนุษย์ซึ่งสามารถเปิดเผยโดยผ่านการศึกษาวัสดุเหล่านั้น นอกจากนี้พื้นที่ของการขุดสำรวจเป็นเสมือน “การบันทึกแบบแผนพฤติกรรมและกิจกรรมเพื่อที่จะถูกเปิดเผยผ่านการวิเคราะห์ที่มีความสัมพันธ์ในเชิงบริบทที่มีอยู่ในซากเศษวัตถุพบพาน”

บันทึกภายในฉบับหนึ่งของพิพิธภัณฑ์ Tate ได้กล่าวถึงการได้มาของวัตถุต่าง ๆ และกล่าวเน้นถึงการสร้างสรรค์ผลงานที่มีการเชื่อมโยงกับกิจกรรมของมนุษย์ วัตถุพบพานได้รับการทำความสะอาด จัดระบบ จัดลำดับตามประเภท น้ำหนัก สี วัตถุต่าง ๆ ได้รับการจัดแสดงไว้ภายในตู้กระจกแห่งความสงสัยใคร่รู้ (ซึ่งตู้นี้มีการพาดพิงถึงการขุดค้น การสะสมและการจัดแสดงแบบยุคสมัยเรเนอซองส์และขนบแบบวิกตอเรีย) วัตถุต่าง ๆ ที่จัดแสดงในผลงานของ Dion อ้างถึงการเป็นวัตถุของใช้และการเป็นวัตถุของทิ้ง มันอยู่ในเส้นแบ่งระว่างของการสะสมและการเป็นสิ่งที่ได้คืน วัตถุพบพานจากเศษซากขยะเป็นเสมือนสื่อบันทึกพฤติกรรมของมนุษย์ เสมือนหนทางไปสู่อดีต ดังที่ William Rathje ได้เขียนบันทึกไว้ ณ ที่ใดที่หนึ่งว่า “วัตถุซึ่งกลุ่มคนในสังคมได้เป็นเจ้าของและขว้างมันทิ้งไปสามารถพูดเกี่ยวกับชีวิตของเราได้อย่างซื่อสัตย์ ได้อย่างมีมูล ได้อย่างคล่องแคล่วและได้อย่างเป็นจริงเกี่ยวกับชีวิตของมันซึ่งผ่านพ้นสิ่งต่าง ๆ มา” ข้อมูลที่วัตถุสื่อสารนั้นได้รับการทึกทักว่าเป็นสิ่งที่เชื่อถือได้ มีความแท้มากกว่าสิ่งที่เป็นคำพูดและถูกเขียนบันทึกไว้ ที่สำคัญยิ่ง จุดที่ต้องการเน้นยังคงเกี่ยวพันกับมนุษยวิทยา ซึ่งปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัตถุและมนุษย์ได้ถูกทำให้เป็นเครื่องมือที่จุดประกายถึงชีวิตของมนุษย์ ผลงาน Tate Thames Dig (1999) ไม่ใช่งานศิลปะแบบรีไซเคิล เนื่องจากการรีไซเคิลแนะให้เห็นถึงการที่จะสูญเสียศักยภาพของสิ่ง ๆ นั้น และสูญเสียความสัมพันธ์ต่อความมีหน้าที่อะไรบางอย่างของวัตถุ ในทางกลับกันวัตถุที่บรรจุอยู่ในงานของ Dion นั้นได้พกพากระบวนการที่มีความซับซ้อน กระบวนการที่มีความลื่นไหลและความต่อเนื่องของวงจรชีวิตที่เข้าและจากไป จากการเป็นส่วนหนึ่งของการเป็นของใช้และของทิ้ง และได้หวนกลับมาเป็นของสะสมอยู่ในการดูแลอีกครั้งหนึ่ง…

นอกจากนี้ยังมีผลงานชิ้นอื่น ๆ ของ Mark Dion ที่มีการใช้วัสดุพบพาน อาทิ Landfill ค.ศ.1999-2000 เป็นการใช้วัสดุพบพานผสมผสานกับการใช้สื่ออื่น ๆ โดยวัสดุต่าง ๆ ที่ศิลปินนำมาเสนอนั้นล้วนเป็นวัตถุที่เคยเป็นเศษซากของสิ่งต่าง ๆ สำหรับศิลปินวัสดุเหล่านั้นคือวัตถุที่บันทึกเรื่องราว กาลเวลา ประวัติศาสตร์และพฤติกรรมของมนุษย์โดยสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์บริโภคแล้วทิ้งหรือเป็นเศษซากที่ถูกพัดพามาล้วนต่างมีความสัมพันธ์กับพฤติกรรมการใช้ชีวิตของมนุษย์ เศษซากและขยะไม่ใช่ของที่ไร้คุณค่า แต่สิ่งเหล่านั้นคือสิ่งที่บ่งบอกถึงพฤติกรรมของเรา เปรียบกับขยะที่ออกมาจากก้นครัวในบ้านเรา มันสามารถบ่งบอกได้ว่าในแต่ละวันเรากินใช้อะไร เรามีพฤติกรรมอย่างไร แนวโน้มทัศนคติต่อความเป็นอยู่และต่อรสนิยมวิถีการใช้ชีวิตเป็นอย่างไร เป็นต้น

ภาพประกอบ 30 ศิลปิน Mark Dion ผลงานชื่อ Landfill
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1999-2000 เทคนิค Mixed Media เป็นผลงานสะสมของ Museum of Contemporary Art San Diego ขนาดผลงาน 71.5 x 147.5 x 64 นิ้ว

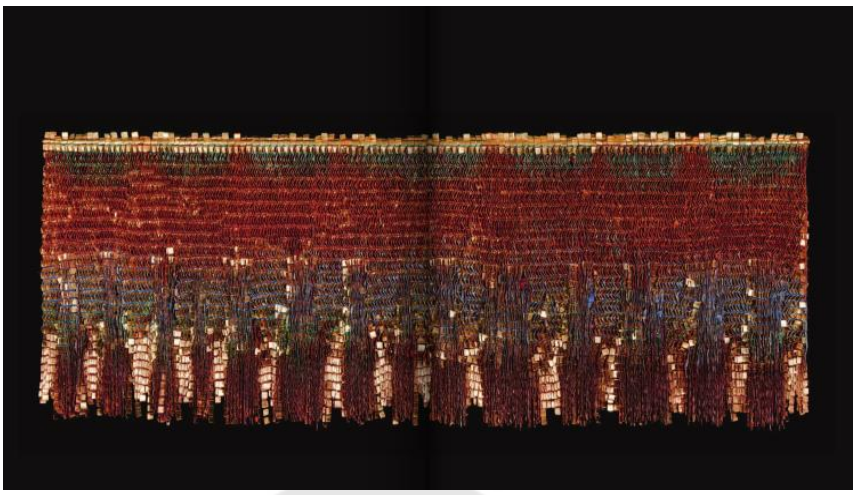
ที่มา : http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/series-sculpture-and-installation/27t

Olga de Amaral (เกิด ค.ศ. 1932)

การสืบค้นข้อมูลจากเว็บไซต์ของ CASA AMARAL (2016) พบว่า ศิลปินหญิงนาม Olga de Amaral เกิดที่เมือง Bogota ประเทศโคลัมเบีย เธอศึกษาด้านงานศิลปะผ้า (fabric art) จาก Cranbrook Academy of Art ในรัฐมิชิแกน Amaral เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในการทำงานด้านเส้นใย จิตรกรรมเกสโซ (gesso) การใช้แผ่นเงินและแผ่นทองคำ เธอถ่ายทอดความเป็นสองมิติในงานผ้าทอมาสู่งานในรูปแบบสามมิติที่มีความผสมผสานทั้งศิลปะบริสุทธิ์ งานหัตถศิลป์และงานออกแบบ Amaral เป็นบุคคลที่มีความสำคัญในฐานะของศิลปินจากละตินอเมริกาซึ่งมีผลงานสร้างสรรค์โดดเด่นเป็นที่รู้จักในช่วงหลังสงครามโลก (ทศวรรษ 60-70) โดยเธอสร้างสรรค์งานในรูปแบบนามธรรมจากวัสดุไม่ตามแบบประเพณีนิยม

ผลงานของ Amaral มักสะท้อนถึงช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ที่ผ่านล่วงเลยตามกาลเวลา โดยได้รับแรงบันดาลใจอย่างลึกซึ้งจากวัฒนธรรมของโคลัมเบียและจากอัตลักษณ์ของตัวเธอเอง เรื่องราวและความงดงามของสถาปัตยกรรม คณิตศาสตร์ ทิวทัศน์ การแบ่งขั้วทางประชาคมสังคมและวัฒนธรรมของโคลัมเบียได้รับการถักทอร่วมกันผ่านวัสดุเส้นใย การใช้แผ่นทองคำในผลงานของ Amaral ได้แรงบันดาลใจจากการผสมผสานศิลปะยุคอาณานิคมและก่อนฮิสแปนิก (pre-hispanic) ซึ่งทำให้ผลงานของเธอสื่อความรู้สึกอ่อนโยนและการนำพาผู้ชมไปสู่โลกอื่น

Amaral ก่อตั้งและอำนวยการคณะวิชาผ้าทอที่ University of the Andes ใน Bogotá เมื่อปี ค.ศ. 1965 เธอได้รับรางวัลสำคัญ ๆ มากมาย อาทิ Guggenheim Fellowship เมื่อปี ค.ศ. 1973 และในปี ค.ศ. 2005 เธอได้รับฉายาว่า “Artist Visionary” จาก Museum of Art and Design in New York ศิลปิน Amaral มีผลงานการแสดงครั้งสำคัญในพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ อาทิ Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, the Museum of Modern Art, New York, the Metropolitan Museum of Art, the Art Institute of Chicago, the Indianapolis Museum of Art, the Museum of Modern Art, Kyoto, Japan, San Francisco’s De Young Museum, the Museum Bellerive ใน Zürich, the Museum of Fine Arts, Houston และ the Renwick Gallery of the National Gallery ใน Washington, D.C.



ภาพประกอบ 31 ศิลปิน Olga de Amaral ผลงานชื่อ Memorias 3
สร้างสรรค์เมื่อปี ค.ศ. 2011

ที่มา: http://amaraldiseno.co/virtual/OCA/2012_OCA_LatinAmericanMasters/

ภาพประกอบ 32 ศิลปิน Olga de Amaral ผลงานชื่อ AQUA IX
สร้างสรรค์เมื่อปี ค.ศ. 2011

ที่มา : http://amaraldiseno.co/virtual/OCA/2012_OCA_LatinAmericanMasters/

Kohei Nawa (เกิด ค.ศ. 1975)

การสืบค้นข้อมูลจาก PACE Gallery (Pace London, 2016) และ Museum of Contemporary Art Tokyo (2016) ศิลปินชาวญี่ปุ่น Kohei Nawa เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1975 ปัจจุบันพำนักอยู่ในกรุงโตเกียว Kohei Nawa เป็นศิลปินรุ่นใหม่ที่มีชื่อเสียงและมีผลงานแสดงนิทรรศการในหลากพิพิธภัณฑ์และหลายประเทศ Kohei Nawa เป็นศิลปินที่มีทักษะและมีความยืดหยุ่นต่อการใช้วัสดุหลากประเภท หลากเทคนิคและวิธีการ ในปี ค.ศ. 2009 เขาแสดงงานผลงานเดี่ยว “L_B_S” ที่ Maison Hermès กรุงโตเกียว นอกจากนี้เขายังมีผลงานจัดแสดง ณ GALERIE VERA ประเทศเยอรมนีและได้เข้าร่วมในนิทรรศการ The 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art ณ ประเทศออสเตเรีย ผลงานของเขาได้รับความสนใจจากผู้ชมเป็นอย่างมากกระทั่งได้รับการขึ้นปกสูจิบัตรนิทรรศการในครั้งนั้น ในปี ค.ศ. 2010 เขาได้เป็นตัวแทนศิลปินญี่ปุ่นเข้าร่วมใน Busan Biennale และ Bangladesh Biennale และด้วยความสามารถที่โดดเด่นผลงานของเขาได้รับรางวัล Grand Prize ใน Bangladesh Biennale

การสืบค้นข้อมูลจากเว็บไซต์ของ Museum of Contemporary Art Tokyo (2016) พบว่า ผลงานในชุด Cell (2011) ที่จัดแสดง ณ Museum of Contemporary Art Tokyo เป็นผลงานการแสดงเดี่ยวของ Kohei Nawa ภายใต้แนวคิด Cell ในฐานะของภาชนะสำหรับภาพ (image) ศิลปินได้แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนรูปของวัสดุที่มีคุณสมบัติเป็นของเหลว อาทิ โพลียูริเทน กาว ลูกปัดใส ปริซึม น้ำมันซิลิโคนและอื่น ๆ โดยนำวัสดุเหล่านั้นมาแสดงออกภายใต้รูปทรงต่าง ๆ การสร้างสรรค์ของเขาสะท้อนการรับรู้ อารมณ์ความรู้สึกและความจริงบางอย่างที่มีความคลุมเครือระหว่างความเป็นระบบแบบดิจิตอลและระบบอนาลอก (analog)

นิทรรศการ Cell ของ Kohei Nawa เป็นการสำรวจแหล่งที่มาและขอบเขตของอินเตอร์เฟส (interface) โดยมีการแบ่งหมวดการใช้วัสดุออกเป็นหลายประเภท อาทิ ลูกปัด กาว ซิลิโคนและอื่น ๆ ซึ่งผลงานในชุดรูปสัตว์เขาซื้อตุ๊กตาสัตว์เหล่านี้จากสื่อออนไลน์ ตุ๊กตาจะถูกปกคลุมไปด้วยลูกปัดใสเพื่อที่จะสร้างสิ่งซึ่งเขาเรียกว่า PixCell

นอกจากนี้ Kohei Nawa ยังสร้างสรรค์งานด้วยวัสดุอื่น ๆ อาทิ การสร้างสรรค์งานจากกาวร้อน ซึ่งมีลักษณะเป็นงานกึ่งจิตรกรรมและประติมากรรม สร้างสรรค์บนกำแพงของหอศิลป์โดยตรงโดยใช้ปืนกาวสร้างรูปทรงอิสระคล้ายกับเถาเลื้อยที่แผ่ขยายรูปทรงออกไปผลงานของ Kohei Nawa ให้ความรู้สึกถึงความน่าทึ่ง ทักษะและความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างผลงานความซับซ้อนจากการจัดการวัสดุและการนำเสนอผลงานนับได้ว่าเป็นต้นแบบของศิลปินที่สามารถใช้วัสดุพบพานและวัสดุในงานประติมากรรมได้อย่างชาญฉลาด

ภาพประกอบ 33 ศิลปิน Kohei Nawa ผลงานชื่อ PixCell-Elk#2
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 2009

ที่มา : http://www.mot-art-museum.jp/koheinawa/eng/photos/

ภาพประกอบ 34 ศิลปิน Kohei Nawa ผลงานชื่อ Force
จัดแสดงที่ Pace London สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 2015

ที่มา: http://edition.cnn.com/2015/09/15/arts/art-london-kohei-nawa/

5. **ทัศนะจากผู้ชำนาญการ**

5.1 รองศาสตราจารย์ ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ (2558)

ศิลปินอิสระและนักวิชาการได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับศิลปะสื่อประสมของตะวันตกและในประเทศไทยมีใจความว่า

ในโลกตะวันตกตัวที่เป็นกรอบใหญ่ที่สุดเป็นความเชื่อในเรื่องความก้าวหน้าของโมเดิร์นนิสม์ เชื่อในการทำสิ่งใหม่ ๆ ที่แตกต่าง การสร้างสรรค์ด้วยวิธีการหรือการใช้วัสดุหรือวิธีคิดใหม่ ๆ ไปข้างหน้าได้ตลอดเวลา มันมาจากสำนึกที่บางทีมันก็ไม่ปรากฏชัดเป็นทฤษฎีแต่เป็นสำนึกของตะวันตกจึงทำให้เกิดคติอะวองการ์ด (Avant-Garde) ขึ้นมา จริง ๆ ถ้าเราศึกษาเข้าไปในรายละเอียดของแต่ละประเทศแต่ละที่อาจจะไม่เหมือนกัน เช่น ผมว่าการเกิดขึ้นของคอลลาจมันเกิดในช่วงเวลาสงครามโลกแต่ก็ไม่ได้หมายความว่าช่วงเวลานั้นไม่มีสีไม่มีอุปกรณ์ แต่มันเป็นความคิดที่ต้องการแสวงหาสิ่งที่มันแตกต่างออกไป...ในวงการศิลปะของตะวันตก ศิลปะเป็นศาสตร์ที่รองรับด้วยองค์ความรู้ ศิลปินที่ทำงานศิลปะทางทัศนศิลป์ก็จะมีความรู้แบบนักประพันธ์เพราะว่าพวกนักประพันธ์ก็เป็นพวกที่อ่านทฤษฎี มีวิธีคิดเยอะแล้วก็ทำงานสร้างสรรค์ด้วย ผมคิดว่าศิลปินก็ไม่ได้ต่างกัน วิธีคิดโมเดิร์นนิสม์ในตะวันตกมันทำให้คนส่วนใหญ่เชื่อในเรื่องการพยายามที่จะขยายนิยามของศิลปะให้กว้างออกไปเรื่อย ๆ นิยามของศิลปะมันจะไม่คงที่เลยมันมีการขยับไปเรื่อย ๆ ผมคิดว่าโครงสร้างของเขามันมีหลาย ๆ ส่วนประกอบกัน แต่เขามีแกนใหญ่ที่เชื่อว่าเขาจะต้องไปข้างหน้า สิ่งที่เกิดขึ้นไม่ว่าจะเป็น found object จะเป็นอะไรทั้งหลาย ส่วนคำว่า Mixed Media ถ้าแปลให้ตรงคือ คำว่า media เป็นพหูพจน์ของคำว่า medium ของสื่อศิลปะไม่ว่าจะ ภาพพิมพ์ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพถ่ายหรืออะไรก็แล้วแต่ซึ่งเป็นการนำ medium มากกว่าหนึ่งมาบวกกัน การทำงานของศิลปินตะวันตก อาทิ การทำศิลปะแนว Assemblage ที่เอานู่นเอานี่มาผสมผสานกันหรือ Combine Painting แบบ Robert Rauschenberg มันคงไม่ใช่ศิลปะแบบ Mixed Media มันคงเป็นสำนึกที่ขยายนิยามของคำว่าศิลปะออกไปเรื่อย ๆ ชาวตะวันตกเชื่อว่าเราทำศิลปะได้ใหม่ตลอดเวลา เราทำสิ่งที่แตกต่างออกไปได้ตลอดเวลาแล้วเป็นหน้าที่ด้วย เพราะว่าคุณจะต้องผลักดันเวลาให้มันขยับไปข้างหน้า เพราะว่าเวลามันก็คือ วิธีแสดงออก วิธีคิดชุดที่มันต้องเปลี่ยนไปตลอดเวลา เขาเชื่อในเรื่องการเปลี่ยนแปลง

5.2 **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สรรเสริญ มิลินทสูต** (2559)

ผู้บริหารด้านศิลปวัฒนธรรม นักวิชาการและศิลปินอิสระได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับศิลปะสื่อประสมในตะวันตกและในประเทศไทยมีใจความว่า

...ข้อแรกมันก็มีความสับสนกันระหว่างสองอย่าง คือ เหมือนกับ Mixed Technique กับ Mixed Media เพราะว่า Mixed Technique มันคงมีคนทำมากันโดยตลอด อย่างเช่น ภาพพิมพ์สองอันปนกัน เขียนสีฝุ่นปนกับสีน้ำมัน... แต่ถ้าเป็น Mixed Media ก็จะเป็นการข้ามสื่อซึ่งในที่นี่คือเอาสื่อสองตัวปนกัน งานของศิลปินบางท่านในระยะแรกอาจจะถูกมองว่าเป็นการข้ามสื่อแต่พอเวลาผ่านไปมาถึงปัจจุบันนิยามของคำว่า Mixed Media เปลี่ยนไปและเมื่อกลับไปมองผลงานจิตรกรรมชิ้นเดิมอีกครั้ง ผู้ชมอาจจะนิยามว่าเป็นจิตรกรรม เพียงแต่มีการเปลี่ยนวัสดุ ถ้าเราเอาภาวะปัจจุบันเป็นตัวตั้งแล้วก็ย้อนกลับไปทำความเข้าใจกับประวัติศาสตร์ใหม่แล้วก็ทำความเข้าใจกับศัพท์เทคนิคทางศิลปะ Mixed Media ต้องประกอบด้วยสื่อสองสื่อมาทำงานด้วยกัน หรือยกตัวอย่างถึงการทำผิวประติมากรรมด้วยการพิมพ์ระบายสีลงไป สมัยก่อนก็จะนิยามงานในรูปแบบนั้นว่า Mixed Media แต่เมื่อมาถึงปัจจุบันก็คงคิดว่าเป็นการทำผิวประติมากรรม เหมือนกับเราทาสีประติมากรรมไม่ใช่การข้ามสื่อ ดังนั้นผมคิดว่าประเด็นแรกคือต้องทำความเข้าใจกับคำว่า Mixed Media ให้ชัดเจนก่อน...ผมแนะนำว่าอาจเลี่ยงใช้คำว่างานสองมิติแทนการใช้คำว่าจิตรกรรม เพื่อที่จะให้เห็นว่าการเริ่มเอาสิ่งที่มีสามมิติไปใส่ในงานสองมิติ แต่ว่ายังให้คนดูดูในลักษณะของสองมิติอยู่ อย่างน้อยมันอาจจะตัดข้อโต้เถียงของการให้คำจัดความ.... ในทัศนะของผมสำหรับการสร้างสรรค์ที่มีการเอาวัตถุสามมิติเข้ามาผสมในงานสองมิติก็จะมีวิธีการใช้วัตถุในสองทิศทาง คือ ทางที่หนึ่งศิลปินคิดในเรื่องของรูปแบบ (Form) จริงๆ โดยที่ไม่ได้สนใจจะเอาตัวความหมายของวัตถุที่เข้ามาใส่ให้มันเกิดผลทางความหมาย เป็นลักษณะที่ชัดเจนคือไม่ว่าจะเป็นวัสดุอะไร ศิลปินจะทำลายความหมายของความเป็นวัสดุนั้นออกไป แล้วให้เหลือเฉพาะคุณลักษณะของความเป็นทัศนธาตุ (elements) ต่าง ๆ นานา แล้วเอาตัวนั้นมาผสมใหม่ มารวม (combine) มาควบคุม (manipulate) อะไรก็แล้วแต่เพื่อให้เกิดตัวผลงานจิตรกรรมที่ให้ผลในความรู้สึกในเชิงของนามธรรมออกมา แต่ในขณะเดียวกันก็มีอีกกลุ่มหนึ่งที่ยังคงเอาตัวความหมายของตัววัตถุหรือวัสดุต่าง ๆ เข้ามาใช้ คือทั้งวัตถุและวัสดุ เช่น เอาดินมาใช้ยังคงให้ความรู้สึกว่ามันเป็นดินแตกอะไรต่าง ๆ นานา คือคงความหมายของตัววัตถุไว้เหมือนเดิม เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มแรกที่อาจจะใช้ดินเหมือนกันแต่ทำจนกระทั่งดินกลายเป็นผงสีเป็นพื้นผิว...

5.3 ดร.ชญานุตม์ ศิลปศาสตร์ (2559)

นักวิชาการและภัณฑารักษ์อิสระได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับศิลปะสื่อประสมในตะวันตกและในประเทศไทยมีใจความว่า

> ...Mixed Media ในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ของต่างประเทศเริ่มมาตั้งแต่ยุคต้นศตวรรษที่ 20 มองย้อนไปเมื่องานปะปิดเริ่มขึ้นมา ส่วนในประวัติศาสตร์ไทย ถ้ามองว่าจิตรกรรมสมัยใหม่เริ่มที่ไหนก็ต้องเป็นช่วงของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และงานจิตรกรรมสื่อประสมเริ่มมาชัดเจนช่วงทศวรรษ 70 และ 80...ถ้าเรามองในแง่ว่า ศิลปะในบ้านเราที่ใช้วัสดุหรือสื่ออื่นเข้ามาผสมก็จะช้ากว่าต่างประเทศ นิดหน่อย...ถ้ามองตอนที่ปิกัสโซทำงานปะปิดคือมโนทัศน์ของสมัยใหม่คือคิดใหม่ทำใหม่ ต้องมีอะไรที่ก้าวหน้าตลอดเวลานั่นคือแนวคิดในการทำงาน ถ้าเปรียบเทียบกับต่างประเทศเราไม่ได้มีมโนทัศน์แบบเดียวกับตะวันตก แต่เราผสมผสานจากการเห็นวิธีการหรือไปเห็นอะไรบางอย่างที่น่าสนใจเข้ากับวัฒนธรรมของเราอีกทีหนึ่งเพื่อให้เกิดความหลากหลายทางการสร้างสรรค์มากขึ้น ในช่วงทศวรรษเดียวกันคือ 70 และ 80 สื่อใหม่ ๆ พวก New Media ได้เข้ามามีบทบาทต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินไทยหลายท่านแล้ว พวกงานจัดวาง (Installation) และงานแสดงสด (Performance) ซึ่งตรงนี้ก็เป็นทางเลือกของการใช้สื่ออีกประเภทหนึ่งที่เรียกว่า Digital Media งานแบบสื่อประสม (Mixed Media) ก็เข้ามาในช่วงเวลาเดียวกันนี้เอง...ความพิเศษของงานจิตรกรรมสื่อประสมก็คือ ลูกเล่นของการใช้วัสดุที่สร้างลักษณะพิเศษ (originality) ของศิลปินแต่ละคนขึ้นมา ซึ่งเป็นการพยายามหาเทคนิคและวิธีการที่คนอื่นอาจจะยังไม่ได้นำมาสร้างสรรค์ในงานของตน วัสดุต่าง ๆ ที่เรารู้สึกคุ้นเคยในชีวิตประจำวันจะถูกสร้างเนื้อหาขึ้นมาใหม่ด้วยการเปลี่ยนพื้นที่ เปลี่ยนบริบทจากหน้าที่ดั้งเดิมกระทั่งกลายเป็นอย่างอื่น...

6. บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1 สมพร รอดบุญ (2542)

ได้เขียนบทความเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานของ กมล ทัศนาญชลี ไว้ในสูจิบัตร “Kamol Tassananchalee 39 Years Retrospective” มีใจความโดยสังเขปดังนี้

> งานในช่วงต้นของศิลปิน ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2512 เป็นงานจิตรกรรมซึ่งมีแนวเรื่องเกี่ยวกับชีวิตและความโกรธาต่อความรุนแรงโหดร้ายจากสงครามที่เกิดขึ้นในเวียตนาม ซึ่งปรากฏในงานภาพพิมพ์ชุด “The Troubled World Series” และจิตรกรรมชุด “Brotherhood of man” และ “The Asian War in Flesh and Blood”...

ในปี พ.ศ. 2513 กมล เดินทางไปสู่สหรัฐอเมริกาที่ซึ่งเขาได้มีประสบการณ์อย่างเสรีในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ที่นั่นเขาได้ศึกษาภาพพิมพ์ที่สถาบันโอติส (Otis Art Institute) ในเมือง ลอสแองเจลิส...

ช่วงปี พ.ศ. 2516-2517 เป็นช่วงที่กมลกำลังค้นหา แสวงหาและทดลองเทคนิควิธีการต่าง ๆ ประเด็นหลักในช่วงเวลานั้นคือการแสวงหาความเป็นไปได้ที่หลากหลายในการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ เขาเริ่มทำงานชุด “Paint Tube” ซึ่งได้กลายมาเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญของการเป็นศิลปินไทยที่มีความก้าวหน้าจากการทำงานภาพพิมพ์สองมิติ สู่การทำงานสามมิติแบบลอยตัว ด้วยเทคนิคทางภาพพิมพ์ อย่างไร้ข้อจำกัด และไม่ติดอยู่กับความคิดทั่ว ๆ ไปที่ว่าภาพพิมพ์จะทำได้เพียงบนพื้นภาพแบน ๆ เท่านั้น...

งานแนวสื่อประสมของกมลต่อมาพัฒนาไปสู่งานแบบจัดวางซึ่งมีพื้นฐานจากงานแนวคอนเซปชวล ถ้าเรามองย้อนกลับไปที่งานของกมลในปี พ.ศ. 2518 เราจะเห็นการใช้วัสดุหลากหลายที่เขาพบในธรรมชาติ วัสดุทิ้งเหลือใช้รวมทั้งวัสดุสำเร็จรูป (ready-mades) ซึ่งสามารถพบหาได้ในชีวิตประจำวันของเรา อาทิ ก้อนหิน กระดาษ เชือก ซิป เหล็กและนีออน งานหลอดสีที่ก่อนหน้านี้จัดแสดงในห้องแสดงงานได้ถูกย้ายไปสู่พื้นที่ด้านนอกในสภาพแวดล้อมธรรมชาติ กมลใช้ธรรมชาติในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของคอนเซปและขณะเดียวกันก็เป็นส่วนหนึ่งในงานของเขา หลอดสีของเขาได้ถูกนำไปจัดวางที่ชายหาด ภูเขาและทะเลทราย... ความตั้งใจหลักของกมลคือการสร้างปรากฏการณ์ คำแถลงการณ์ (statement) ใหม่ของงานศิลปะในธรรมชาติที่สะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ความไม่ถาวรและการย่อยสลายไปในที่สุด แนวความคิดเช่นนี้ไม่ต้องสงสัยเลยว่ามีความเกี่ยวข้องกับปรัชญาของชีวิต

ในปี พ.ศ. 2519 กมลได้นำงานหลอดสีไปติดตั้งไว้ที่ทะเลทราย MOJAVE มลรัฐเทกซัส ด้วยการจัดวางหลอดสีแต่ละอันกลับหัว...ในปี พ.ศ. 2533 กมลจำลองงานชิ้นนี้จัดแสดงที่หอศิลป์เจ้าฟ้ากรุงเทพ พร้อมจัดแสดงอื่น ๆ ที่กมลได้สร้างสรรค์ไว้ขณะพำนักอยู่สหรัฐอเมริกาในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา ไม่มีใครปฏิเสธได้ว่า กมลได้นำแนวคิดที่ก้าวหน้าทางศิลปะรวมถึงรูปแบบและเทคนิคใหม่ ๆ สู่วงการศิลปกรรมของไทย ในความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียนบางทีกมลเป็นศิลปินคนแรกที่ได้แนะนำงานสื่อประสมผสมกับงานแบบศิลปะกับสภาพแวดล้อม (environmental art) งานรูปแบบจัดวางและคอนเซปชวล สู่วงการศิลปกรรมไทยในช่วง 20 ปี...

6.2 Herbert P. Phillips (1999)

ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์กิตติคุณ แห่งมหาวิทยาลัย California ที่ Berkeley ผู้ซึ่งเคยพบปะกับ กมล ทัศนาญชลี ที่บางกะปิแกลอรี่ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2508 และได้พบกันอีกครั้ง ณ ประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงเวลา 15 ปี ต่อมา Herbert P. Phillips ได้ตั้งข้อสังเกตต่อการ

สร้างสรรค์และการประสบความสำเร็จของกมล ทัศนาญชลี ไว้ในสูจิบัตรนิทรรศการ Kamol Tassaanchalee 39 Years Retrospective ในปี พ.ศ. 2542 มีใจความสังเขป ดังนี้

...ความโดดเด่นในผลงานของกมลมาจากคุณลักษณะที่มีเอกลักษณ์อย่างน้อยสามประการ คือ ประการที่หนึ่ง ไม่เหมือนกับศิลปินไทยร่วมสมัยคนอื่น ๆ ซึ่งยกเว้น พิชัย นิรันดร์ และ อังคาร กัลยาณพงศ์ กมลเผชิญหน้ากับค่านิยมและขนบทางสุนทรีย์แบบไทยมาตั้งแต่ยังวัยเยาว์ เมื่อกมลอายุได้ 7 ขวบ กมลติดตามคุณตา ส่าง สดประเสริฐ เป็นที่รู้จักกันนามของ หมื่นช่าง ชำนาญกิจ และศิลปินอาวุโสเพื่อนของคุณตาเป็นจิตรกรไทยที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัด พระแก้ว คุณตาส่าง สดประเสริฐ เป็นศิษย์เอกของหลวงตาไม้ซึ่งหลวงตาไม้เพื่อนสนิทกับขรัวอินโข่ง สุทรียทางศิลปะของกมล จึงสืบย้อนกลับไปได้ถึงขรัวอินโข่งซึ่งเป็นจิตรกรเอกผู้ซึ่งนำเอารสนิยมแบบตะวันตกสู่ศิลปะประเพณีแบบไทยในรัชสมัยรัชกาลที่ 4 อีกทั้งบรรดาคุณลุงของกมล ... เป็นช่างไทย สถาปนิก และจิตรกร ความซาบซึ้งในสุนทรียะแบบไทยจึงเป็นคุณลักษณะทั่วไปที่มีอยู่ในสภาพแวดล้อมชีวิตของกมล ดังนั้นกมลจึงไม่เหมือนกับเพื่อนศิลปินคนอื่น ๆ กมลไม่ต้องห่วานล้อมผู้หลักผู้ใหญ่ให้เห็นด้วยกับการดำเนินชีวิตบนหนทางศิลปินตามที่ตนปรารถนา ...ประการที่สองและบางทีอาจเป็นคุณลักษณะที่โดดเด่นไม่เหมือนใครของกมล ในการผสานศิลปะแบบอย่างยุโรปอเมริกันเข้ากับแบบอย่างของไทย ซึ่งเป็นการคิดประดิษฐ์ใหม่ทางศิลปะในแง่ของความหมายและคุณค่า ศิลปินไทยร่วมสมัยมากมายติดอยู่กับขนบแบบใดแบบหนึ่ง แต่ไม่มีใครที่มีความต่อเนื่องมีความคิดริเริ่มและโอกาสในการอุทิศตนที่จะผสมผสานและริเริ่มใหม่ในงานสองขนบที่มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง กมลได้กลายมาเป็นผู้รวบรวมและแปลงรูปในยุคสมัยใหม่เหมือนรูปเทพเจ้าโรมันนามเจนัส (Janus) ผู้ปรากฏกายในร่างสองหน้าจ้องมองออกไปในทิศทางตรงกันข้าม...กมลได้เข้าศึกษาต่อที่ Otis Art Institute และได้พบปะนักสะสมผู้มีศักยภาพมากมาย กมลและบิลได้เป็นเพื่อนกันมาอย่างยืนนาน...กมลดำเนินชีวิตในสหรัฐอเมริกาและสร้างตัวในฐานะศิลปิน เขาสามารถขายผลงานให้กับนักสะสมทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ กมลได้จัดตั้ง Thai Art Council of the United States เขาสนับสนุนกิจกรรมต่าง ๆ ด้วยเงินส่วนตัว หลายครั้งที่กมลเดินทางกลับมาประเทศไทยเพื่อพบปะเพื่อนศิลปิน เป็นวิทยากรบรรยายพิเศษและค้นพบแรงบันดาลใจ...แนวภาพในรูปลักษณ์แบบตะวันตกสมัยใหม่กับแบบไทยได้ปรากฏในผลงานของกมลอย่างต่อเนื่อง เมื่อตั้งต้นทำงานจิตรกรรม กมลหมกมุ่นกับการใช้สุนทรียภาพเชิงเส้น ถึงแม้ว่าเขาจะเริ่มใช้สีบ้างแต่ก็ไม่มากนักจนกระทั่งเขาได้มาถึงแคลิฟฟอร์เนีย เขาได้เปิดออกไปสู่การใช้สีแบบทดลองในวิถีทางแบบอเมริกัน อย่างไรก็ตามตั้งแต่ยุคต้น ๆ ประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกา เขาได้ผสมผสานทัศนธาตุของไทยและตะวันตกเข้าด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์จาก “หนังใหญ่” ในฐานะเครื่องมือในการ

> กำหนดกรอบภาพ...หรือรูปทรงรอยพระพุทธบาทกับสีสดใสแบบแคลิฟฟอร์เนียและการแสดงออกในแนวทางของแอ๊บสแทรก เอกซ์เพรสสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism)... ประการที่สาม การเชื้อเชิญศิลปินให้มาพำนัก ณ สหรัฐอเมริกาเป็นที่รู้กันในแวดวงศิลปินไทย และการกระทำนั้นได้แสดงให้เห็นถึงการอุทิศตนของกมล...กมลตระหนักดีว่าเขาพำนักอยู่ที่สหรัฐอเมริกา แต่ต้นกำเนิดทางศิลปะของเขามีรากอยู่ในประเทศไทย และการมาเยือนของเพื่อนร่วมชาติเป็นครั้งคราวทำให้เขาได้ติดตามความเคลื่อนไหวและวิสัยทัศน์ในวงการศิลปกรรมไทย กมลเป็นศิลปินที่มีชีวิตในสองโลก ซึ่งส่งผลให้งานของเขาเต็มไปด้วยสีสัน มีความเป็นต้นฉบับไม่เหมือนใคร มีความเป็นธรรมชาติและมีเสน่ห์น่าหลงใหล...

6.3 สุธี คุณาวิชยานนท์ (2554)

เขียนหนังสือชุด เรียนรู้ศิลปะไทยเรื่องทัศนศิลป์ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2554) โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับกมล ทัศนาญชลี มีใจความว่า ต้นพุทธทศวรรษ 2520 กมล ทัศนาญชลี (เกิด พ.ศ. 2487) เป็นศิลปินที่ทำงานสื่อผสมคนสำคัญคนหนึ่ง กมลได้ไปเรียนศิลปะที่รัฐแคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกาและใช้ชีวิตเป็นศิลปินอยู่ที่นั่นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2523 กมล ได้นำผลงานที่เขาทำขึ้นในระยะเวลา 10 ปี ที่อเมริกากลับมาแสดงที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลปกรุงเทพฯ ผลงานที่นำมาจัดแสดงในช่วงเวลานั้นเป็นผลงานภาพพิมพ์เทคนิคผสม เช่น ภาพพิมพ์แม่พิมพ์โลหะที่พิมพ์ลงบนกระดาษทำเองแล้วผสมด้วยการนำภาพหรือวัสดุต่าง ๆ มาปะติด หรือบางภาพก็มีการเย็บด้วยด้ายจากจักรเย็บผ้าหรือบ้างก็พิมพ์ลงบนกระดาษแล้วนำไปประกอบสร้างเป็นรูปหลอดสีขนาดใหญ่แล้วติดด้วยซิปหรือมีลูกกลิ้ง (แบบที่ใช้กลิ้งสีในภาพพิมพ์) มาประกอบด้วยทำให้กลายเป็นภาพพิมพ์ผสมกับประติมากรรม 3 มิติ ซึ่งลักษณะงานประเภทนี้อาจเรียกได้ว่าศิลปะสื่อประสม

6.4 วิโชค มุกดามณี (2545)

เขียนหนังสือเกี่ยวกับผลงานของ กมล ทัศนาญชลี ในหนังสือศิลปะสื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางในประเทศไทย มีใจความว่า กมลเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านการนำศิลปะเข้าไปสัมพันธ์กับธรรมชาติแวดล้อม (Environmental Art) โดยในปี พ.ศ. 2518 กมล นำผลงานชุดหลอดสีขนาดใหญ่ ไปติดตั้งตามชายหาด ทะเลทรายและหุบเขาในรัฐต่าง ๆ ของสหรัฐอเมริกาหรือการใช้สีฝุ่นไปโปรยในหาดทรายให้ปลิวฟุ้งไปกับอากาศและพื้นที่สร้างงาน วิโชค มุกดามณี ได้บันทึกการทำงานของกมล ทัศนาญชลี ไว้ว่า กมลใช้วัสดุหลากชนิดในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งวัสดุที่ทำขึ้นเองและวัสดุเหลือใช้ ในระยะหลังเมื่อมีอาการภูมิแพ้วัสดุจากสารเคมี กมล ได้หันมาทดลองทำกระดาษใช้เองและเมื่อทดลองทำงานกับกระดาษอยู่ระยะหนึ่งก็เกิดแนวคิดที่จะนำรูปทรงของ

หนังใหญ่ซึ่งเป็นรากศิลปวัฒนธรรมไทยมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์งาน โดย กมล สามารถพัฒนารูปร่างและรายละเอียดของหนังใหญ่อันมีรูปลักษณะเฉพาะไปสู่ลักษณะร่วมแบบนามธรรม ซึ่งเป็นการประสานรูปแบบวัฒนธรรมไทยเข้ากับวัฒนธรรมสากลร่วมสมัยได้อย่างกลมกลืน

6.5 เอกชาติ ใจเพชร (2551)

เขียนบทความพิเศษในนิตยสาร Fine Art แสดงทัศนะต่อผลงานของ เดชา วราชุน โดยมีใจความพอสังเขปว่า

> งานของเดชา วราชุน แบ่งได้เป็น 3 ยุคใหญ่ ๆ คือ ยุคเริ่มต้น (2511-2532) ยุคสีน้ำ (2533) และงานยุคสื่อผสม (2534-ปัจจุบัน) งานในยุคแรกเป็นการทำงานโดยที่ได้รับอิทธิพลจากงานของคนอื่นน้อยมาก เขาทำงานโดยใช้ทัศนธาตุต่าง ๆ มาจัดองค์ประกอบขึ้นเป็นจิตรกรรมนามธรรม มีทั้งรูปทรงของเรขาคณิตและรูปทรงของอินทรีย์วัตถุอยู่ในงาน ซึ่งรูปทรงที่แตกต่างกันทั้งสองนี้เป็นตัวสร้างความเคลื่อนไหวให้เกิดขึ้นในงานนามธรรมของเขา...
>
> ในลำดับต่อมา การทำงานของ เดชา วราชุน ได้นำวิธีการติดปะ (Collage) มาใช้ร่วมด้วย โดยวัสดุที่ศิลปินนำมาใช้ติดปะมักจะเป็นวัสดุที่มีความทรงจำของศิลปินอยู่ในนั้น ไม่ว่าจะเป็น นาฬิกาเก่า ไฟโบราณ กล่องไม้ขีดไฟ ฯลฯ จึงกล่าวได้ว่า งานชุดนี้ของเขาเป็นการร้อยเรียงความทรงจำที่เขามีออกมาเป็นงานศิลปะ และผลงานชุดนี้ก็แสดงถึงความสามารถในการจัดองค์ประกอบงานของเขาเพราะเขาสามารถนำเอาวัสดุที่แตกต่างกันอย่างมากมายมาทำให้ลงตัวในงานชิ้นเดียวกัน

6.6 วิโชค มุกดามณี (2545)

เขียนหนังสือ สื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางในประเทศไทย โดยได้เขียนเกี่ยวกับประวัติและการสร้างสรรค์งานของ เดชา วราชุน มีใจความดังนี้

เดชา วราชุน (เกิด พ.ศ. 2488) เป็นศิลปินอีกท่านหนึ่งที่สร้างงานจิตรกรรมสื่อประสมด้วยการใช้วัสดุจำพวกโลหะ ทองแดง อะลูมิเนียมในการสร้างสรรค์งาน ในระยะแรก เดชา วราชุน สร้างผลงานภาพพิมพ์ โดย วิโชค มุกดามณี บันทึกไว้ว่า

> ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2512 เป็นต้นมาเขาใช้ประสบการณ์จากการรวบรวมข้อมูลที่สนใจ ทั้งจากธรรมชาติและจากรูปทรงที่มาจากเรขาคณิต รวมทั้งการเคลื่อนไหวของฝีแปรงในลักษณะรูปทรงอิสระนำมาจัดเป็นองค์ประกอบของภาพขึ้นตามจินตนาการ เดชา เชื่อว่าองค์ประกอบเป็นส่วนสำคัญทางศิลปะที่จะทำให้เกิดเป็นภาพ เป็นเพลงหรือความไพเราะทางถ้อยคำได้ ดังนั้นในผลงานของเขาจะนำเอามวลธาตุทางศิลปะคือ เส้น รูปทรง พื้นผิว

สี น้ำหนักและพื้นที่ว่างมาประกอบกันให้เกิดความประสานกลมกลืนเพื่อให้เกิดผลตามความรู้สึกนึกคิดส่วนตัว เดชา สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมในช่วงแรก ๆ ด้วยเทคนิคปะปิดในปี พ.ศ. 2520 ในผลงานชื่อ Collage 2/1977 เดชา ใช้โลหะตัดเป็นรูปทรงล้อเลียนกับงานภาพพิมพ์ คือใช้มวลธาตุทางทัศนศิลป์เป็นมูลเหตุสำคัญในการสร้างผลงาน เขาใช้พื้นที่ขาวเหมือนแผ่นกระดาษ จากนั้นจึงสร้างรูปทรงขึ้นมาจากพื้นที่ขาวนั้นครั้งต่อ ๆ มา เดชา ยังคงพัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่องมาตามลำดับ ผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2535 มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เมื่อ เดชา เริ่มใช้พื้นที่ทั้งหมดให้มีความสำคัญต่อการสร้างรูปทรง ผลงานในชุดนี้ได้แก่ ภาพสะท้อนหมายเลข 1 ถึงหมายเลข 8, 2535

6.7 **วิชญ มุกดามณี** (2556)

เขียนบทความเกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ คือ ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี เพื่อนำเสนอบุคลิกภาพส่วนตัว การพัฒนาผลงานและความคิดสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี โดยมีใจความโดยสังเขปดังนี้

> วิโชค มุกดามณี เป็นศิลปินแนวสื่อประสมที่มีผลงานโดดเด่นอยู่ในกลุ่มของศิลปินหัวก้าวหน้าของประเทศไทย ผลงานศิลปะในระยะแรกตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516...
>
> หลังจากวิโชคกลับมาจากญี่ปุ่นเมื่อปี 2529 ผลงานศิลปะเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ทั้งในเรื่องของขนาดที่ใหญ่โต บางชิ้นสูงเท่าตึกสามชั้น พัฒนาการสร้างสรรค์แสดงออกสู่รูปแบบศิลปะแนวสื่อผสม (Mixed Media) จากนั้นจึงพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ไปสู่รูปแบบศิลปะเชิงความคิดแนวจัดวาง (Installation Art) ...
>
> ในช่วงปี 2535-2541 เป็นช่วงที่ วิโชค มุกดามณี แสดงศักยภาพในฐานะศิลปินสื่อผสมให้เห็นอย่างชัดเจนและให้อิทธิพลอย่างสูงต่อวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย... ศิลปินจัดแสดงนิทรรศการผลงานแนวสื่อผสมอันมีเอกลักษณ์โดดเด่นอย่างต่อเนื่อง อาทิ ผลงานสร้างสรรค์ชุด “สู่สภาวะใหม่” โดยการใช้โลหะและสื่อผสม ผลงานสร้างสรรค์ชุด “ศิลปะเครื่องปั้นดินเผา” ทำที่บริษัทปั้น แต่งดราฟท์ (โรงงานเซรามิกของศิลปินเอง) ผลงานสร้างสรรค์ชุด “สัญญาณสิ่งแวดล้อมใหม่” แสดงสภาวะสังคมไทยในยุคสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลง ผลงานสร้างสรรค์ชุด “จักรวาล ชีวิตและวิทยาศาสตร์” และ “เรื่องราวจากป่าต้นน้ำ” นำเสนอมุมมองที่ศิลปินมีต่อสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติรอบตัว ผลงานสร้างสรรค์ชุด “เรือและชีวิต” และ “คน ความสัมพันธ์กับสิ่งของ” ศิลปินแนวจัดวาง ณ Yokohama Art Museum (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทวงวัฒนธรรม อ้างถึงใน วิชญ มุกดามณี, 2556)

6.8 วิโชค มุกดามณี (2530)

เขียนหนังสือ สื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางในประเทศไทย (2545) โดยได้เขียนเกี่ยวกับประวัติและการสร้างสรรค์งานของตนเองมีใจความสังเขปดังนี้

วิโชค มุกดามณี (เกิด พ.ศ. 2496) จบปริญญาตรีจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ระยะแรกสร้างสรรค์งานในรูปแบบจิตรกรรมเขียนสีต่อมาในพุทธทศวรรษ 2520 ได้พัฒนาการสร้างสรรค์สู่การใช้วัสดุร่วมสมัยซึ่งได้รับแรงบันดาลใจและผลกระทบจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ วิโชค มุกดามณี ได้กล่าวเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม ชุด “ชีวิตและสัญลักษณ์” สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2527 ว่า “สิ่งที่ผมเริ่มรู้สึกในระยะนี้ก็คือ การรับเอาวัสดุต่าง ๆ ที่มีผลจากเทคโนโลยีเข้ามาร่วมในชีวิตประจำวันซึ่งผมไม่ปฏิเสธที่จะรับเอาสิ่งต่าง ๆ ดังกล่าว แต่ในส่วนลึกนั้นนอกจากเกิดความเกรงกลัวต่อการเปลี่ยนแปลงที่นอกเหนือไปจากพลังของธรรมชาติและการกระทำของมนุษย์แล้ว ผมยังหวั่นวิตกต่อความก้าวไกลของเทคโนโลยีซึ่งคืบหน้าโดยไม่หยุดยั้ง”

ในปี พ.ศ. 2527-2529 วิโชค มุกดามณี ไปศึกษาต่อ ณ ประเทศญี่ปุ่น เขาได้ทดลองสร้างสรรค์งานสื่อประสมด้วยวัสดุหลากหลายไม่ว่าจะเป็นพลาสติก โลหะ อลูมิเนียม สแตนเลส ผ้า เชือกและวัสดุหลากชนิด โดยมีโครงเรื่องต่าง ๆ จากความบันดาลใจในประเทศญี่ปุ่นคือ 1) ชีวิตของคนและเรื่องราวของเด็ก 2) เครื่องหมายและสัญลักษณ์ 3) บรรยากาศและความรู้สึกที่ได้รับจากสภาพแวดล้อม

งานสร้างสรรค์ ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม พ.ศ. 2534 วิโชค มุกดามณี มีความสนใจในประเด็นเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมมากยิ่งขึ้นอันเนื่องมาจากสาเหตุหลายประการไม่ว่าจะอุบัติภัย สภาวะสงครามซึ่งผู้คนล้มตายจากอาวุธสงครามที่มีประสิทธิภาพในการทำลายล้างสูง ซึ่งศิลปินเชื่อว่าเหตุการณ์ร้ายเหล่านี้เกิดขึ้นจากอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมใหม่และสังคมของมนุษย์เราที่เพียบพร้อมด้วยความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยี

ผลงานสัญญาณสิ่งแวดล้อมปี พ.ศ. 2536 ของวิโชค มุกดามณี เริ่มมีการผสมผสานวัสดุจากพื้นถิ่นไทยมากขึ้นเมื่อศิลปินต้องการสะท้อนภาพที่แตกต่างกันระหว่างความทันสมัยเทคโนโลยีและธรรมชาติ ด้วยการนำท่อนไม้ซึ่งเป็นภาพแทนของการถูกตัดทำลายให้ชีวิตสร้างรูปทรงจากสัญลักษณ์ตาลปัตรเพื่อสะท้อน ไม้ล้ม หายนะ ความตายและก้าวเข้าสู่สภาวะใหม่

การล่มสลายของธรรมชาติในยุคอุตสาหกรรมและหลังอุตสาหกรรมยิ่งส่งสะท้อนให้ผลงานของ วิโชค มุกดามณี นำเสนอแง่มุมระหว่างธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและเทคโนโลยี ด้วยการพัฒนาผลงานทั้งรูปแบบ 2 มิติและ 3 มิติ มีการติดตั้งที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทั้งนอกและใน

หอศิลป์ เพื่อสะท้อนทิวทัศน์ อากาศ ธรรมชาติ และการผสมผสานของวิถีชีวิตซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวไปตามกระแสความเจริญด้านวิทยาศาสตร์และอุตสาหกรรม อาทิ ในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม : พืช (2536) สัญญาณวัฒนธรรม ก-ข (2537) วัฒนธรรมเทคโนโลยี (2537) เกษตรกรรมป่าต้นน้ำ (2539) จักรวาล ชีวิต วิทยาศาสตร์ (2539/1, 2539) ชีวิต ธรรมชาติและสายน้ำ (2539) ป่าและแผ่นดิน (2540) เรื่องราวจากป่า (2540) โลกภายนอกและมุมมอง (2542)

6.9 จำนงค์ ศรีนวล (2535)

บันทึกบทสัมภาษณ์ของ วิโชค มุกดามณี ที่ให้ไว้กับนิตยสารสารคดีเกี่ยวกับการแสดงนิทรรศการ “สู่..สภาวการณ์ใหม่” จัดแสดง ณ หอศิลปแห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า ระหว่างวันที่ 6-28 กุมภาพันธ์ 2535 โดยได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวแนวคิดและการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงพุทธทศวรรษ 2530 สรุปใจความได้ว่า การสร้างสรรค์งานมีแนวคิดเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยในระยะเริ่มแรกมีความสนใจชีวิตของชาวเมืองอาศัยอยู่ในแฟลตการเคหะย่านบัวขาว มีนบุรี ศิลปินสังเกตชีวิตผู้คนจากเสื้อผ้าที่แขวนตากไว้ “อย่างบ้านนั้นมีคนตายก็จะเป็นเสื้อผ้าสีดำ บ้านนี้มีลูกสาวก็จะมีเสื้อผ้าของเด็ก” จากการสังเกตวิถีชีวิตของผู้คนได้นำ วิโชค มุกดามณี มาสู่งานสร้างสรรค์ในชุด “ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน” โดยเป็นการนำวัสดุต่าง ๆ เช่น พลาสติก ผ้า มาแขวนห้อย อันเป็นวิธีการนำมาสู่งานในรูปแบบสื่อประสม

6.10 ปริญญานิพนธ์ของ พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า (2546)

เรื่อง ศิลปะสื่อผสม: กรณีศึกษาผลงาน จิตรกรรมของฮวน มิโรและผลงานสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี เมื่อปี พ.ศ. 2546 เป็นการศึกษาผลงานของกมล ทัศนาญชลี ในชุด หนังใหญ่ จำนวน 13 ผลงาน สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2525-2532 โดยมีใจความสำคัญจากผลงานการศึกษาดังนี้

> กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์ศิลปะโดยเฉพาะงานศิลปะแบบสื่อประสมที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกกับตะวันออกได้อย่างกลมกลืน โดยมีผลงานแบ่งเป็น 4 ระยะดังนี้
>
> ผลงานในช่วงแรกปี พ.ศ. 2503-2515 เป็นการสร้างสรรค์งานขณะกำลังศึกษาอยู่ที่โรงเรียนเพาะช่าง เป็นงานในรูปแบบจิตรกรรมมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิต วัฒนธรรม สังคม การเมืองและสงคราม
>
> ผลงานในช่วงที่สองปี พ.ศ. 2516-2523 กมล ทัศนาญชลี เข้าศึกษาต่อในสถาบันศิลปะโอทิส ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยการสร้างสรรค์ในช่วงที่สองนี้พัฒนาการสร้างสรรค์

จากรูปแบบงาน 2 มิติ ผสมผสานกับ 3 มิติ ดังปรากฏในผลงานภาพพิมพ์ชุดหลอดสี เป็นต้น

ผลงานในช่วงที่สามปี พ.ศ. 2524-2533 กมล ทัศนาญชลี สั่งสมภูมิปัญญาความรู้ศิลปวัฒนธรรมตะวันออกประสานกับวิธีคิดของศิลปะแบบตะวันตก สร้างสรรค์ผลงานในชุด หนังใหญ่ ที่มีการใช้วัสดุจากกระดาษทำเอง การระบายสีและงานด้านเทคนิคภาพพิมพ์ ซึ่งผลงานในชุดหนังใหญ่เป็นผลงานได้รับการตอบรับอย่างกว้างขวาง และเป็นผลงานในชุดที่ พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า ได้เลือกมาเป็นกรณีศึกษา

ผลงานในช่วงที่สี่ปี พ.ศ. 2536-2542 กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมจากพื้นฐานผลงานในชุดหนังใหญ่แต่ผสมผสานวัสดุร่วมสมัยจากชีวิตประจำวันเข้าไปมากยิ่งขึ้น อาทิ พื้นผิวแปลกตาอาจเกิดจากรอยไหม้ของโลหะ หรือการใช้วัสดุในชีวิตประจำวันจำพวก ฝาขวด เครื่องมือเรขาคณิต และรูปถ่าย

ความมีชื่อเสียงของกมล ทัศนาญชลี ทำให้ประวัติและผลงานของเขาได้รับเกียรติบันทึกลงในหนังสือ Gardner's Art Through The Ages เล่มที่ 11 นับว่า กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินไทยคนแรกที่ได้รับเกียรติในครั้งนี้ ผลงานที่ได้รับการยกย่องตีพิมพ์ในหนังสือเล่มนี้ คือผลงานสื่อประสมบนกระดาษทำเองที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2525 ในรูปทรงของหนังใหญ่ชื่อภาพ “พระพุทธบาท”

จากการศึกษาผลงานชุด หนังใหญ่ ในงานปริญญานิพนธ์ของ พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า สรุปได้ว่า หนังใหญ่ เป็นกลุ่มชุดผลงานการสร้างสรรค์ของ กมล ทัศนาญชลี ช่วงกลางทศวรรษ 2520 – 2532 ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากมหรสพอันเก่าแก่ของไทย หนังใหญ่เป็นการแสดงซึ่งเกิดจากรวมศาสตร์ทางศิลป์หลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันและหนึ่งในนั้นคือ หัตถศิลป์ ที่ต้องใช้ความประณีตบรรจงในการทำแผ่นหนังจากหนังสัตว์ให้เกิดเป็นรูปร่างของตัวละครด้วยการฉลุและวาดเขียนสี ที่ตัวแผ่นหนังใหญ่จะมีโครงสร้างไม้ 2 อันทำหน้าที่เป็นตัวยึดและจับหนังใหญ่เชิดโดยนักแสดง รูปทรงเค้าโครงภายนอกที่มีความเรียบง่ายของแผ่นหนังกับการใช้โครงสร้างไม้ได้กลายมาเป็นวิธีการหลักในการออกแบบรูปทรงรอบนอกในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี และรูปทรงอันโดดเด่นของเค้าโครงจากหนังใหญ่ซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยนี้เองได้ทำให้งานจิตรกรรมสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี หลุดออกจากกรอบความเป็นจิตรกรรมแบบขนบที่ กรอบภาพ (picture frame) มักเป็นรูปสี่เหลี่ยม

ผลงานในชุดหนังใหญ่มีความโดดเด่นในแง่ของการผสมผสานศิลปะแบบไทยเข้ากับศิลปะแบบสากล ด้วยวิธีการลดทอน (reduction) รูปทรงและลวดลายภาพตัวละครที่ซับซ้อนและมีความเฉพาะทางวัฒนธรรมสู่ทัศนธาตุทางทัศนศิลป์ที่มีรูปทรงแบบเรขาคณิตสากลและเรียบง่าย

นอกจากนั้นแล้ว กมล ทัศนาญชลี ยังนำเสนอคุณค่าใหม่ในงานจิตรกรรมสื่อประสมโดยการอ้างอิงกับวัสดุร่วมสมัย ด้วยการเปลี่ยนวัสดุจากแผ่นหนังมาเป็นกระดาษทำเอง ผสมผสานกับเทคนิคทางภาพพิมพ์ การระบายสี การทิ้งขอบกระดาษให้มีการกินเนื้อที่อย่างอิสระและพื้นผิวของกระดาษที่มีความขรุขระ ความหนา ผิวสัมผัสที่มีความสด ดิบและกระด้างกระตุ้นประสาทสัมผัสและการรับรู้ของผู้ชมได้อย่างน่าตื่นเต้น

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559 เป็นการวิจัยเชิงเอกสารและวิจัยสนาม โดยมีรายละเอียดของวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาเอกสารและผลงานที่เกี่ยวข้อง
2. ศิลปินกรณีศึกษาที่ใช้ในการวิจัย
3. ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย
4. เครื่องมือการวิจัย
5. การเก็บรวบรวมข้อมูล
6. การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ศึกษาเอกสารและผลงานที่เกี่ยวข้อง

1.1 ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความหมาย ความเป็นมาและความสำคัญของศิลปะสื่อประสม พร้อมทั้งศึกษาเกี่ยวกับความหมายและความสำคัญของการใช้วัสดุในงานจิตรกรรมสื่อประสมจากเอกสาร หนังสือ สูจิบัตรนิทรรศการ งานวิจัยและบทความเผยแพร่ทางอินเทอร์เนต

1.2 ศึกษากรอบแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอันนำไปสู่การทำความเข้าใจต่อคุณค่าและการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมตามแนวคิดของการสร้างภาพแทนแบบหลังสมัยใหม่และทฤษฎีสัญญะวิทยา โดยศึกษาจากเอกสาร หนังสือ และบทความเผยแพร่ทางอินเทอร์เนต

1.3 ศึกษาข้อมูลประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินกรณีศึกษาจากการเยี่ยมชมนิทรรศการ การสัมภาษณ์ศิลปินกรณีศึกษา และนักวิชาการผู้เกี่ยวข้อง

2. ศิลปินกรณีศึกษาที่ใช้ในการวิจัย

ศิลปินกรณีศึกษาที่ใช้ในการวิจัย คือ ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมอย่างมีรูปแบบเฉพาะตนและสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงและได้รับเกียรติยกย่องจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านสื่อประสม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540-2559 มีจำนวน 3 คน คือ กมล ทัศนาญชลี ผู้ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ด้านจิตรกรรมและสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2540 เดชา วราชุน ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านภาพพิมพ์และสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2550 และวิโชค มุกดามณี ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์

ด้านสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2555 โดยมีกลุ่มตัวอย่างเป็นผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติทั้งสามท่าน ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

กลุ่มตัวอย่างที่ 1 ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี มีการดำเนินงานในขั้นตอนที่ 1 โดยเป็นการสุ่มกลุ่มตัวอย่างภาพถ่ายผลงานสร้างสรรค์เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 - 2553 (ค.ศ. 1980 - 2004) เป็นช่วงที่ กมล ทัศนาญชลี ได้ทดลองสร้างสรรค์งานในหลากหลายรูปแบบมาแล้วทั้ง 2 มิติ 3 มิติ โดยรวบรวมภาพผลงานจิตรกรรมสื่อประสมทั้งหมดได้ จำนวน 199 ภาพ ในขั้นตอนที่ 2 ได้จัดกลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี จากขั้นตอนที่ 1 จำนวน 199 ภาพได้กลุ่มตัวอย่างผลงาน 3 กลุ่มและคัดเลือกผลงานที่มีลักษณะโดดเด่น 10 ผลงาน โดยคัดเลือกตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาเป็นผลงานกรณีศึกษา

1) กลุ่มตัวอย่างผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหนังใหญ่

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 (พ.ศ. 2525)
เทคนิค กระดาษทำเอง สีอะคริลิค แผ่นทอง หมึก เชือก ไม้
ขนาด 2-1/2 x 5 ฟุต

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Nang-Yai Series II, No.2, 1983 (พ.ศ. 2526)
เทคนิค เชือก ไม้ กระดาษทำเอง
ขนาด 48 X 34 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Nang-Yai, Untitled, 1998 (พ.ศ. 2541)
เทคนิค สื่อประสม ไม้ อะคริลิกบนผืนผ้าใบ
ขนาด 48 x 46 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : An Angel vs Troubled World, 2004 (พ.ศ. 2547)
เทคนิค สื่อประสม วัสดุปะปิดและสีอะคริลิคบนแผ่นไม้
ขนาด 38 x 24 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Nang-Yai Series#5, 2010 (พ.ศ. 2553)
เทคนิค สื่อประสมและสีอะคริลิกบนผืนผ้าใบ
ขนาด 28 x 20 นิ้ว

2) กลุ่มตัวอย่าผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความเป็นปัจเจกบุคคล

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Artist's Color, 1984 (พ.ศ. 2527)

เทคนิค สื่อประสมและกระดาษทำมือ

ขนาด 32 x 24 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Head #1, 2004 (พ.ศ. 2547)

เทคนิค สื่อประสม วัสดุปะปิดและสีอะคริลิคบนแผ่นไม้

ขนาด 30 x 14 นิ้ว

3) กลุ่มตัวอย่างที่มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตวัฒนธรรมพื้นถิ่น

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : The Golden Series III No.9, 1998 (พ.ศ. 2541)

เทคนิค สื่อประสม สีอะคริลิค กระดาษทำเอง ไม้

ขนาด 24 x 36 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Kite #13, 2006 (พ.ศ. 2549)

เทคนิค สื่อประสมบนผืนผ้าใบ

ขนาด 24 x 36 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Untiled #9, 2001 (พ.ศ. 2544)

เทคนิค สื่อประสมบนผืนผ้าใบและแผ่นไม้

ขนาด 41 x 52 นิ้ว

กลุ่มตัวอย่างที่ 2 เป็นผลงานสร้างสรรค์ของเดชา วราชุน มีการดำเนินงานในขั้นตอนที่ 1 โดยเป็นการสุ่มกลุ่มตัวอย่างภาพถ่ายผลงานสร้างสรรค์เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2534 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เดชา วราชุน มุ่งสู่สร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสม อาทิ จากวัสดุโลหะ แผ่นทองเหลือง ทองแดง แหวนโลหะและไม้ โดยรวบรวมภาพผลงานทั้งหมดได้ภาพจำนวน 128 ภาพ ในขั้นตอนที่ 2 ได้จัดกลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของเดชา วราชุน จากขั้นตอนที่ 1 จำนวน 128 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างผลงาน 4 กลุ่มและคัดเลือกผลงานที่มีลักษณะโดดเด่น มี 10 ผลงาน โดยคัดเลือกตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาเป็นผลงานกรณีศึกษา

1) กลุ่มผลงานโลหะที่มีรูปทรงเรขาคณิต

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 (ค.ศ. 1992)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 95 x 135 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 (ค.ศ. 1994)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 110 x 135 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ผลงาน 1999 A ปี พ.ศ. 2542 (1999)

เทคนิคสื่อประสม

ขนาด 122 x 122 ซม.

2) กลุ่มผลงานที่มีการผสมผสานของสะสมหรือวัตถุกับการระลึกถึง

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ของสะสมหมายเลข 5, 2538 (ค.ศ. 1995)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 100 x 98 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : เวลา 1/1996 (พ.ศ. 2539)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 98 x 86 ซม.

3) กลุ่มผลงานรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ธรรมชาติ 1, 2542 (ค.ศ. 1999)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 110 x 135 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ธรรมชาติ 2, 2542 (ค.ศ. 1999)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 110 x 135 ซม.

4) กลุ่มผลงานแบบนามธรรมขอบรอบนอกรูปทรงอิสระ

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : จินตนาการจากธรรมชาติ, 2543 (ค.ศ. 2000)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 105 x 70 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ผลงาน กำเนิดชีวิต ปี พ.ศ. 2543 (2000)

เทคนิคสื่อประสม

ขนาด 120 x 155 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ผลงาน ความประทับใจ 9 ปี พ.ศ. 2545 (2002)

เทคนิคสื่อประสม

ขนาด 215 x 100 ซม.

กลุ่มตัวอย่างที่ 3 เป็นผลงานสร้างสรรค์ของ วิโชค มุกดามณี มีการดำเนินงานในขั้นตอนที่ 1 โดยเป็นการสุ่มกลุ่มตัวอย่างภาพถ่ายผลงานสร้างสรรค์เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ วิโชค มุกดามณี เริ่มสร้างสรรค์งานในรูปแบบสื่อประสม โดยรวบรวมภาพผลงานทั้งหมดได้ภาพจำนวน 132 ผลงาน ในขั้นตอนที่ 2 ได้จัดกลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี จากขั้นตอนที่ 1 จำนวน 132 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างผลงาน 3 กลุ่มและคัดเลือกผลงานที่มีลักษณะโดดเด่น มี 10 ผลงาน โดยคัดเลือกตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาเป็นผลงานกรณีศึกษา

1) จิตรกรรมสื่อประสมระยะแรก

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984)

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 800 x 500 ซม.

2) จิตรกรรมสื่อประสมที่ใช้โครงสร้างรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : หน้าเด็ก 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม พลาสติก ผ้า กระดาษ ไม้และโลหะ

ขนาด 120 x 120 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ผลงานว่าวแห่งสันติภาพ 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม โครงเหล็ก แผ่นโลหะ และสีสเปรย์

ขนาด 120 x 120 ซม.

3) จิตรกรรมชุดโลหะและสื่อประสม: สัญญาณสิ่งแวดล้อม สิ่งของจากธรรมชาติและวัสดุจากความเจริญของเทคโนโลยี

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม, 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม รางวัลเหรียญเงินการแสดงศิลปกรรม

แห่งชาติ พ.ศ. 2530

ขนาด 200 x 200 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) / Signal in Environment (1993)

เทคนิค สื่อประสม

แต่ละชิ้นขนาด 120 x 50 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 200 x 350 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข ปี พ.ศ. 2538 ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข ปี พ.ศ. 2538 (Spring at North's Rain Forest B, 1995) เทคนิค สื่อประสม ขนาด ขนาด 120 x 120 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2

Signal in the Environment 2008/2

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 220 x 165 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: พืชพรรณ, 2557 (ค.ศ. 2014)

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 150 x 170 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ 2559 (ค.ศ. 2016)

เทคนิค สื่อประสม วัสดุเหลือใช้ เศษโลหะ และเชือก

ขนาดสูงประมาณ 300 ซม.

3. ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

3.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลศิลปะสื่อประสมและจิตรกรรมสื่อประสม กรอบแนวคิดทฤษฎีทางศิลปะ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อให้เห็นพัฒนาการทางความคิด แบบอย่างของการสร้างสรรค์ด้านทัศนศิลป์ในรูปแบบจิตรกรรมสื่อประสม

3.2 ศึกษารวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารและภาพถ่ายเกี่ยวกับประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินไทยที่สร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมอย่างต่อเนื่องจนได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในสาขาสื่อผสมโดยมีกรณีศึกษา คือ กมล ทัศนาญชลี เดชา วราชุน และ วิโชค มุกดามณี

3.3 การสัมภาษณ์ศิลปินกรณีศึกษาโดยผู้วิจัย

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผล

4. เครื่องมือการวิจัย

เครื่องมือการวิจัย คือ การสัมภาษณ์ และการใช้เทปบันทึกเสียง

5. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษา โดยติดต่อกับศิลปินกรณีศึกษาให้เรียบร้อยและจะเดินทางไปเก็บข้อมูลด้วยตนเอง โดยใช้การสัมภาษณ์บันทึกเสียง

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

6.1 วิเคราะห์ข้อมูลประสบการณ์ดำเนินชีวิตในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน โดยผู้วิจัยนำข้อมูลของศิลปินแต่ละท่านมาศึกษาเพื่อค้นคว้าเกี่ยวกับประสบการณ์ทางด้านชีวิตครอบครัว ประสบการณ์พื้นฐานด้านการสร้างสรรค์ศิลปะ พัฒนาการด้านการสร้างสรรค์ศิลปะ และการอุทิศตนเพื่อสังคม จากนั้นจึงจะนำข้อมูลด้านประสบการณ์ชีวิตของศิลปินทั้งสามคนมาทาบเพื่อค้นหาลักษณะร่วมและความเป็นปัจเจก ซึ่งจะนำไปสู่การวิเคราะห์ถึงแนวทางในการดำเนินชีวิตอันนำไปสู่เส้นทางความสำเร็จในฐานะของศิลปิน

6.2 วิเคราะห์ข้อมูลแนวคิด รูปแบบและวิธีการสื่อสารในงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปิน โดยเป็นการนำข้อมูลจากเอกสาร ภาพวาด แบบร่างความคิดและการสัมภาษณ์ศิลปินกรณีศึกษามาวิเคราะห์เพื่อหาความต่อเนื่องทางความคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานของศิลปินแต่ละคน โดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนาเกี่ยวกับประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

6.2.1 แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

6.2.2 ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

6.2.3 หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

จากนั้นจึงจะนำข้อมูลด้านการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้งสามคนมาวิเคราะห์เพื่อค้นหาลักษณะร่วม และวิถีการสร้างสรรค์อันเป็นอัตลักษณ์ส่วนตัว ซึ่งจะนำไปสู่การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้เกิดผลซึ่งเป็นองค์ความรู้จากศิลปินแห่งชาติ

บทที่ 4
วิเคราะห์ข้อมูลประสบการณ์ดำเนินชีวิตและการสร้างสรรค์งาน ของศิลปินกรณีศึกษา

งานวิจัย การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559 เป็นการศึกษาประสบการณ์ชีวิตและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติ 3 ท่าน คือ กมล ทัศนาญชลี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านจิตรกรรมและสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2540 เดชา วราชุน ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านภาพพิมพ์และสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2550 และ วิโชค มุกดามณี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2555 การวิจัยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประสบการณ์ดำเนินชีวิต แนวคิด และรูปแบบ ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมจากศิลปินคนสำคัญ โดยเป็นการศึกษาข้อมูลจากภาคเอกสารและภาคสนามด้วยการลงพื้นที่เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ บันทึกเทป และถ่ายภาพ แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์หาความต่อเนื่องภายใต้เนื้อหา 3 ด้านใหญ่ ๆ คือ

1. ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปิน
2. การสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน
3. ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินที่มีลักษณะโดดเด่น โดยมีเกณฑ์วิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ ดังนี้
    1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน
    2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม
    3) หลักการทางศิลปะ
        ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน
        ข) โครงสร้างในการจัดภาพ
        ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

โดยผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์จากศิลปินแห่งชาติทั้ง 3 ท่าน ซึ่งแต่ละท่านได้อำนวยความสะดวกให้ข้อมูลภาพ ผลงานแบบร่าง และข้อมูลประกอบงานสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์และเรียบเรียงข้อมูลไว้ ดังนี้

1. ดร. กมล ทัศนาญชลี

เกี่ยวกับประสบการณ์ดำเนินชีวิตและการสร้างสรรค์งานของ กมล ทัศนาญชลี ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลพื้นฐานจากเอกสาร และได้รับความอนุเคราะห์การสัมภาษณ์ศิลปิน ณ หอศิลปะราชดำเนิน กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2558 ข้อมูลจากการบรรยายประกอบกิจกรรม ครุศิลปะสร้างสรรค์ศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ รุ่น 9 ในวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2561 และจากการสัมภาษณ์ศิลปินเมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2561 ณ หออัครศิลปิน ตำบลคลองห้า อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

1.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของ กมล ทัศนาญชลี

กมล ทัศนาญชลี เกิดเมื่อวันที่ 17 มกราคม พ.ศ. 2487 ในครอบครัวตระกูลช่างสิบหมู่ ในย่านวงเวียนใหญ่ ฝั่งธนบุรี กรุงเทพมหานคร กมล ทัศนาญชลี เป็นบุตรชายคนโตของนายประเสริฐและนางสายหยุด (สดประเสริฐ) เมื่ออายุ 7-8 ปี กมล ทัศนาญชลี เริ่มเรียนรู้พื้นฐานงานช่างและงานศิลปะแบบประเพณีโบราณของไทยจากคุณตาส่าง สดประเสริฐ ผู้ซึ่งเป็นช่างสิบหมู่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 6 “คุณตาส่างเป็นศิษย์เอกหลวงตาโม้แห่งวัดเชิงเลน กรุงเทพฯ...ท่านเป็นสหายสนิทของท่านขรัวอินโข่ง ศิลปินไทยที่โด่งดังในสมัยรัชกาลที่ 4 สืบเนื่องกันต่อๆ มา” (กมล ทัศนาญชลี, 2542) การหล่อหลอมด้านศิลปะงานช่างและงานศิลปะแบบประเพณีโบราณตั้งแต่วัยเยาว์ทำให้ กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินที่มีทักษะ ความรู้ความกระจ่างและความเชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยหลากแขนง ประสบการณ์เหล่านี้ได้กลายมาเป็น “รากแก้ว” (กมล ทัศนาญชลี, 2561) ฝังลึกซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับศิลปินในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานของตนเองให้มีความก้าวไกลในระดับนานาชาติ

การหล่อหลอม แรงสนับสนุนและความเข้าใจจากครอบครัวส่งผลให้ กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินที่มีความมุ่งมั่น ศึกษาหาความรู้ด้านต่างๆ อย่างไม่หยุดนิ่ง ทั้งในด้านประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย เอเชีย อเมริกัน และยุโรป ศึกษาผลงานประวัติส่วนตัวของศิลปินระดับชาติและระดับโลก รวมทั้งศึกษาการจัดการด้านพิพิธภัณฑ์ขณะพำนักอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกา

เมื่อปี พ.ศ. 2503 กมล ทัศนาญชลี เข้าศึกษาด้านศิลปะแบบประเพณีและแบบสากล ณ โรงเรียนเพาะช่าง สมัยครูจิตร์ (ประกิต) บัวบุศย์ เป็นอาจารย์ใหญ่ เมื่อเข้าศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง กมล ทัศนาญชลี เริ่มเปลี่ยนวิถีการทำงานโดยเริ่มแยกงานเรียนและงานแสดงออกจากกัน กมล ทัศนาญชลี ได้รับการสนับสนุนให้นำผลงานเข้าร่วมแสดงในกลุ่มของครูเฉลิม นาครีรักษ์ ซึ่งเป็นครูผู้สอน ชีวิตในฐานะของศิลปินจึงเริ่มต้นขึ้น “ตอนที่ผมเรียนที่โรงเรียนเพาะช่างผมก็มีความรู้และพื้นฐานด้านงานศิลป์มาในระดับหนึ่งแล้ว จึงสามารถพัฒนางานออกไปสู่แนวทางอื่นได้ก้าวหน้ากว่าเพื่อนนักเรียนคนอื่น ๆ ผมเริ่มมีสตูดิโอส่วนตัว ในเวลากลางวันผมทำงานเรียน ส่วนในเวลากลางคืนผมทำงานสร้างสรรค์อิสระ” (กมล ทัศนาญชลี, 2558) กระทั่งมีผลงานแสดงเป็นที่รู้จักในกลุ่มผู้ชมชาวไทยและชาวต่างชาติ ต่อมาเมื่อเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตรได้เพียงหนึ่งเทอมการศึกษาก็ได้รับทุนสนับสนุนจากสถาปนิก ศิลปิน และนักสะสมศิลปะชาวอเมริกันนาม มร.วิลเลี่ยม บิลล์ อเล็กซานเดอร์ (Mr. William Bill Alexander) ให้เดินทางไปสหรัฐอเมริกาเมื่อปี พ.ศ. 2512 เพื่อจัดนิทรรศการ ดูงานศิลปะทั่วรัฐแคลิฟฟอร์เนียและพิพิธภัณฑ์ในรัฐอื่นๆ ของสหรัฐอเมริกา พร้อมกับศึกษาศิลปะด้านภาพพิมพ์เพิ่มเติมในช่วงปี พ.ศ. 2513-2520 (ค.ศ.1970-1977) ณ สถาบันศิลปะโอทิส (Otis Art Institute) ขณะศึกษา กมล ทัศนาญชลี ริเริ่มงานภาพพิมพ์ในมิติใหม่ที่แขวกขนบ “เราเห็นว่า ส่วนใหญ่แล้วศิลปินทั่วไปมักทำงานภาพพิมพ์เป็นแค่แบบสองมิติ ตอนนั้นก็เลยคิดทำสามมิติขึ้นมา พออยู่ได้สักสามปี ก็พัฒนางานภาพพิมพ์จากหลอดสีมาเป็นสามมิติแล้วไปติดตั้งในทะเลทรายในปี ค.ศ. 1975 (พ.ศ. 2518) ก็ประสบความสำเร็จ เราทำในสิ่งที่คนอื่นๆ ยังไม่เคยทำ”(กมล ทัศนาญชลี, 2561) กมล ทัศนาญชลี ส่งผลงานเข้าร่วมแสดงในพิพิธภัณฑ์ต่างๆ และได้รับรางวัลทรงเกียรติมากมายจากผลงานภาพพิมพ์ จิตรกรรมและสื่อประสม “พิพิธภัณฑ์หลายแห่งสนใจผลงานและซื้อสะสม อาทิ Palace of Legion of Honor, the de Young Museum of Fine Arts, Asia Museum in San Francisco, the Oakland Museum of California, Oakland and Pacific Asia Museum in Pasadena” (กมล ทัศนาญชลี, 2553)

หลังจากสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโทในปี พ.ศ. 2520 (ค.ศ. 1977) ต่อมาปี พ.ศ. 2522 (ค.ศ. 1979) กมล ทัศนาญชลี ได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์สอนศิลปะทั้งในระดับปริญญาตรีและปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยเบิร์คเลย์ (University of California at Berkeley) เป็นเวลา 3 ปี ในขณะที่สอนหนังสือ กมล ทัศนาญชลี ก็ไม่เคยหยุดการสร้างสรรค์งานและในปี พ.ศ. 2523 (ค.ศ. 1980) กมล ทัศนาญชลี ได้รับเลือกให้เป็นศิลปินยอดเยี่ยมประจำปีของรัฐแคลิฟอร์เนียและได้รับเกียรติให้จัดแสดงผลงานที่พิพิธภัณฑ์โอ๊คแลนด์ในรัฐแคลิฟอร์เนีย (Oakland Museum of California) การเผยแพร่ผลงานศิลปะของ กมล ทัศนาญชลี มีอย่างสม่ำเสมอ การแสดงผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพมหานคร เมื่อปี พ.ศ. 2523, 2529, 2533, 2538, 2540 และ 2542 นับเป็นการเผยแพร่และการขับเคลื่อนทิศทางการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ๆ ให้กับวงการศิลปกรรมของไทย สมพร รอดบุญ กล่าวเกี่ยวกับ งานสร้างสรรค์ ชุดหลอดสีที่จัดวางบนทะเลทรายซึ่งขึ้นทำใหม่ แล้วจัดแสดงในประเทศไทยในปี พ.ศ. 2533 (ค.ศ.1990) ของ กมล ทัศนาญชลี ว่า “กมลน่าจะเป็นศิลปินคนแรกที่ได้นำศิลปะสื่อผสม ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม ศิลปินในแนวของอินสตอลเลชั่น และศิลปะในแนวของคอนเซปชวลที่มีความสมบูรณ์ทั้งด้านความคิดและการแสดงออกมาเผยแพร่ต่อวงการศิลปะของไทยในรอบยี่สิบปีที่ผ่านมา” (สมพร รอดบุญ, 2542)

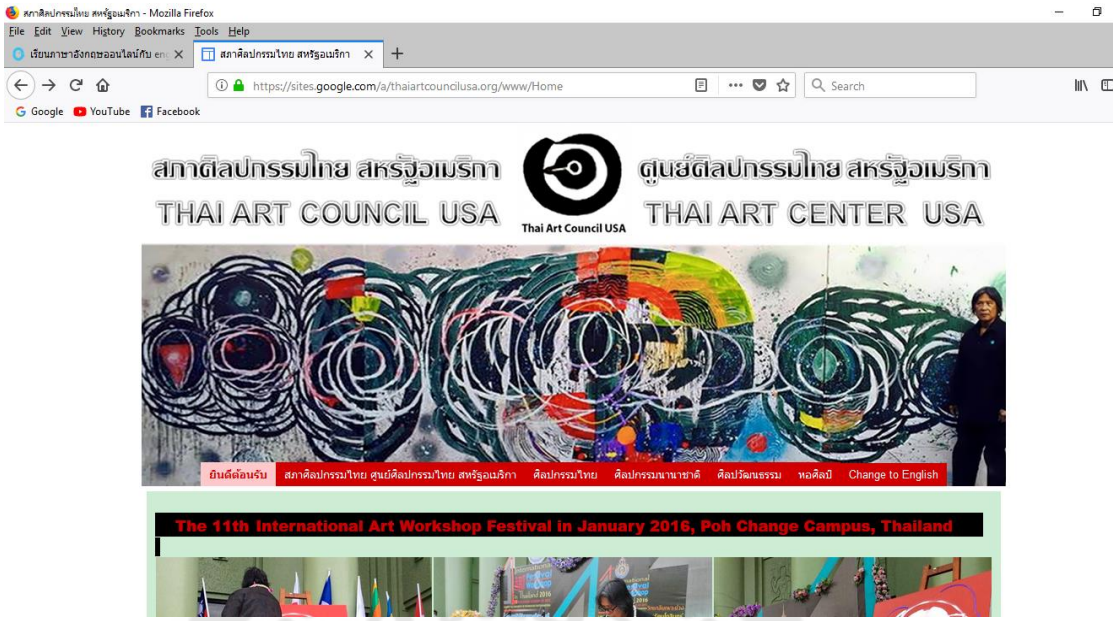
ด้วยความวิริยะอุตสาหะ ความมุ่งมั่น การอุทิศตน และคุณูปการที่สร้างให้แก่วงการศิลปะอย่างต่อเนื่องมานานนับหลายสิบปี ในปี พ.ศ. 2540 (ค.ศ. 1997) กมล ทัศนาญชลี ได้รับเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2540 ซึ่งขณะนั้น กมล ทัศนาญชลี มีอายุ 53 ปี นับเป็นศิลปินแห่งชาติของไทยที่อายุน้อยที่สุดที่ได้รับเกียรติรางวัล และในปีเดียวกันนั้นเอง สภามหาวิทยาลัยบูรพาได้มีมิติเป็นเอกฉันท์ (เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม 2540) ให้มอบปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (ศป.ด.) จิตรกรรม กมล ทัศนาญชลี ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นศิลปินสองซีกโลก ท่านยังคงเดินทางระหว่างสหรัฐอเมริกา-ไทยและสร้างสรรค์งานศิลป์อย่างต่อเนื่อง ในปี พ.ศ. 2558 (ค.ศ. 2015) กมล ทัศนาญชลี ได้เป็นตัวแทนศิลปินในประเทศไทยเข้าร่วมแสดงงานในมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ประเทศอิตาลี

ด้านการอุทิศตนเพื่อสังคม กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงในฐานะของศิลปินผู้สร้างสรรค์ และเป็นศิลปินที่ทำงานอุทิศตนด้วยการใช้เงินทุนส่วนตัวเพื่อสนับสนุนวงการศิลปกรรมของไทยมาอย่างยาวนาน โดยมีความมุ่งหวังในการยกระดับวงการศึกษาศิลปะและวงการศิลปกรรมของไทยให้มีความก้าวทัน ก้าวหน้าและก้าวไกลนานาประเทศ จากแนวคิดที่ต้องการช่วยเหลือสนับสนุนส่งเสริมให้ศิลปินไทยได้มีโอกาสได้ชื่นชมสัมผัสผลงานศิลปกรรมในพิพิธภัณฑ์ของประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี พ.ศ. 2522 กมล ทัศนาญชลีได้ก่อตั้งศูนย์ศิลปกรรมไทยที่สหรัฐอเมริกาเพื่อเป็นศูนย์กลางการติดต่อและสนับสนุนศิลปินไทยทั้งในสหรัฐอเมริกาและในประเทศไทย ต่อมาในปี พ.ศ. 2525 ตั้งเป็นสภาศิลปกรรมไทยโดยมีพิพิธภัณฑ์ แปซิฟิก เอเชีย (Pacific Asia Museum) ในมลรัฐแคลิฟอร์เนียรับรอง และต่อมากลายเป็น Thai Art Council U.S.A ในปัจจุบัน นอกจากนั้นแล้ว กมล ทัศนาญชลี ยังมีความตั้งใจ “จะนำความรู้และผลงานศิลปะที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาเผยแพร่แก่ศิลปินครูศิลปะ นักศึกษาและผู้สนใจในศิลปะทั้งระบบเลกเช่อร์และแสดงผลงานในกรุงเทพฯ และส่วนภูมิภาค” (เฉลิม นาคีรักษ์, 2538) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2512 เป็นต้นมา กมล ทัศนาญชลี มุ่งมั่น สร้างสรรค์ สนับสนุนส่งเสริมและเผยแพร่ความรู้ศิลปะร่วมสมัยให้กับวงการศิลปกรรมของไทย กระทั่งปัจจุบัน โครงการหลากหลายที่ กมล ทัศนาญชลี ริเริ่มไว้ได้รับความร่วมมือจากหน่วยงานมหาวิทยาลัย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) และกระทรวงวัฒนธรรม (วธ.) ช่วยให้การสนับสนุนงบประมาณ

ภาพประกอบ 35 กมล ทัศนาญชลี บรรยายในโครงการถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติ เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2561 ณ หออัครศิลปิน จังหวัดปทุมธานี

ที่มา: ภาพถ่ายโดย ทักษิณา พิพิธกุล เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2561

สภาศิลปกรรมไทย สหรัฐอเมริกา ยังคงดำเนินการสนับสนุนการจัดกิจกรรมด้านศิลปะอย่างต่อเนื่อง โดยมีการจัดกิจกรรมทั้งในและต่างประเทศ อาทิ โครงการ บ่มเพาะคนต้นแบบศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ มหกรรมปฏิบัติงานศิลปกรรมนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง โครงการแลกเปลี่ยนศิลปะนานาชาติ L.A. Artcore โครงการ Young Artists Talent โครงการ International Art Exchange Thailand-USA. และโครงการงานนิทรรศการ กมล และศิลปินรับเชิญ (Kamol and His Artist Friends) โดยเป็นการเชื้อเชิญศิลปินไทยที่เคยเดินทางไปเผยแพร่ดูงานศิลปะร่วมสมัยในอเมริกาภายใต้โครงการสภาศิลปกรรมไทย เข้าร่วมแสดงงานนิทรรศการ เป็นต้น ซึ่งสามารถติดตามข้อมูลข่าวสารของสภาศิลปกรรมไทย สหรัฐอเมริกา ได้ที่ https://sites.google.com/a/thaiartcouncilusa.org/www/Home



ภาพประกอบ 36 เว็บไซต์ของสภาศิลปกรรมไทย สหรัฐอเมริกา

ที่มา: https://sites.google.com/a/thaiartcouncilusa.org/www/Home

รางวัลและเกียรติคุณครั้งสำคัญ (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2542)

ปี พ.ศ. 2523 ได้รับรางวัลศิลปินประจำปี พ.ศ. 2523 ของโอคแลนด์ มิวเซียม คาลิฟอร์เนีย

ปี พ.ศ. 2522-2525 เป็นผู้ริเริ่มจัดตั้งศูนย์ศิลปกรรมไทย สหรัฐอเมริกา ในนครลอสแอนเจลิส และได้รับเกียรติแต่งตั้งเป็นประธานคณะกรรมการสภาศิลปกรรมไทย พิพิธภัณฑ์ แปซิฟิคเอเชีย คาลิฟอร์เนีย

ปี พ.ศ. 2533 ได้รับเชิญแสดงผลงานเดี่ยวที่ โอคแลนด์ มิวเซียม คาลิฟอร์เนีย

ปี พ.ศ. 2533 ได้รับทุน ซี.เอ.ซี คาลิฟอร์เนีย อาร์ต เคาน์ซิล

ปี พ.ศ. 2540 ได้รับศิลปะดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จากมหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา และมหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ

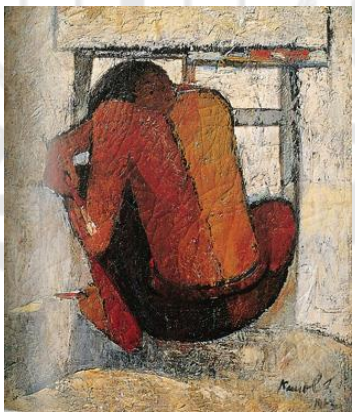
ปี พ.ศ. 2540 ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2540

ได้รับเกียรติมีผลงานศิลปะสะสมถาวรอยู่ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ มหาวิทยาลัย หอศิลปะ ห้องสมุด ตลอดจนสถานที่ราชการต่างๆ ในสรัฐอเมริกา และผลงานศิลปะสะสมของเอกชนในประเทศต่าง ๆ ภาคพื้นยุโรปและเอเชีย ฯลฯ

ในปี พ.ศ. 2558 ได้เป็นตัวแทนศิลปินในประเทศไทยเข้าร่วมแสดงงานในมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ประเทศอิตาลี

1.2 การสร้างสรรค์ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี

ด้วยพื้นฐานด้านศิลปะอันแข็งแกร่ง กมล ทัศนาญชลี สามารถทำงานศิลป์ได้หลากหลายรูปแบบ ผนวกกับความเป็นศิลปินที่มีความมุ่งมั่น ศึกษาหาความรู้ทางศิลปะและศึกษาผลงานศิลปินระดับโลกอย่างกว้างขวาง จึงทำให้ กมล ทัศนาญชลี สามารถสร้างสรรค์งานได้ก้าวหน้ากว่าเพื่อนคนอื่น ๆ กมล ทัศนาญชลี กล่าวถึง ช่วงเวลาเข้าเรียนศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างเมื่อปี พ.ศ. 2503 ว่า “ผมเริ่มเปลี่ยนวิถีการทำงานโดยเริ่มแยกงานเรียนและงานแสดงออกจากกัน...ผมเริ่มมีสตูดิโอตั้งแต่เป็นนักเรียนเพาะช่าง ผมทำงานหนัก ในขณะที่ผมยังเรียนอยู่ที่เพาะช่าง ผมใช้เวลาตอนกลางคืนทำงานศิลปะสร้างสรรค์และจัดแสดง” (กมล ทัศนาญชลี, 2561) กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์และแสดงงานทั้งงานกลุ่มและงานเดี่ยวอย่างต่อเนื่อง โดยลักษณะผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2503-2512 เป็นการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ชีวิตชาวบ้าน เรื่องราวความทุกข์ยากของมนุษย์ และสงครามเวียตนาม ที่สะท้อนให้เห็นความคิดคำนึงของศิลปินที่มีต่อมนุษย์และสังคมโลก



ภาพประกอบ 37 ผลงาน Birthday (Self-Portrait) ปี พ.ศ. 2505 (1962)
เทคนิคสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ ขนาด 24 x 18 นิ้ว.

