



รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการ

การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย
(An Analysis of Forms, Contents and Ideas of Landscape Art in Thailand)

โดย ดร.อภิชาติ พลประเสริฐ

กันยายน 2553

สัญญาเลขที่ MRG5180308

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการ

การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย
(An Analysis of Forms, Contents and Ideas of Landscape Art in Thailand)

โดย ดร.อภิชาติ พลประเสริฐ

สาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สนับสนุนโดยสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา และสำนักงานกองทุนสนับสนุน
การวิจัย

(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกอ. และ สกว. ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

บทคัดย่อ

รหัสโครงการ: MRG5180308

ชื่อโครงการ: การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย

ชื่อนักวิจัย: ดร. อภิชาติ พลประเสริฐ, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

E-mail Address: apicharr@hotmail.com

ระยะเวลาโครงการ: วันที่ 15 พฤษภาคม 2551 ถึง วันที่ 14 พฤษภาคม 2553

บทคัดย่อ:

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษารูปแบบเนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเด่นที่มีความแตกต่างจากศิลปะตะวันตก ซึ่งเป็นแหล่งที่มีอิทธิพลหลักของศิลปะภาพทิวทัศน์แบบสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย

วิธีการดำเนินการวิจัย ประกอบด้วย 3 ส่วนหลักคือ ส่วนที่ 1 เป็นการรวบรวมข้อมูลภาคเอกสารครอบคลุมข้อมูลด้านรูปแบบ เนื้อหาและแนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ ทั้งในและต่างประเทศ ส่วนที่ 2 เป็นการรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้านภาพถ่ายผลงานศิลปะจากพิพิธภัณฑ์ หอศิลป์ และศึกษาจิตรกรรมฝาผนังตามวัดสำคัญต่างๆ ส่วนที่ 3 เป็นการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์และศึกษาการทำงานของศิลปินในสถานที่ปฏิบัติงาน

ผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยที่มีภาพทิวทัศน์เป็นเนื้อหาหลักของงานและมีรูปแบบเฉพาะของศิลปะไทย มีมาก่อนที่ประเทศไทยจะรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก ดังเช่นที่ปรากฏในงานลายรดน้ำบนตู้พระธรรมฝีมือช่างวัดเชิงหวาย ศิลปะอยุธยา พุทธศตวรรษที่ 22-23 ที่เป็นภาพป่าหิมพานต์ ที่มีการสอดแทรกผืนลายไทยอย่างกลมกลืน ส่วนในศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย ในช่วงเริ่มแรกเมื่อมีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2486 ศิลปินไทยได้ศึกษาการเขียนภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกอย่างเป็นระบบ พัฒนาการของศิลปะภาพทิวทัศน์ช่วงนี้จะเริ่มจากการวาดภาพแบบเหมือนจริงตามหลักทัศนียภาพ จากนั้นเป็นการวาดภาพแนวประทับใจ (Impressionism) แนวบาบิกนิยม (Cubism) จนมาเป็นการแสดงออกที่มีความเป็นอิสระ เป็นนามธรรม และในปัจจุบัน ศิลปินสื่อแนวคิดและใช้วิธีการสร้างสรรค์งานที่ซับซ้อนและทันสมัย เช่นศิลปะแนวจัดวาง (Installation) และการใช้สื่อดิจิทัล ศิลปินไทยส่วนใหญ่แม้จะรับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากศิลปะตะวันตกในช่วงแรกของการศึกษา แต่หลังจากนั้นจะพัฒนางานตามความคิดและรู้สึกของตนเองที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมของไทย ซึ่งมีผลทำให้ผลงานศิลปะภาพทิวทัศน์มีลักษณะเฉพาะของความเป็นไทยมากขึ้น นอกจากนี้ศิลปินไทยหลายคนจะใช้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากปรัชญาในพุทธศาสนา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตไทยที่สื่อออกมาในศิลปะภาพทิวทัศน์

จากผลการวิเคราะห์ผลงาน สามารถแบ่งกลุ่มแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยออกได้เป็น 8 กลุ่ม คือ 1) ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ศิลปะไทยประเพณี 2) ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์สะท้อนการเมืองและสังคม 3) ภาพทิวทัศน์ที่แสดงอุดมคติวิถีไทย 4) ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม 5) ภาพทิวทัศน์เมือง 6) ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรม 7) ภาพทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม 8) ภาพทิวทัศน์เชิงพุทธปรัชญา

คำหลัก: ศิลปะภาพทิวทัศน์ ศิลปะสิ่งแวดล้อม ศิลปะไทยประเพณี ลักษณะความเป็นไทย สุนทรียศาสตร์สิ่งแวดล้อม

Abstract

Project Code: MRG5180308

Project Title: *An Analysis of Forms, Contents and Ideas of Landscape Art in Thailand*

Investigator: Dr. Apichart Pholprasert, Chulalongkorn University

E-mail Address: apicharr@hotmail.com

Project Period: 15 May 2008 to 14 May 2010

Abstract:

This research involved an examination of landscape art in Thailand. It aimed to analyse and categorise different types of forms, contents and ideas, and to identify the distinctive aspects of Thai landscape art in contrast to Western counterpart, which had major influence on Thai modern and contemporary art.

The methodology of this research comprised with three main parts: 1) an analysis of text and visual data collected through documentary research, 2) visual documentation of art works in art galleries, museums, and Buddhist temples, 3) studio visits and interviews with contemporary artists.

The research found that Thailand had the practice of landscape art as an autonomous genre with Thai specific style before receiving influence of Western art. The significant example was found in a 17-18th Century A.D gilded lacquer book cabinet, Wat Soeng Wai, School, Ayutthaya Style, which depicted trees, floras and animals in Himmaphan forest, combined with delicate finesse of Thai ornaments. In modern and contemporary art, the development of modern landscape art in Thailand took place after the establishment of Silpakorn University in 1943. Thai artists studied landscape art systematically in Western tradition. The development of landscape art in this period began with realistic approach, using Western perspective to create illusion of depth. Then it developed to Impressionism, Post-Impressionism, Cubism and later Abstractionism. In the present, Thai artists develop more complex ideas and use more modern techniques, such as Installation and digital media. Despite Thai artists have adopted several styles and techniques from Western art, they developed their work in later stage of their career by following their own idea and intuition in response to the Thai social, cultural and environmental context. The distinctive aspects of their work reveal characteristics of Thai traditional art and Thai way of life. In addition, many Thai artists base their ideas on Buddhist philosophy which is an integral part of their life and informs the way they approach the landscape. From the analysis of artworks and artists' ideas, this research has categorised landscape art in Thailand as follows: 1) landscape art as a form of Thai traditional expression; 2) landscape art as a symbol of social and political issue; 3) Landscape art that expresses Thai idealized ways of life; 4) landscape art as an impression of nature and environment 5) landscape art as a representation of an urban environment; 6) Landscape art in abstraction; 7) landscape art that expresses environmental concerns; 8) landscape art as a means to express Buddhist philosophy.

Keywords: landscape art, environmental art, Thai traditional art, Thai characteristics, Environmental aesthetics

กิตติกรรมประกาศ

โครงการวิจัย “การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะภาพทิวทัศน์ ในประเทศไทย” สำเร็จลงได้ด้วยความอนุเคราะห์จากหลายฝ่าย

ขอขอบคุณสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.) และสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ที่สนับสนุนทุนการวิจัย ขอขอบคุณผู้บริหารและเจ้าหน้าที่ทุกท่านที่ช่วยบริหารจัดการและอำนวยความสะดวกแก่โครงการวิจัยอย่างดียิ่ง

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณนักวิจัยที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อำไพ ตีรณสาร ที่ให้คำปรึกษาในการวิจัยในทุกมิติตลอดโครงการ

ผู้วิจัยขอขอบคุณศิลปินทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์เวลาให้การสัมภาษณ์และให้ข้อมูลเพิ่มเติมในรูปแบบต่างๆอย่างไม่หวงแหน ผู้วิจัยรู้สึกขอบพระคุณศิลปินและผู้รู้ท่านอื่นๆที่ไม่ได้ให้สัมภาษณ์โดยตรงแต่ได้ผลิตผลงานและสื่อสิ่งพิมพ์ที่เป็นข้อความรู้ที่เป็นประโยชน์ให้ผู้วิจัยได้ศึกษา

ศิลปินอาวุโสหลายท่านที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาและให้ข้อเสนอแนะผู้วิจัยที่นอกเหนือจากข้อมูลเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์แต่ละท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ชูลัด นิยมเสมอ ศาสตราจารย์กิตติคุณกำจร สุนพงษ์ศรี ศาสตราจารย์เกียรติศักดิ์ ชานนารอด ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี และรองศาสตราจารย์สัญญา วงศ์อร่าม ในการนี้

ขอขอบคุณสาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้การสนับสนุนด้านการให้สถานที่และให้เวลาในการทำวิจัย รวมทั้งคณาจารย์ทุกท่านที่ช่วยการสร้างบรรยากาศงานวิชาการเป็นอย่างดี

ขอบคุณคุณชัชวาล อินทรपालิต คุณเอกสิทธิ์ บุญมาก และ คุณภูวนาท สุขเกษม ช่างภาพฝีมือดีที่ช่วยถ่ายภาพในหลายส่วนของการวิจัย

ขอบคุณคุณศิริเพ็ญ พลประเสริฐที่ช่วยเหลือในทุกๆด้านของการวิจัยเป็นอย่างดี

อภิชาติ พลประเสริฐ

พ.ศ. 2553

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อ	I
Abstract	II
กิตติกรรมประกาศ	III
หน้าสรุปโครงการ (Executive Summary)	1
ปัญหาที่ทำการวิจัย และความสำคัญของปัญหา	1
วัตถุประสงค์การวิจัย	4
ระเบียบวิธีวิจัย	5
การรวบรวมข้อมูล	5
วิธีการรวบรวมข้อมูล	5
การวิเคราะห์ข้อมูล	7
ขอบเขตของการวิจัย	8
ผลการวิจัย	9
ความหมายและความเป็นมาของคำว่าศิลปะภาพทิวทัศน์	9
รายละเอียดของความหมายและความเป็นมาของศิลปะภาพทิวทัศน์จากเอกสารต่างๆ	10
เอกสารภาษาไทย	10
เอกสารภาษาอังกฤษ	11
ปรัชญาและสุนทรียศาสตร์ ร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะภาพทิวทัศน์	18
วิธีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ	19
รูปแบบการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ	20
การแบ่งยุคสมัยของศิลปะภาพทิวทัศน์ในตะวันตก	22

ตารางสรุปยุคสมัย เนื้อหาและแนวคิดในการสร้างงานของภาพทิวทัศน์ในศิลปะตะวันตก	23
ศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย	31
การวิเคราะห์ความเป็นไทยในศิลปะภาพทิวทัศน์	35
การแบ่งยุคสมัยศิลปะของไทย	36
สมัยรัตนโกสินทร์	36
1. ยุคการเจริญเติบโตของศิลปะสมัยใหม่ (พ.ศ. 2489-2499)	46
2. ศิลปะสมัยใหม่และแนวไทยประเพณี (พ.ศ. 2500-2510)	46
3. ศิลปะกับความเคลื่อนไหวทางสังคม (พ.ศ. 2511-2522)	47
4. ยุคของการแสวงหาแนวทางใหม่ 2523 – 2530	47
5. เอกลักษณะและความหลากหลาย (2531-2540)	48
6. ยุคสู่ความเป็นนานาชาติ (Local/Global) (2541-ปัจจุบัน)	48
การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย	50
1. ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ศิลปะไทยประเพณี	51
ลักษณะโดยสรุป	51
1.1 ภาพทิวทัศน์ในศิลปะแบบไทยประเพณี	51
1.1.1 ภาพจากสมุดภาพไตรภูมิ	51
1.1.2 ศิลปะลายรดน้ำ	58
1.1.3 จิตรกรรมฝาผนัง	62
1.2 ภาพทิวทัศน์ในศิลปะสมัยใหม่ที่ผสมผสานศิลปะไทยประเพณี	74
1.2.1 ศิลปะทิวทัศน์สมัยใหม่ที่พัฒนาจากรูปแบบและเรื่องราวในจิตรกรรมทางพุทธศาสนา	74
อังคาร กัลยาณพงศ์	74
สุวัฒน์ แสงขัตติยรัตน์	76
เด่น หวานจริง	77
สิโรจน์ พวงบุบผา	77
1.2.2 ศิลปะทิวทัศน์สมัยใหม่ที่ผสมผสานรูปแบบศิลปะไทยประเพณี	80
ปรีชา เกาทอง	80

พยับ ขึ้นเย็น	83
จันทนา แจ่มทิม	84
ทิพนตร์ แยมมณีชัย	87
2. ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์สะท้อนการเมืองและสังคม	90
ลักษณะโดยสรุป	90
ประเทือง เอมเจริญ	90
สมชัย หัตถกิจโกศล	92
ธรรมศักดิ์ บุญเชิด	93
ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษพร	94
สมพงษ์ อุดมย์สารพันธ์	95
นิติ วัตุยา	96
เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ	98
คามิน เลิศชัยประเสริฐ	101
นัยนา โชติสุข	102
เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม	103
อารยา ราษฎร์จำเริญสุข	104
จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	106
โครงการ Border Crossing Art Project	107
อภิชาติ พลประเสริฐ	107
Wendy Grace Allen	107
Helen Stacy	107
แนวคิดในการทำงานร่วมกัน	109
สืบแสง แสงวชิระภิบาล	111
ทิมวุฒิ บุญวิจิตร	112
3. ภาพทิวทัศน์ที่แสดงอุดมคติวิถีไทย	115
ลักษณะโดยสรุป	115
มานิตย์ ภู่อารีย์	115
ดำรง วงศ์อุปราช	116
ประหยัด พงษ์ดำ	117

ประสงค์ ลือเมือง	118
ธีระวัฒน์ คະนะมะ	119
จินตนา เปี่ยมศิริ	121
พรพรม ชาววัง	122
วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร	123
ทินกร กาษรสุวรรณ	124
สุรพงษ์ สมสุข	125
ยุพา ช่างกุล	127
วรสันต์ สุภาพ	127
วาสนา สีลัง	129
4. ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม	131
ลักษณะโดยสรุป	131
การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนว Impressionism	131
เฉลิม นาครีรักษ์	131
ทวี นันทขว้าง	131
ประกิต(จิตร) บัวบุศย์	131
ประยูร อุดชาภา	131
มีเชียม ยิบอินซอย	131
สวัสดิ์ ตันติสุข	131
นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์	131
เฟื้อ หริพิทักษ์	131
จรรยา บุญสวน	133
อภีรักษ์ บันมุลศิลป์	135
สงัด ปุ้ยอ็อก	137
สมวงศ์ ทัพพรัตน์	138
สุรเดช แก้วท่าไม้	142
จักรกฤษณ์ การะเกด	142
พิษณุ ศุภนิมิตร	144
การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนวเหมือนจริง	146

ไพรวลัย ดาเกลี้ยง	146
ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด	147
ไพบุลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์	149
เทิดศักดิ์ พลชา	151
มนชัย พิทยวราภรณ์	152
วิเชียร วงศ์สุภลักษณ์	153
จุฑารัตน์ (ณ นคร) วิทยา	154
จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์	155
วัชรินทร์ รอดนิตย	156
ไพโรจน์ วังบอน	156
พิชิต ตั้งเจริญ	157
อวบ สาณะเสน	158
5. ภาพทิวทัศน์เมือง	162
ลักษณะโดยสรุป	162
เพื่อ หริพิทักษ์	162
สวัสดิ์ ตันติสุข	163
สรรรณรงค์ สิงห์เสนี	163
ปรีชา ปั่นกล้า	164
จิระพัฒน์ พิตรปรีชา	165
อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์	165
ทองไชย บัวชุม	166
สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย	169
กระสินธุ์ อินสว่าง	173
บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ	174
ขวัญไชย ลิไชยกุล	178
ยุวนา ปุณวัฒนวิทย์	179
ฮูลิโอ บรูจิส (Julio Brujis)	180
นิตินัน ปานคุ้ม	181
อรุณโรจน์ เกียรติจินดาวัฒน์	183

6. ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรม	185
ลักษณะโดยสรุป	185
ประสงค์ ปัทมานุช	185
กำจร สุนพงษ์ศรี	186
นิพนธ์ ฝริตะโกมล	190
สัญญา วงศ์อร่าม	191
หวัง ชี ชิง	193
ไทรจิตร์ พึ่งเกษมสมบูรณ์	196
ไชยยศ จันทราทิติย์	196
ปริญญา ตันติสุข	197
ดลยา เชี่ยววัฒณี	199
อิทธิพร ธงอินเนตร	200
ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม	201
เกศ ชวนะลิขิกร	202
จิระพัฒน์ พิตรปรีชา	204
ชัยวุฒิ ร่วมฤดีกุล	207
ศรัณย์ ไรจน์พนัส	208
ธวัชชัย หอมทอง	208
อภิชาติ พลประเสริฐ	210
7. ทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม	219
ลักษณะโดยสรุป	219
ชลุด นิมเสมอ	219
ธนะ เลาหทัยกุล	220
มณฑิรา บุญมา	222
กมล ทัศนากุศล	224
วิโชค มุกดามณี	225
งานชุดสัญญาณสิ่งแวดล้อมปี 2536	226
งานชุดป่าและแผ่นดิน 2540	227
กมล เผ่าสวัสดิ์	228

ญาณวิทย์ ภูญแจทอง	230
สมโภชน์ ทองแดง	234
สุดใจ ไชยพันธุ์	235
สาครินทร์ เครืออ่อน	236
ศรียรรณ เจนหัตถการกิจ	238
วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร	239
พิน สาส์	240
ท้อป จ่างตระกูล	245
คชา แสงแข	246
ตติยะ อุดมสวัสดิ์	247
8. ภาพทิวทัศน์เชิงพุทธปรัชญา	249
ลักษณะโดยสรุป	249
ศิลปินที่ใช้ธรรมชาติเป็นสัญลักษณ์ในการพิจารณาพุทธปรัชญา	249
พิชัย นรินต์	249
ประทีป คชบัว	251
ธเนศ สุนธิ	252
ศิลปินที่วาดภาพทิวทัศน์เพื่อแสดงความรู้สึกละทางสมาธิจิต	253
ประเทือง เอมเจริญ	253
พระอานาจ โสภาโส (นามเดิม อานาจ กลั่นประชา)	255
สมศักดิ์ เขาวนธาดาวงศ์	259
กัญญา เจริญศุภกุล	260
ศิลปินที่วาดภาพทิวทัศน์แบบเหมือนจริงเพื่อแสดงความรู้สึกละทางสมาธิจิต	261
ดำรง วงศ์อุปราช	261
สมยศ ไตรเสนีย์	264
สรุปผลการวิจัย	266
สรุปความสำคัญ ประวัติ และความหมายของศิลปะภาพทิวทัศน์	266
สรุปการวิเคราะห์จำแนกประเภทของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย	270
สรุปลักษณะความเป็นไทยในศิลปะภาพทิวทัศน์	272

การวิจารณ์ผลและข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต	273
รายการอ้างอิงภาพประกอบ	a-s
บรรณานุกรม	i-xiv
ภาคผนวก	
แนวคำถามสำหรับการสัมภาษณ์ศิลปิน	A-H

หน้าสรุปโครงการ (Executive Summary)

ปัญหาที่ทำการวิจัย และความสำคัญของปัญหา

ศิลปะภาพทิวทัศน์หรือตามศัพท์ศิลปะภาษาอังกฤษ Landscape Art เป็นที่นิยมในการสร้างสรรค์ศิลปะมาตั้งแต่สมัยโบราณทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ ในศิลปะตะวันตกสามารถศึกษาหลักฐานย้อนหลังได้ถึงยุคกรีกและโรมัน ซึ่งพบตามภาพวาดและงานศิลปะ การปะติดกระเบื้องบนฝาผนัง (Mosaic) ส่วนในประเทศไทยจะพบศิลปะชนิดนี้ได้ในรูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังเก่าแก่ตามวัดต่างๆ โดยส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะของฉากหลัง (Background) ของภาพเรื่องราวทางพุทธศาสนา ศิลปะเกี่ยวกับทิวทัศน์ทั้งของไทยและต่างประเทศมีวิวัฒนาการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ศิลปะสมัยใหม่ที่จัดว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะภาพทิวทัศน์ คือ ศิลปะสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ซึ่งถือว่าการขยายขอบเขตในด้านความหมาย ปรัชญา รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะแขนงนี้ โดยการที่ศิลปินได้เปลี่ยนจากการมุ่งถ่ายทอดความซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมออกมาเป็นภาพวาดไปสู่การเข้าไปอยู่ในธรรมชาติ แล้วนำความประทับใจและความรู้สึกสัมผัสกับวัตถุและบรรยากาศทั้งหมดของสิ่งแวดล้อมมาถ่ายทอดเป็นงานศิลปะหลากหลายรูปแบบ เช่น การนำวัสดุธรรมชาติมาดัดแปลงหรือจัดวางให้เป็นรูปแบบต่างๆ (Grande, 2004, Andrews, 1999)

ความสำคัญของศิลปะภาพทิวทัศน์ซึ่งความคิดหลักอย่างหนึ่งในการสร้างงานจะเป็นการถ่ายทอดความซาบซึ้งถึงคุณค่าและความงามของสิ่งแวดล้อม ทำให้ศิลปะแนวนี้มีส่วนในการปลูกสร้างจิตสำนึกในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ซึ่งมีความจำเป็นอย่างมากในปัจจุบัน นอกจากนี้ศิลปะภาพทิวทัศน์ไม่ได้เป็นเพียงภาพวาดความสวยงามของธรรมชาติเท่านั้น แต่ยังมีประเด็นทางความคิดที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม เช่น ปัญหาความยากจนของชาวนาที่เกิดจากความแห้งแล้งจนถึงปัญหาโลกร้อนที่เป็นปัญหาสำคัญของโลกในปัจจุบัน

ในวงการปรัชญาและศิลปะตะวันตกได้มีการศึกษาและเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับศิลปะภาพทิวทัศน์อย่างกว้างขวางและต่อเนื่อง นักสุนทรียศาสตร์ก็มีการตั้งทฤษฎีและข้อเสนอแนะต่างๆ เกี่ยวกับความซาบซึ้งในศิลปะและสิ่งแวดล้อมที่รู้จักกันในชื่อ Environmental Aesthetics ซึ่งเป็นทฤษฎีใหม่ที่เกิดขึ้นเมื่อช่วงปลายศตวรรษที่ 20 (Carlson, 2002) การเกิดทฤษฎีใหม่ๆ ทำให้ศิลปินมีอิสรภาพในการสร้างสรรค์งานศิลปะมากยิ่งขึ้น การจัดการเรียนการสอนก็สามารถทำได้หลากหลายวิธี

อย่างไรก็ตาม ความหลากหลายนี้หากไม่มีการจัดระบบให้ชัดเจนก็อาจก่อให้เกิดความสับสนแก่ผู้เรียนได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศไทยที่ยังไม่เคยมีการทำวิจัยเพื่อรวบรวมและวิเคราะห์วิวัฒนาการ ความหมาย รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ที่เฉพาะเจาะจงลงไปในศิลปะประเภทนี้

ดังนั้น โครงการวิจัยนี้จึงมุ่งที่จะศึกษาศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเด็นต่างๆข้างต้นให้ชัดเจน เพื่อวิเคราะห์และจัดทำฐานข้อมูลให้เป็นระบบ ผลการวิจัยที่ได้จะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อนิสิต นักศึกษา ครู อาจารย์ ศิลปิน และนักวิจัยในสาขาที่เกี่ยวข้องในการที่จะนำฐานข้อมูลที่ได้จากการวิจัยนี้ไปใช้ในการจัดการเรียนการสอน การพัฒนาผลงานศิลปะและงานวิจัยให้กว้างขวางยิ่งขึ้นในอนาคต อนึ่ง เนื่องจากประเทศไทยเป็นชาติที่เก่าแก่และบรรพบุรุษได้สร้างสรรค์สิ่งต่างๆที่เป็นสิ่งแวดล้อมทางศิลปะและวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของชาติไทย (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2539 : 5) ถึงแม้ว่าศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยจะรับรูปแบบเนื้อหา และแนวคิดในการสร้างสรรค์มาจากศิลปะตะวันตกเป็นหลัก ผู้วิจัยยังหวังว่าการวิจัยศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยในครั้งนี้จะนำไปสู่การค้นพบรูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์ของความเป็นไทย

วิธีการดำเนินการวิจัย แบ่งออกเป็น 3 ส่วนหลักคือ ส่วนที่ 1 เป็นการรวบรวมข้อมูลภาคเอกสาร ครอบคลุมข้อมูลด้านรูปแบบ เนื้อหาและแนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ ทั้งในและต่างประเทศ ส่วนที่ 2 เป็นการรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้านภาพถ่ายผลงานศิลปะจากแหล่งต่างๆ เช่น จิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ และส่วนที่ 3 เป็นการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์และศึกษาการทำงานของศิลปินในสถานที่ปฏิบัติงาน ผลงานที่นำมาวิเคราะห์มีจำนวนทั้งสิ้น 312 ภาพ จากศิลปิน 117 คน ไม่รวมครูช่างจิตรกรรมไทยที่ไม่ปรากฏชื่อ โดยมีข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินแบบเป็นทางการจำนวน 46 คน

ผลการวิจัยภาคเอกสารพบว่าศิลปะภาพทิวทัศน์จากความหมายเดิมที่มาจากภาษาอังกฤษว่า Landscape Art มีความหมายที่กว้างขวาง และมีความเป็นมาตั้งแต่สมัยกรีก-โรมัน แต่งานที่มีลักษณะภาพทิวทัศน์ที่ชัดเจนเหมือนจะเริ่มขึ้นในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เป็นฉากหลังในผลงานที่มีเนื้อหาทางศาสนา จากนั้นมีการพัฒนาภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์ (ค.ศ.1500-1609) ทิวทัศน์แบบอุดมคติ (ค.ศ.1610-1659) ความนิยมในการวาดภาพทิวทัศน์ที่เป็นเนื้อหาหลักเริ่มขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และได้พัฒนาเรื่อยมาเป็นภาพทิวทัศน์ที่นำเสนอความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจ (Impressionism) บาซิกนิยม (Cubism) กึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) และนามธรรม (Abstract) ในช่วงศตวรรษที่ 19 ถึงกลางศตวรรษที่ 20 และหลังจากนั้น การแสดงออกเกี่ยวกับทิวทัศน์ก็มีลักษณะที่

หลากหลายดังปรากฏในงาน Earth Art, Land Art, Environmental Art รวมทั้งงานที่ใช้เทคโนโลยีขั้นสูงในการทำงาน เช่น Intermedia Art เป็นต้น ในส่วนของไทย ศิลปะแบบประเพณีตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวัดต่างๆ ใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากหลังของภาพคล้ายกับสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของตะวันตก แต่มีลักษณะการแสดงผลและการจัดองค์ประกอบที่ต่างกันอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ งานตะวันตกจะมีลักษณะเป็นทัศนียภาพมีระยะใกล้-ไกล ที่มีความเป็น 3 มิติ ส่วนจิตรกรรมฝาผนังของไทยภาพจะมีลักษณะแบนราบและตัดเส้นเป็น 2 มิติ แต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา จิตรกรได้นำหลักทัศนียภาพเข้ามาผสมผสานกับลักษณะลายไทย ทำให้ส่วนที่เป็นภาพทิวทัศน์มีระยะใกล้-ไกลมากขึ้น เมื่อเข้าสู่สมัยใหม่โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2486 ศิลปินไทยได้ศึกษาการเขียนภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกอย่างเป็นระบบ ลัทธิศิลปะตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการเขียนภาพทิวทัศน์ในประเทศไทยมากที่สุดลัทธิหนึ่งคือ ลัทธิความประทับใจ (Impressionism) ศิลปะแบบอื่นๆ ของตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ของไทยคือ ลัทธิสำนึยม (Realism) และบาศกนิยม (Cubism)

จากการวิเคราะห์ผลงานศิลปะและการสัมภาษณ์ศิลปิน ผู้วิจัยสามารถจัดแบ่งกลุ่มแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยออกเป็น 8 กลุ่ม คือ 1) **ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ศิลปะไทยประเพณี** มีลักษณะโดยสรุปเป็นภาพศิลปะแบบไทยประเพณีและงานศิลปะสมัยใหม่ที่มีการผสมผสานลวดลายหรือเทคนิควิธีการของศิลปะแบบไทยประเพณีในผลงาน 2) **ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์สะท้อนการเมืองและสังคม** มีลักษณะโดยสรุปเป็นภาพทิวทัศน์ในหัวข้อนี้เป็นภาพเขียนที่มีเนื้อหาเชิงสัญลักษณ์ในการสื่อถึงแนวคิดสะท้อน การเมือง ความยากไร้ของประชาชน หรือสัญลักษณ์ทางศาสนา โดยมีทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบที่มีนัยยะในการสื่อความหมาย 3) **ภาพทิวทัศน์ที่แสดงอุดมคติวิถีไทย** มีลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงออกถึงสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรมที่เป็นอุดมคติของไทย เช่น การแสดงความเรียบง่ายและอบอุ่นของสังคมไทย โดยศิลปินอาจไม่แสดงตามสภาพความเป็นจริงในปัจจุบัน แต่เน้นมุมมองที่ดีเป็นหลัก อย่างไรก็ตาม งานศิลปะแต่ละชิ้นถึงแม้จะมีลักษณะเด่นที่สามารถจัดให้อยู่ในแต่ละกลุ่มความคิดได้แต่งานชิ้นหนึ่งอาจมีลักษณะและแนวคิดที่ครอบคลุมมากกว่าหนึ่งแนวคิดได้ 4) **ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม** มีลักษณะโดยสรุป เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นจากความประทับใจธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแง่มุมต่างๆ ลักษณะผลงานอาจเป็นทั้งแบบ Impressionism, Realistic หรือ ลักษณะอื่นๆ ที่ยังไม่ถูกคลี่คลายจนเป็นงานนามธรรม 5) **ภาพทิวทัศน์เมือง** มีลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงความประทับใจ หรือแสดงแง่คิดต่างๆ เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของเมืองสิ่งหลง 6) **ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรม** มีลักษณะโดยสรุป เป็นผลงานที่

ศิลปินคลี่คลายรูปแบบของทิวทัศน์ไปสู่ความเป็นศิลปะนามธรรม โดยในช่วงพัฒนาการอาจจะมีผลงานในลักษณะกึ่งนามธรรมด้วย 7) **ภาพทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม** มีลักษณะโดยสรุป เป็นผลงานศิลปะที่มุ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมทั้งที่สื่อเรื่องความซาบซึ้งและการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม 8) **ภาพทิวทัศน์เชิงพุทธปรัชญา** มีลักษณะโดยสรุป เป็นภาพหรือกิจกรรมการสร้างสรรคศิลปะทิวทัศน์ที่ศิลปินนำเชื่อมโยงเนื้อหาและแนวคิดกับปรัชญาหรือหลักธรรมทางพุทธศาสนา รวมถึงการปฏิบัติสมาธิ

นอกจากนี้การวิจัยยังพบว่า ภาพทิวทัศน์ในลายรดน้ำ เช่น ในตู้พระธรรมวัดเชิงหวายและตำหนักทอง วัดไทร ซึ่งเป็นศิลปะสมัยอยุธยา ลายรดน้ำจะมีความโดดเด่นในการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบหลักของงาน โดยส่วนใหญ่จะเป็นภาพป่าหิมพานต์ ที่มีการสอดแทรกผาสานลายไทยอย่างกลมกลืน ซึ่งชี้ให้เห็นว่าศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งแบบไทยประเพณีจะมีวิวัฒนาการที่มีลักษณะเด่นที่มีความเป็นเฉพาะตัวของวัฒนธรรมสูงก่อนที่จะรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก

ส่วนศิลปินสมัยใหม่ของไทยส่วนใหญ่ถึงแม้ว่าจะรับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากศิลปะตะวันตกในช่วงแรกของการศึกษา แต่หลังจากนั้นจะพัฒนางานตามความรู้สึกของตนเองที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมของไทย ซึ่งมีผลทำให้ผลงานศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยมีลักษณะเฉพาะของความเป็นไทยมากขึ้น ซึ่งมีลักษณะต่างๆคือ งานเขียนแบบแบนราบในงานประเพณี อารมณ์ ความรู้สึก จิตวิญญาณ ความเป็นไทยที่แสดงออกผ่านเส้นและโครงสี ความอ่อนช้อย อ่อนโยน ท่าทีการแสดงออกความละเมียดละไมคล้ายลายไทย และการมีเนื้อหาอิงประเพณีไทย พุทธประวัติและสิ่งแวดล้อม เช่น พืชพรรณ บ้านเรือน

วัตถุประสงค์การวิจัย

- 1 เพื่อศึกษารูปแบบเนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย
- 2 เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเด่นของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยที่มีความแตกต่างจากศิลปะตะวันตก ซึ่งเป็นแหล่งที่มีอิทธิพลหลักต่อการเขียนภาพทิวทัศน์ของไทย
- 3 เพื่อจัดทำฐานข้อมูลด้านรูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยให้เป็นระบบเพื่อใช้เป็นสื่อในการจัดการเรียนการสอน และการศึกษาของนิสิต นักศึกษา ศิลปิน และผู้สนใจทั่วไป

ระเบียบวิธีวิจัย

ประเด็นสำคัญในงานวิจัยชิ้นนี้มุ่งไปที่การรวบรวมผลงานศิลปะภาพทิวทัศน์ในยุคต่างๆ เพื่อการจัดหมวดหมู่และวิเคราะห์ผลงานใน 2 ประเด็น ดังนี้

- ด้านยุคสมัย โดยเริ่มจากสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา เนื่องจากเป็นยุคที่เห็นการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบ และเทคนิควิธีการเขียนภาพทิวทัศน์อย่างชัดเจน
- ด้านเนื้อหาและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ โดยใช้กรอบความคิดเบื้องต้นในการวิจัยจาก Malcolm Andrews (1999) และปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมหลังจากวิเคราะห์ผลงานภาพทิวทัศน์ของไทย

การรวบรวมข้อมูล

ลักษณะข้อมูลที่สำคัญคือ

- เอกสาร ทั้งที่เป็นปฐมภูมิและทุติยภูมิ ได้แก่ หนังสือ สูจิบัตรการแสดงศิลปะ บทความ วิทยานิพนธ์ ข้อเขียนของนักวิชาการทางศิลปะ บทสัมภาษณ์ที่เผยแพร่ในวารสารต่างๆ ทั้งภาษาไทยและอังกฤษ
- ภาพถ่ายและแผนที่ ทั้งจากแหล่งปฐมภูมิและทุติยภูมิ เช่น ภาพถ่ายจากผลงานจริงที่ได้รับอนุญาตจากศิลปินหรือเจ้าของผลงาน และจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ
- ซีดีบันทึกเสียงและภาพ จากการบันทึกผลงานแสดงทางศิลปะ และการสัมภาษณ์ศิลปิน
- เนื้อหาจากการสัมภาษณ์ ในรูปแบบการจดบันทึก

วิธีการรวบรวมข้อมูล

- ด้านยุคสมัย
เบื้องต้นจะเป็นการวิจัยจากเอกสารหรือวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยจะศึกษาจากทั้งของไทยและต่างประเทศ แล้วจัดข้อมูลที่ศึกษาจากแหล่งปฐมภูมิลงในกรอบเวลาที่จัดไว้
- ด้านเนื้อหาและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ แบ่งการวิจัยออกเป็น 2 วิธีการคือ

1. การศึกษาจากเอกสารเพื่อให้ทราบแนวคิดโดยรวบรวมตามยุคต่างๆ

2. การวิจัยภาคสนาม มีรูปแบบการวิจัยดังนี้

2.1 การรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้านภาพถ่ายผลงานศิลปะจาก

แหล่งต่างๆ เช่น จิตรกรรมฝาผนังตามวัด พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์

ผลงานที่นำมาวิเคราะห์มีจำนวนทั้งสิ้น 312 ภาพ จากศิลปิน จำนวน 117 คน ไม่รวมครูช่างจิตรกรรมไทยที่ไม่ระบุชื่อ

ในการคัดเลือกผลงานที่นำมาวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ตัวอย่างที่หลากหลาย ครอบคลุมประเภทของศิลปะภาพทิวทัศน์ทั้งแบบประเพณีและร่วมสมัย จะใช้ นิยาม แนวคิด ทฤษฎี และประวัติความเป็นมาของศิลปะภาพทิวทัศน์ที่ได้จากการศึกษาภาคเอกสารทั้งของไทยและต่างประเทศเป็นกรอบในการคัดเลือกตัวอย่างผลงาน

2.2 การสัมภาษณ์ศิลปินและศึกษาการทำงานของศิลปินในสถานที่

ปฏิบัติงาน เพื่อให้ทราบแนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน โดยเจาะจงกลุ่มประชากรหลักที่เป็นศิลปินสมัยใหม่และร่วมสมัยที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับและมีความโดดเด่นพอที่จะให้ข้อมูลที่สามารถใช้เป็นตัวแทนศิลปินคนอื่นๆที่ทำงานในลักษณะเดียวกันได้ โดยศิลปินจำนวน 46 คน จะเป็นการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการเพื่อการวิจัยโครงการนี้ และมีส่วนหนึ่งที่เป็นการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการจากการได้พบศิลปินในงานแสดงศิลปะและงานสัมมนาวิชาการ

ศิลปินที่ศึกษา ส่วนใหญ่จะมีผลงานเป็นที่ยอมรับและเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะโดยจำนวนหนึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ อีกส่วนหนึ่งจะเป็นศิลปินรุ่นใหม่ แต่ก็จะมีผลงานในการแสดงนิทรรศการในหอศิลป์ที่เป็นที่ยอมรับและหลายคนก็ได้รับรางวัลจากการประกวดระดับชาติ ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้จะมีความสำคัญในการเป็นกลุ่มตัวอย่างที่ถือว่ามีความทันสมัย

คิดป็นที่ให้สัมผัสภาษาแบบเป็นทางการเรียงลำดับตามตัวอักษร
มีดังนี้

1) กระสินธุ์ อินสว่าง 2) กำจร สุนพงษ์ศรี 3) เกศ ชวนะลิขิกร 4)
เกียรติศักดิ์ ชานนารณ 5) คชา แสงแซ 6) จริญญา บุญสวน 7)
จักรกฤษณ์ การะเกด 8) จันทนา แจ่มทิม 9) จินตนา เปี่ยมศิริ
10) จิระพัฒน์ พิตรปรีชา 11) ชลุด นิมเสมอ 12) ชัยวุฒิ ร่วมฤดี
กุล 13) ชัยวุฒิ บุญวิจิตร 14) ทรงไชย บัวชุม 15) ทินกร กาษร
สุวรรณ 16) ทิพนธ์ แยมมณีชัย 17) เทิดศักดิ์ พลชา 18) รัช
ชัย หอมทอง 19) ธีรวัฒน์ คณะมะ 20) ธีรวัฒน์ งามเชื้อชาติ 21)
นิติ วัตุยา 22) นิตินัน ปานคุ้ม 23) ประทีป คชบัว 24) ประเทือง
เอนเจริญ 25) ประสงค์ ลือเมือง 26) ประหยัด พงษ์ดำ 27)
ปริญญา ตันติสุข 28) พิน สาเสาร์ 29) พิษณุ ศุภนิมิต 30)
ไพบูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์ 31) ไพรวลัย ดาเกลี้ยง 32) มนชัย
พิทวารากรณ์ 33) วรสันต์ สุภาพ 34) วาสนา สีสังวิจิตร 35)
อภิชาติเกรียงไกร 36) วิโชค มุกดามณี 37) สมโภชน์ ทองแดง
38) สมวงศ์ ทัพพรัตน์ 39) สัญญา วงศ์อร่าม 40) สิโรจน์ พง
บุบผา 41) สืบแสง แสงวชิระภิบาล 42) สุจินต์ วัฒนวงษ์ชัย 43)
สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์ 44) อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์ 45) อริยะ กิตติ
เจริญวิวัฒน์ 46) อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ด้านเอกสาร เป็นการวิเคราะห์เนื้อหาให้ได้ข้อมูลและแนวทางใน
การจัดระบบรูปแบบเนื้อหา และแนวความคิด
ด้านภาพถ่ายและแผนที่ เป็นการวิเคราะห์เพื่อจำแนกตามยุค
สมัยและตามเนื้อหาของภาพ

ด้านข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เป็นการวิเคราะห์แนวความคิดใน
การสร้างสรรค้งานของศิลปิน

การสรุปผลและเสนอแนะแนวทางในการนำผลการวิจัยไปใช้ให้ เกิดประโยชน์ต่อวงการ
ศิลปศึกษาและการขยายงานวิจัยในสาขาที่เกี่ยวข้อง

ขอบเขตของการวิจัย

- การกำหนดยุคสมัยของผลงานที่วิจัย ในข้อเสนอโครงการวิจัยเริ่มแรกได้ระบุขอบเขตการศึกษาโดยจะเริ่มศึกษาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ถึงปัจจุบัน ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบและวิธีการสร้างสรรค้งานภาพทิวทัศน์ที่เด่นชัด อันมีผลมาจากการรับวัฒนธรรมตะวันตก และการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม แต่เมื่อได้ศึกษาลึกซึ้งขึ้นพบว่าศิลปะก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงสมัยอยุธยา มีผลงานศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะเด่นด้านความเป็นไทย ผู้วิจัยจึงได้ขยายขอบเขตการวิจัยให้ครอบคลุมศิลปะยุคดังกล่าว โดยเลือกศึกษาตัวอย่างผลงานที่มีลักษณะสำคัญ
- การนิยามคำศัพท์สำคัญ
ความหมายของคำว่าศิลปะภาพทิวทัศน์มีความหมายตรงกับคำศัพท์ศิลปะตะวันตกที่เรียกว่า Landscape Art ซึ่งปัจจุบันไม่จำกัดอยู่เพียงการวาดภาพทิวทัศน์เพียงอย่างเดียว แต่จะรวมถึงการสร้างงานศิลปะร่วมสมัยลักษณะอื่นๆในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ เช่น การจัดวางวัสดุธรรมชาติ, การถ่ายภาพหรือวิดีโอ หรือการแสดงออกทางศิลปะลักษณะอื่นๆเพื่อนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติหรือทิวทัศน์ งานวิจัยชิ้นนี้จะศึกษาศิลปะภาพทิวทัศน์ในความหมายที่กว้างตามหลักศิลปะสากล
- การกำหนดตัวอย่างประชากร
การเก็บข้อมูลภาพถ่ายผลงานและการสัมภาษณ์จะเป็นการเลือกกลุ่มประชากรที่มีลักษณะเด่นที่สามารถเป็นตัวแทนของงานในยุคหรือในหัวข้อนั้นๆ โดยไม่ต้องศึกษาจากทุกจังหวัดในประเทศไทย โดยเบื้องต้นจะคัดเลือกจากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น หนังสือ สุนัขจิตร การแสดงผลงานศิลปะ วิทยานิพนธ์ และการให้คำแนะนำของศิลปินและผู้เชี่ยวชาญ

ผลการวิจัย

จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลภาคเอกสารและการศึกษาภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ศิลปิน และวิเคราะห์ผลงานศิลปะ สามารถจัดหมวดหมู่ผลการวิจัยเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. ความหมายและความเป็นมา
2. การจัดยุคสมัย
3. การจัดรูปแบบ เนื้อหา และแนวคิดในการสร้างงาน

ข้อมูลภาคเอกสารที่ศึกษามี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นศิลปะตะวันตกและศิลปะของไทย ทั้งนี้เพื่อให้สามารถเปรียบเทียบและวิเคราะห์ลักษณะเด่นของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยที่มีความแตกต่างจากศิลปะตะวันตกซึ่งมีอิทธิพลแพร่หลายไปในนานาประเทศรวมทั้งไทยจนยอมรับกันว่าเป็น “สากล” (เจตนา นาควัชร, 2539:21)

ด้วยความเป็นสากลนี้ผู้วิจัยจึงพยายามที่จะสังเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะตะวันตกให้ได้รอบ ทฤษฎีหลักที่จะช่วยในการวิเคราะห์ศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย โดยรวบรวมข้อมูลในส่วนศิลปะไทย ให้มีความชัดเจนในการแบ่งยุคสมัย ส่วนทฤษฎีศิลปะตะวันตกที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์อาจไม่จำเป็นที่ จะต้องอยู่ในช่วงเวลาเดียวกันกับศิลปะของไทยเนื่องจากว่า ในช่วงที่ประเทศไทยเริ่มพัฒนาศิลปะให้เป็น แบบสมัยใหม่ โดยถ้านับจากปีที่ประเทศไทยเริ่มมีสถาบันสอนศิลปะสมัยใหม่แห่งแรกก็เป็นช่วงกลาง คริสตศตวรรษที่ 20 ซึ่งศิลปะภาพทิวทัศน์ของตะวันตกได้พัฒนาหลากหลายรูปแบบ และศิลปินไทยก็ได้ ประยุกต์รูปแบบและแนวคิดจากยุคต่างๆ ของศิลปะตะวันตกมาใช้อย่างอิสระ

ความหมายและความเป็นมาของคำว่าศิลปะภาพทิวทัศน์

ในขอบเขตการวิจัย ความหมายของศิลปะภาพทิวทัศน์ ผู้วิจัยใช้ฐานความรู้ศิลปะตะวันตก ซึ่งเป็น แหล่งที่มีอิทธิพลหลักต่อการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาของศิลปะในประเทศไทยและทั่วโลก โดยที่มีของคำ ในภาษาอังกฤษคือ Landscape Art ซึ่งความหมายที่ใช้โดยทั่วไปในบริบทของไทยที่เป็นคำกลางๆ คือ ศิลปะภาพทิวทัศน์ ตามที่หัวข้อการวิจัยครั้งนี้เลือกใช้จากตำรางานวิจัยและข้อเขียนที่เกี่ยวกับ Landscape Art เช่น จากงานของ Clark(1949), Andrews(1999) และ Wolf(2008) ลักษณะงานที่ผู้เขียนยกตัวอย่าง และกล่าวถึงจะรวมงานที่เป็นภาพเมือง ภาพทะเล และภาพท้องฟ้าด้วย เช่น ผลงานภาพทะเลหลายๆชิ้น ของ William Turner และภาพการศึกษาก้อนเมฆของ John Constable เป็นต้น อย่างไรก็ตามในบางตำรา

จะจำแนกประเภทของภาพทิวทัศน์ทะเลและทิวทัศน์เมืองออกมาอย่างชัดเจน คือจะเรียกว่าทิวทัศน์ทะเลว่า Seascape และภาพทิวทัศน์เมืองว่า Townscape เช่นในพจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตสถาน ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดของคำนิยามในส่วนต่อไป

นอกจากนี้คำว่า Landscape ก็ถูกแปลเป็นคำที่ต่างไปจากคำว่า “ทิวทัศน์” เป็นคำว่า “ภูมิทัศน์” ดังนั้นคำว่า Landscape Art ก็จะใช้คำว่า “ศิลปะภูมิทัศน์” หรือ Landscape Painting ก็จะเป็น “จิตรกรรมภูมิทัศน์” ดังที่ปรากฏเป็นหัวข้อในงานแสดงศิลปกรรมของมูลนิธิธนาคารกรุงเทพเมื่อปี 2539 อนึ่งศิลปะลักษณะ Landscape Art ในปัจจุบันได้ขยายขอบเขตออกไปมากกว่าการเป็นภาพวาด ซึ่งรวมไปถึงการทำประติมากรรม ศิลปะจัดวาง และงานกิจกรรมอื่นๆในภูมิประเทศต่างๆ ดังนั้น คำว่า “ศิลปะภูมิทัศน์” จึงมีความหมายที่ครอบคลุมทั้งภาพทิวทัศน์และงานศิลปะร่วมสมัยลักษณะอื่นๆดังกล่าว

หัวข้องานวิจัยชิ้นนี้ใช้คำว่า “ศิลปะภาพทิวทัศน์” เนื่องจากเป็นคำที่ใช้กันอย่างกว้างขวาง โดยผู้วิจัยได้อธิบายขอบเขตที่ครอบคลุมศิลปะประเภทนี้ทุกสมัย อย่างไรก็ตาม ในการอ้างอิงเอกสารหรือกล่าวถึงงานบางประเภท อาจใช้ทำสลับกันบ้างแต่ความหมายจะยังอยู่ในขอบเขตของ Landscape Art

รายละเอียดของความหมายและความเป็นมาของศิลปะภาพทิวทัศน์จากเอกสารต่างๆ

เอกสารภาษาไทย

ผู้วิจัยศึกษาคำนิยามจาก 2 แหล่ง คือ

1) พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พิมพ์ครั้งที่ 2) (2541: 146-147)

Landscape หมายถึง

1. ภูมิทัศน์ลักษณะ ภาพภูมิประเทศโดยทั่วไปของบริเวณใดบริเวณหนึ่ง ทั้งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และที่เกิดขึ้นโดยการกระทำของมนุษย์
2. ภาพทิวทัศน์บก งานจิตรกรรม งานวาดเส้น หรืองานศิลปกรรมใดๆที่แสดงทัศนียภาพของภูมิประเทศที่ปรากฏตามธรรมชาติ เช่น ป่าเขา หมู่บ้าน ฯลฯ แม้ว่าจะมีคน สัตว์ หรือสิ่งของที่มนุษย์นำขึ้น ปรากฏอยู่ในภาพด้วยก็ตาม แต่สิ่งดังกล่าวนี้จะต้องมีความสำคัญต่อองค์ประกอบภาพเป็นอันดับรอง และจะต้องไม่ใช่เรื่องราวที่สำคัญด้วย

Seascape หมายถึง “ภาพทิวทัศน์ทะเล งานจิตรกรรมวาดเส้น ภาพพิมพ์ ที่แสดงเรื่องทะเล เป็นลักษณะเด่นของภาพ...”

Townscape หมายถึง “ภาพทิวทัศน์เมืองงานจิตรกรรม งานวาดเส้น หรืองานใดๆที่แสดง ทัศนียภาพของเมือง หรือบางส่วนของเมืองเป็นลักษณะเด่น...”

2) พจนานุกรมศัพท์ศิลปะของมะลิฉัตร เอื้ออานันท์ (2545) กล่าวว่า Landscape คือ ภาพทิวทัศน์ ภาพระบายสี วาดเขียน หรืองานศิลปะที่ถ่ายทอดเกี่ยวกับทิวทัศน์ แม้ว่าภาพที่เกี่ยวกับมนุษย์หรือวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นบางครั้งก็อาจมีภาพทิวทัศน์ประกอบอยู่ในภาพด้วย แต่ในกรณีนี้ ภาพทิวทัศน์อยู่ในฐานะขององค์ประกอบรอง ก่อนหน้าคริสต์ศตวรรษที่ 17 ไม่ค่อยจะมีภาพจิตรกรรมที่ตั้งใจถ่ายทอดทิวทัศน์โดยตรงทั่วไปมักจะเป็นส่วนประกอบอยู่ในภาพ ฉากหลังของภาพที่ถ่ายทอดเกี่ยวกับมนุษย์หรือเหตุการณ์สำคัญๆ

เอกสารภาษาอังกฤษ

ในการนำเสนอผลการศึกษาเอกสารภาษาอังกฤษซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของเอกสารที่ศึกษาในส่วนของความหมายและความเป็นมาของศิลปะภาพทิวทัศน์ ผู้วิจัยจะใช้วิธีแบบจับใจความสำคัญ ไม่ใช่แปลแบบคำต่อคำ แต่ในบางข้อความที่ผู้วิจัยเห็นว่าการแปลเป็นภาษาไทยอาจจะถ่ายทอดความหมายได้ไม่ตรงทั้งหมดจึงยกส่วนที่เป็นภาษาอังกฤษมาแสดงด้วย

เนื่องจากศิลปะภาพทิวทัศน์มีวิวัฒนาการควบคู่กับศิลปะชนิดอื่นๆมาทุกยุคทุกสมัย ในส่วนแรกของงานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งที่จะรวบรวมเอกสารที่อธิบายความหมายและที่มาจากหลายแหล่ง และหลายช่วงเวลาเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุม ทั้งแนวกว้างและแนวลึก โดยเอกสารที่ศึกษามีดังนี้

1) เอกสารที่แปลและรวบรวมข้อเขียนจากสมุดบันทึกของ Leonardo da Vinci (Richter, 1998) ศิลปินเอกจากยุคสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ในช่วงศตวรรษที่ 15 ซึ่งเป็นยุคที่ได้ชื่อว่าเป็นยุคเริ่มแรกที่ศิลปะภาพทิวทัศน์ เริ่มมีความเป็นรูปแบบที่ชัดเจนในตนเอง

ในสมุดบันทึกของ Leonardo ได้เขียนบรรยายเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ไว้หลายแห่ง เช่น การลงสี และการให้แสงเงาต้นไม้, การเขียนทัศนียภาพแบบจุดเดียว, การเขียนทัศนียภาพจากมุมสูงที่ Leonardo เรียกว่า “Aerial Perspective” รวมทั้งหลักการวาดภาพทิวทัศน์ในลักษณะต่างๆ ในส่วนที่เกี่ยวกับความหมายของภาพทิวทัศน์ Leonardo ไม่ได้ให้คำนิยามโดยตรง แต่มีส่วนที่แสดงความหมายของภาพ

ทิวทัศน์โดยนัย เช่น เมื่อ Leonardo พูดถึงภาพทัศนียภาพของชนบท เขาจะเรียกว่าทิวทัศน์ ข้อเขียนของ Leonardo ที่กล่าวถึงภาพทิวทัศน์กล่าวไว้ดังนี้

[...the best method of practice in representing country scenes, or I should say landscapes with their trees, is to choose them when the sun in the sky is hidden; so that the fields receive a diffused light and not the direct light of the sun, which makes the shadows sharply defined,...]

(Richter, 1998: 140)

จากส่วนที่ขีดเส้นใต้โดยผู้วิจัยจะเห็นได้ว่า Leonardo ใช้คำว่าทิวทัศน์ (Landscape) ในความหมายที่ทดแทนกับวิวของชนบท

ในการวาดภาพทิวทัศน์ Leonardo จะคำนึงถึงความถูกต้องตามหลักวิทยาศาสตร์ เช่นเดียวกับการเขียนภาพคนที่ต้องถูกต้องตามหลักกายวิภาคศาสตร์ มีภาพวาดต้นไม้ ดอกไม้ และพืชพรรณต่างๆ มากมายปรากฏในสมุดบันทึกของเขา เขามีความสนใจเรื่องอิทธิพลของแสงแดดและน้ำที่มีผลต่อการเจริญเติบโตของต้นไม้ และศึกษาอายุของต้นไม้โดยการผ่าเป็นแนวขวางแล้วดูวงปี นอกจากนี้ บันทึกของ Leonardo ยังบ่งบอกถึงความละเอียดในการวาดภาพทิวทัศน์ในด้านการเปลี่ยนแปลงของต้นไม้ในฤดูกาลต่างๆ อย่างละเอียดและเป็นวิทยาศาสตร์ ถึงแม้ว่ารายละเอียดหลายๆ อย่างที่เขาศึกษาไม่ได้เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมของเขาโดยตรง แต่เป็นสิ่งที่แสดงถึงการให้ความสำคัญในการศึกษาสิ่งที่เขาจะวาดให้เข้าใจอย่างถ่องแท้

2) หนังสือ *Landscape in Art* โดย Josiah Gilbert (1885) ที่เขียนขึ้นในศตวรรษที่ 19 บอกความหมายของภาพทิวทัศน์ที่ชัดเจนขึ้น Gilbert (1885: 2) กล่าวว่า ภาพทิวทัศน์เป็นผลการสร้างสรรค์ของศิลปิน สายตาที่มีศิลปะจะค้นพบภาพทิวทัศน์จากวิวของสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัว

[...for landscape, after all, was the creation of art. It was the artistic eye that discovered landscape in the surrounding scene of things...]

(Gilbert, 1885: 2)

นอกจากนี้ Gilbert ยังกล่าวอีกว่า ศิลปะภาพทิวทัศน์อาจจะเป็นภาพเกี่ยวกับเมืองหรือถนนที่เป็นส่วนหนึ่งของทัศนียภาพที่มีธรรมชาติเป็นส่วนประกอบ และมีอิทธิพลต่อส่วนรวมของภาพ เช่น มีแสงอาทิตย์ที่สาดส่อง และมีกลุ่มเมฆ (1885: 5)

3) หนังสือ *Landscape into Art* โดย Kenneth Clark (1949) ที่รวบรวมมาจากชุดการบรรยายของเขาที่มหาวิทยาลัย Oxford กล่าวว่า จิตรกรรมภาพทิวทัศน์บ่งบอกถึงพัฒนาการทางความคิดของมนุษย์เกี่ยวกับธรรมชาติ ในยุคกลาง¹ พัฒนาการของจิตรกรรมทิวทัศน์เป็นส่วนหนึ่งของวัฏจักรที่มนุษย์พยายามที่จะสร้างความกลมกลืนระหว่างจิตวิญญาณของตนเองกับสิ่งแวดล้อม (Clark, 1949: 17) ในศิลปะตะวันตก จิตรกรรมทิวทัศน์ (ที่เป็นลักษณะเฉพาะในตัวเองหรือที่ไม่ใช่เป็นเพียงฉากหลังของภาพ) มีประวัติศาสตร์ที่ไม่ต่อเนื่อง สำหรับศิลปินคนสำคัญๆ เช่น Giotto และ Michelangelo ภาพทิวทัศน์ไม่ถือว่าเป็นสิ่งที่สำคัญ จิตรกรรมทิวทัศน์ที่มีความสำคัญในตัวของมันเองที่ศิลปินให้ความสำคัญอย่างจริงจังเริ่มขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เท่านั้น และศิลปินเหล่านั้นก็ได้พยายามที่จะสร้างระบบกฎเกณฑ์ต่างๆ ในการสร้างศิลปะประเภทนี้ และเพียงในสมัยศตวรรษที่ 19 เท่านั้นที่จิตรกรรมภาพทิวทัศน์เป็นศิลปะที่มีอิทธิพลสูงสุด และมีหลักฐานที่เรียกว่าภาพในตัวของมันเอง

ในช่วงของพัฒนาการจิตรกรรมทิวทัศน์ได้เปลี่ยนจากการวาดวัตถุ (เช่น ต้นไม้ ดอกไม้ ภูเขา) มาสู่การวาดความประทับใจ จากการถ่ายทอดที่มุ่งอธิบายสิ่งที่เห็นในสิ่งแวดล้อมมาสู่การถ่ายทอดความรู้สึกภายในของศิลปินต่อสิ่งที่เขาเห็น เมื่อนำเอาวัตถุจากธรรมชาติมารวมกัน ภาพทิวทัศน์จึงได้ก่อตัวขึ้นมา Clark เรียกภาพทิวทัศน์ลักษณะนี้ว่า ภาพทิวทัศน์ของสัญลักษณ์ (Landscape of Symbols) ซึ่งสิ่งต่างๆ ถูกนำมาจัดองค์ประกอบเป็นรูปแบบที่แสดงออกถึงความรู้สึกต่างๆ ในการผสมผสานสิ่งต่างๆ ให้เป็นภาพที่มีเอกภาพ การจัดแสงนับว่าเป็นส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก จาก Leonardo ถึง Seurat รวมทั้งนักวิจารณ์ศิลปะหลายท่าน มีความเห็นว่าการจัดแสงเงาในภาพมีลักษณะที่เป็นวิทยาศาสตร์ แต่สำหรับ Herbert van Eyck, John Bellini, Claude, Constable และ Corot ได้แสดงให้เห็นในผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของพวกเขาว่า การให้แสงในภาพเป็นการแสดงออกของความรักที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในคริสต์ศาสนา หรือเป็นความรักในธรรมชาติซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่พระเจ้าสร้างขึ้นและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพระเจ้า เพราะ

¹ ยุคกลางเป็นยุครอยต่อระหว่างการล่มสลายของอาณาจักรโรมันกับยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการหรือเรเนสซองส์ ซึ่งยุคกลางจะเป็นช่วงเวลาหลายศตวรรษ

พระเจ้าสถิตอยู่ในทุกสรรพสิ่ง และทุกสรรพสิ่งก็สถิตในพระเจ้า [...God dwells in everything and everything dwells in Him...] (Clark, 1949 : 141) ดังนั้นการสร้างสรรคจิตรกรรมภาพทิวทัศน์จึงเป็นกิจกรรมแห่งความศรัทธาในพระเจ้า

ยิ่งในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เมื่อความเชื่อในเรื่องระเบียบ กฎเกณฑ์ และความเชื่อที่เป็นแบบระบบของศาสนาตกลง “ความศรัทธาในธรรมชาติกลับกลายมาเป็นประหนึ่งศาสนา” ผู้มีอิทธิพลในความคิดนี้คือ William Wordsworth นักกวีชื่อดังของอังกฤษ ซึ่งแนวคิดของเขามีอิทธิพลต่อการทำงานศิลปะของศิลปินในยุคนั้น นอกจากนี้ยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับงานเขียนทางปรัชญาและศิลปวิจารณ์ชิ้นสำคัญของวงการศิลปะตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในอังกฤษ “Modern Painters” ของ John Ruskin ความเชื่อที่ว่าความศักดิ์สิทธิ์ที่แฝงอยู่ในธรรมชาติสามารถช่วยสร้างความบริสุทธิ์และมีผลในการยกระดับจิตวิญญาณให้แก่ผู้ที่เปิดใจให้อิทธิพลของธรรมชาติให้เข้ามาอยู่ในหัวใจของเขา บทกวีและวรรณกรรมในยุคนี้โดยมากจึงพรรณนาเกี่ยวกับรูปแบบของธรรมชาติ ใบไม้ กิ่งไม้ โครงสร้างของกลุ่มเมฆต่างๆอย่างละเอียดลออนับเป็นร้อยๆหน้ากระดาษ ถึงแม้ว่าแนวความคิดนี้จะไม่ได้ถูกยอมรับเสียทั้งหมด โดยเฉพาะในกลุ่มนักคิดในสมัยต่อมา แต่ก็นับว่ายังมีอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อความคิดในเรื่องความงามของผู้คนทั่วไป Clark กล่าวว่า ชาวอังกฤษแทบทุกคนเมื่อถามถึงเรื่องความงาม พวกเขาจะเริ่มบรรยายทิวทัศน์ซึ่งอาจจะเป็นทะเลสาบ ภูเขา กระท่อม สวน หรืออ่าวเล็กๆที่มีเรือสีแดง และบ้านน้อยสีขาว ซึ่งทั้งหมดเป็นลักษณะที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์ และถึงแม้ว่าในบางครั้งรูปลักษณะที่จำเจของภาพทิวทัศน์จะทำให้ศิลปะประเภทนี้ดูมีคุณค่าลดลงสำหรับหลายคน แต่ก็ยังปฏิเสธไม่ได้ว่าทิวทัศน์ธรรมชาติยังเป็นแหล่งที่ให้ความสดชื่นรื่นรมย์ที่ยากจะหาอะไรเทียบได้ (Clark, 1949: 142)

4) งานเขียนของ John Ruskin ผู้ซึ่งเป็นทั้งศิลปินและนักศิลปวิจารณ์ผู้ทรงอิทธิพลในศตวรรษที่ 19 Ruskin มีแนวคิดในทิศทางเดียวกับวงการวรรณกรรมดังที่ได้กล่าวมาแล้วถึงแรงบันดาลใจในงานเขียนชิ้นสำคัญของเขา โดยประโยคเด่นในการแนะนำศิลปินรุ่นใหม่ในยุคนั้นของ Ruskin ที่มักจะถูกยกมากล่าวถึงเสมอคือ “ศิลปินควรเข้าไปสู่ธรรมชาติ ไม่ใช่เพียงเพราะธรรมชาติเป็นสิ่งที่มีความสำคัญที่ศิลปินควรศึกษา แต่เพราะมีคุณค่าทางจริยธรรมแฝงอยู่ เพราะธรรมชาติเป็นสิ่งที่พระเจ้าสร้างขึ้น...” (อ้างจาก Martin, 1991: 7) อย่างไรก็ตาม แรงบันดาลใจในการวาดภาพทิวทัศน์ไม่ได้มีเพียงแนวคิดในมิติทางศาสนาหรือความเชื่อ ความศรัทธาเท่านั้น การเปลี่ยนแปลงทางสังคม การพัฒนาอุตสาหกรรม ซึ่งเปลี่ยนวิถีชีวิตผู้คนรวมทั้งการขยายตัวของเมืองและอุตสาหกรรมไปรุกรานพื้นที่ชนบทที่มีความเป็นธรรมชาติ ก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้

ผู้คนรวมทั้งศิลปินเกิดการหวนคำนึง(Nostalgia) ถึงโลกก่อนการปฏิวัติอุตสาหกรรมที่มีความสมบูรณ์ทางธรรมชาติ และแล้วก็ให้ความสนใจในการวาดภาพทิวทัศน์มากขึ้น

5) ในมุมมองของนักภูมิศาสตร์ คำว่า ทิวทัศน์หรือภูมิทัศน์ (Landscape) มีความหมายมากกว่าภาพวาดหรือสิ่งที่มองเห็น พวกเขาเห็นความหมายของ Landscape เกี่ยวพันกับวิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรม Denis Cosgrove ให้ความหมายของทิวทัศน์หรือภูมิทัศน์ ว่า “เป็นโลกภายนอกที่ถูกมองผ่านประสบการณ์ส่วนบุคคลของมนุษย์” (อ้างจาก Lippard, 1997: 7) นักวิจารณ์ทางสังคมวิทยา Lippard (1997) เองก็เห็นสอดคล้องกับ Denis และกล่าวเสริมว่า ทิวทัศน์ที่คนอาศัยอยู่กลายเป็นสถานที่ซึ่งบ่งบอกถึงความสัมพันธ์อันลึกซึ้งของคนกับถิ่นอาศัย โดยผู้อาศัยต้องรู้จักศึกษาและทำความรู้จักกับสถานที่ แต่สิ่งแวดล้อมรอบข้างจะเป็นเพียงวิวทิวทัศน์เท่านั้นถ้าผู้อาศัยทำตัวเพียงเป็นผู้สังเกตหรือมองจากภายนอก เพราะฉะนั้น ทิวทัศน์ในความหมายของ Lippard มีความหมายลึกซึ้งกว่าภาพในกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่งจะมีความสอดคล้องกับปรัชญาในการทำงานศิลปะของศิลปินภาพทิวทัศน์ร่วมสมัยที่หลายคนไม่ได้เขียนภาพวิว แต่นำตัวเองเข้าไปอยู่ในสถานที่แล้วทำกิจกรรมที่ก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่พวกเขาเชื่อว่าเป็นศิลปะ เช่น กลุ่ม Earth Art, Land Art และ Environmental Art²

Lippard (1997: 8) อธิบายรายละเอียดที่มาและความหมายของ Landscape เพิ่มเติมว่า คำว่า Landscape ที่มีที่มาจากภาษาเยอรมันในคริสต์ศตวรรษที่ 15 คือ *Landschaft* ซึ่งแปลว่า ‘แผ่นดินที่ถูกกันให้เป็นรูปร่าง’ [a shaped land] เป็นกลุ่มของที่อยู่อาศัยทั้งชั่วคราวและบ้านเรือนที่ถาวร ซึ่งตรงกันข้ามกับป่าเขาตามธรรมชาติ ส่วนในภาษาดัตช์สมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 เขียนว่า *Landschap* หรือ *Landskip* ซึ่งแปลว่า ‘ภาพวาดของสถานที่ที่เห็นเป็นขอบเขตหรือมองเห็นขยายออกไปในระยะไกล’ [a painting of such a place, perceived as a scope, or expanse] Lippard เสริมอีกว่าปัจจุบันความหมายของ Landscape มักจะเริ่มจากความเป็นพื้นที่ธรรมชาติ วิว ทิวทัศน์ และกระจายความหมายไปได้หลากหลายจากวิชนบทที่สวยงามที่เป็นที่นิยมของสาธารณชน ไปสู่เรื่องของโครงสร้างทางสังคมที่ซับซ้อนหรือเป็นพื้นที่ที่ถูกสร้างขึ้น [...from the popular pretty rural scene to a complex social construction or produced space...] สำหรับ Lippard แล้วความหมายของ Landscape จะจำเพาะอยู่ที่การเป็นสิ่ง

² คำว่า Earth Art, Land Art และ Environmental Art มีจุดกำเนิดและวิธีการทำงานที่เหมือนกัน ส่วน Environmental Art จะให้ความสำคัญกับการทำงานที่มีความเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมมากกว่า (ผู้วิจัย)

ภายนอกที่มีไว้มองจากจุดใดจุดหนึ่งซึ่งตรงกับ “สถานที่” (Place) และคำว่า Landscape ก็ถูกใช้ใน 2 ความหมายซึ่งสลับเปลี่ยนกันไป ประการแรกเป็นทัศนียภาพที่ถูกตีขอบเขตผ่านการมองสถานที่ [a scene framed through viewing a place] และทัศนียภาพที่ถูกตีขอบเขตไว้สำหรับการมองซึ่งก็คือรูปภาพ [a scene framed for viewing (a picture)]

Alexander Wilson เห็นว่า Landscape เป็นกิจกรรมอย่างหนึ่ง กล่าวคือ เป็นวิธีการมองโลกรอบข้างและจินตนาการถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวเรากับธรรมชาติ (อ้างจาก Lippard, 1997: 8)

นอกจากนี้ Lippard, (1997: 15-18) ยังได้กล่าวถึง ทิวทัศน์ทางจิตวิญญาณซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของถิ่นอาศัย เป้าหมายเชิงทัศน์คือการเดินทางเข้าไปสู่ทิวทัศน์ภายนอกเพื่อที่จะแสวงหาทิวทัศน์ภายในใจ ซึ่งจะถูกถ่ายทอดออกมาเป็นทิวทัศน์ภายนอกอีกต่อหนึ่ง ดังนั้น ธรรมชาติและจิตวิญญาณจึงเป็นสิ่งที่เป็นส่วนหนึ่งอันหนึ่งอันเดียวกันได้ ความท้าทายของศิลปินคือการค้นหาความดีและทำให้มีความสำคัญ เพื่อที่จะสร้างพื้นที่ของโลกภายนอกผ่านการเผชิญกับจิตวิญญาณภายในตน ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันระหว่างผืนดิน ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมในการเชื่อมโยงทิวทัศน์กับจิตวิญญาณ

6) งานวิจัยของ Lübbren (2001: 1) พบว่าในช่วงปี ค.ศ.1830-1910 มีศิลปินมากกว่า 3,000 คนย้ายออกจากตัวเมืองเพื่อไปวาดภาพตามที่ต่างๆในชนบทของยุโรป ใน ค.ศ. 1910 มีชุมชนศิลปิน(Artists' colony) กว่า 80 แห่งเกิดขึ้นในพื้นที่ต่างๆของยุโรป ผลการวิจัยของ Lübbren(2001) มีความสอดคล้องกับ Marsh(1962) และ Lerner(1972) พบว่าแรงผลักดันสำคัญที่ก่อให้เกิดการเกิดของชุมชนศิลปินในถิ่นชนบทต่างๆ คือ การหวนคำนึงถึงความสงบเรียบง่ายของชนบท (Rural Simplicity) (Lübbren, 2001: 14) ภาพที่ศิลปินเหล่านี้วาดออกมาเปรียบประหนึ่งว่าการเปลี่ยนแปลงไปสู่โลกสมัยใหม่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน เป็นสภาวะที่เป็น “ฝันกลางวันของสังคม” (Daydreams of society) ตัวอย่างของศิลปินคนสำคัญที่แรงบันดาลใจของเขามาจากทั้งความศรัทธาในพระเจ้าและการหวนคำนึงถึงถิ่นกำเนิดในชนบท Suffolk ประเทศอังกฤษ คือ John Constable ผลงานของเขาสะท้อนถึงการจากไปของโลกอันบริสุทธิ์ของชีวิตในชนบท ที่อยู่อย่างกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับวิถีธรรมชาติ นอกจากนี้ความสำเร็จในผลงานของ John Constable ก็ยังมีผลพวงมาจากการศึกษาตามหลักทางวิทยาศาสตร์ เช่น การสังเกตโครงสร้างของก้อนเมฆและความสมจริงในการวาดพื้นผิวของพื้นดินและต้นไม้ ลักษณะการทำงานดังกล่าวมีอิทธิพลต่อแนวการทำงานของศิลปินกลุ่ม Barbizon และ Impressionist ในเวลาต่อมา

7) Caruana (1996) เขียนหนังสือ *Aboriginal Art* โดยกล่าวถึงศิลปะของชาว Aborigine หรือ ชนเผ่าพื้นเมืองในประเทศออสเตรเลียว่ามีความโดดเด่นในด้านที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณดังที่ Lippard ได้กล่าวไว้ข้างต้น จากหลักฐานที่ปรากฏในศิลปะบนผนังถ้ำหรือหินผาต่างๆ ที่กระจายอยู่ทั่วในออสเตรเลีย แสดงให้เห็นว่าชาว Aborigine มีการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องมากกว่า 50,000 ปี ศิลปะของพวกเขาบ่งบอกถึงความสัมพันธ์อันแนบแน่นกับแผ่นดินหรือ Landscape ภาพสัตว์ต่างๆ ที่มีใน Landscape แม่น้ำ ลำธาร และวิถีชีวิตถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะที่แบนราบคล้ายลายผ้า ในภาพมีทั้งส่วนที่ศิลปินพยายามเขียนให้เหมือนสิ่งนั้น และส่วนที่ตกแต่งลดทอนด้วยเส้นและจุดตามจินตนาการ ทำให้ภาพมีลักษณะเหมือนศิลปะแบบกึ่งนามธรรม เนื้อหาในภาพที่เป็นที่รู้จักกันดีในศิลปะของชาว Aborigine คือ “Dreamtime” ซึ่งหมายถึงเรื่องราวปรัมปราช่วงเวลาในอดีตที่เกินกว่าความรู้ความจำของมนุษย์จะบันทึกไว้ได้ ลักษณะเด่นของภาพนอกจากจะมีลักษณะแบนเป็น 2 มิติดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมีลักษณะที่ Leonardo da Vinci เรียกว่า “Aerial Perspective” คือ มุมมองจากมุมสูง หรือ Bird-Eye-View การเล่าเรื่องราวปรัมปราในยุคบรรพกาลที่สื่อถึงความแนบแน่นกับผืนแผ่นดินผ่านศิลปะ เปรียบเหมือนศาสนาที่เป็นส่วนสำคัญในชีวิตและสังคมของชาว Aborigine สำหรับพวกเขาศิลปะเป็นสิ่งที่ช่วยเชื่อมโยงมนุษย์กับโลกเหนือธรรมชาติ (โดยใช้สัญลักษณ์หลายอย่างจากธรรมชาติในโลกของความจริง) ศิลปะเป็นสิ่งที่ปลูกฝังพลังจากจิตวิญญาณของบรรพบุรุษ ในแง่สังคม วัฒนธรรม ของชาว Aborigine ศิลปะเป็นสิ่งที่แสดงออกของเอกลักษณ์ส่วนบุคคลและกลุ่ม รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนและผืนแผ่นดินที่อาศัย (Caruana, 1993: 7-10)

8) ศิลปะภาพทิวทัศน์ในมุมมองจากศิลปะจีนจากหนังสือของ Tregear (1995) ศิลปะภาพทิวทัศน์แบบประเพณีของจีน ให้ความสำคัญเรื่องความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ซึ่งสืบทอดมาหลายศตวรรษ แนวคิดที่สำคัญอย่างหนึ่งของจิตรกรรมคือการถ่ายทอดปรัชญาของเต๋า ซึ่งเน้นเรื่องความเป็นหนึ่งเดียวของมนุษย์และธรรมชาติ ทิวทัศน์ที่เห็นความยิ่งใหญ่ของภูเขา แม่น้ำ ลำธาร ที่มีรูปคนเพียงขนาดเล็กๆ ในสิ่งแวดล้อมนั้น จัดว่าเป็นเนื้อหาหลักในงานจิตรศิลป์ของจีน ในขณะที่ภาพที่เน้นความเด่นของนกและดอกไม้มักถูกจัดให้เป็นงานประเภทตกแต่ง

9) นอกจากมุมมองเกี่ยวกับจิตวิญญาณแล้ว นักประวัติศาสตร์ศิลป์รุ่นใหม่จะศึกษาถึงมุมมองที่แตกต่างกันในภาพทิวทัศน์ เช่น John Barrell ได้วิเคราะห์ผลงานศิลปะภาพทิวทัศน์ในมุมมองที่แตกต่างจาก

Kennett Clark โดย Barrell มองว่าศิลปะภาพทิวทัศน์ที่สร้างขึ้นโดยศิลปินในยุคศตวรรษที่ 18 มักจะนำเสนอทิวทัศน์ในมุมมองที่สวยงามเท่านั้น หนังสือ *The Dark Side of the Landscape* ของ John Barrell (1980) ได้กล่าวว่าศิลปะภาพทิวทัศน์ในยุคศตวรรษที่ 18 ไม่ได้นำเสนอแง่มุมชีวิตที่แท้จริงของชาวชนบท ชาวนาหรือผู้ใช้แรงงาน ที่ปรากฏในภาพมักจะถูกวาดขึ้นเพื่อให้เป็นส่วนประกอบที่สวยงามของภาพเท่านั้น โดยไม่คำนึงถึงความยากลำบากในการทำงาน และถึงแม้ว่าศิลปินในยุคศตวรรษที่ 19 จะพยายามวาดภาพทิวทัศน์และผู้คนตามความเป็นจริงมากขึ้น แต่ลักษณะโดยรวมยังติดอยู่ในกฎเกณฑ์ของภาพ Picturesque ซึ่งเน้นความงามและความสมบูรณ์ในการจัดองค์ประกอบภาพ ทั้งนี้ผู้ว่าจ้างให้ศิลปินสร้างงานซึ่งส่วนใหญ่เป็นเจ้าของที่นาก็มีอิทธิพลต่อการวาดภาพลักษณะนี้กล่าวคือ พวกเขาอยากจะได้ภาพที่ดูร่มรื่นสวยงามไว้ประดับบ้านมากกว่าภาพของคนงานผู้มอด

10) นักประวัติศาสตร์ศิลป์ซึ่งวิจัยถึงศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มีความร่วมสมัยมากขึ้นคือ Malcolm Andrews (1999) ถึงแม้ว่าจากบทแรกถึงบทสุดท้ายจะพบเห็นได้ว่ามีลักษณะงานที่แสดงว่าเป็นการเรียงลำดับจากอดีตสู่ปัจจุบัน แต่ Andrews เน้นการจัดหมวดหมู่ของงานที่เขาศึกษา โดยยึดปรัชญาและแนวความคิดในการสร้างงานเป็นหลัก โดยมีจุดมุ่งหมายให้ผู้อ่านได้ทำความเข้าใจและตีความของคำว่าภาพทิวทัศน์ในมุมมองใหม่ โดยมีจุดเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้เด่นชัด คือ การที่ศิลปินในอดีตพยายามที่จะมองสิ่งแวดล้อมให้อยู่ในกรอบที่เหลี่ยมแล้ววาดออกมาเป็นภาพ มาสู่การที่ศิลปินในยุคปัจจุบันได้เข้าไปอยู่ในธรรมชาติและนำความรู้สึกสัมผัสจากประสาทสัมผัสทั้งหมดมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะ ความหมายและกระบวนการสร้างภาพทิวทัศน์จึงไม่เป็นเพียงการวาดรูปอีกต่อไป แต่เป็นการทำงานสร้างสรรค์ในสิ่งแวดล้อมแล้วมีกลวิธีในการนำเสนอที่หลากหลายขึ้น

ปรัชญาและสุนทรียศาสตร์ ร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะภาพทิวทัศน์

ในวงการวิชาการของตะวันตกนอกจากจะมีการทำวิจัยเกี่ยวกับศิลปะภาพทิวทัศน์หลากหลายแง่มุมแล้ว ยังมีงานวิจัยสาขาใกล้เคียง เช่น ด้านปรัชญาและสุนทรียศาสตร์ ที่ให้ความสนใจศึกษาในเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับภาพทิวทัศน์ จนมีการเกิดขึ้นของสาขาใหม่ทางสุนทรียศาสตร์ที่เรียกว่า Environmental Aesthetics หรือสุนทรียศาสตร์สิ่งแวดล้อม(อภิชาติ พลประเสริฐ, 2550) ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 Allen Carlson(2002) ซึ่งเป็นผู้ที่มีอิทธิพลทางความคิดในเรื่อง Environmental Aesthetics คนหนึ่งกล่าวว่า Environmental Aesthetics เป็นสาขาใหม่ของสุนทรียศาสตร์ ที่มุ่งต่อประเด็นปัญหาในการหาซึ่งต่อ

สิ่งแวดล้อมโดยรวม ที่ไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปยังสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพียงอย่างเดียว เหมือนกับที่เราต้องการ
ซาบซึ้งในความงามของศิลปวัตถุชิ้นหนึ่งๆ พัฒนาการของสุนทรียศาสตร์ในสิ่งแวดล้อมเกิดขึ้นโดยมี
พื้นฐานมาจากความต้องการที่จะต่อยอดปรัชญาในความซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ ซึ่งมีพื้นฐาน
มาจากหลักสุนทรียศาสตร์ เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ ที่เรียกว่า “Picturesque” ซึ่งหมายถึงการเห็นความงาม
ของสิ่งแวดล้อมเป็นเสมือนภาพวาดในกรอบสี่เหลี่ยม เหตุผลอีกประการหนึ่งในการเกิดขึ้นของศาสตร์นี้
ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงของปรัชญาศิลปะร่วมสมัยที่ละทิ้งความสำคัญของสุนทรียศาสตร์หรือเรื่อง
เกี่ยวกับความงาม และหันมาให้ความสำคัญในเรื่องของความคิดมากกว่า เช่น การล้อเลียนปัญหาสังคม
รวมทั้งการเย้ยหยันวงการศิลปะเอง ตามแบบศิลปะแนว Postmodern ซึ่งมีอิทธิพลมากที่สุดต่อการ
ศิลปะร่วมสมัย เหตุผลที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ การหาคำตอบในการที่จะซาบซึ้งในความงามของ
ธรรมชาติว่าจะซาบซึ้งในส่วนไหน และจะซาบซึ้งอย่างไร

วิธีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ

Carlson ได้สรุปวิธีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมโดยรวมซึ่งรวมถึงสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติด้วย ว่า
สามารถแบ่งได้เป็นสองแบบ คือ แบบที่หนึ่งเรียกว่า “Engagement Approach” ซึ่งเป็นการใช้ประสาท
สัมผัสในการรับรู้คุณค่าและความงามของสิ่งแวดล้อมเป็นหลัก วิธีการนี้จะเน้นในเรื่องของความรู้สึกที่ได้รับ
จากการได้อยู่ในสิ่งแวดล้อมโดยตรง โดยไม่คำนึงถึงหลักการหรือข้อความรู้ใดๆเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมนั้นๆ
ผลที่เกิดจากการซาบซึ้งในลักษณะนี้จะก่อให้เกิด อารมณ์ความรู้สึก เช่น ความยิ่งใหญ่ ความน่า
สะพรึงกลัว ความลึกลับ หรือความอ่อนโยนของธรรมชาติ เป็นต้น วิธีการนี้สามารถเรียกได้ว่าเป็น Non-
Cognitive Approach คือการซาบซึ้งโดยไม่ต้องพึ่งสติปัญญา เพียงแต่พาตัวเองเข้าไปอยู่ในสิ่งแวดล้อม
นั้นๆ ก็เกิดความรู้สึกต่างๆขึ้นมาเอง หลักการนี้จะสอดคล้องกับทฤษฎีการตัดสินค่าทางสุนทรียะ
(Aesthetic Judgment) ของ Immanuel Kant นักปรัชญาชาวเยอรมัน ซึ่งแนวคิดของเขามีอิทธิพลต่อ
วงการศิลปะทั่วโลก Kant จะให้ความสำคัญของการมีคำตอบสนองต่อผลงานศิลปะผ่านประสบการณ์
โดยตรงต่อผลงานชิ้นนั้นๆ (Kant, 1911:41-42, trans. Meredith) และ เห็นว่าการซาบซึ้งในความงามของ
สิ่งใดๆไม่ใช่เรื่องที่ต้องไตร่ตรองแต่เป็นเรื่องที่ต้องสัมผัสได้โดยความรู้สึกผ่านการเห็นหรือการได้ยิน แล้ว
ปรุงแต่งโดยพลังแห่งจินตนาการของเราเอง (the harmonious free play of the mental power) (Pratt,
et.al. 2000: 145)

แบบที่สองเรียกว่า Cognitive Approach ซึ่งมีความตรงข้ามกันกับประเภทแรกอย่างชัดเจน การซาบซึ้งในลักษณะนี้จะต้องอาศัยความรู้ ความเข้าใจในสิ่งแวดล้อมนั้นๆ ซึ่ง Carlson กล่าวว่า ความรู้เหล่านี้จะช่วยส่งเสริมให้เกิดความซาบซึ้งได้มากขึ้น เปรียบเสมือนกับการที่ผู้มีความรู้ทางศิลปะย่อมจะซาบซึ้งและเข้าถึงความงามในผลงานศิลปะได้ดีกว่าผู้ที่ไม่มีความรู้เลย นอกจากนี้ ความรู้ในสิ่งแวดล้อมยังจะเป็นกรอบในการคิดในการที่จะเลือกซาบซึ้งอย่างมีเหตุผล ซึ่งจะมีผลต่อความเข้าใจในสิ่งที่ควรและไม่ควร อาจเป็นเพราะเหตุนี้ Carlson จึงให้ความสำคัญต่อวิธีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมแบบ Cognitive Approach มากกว่า เนื่องจากว่า ในสิ่งแวดล้อมโดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติมีโครงสร้างที่ซับซ้อนเป็นวิทยาศาสตร์และแต่ละหน่วยจะมีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นๆ เป็นลูกโซ่ ดังนั้นการมีความรู้ความเข้าใจทางวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ก็จะทำให้เรามีความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งแวดล้อมมากยิ่งขึ้น และจะรู้วิธีรักษาสภาพแวดล้อมให้น่าอยู่ได้

อย่างไรก็ตาม ในการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติก็ไม่ควรละทิ้งความสำคัญของ Engagement Approach หรือ Non-Cognitive Approach ไปเสียทีเดียว เพราะหากใช้ความรู้ (Cognitive Approach) ในการพิจารณาเพียงอย่างเดียว อาจจะไม่ได้รับอารมณ์ที่สมบูรณ์เนื่องจากการที่จะซาบซึ้งถึงคุณค่าและความงามของธรรมชาตินั้นจะมีเรื่องอารมณ์และความรู้สึกเข้าไปเกี่ยวข้องด้วย ดังนั้นในการซาบซึ้งในความงามของสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ จึงจำเป็นต้องใช้ทั้งสองรูปแบบควบคู่กันไปอย่างเหมาะสม คือ การให้ความสำคัญกับความรู้สึกสัมผัสและจินตนาการของตนเอง (Engagement Approach) โดยมีความรู้ (Cognitive Approach) คอยเป็นกรอบหรือทิศทางในการแสดงออกถึงความรู้สึกต่อสิ่งแวดล้อมนั้นให้เป็นไปในทิศทางที่เหมาะสมดังาม

รูปแบบการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ

ประเด็นที่ว่าด้วย อะไร ในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติที่เราควรจะซาบซึ้งเป็นประเด็นพื้นฐานที่ก่อให้เกิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ในสิ่งแวดล้อมขึ้นมา เดิมทีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติของเราจะเป็นไปในทิศทางเดียวกับการซาบซึ้งในผลงานศิลปะ ซึ่งถือได้ว่าเป็นเนื้อหาสำคัญส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์ Carlson ได้แบ่งการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติออกเป็น 3 รูปแบบหลัก คือ

รูปแบบแรก Carlson เรียกว่า Landscape Model ที่อิงรูปแบบของการซาบซึ้งในภาพทิวทัศน์ที่มีมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 18 ความซาบซึ้งในรูปแบบนี้ทำให้เราเห็นคุณค่าทางความงามของธรรมชาติในลักษณะที่เป็นภาพเท่านั้น เราถูกแยกออกมาเป็นผู้ชมความงาม โดยไม่มีส่วนร่วมใดๆ ในสิ่งแวดล้อมนั้น

อิทธิพลของปรัชญานี้มีผลต่อการสร้างงานศิลปะในช่วงศตวรรษที่ 18-19 เป็นอย่างมาก กล่าวคือ ศิลปินจะเน้นการเขียนภาพทิวทัศน์ที่สวยงามเท่านั้น ถึงแม้ในความเป็นจริงในสิ่งแวดล้อมที่ศิลปินวาดนั้น อาจประกอบด้วยภาพชาวนาผู้ตรากตรำทำงานอย่างลำบาก เมื่อศิลปินวาดภาพออกมา ชาวนาจะถูกวาดให้เป็นเพียงองค์ประกอบเล็กๆของภาพเท่านั้น โดยจะไม่สามารถสังเกตเห็นถึงความทุกข์ยากในการทำงานได้เลย ภาพที่เห็นจะเป็นความสวยงามของต้นไม้ ภูเขา และกระท่อมปลายนาที่ดูสงบสุข W.J.T. Mitchell (1994:14) กล่าวถึงสถานการณ์เช่นนี้ว่า ในที่ที่กว้างใหญ่ ภาพชาวนาถูกวาดให้อยู่ในตำแหน่งที่ไม่เป็นจุดเด่น เพื่อจะได้ไม่ทำลายความงามของธรรมชาติ ในลักษณะเดียวกัน John Barrell (1980) ได้เขียนหนังสือที่ชื่อว่า The Dark Side of the Landscape ซึ่งใจความสำคัญมีอยู่ว่า ถึงแม้ศิลปินในยุคศตวรรษที่ 19 จะพยายามวาดภาพทิวทัศน์และผู้คนตามความเป็นจริงมากขึ้นแต่ลักษณะโดยรวมยังติดอยู่ในกฎเกณฑ์ของ Picturesque อยู่ คือเน้นความงามและความสมบูรณ์ลงตัวขององค์ประกอบภาพมากกว่าความเป็นจริง ทั้งนี้ผู้ว่าจ้างให้ศิลปินสร้างงานซึ่งส่วนใหญ่เป็นเจ้าของที่นาที่มีอิทธิพลต่อการวาดภาพลักษณะนี้ กล่าวคือ พวกเขาอยากจะได้ภาพที่ดูร่มรื่นสวยงามไว้ประดับบ้านมากกว่าภาพของแรงงานผู้มอซอ ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่า Landscape Model ไม่สามารถทำให้ผู้ชมเข้าถึงความจริงที่มีในสิ่งแวดล้อมได้ ภาพวาดของ Richard Wilson เป็นตัวอย่างหนึ่งที่ Barrell ใช้เป็นกรณีศึกษาในการเขียนหนังสือนี้ ในภาพจะเห็นว่า Wilson วาดภาพผู้คนที่ขนาดเล็กลงไปเพื่อสร้างให้องค์ประกอบภาพดูมีชีวิตชีวาขึ้นเท่านั้น

การซาบซึ้งในรูปแบบที่สองเรียกว่า Object Model ซึ่งเป็นการซาบซึ้งต่อวัตถุในธรรมชาติโดยมุ่งเน้นไปยังลักษณะความงามจำเพาะในวัตถุชิ้นนั้นๆเป็นหลัก โดยไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบข้างอื่นๆ เช่น การที่เราเห็นความงามของก้อนหินรูปประหลาด เปลือกหอยสวยงาม หรือรากของต้นไม้ใหญ่ที่มีการบิดตัวคดเคี้ยวสวยงาม ความซาบซึ้งในรูปแบบนี้ถึงแม้ว่าจะไม่มีความพยายามปิดบังส่วนที่ไม่งามในสิ่งแวดล้อมออกไปเหมือนในรูปแบบ Landscape Model แต่ก็ยังเป็นการเข้าถึงความงามของสิ่งแวดล้อมแบบแยกส่วน ไม่ใช่การเข้าถึงความงามที่แท้จริงทั้งหมดของสิ่งแวดล้อม

การซาบซึ้งรูปแบบสุดท้ายซึ่ง Carlson ให้การสนับสนุนว่าเป็นรูปแบบที่ดีที่สุดสำหรับการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ คือ Environmental Model ซึ่งให้ความสำคัญต่อการซาบซึ้ง โดยการได้ใช้ประสาทสัมผัสทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นการได้เห็น ได้สัมผัสและได้กลิ่น ความซาบซึ้งในลักษณะนี้ผู้ชมจะไม่เป็นเพียงแค่ผู้ชม แต่จะต้องเข้าไปอยู่ในสิ่งแวดล้อมจริงๆและสัมผัสรับรู้ถึงความรู้สึกต่อธรรมชาติด้วยประสาททุกส่วน ดังที่ Mel Gooding (2002: 12) ได้ตั้งข้อสังเกตกับศิลปินแนวสิ่งแวดล้อมของยุโรปว่า

พวกเขาทำงานอย่างมีความรู้สึกสัมผัสในบรรยากาศของแสง เสียง อุณหภูมิ และพื้นผิวของสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติทั้งหมดอย่างแท้จริง

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ทั้งสามรูปแบบที่ Carlson นำเสนอมาอาจดูแบ่งแยกความสำคัญออกจากกัน อย่างชัดเจน โดยที่ Carlson สรุปว่ารูปแบบสุดท้ายคือ Environmental Model เป็นรูปแบบที่เหมาะสมที่สุด แต่ในชีวิตจริงแล้วรูปแบบการซาบซึ้งทั้งสามประการสามารถนำมาบูรณาการใช้ในสถานการณ์เดียวกันได้ เช่น การมองความงามของวัฒนธรรมชาติขึ้นหนึ่งก็จัดว่าเป็นการซาบซึ้งตามแบบ Object Model ถ้าเราถอยออกมามองวัฒนธรรมชาติขึ้นนี้ในมุมที่กว้างขึ้น ก็จะเห็นสิ่งแวดล้อมรอบๆ ด้วยเหมือนการมองภาพวาดหรือภาพถ่ายทิวทัศน์ที่เรามักจะถ่ายเก็บไว้เวลาไปท่องเที่ยวตามสถานที่ต่างๆ การซาบซึ้งในลักษณะนี้จัดอยู่ในแบบ Landscape Model ของ Carlson และในขณะที่มองวิวที่ล้อมรอบวัฒนธรรมชาติขึ้นเดียวกันนี้ หากผู้ชมได้พิจารณาถึงส่วนอื่นๆ ของสิ่งแวดล้อมโดยรอบ เช่น ความรู้สึกต่ออุณหภูมิ กลิ่น เสียง และการรู้สึกสัมผัสอื่นๆ ในบรรยากาศของสิ่งแวดล้อมก็จะสามารถทำให้การซาบซึ้งในวัฒนธรรมชาติขึ้นนี้มีความสมบูรณ์ตามแนวคิดของ Carlson ใน Environmental Model

การแบ่งยุคสมัยของศิลปะภาพทิวทัศน์ในตะวันตก

เนื่องจากศิลปะในประเทศตะวันตกมีหลากหลายลัทธิและรูปแบบ ที่มีการแสดงออกอย่างหลากหลาย และภาพทิวทัศน์ก็ถูกใช้ในการสร้างสรรค์มาโดยตลอด มากบ้างน้อยบ้างตามความนิยมและการให้ความสำคัญในแต่ละยุค ดังนั้นในการแบ่งยุคสมัยภาพทิวทัศน์ของศิลปะตะวันตกจะแบ่งตามลัทธิหลักทางศิลปะ ซึ่งจะบ่งบอกถึงยุคสมัยอยู่แล้วในตัว โดยเริ่มจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ซึ่งเป็นยุคที่เริ่มเห็นพัฒนาการทางศิลปะทั้งในด้านรูปแบบเทคนิค วิธีการ และแนวความคิดที่ส่งผลต่อการพัฒนาศิลปะในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบัน เกี่ยวกับเรื่องนี้ Herbert Read (1968: 159-160) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า วิวัฒนาการของศิลปะภาพทิวทัศน์ไม่มีความต่อเนื่องที่ชัดเจนนัก ถึงแม้ว่าการเขียนส่วนประกอบต่างๆ ในภาพจะมีลักษณะของภาพทิวทัศน์อยู่บ้าง เช่น ภาพต้นไม้ ภูเขา และพืชพรรณต่างๆ ในจิตรกรรมฝาผนังในประเทศอียิปต์ กรุงโรม และปอมเปอี แต่การพัฒนาศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มีความสำคัญเฉพาะตัวจริงๆ จะเริ่มในสมัย Renaissance ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้ได้นำเสนอโดยสังเขปตามตารางด้านล่างนี้ เอกสารหลักที่ใช้ในการสังเคราะห์ข้อมูลด้านยุคสมัย ได้แก่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548), Wolf (2008), Newall (2008), Gooding and Furlong (2002), Langmuir and Lynton (2000), Krausse (1995), Andrews (1999), Preble (1994), Lailach (2007) และ Read (1968)

ตารางสรุปยุคสมัย เนื้อหาและแนวคิดในการสร้างงานของภาพทิวทัศน์ในศิลปะตะวันตก

ยุคสมัย	เนื้อหาและแนวคิด
ค.ศ.1400-1499 God in the Landscape ในช่วงนี้จัดว่าเป็นยุคเรเนสซองส์  Picture 1: Giovanni Bellini, <i>Agony in the Garden</i>, 1465 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]	การใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากหลังของภาพเขียนที่สื่อเนื้อหาทางศาสนา โดยภาพทิวทัศน์มีส่วนเสริมให้การสื่อแนวคิดได้ผลดียิ่งขึ้น ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Giovanni Bellini (Early 1430s-1516) ภาพ <i>Agony in the Garden</i>, Albrecht Dürer (1471-1528) ภาพ <i>View of Nuremberg</i>
ค.ศ.1500-1609 Symbolic Landscape ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์  Picture 2: Giorgione <i>The Tempest</i>, 1507/08 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]	เป็นการเขียนภาพทิวทัศน์เพื่อนำเสนอความคิดของยุคคลาสสิกโบราณ โดยเขียนภาพจากงานวรรณกรรมของกรีก ภาพทิวทัศน์ในช่วงนี้จึงนับว่าเริ่มมีคุณค่าในตัวเองมากกว่าการเป็นฉากหลัง ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Giorgione (1477-1510) ภาพ <i>The Tempest</i>, 1507/08, Hendrick Avercamp (1585-1635) ภาพ <i>Winter Landscape</i>
ค.ศ.1610-1659 Idealizing the Landscape วาดภาพวิวแบบอุดมคติ	เป็นการจินตนาการถึงโลกที่มีความสมบูรณ์คือ โลกสวรรค์(Arcadia) ลักษณะการจัดแสงและบรรยากาศของภาพจะเหมือนมีรังสีที่มี

 Picture 3: Claude Lorrain, <i>Ulysses Hands Chryseis Over to her Father</i>, 1644 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]	ความเรื่องรองมากกว่าความเป็นจริง ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Claude Lorrain (1600/5-82) ภาพ <i>Ulysses Hands Chryseis Over to her Father</i>, Nicolas Poussin (1594-1665) ภาพ <i>Landscape with Orpheus and Eurydice</i>
ค.ศ.1660-1699 Dutch Landscape Painting  Picture 4: Johannes Vermeer Van Delft, <i>View of Delft</i>, 1659-60 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]	เป็นภาพวาดที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ของความเป็นดัตช์ โดยการจัดองค์ประกอบและใช้สีให้ใกล้เคียงบรรยากาศจริง ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Aelbert Cuyp (1620-91) ภาพ <i>View of Dordrecht</i>, Johannes Vermeer Van Delft (1632-75) ภาพ <i>View of Delft</i>, 1659-60
ค.ศ.1700-1799 The European Enlightenment	เนื้อหาและแนวคิดในยุคนี้เป็นการนำเสนอความชื่นชมของศิลปินต่อศิลปวัตถุ โดยเฉพาะด้านประติมากรรมและสถาปัตยกรรมของยุโรปในยุคคลาสสิก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอิตาลี ลักษณะที่น่าสนใจของศิลปะภาพทิวทัศน์ในยุคนี้คือ การเขียนเป็นฉากหลังของ

 Picture 5: Giovanni Paolo Pannini , <i>Architectural Capriccio</i>, 1730. [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]	ภาพคนเหมือน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอังกฤษ ซึ่งนำเสนอภาพทิวทัศน์ให้โดดเด่นไม่แพ้ภาพคนเหมือนที่อยู่ในภาพที่ต้องการแสดงความภูมิใจในการเป็นเจ้าของของวิวด้านหลังตน ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)ภาพ <i>Architectural Capriccio</i>, 1730. Caspar Andriaans Van Wittel (1653-1736) ภาพ <i>View of Rome</i>, Canaletto (1697-1768) ภาพ <i>Santa Maria Della Salute</i>
ค.ศ.1800-1869 Exploring the Human Relationship to Nature  picture 6: Caspar David Friedrich, <i>The Wanderer above the Sea of Fog</i>, 1818 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]	ยุคนี้ศิลปินได้เข้าไปสัมผัสกับธรรมชาติโดยตรงมากขึ้น และได้รู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ จึงต้องการที่จะนำเสนอพลังความยิ่งใหญ่อลังการ (Sublime) ที่ยากแก่การบรรยายนั้นออกมา ซึ่งแนวคิดนี้พัฒนาไปสู่งานแนว Impressionism หรือลัทธิความประทับใจในเวลาต่อมา ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Caspar David Friedrich (1774-1840) ภาพ <i>The Wanderer above the Sea of Fog</i>, 1818 และ ภาพ <i>Rocky Ravine</i>, Albert Bierstadt (1830-1902) ภาพ <i>Buffalo Trail: The Impending Storm (The Lost of the Buffalo)</i>, Claude Monet (1840-1926) ภาพ <i>Grainstacks</i>, The

	End of Summer
ค.ศ.1870-1899 Form and Emotion in Landscape  Picture 7: Vincent Van Gogh, <i>Starry Night</i>, 1889. [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]  Picture 8: Paul Cézanne, <i>La Montagne Sainte-Victoire</i>, 1904-06 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]	ในช่วงนี้ศิลปินเริ่มแสวงหาการแสดงออกซึ่งอารมณ์ผ่านสีและรูปทรงที่เป็นอิสระจากความเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น การทดลองของศิลปินในยุคนี้นำไปสู่การพัฒนางานในศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นลัทธิ Cubism และศิลปะนามธรรม ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Vincent Van Gogh (1853-90) ภาพ <i>Starry Night</i>, 1889. James McNeill Whistler (1834-1903) ภาพ <i>Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket</i>, Camille Pissarro (1830-1903) ภาพ <i>La Place du Théâtre Français</i>, <i>Sunlight</i>, Paul Cézanne (1839-1906) ภาพ <i>La Montagne Sainte-Victoire</i>, 1904-06 และ ภาพ <i>Mont Saint-Victoire, View from Bibemus</i>
ค.ศ.1900-1960 ยุคความหลากหลาย  Picture 9: Georges Braque, <i>Landscape (The Valley)</i>, 1908 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]	การแสดงออกในช่วงนี้มีความหลากหลาย มีลัทธิที่สำคัญได้แก่ ● ลัทธิบาบิสม (Cubism) ค.ศ.1907-1915 (พ.ศ.2450-2458) ศิลปินสำคัญ ได้แก่ Pablo Picasso (ค.ศ. 1881-1973) Georges Braque (ค.ศ. 1882-1963) สงครามโลกครั้งที่ 2 (ค.ศ.1914-1918) ● ลัทธิอนาคตนิยม (Futurism) ค.ศ.



Picture 10: Salvador Dali, *The Great Paranoiac*, 1936 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]

1909-1915 (พ.ศ.2452-2461) ศิลปิน
คนสำคัญ เช่น Umberto Boccioni
(ค.ศ.1882-1916), Giacomo Balla
(ค.ศ.1871-1958)

- ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ค.ศ.
1910 (พ.ศ.2453) ศิลปินสำคัญ
Wassily Kandinsky (ค.ศ.1866-
1944)
- ลัทธิดาดาอิสซึม (Dadaism) ค.ศ.
1916-1925 (พ.ศ.2459-2468) ศิลปิน
สำคัญ เช่น Hans Arp (ค.ศ.1887-
1966) George Grosz (ค.ศ.1893-
1959) Marcel Duchamp (ค.ศ.
1887-1968)
- ลัทธิเหนือจริง (Surrealism) ค.ศ.
1907-1915 (พ.ศ.2450-2458) ศิลปิน
สำคัญได้แก่ Salvador Dali (ค.ศ.
1904-1989) Max Ernst (ค.ศ.1891-
1979) Joan Miro (ค.ศ.1893-1983)
Yves Tanguy (ค.ศ.1900-1955)
Rene' Magritte (ค.ศ.1898-1967)
ศิลปินสมัยใหม่ในสหรัฐอเมริกา เช่น
Grant Wood (ค.ศ.1892-1942)
Edward Hopper (ค.ศ.1882-1967)
ศิลปินเม็กซิกัน Diego Rivera (ค.ศ.
1886-1957)

	● ลัทธิแสดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (Abstract expressionism) ศิลปินสำคัญ เช่น Jackson Pollock (ค.ศ. 1912-1956) Franz Kline (ค.ศ. 1910-1962) Robert Motherwell (ค.ศ. 1915-1991)
ค.ศ. 1960-ปัจจุบัน (Postmodernism, Earth Art, Land Art, Environmental Art)  Picture 11: Robert Smithson. <i>Spiral Jetty</i>, 1970  Picture 12: David Nash, <i>The Ash Dome</i>. 1973-present	พัฒนาการของภาพทิวทัศน์ในช่วงนี้เป็นการนำเสนอประสบการณ์ของศิลปินในสิ่งแวดล้อม (ทิวทัศน์) ผ่านสื่อที่หลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากวัสดุธรรมชาติ ไม่จำเป็นต้องวาดภาพบนระนาบอีกต่อไป ในวงการศิลปะตะวันตกเรื่องของศิลปะที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมจะมีลักษณะการแสดงออกที่หลากหลายกว่า และมีที่มาทางประวัติศาสตร์ที่ชัดเจน โดยเป็นที่ยอมรับกันว่า มีจุดกำเนิดราว ค.ศ. 1960 ในลักษณะที่รู้จักกันในชื่อเฉพาะที่เรียกว่า Land Art หรือ Earth Art เนื่องจากงานประเภทนี้จะสร้างสรรค์โดยการขุดเจาะ เคลื่อนย้ายดินหิน หรือจัดวางวัสดุธรรมชาติให้เป็นรูปลักษณะต่างๆ และต่อมาศิลปินจะคำนึงถึงการสร้างงานที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมมากขึ้นจึงสามารถเรียกงานศิลปะแนวนี้ว่าศิลปะสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ตัวอย่างศิลปิน เช่น Robert Smithson, Chris Drury, Andy Goldsworthy, David Nash, Richard Long, Nancy Holt เป็นต้น

วีรวรรณ มณี (2538) ได้เรียบเรียงข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปะภาพทัศนในจิตรกรรม ตะวันตกไว้อย่างละเอียด วิเคราะห์และจัดแบ่งลักษณะของภาพทัศนตะวันตกไว้ 6 กลุ่ม ซึ่งใน ขณะเดียวกันก็มีลักษณะของวิวัฒนาการของภาพทัศนตั้งแต่สมัยโรมันจนถึงศตวรรษที่ 20 วีรวรรณ (2538) กล่าวว่า

ภาพทัศนในแบบที่เป็นทัศนที่แท้จริงยังไม่มีปรากฏก่อนหน้าที่จะสิ้นศตวรรษที่ 16 หรือ ต้นศตวรรษที่ 17 มีการเขียนภาพทัศนที่ให้ความสำคัญกับฉากธรรมชาติอย่างจริงจังในสมัย โรมัน นับได้ว่าเป็นการเริ่มต้นที่จะนำไปสู่การเขียนภาพวิจิตรในศตวรรษหลังๆ แต่จิตรกรรมสมัย โรมันจะให้ความสำคัญกับมนุษย์มากกว่าธรรมชาติ จะต้องมีคน สิ่งก่อสร้าง เช่น สะพาน ศาลาและบ้านเรือนเป็นองค์ประกอบหลักที่เด่นอยู่ในภาพ ไม่เคยมีเป้าหมายทางสุนทรียศาสตร์ สำหรับตัวมันเองมาก่อน แม้แต่ในสมัยเรอเนซองส์ที่มีความกระตือรือร้นสนใจในเรื่องธรรมชาติ และทัศนียวิทยา ก็ยังให้ทัศนเป็นส่วนประกอบภาพคนหรือเรื่องราว

ทัศนอาจปรากฏในจิตรกรรมได้หลายลักษณะซึ่งอาจจะจำแนกได้ดังต่อไปนี้ ทั้งนี้ในภาพหนึ่ง อาจมีได้สอง-สามลักษณะในขณะเดียวกัน

1. ทัศนที่ใช้ประกอบการเล่าเรื่อง

ภาพที่เป็นฉากเล่าเรื่องในสมัยก่อน จะมีการใส่ทัศนเอาไว้พอเป็นสังเขป เป็น สัญลักษณ์เพียงเพื่อให้คนดูรู้เรื่อง ดังได้เห็นจากภาพโมเสคสมัยไบแซนไทน์ และ ภาพประกอบหนังสือสมัยกลาง ที่ศิลปินใส่ต้นไม้หลายต้น ก้อนหิน คลื่นทะเล หรือปาก ถ้ำเอาไว้ข้างๆ ตัวคนไม่ใช่ข้างหลัง เพื่อให้เห็นกันชัดๆ ว่าเป็นสถานที่ใด อาจเป็นเพียงรูป สัญลักษณ์ที่มีไว้เพื่อสร้างความตื่นลึก ระยะทาง หรือเพื่อความงามและสนใจในธรรมชาติ อะไรทั้งสิ้น แต่เพื่อช่วยบอกเรื่องราวเท่านั้น

ตอนกลางศตวรรษที่ 15 การทำภาพทัศนในแนวประกอบเรื่องนี้มีแนวโน้มเป็น ธรรมชาติ เมื่อศิลปินมีความรู้เรื่องทัศนียวิทยา (Perspective) การเขียนฉากธรรมชาติจึงดู สมจริง สามารถทำบรรยายกาสรายรอบขึ้นมาแทนที่การทำภาพวัตถุสิ่งของแบบสัญลักษณ์

2. ภาพทัศนที่เป็นตัวประกอบแบบตกแต่ง

คือทัศนที่ทำขึ้นประกอบตัวคนและมีความเกี่ยวข้องกับตัวคนในแบบตกแต่ง ทั่วไปทั้งภาพ ทัศนส่วนมากจะเป็นเพียงฉากประกอบที่ไม่มีความสำคัญเท่าตัวคน บาง ที่ก็ถูกตัดตอนเลือกสรรเอามาช่วยส่งตัวบุคคล หรือกลุ่มคนให้เด่นขึ้นมา

3. ทิวทัศน์ที่ช่วยให้องค์ประกอบศิลปะเกิดโครงสร้าง

อาจจะให้ประสานกันกับองค์ประกอบอื่นๆก็ได้ ภาพทิวทัศน์ของปูแซง (Poussin) และ โคลด์ ลอเรน (Claude Lorrain) นั้นเป็นโครงสร้างในตัวของมันเอง โดยมีตัวคนเป็นส่วนประกอบเล็กๆน้อยๆ ถ้าเอาตัวคนออกไปภาพก็เพียงแต่ขาดความสมบูรณ์อะไรไปนิดหน่อย แต่ไม่ถึงกับเกิดผลเสียหายมากมาย หรือถ้าจะเอาอะไรอย่างอื่นมาวางแทนที่ โดยให้มีขนาดและรูปทรงเหมือนกันก็ยอมทำได้ ตรงกันข้ามกับภาพคนในจิตรกรรมสมัยเรอเนสซองส์ยุคต้น ซึ่งมีความสำคัญมากไม่มีอะไรมาแทนได้

ในศตวรรษที่ 19 ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ปฏิเสธที่จะใช้ทิวทัศน์เพื่อประโยชน์ในการแสดงแสงที่กระจายและแสงที่เด่นชัด มีผลให้พื้นผิวและรูปทรงของต้นไม้ใบหญ้า หมอกควัน อากาศ และพื้นน้ำพริ้วไหว ถ่ายเทกระเพื่อม ดูแปรปรวนฟุ้งกระจายไปหมด

จนกระทั่งมาถึงศิลปินยุคหลังอิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) เซซาน (Cezanne) นำเอาความคิดในเรื่องโครงสร้างมาใช้ โดยเอามาปรับผสมผสานกับสีสดและผิวแปรปรวนแบบอิมเพรสชันนิสม์ จนได้รูปแบบทิวทัศน์สมัยใหม่ ที่จับเอาภูเขา ก้อนหิน ต้นไม้ ผิวน้ำ กลุ่มอาคารและพื้นดินต่างระดับ ความตื้นลึกมาไว้ในรูปทรงเหลี่ยมเรขาคณิต เป็นการนำเอาโครงสร้างที่ปูแซง (Poussin) เคยใช้จัดธรรมชาติให้เข้าระเบียบ มาปรับเปลี่ยนเสียใหม่จนเป็นทิวทัศน์ที่เต็มไปด้วยเหลี่ยมลาย

4. ทิวทัศน์ที่เป็นทิวทัศน์แท้ๆ

ในศตวรรษที่ 17 ความคิดเรื่องการเขียนภาพทิวทัศน์ที่สนใจในธรรมชาติแท้ๆก็พัฒนาเต็มที่ ภาพทิวทัศน์ของปูแซงและโคลด์เป็นจุดเริ่มต้นที่ทิวทัศน์มีความสำคัญในตัวมันเองจนกระทั่งกลายเป็นอีกแขนงหนึ่งของจิตรกรรมเทียบเท่ากับภาพทางประวัติศาสตร์-ศาสนา และภาพเหมือน ภาพพวกนี้อาจออกมาในรูปของการแสดงอารมณ์ หรือไม่ก็สงบเงียบ อาจออกมาในรูปโครงสร้างสมดุลก็ได้ จะเป็นแบบใดก็ตามธรรมชาติจะต้องเป็นแกนเรื่องในภาพ

5. ภาพทิวทัศน์ที่ใช้แสดงอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์

ในศตวรรษที่ 19 ภาพทิวทัศน์ที่สะท้อนอารมณ์ของศิลปินผู้ทำงานมาให้คนดูรับรู้ภาวะจิตใจและความรู้สึกของเขา โดยอาศัยภาพทิวทัศน์ที่ถูกเลือกสรร หรือบิดเบือนให้

เหมาะกับสิ่งที่ต้องการแสดง ดังเช่น ทิวทัศน์ในภาพของฟรีดริค (Caspar David Friedrich) และแวนโก๊ะห์ (Vincent Van Gogh) เป็นต้น

6. ภาพนามธรรมที่สื่อความคิดถึงธรรมชาติ

ทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 ศิลปินพยายามค้นหาวิธีที่จะหลุดพ้นจากการแสดงภาพเหมือนจริงที่ดูรู้เรื่อง จิตรกรรมที่ทำกันในช่วงเวลานี้ หันแนวไปทางนามธรรม (Abstraction) และคิวบิสม์ (Cubism) ซึ่งนำเอาแนวทางของเซซานมาพัฒนาต่อไปจนได้รูปแบบศิลปะกึ่งนามธรรมนั้น ก็มักจะได้นามธรรมเป็นแหล่งบันดาลใจให้เริ่มต้น ศิลปะนีโอ-พลาสติก (Neo-Plasticism) ของมงเดรียน (Mondrian) ที่เป็นศิลปะนามธรรมแท้ๆ ก็พัฒนามาจากทิวทัศน์ธรรมชาติเช่นกัน จนสุดท้ายในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ก็มีศิลปะที่ปรากฏรูปแบบนามธรรมที่มีความคิดพาดพิงถึงทิวทัศน์ธรรมชาติอีก ดังในจิตรกรรมของกลุ่มแอ็บสแตรกเอ็กเพรสชันนิสม์ในอเมริกา (American Abstract Expressionism) เช่น พอลล็อก (Pollock) และรอทโก (Rothko)

ศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย

ในศิลปะไทยภาพทิวทัศน์จะปรากฏหลักฐานให้เห็นโดยมากในรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ ทั้งในเมืองหลวงและในภูมิภาค ดังจะเห็นได้จากรายงานการวิจัยเกี่ยวกับจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ของ ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม (2548) ซึ่งได้รวบรวมภาพผลงานจากวัดต่างๆ หลายร้อยภาพ ในภาพเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการใชภาพทิวทัศน์เป็นฉากในการดำเนินเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาและนิทานชาดกในรูปแบบต่างๆ เช่น ภาพทิวทัศน์บกทั้งที่เป็นภาพชนบท, ป่าเขา และทิวทัศน์ก่อสร้าง และทิวทัศน์น้ำทั้งที่เป็นลำคลองหนองบึงและทะเล ซึ่งผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบเทคนิคและวิธีการในการเขียนภาพทิวทัศน์ที่เกิดขึ้นในยุครัชกาลที่ 3 ที่เห็นได้ชัดเจนคือ การพัฒนาแนวการเขียนตามแบบอุดมคติของศิลปะไทยสมัยโบราณมาสู่การผสมผสานกับการทำให้ภาพดูสมจริง โดยการให้แสงเงาและสร้างระยะใกล้-ไกลของภาพด้วยการใช้หลักทัศนียภาพตามแบบตะวันตก นอกจากนี้ยังมีการรับอิทธิพลในการวาดภาพบางส่วนมาจากศิลปะจีน ตัวอย่างรายงานวิจัยที่มีส่วนกล่าวถึงภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมไทยอีกชิ้นหนึ่งคือของ สุมาลี เอกชนนิยม (2548: 212-218) ที่ได้ศึกษารูปแบบ เรื่องราวและกลวิธีในการวาดรูปจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ ในภาคอีสาน ในบางส่วนของงานวิจัยได้กล่าวถึงลักษณะและวิธีการเขียนภาพทิวทัศน์ อันได้แก่ การวาดรูปต้นไม้ รูปพื้นดินและภูเขา รูปน้ำและรูปท้องฟ้า รวมทั้งการ

ใช้สี การใช้วัสดุและอุปกรณ์ต่างๆของช่างทั้งเพื่อสร้างสรรค์ภาพสำหรับเป็นฉากประกอบพุทธประวัติ หรือนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน

เมื่อประเทศไทยได้มีการจัดการศึกษาศิลปะสมัยใหม่โดยเริ่มจากการที่อาจารย์ ศิลป์ พีระศรี ได้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลป์ขึ้นในปี พ.ศ.2477 วิชาการวาดภาพทิวทัศน์ก็ได้ถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรนี้ และหลังจากที่โรงเรียนแห่งนี้ได้ยกสถานภาพเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี 2486 การวาดภาพทิวทัศน์ก็ยังอยู่ในหลักสูตร จนถึงสมัยปัจจุบัน (วิโชค มุกดามณี และ สุทธิ คุณวิษยานนท์, 2540) อย่างไรก็ตาม การวาดภาพทิวทัศน์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ตามกระแสนิยมในแต่ละยุค รวมถึงการที่ศิลปินต้องการสะท้อนความคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม สังคม วัฒนธรรม รวมทั้งการเมืองในช่วงนั้นๆ เช่น ในช่วงแรกของการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร การเขียนภาพทิวทัศน์ตามแบบแผนของ Impressionist เป็นที่นิยมมากเนื่องจากในการจัดการเรียนการสอนได้เน้นการวาดภาพแนวนี้ และจากการที่มีศิลปินไทยได้มีโอกาสไปศึกษาต่อในต่างประเทศแล้วนำการเขียนภาพทิวทัศน์ตามแบบ Impressionist มาเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ต่อมาเมื่อศิลปินได้เรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ภาพแนวอื่นๆ เช่น Cubism และ Surrealism ก็ได้มีการวาดภาพทิวทัศน์ตามแนวดังกล่าวนอกจากนี้ ศิลปินยังได้เชื่อมโยงรูปแบบการเขียนภาพให้สัมพันธ์กับความต้องการในการสะท้อนปัญหาสังคมได้อย่างลงตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวาดภาพตามแบบ Surrealism ดังจะเห็นได้จากการงานวิจัยของ สดชื่น ชัยประสาธน์ (2539) ที่มีการวิเคราะห์ภาพทิวทัศน์ของ ไพศาล อธิพงษ์วิเศษณ์พร ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมหลังเดือนตุลาคม 2519 เช่น ปัญหาการล่มสลายของชนบทอีสาน เนื่องจากรัฐบาลไม่ได้ดูแลปัญหาความยากจน, ภัยแล้ง และการถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนของชาวนาอย่างจริงจัง ดังนั้น การสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์แนวนี้จึงไม่ได้เป็นการนำเสนอความสวยงามของธรรมชาติดังที่ศิลปิน Impressionist มักจะนำเสนอ แต่เป็นการนำเสนอทิวทัศน์ที่เหมือนภาพของฝันร้ายของชาวนา เช่น ภาพท้องทุ่งที่แตกกระแหง มีชาวนายืนอยู่บนหัวกะโหลกควาย และถูกเสียบด้วยคมเคียวของนายทุน ซึ่งถูกวาดให้เป็นภาพหัวกะโหลกสัตว์ที่ดูร้ายแต่สวมสูทหู ภาพทิวทัศน์ในลักษณะนี้จึงประกอบด้วยรูปแบบที่เพื่อฝันตามแนว Surrealist และเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ที่ต้องการให้ผู้ชมได้ตีความตามที่ศิลปินตั้งใจสื่อ

ในปัจจุบัน การสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์มีความหลากหลายและแปลกใหม่ยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นผลมาจากการพัฒนาการของวงการศิลปะเอง และตามความเจริญของเทคโนโลยี เช่น การสร้างสรรค์จากภาพถ่าย ดิจิตอล วิดีโออาร์ต รวมไปถึงการสร้างสรรค์ศิลปะแนวใหม่ที่ไม่เน้นการวาดภาพ แต่เป็นการเข้าไปทำกิจกรรมสร้างสรรค์ในสิ่งแวดล้อมของป่าหรือชนบท และการจัดวางวัสดุจากธรรมชาติเป็นรูปแบบต่างๆแล้ว

บันทึกภาพมานำเสนอต่อผู้ชม ดังจะเห็นได้จากศิลปินกลุ่ม “รักษผืนป่าตะวันตก” ที่มีการจัดกิจกรรมทางศิลปะมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 โดยกิจกรรมจะเริ่มจากการที่สมาชิกเข้าไปเดินป่า เพื่อสัมผัสบรรยากาศ จิตวิญญาณ และความเป็นไปของป่า เพื่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานในรูปแบบต่างๆตามความคิดของศิลปินแต่ละคน นอกจากนี้ยังมีศิลปินนักร้อง นักดนตรี นักเขียน และกวีมาร่วมสัมมนาและถ่ายทอดความรู้สึกต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมตามแนวทางที่ตนถนัด (Art Record, 2544) กิจกรรมเหล่านี้ได้ทำให้นิยามของภาพทิวทัศน์ไม่จำกัดอยู่แค่การเป็นภาพวาดเท่านั้น แต่สามารถเป็นภาพที่ศิลปินบันทึกไว้ในความทรงจำแล้วนำเสนอออกมาในรูปแบบต่างๆอย่างหลากหลาย จึงนับเป็นการขยายขอบเขต (Scope) ในด้านความหมาย รูปแบบ และแนวทางการสร้างสรรค์ให้กว้างขึ้น

นอกจากนี้ศิลปะภาพทิวทัศน์ยังมีความเชื่อมโยงกับมิติทางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมของท้องถิ่น เช่น ในสูจิบัตรการแสดงผลงานของ ชีระวัฒน์ คະนะมะ ระหว่างเดือน กันยายน-ตุลาคม 2550 ณ Rose Garden Gallery, นครปฐม ในหัวข้อ “บุตรแห่งท้องทุ่ง” พิชณ สุกนิมิตร (ใน ชีระวัฒน์ คະนะมะ, 2550) ได้วิเคราะห์ผลงานของ ชีระวัฒน์ คະนะมะ ซึ่งมีลักษณะเป็นภาพทิวทัศน์แนวไทยประยุกต์ว่า ภาพผลงานไม่ได้เป็นการถ่ายทอดความจริงจากชนบทรอบตัวจิตรกรทั้งหมด แต่เป็นการถ่ายทอดสิ่งที่มองผ่านจิตใจที่อ่อนโยนและผ่านจินตนาการที่ได้รับการปรุงแต่งจากประสบการณ์ทางศิลปะ นอกจากนี้ พิชณ สุกนิมิตร ยังมองว่า สิ่งที่ปรากฏในภาพเขียนของชีระวัฒน์น่าจะมาจากความรัก ความผูกพัน กับผืนแผ่นดินที่เขาได้อยู่อาศัยกับความกตัญญูรู้คุณ

วิรุณ ตั้งเจริญ (2548) ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับศิลปินไทยที่ทำงานภาพทิวทัศน์ได้อย่างโดดเด่น ดังนี้

...กลุ่มจักรวรรดิศิลปินในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้แสดงบทบาทศิลปะแนวธรรมชาติเด่นชัดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นผลงานของ วรณสิทธิ์ ปุคะวันนัช, เฉลิม นาคีรักษ์, พนม สุวรรณบุญย์ ฯลฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพเขียนธรรมชาติของ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้แสดงลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด ซึ่งก็คงจะปฏิเสธไม่ได้กับการชื่นชมหรืออิทธิพลที่มีต่อศิลปะลัทธิประทับใจ (impressionism) และศิลปะลัทธิประทับใจสมัยหลัง (Postimpressionism) นอกจากจะแสดงบรรยากาศอย่างซีกโลกตะวันออกยังแสดงลีลาและการตัดสินใจที่โดดเด่นอีกด้วย

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 อีกเช่นกันที่ ประกิต (จิตร) บัวบุญได้ไปศึกษาศิลปะอยู่ในญี่ปุ่นและกลับมาพร้อมกับภาพเขียนธรรมชาติสีน้ำมัน แม้ประกิตจะสร้างสรรค์ผลงานไว้จำนวนไม่มากนัก แต่ก็กล่าวได้ว่าเป็นภาพเขียนธรรมชาติที่นำศึกษา ได้ผสมอิทธิพลศิลปะลัทธิประทับใจและศิลปะธรรมชาตินิยม (Naturalism) ไว้อย่างกลมกลืน ผลงานแสดงกระบวนการที่ซับซ้อนหนักแน่น และสามารถแสดงสภาพบรรยากาศได้อย่างงดงาม หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปินหลาย

ท่านที่แสดงบทบาทสร้างสรรค์ภาพเขียนธรรมชาติให้เราได้ศึกษากัน เช่น เพื่อ หริพิทักษ์, ทวี นันทขว้าง, คิด โกสัลวัฒน์, หม่อมหลวงปุม มาลากุล, ประยูร อุลุชาฎะ, สวัสดิ์ ตันติสุข, มีเทียม ยิบอินซอย รวมทั้งศิลปินสมัครเล่น เช่น หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์, หม่อมราชวงศ์เสรี ปราโมช เป็นต้น

เพื่อ หริพิทักษ์ ศิลปินผู้มีประสบการณ์ทั้งในเมืองไทย ยุโรป และอินเดีย ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทั้งภาพคนและภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อมด้วยแนวทางที่ค่อนข้างอิสระและก้าวหน้าในยุคสมัยนั้น ลีลาผลงานของท่านได้สะท้อนความคิดบางประการของศิลปะลัทธิประทับใจ ศิลปะลัทธิแสดงออก (Expressionism) และศิลปะบาศกนิยม (Cubism) และท่านก็ได้กลั่นความคิดเหล่านั้นจนตกผลึกอย่างงดงาม

ทวี นันทขว้าง มีผลงานเขียนแนวธรรมชาติทั้งภาพหุ่นนิ่งและภาพทิวทัศน์ที่ได้รับการกล่าวขานเป็นอย่างมาก เช่น ภาพดอกบัว (2499) ภาพภูเขาทอง (2494) โรงไฟฟ้า (2496) โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเขียนทิวทัศน์ของท่านนั้น แสดงลักษณะเฉพาะตัวที่อิสระและแปลกตา ต่อเมื่อถึงช่วงหลังของชีวิต ท่านได้สร้างสรรค์ภาพแนวทิวทัศน์ ธรรมชาติ ป่าไม้ ดอกไม้ ไว้จำนวนมาก ซึ่งกระบวนการก็เปลี่ยนแปลงไปมากด้วย

คิด โกสัลวัฒน์ แม้ภาพผลงานซึ่งเจตนาของท่านคือภาพวัดอันหรรษาชวนชม แต่ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติจำนวนหนึ่งก็นำศึกษานบนเส้นทางประวัติศาสตร์ศิลป์ไทย ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติชนบทมักเป็นภาพขนาดใหญ่ แสดงทักษะในเชิงประดิษฐ์ตกแต่ง ทั้งท้องฟ้า ภูเขา ต้นไม้ ลำธาร บรรยากาศบ้านชนบท

หม่อมหลวงปุม มาลากุล จากพื้นฐานของสถาปนิกผู้สำเร็จการศึกษาจากสถาบันศิลปะ เอกอล เดอ โบซาร์ท ฝรั่งเศส ได้เริ่มเขียนภาพสีน้ำมันด้วยตนเองในช่วงที่มีอายุค่อนข้างมาก ภาพเขียนแนวธรรมชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเขียนทิวทัศน์ชนบท สะท้อนวิถีทางแบบธรรมชาตินิยมที่สงบและละเอียดประณีตไว้อย่างน่าสนใจ แม้ภาพบ้านชนบทส่วนหนึ่งจะมีลักษณะประดิษฐ์ตกแต่งไปบ้าง

ประยูร อุลุชาฎะ ขึ้นชื่อกับการเขียนภาพแนวธรรมชาติ ทั้งสีน้ำมันและสีน้ำ แม้จะมีผลงานจำนวนน้อยก็ตาม ภาพเขียนทิวทัศน์ที่ได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวางคือ ภาพจันทร์ (2498) ที่ดูเรียบง่าย แต่แสดงการตัดสินใจด้วยลีลาของรอยพู่กันที่เร้าใจและสภาพสีส่วนรวมที่มีเอกภาพ ส่วนภาพเขียนแนวธรรมชาติสีน้ำก็แสดงบุคลิกของสีน้ำที่โปร่งใส รอยพู่กันที่เรียบง่ายแต่มั่นใจ เช่น ภาพโตเกียว ภาพแม่น้ำเจ้าพระยา เป็นต้น

สวัสดิ์ ตันติสุข ศิลปินที่นิยมสร้างสรรค์ทั้งสีน้ำและสีน้ำมัน ภาพเขียนสีน้ำล้วนเป็นภาพเขียนธรรมชาติ ในช่วงหลังนิยมเขียนภาพท้องทะเลที่แสดงประกายสีของท้องทะเลและท้องฟ้าที่สลับเพราหลากสี ภาพดอกไม้ที่พลิ้วไหวสวยงาม ภาพทิวทัศน์ที่รู้จักกันดี เช่น ภาพวันฝนตกที่บรีดซาโน (สีน้ำมัน 2504) ภาพไหว้พระนครปฐม (สีน้ำ 2527) ภาพเย็นพญา (สีน้ำ 2528)

มีเทียม ยิบอินซอย ศิลปินผู้มีประสบการณ์ตรงจากการประทับใจศิลปะสมัยใหม่ตะวันตก และเริ่มศึกษาเมื่ออายุประมาณ 40 ปี มีผลงานที่โดดเด่นทั้งภาพเขียนแนวธรรมชาติและประติมากรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเขียนสีน้ำมันแนวธรรมชาติของมีเทียมนั้น ได้ศึกษากับอาจารย์ชาวญี่ปุ่นซึ่งศึกษาศิลปะสมัยใหม่มาจากฝรั่งเศส

หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ ทรงสร้างสรรค์ภาพเขียนสีน้ำแนวธรรมชาติอย่างมือสมัครเล่น สามารถระบายสีน้ำได้อย่างสะอาดสวยงาม และที่ดูเหมือนจะแสดงลักษณะพิเศษคือภาพที่แสดงโครงสร้างของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมสถานที่นั้นตรงอย่างสง่างาม เช่น ภาพวัดอินทวิหาร บางขุนพรหม กทม. ภาพนาเกลือ เป็นต้น

หม่อมราชวงศ์เสรี ปราโมช ภาพธรรมชาติหรือภาพทิวทัศน์ของหม่อมราชวงศ์เสรี สะอาด โปร่งใส สะท้อนความสงบ ความสดใสของธรรมชาติอย่างมีพลัง แม้ท่านจะเขียนภาพหลายลักษณะ แต่ภาพเขียนแนวธรรมชาติของท่านก็นับว่าโดดเด่น

ศิลปินที่นิยมสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ สวัสดิ์ ตันติสุข, อารี สุทธิพันธุ์, ประเทือง เอมเจริญ, จรูญ บุญสวน, สัจด์ ปุຍอ็อก, โกศล พิณกุล, สุชาติ วงษ์ทอง, ไพโรจน์ ดาเกลี้ยง, วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, นฤมล ปัญญาดี, เอกชัย ลวดสูงเนิน, ไสว วงษาพรหม, สมพล ดาวประดับวงษ์, สมพล ยารังสี, อรรถพล ศรีสังจา, วินัย ปราบริปู, สมบูรณ์ พงศ์ดอกไม้, เกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์, ชัยวัฒน์ วรรณานนท์, ธรรมบุญ เรืองสวัสดิ์, นิกร ไชยโยธา, ภัทรพล โกมลวาทิน, เมืองไทย บุษมาโร ฯลฯ...

การวิเคราะห์ความเป็นไทยในศิลปะภาพทิวทัศน์

ในจุดประสงค์ที่สำคัญข้อหนึ่งของงานวิจัยนี้คือการวิเคราะห์ถึงความเป็นไทยในงานศิลปะภาพทิวทัศน์ของศิลปินไทย นอกจากการวิเคราะห์จากผลงานโดยการตีความของผู้วิจัยเองและคำตอบจากการสัมภาษณ์ศิลปินที่ระบุถึงความเป็นไทยในงานของตนเองแล้ว ผู้วิจัยได้ใช้ข้อค้นพบจากผลการวิจัยของ อรพินท์ พานทอง และคณะ (2544) มาเป็นแนวความคิดในการวิเคราะห์ อรพินท์ พานทอง และคณะ (2544) ได้ศึกษาเกี่ยวกับความเป็นไทยอย่างละเอียดเพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบเครื่องประดับ ผลการวิจัยของ อรพินท์ พานทอง และคณะ (2544) พบว่า

ความหมายของความเป็นไทยที่เป็น “นามธรรม” ได้แก่ เอกลักษณ์ไทย ความอิสระ ความเรียบง่าย ความสุภาพ ความเคารพบนอบ ความเคารพพระบารมี เป็นต้นและความหมายที่เป็น “นามธรรม” เป็นที่มาของความเป็นไทยที่เป็น “รูปธรรม” เป็นรูปวัตถุที่แสดงออกในศิลปกรรมสาขาต่างๆ เช่น สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม หรือสิ่งของเครื่องใช้ผลงานหัตถกรรมที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น เครื่องจักสาน สิ่งทอ เครื่องปั้นดินเผา เป็นต้น อีกทั้งพบว่าผลงานที่ออกเป็นรูปวัตถุได้นั้น เป็นความสามารถของช่าง หรือศิลปิน หรือนักออกแบบที่พยายามคลี่คลาย ตีความ จินตนาการจากความเป็น “นามธรรม” เพื่อสร้างสรรค์ให้เป็น “รูปธรรม” ได้สอดคล้องกับความเชื่อ ศรัทธาของสังคมนั้น ทำให้ได้วัตถุที่สนองความจำเป็นในการดำรงชีวิตและเกิดความสุขทางใจ ซึ่งอาจสรุปลักษณะความเป็นไทย 6 ลักษณะที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบได้ ได้แก่ 1. การใช้สัญลักษณ์ แบบสมมาตร และการใช้พื้นที่ขนาดเล็ก ซึ่งสื่อถึงความเชื่อเรื่อง

การละกิเลสในคำสอนของพุทธศาสนา เรื่องความเบา ความลอย ความนิ่งและความสงบ 2.การจัดลำดับความสำคัญขององค์ประกอบต่างๆ สื่อถึงความเคารพในระบบอาวุโส 3.การใช้ขนาดและสัดส่วนที่เหมาะสมกับมนุษย์ เน้นความสง่างาม ไม่เน้นขนาดใหญ่โต สื่อถึงความเรียบง่าย อิศระ 4.ความเป็นระเบียบ ประณีต และวิจิตร ความเป็นศิลปะประดับหรือศิลปะตกแต่ง ให้ความสำคัญกับฝีมือของช่าง ระดับความประณีตขึ้นอยู่กับความศรัทธาของช่าง และหน้าที่ใช้สอยของผลงานนั้น 5.การใช้สีหลายสีด้วยกัน โดยเฉพาะสีตรงข้าม สื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิตไทยที่มีผลต่อความสามารถในการใช้สีของช่าง ซึ่งคนไทยอยู่กับธรรมชาติซึ่งมีสีสรรมากมายเพราะอยู่ในเขตร้อน 6.ความเป็นประเพณีนิยม ยึดมั่นในประเพณีนิยม รูปลักษณ์ และลวดลายที่เป็นประเพณีนิยม ไม่นิยมเปลี่ยนแปลง การนำเอารูปลักษณ์และลวดลายที่เป็นประเพณีมาใช้ จึงแสดงความเป็นไทยได้ชัดเจนที่สุด

การแบ่งยุคสมัยศิลปะของไทย

ตำราหลายเล่มนิยมแบ่งตามรัชสมัยโดยเชื่อมโยงการสร้างสรรคศิลปะกับเหตุการณ์ทางสังคม การเมือง การปกครอง รวมถึงอิทธิพลจากต่างประเทศ งานวิจัยชิ้นนี้ใช้เกณฑ์หลักจากงานเขียนของวิโชค มุกดามณีและ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) ที่ได้เรียบเรียงขึ้นในวาระจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รายละเอียดของศิลปะในแต่ละยุคศึกษาเพิ่มเติมจาก วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2548) น.ณ.ปากน้ำ (2515) ชมพูนุช พงษ์ประยูร (2512) ประยูร อุลุชาฎะ (2542) สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ (2551) สันติ เล็กสุขุม (2538 และ 2548) การแบ่งสมัยในบทนี้นำเสนอเฉพาะสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการศิลปะในยุคปัจจุบันที่เป็นจุดเน้นของงานวิจัยชิ้นนี้มากที่สุด โดยเป็นการนำเสนอสภาพทั่วไปของสังคม วัฒนธรรมและการเมืองลักษณะที่มีผลต่อการสร้างสรรคศิลปกรรมในภาพรวม โดยยังไม่ลงลึกในส่วนของภาพทิวทัศน์ แต่ผู้วิจัยจะนำข้อมูลด้านยุคสมัยนี้ไปใช้ประกอบการวิเคราะห์การสร้างสรรคศิลปะภาพทิวทัศน์ ในบทต่อไป

สมัยรัตนโกสินทร์

รัชสมัย	สภาพทั่วไป	ลักษณะศิลปกรรม
รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก	สภาพการก่อสร้างบ้านเมืองในขณะนั้น ทำให้บรรดาช่างก่อสร้างช่างเขียน และช่างปั้นที่มีฝีมือจากสกุลช่างอยุธยาและธนบุรีได้ร่วมแรงร่วมใจกันสร้างผลงานศิลปกรรมในงานด้านสถาปัตยกรรม

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช (พ.ศ. 2325-2352 / ค.ศ.1782-1809)	มหาราช ทรงทำนุบำรุง บ้านเมืองโดย สถาปนา กรุงเทพมหานคร เป็นราชธานีใหม่ ตามคติแผนผังราช ธานีอยุธยา โปรดให้ สร้าง พระบรมมหาราชวัง วัดพระศรีรัตน ศาสดาราม กำแพง เมือง ป้อมปราการ เชิงเทิน ชุมคลอง รอบเมือง ก่อสร้าง วัดวาอาราม สิ่งก่อสร้าง สถาปัตยกรรม และ จัดวางผังเมืองถนน หนทางของราชธานี นับว่าเป็นช่วงแห่ง การสร้างเมืองใหม่ และอยู่ในช่วงฟื้นฟู จากศึกสงคราม	จิตรกรรม ประติมากรรม และงานประณีตศิลป์ขึ้น เพื่อพัฒนาและ ฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของชาติตามพระประสงค์ของพระมหากษัตริย์ ผลงานจิตรกรรมที่มีลักษณะพิเศษในยุคนี้ก็คือจิตรกรรมที่หอ พระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม พระอุโบสถวัดราชสิทธิาราม พระ อุโบสถวัดดุสิตาราม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในพิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ กรุงเทพฯ และในสมุดไทย เป็นต้น ผลงานดังกล่าวได้รับความ บันดาลใจจากคติความเชื่อจากเรื่องราวในพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ จิตรกรที่มีผลงานเป็นที่ยกย่องกล่าวถึงก็คือ พระอาจารย์นาค ผู้ทรง สมณเพศอยู่วัดทองเพลง ในคลองบางกอกน้อย
รัชกาลที่ 2	ช่วงระยะนี้บ้านเมือง	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดเกล้าฯให้

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ. 2352-2367 / ค.ศ. 1809-1824)	มีความสงบเรียบร้อยจากการศึกสงคราม	บูรณปฏิสังขรณ์พระบรมมหาราชวัง วัด และสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมหลายแห่ง โดยยังคงรักษารูปแบบและแนวปฏิบัติต่อเนื่องจากรัชกาลที่ 1 ทำให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองในงานศิลปกรรมโดยทั่วไป จิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณี วัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพฯ ถือเป็นผลงานชิ้นสำคัญในสมัยนี้
รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2367-2394 / ค.ศ. 1824-1851)	เรียกว่าเป็นยุคทองของจิตรกรรมไทย มีการก่อสร้างเพิ่มเติมและบูรณปฏิสังขรณ์บ้านเมืองตามพระบรมราโชบายอย่างครบถ้วนสมบูรณ์ แบบ	นิยมในศิลปะการก่อสร้างอย่างจีน ซึ่งดำเนินมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 2 ดังนั้นในการบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งก่อสร้างที่ทำด้วยไม้ ซึ่งทรุดโทรมไปนั้น ทรงมีพระราชดำริให้ปรับแก้จากไม้มาเป็นวัสดุถาวรขึ้น เช่น ลายไม้จำหลัก ทรงให้เปลี่ยนจากไม้มาเป็นลายปูนปั้นอย่างจีนขึ้นแทนที่ บรรดาช่างจีนที่มาจากเมืองจีนเพื่อมาช่วยทำงานดังกล่าวก็ได้ถ่ายทอดให้ช่างไทยมีการฝึกฝนจนชำนาญ สามารถปฏิบัติงานแทนช่างจีนได้ จิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยนี้มีความเจริญรุดหน้า กล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของจิตรกรรมโดยแท้ จิตรกรคนสำคัญ คือ หลวงเสนีย์บริรักษ์ (ครูคงแป๊ะ) และหลวงวิจิตรวาทา (ครูทองอยู่) ซึ่งเขียนภาพประชันกันที่วัดสุพรรณาราม เขตบางกอกน้อย และมีผลงานของจิตรกรอีกหลายท่านที่มีความงดงามพิเศษ เช่นที่พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม พระอุโบสถวัดทองนพคุณ พระอุโบสถวัดบางขุนเทียนนอก ในต่างจังหวัดก็มีผลงานจิตรกรรมที่สำคัญได้แก่ ที่พระอุโบสถวัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี อุโบสถวัดโพธิ์บางไผ่ จังหวัดนนทบุรี อุโบสถวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี เป็นต้น โดยมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา และในสมัยนี้ยังมีการเขียนเรื่องราวจากขบวน พุทธยาตรา ตำราหมอนวด และตำราดูสัตว์อีกด้วย ในงานประณีตศิลป์ ลายรดน้ำที่บ้านประดู่ใหญ่ด้านในพระอุโบสถวัดนางนอง กรุงเทพฯ ผู้พระธรรมที่วัดสุทัศน์เทพวรารามและพระพุทธรูปพระ

		นอนที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นต้น ในสมัยช่วงต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ช่างไทยสร้างงานศิลปกรรมโดยอาศัยเรื่องราวและคติความเชื่อเกี่ยวกับพุทธศาสนา และเรื่องราวจากวรรณคดี งานศิลปะจะมีรูปที่เกิดจากความคิดของศิลปิน จินตนาการถึงเนื้อหาในแต่ละอย่างแต่ละตอน ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ ในสมุดข่อย หรือประติมากรรมพระพุทธรูป องค์พระประธานในพระอุโบสถ เป็นเหตุผลที่กล่าวได้ถึงความศรัทธาที่มีต่อพระศาสนาเป็นจุดสำคัญ กล่าวโดยสรุปได้ว่า “การสร้างบ้านแปงเมือง” ในสมัยช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ รัชกาลที่ 1-3 นั้น เป็นสาเหตุสำคัญในการสร้างบุคลิกลักษณะของศิลปะไทย มีแนวการเริ่มต้นมาจากคติความเชื่อของอารยธรรมสมัยกรุงอยุธยา
รัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2394-2411 / ค.ศ. 1851-1868)	เป็นช่วงสมัยที่ประเทศไทยเริ่มพัฒนาบ้านเมืองและเปิดสัมพันธไมตรีกับชาวต่างชาติ โดยเฉพาะชาติตะวันตก ทำให้มีการหลั่งไหลทางวิทยาการความรู้เข้ามาเผยแพร่กันมาก	แนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่เคยใช้แนวคิดอุดมคติเป็นตัวกำหนด ได้เกิดการผสมผสานกันระหว่างศิลปะแบบไทยกับกฎเกณฑ์ทางศิลปะของชาวตะวันตก การนำลักษณะการแต่งกายของชาวต่างชาติและสถาปัตยกรรมตะวันตกมาเป็นส่วนประกอบในภาพ มีการศึกษาแนวข้อเท็จจริงของวิชาทัศนียวิทยา ซึ่งแสดงควมลึกในแบบ 3 มิติ มีระยะใกล้ไกล ใช้การจัดวางภาพที่ศึกษาความจริงในธรรมชาติ และมีการใช้บรรยากาศของสีมาระบายให้ประสานสัมพันธ์กับภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณี งานศิลปกรรมเกิดเป็นแนวศิลปะประเพณีแนวใหม่ขึ้น ซึ่งเห็นได้มากในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดหลายวัด ที่นำเอาความเชื่อของการสร้างสรรค์แบบอุดมคติและความเชื่อในพระพุทธรูปศาสนาผสมกลมกลืนไปกับแนวเหมือนจริง เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัด

		บวรสถานสุทธารวาส พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม กรุงเทพฯ พระอุโบสถวัดมัสยิมาวาส สงขลา จิตรกรคนสำคัญที่สร้างผลงานในแนวทางดังกล่าวและถือเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์แห่งรัชกาลนี้คือ ขรัวอินโข่ง กล่าวได้ว่าผลงานจิตรกรรมของขรัวอินโข่งเป็นจิตรกรรมไทยแนวใหม่ที่เสนอความนึกคิดและอุดมคติแบบเดิม ในยุคสมัยนี้ศิลปินไทยยังไม่ได้เดินทางไปยังตะวันตก ศิลปินได้รับฟังเรื่องราวเกี่ยวกับชาวต่างประเทศ รวมทั้งยังได้มีโอกาสเห็นภาพถ่ายบ้านเมืองจากต่างประเทศ จึงนำไปเป็นแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมในแนวดังกล่าวขึ้น
รัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2411-2453 / ค.ศ.1868-1910)	ถือเป็นรัชสมัยที่มีการทำนุบำรุงและพัฒนาชาติบ้านเมืองในทุกๆ ด้าน และจากการที่พระองค์เสด็จเยือนยุโรปถึง 2 ครั้ง ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2440 และครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2450 ได้นำแนวคิดที่ทรงเห็นจากชาติตะวันตกมาจัดทำขึ้นในประเทศไทย โดยทรงนำสถาปนิก จิตรกร	โปรดเกล้าฯ ให้สร้างอาคารสถานที่สำคัญหลายแห่ง เช่น พระที่นั่งอนันตสมาคม พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งในการปฏิบัติงานนั้นจะมีทั้งการก่อสร้างสถาปัตยกรรมและการสร้างงานศิลปกรรมประเภทจิตรกรรมและรูปปั้นเข้าไปประดับตกแต่งด้วยภาพเขียนในสมัยนี้มีการเขียนภาพเหมือนมากขึ้น และมีผลงานหลายภาพไม่ได้เขียนเพื่อจุดประสงค์ทางความเชื่อและศรัทธาเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา หรือเขียนไว้ในพระอุโบสถ แต่เขียนเพื่อประดับอยู่ในพระราชวังหรือในบ้าน ภาพเขียนและรูปปั้นคนก็เริ่มมีการเน้นสัดส่วนและลักษณะกล้ามเนื้อทางกายวิภาคเพื่อให้ถูกต้องสมบุรณ์ตามความเป็นจริง ศิลปินไทยที่มีความโดดเด่นในรัชสมัยนี้คือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นพระโอรสองค์ที่ 62 ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการเขียนภาพนั้นทรงศึกษาและฝึกฝนด้วยพระองค์เอง ทั้งการเขียนแบบไทยและภาพเขียนแนวตะวันตก ผลงานของพระองค์จะมีลักษณะไทยผสมแบบเหมือนจริง รูปคนมีกล้ามเนื้อ

	ประติมากร ซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวอิตาลี เข้ามาปฏิบัติงานในประเทศไทย	ตามหลักกายวิภาค ภาพทิวทัศน์จะมีระยะความลึกพื้นของภาพตามแนวตะวันตก ในการเตรียมการเพื่อฉลองพระนครและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครบ 100 ปี ในปีพ.ศ. 2425 มีการปฏิสังขรณ์วัดวาอาราม สิ่งก่อสร้าง และวัดพระศรีรัตนศาสดารามกันอย่างมโหฬาร ช่างศิลป์ไทยได้สร้างงานประติมากรรม และงานตกแต่งแกะสลักสถานเป็นจำนวนมาก
รัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2453-2468 / ค.ศ.1910-1925)	กระแสอิทธิพลของอารยธรรมตะวันตก ก็ยังคงหลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทย เนื่องจากมีผู้สำเร็จการศึกษาจากประเทศตะวันตก กลับมาพัฒนาบ้านเมืองในสาขาต่างๆ	งานศิลปะของไทยกลับมาสู่การฟื้นฟูใหม่ โดยให้ความสำคัญต่องานศิลปกรรมในลักษณะไทย ทรงดำริให้มีการจัดตั้งกรมศิลปากรในปี พ.ศ.2455 เพื่อทำนุบำรุง พัฒนางานช่างและการสร้างศิลปกรรมให้ก้าวหน้าขึ้น ด้วยทรงเกรงว่าสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมและศิลปตกแต่งทั้งปวงจะเป็นแนวยุโรปไปเสียหมด พ.ศ.2456 ทรงเปิดอาคารใหม่ของโรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะและพระราชทานนามว่า <i>โรงเรียนเพาะช่าง</i> ซึ่งนับเป็นโรงเรียนที่ทำการเรียนการสอนเกี่ยวกับงานช่างศิลป์แห่งแรกของไทย จิตรกรแนวไทยประเพณีที่สำคัญมีผลงานก้าวหน้า คือ พระวรวงศ์วิจิตร (ทอง) จารุวิจิตร เขียนภาพฝาผนังในพระอุโบสถวัดระฆังโฆสิตาราม มีการตกแต่งอาคารและบ้านด้วยภาพเขียนและภาพปั้นแบบเหมือนจริง ทั้งภาพคนและภาพทิวทัศน์แบบศิลปะตะวันตก และจิตรกรที่มีผลงานดีเด่นในยุคสมัยนี้อีกคนก็คือ พระสรลักษณ์ลิขิต (มุย จันทรลักษณ์) ที่สำเร็จการศึกษาจากสถาบันศิลปะแห่งกรุงโรม ประเทศอิตาลี พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้จ้างช่างฝรั่งมาออกแบบตกแต่งพระราชวังและพระที่นั่งต่างๆ โดยสั่งช่างเขียนจากอิตาลีชื่อนายคาร์โร วิโกลิ (Carro Rigoli) มาช่วยเขียนภาพร่วมกับช่างไทย

		เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชกาลที่ 5 ประดับเพดานโดม ที่พระที่นั่งอนันตสมาคม และทรงเห็นความจำเป็นในการจัดทำรูปปั้นอนุสาวรีย์รูปปั้นและเหรียญตราต่างๆในปี พ.ศ.2466 จึงส่งประติมากรจากอิตาลีชื่อ ศาสตราจารย์คอราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ซึ่งต่อมาภายหลังเปลี่ยนชื่อ และโอนสัญชาติเป็นไทย เป็น ศิลป์ พีระศรี ให้เข้ามาปฏิบัติงานช่วยราชการในตำแหน่งช่างปั้น กรมศิลปากร ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีนับเป็นบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงการพัฒนาของวงการศิลปะของไทย ทั้งในด้านการจัดการศึกษาศิลปะ วงการศิลปะสมัยใหม่ และมีผลต่อเนื่องถึงวงการศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน
รัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2468-2477 / ค.ศ.1925-1934)	ปีพ.ศ.2475 ระบบการปกครองประเทศได้ถูกคณะราษฎรปรับเปลี่ยนจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชเป็นระบอบประชาธิปไตยที่มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข	ในรัชสมัยนี้มีการเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี รัฐบาลได้จัดให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามครั้งใหญ่ จิตรกรที่เป็นแม่กองควบคุมงานคือ พระเทวาภินิมิต (นาย เทียมศิลป์ไทย) และจิตรกรท่านอื่นๆก็คือ หลวงเจนจิตรยง ครูทองอยู่ อินมี ครูเลิศ พ่วงพระเดช นายสงวน ทัมอุดม และมีศิลปินร่วมงานอีกประมาณ 70 คน ภาพเขียนในวัดพระศรีรัตนศาสดารามมีลักษณะการประสมกลมกลืน วิธีการเขียนภาพแบบตะวันตกที่แสดงระยะใกล้ไกล มีความลึกทั้งในการจัดวางองค์ประกอบและสิ่งก่อสร้างของปราสาทราชวัง แต่รูปทรงของตัวพระ ตัวนางและตัวละครในเนื้อหาและเรื่องราวที่นำมาเป็นโครงเรื่องยังคงลักษณะรูปแบบจิตรกรรมไทยอยู่ จิตรกรที่สร้างผลงานจิตรกรรมในแนวใหม่อีกท่านก็คือ พระอนุศาสตรจิตรกร (จันทร์ จิตรกร) ครั้งเมื่อบูรณะพระวิหารวัดสุวรรณดาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งพระอนุศาสตรจิตรกร ใช้โครงเรื่องที่เขียนขึ้นมาใหม่จากประวัติศาสตร์ไทยตอน ประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เทคนิคที่ใช้เขียนด้วยเทคนิคสีน้ำมัน และรูปแบบนั้นเป็น

		แบบสากลที่แสดงกายวิภาคและหลักทางทัศนียวิทยาที่ถูกต้อง มีการใช้แสงเงาส่งสร้างบรรยากาศให้ภาพดูเป็นจริงตามธรรมชาติ ด้านการศึกษาศิลปะนั้น มีการจัดตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้นในปี พ.ศ.2477 โดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ต่อมาภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง และได้รับการยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ.2486 (หน้า 41) สถาบันแห่งนี้ให้การศึกษากับวิชาชีพทางจิตรกรรมและประติมากรรม ทั้งรูปแบบศิลปะไทยประเพณีและแบบสากล เป็นผลให้บ้านเมืองมีช่างศิลป์ไทยที่มีความสามารถหลายคนและบุคคลเหล่านี้ได้มาเป็นกำลังสำคัญของชาติในการสร้างผลงานศิลปกรรม และเป็นครูอาจารย์สอนศิลปะให้แก่คนไทยในสมัยต่อมา นักเรียนรุ่นแรกของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมมีทั้งหมด 7 คนคือ แซ่ม ขาวมีชื่อ พิมาน มูลประมุข สิทธิเดช แสงหิรัญ เพื้อ หริพิทักษ์ จงกล กำจัดโรค สวัสดิ์ ชื่นมะนา และพวงทอง ไกรหงส์ ในระยะแรกๆของการเรียนการสอนศิลปะในโรงเรียนประณีตศิลปกรรมนั้น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้อำนวยการสอน มีครู อาจารย์และศิษย์รุ่นแรกๆช่วยสอนนักเรียนรุ่นต่อมา การเข้าเรียนในโรงเรียนประณีตศิลปกรรมระยะแรกนั้น ใครสมัครเรียนช่างเขียนก็สอบระบายสีน้ำ ใครสมัครเรียนช่างปั้นก็สอบปั้นจากแบบที่กำหนดให้ การศึกษาศิลปะจากหลักสูตรของคณะจิตรกรรมฯในสมัยที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ยังเป็นอาจารย์ผู้สอนและดูแล ระหว่างปี พ.ศ.2486-2505 นั้นแนวทางกว้างๆในการสร้างสรรค์ระดับชั้นปีที่ 1-3 มีการศึกษาเพื่อปูพื้นฐานให้เกิดความรู้ความเข้าใจทางศิลปะจากธรรมชาติ เมื่อจบแล้วจะได้รับอนุปริญญา และเมื่อได้พิจารณาถึงผลงานศิลปะและแนวทางการปฏิบัติงานแล้ว ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จะเป็นผู้คัดเลือกเข้าไปสู่การศึกษาในระดับสูง คือ ชั้นปีที่ 4-5 และจะได้รับปริญญาตรี

		ตามสาขาที่ได้ศึกษาเมื่อสำเร็จ แนวทางในเนื้อหาของหลักสูตรเมื่อมองโดยภาพรวมแล้วจะเห็นได้ว่าศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี กำหนดทิศทางของการศึกษาศิลปะให้นักศึกษามีพื้นฐานและประสบการณ์ในการปฏิบัติงานจากการศึกษาธรรมชาติ วิชาเรียนต่างๆทางศิลปะนั้นมีแนวการสร้างผลงานในลักษณะเหมือนจริง ทั้งนี้จากการสังเกตข้อมูลผลงานศิลปะที่พบเห็นและแสดงออก การสร้างสรรค์โดยอิสระจะมีอยู่ในระดับขั้นสูงๆซึ่งมีน้อยคนที่แสดงออก
รัชกาลที่ 8 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล (พ.ศ.2477-2489 / ค.ศ.1934-1946)	การส่งเสริมงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมของชาติมีผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงในเหตุการณ์บ้านเมืองเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 เปิดฉากขึ้นและญี่ปุ่นบุกไทยในปี พ.ศ. 2485 บ้านเมืองอยู่ในสภาวะสงคราม แต่วงการศิลปะก็ยังคงมีการเคลื่อนไหวที่สำคัญ	พ.ศ.2486 โรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง ได้ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร ตั้งคณะจิตรกรรมและประติมากรรมเป็นคณะวิชาแรก โดยเปิดสอนศิลปะ 2 สาขา คือสาขาจิตรกรรมและสาขาประติมากรรม มีศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี เป็นคณบดี นับเป็นสถาบันศิลปะชั้นอุดมศึกษาแห่งแรกของประเทศ ผลผลิตบัณฑิตที่มีความสามารถทั้งด้านศิลปะไทยประเพณี และศิลปะสมัยใหม่ และมีการเกิดกลุ่มศิลปินไทยทั้งจิตรกรและนักประพันธ์ รวมตัวกันจัดกิจกรรมทางศิลปะโดยใช้ชื่อกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน ในสาขาจิตรกรรมนั้นได้รวบรวมสมาชิกได้จำนวนหนึ่งมีทั้งศิลปินที่เขียนภาพแบบวิจิตรศิลป์ กับศิลปินสมัครเล่นที่เขียนภาพแนวศิลปะประยุกต์หรือภาพประกอบ และมีนักประพันธ์ร่วมอยู่ด้วย ดังมีรายนามดังต่อไปนี้คือ สด กรุมะโรหิต พนม สุวรรณบุญย์ วรณสิทธิ์ ปุคะวณิช จำรัส เกียรติก่อง สนธิ ดิษฐพันธ์ เฉลิม นาศิริรักษ์ และประสงค์ ปัทมานุช เป็นต้น มีการแสดงและจัดประกวดงานศิลปะสมัยใหม่ในงานฉลองรัฐธรรมนูญ มีผลให้ศิลปกรรมไทยช่วงนี้มีความตื่นตัวในการสร้างสรรค์สูง ทั้งในแนวไทยประเพณีและแนวตะวันตก
รัชกาลปัจจุบัน รัชกาลที่ 9	เสด็จขึ้นครองราชย์ในวันที่ 9 มิถุนายน	ในระหว่างที่ประทับอยู่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ระหว่าง พ.ศ.2480-2484 ทรงศึกษาศิลปะด้วยพระองค์เอง โดยฝึกเขียนจากตำราที่ทรง

พระบาทสมเด็จพระ เจ้าอยู่หัวภูมิพล ดุลยเดช (พ.ศ.2489 /ค.ศ. 1946)	พ.ศ.2489 บ้านเมือง โดยทั่วไปมีความ สงบสุข มีการ หลังไหลของ วัฒนธรรมจาก ต่างประเทศทั้งจาก ตะวันตก และเอเชีย	ชื่อและมีผู้ดูแลถ่ายทอด นับเป็นพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีที่ ทรงปฏิบัติงานสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่ และพระราชทานผลงานเข้า ร่วมแสดงกับศิลปินไทยทั่วไปมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2505 เป็นต้นมา ศิลปกรรมไทยได้ก้าวเข้าสู่ความร่วมมือกับสากลโลกโดยแท้จริง ศิลปินมีอิสระในการนำเสนอรูปแบบศิลปกรรมและเนื้อหาที่มากขึ้นกว่า แต่ก่อน การสร้างงานศิลปะที่มีแรงบันดาลใจจากธรรมชาติและ สิ่งแวดล้อม สะท้อนถึงแนวความคิด ปรัชญา และเทคนิควิธีการที่ เปลี่ยนแปลงไปอย่างสอดคล้องกับสภาพโดยรวม

การแบ่งยุคสมัยของงานศิลปะในยุคราชกาลที่ 9 แต่ละตำราจะแบ่งกลุ่มแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับ
จุดเน้นของผู้เขียน เช่น วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) จะแบ่งโดยใช้เกณฑ์ด้านแนวคิดใน
การสร้างสรรคงานแต่ก็เรียงลำดับตามเวลา วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548) จะเรียงเรียงตามช่วงเหตุการณ์ทาง
ประวัติศาสตร์ที่สำคัญ อภินันท์ โปษยานนท์ (1992) เรียงเรียงตามลำดับเวลา แต่เน้นการนำเสนอเป็นกลุ่ม
แนวคิดและความเคลื่อนไหวที่สำคัญ ส่วนมูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 จะแบ่งเป็นทศวรรษ อย่างไรก็ตาม
จุดร่วมของเอกสารทั้งสามที่กล่าวมา จะเรียงลำดับเวลา และอธิบายผลงานที่สัมพันธ์กับบริบททาง
การศึกษา สังคม และวัฒนธรรมในแต่ละช่วง และข้อมูลพื้นฐานทางประวัติศาสตร์และข้อมูลเกี่ยวกับ
ศิลปินจะสอดคล้องกัน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษารูปแบบ เนื้อหาและแนวคิดในงาน
ศิลปะซึ่งสอดคล้องกับวิธีการของวิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์ (2540) และ อภินันท์ โปษยานนท์
(1992) แต่เห็นว่าการวางกรอบเวลาในงานของวิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) สามารถ
ติดตามได้ง่ายและสามารถตรวจสอบเนื้อหาเกี่ยวกับเอกสารอื่นๆได้ง่ายกว่าโดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาจากมูลนิธิ
หอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 เพราะการแบ่งเวลาเป็นช่วงทศวรรษโดยประมาณมีขนาดบ้างเกินบ้างตามความ
เหมาะสมกับการเกิดเหตุการณ์ที่มีความสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ ผู้วิจัยจึงนำกรอบการแบ่ง
ช่วงเวลาดังกล่าวมาใช้ในการแบ่งยุคสมัยภาพทิวทัศน์ในยุคราชกาลที่ 9 โดยจะตรวจสอบความตรงของ
เนื้อหาระหว่างเอกสารหลักที่กล่าวมาข้างต้นและเลือกงานศิลปะภาพทิวทัศน์ของศิลปินที่ปรากฏใน
เอกสารเหล่านั้นมาวิเคราะห์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานจากแหล่งข้อมูลอื่นเพิ่มเติมด้วย เช่นจากสุจิตต์การ
แสดงงาน งานวิจัยที่เกี่ยวข้องรวมทั้งจากการเก็บข้อมูลจากแหล่งปฐมภูมิโดยการถ่ายภาพผลงานจากการ
ชมนิทรรศการและจากการสัมภาษณ์ศิลปิน

เนื้อหาทางประวัติศาสตร์จะเรียบเรียงจากเอกสารข้างต้น ส่วนการวิเคราะห์ภาพผลงานจะใช้ระเบียบวิธีทางศิลปวิจารณ์โดยใช้ข้อมูลจากเอกสารต่างๆ และการสัมภาษณ์ศิลปินมาสนับสนุน

1. ยุคการเจริญเติบโตของศิลปะสมัยใหม่ (พ.ศ. 2489-2499)

ในช่วงทศวรรษแรกของรัชกาลที่ 9 การสร้างสรรค์งานศิลปะมีลักษณะที่ได้รับอิทธิพลต่อเนื่องจากการก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลป์ที่ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลาต่อมา ซึ่งการเรียนการสอนขั้นพื้นฐานยังเน้นการศึกษาจากธรรมชาติ และมุ่งหาความเหมือนจริงในผลงานอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานประติมากรรม ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับการปั้นรูปบุคคลสำคัญและอนุสาวรีย์ อย่างไรก็ตาม งานจิตรกรรมดูเหมือนจะมีความอิสระในการคลี่คลายรูปแบบมากกว่างานประติมากรรม ผลพวงจากการศึกษาจากธรรมชาติบวกกับความสนใจศิลปะแนว Impressionism, Post-Impressionism และ Cubism ซึ่งนำมาเผยแพร่โดยศิลปินที่ได้รับทุนไปศึกษาศิลปะที่ประเทศในยุโรป ซึ่งส่วนใหญ่เป็นประเทศอิตาลี และบางส่วนไปเนเธอร์แลนด์ และอังกฤษ การกำเนิดของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติใน พ.ศ. 2492 ซึ่งริเริ่มโดยอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็มีผลสำคัญในการกระตุ้นให้มีการพัฒนาผลงานทั้งรูปแบบ เนื้อหา และแนวคิด ที่มีความเป็นสมัยใหม่มากขึ้น อย่างไรก็ตาม ก็มีศิลปินกลุ่มหนึ่งที่พยายามพัฒนาความเป็นสมัยใหม่จากรูปแบบไทยประเพณี โดยยังคงโครงสร้างของวิธีการหรือแนวอุดมคติเดิมเอาไว้ เช่น งานของ ประสงค์ ปัทมานุช, สนิท ดิษย์พันธุ์, ประหยัด พงษ์ดำ, อินสนธิ์ วงศ์สาม, ชลูด นิ่มเสมอ, มานิตย์ ภู่อารีย์ และประพัฒน์ โยธาประเสริฐ

2. ยุคศิลปะสมัยใหม่และแนวไทยประเพณี (พ.ศ. 2500-2510)

ในยุคนี้ศิลปินที่ไปศึกษาต่างประเทศ กลับมาเป็นครูอาจารย์ทางศิลปะมากขึ้นเรื่อยๆ และไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะจากประเทศอิตาลี ศิลปินไทยที่ผ่านประสบการณ์การเรียนและทำงานจากสหรัฐอเมริกา และประเทศอื่นๆ ในประเทศยุโรป แล้วก็ได้กลับมาทำงานแสดงงาน รวมทั้งส่งงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จนได้รับรางวัลสำคัญๆ มีเพิ่มขึ้น

อิทธิพลของศิลปะตะวันตกมีความชัดเจนมากขึ้น งานจิตรกรรมและประติมากรรมของศิลปินหัวก้าวหน้าหลายคน เริ่มแสดงออกในลักษณะที่คำนึงนามธรรมและพัฒนาจนเป็นผลงานนามธรรม การพัฒนาผลงานในยุคนี้จึงมีความต่อเนื่องจากยุคที่แล้ว คือ การศึกษาแบบเหมือนจริงในช่วงแรกจากนั้น

จะมีการแสดงออกตามความรู้สึกของตนเองด้วยเทคนิคของ Impressionism, Post-Impressionism, Cubism ตามความถนัดของแต่ละคนจนคลี่คลายรูปร่างรูปทรงไปสู่ความเป็นกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) และนามธรรม (Abstract) ในที่สุด

3. ยุคศิลปะกับความเคลื่อนไหวทางสังคม (พ.ศ. 2511-2522)

ในช่วงทศวรรษนี้ บรรยากาศการพัฒนางานศิลปะมีความเข้มข้นพอกับเหตุการณ์ทางการเมืองที่มีกระแสการเคลื่อนไหวของนักศึกษาและประชาชนออกมาเรียกร้องประชาธิปไตยจากรัฐบาลทหารของ จอมพลถนอม กิตติขจร ที่นำไปสู่เหตุการณ์วันมหาวิปโยค 14 ตุลาคม 2516 และในอีก 3 ปีต่อมา คือ 6 ตุลาคม 2519 จากกระแสการเปลี่ยนแปลงในสังคมอันเป็นผลมาจากความเคลื่อนไหวทางการเมือง ส่งผลให้มีกลุ่มศิลปินสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะที่เรียกว่า “ศิลปะเพื่อชีวิต” ที่นำเสนอผลงานที่สะท้อนเหตุการณ์ทางการเมือง ความทุกข์ยากของประชาชนและปัญหาสังคม

4. ยุคของการแสวงหาแนวทางใหม่ (พ.ศ. 523 – 2530)

เหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองจากยุคที่ผ่านมาได้คลาไคลตัวลงหลังจากที่รัฐบาลของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ได้ลดกระแสการเผชิญหน้าระหว่างขั้วอุดมการณ์การเมืองที่ต่างกัน ส่งผลให้งานศิลปะแนวเพื่อชีวิตได้คลาไคลตัวลงด้วย ในขณะเดียวกันการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างประเทศและการมีเสรีภาพทางความคิดเพิ่มขึ้นทำให้วงการศิลปะก็เปิดรับแนวคิดใหม่ๆ อย่างเสรี ที่เห็นได้ชัดคือการเข้ามาของศิลปะแนวจิตว่าง ศิลปะแนวทดลอง และศิลปะกับสิ่งแวดล้อม สถานศึกษาและสถานที่ใช้แสดงผลงานและแลกเปลี่ยนความคิดมีมากขึ้น หอศิลป์พระศรี หอศิลป์แห่งชาติ มหาวิทยาลัยและหน่วยงานเอกชนมีการจัดนิทรรศการศิลปะอย่างหลากหลาย ศิลปินที่พำนักในต่างประเทศ เช่น กมล ทัศนาญชลี, ประวัติ เล้าเจริญ, ธนะ เล้าหทัยกุล, ชวลิต เสริมปรุงสุข และสมบุญ หอมเทียนทอง กลับมาแสดงผลงานของตนเอง ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินรุ่นน้อง กมล ทัศนาญชลีเองก็จัดตั้งสภาศิลปะในลอสแอนเจลิสและเปิดโอกาสให้ศิลปินได้ไปแสดงผลงานและดูงานศิลปะในอเมริกา นอกจากนี้สถานทูตและสถาบันวัฒนธรรมต่างๆ ก็มีการจัดสัมมนาและประชุมปฏิบัติการทางศิลปะทำให้เกิดการเรียนรู้แนวคิดใหม่ๆ ในการแสดงออกทางสุนทรียภาพ ศิลปินหัวก้าวหน้า เช่น กมล เผ่าสวัสดิ์, วสันต์ สิทธิเขต, จุมพล อภิสุข, สันติ อิศโรสุกุล, สุรพล ปัญญาวิริยะ และไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ได้เป็นกลุ่มหัวหอกในการสร้างสรรค์ผลงานตามมโนทัศน์ของลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) มีการ

นำเสนอประเด็นใหม่ๆทางศิลปะ เช่น ปัญหาโรคเอดส์ การละเมิดทางเพศ และปัญหาสิ่งแวดล้อม (อภินันท์ โปษยานนท์, 2550)

5. ยุคเอกลักษณ์และความหลากหลาย (2531-2540)

จุดเด่นของยุคนี้คือการเติบโตของเศรษฐกิจภายใต้การนำของรัฐบาล พลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ ในระหว่างปี 2531-2534 ที่นโยบายผลักดันให้ประเทศเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ หรือ NICs (The Newly Industrialized Countries) การเติบโตของภาคธุรกิจและชนชั้นกลาง ทำให้มีผู้ที่มีฐานะในการอุปถัมภ์ศิลปะมากขึ้น รวมทั้งการสนับสนุนจากภาคส่วนต่างๆ มีเวทีศิลปะที่หลากหลาย เช่น การประกวดศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีที่สุดชีวิตของบริษัทในเครือโตชิบาแห่งประเทศไทย (2536), การปีโตเลียมแห่งประเทศไทย (2529), บริษัท สหวิริยา จำกัด (2538) และ บริษัท ฟิลลิป มอริส จำกัด (2537) เป็นต้น ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการกระตุ้นวงการศิลปะให้มีความตื่นตัวและมีการเคลื่อนไหวมากขึ้น อย่างไรก็ตาม การเจริญเติบโตทางทุนนิยมก็ส่งผลให้ศิลปินกลุ่มหนึ่งทำงานวิจารณ์สังคมเพิ่มขึ้น เช่น วสันต์ สิทธิเขต, ชาติชาย ปุยเปีย และ ศุภชัย ศาสตร์สวระ เป็นต้น

ศิลปะหลากหลายแนวคิดและรูปแบบอันได้แก่ศิลปะเทคนิคร่วมสมัย เช่น Installation, Performance, VDO และ Computer Art เช่น งานของ มณฑิรา บุญมา, จุมพล อภิสุข, กมล เผ่าสวัสดิ์, สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ และ สุธี คุณาวิชยานนท์ รวมทั้งศิลปะที่เน้นเอกลักษณ์ไทยในงานแนวประเพณี ประยุกต์ การสะท้อนความเป็นท้องถิ่น ต่างก็พัฒนาอย่างเข้มแข็ง เช่นงานของ ปัญญา วิจินธนสาร, ธีระวัฒน์ คณนະมะ, ประสงค์ ลือเมือง และเนติกร ชินโย นอกจากนี้การรัฐประหารโค่นล้มรัฐบาล พลเอก ชาติชาย ชุณหะวัณ จน พลเอกสุจินดา คราประยูร ขึ้นเป็นนายกที่นำไปสู่ความขัดแย้งกับประชาชนจนถึงขั้นเกิดเหตุการณ์นองเลือด “พฤษภาทมิฬ” ในปี พ.ศ.2535 ได้ปลุกกระแสศิลปะแนววิพากษ์การเมือง ขึ้นมาในช่วงสั้นๆอีกครั้งหนึ่ง

6. ยุคสู่ความเป็นนานาชาติ (Local/Global) (2541-ปัจจุบัน)

วงการศิลปะไทยมีความหลากหลายและเปิดกว้างมากตั้งแต่ทศวรรษที่ผ่านมา ในทศวรรษนี้วงการศิลปะไทยมีความเกี่ยวข้องกับนานาชาติมากขึ้น ทั้งศิลปินไทยไปร่วมกิจกรรมศิลปะระดับโลกและศิลปินจากต่างประเทศก็เข้ามาร่วมกิจกรรมศิลปะในเมืองไทย ที่เด่นชัดที่สุดคือเมื่อ พ.ศ.2546 ไทยได้

เข้าร่วมอย่างเป็นทางการในงานมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติที่เก่าแก่และมีชื่อเสียงที่สุดของโลกอย่าง เวนิส เบียนนาเล่ และได้เข้าร่วมมาตลอดจนถึงปัจจุบัน จากการปฏิรูปราชการในปี 2546 ที่มีการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรมและหน่วยงานระดับกรมขึ้นใหม่ที่ชื่อว่า “สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย” โดยมี อภินันท์ โปษยานนท์ ผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะและภัณฑารักษ์ (Curator) ที่เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ ได้เป็นผู้อำนวยการคนแรกซึ่งได้เพิ่มศักยภาพในการพัฒนางานศิลปะร่วมสมัยของไทยอย่างเต็มตัว กอปรกับการเปิดตัวของหอศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร ก็เป็นการช่วยให้ประเทศไทยมีศักยภาพครบถ้วนทั้งการมีศิลปิน แหล่งทุน ผู้บริหารที่มีศักยภาพสูง และมีพื้นที่ในการจัดแสดงงานกิจกรรมศิลปะทั้งระดับชาติและนานาชาติเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ณ หอศิลป์แห่งนี้ และด้วยทำเลที่อยู่ในใจกลางเมืองก็ทำให้ผู้คนได้สัมผัสกับงานศิลปะมากขึ้นจากที่เคยมีเพียงแค่นางงามเท่านั้น สำหรับศิลปะที่ไม่ต้องใช้พื้นที่หอศิลป์ก็ยังทำหน้าที่ต่อไปอย่างเหนียวแน่น เช่น ทางเชียงใหม่มีกิจกรรมศิลปะโครงการที่นา (The Land) โดย ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช และ คามิน เลิศชัยประเสริฐ ส่วน สาครินทร์ เครืออ่อน ได้ทำบ้านไดนาซอร์ที่เมืองแคลเซิลในงาน Documenta ครั้งที่ 12 ที่ประเทศเยอรมันในปี พ.ศ. 2550 ด้วยพัฒนาการที่ไม่หยุดยั้งของเทคโนโลยีทำให้สื่อเหล่านี้ถูกนำมาใช้เพิ่มขึ้น ซึ่งจะได้นำเสนอในรายละเอียดต่อไป ส่วนศิลปะลักษณะอื่นๆที่ทำมาในทศวรรษก่อนก็ได้พัฒนาต่อเนื่อง เช่น จิตรกรรมที่นำเสนอวิถีชีวิตไทย ศิลปะที่สื่อพุทธปรัชญา ศิลปะวิพากษ์สังคมและวงการศาสนา และศิลปะเพื่อสิ่งแวดล้อมอีกหลายโครงการ เหตุการณ์ทางการเมืองช่วงนี้มีความเข้มข้นขึ้นนับตั้งแต่การปฏิวัติรัฐประหารในปี พ.ศ. 2549 เป็นต้นมา แต่เหตุการณ์ไม่ได้มีผลกระทบต่อการศิลปะมากนัก ศิลปินจึงทำงานตามแนวทางของตนเองต่อไป

การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย

ในการวิเคราะห์รูปแบบเนื้อหาและแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ ข้อมูลที่นำมาใช้วิเคราะห์มาจาก 3 แหล่งหลัก คือ

1. ข้อมูลที่ได้จากเอกสาร ได้แก่ จากหนังสือ สุจิตตรการแต่งงาน และวารสารทางศิลปะ โดยลักษณะของข้อมูลมีทั้งรูปภาพ แนวคิดของศิลปิน และบทวิเคราะห์หรือวิจารณ์จากผู้เขียนเอกสารชิ้นนั้นๆ
2. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ศิลปิน เป็นข้อมูลด้านแนวคิดและการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน
3. ข้อมูลที่ได้จากการถ่ายภาพผลงานในนิทรรศการศิลปะและจิตรกรรมฝาผนังตามวัดและสถานที่สำคัญต่างๆ เช่น วัดสุทัศน์เทพวราราม วัดสุวรรณาราม วัดดุสิตาราม วัดบวรนิเวศราชวรวิหาร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดระฆังโฆสิตาราม และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

ผลงานที่นำมาวิเคราะห์มีจำนวนทั้งสิ้น 312 ภาพ จากศิลปิน 117 คน ไม่รวมครูช่างจิตรกรรมไทยที่ไม่ปรากฏชื่อ โดยมีข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินโดยตรงจำนวน 46 คน ศิลปินส่วนใหญ่จะมีผลงานเป็นที่ยอมรับและเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะโดยจำนวนหนึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ ส่วนที่เหลือ จะเป็นศิลปินรุ่นใหม่ แต่ก็จะมีผลงานในการแสดงนิทรรศการในหอศิลป์ที่เป็นที่ยอมรับและหลายคนก็ได้รับรางวัลจากการประกวดระดับชาติ ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้จะมีความสำคัญในการเป็นกลุ่มตัวอย่างที่ถือว่ามีความทันสมัย

วิธีการวิเคราะห์จำแนกหมวดหมู่ ผู้วิจัยจะเริ่มจากการใช้กรอบแนวคิดเบื้องต้นจากการทบทวนเอกสารตำราจากต่างประเทศและของไทย และได้รวบรวมเป็นประเภทให้ศิลปินที่ถูกสัมภาษณ์เสนอแนะว่าผลงานของตนเองอยู่ในกลุ่มใด ซึ่งศิลปินหลายคนจะให้อยู่ในดุลยพินิจของผู้วิจัยเอง และหลายคนจะบอกว่างานของตนเองอยู่ได้มากกว่าหนึ่งกลุ่ม จากนั้นผู้วิจัยนำคำตอบที่ได้มาวิเคราะห์กับแนวคิดและลักษณะผลงานเพื่อการจัดหมวดหมู่ใหม่อีกครั้งเพื่อความสอดคล้องกับบริบทไทย ในการจำแนกประเภทของศิลปะภาพทิวทัศน์ในงานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งให้เห็นความเป็นไปได้ทางความคิดและวิธีการในการทำงานศิลปะประเภทนี้ ไม่ได้เป็นการจัดแบบตายตัวแต่อย่างใด ซึ่งในการวิเคราะห์รายละเอียดในผลงานแต่ละชิ้นจะสะท้อนถึงความซับซ้อนและยืดหยุ่นในการจัดหมวดหมู่พอสมควร จากการวิเคราะห์สามารถจำแนกประเภทของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยได้ 8 กลุ่ม ดังนี้

1. ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ศิลปะไทยประเพณี

ลักษณะโดยสรุป เป็นภาพศิลปะแบบไทยประเพณีและงานศิลปะสมัยใหม่ที่มีการผสมผสานลวดลายหรือเทคนิควิธีการของศิลปะแบบไทยประเพณีในผลงาน

1.1 ภาพทิวทัศน์ในศิลปะแบบไทยประเพณี

ภาพทิวทัศน์อันได้แก่การเขียนภาพภูเขา ต้นไม้ ท้องฟ้า แม่น้ำลำธาร รวมถึงทะเลและทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง ได้ปรากฏในศิลปะไทยตั้งแต่โบราณ ดังหลักฐานที่มีให้เห็นในศิลปะบนสมุดข่อย ผู้พระธรรมและจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีการใช้ภาพทิวทัศน์ทั้งในลักษณะที่เป็นภาพหลักและภาพรองหรือฉากหลังประกอบการดำเนินเรื่อง ถึงแม้ปัจจุบันจะมีวัสดุอุปกรณ์และกลวิธีในการสร้างสรรค์งานศิลปะสมัยใหม่มากมาย เทคนิคการทำงานศิลปะแบบไทยประเพณีก็ยังได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ในการศึกษาภาพทิวทัศน์ในศิลปะไทยประเพณี ผู้วิจัยได้ศึกษาจาก 3 ชนิดหลัก คือ สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี ภาพลายรดน้ำ และภาพจิตรกรรมฝาผนังในสถานที่สำคัญต่างๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากสถานที่จริง ได้แก่ วัดสุทัศนเทพวราราม วัดสุวรรณาราม วัดดุสิตาราม วัดบวรนิเวศราชวรวิหาร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดระฆังโฆสิตารามและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ส่วนสถานที่อื่นๆจะศึกษาผ่านหนังสือและรายงานการวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยในรายงานนี้ผู้วิจัยจะนำตัวอย่างภาพมาวิเคราะห์เป็นบางส่วนเพื่อให้เห็นภาพรวมของภาพทิวทัศน์ในศิลปะแบบไทยประเพณี ดังนี้

1.1.1 ภาพจากสมุดภาพไตรภูมิ

เป็นผลงานจิตรกรรมประเพณีบนเอกสารโบราณ เป็นเรื่องราวจากวรรณคดีทางพระพุทธศาสนา เรื่องไตรภูมิพระร่วง ที่เชื่อว่าเป็นพระราชนิพนธ์ของพญาลิไทย พระมหากษัตริย์แห่งกรุงสุโขทัย หนังสือสมุดภาพไตรภูมิส่วนใหญ่จะใช้หน้าต้น¹ เขียนภาพไตรภูมิ ส่วนหน้าปลายมักจะเขียนภาพแผนที่โบราณ ภาพป่าหิมพานต์ และพุทธประวัติหรือชาดก

¹ หนังสือสมุดไทยจะมี 2 หน้า หรือ 2 ด้าน โดยด้านแรกที่ใช้บันทึกข้อความเรียกว่า “หน้าต้น” (เขียนภาพและเปิดตามแนวนอน) เมื่อพลิกกลับอีกด้านหนึ่งจะเรียกว่า “หน้าปลาย” (เขียนภาพและพลิกเปิดตามแนวตั้ง)



Picture 13: สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8

ขนาดโดยประมาณ กว้าง 28 เซนติเมตร ยาว 60 เซนติเมตร หนา 8.5 เซนติเมตร

การเขียนภาพทิวทัศน์ในส่วนของภาพไตรภูมิส่วนใหญ่จะเป็นส่วนประกอบของการเล่าเรื่องหรือเป็นฉากของภาพ จะเขียนจากจินตนาการตามเนื้อหาที่หนังสือไตรภูมิกล่าวถึง ภาพทิวทัศน์ที่ได้จึงมี 2 ลักษณะ คือ เป็นธรรมชาติบนโลกมนุษย์กับภาพจินตนาการของนรกสวรรค์หรือภพภูมิอื่นๆ



Picture 14: “มหานครนิพพาน” จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8

ข้อสังเกตในการเขียนคลื่นน้ำจะมีลักษณะที่แตกต่างตามความแรงของคลื่น โดยทั่วไปจะเป็นเส้นโค้งสลับหว่าง ถ้าน้ำไหลเอื่อย คลื่นจะเตี้ย ถ้าในภาพทะเลที่เป็นฉากที่ตื้นตื้น เส้นโค้งด้านบนสุดของคลื่นแต่ละลูกจะเป็นเส้นหยัก เช่นในภาพทศชาติชาดกเรื่องพระมหาชนก



Picture 15: ภาพทศชาติชาดกเรื่องพระมหาชนก จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8



Picture 16: ภาพ “พระนครนิพพาน” ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรีเลขที่ 10

ภาพพระนครนิพพานในสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรีเลขที่ 10 จะมีลักษณะคล้ายกับฉบับกรุงศรีอยุธยาแต่สภาพมีความสมบูรณ์มากกว่า ในส่วนการเขียนพื้นดินและต้นไม้ชัดเจน การเขียนพื้นดินจะระบายสีบางๆ ใช้พู่กันจุดแต้มสีเป็นก้อนหินเล็กๆ ในบางส่วนและขีดเส้นเป็นกอหญ้า การเขียนต้นไม้จะลงสีต้นไม้เป็นสีอ่อนแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้ม ส่วนใบไม้จะมี 2 ชั้นคือชั้นที่เป็นสีเข้มซึ่งอยู่ด้านหลัง ส่วนกลุ่มใบที่อยู่ด้านหน้าจะมีสีอ่อนและตัดเส้นขอบแต่ละใบด้วยสีเข้ม

ภาพพุทธประวัติตอนพระอินทร์ นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โสณทัตถิยพราหมณ์ถวายหญ้าคา และทรงลอยถาด จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8 มีลักษณะการเขียนน้ำและต้นไม้ในลักษณะเดียวกับภาพพระนครนิพพานดังกล่าวข้างต้น ส่วนที่มีเพิ่มเติมคือ ภาพโขดหินหรือเขามอ ซึ่งเป็นโขดหินเดี่ยวมีการไล่สีน้ำตาลเข้มอมเขียว และน้ำตาลเข้มกับสีฟ้าโดยไม่ตัดเส้น



Picture 17: ภาพพุทธประวัติตอนพระอินทร์ นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โสณียพรหมณ์ถวายแหวนทองคำ และทรงจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8



Picture 18: รายละเอียดแสดงลักษณะของน้ำและใบไม้

ตัวอย่างจากสมุดภาพไตรภูมิข้างต้น สามารถกล่าวได้ว่าการเขียนภาพทิวทัศน์จะมีลักษณะการเขียนตามที่เป็นอยู่ในธรรมชาติแต่มีรูปแบบเฉพาะตามศิลปะแบบประเพณี

ภาพทิวทัศน์อีกลักษณะหนึ่งจะเป็นแบบเหนือธรรมชาติ โดยวาดตามคำบรรยายคุณลักษณะพิเศษตามเรื่องในหนังสือไตรภูมิ เช่น ภาพพิภพแห่งครุฑ ที่อยู่เชิงเขาพระสุเมรุ มีวิมานต่างๆ ตั้งอยู่บนเขาสุทนต์ เขาเนมินทร เขาวินันตก เขาอศรกรรม เบื้องล่างเป็นแม่น้ำต่างๆ มีความลึกกว้างต่างกัน โดยการวาดภาพน้ำจะวาดเป็นคลื่นเส้นโค้งพร้อมคำบรรยายบอกถึงความลึกความกว้าง ส่วนภูเขาต่างๆ จะวาดเป็นแท่งตั้งตรง โดยในแท่งนั้นจะวาดลวดลายลงไปหลายรูปแบบ ทั้งที่เป็นลักษณะลายกระจัง เป็นเส้นขด เส้นโค้งสลับเหมือนเกล็ดปลา บางภาพเป็นกระจังประจำยาม



Picture 19: ภาพพิภพแห่งครุฑ ที่อยู่เชิงเขาพระสุเมรุ มีวิมานต่างๆ ตั้งอยู่บนเขาสุทนต์ เขาเนมินทร เขาวินันตก เขาอศรกรรม

ภาพสระอโนดาตจะวาดเป็นแม่น้ำหลายสายชดวนรอบสระ นอกจากนี้ภาพทิวทัศน์ในสมุดภาพไตรภูมิก็ยังมีลักษณะที่เป็นแผนที่แสดงสถานที่ต่างๆ เช่น ภาพแผนที่แสดงเมืองในสมัยพุทธกาลและสถานที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ โดยในภาพจะใช้แม่น้ำเป็นเส้นแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนต่างๆ



Picture 20: แผนที่โบราณ แสดงสระอโนดาต



Picture 21: ภาพแผนที่แสดงเมืองในสมัยพุทธกาลและสถานที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ

1.1.2 ศิลปะลายรดน้ำ



Picture 22: ตู้พระไตรปิฎก ด้านหน้า ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย



Picture 23: ภาพลายละเอียด ตู้พระไตรปิฎก ด้านหน้า ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

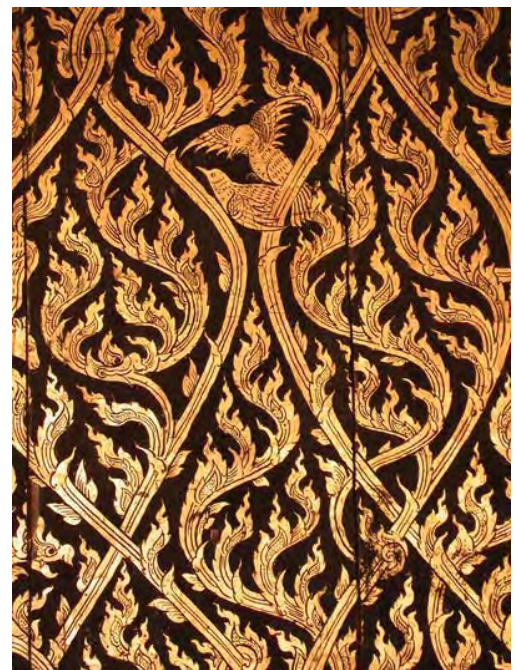


Picture 24: ภาพลายละเอียด ตู้พระไตรปิฎก ด้านข้าง ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

ศิลปะลายรดน้ำขึ้นสำคัญในสมัยอยุธยาหลายชิ้นมีการสร้างลวดลายที่สามารถจัดว่าเป็นภาพ
ทิวทัศน์ในลักษณะเป็นภาพหลักที่ไม่ได้เป็นฉากหลังให้แก่การสร้างเรื่องราวอื่นๆ

ลายบนตู้พระไตรปิฎก ฝีมือครูวัดเชิงหวาย ได้รับการยกย่องว่ามีความงดงามเป็นเลิศและถือว่าเป็น
เป็นสุดยอดของวิวัฒนาการของศิลปะลายไทย (กรมศิลปากร, 2548) น. ณ ปากน้ำ (2550:107) กล่าวว่า
ลายบนตู้พระไตรปิฎก ฝีมือครูวัดเชิงหวาย “งดงามอย่างชนิดเป็นหนึ่งไม่มีสอง...วิเศษเลิศล้ำกว่าปาจิริงฯ
หลายเท่า...” เนื้อหาของภาพเป็นเรื่องราวธรรมชาติ ประกอบลวดลายกระหนกเปลวเครือเถา มีรูปต้นไม้
เป็นโครงหลักของภาพ มีนกในท่าทางต่างๆ ทั้งเกาะกิ่งไม้ บินถลา และกำลังจะกินแมลง ภาพกระรอก
กระโดดเกาะตามกิ่งก้านสาขา ทำให้ภาพส่วนบนของต้นไม้ดูเป็นเรื่องราวที่มีชีวิตชีวา ด้านล่างเป็นรูปกิเลน
สี่ตัวที่เฝ้าตัวในทิศทางต่างๆ ล้อมกับลวดลายกระหนกเปลวเครือเถาและลายชอนคคาบได้อย่างกลมกลืน
งดงาม นับเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นของไทยอย่างแท้จริง โดยธรรมชาติของลายรด
น้ำจะมีลักษณะเป็น 2 มิติ และเรียบแบนแต่ครูช่างวัดเชิงหวาย ได้สร้างระยะในภาพด้วยการเขียนกิ่งไม้ที่มี
การทับซ้อนกัน รวมถึงขนาดของลายกระหนกที่มีขนาดเล็กใหญ่ขดทับกันไปมาทำให้รู้สึกภาพมีความลึก

ผลงานชิ้นอื่นๆ เช่น ลายรดน้ำพระตำหนักทอง วัดไทร เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ ศิลปะอยุธยา
ฝีมือช่างหลวง ก็มีส่วนประกอบที่เป็นภาพทิวทัศน์เช่นกัน โดยเป็นวิวของป่าหิมพานต์ที่ด้านล่างจะมี
ลักษณะเป็นเขามอและพรรณพฤกษา มีกินนร กินรี เด็ดดอกไม้แสดงท่าทางเกี่ยวพาราสี ส่วนบนเป็นลาย
เถาไข้วทิวผนัง โดยมีกระรอกและนกเกาะ กระโดดไปมาอย่างมีชีวิตชีวา นับเป็นการผสมผสานลวดลาย
ประติมากรรมกับภาพธรรมชาติได้อย่างสมบูรณ์



Picture 25: ลายรดน้ำพระตำหนักทอง วัดไตร เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ

1.1.3 จิตรกรรมฝาผนัง

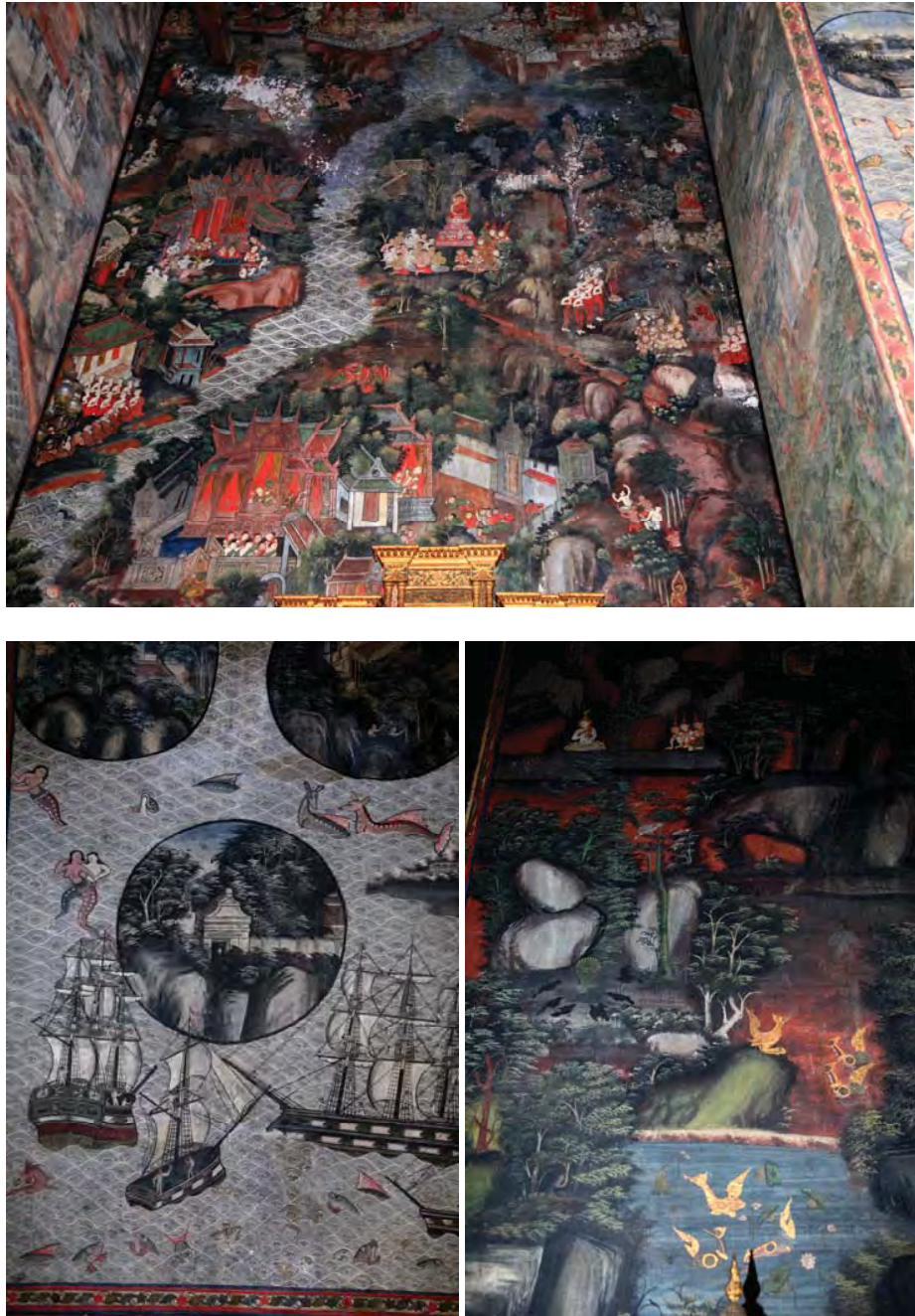
จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ได้รับการสืบทอดจากช่างสมัยอยุธยา แต่จะมีวิวัฒนาการในรายละเอียดที่แตกต่างกันตามเหตุปัจจัยในแต่ละยุค การใช้ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่จะเป็นฉากประกอบเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา ซึ่งลักษณะการเขียนจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับสมัยอยุธยา โดยเฉพาะอย่างยิ่งจะมีต้นไม้ เขามอ แม่น้ำ ท้องฟ้า ที่มีลักษณะการเขียนคล้ายกับที่บรรยายในส่วนของสมุดภาพไตรภูมิ แต่การลงสีจะระบายเต็มพื้นที่โดยเฉพาะในส่วนของท้องฟ้าที่ในสมุดภาพไตรภูมิจะไม่ค่อยระบายสี จะเป็นการปล่อยกระดาษให้ว่างมากเสียเป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างที่ศึกษาได้แก่ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระอุโบสถวัดดุสิตาราม ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณีวัดสุทัศนเทพวราราม จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม



Picture 26: ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิตาราม ฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 1



Picture 27: จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 1 เขียนตามแบบศิลปะอยุธยา
 ในภาพนี้ภาพทิวทัศน์ที่บึงจะถูกใช้เป็นฉากหลัง ใช้เส้นสีเทาแบ่งพื้นที่และทาบบริเวณที่กั้นด้วยสีแดงเพื่อเป็นฉากสำหรับ
 แทรกภาพจากมิติอื่นลงไป ในภาพนี้เป็นภาพพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ขึ้นดาวดึงส์



Picture 28: ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณีวัดสุทัศน์เทพวราราม

ลักษณะการเขียนรายละเอียดของทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณีวัดสุทัศน์เทพวราราม จะคล้ายคลึงกับที่พบในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเขียนคลื่นน้ำเป็นเส้นโค้งแบบเกล็ดปลา ส่วนการเขียนต้นไม้ จะใช้การกระทุ้งสีอ่อนบนสีเข้มให้ดูเป็นพุ่ม จะ

สังเกตเห็นว่าภาพเรือและอาคารบางส่วนจะมีลักษณะเป็นศิลปะจีน สันติ เล็กสุขุม (2548:135-136)

วิเคราะห์ว่า

จิตรกรรมฝาผนังของวิหารพระศรีศาสดายมุนี เขียนบนผนังระหว่างช่องประตูและช่องหน้าต่าง เป็นภาพเรื่องประวัติบรรดาพระอริยสงฆ์เจ้า มีตัวหนังสือบอกเรื่องราวกำกับอยู่ที่แนวกลางของภาพ คงเป็นงานบูรณะหลังรัชกาลที่ 3 แล้วทั้งสิ้น เพราะแนวความคิด ลักษณะของภาพ และวิธีการเขียนภาพอย่างตะวันตกซึ่งเข้ามาผสมผสานเต็มที่ยิ่งกว่าก่อน แม้ว่าเรื่องที่เขียนคือเรื่องเล่าประวัติพระอริยสงฆ์เจ้า อันเป็นปรัมปราคติก็ตาม...

จิตรกรรมที่ประดับเหลื่อมของบรรดาเสาวิหารภายในวิหารนั่นเอง เป็นภาพเรื่องปรัมปราคติเกี่ยวกับทวีปทั้งหลายจากวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิโลกสันฐาน ย่อมเป็นฝีมือช่างตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 3 เพราะลักษณะอันประณีตของฝีมือช่าง ซึ่งยังเชื่อมโยงกับแบบแผนประเพณีอยู่มาก โดยเฉพาะเรื่องที่เขียนในคติไตรภูมิโลกสันฐาน ตัวอย่างจิตรกรรมประดับเสาต้นแรกทางซ้ายของพระประธาน (พระศรีศาสดายมุนี) มีภาพประตูเมืองแบบฝรั่งปนจีน ซึ่งเขียนไว้ในวงกลมอันเป็นสัญลักษณ์ของบุพพวิเทศทวีป รัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2442 มีการซ่อมแซมภาพจิตรกรรมในวิหารพระศรีศาสดายมุนี และในรัชกาลปัจจุบัน เมื่อปี พ.ศ. 2525-2528 รัฐบาลไทยร่วมมือกับรัฐบาลสหพันธรัฐเยอรมนีทำการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวิหารพระศรีศาสดายมุนีให้มีความบริบูรณ์ดังเดิม

วิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังที่เริ่มมีความแตกต่างจากศิลปะสมัยอยุธยา ธนบุรี และช่วงตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ใหม่ๆ คือ การใช้สีที่ทึบและหนักขึ้น ซึ่งจะมีให้เห็นในงานจิตรกรรมฝาผนังยุคต้นสมัยรัชกาลที่ 3 แต่เมื่อเข้าสู่ยุครัชกาลที่ 3 เต็มตัว การใช้สีก็มีความสดใสตัดกันมากขึ้น เนื่องจากเริ่มมีอิทธิพลจากสื่อสิ่งพิมพ์ของฝรั่งเข้ามา การเขียนภาพขีดหิน ดินไม้ ธารน้ำ จะมีสีที่ใกล้เคียงกับธรรมชาติยิ่งขึ้น ที่สังเกตได้ชัดก็คือภาพน้ำจะไม่ใช้เส้นโค้งขนานแสดงลักษณะของคลื่นคล้ายเกล็ดปลา แต่จะใช้ฟูกันป้ายไล่สีให้ดูสมจริงแทน การระบายสีดินไม้จะใช้ฟูกันเปลือกไม้จุ่มสี ประ หรือกระทั่ง ลงบนพื้นเข้มของกลุ่มฟูกันไม้ให้ดูเป็นริ้วด้วยน้ำหมึกสีที่ต่างกันจนเห็นเป็นฟูกัน ไม่เน้นการตัดเส้นให้เห็นเป็นใบๆเหมือนสมัยก่อน² (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี, 2539) นอกจากนี้จากธรรมชาติ เช่น ขีดหิน เขามอ และดินไม้ ถูกนำมาใช้ในการแบ่งเรื่องราวในภาพแทนเส้นดินเทามากขึ้น อย่างไรก็ตามมุมมอง

² ในยุคนี้นักช่างที่มาจากเมืองจีนเป็นจำนวนมาก ที่มีชื่อเสียงมากคือครูคงแป๊ะ (หลวงเสนีย์บริรักษ์) ทำให้การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน ในการเขียนจากธรรมชาติหรือทิวทัศน์ก็ได้รับอิทธิพลด้วย เช่น การเขียนก้อนหินจะใช้สีบางๆโอบเน้น ผลกระทบระหว่างก่อนและโดยรอบขอบทำให้เข้มบนพื้นสีเทาหรือน้ำตาลแดงโดยไม่ตัดเส้น

ภาพโดยรวมยังเป็นแบบตานกมอง (Bird-eye-view) แสดงทัศนียภาพในลักษณะ 2 มิติ จัดวางองค์ประกอบเคลื่อนไหวอิสระไปตามพื้นที่ว่าง ตัวอย่างงานที่สำคัญของยุคนี้เช่น จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดสุวรรณาราม ซึ่งสันติ เล็กสุขุม (2548:187) ได้อธิบายภาพที่เป็นส่วนของทิวทัศน์ไว้ว่า

การใช้สีสื่อความจริงมากขึ้น จำนวนสีที่ใช้ก็มากกว่าก่อน และเริ่มมีการเปลี่ยนน้ำหนักของสี เช่น ท้องฟ้าเคยระบายสีเรียบคล้ายฉากกัน เริ่มมีที่เขียนให้สมจริง เช่น เปลี่ยนสีจากเส้นขอบฟ้าสีขาวเป็นสีฟ้าเข้มขึ้นเป็นลำดับขึ้นไปถึงบนสุดของฉาก

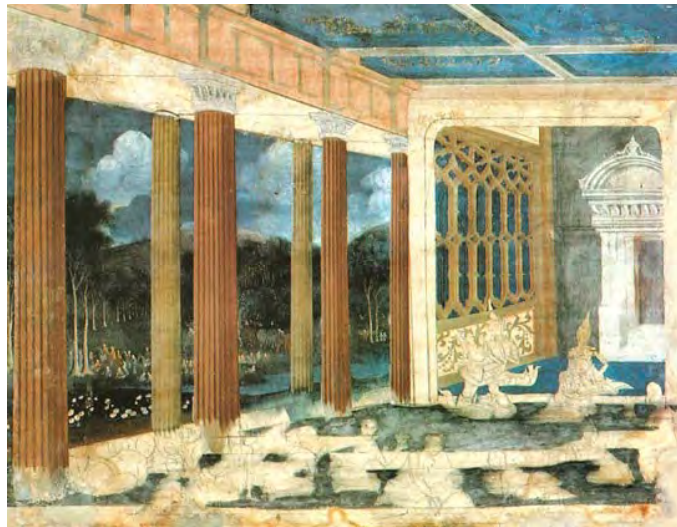
พื้นดินระบายด้วยสีมืดจึงเน้นรายละเอียดในฉากให้ชัดคมยิ่งขึ้น สีเขียวอ่อน-กลาง-เข้มที่ใช้สำหรับเขียนต้นไม้เพื่อเน้นภาพปราสาทราชวังให้งามเป็นสง่า คือฉากธรรมชาติที่ทำหน้าที่คั่นฉากคั่นเหตุการณ์ แทนแถบสีเทาอันเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของความเป็นปริมาตร (ซึ่งกำลังลดลงก่อนจะหมดไปในที่สุดหลังจากรัชกาลนั้น)

ความสดเข้มของสีมากขึ้น คู่สียอदनียมคือสีแดงกับสีเขียวมักใช้ควบคู่กันในส่วนที่เป็นองค์ประกอบต่างๆของฉากในราชสำนัก รวมทั้งสีทองจากแผ่นทองคำเปลวใช้ปิดประดับส่วนต่างๆของปราสาท...

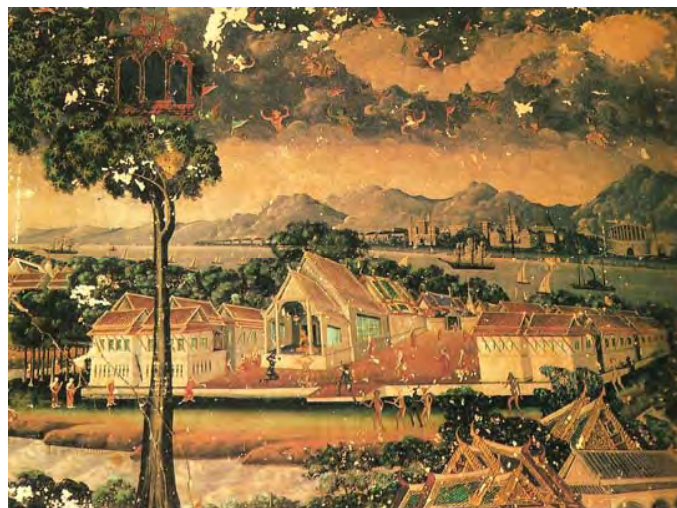
เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 4 อิทธิพลการเขียนภาพแบบตะวันตกได้เริ่มมีอิทธิพลมากขึ้น พร้อมกับวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งตัวและอาคารบ้านเรือน ซึ่งในบางแห่งจะมีสถาปนิกชาวตะวันตกมาออกแบบและควบคุมการก่อสร้าง การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วน of ทิวทัศน์ คือการเขียนภาพตามหลักทัศนียวิทยา (Linear Perspective) คือดูมีความลึกแบบภาพในระยะไกลจะดูเล็กลงจนหายไปยังเส้นขอบฟ้า การระบายสีมีการให้แสงเงาให้ภาพดูสมจริงตามธรรมชาติ การเขียนท้องฟ้ามีการไล่สีให้แสงเงาก่อนเมฆ การระบายสีแม่น้ำจะลงสีแบนเรียบก่อนแล้วป้ายสีให้เป็นระลอกน้ำเล็กน้อยและมีเงาสะทอน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549:103-104) กล่าวว่า ครูช่างที่มีชื่อเสียงและบุกเบิกแนวทางการเขียนภาพแบบตะวันตกคือขรัวอินโข่ง ซึ่งเป็นพระภิกษุช่างวัดราชบูรณะหรือวัดเลียบเป็นช่างที่มีความคิดก้าวหน้า จึงเป็นจิตรกรเอกคู่พระทัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยทรงโปรดให้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังถึง 2 แห่ง คือจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ และจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ

ในส่วนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศบริเวณพื้นที่เหนือช่องหน้าต่างที่เป็นภาพปริศนาธรรมซึ่งเขียนตามแบบตะวันตก สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาบำราบปรปักษ์ทรงมีลายพระหัตถ์ถวายเป็น

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2484 ตอนหนึ่งมีความว่า
 ทูลกระหม่อม (รัชกาลที่ 4) โปรดเกล้าฯ ให้อาจารย์อินโข่งเขียนปัญหาธรรมเป็นภาพฝรั่ง “...อาจารย์อินโข่ง
 ไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แถมได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาดปิดฝาเรือนเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่งครั้ง
 สมัยต้นศตวรรษที่ 19 ...” (สาส์นสมเด็จพระ (22), 2505:3-4, อ้างจากสันติ เล็กสุขุม 2548:227)



Picture 29: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ กรุงเทพฯ ภาพวาดอาคารแบบฝรั่ง ตัวละครมีโครงลายเส้นแบบไทย



Picture 30: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง มณฑปวัดพระงาม อยุธยา

ภาพเมืองที่มีพวกเปรตมาเดินพลุพลุ และภาพทิวทัศน์ชายฝั่งทะเลที่แลดูสวยงาม มีการควบคุมอารมณ์ของสีให้เป็นลักษณะ
 monochrome ลักษณะของน้ำเป็นระลอกคลื่นแบบน้ำจริงๆ (วิยะดา ทองมิตร, 2522)



Picture 31: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง พระอุโบสถวัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ รูปประชาชนล้อมมุงดูดอกบัวขนาดใหญ่บานอยู่กลางสระ



Picture 32: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ รูปสำเภาใหญ่

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549:104-105) วิเคราะห์ว่า ขวัญอินโข่งเป็นจิตรกรคนแรกของไทยที่ปฏิรูปการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา ในด้านรูปแบบเป็นการเปลี่ยนจากจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีลักษณะแบบอุดมคติ (Idealistic) มาเป็นจิตรกรรมเหมือนจริง (Realistic) แบบตะวันตก สันติ เล็กสุขุม (2548:229) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าภาพเหตุการณ์ในภาพจิตรกรรมฝาผนังก็มีลักษณะที่เป็นเรื่องจริงมากขึ้น เช่น ภาพเหตุการณ์ที่ผู้คนไปทำบุญที่วัดหรือภาพก่อสร้าง เช่น พระเจดีย์ พระอุโบสถ และภูมิทัศน์ที่มีต้นไม้แวดล้อม ในด้านเนื้อหา วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549:105) วิเคราะห์ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงจากภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติหรือทศชาติชาดกมาเป็นเรื่องปรีชาธรรม ซึ่งผู้ชมต้องใช้ปัญญาความรู้ในการตีความ แทนการดูภาพที่เขียนแบบเล่าเรื่องราวดังที่เคยมีแต่โบราณ อย่างไรก็ตามได้ภาพปรีชาธรรมในแต่ละห้องหรือแต่ละตอนจะมีการเขียนคำบรรยายประกอบไว้เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจตรงกัน เช่น ได้ภาพดอกบัวขนาดใหญ่ในสระบัวมีคำบรรยายใต้ภาพว่า

ห้องนี้อุปมาความว่า มีสระโบกขรณีหนึ่งมีปทุมชาติหลายอย่างหลายพรรณ แต่มีดอกปทุมชาติดอกหนึ่งใหญ่ขึ้นมาพองน้ำงามสะอาดกว่าปทุมชาติอื่น มีกลิ่นวิเศษกว่าดอกไม้อื่นตลบไปทั่วสวนทิศทั้งปวง มีคนมากด้วยกันมาชมดอกบัวใหญ่ ได้กลิ่นแล้วชื่นชมยินดี หมู่มวลฝูงแมลงภูก็มาเซยเอาชาติเกสร ความอุปมาว่า ดอกบัวใหญ่เหมือนพระพุทธรูปเจ้าเกิดขึ้นในโลกย์ มีคุณอันประเสริฐฟุ้งไปในทิศทั้งปวง กลิ่นดอกบัวใหญ่เหมือนพระธรรม เพราะเป็น ของเกิดแต่พระพุทธรูปเจ้า หมู่มวลแมลงภูที่ชมดอกบัว หมู่มวลฝูงแมลงภู ซึ่งนำมาชาติเกสรนั้น เหมือนหมู่มะรียเจ้าที่ได้พระธรรมพิเศษมรรคผล เพราะได้ฟังพระธรรมเทศนาเป็นมูลเหตุแลฯ... (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2549:105)

ส่วนภาพปรีชาธรรมเหนือช่องหน้าต่างบานที่ 13 ซึ่งเป็นรูปสำเภาใหญ่ สันติ เล็กสุขุม (2548:228) วิเคราะห์ว่าเป็นภาพที่ใช้แสงเงาอ่อนแก่และสีที่แตกต่างกัน เพื่อลวงตาให้เป็นระยะใกล้-ไกล โดยไม่มีการตัดเส้นขอบคม

รูปสำเภาใหญ่ท่ามกลางทะเลมีพายุลมคลุ้ม คบเป็นต้นคิดของเนื้อความที่ว่าสำเภาใหญ่มีนายสำเภาคุมไป แล่นไปอยู่กลางทะเลด้วยใบ ประชุมพร้อมด้วยสมบัติและผู้โดยสารได้ถึงฝั่งด้วยสำเภา นั้น เปรียบพระพุทธรูปเจ้าได้กับนายสำเภา พระธรรมเปรียบดั่งสำเภา พระสงฆ์พร้อมด้วยคุณสมบัติถึงฝั่งนั้นด้วยพระธรรมนั้นแล้ว เปรียบดั่งประชุมชนพร้อมด้วยสมบัติได้ถึงฝั่งนั้นด้วยสำเภาแล้ว (คัตจาก ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร, 2528:29, อ้างจากสันติ เล็กสุขุม, 2548: 228)

เมื่อวิเคราะห์ภาพพิวทัศน์ในจิตรกรรมประเพณีของไทยจนถึงรัชกาลที่ 4 จะพบว่ามีด้วยกัน 3 ลักษณะ คือ

- 1) ใช้เป็นฉากประกอบเรื่องราวทางพุทธศาสนา
- 2) มีเนื้อหาหลักในความเป็นภาพพิวทัศน์เอง แต่มีรูปแบบเฉพาะของศิลปะไทยประเพณี เช่น ภาพแผนที่ในสมุดภาพไตรภูมิ และลายตู้พระธรรมวัดเชิงหวาย
- 3) ภาพพิวทัศน์ที่มีลักษณะเป็นปริศนาธรรมตามแบบของขรัวอินโข่ง

ในรัชสมัยต่อมาศิลปะตะวันตกยังคงมีอิทธิพลต่อศิลปะไทยอย่างต่อเนื่อง โดยอิทธิพลที่สำคัญจะเป็นเรื่องของการใช้หลักทัศนียภาพและการเขียนภาพแบบมีแสงเงาเป็น 3 มิติ ความเปลี่ยนแปลงอีกอย่างหนึ่งที่เห็นได้ชัดในสมัยรัชกาลที่ 5 คือการเขียนภาพเหมือนจริงที่ใช้เนื้อหาจาก “เรื่องพงศาวดารและพระราชประวัติของพระมหากษัตริย์ รูปแบบของภาพมักวาดปราสาทและพระราชวังใหญ่โต ... แต่เมื่อพ้นสมัยพระพุทธเจ้าหลวง ช่างก็กลับไปวาดภาพเรื่องราวในพระพุทธศาสนาตามประเพณีนิยมที่สืบมาแต่โบราณเช่นเดิม” (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2549:130) ตัวอย่างผลงานลักษณะนี้เช่นภาพจิตรกรรมบนโดมพระที่นั่งอนันตสมาคม และภาพจิตรกรรมบนโดมพระที่นั่งบรมพิมานในพระบรมมหาราชวัง เป็นต้น นอกจากนี้การเขียนภาพบนผืนผ้าใบและแผ่นกระดานแล้วใส่กรอบนำมาแขวนประดับบนฝาผนังตามแบบตะวันตกก็มีมากในยุคนี้ ตัวอย่างผลงานที่โดดเด่นเช่น ภาพ “โพนช้าง”, 2430 โดยสมเด็จพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นภาพจิตรกรรมสีฝุ่นบนผ้าใบแขวนประดับในพระที่นั่งวโรภาษพิมานพระราชวังบางปะอิน เป็นภาพที่ชนะการประกวดภาพเขียนในพระราชพงศาวดาร พ.ศ.2430 และเป็นภาพที่เขียนตามหลักทัศนียภาพและลงแสงเงาแบบตะวันตกอย่างชัดเจน



Picture 33: สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงช้างเผือก "พอนช้าง", 2430 จิตรกรรมสีฝุ่นบนผ้าใบพระที่นั่งวโรภาษพิมาน พระราชวังบางปะอิน

การบูรณะปฏิสังขรณ์ซ่อมแซมจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์รอบพระที่นั่งวัดพระศรีรัตนศาสดารามในรัชกาลที่ 5 ซึ่งมี 2 ครั้ง คือในต้นรัชกาลและในงานฉลองครบรอบ 100 ปีกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2425 และมีการบูรณะครั้งใหญ่อีกในรัชสมัยรัชกาลที่ 7 ในการเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี และมีการบูรณะส่วนย่อยอีกหลายครั้งจนถึงปัจจุบัน ทำให้ลักษณะภาพทัศนทัศน์ที่เป็นฉากประกอบเรื่องมีมิติความลึกการให้แสงเงาและบรรยากาศที่ลักษณะตามศิลปะตะวันตกเป็นอย่างมาก ในขณะที่ในส่วนของตัวภาพที่เป็นภาพคนก็ยังคงลักษณะตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่บางภาพจะมีการได้แสงเงาในตัวคนมากขึ้น



Picture 34: ตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์รอบระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แสดงการวาดทิวทัศน์ที่ใช้หลักทัศนียภาพ และให้แสงเงาสมจริง และมีความเป็นสมัยใหม่ ภาพล่าง เป็นภาพพระรามแผลงศอนทำลายถนูน เขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2473ซ่อมแซมเมื่อ พ.ศ. 2519

การเข้ามาของศาสตราจารย์ คอราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ที่ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น ศิลป์ พีระศรี และโอนสัญชาติเป็นไทยในสมัยรัชกาลที่ 6 มีผลต่อพัฒนาการของศิลปะไทยอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน หลังจากได้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2477 และได้ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรใน พ.ศ. 2486 การจัดการศึกษาศิลปะตะวันตกก็มีความเป็นระบบมากขึ้น การเขียนภาพทิวทัศน์ก็เป็นแบบฝึกหัดหนึ่งที่ใช้มาจนถึงปัจจุบัน ในช่วงที่เป็นโรงเรียนประณีตศิลปกรรม จะมีวิชาที่เกี่ยวข้องกับภาพทิวทัศน์คือ Perspective และ Landscape ในช่วงที่เริ่มก่อตั้งเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร จะมีวิชาโปรเจกชันและเปอร์สเพกทีฟ (ทัศนียวิทยา) (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี, 2539: 274) อย่างไรก็ตาม ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็ได้ส่งเสริมการศึกษาศิลปะไทยควบคู่กันไป โดยมีผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากรมาช่วยสอนในส่วนที่เป็นศิลปะไทยอยู่หลายท่าน เช่น พระเทวภินิมิต สอนวิชาลายไทยกับศิลปะไทย พระพรหมพิจิตร สอนวิชาสถาปัตยกรรมไทยและศิลปะไทย อาจารย์หลวงวิศาล ศิลปกรรม สอนวิชาสถาปัตยกรรมไทย ศิลปินที่เคยได้เรียนกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์ที่สืบทอดต่อมาจึงมีการผสมผสานทั้งแนวคิดและกลวิธีในการเขียนภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกและแบบประเพณีไทยได้อย่างกลมกลืน

1.2 ภาพทิวทัศน์ในศิลปะสมัยใหม่ที่ผสมผสานศิลปะไทยประเพณี

1.2.1 ศิลปะทิวทัศน์สมัยใหม่ที่พัฒนาจากรูปแบบและเรื่องราวในจิตรกรรมทางพุทธศาสนา



Picture 35: อังคาร กัลยาณพงศ์, สัมมาทิฐิ, 2525 สีฝุ่น, 175x340 ซม.

อังคาร กัลยาณพงศ์ สนใจสร้างผลงานที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวและปรัชญาทางพุทธศาสนามาอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่ยังศึกษากับอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงปี 2489-2491 เช่น ภาพที่เกี่ยวกับปาหิมพานต์และสรวงสวรรค์ ผลงานหลายชิ้นจะใช้เทคนิคปาดเกรยอง โดยผสมผสานรูปแบบลวดลายไทยกับความอิสระในการใช้เส้นสีและการสร้างระยะในภาพแบบศิลปะตะวันตก

ภาพ “**สัมมาทิฐิ**”, 2525 เป็นผลงานบนผ้าใบขนาดใหญ่ที่สื่อถึงคติทางพุทธศาสนา ด้วยขนาด 1.75 x 3.40 เมตร ทำให้ภาพนี้ดูกว้างใหญ่ โปร่งเบา ล่องลอยเหมือนสรวงสวรรค์ตามที่ศิลปินต้องการสื่อรูปแบบและเนื้อหาของผลงานเป็นแบบจินตนาการถึงสถานที่เหนือโลก แต่ลักษณะของการใช้เส้นระดับสายตา การสร้างพื้นน้ำที่มีพืชพันธุ์พริ้วไหวอยู่ด้านล่างในลักษณะของลายไทย และท้องฟ้าที่เป็นรูปดาวและจักรวาลทำให้สามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ในการมองภาพทิวทัศน์บนพื้นโลกได้ การสร้างระยะใน

ภาพที่เห็นได้ชัดเจนจะเป็นการใช้การเกลี่ยสีสร้างบรรยากาศให้เกิดความลึกที่เรียกว่า Aerial Perspective ดวงดาวที่มีขนาดเล็กใหญ่ก็ช่วยสร้างระยะใกล้ไกลในภาพเช่นกัน

ด้วยบรรยากาศที่สงบเย็นบวกกับความเรืองรองสว่างไสวของการปิดทองบนดวงดาวและจักรวาล และรูปร่างฟ้าเวทศา อาจกล่าวได้ว่าภาพนี้เป็นภาพทิวทัศน์ของแดนทิพย์ที่ผสมผสานรูปแบบลายไทยกับการสร้างบรรยากาศตามแนวคิดตะวันตกได้อย่างลงตัว

การเกิดขึ้นของภาควิชาศิลปะไทยที่คณะจิตรกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ.2519 มีส่วนส่งเสริมให้เกิดการค้นคว้าทดลองกลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะไทยมากขึ้น ในปี พ.ศ.2523 มีจิตรกรกลุ่มไทยก่อตั้งโดย เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ศิลปินจากกลุ่มนี้หลายคนได้ร่วมอาสาเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถในวัดพุทธประทีป กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ระหว่างปี พ.ศ.2527-2530 โดยแสดงแนวคิดทางพุทธปรัชญาและพุทธประวัติด้วยรูปแบบที่มีการผสมผสานเทคนิควิธีการและเรื่องราวของสังคมสมัยใหม่เข้าไปด้วย เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และ ปัญญา วิจินธนสาร ได้พัฒนางานจากการทำงานในวัดพุทธประทีปจนมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อมาในการผสมผสานเทคนิคและวัสดุสมัยใหม่ในการสร้างสรรค์ศิลปะไทยอย่างกว้างขวาง การเขียนภาพทิวทัศน์ซึ่งเป็นฉากหลังของเรื่องราวพุทธประวัติและภาพไตรภูมิในงานที่วัดพุทธประทีปจะดูมีมิติลึก มีการไล่สีที่สดใสด้วยสีอะคริลิคต่างจากงานจิตรกรรมฝาผนังแบบโบราณ



Picture 36: ภาพจิตรกรรมฝาผนังจากวัดพุทธประทีป เมืองวิมเบอร์ตัน ประเทศอังกฤษ

สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์ ศิลปินแบบไทยประเพณีเขียนภาพเกี่ยวกับเรื่องราวในพระพุทธศาสนา ภาพทิวทัศน์ของเขาจะเป็นส่วนประกอบหรือเป็นฉากของภาพที่ดำเนินเรื่องราวต่างๆ ที่มีการเขียนภาพ นรกภูมิ ภาพฉากต่างๆในพุทธประวัติ ภาพไตรภูมิ และภาพทิวทัศน์ของสรวงสวรรค์ โดยลักษณะการเขียน จะมีรูปแบบเป็นไทยประเพณีที่ผสมผสานกับเทคนิคจิตรกรรมตะวันตก กล่าวคือจะมีการสร้างแสงเงาให้ สีสันและบรรยากาศแบบเหมือนจริงมากกว่าจิตรกรรมโบราณซึ่งส่วนใหญ่จะให้สีแบบทึบตัน เช่น ภาพ ท้องฟ้าหรือบรรยากาศที่เป็นฉากประกอบของพระพุทธเจ้าและเทวดา จะมีการไล่สีที่สว่างเรืองรองและ เหมือนมืออุณาอากาศที่บางเบา ส่วนที่เป็นภาพดินหินจะมีการสร้างพื้นผิวที่มักจะใช้ในจิตรกรรมสมัยใหม่ เช่น การหยดน้ำให้เกิดคราบต่างก่อนที่จะลงสีบางๆเคลือบทับเพื่อให้เกิดมิติแสงเงา แต่ส่วนของการเขียน เรื่องราว เช่น ภาพพระและเทวดา สุวัฒน์จะใช้ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณีค่อนข้างสูง โดยเฉพาะ เรื่องการปิดทองและตัดเส้นตามแบบไทยประเพณี ดังนั้นจะเห็นได้ว่าส่วนที่เป็นทิวทัศน์จะมีความอิสระใน ด้านเทคนิคการลงสีมากกว่า เช่น มีการทิ้งรอยแปรงหยาบๆบ้าง หรือคราบหยดน้ำบ้างตามที่ได้กล่าว ข้างต้น ทำให้งานมีอารมณ์และลดความตึงเครียดของความเป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้น



Picture 37:

สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, พระมหากุณนาธิคุณ
สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 120 x 150 ซม.



Picture 38:

สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, โลกวิวรรตนาฏิหารีย์
สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 150 x 200 ซม.