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพมหานคร (2542) สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี หน้า 55

ช่วงปี พ.ศ. 2513-2520 (ค.ศ.1970-1977) เป็นช่วงเวลาที่ กมล ทัศนาญชลี ศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ในระดับปริญญาตรีและปริญญาโท ณ สถาบันโอทิส (Otis Art Institute) เมืองลอสแองเจลิส ประเทศสหรัฐอเมริกา อันก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปิน โดยศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ ตั้งข้อสังเกตว่า

> การศึกษาภาพพิมพ์ของเขาได้สร้างโลกใหม่ทางศิลปะขึ้น กมล ทัศนาญชลี หันไปสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ ธรรมชาติใหม่ของภาพพิมพ์ได้มีส่วนลดท่าทีหลายอย่างของภาพเขียนลง วัฒนธรรมเลือกสรรวัสดุใกล้ๆ ตัว นำมาเป็นสื่อดลใจเพื่อสร้างเป็นงานศิลปะเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในงานของเขา...ภาพพิมพ์ส่วนใหญ่ก็เป็นภาพพิมพ์แบบเทคนิคผสมที่ผสมผสานกรรมวิธีหลายอย่างของภาพพิมพ์ไว้ด้วยกัน เช่น เอทชิง คอโลกราฟ อัดภาพจากซีรอกซ์ ภาพพิมพ์บนรูปทรง 3 มิติ...(วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547)

ศาสตราจารย์ ดร.อภินันท์ โปษยานนท์ กล่าวถึงช่วงเวลาที่ กมล ทัศนาญชลี พำนักอยู่ที่สหรัฐอเมริกา อันเป็นช่วงเวลาที่ศิลปินได้พัฒนาแนวทางการสร้างสรรค์ของตนเอง ว่า

> ขณะที่พำนักอยู่ ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ตั้งแต่ ปี ค.ศ. 1969 (ปี พ.ศ. 2512) กมล ทัศนาญชลี เปิดตนเองออกสู่งานศิลปะร่วมสมัยหลากหลายรูปแบบในขณะนั้น อาทิ ศิลปะป๊อป อาร์ต ศิลปะเน้นความคิด (Conceptual Art) ศิลปะกับสภาพแวดล้อม (Environmental Art) รวมไปถึงงานจิตรกรรมของอินเดียแดง (American Indian Painting) และ กมล ทัศนาญชลี ได้คิดประดิษฐ์และสร้างสรรค์การแสดงออกใหม่ ๆ ที่นำเสนอให้เห็นถึงพัฒนาการที่ก้าวหน้าในวงการศิลปกรรมของไทย (Poshyananda, Apinan, 1970)

หลังจากจบการศึกษา ต่อมาปี พ.ศ. 2522 (ค.ศ. 1979) กมล ทัศนาญชลี ได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์สอนศิลปะทั้งในระดับปริญญาตรีและปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยเบิร์คเลย์ (University of California at Berkeley) เป็นเวลา 3 ปี ในช่วงระยะเวลากว่า 10 ปีที่ กมล ทัศนาญชลี ใช้ชีวิตอยู่ในสหรัฐอเมริกานับเป็นช่วงเวลาอันสำคัญที่ทำให้เกิดการพัฒนาผลงาน โดยในช่วงระยะปีแรกที่ย้ายมาอยู่ประเทศสหรัฐอเมริกา กมล ทัศนาญชลี ยังคงสร้างสรรค์งานที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสงครามเวียตนามและความทุกข์ยากของมนุษย์ในรูปแบบพรรณนาเรื่องราวเชิงสัญลักษณ์นิยมภายใต้รูปทรงกึ่งนามธรรม ต่อมาปี พ.ศ. 2514 (ค.ศ. 1971) ศิลปินเริ่มค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์งานของตนเองในสภาพแวดล้อมใหม่ โดยให้ความสนใจกับสิ่งที่เป็นสภาพแวดล้อมปัจจุบันในประเทศสหรัฐอเมริกา นั่นคือเรื่องราวใกล้ตัว เรื่องราวของตนเองในฐานะ

ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะและเรื่องราวของศิลปะร่วมสมัย อีกทั้งมีความปรารถนาที่จะทำให้ผลงานของตนเองมีความเป็นสากล สามารถสื่อสารกับคนชาติตะวันตกด้วยภาษาทางศิลปะที่ไม่ต้องอาศัยการเล่าเรื่อง ดังนั้น ผลงานการสร้างสรรค์ของ กมล ทัศนาญชลี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514 (ค.ศ. 1971) จึงเริ่มมีความเป็นนามธรรม โดยการสร้างสรรค์ด้วยสื่อภาพพิมพ์แบบนามธรรม การสร้างสรรค์งานด้วยการผสานวัสดุและเทคนิค ไปจนถึงการสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติและพื้นที่ติดตั้ง กมล ทัศนาญชลี ให้สัมภาษณ์ว่า (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

> ขณะที่อยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกาเรื่องราวของสงครามเวียตนามยังทำต่อเนื่องไปอีกปีหนึ่ง แต่พอขึ้นปีที่สองผมมีความรู้สึกว่า ภาพที่อยู่ในเมืองไทยมันเริ่มจางหาย ความรู้สึกเกี่ยวกับสงครามก็เริ่มไม่ชัดเจน เพราะเราไม่ได้อยู่ในเหตุการณ์นั้น เราจึงเริ่มค้นหาตัวเองใหม่ และคิดว่าควรจะทำเรื่องในปัจจุบันดีกว่า หากเราไปทำงานเรื่องสงครามแบบนั้นจะเป็นการแสร้งเพราะมันไม่รู้จริง ก็เลยหาสิ่งใกล้ตัว พวกลูกกลิ้ง หลอดสีมาทำเป็นทั้ง subject และ object การทำงานภาพพิมพ์ ส่วนใหญ่แล้วศิลปินทั่วไปก็จะพิมพ์เป็นแค่แบบสองมิติ ก็เลยคิดทำแบบสามมิติขึ้นมา พออยู่ที่สหรัฐอเมริกาได้สักสามปี (พ.ศ. 2516 / ค.ศ.1973) ก็พัฒนางานภาพพิมพ์จากหลอดสีมาเป็นสามมิติแล้วไปติดตั้งในทะเลทราย ก็ประสบความสำเร็จ ได้ทำในสิ่งที่คนอื่น ๆ ยังไม่เคยทำ

ขณะศึกษาอยู่ ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ ในมิติใหม่ ๆ โดยมีการผสมผสานเทคนิคและวัสดุ มีการทำให้เป็นรูปทรงสามมิติและมีการจัดวางในธรรมชาติ ในระยะแรก กมล ทัศนาญชลี นำเอารูปทรงจากลูกกลิ้งกับหลอดสีและจานสีทำงานศิลป์มาเป็นรูปแบบในการสร้างสรรค์และพัฒนางานภาพพิมพ์ให้เกิดอยู่บนระนาบสามมิติ จากนั้นจึงพัฒนามาเป็นงานประติมากรรม มีแสง สี เสียง พร้อมอยู่ในงาน โดยในช่วงปี พ.ศ. 2518-2520 (ค.ศ. 1975-1977) กมล ทัศนาญชลี ได้นำหลอดสีขนาดใหญ่ไปทำงานร่วมกับธรรมชาติ ชายหาด ทะเลทรายและหุบเขาในหลายมลรัฐ อาทิ การสร้างสรรค์งานโปรยสีฝุ่นในทะเลทรายโมฮาวี (Mojave) รัฐแคลิฟอร์เนียเมื่อปี พ.ศ. 2518-2519 (ค.ศ. 1975-1976) ศิลปินปล่อยให้กระแสลมเป็นสื่อนำพาสีกระจายตัวไปในระยะทางยาวไกล บนพื้นทะเลทรายซึ่งทำหน้าที่เสมือนผืนผ้าใบ ในช่วงระยะเวลาเดียวกันนั้นเองที่ กมล ทัศนาญชลี ริเริ่มการทำงานภาพพิมพ์ในรูปแบบสามมิติภายใต้รูปทรงหลอดสีและริเริ่มนำวัสดุต่างๆ อาทิ ก้อนหิน กระดาษ เชือก เหล็ก ลวด ซิป หลอดไฟนีออน เรซิ่นและไฟเบอร์กลาส เข้ามาผสมผสานในงานสื่อประสมแบบจัดวาง ซึ่งงานดังกล่าวเรียกได้ว่า “เป็นภาพพิมพ์สื่อประสมและเป็นประติมากรรมอยู่กับธรรมชาติ” (จัตวา

กลิ่นสมุทร, 2553) ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี ได้ก้าวออกจากห้องแสดงงานสี่เหลี่ยมสู่พื้นที่อันกว้างใหญ่

ภาพประกอบ 38 ผลงาน Artist's Colors, 1975-2010
3 Dimension Printed, Silk Screen and Mixed Media Installation

ที่มา: http://www.siamrath.co.th/web/?q=node/29595

ภาพประกอบ 39 ผลงาน Artist's Color Series III no.2, 1979-1980
Paper, Fiberglass & Neon Light, 72" x 8" x 5" Each.

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพมหานคร (2542) Kamol Tassanan chalee in Retrospect. ใน สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี หน้า 76

ผลงานจิตรกรรม ภาพพิมพ์และงานสื่อประสมที่มีการใช้วัสดุและสื่อหลากหลายสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2518-2520 (ค.ศ. 1975 -1977) อาทิ Project in Mojave Desert (ค.ศ.1975-1976) ผลงานชุด Artist's Color Series (ค.ศ.1975 -1980) ที่ Arizona และ Grand Canyon ผลงานชุด Birthday Self-Portrait (ค.ศ. 1976-1977) ซึ่งบางชิ้นงานต้องใช้วัสดุเรซิ่นและไฟเบอร์กลาสเริ่มส่งผลต่อสุขภาพและระบบการหายใจ กมล ทัศนาญชลี จึงมองหาวัสดุใหม่ในการแสดงออก นั่นคือ การสร้างสรรค์ผลงานจากกระดาษทำมือ ด้วยต้องการหลีกเลี่ยงจากความซ้ำซากและน่าเบื่อต่อข้อจำกัดจากวัสดุแบบโรงงานผลิต สู่การสร้างสรรค์ที่ศิลปินสามารถควบคุมและสร้างพื้นผิว สี ของกระดาษที่ผลิตขึ้นด้วยมือ ศิลปินจึงได้หวนกลับไปใช้กระดาษทำมือ ซึ่งการนำกลับมาใช้ใหม่ครั้งนี้เป็นการใช้ในลักษณะที่ให้ตัวกระดาษได้แสดงคุณสมบัติของตัวมันเองออกมาอย่างหลากหลาย โดย กมล ทัศนาญชลี ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในงานปริญญานิพนธ์ของ พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า (กมล ทัศนาญชลี, 2545) ถึงวิธีทำกระดาษที่ทำขึ้นเองดังนี้

> เยื่อกระดาษสาผสมกับกระดาษภาพพิมพ์ของอเมริกาและฝรั่งเศส โดยนำกระดาษมาแช่น้ำทิ้งไว้ให้เปื่อย แล้วนำมาเข้าเครื่องปั่นจนละเอียด อัตราส่วนผสมให้น้ำมากกว่าเยื่อกระดาษ ประมาณ 3/10 ส่วน แล้วเทลงบนแผ่นมุ้งลวดตาข่ายขนาดและรูปทรงที่ต้องการ จึงนำไปตากแดดให้แห้งสนิท แล้วลอกกระดาษทำเองออกจากมุ้งลวด นำไปสร้างงานต่อไป ในขั้นตอนการเทกระดาษปั้นลงบนมุ้งลวดนั้น สามารถผสมสีลงในเนื้อกระดาษหรือผสมวัสดุที่ต้องการ เช่น เชือก ด้าย เศษไม้ลงในเนื้อกระดาษในขั้นตอนนี้ได้ หรืออีกวิธีการหนึ่งซึ่งไม่ต้องเทกระดาษทำเองลงบนมุ้งลวด คือ การนำกระดาษทำเองไปติดบนแผ่นไม้ หรือแผ่นไม้อัดที่ตัดเป็นรูปทรงตามต้องการ โดยแผ่นไม้ต้องเจาะรูให้ทะลุหลายรูเพื่อเป็นส่วนยึดกระดาษกับแผ่นไม้ให้แน่น และเป็นรูที่น้ำไหลออกทำให้กระดาษแห้งเร็วขึ้น

วัสดุกระดาษทำมือยังอำนวยให้ศิลปินสามารถผสมสี ผสมผสานปะติดวัสดุหลากหลาย เปิด ฉีก ผ่า เย็บปัก และสามารถทำกรอบของผลงานให้หลุดออกจากกรอบการสร้างสรรค์บนพื้นที่สี่เหลี่ยมของผืนผ้าใบ ปัจจุบันศิลปินก็มีความตระหนักมากขึ้น ในการสร้างสรรค์งานศิลปะโดยใช้สีและสื่อที่ไม่ส่งผลร้ายต่อสุขภาพร่างกาย อาทิ การเลือกใช้สีอะคริลิกแทนการใช้สีน้ำมัน การทำงานบนพื้นที่โล่งแทนการทำงานในห้องที่ปิดมิดชิด และการใช้วัสดุ

กระดาษทำมือ แทนการใช้วัสดุเคมีสังเคราะห์ (สมพร รอดบุญ, 2542) กล่าวเกี่ยวกับวัสดุจากกระดาษทำมือ ของกมล ทัศนาญชลี ว่า

> กมลเริ่มทำกระดาษใช้เองสำหรับงานศิลปะตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 (ค.ศ. 1975) เหตุผลก็มีว่าเขาเบื่อหน่ายกับการใช้กระดาษที่ถูกผลิตออกมาอย่างดีจากระบบอุตสาหกรรม การทำกระดาษด้วยตนเองทำให้เขาสามารถผลิตพื้นผิวและสีที่แตกต่างหลากหลาย และการฝังอะไรต่อมิอะไรตามที่เขาต้องการ งานกระดาษทำมือเป็นอย่างหนึ่งที่เป็นต้นกำเนิดของงานสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี ผลงานชุดหลอดสีกับลูกกลิ้งส่วนหนึ่งก็ทำมาจากกระดาษทำมือ และยังคงเป็นผลงานที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์งานปัจจุบัน กระดาษทำมือในงานของกมลไม่ได้ถูกใช้เพียงเพื่อเป็นสื่อวัสดุที่เหมาะสมในการแสดงออกเท่านั้น แต่ความหลากหลายของตัวเนื้อกระดาษเป็นสิ่งสำคัญที่สะท้อนความคิดและอารมณ์ความรู้สึกของศิลปิน

ในช่วงทศวรรษ 1980 (พุทธทศวรรษ 2523) เป็นต้นมา กมล ทัศนาญชลี ไม่เพียงมุ่งสู่การใช้กระดาษทำมือเพื่อเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยต้องการให้ปลอดภัยจากปัญหาด้านสุขภาพ แต่ด้วยความเป็นนักคิดที่ต้องการสร้างสรรค์สิ่งใหม่อยู่ตลอดเวลา กมล ทัศนาญชลี ได้นำเสนอประเด็นการสร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ของตนเองซึ่งเป็นคนจากซีกโลกตะวันออกเดินทางมาสู่โลกตะวันตก การผสานสุนทรียภาพระหว่างศิลปะโบราณของไทยเข้ากับศิลปะร่วมสมัยแบบตะวันตก โดยการใช้ภาพรอยพระพุทธบาทและหนังใหญ่ผสมผสานเข้ากับการแสดงออกอย่างอิสระตามแนวทางศิลปะร่วมสมัยแบบตะวันตก “ความเป็นตะวันตกสะท้อนผ่านการใช้สื่อทางเทคนิคที่เราเห็นได้จากการใช้สี พื้นผิวและวัสดุ ความเป็นตะวันออกได้สะท้อนผ่านรูปทรงสัณฐานเค้าโครงของชิ้นงาน” (สมพร รอดบุญ, 2542) อาทิ ผลงานชุดพระพุทธบาทหนังใหญ่ (Buddha Footprint, Nang-Yai Series, ค.ศ.1982)

การผสมผสานรากเหง้าศิลปวัฒนธรรมโบราณของไทยเข้ากับศิลปวัฒนธรรมตะวันตกที่ตั้งต้นจากรอยพระพุทธบาท หนังใหญ่ พุทธศาสนา และปรัชญาว่าด้วย ดิน น้ำ ลม ไฟ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 (1980) ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ของ กมล ทัศนาญชลี ในการนำแก่นปรัชญาตะวันออกที่เป็นสากลมานำเสนอ โดยศิลปินให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดในการทำงานด้วยวิธีการลดทอนรูปทรงเพื่อให้รูปแบบของงานมีความเป็นสากล ว่า

> ศิลปะเป็นภาษาสากล ความเป็นตะวันตกและตะวันออกมันก็มีความแตกต่างกัน คนตะวันตก บางทีหกเดือนเขายังไม่เห็นแดด มีหมอกลง มันมีความเบลอ ไม่ชัด ความไม่สิ้นสุดและความลึกลับต่อสิ่งที่ปรากฏแก่สายตา ในขณะที่ตะวันออกมีแดดจ้าเห็นทุกอย่างชัดหมดเราถึงบอกเล่าเรื่องราวชัดเจน ดังนั้น รูปทรงของหนังใหญ่ หรือรอยพระพุทธบาทจะตัดรายละเอียดออกหมดไม่มีการเล่าเรื่อง ลดทอนให้เหลือเพียงโครงร่าง ให้เหลือเพียงสัญลักษณ์ ให้เหลือเป็นเพียงความคิดรวบยอดที่สำคัญ เหลือเพียงสิ่งที่เป็นสากล เป็นความรู้สึกที่สามารถถ่ายทอดให้คนต่างชาติเข้าใจได้ (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

กมล ทัศนาญชลี ยังคงใช้ฐานคิดและการสร้างสรรค์งานจากชุด หนังใหญ่ จนเกิดกลายเป็นอัตลักษณ์ส่วนตน โดยการสร้างสรรค์ด้วยการใช้สื่อและวัสดุหลากหลาย อาทิ กระดาษทำเอง เชือก ลวด ขนนก ปีกแมลงทับ ก๊อกน้ำ และงานแกะสลักไม้ นักวิชาการบางท่านเรียกผลงานในช่วงนี้ว่า Mural Sculpture (สมพร รอดบุญ, 2542) (มีความหมายอ้างอิงถึงประติมากรรมฝาผนังซึ่งเป็นคำเรียกที่ล้อกับคำว่าจิตรกรรมฝาผนังหรือ Mural Painting: ผู้วิจัย) จากการสร้างสรรค์งานสื่อประสมด้วยกระดาษทำมือ มีการฝังวัสดุสะสมที่ศิลปินสนใจลงไป ในระยะต่อมาได้มีการเปลี่ยนพื้นหลังจากกระดาษเป็นแผ่นไม้อัด เพื่อความทนทาน การสร้างมิติที่และรูปทรงที่ซับซ้อนหลากหลาย

เฉลิม นาคีรักษ์ (2538) เขียนบันทึกสรุปการสร้างสรรค์งานของ กมล ทัศนาญชลี ตั้งแต่เมื่อครั้งเดินทางไปสหรัฐอเมริกา กระทั่งนำมาสู่พัฒนาการสร้างสรรค์จนเกิดอัตลักษณ์ส่วนตน ว่า

> กมล ตัดสินในเดินทางไปสหรัฐฯ ทันที ได้เริ่มศึกษาค้นคว้าและดูงานศิลปะตามพิพิธภัณฑ์ศิลปะและแกลเลอรี่ต่างๆ ซึ่งมีอยู่มากทั้งในรัฐแคลิฟอร์เนีย และรัฐอื่นๆ นำมาประยุกต์กับพื้นฐานเดิมที่ดีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้น บางชิ้นก็ได้ราคาดี บางชิ้นก็เก็บไว้เป็นแนวคิดต่อไป ในที่สุดก็สมัครเข้าศึกษาต่อที่สถาบันการศึกษาศิลปะขั้นสูง คือ โอทิส ในแอลเอ ในวิชาภาพพิมพ์สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทเกียรตินิยม จนทางมหาวิทยาลัยเบอร์คลี่ย์ซานฟรานซิสโก เชิญให้ไปสอนในวิชานี้อยู่ระยะเวลาหนึ่ง ต่อมา กมล ได้พยายามพัฒนาการทำภาพพิมพ์ให้ดีขึ้นอย่างสม่ำเสมอได้นำเอาวัสดุและวิธีการหลายๆ อย่างมาทดลองทำ ระยะหลังจึงได้นำเอาศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยมาทดลองทำ คือ หนังใหญ่ ซึ่งมีลักษณะแบนราบอยู่แล้ว เข้ากับวิธีการภาพพิมพ์ได้ดี ผลปรากฏว่าได้รสชาดแปลกใหม่ เสาะหาวิธีการจนกลายเป็นแบบอย่างเฉพาะตัว

กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินที่มีความมุ่งมั่น มีความคิดฝัน มีไฟและแรงบันดาลใจต่อการศึกษาและสร้างสรรค์ศิลปะอยู่ตลอดเวลา “...ตั้งแต่เด็กคือใช้วิธีการสั่งสมและฝึกฝนตลอดเวลา ผมต้องทำงานมาก ดูมาก เห็นมาก คิดมาก แม้กระทั่งนอนหลับก็ยังฝันถึงงานที่จะทำ บางทีงานที่จะทำเสร็จแล้วครึ่งหนึ่งระหว่างความฝัน” (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

1.3 ผลงานจิตรกรรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี ที่มีลักษณะโดดเด่น

1.3.1 กลุ่มตัวอย่างผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหนังใหญ่

1.3.1.1 ผลงาน Buddha’s Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 (พ.ศ. 2525)

1.3.1.2 ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 (พ.ศ. 2526)

1.3.1.3 ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 (พ.ศ. 2541)

1.3.1.4 ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 (พ.ศ. 2547)

1.3.1.5 ผลงาน Nang-Yai Series# 5, 2010 (พ.ศ. 2553)

1.3.2 กลุ่มตัวอย่างผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความเป็นปัจเจกบุคคล

1.3.2.1 ผลงาน Artist’s Color, 1984 (พ.ศ. 2527)

1.3.2.2 ผลงาน Head #1, 2004 (พ.ศ. 2547)

1.3.3 กลุ่มตัวอย่างผลงานที่มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตวัฒนธรรมพื้นถิ่น

1.3.3.1 ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 (พ.ศ. 2541)

1.3.3.2 ผลงาน Kite #13, 2006 (พ.ศ. 2549)

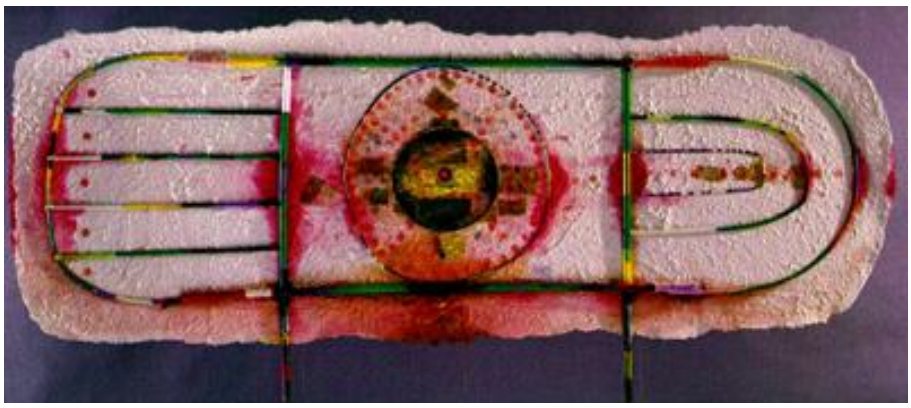
1.3.3.3 ผลงาน Untiled #9, 2001 (พ.ศ. 2544)

1.3.1 กลุ่มตัวอย่างผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหนังใหญ่

1.3.1.1 Buddha’s Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 (พ.ศ. 2525)

เทคนิค กระดาษทำเอง สีอะคริลิค แผ่นทอง หมึก เชือก ไม้

ขนาด 2-1/2 x 5 ฟุต



ภาพประกอบ 40 ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 (พ.ศ. 2525)

ที่มา: http://www.expatriation-en-thailande.com/kamol-tassananchalee-lartiste-de-deux-mondes

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของการผสมผสานเชื่อมโยงสุนทรียภาพของตะวันออกและตะวันตก โดยสร้างสรรค์ภายใต้รูปแบบงานนามธรรมและมีการนำรูปทรงที่มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตวัฒนธรรมพื้นถิ่นมาทำให้เป็นลักษณะสากล

กมล ทัศนาญชลี มีความเชื่อว่า ศิลปะเป็นภาษาสากล "...ตัดการเล่าเรื่องออกไป เอาแต่แก่นสารหัวใจมาใช้ ดังนั้น ก็เลยเป็นภาษาสากล คนต่างชาติเขาไม่จำเป็นต้องรู้เรื่องราวหรือเข้าใจความหมายของรูปทรงที่ปรากฏในภาพทั้งหมด แต่ความรู้สึกเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดเพราะเป็นภาษาที่ชาติไหนดูก็รู้ได้ ตรงนี้มีความเป็นสากล คือ มีความเป็นไทยลึกๆ แต่ความสากลคือ คนทั่วโลกเข้าใจสื่อสารได้ ศิลปะก็คือภาษาหนึ่งที่มีความเป็นสากล" (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 ได้รับการบันทึกในหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะของโลก ชื่อหนังสือ "Gardner's Art through the Ages" เล่มที่ 11 ผลงานดังกล่าวเป็นการนำเอาเรื่องราวปรัชญาศาสนาซึ่งในที่นี้ คือ รอยพระพุทธบาทผนวกเข้ากับเรื่องราวจากมรดกภูมิปัญญาของไทย ซึ่งในที่นี้ คือ หนังใหญ่ มาเป็นต้นทางในการสร้างสรรค์ โดย กมล ทัศนาญชลี ได้ลดทอนรายละเอียดของหนังใหญ่ออกไปให้เหลือแต่เค้าโครงรูปนอกผสมผสานกับการแสดงออกตามแบบอย่างของศิลปะตะวันตก ด้วยการแสดงออกอย่าง

ฉับพลัน มีการปลดปล่อยให้สีได้แสดงความอิสระ มีความไหลลื่น ความเหลื่อมซ้อน และมีมิติที่คลุมเครือในตัวมันเอง ซึ่งสอดคล้องกับการแสดงออกของศิลปินที่มีความเฉียบขาดและห้าวหาญ นำเสนอความรู้สึกของความอิสระ กมล ทัศนาญชลี (2561) กล่าวเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์งานของตนเองว่า

> ตะวันออก คือ การบอกเล่าเรื่องราวจากอินเดีย จากพุทธศาสนา ถ้าเราไปอยู่ตะวันตก แล้วเราจะเอาเรื่องพวกนี้ไปแสดง ก็ไม่จำเป็นต้องเล่าทุกอย่างให้ชัดเจนหมด...การนำรูปทรงของพระพุทธบาทหรือของหนังใหญ่ไปใช้ ก็จะตัดรายละเอียดออกหมดเลย เหลือแต่สิ่งที่เป็นสัญลักษณ์ (symbol) เช่น การตอกหนังใหญ่ เค้าโครงของพระพุทธบาทที่ไม่มีรายละเอียด (detail) อันนี้เป็นสากล งานเรามีกลิ่นไอตะวันออกผสมตะวันตกซึ่งไม่เหมือนคนตะวันตก...เรามีการเชื่อมโยงระหว่างสองซีกโลกมันเป็นไอเดียที่ไม่เหมือนคนชาติอื่น

ทั้งนี้ หนังใหญ่เป็นมหรสพของไทยอย่างหนึ่ง เป็นการแสดงที่รวมศิลปะที่ทรงคุณค่าหลายแขนง คือ หัตถศิลป์ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ และคีตศิลป์ การแสดงหนังใหญ่ได้รับการยกย่องว่าเป็นการแสดงชั้นสูง “หนังใหญ่เป็นการแสดงที่ใช้ตัวหนังขนาดใหญ่เป็นตัวละคร โดยมีผู้เชิดให้เกิดเงาบนจอ และใช้การพากย์ การเจรจา เป็นการดำเนินเรื่อง” (มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม, 2561) ตัวหนังใหญ่ทำด้วยหนังโค นำมาฟอก แล้วจึงออกแบบลวดลายไทยเชิงจิตรกรรมด้วยความวิจิตรบรรจงตามด้วยการแกะสลักฉลุหนังให้เป็นรูขนาดต่าง ๆ ตามเส้นลายตรึงตัวหนังแต่ละตัวด้วยก้านไม้ผอบ โปษะกฤษณะ กล่าวว่า “เวลาแสงไฟส่องจะทำให้เห็นรูปทรงงดงาม ตอนที่เป็นลายโปร่งจะเป็นสีขาว ส่วนที่เป็นหนังจะเป็นเงาสีดำ แล้วนำมาย้อมสีอีกทีหนึ่ง สุดท้ายนำตัวหนังไปใส่ไม้คาบ 2 อัน จึงพร้อมที่จะนำออกแสดงได้” (ผอบ โปษะกฤษณะ , 2537)

ภาพประกอบ 41 การจัดแสดงหนังใหญ่ที่พิพิธภัณฑ์หนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

ที่มา: ภาพถ่ายโดย ทักษิณา พิพิธกุล เมื่อวันที่ 18 เมษายน 2561

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

การสร้างสรรค์ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 เป็นการที่ศิลปินหวนกลับไปหารากเหง้าของศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งในแง่ของปรัชญาทางความคิด ศิลปวัฒนธรรม และงานหัตถศิลป์พื้นถิ่นในฐานะบ่อเกิดของการสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นการปลุกกระตุ้นความสำนึกรักต่อคุณค่ามรดกทางชีวิตวัฒนธรรมรากเหง้าภูมิปัญญาของชาวตะวันออกให้ได้กลับมาเป็นสิ่งเล่าขานอีกครั้ง

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา : ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวของปัจเจกศิลปินผู้ซึ่งใช้ชีวิตอยู่ในสองถิ่นฐาน ผลงานถ่ายทอดความงดงามของชีวิตและวัฒนธรรมของสองชีวิตซีกโลกที่แตกต่าง

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี : ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 สร้างสรรค์จากวัสดุหลากหลาย โดยมีวัสดุหลักเป็นกระดาษที่ทำขึ้นเอง และวัสดุพื้นถิ่นในงานหัตถกรรมของไทย อาทิ ไม้ไผ่ หวาย เชือกสี ด้ายสี และแผ่นทองคำเปลว ซึ่งวัสดุเหล่านี้ชวนให้นึกถึงวิถีชีวิตในอดีตแบบงานทำมือ การดำเนินชีวิตของผู้คนที่มีความยึดโยงอยู่กับธรรมชาติและเวลาที่เคลื่อนตัวอย่างเนิบนาบ ซึ่งแนวคิดที่มีความ

เกี่ยวข้องกับเวลาและอดีตได้แสดงออกผ่านกระบวนการทำงานกับกระดาษทำมือด้วยเช่นกัน อาทิ ร่องรอยของการหยิบจับ ปั้น ขยำกระดาษ ระยะเวลาการจับตัวกันของกระดาษ

ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี บรรจุไปด้วยสิ่งต่างๆ ที่มีความขัดแย้งกันผ่านการใช้สื่อ วัสดุและกระบวนการทำงานกับวัสดุ อาทิ เวลาที่ผลักเข้าและดึงออก ระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ระหว่างความลึกลับกับการเปิดเผย ระหว่างความศักดิ์สิทธิ์ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและการแสดงออกอารมณ์อย่างมนุษย์ ความมีเสน่ห์นุ่มนวลแบบตะวันออก และการแสดงออกอย่างห้าวหาญแบบตะวันตก อีกทั้ง ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 มีวางโครงสร้างของภาพด้วยเส้นในแนวนอน ซึ่งแสดงออกถึงความสงบ เรียบง่าย สง่างามและอลังการ มีการใช้สีสันสดใสของสีแดงตัดกับโครงเส้นสีเขียวและสีเหลืองของโครงไม้ไผ่และหวาย ค่าน้ำหนักสีแดงตัดกับพื้นที่ส่วนใหญ่ซึ่งมีค่าน้ำหนักสีอ่อน สีแดงสดให้ความรู้ถึงความรุ่งโรจน์ ตื่นเต้น ฉับพลัน จากท่วงทีของการระบายสีอย่างอิสระ

3) หลักการทางศิลปะ

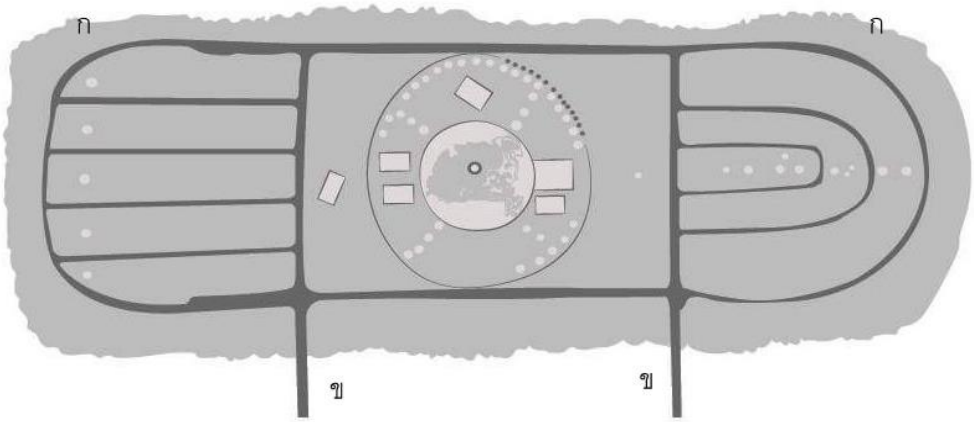
ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสม โดยมีวัสดุหลักเป็นกระดาษที่ทำขึ้นเอง มีพื้นผิวความหยาบละเอียดและความหนาแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ โครงสร้างของชิ้นงานทำด้วยไม้ไผ่ระบายสี โครงสร้างเส้นที่โค้งงอมักทำด้วยหวายซึ่งมีคุณสมบัติในการปรับ ดัด โค้งได้ดี กมล ทัศนาญชลี ใช้การประกอบ ต่อและพันไม้ด้วยเชือกสี นอกจากนี้ยังมีการพิมพ์สี การเขียนสีด้วยสีชอล์ค สีเทียน และการปิดแผ่นทองคำเปลว

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

ศิลปินใช้โครงรูปทรงเรขาคณิตในการสร้างสรรค์ โดยเป็นการอ้างอิงจากรูปทรงรอยพระพุทธบาท โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าจัดวางอยู่ในแนวนอน ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง มั่นคง อลังการและสง่างาม ดึงสายตาผู้ชมให้แผ่กว้างออกไปทางด้านข้าง พื้นที่สี่เหลี่ยมผืนผ้าถูกแบ่งออกเป็นสามช่องตามโครงสร้างของไม้ แต่ละช่องมีขนาดของพื้นที่เท่าเทียมกัน แต่มีการแบ่งพื้นที่แยกย่อยในรายละเอียดให้แตกต่างกัน โครงสร้างของโครงไม้ เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมจัดวางอยู่ในแนวนอนสอดคล้องกับรูปทรงกรอบภาพ (picture frame) เส้นโครงตามมุมต่างๆ ถูกดัดให้เป็นเส้นโค้ง (ตำแหน่ง ก) ช่วยสร้างความรู้สึกของการมองที่ไหลลื่น โครงสร้างไม้ที่ยื่นออกมาเป็นขาจับสองข้าง (ตำแหน่ง ข) ทำให้

รูปทรงของผลงานดูคล้ายสิ่งมีชีวิต และเน้นความเป็นวัตถุ (สามมิติ) ของตัวผลงานออกมาได้ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งทำให้ผลงานมีคุณสมบัติทั้งในเชิงจิตรกรรมและประติมากรรม



ภาพประกอบ 42 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

โครงสร้างในการจัดวางรูปทรง มีลักษณะสมดุลแบบสมมาตร ศิลปินจัดวางให้น้ำหนักของภาพทางด้านซ้ายและทางด้านขวามีความถ่วงดุลเท่าเทียมกัน แต่มีรายละเอียดของรูปทรงภายในแตกต่างกัน ซึ่งความแตกต่างกันของรูปทรงในส่วนรายละเอียดช่วยลดความรู้สึกของความเคร่งครัดและความเป็นทางการลงไป

โครงสร้างในการวางโครงสี พื้นที่ของผลงานส่วนใหญ่คลุมโทนด้วยสีอ่อน มีการใช้สีแดงประปรายในบางพื้นที่โดยเฉพาะบริเวณส่วนล่างของภาพ ช่วยสร้างความรู้สึกถึงความมีน้ำหนักของตัวชิ้นงาน สร้างความรู้สึกถึงความเป็นวัตถุจับต้องได้ ศิลปินทาสีโครงไม้ด้วยสีสันหลากหลาย ตัดกับค่าน้ำหนักสีอ่อนของสีกระดาษ ในภาพรวม ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 จึงดูมีสีสันสดใสหลากหลาย การระบายสีลักษณะเปียกชุ่มให้ความรู้สึกถึงการแสดงออกอย่างอิสระและเชี่ยวชาญ

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 มีการผสมผสานกลวิธีทางประติมากรรม จิตรกรรม และงานหัตถศิลป์ ด้วยการทำโครงไม้ไผ่และหวาย ด้วยการพัน การมัดและการยึดไม้เพื่อเป็นโครงสร้างของชิ้นงาน มีลักษณะเหมือนการทำโครงว่าว การสร้างร่องรอยรูปวงกลมหรือเจาะพื้นที่ให้เป็นรูช่อง แบบการตอกฉลุในงานหนังใหญ่ การใช้กระดาษที่ทำขึ้นเอง ซึ่งความเชี่ยวชาญด้านงานหัตถศิลป์ต่างๆ เป็นสิ่งที่ศิลปินจดจำ ทำได้ จากความทรงจำที่ได้รับการฝึกฝนมาตั้งแต่เด็ก

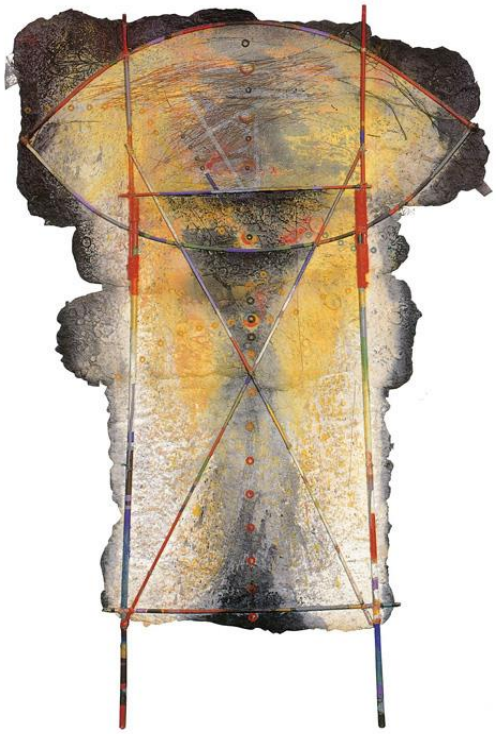
กลวิธีทางจิตรกรรมและภาพพิมพ์ โดยมีการผสมสีในเนื้อกระดาษ การระบายสี การวางโครงสี และการใช้สีเพื่อแสดงออกความรู้สึก การติดแผ่นทองคำเปลว การแกะไม้เล็ก ๆ เป็นร่องลึกเป็นแบบแล้วพิมพ์ตอกลงไปในกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นลักษณะการแสตมป์ลงไปบนพื้นผิวกระดาษ

กล่าวได้ว่า 1) แนวคิดหลักของศิลปินคือ การทำให้จิตรกรรมมีความเป็นภาษาสากล สื่อสารกับคนในวงกว้าง ด้วยการสร้างสรรค์งานในรูปแบบนามธรรมลดทอนรูปทรงสัญญะแบบ icon ที่มีความคล้ายคลึงภาพตามตาเห็นที่สู่การใช้สัญญะแบบ symbol ซึ่งมีลักษณะเป็นภาพสัญลักษณ์เชื่อมโยงไปถึงวัตถุต้นแบบ 2) การนำเรื่องราวปรัชญาศาสนาพุทธและมรดกทางวัฒนธรรมไทยมาผสานกับการแสดงออกแบบศิลปะตะวันตกที่มีการใช้สีสันสดใสและการระบายสีด้วยการแสดงออกอย่างอิสระ 3) มีวิธีการสื่อความหมายด้วยหลักความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (binary opposition) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) อาทิ ตะวันออก-ตะวันตก อดีต-ปัจจุบัน ศาสนา-การแสดงออกอารมณ์อย่างมนุษย์ ความเป็นพื้นถิ่น-ความเป็นสากล 4) ผลงานมีการแสดงออกในรูปแบบกึ่งจิตรกรรมและประติมากรรม

1.3.1.2 ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 (พ.ศ. 2526)

เทคนิค เชือก ไม้ กระดาษทำเอง

ขนาด 48 X 34 นิ้ว



ภาพประกอบ 43 ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 (พ.ศ. 2526)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป (2542) Kamol Tassananchalee: 39 Years Retrospective หน้า 84

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในการสร้างสรรค์ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 กมล ทัศนาญชลี มีแนวคิดในการนำศิลปะวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยมาผสมผสานกับการแสดงออกตามแนวทางของศิลปะตะวันตกร่วมสมัย ซึ่งในที่นี้ คือ การนำรูปทรงและเค้าโครงของหนังใหญ่มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบผลงาน และเป็นสัญญะในการสื่อความหมายถึงวัฒนธรรมไทย ศิลปินให้สัมภาษณ์ว่า ความรู้เกี่ยวกับหนังใหญ่เป็นสิ่งที่ตนได้ดู รู้ เห็น และทำมาตั้งแต่สมัย

เด็กๆ สิ่งที่ตนพยายามทำ คือ “การก้าวข้ามพ้นแบบแผนของศิลปะโบราณในอดีต สู่การเสนอคุณค่าทางภาพที่เป็นภาษาร่วมสมัยของตนเอง” (กมล ทัศนาญชลี, 2561) โดยรูปแบบของผลงานเป็นการนำเอารูปแบบเค้าโครงจากหนังใหญ่มาลดทอนให้เหลือเพียงโครงรูปทรงเรขาคณิตเรียบง่าย มีการนำเสนอคุณค่าใหม่ในงานจิตรกรรมสื่อประสมโดยการอ้างอิงกับวัสดุร่วมสมัย ด้วยการเปลี่ยนวัสดุจากแผ่นหนังมาเป็นกระดาษทำเอง ผนวกกับท่วงทีของการใช้สีอย่างอิสระ ซึ่งนับเป็นการพัฒนากระบวนแบบวิธีการสร้างสรรค์ของ กมล ทัศนาญชลี ที่สามารถผสานสิ่งที่มีความเป็นพื้นถิ่นและสิ่งที่มีลักษณะสากลให้อยู่ร่วมกันได้

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 สื่อสารถึงสาระของวัฒนธรรมว่าเป็นมรดกที่มีคุณค่า การนำเอาเรื่องราวในอดีตมาเล่าใหม่อย่างร่วมสมัยทำให้คนในวัฒนธรรมเดียวกันหรือต่างวัฒนธรรมได้เห็นและรู้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมโบราณของไทยในฐานะรากเหง้าของความคิด การสร้างสรรค์ และแหล่งความรู้ที่ทำให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์งานจากพื้นฐานของตนเองและก้าวไปสู่ความเป็นสากลได้อย่างมีอัตลักษณ์

ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 เป็นงานจิตรกรรมสื่อประสมสร้างสรรค์ด้วยรูปแบบนามธรรมเรขาคณิต ที่มาของการสร้างสรรค์รูปทรงก่อให้เกิดคุณค่าของการเชื่อมโยงความคิดและวัฒนธรรมของตะวันออกและตะวันตก แนะให้เห็นถึงความงามของการดำรงอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนภายใต้ความแตกต่างหลากหลาย

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของวัสดุ รูปทรงและสีการสร้างสรรค์ผลงานด้วยวัสดุหลากหลาย อาทิ ไม้ กระดาษ เชือก ด้าย และลักษณะของผลงานที่เป็นงานทำมือแนะให้เห็นถึงความงามของภูมิปัญญาพื้นถิ่นที่เจริญงอกงาม สืบเนื่องจากรุ่นสู่รุ่น การประกอบวัสดุต่างๆ ด้วยลักษณะของการทำมือทำให้ความหนาบางของเนื้อกระดาษไม่เท่ากัน พื้นผิวที่มีความขรุขระไม่เสมอกัน การทิ้งร่องรอยและความไม่สมบูรณ์พร้อมได้สะท้อนสภาวะของการมีอยู่และตัวตนของศิลปิน ห้วงขณะของการทำงานของศิลปิน พลังงานที่ศิลปินถ่ายทอดลงไปบนผลงานซึ่งยังคงถูกกักเก็บไว้ภายใต้วิธีการจัดการและการประกอบวัสดุต่างๆ ผ่านงานทำมือทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความมีชีวิตชีวา วัสดุต่าง ๆ ที่มีความเป็นวัตถุจริงช่วยปลุกกระตุ้นเร้าการสัมผัสทั้งทางสายตาและกายสัมผัส

ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 เป็นการนำเสนอสุนทรียภาพของสี ด้วยการใช้สีเป็นตัววางโครงสร้างของภาพ ศิลปินมีวิธีการระบายสีอย่างอิสระ ฉับพลันและห้าวหาญ ศิลปินปล่อยให้สีได้แสดงคุณสมบัติของตัวมันเองออกมา โดยใช้ทั้งสีแบบชุ่ม แบบปาดแห้ง หรือแม้กระทั่งใช้สีในลักษณะของการขีดเขียนเส้น กมล ทัศนาญชลี ไม่ได้ใช้สีเพื่อแทนพื้นที่ของภาพหรือรูปทรงในการเล่าเรื่อง แต่ใช้สีเป็นร่องรอยของการแสดงออก โดยได้ปล่อยให้คุณลักษณะทางกายภาพของสีเป็นตัวช่วยส่งผ่านการแสดงออกของศิลปินในห้วงขณะต่าง ๆ เสมือนเป็นการทิ้งร่องรอยของความคิด อารมณ์ความรู้สึก เหตุการณ์และเวลา

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

วัสดุหลักที่ใช้สร้างสรรค์ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 เป็นกระดาษที่ทำขึ้นเองซึ่งมีพื้นผิวหยาบ ขรุขระ ละเอียด ต่างกันในแต่ละพื้นที่ วิธีการทำกระดาษหลายชิ้นและหลายชั้นมาประกบกัน ทั้งนี้เพื่อให้ได้พื้นผิวหลากหลายและทำให้กระดาษมีความหนาบางไม่เท่ากัน อีกทั้งกระดาษทำมือมีลักษณะขอบขุยทำให้เส้นขอบกรอบภาพเส้นอิสระ งานแต่ละชิ้นที่ทำในแต่ละครั้งจะมีเพียงชิ้นเดียวจึงมีลักษณะเฉพาะตัวและมีความสดใหม่ สำหรับการทำสีในเนื้อกระดาษ ศิลปินใช้ทั้งการผสมสีอะคริลิกลงไปในเนื้อโดยตรง และขีดเขียนระบายสีด้วยสีชอล์คหรือสีเทียนในภายหลัง

โครงสร้างภายในของผลงานจะทำด้วยไม้ไผ่หรือหวายระบายสี ผูกและพันประกอบโครงไม้ต่างๆ ด้วยเชือกและไหมสีสด หรือบางครั้งมีการตอกยึดกัน โครงสร้างภายในของชิ้นงานจะใช้เส้นหวายเนื่องจากคุณสมบัติของหวายที่มีความยืดหยุ่นในการดัด โค้ง งอ เพื่อทำรายละเอียดของเส้นในรูปแบบต่างๆ นอกจากนี้ยังมีการใช้วัสดุทรงกลมมาพิมพ์บนชิ้นงานเป็นสัญลักษณ์ของการตอกเจาะตามรูปแบบการทำหนังใหญ่

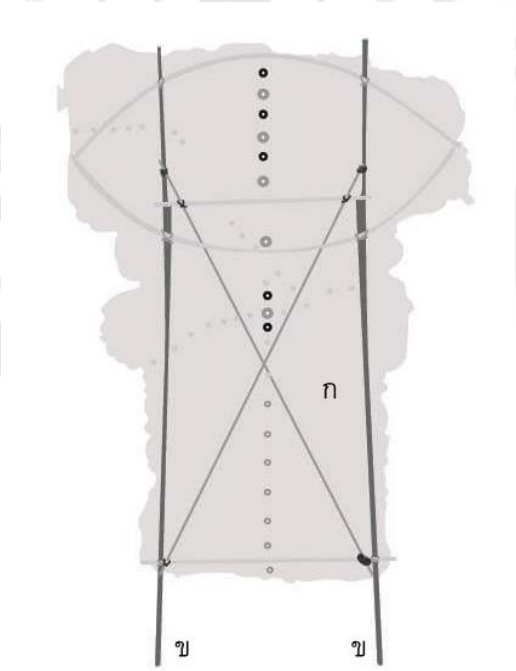
ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดมีลักษณะคล้ายสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางอยู่ในแนวตั้ง มีรูปทรงคล้ายวงรีวางอยู่ด้านบนของสี่เหลี่ยม ขนาดความสูงของวงรีกินเนื้อที่ประมาณ 1/3 ของรูปสี่เหลี่ยม

โครงสร้างของโครงไม้เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางอยู่ในแนวตั้งพื้นที่ของโครงไม้ถูกแบ่งออกเป็นสามส่วน สองส่วนเป็นพื้นที่ชิดติดกันมีไม้กากบาทเป็นตัวควบรวมพื้นที่ทั้งสอง (ตำแหน่ง ก) พื้นที่อีกส่วนหนึ่งมีเส้นโครงไม้แนวขวางเป็นตัวแบ่งระยะ

ตำแหน่งการวางเส้นโครงไม้ต่างๆ ทำหน้าที่เป็นเส้นชี้นำสายตาให้มองไหลวนไปตามพื้นที่บริเวณต่าง ๆ ของชิ้นงาน แบ่งรับน้ำหนักกันไปมาอย่างได้ดุล

โครงสร้างในการจัดภาพผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 มีความสมดุลแบบสมมาตร โดยกำหนดให้น้ำหนักของภาพทางด้านซ้ายและด้านขวาเท่ากันด้วยการวางรูปทรงต่างๆ ในตำแหน่งที่เท่าเทียมกัน ลักษณะของการจัดภาพด้วยความสมดุลแบบสมมาตรมีลักษณะคล้ายคลึงกับงานศิลปะไทย ที่ต้องการสร้างความรู้สึกของความสงบ ตั้งมั่นมั่นคง หากแต่ กมล ทัศนาญชลี ได้ลดความเป็นแบบแผนและความเคร่งครัดลงโดยการสร้างสรรค์ให้กรอบภาพชิ้นงานเป็นรูปทรงอิสระและเน้นความเป็นวัตถุให้กับงานจิตรกรรม เส้นขอบรอบนอกของรูปทรงมีลักษณะเป็นเส้นหยักโค้งเข้าโค้งออก สอดคล้องไปตามจังหวะของการทำงานกับพื้นที่และพื้นผิวของกระดาษที่ทำขึ้นเอง นอกจากนี้ลักษณะของขาจับสองขาที่ยื่นออกมาจากกรอบภาพบริเวณด้านล่าง (ตำแหน่ง ข) ทำให้ชิ้นงานมีคุณสมบัติของความเป็นวัตถุสามมิติ และทำให้รูปทรงโครงร่างของชิ้นงานคล้ายสิ่งมีชีวิต



ภาพประกอบ 44 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

การวางโครงสี ในผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 โดยรวมมีสีเหลือง สีเทาอ่อน และสีขาวเป็นค่าน้ำหนักสว่างและเป็นสีที่พุ่งออกมาปะทะสายตา บริเวณโดยรอบสีเหลืองจะมีสีเทาหม่นถึงสีเทาเข้มเป็นตัวกรอบพื้นที่บริเวณขอบรอบนอก สีเทาให้ความรู้สึกเคร่งขรึมและสงบ สีเทาขับเน้นความกระจ่างชัดของสีเหลืองที่ให้ความรู้สึกรุ่งโรจน์ การวาดระบายโครงสีและการขีดเขียนสีแสดงออกถึงความอิสระแหวกออกจากการแสดงออกอย่างขนบศิลปะไทย

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม จิตรกรรม งานภาพพิมพ์และงานหัตถศิลป์

การสร้างสรรค์ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983 แสดงทักษะในงานหัตถกรรมด้วยการทำโครงไม้ไผ่ หวาย ด้วยการพัน การมัดและการยึดเพื่อเป็นโครงสร้างของชิ้นงาน เป็นการทำโครงสร้างไม้แบบการทำโครงว่าว การใช้วัสดุซึ่งเป็นกระดาษทำเองสำหรับการสร้างร่องรอยรูปวงกลมหรือเจาะพื้นที่ให้เป็นรูช่อง เป็นการทำงานที่ได้มาจากการตอกเจาะสลักหนังในงานหนังใหญ่

การผสมสีในเนื้อกระดาษ การระบายสี การวางโครงสีและการใช้สีมีค่าน้ำหนักตัดกันอย่างรุนแรงเป็นโครงสร้างของภาพ นอกจากนี้มีการพิมพ์สีจากการใช้ต้นแบบวัสดุทรงกลม พิมพ์ลงบนชิ้นงาน

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การทำให้รูปทรงของหนังใหญ่เป็นสัญญะแทนความเป็นพื้นถิ่นของไทย และศิลปินได้ทำให้สัญญะมีลักษณะเป็นสากลด้วยการลดทอนรายละเอียดให้เหลือเป็นเพียงเค้าโครงรูปทรงเรขาคณิตเรียบง่าย 2) การแสดงโครงสร้าง การผูกมัดเชือกกับโครงไม้แบบลักษณะงานทำมือสร้างให้เกิดอัตลักษณ์ในการสร้างสรรค์และสื่อความหมายเชื่อมโยงไปถึงวิถีชีวิตในสังคมแบบเกษตรกรรม 3) การปล่อยให้วัสดุและสีได้แสดงคุณสมบัติของมันเองออกมา ผลงานแสดงอารมณ์ความรู้สึก เหตุการณ์และร่องรอย มีการแสดงออกแบบฉับพลันเป็นการแสดงออกทางศิลปะแบบสมัยใหม่ของตะวันตก 4) การทำให้กรอบรอบนอกของชิ้นงานมีความอิสระ เพื่อแสดงความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นสองมิติแบบงานจิตรกรรมความเป็นวัตถุแบบงานสามมิติ

1.3.1.3 Nang-Yai, Untitled, 1998 (พ.ศ. 2541)

เทคนิค สื่อประสม ไม้ อะคริลิกบนผืนผ้าใบ

ขนาด 48 x 46 นิ้ว

ภาพประกอบ 45 ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 (พ.ศ. 2541)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป. (2542) Kamol Tassananchalee: 39 Years Retrospective หน้า 97

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 ได้รับแรงบันดาลใจการสร้างสรรค์มาจาก หนังใหญ่ ซึ่งสามารถเห็นได้จากสัณฐานเค้าโครงของชิ้นงาน โดยเฉพาะการเน้นใช้ในส่วนของไม้คาบหรือขาจับสองขา นอกจากนี้ กมล ทัศนาญชลี ยังได้รับแรงบันดาลใจจากการใช้ “วัตถุที่เป็นวิถีชีวิตของชนพื้นบ้านตามภูมิภาคต่าง ๆ ของไทยและแสดงศิลปะหัตถกรรมที่มีคุณค่า...ปีกแมลงทับของอีสาน ไม้แกะสลักเป็นลวดลายของเชียงใหม่ ประกอบกับพื้นผิวของทราย” (พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า, 2546) โดย ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 ใช้โครงสร้างของชิ้นงานเป็นแผ่นไม้อัด ประกอบเข้ากับผืนผ้าใบ

การเปลี่ยนวัสดุจากพื้นกระดาษสามาเป็นกรอบเฟรมผืนผ้าใบและแผ่นไม้อัด เอื้อให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ผลงานให้ขนาดใหญ่ขึ้น การปะติดวัสดุมีขนาดหลากหลาย มีน้ำหนัก เป็นจริงเป็นจัง ดูเป็นงานกึ่งประติมากรรม อีกทั้งแผ่นไม้ยังช่วยเสริมในเรื่องของความแข็งแรงของชิ้นงาน สามารถสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะของการขูด ขุด ลงไปเนื้อไม้ ประทับรอยเส้นร่องลึกและตื้นได้อย่างหลากหลาย กมล ทัศนาญชลี กล่าวเกี่ยวกับการใช้แผ่นไม้อัดเป็นแผ่นพื้นในการสร้างสรรค์งานว่า

> ที่เมืองไทยส่วนมากจะเป็นงานที่ใช้ไม้อัดเป็นไม้บอร์ด เนื่องด้วยวัสดุมีความคงทนถาวรมากกว่ากระดาษและสะดวกต่อการขนย้าย ไม้แกะสลักอันนี้มาจากเชียงใหม่ ซื้อเก็บไว้จากร้านขายของเก่า รูปทรงโครงสร้างของชิ้นงานมาจากรูปทรงของหนังใหญ่ การจัดวางเป็นแบบสองข้างเท่ากัน คล้ายกับศิลปะไทย งานชิ้นนี้จะผสมวัสดุหลายอย่างพวกทราย ปีกแมลงทับ เมื่อจบชิ้นงานก็เคลือบด้วยวานิชเพื่อความคงทน พื้นที่บางส่วนมีการเจาะพื้นที่ด้านหลังให้ทะลุ งานชิ้นนี้ไม่ต้องใส่กรอบเพราะงานเป็นรูปทรงอิสระ (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 มีพื้นฐานสร้างสรรค์มาจากผลงานชุดหนังใหญ่ โดยมีการผสมผสานวัตถุที่บ่งบอกถึงธรรมชาติและวิถีชีวิตชาวบ้าน วัตถุเหล่านี้เป็นวัตถุพื้นถิ่นมีปรากฏอยู่เฉพาะพื้นที่และเฉพาะเวลาจึงมีความงดงามแปลกตา บ้างเป็นวัตถุที่มีอยู่ตามธรรมชาติ บ้างเป็นวัตถุสร้างสรรค์จากมนุษย์ การที่ศิลปินนำวัตถุเหล่านี้มาร้อยเรียงใหม่จึงเป็น การปลุกกระตุ้นให้คนดูสงสัย ใคร่รู้ถึงสิ่งที่ตนเคยเห็น เคยรู้ และได้หันกลับไปทบทวนถึงคุณค่าของสิ่งที่ตนมีอยู่แต่มองข้าม ทั้งในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับชีวิตกับธรรมชาติ ชีวิตกับวัฒนธรรมพื้นถิ่นและวัฒนธรรมสากล

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

การผสมผสานเนื้อหาระหว่างความเป็นตะวันออกและตะวันตกความเป็นพื้นถิ่นและความเป็นสากล ทำให้ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี เป็นพื้นที่กักเก็บเวลาที่มีการผลักดึงระหว่างอดีต-ปัจจุบัน การสร้างสรรค์ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 มีการใช้แผ่นไม้ และผืนผ้าใบเป็นพื้นที่รองรับภาพ ศิลปินเน้นพื้นผิวของการใช้วัสดุไม้ ด้วยการสร้างร่อยรอยที่เป็นจริง อาทิ การขุด การแกะลงไปบนพื้นผิว การเผา การประทับความร้อนและสร้าง

ร่องรอยไหม้บนเนื้อไม้ การทำพื้นผิวหนาบางขรุขระหยาบด้วยทราย ล้วนสะท้อนถึงการแสดงออกที่มีความตรงไปตรงมา ดิบ แม่นยำ ฉับพลัน ดุดัน ร่องรอยแสดงเหตุการณ์ของการกระทำที่ผ่านมือศิลปินให้ความรู้สึกถึงความสดใหม่ ความบริสุทธิ์แบบศิลปะโบราณ (Primitive) ผสมผสานกับท่วงทีของการแสดงออกด้วยความมั่นใจอันเป็นจิตวิญญาณอิสระแบบคนสมัยใหม่

คุณค่าสุนทรียภาพการสร้างสรรค์วัสดุ รูปทรงและสี

การออกแบบรูปทรงเค้าโครงกรอบรอบนอกของ ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 เป็นการอิงอยู่กับรูปทรงของหนังใหญ่ซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมโบราณของไทย ส่วนรูปย่อยภายในมีการอิงอยู่กับแนวคิดของตะวันออกเกี่ยวกับโลกธาตุอันประกอบไปด้วย ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ก่อให้เกิดสิ่งมีชีวิต การเคลื่อนไหว การเติบโตและการเปลี่ยนแปลง

การใช้วัสดุพื้นถิ่นสร้างสีสัน รูปทรง และพื้นผิว งดงามแปลกตาโครงสีของภาพคลุมโทนไปด้วยสีแดง เป็นสีที่มีพลังขับเคลื่อนให้เกิดพลังงาน เกี่ยวกับความร้อน ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับรูปทรงกลมสีแดงตรงกลางที่แผ่แสงรัศมีสีแดงออกมา บริเวณด้านล่างของทรงกลมประกอบไปด้วยสีในพื้นที่เล็ก ๆ หลากหลายเชื่อมโยงความรู้สึกถึงความระยิบระยิบคล้ายการเคลื่อนไหวของแสงและของน้ำ

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

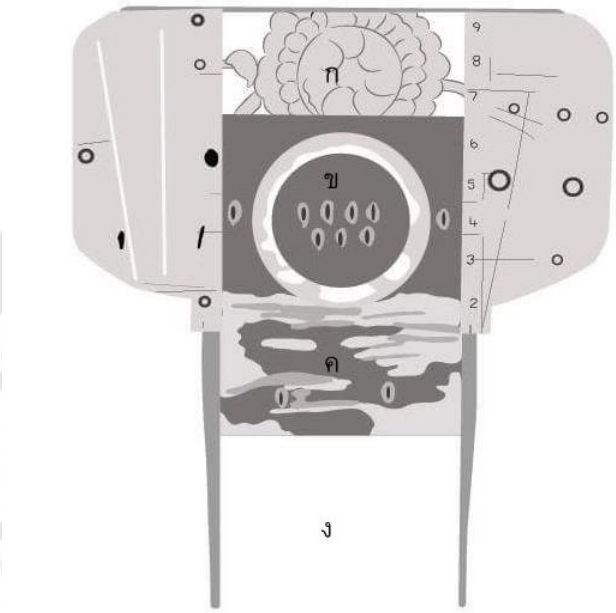
มีการใช้ศิลปวัตถุจำพวกไม้สลักทางภาคเหนือ ปีกแมลงทับจากภาคอีสาน ทราย สีอะคริลิก แผ่นไม้

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดมีลักษะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสแล้วมีการตัดพื้นที่บางส่วนออกเพื่อเปิดเป็นพื้นที่ว่าง (Negative Space)

โครงสร้างในแนวตั้งถูกแบ่งออกเป็นสามรูปทรง รูปทรงตรงกลางมีพื้นหลังเป็นผืนผ้าใบรูปทรงเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า รูปทรงที่อยู่ตรงกลางมีขนาดใหญ่ที่สุดและสี่เหลี่ยมที่นำมาขนาบข้างมีขนาดครึ่งหนึ่งของสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ รูปทรงของสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ถูกแบ่งออกเป็นสี่ส่วนในขนาดที่ไล่เลี่ยกัน (ตำแหน่ง ก ข ค และ ง) พื้นที่ด้านบนสุดถูกเจาะเปิดเป็นพื้นที่ของช่องว่างทะลุไปด้านหลัง ช่องว่างดังกล่าวจะทำงานกับพื้นที่ที่ชิ้นงานไปติดตั้งอยู่เป็นช่องว่างของแสงและอากาศให้เจาะทะลุ และเน้นความเป็นวัตถุให้กับชิ้นงาน

การจัดวางรูปทรงใช้หลักการซ้ำ อาทิ การซ้ำของรูปทรงกลมทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่ (ตำแหน่ง ก และ ข) การซ้ำของรูปทรงเหลี่ยม การซ้ำของรูปทรงวงรีขนาดเล็กของปีกแมงทับ การจัดวางรูปทรงด้วยวิธีการซ้ำชี้นำให้สายตาของผู้ชมไหลวนอยู่ในภาพและทำให้วัสดุที่หลากหลายสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีเอกภาพ



ภาพประกอบ 46 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม จิตรกรรม ภาพพิมพ์และงานหัตถศิลป์ ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 มีการประกอบกันของวัสดุหลากหลาย มีการผสมผสานงานหัตถศิลป์ซึ่งเป็นวัสดุไม้แกะสลักทางภาคเหนือที่ศิลปินไปพบเจอมีการใช้วัสดุธรรมชาติมาสร้างพื้นผิวหยาบละเอียด หนา บาง ให้กับผลงาน การประกอบวัตถุต่าง ๆ ใช้การตอกเจาะ ต่อประกอบ ศิลปินใช้วิธีการระบายปาดสีป้ายด้วยท่วงทีของความอิสระ ผนวกกับการขูด ขีด

คล้ายลักษณะของการทำงานภาพพิมพ์แกะไม้ การใช้ความร้อนจากโลหะร้อน พิมพ์ประทับ เพื่อสร้างร่องรอยของรูปทรงต่างๆ

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การนำเสนอประเด็นชีวิตกับธรรมชาติ ชีวิตกับวัฒนธรรมพื้นถิ่นและวัฒนธรรมสากล 2) ศิลปินริเริ่มการใช้วัสดุที่มีความเป็น 3 มิติ มากยิ่งขึ้น ความหลากหลายของวัสดุเพิ่มมากขึ้น ตัววัสดุแผ่นไม้สามารถรองรับเทคนิคที่เกี่ยวข้องกับการใช้ความร้อนและการเจาะเปิดช่องว่าง 3) มีการนำวัตถุที่เป็นวิถีชีวิตของชนพื้นบ้านตามภูมิภาคต่างๆ ของไทยและงานหัตถศิลป์มาแทนความหมายถึงวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นและวัฒนธรรมไทยในส่วนรวม 4) การนำอักษรตัวเลขอารบิกมาใช้ในฐานะของภาพแทนวัฒนธรรมสากล

1.3.1.4 An Angel vs Troubled World, 2004 (พ.ศ. 2547)

เทคนิค สื่อประสม วัสดุปะปิด และสีอะคริลิคบนแผ่นไม้

ขนาด 38 x 24 นิ้ว

ภาพประกอบ 47 ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 (พ.ศ. 2547)

ที่มา: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2548) นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศิลปินแห่งชาติ กมล ทัศนาญชลี ในวาระอายุครบ 60 ปี หน้า 72

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่ยังคงได้รับแรงบันดาลใจจากเค้าโครงรูปทรงรอบนอกของหนังใหญ่ และยังคงรูปแบบของไม้คาบสองขาที่เป็นมือจับ แต่ กมล ทัศนาญชลี ได้นำรูปทรงทั้งหมดนั้นมากลับด้านบนลงล่าง ทำให้ความรู้สึกเกี่ยวกับการทำงานของรูปทรงต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงไป ไม้คาบที่เคยทำหน้าที่เป็นไม้จับรับน้ำหนักในงานหนังใหญ่ ดูคล้ายกับเสาหรือจุดบอกตำแหน่งสำหรับตุ๊กตาไม้สองตัว ในผลงานชิ้นนี้ไม้คาบได้มีเรื่องราวที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับวัสดุพบพานและวัสดุปะปิดในผลงานมากยิ่งขึ้น

กมล ทัศนาญชลี กล่าวเกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ว่า

> ผลงานชิ้นนี้ทำที่ต่างประเทศ เป็นการสร้างสรรค์งานบนแผ่นไม้ เกี่ยวกับการนำเอาแรงบันดาลใจจากรูปทรงของหนังใหญ่มากลับด้านบนลงล่าง ตัววัตถุโลหะ Angel เป็นหนึ่งในจำนวนวัตถุที่เก็บสะสมไว้ ตอนที่ไปหยิบนำวัตถุชิ้นนี้มาใช้เป็นความรู้สึกแบบฉับพลัน คือ ไม่ได้วางแผนล่วงหน้า แต่เป็นแบบ Surreal ผลงานชิ้นนี้ไม่มีอะไรเกี่ยวกับสงครามเลย การใช้สีแดงเป็นโครงสร้างของภาพ เนื่องจากว่ามันเป็นแนวคิดแบบศิลปะแบบร่วมสมัยไม่ได้เป็นแนวประเพณีนิยม (Traditional) ถ้าเป็นแบบประเพณีนิยมสีที่ใช้ก็จะมีเพียงไม่กี่สี (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

การสร้างสรรค์ ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 มีการนำวัตถุหลากหลายที่มีความแตกต่างกันมาติดตั้งอยู่ร่วมกัน อาทิ วัสดุโลหะคล้ายไม้ตีไข่อยู่ติดกับวัตถุโลหะรูปร่างคล้ายปลา วัตถุโลหะรูปทูตสวรรค์เหินลอยอยู่บนก้อนหินวางอยู่คู่กับงานสลักไม้จากสุโขทัย ซึ่งทิศทางการทำงานของ กมล ทัศนาญชลี แสดงความสนใจในเรื่องของการนำวัตถุที่ไม่เข้ากันหรือไม่น่าจะอยู่ด้วยกันมาวางไว้ด้วยกัน และผลจากการแสดงออกให้ความรู้สึกของการผิดที่ผิดทาง ความไร้กาลเวลา ความแปลกประหลาดของเรื่องราวที่ดูเหมือนจะเป็นสิ่งเดียวกัน แต่ก็มีความแตกต่างกัน การสร้างสรรค์โดยใช้แผ่นไม้ซึ่งเป็นวัตถุมีน้ำหนักมาเป็นพื้นหลังและใช้การประกอบกันของวัตถุหลากหลายซึ่งกินพื้นที่ยื่นออกมาในอากาศ ทำให้ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 มีลักษณะกึ่งงานประติมากรรม

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าด้านสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา การสร้างสรรค์ ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 เป็นการนำเอาแรงบันดาลใจจากวัตถุสิ่งของจากวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตกมาทำงานร่วมกัน แนวคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานการเชื่อมโยง และการยกย่องคุณค่าจากโลกสองวัฒนธรรม การใช้สีสันสดใสและมีการแสดงออกด้วยท่วงทีอย่างห้าวหาญแสดงให้เห็นถึงความอิสระของศิลปินในฐานะของคนในโลกเสรีประชาธิปไตย

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรง และสีผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 สร้างสรรค์จากวัตถุหลากหลาย มีทั้งวัตถุรูปทรงมนุษย์ซึ่งเป็นงานสลักไม้สำหรับทำหนังสติ๊กจากสุโขทัย และวัตถุโลหะหลากรูปลักษณ์จากตะวันตก ซึ่ง กมล ทัศนาญชลี ผสมผสานความแตกต่างหลากหลายเหล่านี้ด้วย การจัดวางตำแหน่ง ทิศทาง และการใช้สีระบายทับเพื่อสร้างความกลมกลืนและการขับเน้น

วัตถุรูปทรงมนุษย์ที่ปรากฏในผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 เมื่อนำมาประกอบกันกลับให้ความรู้สึกที่แปลกประหลาดน่าสนใจ ตุ๊กตาสลักไม้สองตัวที่ยืนชูแขนให้ทั้งความรู้สึกของมนุษย์ที่ประสบความสำเร็จและมนุษย์ที่ยกมือยอมแพ้จำนนต่อสิ่งที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีเชือกสีแดงขาวพันเชื่อมโยงรอบวงแขนของประติมากรรมไม้ทั้งสอง แม้ กมล ทัศนาญชลี มิอาจตั้งใจจะสร้างเรื่องราวให้เกิดขึ้นในผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 แต่รูปของวัตถุต่าง ๆ ที่ปรากฏก็ชักชวนให้คนดูค้นหาความหมายที่อาจตีความได้หลากหลาย เนื่องจาก กมล ทัศนาญชลี ได้นำวัตถุที่ไม่น่าจะเข้ากันได้มาวางไว้ด้วยกัน และวัตถุเหล่านั้นก็ได้สร้างความหมายอย่างมีเสน่ห์อย่างลึกลับ อาทิ วัตถุโลหะรูปทรงคล้ายที่ตีไข่ที่อาจถูกมองว่าเป็นกับดักจับสัตว์น้ำ เนื่องด้วยขนาดสัดส่วนของวัตถุที่มีขนาดใหญ่เกินกว่าตัวปลา

บริเวณพื้นที่ว่าง ซึ่งไม่มีวัตถุติดตั้งอยู่จะเป็นพื้นที่ของสนามสี ซึ่ง กมล ทัศนาญชลี ใช้สีในโทนสีแดงคลุมโทนภาพ ศิลปินระบายปาดป้ายสีเป็นระนาบแบนๆ ขัดแย้งกับวัตถุปะปิดต่างๆ ที่เป็นสามมิติและเป็นจริงเป็นจังจับต้องได้ ระนาบของสีเกิดจากการใช้ฝีแปรงกว้างๆ แสดงความอิสระและมั่นใจ ระนาบของสีสลับทับซ้อนไปมาหลากหลายชั้น ไม่มีระยะหรือตำแหน่งระบุชัดเจน แต่มีลักษณะของการผลักเข้าและดึงออกตามการเคลื่อนสายตาของ

ผู้ชม เป็นความคลุมเครือ (ไม่คมชัด) จึงทำให้รู้สึกเหมือนความทรงจำที่ไกลห่างออกไป ไม่มีความหมายชัดเจนแต่เหมือนบทกวีที่ต้องอาศัยการตีความ

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นไม้ งานแกะสลักไม้ วัตถุโลหะ และเชือกซึ่งเหล่านี้ล้วนต่างเป็นวัตถุพบพานที่ศิลปินเก็บสะสมไว้ และนำมาใช้อย่างไม่ได้วางแผนล่วงหน้า

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างรอบนอกของรูปทรงทั้งหมดเป็นรูปวงรี วางอยู่ในแนวตั้ง กมล ทัศนาญชลี ได้รับแรงบันดาลใจในการออกแบบรูปทรงรอบนอกจากหนังใหญ่ โดยศิลปินได้นำไม้คาบซึ่งเป็นขาจับสองข้างกลับไปไว้ที่ด้านบน เมื่อมีการวางกลับสลับตำแหน่งไม้คาบจึงหลุดออกจากการทำหน้าที่เป็นขารับน้ำหนัก แต่มีอิสระในการสร้างเรื่องราวใหม่

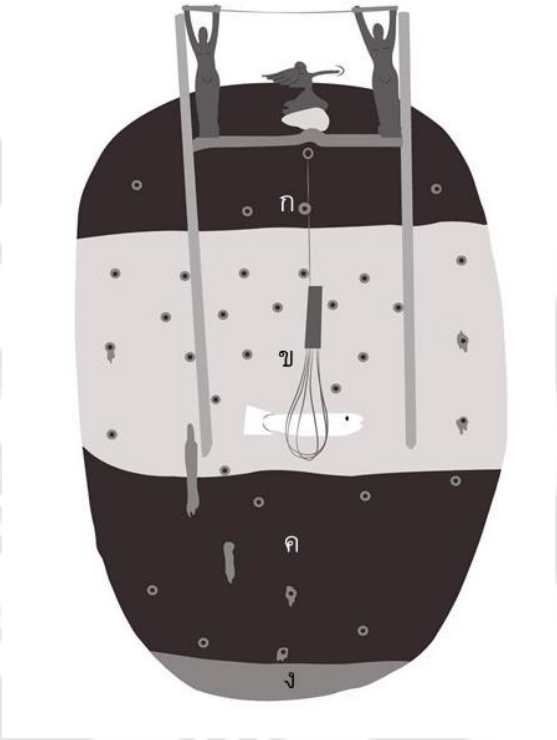
โครงสร้างภายในของภาพมีการใช้เส้นแนวตั้งและเส้นแนวนอนที่มีความตั้งฉากและขนานกับพื้นโลกเป็นการวางโครงสร้างของผลงาน โดยเส้นแนวนอนถูกใช้เพื่อแบ่งพื้นที่ระยะหลังของภาพออกเป็น 3 พื้นที่หลัก ๆ ด้วยกัน และมีพื้นที่ย่อยขนาดเล็กที่ด้านล่างสุดของภาพ การใช้เส้นแนวนอนเพื่อแบ่งพื้นที่ในระยะหลังของภาพทำหน้าที่คล้ายการบอกตำแหน่งของพื้นที่ต่าง ๆ อาทิ จากด้านบนลงล่าง คือ พื้นที่ของท้องฟ้า อากาศ น้ำ และดิน (ตำแหน่ง ก ข ค และ ง) นอกจากนี้เส้นแนวนอนยังทำหน้าที่บอกตำแหน่งในการวางงานสลักไม้รูปทรงมนุษย์ และงานโลหะรูปทรงเทวฑูตเข้าด้วยกัน สำหรับการใช้เส้นแนวตั้งเป็นโครงสร้างของภาพปรากฏในส่วนของการจัดวางตำแหน่งไม้คาบ การแขวนห้อยวัตถุโลหะตรงกลางภาพ และการวางงานสลักไม้รูปทรงมนุษย์

กมล ทัศนาญชลี วางโครงสร้างของภาพภายใต้องค์ประกอบความสมดุลแบบสามาตร ซึ่งการจัดวางองค์ประกอบด้วยหลักการดังกล่าวเป็นการจัดวางตำแหน่ง ขนาด และจำนวนของวัตถุที่อยู่ในผลงานอย่างเท่าเทียมกันทั้งด้านซ้ายและขวา การจัดวางองค์ประกอบดังกล่าวสื่อสารความเป็นแบบแผน ความเป็นระเบียบ ความเป็นทางการ และให้ความรู้สึกถึงความเงียบของวัตถุ

หลักการซ้ำมีปรากฏอยู่มากในผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 หลักการซ้ำช่วยประสานความแตกต่างหลากหลายให้มีความกลมกลืน โดยการวางเส้นโครงสร้าง ในแนวตั้งและแนวนอน เส้นโครงสร้างในแนวตั้งยังนำสายตาผู้ชมให้พุ่งขึ้นสู่ด้านบนของภาพ ซึ่งมีการจัดวางตำแหน่งของวัตถุรูปทรงมนุษย์ 3 ตัว คือ ตุ๊กตาไม้จากสุโขทัย

ยืนชูแขนวางขนาบประติมากรรมรูปทรงเทวทูตซึ่งกำลังยื่นชูแขนไปในแนวนอน ซึ่งเป็นทิศทางเดียวกันกับวัตถุโลหะคล้ายรูปปลาจัดวางอยู่ตรงกลางภาพ นอกจากนี้หลักการซ้ำยังปรากฏในการใช้รูปทรงกลมขนาดเล็กซึ่งเกิดจากการขุด เจาะไม้ กระจายทั่วทั้งผืนภาพ

การวางโครงสีของภาพ เป็นโทนสีแดงกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพสลับกับการใช้สีน้ำเงินเข้มและดำโทนมืดตัดกับสีสว่างสีขาวเพื่อการสร้างค่าน้ำหนัก แบ่งระยะและบอกตำแหน่งของพื้นที่ (space)



ภาพประกอบ 48 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กมล ทัศนาญชลี ใช้กลวิธีหลากหลายทั้งจิตรกรรมและประติมากรรม ในการสร้างสรรค์ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 อาทิ การเจาะ การมัด การตอก การติดตั้ง วัตถุที่มีลักษณะสามมิติ การทำพื้นผิว การระบายสี การขูดขีด การขุดเซาะแผ่นไม้เพื่อสร้างร่องรอย

กล่าวได้ว่า 1) ศิลปินใช้แนวคิดพุทธปรัชญาว่าด้วยเรื่องโลกธาตุ ดิน น้ำ ลม ไฟ 2) การสร้างความสัมพันธ์ใหม่ให้กับวัตถุด้วยการจัดวางวัตถุให้มีความผิดที่ผิดทาง โดยนำวัตถุคนละประเภทมาวางไว้ใกล้กัน หรือนำของมาวางกลับหัวกลับหางเพื่อการสื่อความหมายใหม่ 3) การหยิบนำวัสดุต่างๆ มาใช้ด้วยการใช้ความรู้สึกแบบฉับพลัน เป็นการทำงานแบบหลุดออกจากความเจตนาสู่การใช้สัญชาติญาณและความอิสระ 4) การเน้นในเรื่องความเป็นวัตถุสามมิติมากยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกันก็ขับเน้นความเป็นจิตรกรรม ด้วยการระบายสีพื้นที่ว่างแบบระนาบแบน ๆ และบางส่วนมีการทิ้งรอยฝีแปรง 5) การผสมผสานวิธีการทางศิลปะ วัสดุ และวัตถุจากหลากถิ่น แสดงออกถึงโลกของผู้คนที่มีการเคลื่อนย้ายถ่ายเท และความอิสระของศิลปินในฐานะของคนในโลกเสรีประชาธิปไตย

1.3.1.4 Nang-Yai Series #5, 2010 (พ.ศ. 2553)

เทคนิค สื่อประสมและสีอะคริลิกบนผืนผ้าใบ

ขนาด 28 x 20 นิ้ว

ภาพประกอบ 49 ผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 (พ.ศ. 2553)

ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (2554) นิทรรศการผลงานศิลปะ 67 ปี กมล ทัศนาญชลี ศิลปินสองซีกโลก หน้า 149

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 ได้รับแรงบันดาลใจจากหนังใหญ่ ซึ่งมองเห็นได้จากการกำหนดรูปร่างสัณฐานโครงสร้างของชิ้นงาน แนวคิดในการกำหนดรูปทรงและการสร้างองค์ประกอบภาพมีการผสมผสานเรื่องธาตุของโลกอันว่าด้วย ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งประเด็นว่าด้วย ดิน น้ำ ลม ไฟ จะไปปรากฏในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี อีกหลายต่อหลายครั้ง กระทั่งปัจจุบัน ศิลปินก็ยังสร้างสรรค์โดยใช้สัญญะภายใต้พุทธปรัชญาของ ดิน น้ำ ลม ไฟ อย่างต่อเนื่อง ดังที่ปรากฏในงานแสดงนิทรรศการศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 56 ประเทศอิตาลี กมล ทัศนาญชลี กล่าวเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานแบบสากลที่แฝงพุทธปรัชญา ว่าด้วยเรื่องของ ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งศิลปินได้สร้างสรรค์ไว้ในนิทรรศการศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ดังนี้ “ถึงแม้ว่าเรื่อง ดิน น้ำ ลม ไฟ จะเป็นเรื่องของพุทธศิลป์ แต่ก็เป็นปฏิญญาของโลกซึ่งมีความคิดเหมือนกันว่า ดิน น้ำ ลม ไฟ เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของโลก ถึงโลกจะเปลี่ยนแปลงอย่างไร ดิน ลม น้ำ ไฟ ก็ยังอยู่ในตัวเรา อยู่กับโลกตลอดไป จะเห็นว่าในผลงานที่มีความเป็นสากลก็มีความเป็นตะวันออก เป็นไทย แทรกอยู่ด้วย” (วิภาวี คงมาลา, 2558)

การใช้วัสดุปะติด การผสมผสานเทคนิคทางภาพพิมพ์และจิตรกรรมยังคงปรากฏอยู่ในผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 เมื่อเปรียบเทียบผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 กับผลงานในชุดก่อนหน้า จะพบว่า ความหนานูนของสีและวัสดุยื่นออกจากผืนผ้าใบน้อยลง สืบเนื่องจากเป็นผลงานที่สร้างสรรค์จากต่างประเทศและต้องคำนึงถึงเรื่องของการขนส่งมายังประเทศไทย

การสร้างสรรค์ผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 ยังคงเป็นการสร้างสรรค์งานภายใต้แนวคิดของการนำองค์ประกอบศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทย ผนวกเข้ากับแนวคิดปรัชญาสากลว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบพื้นฐานของสรรพชีวิตในโลก การใช้วัสดุในชีวิตประจำวัน วัสดุพื้นถิ่น และการแสดงออกตามแนวทางของศิลปะตะวันตก มาเป็นแรงบันดาลใจในการแสดงออก ผลงานได้แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์การสร้างสรรค์ของศิลปิน ด้วยการใช้รูปทรง เค้าโครงของวงรีที่เรียบง่ายซึ่งลดทอนมาจากเค้าโครงของหนังใหญ่ การแสดงออกในเรื่องของการใช้สีและฝีแปรงมีความแม่นยำ แสดงออกอย่างอิสระและห้าวหาญตามแนวทางการแสดงออกแบบศิลปะสมัยใหม่ในรูปแบบของเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) และการปลดปล่อยความรู้สึกจากภายในเป็นไปอย่างอัตโนมัติตามแนวทางของเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน Nang-Yai Series#5, 2010 แสดงให้เห็นถึงการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยผนวกกับปรัชญาตะวันออกว่าด้วยธาตุมูลฐานของสรรพสิ่ง ผสมผสานกับการแสดงออกตามแนวทางของศิลปะตะวันตก ซึ่งเป็นการหวนกลับไปหาและให้คุณค่าต่อภูมิปัญญามรดกทางวัฒนธรรมในระดับท้องถิ่นและระดับสากล การผสมวัฒนธรรมหลากหลายก่อให้เกิดความเชื่อมโยงที่สัมพันธ์กลมกลืน ส่งสะท้อนภาพแห่งยุคสมัยซึ่งคนหลากถิ่นมีการเดินทาง พบปะ และปฏิสัมพันธ์กัน

คุณค่าสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

การสร้างสรรค์ผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 เป็นการนำเสนอ การผสมผสานสื่อทางจิตรกรรมเข้ากับวัสดุต่าง ๆ จากธรรมชาติและวัสดุเหลือใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นการนำเสนอคุณค่าใหม่ของวัตถุที่ไม่ได้มีเพียงคุณค่าด้านประโยชน์ใช้สอยแต่เป็นคุณค่าทางด้านความงาม ไม่ว่าจะเป็นวัตถุที่มีอยู่ในธรรมชาติหรือวัตถุที่ได้รับการออกแบบโดยมนุษย์

การออกแบบรูปทรงเค้าโครงรอบนอกของ ผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 เป็นการอิงอยู่กับรูปทรงสัณฐานของหนังใหญ่ ส่วนการสร้างสรรค์รูปย่อยภายในใช้หลักการซ้ำของรูปทรงเพื่อสร้างเอกภาพที่กลมกลืน โดยมีการอิงเนื้อหาอยู่กับแนวคิดสากลของโลกธาตุอันประกอบไปด้วย ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ก่อให้เกิดสิ่งมีชีวิตและการเคลื่อนไหว ส่งผลให้สร้างรูปทรงจากเส้นที่เหมือนคลื่นน้ำหรือก้อนเฆฆ ความหยาบขรุขระของดิน การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของเส้นจากแรงกระทบของลม และการพุ่งตัวจากกลุ่มก้อนสีแดงที่เหมือนเปลวไฟ

ภาพผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 มีการใช้โทนสีค่อนไปทางสีน้ำเงินเข้ม เคร่งขรึม หนักแน่น ผสมผสานกับสีทอง สีแดง สีม่วงในบางพื้นที่ ซึ่งคู่สีเหล่านี้เป็นคู่สีตรงกันข้าม อาทิ สีม่วงกับเหลือง (ทอง) และ สีแดงกับน้ำเงิน การใช้คู่สีตรงกันข้ามทำให้สี ช่วยขับเน้นความแจ่มชัดของซึ่งกันและกัน และช่วยกระตุ้นความรู้สึกถึงพลังงานความร้อน-ความเย็น และความเคลื่อนไหว-ความนิ่ง

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

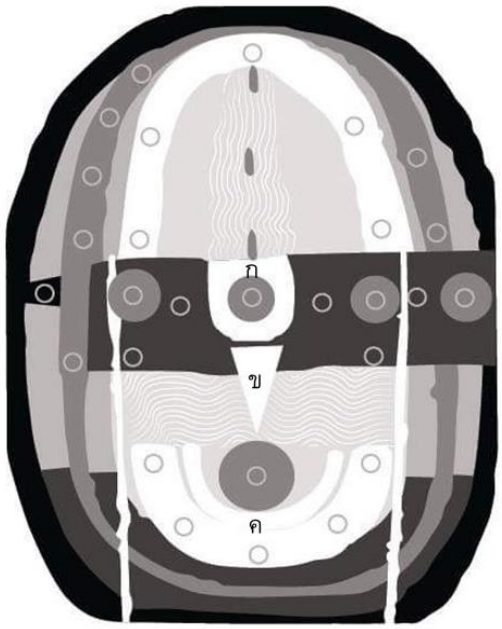
วัสดุโลหะเหลือใช้ ทราย ปีกแมลงทับ การสร้างความนูนหนาให้กับสีอะคริลิกด้วยเกสโซเพื่อทำพื้นผิวสร้างสรรค์ (Invented Texture) สี และสีจากผืนผ้าใบ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกเกิดจากกรอบผืนผ้าใบทรงสี่เหลี่ยม วางอยู่ในแนวตั้ง โดยศิลปินวาดรูปทรงทั้งหมดของภาพให้อยู่ภายใต้เค้าโครงรูปทรงวงรีขนาดเล็กใหญ่ซ้อนกันหลายชั้น ลักษณะของการวาดรูปทรงเป็นการแสดงออกแบบฉับพลัน ขอบของรูปทรงบางส่วนเป็นลักษณะของการทิ้งรอยฝีแปรงที่แสดงความแม่นยำและห้าวหาญ

โดยมีการจัดองค์ประกอบให้รูปทรงเหล่านั้นอยู่ในลักษณะของความสมดุลแบบสมมาตร โดยใช้หลักการซ้ำในการสร้างและวางตำแหน่งรูปทรงต่าง ๆ ตรงกลางมีรูปทรงวงกลมและลายเส้นนำสายตาออกจากจุดศูนย์กลาง พุ่งตัวขึ้นสู่ด้านบน (ตำแหน่ง ก) ในขณะเดียวกันก็มีรูปทรงสามเหลี่ยมปลายแหลมชี้ลง (ตำแหน่ง ข) นำสายตาสู่เบื้องล่างสู่รูปทรงกลม จากนั้นสายตาของผู้ชมจึงค่อย ๆ เคลื่อนไปสู่เส้นแนวโค้ง (ตำแหน่ง ค) แล้วผลักกลับไปที่ด้านบนอีกครั้งหนึ่ง

การวางโครงสี โดยรวมเป็นสีน้ำเงินเข้มตัดกับค่าน้ำหนักอ่อนของสีทองและมีค่าน้ำหนักสว่างที่สุดของสีขาวอยู่ตรงกลางกระจายสายตาออกสู่ด้านบน ด้านซ้ายและขวา



ภาพประกอบ 50 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางจิตรกรรม ภาพพิมพ์ และปะปิดวัสดุ

ด้วยการระบายสี การผสมวัสดุเพื่อสร้างความนูนหนาของสี การปะปิดวัสดุธรรมชาติและการปะปิดวัสดุเหลือใช้ต่าง ๆ การใช้เทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม พิมพ์ภาพต่าง ๆ ผสมผสานลงไปในผลงาน

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) แสดงให้เห็นถึงการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยผนวกกับปรัชญาตะวันออกว่าด้วยธาตุมูลฐานของสรรพสิ่ง ผสมผสานกับการแสดงออกตามแนวทางของศิลปะตะวันตก ซึ่งเป็นการหวนกลับไปหาและให้คุณค่าต่อภูมิปัญญามรดกทางวัฒนธรรมในระดับท้องถิ่นและระดับสากล 2) การนำเสนอคุณค่าของวัตถุใช้สอยในแง่ของความงาม 3) การแสดงออกทางศิลปะอย่างอิสระและห้าวหาญตามแนวทางของเอ็กซ์

เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) และการปลดปล่อยความรู้สึกแบบฉับพลันแบบเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism)

1.3.2 กลุ่มตัวอย่างผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความเป็นปัจเจกศิลปิน

1.3.2.1 ผลงาน Artist's Color, 1984 (พ.ศ. 2527)

เทคนิค สื่อประสมและกระดาษทำมือ

ขนาด 32 x 24 นิ้ว

ภาพประกอบ 51 ผลงาน Artist's Color, 1984 (พ.ศ. 2527)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป (2542) Kamol Tassananchalee: 39 Years Retrospective หน้า 85

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน Artist's Color, 1984 เป็นการหยิบยกประเด็นเกี่ยวกับภาพเหมือนตนเอง (Self Portrait) ที่ศิลปินนำเสนอไว้ในผลงาน ชุดหลอดสี ลูกกลิ้งหมึก ภาพใบหน้าตนเอง และภาพใบหน้าศิลปินคนสำคัญ มาสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคงานกระดาษที่ทำขึ้นเอง เส้นกรอบรอบนอกของภาพจึงไม่เป็นเส้นตรงคมชัด แต่เป็นแนวเส้นอิสระ เกิดขึ้นตามลักษณะของเทคนิคการจัดการกับกระดาษที่ทำขึ้นเอง ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้โดยใช้รูปทรงมือของตนเอง

เป็นภาพแทนใบหน้าของศิลปิน โดยกำหนดให้รูปทรงมือมีความนูนสูงเป็นจริงขึ้นมา ทำให้งานจิตรกรรมชิ้นนี้มีลักษณะผสมผสานกับรูปแบบของประติมากรรมนูนต่ำ การใช้ซิปที่เป็นวัสดุในชีวิตประจำวันเข้าไปปะปิดในผลงานมีความสอดคล้องกับการใช้รูปทรงมือที่มีมิติที่เป็นจริง แนวคิดของการเปิดช่องว่างของตัวซิปสามารถสืบย้อนกลับไปได้ถึงผลงานชุดหลอดสี ที่มีการเปิด ผ่า ให้เห็นพื้นที่ภายในตัวหลอดสีซึ่งเป็นการนำเสนอการผสมผสานพื้นที่ (Space) ที่เป็นจริงกับพื้นที่ (Space) บนตัวงานศิลปะที่มีความเชื่อมโยงเข้าหากัน การเจาะเปิดพื้นที่เป็นช่องวงกลมเล็ก ๆ เรียงรายในชิ้นงานเป็นการสร้างสรรค์ต่อเนื่องมาจากงานชุดหนังใหญ่ซึ่งมีการฉลุ ตอก เจาะ แผ่นหนัง เพื่อให้แสงผ่าน

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

การสร้างสรรค์ผลงาน Artist's Color, 1984 เป็นแนวคิดที่ต่อเนื่องมาจากการสร้างสรรค์งานภาพเหมือนตนเอง (Self Portrait) โดยหยิบยกรูปทรง เรื่องราว และวัตถุต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับความเป็นศิลปินมาสื่อความหมายทางศิลปะ

หลังจากย้ายมาพำนักอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา กมล ทัศนาญชลี ต้องการแสวงหาแนวทางในการสร้างสรรค์ใหม่และมองหาประเด็นใกล้ตัวในการแสดงออก ซึ่งในตอนนั้นก็ คือ เรื่องราวของตนเอง ความเป็นศิลปินและโลกศิลปะ โดยใช้รูปทรงง่าย ๆ จากวัตถุสิ่งของในสตูดิโอของตนเอง อาทิ หลอดสี ลูกกลิ้ง และในผลงาน Artist's Color, 1984 คือ การใช้รูปทรงมือของตนเอง ภาพเหมือนของตนเองเป็นสัญลักษณ์สะท้อนและบอกเล่าเรื่องราวของการเปลี่ยนแปลงไปของชีวิตมนุษย์คนหนึ่งที่อยู่ในกระแสของสังคมโลก ประเทือง เอมเจริญ ให้ทัศนะเกี่ยวกับงานสร้างสรรค์ของ กมล ทัศนาญชลี ที่เป็นภาพเหมือนของตนเองในงานชุดหลอดสี ดังนี้

> สำหรับข้าพเจ้าเอง เมื่อยืนอยู่เบื้องหน้าหลอดสีของกมล ก็เหมือนยืนอยู่เบื้องหน้าของกมล และเรื่องราวที่บรรจุอยู่ในหลอดสี ทั้งที่เป็นเรื่องราว รูป เส้น และสี คือ คำบอกเล่าถึงเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับชีวิตของมนุษย์ที่แสดงออกโดยใช้ศิลปะเป็นสื่อความหมาย จากความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการของกมลที่มีต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน (ประเทือง เอมเจริญ, 2523)