เด่น หวานจริง เขียนภาพชีวิตชนบทและพระพุทธศาสนาแบบไทยประเพณีที่ได้โครงเรื่องจากวรรณกรรมพื้นบ้าน แต่จะเป็นลักษณะการใช้เส้นที่อิสระไปเก็บรายละเอียด เป็นการใช้สีฝุ่นผสมน้ำเขียนลงบนกระดาษ ลักษณะภาพจึงเหมือนภาพสีน้ำที่มีการทิ้งรอยแปรงหยาบๆ คล้ายภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนโดยช่างพื้นบ้านและไม่ได้ใช้หลักทัศนียภาพแบบตะวันตก ลักษณะการใช้ภาพทิวทัศน์ของเด่นแม้จะเป็นฉากของเรื่องราว แต่บรรยากาศของธรรมชาติในชนบทก็คลุมพื้นที่ทั้งหมดของภาพ เช่น ภาพ “มัทรี”, 2533 แรงบันดาลใจของเด่นมาจากประสบการณ์วัยเด็กที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่ผูกพันกับศาสนาและประเพณีวัฒนธรรมในชนบท



Picture 39:
เด่น หวานจริง, มัทรี, 2533
สีฝุ่น, 103.5x127 ซม.

สิโรจน์ พงษ์บุปผา สร้างศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มาจากเนื้อหาในเรื่องราวทางพุทธศาสนา ใช้เทคนิคลายทองร่วมสมัยที่มีความโดดเด่นจนได้รับรางวัลที่ 1 เหรียญทองในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงถึง 3 ครั้ง คือ ครั้งที่ 29 (พ.ศ.2550) ครั้งที่ 31 (พ.ศ.2552) และครั้งที่ 32 (พ.ศ.2553) ในขณะที่กำลังศึกษาระดับปริญญาโทที่สาขาศิลปะไทยที่มหาวิทยาลัยศิลปากร งานของเขาไม่ใช่ทิวทัศน์บนโลกแต่เป็นทิวทัศน์ในสวรรค์ นรก และไตรภูมิ เช่น ปาหิมพานต์ สระอโนดาต นารีนล เป็นต้น ซึ่งจะวาดในรูปแบบจิตรกรรมร่วมสมัยดัดแปลงมาจากเทคนิคและเนื้อหาจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเทคนิคลายรดน้ำและลายกำมะลอ การพัฒนาแนวคิดเกิดจากความประทับใจในกรรมวิธีการสร้างสรรค์ลายรดน้ำและลายกำมะลอของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะวัดเชิงหวายของอยุธยา ได้นำกรรมวิธีมาทดลองผสมผสานกับเทคนิคจิตรกรรมร่วมสมัย เช่น การใช้สีอะคริลิกและการใช้ผงทองแทนทองคำเปลวในบางส่วนจนสามารถ

สร้างน้ำหนักอ่อนแก่ให้กับลายทองและสร้างมิติความลึกให้กับพื้นซึ่งไม่มีในงานลายรดน้ำแบบโบราณ นำเทคนิคสร้างสรรค์เหล่านี้มาถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก และแนวคิดตามทัศนคติของตนเองโดยใช้เรื่องราวจากปรัมปราและไตรภูมิเพื่อเป็นคติสอนใจเกี่ยวกับกิเลส ตัณหา และราคะ ที่เกิดขึ้นในจิตใจของทั้งมนุษย์และอมมนุษย์ตามคติความเชื่อโบราณ สอดแทรกอย่างกลมกลืนกับลวดลายตามแบบอุดมคติของไทย

ตัวอย่างผลงานที่โดดเด่น เช่น ภาพ “สระอินดาต” ที่ได้รับรางวัลที่ 1 เหรียญทองในประเภทจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 31 พ.ศ.2552 ที่ศิริราชใช้โครงสร้างพื้นฐานของภาพสระอินดาตในจิตรกรรมโบราณ แต่ในรายละเอียดจะมีการสอดแทรกภาพลงไปอย่างอิสระ เช่น ภาพจากรูปปั้น David ของ Michelangelo ศิลปินยุค Renaissance และภาพ “Olympia” ของ Edouard Manet ศิลปินยุค Impressionism เป็นต้น นอกจากการสร้างพื้นผิวและมิติลึกให้กับงานลายทองร่วมสมัยดังที่ได้กล่าวมาแล้ว จุดเด่นในด้านเทคนิคอย่างหนึ่งในงานของศิริราชในชุดนี้คือ การใช้น้ำยาหորดลเขียนลายเส้น ซึ่งโดยเทคนิคโบราณหորดลจะใช้เขียนลายแล้วถมพื้นที่ที่ไม่ต้องการให้ทองติด และสุดท้ายจะถูกล้างออกเพื่อให้เหลือเฉพาะลวดลายทอง แต่ศิริราชจะปล่อยให้ลายเส้นหորดลสีเหลืองอ่อนไว้ในบางจุด ซึ่งตำแหน่งและขนาดที่เลือกใช้ทำให้งานดูน่าสนใจขึ้น เพราะลายทองแม้จะมีความแวววาวแต่ธรรมชาติของความเป็นสีทองจะมีน้ำหนักกลางๆคือไม่อ่อนหรือสว่างมาก การที่ศิริราชใช้ลายเส้นน้ำยาหորดลซึ่งมีสีที่อ่อนกว่าสีทองจึงเหมือนการเน้นแสงในงานจิตรกรรมสมัยใหม่ ทำให้ภาพบริเวณนั้นดูเด่นขึ้นมาและก็ช่วยผลักดันภาพส่วนอื่นไปในตัว ภาพจึงมีระยะที่หลากหลายและซับซ้อนขึ้น



Picture 40:
 สิริโรจน์ พวงบุบผา, *สระอินดาต*, 2552



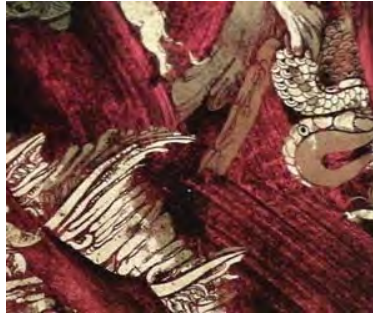
Picture 41:
 รายละเอียดการตัดเส้นด้วยหอยดาดล จิตรกรรมลายทอง, 150 x 200 ซม.



Picture 42:
 รายละเอียดการสอดแทรกลายทองศิลปะตะวันตก

ภาพที่แสดงการใช้เทคนิคการผสมสีสมัยใหม่เข้าไปอย่างได้ผล เช่น ภาพ “นารีผล 2”, 2550 ที่ได้รางวัลที่ 1 เหรียญทองบัวหลวงในปี 2550 ในส่วนการควบคุมน้ำหนักและจังหวะการเคลื่อนไหวของสีแดงให้เป็นโฟนรกที่เฝ้าไหม้เหล่าฤๅษีและวิทยากรที่หมดฤทธิ์จากการเหาะเหินเพราะกิเลสอยากได้นารีผล ซึ่งใน

ลายรดน้ำโบราณสีแดงจะเป็นเพียงพื้นเรียบๆ แต่ด้วยเทคนิคการลงสี ชับสี และเคลือบหลายชั้น ทำให้ภาพดูมีมิติและมีมวลแต่ไม่มีพื้นผิวที่นูนขรุขระ จึงทำให้ผิวทางกายภาพของงานคงความราบเรียบแวววาวตามแบบฉบับของลายรดน้ำ



Picture 43: รายละเอียดของพื้นผิวในงานของสิโรจน์ พวงบุปผา

1.2.2 ศิลปะทิวทัศน์สมัยใหม่ที่ผสมผสานรูปแบบศิลปะไทยประเพณี

ปรีชา เกาทอง สอนและสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยแบบไทยประเพณีมาเป็นเวลาหลายทศวรรษ จนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์(จิตรกรรม) พ.ศ.2552

ลักษณะการใช้ภาพทิวทัศน์ของปรีชา เกาทอง มีอยู่ 2 ลักษณะคือ

- 1) ภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างดังที่ปรากฏในงานที่แสดงการตกกระทบของแสงเงาบนสถาปัตยกรรมไทย
- 2) การเขียนภาพทิวทัศน์แสดงบรรยากาศจริงของธรรมชาติ โดยสอดแทรกลวดลายไทยเหมือนที่พบในลายตู้พระธรรม ให้ผสมกลมกลืนและล่องกันระหว่างธรรมชาติกับลายที่ประดิษฐ์จากธรรมชาติ เช่น ในผลงานชุด “แสงและภาพสะท้อนในธรรมชาติ”

การสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้แสงเงาตกกระทบบนสถาปัตยกรรมไทย นำไปสู่การพัฒนาทฤษฎีแสงเงา โดยมีความเชื่อส่วนตัวในการสร้างสรรค์ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของงาน คือ

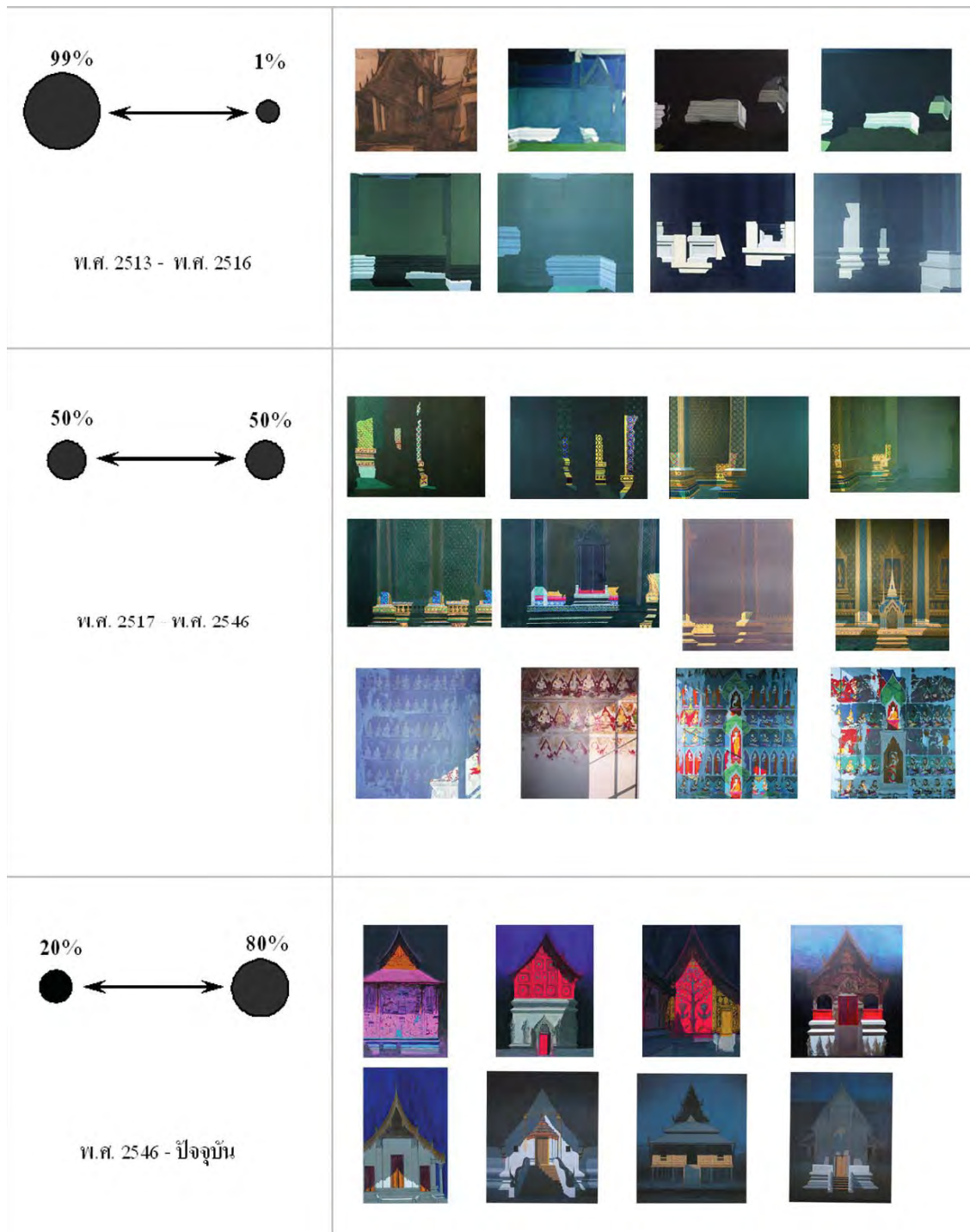
1. ความเชื่อในกฎเกณฑ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมโดยเฉพาะเรื่องของแสงเงา
2. ความเชื่อในคติธรรมทางพระพุทธศาสนา

3. ความเชื่อในวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของไทยที่เต็มไปด้วยความงดงามละเอียดอ่อน

4. เรื่องสุนทรียภาพในศิลปะ

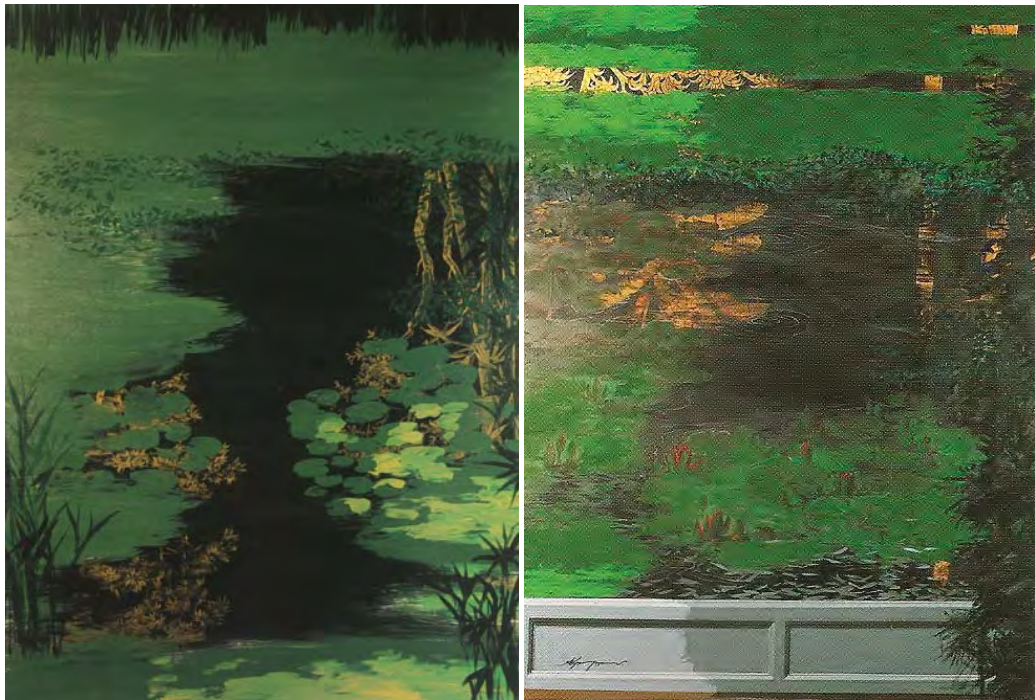
ทั้งนี้จุดเริ่มต้นสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานจนถึงปัจจุบันคือประสบการณ์ความประทับใจในวัยเด็กที่บ้านเกิดย่านบางกอกน้อยที่ทำให้เขาได้สัมผัสกับสิ่งแวดล้อมต่างๆภายในวัดสุวรรณาราม ทั้งที่เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังของครูช่างคนสำคัญของไทยอย่างครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ และการได้ซึมซับพระธรรมคำสอนจากพระสงฆ์ ประสบการณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่ง คือ การศึกษาจิตรกรรมที่ในช่วงแรกจะศึกษาจากธรรมชาติทั้งสิ้น โดยการเดินทางไปเขียนภาพตามสถานที่จริงซึ่งส่วนใหญ่เป็นการเขียนภาพทิวทัศน์ในเวลากลางวัน แต่ก็มีบางช่วงที่ทดลองเขียนเวลากลางคืน การศึกษาดังกล่าวอย่างต่อเนื่องทำให้ได้พัฒนาความเข้าใจรวมทั้งอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องของแสงเงาและทำให้ปรีชาได้บทสรุปการใช้แสงเงาในงานของเขาในเวลาต่อมา คือ การแสดงออกที่เป็นรูปธรรมที่เป็นความงามทางทัศนศิลป์ และการแสดงออกที่เป็นนามธรรมหรือด้านจิตวิญญาณอารมณ์ความรู้สึกที่สะท้อนสาระในหลักธรรม ความสงบ สมาน และ ความศักดิ์สิทธิ์ รูปแบบของผลงานชุดนี้ตั้งแต่ยุคเริ่มแรกคือ พ.ศ.2513 จนถึงปัจจุบัน ปรีชาได้สรุปเป็น 3 รูปแบบใหญ่ๆซึ่งแสดงถึงพัฒนาการไปสู่ความเป็นนามธรรมมากขึ้น จากในช่วงปี พ.ศ.2513-2516 ที่เป็นแบบรูปธรรมหรือเหมือนจริงถึง 99% พ.ศ. 2517-2546 เป็นรูปธรรม และ นามธรรม 50% ต่อ 50% และปี 2546 ถึงปัจจุบันมีความเป็นนามธรรมถึง 80% จึงพอวิเคราะห์ได้ว่าความเป็นนามธรรมด้านรูปแบบเป็นเรื่องของการถ่ายทอดความคิด อารมณ์ และความรู้สึกที่มีต่อสถานที่ด้วยการผสมผสานกันของทัศนธาตุ โดยเมื่อศิลปินมีความชำนาญมากขึ้นและเห็นความสำคัญของการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก จึงคลายความพยายามที่จะให้งานมีลักษณะเหมือนสิ่งที่ใช้เป็นต้นแบบจนลักษณะการตัดกันของแสงกับเงาในภาพของปรีชา เกาทอง ดูเกือบเป็นศิลปะนามธรรมแบบขอบคมและแบบทรงเรขาคณิต (Hard-edge and geometric painting) ซึ่งประเด็นนี้สามารถเทียบเคียงได้กับพัฒนาการของศิลปะตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 ถึงกลางศตวรรษที่ 20 จะให้ความสำคัญกับการแสดงความรู้สึกผ่านสีและการจัดวางองค์ประกอบจนกระทั่งเป็นงานนามธรรมบริสุทธิ์ที่ไม่ได้มุ่งสื่อเรื่องราวใดๆ เป็นงานศิลปะแบบ Abstract Expressionism และ Minimalism อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาความเชื่อส่วนตัวในการสร้างสรรค์งานศิลปะของปรีชา เกาทอง ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่ามีความเชื่อในคติธรรมทางพระพุทธศาสนาและความเชื่อในวิถีชีวิตและประเพณีวัฒนธรรมต่างๆ จึงน่าจะเป็นเหตุผลสำคัญ

ทีมงานของปรีชายังคงแสดงให้เห็นโครงสร้างของจิตรกรรมและสถาปัตยกรรมไทย เพื่อเป็นสิ่งกระตุ้นให้เกิดการเชื่อมโยงระหว่างรูปธรรมที่เป็นสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาและลวดลายของศิลปะไทย กับสิ่งที่เป็นนามธรรม นั่นคือการแสดงออกซึ่งความสงบ ความศรัทธาผ่านอารมณ์ของสี แสง และองค์ประกอบศิลป์



Picture 44: โครงสร้างแสดงแนวทางการพัฒนารูปแบบงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมของปรีชา เกาทอง พ.ศ. 2513 – 2548

ภาพชุด “แสงและภาพสะท้อนในธรรมชาติ” เป็นงานอีกชุดหนึ่งที่แสดงการเขียนภาพทิวทัศน์ที่ผสมผสานการแสดงออกผ่านสีและที่แปร่งอย่างอิสระเหมือนงานนามธรรมเพื่อสื่อความรู้สึก พร้อมกับการสอดแทรกภาพลวดลายทองหรือลายรดน้ำที่ละเอียดอย่างลงตัว การซาบซึ้งในศิลปะชุดนี้ของปรีชาจึงได้รวบรวมในธรรมชาติตามแบบของศิลปะแนวไทยประเพณีที่ครูช่างของไทยได้ประดิษฐ์เป็นแนวทางไว้ และรวบรวมของสิ่งที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกแบบสากล



Picture 45: ปรีชา เกาทอง, ภาพชุด “แสงและภาพสะท้อนในธรรมชาติ” สีอะคริลิค, พิมพิซิลค์สกรีนบนผ้าใบ, 90 x 120 ซม.

พยัค ชื่นเย็น เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ใช้วิธีการแทรกลายไทยลงไปในรูปแบบธรรมชาติ แต่มีวิธีการที่แตกต่างจากปรีชา เกาทอง คือ พยัคจะใช้วิธีประดิษฐ์ลายลงไปในส่วนยอดของไม้และเครือเถา ภาพ “ธรรมชาติ”, 2524 ที่ได้รับรางวัลที่ 2 ประเภทจิตรกรรมไทยประเพณีในงานจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 5 พ.ศ. 2524 เป็นตัวอย่างของการทำงานในลักษณะดังกล่าว เป็นภาพ ทิวทัศน์ริมแม่น้ำที่มีบรรยากาศของสีแบบเหมือนจริง แต่ได้แทรกลักษณะของลายไทยเข้าไปตามเถาและยอดไม้อย่างกลมกลืน



Picture 46:

พัยด ชื่นเย็น, ธรรมชาติ, 2524

สีฝุ่น, 130x160 ซม.

จันทนา แจ่มทิม ศิลปินลายรดน้ำร่วมสมัยที่พัฒนางานอย่างต่อเนื่องตั้งแต่เรียนจบสาขาศิลปไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อ พ.ศ.2531 ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปะที่สำคัญๆ ของประเทศหลายรางวัล มีผลงานลายรดน้ำทั้งที่เป็นภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบหลักและที่ใช้ทิวทัศน์เป็นฉากหรือองค์ประกอบย่อย

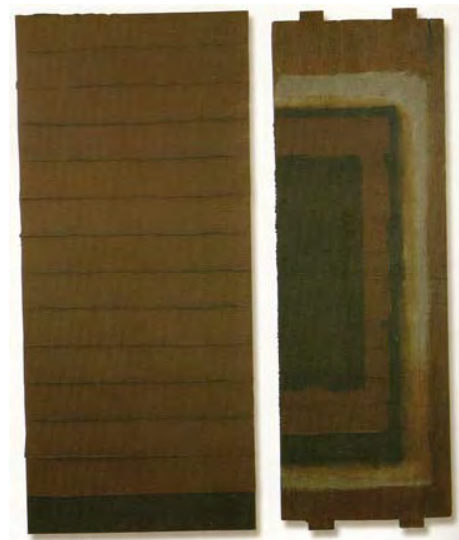
จุดเด่นในการทำงานของจันทนาคือการนำเอากระบวนการของการทำลายรดน้ำแบบโบราณตั้งแต่การเตรียมพื้นด้วยรักสมุกซึ่งเป็นการผสมยางรักเข้ากับผงอิฐ ขึ้นเถ้าใบตอง จนถึงการลงรักปิดทองและรดน้ำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยรูปแบบผลงานมีทั้งลักษณะที่เป็นรูปธรรมตามแบบไทยประเพณี โดยศิลปินออกแบบลวดลายเอง (แบบนามธรรมและกึ่งนามธรรม) ที่เป็นการใช้กระบวนการเตรียมพื้นและลงรักสมุกมาสร้างพื้นผิวและลงสีหรือลงรักปิดทองในลักษณะนามธรรม ด้วยโทนสีของรักสมุกที่ออกสีดำอมแดงและชายม่วงที่มีการปล่อยไว้ที่เป็นสีเทาโดนทาด้วยสีน้ำตาลบางส่วน เมื่อจัดวางเป็นแถบสีเหลี่ยมขนาดต่างๆ ทำให้รูปร่างภายนอกคล้ายกับงานแบบ Color field painting ที่มีลักษณะการลงสีแบบเป็นแผ่นแบนเรียบเช่นงานของ Hans Hofmann และ Mark Rothko ศิลปินชาวอเมริกันที่บุกเบิกงานแนวนี้ในยุค 1950s อย่างไรก็ตาม ด้วยธรรมชาติของวัสดุและวิธีการรวมทั้งการปิดทองในบางส่วนของภาพทำให้งานมีลักษณะจำเพาะที่มีความเป็นไทยหรือตะวันออกสูง

ตัวอย่างงานแนวลักษณะนามธรรมของจันทนา แจ่มทิม



Picture 47:

จันทนา แจ่มทิม, Untitled, 2551
เทคนิคลายรดน้ำ, 40 x 90 ซม.



Picture 48:

จันทนา แจ่มทิม, Untitled, 2551
เทคนิคลายรดน้ำ, 70 x 90 ซม.



Picture 49:

Hans Hofmann *The Gate*, 1959-1960

ผลงานที่เป็นแบบรูปธรรมของจินตนาส่วนใหญ่จะเป็นภาพต้นไม้ที่มีสัตว์นานาชนิดอาศัยอยู่ตาม โพรงไม้และกิ่งก้าน บรรยากาศด้านหลังมีทั้งปล่อยเรียบเป็นสีของรักสีดำแดงและแบบปิดทองเป็นใบไม้ ปลิวกระจายหรือจุดระยิบเหมือนดาวบนท้องฟ้า บางชิ้นจะเป็นทิวทัศน์ของชีวิตในชนบทที่มีเด็กปีนต้นไม้ ซี่ ควาย วิ่งเล่น ผู้หญิงตักน้ำในคลองริมหมู่บ้านที่มีลักษณะการจัดวางภาพให้มีระยะใกล้ไกลตามหลัก ทศนียภาพของตะวันตก คือระยะหน้าภาพจะมีขนาดใหญ่และเล็กลงเรื่อยๆในระยะที่ไกลออกไป



Picture 50:

จินตนา แจ่มทิม, *เกิดในธรรม 2*, 2551

งานลงรัก ลายรดน้ำ, 100 x 80 ซม.



Picture 51:

จินตนา แจ่มทิม, *Untitled*, 2551



Picture 52: ตัวอย่างภาพทิวทัศน์ลายรดน้ำของจินตนา แจ่มทิม

นอกจากนี้ก็มีภาพสระบัว ทิวทัศน์ริมแม่น้ำ เช่น ภาพ “เกิดในธรรม 2” ที่พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ เป็นผิวน้ำที่ลงรักสมุกให้เกิดพื้นผิวเรียบเป็นเส้นตามแนวนอนเหมือนคลื่นน้ำเล็กๆแล้วปิดทองลงไปบวกกับ

ด้านบนที่เป็นริมแม่น้ำจะมีเงาต้นไม้เป็นทิวทำให้ดูเหมือนน้ำใสเหมือนกระจก ส่วนที่ปิดทองทับสมุกก็สูงขึ้นทำให้ดูเหมือนผิวน้ำใสที่ต้องแสงระยิบ ส่วนด้านล่างของภาพจะเป็นการลงรักสมุกแบบทั้งพื้นผิวยาบๆ เป็นสีน้ำตาลเหมือนโคลนตมโดยมีรูปลายทองวนเป็นวงกลมด้านในเหมือนบัวที่กำลังจะงอกขึ้นจากตม จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 17 เมษายน 2553 จันทนากล่าวถึงแรงบันดาลใจในการทำงานที่ใช้ภาพต้นไม้และธรรมชาติมาเป็นเนื้อหาหลักของงานว่า

“...เริ่มแรกเกิดจากการ “โหยหา” ธรรมชาติตามชนบทที่บ้านเกิดในจังหวัดพิษณุโลก และเหตุที่ใช้ต้นไม้เป็นสื่อเพราะสมัยเป็นเด็กชอบไปอยู่กับต้นไม้ มุดเข้าไปในโพรงไม้บ้าง ปีนต้นไม้บ้าง ไปอ่านหนังสือหรือฟังวิทยุที่บนต้นไม้เป็นชั่วโมงๆ...”

ในการเขียนรูปต้นไม้หรือธรรมชาติชนิดอื่นๆ จันทนาจะมีการประดิษฐ์ลวดลายไทยสอดแทรกเข้าไปตามรูปทรงและความเคลื่อนไหว ทั้งตามความเคยชินที่ได้ฝึกเขียนแม่ลายมาและการใช้จินตนาการจากการรับรู้ส่วนตัวประดิษฐ์ลายอย่างอิสระตามเปลือกไม้ เนินดิน ในบางส่วนจะวาดรูปสัตว์ชนิดต่างๆ แทรกลงไปตามที่จังหวะและลวดลายจะอำนวย ซึ่งจะสอดคล้องกับความคิดของจันทนาที่ว่า “ต้นไม้เป็นสัญลักษณ์ของความรู้สึกและสิ่งมีชีวิต” ลักษณะการใช้เส้นจึงดูเคลื่อนไหวเหมือนมีพลังชีวิต ในขณะที่การเขียนโพรงไม้และดินก็มาจากการระลึกถึงความผูกพันอย่างใกล้ชิดและอบอุ่นกับต้นไม้และธรรมชาติในวัยเด็ก นอกจากนี้การซ้ำซึ่งถึงคุณค่าของเทคนิคกระบวนการลดน้ำแบบโบราณประกอบกับประสบการณ์ในชีวิตที่ป่วยจนเกือบตาย แล้วได้ใช้การปฏิบัติสมาธิวิปัสณาเข้าช่วย ได้นำไปสู่การพิจารณาสังขารมเรื่องการเกิดดับแห่งชีวิตจากกระบวนการลดน้ำ โดยจันทนาจะพิจารณาว่าการลดน้ำคือการล้างทองส่วนหนึ่งออกถือเป็นการดับไป ในขณะเดียวกันสิ่งที่เกิดขึ้นในขณะที่ชะล้างทองส่วนหนึ่งออกคือการเกิดของลวดลายทองที่เห็นเป็นผลงาน

ทิพนตร์ แยมมณีชัย มหบัณฑิตสาขาศิลปะไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากร นำภาพทิวทัศน์ทั้งที่เป็นฉากธรรมชาติและอาคารบ้านเรือน มาจัดองค์ประกอบรวมกับรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมมุมของโลหะ เพื่อแสดงความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมเก่าและใหม่

ภาพ “จินตนาการแห่งวัฒนธรรมใหม่”, 2538 ลักษณะการเขียนภาพไทยของทิพนตร์ในงานชิ้นนี้เป็นรูปทิวทัศน์ในป่าที่มีช้างมาลงเล่นน้ำในลำธาร ซึ่งมีรูปแบบและลายเส้นที่ละเอียดตามแบบศิลปะ

อยุธยา วาดลงบนเยื่อกระดาษแล้วนำมาประกอบกับโลหะที่วาดด้วยวานิชดำแล้วกัดกรดแบบภาพพิมพ์โลหะ บางส่วนที่ภาพเลือนหายจากการถูกรัดกัดและถูกเจียออกด้วยเครื่องมือเจียเหล็กจะทำให้เกิดความรู้สึกถึงการถูกทำลายที่รุนแรง ทิพนตร์ต้องการสื่อแนวคิดที่ว่าความเจริญทางเทคโนโลยีเข้ามาทำลายประเพณีวัฒนธรรมอันดีของไทย ภาพที่ผู้กร่อนในส่วนที่เขียนลงบนเยื่อกระดาษจะดูเหมือนการผู้กร่อนตามธรรมชาติ แนวคิดโดยรวมของภาพนี้จึงเกี่ยวกับการปะทะกันของวัฒนธรรมเก่าและวัฒนธรรมใหม่ซึ่งสุดท้ายวัฒนธรรมเก่าจะถูกทำลาย



Picture 53: ทิพนตร์ แยมมณีชัย, จินตนาการแห่งวัฒนธรรมใหม่, 2538

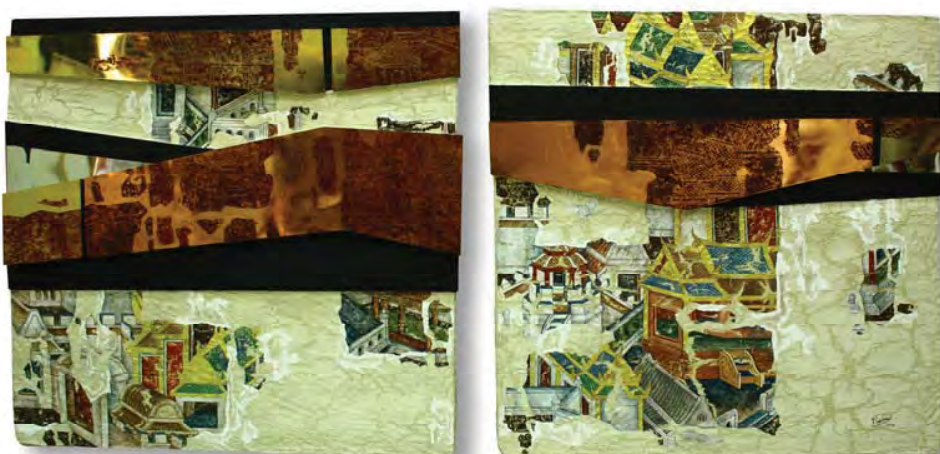
สื่อประสม, 120 x 170 ซม.

สิบกว่าปีผ่านไป ทิพนตร์ แยมมณีชัย มองการพัฒนาทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ในมุมมองที่แตกต่าง ในที่สุดแล้วทั้งวัฒนธรรมเก่าและใหม่ก็ต้องเรียนรู้ที่จะอยู่ด้วยกันอย่างสมดุลย์ ไม่มีพระเอกหรือผู้ร้ายเหมือนในงานชุดก่อน ในการสร้างสรรค์งานใน โครงการศิลปกรรมทุนสร้างสรรค์ ศิลป์ พีระศรี ครั้งที่ 9 ภายใต้หัวข้อ “องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม” พ.ศ.2553 ทิพนตร์เขียนแนวคิดในการทำงานว่า “ความเจริญทางเทคโนโลยีที่สร้างความสะดวกสบายในการดำรงชีวิตและวัฒนธรรมซึ่งเป็นเครื่องยกระดับจิตใจ มิควรเป็นสิ่งที่เป็คูขนานกัน แต่ควรหลอมรวมทั้งสองสิ่งเข้าด้วยกัน เพื่อการพัฒนาที่สมดุลและยั่งยืน คือ พัฒนาทั้งภายนอกและภายในจิตใจมนุษย์” การแสดงออกในการสร้างสรรค์งานภายใต้โครงการนี้ จึงไม่ได้จัดองค์ประกอบในลักษณะของการคุกคามและตัดกันของเส้นและรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมแข็ง แต่จะสอดแทรกภาพที่วาดบนโลหะลงไปในภาพที่เขียนสีบนวัสดุธรรมชาติอย่างกลมกลืน เช่น ใน

ผลงานภาพ “องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 1”, 2553 และ “องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 8”, 2553



Picture 54: ทิพนตร์ แอ้มมณีชัย, องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 1, 2553
สื่อประสม, 115 x 205 cm.



Picture 55: ทิพนตร์ แอ้มมณีชัย, องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 8, 2553
สื่อประสม, 115 x 240 cm.

2. ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์สะท้อนการเมืองและสังคม

ลักษณะโดยสรุป ภาพทิวทัศน์ในหัวข้อนี้เป็นภาพเขียนที่มีเนื้อหาเชิงสัญลักษณ์ในการสื่อถึงแนวคิด สะท้อน การเมือง ความยากไร้ของประชาชน หรือสัญลักษณ์ทางศาสนา โดยมีทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบที่มีนัยในการสื่อความหมาย

สภาพทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครองรวมทั้งเศรษฐกิจมีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ศิลปะทุกยุคทุกสมัย ดังที่ปรากฏอิทธิพลของศิลปะจากต่างประเทศต่อศิลปะไทยที่เข้ามาพร้อม การติดต่อค้าขายรวมทั้งการล่าอาณานิคม ภาพสะท้อนในศิลปะแนวประเพณีมีให้เห็นถึงอิทธิพลในด้านรูปแบบของสถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย และวัตถุอื่นๆในภาพ รวมถึงกลวิธีในการแสดงออก เช่น การใช้หลักทัศนียภาพ แต่ด้วยขนบวิธีการเขียนภาพ แบบประเพณีประกอบกับการสร้างสรรค์งานที่ทำเพื่อศาสนสถานเป็นหลัก ไม่เปิดโอกาสให้ช่างได้แสดงออกความคิดเห็นส่วนบุคคลมากนัก ศิลปะแนววิจารณ์สังคมการเมืองเริ่มเห็นได้ชัดเมื่อศิลปะไทยเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ เริ่มจากเมื่อเกิดเหตุการณ์การเมืองที่สำคัญ ที่นำไปสู่เหตุการณ์วันมหาวิปโยค 14 ตุลาคม 2516 และในอีก 3 ปีต่อมาคือ 6 ตุลาคม 2519 ทั้ง 2 เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ศิลปินสร้างสรรค์งานเพื่อสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองและปัญหาในสังคมที่มีความเป็นรูปธรรมชัดเจนยิ่งขึ้นจนเกิดกระแสที่เรียกว่า “ศิลปะเพื่อชีวิต”

ศิลปินคนสำคัญที่ทำงานสะท้อนเหตุการณ์ทางสังคมการเมืองที่มีลักษณะการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบที่มีนัยในผลงานคือ **ประเทือง เอมเจริญ** ซึ่งเป็นศิลปินที่ไม่ได้ผ่านการศึกษาศิลปะในระบบพัฒนาฝีมือจากการทำงานเขียนรูปโฆษณาภาพยนต์ก่อนผันตนเองมาทำงานศิลปะอย่างจริงจังตั้งแต่ปี พ.ศ. 2505 เป็นต้นมาจนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ประเทือง เอมเจริญ มักทำงานที่ได้แรงบันดาลใจทางธรรมชาติ วาดภาพทิวทัศน์แบบไม่เหมือนจริงแต่เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติ ผ่านสีเส้นฝีแปรงที่ดูมีพลัง ผลงานของ ประเทือง เอมเจริญ มักจะมีการแสดงออกให้เห็นลักษณะของแสงสว่างที่ซ่อนอยู่ในภาพที่วาด บางครั้งก็ทำเป็นลำแสงสอดส่องออกมา ซึ่งเป็นผลจากการที่ ประเทือง เอมเจริญ ชอบมองดวงอาทิตย์ และอีกส่วนหนึ่งก็แสดงสัญลักษณ์ทางสมาธิจิตที่ก่อให้เกิดแสงสว่างทางปัญญา

ภาพที่สะท้อนเหตุการณ์วันมหาวิปโยค 14 ตุลาคม 2516 ที่ อภินันท์ โปษยานนท์ กล่าวว่า เป็นศิลปะที่แสดงออกที่มีพลังมากที่สุดภาพหนึ่งของยุคศิลปะสมัยใหม่ของไทยในการต่อต้านความรุนแรง คือ ภาพ “ธรรมะ อธรรม”, 2516 ซึ่งเป็นภาพขนาดใหญ่ถึง 5.7 x 2.3 เมตร (Poshyananda, 1992)



Picture 56: ประเทือง เอมเจริญ “ธรรมะ อธรรม”, 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200 x 500 ซม.

ในการสร้างสรรค์ภาพนี้ประเทืองใช้เวลาครุ่นคิดและร่างแบบต่อเนื่องเป็นเวลา 2 วันเต็มในการที่จะได้รูปแบบงานที่แสดงออกถึงความรู้สึกของเขาต่อเหตุการณ์และใช้เวลาวาดภาพนี้ 1 ปี (Poshyananda, 1992:161) เรื่องราวในภาพจะใช้รูปต่างๆเป็นสัญลักษณ์ เช่น ศีรษะพระพุทธรูปที่มีร่องรอยของกระสุนปืน และน้ำตาไหลออกมาเป็นสาย ลวดหนาม กระบองปืน และอาวุธต่างๆที่ใช้แสดงออกถึงความรุนแรง บทบาทของภาพทิวทัศน์ที่ประเทืองใช้ในภาพนี้ คือ จะมีภาพท้องฟ้าทึบหนาทึบเป็นฉากประกอบ โดยประเทืองจะเขียนท้องฟ้าที่มีก้อนเมฆดำทึบเหมือนกำลังจะมีพายุที่นำสะพรั่งกลัวรูปหญ้าแห้งหรืออาจจะเป็นฟางข้าวสีเหลืองด้านหน้ามีการไหวตามแรงพายุ และดอกไม้สีขาวที่ประเทืองใช้แทนความบริสุทธิ์ล้วนถูกพัดกระเจาย ประเทืองเล่าว่า “ผมต้องการจับความรู้สึกของความสับสน น่าตกใจ และสะพรั่งกลัว โดยใช้สัญลักษณ์ เช่น หน้าคนที่ร้องไห้ เมฆดำทึบที่กำลังเกิดพายุ” (อ้างจาก Poshyananda, 1992:162)

ภาพ “ผักบุ้งแดงปั่นเน่า”, 2519 เป็นอีกรูปหนึ่งประเทืองใช้ภาพทิวทัศน์ผสมผสานกับสัญลักษณ์ต่างๆที่สะท้อนความรุนแรง ภาพนี้ถูกนำออกแสดงในนิทรรศการของกลุ่มธรรม ที่หอศิลป์พระศรีก่อนเกิดการนองเลือดในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 เพียงวันเดียว การใช้ทิวทัศน์ของประเทืองในภาพนี้จะเป็นเชิง

สัญลักษณ์ เช่น ภาพผักนึ่งจะเป็นสีแดงเหมือนเลือดที่เลื้อยจากมุมซ้ายของภาพขึ้นไปยังภาพกระบอกปืนที่มีรูปทรงเหมือนขาคนที่อ่อนแอและเน่าเปื่อย



Picture 57:

ประเทือง เอมเจริญ, ผักนึ่งแดงเป็นตะปู, 2519

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 135 x 165 ซม.

ผลงานที่สะท้อนสังคมโดยมีทิวทัศน์เป็นโครงสร้างที่สำคัญของภาพอีกชิ้นหนึ่งคือภาพ “โครงสร้างสังคม”, 2521 ของ สมชัย หัตถกิจโกศล ลักษณะโดยรวมของภาพนี้เป็นภาพทิวทัศน์ที่ดูกว้างไกล มีต้นไม้แห้งที่โคนดูเล็กโผล่สูงขึ้นมาเป็นรูปทรงของผู้หญิงขนาดใหญ่ในตำแหน่งที่เป็นจุดเด่นของภาพ ดูแล้วเป็นต้นไม้ที่ดูไม่แข็งแรงมั่นคง ในส่วนของรูปผู้หญิง ลำตัวจะเป็นโครงของกิ่งไม้กลวงๆ ในขณะที่แขนที่ยื่นออกมาเป็นกิ่งไม้ที่มีรูปงูเลื้อยอยู่ที่แขนด้านขวา ส่วนหัวเป็นรูปเปียนโนที่เปิดอยู่ มีรูปนกร้องอยู่ด้านใน นกพิราบขาวส่วนบนชูมือจับกอดไว้ ทำให้ตีความภาพนี้ได้ถึงสังคมที่เพศหญิงถูกกดขี่ไร้อิสระ ภาพลักษณะของทิวทัศน์ที่ดูเว้งว่างอาจทำให้รู้สึกโดดเดี่ยวของร่างหญิงผู้นี้เป็นรูปแบบงานที่ สดชื่น ไชยประสาธน์ (2539) จัดให้เป็นศิลปะประเภท Surrealism ที่เสนอเนื้อหาแนววิพากษ์สังคม



Picture 58:

สมชัย หัตถกิจโกศล, โครงสร้างสังคม, 2521

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 98x129 ซม.

ภาพ “ชาวนาไทย 1”, 2552 ของ **ธรรมศักดิ์ บุญเชิด** เป็นอีกภาพหนึ่งที่สะท้อนความเหลื่อมล้ำทางสังคม ภาพทิวทัศน์ที่เป็นโทนสีส้มดูแห้งแล้งสุดลูกหูลูกตาบ่งบอกถึงสิ่งที่ชาวนาไทยต้องเผชิญ ด้านหน้าเป็นภาพชาวนารูปร่างผอมโซนั่งผ้าขาวดुरु้งที่ถูกรวบแขนไว้หลัง เกี่ยวคอด้วยขอของเครื่องจักรที่พ่อค้าคนกลางใช้สำหรับชิงข้าวสาร เป็นการสะท้อนความลำบากของชาวนาที่ต้องเผชิญภัยแล้งและการเอาเปรียบของนายทุน



Picture 59:

ธรรมศักดิ์ บุญเชิด, ชาวนาไทย 1, 2552

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ภาพ “ลมหายใจวรินแห่งท้องทุ่งชรา”, 2524 ของ **ไพศาล อธิพงษ์วิษณุพร** เสนอรูปทรงของชายชราครึ่งตัวสภาพคล้ายหุ่นหรือซากเสียบบนไม้ปักกลอยอยู่กลางอากาศเหนือพื้นดินที่แตกกระแหง เพื่อเน้นถึงสภาพของคนชราที่ถูกทอดทิ้งให้อยู่กับถิ่นอีสานที่แห้งแล้งอดัดขาดแคลน แขนที่กางออกมีมือข้างหนึ่งชี้ไปข้างหลัง ซึ่งเห็นเป็นเมืองอยู่ลิบๆเปรียบเสมือนความหวังของชาวชนบทรุ่นหนุ่มสาวที่กำลังมุ่งเข้าสู่เมืองใหญ่เพื่อหางานทำเนื่องจากไม่สามารถทำนาหาเลี้ยงชีพบนผืนดินแล้งเหือดที่บ้านเกิดได้



Picture 60:

ไพศาล อธิพงษ์วิษณุพร, ลมหายใจวรินแห่งท้องทุ่งชรา, 2524

ภาพ “เพลงซื่ออกดขี่แห่งท้องทุ่ง”, 2524 ไพศาลสะท้อนปัญหาของชาวนาที่ถูกกดขี่เอารัดเอาเปรียบจากนายทุน คล้ายในภาพของ ธรรมศักดิ์ บุญเขต แต่นำเสนอปัญหาที่แสดงถึงวิกฤตการณ์ที่รุนแรงยิ่งขึ้น ชาวนาซึ่งอยู่บนหัวกระโหลกควายถูกเสียบแทงด้วยคมเคียวของนายทุนที่ใส่สูทสวมหน้ากากเป็นหัวกระโหลกสัตว์ที่ดุร้าย (ศิลปินจงใจเปรียบนายทุนกับสุนัขที่กัดทั้งข้างหน้าและด้านหลัง) ส่วนที่อยู่พาดบนเขาควายก็เหลือแต่สภาพที่ทรุดโทรมหมดเรี่ยวแรงจนคล้ายกับเศษผ้าเห็นแต่แขนและมือหรือศีรษะ ในลักษณะที่หมดความเป็นมนุษย์ (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539:70)



Picture 61:

ไพศาล ชีรพงษ์วิษณุพร, เพลงช็อกดรีแห่งท้องทุ่ง, 2524

ไพศาล ชีรพงษ์วิษณุพร เป็นศิลปินกลุ่มกึ่งหันซึ่งประกอบด้วยศิลปินหนุ่มสาว 5 คน ที่จบการศึกษาจากโรงเรียนไทยวิจิตรศิลป์ที่มีเป้าหมายที่จะสร้างภาพเขียนเพื่อถ่ายทอดความฟอนพะของสังคมเพื่อให้ผู้คนได้รับทราบและหาทางเยียวยาบาดแผลที่เรื้อรังนี้ให้ดีขึ้น ผลงานของไพศาลส่วนใหญ่มีเนื้อหาเรื่องราวสะท้อนปัญหาสังคมซึ่งเป็นทิวภาพวิจารณ์กันมากในช่วงหลัง 6 ตุลาคม 2519 เช่น ปัญหาการล่มสลายของชนบทอีสาน เนื่องจากขาดน้ำขาดการเหลียวแลปรับปรุงแก้ไขอย่างจริงจังจากฝ่ายรัฐบาล คนหนุ่มสาวต้องจำใจละถิ่นฐานบ้านเกิดอพยพเข้ามาแสวงหางานทำในเมืองหลวง มีความเป็นอยู่อย่างอดอยากทุกข์ยากตามถนนหรือในสลัม บ้างก็ออกเล่นแคนขอทาน บ้างก็เป็นกรรมกรแบกหามหรือไม่ก็เป็นโสเภณี ถูกกดขี่ ชูดรีด เอาเปรียบจากนายทุน นอกจากนี้ยังสะท้อนปัญหาการเรียกร้องประชาธิปไตยและปัญหาศาสนากับคนในสังคมด้วย

ภาพทิวทัศน์ในภาพของไพศาลมีส่วนช่วยให้การสื่อความคิดมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวาดภาพท้องนาที่แห้งแตกกระแหงได้ฟ้าโลง ทำให้รู้สึกได้ถึงความลำบากและขาดแคลนของชาวนา ในภาพ “เพลงช็อกดรีแห่งท้องทุ่ง” ที่มีส่วนของท้องฟ้าที่กินพื้นที่เกือบ 80 เปอร์เซ็นต์ของภาพทำให้สามารถวาดภาพนายทุนได้ดูลอยลอยอยู่สูง อันบ่งบอกถึงสถานะภาพที่เหนือกว่าชาวนาอยู่มาก

ภาพ “กินบ้านกินเมือง”, 2537 ของ สมพงษ์ อุดลย์สารพันธ์ ที่เขียนในรูปแบบของศิลปะแนว Surrealism ภาพทิวทัศน์ป่าที่ดูเป็นสีเขียวอุดมสมบูรณ์ถูกดัดแปลงให้เป็นรูปไม้แล้วมีรูปคนที่ส่วนหัวเป็น

รูปกระโหลกของสัตว์นั่งโดยรอบ ในมือถือต้นไม้และสัตว์ ส่วนบริเวณโดยรอบเป็นทิวทัศน์ของพื้นที่แห้งแล้งเป็นสีส้ม มีกระโหลกสัตว์แห้งวางอยู่เกลื่อนกลาดเป็นสัญลักษณ์การรุมกินบ้านกินเมืองของผู้มีอำนาจตามที่หัวข้องานได้ตั้งไว้



Picture 62:

สมพงษ์ อุดยัธยสารพันธ์, กินบ้านกินเมือง, 2537

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 115x134 ซม.

นิติ วัฒยา ศิลปินผู้ศึกษาศิลปะด้วยตนเองใช้ทิวทัศน์เป็นหัวข้อหลักในการทำงานมากกว่า 30 ปีของการเป็นศิลปินอาชีพ ด้วยเติบโตมาจากชุมชนที่มีความสัมพันธ์กับแม่น้ำเจ้าพระยาในจังหวัดชัยนาท “...ชอบทิวทัศน์ ที่โล่งๆ ทุ่งนา ป่าเขา รู้สึกสบายใจ มองสุดลูกหูลูกตา...” (สัมภาษณ์ 10 เมษายน 2553) ผลงานภาพทิวทัศน์ที่โดดเด่น เช่น “แม่น้ำ ท้อง และคน”, 2539 อยู่ในงานชุดเจ้าพระยาที่เหมือนการตกผลึกความคิดความรู้สึกของเขามีสื่อสายน้ำ ผลงานชิ้นนี้เป็นจิตรกรรมสีอะคริลิกบนผ้าใบที่มีขนาดใหญ่ประมาณ 2 x 4 เมตร มีเนื้อหาเป็นภาพทิวทัศน์ของแม่น้ำมีรูปเรือและสะพานยื่นออกไป โดยโครงสร้างโดยรวมของภาพจะมีลักษณะเหมือนจริง เพื่อฝัน สีเป็นแบบเอกรงค์โทนน้ำตาลเข้มและลงสีทองทับเกือบทั้งภาพ โดยมีรูปคนสีดำทึบลอยอยู่มุมขวามือในลักษณะก้มหน้าลงมามองแม่น้ำ นิติจะใช้เทคนิคทาสีทองทับรูปเดิมในผลงานหลายชิ้น เขากล่าวถึงที่มาของแนวคิดนี้ว่า นึกถึงเรื่องการปิดทองพระพุทธรูป สิ่งที่คนเห็นคุณค่าและบูชาคือองค์พระไม่ใช่ทองที่ปิด ดังนั้นในการใช้สีทองทาทับรูปแม่น้ำเจ้าพระยาก็คือต้องการให้เกิดการตีความและตั้งคำถามเกี่ยวกับคุณค่าของความเป็นธรรมชาติที่มีอยู่หรือสิ่งที่เป็นเปลือก

นอก ซึ่งในกรณีนี้จะหมายถึงการเข้ามาของนายทุนที่มาพัฒนาโครงการก่อสร้างต่างๆริมแม่น้ำเจ้าพระยา ส่วนภาพคนสีหมื่นที่ลอยอยู่ด้านบนก็เป็นสัญลักษณ์ของผู้ที่เข้ามาแสวงหาผลประโยชน์จากแม่น้ำ



Picture 63:

นิตี วัตตยา, แม่น้ำทอง และคน, 2539

ก่อนที่จะเขียนภาพนี้ 1 ปีใน พ.ศ.2538 นิตี วัตตยา ได้ออกหนังสือ “ลุ่มเจ้าพระยา: กวีนิพนธ์แห่งสายน้ำและความล่มสลาย” ที่ประกอบด้วยบทกวีฉันทลักษณ์ 38 ชิ้น และภาพประกอบที่เป็นงานวาดเส้น แรเงาด้วยดินสอที่วาดขึ้นเอง 11 ภาพบทกวีในหนังสือเล่มนี้สะท้อนความคิดของเขาในประเด็นเดียวกันกับภาพ “แม่น้ำทอง และคน” ดังนี้

“...

เศรษฐกิจพิชรายกระหายหื่น
คือบทยีนคือพื้นฐานการไผหา
ไม่เคยพอขาดจิตใจไร้เมตตา
เป็นที่มาแห่งทุกข์ร่ำพรายจิ้นต์

...

สงสารแต่แม่น้ำเจ้าพระยา
พลอยตกมาเป็นเหยื่อแท้แต่หนไหน
ปลาใหญ่น้อยพลอยถูกทำลายไป
สลดใจ สำนึกรู้ อดสูไม่วาย

...” (นิติ วัตุยา, 2538:40)

“...

อย่าก้มหน้ากอบโกยผลประโยชน์

เร่งโลดตามกระแสไม่แลเหลียว

ว่าคุณค่าที่แท้จริงของชีวิต

อาจจะผิดจากวิถีที่เราเรียน

...” (นิติ วัตุยา, 2538, 107)

เมื่อวิเคราะห์การทำงานของนิติจะพบว่า เขาเริ่มเขียนภาพวิทัศน์จากกลวิธีของศิลปิน Impressionism คือการออกไปเขียนสดนอกสถานที่จากความรู้สึก แต่ใช้แนวคิดแบบโรแมนติก (Romantic) คือการใช้ความรู้สึกทางความคิดและจินตนาการในการแสดงออกแบบอยู่เหนือเหตุผล (Langmuir and Lynton, 2000:604) ซึ่งเห็นได้จากการละทิ้งกฎเกณฑ์ทั้งเรื่องของการใช้สีและการใช้รูปทรงโดยไม่คำนึงถึงความถูกต้อง เมื่อได้ข้อมูลและประสบการณ์จากการศึกษาในสถานที่จริงเต็มที กระบวนการคิดจะก้าวข้ามความรู้สึกไปสู่การเชื่อมโยงกับความคิดที่มีต่อกระแสเศรษฐกิจและสังคม ในช่วงนั้นจนตกผลึกทางความคิดที่นำมาสู่การเขียนภาพวิทัศน์เป็นเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงสภาวะการณ์ร่วมสมัย

เกียรติศักดิ์ ชานนารถ ศิลปินแห่งชาติสาขาจิตรกรรม มีชื่อเสียงในด้านการเขียนภาพแนว Surrealism ที่สื่อถึงเรื่องราวจากจิตใต้สำนึก ความเหงา ความเก็บกดและหวาดกลัว ขณะการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและเวทีอื่นๆหลายครั้งตั้งแต่ปี พ.ศ.2511 เป็นต้นมา

ภาพวิทัศน์ถูกนำมาใช้ในการสร้างบรรยากาศที่สะท้อนความรู้สึก และในงานหลายชิ้นวิทัศน์ก็มีความเด่นในการเป็นสัญลักษณ์ในตัวของเขาเอง เช่น ในชุด “ปีติแห่งปัมหามงคด”, 2550 จำนวน 4 ภาพ ซึ่งเกียรติศักดิ์เขียนภาพวิทัศน์ที่มีดอกไม้ที่ดัดแปลงรูปทรงสีเส้นตามจินตนาการของตนเอง เพื่อร่วมเทิดพระเกียรติในปีที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงเจริญพระชนมายุ 80 พรรษา เกียรติศักดิ์กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างงานว่า

“ผมใช้ดอกไม้และต้นไม้ที่น่าพิศมัยแทนความรู้สึกปิติยินดี ให้สีสันสดใสของดอกไม้แทนจิตใจของผู้คนที่เบิกบาน และต้องการให้งานศิลปะของผมได้มีส่วนร่วมทั้งกับคนไทยและชาวโลกทั้งมวลที่แสวงงสรรเสริญพระบารมีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว” (เกียรติศักดิ์ ชานนารณ, 2551)



Picture 64:

เกียรติศักดิ์ ชานนารณ, ปิต่างปีมหามงคล 1, 2550
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130 x 100 ซม.



Picture 65:

เกียรติศักดิ์ ชานนารณ, จินตนาการจากธรรมชาติ, 2535
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 120 ซม.



Picture 66:

เกียรติศักดิ์ ชานนารณ, สุโลกกว้าง, 2549
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 135 x 165 ซม.



Picture 67:

เกียรติศักดิ์ ชานนารณ, ภาวะโลกร้อน 2, 2550
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130 x 130 ซม.

ภาพ “สุโลกกว้าง”, 2549 เป็นการใช่วิพจน์ที่มโนทัศน์น้ำเงินอมม่วงแทนความรู้สึกของความอ้างว้าง ใจหายเมื่อลูกต้องออกไปเรียนต่อในต่างประเทศ ในภาพนี้ยังมีภาพคนแบบตัดทอนนั่งบน

แพแสดงอารมณ์ต่างๆเพื่อสื่อถึงสภาวะจิตใจของคนเมื่อต้องการออกจากสภาวะที่คุ้นเคยไปสู่การผจญภัยในโลกกว้าง

ภาพ “จินตนาการจากธรรมชาติ”, 2535 เป็นภาพในจำนวนไม่กี่ภาพที่เกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของศิลปิน ทิวทัศน์อย่างเดียวยังไม่มีภาพคนปะปน รูปแบบของภาพเป็นภาพทิวทัศน์ที่ตัดทอนรายละเอียดให้เหลือเป็นแถบสีที่มีการผสมสีและไล่สีน้ำหนักรายละเอียดอ่อนตามจังหวะของสิ่งที่นำเสนอ เช่น ท้องฟ้า เนินเขา พื้นดิน แม่น้ำ และมีวัตถุที่ถูกตัดทอนจนเป็นนามธรรม รวมทั้งแถบสีรุ้งกระจายอยู่ในภาพอย่างอิสระ ส่วนภาพอื่นๆที่มีการเชื่อมทิวทัศน์กับภาพคนให้เป็นเนื้อเดียวกันเพื่อสื่อถึงความเชื่อมโยงระหว่างธรรมชาติกับชีวิต เช่น ภาพ “โลกร้อน”, 2550 ที่เป็นภาพทิวทัศน์ที่มีแดดจ้าด้วยสีแดงและเทาที่ทำให้รู้สึกถึงไอร้อน ภาพคนที่มีโครงสีเป็นสีเดียวกับบรรยากาศของภาพทำให้รู้สึกว่าคนกับสิ่งแวดล้อมเป็นเนื้อเดียวกัน และลักษณะของภาพคนที่กำลังละลายลงสู่พื้นเป็นการแสดงถึงผลกระทบที่มนุษย์ได้รับจากภาวะโลกร้อนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ส่วนภาพคนที่เขียนในลักษณะของไม้ค้ำที่เห็นในผลงานหลายชิ้น ก็มีความหมายในเชิงปรัชญาพุทธคือเรื่องของความไม่เที่ยงของสังขารชีวิต บางรูปจะมีรูปโลงและเมรุเผาศพ ซึ่งเป็นการปลดปล่อยความเศร้าโศกและเก็บกดจากจิตใจได้อีกส่วนตัวออกมาเป็นภาพซึ่งเป็นผลมาจากประสบการณ์ที่สูญเสียน้องชายและการได้ยืมดูเขาในห้องดับจิต

“...ผมเป็นคนชอบเขียนรูปบรรยากาศตอนกลางคืน ตั้งแต่ตอนเรียนอยู่ช่างศิลป์ปี 3 เช่น ขึ้นไปสะพานพระราม 6 ตอนกลางคืน เขียนโรงไฟฟ้า เขียนเสาชิงช้า ภูเขาทองวัดสระเกศ ตั้งเฟรมเขียนสด แล้วบรรยากาศเรียบๆเจียบๆเหมือนความรู้สึกตอนวาดรูปเวลากลางคืนก็มาปรากฏในการเขียนฉากหลังของภาพชุดในตอนเรียนปี 3 ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร พอมีอาจารย์มาทักว่ามีลักษณะเหมือน Surrealist ซึ่งตอนนั้นผมไม่รู้จักรู้ด้วยซ้ำว่าคืออะไร ก็เลยเริ่มศึกษาจากหนังสือเกี่ยวกับงาน Surrealist รวมทั้งหนังสือของ Sigmund Freud...” (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553)

อย่างไรก็ดีในการเขียนภาพแนว Surrealist ช่วงแรก เกี่ยวข้องกับชีวิตก็จะไม่ใช่ภาพทิวทัศน์ โดยสาเหตุหลักคือพยายามหลีกเลี่ยงว่าเป็นการเลียนแบบภาพของศิลปินแนวนี้ เช่น ดาลี (Salvador Dali) และการมีประสบการณ์สะเพร่าในห้องดับจิตตอนนี้น้องชายเสีย ก็เป็นเหตุผลที่มาผสมผสานกันพอดี แต่ระยะหลังเกี่ยวกับชีวิตก็จะผ่อนคลายความตึงเครียดและมีความมั่นใจในการทำงานมากขึ้น และไม่กลัวว่าจะเขียนเหมือนหรือไม่เหมือนใครอีกต่อไป ภาพของเขาในยุคหลังๆจึงมีการใช้ทิวทัศน์ในแง่มุมต่างๆมากขึ้น

รูปแบบหลักในการแสดงออกจะเป็นแบบ Surrealism โดยเกียรติก้องดีจะรับอิทธิพลในแง่วิธีการนำเสนอในการใช้รูปทรงต่างๆเพื่อแสดงความรู้สึกและประสบการณ์สะท้อนใจส่วนตัวที่สั่งสมในจิตสำนึกของเขา แต่สิ่งที่เห็นได้ชัดคือการแสดงออกในผลงานหลายชิ้นจะมีฐานความคิดจากพุทธปรัชญาเข้าไป เช่น เรื่องการพิจารณาสังขาร เกิดแก่เจ็บตาย ซึ่งมีความแตกต่างจากศิลปิน Surrealist ของตะวันตกอย่างสิ้นเชิง

กล่าวโดยสรุปการเขียนภาพทิวทัศน์ของเกียรติก้องดีมี 3 รูปแบบ คือ

1. ใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากหลัง
2. ใช้ทิวทัศน์เป็นเนื้อหาหลักของในตัวเองแต่ตัดทอนดัดแปลงรูปทรงสีเส้นตามจินตนาการของตนเอง
3. ใช้ผสมกับรูปคนโดยเฉพาะส่วนของพื้นดินและต้นไม้เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์ของเรื่องราวที่ต้องการสื่อ

เหตุการณ์รุนแรงทางการเมืองมักถูกศิลปินหยิบยกมาเป็นประเด็นในการทำงานอยู่ทุกสมัย เช่นที่ ประเทือง เอมเจริญ เคยเขียนภาพจากความสะท้อนใจจากเหตุการณ์วันมหาวิปโยค เมื่อ พ.ศ. 2516 และ 2519 และศิลปินอีกหลายคนเขียนภาพเกี่ยวกับผลกระทบทางการเมือง ในปี พ.ศ. 2535 **คามิน เลิศชัยประเสริฐ** เขียนภาพทิวทัศน์ของกรุงเทพฯ ในช่วงที่เกิดเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ขณะที่เขาใช้ชีวิตอยู่ที่นิวยอร์ก ผลงานชื่อ “พระอาทิตย์ขึ้นและพระอาทิตย์ตกในประเทศไทย”, 2535 เขียนด้วยสีน้ำมันแท่งบนผ้าใบขนาดใหญ่ถึง 1.8 x 5.4 เมตร ใช้วิธีการวาดแบบอิสระเหมือนเด็กเพื่อบันทึกเหตุการณ์หลากหลายที่เกิดขึ้นในกรุงเทพฯ ตั้งแต่เข้ายันเย็น มีทั้งภาพไก่อชน คนขายหอย เวทีมวย ภาพหญิงขายบริการในโรงแรม “เจ้าพระยา 2” ภาพทหารกำลังกวาดล้างกลุ่มผู้ชุมนุม เป็นต้น ผลงานของคามินชิ้นนี้สามารถจัดได้ว่าเป็นทิวทัศน์เมืองในมุมมองกว้าง ที่นำเสนอกิจกรรมที่หลากหลายของผู้คน แสดงถึงความขัดแย้ง ความแตกต่างของสิ่งต่างๆที่มารวมกันอยู่ในพื้นที่เดียวกัน การเขียนด้วยรูปแบบใหม่แนวศิลปะเด็กทำให้มุมมองของภาพนี้มีลักษณะที่เป็นกลางมากขึ้น คือ ลดความตึงเครียดไปจนถึงการมองอย่างมีอารมณ์ขัน แม้บางอย่างอาจเป็นแนวตลกร้าย



Picture 68:

คามิน เลิศชัยประเสริฐ, พระอาทิตย์ขึ้น พระอาทิตย์ตกในประเทศไทย, 2535

สีน้ำมันแท่งบนผ้าใบ, 180 x 540 ซม.

มุมมองภาพถ่ายจากนิทรรศการ กรุงเทพฯ 226 ศิลปะจากยุคสร้างบ้านแปงเมือง กรุงเทพฯในฝัน หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2552

ภาพ “คันทา”, 2526 ของ **นัยนา ไซตีสุข** เทคนิคภาพพิมพ์โลหะที่ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 2 เหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 29 พ.ศ.2526 ด้วยโทนสีที่เข้มที่บวกับการจัดทัศนียภาพที่มองเห็นไกลสุดตาที่พอมเห็นท้องฟ้าที่สดใสเป็นบริเวณแคบๆ มีภาพบันไดตั้งเอียงหลากหลายทิศทางที่ลอยขึ้นไปบนฟ้าก็มี ทำให้รู้สึกถึงความสับสนไม่แน่นอนของเส้นทางสู่นาคต รูปบันไดทำให้นึกถึงการได้เข้า และเด็กผู้หญิงที่เหมือนกำลังหาทางเดินของตนเอง นอกจากนี้ยังมีภาพเครื่องบินกระดาษที่อาจเป็นสัญลักษณ์ของการพยายามที่จะบินไปในทิศทางที่ตั้งใจแต่ก็ต้องตกลงมา บรรยากาศโดยรวมของภาพถึงแม้บันไดอาจสื่อถึงการก้าวที่สูงขึ้นไป แต่เมื่อมีมากและหลากหลายทิศทางก็ทำให้รู้สึกสับสนและอ้างว้างได้ วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540: 164) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับภาพนี้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับอารมณ์และความรู้สึกจากประสบการณ์ในวัยเด็ก โดยสะท้อนภาพสัญลักษณ์และสิ่งผูกพันในบรรยากาศที่เงียบเหงาอ้างว้าง



Picture 69: นัยนา ไซติสุข, *คันทา*, 2526, ภาพพิมพ์โลหะ, 78x106 ซม.

ภาพ “ความขัดแย้งของรูปทรงต่างสภาพในจินตนาการหมายเลข 2”, 2528 ของ **เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม** เป็นงานจิตรกรรมสีน้ำมันอีกภาพหนึ่งที่มีความเป็นทิวทัศน์ ถึงแม้ว่าเนื้อหาหลักในงานจะเป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างรูปทรงที่ดูเหมือนซากต้นไม้กับรูปทรงเหมือนทรวงอกของผู้หญิง ที่อ่อนโยน แต่ด้วยลักษณะการสร้างบรรยากาศในภาพที่มีลักษณะการไล่สีที่ทำให้ดูมีพื้นและบรรยากาศที่ดูไกลออกไป ทำให้ดูเหมือนภาพทิวทัศน์ สดชื่น ชัยประสาธน์ (2539:105-106) ตั้งข้อสังเกตว่าลักษณะการสร้างบรรยากาศที่เร้นลับและการจัดวางวัตถุไว้บนพื้นที่ที่ดูแจ้งว่าง เป็นการรับแรงบันดาลใจจากงานของ Salvador Dali ศิลปิน Surrealism



Picture 70:

เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม, *ความขัดแย้งของรูปทรงต่างสภาพในจินตนาการหมายเลข 2*, 2528
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 110x140 ซม.

ภาพของศิลปินหญิงที่ประสบความสำเร็จมากอีกท่านหนึ่งคือภาพพิมพ์โลหะ “ชีวิตในทุ่งหญ้า”, 2523 ของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ซึ่งได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 1 เหรียญทองจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 บรรยายภาพและสีล้วนมีความคล้ายคลึงกับงานของ นัยนา โชติสุข ด้วยเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีโทนสีน้ำเงินเข้มมองไกลจนถึงสุดขอบฟ้า ส่วนท้องฟ้าที่มีสัดส่วนประมาณหนึ่งในสี่ของภาพจะไล่สีเข้มจากด้านบนลงมาเป็นสีอ่อนตรงเส้นขอบฟ้า แต่ภาพของอารยาไม่ได้ใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนเหมือนของนัยนา ภาพ “ชีวิตในทุ่งหญ้า” จะมีลักษณะเป็นภาพเหมือนมีดอกไม้สีส้มและโค้งลง ทำให้รู้สึกถึงความเหงาและอ้างว้างอีกแบบหนึ่ง อารยา กล่าวถึงงานภาพพิมพ์ของตนเองในช่วงนี้ว่า

“...การพบกันอีกครั้งนี้ทำให้ฉันหนักใจถึงความอ่อนไหวของเด็กสาว แปลกที่ครั้งหนึ่งความอ่อนไว้นั้นแทบเคยอยู่กับการก่อรูปความมุ่งมั่นของคนทำงานศิลปะ...ฉันบอกภาพพิมพ์รูป *ชีวิตในทุ่งหญ้า* ไปด้วยว่าฉันเคยทำที่ตั้งคำถามงานศิลปะว่าด้วยธรรมชาติและชีวิตเอาไว้ “ทำไมการที่มนุษย์ทั่วไปจะล่องลึกถึงชีวิตจึงต้องผ่านธรรมชาติ และทำไมการเข้าถึงธรรมชาติจึงต้องผ่านศิลปะและบทกวี”...” (อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2552)



Picture 71:
อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, *ชีวิตในทุ่งหญ้า*, 2523
ภาพพิมพ์โลหะ, 61.5x51 ซม.

หลังเรียนจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากร อารยาได้ไปศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมนีและกลับมาเป็นอาจารย์สอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ผลงานของอารยาหลังจากที่กลับจากต่างประเทศจะเป็นลักษณะการจัดวางและการแสดงสด รวมทั้งการใช้สื่อวิดีโอ มีการสื่อเนื้อหาแนวคิดที่หลากหลาย ทั้งเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความตาย เรื่องของเพศหญิง รวมทั้งเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ เช่น “ในชุดการให้ความหมาย

ใหม่ต่อทิวทัศน์เก่าแก่คนเราอาจจำต้องเผชิญวิบากกรรมเดิมๆ", 2552 ซึ่งบันทึกเป็นภาพถ่ายและวิดีโอ แทนที่จะเขียนหรือสร้างภาพพิมพ์ทิวทัศน์ลงบนพื้นผิวสองมิติ อารยาพาตัวเองเข้าไปเคลื่อนไหวผ่านเวลา และพื้นที่ว่างอยู่ในทิวทัศน์ เป็นการกลับเข้าไปตีความภาพทิวทัศน์ที่ผสมผสานความทรงจำในอดีตกับสิ่งที่เผชิญในปัจจุบัน (อารยา ราชวรเจ้าเจริญสุข, 2552)



Picture 72:

อารยา ราชวรเจ้าเจริญสุข, ในชุดการให้ความหมายใหม่ต่อทิวทัศน์เก่าแก่คนเราอาจจำต้องเผชิญวิบากกรรมเดิมๆ, 2552

Photograph/video 2009

นอกจากนี้ผลงานชุด "Two Planets", 2551 ยังนำภาพถ่ายภาพทิวทัศน์ของศิลปินตะวันตก Millet, Van Gogh และ Manet มาให้ชาวบ้านทางภาคเหนือดู เพื่อให้ชาวบ้านที่ไม่มีความรู้ทางศิลปะได้ พุดถึงภาพทิวทัศน์ตะวันตกผ่านความรู้ประสบการณ์และบริบทที่แตกต่างแล้วบันทึกวิดีโอมาเผยแพร่ นับว่าเป็นการนำภาพที่เป็นที่รู้จักดีสำหรับผู้ที่ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกมาสู่การสื่อสารและตีความในบริบทที่แปลกใหม่ได้อย่างน่าสนใจ โจน ดี กราวด์ส กล่าวถึงวิดีโอชุดนี้ว่า "Two Planets" ใช้ความแตกต่างระหว่างการคาดคะเนว่าสิ่งนั้นสิ่งนี้น่าจะเป็นอย่างนั้นอย่างนี้กับสิ่งที่จริงในเชิงละครอย่างแนบเนียน พวกเราหรือบางคนในหมู่พวกเราที่มีความรู้เกี่ยวกับศิลปะของยุโรป "รู้" ว่าภาพเขียนเหล่านั้นคืออะไร หรืออย่างน้อยก็รู้บางส่วนว่ามันเป็นอะไร ในขณะที่ชาวบ้านเหล่านั้นไม่ทราบเลย สถานการณ์นี้ก่อให้เกิดความตึงเครียดอย่างน่าตื่นเต้นเชิงละคร ในระดับของสื่อที่นิยมกันในหมู่คนทั่วไป รายการโทรทัศน์แบบเรียลลิตีโชว์มักจะกำหนดสถานการณ์แบบ "จงใจแกล้ง" ซึ่งผู้ที่อยู่ในรายการไม่ได้ล่วงรู้แต่พวกเราผู้ชมนั้นรู้ มักจะเป็นเรื่องที่ทำให้ผู้ที่ร่วมอยู่ในรายการนั้นๆ ต้องเกิดอาการหน้าแตกอับอาย

ทั้งผู้ร่วมรายการและผู้ชมล้วนแต่ถูกเจ็ดโดยรายการเรียลลิตีโชว์เหล่านั้นทั้งสิ้น (อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2552)



Picture 73: อารยา ราษฎร์จำเริญสุขชุด *Two Planets*, 2551

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล ศิลปินร่วมสมัยที่ทำงานแนวจัดวาง (Installation Art) โดยสร้างวัตถุจากวัสดุสื่อผสมเพื่อสร้างสัญลักษณ์แทนความคิดความรู้สึกที่มีต่อประสบการณ์ความทรงจำในชีวิตและเหตุการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม ผลงานที่มีการใช้วัตถุมาเป็นสื่อในงาน คือ การแสดงนิทรรศการ “ภูเขาและทะเล”, 2540 หากเห็นเฉพาะชื่อนิทรรศการเราอาจจะนึกถึงภาพวาดทิวทัศน์ภูเขาและทะเลด้วยเทคนิคจิตรกรรมต่างๆ แต่จักรพันธ์สร้างประติมากรรมจากโลหะ ไม้ และใช้วัสดุสำเร็จรูปอื่นๆ จัดวางเพื่อสื่อถึงประสบการณ์ทางความคิดที่เขามีต่อภูเขาและทะเล โดยผลงานที่เกี่ยวกับภูเขา เขาให้ชื่อว่า “ภูเขาในใจ” เป็นประติมากรรมเหล็กเชื่อมขนาด 5.6x2.4x1.2 เมตร รูปร่างเหมือนภูเขาตั้งอยู่บนรถจักรยานสามล้อสำหรับเด็กเล็กและมีแผ่นไม้ขนาด 11x16 ซม. จำนวน 660 แผ่นวางพียงผนังอยู่ด้านข้างที่เปรียบเหมือนผิวภูเขาที่ถูกเปิดออก มีบันไดไม้และเสาไฟฟ้าตั้งอยู่โดยรอบ เขาต้องการแสดงภาวะของการแบกรับเหมือนภูเขาที่ยังทับแน่นอยู่ในใจ ยังไม่ได้ถูกยกออกไปเหมือนในคำพังเพยที่ว่า “ยกภูเขาออกจากอก” โดยสิ่งที่จะพาภูเขาเคลื่อนที่ไปได้คือจักรยานสามล้อของเด็กที่ดูเหมือนไม่มีพลังกำลังที่จะขับเคลื่อนภูเขาภูเขานี้ออกไปได้มากนัก ในขณะที่เสาไฟฟ้าที่ตั้งอยู่โดยรอบที่ดูมีขนาดใหญ่และดูมีอำนาจเหนือกว่าเปรียบเสมือนปัญหาจริงของภูเขาจริงที่กำลังถูกความเจริญทางวัตถุที่คุกคามอยู่ในปัจจุบัน ดังนั้นผลงานชิ้นนี้ของจักรพันธ์จึง

เป็นสื่อสัญลักษณ์เชิงซ้อน คือ ตัวผลงานที่เป็นสัญลักษณ์แทนปัญหาการบุกรุกป่าเขา และในขณะเดียวกัน การบุกรุกนี้ก็เหมือนกับปัญหาในอกของเขาที่เหมือนภูเขาในอกที่ยกออกไปไหนก็ไม่ได้ และการที่ทำภูเขาให้เป็นโครงสร้างที่โปร่งเพื่อสื่อว่า “ภูเขาในใจ” เป็นสิ่งที่เขารู้สึกถึงการมีอยู่จริงเป็น “ภูเขาลูกใหญ่แน่นอยู่ในใจ” แต่ไม่มีใครมองเห็นและไม่มีทางเข้า (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, 2540)



Picture 74:

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ภูเขาในใจ, 2540

(ล่างซ้าย) แผ่นไม้สำหรับแขวนเป็นผิวของภูเขา

(ล่างขวา) โครงสร้างของภูเขาพร้อมที่แขวนแผ่นไม้



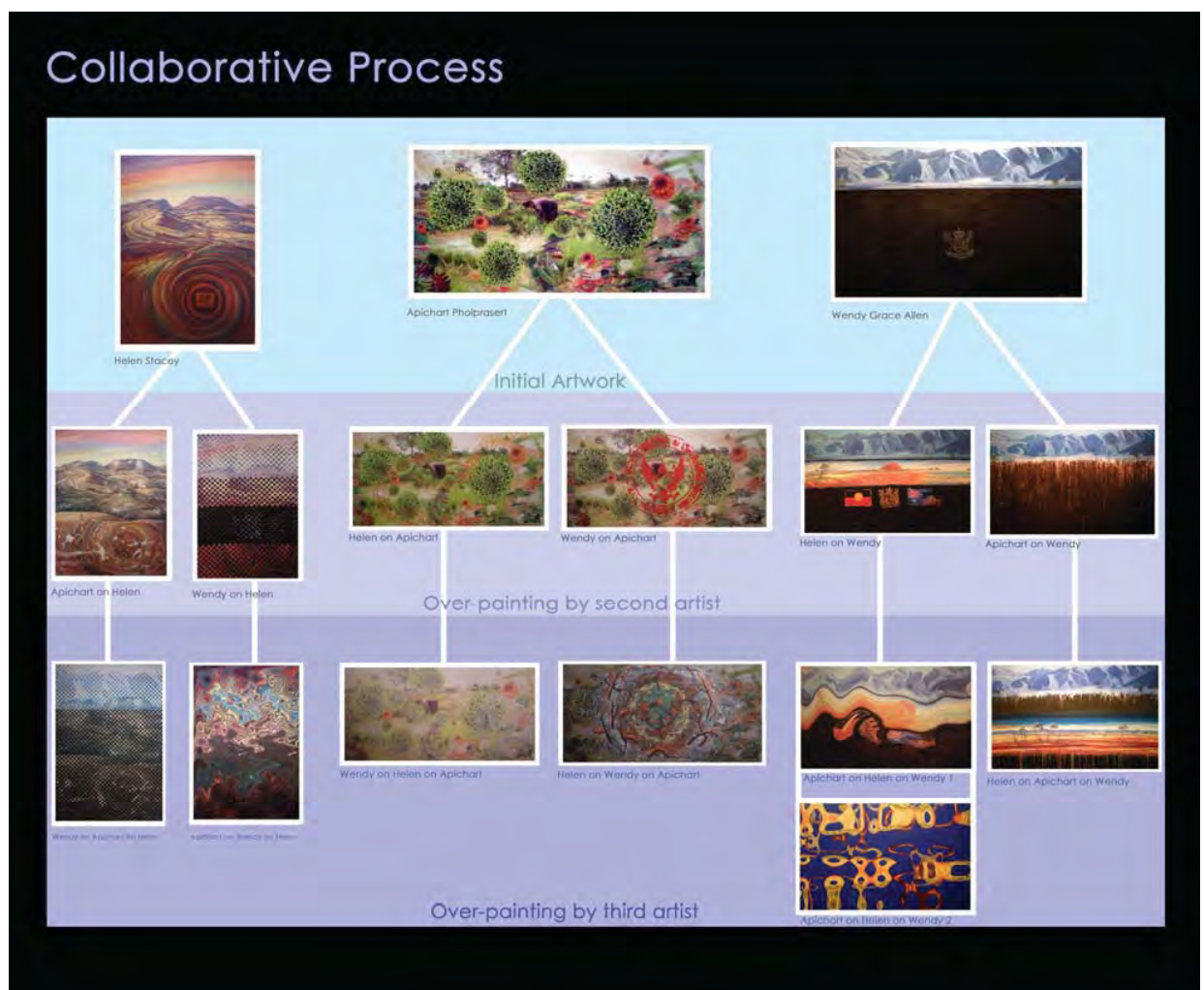
โครงการ Border Crossing Art Project เป็นโครงการศิลปะที่ใช้ภาพทัศนศิลป์เป็นสื่อสัญลักษณ์ในหลายมิติ ผลงานหลายชิ้นใช้รูปวัตถุหรือเครื่องมือต่างๆเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับการถือครองที่ดิน และ/หรือ การกีดกันทัศนียภาพของชนบทที่สูญหายไป ใช้เทคนิคแบบประเพณีและแบบร่วมสมัยมาสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งใช้วิธีการทำงานร่วมกัน (Collaborative) ของศิลปิน 3 คน จาก 3 ประเทศ ที่สื่อสารแลกเปลี่ยนผลงาน การผลิตซ้ำ และการสร้างสรรค์ทับซ้อนลงไปบนภาพผลงานของศิลปินคนอื่นภายในกลุ่มศิลปินประกอบด้วย **อภิชาติ พลประเสริฐ** (ไทย) Wendy Grace Allen (New Zealand) และ Helen Stacy (Australia) นิทรรศการศิลปะจัดแสดงที่ประเทศไทยในเดือนกุมภาพันธ์ 2553 จัดแสดงในประเทศออสเตรเลียในเดือนกันยายน 2553 และจะจัดแสดงในประเทศนิวซีแลนด์ในปี พ.ศ.2554

ลักษณะการทำงานโครงการนี้มี 3 ขั้นตอนหลัก คือ

ขั้นตอนแรกศิลปินแต่ละคนจะสร้างสรรค์ผลงานของตัวเองขึ้นมาคนละ 1 ชิ้น แล้วถ่ายภาพส่งทาง E-mail ไปยังศิลปินอีก 2 ประเทศ

ขั้นตอนที่สอง เมื่อศิลปินแต่ละคนจะได้รับไฟล์ภาพ 2 ไฟล์ จะพิมพ์ออกภาพทั้งสองนั้นออกมา แล้วสร้างสรรค์งานทับลงไปตามความคิดของตนเอง แล้วถ่ายภาพทั้งสองภาพส่งกลับทาง E-mail ไปยังศิลปินอีก 2 ประเทศ

ขั้นตอนที่สาม เมื่อศิลปินแต่ละคนได้รับไฟล์ภาพจากขั้นตอนที่สองอีก 2 ไฟล์แล้ว ก็จะพิมพ์ภาพทั้งสองนี้แล้วสร้างสรรค์งานทับไปอีกชั้นตามความคิดของตนเอง ตามแผนผังการทำงานด้านล่าง



Picture 75: แผนผังการทำงานของ Border Crossing Art Project

แนวคิดในการทำงานร่วมกัน

การที่ศิลปินแต่ละคนได้ทดลองทำงานร่วมกันด้วยกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ที่มีการทับซ้อนกันหลายชั้นบนผลงานที่พิมพ์ซ้ำจากผลงานของศิลปินคนอื่นภายในกลุ่ม เป็นการก้าวข้ามเขตแดนทางด้านภูมิศาสตร์และวัฒนธรรมภายใต้แนวทางการทำงานเดียวกันนี้ ศิลปินสะท้อนประเด็นต่าง ๆ ในปัจจุบันที่เกี่ยวข้องกับการถือครองที่ดิน และ/หรือ การฉ้อฉลหาทัศนียภาพของชนบทที่สูญหายไป โดยแต่ละคนก็อ้างถึงบริบททางวัฒนธรรมที่ตนเองอาศัยอยู่ รวมถึงความคิดเรื่องความเป็นต้นแบบ (Originality) การครอบครองกรรมสิทธิ์ ลิขสิทธิ์ และลักษณะความเป็นของแท้ (Authenticity) ของผลงาน การหาทางออกให้กับความขัดแย้งระหว่างอิสรภาพในการสร้างสรรค์ของศิลปินและการเคารพผลงานศิลปินคนอื่น



Picture 76: อภิชาติ พลประเสริฐ *Immediate Nostalgia*, 2009

80x160 cm Digital collage printed on canvas, Overlaying with acrylic paint



Picture 77: อภิชาติ พลประเสริฐ *The Unsettled Impermanent Land*, 2009, 67cm x 108cm,

Digital Manipulation, Acrylic and Sand on Canvas

ในโครงการนี้ภาพทิวทัศน์ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์หลายลักษณะ เช่น ในผลงาน *Immediate Nostalgia*, 2009 ของ อภิชาติ พลประเสริฐ ใช้ภาพการปาดป้ายสีที่แปร่งที่ดูกระฉับกระเฉงทับซ้อนลงบนภาพถ่ายของชาวนาที่กำลังปักดำ ผสมผสานกับรูปขยายของมูมบนช่องต้นกล้าที่มัดรวมกันแล้วตัดปลายดูเป็นวงกลมสีเขียวกระจายทั่วภาพ รวมทั้งรูปทรงกลมของหลอดไฟเป็นสื่อถึงความพยายามของศิลปินที่จะขยายความรู้สึกสัมผัสทางกายภาพที่เขามีต่อสภาพแวดล้อมชนบท ภาพทิวทัศน์ด้านหลังที่มีการปาดป้ายสีขาวบางๆบังไว้ทำให้รู้สึกถึงความเหงาและการหวนคำนึงถึงชนบท (Nostalgia) ทั้งในด้านระยะทางและกาลเวลา (Space and Time)

ภาพ *The Unsettled Impermanent Land*, 2009 เป็นภาพที่อภินิหารสร้างสรรค์งานทับลงบนภาพที่พิมพ์ออกมาจากที่ Helen วาดทับภาพของ Wendy ซึ่งเป็นภาพที่ประกอบด้วยภูเขาในนิวซีแลนด์ที่ปกคลุมด้วยหิมะ ภาพทิวทัศน์สีแดงส้มของออสเตรเลีย ธงสัญลักษณ์ของชาว Aborigine ธงชาติของประเทศออสเตรเลีย และตราสัญลักษณ์ของนิวซีแลนด์ ในช่วงที่อภินิหารคิดภาพนี้เป็นช่วงที่ชาวสะเทือนใจเกี่ยวกับ

เหตุการณ์แผ่นดินไหวในเฮติมีให้เห็นทุกวันทั้งในโทรทัศน์และหนังสือพิมพ์ อภิชาติจึงทำภาพให้ดูเป็นคลื่นเหมือนแผ่นดินโยกไหว ระบายส่วนที่เป็นสีน้ำตาลด้วยสีผสมทราย พร้อมสลัดสีทำให้ได้ความรู้สึกเป็นดินที่มีความเคลื่อนไหวจริง

จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานในโครงการ The Border Crossing เป็นการใช้ทีวีทัศน์เป็นสื่อในการแสดงออกและเป็นสัญลักษณ์ในหลายมิติทั้งทางด้านสังคม วัฒนธรรม และความไม่แน่นอนในธรรมชาติ

สืบแสง แสงวชิระภิบาล ศิลปินรุ่นใหม่สร้างสรรค์ศิลปะ “ภาพทีวีทัศน์” ด้วยสื่อร่วมสมัย ใช้สัญลักษณ์รูปสัตว์ชนิดต่างๆวิจารณ์เศรษฐกิจการเมืองโลก โดยนำเสนอภาพมุกกว้างที่ไม่ใช่เป็น Bird-Eye-View แต่อาจกล่าวได้ว่าเป็น “Satellite-View” คือ มองนอกโลกจากดาวเทียมในรูปแผนที่โลกและใช้เทคนิคภาพเคลื่อนไหว (Animation) ผสมดนตรีคลาสสิก



Picture 78: สืบแสง แสงวชิระภิบาล, “Social Fundamentalism”, 2552, Animation

ผลงาน “Social Fundamentalism”, 2552 แสดงแผนที่โลกในยุคสมัยต่างๆและภาพเคลื่อนไหวของสัตว์ที่เป็นสัญลักษณ์ของประเทศต่างๆ เช่น มังกรแทนประเทศจีน ช้างแทนประเทศอินเดีย แรดแทนประเทศแอฟริกา และนกอินทรีแทนประเทศอเมริกา เป็นต้น เพื่อจะสื่อเนื้อหาเกี่ยวกับเศรษฐกิจการเมือง

ในกระบวนการคิดงาน สืบแสงได้สืบค้นและพบแผนที่จากหลายยุคและเห็นว่าแผนที่โลกในแต่ละยุคจะมีการเปลี่ยนแปลงตลอดแม้พื้นที่โลกจะมีเท่าเดิม สืบแสงจึงตระหนักถึงอิทธิพลของมหาอำนาจในแต่ละยุคที่สามารถเขียนแผนที่ขึ้นมาใหม่ได้ เขาจึงนำข้อค้นพบนี้มาเป็นแนวคิดในการสร้างงาน

ในภาพ Animation จะเริ่มเฟรมแรกโดยมีแผนที่ยุคประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 15 มีเรือ 2 ลำออกมาyingกัน ลำหนึ่งจม จากนั้นจะมีรูปสัตว์ชนิดต่างๆออกมาไปรยเงินตระกูลต่างๆและบัตรเครดิตลงมา

มีลักษณะเหมือนในเกมส์คอมพิวเตอร์ เป็นลักษณะนี้อยู่หลายเฟรมและแผนที่จะเปลี่ยนรูปแบบและการแบ่งอาณาเขตไปเรื่อย จุดที่เงินถูกโปรยลงมาซึ่งเหมือนการทุ่มเม็ดเงินลงทุนก็จะเหมือนระเบิดเวลาที่ทยอยระเบิดไปเรื่อยจนเฟรมสุดท้ายจะเป็นแผนที่สมัยใหม่ และทุกประเทศจะหายไปหมดเหลือเพียงประเทศมหาอำนาจทางเศรษฐกิจ 14 ประเทศ คือ G8+6

หากวิเคราะห์ผลงานชิ้นนี้ในเชิงความงามหรือสุนทรียภาพจะพบว่ามีลักษณะเป็น “สุนทรียภาพเชิงซ้อน” (ผู้วิจัย) คือ ความงามอย่างแรกจะได้จากรูปแบบสำเร็จของแผนที่ที่เขียนขึ้นด้วยความบรรจง ทั้งมีภาพประกอบรอบๆแผนที่ที่ลงสีอย่างสวยงาม ความงามอย่างที่สองคือจากการจัดวางองค์ประกอบเพิ่มเติมใหม่ การจัดลำดับภาพ การเพิ่ม Effect และความเคลื่อนไหว รวมทั้งการจัดการภาพในลักษณะต่างๆของศิลปิน นับเป็นการผสมผสานความเก่าใหม่ทั้งรูปแบบภาพและการนำเสนอที่มีมิติที่หลากหลายและดูสนุก

ศิลปินรุ่นใหม่นำเสนอผลงานเชิงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตปัจจุบันมากขึ้น **ทิฆุฒิ บุญวิจิตร** สร้างสัญลักษณ์ที่ซับซ้อนของพื้นที่และกิจกรรมด้วยลักษณะของหลอดไฟและแสงไฟ ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงสิ่งแวดล้อมร่วมสมัยนำเสนอมิติเชิงซ้อนของพื้นที่ที่ถูกกำหนดด้วยแสง หรือพูดอีกนัยหนึ่ง คือ แสงมีอิทธิพลต่อพฤติกรรม กิจกรรม และวิถีชีวิตมนุษย์ในพื้นที่หนึ่งๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแสงไฟประดิษฐ์ เช่น แสงสีนีออนต่างๆ ตัวอย่างผลงานที่เห็นได้ชัดเจนของทิฆุฒิ เช่น ภาพ “งานบุญ เหล้าเบียร์เพียบ”, 2552 เป็นจิตรกรรมเทคนิคผสมขนาด 2 x 2.75 เมตร เป็นภาพลานวัดในหมู่บ้านทางอีสานที่เขาคุ้นเคยในวัยเด็ก ปกติพื้นที่ของวัดจะเป็นที่สำหรับประกอบศาสนพิธีหรือทำกิจกรรมที่เป็นกุศล ในเวลากลางคืนหากมีพระและชาวบ้านมารวมกันแล้วจุดเทียนก็อาจเป็นกิจกรรมเวียนเทียนที่มีบรรยากาศที่ดูสงบ แต่พอถูกประดับด้วยไฟนีออนแสงสีต่างๆดังที่ปรากฏในผลงาน บรรยากาศ กิจกรรม และอารมณ์ของผู้คนก็จะเปลี่ยนไป การทำกิจกรรมสังสรรค์ราเริงซึ่งในที่นี้จะเป็นสิ่งที่ขัดกับบรรยากาศเดิมหรือที่ควรจะเป็นของพื้นที่ในวัด เด่นงาม คุปตะบุตร วิเคราะห์ว่า

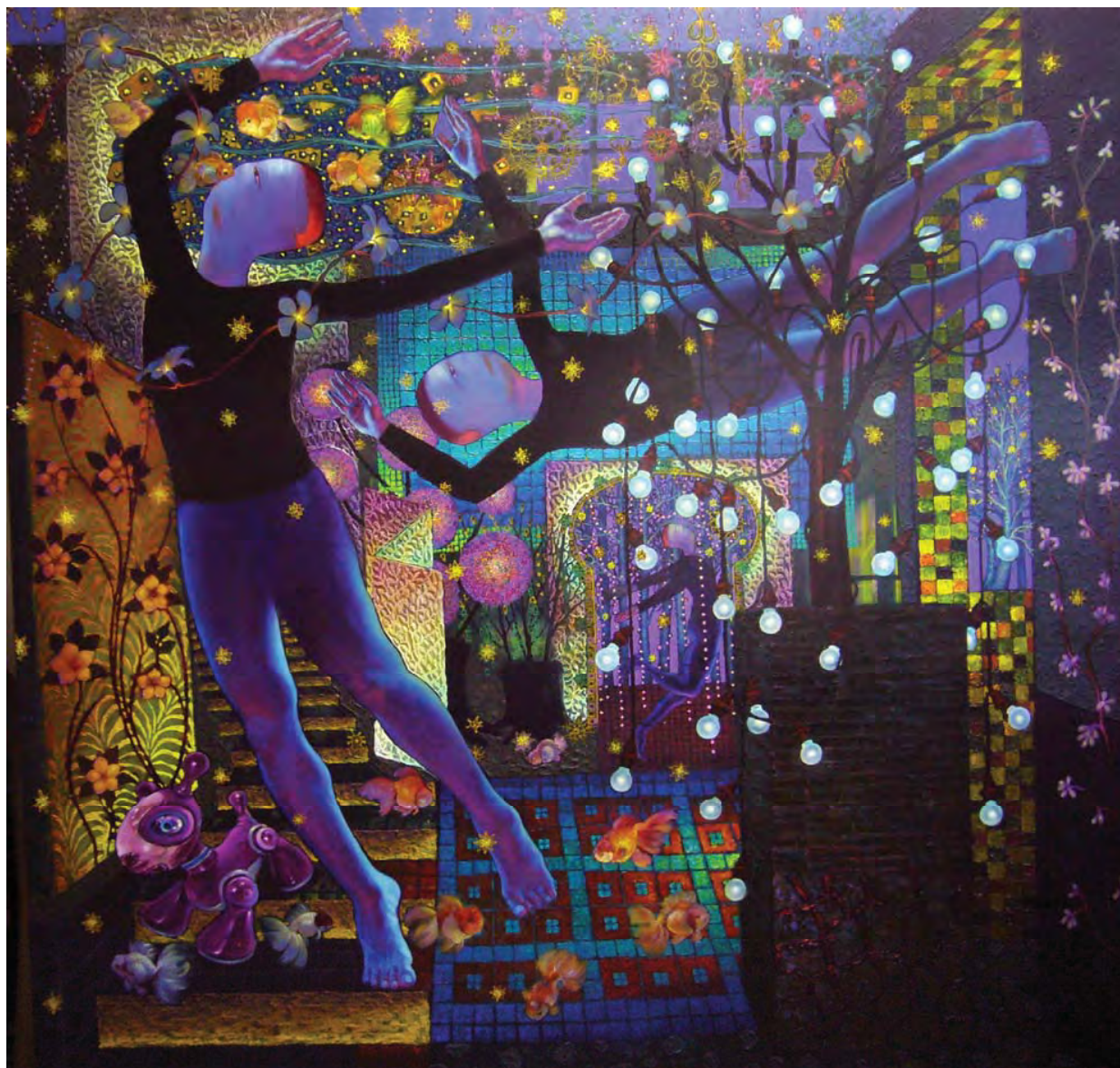
“ลักษณะที่แสงสร้างพื้นที่ใหม่คล้ายกับการที่เราจุ่มในเวลากลางวันที่แดดร้อนจัด การจุ่มทำให้เกิดเงา พื้นที่เงาเป็นพื้นที่ใหม่ที่สามารถกันปัจจัยภายนอก เช่น แดด และความร้อนออกไปได้ พื้นที่ใหม่ช่วยให้เรามองออกไปนอกจุ่มได้อย่างสบายตาขึ้น เช่นเดียวกัน แสงไฟประดิษฐ์ทำหน้าที่ไม่ต่างไปจากจุ่มในเวลากลางวัน มันได้สร้างพื้นที่ใหม่ที่มีขนาดใหญ่ขึ้น และพื้นที่ใหม่นี้ ได้กันพระสงฆ์และสิ่งดีๆที่เกิดขึ้นในเวลากลางวันออกไป เมื่อเราอยู่ในร่มของไฟประดิษฐ์ เรามองออกไปสู่ความ

มืด เราสบายใจขึ้น เพราะเราเห็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์น้อยลง หลังจากนั้น เราเริ่มที่จะสนใจกิจกรรมและผู้คนที่อยู่ในพื้นที่แสงเดียวกัน เราได้เจอผู้คนมากมายหลายตาและมีปฏิสัมพันธ์กับคนเหล่านั้นได้อย่างที่ไม่ต้องเคร่งครัดกับข้อปฏิบัติทางศาสนามากนัก ผลที่ได้คือบรรยากาศที่สนุกปนเศร้าจน กระตุ้นให้เราเยังอยู่ในวังวนของกิเลส เมืองงานวัดเล็ก เพียงแค่ปิดสวิตช์ไฟ พื้นที่อโคจรนี้ก็หายวับไปกับตา”



Picture 79: ชีพวุฒิ บุญวิจิตร, งานบุญ เหล้าเบียร์เพียบ, 2552 เทคนิคผสมบนผ้าใบ, 190 x 230 ซม.

ในภาพอื่นๆเช่น “*Twilight Garden*” ซึ่งเป็นงานที่ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมอันดับ 1 ในโครงการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย พานาโซนิก พ.ศ. 2553 เป็นภาพลักษณะจินตนาการเหนือจริงหรือแนวนาตาซี นำเสนอการใช้หลอดไฟแสงสีในลักษณะสมัยใหม่ยิ่งขึ้น โครงสร้างและองค์ประกอบของภาพจะเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงสิ่งแวดล้อมของเมือง แสงไฟที่วับแวบสร้างบรรยากาศให้ผู้ชม (รวมทั้งรูปคนในภาพ) เกิดความรู้สึกที่ล่องลอยในโลกจินตนาการ



Picture 80: ทิชะกูตม บุนยเวชจิตร, *Twilight Garden* เทคนิคผสมบนผ้าใบ, 190 x 200 ซม.

3. ภาพทิวทัศน์ที่แสดงอุดมคติวิถีไทย

ลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงออกถึงสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรมที่เป็นอุดมคติของไทย เช่น การแสดงความเรียบง่ายและอบอุ่นของสังคมไทย โดยศิลปินอาจไม่แสดงตามสภาพความเป็นจริงในปัจจุบัน แต่เน้นมุมมองที่ดีเป็นหลัก

ประเทศไทยเป็นสังคมที่มีพื้นฐานจากชุมชนเกษตรกรรม มีวิถีชีวิตเกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม “การดำรงชีพที่พึ่งพาธรรมชาติก่อให้เกิดคติความเชื่อในอำนาจธรรมชาติอันเป็นหลักทางวัฒนธรรม ... พิธีการอันเนื่องมาจากความเชื่อ ศาสนาของคนไทย แสดงให้เห็นถึงแนวความคิดของผู้ที่พยายามปรับตัวให้กลมกลืนกับธรรมชาติแวดล้อม ซึ่งแตกต่างจากแนวคิดเอาชนะธรรมชาติในภูมิภาคอื่น” (กระทรวงวัฒนธรรม, 2552:43) ความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายใกล้ชิดธรรมชาติและคุณค่าของวิถีชีวิตอันสงบในชุมชนชนบท จึงเป็นภาพที่อยู่ในความทรงจำของศิลปินหลายคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่ผ่านประสบการณ์ในเมืองหลวงที่มีวิถีชีวิตที่เร่งรีบ แข่งขัน และซับซ้อน จะเห็นคุณค่าของวิถีชีวิตชนบทเป็นพิเศษ และได้นำลักษณะวิถีชีวิตในแบบที่เป็นอุดมคติของไทยมาเป็นเนื้อหาหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ในช่วงแรกที่ศิลปะสมัยใหม่ของไทยพัฒนาไปจนถึงการสร้างงานแบบนามธรรม (ราว พ.ศ. 2500-2510) ซึ่งตามประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ถือว่าเป็นจุดสูงสุดของพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ (Modernism) ที่เริ่มจากยุค Impressionist ในศตวรรษที่ 19 ในยุโรปและถึงจุดสูงสุดในช่วงทศวรรษที่ 1950s ในสหรัฐอเมริกา ในงานศิลปะลัทธิ Abstract Expressionism ก่อนที่ศิลปะจะก้าวสู่ยุค Postmodernism (Preble, 1994)

ยุคนี้ยังมีศิลปินไทยกลุ่มหนึ่งที่ต้องการสานต่อแนวความคิดของศิลปะไทยประเพณี โดยผสมผสานกับเทคนิคสมัยใหม่ และสร้างเรื่องราวในภาพจากสภาพสังคมสิ่งแวดล้อมในปัจจุบันบวกกับทัศนะส่วนบุคคลของศิลปิน ผลงานที่มีลักษณะเข้าเกณฑ์ศิลปะภาพทิวทัศน์ของศิลปินกลุ่มนี้เช่น ภาพ “ชีวิตประจำวัน”, 2502 ของ **มานิตย์ ภู่อารีย์** ซึ่งเป็นภาพที่แสดงวิถีชีวิตของคนไทย ภาพคนจะมีลักษณะมาจากจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนประกอบอื่นที่เป็นใบไม้ ดอกไม้ จะแตะแต้มเป็นบรรยากาศที่ดูอิสระ เน้นรายละเอียดในบางส่วนเท่านั้น คลุมโทนด้วยสีอุ่น จึงทำให้รู้สึกถึงบรรยากาศแบบอบอุ่นของวิถีชีวิตแบบอุดมคติของไทย



Picture 81: มานิตย์ ฤกษ์อารีย์, ชีวิตประจำวัน, 2502

สีฝุ่น, 61.5x246 ซม.

ตัวอย่างต่อมาเป็นผลงานของ **ดำรง วงศ์อุปราช** ภาพ “หมู่บ้านชาวประมง”, 2503 ซึ่งได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 1 เหรียญทองประเภทจิตรกรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11 ภาพนี้นอกจากจะวาดเรื่องเป็นไทยแล้วยังใช้วัสดุที่ใช้ทำจิตรกรรมไทยประเพณีด้วยคือ สีฝุ่น จากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัยเมื่อ พ.ศ. 2545 ดำรง วงศ์อุปราช กล่าวว่า การเลือกทำงานลักษณะนี้ส่วนหนึ่งต้องการสวนกระแสของศิลปะสมัยใหม่ที่เริ่มมีอิทธิพลมากในขณะนั้น ส่วนการเลือกใช้สีฝุ่นนอกจากต้องการให้ได้ลักษณะศิลปะของไทยส่วนหนึ่งแล้ว ลักษณะที่ไม่มันวาวของสีฝุ่นยังมีความเหมาะสมกับแนวความคิดที่ต้องการแสดงออกถึงความสงบของชีวิตชนบท ซึ่งเป็นเป้าหมายหลักในการทำงาน (Pholprasert, 2006)



Picture 82:

ดำรง วงศ์อุปราช, หมู่บ้านชาวประมง, 2503

สีฝุ่น, 89x109 ซม.

ประหยัด พงษ์ดำ ศิลปินแห่งชาติด้านภาพพิมพ์ใช้เรื่องราวทางชนบทมาเป็นสื่อในการทำงานอย่างต่อเนื่อง ภาพพิมพ์แกะไม้ “ยามเช้า”, 2524 ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 1 เหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ.2524 เป็นภาพที่สะท้อนบรรยากาศอันสงบอบอุ่นของชนบท ภาพไก่อังคอบขันในยามเช้ามีด และมีเส้นที่เรียบง่ายบ่งบอกถึงการปลูกฝังชีวิตในยามเช้าของชาวชนบทเพื่อเริ่มกิจกรรมในวันใหม่ แรงบันดาลใจของประหยัด จะมาจากความคิดคำนึงถึงบรรยากาศสิ่งแวดล้อมวัยเด็กที่บ้านเกิดในจังหวัดสิงห์บุรีที่ประหยัดเล่าว่า “หลังบ้านผมจะมองเห็นโล่งไปจนเห็นทิวเขาที่เป็นเขตกันจังหวัดลพบุรี เป็นทิวเขาที่สวยงาม เห็นหมอกยามเช้า ในหมู่บ้านก็มีคนสูมฟาง มีหมู่มากาไก่ออยู่โดยรอบทำให้รู้สึกว่าเป็นชนบทมันงามยิ่ง” (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 เมษายน 2545) ในการทำงานศิลปะของประหยัดภาพต่างๆเหล่านี้จะกลับมาอยู่ในความทรงจำเสมอ แม้เวลาที่ศึกษาอยู่ที่ประเทศอิตาลีก็ยังเขียนภาพจากความทรงจำเกี่ยวกับชนบทไทย ศิลปินที่ให้อิทธิพลในช่วงแรกคือ Paul Gauguin ภาพชุดตาดิถีที่ Gauguin เขียนเป็นภาพชนพื้นเมืองในบรรยากาศของเกาะตาดิถีที่ดูเป็นธรรมชาติ และมีต้นมะพร้าว ผู้หญิงกระโจนออกอาบน้ำ ประหยัดจะนึกถึงบรรยากาศของชนบทไทย ประหยัดเล่าว่า “ตอนเป็นเด็กจะชอบดูฉากลิเกมาก...พอมาเรียนที่ศิลปากรก็ได้เรียนรู้และเกิดความประทับใจผลงานของโกแองท์ที่เขียนรูปเป็นชนบทตาดิถี อย่างผู้หญิงก็เหมือนคนไทยสมัยก่อนที่เปลือยอกบ้าง มีอะไรคล้ายๆไทยเหมือนศาลพระภูมิ มีรูปปั้นที่ต้องเอาผ้าแดงไปผูก...”

อภิรักษ์ โกษะโยธิน วิเคราะห์ว่า การได้เห็น Gauguin เข้าไปใช้ชีวิตและทำงานศิลปะชุมชนพื้นถิ่นของตาดิถีที่ยังไม่มีความเจริญเข้าไป เป็นการจุดประกายความคิดให้ศิลปินไทยได้หันมาศึกษาความเป็นพื้นถิ่นของไทย (Poshyananda, 1985:85)



Picture 83:

ประยัด พงษ์ดำ, ยามเช้า, 2524

ภาพพิมพ์แกะไม้, 60x40 ซม.

จากการปูแนวทางในการสร้างสรรค์งานที่สื่อถึงอุดมคติวิถีชีวิตไทยของศิลปินรุ่นอาวุโสซึ่งหลายท่านเป็นอาจารย์สอนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินรุ่นต่อมาที่ส่วนใหญ่เป็นศิษย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากรนิยม สร้างสรรค์งานในแนวคิดนี้มากขึ้นและต่อเนื่องถึงปัจจุบัน

ประสงค์ ลือเมือง เป็นศิษย์คนหนึ่งของ ประยัด พงษ์ดำ ที่ทำงานจากเรื่องราวพื้นบ้าน ภาพ “ฤดูหนาว 1-2”, 2547 ของประสงค์จะวาดทิวทัศน์ชนบททางภาคเหนือที่จังหวัดลำพูนที่เป็นบ้านเกิดและที่พำนักสร้างงาน ภาพวัว ควาย ต้นไม้ กระต๊อม จะถูกตัดทอนและออกแบบใหม่ให้ดูเรียบง่าย และลงสีบรรยากาศตามจินตนาการของศิลปิน จากการสัมภาษณ์ประสงค์เมื่อวันที่ 18 เมษายน 2545 ประสงค์กล่าวว่า ในการตัดทอนรูปทรงและจัดองค์ประกอบภาพในช่วงแรก เขาจะศึกษาจากงานของ Marc Chagall, Joan Miro และ Wassily Kandinsky งานหลายๆชิ้นของประสงค์จะผสมผสานข้อความที่เขียนด้วยลายมือลงไปอย่างอิสระ

อภิรักษ์ โปษยานนท์ กล่าวว่า “งานของประสงค์แสดงการผสมผสานศิลปะพื้นบ้านของลานนา การเขียนตัวอักษร การแสดงออกอย่างฉับพลัน และอิทธิพลตะวันตก ซึ่งนับเป็นการทำลายกำแพงกันระหว่างความเป็นศิลปะชั้นสูง, ภาพประกอบ และกราฟิตี้” (Poshyananda, 1992:205)



Picture 84:

ประสงค์ ลือเมือง, ฤดูหนาว 1, 2547

Gouache on Canvas, 100 x 100 ซม.



Picture 85:

ประสงค์ ลือเมือง, ฤดูหนาว 2, 2547

Gouache on Canvas, 30 x 40 ซม.

ธีระวัฒน์ คณนະมะ ศิษย์รุ่นน้องของประสงค์ ลือเมือง มีความแน่วแน่ในการสร้างสรรค์งานศิลปะเกี่ยวกับวิถีทัศน์ของชุมชนชนบทมากกว่า 20 ปี เขาเป็นศิลปินคนหนึ่งที่ได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมเขียนภาพจิตรกรรมประกอบหนังสือ “พระมหาชนก” ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หลังเรียนจบด้านศิลปะไทยที่มหาวิทยาลัยศิลปากร เขากลับไปสร้างบ้านและที่ทำงานศิลปะบนที่ปลายนาในจังหวัดมหาสารคามบ้านเกิด แม้อาชีพที่แตกต่างกับชาวบ้านเขาก็สามารถอยู่ร่วมกับชาวบ้านอย่างกลมกลืน คือ ร่วมทำกิจกรรมต่างๆ ในหมู่บ้านอย่างสม่ำเสมอ เช่น ช่วยชาวบ้านนวดข้าว และร่วมสังสรรค์ในยามเย็น

ธีระวัฒน์พรรณนาถึงบรรยากาศรอบบ้านของเขาว่า

“...ที่บ้านเกิดจังหวัดมหาสารคามอยู่ท่ามกลางธรรมชาติและทุ่งนา ยามหน้าฝนรอบบ้านน้ำจะเต็มเปี่ยมท่าไหลล้น ชาวบ้านก็ไถหว่าน บักดำ แล้วข้าวกล้าก็เขียวขจีไปทั่ว ยามฤดูเก็บเกี่ยว ท้องทุ่งก็เหลืองรวงทองทั่วผืนนา ยามเช้าฟ้าใส ลมแรง ยามค่ำคืนเยือกเย็น น้ำค้างพร่างพราย...” (ธีระวัฒน์ คณนະมะ, 2544)

ด้วยประสบการณ์ที่อบอุ่นลึกซึ้งกับชีวิตผู้คนและการได้อยู่ในบรรยากาศที่สวยงามเป็นธรรมชาติ ผลงานของเขาจึงแสดงออกถึงความรู้สึกที่ดีต่อชีวิตชนบท ด้วยรูปแบบที่ประยุกต์จากศิลปะไทยประเพณีที่ส่วนใหญ่เป็นการบรรจงแต้มสีบางๆเหลื่อมซ้อนกันอย่างละเอียด จนได้ภาพวิจิตรวิเศษชวนชมชนบทที่โชนสีดูสงบอบอุ่น ธีระวัฒน์บรรยายถึงการทำงานของตนเองว่า

“...ทุกเช้าไก่แจ้ที่เลี้ยงไว้หลายสิบตัวต่างโง่คอขัน คอยปลุกให้ตื่นราวเสียงนาฬิกาบอกโมงยามของวันใหม่ ผมเฝ้าบันทึกทุกอย่างที่อยู่รอบบ้านนั้นลงไป ภาพชีวิตทั้งหมดมีให้เห็นอยู่เสมอ ไม่ว่าจะในหมู่บ้าน ในท้องนา หรือลำธารธรรมชาติ ต่างก็เกี่ยวพันซึ่งกันและกัน แล้วดัดแปลง ตัดทอน หรือเพิ่มเติมรูปทรงให้งดงาม อีกระอย่างที่ต้องการ...” (ธีระวัฒน์ คนะมะมะ, 2544)

การทำงานที่ละเอียดอ่อนที่ผสมชีวิตกับสิ่งแวดล้อมอย่างสมดุล นำไปสู่การได้ปรัชญาที่มีค่ากับชีวิตและการทำงานในแนวทางที่พอดี คือ “ลดสาระที่หนัก พอสาระลด ความสบายก็เข้ามาแทนที่” (สัมภาษณ์วันที่ 10 เมษายน 2553) งานชุดใหม่จึงเป็นเรื่องราวของบรรยากาศของสี สถานที่ว่างๆ ลดผู้คนลง เจืออากาศเข้าไปมากขึ้น ปัญญา วิจิตรนสาร เปรียบกลวิธีการทำงานของธีระวัฒน์เหมือนการปฏิบัติธรรม “...วิธีการเขียนภาพที่เบาบางทับซ้อนด้วยรอยพู่กันอันละเอียด เช่น บรรจงแต้มด้วยสติปัญญาใจที่กำหนดรู้ จึงทำให้รู้สึกคล้ายคลึงกับการทำสมาธิ ผ่านคลายลมหายใจเป็นจังหวะ นุ่มนวลสม่ำเสมอ...” อย่างไรก็ตามธีระวัฒน์กล่าวว่า การเขียนภาพวิถีชีวิตคือธรรมะที่ไม่ใช่เรื่องศาสนาแต่เป็นธรรมะที่กลางๆมีความสุขแบบฆราวาสแบบพอดีๆ (ธีระวัฒน์ คนะมะมะ, 2546)



Picture 86:

ธีระวัฒน์ คนะมะมะ, มัจฉาชีพ, 2548

สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 50 x 50 ซม.