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของวัสดุ รูปทรงและสี

กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์งาน Artist's Color, 1984 ด้วยวัสดุกระดาษที่ทำขึ้นเอง งานแสดงให้เห็นถึงลักษณะของงานทำมือ มีความเป็นส่วนตัวและเป็นการแสดงออกโดยตรงจากมือของศิลปิน จึงให้คุณลักษณะของความมีชีวิตชีวา วัตถุและวัสดุบ่งบอกถึงเรื่องราวประจำวัน และชีวิตร่วมสมัย ความหลากหลายของวัสดุก่อให้เกิดความสนุกจากการนำหลายสิ่งหลายอย่างมาอยู่ร่วมกัน และวิธีที่ศิลปินควบคุมจัดการกับวัสดุ

ความน่าตื่นเต้นด้านการใช้รูปทรงของผลงาน Artist's Color, 1984 อยู่ที่การใช้รูปทรงแบบเหมือนจริงในลักษณะสามมิติ ผสมผสานกับรูปทรงนามธรรมในแบบสองมิติ ในขณะเดียวกันตัวชิ้นงานก็มีการใช้พื้นที่ที่เป็นจริง กับการสร้างพื้นที่ลวงแบบงานจิตรกรรมเข้ามาผสมผสานกัน

การใช้สีในผลงาน Artist's Color, 1984 เป็นรูปแบบนามธรรม คือ สีไม่ได้แสดงภาพวัตถุใด แต่เป็นระนาบของสีที่มีการกระจายตัว ขอบเบลอคล้ายอากาศหรือบรรยากาศ ของสีฟ้าสดใสน้ำทะเล ที่มีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวได้ตลอดเวลา ความไม่ชัดเจนกระตุ้นความสงสัยใคร่รู้และเป็นความงามแบบความทรงจำให้ชวนค้นหา

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

วัสดุสำเร็จรูป กระดาษที่ทำขึ้นเอง มีการผสมสีอะคริลิกและสีฝุ่นเข้าไปในเนื้อกระดาษ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

กมล ทัศนาญชลี ออกแบบโครงสร้างของรูปทรงรอบนอกเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมตามแบบฉบับของงานจิตรกรรมทั่วไป หากแต่การใช้เส้นขอบรอบนอกเป็นลักษณะของเส้นอิสระอันเกิดจากการใช้กระดาษที่ทำขึ้นเอง

ผลงานมีการวางองค์ประกอบภาพให้สมดุลแบบสมมาตร โดยวางจุดสนใจซึ่งเป็นรูปมือไว้ตรงกลางภาพ (ตำแหน่ง ก) นิ้วมือชี้ลงมายังพื้นที่ซึ่งถูกเปิดออกซึ่งมีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมนำสายตาผู้ชมมาสู่ด้านล่างของภาพ (ตำแหน่ง ข) พื้นที่ว่างบริเวณด้านซ้ายและขวาเป็นพื้นผิวและสีที่กระจายตัวเต็มผืนภาพ ผลงานโดยรวมมีโครงสร้างของสีเป็นสีฟ้าและสีเขียว คล้ายสีของบรรยากาศน้ำทะเลสดใส

ภาพประกอบ 52 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Artist's Color, 1984 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม จิตรกรรม และการปะปิดวัสดุ

กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์งาน Artist's Color, 1984 ด้วยการใช้กระดาษทำเอง ปะปิดด้วยวัสดุ ซึ่งทำให้ขอบรอบนอกของผลงานมีความอิสระ และผลงานที่มีลักษณะนูนสูงขึ้นมาเล็กน้อยทำให้ผลงานมีลักษณะกึ่งประติมากรรมนูนต่ำและจิตรกรรม โครงสีส่วนใหญ่มีสีฟ้าและสีเขียวให้บรรยายกาศคล้ายท้องฟ้า และน้ำทะเลของอากาศมีแดดอบอุ่น

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) นำเสนอประเด็นภาพเหมือนตนเอง (Self Portrait) เป็นการสะท้อนบอกเล่าเรื่องราวการเปลี่ยนแปลงไปของชีวิตมนุษย์คนหนึ่งในฐานะของศิลปิน ผู้สร้างสรรค์และบุคคลที่อยู่ในกระแสของสังคมโลก 2) การแสดงออกโดยใช้กระดาษทำมือที่มีพื้นผิวไม่เรียบสม่ำเสมอและความหนาบางไม่เท่ากัน ให้ความรู้สึกถึงความมีชีวิตชีวา 3) การผสมผสานวัสดุร่วมสมัยเข้าไปในการสร้างสรรค์เพื่อกล่าวถึงชีวิตในปัจจุบัน 4) การให้สีสันสดใสแบบนามธรรม รอยต่อของสีมีขอบเบลอไม่มีการบอกระยะหรือตำแหน่งที่ชัดเจน

1.3.2.2 Head #1, 2004 (พ.ศ. 2547)

เทคนิค สื่อประสม วัสดุปะปิดและสีอะคริลิคบนแผ่นไม้

ขนาด 30 x 14 นิ้ว

ภาพประกอบ 53 ผลงาน Head #1, 2004 (พ.ศ. 2547)

ที่มา: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2548) นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศิลปินแห่งชาติ กมล ทัศนาญชลี ในวาระอายุครบ 60 ปี หน้า 70

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน Head #1, 2004 เป็นการหยิบยกประเด็นเกี่ยวกับการทำภาพใบหน้ามนุษย์มาผสมผสานกับแรงบันดาลใจจากหนังใหญ่ ซึ่งเห็นได้จากสัณฐานเค้าโครงรูปนอกที่มีการใช้ไม้คาบสองอันเป็นเหมือนขาจับจากหนังใหญ่ และมีการใช้สื่อตัวอักษรภาษาไทยมาผสมผสานกับการแสดงออกทางศิลปะแบบตะวันตก

ผลงาน Head #1, 2004 เป็นการแสดงภาพเกี่ยวกับใบหน้าและภาพเหมือนของมนุษย์ โดยมิได้เจาะจงว่าเป็นใบหน้าของใครคนใดคนหนึ่ง ซึ่งผลงานแสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ของศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญในโลกของศิลปะและสามารถดึงประสบการณ์ต่างๆ

ที่สะสมมาแสดงออกไว้ในผลงานชิ้นเดียวกัน ผลงาน Head #1, 2004 มีการแสดงออกอย่างบริสุทธิ์ตามศิลปะโบราณ ศิลปะชนเผ่า การประทับและการสร้างร่อยรอยต่างๆ บนแผ่นไม้คล้ายกับการทำพิธีกรรม มีชีวิตและจิตวิญญาณด้วยการทิ้งร่องรอยประทับผ่านมือศิลปิน การแสดงออกด้วยสีสันหลากหลายแบบศิลปะสมัยใหม่ การแสดงออกอย่างห้าวหาญตามแนวทางศิลปะเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) และการแสดงออกอย่างฉับพลันจากจิตสำนึกภายในแบบศิลปะเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน Head #1, 2004 เป็นการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับตัวตนของ กมล ทัศนาญชลี ในฐานะของมนุษย์ที่ได้รับการหล่อหลอมจากวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก ผลงานได้สะท้อนถึงความเป็นผู้ทุ่มเท มุ่งมั่น ฝึกฝนและผ่านประสบการณ์มากมายในโลกของศิลปะ ตั้งแต่ความเชื่อมโยงกับศิลปะพื้นถิ่น ศิลปะโบราณและศิลปะสมัยใหม่

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์ผลงาน Head #1, 2004 จากวัสดุแผ่นไม้ ซึ่งศิลปินได้ใช้วิธีการสร้างร่องรอยด้วยการแกะไม้ การขุด การเผา การตอก การใช้ความร้อนประทับร่องรอย การปะปิด และการระบายสี การแสดงออกเหล่านี้เสมือนเป็นการนำเสนอเหตุการณ์ให้ปรากฏทิ้งเป็นร่องรอยบนวัสดุ ซึ่งสิ่งที่ผู้ชมได้เห็นคือ ความสดใหม่และความมั่นใจในการแสดงออกอย่างเฉียบพลัน การหลอมรวมความหลากหลายของวัสดุต่างๆ นานาให้เข้าอยู่กันได้ทั้งด้วยการระบายสี การปะปิด การปะทับ การประทับกดทับ การโบกระบายวัสดุและสี การมัด การผูก การเจาะฝังวัสดุให้ติดอยู่ในวัสดุเนื้อเดียวกัน

การออกแบบรูปทรงผลงาน Head #1, 2004 เป็นการผสมผสานระหว่างต้นแบบศิลปะโบราณของไทย คือ หนังใหญ่ การกับใช้รูปทรงของใบหน้ามนุษย์ ซึ่งผสานให้เกิดรูปทรงใหม่คล้ายกับมนุษย์มีขา มีชีวิตเดินได้ ตัวงานทำหน้าที่เป็นทั้งจิตรกรรมที่มีความแบนและเป็นวัตถุสามมิติจับต้องได้ การใช้สีในผลงาน Head #1, 2004 เป็นรูปแบบกึ่งนามธรรม คือ สีในบางพื้นที่แสดงตัววัตถุ แต่ในบางพื้นที่เป็นระนาบของสี มีการแสดงออก มีการกระจายตัวทับซ้อนกัน ขอบเบลอคล้ายอากาศหรือบรรยากาศ ที่มีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวได้ตลอดเวลา

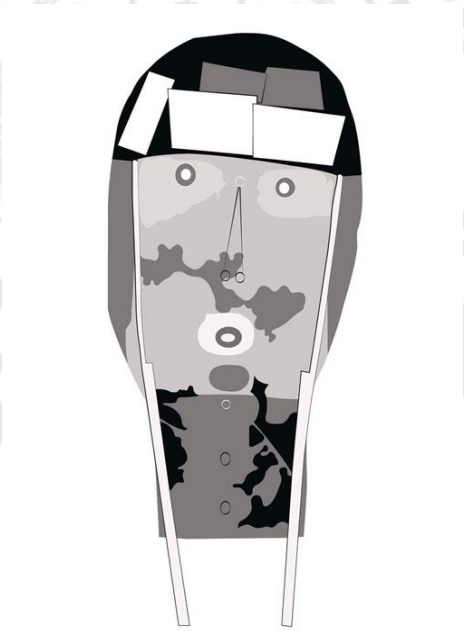
3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์ ผลงาน Head #1, 2004 ที่เมืองไทย โดยเลือกใช้แผ่นไม้อัดเนื่องจากความคงทนแข็งแรง อีกทั้งศิลปินสามารถใช้เทคนิคหลากหลายบนแผ่นไม้อัด อาทิ การแกะไม้ การปะปิด การปะติดวัสดุ การเผา การตอก และการระบายสีอะคริลิก

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกได้มาจากสัณฐานเค้าโครงของหนังใหญ่ซึ่งยังคงลักษณะของไม้คาบสองขา ศิลปินได้ผสมผสานรูปทรงโครงสร้างของใบหน้ามนุษย์ไปกับรูปทรงรอบนอกของหนังใหญ่นั้นด้วย ผลงานจัดวางอยู่ในแนวตั้ง พื้นที่ภายในถูกแบ่งออกเป็นสามส่วน คือส่วนศีรษะ ส่วนใบหน้า และส่วนลำคอ



ภาพประกอบ 54 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Head #1, 2004 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

โครงสร้างในการจัดองค์ประกอบภาพเป็นความสมดุลแบบสมมาตรกึ่งอสมมาตรให้คุณลักษณะของความผ่อนคลาย ไม่เคร่งครัด สอดคล้องกับการแสดงออกอย่างอิสระที่สร้างสรรค์ลงบนแผ่นไม้ โครงสร้างในการวางสี โดยรวมเป็นสีฟ้า ฟ้าอ่อนและสีฟ้าเข้ม ในส่วนกลางซึ่งเป็นพื้นที่บริเวณใบหน้าใช้สีเหลืองซึ่งเป็นคู่สีตรงกันข้ามกับสีฟ้า บางพื้นที่มีการใช้สีแบบวาวแสง ให้ความรู้สึกคล้ายการเคลือบเงา การสะท้อนแสง ดูทันสมัยคล้ายวัตถุโลหะ

ค) การบรูณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม จิตรกรรม ภาพพิมพ์และงานหัตถศิลป์

ผลงาน Head #1, 2004 มีการจัดการกับวัสดุแผ่นไม้ การทำโครงไม้คาบ การสร้างสรรค์งานให้หลุดออกจากกรอบความเป็นสี่เหลี่ยมแบบจิตรกรรมตามขนบเพื่อแสดงรูปทรงอิสระ ในภาพรวม ผลงาน Head #1, 2004 มีการใช้สีเป็นโครงสร้างของภาพผนวกกับการปะปิดและการระบายสี นอกจากนี้ยังมีการสร้างร่องรอยประทับลงบนเนื้อไม้ ด้วยการขูด ขุด การแกะไม้

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิดในการสร้างสรรค์โดย 1) นำภาพใบหน้ามนุษย์มาผสมผสานกับแรงบันดาลใจจากหนังใหญ่ 2) การใช้ตัวอักษรไทยในฐานะของภาพสื่อสารเชื่อมโยงถึงเรื่องราวเกี่ยวกับวัฒนธรรมและอารยธรรมของตะวันตกและตะวันออก 3) การใช้เทคนิคการทิ้งร่องรอยแบบศิลปะโบราณ อาทิ การขูด ขุด เจาะ ฝัง เผา และปะปิดวัสดุในเนื้อไม้ 4) การใช้สีแบบวาวให้คุณลักษณะบางประการคล้ายผิวโลหะ 5) การสร้างสรรค์กรอบภาพ (Picture Frame) ให้หลุดออกจากกรอบสี่เหลี่ยมตามขนบ

1.3.3 กลุ่มตัวอย่างผลงานที่มีความเกี่ยวข้องกับความเป็นพื้นถิ่น

1.3.3.1 ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 (พ.ศ. 2541)

เทคนิค สื่อประสม สีอะคริลิค กระดาษทำเอง ไม้

ขนาด 24 x 36 นิ้ว

ภาพประกอบ 55 ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 (พ.ศ. 2541)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป (2542) Kamol Tassananchalee: 39 Years Retrospective หน้า 102

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 เป็นการสร้างสรรค์งานจากการนำวัตถุที่เป็นเครื่องใช้ไม้สอยในวิถีชีวิตชาวบ้านตามภูมิภาคต่างๆ ของไทยมาเป็นต้นทางในการคิดสร้างสรรค์ หรือนำมาปะปิด อาทิ โบมอีสาน ปีกแมลงทับ ไม้แกะสลัก ตุ๊กตาหนังสติ๊กรูปทรงมนุษย์และม้าจากสุโขทัย กระดาษสาสั่งทำให้มีความหนาพิเศษ ประกอบกับการทำพื้นผิวจากทราย ศิลปินกล่าวว่า “ผมเดินทางไปอีสานก็เลย ได้รูปทรง (Form) ของโบมอีสาน อันนี้เป็นปีกแมลงทับ แล้วหาสิ่งที่เป็นพื้นบ้าน เราอยู่ภาคไหนก็จับสิ่งที่มีอยู่ในภาคนั้นมาใช้ ใช้วัสดุท้องถิ่น.ส่วนกระดาษสาต้องสั่งทำให้หนากว่าที่เขาขาย เนื่องจากต้องมีการตอก เย็บ ด้วย กระดาษจะได้ไม่ฉีกขาด” (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

โดยการสร้างสรรค์รูปทรงโครงนอกของภาพมีเค้าโครงจากรูปทรงวงรี คล้ายเป็นวัตถุมีด้ามจับยื่นออกมามีที่มาจากโบมอีสาน ซึ่งเป็นภาชนะสำหรับส่ายข้าวเหนียว (ผึ่งข้าวเหนียวแล้วใช้ไม้พลิกกลับไปกลับมา) หรือบางครั้งก็ใช้เป็นถาดสำหรับใส่อาหาร โบมอีสานมักทำมาจากไม้ เนื่องจากเป็นวัสดุหาง่ายในท้องถิ่น แต่ในปัจจุบันโบมอีกสานมีใช้กันน้อยลงหรือไม่เป็นที่รู้จัก เนื่องจากสังคมและวิถีชีวิตชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไป

ภายใต้กรอบวงรีซึ่งมีเค้าโครงจากรูปทรงของโบมอีสาน เป็นภาพแบบนามธรรมซึ่งแสดงแนวคิดเกี่ยวกับ ดิน น้ำ ลม ไฟ เป็นเรื่องเกี่ยวกับธาตุซึ่งเป็นองค์ประกอบของสรรพสิ่งบนโลก อีกทั้งการใช้วัสดุจำพวกทรายและพื้นผิวของกระดาษที่มีความหยาบทำให้ลักษณะของภาพสื่อความรู้สึกถึงผืนแผ่นดิน ผืนน้ำ อากาศที่เบาบาง ไม้แกะสลักที่เกิดจากขุด แกะ เจาะ เผา มีการทิ้งร่องรอยของความร้อนที่สื่อถึงไฟ กมล ทัศนาญชลี ใช้หนังสติ๊กแกะสลักรูปทรงมนุษย์จากสุโขทัยกับชิ้นไม้แกะสลักที่ทำขึ้นมาด้วยตนเองให้เป็นจุดเด่นของภาพ ด้วยมิติของวัตถุซึ่งมีความหนาจากพื้นระนาบ กิริยาอาการของคนจากรูปไม้แกะสลักเมื่อวางอยู่ในแนวขวางฝืนกับแรงโน้มถ่วงของโลกทำให้เรารู้สึกประหลาดใจและสื่อความหมายผิดแปลกจากสิ่งที่เราเคยพบเห็น กล่าวได้ว่าผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 เป็นการสร้างสรรค์อันเกิดจากการผสมผสานเรื่องราวจากวัฒนธรรมพื้นถิ่นเข้ากับปรัชญาสากล โดยศิลปินสื่อสารออกมาในรูปแบบของการใช้รูปทรงที่มีทั้งความเป็นรูปธรรม นามธรรม เนื้อหาที่มีความเป็นจริงเป็นจัง ผนวกกับการล้อเล่นและความขบขัน ด้วยวิธีการเปรียบเทียบกับคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) อีกทั้งลักษณะบางประการที่ศิลปินประกอบวัตถุหรือจัดวางวัตถุในตำแหน่งที่มีความผิดที่ผิดทางแบบความสัมพันธ์แบบตัวบท (text) กับ ปริบท (context) เพื่อสร้างความรู้สึกถึงความเหนือจริง ดังที่ กมล ทัศนาญชลี ได้เคยให้สัมภาษณ์ ไว้ในนิตยสารไฟน์อาร์ต ว่า

> สำหรับงานศิลปะของตนเอง มันสะท้อนยุคแต่ละยุค เพราะว่าทำมามากกว่า 40 ปี บางยุคก็นำมาสร้างใหม่...ที่ชอบและยังคงทำอยู่ก็คือ งานสื่อผสมที่นำเอาวัสดุต่าง ๆ กัน ที่เข้ากัน และไม่เข้ากัน ให้มาอยู่ด้วยกัน มีความสัมพันธ์กันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น น้ำกับไฟ ของนิ่มอ่อน อยู่กับของแข็ง ซึ่งมีทั้งความขัดแย้งให้เป็นความกลมกลืนกัน มันเป็นเรื่องที่ท้าทายและสนุกกว่าการทำงานธรรมดา...(สุชาติ เถาทอง, 2548)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าด้านสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

การที่ กมล ทัศนาญชลี นำวัตถุใช้สอยในวิถีชีวิตชาวบ้านมาใช้ในผลงาน คือ การกลับเข้าไปสำรวจถึงสิ่งที่มีปรากฏอยู่ในท้องถิ่น วัตถุบางอย่างอาจกำลังเลือนหาย วัตถุบางอย่างอาจถูกมองข้ามและวัตถุบางอย่างได้รับคุณค่าเพียงการทำหน้าที่ประโยชน์ใช้สอย การที่ศิลปินได้เข้าไปหยิบจับวัตถุเหล่านั้นมาสร้างสรรค์ใหม่ จึงเป็นการพลิกมุมมองของศิลปินที่มีต่อวัตถุ ซึ่งเป็นการยกระดับคุณค่าความงามของศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่น ความงามของวิถีชีวิตผู้คนที่มีความผูกพันอยู่กับธรรมชาติ ความเป็นมาเรื่องราวของกลุ่มคน ชุมชน ซึ่งสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวพวกเขา คือ ภาพสะท้อนอัตลักษณ์ของตัวตนและชุมชน ให้ปรากฏในรูปแบบศิลปะสากล

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 สร้างสรรค์จากวัสดุหลากหลาย อาทิ กระดาษสาที่สั่งทำให้มีความหนาพิเศษ ตุ๊กตาหนังสติ๊กรูปทรงมนุษย์จากสุโขทัย ผสมผสานกับวัสดุจากธรรมชาติ อาทิ ปีกแมลงทับ ทราย และงานแกะสลักที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นเอง การเจาะ ตอก ขูดขีด เขียนระบายสี อันแสดงให้เห็นถึงร่องรอยการทำกระทำที่ผ่านมือศิลปิน ให้ความรู้สึกที่มีชีวิตชีวา การทิ้งร่องรอยของกระดาษซึ่งเป็นพื้นที่รองรับให้มีความยับย่น สร้างความกำกวมระหว่างความเป็นวัตถุและความเป็นพื้นที่ระนาบรอบรับ ซึ่งในแง่นี้ทำให้ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี ดึงดูดใจและน่าค้นหา วัตถุแต่ละอย่างที่ปรากฏ อย่างน้อยจะสามารถให้ความหมายและมุมมองในสองลักษณะอยู่เสมอ อาทิ กระดาษเป็นทั้งพื้นระนาบและวัตถุที่จับต้องได้ รูปทรงและสีสันของปีกแมลงทับที่ปะติดคือวัตถุจากชีวิตธรรมชาติหรือแทนค่าผืนแผ่นดินที่อุดมไปด้วยพืชที่เพาะปลูก ยางหนังสติ๊กที่ยืดตอกกับไม้แกะสลักรูปทรงคนกำลังแสดงออกท่วงทีแห่งชัยชนะหรือความพ่ายแพ้

การจัดวาง ประกอบวัตถุหลากลักษณะทั้งสองมิติและสามมิติ ทั้งแบบรูปธรรมและนามธรรม จากหลากหลายแหล่งมารวมเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งที่เหมือนจะเข้ากันได้และเข้ากันไม่ได้ให้มาอยู่ร่วมกัน ทำให้ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี มีลักษณะแบบเหนือจริง สร้างเรื่องราวใหม่ เรียกร้องจินตนาการ และสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ชม ศิลปินนำเสนอความอิสระและความเป็นไปได้ในการหยิบจับนำเอาวัตถุต่างๆ มาสร้างสรรค์ใหม่ ความแตกต่าง

หลากหลายถูกทำให้กลมกลืนกันด้วยการจัดวางตำแหน่ง การซ้ำ ความต่อเนื่อง และการใช้สีระบายให้เกิดความสอดคล้อง

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

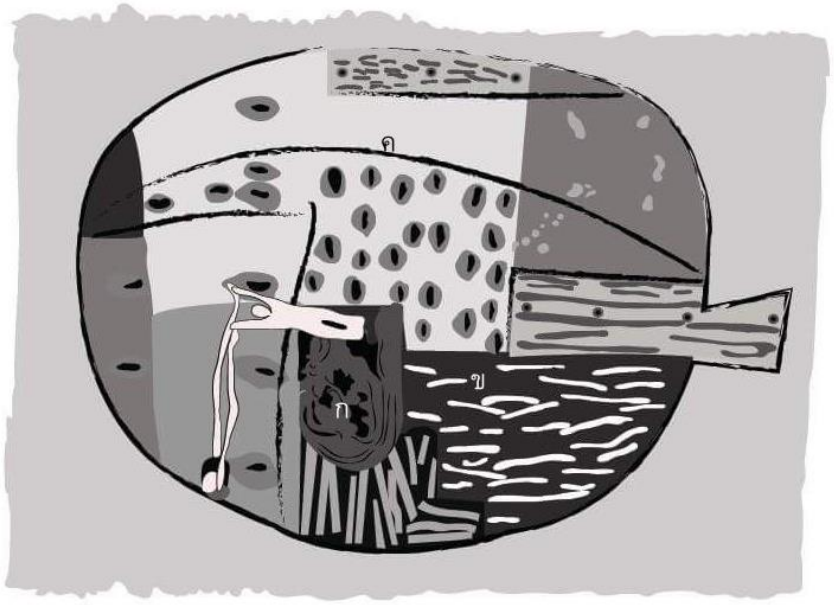
กระดาษสาที่สั่งทำให้มีความหนาเป็นพิเศษ ปีกแมลงทับ ไม้แกะสลักด้วยตนเอง ทราย การระบายสี การใช้ตุ๊กตาหนังสติ๊กรูปทรงมนุษย์จากสุโขทัย

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน เส้นขอบรอบนอกของผลงานมีความอิสระ เป็นเส้นโค้งหยักไปตามเยื่อกระดาษสา ขอบเส้นไม่คม

การจัดภาพประกอบไปด้วยรูปทรงวงรีขนาดใหญ่กินพื้นที่ตรงกลางภาพ ซึ่งการสร้างสรรค์รูปทรงวงรีศิลปินได้แรงบันดาลใจมาจากเค้าโครงรูปทรงโบมอีสานภายในรูปทรงวงรีถูกแบ่งพื้นที่ออกเป็นสามส่วนด้วยกัน โดยแต่ละส่วนกินพื้นที่ไม่เท่ากันให้ลักษณะของการจัดวางที่มีความสมดุลแบบอสมมาตร คือ 1) ส่วนที่เป็นระยะหน้าของภาพประกอบด้วย ส่วนที่เป็นรูปทรงตุ๊กตาหนังสติ๊ก ชิ้นไม้แกะสลักและปีกแมลงทับ ซึ่งเป็นส่วนที่มีความยื่นนูนออกมากพื้นภาพ เป็นส่วนที่มองเห็นได้ชัดว่าเป็นชิ้นวัตถุ กินพื้นที่ค่อนมาทางด้านซ้ายของภาพเล็กน้อย (ตำแหน่ง ก) 2) ส่วนที่เป็นระยะกลางของภาพ ซึ่งประกอบไปด้วยระนาบสีเทาเข้มประกอบไปด้วยพื้นผิวทราย และรอยขูดขีดสร้างพื้นผิวด้วยเส้นแนวนอนสั้น ๆ ระนาบสีเทาเข้มช่วยดึงสายตาและถ่วงดุลน้ำหนักของภาพให้กลับมาทางด้านขวา (ตำแหน่ง ข) และ 3) ส่วนที่เป็นระยะไกลของภาพ ซึ่งประกอบไปด้วยระนาบสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนเป็นสีของบรรยากาศหลากหลายผสมผสานกัน และมีเส้นโค้ง เส้นขีดเขียนในแนวตั้งและแนวขวางจางๆ ช่วยผลักดึงน้ำหนักให้ถ่วงดุลกันไปมาระหว่างข้างซ้ายและข้างขวา (ตำแหน่ง ค)

ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 มีโครงสีเป็นสีส้มอ่อน ๆ และมีการขัดจังหวะด้วยการใช้สีฟ้าเจืองจางซึ่งเป็นคู่สีตรงกันข้ามในการสร้างสีสันที่มีความขัดแย้งกัน แต่ไม่รุนแรง เนื่องจากสีทั้งหมดที่ปรากฏในภาพมักได้รับการเจืองจางความจัดจ้านและความเข้มข้นลง ซึ่งส่งผลให้คู่สีที่ขัดแย้งกันนั้นอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน



ภาพประกอบ 56 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางจิตรกรรม งานหัตถศิลป์ และการปะปิดวัสดุ

ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 เป็นการสร้างสรรค์ด้วยวัสดุหลากหลาย ซึ่งต้องอาศัยวิธีหลากวิธีในการจัดการ ไม่ว่าจะเป็นการเจาะ ตอก ประกอบ การสร้างสรรค์ด้วยกระดาษทำมือ และการระบายสีเพื่อสร้างความกลมกลืนให้กับผลงาน

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การนำเครื่องใช้ไม้สอยในวิถีชีวิตชาวบ้านตามภูมิภาคต่างๆ ของไทยมาเป็นต้นทางในการคิดสร้างสรรค์ออกแบบรูปทรงเค้าโครงของจิตรกรรมสื่อประสม ซึ่งในที่นี้คือ โบมอีสาน ซึ่งเป็นการยกระดับคุณค่าความงามของศิลปหัตถกรรมให้ปรากฏในรูปแบบศิลปะร่วมสมัย 2) การจัดวางวัตถุในตำแหน่งที่มีความผิดที่ผิดทางเป็นความสัมพันธ์แบบตัวบท (text) กับ ปริบท (context) เพื่อสร้างความรู้สึกถึงความเหนือจริง การสร้างเรื่องราวใหม่และเรียกร้องจินตนาการจากผู้ชม ซึ่งวัตถุแต่ละอย่างที่ปรากฏในภาพจะให้ความหมายและมุมมองอย่างน้อยในสองลักษณะ

1.3.3.2 ผลงาน Kite #13, 2006 (พ.ศ. 2549)
เทคนิค สื่อประสมบนผืนผ้าใบ
ขนาด 24 x 36 นิ้ว

ภาพประกอบ 57 ผลงาน Kite #13, 2006 (พ.ศ. 2549)

ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (2554) นิทรรศการผลงานศิลปะ 67 ปี กมล ทัศนาญชลี ศิลปินสองซีกโลก หน้า 125

1) แรงบันดาลใจและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน Kite #13, 2006 เป็นการนำเอารูปทรงว่าวปักเป้าของไทย ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของว่าวภาคกลาง และเอกลักษณ์ประจำชาติมานำเสนอ ด้วยการลดทอนรูปทรงให้เหลือเค้าโครงที่สำคัญ อาทิ การผูกโครงไม้และรูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ภาพเค้าโครงของว่าวปักเป้าเสนอรูปทรงที่มีรสชาติแปลกใหม่สำหรับศิลปะสากล พร้อมกับส่งสะท้อนเรื่องราววิถีชีวิตวัฒนธรรมของคนไทยที่เดิมมีความผูกพันกับการละเล่นว่าวไทยให้กลับมาเป็นที่รับรู้อีกครั้งหนึ่ง นอกจากนี้เรื่องราวของว่าวปักเป้าได้สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตจากสังคมชนบทกับพื้นที่โล่งแจ้ง สู่สังคมอุตสาหกรรมกับพื้นที่แบบเมืองที่เต็มไปด้วยอาคารสูง “ว่าวปักเป้าถือเป็นเอกลักษณ์ของว่าวภาคกลาง และเป็นว่าวประจำชาติไทยเคียงคู่กับว่าวจุฬา

มีโครงเป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน...มีหางยาวถ่วงที่ปลาย...ขณะลอยอยู่ในอากาศจะส่ายไปส่ายมา โฉบเฉี่ยวในท่าต่าง ๆ ได้อย่างฉับไวคล่องตัว" (โครงการสารานุกรมไทย สำหรับเยาวชน, 2561)

ว่าวไทยเป็นภูมิปัญญาของคนไทยและเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ในสมัยรัตนโกสินทร์ การละเล่นและกีฬาว่าวไทยเป็นที่นิยมมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แต่การละเล่นว่าวไทยสูญเสียความนิยมลงไปเมื่อสภาพสังคมและเศรษฐกิจมุ่งเข้าสู่ความเร่งรีบ ผนวกกับสภาพแวดล้อมของพื้นที่โล่งแจ้งสำหรับการละเล่นว่าวไทยลดน้อยลง ข้อเขียน รศ.ดร. ภิญโญ สุวรรณคีรี (โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2561) ในหนังสือตำนานว่าวไทย กล่าวว่า

> สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การเล่นว่าวยังคงเป็นการละเล่นและกีฬาที่นิยม...สถานที่เล่นว่าวในเขตกรุงเทพมหานคร ที่เป็นที่รู้จักกันดี...คือท้องสนามหลวง ส่วนในต่างจังหวัดก็นิยมเล่นตามที่โล่งกว้าง หรือตามท้องนาทั่วไป ซึ่งไม่มีต้นไม้เป็นที่ขัดขวางของการเล่น... ต่อมาประเทศมีการพัฒนา ผู้คนมากขึ้น ทำให้สภาพในเมืองหลวงหรือตัวเมืองในจังหวัดอื่น ๆ มีชุมชนแออัด สิ่งก่อสร้างตึกรามและสายไฟต่างๆ เป็นสิ่งกีดขวางของการเล่นว่าว ประกอบสภาพเศรษฐกิจทำให้คนต้องดิ้นรนทำมาหากิน ไม่มีจิตใจที่จะคิดสนุกสนานไปชมการเล่นว่าวได้ ดังแต่ก่อน จึงทำให้วงการกีฬาว่าวซบเซาไประยะหนึ่ง

การละเล่นว่าวไทยนอกจากจะได้รับความเพลิดเพลินสนุกสนานแล้วยังเป็นกิจกรรมที่ทำให้ผู้คนในท้องถิ่นมีความสมัครสมาน สืบทอดความรู้ภูมิปัญญาสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์คิดค้นว่าวในรูปแบบต่าง ๆ ออกมา ลักษณะเฉพาะของว่าวปักเป้า ซึ่งปรากฏในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี คือ ว่าวปักเป้าแบบดั้งเดิม เป็นเอกลักษณ์รูปแบบของว่าวในภาคกลาง ข้อเขียน รศ.ดร. ภิญโญ สุวรรณคีรี (ฝ่ายอุทยานการศึกษา สำนักการศึกษาต่อเนื่อง มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2561) ในหนังสือตำนานว่าวไทย กล่าวเกี่ยวกับว่าวปักเป้า ว่า

> ว่าวจุฬากับว่าวปักเป้า แม้จะทำเล่นกันเฉพาะในภาคกลาง ก็อาจจะเรียกได้ว่าเป็นว่าวประจำชาติไทยมีลักษณะผิดแปลกแตกต่างกับว่าวของชาติต่าง ๆ อย่างสิ้นเชิง ทั้งรูปร่าง ทั้งการเคลื่อนไหวในอากาศ กล่าวคือเป็นว่าวที่สวยงามด้วยรูปทรง และฝีมือที่ประดิษฐ์อย่างประณีตที่สุด และสามารถบังคับให้เคลื่อนไหวได้ด้วยอาการต่าง ๆ อย่างสง่างามและคล่องแคล่วว่องไว

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน Kite #13, 2006 เป็นการนำเสนอภาพแห่งความทรงจำ เรื่องราววัฒนธรรมมรดกทางความคิดสร้างสรรค์ที่สืบทอด โดยศิลปินใช้เค้าโครงภาพจากว่าวปักเป้าเป็นภาพสัญลักษณ์ (Visual Symbol) ที่เชื่อมโยงไปสู่วิถีชีวิตวัฒนธรรมไทย ว่าวปักเป้าเป็นภาพแทนของชีวิต สังคมและวัฒนธรรมไทยที่เปลี่ยนแปลง

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

ภาพเค้าโครงของว่าวปักเป้าซึ่งมีรูปทรงขนาดใหญ่และเป็นองค์ประกอบหลักในภาพได้รับการจัดวางให้อยู่ในเส้นแนวเฉียง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดลักษณะของการพุ่งตัวและการเคลื่อนไหวในอากาศ ศิลปินใช้วิธีการผูกโครงไม้ไผ่ด้วยเชือกสีแสดงโครงสร้างภายในของรูปทรง โครงสร้างไม้ไผ่มีลักษณะนูนสูงขึ้นมาจากพื้น ส่วนไม้ที่ถูกสีระบายทับสร้างความลวงระหว่างความเป็นสามมิติและสองมิติ

ผลงาน Kite #13, 2006 สร้างสรรค์จากวัสดุหลากหลาย โดยมีวัสดุพื้นถิ่น อาทิ โครงไม้ไผ่ หวาย ปีกแมลงทับ ก้อนหิน ทรายละเอียด ผสมผสานกับการใช้สื่อวัสดุด้านศิลปะ อาทิ สีอะคริลิก อะคริลิกเจลเพื่อสร้างการยึดเกาะ สร้างพื้นผิวและความหนาของชั้นสี การผสมผสานสิ่งที่แตกต่างหลากหลายคือสิ่งท้าทายและชวนให้คนดูค้นหา วัตถุบางอย่างถูกซ้อนด้วยการระบายสีทับ ความหลากหลายของรูปทรง มิติและพื้นผิวได้สร้างสุนทรียรสในการสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสุนทรียรสด้านพื้นผิวที่มีความโดดเด่น

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

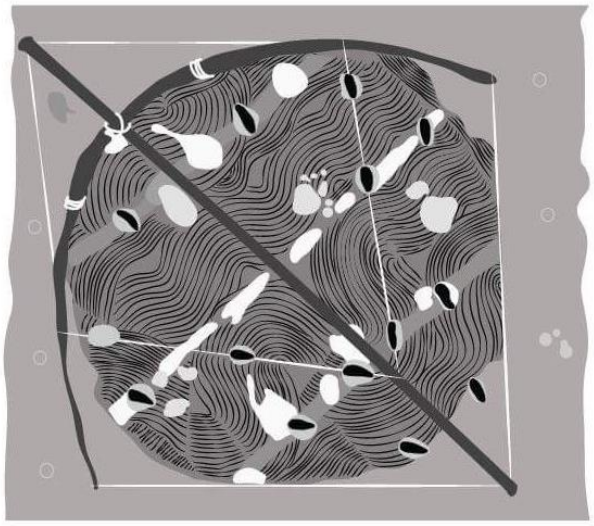
ไม้ไผ่ หวาย เชือก ด้ายสี ปีกแมลงทับ ก้อนหิน ทรายละเอียด และสีอะคริลิก

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า จัดวางอยู่ในแนวนอน โดยมีรูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัสอยู่ภายในรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าดังกล่าว ภายในรูปทรงสี่เหลี่ยมปรากฏเค้าโครงของรูปว่าวปักเป้า โดยมีการทำโครงสร้างจากไม้ไผ่และหวาย ขึ้นโครงวัด ตัดและดัดให้มีสัดส่วนสมดุล แต่โครงสร้างของตัวว่าวถูกจัดวางให้อยู่ในลักษณะเอียงทำมุม 45 องศากับผืนภาพ เพื่อสร้างลักษณะของการเคลื่อนไหว กมล ทัศนาญชลี กล่าวว่า “อันนี้เป็นรูปว่าว ใช้ประสบการณ์ที่เรามีอยู่แล้วตอนเด็ก ๆ ได้มาจากว่าวปักเป้า แต่แทนที่จะตั้งตรงก็นำมาวางเอียง แต่โครงว่าวยังอยู่ มีความเป็นตะวันตกและตะวันออกอยู่ด้วยกัน” (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

รูปทรงต่างๆ ได้รับการจัดวางให้มีความสมดุลแบบอสมมาตร และเส้นที่ปรากฏในภาพมักปรากฏเป็นแนวเส้นเฉียง ที่ให้ความรู้สึกถึงการพุ่งตัวขึ้นสู่ด้านบน ภายในรายละเอียดของตัวโครงว่าว ปรากฏเส้นซึ่งเกิดจากการขูดขีดเพื่อสร้างพื้นผิวลายเส้นคล้ายการเคลื่อนตัวของกระแสลมที่พัดพามาในลักษณะต่าง ๆ กัน โดยแต่ละพื้นผิวมีความหนาบางและขนาดของลายเส้นที่แตกต่างกัน

การวางโครงสีโดยรวมเป็นสีเทา มีการระบายเพิ่มเติมในส่วนของสีโครงไม้และวัสดุที่นำมาปะปิดให้มีสีสันหลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแต้มสีแดง เหลือง และสีทองในบางพื้นที่ให้มีความโดดเด่นขึ้นมา ตัดกับบริเวณขอบด้านนอกของภาพที่มีการใช้สีเขียวและฟ้าซึ่งมีค่าน้ำหนักค่อนข้างมาก สีที่มีค่าน้ำหนักเข้มเป็นตัวช่วยกรอบการมองให้มุ่งเข้าสู่รูปทรงของโครงว่าว ซึ่งเป็นรูปทรงสำคัญของภาพ



ภาพประกอบ 58 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Kite #13, 2006 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม จิตรกรรม และงานหัตถกรรมพื้นถิ่น

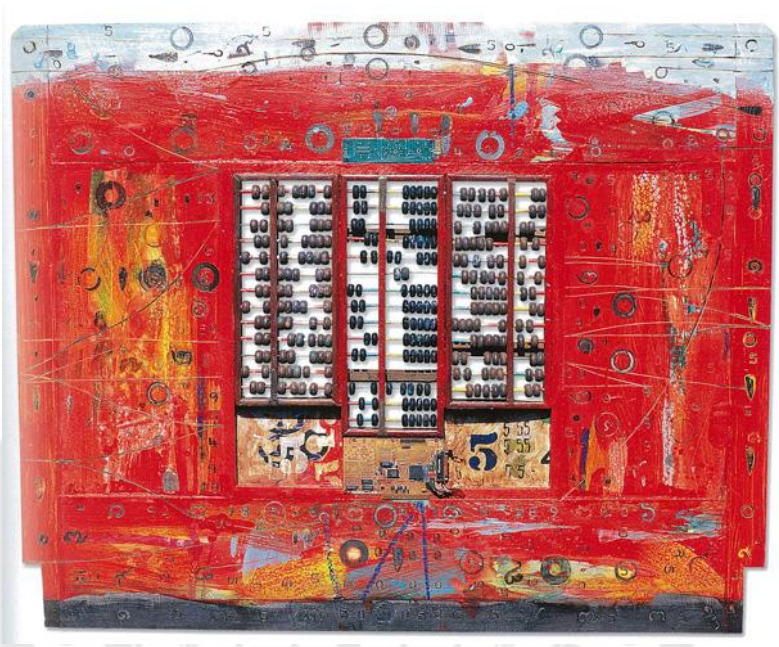
กมล ทัศนาญชลี ใช้กลวิธีหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงาน Kite #13, 2006 อาทิ การใช้วัสดุพื้นบ้านและความชำนาญในการทำโครงไม้ไผ่ หวายด้วยการพัน การมัดและการยึด การลงพื้นผืนผ้าใบด้วยทรายละเอียดผสมอะคริลิกเจล และการระบายสีในพื้นที่ต่าง ๆ

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การนำเสนอวัฒนธรรมมรดกทางความคิดสร้างสรรค์ที่สืบทอดจากท้องถิ่นสู่การนำเสนอผ่านผลงานศิลปะสากล ซึ่งในที่นี้คือการใช้รูปลักษณ์ของว่าวปักเป้าซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของว่าวภาคกลาง 2) ว่าวปักเป้าสะท้อนการเปลี่ยนแปลงด้านสังคมและวัฒนธรรมของไทย 3) ศิลปินนำเอาวัสดุต่างๆ มานำเสนอให้เกิดสุนทรียรสด้านพื้นผิวได้อย่างโดดเด่น

1.3.3.3 ผลงาน Untitled # 9, 2001 (2544)

เทคนิคสื่อผสม (Acrylic on Canvas, Wood, Computer Board and Abacus)

ขนาด 41 x 52 นิ้ว



ภาพประกอบ 59 ผลงาน Untitled # 9, 2001 (พ.ศ. 2544)

ที่มา: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2548) นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศิลปินแห่งชาติ กมล ทัศนาญชลี ในวาระอายุครบ 60 ปี หน้า 43

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน Untitled # 9, 2001 เป็นการสร้างสรรค์และพัฒนางานจากแนวทางที่ศิลปินสนใจมาอย่างต่อเนื่อง นั่นคือการผสานสุนทรียภาพทางวัฒนธรรมความคิดของตะวันออกและตะวันตกเข้าด้วยกัน กมล ทัศนาญชลี หยิบยืมวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทย ซึ่งในที่นี้คือหนังใหญ่ผสมผสานกับการแสดงออกทางศิลปะร่วมสมัยของตะวันตก โดยในการสร้างสรรค์ผลงาน Untitled # 9, 2001 ศิลปินมุ่งความสนใจไปในประเด็นในเรื่องของการเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมและธรรมชาติ โดยใช้กลวิธีการนำเสนอภาพของวัตถุซึ่งมนุษย์สร้างขึ้น อาทิ ลูกคิด แผงวงจรหลักในคอมพิวเตอร์ สัญลักษณ์ อักขระ ตัวเลข และทุกสิ่งอย่างที่มนุษย์

คิดสร้าง จัดวางองค์ประกอบเหล่านั้นให้ตัดกับพื้นหลังของภาพที่เป็นสนามสี (Color Field) อันกว้างใหญ่ ความเลือนราง ความไม่ชัดเจน ความเวิ้งว้าง ความไร้รูปทรง ทำให้พื้นหลังที่ว่างเปล่า (Space) มีสัญญะสัมพันธ์เชื่อมโยงไปสู่พื้นที่กว้างใหญ่ในธรรมชาติ ดังที่ Collette Chattopadhyay (2001) ได้กล่าวไว้ ดังนี้

> งานนิทรรศการปัจจุบัน (ปี ค.ศ. 2001 หรือ ปี พ.ศ. 2544) แสดงให้เห็นถึงทั้งการเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่อง...งานที่จัดแสดงในนิทรรศการนี้เป็นการขยายความสนใจซึ่งเป็นการผสมผสานวาทกรรมทางศิลปะในประเด็นของตะวันตกและตะวันออก (EAST AND WEST) งานเหล่านี้เน้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งไปที่ความเชื่อมโยง (Strong Connection) ระหว่างธรรมชาติและวัฒนธรรม ซึ่งเป็นประเด็นที่มีนัยยะอยู่ในสังคมร่วมสมัย...ลูกคิด แผงวงจรไฟฟ้า และตัวเลขที่เขียนด้วยตัวอักษรหลากหลายรูปแบบได้รับการนำเสนอในฐานะสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมและอารยธรรม รูปทรงเหล่านี้จัดวางเกาะกลุ่มกันอยู่ตรงกลางภาพ...ส่วนบริเวณว่างเป็นพื้นที่สนามสีแนะให้เห็นถึงดินแดนธรรมชาติโล่งแจ้ง...แผ่นดิน น้ำ และอากาศ งานเหล่านี้เป็นการสร้างความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมและธรรมชาติ

เค้าโครงรูปทรงรอบนอกของผลงาน Untitled # 9, 2001 เป็นการนำเอาเค้าโครงหนังใหญ่ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยมาใช้ในฐานะของภาพสัญลักษณ์ (Visual Symbol) เชื่อมโยงกับศิลปะไทยโบราณ ซึ่งใน ผลงาน Untitled # 9, 2001 กมล ทัศนาญชลี ได้ผลักความสนใจของตนเองให้ก้าวหน้าออกไปอีก โดยศิลปินนำเสนอโครงร่างของหนังใหญ่ให้อยู่บนแผ่นไม้ แทนที่จะเป็นผืนผ้าใบ หรือกระดาษ ด้วยตัววัสดุแผ่นไม้ ขนาด น้ำหนักและการละทิ้งรูปแบบของไม้คาบซึ่งเป็นขาจับสองขาของหนังใหญ่ออกไปทำให้ผลงาน Untitled # 9, 2001 มีความเป็นประติมากรรมมากยิ่งขึ้น “การนำเอาไม้คาบซึ่งเป็นขาจับสองขาออกไป ผนวกกับการใช้วัสดุที่มีน้ำหนักมากทำให้งานเหล่านี้เป็นประติมากรรมมากยิ่งขึ้น” (Collette Chattopadhyay, 2001)

สิ่งที่ยังคงปรากฏเชื่อมโยงมาจากผลงานก่อนหน้าคือ ปรัชญาศาสนาพุทธ อันว่าด้วยเรื่องของความสมดุลเท่าเทียม ซึ่งปรากฏในรูปแบบของการจัดวางรูปทรงองค์ประกอบต่างๆ ที่ กมล ทัศนาญชลี ต้องการผสมผสานระหว่างสิ่งที่ขัดแย้งกันให้กลมกลืนกัน อาทิ ความเป็นตะวันออกและตะวันตก การเชื่อมโยงระหว่างธรรมชาติและวัฒนธรรม ความสมดุลระหว่างความโบราณและความทันสมัย

จากแรงบันดาลใจและแนวคิดหลักๆ สามประการด้วยกัน คือ การผสานความเป็นตะวันออกและตะวันตก การเชื่อมต่อระหว่างธรรมชาติและวัฒนธรรม การนำเสนอภาพชีวิตวัฒนธรรมของคนไทยแบบโบราณและทันสมัย รูปแบบของงานและวัตถุที่ปรากฏในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี จึงมีลักษณะของการนำเอา ตัวเลข ตัวอักษรภาษาไทย ภาพสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม การใช้สีทองประดับตกแต่งแบบงานศิลปะไทย การใช้วัสดุพื้นถิ่น การแสดงออกอย่างอิสระเชิงทดลองแบบศิลปะอเมริกัน

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรีภาพทางด้านเนื้อหา

การสร้างสรรค์ผลงาน Untitled # 9, 2001 เป็นการนำเสนอเนื้อหาจากประสบการณ์ส่วนตนของ กมล ทัศนาญชลี ซึ่งศิลปินเป็นคนที่มีรากเหง้าจากวัฒนธรรมตะวันออกและได้ใช้ชีวิตในสังคมตะวันตกเป็นเวลานานหลายปี ศิลปินได้นำเสนอคุณค่าทางมรดกวัฒนธรรมไทยและหลักปรัชญาศาสนาพุทธอันว่าด้วยเรื่อง ความสมดุล ผสมผสานกับการแสดงออกทางศิลปะตะวันตก

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

กมล ทัศนาญชลี ถ่ายทอดประเด็นและเนื้อหาผ่านการใช้วัสดุต่างๆ ซึ่งมีวัตถุทั้งจากอดีตและวัตถุจากอารยธรรมสมัยใหม่ อาทิ การใช้ลูกคิด กับ แผงวงจรคอมพิวเตอร์ การใช้สัญลักษณ์ภาษาและตัวเลขทั้งแบบไทยและแบบสากล สิ่งของหลากหลายที่ศิลปินนำมาใช้ มักเป็นของที่มีอยู่ในชีวิตประจำวันมาสร้างสรรค์ให้เกิดคุณค่าใหม่และขยายอาณาเขตการสร้างสรรค์ศิลปะให้มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับชีวิตประจำวันมากยิ่งขึ้น

กมล ทัศนาญชลี ใช้สีระบายพื้นหลังอย่างอิสระ ด้วยการระบายซ้ำ บ้างก็มีการลบ การเลือนออก พื้นที่ของสีจึงเกิดความคลุมเครือของตำแหน่งและระยะ แนะให้เห็นถึง ความทรงจำ เรื่องราวบางประการที่ไกลออกไป การมีอยู่แต่มองไม่ชัด เป็นงานกวีนิพนธ์ที่ต้องอาศัยการตีความจากความรู้สึกที่ได้รับ

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

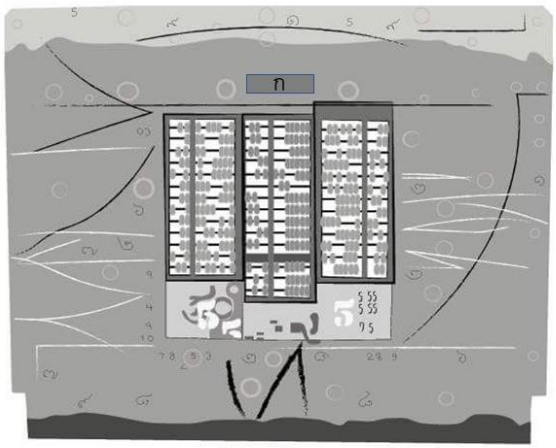
แผ่นไม้ ลูกคิด แผงวงจรคอมพิวเตอร์ การพิมพ์สี และการเขียนสี

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้ากึ่งจัตุรัส กมล ทัศนาญชลี จัดวางแผงลูกคิดขนาดใหญ่ไว้ตรงกลางภาพ (ช่องว่างระหว่างรูปทรงของลูกคิดเน้นความเป็นสามมิติให้กับผลงาน) และจัดวางแผงวงจรคอมพิวเตอร์ขนาดเล็กไว้เหนือแผงลูกคิด (ตำแหน่ง ก) โดยจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางพอดี ด้านล่างของแผงลูกคิดมีการสร้างระดับของแผ่นไม้ให้เป็นร่องลึกลงไปเล็กน้อย บริเวณโดยรอบเป็นพื้นที่ว่างประกอบไปด้วยสนามสี

โครงสร้างในการจัดวางรูปทรง เป็นการจัดภาพด้วยหลักความสมดุลแบบสมมาตร โดย กมล ทัศนาญชลี ติดตั้งแผงลูกคิดและแผงวงจรคอมพิวเตอร์ให้ตั้งฉากและขนานกับกรอบภาพ ซึ่งต้องใช้การคำนวณและการวัด ที่ให้ความรู้สึกขัดแย้งกับพื้นหลังที่เป็นสนามสีระบายอย่างอิสระ กมล ทัศนาญชลี ใช้หลักการของความสมดุลอย่างเท่าเทียมในการสัมพันธ์เชื่อมโยงความแตกต่างของวัตถุทั้งสอง

การวางโครงสีผลงาน Untitled # 9, 2001 เป็นพื้นสีแดง มีวิธีการระบายอย่างอิสระแบบศิลปะร่วมสมัยอเมริกัน ด้วยการใช้ฝีแปรงขนาดใหญ่ มีทั้งวิธีการระบายทับ การเลือนออกและการขูดขีดสร้างร่อยรอย ทำให้ภาพพื้นหลังที่ปรากฏมีความคลุมเครือตัดกับภาพของวัตถุลูกคิดและแผงวงจรคอมพิวเตอร์ที่มีความเป็นรูปธรรมชัดแจ้ง ความจงใจในการสร้างลักษณะของพื้นหลังด้วยวิธีการระบายสีดังกล่าวชักชวนให้ผู้ชมนึกถึงธรรมชาติอันกว้างใหญ่ และแรงพลังของการเคลื่อนตัวอย่างอิสระ



ภาพประกอบ 60 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน Untitled # 9, 2001 ของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม จิตรกรรม และภาพพิมพ์

กมล ทัศนาญชลี ใช้กลวิธีหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงาน Untitled # 9, 2001 ในแง่ที่เกี่ยวข้องกับงานประติมากรรม เป็นการทำงานในลักษณะที่มีการคำนึงในเรื่องของมิติที่เป็นจริง การทำงานกับวัตถุและวัสดุ ที่ต้องอาศัยการประกอบและเจาะการสร้างระดับสูงต่ำที่เป็นจริงของแผ่นระนาบต่าง ๆ

ในแง่ของงานจิตรกรรม เป็นการจัดการกับพื้นที่ของสี เพื่อให้สีเหล่านั้นได้แสดงคุณลักษณะต่างๆ ออกมา อาทิ สีในฐานะของสื่อการแสดงอารมณ์ สีในฐานะของการบันทึกท่วงทีเหตุการณ์ และสีในฐานะโครงสร้างของภาพ

การทำงานด้วยแนวคิดทางด้านงานภาพพิมพ์ คือ การประทับ และการพิมพ์ด้วยวัสดุจริง ปรากฏในการใช้โลหะร้อนมาแนบ “...แนบประทับลงไปบนแผ่นไม้เพื่อให้เกิดร่องลึกเผาไหม้ ซึ่งร่องรอยดังกล่าวจะอยู่คงทน โดยได้นำอักษรตัวเลขมาเผาไฟและกดประทับบนแผ่นไม้” (กมล ทัศนาญชลี, 2561)

กล่าวได้ว่า ศิลปินมี 1) แนวคิดหลักคือ การผสมผสานสุนทรียภาพทางวัฒนธรรมความคิดของตะวันออกและตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยผลงานชิ้นนี้มุ่งความสนใจไปในประเด็นไปในเรื่องของความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมและธรรมชาติ คือ ใช้ตัววัตถุแทนการสื่อสารถึงวัฒนธรรม และใช้พื้นที่ว่างแทนการสื่อสารถึงธรรมชาติ และเรื่องความสมดุลของวัฒนธรรมที่มีทั้งความนำสมัยและความโบราณ 2) การใช้แนวคิดของคู่ตรงข้ามในการแสดงออกทางศิลปะ อาทิ การจัดวางวัตถุกับพื้นหลัง ซึ่งมีการจัดวางตำแหน่งวัตถุที่มีความเป็นสามมิติให้อยู่ในระนาบของแนวตั้งฉากแบบเรขาคณิต ให้ความรู้สึกขัดแย้งกับพื้นหลังที่เป็นสนามสีระบายอย่างอิสระ 3) การจัดวางภาพโดยใช้หลักความสมดุลเท่าเทียมในการผสมผสานสิ่งที่ขัดแย้งให้อยู่ด้วยกันได้อย่างกลมกลืน

2. ศาสตราจารย์เดชา วราชุน

เกี่ยวกับประสบการณ์ดำเนินชีวิตและการสร้างสรรค์งานของ เดชา วราชุน ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลพื้นฐานจากเอกสาร และได้รับความอนุเคราะห์การให้สัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูลเชิงลึก ณ ห้องทำงาน เลขที่ 3/9 ซอยคลองหกตะวันตก 15 (ซอยสู่ความดี) หมู่ 4 คลอง 6 อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 10120 สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2561 และวันที่ 10 มกราคม 2561

2.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของ เดชา วราชุน

เดชา วราชุน เกิดเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน 2488 กรุงเทพฯ (ธนบุรี) ท่านมีใจรักในการวาดรูปมาตั้งแต่เด็ก ท่านเริ่มเรียนศิลปะอย่างจริงจัง ฝึกฝนด้านทฤษฎีและการปฏิบัติ สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่าง เมื่อปี พ.ศ. 2507 จากนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2508-2512 ได้เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร และในปี พ.ศ. 2519-2522 เข้าเรียนและสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เมื่อจบการศึกษาในปี พ.ศ. 2522 เดชา วราชุน ประกอบอาชีพเป็นอาจารย์สอนศิลปะและเป็นศิลปินอิสระทำงานด้านภาพพิมพ์ โดยเฉพาะเทคนิคซิลค์สกรีนมาอย่างต่อเนื่อง (เนื่องจากเป็นเทคนิคที่ไม่ต้องใช้แท่นพิมพ์) พร้อมได้ส่งผลงานภาพพิมพ์เข้าร่วมแสดงทั้งในระดับชาติและนานาชาติ อาทิ ประเทศสหรัฐอเมริกา เยอรมนี อิตาลี ยูโกสลาเวีย ชิลี บราซิล นอร์เวย์ ญี่ปุ่น นิวซีแลนด์ ไต้หวัน บังคลาเทศ มาเลเซีย และสิงคโปร์

เดชา วราชุน เป็นศิลปินสาขาภาพพิมพ์ที่ประสบความสำเร็จตั้งแต่เมื่อครั้งยังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรี โดยได้รับรางวัลทรงเกียรติจากเวทีประกวดศิลปกรรมในระดับชาติอย่างมากมาย อาทิ เมื่อปี พ.ศ. 2512 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินประเภทภาพ

พิมพ์ จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 19 เมื่อปี พ.ศ. 2514 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองประเภทภาพพิมพ์ จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 20 เมื่อปี พ.ศ. 2515, 2517, 2520 และ 2522 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 21, 22, 24 และ 25 ตามลำดับ หลังจากที่ เดชา วราชุน ได้รับเลือกเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทภาพพิมพ์จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในปี พ.ศ. 2525 เดชา วราชุน ต้องการค้นคว้าสิ่งใหม่โดยให้ความสนใจกับงานศิลปะที่มีการใช้วัสดุในชีวิตประจำวันมาใช้ในการสร้างสรรค์งานมากขึ้น โดยในช่วงปี พ.ศ. 2530 จะเป็นช่วงเวลาที่ เดชา วราชุน สร้างสรรค์งานสื่อประสมอย่างจริงจัง ผลงานสื่อประสมของ เดชา วราชุน มีความโดดเด่นอีกครั้งหนึ่งในช่วงปี พ.ศ. 2539 เมื่อรูปทรงต่างๆ ของผลงานหลุดออกจากกรอบภาพของความเป็นสี่เหลี่ยมสู่กรอบภาพแบบรูปทรงอิสระ

เดชา วราชุน สร้างสรรค์งานศิลปะอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอดระยะเวลาร่วม 60 ปี และได้รับรางวัลประกาศเกียรติคุณมากมาย เมื่อปี พ.ศ. 2547 เดชา วราชุน ได้รับรางวัลศิลปกรรมแห่งเอเชีย 2004 พิพิธภัณฑ์ศิลปลาสเวกัส รัฐเนวาดา สหรัฐอเมริกา เมื่อปี พ.ศ. 2548 ได้รับเกียรติ ยกย่องรางวัลอาจารย์ดีเด่นแห่งชาติ ปอมท. สาขามนุษย์ศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ ประจำปี พ.ศ. 2547 ด้วยความพากเพียรวิริยะอุตสาหะสร้างคุณประโยชน์ต่อวงการศิลปกรรมของไทย เมื่อปี พ.ศ. 2550 เดชา วราชุน ได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ภาพพิมพ์และสื่อผสม) และต่อมาในปี พ.ศ. 2552 เดชา วราชุน ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ หลักสูตรศิลปศาสตร์ สาขาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทร์เกษม

ภาพประกอบ 61 เด็กชาย เดชา วราชุน เมื่ออายุประมาณ 6 ขวบ

ที่มา: อัลบัมภาพส่วนตัวของศิลปิน ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน

การอุทิศตนเพื่อสังคม

เดชา วราชุน เป็นศิลปินที่มีความวิริยะอุตสาหะ มีใจรักในการสร้างสรรค์ ทดลองแสวงหาเทคนิค แนวทางใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์ และจัดแสดงผลงานทั้งในและต่างประเทศอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลา 40 ปี ตั้งต้นจากการทำงานด้านภาพพิมพ์กระทั่งมาถึงการทำงานในรูปแบบสื่อประสม เดชา วราชุน ได้ค้นพบเทคนิคและวิธีการเฉพาะตัวในการแสดงออก โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้กล่าวประกาศเกียรติคุณถึงความเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์ของศิลปินว่า “...ในการแสดงออกผลงานสื่อผสมดังกล่าว เป็นผลงานที่โดดเด่นเป็นตัวของตัวเอง โดยการค้นพบเทคนิคการสร้างพื้นผิวบนทองแดง ที่ไม่เคยมีศิลปินคนใดทำมาก่อน ทำให้ได้รับรางวัลดีเด่นจากพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยลาสเวกัส ประเทศสหรัฐอเมริกา พุทธศักราช 2547...” (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549) นอกจากการอุทิศตนให้กับการทำงานสร้างสรรค์มาอย่างยาวนาน เดชา วราชุน ยังเป็นบุคคลผู้รักการเผยแพร่ความรู้ด้วยการเปิดพื้นที่ห้องทำงาน ณ ตำบลคลองหก จังหวัดปทุมธานี ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะกับนักศึกษา คณาจารย์และผู้สนใจได้เข้าเยี่ยมชม โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้กล่าวประกาศเกียรติคุณถึงความเป็นผู้อุทิศตนต่อการเผยแพร่ความรู้เพื่อยกระดับวงการศิลปกรรมของไทยว่า “...นอกจากนั้นยังเป็นผู้เผยแพร่ความรู้ โดยสร้างสถานที่ทำงานให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะแก่นักศึกษาได้เข้ามาศึกษาหาความรู้ จนได้รับ

คัดเลือกให้เป็นอาจารย์ดีเด่นแห่งชาติ ของประธานสภาอาจารย์มหาวิทยาลัยแห่งประเทศไทย สาขามนุษย์ศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ พุทธศักราช 2547 นับได้ว่า เป็นศิลปินและอาจารย์สอนศิลปะที่มีความมุ่งมั่นต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ และมีคุณูปการต่อวงการศิลปะอย่างยิ่ง” (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549)

ภาพประกอบ 62 ศิลปินแห่งชาติ เดชา วราชุน บรรยายให้กับผู้เข้าร่วมโครงการครูศิลปะสร้างสรรค์ศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ รุ่น 9 ในวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2561

ที่มา: ภาพถ่ายโดยทักษิณา พิพิธกุล เมื่อวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2561

รางวัลและเกียรติคุณครั้งสำคัญ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549)

ปี พ.ศ. 2512 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2514 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 20 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2515 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 21 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2517 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 22 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2520 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 24 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2522 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 25 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2523 รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดงประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2525 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทภาพพิมพ์ ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 28 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2525 ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม ประเภทภาพพิมพ์ จากการแสดงศิลปกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2546 ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ สาขาวิจิตรศิลป์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ปี พ.ศ. 2547 รางวัลชนะเลิศ ASIAN ART NOW 2004 LAS VEGAS ART MUSEUM, U.S.A.

ปี พ.ศ. 2548 รับคัดเลือกให้เป็นอาจารย์ดีเด่นแห่งชาติ ปอมท.

ปี พ.ศ. 2550 ได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ภาพพิมพ์และสื่อผสม)

ปี พ.ศ. 2552 เดชา วราชุน ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ หลักสูตรศิลปศาสตร์ สาขาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทร์เกษม

2.2 การสร้างสรรค์ผลงานของ เดชา วราชุน

ตั้งแต่เมื่อครั้งยังเยาว์วัยและช่วงขณะของการเป็นนักศึกษา เดชา วราชุน เป็นนักแสวงหา ชอบทดลองสร้างสรรค์ และมีนิสัยชอบประดิษฐ์สิ่งของเครื่องใช้ด้วยตนเองอยู่เสมอ การเข้าศึกษาศิลปะในโรงเรียนเพาะช่างยิ่งเพิ่มพูนพื้นฐานความชำนาญด้านวิชาช่างหัตถศิลป์ให้กับ เดชา วราชุน มากยิ่งขึ้น ดังนั้น ความสนใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยการใช้วัสดุต่าง ๆ และการทดลองสร้างสรรค์อะไรต่าง ๆ นานาจึงเป็นธรรมชาติที่มีมาแต่เดิม

ช่วงขณะของการศึกษาในมหาวิทยาลัยศิลปากรจะเป็นช่วงเวลาที่ เดชา วราชุน ได้มีโอกาสฝึกฝน ทดลอง และสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยเทคนิคใหม่ ๆ หลากหลาย ในระยะแรก

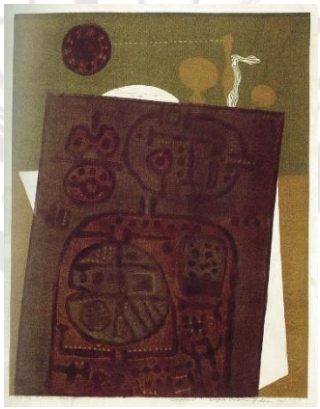
ของการศึกษา เดชา วราชุน ให้ความสนใจต่อวิชาองค์ประกอบศิลป์ซึ่งอำนวยการสอนโดยศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ รายวิชาดังกล่าวจะมีหัวข้อกำหนดให้นักศึกษาสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในหัวข้ออิสระที่เปิดโอกาสให้ เดชา วราชุน ได้ทดลองสร้างสรรค์อย่างเสรี กระทั่งเกิดเป็นแรงผลักดัน ความมุ่งมั่น และทัศนคติที่ดีต่อการทำงานศิลปะ ต่อมาเมื่อขึ้นชั้นปีที่ 3 เดชา วราชุน เลือกเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ของคณะจิตรกรรมฯ ซึ่งเป็นสาขาวิชาใหม่เพิ่งเปิดหลักสูตรอย่างจริงจังเมื่อปี พ.ศ. 2511 วางหลักสูตรและอำนวยการสอนโดยศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ การเรียนในรายวิชาภาพพิมพ์เป็นรายวิชาใหม่ จึงเป็นรายวิชาที่นักศึกษาต้องค้นคว้าทดลองและฝึกปฏิบัติด้านเทคนิคใหม่ๆ ด้วยตนเอง “เพราะเทคนิคกลวิธีทางภาพพิมพ์อะไรก็ยังไม่มีใครรู้จริง...จะมีเพียงแต่อาจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ที่ได้เคยปฏิบัติงานภาพพิมพ์ในต่างประเทศมาบ้าง แต่สำหรับในประเทศไทย อาจารย์ชลูด ก็ยังไม่ได้ทำงานภาพพิมพ์มากนักในดอีตจึงไม่ค่อยมีโอกาสได้เห็นงาน การทำงานศิลปะภาพพิมพ์อย่างจริงจัง ต้องค้นคว้าและทดลองแสวงหาด้วยตนเอง” (พิชัย ตุรงคินานนท์, 2539)

การทำงานภาพพิมพ์ในเชิงทดลองที่ไม่ต้องยึดติดอยู่กับแนวทางแบบเหมือนจริง ผนวกกับการแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ด้วยตนเองอย่างอิสระทำให้ เดชา วราชุน เกิดความสนุกและฝึกทำงานเทคนิคภาพพิมพ์ทุกชนิด อาทิ การทำภาพพิมพ์แกะไม้ (Woodcut) งานภาพพิมพ์โลหะ(Intaglio Process) งานภาพพิมพ์หิน (Lithography) งานภาพพิมพ์ซิลค์สกรีนหรืองานภาพพิมพ์ตะแกรงไหม (Silkscreen) รูปทรงที่ใช้ในการสร้างสรรค์ในระยะแรกมักมาจากสภาพแวดล้อมใกล้ตัว อาทิ รูปคนและธรรมชาติ การเรียนรู้จากการปฏิบัติงานในรายวิชาภาพพิมพ์และความเป็นคนชอบทดลองทำอะไรต่างๆ นานา นี้เองที่ได้เปิดทางการสร้างสรรค์แบบนามธรรมและการสร้างสรรค์ด้านเทคนิคใหม่ๆ ให้กับ เดชา วราชุน ดังคำบอกเล่าของศิลปินว่า

> การเรียนภาพพิมพ์ในสมัยที่ผมเรียน อาจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ท่านจะมาเขียนว่าเทคนิคต่าง ๆ ทำอย่างไร ส่วนเราจะทำอะไรเรื่องของเรา แต่ละเทคนิคมันก็มีการแสดงรูปไม่เหมือนกัน เพราะว่าบางอย่างมันใช้กรดกัด บางอย่างมันต้องแกะด้วยมือ บางอย่างมันก็เป็นเรื่องของกาว บางอย่างก็เป็นเรื่องของภาพพิมพ์หิน ผมก็เลยอิสระในการค้นหา ผมสนใจเลือกทำโดยใช้สีน้ำในการทำงานภาพพิมพ์ แล้วเวลาทำก็ใช้รูปทรงง่ายๆ คือเอาเทปกาวน้ำมาแปะเฉยๆ ให้มันเป็นแผ่นเป็นเส้นอะไรขึ้นมาหรือไม่ก็ใช้น้ำมันวานิช ด้วยเทคนิคของการใช้สีน้ำและเทปกาวจึงเอื้อให้เกิดการใช้รูปทรงเรขาคณิต (เดชา วราชุน, 2558)

ภาพประกอบ 63 ผลงานผู้หญิงกลางคืน ปี พ.ศ. 2511 (1968)
เทคนิคภาพพิมพ์ไม้ ขนาด 81 x 61 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติหอศิลป (2546) เดชา วราชุน: นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า



ภาพประกอบ 64 ผลงาน องค์ประกอบหมายเลข 8 ปี พ.ศ. 2511 (1968)
เทคนิคภาพพิมพ์ไม้ ขนาด 73.5 x 58.5 ซม. ผลงานชิ้นนี้มีการทดลองพิมพ์ด้วยการใช้กาวมาบีบเป็นเส้น จุด และการใช้ฟองน้ำมาแปะเพิ่มเป็นรูปทรง และพื้นผิว

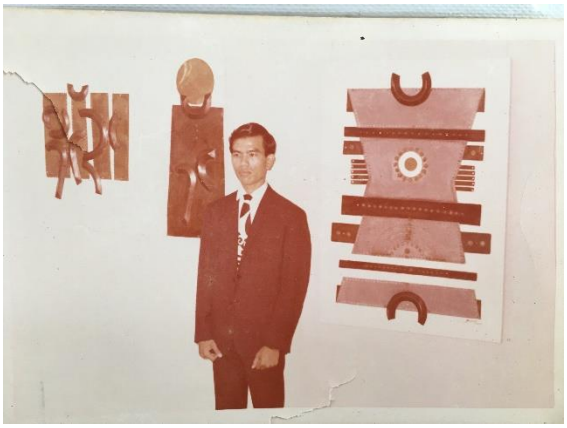
ที่มา: เล่มเดียวกัน ไม่ปรากฏเลขหน้า

เดชา วราชุน ได้ทดลองทำงานภาพพิมพ์โลหะด้วยการตัดแม่พิมพ์ออกเป็นชิ้นเล็ก ๆ แล้วนำมาประกอบเข้าด้วยกันใหม่ วิธีการนี้ทำให้เส้นขอบรอบนอกของรูปทรงมีขอบคมและรูปทรงขนาดเล็กกระจายตัวอยู่ในภาพอย่างอิสระ การทดลองสร้างค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสีด้วยเคมีผ่านกรรมวิธีแบบ อควาทินท์ (Aquatint) ให้ผลในการกระจายตัวของสีอย่างนุ่มนวล

ภาพประกอบ 65 ผลงาน องค์ประกอบ ปี พ.ศ. 2512 (1969) เทคนิคภาพโลหะ ขนาด 91 x 76 ซม.

ที่มา: เล่มเดียวกัน ไม่ปรากฏเลขหน้า

จากการสัมภาษณ์ เดชา วราชุน (2561) ทำให้ทราบว่า เดชา วราชุน ได้ริเริ่มสร้างสรรค์งานในรูปแบบสื่อประสมตั้งแต่เมื่อครั้งเรียนอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรในระดับชั้นปีที่ 4 และ 5 (ปี พ.ศ. 2511 และ 2512) โดยได้จัดแสดงผลงานศิลปะสื่อประสมคู่กับผลงานภาพพิมพ์ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งผลงานในระยะแรกนั้นมีทั้งการนำโลหะจากเพลตภาพพิมพ์เหลือใช้มาสร้างสรรค์ผลงาน และบางชิ้นก็เป็นการใช้วัสดุทองเหลืองนำมาดัดโค้งและเชื่อมเป็นรูปวงกลม ครึ่งวงกลม และเส้นโค้ง ปะปิดทับด้วยการขันน็อตลงไปบนแผ่นอะลูมิเนียมและแผ่นไม้อัด งานสื่อประสมในระยะแรกมีลักษณะเรียบแบน รูปทรงแต่ละรูปทรงยังไม่มีการไล่เรียงระดับสูงต่ำที่แตกต่างกัน เนื่องจากประสบการณ์ในการสร้างสรรค์และการแก้ปัญหาเกี่ยวกับเทคนิคด้านวัสดุโลหะยังมีข้อจำกัด โดย เดชา วราชุน กล่าวว่า รูปแบบในการสร้างสรรค์สื่อประสม มีพื้นฐานต่อเนื่องมาจากประสบการณ์การสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ เพียงแต่ใช้วิธีการเปลี่ยนแปลงวัสดุ ผู้วิจัย จึงจะเสนอข้อมูลพัฒนาการงานด้านภาพพิมพ์ของ เดชา วราชุน ที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานสื่อประสม ดังนี้



ภาพประกอบ 66 ผลงานสื่อประสมระยะแรกของ เดชา วราชุน
ผลงานทางด้านขวาสร้างสรรค์จากเพลตภาพพิมพ์ สร้างสรรค์ช่วงปี พ.ศ. 2511-2512

ที่มา: อัลบัมภาพส่วนตัวของศิลปิน ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน

ภาพประกอบ 67 ผลงานสื่อประสมระยะแรก ของ เดชา วราชุน
สร้างสรรค์ช่วงปี พ.ศ. 2511-2512

ที่มา: อัลบัมภาพส่วนตัวของศิลปิน ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน

ภาพประกอบ 68 เดชา วราชุน กับผลงานสื่อประสมระยะแรก
สร้างสรรค์ช่วงปี พ.ศ. 2511-2512

ที่มา: อัลบัมภาพส่วนตัวของศิลปิน ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน

ภาพประกอบ 69 เดชา วราชุน กับผลงานภาพพิมพ์ชื่อ โลกใหม่ (2512)
เทคนิคภาพพิมพ์ตระแกรงไหม (ภาพด้านขวา) ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ
ปี พ.ศ. 2512

ที่มา: อัลบัมภาพส่วนตัวของศิลปิน ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน

ภาพพิมพ์ซิลค์สกรีนหรือภาพพิมพ์ตะแกรงไหม (Silkscreen) เป็นการปาดหมึกพิมพ์ผ่านผ้าสกรีนที่มีการเปิด-ปิดรูเนื้อผ้าเพื่อให้หมึกพิมพ์ผ่านและสร้างตามแบบลายได้ตามที่ต้องการ เดชา วราชุน สร้างงานภาพพิมพ์ซิลค์สกรีนต่อยอดออกมาจากงานภาพพิมพ์แกะ

ไม้และงานภาพพิมพ์โลหะ โดยรูปทรงในผลงานภาพพิมพ์มีความเป็นนามธรรมมากยิ่งขึ้นด้วยวิธีการลดทอนรูปทรงที่ซับซ้อนออกไปจนเหลือเพียงรูปทรงกลม รูปทรงอินทรีย์ลักษณะคล้ายรอยฝีแปรงขนาดใหญ่และรูปทรงที่มีความเป็นระนาบจำนวนน้อยชิ้น นอกจากนี้ เดชา วราชุน ได้ทดลองเทคนิคใหม่เพิ่มเติมคือการสร้างพื้นผิวลงบนแม่พิมพ์โดยตรงและฉับพลับ ทำให้ผลงานที่เกิดขึ้นจากกระบวนการดังกล่าวแสดงรูปทรงที่มี “ความขัดแย้งกันระหว่างรูปทรง รอยแปรงที่มีผิวหยาบกับรูปทรงระนาบที่มีสีทึบเรียบ มีรูปทรงที่มีพื้นผิวเป็นตัวประสานรูปทรงทั้งสอง” (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2546)

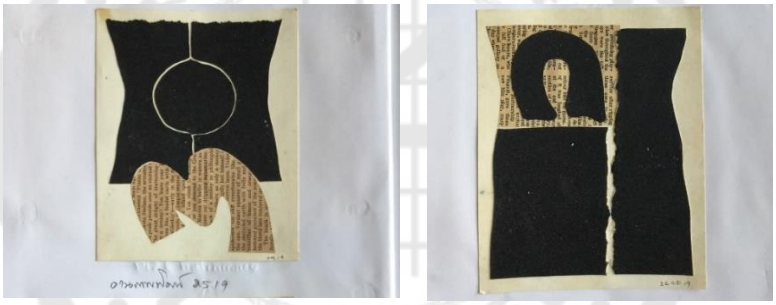
ภาพประกอบ 70 ผลงาน โลกใหม่ ปี พ.ศ. 2512 (1969)
เทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ขนาด 89.5 x 59.5 ซม.

ที่มา: เล่มเดียวกัน, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

การสร้างรูปทรงของผลงานในระยะต่อมามีสองชุดคือ มีที่มาจากการเห็นวัตถุสะท้อนลงบนผิวน้ำและรูปทรงที่ดูเป็นปริมาตรคล้ายกล่อง การทำงานในช่วงเวลานี้มีการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่มีขอบคมชัดเจนขึ้นเรื่อยๆ การทำแบบร่างผลงานของ เดชา วราชุน เริ่มมีการใช้เทคนิคตัดปะแทนที่การวาดขีดเขียน ซึ่งศิลปินพบว่าด้วยวิธีการทำงานดังกล่าวมีความสะดวกในเรื่องของการขยับย้ายและจัดองค์ประกอบรูปทรง

ภาพประกอบ 71 ผลงาน การสะท้อนหมายเลข 2 ปี พ.ศ. 2521
เทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ขนาด 86 x 67 ซม.

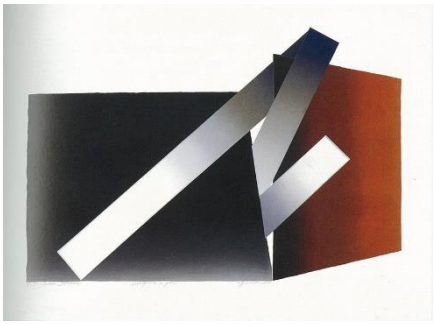
ที่มา: เล่มเดียวกัน, ไม่ปรากฏเลขหน้า.



ภาพประกอบ 72 ผลงานภาพร่างด้วยวิธีการปะปิด สำหรับงานภาพพิมพ์ ปี พ.ศ. 2519

ที่มา: สมบัติส่วนตัวของศิลปิน ได้รับความอนุเคราะห์ภาพผลงานจาก เดชา วราชุน

การทำงานภาพพิมพ์ในช่วงปี พ.ศ. 2524 เป็นการสร้างสรรค์งานนามธรรมเรขาคณิตแบบขอบคม โดย เดชา วราชุน ได้ลดจำนวนของรูปทรงลงแต่เพิ่มการใช้แถบสีที่มีความเข้มข้นสดใสและมีการไล่ค่าน้ำหนักของสีเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวและระยะตื้นลึก ความจริง ความลวงของระนาบที่มีการทับซ้อนกัน อิทธิพลของสีที่มีการลวงตาด้วยการผลักเข้าดึงออกและการทำให้พื้นที่ (Space) ระนาบแบนๆ ของกระดาษมีการขยายตัว หดสั้นเข้า หล่นลึกหรือเกาะอยู่บนระนาบของภาพ “ในงานบางชิ้นจะมีการตัดรูปทรงแถบสีจากส่วนอื่นนำมาตัดปะลงในผลงาน จึงทำให้เกิดผลของการลวงตาระหว่างการพิมพ์จริงกับแผ่นที่นำมาติดปะเพิ่ม การทำงานภาพพิมพ์วิธีนี้อาจเรียกได้ว่าเป็นงานสื่อผสมของงานภาพพิมพ์” (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2546)



ภาพประกอบ 73 ผลงาน กรุงเทพ 2/1981 ปี พ.ศ. 2524
เทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ขนาด 64 x 86 ซม.

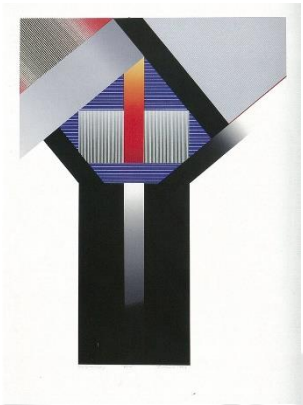
ที่มา: เล่มเดียวกัน, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

ภาพประกอบ 74 ตัวอย่างการสร้างงานแบบร่างด้วยวิธีการปะปิด
สำหรับงานภาพพิมพ์ ปี พ.ศ. 2525

ที่มา: สมบัติส่วนตัวของศิลปิน ได้รับความอนุเคราะห์ภาพผลงานจาก เดชา วราชุน

ช่วงปี พ.ศ. 2530-2532 ผลงานภาพพิมพ์ในชุดเรขาคณิตขอบคมได้รับการพัฒนารูปทรงและองค์ประกอบไปจนถึงการแสดงออกถึงกฎระเบียบ สังคมเทคโนโลยีอันเป็นโลกของวัตถุที่ดูทรงพลังแข็งแกร่ง และมีรูปลักษณ์คล้ายโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม รูปทรงและองค์ประกอบบางส่วนยืดขยายชนกรอบภาพกระทั่งให้ความรู้สึกถึงการเชื่อมต่อออกไปของพื้นที่ซึ่ง

มีความเกี่ยวพันกับโลกภายนอก และผลงานในชุดนี้ได้ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานในงานสื่อประสมต่อมา



ภาพประกอบ 75 ผลงาน A 8911 ปี พ.ศ. 2532 (1989)
เทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ขนาด 85.5 x 63.5 ซม.

ที่มา: เล่มเดียวกัน, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

ปี พ.ศ. 2534-2545 เป็นช่วงที่ผลงานของ เดชา วราชุน มีการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมอย่างเต็มตัว เนื่องด้วยความเปลี่ยนแปลงต่อวิถีชีวิต และ ความต้องการแสวงหาแนวทางการแสดงออกใหม่ที่แตกต่างออกไปจากเทคนิคทางด้านการพิมพ์ เดชา วราชุน ได้นำทักษะความชำนาญด้านงานช่างศิลป์ของตนที่มีอยู่แล้วมาผสมผสานสร้างสรรค์งานศิลปะรูปแบบสื่อประสม โดยเริ่มจากวัสดุโลหะ ทองเหลือง ทองแดง แผ่นอลูมิเนียมและต่อมาได้เปลี่ยนเป็นแผ่นสแตนเลส ซึ่งเดิมวัสดุโลหะบางประเภทเหล่านี้ได้เคยเป็นวัสดุพื้นฐานที่ใช้ใน การทำงานภาพพิมพ์มาก่อน

การทำงานสื่อประสมจากโลหะในช่วงแรกจะสื่อสารออกมาในรูปทรงเรขาคณิตเป็นหลัก เนื่องด้วยต้องการสื่อสารถึงความเป็นกฎระเบียบ ความชัดเจน พลัง ความแข็งแรงและเทคโนโลยีที่เข้ามาพร้อมกับวัฒนธรรมตะวันตก ดังคำกล่าวของศิลปินว่า “หลังจากทำชุดภาพพิมพ์ที่ทำมา 20 ปี พอเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมแล้วมันก็เหมือนการลอกตัวเองจึงใช้วัสดุอย่างอื่นเข้ามาร่วมและผันตัวเองมาทำงานด้วยวัสดุอื่นๆ ที่มีความแตกต่างออกไปบ้าง โดยใช้โลหะสแตนเลส ทองเหลือง ทองแดง” (เดชา วราชุน, 2558) ด้วยวัสดุโลหะสามารถเป็นภาพแทน “จิตวิญญาณแห่งวัตถุนิยม” (เดชา วราชุน, 2546) เดชา วราชุน เชื่อว่า ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็น

ช่วงเวลาที่วัตถุนิยมได้เข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตดั้งเดิมของไทย ทำให้เกิดกระแสนิยมของโลกหรือสากลขึ้นในทุกสังคม ทุกชาติ ศิลปะที่เป็นสารัตถะของชีวิตก็ต้องเปลี่ยนแปลงไปด้วย รวมทั้งงานของ เดชา วราชุน เองมีการแสดงออกด้วยการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่เข้มแข็งกับการใช้วัสดุจำพวกโลหะที่มีพื้นผิวมันวาว โดยใช้กรรมวิธีการเจาะ ขุด ตอกย้ำ ซึ่งเป็นการแสดงออกถึง “กฎเกณฑ์ใหม่ของสังคมโลก” (เดชา วราชุน, 2546)

เดชา วราชุน สร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมด้วยวัสดุโลหะภายใต้รูปทรงนามธรรมแบบเรขาคณิต กระทั่งเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน แม้ในปัจจุบันการสร้างสรรค์งานด้วยวัสดุโลหะจะลดน้อยลงไป เนื่องด้วยวิถีของการทำงานกับโลหะที่ต้องใช้แรงกายเป็นอย่างมาก ทำให้ในปัจจุบันศิลปินวางแผนการทำงานสื่อประสมด้วยขนาดที่เล็กกลง และมีบางครั้งที่หันมาใช้การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยสีมากยิ่งขึ้น แม้การเลือกใช้วัสดุและสื่อในการแสดงออกจะเปลี่ยนไป แต่สิ่งที่ยังคงไว้ในผลงานของ เดชา วราชุน คือ ความโดดเด่นของการเป็นนักสร้างสรรค์และนักทดลอง ผู้ซึ่งได้หยิบนำเอาวัสดุที่มีใช้ดาษดื่นทั่วไปในยุคอุตสาหกรรมมาสร้างสรรค์ให้เกิดคุณค่าความงามเฉพาะตนขึ้นมา

2.3 ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน ที่มีลักษณะโดดเด่น

2.3.1 กลุ่มผลงานโลหะที่มีรูปทรงเรขาคณิต

2.3.1.1 ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 (ค.ศ. 1992)

2.3.1.2 ผลงาน ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 (ค.ศ. 1994)

2.3.1.3 ผลงาน 1999 A ปี พ.ศ. 2542 (1999)

2.3.2 กลุ่มผลงานที่มีการผสมผสานของสะสมหรือวัตถุกับการระลึกถึง

2.3.2.1 ผลงาน ของสะสมหมายเลข 5, 2538 (ค.ศ. 1995)

2.3.2.2 ผลงาน เวลา 1/1996 (พ.ศ. 2539)

2.3.3 กลุ่มผลงานรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

2.3.3.1 ผลงาน ธรรมชาติ 1, 2542 (ค.ศ. 1999)

2.3.3.2 ผลงาน ธรรมชาติ 2, 2542 (ค.ศ. 1999)

2.3.4 กลุ่มผลงานแบบนามธรรมขอบรอบนอกรูปทรงอิสระ

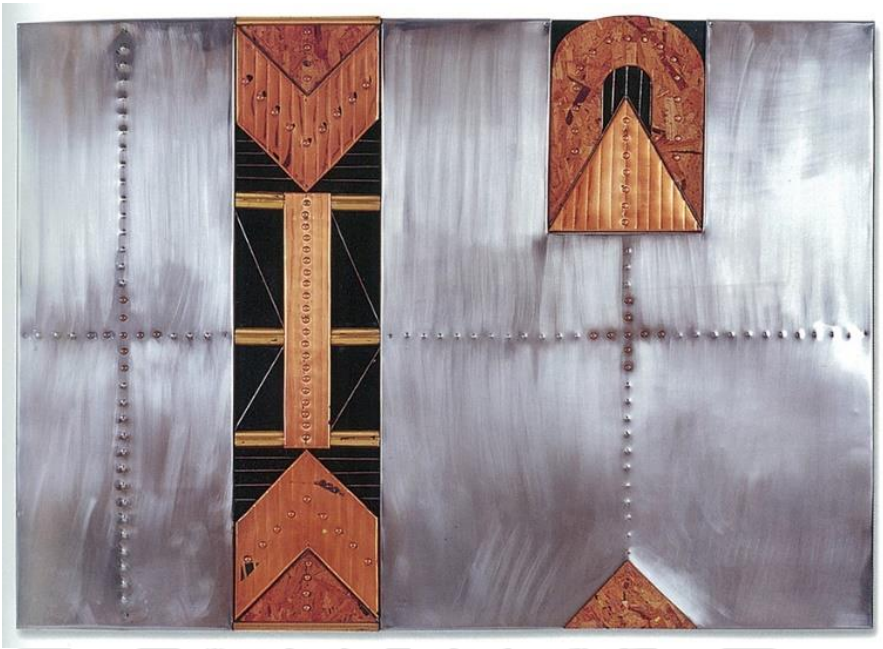
2.3.4.1 ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ, 2543 (ค.ศ. 2000)

2.3.4.2 ผลงาน กำเนิดชีวิต ปี พ.ศ. 2543 (2000)

2.3.4.3 ผลงาน ความประทับใจ 9 ปี พ.ศ. 2545 (2002)

2.3.1 กลุ่มผลงานโลหะที่มีรูปทรงเรขาคณิต

2.3.1.1 ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 (ค.ศ. 1992) เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้ ขนาด 95 x 135 ซม.