Picture 87: ริ้ววัฒนีย์ คณะมะ, แดนผืนสามัญชน, 2547

สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 50 x 70 ซม.



Picture 88: ริ้ววัฒนีย์ คณะมะ, ลอยประทีป, 2548

สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 100 x 130 ซม.

จินตนา เปี่ยมศิริ สนใจเขียนภาพทิวทัศน์ชนบทไทยมาตั้งแต่ศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร สาขาศิลป์ไทย รุ่นถัดจากริ้ววัฒนีย์ คณะมะ และได้รับปริญญามหาบัณฑิตเมื่อปี พ.ศ.2539 เป็นคนหนึ่งที่ ได้รับคัดเลือกเข้าร่วมเขียนภาพจิตรกรรมประกอบหนังสือ “พระมหาชนก” ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภาพยุคแรกของจินตนาจะนิยมคลุมโทนสีที่อบอุ่น ใช้จังหวะการแตะแต้มพู่กันเป็นจุดคล้ายงาน Post-Impressionism แต่จินตนาบอกว่า อิทธิพลหลักของเธอมานจากจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่มีการใช้เส้น และสีที่ค่อนข้างอิสระตามแบบศิลปะพื้นบ้าน และไม่ใช้หลักทัศนียภาพแบบตะวันตก แนวความคิดที่สำคัญจะเป็นเรื่องของความสงบ ชีวิตที่เรียบง่าย ถึงแม้ว่าในการเก็บข้อมูลการทำงานของจินตนาในชนบทจริงโดยการถ่ายรูปจะมีภาพของรถยนต์และเครื่องกระจายเสียงอยู่บ้าง แต่จินตนาเลือกที่จะนำเสนอเฉพาะมุมที่สงบ ผลงานในปัจจุบันของจินตนาจะเป็นเรื่องราวของคนชนบทในแง่ที่ผู้คนอพยพเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ โทนสีของภาพจะออกฟ้าผสมเขียวและเทาอ่อนๆมากขึ้นตามสีส้มของสภาพแวดล้อม คือสีของห้องพักและผนังคอนกรีต อย่างไรก็ตามจินตนามองว่าวิถีชีวิตของชาวชนบทเหล่านี้แม้จะอยู่ในเมืองเขาก็อยู่อย่างเรียบง่ายเหมือนเดิม (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2544 และ 28 เมษายน 2553)



Picture 89: จินตนา เปี่ยมศิริ, บ้านฮ่อม, 2533

สีอะคริลิก, 130 x 170 ซม.



Picture 90: จินตนา เปี่ยมศิริ, พระวัดอ่างคำ, 2533

สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 140 x 180 ซม.



Picture 91: จินตนา เปี่ยมศิริ, My Garden 2, 2007

สีอะคริลิก, 90 x 150 ซม.



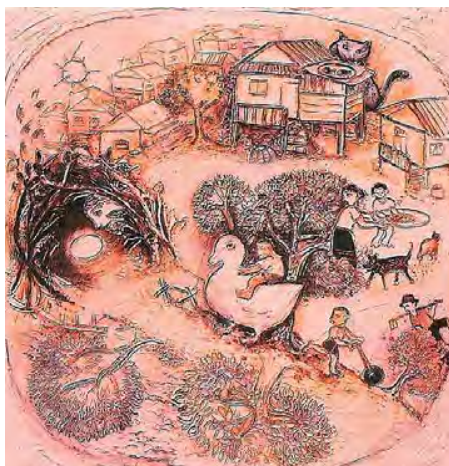
Picture 92: จินตนา เปี่ยมศิริ, My Garden 3, 2007

สีอะคริลิก, 130 x 110 ซม.

พรพรหม ชาววัง เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งทำงานเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมชนบท จบมหาบัณฑิตด้านศิลปะไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี 2540 ซึ่งถือว่าได้เรียนร่วมกับ จินตนา เปี่ยมศิริ และ เด่น หวานจริงในระดับปริญญาตรี รูปแบบของงานจะมีลักษณะใกล้เคียงกันในเรื่องการใช้เส้นที่อิสระและภาพทิวทัศน์วิถีชีวิตคนในหมู่บ้าน แต่ด้วยเทคนิคการเตรียมพื้นด้วยดินสอพองและขึ้นโครงภาพโดยขีดเส้นให้เป็นร่องลึกก่อนระบายสี ทำให้ภาพมีพื้นผิวที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว



Picture 93: พระพรหม ชาววัง, เก็บจันทร์, 2537
สีน้ำมันบนดินสอพอง, 100 x 120 ซม.



Picture 94: พระพรหม ชาววัง, ความฝันสีขาว, 2537
สีน้ำมันบนดินสอพอง, 80 x 80 ซม.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร สร้างสรรค์ภาพพิมพ์และประติมากรรมที่ใช้รูปทรงธรรมชาติในชนบท เช่น ของจากพิธีกรรมการเซ่นไหว้หรือประติมากรรมในชนบท โดยประดิษฐ์ให้เป็นรูปแบบที่เป็นกลางๆ ไม่จำกัดว่าเป็นของภาคไหน ต้องการที่จะสื่อความเป็นไทยพื้นฐานแบบชาวบ้านโดยไม่ต้องใช้ลายไทยด้วย รูปแบบศิลปะร่วมสมัย ในงาน “The Same Old in Something X”, 2530 ภาพพิมพ์โลหะที่ได้รับรางวัลเหรียญทองศิลป์ พีระศรี จากการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินรุ่นใหม่ครั้งที่ 4 พ.ศ.2530 ความเป็นทิวทัศน์ในงานชิ้นนี้ คือการจัดวางภาพวัตถุทางธรรมชาติและสัญลักษณ์อื่นๆ บนพื้นที่มีลักษณะการปล่อยพื้นที่ว่างให้ดูมีทัศนียภาพ สีที่ไล่น้ำหนักจากเข้มลงมาอ่อนที่ส่วนบนของภาพให้ความรู้สึกเหมือนท้องฟ้าตอนเย็นๆ



Picture 95:

วิจิตร อมิชาติเกรียงไกร, *The Same Old in Something X*, 2530

ภาพพิมพ์โลหะ, 69x107 ซม.

ทินกร กาษรสุวรรณ สร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับชนบทด้วยการนำรูปทรงจากธรรมชาติที่เป็นพืชพันธุ์พื้นถิ่นของจังหวัดเลยบ้านเกิด เช่น ปุยฝ้าย เห็ด ลูกน้ำเต้า บ้าน วัด ผัก ชาวนา รวมทั้งเครื่องมือทางเกษตรกรรมมาจัดองค์ประกอบให้สมดุลลงตัว จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2552 ทินกรกล่าวว่า ศิลปะภาพทิวทัศน์สำหรับศิลปินจะเป็นการสัมผัสสัมผัสความรู้สึกของบรรยากาศทุกอย่าง แล้วนำมาถักเป็นผลงาน นำเอาสัญลักษณ์รูปทรงมาจัดให้เกิดรูปทรงใหม่ ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งแบบเหมือนจริง นามธรรม กึ่งนามธรรม ขึ้นอยู่กับศิลปินแต่ละคนจะสื่อออกมา ผลงานภาพพิมพ์ของทินกรได้รับรางวัลจากการประกวดทั้งในและต่างประเทศ เช่น ภาพ “ชีวิตในชนบทไทย” a8, 2537 ชนะเลิศศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 16 พ.ศ.2537



Picture 96:

ทินกร กาษรสุวรรณ, *ชีวิตในชนบทไทย a8*, 2537

ภาพพิมพ์โลหะ, 107x130 ซม.

สุรพงษ์ สมสุข สร้างงานศิลปะที่ใช้สื่อสัญลักษณ์จากชีวิตในท้องทุ่ง ด้วยเป็นคนเมืองสิงห์ บ้านบางระจันที่เมื่อเกิดมาก็เห็นทุ่งนา ป่าช้า วัวควาย แม่น้ำ ปลาปู เบ็ดไซ่ สุ่มแหอยู่รอบตัว และกลายเป็นความทรงจำที่ฝังลึกอยู่ในใจ จนมาเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรจึงได้นำความทรงจำเหล่านี้มาสร้างสรรค์ผลงานจนประสบความสำเร็จจนกระทั่งการประกวดศิลปกรรมมากมาย ลักษณะของผลงานจะเป็นการนำรูปทรงจากชนบทมาตัดทอนและจัดวางองค์ประกอบใหม่ตามจินตนาการแล้วทำเป็นผลงานสำเร็จด้วยเทคนิคภาพพิมพ์โลหะ การจัดองค์ประกอบของงานจะเห็นความสมดุลที่เป็นเอกภาพเหมือนต้องการจะสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของชนบท ในสูจิบัตรการแสดงผลงาน “ธรรมชาติ/ชีวิต/ประสบการณ์” ของสุรพงษ์ สมสุข, 2550 เกียรติศักดิ์ ชานนารัตได้เขียนไว้ว่า

“...สุรพงษ์เริ่มต้นจากการถ่ายทอดประสบการณ์ในวัยเด็ก ซึ่งวิถีชีวิตผูกพันกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมใกล้ตัว เช่น รั้วไม้ข้างบ้าน กิ่งไม้ ลูกยางนา ถูกลำเสนอในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อจะบอกกล่าวถึงการดำรงอยู่ของชีวิต...”

“...ธรรมชาติ และต้นไม้ใบไม้ เป็นแหล่งที่มาของจินตนาการสร้างสรรค์ปรับเปลี่ยนและปรุงแต่งใหม่ด้วยเทคนิคภาพพิมพ์โลหะกัดกรวด (Etching) เกิดแนวคิดในสาระสำคัญของสิ่งมีชีวิต การเกิด ดำรงอยู่ และเสื่อมสลาย โดยศิลปินได้ความบันดาลใจจากการสังเกตย้อนก่อนของพืชทองและถั่ว แสง ยอดขึ้นมาจากเมล็ดพันธุ์ซึ่งถูกโอบอุ้มด้วยใบตองแห้งและฟางหญ้า การช่วยเหลือเกื้อกูลให้ชีวิตดำรงอยู่ เหมือนชีวิตของผู้คนชนบท การพึ่งพาและเอื้ออาทรต่อกัน ชีวิตจึงมีแต่ความสงบสุข ด้วยจิตสำนึกของความพอเพียง...”

ตัวอย่างภาพที่แสดงถึงการนำภาพทิวทัศน์และสัญลักษณ์ทางชนบทของสุรพงษ์ เช่น ภาพ “Symbol of Life/1”, 2536 สุรพงษ์ได้กล่าวถึงการทำงานชิ้นนี้ว่า

“...จากจุดเริ่มต้นของการสร้างงานภาพพิมพ์อย่างจริงจัง วิถีชีวิตที่ผูกพันกับธรรมชาติในเยาว์วัย ถือเป็นต้นแบบสำคัญของการนำมาซึ่งแนวคิด และรูปแบบของงานศิลปะ “การดำรงอยู่ของชีวิต” เป็นแนวคิดกว้างๆของเนื้อหาสาระ ธรรมชาติถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่สะสม ประสานให้เข้ากับจินตนาการจนได้ธรรมชาติและสภาพแวดล้อมที่คล้ายกับเป็นความฝันเป็นเมืองในจินตนาการ ที่มีอยู่ในโพรงไม้ ต้นไม้ ตอไม้ หากแต่รูปทรงที่ปรากฏอยู่ภายในเป็นรูปทรงที่พบเห็นได้จริงอย่าง คันไถ น้ำ กองฟาง นาข้าว แม่น้ำ บ่อน้ำ Symbol of life No.1 ที่ถูกสร้างขึ้นในปี 2536 เป็นผลงานหนึ่งในจำนวนหลายชิ้นที่แสดงออกและบรรลุถึงแนวคิดดังกล่าว...” (สุรพงษ์ สมสุข, 2550)

ด้วยลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพแบบสลายรูปร่างรูปทรงของสัญลักษณ์ต่างๆ เข้าด้วยกัน อย่างอิสระ และเทคนิคการกัดกรดในภาพพิมพ์โลหะทำให้สุรพงษ์ได้แฝงแนวความคิดทางพุทธปรัชญาเรื่องการ เกิดขึ้นดำรงอยู่และเสื่อมสลายเข้าไปในงานด้วย ซึ่งเกียรติศักดิ์ ชานนารอด ตั้งข้อสังเกตว่าแนวคิดนี้ ปรากฏให้เห็นอยู่เสมอในงานของศิลปินไทย เป็นเพราะวิถีชีวิตของเราผูกพันกับหลักธรรมของ พระพุทธศาสนาที่ชี้ให้เห็นถึงสัจธรรมอันเป็นความจริงตามธรรมชาติ (สุรพงษ์ สมสุข, 2550)

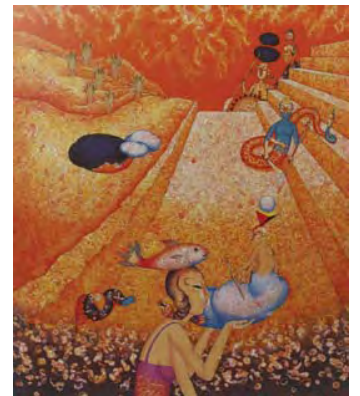
ตั้งแต่ปี พ.ศ.2549 เป็นต้นมา สุรพงษ์ได้ทำงานจิตรกรรมมากขึ้นด้วยรูปแบบสีสันของงานที่ แตกต่างจากงานภาพพิมพ์ อาจเป็นเพราะเทคนิคที่ไม่มีขั้นตอนที่ซับซ้อนเหมือนภาพพิมพ์เลยทำให้ใช้สี และเทคนิคที่อิสระมากขึ้น ลักษณะของงานจะมีการสร้างเรื่องราวของคนในทิวทัศน์ที่มีลักษณะเหมือนงาน แนว Surrealism สัญลักษณ์จากชนบทยังมีการใช้อยู่ตลอด เช่น รูปปลา ต้นข้าว ก้อนเมฆ บรรยายาศที่ แสดงฤดูกาลต่างๆ เช่น ภาพ “บนเส้นขนานของชีวิต” เป็นภาพทิวทัศน์มุมกว้างที่มีโทนสีรวมเป็นสีส้ม แดง โดยกลางภาพเป็นภาพถนนขนาดใหญ่ตัดผ่านแบ่งพื้นที่เป็น 2 ข้างออกจากกัน มีรูปคนด้านหน้าที่แสดงถึง ครอบครัวที่เต็มไปด้วยความรักความฝัน พื้นดินด้านขวามือจะเป็นรูปบันไดที่ดูเรียบง่ายสามารถเดินได้ โดยง่ายแต่มีรูปสัตว์ประหลาดถืออาวุธซึ่งหมายถึงอันตรายและกลลวง ส่วนด้านซ้ายเป็นภูเขาที่ดูทึบกันดาร แต่อาจอุดมไปด้วยความฝัน การใช้ภาพทิวทัศน์ของสุรพงษ์จึงเป็นการใช้สร้างสัญลักษณ์ที่หลากหลาย



Picture 97: สุรพงษ์ สมสุข, *Symbol of Life/1*, 2536
Etching, 50 x 75 ซม.



Picture 98: สุรพงษ์ สมสุข,
Change 1/1998, 2541
Etching, 100 x 80 ซม.



Picture 99: สุรพงษ์ สมสุข, *บนเส้นขนานของชีวิต*, 2550
สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 145 x 125 ซม.

ภาพพิมพ์โลหะ “ทะเลจันทร์”, 2538 ของ **ยุพา ช่างกุล** ที่ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 3 เหรียญทองแดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 41 พ.ศ.2538 มีลักษณะแบบภาพทิวทัศน์ในจินตนาการการวาดปากกล้วยและส่วนประกอบอื่นๆมีความเหมือนจริง แต่การจัดองค์ประกอบจะเป็นแบบฝันๆโดยมีแนวความคิดจากความเชื่อส่วนตัวต่อเรื่องราวและประสบการณ์จากชีวิตผสมผสานกับเรื่องเล่าและวรรณคดี



Picture 100:

ยุพา ช่างกุล, ทะเลจันทร์, 2538

ภาพพิมพ์โลหะ, 90x152 ซม.

วรสันต์ สุภาพ เขียนภาพทิวทัศน์ริมแม่น้ำเจ้าพระยาที่มีชุมชนเรือเอี่ยมจันทน์เป็นองค์ประกอบหลักของภาพ เนื่องจากเป็นความประทับใจส่วนตัวสมัยที่เป็นนักศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้เช่าบ้านพักอยู่ริมแม่น้ำแถวคลองบางกอกน้อยและวันหนึ่งมีเรือเอี่ยมจันทน์มาจอดหน้าบ้านรู้สึกเป็นภาพที่สวยงามและประทับใจมาก เลยศึกษาการวาดเรือและทิวทัศน์ริมแม่น้ำเจ้าพระยาเรื่อยมา ภาพที่เขียนในช่วงแรกจะมีลักษณะเหมือนจริงค่อนข้างมาก ต่อมาสีเส้นจะออกตามความรู้สึกประกอบกับปัจจุบันเทคโนโลยีการผลิตสีเจริญไปมากมีเฉดสีสวยๆออกมามากมาย งานของวรสันต์จึงมีสีที่ดูหวานสดใสและฉ่ำ ในส่วนที่สว่างส่วนที่เป็นเงาก็จะใช้สีเข้ม สร้างความหนักแน่นให้ภาพและมีความระยิบระยับในขณะเดียวกันลักษณะการผสมและระบายสีน้ำมันจะมีความคล้ายกับวิธีของศิลปะ Impressionism ซึ่งวรสันต์ได้สนใจศึกษา แต่

ลักษณะการลงสีของเขาจะมีความเป็นตัวเองสูง มีการปรับเปลี่ยนเทคนิคให้เหมาะสมกับสิ่งที่วาด เช่น การลงสีหลังคาเรือจะใช้สีน้ำมันที่หนืดเป็นเส้นเรียงกันอย่างละเอียด เมื่อโดนแสงก็ทำให้เกิดดูมีมิติของเนื้อสีและพื้นผิวเหมือนความนูนของหลังคา เนื้อหาในภาพของงานช่วงแรกๆจะไม่มีคนหรือดอกไม้เพราะกลัวว่าจะเหมือนงานตลาด ต่อมาเมื่อมันใจมากขึ้นก็คิดว่าภาพคนทำให้รูปดูได้บรรยากาศของชีวิตจริง มีการปลูกดอกไม้ เลี้ยงหมาและแมว ในการะบวนการทำงาน วรสันต์จะใช้เวลาศึกษาสิ่งที่เขาจะวาดค่อนข้างมาก โดยในช่วงแรกจะเหมาเรือไปถ่ายรูปและสเก็ตภาพริมแม่น้ำ ซื้อมือดอกไม้ จ้างคนมาเป็นแบบบ้าง แต่พอลงมือทำภาพจริงจะปรับเปลี่ยนให้ทั้งโครงและอุณหภูมิสีและรูปแบบให้เป็นตามอุดมคติตามช่วงเวลาหรือฤดูกาลที่อยากให้ภาพเป็น ปัจจุบันชุมชนเรือเอี่ยมจันทน์จะไม่ค่อยเห็นแล้ว งานของวรสันต์จึงผลิตจากความทรงจำเกี่ยวกับทิวทัศน์ของชีวิตชาวเรือและภาพของศิลปวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาปัตยกรรมที่ปรากฏริมแม่น้ำเจ้าพระยาที่เขาอยากแสดงออกในลักษณะอุดมคติ คือจะมีแต่ความงดงามสมบูรณ์จนผู้สะสมงานของเขาท่านหนึ่งบอกว่างานของเขาเป็น “สวรรค์บนน้ำ” ไม่มีโหนด ไม่ได้ร่ำรวย แต่ก็มีความสุข (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม 2552)



Picture 101: วรสันต์ สุภาพ, Boat Life

สีน้ำมัน, 150 x 600 ซม.



Picture 102: วรสันต์ สุภาพ, Raining Season

สีน้ำมัน, 120 x 200 ซม.



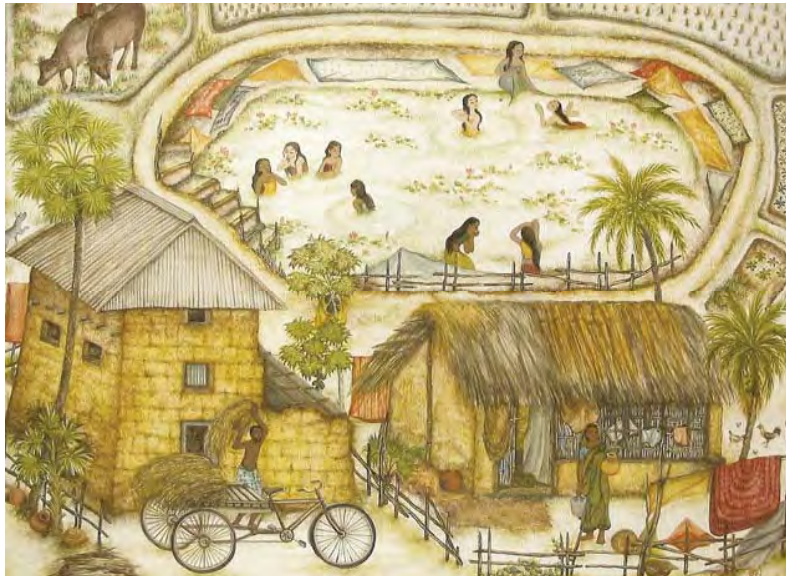
Picture 103: วรสันต์ สุภาพ, Warm

สีน้ำมัน, 120 x 200 ซม.

วาสนา สีสัง เป็นศิลปินหญิงที่ไม่ได้จบจากรั้วศิลปากร วาดภาพทิวทัศน์ชุมชนไทยแบบอุดมคติ โดยเชื่อมโยงประสบการณ์จากการศึกษาจิตรกรรมไทยที่ศูนย์กลางสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลและศึกษาวิถีชีวิตเก่าแก่ของชุมชนอินเดียขณะศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยวิศวกรรมติ เมืองศานติเกตัน ซึ่งวาสนาเล่าว่า

“...วิถีชีวิตและวิธีการคิดอันเรียบง่าย ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ยังฝังรากลึก...บ้านดินที่ยังคงใช้วัตถุดิบตามธรรมชาติ เช่น ไม้ไผ่ ไม้ ใบไม้ ดิน และข้าว...ไม่มีเทคโนโลยีสมัยใหม่ ไม่มีสถานบันเทิง ไม่มีแม้กระทั่งแนวความคิดตะวันตก” (สูจิบัตรการแสดงงาน Reformation, 2548)

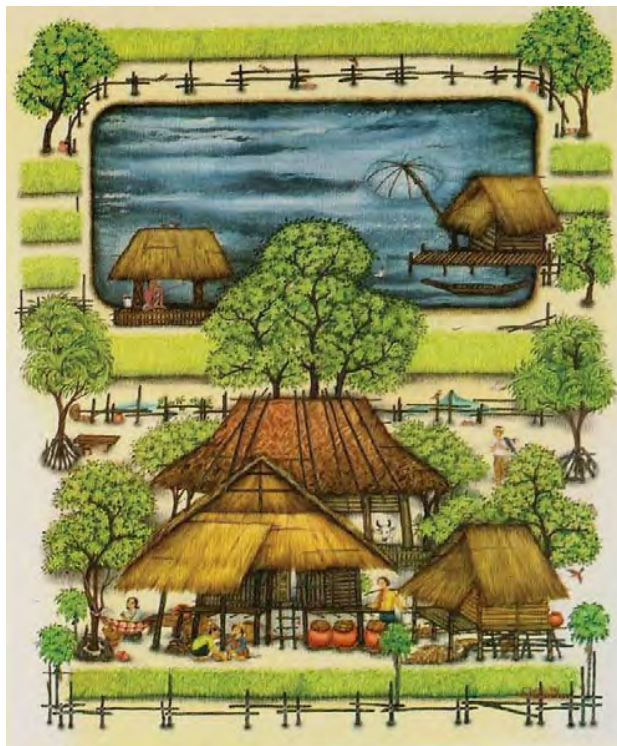
แรงบันดาลใจเกิดจากความประทับใจจากเวลาได้เดินทางไปต่างจังหวัดของไทยรวมถึงต่างจังหวัดของอินเดียด้วย ได้เห็นสภาพแวดล้อม ทุ่งหญ้า เห็นการดำเนินชีวิตของผู้คนที่มีความเกื้อกูลกันที่ต่างจากชีวิตในเมืองซึ่งวาสนารู้สึกว่า “เหมือนอยู่ในกรงนก อยู่ในรถบัสเหล็ก” (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2552) จึงอยากเขียนภาพชุมชนที่เคยมีมากในอดีตดูแล้วมีความสุขและสบายใจ รูปแบบของงานมีลักษณะการเขียนคน สัตว์ และต้นไม้เหมือนจิตรกรรมไทย แต่พื้นดินจะปล่อยขาวหรือลงสีเหลืองอ่อนและไล่น้ำหนักเบาๆในส่วนที่เป็นเงา ทำให้ภาพดูสะอาดสบายตา การระบายสีสระน้ำจะมีการใช้เทคนิคให้เกิดรอยด่างที่ดูอิสระและเหมือนศิลปะสมัยใหม่ บางภาพก็เขียนในเฟรมแบบวงกลมซึ่งทำให้องค์ประกอบภาพมีความหลากหลายและน่าสนใจ



Picture 104:
วาสนา สีสัง, At the
Pond
สีอะคริลิคบนผ้าใบ,
60 x 75 ซม.

ตัวอย่างผลงาน
ทิวทัศน์ชนบทที่พำนัก
ในประเทศอินเดีย

Picture 105: ตัวอย่างผลงานทิวทัศน์ในประเทศไทยของ วาสนา สีสัง



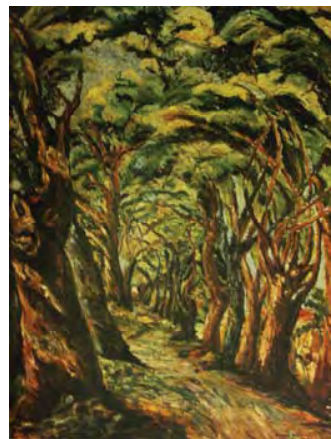
4. ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

ลักษณะโดยสรุป เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นจากความประทับใจธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแง่มุมต่างๆ

ลักษณะผลงานอาจเป็นทั้งแบบ Impressionism, Realistic หรือ ลักษณะอื่นๆ ที่ยังไม่ถูกคลีคลายจนเป็นงานนามธรรม

การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนว Impressionism

การสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมมีพื้นฐานมาจากยุคการเจริญเติบโตของศิลปะสมัยใหม่ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2489-2499 ที่การสร้างสรรค์งานศิลปะได้รับอิทธิพลต่อเนื่องจากการก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลป์ที่ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลาต่อมา มีการเรียนการสอนขั้นพื้นฐานที่เน้นการศึกษาจากธรรมชาติ และมุ่งหาความเหมือนจริงในผลงาน ผลพวงจากการศึกษาจากธรรมชาติก็กระทบกับความสนใจศิลปะแนว Impressionism, Post-Impressionism และ Cubism ซึ่งนำมาเผยแพร่โดยศิลปินที่ได้รับทุนไปศึกษาศิลปะที่ประเทศในยุโรป ศิลปินที่สร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ที่โดดเด่นในยุคนี้ได้แก่ **เจลิม นาซีร์กซ์, ทวี นันทขว้าง, ประกิต(จิตร) บัวบุศย์, ประยูร อุตุชาฎะ, มีเซียม ยิบอินซอย, สวัสดิ์ ตันติสุข, นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์, และ เพ็ญ หริพิทักษ์** เนื้อหาจะเป็นทิวทัศน์ของสถานที่ต่างๆ เช่น ตลาดน้ำ วิถีในสวนสาธารณะ สิ่งก่อสร้างและวิถีธรรมชาติในต่างจังหวัด ซึ่งศิลปินจะใช้สีน้ำมันวาดบนผ้าใบปาดป้ายสีแปรปรวนอย่างฉับพลันและทิ้งพื้นผิวของสีแปรปรวนที่หนา ตามแบบงานศิลปะลัทธิ Impressionism ส่วนงานที่มีลักษณะเป็น Post-Impressionism ได้แก่ งานของนพรัตน์ ลิวิสิทธิ์จะใช้สีแปรปรวนที่แข็ง มีจังหวะเส้นที่หักงอเหมือนวิธีการของ Vincent van Gogh ส่วน เพ็ญ หริพิทักษ์ ในการวาดภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างบางภาพจะมีลักษณะที่เป็นเหลี่ยมสันคล้ายงานแนว Cubism ซึ่งเพ็ญ หริพิทักษ์ได้พัฒนาเทคนิคนี้จนมีอิทธิพลต่อศิลปินไทยมากในเวลาต่อมา



การสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ในยุคนี้ที่มีลักษณะเป็นงานแนว Impressionism เป็นส่วนมาก เป็นเพราะศิลปินไทยส่วนใหญ่มีรากฐานการทำงานศิลปะซึ่งอาศัยข้อมูลจากธรรมชาติ และวาดจากความประทับใจซึ่งมีความสอดคล้องกับกลวิธีของลัทธิ Impressionism งานจึงมีการพัฒนาก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว (วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์, 2540:54)

อภิรักษ์ โกษะโยธิน วิเคราะห์ว่า ศิลปะ Impressionism ซึ่งเกิดขึ้นในกรุงปารีสประเทศฝรั่งเศส และขยายอิทธิพลไปยังอิตาลี อังกฤษ อเมริกา และญี่ปุ่น ในช่วงทศวรรษที่ 1890 ได้เข้ามา “เบ่งบาน” ในประเทศไทยในอีกครึ่งศตวรรษต่อมา ด้วยบริบทที่แตกต่างจากแหล่งกำเนิดของลัทธินี้ทั้งทางด้าน พัฒนาการของประวัติศาสตร์ศิลป์และสังคมวัฒนธรรม และการตีความของคำว่า Impressionism ของไทย อาจเป็นเรื่องความประทับใจของศิลปินต่อสิ่งที่พบเห็นและถ่ายทอดออกมาตามความรู้สึกของตนเอง ไม่ใช่การเลียนแบบลักษณะงาน Impressionism ของตะวันตกโดยตรง พัฒนาการของ Impressionism ในศิลปะตะวันตกมีพัฒนาการที่เป็นการต่อต้านแนวคิดและรูปแบบศิลปะของสถาบันหลักทางศิลปะของประเทศในขณะนั้น ซึ่งค่อนข้างมีกฎเกณฑ์ที่ตามหลักวิชาการที่ตายตัว แต่ Impressionism ในเมืองไทย เกิดขึ้นมาเป็นเอกเทศ ที่เริ่มจากการศึกษาการวาดภาพจากธรรมชาติซึ่งเป็นวิชาเรียนในขั้นต้นๆของการเรียนศิลปะ ด้วยเหตุผลดังกล่าว Impressionism ในเมืองไทยจึงมีลักษณะเฉพาะของตนเอง และอภิรักษ์ ได้เรียกว่า “Thai Impressionism” (Poshyananda, 1992:68)

จรรยา บุญสวน เป็น ลูกศิษย์ของ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรช่วงปี พ.ศ.2501-2506 ยังคงพัฒนางานที่มีพื้นฐานจาก ศิลปะแนว Impressionism อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน โดยใช้ ทิวทัศน์เป็นเรื่องหลักในการทำงาน ภาพ “สีในทิวทัศน์ 8”, 2527 ของจรรยาได้รับรางวัลยอดเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 6 พ.ศ.2527 โดยธนาคารกสิกรไทย หมายเลขในชื่อภาพ “สีในทิวทัศน์ 8” เป็นสิ่งที่บ่งบอกว่าจรรยาจะใช้ทิวทัศน์เป็นแหล่งศึกษาและพัฒนางานเป็นชุดอย่างต่อเนื่องเหมือนศิลปิน Impressionist อย่าง Paul Cézanne ที่เขียนภูเขาลูกเดียวอยู่เป็น 10-20 รูป และได้คลี่คลายรูปแบบจนเป็นศิลปะที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนางานแบบนามธรรมในยุคต่อมา



Picture 113:

จรรยา บุญสวน, สีในทิวทัศน์ 8, 2527

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 125x200 ซม.

จากการสัมภาษณ์ จรรยา บุญสวน โดยผู้วิจัยเมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2552 จรรยา กล่าวว่า การเขียนทิวทัศน์เป็นพื้นฐานสำคัญของการเขียนรูป เพราะสามารถค้นหาสีได้หลากหลายจากธรรมชาติ ไม่ใช่จากการนึกคิดอย่างเดียว ได้ฝึกทักษะในการมองได้หลายมิติ เช่น สี แสง ทศนียภาพ โดยวิธีการทำงานของจรรยาจะชอบทำในบรรยากาศจริงเพราะได้อารมณ์ ได้กลิ่นลม กลิ่นแดด ได้ยินเสียงนกกร้อง ทำให้เกิดความรู้สึกซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์งาน จรรยา กล่าวว่า จริงๆ แล้วภูเขาหรือวัตถุต่างๆ ในภาพเป็นเพียงสิ่งที่สมมุติขึ้นมา เป็นเพียงสิ่งที่ใช้ศึกษาและกระตุ้นเท่านั้น สิ่งที่ศิลปินแสดงออกจริงๆ คือ ความรู้สึกด้วยปรัชญา นี่เองทำให้จรรยาพัฒนาผลงานทิวทัศน์ของเขาจนก้าวเลยความเป็นภาพวิวธรรมดา การขยันศึกษาซ้ำแล้วซ้ำอีกและการมุ่งถ่ายทอดอารมณ์ที่ซึมซับจากธรรมชาติ ทำให้ผลงานยุคหลังของเขาหลายชิ้นมีรูปแบบเกือบเป็นนามธรรม โดยไม่ได้ยึดกรอบของศิลปนามธรรมตามที่เข้าใจด้วยความคิดความจำ แต่เป็นการสื่อความรู้สึกของกลิ่น สี เสียง และบรรยากาศที่ได้รับจากการเฝ้าสังเกตธรรมชาติอย่างใกล้ชิด จรรยาเขียนผลงานที่พัฒนามาจากธรรมชาติ ในการสร้างงานจรรยาบอกว่าไม่ได้วางแผนอะไรมาก จะเขียนสดออกมาเลย เช่น เวลาเขียนสระน้ำจะออกมานั่งมองสระน้ำ 6-7 วัน เป็นการทำความคุ้นเคยให้รู้จักให้หมดความสงสัย



Picture 114: จรุงญ บุญสวน. พลับพลึงแดงแฝงเฟื่องฟ้า. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 120 x 260 ซม.



Picture 115: จรุงญ บุญสวน. ถ้ำว่ามีหมอกหนาว. สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 500 ซม.

อภิรักษ์ บันมุลศิลป์ เป็นลูกศิษย์ก้นกุฏิของ จรุงญ บุญสวน ตั้งแต่สมัยเรียนที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ชอบเขียนภาพทิวทัศน์ของขุนเขาตามแนว Impressionism โดยเฉพาะที่ดอยแม่สลองที่เขาปักหลักเขียนภาพมากกว่า 10 ปี เขาบรรยายความรู้สึกเกี่ยวกับดอยแม่สลองว่า

“น้ำใจและไม่ตรีของชนเผ่ากับเสน่ห์ของขุนเขาที่สลับซับซ้อนอันน่าอัศจรรย์ใจของดอยแม่สลองทอดยาวสุดสายตา พืชพันธุ์ธัญญาหารในพื้นที่สูงผลัดกันออกดอกออกผลในยลโฉมตลอดปี เอื้อต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของข้าพเจ้าอย่างมิรู้เหน็ดเหนื่อยมาโดยตลอด” (อภิรักษ์ บันมุลศิลป์, 2545)

ด้วยความผูกพันกับดอยแห่งนี้ เวลาเขียนภาพหรือเวลาเมื่อนักศึกษามาร่วมทำงาน อภิรักษ์จะเข้มงวดเรื่องความเคารพสถานที่และรักษาความสะอาดเรียบร้อยอยู่เสมอ เขาจึงเรียกการทำงานของเขาวว่า

เป็น “กิจกรรมเขียนรูปเชิงอนุรักษ์” สำหรับกระบวนการทำงานเขากล่าวว่า ส่วนใหญ่จะเขียนจากสถานที่จริงตั้งแต่ต้นจนจบ เพราะได้โต้ตอบกับธรรมชาติได้อย่างตรงไปตรงมา ถ้าเขียนจากภาพถ่ายงานจะแข็งกระด้างขาดวิญญาณ ถ้าเขียนสดที่แปร่งจะนุ่มกว่า สาเหตุที่ชอบเขียนภาพทิวทัศน์ นอกจากความผูกพันกับดอยแม่สลองและการได้คลุกคลีอยู่กับภูเขาคือได้ชื่นชมทิวทัศน์แล้ว เขายังเห็นว่าธรรมชาติเป็นแม่แบบที่ดีที่สุดในการสร้างงานศิลปะเพราะถือว่าเป็นครูที่อยู่ใกล้ตัวที่สุด และที่สำคัญเขายังถือว่ากิจกรรมศิลปะที่ยังเป็นสิ่งที่ยับยั้งความทุกข์ความเจ็บปวดได้ เขาเล่าว่า เขาไม่ใช่คนชอบศิลปะมาตั้งแต่เด็ก แต่ได้พบคุณค่าจากการทำงานศิลปะเมื่อเขาได้เริ่มเข้าสู่เส้นทางศิลปะตอนเรียนอยู่มัธยมต้น ครอบครัวต้องแตกสลายเพราะเสียคุณพ่อ และคุณแม่ก็ได้รับผลกระทบทางจิตอย่างหนักจากสาเหตุนี้ อภิรักษ์กล่าวว่า

“อาจารย์ ศุภพงษ์ ยืนยง อาจารย์ภาควิชาศิลปะของโรงเรียนสรรพวิทยาคม อ.แม่สลด จ.ตาก เป็นผู้ยื่นมืออันอบอุ่นมาชักชวนให้เดินทางเข้าสู่เส้นทางศิลปะ...ซึ่งทำให้ข้าพเจ้าลืมเรื่องราวหนักๆในชีวิตและมีความสุขได้อย่างประหลาด”

เมื่อวิเคราะห์รูปแบบและกระบวนการทำงานของอภิรักษ์จะเห็นว่ามີลักษณะเหมือนศิลปะลัทธิ Impressionism ซึ่งเขาเองก็ยอมรับว่าได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานของ Monet แต่ด้วยบริบทที่แตกต่างทั้งด้านสภาพแวดล้อมทางกายภาพของสถานที่ที่วาด และสภาวะภายในใจของเขา ทำให้การแสดงออกผ่านคุณสมบัติของแสงสีและจังหวะการใช้พู่กันให้ความรู้สึกที่แตกต่างจากงานของศิลปิน Impressionism อภิรักษ์วิเคราะห์ว่า งานของเขาจะมีความอ่อนโยนละเมียดละไมและมีความเป็นตะวันออก ในขณะที่งาน Impressionism จะมีการแสดงออกที่แรงกว่า ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเห็นของ จรูญ บุญสวน ที่วิเคราะห์ว่างานของอภิรักษ์ในช่วงหลังจะมีความเด่นของตนเองและดูอ่อนหวาน (สัมภาษณ์ จรูญ บุญสวน เมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2552)



Picture 116: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *บรโดดอย*
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 160 ซม.



Picture 117: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *เร้งว่า*
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 200 ซม.



Picture 118: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *หยอกเย้า*
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 200 ซม.



Picture 119: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *อวดโฉม*
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 192 ซม.

สงัด ปุยอ้อ จิตรกรที่จบการศึกษาด้านภาพพิมพ์จากมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี 2518 แต่ชอบสร้างงานจิตรกรรมเป็นอาชีพ ยังมุ่งมั่นเขียนภาพทิวทัศน์ตามแนว Impressionism แต่แทนที่จะใช้น้ำมัน ปาดป้ายสีที่หนา สงัดใช้สีอะคริลิกที่เมื่อแห้งแล้วเนื้อจะบางเรียกว่าและป้ายสีทับซ้อนกันได้เร็วและหลายชั้นกว่าเนื่องจากสีจะแห้งเร็ว ทำให้โครงสร้างของชั้นสีในภาพดูซับซ้อนแต่ก็คุมบรรยากาศได้ดีจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่จดจำได้ง่าย สงัดเขียนภาพทิวทัศน์ธรรมชาติต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน มีบางงานที่เขาจะใช้สีที่สดใสขึ้นจนเกือบเหมือนสีสะท้อนแสง สงัดเขียนในสัจฉิวัตรการแสดงผลงานของเขาที่หอศิลป์จามจุรีเมื่อปีพ.ศ.2550 ว่า

“มากกว่า 40 ปี ที่ได้มีโอกาสแทรกตัวอยู่ท่ามกลางธรรมชาติของแผ่นดินถิ่นล้านนาซึ่งยังคงงามอุดมสมบูรณ์ด้วยความงามของไม้ดอกหลากพันธุ์ต่างสี พุ่มไม้ใกล้ไกลเขียวขจีดูมรกต พุงนาสีทองสุกปลั่งสว่างไสวสดใสดูอุดมสมบูรณ์ ทิวเขาเท้าน้ำเงินสลับซับซ้อน บางยอดสูงตระหง่านคงความเยือกเย็นทุกฤดูกาล สิ่งแวดล้อมเหล่านี้ปลูกเร้าอารมณ์ส่วนตัวให้แสดงออกด้วยฝีแปรงที่พรั่งพรูสื่อน้ำไป วันต่อวัน ภาพต่อภาพ โดยไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย นิทรรศการครั้งนี้ เหมือนได้นำสายลมที่เยือกเย็นสดชื่นจากภาคเหนือโชยผ่านมาให้ท่านได้สัมผัส เพื่อบรรเทาความร้อนลงได้บ้างพอสมควร”



Picture 120:

สจ๊วต ปุยอ็อก, ดอยอินทนนท์ เชียงใหม่ หมายเลข 1, 2549

สีอะคริลิก, 90 x 150 ซม.



Picture 121:

สจ๊วต ปุยอ็อก, น้ำตกห้วยขมิ้น, 2548

สีอะคริลิก, 80 x 120 ซม.



Picture 122:

สจ๊วต ปุยอ็อก, ไร่ไม้ชาวดา, 2548

สีอะคริลิก, 90 x 150 ซม.



Picture 123:

สจ๊วต ปุยอ็อก, ริมบึง, 2550

สีอะคริลิก, 100 x 150 ซม.

สมวงศ์ ทัพพรัตน์ ชอบการเขียนภาพทิวทัศน์ตั้งแต่ตอนเรียนที่เพาะช่างเพราะได้ออกไปข้างนอก ทำให้มีมุมมองที่กว้างขึ้น ช่วงเรียนในมหาวิทยาลัยศิลปากรสนใจทำงานศิลปะเกี่ยวกับภาพน้ำ แต่กลับมาเขียนทิวทัศน์อีกตั้งแต่ได้เป็นอาจารย์สอนอาชีพะที่ต้องพานักศึกษาออกไปเขียนรูปนอกสถานที่บ่อยๆ และการได้เป็นอาจารย์ในเทศก์ที่ต้องเดินทางไปดูงานตามสถาบันต่างๆทั่วประเทศ ทำให้เก็บความประทับใจ

จากสถานที่ต่างๆโดยการเขียนภาพทิวทัศน์ จากนั้นก็ได้พัฒนาเรื่อยมาจนได้รูปแบบและปรัชญาในการทำงานที่ลุ่มลึกที่มีรูปแบบ Impressionism ถึงกึ่งนามธรรม จากการสัมภาษณ์ สมวงศ์ ทัพพรัตน์ เมื่อวันที่ 23 เมษายน 2553 ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่สมวงศ์ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าภาควิชาทฤษฎีศิลป์ สมวงศ์ได้เล่าถึงการพัฒนางานภาพทิวทัศน์ของตนเองว่า เริ่มแรกสนใจศึกษางานแบบ Impressionism ในเรื่องบรรยากาศ การตัดทอนรูปทรงสีเส้น เช่น ในงานของเลอแนว (Pierre-August Renoir) และ โมเนท์ (Claude Monet) นอกจากนี้ก็สนใจงานของ เทอเนอร์ (J.M.W. Turner) ในเรื่องการสร้างบรรยากาศของท้องฟ้า จากสุจิตร์การะแสดงงานเมื่อ พ.ศ.2542 สมวงศ์กล่าวว่าในช่วงนี้การวาดภาพทิวทัศน์จะเป็นการหลีกเลี่ยงความไกลหวนความอึกทึกจากในเมืองแล้วออกสู่ธรรมชาติตามชนบทเพื่อแสวงหาความสงบและเรียบง่าย ใช้ทิวทัศน์ที่เป็นท้องทุ่ง พุ่มไม้ หนองน้ำ ดอกหญ้าเป็นแรงบันดาลใจ ลักษณะของงานจะให้ความสนใจกับบรรยากาศของสีที่มีทั้งความสว่างและความมืดสลับตามช่วงเวลาต่างๆ โดยบรรยากาศของสีจะมีอิทธิพลเหนือรายละเอียดทั้งหมด เช่นในงาน “ทิวทัศน์ริมถนน”, 2542 (สมวงศ์ ทัพพรัตน์, 2542)



Picture 124:

สมวงศ์ ทัพพรัตน์, ทิวทัศน์ริมถนน 2

สีน้ำมัน, 50 x 60 ซม.



Picture 125:

สมวงศ์ ทัพพรัตน์, ปากเกร็ด 1, 2553

สีน้ำมัน, 150 x 300 ซม.

การพัฒนาผลงานสู่ความลุ่มลึกที่มากกว่าการถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์เกิดขึ้นหลังจากที่ สมวงศ์ ทัพพรัตน์ ได้เริ่มฝึกสมาธิใน พ.ศ.2547 และได้ทำต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ความเปลี่ยนแปลงที่สังเกตได้จากตัวผลงานคือการใส่ใจในรายละเอียดผลงานที่แต่ละแต้มได้ละเอียดยิ่งขึ้นแม้ภาพโดยรวมจะดูสลับ ในขณะที่ภาพชุดก่อนที่จะฝึกสมาธิจะเป็นการป้ายสีตามจังหวะที่เคยชินเพื่อจับ

บรรยากาศภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏอยู่ข้างหน้าซึ่งจะถูกมองเป็นโครงสร้างรวม ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ต่อมาเป็นภาพทิวทัศน์ในปัจจุบันที่เกิดจากการมองวัตถุในธรรมชาติที่มีการเพ่งพินิจและพิจารณา รายละเอียดยิ่งขึ้น ในการเขียนภาพจึงไม่ใช่เป็นการจัดเรื่องสีล้วนและรูปทรงของธรรมชาติเพียงอย่างเดียว อีกต่อไปแต่เป็นการทำความเข้าใจธรรมชาติในมิติที่มีการผสมผสานสัมพันธ์กับความรู้สึกของจิตที่สงบละเอียด ละไมขึ้น ถ้าเปรียบเทียบกับทฤษฎีการซาบซึ้งในธรรมชาติของ Allen Carlson (2002) สมวงศ์จะเขียนจากการมองธรรมชาติที่เป็นเพียงภาพทิวทัศน์มาสู่การซาบซึ้งในธรรมชาติด้วยอายตนะทั้ง 5 แล้วถ่ายทอดความรู้สึกสัมผัสนั้นออกมาเป็นงานจิตรกรรมที่ผู้ชมดูแล้วจะมีความรู้สึกร่วมในความสงบของภาพและ เหมือนได้กลิ่นไอของธรรมชาติที่อบอวลในบรรยากาศ



Picture 126:

สมวงศ์ ทัพรรัตน์, *ทุ่งดอกผักบุ้ง*, 2553
สีน้ำมัน, 80 x 100 ซม.



Picture 127:

สมวงศ์ ทัพรรัตน์, *บัว*, 2553
สีน้ำมัน, 80 x 100 ซม.



Picture 128:

Georges Seurat, *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1884, Oil on canvas, 207.6x308 cm



Picture 129:

Vincent van Gogh, *The Starry Night*, 1889, Oil on canvas, 73.7 x 92.1 cm

พัฒนาการสร้างสรรค์งานของสมวงศ์เป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าการนำการรับรู้และกลวิธี ศิลปะจากตะวันตกมาใช้ไม่จำเป็นที่จะต้องได้ผลเหมือนต้นแบบเดิมคือ Impressionism เหมือนกับที่ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี เคยตั้งข้อสังเกตไว้ในงานของ เพื่อ หริพิทักษ์ ซึ่งเป็นการตีความและจัดโครงสร้างของ สิ่งที่มีมองเห็นตามหลักวิทยาศาสตร์กายภาพของแสงและสีตามที่ปรากฏชัดในงานของ Georges Seurat ที่ วาดภาพโดยใช้สีจุดเรียงกันแล้วให้เกิดการผสมกันด้วยสายตา หรือ ภาพของ Paul Cézanne “ถนนก่อน ถึงภูเขา, แซงต์-วิกตัวร์” (*Road Before the Mountains, Sainte-Victoire*) ค.ศ. 1898-1902 ที่ Cézanne พยายามพัฒนาโครงสร้างทางรูปแบบของภาพ (Formal Structure) เพื่อที่จะจัดรูปทรงที่มีมองเห็นให้เกิด ความชัดเจนทางโครงสร้างการออกแบบ (Structured Clarity of Design) โดยละทิ้งการใช้เส้นเพื่อกำหนดขอบภาพและการสร้างทัศนียภาพแบบบรรยากาศ และได้ก้าวข้ามลักษณะที่ปรากฏอยู่จริงของ ธรรมชาติไปสู่การจัดวางรูปแบบใหม่ตามการรับรู้ ของตนเองด้วยการใช้ที่แปรปรวนใหญ่ๆ ป้ายสีเป็นแผ่นๆ ให้ เรียงตัวกันจนเกิดภาพ (Preble, 1994:365-367) หรือแม้แต่ในงานของ Vincent Van Gogh ที่วิธีการ ทำงานของสมวงศ์อาจมีความใกล้เคียงในแง่ของการแสดงออกด้วยอารมณ์ความรู้สึก แต่งานของ Van Gogh หรืองานของศิลปินตะวันตกหลายคนมักจะเป็นการแสดงออกด้วยอารมณ์พื้นฐานจากจิตใต้สำนึก ของมนุษย์ ซึ่งอาจจะเป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมตะวันตกที่ส่งเสริมการให้อิสระการแสดงออกทางอารมณ์ และความคิดส่วนบุคคลค่อนข้างสูง ตรงกันข้ามกับงานของสมวงศ์ที่เป็นการวาดภาพธรรมชาติที่ผสมกับ

ความคิดความรู้สึกที่ถูกกล่อมเกลียดด้วยพุทธธรรมด้วยการฝึกสมาธิภาวนา ลักษณะการแสดงออกจึงเป็นการพิจารณาและถ่ายทอดได้อ่อนโยนกว่า ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของไทยและตะวันออก

สุรเดช แก้วท่าไม้ เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งเขียนภาพ ในรูปแบบ Impressionism ภาพ “ชาวฟารี วันหยุดเทอมต้น”, 2535 เป็นภาพที่มีความโดดเด่นในการเขียนภาพสวนที่มีเด็กแต่งตัวกลมกลืนกับธรรมชาติ ใช้แถบวัลย์พันศีรษะนั่งบนชิงช้าที่ทำจากไม้และแขวนด้วยเชือกปอ มีแถบวัลย์เลื้อยตามเชือกทำให้ดูกลมกลืนกับธรรมชาติ รถจักรยานที่จอดอยู่ข้างๆมีแถบวัลย์พันตามเบาะเช่นกัน ลักษณะเด่นของงานสุรเดชคือความเข้าใจของการระบายสีที่มีการแทรกสีด้วยที่พู่กันที่พริ้วไหวคล้ายงานของศิลปิน Impressionism ลักษณะการจัดแสงที่ลอดผ่านใบไม้อาจทำให้นึกถึงงานของเลอว์นัว (Pierre Auguste Renoir) ทว่างานของสุรเดชเก็บรายละเอียดมากกว่าและด้วยขนาดที่ใหญ่ถึง 2.75 x 2.03 เมตร บรรยากาศของภาพและที่แปร่งที่พริ้วไหวในภาพนี้ทำให้งานดูมีชีวิตชีวาและได้บรรยากาศของวันหยุดพักผ่อน



Picture 130:

สุรเดช แก้วท่าไม้, ชาวฟารีวันหยุดเทอมต้น, 2535

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 275x203 ซม.

จักรกฤษณ์ การะเกด ถ่ายทอด “พลังแห่งธรรมชาติของป่า” ด้วยกลวิธีของศิลปะลัทธิ Impressionism แต่งงานของเขาไม่ได้มุ่งหวังที่จะศึกษาวิเคราะห์สีแสงในบรรยากาศและวัตถุ หรือเป็นการต่อต้านศิลปะแนวประเพณีตามลัทธิที่เขาใช้เป็นแนวทาง การเขียนภาพป่าของจักรกฤษณ์เป็นเรื่องของการ

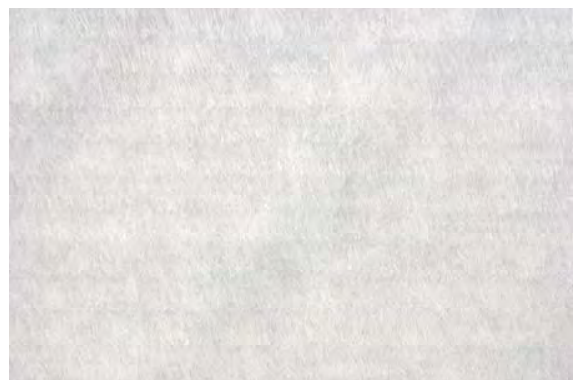
ถ่ายทอดความผูกพัน อารมณ์ ความคิด และความรู้สึกที่เขามีต่อป่าและธรรมชาติของท้องทุ่งมาตั้งแต่เด็ก เนื่องจากเขาเป็นเด็กต่างจังหวัด เมื่อได้เข้ามาศึกษาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก็ได้ไปเขียนภาพที่เขาใหญ่บ่อยๆ เลยนึกความประทับใจนี้ไปพัฒนาอย่างต่อเนื่องในการศึกษาระดับมหาวิทยาลัยที่มหาวิทยาลัยศิลปากร สิ่งที่เขาศึกษาและนำมาถ่ายทอดมีอยู่ 3 ส่วนคือ รูปทรง สี สัน และอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับป่า อารมณ์ที่ว่าคือความเหงาโดดเดี่ยวเห็นป่าเป็นโลกของความฝัน ซึ่งความรู้สึกเหล่านี้เป็นประสบการณ์ส่วนตัวที่สะสมมาตั้งแต่เด็ก ป่าจึงเป็นเพียงสิ่งกระตุ้นให้อารมณ์เหล่านี้มีความเข้มข้นขึ้น และแสดงออกมาผ่านจังหวะที่แปร่งและความเข้มข้นของเนื้อสีที่แสดงให้เห็น “พลังแห่งป่า” การทำงานแม้จะเขียนภาพสำเร็จในสตูดิโอแต่ขั้นตอนการทำงานแรกนั้นต้องไปคลุกคลีและศึกษาด้วยการเขียนภาพสีน้ำมันขนาดเล็กอยู่ในป่าเป็นระยะ บางครั้งก็ถ่ายรูปกลับมาด้วย แต่จักรกฤษณ์บอกว่า ภาพถ่ายจะให้อารมณ์ไม่ครบถ้วนเพราะท่วงทำนองของธรรมชาติต้องไปสัมผัสจริงจึงจะเข้าใจ และการได้ทำงานในลักษณะนี้ทำให้เขาเข้าใจและเห็นคุณค่าธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม บางครั้งเขารู้สึกว่าการทำงานตามแนว Impressionist แบบสาดแดงพลังอารมณ์ทำให้สภาวะใจเขากว้างได้ จึงมีงานบางชุดที่เขาพยายามทำด้วยเส้นที่ละเอียดและใช้สีน้อยลงจนเหลือเพียงสีขาวปนเทา แล้วใช้พู่กันขีดให้เป็นเส้นอย่างเป็นระเบียบ ซึ่งทำให้จิตเป็นสมาธิมากขึ้น (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 29 เมษายน 2553)



Picture 131:

จักรกฤษณ์ การะเกด, ป่า 3, 2551

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 1.5 x 2 เมตร



Picture 132:

ตัวอย่างผลงานของ จักรกฤษณ์ การะเกด

พิษณุ ศุภนิมิตร อาจารย์และศิลปินผู้สร้างชื่อเสียงมาจากการเขียนหนังสือและศิลปะภาพพิมพ์ แนวนามธรรมที่ต้องใช้สื่อที่หนักและเป็นพิษ เช่น แม่พิมพ์โลหะกัดกรวด ปัจจุบันหันกลับมาทำงานศิลปะในแบบที่เข้าใจง่ายคือการเขียนภาพทิวทัศน์ตามความประทับใจในสถานที่ต่างๆ ด้วยเทคนิคที่ปลอดภัย เช่น สีน้ำและภาพพิมพ์ด้วยสีเชื่อน้ำ ลักษณะของผลงานอาจดูไม่เป็นแบบ Impressionism แต่วิธีการที่พิษณุมักจะวาดภาพจนเสร็จในสถานที่จริงที่ประทับใจเป็นวิธีเดียวกับศิลปินลัทธิ Impressionism ผู้วิจัยจึงจัดผลงานของพิษณุลงในหัวข้อนี้

จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม 2552 พิษณุอธิบายว่า

“...เมื่อก่อนทำงานนามธรรม แต่พอมีวุฒิภาวะมากขึ้นจึงเข้าใจว่าเป็นการทำงานตามกระแสนิยม เมื่ออิมัวจึ๊งค้นหาสิ่งที่ตนเองต้องการสื่อจริงๆ โดยกลับมาสู่สิ่งที่สัมผัสได้ง่ายที่สุด เริ่มจากช่วงกลางอายุเดินทางท่องเที่ยวเยอะเขียนหนังสือสารคดี ได้เห็นสภาพแวดล้อมและชีวิตจริงบันทึกข้อมูลไว้ด้วยการวาดเก็บความประทับใจไว้ เมื่อรวบรวมได้จึงจัดแสดงเห็นว่ามีคำตอบที่ดี เห็นอารมณ์ความรู้สึกเขียนความรู้สึกของตนเองต่อสถานที่ จึงคัดเลือกบางส่วนมาทำเป็นภาพพิมพ์ด้วยเทคนิคที่ย้อนไปสู่ธรรมชาติ คือ การใช้สีเชื่อน้ำสร้างสรวงศ์งานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติในชุด “Back to the Original”, 2006 ตามด้วยชุด “Print in India, Buddhist Kingdom”, 2008 และ “Colours of Faiths, in India”, 2008

งานชุดที่ทำในอินเดียเนื้อหาจะมีมิติที่เพิ่มขึ้นด้วยความหมายที่ทับซ้อน อยู่กับสถานที่ที่วาดคือ พุทธภูมิ...”

“...สถานที่ประสูติเตือนใจให้เรารู้ว่า จะดำเนินชีวิตนี้อย่างมีเป้าหมายให้เกิดประโยชน์สูงสุด สถานที่ตรัสรู้เตือนใจให้ระลึกว่า เราเป็นผู้ที่สามารถจะบรรลุธรรมตามพระพุทธรองค์ได้เช่นเดียวกัน สถานที่แสดงธรรมเตือนใจให้ระลึกว่า เราจะมีวิถีคิดแบบอริยสัจ 4 เป็นแกนกลางในการดำเนินชีวิต สถานที่ปรินิพพานเตือนใจให้ระลึกว่าจากนี้เป็นต้นไป เราจะดำเนินชีวิตด้วยความไม่ประมาท...”

(ข้อเขียนลงหน้าแรกของสุจิตร์ “Print in India” โดยท่าน ว.วชิรเมธี)

การทำงานชุดอินเดียจึงนำไปสู่เรื่องจิตวิญญาณความเชื่อทางศาสนา ว่าแต่ละที่ที่เราไปมันมีประวัติศาสตร์และความเชื่อที่เชื่อมโยงมาเป็นพันปี มีคุณค่าที่เกินการรับรู้ด้วยสายตา มีความคงทนยาวนาน เป็นการบูชาพุทธคุณด้วยความมุ่งมั่น คนดูงานก็ได้เรื่องการท่องเที่ยวด้วยจิตใจ โดยศิลปิน

กลั่นกรองให้ภาพเกิดความรู้สึกถึงความเชื่อถือ ศรัทธาด้วยภาพทิวทัศน์โดยไม่ต้องพูดเรื่องพุทธประวัติหรือปาฏิหาริย์

โดยผลงานของพิษณุโดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดในอินเดียจะเป็นภาพสถานที่และธรรมชาติที่สะท้อนความรู้สึกทางจิต ซึ่งสื่อผ่านอารมณ์ของสีและบรรยากาศที่สงบ การปรับเปลี่ยนเทคนิควิธีการจากจิตรกรรมไปสู่งานศิลปะภาพพิมพ์ซึ่งมีวิธีการที่ซับซ้อนที่ต้องอาศัยความวิริยะพากเพียร ยังเป็นการต่อยอดความหมายของการพิมพ์ที่บอกถึงการจารึกหรือประทับไว้ในสิ่งที่เคารพศรัทธา

“...ภาพเหล่านี้ไม่ใช่เป็นภาพเหมือนที่จำลองสถานที่หรือทิวทัศน์ต่างๆเท่าที่เห็นกับตาเท่านั้น หากแต่เป็นภาพที่เปิดเผยความรู้สึกภายในที่มีต่อเรื่องราวพุทธประวัติและหลักธรรมของพุทธองค์”
(พิษณุ ศุภนิมิตร, 2550)



Picture 133:

พิษณุ ศุภนิมิตร, ประติมากรรมใหญ่แห่งเกียวโต, เมืองเกียวโต, ญี่ปุ่น, 2549
ภาพพิมพ์สกรีนสีน้ำ, 33 x 42 ซม.



Picture 134:

พิษณุ ศุภนิมิตร, รุ่งอรุณที่นครวัด 4, เมืองเสียมเรียบ, กัมพูชา, 2549
ภาพพิมพ์สกรีนสีน้ำ, 31 x 41.5 ซม.



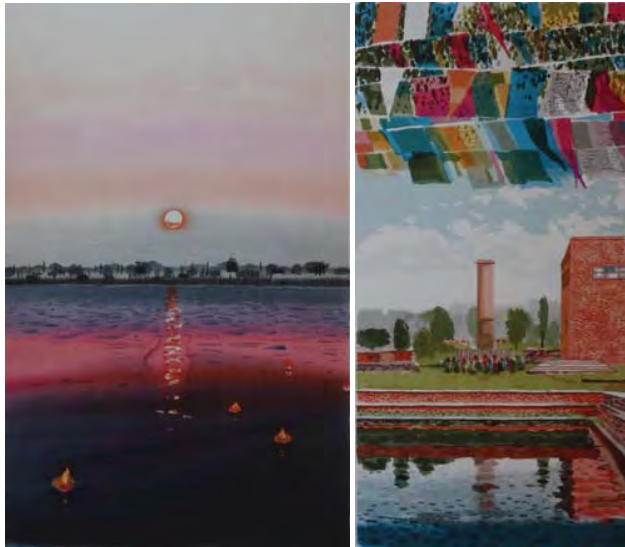
Picture 135:

พิษณุ ศุภนิมิตร, มหาวิหารเซนต์ปีเตอร์, วาติกัน, กรุงโรม, อิตาลี, 2549
ภาพพิมพ์สกรีนสีน้ำ, 19.5 x 27.5 ซม.



Picture 136:

พิษณุ ศุภนิมิตร, หาดไม้งามยามเช้า, หมู่เกาะสุรินทร์, พังงา, 2549
ภาพพิมพ์แม่พิมพ์ไม้, 34 x 49.5 ซม.



Picture 137:

พิชณ สุภนิมิตร, บูชาพระสุริยากับพระแม่คงคา กลาง
แม่น้ำคงคา เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย

Woodblock Print (Water-based Color)

80 x 54.4 cm. Edition of 9 (ภาพซ้าย)

Picture 138:

พิชณ สุภนิมิตร, สายลม ธงมนตรา และเสาแห่งการ
เกิด

เสาศิลาของพระเจ้าอโศกมหาราช ตำบลลุมพินี
ประเทศเนปาล

Screenprint (Water-based Color)

80 x 41 cm. Edition of 14 (ภาพขวา)

การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนวเหมือนจริง

จิตรกรรมเหมือนจริงแม้จะไม่ใช่วัตถุที่แปลกใหม่แต่ก็มีศิลปินจำนวนไม่น้อยยังคงทำงานแนวนี้อย่าง
มั่นคง **ไพรวลัย ดาเกลี้ยง** เป็นชื่อแรกๆที่คนจะนึกถึงเมื่อพูดถึงภาพแนวเหมือนจริง เขาเริ่มสร้างชื่อเสียง
ให้กับตนเองเมื่อผลงานของเขา “อดีตกาลหมายเลข 2”, 2524 ซึ่งเขียนด้วยสีอะคริลิคบนผ้าใบ ได้รับ
รางวัลเกียรติคุณอันดับ 1 เหรียญทองในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ.2524 ผลงานชิ้นนี้
มีแนวคิดเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม สถาปัตยกรรมและธรรมชาติ โดยไพรวลัยจะเชื่อมโยงกับพุทธปรัชญา
เรื่องการตั้งอยู่และดับไปของสรรพสิ่ง หากมองภาพของไพรวลัยเพียงภายนอกอาจเห็นเป็นภาพเหมือนของ
วิวทิวทัศน์ หรือวัตถุสิ่งของของศิลปินที่มีฝีมือมากคนหนึ่ง โดยไม่ได้นึกถึงความคิดมากนัก แต่ไพรวลัยบอก
ว่างานของเขามีมากกว่าที่เห็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกระบวนการทำงานซึ่งจะสื่อออกมาผ่านรูปเขียน จาก
การสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 26 เมษายน 2553 ไพรวลัยกล่าวว่าในการทำงานเขาจะใช้พุทธปรัชญาเข้ามา เช่น
การทำสมาธิและปรับอารมณ์ให้เย็นเหมือนธาตุน้ำ เมื่อวาดรูปที่ต้องการให้ดูสดชื่น พิจารณาธาตุลมเมื่อ
ต้องการเขียนภาพให้ดูพริ้วไหว ในการวาดภาพทิวทัศน์ของไพรวลัยจะต้องมีความนิ่งเป็นหลัก เหมือน
อากาศที่ถูกรองแล้ว ขณะทำงานต้องทำจิตให้ว่างเป็นสุญญตา จะไม่มีการเปิดเพลงหรือสื่อใดๆรบกวน
พยายามทำตนให้อารมณ์ดี จิตใจเบิกบาน พิจารณาลมหายใจอย่างแผ่วเบา กลั่นกรองอารมณ์ไม่ได้ออกให้

หมด ภาพทิวทัศน์ของไพรวัลย์จึงเป็นภาพที่ดูสบายตา มีบรรยากาศของสีที่สะอาดหมดจด เหมือนมีอากาศซ่อนอยู่ในทุกอณูของภาพ

ผลงานของ ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง



Picture 139:

อติตกาลหมายเลข 2, 2524



Picture 140:

ดอกไม้แห่งความสุข 1, 2004

สีอะคริลิคบนผ้าลินิน, 60 x 80 ซม.



Picture 141 :

ผู้หญิง 1, 1999 สีอะคริลิค, 125 x 170 ซม



Picture 142:

(ไม่ได้ตั้งชื่อ), 1998



Picture 143:

ความประทับใจศิลปกรรมในอดีต1, 1986

ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต ศิลปินที่มีพื้นฐานจากการทำงานศิลปะภาพพิมพ์ พัฒนาการทำงานภาพทิวทัศน์ที่แสดงความรู้สึกภายในด้วยการท่องเที่ยวไปเขียนทิวทัศน์ทะเล ภูเขา หรือในกรุงเทพฯ เมื่อว่างเว้นจากงานสอนประจำที่มหาวิทยาลัยศิลปากร บางโอกาสก็เป็นการร่วมกิจกรรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการนอกสถานที่กับศิลปิน อาจารย์ และนักศึกษา ได้เก็บประสบการณ์ต่างๆ รวมทั้งภาพถ่ายมาเป็นข้อมูลที่จะพัฒนางานให้ลุ่มลึกยิ่งขึ้นในสตูดิโอ ถึงแม้รูปแบบในปัจจุบันจะมีลักษณะแบบเหมือนจริง แต่ลักษณะการ

จัดวางภาพ การให้สี และบรรยากาศจะสื่อถึงอารมณ์ภายในมาก ด้วยประสบการณ์จากที่เคยพัฒนางานในยุคแรกๆด้วยเนื้อหาที่สื่อถึงอารมณ์เศร้า เหงา ที่บางครั้งแฝงความอบอุ่น บางครั้งรุนแรง ที่เกิดจากการโหยหาภาพในอดีตที่ต้องห่างจากพ่อแม่ที่ไปรับราชการในต่างจังหวัด (พิชญ์ สุภณมิตร ใน ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต, 2549) ผลงานในยุคนี้มีการผสมผสานความเป็นรูปธรรมและนามธรรมเข้าด้วยกัน เช่น ภาพบางส่วนของบ้านเก่าๆ การแสดงคราบสีที่แปร่ง เป็นต้น ส่วนงานของธีรวัฒน์ยุคนี้มีความสมบูรณ์ลงตัวจนชนะเลิศการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยถึง 2 ครั้งในปี พ.ศ.2532 และ 2539

เป้าหมายหลักในการเขียนภาพทัศนศาสตร์ของธีรวัฒน์คือการสื่อถึงพื้นที่ว่างรอบตัว (Space) ที่เป็นที่โล่งๆก่อให้เกิดจินตนาการตอบสนองจิตวิญญาณ ให้มีความอิสระ ทำให้ปลดปล่อย องค์ประกอบอื่นๆในภาพเช่น ภาพเรือ ภาพอนุสาวรีย์ เป็นเพียงส่วนประกอบของภาพเพื่อเปรียบเทียบหรือก่อให้เกิดบริเวณว่างโดยรอบ ที่แทนความรู้สึกของความว่างที่อาจแทนความสงบของจิตใจ แต่บางครั้งก็สื่อถึงความเหงา ความโดดเดี่ยว ที่เชื่อมโยงมาจากอดีตกับความพลัดพรากจากสิ่งที่รักในปัจจุบัน ประสบการณ์ต่างๆในชีวิต รวมทั้งการได้พิจารณาธรรมชาติ ความว่างที่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆในภาพทัศนศาสตร์ของธีรวัฒน์ก็สื่อให้เห็นถึงสัจธรรมเกี่ยวกับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ และในทางกลับกันความเล็กของมนุษย์ที่นำไปสู่การปล่อยวางเป็นลำดับ ดังนั้นภาพทัศนศาสตร์ของธีรวัฒน์จึงไม่ใช่เพียงภาพวิวทัศนที่สวยงาม แต่เป็นสิ่งที่ธีรวัฒน์เรียกว่า “ทัศนภายใน” ของความรู้สึกที่ถูกแทนค่าด้วย “ทัศนภายนอก” (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2552) ซึ่งมีความสอดคล้องกับการเขียนภาพทัศนศาสตร์ของ ดำรง วงศ์อุปราช ที่เป็นการเขียนอารมณ์ของสมาธิและความสงบผ่านภาพหมู่บ้านชาวชนบท



Picture 144:

ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต, ลานพระบรมรูปทรงม้า
ยามเช้า, 2549, 100 x 105 ซม.



Picture 145:

ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต, วงเวียนใหญ่ในวันที่
ครีမ်ฝน, 2548, 85 x 100 ซม.



Picture 146:

ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต, ทุ่งเขาใหญ่, 2549
60 x 70 ซม.

ไพบุลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์ ศิลปินที่มีความประทับใจในทิวทัศน์ธรรมชาติท้องไร่ท้องนาตามชนบท เพราะเป็นความทรงจำที่ติดตัวมาตั้งแต่วัยเด็ก และลักษณะกิจกรรมที่ทำในปัจจุบันคือ “โครงการสัญจร สอนศิลป์” ซึ่งเขาได้ตระเวนสอนศิลปะแก่เด็ก เยาวชน และอบรมครูศิลปะทั่วประเทศรวมทั้งประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ลาว เขมร เป็นต้น ทำให้เขาได้สัมผัสทิวทัศน์ธรรมชาติมากขึ้น ไพบุลย์มีรูปแบบการถ่ายทอด จิตรกรรมที่มีลักษณะเหมือนจริงคล้ายภาพถ่าย (Photorealism) คำว่าPhotorealism เริ่มใช้ในช่วงปลาย ทศวรรษ 1960s เพื่ออธิบายถึงการทำงานที่มุ่งให้เหมือนความเป็นจริงเท่าภาพถ่าย คือ มากกว่าการสังเกต ในการวาดภาพเหมือนทั่วไป โดยศิลปินจะวาดจากภาพถ่ายและบางครั้งใช้เทคนิคการฉายภาพถ่ายลงไป บนผ้าใบเขียนภาพ เพื่อให้ได้ความเหมือนจริงมากขึ้น (Langmuir and Lynton, 2000:490) การเขียนภาพ ของไพบุลย์ต้องการแสดงความงามของธรรมชาติที่มีอยู่จริง และแสดงบรรยากาศของช่วงเวลาและฤดูกาล ต่างๆ ด้วยความละเอียดของภาพที่ต้องใช้เวลานาน การทำงานของเขาจึงเป็นการผสมผสานระหว่างการ วาดในสถานที่จริงและการถ่ายภาพเพื่อนำกลับมาวาดต่อในสตูดิโอ ผลงานบางชิ้นเขาจะใช้ทิวทัศน์เป็น ฉากประกอบ แต่ไม่ใช่เป็นแค่ฉากหลังอย่างเดียวจะมีส่วนในการเป็นสัญลักษณ์แทนความคิดด้วย เช่น ภาพ “ลมหายใจสุดท้าย” เป็นภาพการบวชต้นไม้เพื่อสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม ภาพเด็กถือหุ่นขี้ผึ้งเป็น สัญลักษณ์ว่าข้างจริงอาจไม่มีให้เห็นในอนาคต จักรยานสื่อถึงการหมดไปของพลังงานเชื้อเพลิง และการ

ให้สีโทนร้อนในบรรยากาศโดยรวมก็สื่อถึงความแห้งแล้งและปัญหาโลกร้อน ส่วนภาพที่เขียนเสร็จในสถานที่จริงจะมีลักษณะฝีแปรงที่ฉับไวเหมือนแนว Impressionism



Picture 147: ไพฑูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์, ลมหายใจสุดท้าย



Picture 148: ภาพเขียนนอกสถานที่แนว Impressionism ของไพฑูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์

เทิดศักดิ์ พลชา ศิลปินเขียนภาพแนวเหมือนจริงที่ใช้ทิวทัศน์จากสิ่งแวดล้อมธรรมชาติและชนบทสร้างสรรค์ผลงาน ได้รับรางวัลทางศิลปะทั้งในและต่างประเทศตั้งแต่ระดับเยาวชนในขณะที่เรียนมัธยมที่เรียนโรงเรียนศรีสงครามวิทยา จังหวัดเลย จนปัจจุบันเป็นศิลปินอิสระปักหลักทำงานที่บ้านเกิดในอำเภอวังสะพุง จังหวัดเลย ในการสร้างสรรค์ผลงานของเทิดศักดิ์ แม้เขาจะวาดภาพรูปแบบเหมือนจริงจากธรรมชาติและจากภาพถ่าย แต่ลักษณะการแสดงออกโดยการจัดวางองค์ประกอบและสร้างบรรยากาศอุณหภูมิของสีในภาพใหม่ ทำให้ผลงานของเขามีลักษณะที่แสดงความรู้สึกและจินตนาการส่วนตัวเหมือนที่ ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต บอกว่าเป็นทิวทัศน์ภายใน ภาพเหมือนจริงของเขาเขียนด้วยสีอะคริลิกและสร้างรูปทรงด้วยรอยพู่กันที่สานกันอย่างละเอียดด้วยพู่กันขนาดเล็ก ทำให้พื้นผิวของภาพเหมือนเป็นเส้นใยที่ประสานกันจนเกิดเป็นรูปเป็นร่าง ด้วยสีและบรรยากาศที่มีความสะอาดและสงบแสดงถึงการใช้สมาธิอย่างต่อเนื่องและยาวนานในการสร้างงาน ทำให้มีความสอดคล้องกับลักษณะการทำงานของ ไพรวลัยย์ ดาเกลี้ยง ศิลปินคนหนึ่งที่เทิดศักดิ์ได้รับแรงบันดาลใจ แต่ความแตกต่างจะอยู่ที่การไล่สี ของไพรวลัยย์จะมีลักษณะที่เรียบเนียนกว่า แต่สิ่งที่เทิดศักดิ์เลือกวาด เช่น ดอกบัว โครงสีที่เย็น และการใช้แสงที่นุ่มนวล รวมทั้งการตั้งชื่อภาพ เช่น “กฎเกณฑ์การเปลี่ยนแปลง” ก็เป็นสิ่งที่สื่อให้เห็นว่าการทำงานผ่านสื่อธรรมชาติของเขาเคลื่อนไปสู่การพัฒนาปรัชญาในการทำงานที่มีการใช้หลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ที่เป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมของไทยที่ยังมีความเข้มแข็งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในชนบท



Picture 149:

เทิดศักดิ์ พลชา, *ผุดเหนือพื้นน้ำ*, 2547

สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 60 x 50 ซม.



Picture 150:

เทิดศักดิ์ พลชา, *อาบสายตะวัน 1*, 2547

สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 10 ซม.

มนชัย พิตยวารภรณ์ เป็นศิลปินภาพแนวเหมือนจริงอีกคนหนึ่งที่ใช้ทิวทัศน์เป็นองค์ประกอบสำคัญของภาพ โดยภาพที่มนชัยมักนำมาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือหุ่นนิ่ง ตึกตาคานของจีนที่เรียกว่า "ตัวอับเฉา" เป็นสัญลักษณ์แทนตนเองที่เป็นลูกครึ่งจีน เขาทำหุ่นที่แข็งให้มีชีวิตขึ้นมา การนำเข้ามาวางไว้ในธรรมชาติเหมือนการให้ความรู้สึกถึงการพักผ่อนของสิ่งที่ต้องแข็งที่อยู่ตลอดเวลา เป็นอารมณ์ขันของศิลปินด้วยส่วนหนึ่ง ภาพทิวทัศน์ของมนชัยจะมีลักษณะความเหมือนจริงที่ได้ความรู้สึกของธรรมชาติ เป็นการใช้สีที่ดูแล้วชุ่มชื้นเป็นแบบ Naturalism ซึ่งมีความแตกต่างจากงานแนวเหมือนจริงของไพโรวัลย์ ดาเกลียง, ธีรวัฒน์ งามเชื้อจิต และเทิดศักดิ์ พลชา ซึ่งเป็นการสื่อความรู้สึกภายในลงไปภาพทิวทัศน์ด้วยอุณหภูมิจี๋ สี และบรรยากาศ และยังมีความแตกต่างจากงานของไพโรวัลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์ ที่มีความเหมือนแบบภาพถ่าย (Photorealism)

ความเป็น Naturalism ตามความหมายเบื้องต้นหมายถึงภาพเหมือนจริงที่ปราศจากการสอดแทรกอารมณ์ของศิลปินเข้าไป โดยพยายามให้ภาพเหมือนกับที่ปรากฏในธรรมชาติมากที่สุด คำว่า "สัจนิยม" (Realism) อาจมีความหมายในลักษณะที่คล้ายกัน แต่ Realism ตามหลักฐานที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ศิลป์มักจะเกี่ยวเนื่องกับการแสดงออกซึ่ง "ความจริง" มากกว่าความ "เหมือนจริง" กล่าวคือความเป็นจริงในสังคม เช่น ความลำบากยากไร้ เช่น ในงานคนทุบหิน "The Stone Breakers", 1851 ของ Gustave Courbet เป็นต้น ซึ่งตรงข้ามกับงานที่มุ่งแสดงออกของความสวยงามตามความรู้สึก (Langmuir and Lynton, 2000:490,581)

คำว่า Naturalism ในงานของมนชัยคือการที่ดูงานแล้วเห็นความพยายามที่จะวาดให้เหมือนและเป็นธรรมชาติ มากกว่าที่จะมุ่งสอดแทรกความรู้สึกอย่างหนึ่งอย่างใดลงไปภาพ ความชุ่มชื้นที่งานของมนชัยเปล่งออกมามีความหมายเหมือนกับความชุ่มชื้นและสดชื่นที่ผู้ชมจะได้รับเมื่ออยู่ในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ เหมือนกับมนชัยในร่างตัวอับเฉารู้สึก



Picture 151: ตัวอย่างผลงานของ มนชัย พิทยวราภรณ์

วิเชียร วงศ์สกุลักษณ์ เป็นศิลปินที่วาดภาพวิวจากชนบทแบบเหมือนจริงอย่างต่อเนื่อง โดยเลือกเขียนวัตถุในระยะหน้าแบบคมชัดเหมือนจริง ส่วนทิวทัศน์ด้านหลังจะเป็นการไล่สีเรียบหลายน้ำหนักให้ดูเป็นทิวเขาระยะไกล จุดเด่นระยะหน้าในงานของวิเชียรจะมีทั้งวัตถุธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ดอกไม้ และวัตถุที่เป็นของใช้ในท้องถิ่น เช่น โอ่งน้ำพร้อมกระบวยตักน้ำ ภาพของวิเชียรจึงสื่อเชื่อมโยงพื้นที่กับวัฒนธรรมในท้องถิ่น โดยทิวทัศน์มีบทบาทในการสร้างความรู้สึถึงความโล่งปลอดโปร่งของบรรยากาศแห่งขุนเขาและชุมชนชนบท



Picture 152:

วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, น้ำใจไมตรี, 2544

สีอะคริลิก, 90 x 120 ซม.



Picture 153:

วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, เปลี่ยนสี

สีอะคริลิก, 110 x 150 ซม.

ทะเลเป็นสิ่งที่สามารถนำมาใช้แสดงอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นความสดชื่น ความสงบ ความหวัง ความเกรี้ยวกราด น้ำสะพรั่งกัลว รวมถึงความเหงา อาจจะใช้บรรยากาศและรูปร่างของทะเลที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้หลายรูปแบบตามแต่อิทธิพลภายนอก ทำให้สามารถกระทบความรู้สึกของผู้ที่ได้สัมผัสโดยง่าย จุฑารัตน์ (ณ นคร) วิทยา สร้างผลงานภาพพิมพ์โลหะเป็นทิวทัศน์

ทะเล “ความนิ่งที่ 4”, 2531 ที่ มีความเหมือนจริงแต่ใช้โทนสีที่ดำเข้มและจังหวะความเคลื่อนไหวของเส้นในภาพเพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ดูเหงาและลึกลับ ภาพนี้ชนะเลิศการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 10 พ.ศ.2531

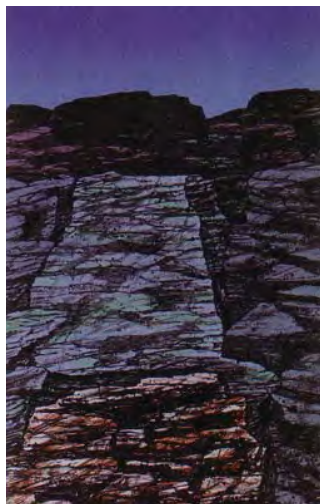


Picture 154:

จุฑารัตน์ (ณ นคร) วิตยา, ความนิ่งที่ 4, 2531

ภาพพิมพ์โลหะ, 50x70 ซม.

จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์ สร้างภาพ “อนันตกาล หมายเลข 2-84”, 2527 ด้วยเทคนิค ภาพพิมพ์ตะแกรงไหม เป็นผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องราวในทิวทัศน์ที่เน้นการสร้างบรรยากาศให้ดูลึกลับ ภาพนี้สามารถดูให้เป็นงานนามธรรมได้ แต่การไล่สีจากด้านบนมาบรรจบกับเส้นหยักในแนวนอนทำให้นึกถึงท้องฟ้า ส่วนพื้นที่ด้านล่างเป็นการลงสีที่ทับซ้อนมีจังหวะเหมือนที่แปร่งที่หยาบทำให้ดูคล้ายหินผา ภาพนี้ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 3 เหรียญทองแดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 31 พ.ศ.2528



Picture 155:

จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์, อนันตกาล หมายเลข 2-84, 2527

เซरिकกราฟท์, 89 x 76 ซม.

วัชรินทร์ รอดนิตย์ วาดทิวทัศน์มุมใกล้ของป่าที่ดูรกไปด้วยกาบและเถาไม้มีหนาม เช่น ภาพ “ป่า
ยามสาย”, 2537 ภาพนี้มองโดยผิวเผินอาจดูเหมือนภาพนามธรรม แต่เมื่อสังเกตโดยละเอียดจะเห็นว่าเป็น
ภาพที่มีความเหมือนจริงมาก ศิลปินใช้เทคนิคสีน้ำมันที่มีการปาดและขีดสีให้เกิดเป็นภาพที่ทิ้งรอยแปรง
หยาบและแหลมคม ทำให้รู้สึกได้ถึงความซับซ้อนของป่าที่เต็มไปด้วยอันตรายและอุปสรรคขวากหนาม



Picture 156:

วัชรินทร์ รอดนิตย์, ป่ายามสาย, 2537

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 160x140 ซม.

ไพโรจน์ วัชบอน เขียนภาพ “ภายใต้สภาวะของการเปลี่ยนแปลง”, 2539 ด้วยเทคนิคที่คล้าย
วัชรินทร์ รอดนิตย์ คือการปาดผิวผ้าใบที่เคลือบด้วยสีน้ำมันให้เป็นร่องรอยน้ำหนักต่างๆที่เหมือนกัน ทับ
ซ้อนและพันกันของกาบและใบไม้แห้ง สร้างจุดเด่นด้วยสิ่งที่ดูเหมือนดักแด้สีส้มด้วยเทคนิคเดียวกัน แต่
ภาพจะดูนุ่มนวลกว่าและมีสัญญาณของสิ่งมีชีวิตในภาพเหมือนกำลังปรับตัวให้ดำรงอยู่ได้ใน
สภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงเหมือนชื่อภาพที่ตั้งไว้



Picture 157:

ไพโรจน์ วังบอน, ภายใต้อารมณ์ของการ

เปลี่ยนแปลง, 2539

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200x280 ซม.

พิชิต ตั้งเจริญ นิยมเขียนภาพทิวทัศน์เมืองในลักษณะเหมือนจริง ไม่มีการแสดงอารมณ์ผ่านที่แปร่ง พิชิตมักจะเขียนไม่เต็มพื้นผ้าใบจะปล่อยให้เกิดพื้นที่ว่างเหมือนวาดไม่เสร็จ บางชิ้นจะนำเฟรมผ้าใบที่ยังไม่ได้วาดมาต่อกับอีกเฟรมหนึ่งที่วาดภาพไปแล้วเป็นบางส่วน การจัดภาพลักษณะดังกล่าวทำให้ภาพดูกำกวมว่าส่วนสีขาวเป็นพื้นที่ที่ภาพขาดหายไปหรือเป็นพื้นที่ที่ถูกนำภาพที่ฉีกขาดมาวางทับ ลักษณะของภาพที่บางเบาทำให้เกิดความรู้สึกว่าวิวที่วาดกำลังจะหายไปหรือกลายเป็นเพียงความทรงจำ ความกำกวมในภาพของพิชิตรวมไปถึงลักษณะความเป็นภาพในอดีตที่ดีำรงอยู่ในปัจจุบัน ด้วยโทนสีของภาพที่ดูเป็นภาพเก่าในอดีต ในขณะที่เดียวกันสถานที่ดังกล่าวก็ยังมีอยู่จริงในปัจจุบัน



Picture 158: พิชิต ตั้งเจริญ, พระปฐมเจดีย์

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60 x 60 ซม.



Picture 159: พิชิต ตั้งเจริญ, ลอมฟาง

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 40 x 40 ซม.

อวบ สาณะเสน ศิลปินอาวุโสลูกศิษย์รุ่นท้ายๆ ของอาจารย์ ศิลป์ พีระศรี เขียนภาพที่มีทั้งความเหมือน ความงามผ่านสีล้วน และบรรยากาศที่เพ้อฝัน สิ่งที่ว่านี้มีหลากหลายลักษณะแต่ที่จดจำได้ดี คือ ทิวทัศน์ ทุ่งนิง เครื่องเบญจรงค์ เครื่องใช้ของไทย ไวโอลิน และ ผู้หญิง ลักษณะการระบายสีของอวบจะดูหวานและนุ่มนวล มีลักษณะเฉพาะตัวคือโครงสร้างที่หวานและการเก็บรายละเอียด ที่พอจะเชื่อมโยงได้กับงานของศิลปินทิวทัศน์ในศตวรรษที่ 19 ของศิลปินกลุ่ม Pre-Raphaelite ของประเทศอังกฤษ ซึ่งมีผลงานการเขียนทิวทัศน์ที่ใช้สีสะอาดสดใสและเก็บรายละเอียดได้คมชัด เช่น ผลงานของ William Holman Hunt, “Our English Coasts”, 1852 ถึงแม้ผลงานการเขียนภาพคนหลายชิ้นของอวบมีลักษณะของศิลปินยุคศตวรรษที่ 19 อย่างไรก็ตามอวบก็มีเทคนิคการลงสีที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว เช่น การลงสีน้ำมันแบบบาง ซึมเข้าผสมกันคล้ายสีน้ำ แล้วใช้พู่กันที่มีน้ำมันสนหมาดๆ ปลายปากเป็นรูปร่างและร่องรอยต่างๆ ก่อนที่จะตกแต่งด้วยสีหนาอีกที ทำให้งานหลายๆ ชิ้นของอวบ บางชิ้นมีลักษณะกึ่งนามธรรม บางชิ้นก็ล่องลอยเพื่อฝันเหมือนศิลปิน Surrealist ซึ่ง สดชื่น ชัยประสาธน์(2539) ได้รวมงานของอวบบางชิ้นในงานวิจัย จิตรกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ของเขาด้วย อย่างไรก็ตาม ด้วยลักษณะและสิ่งที่อวบใช้เป็นหัวข้อในการวาดภาพ ทำให้งานของเขาเป็นที่นิยมสำหรับแกลเลอรีขายภาพ จนทำให้นักวิจารณ์บางคนจัดให้งานของเขาอยู่ในกลุ่มศิลปะเชิงพาณิชย์ (Commercial Art) หรือศิลปะเพื่อการตกแต่ง (Decorative Art) เช่น Phillips (1992:29) เห็นว่าภาพทิวทัศน์ของอวบเป็นงานที่เหมาะสมกับการตกแต่งได้หลากหลายลักษณะ (... landscapes such as Uab's to be among the most versatile of decorative items...) โดย Phillips อธิบายถึงความแตกต่างระหว่างงานเชิงพาณิชย์กับงานศิลปะร่วมสมัยว่า งานศิลปะร่วมสมัยจะสร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นและให้การศึกษาแก่ผู้ชมแต่งงานเชิงพาณิชย์ Phillips ใช้คำว่า “Thai Hallmark Card Art” หรือศิลปะประเภทที่เหมือนการ์ดหรือเครื่องหมายของความเป็นไทย เช่น ภาพทิวทัศน์ที่ดูสงบเรียบร้อย ภาพทุ่งนิงวัตถุโบราณ เครื่องเบญจรงค์ หรือสิ่งของที่เป็นความสนใจของสุภาพสตรี ซึ่งส่วนใหญ่จะเน้นการแสดงความรู้สึกที่โหยหวนจนดูชวนง่วงนอน (Sentimental and Soporific) เหมาะที่จะใช้ตกแต่งสถานที่ที่ทำให้รู้สึกผ่อนคลายหรือหลีกเลี่ยงจากความวุ่นวายของโลกแห่งความจริง อวบไม่ปฏิเสธเรื่องการงานเพื่อให้ขายได้ เขามีความเชื่อว่าศิลปะกับสังคมต้องพึ่งพาอาศัยและมีบทบาทร่วมกัน แต่ไม่ได้หมายความว่างานนั้นจะขาดคุณค่า อวบกล่าวว่า “ผมทำงานขาย ผมจะทำงานขายที่ดีที่สุดเท่านั้น...งานขายต้องเป็นงานที่เราคิดว่าเป็นผลงานศิลปะที่ดีที่สุดชิ้นหนึ่งเหมือนกัน...ควรมีใครสักคนดึงศิลปะลงมาให้

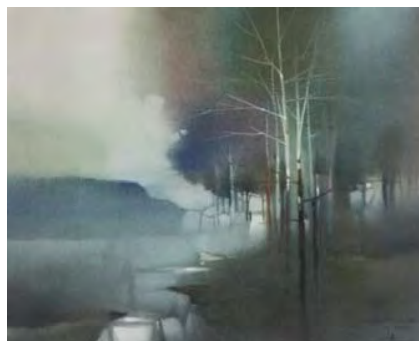
คนทั่วไปเข้าถึงได้” อำนาจ เย็นสบาย วิเคราะห์ว่า “อวบ สานะเสน เป็นแบบอย่างของศิลปินที่มีจังหวะก้าวเดินแบบไม่ทอดทิ้งผู้ดูจนห่างไกล และก็ไม่ได้ให้อยู่ไกลจนกลายเป็นผู้เดินตามหลังโดยไม่มีส่วนในการยกระดับรสนิยมหรือความคิดของคนดู” (จากสูจิบัตรนิทรรศการผลงานศิลปกรรม-อวบ สานะเสน 72 ปี)



Picture 160:

William Holman Hunt, "Our English Coasts"

(Strayed Sheep), 1852



Picture 161:

ตัวอย่างผลงานภาพทิวทัศน์ของ อวบ สานะเสน

ประเด็นที่ Phillips กล่าวถึงภาพทิวทัศน์ของอวบว่ามีความเป็นศิลปะเชิงพาณิชย์ อาจมีส่วนถูกในแง่ที่ภาพทิวทัศน์ของอวบมีความงามจนเป็นที่นิยมของนักสะสมและผู้ชมทั่วไปที่ซื้อไปตกแต่งอาคารบ้านเรือน แต่คงเป็นการยากที่จะตัดสินคุณค่าของผลงานให้ได้อย่างผลงานภาพทิวทัศน์ของศิลปินท่านอื่นๆ คงปฏิเสธไม่ได้ว่างานศิลปะที่มีคุณค่าสูงเป็นที่ยอมรับหลายชิ้นในอดีตถูกใช้ในการประดับตกแต่ง เช่น ลายตู้พระธรรมวัดเชิงหวายที่ถือว่าเป็นสุดยอดของงานจิตรศิลป์อย่างหนึ่ง ก็ถูกสร้างขึ้นเพื่อตกแต่งตู้พระธรรม

อย่างไรก็ตาม ประเด็นที่ Phillips เสนอขึ้นมาอาจเป็นสิ่งที่สะท้อนความนิยมในภาพทิวทัศน์ของผู้ชมหลายกลุ่มหลายระดับความรู้ และสะท้อนคุณสมบัติของภาพทิวทัศน์ที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกผ่อนคลายสบายใจ ซึ่งเห็นได้จากการที่ภาพทิวทัศน์ถูกนำไปใช้ในหลากหลายรูปแบบ เช่น ภาพเขียนบนพัด รถมอเตอร์ไซด์ ผ้า โปสการ์ด และของที่ระลึกอื่นๆ หากเป็นงานที่มุ่งผลเชิงพาณิชย์อย่างเดียวกับคนกลุ่มใหญ่ที่มีกำลังซื้อไม่สูง จะใช้วิธีการเขียนที่ไม่ซับซ้อนและเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีแบบแผนเป็นที่คุ้นเคยในกลุ่มผู้ใช้ภาพทิวทัศน์นั้นๆ เช่น ภาพทิวทัศน์ตามรถมอเตอร์ไซด์เป็นต้น อย่างไรก็ตาม การตัดสินคุณค่าของผลงานควรอยู่บนพื้นฐานของงานแต่ละชิ้นและผู้เขียนแต่ละคน การตัดสินด้วยประเภทของงานไม่ควรเป็นบรรทัดฐานที่เหมาะสมในยุคปัจจุบันที่ศิลปะมีความหลากหลายและอิสระในการแสดงออก

Picture 162:

ตัวอย่างภาพทิวทัศน์ที่ถูกนำไปใช้ในลักษณะต่างๆ





5. ภาพทิวทัศน์เมือง

ลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงความประทับใจ หรือแสดงแง่คิดต่างๆเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของเมืองหลวง

ภาพทิวทัศน์เมืองมีที่มาในลักษณะและช่วงเวลาเดียวกับภาพในกลุ่มทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เริ่มจากการศึกษาธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นกิจกรรมในวิชาพื้นฐานในการศึกษาศิลปะ โดยในกลุ่มแนวคิดนี้ จะวิเคราะห์ศิลปินที่สนใจสร้างสรรค์งานทิวทัศน์ของเมือง

เนื่องจากพัฒนาการที่ต่อเนื่องของการวาดภาพในหัวข้อนี้มีความเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว สื่อความคิดมีรูปแบบที่หลากหลายเพื่อตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมเมือง อันมีผลต่อการรับรู้ของศิลปินทั้งในด้านของความงามและสิ่งที่เป็นปัญหาที่ศิลปินอยากสะท้อนออกมา

ในช่วงเริ่มแรกภาพทิวทัศน์เมืองจะเป็นมุมมองต่างๆของกรุงเทพฯทั้งอาคารทั่วไปวัดวาอาราม และทิวทัศน์ริมแม่น้ำเจ้าพระยา รูปแบบในการแสดงออกส่วนใหญ่จะเป็นศิลปะแนว Impressionism โดยศิลปินจะใช้สีน้ำมันวาดบนผ้าใบ ปาดป้ายฝีแปรงอย่างฉับพลันและทิ้งพื้นผิวของฝีแปรงที่หนา ศิลปินคนสำคัญที่วาดภาพทิวทัศน์เมืองในยุคเริ่มแรก เช่น เฉลิม นาคีรักษ์ เพ็ชร หริพิทักษ์ และสวัสดิ์ ตันติสุข

เพ็ชร หริพิทักษ์ วาดภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างที่หลายภาพจะมีลักษณะที่เป็นเหลี่ยมสันคล้ายงานแนว Cubism ซึ่งเพ็ชร หริพิทักษ์ได้พัฒนาเทคนิคนี้จนมีอิทธิพลต่อศิลปินไทยมากในเวลาต่อมา



Picture 163:
เฉลิม นาคีรักษ์, ปากคลอง, 2494
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 46x57 ซม.



Picture 164:
เพ็ชร หริพิทักษ์, ย่านเมืองเก่า 2, 2498
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 49x38 ซม.

ผลงานของ **สวัสด์ ดันดิสุข** ในยุคแรกจะเป็นทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างทั้งของไทยและของประเทศอิตาลี เช่น ภาพ "วัดสุทัศน์", 2503 ภาพนี้จะมีลักษณะการลงสีแบบปาดป้ายที่หนา เกิดเส้นตรงแบบต่างๆที่ประกอบกันเป็นรูปร่าง เฉพาะจุดเด่นของตัวอาคารและไม่เก็บรายละเอียด ทำให้เห็นพื้นที่ว่างที่เป็นบรรยากาศระหว่างตัวอาคารและโดยรอบที่พร้อมจะคลี่คลายรูปทรงออกไปสู่ความเป็นธรรมชาติ ภาพ "วันฝนตกที่บรัคซานิน", 2502 ก็มีลักษณะการคลี่คลายรูปทรงที่คล้ายกันแต่จะมีการย่ำที่แปร่งคล้ายจุดทำให้เกิดพื้นผิวกระจายทั่วภาพ



Picture 165:

สวัสด์ ดันดิสุข, วัดสุทัศน์, 2503



Picture 166:

สวัสด์ ดันดิสุข, วันฝนตกที่บรัคซานิน, 2502

ศิลปินรุ่นต่อๆมาจะพัฒนางานที่เป็นสมัยใหม่ มีการแสดงออกที่อิสระและหลากหลายขึ้น

สรรรถรงค์ สิงหเสนี เขียนภาพทิวทัศน์โดยใช้สีตามความรู้สึกของตนเอง ภาพที่เขียนส่วนใหญ่จะเป็นทิวทัศน์ของกรุงเทพฯ ในมุมมองต่างๆ โดยเน้นสถานที่เก่าแก่ที่แสดงถึงความงามของสถาปัตยกรรมในอดีต แต่จะเขียนแบบตัดทอนรายละเอียด ระบายสีในลักษณะเป็นเส้นแบบง่ายๆดูอิสระแต่ได้โครงสร้างที่ชัดเจน เช่น ภาพ "หอสมุดเก่า", 2520



Picture 167:

สรณรงศ์ สิงหเสนี, หอสมุดเก่า, 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 110x120 ซม.

ปรีชา ปั่นกล้า สร้างผลงานภาพพิมพ์โลหะ “เพรียกหายามราตรี”, 2539 เป็นภาพลักษณะนามธรรมที่ถ่ายทอดการรับรู้และความรู้สึกที่ได้จากทิวทัศน์กรุงเทพมหานครยามราตรี สีฉูดฉาดทั้งน้ำเงิน แดง ขาว ปาดป้ายเป็นทางเหมือนเป็นความเคลื่อนไหวของแสงไฟ ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทภาพพิมพ์ในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 42 พ.ศ.2539



Picture 168:

ปรีชา ปั่นกล้า, เพรียกหายามราตรี, 2539

ภาพพิมพ์โลหะ, 116x235 ซม.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา วาดภาพทิวทัศน์เมือง “Cityscape”, 2529 ด้วยสีน้ำที่สีน้ไหลโดยใช้สีที่ดูร้อนแรงและสีโทนมืดผสมผสานกัน โดยมีแนวคิดที่จะสื่อถึงสภาวะของสิ่งแวดล้อมของกรุงเทพฯ ที่เต็มไปด้วยปัญหาสังคมและมลภาวะสิ่งแวดล้อม



Picture 169:

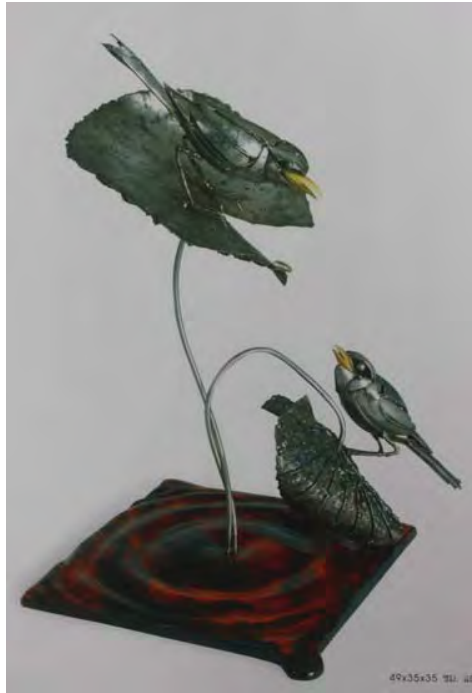
จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, “Cityscape”, 2529

สีน้ำ, 18” x 30”

อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ ศิลปินที่สร้างชื่อเสียงมาจากการสร้างสรรค์ประติมากรรมโลหะ ผลงานในช่วงแรกจะเป็นงานประติมากรรมนามธรรมที่ลดทอนรูปทรงจากข้าง ซึ่งอยู่ในชุดที่ได้รับรางวัลเกียรติคุณเหรียญทองจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 42 พ.ศ.2539 ปัจจุบันผลงานของอริยะจะมีลักษณะแบบเหมือนจริงมากขึ้น มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เช่น สายน้ำ ไบบัว และนก ที่อยู่ในแวดล้อมของกรุงเทพฯ ที่เขาอาศัยมาตั้งแต่เกิด มีแนวคิดหลักเป็นเรื่องของความรักความอบอุ่นแต่แฝงด้วยการสะท้อนปัญหามลภาวะในสิ่งแวดล้อม โดยใช้เทคนิคการเชื่อมสแตนเลสประกอบกับวัสดุอื่นๆ เช่น ไม้และเรซิน

ในผลงาน “Proposal”, 2552 ประติมากรรมสแตนเลสที่ใช้ การหล่อเรซินเป็นฐาน อริยะใช้รูปชีวิตและสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติคือ รูปนก 2 ตัวเกาะบนไบบัวต่างระดับกันเหมือนกำลังสนทนากันเป็นสัญลักษณ์แทนความรู้สึกส่วนตัวเกี่ยวกับความอบอุ่นในครอบครัวของเขาเองที่มีลูกๆ ภรรยา และแม่ที่ให้การเลี้ยงดูลูกหลานจนแก่ชรา ส่วนฐานที่ทำด้วยเรซินจะทำให้ดูเป็นรูปน้ำที่มีสีน้ำตาลอมแดงที่สามารถมองเห็นสีดำฟุ้งกระจายอยู่ภายในก็เป็นการสื่อถึงมลภาวะของน้ำ ตัววัสดุที่ใช้ซึ่งมาจากกระบวนการ

เป็นการเชื่อมโยงกับชีวิตในเมืองที่ศิลปินพยายามที่จะมองหาสิ่งที่เป็นธรรมชาติและนำมาสื่อให้เห็น
ความสำคัญ (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553)



Picture 170:

อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์, *Proposal*, 2552

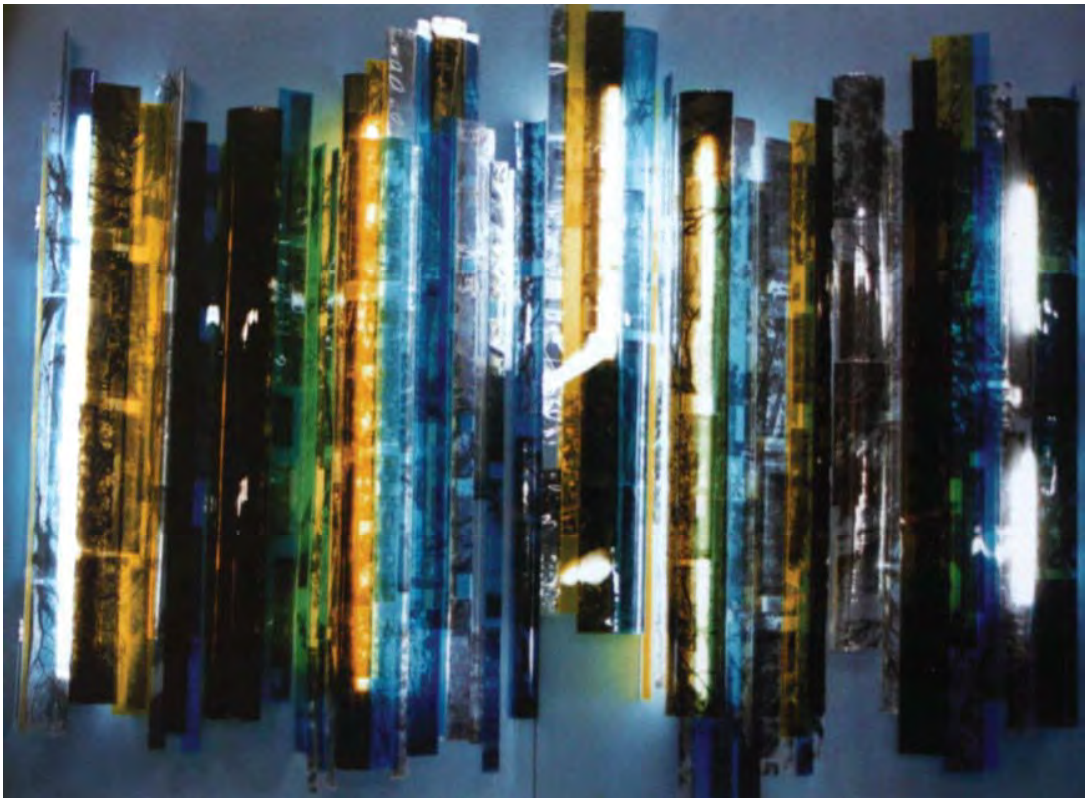
แสดนเลส เรซิน ไม้, 49 x 35 x 35 ซม.

ทรงไชย บัวชุม สร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติในสภาพแวดล้อมของเมือง ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต โดยได้รับแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ส่วนตัวที่เติบโตมาจากจังหวัดขอนแก่นที่เคยอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ สามารถมองเห็นทิวทัศน์ที่กว้างไกล แต่พอต้องมาเรียนและทำงานในกรุงเทพฯ การสัมผัสและรับรู้กับธรรมชาติที่ยังคงมีความงดงามอยู่ถูกจำกัด ตีกรอบ และทำให้มุมมองบิดเบี้ยวด้วยโครงสร้างของวัตถุสิ่งก่อสร้างและความเป็นอยู่ในเมือง

ด้วยความประทับใจในความงามธรรมชาติทั้งที่เป็นการหวนคำนึงถึงความงามในชนบทผ่านความงามธรรมชาติในเมืองแม้จะมีอยู่จำกัด งานของทรงไชยชุด “จังหวัด คลื่น และเงา 1”, 2541 สะท้อนความคิดของธรรมชาติในเมืองโดยทำรูปต้นไม้บนแผ่นใสมาปะติดลงบนแผ่นพลาสติกใสที่ตัดด้วยความร้อน ทำให้เห็นภาพต้นไม้บนแผ่นหรือช่องแคบๆ ที่บางแผ่นก็หักงอบิดเบี้ยว บางชิ้นก็ใช้การสานของแผ่น

พลาสติกใสที่นำมาปะติดปะต่อกัน แผ่นพลาสติกที่ติดรูปต้นไม้ลงไปแล้วทำให้นึกถึงความซับซ้อนของมุมมองผ่านสังคมเมือง ในขณะเดียวกันก็ดูเหมือนการจักสานที่เชื่อมโยงไปสู่ชนบทที่ทรงไชยเดิบโตมา

ผลงาน “ภายในห้องสีดำ”, 2543 เป็นงานที่ทำโครงสร้างจำลองที่อยู่อาศัยในเมืองที่พลิกด้านในออกมาเป็นหน้าต่างให้มองออกไปด้านนอกหน้าต่าง ซึ่งเป็นส่วนที่อยู่ส่วนในของโครงสร้างที่ทำขึ้นด้วยกระจกสะท้อนและมีกิ่งไม้แห้งอยู่ ทำให้เห็นภาพกิ่งไม้สะท้อนกระจกดูแว้งว้างกว้างไกลแต่มีลักษณะเป็นภาพซ้ำปิดเบี้ยวและไร้ชีวิตชีวา เพราะเป็นกิ่งไม้แห้งซึ่งทรงไชยต้องการสื่อถึงชีวิตในสังคมเมืองที่มีความเป็นรูปแบบที่ต้องทำกิจกรรมซ้ำๆตามระบบไร้ชีวิตชีวา



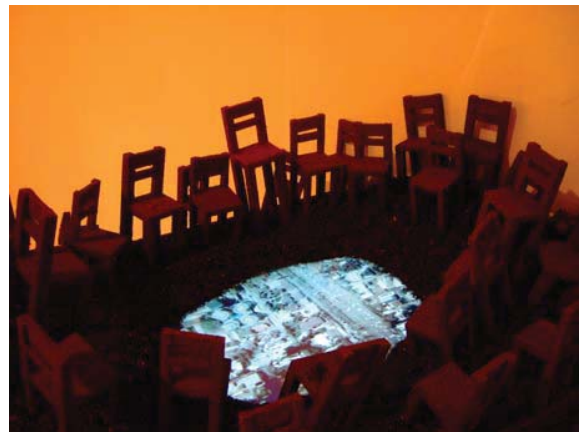
Picture 171:

ทรงไชย บัวชุม, จังหวะ คลื่น และเงา 1, 2541

พลาสติก, 150 x 300 x 40 ซม.



Picture 172: ทรงไชย บัวชุม, ภายในห้องสีดำ, 2543



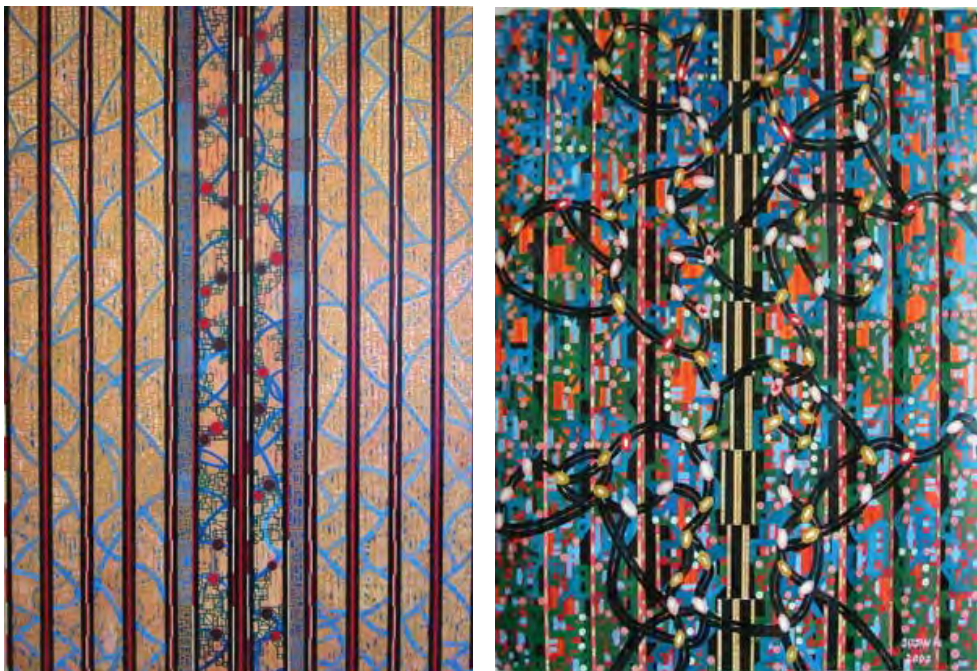
Picture 173: ทรงไชย บัวชุม, โครงการ Global Warming

ในผลงานที่แสดงในโครงการ Global Warming ทรงไชยให้ความสำคัญกับการเรียนรู้ให้เข้าใจถึงคุณค่าของสิ่งแวดล้อมว่าจะเป็นสิ่งที่จะนำไปสู่การลดโลกร้อนอย่างยั่งยืน ในผลงานชุดนี้จะเป็นการนำโต๊ะเก้าอี้มาจัดวางในลักษณะการนั่งเรียนเป็นกลุ่ม ตรงกลางโต๊ะจะเป็นจอวิดีโอที่จะฉายภาพท้องฟ้าลงไปเพื่อสื่อถึงฤดูกาลแห่งการเรียนรู้วิถีวัฒนธรรมชาติ ผลงานบางชิ้นจะเป็นเรื่อยื่นออกมาจากผนังเพื่อสื่อถึงครูคือเรือจ้าง บนเรือจะมีภาพวิดีโอ ภาพถ่ายกรุงเทพฯ จากมุมสูงในลักษณะของแผนที่ โดยรอบจะเป็นเก้าอี้เหมือนให้นักเรียนมานั่งศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติ

โดยสรุปผลงานของทรงไชยจะเริ่มจากความประทับใจในวัยเด็กในชนบทที่เข้ามาเชื่อมโยงกับประสบการณ์ปัจจุบันในกรุงเทพฯ และหน้าที่ความเป็นครูสอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากรซึ่งขยาย

ขอบข่ายแนวคิดไปสู่เรื่องสิ่งแวดล้อมในมุมมองข้างขึ้น รวมทั้งการถ่ายทอดความรู้สึกของการอนุรักษ์แก่เยาวชนด้วยสื่อศิลปะที่หลากหลาย

สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย จิตรกรร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมเป็นหลัก สร้างชื่อเสียงในช่วงที่ศึกษาชั้นปริญญาโท ทำงานศิลปะที่สหรัฐอเมริกา ในช่วงปี พ.ศ. 2537- 2546 หลังจากจบปริญญาตรีที่สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สุจินต์ สร้างสรรค์งานศิลปะจากแรงบันดาลใจของทิวทัศน์เมือง เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์การเห็นสิ่งรอบตัวในชีวิตประจำวันในเมืองหลวง เช่น ตึกระฟ้า รถไฟใต้ดิน รวมทั้งป้ายโฆษณาต่างๆมาดัดทอนรูปร่างสีสันทันให้เป็นสองมิติ ในผลงานช่วงที่อยู่สหรัฐอเมริกาจะใช้ตัวรถไฟใต้ดินที่ใช้แล้วปะติดลงไปด้วย ซึ่งนอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของวิถีชีวิตคนเมืองแล้ว ตัวแต่ละใบยังสื่อถึงพลังงานชีวิตของปัจเจกบุคคลที่ร่วมเดินทางในฝูงชน



Picture 174:

ตัวอย่างผลงานภาพชุดนิวยอร์กของ สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย

ที่อเมริกาสุจินต์จะเริ่มกระบวนการทำงานจากการเสาะหาข้อมูลโดยการพยายามซึมซับประสบการณ์ต่างๆจากชีวิตประจำวัน เช่น เดินทาง อ่านหนังสือ ใช้ Internet รวมทั้งดูงานศิลปะ เมื่อ

ความรู้สึกและความคิดตกตะกอนก็จะนำมาทำงานเป็นชุดพร้อมกัน 3-4 ชิ้น เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์และความคิดที่ผ่านมา เมื่อกลับมาอยู่เมืองไทยสุจินต์ใช้วิธีการทำงานแบบเดียวกันแต่ต่างบริบท ทั้งบริบททางกายภาพและความคิดด้วยความตั้งใจเป็นศิลปินเต็มเวลาและรับสอนพิเศษตามมหาวิทยาลัยต่างๆเป็นบางช่วงเท่านั้น จึงมีเวลาที่จะศึกษาหาข้อมูลจากการเดินทางไปตามที่ต่างๆและด้วยวิธีการต่างๆทั่วกรุงเทพฯ เพื่อซึมซับบรรยากาศและความคิด สัมผัสความเป็นไปของผู้คนและแสวงหาสัญลักษณ์ต่างๆแบบไม่ได้เจาะจง ผลงานที่สะท้อนประสบการณ์ดังกล่าว เช่น ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยแบบนามธรรมผสมผสานตัวอักษรชื่อ “Cook Book”, 2552 จัดแสดงในนิทรรศการ Truelies ร่วมกันศิลปินอีก 4 คน คือ ท็อป จ่างตระกูล, จิราพร เหล่าเจริญวงศ์, สืบแสง วชิระภิบาล และอภิชาติ พลประเสริฐ นิทรรศการจัดแสดงที่ ณ หอศิลป์วิทยานิเทศน์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Picture 175:

สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย, Cook Book, 2552

(บน) ภาพเต็ม มุมมองจากนิทรรศการ (ล่าง) รายละเอียด

ด้วยขนาดใหญ่ถึง 2x6 เมตร และสีเส้นที่สดใสหลากหลาย ผสมกับจังหวะของแถบเส้นในแนวนอนหลากหลายขนาด ทำให้นึกถึงการเห็นแสงสีของกรุงเทพฯ เวลารถผ่าน ลักษณะของสีที่ใช้รวมทั้งตัวอักษรไทยและอังกฤษที่ผสมผสานอยู่ในผลงานทำให้นึกถึงป้ายโปสเตอร์ตามอาคาร ร้านอาหาร แถบสติ๊กเกอร์ของร้านสะดวกซื้อ ป้ายบนรถตู้ๆ ไปจนถึงรถไฟฟ้า

หากมองโดยผิวเผินผลงานชิ้นนี้อาจดูเหมือนศิลปะนามธรรม ที่ประกอบด้วยรูปร่างต่างๆ ที่มีขอบคมชัดและแบนเรียบไม่แสดงอารมณ์ส่วนตัวของศิลปินในผืนภาพ ตามแนวคิดที่เรียกว่า Hard-Edge Painting ที่นิยมทำกันอย่างแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษที่ 1960s ลักษณะการระบายสีของสุจินต์ที่เรียบและเหมือนสีสะท้อนแสงตามโปสเตอร์โฆษณาสินค้าและงานป้ายในงานสังสรรค์ก็ทำให้นึกถึงศิลปะตระกูลป๊อปอาร์ต (Pop Art) ที่เกิดขึ้นที่อังกฤษในช่วงกลางทศวรรษที่ 1950s และแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาในช่วงปลายทศวรรษนั่นเอง ซึ่งถือว่าในยุคแรกๆ ที่มีการนำภาพที่ปรากฏบนสื่อสิ่งพิมพ์ที่เห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันมาเป็นผลงานศิลปะ ที่นับได้ว่าเป็นการเปิดขยายความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์งานและขยายหลักรสนิยมทางศิลปะไปสู่สื่อและวัสดุในชีวิตประจำวัน

ลักษณะภายนอกของผลงานของสุจินต์อาจมีลักษณะผสมผสานกันระหว่างงานแนว Hard-Edge Painting กับ Pop Art แต่นั่นก็เป็นเพียงแค่ลักษณะภายนอก แน่หนว่าปรัชญาแนวคิดในศิลปะ Pop Art จัดเป็นพัฒนาการช่วงเริ่มแรกของศิลปะแนว Post-modernism ที่มีอิทธิพลต่อแนวทางการสร้างงานศิลปะมาจนถึงปัจจุบัน กว่า 50 ปีที่ผ่านมา กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะได้ผ่านการปรับเปลี่ยนและทดลองในหลากหลายลักษณะ ในปัจจุบันแทบจะไม่มีอะไรที่เป็นไปไม่ได้ในการสร้างสรรค์ศิลปะ แนวคิดและรูปแบบภายนอกของศิลปะในยุคต่างๆ ในอดีตถูกศิลปินในปัจจุบันนำมาปรับใช้ (Appropriate) เป็นเครื่องมือในการนำเสนอแนวคิดจินตนาการที่เกิดจากการรับรู้สิ่งที่เป็นไปในชีวิตและสังคมปัจจุบัน

ด้วยพัฒนาการทางศิลปะดังกล่าวผลงานของสุจินต์จึงมีแนวคิดมีความซับซ้อนกว่าการพยายามที่จะนำภาพหรือตัวอักษรจากสื่อสิ่งพิมพ์มาสร้างงานศิลปะโดยคำนึงถึงเพียงรูปแบบและกระบวนการที่ให้ผลทางกายภาพเป็นหลัก ดังที่ศิลปิน Pop Art มีจุดประสงค์หนึ่ง คือการหลีกเลี่ยงจากกระบวนการสร้างงานนามธรรมแบบสำแดงพลังอารมณ์ของแนว Abstract Expressionist ซึ่ง

มีอิทธิพลมากในยุคนั้น กล่าวโดยสรุปก็คือ Hard-Edge Painting และ Pop Art ในยุคเริ่มแรกล้วนเป็นผลผลิตที่เกิดจากพัฒนาการด้านกระบวนการสร้างงานและรูปลักษณะในตัวศิลปินเองเป็นหลัก ในขณะที่ศิลปะในยุคปัจจุบันจะคำนึงถึงการสื่อแนวคิดและความหมายเป็นส่วนใหญ่

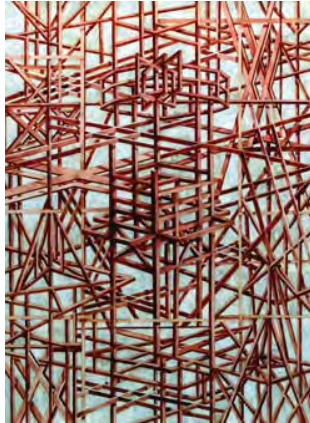
การใช้ตัวอักษรหรือคำพูดรวมทั้งสีสันที่ฉูดฉาดในผลงานของสุจินต์ดูเหมือนจะตอบสนองแนวคิดด้านสังคมและการเมืองเป็นหลัก เพราะทุกคำที่ใช้ในผลงานล้วนมีความหมายหรือนัยยะสำคัญ คำภาษาอังกฤษนอกจากจะมีความหมายที่กล่าวถึงการเมือง การเงินและราคาน้ำมัน ยังสะท้อนถึงลักษณะส่วนประกอบในสังคมของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองหลวงที่มีความเชื่อมโยงกับตะวันตกหรือสากล ตัวหนังสือภาษาไทยที่เป็นสุภาพสิด คำพังเพยหรือคำคล้องจองแบบง่ายๆ ก็เป็นสิ่งที่เก็บรวบรวมจากการพบเห็นตามที่ต่างๆ ในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากสติ๊กเกอร์ที่ปิดตามรถยนต์ แท็กซี่ ตุ๊กๆ เป็นต้น ซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมทางความคิดของกลุ่มคนที่มีพื้นเพที่แตกต่าง รวมทั้งกลุ่มคนที่มาจากชนบทที่อาจเรียกได้ว่าเป็น “ลูกทุ่ง” สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนความหลากหลายของสังคม วัฒนธรรมในเมืองหลวงเพิ่มขึ้นอีก คงจะเหมือนหัวข้อของผลงานของสุจินต์ที่เรียกว่า “Cook Book” ซึ่งเป็นที่รวมเอาส่วนผสมหรือเครื่องปรุงต่างๆ มาผสมกลมกลืนกันอย่างพอเหมาะให้เป็นอาหารที่อร่อยได้ อาจเป็นคำที่ว่าพอเหมาะพอดี นี่เองที่ดูเหมือนว่าจะเป็นสิ่งที่ศิลปินต้องการนำเสนอต่อการตอบสนองและดำรงชีวิตอยู่ของคนไทยในสภาวะเศรษฐกิจการเมืองที่ยุ่งยากและคับขัน คือไม่เครียดกับสิ่งต่างๆ จนเกินไป คำต่างๆ ที่สุจินต์นำมาประกอบเป็นผลงานมีทั้งลักษณะที่จริงจังและล้อเล่น เต็มไปด้วยอารมณ์ขัน เหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ในการดำเนินชีวิตอย่างหนึ่งของคนไทยที่สามารถยืดหยุ่นอารมณ์ต่อสถานการณ์ต่างๆ เสมอ และก็มีปรัชญาง่ายๆ ไม่ยิ่งใหญ่ที่อาจจะนำพาชีวิตให้ดำรงอยู่ได้อย่างมีความสุข ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้บุคคลภายนอกยังเห็นเสน่ห์ ความน่ารัก ของเมืองไทย และนั่นอาจเป็นการเสนอแนะทางออกเชิงสัญลักษณ์ของศิลปินที่ชื่อ สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย ต่อเหตุการณ์ร้ายแรงในบ้านเมือง (อภิชาติ พลประเสริฐ, 2552)

กระสินธุ์ อินสว่าง ศิลปินภาพพิมพ์ที่ศึกษาและทำงานศิลปะในอเมริกามากกว่า 10 ปี หลังเรียนจบจากสาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันสอนอยู่คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาสนใจเรื่องโครงสร้างทั้งของสิ่งก่อสร้าง โครงสร้างทางวิศวกรรมของรถยนต์กลไกต่างๆ รวมทั้งโครงสร้างของสิ่งธรรมชาติและเรื่องเกี่ยวกับนิยายวิทยาศาสตร์ งานของเขามักแสดงออกถึงความละเอียดซับซ้อนของสิ่งต่างๆ ข้างต้น ผสมผสานกับจินตนาการที่เหมือนจะเป็นไปไม่ได้แต่ก็มีเหตุผลเหมือนนิยายวิทยาศาสตร์ โดยใช้ลักษณะการจัดภาพที่สร้างมิติที่ลวงตาเพื่อเล่นกับการรับรู้เชิงทัศน์ (Perception) ของคน เหมือนในงานของ M.C.Esher ศิลปินภาพพิมพ์ชาวดัตช์ที่สนใจการใช้เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างรูปกับพื้นที่ว่าง (Figure and Ground หรือ Positive-Negative) ความเป็นทิวทัศน์ในภาพของกระสินธุ์มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ทางโครงสร้างเช่นในภาพ “The Dream Construction” ซึ่งได้ลักษณะและแนวคิดมาจากโครงสร้างของนักรุก่อสร้างในเมือง หรือเรียกอีกแง่หนึ่งคือทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างหรือทิวทัศน์เมือง (Cityscape) โดยนำรูปทรงนั้นมาดัดแปลงให้เป็นไปตามจินตนาการของตนเองและสร้างมิติซับซ้อนลวงตา เขาอธิบายว่าทิวทัศน์เป็นสิ่งที่เรามองเห็นรอบตัว ที่มีเส้นระดับสายตา แต่ในการเขียนภาพจะเลือกส่วนใดก็ได้ อาจจะเป็นท้องฟ้า (Skyscape) หรือมองทะลุออกไปอากาศไปเห็นทิวทัศน์ของดวงจันทร์ ดวงดาว และจักรวาล (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 29 เมษายน 2553) เช่นในภาพ “The adventure in the moons cemetery” เป็นการจินตนาการถึงการเดินทางไปสู่ดวงจันทร์ด้วยแคปซูลรูปวงรี ด้านซ้ายมือที่เหมือนประตูสู่ดวงจันทร์ ส่วนด้านขวามือเหมือนเป็นมิติของอวกาศและประตูสู่ดวงจันทร์ที่มีลักษณะเป็นคราบสกปรก กระสินธุ์ต้องการสะท้อนถึงปัญหาสภาวะแวดล้อมในโลกเรื่องขยะ ที่แม้มนุษย์จะพยายามจะย้ายขยะไปไว้ดวงจันทร์ ดวงจันทร์ก็สามารถเต็มไปด้วยขยะด้วยเช่นกัน ส่วนภาพ “Collapse of Aberrant Mind” เป็นงานอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงความคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมที่ถูกทำลาย การที่มนุษย์มีจิตใจที่เสื่อมลงเขาเปรียบธรรมชาติจนอาจเกิดการกลายพันธุ์ของสัตว์แล้วกลับมาทำลายโลกที่มนุษย์อยู่อาศัยเอง



Picture 176:

ตัวอย่างภาพทัศนที่กระสินธุ์ อินสว่างได้รับแรงบันดาลใจจาก
ทิวทัศน์เมือง



Picture 177:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *The Dream Construction*



Picture 178:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *The adventure in the moons cemetery*



Picture 179:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *The beginning of Life in the Universe*



Picture 180:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *Pyrrhic Victory*



Picture 181:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *Collapse of Aberrant Mind*

บันทึก พูนสมบัติเลิศ ศิลปินร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงมาจากผลงานชุด “Ready-Made Human Products” ที่พิมพ์ภาพอวัยวะต่างๆของมนุษย์ เช่น หู ตา จมูก ปาก สมอง ใบหน้า ลงบนแผ่นพลาสติกติดบาร์โค้ดแล้วแขวนบนรถเข็นที่พร้อมให้คนมาซื้อ เป็นการสะท้อนสังคมวัตถุและบริโภคนิยมที่แม้แต่บุคลิกมันสมอง หรือจิตวิญญาณของคนก็ยังสามารถซื้อได้ด้วยเงิน ผลงานอีกชุดหนึ่งคือ “Ready-Made Human

Products for Sale”, 2543 เป็นการนำเอาชิ้นส่วนอวัยวะที่พิมพ์บนพลาสติกและบรรจุกล่องพลาสติก นำไปติดตั้งในร้านสรรพสินค้าเพื่อให้ซื้อขายได้จริง จากผลงานทั้งสองชุดดังกล่าวทำให้บัณฑิตได้รับรางวัลศิลปะระดับชาติและได้รับเชิญไปแสดงงานศิลปะในระดับนานาชาติหลายเวที เขาได้พัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่องจนมาถึงผลงานซึ่งเข้าข่ายขอบเขตของงานวิจัยชิ้นนี้คือชุด “ทิวทัศน์: ส่งผ่านความนึกคิด” เป็นการรวบรวมผลงาน 2 ชุดที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ.2544-2547 ที่ประกอบด้วย “เส้นทางสายสมมุติ” และ “เดินเล่นในทิวทัศน์ของนกพิราบ” ซึ่งได้จัดแสดงงานที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหอศิลป์เจ้าฟ้า รูปแบบของผลงานเป็นการผสมผสานเทคนิคและสื่อศิลปะร่วมสมัย เช่น สื่ออิเล็กทรอนิกส์ วีดีโอ อุปกรณ์เซ็นเซอร์ คอมพิวเตอร์ และแสง เพื่อสื่อจินตนาการความคิดรวมทั้งการอุปมาอุปไมยระหว่างสิ่งที่เป็นจริงและสิ่งที่สมมุติ สมพร รอดบุญ ได้เขียนวิเคราะห์ไว้ในสูจิบัตรนิทรรศการนี้ไว้ว่า

“...ทิวทัศน์ในความหมายของนิทรรศการครั้งนี้ บ่งบอกเนื้อหาในมุมมองผ่านนัยต่างๆของสัญลักษณ์ทางศิลปะ ที่สามารถผ่านความนึกคิดสะท้อนสังคม วิถีทางของบริโภคนิยม และเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์ได้ตอบกับงานตามมุมมองและประสบการณ์ในการรับรู้ที่หลากหลาย”

ผลงาน “เส้นทางสายสมมุติ” (2545-2547) แสดงให้เห็นถึงเรื่องราวการสร้างภาพลักษณ์ของสินค้าในระบบอุตสาหกรรม การสร้างกระแสต่างๆจากการโฆษณาเป็นตัวหลักในการกำหนดเส้นทางใหม่ให้กับสังคม และทำให้ผู้คนเดินหลงไปตามทางที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ มีความขัดแย้งกับทางที่เป็นจริงตามธรรมชาติ ทิวทัศน์สมมุติที่บัณฑิตสร้างขึ้นนั้นมีทัศนียภาพในลักษณะลวงตา เส้นทางที่ถูกสร้างขึ้นใหม่มีเสาไฟที่ไข้อยู่ตามความเป็นจริงตามพื้นที่สาธารณะมี 5 ขนาดแตกต่างกัน วางเรียงรายลดหลั่นไปตามขนาด ลักษณะการซ้ำของเสาไฟคือลักษณะการซ้ำของการผลิตสินค้าในระบบอุตสาหกรรม ส่วนเสาไฟมีหน้าที่ส่องแสงสว่างให้แก่ผู้คนยามค่ำคืน ถูกตีความหมายใหม่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะ เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าไปสัมผัส รับรู้และส่งผ่านข้อความที่ต้องการแสดงออกด้วยการพิมพ์ข้อความที่ต้องการโดยใช้แป้นพิมพ์ตรงส่วนล่างที่อยู่รอบเสาไฟแต่ละต้น แป้นพิมพ์ที่บัณฑิตสร้างขึ้นใหม่นี้ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของพื้นที่ร่วมสมัยที่ไม่กำหนดเขตแดนชัดเจน หลังจากผู้ชมพิมพ์ข้อความซึ่งเป็นได้ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตามที่ต้องการแล้ว ข้อความเหล่านั้นจะไปปรากฏอยู่บนคอมพิวเตอร์ด้านบนเป็นสีแดงหมุนเวียนส่องแสงสื่อสารความนึกคิดผ่านไปยังผู้ชมคนอื่นๆในห้องแสดงงานคล้ายกับจินตนาการทางความคิดที่ส่องสว่างในมิติสลับของทิวทัศน์ท่ามกลางบรรยากาศอันสงบนิ่ง

ส่วนงานชุด “เดินเล่นในทิวทัศน์ของนกพิราบ” ผลิตขึ้นระหว่างปี 2544-2547 นั้นสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องราวของความฝัน ความเป็นจริง และการประเมินคุณค่าจากการกำหนดของสังคม ผลงานถูกจัดวางขนานควบคู่กันไปกับงานชุด “เส้นทางสมมุติ” ได้อย่างกลมกลืน และมีความสอดคล้องกันในความหมาย เริ่มต้นจากภาพเคลื่อนไหวของการนับธนบัตรวีซีเคิลชนิดสีน้ำตาล เขียว ชมพู ม่วง และเทา ที่ถูกสร้างขึ้นใหม่จากธนบัตรจริงที่ถูกทำลายแล้ว คือ ธนบัตรชนิด 10, 20, 50, 100, 500 และ 1,000 บาท ธนบัตรต่างชนิดเหล่านี้ถูกใช้เป็นตัวกำหนดคุณค่าพื้นฐานของการประเมินคุณค่าในสังคมไทยปัจจุบันผ่านธนบัตรสีต่างๆ ซึ่งในทางศิลปะคุณค่าของธนบัตรเป็นเพียงแคสียี่ที่ใช้ในการแสดงออกเท่านั้น การเคลื่อนไหวของการนับธนบัตรวีซีเคิลชนิดต่างๆคือการเคลื่อนไหวของภาพนกที่พิมพ์อยู่บนธนบัตรแต่ละใบที่จัดวางเป็นตัวยูหน้าจอภาพ (Screen) ภาพที่ปรากฏบนธนบัตรสมมุติถูกบันทึกไว้ด้วยกล้องวิดีโอเป็นลักษณะของภาพเคลื่อนไหว (Animation) เป็นเรื่องราวใหม่ผสมผสานกับเสียงจากเครื่องนับธนบัตร การเคลื่อนไหวของภาพบนสกรีนเป็นนก ซึ่งแตกฝูงบินขึ้นสู่เบื้องบนโดยเร็ว เสียงจากเครื่องนับธนบัตรเป็นเสมือนเสียงกระพือปีกของนกเหล่านั้น ภาพที่ปรากฏตรงหน้าผู้ชมเป็นภาพของสภาพแวดล้อมลักษณะหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นเพียงชั่วขณะ โดยการควบคุมของอุปกรณ์เซ็นเซอร์ซึ่งควบคุมการฉายภาพจากเครื่องเล่นวิดีโออีกต่อหนึ่ง อุปกรณ์ดังกล่าวจะทำงานต่อเมื่อผู้ชมเดินผ่านเข้ามาใกล้ สิ่งที่ปรากฏบนจอภาพจะเคลื่อนไหวไปเป็นจังหวะจากจอหนึ่งไปยังอีกจอหนึ่งเป็นจังหวะตามทางเดินของงาน “เส้นทางสมมุติ” ซึ่งจัดวางคู่ขนานกัน ภาพโดยรวมมีทั้งการเคลื่อนไหวของนก และเสียงประกอบกันนั้นมีลักษณะคล้ายภาพแห่งความฝัน ความปรารถนาและความสุขชั่วครู่ชั่วยาม เปรียบได้กับความสุขของคนเราเมื่อได้มีโอกาสสัมผัสกับการนับเงินเป็นจำนวนมาก...” (ปัทมิต พูนสมบัติเลิศ, 2547)



Picture 182: บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ "เส้นทางสายสมมุติ"



ผลงานของบัณฑิตชุดนี้นับเป็นการนำเสนอศิลปะทิวทัศน์ที่มีความซับซ้อนทางความคิดและการนำเสนอที่เชื่อมโยงความเป็นทิวทัศน์แบบประเพณีกับแบบร่วมสมัยเข้าด้วยกัน การจัดวางเสาไฟที่มีขนาดลดหลั่นกันจากสูงสุดไปต่ำสุดเป็นการนำเอาหลักทัศนียภาพ (Perspective) ที่ค้นพบตั้งแต่สมัยเรเนสซองส์ประมาณ 500 ปีมาแล้ว ซึ่งมักจะใช้แสดงการลงตาในภาพวาด 2 มิติให้ดูมีความลึก แต่บัณฑิตใช้เสาไฟต่างขนาดที่ประดิษฐ์ขึ้นมาติดตั้งในสิ่งแวดล้อม 3 มิติ เพื่อให้เกิดการลงตาทับซ้อนลงในพื้นที่จริงที่ไม่กว้างใหญ่พอที่จะก่อให้เกิดภาพความลึกมากได้ ประกอบกับเสาไฟที่ติดตั้งเป็นพิมพ์ที่ดัดแปลงวางรอบเสาไฟให้ผู้ชมได้พิมพ์ข้อความ ก็เป็นเสมือนการ "ล้อเล่น" กับการรับรู้ของผู้ชมด้วยวิธีที่จริงจัง ทำให้ผู้ชมได้ประสบการณ์ ความรู้สึก ความคิด และจินตนาการ ที่แปลกใหม่

ขวัญชัย ลิขัยกุล เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่วาดกรุงเทพฯ ในมุมสูง เป็นภาพเขียนลายเส้นหมึกดำบนผ้าใบขนาด 1 x 3 เมตร ชื่อ “Boom!”, 2551 ขวัญชัยจบการศึกษาในด้านจิตรกรรมไทย จึงสร้างมุมมองของภาพที่มีที่มาจากจิตรกรรมฝาผนังไทย แต่ใช้ลายเส้นอย่างอิสระวาดภาพเรื่องราวที่หลากหลายเหมือนที่ปรากฏในข่าว ซึ่งชี้ให้เห็นถึงเหตุการณ์ของบ้านเมืองลงบนระนาบผ้าใบแผ่นเดียวกัน เนื้อหาในภาพส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในเมือง เช่น การใช้ชีวิตที่ฟุ่มเฟือย ความแตกต่างเหลื่อมล้ำของฐานะผู้คนที่ได้จากสภาพบ้านเรือน ภาพความรุนแรงทางการเมืองซึ่งเป็นประเด็นคำทำนายที่แม่นยำที่ขวัญชัยวาดขึ้นเมื่อปี 2551 แล้วมาเกิดขึ้นจริงในปี 2553

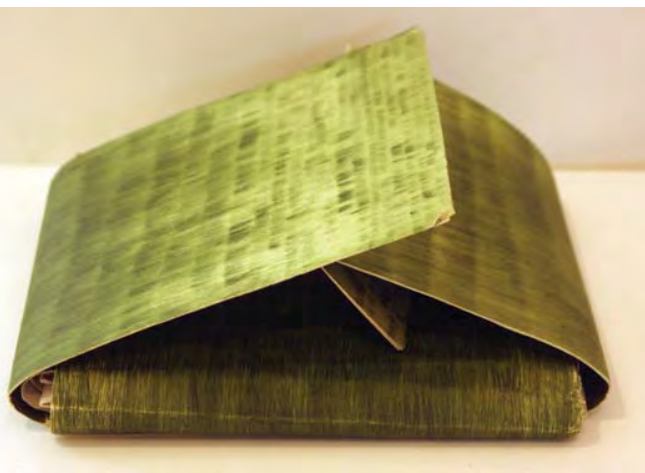


Picture 183: ขวัญชัย ลิขัยกุล, *เมืองอุดมคติ?*, 2551 หมึกดำบนผ้าใบ, 180 x 600 ซม.



Picture 184: ขวัญชัย ลิขัยกุล, *Boom!*, 2551 หมึกดำบนผ้าใบ, 100 x 300 ซม.

ผลงานของ ยุwana ปุณวัฒนวิทย์ ชื่อ “ชีวิตในสนามหลวงเมื่อ 10 ปีที่แล้ว”, 2541 เป็นศิลปะสื่อผสมที่ใช้เทคนิคภาพพิมพ์เป็นหลัก จัดแสดงแบบจัดวาง 3 มิติ และเป็นลักษณะของหนังสือที่เมื่อคนได้เปิดดูก็ถือว่าการได้เรียนรู้เกี่ยวกับชีวิตและกิจกรรมที่เกิดขึ้นในพื้นที่แห่งนี้ ผลงานสื่อถึงทิวทัศน์ของสนามหลวงที่มีกิจกรรมหลายรูปแบบจากผู้คนหลายกลุ่ม ทั้งเป็นที่ขายของ คำประเวณี รวมถึงกิจกรรมทางการเมือง



Picture 185: ยุwana ปุณวัฒนวิทย์, ชีวิตในสนามหลวงเมื่อ 10 ปีที่แล้ว, 2541

สื่อผสม, 130 x 182 ซม.

ฮูลิโอ บรูจิส (Julio Brujis) ในผลงานชื่อ “Bangkok”, 2551 เป็นภาพพิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ ถึงแม้จะไม่ได้แสดงเรื่องราวของผู้คน แต่เป็นการนำเอาภาพตึกกรมบ้านช่องในมุมต่างๆ มาตัดต่อ ปะติด จนดูแออัดและบางมุมมองเหมือนเมืองถล่ม เพราะมีการกลับด้านของภาพผสมลงไปด้วย งานของฮูลิโอจึงเป็นภาพวิทัศน์เมืองในมุมกว้างอีกภาพหนึ่งที่เป็นการทำนายอนาคตของเมืองหลวง ภาพความวุ่นวาย คับคั่ง และเก๋ากัน ได้เกิดขึ้นจริงในกรุงเทพฯ จากเหตุการณ์ทางการเมืองในเดือน พฤษภาคม 2553



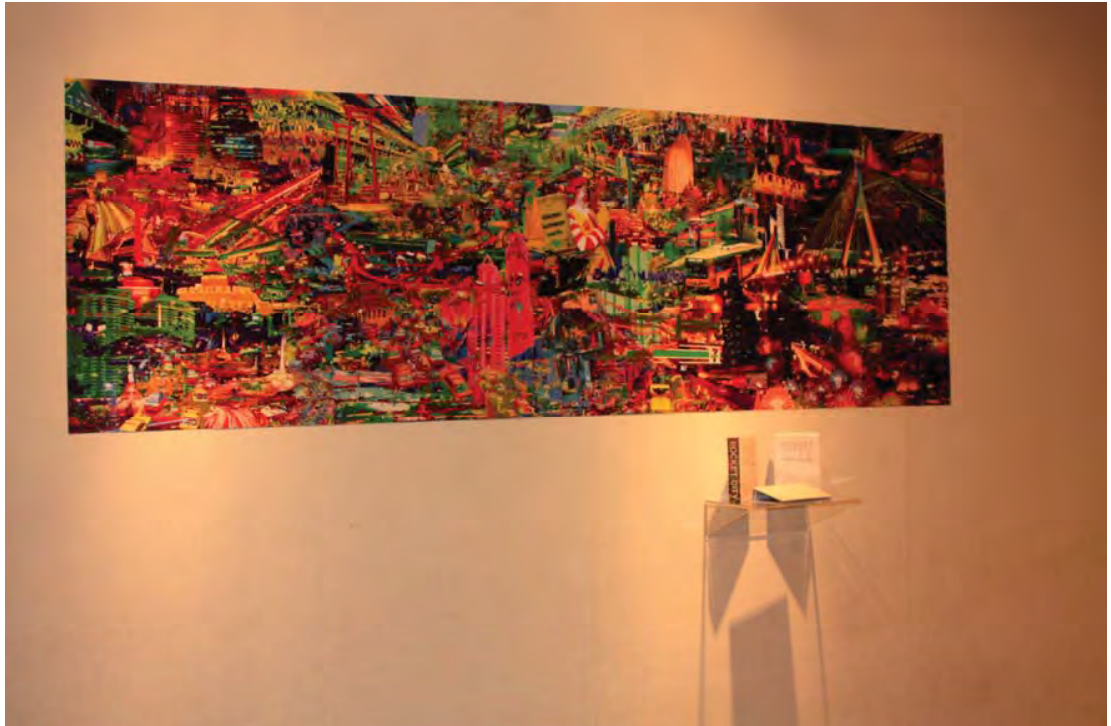
Picture 186: ฮูลิโอ บรูจิส, *Bangkok*, 2551 พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 90 x 132 ซม.



Picture 187: ฮูลิโอ บรูจิส, *Bangkok-China_town*, 2551 พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 90 x 111 ซม.

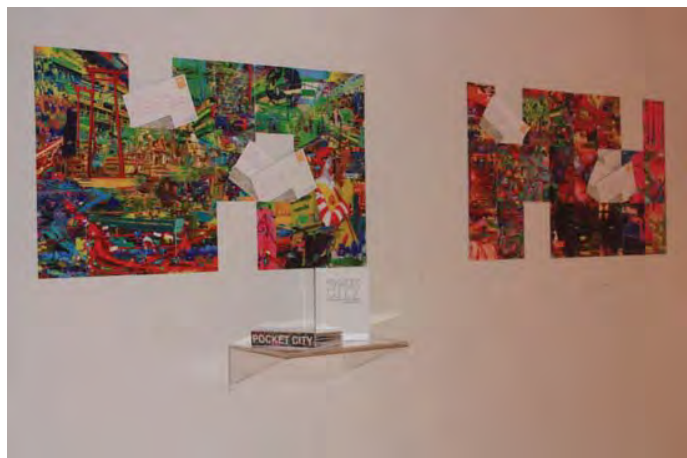
นิตินัน ปานคุ้ม ศิลปินรุ่นใหม่ สร้างภาพทัศนียภาพกรุงเทพฯ สำหรับคน “ติดเมือง” ที่เขาเรียกว่า “เมืองพกพา” (Pocket City) ในรูปแบบเล่มหนังสือ (Pocket Book) ที่สามารถฉีกออกมาเป็นโปสการ์ดหรือนำมาต่อเป็นจิ๊กซอว์จนได้ภาพกรุงเทพฯ ขนาดใหญ่หรือติดตามจินตนาการของตนเองได้ เนื้อหาในผลงานเป็นภาพถ่ายดิจิทัลที่ใช้เทคนิคตัดต่อภาพมุมต่างๆ ของกรุงเทพฯ เข้าด้วยกัน เช่น ภาพสะพานแขวน รถเมล์ ตุ๊กตา แสง สี และบรรยากาศทั้งที่วุ่นวายและสนุกสนานของกิจกรรมต่างๆ ในเมือง แนวคิดในการสร้างงานนั้นเขากล่าวว่า เขาเกิดและโตในเมืองจึงมีความผูกพันกับความเป็นเมือง แม้หลายอย่างอาจจะมีความวุ่นวาย รถติด แต่สุดท้ายเขาก็ยังชอบเมืองและคิดถึงเสมอเมื่อต้องไปไกลๆ หรือแม้แต่ไปเที่ยวต่างจังหวัดก็ยังพักในโรงแรมที่มีเครื่องอำนวยความสะดวกเหมือนในเมือง ไม่ว่าจะเป็นคอมพิวเตอร์ ที่วีห้องแอร์ ฯลฯ เขาเชื่อว่าหลายคนจะคิดเหมือนเขา ทำให้เขาเกิดแนวคิดที่จะทำเมืองฉบับพกพาเป็นงานศิลปะที่ทำด้วยระบบอุตสาหกรรม คือ การพิมพ์ดิจิทัลแล้วเข้าเล่มเป็นหนังสือ Pocket Book ที่บรรจุภาพที่สามารถฉีกออกมาเพื่อต่อเป็นภาพตามความพอใจของผู้ใช้ให้ได้ภาพเมืองตามที่เขาต้องการ ดังนั้นงานของนิตินันจึงเป็นงานที่สามารถเรียกได้ว่าเป็นทัศนียภาพเมือง (Cityscape) ที่กำจัดการแบ่งกันระหว่างงานพาณิชย์ศิลป์และศิลปะชั้นสูงตามนิยามเดิม และสร้างความหมายในหลายมิติ เช่น การคิดบวกเกี่ยวกับเมืองหรืออาจเป็นการเสียดสีก็ได้ เป็นได้ทั้งศิลปะส่วนบุคคลและแบบกลุ่มที่ผู้ชมมีส่วนร่วมหรือ

Interactive Art



Picture 188:

นิตินัน ปานคุ่ม, เมืองพกพา, 2552





อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์ ศิลปินรุ่นใหม่อีกคนหนึ่งที่สนใจทำงานด้วยเทคนิคดิจิทัล สร้างสรรค์ศิลปะจากทิวทัศน์ของกรุงเทพฯ ในผลงานชุด “รูปทรงและสถาปัตยกรรม”, 2551 เป็นศิลปะภาพถ่าย Digital ของสิ่งก่อสร้างในกรุงเทพฯ มาตัดประกอบใหม่ด้วยเทคนิค Mirror Effect อรุณโรจน์กล่าวว่า

“งานชุดนี้ได้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากรูปทรงของสถาปัตยกรรมอาคารและสิ่งก่อสร้างรอบๆตัว ซึ่งข้าพเจ้าต้องการสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจจากรูปาร่างรูปทรงของสถาปัตยกรรม อาคารและสิ่งก่อสร้างรอบๆตัว ซึ่งข้าพเจ้าต้องการสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่ปรากฏในปัจจุบันที่เห็นได้จากสถาปัตยกรรม ซึ่งมีทั้งความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี และความเชื่อในแบบดั้งเดิมที่ปรากฏอยู่ในเมือง ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปสู่โลกอนาคต โดยที่ข้าพเจ้าได้นำรูปาร่างรูปทรงของเหล่านี้ มาสร้างสรรค์เป็นรูปาร่างรูปทรงใหม่ตามจินตนาการ เป็นการท้าทายจินตนาการของผู้ชม” (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 25 มีนาคม 2553)

ในการสร้างสรรค์ผลงาน อรุณโรจน์ศึกษาจากผลงานทั้งที่ใช้เทคนิคประเพณี เช่น ภาพพิมพ์ชุด “เมือง”, 2529 ของ อธิธิพล ตั้งโฉลก และจากงานภาพถ่ายร่วมสมัยของ Thomas Kellner ศิลปินภาพถ่ายชาวเยอรมัน ผลงานอีกชุดของอรุณโรจน์เป็นงานทดลองชุด “Cityscape”, 2550 ซึ่งเป็นภาพถ่ายสถานที่ต่างๆในกรุงเทพฯ แล้วมีการตกแต่งเรื่องความคมชัดในแต่ละจุดของภาพจนดูเป็นภาพถ่ายหุ่นจำลอง ที่ได้รับอิทธิพลจากภาพถ่ายชุด “Small Planet” ของ Naoki Honjo ศิลปินภาพถ่ายชาวญี่ปุ่น เทคนิคการ

ทำงานของอรุณโรจน์อาจดูไม่ซับซ้อน แต่คุณภาพของภาพถ่ายและการตัดต่อภาพทำให้ท้าทายการรับรู้ของผู้ชมระหว่างจินตภาพกับความทรงจำเกี่ยวกับสิ่งก่อสร้างและทิวทัศน์ในกรุงเทพฯ



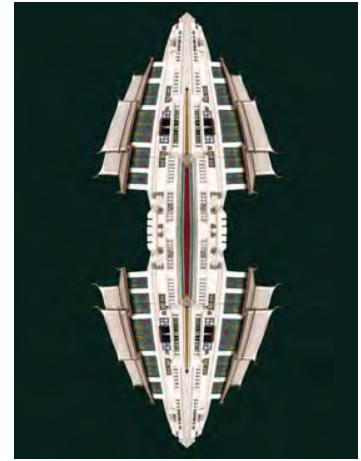
Picture 189:

อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม”-สถาปัตยกรรมแบบใหม่#1
ภาพถ่าย, 80 x 60 ซม.



Picture 190:

อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม” -สถาปัตยกรรมแบบใหม่#5
ภาพถ่าย, 80 x 40 ซม.



Picture 191:

อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม” –สถาปัตยกรรมไทย#1
ภาพถ่าย, 80 x 60 ซม.



Picture 192:

ภาพ “Swimming Pool” in Small Planet Series ของ Naoki Honjo

5. ภาพทิวทัศน์เมือง

ลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงความประทับใจ หรือแสดงแง่คิดต่างๆเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของเมืองหลวง

ภาพทิวทัศน์เมืองมีที่มาในลักษณะและช่วงเวลาเดียวกับภาพในกลุ่มทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เริ่มจากการศึกษาธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นกิจกรรมในวิชาพื้นฐานในการศึกษาศิลปะ โดยในกลุ่มแนวคิดนี้ จะวิเคราะห์ศิลปินที่สนใจสร้างสรรค์งานทิวทัศน์ของเมือง

เนื่องจากพัฒนาการที่ต่อเนื่องของการวาดภาพในหัวข้อนี้มีความเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว สื่อความคิดมีรูปแบบที่หลากหลายเพื่อตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมเมือง อันมีผลต่อการรับรู้ของศิลปินทั้งในด้านของความงามและสิ่งที่เป็นปัญหาที่ศิลปินอยากสะท้อนออกมา

ในช่วงเริ่มแรกภาพทิวทัศน์เมืองจะเป็นมุมมองต่างๆของกรุงเทพฯทั้งอาคารทั่วไปวัดวาอาราม และทิวทัศน์ริมแม่น้ำเจ้าพระยา รูปแบบในการแสดงออกส่วนใหญ่จะเป็นศิลปะแนว Impressionism โดยศิลปินจะใช้สีน้ำมันวาดบนผ้าใบ ปาดป้ายฝีแปรงอย่างฉับพลันและทิ้งพื้นผิวของฝีแปรงที่หนา ศิลปินคนสำคัญที่วาดภาพทิวทัศน์เมืองในยุคเริ่มแรก เช่น เฉลิม นาคีรักษ์ เพ็ชร หริพิทักษ์ และสวัสดิ์ ตันติสุข

เพ็ชร หริพิทักษ์ วาดภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างที่หลายภาพจะมีลักษณะที่เป็นเหลี่ยมสันคล้ายงานแนว Cubism ซึ่งเพ็ชร หริพิทักษ์ได้พัฒนาเทคนิคนี้จนมีอิทธิพลต่อศิลปินไทยมากในเวลาต่อมา



Picture 163:
เฉลิม นาคีรักษ์, ปากคลอง, 2494
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 46x57 ซม.



Picture 164:
เพ็ชร หริพิทักษ์, ย่านเมืองเก่า 2, 2498
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 49x38 ซม.

ผลงานของ **สวัสดี ดันดิสุข** ในยุคแรกจะเป็นทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างทั้งของไทยและของประเทศอิตาลี เช่น ภาพ "วัดสุทัศน์", 2503 ภาพนี้จะมีลักษณะการลงสีแบบปาดป้ายที่หนา เกิดเส้นตรงแบบต่างๆที่ ประกอบกันเป็นรูปร่าง เฉพาะจุดเด่นของตัวอาคารและไม่เก็บรายละเอียด ทำให้เห็นพื้นที่ว่างที่เป็น บรรยากาศระหว่างตัวอาคารและโดยรอบที่พร้อมจะคลี่คลายรูปทรงออกไปสู่ความเป็นธรรมชาติ ภาพ "วันฝนตกที่บรัคซานิน", 2502 ก็มีลักษณะการคลี่คลายรูปทรงที่คล้ายกันแต่จะมีการย่ำที่แปร่งคล้ายจุดทำให้เกิดพื้นผิวกระจายทั่วภาพ



Picture 165:

สวัสดี ดันดิสุข, วัดสุทัศน์, 2503



Picture 166:

สวัสดี ดันดิสุข, วันฝนตกที่บรัคซานิน, 2502

ศิลปินรุ่นต่อๆมาจะพัฒนางานที่เป็นสมัยใหม่ มีการแสดงออกที่อิสระและหลากหลายขึ้น

สรรรถรงค์ สิงหเสนี เขียนภาพทิวทัศน์โดยใช้สีตามความรู้สึกของตนเอง ภาพที่เขียนส่วนใหญ่จะเป็นทิวทัศน์ของกรุงเทพฯ ในมุมมองต่างๆ โดยเน้นสถานที่เก่าแก่ที่แสดงถึงความงามของสถาปัตยกรรมในอดีต แต่จะเขียนแบบตัดทอนรายละเอียด ระบายสีในลักษณะเป็นเส้นแบบง่ายๆดูอิสระแต่ได้โครงสร้างที่ชัดเจน เช่น ภาพ "หอสมุดเก่า", 2520



Picture 167:

สรณรงศ์ สิงหเสนี, หอสมุดเก่า, 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 110x120 ซม.

ปรีชา ปั่นกล้า สร้างผลงานภาพพิมพ์โลหะ “เพรียกหายามราตรี”, 2539 เป็นภาพลักษณะนามธรรมที่ถ่ายทอดการรับรู้และความรู้สึกที่ได้จากทิวทัศน์กรุงเทพมหานครยามราตรี สีฉูดฉาดทั้งน้ำเงิน แดง ขาว ปาดป้ายเป็นทางเหมือนเป็นความเคลื่อนไหวของแสงไฟ ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทภาพพิมพ์ในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 42 พ.ศ.2539



Picture 168:

ปรีชา ปั่นกล้า, เพรียกหายามราตรี, 2539

ภาพพิมพ์โลหะ, 116x235 ซม.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา วาดภาพทิวทัศน์เมือง “Cityscape”, 2529 ด้วยสีน้ำที่สีน้ไหลโดยใช้สีที่ดูร้อนแรงและสีโทนมืดผสมผสานกัน โดยมีแนวคิดที่จะสื่อถึงสภาวะของสิ่งแวดล้อมของกรุงเทพฯ ที่เต็มไปด้วยปัญหาสังคมและมลภาวะสิ่งแวดล้อม



Picture 169:

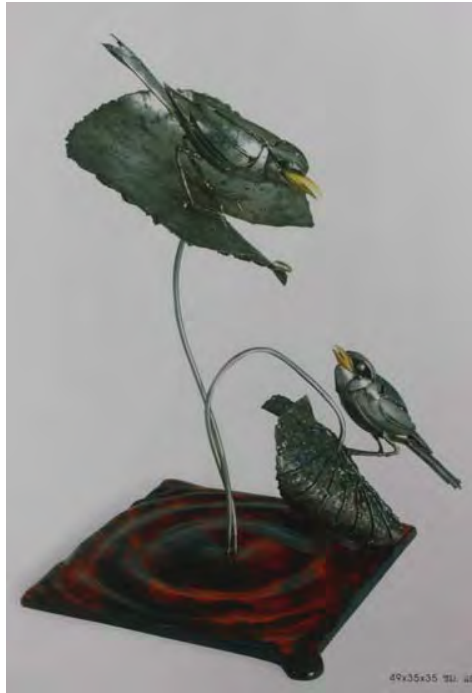
จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, “Cityscape”, 2529

สีน้ำ, 18” x 30”

อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ ศิลปินที่สร้างชื่อเสียงมาจากการสร้างสรรค์ประติมากรรมโลหะ ผลงานในช่วงแรกจะเป็นงานประติมากรรมนามธรรมที่ลดทอนรูปทรงจากข้าง ซึ่งอยู่ในชุดที่ได้รับรางวัลเกียรติคุณเหรียญทองจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 42 พ.ศ.2539 ปัจจุบันผลงานของอริยะจะมีลักษณะแบบเหมือนจริงมากขึ้น มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เช่น สายน้ำ ไบบัว และนก ที่อยู่ในแวดล้อมของกรุงเทพฯ ที่เขาอาศัยมาตั้งแต่เกิด มีแนวคิดหลักเป็นเรื่องของความรักความอบอุ่นแต่แฝงด้วยการสะท้อนปัญหามลภาวะในสิ่งแวดล้อม โดยใช้เทคนิคการเชื่อมสแตนเลสประกอบกับวัสดุอื่นๆ เช่น ไม้และเรซิน

ในผลงาน “Proposal”, 2552 ประติมากรรมสแตนเลสที่ใช้ การหล่อเรซินเป็นฐาน อริยะใช้รูปชีวิตและสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติคือ รูปนก 2 ตัวเกาะบนไบบัวต่างระดับกันเหมือนกำลังสนทนากันเป็นสัญลักษณ์แทนความรู้สึกส่วนตัวเกี่ยวกับความอบอุ่นในครอบครัวของเขาเองที่มีลูกๆ ภรรยา และแม่ที่ให้การเลี้ยงดูลูกหลานจนแก่ชรา ส่วนฐานที่ทำด้วยเรซินจะทำให้ดูเป็นรูปน้ำที่มีสีน้ำตาลอมแดงที่สามารถมองเห็นสีดำฟุ้งกระจายอยู่ภายในก็เป็นการสื่อถึงมลภาวะของน้ำ ตัววัสดุที่ใช้ซึ่งมาจากกระบวนการ

เป็นการเชื่อมโยงกับชีวิตในเมืองที่ศิลปินพยายามที่จะมองหาสิ่งที่เป็นธรรมชาติและนำมาสื่อให้เห็น
ความสำคัญ (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553)



Picture 170:

อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์, *Proposal*, 2552

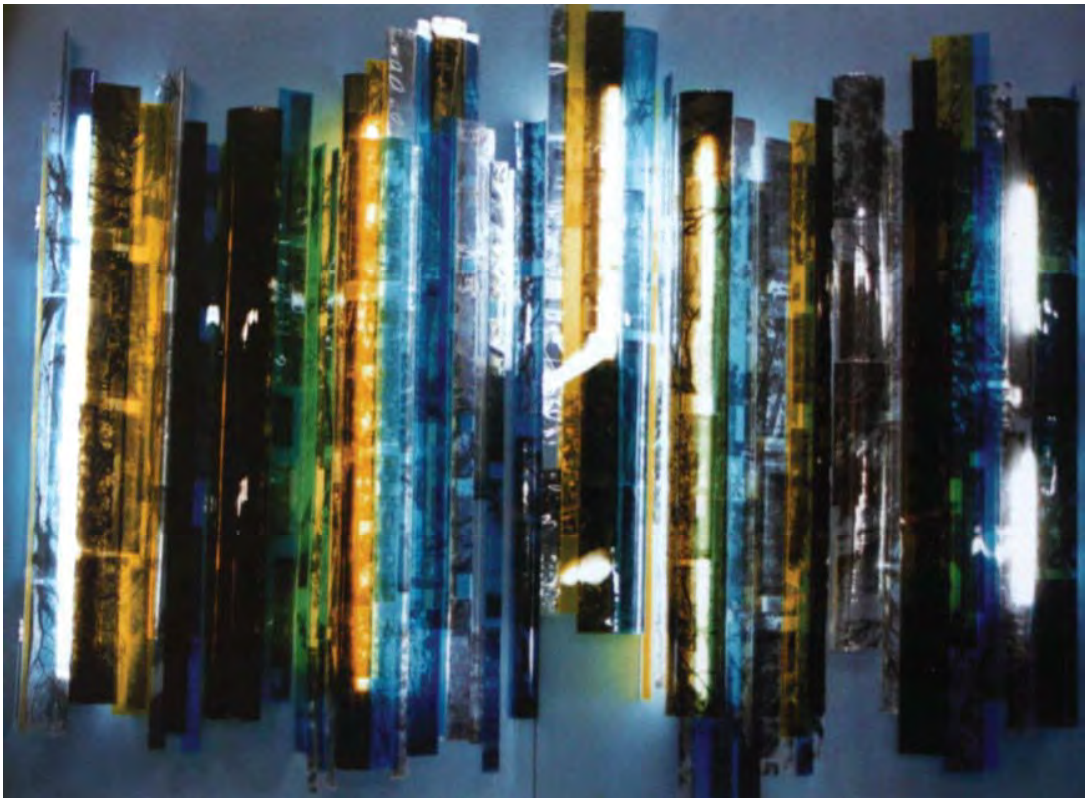
สแตนเลส เรซิน ไม้, 49 x 35 x 35 ซม.

ทรงไชย บัวชุม สร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติในสภาพแวดล้อมของเมือง ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต โดยได้รับแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ส่วนตัวที่เติบโตมาจากจังหวัดขอนแก่นที่เคยอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ สามารถมองเห็นทิวทัศน์ที่กว้างไกล แต่พอต้องมาเรียนและทำงานในกรุงเทพฯ การสัมผัสและรับรู้กับธรรมชาติที่ยังคงมีความงดงามอยู่ถูกจำกัด ตีกรอบ และทำให้มุมมองบิดเบี้ยวด้วยโครงสร้างของวัตถุสิ่งก่อสร้างและความเป็นอยู่ในเมือง

ด้วยความประทับใจในความงามธรรมชาติทั้งที่เป็นการหวนคำนึงถึงความงามในชนบทผ่านความงามธรรมชาติในเมืองแม้จะมีอยู่จำกัด งานของทรงไชยชุด “จังหวัด คลื่น และเงา 1”, 2541 สะท้อนความคิดของธรรมชาติในเมืองโดยทำรูปต้นไม้บนแผ่นโลหะมาปะติดลงบนแผ่นพลาสติกใสที่ตัดด้วยความร้อน ทำให้เห็นภาพต้นไม้บนแผ่นหรือช่องแคบๆ ที่บางแผ่นก็หักงอบิดเบี้ยว บางชิ้นก็ใช้การสานของแผ่น

พลาสติกใสที่นำมาปะติดปะต่อกัน แผ่นพลาสติกที่ติดรูปต้นไม้ลงไปแล้วทำให้นึกถึงความซับซ้อนของมุมมองผ่านสังคมเมือง ในขณะเดียวกันก็ดูเหมือนการจักสานที่เชื่อมโยงไปสู่ชนบทที่ทรงไชยเดิบโตมา

ผลงาน “ภายในห้องสีดำ”, 2543 เป็นงานที่ทำโครงสร้างจำลองที่อยู่อาศัยในเมืองที่พลิกด้านในออกมาเป็นหน้าต่างให้มองออกไปด้านนอกหน้าต่าง ซึ่งเป็นส่วนที่อยู่ส่วนในของโครงสร้างที่สร้างขึ้นด้วยกระจกสะท้อนและมีกิ่งไม้แห้งอยู่ ทำให้เห็นภาพกิ่งไม้สะท้อนกระจกดูแว้งว้างกว้างไกลแต่มีลักษณะเป็นภาพซ้ำปิดเบี้ยวและไร้ชีวิตชีวา เพราะเป็นกิ่งไม้แห้งซึ่งทรงไชยต้องการสื่อถึงชีวิตในสังคมเมืองที่มีความเป็นรูปแบบที่ต้องทำกิจกรรมซ้ำๆตามระบบไร้ชีวิตชีวา



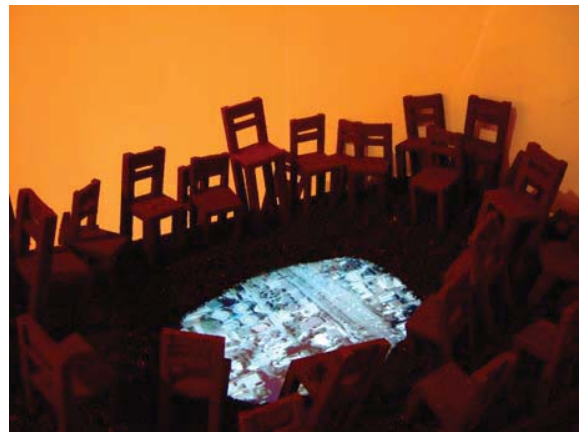
Picture 171:

ทรงไชย บัวชุม, จังหวะ คลื่น และเงา 1, 2541

พลาสติก, 150 x 300 x 40 ซม.



Picture 172: ทรงไชย บัวชุม, ภายในห้องสีดำ, 2543



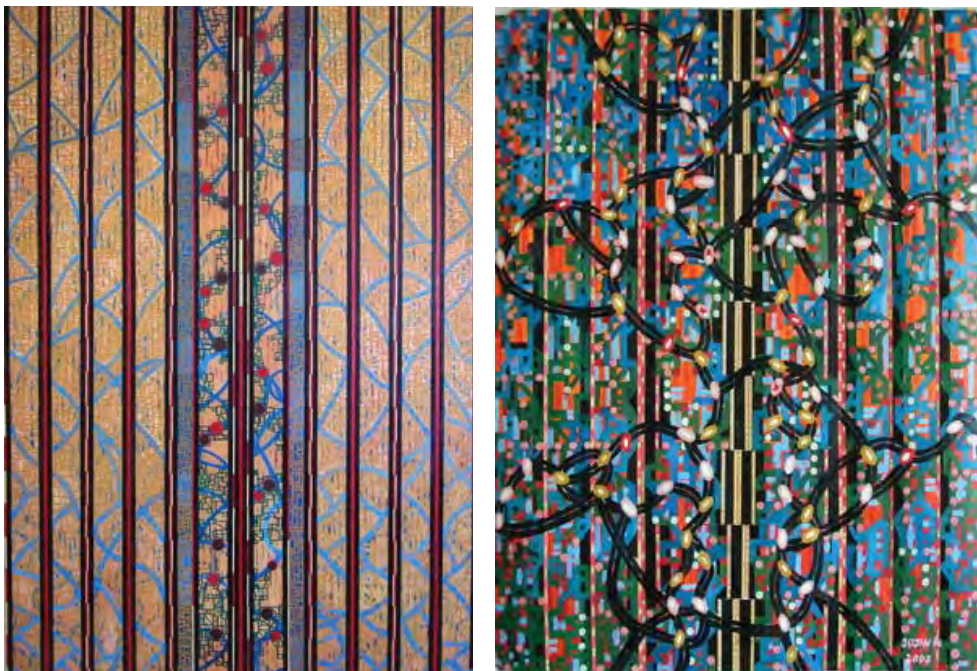
Picture 173: ทรงไชย บัวชุม, โครงการ Global Warming

ในผลงานที่แสดงในโครงการ Global Warming ทรงไชยให้ความสำคัญกับการเรียนรู้ให้เข้าใจถึงคุณค่าของสิ่งแวดล้อมว่าจะเป็นสิ่งที่จะนำไปสู่การลดโลกร้อนอย่างยั่งยืน ในผลงานชุดนี้จะเป็นการนำโต๊ะเก้าอี้มาจัดวางในลักษณะการนั่งเรียนเป็นกลุ่ม ตรงกลางโต๊ะจะเป็นจอวิดีโอที่จะฉายภาพท้องฟ้าลงไปเพื่อสื่อถึงฤดูกาลแห่งการเรียนรู้วิถีวัฒนธรรมชาติ ผลงานบางชิ้นจะเป็นเรือยื่นออกมาจากผนังเพื่อสื่อถึงครุคือเรือจ้าง บนเรือจะมีภาพวิดีโอ ภาพถ่ายกรุงเทพฯ จากมุมสูงในลักษณะของแผนที่ โดยรอบจะเป็นเก้าอี้เหมือนให้นักเรียนมานั่งศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติ

โดยสรุปผลงานของทรงไชยจะเริ่มจากความประทับใจในวัยเด็กในชนบทที่เข้ามาเชื่อมโยงกับประสบการณ์ปัจจุบันในกรุงเทพฯ และหน้าที่ความเป็นครูสอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากรซึ่งขยาย

ขอบข่ายแนวคิดไปสู่เรื่องสิ่งแวดล้อมในมุมมองข้างขึ้น รวมทั้งการถ่ายทอดความรู้สึกของการอนุรักษ์แก่เยาวชนด้วยสื่อศิลปะที่หลากหลาย

สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย จิตรกรร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมเป็นหลัก สร้างชื่อเสียงในช่วงที่ศึกษาชั้นปริญญาโท ทำงานศิลปะที่สหรัฐอเมริกา ในช่วงปี พ.ศ. 2537- 2546 หลังจากจบปริญญาตรีที่สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สุจินต์ สร้างสรรค์งานศิลปะจากแรงบันดาลใจของทิวทัศน์เมือง เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์การเห็นสิ่งรอบตัวในชีวิตประจำวันในเมืองหลวง เช่น ตึกระฟ้า รถไฟใต้ดิน รวมทั้งป้ายโฆษณาต่างๆมาดัดทอนรูปร่างสีสรรให้เป็นสองมิติ ในผลงานช่วงที่อยู่สหรัฐอเมริกาจะใช้ตัวรถไฟใต้ดินที่ใช้แล้วปะติดลงไปด้วย ซึ่งนอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของวิถีชีวิตคนเมืองแล้ว ตัวแต่ละใบยังสื่อถึงพลังงานชีวิตของปัจเจกบุคคลที่ร่วมเดินทางในฝูงชน



Picture 174:

ตัวอย่างผลงานภาพชุดนิวยอร์กของ สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย

ที่อเมริกาสุจินต์จะเริ่มกระบวนการทำงานจากการเสาะหาข้อมูลโดยการพยายามซึมซับประสบการณ์ต่างๆจากชีวิตประจำวัน เช่น เดินทาง อ่านหนังสือ ใช้ Internet รวมทั้งดูงานศิลปะ เมื่อ

ความรู้สึกและความคิดตกตะกอนก็จะนำมาทำงานเป็นชุดพร้อมกัน 3-4 ชิ้น เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์และความคิดที่ผ่านมา เมื่อกลับมาอยู่เมืองไทยสุจินต์ใช้วิธีการทำงานแบบเดียวกันแต่ต่างบริบท ทั้งบริบททางกายภาพและความคิดด้วยความตั้งใจเป็นศิลปินเต็มเวลาและรับสอนพิเศษตามมหาวิทยาลัยต่างๆเป็นบางช่วงเท่านั้น จึงมีเวลาที่จะศึกษาหาข้อมูลจากการเดินทางไปตามที่ต่างๆและด้วยวิธีการต่างๆทั่วกรุงเทพฯ เพื่อซึมซับบรรยากาศและความคิด สัมผัสความเป็นไปของผู้คนและแสวงหาสัญลักษณ์ต่างๆแบบไม่ได้เจาะจง ผลงานที่สะท้อนประสบการณ์ดังกล่าว เช่น ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยแบบนามธรรมผสมผสานตัวอักษรชื่อ “Cook Book”, 2552 จัดแสดงในนิทรรศการ Truelies ร่วมกันศิลปินอีก 4 คน คือ ท็อป จ่างตระกูล, จิราพร เหล่าเจริญวงศ์, สืบแสง วชิระภิบาล และอภิชาติ พลประเสริฐ นิทรรศการจัดแสดงที่ ณ หอศิลป์วิทยานิเทศน์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Picture 175:

สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย, Cook Book, 2552

(บน) ภาพเต็ม มุมมองจากนิทรรศการ (ล่าง) รายละเอียด

ด้วยขนาดใหญ่ถึง 2x6 เมตร และสีเส้นที่สดใสหลากหลาย ผสมกับจังหวะของแถบเส้นในแนวนอนหลากหลายขนาด ทำให้นึกถึงการเห็นแสงสีของกรุงเทพฯเวลานั่งรถผ่าน ลักษณะของสีที่ใช้รวมทั้งตัวอักษรไทยและอังกฤษที่ผสมผสานอยู่ในผลงานทำให้นึกถึงป้ายโปสเตอร์ตามอาคาร ร้านอาหาร แถบสติ๊กเกอร์ของร้านสะดวกซื้อ ป้ายบนรถตู้ๆไปจนถึงรถไฟฟ้า

หากมองโดยผิวเผินผลงานชิ้นนี้อาจดูเหมือนศิลปะนามธรรม ที่ประกอบด้วยรูปร่างต่างๆ ที่มีขอบคมชัดและแบนเรียบไม่แสดงอารมณ์ส่วนตัวของศิลปินในฝีมือ แต่ตามแนวคิดที่เรียกว่า Hard-Edge Painting ที่นิยมทำกันอย่างแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษที่ 1960s ลักษณะการระบายสีของสุจินต์ที่เรียบและเหมือนสีสะท้อนแสงตามโปสเตอร์โฆษณาสินค้าและงานป้ายในงานสังสรรค์ก็ทำให้นึกถึงศิลปะตระกูลป๊อปอาร์ต (Pop Art) ที่เกิดขึ้นที่อังกฤษในช่วงกลางทศวรรษที่ 1950s และแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาในช่วงปลายทศวรรษนั่นเอง ซึ่งถือว่าในยุคแรกๆที่มีการนำภาพที่ปรากฏบนสื่อสิ่งพิมพ์ที่เห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันมาเป็นผลงานศิลปะ ที่นับได้ว่าเป็นการเปิดขยายความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์งานและขยายหลักสุนทรียศาสตร์ทางศิลปะไปสู่สื่อและวัสดุในชีวิตประจำวัน

ลักษณะภายนอกของผลงานของสุจินต์อาจมีลักษณะผสมผสานกันระหว่างงานแนว Hard-Edge Painting กับ Pop Art แต่นั่นก็เป็นเพียงแค่ลักษณะภายนอก แน่หนอนว่าปรัชญาแนวคิดในศิลปะ Pop Art จัดเป็นพัฒนาการช่วงเริ่มแรกของศิลปะแนว Post-modernism ที่มีอิทธิพลต่อแนวทางการสร้างงานศิลปะมาจนถึงปัจจุบัน กว่า 50 ปีที่ผ่านมา กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะได้ผ่านการปรับเปลี่ยนและทดลองในหลากหลายลักษณะ ในปัจจุบันแทบจะไม่มีอะไรที่เป็นไปไม่ได้ในการสร้างสรรค์ศิลปะ แนวคิดและรูปแบบภายนอกของศิลปะในยุคต่างๆในอดีตถูกศิลปินในปัจจุบันนำมาปรับใช้ (Appropriate) เป็นเครื่องมือในการนำเสนอแนวคิดจินตนาการที่เกิดจากการรับรู้สิ่งที่เป็นไปในชีวิตและสังคมปัจจุบัน

ด้วยพัฒนาการทางศิลปะดังกล่าวผลงานของสุจินต์จึงมีแนวคิดมีความซับซ้อนกว่าการพยายามที่จะนำภาพหรือตัวอักษรจากสื่อสิ่งพิมพ์มาสร้างงานศิลปะโดยคำนึงถึงเพียงรูปแบบและกระบวนการที่ให้ผลทางกายภาพเป็นหลัก ดังที่ศิลปิน Pop Art มีจุดประสงค์หนึ่ง คือการหลีกเลี่ยงจากกระบวนการสร้างงานนามธรรมแบบสำแดงพลังอารมณ์ของแนว Abstract Expressionist ซึ่ง

มีอิทธิพลมากในยุคนั้น กล่าวโดยสรุปก็คือ Hard-Edge Painting และ Pop Art ในยุคเริ่มแรกล้วนเป็นผลผลิตที่เกิดจากพัฒนาการด้านกระบวนการสร้างงานและรูปลักษณะในตัวศิลปินเองเป็นหลัก ในขณะที่ศิลปะในยุคปัจจุบันจะคำนึงถึงการสื่อแนวคิดและความหมายเป็นส่วนใหญ่

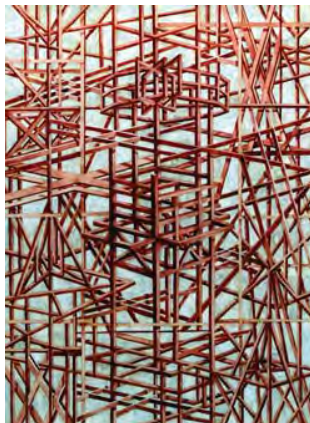
การใช้ตัวอักษรหรือคำพูดรวมทั้งสีสันที่ฉูดฉาดในผลงานของสุจินต์ดูเหมือนจะตอบสนองแนวคิดด้านสังคมและการเมืองเป็นหลัก เพราะทุกคำที่ใช้ในผลงานล้วนมีความหมายหรือนัยยะสำคัญ คำภาษาอังกฤษนอกจากจะมีความหมายที่กล่าวถึงการเมือง การเงินและราคาน้ำมัน ยังสะท้อนถึงลักษณะส่วนประกอบในสังคมของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองหลวงที่มีความเชื่อมโยงกับตะวันตกหรือสากล ตัวหนังสือภาษาไทยที่เป็นสุภาพสิด คำพังเพยหรือคำคล้องจองแบบง่ายๆ ก็เป็นสิ่งที่เก็บรวบรวมจากการพบเห็นตามที่ต่างๆ ในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากสติ๊กเกอร์ที่ปิดตามรถยนต์ แท็กซี่ ตุ๊กๆ เป็นต้น ซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมทางความคิดของกลุ่มคนที่มีพื้นเพที่แตกต่าง รวมทั้งกลุ่มคนที่มาจากชนบทที่อาจเรียกได้ว่าเป็น “ลูกทุ่ง” สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนความหลากหลายของสังคม วัฒนธรรมในเมืองหลวงเพิ่มขึ้นอีก คงจะเหมือนหัวข้อของผลงานของสุจินต์ที่เรียกว่า “Cook Book” ซึ่งเป็นที่รวมเอาส่วนผสมหรือเครื่องปรุงต่างๆ มาผสมกลมกลืนกันอย่างพอเหมาะให้เป็นอาหารที่อร่อยได้ อาจเป็นคำที่ว่าพอเหมาะพอดี นี่เองที่ดูเหมือนว่าจะเป็นสิ่งที่ศิลปินต้องการนำเสนอต่อการตอบสนองและดำรงชีวิตอยู่ของคนไทยในสภาวะเศรษฐกิจการเมืองที่ยุ่งยากและซับซ้อน คือไม่เครียดกับสิ่งต่างๆ จนเกินไป คำต่างๆ ที่สุจินต์นำมาประกอบเป็นผลงานมีทั้งลักษณะที่จริงจังและล้อเล่น เต็มไปด้วยอารมณ์ขัน เหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ในการดำเนินชีวิตอย่างหนึ่งของคนไทยที่สามารถยืดหยุ่นอารมณ์ต่อสถานการณ์ต่างๆ เสมอ และก็มีปรัชญาง่ายๆ ไม่ยิ่งใหญ่ที่อาจจะนำพาชีวิตให้ดำรงอยู่ได้อย่างมีความสุข ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้บุคคลภายนอกยังเห็นเสน่ห์ ความน่ารัก ของเมืองไทย และนั่นอาจเป็นการเสนอแนะทางออกเชิงสัญลักษณ์ของศิลปินที่ชื่อ สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย ต่อเหตุการณ์ร้ายแรงในบ้านเมือง (อภิชาติ พลประเสริฐ, 2552)

กระสินธุ์ อินสว่าง ศิลปินภาพพิมพ์ที่ศึกษาและทำงานศิลปะในอเมริกามากกว่า 10 ปี หลังเรียนจบจากสาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันสอนอยู่คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาสนใจเรื่องโครงสร้างทั้งของสิ่งก่อสร้าง โครงสร้างทางวิศวกรรมของเครื่องยนต์กลไกต่างๆ รวมทั้งโครงสร้างของสิ่งธรรมชาติและเรื่องเกี่ยวกับนิยายวิทยาศาสตร์ งานของเขามักแสดงออกถึงความละเอียดซับซ้อนของสิ่งต่างๆ ข้างต้น ผสมผสานกับจินตนาการที่เหมือนจะเป็นไปไม่ได้แต่ก็มีเหตุผลเหมือนนิยายวิทยาศาสตร์ โดยใช้ลักษณะการจัดภาพที่สร้างมิติที่ลวงตาเพื่อเล่นกับการรับรู้เชิงทัศน์ (Perception) ของคน เหมือนในงานของ M.C.Esher ศิลปินภาพพิมพ์ชาวดัตช์ที่สนใจการใช้เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างรูปกับพื้นที่ว่าง (Figure and Ground หรือ Positive-Negative) ความเป็นทิวทัศน์ในภาพของกระสินธุ์มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ทางโครงสร้างเช่นในภาพ “The Dream Construction” ซึ่งได้ลักษณะและแนวคิดมาจากโครงสร้างของนักรุก่อสร้างในเมือง หรือเรียกอีกแง่หนึ่งคือทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างหรือทิวทัศน์เมือง (Cityscape) โดยนำรูปทรงนั้นมาดัดแปลงให้เป็นไปตามจินตนาการของตนเองและสร้างมิติซับซ้อนลวงตา เขาอธิบายว่าทิวทัศน์เป็นสิ่งที่เรามองเห็นรอบตัว ที่มีเส้นระดับสายตา แต่ในการเขียนภาพจะเลือกส่วนใดก็ได้ อาจจะเป็นท้องฟ้า (Skyscape) หรือมองทะลุออกไปอากาศไปเห็นทิวทัศน์ของดวงจันทร์ ดวงดาว และจักรวาล (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 29 เมษายน 2553) เช่นในภาพ “The adventure in the moons cemetery” เป็นการจินตนาการถึงการเดินทางไปสู่ดวงจันทร์ด้วยแคปซูลรูปวงรี ด้านซ้ายมือที่เหมือนประตูสู่ดวงจันทร์ ส่วนด้านขวามือเหมือนเป็นมิติของอวกาศและประตูสู่ดวงจันทร์ที่มีลักษณะเป็นคราบสกปรก กระสินธุ์ต้องการสะท้อนถึงปัญหาสภาวะแวดล้อมในโลกเรื่องขยะ ที่แม้มนุษย์จะพยายามจะย้ายขยะไปไว้ดวงจันทร์ ดวงจันทร์ก็สามารถเต็มไปด้วยขยะด้วยเช่นกัน ส่วนภาพ “Collapse of Aberrant Mind” เป็นงานอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงความคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมที่ถูกทำลาย การที่มนุษย์มีจิตใจที่เสื่อมลงเขาเปรียบธรรมชาติจนอาจเกิดการกลายพันธุ์ของสัตว์แล้วกลับมาทำลายโลกที่มนุษย์อยู่อาศัยเอง



Picture 176:

ตัวอย่างภาพทัศนที่กระสินธุ์ อินสว่างได้รับแรงบันดาลใจจาก
ทิวทัศน์เมือง



Picture 177:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *The Dream Construction*



Picture 178:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *The adventure in the moons cemetery*



Picture 179:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *The beginning of Life in the Universe*



Picture 180:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *Pyrrhic Victory*



Picture 181:

กระสินธุ์ อินสว่าง, *Collapse of Aberrant Mind*

บันทึก พูนสมบัติเลิศ ศิลปินร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงมาจากผลงานชุด “Ready-Made Human Products” ที่พิมพ์ภาพอวัยวะต่างๆของมนุษย์ เช่น หู ตา จมูก ปาก สมอง ใบหน้า ลงบนแผ่นพลาสติกติดบาร์โค้ดแล้วแขวนบนรถเข็นที่พร้อมให้คนมาซื้อ เป็นการสะท้อนสังคมวัตถุและบริโภคนิยมที่แม้แต่บุคลิกมันสมอง หรือจิตวิญญาณของคนก็ยังสามารถซื้อได้ด้วยเงิน ผลงานอีกชุดหนึ่งคือ “Ready-Made Human

Products for Sale”, 2543 เป็นการนำเอาชิ้นส่วนอวัยวะที่พิมพ์บนพลาสติกและบรรจุกล่องพลาสติก นำไปติดตั้งในร้านสรรพสินค้าเพื่อให้ซื้อขายได้จริง จากผลงานทั้งสองชุดดังกล่าวทำให้บัณฑิตได้รับรางวัลศิลปะระดับชาติและได้รับเชิญไปแสดงงานศิลปะในระดับนานาชาติหลายเวที เขาได้พัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่องจนมาถึงผลงานซึ่งเข้าข่ายขอบเขตของงานวิจัยชิ้นนี้คือชุด “ทิวทัศน์: ส่งผ่านความนึกคิด” เป็นการรวบรวมผลงาน 2 ชุดที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ.2544-2547 ที่ประกอบด้วย “เส้นทางสายสมมุติ” และ “เดินเล่นในทิวทัศน์ของนกพิราบ” ซึ่งได้จัดแสดงงานที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหอศิลป์เจ้าฟ้า รูปแบบของผลงานเป็นการผสมผสานเทคนิคและสื่อศิลปะร่วมสมัย เช่น สื่ออิเล็กทรอนิกส์ วีดีโอ อุปกรณ์เซ็นเซอร์ คอมพิวเตอร์ และแสง เพื่อสื่อจินตนาการความคิดรวมทั้งการอุปมาอุปไมยระหว่างสิ่งที่เป็นจริงและสิ่งที่สมมุติ สมพร รอดบุญ ได้เขียนวิเคราะห์ไว้ในสูจิบัตรนิทรรศการนี้ไว้ว่า

“...ทิวทัศน์ในความหมายของนิทรรศการครั้งนี้ บ่งบอกเนื้อหาในมุมมองผ่านนัยต่างๆของสัญลักษณ์ทางศิลปะ ที่สามารถผ่านความนึกคิดสะท้อนสังคม วิถีทางของบริโภคนิยม และเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์ได้ตอบกับงานตามมุมมองและประสบการณ์ในการรับรู้ที่หลากหลาย”

ผลงาน “เส้นทางสายสมมุติ” (2545-2547) แสดงให้เห็นถึงเรื่องราวการสร้างภาพลักษณ์ของสินค้าในระบบอุตสาหกรรม การสร้างกระแสต่างๆจากการโฆษณาเป็นตัวหลักในการกำหนดเส้นทางใหม่ให้กับสังคม และทำให้ผู้คนเดินหลงไปตามทางที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ มีความขัดแย้งกับทางที่เป็นจริงตามธรรมชาติ ทิวทัศน์สมมุติที่บัณฑิตสร้างขึ้นนั้นมีทัศนียภาพในลักษณะลวงตา เส้นทางที่ถูกสร้างขึ้นใหม่มีเสาไฟที่ไข้อยู่ตามความเป็นจริงตามพื้นที่สาธารณะมี 5 ขนาดแตกต่างกัน วางเรียงรายลดหลั่นไปตามขนาด ลักษณะการซ้ำของเสาไฟคือลักษณะการซ้ำของการผลิตสินค้าในระบบอุตสาหกรรม ส่วนเสาไฟมีหน้าที่ส่องแสงสว่างให้แก่ผู้คนยามค่ำคืน ถูกตีความหมายใหม่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะ เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าไปสัมผัส รับรู้และส่งผ่านข้อความที่ต้องการแสดงออกด้วยการพิมพ์ข้อความที่ต้องการโดยใช้แป้นพิมพ์ตรงส่วนล่างที่อยู่รอบเสาไฟแต่ละต้น แป้นพิมพ์ที่บัณฑิตสร้างขึ้นใหม่นี้ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของพื้นที่ร่วมสมัยที่ไม่กำหนดเขตแดนชัดเจน หลังจากผู้ชมพิมพ์ข้อความซึ่งเป็นได้ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตามที่ต้องการแล้ว ข้อความเหล่านั้นจะไปปรากฏอยู่บนคอมพิวเตอร์เป็นสีแดงหมุนเวียนส่องแสงสื่อสารความนึกคิดผ่านไปยังผู้ชมคนอื่นๆในห้องแสดงงานคล้ายกับจินตนาการทางความคิดที่ส่องสว่างในมิติสลับของทิวทัศน์ท่ามกลางบรรยากาศอันสงบนิ่ง

ส่วนงานชุด “เดินเล่นในทิวทัศน์ของนกพิราบ” ผลิตขึ้นระหว่างปี 2544-2547 นั้นสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องราวของความฝัน ความเป็นจริง และการประเมินคุณค่าจากการกำหนดของสังคม ผลงานถูกจัดวางขนานควบคู่กันไปกับงานชุด “เส้นทางสมมุติ” ได้อย่างกลมกลืน และมีความสอดคล้องกันในความหมาย เริ่มต้นจากภาพเคลื่อนไหวของการนับธนบัตรไร้เคลือบสีน้ำตาล เขียว ชมพู ม่วง และเทา ที่ถูกสร้างขึ้นใหม่จากธนบัตรจริงที่ถูกทำลายแล้ว คือ ธนบัตรชนิด 10, 20, 50, 100, 500 และ 1,000 บาท ธนบัตรต่างชนิดเหล่านี้ถูกใช้เป็นตัวกำหนดคุณค่าพื้นฐานของการประเมินคุณค่าในสังคมไทยปัจจุบันผ่านธนบัตรสีต่างๆ ซึ่งในทางศิลปะคุณค่าของธนบัตรเป็นเพียงแคสียี่ที่ใช้ในการแสดงออกเท่านั้น การเคลื่อนไหวของการนับธนบัตรไร้เคลือบสีต่าง ๆ คือการเคลื่อนไหวของภาพนกที่พิมพ์อยู่บนธนบัตรแต่ละใบที่จัดวางเป็นตัวยูหน้าจอภาพ (Screen) ภาพที่ปรากฏบนธนบัตรสมมุติถูกบันทึกไว้ด้วยกล้องวิดีโอเป็นลักษณะของภาพเคลื่อนไหว (Animation) เป็นเรื่องราวใหม่ผสมผสานกับเสียงจากเครื่องนับธนบัตร การเคลื่อนไหวของภาพบนสกรีนเป็นนก ซึ่งแตกฝูงบินขึ้นสู่เบื้องบนโดยเร็ว เสียงจากเครื่องนับธนบัตรเป็นเสมือนเสียงกระพือปีกของนกเหล่านั้น ภาพที่ปรากฏตรงหน้าผู้ชมเป็นภาพของสภาพแวดล้อมลักษณะหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นเพียงชั่วขณะ โดยการควบคุมของอุปกรณ์เซ็นเซอร์ซึ่งควบคุมการฉายภาพจากเครื่องเล่นวิดีโออีกต่อหนึ่ง อุปกรณ์ดังกล่าวจะทำงานต่อเมื่อผู้ชมเดินผ่านเข้ามาใกล้ สิ่งที่ปรากฏบนจอภาพจะเคลื่อนไหวไปเป็นจังหวะจากจอหนึ่งไปยังอีกจอหนึ่งเป็นจังหวะตามทางเดินของงาน “เส้นทางสมมุติ” ซึ่งจัดวางคู่ขนานกัน ภาพโดยรวมมีทั้งการเคลื่อนไหวของนก และเสียงประกอบกันนั้นมีลักษณะคล้ายภาพแห่งความฝัน ความปรารถนาและความสุขชั่วครู่ชั่วยาม เปรียบได้กับความสุขของคนเราเมื่อได้มีโอกาสสัมผัสกับการนับเงินเป็นจำนวนมาก...” (ปัทมิต พูนสมบัติเลิศ, 2547)



Picture 182: บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ "เส้นทางสายสมมุติ"



ผลงานของบัณฑิตชุดนี้นับเป็นการนำเสนอศิลปะทิวทัศน์ที่มีความซับซ้อนทางความคิดและการนำเสนอที่เชื่อมโยงความเป็นทิวทัศน์แบบประเพณีกับแบบร่วมสมัยเข้าด้วยกัน การจัดวางเสาไฟที่มีขนาดลดหลั่นกันจากสูงสุดไปต่ำสุดเป็นการนำเอาหลักทัศนียภาพ (Perspective) ที่ค้นพบตั้งแต่สมัยเรเนสซองส์ประมาณ 500 ปีมาแล้ว ซึ่งมักจะใช้แสดงการลงตาในภาพวาด 2 มิติให้ดูมีความลึก แต่บัณฑิตใช้เสาไฟต่างขนาดที่ประดิษฐ์ขึ้นมาติดตั้งในสิ่งแวดล้อม 3 มิติ เพื่อให้เกิดการลงตาทับซ้อนลงในพื้นที่จริงที่ไม่กว้างใหญ่พอที่จะก่อให้เกิดภาพความลึกมากได้ ประกอบกับเสาไฟที่ติดตั้งเป็นพิมพ์ที่ดัดแปลงวางรอบเสาไฟให้ผู้ชมได้พิมพ์ข้อความ ก็เป็นเสมือนการ “ล้อเล่น” กับการรับรู้ของผู้ชมด้วยวิธีที่จริงจัง ทำให้ผู้ชมได้ประสบการณ์ ความรู้สึก ความคิด และจินตนาการ ที่แปลกใหม่

ขวัญชัย ลิขัยกุล เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่วาดกรุงเทพฯ ในมุมสูง เป็นภาพเขียนลายเส้นหมึกดำบนผ้าใบขนาด 1 x 3 เมตร ชื่อ “Boom!”, 2551 ขวัญชัยจบการศึกษาในด้านจิตรกรรมไทย จึงสร้างมุมมองของภาพที่มีที่มาจากจิตรกรรมฝาผนังไทย แต่ใช้ลายเส้นอย่างอิสระวาดภาพเรื่องราวที่หลากหลายเหมือนที่ปรากฏในข่าว ซึ่งชี้ให้เห็นถึงเหตุการณ์ของบ้านเมืองลงบนระนาบผ้าใบแผ่นเดียวกัน เนื้อหาในภาพส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในเมือง เช่น การใช้ชีวิตที่ฟุ่มเฟือย ความแตกต่างเหลื่อมล้ำของฐานะผู้คนที่ได้จากสภาพบ้านเรือน ภาพความรุนแรงทางการเมืองซึ่งเป็นประเด็นคำทำนายที่แม่นยำที่ขวัญชัยวาดขึ้นเมื่อปี 2551 แล้วมาเกิดขึ้นจริงในปี 2553

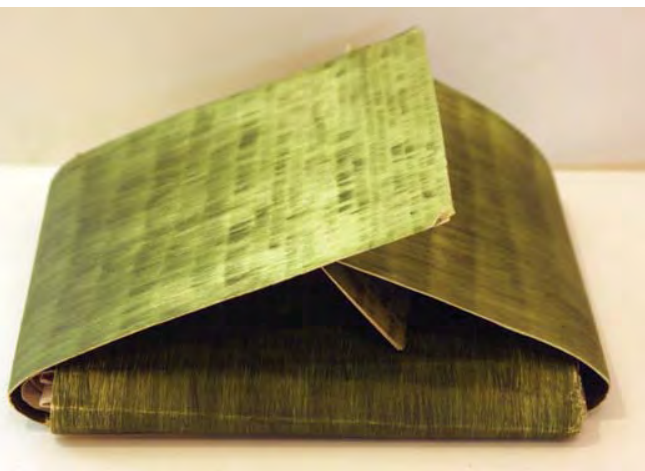


Picture 183: ขวัญชัย ลิขัยกุล, *เมืองอุดมคติ?*, 2551 หมึกดำบนผ้าใบ, 180 x 600 ซม.



Picture 184: ขวัญชัย ลิขัยกุล, *Boom!*, 2551 หมึกดำบนผ้าใบ, 100 x 300 ซม.

ผลงานของ ยุwana ปุณวัฒนวิทย์ ชื่อ “ชีวิตในสนามหลวงเมื่อ 10 ปีที่แล้ว”, 2541 เป็นศิลปะสื่อผสมที่ใช้เทคนิคภาพพิมพ์เป็นหลัก จัดแสดงแบบจัดวาง 3 มิติ และเป็นลักษณะของหนังสือที่เมื่อคนได้เปิดดูก็ถือว่าการได้เรียนรู้เกี่ยวกับชีวิตและกิจกรรมที่เกิดขึ้นในพื้นที่แห่งนี้ ผลงานสื่อถึงทิวทัศน์ของสนามหลวงที่มีกิจกรรมหลายรูปแบบจากผู้คนหลากหลายกลุ่ม ทั้งเป็นที่ขายของ คำประเวณี รวมถึงกิจกรรมทางการเมือง



Picture 185: ยุwana ปุณวัฒนวิทย์, ชีวิตในสนามหลวงเมื่อ 10 ปีที่แล้ว, 2541
สื่อผสม, 130 x 182 ซม.

ฮูลิโอ บรูจิส (Julio Brujis) ในผลงานชื่อ “Bangkok”, 2551 เป็นภาพพิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ ถึงแม้จะไม่ได้แสดงเรื่องราวของผู้คน แต่เป็นการนำเอาภาพตึกกรมบ้านช่องในมุมต่างๆ มาตัดต่อ ปะติด จนดูแออัดและบางมุมมองเหมือนเมืองถล่ม เพราะมีการกลับด้านของภาพผสมลงไปด้วย งานของฮูลิโอจึงเป็นภาพวิทัศน์เมืองในมุมกว้างอีกภาพหนึ่งที่เป็นการทำนายอนาคตของเมืองหลวง ภาพความวุ่นวาย คับคั่ง และเก๋ากัน ได้เกิดขึ้นจริงในกรุงเทพฯ จากเหตุการณ์ทางการเมืองในเดือน พฤษภาคม 2553



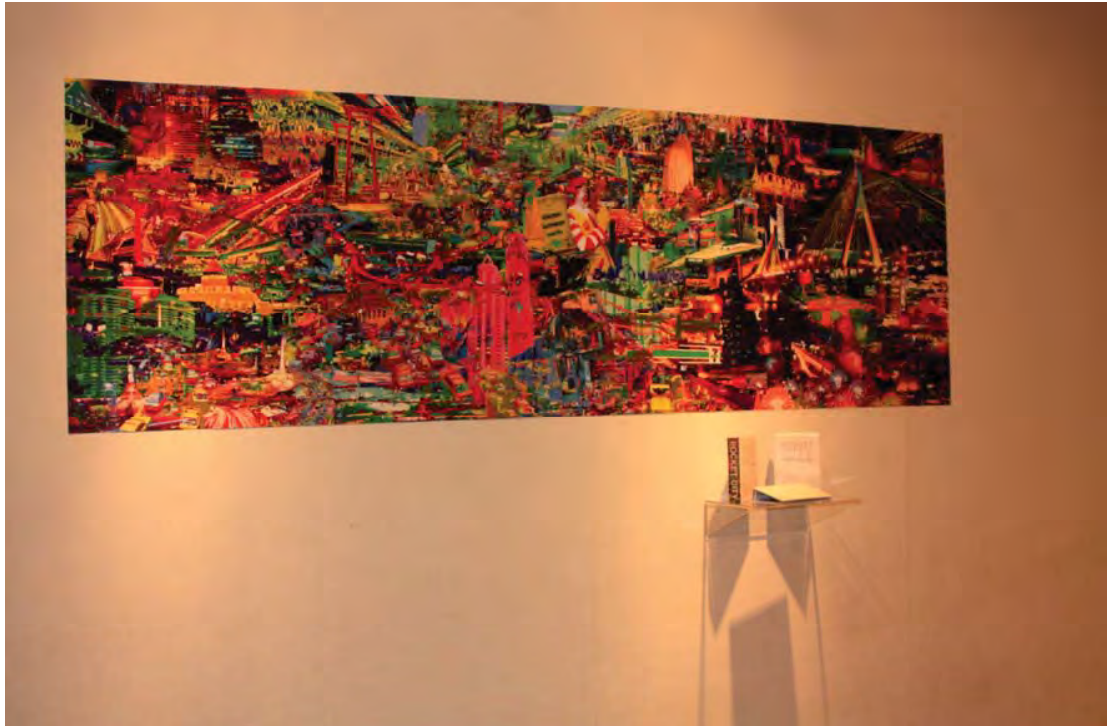
Picture 186: ฮูลิโอ บรูจิส, *Bangkok*, 2551 พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 90 x 132 ซม.



Picture 187: ฮูลิโอ บรูจิส, *Bangkok-China_town*, 2551 พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 90 x 111 ซม.

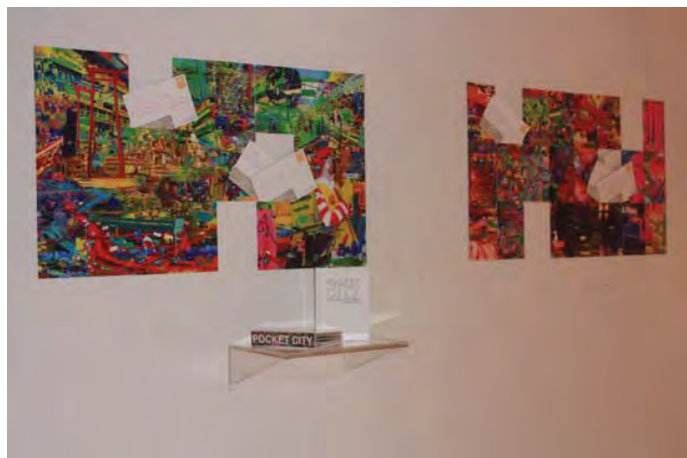
นิตินัน ปานคุ้ม ศิลปินรุ่นใหม่ สร้างภาพทัศนียภาพกรุงเทพฯ สำหรับคน “ติดเมือง” ที่เขาเรียกว่า “เมืองพกพา” (Pocket City) ในรูปแบบเล่มหนังสือ (Pocket Book) ที่สามารถฉีกออกมาเป็นโปสการ์ดหรือนำมาต่อเป็นจิ๊กซอร์จนได้ภาพกรุงเทพฯ ขนาดใหญ่หรือติดตามจินตนาการของตนเองได้ เนื้อหาในผลงานเป็นภาพถ่ายดิจิทัลที่ใช้เทคนิคตัดต่อภาพมุมต่างๆ ของกรุงเทพฯ เข้าด้วยกัน เช่น ภาพสะพานแขวน รถเมล์ ตุ๊กๆ แสง สี และบรรยากาศทั้งที่วุ่นวายและสนุกสนานของกิจกรรมต่างๆ ในเมือง แนวคิดในการสร้างงานนั้นเขากล่าวว่า เขาเกิดและโตในเมืองจึงมีความผูกพันกับความเป็นเมือง แม้หลายอย่างอาจจะมีความวุ่นวาย รถติด แต่สุดท้ายเขาก็ยังชอบเมืองและคิดถึงเสมอเมื่อต้องไปไกลๆ หรือแม้แต่ไปเที่ยวต่างจังหวัดก็ยังพักในโรงแรมที่มีเครื่องอำนวยความสะดวกเหมือนในเมือง ไม่ว่าจะเป็นคอมพิวเตอร์ ที่วีห้องแอร์ ฯลฯ เขาเชื่อว่าหลายคนจะคิดเหมือนเขา ทำให้เขาเกิดแนวคิดที่จะทำเมืองฉบับพกพาเป็นงานศิลปะที่ทำด้วยระบบอุตสาหกรรม คือ การพิมพ์ดิจิทัลแล้วเข้าเล่มเป็นหนังสือ Pocket Book ที่บรรจุภาพที่สามารถฉีกออกมาเพื่อต่อเป็นภาพตามความพอใจของผู้ใช้ให้ได้ภาพเมืองตามที่เขาต้องการ ดังนั้นงานของนิตินันจึงเป็นงานที่สามารถเรียกได้ว่าเป็นทัศนียภาพเมือง (Cityscape) ที่กำจัดการแบ่งกันระหว่างงานพาณิชย์ศิลป์และศิลปะชั้นสูงตามนิยามเดิม และสร้างความหมายในหลายมิติ เช่น การคิดบวกเกี่ยวกับเมืองหรืออาจเป็นการเสียดสีก็ได้ เป็นได้ทั้งศิลปะส่วนบุคคลและแบบกลุ่มที่ผู้ชมมีส่วนร่วมหรือ

Interactive Art



Picture 188:

นิตินัน ปานคุ่ม, เมืองพกพา, 2552





อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์ ศิลปินรุ่นใหม่อีกคนหนึ่งที่สนใจทำงานด้วยเทคนิคดิจิทัล สร้างสรรค์ศิลปะจากทิวทัศน์ของกรุงเทพฯ ในผลงานชุด “รูปทรงและสถาปัตยกรรม”, 2551 เป็นศิลปะภาพถ่าย Digital ของสิ่งก่อสร้างในกรุงเทพฯ มาตัดประกอบใหม่ด้วยเทคนิค Mirror Effect อรุณโรจน์กล่าวว่า

“งานชุดนี้ได้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากรูปทรงของสถาปัตยกรรมอาคารและสิ่งก่อสร้างรอบๆ ตัว ซึ่งข้าพเจ้าต้องการสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจจากรูปาร่างรูปทรงของสถาปัตยกรรม อาคารและสิ่งก่อสร้างรอบๆ ตัว ซึ่งข้าพเจ้าต้องการสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่ปรากฏในปัจจุบันที่เห็นได้จากสถาปัตยกรรม ซึ่งมีทั้งความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี และความเชื่อในแบบดั้งเดิมที่ปรากฏอยู่ในเมือง ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปสู่โลกอนาคต โดยที่ข้าพเจ้าได้นำรูปาร่างรูปทรงของเหล่านี้ มาสร้างสรรค์เป็นรูปาร่างรูปทรงใหม่ตามจินตนาการ เป็นการท้าทายจินตนาการของผู้ชม” (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 25 มีนาคม 2553)

ในการสร้างสรรค์ผลงาน อรุณโรจน์ศึกษาจากผลงานทั้งที่ใช้เทคนิคประเพณี เช่น ภาพพิมพ์ชุด “เมือง”, 2529 ของ อธิธิพล ตั้งโฉลก และจากงานภาพถ่ายร่วมสมัยของ Thomas Kellner ศิลปินภาพถ่ายชาวเยอรมัน ผลงานอีกชุดของอรุณโรจน์เป็นงานทดลองชุด “Cityscape”, 2550 ซึ่งเป็นภาพถ่ายสถานที่ต่างๆ ในกรุงเทพฯ แล้วมีการตกแต่งเรื่องความคมชัดในแต่ละจุดของภาพจนดูเป็นภาพถ่ายหุ่นจำลอง ที่ได้รับอิทธิพลจากภาพถ่ายชุด “Small Planet” ของ Naoki Honjo ศิลปินภาพถ่ายชาวญี่ปุ่น เทคนิคการ

ทำงานของอรุณโรจน์อาจดูไม่ซับซ้อน แต่คุณภาพของภาพถ่ายและการตัดต่อภาพทำให้ท้าทายการรับรู้ของผู้ชมระหว่างจินตภาพกับความทรงจำเกี่ยวกับสิ่งก่อสร้างและทิวทัศน์ในกรุงเทพฯ



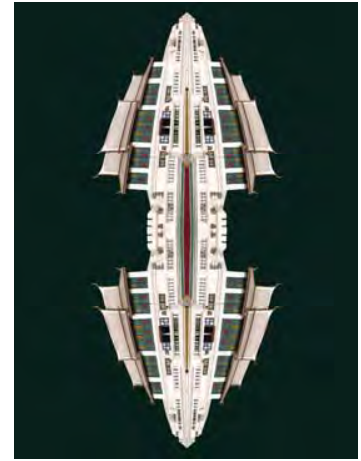
Picture 189:

อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม”-สถาปัตยกรรมแบบใหม่#1
ภาพถ่าย, 80 x 60 ซม.



Picture 190:

อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม” -สถาปัตยกรรมแบบใหม่#5
ภาพถ่าย, 80 x 40 ซม.



Picture 191:

อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม” –สถาปัตยกรรมไทย#1
ภาพถ่าย, 80 x 60 ซม.



Picture 192:

ภาพ “Swimming Pool” in Small Planet Series ของ Naoki Honjo

6. ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรม

ลักษณะโดยสรุป เป็นผลงานที่ศิลปินคลี่คลายรูปแบบของทิวทัศน์ไปสู่ความเป็นศิลปะนามธรรม โดยในช่วงพัฒนาการอาจจะมีผลงานในลักษณะกึ่งนามธรรมด้วย

ศิลปะนามธรรมในประเทศไทยมีจุดเริ่มต้นจากยุคที่ศิลปินไทยที่ไปศึกษาต่างประเทศ กลับมาเป็นครูอาจารย์ทางศิลปะมากขึ้นเรื่อยๆ ราวช่วง พ.ศ. 2500-2510 ตามที่ได้นำเสนอในหัวข้อการแบ่งยุคสมัยศิลปะของไทย ซึ่งศิลปินหัวก้าวหน้าหลายคน เริ่มแสดงออกในลักษณะกึ่งนามธรรมและพัฒนาจนเป็นผลงานนามธรรม การพัฒนาผลงานเริ่มจาก การศึกษาแบบเหมือนจริง การแสดงออกตามความรู้สึกของตนเองด้วยเทคนิคของ Impressionism, Post-Impressionism, Cubism จนคลี่คลายรูปร่างรูปทรงไปสู่ความเป็นกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) และนามธรรม (Abstract) ซึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก พัฒนาการของศิลปะนามธรรมจะเกิดขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 และเจริญสูงสุดช่วงกลางศตวรรษที่ 20 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานแนวนามธรรมนอกจากจะเป็นการคลี่คลายรูปทรงธรรมชาติแล้ว สำหรับศิลปินบางกลุ่มจะเป็นการสะท้อนอารมณ์ภายในของตนเองหรือความรู้สึกในจิตใจ ซึ่งอาจเป็นผลพวงจากความรู้สึกต่อเรื่องราวหรือสิ่งแวดล้อมภายนอกอีกต่อหนึ่ง

ในกรณีนี้ชยันตี โพษยานนท์ ตั้งข้อสังเกตว่าการทำงานศิลปะนามธรรมของศิลปินไทยในช่วงแรกเป็นความปรารถนาอย่างแรงกล้าของศิลปินที่จะวิเคราะห์ สังเคราะห์รูปแบบและแนวคิดของศิลปินนามธรรมเพื่อนำมาผสมผสานกับปรัชญาตะวันออก ซึ่งบางคนจะใช้นามธรรมเป็นภาษาสากล บางคนก็ใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงออก ซึ่งเนื้อหาและรูปแบบของวิถีชีวิตสมัยใหม่ของไทย (Poshyananda, 1992:107)

ผลงานของ **ประสงค์ ปัทมานุช “เจดีย์วัดโพธิ์”**, 2501 รูปแบบ มีลักษณะกึ่งนามธรรม โดยตัดทอนรายละเอียดของเจดีย์ออกแล้วลงสีแบบแบนเรียบด้วยสีโปสเตอร์ ภาพที่ทับซ้อนกันจะเขียนในลักษณะที่มองทะลุได้ แล้วลงสีในบริเวณนั้นในส่วนของพื้นดินและท้องฟ้า จะมีการลากเส้นตรงและเส้นโค้งตัดกันจนเป็นร่างต่างๆ



Picture 193:

ประสงค์ ปัทมานุช, เจดีย์วัดโพธิ์, 2501

สีโปสเตอร์, 70 x 100 ซม.

ภาพที่คลี่คลายรูปทรงจนเป็นนามธรรมโดยสมบูรณ์คือภาพ “*ทรัพย์ในดิน*”, 2507 ของ **กัจจกร สุนพงษ์ศรี** ซึ่งได้รับรางวัลเหรียญเงินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 กัจจกร สุนพงษ์ศรี (2537:54) กล่าวถึงเนื้อหาแนวคิดและวิธีการสร้างงานชิ้นนี้ว่า “ต้องการแสดงความรักในผืนแผ่นดินที่อาศัยอยู่ ความสมบูรณ์กับทุกซบเป็นได้คละเคล้ากันบนผืนดินมานานนับปกัลป์ กลวิธีการวาดระบายใช้พู่กัน กับบางครั้งใช้นิ้วเกลี่ยขี้สีให้เข้ากัน มีการเล่นพื้นผิวให้ดูเหมือนจริง” ในช่วงนี้ผลงานของกัจจกรจะเป็นการนำเอาความประทับใจส่วนตัวที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมมาใช้ในการทำงาน แสดงออกอย่างเสรีตามแบบของลัทธินามธรรม



Picture 194:

กัจจกร สุนพงษ์ศรี, *ทรัพย์ในดิน*, 2507

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 95x120 ซม.

กัจจกร สุนพงษ์ศรี พัฒนางานแนวนามธรรมอย่างต่อเนื่องจนมีลักษณะเฉพาะตัวและลุ่มลึกขึ้นเรื่อยๆตามประสบการณ์ที่เพิ่มขึ้น



Picture 195:

กัจจกร สุนพงษ์ศรี, โลกแห่งจินตนาการ, 2535
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 40 นิ้ว x 46 นิ้ว



Picture 196:

กัจจกร สุนพงษ์ศรี, ทิวทัศน์ยามเย็น, 2535
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 12 นิ้ว x 15 นิ้ว

เนื้อหาในงานของกัจจกรจะเกี่ยวกับทิวทัศน์ คน ดอกไม้ ซึ่งมีทั้งแบบอยู่ในภาพเดียวกันและแยกกัน โดยการวาดจะมีการดัดแปลงรูปทรงสีสันจนบางรูปกลายเป็นภาพนามธรรมโดยสมบูรณ์ ในยุคนี้จะมีภาพนามธรรมและกึ่งนามธรรมค่อนข้างมาก จากหนังสือรวบรวมผลงานของกัจจกรในยุคนี้มีงานจิตรกรรมทั้งหมด 49 ชิ้น และที่เข้าข่ายภาพทิวทัศน์มีทั้งหมด 27 ชิ้น ในยุคนี้อัจจกรสนใจในอาณาภาพของสีเพิ่มขึ้น โดยจะใช้สีสันของดอกไม้มาคลี่คลายจนกลายเป็นนามธรรม หลายชิ้นก็จะวาดดอกไม้แบบเหมือนจริงผสมลงไปด้วย แม้เขาจะรู้สึกว่าการที่คนส่วนใหญ่จะมองว่าการเขียนดอกไม้จะดูเหมือนงานพาณิชยศิลป์ กัจจกรวิเคราะห์ว่า

“ผมเองก็รู้ปัญหานี้อยู่ แต่ก็ยังไม่เห็นวัฒนธรรมชาติใดๆที่สามารถรองรับการศึกษาเรื่องสีได้ เทียบเท่า ผมจึงเลือกนำมาใช้เป็นสื่อเพื่อส่งผ่านพลังแห่งสีผ่านดอกไม้มานานานพันธุ เป็นผลสะท้อนถึงทัศนคติของชีวิตที่เริ่มหันเหไปสู่ภาวะแห่งการพักผ่อนของจิตเป็นการมองโลกในแง่บวก แล้วเป็นวิธีการสะท้อนกลับเชิงหนีหน้าจากโลกแห่งความเป็นจริงด้วยการสร้างความฝันเข้าทดแทนในขณะที่โลกและประเทศเข้าสู่ภาวะวิกฤต” (กัจจกร สุนพงษ์ศรี, 2537:109)

แนวคิดนี้แม้ว่าจะไม่ได้กล่าวอ้างอิงโดยตรงแต่ก็มีความสอดคล้องกับความคิดของ Wassily Kandinsky ศิลปินชาวรัสเซีย ขณะที่เขาพัฒนางานไปสู่ความเป็นนามธรรมเป็นช่วงที่มีวิกฤตการณ์เมืองจากการปฏิวัติในโซเวียตในปี ค.ศ.1905 และสงครามโลกครั้งที่ 1 ในระหว่างปี ค.ศ.1914-1918 รวมเหตุการณ์ไม่สงบในเยอรมันและประเทศในยุโรประหว่าง ค.ศ.1918-1919 Kandinsky ทำงานที่โต้ตอบสถานการณ์รุนแรงที่เกิดขึ้นภายนอกด้วยการแสดงออกจากภายในเป็นงานศิลปะที่มีสีสันสวยงามทั้งที่เป็นเรื่องราวจากเทพนิยายที่ได้ฟังในวัยเด็กในรูปแบบกึ่งนามธรรม และเป็นงานนามธรรมบริสุทธิ์ซึ่งเขาได้ชื่อว่าเป็นผู้ริเริ่มพัฒนาขึ้นในช่วงนี้เอง (Krausse, 1995:86) นอกจากนี้ Kandinsky ก็ได้เขียนหนังสือ “Concerning the Spiritual in Art” ซึ่งสื่อถึงการค้นหาความสงบความกลมกลืนของจิตวิญญาณ (Spiritual Harmony) หนังสือของเขากล่าวถึงศิลปะที่สามารถกลมกลืนจิตวิญญาณของมนุษย์ให้บริสุทธิ์ขึ้นได้ (Kandinsky, 1977:54-55)



Picture 197:

Wassily Kandinsky, Composition VII,
Oil on canvas, 200 x 300 cm

ด้วยทัศนคติที่กล่าวมาข้างต้น งานของกัจารย์ในยุคนี้จึงมีสิ่งที่สดใสเรื่องรองด้วยการสร้างแสงสีที่ดูเปล่งปลั่งเบิกบาน กัจารย์กล่าวว่า

“...ผมเลือกที่จะสร้างภาพให้ได้ทั้งความบริสุทธิ์ของสี ให้เปล่งประกายมะลั่งมะเลื่องและเบิกบาน สราญใจ มีกลวิธีหนึ่งซึ่งผมสนใจนำมาใช้ คือวิธีการแต้มสีเป็นจุดซึ่งจิตรกรในนีโอ-อิมเพรสชันนิสต์ในอดีตเคยนำมาใช้...พวกเขาใช้หลักทฤษฎีสีแสงอาทิตย์ที่ค้นพบโดยนักวิทยาศาสตร์มาใช้วิเคราะห์แสงสีที่ปรากฏในธรรมชาติ สร้างจุดสีให้เกิดการเลื่อมพราย...” (กัจารย์ สุนพงษ์ศรี, 2537:190)



Picture 198:

กัจจกร สุนพงษ์ศรี, อารยธรรมใหม่, 2535

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 45" x 40"

อย่างไรก็ตามผลงานของกัจจกรที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูงเป็นการกลั่นกรองความรู้และประสบการณ์ทางศิลปะหลากหลายลัทธิและรูปแบบ ในภาพ “อารยธรรมใหม่”, 2535 มีการจัดวางองค์ประกอบภาพที่มีโครงใหญ่เป็นรูปสี่เหลี่ยมจัดวางบนเฟรมผ้าใบโดยเว้นขอบรอบด้าน ภาพด้านบนที่เต็มไปด้วยสีเหมือนก้อนเมฆกับรูปสี่เหลี่ยมด้านล่างที่เต็มไปด้วยจุดสีสว่างไสว อาจทำให้นึกถึงแนวการจัดองค์ประกอบภาพของศิลปินอเมริกัน Mark Rothko ได้ เช่นในภาพ “Blue, Orange, Red”, 1961 เกี่ยวกับความคิดนี้กัจจกรกล่าวว่า

“ความรู้ด้านแนวคิด ปรัชญา และสุนทรียภาพจะมาจากตะวันตกซึ่งเป็นสากลแต่จิตวิญญาณ แต่การแสดงออกจะเป็นไทย เช่น การใช้สีที่มีความร้อนระอุ สีที่สดใสกว่า เพราะฉะนั้นสิ่งแวดล้อมวัฒนธรรมของไทยจึงเข้ามามีส่วนในงานผ่านจิตสำนึก...ศิลปะคือประเพณีที่สืบทอดให้กัน...”
(สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม 2552)



Picture 199:

Mark Rothko, *Blue, Orange, Red*, 1961

ภาพ “ป่า”, 2508 ของ นิพนธ์ ฝริตะโกมล เป็นงานนามธรรมที่มีที่มาจากทิวทัศน์ของป่าผลงาน
ชิ้นนี้มีโทนสีดำนเข้มเขียวทั้งภาพ เมื่อดูระยะไกลจะมีลักษณะเหมือนเป็นภาพสีดำเรียบๆทั่วภาพ แต่เมื่อ
สังเกตให้ละเอียดขึ้นจะพบว่าเป็นการใช้พู่กันแต้มสีเขียวเข้มเกือบดำหลายจุดทั่วภาพ บางส่วนเป็นสี
น้ำตาลเข้มทำให้นึกถึงภาพใบไม้ในป่าที่บ



Picture 200:

นิพนธ์ ฝริตะโกมล, *ป่า*, 2508

ศิลปินที่ใช้ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ในการพัฒนางานไปสู่ศิลปะนามธรรมที่สำคัญ อีกคนหนึ่งคือ **สัญญา วงศ์อร่าม** ซึ่งเป็นนักศึกษาสาขาภาพพิมพ์รุ่นแรกของมหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อนที่จะไปศึกษาต่อด้านภาพพิมพ์ที่กรุงอัมสเตอร์ดัมประเทศฮอลแลนด์ และเป็นอาจารย์สอนที่สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจนถึงปัจจุบัน ภาพ “โลกใหม่”, 2512 ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยม อันดับ 2 เหรียญเงินประเภทภาพพิมพ์ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 19 พ.ศ. 2512 ได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์และสภาพแวดล้อมที่เคยมีธรรมชาติที่ค่อนข้างสมบูรณ์ของกรุงเทพฯ เป็นความสะเทือนใจต่อสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไปของบริเวณสนามหลวงซึ่งเป็นเส้นทางที่ สัญญา วงศ์อร่าม ใช้เป็นเส้นทางเดินเพื่อมาเรียนศิลปะที่โรงเรียนช่างศิลป์และมหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงที่พัฒนางาน “โลกใหม่” ความเป็นธรรมชาติบริเวณนั้นลดลงมาก สัญญา วงศ์อร่าม จึงหวนระลึกถึงอดีตสมัยที่บริเวณนี้มีธรรมชาติที่สมบูรณ์ มีจิ้งหรีด ตั๊กแตน และแมลงต่างๆ โดยนำสิ่งเหล่านี้มาลดทอนรายละเอียดแล้วจัดวางองค์ประกอบใหม่แล้วตั้งชื่อว่าโลกใหม่ ผลงานชิ้นนี้นับเป็นงานภาพพิมพ์แกะไม้ (Woodcut) ที่ใหญ่ที่สุดในขณะนั้น ด้วยขนาด 2.83 x 2.15 เมตร การสร้างสรรค์งานของ สัญญา วงศ์อร่าม มักจะเกิดจากความประทับใจหรือสะเทือนใจต่อสิ่งแวดล้อมอยู่เสมอ



Picture 201:

สัญญา วงศ์อร่าม, โลกใหม่, 2512



Picture 202:

ภาพสัญญา วงศ์อร่ามถ่ายเทียบสัดส่วนกับผลงาน “โลกใหม่”

หวัง ซี ชิง หรือ บวร บวรบุญฤทัย (เกิด 2480) ศิลปินเชื้อชาติจีนที่เข้ามาปักหลักใช้ชีวิตที่เมืองไทยตั้งแต่อายุ 9 ขวบจนถึงปัจจุบันเป็นเวลามากกว่า 60 ปี โดยเป็นสมาชิกของศิลปินกลุ่มธรรมที่แสดงผลงานอย่างต่อเนื่อง โดยใช้ภาพทิวทัศน์เป็นเรื่องหลัก และสร้างสรรค์ผลงานตั้งแต่ภาพเหมือนจนถึงนามธรรม เขาศึกษาศิลปะด้วยตนเองผ่านการดูงานจากนิทรรศการศิลปะและจากหนังสือและนิตยสารจากประเทศจีนแผ่นดินใหญ่ ฮองกง ไต้หวัน และอเมริกา ซึ่งหาซื้อจากร้านหนังสือหน้าโรงแรมโอเรียนเต็ล ร้านหนังสือเยาวราช และแผงหนังสือที่สนามหลวง การฝึกฝนเบื้องต้นนั้นเขาฝึกฝนโดยการวาดเลียนแบบภาพเขียนของศิลปินต่างๆทั้งจากจีนและตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นภาพเหมือนหรืองานนามธรรม เช่น งานของ Jackson Pollock แต่เมื่อเขาเริ่มที่จะหาแนวทางการทำงานที่เป็นของตนเอง เขาจะใช้ภาพทิวทัศน์เป็นแนวเรื่องหลักซึ่ง เกียรติศักดิ์ ชานนารัตได้เขียนวิเคราะห์งานของ หวัง ซี ชิง ในสูจิบัตรการแสดงผลงานศิลปะย้อนหลังของ หวัง ซี ชิง ตั้งแต่ พ.ศ.2503 ถึง พ.ศ.2551 ว่า

“ 50 ปีของการทำงานศิลปะ หวัง ซี ชิง ได้พิสูจน์แล้วถึงความเป็นศิลปินที่แท้จริง และมีความแน่วแน่กับแนวเรื่อง (Theme) ของภาพทิวทัศน์ โดยไม่หวั่นไหวไปตามกระแสของงานศิลปะที่ชี้นำไปในทิศทางใด ยิ่งไปกว่านั้น ประสบการณ์จริงของศิลปินที่ได้สัมผัสกับความงดงามบริสุทธิ์ของธรรมชาติในการเดินทางท่องเที่ยวโดยเฉพาะแหล่งท่องเที่ยวธรรมชาติอันแสนมหัศจรรย์ของจีน ภูเขา น้ำตก และสายน้ำ จึงยังคงเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดพลังสร้างสรรค์ของศิลปินไปอีกนาน” (หวัง ซี ชิง, 2551:16)

ความสนใจในงานศิลปะภาพทิวทัศน์ของ หวัง ซี ชิง เกิดจากการได้สัมผัสรับรู้เกี่ยวกับภาพเขียนจีนโบราณ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพทิวทัศน์ของธรรมชาติ ของขุนเขา น้ำตก สายน้ำ ท้องฟ้า และก้อนหิน ที่เน้นความเป็นหนึ่งเดียวของมนุษย์กับธรรมชาติตามปรัชญาของลัทธิเต๋า ทำให้เขาซาบซึ้งถึงคุณค่าว่าศิลปะจีนเป็น “...ชุมทรัพย์ที่ไม่มีวันใช้หมดสิ้น เนื่องจากภาพเขียนจีนรวมถึงการเขียนอักษรจีนมีให้ชมและให้ศึกษามากมาย...” (หวัง ซี ชิง, 2551:12) อย่างไรก็ตาม การเข้าถึงคุณค่าที่นำไปสู่การศึกษาและปฏิบัติอย่างจริงจังในแนวเรื่องทิวทัศน์ย่อมจะต้องเกิดจากความซาบซึ้งและเห็นคุณค่าในธรรมชาติด้วย หวัง ซี ชิง กล่าวถึงความพยายามในการแสวงหาตัวตนของตนเองในการทำงานศิลปะว่า

“ ข้าพเจ้าได้เริ่มหันมาพิจารณาสิ่งต่างๆในธรรมชาติ เช่น ท้องฟ้า เมฆหมอก ลำธาร น้ำตก ต้นไม้ ใบหญ้าต่างๆ โดยเป็นการพิจารณาด้วยใจและด้วยความรู้สึก สิ่งที่ข้าพเจ้ารู้สึกได้คือความเจริญงอกงามที่แผ่ไปรอบๆมีชีวิตชีวา มีความสวยงามชุ่มชื้น มีความเยียบสงบ อีกทั้งมีความกว้างใหญ่

ไพศาล มีความลึกและมิติ ดูแล้วรู้สึกปลอดโปร่ง สุขใจ สามารถเก็บไว้ในใจเราได้ตลอด บางครั้ง
ข้าพเจ้าเพียงแต่ได้ดูเมฆหมอกที่ลอยล่องไปตามลมก็ชื่นอกชื่นใจแล้ว” (หวัง ซี ชิง, 2551:12)

จากความรู้และประสบการณ์ในการได้สัมผัสและฝึกฝนศิลปะจีนโบราณ การเข้าถึงคุณค่าทาง
สุนทรียะจากธรรมชาติ และการได้ศึกษาศิลปะตะวันตกที่เริ่มจากหนังสือและต่อมาได้เที่ยวชมผลงานใน
พิพิธภัณฑ์ศิลปะที่สำคัญทั้งในยุโรปและอเมริกา ทำให้ผลงานของ หวัง ซี ชิง มีลักษณะผสมผสานกับ
ระหว่างศิลปะจีนและศิลปะแนวนามธรรมของตะวันตกอย่างกลมกลืน งานมีรูปแบบทั้งที่เป็นกึ่งนามธรรม
และนามธรรม แต่ทั้งหมดจะสื่อถึงความรู้สึกของเขาที่ได้รับจากธรรมชาติที่เขาเรียกว่า ‘เป็นการวาดด้วยใจ’

“...เขียนแสงให้สว่างสดใส เขียนน้ำให้ดูเย็นสดชื่น มีระลอกเล็กๆเบาๆ ข้าพเจ้าค่อยๆเดินทางไปสู่
จุดที่วาดสิ่งที่เป็นนามธรรมหรือมองไม่เห็นให้เป็นรูปเป็นร่างขึ้นมา เช่น อารมณ์ ความรู้สึก กลิ่นหอม
จางๆ ลมพัดเย็นๆ ดูแล้วปลอดโปร่งโล่งสบาย รวมไปถึงความทรงจำต่างๆของข้าพเจ้าที่นำมาใส่ใน
ภาพ” (หวัง ซี ชิง, 2551:14)

ผลงานของ หวัง ซี ชิง แม้มีลักษณะการแสดงออกเป็นศิลปะนามธรรมแบบสำแดงอารมณ์
(Abstract Expressionism) ที่เขาได้ฝึกฝนมาตามแบบศิลปินตะวันตกผสมผสานกับศิลปะจีน แต่ด้วย
วิธีการสังเกตและการรับรู้ของเขาต่อธรรมชาติที่มุ่งไปสู่ความปลอดโปร่งโล่งสบายให้ความรู้สึกถึงความว่าง
เปล่า จึงทำให้ผลงานโดยรวมของ หวัง ซี ชิง มีลักษณะที่นุ่มนวลและสงบ อาจสรุปได้ว่าการพัฒนางาน
ของ หวัง ซี ชิง ในที่สุดแล้วเป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในที่กระตุ้นโดยทิวทัศน์ธรรมชาติ ใช้
ร่องรอยโครงสัจากธรรมชาติเป็นสื่อถ่ายทอดสภาวะจิตมากกว่าการมุ่งถ่ายทอดสิ่งที่เห็นอยู่ข้างหน้า
กิจกรรมการวาดภาพลักษณะนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาจิตให้บริสุทธิ์ยิ่งขึ้น ดังที่ หวัง ซี ชิง ได้กล่าวว่า

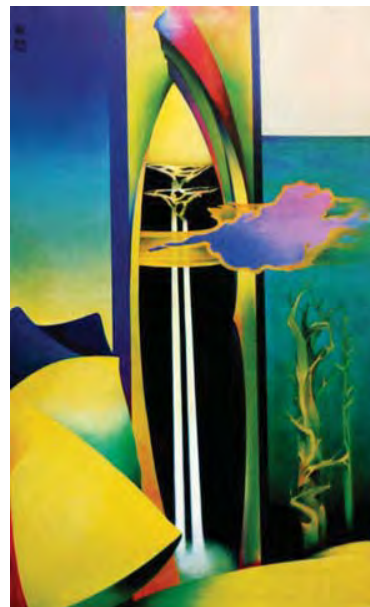
“เมื่อข้าพเจ้าวาดรูปเสร็จสมบูรณ์ ผู้ชมก็อาจจะไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าอะไรเป็นอะไร ทั้งนี้เพราะ
ภาพที่วาดได้เปลี่ยนไปจากของจริงแล้ว มีการแก้ไขให้บริสุทธิ์แล้ว สิ่งที่ไม่สวยงามทั้งหลายรวมทั้ง
สิ่งที่ปนเปื้อนได้ถูกขจัดออกไปหมด ไม่เหลือคราบสังขารเดิม เหลือเพียงจิตวิญญาณและความรู้สึกที่
บริสุทธิ์” (หวัง ซี ชิง, 2551:14)

งานของ หวัง ซี ชิง ในแง่ของความเป็นไทยอาจจำแนกได้ยาก เพราะงานของเขามักอิงปรัชญา
จีนซึ่งเป็นปรัชญาตะวันออกซึ่งมีความใกล้เคียงกับของไทย แต่เมื่อพิจารณาถ้อยคำในการบรรยายงานของ
เขาแล้วจะเห็นว่ามีความชัดเจนในความเป็นพุทธที่แตกต่างจากของจีน เช่น การกล่าวถึงเรื่องของ

สังขาร รวมทั้งการตั้งชื่อผลงาน “ปาหิมพานต์” ก็พอที่จะแสดงให้เห็นถึงการที่ศิลปินได้บูรณาการสิ่งที่เขาได้ซึมซับจากบริบทของวัฒนธรรมไทยผสมผสานกับพื้นฐานความเป็นจีนประกอบกับการแสดงออกทางศิลปะนามธรรมของตะวันตกได้อย่างกลมกลืน



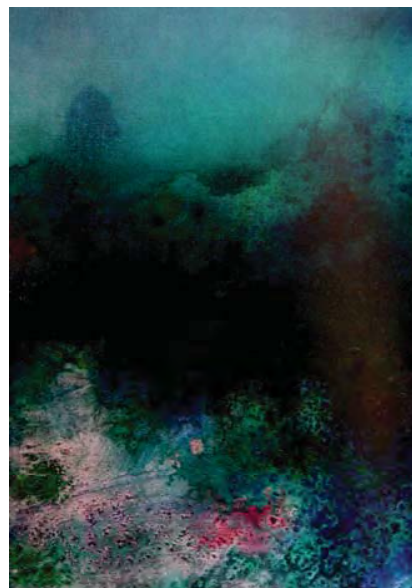
Picture 206: หวัง ซี ชิง, ชิมไฟไฟ
Oil on canvas, 150 x 100 ซม., 1982



Picture 207: หวัง ซี ชิง, น้ำตก
Oil on canvas, 136 x 85.5 ซม. 1976

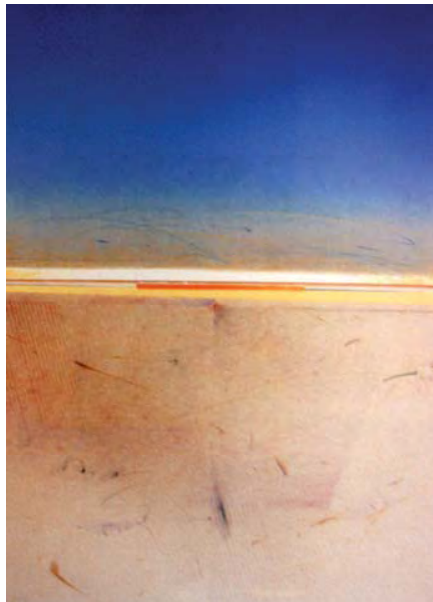


Picture 208: หวัง ซี ชิง, ดุลยภาพ 1
Oil on canvas, 130 x 110 ซม., 1995



Picture 209: หวัง ซี ชิง, ปาหิมพานต์
Acrylic on paper, 33 x 24 ซม., 2008

ภาพของ **ไทวิชิต พึ่งเกษมสมบูรณ์** “ได้ฟ้าสีคราม”, 2527 เป็นผลงานภาพพิมพ์อีกภาพหนึ่งที่มีความใกล้เคียงกับความเป็นศิลปะนามธรรม แต่ด้วยลักษณะการไล่สีฟ้าลงมาบรรจบกับเส้นตรงแนวนอนบริเวณกลางภาพ และปล่อยพื้นที่โล่งว่างส่วนล่างของภาพให้เป็นสีน้ำตาลอ่อนๆก็สามารถดูเป็นชายหาดได้ ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลที่ วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) กล่าวไว้ว่า ภาพพิมพ์ของไทวิชิตในระยะแรกๆจะได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ โดยเสนอจังหวะของที่ว่างและบรรยากาศก่อนที่จะเปลี่ยนมาเป็นการใช้จังหวะฝีแปรงที่แสดงออกด้านอารมณ์และความรู้สึกที่มีความเป็นนามธรรมเต็มที่มากขึ้น



Picture 210:

ไทวิชิต พึ่งเกษมสมบูรณ์, ได้ฟ้าสีคราม, 2527

ภาพพิมพ์เทคนิคผสม, 80x108 ซม.