ภาพประกอบ 76 ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 (ค.ศ. 1992)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ. (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

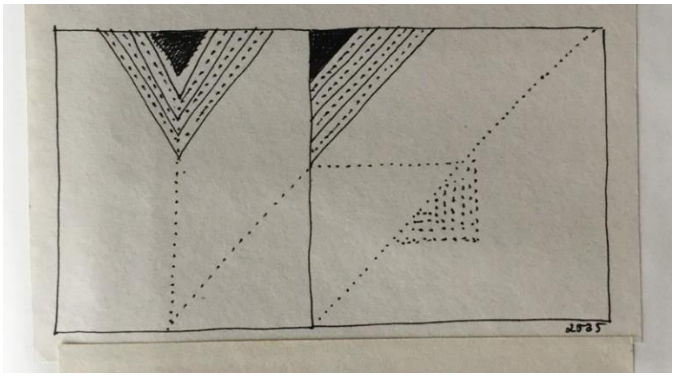
1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน เป็นประสบการณ์ต่อเนื่องจากการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ที่มีพัฒนาการมาตั้งแต่การสร้างสรรค์ด้วยรูปทรงธรรมชาติ กระทั่งต่อมาได้ลดทอนให้เหลือเพียงรูปทรงอิสระและรูปทรงนามธรรมเรขาคณิต ซึ่งที่มาของการใช้รูปทรงเรขาคณิตมีแรงบันดาลใจมาจากหลายแหล่ง อาทิ 1) การเรียนการสอนในรายวิชาภาพพิมพ์ซึ่งอำนวยการสอนโดยศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ที่เน้นในเรื่องของการแสวงหากระบวนการและเทคนิคใหม่ ผลักดันให้การสร้างสรรค์ของ เดชา วราชุน หันหนีออกจากการพรรณนาเรื่องราวสู่ การสร้างสรรค์ที่เน้นให้เห็นผลของกระบวนการทำงานภาพพิมพ์ในเชิงทดลอง

ผนวกกับแนวคิดของการใช้รูปทรงที่เรียบง่ายที่ได้รับการผลักดันจากศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ “ท่านบอกให้เราเห็นความสำคัญของรูปทรงที่มันน้อยที่สุด” (เดชา วราชุน, 2558) 2) หลังจากจบการศึกษา เดชา วราชุน ต้องประยุกต์กระบวนการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์จากข้อจำกัดที่มีต่อความขาดแคลนเครื่องมือต่าง ๆ ที่ต้องใช้ในการทำงานภาพพิมพ์ ส่งผลให้ต้องคิดประดิษฐ์วิธีการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ตระแกรงไหมหรือซิลล์สกรีน (Silkscreen) ในรูปแบบของตนเอง อีกทั้งความต้องการหลีกหนีจากกการใช้สารเคมี ทำให้ เดชา วราชุน หันมาทำงานภาพพิมพ์ด้วยการใช้สีเชื้อน้ำ และใช้การกั้นขอบรูปทรงในงาน ภาพพิมพ์ด้วยกระดาษกาวเทปน้ำแทนการวาดรูป ซึ่งวิธีการดังกล่าวส่งผลต่อการสร้างรูปทรงเรขาคณิตแบบขอบคม 3) ประสบการณ์ดำเนินชีวิตที่เติบโตมากับสภาพแวดล้อมสังคมเมืองจึงได้นำรูปทรงต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องเรขาคณิตมาใช้ 4) ความต้องการสร้างสรรค์งานให้มีความผิดแปลกไปจากงานจิตรกรรมตามขนบที่มีเพียงการใช้สีเป็นสื่อในการแสดงออก ดังนั้น เดชา วราชุน จึงหันมาเลือกใช้วัสดุซึ่งมีสีสันในตัวมันเองมาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ ผนวกกับความถนัดและความรักในงานช่าง จึงทำให้ เดชา วราชุน สนุกกับการสร้างสรรค์ที่มีการหยิบจับและเลือกใช้วัสดุ 5) ข้อสังเกตที่เป็นไปได้อีกประการหนึ่ง คือ “ความชอบในการศึกษาวิชา Research of Thai Art ซึ่งต้องมีการไปคัดลอกจิตรกรรมฝาผนังไทย ศิลปินก็จะใช้วิธีการคัดลอก เขียนแบบฟรีแฮนด์ (Free Hand Drawing) ด้วยเส้นน้อยๆ...จากการที่ศิลปินชอบการวาดภาพด้วยเส้นแต่น้อย จึงทำให้เป็นคนที่มีความกล้าในการตัดสินใจ...ลักษณะการทำงานแบบน้อย” (พิชัย ตุรงคินานทท์, 2539)

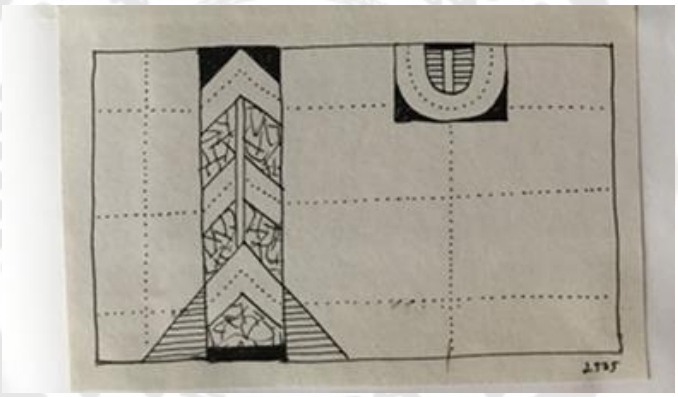
โดยในระยะแรก เดชา วราชุน ได้เลือกใช้วัสดุเหลือใช้จากแผ่นโลหะซึ่งใช้เป็นแม่พิมพ์ในงานภาพพิมพ์นำมาประกอบสร้างใหม่ในงานสื่อประสม ระยะต่อมาจึงใช้แผ่นอลูมิเนียม และวัสดุโลหะจำพวกแผ่นสแตนเลส

ภายใต้องค์ประกอบงานนามธรรมเรขาคณิต ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากภาพของเมือง ศิลปินจะมีการทำงานแบบร่างบันทึกแรงบันดาลใจและความคิด จากนั้นจึงนำผลงานแบบร่างมาพัฒนาเป็นผลงานจิตรกรรมสื่อประสมต่อไป



ภาพประกอบ 77 ตัวอย่างผลงานแบบร่างของ เดชา วราชุน เมื่อปี พ.ศ. 2535

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2561



ภาพประกอบ 78 ตัวอย่างผลงานแบบร่างของ เดชา วราชุน เมื่อปี พ.ศ. 2535

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2561

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

“เราต้องยอมรับว่าเทคโนโลยี โลกของวิทยาศาสตร์และโลกของวัสดุสมัยใหม่ต่างๆ มีบทบาทต่อการทำงานศิลปะ” (เดชา วราชุน, 2558) เดชา วราชุน ได้เลือกหยิบจับ และนำเอาวัสดุที่มีในสังคมร่วมสมัยมาสร้างสรรค์งาน โดยเฉพาะวัสดุจำพวกแผ่นโลหะที่เกิดขึ้นมาพร้อมกับสังคมที่มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงด้านอุตสาหกรรม การหยิบนำเอาวัสดุเหล่านั้นมาใช้จึงเป็นการสะท้อนทัศนคติในแง่บวกของชีวิตในสังคมเมืองสมัยใหม่ที่มีความเจริญด้านอุตสาหกรรมและเทคโนโลยี ผ่านการใช้รูปทรงเรขาคณิตเรียบง่าย แสดงพื้นผิวของตัววัสดุโลหะที่มีความแท้

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของวัสดุ รูปทรงและสี

เดชา วราชุน ให้สัมภาษณ์ว่า “การสร้างสรรค์งานด้วยกรรมวิธีแบบภาพพิมพ์จะมีความโดดเด่นในเรื่องของสี ที่มีการไล่ค่าน้ำหนักอย่างหลากหลาย แต่การสร้างสรรค์ผลงานด้วยวัสดุโลหะ ตัววัสดุจะเป็นตัวส่งสะท้อนสีที่มีอยู่ในตัวมันเองออกมา นอกจากนี้ความมันวาวของพื้นผิวโลหะและเงาสะท้อนขึ้นอยู่กับสภาพแสงในแต่ละพื้นที่ รูปที่ปรากฏบนพื้นผิวโลหะจะมีความผันแปร” (เดชา วราชุน, 2561) สุนทรียภาพที่เกิดขึ้นจากงานที่ใช้โลหะ จะมีความไม่คงที่ตามสภาพแวดล้อมที่ตัวงานนั้นไปอยู่ ในชิ้นงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 มีการขัดให้พื้นผิวหน้าของผลงานมีรอยกระดาษทรายเล็กน้อย ผลของการสะท้อนลดน้อยลง แต่กลับได้คุณลักษณะเหมือนพื้นผิวผนังของเมืองที่มีร่องรอยของสิ่งต่างๆ อย่างไรก็ตาม เดชา วราชุน มีความปรารถนาในการทำให้ตัววัสดุแผ่นโลหะสะท้อนภาพของสิ่งแวดล้อมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน ดังนั้น ผลงานที่มีการทดลองขัดพื้นผิวโลหะ จึงมีอยู่ใน ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 เพียงชิ้นเดียวเท่านั้น

ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 ได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์จากรูปทรงจากสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ซึ่งความงามอันเกิดจากรูปทรงสากลเหล่านี้ คือ ความเรียบง่าย ชัดเจน ความสอดคล้องระหว่างรูปทรงภายนอกและภายใน

ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 เป็นการนำเสนอสุนทรียภาพของสีที่มีความแท้จากตัววัสดุเอง ซึ่งมีทั้งสีเงินของโลหะ สีทองแดงที่มีความมันวาว สีแบบด้านของแผ่นไม้ลัง และสีดำที่ระบายลงบนแผ่นไม้เพื่อขับเน้นค่าน้ำหนักเข้ม ความแตกต่างกันในรายละเอียดของสีก่อให้เกิดความหลากหลายทางการรับรู้ในเรื่องของระยะและมิติ

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นสแตนเลส ลวดทองเหลือง เศษไม้อัดฝาลัง และแผ่นไม้

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

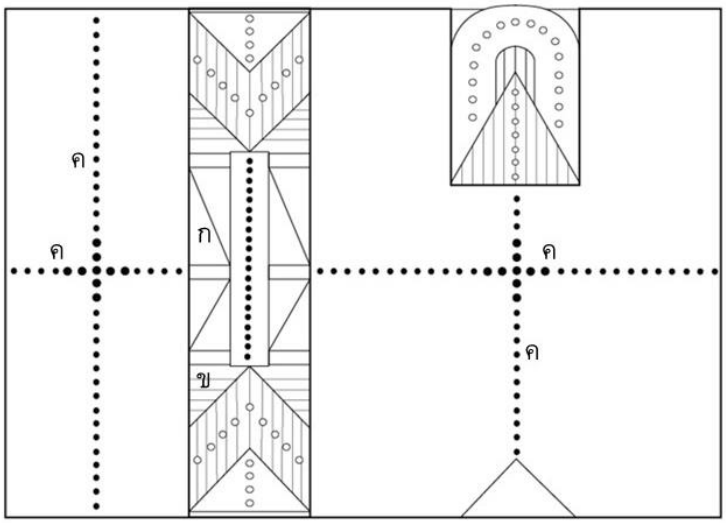
งานนามธรรมสำหรับ เดชา วราชุน คือ การใช้สัญลักษณ์แทนภาพความคิด ซึ่งสัญลักษณ์ในที่นี้คือการใช้รูปทรงนามธรรมเรขาคณิต สิ่งสำคัญหลักของภาพคือการวางองค์ประกอบของภาพให้เกิดความงาม ซึ่งถือเป็นเนื้อหาสำคัญของงาน โดยมีหลักการสร้างให้เกิดความงาม ด้วยหลักความสมดุลอย่างเท่าเทียมทั้งแบบสมมาตรและอสมมาตร นอกจากนี้ เดชา วราชุน ยังให้ความสำคัญกับความสมบูรณ์ขององค์ประกอบภายในตัวผลงานเอง โดยรูปทรงทั้งหมดหรือการชี้นำของรูปทรงทั้งหมดควรชักชวนให้สายตาผู้ชมอยู่ภายในภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางอยู่ในแนวนอน ไม่มีรูปทรงส่วนใดส่วนหนึ่งยื่นออกมาจากกรอบภาพ

ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 ใช้หลักองค์ประกอบภาพสมดุลแบบอสมมาตร ถ่วงดุลกันด้วยการใช้รูปทรงทางด้านซ้ายและขวาให้มีขนาดและรูปร่างที่แตกต่างกัน มีพื้นที่ของค่าน้ำหนักความสว่าง-มืดต่างกัน ความสมดุลจึงทำให้เกิดการเฉลี่ยกันของน้ำหนักจากรูปร่างและรูปทรง

การใช้เส้นในแนวตั้ง แนวนอนและแนวเฉียงซ้ำๆ กันในพื้นที่ต่างๆ เพื่อให้เกิดการกระจายตัวและการเชื่อมโยงกัน สายตาผู้ชมจะไม่หยุดอยู่ตรงจุดใดจุดหนึ่ง แต่การมองและสายตาของผู้ชมจะเคลื่อนไปในตำแหน่งต่างๆ อย่างต่อเนื่องไปในทุกๆ พื้นที่ของภาพ

เดชา วราชุน ให้ความใส่ใจกับทุกพื้นที่ภายในผลงาน รายละเอียดเส้นเล็กๆ น้อยที่ เดชา วราชุน สร้างสรรค์ขึ้นล้วนแล้วแต่มีความสำคัญและมีเป้าหมายเพื่อนำไปสู่การออกแบบเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์สอดคล้อง อาทิ การใช้เส้นลวดทองเหลืองเส้นเล็กๆ (ตำแหน่ง ก) เพื่อสร้างให้เกิดรูปทรงย่อยในพื้นที่สีดำเข้ม รูปทรงสามเหลี่ยมที่เกิดขึ้นจะสอดคล้องกับรูปทรงลูกศรขนาดใหญ่และช่วยผลักสายตาผู้ชมเข้าสู่ด้านในของภาพ ต่อมาในพื้นที่ ข ศิลปินมีความจงใจใช้เส้นแนวขวางเพื่อให้พื้นที่สีดำเข้มมีขนาดเล็กด้วยการใช้เส้นขนานแนวนอนเพื่อให้เกิดความหลากหลาย (ตำแหน่ง ข) และเพื่อให้เกิดการกระตุ้นการเคลื่อนที่ของสายตา การใช้เส้นแนวแบบจุด (ตำแหน่ง ค) ซึ่งเป็นรายละเอียดปลีกย่อยก็เป็นส่วนกระตุ้นการมองและผลักสายตาตามแนวซ้าย-ขวา และบน-ล่าง



ภาพประกอบ 79 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2 ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรมและจิตรกรรม

เดชา วราชุน ใช้การตัดไม้เป็นโครงสร้างในการสร้างรูปทรงของผลงาน ซึ่งมีทั้งรูปทรงที่เป็นหน่วยใหญ่และหน่วยย่อย จากนั้นใช้วิธีการห่อหุ้มและพับโลหะไปตามรูปทรงของแผ่นไม้ที่ตัดไว้ หากตำแหน่งไหนมีรอยขีดข่วนหรือรอยยับก็ต้องรื้อออกใหม่ทั้งหมด ในการสร้างชิ้นงาน เดชา วราชุน ต้องใช้ความชำนาญด้านงานช่างไม้และช่างโลหะด้วยการตอก เจาะ ยึด เย็บ วัสดุต่างๆ ให้ยึดติดกัน เมื่อทุกชิ้นส่วนได้รับการห่อหุ้มแล้วจึงนำหน่วยย่อยต่างๆ มาประกอบกันเป็นผลงาน

การทำงานส่วนใหญ่ของศิลปินแม้จะตั้งต้นด้วยงานแบบร่าง แต่เมื่อปฏิบัติงานจริงก็ต้องมีการแก้ปัญหาล่วงหน้า อาทิ ในผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 เมื่อมีร่องรอยขูดขีดเกิดขึ้นบนพื้นผิวผลงาน ศิลปินจึงได้ทดลองขัดผิวโลหะในส่วนอื่นๆ ให้เกิดร่องรอยตามขึ้นมาเช่นเดียวกัน

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การสร้างสรรค์งานจิตกรรมสื่อประสม เนื่องจาก ความต้องการสร้างงานที่มีความแปลกใหม่ โดยไม่ต้องการใช้สีเป็นสื่อในการ

แสดงออก ผนวกกับความถนัดในเรื่องงานช่างจึงทำให้เกิดความสนใจต่อการนำวัสดุมาใช้สร้างสรรค์ 2) การสร้างสรรค์งานแบบนามธรรมเรขาคณิตที่เชื่อมโยงกับประสบการดำเนินชีวิตที่เติบโตมากับสภาพแวดล้อมสังคมเมือง 3) แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นการวิเคราะห์ความหมายของสัญญะ (Sign) ซึ่งตีความจากระยะความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) เพื่อให้ได้ความหมายที่แตกต่างกันออกไป เมื่อสร้างสรรค์ผลงานซึ่งต้องการถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับเมืองสมัยใหม่ การสร้างสรรค์งานของ เดชา วราชุน ที่มีลักษณะการใช้มุมมองแบบภาพใกล้ตา (Close-up) แนะให้เห็นถึงระยะห่างของผู้ชมและภาพที่ปรากฏว่าอยู่ในระยะที่ใกล้กันและอยู่ในระดับสายตา ให้ความรู้สึกถึงอาคารที่ห้อมล้อมและกินพื้นที่ใกล้ชิดกับผู้ชม 4) การใช้วัสดุโลหะเพื่อสะท้อนภาพของสังคมซึ่งขับเคลื่อนด้วยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและอุตสาหกรรม 5) การจัดวางองค์ประกอบภาพโดยคำนึงถึงความสมบูรณ์ภายในตัวผลงาน โดยใช้หลักความสมดุลและการซ้ำ

2.3.1.2 ผลงานชื่อ ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 (ค.ศ. 1994) **เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้ ขนาด 110 x 135 ซม.**

ภาพประกอบ 80 ผลงานชื่อ ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 (ค.ศ. 1994)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 มีต้นทางในการสร้างสรรค์จากประสบการณ์การสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ในช่วงปี พ.ศ. 2530-2532 ซึ่งเป็นผลงานในชุดเรขาคณิตขอบคม ที่มีลักษณะของการใช้กระดาษตัดเป็นระนาบ และมีการปะปิดให้มีลักษณะเหมือนมีการหัก พับ ระนาบไปมา ผลงานชุดดังกล่าว ได้รับการพัฒนารูปทรงและองค์ประกอบเพื่อแสดงออกถึงกฎระเบียบ สังคมเทคโนโลยีอันเป็นโลกของวัตถุที่ดูทรงพลังแข็งแกร่ง และมีรูปลักษณ์คล้ายโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม รูปทรงและองค์ประกอบของผลงาน ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 บางส่วนมีการตัดขอบให้หลุดออกจากความเป็นผืนภาพแบบสี่เหลี่ยม ทำให้รูปทรงภายนอกของผลงานมีพละกำลังเคลื่อนไหว แรงบันดาลใจอีกอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้คือการค้นพบเทคนิคการสร้างสีบนแผ่นทองแดง ซึ่งศิลปินใช้เวลาทดลองอยู่ 1 ปี ก่อนนำมาสร้างสรรค์ลงบนผลงานศิลปะ เทคนิคการสร้างสีบนแผ่นทองแดงก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ที่เป็นแบบแผนเฉพาะตน ในช่วงของการสร้างสรรค์งานดังกล่าว ศิลปินสนุกกับการทดลองกับการทำสีบนแผ่นทองแดงที่ต้องอาศัยการทดลองและระยะเวลาในการควบคุมการเกิดสีต่างๆ ศิลปินวาดลวดลายไปมาบนชิ้นงาน ผลงาน ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 ประมาณ 5-6 ชั้นด้วยกัน กระทั่งลวดลายที่เกิดขึ้นมีความวิจิตรระยิบระยับ เสมือนลวดลายที่ประดับอยู่ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา

ภาพประกอบ 81 ตัวอย่างภาพร่างผลงานด้วยการปะปิด สำหรับงานภาพพิมพ์ ปี พ.ศ. 2525 ที่ได้เป็นแรงบันดาลใจให้กับ ผลงาน ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก เดชา วราชุน เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2561

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

เดชา วราชุน เป็นบุคคลที่ช่างสังเกตและมีความสนใจต่อสิ่งแวดล้อมรอบตัว ศิลปินสังเกตเห็นการเปลี่ยนแปลงของวัสดุโลหะ ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงแตกต่างกันจากสภาพแวดล้อมในประเทศไทยกับประเทศสหรัฐอเมริกา (ซึ่งศิลปินได้มีโอกาสไปพำนักอยู่) ศิลปินได้บันทึกว่า สภาพอากาศ ความร้อน และมลภาวะทางอากาศในประเทศไทยได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงไปของพื้นผิววัสดุโลหะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัสดุแผ่นทองแดง ศิลปินจึงได้นำเอาสภาพการเปลี่ยนแปลงของวัสดุมาศึกษาทดลอง ด้วยการใช้สารเคลือบและทดสอบกับช่วงระยะเวลา กระทั่งนำมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคแปลกใหม่ ที่สามารถนำเอาการเปลี่ยนแปลงไปของพื้นผิวทองแดงมานำเสนอเป็นความงามในงานศิลปะ การทดลองดังกล่าวตั้งต้นจากสมมุติฐานที่ว่า “ผิวโลหะต่างๆ ย่อมมีเวลาเสื่อมสลาย เก่าลงเป็นธรรมดา จึงต้องมีการเคลือบผิว เพื่อป้องกันความเสื่อมอันเกิดจากอากาศ การค้นพบสีบนผิวของทองแดง ซึ่งเกิดจากการเปลี่ยนแปลงโดยอากาศโดยเฉพาะในบริเวณที่มีอากาศชื้นและมีมลภาวะสูง เช่น อากาศในเมืองไทย จะมีผลต่อโลหะต่างๆ เช่น โลหะเงิน ทองเหลือง ทองแดง” (เดชา วราชุน, 2545) ซึ่งผลงานดังกล่าวไม่เพียงนำเสนอคุณค่าความงามของการเปลี่ยนแปลงผ่านงานศิลปะเท่านั้น ความเป็นมา และกระบวนการทำงานของศิลปินได้ส่งสะท้อนให้เห็นสภาวะและสภาพอากาศที่เราอาศัยอยู่ การเสื่อมสลายและการกัดกร่อนของวัสดุที่เปลี่ยนผันไปตามเวลา ไม่ว่าจะเป็นวัสดุธรรมชาติ วัสดุโลหะจากอุตสาหกรรมย่อมไม่พ้นต่อการเปลี่ยนแปลงนี้ การสร้างสรรค์ของศิลปินได้ย่นย่อระยะเวลาและบันทึกการเปลี่ยนแปลงนั้นไว้ในผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94, 2537 พร้อมทั้งได้แฝงความหมายของการเปลี่ยนแปลงไว้ภายใต้ลวดลายเส้นอิสระที่มีความวิจิตร

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของวัสดุ รูปทรงและสี

การทำงานกับวัสดุทำให้ศิลปินได้ค้นพบธรรมชาติของวัสดุโลหะที่มีธรรมชาติเฉพาะตัวในเรื่องของการสะท้อนภาพของสิ่งแวดล้อมเข้าบนพื้นผิวของตัวโลหะ นอกจากนี้ศิลปินยังได้ค้นพบว่า สภาพอากาศ สถานที่ และเวลาที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของวัสดุโลหะ โดยเฉพาะแผ่นทองแดงที่ศิลปินทำการทดลอง สุนทรียภาพที่เกิดขึ้นในผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94, 2537 จึงมิได้เกิดขึ้นเพียงจากรูปลักษณ์และลวดลายที่งดงามผ่านการมองเท่านั้น แต่การได้รับรู้ถึงกระบวนการทำงานที่มีความเฉพาะของศิลปินทำให้เราได้รับรู้ถึงมิติใน

เรื่องของเวลาซึ่งอยู่เบื้องหลังของภาพที่เรามองเห็น นอกจากนี้วิธีการทำสีบนแผ่นทองแดงที่มีความเฉพาะด้านเทคนิค นับเป็นการดึงเอาคุณสมบัติเฉพาะของวัสดุให้มีความโดดเด่นขึ้นมา

การขีดเขียนลายเส้นแนวขวางเพื่อทำรายละเอียดบนแผ่นโลหะเป็นวิธีการหนึ่งที่ศิลปินได้นำเสนอคุณสมบัติเฉพาะของวัสดุขึ้นมา ร่องรอยของการขีดเขียนเส้น ช่วยสร้างค่าน้ำหนักแสงเงาที่มีความแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ เมื่อมีการกระทบกับแสงที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละสภาวะ สี ค่าน้ำหนักและแสงเงาของแผ่นโลหะก็จะมีการเปลี่ยนผันไปตามสภาพแวดล้อมด้วย ผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94, 2537 เป็นการแสดงออกให้เห็นถึงความวิจิตรบนแผ่นโลหะที่มีความเรียบง่าย แต่สง่างาม อลังการ

การพัฒนาในเรื่องการจัดการวัสดุและการทำโครงสร้างของชิ้นงานทำให้กรอบภาพ (Picture Plane) ของผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94, 2537 หลุดออกจากความเป็นรูปสี่เหลี่ยม ด้วยรูปลักษณ์ดังกล่าวทำให้งานจิตรกรรมสื่อประสม ผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94, 2537 มีความเป็นส่วนหนึ่งกับสภาพแวดล้อมที่นำผลงานไปติดตั้งมากยิ่งขึ้น ตัววัสดุในงานจิตรกรรมได้รับการเน้นให้มีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น และตัวจิตรกรรมเองก็มีความเป็นวัตถุมากยิ่งขึ้น

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

วัสดุแผ่นโลหะสแตนเลส ทองเหลือง ทองแดง หมุดน็อต และแผ่นไม้

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

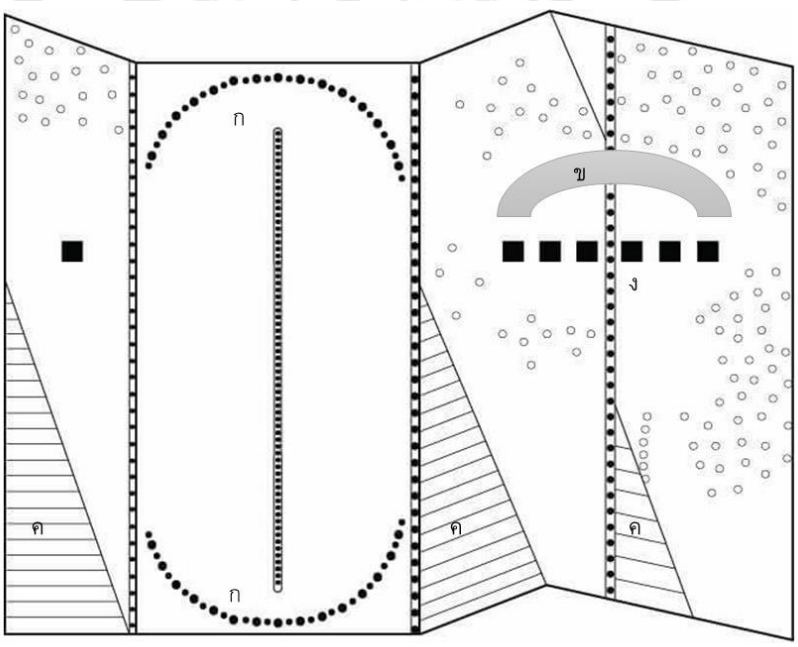
โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมด เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีกรอบภาพเป็นเส้นขอบเป็นเส้นหยักเข้าและออก ทำให้โครงสร้างของกรอบภาพหลุดออกจากสี่เหลี่ยมผืนผ้าแบบจิตรกรรมผืนผ้าใบตามขนบ

การวางโครงสร้างรูปทรงภายในภาพ แบ่งออกเป็นสี่เหลี่ยมแนวตั้งสี่ชิ้น โดยแต่ละชิ้นมีขนาดไล่เลี่ยกันหรือบางชิ้นมีขนาดเป็น ½ ของรูปทรงหน่วยใหญ่ รูปทรงที่ปรากฏในผลงานเป็นรูปทรงเรขาคณิต อาทิ รูปทรงสี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม และการใช้เส้นโค้ง

องค์ประกอบของผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94, 2537 เดชา วราชุน ให้ความสำคัญกับเรื่องของความสมดุลแบบอสมมาตร หลักการซ้ำ และการใช้พื้นผิวเรียบกับพื้นผิวที่มีรายละเอียดสูงมากเพื่อสร้างความเปรียบต่างและสร้างความน่าสนใจให้กับตัวงาน

ศิลปินใช้วิธีการวางโครงสร้างของภาพด้วยการกำหนดพื้นที่ทางด้านซ้ายและด้านขวาให้มีความเท่าเทียมกันภายใต้รูปทรงที่แตกต่างกัน

เส้นแนวโค้ง (ตำแหน่ง ก) บนแผ่นโลหะผิวเรียบช่วยให้เกิดความสอดคล้องกับลวดลายเส้นโค้งบนแผ่นทองแดง (ตำแหน่ง ข) นอกจากนี้ รูปทรงสามเหลี่ยมจากแผ่นทองเหลือง 2 ชิ้น (ตำแหน่ง ค) และแผ่นสแตนเลส 1 ชิ้น (ตำแหน่ง ค) เป็นรูปทรงสามเหลี่ยมที่ช่วยสร้างความต่อเนื่องให้กับการมอง กระจกสะท้อนแสงรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดเล็กจำนวน 6-7 รูปทรง (ตำแหน่ง ง) ถูกนำใช้มาเป็นตัวเชื่อมรูปทรงอันเกิดจากเส้นแนวตั้งให้มีความต่อเนื่อง เชื่อมโยงและสัมพันธ์กัน อีกทั้งการสร้างสรรค์ลวดลายโดยการใช้หัวหมุดน็อตหลากสี ทั้งสีดำ สีทองแดง สีดำทองแดง สามารถสร้างสีสันอันหลากหลายคล้ายลูกปัด เส้นตัดแถบสีดำในแนวตั้งซึ่งเกิดจากไม้ทาสีแล้วแต้มด้วยสีฟ้าเทอร์ควอยซ์ (Turquoise) ช่วยเพิ่มความวิจิตรให้สอดคล้องกับลวดลายอันซับซ้อนซึ่งเกิดขึ้นบนแผ่นทองแดง



ภาพประกอบ 82 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94 ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์ และจิตรกรรม

เดชา วราชุน ใช้การตัดไม้เป็นโครงสร้างในการสร้างรูปทรงของผลงาน ซึ่งมีทั้งรูปทรงที่เป็นหน่วยใหญ่และหน่วยย่อย จากนั้นใช้วิธีการห่อหุ้มและพับโลหะไปตามรูปทรงของแผ่นไม้ที่ตัดไว้ เมื่อทุกชิ้นส่วนได้รับการห่อหุ้มแล้วจึงนำหน่วยย่อยต่างๆ มาประกอบกันเป็นผลงาน

เดชา วราชุน สร้างร่องรอยให้มีเส้นขีดในแนวขวางบนแผ่นโลหะ โดยการใช้ไม้บรรทัดเป็นตัวทาบแล้วใช้เหล็กแหลมขีดลงไปบนโลหะโดยตรง การทำงานด้วยวิธีการดังกล่าวต้องใช้สมาธิและจิตใจที่มีความสงบตั้งมั่น หากเกิดข้อผิดพลาดขณะขีดเส้นลวดลาย เดชา วราชุน ต้องรื้อแผ่นโลหะเดิมและนำแผ่นโลหะใหม่หุ้มเข้าไป จากนั้นจึงจะเริ่มต้นกระบวนการการขีดเส้นลวดลายบนแผ่นโลหะใหม่ทั้งหมดอีกครั้ง

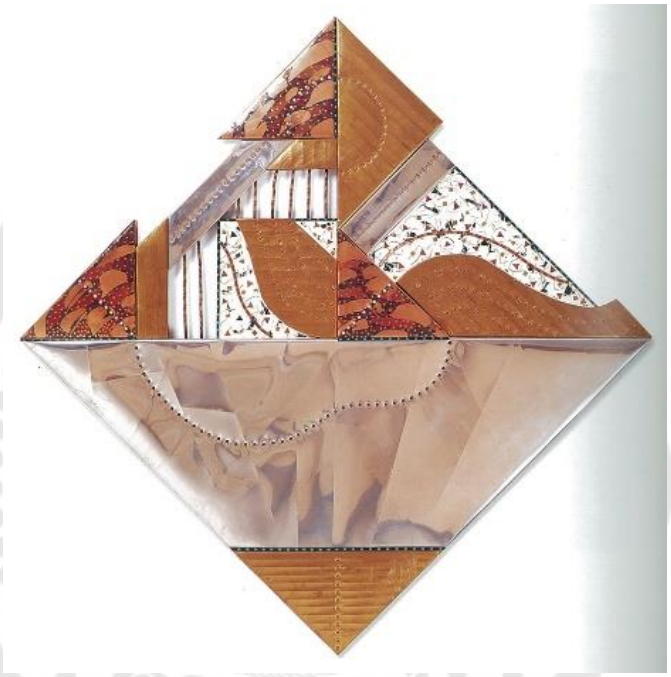
เดชา วราชุน ได้บันทึกการค้นพบเทคนิคการทำสีบนแผ่นทองแดงซึ่งพัฒนาความรู้มาจากเทคนิคการทำงานภาพพิมพ์ ดังนี้

> ข้าพเจ้าพบว่า โลหะต่างๆ จะใช้เวลาในการเปลี่ยนสี ข้าพเจ้าจึงได้ทดลองกับแผ่นทองแดง ซึ่งไวต่อการเปลี่ยนสีมากที่สุด จึงนำมาทดลอง ดังนี้
>
> นำทองแดงแผ่นเรียบมาขัดด้วยน้ำยาขัดเงา แล้วขัดเช็ดให้สะอาด ให้ทองแดงเป็นเงาสีทอง ใช้น้ำมันยูริเทรน ที่ใช้สำหรับทาโลหะผสมกับทินเนอร์ยูริเทรนให้ใสพอดี และผสมให้พอกับการใช้ครั้งหนึ่ง ใช้แปรงหรือพู่กันจุ่มยูริเทรนวาดลงบนแผ่นทองแดง เฉพาะส่วนที่ต้องการจะให้เห็นผิวชั้นแรก หลังจากทาครั้งแรกแล้ว ปล่อยทิ้งไว้ในที่อากาศถ่ายเทอากาศจะกัดผิวทองแดงส่วนที่ไม่ได้ทายูริเทรน ช่วงแรกจะใช้เวลา 10 ชั่วโมง สีผิวทองแดงที่ไม่ได้ทาจะเปลี่ยนไป จึงวาดทับลงไปอีกเป็นครั้งที่สองผิวของทองแดงก็จะเปลี่ยนไปอีก หลังจากทายูริเทนครั้งที่สอง จึงต้องคอยควบคุมดูเอาเองว่า อากาศจะกัดสีผิวของทองแดงเป็นสีอะไร…สีที่เกิดขึ้นบนทองแดงจากการกัดด้วยอากาศเท่าที่ค้นพบจะมีหลายสี โดยเรียงลำดับดังนี้ คือ สีของทองแดงเดิม สีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลแดง สีทองอ่อน สีม่วง สีเขียว สีทองเข้ม และสีดำ... (เดชา วราชุน, 2545)

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การแสงออกถึงกฎระเบียบ สังคมเทคโนโลยีอันเป็นโลกของวัตถุที่ดูทรงพลังแข็งแกร่งและมีรูปลักษณ์คล้ายโครงสร้างสถาปัตยกรรม 2) การสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคใหม่ โดยศิลปินได้ค้นพบเทคนิคการสร้างสีบนแผ่นทองแดง ให้ปรากฏเป็นชั้นสีซ้อนทับไปมาเกิดเป็นลวดลายวิจิตร 3) การสร้างความกลมกลืนและความต่อเนื่อง

ของรูปทรง โดยใช้หลักความสมดุลแบบอสมมาตร และการซ้ำ 4) การสร้างกรอบภาพผลงานให้หลุดออกจากความเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมตามแบบแผนของจิตรกรรมดั้งเดิม

2.3.1.3 ผลงานชื่อ 1999 A ปี พ.ศ. 2542 (1999)
เทคนิคสื่อประสม ขนาด 122 x 122 ซม.



ภาพประกอบ 83 ผลงานชื่อ 1999 A ปี พ.ศ. 2542 (1999)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิดและกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

แนวคิดในการสร้างสรรค์ ผลงาน 1999 A สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2542 เป็นผลงานหนึ่งในสามของผลงานทั้งหมด 3 ชิ้น ซึ่งจะประกอบกันขึ้นมาเป็นกลุ่มชุด 1999 B และ 1999 C ผลงานกลุ่มชุดนี้เป็นผลงานชุดกลุ่มแรกที่ เดชา วราชุน สร้างสรรค์ โดยศิลปินกล่าวว่า เราสามารถมองมันได้ในลักษณะของผลงานเดี่ยวที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง หรือจะมองรวมกันจำนวนทั้งหมดสามชิ้นแล้วรวมเรียกว่าเป็น 1 ชิ้น “งานชิ้นนี้พยายามจะทำให้ไม่เป็นสี่เหลี่ยมธรรมดา คือ ต้องการให้รูปทรงมีจุดสัมผัสพื้นน้อยที่สุด การจัดเรียงเป็นกลุ่มชุดทำให้เห็นพลังคล้ายกับการกำลังเคลื่อนไปอย่างต่อเนื่องระหว่างงานชิ้นที่ 1 2 และ 3” (เดชา วราชุน, 2561) ผลงาน 1999 A ยังคงเป็นการสร้างสรรค์ภายใต้แนวคิดของการใช้รูปทรงเรขาคณิต มีการใช้รูปทรงสี่เหลี่ยม ทรงโค้ง จุดและเส้น สิ่งที่เพิ่มเติมเข้ามาในเรื่องของวัสดุ คือ มีการใช้เศษแผ่นโลหะอันเกิดจากการตัดแผ่นโลหะขนาดใหญ่ออกเป็นรูปทรงต่างๆ ในงานชุดก่อนหน้านี้ แล้วศิลปินจึงได้รวบรวมเศษโลหะเหลือใช้เหล่านั้นไว้ และนำมาใช้เป็นทัศนธาตุของรูปทรงย่อย คล้ายจุดที่กระจายตัวอยู่บนสีอะคริลิกเป็นพื้นผิวลายเส้นสีขาว ซึ่งการใช้เศษโลหะที่เกิดขึ้นในงานชุดนี้จะส่งผลต่อเนื่องไปยังงานสร้างสรรค์ในชุดต่อๆ ไป

นอกจากนี้ การสร้างสรรค์ผลงาน 1999 A แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการจัดการกับวัสดุโลหะที่มีเพิ่มมากขึ้นของศิลปิน โดยศิลปินสามารถสร้างรายละเอียดเล็กๆ น้อยด้วยวัสดุโลหะในพื้นที่ต่างๆ รวมทั้งศิลปินยังสามารถสร้างระดับความสูงต่ำให้แตกต่างกันในแต่ละระนาบ

การสร้างสรรค์ผลงานรูปทรงสี่เหลี่ยมเรขาคณิตเป็นภาพสะท้อนของเมืองแบบสมัยใหม่ ความเป็นเหลี่ยมและความเรียบง่ายของงานดีไซน์ในยุคปัจจุบันตัวผลงาน 1999 Aนำเสนอรูปลักษณ์แบบสถาปัตยกรรม มีการใช้รูปทรงน้อย การใช้ตัววัสดุที่มีการขับเน้นตัวตนของมันเองออกมาอย่างชัดเจน อาทิ ความมันวาวของความเป็นโลหะ ความเป็นเหลี่ยมมุมของรูปทรงที่สะท้อนถึงความแข็งแกร่ง ความสมดุลแบบสมมาตรในองค์ประกอบที่สะท้อนความเป็นระเบียบ ความเคร่งครัดจริงจังในการจัดวางและประกอบรูปทรงต่างๆ เข้าด้วยกัน ล้วนแล้วแต่เป็นการสะท้อนทัศนคติด้านบวกที่ เดชา วราชุน มีต่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี และสังคมที่กำลังมุ่งเข้าสู่กระแสแห่งการเปลี่ยนผ่านสู่ความรุ่งเรืองในอนาคต

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน 1999 A เป็นการนำเสนอภาพจากอาคารสถาปัตยกรรมแวดล้อมแบบสมัยใหม่ภายใต้รูปทรงเรขาคณิต นำมาจัดองค์ประกอบใหม่เพื่อนำเสนอทัศนคติในแง่บวกต่อชีวิตร่วมสมัย

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของวัสดุ รูปทรงและสี

ความโดดเด่นของผลงาน 1999 A อยู่ที่ความเรียบง่ายของการใช้รูปทรงที่มีความสอดคล้องกับรูปทรงอาคารแบบสมัยใหม่ เดชา วราชุน เน้นความเรียบง่ายเหล่านี้ให้เด่นชัดขึ้นด้วยการจัดการกับวัสดุให้สามารถแสดงตัวตนของมันออกมาได้อย่างชัดเจน พื้นผิวของโลหะ สแตตนเลสที่มีความมันวาว ได้รับการเน้นด้วยการขึงให้เรียบตึง ร่องรอยลายเส้นที่แสดงรายละเอียดย่อยๆ บนแผ่นทองเหลืองช่วยขับเน้นความเปล่งประกายและความมันวาวเมื่อโลหะต้องแสง ความเคร่งขรึมของรูปทรง ความเคร่งครัดของการต่อประกอบรูปทรง และการแสดงตัวตนอันชัดเจนของวัสดุส่งผลให้เกิดความสง่างาม อลังการ วัสดุแผ่นโลหะที่มีอยู่ดาษดื่นและถูกใช้ทั่วไปในงานช่าง ได้ถูกนำมาร้อยเรียงเพื่อแสดงคุณค่าด้านความงาม

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นโลหะ พื้นผิวสีอะคริลิก แผ่นทองแดงทำสี ท่อทองแดง เศษโลหะและน๊อต

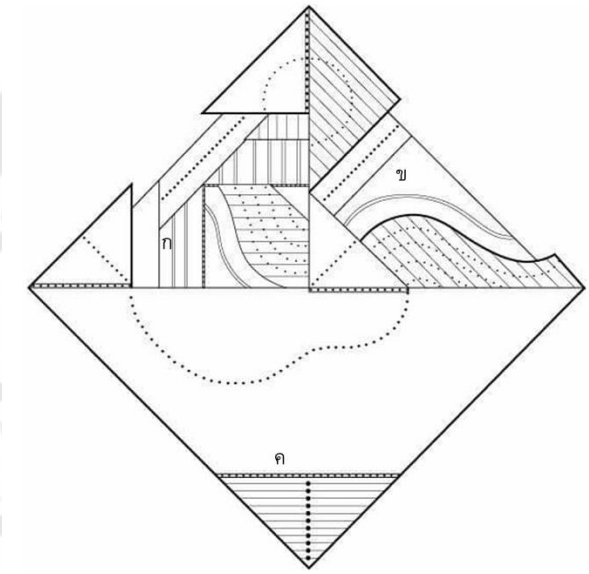
ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงภายนอกทั้งหมดมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีจุดสัมผัสพื้นเพียงจุดเดียวเพื่อแสดงถึงความไม่หยุดนิ่ง

เดชา วราชุน จัดโครงสร้างภาพผลงาน 1999 A โดยคำนึงในเรื่องความสมดุล ที่เกือบจะมีความสมมาตร ยกเว้นเพียงแต่ส่วนครึ่งบนของผลงานที่ศิลปินมีการเล่นรายละเอียดของรูปทรงที่แตกต่างกันระหว่างทางด้านซ้ายและทางด้านขวา นอกจากนี้ยังมีการเจาะช่องว่างของรูปทรงให้เห็นทะลุพื้นที่จริง (ตำแหน่ง ก) ซึ่งสีและพื้นผิวของช่องว่างดังกล่าวจะเปลี่ยนไปตามพื้นที่ที่ผลงาน 1999 A ไปติดตั้ง การเล่นกับรายละเอียดในส่วนของกรอบภาพที่ไม่จำกัดตัวเองอยู่ภายในรูปทรงสี่เหลี่ยมก็เป็นการจัดจังหวะให้โครงสร้างของผลงานมีความ

ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โครงสร้างของภาพครึ่งบนให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวคล้ายกระแสลม มีชิ้นส่วนโลหะเล็กๆ กำลังกระจายตัวเคลื่อนไหว (ตำแหน่ง ข) และช่องว่างที่เจาะทะลุให้เห็นพื้นที่อากาศด้านหลังก็พร้อมจะเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมที่ชิ้นงานจะไปติดตั้งอยู่

ในขณะที่โครงสร้างของภาพครึ่งล่าง ได้รับการออกแบบให้เป็นโครงสร้างของรูปทรงใหญ่ ๆ 2 รูปทรงด้วยกัน ซึ่งรูปทรงทั้งสองถูกแบ่งออกจากกันด้วยเส้นตรงในแนวนอน (ตำแหน่ง ค) จึงให้ความรู้สึกที่สงบนิ่งและมั่นคง



ภาพประกอบ 84 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงานชื่อ 1999 A ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์และจิตรกรรม

เดชา วราชุน ใช้วิธีการขึ้นโครงไม้ในการสร้างรูปทรงต่างๆ จากนั้นจึงนำรูปทรงหน่วยย่อยที่ทำจากแผ่นไม้มาหุ้มด้วยแผ่นโลหะ แผ่นโลหะบางแผ่นใช้วิธีการหุ้มแผ่นไม้ให้เรียบตึง บางแผ่นใช้วิธีการขีดด้วยโลหะปลายแหลมให้เกิดเป็นลายเส้นบนพื้นผิว

และโลหะทองแดงมีการใช้เทคนิคทำสีบนแผ่นทองแดง และการจัดเรียงสีของโลหะต่าง ๆ ในชิ้นงานให้เกิดการไล่ระดับค่าสีและค่าน้ำหนัก

จากนั้นจึงนำชิ้นงานที่หุ้มโลหะมาประกอบกลับเข้าด้วยกันด้วยวิธีการตอก ยึด เจาะ ส่วนบริเวณพื้นที่ซึ่งเจาะเป็นช่องว่าง เดชา วารชุน ใช้แท่งโลหะทรงสูงชิ้นเล็กๆ เสียบเข้าไปในช่องไม้ที่เจาะนำร่องเป็นรูไว้ นอกจากนี้ เดชา วราชุน ได้ผสมผสานภูมิปัญญางานช่างที่ได้เรียนรู้จากงานทำกระเบื้อง ด้วยการประยุกต์ใช้เกสโซ (Gesso) สีขาวเนื้อข้นสำหรับสร้างสรรค์งานศิลปะที่ซื้อมาจากประเทศสหรัฐอเมริกาทาลงบนช่องว่างซึ่งเป็นรูปทรงอิสระ จากนั้นจึงใช้แผ่นโลหะปะปิดทับลงบนผิวเกสโซ โดย เดชา วราชุน บอกเล่าเกี่ยวกับเทคนิคการทำงานกับเกสโซว่า “การติดแผ่นโลหะกับสีอะคริลิกมีเทคนิคเฉพาะอย่างหนึ่ง คือ สีอะคริลิกจะมีเวลาการเซทตัวอยู่ที่ 2 ชั่วโมง ดังนั้น ศิลปินจะต้องจัดเรียงเศษโลหะให้สำเร็จลุล่วงตามที่ได้ตั้งเป้าหมายไว้ ถ้าเป็นการทำงานกับชิ้นงานขนาดใหญ่ นั่นหมายความว่า ผมจะอยู่กับชิ้นงานไปไหนไม่ได้ เพราะเวลาเซทตัวของสีอะคริลิกมีเวลาจำกัด และการเรียงเศษโลหะก็ใช้วิธีการวางเรียงทีละชิ้น” (เดชา วราชุน, 2561)

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) สร้างสรรค์งานด้วยรูปทรงเรขาคณิตเพื่อแทนความหมายถึงเมืองสมัยใหม่ 2) ศิลปินเน้นความเป็นวัตถุในงานจิตรกรรมด้วยการจัดวางรูปทรงของผืนผ้าใบให้มีจุดสัมผัสพื้นน้อยที่สุด เพื่อสื่อความรู้สึกถึงการทำงานระหว่างผืนผ้าใบกับแรงโน้มถ่วง อีกทั้งการจัดวางในลักษณะดังกล่าวยังสื่อความหมายถึงแรง การเคลื่อนที่ สภาวะของการเปลี่ยนแปลง และภาวะของความไม่หยุดนิ่ง 3) มีการเปิดเจาะช่องว่างของรูปทรงเพื่อทำให้วัสดุแสดงคุณสมบัติของความเป็นสามมิติและต้องการให้สภาพแวดล้อมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตัวงาน 4) มีการเน้นคุณสมบัติของตัววัสดุให้แสดงความงามและความหมาย อาทิ ความมันวาวและความแข็งแกร่ง 5) มีการเน้นคุณลักษณะของความเรียบง่าย ความเคร่งขรึม ความจริงจัง ความมีระเบียบเพื่อให้สอดคล้องกับการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่สะท้อนถึงความเป็นสถาปัตยกรรมเมือง

2.3.2 กลุ่มผลงานที่มีการผสมผสานของสะสมหรือวัตถุกับการระลึกถึง

2.3.2.1 ผลงานชื่อ ของสะสมหมายเลข 5, 2538 (ค.ศ. 1995)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้ ขนาด 100 x 98 ซม.

ภาพประกอบ 85 ผลงานชื่อ ของสะสมหมายเลข 5, 2538 (ค.ศ. 1995)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิดและกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน ของสะสมหมายเลข 5, 2538 เป็นการสร้างสรรค์โดยมีการนำของสะสม ซึ่งเป็นสิ่งของที่ เดชา วราชุน ไปพบเจอระหว่างการเดินทาง เมื่อพบเจอวัสดุที่ตนสนใจก็จะนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ซึ่งโดยส่วนมากแล้วจะเป็นสิ่งของที่คนส่วนใหญ่ไม่ใช้แล้วในปัจจุบัน อาทิ ไม้ขีดไฟแบบพกพา และหน้าปัดนาฬิกาเก่า ซึ่งการที่ศิลปินนำตนเองไปพบกับวัตถุดังกล่าว เป็นหนึ่งในแนวทางที่ทำให้ศิลปินได้พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง ดังคำสัมภาษณ์ ว่า “ลักษณะการทำงาน เพื่อให้มันเดินหน้าไปได้

เรื่อยๆ คือ อาจารย์จะใช้วิธีการเปลี่ยนวัสดุ ถ้าไม่เปลี่ยนวัสดุก็เปลี่ยนเนื้อหา ถ้าไม่เปลี่ยนวัสดุก็เปลี่ยนขนาดผลงาน...หาวิธีการต่างๆ ไปเรื่อยๆ" (เดชา วราชุน, 2561) การเปลี่ยนวัสดุในการสร้างสรรค์ได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนเนื้อหาที่นำเสนอ อีกทั้ง การเลือกใช้วัสดุที่แตกต่างออกไปส่งผลต่อการสร้างสรรค์พื้นผิวลวดลายที่มีความแปลกใหม่อันเกิดขึ้นจากตัววัสดุเองด้วย ซึ่ง เดชา วราชุน มักกล่าวว่า ขณะทำงาน ตนจะมีเพียงโครงสร้างคร่าวๆ ของชิ้นงานหนึ่งๆ ส่วนรายละเอียดข้างในคือการผจญภัย คือ การสร้างสรรค์ที่เกิดจากการตอบโต้กับวัสดุที่ตนเลือกมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน ความน่าสนใจในผลงาน ของสะสมหมายเลข 5 คือการได้สร้างคุณค่าใหม่ให้กับวัสดุที่ เดชา วราชุน ไปพบเจอ ศิลปินได้นำภาพของวัสดุสิ่งของต่างๆ ที่เลิกใช้แล้วให้ผู้คนได้กลับมาเห็นคุณค่าด้านความงามซึ่งผสมผสานไปกับความทรงจำเรื่องราวและประวัติศาสตร์ ที่แฝงฝังมากับวัสดุเหล่านั้นด้วย

นอกจากของสะสมแปลกตาจำพวกไม้ขีดไฟและกล่องไม้ขีดไฟ เดชา วราชุน ประทับใจกับหินสีฟ้าเทอร์ควอยซ์ (Turquoise) และมักนำสีฟ้านั้นมาสร้างจุดสีประกอบเข้าไปในชิ้นงาน เอกชาติ ใจเพชร ได้กล่าวเกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ของ เดชา วราชุน ในช่วงปี พ.ศ. 2538-2541 ซึ่งมีการใช้วัสดุจำพวกของสะสมหรือวัตถุกับการระลึกถึง "งานชุดนี้ของเขาเป็นการร้อยเรียงความทรงจำที่เขามีออกมาเป็นงานศิลปะและผลงานชุดนี้ก็แสดงถึงความสามารถในการจัดองค์ประกอบงานของเขาเพราะเขาสามารถนำเอาวัสดุที่แตกต่างกันอย่างมากมายมาทำให้ลงตัวในงานชิ้นเดียวกัน" (เอกชาติ ใจเพชร, 2551)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

สุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

การเลือกใช้วัสดุสำเร็จรูปหรือของสะสมที่ เดชา วราชุน พบเจอในขณะที่ตนเองเดินทางอยู่ต่างประเทศนั้น แสดงให้เห็นถึงการนำประสบการณ์ต่างๆ ในชีวิตประจำวันเข้ามาผสมผสานในผลงานของสะสมหมายเลข 5, 2538 สะท้อนให้เห็นถึงสภาพของคนในสังคมโลกที่มีการเดินทาง ติดต่อสื่อสาร และมีการถ่ายเททางวัฒนธรรม ซึ่งในที่นี้หากผู้ชมปราศจากความรู้ในเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับวัตถุหนึ่งๆ ที่มาจากต่างแดนแล้ว ผู้ชมก็ยังสามารถชื่นชมคุณค่าด้านความงามจากวัตถุต่างวัฒนธรรมได้

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของวัสดุ รูปทรงและสี

การใช้ของสะสมในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับผลงานของศิลปินอย่างหนึ่ง เนื่องด้วยความที่วัตถุเหล่านั้นเป็นของสะสม เป็นของ

แท้ เป็นของหายาก และเป็นสิ่งของที่ไม่ได้รับการผลิตขึ้นใหม่อีกแล้ว ตัววัสดุเหล่านั้นจึงเป็นวัสดุที่มีชิ้นเดียว การออกแบบผลงานภายใต้รูปทรงเรขาคณิตเรียบง่าย การใช้วัสดุที่มีความมันวาวและวัสดุหลากสีจากของสะสม ส่งผลให้ผลงานมีลูกเล่นในรายละเอียดหลากหลาย และเพิ่มรสชาติความแปลกใหม่

รูปทรงทั้งหมดที่ปรากฏในผลงาน ของสะสมหมายเลข 5 แม้จะเกิดจากการนำเอาวัตถุสิ่งของจากต่างเวลาและต่างสถานที่มาบรรจุไว้ในผลงาน แต่ศิลปินมีวิธีการในการกำหนดโครงสร้างรูปทรงใหญ่ของผลงาน แล้วนำรายละเอียดของวัสดุพบพานเหล่านั้นมาใส่ไว้ภายในโครงสร้างที่กำหนด ทำให้เกิดการลำดับภาพและการมองตามจังหวะของการกำหนดโครงสร้างของภาพ สำหรับการใช้แผ่นโลหะที่พื้นผิวมีความมันวาวได้เป็นตัวสะท้อนเรื่องราวของโลกปัจจุบันให้เข้าไปผสมผสานในผลงาน

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นโลหะสแตนเลส แผ่นทองแดงทำสี แผ่นไม้ น็อต กล่องไม้ขีดและไม้ขีด

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

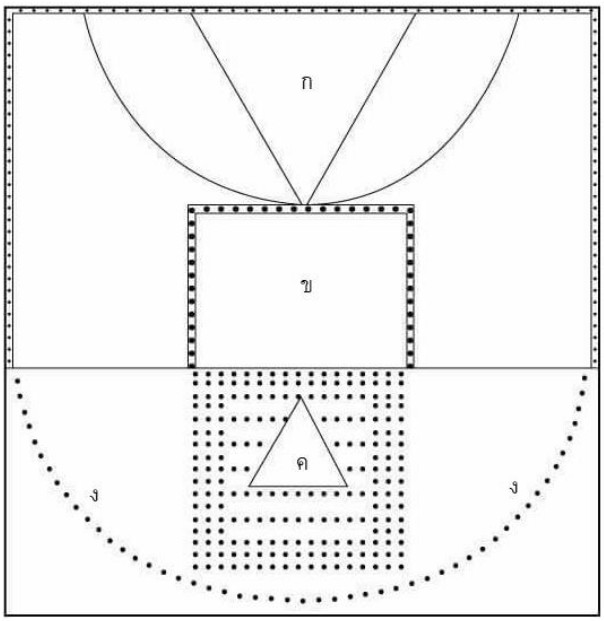
โครงสร้างรูปทรงรอบนอกทั้งหมดเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส ไม่มีส่วนหนึ่งส่วนใดยื่นออกมาจากกรอบภาพหรือพื้นภาพ โครงสร้างภายในของชิ้นงานถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ๆ คือส่วนที่เป็นโลหะอลูมิเนียม และส่วนที่เป็นพื้นที่สีอะคริลิกสีขาวมีของสะสมฝังกระจายอยู่เต็มพื้นที่ บริเวณใจกลางของพื้นที่สีขาวมีรูปทรงสี่เหลี่ยมและสามเหลี่ยมเป็นหน่วยย่อย

ผลงานชื่อ ของสะสมหมายเลข 5 มีการจัดวางภาพให้สมดุลแบบสมมาตร มีการถ่วงดุลน้ำหนักรูปทรงทางด้านซ้ายและด้านขวาให้มีความเท่าเทียมกันด้วยรูปทรงและขนาดของรูปทรงที่เท่ากัน และยังคงใช้หลักการซ้ำในการสร้างจังหวะการมองเพื่อให้สายตาของผู้ชมไหลวนอยู่ภายในภาพ โดย เดชา วราชุน ใส่ลูกเล่นในการจัดองค์ประกอบระหว่างพื้นที่ด้านบนและด้านล่างของภาพให้มีความแตกต่างกัน

รูปทรงสามเหลี่ยมด้านบน (ตำแหน่ง ก) หันปลายชี้ลงสู่กึ่งกลางภาพ ดึงสายตาผู้ชมให้มาที่รูปทรงสี่เหลี่ยม (ตำแหน่ง ข) และดึงสายตาผู้ชมให้ต่อเนื่องมายังรูปทรงสามเหลี่ยมอีกชิ้นที่เล็กกว่า (ตำแหน่ง ค) รูปทรงสามเหลี่ยมชิ้นที่เล็กกว่าถูกกรอบไว้ด้วยสี่เหลี่ยมจัตุรัส ซึ่งสายตาของผู้ชมจะค่อยๆ กระจายตัวออกมาจากรูปทรงสามเหลี่ยมชิ้นเล็ก

และกรอบสี่เหลี่ยมตามตำแหน่งการวางตัวของน๊อตที่กระจายตัวกันอยู่เป็นระยะๆ จากนั้นสายตาจะถูกดึงออกไปสู่แนวเส้นโค้ง (ตำแหน่ง ง) ที่ผลักสายตาผู้ชมกลับไปยังด้านบนและพุ่งตัวลงมาสู่ด้านล่าง อีกครั้งตามแนวของปลายยอดสามเหลี่ยมที่ชี้ลงมา

พื้นผิวของชิ้นงานซึ่งเกิดจากการเรียงตัวของก้านไม้ขีดและเศษโลหะมีสีสันและลายเส้นอันหลากหลาย ภายใต้ความสมดุลและความเป็นระเบียบรายละเอียดปลีกย่อยของเศษวัสดุได้ดึงสายตาผู้ชมให้ค่อยๆ ไล่เรียงไปตามจังหวะของสีและเส้นที่มีการผลิกผันกันอย่างสนุกสนาน พื้นผิวอันเกิดจากลวดลายของกล่องไม้ขีดเป็นจุดที่ดึงสายตาได้ดีอีกจุดหนึ่ง ความเป็นวัสดุของกล่องไม้ขีด ลวดลาย สี พื้นผิว ความมีเอกลักษณ์เฉพาะของวัสดุชักชวนให้ผู้ชมค้นหาและต้องการเรียนรู้กับสิ่งที่เห็น นอกจากนี้การกั้นขอบผลงานในพื้นที่ตรงส่วนที่มีการใช้อะคริลิกสีขาว ศิลปินได้ใช้กรอบไม้ทาสีดำแล้วแต้มสีฟ้าแบบหินสีฟ้าเทอร์ควอยซ์ (Turquoise) ระบายลงไปเป็นระยะๆ ซึ่งการใช้สีฟ้าดังกล่าวก็ได้รับแรงบันดาลใจจากสีฟ้าของหินเทอร์ควอยซ์ ซึ่งศิลปินได้พบเห็นระหว่างการเดินทางในสหรัฐอเมริกา



ภาพประกอบ 86 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ของสะสมหมายเลข 5 ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย
กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์และจิตรกรรม

ด้วยวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของ เดชา วราชุน เป็นวิธีการแบบประกอบสร้าง คือ ต้องทำชิ้นส่วนย่อยไว้ก่อน จากนั้นจึงนำชิ้นส่วนต่างๆ มาประกอบกัน เดชา วราชุน จึงต้องใช้วิธีการหลากหลายในการประกอบสร้างรูปทรงแต่ละชิ้นขึ้นมา การสร้างสรรค์งานจากโลหะ เดชา วราชุน ต้องทำโครงไม้เป็นรูปทรงตามที่ต้องการ แล้วจึงนำแผ่นโลหะมาห่อแผ่นไม้ให้แนบสนิทพอดี โดยใช้วิธีการตัดและพับขอบโลหะให้ไปตามความหนาของแผ่นไม้ ห้วงขณะของการจัดการกับวัสดุโลหะเป็นช่วงเวลาที่ต้องใช้ทั้งแรงกายและสมาธิสูงมาก เนื่องจากหากเกิดความผลิดพลาดหรือรอยขีดข่วน เดชา วราชุน จะต้องทำการรื้อแผ่นโลหะออกทั้งชิ้น และเริ่มต้นกระบวนการสร้างรูปทรงจากแผ่นโลหะใหม่ทั้งหมด จากนั้นการนำชิ้นส่วนแต่ละชิ้นมาประกอบกัน ก็ต้องมีโครงสร้างด้านหลังซึ่งเป็นแผ่นไม้ไว้คอยยึดโครงสร้างทั้งหมดอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งวิธีการต่างๆ ที่กล่าวมา เดชา วราชุน อาศัยความชำนาญในด้านงานช่างศิลป์และงานช่างฝีมือที่ตนได้เคยฝึกฝนมาทั้งจากประสบการณ์จริงและจากห้องเรียน อาทิ งานช่างไม้ ช่างเย็บหนังและการทำงานโลหะ นอกจากนี้ เดชา วราชุน ได้นำวิธีการทำสีบนแผ่นทองแดงที่พัฒนามาจากการทำงานภาพพิมพ์มาใช้ในงานนี้ด้วย

ในส่วนพื้นที่อะคริลิกสีขาวที่จะนำก้านไม้ขีดไฟมาเรียงฝังลงไป เดชา วราชุน ใช้สีอะคริลิกแบบพิเศษที่ตนซื้อหามาจากร้านขายอุปกรณ์เครื่องมือศิลปะขณะเดินทางในประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งสีดังกล่าวมีราคาที่ค่อนข้างถูกหากเปรียบเทียบกับคุณภาพสีเดียวกันที่ผลิตในประเทศไทย ผนวกกับในขณะนั้น การขนย้ายสสารจำพวกของเหลวโดยทางการบินยังไม่ได้มีกฎหมายควบคุม เดชา วราชุน จึงสามารถหาซื้อสีเหล่านี้เก็บสะสมไว้ได้ ความพิเศษด้านคุณสมบัติของสีอะคริลิกดังกล่าว คือ การยึดเกาะ การทำพื้นผิว ประกอบกับคุณสมบัติของสีที่ให้ความรู้สึกถึงความชุ่ม สดใหม่ และคงทน โดย เดชา วราชุน ให้สัมภาษณ์ว่า

> การทำงานเกี่ยวกับสีอะคริลิกดังกล่าว มีเวลาที่ค่อนข้างจำกัดเนื่องด้วย สีอะคริลิกจะแข็งตัวภายในเวลา 2 ชั่วโมง นั่นหมายความว่า ภายในเวลา 2 ชั่วโมงดังกล่าว ผมจะต้องเรียงวัสดุต่างๆ ให้เสร็จ โดยวิธีการเรียงนั้น ผมก็จะต้องเรียงทีละชิ้น เพื่อให้ภาพของวัสดุที่ปรากฏมีความสอดคล้องกับภาพที่มีอยู่ในจินตนการและโครงสร้างของภาพซึ่งได้วางแผนไว้คร่าวๆ ล่วงหน้าแล้ว หากเป็นการทำงานชิ้นเล็กก็ไม่ปัญหา แต่หากเป็นการทำงานชิ้นใหญ่ นั่นหมายความว่า ผมจะไปไหนไม่ได้ ต้องทำให้เสร็จพร้อมกับเวลาที่สีอะคริลิกจะแห้ง (เดชา วราชุน, 2561)

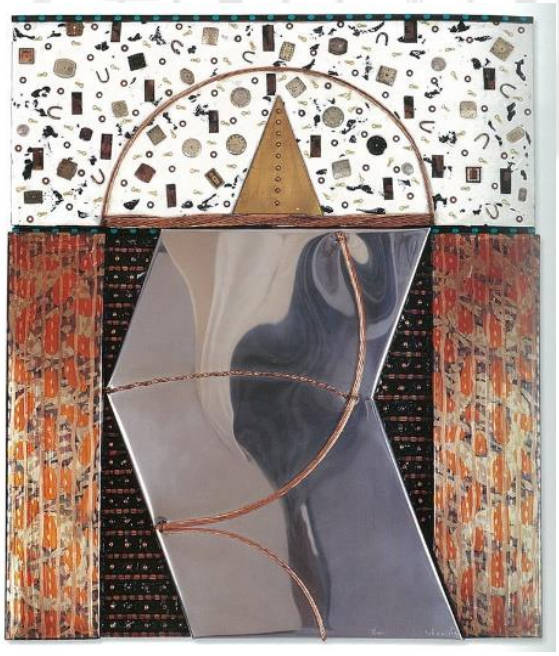
ดังนั้น การสร้างสรรค์ผลงาน ของสะสมหมายเลข 5 เดชา วราชุน ได้ผสมผสานกลวิธีการต่างๆ ทั้งจากวิธีการจากงานจิตรกรรมแบบขนบและความรู้จากงานช่างเข้ามาผสมผสานกัน กระทั่งก่อให้เกิดผลงานจิตรกรรมสื่อประสม

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การนำสิ่งของสะสมมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน ซึ่งของสะสมเป็นสิ่งที่มีคุณค่าด้านความทรงจำ มีการออกแบบและการผลิตอยู่ในช่วงเวลาเฉพาะเท่านั้น คุณสมบัติด้านรูปทรงจึงสามารถสร้างความแปลกใหม่ให้กับผลงานได้ 2) การนำเสนอคุณค่าของวัตถุใช้สอยในแง่ของความงาม 3) การทำให้ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมมีความสัมพันธ์กับชีวิตด้วยการนำวัตถุในชีวิตประจำวันเข้ามาผสมผสาน 4) ศิลปินในฐานะของนักสร้างสรรค์ที่สามารถยกระดับและสร้างคุณค่าใหม่ให้กับวัตถุที่ผู้คนคุ้นเคย

2.3.2.2 ผลงานชื่อ เวลา 1/1996 (พ.ศ. 2539)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่น แผ่นไม้และวัสดุพบพาน

ขนาด 98 x 86 ซม.



ภาพประกอบ 87 ผลงานชื่อ เวลา 1/1996 (พ.ศ. 2539)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน เวลา 1/ 1996 เป็นการสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจที่ เดชา วราชุน ได้เดินทางไปยังประเทศสหรัฐอเมริกา และได้ไปพบกับสินค้ามือสอง ซึ่งผู้คนนำมาขายทอดตลาดในราคาถูก ซึ่งในผลงานชิ้นนี้ เดชา วราชุน เลือกใช้หน้าปัดนาฬิกาเก่ามาเป็นส่วนประกอบของงาน โดยได้ปะทับวัสดุดังกล่าวลงไปบนพื้นสีอะคริลิกสีขาว สลับกับการใช้แผ่นโลหะหลากประเภท ทำให้พื้นผิวที่เกิดขึ้นภายในผลงาน มีความแปลกตาด้วยรูปทรงเรขาคณิตหลากหลาย และรายละเอียดภายในรูปทรงหน้าปัดนาฬิกาซึ่งมีลวดลายออกแบบย้อนยุคได้กลายเป็นจุดดึงดูดสายตา

จากผลงาน เวลา 1/ 1996 เดชา วราชุน แสดงให้เห็นความชำนาญที่มีทั้งในเรื่องของการควบคุมการสร้างรูปทรงจากหน่วยย่อย แล้วนำมาประกอบกันเป็นหน่วยใหญ่ โดยสามารถสร้างระยะตื้นลึกและมีรายละเอียดของรูปทรง เมื่อก้าวข้ามผ่านความชำนาญในการควบคุมวัสดุต่างๆ เดชา วราชุน จึงมองหาวิธีการใหม่ในการพัฒนาผลงานตนเอง ซึ่งในที่นี้คือ การใช้ของสะสมที่มีคุณค่าในตัวมันเองทั้งในแง่ของการออกแบบที่มีความแปลกตาและเรื่องราวของตัววัตถุซึ่งเป็นของแปลกมาจากต่างแดน

การเลือกใช้วัสดุซึ่งเป็นของสะสมทำให้ ผลงาน เวลา 1/ 1996 มีคุณค่าและอัตลักษณ์โดดเด่นภายในตนเอง เนื่องจากของสะสมมีความเป็นวัสดุที่เป็นของแท้ ของหายากและมีน้อยชิ้น ทำให้ผลงาน เวลา 1/ 1996 เป็นผลงานที่มีเพียงชิ้นเดียว มีคุณค่าและมีความแตกต่างจากผลงานชิ้นอื่นจากวัสดุที่เลือกนำมาใช้

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

การใช้ของสะสมเป็นการสร้างคุณค่าด้านสุนทรียภาพอย่างหนึ่งให้กับผลงานจิตรกรรมสื่อประสม โดยสิ่งของสะสมดังกล่าว เป็นของแปลกและเป็นของหายาก การที่ศิลปินได้นำสิ่งของเหล่านั้นมาผสามผสานและสร้างใหม่ให้เกิดกลายเป็นส่วนประกอบหนึ่งของผลงาน จึงเป็นการดึงเอาคุณค่าด้านความงาม ด้านเรื่องราว ด้านประวัติศาสตร์ ของวัตถุกลับมานำเสนอใหม่

คุณค่าด้านสนุทรียภาพของวัสดุ รูปทรงและสี

ของสะสมซึ่งมีความแปลกแตกต่างทางด้านรูปทรงและการออกแบบ ชักชวนและดึงดูดสายตาผู้ชม ซึ่ง เดชา วราชุน ก็ได้จัดวางตำแหน่งสิ่งของนั้นไว้บริเวณสูงสุดของภาพให้ละออกจากการถูกรบกวนจากรูปทรงหรือรายละเอียดอื่นๆ การนำของสะสมมาใช้ในผลงาน ยังทำให้ศิลปินได้ค้นพบการสร้างสรรค์พื้นผิวใหม่ๆ ที่ไม่ได้มีเพียงคุณค่าความงามทางด้านการมองเท่านั้น แต่สร้างเรื่องราวที่ชวนให้ผู้ชมจินตนาการ คิดตาม สงสัย ใคร่รู้ กับสิ่งที่ปรากฏแก่สายตา

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

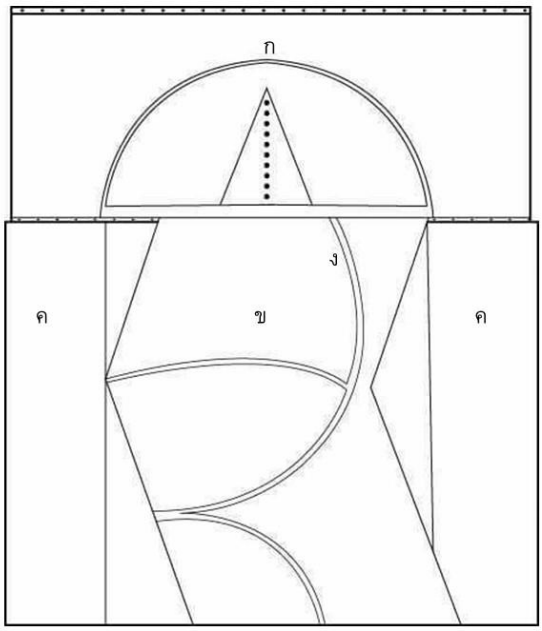
แผ่นโลหะสแตนเลส แผ่นทองแดงทำสี แผ่นทองเหลือง แผ่นไม้ทาสีและวัสดุพบพานของสะสม

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างรูปทรงรอบนอกทั้งหมดของผลงานเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า วางอยู่ในแนวตั้ง พื้นที่ภาพถูกแบ่งออกเป็นสองพื้นที่ใหญ่ๆ คือ ส่วนภาพด้านล่างเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส (ภายในรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสถูกแบ่งออกเป็นสามส่วนใหญ่ๆ) และส่วนภาพด้านบนเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอนกินเนื้อที่ 1/3 ของภาพทั้งหมด

ผลงาน เวลา 1/ 1996 มีการจัดโครงสร้างภาพภายใต้หลักการของความสมดุลแบบสมมาตร โดย เดชา วราชุน สร้างสรรค์ให้รูปทรงทางด้านซ้ายและขวามีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย ความน่าสนใจของผลงานอยู่บริเวณพื้นที่สีขาว (ตำแหน่ง ก) ซึ่งมีค่าน้ำหนักสว่างและเป็นพื้นที่ที่ เดชา วราชุน ได้จัดวางสิ่งของสะสมซึ่งเป็นหน้าปัดนาฬิกาเก่าที่หาซื้อมาจากตลาดมือสองในประเทศสหรัฐอเมริกา

แผ่นสแตนเลสสีเงินมันวาวมีลักษณะเป็นเส้นหยักคล้ายลูกศรขนาดใหญ่ กินเนื้อที่โดยมากของภาพ สายตาของผู้ชมจะถูกดึงตรงลงไปยังพื้นผิวของสแตนเลสที่เป็นรูปทรงลูกศรขนาดใหญ่ (ตำแหน่ง ข) แต่ สายตาของผู้ชมจะไม่หลุดออกนอกกรอบภาพเนื่องจากสายตาจะถูกขนาบไว้ด้วยรูปทรงของสี่เหลี่ยมผืนผ้า (ตำแหน่ง ค) ซึ่งช่วยประคองสายตาของผู้ชมไว้ภายในกรอบภาพ นอกจากนี้สายตาของผู้ชมยังถูกดึงกลับมาภายในภาพด้วยการใช้เส้นโค้ง (ตำแหน่ง ง) ดึงสายตาผู้ชมกลับไปยังรูปทรงสามเหลี่ยม และจากรูปทรงสามเหลี่ยมนั้นสายตาของผู้ชมจะกลับไปวางอยู่ที่เส้นโค้งที่วนข้ามปลายยอดสามเหลี่ยมกลับมายังฝั่งขวามืออีกครั้ง



ภาพประกอบ 88 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน เวลา 1/1996 ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์และจิตรกรรม

การสร้างสรรค์ผลงาน เวลา 1/ 1996 เดชา วราชุน ได้ใช้วิธีการหลากหลาย อาทิ การทำโครงแผ่นไม้เป็นรูปทรงต่างๆ แล้วใช้แผ่นโลหะหุ้ม โดยต้องมีความระมัดระวังมิให้เกิดข้อผิดพลาดและร่องรอยต่างๆ บนแผ่นโลหะ ซึ่งความชำนาญดังกล่าว เดชา วราชุน ใช้ความรู้จากงานช่างไม้ และการฝึกปฏิบัติงานโลหะมาผสมผสานกัน

เดชา วราชุน เรียนรู้วิธีการทำสีบนแผ่นทองแดง จากพื้นฐานงานภาพพิมพ์ และได้นำความรู้ต่าง ๆ ในเรื่องของสารเคมี การสังเกต กำหนดเวลาในการสร้างสีสันบนแผ่นทองแดง นอกจากนี้ ศิลปินใช้ความรู้เกี่ยวกับเรื่องของสีและสีประเภทต่าง ๆ ในการเลือกใช้สีเพื่อการระบายและการทำร่องรอยพื้นผิวเพื่อฝังแผ่นโลหะ

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การใช้วัสดุพบพานเป็นจุดตั้งต้นและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ เนื่องจากวัสดุพบพานบางอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะในแง่ของการ

ออกแบบ เป็นวัตถุที่เป็นของสะสมและเป็นของแปลกที่มาจากต่างแดน ทำให้สามารถสร้างสรรค์งานที่มีอัตลักษณ์เฉพาะและเป็นผลงานที่มีเพียงชิ้นเดียว 2) การใช้วัสดุที่เป็นของสะสมมาใช้ในผลงาน ทำให้ศิลปินค้นพบการสร้างสรรค์พื้นผิวใหม่ๆ ที่ไม่ได้เพียงสร้างความงามทางด้านการมองเท่านั้น แต่สร้างเรื่องราวและความหมาย ที่ชวนให้ผู้ชมเกิดจินตนาการ สงสัยและใคร่รู้กับสิ่งที่ปรากฏแก่สายตา

2.3.3 กลุ่มผลงานรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

2.3.3.1 ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 1, 2542 (ค.ศ. 1999)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้ ขนาด 110 x 135 ซม.

ภาพประกอบ 89 ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 1, 2542 (ค.ศ. 1999)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ช่วงปี พ.ศ. 2542-2545 เดชา วราชุน ย้ายห้องทำงานจากย่านในเมืองสู่พื้นที่ตำบลคลองหก อำเภอธัญญบุรี จังหวัดปทุมธานี ซึ่งเป็นพื้นที่แบบชนบท ในช่วงเวลานี้นับเป็นช่วงเวลาของรอยต่อของการเปลี่ยนผ่านในการสร้างสรรค์ ศิลปินเริ่มมองหาแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวจากสภาพแวดล้อมใหม่ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับธรรมชาติมากยิ่งขึ้น “ผมต้องการหาแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ผมเดินเข้าไปในสวน แล้วเจอฝักมะขาม ตกอยู่บนพื้น” (เดชา วราชุน, 2561) ธรรมชาติแวดล้อมรอบตัวได้เข้ามามีบทบาทและเป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินภายใต้สภาพแวดล้อมใหม่ การแสดงออกทางศิลปะด้วยรูปทรงแบบอินทรีย์จึงเข้ามามีบทบาทมากยิ่งขึ้นในช่วงเวลานี้ ในขณะที่รูปทรงเรขาคณิต สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม จะอยู่ในปริมาณที่น้อยลงและกลายเป็นรายละเอียดส่วนย่อย โดยใช้เศษโลหะเหลือใช้ขนาดเล็กที่มีอยู่ในสตูดิโอนำมาปะปิดในภาพ

การเปลี่ยนพื้นที่ในการทำงาน การได้อยู่ในสภาพแวดล้อมใหม่จึงเป็นช่วงเวลาที่ผลงานของ เดชา วราชุน เริ่มมีความเปลี่ยนแปลงอีกครั้งหนึ่ง ความรู้สึกใหม่ๆ ที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติเริ่มเข้ามามีบทบาทในชีวิตมากขึ้น อินทรีย์รูปเผยออกมาให้เห็นชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดย เดชา วราชุน สร้างสรรค์ในช่วงเปลี่ยนผ่านจากเรขาคณิตเข้าสู่รูปทรงอินทรีย์ไว้เพียงสองชิ้นงานเท่านั้น คือ ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 1 และ ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 2

รูปแบบในการสร้างสรรค์งาน ธรรมชาติ 1 ของ เดชา วราชุน เป็นการตอบโจทย์ในการพยายามก้าวข้ามผ่านจากแนวคิดของการเปลี่ยนบรรยากาศจากเมืองสู่พลังแวดล้อมของธรรมชาติ ทำให้การแสดงออกของศิลปินมีแนวโน้มของการใช้รูปทรงธรรมชาติที่ดูผ่อนคลายจากเรขาคณิตมากยิ่งขึ้น ในระยะเริ่มต้น เดชา วราชุน ได้ลดทอนองค์ประกอบต่างๆ ลงให้เหลือน้อยที่สุด ดังนี้ 1) พื้นหลังของผลงานให้เหลือเพียงสีเดียว คือ สีดำ 2) ลดจำนวนการใช้รูปทรงลง ให้เหลือเพียงรูปทรงหลัก 3 รูปทรง 3) ปรับการใช้วัสดุ โดยเลือกใช้วัสดุที่อำนวยให้ศิลปินสร้างสรรค์รูปทรงแบบธรรมชาติได้มากยิ่งขึ้น อาทิ การใช้แผ่นไม้ ซึ่งวัสดุแผ่นไม้จะได้กลายมาเป็นวัสดุหลักในการสร้างสรรค์งานชุดหลังๆ ต่อไป และ 4) การประกอบกันของรูปทรงมีความง่ายมากยิ่งขึ้นในแง่ของการใช้พื้นหลังเป็นแผ่นไม้และวางรูปทรงต่างๆ ปะทับไปบนแผ่นไม้

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน ธรรมชาติ 1 เป็นการสะท้อนภาพห้วงหนึ่งของชีวิตศิลปินที่ได้มีการย้ายที่ทำงานจากสภาพแวดล้อมหนึ่งสู่สภาพแวดล้อมหนึ่ง ซึ่งความเปลี่ยนแปลงด้านชีวิตส่วนตัวของศิลปินในช่วงเวลานี้ เป็นภาพสะท้อนความแตกต่างกันของสภาพแวดล้อมเมืองและสภาพสังคมชนบทที่มีความแตกต่างกัน โดยชีวิตในชนบทยังคงดำเนินไปอย่างเชื่องช้ามีความสงบเป็นส่วนตัว หลายสิ่งหลายอย่างรอบตัวยังคงดูอ่อนโยนและมีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปอย่างเนิบนาบ

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านวัสดุ รูปทรงและสี

การสร้างสรรค์งาน ผลงาน ธรรมชาติ 1 เป็นการนำเศษโลหะเหลือใช้จาก การสร้างสรรค์งานของศิลปินเองมาใช้ใหม่ โดย เดชา วราชุน นำเศษโลหะมาสร้างสรรค์เป็นพื้นผิวระยิบระยับ คล้ายกับการใช้หยดสีน้ำ หยอด วาดลงไปอย่างอิสระ วัสดุโลหะขนาดเล็กที่นำมาทำเป็นพื้นผิวก็จะต้องมีการคัดเลือกทั้งขนาดและสีสันที่มีความหลากหลาย อาทิ เศษโลหะทองแดงที่มีทั้งสีดำ สีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลแก่ มีการจัดจังหวะจัดวาง เพื่อให้สีของเศษโลหะเกาะกลุ่มกันสร้างปริมาตร ในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่เป็นพื้นผิวที่มีความหลากหลาย

ผลงาน ธรรมชาติ 1 เสนอให้เห็นว่า ศิลปิน คือผู้สร้างสรรค์และสิ่งที่เขาหรือเธอนำมาสร้างสรรค์นั้น สามารถจะเป็นสิ่งใกล้ตัว สิ่งที่มีอยู่แล้วในชีวิตประจำวัน การหยิบจับนำเอาวัสดุมานำเสนอให้เห็นคุณค่าใหม่ คือ ความสามารถของศิลปิน ในการหยิบจับวัสดุมาจัดวาง บนพื้นที่สร้างสรรค์ ภาพของเศษโลหะที่ผู้คนคุ้นเคยว่ามีความเกี่ยวข้องกับประโยชน์ใช้สอยจึงถูกละวางออกไป พร้อมกับผู้ชมได้เห็นคุณค่าใหม่ ในแง่ของความแปลกตาเมื่อวัสดุได้รับการสร้างสรรค์ใหม่ในพื้นที่เฉพาะซึ่งเป็นผืนภาพในฐานะพื้นที่การทำงานของศิลปิน ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมจึงได้แสดงให้เห็นถึงคุณค่าของสิ่งต่างๆ ว่าขึ้นอยู่กับทัศนคติของเราและมุมมองของเราที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

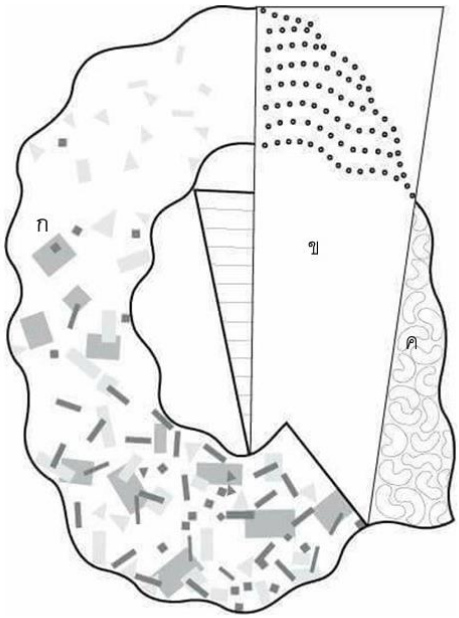
แผ่นสแตนเลส แผ่นทองแดง แผ่นไม้ และเศษโลหะ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางอยู่ในแนวตั้ง โดยรูปทรงภายในผลงาน ธรรมชาติ 1 มีการใช้รูปทรงหลักๆ 3 รูปทรงด้วยกัน รูปทรงทั้งสามปรากฏในระยะพื้นหน้าของภาพ โดยแบ่งเป็นรูปทรงธรรมชาติที่ได้รับแรงบันดาลใจจากรูปทรงฝักมะขาม เป็นรูปทรงที่มีขนาดใหญ่กินพื้นที่มากที่สุด ทำจากแผ่นไม้ รูปทรงเรขาคณิตแบบสี่เหลี่ยมเป็นรูปทรงขนาดกลางทำจากแผ่นแสตนเลส รูปทรงกึ่งเรขาคณิตและกึ่งธรรมชาติเป็นรูปทรงที่มีขนาดเล็กที่สุด ทำจากแผ่นทองแดงทำสี

เดชา วราชุน นำรูปทรงทั้ง 3 รูปทรงมาจัดวางให้เกิดความสมดุลแบบอสมมาตร โดยให้รูปทรงและเส้นโค้งหยักของรูปทรงอินทรีย์โดดเด่นมากที่สุด (ตำแหน่ง ก) เส้นโค้งของรูปทรงอินทรีย์นำสายตามาสู่รูปทรงเรขาคณิตแบบเหลี่ยมทรงสูง (ตำแหน่ง ข) เส้นตรงของรูปทรงเรขาคณิตนำสายตาผู้ชมพุ่งขึ้นไปสู่ด้านบน ในขณะเดียวกันน้ำหนักของการมองก็ถูกผ่อนออกไปเล็กน้อย เมื่อมีรูปทรงเรขาคณิตกึ่งธรรมชาติเป็นตัวช่วยประสานสายตา (ตำแหน่ง ค) และลดความแตกต่างระหว่างความเป็นเหลี่ยมสันกับความเป็นเส้นโค้ง

ในภาพรวมแล้วสายตาของผู้ชมจะถูกผลักให้มองรูปทรงและองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพ ผลงาน ธรรมชาติ 1 ให้เป็นแบบวงกลม โดยมีการสลับสับเปลี่ยนระยะการมองด้วยการจัดวางตำแหน่งทิศทางของรูปทรงที่มีการผลักดึงกันระหว่าง 1) พื้นผิวที่มีความระยิบระยับด้วยรายละเอียดเล็กๆ จากเศษโลหะและพื้นผิวที่มีความเรียบตึง มันวาวของแผ่นโลหะ และ 2) การสลับสับเปลี่ยนระหว่างการใช้ลีลาเส้นโค้งและเส้นตรงมั่นคง



ภาพประกอบ 90 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ธรรมชาติ 1 ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์และจิตรกรรม

เดชา วราชุน สร้างสรรค์ ผลงาน ธรรมชาติ 1 ด้วยการใช้สื่อและวัสดุหลากหลาย โดยมีวิธีคิดในการสร้างภาพแบบผสมผสานรูปทรง ใช้วิธีการทำงานด้วยการผสานความชำนาญด้านจิตรกรรม เข้ากับเทคนิคงานภาพพิมพ์ ความชำนาญทางด้านงานโลหะ และความชำนาญทางด้านงานไม้ การเรียนรู้ธรรมชาติของไม้และวิธีการจัดการกับวัสดุไม้ ความโดดเด่นในการสร้างสรรค์ที่จะเกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ คือ เดชา วราชุน จะได้ศึกษาและเรียนรู้ถึงคุณสมบัติของวัสดุไม้ที่จะอำนวยให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์รูปทรงแบบธรรมชาติที่แตกต่างไปจากวัสดุโลหะซึ่งมักถูกสร้างเป็นรูปทรงเรขาคณิต ศิลปินจะศึกษาวิธีการผสมผสานความแตกต่างด้านเทคนิคดังกล่าว ให้อยู่ด้วยกันได้อย่างกลมกลืน

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การสร้างสรรค์ด้วยอินทรีย์รูปและรูปทรงเรขาคณิตเพื่อสื่อความหมายถึงสภาพแวดล้อมรอบตัวของศิลปินที่เปลี่ยนแปลงไปจากสังคมเมืองสู่สังคมชนบท โดยศิลปินให้ความหมายของรูปทรงเรขาคณิตแทนภาพของเมืองสมัยใหม่ ในขณะที่รูปทรงอินทรีย์รูปเป็นภาพแทนของธรรมชาติในชนบท 2) ศิลปินเชื่อมรอยต่อระหว่างรูปทรงที่แสดงแทนภาพของเมืองและชนบทที่มีความแตกต่างกันด้วยการใช้รูปทรงสี่เหลี่ยมและสามเหลี่ยมเล็กๆ จากเศษโลหะวางเรียงรายเพื่อเป็นจุดผ่อนคลายสายตา อีกทั้งเศษโลหะนั้นยังเป็นภาพแทนสภาพของเมืองที่ความเคร่งครัดค่อยๆ กระจายตัวออกอย่างผ่อนคลาย 3) ศิลปินได้นำเศษโลหะต่างๆ อันเกิดจากการสร้างสรรค์ชิ้นงานในชุดก่อนหน้านำมาใช้ใหม่ โดยศิลปินได้เลือกใช้เศษวัสดุรูปทรงเรขาคณิตและขับเน้นคุณสมบัติความแวววาวของโลหะให้มีความเด่นชัด ด้วยวิธีการดังกล่าวคุณค่าความงามและรูปทรงของวัตถุจึงมีความเด่นชัดขึ้นมา

2.3.3.2 ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 2, 2542 (ค.ศ. 1999)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้ ขนาด 110 x 135 ซม.

ภาพประกอบ 91 ผลงานชื่อ ธรรมชาติ 2, 2542 (ค.ศ. 1999)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

เดชา วราชุน ได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ธรรมชาติ 2, 2542 จากสภาพแวดล้อมแบบธรรมชาติชนบท โดยขณะที่ เดชา วราชุน เดินสำรวจพื้นที่บริเวณสวนของบ้านหลังใหม่อยู่นั้นก็ได้พบกับฝักมะขาม ซึ่งรูปลักษณ์ของมันที่มีลักษณะเป็นปล้องข้อและม้วนเป็นครึ่งวงกลมให้ความรู้สึกที่แตกต่างไปจากรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งเคยถูกใช้เป็นภาพแทนของบ้าน อาคาร ในเมืองสมัยใหม่ ขณะนี้ รูปทรงธรรมชาติที่ เดชา วราชุน ได้พบเห็นในบริเวณสวนของตนได้เข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์งาน โดยผู้วิจัยได้พบว่า ผลงาน ธรรมชาติ 2, 2542 คือ ผลงานซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านที่สำคัญ ซึ่งหลังจากการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ไปแล้ว ผลงานของ เดชา วราชุน จะเข้าสู่ช่วงของการสร้างสรรค์งานสื่อประสมด้วยรูปทรงอินทรีย์

การสร้างสรรค์ผลงาน ธรรมชาติ 2 เดชา วราชุน ได้ปรับใช้วัสดุพื้นหลังให้เป็นเพียงแผ่นไม้แบนๆ ใช้วิธีการสร้างรูปทรงเรขาคณิตจากแผ่นโลหะ ประกอบและปะทับลงไปบนแผ่นไม้พื้นหลัง และใช้แผ่นไม้สร้างรูปทรงธรรมชาติประกอบต่อเข้ากับวัสดุโลหะ นอกจากนี้ เดชา วราชุน ยังได้นำเศษโลหะแผ่นเล็กซึ่งเป็นวัสดุเหลือใช้ในสตูดิโอ มาสร้างสรรค์เป็นรายละเอียดของพื้นผิว

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน ธรรมชาติ 2 ของ เดชา วราชุน คือภาพสะท้อนของการเปลี่ยนผ่านของชีวิตช่วงหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากคนที่เคยใช้ชีวิตในสังคมเมือง เข้าสู่การใช้ชีวิตกับธรรมชาติในชนบท ซึ่งภาพของชนบที่ปรากฏในผลงาน ธรรมชาติ 2 คือ การสะท้อนให้เห็นความสำคัญของธรรมชาติ ในฐานะของแหล่งกำเนิดชีวิตและพลังแห่งการสร้างสรรค์ ความมีอิสระและความมีชีวิตชีวาของรูปทรงที่ปรากฏในธรรมชาติ

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านวัสดุ รูปทรงและสี

เดชา วราชุน เป็นศิลปินด้านสื่อประสม ที่สามารถนำเอาสื่อวัสดุที่มีใช้กันดาษดื่นในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัสดุโลหะที่เน้นการใช้งานด้านประโยชน์ใช้สอยมาก่อให้เกิดคุณค่าทางด้านความงาม ด้วยการนำวัสดุเหล่านั้นมาตัด ดัด ควบคุมและสร้างสรรค์ให้เป็นรูปทรง จากนั้นจึงนำรูปทรงต่างๆ มาจัดวางองค์ประกอบให้มีความสอดคล้องกัน เดชา วราชุน จัดการและควบคุมวัสดุเพื่อให้ตัววัสดุสามารถส่งสะท้อนลักษณะทางกายภาพเฉพาะของมันให้ออกมาได้ชัดเจน อาทิ การใช้วัสดุที่ต้องการแสดงความมันวาว ก็จะต้องตัด ขึง และพับให้มี

ความเรียบตึง วัสดุโลหะขนาดเล็กที่ต้องการนำมาทำเป็นพื้นผิวก็จะต้องมีการคัดเลือกทั้งขนาดและสีสันที่มีความหลากหลาย อาทิ เศษโลหะทองแดงที่มีทั้งสีดำ สีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลแก่ มีการจัดจังหวะจัดวาง เพื่อให้สีของเศษโลหะเกาะกลุ่มกันสร้างปริมาตร ในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่เป็นพื้นผิวที่มีความหลากหลาย วัสดุไม้ที่มีความยืดหยุ่น ตัววัสดุเชื่อมโยงสัมพันธ์ถึงความเป็นธรรมชาติ และสามารถอำนวยให้ศิลปินสร้างสรรค์รูปทรงแบบอินทรีย์รูปได้

ผลงาน ธรรมชาติ 2 ของ เดชา วราชุน แสดงให้เห็นว่า วัสดุที่มีอยู่รอบตัวเรานั้นแม้บางอย่างจะหมดคุณค่าด้านประโยชน์ใช้สอย แต่ศิลปินคือผู้ที่มีศักยภาพในการนำวัสดุเหล่านั้นให้กลับมามีชีวิตขึ้นใหม่และสามารถนำเสนอคุณค่าอีกด้านความงามที่มีอยู่ในตัวมันเองอีกครั้ง

3) หลักการทางศิลปะ

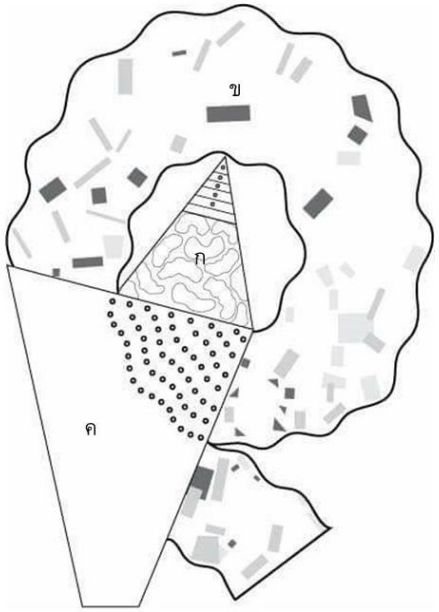
ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นสแตนเลส แผ่นทองแดงทำสี แผ่นไม้ และเศษโลหะ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า วางอยู่ในแนวตั้ง การสร้างสรรค์งาน ธรรมชาติ 2 มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับผลงาน ธรรมชาติ 1 โดยที่ศิลปินใช้ผลงานทั้งสองชิ้นเป็นสื่อเชื่อมผ่านระหว่างการแสวงหารูปแบบการแสดงออกใหม่ๆ โดยในผลงานชื่อ ธรรมชาติ 2 มีการจัดวางองค์ประกอบให้เกิดความสมดุลแบบอสมมาตร เดชา วราชุน จัดวางให้รูปทรงสามเหลี่ยมด้านเท่าอยู่ตรงกลางภาพ (ตำแหน่ง ก) แต่แกนกลางของรูปทรงสามเหลี่ยมอยู่ในลักษณะของการหมุนเอียง เส้นแกนที่เฉียงของสามเหลี่ยมจึงดึงสายตาผู้ชมให้พุ่งขึ้นไปในแนวเอียงด้านขวามือของภาพสู่รูปทรงอิสระ (ตำแหน่ง ข) ซึ่งแนวเฉียงดังกล่าวก็สอดรับกับแนวเส้นเฉียงที่เกิดขึ้นบนรูปทรงเหลี่ยมเรขาคณิตที่สร้างขึ้นจากวัสดุแสตนเลส (ตำแหน่ง ค) การวางแกนกลางของรูปทรงสามเหลี่ยมให้อยู่ในแนวเฉียงทำให้สายตาของผู้ชมเคลื่อนไหวเร็ว เมื่อสายตาปะทะกับรูปทรงอิสระที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากฝักมะขาม เส้นโค้งคดหยักไปมาคล้ายกับการกระจายตัวของน้ำที่กำลังเคลื่อนออกจากจุดศูนย์กลาง ช่วยเพิ่มแรงสั่นสะเทือนต่อการรับรู้ เดชา วราชุน ประสานรอยต่อระหว่างการเคลื่อนตัวแบบอิสระกับเส้นพุ่งแรงแบบเรขาคณิตด้วยการใช้ จุด ซึ่งเกิดจากการตอกแผ่นแสตนเลสให้นูนขึ้นมาจากด้านหลัง การสร้างแนวเส้นจุดช่วยสร้าง ความต่อเนื่องและประสานรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงธรรมชาติ

เดชา วราชุน สร้างพื้นหลังของผลงาน ธรรมชาติ 2 ด้วยการใช้แผ่นไม้ทาสีดำ เนื่องด้วยต้องการให้พื้นสีดำช่วยขับเน้นให้รูปทรงที่อยู่ระดับพื้นหน้าให้เห็นเด่นชัดขึ้นมา ซึ่งศิลปินเปรียบเทียบประสบการณ์ดังกล่าว กับ การจัดพื้นที่ให้กับงานเครื่องประดับจำพวกเพชรและทอง ที่มักจะได้รับการจัดวางบนพื้นสีดำหรือพื้นสีแดง ลักษณะเช่นนั้น จะทำให้วัตถุที่มีความแวววาวมีความโดดเด่นขึ้นมา



ภาพประกอบ 92 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ธรรมชาติ 2 ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์และจิตรกรรม

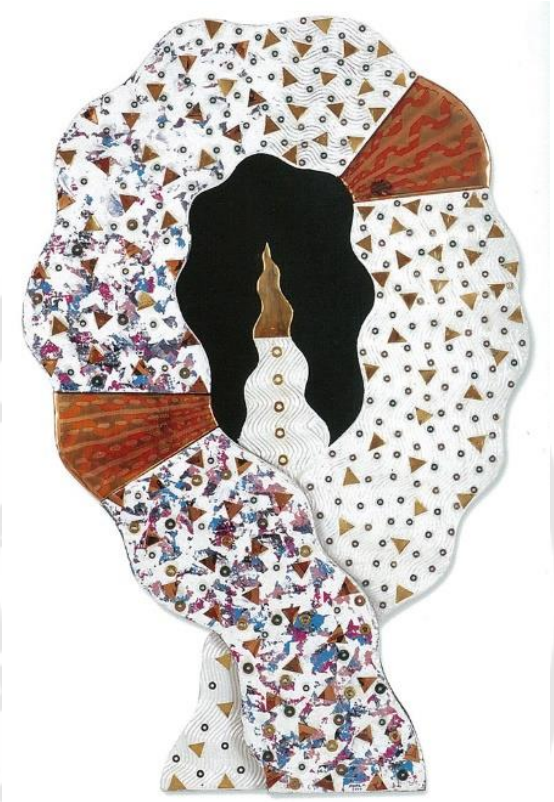
การสร้างสรรค์ ผลงาน ธรรมชาติ 2 ศิลปินใช้ประสบการณ์จากการได้พบเห็นสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติ ความรู้จากการสร้างสรรค์งานด้วยวัสดุไม้ โลหะและงานออกแบบเครื่องประดับ ในการนำเสนองานในรูปแบบจิตรกรรมสื่อประสม จากข้อจำกัดของการใช้วัสดุโลหะที่ต้องใช้วิธีการตัด พับทำให้รูปทรงที่ได้ส่วนใหญ่เป็นเรขาคณิตแบบมีเหลี่ยมมุม เดชา วราชุน ได้เปลี่ยนวัสดุมาเป็นแผ่นไม้ซึ่งอำนวยให้ เดชา วราชุน สามารถสร้างสรรค์รูปทรงที่มีความโค้ง หยัก และมีเส้นลื่นไหลแบบอิสระมากยิ่งขึ้น

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การใช้อินทรีย์รูปและรูปทรงเรขาคณิตในการสร้างสรรค์งานเพื่อแสดงออกถึงธรรมชาติแวดล้อมแบบสังคมเมืองและสังคมชนบท 2) การสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของธรรมชาติในฐานะของแหล่งพลังแห่งการสร้างสรรค์ 3) การเรียนรู้ถึงข้อจำกัดของวัสดุแต่ละประเภทและการเลือกใช้วัสดุที่มีความเหมาะสมกับรูปทรงที่ต้องการแสดงออก

2.3.4 กลุ่มผลงานแบบนามธรรมขอบรอบนอกรูปทรงอิสระ

2.3.4.1 ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ, 2543 (ค.ศ. 2000)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้ ขนาด 105 x 70 ซม.