ภาพ “*Dimension 1*”, 2525 ของ **ไชยยศ จันทราทิตย์** ก็เป็นภาพพิมพ์อีกชิ้นหนึ่งที่นำภาพทิวทัศน์มาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ โดยนำรูปภูเขา ท้องฟ้า มาจัดองค์ประกอบใหม่ โดยสร้างมิติเขียนเป็นเส้นจากรูปทรงเรขาคณิต หรือเส้นจากการเขียนแบบทัศนียภาพทับซ้อนลงไปทำให้ภาพที่เหมือนจะเป็นวิวของทิวเขาธรรมดาดูมีมิติที่แปลกตา และผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 2 เหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 พ.ศ.2525



Picture 211: ไชยยศ จันทราทิพย์, *Dimension 1*, 2525

ภาพพิมพ์เทคนิคผสม, 62x96.7 ซม.

ปริญญ์ ตันติสุข ได้รับอิทธิพลจากศิลปะ Surrealism ในด้านการจัดวางและตัดทอนรูปทรงแบบ Joan Miro จนมีลักษณะเป็นกึ่งนามธรรมและนามธรรม แต่ปริญญ์ได้ผสมผสานอิทธิพลจากหลายแหล่ง เช่น Wassily Kandinsky สืบจากการ์ตูน รวมถึงภาพพิมพ์ญี่ปุ่น จนได้ผลงานที่มีลักษณะเฉพาะของตนเอง สดชื่น ชัยประสารณ์ (2539:104) วิเคราะห์ว่าการดัดแปลงรูปทรงของปริญญ์ แม้ศิลปินจะบอกว่าได้รับอิทธิพลจาก Joan Miro แต่แนวคิดจะแตกต่างกันมากคือ “Miro จะวาดภาพจากแรงกระตุ้นภายในอัน ได้แก่ ความฝัน(ภาพหลอนที่เกิดจากความหิว) ผสมกับความหมกหมุ่นในเรื่องเพศซึ่งเป็นแนวทางที่กลุ่มเซอร์เรียลิสต์ขึ้นชมนั้น ปริญญ์ได้อาศัยรูปทรงในธรรมชาติที่ได้พบเห็นระหว่างการเดินทางไปพักผ่อนต่างจังหวัดเป็นต้นแบบ”

จากการสัมภาษณ์ ปริญญ์ ตันติสุข เมื่อวันที่ 22 เมษายน 2553 ปริญญ์กล่าวถึง การใช้ทิวทัศน์ ในผลงานของตนเองว่า จะใช้รูปทรงจากทิวทัศน์ที่ได้จากการไปเที่ยวตามที่ต่างๆมาตัดทอนแล้วออกแบบ ผสมผสานกับภาพแมลงที่อยู่ในสิ่งแวดล้อม ส่วนในภาพที่มีเนื้อหาเป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับคน ซึ่งปริญญ์บอกว่ามักจะนำเสนอในแง่บวก เช่น ภาพเกี่ยวกับครอบครัว คู่รัก โดยใช้เส้นโค้งแทนเพศหญิง เส้นตรงแทนเพศชาย ภาพทิวทัศน์จะถูกใช้เป็นฉากหลัง และจะให้สีเส้นที่สดใส ส่วนในช่วงที่เข้ามาเป็นอาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร ภาพจะดูขรึม และการใช้สัญลักษณ์ในภาพก็จะเป็นเรื่องของปัญญา การใช้รูปนกเป็นสัญลักษณ์ของครู (ภาพ “สนธิยาสนทนา” และภาพ “บทสนทนาแห่งปัญญา”) ช่วงที่มีลูกก็จะเขียนรูป

ที่เกี่ยวกับการเล่านิทานให้ลูกฟัง เป็นเรื่องเกี่ยวกับต้นไม้ พื้นดิน ดวงดาว เพราะฉะนั้นงานที่สื่อเรื่องนี้จะใช้
 ทิวทัศน์เป็นเนื้อหาหลัก ได้แก่ ภาพ “Symbolic form of fairy tale (The Magic Tree)”, “แสงจันทร์” และ
 “โนเนน” นอกจากนี้งานบางชุดจะเกี่ยวกับพุทธปรัชญา โดยใช้ทิวทัศน์สื่อทั้งหมด เช่น ภาพดวงอาทิตย์ที่มี
 กลีบบัวด้านในจะหมายถึงพุทธสัญลักษณ์ที่เป็นเรื่องของชีวิตในวัฏสงสารก็จะใช้เส้นสีวัดให้ดูสับสนดิ้น
 รวน เช่น ภาพ “ธรรมและชีวิต” ผลงานของปริญญาจึงสามารถจัดได้ว่าเป็นศิลปะเชิงสัญลักษณ์ที่มีรูปแบบ
 กึ่งนามธรรมและนามธรรม

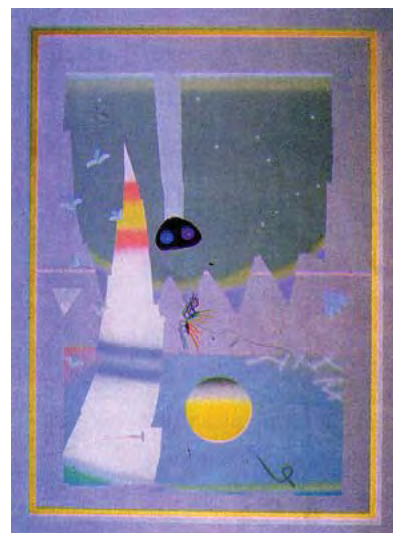
ผลงานของ ปริญญา ดันติสุข



Picture 212: สุนทยา-สนทนา, 2534
 สีอะคริลิก, ทองบนผ้าใบ, 135 x 185 ซม.



Picture 213: บทสนทนาแห่งปัญญา, 2534
 สีอะคริลิก บนผ้าใบ



Picture 214: แสงจันทร์, 2525
 สีอะคริลิก, 110 x 50 ซม.



Picture 215: Symbolic form of fairy tale (The Magic Tree), 2531
 สีอะคริลิก, 46 x 62 ซม.



Picture 216: บทกลอนกล่อมเด็ก (โนเนน), 2530



Picture 217: ธรรมและชีวิต, 2546
เทคนิคผสม, 120 x 80 ซม.



Picture 218: สามเหลี่ยม-ครอบบควัว, 2534
สีอะคริลิก, ทอง บนผ้าใบ, 120 x 180 ซม.

ดลยา เขียวววมก สร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสม “บันทึกของผืนแผ่นดินและสายน้ำ”, 2537 ด้วยเชือก ผ้า และด้ายสีต่างๆ มีรูปแบบเป็นศิลปะนามธรรมที่ได้รับรางวัลชนะเลิศศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 16 พ.ศ.2537 ดลยาได้รับแรงบันดาลใจจากการเดินทางท่องเที่ยวดูทิวทัศน์ธรรมชาติทั้งภูเขา ทะเล น้ำตก ที่มีสัตว์และพันธุ์ไม้ต่างๆ ดลยาถ่ายทอดออกมาเป็นเส้นและสีที่มีลักษณะเหมือนมองจากมุมสูงแบบ Bird-eye-view เช่น ภาพ “บันทึกของผืนแผ่นดินและสายน้ำ” , 2536 ลักษณะของเส้นและลายที่ปรากฏดูเหมือนมีการเคลื่อนไหวไปตามที่ต่างๆ ทิวทัศน์ของภาพมีลักษณะคล้ายกับงานของชนพื้นถิ่นของออสเตรเลียที่เรียกว่า Aboriginal Art หรือ งานของชนเผ่าแอบเบอริจิน ที่วาดภาพ Dreamtime ซึ่งเป็นคติปรัมปราของบรรพบุรุษด้วยการใช้เส้นและแต้มสีเป็นจุดจนเกิดภาพในลักษณะแบบ Bird-eye-view ประหนึ่งจิตของเขา ล่องลอยไปบนอากาศแล้วมองลงมามบนพื้นดิน



Picture 219:

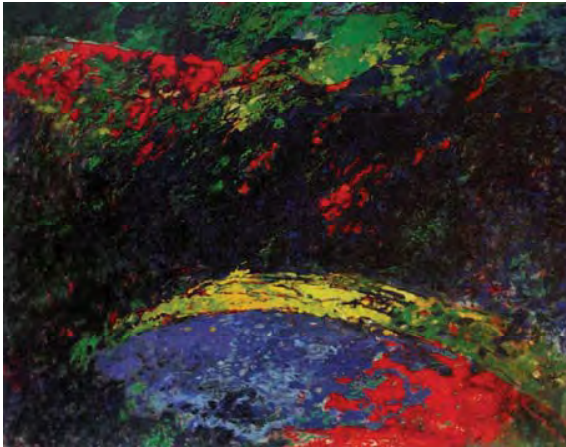
ดลยา เขียววฒกี้, *บันทึกของผืนแผ่นดินและสายน้ำ*, 2536
เทคนิคผสม, 160 x 200 ซม.



Picture 220:

ตัวอย่างงานแบบ Aboriginal Art ของชนพื้นถิ่นของออสเตรเลีย
Donkeyman Lee Tjupurrula, *Untitled*, 1989

ศิลปินที่เขียนภาพแบบนามธรรมและกึ่งนามธรรมอีกท่านหนึ่งคือ **อิทธิพร ธงอินเนตร** ผลงานภาพ “ทะเลใน”, 2538 ศิลปินตัดทอนรายละเอียดของทิวทัศน์ทะเลแล้วลงสีตามความคิดของศิลปิน กลวิธีการพัฒนางานไปสู่นามธรรมลักษณะนี้มีต้นกำเนิดมาจากศิลปินยุค Post-Impressionism ชื่อ Paul Cézanne ที่คลี่คลายภาพภูเขาด้วยลักษณะของที่แปร่งเป็นสีเหลี่ยมที่ประกอบกันให้เห็นโครงรวมเป็นภาพ แม้ในสมัยนั้นจะยังไม่ใช่ยุคนามธรรม แต่ศิลปินยุคต่อมาจะคลี่คลายภาพด้วยกลวิธีเดียวกันจนเป็นภาพแบบนามธรรมโดยสมบูรณ์ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 งานของอิทธิพรส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษารูปแบบธรรมชาติในทิวทัศน์ตามกระบวนแบบดังกล่าวข้างต้น โดยจะพิจารณาเรื่องความลงตัวของการจัดวางรูปแบบและสีสัน



Picture 221:

อิทธิพร ธงอินเนตร, ทะเลใน, 2538

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 110x120 ซม.



Picture 222:

ภาพของ Paul Cézanne

“ถนนก่อนถึงภูเขา, แซงต์-วิกตัวร์” (Road Before the Mountains, Sainte-Victoire) ค.ศ. 1898-1902, พิพิธภัณฑ์เฮอรัลด์, เซนต์ปีเตอส์เบิร์ก

ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม มีความโดดเด่นในการสร้างงานศิลปะจากกระดาษทำมือโดยได้เดินทางไปศึกษาวิธีการทำกระดาษที่ภาคเหนือในหลายจังหวัดเมื่อปี พ.ศ.2539 เพื่อนำมาพัฒนางานสร้างสรรค์ในรูปแบบเฉพาะของตนเองและได้ทำงานด้วยเทคนิคนี้เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน รูปแบบของผลงานจะมีลักษณะกึ่งนามธรรมโดยใช้ภาพทิวทัศน์เป็นสื่อ ชัยนันท์พูดถึงแนวคิดในการทำงานของตนเองว่า

“...ด้วยเป็นคนรักธรรมชาติ จึงนำสัญลักษณ์ต่างๆ เช่น ท้องทุ่ง พุ่มไม้ ความเว้งว่าง ภูเขา ท้องฟ้า แสงสว่างคล้ายเรื่องๆมาจากแสงอาทิตย์ มาเป็นส่วนประกอบ โดยควบคุมให้อยู่ในบรรยากาศที่สุขสบายและสงบได้อย่างใจ...” (ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม, 2551)

เทคนิคการทำงานจะใช้วิธีหล่อเยื่อกระดาษที่ทำให้เหลวเหมือนวุ้นแล้วเทลงบนแม่แบบที่สร้างขึ้นจากวัสดุหลากหลายชนิด เช่น ยาง กระดาษ ไม้ หรือแม่พิมพ์แบบพลาสติก บางชิ้นก็มีการประยุกต์เทคนิคภาพพิมพ์มาผสมผสาน เช่น การสร้างแม่พิมพ์วัสดุปะติดแล้วพิมพ์ลงบนเยื่อกระดาษที่มีความชื้นอยู่ งานที่ได้จึงมีรูปร่างและพื้นผิวที่หลากหลาย ผลงานให้ความรู้สึกทั้งผ่านสีและความสูงต่ำของพื้นผิวที่ปรากฏเป็นรูปต่างๆแบบประติมากรรมนูนต่ำ

ผลงานของชยันต์ ชะอุ่มงาม



Picture 223:

คลื่นแห่งชีวิตที่แม่น้ำเจ้าพระยา หมายเลข 3, 1999 (ซ้าย)

Dyed pulp, cast paper and acrylic paint

55 x 126 ซม.

Picture 224:

ภูผาแห่งความสงบ, 2000 (กลาง)

Cast paper pulp on draft paper collage and acrylic paint

26 x 78 ซม.

Picture 225:

ความสงบที่คลาสเทอร์สกา โลท่า สาธารณรัฐเช็ก หมายเลข 1, 1993 (ขวา)

Acrylic paint on wet paper pulp

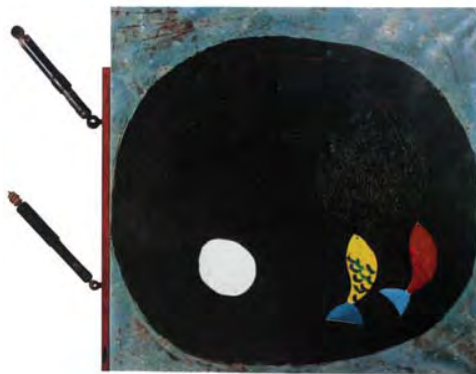
41 x 171 ซม.

เกศ ชวนะลิขิกร สร้างผลงานจากการใช้ชีวิตที่เชียงใหม่ และท่องเที่ยวไปตามที่ต่างๆ ในภาคเหนือเพื่อซึมซับบรรยากาศของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมตามความเป็นจริง กล่าวคือผลงานของเกศจะไม่ได้มุ่งสื่อเฉพาะความรู้สึกที่สวยงามแต่สื่อให้เห็นถึงความ “สกปรก” เช่น มีดิน ใบไม้เน่า หนอง แมลง สัตว์มีพิษต่างๆ ซึ่งก็อาจมีมุมมองของความงามในตัวของมันเองเช่นกัน

เกศศึกษาระดับมัธยมและมหาวิทยาลัยในประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษ 1980s ที่ศิลปะแนว Abstract Expressionism ยังเป็นที่แพร่หลายอยู่ ในขณะที่ศิลปะ Pop Art และแนวคิด Postmodernism เริ่มมีบทบาท ดังนั้นการแสดงออกทางศิลปะของเกศจึงมีพื้นฐานมาจาก Abstract Expressionism ซึ่งใช้สีแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก ผลงานบางชุดจะเป็นทั้งนามธรรมและใช้วัสดุสำเร็จที่เก็บจากที่พบระหว่างการเดินทางบ้าง จากรถเก่าของตนเองบ้างมาประกอบใช้ในงานอย่างอิสระตามแนวงานศิลปะแบบดาดา ตัวอย่างงานของเกศในยุคนี้ เช่น ภาพ “Brown Air, Brown Trees, Brown Ocean

and a Dirty Automobile", 2530 ซึ่งมีพื้นฐานเป็นการแสดงออกแบบศิลปะนามธรรมและแบบ Abstract Expressionism ได้ตัดผ้าใบเป็นภาพปลาติดทับลงไป ด้านข้างก็ได้นำใช้คัพของรถยนต์ประกอบเข้าไป จากชื่อภาพและแนวคิดที่กล่าวไว้ข้างต้น เกศต้องการแสดงออกเกี่ยวกับความจริงในทิวทัศน์ที่พบเห็น คือ ท้องฟ้า ถนน ทะเล ที่แปรเปลี่ยนด้วยมลภาวะ

จากการทำงานของเกศที่ได้แรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมของไทย และการแสดงออกที่มีพื้นฐานจากการรับรู้สัจจะของธรรมชาติและการก่อมลภาวะของมนุษย์ ทำให้งานของเกศได้ก้าวล่วงจากแหล่งอิทธิพลเดิมจากศิลปะในสหรัฐอเมริกา ซึ่งปรัชญาสำคัญของศิลปะนามธรรมแบบ Abstract Expressionism ที่มี Clement Greenberg เป็นผู้ทรงอิทธิพลทางความคิดจะเป็นเรื่องการให้ความสำคัญของการใช้เนื้อสีสื่อสารตัวของมันเอง ไม่เกี่ยวกับการพยายามสร้างเรื่องราวภายนอกใดๆ ‘...left alone with shapes and colors...’ (Greenberg, 1959:80) งานของเกศอาจมีความเป็นสัจนิยมมากกว่า คือ สื่อความจริงในธรรมชาติเพียงแต่หยิบวิธีการแสดงออกจาก Abstract Expressionism เท่านั้น กลวิธีในการสร้างสรรค์งานส่วนใหญ่เกศจะทำงานบนพื้น เทสีลงบนผ้าใบและไม่ใช้พู่กัน เกรียง หรือวัตถุใดๆ แต่จะใช้วิธีพับผ้าใบ เอียงเฟรม หรือใช้งานชิ้นอื่นทับซ้อนไปมา ทำให้ได้ภาพที่มีลักษณะเฉพาะตัวสูง



Picture 226:

เกศ ชวนะลิขิกร, ชุด *Brown Air, Brown Trees, Brown Ocean and a Dirty Automobile* , 2536

เทคนิคผสม

120x157.5x5 ซม.



Picture 227:

เกศ ชวนะลิขิกร, ชุด *Brown Air, Brown Trees, Brown Ocean and a Dirty Automobile*, 2536

Acrylic, fish hooks, mud-guard, exhaust pipe, side-view mirror on canvas, 110 x 120 cm.



Picture 228:

เกศ ชวนะลิขิตกร, Untitled, 2552

สีอะคริลิก, 185 x 225 ซม.



Picture 229:

เกศ ชวนะลิขิตกร, Untitled, 2548

สีอะคริลิก, 75 x 115 ซม.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา สร้างสรรค์งานศิลปะแนวนามธรรมที่มีพื้นฐานการพัฒนางานจากทิวทัศน์และสิ่งแวดล้อม รูปแบบผลงานส่วนใหญ่จะเป็นแบบนามธรรมแนวสำแดงอารมณ์ (Abstract Expressionism) จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 28 เมษายน 2553 ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จิระพัฒน์กล่าวว่า ทิวทัศน์กับชีวิตจะสัมพันธ์กัน เพราะเป็นคนจังหวัดตรังตอนเป็นเด็กจะได้สัมผัสธรรมชาติในพื้นที่โล่งกว้าง รู้สึกสบายใจงดงาม ตอนเรียนอยู่ชั้นมัธยมที่ตรังได้เห็นภาพทิวทัศน์ของอาจารย์ เหม เวชกร และเห็นอาจารย์ที่สอนเขียนภาพทิวทัศน์แล้วเกิดความประทับใจ ส่วนเรื่องการทำงานแนวนามธรรมได้เรียนรู้กับอาจารย์ อิทธิ คงคากุล ตั้งแต่สมัยเรียนที่สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่มีแนวทางที่คลี่คลายรูปทรงของสิ่งต่างๆ ไปสู่รูปร่างพื้นฐานที่เรียบง่าย (Simplified form) เห็นคุณค่าของคำว่าน้อยแต่มาก (Less is More) ซึ่งเป็นวลีที่พูดถึงงานแนว Minimalism และเมื่อไปเรียนต่อที่สหรัฐอเมริกา ก็สนใจศึกษา Minimalism มากขึ้น ภาพ “ทะเล”, 2525 เป็นตัวอย่างของการทำให้รูปทรงของภาพธรรมชาติให้ดูเรียบง่ายและตัดวัตถุสำเร็จคือไม้ปาดหิมะเข้าไปด้วย งานชิ้นนี้สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อตอนอยู่อเมริกาจากการได้ไปเที่ยวทะเลที่ Long Island จากบ้านพักที่รัฐ Queen ซึ่งมีหิมะมากเลยทำให้เกิดความประทับใจเป็นพิเศษ การตัดวัตถุสำเร็จลงไปไม่ได้มุ่งให้สื่อความหมายอะไร

เป็นความพยายามในการผสมผสานวัตถุที่ประทับใจในช่วงเวลานั้นๆลงไปในงานทำให้ระลึกช่วงเวลานั้น
ได้ดีขึ้น

กระบวนการทำงานจะทำในสตูดิโอ เป็นการเก็บความทรงจำมาแสดงออกเป็นแสง สี บรรยากาศที่
จิระพัฒน์ เรียกว่าเป็นการละลาย Vision กับ Imagination คือสิ่งที่ได้เห็นผสมกับจินตนาการ ภาพในช่วงที่
อยู่อเมริกาจะดูมีความสงบนิ่งและดูเรียบง่ายซึ่งจะเป็นไปตามความรู้สึกในช่วงนั้น พอกลับเมืองไทยสีส้ม
ก็จะเปลี่ยนแปลงไปตามบรรยากาศและจังหวะของชีวิต เช่นภาพ, “Cityscape”, 2529 จะใช้สีร้อนแรง
ต้องการสะท้อนปัญหามลภาวะต่างๆในกรุงเทพ (กล่าวถึงเพิ่มเติมในหัวข้อภาพทิวทัศน์เมือง)

“Between two Worlds”, 2540 ที่ใช้เฟรมผ้าใบรูปสามเหลี่ยมต่อกัน ส่วนบนสีจะดูอุ่นไล่สีเหมือน
ท้องฟ้าตอนพระอาทิตย์ตก ส่วนล่างจะมีสีเข้มและปะติดเชือกเป็นรูปตัว S ลงไป แนวคิดจะเกี่ยวกับโลกที่
สว่างด้านบนกับมุมมืดของโลกที่อาจมีสรรพสิ่งที่แทนด้วยเชือกรูปตัว S ในความคิดของจิระพัฒน์ไม่ได้
ต้องการให้ผู้ชมตีความตรงกับที่เขาถ่ายทอด



Picture 230:

จิระพัฒน์ พิตรปรัชชา, *Between two worlds*, 2540

สีอะครีลิก, 150 x 250 ซม.

ภาพ “Dawn”, 2540 ก็สื่อในลักษณะเดียวกันแม้เป็นรูปนามธรรม บรรยากาศของสีและการใช้เส้น
นอนในส่วนกลางของภาพทำให้รู้สึกถึงท้องฟ้ายามเย็นเช่นกัน

ส่วนภาพ “Untitled”, 2540 เป็นภาพสีแดงปนส้มสดเป็นทางยาวเพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกเกี่ยวกับพิษงู ผลงานชุดนี้จะใช้รูปเป็นสื่อมาก จิระพัฒน์ต้องการสื่อถึงภัยที่มีอยู่ในโลก ในขณะเดียวกันก็มีส่วนที่สว่างเหมือนเป็นการสื่อถึงสัจธรรม ในสูจิบัตรแสดงนิทรรศการจิระพัฒน์ได้ยกข้อธรรมจากสมเด็จพระญาณสังวรสมเด็จพระสังฆราชสกลมหาสังฆปริณายกมาว่า

“แม้กิเลสจะเป็นสิ่งที่ฆ่าไม่ตาย ทำลายไม่ได้ มีอยู่เต็มโลกทุกหนทุกแห่งเหมือนโรคติดต่อ...ถ้ารักษาตัวไว้ให้ดี ไม่ให้โรคติดต่อเกิดแก่ตัวก็จักเป็นผู้มีตาดีตาสว่าง...เช่นนี้ฉันใด ถ้ารักษาใจไว้ให้ดีไม่ให้กิเลสเข้าใกล้ครอบคลุมบดบังจิต ตาปัญญาจะสว่างเห็นได้ลึกซึ้งกว้างไกล ชัดเจน ถูกต้องฉันนั้น”

จะเห็นได้ว่าการพัฒนางานของจิระพัฒน์จะใช้เทคนิควิธีการจากศิลปะแนว Abstract Expressionism ซึ่งได้เรียนรู้จากทั้งอาจารย์ อธิติ คงคากุล ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และจากการศึกษาที่ประเทศสหรัฐอเมริกา แต่แนวคิดและเนื้อหาจะมาจากประสบการณ์ที่เพาะบ่มเป็นส่วนตัวที่ซึมซับจากสังคมและวัฒนธรรมของถิ่นเกิดคือประเทศไทย ซึ่งมีพื้นฐานจากพระพุทธศาสนาและความศรัทธาในอาจารย์ ประยูร อุลุชาฎะ ที่จิระพัฒน์ยกย่องว่าเป็นผู้ที่มีคุณธรรมสูงและเป็นศิลปินที่เป็นพุทธศาสนิกชนที่ดี ทำให้เนื้อหาที่แฝงเร้นอยู่ในงานอันไร้รูปย่อมมีความเป็นไทยอยู่ไม่น้อย แม้เขาไม่ได้ต้องการสื่อให้ผู้ชมรับรู้โดยตรงก็ตาม



Picture 231:

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, ทะเล, 2525



Picture 232:

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, Dawn, 2540

Collage, 50 x 100 ซม.



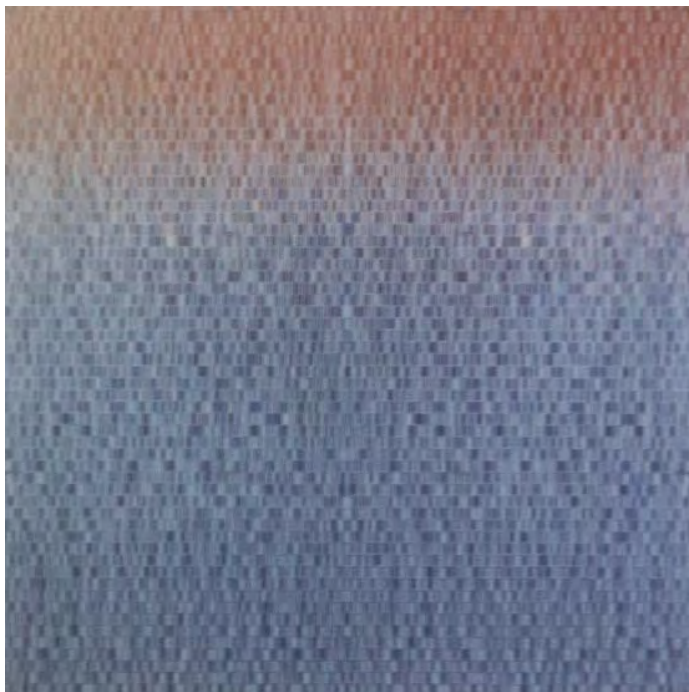
Picture 233:

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, Untitled, 2540

สีอะคริลิค, 10 x 200 ซม.

ภาพ “การหลงยุคของโมเนต์”, 2537 ของ ชัยวุฒิ ร่วมฤทธิกุล เป็นภาพที่สร้างจากเทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหมบนแผ่นพลาสติกซ้อนกันหลายแผ่นทำให้เกิดการเหลื่อมซ้อนกันของสี ทำให้ดูมีมิติและมีความเคลื่อนไหวเมื่อมองในมุมที่ต่างกัน ลักษณะการไล่สีฟ้าและสีน้ำตาลอ่อนด้านบนทำให้รู้สึกเหมือนเงาสะท้อนของผิวน้ำที่มีความระยิบระยับ การเหลื่อมซ้อนกันของเฉดสีที่ละเอียดอ่อนก็ทำให้งานดูเหมือนอากาศได้เช่นกัน จึงเป็นงานนามธรรมที่เชื่อมโยงจินตนาการผู้ชมกับทิวทัศน์ธรรมชาติ

การพัฒนางานในช่วงแรกของชัยวุฒิจะเป็นการศึกษาสายผ่าทางเหนือซึ่งต่อมาได้ลดทอนลดทอนลง ประกอบกับได้ศึกษางานของโมเนต์ในเรื่องสีแสงในบรรยากาศของทิวทัศน์และธรรมชาติ อย่างไรก็ตามลักษณะการทับซ้อนกันของแถบสีของงานชัยวุฒิอาจมีความคล้ายคลึงกับงาน Optical Art ของตะวันตก ซึ่งเป็นงานที่ใช้เส้นและสีเล่นกับสายตา แต่่างาน Optical Art ค่อนข้างจะมีปฏิกิริยาต่อสายตาที่รุนแรงกว่า ในขณะที่งานของชัยวุฒิจะมีลักษณะการไล่แถบสีที่นุ่มนวล จึงถือว่าเป็นการผสมผสานเทคนิคการวิเคราะห์สีของ Impressionist กับ Optical Art ในจังหวะอารมณ์และบรรยากาศที่มีความเป็นไทยด้วยเทคนิคเฉพาะตัวที่ค้นพบด้วยตัวเอง



Picture 234:

ชัยวุฒิ ร่วมฤทธิกุล, การหลงยุคของโมเนต์, 2537
ภาพพิมพ์ตะแกรงไหม, 120x120 ซม.

ศรัณย์ โรจน์พนัส สร้างผลงาน “โครงสร้างและความเคลื่อนไหว”, 2536 โดยใช้วัสดุพลาสติกเหมือนชั้วผิแต่แทนที่จะสร้างมิติของน้ำด้วยเฉดสี เขาใช้ระดับสูงต่ำของพลาสติกชั้นเล็กๆที่วางเรียงกันทำให้เกิดเป็นภาพคลื่นน้ำ จึงจัดเป็นงานนามธรรมที่มีที่มาจากทิวทัศน์อีกภาพหนึ่ง



Picture 235: ศรัณย์ โรจน์พนัส, โครงสร้างและความเคลื่อนไหว, 2536 พลาสติกและไม้อัด, 130x243 ซม.

ธวัชชัย หอมทอง ศิลปินที่ปักหลักสร้างงานที่บ้านเกิดจังหวัดอุบลราชธานี ผลงานมีทั้งรูปแบบกึ่งนามธรรมและนามธรรม โดยได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์สิ่งแวดล้อมและเรื่องราวทางวัฒนธรรมจากท้องถิ่นโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากศิลปะถ้ำ ธวัชชัยพูดถึงกระบวนการทำงานของเขาว่า เขาจะเริ่มจากการขับรถเที่ยวไปตามสถานที่และหมู่บ้านต่างๆ เก็บประสบการณ์จากการดู การได้ยินเสียง และความรู้สึกจากสัมผัสอื่นๆ โดยจะยังไม่วาดภาพแต่จะทำงานในความคิด นำหิน นำเศษไม้ มาจัดวางตามแบบการทำงานของ Richard Long ศิลปินชาวอังกฤษที่เขาศึกษา แต่ธวัชชัยจะใช้กิจกรรมนี้เป็นกระบวนการเพิ่มประสบการณ์ทางสุนทรีย์ควบคู่กับการถ่ายภาพและทำภาพร่าง เพื่อจะนำไปสู่การผลิตงานจิตรกรรมเท่านั้น ภาพถ่ายและภาพร่างจะถูกนำมาใช้เป็นสิ่งกระตุ้นความทรงจำเกี่ยวกับประสบการณ์ที่ได้ไปพบมาแล้วถ่ายทอดออกมาเป็นภาพวาดในสตูดิโอ บางครั้งจะมีการย้อนกลับไปยังสถานที่นั้นๆอีก กลับไป

กลับมาจนกว่าภาพจะเสร็จ และเขารู้สึกว่าการออกไปแต่ละครั้งจะได้รับประสบการณ์ใหม่ๆเสมอ เลยทำให้สนุกกับการทำงาน

การใช้ทัศนศิลป์ของธวัชชัยมีทั้งแบบที่เป็นสื่อแสดงความรู้สึกโดยตรงและเป็นฉากของเรื่อง แต่ฉากในที่นี้ธวัชชัยกล่าวว่าจะไม่ใช่แค่ฉากรองรับ แต่จะเป็นฉากที่มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาให้คนดูเกิดความรู้สึกถึงบริบทของที่มาของข้อมูล เช่น ภาพผนังถ้ำ จะมีการสร้างพื้นผิวให้เหมือนหิน ในขณะเดียวกันก็มีเค้าโครงของภาพทัศนศิลป์ซ่อนอยู่ก่อนที่จะเขียนรูปคนในแบบของศิลปะถ้ำทับลงไป เพราะฉะนั้นสุนทรียภาพของงานธวัชชัยจะมีลักษณะตามแบบศิลปะสมัยใหม่ ที่ผสมผสานกันระหว่างความเป็นนามธรรมของการสร้างสีและพื้นที่ภาพ กับภาพจิตรกรรมผนังถ้ำที่สะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่นและคุณค่าของศิลปะโบราณ

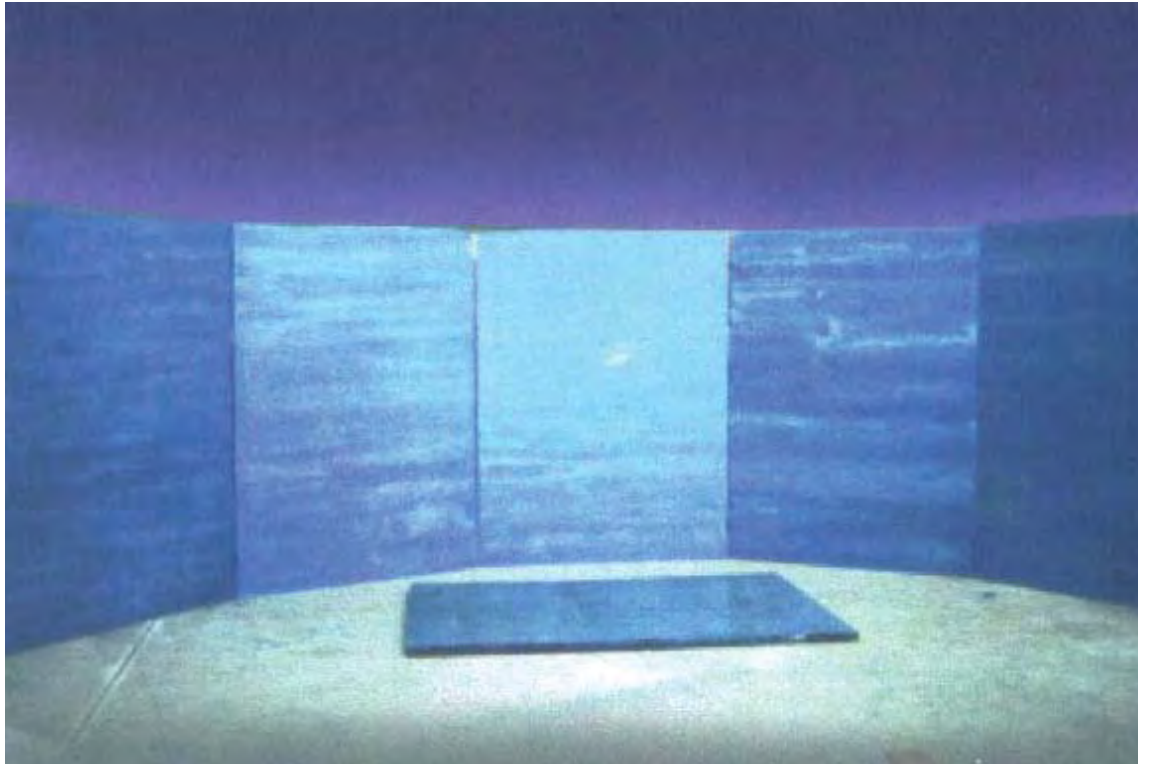
Picture 236: ตัวอย่างผลงานของ ธวัชชัย หอมทอง



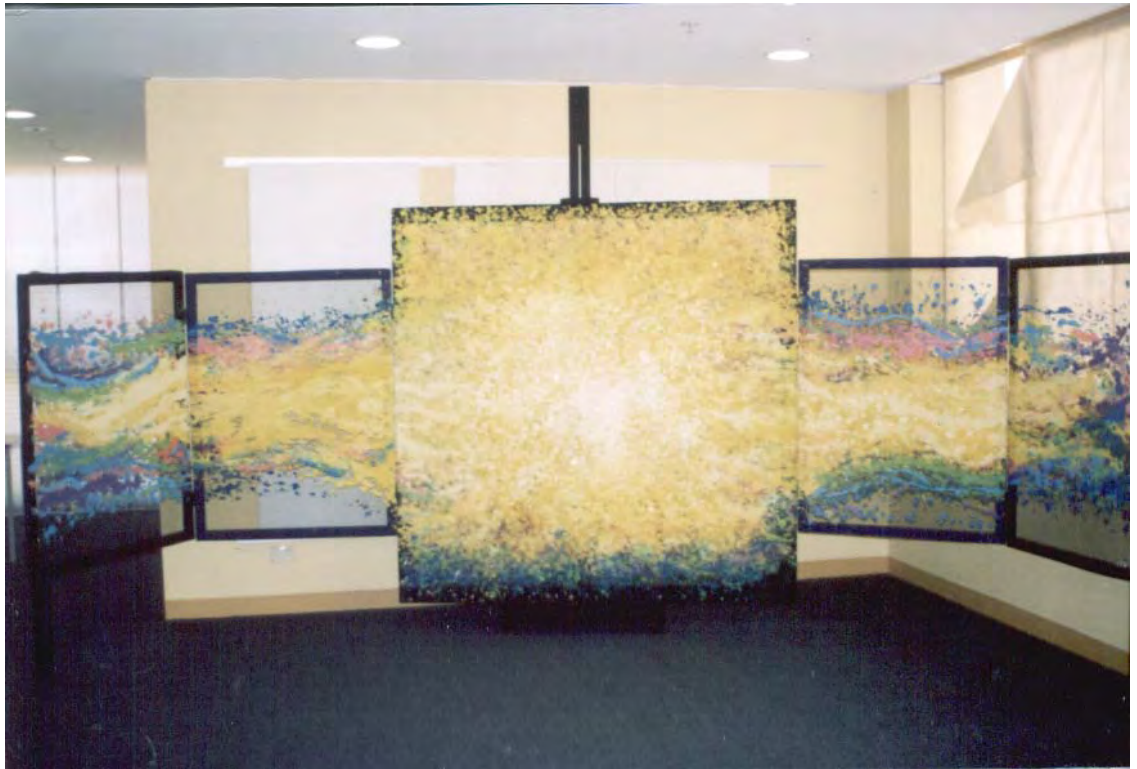
ตัวอย่างผลงานของ ธวัชชัย หอมทอง



อภิชาติ พลประเสริฐ สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้เนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์และธรรมชาติมาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2538 โดยในช่วงแรก จะเป็นการพัฒนางานไปสู่รูปแบบนามธรรมที่เป็นลักษณะแสดงอารมณ์ผสมกับรูปทรงเรขาคณิต โดยตัดทอนและคลี่คลายรูปทรงสีสันจากธรรมชาติ ผลงานหลายชิ้นจะเห็นเค้าโครงเดิมของรูปแบบธรรมชาติอยู่โดยมีลักษณะเป็นแบบกึ่งนามธรรม จากนั้นจะพัฒนาไปสู่ความเป็นนามธรรมโดยสมบูรณ์ เป็นการถ่ายทอดความรู้สึกสัมผัสกับธรรมชาติในมุมมอง โดยเฉพาะบรรยากาศริมน้ำ ซึ่งช่วงที่พัฒนางานชุดนี้เกิดขึ้นที่เมือง Adelaide ประเทศออสเตรเลีย ในขณะที่ศึกษาศิลปะในระดับปริญญาโท Adelaide เป็นเมืองขนาดเล็กและสงบ อภิชาติจึงเชื่อมโยงความรู้สึกนี้กับเรื่องของสมาธิทางพระพุทธศาสนา การทำงานในช่วงนี้มี 2 รูปแบบคือ รูปแบบแรกเป็นการวาดด้วยสีอะคริลิกจะเป็นการทาสีและปาดสีบางๆทับกันหลายชั้น เพื่อให้เกิดความทึบซ้อนที่ละเอียดอ่อน ชวนให้นึกถึงท้องฟ้าและผิวน้ำที่สงบนิ่ง ทำให้จิตเกิดสมาธิ ผลงานชุด “Mindful River”, 1997 เป็นตัวอย่างของผลงานชุดนี้ที่วาดบนเฟรมผ้าใบขนาด 180 x 160 ซม. จำนวน 4 แผ่นต่อกันเป็นแนวนอนโค้ง และมีอีกหนึ่งชิ้นวางบนพื้น เมื่อผู้ชมเข้าไปยืนอยู่ในบริเวณที่ติดตั้งผลงานจะทำให้รู้สึกต่อผลงานคล้ายกับผลงานชุดสระบัวของ Monet ซึ่งเป็นศิลปะแนว Impressionism ในขณะที่ลักษณะการระบายสี อภิชาติจะใช้วิธีการปาดด้วยที่ปาดทำความสะอาดกระจก ซึ่งจะคล้ายกับการทำงานของศิลปิน Colourfield Painting ของอเมริกา เช่น Kenneth Noland รูปแบบที่สองเป็นการระบายสีเยื่อกระดาษบนผสมกับสีอะคริลิกแล้วค่อยๆหยดลงบนตะแกรง ตัวอย่างผลงานจะเป็นชุด “Mindful River” เช่นกัน ลักษณะการทำงานโดยการหยดเยื่อกระดาษสีโดยใช้มือโดยตรง ทำให้ศิลปินจะได้รู้สึกสัมผัสกับเนื้อสี ภารกิจที่ค่อยๆปล่อยหรือหยดสีลงจะมีลักษณะการทำสมาธิโดยการเคลื่อนไหว คล้ายกับการทำงานศิลปะทราายสีของพระทิเบต หรือการจุดสีของศิลปินชาว Aboriginal ของออสเตรเลีย



Picture 237: อภิชาติ พลประเสริฐ, ผลงานชุด "Mindful River", 1997 อะคริลิคบนผ้าใบ

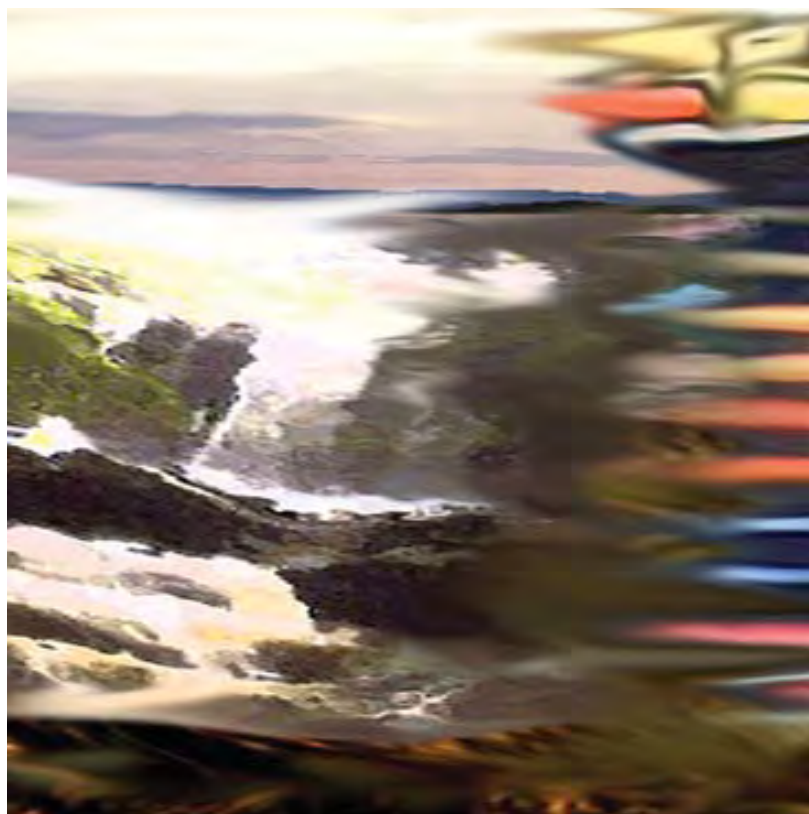


Picture 238: อภิชาติ พลประเสริฐ, ผลงานชุด "Mindful River", 1997 เยื่อกระดาษผสมสีอะคริลิกหยดบนตะแกรง

ผลงานชุดต่อมาของอภิชาติเป็นช่วงที่เขาพำนักอยู่ที่ประเทศอังกฤษ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยที่ใช้การสร้างสรรค์เป็นฐานในระดับปริญญาเอก (Practice-based PhD) เนื้อหาของผลงานจะเกี่ยวกับ ทิวทัศน์และวิถีชีวิตชนบท โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่บ้านเกิดของเขาในจังหวัดชัยภูมิ การที่ต้องเดินทางออกจากบ้านไปศึกษาและทำงานในหลายๆที่ทั้งในกรุงเทพฯและต่างประเทศ ทำให้อภิชาติเกิดความคิดถึงบ้านที่สั่งสมและหยั่งรากลึกเหมือนกับศิลปินที่มีภูมิลำเนาจากชนบทหลายๆคน ดังนั้นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของอภิชาติในระดับปริญญาเอกจึงมีจุดประสงค์ที่จะพัฒนางานเกี่ยวกับชนบทโดยใช้ความรู้สึกรอคอยบ้าน (Nostalgia) เป็นตัวกระตุ้นและทดลองสร้างงานที่ท้าทายความคิด จะเห็นได้ว่าปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นเหมือนกับศิลปินไทยหลายคน ที่ทำงานเกี่ยวกับการหวนคำนึงถึงชนบท ซึ่งผลงานที่ได้ส่วนใหญ่ก็มักจะมีลักษณะความสงบเป็นแบบอุดมคติ ผลงานของอภิชาติในช่วงนี้ก็เช่นกัน เขาแสวงหาความหลากหลายในการแสดงออกของศิลปินและนักคิดชาวตะวันตก ที่ทำงานในเนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ ธรรมชาติ และการหวนคำนึง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลวิธีของศิลปินแนวสิ่งแวดล้อม เช่น David Nash, Andy Goldsworthy และ Richard Long ในด้านนักคิดอภิชาติไปศึกษาผลงานของ Marcel Proust นักเขียนนวนิยายที่มีชื่อเสียงในศตวรรษที่ 20 ของฝรั่งเศสในผลงานที่แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า “Remembrance of Things Past” (Moncrieff and Kilmartin trans, 1983) Marcel Proust เขียนนวนิยายที่อิงประสบการณ์ของตนเองเกี่ยวกับ “ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันทันใด” ที่เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดภาพความทรงจำในอดีตเป็นภาพซ้อนขึ้นมา Proust แสดงให้เห็นว่า ความรู้สึกสัมผัสในปัจจุบันสามารถย้อนความทรงจำไปสู่อดีตที่อบอุ่นให้กลับมาทำให้ชีวิตในปัจจุบันรู้สึกดีขึ้น ตัวอย่างข้อความที่มักจะถูกหยิบยกมาเป็นตัวอย่างเสมอคือ เมื่อเขาเขียนถึงการกินเค้กที่จุ่มลงในน้ำชา ทันทีที่เขาสัมผัสรสชาติของเค้กชิ้นนั้น ภาพทุกเช้าในวัยเด็กของเขาที่เมือง Combray ก็เกิดขึ้นพร้อมกับกลิ่นรสของเค้กที่เขาคุ้นเคย จากประสบการณ์ของ Proust ที่ให้ความสำคัญกับสิ่งที่เกิดขึ้นในปัจจุบันทันใดในชีวิตประจำวัน (โดยไม่ต้องอยู่ในความเหงาอย่างโดดเดี่ยวขณะที่กำลังคิดถึงอดีต) ทำให้อภิชาติได้ตัวอย่างในการแสดงออกทางศิลปะเกี่ยวกับการหวนคำนึงถึงอดีต ที่ไม่จำเป็นต้องเป็นภาพของความเหงาอีกต่อไป ตรงกันข้ามกลับสามารถใช้กิจกรรมที่เกิดขึ้นในปัจจุบันเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดภาพความทรงจำอันอบอุ่นในอดีตได้

ดังนั้นในการสร้างสรรค์ผลงาน อภิชาติจะทำงานกับภาพและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันที่ประเทศอังกฤษ และกลับไปยังบ้านเกิดในชนบทของเขาที่ประเทศไทย โดยใช้ภาพกิจกรรมของชาวบ้านที่

กำลังทำงานในทิวทัศน์ของท้องนาและในตัวหมู่บ้าน มาผสมผสานกับกิจกรรมทางศิลปะของเขาและทำให้
อยู่ในระนาบภาพเดียวกัน เพื่อให้เห็นความสำคัญอย่างเท่าเทียมของกิจกรรมทั้งสองอย่างที่จะช่วยกระตุ้น
จินตนาการของเขา ด้วยเทคนิคการปะติดภาพด้วยคอมพิวเตอร์แล้วพิมพ์ลงบนผ้าใบ (Digital Collage)
รูปแบบผลงานจึงมีลักษณะผสมผสานกันระหว่างความเป็นนามธรรมในส่วนของการปาดป้ายสีที่สะท้อน
ความรู้สึกที่เขามีต่อทิวทัศน์ชนบท และภาพถ่ายการทำงานของชาวบ้านที่แสดงถึงความเป็นจริงที่เกิดขึ้น
ในชนบท เนื้อหาโดยรวมของผลงานจึงดูมีสีสันสดใส แสดงการเคลื่อนไหวระดับกระแงด้วยภาพการ
ทำงานของชาวบ้านและของศิลปิน อภิชาติคิดว่าเป็นทางเลือกหนึ่งสำหรับการแสดงออกเกี่ยวกับการ
หวนคำนึงถึงชนบทของศิลปินที่มีความผูกพันกับชีวิตชนบทในอดีต กิจกรรมการสร้างผลงานของอภิชาติ
ที่ต้องคลุกคลีใกล้ชิดกับชาวบ้านก็มีส่วนในการช่วยลดช่องว่าง ทำให้เกิดความเข้าใจระหว่างชาวบ้านกับ
กิจกรรมศิลปะร่วมสมัยที่พยายามนำเสนอเกี่ยวกับชีวิตของพวกเขา



Picture 239: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Interrupted Landscape 2*
Digital collage printed on canvas 90x90 cm.



Picture 240: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Picking Leaves*. Digital collage printed on canvas 80x160 cm.



Picture 241: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Paint flows/ Buffalos in muddy swamps*. Digital collage printed on canvas 80x160 cm.



Picture 242: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Painting/Ploughing*. Digital collage printed on canvas 80x160 cm.



Picture 243: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Painting/Ploughing 2*. Digital collage printed on canvas 80x160 cm.



Picture 244: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Painting& Gardening*. Digital collage printed on canvas. 1x3 meter.

เมื่อวิเคราะห์รูปแบบผลงานของอภิชาติจะพบว่า การจัดวางองค์ประกอบแบบกระจายทั่วภาพ โดยไม่สร้างจุดเด่น ณ ตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งจะมีลักษณะเหมือนงานศิลปะแนว Abstract Expressionism เช่น ในงานของ Jackson Pollock ซึ่ง Clement Greenberg (1959:80) กล่าวว่าเป็นการให้ความสำคัญเฉพาะสีและรูปร่างในภาพ โดยไม่สนใจเรื่องเนื้อหา Hilla Rebay (1982:145) เสริมว่าเป็นภาพที่ให้ความรู้สึกดีแก่สายตาเหมือนดนตรีที่ให้ความรู้สึกดีต่อหู (“...Needed [...] no meaning [they are just] lovely to our eyes as music is lovely to our ears...” อย่างไรก็ตาม สีเส้นที่กระจัดกระจายในงานของอภิชาติไม่ใช่เนื้อสีจริงแต่เป็นภาพถ่ายของสีจากงานจิตรกรรมของเขาเองบวกกับสีเส้นจากภาพถ่ายของสิ่งที่มีอยู่ในชนบท ผลงานของอภิชาติจึงสามารถตีความหมายได้ในเชิงเนื้อหาอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์และพื้นฐานของผู้ชม

ประเด็นที่น่าพิจารณาอีกอย่างหนึ่งในงานของอภิชาติ คือ วิธีการ “รับอิทธิพล” จากตะวันตกของเขาจากในหลายๆตัวอย่างที่วิเคราะห์มาข้างต้น เช่น ในกรณีการรับอิทธิพลจากศิลปะ Impressionism หรือ Surrealism สำหรับศิลปินไทยคนอื่นๆจะรับด้านรูปแบบมา โดยเนื้อหาและความรู้สึกจะเป็นไทย แต่ของอภิชาติเป็นการพยายามนำทฤษฎีและปรัชญามาปรับใช้ โดยที่รูปแบบและผลงานจะแตกต่างจากศิลปินที่เขาศึกษามาอย่างสิ้นเชิง กล่าวอีกนัยหนึ่งว่า อิทธิพลหลักที่อภิชาติศึกษาจะเป็นศิลปินกลุ่ม Land Art และ Environmental Art ซึ่งผลงานส่วนใหญ่จะเป็นประติมากรรมและ Site-specific แต่ผลงานของอภิชาติจะเป็นลักษณะของจิตรกรรม ภาพถ่าย และสุดท้ายเป็น Digital Collage วิธีการใช้ Digital

Collage ในงานของเขาจะสอดคล้องกับทฤษฎีของ Christian Paul (2003) ที่กล่าวถึงการใช้เทคโนโลยีในการทำงานว่ามี 2 ประเภท คือ

1. การใช้ Digital เป็นสื่อ (Medium) ในการแสดงออก ซึ่งเทคโนโลยีนี้จะมีบทบาทโดยตรงในผลงานในการนำเสนอ ซึ่งผู้ชมอาจมีส่วนร่วม (Interactive) ในการใช้หรือสัมผัสระบบ Digital ในผลงานได้โดยตรง
2. การใช้เป็นเครื่องมือ (Tool) สำหรับสร้างสรรค์ผลงานที่รูปแบบอาจจะออกมาเป็นเหมือนงานแนวประเพณีก็ได้ ผลงานของอภิชาติก็จัดว่าเป็นการใช้ Digital เป็นเครื่องมือ (Tool)

7. ทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม

ลักษณะโดยสรุป เป็นผลงานศิลปะที่มุ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมทั้งที่สื่อเรื่องความซาบซึ้งและการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม

ศิลปะมีบทบาทต่อการทำให้สิ่งแวดล้อมสวยงามมาเป็นเวลาหลายร้อยปี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของงานประติมากรรม ประดับตกแต่งตามสถานที่ต่างๆ แต่ในกระบวนการสร้างงานที่ศิลปินใช้ความใกล้ชิดและมีปฏิสัมพันธ์โดยตรงกับสิ่งแวดล้อมในการสร้างสรรค์อย่างจริงจังเริ่มขึ้นในศิลปะตะวันตกเมื่อ ประมาณ ค.ศ. 1960-70 เป็นต้นมาเท่านั้น โดยจะเห็นได้ชัดจากการเกิดขึ้นของแนวนานศิลปะที่เรียกว่า Land Art, Earth Art และ Environmental Art ซึ่งศิลปินจะทำงานในสิ่งแวดล้อมและใช้วัสดุทางธรรมชาติในการทำงาน และในช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมา วงการศิลปะและปรัชญาด้านสุนทรียศาสตร์ได้ให้ความสนใจเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมและบูรณาการศาสตร์ของตนให้เชื่อมโยงกับการสร้างสำนึกที่ดีต่อคุณค่าของสิ่งแวดล้อมมากขึ้น (อภิชาติ พลประเสริฐ, 2550)

ในประเทศไทยศิลปินที่ให้ความสนใจสร้างงานที่สะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อมมีเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เช่นกัน กลวิธีการแสดงออกก็มีหลากหลายตามยุคสมัย ทั้งที่เน้นกระบวนการมีประสบการณ์ในสิ่งแวดล้อมโดยตรง การใช้สื่อดิจิทัล ศิลปะจัดวาง จิตรกรรม งานสื่อประสม และสื่อร่วมสมัยอื่นๆ

ศิลปินที่ได้ชื่อว่ามีแนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อมดังกล่าวข้างต้นเป็นคนแรกของไทย คือ **ชูลูด นิ่มเสมอ** ศิลปินชั้นเยี่ยมและศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2541 ซึ่งเห็นได้จากผลงานชุด “ประติมากรรมชนบท”, 2525 ที่มีลักษณะเป็นงานจัดวางและการแสดงสดกลางแจ้ง ชูลูดนำวัสดุจากการผลิตทางอุตสาหกรรม เช่น ขวดพลาสติก กระป๋อง และเชือกไนลอนมาร้อยรวมกับวัสดุธรรมชาติ เช่น กะลา หน่อไม้ และไม้ไผ่ บางชิ้นมีกระเทียม กาดำน้ำที่ใช้กับเตาถ่าน โดยบางชิ้นชูลูดจะใช้งานคล้อยกับตัวและถ้อยยืนอยู่กลางแจ้งกับงานชิ้นอื่นๆ วิโชค มุกดามณี(2545:48) วิเคราะห์ว่าการนำวัสดุจากชนบทมาผสมผสานกับวัสดุทางอุตสาหกรรมสื่อให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมชนบทตามกระแสของความเจริญของเมือง การเลือกสรรและนำวัสดุที่มีอยู่ตามชนบทมาประกอบเป็นชิ้นงานไม่ได้

มุ่งเน้นความงามทางรูปทรง แต่ต้องการสื่อถึงความคิดที่เน้นความผูกพันระหว่างวิญญาณของวัตถุกับ
วิญญาณของคนในวงแวดล้อมของมัน

จากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัยเมื่อวันที่ 22 เมษายน 2553 ที่คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร
ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวว่าการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของบ้านเรือน สิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ
และชนบท สิ่งที่ต้องการสื่อคือเรื่องของชีวิตคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเกี่ยวกับความเป็นพื่นถิ่น เป็นธรรมชาติ
ซึ่งเป็นความผูกพันส่วนตัวที่ชลูดมีต่อกันกำเนิดของตนเองคือจังหวัดธนบุรี ซึ่งเมื่อก่อนมีความเป็นชนบท
มาก



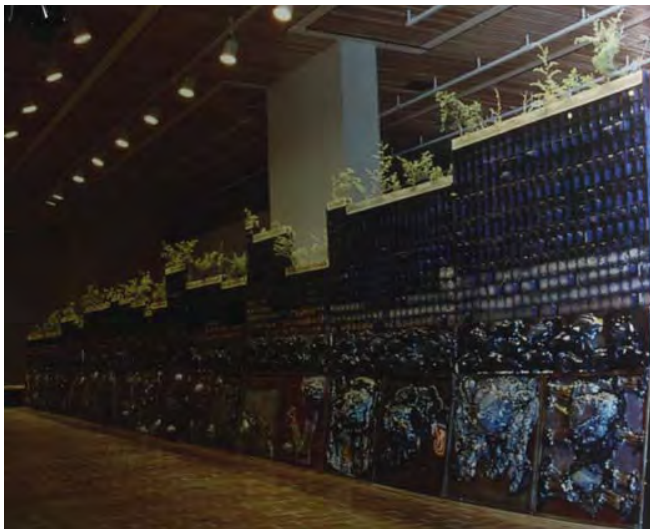
Picture 245: ชลูด นิ่มเสมอ, ประติมากรรมชนบท, 2525

ขวดพลาสติก กระป๋อง เชือกไนลอน กะลา ไม้ ไม้ไผ่ และท่อนไม้

ติดตั้งแสดง ณ สวนประติมา อำเภอสามพราณ จ.นครปฐม

ธนะ เลหาภัยกุล เป็นศิลปินที่สร้างงานศิลปะแนวจัดวางแปรผันตามพื้นที่ด้วยวัสดุสำเร็จและ
วัสดุธรรมชาติ นำเสนอผลงานลักษณะ Environmental Art ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาสิ่งแวดล้อมได้อย่าง

น่าสนใจ ตัวอย่างผลงานที่แสดงความคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของไทยอย่างชัดเจน คือ “Pulsation” ซึ่งขณะสร้างขึ้นจากความบังเอิญจากแม่น้ำเจ้าพระยา มีความยาว 48 ฟุต กว้าง 1 ฟุต และสูง 6 ฟุต มีเสียงจากลำโพง 48 ตัว ซ่อนอยู่ในโครงสร้างภายในของผลงาน ทำให้เกิดเสียงเหมือนมีวงดนตรีขนาดใหญ่กำลังบรรเลงอยู่ รูปทรงประกอบขึ้นด้วยวิธีการสื่อประสม จากน้ำ ถ่านหิน ไม้ ต้นไม้ ผ้า และปูนพลาสเตอร์ โดยทำขึ้นเป็นช่องๆ และเป็นชั้นต่อเนื่องกันไปตามความยาวและความสูงของผลงาน ศิลปินเสนอสาระของชีวิตที่พึ่งพาอาศัยกันอยู่ได้ดิน ได้น้ำ ชั้นล่างสุดจะเป็นซากอินทรีย์ของพืชและสัตว์ที่ทับถมกันอยู่ มีชั้นของถ่านหิน ซึ่งก่อให้เกิดพลังงาน มีออกซิเจนเคลื่อนไหวอยู่ในน้ำ มีชีวิตสัตว์น้ำ ปู ปลา อาศัยอยู่ รวมทั้งชั้นที่เป็นดิน ทำให้ต้นไม้เจริญเติบโตขึ้น ขณะแสดงความสัมพันธ์ของสิ่งที่มีชีวิตที่ต่างพึ่งพาอาศัยและอยู่ร่วมกันในสิ่งแวดล้อมที่มีสมดุลแห่งธรรมชาติอย่างแท้จริง



Picture 246:

ขณะ เลหาภัยกุล, *Pulsation*, 2526

อีกตัวอย่างหนึ่งคือผลงานชื่อ “A Song of the Yellow Cake” เป็นประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อมภายนอก ผลงานมีความยาว 700 ฟุต ประกอบด้วยถังน้ำมันระบายสีเหลือง กระฉก ไม้ และลำโพง ซึ่งใช้เทคโนโลยีการสร้างเสียงภายในถังน้ำมัน ศิลปินต้องการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อมที่ถูกมนุษย์ทำลาย ศิลปินสร้างรูปทรงของถังสายนํ้าไหลจากกระฉกและปรุงแต่งเสียงแบบนามธรรมโดยไม่บอกเป็นคำพูดแบบเล่าเรื่องราว

ขณะอธิบายว่า “เสียงที่ตั้งอยู่ในผลงาน เสมือนเสียงของวัตถุเคมี และวิทยาศาสตร์ที่กำลังสร้างปัญหาเสียงของโปรตรอนคู่กับนิวตรอน บางครั้งก็เป็นเสียงหมาไล่กตติเล็กตรอน บางทีก็เป็นเสียงของ

โปรตรอนกำลังร้องไห้ พลังของเสียงจะก่อตัวหมุนวนกับกระแสไฟฟ้าที่สร้างเป็นภาพลวงจากกระจก เสียงจะสะท้อนต่อเนื่องเหมือนวงซิมโฟนีวงใหญ่กำลังบรรเลงเรื่องราวและปัญหาให้มนุษย์ได้รับรหัสแห่งความจริง” (วิโชค มุกดามณี, 2545)



Picture 247:

ธนะ เลหาภัยกุล, *A Song of the Yellow Cake*,
2532

ศิลปินแนวจิตตภาพที่มีผลงานเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมอีกคนหนึ่งคือ **มณฑิเตอร์ บุญมา** ศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง มหาวิทยาลัยศิลปากร และสถาบันศิลปะปารีส ประเทศฝรั่งเศส เป็นผู้บุกเบิกแนวคิดและวิธีการสร้างงานแบบใหม่ ๆ ในเนื้อหาและบริบทไทยในช่วงปี 2530-2543 ก่อนเสียชีวิตด้วยโรคมะเร็งในปี พ.ศ.2543 มีผลงานเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติ ผลงานที่โดดเด่นในช่วงทศวรรษนี้คือ “ธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน”, 2527 ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 6 งานชิ้นนี้สร้างจากต้นไม้แห้ง ทราบ น็อต และโลหะ ซึ่งจัดเป็นสื่อสำเร็จรูป ต้นไม้แห้งที่ปักบนทราบและมัลวดสลึงยึดให้ทรงตัว ส่วนปลายสองข้างของกิ่งไม้เป็นรูปของโลหะและน็อตงอกออกมา ทำให้นึกถึงการคุกคามของเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีผลต่อสิ่งแวดล้อม การทำงานปักอยู่บนทราบก็ทำให้อุณหภูมิเหมือนความไม่มั่นคงของธรรมชาติในสภาวะปัจจุบันดังที่ชื่องานได้บอกไว้



Picture 248:

มณเฑียร บุญมา, ธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน, 2527

ต้นไม้แห้ง ทวาย และนอตโลหะ, 215x200 ซม.

ผลงานชุดต่อมาเช่น “เรื่องราวจากท้องทุ่ง”, 2532 และ “ไทย ไทย”, 2533 มณเฑียรขยายความเป็นไปไม้ในการใช้สื่อสำเร็จรูป เช่น เครื่องมือและอุปกรณ์การเกษตรต่างๆ และวัสดุจากธรรมชาติ เช่น ดิน พีช สมุนไพร ขี้เถ้า และผงถ่าน เป็นต้น โดยเน้นเรื่องราวที่มาจากภูมิปัญญาไทยมากขึ้น ในการใช้สื่อต่างๆ เหล่านี้เบื้องต้นเกิดจากการคำนึงถึงเศรษฐกิจ แต่ที่สำคัญกว่านั้นคือการตั้งคำถามว่าทำไมจึงต้องใช้สื่ออุปกรณ์ที่ทำตามอย่างกันมา เช่น การใช้สีน้ำมัน สีอะคริลิก ผ้าใบ หินอ่อน ฯลฯ ซึ่งเป็นวิวัฒนาการของตะวันตกและมีราคาสูง การเลือกใช้วัสดุจากท้องถิ่นจึงตอบทั้งโจทย์ด้านเศรษฐกิจและแนวคิดที่จะสร้างผลงานที่แสดงบุคลิกลักษณะของสภาพแวดล้อมของสังคมไทย ดังนั้นปัญหาของการใช้สื่อวัสดุจากแนวทางการสร้างสรรค์งานจากจิตรกรรมที่เกิดขึ้นจากโลกตะวันตกจึงไม่ใช่ปัญหาที่จะต้องแก้และต้องยึดเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์งานอีกต่อไป



Picture 249:

มณเฑียร บุญมา, สองพยุ, 2532

ข้าวสารเปลือก บรรจุกระสอบละ 7 ถึง 2

กระสอบ ฟางข้าว เขาควาย และเก้าอี้

180 x 160 x 60 ซม.,

มณเฑียร บุญมา (2533) ได้กล่าวถึงแนวคิดในการใช้วัสดุและสื่อสำเร็จรูปในการสร้างงานว่า

“...สำหรับข้าพเจ้าแล้ว ผลงานเป็นผลผลิตที่มีจุดเริ่มต้นมาจากแรงกระตุ้นเร้าของคุณสมบัติและคุณลักษณะเฉพาะของสื่อ วัสดุ และสิ่งสำเร็จรูปต่างๆที่ข้าพเจ้าคุ้นเคย และพบเห็นได้ในสภาพแวดล้อมรอบตัวข้าพเจ้า แรงกระตุ้นเร้านี้ได้ผลักดันให้ข้าพเจ้าเกิด “แนวความคิด” และ “แนวทาง” ใหม่ๆของวิธีการแสดงออกที่เป็นส่วนตัวขึ้น

ลักษณะของแบบของวิธีการแสดงออกนี้ข้าพเจ้าขอใช้คำว่า “การจัดการ” นี้จะเปลี่ยนแปลงไปตามความจำเป็น และข้อกำหนดที่กำหนดที่จำกัดของคุณสมบัติทางธรรมชาติ กายภาพ และรวมถึงคุณค่าความหมายเชิงนามธรรมในแง่ต่างๆที่มีอยู่ใน สื่อ วัสดุอุปกรณ์ ที่ถูกนำมาใช้เพื่อแสดงออกทางศิลปะ

ดังนั้นจึงดูเหมือนว่าเนื้อหา และสิ่งที่แสดงออกในผลงานของข้าพเจ้านั้น...เป็นเนื้อหาที่เกิดจากคุณสมบัติและคุณลักษณะทางกายภาพและนามธรรมที่วัสดุ สื่อ นั้นๆถูกกำหนดให้ “มี” หรือ “เคยมี” อยู่ก่อนแล้วข้าพเจ้ามักจะปล่อยให้แรงกระตุ้นเร้าจากสื่อวัสดุ สิ่งของชนิดหนึ่งอย่างหนึ่งชักนำสู่สื่อวัสดุอีกอย่างหนึ่งหรือหลายอย่าง ซึ่งจะทำให้เกิดลักษณะของความเกี่ยวเนื่องและความสัมพันธ์ระหว่างวัสดุต่างๆขึ้น ลักษณะของความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์เป็นประสบการณ์และปรากฏการณ์ทางความจริงที่ข้าพเจ้าได้ประจักษ์และที่ผู้คนได้เคยประจักษ์รับรู้โดยกว้างทั่วไป...”

กมล ทัศนาญชลี สร้างผลงานที่นำเสนอความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมโดยใช้ประติมากรรมรูปหล่อดสีเป็นส่วนประกอบสำคัญ เขาเสนอความสัมพันธ์ของงานศิลปกรรมกับสิ่งแวดล้อม โดยนำหล่อดสี

ไปติดตั้งในชายหาด ทะเลทราย และหุบเขาในรัฐต่างๆของอเมริกา กมลใช้ปูนสีโปยให้อยู่บนพื้นหาดทรายและปลิวฟุ้งไปกับอากาศและพื้นที่ที่สร้างงาน เขาพูดถึงงานชุดนี้ว่า “ข้าพเจ้าได้นำหลอดสีขนาดใหญ่ไปทำงานกับธรรมชาติยิ่งใหญ่ ชายหาด ในทะเลทราย หุบเขา Grand Canyon หลายรัฐใน California, Arizona, Utah ซึ่งเป็นปรัชญาในการทำงานที่ต้องการต่อสู้กับธรรมชาติที่ยิ่งใหญ่ กับความคิดที่จะเอาศิลปะเข้าไปอยู่กับธรรมชาติให้ได้ และเอาธรรมชาติมาเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ” (วิโชค มุกดามณี, 2545) กมลพำนักอยู่ที่สหรัฐอเมริกาหลายสิบปี แต่กลับมาแสดงงานและจัดกิจกรรมศิลปะที่เป็นประโยชน์ต่อการศิลปะในประเทศไทยอย่างสม่ำเสมอจนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ



Picture 250:

กมล ทัศนาศิลป์, *Mojave Desert, California*, 2518

ใช้สีโรยบนพื้นทราย, ขนาดผันแปรไม่แน่นอน

วิโชค มุกดามณี ทำงานเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์และสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติมาอย่างต่อเนื่อง ผลงานมีลักษณะทั้ง 2 และ 3 มิติสร้างจากสื่อที่หลากหลาย จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553 วิโชคกล่าวว่า

“ภาพทิวทัศน์เริ่มแรกเป็นหัวข้อในการเรียนซึ่งเป็นการศึกษาบุคลิกของแต่ละสถานที่ ทำให้ได้ความรู้สึกกับสิ่งที่เห็นทั้งขนาด ความลึก ไม่ใช่เป็นเพียงการลอกแบบ พอทำมาๆวิธีการมองก็เปลี่ยนไป แรกๆเอา Subject คือทิวทัศน์ขึ้นก่อน ต่อมาเอาความรู้สึกนำโดยอาจไม่ต้องไปดูของจริง”



Picture 251:

วิโชค มุกดามณี, เกษตรกรรมปาดันน้ำ, 2539



Picture 252:

วิโชค มุกดามณี, ปาดันน้ำ : พรรณพืช 2, 2539

ผลงานศิลปะแบบจัดวาง(Installation Art) “ปาดันน้ำ”, 2539 วิธีการทำของวิโชคจะเริ่มจากการมองพื้นที่ที่จะแสดงงานก่อน จากนั้นก็ย้อนไปยังประสบการณ์ทางความคิดและความรู้สึกที่ได้ไปชมป่าต้นน้ำแล้วจึงแสดงออกมาเป็นการจัดวางวัสดุไม้ ผอบ และเกลือจัดวางเป็นรูปวงกลมแบ่งเป็น 2 ส่วน โดยวิโชควิเคราะห์ป่าออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ยังพอมีความชุ่มชื้นพอที่จะช่วยให้ปากกลับคืนมาได้ก็จะโรยด้วยดินสีเข้ม ไม้ตอไม้และผอบวาง ส่วนที่ช่วยไม่ได้แล้วจะโรยด้วยเกลือสีขาวเหมือนส่งวิญญาณไปสู่สวรรค์แล้ว ส่วนผอบจะแทนเรื่องการเก็บของเกี่ยวกับสิ่งมีชีวิต (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553) งานอื่นๆ ในชุดนี้ที่วิชคนำเสนอความคิดเกี่ยวกับทิวทัศน์และสิ่งแวดล้อม ได้แก่

งานชุดสัญญาณสิ่งแวดล้อมปี 2536



Picture 253:

วิโชค มุกดามณี, สัญญาณสิ่งแวดล้อม : พีช, 2536

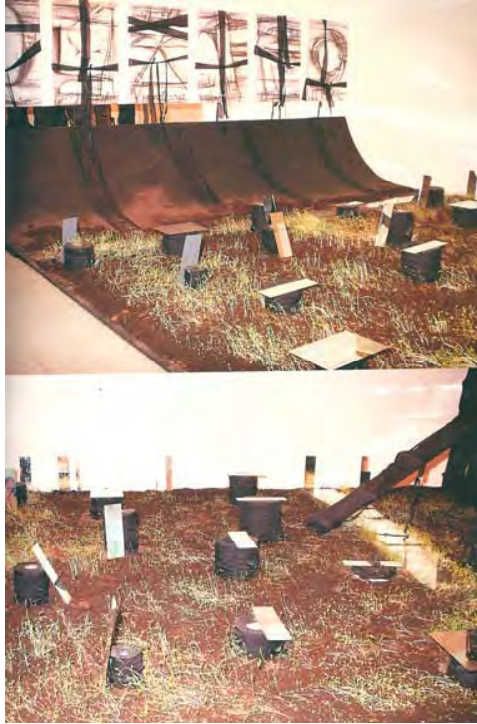
วิโชคต้องการบอกกล่าวความเป็นไปของปัญหาสิ่งแวดล้อมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทยซึ่งกำลังทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสภาพต่างๆ เช่น การดำรงชีวิตของผู้คนที่ต้องหันเหไปตามพลังอำนาจของเครื่องจักรและเทคโนโลยีสมัยใหม่ วัฒนธรรมท้องถิ่นและวิถีในการดำเนินชีวิตของผู้คน ซึ่งถูกความเจริญทางอุตสาหกรรมเข้ามาคุกคาม ปัญหาสิ่งแวดล้อมและสิ่งแปลกปลอมใหม่ที่เข้ามาทำลายธรรมชาติ ก่อให้เกิดมลภาวะทั้งในดิน น้ำ อากาศ รวมทั้งชีวิตคน สัตว์ พืช สิ่งต่างๆ ต้องประสบกับความเปลี่ยนแปลง ในการดำรงชีวิตจากสภาพเดิมไปสู่สภาวะใหม่ที่อันตราย วิโชคเสนอผลงานโดยการใช้วัสดุจากธรรมชาติซึ่งให้ความรู้สึกมีชีวิต มีความอบอุ่น สามารถเติบโตงอกงามได้ เช่น ดิน ใบไม้ กิ่งไม้ ฯลฯ ผสมผสานกับวัสดุที่เกิดขึ้นจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งรู้สึกไม่มีชีวิต มีความกระด้างเย็นชา เช่น เหล็ก โลหะ ทองเหลือง ทองแดง อะลูมิเนียม วัสดุจากโพลีเอสเตอร์ พลาสติกสี และสารเคมีที่ดูเรืองแสง เป็นต้น

ผลงานชื่อ “สัญญาณสิ่งแวดล้อม : พืช” ทำขึ้นในปี พ.ศ. 2536 โดยมีความบันดาลใจจากเรื่องราวของปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นพร้อมกับความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วของเทคโนโลยี ท่อนไม้ 4 ท่อน ถูกตัดจากต้นไม้ 4 ต้น มาใช้งานเพื่อความสะดวกสบายของมนุษย์ เอนพิงกับผนังห้อง ไม่มีพละกำลัง ไม่ต่อสู้ ไม่มีชีวิต เป็นความตาย ตั้งพิธีสวดพระอภิธรรมในงานศพ พระสงฆ์ 4 รูป นั่งสวดมนต์ภาวนาด้วยตาลปัตร 4 อัน บังสายตา ตั้งกระแสดิจิตให้แก่ผู้ตาย สัญลักษณ์จากรูปทรงตาลปัตร ท่อนไม้จากต้นไม้จะมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน แต่ใบไม้ใหญ่แดงฉานด้วยสีแดงวาวแสงจากสารเคมีที่ปรุงแต่งเกินธรรมชาติ ไม้ล้ม 4 ต้น และความตาย ความหายนะที่เกิดขึ้นจากการก้าวสู่สภาวะใหม่ เป็นสารที่นำเสนอภาพสะท้อนทัศนะส่วนตัวในช่วงเวลานั้น (วิโชค มุกตามณี, 2536)

งานชุดป่าและแผ่นดิน 2540

เรื่องราวจากป่าและแผ่นดินที่เกิดขึ้นอยู่ในสภาพแวดล้อมทั่วประเทศนั้น เป็นภาพสะท้อนความคิดและทัศนะของผู้คนในสังคมอยู่ท่ามกลางกระแสความรัก ความหวงแหนแผ่นดินอันเป็นถิ่นกำเนิด สำนึกของการอนุรักษ์ ดูแลรักษา เพื่อบำบัดรักษา เพื่ออนาคตข้างหน้าเกิดขึ้นระอุอยู่ภายในใจ ข้อมูลของงานวาดเส้นจากภาพการทำลายในแต่ละสถานการณ์ในแต่ละเรื่องราวและต่างเวลา พื้นดินและบรรยากาศที่เจียบคร่ำ มีคมของแผ่นกระจกกรีดผ่าน รับแสงวาววับ ผสานไปกับรูปสัญลักษณ์ของต้นไม้ที่ล้มอยู่บนแผ่นดิน ขาดเป็นท่อนๆ กระจายอยู่ส่วนหนึ่ง และรูปทรงที่เอนพิงผนัง ไร้ชีวิต อีกส่วนหนึ่ง สิ่งเหล่านี้คือสภาพการณ์ที่กำลังเป็นอยู่

และท่ามกลางภาวะอึดอัด หนัก ทึบ เปี่ยมด้วยความตาย ชีวิตใหม่ที่มีความหวัง กำลังงอกงามขึ้น ซึ่งเป็นความหวังที่อยากให้เกิดขึ้น (วิโชค มุกดามณี, 2545)



Picture 254:

วิโชค มุกดามณี, ปาและแผ่นดิน, 2540

Size : variable

Materials : Wood, clothes, glass, ceramic mold and soil

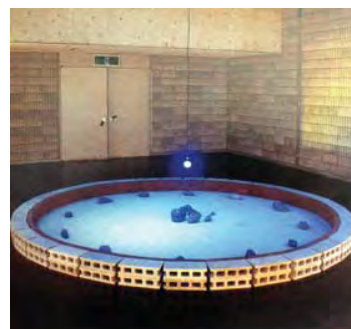
กมล เผ่าสวัสดิ์ เป็นศิลปินที่สร้างงานร่วมสมัยหลายรูปแบบทั้งการแสดงสด (Performance), Media Art และ Installation กมลสร้างสรรค์งานศิลปะที่นำเสนอเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมอยู่หลายชุด เช่น โครงการเกี่ยวกับน้ำ เขานำเสนอปัญหาของดินและน้ำรวมทั้งแนวคิดต่างๆในการแสดงเดี่ยว ในหัวข้อ “Collaboration with Yesterday and the Day Before” ณ หอศิลป์แห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2534 เขาได้กล่าวไว้ในสูจิบัตรของการแสดงว่า “น้ำเป็นทรัพยากรธรรมชาติที่สำคัญและจำเป็นต่อชีวิต หากเพียงทุกคนตระหนักถึงความสำคัญยิ่งของน้ำ โดยเข้าใจธรรมชาติและชีวิตวิญญานของมัน น้ำก็จะยังคงความบริสุทธิ์และมีให้ทุกชีวิตบนโลกนี้ได้ใช้” นอกจากการแสดงเดี่ยวแล้ว พ.ศ. 2536 กมลยังได้นำเสนอโครงการศิลปกรรมเกี่ยวกับเรื่องน้ำที่สัมพันธ์กับความเชื่อความศรัทธาของคนไทย ในผลงานชื่อ River of the King, 2536 ในงาน Asia Pacific Triennale of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane

ประเทศออสเตรเลีย เป็นงานศิลปะแนวจัดวาง (Installation) ที่ทำจากเรือสังกะสี ไม้ ก้อนหิน เชือก รูป โลหะ เทียน

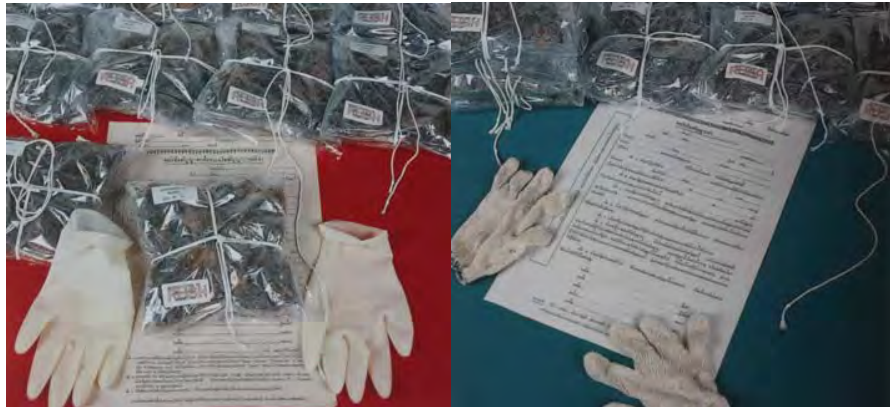
ผลงานของกมลนับเป็นการขยายขอบข่ายในการทำงานศิลปะเกี่ยวกับทิวทัศน์ที่ตาม ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกได้ขยายไปสู่การทำงานในสิ่งแวดล้อมด้วยวัสดุธรรมชาติ การทำงานของกมล ได้ก้าวข้ามระเบียบวิธีการทำงานแนวตั้งกล่าวด้วยการเริ่มต้นแนวคิดที่เป็นปัญหาเฉพาะในบริบทไทย การ แสดงออกจึงมีการใช้วัสดุและสัญลักษณ์ต่างๆเพื่อนำเสนอหรือตอบโต้โดยเฉพาะวัฒนธรรม เช่น ผลงาน “*Repercussions of the Agricultural*”, 2533-4 กมลนำเสนอเกี่ยวกับความไม่สมดุลของธรรมชาติที่เกิด จากทุนนิยมที่เข้าไปทำโครงการแสวงหาผลประโยชน์ เช่น คอนโดมิเนียม สนามกอล์ฟ รีสอร์ท กมลจึงนำ ดินใส่ในถุงพลาสติกแล้วปิดป้าย “ขายด่วน” มีถุงมือ หนังสือสัญญาซื้อขาย และมีข้อความ “ประเทศไทย อยู่ในมือคุณ”



Picture 255:
กมล เผาสวัสดิ์, *River of the King Water Pollution*
Project 1, 2536
เรือสังกะสี ไม้ ก้อนหิน เชือก รูป โลหะ เทียน
ขนาดผันแปรเปลี่ยนแปลงได้



Picture 256:
กมล เผาสวัสดิ์, *The Tama River*, 2539
อิฐบล็อก หิน อิฐ แบล็กไลต์ และวีดีโอ โปรเจ็คเตอร์
ขนาดผันแปรเปลี่ยนแปลงได้



Picture 257:

กมล เผ่าสวัสดิ์, Repercussions on Agricultural Soil Project on Agricultural Problem, 2534

กระเป๋าดินทาง ดิน ถูมือ และกระดาษ, ขนาดกระเป๋าดินทาง, ผลงานในโครงการ Art and Environment ครั้งที่ 1

ญาณวิทย์ กุญแจทอง มีพื้นฐานการทำงานด้านภาพพิมพ์จากการเรียนจบมาทางด้านนี้จากมหาวิทยาลัยศิลปากรและจากประเทศญี่ปุ่น ผลงานเริ่มแรกจะมีเนื้อหาจากพื้นผิวของวัสดุต่างๆนำมาประกอบกันในลักษณะนามธรรม เพื่อแสดงทัศนะและความรู้สึกที่มีต่อวัตถุและโลกในปัจจุบัน ต่อมาภายหลังกลับจากศึกษาต่อในประเทศญี่ปุ่น ได้ใช้เทคนิคการพิมพ์ภาพผลงานหลากหลายวิธีการมากขึ้น เช่น การใช้เทคนิคภาพพิมพ์เดี่ยว (Monoprint) ผลงานของญาณวิทย์ที่แสดงแนวคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม เช่น ชุด “กรุงเทพฯ เมืองฟ้าทะเลลายใจ” ญาณวิทย์ได้เพาะกล้าต้นสมุนไพรร “ฟ้าทะเลลายใจ” จำนวน 1,919 ต้น แล้วนำมาจัดเรียงไว้บริเวณสวนสุขภาพสวนรมณีนาถซึ่งมีประชาชนมาออกกำลังกาย จุดประสงค์ของศิลปินคือเพื่อแจกจ่ายต้นฟ้าทะเลลายใจไปสู่ผู้สนใจ ใครอยากได้ก็หยิบไปคนละกระถาง 2 กระถาง เป็นการแบ่งปันความรู้ ความสุขที่มุ่งชี้ไปถึงวิถีชีวิตดั้งเดิมของคนไทยที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติ นอกจากนี้ ช่วงปี พ.ศ. 2543 เป็นต้นมา ญาณวิทย์เริ่มให้ความสนใจในการใช้สีจากพืชพรรณธรรมชาติ เช่น ขมิ้น ดอกอัญชัญ ดอกกระถินการ์ มาทำภาพพิมพ์ ซึ่งส่วนใหญ่จะออกมาในลักษณะนามธรรมที่มีคราบต่างของสีธรรมชาติที่ให้ลักษณะความงามที่มีลักษณะเฉพาะตัว

การพัฒนาผลงานของญาณวิทย์ไม่ได้เป็นเรื่องเกี่ยวกับศิลปะเพียงอย่างเดียว แต่กระบวนการทำมีความลึกซึ้งเกี่ยวกับความรักความผูกพันส่วนบุคคลด้วย คือ พี่ชพี่ที่ทำงานส่วนใหญ่จะมาจากไร่ของบิดาของญาณวิทย์ที่มีลักษณะเป็นป่า โดยบิดาของญาณวิทย์เกษียณอายุราชการและได้ใช้ชีวิตประจำวันส่วน

ใหญ่ในการค้นคว้าพืชพรรณต่างๆในไร่แห่งนี้ ญานวิทย์กล่าวไว้ในสูจิบัตรการแสดงงานชุด “ป่าสงวน” ของเขาว่า

“...“ป่าสงวน” มิได้มีความหมายตามที่เราเข้าใจเพียงนัยเดียวคือ “ป่าที่ได้รับความคุ้มครองรักษาไว้” หากยังมีความหมายอีกนัยหนึ่งที่มีความหมายลึกซึ้งที่ให้อิทธิพลต่อชีวิตการทำงานศิลปะในปัจจุบันของข้าพเจ้าเป็นอย่างมาก กล่าวคือเป็นป่าของบิดาของข้าพเจ้าซึ่งมีนามว่า “สงวน ฤๅญแจทอง”

ข้าพเจ้าเริ่มเรียนรู้และสัมผัสไร่แห่งนี้ (ปัจจุบันมีสภาพเป็นป่า) ตั้งแต่อยู่ในครรภ์ของมารดาและเติบโตมาพร้อมกับภาพของบิดาที่สวมวิญญาณชาวไร่เมื่ออยู่นอกเวลาราชการ จึงได้รับอิทธิพลจากท่านมาโดยไม่รู้ตัว จนอาจกล่าวได้ว่าสิ่งเหล่านี้เป็นประสบการณ์เบื้องต้นของการทำงานศิลปะโดยใช้วัตถุดิบและความรู้จากธรรมชาติมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของข้าพเจ้าในปัจจุบัน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของข้าพเจ้าจึงยึดหลักการรักษาสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติโดยการใช้สีที่สกัดขึ้นเองจากธรรมชาติมาสร้างผลงาน โดยเฉพาะผลงานภาพพิมพ์ หลักการสร้างแม่พิมพ์ของข้าพเจ้าสร้างโดยปราศจากเคมี (Non-Chemical Print) ที่ทำลายสภาพแวดล้อมและปล่อยให้สีที่ได้จากธรรมชาติแสดงตัวของมันเองอย่างธรรมชาติมากที่สุด ปฏิกริยาระหว่างอินทรีย์เคมีของสีที่ได้จากธรรมชาติกับแม่พิมพ์ที่เป็นตัวรองรับสีจะเกิดปฏิกิริยาทางอินทรีย์เคมีต่อกันทำให้ปรากฏภาพของผลงานภาพพิมพ์ขึ้นมา

ผลงานของข้าพเจ้าสะท้อนถึงความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินไทย ความหลากหลายและคุณค่าของธรรมชาติ แล้วสิ่งที่สำคัญที่สุดที่มีความหมายกับชีวิตของข้าพเจ้าคือ สะท้อนให้เห็นถึงความผูกพันระหว่างบิดากับข้าพเจ้าซึ่งจะต้องสืบทอดมรดกทางปัญญาที่บิดาสั่งสร้างขึ้นมานี้ให้ความเป็น “ป่าสงวน” อยู่คู่กับมนุษยชาติตลอดไป” (ญานวิทย์ ฤๅญแจทอง, 2548)



Picture 258:

ญานวิทย์ ฤๅญแจทอง, กรุงเทพฯ เมืองฟ้าทะลายโจร, 2541

ต้นฟ้าทะลายโจร สูง 20x40 ซม. จำนวน 1,919 ต้น

ติดตั้งในสวนรมณีนารถ ถนนอนุสาวรีย์



Picture 259: ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, ขั้นตอนการทำ Pigment จากดอกไม้



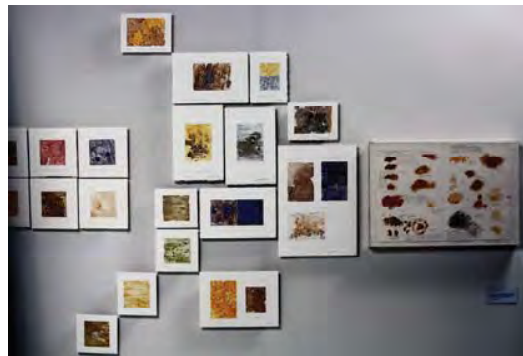
Picture 260: ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, ตัวอย่างสีจากดอกไม้ต่างๆ



Picture 261:

ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, ป่าสงวน, 2548

แม่พิมพ์จากสีธรรมชาติ, 38 x 57.5 (ขนาดในแต่ละชิ้น)



Picture 262: ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, The Garden, 2543

Installation view at Gallery of The Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok (Detail)

ในปัจจุบันญาณวิทย์นับว่าเป็นศิลปินไทยคนเดียวที่คิดค้นวิธีการทำงานลักษณะนี้อย่างจริงจังและต่อเนื่อง

ในศิลปะตะวันตกการทำงานศิลปะโดยใช้วัสดุธรรมชาติเริ่มทำกันมาอย่างจริงจังเมื่อทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา ซึ่งสามารถเรียกได้ว่าเป็นศิลปะสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ที่มีลักษณะคาบเกี่ยวกับศิลปะ Land Art หรือ Earth Art ในสหรัฐอเมริกา แต่งานประเภท Land Art, Earth Art ในหลายกรณีจะไม่ค่อยเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมแต่เป็นเพียงการสร้างงานแนวใหม่ของศิลปิน บางทีอาจทำลายระบบนิเวศด้วยซ้ำ แต่ศิลปินยุโรปในยุค 1970 จะทำงานที่ใกล้ชิดและเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมมากกว่าจึงสามารถเรียกได้ว่าเป็น Environmental Art

ศิลปินต่างประเทศที่ใช้วัสดุธรรมชาติที่สอดคล้องกับญาณวิทย์ เช่น ศิลปินชาวอังกฤษ David Nash ซึ่งเป็นประติมากรที่มีชื่อเสียงจากการทำงานด้วยไม้มาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 ผลงานของเขาถูกสะสมในพิพิธภัณฑ์สำคัญๆทั่วโลก ถึงแม้ลักษณะงานจะแตกต่างจากญาณวิทย์แต่มีความคล้ายคลึงกันในแง่ความผูกพันกับแหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการทำงาน กล่าวคือ David Nash จะมี “ป่า” ของตนเองในไร่ที่อยู่บนเนินเขาแห่งหนึ่งทางตอนเหนือของรัฐเวลส์ (North Wales) ซึ่งเขาย้ายจากลอนดอนมาอยู่ที่นี่เพราะความผูกพันกับป่าของเขาที่อยู่ที่นี่ เขาสร้างงานโดยการปลูกลงต้นไม้เป็นแนวและตัดให้เป็นรูปทรงต่างๆ เช่น งาน “*The Ash Dome*” ซึ่งเขาปลูกไว้ตั้งแต่ปี ค.ศ.1973 เขาเก็บกิ่งไม้จากไร่มาเผาไฟทำให้เป็นถ่านที่มีสีดำอมเขียวแตกต่างกันแล้วนำมาวาดรูป



Picture 263:

David Nash, *The Ash Dome*. 1973 - present



Picture 264:

Drawing Studio ของ David Nash

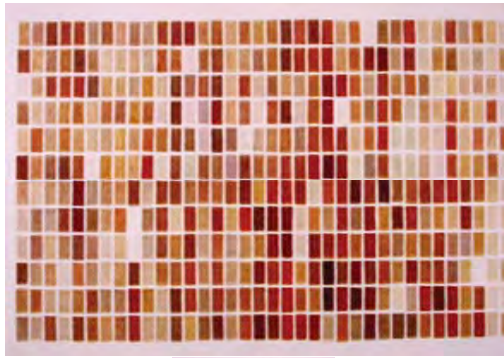
Herman de Vries เป็นศิลปินจากยุโรปอีกคนหนึ่งที่เคยไปพืชมาจัดเรียงเป็นงานศิลปะและนำกิ่งไม้จากกองไฟต่างๆที่ให้สีที่ต่างกันมาเขียนรูปที่เป็นงาน Abstract



Picture 265: Herman de Vries



Picture 266: Herman de Vries, *from the garden*, 1987



Picture 267:

Herman de Vries, *from earth : la gomera*, 2001

120 x 180 cm.



Picture 268:

Herman de Vries, *from eight bonfire sites*, autumn 1991

สมโภชน์ ทองแดง สร้างผลงานศิลปกรรมชุด “บัวหมอง” ปี 2548 เพื่อสะท้อนถึงปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นกับแม่น้ำลำคลองซึ่งมีผลกระทบต่อพืชพันธุ์และสิ่งมีชีวิตต่างๆที่อาศัยน้ำในการเจริญเติบโตและดำรงชีวิต โดยใช้บัวเป็นสัญลักษณ์แทนสรรพชีวิตที่ต้องพึ่งพาน้ำในการดำรงชีวิต รูปแบบของผลงานเป็นการแสดงออกในลักษณะของศิลปะแบบเหมือนจริงที่ใช้เทคนิคจิตรกรรม สีอะครีสม และ ประติมากรรม ภาพดอกบัวที่มีลักษณะสีส้มสวยงามจะแสดงสัญลักษณ์ถึงคุณค่าของน้ำต่อสิ่งมีชีวิตให้ดำรงอยู่อย่างสมบูรณ์ ส่วนภาพดอกบัวที่แห้งเหี่ยวสีส้มหม่นหมองเป็นสัญลักษณ์แสดงผลพวงจากปัญหามลภาวะทางน้ำในปัจจุบันที่ส่งผลให้สรรพชีวิตพบหายนะ เจ็บป่วย ล้มตาย พืชพันธุ์ต่างๆเหี่ยวเฉา แคระแกรนไม่อาจเจริญเติบโตได้อย่างเต็มที่ (สมโภชน์ ทองแดง, 2548)

ตัวอย่างภาพ “แหล่งกำเนิดสรรพสิ่ง”, 2542 เป็นเทคนิคสื่อผสมประกอบด้วยสีน้ำมันสีอะครีลิคบนผ้าใบและหล่อโลหะ โดยมีลักษณะเฟรมต่อกัน 3 ช่อง ช่องกลางจะเป็นภาพดอกบัวที่ดูสมบูรณ์สดใสที่มีฉากหลังเป็นสีเหลืองทองอร่าม มีคลื่นน้ำเป็นสีฟ้าสลับกับสีเหลืองทองดูสะอาดเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความสมบูรณ์ของสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อสรรพชีวิต ส่วนสองช่องด้านข้างน้ำจะเป็นสีแดง ดอกบัวเหี่ยวเฉา ส่วนบนจะเป็นใบบัวที่ทำด้วยโลหะยื่นขึ้นไป ฉากหลังเป็นสีเทาเงินซึ่งสื่อให้เห็นถึงความหายนะจากมลภาวะ ถึงแม้ลักษณะโดยรวมของภาพจะเป็นแนวเหมือนจริง แต่การเขียนภาพน้ำที่มีลักษณะเป็นเส้นริ้วคลื่นและขดงอ รวมทั้งการลงฉากหลังด้วยสีทองและสีเงินเรียบแบบ ทำให้มีลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณีผสมผสานเข้าไปด้วยในภาพ ซึ่งสอดคล้องกับประสบการณ์และการศึกษาของสมโภชน์ที่จบ

ทางด้านสาขาศิลปะไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากร และสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะผสมแบบประเพณี และแบบร่วมสมัยจนได้รับรางวัลเกียรติคุณอันดับหนึ่งเหรียญทองประเภทจิตรกรรมจากการแสดงงาน ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 31 ก่อนที่จะมาเป็นอาจารย์ประจำที่สาขาศิลปะศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Picture 269:

สมโภชน์ ทองแดง, แหล่งกำเนิดสรรพสิ่ง, 2542
สื่อะคริลิคและสื่อประสมบนผ้าใบ, 80 x 160 ซม.



Picture 270:

สมโภชน์ ทองแดง, ความงามที่หลงเหลือ, 2548
สื่อะคริลิก บนผ้าใบ และบนพื้นทองคำเปลว, 120 x 190 ซม.

ภาพ “วิถีชีวิตใหม่ 1994 No.3”, 2537 ของ **สุตใจ ไชยพันธุ์** ที่ได้รับรางวัลที่ 1 ประเภทจิตรกรรม ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม จิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 18 พ.ศ.2537 เป็นการเขียนทิวทัศน์ป่าที่แห้งแล้งผสม กับรูปอาคารสิ่งก่อสร้าง ต้นไม้บางต้นจะวางบนแท่นคอนกรีตสีน้ำตาลมีป้ายเล็กๆติดไว้เหมือนเป็นการ บรรยายเกี่ยวกับซากต้นไม้ที่นำมาจัดแสดง ภาพโครงสร้างตึกสีน้ำตาลที่ดูไร้ชีวิตชีวาไปกับซากต้นไม้ใน บรรยากาศที่แห้งแล้งสื่อถึงความพ่ายแพ้ ธรรมชาติ และผู้ทำลาย (วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยา นนท์, 2540:241)



Picture 271:

สุดใจ ไชยพันธุ์, วิถีชีวิตใหม่ 1994 No.3, 2537

สีอะคริลิก, 91.5x123.5 ซม.

สาครินทร์ เครืออ่อน สร้างผลงานศิลปะที่ให้ความหมาย ความคิด และความรู้สึกที่หลากหลาย มิติ เกี่ยวข้องทั้งด้านภูมิทัศน์ สังคม วัฒนธรรม ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับนานาชาติ ในโครงการ “นาข้าวขึ้นบันไดแห่งเมืองแคสเซิล” (Terraced Rice Fields Project, Kassel) จัดแสดงในงานศิลปะนานาชาติ Documenta ครั้งที่ 12 ที่เมือง Kassel ประเทศเยอรมนีในช่วงเดือนมิถุนายนถึงกันยายน 2550 สาครินทร์เป็นคนไทยคนแรกที่ได้รับเชิญให้เข้าร่วมงานนี้ซึ่งเป็นนิทรรศการศิลปะที่มีชื่อเสียงที่สุด นิทรรศการหนึ่งของโลก ที่ทุก 5 ปีจะจัดเพียงครั้งเดียวเท่านั้น ความสัมพันธ์กับศิลปะทิวทัศน์ของโครงการนี้เบื้องต้นคือการทำงานที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ โดยถ้าวิเคราะห์ในกรอบของประวัติศาสตร์ศิลป์ ที่ศิลปะทิวทัศน์ได้พัฒนาจากการวาดภาพธรรมชาติไปสู่การทำงานในสิ่งแวดล้อมด้านวัสดุธรรมชาติ (Andrew, 1999) จะเห็นว่าแทนที่สาครินทร์จะวาดภาพทิวทัศน์จากวิวจริงผสมกับจินตนาการเหมือนในอดีต โดยผลิตผลที่ได้คือผลงาน “จิตรกรรม” ที่เป็นวัตถุทางศิลปะ แต่โครงการนี้เป็นการให้คุณค่ากับ “งาน” ที่มีความหมายเป็นกริยาคือทำงานแทนที่จะเห็นทัศนียภาพอันสวยงามของสวนสาธารณะที่เป็นที่ตั้งของปราสาท Wilhelmshoehe อันสง่างามแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 18 ที่เป็นเพียงภาพสองมิติแล้ววาดออกมา สาครินทร์กลับมาตัวเองและทีมงานเข้าไปทำกิจกรรมที่ทำให้ทิวทัศน์ของเนินเขาหน้าปราสาทอันเก่าแก่ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ให้เปลี่ยนไปตามจินตนาการของศิลปิน โดยที่ทีมงานทุกคนก็มีส่วนได้สัมผัสประสบการณ์ทางศิลปะนี้ร่วมกัน ซึ่งสามารถอธิบายได้ด้วยทฤษฎีของ John Dewey (1958) ที่ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ทำงานว่าเป็นศิลปะ (Art as Experience) หรืออีกนัยหนึ่งคือการให้

ความสำคัญต่อกระบวนการสร้างงานนั่นเอง ในส่วนของผู้ชมก็มีโอกาสเข้าไปสัมผัสผลงานแบบสามมิติในลักษณะเดียวกับการทำงานของศิลปินและทีมงาน ที่เป็นทั้งคนไทยและอาสาสมัครจากเยอรมันนี้

ลักษณะที่น่าสนใจของงานศิลปะอย่างหนึ่งคือการสร้างความฉงนสนเท่ห์ให้กับผู้ชม หรือกระตุ้นความคิดจินตนาการ ภาพของทีนาซันบันได้แม้จะเป็นวิวที่สวยงาม แต่สำหรับในประเทศไทยไม่ใช่สิ่งแปลก แต่เมื่อศิลปินได้นำไปจัดทำขึ้นใหม่ในบริบทที่แตกต่างทั้งทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรม ย่อมจะมีผลต่อการรับรู้ทางสายตา ความรู้สึก และความคิด เป็นเหมือนภาพลวงทว่าสัมผัสได้จริง Dagmar Keller และ Martin Wittwer ศิลปินที่ได้มีส่วนร่วมสังเกตการณ์และอาสาสมัครในโครงการนี้ให้ทัศนะว่า

“โครงการศิลปะนาซันบันไดนี้ ไม่เพียงแต่มีคุณสมบัติของการเป็นงานประติมากรรมที่ยิ่งใหญ่เท่านั้น สำหรับเรามันแสดงถึงการจัดการกับพื้นที่อย่างเด็ดขาดและพร้อมสรรพในแง่กระบวนการทางความคิด สถานที่อันสง่างามแห่งนี้นับตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบันเป็นเสมือนตัวแทนของระบอบชนชั้นสองแนวคิดที่แตกต่างสุดขั้ว คือ ระบอบศักดินาที่สาดแสงแสนยานุภาพผ่านสถาปัตยกรรมอันงดงาม กับพลังของการร่วมแรงร่วมใจในการทำนาข้าวที่หล่อเลี้ยงชีวิตของผู้คนจำนวนนับไม่ถ้วน ได้ถูกดึงมาเกี่ยวโยงเข้าด้วยกัน เหล่านี้คือเหตุผลที่ทำให้เราเห็นว่า นาข้าวของสาครินทร์มิได้เป็นเพียงประติมากรรมที่ผู้ชมสามารถสัมผัสได้อย่างใกล้ชิด ทว่ายังเกี่ยวพันแน่นแฟ้นกับแนวความคิดของโจเซฟ บอยส์ (Joseph Buoy) ว่าด้วย “ประติมากรรมสังคม” (Social Sculpture) ในแง่ของการเป็นต้นแบบของสังคมอุดมคติอันสะท้อนผ่านการร่วมกันทำงานในนาซันบันได” (ในสาครินทร์ เครืออ่อน, 2551:46)

เกี่ยวกับรูปแบบของงานอาจพอกล่าวได้ว่ามีลักษณะเหมือน Land Art ที่มีพื้นฐานมาจากการประติมากรรม แต่เนื้อหาสาระซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ศิลปินต้องการนำเสนอจะมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เพราะจุดเริ่มต้นของ Land Art เป็นความต้องการหาวิธีการแสดงออกทางศิลปะเป็นหลัก ในขณะที่เนื้อหาของงานของสาครินทร์มุ่งที่จะนำเสนอจิตวิญญาณตะวันออกในเรื่องการพึ่งพาอาศัยและร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานผ่านกิจกรรมการทำนาแบบโบราณ ที่ในการปฏิบัติจริงก็เป็นการช่วยเหลือเกื้อกูลกันของคนในชุมชน ซึ่งการนำคุณค่าเรื่องนี้มานำเสนอก็เป็นการสะท้อนการเจริญเติบโตของสังคมวัตถุนิยมในปัจจุบัน สาครินทร์กล่าวว่า

“โครงการนาซันบันไดแห่งเมือง Kassel เป็นความพยายามเพื่อพิสูจน์ความเป็นไปได้ท่ามกลางความไม่เอื้ออำนวย ความพยายามที่จะผสมผสานบริบทจากความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงในเชิง

สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ด้วยการนำเอากิจกรรมทางการเกษตรซึ่งดำเนินมาตั้งแต่ยุคแรกเริ่มการเพาะปลูกของมนุษย์ มาปรับเพื่อเป็นเครื่องมือทดลองการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ เป็นความพยายามที่จะพิสูจน์ว่าไม่ใช่เพียงวิถีสมัยใหม่เท่านั้นที่จะทำให้มนุษย์อยู่รอดได้ ระบบพื้นบ้านเก่าแก่ที่อาจดูห่างไกลจนเหมือนโลกในอุดมคติ แต่ในความเป็นจริงมันคือสิ่งที่เกิดขึ้นมานานแล้วและยังคงดำเนินอยู่บนโลกใบนี้” (สาครินทร์ เครืออ่อน, 2551:4)

กล่าวโดยสรุป พัฒนาการของศิลปะภาพทิวทัศน์ที่ปัจจุบันให้ความสนใจการปฏิบัติงานบนพื้นที่ที่เรียกว่า Site Specific Art รวมทั้งการนำภูมิปัญญาโบราณมาใช้ในการทำงาน เช่น ในผลงานของ Andy Goldsworthy ที่นำการทำรั้วหินแบบโบราณมาใช้สร้างงานศิลปะ หรือ David Nash ที่ใช้การเพาะปลูกต้นไม้มาทำเป็นงานศิลปะตั้งแต่ยุค ค.ศ. 1970s เป็นต้นมา นับเป็นการเปิดมิติใหม่ในการสร้างสรรค์ศิลปะที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ ผลงานของสาครินทร์ก็จัดว่าอยู่ในประเภทนี้ แต่เนื้อหาและบริบทในการแสดงออกจะมีลักษณะเฉพาะวัฒนธรรม ทำให้การพัฒนางานแนวนี้มีหลากหลายและแตกต่างจากต้นคิดเดิมจากศิลปะตะวันตกเมื่อ 3-4 ทศวรรษที่แล้วมาตามที่ยกตัวอย่าง

ผลงาน “สายน้ำ...ทะเลไทย”, 2536 ของ **ศรীরรณ เจนหัตถการกิจ** เป็นผลงานสื่อประสมที่เขียนภาพตึกสูงบนกล่องไม้ที่ภายในเป็นรูปทะเล ท้องฟ้า มีเศษวัสดุต่างๆปะติดภายในกล่องเหมือนกับจะสื่อถึงเศษขยะที่ถูกทิ้งลงทะเลด้านล่าง จะเป็นรูปตึกที่สร้างจากกระดาษเป็น 3 มิติ มีรูปปลาตะเพียนสานจากใบตาลแขวนอยู่ดูไรชีวิตเหมือนจะสื่อให้เห็นถึงผลที่เกิดจากการทำลายสิ่งแวดล้อม



Picture 272:

ศรীরรณ เจนหัตถการกิจ, สายน้ำ...ทะเลไทย, 2536

ไม้ ใบตาล กระดาษ กิ่งไม้ ระบายสีอะคริลิค

100 x 80 ซม.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร สร้างสรรค์ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์หลายรูปแบบ โดยเริ่มมีชื่อเสียงจากศิลปะภาพพิมพ์ที่นำเสนอสัญลักษณ์สิ่งแวดล้อมและวัฒนธรรมชนบท ซึ่งชนะการประกวดศิลปกรรมหลายรางวัล ทั้งในและต่างประเทศ วิจิตรกล่าวว่า “ภาพทิวทัศน์อาจหมายถึง Space หรือบรรยากาศที่เป็นดิน น้ำ อากาศ หรือในกรณีของงานประติมากรรมเป็นสิ่งแวดล้อม เช่น ท้องนา เพราะฉะนั้นเวลาทำประติมากรรมก็จะดูทิวทัศน์หรือ Landscape ที่จะนำผลงานไปจัดวาง” (สัมภาษณ์ วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร เมื่อวันที่ 23 เมษายน พ.ศ.2553) ปัจจุบันวิจิตรจะทำงานที่มีลักษณะเป็นศิลปะเพื่อสิ่งแวดล้อมมากขึ้น ซึ่งจัดว่าเป็นพัฒนาการหนึ่งของศิลปะภาพทิวทัศน์ที่แทนที่ศิลปินจะเห็นสิ่งแวดล้อมเป็นภาพเหมือนในอดีต แต่จะเห็นทิวทัศน์เป็นสิ่งที่ เป็น 3 มิติ เราสามารถเข้าไปอยู่ในทิวทัศน์แล้วใช้วัตถุทางธรรมชาติต่างๆ สร้างสรรค์งาน หรือใช้กิจกรรมที่ทำเป็นสื่อทางศิลปะ เช่น โครงการ “ปล่อยหิน” จะเป็นการแจกหินให้ผู้ร่วมงานนำไปปล่อยตามที่ต่างๆ ทั่วโลกแล้วแต่จุดหมายของแต่ละคน เป็นการแสดงความอ่อนโยนต่อธรรมชาติ หรือหินที่มักจะถูกนำมาปลูกสร้างบ้านอาคารไปสู่ธรรมชาติ ลักษณะการทำงานกับวัสดุธรรมชาติในลักษณะนี้อาจดูแตกต่างจากการเขียนภาพทิวทัศน์ในอดีต แต่ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติของกิจกรรมทั้ง 2 อย่างนี้จะมีความคล้ายคลึงกัน การได้สัมผัสหินอาจให้ความรู้สึกรับรู้ในธรรมชาติมากกว่าการวาดภาพทิวทัศน์ซึ่งเป็นเพียงการมอง แต่การปล่อยหินเป็นกิจกรรมที่ทำให้เกิดความซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทุกประสาทสัมผัส ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์สิ่งแวดล้อมที่กล่าวไว้ในตอนต้น (Carlson, 2007)



Picture 273: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, The Silent Game No.19



Picture 274: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, กรกฎาคม หมายเลข 2



Picture 275: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, แหล่งนกแหล่งชีวิต



Picture 276: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, ปล่อยหิน, 2543

พิน สาเสาร์ ศิลปินที่มุ่งมั่นทำงานศิลปะในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติที่เขาเรียกว่า “นิเวศน์ศิลป์” โดยใช้รูปแบบและวิธีการทำงานในลักษณะเดียวกับงานของศิลปินแนว Earth Art, Land Art และ Environmental Art ในอเมริกาและยุโรป แต่พินทำในบริบททางสิ่งแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่าง โครงการศิลปะที่สำคัญที่นำมาสู่การตีพิมพ์หนังสือ “142 วัน 1,800 กม. นิเวศน์ศิลป์ริมโขงของศิลปินนอกคอก” ในปี 2551 และออกอากาศเป็นสารคดี 3 ตอนในรายการ “คน คั่น คน” ทางช่อง 9 ในปีเดียวกัน พินสร้างสรรค์งานศิลปะหลายชุดผ่านการเดินทางรอนแรมไปตามแม่น้ำโขงแบบต่อเนื่องตั้งแต่วันที่ 5 ธันวาคม 2548 ถึงวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2550 ด้วยแพที่ทำจากไม้ไผ่มัดติดกันสามชั้นด้วยลวดและเชือกกว้างประมาณ 1.5 เมตร โดยเขาดั้งชื่อแพของเขาว่า “เมดูซ่า” ตามชื่อภาพ “*The Raft of the Medusa*” ที่โด่งดังของศิลปินลัทธิโรแมนติคชาวฝรั่งเศสที่ชื่อว่า Theodore Géricault ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 พินล่องแพโดยมีจุดเริ่มต้นของการเดินทางอยู่ที่สามเหลี่ยมทองคำหรือที่เรียกตามภาษาถิ่นว่า “สบรวก” โดยมีเป้าหมายคือมหานทีสีพันดอนซึ่งเป็นจุดที่แม่น้ำโขงแตกแยกสายออกไปอยู่บริเวณชายแดนลาว-กัมพูชา ด้านใต้สุดเขตประเทศลาว มีระยะทาง 1,800 กิโลเมตร เป็นการเดินทางที่ไม่มีการสำรวจล่วงหน้าที่เขาเรียกว่า “ไปตายเอาดาบหน้าแต่เพียงลำพังผู้เดียว”

“มันไม่ใช่การเดินทางเพื่อพิชิตธรรมชาติ ทำลายสถิติ หรือขึ้นท่อน่งเล่นหาความสำคัญ แต่ด้วยจุดประสงค์เพื่อสร้างงานนิเวศศิลป์เป็นกระบอกเสียงในการกระตุ้นเตือนให้ผู้คนตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะแม่น้ำโขงที่กำลังเสื่อมทรุดจากโครงการพัฒนาตามแนวทางทุนนิยมอย่างหนัก และร่วมปฏิสัมพันธ์กับผู้คนสองฟากฝั่งโขงทั้งไทยและลาว รวมถึงชนเผ่าอื่นๆที่อาศัยอยู่” (พิน สาส์, 2551)

ตัวอย่างผลงานที่นำมาวิเคราะห์เป็นผลงานชุดแรกของการเดินทางครั้งนี้ชื่อว่า “กำเนิดอารยธรรม” สร้างขึ้นบนริมฝั่งเมื่อเขาเดินทางไปได้ 5 กิโลเมตร โดยลักษณะงานเป็นการนำหินแม่น้ำมาจัดเรียงเป็นรูปคดเคี้ยวเลื้อยจากริมน้ำสู่ตลิ่งที่มีลักษณะเป็นสันดอนขรุขระสูงชัน โดยต้องการสื่อถึงการสั่งสมองค์ความรู้ของบรรพบุรุษตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ จนก่อเกิดเป็นอารยธรรมตลอดพื้นที่ที่แม่น้ำโขงไหลผ่าน เช่น อารยธรรมเชียงแสน หลวงพระบาง เวียงจันทน์ อารยธรรมโบราณผาแต้ม เป็นต้น แรงบันดาลใจในการสร้างงานหินชุดนี้มาจากวัฒนธรรมหินตั้ง ซึ่งเป็นอารยธรรมก่อนประวัติศาสตร์ราว 3,000 ปี ที่ปรากฏหลักฐานมากมายในแถบอีสานและสปป.ลาว ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงอาณาเขตศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ



Picture 277:

พิน สาส์, กำเนิดอารยธรรม

ผลงานอีกชิ้นหนึ่งของพินสร้างขึ้นเมื่อเขาเดินทางไปได้แล้วกว่า 2 เดือนและแวะพักอยู่วัดเล็กๆริมแก่ง เขาพบบาตรเก่าที่แตกร้าววางทิ้งอยู่ริมรั้ว จึงขอยืมมาสร้างงานศิลปะหน้าแก่งอาฮอง แล้วตั้งชื่อว่า “ธรรมธारा” เขาเล่าว่า

“ผมเรียงบาตรเป็นวงกลมทั้งหมดแปดกลุ่ม โดยแต่ละกลุ่มมีบาตรที่ถูกคว่ำเป็นฐานอยู่ 3 ลูก แล้วจึงวางบาตรตั้งเรียงซ้อนกันขึ้นไปกลุ่มละสามลูก ตรงกลางวางหม้อน้ำชาเป็นฐาน แล้ววางบาตรซ้อนกันขึ้นไปอีกหกลูก ผลงานชุดนี้ผมต้องการสื่อถึงพระพุทธศาสนาที่ได้เผยแผ่และหยั่งรากลึกในดินแดน

สองฝั่งโขงมายาวนาน และก่อเกิดอารยธรรมที่มีพระพุทธศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจนานนับพันปี”
(พิน สาเสาร์, 2551:163)



Picture 278:

พิน สาเสาร์, ธรรมธารา

ศิลปินที่มีอิทธิพลในด้านรูปแบบการทำงานของพิน คือ ศิลปินแนว Land Art เช่น Richard Long จากอังกฤษ ที่สร้างชื่อเสียงให้กับตนเองตั้งแต่ช่วงปลายยุค 1960s เป็นต้นมา ด้วยการทำงานศิลปะโดยการเดินไปที่ต่างๆทั่วโลก แล้วสร้างร่องรอยเป็นรูปเรขาคณิตโดยเฉพาะอย่างยิ่งวงกลมและเส้นตรง หรือนำหิน นำเศษไม้มาจัดวาง จากนั้นก็ถ่ายรูป บางครั้งก็นำวัสดุบางส่วนมาจัดแสดงในหอศิลป์

ในการทำงานของ Richard Long เขาปฏิเสธที่จะเชื่อมโยงแนวคิดของเขากับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมหรือเป็นการหลีกเลี่ยงจากสังคมเมืองไปสู่ธรรมชาติ จากการให้สัมภาษณ์แก่ William Furlong ในปี ค.ศ.2002 Richard Long กล่าวว่า แนวคิดการพัฒนางานของเขาตั้งแต่เริ่มแรกจะเกี่ยวกับการแสวงหาวิธีการทำงานใหม่ๆ เขาตระหนักถึงแนวคิด Romantic เกี่ยวกับศิลปะที่ทัศนวิสัยจะเป็นรูปวาดที่สวยงาม แต่งานของเขาจะไม่เกี่ยวกับแนวคิดเรื่องธรรมชาติไม่ว่าในเรื่องความงามหรือการวิเคราะห์ตีความทางประวัติศาสตร์ สิ่งที่เขาตั้งเป้าหมายเป็นสิ่งที่เกี่ยวกับการทำงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องการทดลองด้านรูปแบบ วิธีการ เป็นการนำแนวคิดเกี่ยวกับทัศนวิสัยไปสู่สิ่งใหม่ ด้วยการทดลองทำร่องรอยต่างๆในทัศนวิสัย เช่น เริ่มแรกเขาจะทดลองเดินในทุ่งหญ้าเล็กๆใกล้กรุงลอนดอนและได้ผลงานที่ชื่อว่า “A Line Made by Walking”, 1967 จากนั้นก็ทดลองเดินในพื้นที่ที่ใหญ่ขึ้นคือเดินเป็นเส้นตรงกว่า 10 ไมล์ ที่ Exmoor ทางตะวันตกของอังกฤษ ทำให้เขารู้สึกถึงพลังทางกายภาพและความคิดที่เกิดขึ้นขณะปฏิบัติงาน เขารู้สึกดึงดูดใจกับพื้นที่ใหญ่โล่งของ Exmoor เพราะเขาคิดว่ามันเป็นพื้นที่ที่เหมาะสมที่สุดที่จะ

ทำเส้นตรงเป็น 10 ไมล์ได้ เพราะฉะนั้นแนวคิดหลักในการทำงานของเขาจึงเกี่ยวกับศิลปะเป็นสำคัญซึ่งอาจจะเป็นอะไรที่เป็นพื้นฐาน เช่น การทำรอยเท้าและเส้นตรง เป็นต้น แต่ในการทำงานลักษณะนี้จะมีเรื่องของการทำงานเรื่องเวลาและพื้นที่ว่าง (Time and Space) ที่มารวมตัวกันขณะทำงานและปรากฏหลักฐานในรูปแบบของร่องรอยที่เขาทิ้งไว้ (Gooding and Furlong, 2002:124-125) นอกจากนี้งานของ Richard Long ยังอาจจะมีส่วนผสมของความคิดคำนึงที่เป็นส่วนบุคคล เกี่ยวข้องกับความผูกพันกับพื้นที่และเรื่องราวในวัยเด็ก (Sentimental หรือ Nostalgia) เช่นที่ Adam and Robinson (2000:171) ตั้งข้อสังเกตว่า เวลา Richard Long จัดวางหินและกิ่งไม้ เขาจะนึกถึงการละเล่นในวัยเด็ก ดังที่ปรากฏในชื่อผลงานของเขาที่มีลักษณะเป็นจังหวะเพลง “Five, Six, Pick Up Stick / Seven, Eight Lay Them Straight”, 1980.



Picture 279: Richard Long, *A Line made by Walking*, England, 1967

จากตัวอย่างงานของ พิน สาส์เลอร์ ที่ยกตัวอย่างไปข้างต้นจะเห็นได้ว่า แนวคิดในการทำงานของ เขาจะมีความเป็นตัวของตัวเองที่แตกต่างจากแหล่งที่เขาได้รับอิทธิพลมา กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ พินจะรับมาเฉพาะรูปแบบและวิธีการแสดงออกเท่านั้น เพราะในวิสัยทัศน์ของ Richard Long จะเห็นได้ชัดเจนว่าเขาคำนึงถึงความต้องการหลีกเลี่ยงหนีจากประเพณีการทำงานเดิมๆ (ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก) ที่มักจะเกี่ยวกับการแสวงหาหรือแสดงออกเกี่ยวกับความงามในธรรมชาติ เพื่อแสวงหารูปแบบการทำงานใหม่ๆ ที่บางครั้งสำหรับศิลปินบางคนถึงกับทำลายธรรมชาติ เช่น ในงาน Land Art ยุคแรกๆ ที่นำหินไปถมชายฝั่งทะเลหรือนำผ้าไปคลุมทะเลแล้วส่งผลกระทบต่อระบบนิเวศน์ทั้งสิ้น (Long ตั้งข้อสังเกตว่าการทำงานของเขา

เขามีความคล้ายคลึงกับศิลปินยุคศตวรรษที่ 19 เช่น John Constable, J.M.W. Turner หรือ Paul Cézanne ในแง่การมีส่วนร่วมสำคัญในการพัฒนาปรัชญาในการทำงานศิลปะ แม้ศิลปินเหล่านี้จะวาดภาพทิวทัศน์จนมีชื่อเสียง แต่พวกเขาถูกจดจำในแง่ของประวัติศาสตร์ในด้านพัฒนาการทาง “จิตรกรรม” มากกว่าในด้านประวัติศาสตร์ทางทิวทัศน์หรือธรรมชาติ) อย่างไรก็ตามตัวงานของ Richard Long ที่ปรากฏต่อสาธารณชนคงปฏิเสธไม่ได้ว่างานของเขาแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อม สังเกตได้จากวิธีการอันละมุนละม่อมที่เขาใช้ในการทำงานและในการให้สัมภาษณ์ครั้งเดียวกันนี้ เขายอมรับว่าเขาจะใช้ดุลยพินิจอย่างระมัดระวังในการทำงานกับธรรมชาติ เขาจะอยู่ตรงกลางระหว่างความสุดโต่งของศิลปินที่ทำงานที่สร้างอะไรที่ใหญ่โตและคงทนในสิ่งแวดล้อมเหมือนศิลปิน Land Art ในอเมริกา กับอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นนักอนุรักษ์ที่บอกว่า “เราจะไม่ทิ้งอะไรไว้จนจากรอยเท้า และจะไม่นำอะไรไปนอกจากภาพถ่าย” Long จะมีการฝากอะไรไว้มากกว่ารอยเท้าแต่เขายืนยันว่ามันเป็นสิ่งที่ไม่คงทน สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลาหรือแม้กระทั่งย้อนกลับให้เป็นเหมือนเดิมได้ (Gooding and Furlong, 2002:127-128) ศิลปินในยุโรปในยุคนี้หลายคนทำงานที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม โดยแต่ละคนอาจมีแนวคิดที่ต่างกัน เช่น Andy Goldsworthy, David Nash, Herman Devies, Chris Drury, Nikolaus Long และ Giuseppe Penone เป็นต้น ดังนั้นการทำงานของศิลปินจะมีลักษณะคล้ายงาน Richard Long และศิลปินแนว Land Art และ Environmental Art คนอื่นๆ ในแง่ความพยายามที่จะไม่ทำลายธรรมชาติ ส่วนในแง่แนวคิดในการทำงานของศิลปินจะเป็นการพยายามหาความหมายและการตีความเชิงสังคมและวัฒนธรรมของพื้นที่ ผสมกับความคิดความรู้สึกส่วนตัวเกี่ยวกับสถานที่และวัตถุในสิ่งแวดล้อม ผลงานจึงปรากฏถึงความอ่อนโยน ความสำนึก และเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมและชุมชนมากกว่าที่จะสื่อให้เห็นการแก้ปัญหาเรื่องรูปแบบและวิธีการทำงานศิลปะ ซึ่งปัจจุบันอาจมีความหลากหลายอยู่แล้ว



Picture 280: ผลงานบางส่วนของฟิน

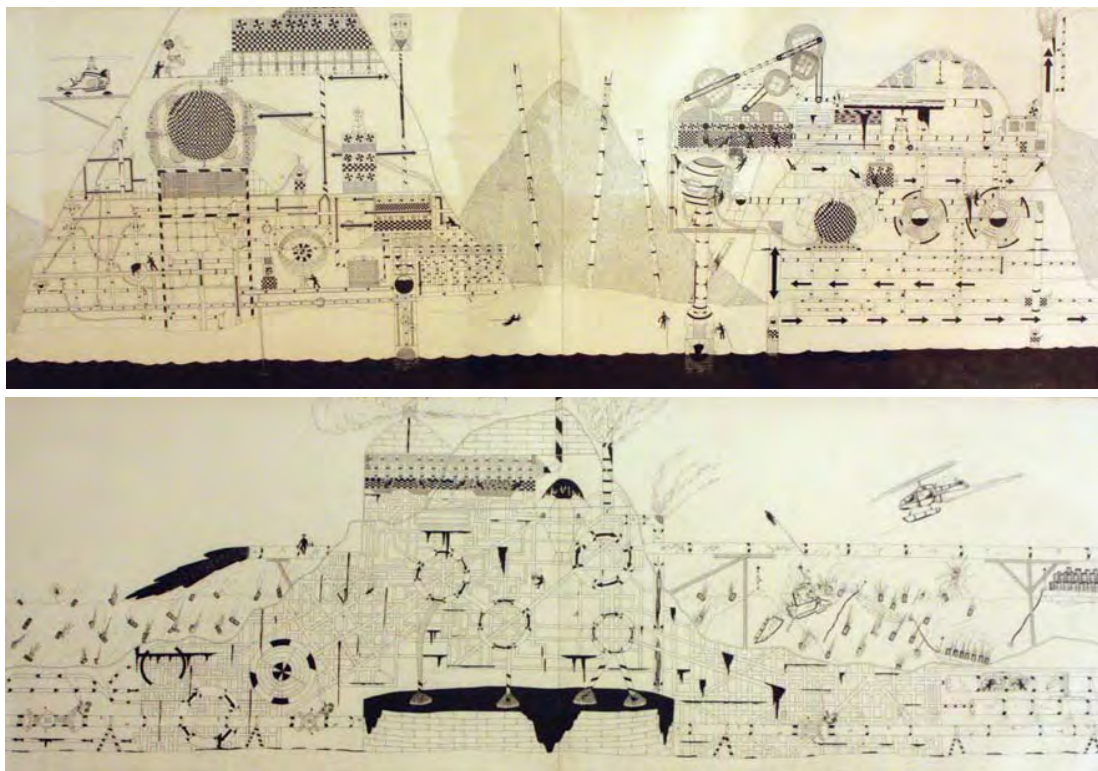
ผลงานของ **ทือป จ่างตระกูล** ชุด “Future Perfect”, 2548 เป็นการนำเสนอศิลปะทิวทัศน์ในแง่มุมมองของปัญหาสิ่งแวดล้อมที่จะทวีความรุนแรงขึ้นจนคนต้องลงไปอยู่ใต้ดิน และคนจะต้องใส่ชุดพิเศษเพื่อป้องกันความเปลี่ยนแปลงไปของอากาศและอุณหภูมิที่สูงขึ้น ทือปนำเสนอผลงานผ่านการผสมผสานกันระหว่างสื่อวิดีโอ ประติมากรรม หล่อไฟเบอร์ และภาพวาดปากกานบนกระดาษ



Picture 281:

ทือป จ่างตระกูล, *The Man*, 2548

หล่อไฟเบอร์, 180 ซม.



Picture 282: ท็อป จ่างตระกูล, ผลงานชุด *Future Perfect*, 2548

ปากกานกกระดาศ, 217.5 x 87.5 ซม.

คชา แสงแข ใช้ตัวของเขาเองทำเป็นงานประติมากรรม โดยการสวมชุดสีแดงที่บุวัสดุเบาสำหรับลอยน้ำได้ แล้วติดตั้งผลงานโดยการหย่อนตัวเองลงไปในแม่น้ำเจ้าพระยา แล้วปล่อยให้ไหลไปตามกระแสน้ำ ความเป็นทิวทัศน์ในผลงานของเขาอาจเป็นเรื่องของบริบทที่ใช้แสดงงานและกิริยาที่เกิดขึ้น คือการล่องลอยไปในแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและการตีความที่แปลกใหม่แก่ผู้พบเห็นและในตัวศิลปินเอง โดยเฉพาะการรับรู้เชิงทัศน์ (Perception) เกี่ยวกับทิวทัศน์ที่เกิดขึ้นระหว่างที่เขาล่องลอยอยู่ในน้ำ ความเป็นทิวทัศน์สำหรับคชาจากประสบการณ์ในการใช้ตนเองล่องลอยไปจะเป็นเรื่องของระยะทางจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง การรับภาพที่มีจำกัดขณะลอยน้ำอยู่ ทิวทัศน์ที่เขาเห็นคือท้องฟ้าที่หยุดนิ่ง ในขณะที่ทิศทางการเคลื่อนไหวของเขาในน้ำจะมีทิศทางที่ไม่แน่นอน การรับรู้โลกภายนอกถูกจำกัดลง เขาจะรับรู้เพียงการเห็นท้องฟ้า การสัมผัสกับน้ำ และเสียงลมหายใจของตนเอง แม้ว่าคชาจะ

บอกว่ารูปแบบผลงานของเขาంట่ที่จะสร้างงานประติมากรรมโดยใช้ตนเองเป็นสื่อ แต่กิจกรรมที่เขาทำอาจสามารถตีความว่าเป็น Performing Art หรืองานสื่อแสดงสดได้



Picture 283: คชา แสงแซ, *Redman Swimming*, 2542, วีดีโอ 6 นาที

ตติยะ อุดมสวัสดิ์ สร้างผลงานภาพพิมพ์ดิจิทัลอลบนกระดาษ เป็นภาพวิทัศน์ของกรุงเทพฯ ในเนื้อหาคล้ายหนังที่เกี่ยวกับอนาคต ภาพเมืองเกิดร้างจนถูกต้นไม้ปกคลุม หรือบริเวณเมืองที่กลายเป็นพื้นที่ไดน้ำ ล้วนสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งมีที่มากจากการใช้ชีวิตของคนที่ใช้ทรัพยากรธรรมชาติอย่างไม่ระมัดระวัง ภาพ “มานูญครอง”, 2549 และภาพอื่นๆ เช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ตติยะได้ตกแต่งภาพให้ดูเป็นป่าดงดิบและถูกปกคลุมด้วยพืชและต้นไม้หนาพันธุ์ สื่อให้เกิดคำถามหลายอย่างว่า “เกิดอะไรขึ้นกับกรุงเทพฯ?” จึงทำให้ผู้คนต้องละทิ้งกรุงเทพฯ ไปจนกลายเป็นป่าสาเหตุเป็นเพราะเกิดเหตุการณ์ไม่พึงประสงค์ต่างๆ เช่น การเสื่อมโทรมของสิ่งแวดล้อม การเกิดโรคระบาด หรือแม้กระทั่งความเป็นสนามรบทางการเมืองที่เกินขอบเขต ทั้งหมดนี้อาจเป็นคำตอบที่ผู้ชมมีให้กับภาพที่เห็นนี้ได้



Picture 284:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, อนุสาวรีย์

ประชาธิปไตย, 2549-2551

พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 115 x
200 ซม.



Picture 285:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, ทำเนียบ,

2551

ดิจิทัลปริ้นท์บนกระดาษ, 120
x 42 ซม.



Picture 286:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, มาบุญครอง,

2549

พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 110 x
57 ซม.



Picture 287:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, สยามพารากอน

กอน, 2549

พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 200 x
96 ซม.

7. ทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม

ลักษณะโดยสรุป เป็นผลงานศิลปะที่มุ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมทั้งที่สื่อเรื่อง ความซาบซึ้งและการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม

ศิลปะมีบทบาทต่อการทำให้สิ่งแวดล้อมสวยงามมาเป็นเวลาหลายร้อยปี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของงานประติมากรรม ประดับตกแต่งตามสถานที่ต่างๆ แต่ในกระบวนการสร้างงานที่ศิลปินใช้ความใกล้ชิดและมีปฏิสัมพันธ์โดยตรงกับสิ่งแวดล้อมในการสร้างสรรค์อย่างจริงจังเริ่มขึ้นในศิลปะตะวันตกเมื่อ ประมาณ ค.ศ. 1960-70 เป็นต้นมาเท่านั้น โดยจะเห็นได้ชัดจากการเกิดขึ้นของแนวนานศิลปะที่เรียกว่า Land Art, Earth Art และ Environmental Art ซึ่งศิลปินจะทำงานในสิ่งแวดล้อมและใช้วัสดุทางธรรมชาติในการทำงาน และในช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมา วงการศิลปะและปรัชญาด้านสุนทรียศาสตร์ได้ให้ความสนใจเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมและบูรณาการศาสตร์ของตนให้เชื่อมโยงกับการสร้างสำนึกที่ดีต่อคุณค่าของสิ่งแวดล้อมมากขึ้น (อภิชาติ พลประเสริฐ, 2550)

ในประเทศไทยศิลปินที่ให้ความสนใจสร้างงานที่สะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อมมีเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เช่นกัน กลวิธีการแสดงออกก็มีหลากหลายตามยุคสมัย ทั้งที่เน้นกระบวนการมีประสบการณ์ในสิ่งแวดล้อมโดยตรง การใช้สื่อดิจิทัล ศิลปะจัดวาง จิตรกรรม งานสื่อประสม และสื่อร่วมสมัยอื่นๆ

ศิลปินที่ได้ชื่อว่ามีแนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อมดังกล่าวข้างต้นเป็นคนแรกของไทย คือ **ชูลูด นิ่มเสมอ** ศิลปินชั้นเยี่ยมและศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2541 ซึ่งเห็นได้จากผลงานชุด “ประติมากรรมชนบท”, 2525 ที่มีลักษณะเป็นงานจัดวางและการแสดงสดกลางแจ้ง ชูลูดนำวัสดุจากการผลิตทางอุตสาหกรรม เช่น ขวดพลาสติก กระป๋อง และเชือกไนลอนมาร้อยรวมกับวัสดุธรรมชาติ เช่น กะลา ท่อนไม้ และไม้ไผ่ บางชิ้นมีกระเทียม กาดำน้ำที่ใช้กับเตาถ่าน โดยบางชิ้นชูลูดจะใช้งานคล้อยกับตัวและถ้อยยืนอยู่กลางแจ้งกับงานชิ้นอื่นๆ วิโชค มุกดามณี(2545:48) วิเคราะห์ว่าการนำวัสดุจากชนบทมาผสมผสานกับวัสดุทางอุตสาหกรรมสื่อให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมชนบทตามกระแสของความเจริญของเมือง การเลือกสรรและนำวัสดุที่มีอยู่ตามชนบทมาประกอบเป็นชิ้นงานไม่ได้

มุ่งเน้นความงามทางรูปทรง แต่ต้องการสื่อถึงความคิดที่เน้นความผูกพันระหว่างวิญญาณของวัตถุกับ
วิญญาณของคนในวงแวดล้อมของมัน

จากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัยเมื่อวันที่ 22 เมษายน 2553 ที่คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร
ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวว่า การสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของบ้านเรือน สิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ
และชนบท สิ่งที่ต้องการสื่อคือเรื่องของชีวิตคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเกี่ยวกับความเป็นพื้นที่กัน เป็นธรรมชาติ
ซึ่งเป็นความผูกพันส่วนตัวที่ชลูดมีต่อกันกำเนิดของตนเองคือจังหวัดธนบุรี ซึ่งเมื่อก่อนมีความเป็นชนบท
มาก



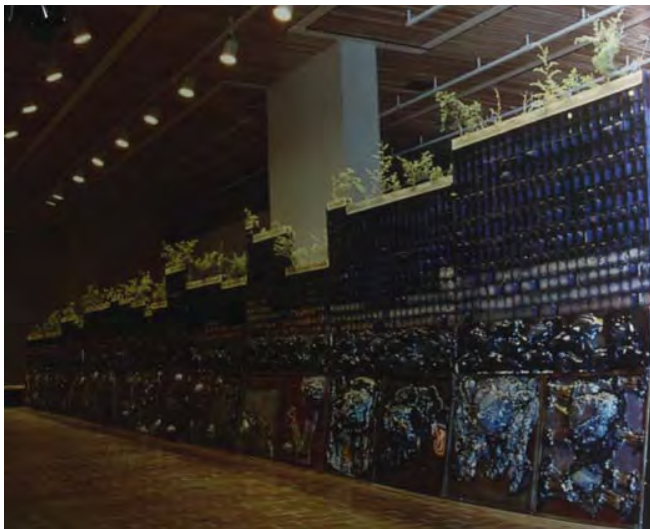
Picture 245: ชลูด นิ่มเสมอ, ประติมากรรมชนบท, 2525

ขวดพลาสติก กระป๋อง เชือกไนลอน กะลา ไม้ ไม้ไผ่ และท่อนไม้

ติดตั้งแสดง ณ สวนประติมา อำเภอสสามพราน จ.นครปฐม

ธนะ เลหาภัยกุล เป็นศิลปินที่สร้างงานศิลปะแนวจัดวางแปรผันตามพื้นที่ด้วยวัสดุสำเร็จและ
วัสดุธรรมชาติ นำเสนอผลงานลักษณะ Environmental Art ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาสิ่งแวดล้อมได้อย่าง

น่าสนใจ ตัวอย่างผลงานที่แสดงความคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของไทยอย่างชัดเจน คือ “Pulsation” ซึ่งขณะสร้างขึ้นจากความบังเอิญจากแม่น้ำเจ้าพระยา มีความยาว 48 ฟุต กว้าง 1 ฟุต และสูง 6 ฟุต มีเสียงจากลำโพง 48 ตัว ซ่อนอยู่ในโครงสร้างภายในของผลงาน ทำให้เกิดเสียงเหมือนมีวงดนตรีขนาดใหญ่กำลังบรรเลงอยู่ รูปทรงประกอบขึ้นด้วยวิธีการสื่อประสม จากน้ำ ถ่านหิน ไม้ ต้นไม้ ผ้า และปูนพลาสเตอร์ โดยทำขึ้นเป็นช่องๆ และเป็นชั้นต่อเนื่องกันไปตามความยาวและความสูงของผลงาน ศิลปินเสนอสาระของชีวิตที่พึ่งพาอาศัยกันอยู่ได้ดิน ได้น้ำ ชั้นล่างสุดจะเป็นซากอินทรีย์ของพืชและสัตว์ที่ทับถมกันอยู่ มีชั้นของถ่านหิน ซึ่งก่อให้เกิดพลังงาน มีออกซิเจนเคลื่อนไหวอยู่ในน้ำ มีชีวิตสัตว์น้ำ ปู ปลา อาศัยอยู่ รวมทั้งชั้นที่เป็นดิน ทำให้ต้นไม้เจริญเติบโตขึ้น ขณะแสดงความสัมพันธ์ของสิ่งที่มีชีวิตที่ต่างพึ่งพาอาศัยและอยู่ร่วมกันในสิ่งแวดล้อมที่มีสมดุลแห่งธรรมชาติอย่างแท้จริง



Picture 246:

ขณะ เลหาภัยกุล, *Pulsation*, 2526

อีกตัวอย่างหนึ่งคือผลงานชื่อ “A Song of the Yellow Cake” เป็นประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อมภายนอก ผลงานมีความยาว 700 ฟุต ประกอบด้วยถังน้ำมันระบายสีเหลือง กระฉก ไม้ และลำโพง ซึ่งใช้เทคโนโลยีการสร้างเสียงภายในถังน้ำมัน ศิลปินต้องการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อมที่ถูกมนุษย์ทำลาย ศิลปินสร้างรูปทรงของถังสายนํ้าไหลจากกระฉกและปรุงแต่งเสียงแบบนามธรรมโดยไม่บอกเป็นคำพูดแบบเล่าเรื่องราว

ขณะอธิบายว่า “เสียงที่ตั้งอยู่ในผลงาน เสมือนเสียงของวัตถุเคมี และวิทยาศาสตร์ที่กำลังสร้างปัญหาเสียงของโปรตรอนคุยกับนิวตรอน บางครั้งก็เป็นเสียงหมาไล่กตติเล็กตรอน บางทีก็เป็นเสียงของ

โปรตรอนกำลังร้องไห้ พลังของเสียงจะก่อตัวหมุนวนกับกระแสไฟฟ้า ที่สร้างเป็นภาพลวงจากกระจก เสียงจะสะท้อนต่อเนื่องเหมือนวงซิมโฟนีวงใหญ่กำลังบรรเลงเรื่องราวและปัญหาให้มนุษย์ได้รับรสแห่งความจริง” (วิโชค มุกดามณี, 2545)



Picture 247:

ธนะ เลหาภัยกุล, *A Song of the Yellow Cake*,
2532

ศิลปินแนวจิตตภาพที่มีผลงานเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมอีกคนหนึ่งคือ **มณฑิเตอร์ บุญมา** ศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง มหาวิทยาลัยศิลปากร และสถาบันศิลปะปารีส ประเทศฝรั่งเศส เป็นผู้บุกเบิกแนวคิดและวิธีการสร้างงานแบบใหม่ ๆ ในเนื้อหาและบริบทไทยในช่วงปี 2530-2543 ก่อนเสียชีวิตด้วยโรคมะเร็งในปี พ.ศ.2543 มีผลงานเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติ ผลงานที่โดดเด่นในช่วงทศวรรษนี้คือ “ธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน”, 2527 ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 6 งานชิ้นนี้สร้างจากต้นไม้แห้ง ทราบ น็อต และโลหะ ซึ่งจัดเป็นสื่อสำเร็จรูป ต้นไม้แห้งที่ปักบนทราบและมัลวดสลึงยึดให้ทรงตัว ส่วนปลายสองข้างของกิ่งไม้เป็นรูปของโลหะและน็อตงอกออกมา ทำให้นึกถึงการคุกคามของเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีผลต่อสิ่งแวดล้อม การทำงานปักอยู่บนทราบก็ทำให้อุณหภูมิเหมือนความไม่มั่นคงของธรรมชาติในสภาวะปัจจุบันดังที่ชื่องานได้บอกไว้



Picture 248:

มณเฑียร บุญมา, ธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน, 2527

ต้นไม้แห้ง ทวาย และนอตโลหะ, 215x200 ซม.

ผลงานชุดต่อมาเช่น “เรื่องราวจากท้องทุ่ง”, 2532 และ “ไทย ไทย”, 2533 มณเฑียรขยายความเป็นไปไม้ในการใช้สื่อสำเร็จรูป เช่น เครื่องมือและอุปกรณ์การเกษตรต่างๆ และวัสดุจากธรรมชาติ เช่น ดิน พีช สมุนไพร ขี้เถ้า และผงถ่าน เป็นต้น โดยเน้นเรื่องราวที่มาจากภูมิปัญญาไทยมากขึ้น ในการใช้สื่อต่างๆ เหล่านี้เบื้องต้นเกิดจากการคำนึงถึงเศรษฐกิจ แต่ที่สำคัญกว่านั้นคือการตั้งคำถามว่าทำไมจึงต้องใช้สื่ออุปกรณ์ที่ทำตามอย่างกันมา เช่น การใช้สีน้ำมัน สีอะคริลิก ผ้าใบ หินอ่อน ฯลฯ ซึ่งเป็นวิวัฒนาการของตะวันตกและมีราคาสูง การเลือกใช้วัสดุจากท้องถิ่นจึงตอบทั้งโจทย์ด้านเศรษฐกิจและแนวคิดที่จะสร้างผลงานที่แสดงบุคลิกลักษณะของสภาพแวดล้อมของสังคมไทย ดังนั้นปัญหาของการใช้สื่อวัสดุจากแนวทางการสร้างสรรค์งานจากจิตรกรรมที่เกิดขึ้นจากโลกตะวันตกจึงไม่ใช่ปัญหาที่จะต้องแก้และต้องยึดเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์งานอีกต่อไป



Picture 249:

มณฑิเยร บุญมา, สองพูย, 2532

ข้าวสารเปลือก บรรจุกระสอบละ 7 ถึง 2

กระสอบ ฟางข้าว เขาควย และเก้าอี้

180 x 160 x 60 ซม.,

มณฑิเยร บุญมา (2533) ได้กล่าวถึงแนวคิดในการใช้วัสดุและสื่อสำเร็จรูปในการสร้างงานว่า

“...สำหรับข้าพเจ้าแล้ว ผลงานเป็นผลผลิตที่มีจุดเริ่มต้นมาจากแรงกระตุ้นเร้าของคุณสมบัติและคุณลักษณะเฉพาะของสื่อ วัสดุ และสิ่งสำเร็จรูปต่างๆที่ข้าพเจ้าคุ้นเคย และพบเห็นได้ในสภาพแวดล้อมรอบตัวข้าพเจ้า แรงกระตุ้นเร้านี้ได้ผลักดันให้ข้าพเจ้าเกิด “แนวความคิด” และ “แนวทาง” ใหม่ ๆ ของวิธีการแสดงออกที่เป็นส่วนตัวขึ้น

ลักษณะของแบบของวิธีการแสดงออกนี้ข้าพเจ้าขอใช้คำว่า “การจัดการ” นี้จะเปลี่ยนแปลงไปตามความจำเป็น และข้อกำหนดที่กำหนดที่จำกัดของคุณสมบัติทางธรรมชาติ กายภาพ และรวมถึงคุณค่าความหมายเชิงนามธรรมในแง่ต่างๆที่มีอยู่ใน สื่อ วัสดุอุปกรณ์ ที่ถูกนำมาใช้เพื่อแสดงออกทางศิลปะ

ดังนั้นจึงดูเหมือนว่าเนื้อหา และสิ่งที่แสดงออกในผลงานของข้าพเจ้านั้น...เป็นเนื้อหาที่เกิดจากคุณสมบัติและคุณลักษณะทางกายภาพและนามธรรมที่วัสดุ สื่อ นั้นๆถูกกำหนดให้ “มี” หรือ “เคยมี” อยู่ก่อนแล้วข้าพเจ้ามักจะปล่อยให้แรงกระตุ้นเร้าจากสื่อวัสดุ สิ่งของชนิดหนึ่งอย่างหนึ่งชักนำสู่สื่อวัสดุอีกอย่างหนึ่งหรือหลายอย่าง ซึ่งจะทำให้เกิดลักษณะของความเกี่ยวเนื่องและความสัมพันธ์ระหว่างวัสดุต่างๆขึ้น ลักษณะของความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์นี้เป็นประสบการณ์และปรากฏการณ์ทางความจริงที่ข้าพเจ้าได้ประจักษ์และที่ผู้คนได้เคยประจักษ์รับรู้โดยกว้างทั่วไป...”

กมล ทัศนัญชลี สร้างผลงานที่นำเสนอความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมโดยใช้ประติมากรรมรูปหล่อดสีเป็นส่วนประกอบสำคัญ เขาเสนอความสัมพันธ์ของงานศิลปกรรมกับสิ่งแวดล้อม โดยนำหล่อดสี

ไปติดตั้งในชายหาด ทะเลทราย และหุบเขาในรัฐต่างๆของอเมริกา กมลใช้ปูนสีโปยให้อยู่บนพื้นหาดทรายและปลิวฟุ้งไปกับอากาศและพื้นที่ที่สร้างงาน เขาพูดถึงงานชุดนี้ว่า “ข้าพเจ้าได้นำหลอดสีขนาดใหญ่ไปทำงานกับธรรมชาติยิ่งใหญ่ ชายหาด ในทะเลทราย หุบเขา Grand Canyon หลายรัฐใน California, Arizona, Utah ซึ่งเป็นปรัชญาในการทำงานที่ต้องการต่อสู้กับธรรมชาติที่ยิ่งใหญ่ กับความคิดที่จะเอาศิลปะเข้าไปอยู่กับธรรมชาติให้ได้ และเอาธรรมชาติมาเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ” (วิโชค มุกดามณี, 2545) กมลพำนักอยู่ที่สหรัฐอเมริกาหลายสิบปี แต่กลับมาแสดงงานและจัดกิจกรรมศิลปะที่เป็นประโยชน์ต่อการศิลปะในประเทศไทยอย่างสม่ำเสมอจนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ



Picture 250:

กมล ทัศนาศิลป์, *Mojave Desert, California*, 2518

ใช้สีโรยบนพื้นทราย, ขนาดผันแปรไม่แน่นอน

วิโชค มุกดามณี ทำงานเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์และสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติมาอย่างต่อเนื่อง ผลงานมีลักษณะทั้ง 2 และ 3 มิติสร้างจากสื่อที่หลากหลาย จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553 วิโชคกล่าวว่า

“ภาพทิวทัศน์เริ่มแรกเป็นหัวข้อในการเรียนซึ่งเป็นการศึกษาบุคลิกของแต่ละสถานที่ ทำให้ได้ความรู้สึกกับสิ่งที่เห็นทั้งขนาด ความลึก ไม่ใช่เป็นเพียงการลอกแบบ พอทำมาๆวิธีการมองก็เปลี่ยนไป แรกๆเอา Subject คือทิวทัศน์ขึ้นก่อน ต่อมาเอาความรู้สึกนำโดยอาจไม่ต้องไปดูของจริง”



Picture 251:

วิโชค มุกดามณี, เกษตรกรรมปาดันน้ำ, 2539



Picture 252:

วิโชค มุกดามณี, ปาดันน้ำ : พรรณพืช 2, 2539

ผลงานศิลปะแบบจัดวาง(Installation Art) “ปาดันน้ำ”, 2539 วิธีการทำของวิโชคจะเริ่มจากการมองพื้นที่ที่จะแสดงงานก่อน จากนั้นก็ย้อนไปยังประสบการณ์ทางความคิดและความรู้สึกที่ได้ไปชมป่าต้นน้ำแล้วจึงแสดงออกมาเป็นการจัดวางวัสดุไม้ ผอบ และเกลือจัดวางเป็นรูปวงกลมแบ่งเป็น 2 ส่วน โดยวิโชควิเคราะห์ป่าออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ยังพอมีความชุ่มชื้นพอที่จะช่วยให้ปากกลับคืนมาได้ก็จะโรยด้วยดินสีเข้ม มีต้นไม้และผอบวาง ส่วนที่ช่วยไม่ได้แล้วจะโรยด้วยเกลือสีขาวเหมือนส่งวิญญาณไปสู่สวรรค์แล้ว ส่วนผอบจะแทนเรื่องการเก็บของเกี่ยวกับสิ่งมีชีวิต (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553) งานอื่นๆ ในชุดนี้ที่วิชคนำเสนอความคิดเกี่ยวกับทิวทัศน์และสิ่งแวดล้อม ได้แก่

งานชุดสัญญาณสิ่งแวดล้อมปี 2536



Picture 253:

วิโชค มุกดามณี, สัญญาณสิ่งแวดล้อม : พีช, 2536

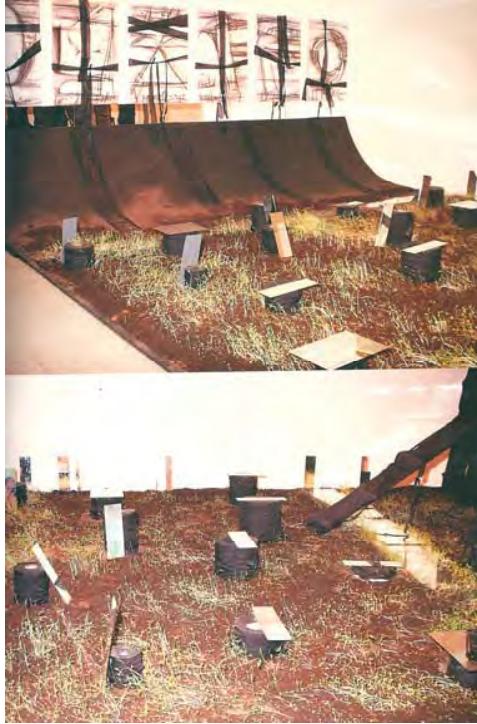
วิโชคต้องการบอกกล่าวความเป็นไปของปัญหาสิ่งแวดล้อมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทยซึ่งกำลังทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสภาพต่างๆ เช่น การดำรงชีวิตของผู้คนที่ต้องหันเหไปตามพลังอำนาจของเครื่องจักรและเทคโนโลยีสมัยใหม่ วัฒนธรรมท้องถิ่นและวิถีในการดำเนินชีวิตของผู้คน ซึ่งถูกความเจริญทางอุตสาหกรรมเข้ามาคุกคาม ปัญหาสิ่งแวดล้อมและสิ่งแปลกปลอมใหม่ที่เข้ามาทำลายธรรมชาติ ก่อให้เกิดมลภาวะทั้งในดิน น้ำ อากาศ รวมทั้งชีวิตคน สัตว์ พืช สิ่งต่างๆ ต้องประสบกับความเปลี่ยนแปลง ในการดำรงชีวิตจากสภาพเดิมไปสู่สภาวะใหม่ที่อันตราย วิโชคเสนอผลงานโดยการใช้วัสดุจากธรรมชาติซึ่งให้ความรู้สึกมีชีวิต มีความอบอุ่น สามารถเติบโตงอกงามได้ เช่น ดิน ใบไม้ กิ่งไม้ ฯลฯ ผสมผสานกับวัสดุที่เกิดขึ้นจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งรู้สึกไม่มีชีวิต มีความกระด้างเย็นชา เช่น เหล็ก โลหะ ทองเหลือง ทองแดง อะลูมิเนียม วัสดุจากโพลีเอสเตอร์ พลาสติกสี และสารเคมีที่ดูเรืองแสง เป็นต้น

ผลงานชื่อ “สัญญาณสิ่งแวดล้อม : พืช” ทำขึ้นในปี พ.ศ. 2536 โดยมีความบันดาลใจจากเรื่องราวของปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นพร้อมกับความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วของเทคโนโลยี ท่อนไม้ 4 ท่อน ถูกตัดจากต้นไม้ 4 ต้น มาใช้งานเพื่อความสะดวกสบายของมนุษย์ เอนพิงกับผนังห้อง ไม่มีพละกำลัง ไม่ต่อสู้ ไม่มีชีวิต เป็นความตาย ตั้งพิธีสวดพระอภิธรรมในงานศพ พระสงฆ์ 4 รูป นั่งสวดมนต์ภาวนาด้วยตาลปัตร 4 อัน บังสายตา ตั้งกระแสดิจิตให้แก่ผู้ตาย สัญลักษณ์จากรูปทรงตาลปัตร ท่อนไม้จากต้นไม้จะมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน แต่ใบไม้ใหญ่แดงฉานด้วยสีแดงวาวแสงจากสารเคมีที่ปรุงแต่งเกินธรรมชาติ ไม้ล้ม 4 ต้น และความตาย ความหายนะที่เกิดขึ้นจากการก้าวสู่สภาวะใหม่ เป็นสารที่นำเสนอภาพสะท้อนทัศนะส่วนตัวในช่วงเวลานั้น (วิโชค มุกตามณี, 2536)

งานชุดป่าและแผ่นดิน 2540

เรื่องราวจากป่าและแผ่นดินที่เกิดขึ้นอยู่ในสภาพแวดล้อมทั่วประเทศนั้น เป็นภาพสะท้อนความคิดและทัศนะของผู้คนในสังคมอยู่ท่ามกลางกระแสความรัก ความหวงแหนแผ่นดินอันเป็นถิ่นกำเนิด สำนึกของการอนุรักษ์ ดูแลรักษา เพื่อบำบัดรักษา เพื่ออนาคตข้างหน้าเกิดขึ้นระอุอยู่ภายในใจ ข้อมูลของงานวาดเส้นจากภาพการทำลายในแต่ละสถานการณ์ในแต่ละเรื่องราวและต่างเวลา พื้นดินและบรรยากาศที่เจ็บแค้นรำ มีคมของแผ่นกระจกกรีดผ่าน รับแสงวาววับ ผสานไปกับรูปสัญลักษณ์ของต้นไม้ที่ล้มอยู่บนแผ่นดิน ขาดเป็นท่อนๆ กระจายอยู่ส่วนหนึ่ง และรูปทรงที่เอนพิงผนัง ไร้ชีวิต อีกส่วนหนึ่ง สิ่งเหล่านี้คือสภาพการณ์ที่กำลังเป็นอยู่

และท่ามกลางภาวะอึดอัด หนัก ทึบ เปี่ยมด้วยความตาย ชีวิตใหม่ที่มีความหวัง กำลังงอกงามขึ้น ซึ่งเป็นความหวังที่อยากให้เกิดขึ้น (วิโชค มุกดามณี, 2545)



Picture 254:

วิโชค มุกดามณี, ปาและแผ่นดิน, 2540

Size : variable

Materials : Wood, clothes, glass, ceramic mold and soil

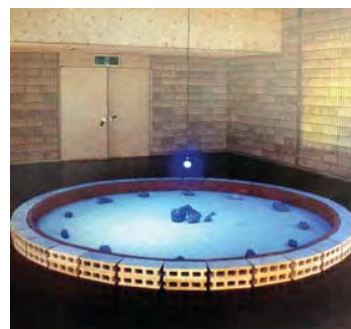
กมล เผ่าสวัสดิ์ เป็นศิลปินที่สร้างงานร่วมสมัยหลายรูปแบบทั้งการแสดงสด (Performance), Media Art และ Installation กมลสร้างสรรค์งานศิลปะที่นำเสนอเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมอยู่หลายชุด เช่น โครงการเกี่ยวกับน้ำ เขานำเสนอปัญหาของดินและน้ำรวมทั้งแนวคิดต่างๆในการแสดงเดี่ยว ในหัวข้อ “Collaboration with Yesterday and the Day Before” ณ หอศิลป์แห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2534 เขาได้กล่าวไว้ในสูจิบัตรของการแสดงว่า “น้ำเป็นทรัพยากรธรรมชาติที่สำคัญและจำเป็นต่อชีวิต หากเพียงทุกคนตระหนักถึงความสำคัญยิ่งของน้ำ โดยเข้าใจธรรมชาติและชีวิตวิญญานของมัน น้ำก็จะยังคงความบริสุทธิ์และมีให้ทุกชีวิตบนโลกนี้ได้ใช้” นอกจากการแสดงเดี่ยวแล้ว พ.ศ. 2536 กมลยังได้นำเสนอโครงการศิลปกรรมเกี่ยวกับเรื่องน้ำที่สัมพันธ์กับความเชื่อความศรัทธาของคนไทย ในผลงานชื่อ River of the King, 2536 ในงาน Asia Pacific Triennale of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane

ประเทศออสเตรเลีย เป็นงานศิลปะแนวจัดวาง (Installation) ที่ทำจากเรือสังกะสี ไม้ ก้อนหิน เชือก รูป โลหะ เทียน

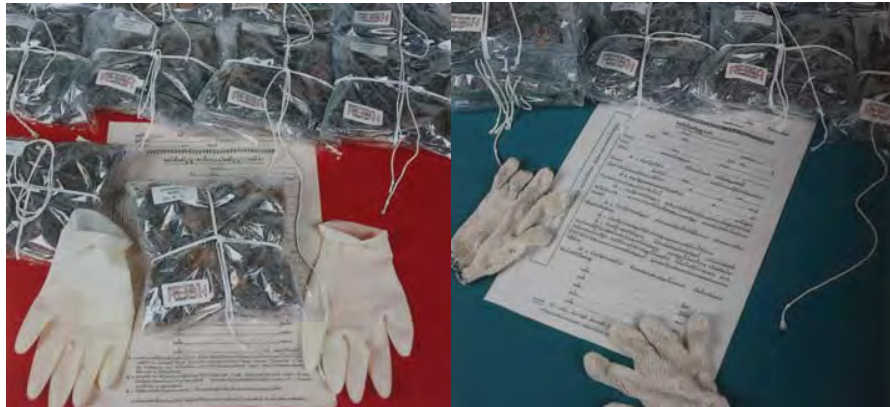
ผลงานของกมลนับเป็นการขยายขอบข่ายในการทำงานศิลปะเกี่ยวกับทิวทัศน์ที่ตาม ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกได้ขยายไปสู่การทำงานในสิ่งแวดล้อมด้วยวัสดุธรรมชาติ การทำงานของกมล ได้ก้าวข้ามระเบียบวิธีการทำงานแนวตั้งกล่าวด้วยการเริ่มต้นแนวคิดที่เป็นปัญหาเฉพาะในบริบทไทย การ แสดงออกจึงมีการใช้วัสดุและสัญลักษณ์ต่างๆเพื่อนำเสนอหรือตอบโต้โดยเฉพาะวัฒนธรรม เช่น ผลงาน “*Repercussions of the Agricultural*”, 2533-4 กมลนำเสนอเกี่ยวกับความไม่สมดุลของธรรมชาติที่เกิด จากทุนนิยมที่เข้าไปทำโครงการแสวงหาผลประโยชน์ เช่น คอนโดมิเนียม สนามกอล์ฟ รีสอร์ท กมลจึงนำ ดินใส่ในถุงพลาสติกแล้วปิดป้าย “ขายด่วน” มีถุงมือ หนังสือสัญญาซื้อขาย และมีข้อความ “ประเทศไทย อยู่ในมือคุณ”



Picture 255:
กมล เผาสวัสดิ์, *River of the King Water Pollution*
Project 1, 2536
เรือสังกะสี ไม้ ก้อนหิน เชือก รูป โลหะ เทียน
ขนาดผันแปรเปลี่ยนแปลงได้



Picture 256:
กมล เผาสวัสดิ์, *The Tama River*, 2539
อิฐบล็อก หิน อิฐ แบล็กไลต์ และวีดีโอ โปรเจ็คเตอร์
ขนาดผันแปรเปลี่ยนแปลงได้



Picture 257:

กมล เผ่าสวัสดิ์, Repercussions on Agricultural Soil Project on Agricultural Problem, 2534

กระเป๋าดินทาง ดิน ถูมือ และกระดาษ, ขนาดกระเป๋าดินทาง, ผลงานในโครงการ Art and Environment ครั้งที่ 1

ญาณวิทย์ กุญแจทอง มีพื้นฐานการทำงานด้านภาพพิมพ์จากการเรียนจบมาทางด้านนี้จากมหาวิทยาลัยศิลปากรและจากประเทศญี่ปุ่น ผลงานเริ่มแรกจะมีเนื้อหาจากพื้นผิวของวัสดุต่างๆนำมาประกอบกันในลักษณะนามธรรม เพื่อแสดงทัศนะและความรู้สึกที่มีต่อวัตถุและโลกในปัจจุบัน ต่อมาภายหลังกลับจากศึกษาต่อในประเทศญี่ปุ่น ได้ใช้เทคนิคการพิมพ์ภาพผลงานหลากหลายวิธีการมากขึ้น เช่น การใช้เทคนิคภาพพิมพ์เดี่ยว (Monoprint) ผลงานของญาณวิทย์ที่แสดงแนวคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม เช่น ชุด “กรุงเทพฯ เมืองฟ้าทะเลลายใจ” ญาณวิทย์ได้เพาะกล้าต้นสมุนไพรร “ฟ้าทะเลลายใจ” จำนวน 1,919 ต้น แล้วนำมาจัดเรียงไว้บริเวณสวนสุขภาพสวนรมณีนาถซึ่งมีประชาชนมาออกกำลังกาย จุดประสงค์ของศิลปินคือเพื่อแจกจ่ายต้นฟ้าทะเลลายใจไปสู่ผู้สนใจ ใครอยากได้ก็หยิบไปคนละกระถาง 2 กระถาง เป็นการแบ่งปันความรู้ ความสุขที่มุ่งชี้ไปถึงวิถีชีวิตดั้งเดิมของคนไทยที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติ นอกจากนี้ ช่วงปี พ.ศ. 2543 เป็นต้นมา ญาณวิทย์เริ่มให้ความสนใจในการใช้สีจากพืชพรรณธรรมชาติ เช่น ขมิ้น ดอกอัญชัญ ดอกกระถินการ์ มาทำภาพพิมพ์ ซึ่งส่วนใหญ่จะออกมาในลักษณะนามธรรมที่มีคราบต่างของสีธรรมชาติที่ให้ลักษณะความงามที่มีลักษณะเฉพาะตัว

การพัฒนาผลงานของญาณวิทย์ไม่ได้เป็นเรื่องเกี่ยวกับศิลปะเพียงอย่างเดียว แต่กระบวนการทำมีความลึกซึ้งซึ่งเกี่ยวกับความรักความผูกพันส่วนบุคคลด้วย คือ พี่ชที่ทำงานส่วนใหญ่จะมาจากไร่ของบิดาของญาณวิทย์ที่มีลักษณะเป็นป่า โดยบิดาของญาณวิทย์เกษียณอายุราชการและได้ใช้ชีวิตประจำวันส่วน

ใหญ่ในการค้นคว้าพืชพรรณต่างๆในไร่แห่งนี้ ญานวิทย์กล่าวไว้ในสูจิบัตรการแสดงงานชุด “ป่าสงวน” ของเขาว่า

“...“ป่าสงวน” มิได้มีความหมายตามที่เราเข้าใจเพียงนัยเดียวคือ “ป่าที่ได้รับความคุ้มครองรักษาไว้” หากยังมีความหมายอีกนัยหนึ่งที่มีความหมายลึกซึ้งที่ให้อิทธิพลต่อชีวิตการทำงานศิลปะในปัจจุบันของข้าพเจ้าเป็นอย่างมาก กล่าวคือเป็นป่าของบิดาของข้าพเจ้าซึ่งมีนามว่า “สงวน ฤๅญแจทอง”

ข้าพเจ้าเริ่มเรียนรู้และสัมผัสไร่แห่งนี้ (ปัจจุบันมีสภาพเป็นป่า) ตั้งแต่อยู่ในครรภ์ของมารดาและเติบโตมาพร้อมกับภาพของบิดาที่สวมวิญญาณชาวไร่เมื่ออยู่นอกเวลาราชการ จึงได้รับอิทธิพลจากท่านมาโดยไม่รู้ตัว จนอาจกล่าวได้ว่าสิ่งเหล่านี้เป็นประสบการณ์เบื้องต้นของการทำงานศิลปะโดยใช้วัตถุดิบและความรู้จากธรรมชาติมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของข้าพเจ้าในปัจจุบัน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของข้าพเจ้าจึงยึดหลักการรักษาสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติโดยการใช้สีที่สกัดขึ้นเองจากธรรมชาติมาสร้างผลงาน โดยเฉพาะผลงานภาพพิมพ์ หลักการสร้างแม่พิมพ์ของข้าพเจ้าสร้างโดยปราศจากเคมี (Non-Chemical Print) ที่ทำลายสภาพแวดล้อมและปล่อยให้สีที่ได้จากธรรมชาติแสดงตัวของมันเองอย่างธรรมชาติมากที่สุด ปฏิกริยาระหว่างอินทรีย์เคมีของสีที่ได้จากธรรมชาติกับแม่พิมพ์ที่เป็นตัวรองรับสีจะเกิดปฏิกิริยาทางอินทรีย์เคมีต่อกันทำให้ปรากฏภาพของผลงานภาพพิมพ์ขึ้นมา

ผลงานของข้าพเจ้าสะท้อนถึงความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินไทย ความหลากหลายและคุณค่าของธรรมชาติ แล้วสิ่งที่สำคัญที่สุดที่มีความหมายกับชีวิตของข้าพเจ้าคือ สะท้อนให้เห็นถึงความผูกพันระหว่างบิดากับข้าพเจ้าซึ่งจะต้องสืบทอดมรดกทางปัญญาที่บิดาสั่งสร้างขึ้นมานี้ให้ความเป็น “ป่าสงวน” อยู่คู่กับมนุษยชาติตลอดไป” (ญานวิทย์ ฤๅญแจทอง, 2548)



Picture 258:

ญานวิทย์ ฤๅญแจทอง, กรุงเทพฯ เมืองฟ้าทะลายโจร, 2541

ต้นฟ้าทะลายโจร สูง 20x40 ซม. จำนวน 1,919 ต้น

ติดตั้งในสวนรมณีนารถ ถนนอนุสาวรีย์



Picture 259: ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, ขั้นตอนการทำ Pigment จากดอกไม้



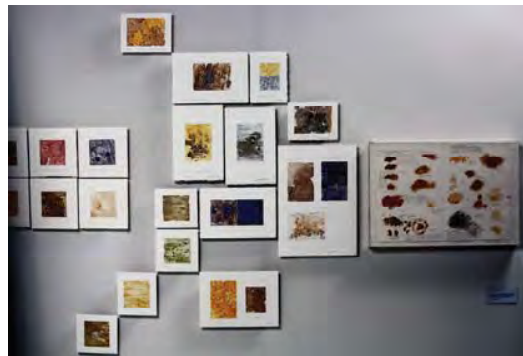
Picture 260: ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, ตัวอย่างสีจากดอกไม้ต่างๆ



Picture 261:

ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, ป่าสงวน, 2548

แม่พิมพ์จากสีธรรมชาติ, 38 x 57.5 (ขนาดในแต่ละชิ้น)



Picture 262: ญาณวิทย์ ฤกษ์แจทอง, The Garden, 2543

Installation view at Gallery of The Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok (Detail)

ในปัจจุบันญาณวิทย์นับว่าเป็นศิลปินไทยคนเดียวที่คิดค้นวิธีการทำงานลักษณะนี้อย่างจริงจังและต่อเนื่อง

ในศิลปะตะวันตกการทำงานศิลปะโดยใช้วัสดุธรรมชาติเริ่มทำกันมาอย่างจริงจังเมื่อทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา ซึ่งสามารถเรียกได้ว่าเป็นศิลปะสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ที่มีลักษณะคาบเกี่ยวกับศิลปะ Land Art หรือ Earth Art ในสหรัฐอเมริกา แต่งานประเภท Land Art, Earth Art ในหลายกรณีจะไม่ค่อยเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมแต่เป็นเพียงการสร้างงานแนวใหม่ของศิลปิน บางทีอาจทำลายระบบนิเวศด้วยซ้ำ แต่ศิลปินยุโรปในยุค 1970 จะทำงานที่ใกล้ชิดและเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมมากกว่าจึงสามารถเรียกได้ว่าเป็น Environmental Art

ศิลปินต่างประเทศที่ใช้วัสดุธรรมชาติที่สอดคล้องกับญาณวิทย์ เช่น ศิลปินชาวอังกฤษ David Nash ซึ่งเป็นประติมากรที่มีชื่อเสียงจากการทำงานด้วยไม้มาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 ผลงานของเขาถูกสะสมในพิพิธภัณฑ์สำคัญๆทั่วโลก ถึงแม้ลักษณะงานจะแตกต่างจากญาณวิทย์แต่มีความคล้ายคลึงกันในแง่ความผูกพันกับแหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการทำงาน กล่าวคือ David Nash จะมี “ป่า” ของตนเองในไร่ที่อยู่บนเนินเขาแห่งหนึ่งทางตอนเหนือของรัฐเวลส์ (North Wales) ซึ่งเขาย้ายจากลอนดอนมาอยู่ที่นี่เพราะความผูกพันกับป่าของเขาที่อยู่ที่นี่ เขาสร้างงานโดยการปลูกลงต้นไม้เป็นแนวและตัดให้เป็นรูปทรงต่างๆ เช่น งาน “*The Ash Dome*” ซึ่งเขาปลูกไว้ตั้งแต่ปี ค.ศ.1973 เขาเก็บกิ่งไม้จากไร่มาเผาไฟทำให้เป็นถ่านที่มีสีดำอมเขียวแตกต่างกันแล้วนำมาวาดรูป



Picture 263:

David Nash, *The Ash Dome*. 1973 - present



Picture 264:

Drawing Studio ของ David Nash

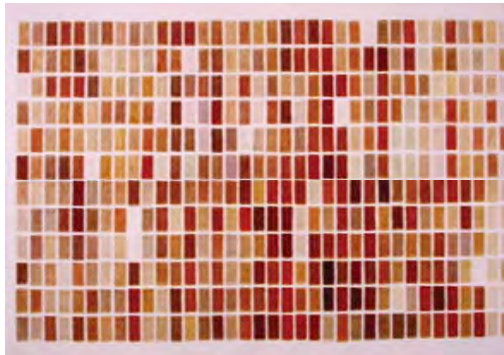
Herman de Vries เป็นศิลปินจากยุโรปอีกคนที่เก็บใบพืชมาจัดเรียงเป็นงานศิลปะและนำกิ่งไม้จากกองไฟต่างๆที่ให้สีที่ต่างกันมาเขียนรูปที่เป็นงาน Abstract



Picture 265: Herman de Vries



Picture 266: Herman de Vries, *from the garden*, 1987



Picture 267:

Herman de Vries, *from earth : la gomera*, 2001

120 x 180 cm.



Picture 268:

Herman de Vries, *from eight bonfire sites*, autumn 1991

สมโภชน์ ทองแดง สร้างผลงานศิลปกรรมชุด “บัวหมอง” ปี 2548 เพื่อสะท้อนถึงปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นกับแม่น้ำลำคลองซึ่งมีผลกระทบต่อพืชพันธุ์และสิ่งมีชีวิตต่างๆที่อาศัยน้ำในการเจริญเติบโตและดำรงชีวิต โดยใช้บัวเป็นสัญลักษณ์แทนสรรพชีวิตที่ต้องพึ่งพาน้ำในการดำรงชีวิต รูปแบบของผลงานเป็นการแสดงออกในลักษณะของศิลปะแบบเหมือนจริงที่ใช้เทคนิคจิตรกรรม สีอะครีสม และประติมากรรม ภาพดอกบัวที่มีลักษณะสีส้มสวยงามจะแสดงสัญลักษณ์ถึงคุณค่าของน้ำต่อสิ่งมีชีวิตให้ดำรงอยู่อย่างสมบูรณ์ ส่วนภาพดอกบัวที่แห้งเหี่ยวสีส้มหม่นหมองเป็นสัญลักษณ์แสดงผลพวงจากปัญหามลภาวะทางน้ำในปัจจุบันที่ส่งผลให้สรรพชีวิตพบหายนะ เจ็บป่วย ล้มตาย พืชพันธุ์ต่างๆเหี่ยวเฉา แคระแก่นไม่อาจเจริญเติบโตได้อย่างเต็มที่ (สมโภชน์ ทองแดง, 2548)

ตัวอย่างภาพ “แหล่งกำเนิดสรรพสิ่ง”, 2542 เป็นเทคนิคสื่อผสมประกอบด้วยสีน้ำมันสีอะครีลิคบนผ้าใบและหล่อโลหะ โดยมีลักษณะเฟรมต่อกัน 3 ช่อง ช่องกลางจะเป็นภาพดอกบัวที่ดูสมบูรณ์สดใสที่มีฉากหลังเป็นสีเหลืองทองอร่าม มีคลื่นน้ำเป็นสีฟ้าสลับกับสีเหลืองทองดูสะอาดเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความสมบูรณ์ของสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อสรรพชีวิต ส่วนสองช่องด้านข้างน้ำจะเป็นสีแดง ดอกบัวเหี่ยวเฉา ส่วนบนจะเป็นใบบัวที่ทำด้วยโลหะยื่นขึ้นไป ฉากหลังเป็นสีเทาเงินซึ่งสื่อให้เห็นถึงความหายนะจากมลภาวะ ถึงแม้ลักษณะโดยรวมของภาพจะเป็นแนวเหมือนจริง แต่การเขียนภาพน้ำที่มีลักษณะเป็นเส้นริ้วคลื่นและขดงอ รวมทั้งการลงฉากหลังด้วยสีทองและสีเงินเรียบแบบ ทำให้มีลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณีผสมผสานเข้าไปด้วยในภาพ ซึ่งสอดคล้องกับประสบการณ์และการศึกษาของสมโภชน์ที่จบ

ทางด้านสาขาศิลปะไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากร และสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะผสมแบบประเพณี และแบบร่วมสมัยจนได้รับรางวัลเกียรติคุณอันดับหนึ่งเหรียญทองประเภทจิตรกรรมจากการแสดงงาน ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 31 ก่อนที่จะมาเป็นอาจารย์ประจำที่สาขาศิลปะศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Picture 269:

สมโภชน์ ทองแดง, แหล่งกำเนิดสรรพสิ่ง, 2542
สื่อะคริลิคและสื่อประสมบนผ้าใบ, 80 x 160 ซม.



Picture 270:

สมโภชน์ ทองแดง, ความงามที่หลงเหลือ, 2548
สื่อะคริลิก บนผ้าใบ และบนพื้นทองคำเปลว, 120 x 190 ซม.

ภาพ “วิถีชีวิตใหม่ 1994 No.3”, 2537 ของ **สุตใจ ไชยพันธุ์** ที่ได้รับรางวัลที่ 1 ประเภทจิตรกรรม ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม จิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 18 พ.ศ.2537 เป็นการเขียนทิวทัศน์ป่าที่แห้งแล้งผสม กับรูปอาคารสิ่งก่อสร้าง ต้นไม้บางต้นจะวางบนแท่นคอนกรีตสีน้ำตาลมีป้ายเล็กๆติดไว้เหมือนเป็นการ บรรยายเกี่ยวกับซากต้นไม้ที่นำมาจัดแสดง ภาพโครงสร้างตึกสีน้ำตาลที่ดูไร้ชีวิตชีวา กับซากต้นไม้ใน บรรยากาศที่แห้งแล้งสื่อถึงความพ่ายแพ้ ธรรมชาติ และผู้ทำลาย (วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชา นนท์, 2540:241)



Picture 271:

สุดใจ ไชยพันธุ์, วิถีชีวิตใหม่ 1994 No.3, 2537

สีอะคริลิก, 91.5x123.5 ซม.

สาครินทร์ เครืออ่อน สร้างผลงานศิลปะที่ให้ความหมาย ความคิด และความรู้สึกที่หลากหลาย มิติ เกี่ยวข้องทั้งด้านภูมิทัศน์ สังคม วัฒนธรรม ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับนานาชาติ ในโครงการ “นาข้าวขึ้นบันไดแห่งเมืองแคสเซิล” (Terraced Rice Fields Project, Kassel) จัดแสดงในงานศิลปะนานาชาติ Documenta ครั้งที่ 12 ที่เมือง Kassel ประเทศเยอรมันนีในช่วงเดือนมิถุนายนถึงกันยายน 2550 สาครินทร์เป็นคนไทยคนแรกที่ได้รับเชิญให้เข้าร่วมงานนี้ซึ่งเป็นนิทรรศการศิลปะที่มีชื่อเสียงที่สุด นิทรรศการหนึ่งของโลก ที่ทุก 5 ปีจะจัดเพียงครั้งเดียวเท่านั้น ความสัมพันธ์กับศิลปะทิวทัศน์ของโครงการนี้เบื้องต้นคือการทำงานที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ โดยถ้าวิเคราะห์ในกรอบของประวัติศาสตร์ศิลป์ ที่ศิลปะทิวทัศน์ได้พัฒนาจากการวาดภาพธรรมชาติไปสู่การทำงานในสิ่งแวดล้อมด้านวัสดุธรรมชาติ (Andrew, 1999) จะเห็นว่าแทนที่สาครินทร์จะวาดภาพทิวทัศน์จากวิวจริงผสมกับจินตนาการเหมือนในอดีต โดยผลิตผลที่ได้คือผลงาน “จิตรกรรม” ที่เป็นวัตถุทางศิลปะ แต่โครงการนี้เป็นการให้คุณค่ากับ “งาน” ที่มีความหมายเป็นกริยา คือทำงานแทนที่จะเห็นทัศนียภาพอันสวยงามของสวนสาธารณะที่เป็นที่ตั้งของปราสาท Wilhelmshoehe อันสง่างามแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 18 ที่เป็นเพียงภาพสองมิติแล้ววาดออกมา สาครินทร์กลับมาตัวเองและทีมงานเข้าไปทำกิจกรรมที่ทำให้ทิวทัศน์ของเนินเขาหน้าปราสาทอันเก่าแก่ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ให้เปลี่ยนไปตามจินตนาการของศิลปิน โดยที่ทีมงานทุกคนก็มีส่วนได้สัมผัสประสบการณ์ทางศิลปะนี้ร่วมกัน ซึ่งสามารถอธิบายได้ด้วยทฤษฎีของ John Dewey (1958) ที่ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ทำงานว่าเป็นศิลปะ (Art as Experience) หรืออีกนัยหนึ่งคือการให้

ความสำคัญต่อกระบวนการสร้างงานนั่นเอง ในส่วนของผู้ชมก็มีโอกาสเข้าไปสัมผัสผลงานแบบสามมิติในลักษณะเดียวกับการทำงานของศิลปินและทีมงาน ที่เป็นทั้งคนไทยและอาสาสมัครจากเยอรมันนี้

ลักษณะที่น่าสนใจของงานศิลปะอย่างหนึ่งคือการสร้างความฉงนสนเท่ห์ให้กับผู้ชม หรือกระตุ้นความคิดจินตนาการ ภาพของทีนาซันบันได้แม้จะเป็นวิวที่สวยงาม แต่สำหรับในประเทศไทยไม่ใช่สิ่งแปลก แต่เมื่อศิลปินได้นำไปจัดทำขึ้นใหม่ในบริบทที่แตกต่างทั้งทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรม ย่อมจะมีผลต่อการรับรู้ทางสายตา ความรู้สึก และความคิด เป็นเหมือนภาพลวงทว่าสัมผัสได้จริง Dagmar Keller และ Martin Wittwer ศิลปินที่ได้มีส่วนร่วมสังเกตการณ์และอาสาสมัครในโครงการนี้ให้ทัศนะว่า

“โครงการศิลปะนาซันบันไดนี้ ไม่เพียงแต่มีคุณสมบัติของการเป็นงานประติมากรรมที่ยิ่งใหญ่เท่านั้น สำหรับเรามันแสดงถึงการจัดการกับพื้นที่อย่างเด็ดขาดและพร้อมสรรพในแง่กระบวนการทางความคิด สถานที่อันสง่างามแห่งนี้นับตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบันเป็นเสมือนตัวแทนของระบอบชนชั้นสองแนวคิดที่แตกต่างสุดขั้ว คือ ระบอบศักดินาที่สาดแสงแสนยานุภาพผ่านสถาปัตยกรรมอันงดงาม กับพลังของการร่วมแรงร่วมใจในการทำนาข้าวที่หล่อเลี้ยงชีวิตของผู้คนจำนวนนับไม่ถ้วน ได้ถูกดึงมาเกี่ยวโยงเข้าด้วยกัน เหล่านี้คือเหตุผลที่ทำให้เราเห็นว่า นาข้าวของสาครินทร์มิได้เป็นเพียงประติมากรรมที่ผู้ชมสามารถสัมผัสได้อย่างใกล้ชิด ทว่ายังเกี่ยวพันแน่นแฟ้นกับแนวความคิดของโจเซฟ บอยส์ (Joseph Buoy) ว่าด้วย “ประติมากรรมสังคม” (Social Sculpture) ในแง่ของการเป็นต้นแบบของสังคมอุดมคติอันสะท้อนผ่านการร่วมกันทำงานในนาซันบันได” (ในสาครินทร์ เครืออ่อน, 2551:46)

เกี่ยวกับรูปแบบของงานอาจพอกล่าวได้ว่ามีลักษณะเหมือน Land Art ที่มีพื้นฐานมาจากการประติมากรรม แต่เนื้อหาสาระซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ศิลปินต้องการนำเสนอจะมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เพราะจุดเริ่มต้นของ Land Art เป็นความต้องการหาวิธีการแสดงออกทางศิลปะเป็นหลัก ในขณะที่เนื้อหาของงานของสาครินทร์มุ่งที่จะนำเสนอจิตวิญญาณตะวันออกในเรื่องการพึ่งพาอาศัยและร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานผ่านกิจกรรมการทำนาแบบโบราณ ที่ในการปฏิบัติจริงก็เป็นการช่วยเหลือเกื้อกูลกันของคนในชุมชน ซึ่งการนำคุณค่าเรื่องนี้มานำเสนอก็เป็นการสะท้อนการเจริญเติบโตของสังคมวัตถุนิยมในปัจจุบัน สาครินทร์กล่าวว่า

“โครงการนาซันบันไดแห่งเมือง Kassel เป็นความพยายามเพื่อพิสูจน์ความเป็นไปได้ท่ามกลางความไม่เอื้ออำนวย ความพยายามที่จะผสมผสานบริบทจากความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงในเชิง

สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ด้วยการนำเอากิจกรรมทางการเกษตรซึ่งดำเนินมาตั้งแต่ยุคแรกเริ่มการเพาะปลูกของมนุษย์ มาปรับเพื่อเป็นเครื่องมือทดลองการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ เป็นความพยายามที่จะพิสูจน์ว่าไม่ใช่เพียงวิถีสมัยใหม่เท่านั้นที่จะทำให้มนุษย์อยู่รอดได้ ระบบพื้นบ้านเก่าแก่ที่อาจดูห่างไกลจนเหมือนโลกในอุดมคติ แต่ในความเป็นจริงมันคือสิ่งที่เกิดขึ้นมานานแล้วและยังคงดำเนินอยู่บนโลกใบนี้” (สาครินทร์ เครืออ่อน, 2551:4)

กล่าวโดยสรุป พัฒนาการของศิลปะภาพทิวทัศน์ที่ปัจจุบันให้ความสนใจการปฏิบัติงานบนพื้นที่ที่เรียกว่า Site Specific Art รวมทั้งการนำภูมิปัญญาโบราณมาใช้ในการทำงาน เช่น ในผลงานของ Andy Goldsworthy ที่นำการทำรั้วหินแบบโบราณมาใช้สร้างงานศิลปะ หรือ David Nash ที่ใช้การเพาะปลูกต้นไม้มาทำเป็นงานศิลปะตั้งแต่ยุค ค.ศ. 1970s เป็นต้นมา นับเป็นการเปิดมิติใหม่ในการสร้างสรรค์ศิลปะที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ ผลงานของสาครินทร์ก็จัดว่าอยู่ในประเภทนี้ แต่เนื้อหาและบริบทในการแสดงออกจะมีลักษณะเฉพาะวัฒนธรรม ทำให้การพัฒนางานแนวนี้มีหลากหลายและแตกต่างจากต้นคิดเดิมจากศิลปะตะวันตกเมื่อ 3-4 ทศวรรษที่แล้วมาตามที่ยกตัวอย่าง

ผลงาน “สายน้ำ...ทะเลไทย”, 2536 ของ **ศรীরรณ เจนหัตถการกิจ** เป็นผลงานสื่อประสมที่เขียนภาพตึกสูงบนกล่องไม้ที่ภายในเป็นรูปทะเล ท้องฟ้า มีเศษวัสดุต่างๆปะติดภายในกล่องเหมือนกับจะสื่อถึงเศษขยะที่ถูกทิ้งลงทะเลด้านล่าง จะเป็นรูปตึกที่สร้างจากกระดาษเป็น 3 มิติ มีรูปปลาตะเพียนสานจากใบตาลแขวนอยู่ดูไรชีวิตเหมือนจะสื่อให้เห็นถึงผลที่เกิดจากการทำลายสิ่งแวดล้อม



Picture 272:

ศรীরรณ เจนหัตถการกิจ, สายน้ำ...ทะเลไทย, 2536

ไม้ ใบตาล กระดาษ กิ่งไม้ ระบายสีอะคริลิค

100 x 80 ซม.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร สร้างสรรค์ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์หลายรูปแบบ โดยเริ่มมีชื่อเสียงจากศิลปะภาพพิมพ์ที่นำเสนอสัญลักษณ์สิ่งแวดล้อมและวัฒนธรรมชนบท ซึ่งชนะการประกวดศิลปกรรมหลายรางวัล ทั้งในและต่างประเทศ วิจิตรกล่าวว่า “ภาพทิวทัศน์อาจหมายถึง Space หรือบรรยากาศที่เป็นดิน น้ำ อากาศ หรือในกรณีของงานประติมากรรมเป็นสิ่งแวดล้อม เช่น ท้องนา เพราะฉะนั้นเวลาทำประติมากรรมก็จะดูทิวทัศน์หรือ Landscape ที่จะนำผลงานไปจัดวาง” (สัมภาษณ์ วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร เมื่อวันที่ 23 เมษายน พ.ศ.2553) ปัจจุบันวิจิตรจะทำงานที่มีลักษณะเป็นศิลปะเพื่อสิ่งแวดล้อมมากขึ้น ซึ่งจัดว่าเป็นพัฒนาการหนึ่งของศิลปะภาพทิวทัศน์ที่แทนที่ศิลปินจะเห็นสิ่งแวดล้อมเป็นภาพเหมือนในอดีต แต่จะเห็นทิวทัศน์เป็นสิ่งที่ เป็น 3 มิติ เราสามารถเข้าไปอยู่ในทิวทัศน์แล้วใช้วัตถุทางธรรมชาติต่างๆ สร้างสรรค์งาน หรือใช้กิจกรรมที่ทำเป็นสื่อทางศิลปะ เช่น โครงการ “ปล่อยหิน” จะเป็นการแจกหินให้ผู้ร่วมงานนำไปปล่อยตามที่ต่างๆ ทั่วโลกแล้วแต่จุดหมายของแต่ละคน เป็นการแสดงความอ่อนโยนต่อธรรมชาติ หรือหินที่มักจะถูกนำมาปลูกสร้างบ้านอาคารไปสู่ธรรมชาติ ลักษณะการทำงานกับวัสดุธรรมชาติในลักษณะนี้อาจดูแตกต่างจากการเขียนภาพทิวทัศน์ในอดีต แต่ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติของกิจกรรมทั้ง 2 อย่างนี้จะมีความคล้ายคลึงกัน การได้สัมผัสหินอาจให้ความรู้สึกลงในธรรมชาติมากกว่าการวาดภาพทิวทัศน์ซึ่งเป็นเพียงการมอง แต่การปล่อยหินเป็นกิจกรรมที่ทำให้เกิดความซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทุกประสาทสัมผัส ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์สิ่งแวดล้อมที่กล่าวไว้ในตอนต้น (Carlson, 2007)



Picture 273: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, The Silent Game No.19



Picture 274: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, กรกฎาคม หมายเลข 2



Picture 275: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, แหล่งนกแหล่งชีวิต



Picture 276: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, ปล่อยหิน, 2543

พิน สาเสาร์ ศิลปินที่มุ่งมั่นทำงานศิลปะในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติที่เขาเรียกว่า “นิเวศน์ศิลป์” โดยใช้รูปแบบและวิธีการทำงานในลักษณะเดียวกับงานของศิลปินแนว Earth Art, Land Art และ Environmental Art ในอเมริกาและยุโรป แต่พินทำในบริบททางสิ่งแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่าง โครงการศิลปะที่สำคัญที่นำมาสู่การตีพิมพ์หนังสือ “142 วัน 1,800 กม. นิเวศน์ศิลป์ริมโขงของศิลปินนอกคอก” ในปี 2551 และออกอากาศเป็นสารคดี 3 ตอนในรายการ “คน คั่น คน” ทางช่อง 9 ในปีเดียวกัน พินสร้างสรรค์งานศิลปะหลายชุดผ่านการเดินทางรอนแรมไปตามแม่น้ำโขงแบบต่อเนื่องตั้งแต่วันที่ 5 ธันวาคม 2548 ถึงวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2550 ด้วยแพที่ทำจากไม้ไผ่มัดติดกันสามชั้นด้วยลวดและเชือกกว้างประมาณ 1.5 เมตร โดยเขาดั้งชื่อแพของเขาว่า “เมดูซ่า” ตามชื่อภาพ “*The Raft of the Medusa*” ที่โด่งดังของศิลปินลัทธิโรแมนติคชาวฝรั่งเศสที่ชื่อว่า Theodore Géricault ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 พินล่องแพโดยมีจุดเริ่มต้นของการเดินทางอยู่ที่สามเหลี่ยมทองคำหรือที่เรียกตามภาษาถิ่นว่า “สบรวก” โดยมีเป้าหมายคือมหานทีสีพันดอนซึ่งเป็นจุดที่แม่น้ำโขงแตกแยกสายออกไปอยู่บริเวณชายแดนลาว-กัมพูชา ด้านใต้สุดเขตประเทศลาว มีระยะทาง 1,800 กิโลเมตร เป็นการเดินทางที่ไม่มีการสำรวจล่วงหน้าที่เขาเรียกว่า “ไปตายเอาดาบหน้าแต่เพียงลำพังผู้เดียว”

“มันไม่ใช่การเดินทางเพื่อพิชิตธรรมชาติ ทำลายสถิติ หรือขึ้นท่อน่งเล่นหาความสำคัญ แต่ด้วยจุดประสงค์เพื่อสร้างงานนิเวศศิลป์เป็นกระบอกเสียงในการกระตุ้นเตือนให้ผู้คนตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะแม่น้ำโขงที่กำลังเสื่อมทรุดจากโครงการพัฒนาตามแนวทางทุนนิยมอย่างหนัก และร่วมปฏิสัมพันธ์กับผู้คนสองฟากฝั่งโขงทั้งไทยและลาว รวมถึงชนเผ่าอื่นๆที่อาศัยอยู่” (พิน สาส์, 2551)

ตัวอย่างผลงานที่นำมาวิเคราะห์เป็นผลงานชุดแรกของการเดินทางครั้งนี้ชื่อว่า “กำเนิดอารยธรรม” สร้างขึ้นบนริมฝั่งเมื่อเขาเดินทางไปได้ 5 กิโลเมตร โดยลักษณะงานเป็นการนำหินแม่น้ำมาจัดเรียงเป็นรูปคดเคี้ยวเลื้อยจากริมน้ำสู่ตลิ่งที่มีลักษณะเป็นสันดอนขรุขระสูงชัน โดยต้องการสื่อถึงการสั่งสมองค์ความรู้ของบรรพบุรุษตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ จนก่อเกิดเป็นอารยธรรมตลอดพื้นที่ที่แม่น้ำโขงไหลผ่าน เช่น อารยธรรมเชียงแสน หลวงพระบาง เวียงจันทน์ อารยธรรมโบราณผาแต้ม เป็นต้น แรงบันดาลใจในการสร้างงานหินชุดนี้มาจากวัฒนธรรมหินตั้ง ซึ่งเป็นอารยธรรมก่อนประวัติศาสตร์ราว 3,000 ปี ที่ปรากฏหลักฐานมากมายในแถบอีสานและสปป.ลาว ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงอาณาเขตศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ



Picture 277:

พิน สาส์, กำเนิดอารยธรรม

ผลงานอีกชิ้นหนึ่งของพินสร้างขึ้นเมื่อเขาเดินทางไปได้แล้วกว่า 2 เดือนและแวะพักอยู่วัดเล็กๆริมแก่ง เขาพบบาตรเก่าที่แตกร้าววางทิ้งอยู่ริมรั้ว จึงขอยืมมาสร้างงานศิลปะหน้าแก่งอาฮอง แล้วตั้งชื่อว่า “ธรรมธारा” เขาเล่าว่า

“ผมเรียงบาตรเป็นวงกลมทั้งหมดแปดกลุ่ม โดยแต่ละกลุ่มมีบาตรที่ถูกคว่ำเป็นฐานอยู่ 3 ลูก แล้วจึงวางบาตรตั้งเรียงซ้อนกันขึ้นไปกลุ่มละสามลูก ตรงกลางวางหม้อน้ำชาเป็นฐาน แล้ววางบาตรซ้อนกันขึ้นไปอีกหกลูก ผลงานชุดนี้ผมต้องการสื่อถึงพระพุทธศาสนาที่ได้เผยแผ่และหยั่งรากลึกในดินแดน

สองฝั่งโขงมายาวนาน และก่อเกิดอารยธรรมที่มีพระพุทธศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจนานนับพันปี”
(พิน สาเสาร์, 2551:163)



Picture 278:

พิน สาเสาร์, ธรรมธารา

ศิลปินที่มีอิทธิพลในด้านรูปแบบการทำงานของพิน คือ ศิลปินแนว Land Art เช่น Richard Long จากอังกฤษ ที่สร้างชื่อเสียงให้กับตนเองตั้งแต่ช่วงปลายยุค 1960s เป็นต้นมา ด้วยการทำงานศิลปะโดยการเดินไปที่ต่างๆทั่วโลก แล้วสร้างร่องรอยเป็นรูปเรขาคณิตโดยเฉพาะอย่างยิ่งวงกลมและเส้นตรง หรือนำหิน นำเศษไม้มาจัดวาง จากนั้นก็ถ่ายรูป บางครั้งก็นำวัสดุบางส่วนมาจัดแสดงในหอศิลป์

ในการทำงานของ Richard Long เขาปฏิเสธที่จะเชื่อมโยงแนวคิดของเขากับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมหรือเป็นการหลีกเลี่ยงจากสังคมเมืองไปสู่ธรรมชาติ จากการให้สัมภาษณ์แก่ William Furlong ในปี ค.ศ.2002 Richard Long กล่าวว่า แนวคิดการพัฒนางานของเขาตั้งแต่เริ่มแรกจะเกี่ยวกับการแสวงหาวิธีการทำงานใหม่ๆ เขาตระหนักถึงแนวคิด Romantic เกี่ยวกับศิลปะที่ทัศนวิสัยจะเป็นรูปวาดที่สวยงาม แต่งานของเขาจะไม่เกี่ยวกับแนวคิดเรื่องธรรมชาติไม่ว่าในเรื่องความงามหรือการวิเคราะห์ตีความทางประวัติศาสตร์ สิ่งที่เขาตั้งเป้าหมายเป็นสิ่งที่เกี่ยวกับการทำงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องการทดลองด้านรูปแบบ วิธีการ เป็นการนำแนวคิดเกี่ยวกับทัศนวิสัยไปสู่สิ่งใหม่ ด้วยการทดลองทำร่องรอยต่างๆในทัศนวิสัย เช่น เริ่มแรกเขาจะทดลองเดินในทุ่งหญ้าเล็กๆใกล้กรุงลอนดอนและได้ผลงานที่ชื่อว่า “A Line Made by Walking”, 1967 จากนั้นก็ทดลองเดินในพื้นที่ที่ใหญ่ขึ้นคือเดินเป็นเส้นตรงกว่า 10 ไมล์ ที่ Exmoor ทางตะวันตกของอังกฤษ ทำให้เขารู้สึกถึงพลังทางกายภาพและความคิดที่เกิดขึ้นขณะปฏิบัติงาน เขารู้สึกดึงดูดใจกับพื้นที่ใหญ่โล่งของ Exmoor เพราะเขาคิดว่ามันเป็นพื้นที่ที่เหมาะสมที่สุดที่จะ

ทำเส้นตรงเป็น 10 ไมล์ได้ เพราะฉะนั้นแนวคิดหลักในการทำงานของเขาจึงเกี่ยวกับศิลปะเป็นสำคัญซึ่งอาจจะเป็นอะไรที่เป็นพื้นฐาน เช่น การทำรอยเท้าและเส้นตรง เป็นต้น แต่ในการทำงานลักษณะนี้จะมีเรื่องของการทำงานเรื่องเวลาและพื้นที่ว่าง (Time and Space) ที่มารวมตัวกันขณะทำงานและปรากฏหลักฐานในรูปแบบของร่องรอยที่เขาทิ้งไว้ (Gooding and Furlong, 2002:124-125) นอกจากนี้งานของ Richard Long ยังอาจจะมีส่วนผสมของความคิดคำนึงที่เป็นส่วนบุคคล เกี่ยวข้องกับความผูกพันกับพื้นที่และเรื่องราวในวัยเด็ก (Sentimental หรือ Nostalgia) เช่นที่ Adam and Robinson (2000:171) ตั้งข้อสังเกตว่า เวลา Richard Long จัดวางหินและกิ่งไม้ เขาจะนึกถึงการละเล่นในวัยเด็ก ดังที่ปรากฏในชื่อผลงานของเขาที่มีลักษณะเป็นจังหวะเพลง “Five, Six, Pick Up Stick / Seven, Eight Lay Them Straight”, 1980.



Picture 279: Richard Long, *A Line made by Walking*, England, 1967

จากตัวอย่างงานของ พิน สาส์เลอร์ ที่ยกตัวอย่างไปข้างต้นจะเห็นได้ว่า แนวคิดในการทำงานของ เขาจะมีความเป็นตัวของตัวเองที่แตกต่างจากแหล่งที่เขาได้รับอิทธิพลมา กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ พินจะรับมาเฉพาะรูปแบบและวิธีการแสดงออกเท่านั้น เพราะในวิธีคิดของ Richard Long จะเห็นได้ชัดเจนว่าเขาคำนึงถึงความต้องการหลีกเลี่ยงหนีจากประเพณีการทำงานเดิมๆ (ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก) ที่มักจะเกี่ยวกับการแสวงหาหรือแสดงออกเกี่ยวกับความงามในธรรมชาติ เพื่อแสวงหารูปแบบการทำงานใหม่ๆ ที่บางครั้งสำหรับศิลปินบางคนถึงกับทำลายธรรมชาติ เช่น ในงาน Land Art ยุคแรกๆ ที่นำหินไปถมชายฝั่งทะเลหรือนำผ้าไปคลุมทะเลแล้วส่งผลกระทบต่อระบบนิเวศน์ทั้งสิ้น (Long ตั้งข้อสังเกตว่าการทำงานของเขา

เขามีความคล้ายคลึงกับศิลปินยุคศตวรรษที่ 19 เช่น John Constable, J.M.W. Turner หรือ Paul Cézanne ในแง่การมีส่วนร่วมสำคัญในการพัฒนาปรัชญาในการทำงานศิลปะ แม้ศิลปินเหล่านี้จะวาดภาพทิวทัศน์จนมีชื่อเสียง แต่พวกเขาถูกจดจำในแง่ของประวัติศาสตร์ในด้านพัฒนาการทาง “จิตรกรรม” มากกว่าในด้านประวัติศาสตร์ทางทิวทัศน์หรือธรรมชาติ) อย่างไรก็ตามตัวงานของ Richard Long ที่ปรากฏต่อสาธารณชนคงปฏิเสธไม่ได้ว่างานของเขาแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อม สังเกตได้จากวิธีการอันละมุนละม่อมที่เขาใช้ในการทำงานและในการให้สัมภาษณ์ครั้งเดียวกันนี้ เขายอมรับว่าเขาจะใช้ดุลยพินิจอย่างระมัดระวังในการทำงานกับธรรมชาติ เขาจะอยู่ตรงกลางระหว่างความสุดโต่งของศิลปินที่ทำงานที่สร้างอะไรที่ใหญ่โตและคงทนในสิ่งแวดล้อมเหมือนศิลปิน Land Art ในอเมริกา กับอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นนักอนุรักษ์ที่บอกว่า “เราจะไม่ทิ้งอะไรไว้จนจากรอยเท้า และจะไม่นำอะไรไปนอกจากภาพถ่าย” Long จะมีการฝากอะไรไว้มากกว่ารอยเท้าแต่เขายืนยันว่ามันเป็นสิ่งที่ไม่คงทน สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลาหรือแม้กระทั่งย้อนกลับให้เป็นเหมือนเดิมได้ (Gooding and Furlong, 2002:127-128) ศิลปินในยุโรปในยุคนี้หลายคนทำงานที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม โดยแต่ละคนอาจมีแนวคิดที่ต่างกัน เช่น Andy Goldsworthy, David Nash, Herman Devies, Chris Drury, Nikolaus Long และ Giuseppe Penone เป็นต้น ดังนั้นการทำงานของศิลปินจะมีลักษณะคล้ายงาน Richard Long และศิลปินแนว Land Art และ Environmental Art คนอื่นๆ ในแง่ความพยายามที่จะไม่ทำลายธรรมชาติ ส่วนในแง่แนวคิดในการทำงานของศิลปินจะเป็นการพยายามหาความหมายและการตีความเชิงสังคมและวัฒนธรรมของพื้นที่ ผสมกับความคิดความรู้สึกส่วนตัวเกี่ยวกับสถานที่และวัตถุในสิ่งแวดล้อม ผลงานจึงปรากฏถึงความอ่อนโยน ความสำนึก และเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมและชุมชนมากกว่าที่จะสื่อให้เห็นการแก้ปัญหาเรื่องรูปแบบและวิธีการทำงานศิลปะ ซึ่งปัจจุบันอาจมีความหลากหลายอยู่แล้ว



Picture 280: ผลงานบางส่วนของฟิน

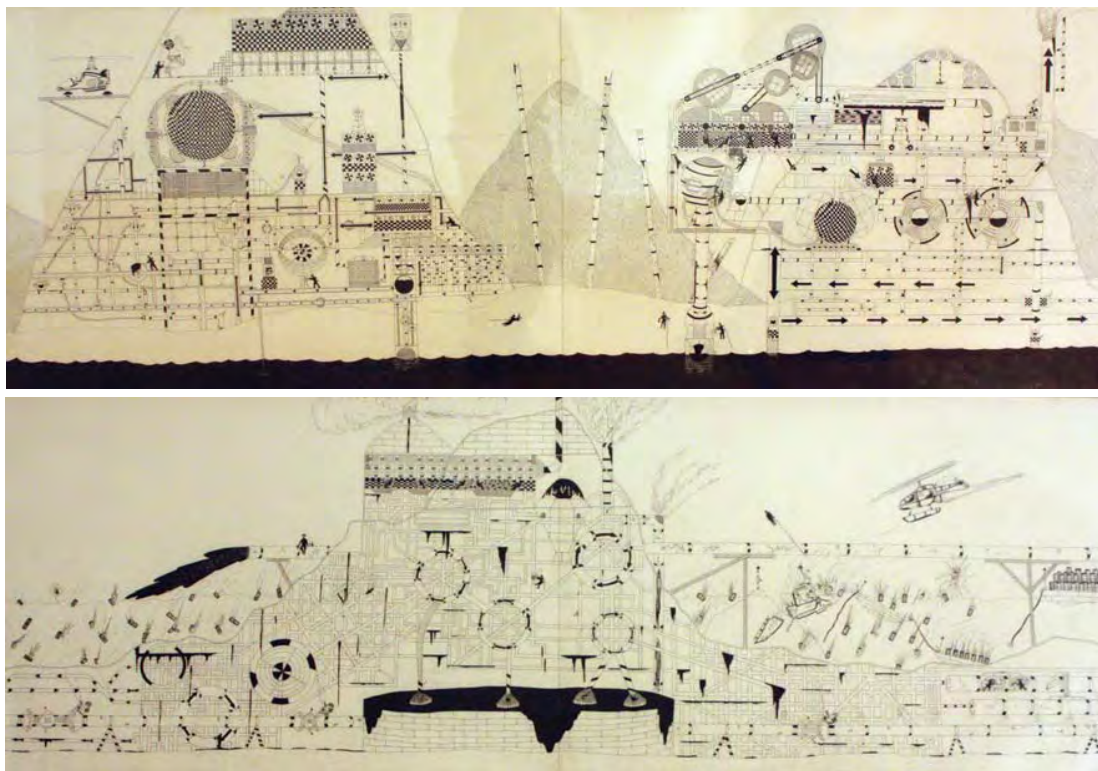
ผลงานของ **ทือป จ่างตระกูล** ชุด “Future Perfect”, 2548 เป็นการนำเสนอศิลปะทิวทัศน์ในแง่มุมมองของปัญหาสิ่งแวดล้อมที่จะทวีความรุนแรงขึ้นจนคนต้องลงไปอยู่ใต้ดิน และคนจะต้องใส่ชุดพิเศษเพื่อป้องกันความเปลี่ยนแปลงไปของอากาศและอุณหภูมิที่สูงขึ้น ทือปนำเสนอผลงานผ่านการผสมผสานกันระหว่างสื่อวิดีโอ ประติมากรรม หล่อไฟเบอร์ และภาพวาดปากกานบนกระดาษ



Picture 281:

ทือป จ่างตระกูล, *The Man*, 2548

หล่อไฟเบอร์, 180 ซม.



Picture 282: ท็อป จ่างตระกูล, ผลงานชุด *Future Perfect*, 2548

ปากกานกกระดาศ, 217.5 x 87.5 ซม.

คชา แสงแข ใช้ตัวของเขาเองทำเป็นงานประติมากรรม โดยการสวมชุดสีแดงที่บุวัสดุเบาสำหรับลอยน้ำได้ แล้วติดตั้งผลงานโดยการหย่อนตัวเองลงไปในแม่น้ำเจ้าพระยา แล้วปล่อยให้ไหลไปตามกระแสน้ำ ความเป็นทิวทัศน์ในผลงานของเขาอาจเป็นเรื่องของบริบทที่ใช้แสดงงานและกิริยาที่เกิดขึ้น คือการล่องลอยไปในแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและการตีความที่แปลกใหม่แก่ผู้พบเห็นและในตัวศิลปินเอง โดยเฉพาะการรับรู้เชิงทัศน์ (Perception) เกี่ยวกับทิวทัศน์ที่เกิดขึ้นระหว่างที่เขาล่องลอยอยู่ในน้ำ ความเป็นทิวทัศน์สำหรับคชาจากประสบการณ์ในการใช้ตนเองล่องลอยไปจะเป็นเรื่องของระยะทางจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง การรับภาพที่มีจำกัดขณะลอยน้ำอยู่ ทิวทัศน์ที่เขาเห็นคือท้องฟ้าที่หยุดนิ่ง ในขณะที่ทิศทางการเคลื่อนไหวของเขาในน้ำจะมีทิศทางที่ไม่แน่นอน การรับรู้โลกภายนอกถูกจำกัดลง เขาจะรับรู้เพียงการเห็นท้องฟ้า การสัมผัสกับน้ำ และเสียงลมหายใจของตนเอง แม้ว่าคชาจะ

บอกว่ารูปแบบผลงานของเขาంటูที่จะสร้างงานประติมากรรมโดยใช้ตนเองเป็นสื่อ แต่กิจกรรมที่เขาทำอาจสามารถตีความว่าเป็น Performing Art หรืองานสื่อแสดงสดได้



Picture 283: คชา แสงแซ, Redman Swimming, 2542, วีดีโอ 6 นาที

ตติยะ อุดมสวัสดิ์ สร้างผลงานภาพพิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ เป็นภาพวิทัศน์ของกรุงเทพฯ ในเนื้อหาคล้ายหนังที่เกี่ยวกับอนาคต ภาพเมืองเกิดร้างจนถูกต้นไม้ปกคลุม หรือบริเวณเมืองที่กลายเป็นพื้นที่ได้นำ ล้วนสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งมีที่มาจากการใช้ชีวิตของคนที่ใช้ทรัพยากรธรรมชาติอย่างไม่ระมัดระวัง ภาพ “มานูญครอง”, 2549 และภาพอื่นๆ เช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ตติยะได้ตกแต่งภาพให้ดูเป็นป่าดงดิบและถูกปกคลุมด้วยพืชและต้นไม้หนาแน่น สื่อให้เกิดคำถามหลายอย่างว่า “เกิดอะไรขึ้นกับกรุงเทพฯ?” จึงทำให้ผู้คนต้องละทิ้งกรุงเทพฯ ไปจนกลายเป็นป่าสาเหตุเป็นเพราะเกิดเหตุการณ์ไม่พึงประสงค์ต่างๆ เช่น การเสื่อมโทรมของสิ่งแวดล้อม การเกิดโรคระบาด หรือแม้กระทั่งความเป็นสนามรบทางการเมืองที่เกินขอบเขต ทั้งหมดนี้อาจเป็นคำตอบที่ผู้ชมมีให้กับภาพที่เห็นนี้ได้



Picture 284:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, อนุสาวรีย์

ประชาธิปไตย, 2549-2551

พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 115 x
200 ซม.



Picture 285:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, ทำเนียบ,

2551

ดิจิทัลปริ้นท์บนกระดาษ, 120
x 42 ซม.



Picture 286:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, มาบุญครอง,

2549

พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 110 x
57 ซม.



Picture 287:

ตติยะ อุดมสวัสดิ์, สยามพารากอน

กอน, 2549

พิมพ์ดิจิทัลบนกระดาษ, 200 x
96 ซม.

8. ภาพทิวทัศน์เชิงพุทธปรัชญา

ลักษณะโดยสรุป เป็นภาพหรือกิจกรรมการสร้างสรรคศิลปะทิวทัศน์ที่ศิลปินนำเชื่อมโยงเนื้อหาและแนวคิดกับปรัชญาหรือหลักธรรมทางพุทธศาสนา รวมถึงการปฏิบัติสมาธิ

ในจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีเนื้อหาทางพระพุทธศาสนาทั้งในสมุดภาพไตรภูมิ และจิตรกรรมฝาผนัง ภาพทิวทัศน์มักจะถูกรวบรวมให้เป็นฉากประกอบการเล่าเรื่อง หรือในกรณีที่เป็นภาพทิวทัศน์อย่างเดียวก็มักจะเป็นภาพลายรดน้ำที่ใช้ประดับบนตู้พระธรรมที่ไม่ได้ใช้ทิวทัศน์ในการสื่อความหมายด้านปรัชญาหรือหลักธรรมทางพุทธศาสนา การใช้ภาพทิวทัศน์หรือส่วนประกอบของภาพทิวทัศน์อันได้แก่ภาพธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ใบไม้ ดอกบัว สำหรับสื่อความหมายจะเห็นชัดขึ้นในช่วงที่ศิลปะของไทยเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ คือ เมื่อมีการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินนิยมใช้ธรรมชาติมาเป็นสัญลักษณ์ในการพิจารณาหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา เช่น เรื่องการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ดังที่ปรากฏในผลงานของ พิชัย นิรันดร์ เป็นต้น เมื่อศิลปะในประเทศไทยเข้าสู่ยุคสมัยใหม่เต็มตัว วิธีการแสดงออกและการสื่อความหมายในปรัชญาพุทธมีความหลากหลายยิ่งขึ้น ศิลปิน เช่น ประเทือง เอมเจริญ และดำรง วงศ์อุปราช ใช้ทิวทัศน์สื่อถึงสภาวะทางสมาธิจิตในรูปแบบที่แตกต่างกัน ตัวอย่างการวิเคราะห์งานศิลปิน

ศิลปินที่ใช้ธรรมชาติเป็นสัญลักษณ์ในการพิจารณาพุทธปรัชญา

พิชัย นิรันดร์ ศิลปินที่พัฒนาผลงานที่สื่อแนวคิดทางพุทธศาสนา ศึกษาศิลปะกับอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรในช่วงที่อาจารย์ศิลป์ส่งเสริมให้ศิลปินศึกษาศิลปกรรมไทยโบราณควบคู่กับการเรียนรู้ศิลปะสมัยใหม่ หลังจบอนุปริญญา พิชัย นิรันดร์ ก็ได้ศึกษาศิลปะด้วยตนเองโดยขอศึกษาจากโบราณสถานโบราณวัตถุและวาดรูปตามป่า เขา งานสร้างสรรค์ของ พิชัย นิรันดร์ จึงมีสัญลักษณ์ที่ประกอบด้วยสิ่งทีมาจากธรรมชาติ เช่น ดอกบัว ต้นไม้ ดวงอาทิตย์ ท้องฟ้า เนินเขา ฟอสซิลต่างๆที่พบในช่วงเดินป่า และสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนาที่ได้จากโบราณสถาน รวมทั้งซากปรักหักพังต่างๆ นำมาจัดองค์ประกอบและใส่สีสัน เพื่อให้สื่อถึงพุทธปรัชญาและสื่อถึงความสงบเย็นของสีสันจากธรรมชาติผนวกกับความรู้สึกลงแห่งพุทธธรรมภายในที่ถ่ายทอดออกมาผ่านการไล่สีให้เกิดแสงที่เรื่อรอง ความละเอียดอ่อน

ในแง่สีของพิชัยเป็นอันสงส์ที่ได้จากศิลปะ Impressionism ซึ่งเป็นที่นิยมมากในยุคนั้น พิชัยได้ศึกษาการใช้สีของศิลปิน Impressionist ที่เขาเห็นว่าดูเป็นธรรมชาติ มีอารมณ์ มีความเคลื่อนไหวที่ดูมีชีวิต

ตัวอย่างผลงานของ พิชัย นิรันดร์ ที่โดดเด่นในช่วงทศวรรษนี้คือภาพ “เส้นทางสู่นิพพาน”, 2522 ที่จัดเรียงสัญลักษณ์ต่างๆลงในรูปร่างสามเหลี่ยม สีเหลี่ยมและวงกลม ด้านล่างของภาพจะเป็นสีโทนร้อนมีรูปไฟ ภู ปลาไหล และสิ่งอื่นๆจัดตัวอยู่แน่น สื่อให้เห็นถึงกามภูมิในส่วนที่สูงขึ้นไป องค์ประกอบภาพจะดูโล่งขึ้นเรื่อยๆ รูปดอกบัวที่อยู่แกนกลางภาพจากด้านล่างสุดสู่บนสุดจะเริ่มจากดอกตูมและค่อยๆบานจนเหลือเพียงดวงสว่างในส่วนสูงสุดของภาพ เป็นการสื่อความคิดถึงขั้นตอนการพัฒนาจิตจากหยาบที่สุดไปสู่ขั้นบริสุทธิ์ที่สุดคือ นิพพาน ตามที่ชื่อภาพได้แนะเอาไว้

ตัวอย่างผลงานของ พิชัย นิรันดร์



Picture 288:

ภาพทิวทัศน์ที่แสดงแบบแผนการใช้สีตาม

แบบศิลปะ Impressionism



Picture 289:

เส้นทางสู่นิพพาน, 2522



Picture 290: สังขารมณบนแผ่นทอง
สีน้ำมันและทองคำเปลว, 150 x 110 ซม.