ภาพประกอบ 93 ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ, 2543 (ค.ศ. 2000)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิดและกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

เดชา วราชุน ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติในการสร้างสรรค์ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ (2543) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การค้นพบแรงบันดาลใจต่างๆ จากพืชพรรณธรรมชาติ ภายในพื้นที่บริเวณบ้านสวน ตำบลคลองหก อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ เดชา วราชุน ได้รับแรงบันดาลใจจากการพบเห็นฝักมะขามที่ตกอยู่ที่พื้น และผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานสร้างสรรค์ต่อเนื่องจาก ผลงาน ธรรมชาติ

1 และธรรมชาติ 2 หากแต่ศิลปินมีความต้องการที่จะทำให้ผลงานของตนเองแสดงออกถึงความเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น จึงได้ละทิ้งรูปทรงเรขาคณิตออกไป และกำหนดกรอบภาพให้เป็นไปตามขอบรอบนอกของรูปทรงอิสระ

เดชา วราชุน ได้ละทิ้งรูปทรงเรขาคณิตออกไปทั้งหมดและได้ค้นพบว่า ธรรมชาติ คือพลังแห่งแรงบันดาลใจอันสำคัญในการสร้างสรรค์งานในช่วงเวลานี้ นอกจากนี้การละทิ้งกรอบภาพแบบขนบของงานจิตรกรรม ได้ทำให้งานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน ส่งสะท้อนถึงความรู้สึกของความอิสระมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ความอิสระดังกล่าว มาจากเหตุสองประการ คือ หนึ่ง การสร้างสรรค์งานโดยได้รับแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมธรรมชาติ และสอง การเปลี่ยนวัสดุ จากโลหะเป็นแผ่นไม้ เทคนิคและวิธีการทำงานกับแผ่นไม้สามารถปลดปล่อยใจของ เดชา วราชุน ให้ลื่นไหลไปกับธรรมชาติของวัสดุ ซึ่งส่งสะท้อนออกมาในรูปแบบของความผ่อนคลายและการออกนอกกรอบวิธีปฏิบัติของจิตรกรรมแบบเดิม โดยการประณีประนอมกับธรรมชาติของไม้และกรรมวิธีในการควบคุมวัสดุไม้ ทำให้ เดชา วราชุน ค่อยๆ เรียนรู้ถึงความแตกต่าง และเห็นหนทางที่จะทำให้วัสดุแผ่นไม้ได้สามารถแสดงคุณลักษณะของมันได้อย่างเต็มที่

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ ของ เดชา วราชุน คือการสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของธรรมชาติ ในฐานะของแหล่งกำเนิดชีวิตและพลังแห่งการสร้างสรรค์ ศิลปะ คือ การแสดงออกที่มีการตอบโต้กับพื้นที่จริงและสภาวะของสภาพแวดล้อมด้วยการแสดงออกถึงความอิสระ ความมีชีวิตชีวาของรูปทรงที่ปรากฏในธรรมชาติ

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านวัสดุ รูปทรงและสี

การทำงานกับวัสดุในงานจิตรกรรมสื่อประสม ทำให้ศิลปินได้เรียนรู้ถึงความแตกต่างของคุณลักษณะทางกายภาพ และภาษาที่มีอยู่ในตัววัสดุ ไม้เป็นวัสดุจากธรรมชาติ ย่อมมีคุณลักษณะบางอย่างที่ทำให้ศิลปินสามารถสัมผัสถึงสภาวะความเป็นธรรมชาติด้วยความยืดหยุ่นต่อสภาวะอากาศ ความโปร่งของเนื้อเยื่อและความมีชีวิตของแผ่นไม้ ส่งผลให้การสร้างสรรค์งานของ เดชา วราชุน ได้ผลลัพธ์ที่แตกต่างออกไปจากการใช้แผ่นโลหะ

แผ่นไม้เป็นวัสดุที่เอื้ออำนวยให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ด้วยรูปทรงอิสระ ทำให้ผลงานมีรูปแบบของความเป็นทางการน้อยลง ผู้ชมรู้สึกถึงระยะห่างระหว่างพื้นที่ (Space) และมีความรู้สึกร่วมไปกับรูปทรงอิสระที่เกิดขึ้น

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นไม้ แผ่นโลหะ และเศษแผ่นโลหะ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

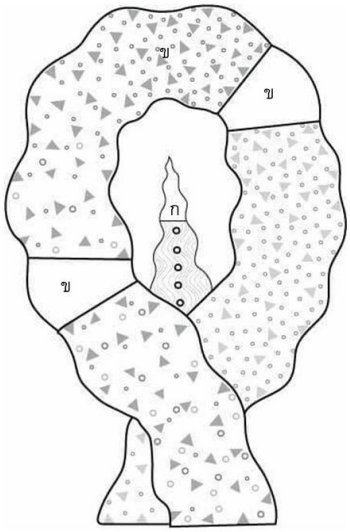
โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดเป็นรูปทรงอิสระ หลุดออกจากรูปทรงสี่เหลี่ยมซึ่งเป็นกรอบภาพแบบจิตรกรรมตามแบบขนบ

เดชา วราชุน จัดองค์ประกอบผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ ด้วยหลักความสมดุลแบบสมมาตร โดยกำหนดให้ลักษณะของรูปทรง จำนวนของรูปทรงและตำแหน่งการวางรูปทรงของทั้งด้านซ้ายและด้านขวามีความเหมือนกันและเท่าเทียมกัน หรือหากมีความแตกต่างกันก็จะมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย ภายใต้องค์ประกอบที่เรียบง่าย เดชา วราชุน ได้ออกแบบรูปทรงคล้ายวงรีซึ่งอยู่ช่วงบนของภาพให้มีขนาดใหญ่ มีรูปทรงที่ไข้วกันซึ่งอยู่บริเวณช่วงล่างของภาพให้มีปริมาณน้อยกว่า ดังนั้น เมื่อได้ปะทะกับผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ สายตาของผู้ชม จะถูกดึงให้ไปอยู่กับรูปทรงวงรีขนาดใหญ่ แล้วจึงไล่เรียงลงมาสู่รูปทรงส่วนล่างของภาพ จากนั้นสายตาผู้ชมจะถูกดึงกลับไปด้านบนอีกครั้งด้วยแนวเส้นพุ่งขึ้นสู่ด้านบนจากรูปทรงสามเหลี่ยมคล้ายเปลวเพลิงที่อยู่ตรงกลางภาพ โดยมีรายละเอียดอื่นๆ เพิ่มเติมดังนี้

เดชา วราชุน กำหนดให้จุดสนใจของภาพอยู่ ณ ตำแหน่งกลางของภาพ (ตำแหน่ง ก) พร้อมกับเน้นจุดสนใจนั้นด้วยการใช้พื้นหลังสีดำช่วยขับเน้นรูปทรงขึ้นมา จากจุดสนใจที่อยู่กลางภาพสายตาของผู้ชมจะเริ่มกระจายตัวสู่บริเวณด้านข้างของภาพตามเส้นแนวเฉียงคล้ายเส้นรัศมีที่พุ่งออกจากศูนย์กลาง (ตำแหน่ง ข) อีกทั้งพื้นผิวรายละเอียดจากแผ่นเศษโลหะชิ้นเล็กๆ ช่วยดึงสายตาผู้ชมให้ละออกจากตำแหน่งกึ่งกลางที่เป็นสีดำทึบกระจายตัวสู่บริเวณพื้นที่รอบๆ ด้านข้าง

เดชา วราชุน สร้างสรรค์กรอบนอกชิ้นงานให้เป็นรูปทรงอิสระด้วยวิธีการนี้ ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ จึงไม่ต้องอิงอยู่กับกรอบภาพแบบสี่เหลี่ยมซึ่งเป็นวิธีการตามขนบดั้งเดิมอีกต่อไป แต่รูปทรงของผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ ได้สร้างปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่จริงโดยรอบตัวมันเองอย่างสมบูรณ์ กรอบภาพสี่เหลี่ยมที่เคยเป็นเส้นแบ่งระหว่างโลกแห่งความจริงและโลกศิลปะ ได้ถูกลบเลือนลง ความอิสระของเส้นหยักและรูปทรงโค้ง

ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเกลียวฝักมะขามได้ปลดปล่อยให้ความรู้สึกของความอิสระ ความเป็นทางการและพิธีรีตองที่เคร่งครัดในผลงานของ เดชา วราชุน ลดลงสู่ความกลมกลืนกับสิ่งแวดล้อมมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ 94 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์ และจิตรกรรม

การสร้าสรรค์ผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ เดชา วราชุน ปรับเทคนิควิธีการด้วยการใช้วัสดุจากแผ่นไม้มากยิ่งขึ้น เนื่องจากแผ่นไม้เอื้อให้ศิลปินสามารถสร้างรูปทรงโค้ง เส้นหยัก และโดยเฉพาะอย่างยิ่งกรอบภาพของงาน ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปทรงอิสระ เส้นโค้งอิสระและลื่นไหล การใช้วัสดุโลหะ อาทิ โลหะทองแดงทำสี ยังมีปรากฏให้เห็นอยู่บ้างและการประกอบกันของวัสดุโลหะและวัสดุแผ่นไม้ ยังคงบอกถึงกระบวนวิธีการประกอบสร้างด้วยการใช้ระดับสูงต่ำที่มีความแตกต่างกัน

เดชา วราชุน ยังคงใช้สีอะคริลิกเป็นพื้นช่วยรองรับการปะติดแผ่นเศษโลหะ โดยการทำพื้นผิวลายเส้นบนสีอะคริลิกจะทำให้เศษโลหะต่างๆ เกาะบนพื้นผิวได้ดี ซึ่งวิธีการดังกล่าว เดชา วราชุน ได้นำความรู้มาจากงานก่อสร้างและจากงานปูกระเบื้อง

กล่าวได้ว่า 1) ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ โดยเฉพาะจากพืชพรรณที่พบภายในบริเวณบ้านพักอาศัยของตนเอง นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบรูปทรงผลงานให้มีความเป็นอินทรีย์รูปมากยิ่งขึ้น 2) รูปทรงแบบอินทรีย์รูปสื่อความหมายถึงการเคลื่อนไหวเติบโตอย่างอิสระซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่พบได้ในธรรมชาติ 3) การทำให้รูปทรงกรอบภาพเป็นรูปทรงอิสระ อยู่ได้ด้วยตนเองโดยไม่มีแผ่นพื้นหลัง ทำให้ตัวงานจิตรกรรมมีทั้งความเป็นสองมิติและสามมิติ 4) การเปลี่ยนวัสดุจากการใช้โลหะมาสู่การใช้แผ่นไม้ทำให้ศิลปินได้เรียนรู้ธรรมชาติของวัสดุแต่ละอย่างเพิ่มมากขึ้น และสามารถพัฒนาผลงานของตนเองมาสู่การแสดงออกอย่างมีความผ่อนคลายได้มากยิ่งขึ้น

2.3.4.2 ผลงาน กำเนิดชีวิต ปี พ.ศ. 2543 (2000)

เทคนิคสื่อประสม ขนาด 120 x 155 ซม.

ภาพประกอบ 95 ผลงาน กำเนิดชีวิต ปี พ.ศ. 2543 (2000)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานชื่อ กำเนิดชีวิต (2543) เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่ เดชา วราชุน ได้รับแรงบันดาลใจจากการที่ได้ไปอยู่ในสภาพแวดล้อมชนบท ณ ห้องทำงาน ตำบลคลองหก อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี ที่ซึ่งศิลปินกล่าวว่า “เวลากลางวันแสงก็จ้า เวลากลางคืนก็มืดสนิท เพราะมันไม่มีแสงสว่างจากตึกหรืออะไรเลย” (เดชา วราชุน, 2561) สิ่งที่ปรากฏเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ในผลงานจึงเกิดเป็นพื้นที่สีขาวและพื้นที่สีดำซึ่งแทนค่าของแสงและความมืด

นอกจากนี้ เดชา วราชุน ยังได้กล่าวถึงแรงบันดาลใจจากรูปทรงของผักเสี้ยนซึ่งพบที่ปลายสวนว่ามีลักษณะเป็นเกลียวๆ จึงได้นำรูปทรงดังกล่าวมาออกแบบเป็นรูปทรงอิสระและระบายด้วยสีทอง ผลงาน กำเนิดชีวิต เสมือนเป็นภาพของการเริ่มต้นแห่งการจุดประกายความคิด จุดเริ่มต้นของการดำเนินชีวิตในรูปแบบใหม่ซึ่งแตกต่างไปจากการใช้ชีวิตในสังคมเมือง การเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมดังกล่าวนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและแนวคิดของผลงานซึ่งขณะนี้อิงอยู่กับแรงบันดาลใจและรูปทรงจากธรรมชาติอย่างเต็มเปี่ยม

การสร้างสรรค์ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติได้ส่งผลต่อการกำหนดพื้นที่และกรอบรูปทรงภายนอกของผลงานซึ่งมีลักษณะคล้ายวงกลมกึ่งวงรี โดยสามารถอ้างอิงถึงรูปทรงธรรมชาติ อาทิ พระอาทิตย์ พระจันทร์หรือก้อนเฆฆ ซึ่ง เดชา วราชุน มักจะเห็นพระอาทิตย์ พระจันทร์และก้อนเฆฆได้อย่างชัดเจนท่ามกลางสภาวะที่ไร้อาคารบดบังรูปทรงอิสระที่ได้รับ แรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติเป็นรูปทรงที่มีพลังแห่งการเปลี่ยนแปลงซ่อนเร้นอยู่ภายใน ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนแปลงจากปัจจัยภายในตัวมันเอง หรือจากแรงกระทำที่เข้ามากระทบ การกำหนดกรอบรอบนอกของผลงานที่เคยเป็นเส้นเรียบคมชัดจึงเกิดเป็นเส้นโค้งหยักอันแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่ง

การสร้างสรรค์ผลงานชื่อ กำเนิดชีวิต ของ เดชา วราชุน แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของศิลปินที่สามารถก้าวข้ามผ่านข้อจำกัดของตนเอง ซึ่งมักสร้างสรรค์งานด้วยรูปทรงเรขาคณิตและใช้วัสดุโลหะในการแสดงออก ศิลปินได้เปลี่ยนวัสดุหลักที่ใช้ในการสร้างสรรค์เป็นวัสดุแผ่นไม้ ศิลปินได้ค้นพบว่า ธรรมชาติของวัสดุแต่ละประเภทมีส่วนช่วยให้การแสดงออกของศิลปินมีทิศทางที่เปลี่ยนแปลงไปได้ ในที่นี้วัสดุแผ่นไม้เอื้อให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์รูปทรงที่มีรายละเอียดด้วยเส้นโค้งและเส้นหยักในรายละเอียดปลีกย่อยได้ ในขณะที่วัสดุโลหะจะอำนวยให้ศิลปินสร้างสรรค์รูปทรงในแบบเส้นตรงเรขาคณิตได้ดี

การได้เรียนรู้ธรรมชาติของวัสดุจากการลงมือปฏิบัติงานจริง ได้ทำให้ศิลปินสามารถหนีออกห่างจากการสร้างงานตามแบบแผนที่เคยปฏิบัติมา ลักษณะของผลงานที่เด่นชัดในช่วงเวลานี้ คือ การใช้รูปทรงอิสระเรียบง่าย การทำกรอบรอบนอกของรูปทรงด้วยเส้นหยักโค้งให้ความรู้สึกอิสระ แผ่ขยายเจริญเติบโต การใช้สีหลักเพียงสีขาวและสีดำ

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน กำเนิดชีวิต ของ เดชา วราชุน คือ การสะท้อนให้เห็นความสำคัญของธรรมชาติ ในฐานะของพลังแหล่งกำเนิดชีวิตและพลังแห่งการสร้างสรรค์ นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตในธรรมชาติ ความอิสระ ความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง พลังงานและความมีชีวิตชีวาของรูปทรงที่ปรากฏในธรรมชาติ

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านวัสดุ รูปทรงและสี

ศิลปินได้นำเสนอคุณค่าใหม่อันเกิดจากการนำวัสดุที่มีดาษดื่นทั่วไปมาสร้างสรรค์ อาทิ แผ่นไม้และเศษแผ่นโลหะ แต่เมื่อ เดชา วราชุน ได้นำวัสดุเหล่านี้มาสร้างสรรค์ใหม่ด้วยการกำหนดรูปทรง โครงสร้างและสี และนำจุดเด่นของวัสดุเหล่านี้มาใช้ในผลงาน อาทิ โครงสร้างที่ยืดหยุ่นของเนื้อไม้อำนวยให้ศิลปินสามารถสร้างรูปทรงอิสระได้ และตัววัสดุแผ่นไม้สามารถเชื่อมโยงสัมพันธ์ไปสู่แหล่งกำเนิดจากธรรมชาติได้ ความมันวาวของโลหะสามารถส่งสะท้อนแสงและทำให้เกิดรายละเอียดระยิบระยับแม้อยู่บนพื้นที่เข้มสีดำ การขับเน้นคุณลักษณะอันโดดเด่นของวัสดุแต่ละประเภทให้มีความเด่นชัดขึ้นมาทำให้คุณค่าของวัสดุเหล่านั้นได้รับการมองเห็นในแง่ของความงาม

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นไม้ เศษแผ่นโลหะ และอะคริลิกเจล

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

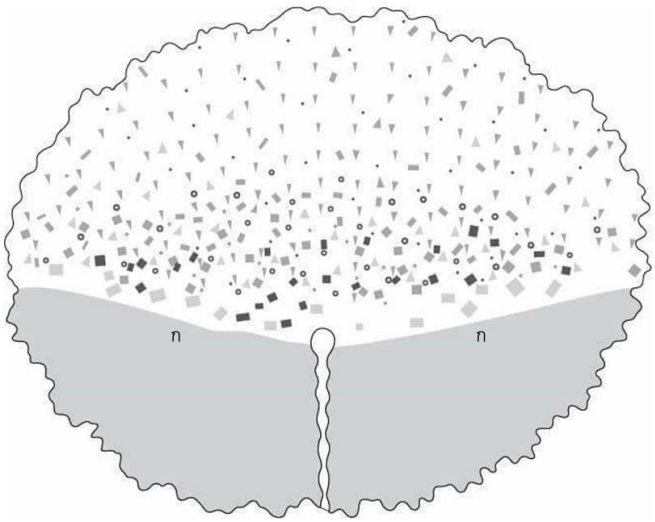
โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดเป็นรูปทรงอิสระรูปวงกลมกึ่งรูปวงรี มีขอบเป็นเส้นหยักให้ความรู้สึกเปลี่ยนแปร เคลื่อนไหวไม่แน่นอน โครงสร้างของรูปทรงภายในแบ่งออกเป็นสองส่วนหลักๆ คือส่วนที่เป็นพื้นที่สีขาวกับสีดำ โดยพื้นที่สีดำจะกินเนื้อที่อยู่แนวด้านล่างของภาพและกินเนื้อที่น้อยกว่าพื้นที่สีขาวเล็กน้อย บริเวณแนวล่างใจกลางของภาพปรากฏรูปทรงอิสระ มีรายละเอียดของเส้นหยัก เป็นรูปทรงที่เป็นจุดเด่นของภาพ

เดชา วราชุน จัดองค์ประกอบผลงาน กำเนิดชีวิต ภายใต้หลักการความสมดุลแบบสมมาตร โดยการกำหนดโครงสร้างและรูปทรงของพื้นที่ฝั่งซ้ายและฝั่งขวาให้มีปริมาณรูปทรงเท่า ๆ กัน จัดวางอยู่ในตำแหน่งใกล้เคียงกัน โดย เดชา วราชุน ได้กำหนดพื้นที่บริเวณส่วนบนและส่วนล่างของภาพให้มีปริมาณของพื้นที่แตกต่างกันเล็กน้อย

เดชา วราชุน กำหนดให้รูปทรงเกลียวยาวสีทองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากผักเสี้ยนเป็นจุดรวมสายตาของผลงาน ด้วยการใช้สีทองที่มีความสุกอร่ามโดดเด่นแตกต่างจากพื้นที่อื่น ตำแหน่งการวางของรูปทรงไว้ตรงกลาง และรายละเอียดของรูปทรงแบบอินทรีย์ จากตำแหน่งกลางภาพสายตาของผู้ชมจะแผ่ออกตามเส้นแนวเฉียงซึ่งเป็นจุดแบ่งบริเวณพื้นที่สีขาวและสีดำ (ตำแหน่ง ก) ลักษณะของเส้นเฉียงยิ่งช่วยขับเน้นให้เห็นการพุ่งตัว การเคลื่อนตัวและการเจริญงอกงามของรูปทรงเกลียวสีทอง

เดชา วราชุน ได้ใช้เส้นลวดทองแดงเล็กๆ ปะปิดบนบริเวณพื้นที่สีดำ โลหะทองแดงจะมีความวาวออกมาเล็กน้อยและช่วยสร้างรายระเอียดระยิบระยับ และให้ความรู้สึกของพื้นผิวแบบจับต้องได้ ในส่วนพื้นที่สีขาว เดชา วราชุน ใช้เศษแผ่นโลหะปะปิดบนพื้นอะคริลิกสีขาว โดยค่อยๆ เรียงตำแหน่งแผ่นเศษโลหะให้มีการเกาะกลุ่มบริเวณแนวเส้นแบ่งสีขาวและสีดำ จากนั้นจึงเริ่มกระจายตัวออกสู่ด้านบนของภาพ เดชา วราชุน จัดเรียงเศษแผ่นโลหะเหล่านี้อย่างระมัดระวัง และมีโครงสร้างของภาพไว้ในใจก่อนล่วงหน้า

เดชา วราชุน ต้องการทำให้กรอบภาพของผลงาน กำเนิดชีวิต เป็นเส้นแบบลักษณะเว้าแหว่งเหมือนถูกกัดเซาะ เพื่อแสดงออกถึงรูปทรงอิสระที่มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง โดย เดชา วราชุน ได้วางโครงสร้างรูปทรงของกรอบภาพไว้อย่างคร่าวๆ จากนั้นเมื่อต้องลงมือปฏิบัติงานจริง เดชา วราชุน จะปลดปล่อยให้ธรรมชาติของวัสดุได้พาจิตใจและการเคลื่อนไหวของมือที่ควบคุมเครื่องมือเลื่อยตัดไม้ให้ดำเนินไปอย่างอิสระ



ภาพประกอบ 96 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน กำเนิดชีวิต ของ เดชา วราชุน

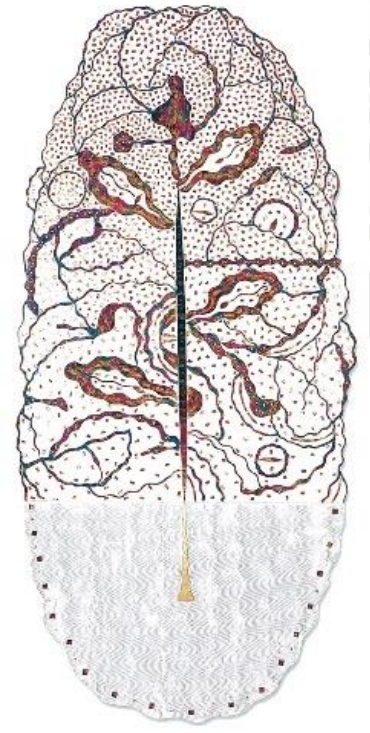
ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์ และจิตรกรรม

การสร้างสรรค์ผลงานชื่อ กำเนิดชีวิต เป็นการนำประสบการณ์อันหลากหลายเข้ามาผสมผสานในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อต้องเข้าสู่จุดเปลี่ยนของการสร้างสรรค์จากรูปทรงเรขาคณิตมาเป็นรูปทรงธรรมชาติ เดชา วราชุน ต้องแสวงหาวิธีการแสดงออก ทดลองอยู่กับการใช้วัสดุ การออกแบบรูปทรง การจัดองค์ประกอบ การใช้สีและการใช้พื้นผิวที่แตกต่างไปจากเดิม เดชา วราชุน ใช้พื้นความรู้เดิมจากการทำงานภาพพิมพ์ ด้วยการใช้รูปทรงน้อยเรียบง่ายในการออกแบบผลงาน ความชำนาญด้านงานจิตรกรรมในการจัดการกับองค์ประกอบที่สะอาดคมชัด และความรู้ในเรื่องของการจัดการกับวัสดุในหลากหลายรูปแบบศิลปินทดลองหลากหลายวิธีในการที่จะก้าวข้ามผ่านการสร้างสรรค์งานในวิถีเดิมของตนเอง อาทิ การทดลองปรับเปลี่ยนรูปทรง การจัดการกับโครงสร้างรูปทรงของกรอบภาพ การจัดการกับขอบภาพด้วยการใช้เส้นหยัก การลดการใช้สีให้เหลือเพียงสีขาวและดำ และการเปลี่ยนขนาดของผลงาน

กล่าวได้ว่า 1) ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากการที่ได้ไปอยู่ในสภาพแวดล้อมชนบท ที่ซึ่งมีแสงจ้าในเวลากลางวันและความมืดมิดในเวลากลางคืน ทิวทัศน์ แมกไม้ แสงแดด กระแสลมและท้องฟ้าไร้การบดบังจากอาคารสูง ซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในทิศทางใหม่ให้มีการใช้พื้นที่ว่างเป็นโครงสร้างในผลงานมากยิ่งขึ้น การใช้สีก็มีความเรียบง่ายมากยิ่งขึ้น คือ มีการใช้สีขาวแทนค่าความหมายของแสง และสีดำแทนค่าความหมายถึงความมืดมิด 2) ศิลปินออกแบบสันฐานเค้าโครงของงานจิตรกรรมให้เป็นรูปทรงอิสระ โดย ลดทอนรูปทรง (สัญญะ) แบบ icon สู่การใช้สัญญะแบบ symbol ซึ่งเป็นวิธีการที่ทำให้รูปทรงมีความเป็นนามธรรมโดยในที้นี้รูปทรงที่ศิลปินสร้างสรรค์สื่อความหมายเชื่อมโยงถึงรูปทรงในธรรมชาติ อาทิ ก้อนเมฆ พระจันทร์ และพระอาทิตย์ เป็นต้น 3) ผลงานกำเนิดชีวิต เป็นผลงานชิ้นสำคัญที่แสดงให้เห็นจุดเปลี่ยนของการแสดงออกจากรูปทรงนามธรรมเรขาคณิต สู่การใช้รูปทรงธรรมชาติและรูปทรงอิสระ

2.3.4.3 ผลงานชื่อ ความประทับใจ 9 ปี พ.ศ. 2545 (2002)
เทคนิคสื่อประสม ขนาด 215 x 100 ซม.



ภาพประกอบ 97 ผลงานชื่อ ความประทับใจ 9 ปี พ.ศ. 2545 (2002)

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป นิทรรศการศิลปะ (2546) เดชา วราชุน นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง ไม่ปรากฏเลขหน้า

1) แรงบันดาลใจ แนวคิดและกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในช่วงปี พ.ศ. 2546-2553 เดชา วราชุน ได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาสองชุด คือ จินตนาการจากธรรมชาติ และชีวิตในนามธรรม ซึ่งการย้ายที่พำนักและการเปลี่ยนผ่านของชีวิตในช่วงวัยนี้ได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปิน เดชา วราชุน (2553) เขียนบันทึกไว้ในสูจิบัตรนิทรรศการศิลปกรรมสองศิลปินไว้ว่า

> การสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงปี พ.ศ. 2546-2553 ผลงานส่วนใหญ่จะมีที่มาจากสิ่งต่างๆ รอบๆ ตัวในหลายเรื่อง เช่น ธรรมชาติรอบๆ ตัวและชีวิตภายในครอบครัว อันเป็นเนื้อหาที่มีความผูกพันที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน เป็นจินตนาการที่ได้มาจากธรรมชาติรอบๆ ตัวที่ข้าพเจ้าทำงานศิลปะในบริเวณสตูดิโอที่มีสภาพแวดล้อมยังดูเป็นชนบทห่างไกลชุมชน มีความเงียบสงบ ร่มรื่น ทำให้ข้าพเจ้าได้รับความบันดาลใจและสร้างสรรค์ผลงานเป็นชุดแรก จินตนาการจากธรรมชาติเป็นความคิดแบบเรียบง่ายที่จะหาได้และพัฒนามันให้หลุดพ้นไปจากความเป็นจริงในธรรมชาติ ให้เป็นธรรมชาติตามจินตนาการของเรา ธรรมชาติเป็นเพียงตัวต้นกำเนิดของการคิดฝัน แต่ความคิดในการสร้างสรรค์ไม่มีจุดสิ้นสุดและสามารถสร้างภาพให้เกิดได้ตลอดเวลาด้วยการใช้ทัศนธาตุและวัสดุต่างๆ (เดชา วราชุน, 2553)

ผลงานชื่อ ความประทับใจ 9 ได้รับแรงบันดาลใจจากวัสดุเป็นแผ่นไม้ลังบรรจุสินค้ามาจากต่างประเทศ ได้มาอย่างบังเอิญจากคนรู้จักเสนอมอบแผ่นไม้ไม่ใช้แล้วให้กับศิลปิน เนื่องจากเห็นว่าเป็นไม้คุณภาพดี เมื่อ เดชา วราชุน ได้รับแผ่นไม้ จึงนำมาตัดเป็นเศษชิ้นเล็กชิ้นน้อย โดยที่ยังไม่ได้วางแผนอะไรล่วงหน้า แต่ในขณะที่ตัดไปเรื่อยๆ นั้น ก็พบว่า แผ่นไม้สามารถตัดให้เป็นชิ้นเล็กๆ ได้ และมีรายเอียดของการตัดเป็นเส้นหยักเส้นโค้งขนาดเล็กได้ ดังนั้น วิธีการตัดไม้ของ เดชา วราชุน คือ ตัดไปเรื่อยๆ โดยทำเป็นแนวเส้นแบบโค้ง และพยายามซอยแบ่งย่อยให้ชิ้นไม้มีลักษณะเป็นเส้นยาวแต่มีขนาดเล็กลงกระทั่งไม้บางชิ้นมีความบางที่ไม่สามารถจะแบ่งแยกย่อยลงไปได้อีก เดชา วราชุน ตัดชิ้นไม้และเก็บสะสมไว้กระทั่งได้ปริมาณจำนวนหนึ่ง จึงนำมาจัดเรียงให้เกิดเป็นรูปต่าง ๆ ซึ่งโดยมากรูปที่ปรากฏออกมาจะมีลักษณะเป็นรูปทรงธรรมชาติ ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวเติบโต เนื่องจากธรรมชาติของการตัดไม้ด้วยเลื่อยมือแบบไฟฟ้าอำนวยให้ศิลปินสร้างรูปทรงที่อ่อนช้อยเช่นนั้นขึ้นมาได้

ในการทำงานไม้ เดชา วราชุน ไม่ได้มีการวางแผนหรือออกแบบผลงานไว้ล่วงหน้า การทำงานจะเป็นลักษณะของการนำชิ้นไม้มาวางและเมื่อตัดสินใจว่าจะวางชิ้นไหนอย่างไรจึงนำชิ้นไม้มาติดกันโดยใช้กาวเป็นตัวเชื่อม การออกแบบรูปทรงกรอบขอบนอกก็ให้เป็นไปตามรูปทรงภายในที่ปรากฏ โดยจะใช้วิธีเลื่อยขอบงานออกตามรูปทรงอิสระที่เกิดจากการเรียงและปะปิดชิ้นส่วนแผ่นไม้

ประสบการณ์จากการสร้างสรรค์งานร่วมระยะเวลา 30 ปี คือ สิ่งที่สั่งสม คือ สิ่งที่ทำให้ศิลปินมีจินตภาพกับวัสดุที่ตนหยิบจับนำมาใช้ ผลงานของ เดชา วราชุน ที่ทำจากแผ่นไม้ลังชุดนี้ ทำขึ้นจำนวนจำกัดตามปริมาณของแผ่นไม้ที่เอื้ออำนวย ดังนั้น งานจากชุดเศษวัสดุไม้ลังจึงเป็นงานที่ทำขึ้นจากวัสดุเฉพาะ เป็นผลงานที่มีจำนวนจำกัด ไม่มีทำขึ้นมาใหม่หรือทำเพิ่มเติม

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพด้านเนื้อหา

ผลงาน ความประทับใจ 9 เป็นการถ่ายทอดบรรยากาศและเรื่องราวจากชนบท ที่มีความเงียบสงบ ร่มรื่น มีอากาศบริสุทธิ์ กระแสลมวิ่งไหลผ่านอย่างไร้สิ่งบดบัง ธรรมชาติที่มีคุณค่าทั้งต่อร่างกาย อารมณ์และจิตใจ ด้วยการใช้มุมมองแบบระยะใกล้ในการกำหนดรูปทรงภายนอกคล้ายใบไม้ ในขณะที่การให้รายละเอียดภายในแต่ละช่องรูปทรงแสดงมุมมองแบบระยะไกลเพื่อพรรณนาเหตุการณ์คล้ายกับการปลิวพัดกระจายของกระแสลมและใบไม้

ผลงาน ความประทับใจ 9 นำเสนอความงามที่ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ เดชา วราชุน ใช้เส้นโค้ง เส้นหยัก และรูปทรงอ่อนช้อยเพื่อแสดงถึงความงดงามของธรรมชาติ อาทิ ใบไม้ อากาศ และแรงลม ทำให้ผู้ชมนึกถึงพื้นที่โล่งๆ ไร้อาคารบดบัง แล้วมีกระแสลมอ่อนๆ พัดกระทบมา รูปทรง และเส้น ที่ปรากฏในผลงาน เคลื่อนตัวไปทางซ้ายและขวาอย่างโอนอ่อนผ่อนตาม เศษโลหะที่ปะปิดอย่างกระจายตัวบนพื้นผิวอะคริลิกสีขาวให้ความรู้สึกเหมือนกับละออง หรือเศษใบไม้ถูกพัดปลิวกระจายล่องลอยอยู่ในพื้นที่ว่าง

คุณค่าสุนทรียภาพด้านวัสดุ รูปทรงและสี

ผลงาน ความประทับใจ 9 มีลักษณะเหมือนบทกวี ที่ชักชวนให้ผู้ชมได้ปลดปล่อยจินตนาการให้หวนนึกถึงห้วงขณะหรือเวลาของสถานการณ์หนึ่ง ๆ โดยจินตนาการที่ผู้ชม จินตภาพถึงมิได้ขึ้นอยู่กับรูปทรงที่ปรากฏแก่สายตาเท่านั้น แต่คุณสมบัติเฉพาะ

ของวัสดุหนึ่งเชื่อมโยงประสบการณ์ภายในความคิดของเรา เข้ากับเรื่องราวของวัตถุที่เรารู้จักคุ้นเคย เศษชิ้นไม้ที่ประกอบกันขึ้นมาคล้ายรูปทรงของใบไม้และต้นไม้สามารถเชื่อมโยงไปถึงความเป็นต้นไม้ ซึ่งครั้งหนึ่งเศษชิ้นไม้เหล่านี้ก็คือ ต้นไม้ที่มีชีวิต มีความงอกงาม มีชีวิต กระทั่งสุดท้ายถูกแปรรูปเป็นไม้แผ่น ถูกนำมาใช้งานอุตสาหกรรม กระทั่ง เดชา วราชุน ได้นำวัสดุแผ่นไม้กลับมาสร้างสรรค์ให้เป็นภาพแทนของต้นไม้อีกครั้งหนึ่ง ซึ่งการสร้างสรรค์ของศิลปินดังกล่าว ส่งสะท้อนเรื่องราวของ วัฏจักร เวลา การเปลี่ยนผ่านจากต้นไม้สู่ไม้แปรรูป ถึงแม้จะผ่านกาลเวลาและผ่านการใช้งาน แต่เนื้อแท้คุณสมบัติของความเป็นไม้ก็ยังคงมีอยู่ในตัวไม้ ในแง่นี้ ตัววัสดุไม้จึงมีภาษาที่อธิบายเรื่องราวของตัวมันเอง และศิลปินก็คือบุคคลที่ขับเน้นเรื่องราวและภาษาที่มีอยู่ในวัสดุเหล่านั้นให้เผยตัวตนขึ้นมา ผ่านสื่อวัสดุที่ศิลปินเลือกใช้

3) หลักการทางศิลปะ

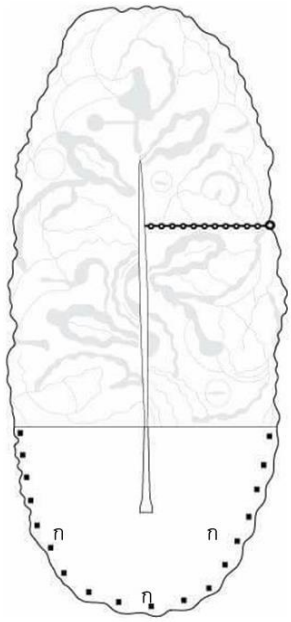
ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นไม้ เศษโลหะ น๊อตโลหะ และสีอะคริลิกเจล

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดคล้ายรูปวงรี วางอยู่ในแนวตั้ง เส้นกรอบรอบนอกของรูปทรงเป็นเส้นหยักอิสระ

เดชา วราชุน จัดองค์ประกอบผลงานชื่อ ความประทับใจ 9 ด้วยหลักการ ความสมดุลแบบสมมาตร แต่ได้จัดวางให้รูปทรงที่กระจายตัวอยู่ในพื้นที่บริเวณฝั่งขวามือและฝั่งซ้ายมือมีความแตกต่างกันบ้างในเรื่องของขนาดและตำแหน่งการจัดวาง เพื่อให้เกิดความผ่อนคลายภายใต้ความมีระเบียบ เดชา วราชุน จัดวางให้พื้นที่บริเวณส่วนบนของภาพกินพื้นที่ 2 ใน 3 ส่วนของผลงานทั้งหมด และพื้นที่บริเวณส่วนบนจะเต็มไปด้วยรายละเอียดของเส้นโค้ง เส้นหยักและรูปทรงเล็ก ๆ ในรายละเอียดปลีกย่อย บริเวณช่องว่างตรงพื้นที่สีขาวศิลปินใช้เศษโลหะปะทับไปบนพื้นสีอะคริลิก สีขาว โดยกำหนดให้บริเวณส่วนยอดบนสุดของชิ้นงานมีความหนาแน่นของเศษแผ่นโลหะมากที่สุด จากนั้น เศษแผ่นโลหะจะค่อยๆ กระจายตัวบางเบาไล่ระดับความหนาแน่นจากด้านบนสู่ด้านล่าง กระทั่งเมื่อมาถึงพื้นที่ว่างส่วนล่างสุดของชิ้นงาน จะเป็นพื้นที่สีขาวมีรายละเอียดของรูปทรงและสีเพียงเบาบาง เดชา วราชุน ใช้วิธีการเจาะวางหัวน๊อตโลหะให้เป็นจุดตามแนวเส้นโค้ง (ตำแหน่ง ก) สอดรับกับรูปทรงของกรอบรอบนอกและเป็นแนวเส้นโค้งที่ช่วยดึงสายตาของผู้ชมให้วนกลับไปสู่รายละเอียดส่วนบนของภาพ



ภาพประกอบ 98 ภาพลายเส้นทำขึ้นมาใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน กำเนิดชีวิต ของ เดชา วราชุน

ที่มา : ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย กลวิธีทางประติมากรรม ภาพพิมพ์ และจิตรกรรม

การสร้างสรรค์ผลงานชื่อ ความประทับใจ 9 เดชา วราชุน ใช้ความชำนาญด้านงานไม้ งานภาพพิมพ์แกะไม้ และงานจิตรกรรมเข้าผสมผสานกัน จนเกิดกลายเป็นวิธีการสร้างสรรค์ผลงานจากวัสดุหลากหลายให้อยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน โดยวัสดุแต่ละประเภทยังคงคุณสมบัติเฉพาะตัวของมันอยู่ ดังคำสัมภาษณ์ของศิลปินว่า

> ผลงานที่ทำจากไม้ชิ้นนี้ใช้ทั้งเทคนิคภาพพิมพ์ การขูด การขุด สนุกมาก การทำงานกับไม้ที่ต้องเอาไม้มาประกอบกันก็เป็นเรื่องของการทำงานกับความบังเอิญที่ไม่ได้วางแผนอะไรล่วงหน้าไว้ก่อน ตอนที่เราตัดไม้เรายังไม่รู้ว่าจะเอาอะไรตรงไหนมาใช้ในงาน จะมาเห็นก็ตอนจะมาประกอบกันเท่านั้นล่ะ มีการระบายสีอะคริลิก การใช้อะคริลิกเจล การใช้ลูกกลิ้งเพื่อเน้นลายเนื้อไม้ และการเลือกใช้หัวน็อตโลหะหลากแบบเพื่อให้ได้สีตามที่ต้องการ (เดชา วราชุน, 2561)

และ เดชา วราชุน ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงในรายละเอียดของกระบวนการทำงาน ดังนี้

> การเลื่อยไม้ก็เลื่อยเป็นโค้งหยักไปมา เวลาเราเอาไม้พวกนี้มาประกอบมันก็เหมือนกับใบไม้ ต้นไม้ ธรรมชาติ มันถูกบังคับให้ต้องประกอบขึ้นมาเป็นลักษณะอย่างนั้น ตัววัสดุที่เราตัดขึ้นมาทำให้เกิดลักษณะรูปทรงที่เป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น ปกติถ้าทำโลหะเราจะไม่ทำโค้ง...การทำด้วยไม้ คือ เราเอาชิ้นไม้ที่ตัดไว้มาเรียง แล้วติดกาว จากนั้นจึงใช้หัวเจียรไม้ขัดเอาส่วนเนื้ออ่อนของไม้ออกไป จากนั้นจึงใช้นิ้วมือทาสีทองให้ติดอยู่ในร่อง ทาสีเขียวให้อยู่บนผิว จากนั้นก็ใช้สีแดงแตะไปบนผิวอีกครั้ง ขั้นตอนต่อไปคือใช้ลูกกลิ้ง กลิ้งสีดำทับไป สีจากลูกกลิ้งจะไปติดอยู่ตรงเนื้อไม้ชั้นนอกสุด ในส่วนที่เป็นพื้นที่เว้าลงไปเราก็ใช้สีอะคริลิกเท็กซ์เจอร์ทาลงไปแล้วปะทับด้วยเศษโลหะ จากนั้นก็เลื่อยขอบของชิ้นงานออกให้เป็นไปตามชิ้นไม้ที่เราวางเอาไว้ (เดชา วราชุน, 2561)

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การนำเสนอเหตุการณ์และสภาพแวดล้อมในชนบทที่มีความเงียบสงบ ร่มรื่น มีอากาศบริสุทธิ์ กระแสลมวิ่งไหลผ่านอย่างไร้สิ่งบดบังธรรมชาติที่มีคุณค่าทั้งต่อร่างกาย อารมณ์และจิตใจ ด้วยการกำหนดรูปทรงสันฐานเค้าโครงรอบนอกของงานจิตรกรรมให้มีความคล้ายคลึงกับรูปใบไม้เพื่อสื่อความหมายถึงความเป็นธรรมชาติ 2) การให้รายละเอียดภายในรูปทรงเป็นการใช้รูปทรงย่อยๆ กระจายตัวทั่วผลงาน รูปทรงย่อยๆ ดังกล่าวแสดงระยะห่างของผู้ชมต่อวัตถุว่าอยู่ในระยะไกล ผู้ชมอยู่ในฐานะของนักสังเกตุการณ์กำลังมองเห็นภาพพรรณนาเหตุการณ์คล้ายกับการปลิวพัดกระจายของกระแสลมและใบไม้ 3) ศิลปินมีแนวคิดกับการทำงานด้วยความบังเอิญ ตั้งแต่การได้มาของวัสดุด้วยความบังเอิญ การสร้างรูปทรงจากการตัดย่อยชิ้นไม้ไปเรื่อยๆ โดยมิต้องจงใจกำหนดรูปทรง และการนำชิ้นส่วนของวัสดุมาประกอบกันโดยไม่ได้วางแผนล่วงหน้า 4) การเปิดใจรับรู้การทำงานกับวัสดุใหม่ ส่งผลให้ศิลปินมีความเข้าใจต่อคุณสมบัติของวัสดุ ศิลปินสามารถใช้วัสดุเพื่อเชื่อมโยงกับประสบการณ์ ความคิด และการแสดงออกที่เชื่อมโยงต่อมโนทัศน์ของความอิสระ

3. ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี

เกี่ยวกับประสบการณ์ดำเนินชีวิตและการสร้างสรรค์งานของ วิโชค มุกดามณี ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลพื้นฐานจากเอกสาร และได้รับความอนุเคราะห์การให้สัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูลเชิงลึกจาก วิโชค มุกดามณี เมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2561 ณ ร้านแบล็ค แคนยอน (Black Canyon) เดอะวอล์ค ราชพฤกษ์ ถนนราชพฤกษ์ ตำบลบางขุนกอง บางกรวย จังหวัดนนทบุรี และเมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม 2561 ณ ร้านสตาร์บัคส์ (Starbucks) ชั้น 1 เซ็นทรัลพลาซ่า แจ้งวัฒนะ นนทบุรี

3.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของ วิโชค มุกดามณี

วิโชค มุกดามณี เกิดเมื่อวันที่ 8 มีนาคม พ.ศ. 2496 ที่จังหวัดสงขลา ปัจจุบันดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์เมธีวิจัยอาวุโส ของสำนักงานสนับสนุนการวิจัย พ.ศ. 2552 และได้รับเกียรติยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ปี พ.ศ. 2555

วิโชค มุกดามณี จบการศึกษาระดับมัธยมจากโรงเรียนวชิราวุธสงขลา เมื่อปี พ.ศ. 2509-2511 จากนั้นปี พ.ศ. 2511-2512 เข้าศึกษาต่อด้านศิลปะที่โรงเรียนช่างศิลป์ กรมศิลปากร และศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อปี พ.ศ. 2513 กระทั่งได้รับปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาจิตรกรรม (เกียรตินิยมอันดับ 2) ในปี พ.ศ. 2517 เมื่อปี พ.ศ. 2519 วิโชค มุกดามณี ได้เข้ารับราชการอาชีพครูที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2527 ได้เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับปริญญาศิลปมหาบัณฑิตในปี พ.ศ. 2530 ขณะศึกษาอยู่ในระดับปริญญาโท วิโชค มุกดามณี ได้รับทุนรัฐบาลญี่ปุ่นไปศึกษาต่อด้านศิลปะร่วมสมัยและศิลปะการออกแบบ ณ มหาวิทยาลัย Tokyo Gakugei กรุงโตเกียวเป็นเวลาหนึ่งปีครึ่ง กระทั่งได้รับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (Diploma in Contemporary Art and Graphic Design) เมื่อปี พ.ศ. 2529 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ระดับ 10 สาขาจิตรกรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

วิโชค มุกดามณี ได้รับรางวัลด้านศิลปกรรมในระดับชาติและนานาชาติหลายครั้ง อาทิ เมื่อปี พ.ศ. 2523 ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดการ์ตูนนานาชาติของหนังสือพิมพ์ Yomiuri Shinbun ประเทศญี่ปุ่น ปี พ.ศ. 2524 ได้รับรางวัล Accu Prize การประกวดภาพประกอบของ Unesco, Tokyo ประเทศญี่ปุ่น ปี พ.ศ. 2527 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (จิตรกรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 30 ปี พ.ศ. 2529 ได้รับรางวัลที่ 1 เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรมร่วมสมัยจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 8 ของธนาคารกรุงเทพ ปี พ.ศ. 2534 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทสื่อประสมจากการแสดงศิลปกรรม

แห่งชาติครั้งที่ 37 ปี พ.ศ. 2535 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทสื่อประสม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 38 ปี พ.ศ. 2539-40 ได้รับทุนสร้างสรรค์จาก Pollock-Krasner Foundation ประเทศสหรัฐอเมริกา ปี พ.ศ. 2554 ได้รับคัดเลือกจาก World Masters Organizing Committee จากสาธารณรัฐเกาหลีให้เป็น The World Masters in Arts and Culture

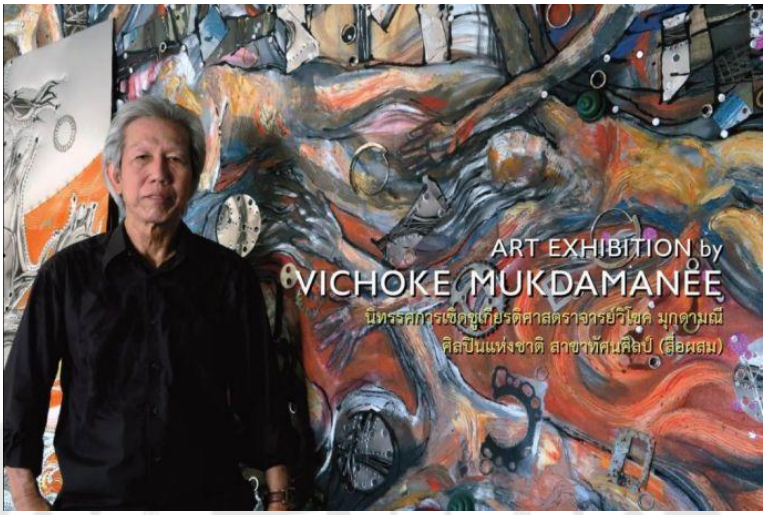
การอุทิศตนเพื่อสังคม

วิโชค มุกดามณี เป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จ และมีความโดดเด่นเป็นเลิศด้านงานนักวิชาการ อาจารย์ด้านศิลปะ และนักวิจัยที่ได้รับรางวัลเมธีวิจัยอาวุโสของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย เพื่อทำหน้าที่ศึกษาวิจัยงานสร้างสรรค์ด้านศิลปะ อีกทั้งท่านยังทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนไปจนถึงกลุ่มผู้เชี่ยวชาญในระดับสาขา โดยมีผลงานทางวิชาการปรากฏ อาทิ การเป็นบรรณาธิการหนังสือเรียนรายวิชาพื้นฐานศิลปะของระดับชั้นประถมศึกษา เป็นผู้แต่งหนังสือแบบเรียนทัศนศิลป์ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1-3 เป็นผู้แต่งหนังสือ 6 ทศวรรษ ศิลปกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย 2486-2546 เป็นผู้แต่งหนังสือสื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางในประเทศไทย เป็นผู้แต่งหนังสือ MOCA Bangkok: ท่องโลกศิลป์ เรียนรู้ศิลปกรรมไทย และเป็นผู้แต่งร่วมกับวิชญ มุกดามณี ของหนังสือ พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย = Museum of contemporary art

วิโชค มุกดามณี เป็นนักวิชาการที่ถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปะด้วยการบรรยายทั้งในประเทศและต่างประเทศหลากหลายครั้ง อาทิ ปี พ.ศ. 2551 เป็นวิทยากรรับเชิญบรรยายเรื่อง “The Development of Thai Contemporary Art From 1943-2003 และ Sculpture and Environment in Thailand ณ เมือง Goyang กรุงโซล ประเทศเกาหลีใต้ ปี พ.ศ. 2546 เป็นวิทยากรบรรยาย “The Pac II of Thai-American-Vietnam” Cal Poly State University ประเทศสหรัฐอเมริกา

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2519 เมื่อเข้ารับราชการเป็นครู วิโชค มุกดามณี ก็ได้อุทิศตนให้กับงานสอนและให้ความใส่ใจในแนวทางการสอน และผลการสอนอันจะก่อให้เกิดประโยชน์กับศิษย์ ซึ่ง วิโชค มุกดามณี ได้รับการถ่ายทอดแนวความคิดของความเป็นครูดังกล่าวจากครูผู้สอนตน ในโรงเรียนช่างศิลป์ ดังคำให้สัมภาษณ์ว่า “...สมัยก่อนครูจะเป็นครูที่เมตตาลูกศิษย์ คือนอกจากว่าสอนให้จบไปแล้วยังถามไถ่ นี่คือวิถีชีวิตของครูในสมัยก่อน ท่านยังถามว่าไปไหนทำอะไร แล้วก็ดูหน่วยก้านเราด้วยว่ามีความสามารถด้านไหน...” (วิโชค มุกดามณี, 2561) ด้วยวิโชค มุกดามณี เป็นทั้งศิลปินที่มีชื่อเสียง เป็นครูผู้รักและอุทิศตนในการสอน เป็นนักวิชาการ

และนักวิจัยที่มีความมุ่งมั่นในการศึกษาเป็นผู้ถ่ายทอด และเผยแพร่ความรู้งานวิชาการด้านศิลปะให้กับเยาวชนและกลุ่มคนทั่วไปด้วยสื่อในรูปแบบต่าง ๆ การทำงานหลากหลายด้านที่ท่านเพียรทำจึงสร้างคุณประโยชน์ สร้างรากฐานด้านการศึกษาที่สำคัญให้กับประเทศ และส่งผลต่อการยกระดับวงการศิลปกรรมของไทย



ภาพประกอบ 99 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี กับนิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี 3-30 มิถุนายน 2559 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป

ที่มา: https://sapparot.co/2016/06/08/event-art-professor-vichok/

รางวัลและเกียรติคุณครั้งสำคัญ (คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์, 2553)

2523 รางวัลชนะเลิศการประกวดการ์ตูนนานาชาติ ของหนังสือพิมพ์ Yomiuri **Shinbun, ญี่ปุ่น**

2524 รางวัล Accu Prize การประกวดภาพประกอบของ UNESCO ,Tokyo Japan

2527 รางวัลที่ 1 การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 8 โดยมูลนิธิธนาคารกรุงเทพ

2539-2540 ได้รับทุนสร้างสรรค์จาก Pollock -Krasner Foundation

2552 ได้รับการยกย่องเป็นเมธีวิจัยอาวุโส ด้านศิลปะของสำนักงานกองทุนสำหรับการวิจัย

2553 ได้รับรางวัล ราชมงคลสรรเสริญ ผู้มีผลงานดีเด่นด้านศิลปวัฒนธรรม จากมหาวิทยาลัยราชมงคลธัญบุรี

2554 ได้รับรางวัล World Master in Art and Culture จากประเทศสาธารณรัฐเกาหลี

2555 ได้รับเกียรติยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (สื่อผสม)

2559 ได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินอาวุโสของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

3.2 การสร้างสรรค์ผลงานของ วิโชค มุกดามณี

วิโชค มุกดามณี มีความสนใจศิลปะมาตั้งแต่เด็ก โดยได้รับการสนับสนุนบางส่วนจากครอบครัว บุคคลรอบข้าง แรงบันดาลใจจากผลงานภาพเขียนหน้าโรงหนังของเปี๊ยก โปสเตอร์ และ รุ่นพี่จากมหาวิทยาลัยศิลปากร ไกรสร สิงห์สุวรรณ ช่างปั้นรูปที่เมืองโบราณซึ่งเคยช่วยฝึกฝนการวาดรูประบายสีให้การดำเนินชีวิตบนเส้นทางศิลปะของ วิโชค มุกดามณี เริ่มต้นขึ้นอย่างจริงจังเมื่อสอบเข้าเรียนโรงเรียนช่างศิลป์ได้อันดับหนึ่งและได้เรียนศิลปะอย่างเข้มข้น ด้วยความสามารถทางด้านการเรียนทั้งสายวิทย์และสายศิลป์ ขณะที่ศึกษาอยู่ที่โรงเรียนช่างศิลป์นั้น วิโชค มุกดามณี ก็สามารถสอบเทียบชั้นเรียนและใช้เวลาเรียนที่โรงเรียนช่างศิลป์เพียงสองปีจากหลักสูตรสามปี ต่อมาจึงตัดสินใจไปสอบเข้ามหาวิทยาลัยศิลปากรเพื่อศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี การแสดงออกทางศิลปะในระยะแรกในช่วงปี พ.ศ. 2515 เป็นงานเขียนรูปจากรูปร่างและเรื่องราวของมนุษย์ในแนวคิวบิสม์ตามแนวทางของปิกัสโซ (Pablo Picasso) และบราก (George Braque) ซึ่งเป็นอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกที่กำลังเผยแพร่เข้าสู่วงการศิลปกรรมร่วมสมัยของไทย ในขณะนั้น วิโชค มุกดามณี สนใจเทคนิคด้านจิตรกรรมเนื่องจากมีการปฏิบัติการได้ค่อนข้างรวดเร็วกว่าสื่อด้านอื่น ๆ วิโชค มุกดามณี ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับจุดเปลี่ยนผ่านในวัยเยาว์ของชีวิตซึ่งได้เบนเข็มมาเรียนศิลปะอย่างจริงจังที่โรงเรียนช่างศิลป์ว่า “...ก่อนหน้าที่ผมจะตัดสินใจเรียนที่โรงเรียนช่างศิลป์ ผมเรียนสายวิทย์และตั้งใจเตรียมตัวสอบเข้าโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา...ดังนั้นเมื่อสอบเข้าโรงเรียนช่างศิลป์ วิชาคณิตศาสตร์ ภาษาอังกฤษและวิทยาศาสตร์ ผมสามารถทำคะแนนได้เต็มหมด และทำให้ได้คะแนนสูงทั้งข้อสอบสายวิทย์และสายศิลป์...” (วิโชค มุกดามณี, 2561) และ วิชญ มุกดามณี (2559) กล่าวเกี่ยวกับประสบการณ์ดำเนินชีวิตในระยะแรกของการสร้างสรรค์ทางศิลปะของ วิโชค มุกดามณี เมื่อเข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ว่า

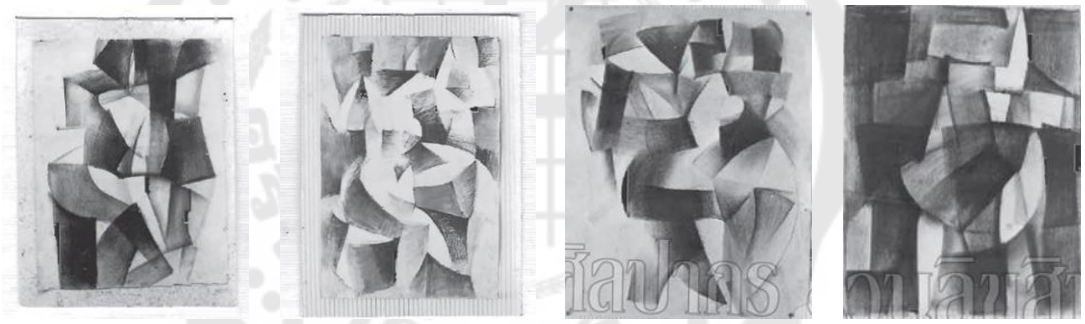
...ในแง่ของแนวความคิดสร้างสรรค์ วิโชคทำงานทั้งในรูปแบบนามธรรมและรูปแบบกึ่งนามธรรม พัฒนาเริ่มต้นมาจากการศึกษาและวิเคราะห์รูปทรงของมนุษย์ สิ่งของและสิ่งแวดล้อมรอบตัว จากนั้นได้ผสมผสานเข้ากับมุมมองของศิลปินที่มีต่อความเปลี่ยนแปลงอันมีที่มาจากพัฒนาการของเทคโนโลยีและวิทยาศาสตร์ ค่านิยมของยุคสมัยที่แปรเปลี่ยน... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

ภาพประกอบ 100 ผลงานจิตรกรรมในยุคแรกของ วิโชค มุกดามณี
ภาพ หญิงเปลือย/ Nude (2516) เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 110 x 100 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ (2559) นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป ประจำปี พ.ศ. 2559 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี หน้า 14

วิโชค มุกดามณี สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรีจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อปี พ.ศ. 2517 ผลงานวิทยานิพนธ์ของ วิโชค มุกดามณี แสดงความสนใจในรูปทรงที่ประกอบด้วยแผ่นราบ มีต้นทางจากการศึกษารูปทรงจากธรรมชาติ โดยมีเนื้อหาในผลงานซึ่งเน้นสาระสองประการ คือ โครงสร้างของรูปทรงและส่วนประกอบซึ่งรวมตัวกับโครงสร้าง จากนั้นการศึกษาในระยะต่อมาจึงขยับมาสู่การมุ่งเน้นศึกษารูปทรงคน (หญิงเปลือย) ซึ่ง วิโชค มุกดามณี ได้กล่าวไว้ในเอกสารประกอบการสร้างสรรค์งานวิทยานิพนธ์ ดังนี้

...สิ่งบันดาลใจในการสร้างงานของข้าพเจ้ามี 2 อย่างคือ 1) คนที่ประกอบด้วยการเคลื่อนไหว 2) งานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่เป็นแผ่นราบง่ายๆ (Planes) ประกอบกันขึ้น... ในระยะแรกข้าพเจ้ารู้สึกว่าการประสานกันของแผ่นราบ (Planes) นั้นต่อเนื่องกันในลักษณะของลูกบาศก์ มากเกินไปจนทำให้เกิดความทึบตัน...ข้าพเจ้าเริ่มสังเกตความเคลื่อนไหวของแบบเปลือย (Nude) ...ก็เห็นความเคลื่อนไหวของโครงสร้างที่เปลี่ยนแปลงไปมากมายและเป็นจังหวะประสานต่อเนื่องกันไป...Space ที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหวของรูปทรงนั้นแทรกอยู่ทั่วไปในภาพ ความหนักทึบของรูปทรงผ่อนคลายลง ต่อมาโครงสร้างของคนที่เกิดจากการประสานต่อเนื่องอย่างมีจังหวะของแผ่นราบ (Planes) เหล่านี้ได้คลี่คลายไปสู่โครงสร้างที่มีความสมบูรณ์และมีความหมายในตัวของมันเอง ห่างไกลจากจุดเริ่มต้นที่ยังแสดงให้เห็นรูปร่างของภาพเปลือย (Nude) และมีความประสานกลมกลืนอันเป็นกฎเกณฑ์ของธรรมชาติหรือจักรวาลมากขึ้น รูปทรงที่ข้าพเจ้าสร้างขึ้นในระยะนี้จึงเป็นรูปทรงที่มีโครงสร้างใหม่ซึ่งมีความสัมพันธ์กันระหว่างรูปทรง หน้าที่ เหตุผล และความงาม (วิโชค มุกดามณี, 2517)



ภาพประกอบ 101 ภาพร่างผลงานโครงสร้างที่ประกอบด้วยแผ่นราบ ปี พ.ศ. 2517 (1974)

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2517) โครงสร้างที่ประกอบด้วยแผ่นระนาบ ไม่ปรากฏเลขหน้า

ภาพประกอบ 102 ผลงานโครงสร้างที่ประกอบด้วยแผ่นราบ ปี พ.ศ. 2517 (1974)
เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 110 x 100 ซม. ขนาด 120 x 100 ซม. และ ขนาด 114 x 93 ซม.

ที่มา: เล่มเดียวกัน, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

เมื่อจบการศึกษาในระดับปริญญาตรี วิโชค มุกดามณี ได้ทำงานด้านออกแบบกับบริษัทเอกชน จากนั้นในปี พ.ศ. 2519 ได้เป็นอาจารย์ที่โรงเรียนช่างศิลป์ ขณะปฏิบัติงานการสอนด้านศิลปะจึงรวมตัวกับกลุ่มเพื่อนอาจารย์และเพื่อนศิลปินแสดงงานศิลปะเมื่อปี พ.ศ. 2527 จึงเข้าศึกษาต่อในประดับปริญญาโท คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยการสร้างสรรค์งานระหว่างปี พ.ศ. 2524-2526 มีประเด็นเกี่ยวกับรูปทรงและโครงสร้าง โดยได้แรงบันดาลใจจากสภาพสังคมอิทธิพลเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดย วิโชค มุกดามณี ได้กล่าวเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานชุด รูปทรงที่มีโครงสร้างแน่นอนว่า ศิลปินใช้เทคนิคการปะปิดในการทำงานแบบร่างและงานสร้างสรรค์ โดยได้ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติม ดังนี้

> ...การทำงานด้วยวิธีการปะปิด คือ การทำงานที่ทำให้เราค้นหาจังหวะของโครงสร้างของระนาบ ถ้าเราใช้วิธีการวาดจะทำได้ช้า และการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการวาดเส้นอย่างเดียวก็จะทำให้ผลงานที่ออกมาแต่ละชิ้นมีความคล้ายคลึงกัน และจะเป็นลักษณะของการวาดโค้งต่อเนื่องกันไปเรื่อย ๆ แต่เมื่อเราทำงานด้วยวิธีการแบบปะปิด มันจะเกิดลักษณะของการปะทับ ปะชน แล้วจึงใช้วิธีการลงแสงเงาในบางส่วนเพิ่มเติม งานปะปิดพวกนี้ทำแล้วก็ถ่ายรูปเก็บไว้ ชิ้นงานจะขนาดเล็ก ไม่ถึงหน้ากระดาษเอสี่ กระทั่งพัฒนามาเป็นงานชุดที่ทำจากกระดาษและบนแผ่นฟอร์ไมก้า... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

ภาพประกอบ 103 ผลงาน รูปทรงที่มีโครงสร้างแน่นอน (2524-2526) เทคนิค ปะปิด

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 9

ผลงานอีกชุดในช่วงปี พ.ศ. 2524-2526 คือ รูปทรงที่มีโครงสร้างไม่แน่นอนจากวัสดุธรรมชาติ ซึ่ง วิโชค มุกดามณี ทำงานจิตรกรรมชุดนี้บนพื้นแผ่นกระดาษและแผ่นฟอร์ไมก้า โดยศิลปินได้กล่าวถึงที่มา แนวคิด และการสร้างสรรค์เกี่ยวกับงานชุดนี้ว่า

> ...เกิดแนวคิดจากวัสดุและชีวิตในธรรมชาติที่มีริ้วรอยของการเปลี่ยนแปลง มีสภาพการเคลื่อนไหวจากสภาพหนึ่งไปสู่อีกสภาพหนึ่ง ความเชื่อในพลังของธรรมชาติที่จะผลักดันทุกสิ่งทุกอย่างให้เป็นไปทั้งกระทำให้เกิดผลต่อความเจริญงอกงาม อุดมสมบูรณ์ของชีวิตและโดยนัยกลับกันก็กระทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความเสื่อมสลายและสูญสิ้นได้เช่นกัน...ผมอาศัย ความสะเทือนใจดังกล่าวสร้างงานจิตรกรรมชุดที่แสดงความรู้สึกใต้สำนึกขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524-2527 โดยอาศัยรูปทรงของเสื้อผ้าเก่า ซากพืช และใบไม้ นำมาเป็นจุดเริ่มต้นของความบันดาลใจในการสร้างสรรค์...รูปทรงที่สร้างขึ้นในระยะนี้ประกอบขึ้นด้วยโครงสร้างของพืช คือ กิ่งไม้ ใบไม้ ใบกล้วยและจากการใช้มือเข้าไปสัมผัสและร่วมในการผลักพาทิศทางของอารมณ์ของตัวเอง ยังผลให้การแสดงออกที่ปรากฏได้รูปทรงใหม่ที่เป็นรูปนามธรรมที่ทิ้งห่างจากความจริงไปสู่จินตนาการ (วิโชค มุกดามณี, 2547)

ภาพประกอบ 104 ผลงาน ใต้จิตสำนึก (2524-2526) ขนาด 100 x 120 ซม.
เทคนิค สีน้ำมัน สเปรย์บนฟอร์ไมก้า. รางวัลที่ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 30 ปี พ.ศ. 2527

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 12

ภาพประกอบ 105 ผลงาน สภาวะใหม่ (2524-2526) ขนาด 240 x 240 ซม.
เทคนิค สีน้ำมัน สเปรย์บนฟอร์ไมก้า รางวัลชนะเลิศ สาขาจิตรกรรมร่วมสมัย
การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ พ.ศ. 2527

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 13

ปี พ.ศ. 2527 วิโชค มุกดามณี เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จากการศึกษาในหลักสูตรการศึกษาบัณฑิตวิทยาลัย สาขาจิตรกรรม ได้เปิดโอกาสให้ วิโชค มุกดามณี ศึกษาหัวข้อโครงการจิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์จิตรกรรมในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ วิโชค มุกดามณี ได้สร้างสรรค์ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน ปี พ.ศ. 2527 ซึ่งเป็นแรงผลักดันให้ วิโชค มุกดามณี ได้มองหาการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยการใช้วัสดุใหม่ วิธีการสร้างสรรค์ที่มีความเหมาะสมกับวัสดุ ขนาดของผลงาน และวิธีการติดตั้งที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ จากความคุ้นเคยในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมตามขนบนิยมจึงปรับเข้าสู่การใช้วัสดุในชีวิตประจำวัน อาทิ การใช้พลาสติกหลากสีแทนการเขียนสี การผูก การมัด และการยึดวัสดุด้วยเชือก การตอกและเย็บในการต่อผืนวัสดุพลาสติก และการติดตั้งผลงานจิตรกรรมที่ไม่ได้อาศัยกรอบภาพแต่ใช้วิธีการขึงปล่อยให้โครงสร้างและรูปทรงอยู่กับสภาพแวดล้อมจริง โดย วิโชค มุกดามณี ได้กล่าวเกี่ยวกับผลงานชุดนี้ว่า

> ...ข้าพเจ้าได้ใช้รูปทรงของเสื้อผ้าที่แขวนอยู่ตามราวตากผ้าในบริเวณชุมชนมาสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ในลักษณะนามธรรมภายใต้วัสดุที่เป็นผลมาจากผลิตภัณฑ์ทางอุตสาหกรรม... ข้าพเจ้านำพลาสติก โลหะ ผ้า และเชือกเข้ามาใช้ในงานจิตรกรรมโดยการฉีก ทิ้ง เผา เจาะ ...ผลงานชุดดังกล่าวนับเป็นจุดเริ่มต้นของการทดลองวัสดุสังเคราะห์ที่มีรูปทรงและสีสันต่างกับวัสดุธรรมชาติเข้าร่วมอยู่ในผลงานศึกษาและสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งการขยายพื้นที่และขนาดของรูปทรงต่างๆ ให้มีขนาดใหญ่...ให้อิสระต่อโครงสร้างและรูปทรงทั้งมวลโดยการไม่ยึดเข้าในเฟรมแต่ใช้วิธีขึงปล่อยให้โครงสร้างและรูปทรงอยู่กับสภาพแวดล้อมจริง...(วิโชค มุกดามณี, 2517)

ภาพประกอบ 106 ผลงาน ชุดโครงสร้างไม่แน่นอนและการใช้วัสดุสังเคราะห์ พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984) ชื่อ โครงการจิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม “ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน” ขนาด 800 x 500 ซม. เทคนิคสื่อประสม

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 14

วิโชค มุกดามณี ได้กล่าวเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม ชุด “ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน” สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2527 ว่า

> ...วิชาเรียนจิตรกรรมกับสิ่งแวดล้อม ทำให้เราได้ไปออกแบบงานศิลปะและติดตั้งในพื้นที่จริง เมื่อโจทย์เป็นอย่างนั้นจึงทำให้เราต้องเปลี่ยนวัสดุ เนื่องจากจิตรกรรมนำไปติดตั้งกับพื้นที่ข้างนอกไม่ได้ วัสดุที่ใช้จึงต้องเปลี่ยนให้เป็นวัสดุที่มีความทน จำพวกพลาสติกหลากสี ตัวยึดโลหะ เชือก และโครงสร้างไม้ไผ่ ผลงานถึงจะสามารถนำไปติดตั้งในพื้นที่แจ้งได้... วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้มาจากร้านพลาสติก เครื่องเจาะ เครื่องตอก และอุปกรณ์เย็บกระเป๋าบริเวณย่านสนามเสือป่า...ตอนหลังเปลี่ยนจากการใช้แผ่นพลาสติกเป็นการใช้วัสดุจำพวกแผ่นโลหะก็ยังคงใช้การตอก เจาะและน็อตที่ใช้ยึดกระเป๋ายึดได้ เนื่องจากใช้แผ่นโลหะที่มีความบาง... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

โดยในผลงานชุดนี้ วิโชค มุกดามณี “...ใช้รูปทรงของเสื้อผ้าที่แขวนอยู่ตามราวตากผ้าในบริเวณชุมชนมาสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ในลักษณะนามธรรม ภายใต้วัสดุที่เป็นผลมาจากผลิตภัณฑ์ทางอุตสาหกรรม ทั้งนี้เพื่อแสดงทัศนะของชีวิตชุมชนกับสิ่งใหม่ในสภาพแวดล้อมของชีวิตประจำวัน...ภายใต้รูปในจินตนาการที่มุ่งสะท้อนสภาวะสังคมที่รู้สึกในขณะนั้น” (โชค มุกดามณี, 2547) กล่าวได้ว่าผลงานชุด ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อประกอบการเรียนในโครงการจิตรกรรมกับสภาพแวดล้อมเป็นจุดเริ่มต้นของการทดลองใช้วัสดุสังเคราะห์หลากสีสันรูปทรงเข้ากับวัสดุจากธรรมชาติ นอกจากนี้การทำงานกับพื้นที่จริงเป็นแรงผลักดันให้ วิโชค มุกดามณี สร้างสรรค์ผลงานขนาดใหญ่และไม่จำเป็นต้องยึดติดอยู่กับการใช้ผืนผ้าใบและกรอบภาพ แต่ใช้วิธีการขึงโครงสร้างของผลงานอยู่กับสภาพแวดล้อม

ต่อมาเดือนตุลาคมปี พ.ศ. 2527 ขณะศึกษาต่อในระดับปริญญาโทในคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2527-2530) วิโชค มุกดามณี ได้รับทุนจากรัฐบาลญี่ปุ่นเข้าศึกษาด้านศิลปะร่วมสมัยและศิลปะการออกแบบ ณ มหาวิทยาลัย Tokyo Gakugei กรุงโตเกียว กระทั่งได้รับประกาศนียบัตรวิชาชีพเมื่อปี พ.ศ. 2529 เมื่อมีโอกาสไปศึกษาต่อ ณ ประเทศญี่ปุ่นระหว่างปี พ.ศ. 2527-2529 เรื่องราวของเทคโนโลยี สิ่งแวดล้อมและการใช้วัสดุอุตสาหกรรมยิ่งจับความสนใจศิลปินมากขึ้น

ขณะศึกษาและพำนักอยู่ในประเทศญี่ปุ่น วิโชค มุกดามณี ตั้งต้นพัฒนาผลงานจากชุด ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน โดยทดลองใช้วัสดุจำพวกพลาสติกหลากสี โลหะและเชือก โดยในครั้งนี้ศิลปินมุ่งให้ความสนใจต่อการสร้างงานที่มีความเรียบง่ายขึ้น ลดความซับซ้อนจากการใช้รูปทรงย่อยหลายหน่วยสู่การเน้นในเรื่องของโครงสร้างใหญ่มากขึ้นและเรียกการสร้างสรรค์งานในโครงการนี้ว่า ชีวิตและสภาวการณ์ปัจจุบัน โดยมีประเด็นที่ศิลปินมีประสบการณ์จากการพบปะผู้คน การอยู่ในสภาพอากาศและสภาพแวดล้อมใหม่ในประเทศญี่ปุ่น คือ 1) เรื่องราวของคนและเรื่องราวของเด็ก 2) เครื่องหมายสัญลักษณ์ และ 3) บรรยากาศและความรู้สึกที่ได้จากสภาพแวดล้อม

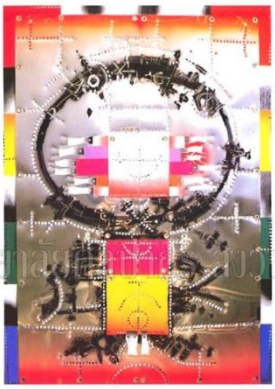
จากประสบการณ์ของการพบปะเพื่อนและเด็กๆ วิโชค มุกดามณี ให้ความใส่ใจต่อใบหน้าว่าเป็นสิ่งแรกที่ศิลปินได้เห็นเมื่อพบปะผู้คน ศิลปินนำเอาภาพใบหน้านั้นมาเป็นตัวตั้งต้นในการทำงานด้วยการใช้โครงเส้นง่ายๆ จากนั้นจึงแทนค่ารูปทรงด้วยการใช้เส้น จุด และสีผ่านวัสดุที่มีเรื่องราวสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมในประเทศญี่ปุ่น อาทิ การใช้ผ้าหลากสี แผ่นโฟม

โลหะและสีสเปรย์ แสดงออกผ่านผลงาน “หน้าเด็ก” “ใบหน้า” และ “วัยเด็ก” โดย วิโชค มุกดามณี ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า

> ...เมื่ออาจารย์ที่ปรึกษาชาวญี่ปุ่นผู้ซึ่งเป็นประติมากรได้เห็นผลงานชิ้นนี้ ก็เลยพาผมไปเลือกดูวัสดุต่างๆ ที่อาจนำมาใช้สร้างสรรค์เพิ่มเติมได้ โดยเฉพาะวัสดุจำพวกสแตนเลสและอลูมิเนียม ซึ่งอาจนำมาใช้แทนแผ่นโฟมได้ แผ่นโลหะที่นั่นมีหลากหลายแบบมากทั้งผิวแบบด้าน มัน และผิวแบบมันผสมด้าน แผ่นโลหะจะไม่ใหญ่มาก เราต้องออกแบบให้เป็นรูปทรงย่อยมาต่อๆ กันให้เป็นผลงานของเรา จะเห็นได้ชัดจากผลงาน “ใบหน้า” ซึ่งมีต้นทางจากใบหน้าของเพื่อนร่วมชั้นเรียน จะเห็นได้ว่าลักษณะของแผ่นโลหะที่ออกแบบให้เป็นรูปร่างต่างๆ จะเป็นรูปทรงย่อย แล้วรูปทรงเล็กๆ มาประกอบต่อกันด้วยวิธีการเจาะและมัด วิธีการนำรูปทรงย่อยมาต่อประกอบเป็นรูปทรงใหญ่ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากโจทย์ซึ่งเป็นขนาดของแผ่นโลหะขนาดเล็กที่มีจำหน่ายอยู่ในขณะนั้น... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

ภาพประกอบ 107 ผลงาน ใบหน้า หมายเลข (1), (2), (3), และ (4)
ขนาด 80 x 120 ซม. ต่อผลงาน 1 ชิ้น .

ที่มา : เล่มเดียวกัน หน้า 17



ภาพประกอบ 108 ผลงาน วัยเด็ก ขนาด 80 x 100 ซม. เทคนิคสื่อประสม.

ที่มา : เล่มเดียวกัน หน้า 18

อีกทั้งความสนใจในเรื่องชีวิตและพลังอำนาจของเทคโนโลยีร่วมสมัยที่มีทั้งความดีพร้อมและความน่ากลัวได้ถูกถ่ายทอดผ่านความบันดาลใจและการสร้างสรรค์ “เกี่ยวกับสัญลักษณ์ของชีวิต สันติภาพ รวมทั้งทัศนะที่มีต่อสังคมสมัยใหม่” (วิโชค มุกดามณี, 2547) ผ่านผลงานชื่อ ว่าวแห่งสันติภาพ เป็นผลงานติดตั้งกับสภาพแวดล้อมที่เต็มไปด้วยหิมะและภูมิทัศน์ของชายทะเล

ภาพประกอบ 109 ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ขนาด 250 x 150 ซม. เทคนิคสื่อประสม.

ที่มา : เล่มเดียวกัน หน้า 19

วิชญ มุกดามณี (2556) เขียนบทความเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานของ วิโชค มุกดามณี หลังจากเดินทางกลับจากญี่ปุ่นว่า

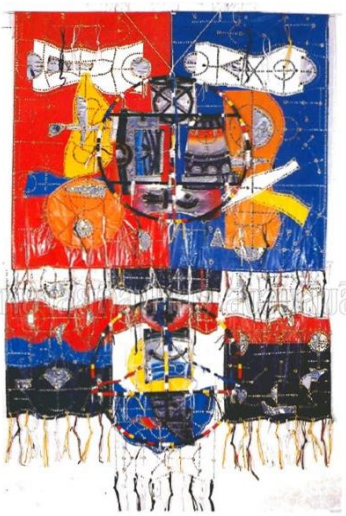
> ...หลังจากวิโชคกลับมาจากญี่ปุ่นเมื่อปี 2529 ผลงานศิลปะเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ทั้งในเรื่องของขนาดที่ใหญ่โต บางชิ้นสูงเท่าตึกสามชั้น พัฒนาการสร้างสรรค์แสดงออกสู่รูปแบบศิลปะแนวสื่อผสม (Mixed Media) จากนั้นจึงพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ไปสู่รูปแบบศิลปะ เชิงความคิดแนวจัดวาง (Installation Art) โดยใช้วัสดุหลากหลาย อาทิ ไม้ เหล็ก ทองเหลือง ทองแดง อะลูมิเนียม ผ้า พลาสติก เครื่องปั้นดินเผาและวัสดุอื่น ๆ ทั้งวัสดุเหลือใช้ วัสดุสำเร็จรูป เป็นต้น ในการสร้างสรรค์งานสื่อผสมนั้นจะทำร่วมกับกระบวนการทางจิตรกรรม ทั้งนี้เนื้อหาของผลงานจะเกี่ยวกับ ชีวิต สังคม สิ่งแวดล้อม ที่มีปรัชญาการดำรงชีวิตของแนวขนบธรรมเนียมประเพณีมาแต่อดีต ความก้าวหน้าของโลกวิทยาศาสตร์และคติความเชื่อของสังคมในโลกปัจจุบันซึ่งมีมิติแห่งความศรัทธา ความเชื่อในพระศาสนาและโลกอนาคต (สูจิบัตรเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ, 2555)

เมื่อจบการศึกษาจากประเทศญี่ปุ่น อีก 1 ปีต่อมา วิโชค มุกดามณี ก็สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโทจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ในปี พ.ศ. 2530 โดย วิโชค มุกดามณี ได้นำประสบการณ์ทั้งจากการทำงานในรายวิชาของบัณฑิตวิทยาลัยในโครงการจิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม ชื่อผลงานสร้างสรรค์ชุด ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชนผนวกกับประสบการณ์การทำงานในประเทศญี่ปุ่น ความสนใจส่วนตัวที่มีต่องานสร้างสรรค์ ของศิลปินตะวันตก อาทิ แจสเปอร์ จอห์น (Jasper John) โรเบิร์ต เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) และ คริสโต (Chisto) เข้ากับความสนใจการใช้วัสดุต่างๆ ในลักษณะสื่อผสมซึ่งล้วนเป็นวัสดุสังเคราะห์ที่มีความเกี่ยวข้องกับความเจริญทางเทคโนโยลีเพื่อแสดงถึงสภาวะและความสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยีกับมนุษย์ จากประสบการณ์การสร้างสรรค์ศิลปะทั้งในประเทศและต่างประเทศเป็นผลมาสู่การสร้างสรรค์งานปริญญานิพนธ์ในระดับปริญญาโท ในชื่อชุด โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ (Structure and Symbolic in Modern Existence) โดยมีผลงานเป็นชื่อชุดย่อยๆ ชื่อ 1) ชีวิตและสภาวการณ์ใหม่ และ 2) สัญลักษณ์ในสภาวการณ์ปัจจุบัน ซึ่งล้วนเป็นผลงานที่พัฒนาไปสู่ศิลปะจัดวาง ดังที่ วิชญ มุกดามณี (2559) ได้เขียนบทความในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโสศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี เกี่ยวกับงานชุด โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ (Structure and Symbolic in Modern Existence) ดังนี้

...ผลงานชุดโครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ (Structure and Symbolic in Modern Existence) สร้างสรรค์เมื่อ ปี พ.ศ. 2530 ศิลปินได้พัฒนางานจิตรกรรมไปสู่ผลงานจัดวางอย่างเต็มตัว โดยนำวัสดุประเภทแผ่นพลาสติก แผ่นอะลูมิเนียมมาผสมผสานกับโครงไม้รูปวงกลมหลายขนาด สร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมจำนวนหลายชิ้น จากนั้นจึงนำทั้งหมดมาจัดเรียง เชื่อมโยงเป็นผลงานขนาดใหญ่ประมาณ 20 x 30 เมตร โดยวิธีการติดตั้งผลงานจะแปรผันไปตามสถานที่ต่างๆ ยกตัวอย่างเช่น ศิลปินวางแผ่นราบลงบนสนามหญ้าที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย หรือมีการจัดให้บางส่วนห้อยระโยงระยางกับเสาคอนกรีต คานเหล็กและโครงสร้างอื่นๆ ในสถาปัตยกรรมของอาคารพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป เป็นต้น...โดยผลงานบางชิ้น (อาทิ ผลงานสัญลักษณ์ใหม่ในสภาวการณ์ปัจจุบัน ปี พ.ศ. 2530 / New Symbolic in Modern Existence, 1987: ผู้วิจัย) เป็นตัวอย่างของผลงานที่ไม่ได้ขึงตึงอยู่กับกรอบรูปสี่เหลี่ยมมีเพียงท่อนไม้ที่ขึงผืนงานด้านบน ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างสำหรับให้งานจิตรกรรมห้อยลงมา คล้ายกับธงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่ปลายด้านล่างสามารถโบกสะบัดได้ตามแรงลมและการสัมผัส... (วิชญ มุกดามณี, 2559)

ภาพประกอบ 110 ผลงาน ชีวิตและสภาวการณ์ใหม่ ขนาด 300 x 600 ซม. เทคนิคสื่อประสม.

ที่มา : เล่มเดียวกัน หน้า 34



ภาพประกอบ 111 ผลงาน สัญลักษณ์ใหม่ในสภาวการณ์ปัจจุบัน (2530)
New Symbolic in Modern Existence (1987) ขนาด 300 x 500 ซม. เทคนิคสื่อประสม
รางวัลชนะเลิศการประกวดศิลปกรรม ธนาคาร กสิกรไทย พ.ศ. 2530

ที่มา : เล่มเดียวกัน หน้า 35

ภาพประกอบ 112 ผลงาน โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่
ขนาด 8 x 40 ม. (ตามสภาพแวดล้อม) เทคนิคสื่อประสม

ที่มา: เล่มเดียวกัน หน้า 36-37

จากการสร้างสรรค์งานในชุด โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ ปี พ.ศ. 2530 และประสบการณ์ที่ได้ไปพำนักในประเทศญี่ปุ่น ส่งผลให้งานของ วิโชค มุกดามณี พัฒนาไปสู่การใช้วัสดุและวิธีการหลากหลายในงานสื่อประสมและงานศิลปะจัดวาง ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อจัดวางในพื้นที่ทั้งในและนอกหอศิลป์ รูปแบบและขนาดของผลงานที่ได้ก้าวข้ามผ่านจิตรกรรมในแบบขนบ วิโชค มุกดามณี จัดแสดงนิทรรศการเดี่ยวชื่อ สู่...สภาวการณ์ใหม่ (Modern Existence) ขึ้นที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ ระหว่างวันที่ 6-28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2535 ในช่วงระยะเวลาเพียงแค่ 6 ปีหลังจากนิทรรศการ สู่...สภาวการณ์ใหม่ วิโชค มุกดามณี แสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งสำคัญอีก 3 ครั้ง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป ถนนเจ้าฟ้า ได้แก่ นิทรรศการ สัญญาณสิ่งแวดล้อม – Signal in Environment เมื่อปี พ.ศ. 2536 นิทรรศการ “จักรวาล : ชีวิต : วิทยาศาสตร์ – Universe : Life: Science” เมื่อปี พ.ศ. 2539 นิทรรศการ “โลกภายนอกและมุมมอง- The Worldview of Vichoke Mukdamanee” เมื่อปี พ.ศ. 2541

จากการแสดงผลงานครั้งสำคัญ วิโชค มุกดามณี ได้รับการยอมรับในฐานะศิลปิน ร่วมสมัยชั้นแนวหน้าของไทย วิโชค มุกดามณี ประสบความสำเร็จในฐานะศิลปินนักสร้างสรรค์ ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติในระดับชาติและนานาชาติ และได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (สื่อผสม) ประจำปีพุทธศักราช 2555 ความมีใจรักในงานศิลปะเป็นแรงบันดาลใจให้ วิโชค มุกดามณี ยังคงสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างต่อเนื่อง นิทรรศการครั้งล่าสุด คือ นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป ประจำปี พ.ศ. 2559 และศิลปินวางแผนการจัดนิทรรศการเดี่ยวครั้งสำคัญเผยแพร่ให้กับผู้คนในวงการศิลปะและสาธารณชนได้ติดตามอีกในไม่ช้า

3.3 ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี ที่มีลักษณะโดดเด่น

3.3.1 จิตรกรรมสื่อประสมระยะแรก

3.3.1.1 ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984)

3.3.2 จิตรกรรมสื่อประสมที่ใช้โครงสร้างรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

3.3.2.1 ผลงาน หน้าเด็ก ปี พ.ศ. 2529 (ค.ศ. 1985)

3.3.2.2 ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ปี พ.ศ. 2529 (ค.ศ. 1985)

3.3.3 จิตรกรรมชุดโลหะและสื่อประสม: สัญญาณสิ่งแวดล้อม สิ่งของจากธรรมชาติและวัสดุจากความเจริญของเทคโนโลยี

3.3.3.1 ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม ปี พ.ศ. 2529 (ค.ศ. 1985)

3.3.3.2 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) / Signal in Environment (1993)

3.3.3.3 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536 (ค.ศ. 1993)

3.3.3.4 ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองหนือ ข ปี พ.ศ. 2538 (Spring a North's Rain Forest A, 1995)

3.3.3.5 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2 Signal in the Environment 2008/2

3.3.3.6 ผลงาน พืชพรรณ ปี พ.ศ. 2557 (ค.ศ. 2014)

3.3.3.7 ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 (ค.ศ. 2016)

3.3.1 งานจิตรกรรมสื่อประสมระยะแรก

3.3.1.1 ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984)
เทคนิค สื่อประสม ขนาด 800 x 500 ซม.

ภาพประกอบ 113 ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984)
เทคนิค สื่อประสม ขนาด 800 x 500 ซม.

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 14

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน เมื่อปี พ.ศ. 2527 เป็นการสร้างสรรค์ภายใต้โจทย์วิชาเรียนระดับปริญญาโทของคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในรายวิชาจิตรกรรมกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งการสร้างสรรค์ในรายวิชาดังกล่าว ได้เปิดทางให้กับการสร้างสรรค์ของ วิโชค มุกดามณี ถอยห่างออกจากการทำงานด้วยสื่อจิตรกรรมตามแบบขนบ กล่าวคือ เมื่อต้องนำจิตรกรรมไปติดตั้งกับสภาพแวดล้อมจริง ทำให้ วิโชค มุกดามณี คำนึงถึงปัจจัยต่างๆ ที่จะเข้ามามีผลกระทบกับตัวงาน ไม่ว่า จะเป็นสภาพแวดล้อม สภาพอากาศและพื้นที่ที่งานจิตรกรรมจะต้องเข้าไปเกี่ยวข้อง ดังนั้น จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์งานในหัวข้อจิตรกรรมกับสิ่งแวดล้อม คือ การที่ วิโชค มุกดามณี ได้พาตนเองออกไปสู่พื้นที่นอกห้องสี่เหลี่ยม สู่การสำรวจและเก็บข้อมูลจากสิ่งต่างๆ ที่ได้ประจักษ์ อันนำมาสู่การตอบคำถามในเรื่องของวัสดุในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยแผ่นฝืนพลาสติกหลากสี การเชื่อมต่อแผ่นระนาบต่างๆ ของวัสดุ ด้วยโลหะหรือเชือก การติดตั้งผลงานในพื้นที่จริงด้วยการแขวนห้อยผลงานบน โครงไม้ไผ่กับพื้นที่อาคาร วิโชค มุกดามณี ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม ชุด ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน ว่า

> ...ในเมื่อเรานำจิตรกรรมไปติดตั้งในพื้นที่สภาพแวดล้อมจริงไม่ได้ มันจึงต้องมีการเปลี่ยนแปลงวัสดุ มันถึงจะอยู่ทนได้ในสภาพแวดล้อมที่มีการเปลี่ยนแปลงทั้งแดดทั้งฝน จึงไปสังเกตสเกตหาข้อมูลบริเวณแฟลต ประกอบกับการสังเกตการใช้ชีวิตประจำวันของผู้คนจากเสื้อผ้า กางเกง ที่แขวนห้อย จากนั้นจึงนำสิ่งที่เกิดขึ้นในบริเวณชุมชนมาสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ และคิดว่าวัสดุที่ใช้น่าจะเป็นพลาสติกเนื่องจากสามารถทนแดดทนฝน... ใช้ตัวยึดโลหะ เชือก และโครงสร้างไม้ไผ่ ผลงานถึงจะสามารถนำไปติดตั้งในพื้นที่แจ้งได้ ...วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้มาจากร้านพลาสติก เครื่องเจาะ เครื่องตอก และอุปกรณ์เย็บกระเป๋าบริเวณย่านสนามเสือป่า...ตอนหลังเปลี่ยนจากพลาสติกเป็นวัสดุโลหะก็ยึดได้เนื่องจากใช้แผ่นโลหะที่มีความบาง...วัสดุต่างๆ ได้มาจากการไปเรียนรู้จากร้านเครื่องหนังที่มีอุปกรณ์เกี่ยวกับการทำกระเป๋า...และนำวัสดุเหล่านั้นมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

โดยการสร้างสรรค์ผลงานชุด ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน เมื่อปี พ.ศ. 2527 วิโชค มุกดามณี ใช้รูปทรงของเสื้อผ้าที่แขวนอยู่ตามราวตากผ้าในบริเวณชุมชนแฟลตการเคหะย่านบัวขาว มีนบุรี รูปลักษณ์ของช่องอาคาร ประตู หน้าต่าง ป้ายสัญลักษณ์ต่าง ๆ มา

สร้างรูปทรงขึ้นใหม่ “...ในลักษณะนามธรรมภายใต้วัสดุที่เป็นผลมาจากผลิตภัณฑ์ทางอุตสาหกรรม ทั้งนี้เพื่อแสดงทัศนะของชีวิตชุมชนกับสิ่งใหม่ในสภาพแวดล้อมของชีวิตประจำวัน และนำพลาสติก โลหะ ผ้าและเชือกเข้ามาใช้ในงานจิตรกรรม โดยทั้งฉีก เผา เจาะ ภายใต้รูปในจินตนาการที่มุ่งสะท้อนสภาวะสังคมที่รู้สึกในขณะนั้น” (วิโชค มุกดามณี, 2547) กล่าวได้ว่าผลงานชุดชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนในโครงการจิตรกรรมกับสภาพแวดล้อมเป็นจุดเริ่มต้นของการทดลองใช้วัสดุสังเคราะห์หลากสีสัน ผสมผสานเข้ากับวัสดุจากธรรมชาติ

นอกจากนี้ในแง่ของการพัฒนาในเชิงรูปแบบ ผลงานชุดชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน ซึ่งเป็นการทำงานศิลปะกับพื้นที่จริงได้เป็นแรงผลักดันให้ วิโชค มุกดามณี สร้างสรรค์ผลงานขนาดใหญ่ ใช้สีจากวัสดุแทนการเขียนสีและไม่จำเป็นต้องยึดติดผลงานให้อยู่กับกรอบภาพ ทำให้รูปทรงของผลงานค่อย ๆ ถอยห่างออกจากรูปสี่เหลี่ยมที่เคร่งครัด

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 สะท้อนเรื่องราวชีวิตของคนในชุมชนและภาพของสังคมร่วมสมัยผ่านวัสดุ รูปทรงและสัญลักษณ์ที่ศิลปินได้แรงบันดาลใจจากชุมชนย่านเคหะบัวขาวมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน ศิลปินสังเกตชีวิตผู้คนจากเสื้อผ้าที่แขวนตากไว้ “...อย่างบ้านนั้นมีคนตายก็จะเป็นเสื้อผ้าสีดำ บ้านนี้มีลูกสาวก็จะมีเสื้อผ้าของเด็ก...” (จำนงค์ ศรีนวล, 2535) ศิลปินต้องการที่จะทำให้ศิลปะและและพื้นที่ของชีวิตประจำวันเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กัน ด้วยการนำผลงานสร้างสรรค์ไปติดตั้งอย่างมีความสัมพันธ์กับพื้นที่นั้น ๆ จึงเป็นการเปิดมิติใหม่ในการขยายอาณาเขตของจิตรกรรมให้เข้าไปมีความเกี่ยวข้องกับพื้นที่นอกหอศิลป์มากยิ่งขึ้น วิโชค มุกดามณี ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เพิ่มเติม ว่า

> ...คือวิธีคิดในสมัยก่อนเราก็มองว่า รูปร่างที่เราใส่เข้าไปมันเป็นรูปร่างของอะไร ที่มันทำให้รู้สึกถึงชุมชน เราได้รูปร่างมาจากเสื้อ กางเกง เครื่องหมายง่ายๆ ที่คนรู้จัก เช่น เครื่องหมายถูก เครื่องหมายผิด วงกลม สัญลักษณ์อะไรเหล่านี้มันก็อยู่ในวิถีชีวิตเขาอยู่แล้ว แต่เราไม่ได้คิดซับซ้อนลงไปลึกขนาดว่า ต้องให้มีความหมายว่าอะไรเฉพาะเจาะจง... คิดว่าเป็นสัญลักษณ์เครื่องหมายที่เขาเคยชิน...รูปทรงในบางพื้นที่คล้ายคลึงกับรูปลักษณ์ของประตูหน้าต่าง แบบนี้ก็เป็นกางเกง แล้วก็บางทีพอทำงานไป นำรูปต่างๆ มาประกอบกัน มันก็จะเกิดรูปใหม่... (วิโชค มุกดามณี, 2561, 8 มีนาคม)

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

ศิลปินเลือกใช้วัสดุจำพวกแผ่นพลาสติกหลากสี และเชือกมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน ผสมผสานกับวิธีการทำงานด้วยการผูก มัก ตอกและเจาะในลักษณะงานทำมือผสมผสานกับการใช้วัสดุอุตสาหกรรม ซึ่งทั้งหมดให้คุณลักษณะของการผสมผสานวิถีชีวิตดั้งเดิมและสมัยใหม่ งานทำมือของ วิโชค มุกดามณี สะท้อนแบบแผนการทำงานอย่างง่ายๆ ไม่มีแบบแผนขั้นสูงซับซ้อน มีลักษณะการแสดงออกคล้ายคลึงกับศิลปะโบราณ (Primitive)

ความสำเร็จรูปของวัตถุได้นำเสนอคุณค่าด้านความงามจากสังคมร่วมสมัยที่มีความพร้อมด้านการผลิตและอุตสาหกรรมที่ช่วยให้การดำเนินชีวิตมีความสะดวกสบาย แต่ในขณะเดียวกัน วัตถุเหล่านี้ก็สะท้อนภาพแห่งความเร่งรีบและเร่งรัด วัสดุหลากหลายในท้องตลาด ได้กลายมาเป็นข้อจำกัดของชีวิตผู้คนให้ดำเนินชีวิตไปในทางเดียวกันในแบบที่เหมือนกัน อาทิ การใช้แผ่นผืนพลาสติกแทนค่าระนาบของสีและรูปทรงต่าง ๆ ที่มีข้อจำกัดตามสีของวัสดุที่มีปรากฏในท้องตลาด

รูปทรงและเครื่องหมายสัญลักษณ์ต่างๆ ปรากฏคล้ายการขูดขีดอย่างง่าย ๆ แบบศิลปะโบราณ ด้วยกรอบและขอบของรูปทรงที่ดูมีอิสระ คล้ายกับการเคลื่อนไปในท่วงทีของมือและจิตที่หลุดออกจากการควบคุมจากศิลปะหลักวิชา ภาพของรูปทรงที่เกิดขึ้นจึงมีลักษณะแบบการลดทอนเป็นสัญลักษณ์ง่าย ๆ ที่สร้างภาพจำและต้องการสื่อความในระดับไม่ซับซ้อน

ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน เป็นงานสร้างสรรค์ที่ต้องการความสัมพันธ์กับพื้นที่ ซึ่งวิธีการดังกล่าวทำให้ตัวงานจิตรกรรมเป็นสิ่งที่ไม่ได้จบสมบูรณ์ในตัวเอง และตัวงานจิตรกรรมที่แขวนลอยอยู่กับพื้นที่นั้น อาจมีการแปรผันรูปทรงไปตามแรงกระทำทางธรรมชาติที่เข้ามากระทบผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน จึงสร้างสุนทรียภาพที่หลากหลายไม่คงตัว ขึ้นอยู่กับตัวงาน ผู้ชม และสภาพแวดล้อมรอบตัวงานในขณะนั้น

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

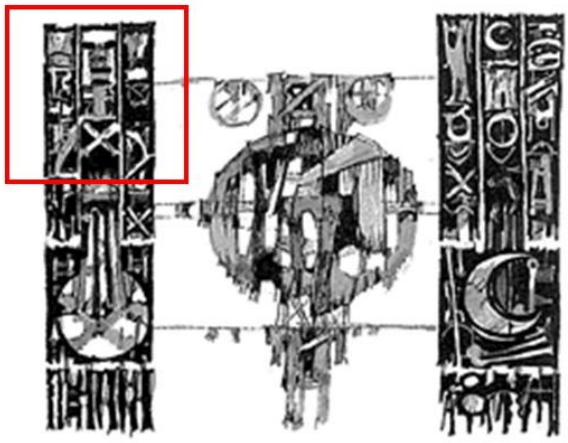
พลาสติกหลากสี ผ้า เชือก โลหะ และสีสเปรย์

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

ก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 วิโชค มุกดามณี ได้วาดภาพแบบร่างเพื่อแสวงหาแนวคิดและแรงบันดาลใจอย่าง

คร่าวๆ โดยจะเป็นการวาดเส้นบนกระดาษแผ่นเล็กๆ ศิลปินได้นำบางส่วนของภาพแบบร่างมาขยาย

วิโชค มุกดามณี ให้สัมภาษณ์ ว่า “...ตอนที่เราวาดภาพแบบร่าง เราไม่ได้คิดไกลขนาดนั้น แต่ตอนลงมือทำงานมันเกิดขึ้นเอง เรารู้ว่าเราต้องใส่ตรงนี้ เพิ่มตรงนั้น เราแก้ปัญหากับการจัดวางรูปทรงที่มันเกิดขึ้น ไม่ได้เกิดขึ้นจากการคำนวณวัด แต่เป็นไปจากความชำนาญโดยอัตโนมัติ...” (วิโชค มุกดามณี, 2561)



ภาพประกอบ 114 ภาพร่างโครงการจิตรกรรมกับสภาพแวดล้อม (Sketch of Painting Environment) ตรงบริเวณกรอบภาพสี่เหลี่ยมคือพื้นที่ของชิ้นงานที่ศิลปินนำมาขยายเป็นผลงาน ชุดโครงสร้างไม่แน่นอนและการใช้วัสดุสังเคราะห์ พ.ศ. 2527

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2547) สัจจะ...ธรรมชาติ หน้า 11

โครงสร้างรูปทรงรอบนอกของผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้ง โดยโครงสร้างภายในแบ่งออกเป็นสามช่อง ซึ่งมีขนาดใกล้เคียงกัน มีรายละเอียดของรูปทรงย่อยเป็นรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระที่อยู่ภายในกรอบโครงสร้างของพื้นที่ย่อยทั้งสาม รูปทรงบางรูปมีลักษณะคล้ายบานประตู หน้าต่าง เสื้อผ้า กางเกง ลวดลายสัญลักษณ์ กากบาท และวงกลม

สีที่เกิดขึ้นในผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 เป็นสีซึ่งเกิดขึ้นจากการปะปิดวัสดุพลาสติกซึ่งเป็นวัสดุสำเร็จรูปทั้งหมด โดยมีโครงสีแดง เหลือง ขาว ดำ แดง และน้ำเงิน ศิลปินเลือกใช้สีซ้ำๆ กันในหลากพื้นที่ เพื่อเป็นตัวช่วยประสานรูปทรงที่แตกต่างกันให้เชื่อมโยงกันได้ โดยมีการใช้สีสเปรย์สีดำในบางพื้นที่เพื่อให้เกิดร่องรอยเฉพาะที่ต้องการ ซึ่งการใช้เทคนิควิธีการดังกล่าวเป็นประสบการณ์ที่ได้มาจากการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมบนพื้นแผ่นฟอร์ไมก้า เป็นการแสดงออกที่นำเสนอให้เห็นความชำนาญและความอิสระของศิลปินในการแสดงออกอย่างฉับพลันทันที

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน เมื่อปี พ.ศ. 2527 เป็นการสร้างสรรค์จากวัสดุสำเร็จรูป ด้วยเทคนิคการปะปิด การเชื่อมแผ่นระนาบของวัสดุต่าง ๆ ด้วยการผูก มัด ตอก เจาะ ประกอบเข้าด้วยกัน และมีการใช้เทคนิคทางด้านจิตรกรรมและการพ่นสีเข้าไปประกอบ โดยเทคนิคที่ วิโชค มุกดามณี เลือกใช้ในตอนนั้นถือว่าเป็นเทคนิคใหม่ในงานจิตรกรรม ดังคำสัมภาษณ์ของศิลปินว่า

> ...จริงๆ ตอนที่ทำงานพ่น ก็เป็นเทคนิค...อันใหม่ที่เราไม่อยากให้สีติด เราเอาน้ำสาดเข้าไปเลย สมัยก่อน เทคนิคมันง่ายๆ ไม่มีการเพ้นท์ให้เสียเวลา เอาน้ำหยดไปเลย พอเทน้ำออกสีก็ไม่ติดแล้วก็เช็ดด้วยทินเนอร์ ให้รูปทรงมันเปลี่ยนไป ทำชุดนี้แล้วสนุกนะ ฟอร์ไมก้า คือ คิดอย่างนี้มันมี มิติ ถ้าตรงนี้อยู่ตรงนี้ควรจะหาย เราเรียนเพ้นท์มาเราก็คิดวิธีที่จะทำงานเราก็ใช้วิธีนี้ พอลงมือทำก็ได้พบอะไรใหม่ๆ ก็แก้ปัญหาไป (วิโชค มุกดามณี, 2561)

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การสะท้อนสภาวะสังคม โดยได้รับแรงบันดาลใจจากภาพของชีวิต และสภาพแวดล้อมในชุมชน ที่มีทั้งโครงสร้างอาคาร ป้าย สัญลักษณ์ และวัตถุใช้สอยต่าง ๆ มาสร้างสรรค์รูปทรงขึ้นใหม่ในแนวทางนามธรรม โดยการใช้รูปสัญลักษณ์สากล อาทิ กากบาท เครื่องหมายถูก วงกลม เป็นต้น 2) การขยายอาณาเขตของงานจิตรกรรมให้เข้าไปมีความเกี่ยวข้องกับพื้นที่นอกหอศิลป์มากยิ่งขึ้น 3) การใช้วัสดุรูปแบบใหม่ ที่สะท้อนภาพ เรื่องราวของสังคมร่วมสมัย และเหมาะสมกับการติดตั้งงานกลางแจ้ง 4) การสร้างสรรค์ผลงานขนาดใหญ่เพื่อให้เข้ากับพื้นที่ที่นำงานไปติดตั้ง 5) การทำงานกับความบังเอิญเพื่อสื่อสารถึงความคิดของความอิสระ การแสดงออกแบบศิลปะโบราณ (Primitive) และการ

แสดงออกอันเป็นการตอบโต้กับสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างอัตโนมัติ ตามแนวทางของเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism)

3.3.2 จิตรกรรมสื่อประสมที่ใช้โครงสร้างรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

3.3.2.1 ผลงาน หน้าเด็ก 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม พลาสติก ผ้า กระดาษ ไม้ และโลหะ

ขนาด 120 x 120 ซม.

ภาพประกอบ 115 ผลงาน หน้าเด็ก ขนาด 120 x 120 ซม. เทคนิค สื่อประสม

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 16

1) แรงบันดาลใจ แนวคิดและกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

เดือนตุลาคมปี พ.ศ. 2527 ขณะเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ในคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2527-2530) วิโชค มุกดามณี ได้รับทุนรัฐบาลญี่ปุ่นเข้าศึกษาด้านศิลปะร่วมสมัยและศิลปะการออกแบบ ณ มหาวิทยาลัย Tokyo Gakugei กรุงโตเกียว กระทั่งได้รับประกาศนียบัตรวิชาชีพเมื่อปี พ.ศ. 2529 จากประสบการณ์การใช้ชีวิตในต่างประเทศ เมื่อได้พบปะผู้คน เพื่อนฝูง ผนวกกับความรู้สึกคิดถึงครอบครัว วิโชค มุกดามณี ให้ความสนใจต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะโดยใช้โจทย์จากภาพใบหน้าของผู้คนที่ได้พบปะ โดยในผลงาน หน้าเด็ก พ.ศ. 2529 เป็นการนำเอาแรงบันดาลจากใบหน้าของเด็ก ๆ ซึ่งทำให้ตนระลึกถึงความผูกพันต่อครอบครัวมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานด้วย

วิธีการลดทอนรูปทรงใบหน้าของเด็กเล็กที่มีรูปทรงและมิติซับซ้อนให้เหลือเพียงความเรียบง่าย แทนค่าด้วยจุด เส้น และสีแบบนามธรรม โดยศิลปินได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า

> ...ขณะที่พำนักอยู่ประเทศญี่ปุ่นก็มีความรู้สึกคิดถึงครอบครัว...ใบหน้าของเด็กก็ทำให้นึกถึง ความผูกพันของตนเองกับลูกจึงได้นำภาพใบหน้าของเด็กๆ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน...ผลงานหน้าเด็ก เป็นการใช้แผ่นโฟมที่มีความแข็งแรงมากหนาประมาณ 5 มิลลิเมตร เป็นโฟมที่ผลิตในประเทศญี่ปุ่นมีคุณภาพดี แข็งแรง ตัดเป็นแผ่นระนาบและสามารถใช้แผ่นโฟมยึดกันเองได้...แผ่นระนาบต่างๆ ของโฟมจะยึดด้วยตัวโลหะแบบที่ใช้ทำกระเป๋า สีหลากหลายที่เห็น คือ แผ่นสีของผ้าสักหลาด ซึ่งหาซื้อได้จากร้านขายของประดิษฐ์ที่ญี่ปุ่นซึ่งมีวัสดุอุปกรณ์หลากหลายมาก แล้วปะปิดแผ่นผ้าทับบนโฟมด้วยการใช้กาว ใช้ตะปู น๊อต เจาะยึด... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

กล่าวได้ว่า การมาพำนักในประเทศญี่ปุ่นเป็นช่วงเวลาที่สำคัญในการเปลี่ยนแปลงพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ของ วิโชค มุกดามณี ทั้งในแง่ของเนื้อหา ซึ่งในที่นี้คือการเลือกใช้ประเด็นภาพใบหน้าเด็กเป็นแหล่งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ รูปแบบการสร้างสรรค์แบบนามธรรมซึ่งลดทอนรูปทรงให้เรียบง่ายและมีลักษณะแบนราบ วัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งเป็นวัสดุที่จัดหาได้ในประเทศที่ตนไปพำนักซึ่งก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ที่มีการใช้วัสดุเฉพาะ ศิลปินได้มอบผลงานสร้างสรรค์ หน้าเด็ก ให้กับโรงเรียนแห่งหนึ่งในประเทศญี่ปุ่น

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงานสร้างสรรค์ หน้าเด็ก เป็นการสะท้อนความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินที่ได้ไปพำนักอยู่ในสภาพแวดล้อมใหม่ในประเทศญี่ปุ่น ความห่างไกลจากครอบครัว ความระลึกถึง และประสบการณ์ในชีวิตประจำวันที่แปลกใหม่ในต่างแดนได้หลอมรวมสู่การสร้างสรรค์ อันสะท้อนให้เห็นประสบการณ์ของศิลปินในฐานะของมนุษย์คนหนึ่งในสังคมที่กำลังเผชิญสภาวะการเปลี่ยนแปลงช่วงหนึ่งของชีวิต ซึ่งผลงานการสร้างสรรค์ หน้าเด็ก ของ วิโชค มุกดามณี ได้สะท้อนให้เห็นพัฒนาการสร้างสรรค์สู่รูปแบบที่เรียบง่ายขึ้น ด้วยการใช้รูปทรงนามธรรมเรขาคณิต รูปทรงอิสระ และการแสดงออกอย่างอิสระผสมผสานกัน การเลือกใช้สีของวัสดุที่มีผลกระทบจากบรรยากาศของฤดูกาล เสื้อผ้าสวมใส่ในการดำเนินชีวิตของผู้คน

ผลงาน หน้าเด็ก คือการถ่ายทอดความรู้สึกถึงความคิดถึง ความน่าเอ็นดู และความทรงจำ ในรูปแบบงานนามธรรมโดยไม่มีใบหน้าเฉพาะของใครคนใดคนหนึ่ง แต่เป็นการอ้างถึงคุณลักษณะของความเป็นเด็กที่มีความน่ารัก ความบริสุทธิ์ สดใสอย่างไร้เดียงสา

คุณด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

วิโชค มุกดามณี เลือกใช้วัสดุจำพวกโฟมซึ่งเป็นวัสดุร่วมสมัย มีลักษณะเป็นแผ่นแบนนำมาตัดเป็นรูปทรงต่างๆ ซึ่งคุณสมบัติของวัสดุโฟมอำนวยให้ศิลปินสามารถเจาะ พ่นสี และปะปิดวัสดุอื่นไปบนผิวโฟมได้ ขนาดและน้ำหนักของแผ่นโฟมยังอำนวยให้เกิดการสร้างสรรค์รูปทรงอิสระรอบนอกของงานจิตรกรรมสื่อประสมหลุดออกจากจิตรกรรมแบบขนบที่มักสร้างสรรค์ในรูปทรงสี่เหลี่ยม ผลจากการเลือกใช้วัสดุโฟมทำให้การเคลื่อนย้ายและการแขวนผลงานมีความสะดวก หากแต่คุณลักษณะของโฟมอาจก่อให้เกิดความรู้สึกถึงความฉาบฉวยอันนำมาสู่การเปลี่ยนมาใช้วัสดุแผ่นอลูมิเนียมในการสร้างสรรค์ครั้งต่อๆ มา

ศิลปินเลือกใช้รูปทรงแบบนามธรรมเรียบง่ายในการแสดงออกถึงใบหน้าของเด็ก ซึ่งรูปทรงนามธรรมดังกล่าว มีการอ้างอิงไปถึงรูปทรงนามธรรมแบบเรขาคณิตและรูปทรงอิสระการแสดงออกดังกล่าว ก่อให้เกิดความรู้สึกเชื่อมโยงไปถึงความบริสุทธิ์ ไร้เดียงสา การเล่น ความสนุกสนาน และความอิสระ

นอกจากนี้ศิลปินได้ใช้โครงสีซึ่งเป็นผลมาจากบรรยากาศฤดูหนาวและฤดูใบร่วงซึ่งเต็มไปด้วยสีสันต่างๆ ในธรรมชาติและการแต่งกายของผู้คน ผนวกกับความมีพร้อมจากวัสดุต่าง ๆ ที่มีให้เลือกสีสันหลากหลาย ผลงานหน้าเด็กจึงสะท้อนภาพของสีสันบรรยากาศและฤดูกาลที่มีการเปลี่ยนผ่าน โดย ศิลปิน ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า

> ...ที่เห็นเป็นสีขาวนี่คือผิวของโฟม เจาะบนโฟมก็มี ปะปิดบนโฟมก็มี ที่เห็นสีดำคือเจาะทะลุไปเลย ไม่มีการระบายสีแต่มีสเปรย์พ่นเป็นสีฟ้าๆ คือ พ่นไปในบางพื้นที่ให้มีมิติ สีสันหลากหลายที่เห็น คือ ผลที่ได้จากการเห็นสภาพแวดล้อมต่างๆ ที่ญี่ปุ่นมีสีสวยจริงๆ คือ เมืองเป็นสีเทาๆ แต่เวลามีเทศกาล คนแต่งเนื้อแต่งตัวด้วยสีสันที่ดูแล้วสบายตาเราไม่ค่อยเครียด สีสันบรรยากาศที่เห็นอาจเป็นฤดูหนาวหรือช่วงฤดูใบไม้ร่วงที่สภาพแวดล้อมในธรรมชาติใบไม้ต่างมีสีสันเยอะ...เมื่ออาจารย์ที่ปรึกษาเห็นผลงานหน้าเด็กที่ใช้วัสดุโฟม ...ก็เลยพามาดูวัสดุจำพวกสแตนเลส ตามประสาของคนเป็นประติมากรที่ให้ความใส่ใจกับเรื่องวัสดุเป็นพิเศษ... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

3) หลักการทางศิลปะ

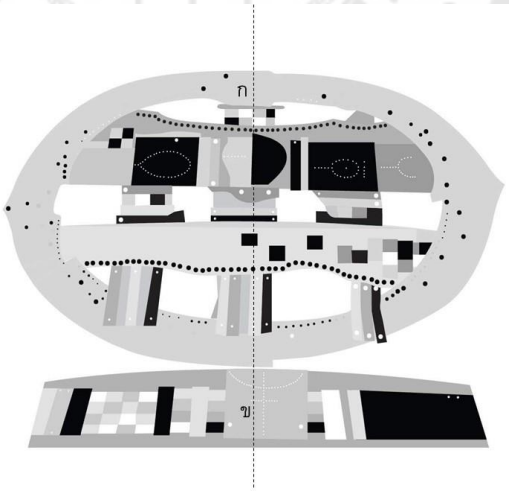
ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นโฟม ผ้าสักหลาด และสีสเปรย์

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกทั้งหมดประกอบไปด้วยรูปทรงสองรูปทรง คือ รูปทรงกลมขนาดใหญ่ (ตำแหน่ง ก) และสี่เหลี่ยมขนาดเล็ก (ตำแหน่ง ข) รูปทรงกลมเป็นภาพแทนของศีรษะขนาดใหญ่และสี่เหลี่ยมเป็นภาพแทนของร่างกาย ซึ่งศิลปินได้อ้างอิงสัดส่วนของการใช้รูปทรงศีรษะขนาดใหญ่จากสัดส่วนของร่างกายมนุษย์ในวัยเด็ก รูปทรงที่ใช้มีทั้งส่วนที่เกิดจากการตัดเจาะให้ทะลุ และพื้นที่ของระนาบซึ่งเชื่อมโยงกันเป็นแผ่นผืน การตัดเจาะทำให้ผู้ชมสามารถเห็นความหนาบางของวัสดุ ในขณะเดียวกันก็สร้างความรู้สึกถึงความมั่นคงและไม่มั่นคง ความรู้สึกระหว่างการเล่นกับความจริงจัง การรับรู้ได้ถึงพื้นที่ที่เป็นจริงและความลวงในงานศิลปะ

การวางโครงสร้างของภาพผลงานทั้งหมดเป็นความสมดุลแบบสมมาตร แต่รายละเอียดรูปทรงภายในมีการผันแปร สร้างคุณลักษณะของความหลากหลายในความเท่าเทียม และชักนำสายตาผู้ชมไปยังพื้นที่ต่างๆ ได้อย่างต่อเนื่องและไหลลื่น



ภาพประกอบ 116 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น **ในผลงาน หน้าเด็ก (2529) ของ วิโชค มุกดามณี**

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน หน้าเด็ก มีวิธีการอันหลากหลายในการสร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์รูปทรง ร้อยเรียงรูปทรง การเลือกใช้วัสดุร่วมสมัย การใช้ความรู้ด้านจิตรกรรมด้วยการเทียบเคียงความรู้สึกที่ศิลปินได้รับแล้วถ่ายทอดออกมาเป็นสีสันผ่านตัวงาน วิธีการตัดปะ เจาะ และประกอบชิ้นส่วนต่าง ๆ

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การใช้รูปทรงใบหน้าของเด็กเพื่อสื่อสารความหมายโดยอรรถ คือ สื่อความหมายถึงความน่ารัก ความบริสุทธิ์ สดใส การเล่น ความสนุกสนาน และความไร้เดียงสา ในขณะเดียวกันรูปทรงใบหน้าของเด็กก็สื่อความหมายโดยนัย คือ ความรู้สึกผูกพันที่มีต่อครอบครัวและบุตรชาย 2) การสร้างสรรค์ศิลปะด้วยหลักการลดทอนรูปทรง ผสมผสานกับการใช้วัสดุจากชีวิตวัฒนธรรมร่วมสมัย ผสมผสานกับการใช้โครงสีบรรยากาศแบบช่วงฤดูหนาวและสีสันจากการแต่งกายของผู้คนในช่วงฤดูกาลดังกล่าว 3) การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมโดยให้รูปทรงรอบนอกเป็นรูปทรงอิสระ อีกทั้งมีการเจาะทะลุพื้นที่ของรูปทรงเพื่อสร้างลักษณะของความเป็นสองและสามมิติให้กับวัตถุ

3.3.2.2 ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ปี พ.ศ. 2529

ขนาด 250 x 150 ซม. เทคนิคสื่อประสม

ภาพประกอบ 117 ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ปี พ.ศ. 2529

ขนาด 250 x 150 ซม. เทคนิคสื่อประสม.

ที่มา : วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 19

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการใช้ชีวิตพำนักอยู่ในประเทศญี่ปุ่น ระหว่าง ปี พ.ศ. 2527-2529 วิโชค มุกดามณี ได้สัมผัสประสบการณ์ต่าง ๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการพบปะผู้คนจากต่างแดน การเรียนรู้ภาษา ศิลปะ วัฒนธรรมของชาวญี่ปุ่น การเข้าร่วมเทศกาลและงานเฉลิมฉลองในฤดูกาลต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่ออาจารย์ที่ปรึกษาชาวญี่ปุ่นได้เห็นผลงานสร้างสรรค์หน้าเด็ก (2529) ของศิลปินจึงได้แนะนำให้ วิโชค มุกดามณี รู้จักวัสดุอื่นๆ นอกเหนือจากแผ่นโฟมเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งาน อีกทั้งได้ชักชวนให้เรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมของญี่ปุ่น โดยได้แนะนำให้เข้าชมเทศกาลว่าวของประเทศญี่ปุ่น และดูงานสร้างสรรค์ในสตูดิโอของอาจารย์ที่ปรึกษาซึ่งมีงานสร้างสรรค์ร่วมสมัย งานที่ทำจากวัสดุกระดาษและจากโลหะ ประสบการณ์จากการซึมซับวัฒนธรรมในต่างแดนนำมาสู่งานสร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจากรูปทรงของว่าวญี่ปุ่น

ในผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ปี พ.ศ. 2529 ศิลปินได้ใช้หลักการลดทอนรูปทรงเพื่อสร้างสรรค์รูปทรงที่มีความเรียบง่าย ทำงานบนแผ่นอลูมิเนียม แล้วใช้วิธีการพ่นสีสเปรย์หลากสีสัน ซึ่งสะท้อนถึงความรื่นเริงในช่วงของเทศกาล ศิลปินมีแนวคิดในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานและพื้นที่ โดยการนำผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ไปติดตั้งจัดวางในสภาพแวดล้อมที่เป็นหิมะ และทะเล ศิลปินได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า “...ตอนนั้นทำแล้วหิมะตก ทำแล้วเอามาประกอบกันกลางหิมะเลย เมื่อผู้คนได้มาเห็นผลงาน เขาชอบกันมาก เพราะพื้นที่ที่เป็นหิมะปกติไม่มีใครอยากเดิน แต่เมื่อพวกเขาได้มาเห็นสีสัน เขาเดินมาดูงานกัน..” (วิโชค มุกดามณี, 2561) ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ทำจากวัสดุอลูมิเนียม ใช้โครงสร้างเหล็กเป็นตัวจับยึดแผ่นอลูมิเนียมด้วยการผูกมัดไว้เมื่อต้องเดินทางกลับมาประเทศไทย ศิลปินนำโครงเหล็กออกแล้วนำเพียงรูปทรงในส่วนแผ่นอลูมิเนียมกลับมา

ภาพประกอบ 118 จัดแสดงผลงานชุด ชีวิตและสภาวการณ์ปัจจุบัน กับสภาพแวดล้อมของสวนสาธารณะในมหาวิทยาลัย Tokyo Gakugei กรุงโตเกียว
เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2529 เทคนิคสื่อประสม

ที่มา : เล่มเดียวกัน หน้า 23

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพด้านเนื้อหา

ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ เป็นการสร้างสรรค์งานโดยใช้ภาพประทับใจจากเทศกาลว่าวของชาวญี่ปุ่น และมีการใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายต่าง ๆ ที่ปรากฏในชีวิตประจำวัน อาทิ วงกลม กากบาทและสี่เหลี่ยม เป็นสัญลักษณ์สากล เป็นรอยเครื่องหมายที่ปรากฏในการสื่อสารของหลากวัฒนธรรม หลากสังคม และหลากเวลา ด้วยลักษณะที่เป็นนามธรรมของสัญลักษณ์เหล่านี้จึงเป็นทั้งสัญลักษณ์ที่มีความเข้าใจร่วมและเป็นสัญลักษณ์ซึ่งศิลปินนำมาใช้เพื่อเป็นรูปทรงของการแสดงออกแบบทันท่วงที

การใช้วัสดุแผ่นอลูมิเนียมที่สามารถสะท้อนภาพของบรรยากาศรอบข้างเข้าไปได้ ก่อให้เกิดสีสันของตัวงานที่ผันแปรไปตามสภาพแวดล้อมที่ไปติดตั้งอยู่ผลงานสร้างสรรค์และพื้นที่ติดตั้งได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน แต่ในขณะเดียวกันตัวผลงานของ วิโชค มุกดามณี ก็มีความโดดเด่นและแตกต่างออกมาจากสภาพแวดล้อม

ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ เป็นการถ่ายทอดบรรยากาศ และความรู้สึกจากการที่ศิลปินที่ได้เข้าร่วมชมเทศกาลว่าวในประเทศญี่ปุ่น และได้นำรูปทรงของว่าวที่

หลากหลายมาลดทอน เติมสีสันเพื่อสร้างสรรค์งานในรูปแบบนามธรรม ที่สามารถสื่อสารได้ทั้งระดับท้องถิ่นและระดับสากล ให้ทั้งความรู้สึกถึงการสื่อสารด้วยเครื่องหมายสัญลักษณ์จากอดีตและร่วมสมัย อีกทั้งร่องรอยการพ่นสีและการขูดขีดที่มีความสดใหม่เป็นการสร้างสรรค์อย่างศิลปะโบราณ ศิลปะเด็ก ศิลปะสมัยใหม่และจิตวิญญาณแห่งความอิสระของคนในยุคปัจจุบัน ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ เป็นการชื่นชม ยกย่อง ศิลปวัฒนธรรมของชาวญี่ปุ่นและการมองโลกด้วยทัศนคติด้านบวก

คุณค่าด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ สร้างสรรค์จากวัสดุแผ่นอลูมิเนียม โครงเหล็ก ผ้า และสีสเปรย์ ภายใต้รูปทรงนามธรรมเรียบง่ายและสีสันอันหลากหลายส่งผลให้ลักษณะ การแสดงออกของศิลปินสื่อสารถึงความอิสระ ความสนุกสนาน และความห้าวหาญ วัสดุแผ่นอลูมิเนียมเป็นวัสดุใหม่สำหรับศิลปิน แผ่นอลูมิเนียมมีคุณสมบัติในการสร้างรูปทรงในลักษณะแผ่นระนาบ ในขณะเดียวกันความจริงจังและความคงทนของวัสดุก็ทำให้ระนาบแบน ๆ ที่มีความหนาเล็กน้อยนั้นมีความเป็นวัตถุขึ้นมา

การสร้างสรรค์ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ ของศิลปินมีลักษณะเป็นกลุ่มชุด รูปทรงที่เกิดขึ้นจึงมีความหลากหลาย สร้างสรรค์ด้วยการนำชิ้นงานหลากหลายชิ้นเข้ามาประกอบจัดวางภายในพื้นที่ที่มีความแตกต่างกัน การติดตั้งผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ จึงไม่มีความตายตัว แต่ผันแปรไปตามเวลาและพื้นที่ ความสนุกและความท้าทายของงานจิตรกรรมสื่อประสมในลักษณะจัดวางจึงอยู่ที่ความบังเอิญและการสนทนาระหว่างพื้นที่กับตัวงานที่มีความผันแปรไปตามโอกาส

ภาพประกอบ 119 จัดแสดงผลงานชุด สภาวการณ์ปัจจุบัน กับสภาพแวดล้อมของชายหาดคูจูคิริ เมืองชิบะ เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2529 เทคนิคสื่อประสม.

ที่มา : เล่มเดียวกัน หน้า 24

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นอลูมิเนียม โครงเหล็ก ผ้า และสีสเปรย์

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างรูปทรงรอบนอกทั้งหมดของผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ เป็นอินทรีย์รูปจัดวางอยู่ในแนวตั้ง ที่ปลายด้านบนของรูปทรงสอบเข้าหากันมีรูปทรงคล้ายปลายแหลมของใบไม้ รูปทรงรอบนอกทั้งหมดของชิ้นงานเป็นลักษณะของรูปทรงเรียบง่ายจดจำได้ เป็นรูปทรงอิสระให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวา

วิโชค มุกดามณี ได้ใช้หลักการความสมดุลแบบสมมาตรในการวางโครงสร้างรูปทรงให้มีเท่าเทียมกันในเชิงโครงสร้างทั้งด้านซ้ายและด้านขวา โดยใช้เส้นแนวนอนเป็นตัวแบ่งพื้นที่รูปทรงแนวตั้งออกจากกันออกเป็น 7 ช่องหลัก ๆ ในแต่ละช่องมีรูปทรงขีดเขียนเป็นสัญลักษณ์สากล อาทิ วงกลม กากบาทและเส้นขูดขีดอิสระ ในขณะเดียวกัน เส้นแนวนอนดังกล่าวก็สามารถเป็นเส้นที่บ่งบอกระดับและระยะใกล้ไกลที่เกิดขึ้นภายในรูปทรงได้

วิโชค มุกดามณี ได้ลดความเคร่งครัดในเรื่องความสมดุลแบบสมมาตรที่เป็นทางการลงโดยการให้รายละเอียดรูปทรงในพื้นที่ต่าง ๆ ของภาพให้มีความแตกต่างกัน และมีการไล่ระดับค่าน้ำหนักของสีจากสว่างไปมืดและมืดไปสว่าง ด้วยสีหลากหลาย

และหลากระดับ ผสมผสานกับการสะท้อนภาพของสภาพแวดล้อมเข้าไปในแผ่นอลูมิเนียม ทำให้ผลงานของ วิโชค มุกดามณี มีการหลอมรวมแสง เงาและภาพจากสภาพแวดล้อมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของงาน

ภาพประกอบ 120 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ (2529) ของ วิโชค มุกดามณี

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ มีการทำโครงสร้างจากเหล็กเส้น การตอก เจาะ ประกอบแผ่นระนาบโลหะเข้ากับโครงสร้าง กลวิธีทางด้านจิตรกรรมในการพ่นสีสเปรย์ การขูดขีด การลบเลือนสีออกในบางพื้นที่ และการสร้างระดับค่าน้ำหนักของสีหลากหลาย

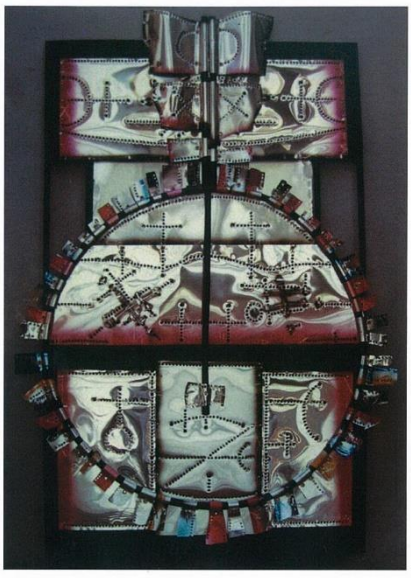
จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การนำเอารูปทรงของวัตถุเฉพาะถิ่นมาเป็นต้นทางในการสร้างสรรค์เพื่อสื่อสารถึงวัฒนธรรมชาติสู่ระดับสากล 2) การแสดงออกถึงทัศนคติเชิงบวก การยกย่องศิลปวัฒนธรรมของชาวญี่ปุ่น ความสนุกสนาน และความรื่นเริง 3)

การใช้วัสดุโลหะพื้นผิวมันวาวสะท้อนสภาพแวดล้อม ความท้าทายของจิตรกรรมสื่อประสมอยู่ที่ความบังเอิญและการสนทนาระหว่างพื้นที่กับตัวงาน 4) การใช้สัญลักษณ์สากล อาทิ รูปวงกลม กากบาท และสี่เหลี่ยม โดยศิลปินใช้รูปทรงของสัญลักษณ์เหล่านี้เป็นพื้นที่ของการแสดงออกอย่างเฉียบพลัน

3.3.3 จิตรกรรมชุดโลหะและสื่อประสม: สัญญาณสิ่งแวดล้อม สิ่งของจากธรรมชาติ และวัสดุจากความเจริญของเทคโนโลยี

3.3.3.1 ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม พ.ศ. 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม รางวัลเหรียญเงินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2530 ขนาด 200 x 200 ซม.



ภาพประกอบ 121 ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม พ.ศ. 2529

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2530) โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่ หน้า 26

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม พ.ศ. 2529 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังจากที่ วิโชค มุกดามณี ได้เดินทางกลับจากประเทศญี่ปุ่นสู่ประเทศไทย โดยการสร้างสรรค์ผลงานได้รับแรงบันดาลใจจากการใช้รูปทรงนามธรรมเรขาคณิต ปรากฏการสร้างรูปทรงวงกลมและรูปทรงคล้ายไม้กางเขน รูปทรงต่าง ๆ ที่นำมาประกอบกันไม่ได้มีความหมายเฉพาะแต่เป็นการใช้รูปทรงที่เป็นเครื่องหมายสัญลักษณ์สากลที่มีปรากฏทั่วไปในหลากเวลาและวัฒนธรรม วิโชค มุกดามณี ได้เปลี่ยนวิธีการขึ้นโครงสร้างผลงานจากวัสดุแผ่นอลูมิเนียมสู่การใช้แผ่นไม้เพื่อขึ้นเป็นพื้นหลังของชิ้นงานและวางโครงสร้างของภาพด้วยหลักความสมดุลแบบสมมาตร จึงทำให้ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม สื่อสารความรู้สึกที่แตกต่างออกไปจากผลงานชิ้นก่อนหน้า ในแง่ของความเคร่งครัด จริงจังและระมัดระวัง

วิโชค มุกดามณี มีการวางแผนการทำงานโดยใช้แบบร่างด้วยงานวาดเส้นอย่างคร่าวๆ และใช้การทำงานในเชิงสัญชาตญาณผสมผสานกัน ดังคำกล่าวของศิลปินว่า “ลักษณะของผลงานที่ดูจริงจังไม่ผ่อนคลาย นี่มันเป็นความรู้สึกของเราเลย ซึ่งอาจเกิดจากการเผชิญเรื่องงาน และเรื่องต่างๆ ในชีวิตประจำวัน หรืออาจเป็นรูปแบบของการทำงานที่เราใช้โครงสร้างเป็นแผ่นไม้ ทำให้เราเริ่มจริงจังเพราะโครงสร้างของมันที่มีความแน่นอนทำให้เราต้องระมัดระวัง...แต่ตรงรูปทรงวงกลมมีขอบเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมเล็กๆ อาจช่วยให้เกิดความหลากหลายได้บ้าง...” (วิโชค มุกดามณี, 2561)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

การสร้างสรรค์งานในแนวสื่อประสมยังคงได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไปน้อยกว่างานในรูปแบบเหมือนจริง ที่สามารถมีภาพหรือสัญลักษณ์บางประการที่สามารถสื่อสารกับคนดูให้เข้าใจได้ วิโชค มุกดามณี ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความงามของงานสื่อประสม ว่า

> ...งานจิตรกรรมสื่อประสมที่สร้างสรรค์ด้วยวัสดุต่างๆ จะได้รับความนิยมน้อย เนื่องจากผู้ชมจะมองเห็นสิ่งต่างๆ ว่านี่คือไม้ นี่คือ อลูมิเนียม สิ่งที่ศิลปินสามารถทำได้คือ เราต้องอธิบายวิธีที่เราเก็บข้อมูลของสิ่งของ อธิบายว่าวัสดุมันมีความเกี่ยวข้องและสะท้อนภาพของสังคมอย่างไร ...อาทิ การอธิบายให้คนดูเข้าใจถึงเนื้องานว่า ให้ดูโครงสร้างก่อนว่ามันเป็นรูปทรงของอะไร เช่น มันเป็นรูปทรงของพืช แล้วเราเอาวัสดุอะไรมาประกอบกัน เอาอะไรมาเป็นตัวเชื่อมต่อวัสดุ... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม เป็นการแสดงออกโดยใช้รูปทรงที่ไม่มีความหมายเฉพาะแต่เป็นรูปทรง เครื่องหมายและสัญลักษณ์ที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป ในแง่นี้คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหาที่เกิดขึ้นจึงเป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรง เส้น และสี ที่เกิดขึ้นในผลงาน

คุณด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

วัสดุหลักที่ศิลปินเลือกนำมาใช้ คือ แผ่นอลูมิเนียม ซึ่งเป็นวัสดุที่มีคุณค่าในด้านประโยชน์ใช้สอย วิโชค มุกดามณี ได้นำเอาแผ่นอลูมิเนียมมานำเสนอใหม่ในแง่คุณค่าของความงาม ด้วยการนำมาสร้างใหม่ภายใต้รูปทรงเรขาคณิตเรียบง่าย และศิลปินได้ปล่อยให้ตัววัสดุนั้นได้แสดงคุณค่าความงามของมันออกมา ไม่ว่าจะเป็นความมันวาว ความสามารถในการส่งสะท้อนและซึมซึมแสง ภาพจากสภาพแวดล้อม เมื่อตัวของวัสดุเองมีความตึง ความหย่อน ความโค้งและความงอแตกต่างกัน วิโชค มุกดามณี ได้ใช้การเจาะทะลุพื้นที่ในบางส่วนให้เห็นสีของพื้นหลังเพื่อให้เกิดระดับค่าน้ำหนักที่หลากหลาย “...แผ่นไม้จะทาสีดำตั้งแต่แรก แล้วเจาะทะลุเพื่อให้เห็นสีข้างหลังด้วย บางอันเจาะไม้อัดสีดำให้มันขาว มันเหมือนกับ ถ้าเทียบเป็นงานจิตรกรรมเวลาระบายสีใส่เข้าไปให้สีมันมีหลากหลาย ไม่ตัน อลูมิเนียมก็เหมือนกัน มันมีเส้นที่เคลื่อนไหวได้มีชีวิต...ปริมาตรที่เปลี่ยนไปตามแรงกด...” (วิโชค มุกดามณี, 2561)

3) หลักการทางศิลปะ

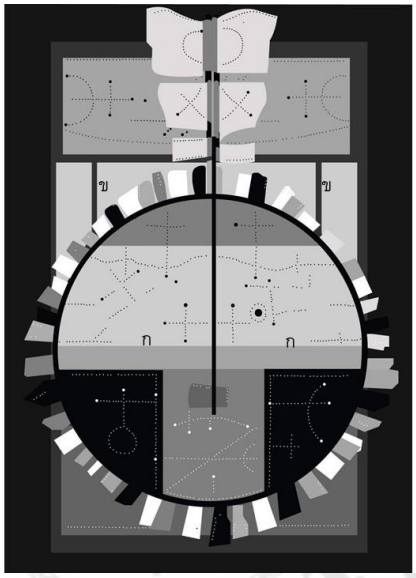
ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นอลูมิเนียม แผ่นไม้และสีสเปรย์

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างของรูปทรงรอบนอกของผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางอยู่ในแนวตั้ง ศิลปินวางโครงสร้างภายในโดยใช้รูปวงกลมเป็นหลัก รูปวงกลมซึ่งมีขนาดประมาณ ¾ ของพื้นที่ทั้งหมด และมีรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีขนาดลดหลั่นกันลงมา รูปทรงกลมขนาดใหญ่ถูกแบ่งพื้นที่ออกเป็นสองส่วนหลัก ๆ ด้วยเส้นในแนวนอน (ตำแหน่ง ก) บริเวณขอบของรูปทรงกลมมีรูปทรงสี่เหลี่ยมขนาดเล็กประกอบอยู่ รายละเอียดปลีกย่อยที่ประกอบอยู่บริเวณขอบรอบนอกของรูปทรงกลมช่วยขับเน้นให้รูปทรงกลมมีความโดดเด่นขึ้นมา อีกทั้งรายละเอียดเล็กๆ เหล่านั้นยังสร้างความแตกต่าง ทำให้รูปทรงที่ปรากฏในผลงานมีลูกเล่นและมีความหลากหลาย

เส้นแนวนอนซึ่งเป็นตัวแบ่งพื้นที่รูปทรงกลมช่วยสร้างความต่อเนื่องระหว่างรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าและรูปทรงอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ภายนอกและภายในทรงกลม เส้นแนวนอนช่วยนำสายตาผู้ชมออกจากวงกลมไปยังรูปทรงอื่นซึ่งเป็นองค์ประกอบร่วมภายในผลงาน เส้นแนวดิ่ง (ตำแหน่ง ข) ที่ทิ้งลงสู่รูปทรงครึ่งวงกลมเป็นเส้นที่ช่วยกำหนดระยะและกำหนดพื้นที่ของรูปทรงให้มีรูปทรงย่อยหลากหลายมากขึ้น และยังเป็นเส้นที่ช่วยสร้างความสัมพันธ์ต่อเนื่องระหว่างเส้นแนวดิ่งต่างๆ ที่ปรากฏร่วมอยู่ในผลงาน



ภาพประกอบ 122 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529) ของ วิโชค มุกดามณี

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

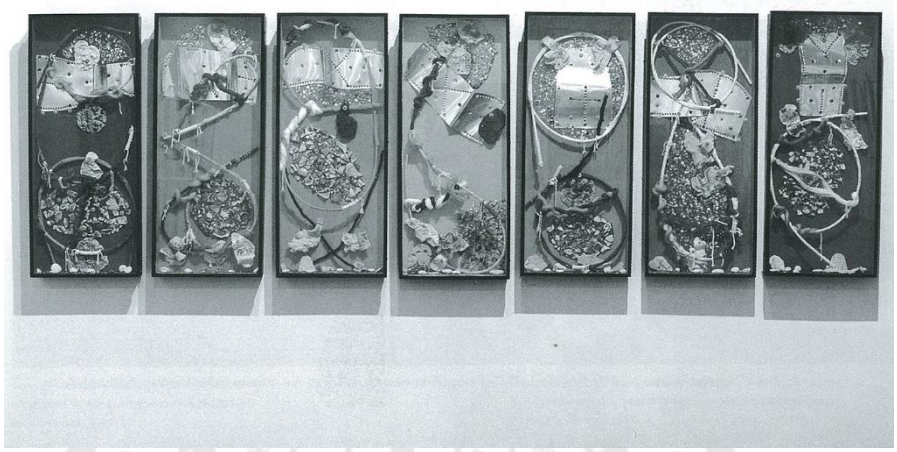
ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม ขึ้นโครงสร้างด้วยการใช้แผ่นไม้อัดรูปสี่เหลี่ยมแล้วจึงใช้วิธีการปะเพิ่มวัสดุอื่นเข้าไปเรื่อย ๆ โดยศิลปินได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า

> ...แผ่นไม้สี่เหลี่ยมที่รองข้างหลังมีสีดำ รูปทรงกลมทำจากโครงหวาย เราตัดแผ่นโลหะแล้วเราก็เจาะรูปทำตัวยึดคร่อมโครงหวายเอาไว้ ซึ่งจะทำให้หวายยึดกับโครงโลหะได้ง่าย แล้วก็ปะทับเส้นลงไปที่ละส่วน แผ่นอะลูมิเนียมในบางพื้นที่อาจปูไม่เต็ม บางอันก็ปูทับกันอีกที บางอันแผ่นโลหะก็ติดกับพื้นหรือกับโครงวงกลมก็มี ลักษณะการทำงานจะมีการวางแผนเป็นโครงสร้าง แต่ในรายละเอียดไม่ได้วางแผน...การตัดแผ่นอะลูมิเนียมจะใช้คัตเตอร์ตัดหลายรอบ ตัดบนแผ่นไม้อัด เป็นเส้นขูดบ้าง ตัดผิดบ้าง ก็ปล่อยมันไป ผมสนใจในเรื่องความอิสระ ไม่คงที่... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมโดยใช้รูปทรงจากเครื่องหมายสัญลักษณ์สากลเป็นต้นทางในการสร้างสรรค์ เพื่อสะท้อนสุนทรียรสอันเกิดขึ้นจากการใช้วัสดุและความสัมพันธ์ระหว่างทัศนธาตุต่างๆ ที่เกิดขึ้นในผลงาน 2) การเลือกใช้วัสดุที่มีความเกี่ยวข้องและสะท้อนภาพของสังคมสมัยใหม่ 3) การขับเน้นคุณสมบัติทางกายภาพของวัสดุให้มีความโดดเด่นขึ้นมา ด้วยการจัดการกับวัสดุให้มีความตึง ความหย่อน การพับ หรือรอยยับ เป็นต้น

3.3.3.2 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) / Signal in Environment (1993)

เทคนิค สื่อประสม แต่ละชิ้นขนาด 120 x 50 ซม.



ภาพประกอบ 123 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536)

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2547) สัจจะ...ธรรมชาติ หน้า 18

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในผลงานชุด สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) ศิลปินต้องการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งเป็นเสมือนการส่งสัญญาณเตือนให้กับผู้คนได้ตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อมต่างๆ ที่ได้เกิดขึ้น โดยผสมผสานการใช้วัสดุอินทรีย์จากธรรมชาติซึ่งให้ความรู้สึกของความมีชีวิตเจริญงอกงาม อาทิ หวาย ผ้า ดินเผาที่มีรอยประทับของวัสดุต่างๆ ดินแดง และขี้เถ้าผสมกาว เข้ากับวัสดุจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีความมันวาว อาทิ การใช้วัสดุโลหะ ทองเหลือง ทองแดง อะลูมิเนียม พลาสติก เชือกหลากสี เรซิ่น น๊อต สี และสีเรืองแสง โดย วิโชค มุกดามณี ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า

> ...ผลงานชิ้นนี้ คือ สัญญาณสิ่งแวดล้อม เป็นสัญญาณเตือนบอกสังคมถึงปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นในภาพรวม วิธีการทำงานชิ้นนี้น่าสนใจในแง่ที่ว่าเป็นการนำงานชิ้นย่อย 7 ชิ้น มาประกอบกันเป็นงาน 1 ชิ้นใหญ่...ตอนนั้นเริ่มทดลองนำเอาสีที่เป็นสีวิทยาศาสตร์มาใช้ เป็นกลุ่มสีสะท้อน-แสง จำพวกสีเขียวสด ส้มสด ฟ้าสด หลักการคิดใน

> การสร้างรูปทรงคือ แทนค่ารูปทรงเป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความเคลื่อนไหว ขยับขยาย เปลี่ยนแปลงตัวเองอยู่ภายใต้สิ่งแวดล้อมใหม่ ใช้วัสดุทั้งที่มีที่มาจากธรรมชาติที่แสดงให้เห็นถึงความมีชีวิต และวัสดุจากอุตสาหกรรมเทคโนโลยีสมัยใหม่ ที่มีพื้นผิวระยิบระยับ แสดงถึงความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม รวมทั้งมีการนำวัสดุต่างๆ มาประทับรอยบนดินแล้วนำไปเผาไฟ ทั้งนี้เพื่อเก็บบันทึกลักษณะ ร่องรอยและพื้นผิวของวัตถุต่างๆ และสะท้อนถึงการกระทำต่างๆ ที่เกิดขึ้นบนผิวดินซึ่งแทนค่าความเป็นธรรมชาติ (วิโชค มุกดามณี, 2561)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพด้านเนื้อหา

การสร้างสรรค์ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) เป็นการสร้างสรรค์เพื่อส่งสัญญาณเตือน บอกเหตุถึงสิ่งซึ่งอาจจะเกิดขึ้นในอนาคต โดยศิลปินได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับสุนทรียภาพด้านเนื้อหาของผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) ที่สร้างสรรค์ดังนี้

> ...ทางด้านเนื้อหา คือ สัญญาณสิ่งแวดล้อม เป็นสิ่งเตือน บอกเหตุที่เกิดขึ้นว่ามีเหตุธรรมชาติที่ถูกคุกคามเกิดขึ้น ผู้คนจะได้มีสติ ผู้คนตระหนัก ช่วงที่สังคมมันกำลังเปลี่ยนแปลงเร็ว เทคโนโลยีก็เข้ามาเร็ว เข้ามาเร็วจนกระทั่งบางทีเราไม่ทัน ก็ทำในเชิงสัญญาณ บอกเหตุการณ์เรื่องราวในสังคมเท่านั้นเอง แต่ไม่ได้มีเรื่องราวเฉพาะ งานชุดนี้ทำกล่องขึ้นมาเจ็ดอันพอดีเท่านี้ สำหรับเลขเจ็ด ไม่มีความหมายเฉพาะ แต่เกิดจากการที่เราใช้การไล่ค่าน้ำหนักสีสะท้อนแสง ซึ่งเป็นวัสดุใหม่ที่เราได้มา...สีไล่เรียงกันจากส้ม เหลือง ฟ้า ซื้อสีมาก็ดูเฉดมัน...สำหรับการทำเป็นกล่อง เป็นการเปรียบเสมือนว่าตัวธรรมชาติมันขยับขยายอยู่ภายในพื้นที่สี่เหลี่ยมที่สร้างขึ้นมา... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

คุณค่าสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

ศิลปินเลือกใช้หวายซึ่งเป็นวัสดุจากธรรมชาติที่สามารถปรับดัด และควบคุมรูปทรงให้เป็นไปตามรูปทรงที่วางโครงสร้างไว้ การคดโค้ง การเคลื่อนตัวของโครงหวายไปในทิศทางต่างๆ ให้ความรู้สึกของสิ่งมีชีวิตที่กำลังขยายตัวอยู่ภายในกล่องสี่เหลี่ยมซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมใหม่ที่ศิลปินสร้างขึ้น

การใช้วัสดุสิ่งของสำเร็จรูปอำนวยให้ศิลปินสามารถทำงานได้รวดเร็วดั่งใจ เนื่องด้วยว่าไม่ต้องใช้การวาดระบาย อาทิ วัสดุอุตสาหกรรมต่างๆ สามารถแทนค่า

เครื่องจักร เฟือง หรือสีสันสะท้อนแสงสดใสต่างๆ ก็สามารถแทนค่าเกี่ยวกับความเป็นโลกวิทยาศาสตร์ปัจจุบันการคัดเลือกวัสดุต่าง ๆ นำมาใช้ในงานก็จะมองเรื่องพื้นผิวต่างๆ อาทิ โลหะที่มีความมันวาว ดินที่มีความแห้ง ร่องรอยของวัสดุที่ประทับลงไปในดินก็จะมีพื้นผิวหลากหลายตามแต่วัสดุที่เลือกมาสร้างรอยประทับ แต่ด้วยตัวของดินเองก็มีความหมายแทนความเป็นธรรมชาติ ดังที่ วิโชค มุกดามณี กล่าวว่า

> ...สื่อวัสดุมีหลากหลาย เชือก หวาย อลูมิเนียม เป็นรูปทรงของเครื่องจักรกับธรรมชาติ ส่วนรูปทรงก็ต้องการใช้รูปทรงที่มีความเคลื่อนไหว โดยใช้แทนด้วยตัวหวาย สีเน้นสีวิทยาศาสตร์แทนสิ่งที่เข้ามาใหม่ วัสดุที่เอามาใช้เอามาจากหลายที่ คือ ตอนนั้นเราทำโลหะเป็นแผ่นๆ ชิ้นนี้มันก็เลยมีของโลหะเยอะแยะ มีทั้งที่ไปซื้อมา ที่เขาขายทิ้ง เอามาใช้ใหม่ประกอบใหม่ มันก็เป็นพื้นผิวทำให้เห็นความระยิบระยับของความเป็นสิ่งแวดล้อม ส่วนตัวหวายมันทำให้เกิดรูปทรงของสิ่งมีชีวิต แล้วเราเอาเชือกมัดเข้าไป คือ เพื่อช่วยเพิ่มขนาดให้มีความหนา ลีลา มีความเคลื่อนไหว...บางทีเส้นหวายมันดูเล็กไม่ค่อยเข้ากับรูปทรงส่วนอื่นๆ พอนำมาพันเข้ากับเชือกสี ดำ ขาว แดง ฟ้า สด ก็ทำให้มันเข้ากับทุกอย่าง ... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

หวาย ผ้า ดินเผาที่มีรอยประทับของวัสดุต่าง ๆ เชือก ดินแดงขี้เถ้าผสมกาว การจับยึดวัตถุด้วยเรซิ่นและน๊อต การใช้วัสดุเหล็ก โลหะ ทองเหลือง ทองแดง อะลูมิเนียม พลาสติก สีและสีเรืองแสง

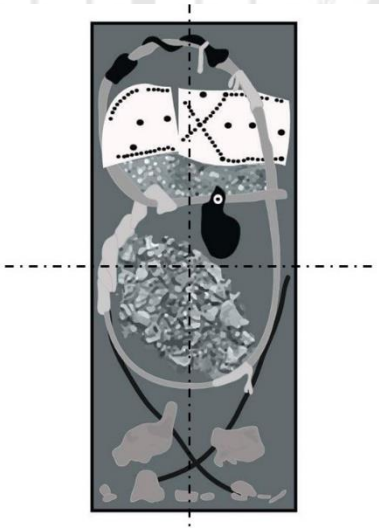
ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

วิโชค มุกดามณี วาดภาพแบบร่างคร่าว ๆ เพื่อหากลุ่มก้อนการวางตำแหน่ง และการวางน้ำหนักของรูปทรงให้มีความสมดุลกันระหว่างด้านซ้าย-ขวา และเมื่อเริ่มลงมือปฏิบัติงานจริง ศิลปินก็มักใช้ความชำนาญ การตัดสินใจในห้วงขณะปัจจุบันเพื่อจัดวางองค์ประกอบย่อยต่าง ๆ วิโชค มุกดามณี กล่าวว่า “...พอเรามองพื้นที่เราก็เห็นจังหวะของเส้นที่จะทำให้เกิดฟอร์มว่าควรจะเป็นอย่างไร...ให้มีจังหวะรับกัน ภาพแบบร่างที่วาดด้วยดินสอจะแสดงการวางโครงสร้างของภาพแบบรวม ๆ...มีการเรียงลำดับด้วยการใส่หวายก่อนเพื่อให้เป็นรูปทรงที่กำหนดโครงสร้างของงานทั้งหมด...ความหนาแน่นและความเบาบางของกลุ่มวัสดุ สี ขนาดและระดับค่าน้ำหนักจะมีการปล่อยจังหวะแบบจิตรกร...” (วิโชค มุกดามณี, 2561)

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) มีการใช้วัสดุและวิธีการหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งวัสดุและกระบวนการที่สร้างสรรค์จะค่อนข้างแตกต่างไปจากงานชิ้นอื่นๆ คือมีการใช้ดินเผา ซึ่ง วิโชค มุกดามณี ให้สัมภาษณ์ว่า

> ...การใช้วัสดุธรรมชาติบางอย่างอาจไม่สามารถอยู่ในสภาพที่คงทน เช่น การใช้ใบไม้จริง แม้จะใช้เรซิ่นเป็นตัวเคลือบตัวใบไม้ก็จะมีการเปลี่ยนสีและเปลี่ยนรูป ดังนั้นการประทับร่องรอยจากใบไม้ลงในดินจะช่วยคงสภาพของรูปทรงและพื้นผิวของวัสดุไว้ในผิวดินได้ หรือ การประทับรอยจากวัสดุโลหะเครื่องจักร เฟือง ลงไปในผิวดินก็จะทำให้มีความหมายที่ส่งสะท้อนระหว่างธรรมชาติและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม...สำหรับการทำงานกับดินเผาจะมีหลายขั้นตอน ตั้งแต่การเตรียมเนื้อดินไปจนถึงการเผา...ดินพวกนี้เหมือนซากฟอสซิล คือ ดินพวกนี้มันไม่ได้เคลือบ ใช้อุณหภูมิในการเผาถึง 1200 องศา เนื้อดินมีความแกร่งแข็งแรงมาก ทน ดินที่นำมาเผาต้องไม่มีอากาศไม่งั้นจะแตก ขั้นตอนในการเตรียมดินเพื่อการทำงานจึงใช้ระยะเวลานาน และมีความเสี่ยงว่าดินที่เผาออกมาแล้วอาจอยู่ในสภาพสมบูรณ์หรือแตกหัก… (วิโชค มุกดามณี, 2561)



ภาพประกอบ 124 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) ของ วิโชค มุกดามณี

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบันที่เทคโนโลยีและความเจริญทางอุตสาหกรรมเข้ามาแทนที่การใช้ชีวิตแบบดั้งเดิม 2) การส่งสัญญาณเตือนให้ผู้คนตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ 3) การเลือกใช้วัสดุหลากประเภทที่สามารถแทนค่าความเป็นธรรมชาติและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอุตสาหกรรม และการใช้วัสดุดินเผาเพื่อนำมาใช้ในการประทับร่องรอยต่าง ๆ

3.3.3.3 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536

เทคนิค สื่อประสม ขนาด 200 x 350 ซม.

ภาพประกอบ 125 ผลงานสัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536

ที่มา: Art Gallery of New South Wales (1994) THAI - AUSTRALIAN CULTURAL SPACE p.48

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536 มีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานต่อเนื่องกับผลงานในกลุ่มชุด สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) ในแง่ที่ว่า ศิลปินยังคงสนใจนำเอาเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ วิโชค มุกดามณี ให้สัมภาษณ์ว่า

...การสร้างสรรค์รูปทรงในงานกลุ่มนี้มีที่มาจากรูปทรงผลไม้ ชมพู่ ผลไม้กลมๆ เรียวๆ เราคัดฟอร์มเป็นรูปผลไม้สามฟอร์มมาอยู่ด้วยกันแล้วใช้กิ่งไม้ยึดมัน เหมือนกับผลไม้ เป็น

> ก้าน คิดสร้างฟอร์มขึ้นมา มันใกล้ความจริงที่เหมือนผลไม้...ไอเดียที่เกี่ยวกับผลไม้ มันคือธรรมชาติ ธรรมชาติก็เหมือนกับพืช แทนสัญลักษณ์เป็นความหมายแทนธรรมชาติ แล้วมีวัสดุสิ่งของแทนสื่อสมัยใหม่ ในโลกสมัยใหม่เข้าไปเกี่ยวข้อง ในนี้มีสร้อยเยอะเลย เป็นสร้อยที่มาขายแถวท่าช้าง แถวมหาวิทยาลัยศิลปากร มีเศษโลหะซึ่งเป็นสิ่งเหลือใช้จากอุตสาหกรรม เอามาใช้ในงานนี้แล้วพื้นผิวของดินกับโลหะมีความขับเน้นกัน... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

การสร้างสรรค์งาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536 ศิลปินต้องการใช้รูปทรงของพืชพรรณสามรูปทรงวางร้อยเรียงต่อกันให้เป็นงานเพียงชิ้นเดียว โดยมีการวางจังหวะและลีลาของรูปทรงทั้งสามให้มีความแตกต่างกัน มีการไล่ลำดับสูงต่ำ การวางตำแหน่งและขนาดของรูปทรงให้จุดสนใจของภาพอยู่ตรงกลาง

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

วิโชค มุกดามณี ยังคงให้ความสนใจในประเด็นเกี่ยวกับความเจริญทางอุตสาหกรรมที่เข้ามาคุกคามและกลายเป็นสิ่งแปลกปลอมเข้ามาทำลายธรรมชาติทำให้เกิดมลภาวะทางดิน น้ำและอากาศ ในผลงานชุดนี้เน้นเรื่องที่เกิดขึ้นกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อมโดยศิลปินให้สัมภาษณ์ว่า

> ....ในงานชุดนี้ซึ่งมีรูปทรงสามชิ้นย่อยประกอบกันเป็นงาน 1 ชิ้น ได้แรงบันดาลใจจากพืชพรรณต่างๆ แต่เมื่อทำไปแล้วกลับไม่ค่อยพอใจกับผลที่ได้รับเท่าไร เนื่องจากรูปทรงที่อิงอยู่กับความเหมือนจริงในรูปลักษณ์ของผลไม้มากเกินไป อาจไม่สามารถดึงความสนใจของคนดูไปสู่ประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นในพืช ทำงานชุดนี้แล้ว ก็ทำอีกชุดที่เป็นพริกแล้วก็ไม่ได้ทำงานในลักษณะนี้ต่อ... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

คุณด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

การสร้างสรรค์ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536 เป็นการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมโดยใช้วัสดุทั้งที่มีที่มาจากธรรมชาติ อาทิ ดินแดง ดินขาว และขี้เถ้า ผสมผสานกับวัสดุสร้างสรรค์จากสังคมปัจจุบัน อาทิ เชือก ผ้า สร้อยโลหะ และน๊อต ผลที่เกิดขึ้นคือ การผสมผสานกันอย่างกลมกลืนระหว่างวัตถุตามธรรมชาติและวัตถุที่

สร้างขึ้นใหม่ ภายใต้รูปทรงที่รับแรงบันดาลใจจากพืชพรรณต่างๆ ที่มีปรากฏอยู่ในธรรมชาติ โดยศิลปินได้ให้สัมภาษณ์ว่า

> ...ผลจากการใช้พื้นผิวและสีจากดิน ทำให้ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะที่แตกต่าง ดินมีขนาดเป็นก้อนใหญ่มีทั้งดินแดงและขี้เถ้าดำผสมลงไป...ตอนนั้นคิดเกี่ยวกับผลทางความงามที่ได้จากการเห็นวัสดุและพื้นผิวของวัสดุ คือมันสื่อความหมายในเรื่องของธรรมชาติกับวัตถุ ...ดินให้ความรู้สึกอบอุ่น ถ้าเป็นโลหะมันให้ความรู้สึกเย็น ก็เลยเอาสองอย่างนี้มาใช้ร่วมกัน ถ้าเอาดินอย่างเดียวมันดูแห้ง วัตถุมันดูแข็ง ดินมันดูมีชีวิต ก็เลยเอามาเกี่ยวข้องกัน ดินมีชีวิตพื้นผิวมันสวย แต่พอเอาวัตถุใส่เข้าไปโลหะอยู่ในดินมันก็เปลี่ยนไป เหตุผลนี่มาจากเราใช้สิ่งของที่เป็นอลูมิเนียมแล้วเราก็ควรจะใช้สิ่งของที่มันตรงกันข้ามร่วมกัน ดินเอามาจากเมืองกาญจนบุรี เพราะมีสีแดง เมื่อก่อนเราไปที่นั่นสมัยเรียน...เราจะเห็นว่า ดินที่นั่นมีความพิเศษ สด ดินออกสีแดง เคยไปดูหลายที่ ดินที่นี่มีสีแดงสุด อีกเหตุผลหนึ่งที่เลือกทั้งสองอย่างมาประกอบกันคือ หากใช้อลูมิเนียมเพียงอย่างเดียวมันไม่สามารถเกาะตัวอยู่บนระนาบผิวผ้า แต่ถ้าเราใช้ดินลงก่อนทำให้พื้นผิวมีความหยาบก่อน หลังจากนั้นใส่วัสดุอะไรปะเพิ่มลงไปมันก็ติด แต่จริงๆ แล้วผมเน้นเหตุผลในเรื่องของการสื่อความหมายมากว่า... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

แผ่นไม้ ผ้า เชือก กิ่งไม้ ดินหลากสีและเศษโลหะ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

การวางโครงสร้างหลักในการสร้างสรรค์ชิ้นงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536 ใช้หลักการสองอย่างด้วยกัน คือ หลักของความสมดุลแบบกึ่งสมมาตร และหลักการซ้ำ ดังคำให้สัมภาษณ์ของ วิโชค มุกดามณี ดังนี้

> ...การวางโครงสร้างหลักๆ ในชิ้นงาน คือ การมองภาพรวมทั้งหมดของชิ้นงานก่อนว่าชิ้นงานนี้ควรจะประกอบขึ้นจากสามรูปทรงย่อยด้วยกันสามรูป แล้ววางโครงสร้างให้รูปทรงตรงกลางเป็นรูปทรงหลัก และใช้รูปทรงย่อยประกอบขนาบไว้ทั้งสองข้าง โดยกำหนดว่า รูปทรงทั้งสามควรเป็นรูปทรงที่มีความแตกต่างกัน โดยอาจค่อยๆ มีความผันแปรแตกต่างกันในการวางตำแหน่งโค้งเข้า-ออกของเส้นรอบนอกรูปทรง ผลงานชิ้นนี้ดูเหมือนว่าน้ำหนักสมดุลสองข้างเท่ากัน แต่จริงๆ แล้วตัวศิลปินเอง ไม่ได้คิดว่าต้องสมมาตร แต่คิดว่า ควรจะมีรูปทรงสามฟอร์ม ตรงกลางน่าจะเป็นฟอร์มหลัก ฟอร์มข้างๆ เบาหน่อย แต่ไม่ให้รูปทรงเหมือนกัน ให้มันดูเปลี่ยนไปบ้าง ก็จะดูดีขึ้นเหมือนกับการซ้ำกัน แต่ซ้ำแบบมีลีลาหน่อย คือ คิดเป็นกลุ่ม... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

วิโชค มุกดามณี ใช้วิธีการหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536 โดยมีการใช้แผ่นไม้อัดในการสร้างรูปทรง แล้วนำผ้าหุ้มแผ่นไม้ จากนั้นจึงใช้เชือกรัดพาดไปพาดมา ทำพื้นผิวด้วยสีดินจากธรรมชาติ ผสมผสานกับการใช้พื้นผิวจากวัสดุโลหะ ศิลปินใช้เส้นเชือกเข้าไปช่วยประสานวัสดุทั้งหมดให้อยู่ร่วมกัน โดยศิลปินให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมดังนี้

> ...เมื่อนำเชือกเข้ามาใช้ในผลงานก็รู้สึกว่ายังไม่พอ จึงใช้ดินแดง ดินขาวดินขี้เถ้าแบบละเอียดที่ได้จากร้านขายต้นไม้โปะระบายเพิ่มลงไป ใช้โลหะจำพวก สร้อยและน็อตให้ห้อยระโยงระยางเต็มไปหมด ซึ่งช่วยเพิ่มเรื่องราวเกี่ยวกับสื่อสมัยใหม่เข้าไปด้วย มีขี้เถ้าสีดำที่เอาไว้ใส่ต้นไม้ เป็นขี้เถ้าแบบละเอียดและแบบหยาบมาผสมกาว... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

กล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การสื่อความหมายเรื่องความเจริญทางอุตสาหกรรมที่เข้ามาคุกคามและกลายเป็นสิ่งแปลกปลอมเข้ามาทำลายธรรมชาติ ทำให้เกิดมลภาวะทางดิน น้ำและอากาศ 2) โดยใช้หลักการคู่ตรงข้ามในการเลือกใช้วัสดุ อาทิ การใช้วัสดุดิน เชือก ไม้ และการใช้รูปทรงของผลไม้เป็นสัญลักษณ์แทนพืช แทนธรรมชาติ และใช้วัสดุโลหะแทนความเป็นอุตสหกรรม 3) การแสดงผลทางความงามจากวัสดุและพื้นผิวของวัสดุ โดยเฉพาะจากวัสดุที่ให้ผลด้านตรงกันข้ามทางความรู้สึก เช่น ความอบอุ่นของดินและความเย็นของโลหะ 4) การสร้างสรรค์กรอบภาพของรูปทรงให้เป็นรูปทรงอิสระ

3.3.3.4 ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข ปี พ.ศ. 2538 (Spring at North's Rain Forest B, 1995)

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด ขนาด 120 x 120 ซม.

ภาพประกอบ 126 ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข ปี พ.ศ. 2538

ที่มา: วิโชค มุกดามณี (2539) จักรวาล : ชีวิต : วิทยาศาสตร์ หน้า 22

1) แรงบันดาลใจ แนวคิดและกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

แรงบันดาลใจจากเรื่อง ป่าต้นน้ำ (วิโชค มุกดามณี, 2547) มีที่มาจากการที่ศิลปินได้ไปลงพื้นที่สำรวจเรื่องป่าต้นน้ำในภาคเหนือเมื่อช่วงเดือนพฤษภาคม ปี พ.ศ. 2538 ที่อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ซึ่งเป็นพื้นที่ยอดดอยสูง และได้รับรู้เรื่องราวต่างๆ เกี่ยวกับป่า น้ำ และการใช้ชีวิตของชาวบ้านในย่านชุมชนพื้นที่ป่า กิจกรรมดังกล่าวเป็นโครงการที่ได้รับความร่วมมือกันระหว่างศิลปินกับองค์กรพัฒนาภาคเหนือ และองค์กรคนรักป่า

จากการลงพื้นที่ดังกล่าว ศิลปินได้รับทราบข้อมูลเกี่ยวกับความเสื่อมโทรมของทรัพยากรธรรมชาติและการสูญเสียพื้นที่ป่าในภาคเหนือ ซึ่งจากช่วงปี พ.ศ. 2508-2535 พื้นที่ป่าภาคเหนือตอนบนลดลงจากราว 54 ล้านไร่สู่ 38 ล้านไร่ ซึ่งนับเป็นปริมาณสูญเสีย

พื้นที่ป่าในจำนวนมหาศาลในเวลาอันรวดเร็ว การสูญเสียดังกล่าวเป็นผลจากการตัดไม้ทำลายป่าทั้งในรูปแบบสัมปทานและการลักลอบตัดไม้

การรับทราบข้อมูลและการลงสำรวจพื้นที่ด้วยตนเองได้ส่งผลกระทบต่อความคิดและความรู้สึกของศิลปิน ในแง่ของการตระหนักถึงความสำคัญของผืนป่าในฐานะของแหล่งกำเนิดทรัพยากรทางธรรมชาติ แหล่งน้ำ แหล่งอาหาร แหล่งยารักษาโรค และแหล่งพักพิงสำหรับหลากชีวิต ศิลปินจึงได้นำประสบการณ์จากการสำรวจมาถ่ายทอดเป็นงานศิลปะในรูปแบบจิตรกรรมและงานศิลปะแบบจัดวางเพื่อสื่อสารเรื่องราวของการสูญเสียแหล่งทรัพยากรธรรมชาติอันสำคัญในบริเวณพื้นที่ป่าทางภาคเหนือของไทย โดยมีการแสดงออกตามทัศนะและความถนัดของศิลปินตามเรื่องที่กำหนดขึ้น อาทิ เรื่องราวของสิ่งแวดล้อมเกี่ยวกับป่า เรื่องราวของเกษตรกร เรื่องของป่าไม้กับมนุษย์ เรื่องอากาศที่ให้ชีวิตแก่เรา รวมไปถึงทัศนะที่เห็นจากความเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมและการดำเนินชีวิตของสังคมไทย และในผลงานหนึ่งตามกลุ่มชุดความคิดนี้ คือ ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข (2538)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข (2538) สะท้อนให้เห็นถึงกระแสการพัฒนาที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมและธรรมชาติ ความสูญเสียด้านทรัพยากรสำคัญทั้งป่าไม้ พืชพรรณ น้ำ ดินและแหล่งเพาะปลูกอันเป็นต้นกำเนิดหล่อเลี้ยงชีวิตทั้งสัตว์และมนุษย์ รวมไปถึงการเปลี่ยนแปลงไปของการดำเนินชีวิตในวัฒนธรรมชุมชน การสร้างสรรค์ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข (2538) จึงเกิดขึ้นเพื่อการสร้างความตระหนักรู้ในกลุ่มชุมชน สังคมทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับชาติ อันนำมาสู่ความเข้าใจในการร่วมมือกันระหว่างภาคชุมชน เอกชน และรัฐในการสนับสนุนดูแลและรักษาพื้นที่ป่าของทุกคนต่อไป

คุณด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

การสร้างสรรค์งาน ในกลุ่มชุด ป่าต้นน้ำ มีการแสดงออกด้วยเทคนิคทางจิตรกรรมอยู่ 3 ลักษณะคือ “1) การใช้โครงสร้างของเฟรมไม้มาประกอบให้เกิดความลึกตื้นแล้วประกอบรูปทรง ดินผสมกาวแล้วระบายสี 2) ใช้กรอบเฟรมมาวาดระบายสีแล้วประกอบรูปทรงต่าง ๆ ลงไป 3) ใช้กรอบเฟรมที่มีลวดลายไม้และมีขนาดของพื้นที่แตกต่างกันมาประกอบกันเป็นภาพแล้วปะปิดวัสดุและระบายสี” (วิโชค มุกดามณี, 2547) ซึ่งวัสดุที่ใช้ในการประกอบกันลงไปในผลงานมีวัสดุจากธรรมชาติและวัสดุอตุสาหกรรม วัสดุจากธรรมชาติ อาทิ การใช้ดินในการระบายให้เกิดสี การใช้ดินเผาสร้างรูปทรงธรรมชาติลักษณะคล้ายพืช ดอกไม้ หรือรูปทรงคล้ายสิ่งมีชีวิตและการใช้วัสดุอุตสาหกรรม อาทิ การใช้วัสดุอลูมิเนียมและวัสดุพบพานในการปะปิด

วิโชค มุกดามณี ใช้ดินแดงผสมกาวระบายรองพื้นในส่วนที่ต้องการแสดงความเป็นธรรมชาติ เครื่องปั้นดินผาไฟต่ำ (terra-cotta) ทำเป็นรูปทรงคล้ายพืช ดอกไม้ หรือรูปทรงมีชีวิตประกอบกันในพื้นที่ว่างของภาพ ซึ่งศิลปินมีความจงใจให้วัสดุจากอุตสาหกรรมสะท้อนความรู้สึกเป็นวัตถุไร้ชีวิต ขัดแย้งกับความรู้สึกที่ได้รับจากวัสดุจากธรรมชาติ

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

กรอบเฟรมลายไม้ ดิน ดินเผา อลูมิเนียม ทองแดง ตะกั่ว กระจก สีอะคริลิค สีกากเพชร และวัสดุปะปิด

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข (2538) เป็นผลงานสร้างสรรค์จากวัสดุหลากหลาย ได้รับการจัดองค์ประกอบให้อยู่ภายใต้ความสมดุลแบบสมมาตรและหลักการซ้ำโดยโครงสร้างใหญ่ของภาพเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสและมีการแบ่งพื้นที่ว่างภายในเป็นสองส่วนใหญ่ด้วยกัน และพื้นที่ด้านบนแบ่งแยกย่อยออกเป็นสองส่วนเท่า ๆ กันอีกครั้งหนึ่ง

ภาพในแต่ละช่องของรูปสี่เหลี่ยมจะมีการลงสีจากดินแดงซึ่งแทนความเป็นธรรมชาติ และสีฟ้าจากกากเพชรมีความหมายแทนท้องฟ้าหรือน้ำ ระบายด้วยสีที่มีความเป็นวิทยาศาสตร์ เป็นการพัฒนาด้านเทคโนโลยีที่คุกคาม โดยการกินพื้นที่ของสีฟ้าและสีแดงของภาพแต่ละช่องมีความมากน้อยแตกต่างกันออกไปให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงการกำลังคืบคลานเข้ามาทำให้พื้นที่ของสีดินแดงมีขนาดเล็กลงเรื่อย ๆ

วัสดุปะปิดภายในภาพทำมาจากดินเผา ต่างมีรูปทรงแบบอิสระและรูปทรงธรรมชาติ ได้รับการจัดวางให้มีความสัมพันธ์กันในแบบสมดุลซ้ายขวา และบน

ล่าง การจัดวางวัสดุปะปิดที่ปะทะกับภาพพื้นหลังเป็นสีในลักษณะของการระบายเป็นระนาบทำให้เกิดภาพแบบทิวทัศน์ในมุมมองที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละภาพ เริ่มจากภาพในช่องสี่เหลี่ยมมุมบนด้านซ้ายเป็นภาพทิวทัศน์ที่มองจากด้านบน ถัดมาทางด้านขวาเป็นภาพทิวทัศน์แบบมองไกลออกไปในระดับสายตา และภาพในช่องสี่เหลี่ยมที่อยู่ด้านล่าง มีลักษณะของมุมมองทั้งสองอย่างผสานร่วมกัน

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข มีการใช้วัสดุหลากหลาย โดยมีการบูรณาการร่วมกัน ดังนี้ การใช้วัสดุดินเผาไฟต่ำเป็นวัสดุปะปิด การใช้วัสดุพบพานปะปิด มีการวาดภาพด้วยสีอะคริลิค เกรยอง สีจากดินและสีกากเพชร ลงบนผืนผ้าใบ

กล่าวได้ว่าศิลปินมีแนวคิด 1) สื่อสารเรื่องราวของการสูญเสียแหล่งทรัพยากรธรรมชาติอันสำคัญในบริเวณพื้นที่ป่าทางภาคเหนือของไทย ซึ่งเกิดจากกระแสการพัฒนาที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมและธรรมชาติ 2) ศิลปินมีแนวคิดในการเลือกใช้วัสดุซึ่งมีการสื่อความหมายในด้านตรงข้ามกัน เช่น ใช้ดินแดง และเครื่องปั้นดินเผาแสดงแทนความเป็นธรรมชาติ และใช้วัสดุอุตสาหกรรมแสดงแทนเทคโนโลยีที่คุกคาม 3) การออกแบบพื้นที่และการจัดวางองค์ประกอบของรูปทรงต่างๆ ในแต่ละช่องมีการสร้างมุมมองหลากหลายแบบ มีทั้งแบบที่มองจากท้องฟ้าลงมายังเพื้นดิน มองจากระยะไกล และมีการประสานมุมมองทั้งสองแบบไว้ในภาพเดียวกัน ทั้งนี้เพื่อนำเสนอมุมมองของศิลปินในเชิงสำรวจ

3.3.3.5 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2 Signal in the Environment 2008/2

เทคนิค สื่อประสม ขนาด 220 x 165 ซม.

ภาพประกอบ 127 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ (2559) นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป ประจำปี พ.ศ. 2559 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี หน้า 35

1) แรงบันดาลใจ แนวคิดและกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2 สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2551 แต่นำมาจัดแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2559 แรงบันดาลใจจากการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวเกิดขึ้นจากการได้เห็นวัตถุสิ่งของเหลือใช้ซึ่งถูกทิ้งไว้ต่างวาระ ต่างเวลา บ้างเป็นชิ้นส่วนผลการทดลองของศิลปินเอง หรือของผู้อื่น บ้างเป็นเศษวัสดุจากธรรมชาติ นำมาประกอบกันเพื่อสร้างเรื่องราวใหม่ที่มีความเกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม

ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2 สร้างสรรค์ขึ้นจากการนำวัสดุสำเร็จรูปที่พบเจอนำมาประกอบกัน ดังนั้นที่มาของวัตถุและการพบเจอวัตถุจึงเป็นเรื่องของความบังเอิญ สำหรับรูปทรงของวัตถุ และเนื้อหาของวัตถุก็เป็นสิ่งที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการควบคุม

ของศิลปิน หากแต่สิ่งที่พบเจอเหล่านั้นได้กลายมาเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์ โดยศิลปินให้สัมภาษณ์ว่า

> เนื้อหาคือเรื่องของสิ่งของเหลือใช้ที่ถูกทิ้งแล้ว เป็นของที่เก็บมาจากคณะจิตรกรรมฯ รูปทรงคนที่เป็นแผ่นๆ เป็นงานของนักศึกษาที่ทำแล้วโยนทิ้งไว้...บางส่วนก็เป็นงานของเราที่ทำทิ้ง (ตัวสีน้ำเงิน) รูปทรงอะไรบางอย่างที่เขาตัดทิ้งไว้ เรานำเอามาใช้ใหม่ เอามาประกอบร่วมไว้ในโครงสร้างเดียวกัน ใช้เชือกยึดบ้าง น็อตยึดบ้าง...มันกลายเป็นว่า วัสดุเหลือใช้ที่ไร้ประโยชน์ แต่พอนำมารวมกันมันกลับให้ภาพที่เหมือนคน เหมือนต้นไม้...ทั้งๆ ที่ก็ไม่ได้วางแผนไว้ก่อนล่วงหน้า บางทีการได้เห็นวัสดุเหล่านี้ก็สามารถทำให้เกิดไอเดียในการทำงานขึ้นมาได้ วัสดุต่างๆ มีน้ำหนักค่อนข้างมากจึงได้ใช้กิ่งไม้ซึ่งเก็บมาจากสวนนำมาลอกเปลือกออก...โดยรวมแล้ววัสดุมีพื้นผิวสวยมาก...ให้สิ่งของมันนำเราไปให้เกิดจินตนาการ สามารถสร้างสรรค์รูปทรงต่างๆ ออกมาได้อย่างไม่รู้ตัว... (วิโชค มุกดามณี, 2547)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา

เนื้อหาที่สื่อสารผ่านผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/ 2 มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องของสิ่งแวดล้อม ธรรมชาติและมนุษย์ สื่อสารผ่านรูปทรงของชิ้นงานซึ่งมีรูปทรงคล้ายต้นไม้ ตั้งตรงอยู่ได้ด้วยความสมดุล รูปทรงอื่นๆ ที่ประกอบกันขึ้นมาบนแผ่นระนาบมีลักษณะเป็นพื้นผิวขรุขระในลักษณะต่างๆ ให้ความรู้สึกถึงพื้นผิวในธรรมชาติซึ่งมีความผันแปรไม่แน่นอน นอกจากนี้มีรูปทรงมนุษย์สีสันสดใสแทรกเรื่องราวของคนในสังคม กรอบไม้ต่างๆ ซึ่งสื่อความหมายของความเป็นภาพ บ่งบอกความเป็นพื้นที่ของผลงานศิลปะ

คุณด้านสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

วิโชค มุกดามณี กล่าวว่า ตัววัสดุช่วยให้ศิลปินเกิดความคิดในการสร้างสรรค์ สิ่งของวัตถุเหลือใช้ที่มาจากหลากหลายเวลาและพื้นที่ล้วนเกิดขึ้นจากวัตถุประสงค์ แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ของผู้สร้างแต่ละคนที่แตกต่างกัน ความน่าสนใจของการทำงานชิ้นนี้ คือ ความแตกต่างหลากหลายของวัสดุแต่ละชิ้นซึ่งมีเอกลักษณ์สร้างสรรค์เฉพาะในตัวมันเองและการนำความแตกต่างหลากหลายมาผสมผสานกันให้เกิดเป็นเรื่องราวใหม่ โดยการผสมผสานนั้นอาจเป็นการทิ้งช่องว่างหรือพื้นที่ของจินตนาการไว้ให้กับผู้ชม ในการประสานประสบการณ์ต่างๆ เข้าด้วยกัน ศิลปินให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า “...สิ่งของที่หลากหลายมา

จากหลากไอเดียและจากวิธีคิด คนที่คิดทำรูปทรงชิ้นนี้ก็คิดถึงรูปร่างมนุษย์ แต่มันขาดรุ่งริ่ง ยังใช้ไม่ได้...ส่วนอันนี้คนต้องการทำเรื่องพื้นผิว เราเอาสิ่งของซึ่งมีที่มาต่างกัน มาประสานกันเองได้เป็นเรื่องใหม่ขึ้นมาได้ สำหรับสีที่ใช้ในงานชิ้นนี้ก็จะเป็นสีเดิมของวัสดุซึ่งเป็นสีเคมี ดูอันตราย...มีการระบายทับสีดินลงไปบ้าง เช่นสีดินระบายลงไปตรงกิ่งไม้..." (วิโชค มุกดามณี, 2561)

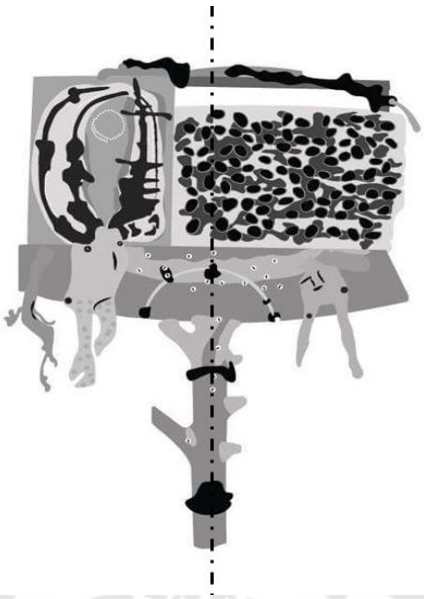
3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

วัสดุพบพาน กิ่งไม้ เชือก น๊อต สี และสีดินจากธรรมชาติ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

การวางโครงสร้างของผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/ 2 ศิลปินคำนึงถึงเรื่องความสมดุลของน้ำหนักที่เป็นจริงของชิ้นงาน ดังนั้นในการวางโครงสร้างภาพรวมจึงต้องการให้ตัวงานตั้งอยู่ได้ โดยการถ่วงน้ำหนักให้สองข้างซ้ายขวามีความเท่าเทียมกัน และความต้องการในเรื่องของการสร้างความดุลแบบสมมาตรนี้ได้ส่งสะท้อนสู่การสร้างสรรค์ทางภาพซึ่งโดยรวมแล้วก็มีความเท่าเทียมกันทั้งสองข้าง ซึ่งศิลปินให้สัมภาษณ์ว่าเป็นคุณลักษณะที่เกิดขึ้นมาเองตามธรรมชาติ "...เป็นลักษณะการสมดุลแบบสมมาตร เป็นรูปแบบที่ไม่หวือหวา รูปทรงไม่ฉวัดเฉวียน ไม่ค่อยเคลื่อนไหวมาก แต่เคลื่อนไหวอยู่ในตัว หลักความสมดุลทำให้มันอยู่ได้ มันต้องวางอย่างนี้ ผมมองแค่ว่าจะหาจังหวะให้ของมันอยู่ร่วมกันให้ได้..." (วิโชค มุกดามณี, 2561)



ภาพประกอบ 128 แสดงรูปทรง โครงสร้างและรายละเอียดโครงเส้น
ในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2551/2) ของ วิโชค มุกดามณี
ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/ 2 ประกอบขึ้นจากการใช้วิธีการหลากหลาย โดย วิโชค มุกดามณี ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ดังนี้

...ใช้วิธีการหารูปทรงที่มีความหลากหลายแล้วนำรูปทรงต่างๆ มาประกอบเข้าด้วยกันตามวิธีที่เราถนัด ด้วยการยึดน๊อต มัดด้วยเชือก เชื่อมมันให้อยู่ร่วมกัน งานจะมีลักษณะของการเจาะ ยึด มัด เป็นวิธีการทำงานที่เก็บลักษณะของการทำด้วยมือ เป็นวิธีการประกอบกันแบบไม่ซับซ้อน คล้ายคลึงกับการสร้างสรรค์งานในระยะแรกๆ ที่มีการเจาะด้วยตุ๊ดตู่ บางพื้นที่จึงขาดแหว่งไปบ้าง แล้วก็ใช้เชือกร้อยรัดเข้าไป...เป็นวิธีการแบบเรียบง่ายแบบที่มนุษย์ยังไม่มีเครื่องมือซับซ้อน...วิธีการประกอบวัสดุในงานนามธรรมชิ้นอื่นๆ ของอาจารย์ก็จะดูไม่ซับซ้อนเหมือนกัน มีอารมณ์ความรู้สึกแบบมือทำอยู่มาก...อาจารย์มณเฑียร บุญมา เคยกล่าวไว้เหมือนกันว่า มันมีความเป็น พรีมีทีฟ (Primitive) ...จังหวะมันไปเอง มันเคลื่อนไปเอง เขียนวงกลม เรารู้สึกถนัด เรารู้ว่ารูปทรงมันต้องบิดหน่อย เรารู้จังหวะ...ทุกอย่างเป็นไปเอง...โดยส่วนตัวแล้วไม่ได้มีความสนใจเฉพาะในงานศิลปะ

> โบราณ แต่ทุกอย่างอาจเกิดขึ้นจากเราเลือกใช้วิธีเดิม ๆ เช่น การใช้สเปรย์หรือมีดในการขีดเส้น ซึ่งอาจทำให้รู้สึกถึงศิลปะแบบเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ที่มีการแสดงออกแบบบริสุทธิ์ฉับพลัน... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) ประเด็นการสร้างสรรค์งานเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ธรรมชาติและมนุษย์ 2) การทำงานกับความบังเอิญ ด้วยวิธีการทำงานกับวัสดุพบพาน ต่างวาระ ต่างเวลาและสถานที่ 3) ลักษณะของการประกอบวัตถุต่างๆ เข้าด้วยกัน เป็นงานแบบทำมือ ใช้เครื่องมือไม่ซับซ้อน ให้ความรู้สึกแบบเรียบง่าย ตรงไปตรงมา ให้ความรู้สึกเชื่อมโยงไปสู่ศิลปะที่มีการแสดงออกแบบเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (expressionism)

3.3.3.6 ผลงาน พืชพรรณ ปี พ.ศ. 2557 (ค.ศ. 2014) เทคนิค สื่อประสม ขนาด 150 x 170 ซม.

ภาพประกอบ 129 ผลงาน พืชพรรณ ปี พ.ศ. 2557

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ (2559) นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป ประจำปี พ.ศ. 2559 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี หน้า 57

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงาน พืชพรรณ ปี พ.ศ. 2557 เป็นผลงานที่เริ่มสร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2555 ซึ่งเป็นปีที่ วิโชค มุกดามณี ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ ต่อมาผลงานชิ้นดังกล่าวได้นำมาจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2559 โดย วิโชค มุกดามณี ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งาน พืชพรรณ ว่า

> ...เป็นการสร้างสรรค์งานที่ผมขึ้นเวทีที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เป็นกิจกรรมให้ศิลปินแห่งชาติ ฟังดนตรีแล้วสร้างสรรค์ศิลปะให้ห้วงขณะนั้น ผมทำงานจิตรกรรมบนผ้าใบผืนใหญ่เป็นรูปต้นไม้...ผมเขียนต้นไม้ เป็นต้นไม้ที่อาจจะมีโลหะอยู่ด้วย สิ่งของหลายอย่างประกอบกัน ทั้งดิน โลหะ ดินแดงแล้วก็สีกากเพชร สีวาวแสง มันทำให้ความรู้สึกมันมีหลายอารมณ์ แล้วผมก็มาทำงานชิ้นนี้ต่อที่บ้าน...สีโอ๊คน้ำตาลที่เราเห็นนี่คือสีดิน นี่ดินเมืองกาญจนบุรี แดงไม่ต้องผสมอย่างอื่นเลย ผสมกาว แล้วที่มันหลายมีระดับนี่คือมันมีรอยแปรง ดินนะมันแปลกเวลาเราผสมเขียนบนผ้าใบ เมื่อเราป้าย ถ้าเราจุ่มกาวเยอะ หรือบางทีเอาน้ำผสมมันจะใส มันจะมี มิติ เป็นรอยทับหนา แล้วตอนที่มันสดนี่อย่าไปทับปล่อยไป มีหนาบาง ลึกตื้นแบบเสร็จเลย พอแห้งสักพักอันไหนเราอยากเพิ่มก็ทาเพิ่ม ตอนขึ้นนี่สนุกเลย แล้วเราก็รู้สึกว่าเราได้อะไรสด ๆ โดยที่เราไม่ต้องระวังฝีแปรงมันมากเลยนะ เป็นดินนี่ก็สนุก ส่วนตรงนี้เป็นสีสะท้อนแสง เป็นแผ่นแปะลงไปเลย แล้วมีพื้นผิวอยู่สามอัน แล้วก็บริเวณพื้นผิวที่ดูเหมือนการขูดออกจะใช้เกรียงปาดแนบ ๆ กับผืนผ้าใบ ทำให้สีบางใส ตรงที่ไม่ได้ปาดก็จะหนา ตรงที่เป็นแผ่นๆ นี่คือ ระบายลงไปในไม้อัดเมโซไนท์แล้วปะปิดในเฟรมไปเลย จะคุมง่ายกว่าบนผ้าใบ ปะปิดแล้วก็ระบายต่อไปอีก สำหรับแผ่นอลูมิเนียมที่ปะปิดจะใช้กาวติด เจาะไม่ได้ ติดด้วยกาวอิพอกซี่... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพด้านเนื้อหา

การสร้างสรรค์ ผลงาน พืชพรรณ (2557) เป็นการสร้างสรรค์เพื่อสื่อสารเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อมซึ่งกำลังได้รับผลกระทบจากเทคโนโลยีและอุตสาหกรรมสมัยใหม่ ประเด็นดังกล่าวเป็นประเด็นที่ศิลปินให้ความสนใจอยู่ตลอดเวลา โดยศิลปินได้ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมเกี่ยวกับคุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา ดังนี้

> คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหา...การสร้างสรรค์งาน พืชพรรณ คิดถึงเรื่องพืชเพียงอย่างเดียว...เวลาเขียนรูปร่างใหม่มันขึ้นเป็นกิ่งไม้แล้วมันมีผลเป็นวงกลม รูปร่างมันเปลี่ยนไป มันเปลี่ยนลีลาไปจากเดิม หากเปรียบเทียบกับผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) ผลงาน พืชพรรณ จะให้ความรู้สึกของการขยับขยาย เติบโตและมีความอิสระมากกว่า รสชาติของผลงานก็ออกไปทางแนวจิตรกรรมมากกว่า แต่มีการผสมโลหะที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ให้โลหะอยู่ในฟอร์มของต้นไม้ โลหะแทนเทคโนโลยี ความเคลื่อนไหว (วิโชค มุกดามณี, 2561)

คุณค่าสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

ศิลปินได้ใช้วิธีการสร้างพื้นผิวและการผสมผสานวัสดุหลากหลายอย่างเข้าไปในงานผลงาน พืชพรรณ (2557) ไม่ว่าจะเป็นพื้นผิวซึ่งเกิดขึ้นจากการปาดเกรียงเพื่อควบคุม ความหนาบางของเนื้อสี การใช้สีและพื้นผิวของดินผสมกับกาวและน้ำให้ได้สัดส่วนตามต้องการเพื่อสร้างร่องรอยต่าง ๆ การทิ้งรอยฝีแปรง การเลือกใช้วัสดุอื่น ๆ ในการสร้างพื้นผิว เช่น แผ่นเมโซไนท์ แล้วนำมาปะปิดลงบนผืนผ้าใบ ซึ่งวัสดุจากธรรมชาติและวัสดุอุตสาหกรรมที่ศิลปินเลือกมาใช้นั้นเพื่อให้เกิดความขัดแย้งและการขับเน้นซึ่งกันและกัน อีกทั้งเพื่อให้วัสดุส่งสะท้อนถึงเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีได้

วิโชค มุกดามณี สร้างสรรค์ผลงาน พืชพรรณ (2557) โดยเลือกใช้รูปทรงของต้นไม้เพื่อให้สื่อสารถึงธรรมชาติ ความเจริญเติบโต ความงอกงามและการออกดอกผล ซึ่งในผลงานดังกล่าวมีการผสมวัสดุโลหะรูปทรงกลมเข้าไปในส่วนที่เป็นผลของต้นไม้ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการผสมผสานและความขัดแย้ง แสดงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมของยุคสมัยใหม่ที่ความเจริญต่าง ๆ ได้เข้ามาแทรกตัวแทนที่วิถีชีวิตแบบดั้งเดิม

การใช้สีในผลงาน พืชพรรณ (2557) มีโครงสีเป็นสีน้ำเงินให้ความรู้สึกถึงตอนกลางคืนและช่วยขับเน้นความแวววาวของแผ่นโลหะที่ปะปิดเข้าไป อีกทั้งศิลปินได้ใช้สีจากสีดินธรรมชาติ และสีสะท้อนแสงแบบวิทยาศาสตร์ผ่านฝีแปรงที่มีความเฉียบคม

3) หลักการทางศิลปะ

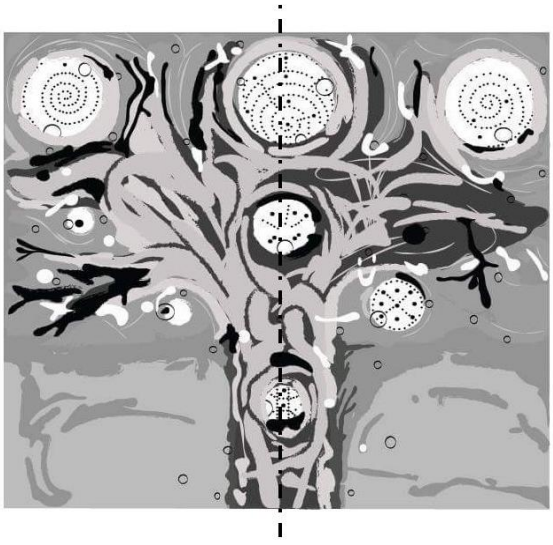
ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

สีอะคริลิก สีสะท้อนแสง ดิน และแผ่นเมโซไนท์ และแผ่นโลหะ

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

โครงสร้างในการจัดภาพผลงาน พืชพรรณ (2557) ใช้หลักการจัดภาพแบบความสมดุลแบบสมมาตร โดยมีรูปทรงสำคัญของภาพเป็นรูปทรงคล้ายต้นไม้ขนาดใหญ่วางอยู่ตรงกึ่งกลางของภาพ และมีรูปทรงคล้ายกิ่งก้านแผ่ขยายออกไปทางด้านซ้ายและขวา บริเวณฉากหลังของภาพแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยกันคือส่วนที่เป็นพื้นสีฟ้ากินบริเวณพื้นที่ไม่ถึงกึ่งหนึ่งของภาพ อีกส่วนหนึ่งเป็นส่วนที่เป็นสีน้ำตาลเหลืองซึ่งเกิดจากการระบายสีด้วยดิน กินเนื้อที่ประมาณ 2 ใน 3 ของฉากหลัง การแบ่งพื้นที่ให้มีส่วนของภาพด้านบนกินบริเวณพื้นที่มากกว่ารูปทรงด้านล่าง ทำให้รูปทรงของต้นไม้ซึ่งเป็นเรื่องราวหลักของภาพได้รับการขับเน้นมากยิ่งขึ้น

การจัดวางรูปทรงย่อยในผลงาน พืชพรรณ แสดงลักษณะของความสมดุลแบบสมมาตรเช่นเดียวกัน ตรงด้านบนของภาพศิลปินใช้โลหะรูปทรงกลมสามวงที่มีขนาดเท่า ๆ กัน จัดวางเรียงในตำแหน่งที่มีระยะห่างเท่าๆ กันให้เป็นองค์ประกอบในส่วนที่รองลงมา วงกลมขนาดลดหลั่นกันลงมาจำนวน 4 รูปทรงก็ได้รับการจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งที่มีความสมดุลแบบสมมาตรเช่นเดียวกัน ซึ่งการจัดวางในลักษณะของความสมดุลแบบสมมาตรนี้ให้ความรู้สึกถึงสภาวะการดำรงอยู่ และการเติบโต



ภาพประกอบ 130 ภาพลายเส้นทำขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ แสดงรูปทรง โครงสร้าง และรายละเอียดโครงเส้น ในผลงาน พืชพรรณ (2557) ของ วิโชค มุกดามณี

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ ผลงาน พืชพรรณ ใช้วิธีการหลากหลายในการสร้างสรรค์ โดยขั้นตอนแรกเป็นการสร้างสรรค์ผลงานสีอะคริลิกบนผืนผ้าใบ ใช้การปะปิดวัสดุประเภทอะลูมิเนียมซึ่งเป็นผลิตผลจากอุตสาหกรรมให้ความรู้สึกเป็นวัตถุไร้ชีวิต ใช้การระบายสี สีกากเพชร สีสะท้อนแสงลงบนเฟรมและวัสดุที่ปะปิด ใช้สีจากดินลงบริเวณพื้นในส่วนที่ต้องการแสดงความเป็นธรรมชาติ

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) ประเด็นการสร้างสรรค์งานเกี่ยวกับสภาวะของการดำรงอยู่ระหว่างธรรมชาติและสภาพแวดล้อมที่ได้รับผลกระทบจากเทคโนโลยีและอุตสาหกรรม 2) โดยใช้รูปทรงต้นไม้เป็นตัวแทนของพืชพรรณและธรรมชาติ และใช้แผ่นโลหะมันวาวสื่อความหมายแทนความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี 3) ใช้วัสดุที่มีพื้นผิวแตกต่างหลากหลายเพื่อสร้างให้เกิดความขัดแย้งและการขับเน้นเนื้อหาของสังคมยุคสมัยใหม่ที่ความเจริญก้าวหน้าได้เข้ามาแทรกแซงแทนที่การใช้ชีวิตแบบดั้งเดิม 4) ใช้หลักการความสมดุลแบบสมมาตรเพื่อทำให้สภาวะที่กันแตกต่างกันของธรรมชาติและเทคโนโลยีอุตสหากรรมอยู่ร่วมด้วยกันได้

3.3.3.7 ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 (ค.ศ. 2016)

เทคนิค สื่อประสม วัสดุเหลือใช้ เศษโลหะ และเชือก

ขนาดสูงประมาณ 300 ซม.

ภาพประกอบ 131 ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้

ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ (2559) นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป ประจำปี พ.ศ. 2559 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี หน้า 85 http://www.bangkokbiznews.com/news/detail/704068

1) แรงบันดาลใจ แนวคิด และกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

วิโชค มุกดามณี มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 โดยเป็นการนำวัตถุสิ่งของเหลือใช้มาสร้างสรรค์งานจำนวน 10 ชิ้น เป็นหนึ่งชุด งานชุดนี้เป็นการกล่าวถึงประเด็นของการบันทึกเรื่องราวสิ่งต่างๆ ที่ผ่านมาแล้ว ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการใช้สิ่งของวัตถุแล้วทิ้ง ตัวศิลปินได้ทำหน้าที่เป็นผู้ขัดเกลาและนำชีวิตของวัตถุให้คืนกลับมาอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งศิลปินได้เลือกวัสดุเหล็กจากตัวจักรยานมาเป็นวัสดุหลักในการสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นโครงสร้างรูปทรงอิสระมีที่มาจากดอกไม้ที่กำลังเติบโต เปรียบเหมือนเป็นสัญญาณของชีวิต และได้ใช้วัสดุอื่น อาทิ เศษเหล็ก ล้อ

จักรยานและอุปกรณ์จักรยานอื่น ๆ ที่ได้ซื้อมาจากร้านค้ามือสอง แล้วนำชิ้นส่วนของจักรยานเหล่านั้นมาตัด ต่อ เชื่อม เป็นรูปทรงใหม่ โดยศิลปินได้ให้สัมภาษณ์ว่า

> ...ตอนหลังผมนี่เก็บของเยอะ ไปร้านแถวบ้านที่เก็บของขายมีจักรยานเยอะมาก ซึ่งเป็นช่วงที่ประเทศของเรามีกิจกรรมเกี่ยวกับจักรยานนั่นเอง จักรยานก็มีเหลือทิ้งเยอะเราก็หยิบมาทำงานได้เยอะ...ทำชิ้นเดียวไม่มันนะ ทำทีเดียวทั้งชุดเลย ชุดอุปกรณ์จักรยาน แต่ว่าทำจากรูปทรงพื้นฐานจากธรรมชาติ ขึ้นโครงเป็นรูปกลีบดอกไม้ เส้น ขึ้นไปเป็นรูปทรง ...ส่วนของจักรยานที่นำมาใช้มีหลายอย่าง ตัวใส่โซ่ ล้อ ส่วนประกอบเยอะแยะไปหมด เราก็เอามาเฉือน ตัด ประกอบ ขึ้นใหม่ ตรงไหนที่เป็นเส้นบางๆ เราก็ใช้เชือกมัดให้ได้ความหนา...ลักษณะการทำงานจะเป็นแบบการวางรูปทรงด้วยวัสดุแล้วเชื่อมต่อกันตรงหน้างานเลย...งานชุดนี้เป็นเหมือนการที่เราบันทึกข้อมูลของสิ่งที่มันผ่านไป เวลามันผ่านไปแล้ว แต่สิ่งที่เหลืออยู่คือสิ่งแวดล้อมที่ทุกคนไม่ให้ความสำคัญ แต่มันยังมีความดีอยู่ เราหยิบสิ่งที่ถูกทิ้งมาประกอบขึ้นใหม่ แล้วมันก็เกิดเป็นสิ่งของขึ้นมาใหม่ภายใต้รูปทรงใหม่ วัตถุเหล่านี้ก็ยังสามารถจะอยู่กับเราได้ เกี่ยวข้องกับเราได้ในสถานะใหม่...รูปทรงที่มันจะอยู่ด้วยกันคือ รูปทรงระหว่างความเป็นธรรมชาติและความเป็นวัตถุ มันก็อยู่ด้วยกันได้แต่จะอยู่กันแบบไหนที่จะให้มันเข้ากันได้... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

2) ลักษณะของการแสดงออกด้านสุนทรียภาพที่สื่อความหมายต่อสังคม

คุณค่าสุนทรียภาพด้านเนื้อหา

ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจากวัสดุเหลือใช้ โดยเฉพาะชิ้นส่วนของจักรยานซึ่งเป็นวัสดุที่ถูกนำมาใช้ในกิจกรรมทางสังคมหลากหลาย

ศิลปินได้นำชิ้นส่วนของจักรยานมาประกอบกันเข้าใหม่ภายในรูปลักษณ์ของธรรมชาติซึ่งมีที่มาจากดอกไม้ที่เจริญเติบโต ในขณะที่ผู้ชมได้เข้าไปสำรวจตัวงานก็จะสามารถเชื่อมโยงรูปทรงเข้ากับประสบการณ์ต่างๆ ที่ตนมีต่อวัตถุได้ ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของวัสดุอุตสาหกรรม วัตถุกับความทรงจำที่มีความเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ส่วนตัว หรือกิจกรรมทางสังคม เป็นต้น โดยศิลปินได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับ คุณค่าสุนทรียภาพทางด้านเนื้อหาเพิ่มเติม ดังนี้

> ถ้าพูดถึงด้านเนื้อหามันเป็นเรื่องของพืช คือ เราขึ้นโครงจากรูปทรงของพืช ดอกไม้เป็นโครงเส้น ขึ้นโครงให้เป็นสิ่งของมีชีวิต เป็นฟอร์มที่ดูแล้วมันต่อขึ้นไปได้เรื่อยๆ...

> อาจารย์ใช้วัสดุเป็นตัวสื่อความงาม...พอสื่อแล้วเห็นผลที่มันเกิดขึ้นว่า วัตถุที่เห็นเป็นสิ่งของมันดูแล้วธรรมดาๆ แต่มันมีชีวิตของมัน เมื่อมันประกอบกันเกี่ยวเนื่องในขนาดใหญ่ทำให้เราเห็นชีวิตและความหมายของมันไม่ได้เป็นแค่เครื่องจักร ยิ่งมาอยู่รวมกันเยอะๆ เราเห็นการเคลื่อนไหว พลังของชีวิตบางอย่างจากตัววัตถุที่สร้างผ่านเครื่องจักร ผ่านมือคนทำ ผ่านมือคนใช้งาน...หากเปรียบเทียบกับการใช้รูปทรงมนุษย์ รูปทรงของดอกไม้จะให้ความอิสระมากกว่า...ผลงานชิ้นนี้เน้นความเป็นวัสดุที่มาจากสังคมโลกปัจจุบันที่มองดูอีกทีจักรยานเหล่านี้ก็ไม่ได้ทันสมัย บางรุ่นอาจดูล้าสมัยไปด้วยซ้ำ แต่มันเห็นภาพของสังคมที่มีสิ่งของนี้เยอะ แล้วกำลังทิ้งกันเยอะมาก แต่คุณค่าในตัววัตถุนั้นมีมาก จักรยานบางคันสวยมาก บางยี่ห้อแพงมาก บางยี่ห้อมาจากญี่ปุ่น (วิโชค มุกดามณี, 2561)

คุณค่าสุนทรียภาพของสื่อวัสดุ รูปทรงและสี

ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 เป็นการนำเอาจักรยานมือสองซึ่งเป็นวัตถุมีหน้าที่สำหรับใช้สอยมาตัดต่อ ประกอบและสร้างให้เกิดรูปร่างใหม่ที่เน้นในเรื่องความงาม โดยการสร้างรูปทรงซึ่งมีเค้าโครงจากรูปทรงธรรมชาติ คัดเลือกและจัดวางรูปทรงต่างๆ ให้มีจังหวะแตกต่างและสอดคล้อง โดยศิลปินได้ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า “...จักรยานเป็นวัตถุใช้งาน เรามาทำใหม่ให้เกิดรูปร่างที่มีสุนทรีย์ ดูมีชีวิตกว่าจักรยานรูปร่างมันก็ดูสวยขึ้น ดูพิเศษขึ้น เป็นเรื่องของเรามากขึ้น สีของผลงานเกิดขึ้นจากตัววัสดุดั้งเดิม แต่อาจจะมีสีจากเชือกที่เราเอาไปพัน มีเชือกสีดำที่จะมัดให้เกิดความหนา... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

3) หลักการทางศิลปะ

ก) การใช้สื่อและวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

จักรยานเหลือใช้ วัสดุเหลือใช้ เศษโลหะ และเชือก

ข) โครงสร้างในการจัดภาพ

วิโชค มุกดามณี วางโครงสร้างของผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 ให้อยู่ในโครงสร้างของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้ง ภายใต้โครงสร้างรูปสี่เหลี่ยมมีรูปทรงย่อยๆ เป็นรูปทรงอิสระ ทั้งหมดได้รับการจัดวางให้มีน้ำหนักเท่าเทียมกันทางด้านซ้ายและทางด้านขวา จึงกล่าวได้ว่าในภาพรวมแล้ว การจัดวางองค์ประกอบในผลงานดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 ใช้หลักการความสมดุลแบบสมมาตร และอสมมาตร โดยอาจมีลูกเล่นในการใส่รายละเอียดรูปทรงบางส่วนให้มีความแตกต่างกันออกไปบ้าง ซึ่งการจัดโครงสร้างของภาพด้วยหลักความสมดุลแบบสมมาตรเป็นหลักการที่ศิลปินมักจะใช้อย่างอัตโนมัติในงานหลาย ๆ ชิ้น วิธีคิดและวิธีการวางโครงสร้างของ

ชิ้นงานคือ จะมีการวางโครงสร้างของงานในภาพรวมก่อน ส่วนรายละเอียดเพิ่มเติมต่างๆ อาจเกิดขึ้นจากการตัดสินใจอย่างฉับพลันขณะปฏิบัติงาน

ค) การบูรณาการกลวิธีในการสร้างภาพหลากหลาย

การสร้างสรรค์ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ ปี พ.ศ. 2559 เป็นการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการเชื่อมวัสดุเป็นหลัก นอกเหนือจากนี้แล้วจะมีการขันน็อต และการพันเชือกเข้ากับวัสดุ สำหรับการทำสีจะเป็นสีของตัววัสดุดั้งเดิม โดยมีวิธีการในการทำงานคือ การวางโครงสร้างของชิ้นงานตามภาพแบบร่างอย่างคร่าว ๆ การตัดต่อเพิ่มเติมชิ้นส่วนวัสดุขณะทำงาน การมัดเชือกเพื่อเพิ่มความหนาบางของให้กับวัสดุ โดยศิลปินได้ให้สัมภาษณ์ดังนี้

> ...คือเวลาเราทำงานเราก็ขึ้นโครงเหล็กด้วยเทคนิคการเชื่อมเหล็ก ตรงไหนที่ต้องการเพิ่มเติมก็ใช้การยึดน็อตเพิ่ม ให้มีเหล็กค้ำห่างจากผนังนิดนึงแล้วเราก็ทำฟอร์มอยู่ข้างหน้า คือถ้าเราทำติดกับผนังไม่มีระยะห่าง งานของเราจะขาดมิติ แต่ถ้าเราเว้นระยะห่างจะทำให้เราสามารถเพิ่มเติมอะไรต่างๆ นานาได้หมด ผลงานชิ้นนี้ก็จะแตกต่างไปจากชิ้นอื่นในแง่ที่ว่า เป็นวัสดุ...คือเวลามันมีขนาดใหญ่ สูงประมาณสัก 3 เมตร กำลังมันจะแรง ความเป็นวัตถุที่มันแปลกนะ ถ้ามันมาอยู่รวมกันเยอะๆ มันน่ากลัว คนมาเห็นแล้วตกใจนะ เพราะเขาไม่เคยเห็นทีเดียวพร้อมกัน พอได้เห็นพร้อมกันมันรู้สึกว่ามันน่าตื่นเต้น นี่คือพลังของตัวงานศิลปะ บางครั้งก็ต้องมีขนาดใหญ่ แต่มันยังคงเป็นจิตรกรรมสื่อประสม โดยหลักแล้วใช้วัสดุเป็นส่วนใหญ่... (วิโชค มุกดามณี, 2561)

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่า ศิลปินมีแนวคิด 1) การนำวัตถุสิ่งของเหลือใช้มาสร้างสรรค์งาน โดยเป็นวัตถุที่เป็นภาพแทนเรื่องราวเหตุการณ์ ความทรงจำที่มีความเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ส่วนตัว หรือกิจกรรมทางสังคมที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในช่วงระยะเวลาหนึ่ง 2) การนำวัสดุเหล็กเหลือใช้สื่อความหมายถึงความเป็นวัตถุอุตสาหกรรมมาสร้างสรรค์ภายใต้โครงสร้างรูปทรงอิสระของดอกไม้ที่มีการเจริญเติบโตซึ่งสื่อความหมายแทนสัญญาณของชีวิตที่มีความเคลื่อนไหว 3) การใช้วัสดุสามมิติมาสร้างสรรค์ด้วยท่วงทีแบบการใช้เส้นในงานวาดเส้น (Drawing) หรือในงานจิตรกรรม

บทที่ 5
การอภิปรายผลและสรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยในหัวข้อเรื่อง การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2559 ผู้วิจัยจะอภิปรายผลในสองประเด็น ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา คือ 1) ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปินกรณีศึกษา และ 2) แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษา โดยมีขอบเขตในการศึกษา ดังนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย

1.1 การวิจัยนี้มุ่งศึกษาแนวคิด รูปแบบและพัฒนาการการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยการใช้สื่อวัสดุหลากหลายเข้าไปผสมผสานกับผลงานรูปแบบสองมิติ โดยงานจิตรกรรมสื่อผสมมีลักษณะเป็นจิตรกรรมแบบนูนต่ำ (Base Relief Painting) หรือจิตรกรรมแบบนูนสูง (High Relief Painting) และการอิงอยู่กับการใช้พื้นที่ของผนังในห้องนิทรรศการเป็นที่ติดตั้งผลงาน

1.2 โดยมุ่งศึกษาผลงานจากกลุ่มศิลปินไทยซึ่งมีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมด้วยคุณภาพอย่างต่อเนื่อง จนได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในสาขาทัศนศิลป์ด้านสื่อผสม (สื่อประสม) โดยกำหนดขอบเขตของการศึกษาผลงานจิตรกรรมสื่อประสมจากพุทธศักราช 2520-2559 โดยมีรายนามศิลปินกรณีศึกษาและผลงานที่ศึกษา ดังนี้

1.2.1 กมล ทัศนาญชลี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านจิตรกรรมและสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2540 ด้วยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของกมล ทัศนาญชลี ที่สร้างสรรค์ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520-2550 ได้ภาพผลงานจำนวน 199 ภาพ แล้วนำภาพทั้งหมดมาจับกลุ่มตัวอย่างผลงาน คัดเลือกผลงานตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาเป็นผลงานกรณีศึกษาจำนวน 10 ผลงาน ดังนี้

(1) กลุ่มตัวอย่างผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหนังใหญ่

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 (พ.ศ. 2525)

เทคนิค กระดาษทำเอง สีอะคริลิค แผ่นทอง หมึก เชือก ไม้

ขนาด 2-1/2 x 5 ฟุต

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Nang-Yai Series II, No.2, 1983 (พ.ศ. 2526)
เทคนิค เชือก ไม้ กระดาษทำเอง
ขนาด 48 X 34 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Nang-Yai, Untitled, 1998 (พ.ศ. 2541)
เทคนิค สื่อประสม ไม้ อะคริลิกบนผืนผ้าใบ
ขนาด 48 x 46 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : An Angel vs Troubled World, 2004 (พ.ศ. 2547)
เทคนิค สื่อประสม วัสดุปะปิดและสีอะคริลิคบนแผ่นไม้
ขนาด 38 x 24 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Nang-Yai Series#5, 2010 (พ.ศ. 2553)
เทคนิค สื่อประสมและสีอะคริลิกบนผืนผ้าใบ
ขนาด 28 x 20 นิ้ว

(2) กลุ่มตัวอย่างผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความเป็นปัจเจกบุคคล
ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Artist's Color, 1984 (พ.ศ. 2527)
เทคนิค สื่อประสมและกระดาษทำมือ
ขนาด 32 x 24 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Head #1, 2004 (พ.ศ. 2547)
เทคนิค สื่อประสม วัสดุปะปิดและสีอะคริลิคบนแผ่นไม้
ขนาด 30 x 14 นิ้ว

(3) กลุ่มตัวอย่างที่มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตวัฒนธรรมพื้นถิ่น
ผลงานที่มีลักษณะเด่น : The Golden Series III No.9, 1998 (พ.ศ. 2541)
เทคนิค สื่อประสม สีอะคริลิค กระดาษทำเอง ไม้
ขนาด 24 x 36 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Kite #13, 2006 (พ.ศ. 2549)
เทคนิค สื่อประสมบนผืนผ้าใบ
ขนาด 24 x 36 นิ้ว

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : Untiled #9, 2001 (พ.ศ. 2544)
เทคนิค สื่อประสมบนผืนผ้าใบและแผ่นไม้
ขนาด 41 x 52 นิ้ว

1.2.2 เดชา วราชุน ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านภาพพิมพ์และสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2550 ด้วยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน ที่สร้างสรรค์ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520-2550 ได้ภาพผลงานจำนวน 128 ภาพ แล้วนำภาพทั้งหมดมาจับกลุ่มตัวอย่างผลงาน คัดเลือกผลงานตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาเป็นผลงานกรณีศึกษา จำนวน 10 ผลงาน ดังนี้

(1) กลุ่มผลงานโลหะที่มีพื้นผิวเป็นรูปทรงเรขาคณิต

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 (ค.ศ. 1992)
เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้
ขนาด 95 x 135 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ชีวิต 3 – 7 - 94, 2537 (ค.ศ. 1994)
เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้
ขนาด 110 x 135 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ผลงาน 1999 A ปี พ.ศ. 2542 (1999)
เทคนิคสื่อประสม
ขนาด 122 x 122 ซม.

(2) กลุ่มผลงานที่มีการผสมผสานของสะสมหรือวัตถุกับการระลึกถึง

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ของสะสมหมายเลข 5, 2538 (ค.ศ. 1995)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 100 x 98 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : เวลา 1/1996 (พ.ศ. 2539)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 98 x 86 ซม.

(3) กลุ่มผลงานรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ธรรมชาติ 1, 2542 (ค.ศ. 1999)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 110 x 135 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ธรรมชาติ 2, 2542 (ค.ศ. 1999)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 110 x 135 ซม.

(4) กลุ่มผลงานแบบนามธรรมขอบรอบนอกรูปทรงอิสระ

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : จินตนาการจากธรรมชาติ, 2543 (ค.ศ. 2000)

เทคนิค สื่อประสม จากแผ่นโลหะและแผ่นไม้

ขนาด 105 x 70 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ผลงาน กำเนิดชีวิต ปี พ.ศ. 2543 (2000)

เทคนิคสื่อประสม

ขนาด 120 x 155 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ผลงาน ความประทับใจ 9 ปี พ.ศ. 2545 (2002)

เทคนิคสื่อประสม

ขนาด 215 x 100 ซม.

1.2.3 วิโชค มุกดามณี ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านสื่อผสม ประจำปี พ.ศ. 2555 ด้วยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างรวบรวมภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี ที่สร้างสรรค์ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520-2550 ได้ภาพผลงานจำนวน 132 ภาพ แล้วนำภาพทั้งหมดมาจับกลุ่มตัวอย่างผลงาน คัดเลือกผลงานตามช่วงเวลาของกลุ่มเนื้อหาที่มีความโดดเด่น แล้วจึงคัดเลือกผลงานที่มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหานำมาเป็นผลงานกรณีศึกษาจำนวน 10 ผลงาน ดังนี้

(1) จิตรกรรมสื่อประสมระยะแรก

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 (ค.ศ.1984)

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 800 x 500 ซม.

(2) จิตรกรรมสื่อประสมที่ใช้โครงสร้างรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : หน้าเด็ก 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม พลาสติก ผ้า กระดาษ ไม้และโลหะ

ขนาด 120 x 120 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : ว่าวแห่งสันติภาพ 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม โครงเหล็ก แผ่นโลหะ และสีสเปรย์

ขนาด 120 x 120 ซม.

(3) จิตรกรรมชุดโลหะและสื่อประสม: สัญญาณสิ่งแวดล้อม สิ่งของจากธรรมชาติและวัสดุจากความเจริญของเทคโนโลยี

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม, 2529 (ค.ศ. 1985)

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 200 x 200 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) / Signal in Environment (1993)

เทคนิค สื่อประสม แต่ละชิ้น

ขนาด 120 x 50 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น : สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) ปี พ.ศ. 2536

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 200 x 350 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข ปี พ.ศ. 2538 ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข ปี พ.ศ. 2538 (Spring at North's Rain Forest B, 1995)

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 120 x 120 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2 Signal in the Environment 2008/2

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 220 x 165 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: พืชพรรณ, 2557 (ค.ศ. 2014)

เทคนิค สื่อประสม

ขนาด 150 x 170 ซม.

ผลงานที่มีลักษณะเด่น: ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ 2559 (ค.ศ. 2016)

เทคนิค สื่อประสม วัสดุเหลือใช้ เศษโลหะ และเชือก

ขนาดสูงประมาณ 300 ซม.

2. อภิปรายผลการศึกษาวิจัย

2.1 ดร. กมล ทัศนาญชลี

2.1.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปิน

กมล ทัศนาญชลี เกิดปี พ.ศ 2487 ปัจจุบันอายุ 74 ปี เป็นศิลปินที่เติบโตมาในครอบครัวตระกูลช่างสิบหมู่ และเป็นศิลปินที่ได้รับการหล่อหลอมจากรากศิลปวัฒนธรรมไทยมาตั้งแต่เยาว์วัย นับตั้งแต่การเดินทางสู่ดินแดนตะวันตก ในปี พ.ศ. 2513 การสร้างสรรค์ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี มีทิศทางที่เปลี่ยนแปลงไปจากการสร้างสรรค์ขณะที่พำนักอยู่ประเทศไทยเป็นอย่างมาก ทั้งในแง่ของประเด็น เนื้อหา เทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์ สิ่งที่ปรากฏเด่นชัดคือความคิดสร้างสรรค์และความอิสระในการก้าวออกไปสู่ความท้าทายและความแปลกใหม่ ตั้งต้นในช่วงปี พ.ศ. 2514 กมล ทัศนาญชลี ริเริ่มทำงานภาพพิมพ์สื่อประสม ทำงานศิลปะจัดวาง ทำงานศิลปะกับสภาพแวดล้อม และทำงานศิลปะแสดงสด และตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 เป็นต้นมาผลงานของ กมล ทัศนาญชลี มีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้วยเนื้อหาและรูปแบบของการสร้างสรรค์งานที่มีความเกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ส่วนตัวซึ่งเป็นคนจากซีกโลกตะวันออกและได้ไปใช้ชีวิตในซีกโลกตะวันตก โดย กมล ทัศนาญชลี ได้ผสานสุนทรียภาพทางศิลปะจากสองซีกโลกเข้าหากันด้วยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมโบราณของไทยผสมผสานเข้ากับการแสดงออกแบบศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก อาทิ การนำเอาเค้าโครงของหนังใหญ่มาเป็นเครื่องมือในการสร้างกรอบภาพ (Picture Frame) ให้กับงานจิตรกรรม และเปลี่ยนการใช้วัสดุจากแผ่นหนังดั้งเดิมในงานหนังใหญ่มาสู่การใช้กระดาษทำเอง ผสมผสานกับการระบายสีอย่างอิสระแบบจิตรกรรมสมัยใหม่ กมล ทัศนาญชลี ได้ถ่ายทอดปรัชญาหลักความสมดุลกลมกลืนซึ่งหลักการดังกล่าวมีความสำคัญในแง่ของหลักปรัชญาศาสนาพุทธ อันว่าด้วยเรื่องการดำรงอยู่อย่างสมดุลเท่าเทียม ด้วยการผสานสิ่งที่แตกต่างหลากหลายให้อยู่ด้วยกันได้อย่างกลมกลืน

2.1.2 แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี

2.1.2.1 ประเด็นในการสร้างสรรค์ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี

เมื่อนำผลงานกรณีศึกษาทั้ง 10 ชิ้นของ กมล ทัศนาญชลี มาวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบประเด็นการสร้างสรรค์ ดังนี้

(1) ประเด็นเรื่อง การผสานสุนทรียภาพทางวัฒนธรรมความคิดของตะวันออกและตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยผลงานที่นำเสนอแนวคิดดังกล่าวจะมีการนำประเด็นเกี่ยวกับปรัชญาศาสนาและมรดกทางวัฒนธรรมไทยผสมผสานกับการแสดงออกทางศิลปะแบบตะวันตก ซึ่งภาพที่ปรากฏในผลงานมักได้รับแรงบันดาลใจจากหลักปรัชญาศาสนาพุทธ มรดก

ทางวัฒนธรรมของชาติ วัฒนธรรมท้องถิ่นและธรรมชาติท้องถิ่น ซึ่งแนวคิดดังกล่าวมีปรากฏอยู่ในผลงานที่ศึกษาทั้ง 10 ชิ้น

ผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหลักปรัชญาศาสนาพุทธ จะปรากฏรูปเค้าโครงของพระพุทธบาท และการนำเสนอพุทธปรัชญาว่าด้วยเรื่องดิน น้ำ ลม ไฟ อาทิ ในผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 และผลงาน Nang-Yai Series #5, 2010

ผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ จะปรากฏการใช้ภาพหนังใหญ่ ตัวอักษร และตัวเลข อาทิ ผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 และผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983

ผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมท้องถิ่น จะปรากฏเค้าโครงของภาพว่าวปักเป้า โบมอีสาน และหนังสติ๊กสุโขทัย อาทิ ผลงาน Kite #13, 2006 และผลงาน The Golden Series III No.9, 1998

ผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวิถีธรรมชาติท้องถิ่น จะปรากฏการใช้วัสดุที่ได้จากธรรมชาติเฉพาะถิ่น อาทิ ปีกแมงทับ มีปรากฏในผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 และผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998

(2) ประเด็นเรื่อง ความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมและธรรมชาติ ด้วยการนำเสนอสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้าง ประดิษฐ์ คิดค้น ไม่ว่าจะเป็นการใช้วัตถุ ตัวเลข และตัวอักษรหลากหลายรูปแบบ ล้วนเป็นสิ่งที่นำเสนอสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมและอารยธรรม ซึ่ง กมล ทัศนาญชลี มักนำเสนอภาพของวัตถุเหล่านี้บนพื้นที่ว่างของภาพ ให้มีลักษณะของการเปรียบต่างอย่างชัดเจน อาทิ ในผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 ผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 และผลงาน Untitled # 9, 2001

(3) ประเด็นเรื่อง ความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมแบบเก่าและความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีสมัยใหม่ ด้วยการใช้วัสดุร่วมสมัย อาทิ แผงวงจรหลักของคอมพิวเตอร์กับลูกคิด อาทิ ในผลงาน Untitled # 9, 2001

(4) ประเด็นเรื่อง ภาพเหมือนตนเอง (Self Portrait) เป็นการสะท้อนบอกเล่าเรื่องราวการเปลี่ยนแปลงไปของชีวิตมนุษย์ในสังคม อาทิ ในผลงาน Artist's Color, 1984

(5) ประเด็นเรื่อง เวลาและความทรงจำ ผลงานที่นำเสนอประเด็นดังกล่าวจะปรากฏการใช้วัสดุพบพานซึ่งอาจเป็นของสะสม หรือวัตถุที่หาซื้อมาเมื่อเดินทางไปยังภูมิภาคต่างๆ อาทิ ผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004

2.1.2.2 แนวคิดเกี่ยวกับวิธีการสื่อความหมาย

เมื่อนำผลงานกรณีศึกษาทั้ง 10 ชิ้นของ กมล ทัศนาญชลี มาวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบแนวคิดเกี่ยวกับวิธีการสื่อความหมาย ดังนี้

(1) แนวคิดเรื่อง ความสัมพันธ์กับคู่ที่ตรงข้าม (Binary Opposition) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นคู่ของความสัมพันธ์ที่ทำให้เห็นความหมายได้ชัดเจนที่สุด เป็นแนวคิดของการใช้สิ่งที่มีความขัดแย้งกันที่มีความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามกันมาเข้าคู่กัน เพื่อให้ต่างทำหน้าที่ช่วยขับเน้นกันและกันให้เด่นขึ้นมา อาทิ ความเป็นตะวันออก-ความเป็นตะวันตก อดีต-ปัจจุบัน ความโบราณ-ความทันสมัย ศาสนา-การแสดงออกอารมณ์อย่างมนุษย์ ความเป็นพื้นถิ่น-ความเป็นสากลศิลปหัตถกรรม-ศิลปะสมัยใหม่ การล้อเล่นขบขัน-ความจริงจัง นามธรรม-รูปธรรม ความชัดแจ้ง-ความคลุมเครือ อาทิ ในผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982

(2) แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (text) กับ บริบท (context) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างความหมายให้กับวัตถุในแง่ที่ว่า วัตถุใดๆ จะมีความหมายอย่างไร ขึ้นอยู่กับปริบทที่เปลี่ยนแปลง ตัววัตถุเองจะไม่มีความหมายที่แน่นอนแต่ขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อม สถานที่ ตำแหน่ง สถานการณ์และสิ่งอื่นๆ ที่เข้ามามีส่วนร่วมด้วย ดังนั้นการจัดวางวัตถุหนึ่งๆ ให้อยู่ผิดที่ผิดทาง อาจสร้างความหมายและอารมณ์ความรู้สึกที่คลุมเครือหรือสร้างความหมายใหม่ให้กับวัตถุ อาทิ ในผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004

(3) แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดความหมายจากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยเชื่อมโยงสัมพันธ์ความหมายส่วนรวม (Metonymy) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) อาทิ การใช้ภาพและวัตถุที่มีสัญลักษณ์เชื่อมโยงกับศิลปวัฒนธรรม สภาพแวดล้อมและวิถีชีวิตดั้งเดิมของไทยในการสื่อความหมายถึงศิลปวัฒนธรรมไทย ในผลงาน The Golden Series III No.9, 1998

(4) แนวคิดเรื่อง การใช้ประเภทของสัญญะจาก icon (ภาพ) มาสู่การใช้ index (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล) หรือ symbol (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง) เพื่อทำให้รูปทรงต่างๆ สามารถสื่อสารได้ในระดับนามธรรม ซึ่งมีปรากฏอยู่ในทั้ง 10 ผลงาน กรณีศึกษา

2.1.2.3 รูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี

(1) ความเป็นสองมิติและสามมิติ : ความขัดแย้งระหว่างวัตถุที่มีความเป็น 3 มิติ และพื้นหลังที่มีความเป็น 2 มิติ

ความเป็นสองมิติในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี เกิดจากการใช้พื้นภาพเป็นแผ่นระนาบ โดยวัสดุที่นำมาใช้เป็นพื้นภาพมีหลากหลาย อาทิ ผืนผ้าใบ แผ่นไม้อัด และแผ่นผืนกระดาษทำมือ อย่างไรก็ตามในหลายๆ ครั้ง กมล ทัศนาญชลี ใช้วิธีการเจาะเปิดช่องว่างบนแผ่นระนาบเพื่อสร้างมิติแห่งความกำกวมระหว่างวัตถุที่มีทั้งความเป็นสองมิติและสามมิติ ดังตัวอย่างในผลงาน Artist's Color, 1984 และ Nang-Yai, Untitled, 1998

ความเป็นสองมิติของพื้นภาพมักได้รับการเน้นย้ำด้วยการระบายสีให้เป็นระนาบหรือลงสีแบบสนามสี หลายครั้งจะมีการทิ้งร่องรอยการปาดป้ายสีเพื่อแสดงเหตุการณ์การเหลื่อมซ้อนของเวลา ความทรงจำ บรรยากาศที่มีความขมุกขมัว พื้นที่ของสีที่ไม่มีระยะหรือตำแหน่งระบุชัดเจน กระทั่งเป็นความรู้สึกเหมือนความทรงจำที่ไกลห่างออกไป ความเป็นระนาบของพื้นภาพมีความขัดแย้งอย่างสูงกับวัตถุที่ กมล ทัศนาญชลี นำมาปะติด โดยวัตถุเหล่านั้นมักมีรูปทรงและรายละเอียด มีความเป็น 3 มิติลอยสูงขึ้นมาจากพื้นภาพชัดเจน

โครงสีที่ใช้ในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี จะเป็นการใช้สีเพื่อการแสดงออกอารมณ์ โดยไม่ได้เป็นไปตามตาเห็น ท่วงทีของฝีแปรงมีการแสดงออกอย่างห้าวหาญตามรูปแบบศิลปะเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) และแบบอัตโนมัติตามแนวทางของเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ซึ่งขัดแย้งกับความเป็นประติมากรรมของวัตถุปะติดที่มีความเป็นรูปธรรมชัดเจน

(2) กรอบภาพ (Picture frame) : การใช้ประเภทของสัญญะจาก icon (ภาพ) มาสู่การใช้ index (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล) หรือ symbol (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง) กมล ทัศนาญชลี ใช้วิธีการออกแบบกรอบภาพจากเค้าโครงรูปทรงจากหนังใหญ่มาลดทอนโดยยังคงไว้ซึ่งคุณลักษณะสำคัญของไม้คาบซึ่งเป็นขาจับสองขา อาทิ ในผลงาน Nang-Yai, Untitled, 1998 และผลงาน Head #1, 2004 และผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 ที่นำเค้าโครงรูปทรงจากหนังใหญ่มากลับหัว นอกจากนี้ กมล ทัศนาญชลี ออกแบบกรอบภาพให้มีความอิสระโดยเป็นขอบเส้นหยักโค้งเข้าโค้งออก อันเกิดจากธรรมชาติของกระดาษทำมือ อาทิ ในผลงาน Buddha's Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 และ ผลงาน Nang-Yai Series II, No.2, 1983

(3) ภาพที่ใช้สื่อความหมาย : คู่ตรงข้ามและความขัดแย้ง

ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี ปรากฏการใช้ภาพและวัตถุที่มีสัญลักษณ์เชื่อมโยงกับศิลปวัฒนธรรมโบราณ สภาพแวดล้อมและวิถีชีวิตดั้งเดิมของไทย ในการสื่อความหมายเชื่อมโยงถึงศิลปวัฒนธรรมไทย อาทิ การใช้ภาพเค้าโครงจากหนังใหญ่ จากรอยพระพุทธบาท จากหลักปรัชญาแนวคิดเรื่องโลกธาตุดิน น้ำ ลม ไฟ ภาพเค้าโครงจากโบมอีสาน การเลือกใช้หนังสติ๊กตุ๊กตาสลักไม้จากสุโขทัย และการเลือกใช้ปีกแมลงทับ

ที่มาของภาพและวัตถุในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี มีที่มาหลากหลาย อาทิ วัสดุพบพานที่ไปพบเจออย่างบังเอิญ วัสดุมือสองที่จัดหาหรือซื้อมา วัสดุร่วมสมัย วัสดุจากธรรมชาติ วัสดุท้องถิ่น ภาพตัวอักษรและตัวเลข วัตถุเหล่านี้ทำหน้าที่ในฐานะของการสื่อความหมายถึงวัฒนธรรมและอารยธรรม

ศิลปินใช้แนวคิดความสัมพันธ์กับคู่ที่ตรงกันข้าม (Binary Opposition) ในการจัดวางวัตถุ กมล ทัศนาญชลี มักให้ตัววัตถุคงสภาพของความเป็นวัตถุเดิม แต่จะมีการนำวัตถุเหล่านั้นมาวางประกอบกันเข้าใหม่ โดยมักเอาวัตถุที่มีคุณสมบัติทางกายภาพและความหมายที่แตกต่างกันมาวางไว้ด้วยกัน อาทิ การวางลูกคิด (เชื่อมโยงกับเทคโนโลยีโบราณ) วางคู่กับแผงวงจรคอมพิวเตอร์ (เชื่อมโยงกับเทคโนโลยีสมัยใหม่) ในผลงาน Untitled # 9, 2001

หลักการ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (Text) และปริบท (Context) ถูกนำมาใช้เพื่อปรับเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (Text) และปริบท (Context) คือ เป็นการจัดวางวัตถุในตำแหน่งให้ผิดที่ผิดทาง ฝืนกับธรรมชาติการใช้งาน ฝืนกับธรรมชาติกับภาพคุ้นชินที่ปรากฏตามตาเห็น หรือ ฝืนธรรมชาติกับแรงโน้มถ่วง กมล ทัศนาญชลี ใช้หลักการดังกล่าว อาทิ ในผลงาน The Golden Series III No.9, 1998 ที่มีการนำตุ๊กตาหนังสติ๊กสลักไม้รูปปคนยืนชูแขนมาวางไว้ในแนวนอน ซึ่งฝืนกับธรรมชาติของภาพคุ้นชินที่ปรากฏตามตาเห็น วัตถุมีความสมจริง แต่เมื่อนำมาจัดวางในพื้นที่ใหม่กลับพบความหมายที่ไม่ชัดแจ้ง และผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 ที่มีการนำประติมากรรมโลหะรูปคล้ายปลามาวางคู่กับไม้ตีไข่

พื้นที่ว่าง วัตถุต่างๆ มักได้รับการจัดวางไว้กับพื้นหลังของภาพที่เป็นสนามสี (Color Field) อันกว้างใหญ่ ความสลับซับซ้อนของชั้นสี ร่องรอยของความเลือนราง ความไม่ชัดเจน ความเวิ้งว้าง และความไร้รูปทรง ทำให้พื้นหลังที่ว่างเปล่ามีความหมายเชื่อมโยงไปถึงพื้นที่กว้างใหญ่ในธรรมชาติ อาทิ ในผลงาน Untitled # 9, 2001 ที่มีภาพพื้นหลังเลือนราง คลุมเครือขัดแย้งกับกับภาพของวัตถุลูกคิดและแผงวงจรคอมพิวเตอร์ที่มีความเป็นรูปธรรมชัดแจ้ง และสื่อสารถึงความเป็นวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น

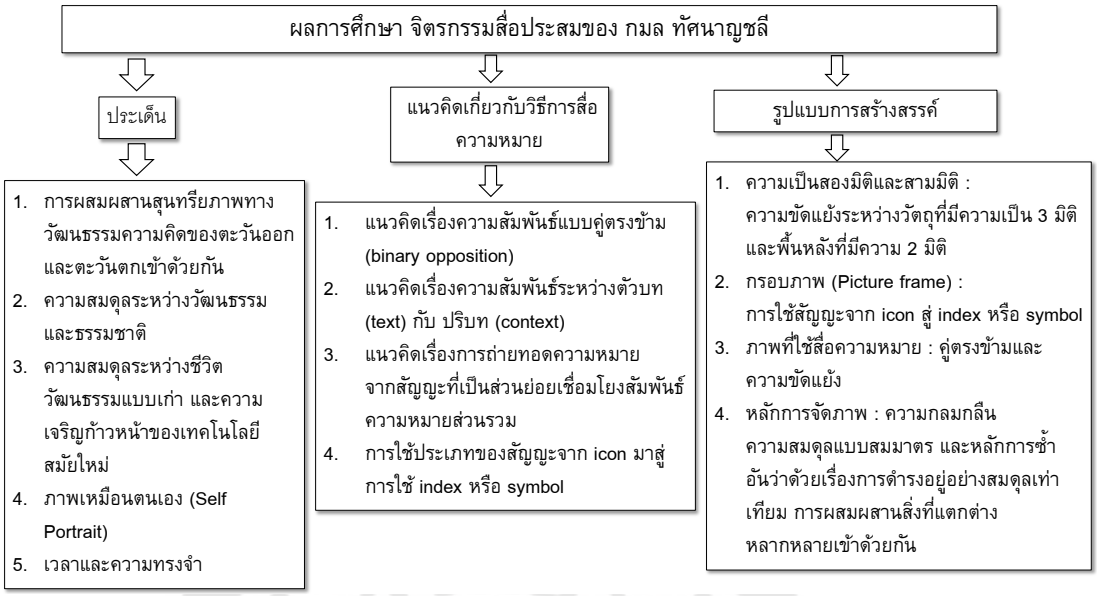
(4) หลักการจัดภาพ : ความกลมกลืน ความสมดุลแบบสมมาตร และหลักการซ้ำ

หลักความกลมกลืน เกิดขึ้นจากวิธีการทางจิตรกรรมที่มีการใช้สีระบายไปในพื้นที่และวัตถุต่าง ๆ เพื่อทำให้วัตถุที่แตกต่างกันเกิดความกลมกลืนกัน อาทิ ในผลงาน Kite #13, 2006

การใช้หลักความสมดุลเท่าเทียมในการผสมผสานสิ่งที่ขัดแย้งแตกต่างหลากหลายกันทั้งในด้านรูปทรงและเนื้อหาให้อยู่ด้วยกันได้อย่างไม่แปลกแยก ให้อยู่ด้วยกันได้อย่างกลมกลืน อีกทั้งความสมดุลยังมีความสำคัญในแง่ของหลักปรัชญาศาสนาพุทธ อันว่าด้วยเรื่อง การดำรงอยู่อย่างสมดุลเท่าเทียม ซึ่ง กมล ทัศนาญชลี ได้ถ่ายทอดปรัชญานี้ผ่านผลงานจิตรกรรมสื่อประสมที่มีธรรมชาติของการผสมผสานสิ่งที่แตกต่างหลากหลายเข้าด้วยกัน

หลักการซ้ำของรูปทรง ซึ่งโดยธรรมชาติแล้วสายตาของมนุษย์จะจัดระเบียบสิ่งที่เห็นด้วยการมุ่งหาความคล้ายคลึงกันเพื่อสร้างการมองที่ต่อเนื่อง การซ้ำทำให้เกิดการจัดระบบของการมองรูปทรงหลากหลายให้ต่อเนื่องเป็นหนึ่งเดียวกัน

กล่าวได้ว่า ความโดดเด่นในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี คือ การนำเสนอประเด็นอันว่าด้วยเรื่องการผสานสุทรียภาพของตะวันออกและตะวันตก ประเด็นเรื่อง ความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมและธรรมชาติ ประเด็นเรื่อง ความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมแบบเก่าและความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีสมัยใหม่ สำหรับการใช้วัตถุในงานของ กมล ทัศนาญชลี คือ การเลือกวัตถุที่มีความหมายเฉพาะในระดับท้องถิ่น วัตถุที่มีสัญลักษณ์เชื่อมโยงกับศิลปวัฒนธรรมโบราณ สภาพแวดล้อมและวิถีชีวิตดั้งเดิมของไทย การนำวัตถุมาประกอบกันด้วยแนวคิดความสัมพันธ์กับคู่ที่ตรงข้าม (Binary Opposition) และ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (Text) และปริบท (Context) ทำให้เกิดความหมายใหม่เพิ่มซ้อนเข้าไปในวัตถุ อีกทั้งการคงสภาพดั้งเดิมของวัตถุ และการทำให้พื้นหลังมีความแบนเป็นสองมิติแตกต่างชัดเจนกับความเป็นวัตถุ 3 มิติ ทำให้ตัววัตถุที่นำมาผสมผสานในผลงานยังคงมีความเป็นตัววัตถุเดิม (ไม่ได้เป็นทัศนธาตุ) ที่มีความหมายในตัวมันเอง



ภาพประกอบ 132 ผลการศึกษา จิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

2.2 ศาสตราจารย์เดชา วราชุน

2.2.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปิน

เดชา วราชุน ปัจจุบันอายุ 73 ปี เป็นศิลปินที่เติบโตและได้รับการศึกษาด้านศิลปะในประเทศไทย การสร้างสรรค์งานศิลปะของ เดชา วราชุน ที่ตั้งต้นในแนวทางศิลปะนามธรรมได้รับแรงบันดาลใจอย่างมากจากการเรียนการสอนโดยศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียนการสอนในรายวิชาภาพพิมพ์ ด้วยความเป็นคนช่างคิด ประดิษฐ์และนักทดลอง เดชา วราชุน เริ่มสร้างสรรค์งานในรูปแบบจิตรกรรมสื่อประสมตั้งแต่เมื่อครั้งเรียนอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรในระดับชั้นปีที่ 4 และ 5 (ปี พ.ศ. 2511 และ 2512) โดยสร้างสรรค์จากพื้นฐานความรู้จากงานภาพพิมพ์และสร้างงานจากโลหะเพลตภาพพิมพ์เหลือใช้

จุดเปลี่ยนครั้งสำคัญในการสร้างสรรค์งานสื่อประสมอย่างเต็มตัวเกิดขึ้นเมื่อ เดชา วราชุน ต้องการแสวงหาแนวทางการแสดงออกใหม่ ๆ เมื่อประสบความสำเร็จจากงานด้านภาพพิมพ์ และได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม ประเภทสาขาภาพพิมพ์ จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2525 ช่วงปี พ.ศ. 2530 เดชา วราชุน สร้างสรรค์งานจิตรกรรม

สื่อประสมอย่างมีเอกลักษณ์โดดเด่นด้วยการใช้วัสดุแผ่นโลหะและการค้นพบเทคนิคการสร้างพื้นผิวบนแผ่นทองแดง สร้างสรรค์ในรูปแบบของศิลปะนามธรรมเรขาคณิต เพื่อแสดงแทนความเป็นวัตถุและภาพแทนของชีวิตสมัยใหม่ ต่อมาได้พัฒนาการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคงานไม้และการใช้รูปทรงอินทรีย์รูปเพื่อแสดงความเคลื่อนไหวของสรรพสิ่งในสภาพแวดล้อมแบบธรรมชาติ

2.2.2 แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน

2.2.2.1 ประเด็นการสร้างสรรค์ผลงานของ เดชา วราชุน

เมื่อนำผลงานกรณีศึกษาทั้ง 10 ชิ้นของ เดชา วราชุน มาวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบประเด็นการสร้างสรรค์ ดังนี้

1) ประเด็นเรื่อง วิถีของสังคมสมัยใหม่และทัศนคติเชิงบวกต่อความก้าวหน้าทางอุตสาหกรรมและเทคโนโลยี โดยผลงานที่นำเสนอประเด็นดังกล่าวปรากฏการใช้รูปทรงเรขาคณิตแบบขอบคม และการใช้วัสดุโลหะในการสร้างสรรค์ผลงาน อาทิ ผลงานจินตนาการ หมายเลข 2, 2535 ผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94 และผลงาน 1999 A

2) ประเด็นเรื่อง เวลาและความทรงจำ ผลงานที่นำเสนอประเด็นดังกล่าวปรากฏการใช้วัสดุพบพานซึ่งเป็นของสะสม โดยเป็นวัตถุซึ่งอาจได้รับการตกทอดมากจากบุคคลในครอบครัว หรือ เป็นของสะสมที่ศิลปินไปพบเจอจากต่างแดน อาทิ ผลงาน ของสะสมหมายเลข 5 และผลงาน เวลา 1/ 1996 (2537)

3) ประเด็นเรื่อง ธรรมชาติในฐานะแม่บทของพลังแห่งการสร้างสรรค์และวิถีสังคมชนบท ผลงานที่นำเสนอประเด็นดังกล่าวปรากฏการใช้รูปทรงอินทรีย์รูป การใช้วัสดุไม้และการใช้เศษวัสดุโลหะ อาทิ ผลงาน ธรรมชาติ 1 (2542), ผลงาน ธรรมชาติ 2 (2542), ผลงานจินตนาการจากธรรมชาติ (2543), ผลงาน กำเนิดชีวิต (2543) และผลงาน ความประทับใจ 9 (2545)

4) ประเด็นเรื่อง วิถีของสังคมชนบทและสังคมเมือง โดยผลงานที่นำเสนอประเด็นดังกล่าว ปรากกฎการใช้รูปทรงธรรมชาติและรูปทรงเรขาคณิตร่วมกัน มีการใช้วัสดุไม้เพื่อสร้างรูปทรงอินทรีย์ อาทิ ผลงาน ธรรมชาติ 1 (2542) และผลงาน ธรรมชาติ 2 (2545)

2.2.2.2 แนวคิดเกี่ยวกับวิธีการสื่อความหมาย

เมื่อนำผลงานกรณีศึกษาทั้ง 10 ชิ้นของ เดชา วราชุน มาวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบแนวคิดเกี่ยวกับวิธีการสื่อความหมาย ดังนี้

1) แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นการวิเคราะห์ความหมายของสัญญะ (Sign) ซึ่งตีความจากระยะความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) เพื่อให้ได้ความหมายที่แตกต่างกันออกไป เมื่อสร้างสรรค์ผลงานซึ่งต้องการถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับเมืองสมัยใหม่ การสร้างสรรค์งานของ เดชา วราชุน ที่มีลักษณะการใช้มุมมองแบบภาพใกล้ตา (Close-up) แนะให้เห็นถึงระยะห่างของผู้ชมและภาพที่ปรากฏว่าอยู่ในระยะที่ใกล้กันและอยู่ในระดับสายตา ให้ความรู้สึกถึงอาคารที่ห้อมล้อมและกินพื้นที่ใกล้ชิดกับผู้ชม อาทิ ผลงานจินตนาการ หมายเลข 2, 2535 ปรากฏเป็นภาพผนังอาคารของเมืองกินพื้นที่เต็มพื้นภาพ บนผนังนั้นมีรายละเอียดของช่องประตูหน้าต่างและช่องอาคารซึ่งเป็นรายละเอียดปลีกย่อยในรูปทรงเรขาคณิต และ ผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94 ปรากฏภาพระนาบคล้ายโครงสร้างและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม และการสร้างลวดลายบนแผ่นทองแดงอันวิจิตรแสดงรายละเอียดระยิบระยับในระยะที่ต้องใช้การสำรวจแบบใกล้ตาเมื่อสร้างสรรค์ผลงานซึ่งต้องการถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับชีวิตและสภาพแวดล้อมในชนบท การสร้างสรรค์งานของ เดชา วราชุน ปรากฏการแสดงออกแบบการใช้ภาพแบบไกลตา (Full Shot) เพื่อแสดงบรรยากาศ เวลา เหตุการณ์ และสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้น อาทิ ในผลงานกำเนิดชีวิต (2543)

2) แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดความหมายจากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยเชื่อมโยงสัมพันธ์สู่ความหมายส่วนรวม (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) อาทิ การใช้รูปทรงเรขาคณิตแบบขอบคมแทนภาพอาคารสมัยใหม่ทรงเหลี่ยมเรียบง่าย การใช้วัสดุโลหะเพื่อเชื่อมโยงสัมพันธ์สู่ความหมายของความเป็นสังคมเมือง ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและอุตสาหกรรม ดังปรากฏการใช้รูปทรงเรขาคณิตขอบคมและวัสดุโลหะในการสร้างรูปทรง ในผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 ผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94 และ ผลงาน 1999 A (2542) หรือกรณีของการใช้รูปทรงฝักมะขามและพืชพรรณเพื่อสัมพันธ์เชื่อมโยงไปสู่ธรรมชาติแวดล้อม การใช้วัสดุไม้เชื่อมโยงสัมพันธ์ไปสู่สภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ ดังปรากฏการใช้รูปทรงธรรมชาติและวัสดุไม้ในผลงานจินตนาการจากธรรมชาติ ผลงานชื่อ กำเนิดชีวิต (2543) และผลงาน ความประทับใจ 9 (2545)

3) แนวคิดเรื่อง การใช้ประเภทของสัญญะจาก icon (ภาพ) มาสู่การใช้ index (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล) หรือ symbol (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงเกิด

จากข้อตกลง) เพื่อทำให้รูปทรงต่างๆ สามารถสื่อสารได้ในระดับนามธรรม ซึ่งมีปรากฏอยู่ในทั้ง 10 ผลงาน กรณีศึกษา

2.2.2.3 รูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน

1) ความเป็นสองมิติและสามมิติ: คุณสมบัติของวัสดุและพื้นผิวของจิตรกรรม

ความเป็นสองมิติในงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน เกิดจากการใช้พื้นภาพเป็นแผ่นระนาบ โดยวัสดุที่นำมาใช้นั้นมักเป็นแผ่นโลหะ อย่างไรก็ตามคุณสมบัติที่มันวาวของแผ่นโลหะมักสร้างคุณสมบัติของความเป็นวัตถุที่จับต้องได้ และศิลปินก็ใช้วิธีการสร้างรูปทรง 3 มิติที่มีความสูงต่ำไม่เท่ากันจากวัสดุโลหะเพื่อทำให้รูปทรงมีระยะสูงต่ำยื่นออกมาจากพื้นภาพ อาทิ ผลงาน ธรรมชาติ 1 (2542) และผลงาน ธรรมชาติ 2 (2545) ศิลปินใช้วิธีการสร้างระนาบสูงต่ำที่มีความลาดเอียงเพื่อสร้างลูกเล่นระหว่างความเป็นสองมิติและสามมิติ ส่งผลให้งานจิตรกรรมสื่อประสมแสดงคุณลักษณะความเป็นวัตถุ หรือมีลักษณะกึ่งงานประติมากรรม

สีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน เป็นสีที่เกิดขึ้นจากการใช้วัสดุ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานที่สร้างสรรค์ด้วยวัสดุโลหะ การแสดงความเป็นเนื้อแท้และขับเน้นคุณสมบัติพื้นผิวหน้าของวัสดุโลหะให้มีความมันวาว เรียบตึง มีการหัก การพับ การขีดเป็นเส้นร่องรอย และการดุนให้เป็นจุดที่มีความนูน ปริมาตรสูงต่ำไม่เท่ากันของแผ่นโลหะส่งผลต่อสีที่ปรากฏบนพื้นผิวของวัสดุ รวมทั้งสถานที่ที่ผลงานไปติดตั้งอยู่ก็มีผลต่อสีของวัสดุเช่นเดียวกัน

2) กรอบภาพ (Picture frame) : การใช้ประเภทของสัญญะจาก icon (ภาพ) มาสู่การใช้ index (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล) หรือ symbol (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง)

เดชา วราชุน ออกแบบกรอบภาพให้หลุดออกจากความเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมของจิตรกรรมแบบขนบ โดยใช้วิธีการสองอย่าง คือ หนึ่งใช้วิธีการออกแบบโดยเป็นการพับแผ่นระนาบรูปเหลี่ยมหักพับไปมา ดังปรากฏใน ผลงาน ชีวิต 3 – 7 – 94 (2537) ขอบมุมที่มีสันเหลี่ยมคมยื่นเข้าออกไปมาจากกรอบภาพ มีความหมายถึงกฎระเบียบ สังคมสมัยใหม่และเทคโนโลยี อันเป็นโลกของวัตถุที่ดูทรงพลัง แข็งแกร่ง และมีรูปลักษณ์คล้ายโครงสร้างสถาปัตยกรรม ซึ่งโดยมากจะเป็นงานสร้างสรรค์จากวัสดุโลหะ วิธีการที่สองคือ การออกแบบให้กรอบภาพเป็นรูปทรงอิสระและรูปทรงธรรมชาติ ด้วยการตัดวัสดุให้เป็นไปตามรูปทรงที่ออกแบบไว้ บางครั้งมีการตัดเส้นขอบรอบนอกของรูปทรงเป็นเส้นหยักไปมาซึ่งเกิดจากธรรมชาติของแนวเสี้ยนไม้และการเลื่อยไม้ อาทิ รูปทรงอิสระมีที่มาจากรูปทรงคล้ายก้อนเมฆในผลงานชื่อ กำเนิดชีวิต

(2543) รูปทรงธรรมชาติมีที่มาจากฝักมะขาม ในผลงาน จินตนาการจากธรรมชาติ (2543) และรูปทรงธรรมชาติมีที่มาจากใบไม้ ในผลงาน ความประทับใจ 9 (2545) กรอบภาพที่เป็นรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงอิสระมีความหมายถึง การเปลี่ยนแปลง การเคลื่อนไหว และการเติบโต อันสอดคล้องกับการสื่อสารถึงสภาวะที่ไม่หยุดนิ่งของธรรมชาติ

3) ภาพที่ใช้สื่อความหมาย : การจัดการกับวัสดุ รูปทรงและความต่อเนื่องสัมพันธ์

รูปทรงเรขาคณิตที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน มีสัญลักษณ์เชื่อมโยงกับองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ในขณะที่รูปทรงธรรมชาติและรูปทรงอิสระมีความหมายเชื่อมโยงกับพืชพรรณ อากาศ กระแสลม และธรรมชาติแวดล้อม

การจัดวางรูปทรง ศิลปินใช้แนวคิดของความเปรียบต่างกันของพื้นผิว ส่วนการจัดวางองค์ประกอบเน้นการสร้างความต่อเนื่องสัมพันธ์จากหน่วยใหญ่สู่หน่อยย่อยและหน่วยย่อยสู่หน่วยใหญ่ โดยรายละเอียดต่างๆ ล้วนได้รับการออกแบบอย่างระมัดระวังและอย่างมีความสอดคล้องกัน เพื่อให้องค์ประกอบและทัศนธาตุต่างทำงานร่วมกัน ส่งเสริมซึ่งกันและกัน อาทิ การกำหนดโครงสร้างของเส้นและการจัดวางตำแหน่งรูปทรงในผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 มีการใช้เส้นแนวตั้ง แนวนอน และแนวเฉียงซ้ำๆ กันในพื้นที่ต่างๆ เพื่อให้เกิดการกระจายตัวและการเชื่อมโยงกัน สายตาผู้ชมจะไม่หยุดอยู่ตรงจุดใดจุดหนึ่ง แต่จะเคลื่อนไปในตำแหน่งต่างๆ เลื่อนไหลต่อเนื่องไปในทุกๆ พื้นที่ภายในผลงาน

การจัดการกับวัสดุ เดชา วราชุน มักใช้วิธีการตัด ปรับ ดัด วัสดุแผ่นโลหะให้เป็นไปตามรูปทรงที่กำหนดไว้ ยกเว้น การสร้างสรรค์ผลงาน ความประทับใจ 9 (2545) ที่ศิลปินทำงานกับความบังเอิญ ตั้งแต่การได้มาของวัสดุด้วยความบังเอิญ การตัดย่อยและประกอบกันของไม้ชิ้นเล็ก ๆ โดยไม่ได้วางแผนล่วงหน้า ซึ่งการทำงานกับวัสดุไม้ในผลงาน ความประทับใจ 9 (2545) แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจของศิลปินที่มีต่อคุณสมบัติของวัสดุไม้ที่อำนวยให้ศิลปินตัดไม้ย่อยเป็นเส้นยาวและย่อยชิ้นไม้กระทั่งไม่สามารถย่อยต่อไปได้อีก ตัววัสดุไม้เองก็มีเรื่องราวที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับความเป็นต้นไม้และธรรมชาติ ซึ่งเชื่อมโยงกับจินตภาพของศิลปินที่ได้นำชิ้นไม้มาร้อยเรียงไว้ภายใต้รูปทรงวงรีคล้ายใบไม้ ก่อให้เกิดการสร้างความหมายถึงวัฏจักร ความเป็นไปและกลไกของธรรมชาติ

ประเภทของวัสดุและวัตถุที่พบในงานจิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน แบ่งได้สามประเภท คือ วัสดุโลหะ (วัสดุสำเร็จรูป) วัสดุไม้ (วัสดุพบพาน) และวัตถุของสะสม ซึ่งต่างล้วนมีที่มาหลากหลาย อาทิ เป็นวัสดุที่จัดหาซื้อมา เป็นวัสดุพบพาน และเป็นวัสดุเหลือใช้

วัสดุโลหะทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์เชื่อมโยงถึงความเป็นวัตถุและความเป็นสมัยใหม่ วัสดุไม้ทำหน้าที่ในฐานะสัญลักษณ์ของความเป็นธรรมชาติ และวัตถุของสะสมทำหน้าที่ในฐานะสัญลักษณ์ของเวลาและความทรงจำ

พื้นที่ว่าง การสร้างสรรค์งานในช่วงหลัง เดชา วราชุน มีการใช้พื้นที่ว่างเพิ่มมากขึ้น พื้นที่ว่างเหล่านี้มีความหมายแทน อากาศ และพื้นที่โล่งที่ปรากฏในทัศนียภาพตามชนบท

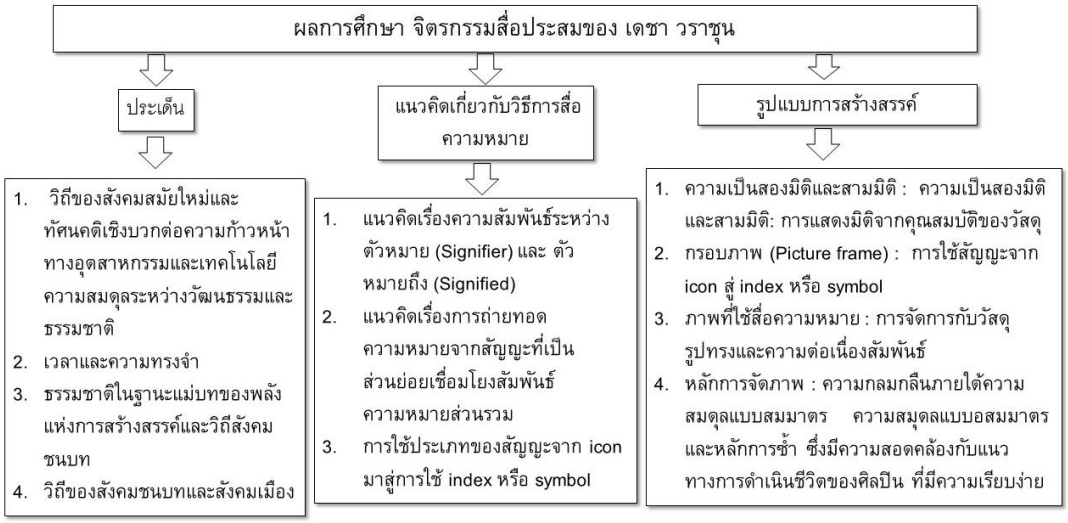
พื้นที่ว่าง แทนความหมายของเวลา พื้นที่สีขาวจะแทนแสงและบรรยากาศที่ปรากฏในช่วงเวลาขณะของการเกิดเหตุการณ์

4) หลักการจัดภาพ : ความกลมกลืนภายใต้ความสมดุลแบบสมมาตร ความสมุดลแบบอสมมาตร และหลักการซ้ำ

ความกลมกลืน เกิดขึ้นจากวิธีการหลากหลาย อาทิ เกิดขึ้นจากการใช้วัสดุประเภทเดียวกัน เกิดขึ้นจากการใช้รูปทรงเรียบง่ายที่มีความคล้ายคลึงกัน และเกิดขึ้นจากการจัดวางองค์ประกอบของหน่วยต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างหลากหลายให้มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน ภายใต้หลักการความสมดุลทั้งแบบสมมาตร ความสมดุลแบบอสมมาตร และหลักการซ้ำเพื่อสื่อสารถึงความเรียบง่าย ความสงบ ความมีระเบียบกฎเกณฑ์ เคร่งขรึม จริงจัง ทัศนคติเชิงบวกที่มีต่อการดำเนินชีวิตในสังคมแบบสมัยใหม่และสังคมชนบท การใช้หลักความสมดุลกลมกลืนจากการใช้รูปทรงเรียบง่ายยังมีความสอดคล้องกับแนวทางการดำเนินชีวิตของศิลปินที่มีความเรียบง่าย มีระบบ แบบแผน และมีทัศนคติเชิงบวก

กล่าวได้ว่า ความโดดเด่นในผลงานของ เดชา วราชุน คือ การนำเสนอประเด็นเรื่อง วิถีของสังคมสมัยใหม่และทัศนคติเชิงบวกต่อความก้าวหน้าทางอุตสาหกรรมและเทคโนโลยี ประเด็นเรื่อง ธรรมชาติในฐานะแม่บทของพลังแห่งการสร้างสรรค์และวิถีสังคมชนบท โดยความโดดเด่นของการใช้วัสดุ คือ การใช้แผ่นโลหะนำมาปรับดัดเป็นรูปทรงเรขาคณิตอย่างมีแบบแผนมีสัญลักษณ์เชื่อมโยงกับองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ และมีวิธีการต่อประกอบวัสดุอย่างชำนาญด้วยกรรมวิธีของงานช่างก่อสร้าง อันมีความสอดคล้องกับเนื้อหาในเรื่องของวิถีสังคมเมือง หรือการใช้วัสดุไม้ตัดเป็นรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงอิสระมีความหมายเชื่อมโยงกับพืชพรรณ อากาศ กระแสลม และธรรมชาติแวดล้อม ซึ่งการจัดการกับวัสดุไม้จะมีความแตกต่างจากการใช้วัสดุโลหะในแง่ของการทำงานกับความบังเอิญ โดยไม่ได้วางแผนล่วงหน้า จึงทำให้ผลงานมีความรู้สึกของการผ่อนคลายและเป็นธรรมชาติ การเลือกใช้วัสดุโลหะและไม้ของ เดชา วราชุน เป็นการเลือกใช้วัสดุที่มีความสอดคล้องกับแนวคิดของการถ่ายทอดความหมาย

จากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยเชื่อมโยงสัมพันธ์สู่ความหมายส่วนรวม การจัดวางรูปทรงในผลงานของ เดชา วราชุน เน้นเรื่องความสัมพันธ์ต่อเนื่อง และความสมดุลกลมกลืนเพื่อสื่อสารถึงความเรียบง่าย ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวทางการดำเนินชีวิตของศิลปิน



ภาพประกอบ 133 ผลการศึกษา จิตรกรรมสื่อประสมของ เดชา วราชุน

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

2.3 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี

2.3.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปิน

วิโชค มุกดามณี ปัจจุบันอายุ 65 ปี เริ่มสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมตั้งแต่ศึกษาในระดับปริญญาโท โดยศิลปินเริ่มใช้วัสดุจำพวกพลาสติก ผ้า เชือกสี โลหะเย็บกระเป๋าและสีสเปรย์พ่นเป็นรูปลักษณ์ต่าง ๆ แทนความหมายถึงชีวิตสภาพแวดล้อมและชีวิตของคนในชุมชน เมื่อได้เดินทางไปศึกษายังประเทศญี่ปุ่นเป็นเวลา 1 ปีครึ่ง ศิลปินก็ได้ค้นพบการใช้วัสดุที่มีความคงทนถาวรและเป็นวัสดุที่สื่อความหมายเชื่อมโยงถึงสังคมที่มีความก้าวหน้าทางอุตสาหกรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ นั่นคือ การใช้วัสดุแผ่นโลหะอลูมิเนียมซึ่งมีให้เลือกใช้หลากหลายประเภทในประเทศญี่ปุ่น โดยการใช้วัสดุดังกล่าว ส่วนหนึ่งมีที่มาจากการได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาชาวญี่ปุ่น วิโชค มุกดามณี ได้สร้างสรรค์งานในรูปแบบจิตรกรรมสื่อประสมอย่างต่อเนื่อง โดยศิลปินมีแนวคิดว่า วัสดุสามารถสื่อความหมายได้ และความสำเร็จรูปของตัววัสดุก็เอื้ออำนวย

ให้ศิลปินใช้เป็นสื่อในการแสดงออกได้อย่างรวดเร็ว อย่างไรก็ตามความหลงใหลในการใช้สื่อจิตรกรรมยังคงมีอยู่ในตัวศิลปิน และ วิโชค มุกดามณี ได้ผสมผสานความเชี่ยวชาญในการระบายสี การทิ้งรอยฝีแปรง และการพ่นสีแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแสดงออกอารมร์อย่างฉับพลัน (Expressionism) ผสมผสานไปกับการปะปิดวัสดุ

นอกจากการประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงในฐานะศิลปินและนักสร้างสรรค์ วิโชค มุกดามณี เป็นครูผู้รักและอุทิศตนด้านการสอน ท่านเป็นศิลปินที่มีความโดดเด่นด้านงานวิชาการ เขียนหนังสือ บทความ และทำงานด้านการวิจัยเผยแพร่เพื่อยกระดับวงการศิลปกรรมของไทย

2.3.2 แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี

2.3.2.1 ประเด็นการสร้างสรรค์ผลงานของ วิโชค มุกดามณี

เมื่อนำผลงานกรณีศึกษาทั้ง 10 ชิ้นของ วิโชค มุกดามณี มาวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบแนวคิดประเด็นการสร้างสรรค์ ดังนี้

1) ประเด็นเรื่อง ความสมดุลระหว่างชีวิต ธรรมชาติ และความก้าวหน้าของสังคมอุตสาหกรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยผลงานที่นำเสนอประเด็นดังกล่าว ปรากฏการใช้วัสดุหลากหลาย อาทิ วัสดุจากธรรมชาติ (ดิน ผ้า เชือก หวาย ฯ) กับวัสดุอุตสาหกรรม (โลหะมันวาว สีเรืองแสง ฯ) ดังปรากฏในผลงาน พืชพรรณ (2557) ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข (2535) ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม 2551/2 ผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) และผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ (2559) การออกแบบรูปทรงมักมีความเกี่ยวข้องกับความเป็นธรรมชาติ อาทิ การใช้รูปทรงของพืช ดอกไม้ และผลไม้ หลักการจัดองค์ประกอบมักอยู่ภายใต้หลักความสมดุลแบบสมมาตร

2) ประเด็นเรื่อง การสะท้อนสภาวะสังคม ชุมชน และคน โดยได้รับแรงบันดาลใจจากภาพของชีวิตและสภาพแวดล้อมในชุมชน อาทิ ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 และสะท้อนเรื่องราวของตนเอง เหตุการณ์ บรรยากาศสภาพแวดล้อมและสังคม อาทิ ผลงานหน้าเด็ก (2529) ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ (2529) หรือเป็นการใช้สัญลักษณ์สากลที่มีรูปทรงแบบนามธรรมเพื่อสื่อสารถึงสภาวะของสังคมที่มีระเบียบ แบบแผนและความเคร่งครัดในผลงานรูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529)

3) ประเด็นเรื่อง เวลาและความทรงจำ ผลงานที่นำเสนอประเด็นดังกล่าว ปรากฏการใช้วัสดุพบพานซึ่งมีความเกี่ยวโยงกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม อาทิ ในผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ (2559) ซึ่งเป็นการนำเอาจักรยานมือสองที่ถูกใช้งาน ในเหตุการณ์สำคัญ ๆ ในช่วงเวลาหนึ่งในประเทศไทยมาสร้างสรรค์ผลงาน

2.3.2.2 แนวคิดเกี่ยวกับวิธีการสื่อความหมาย

เมื่อนำผลงานกรณีศึกษาทั้ง 10 ชิ้นของ วิโชค มุกดามณี มาวิเคราะห์ แนวคิดเกี่ยวกับวิธีการสื่อความหมาย ดังนี้

1) แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดความหมายโดยอรรถและความหมายโดยนัย (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) ความหมายโดยอรรถคือความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ ส่วนความหมายโดยนัยนั้นต้องอาศัยการตีความ เป็นความหมายทางอ้อมอันอาจเกิดจากประสบการณ์ของบุคคล ซึ่งในที่นี้ วิโชค มุกดามณี ได้สร้างสรรค์ผลงาน หน้าเด็ก (2529) เพื่อสะท้อนความหมายโดยอรรถถึงความน่ารัก ความบริสุทธิ์ ความสดใส การเล่นความสนุกสนาน และความไร้เดียงสา โดยภาพใบหน้าที่สร้างสรรค์ขึ้นเป็นมโนทัศน์ “ความเป็นเด็ก” ในความคิด และนอกจากนี้ยังสะท้อนความหมายโดยนัยอันเกิดจากประสบการณ์ส่วนตัวเพื่อแทนความคิดถึงที่ตนมีต่อครอบครัว หรือการใช้รูปวงกลมและกากบาทที่ปรากฏในผลงานรูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529) เพื่อสื่อความหมายแทนความมีระเบียบ แบบแผนและความเคร่งครัด

2) แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดความหมายจากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยเชื่อมโยงสัมพันธ์สู่ความหมายส่วนรวม (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นการเลือกใช้วัสดุเพื่อให้ตัววัสดุเชื่อมโยงสัมพันธ์ความหมายสู่ความหมายส่วนรวม อาทิ การที่ วิโชค มุกดามณี เลือกใช้ดินแทนค่าความเป็นธรรมชาติ หรือเลือกใช้แผ่นโลหะแทนความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอุตสาหกรรมดังปรากฏในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) และ ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข (2535) การใช้รูปทรงของผลไม้เป็นสัญลักษณ์แทนพืช และสื่อความหมายแทนธรรมชาติ ในผลงานสัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) (2536) การนำเอารูปทรงว่าวญี่ปุ่นมาลดทอนเพื่อสื่อสารถึงชีวิตวัฒนธรรมของชาวญี่ปุ่น ในผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพผลงาน (2529)

3) แนวคิดเรื่องการใช้สัญลักษณ์สากล อาทิ รูปวงกลม กากบาท และสี่เหลี่ยม ซึ่งไม่ได้มีความหมายอ้างอิงถึงของจริง (reference) อย่างใดอย่างหนึ่งเฉพาะ แต่เป็นเครื่องหมายที่มีใช้กันทั่วไปและตีความแตกต่างกันไปในหลากกลุ่มวัฒนธรรม ศิลปินจึงนำสัญลักษณ์เหล่านี้มาใช้ในลักษณะของการไม่สื่อความหมาย แต่เป็นภาพแทนของการแสดงออก (Expression) ถึงความอิสระฉับพลัน ด้วยการขูดขีด สร้างร่องรอย ลบ เลือน ดังปรากฏในผลงานชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527

4) แนวคิดเรื่อง ความสัมพันธ์กับคู่ที่ตรงข้าม (Binary Opposition) ในการเลือกวัสดุมาใช้ในการสร้างสรรค์ โดยศิลปินมีการเลือกวัสดุจากธรรมชาติเพื่อสื่อสารถึง ความเป็นธรรมชาติ และวัสดุโลหะเพื่อแทนความเป็นอุตสาหกรรม

2.3.3.3 รูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี

1) ความเป็นสองมิติและสามมิติ สื่อประสมกับลีลาแบบงานจิตรกรรม

ความเป็นสองมิติในงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี เกิดจากการใช้พื้นภาพเป็นแผ่นระนาบ โดยวัสดุที่นำมาใช้นั้นมีแผ่นพลาสติก แผ่นโฟม และแผ่นไม้โดย วิโชค มุกดามณี มักเน้นย้ำความเป็นสองมิติของพื้นภาพด้วยการระบายสีให้เป็นระนาบหรือพ่นสีให้เป็นเส้นและรูปร่าง บางครั้งศิลปินใช้วิธีการเจาะเปิดช่องว่างบริเวณพื้นภาพเพื่อสร้างคุณลักษณะของความเป็นสามมิติของพื้นภาพ อาทิ ในผลงาน หน้าเด็ก (2529) และผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ (2529) ที่มีการจัดแสดงผลงานโดยการตั้งวางผลงานไว้กับพื้นที่โล่ง ทำให้ความเป็นวัตถุของตัววัสดุที่มีความแบนนั้นมีความชัดเจนขึ้นมา และเมื่อศิลปินต้องการใช้วัสดุแบบลอยตัวมาสร้างสรรค์ก็มักใช้พื้นผนังเป็นตัวรองรับผลงานเพื่อสร้างคุณลักษณะผลงานในรูปแบบกึ่งประติมากรรมและจิตรกรรม อาทิ ในผลงาน ความเป็นสองมิติและสามมิติ: การแสดงมิติโดยใช้คุณสมบัติของวัสดุ

ความเป็นสองมิติของภาพมักได้รับการเน้นย้ำด้วยการระบายสีหรือการพ่นสีให้เกิดลักษณะเป็นเส้นหรือรูปร่างแบนๆ โดยสีที่ใช้จะมีความหลากหลาย อาทิ เป็นสีเรืองแสง สีฝุ่น สีดินแดง สีดินขาว สีขี้เถ้า สีกากเพชร สีสเปรย์ และสีจากแผ่นวัสดุ ซึ่งการระบายสีเหล่านั้นจะเป็นการแสดงออกอย่างฉับพลันทันที ไม่ได้วางแผนล่วงหน้า พื้นภาพจึงเป็นเสมือนพื้นที่บันทึกเหตุการณ์ ความทรงจำ การแสดงออก และท่วงทีของศิลปิน

2) กรอบภาพ (Picture frame) : การใช้ประเภทของสัญญะจาก icon (ภาพ) มาสู่การใช้ index (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล) หรือ symbol (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง)

วิโชค มุกดามณี สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมด้วยการทำให้กรอบภาพเป็นรูปทรงอิสระหลุดออกจากความเป็นสี่เหลี่ยมแบบจิตรกรรมตามขนบ โดยการนำรูปทรงจากธรรมชาติมาเป็นต้นทางในการลดทอนให้เหลือรูปทรงอิสระเรียบง่าย อาทิ การสร้างสรรค์ผลงาน หน้าเด็ก (2529) ที่รูปทรงรอบนอกประกอบไปด้วยรูปทรงหลักสองรูปทรงคือ รูปทรงวงกลมขนาดใหญ่ และรูปทรงสี่เหลี่ยมขนาดเล็กรองลงมา และผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) (2536) ที่ได้ใช้รูปทรงจากผลไม้มาเป็นต้นทางในการสร้างสรรค์ และผลงาน

ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ (2559) ที่มีการใช้วัสดุโลหะมาเชื่อมต่อกันเป็นโครงสร้างของดอกไม้ สร้างคุณลักษณะของกรอบภาพที่ไม่ใช่ทรงสี่เหลี่ยม แต่เป็นรูปทรงโค้งอิสระไปตามรูปทรงของตัววัตถุ

อย่างไรก็ตามในบางชิ้นงานที่มีการใช้รูปทรงเรขาคณิตเป็นกรอบภาพเพื่อแสดงให้เห็นถึงความจำกัด การควบคุม ความเคร่งครัด และความมีระเบียบแบบแผนจากวิถีของสังคมแบบสมัยใหม่ อาทิ ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529) ผลงาน ป่าต้นน้ำเมืองเหนือ ข (2535) และผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536)

3) ภาพที่ใช้สื่อความหมาย : การจัดการวัสดุให้เกิดรูปทรง แนวคิดคู่ตรงข้ามและการประกอบกันของวัสดุแบบศิลปะโบราณ (Primitive)

รูปทรงเรขาคณิตที่ปรากฏในงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี มีความหมายเชื่อมโยงไปถึงเครื่องจักร กลไก ฟันเฟือง เนื่องด้วยคุณลักษณะรูปทรงแบบเหลี่ยม ความเคร่งครัดและความมีแบบแผน ดังนั้นการสร้างรูปทรงจากวัสดุโลหะจึงมักให้ความหมายแทนสิ่งที่เกี่ยวข้องกับผลผลิตจากสังคมอุตสาหกรรม

รูปทรงธรรมชาติและรูปทรงอิสระที่นำมาใช้ในผลงานของ วิโชค มุกดามณี เป็นความหมายเชื่อมโยงถึงธรรมชาติ ที่กำลังถูกคุกคามด้วยความเจริญในด้านต่างๆ รูปทรงเหล่านี้จึงมักถูกผสมผสานด้วยรูปทรงเรขาคณิตและวัสดุปะปิดทับลงไป ดังปรากฏในผลงาน พืชพรรณ (2557) หรือไม่ก็มีการทำพื้นผิวด้วยวัสดุโลหะ ดังปรากฏในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม พืช (ก) (2536) หรือการใช้รูปทรงของดอกไม้เป็นโครงสร้างในการประกอบวัสดุโลหะเข้าด้วยกัน ในผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ (2559)

วัสดุที่ปรากฏในผลงานของ วิโชค มุกดามณี มีหลากหลายชนิด ศิลปินเลือกใช้วัสดุหลากประเภท ซึ่งสามารถจับกลุ่มการแทนค่าความหมายได้สองกลุ่มคือ กลุ่มที่แทนค่าความเป็นธรรมชาติ อาทิ ดิน ไม้ เชือก ผ้า หวาย ดินเผา และกลุ่มที่สองเป็นกลุ่มวัสดุที่แทนค่าความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอุตสาหกรรม อาทิ แผ่นโลหะ แผ่นพลาสติก น็อต สีเรืองแสง กากเพชร โดยศิลปินจะเป็นผู้ควบคุม ตัด ปรับ ดัด รูปทรงของวัสดุที่นำมาใช้ให้เกิดรูปทรงตามต้องการ ในผลงาน สัญญาณสิ่งแวดล้อม (2536) มีการแสดงคุณค่าความงามของวัสดุ ด้วยการจัดการกับตัววัสดุให้แสดงคุณสมบัติที่แตกต่างกันออกมา อาทิ มีความเรียบ ความตึง ความหย่อน ความโค้ง แตกต่างกันแล้วแต่จังหวะการขึงและพับวัสดุ ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529) มีการใช้วัสดุโลหะพื้นผิวมันวาวสะท้อนสภาพแวดล้อม ผลงาน ว่าวแห่งสันติภาพ (2529) ศิลปินปล่อยตัววัสดุให้เกิดสีสันที่ผันแปรไปตามสภาพแวดล้อมที่ตัวงานไปติดตั้ง

ผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน (2527) มีการเลือกใช้วัสดุที่สะท้อนภาพและเรื่องราวของสังคมร่วมสมัย และผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ (2559) มีการนำเอาวัสดุเหลือใช้มาตัดต่อจัดการกับรูปทรงใหม่ เพื่อกำหนดบังคับให้เป็นรูปทรงเค้าโครงของดอกไม้ที่มีการเจริญเติบโต โดยบางส่วนของตัววัสดุยังคงมีสภาพเดิมที่มีต้นทางมาจากจักรยาน

ผลงานของ วิโชค มุกดามณี มักเกิดจากการนำวัสดุ มาตัด ต่อ ปรับ ดัด และประกอบกัน โดยตัววัสดุและวัตถุเหล่านั้นอาจมีลักษณะเป็นแผ่นแล้วนำมาตัดเป็นรูปทรงที่กำหนด หรือวัสดุอาจมีลักษณะเป็นผงแล้วนำมาผสมกาวระบายไปในพื้นที่ต่าง ๆ หรือการใช้ดินที่จับปั้นเป็นก้อนแล้วใช้วัตถุต่าง ๆ มาสร้างรอยประทับก่อนนำก้อนดินนั้นไปเผา หรือเป็นลักษณะการตัดต่อประกอบชิ้นส่วนโลหะจากวัตถุต่าง ๆ โดยการประกอบกันของวัสดุจะเป็นงานแบบทำมือใช้เครื่องมือไม่ซับซ้อน ให้ความรู้สึกแบบเรียบง่าย ตรงไปตรงมา เช่น การผูก การมัด แต่ก็ไม่ได้เป็นการผูกการมัดแบบที่มีแพทเทิรินท์ขั้นสูง หากแต่เป็นลักษณะของการผูกมัดในลักษณะแบบพอให้ใช้งาน เหมือนการทำวัสดุเพื่องานพิธีกรรมแบบพื้นบ้านโบราณ ลักษณะเชื่อมประกอบรูปทรงดังกล่าวจึงให้ความรู้สึกสืบย้อนไปถึงศิลปะชนเผ่า (Primitive) ศิลปะโบราณ การแสดงออกแบบบริสุทธิ์ ตรงไปตรงมา และสามารถสืบย้อนไปสู่การแสดงออกแบบศิลปะเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism)

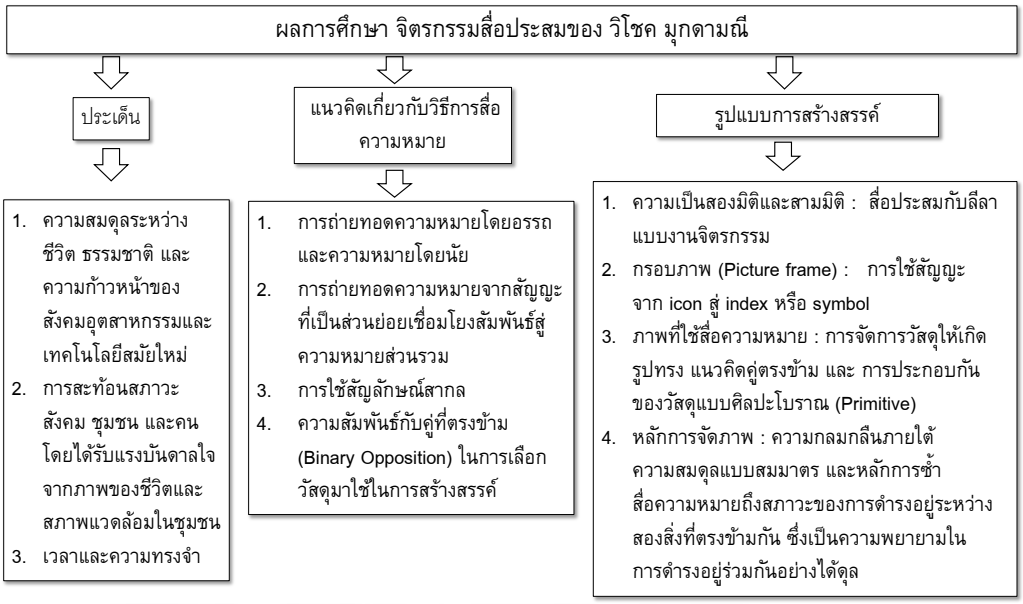
สีที่ปรากฏในผลงานของ วิโชค มุกดามณี มีหลากหลายประเภท มีทั้งสีจากการนำผงสีจากธรรมชาติมาผสมผสานกัน และสีจากการผลิตแบบวิทยาศาสตร์ วิโชค มุกดามณี ให้ความสำคัญกับสีในฐานะสื่อแห่งการแสดงออก โดยมักมีการอ้างอิงโครงสีกับบรรยากาศ ฤดูกาล และสถานที่ ที่ศิลปินได้มีประสบการณ์เข้าไปมีส่วนร่วม อาทิ การสร้างสรรค์ผลงานว่าวแห่งสันติภาพ (2529) และผลงาน หน้าเด็ก (2529) กับการใช้โครงสีบรรยากาศแบบช่วงฤดูหนาวและสีสันจากการแต่งกายของผู้คนในช่วงฤดูกาลดังกล่าว หรือการใช้สีสันเพื่อแสดงถึงทิวทัศน์และบรรยากาศที่แปรเปลี่ยนในผลงาน พืชพรรณ (2557)

พื้นที่ว่าง ในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี ทำหน้าที่เป็นแรงขับเคลื่อนส่วนของรูปทรงให้มีความเคลื่อนไหว เป็นความเจริญเติบโตงอกงามออกไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อศิลปินให้ความสนใจกับประเด็นของการมีอยู่ระหว่างสิ่งแวดล้อมกับธรรมชาติ โดยกำหนดให้ธรรมชาติเป็นแรงที่จะเติบโตและอยู่รอดต่อไปท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่กำลังแปรเปลี่ยน พื้นที่ว่างจึงเป็นเสมือนแรงผลักและพลังขับเคลื่อนรูปทรง ดังปรากฏในผลงาน พืชพรรณ (2557) และ ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ (2559)

4) หลักการจัดภาพ หลักการจัดภาพ : ความกลมกลืนภายใต้ความสมดุลแบบสมมาตร และหลักการซ้ำ

ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี มีการสร้างความกลมกลืนโดยใช้หลักความสมดุลแบบสมมาตร ผลงานบางชิ้นปรากฏการใช้เส้นฉากแนวตั้งและแนวนอนในการกำหนดโครงสร้างของภาพเพื่อสื่อสารความหมายถึงความมีระเบียบ เคร่งขรึมและจริงจัง อาทิ ผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529) ในขณะที่งานหลากหลายชิ้นมีการสร้างความผ่อนคลายโดยการใช้รายละเอียดภายในภาพที่มีความแตกต่างกัน อาทิ ผลงาน ดอกไม้จากชิ้นส่วนของจักรยานและวัสดุเหลือใช้ (2559) หลักของความสมดุลจึงสื่อความหมายถึงสภาวะของการดำรงอยู่ระหว่างสองสิ่งที่ตรงข้ามกัน ซึ่งเป็นความพยายามในการดำรงอยู่ร่วมกันอย่างได้ดุล

กล่าวได้ว่า ความโดดเด่นในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี คือ การนำเสนอประเด็นเรื่อง การแสวงหาความสมดุลระหว่างชีวิตธรรมชาติและความก้าวหน้าของเทคโนโลยี ประเด็นเรื่อง การสะท้อนสภาวะสังคม ชุมชน และคน โดยได้รับแรงบันดาลใจจากภาพของชีวิตและสภาพแวดล้อมในชุมชน ความโดดเด่นในการใช้วัตถุและวัสดุในงานของ วิโชค มุกดามณี คือ การเลือกใช้วัตถุที่เป็นสัญลักษณ์หรือแทนความทรงจำของเหตุการณ์ในสังคม เพื่อให้ตัววัตถุและวัสดุสามารถถ่ายทอดความหมายจากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยเชื่อมโยงสัมพันธ์สู่ความหมายส่วนรวม โดยการนำวัตถุมาปรับ ดัด ตัด ต่อ ประกอบกันจะแสดงลีลาของเส้นและรูปทรงคล้ายท่วงทีในงานจิตรกรรม วิโชค มุกดามณี ใช้สัญลักษณ์สากล อาทิ รูปวงกลม กากบาท และสี่เหลี่ยม ซึ่งไม่ได้มีความหมายอ้างอิงถึงของจริง (reference) อย่างใดอย่างหนึ่งเฉพาะ เป็นภาพแทนของ การแสดงออกอย่างฉับพลัน (Expression) มีวิธีการต่อประกอบวัสดุแบบพื้นฐานง่าย ๆ คล้ายวัตถุพิธีกรรมจากศิลปะโบราณ (Primitive) เพื่อสื่อความหมายถึงการแสดงออกอย่างบริสุทธิ์และอิสระ โดยการจัดวางองค์ประกอบของรูปทรงอาศัยหลักของความสมดุลเพื่อความหมายถึงสภาวะของความพยายามในการดำรงอยู่ระหว่างสองสิ่งที่ตรงข้ามกัน



ภาพประกอบ 134 ผลการศึกษา จิตรกรรมสื่อประสมของ วิโชค มุกดามณี

ที่มา: ทักษิณา พิพิธกุล

3. สรุปผลการวิจัย

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมการเมืองกับสังคมประชาธิปไตยในช่วงพุทธทศวรรษ 2510 ไม่เพียงส่งผลต่อความคิดของผู้คนในสังคมให้คำนึงถึงสิทธิ เสรีภาพและความเป็นปัจเจกชนมากยิ่งขึ้น ศิลปินก็เช่นเดียวกัน การสร้างสรรค์งานในช่วงเวลานี้มีความหลากหลาย และเห็นต่างไปจากการสร้างสรรค์งานกระแสหลักแบบนามธรรมบริสุทธิ์ ไปสู่การสร้างสรรค์งานซึ่งมีความสอดคล้องกับผู้คนและเรื่องราวในสังคมมากยิ่งขึ้น ซึ่งการสร้างสรรค์งานแบบจิตรกรรมสื่อประสมที่หยิบนำเอาวัตถุเข้าไปอยู่ในงานศิลปะเป็นรูปแบบหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการผนวกรวมเอาเรื่องราวในวิถีชีวิตประจำวันเข้าไปผสมผสานในงานศิลปะ

การหยิบนำเอาวัตถุที่มีอยู่ในชีวิตประจำวันมาสร้างสรรค์ในงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาแสดงให้เห็นการคาบเกี่ยวไปสู่การแสดงออกตามแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ ด้วยแนวคิดของการสร้างภาพแทนจากการประกอบสร้าง การผนวกรวมสิ่งธรรมดาสามัญเข้ามาในจิตรกรรมสื่อประสมทำให้ความเป็นศิลปะนามธรรมที่เคยแยกตัวออกมาอย่างเอกเทศในแบบศิลปะบริสุทธิ์คลี่คลายออกสู่ศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตมากยิ่งขึ้น เส้นแบ่ง เขตแดนและขอบเขตของจิตรกรรมจากกรอบภาพสี่เหลี่ยมสู่จิตรกรรมวัตถุ การทำลายข้อจำกัดระหว่างสื่อและวัสดุในงาน

จิตรกรรมสื่อประสมทำให้ระยะห่างระหว่างความเป็นศิลปะชั้นสูง (High Art) และศิลปะชั้นต่ำ (Low Art) แคบลง พื้นที่ระหว่างชีวิตประจำวันและศิลปะมีความเชื่อมโยงกันมากขึ้น ความเป็นแบบแผนตายตัวของศิลปะคลี่คลายลงสู่การแสดงออกที่อิงอยู่กับความบังเอิญและโอกาส ปัจจัยเหล่านี้ต่อมาได้เปิดทางให้กับความเป็นไปได้หลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านได้มีการนำเอาวัตถุในชีวิตประจำวัน วัสดุพบพาน และวัสดุที่พบโดยบังเอิญเข้ามาประกอบสร้างความหมายด้วยวิธีการต่างๆ ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษานำเสนอภาพตัวแทนของความคิดที่ว่าความจริงภายนอกไม่ได้เป็นความจริงตามธรรมชาติ แต่ความหมายและความเข้าใจของเราที่มีต่อสิ่งต่างๆ ล้วนถูกสร้างขึ้นมาผ่านระบบความสัมพันธ์ต่างๆ ดังตัวอย่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรมสื่อประสมที่มีการผสมและจัดวางตำแหน่งของวัสดุ ในช่วงระยะเวลารอยต่อระหว่างความเป็นสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านนำเสนอคุณลักษณะสุนทรียรสอันเกิดจากการเชื่อมโยงภาพที่ปรากฏแก่สายตา และสุนทรียรสอันเกิดจากการเชื่อมโยงภาพและวัตถุต่าง ๆ ซึ่งเป็นภาษาสัญลักษณ์แห่งยุคสมัยเข้าสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรม

ช่วงพุทธทศวรรษ 2520 เป็นช่วงเวลาของการเติบโตและการเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปกรรมในประเทศไทยให้ไปสู่รูปแบบการแสดงออกอย่างหลากหลาย แรงผลักดันที่เข้ามามีบทบาทต่อการสร้างสรรค์ คือ ความต้องการแสดงออกอย่างอิสระ อันเป็นแนวคิดที่มีความสอดคล้องต่อแนวทางของความเป็นประชาธิปไตย นอกจากนี้อิทธิพลที่สำคัญ คือ การนำเข้าวิธีคิดและรูปแบบจากต่างประเทศ อาทิ การรับเอารูปแบบและแนวคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะจากสหรัฐอเมริกา ซึ่งการรับอิทธิพลดังกล่าวเกิดจากการที่ศิลปินหลายคนมีโอกาสได้เดินทางไปศึกษาดูงาน หรือได้ไปศึกษาศิลปะจากสถาบันในประเทศสหรัฐอเมริกา

จากการศึกษาประสบการณ์ดำเนินชีวิตและการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านพบว่า การที่ศิลปินได้เดินทางออกไปศึกษาต่อระดับสูงในต่างประเทศ หรือศึกษาดูงานนอกประเทศ กระทั่งศิลปินบางท่านได้มีโอกาสใช้ชีวิตในต่างแดนเป็นเวลานานได้ส่งผลต่อแนวคิดและท่าทีการแสดงออกทางศิลปะให้มีแนวโน้มไปในทางความเป็นสากล แนวทางการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินทั้งสามต่างล้วนตอบรับอย่างตื่นตัวต่อกระแสโลกาภิวัฒน์ที่เข้ามามีบทบาทต่อสังคมโลก โดย กมล ทัศนาญชลี ศิลปินที่ใช้ชีวิตทั้งในซีกโลกตะวันออกและตะวันตกได้หวนย้อนกลับมาสำรวจรากฐานทางชีวิตวัฒนธรรมของตนเอง และได้นำเสนอการแสดงออกซึ่งคุณค่าของวัฒนธรรมพื้นถิ่นวิวัฒน์เข้ากับศิลปะรูปแบบสากล ในขณะที่ เดชา วราชุน และ วิโชค มุกดามณี สองศิลปินที่ได้เดินทางไปต่างประเทศเพื่อเรียนรู้ศึกษาและดูงาน แต่ใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในประเทศไทย ต่างสะท้อน

ทัศนคติต่อสังคมโลกาภิวัฒน์ซึ่งประเทศไทยมีการนำเข้าความเจริญก้าวหน้าจากตะวันตก ด้วยการแสดงออกถึงทัศนคติที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมและการแสดงออกซึ่งสภาวะของการดำรงอยู่อย่างสมดุลของสองวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกัน

นอกเหนือจากการขยายอาณาเขตของการสร้างสรรค์ข้ามสื่อทางศิลปะ ช่วงทศวรรษ 2520 ยังเป็นช่วงเวลาของการเกิดปรากฏการณ์ของการท้าทายศิลปะลัทธิสมัยใหม่การเพิ่มขึ้นของเวทีการประกวด การก้าวสู่วงการศิลปะนานาชาติของศิลปินไทยต่อมาในทศวรรษ 2530 – 2540 การสร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมในประเทศไทยที่ตั้งต้นจากจิตรกรรมสื่อประสมได้ขยายแนวทางการสร้างสรรค์ออกไปอย่างกว้างขวาง และด้วยธรรมชาติของงานแบบสื่อประสมที่มีการใช้วัสดุแบบสามมิติจะยังได้ขยายกลุ่มผู้รับสารให้กว้างออกไปเช่นกัน

จากการศึกษางานของศิลปินกรณีศึกษา ผู้วิจัยสรุปผลการศึกษาโดยร้อยเรียงหัวข้อตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัย ดังนี้

3.1 ประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปินกรณีศึกษา

3.1.1 พื้นฐานด้านศิลปะ

จากการศึกษาประสบการณ์ดำเนินชีวิตของศิลปินแห่งชาติด้านสื่อประสม กรณีศึกษาทั้งสามท่านคือ กมล ทัศนาญชลี เดชา วราชุน และ วิโชค มุกดามณี พบว่า ศิลปิน กมล ทัศนาญชลี มีประสบการณ์ดำเนินชีวิตที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากศิลปินอีกสองท่านในแง่ที่ว่า กมล ทัศนาญชลี เติบโตมาในตระกูลช่างสิบหมู่และได้รับการหล่อหลอมด้านงานช่างศิลป์หลากแขนงมาตั้งแต่เยาว์วัย พร้อมทั้งการสนับสนุนเป็นอย่างดีจากครอบครัวต่อการดำเนินชีวิตในฐานะศิลปิน กมล ทัศนาญชลี จึงเติบโตมากับทัศนคติที่ดีต่อความเป็นศิลปินอย่างไม่มีคำถามลังเลสงสัยจากคนรอบข้าง ต่อมา กมล ทัศนาญชลี ได้รับการศึกษาระดับสูงด้านศิลปะตะวันตกจากประเทศสหรัฐอเมริกา กมล ทัศนาญชลี จึงเป็นศิลปินที่มีรากฐานและความเชี่ยวชาญทั้งทางด้านศิลปวัฒนธรรมไทยและศิลปะร่วมสมัยของตะวันตก ซึ่งความรู้อย่างเชี่ยวชาญพิเศษในรากวัฒนธรรมไทยและศิลปะตะวันตกดังกล่าว ต่อมาได้ส่งสะท้อนสู่ผลงานจิตรกรรมสื่อประสมที่มีอัตลักษณ์เฉพาะของศิลปิน

ในขณะที่ศิลปินอีกสองท่าน คือ เดชา วราชุน มีพื้นฐานความชอบด้านการสร้างสรรค์จากความถนัดในวิชาช่าง การประดิษฐ์ คิดค้น เรียนรู้และศึกษางานประดิษฐ์ต่าง ๆ ด้วยตนเองและการเรียนรู้จากโรงเรียนเพาะช่าง กระทั่งมีความชำนาญต่อการทำงานช่างในหลากรูปแบบ ต่อมาได้ศึกษาศิลปะอย่างจริงจังจากสถาบันการศึกษาในประเทศไทย กระทั่งจบการศึกษาในระดับปริญญาตรีและปริญญาโท จากมหาวิทยาลัยศิลปากร ความเป็นคนชอบ

ทดลอง ประดิษฐ์ คิดค้นเทคนิคต่างๆ นานา ส่งผลให้ เดชา วราชุน ศึกษาในสาขาภาพพิมพ์ เดชา วราชุน ประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงตั้งแต่ขณะศึกษา เมื่อได้รับรางวัลยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ เดชา วราชุน จึงมุ่งหาแสวงแนวทางการแสดงออกใหม่จากรากฐานความเชี่ยวชาญด้านงานช่างและงานภาพพิมพ์ของตนเอง ประสบการณ์ด้านงานช่าง อาทิ งานโลหะ งานไม้ และงานปูนซึ่งเป็นประสบการณ์สะสมในตัวของ เดชา วราชุน ได้เข้ามาผนวกกับความสามารถทางการสร้างสรรค์ศิลปะแบบใหม่ กระทั่งก่อให้เกิดเอกลักษณ์การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมแบบเฉพาะตัว โดยการใช้วัสดุโลหะและไม้

วิโชค มุกดามณี ได้รับการศึกษาด้านศิลปะอย่างจริงจังจากการเรียนในสถาบันศิลปะในประเทศไทย กระทั่งศึกษาจบในระดับปริญญาโท จากมหาวิทยาลัยศิลปากรและมีโอกาสได้ศึกษาต่อในประเทศญี่ปุ่นในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ ศิลปินเป็นผู้มีความสามารถทั้งทางด้านศิลปะ ศิลปะวิชาการ นักวิจัย และประสบความสำเร็จในฐานะศิลปิน ดังปรากฏได้รับเกียรติยกย่องจากรางวัลต่างๆ และเป็นเมธีวิจัยอาวุโสด้านศิลปะของสำนักงานกองทุนสำหรับการวิจัย (สกว.) ในฐานะศิลปิน วิโชค มุกดามณี ให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ศิลปินมีความโดดเด่นด้านเทคนิคการใช้สีหลากประเภทและการใช้สีที่ได้มาจากการใช้วัตถุต่างๆ สร้างสรรค์บนพื้นผิวรองรับหลากหลาย ความเป็นจิตรกรของ วิโชค มุกดามณี มีความโดดเด่นด้วยการแสดงออกผ่านท่วงทีของฝีแปรงที่มีความฉับพลัน ผนวกกับลีลาการปาดป้าย การเช็ด การถู และการปล่อยทิ้งรอยคราบสี ซึ่งต่อมาได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมอย่างมีอัตลักษณ์ โดยผลงานของ วิโชค มุกดามณี มีการแสดงออกเรื่องของสี และการปะปิดวัสดุ ผนวกกับการแสดงออกฝีแปรงที่ฉับพลัน สื่อคุณลักษณะของการสร้างงานตามอารมณ์ความรู้สึกอย่างตรงไปตรงมา ผ่านการใช้รูปสัญลักษณ์สากล

3.1.2 จุดเปลี่ยนสู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสม

จากการศึกษาประวัติของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่าน จุดเปลี่ยนสู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินอยู่ในช่วงขณะของการเดินทางไปต่างประเทศ 2 ท่าน คือ กมล ทัศนาญชลี และ วิโชค มุกดามณี

การสร้างสรรค์งานศิลปะหลากรูปแบบอันนำมาสู่งานจิตรกรรมสื่อประสมของ กมล ทัศนาญชลี ตั้งต้นเมื่อได้เดินทางไปศึกษาดูงานศิลปะร่วมสมัยและพำนักอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งความหลากหลายทางรูปแบบของศิลปะในทศวรรษ 1970 ได้ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานอย่างหลากหลายของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์งานในหอศิลป์ การสร้างสรรค์งานแบบข้ามสื่อสองมิติและสามมิติ การสร้างสรรค์งานกับพื้นที่สภาพแวดล้อม

การสร้างสรรค์ด้วยศิลปะแสดงสด เป็นต้น ในปี พ.ศ. 2514 ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี เริ่มมีความเป็นนามธรรมถอยห่างจากเรื่องราวความทุกข์ยากของมนุษย์ แต่กลับมุ่งเข้าหาเรื่องราวและรูปแบบที่มีความเป็นสากล มีการสร้างสรรค์งานด้วยเทคนิคกระดาษทำมือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 กระทั่งการสร้างสรรค์งานในช่วงปี พ.ศ. 2523 แสดงให้เห็นว่าศิลปินได้กลับเข้ามาสู่การค้นพบตนเองในฐานะของคนจากซีกโลกตะวันออกที่เดินทางไปพำนักอาศัยอยู่ในโลกตะวันตก ด้วยการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมที่หวนกลับไปให้คุณค่าต่อภูมิปัญญามรดกทางวัฒนธรรมในระดับท้องถิ่นผสมผสานกับการแสดงออกสุนทรียรสในระดับสากล

การสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบนามธรรมได้เข้ามาสู่ความสนใจของ วิโชค มุกดามณี ในปี พ.ศ. 2517 กับผลงานวิทยานิพนธ์ โครงสร้างที่ประกอบด้วยแผ่นระนาบ ต่อมาการผสานรูปแบบและเทคนิคตามแบบอย่างจิตรกรรมสื่อประสมได้เข้ามาสู่ความสนใจของ วิโชค มุกดามณี ตั้งแต่เมื่อครั้นเข้าศึกษาในระดับปริญญาโท ในปี พ.ศ. 2527 กับการสร้างสรรค์งานในหัวข้อจิตรกรรมกับสิ่งแวดล้อม ในปีเดียวกันเมื่อศิลปินได้รับทุนให้ไปศึกษา ณ กรุงโตเกียว โดยพำนักอยู่เป็นเวลาหนึ่งปีครึ่ง ความพรั่งพร้อมในเรื่องของวัสดุหลากหลาย สภาพภูมิอากาศ สภาพแวดล้อม เรื่องราวประสบการณ์ทางวัฒนธรรมอันแปลกใหม่เข้ามากระทบใจศิลปิน ก็ยิ่งส่งผลกระตุ้นต่อการใช้วัสดุหลากหลายในการสร้างสรรค์ที่ส่งสะท้อนความอิสระ ความสนุกสนานและความท้าทาย รูปแบบการสร้างสรรค์ของศิลปินลดทอนสู่ความกระจ่างชัดและความเรียบง่าย แต่มีความซับซ้อนในเรื่องของท่วงทีการแสดงออก รายละเอียด สีสัน วัสดุ ขนาดของผลงานและการติดตั้ง เมื่อเดินทางกลับจากประเทศญี่ปุ่น วิโชค มุกดามณี สร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมอย่างต่อเนื่อง โดยมีความสนใจในประเด็นเรื่องการดำรงอยู่ของธรรมชาติและการเติบโตของสังคมสมัยใหม่อันเต็มไปด้วยความก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีอุตสาหกรรม

ในขณะที่ เดชา วราชุน เป็นศิลปินที่ศึกษาศิลปะจากสถาบันการศึกษาในประเทศไทยทั้งในระดับปริญญาตรีและปริญญาโท เริ่มสร้างสรรค์งานในรูปแบบนามธรรมตั้งแต่ศึกษาวิชาภาพพิมพ์ในปี พ.ศ. 2512 ในขณะเดียวกันนั้นเองก็สนใจสร้างสรรค์งานในรูปแบบจิตรกรรมสื่อประสมด้วยตนเอง ในช่วงปี พ.ศ. 2512 กระทั่งพัฒนาและให้ความสนใจต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสมอย่างเต็มรูปแบบในช่วงปี พ.ศ. 2534 (โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมด้านภาพพิมพ์จากการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2525) ศิลปินมีแนวคิดในการเปลี่ยนรูปแบบการสร้างสรรค์จากงานภาพพิมพ์สู่การใช้วัสดุ โดย เดชา วราชุน เริ่มสร้างสรรค์จากการใช้แผ่นโลหะที่เคยเป็นเพลตในงานภาพพิมพ์ จากนั้นก็พัฒนาค้นคว้าหาแผ่นโลหะประเภทอื่นมาผสมผสาน ความเป็นคนช่างคิด ประดิษฐ์ ทดลองและค้นคว้า ได้นำศิลปิน

ไปสู่การทดลองคุณสมบัติพื้นผิวของแผ่นทองแดงซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงสีเมื่อได้รับผลกระทบจากอากาศและเคมี กระทั่งนำมาสู่การค้นพบการทำผิวโลหะบนแผ่นทองแดงให้มีหลากสีสัน ซึ่งศิลปินใช้เวลาทดลองกับเทคนิคนี้อยู่ 1 ปี ก่อนการนำมาสร้างสรรค์จริงในช่วงปี พ.ศ. 2535

3.1.3 การดำรงตนและการใช้ชีวิตในฐานะศิลปิน

ศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่าน เป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะนักสร้างสรรค์ ครู อาจารย์และผู้ที่อุทิศตนต่อวงการศิลปกรรมของไทย โดยทั้งสามท่านได้ทำหน้าที่ในการเผยแพร่ความรู้ศิลปะสากลสู่วงการการศึกษาทั้งในระดับนักเรียน นักศึกษา ครู อาจารย์ในระดับภูมิภาคและระดับชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กมล ทัศนาญชลี ผู้ส่งเสริมให้ศิลปินไทย ครู อาจารย์ ได้เดินทางไปศึกษาดูงานและแสดงงาน ณ ประเทศสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2521 กระทั่งในปี พ.ศ. 2522 กมล ทัศนาญชลี ได้ก่อตั้งศูนย์ศิลปกรรมไทยในสหรัฐอเมริกา เพื่อเป็นศูนย์กลางในการติดต่อสื่อสาร สนับสนุนส่งเสริมศิลปะให้กับคนไทยทั้งที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยและในสหรัฐอเมริกา

ในขณะที่ เดชา วราชุน เผยแพร่ความรู้ด้านศิลปะให้กับสาธารณชนด้วยการเปิดพื้นที่ห้องทำงาน ณ ตำบลคลองหก จังหวัดปทุมธานี เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้ให้กับผู้สนใจได้เข้ามาดูงานและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินจากประสบการณ์ตรง และ วิโชค มุกดามณี มีผลงานถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนไปจนถึงกลุ่มผู้เชี่ยวชาญในระดับสาขา มีผลงานตำราหนังสือวิชาการด้านศิลปะร่วมสมัยหลากหลาย และเป็นผู้อุทิศตนให้กับการศึกษาวิจัยงานสร้างสรรค์ ด้านศิลปะกระทั่งได้รับรางวัลเมธีวิจัยอาวุโสของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยอันสร้างคุณูปการแก่วงการศิลปกรรมเป็นอย่างยิ่ง

3.2 แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษา

ก่อนการสร้างสรรค์งานในรูปแบบสื่อประสม ศิลปินกรณีศึกษาสร้างสรรค์งานในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม กึ่งนามธรรมและนามธรรม ซึ่งการสร้างสรรค์งานนามธรรมเป็นศิลปะกระแสหลักในวงการศิลปกรรมแห่งชาติช่วงทศวรรษ 2500 แต่เมื่อหลังทศวรรษแห่งการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองหลัง 14 ตุลาคม 2516 ผู้คนในสังคมคำนึงถึงสิทธิ เสรีภาพและความเป็นปัจเจกชนมากยิ่งขึ้น ศิลปินก็เช่นเดียวกัน สร้างสรรค์งานมีความหลากหลายและเห็นต่างไปจากการสร้างสรรค์งานกระแสหลัก (นามธรรม) มาสู่การสร้างสรรค์งานซึ่งมีความสอดคล้องกับผู้คนและเรื่องราวในสังคมมากยิ่งขึ้น ซึ่งการสร้างสรรค์งานแบบสื่อประสมเป็นรูปแบบหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการผนวกรวมเอาเรื่องราวในวิถีชีวิตประจำวันเข้าไปผสมผสานในงานศิลปะซึ่งการสร้างสรรค์งานแบบนามธรรมเป็นการเปลี่ยนทีท่าของการแสดงออกจากการพรรณนาเรื่องราวให้มี

ความอิสระต่อประเด็น รูปแบบ กระบวนการ และเทคนิค อีกทั้งยังส่งผลให้งานสร้างสรรค์มีการสื่อสารในระดับที่มีความเป็นสากล ซึ่งผู้ชมจะสามารถรับรู้สุนทรียรสจากผลงานของศิลปินได้โดยไม่ต้องมีความรู้เฉพาะเกี่ยวกับวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง ความต้องการของศิลปินในการสื่อสารในระดับสากลนี้มีความเชื่อมโยงกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่สังคมและชุมชนโลกมีความเชื่อมโยงเข้าหากัน

3.2.1 จิตรกรรมสื่อประสมกับความเป็นสากลภายใต้รูปแบบนามธรรมและการใช้วัสดุในการสื่อความหมาย

รูปแบบการสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินทั้งสามท่านมีแนวทางการแสดงออกในรูปแบบของการทำให้เป็นนามธรรม โดย กมล ทัศนาญชลี ลดทอนรูปทรงอันซับซ้อนของหนังใหญ่ให้เหลือเพียงสัณฐานเค้าโครงที่ผู้ชมสามารถรับรู้และและรับรสของการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ได้ โดยไม่จำกัดความคิดของผู้ชมว่าต้องมีความเข้าใจพื้นฐานเรื่องหนังใหญ่มาก่อน เดชา วราชุน ลดทอนรูปทรงของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่สู่รูปทรงเหลี่ยมเรขาคณิตเพื่อให้เกิดความคิดเชื่อมโยงไปสู่ภาพของเมือง วิโชค มุกดามณี ลดทอนรูปทรงของวัตถุใบหน้าของผู้คนให้เป็นรูปทรงเรขาคณิตกึ่งรูปทรงอิสระ

การสร้างสรรค์งานแบบนามธรรม ยังเปิดทางออกให้กับกระบวนการสร้างสรรค์ที่อาจไม่ได้ตั้งต้นจากเนื้อหาหรือการวาดภาพ แต่อาจเป็นการตั้งต้นด้วยการใช้เทคนิค สี หรือวัสดุนำความคิด อาทิ การสร้างสรรค์งานนามธรรมของ กมล ทัศนาญชลี ตอบสนองกับการใช้เทคนิครูปแบบและแนวคิดอันหลากหลายของงานด้านภาพพิมพ์และศิลปะร่วมสมัยในทศวรรษ 1970 งานนามธรรมของ เดชา วราชุน ตอบสนองกับเทคนิคใหม่ๆ ที่ค้นคว้าทดลองผสมผสานด้วยตนเองในงานภาพพิมพ์และงานปะปิด การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมนามธรรมเชิงทดลองของ วิโชค มุกดามณี สร้างมิติใหม่ในเชิงเทคนิคด้านจิตรกรรม ด้วยการปะปิด การใช้เทคนิคสีสเปรย์ สีน้ำ การลบออก การขูดขีด และการพ่นสีลงบนแผ่นพื้นที่มีคุณลักษณะต่าง ๆ

การสร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรมเป็นรูปแบบของศิลปะที่สามารถสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรม ด้วยรูปทรงนามธรรมไม่ได้มีความหมายเฉพาะ แต่เป็นรูปทรงที่มีความหมายร่วมและความหมายส่วนตัว ความหมายร่วม อาทิ การใช้รูปทรงนามธรรมเรขาคณิตเพื่อเชื่อมโยงความหมายถึงรูปทรงที่มีความเป็นสากล รูปทรงสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม และวงกลม อันเป็นรูปทรงโครงสร้างพื้นฐานของสรรพสิ่ง ความหมายส่วนตัว อาทิ การใช้รูปทรงนามธรรมเรขาคณิตให้มีความหมายสัมพันธ์ไปถึงสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่ และความเป็นสังคมแบบอุตสาหกรรมของ เดชา วราชุน และ วิโชค มุกดามณี ดังนั้น การสร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรมจึงเป็นการ

เปิดโอกาสให้ผลงานสร้างสรรค์สามารถสื่อสารกับผู้รับในวงกว้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคของโลกาภิวัตน์ซึ่งเต็มไปด้วยการเคลื่อนย้ายถ่ายเทของกลุ่มคนหลากวัฒนธรรม

3.2.1.1 จากการศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาพบว่า มีวิธีการทำให้เป็นนามธรรม ดังนี้

1) การใช้ประเภทของสัญญะจาก icon (ภาพ) มาสู่การใช้ index (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล) หรือ symbol (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง) ด้วยการลดทอนรูปทรงต่าง ๆ สู่การใช้รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงอิสระ ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงย่อยที่ปรากฏในตัวชิ้นงาน หรือรูปทรงที่เป็นสัณฐานเค้าโครงของงาน

2) การทำให้สีของวัตถุไม่ได้มีความหมายตามตาเห็น แต่เป็นการใช้สีเป็นโครงสร้างของภาพ เป็นแผ่นผืนระนาบของภาพ และการใช้สีเพื่อการแสดงออกท่วงที

3.2.1.2 จากการศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านตามแนวทางการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีสัญญะวิทยา ผู้วิจัยพบแนวคิดเกี่ยวกับการใช้ภาพ วัตถุและวัสดุในการสื่อความหมาย ผ่านระบบความสัมพันธ์ต่าง ๆ ดังนี้

1) แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (binary opposition) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นแนวคิดของการใช้สิ่งที่มีความขัดแย้งกันที่มีความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามกันมาเข้าคู่กัน และทำหน้าที่เป็นคู่ตรงข้ามที่ช่วยให้ความหมายของอีกสัญญะหนึ่งเด่นชัดขึ้นมา อาทิ ความเป็นตะวันออก- ความเป็นตะวันตก อดีต-ปัจจุบัน ความโบราณ-ความทันสมัย ศาสนา-การแสดงออกอารมณ์อย่างมนุษย์ ความเป็นพื้นถิ่น-ความเป็นสากล หัตถกรรม-ศิลปะสมัยใหม่ การล้อเล่นขบขัน-ความจริงจัง นามธรรม-รูปธรรม ความชัดแจ้ง-ความคลุมเครือ ความเรียบ - ความขรุขระ ซึ่งศิลปินได้แสดงออกถึงแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามผ่านการเลือกใช้วัตถุที่มีอายุความเก่าและใหม่แตกต่างกัน ผ่านการใช้วัตถุที่มีต้นทางการผลิตแตกต่างกัน (วัตถุจากการผลิตแบบการทำมือและจากการผลิตในระบบแบบอุตสาหกรรม) รวมไปถึงรูปแบบของการแสดงออกทางจิตรกรรมด้วยการระบายสีให้มีระยะคลุมเครือเลือนลางขัดแย้งกับการใช้วัตถุซึ่งมีความเป็นสามมิติชัดเจน อาทิ ในผลงาน Buddha’s Footprint, Nang-Yai Series II, 1982 ของ กมล ทัศนาญชลี

2) แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดความหมายจากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยเชื่อมโยงสัมพันธ์ความหมายส่วนรวม (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) อาทิ การใช้ภาพรูปทรงเรขาคณิตและวัสดุโลหะแทนความหมายของเมืองใหญ่ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวัสดุอุตสาหกรรม อาทิ ในผลงาน รูปและสัญลักษณ์ในสภาพแวดล้อม (2529) ของ วิโชค มุกดามณี การใช้วัตถุพื้นถิ่น

แทนความหมายวัฒนธรรมไทยและการใช้วัตถุผลิตจากเทคโนโลยีสมัยใหม่แทนความก้าวหน้าจากตะวันตก อาทิ ในผลงาน Untitled #9 ของ กมล ทัศนาญชลี ดังนั้นวัตถุโลหะที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์จึงไม่ได้เป็นภาพแทนของวัตถุใช้งานแต่มีความหมายเชื่อมโยงไปถึงโครงสร้างของสังคมซึ่งมีการปรับตัวสู่สังคมสมัยใหม่ สังคมที่มีก้าวหน้าหน้าทางด้านเทคโนโลยีอุตสาหกรรม

3) แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นการวิเคราะห์ความหมายของสัญญะ (Sign) ซึ่งตีความจากระยะความสัมพันธ์ระหว่าง ตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) เพื่อให้ได้ความหมายที่แตกต่างกันออกไป อาทิ การเสนอระยะภาพแบบมุมมองใกล้ตาเพื่อถ่ายทอดระยะความสัมพันธ์แบบใกล้ชิดการถูกปิดล้อม การถูกห้อมล้อมด้วยสภาพแวดล้อมอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือเป็นการแสดงรายละเอียดสำคัญ ๆ ของภาพ อาทิ ผลงาน จินตนาการ หมายเลข 2, 2535 ของ เดชา วราชุน นอกจากนี้ภาพแบบมุมมองใกล้ตายังเน้นการแสดงออกอารมณ์ ในขณะที่การนำเสนอระยะภาพแบบมุมกว้างระยะไกลตาเป็นการแสดงเหตุการณ์ อาทิ ในผลงาน ผลงานความประทับใจ 9 ของ เดชา วราชุน

4) แนวคิดเรื่องการถ่ายทอดความหมายโดยอรรถและความหมายโดยนัย (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) ความหมายโดยอรรถคือความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ ส่วนความหมายโดยนัยนั้นต้องอาศัยการตีความ เป็นความหมายทางอ้อมอันอาจเกิดจากประสบการณ์ของบุคคล อาทิ ในผลงาน หน้าเด็ก (2529) ของ วิโชค มุกดามณี เพื่อสะท้อนความหมายโดยอรรถถึงความน่ารัก ความบริสุทธิ์ ความสดใส การเล่น ความสนุกสนาน และความไร้เดียงสา โดยภาพใบหน้าที่สร้างสรรค์ขึ้นเป็น มโนทัศน์ “ความเป็นเด็ก” ในความคิด และนอกจากนี้ยังสะท้อนความหมายโดยนัยอันเกิดจากประสบการณ์ส่วนตัวเพื่อแทนความคิดถึงที่ตนมีต่อครอบครัว

5) แนวคิดเรื่องการใช้สัญลักษณ์สากล อาทิ รูปวงกลม กากบาท และสี่เหลี่ยม ซึ่งไม่ได้มีความหมายอ้างอิงถึงของจริง (Reference) อย่างใดอย่างหนึ่งเฉพาะ แต่เป็นเครื่องหมายที่มีใช้กันทั่วไปในหลากวัฒนธรรมและตีความแตกต่างกันไปตามกลุ่มวัฒนธรรม ศิลปินจึงนำสัญลักษณ์เหล่านี้มาใช้ในลักษณะของการไม่สื่อความหมายเฉพาะ แต่ใช้รูปทรงเหล่านี้ในฐานะของรูปร่างที่เอื้อให้ศิลปินได้แสดงออกอย่างรวดเร็วด้วยท่วงทีฉับพลัน อาทิ การขูดขีดเป็นเส้น การป้ายสีแบบทิ้งรอยฝีแปรง การลบเลือนชั้นสีออก การพ่นสี และการสร้างร่องรอย ฯ อาทิ ในผลงาน ชีวิตและสัญลักษณ์ในชุมชน พ.ศ. 2527 ของ วิโชค มุกดามณี

6) แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (Text) กับ ปริบท (Context) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) เป็นแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างความหมายให้กับวัตถุในแง่ที่ว่า วัตถุใดๆ จะมีความหมายอย่างไร ขึ้นอยู่กับปริบทที่เปลี่ยนแปลงตัววัตถุเองจะไม่มีความหมายที่แน่นอนแต่ขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อม สถานที่ ตำแหน่ง สถานการณ์และสิ่งอื่นๆ ที่เข้ามามีส่วนร่วมด้วย ดังนั้น การจัดวางวัตถุหนึ่งๆ ให้อยู่ผิดที่ผิดทาง อาจสร้างความหมายและอารมณ์ความรู้สึกที่คลุมเครือ หรือสร้างความหมายใหม่ให้กับวัตถุ อาทิ ในผลงาน An Angel vs Troubled World, 2004 ของ กมล ทัศนาญชลี แสดงให้เห็นว่าความหมายของวัตถุหนึ่งไม่มีความคงที่แต่เปลี่ยนแปลงไปตามปริบท ความหมายของวัตถุขึ้นอยู่กับว่าวัตถุได้รับการจัดการวางให้ถูกเห็นอย่างไร ซึ่งผลงานดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นว่า ความเข้าใจต่อสิ่งต่างๆ ไม่ได้เป็นไปตามธรรมชาติแต่มีกระบวนการสร้างตามวิธีที่ศิลปินจัดการกับวัตถุ

3.2.2 ประเด็นในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อประสม

จากการศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านพบประเด็นร่วมในการสร้างสรรค์งาน ดังนี้

1) ความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมและธรรมชาติ ด้วยการนำเสนอสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้าง ประดิษฐ์ คิดค้น ไม่ว่าจะเป็นการใช้วัสดุ วัตถุ ตัวเลข และตัวอักษรหลากหลายรูปแบบล้วนเป็นสิ่งที่นำเสนอสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมและอารยธรรม ใช้ร่วมกับภาพ วัสดุ หรือวัตถุซึ่งมีความหมายแทนธรรมชาติ

2) ความสมดุลระหว่างชีวิตวัฒนธรรมแบบเก่า และความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีสมัยใหม่ ด้วยการใช้วัสดุร่วมสมัยเข้ากับวัสดุซึ่งมีความหมายแทนเทคโนโลยีในแบบเก่า

3) ภาพเหมือนตนเอง (Self Portrait) เป็นการสะท้อนบอกเล่าเรื่องราวการเปลี่ยนแปลงไปของชีวิตมนุษย์ในสภาวะสังค ด้วยการใช้ภาพใบหน้าของมนุษย์เป็นภาพแทน

4) เวลาและความทรงจำ ผลงานที่นำเสนอจะมีการใช้วัสดุพบพาน สิ่งของที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ของสังคม หรือของสะสม

และพบว่ามีประเด็นการสร้างสรรค์ที่มีความแตกต่างกัน ดังนี้

1) ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี มีการนำเสนอประเด็น การผสมผสานสุนทรียภาพทางวัฒนธรรมความคิดของตะวันออกและตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยผลงานที่นำเสนอแนวคิดดังกล่าวจะมีการนำประเด็นเกี่ยวกับปรัชญาศาสนาและมรดกทางวัฒนธรรมผสมผสานกับการแสดงออกแบบศิลปะตะวันตก

(2) ผลงานของ เดชา วราชุน มีการนำเสนอประเด็นธรรมชาติในฐานะแม่บทของพลังแห่งการสร้างสรรค์ โดยศิลปินนำเสนอการใช้รูปทรงอินทรีย์ วัสดุไม้และวัสดุโลหะในการสร้างสรรค์

3.2.3 รูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรรมสื่อประสม

1) ความเป็นสองมิติและสามมิติ : ความเป็นจิตรกรรมและประติมากรรม

จากการศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามทั้งพบว่า เหล่าศิลปินใช้พื้นภาพที่มีระนาบและการระบายสีให้มีความแบนเป็นตัวสร้างพื้นที่สองมิติให้กับผลงาน โดยในบริเวณพื้นที่ดังกล่าวอาจมีการเจาะช่องว่างเพื่อสร้างความเป็นสามมิติ หรือระดับของพื้นระนาบให้มีการลดหลั่นเพื่อให้เกิดความเป็นสองมิติและสามมิติให้กับพื้นระนาบ

โดยลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์มิติของ กมล ทัศนาญชลี คือ ความขัดแย้งระหว่างวัตถุที่มีความเป็น 3 มิติ และพื้นหลังที่มีความเป็น 2 มิติ ความเป็นสองมิติของพื้นภาพมักได้รับการเน้นย้ำด้วยการระบายสีให้เป็นระนาบหรือลงสีแบบสนามสี ซึ่งมีความขัดแย้งอย่างสูงกับวัตถุ 3 มิติที่ลอยสูงขึ้นมาจากพื้นภาพชัดเจน

ลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์มิติในผลงานของ เดชา วราชุน คือ การใช้คุณสมบัติของวัสดุไม้และโลหะที่สามารถสร้างความลึกแบบ 3 มิติได้ สีและพื้นผิวของวัสดุนั้นสามารถแสดงคุณสมบัติแบบจิตรกรรรม อาทิ วัสดุโลหะที่มีสีสันในตัวเองและสามารถสะท้อนสีสันจากสภาพแวดล้อม

ลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์มิติในผลงานของ วิโชค มุกดามณี คือ งานสื่อประสมกับลีลาแบบงานจิตรกรรม โดยวัสดุที่นำมาใช้นั้นมีแผ่นพลาสติก แผ่นโฟม โลหะและแผ่นไม้ โดย วิโชค มุกดามณี มักเน้นย้ำความเป็นสองมิติของพื้นภาพด้วยการระบายสีให้เป็นระนาบหรือพ่นสีให้เป็นเส้นและรูปร่าง เมื่อศิลปินต้องการใช้วัสดุแบบลอยตัวก็มักแสดงออกด้วยลีลาของเส้นอันเกิดจากการใช้วัสดุ และใช้ผนังเป็นพื้นที่รองรับงาน

2) กรอบภาพ (Picture Plane) : การใช้ประเภทของสัญญะจาก icon (ภาพ) มาสู่การใช้ index (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงแบบเหตุผล) หรือ symbol (ภาพแทนที่มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง)

ศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านมีการสร้างสรรค์งานที่ทำให้กรอบภาพของงานจิตรกรรมหลุดออกจากภาพความเป็นสี่เหลี่ยมตามแบบแผนของจิตรกรรมตามขนบ ตัวงานจิตรกรรมจึงมีลักษณะของความเป็นสามมิติและความเป็นวัตถุจับต้องได้มากยิ่งขึ้น โดยมีวิธีการออกแบบกรอบภาพด้วยการใช้สัญญะจาก icon สู่ index หรือ symbol เพื่อให้เกิดสัณฐานเค้าโครง

ของกรอบภาพเป็นรูปทรงอิสระจากกรอบสี่เหลี่ยม และอีกวิธีการหนึ่งคือ การปล่อยให้เทคนิคของการทำงานกับวัสดุเป็นอิสระและให้รูปทรงปรากฏขึ้นตามเทคนิคนั้นเป็นกรอบภาพ

3) ภาพที่ใช้สื่อความหมาย : การใช้รูปทรงดั้งเดิมจากวัตถุ การจัดการวัสดุให้เกิดรูปทรง การประกอบกันของวัตดุด้วยแนวคิดคู่ตรงข้าม การประกอบกันด้วยเทคนิคงานช่าง และการประกอบกันของวัสดุแบบศิลปะโบราณ (Primitive)

จากการศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านพบว่า มีการใช้รูปทรงจากวัตถุพบพาน วัตถุสำเร็จรูป รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงธรรมชาติ รูปทรงอิสระ พื้นที่ว่าง และวัสดุรูปทรงจากวัตถุในการสื่อความหมาย

วัสดุและวัตถุ ที่พบในงานสร้างสรรค์ของศิลปินกรณีศึกษา พบว่า มีความหลากหลาย โดยสามารถจับกลุ่มหลักๆ ได้สามกลุ่มดังนี้ คือ กลุ่มที่หนึ่ง วัสดุที่สื่อความหมายถึงความเป็นธรรมชาติ กลุ่มที่สองวัสดุที่สื่อความหมายถึงวัฒนธรรมและอารยธรรม ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีแบบเก่าและเทคโนโลยีสมัยใหม่ และกลุ่มที่สาม วัตถุที่สื่อความหมายถึงเวลาและความทรงจำ

การผสมผสานวัตถุและวัสดุจากชีวิตประจำวันในงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาได้แสดงให้เห็นถึงการสร้างอัตลักษณ์ (Originality) ในผลงานด้วยการนำวัตถุและวัสดุที่มีอยู่อย่างดาษดื่นมาสร้างคุณค่าใหม่ด้วยวิธีการต่าง ๆ อาทิ การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (Text) และปริบท (Context) ซึ่งนำมาสู่วิธีการที่ศิลปินทำให้ปริบทของวัตถุมีการเปลี่ยนแปลง จากนั้นตัวบทก็จะไม่มีความหมายคงเดิม วิธีการดังกล่าว ปรากฏในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี เมื่อศิลปินได้นำวัตถุที่มีความหมายเชื่อมโยงสัมพันธ์กับวิถีวัฒนธรรมพื้นถิ่นจากต่างสถานที่และเวลาต่าง ๆ มาร้อยเรียงร่วมกันใหม่ ภาพปรากฏที่เกิดขึ้นจากวัตถุได้สร้างเรื่องราวที่มีปฏิสัมพันธ์กันอย่างไม่สมเหตุผลกับโลกภายนอก แต่มีความสมเหตุผลในปริบทของโลกภายในงานจิตรกรรม ในอีกแง่หนึ่งวัตถุจากวัฒนธรรมพื้นถิ่นเหล่านั้นได้กลายมาเป็นอัตลักษณ์สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานของ กมล ทัศนาญชลี เพื่อสื่อความหมายถึงชีวิตและวัฒนธรรมจากโลกตะวันออก อีกทั้งจากการที่ กมล ทัศนาญชลี มักคงสภาพของวัตถุที่นำมาใช้ไว้ในลักษณะดั้งเดิมโดยไม่เปลี่ยนแปลงหรือปรับดัดรูปทรง แสดงให้เห็นถึงวิธีการใช้วัตถุเพื่อแสดงความเป็นวัตถุโดยยังคงเก็บความหมายเดิมของตัววัตถุไว้ และการประกอบกันของวัตถุที่มีการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (Text) และปริบท (Context) จะได้เป็นความหมายซ้อนเพิ่มลงไป

ในขณะที่ เดชา วราชุน และ วิโชค มุกดามณี มีวิธีการใช้วัสดุแตกต่างไปจาก กมล ทัศนาญชลี โดยศิลปินทั้งสองสร้างอัตลักษณ์ในผลงานจิตรกรรมสื่อประสมจากการใช้วัสดุ

ร่วมสมัย แล้วนำวัสดุเหล่านั้นมาตัดปรับดัดให้เกิดรูปทรงตามต้องการ วัสดุที่นำมาใช้ส่วนใหญ่เป็นจำพวกแผ่นอลูมิเนียม และเศษชิ้นส่วนโลหะที่มีใช้ในงานอุตสาหกรรมมาสร้างรูปทรงตามที่ศิลปินกำหนด ด้วยวิธีการปรับดัดรูปทรง ทำให้ความหมายเดิมของวัสดุที่มีความเกี่ยวข้องกับหน้าที่ประโยชน์ใช้สอยลดบทบาทลง แต่แสดงคุณค่าด้านเนื้อหาและความงามสัมพันธ์สอดคล้องไปตามรูปทรงที่ศิลปินออกแบบไว้ ในแง่นี้วัสดุที่นำมาสร้างสรรค์จะได้รับการเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์จนกระทั่งบางครั้งวัตถุเดิมถูกเปลี่ยนแปลงให้แสดงเฉพาะคุณลักษณะของความเป็นทัศนธาตุ (Elements) อย่างไรก็ตาม ความหมายที่อยู่ในตัววัตถุนั้นยังคงสื่อความหมายเชื่อมโยงสัมพันธ์ไปถึงความหมายส่วนรวมที่เป็นหน่วยใหญ่ได้ ซึ่งวัสดุโลหะได้ทำหน้าที่แทนความหมายถึงสถาปัตยกรรม ชีวิตสังคมเมืองแบบสมัยใหม่ และความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีอุตสาหกรรม นอกเหนือจากการควบคุมรูปทรงของตัววัสดุศิลปินได้ขับเน้นความงามอันเกิดขึ้นจากพื้นผิวของวัสดุโลหะให้มีความโดดเด่น เพื่อให้สุนทรียรสอันเกิดจากภาพที่ปรากฏแก่สายตาลบเลือนความหมายเดิมในแง่ของการเป็นวัตถุประโยชน์ใช้สอยออกไป

พื้นที่ว่างในผลงานของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านมีการสื่อความหมายที่แตกต่างกันไป ดังนี้ พื้นที่ว่างในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี สื่อความหมายถึง ธรรมชาติอันกว้างใหญ่ ความทรงจำ ความเลือนราง ความคลุมเครือ และความเวิ้งว้าง พื้นที่ว่างในผลงานของ เดชา วราชุน สื่อความหมายถึง อากาศ พื้นที่โล่ง บรรยากาศและเวลา พื้นที่ว่างในผลงานของ วิโชค มุกดามณี สื่อความหมายถึง แรงขับเคลื่อนส่วนที่เป็นรูปทรงให้มีความเคลื่อนไหว

4) หลักการจัดภาพ : หลักความสมดุลแบบสมมาตร

จากการศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่านพบว่า โดยมากแล้วศิลปินทั้งสามท่านใช้หลักการความสัมพันธ์กลมกลืน การซ้ำ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้หลักความสมดุลแบบสมมาตร ทั้งนี้เนื่องมาจากประเด็นของการสื่อสารของศิลปินทั้งสามท่านที่ต้องการกล่าวถึงสภาวะของการดำรงอยู่อย่างสมดุลของสิ่งที่เป็นคู่ตรงกันข้าม และสิ่งที่แตกต่างหลากหลาย ดังนั้นหลักการของความสมดุลแบบสมมาตรจึงเป็นหลักการอันแสดงให้เห็นถึงการทำให้มีความเท่าเทียม การทำให้ความแตกต่างอยู่ร่วมกันได้ อีกทั้งความสมดุลกลมกลืนยังเป็นหลักปรัชญาศาสนาพุทธอันสำคัญ

3.3 คุณค่าของงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษา

ด้วยธรรมชาติของงานจิตรกรรมสื่อประสมที่ใช้การผสมผสานวัสดุและวิธีการหลากหลาย จึงเป็นศิลปะที่ขยายอาณาเขตทั้งในส่วนของผู้ส่งสารและผู้รับสาร

1) สำหรับผู้ส่งสาร การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมไม่มุ่งเน้นเฉพาะการสร้างสรรค์ที่เน้นทักษะด้านการวาดรูปตามแบบขนบ โดยสามารถใช้วัสดุจริงเข้าไปผสมผสานได้ ในแง่นี้ผู้สร้างสรรค์ที่ไม่ได้มีความสามารถเฉพาะทางด้านการวาดรูป หรือมีข้อจำกัดทางด้านการวาดรูปสามารถพัฒนาศักยภาพความเป็นศิลปินได้

เพื่อการพัฒนาศักยภาพด้านการสร้างสรรค์ดังกล่าว นักการศึกษาสามารถนำเอาประเด็น รูปแบบ และวิธีการสื่อสารในงานจิตรกรรมสื่อประสมจากข้อค้นพบในงานวิจัยนี้ไปปรับใช้กับการศึกษาได้ในหลายระดับ โดยเฉพาะการศึกษาในระดับขั้นพื้นฐานในรายวิชาที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะ ซึ่งจะช่วยปูพื้นฐานเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานศิลปะให้กับเยาวชนซึ่งเดิมอาจมีความเข้าใจและมีความคุ้นเคยเฉพาะกับการสร้างสรรค์ด้วยการวาดภาพ ให้สามารถพัฒนาศักยภาพสู่แนวทางของการใช้วัสดุในการประกอบสร้าง การเรียนรู้เกี่ยวกับคุณค่าของวัตถุและวัสดุในฐานะของสื่อแห่งการกักเก็บความหมายที่มีคุณค่าด้านประวัติศาสตร์และชีวิตวัฒนธรรม ซึ่งการเรียนรู้ในลักษณะดังกล่าวจะส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดความรู้สึกรู้รักษ์และผูกพันต่อวัฒนธรรมพื้นถิ่น การรักในถิ่นฐานบ้านเกิด นอกจากนี้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับวัตถุและวัสดุในฐานะของสื่อแห่งการผลิตความหมายในฐานะของสื่อภาษาแห่งยุคสมัย ซึ่งการเรียนรู้ดังกล่าวจะช่วยฝึกฝนทักษะการรับรู้สุนทรียรสจากภาพที่ปรากฏแก่สายตา และสุนทรียรสอันเกิดจากการคิด การวิเคราะห์ และการตีความจากสิ่งที่เห็น ผู้เรียนจะเกิดทักษะในการทำความเข้าใจภาษาภาพ ภาษาสัญลักษณ์ และภาษาถ้อยคำที่มีปรากฏอยู่ในสื่อทั่วไปของสังคมร่วมสมัย

2) การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมได้เปลี่ยนมุมมองที่มีต่อสถานะของศิลปะว่า เป็นสิ่งที่สัมพันธ์สอดคล้องกับชีวิตผู้คนในสังคม ไม่ใช่ศิลปะที่แยกขาดจากโลกปุถุชน จิตรกรรมสื่อประสมที่ริเริ่มการใช้วัสดุเข้าไปผสมผสานสามารถกระตุ้นความคิดผู้สร้างสรรค์ให้มีประเด็นที่มีความสอดคล้องกับประเด็นปัญหาในโลกปัจจุบันโดยใช้วัสดุเป็นภาพแทน อาทิ แนวคิดในเรื่องของการนำกลับมาใช้ใหม่ (Recycle) ความดาษดื่นของวัตถุ วัตถุในฐานะของสื่อการผลิตความหมาย วัตถุในแง่ของแหล่งกักเก็บความทรงจำ

3) การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมด้วยวัตถุซึ่งมีที่มาแตกต่างหลากหลาย บ้างมีข้อจำกัดด้านปริมาณ บ้างความพิเศษด้านรูปลักษณ์ บ้างมีความน่าสนใจในแง่ของ

ประวัติศาสตร์ที่มา และเป็นภาพแทนประสบการณ์แห่งยุคสมัย ผลจากการศึกษาพบว่า คุณสมบัติเฉพาะของวัตถุเหล่านี้สามารถสร้างอัตลักษณ์ในผลงานให้กับศิลปินได้

4) ในด้านของผู้รับสาร ผู้วิจัยเห็นว่านอกเหนือจากงานศิลปะสื่อประสม จะมีบทบาทในการขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ของศิลปินร่วมสมัย ศิลปะสื่อประสมยังสามารถใช้เป็นสื่อการเรียนรู้และสื่อการรับสุนทรียรสในงานศิลปกรรมสำหรับคนพิการทางการเห็น ดังปรากฏในผลงานวิจัยที่ผู้วิจัยได้รวบรวมไว้ในบทที่ 2 ซึ่งเป็นงานวิจัยของ Lauri Lydy Reidmiller เรื่อง Art for The Visually Impaired and Blind: A Case Study of One Artist's Solution (2003) โดย Lauri Lydy Reidmiller ได้ทำการศึกษางานสร้างสรรค์ของศิลปิน Queen Brooks ผู้ซึ่งสร้างสรรค์งานศิลปะสื่อประสม และจัดงานนิทรรศการศิลปะสำหรับคนพิการทางการเห็น โดยมีกรณีศึกษาเป็นนักเรียนระดับชั้นมัธยมต้นของโรงเรียน Ohio State School for the Blind ในประเทศสหรัฐอเมริกา Queen Brooks ได้เข้าร่วมกิจกรรมกับนักเรียนที่มีความพิการทางการเห็น เธอได้ทดลองใช้วัสดุหลากหลายประเภทเพื่อให้นักเรียนได้สัมผัส อันนำมาสู่บทสรุปในการเลือกใช้วัสดุต่าง ๆ ในงานสื่อประสมของเธอ เธอพบว่านักเรียน ชอบสัมผัสวัสดุที่มีความนุ่มมากกว่าวัสดุที่มีพื้นผิวหยาบ นักเรียนชอบจับสัมผัสและบีบวัสดุที่มีพื้นผิวและความยืดหยุ่นคล้ายฟองน้ำหรือสำลี การใช้พื้นผิวที่มีความแตกต่างหลากหลายยังสามารถกระตุ้นการรับสัมผัสให้กับนักเรียนได้ดีอีกด้วย นอกจากนี้เธอยังพบว่าวัสดุในงานศิลปะสื่อประสมเปรียบเสมือนเป็นภาษาที่กระตุ้นการรับรู้ ความทรงจำ และประสบการณ์ของนักเรียนที่มีความพิการทางการเห็น

จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินกรณีศึกษาทั้งสามท่าน ทำให้ผู้วิจัยได้เห็นความหลากหลายของวัตถุ ความหลากหลายทางด้านผิวสัมผัส ความหลากหลายทางด้านช่วงเวลาของวัตถุ ความหลากหลายทางด้านที่มาของวัตถุ รวมไปถึงความหลากหลายทางการสื่อความหมายด้วยการใช้วัตถุและการจัดวางวัตถุ ซึ่งความรู้ดังกล่าวสามารถนำมาเป็นข้อมูลศึกษาเพื่อต่อยอดในการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อคนที่มีข้อจำกัดทางการมองเห็น หรือการสร้างสรรค์สื่อเพื่อการเรียนรู้ศิลปะสำหรับคนที่มีข้อจำกัดด้านการเรียนรู้ อาทิผลงานสร้างสรรค์ของ กมล ทัศนาญชลี ที่มีการนำวัตถุที่มีความเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตวัฒนธรรมสามารถนำมาใช้เป็นสื่อในการสัมผัส และสื่อการรับรู้ถึงวัตถุที่มีความเก่า-ความใหม่ เพื่อส่งเสริมจินตนาการ การเรียนรู้ และการทำความเข้าใจในเนื้อหาการเรียนรู้เกี่ยวกับชีวิตวัฒนธรรมพื้นถิ่นในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ผลงานของ เดชา วราชุน ที่มีการใช้วัตถุจากความทรงจำมาจากต่างแดนสามารถนำมาเป็นสื่อในการสัมผัสและการรับรู้ เพื่อส่งเสริมจินตนาการการเรียนรู้ และการทำความเข้าใจในเนื้อหาการเรียนรู้เกี่ยวกับชีวิตของผู้คนต่าง

วัฒนธรรม อีกทั้งผลงานของ วิโชค มุกดามณี ที่มีการสร้างสรรค์ด้วยการนำวัตถุโลหะที่ใช้แล้วมาสร้างสรรค์ใหม่ด้วยการตัดต่อและการประกอบสร้าง สามารถนำมาเป็นสื่อในการสัมผัสรับรู้รูปทรง พื้นผิวจากโลหะ อุณหภูมิที่แตกต่างกันของวัสดุ เป็นสื่อในการส่งเสริมจินตนาการ การเรียนรู้ และการทำความเข้าใจในเนื้อหาการเรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์รูปทรงใหม่จากวัสดุ รีไซเคิล เป็นต้น

| |

บรรณานุกรม

Amy Gibbs. (2015). *Assemblage*. Retrieved November 17, 2015, from http://www.amygibbsfineart.com/#!assemblage/c1fea.

Art Gallery of New South Wales. (1994). *THAI-AUSTRALIAN CULTURAL SPACE*. Bangkok: Amarin Printing Group.

The Art Story Foundation. (2009-2015). *Joseph Cornell*. Retrieved December 17, 2015, from http://www.theartstory.org/artist-cornell-joseph.htm.

The Art Story Foundation. (2009-2015). *Louise Nevelson*. Retrieved December 17, 2015, from http://www.theartstory.org/artist-nevelson-louise.htm.

The Art Story Foundation. (2009-2015). *Robert Rauschenberg: American Collagist, Painter, and Graphic Artist*. Retrieved December 17, 2015, from http://www.theartstory.org/artist-rauschenberg-robert.htm.

Beth Harris and Steven Zucker. (2015). *KHAN Academy: Picasso, Still Life with Chair Caning.* Retrieved November 16, 2015, from https://www.khanacademy.org/humanities/art- 1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning.

Casa amaral. (2016). *Olga de Amaral.* Retrieved September 5, 2016, from http://www.olgadeamaral.com.

Collette Chattopadhyay. (2001). *"Kamol Tassananchalee," in Kamol Tassananchalee on the Occasion of 60th Anniversary Celebration*. p 31. Bangkok: Amarin Printing Group.

Hartley, Jane (2004). *The Anthropology of Minimalist Sculpture: how the individual relates to the material object.* Retrieved December 9, 2005, from http://eprints.st-andrews.ac.uk/archive/00000352.

Moma. (2015). *Marcel Duchamp Bicycle Wheel.* Retrieved November 16, 2015, from https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913.

Museum of Contemporary Art Tokyo (M0T). (2016). *KOHEI NAWA-SYNTHESIS*. Retrieved September 5, 2016, from http://www.mot-art-museum.jp/koheinawa/eng/outline.

Pace London. (2016). *Kohei Nawa - Force*. Retrieved September 16, 2016, from http://www.pacegallery.com/exhibitions/12761/kohei-nawa.

Poshyananda, Apinan. *"Kamol Tassananchalee: The Image of the Self," in A retrospective Exhibition, 1970-1990 Twenty Years of Art in the United States.* pp. 8-13. Bangkok: Amarin Printing Group.

Reidmiller, Lauri Lydy. (2003). *Art for The Visually Impaired and Blind: A Case Study of One Artist's Solution.* Retrieved September 10, 2017, from https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1054144608/inline.

Tanyabonakdargallery. (2016). *MARK DION.* Retrieved September 5, 2016, from http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/series.

Wekipedia. (2015). *Image of Fruit Dish and Glass, papier coll? and charcoal on paper, 1912, by Georges Braque*. Retrieved December 9, 2015, from https://en.wikipedia.org/wiki/Papier_coll%C3%A9.

William Viney. (2016). *'Mark Dion and the Arts and Archaeologies of Waste'.* Retrieved September 5, 2016, from https://narratingwaste.wordpress.com/tag/mark-dion.

กมล ทัศนาญชลี. (2538). คำนำ กมล ทัศนาญชลี. ใน นิ*ทรรศการศิลปะ : กมล ทัศนาญชลี และศิลปิน รับเชิญสภาศิลปกรรมไทย แห่งสหรัฐอเมริกา.* หน้า 2-3. กรุงเทพฯ: บริษัท เจ. ฟิล์ม โปรเซส.

กมล ทัศนาญชลี. (2542). กมล ทัศนาญชลี. ใน *สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี.* หน้า 25-27. กรุงเทพ ฯ: อักษรสัมพันธ์.

กมล ทัศนาญชลี. (2558). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ที่หอศิลปะราชดำเนิน กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2558.

กมล ทัศนาญชลี. (2561, 7 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ที่หออัครศิลปิน ตำบลคลองห้า อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี.

กมล ทัศนาญชลี. (2561, 9 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ที่หออัครศิลปิน ตำบลคลองห้า อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). *การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.

เกษม ทองก้อน. (2549). *ศิลปะสื่อประสม*. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2549). *ศิลปินแห่งชาติ*. สืบค้นเมื่อ 11 กันยายน 2559, จาก http://www.culture.go.th/thai.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2549). *ศิลปินแห่งชาติ ศาสตราจารย์ เดชา วราชุน*. สืบค้นเมื่อ 10 กรกฎาคม 2561, จาก http://art2.culture.go.th/index.php?case=artistDetail&art_id=294&page =4&side=ach_prt&detail=biography.

คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์. (2553). *โครงการปฏิบัติการไทยเข้มแข็ง: ศิลปกรรมจากภูมิปัญญาไทย*. (ออนไลน์). สืบค้นเมื่อ 16 กรกฎาคม 2561, จาก http://psgati.su.ac.th/design/artist-bio/49.

คอบลีย์, พอล. (2558). *สืบสัญศาสตร์*. แปลโดย อธิป จิตตฤกษ์. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเด็ก.

เคอร์ติน, ไบรอัน. (2551). สัญศาสตร์ กับ ภาพแทนความ. *วารสารวิชาการ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. แปลโดย เถกิง พัฒโนภาษ. (1): 35-50. สืบค้นเมื่อ 10 กรกฎาคม 2561, จาก http://www.arch.chula.ac.th/ejournal/files/article/qyYaZ1mab3Sun103124.pdf.

โครงการสารานุกรมไทย สำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2561). *ประเภทของว่าว*. สืบค้นเมื่อ 29 พฤศจิกายน 2559, จาก http://kanchanapisek.or.th/kp6/sub/book/book.php?book=37&chap=4&page=t37-4-infodetail08.html.

จิรโชค วีระสม. (2550). ว่าด้วย Post-modern. *วารสารศาสนาและวัฒนธรรม* (ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 2550) : หน้า 23-45. สืบค้นเมื่อ 20 พฤศจิกายน 2557, จาก http://chamornmarn.blogspot.com/2011/07/1-2-2550-23-45-23-post-modern.html.

จันทนี เจริญศรี. (2554). *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา*. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

จำนง ธนาวนิชกุล. (2545). ความหมายและความสำคัญของศิลปะสื่อประสม. *วารสารศิลปกรรมบูรพา*. *5*(1): 6-14.

จำนง ธนาวนิชกุล. (2546, มิถุนายน – พฤศจิกายน). ศิลปะสื่อผสม : รูปลักษณ์ทางกายภาพที่ปรากฏ. *วารสารศิลปกรรมบูรพา*. ฉบับภาคต้นปีการศึกษา 2546: 42-43.

จำนงค์ ศรีนวล. (2535). ศิลปะ: ถ้อยคำจากใจของวิโชค มุกดามณี. *สารคดี*. *84*(7): 8-14.

เฉลิม นาคีรักษ์. (2538). กมล ผู้เสียสละ. ใน *นิทรรศากรศิลปะ : กมล ทัศนาญชลี และศิลปินรับเชิญ สภาศิลปกรรมไทย แห่งสหรัฐอเมริกา*. หน้า 4. กรุงเทพฯ: บริษัท เจ. ฟิล์ม โปรเซส.

ชญานุตม์ ศิลปศาสตร์, ดร. ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. สัมภาษณ์โดยทักษิณา พิพิธกุล ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย กรุงเทพวิทยาเขตรังสิต วันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2559.

เดชา วราชุน. (2545). เทคนิคการสร้างสีบนแผ่นทองแดง. ใน *นิทรรศการศิลปะ เดชา วราชุน: นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง*. หน้า 20-21. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

เดชา วราชุน. (2558, 9 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ที่บ้านศิลปิน ตำบลคลอง 6 อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี.

เดชา วราชุน. (2561, 7 มกราคม). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ที่บ้านศิลปิน ตำบลคลอง 6 อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี.

เดชา วราชุน. (2561, 10 มกราคม). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ที่บ้านศิลปิน ตำบลคลอง 6 อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี.

ธเนศ อ่าวสินธุ์ศิริ. (2558). รองศาสตราจารย์ ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. สัมภาษณ์โดยทักษิณา พิพิธกุล ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต เมื่อวันที่ 21 ตุลาคม 2558.

นพพร ประชากุล. (2551). ภาคผนวก ภาษาศาสตร์โครงสร้าง: แม่บทของสัญศาสตร์. ใน *มายาคติ.* หน้า 161-169. กรุงเทพฯ : คบไฟ.

ประเทือง เอมเจริญ. (2523). “กมล ทัศนาญชลี ที่ข้าพเจ้ารู้จัก,” ใน *กมล ทัศนาญชลี : ผลงานศิลปะสิบปีในสหรัฐอเมริกา 2513-2523*. หน้า 14. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง. (ม.ป.ป.). *โลกาภิวัตน์กับการจัดการวัฒนธรรม*. สืบค้นเมื่อ 29 พฤศจิกายน 2559, จาก https://www.academia.edu.

ปัญญา เทพสิงห์. (2556). บทวิจารณ์หนังสือ “ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยบนความหลากหลายและสับสน”. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ* (สาขามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ปีที่ 14 ฉบับที่ 2(28): 7-10. สืบค้นเมื่อ 30 พฤศจิกายน 2559, จาก http://ejournals.swu.ac.th/index.php/jica/article/vie.

ปรัชญาเอกสาขาการสื่อสาร มหาวิทยาลัยนเรศวร. (2557). *สัญญวิทยากลุ่มลัทธิหลังสมัยใหม่.* สืบค้นเมื่อ 5 ธันวาคม 2557, จาก http://phdcommunication.wordpress.com.

ฝ่ายอุทยานการศึกษา สำนักการศึกษาต่อเนื่อง มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2561). *ตำนานว่าวไทย จากหนังสือตำนานว่าวไทย เขียนโดย รศ.ดร.ภิญโญ สุวรรณคีรี*. สืบค้นเมื่อ 20 มีนาคม 2561, จาก http://www.stou.ac.th/study/projects/training/culture/content/net1-55/page2-1-55.html.

พิชัย ตุรงคินานนท์. (2539). *การศึกษากระบวนการทำงานศิลปะภาพพิมพ์ของศิลปินชั้นเยี่ยม เดชา วราชุน*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาครุศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาศิลปศึกษา. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรงุเทพฯ. (2539). *จักรวาล : ชีวิต : วิทยาศาสตร์*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ. (2542). *ประวัติชีวิตและผลงาน กมล ทัศนาญชลี*. ใน *สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี*. หน้า 5-13. กรุงเทพฯ: อักษรสัมพันธ์.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ. (2545). *นิทรรศการศิลปะ เดชา วราชุน: นิทรรศการศิลปกรรมย้อนหลัง*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ. (2553). *ศิลปกรรมสองศิลปินเดชา วราชุน และ นนทิวรรธน์ จันทนะผลิน*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ. (2559). *นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป ประจำปี พ.ศ .2559 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี*. กรุงเทพ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า. (2546). *ศิลปะสื่อผสม: กรณีศึกษาผลงาน จิตรกรรมของฮวน มิโร และผลงาน สื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม (สาขาทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม. (2561). *หนังใหญ่*. สืบค้นเมื่อ 6 เมษายน 2561, จาก http://ich.culture.go.th/index.php/th/ich/performing-arts/238-stage/156----m-s.

รณภพ เตชะวงศ์. (2550). *วัสดุและสัญลักษณ์ในจิตรกรรม*. ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

วรชัย จันทรทิพย์. (2554). *ความคิดสมัยใหม่และความคิดหลังสมัยใหม่*. สืบค้นเมื่อ 4 พฤษภาคม 2558, จาก http://vorachai-juntip.blogspot.com/2011/06/postmodernism-post-modern-postmodern.html.

วิกิพีเดีย. (2559). *รายนามศิลปินแห่งชาติ*. สืบค้นเมื่อ 11 กันยายน, 2559, จาก https://th.wikipedia.org/wiki/รายนามศิลปินแห่งชาติ.

วิชญ มุกดามณี. (2556, พฤษภาคม). ศิลปินแห่งชาติศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี. *Fine Art. 10* (102). หน้า 34-42.

วิชญ มุกดามณี. (2559). *สัมพันธภาพแห่งฝีแปรงและวัสดุ ใน นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโสศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี.* หน้า 13-33. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์.

วิโชค มุกดามณี. (2517). *โครงสร้างที่ประกอบด้วยแผ่นราบ.* วิทยานิพนธ์ ศบ. (จิตรกรรม). กรุงเทพฯ: คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิโชค มุกดามณี. (2530). *โครงสร้างและสัญลักษณ์ในสภาวการณ์ใหม่.* วิทยานิพนธ์. ศบ. (จิตรกรรม).

วิโชค มุกดามณี. (2539). *จักรวาล : ชีวิต: วิทยาศาสตร์.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

วิโชค มุกดามณี. (2541). *โลกภายนอกและมุมมองของ วิโชค มุกดามณี.* กรุงเทพฯ: อัมรินทร์.

วิโชค มุกดามณี. (2544). *การแสดงศิลปกรรมเรื่อง ใบหน้าในสหัสวรรษใหม่ โดย วิโชค มุกดามณี.* กรุงเทพฯ: อัมรินทร์.

วิโชค มุกดามณี. (2545). *ศิลปะสื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิโชค มุกดามณี. (2547). *สัจจะ...ธรรมชาติ.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

วิโชค มุกดามณี. (2550). *การแสดงงานจิตรกรรม โดย วิโชค มุกดามณี*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิโชค มุกดามณี. (2559). *นิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโสศาสตราจารย์ วิโชค มุกดามณี*. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์.

วิโชค มุกดามณี. (2561). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ณ ร้านสตาร์บัคส์ (Starbucks) ชั้น 1. เซ็นทรัลพลาซ่าแจ้งวัฒนะ นนทบุรี เมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม 2561.

วิโชค มุกดามณี. (2561). สัมภาษณ์โดย ทักษิณา พิพิธกุล ที่ร้านแบล็ค แคนยอน (Black Canyon) เดอะวอล์ค ราชพฤกษ์ ถนนราชพฤกษ์ ตำบลบางขุนกอง บางกรวย จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2561.

วิภาวี คงมาลา. (2015). สัมภาษณ์พิเศษ: กมล ทัศนาญชลี. *Art Square. 5*(24): 63- 69.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). *กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์ดั่งลมหายใจ ใน ปัจเจกศิลปิน*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์. หน้า 168-182.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2555). *ศิลปกรรมร่วมสมัย: การเรียนรู้และสร้างสรรค์.* สืบค้นเมื่อ 12 พฤศจิกายน 2557, จาก http://www.wwartcoll.com/articles_wi1_sub.php?id=19&page_id=30.

สมพร รอดบุญ. (2542). Kamol Tassananchalee in Retrospect. ใน *สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี.* หน้า 38-43. กรุงเทพฯ: อักษรสัมพันธ์.

สมพร รอดบุญ. (2550). *อันเนื่องมาจาก Mixed Media.* สืบค้นเมื่อ 11 ธันวาคม 2557, จาก https://issuu.com/artcentre.

สรรเสริญ มิลินทสูต. (2559). ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. สัมภาษณ์โดยทักษิณา พิพิธกุล ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต เมื่อวันที่ 19 มกราคม 2559.

สุชาติ เถาทอง. (2548, กุมภาพันธ์-มีนาคม). Master of Thailand: กมล ทัศนาญชลี. *นิตยสาร ไฟน์อาร์ต. 2*(12): 34-51.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2554). *10 คำถามที่คุณอยากรู้เกี่ยวกับศิลปะ.* กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2554). *หนังสือชุดเรียนรู้ศิลปะไทยเรื่องทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ: เมคอะวิช จำกัด.

หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2548). นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศิลปินแห่งชาติ กมล ทัศนาญชลี ใน *วาระอายุครบ 60 ปี.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2554). *นิทรรศการผลงานศิลปะ 67 ปี กมล ทัศนาญชลี ศิลปินสองซีกโลก.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

อารีย์ นัยพินิจ ภัทรพงษ์ เกริกสกุลและธงพล พรหมสาขา ณ สกลนคร. (2557, 1 มกราคม-มิถุนายน). การปรับตัวใต้กระแสโลกาภิวัตน์. *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. 7* (1): 1-12. สืบค้นเมื่อ 29 พฤจิกายน 2559, จาก http://regis.skru.ac.th/web/skrujournal/journal7-1/1.pdf.

อิทธิพล ตั้งโฉลก. (2550). *แนวทางการสอนและการสร้างสรรค์จิตรกรรมขั้นสูง.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

เอกชาติ ใจเพชร. (2551, พฤษภาคม). เดชา วราชุน ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (วิจิตรศิลป์) ประจำปี 2550. *Fine Art. 5* (43). หน้า 24-30.

เอกรัฐ เลาหทัยวาณิชย์. (2552). *หลังสมัยใหม่: การสร้างภาพแทน โลกาภิวัตน์ การบริโภค และทุนวัฒนธรรม.* (ออนไลน์). สืบค้นเมื่อ 5 ธันวาคม 2557, จาก http://v1.midnightuniv.org/midnighttext/0009999810.html.

ภาคผนวก

กิจกรรมการเผยแพร่ศิลปกรรมของศิลปินกรณีศึกษา

ดร. กมล ทัศนาญชลี

ภาพประกอบ 135 ดร. กมล ทัศนาญชลี
บรรยายประกอบกิจกรรมครุศิลปะสร้างสรรค์ศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ รุ่น 9
ในวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2561 ณ หออัครศิลปิน ตำบลคลองห้า อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย ทักษิณา พิพิธกุล

ภาพประกอบ 136 ดร. กมล ทัศนาญชลี
ในพิธีเปิดงานนิทรรศการ International Art Exchange Show Thailand-USA 2018
วันอาทิตย์ที่ 24 มีนาคม – 5 เมษายน 2561 ที่ LA Artcore ดาวน์ทาวน์ลอส แอนเจลิส

ที่มา : http://www.culture.go.th/cul_fund/ewt_news.php?nid=489&filename=index

ภาพประกอบ 137 ดร. กมล ทัศนาญชลี สาธิตการสร้างสรรค์ศิลปะ ในกิจกรรม The 11th International Art Workshop Festival in January 2016 สถาบันเพาะช่าง

ที่มา: https://sites.google.com/a/thaiartcouncilusa.org/www/Home

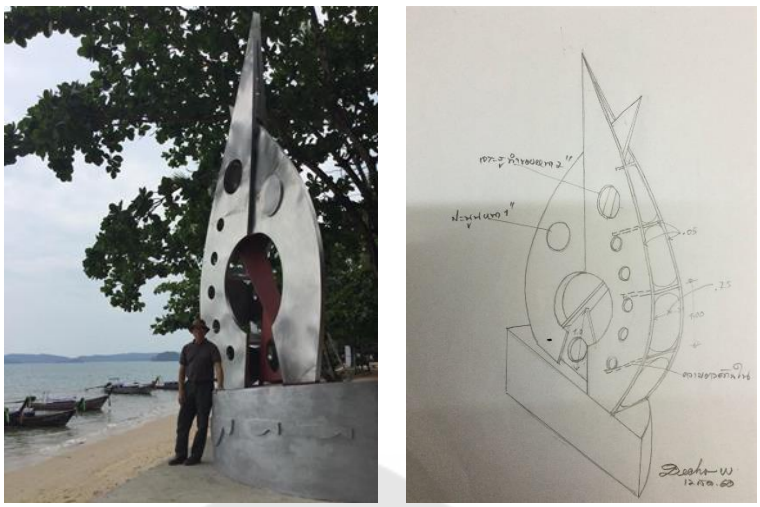
ภาพประกอบ 138 ผู้เข้าร่วมกิจกรรมครุศิลปะสร้างสรรค์ศิลปะกับศิลปินแห่งชาติ รุ่น 8 เข้าพักในบ้านของ ดร. กมล ทัศนาญชลี ณ นครลอส แอนเจลิส

ที่มา : ภาพถ่ายโดย สุรเดช วัฒนาประดิษฐชัย

ศาสตราจารย์เดชา วราชุน

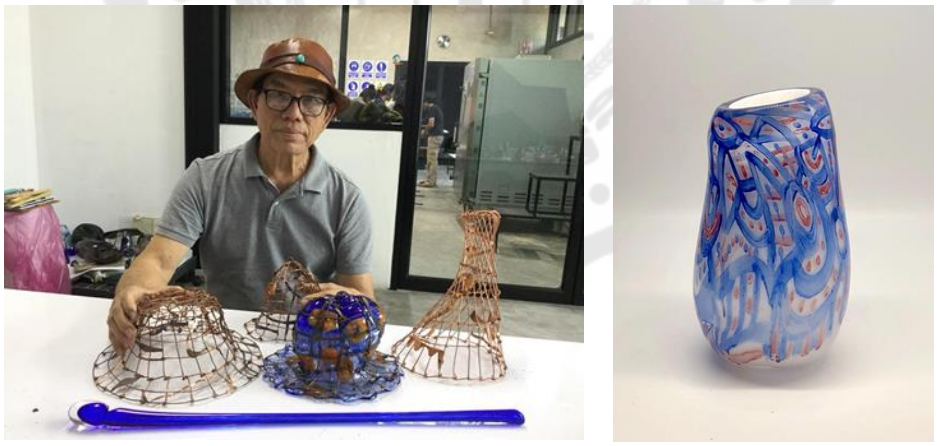
ภาพประกอบ 139 ศาสตราจารย์เดชา วราชุน ให้เกียรติถ่ายภาพกับผู้วิจัย ณ เลขที่ 3/9 ซอยคลองหกตะวันตก 15 (ซอยสู่ความดี) หมู่ 4 คลอง 6 อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 10120

ที่มา : ภาพถ่ายโดย ศิริเดช ศิริสมบูรณ์



ภาพประกอบ 140 ผลงานประติมากรรมของศาสตราจารย์ เดชา วราชุน
ณ ที่อ่าวนาง จังหวัดกระบี่ ประเทศไทย (2560)

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ศาสตราจารย์เดชา วราชุน



ภาพประกอบ 141 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะทำด้วยแก้ว จาก Bangkok Glass Art Studio
วันที่ 10 ตุลาคม 2561 สำหรับนิทรรศการ Thailand Glass Art Festival 2018

ที่มา : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=735576903452508&set=pcb.735570673453131&type=3&theater

ภาพประกอบ 142 ผลงานศิลปะทำด้วยแก้ว จาก Bangkok Glass Art Studio สำหรับนิทรรศการ Thailand Glass Art Festival 2018

ที่มา: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=7389709064464 41&set=pcb. 73897 1766446355&type=3&theater

ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี

ภาพประกอบ 143 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี ให้เกียรติถ่ายภาพกับผู้วิจัย
ณ นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี ของกรมศิลปากร ประจำปี พ.ศ. 2559
ระหว่างวันที่ 2 – 30 มิถุนายน พ.ศ. 2559 ณ ห้องนิทรรศการ 5-8 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
หอศิลป ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพ

ที่มา : ภาพถ่ายโดย ญาณิศา ทองฉาย

ภาพประกอบ 144 ภาพคัดตอนจากวิดีโอสัมภาษณ์จากรายการ Daradaily Art Show ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี On air 18/ 6/ 56 P.3/4

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=BKJkjzNlxOE

ภาพประกอบ 145 ผลงาน The Story of Love โดย ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี งาน #ThailandBiennaleKrabi2018

ที่มา: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2022406434717558&set=pcb.2022406881384180&type=3&theater

ภาพประกอบ 146 ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี ร่วมโครงการศิลปินแห่งชาติสัญจร ที่บุรีรัมย์ ระหว่างวันที่ 19 - 22 สิงหาคม 2561 และสาธิตการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมให้กับเยาวชน

ที่ ม า : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1152758491568287&set=pcb.1152758644901605&type=3&theater

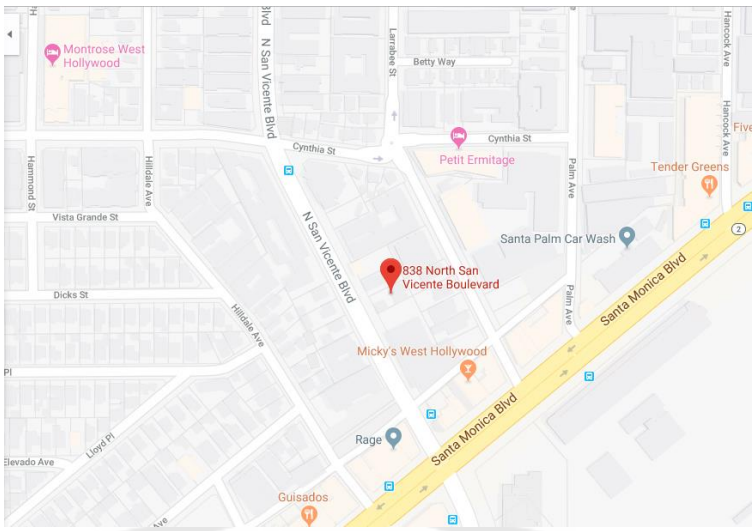
ที่อยู่ศิลปิน

ดร. กมล ทัศนาญชลี

ที่อยู่ 838 N. San Vicente Building., West Hollywood, CA 90069 U.S.A.

ภาพประกอบ 147 สตูดิโอของ ดร. กมล ทัศนาญชลี ที่รัฐแคลิฟอร์เนีย

ที่มา: https://sites.google.com/a/thaiartcouncilusa.org/www/gallery_th



ภาพประกอบ 148 แผนที่สตูดิโอ ของ ดร. กมล ทัศนาญชลี ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา
838 N. San Vicente Building., West Hollywood, CA 90069 U.S.A.

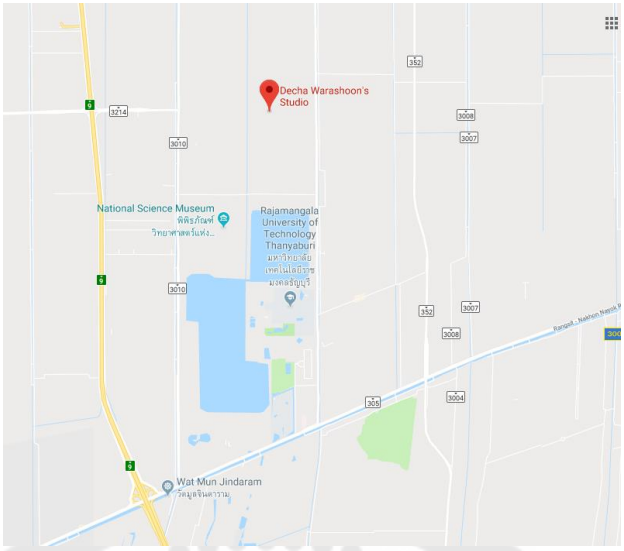
ที่ ม า : https://www.google.co.th/maps/place/838+N+San+Vicente+Blvd,+West+Hollywood,+CA+90069,+USA/@34.086135,-118.3867177,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x80c2bea5a952678b:0x93fe1ce30faa95f3!8m2!3d34.086135!4d-118.384529

ศาสตราจารย์เดชา วราชุน

ที่อยู่ เลขที่ 3/9 ซอยคลองหกตะวันตก 15 (ซอยสู่ความดี) หมู่ 4 คลอง 6 อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 10120

ภาพประกอบ 149 ห้องทำงานของศาสตราจารย์เดชา วราชุน

ที่มา : ภาพถ่ายโดย ทักษิณา พิพิธกุล



ภาพประกอบ 150 แผนที่สตูดิโอ ของ ศาสตราจารย์เดชา วราชุน

ณ เลขที่ 3/9 ซอยคลองหกตะวันตก 15 (ซอยสู่ความดี) หมู่ 4 คลอง 6 อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 10120

ที่มา: https://www.google.co.th/maps/place/Decha+Warashoon's+Studio/@14.0665825,100.722265,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x311d8216f877ee8f:0xdf8017c4bf97e4df!8m2!3d14.0665825!4d100.7244537

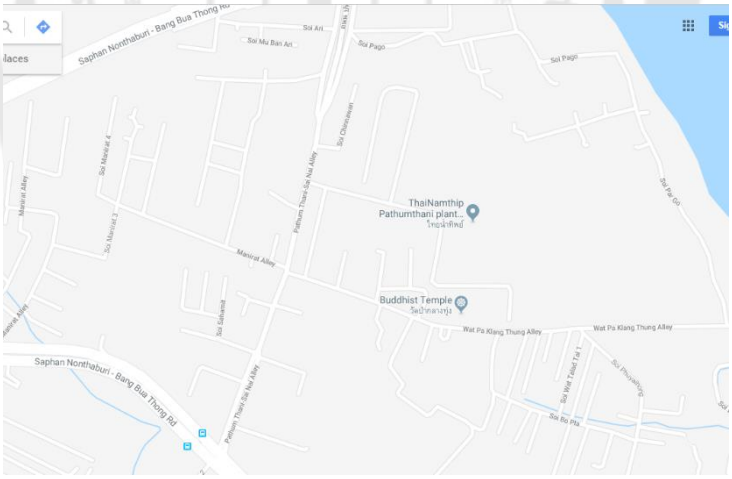
ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี

ที่อยู่ เลขที่ 52/37-40 ถ.กรุงเทพฯ-ปทุมธานีสายใน ต.ขะแยง อ.เมือง จ.ปทุมธานี

ภาพประกอบ 151 ห้องทำงานของศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี

เผยแพร่ในรายการ Daradaily Art Show ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี On air 18/6/56 P.3/4

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=BKJkjzNlxOE



ภาพประกอบ 152 แผนที่สตูดิโอ ของศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี

เลขที่ 52/37-40 ถ.กรุงเทพฯ-ปทุมธานีสายใน ต.ขะแยง อ.เมือง จ.ปทุมธานี.

ที่มา: https://www.google.co.th/maps/search/+52%2F37-440%E0%B8%B0%E0%B9%81%E0%B8%A2%E0%B8%87+%E0%B8%AD%E0%B9%80%E0%B8%A1%

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวทักษิณา พิพิธกุล
วัน เดือน ปี เกิด	5 กันยายน 2516
สถานที่เกิด	จังหวัดชลบุรี
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2534 ประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลป์
	พ.ศ. 2539 ปริญญาตรี (จิตรกรรม ประติมากรรรมและภาพพิมพ์) มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ กรุงเทพมหานคร
	พ.ศ. 2542 ปริญญาโท M.A.-Art มหาวิทยาลัย California State University, Northridge ประเทศสหรัฐอเมริกา
ที่อยู่ปัจจุบัน	32/188 หมู่ 1 หมู่บ้านประดู่แดง ซอยบงกช 48 ตำบลคลองสอง อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 12120