Picture 291: อวโลกิเตศวร (ณ ผาอาจารย์แสง)
สีน้ำมัน, 150 x 200 ซม.



Picture 292: ปาลกลางจิตวิญญาน
สีน้ำมัน, 80 x 100 ซม.



Picture 293: สังขารมณ
สีน้ำมัน – ทองคำเปลว, 50 x 50 ซม.

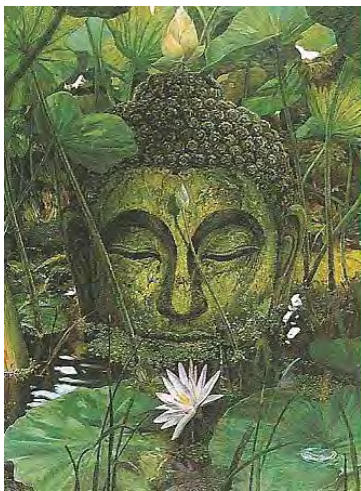


Picture 294: บัวเหนือใจ
สีน้ำมัน, 50 x 50 ซม.

ประทีป คชบัว ศิลปิน Surrealist ที่ใช้ภาพทิวทัศน์ในงานอย่างโดดเด่น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานชุดพุทธศิลป์ที่จัดแสดงขึ้นที่หอศิลป์แห่งชาติเมื่อปี พ.ศ.2538 รูปแบบของผลงานเป็นงานเขียนรูปธรรมชาติ ป่าไม้ น้ำตก ภูเขาหิน ที่ดัดแปลงรูปทรงให้เป็นรูปพระพุทธรูป โดยมีแนวคิดถึงคำสอนทางพระพุทธศาสนาที่ว่า “ธรรมะคือธรรมชาติ” เป็นสิ่งที่อยู่รอบตัวเราเหมือนเงาตามตัวแฝงตัวอยู่กับทุกสรรพสิ่งและสามารถผุดออกมาได้จากทุกสรรพสิ่งที่เราพิจารณา ประทีปกล่าวว่าที่ทำงานชุดนี้เพราะได้รับแรงบันดาลใจจากการที่ได้บวชเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้ยายของเขาเอง แม้จะเป็นการบวชเพียง 20 วัน แต่ได้อ่านหนังสือธรรมะ เช่น ขอบของปฐมนั้นจนเกิดความซาบซึ้ง เหตุที่เลือกใช้ธรรมชาติเป็นสื่อเพราะเป็นสิ่งที่เข้าใจง่ายและดูสงบเย็น คำสอนในพระพุทธศาสนาก็มักจะยกสิ่งที่อยู่ในธรรมชาติมาเป็นสื่อ เช่น เรื่องบัวสี่เหล่า

การเกิดขึ้นตั้งอยู่ดับไปของธรรมชาติ และคำสอนของพระพุทธเจ้าที่สอนให้ภิกษุอยู่ป่าเป็นวัตร อย่างไรก็ตาม ภายใต้งานของประทีปไม่จัดว่าเป็นการถ่ายทอดประสบการณ์หรือความรู้สึกจากการปฏิบัติธรรมโดยตรงแต่เป็นเรื่องการคิดใช้สัญลักษณ์ในการสร้างงาน เช่น รูป “โสดาปัตติผล”, 2538 ซึ่งเป็นรูปเศียรพระที่โผล่พ้นผิวน้ำถึงเพียงส่วนปาก ก็เป็นการสื่อให้เห็นว่าการบรรลุธรรมขั้นโสดาบันยังถือว่าไม่หมดกิเลสโดยสิ้นเชิงต้องปฏิบัติต่อถึงขั้นอรหัตผล จึงจะถือว่าเป็นการบรรลุธรรมขั้นสูงสุด

การสร้างงานของประทีปเป็นอีกลักษณะหนึ่งของศิลปินที่ใช้รูปแบบของศิลปะลัทธิ Surrealism ในการแสดงออกแต่เนื้อหาและความคิดมาจากบริบททางสิ่งแวดล้อม ศาสนา และวัฒนธรรมของไทย งานในชุดต่อมาแม้เนื้อหาและแนวคิดจะเปลี่ยนไป ภาพทิวทัศน์ก็จะเป็นส่วนหนึ่งของงาน ประทีปอธิบายว่างานทิวทัศน์เป็นสิ่งที่สื่อได้ง่าย สังเกตว่าการเรียนศิลปะในชั้นแรกๆจะมีการเขียนภาพทิวทัศน์อยู่ด้วยเสมอ แต่คุณค่าของงานไม่ได้อยู่ที่ความยากง่ายของหัวข้อที่ทำ แต่จะเป็นเรื่องความสามารถสื่อความคิด ความรู้สึกออกมาผ่านฝีมือที่ชำนาญจนกระทบความรู้สึกของผู้ชม



Picture 295:

ประทีป คชบัว, โสดาปัตติผล, 2538

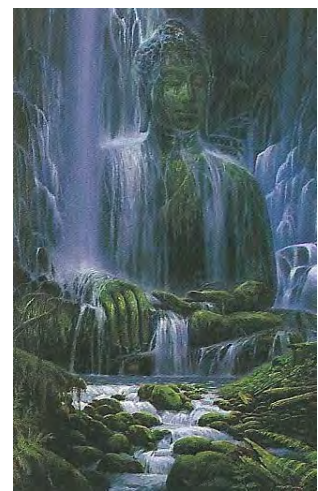
สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 130 x 100 ซม.



Picture 296:

ประทีป คชบัว, ธรรม-ชาติ, 2538

สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 165 x 120 ซม.



Picture 297:

ประทีป คชบัว, ธรรม-ธาร, 2538

สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 180 x 120 ซม.

ธเนศ สนธิ ทิวทัศน์ทะเลในรูปแบบกึ่งความฝัน ใช้รูปทรงของสิ่งมีชีวิตได้ทะเล เช่น ปลา หอย หิน เป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อแนวคิดเกี่ยวกับชีวิตในวัฏจักรของการเกิดแก่เจ็บตาย เช่น ในภาพ “ลมหายใจ

สุดท้าย 2", 2538 ซึ่งได้รับรางวัลที่ 1 ประเภทจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2538 ภาพส่วนที่เป็นท้องฟ้าและทะเล ธเนศจะลดทอนรายละเอียดให้เป็นลักษณะของการไล่สีให้เป็นที่ที่ดูโล่ง ส่วนภาพปลาและหอยจะมีลักษณะที่ไม่มีชีวิต หางยืงและมีคราบหินเกาะ การเขียนภาพในส่วนนี้จะแสดงรายละเอียดแบบเหมือนจริง จัดองค์ประกอบภายในที่มีลักษณะที่ล่องลอยในพื้นที่โล่งกว้างคล้ายงานของศิลปิน Surrealist



Picture 298:

ธเนศ สนธิ, "ลมหายใจสุดท้าย 2", 2538

ศิลปินที่วาดภาพวิทัศน์เพื่อแสดงความรู้สึกทางสมาธิจิต

ศิลปะที่แสดงออกถึงภาพความรู้สึกทางสมาธิจิต มักจะสื่อออกมาในลักษณะนามธรรมหรือกึ่งนามธรรม **ประเทือง เอมเจริญ** นอกจากจะทำงานที่สะท้อนการเมืองในช่วงเหตุการณ์วันมหาวิปโยค 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 แล้ว ผลงานส่วนใหญ่จะมีการใช้ธรรมชาติเป็นสื่อในการถ่ายทอดความรู้สึกด้านสมาธิจิต ดังที่ได้เกริ่นไว้ในช่วงแรกว่า ลักษณะการวาดภาพลำแสงที่สาดส่องเป็นความพยายามในการสื่อถึงความสว่างทางปัญญาที่เกิดจากการฝึกจิตผ่านการสัมผัสธรรมชาติและกิจกรรมศิลปะ โดยในการทำงานศิลปะของประเทืองทุกครั้งเขาจะเข้าไปสัมผัสธรรมชาติให้ลึกซึ้งทุกครั้งก่อนที่จะถ่ายทอดออกมา ประเทืองกล่าวว่า ถ้าจะวาดภาพดอกบัว เขาจะไปที่สระบัวทุกเช้าเพื่อสังเกต และจะศึกษาผ่านการวาดภาพเล็กๆ หลายๆ ชิ้นก่อนที่จะทำชิ้นใหญ่ ซึ่งจะเป็นการถ่ายทอดภาพจากใจหรือสมาธิจิตมากกว่าที่จะวาดภาพผ่านตามตาเห็น ลักษณะของภาพจึงมีความสว่างเรืองรองผสมผสานสีจาก

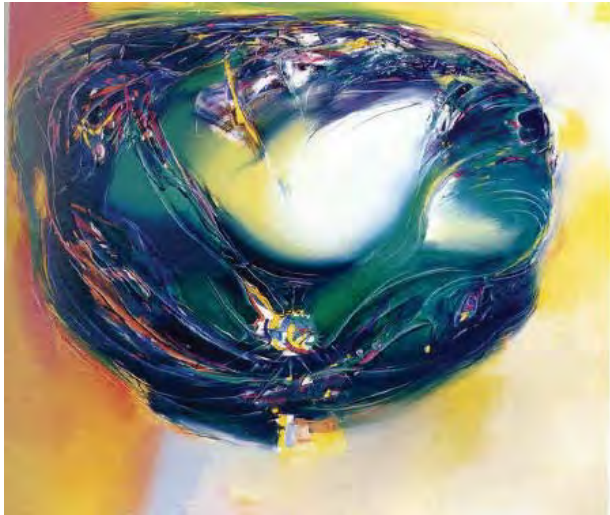
ธรรมชาติและจากจินตนาการภายใน และหากเขาต้องการวาดภาพเกี่ยวกับข้าว เขาจะศึกษาโดยไปใช้ชีวิตกับชาวนาเป็นปีเพื่อให้เข้าใจเกี่ยวกับข้าวและวิถีชีวิตของชาวนาอย่างลึกซึ้ง โดยพยายามเข้าถึงธรรมชาติที่มีอยู่ในกระบวนการทำงานของชาวนาและตนเอง ดังที่ปรากฏในข้อเขียนของประเทืองในสุจิตร์การแต่งงาน “รู้แม่โพสพ” ปี 2539

“ฉันวาดรูปชุดรู้แม่โพสพเพื่อบรรจุถึงคุณธรรมความดีงาม ดุจเดียวกับชาวนาหวานเมล็ดข้าวลงในนาเพื่อความเติบโตของต้นข้าว และเมื่อรูปที่ฉันวาดเปล่งประกายความงามโดดเด่นชัดเจน ก็เป็นเช่นเดียวกับต้นข้าวที่ตรึงเป็นข้าวเปลือกสีทองงดงาม” (ประเทือง เอมเจริญ, 2539: 79)

เมื่อวิเคราะห์การทำงานของประเทืองก็สามารถสรุปได้ว่า ประเทืองแสวงหาธรรมชาติที่เป็นนามธรรมผ่านสิ่งที่เป็นรูปธรรมในธรรมชาติ การแสดงออกทางศิลปะของเขามีลักษณะการถ่ายทอดความรู้สึกที่ตกผลึกและดั่งลึกเป็นสมาธิ ออกเป็นผลงานในรูปแบบกึ่งนามธรรมที่สื่อให้เห็นถึงสภาวะจิตที่เป็นนามธรรมและสภาวะของโลกธรรมชาติที่เขาสัมผัสที่เขาเห็นเป็นรูปธรรม



Picture 299: ประเทือง เอมเจริญ บัวสภาวะจิต, 2542 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 240 x 480 ซม.



Picture 300:

ประเทือง เอมเจริญ บัวสภาวะจิต หมายเลข2, 2542

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130 x 1350 ซม.



Picture 301:

ประเทือง เอมเจริญ รุ้งแม่โพสพ หมายเลข 2, 2538,

สีน้ำมันบนผ้าใบ 150 x 120 ซม.

พระอำนาจ โอภาโส (นามเดิม อำนาจ กลั่นประชา) สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมโดยใช้ภาพทิวทัศน์และธรรมชาติเป็นสื่อหลักเพื่อนำเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับหลักธรรมทางพุทธศาสนาอย่างต่อเนื่อง ประสบความสำเร็จในอาชีพศิลปิน ผลงานได้รับการเผยแพร่ทั้งระดับชาติและนานาชาติ ตั้งแต่ตอนเป็นชมราวก่อนที่จะออกบวชใน พ.ศ.2547 เมื่ออายุ 50 ปี ในเพศสมณะท่านยังคงทำงานศิลปะที่มีเนื้อหาทางธรรมะในพระพุทธศาสนา ปัจจุบันจำพรรษาอยู่ที่พุทธธรรมสถาน ผาซ่อนแก้ว อ.เขาค้อ จ.เพชรบูรณ์ ซึ่งเป็นสถานที่ที่พระอำนาจนำญาติธรรมร่วมกันก่อตั้งขึ้น

พระอำนาจ โอภาโส ศึกษาศิลปะด้วยตนเองควบคู่กับการเดินทางแสวงหาธรรมะไปตามที่ต่างๆ รวมทั้งตามป่าเขาตั้งแต่อายุ 20 ปี ได้พบและฟังธรรมจากพระอาจารย์ทางธรรมปฏิบัติหลายรูป เช่น ท่านพุทธทาสภิกขุ หลวงพ่อสังวาลย์ เขมโข หลวงปู่บุดดา ถาวโร เป็นต้น โดยพระอาจารย์องค์สำคัญที่ให้คำแนะนำสั่งสอนที่พระอำนาจยึดถือปฏิบัติมาโดยตลอดคือ หลวงปู่เทสก์ เทสรังสี วัดหินหมากเป้ง จังหวัดหนองคาย นอกจากนี้ท่านยังศึกษาความรู้ทางด้านดาราศาสตร์ ชีววิทยา พลังงาน และฟิสิกส์ ที่

มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยมีจุดประสงค์เพื่อนำมาใช้สร้างสรรค์งานศิลปะที่จะนำเสนอธรรมชาติของพุทธศาสนาให้สามารถสื่อสารได้ชัดเจนขึ้น ผลงานศิลปะของท่านหลายๆชิ้นจึงประกอบด้วยภาพของดวงดาวและจักรวาล ผสมผสานกับรูปน้ำตกและขุนเขา และในหลายๆภาพจะวาดพระพุทธรูปลงไปด้วย โดยทุกภาพจะแฝงธรรมะไว้เสมอ ทั้งในลักษณะที่บรรยายประสบการณ์ทางธรรมหรือจากจิตวิปัสณา และเชิงสัญลักษณ์ เช่น ภาพ “ฟ้าใสดูใจเดิม”, 2550 ซึ่งเป็นภาพที่ใช้สีแบบเลื่อนไหลอย่างอิสระจนเกือบเป็นภาพนามธรรม แต่ก็พอสังเกตเห็นได้ว่าส่วนบนของภาพมีดวงอาทิตย์ส่องสว่างอยู่ตรงกลางและรอบๆ เป็น ก้อนเมฆที่หนาแน่น ถัดลงมาเป็นภูเขา และส่วนล่างสุดที่ดูเหมือนน้ำกระเซ็น เมื่อได้อ่านคำบรรยายภาพที่พระอานาจเขียนไว้เป็นคำกลอนด้านล่าง ก็เห็นว่าท่านใช้แสงสว่างของดวงอาทิตย์เหมือนใจที่ผ่องใสสว่าง ในขณะที่กิเลสตัณหาต่างๆที่บดบังจิตให้มีมืดมิด ท่านใช้กลุ่มเมฆที่บดบังแสงอาทิตย์เป็นสัญลักษณ์



เมฆหมอกพราย ในฟากฟ้า
ทอแสงมา บรรเจิดใส
ทุกสิ่งผ่าน ม่านดวงใจ
เห็นฟ้าใส ดูใจเดิม
(อานาจ โสภาโส, 2551:34)

Picture 302: อานาจ โสภาโส, “ฟ้าใสดูใจเดิม”, 2550

ภาพ “ธารธรรม”, 2537 พระอานาจวาดภาพพระพักตร์ของพระพุทธรูปซ้อนลงไปบนภาพน้ำตก เพื่อสื่อให้เห็นการใช้ น้ำตกเป็นสัญลักษณ์ในการพิจารณาธรรม ดังบทกลอน บรรยายภาพที่ท่านเขียนไว้ว่า

ใจเดิมนั้น ก่อนหน้านี มีว่างอยู่
สงบดู ตั้งสายธาร สะอาดใส
คือความว่าง ประภัสสร สว่างไกล
เห็นได้ใน “สายธารธรรม” ล้ำบรรยาย
(อานาจ โอภาโส, 2551:94)



Picture 303: อานาจ โอภาโส, “ธารธรรม”, 2537

ภาพและบทกลอน “ระลอกไหว”, 2550 เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่พระอานาจใช้ส่วนประกอบของภาพทิวทัศน์เป็นสัญลักษณ์ในการพิจารณาหลักอนัตตาของพระพุทธศาสนา



เกสรหยาด รุ้งร่วง จากห้วงฟ้า
สู่ธารา คั่นถิ่นเดิม กระแสสินธุ์
ระลอกไหว ในความว่าง ดังเสียงพิณ
ทั้งหมดสิ้น ถิ่นใจ ไร้ตัวตน

(อานาจ โอภาโส, 2551:152)

Picture 304: อานาจ โอภาโส, “ระลอกไหว”, 2550

ภายในผลงานนอกจากการวาดภาพที่เป็นดวงสีขาวเหมือนดวงดาว หล่นลงสู่ธารน้ำ ที่ในบทกลอนเรียกว่า “เกสรหยาด” และ “รุ้งร่วง” เป็นการบรรยายภาพที่เปรียบเทียบว่าทุกสิ่งย่อมสลายไป การระบายสีที่มีลักษณะปล่อยให้สีไหลอิสระ รวมทั้งการทิ้งคราบรอยต่างๆ ก็มีส่วนช่วยให้เห็นถึงความปล่อยวางในการพยายามที่จะควบคุมสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้น การใช้สีเหลืองสร้างดวงสว่างขนาดต่างๆ ก็มีปรากฏให้เห็นอยู่หลายภาพ (ซึ่งมีให้เห็นมากในภาพของประเทือง เอมเจริญ เช่นกัน) ภาพดวงสว่างเหล่านี้ หลายๆ ภาพเกิดจากความตั้งใจที่จะนำมาสื่อเป็นสัญลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ในหลายๆ ภาพก็มีความหมายไม่ชัดเจนในเชิงสัญลักษณ์ จึงอาจเป็นไปได้ว่าศิลปินที่มีการปฏิบัติเรื่องสมาธิเมื่อต้องการสื่ออารมณ์และความรู้สึกออกมา มักจะมีลักษณะของแสงสว่างปรากฏอยู่ในงานในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งอยู่เสมอ

สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงศ์ เขียนภาพนามธรรมแสดงอารมณ์ (Abstract Expressionism) โดยได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ภูเขา ท้องฟ้า ภาพ “*ทิวทัศน์อากาศ*”, 2524 ประกอบด้วยลักษณะการระบายสีที่สำคัญ 2 แบบ คือ การปาดป้ายพู่กันอย่างรวดเร็วจนเกิดร่องรอยของพู่กันและคราบสีหยด อีกแบบหนึ่งเป็นการไล่สีเรียบแบบระมัดระวัง โดยเลือกเว้นรอยที่เปราะที่ลงไว้ในตอนแรกทำให้เกิดภาพที่มีบรรยากาศที่เหมือนมีความลึกมี “อากาศ” เหมือนชื่อภาพที่แนะไว้ Herbert P. Phillips (1992:104) วิเคราะห์ว่าลักษณะการสร้างบรรยากาศในภาพอาจเชื่อมโยงกับความเชื่อเรื่องจักรวาลในศาสนาพุทธ เกี่ยวกับความไม่มีที่สิ้นสุดของชีวิตในวัฏสงสาร อภินันท์ โปษยานนท์ ตั้งข้อสังเกตว่าลักษณะการใช้สีที่พยายามสื่อถึงประสบการณ์ทางความรู้สึกและจิตวิญญาณของสมศักดิ์ อาจเชื่อมโยงกับความคิดของ Wassily Kandinsky ศิลปินชาวรัสเซียผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งศิลปะนามธรรมที่กล่าวว่า “การสร้างผลงานศิลปะนามธรรมที่ได้ผลมาจากการแสดงออกซึ่งบรรยากาศของจิตวิญญาณ” (...the most intensely effective abstraction results from spiritual atmosphere...) (Poshyananda, 1992:138)

การตีความงามของสมศักดิ์ไม่ได้เกิดขึ้นจากการดูภาพเท่านั้นแต่เกิดจากประสบการณ์และการสร้างแนวคิดในการทำงาน กล่าวคือสมศักดิ์เคยใช้ชีวิตในประเทศญี่ปุ่นและมีความประทับใจในปรัชญาของเซน ที่มีความเกี่ยวเนื่องกับปรัชญาพุทธ เกี่ยวกับธรรมชาติ ความเรียบง่าย และความว่าง สมศักดิ์ได้สร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับเซนหลายชิ้น เช่น ชุด “*Poetic Garden*” ที่ประกอบด้วย “*Garden of Nothingness*”, 2530, “*Meditation on the Stone*”, 2530 และ “*Timeless Garden*”, 2530



Picture 305:

สมศักดิ์ เชาวน์ธาดาพงศ์, *ทิวทัศน์นอากาศ*

หมายเลข 2, 2524

สีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ, 85 x 131 ซม.

กัญญา เจริญศุภกุล เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งทำงานอิงปรัชญาพุทธนิกายเซนที่สัมพันธ์กับสมาธิ และอารมณ์ ภาพ “*Night and Day*”, 2534 ซึ่งเป็นภาพสีน้ำที่วาดด้วยที่แปรงที่ฉับพลัน ริมทะเลยามเช้า ตอนพระอาทิตย์ขึ้น กัญญาสนใจปรากฏการณ์ขึ้นของดวงอาทิตย์กับการส่องแสงของดวงจันทร์ว่าจะสามารถแบ่งการเกิดปรากฏการณ์ของทั้งสองสิ่งนี้ได้อย่างไร ซึ่งเหมือนกับการเกิด-ดับของสรรพสิ่ง ภาพสีครีมอ่อนๆเป็นผลจากการสังเกตหาดทราย แสงอ่อนๆของวันใหม่ และแสงที่กำลังจะดับไปของดวงจันทร์ (Phillips, 1992:105)



Picture 306:

กัญญา เจริญศุภกุล, *Night and Day*, 2534

สีน้ำบนกระดาษ, 29.5" x 41.4"

ศิลปินที่วาดภาพทิวทัศน์แบบเหมือนจริงเพื่อแสดงความรู้สึกทางสมาธิจิต

ดำรง วงศ์อุปราช ใช้ความสงบของทิวทัศน์ชนบทที่ภาพโดยรวมมีลักษณะเหมือนจริงเพื่อสื่อความสงบจากสมาธิ การพัฒนาผลงานโดยใช้ทิวทัศน์ชนบทของ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเขามีพื้นฐานมาจากชนบทคือจังหวัดเชียงราย เข้ามาศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างและที่มหาวิทยาลัยศิลปากรซึ่งขณะนั้นอาจารย์ศิลป์ พีระศรียังสอนอยู่ และได้ไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษและอเมริกาในเวลาต่อมา จะสังเกตได้ว่าผลงานในช่วงแรกจะมีลักษณะที่แสดงความเป็นจริงของทิวทัศน์หมู่บ้านตามที่ตาเห็น แต่หลังจากที่ดำรงได้ผ่านการศึกษายังต่างประเทศและกลับมาพำนักอยู่ที่จังหวัดนครปฐมในปี 2513 ซึ่งมีบรรยากาศเป็นธรรมชาติ เขาได้นำลักษณะของศิลปะนามธรรมเข้ามาผสมในงานทั้งในทางกายภาพและทางความคิดทางกายภาพคือการระบายสีท้องฟ้าแบบเรียบแบนเหมือนที่ปรากฏในงานศิลปะแบบ Color field Painting เช่นในงานของศิลปินอเมริกัน Barnett Newman ในขณะที่ส่วนที่เป็นทุ่งข้าวสีทองยังมีลักษณะแบบเหมือนจริง



Picture 307:
In the Rice Field, 1971
Acrylic on canvas
29 x 43 inch

ในช่วงที่ดำรงพัฒนางานผลงานแบบนามธรรมขณะที่ศึกษาที่อังกฤษและอเมริกา เขาพยายามที่จะเชื่อมโยงปรัชญาพุทธในเรื่องความว่างหรือความไม่มีตัวตนกับความไร้รูปของศิลปะนามธรรม ซึ่งเขาก็

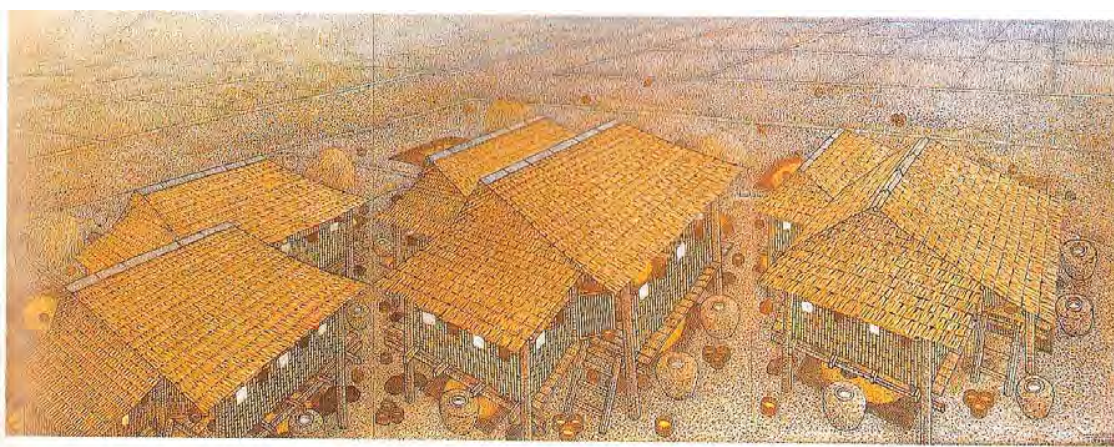
สามารถแสดงออกได้อย่างกลมกลืน ดำรงนำลักษณะทางนามธรรมมาใช้เป็นความคิดทางศิลปะ ผลงานของเขาแม้จะยังคงเป็นภาพทิวทัศน์ของทุ่งนาและหมู่บ้านชนบท แต่ความเหมือนจริงของงานจะลดบทบาทลง สิ่งที่เด่นชัดกว่าลักษณะภายนอกที่สื่อความหมายถึงผู้ชม คือ ความสงบ เบาสบาย ซึ่งเป็นลักษณะนามธรรม ให้เป็นไปตามความมุ่งหมายของศิลปิน ดังที่ดำรงได้บอกว่า เขาไม่ได้ต้องการวาดทิวทัศน์ แต่สิ่งที่เขาต้องการวาดคือความสงบ โดยใช้บรรยากาศของหมู่บ้านชาวนาเป็นสื่อ โดยเขายังได้อธิบายไว้อีกว่า ถ้าสังเกตให้ดีจะเห็นว่าในผลงานของเขาจะไม่มีภาพคน เพราะลักษณะของคนที่มีความเคลื่อนไหวจะทำให้ภาพดูไม่สงบนิ่ง และอีกประการหนึ่งคือ มุมมองของภาพไม่ได้เป็นตามแบบที่เราสามารถเห็นได้จริงในชนบทเพราะเป็นภาพจากมุมสูง แม้ดำรงจะเขียนได้ถูกต้องตามหลักทัศนียภาพ แต่ในความเป็นจริงเราจะไม่เห็นภาพในมุมนี้ นอกจากต้องปีนขึ้นไปบนเขาซึ่งก็จะทำให้ภาพดูไกลออกไป คำอธิบายนี้ดำรงต้องการแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่เขาวาดเกิดจากจินตนาการถึงความสงบโดยไม่ได้ไปวาดจากสถานที่จริง ศิริลักษณ์ กัณทศวี (ใน Art Record, 2547) วิเคราะห์การทำงานของดำรงในช่วงนี้ว่าเป็นการ “นำเอาสิ่งที่เป็นธรรมชาติมาปรับเป็นนามธรรม และคลี่คลายจากนามธรรมมาสู่รูปธรรมอีกครั้ง”

จากแนวทางการพัฒนาผลงานของดำรงสามารถวิเคราะห์และสรุปแนวคิดในการทำงานได้เป็น 2 ประเด็นหลัก คือ

1. แนวคิดที่มีที่มาจากการหวนรำลึกถึงถิ่นกำเนิด (Nostalgia) ในชนบทที่สงบ ซึ่งเกิดขึ้นกับศิลปินหลายคนจากต่างจังหวัดที่มาศึกษาในกรุงเทพฯ การทำงานศิลปะในแนวทางนี้ถือว่าเป็นวิธีการในการหลีกเลี่ยงความแออัดวุ่นวายของวิถีชีวิตในเมือง ซึ่งศิลปินได้ใช้ชีวิตในสิ่งแวดล้อมนี้มาเป็นเวลาหลายปีทั้งในกรุงเทพฯ และต่างประเทศ อภินันท์ โปษยานนท์ กล่าวว่า ภาพของดำรงในชุดที่มีสะพานอยู่หน้าภาพของบ้านเป็นเหมือนการเชื้อเชิญให้ผู้ผ่านมาได้ข้ามเข้าไปสู่โลกแห่งความสงบ (Poshyananda, 1992:92)

2. แนวคิดจากปรัชญาพุทธในเรื่องของความสงบจากสมาธิซึ่งดำรงได้ปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ การเชื่อมโยงเรื่องสมาธิของดำรงมีอยู่ 2 อย่างคือ ประการแรกในเรื่องขั้นตอนของการทำงาน เขาจะค่อยๆ ใช้ปากกาถูกลิ้นหรือฟู่กันขนาดเล็กในการวาดภาพที่แม้จะมีขนาดใหญ่ถึง 59.5x150 ซม. ผสมกับการใช้สีฝุ่น

และสีน้ำระบายอย่างบางเบา เพื่อสร้างบรรยากาศที่นุ่มนวล Herbert Phillips(1992) ก็ได้ตั้งข้อสังเกตถึง การเลือกใช้วัสดุและวิธีการทำงานของดำรงว่าเป็นการผสมผสานกับการทำสมาธิทางพระพุทธศาสนา ในกรณีนี้ อาจมีข้อโต้แย้งได้ว่าการทำงานศิลปะหรืองานที่มีความละเอียดใดๆก็จัดว่าเป็นการทำสมาธิได้ ข้อนี้ก็มี ส่วนถูกแต่สมาธิทางพุทธศาสนาจะเป็นสิ่งที่เรียกว่า “สัมมาสมาธิ” นั่นคือสมาธิที่นำไปสู่ความสงบและดี งาม ผู้ปฏิบัติสามารถสัมผัสได้ด้วยตนเอง ส่วนสมาธิตามความหมายทั่วไปอาจหมายถึงจิตใจที่แน่วแน่ใน สิ่งใดสิ่งหนึ่ง แม้กระทั่งผู้ร้ายหรือมือปืนก็ต้องใช้สมาธิซึ่งจัดเป็น “มิจฉาสมาธิ” ดังนั้นในการที่จะจำแนก ความมีสมาธิในเชิงพุทธทางศิลปะจึงจำแนกจากได้จากเจตนาของศิลปิน ที่จะต้องการให้กิจกรรมการ ทำงานหรือผลงานของเขามีผลต่อการพัฒนาจิตของตนเองและผู้ชมให้เกิดสมาธิที่สงบนิ่งหรือไม่ ส่วน งานศิลปะอื่นๆที่ต้องใช้สมาธิและความละเอียดในการทำงานสูง แต่ไม่ได้เน้นให้เกิดผลในการพัฒนาจิตจึง ไม่จัดให้อยู่ในหมวดหมู่ของงานศิลปะที่เชื่อมโยงกับพุทธศาสนา ประการที่สองในการเชื่อมโยงเรื่องสมาธิ ของดำรง คือ ลักษณะของผลงานที่มีการจัดวางภาพ การใช้สี และการสร้างบรรยากาศ ที่มีผลให้ผู้ชมเกิด ความรู้สึกที่สงบ



Picture 308: หมู่บ้านชาวนา, 2540 หมึกและสีฝุ่นบนผ้าใบ 59.5x150 ซม.



Picture 309: บ้านในหุบเขา, 2535 หมึกและสีฝุ่นบนผ้าใบ 61.5 x 48.5 ซม.

ภาพ “วันเดือนปีง”, 2525 ที่ชนะเลิศอันดับ 1 ประเภทจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 6 พ.ศ.2525 ของ **สมยศ ไตรเสนีย์** เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่น่าสนใจการสร้างบรรยากาศที่แบบเหมือนจริงเพื่อสื่อถึงความสงบของจิตใจ โครงสร้างรวมของภาพเป็นทิวทัศน์ของภูเขาสงบเย็นเวลาหัวค่ำ มีภาพหมู่บ้านที่เห็นไฟระยิบในระยະไกล และหมู่บ้านระยະใกล้ ที่สีกลมกลิ่นกับบรรยากาศ ภาพคนจุดเทียนเดินตามทางที่คดเคี้ยวอย่างอ่อนโยนขึ้นไป เพื่อบูชาพระในวัดบนยอดเขา ภาพนี้วาดด้วยสีฝุ่นได้บรรยากาศเหมือนภาพไทยโบราณ แต่การไล่สีบรรยากาศและเขียนดวงดาวได้ระยิบระยับเหมือนจริงแบบศิลปะสมัยใหม่



Picture 310:

สมัยศ ไตรเสนีย์, วันเดือนเบ้ง, 2525

สีฝุ่น, 220x270 ซม.

สรุปผลการวิจัย

โครงการวิจัยนี้ได้ดำเนินการจนบรรลุวัตถุประสงค์ในการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทยและได้วิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผ่านกรอบแนวคิดเบื้องต้นจากศิลปะตะวันตกซึ่งเป็นแหล่งอิทธิพลหลักของศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยและทั่วโลก จากการวิเคราะห์ดังกล่าวทำให้สามารถจัดหมวดหมู่แนวคิดและชี้ ผลสัมฤทธิ์ของศิลปินไทยในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะเด่นที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย ดังนั้นประเด็นสำคัญที่มีในบทสรุปนี้จะครอบคลุมการวิเคราะห์ความสำคัญ ประวัติและความหมายของศิลปะภาพทิวทัศน์ ที่นำไปสู่การจัดหมวดหมู่แนวคิดและสรุปลักษณะเฉพาะของความเป็นไทย

สรุปความสำคัญ ประวัติ และความหมายของศิลปะภาพทิวทัศน์

โครงการวิจัยนี้เกิดขึ้นจากการที่ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของศิลปะภาพทิวทัศน์ ซึ่งเป็นศิลปะที่มีวิวัฒนาการมาหลายศตวรรษตั้งแต่สมัยโบราณดังที่ปรากฏในศิลปะสมัยกรีก-โรมัน ส่วนในประเทศไทยก็พบได้จากจิตรกรรมฝาผนังตามวัดที่สำคัญในประวัติศาสตร์และสมุดภาพไตรภูมิ ซึ่งเป็นสมบัติทางภูมิปัญญาในพุทธศาสนาของไทยมาหลายศตวรรษ นอกจากนี้ศิลปะภาพทิวทัศน์ยังเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางทั้งจากศิลปินอาชีพ ศิลปินสมัครเล่น และนิสิตนักศึกษา การเขียนภาพทิวทัศน์ถูกบรรจุไว้ให้เป็นวิชาหรือบทเรียนพื้นฐานในหลักสูตรศิลปะตั้งแต่ประเทศไทยเริ่มจัดการเรียนการสอนแบบสมัยใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 7 นอกจากนี้ในวงการศิลปะ ความนิยมในภาพทิวทัศน์ยังปรากฏให้เห็นในรูปแบบของภาพถ่ายที่นักท่องเที่ยวนิยมบันทึกความงามของภูมิประเทศ ทั้งมีไว้เพื่อชื่นชมเป็นการส่วนตัว พิมพ์เป็นโปสการ์ด และวาดบนผลิตภัณฑ์ต่างๆ เช่น เสื้อผ้า ของใช้ รวมทั้งรถยนต์ ปรากฏการณ์ต่างๆ เหล่านี้ สะท้อนให้เห็นความผูกพันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติที่แสดงออกผ่านแนวทางวัฒนธรรม ในการถ่ายทอดการรับรู้ การซาบซึ้งในความงามของสิ่งแวดล้อม มนุษย์จะเลือกนำเสนอมุมมองที่ดีที่สุดของทัศนภาพที่ Kenneth Clark(1949) ใช้คำเรียก ว่า “Good View” โดยการตัดสินใจในความงามของทัศนียภาพที่นำเสนอจะเป็นผลจากวัฒนธรรมความเชื่อต่อเรื่องความดีความงามในแต่ละยุค ซึ่ง Malcolm Andrews(1999:4) มีความเห็นสอดคล้องว่าภาพทิวทัศน์เป็นสิ่งที่ผู้ถ่ายทอดเลือกมุมมอง

จากภูมิทัศน์แล้วปรับแต่งให้สวยตามความเข้าใจ หรือตามเกณฑ์ที่จะทำให้เกิด “Good View” โดยมีอิทธิพลจากวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อจิตวิทยาในการคัดเลือกมุมมอง [A landscape is what the viewer has selected from the land, edited and modified in accordance with certain conventional ideas about what constitutes a ‘Good View’] (Andrews, 1999:4)

ลักษณะของศิลปะภาพทิวทัศน์เปลี่ยนแปลงไปตามกรอบวัฒนธรรม ปรัชญาและหลักสุนทรียภาพการรับรู้ความงาม และการสร้างสรรค์ศิลปะในแต่ละยุค ในอดีต ตามการตีความในปรัชญาตะวันตก การถ่ายทอดการรับรู้ต่อภูมิทัศน์ออกมาเป็นศิลปะบนระนาบสองมิติ มีพื้นฐานมาจากหลักสุนทรียศาสตร์ที่เกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 18 เกี่ยวกับการรับรู้ความงามของสิ่งแวดล้อมธรรมชาติในลักษณะของภาพวาดที่สวยงามที่เรียกว่า “Picturesque” โดยผู้มีอิทธิพลเกี่ยวกับความคิดนี้ คือ นักคิดชาวอังกฤษ ชื่อ Rev. William Gilpin (1724-1804) และ Sir Uvedale Price ทฤษฎี Picturesque ถูกมองว่าเป็นทั้งเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์และสังคมเมืองในประเด็นที่ว่า สภาพความทุกข์ยากของชีวิตชนบทถูกนำมาถ่ายทอดให้เป็นสิ่งที่สวยงามเป็นอุดมคติ ชวนนาที่ทำงานอย่างลำบากถูกวาดให้เป็นองค์ประกอบที่ทำให้ภาพดูสงบ เพื่อตอบสนองความต้องการของชนชั้นสูงหรือเจ้าศักดินา (Langmuir and Lynton, 2000:534)

ในศตวรรษต่อมา ความงามของทิวทัศน์ถูกถ่ายทอดออกมาตามความเป็นจริงมากขึ้นเรื่อยๆ เช่น ในงานศิลปะลัทธิสัจนิยม (Realism) มุ่งนำเสนอความจริงในวิถีชีวิตคนธรรมดา ศิลปะแนวประทับใจ (Impressionism) ศึกษาสีสันทันบรรยากาศที่เป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้น และมีการวิเคราะห์คลี่คลายโครงสร้างของภาพผ่านระบบ บาศกนิยม (Cubism) การแสดงอารมณ์ (Expressionism) จนคลี่คลายไปสู่ศิลปะแบบไร้รูปหรือนามธรรมในระหว่างช่วงต้นถึงกลางศตวรรษที่ 20 อย่างไรก็ตาม ศิลปะภาพทิวทัศน์ยังคงเป็นการแสดงออกบนระนาบ 2 มิติ จนถึงทศวรรษที่ 1960s การสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์มีการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อสิ่งที่ประกอบเป็นทิวทัศน์ (Subject) อันได้แก่ พื้นดิน ต้นไม้ ให้ศิลปินได้ถ่ายทอดออกมาเป็นภาพวาด ถูกนำมาเป็นสื่อ (Medium) ในการทำงาน โดยตัวกำหนดขอบเขตของภาพไม่ได้เป็นกรอบรูปหรือเฟรมผ้าใบแต่เป็นพื้นที่ของหอศิลป์แทน เช่น ในผลงาน “New York Earth Room”, 1997 ของ Walter De Maria ที่นำดินมาเทลงในแกลเลอรีคลุมพื้นที่ 3,600 ตารางฟุตและมีความลึกเกือบ 2 ฟุต

งานศิลปะประเภท Earth Art และ Land Art ที่เกิดขึ้นตั้งแต่กลางทศวรรษที่ 1960s มีส่วนสำคัญในการเปลี่ยนแปลงการตีความและการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ ที่เปลี่ยนจากคำว่าผลงาน “Work” of Art ที่เป็นการคำนาม มาเป็น “Work” ที่เป็นการกระทำ โดยศิลปินลงไปทำงานในธรรมชาติและใช้วัสดุธรรมชาติเป็นสื่อ ผลงานที่ปรากฏจึงมีลักษณะพื้นฐานที่เป็นประติมากรรมในบริบทเจาะจงของสถานที่นั้นๆ ที่เรียกว่า Site Specific ผลงานที่เป็นขั้นตอนต่อเนื่องจากการสร้างงานลักษณะดังกล่าว เมื่อศิลปินต้องการนำมาแสดงในแกลเลอรีจึงออกมาในลักษณะของภาพถ่าย ข้อเขียน การบันทึกในรูปแบบอื่นๆ รวมทั้งการนำวัสดุธรรมชาติบางส่วนมาจัดในแกลเลอรี ดังเช่นในงาน “New York Earth Room” ที่ได้กล่าวไว้แล้ว (Andrews, 1999:201-205) ความหมาย การตีความ และการแสดงออกเกี่ยวกับศิลปะภาพทิวทัศน์ในปัจจุบันจึงมีความซับซ้อนและหลากหลายตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรม ซึ่งในปัจจุบันศิลปะประเภทยังถูกนำมาใช้เป็นสื่อกระตุ้นจิตสำนึกในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมเพื่อยับยั้งภาวะโลกร้อน

ความหมายของศิลปะภาพทิวทัศน์จึงไม่ได้เป็นคำนิยามที่ตายตัวตามชนบทที่เคยให้ความหมายไว้ ซึ่งเป็นภาพวิวในลักษณะ 2 มิติที่มักจะแบ่งได้เป็น ภาพทิวทัศน์บก ทิวทัศน์ทะเล และทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง หรือทิวทัศน์เมือง เป็นต้น เมื่อลักษณะการแสดงออกเปลี่ยนไป ในบางกรณีจึงมีการแปลคำว่า “Landscape Art” เป็น “ศิลปะภูมิทัศน์” แทนคำว่า “ภาพทิวทัศน์” เพราะเห็นว่ามีลักษณะครอบคลุมมากกว่าคำว่า “ภาพทิวทัศน์” ที่มีกม็ยเป็นภาพ 2 มิติ อย่างไรก็ตาม วิโชค มุกดามณี ได้ตั้งข้อสังเกตว่า “กระแสในการใช้คำเรียก สามารถเปลี่ยนไปได้ตามกระแสของศิลปะที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัย” คำว่า “ภาพ” อาจจะหมายถึง “ศิลปะ” ก็ได้ เพราะฉะนั้นจึงไม่จำเป็นต้องสรุปการบัญญัติคำให้ตายตัว และคำว่า “ภาพทิวทัศน์” ที่ใช้อย่างกว้างขวางก็มีความครอบคลุมพอ” (สัมภาษณ์ 21 เมษายน 2553)

ในบริบทของไทย วิวัฒนาการของศิลปะภาพทิวทัศน์สามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วงใหญ่ๆ คือ ก่อนและหลังการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร (เริ่มก่อตั้งเป็นโรงเรียนประณีตศิลป์ใน พ.ศ.2477 และยกฐานะขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ.2486) ที่มีการสอนการวาดภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกอย่างเป็นระบบ ส่วนก่อนหน้านี้ศิลปะภาพทิวทัศน์จะปรากฏให้เห็นในรูปแบบลายรดน้ำ จิตรกรรมไทยประเพณีในจิตรกรรมฝาผนังและสมุดภาพไตรภูมิ ภาพทิวทัศน์ในลายรดน้ำ จากการศึกษาตัวอย่างในตู้พระธรรมวัดเชิงหวายและตำหนักทอง

วัดไทโร ลายรดน้ำจะมีความโดดเด่นในการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบหลักของงาน โดยส่วนใหญ่จะเป็นภาพป่าหิมพานต์ที่มีการสอดแทรกผืนลายไทยอย่างกลมกลืน ซึ่งชี้ให้เห็นว่าศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งแบบไทยประเพณีจะมีวิวัฒนาการที่มีลักษณะเด่นและมีความเป็นเฉพาะตัวหรือเฉพาะวัฒนธรรมสูงก่อนที่จะรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก ส่วนในจิตรกรรมฝาผนังและสมุดภาพไตรภูมิ ภาพทิวทัศน์จะถูกใช้เป็นฉากประกอบของเรื่องราวทางพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่และมีลักษณะการเขียนทัศนียภาพเป็นระนาบไม่แสดงความลึกแบบสามมิติ จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 3 เริ่มมีอิทธิพลจากสื่อสิ่งพิมพ์ของตะวันตกเข้ามา การใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังของไทยมีการไล่สีให้ดูสมจริง การเขียนภาพขีดหิน ต้นไม้ ธารน้ำ จะใช้สีที่ใกล้เคียงกับธรรมชาติและมีความสดใสมากขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 4 การเขียนภาพแบบตะวันตกมีอิทธิพลที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้นจากการเขียนภาพตามหลักทัศนียวิทยา (Linear Perspective) ดังที่เห็นในงานของ ขวัญ อินทอง และการเขียนภาพทิวทัศน์ภายในงานจิตรกรรมไทยจึงมีลักษณะเปลี่ยนไปนับแต่นั้นเป็นต้นมา ภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่ได้รับการบูรณะ ปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ในรัชกาลที่ 7 และอีกหลายครั้งในเวลาต่อมาจะมีลักษณะเป็นตะวันตกอย่างชัดเจน ทั้งด้านการไล่น้ำหนักสี แสงเงาและการเขียนทัศนียภาพ

เมื่อศิลปะไทยเข้าสู่ยุคสมัยใหม่อย่างเต็มตัวโดยเริ่มตั้งแต่รัชกาลที่ 8 และเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วในรัชกาลปัจจุบัน ในช่วงแรกๆจะเป็นภาพเหมือนตามหลักทัศนียภาพ การเขียนภาพแนวประทับใจ (Impressionism) แนวบาศกนิยม (Cubism) จนมาเป็นการแสดงออกที่มีความเป็นอิสระ เป็นนามธรรม และมีเทคนิควิธีการที่ทันสมัยอื่นๆเช่นศิลปะแนวจัดวาง (Installation) การใช้วัตถุสำเร็จรูป (Found Object) รวมถึงการใช้สื่อดิจิทัล ศิลปินสื่อแนวคิดและวิธีการที่ซับซ้อนตามกระแสพัฒนาการของศิลปะสากล ศิลปินไทยสามารถทำงานศิลปะได้ทุกประเภทที่เกิดขึ้นในโลก กระบวนการรับอิทธิพลควบคู่กับการซึมซับเรียนรู้อย่างใคร่ครวญในบริบทของสังคมวัฒนธรรมไทย ทำให้งานศิลปะภาพทิวทัศน์แม้หลายชิ้นแม้จะมีรูปลักษณะภายนอกที่ทำให้นึกเชื่อมโยงกับงานศิลปะของตะวันตก แต่ในเชิงลึกของความคิดและการแสดงออกจะเป็นการสื่อถึงเรื่องราวเนื้อหา เป็นนวัตกรรมที่มีพื้นฐานมาจากภูมิปัญญาของสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างแท้จริง

สรุปการวิเคราะห์จำแนกประเภทของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย

จากผลการวิเคราะห์ผลงานของศิลปินไทยโดยใช้แนวคิดจากการนิยามและพัฒนาการของการสร้างสรรค์ที่ครอบคลุมแนวคิด เทคนิคและวิธีการดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้จัดแบ่งกลุ่มแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยออกได้เป็น 8 กลุ่ม คือ 1) **ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ศิลปะไทยประเพณี** มีลักษณะโดยสรุปเป็นภาพศิลปะแบบไทยประเพณีและงานศิลปะสมัยใหม่ที่มีการผสมผสานลวดลายหรือเทคนิควิธีการของศิลปะแบบไทยประเพณีในผลงาน 2) **ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์สะท้อนการเมืองและสังคม** มีลักษณะโดยสรุปเป็นภาพทิวทัศน์ในหัวข้อนี้เป็นภาพเขียนที่มีเนื้อหาเชิงสัญลักษณ์ในการสื่อถึงแนวคิดสะท้อนการเมือง ความยากไร้ของประชาชน หรือสัญลักษณ์ทางศาสนา โดยมีทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบที่มียุทธศาสตร์ในการสื่อความหมาย 3) **ภาพทิวทัศน์ที่แสดงอุดมคติวิถีไทย** มีลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงออกถึงสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรมที่เป็นอุดมคติของไทย เช่น การแสดงความเรียบง่ายและอบอุ่นของสังคมไทย โดยศิลปินอาจไม่แสดงตามสภาพความเป็นจริงในปัจจุบัน แต่เน้นมุมมองที่ดีเป็นหลัก 4) **ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม** มีลักษณะโดยสรุป เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นจากความประทับใจธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแง่มุมต่างๆ ลักษณะผลงานอาจเป็นทั้งแบบ Impressionism, Realistic หรือ ลักษณะอื่นๆ ที่ยังไม่ถูกคลี่คลายจนเป็นงานนามธรรม 5) **ภาพทิวทัศน์เมือง** มีลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงความประทับใจ หรือแสดงแง่คิดต่างๆ เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของเมืองหลวง 6) **ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรม** มีลักษณะโดยสรุป เป็นผลงานที่ศิลปินคลี่คลายรูปแบบของทิวทัศน์ไปสู่ความเป็นศิลปะนามธรรม โดยในบางช่วงพัฒนาการอาจจะมีผลงานในลักษณะกึ่งนามธรรมด้วย 7) **ภาพทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม** มีลักษณะโดยสรุป เป็นผลงานศิลปะที่มุ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมทั้งที่สื่อเรื่องความซับซ้อนและการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม 8) **ภาพทิวทัศน์เชิงพุทธปรัชญา** มีลักษณะโดยสรุป เป็นภาพหรือกิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปะทิวทัศน์ที่ศิลปินนำเชื่อมโยงเนื้อหาและแนวคิดกับปรัชญาหรือหลักธรรมทางพุทธศาสนา รวมถึงการปฏิบัติสมาธิ

โดยในการจัดแบ่งมีจุดประสงค์เพื่อให้เห็นถึงระบบการคิด และการสร้างสรรค์ที่มีความหลากหลาย โดยไม่ถือว่าเป็นการแบ่งที่ตายตัว เนื่องจากงานศิลปะชิ้นหนึ่งๆ ประกอบด้วยระบบการคิดและการแสดงออกที่

ซับซ้อน ศิลปินแต่ละคนก็มีการสร้างงานที่หลากหลายลักษณะขึ้นอยู่กับช่วงเวลาของชีวิตและจุดมุ่งหมายของงานแต่ละชุด ซึ่งจากการสัมภาษณ์ ศิลปินหลายๆคนจะจัดให้งานของตนเองอยู่ได้มากกว่า 1 กลุ่ม และบางคนก็ปฏิเสธที่จะระบุแต่จะให้อิสระแก่ผู้วิจัยในการวิเคราะห์เอง ในประเด็นลักษณะนี้ William Wordsworth กวีเอกชาวอังกฤษที่มีชีวิตในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ถึงกลางศตวรรษที่ 19 ผู้ซึ่งมีผลงานเกี่ยวกับการพรรณนาความงามและความสัมพันธ์ในการรับรู้ของคนต่อทิวทัศน์ธรรมชาติ ได้กล่าวถึงพัฒนาการการรับรู้ทัศนียภาพของสิ่งแวดล้อมให้เป็นภาพทิวทัศน์ [The evolving human sense of land as landscape...](Andrews, 1999:8-9) ในบทกลอน “Lines Written a few Miles above Tintern Abbey”, 1798 ซึ่งพรรณนาถึงประสบการณ์ของตนเอง ได้แสดงให้เห็นถึงรูปแบบพัฒนาการของการซาบซึ้งในทิวทัศน์ธรรมชาติ ที่แบ่งได้เป็น 3 ขั้นตอน คือ

1. ในช่วงวัยเด็ก เป็นความเพลิดเพลินแบบง่าย ๆ ต่อการได้สัมผัสธรรมชาติ (The ‘coarser pleasures’ of his childhood enjoyment of nature as an arena for physical reaction)
2. ในช่วงวัยหนุ่ม อายุ 20 ปีต้นๆ เป็นช่วงที่สัมผัสธรรมชาติเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่สดชื่น ที่เกิดจากการรับรู้ของประสาทสัมผัสในรูปทรงสีสัน รวมถึงกลิ่นและเสียงจากธรรมชาติ (“He experienced nature as a source of sensuous refreshment. All his senses were alive to the forms, colours and sounds of the natural world”)
3. ในวัยที่เป็นผู้ใหญ่ ประสบการณ์ในการซาบซึ้งต่อทิวทัศน์ธรรมชาติ จะมีความซับซ้อนและลึกซึ้งขึ้นถึงขั้นการเข้าถึงสมาธิและจิตวิญญาณ

จากการสัมภาษณ์ศิลปินหลายๆวัยได้สะท้อนลักษณะความซาบซึ้งที่ Wordsworth ได้วิเคราะห์ไว้ โดยพบว่าศิลปินอาวุโสหลายท่านจะเชื่อมโยงการทำงานของตนเองกับประสบการณ์ทางสมาธิจิตหรือความรู้สึกภายในที่หลายท่านจะเรียกว่า “ทิวทัศน์ภายใน” อันได้แก่ความสงบดื่มด่ำในสมาธิจิตและการพิจารณาธรรมะตามหลักพุทธศาสนา ถึงแม้ว่าภาพผลงานจะไม่สื่อให้เห็นโดยตรงก็ตาม เช่น ในการวาดภาพแบบเหมือนจริงของ ไพรวัดย์ ดาเกลี้ยง ที่กล่าวถึงการพิจารณาอารมณ์กับมหาภูตรูป สมวงส์ ทัพพรัตน์ ที่เชื่อมโยง

ประสบการณ์การวาดภาพจากศิลปะแนวประทับใจ (Impressionism) กับประสบการณ์การฝึกสมาธิตามแนวพระพุทธศาสนา โดยการแตะแต้มสีที่ดูละเอียด แฉวเบา จนบางรูปดูเกือบเป็นนามธรรม จากตัวอย่างทั้งของ Wordsworth และศิลปินไทยที่กล่าวมา นับเป็นการสนับสนุนการรับรู้ส่วนบุคคล (Subjectivity) กับความสัมพันธ์ (Relativity) ต่อประสบการณ์ในธรรมชาติที่มีผลต่อการแสดงออกทางศิลปะของแต่ละบุคคล และมีผลในการหล่อหลอมรูปแบบของศิลปะโดยมีเกณฑ์การตัดสินคุณค่าที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นตัวอย่างที่นำไปสู่การชี้ให้เห็นคุณค่าที่มีคุณลักษณะเฉพาะตัว เฉพาะวัฒนธรรม ของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย

สรุปลักษณะความเป็นไทยในศิลปะภาพทิวทัศน์

จากพัฒนาการดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่าถึงแม้ศิลปินสมัยใหม่ของไทยส่วนใหญ่จะรับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากศิลปะตะวันตกในช่วงแรกของการศึกษา แต่หลังจากนั้นจะพัฒนางานตามความรู้สึกของตนเองที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมของไทย ซึ่งมีผลทำให้ผลงานศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยมีลักษณะเด่นเฉพาะตัวซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

1. การเขียนแบบแบนราบตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณีและมีเนื้อหาไทย
2. การใช้เทคนิคการสร้างสรรค์จากศิลปะไทยประเพณี เช่น เทคนิคลายรดน้ำ เทคนิคสีฝุ่นแบบไทย
3. การแสดงอารมณ์ ความรู้สึก จิตวิญญาณความเป็นไทยผ่านเส้นที่อ่อนช้อย อ่อนโยน มีท่าทีการแสดงออกถึงความละเมียดละไมคล้ายลายไทย
4. การมีเนื้อหาอิงประเพณี วัฒนธรรมและวิถีชีวิตไทย
5. ลักษณะของสิ่งแวดล้อมที่มีลักษณะจำเพาะของไทย เช่น ในพีชพันธุ์ บ้านเรือน
6. การใช้โครงสร้างที่ดูแปลกปลั่ง สดใส แบบประเทศในเขตร้อน
7. การใช้แนวคิดจากเนื้อหาและปรัชญาทางพุทธศาสนา

การวิจารณ์ผลและข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

เนื่องจากในการวิจัยโครงการนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะรวบรวมและวิเคราะห์องค์ความรู้ในมุมกว้าง เพื่อให้เห็นมิติที่หลากหลายของความหมาย รูปแบบ และเนื้อหาในการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ ผลการวิจัยที่ได้แม้ว่าผู้วิจัยจะพยายามวิเคราะห์เชิงลึกในผลงานที่เป็นตัวอย่างในแนวคิดหลักๆของศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย แต่ก็ยังมีหลายประเด็นทั้งในแง่ปรัชญาความคิด และการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในการจัดการเรียนการสอน ที่สามารถทำการวิจัยให้ลึกซึ้งได้อีกตามข้อเสนอแนะดังนี้

1. จากผลการวิจัยที่พบว่าศิลปินหลายคนจะมีการเชื่อมโยงแนวคิดในการสร้างศิลปะภาพทิวทัศน์ด้านปรัชญาและการปฏิบัติสมาธิตามแนวทางของพุทธศาสนา ซึ่งอาจมีเหตุผลมาจากการที่คำสอนในพุทธศาสนามักจะหยิบยกตัวอย่างจากสิ่งธรรมชาติทั้งที่เป็นเชิงสัญลักษณ์ และการพิจารณาสรรพสิ่งในธรรมชาติ รวมทั้งคำกล่าวที่ว่าธรรมะคือธรรมชาติ จึงน่าจะมีการศึกษาการเชื่อมโยงกันระหว่างศิลปะธรรมะ และธรรมชาติ ให้ลึกซึ้งและชัดเจนยิ่งขึ้น
2. ควรมีการศึกษาอย่างต่อเนื่องจากประเด็นที่ 1 ว่า ศิลปะภาพทิวทัศน์หรือศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ สามารถนำมาเป็นกิจกรรมที่จะช่วยพัฒนาจิตใจหรือคุณธรรมภายในได้อย่างไร
3. ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับการจัดกิจกรรมศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มีผลต่อการพัฒนาความซาบซึ้งในคุณค่าและการรักษาสีสิ่งแวดล้อม
4. หวังข้อรูปแบบแนวคิดที่งานวิจัยชิ้นนี้วิเคราะห์ออกมาสามารถนำมาศึกษาเชิงลึกได้อีก เช่น วิจัยเรื่องปรัชญาธรรมที่ซ่อนอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังของไทย
5. ควรมีการศึกษาคุณค่าของศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศอื่นๆในทวีปเอเชีย เช่น จีนและอินเดีย และวิเคราะห์ความเชื่อมโยงของปรัชญาตะวันออกต่อสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ

6. เนื่องจากศิลปะภาพทิวทัศน์มีพื้นฐานมาจากการรับรู้และความสัมพันธ์ทั้งด้านร่างกายและจิตใจของ
คนกับสิ่งแวดล้อม จึงควรมีการวิจัยเพื่อพัฒนานวัตกรรมทางการศึกษา เพื่อให้มนุษย์ได้เรียนรู้แนว
ทางการดำเนินชีวิตที่ประสานสอดคล้องกับธรรมชาติ โดยมีกิจกรรมทางศิลปะและสุนทรียศาสตร์เป็น
สื่อกลาง

รายการอ้างอิงภาพประกอบ

Picture 1: Giovanni Bellini, *Agony in the Garden*, 1465 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]

Picture 2: Giorgione *The Tempest*, 1507/08 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]

Picture 3: Claude Lorrain, *Ulysses Hands Chryseis Over to her Father*, 1644 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]

Picture 4: Johannes Vermeer Van Delft, *View of Delft*, 1659-60 [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]

Picture 5: Giovanni Paolo Pannini, *Architectural Capriccio*, 1730. [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]

Picture 6: Caspar David Friedrich, *The Wanderer above the Sea of Fog*, 1818 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]

Picture 7: Vincent Van Gogh, *Starry Night*, 1889. [อ้างอิงจาก: Newall, 2008]

Picture 8: Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire*, 1904-06 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]

Picture 9: Georges Braque, *Landscape (The Valley)*, 1908 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]

Picture 10: Salvador Dali, *The Great Paranoiac*, 1936 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]

Picture 11: Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970

[อ้างอิงจาก: <http://www.mediabistro.com/unbeige/files/original/SPIRALJ.GIF>]

Picture 12: David Nash, *The Ash Dome. 1973-present* [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 13: สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา เล่มที่ 8

[อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 14: “มหานครนิพพาน” จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเล่มที่ 8

[อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 15: ภาพทศชาติชาดกเรื่องพระมหาชนก จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเล่มที่ 8

[อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 16: ภาพ “พระนครนิพพาน” ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรีเล่มที่ 10

[อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 17: ภาพพุทธประวัติตอนพระอินทร์ นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โสதியพรหมณ์ถวายน้ำค้ำ
และทรงจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8

[อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 18: รายละเอียดแสดงลักษณะของน้ำและใบไม้

[อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 19: ภาพพิภพแห่งครุฑ ที่อยู่เชิงเขาพระสุเมรุ มีวิมานต่างๆตั้งอยู่บนเขาสุทัศน์ เขาเนมินทร เขาวิมาน
ตก เขาอัศวรรณ [อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 20: แผนที่โบราณ แสดงสระอินดาต [อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ,
2542.]

Picture 21: ภาพแผนที่แสดงเมืองในสมัยพุทธกาลและสถานที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ

[อ้างอิง: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ, 2542.]

Picture 22: ตู้พระไตรปิฎก ด้านหน้า ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

[อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2553]

Picture 23: ภาพรายละเอียด ตู้พระไตรปิฎก ด้านหน้า ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

[อ้างอิง: ภาพถ่ายโดย อภิชาติ พลประเสริฐ, 2553]

Picture 24: ภาพรายละเอียด ตู้พระไตรปิฎก ด้านข้าง ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

[อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2553]

Picture 25: ลายรดน้ำพระตำหนักทอง วัดไทร เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ

[อ้างอิง: ภาพถ่ายโดย อภิชาติ พลประเสริฐ, 2551]

Picture 26: ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทธาวาส ฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 1

[อ้างอิง: ภาพถ่ายโดย ชัชวาล อินทรปาลิต, 2552]

Picture 27: จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 1 เขียนตามแบบศิลปะอยุธยา

[อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และคณะ, 2541]

Picture 28: ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณีวัดสุทัศนเทพวราราม

[อ้างอิง: ภาพถ่ายโดย ภูวนาท สุขเกษม, 2552]

Picture 29: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ กรุงเทพฯ ภาพวาดอาคารแบบฝรั่ง ตัวละครโครงลายเส้นแบบไทย [อ้างอิง: วียะดา ทองมิตร, 2522.]

Picture 30: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง มณฑปวัดพระงาม อยุธยา [อ้างอิง: วียะดา ทองมิตร, 2522.]

Picture 31: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง พระอุโบสถวัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ รูปประชาชนล้อมมุงดูดอกบัวขนาดใหญ่บานอยู่กลางสระ [อ้างอิง: วียะดา ทองมิตร, 2522.]

Picture 32: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ รูปสำเภาใหญ่ [อ้างอิง: วียะดา ทองมิตร, 2522.]

Picture 33: สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงช้างเผือก “โพนช้าง”, 2430 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และคณะ, 2541]

Picture 34: ตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์รอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

[อ้างอิง: ภาพถ่ายโดย ชัชวาล อินทรपालิต, 2552]

Picture 35: อังคาร กัลยาณพงศ์, สัมมาทฐิ, 2525 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 36: ภาพจิตรกรรมฝาผนังจากวัดพุทธประทีป เมืองวิมเบอร์ตัน ประเทศอังกฤษ [อ้างอิง: เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, 2541]

Picture 37: สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, พระมหากษัตริย์คุณ [อ้างอิง: สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, 2552]

Picture 38: สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, โลกวิวัฒนปาฏิหาริย์ [อ้างอิง: สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, 2552]

Picture 39: เด่น หวานจริง, มัทรี, 2533 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 40: สีโรจน์ พวงบุบผา, สระอินดาต, 2552 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 41: รายละเอียดการ ตัดเส้นด้วยหอยระดาด จิตรกรรมลายทอง [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 42: รายละเอียดการสอดแทรกลายทองศิลปะตะวันตก [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 43: รายละเอียดของพื้นผิวในงานของสีโรจน์ พวงบุบผา [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 44: โครงสร้างแสดงแนวทางการพัฒนารูปแบบงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมของปรีชา เกาทอง พ.ศ. 2513 – 2548 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 45: ปรีชา เกาทอง, ภาพชุด “แสงและภาพสะท้อนในธรรมชาติ” [อ้างอิง: กองบรรณาธิการ Fine Art, 2549]

Picture 46: พยัคฆ์ ชื่นเย็น, *ธรรมชาติ*, 2524 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุทธิ วิทยานนท์, 2540]

Picture 47: จันทนา แจ่มทิม, *Untitled*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2553]

Picture 48: จันทนา แจ่มทิม, *Untitled*, 2551 [อ้างอิง: จันทนา แจ่มทิม, 2551]

Picture 49: Hans Hofmann *The Gate*, 1959-1960 [อ้างอิง:

http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Hofmann]

Picture 50: จันทนา แจ่มทิม, *เกิดในธรรม 2*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 51: จันทนา แจ่มทิม, *Untitled*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 52: ตัวอย่างภาพพิพัตต์นัลลายรดน้ำของจันทนา แจ่มทิม [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 53: ทิพนธ์ แยมมณีชัย, *จินตนาการแห่งวัฒนธรรมใหม่*, 2538 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/artdb/tha/detailpicture.asp?id=P001551>]

Picture 54: ทิพนธ์ แยมมณีชัย, *องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 1*, 2553 [อ้างอิง: ทิพนธ์ แยมมณีชัย, 2553]

Picture 55: ทิพนธ์ แยมมณีชัย, *องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 8*, 2553 [อ้างอิง: ทิพนธ์ แยมมณีชัย, 2553]

Picture 56: ประเทือง เอมเจริญ, *ธรรมะ อธรรม*, 2516 [อ้างอิง: สดชื่น ชัยประสาธน์., 2539]

Picture 57: ประเทือง เอมเจริญ, *ผักบุ้งแดงปั่นเน่า*, 2519 [อ้างอิง: สดชื่น ชัยประสาธน์., 2539]

Picture 58: สมชัย หัตถกิจโกศล, *โครงสร้างสังคม*, 2521 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุทธิ วิทยานนท์, 2540]

Picture 59: ธรรมศักดิ์ บุญเชิด, *ชาวนาไทย 1*, 2552 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุทธิ วิทยานนท์, 2540]

Picture 60: ไพศาลธีรพงษ์วิษณุพร, *ลมหายใจรวยรินแห่งท้องทุ่งชาว*, 2524 [อ้างอิง: สดชื่น ชัยประสาธน์., 2539]

Picture 61: ไพศาลธีรพงษ์วิษณุพร, *เพลงซื่ออกซื่อแห่งท้องทุ่ง*, 2524 [อ้างอิง: สดชื่น ชัยประสาธน์., 2539]

Picture 62: สมพงษ์ อุดลย์สารพันธ์, *กินบ้านกินเมือง*, 2537 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 63: นิติ วัตยุยา, *แม่น้ำ ทอง และคน*, 2539 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 64: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *ปติแห่งปืมหามงคล 1*, 2550 [อ้างอิง: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, 2551]

Picture 65: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *จินตนาการจากธรรมชาติ*, 2535 [อ้างอิง: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, 2551]

Picture 66: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *สู่โลกกว้าง*, 2549 [อ้างอิง: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, 2551]

Picture 67: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *ภาวะโลกร้อน 2*, 2550 [อ้างอิง: เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, 2551]

Picture 68: คามิน เลิศชัยประเสริฐ, *พระอาทิตย์ขึ้น พระอาทิตย์ตกในประเทศไทย*, 2535 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 69: นัยนา โชติสุข, *ค้นหา*, 2526 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 70: เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม, *ความขัดแย้งของรูปทรงต่างสภาพในจินตนาการหมายเลข 2*, 2528 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 71: อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, *ชีวิตในทุ่งหญ้า*, 2523 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 72: อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, *ในชุดการให้ความหมายใหม่ต่อทิวทัศน์เก่าแก่คนเราอาจจำต้องเผชิญวิบากกรรมเดิมๆ*, 2552 [อ้างอิง: อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2552]

Picture 73: อารยา ราษฎร์จำเริญสุขชุด *Two Planets*, 2551 [อ้างอิง: อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2552]

Picture 74: จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, *ภูเขาในใจ*, 2540 [อ้างอิง: จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, 2540]

Picture 75: แผนผังการทำงานของ Border Crossing Art Project

[อ้างอิง: ภาพโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2553]

Picture 76: อภิชาติ พลประเสริฐ *Immediate Nostalgia*, 2009

[อ้างอิง: ภาพโดย อภิชาติ พลประเสริฐ, 2553]

Picture 77: อภิชาติ พลประเสริฐ *The Unsettled Impermanent Land*, 2009

[อ้างอิง: ภาพถ่าย โดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2553]

- Picture 78: สืบแสง แสงวชิระภิบาล, “Social Fundamentalism”, 2552 [อ้างอิง: _____Truelies. (ผู้จัดนิทรรศการศิลปะ), 2552]
- Picture 79: ทิฆมณีนุญ วิจิตร, งานบุญ เหล้าเบียร์เพียบ, 2552 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 80: ทิฆมณีนุญ วิจิตร, *Twilight Garden* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 81: มานิตย์ ภู่อารีย์, *ชีวิตประจำวัน*, 2502 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 82: ดำรง วงศ์อุปราช, *หมู่บ้านชาวประมง*, 2503 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 83: ประหยัด พงษ์ดำ, *ยามเช้า*, 2524 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 84: ประสงค์ ลือเมือง, *ฤดูหนาว 1*, 2547 [อ้างอิง: _____ประสงค์-สมพงษ์. (ผู้จัดนิทรรศการศิลปะ), 2547]
- Picture 85: ประสงค์ ลือเมือง, *ฤดูหนาว 2*, 2547 [อ้างอิง: _____ประสงค์-สมพงษ์. (ผู้จัดนิทรรศการศิลปะ), 2547]
- Picture 86: ธีรวัฒน์ คนะมะ, *มัจฉาชีพ*, 2548 [อ้างอิง: ธีรวัฒน์ คนะมะ, 2548]
- Picture 87: ธีรวัฒน์ คนะมะ, *แดนฝันสามัญชน*, 2547 [อ้างอิง: ธีรวัฒน์ คนะมะ, 2548]
- Picture 88: ธีรวัฒน์ คนะมะ, *ลอยกระทง*, 2548 [อ้างอิง: ธีรวัฒน์ คนะมะ, 2548]
- Picture 89: จินตนา เปี่ยมศิริ, *บ้านฮ่อม*, 2533
[อ้างอิง: <http://www.era.su.ac.th/artdb/tha/detailpicture.asp?id=P001467>]
- Picture 90: จินตนา เปี่ยมศิริ, *พระวัดอ่างคำ*, 2533
[อ้างอิง: <http://www.era.su.ac.th/artdb/tha/detailpicture.asp?id=P002603>]
- Picture 91: จินตนา เปี่ยมศิริ, *My Garden 2*, 2007 [อ้างอิง: _____*In Her Minds : Sriwan Jenhuttakarnkit, Jintana Piamsiri, Watcharaporn Srisuk, Wiranya Duangrat.* (ผู้จัดนิทรรศการศิลปะ). 2550]
- Picture 92: จินตนา เปี่ยมศิริ, *My Garden 3*, 2007 [อ้างอิง: _____*In Her Minds : Sriwan Jenhuttakarnkit, Jintana Piamsiri, Watcharaporn Srisuk, Wiranya Duangrat.* (ผู้จัดนิทรรศการศิลปะ). 2550]
- Picture 93: พรพรม ชาววัง, *เก็บจันทร์*, 2537 [อ้างอิง: _____”8 E-SARN”. (ผู้จัดนิทรรศการศิลปะ). 2537]

Picture 94: พรพรม ชาววัง, ความฝันสีขาว, 2537

[อ้างอิง: _____ "8 E-SARN". (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). 2537]

Picture 95: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, *The Same Old in Something X*, 2530

[อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 96: ทินกร กาษรสุวรรณ, *ชีวิตในชนบทไทย a8*, 2537

[อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 97: สุรพงษ์ สมสุข, *Symbol of Life/1*, 2536 [อ้างอิง: สุรพงษ์ สมสุข, 2550]

Picture 98: สุรพงษ์ สมสุข, *Change 1/1998*, 2541 [อ้างอิง: สุรพงษ์ สมสุข, 2550]

Picture 99: สุรพงษ์ สมสุข, *บนเส้นขนานของชีวิต*, 2550 [อ้างอิง: สุรพงษ์ สมสุข, 2550]

Picture 100: ยุพา ช่างกุล, *ทะเลจันทร์*, 2538 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 101: วรสันต์ สุภาพ, *Boat Lifes* [อ้างอิง: วรสันต์ สุภาพ, ม.ป.ป.]

Picture 102: วรสันต์ สุภาพ, *Raining Season* [อ้างอิง: วรสันต์ สุภาพ, ม.ป.ป.]

Picture 103: วรสันต์ สุภาพ, *Warm* [อ้างอิง: วรสันต์ สุภาพ, ม.ป.ป.]

Picture 104: วาสนา สีสั่ง, *At the Pond* [อ้างอิง: _____ *Reformation*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ), 2548]

Picture 105: ตัวอย่างผลงานทิวทัศน์ในประเทศไทยของ วาสนา สีสั่ง [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2545]

Picture 106: เฉลิม นาศิริรักษ์, *ปากคลอง*, 2494 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 107: ทวี นันทขว้าง, *ภูเขาทอง*, 2494 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 108: ประทีป (จิตร) บัวบุศย์, *The Beauteous Garden, Tokyo*, 2485 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 109: ประยูร อุลุชาฎะ, *จันทร์บุรี*, 2497 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 110: สวัสดิ์ ตันติสุข, *ฤดูฝน (หรือหลังฝนตก)*, 2498 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 111: นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์, *ต้นไม้ที่เขาสามมุก*, 2497 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 112: มีเซียม ยิบอินซอย, *วิถีแห่งความฝัน (หรือสันติคาม)*, 2492 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 113: จรุง บุญสวน, *สีในทิวทัศน์* 8, 2527 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 114: จรุง บุญสวน, *พลับพลึงแดงแฝงเฟื่องฟ้า* [อ้างอิง: จรุง บุญสวน, 2551]

Picture 115: จรุง บุญสวน, *ธันวาคมมีหมอกหนาว* [อ้างอิง: จรุง บุญสวน, 2551]

Picture 116: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *บรรไดดอย* [อ้างอิง: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, 2544]

Picture 117: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *เร่ร่อน* [อ้างอิง: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, 2545]

Picture 118: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *หยอกเย้า* [อ้างอิง: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, 2544]

Picture 119: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *อวดโฉม* [อ้างอิง: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, 2545]

Picture 120: สัจด์ ปุຍឌឹក, *ดอยอินทนนท์ เชียงใหม่ หมายเลข 1*, 2549 [อ้างอิง: สัจด์ ปุຍឌឹក, 2550]

Picture 121: สัจด์ ปุຍឌឹក, *น้ำตกห้วยมื่น*, 2548 [อ้างอิง: สัจด์ ปุຍឌឹក, 2550]

Picture 122: สัจด์ ปุຍឌឹក, *ร่มไม้ชายคา*, 2548 [อ้างอิง: สัจด์ ปุຍឌឹក, 2550]

Picture 123: สัจด์ ปุຍឌឹក, *ริมบึง*, 2550 [อ้างอิง: สัจด์ ปุຍឌឹក, 2550]

Picture 124: สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *ทิวทัศน์ริมถนน 2*

[อ้างอิง: ____ *จิตรกรรม 2542 โดย สมวงศ์ ทัพพรัตน์*. (สุจิตร์นิทรรตการศิลป์), 2542.]

Picture 125: สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *ปากเกร็ด 1*, 2553 [อ้างอิง: สมวงศ์ ทัพพรัตน์, 2553]

Picture 126: สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *ทุ่งดอกผักบุ้ง*, 2553 [อ้างอิง: สมวงศ์ ทัพพรัตน์, 2553]

Picture 127: สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *บัว 1*, 2553 [อ้างอิง: สมวงศ์ ทัพพรัตน์, 2553]

Picture 128: Georges Seurat, *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1884

[อ้างอิง: http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat]

Picture 129: Vincent van Gogh, *The Starry Night*, 1889 [อ้างอิง:

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Starry_Night]

Picture 130: สุรเดช แก้วท่าไม้, *ซาฟารีวันหยุดเทอมต้น*, 2535 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 131: จักรกฤษณ์ การะเกด, ปา 3, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 132: ตัวอย่างผลงานของ จักรกฤษณ์ การะเกด [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 133: พิษณุ ศุภนิมิตร, ประติมากรรมใหญ่แห่งเกี้ยวโต, เมืองเกี้ยวโต, ญี่ปุ่น, 2549 [อ้างอิง: พิษณุ ศุภนิมิตร, 2553]

Picture 134: พิษณุ ศุภนิมิตร, รุ่งอรุณที่นครวัด 4, เมืองเสียมเรียบ, กัมพูชา, 2549 [อ้างอิง: พิษณุ ศุภนิมิตร, 2553]

Picture 135: พิษณุ ศุภนิมิตร, มหาวิหารเซนต์ปีเตอร์, วาติกัน, กรุงโรม, อิตาลี, 2549 [อ้างอิง: พิษณุ ศุภนิมิตร, 2553]

Picture 136: พิษณุ ศุภนิมิตร, หาดไม้งามยามเช้า, หมู่เกาะสุรินทร์, พังงา, 2549 [อ้างอิง: พิษณุ ศุภนิมิตร, 2553]

Picture 137: พิษณุ ศุภนิมิตร, บุษพาพระสุริยากับพระแม่คงคา กลางแม่น้ำคงคา เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย [อ้างอิง: พิษณุ ศุภนิมิตร, 2551]

Picture 138: พิษณุ ศุภนิมิตร, สายลม ธงมนตรา และเสาแห่งการเกิด เสาศิลาของพระเจ้าอโศกมหาราช ตำบลลุมพินี ประเทศเนปาล [อ้างอิง: พิษณุ ศุภนิมิตร, 2551]

Picture 139: ไพรวลย์ ดาเกลี้ยง, อดีตกาลหมายเลข 2, 2524 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 140: ไพรวลย์ ดาเกลี้ยง, ดอกไม้แห่งความสุข 1, 2004 [อ้างอิง:
http://www.era.su.ac.th/artdb/tha/showpicture.asp?id=621&id_artist=621]

Picture 141: ไพรวลย์ ดาเกลี้ยง, ผู้หญิง 1, 1999 [อ้างอิง:
http://www.era.su.ac.th/artdb/tha/showpicture.asp?id=621&id_artist=621]

Picture 142: ไพรวลย์ ดาเกลี้ยง, (ไม่ได้ตั้งชื่อ), 1998 [อ้างอิง:
http://www.era.su.ac.th/artdb/tha/showpicture.asp?id=621&id_artist=621]

Picture 143: ไพรวลย์ ดาเกลี้ยง, ความประทับใจศิลปกรรมในอดีต 1, 1986 [อ้างอิง:
http://www.era.su.ac.th/artdb/tha/showpicture.asp?id=621&id_artist=621]

Picture 144: ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, ลานพระบรมรูปทรงม้ายามเช้า, 2549

[อ้างอิง: ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, 2549-2550]

Picture 145: ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, วงเวียนใหญ่ในวันที่ครึ้มฝน, 2548

[อ้างอิง: ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, 2549-2550]

Picture 146: ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, พุ่มเขาใหญ่, 2549 [อ้างอิง: ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, 2549-2550]

Picture 147: ไพบุลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์, ลมหายใจสุดท้าย [อ้างอิง: ภาพถ่าย โดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 148: ภาพเขียนนอกสถานที่แนว Impressionism ของไพบุลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์

[อ้างอิง: ภาพถ่าย โดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 149: เกิดศักดิ์ พลชา, ผุดเหนือพื้นน้ำ, 2547 [อ้างอิง: _____ *Serene City & Serene Countryside*.

(สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ), 2547]

Picture 150: เกิดศักดิ์ พลชา, อาบสายตะวัน 1, 2547 [อ้างอิง: _____ *Serene City & Serene Countryside*.

(สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ), 2547]

Picture 151: ตัวอย่างผลงานของ มนชัย พิทยวราภรณ์ [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 152: วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, น้ำใจไมตรี, 2544

[อ้างอิง: _____ 9 ศิลปินเพื่อในหลวง. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). เดอะสี้ลม แกลเลอรี, 2545]

Picture 153: วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, เปลี่ยนสี

[อ้างอิง: _____ 9 ศิลปินเพื่อในหลวง. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). เดอะสี้ลม แกลเลอรี, 2545]

Picture 154: จุฑารัตน์ (ณ นคร) วิทยา, ความนิ่งที่ 4, 2531 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 155: จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์, อนันตกาล หมายเลข 2-84, 2527 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P002121>]

Picture 156: วัชรินทร์ รอดนิทย์, ป้ายมลาย, 2537 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 157: ไพโรจน์ วังบอน, ภายใต้อาณาของการเปลี่ยนแปลง, 2539 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

- Picture 158: พิษิต ตั้งเจริญ, พระปฐมเจดีย์ [อ้างอิง: โครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ จากพื้นฐานสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย, 2550]
- Picture 159: พิษิต ตั้งเจริญ, ลอมฟาง [อ้างอิง: โครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ จากพื้นฐานสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย, 2550]
- Picture 160: William Holman Hunt, “*Our English Coasts*” (Strayed Sheep), 1852 [อ้างอิง: Staley A. and Newall C., 2005]
- Picture 161: ตัวอย่างผลงานภาพทิวทัศน์ของ อวบ สาณะเสน [อ้างอิง: _____นิทรรศการผลงานศิลปกรรม – อวบ สาณะเสน 72 ปี., 2551]
- Picture 162: ตัวอย่างภาพทิวทัศน์ที่ถูกนำไปใช้ในลักษณะต่างๆ [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]
- Picture 163: เฉลิม นาคริรักษ์, ปากคลอง, 2494 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 164: เพ็ญ หริพิทักษ์, ย่านเมืองเก่า 2, 2498 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์ , 2540]
- Picture 165: สวัสดิ์ ตันติสุข, วัดสุทัศน์, 2503 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 166: สวัสดิ์ ตันติสุข, วันฝนตกที่วัดราชินี, 2502 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 167: สรรณวงศ์ สิงหนะ, หอสมุดเก่า, 2520 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 168: ปรีชา บั่นเกล้า, เปรียกหายามราตรี, 2539 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 169: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, “*Cityscape*”, 2529 [อ้างอิง: Phillips, H. P., 1992]
- Picture 170: อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์, *Proposal*, 2552 [อ้างอิง: อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ และ วุฒิ เชาวศิลป์, 2552]
- Picture 171: ทรงชัย บัวชุม, จังหวะ คลื่น และเงา 1, 2541 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 172: ทรงชัย บัวชุม, ภายในห้องสีดำ, 2543 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน, 2543]
- Picture 173: ทรงชัย บัวชุม, โครงการ Global Warming [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 174: ตัวอย่างผลงานภาพชุดนิวยอร์กของ สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 175: สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย, Cook Book, 2552 [อ้างอิง: _____ *Truelies*. (สุจิตต์ วัฒนวงศ์ชัย), 2552]

Picture 176: ตัวอย่างภาพทิวทัศน์ที่กระสินธุ์ อินสว่างได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์เมือง [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 177: กระสินธุ์ อินสว่าง, *The Dream Construction* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 178: กระสินธุ์ อินสว่าง, *The adventure in the moons cemetery* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 179: กระสินธุ์ อินสว่าง, *The beginning of Life in the Universe* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 180: กระสินธุ์ อินสว่าง, *Pyrrhic Victory* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 181: กระสินธุ์ อินสว่าง, *Collapse of Aberrant Mind* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 182: บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ “เส้นทางสายสมมุติ” (อ้างอิง: บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ, 2547)

Picture 183: ขวัญชัย ลิขัยกุล, *เมืองอุดมคติ?*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 184: ขวัญชัย ลิขัยกุล, *Boom!*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 185: ยุวนา ปุณณพัฒนวิทย์, *ชีวิตในสนามหลวงเมื่อ 10 ปีที่แล้ว*, 2541 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 186: สุทธิโอ บรูจิส, *Bangkok*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 187: สุทธิโอ บรูจิส, *Bangkok-China_town*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 188: นิตินัน ปานคุ้ม, *เมืองพกวา*, 2552 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]

Picture 189: อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม”-สถาปัตยกรรมแบบใหม่#1 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 190: อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม” -สถาปัตยกรรมแบบใหม่#5 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 191: อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์, “รูปทรงและสถาปัตยกรรม” -สถาปัตยกรรมไทย#1 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 192: ภาพ “Swimming Pool” in Small Planet Series ของ Naoki Honjo [อ้างอิง: ภาพถ่ายจาก ศิลปิน]

Picture 193: ประสงค์ ปัทมานุช, *เจดีย์วัดโพธิ์*, 2501 [อ้างอิง:

http://art.culture.go.th/index.php?case=artistDetail&art_id=37&pic_id=&side=ach_prt]

Picture 194: กำจร สุนพงษ์ศรี, *ทรัพย์ในดิน*, 2507 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 195: กำจร สุนพงษ์ศรี, *โลกแห่งจินตนาการ*, 2535 [อ้างอิง: กำจร สุนพงษ์ศรี, 2537]

Picture 196: กำจร สุนพงษ์ศรี, *ทิวทัศน์ยามเย็น*, 2535 [อ้างอิง: กำจร สุนพงษ์ศรี, 2537]

Picture 197: Wassily Kandinsky, *Composition VII* [อ้างอิง:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kandinsky_WWI.jpg]

Picture 198: กำจร สุนพงษ์ศรี, *อารยธรรมใหม่*, 2535 [อ้างอิง: กำจร สุนพงษ์ศรี, 2537]

Picture 199: Mark Rothko, *Blue, Orange, Red*, 1961 [อ้างอิง: <http://www.popartuk.com/art/mark-rothko...rint.asp>]

Picture 200: นิพนธ์ ผลิตะโกมล, *ป่า*, 2508 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พิพร, 2539]

Picture 201: สัญญา วงศ์อร่าม, *โลกใหม่*, 2512 [อ้างอิง: อภิชาติ พลประเสริฐ, 2551]

Picture 202: ภาพสัญญา วงศ์อร่ามถ่ายเทียบสัดส่วนกับผลงาน “โลกใหม่” [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากผู้วิจัย]

Picture 203: ภาพข้อมูลการศึกษาและการร่างภาพ “โลกใหม่” จากสมุด Sketch ของศิลปิน สัญญา วงศ์อร่าม [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากผู้วิจัย]

Picture 204: สัญญา วงศ์อร่าม, *Autumn*, 2516 [อ้างอิง: อภิชาติ พลประเสริฐ, 2551]

Picture 205: สัญญา วงศ์อร่าม, *Boger*, 2517 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

Picture 206: หวัง ซี ชิง, *ซิมโฟนี* [อ้างอิง: หวัง ซี ชิง, 2551]

Picture 207: หวัง ซี ชิง, *น้ำตก* [อ้างอิง: หวัง ซี ชิง, 2551]

Picture 208: หวัง ซี ชิง, *ดุจภาพ 1* [อ้างอิง: หวัง ซี ชิง, 2551]

Picture 209: หวัง ซี ชิง, *ป่าหิมพานต์* [อ้างอิง: หวัง ซี ชิง, 2551]

Picture 210: ไทวิชิตร พึ่งเกษมสมบูรณ์, *ใต้ฟ้าสีคราม*, 2527 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 211: ไชยยศ จันทราพิทย, *Dimension 1*, 2525 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 212: ปริญญา ตันติสุข, *สนทยา-สนทนา*, 2534 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P002359>]

Picture 213: ปริญญา ตันติสุข, *บทสนทนาแห่งปัญญา*, 2534 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 214: ปริญญา ตันติสุข, *แสงจันทร์*, 2525 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P002359>]

Picture 215: ปริญญา ตันติสุข, *Symbolic form of fairy tale (The Magic Tree)*, 2531 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P002359>]

Picture 216: ปริญญา ตันติสุข, *บทกลอนกล่อมเด็ก (โนเน)*, 2530 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P002359>]

Picture 217: ปริญญา ตันติสุข, *ธรรมและชีวิต*, 2546 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P002359>]

Picture 218: ปริญญา ตันติสุข, *สามเหลี่ยม-ครอบครัว*, 2534 [อ้างอิง:

<http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P002359>]

Picture 219: ดลยา เขียววัฒกี, *บันทึกของผืนแผ่นดินและสายน้ำ*, 2536 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 220: ตัวอย่างงานแบบ Aboriginal Art ของชนพื้นถิ่นของออสเตรเลีย Donkeyman Lee Tjupurrula, *Untitled*, 1989 [อ้างอิง: Caruana W. *Aboriginal Art*. London: Thames and Hudson, 1996]

Picture 221: อิทธิพร ธงอินเนตร, *ทะเลใน*, 2538 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]

Picture 222: ภาพของ Paul Cézanne [อ้างอิง:

http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B9%84%E0%B8%9F%E0%B8%A5%E0%B9%8C:Paul_C%C3%A9zanne_210.jpg]

- Picture 223: ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม, *คลื่นแห่งชีวิตที่แม่น้ำเจ้าพระยา* หมายเลข 3, 1999 [อ้างอิง: ____ *Way of Life : นิทรรศการศิลปกรรม “วิถีแห่งชีวิต”*, 2551]
- Picture 224: ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม, *ภูผาแห่งความสงบ*, 2000 [อ้างอิง: ____ *Way of Life: นิทรรศการศิลปกรรม “วิถีแห่งชีวิต”*, 2551]
- Picture 225: ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม, *ความสงบที่คลาสเทอร์สกา โลท่า สาธารณรัฐเช็ก* หมายเลข 1, 1993 [อ้างอิง: ____ *Way of Life: นิทรรศการศิลปกรรม “วิถีแห่งชีวิต”*, 2551]
- Picture 226: เกศ ชวนะลิขิกร, ชุด *Brown Air, Brown Trees, Brown Ocean and a Dirty Automobile*, 2536 [อ้างอิง: เกศ ชวนะลิขิกร, 2536]
- Picture 227: เกศ ชวนะลิขิกร, ชุด *Brown Air, Brown Trees, Brown Ocean and a Dirty Automobile*, 2536 [อ้างอิง: เกศ ชวนะลิขิกร, 2536]
- Picture 228: เกศ ชวนะลิขิกร, *Untitled*, 2552 [อ้างอิง: เกศ ชวนะลิขิกร, 2552]
- Picture 229: เกศ ชวนะลิขิกร, *Untitled*, 2548 [อ้างอิง: เกศ ชวนะลิขิกร, 2552]
- Picture 230: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, *Between two worlds*, 2540 [อ้างอิง: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2540]
- Picture 231: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, *ทะเล*, 2525 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 232: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, *Dawn*, 2540 [อ้างอิง: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2540]
- Picture 233: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, *Untitled*, 2540 [อ้างอิง: จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2540]
- Picture 234: ชัยวุฒิ ร่วมฤดีกุล, *การหลงยุคของไมเนต์*, 2537 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]
- Picture 235: ศรัณย์ โรจน์พนัส, *โครงสร้างและความเคลื่อนไหว*, 2536 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]
- Picture 236: ตัวอย่างผลงานของ ธวัชชัย หอมทอง [อ้างอิง: ธวัชชัย หอมทอง, 2551]
- Picture 237: อภิชาติ พลประเสริฐ, ผลงานชุด “Mindful River”, 1997 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 238: อภิชาติ พลประเสริฐ, ผลงานชุด “Mindful River”, 1997 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 239: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Interrupted Landscape 2* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]

- Picture 240: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Picking Leaves*. [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 241: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Paint flows/ Buffalos in muddy swamps* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 242: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Painting/Ploughing* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 243: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Painting/Ploughing 2* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 244: อภิชาติ พลประเสริฐ, *Painting& Gardening* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 245: ชลูด นิ่มเสมอ, *ประติมากรรมชนบท*, 2525 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 246: ธนะ เลานกัยกุล, *Pulsation*, 2526 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 247: ธนะ เลานกัยกุล, *A Song of the Yellow Cake*, 2532 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 248: มณฑิรา บุญมา, *ธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน*, 2527 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 249: มณฑิรา บุญมา, *สองทวย*, 2532 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 250: กมล ทัศนัญชลี, *Mojave Desert, California*, 2518 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 251: วิโชค มุกดามณี, *เกษตรกรรมป่าต้นน้ำ*, 2539 [อ้างอิง: ____ “คนกับป่าต้นน้ำ”, 2539]
- Picture 252: วิโชค มุกดามณี, *ป่าต้นน้ำ: พรรณพืช 2*, 2539 [อ้างอิง: ____ “คนกับป่าต้นน้ำ”, 2539]
- Picture 253: วิโชค มุกดามณี, *สัญญาณสิ่งแวดล้อม: พืช*, 2536 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 254: วิโชค มุกดามณี, *ป่าและแผ่นดิน*, 2540 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2541]
- Picture 255: กมล เฝ้าสวัสดิ์, *River of the King Water Pollution Project 1*, 2536 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 256: กมล เฝ้าสวัสดิ์, *The Tama River*, 2539 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 257: กมล เฝ้าสวัสดิ์, *Repercussions on Agricultural Soil Project on Agricultural Problem*, 2534 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]
- Picture 258: ญาณวิทย์ ภูญแจทอง, *กรุงเทพฯ เมืองฟ้าทะเลลายใจ*, 2541 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี, 2545]

Picture 259: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, ขั้นตอนการทำ Pigment จากดอกไม้ [อ้างอิง: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, 2548]

Picture 260: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, ตัวอย่างสีจากดอกไม้ต่างๆ [อ้างอิง: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, 2548]

Picture 261: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, ป่าสงวน, 2548 [อ้างอิง: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, 2548]

Picture 262: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, The Garden, 2543 [อ้างอิง: ญาณวิทย์ กุญแจทอง, 2548]

Picture 263: David Nash, *The Ash Dome*. 1973 - Present [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2545]

Picture 264: Drawing Studio ของ David Nash [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2545]

Picture 265: Herman de Vries [อ้างอิง: Gooding, M. and Furlong, W, 2002]

Picture 266: Herman de Vries, *from the garden*, 1987 [อ้างอิง: Gooding, M. and Furlong, W, 2002]

Picture 267: Herman de Vries, *from earth : la gomera*, 2001 [อ้างอิง: Gooding, M. and Furlong, W, 2002]

Picture 268: Herman de Vries, *from eight bonfire sites*, autumn 1991 [อ้างอิง: Gooding, M. and Furlong, W, 2002]

Picture 269: สมโภชน์ ทองแดง, แหล่งกำเนิดสรรพสิ่ง, 2542 [อ้างอิง: สมโภชน์ ทองแดง, 2548]

Picture 270: สมโภชน์ ทองแดง, ความงามที่หลงเหลือ, 2548 [อ้างอิง: สมโภชน์ ทองแดง, 2548]

Picture 271: สุดใจ ไชยพันธุ์, *วิถีชีวิตใหม่ 1994 No.3*, 2537 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์, 2540]

Picture 272: ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ, *สายน้ำ...ทะเลไทย*, 2536 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

Picture 273: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, *The Silent Game No.19*

[อ้างอิง: <http://www.thesevenartgallery.com/>]

Picture 274: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, *กรกฎาคม หมายเลข 2*

[อ้างอิง: <http://www.thesevenartgallery.com/>]

Picture 275: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, *แหล่งนกแหล่งชีวิต*

[อ้างอิง: <http://www.thesevenartgallery.com/>]

- Picture 276: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, *ปล่อยหิน*, 2543 [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากโปรเจกต์บัตร “โครงการปล่อยหิน” ของผู้วิจัย, 2540]
- Picture 277: พิน สาส์, *กำเนิดอารยธรรม* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 278: พิน สาส์, *ธรรมชาติ* [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 279: Richard Long, *A Line made by Walking, England*, 1967 [อ้างอิง: Bate, J., 2001.]
- Picture 280: ผลงานบางส่วนของพิน [อ้างอิง: ภาพถ่ายจากศิลปิน]
- Picture 281: ท็อป จ่างตระกูล, *The Man*, 2548 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]
- Picture 282: ท็อป จ่างตระกูล, ผลงานชุด *Future Perfect*, 2548 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]
- Picture 283: คชา แสงแข, *Redman Swimming*, 2542 [อ้างอิง: _____ กรุงเทพฯ 226 ศิลปะจากยุคสร้างบ้านแปงเมือง สู่กรุงเทพฯ ในฝัน, 2552]
- Picture 284: ตติยะ อุดมสวัสดิ์, *อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย*, 2549-2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]
- Picture 285: ตติยะ อุดมสวัสดิ์, *ทำเนียบ*, 2551 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]
- Picture 286: ตติยะ อุดมสวัสดิ์, *มานุษยครอง*, 2549 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]
- Picture 287: ตติยะ อุดมสวัสดิ์, *สยามพารากอน*, 2549 [อ้างอิง: ภาพถ่ายโดยอภิชาติ พลประเสริฐ, 2552]
- Picture 288: พิชัย นิรันดร์, ภาพทิวทัศน์ที่แสดงแบบแผนการใช้สีตามแบบศิลปะ Impressionism [อ้างอิง: พิชัย นิรันดร์, 2547]
- Picture 289: พิชัย นิรันดร์, *เส้นทางสู่นิพพาน*, 2522 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 290: พิชัย นิรันดร์, *สัจจะธรรมบนแผ่นทอง* [อ้างอิง: พิชัย นิรันดร์, 2547]
- Picture 291: พิชัย นิรันดร์, *อารมณ์ป่าหาจิตกรร (ณ ผาอาจารย์แสง)* [อ้างอิง: พิชัย นิรันดร์, 2547]
- Picture 292: พิชัย นิรันดร์, *ป่ากลางจิตวิญญาณ* [อ้างอิง: พิชัย นิรันดร์, 2547]

- Picture 293: พิชัย นิรันดร์, *สัจจะธรรม* [อ้างอิง: พิชัย นิรันดร์, 2547]
- Picture 294: พิชัย นิรันดร์, *บัวเหนือน้ำ* [อ้างอิง: พิชัย นิรันดร์, 2547]
- Picture 295: ประทีป คชบัว, *โสดาปัตติผล*, 2538 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 296: ประทีป คชบัว, *ธรรม-ชาติ*, 2538 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 297: ประทีป คชบัว, *ธรรม-ธาร*, 2538 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 298: ธเนศ สนธิ, “ลมหายใจสุดท้าย 2”, 2538 [อ้างอิง: วิโชค มุกดามณี และ สุธี วิทยานนท์, 2540]
- Picture 299: ประเทือง เอมเจริญ *บัวสภาวะจิต*, 2542 [อ้างอิง: ประเทือง เอมเจริญ. *ตำนานของแผ่นดิน บัวสภาวะจิต และท้องทะเล*, (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). มปป.]
- Picture 300: ประเทือง เอมเจริญ *บัวสภาวะจิต หมายเลข2*, 2542 [อ้างอิง: ประเทือง เอมเจริญ. *ตำนานของแผ่นดิน บัวสภาวะจิต และท้องทะเล*, (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). มปป.]
- Picture 301: ประเทือง เอมเจริญ *รู้แม่โพสพ หมายเลข 2*, 2538 [อ้างอิง: ประเทือง เอมเจริญ. “รู้แม่โพสพ”. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ), 2538]
- Picture 302: อำนาจ โอภาโส, “ฟ้าใสดูใจเดิม”, 2550 [อ้างอิง: อำนาจ โอภาโส, 2551]
- Picture 303: อำนาจ โอภาโส, “ธารธรรม”, 2537 [อ้างอิง: อำนาจ โอภาโส, 2551]
- Picture 304: อำนาจ โอภาโส, “ระลอกไหว”, 2550 [อ้างอิง: อำนาจ โอภาโส, 2551]
- Picture 305: สมศักดิ์ เขาวนธาดพงศ์, *ทิวทัศน์อากาศหมายเลข 2*, 2524 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]
- Picture 306: ทัศนียา เจริญศุภกุล, *Night and Day*, 2534 [อ้างอิง: Phillips, H. P, 1992]
- Picture 307: ดำรง วงศ์อุปราช, *In the Rice Field*, 1971 [อ้างอิง: Phillips, H. P, 1992]
- Picture 308: ดำรง วงศ์อุปราช, *หมู่บ้านชาวนา*, 2540 [อ้างอิง: สยามทัศน์ ดำรง วงศ์อุปราช และ มาเทียส ราไทเช็ค (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). 2545]
- Picture 309: ดำรง วงศ์อุปราช, *บ้านในหุบเขา*, 2535 [อ้างอิง: สยามทัศน์ ดำรง วงศ์อุปราช และ มาเทียส ราไทเช็ค (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). 2545]
- Picture 310: สมยศ ไตรเสนีย์, *วันเดือนเบิ่ง*, 2525 [อ้างอิง: พิพัฒน์ พงศ์พีพร, 2539]

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กมล คงทอง .จิตรกรรมร่วมสมัยในภาคใต้ .กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์ โอเดียนสโตร์ ,2544.

กมล ทัศนัญชลี. นิทรรศการศิลปะ สองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ).

พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์, 2533.

กรมศิลปากร วิทยาลัยช่างศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. ลายรดน้ำกับพัฒนาการ : โครงการศึกษาค้นคว้าวิจัยลายรดน้ำ

ได้รับพิจารณาอนุมัติให้ดำเนินการโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.). กรุงเทพฯ:กรมศิลปากร, 2548.

กองบรรณาธิการ Fine Art. “ปรีชา เกาทอง” (Master of Thailand). Fine Art. กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บุ๊ค เซ็นเตอร์, ปีที่ 3 ฉบับที่ 24 กันยายน 2549 หน้า 28-46.

_____ กรุงเทพฯ 226 ศิลปะจากยุคสร้างบ้านแปงเมืองสู่กรุงเทพฯในฝัน. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2552

_____ การศึกษาโครงการพระราชดำริด้านสิ่งแวดล้อมเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรม “จิตรกรรมสำนึกต่อวิกฤตการณ์สิ่งแวดล้อม” โดยภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. กรุงเทพฯ:บริษัท พลัสเพรส จำกัด, 2552.

_____ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 47. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์แห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า. กรุงเทพฯ:อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544.

_____ การแสดงศิลปกรรม ครั้งที่ 16 ของอาจารย์คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ. กรุงเทพฯ:อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2542.

กลุ่มธรรม. Name-Form : การแสดงศิลปะของกลุ่มธรรมครั้งที่ 9 ในวาระอายุครบ 60 ปีของประเทือง เอมเจริญ. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). ศูนย์สรรพสินค้าโรสคิตี, 2538.

เกศ ขวนะลิขิกร. Brown air, Brown trees, Brown ocean and a dirty automobile. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เกศ ขวนะลิขิกร. No Valid Matters. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์ชั้น 7 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2009

เกียรติศักดิ์ ขานนารณ. ชีวิต: ประสบการณ์ที่หลากหลาย. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2549

เกียรติศักดิ์ ขานนารณ. ศิลปะ : พลังแห่งชีวิต. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์แห่งชาติ กรุงเทพมหานคร. 2551

กัจจกร สุนพงษ์ศรี. Works of Art by Kamchorn Soonpongsri. กรุงเทพฯ: M.Lee Publishing House, 2537.

_____ การสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง “สิ่งแฝงเร้นในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน” 2-4 ธันวาคม 2526 ณ.คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2526.

_____ 9 ศิลปินเพื่อในหลวง. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). เดอะสโตน แกลเลอรี, 2545

- _____ ชื่อนี้มีที่มาจาก กรุงเทพมหานคร เล่ม 3. กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์เพื่อนเรียน
- _____ คนกับป่าต้นน้ำ (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). จัดโดย กองทุนชุมชนรักป่า มูลนิธิพัฒนาภาคเหนือ.
- หอศิลปวิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และ ศูนย์สรรพสินค้าเชียงใหม่ 2539.
- คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ๒๐๐ ปี. จัดหมายเหตุการอนุรักษ์กรุงรัตนโกสินทร์.
- กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2525.
- คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.
- สมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1-2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.
- คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ. ภูมิทัศน์ไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2539.
- คณะกรรมการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี. ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8.
- กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2539.
- คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. *The Earth Loves Artists, Artists Love the Earth : 25th Art Exhibition by Member of The Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.* (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). PSG Art Gallery of The Faculty of Painting Sculpture and Graphic Art, Silpakorn University. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2551.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช. *ลักษณะไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2539.ii
- คิวดล สิทธิพล. *The Turning of Karma 76-06* (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2549.
- โครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ จากพื้นฐานสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย. *นิทรรศการจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ 2550-2551*. กรุงเทพฯ: แพลน พริ้นติ้ง, 2550.
- _____ งานจำหน่ายผลงานศิลปกรรม จากแสงเงาสู่ป่าหิมพานต์. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ: Speedy Print, 2548-2549.
- _____ งานประมูลผลงานศิลปกรรม ป่าหิมพานต์ตามพระราชเสาวนีย์. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ: The Post Publishing Public, 2548.
- จรรยา บุญสวน. “สีเส้นพรรณพฤษ รำลึกถึงครู” ศ.ศิลป์ พีระศรี. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551
- จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. *พลังการวิจารณ์ : ทศศิลป์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มิ่งมิตร, 2547.
- จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. *ภูเขาและทะเล*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์ชั้น 7 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.
- จันทนา แจ่มทิม. *บ่มรัก...ด้วยรักแท้*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Artery-Nans Gallery กรุงเทพฯ, 2551.
- จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. *จิตรกรรม 2539-3540*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์แห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพมหานคร. 2540
- _____ *จิตรกรรม 2542 โดย สมวงศ์ ทัพพรัตน์*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลปวิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

เจตนา นาควัชร. “กาญจนาภิเษกกับห้าทศวรรษแห่งทัศนศิลป์ไทย” ใน พิพัฒน์ พงศ์พีพร, (บรรณาธิการ). *ศิลปะแห่ง*

รัชกาลที่ 9. เล่ม 3. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2539. หน้า 19-29.

ฉายนา เลปอาจารย์. แนวทางการวิจารณ์ทัศนศิลป์ เรื่อง ประติมากรรมกับสภาพแวดล้อม. ใน *การวิจารณ์*

ทัศนศิลป์: ข้อคิดนักวิชาการไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ขนาด, 2549.

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. *23 ปี จิตรกรรมไทย เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ 2519-2541*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2541

ชมพูนุช พงษ์ประยูร. *จิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2512.

ชลูด นิยมเสมอ. *สายธารชีวิต : วาดเส้น*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2553

ชวลิต เสริมปรุงสุข. *ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม/ประติมากรรมเพื่อสาธารณะ*. วารสาร Art Record ฉบับกรกฎาคม-สิงหาคม

2546 ฉบับที่ 13:26.

ชัชวาล รอดคลองตัน. *The Moral Precept*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Number 1 Gallery, 2551

ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม. *Way of Life : นิทรรศการศิลปกรรม “วิถีแห่งชีวิต” ในวาระเกษียณอายุราชการ ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม*.

(สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลปะและการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. *การวิจัยทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ชูเกียรติ ฉาโรง. *เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มิ่งมิตร, 2544.

ญาณวิทย์ ญญาทอง. *ป่าสงวน : ภาพพิมพ์สีธรรมชาติ*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Gallery Syun, Japan.

กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2548.

เดชา วราชน. *บันทึกการเดินทางด้วยสีน้ำ*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ม.ป.ป.

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ. “นิทรรศการ โลกร้อน...เย็นธรรม โดย กลุ่มจิตรกรไทย”. *Fine Art*. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์ บুক เซ็นเตอร์, ปีที่ 5 ฉบับที่ 50 ธันวาคม 2551 หน้า 3-17.

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ. “พิชัย นิรันดร์” (Master of Thailand). *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์,

ปีที่ 1 ฉบับที่ 6 กรกฎาคม 2547 หน้า 48-69.

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ. *Form Diligence to Sufficiency : ความเพียรสู่ความพอเพียง ของ ทินกร กาฬสุวรรณ*

(Exhibition Review). *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 34 กรกฎาคม 2550 หน้า 100-103.

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ. เอกชัย ลวดสูงเนิน ตำนานกับรอยต่ออิมเพรสชันนิสต์ของเมืองไทย (Artist of the Month).

Fine Art. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 6 ฉบับที่ 59 กันยายน 2552 หน้า 30-37.

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ. *จิตรกรรม 2007 การแสดงศิลปกรรมของวิโชค มุกดามณี* (Exhibition Review).

Fine Art. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 37 ตุลาคม 2550 หน้า 84-87.

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ. ศิลปินกับแรงบันดาลใจในพุทธศิลป์ สุวัฒน์ แสนขัตติวงศ์ (Artist of the Month). *Fine Art*.

กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 34 กรกฎาคม 2550 หน้า 30-42.

- ทิพนตร์ แยมมณีชัย. *โครงการศิลปกรรม ทนสร้างสรรค์ศิลป์ พีระศรี ครั้งที่ 9*. หอศิลป์คณะจิตรกรรม
มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2553
- _____ ทิพย์สองฝั่งโขง. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. กรุงเทพฯ:
อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.
- ธงชัย เหล่ากิตติโชค. *World Wide Wet.Rainy.Come*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.
- ธรรมบุญ เรืองสวัสดิ์. *จิตรกรรมสีน้ำ 2538-2547*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). เดอะสโกลแกลเลอรี.
กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.
- ธวัชชัย หอมทอง. *แผ่นดินร่ำ نرمย์*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.
- ธีระวัฒน์ งามเชื้อชิด. *Serenity through Landscapes*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Rose Garden Gallery, 2549-2550
- ธีระวัฒน์ คณะมะ. *บุตรแห่งท้องทุ่ง บุตรแห่งศิลปะ* (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ, บทความโดย พิษณุ ศุภนิมิตร).
กรุงเทพฯ: อัมรินทร์, 2550.
- ธีระวัฒน์ คณะมะ. *วัฒนธรรมชีวิต*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Surapon Gallery, 2546.
- ธีระวัฒน์ คณะมะ. *วิถีสันโดษ*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Surapon Gallery, 2548.
- ธีระวัฒน์ คณะมะ. *ศิลปะลานคน ครั้งที่ 1*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จำปาศรี มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์, 2552.
- น. ณ ปากน้ำ. *ความงามในศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2550.
- น. ณ ปากน้ำ. *ศิลปะไทยตามวัด*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2515.
- นิดดา หงษ์วิวัฒน์. *รวมเกียรติกับจิตรกรรมฝาผนังรอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงแดด
เพื่อนเด็ก, 2547.
- นิติ วัตุยา. *ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา : กวีนิพนธ์แห่งสายน้ำและความล่มสลาย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ปัจเจกชน, 2538
- _____ *นิทรรศการจิตรกรรมร่วมสมัยโดยกลุ่ม 9 ศิลปินไทย-จีน*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). โรงแรมมณเฑียร. , 2539.
- ประสงค์ ลือเมือง. *พลังแห่งการสวดมนต์ภาวนา*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2546
- บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ. *Landscape : Transmitting Thoughts*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์เจ้าฟ้า. กรุงเทพฯ:
อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.
- เบญจมาศ ภูประเสริฐ. "บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ" (Graphic Art). *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์ บุ๊ค เซ็นเตอร์, ปีที่ 1
ฉบับที่ 6 กรกฎาคม 2547 หน้า 76-79.
- บุณทริกา วรรณพิณ. *โครงการสวนสาธารณะปึงมก๊ะสันกรุงเทพมหานคร*. กรุงเทพฯ:
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.
- บุญพันธุ์ วังศักดิ์. *Spirituality : ความรัก...ความเชื่อ...ความผูกพัน*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ).
หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2552.

_____ "พรชัย ใจมา จิตวิญญาณอันงดงามของวัฒนธรรม". *Fine Art*. กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บুক เซ็นเตอร์, ปีที่ 2 ฉบับที่ 18

15 ธันวาคม 2548-15 มกราคม 2549 หน้า 118.

_____ *ประสงค์-สมพงษ์*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). 9 Art Gallery / Architect Studio, 2547

ประเทือง เอมเจริญ. *ตำนานของแผ่นดิน บัวสรวาจิต และท้องทะเล*, (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). มปป.

ประเทือง เอมเจริญ. *ท้องทะเล*. กรุงเทพฯ:อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2543.

ประเทือง เอมเจริญ. *ทิวา ราตรี* (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ:อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2549.

ประเทือง เอมเจริญ. *มนต์แม่น้ำ*. เอมเจริญสตูดิโอ, 2536

ประเทือง เอมเจริญ. *รุ่งแม่โพสพ*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538

ประยูร อุลุชาฎะ. *ศิลปกรรมในกรุงเทพมหานคร*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ, 2542.

ปฏิพัทธ์ ดาระดา. *ลายไทย ภาพไทย 1-2*. กรุงเทพฯ:ปฏิพัทธ์ ดาระดา, 2539.

ปัทม แซ่จึ้ง. Being of Womanhood ธีระวัฒน์ คณนະมะ (Artist of the Month). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 37 ตุลาคม 2550 หน้า 36-48.

_____ *ปัจเจก*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). AJAC 25th New Art in Tokyo, 2542.

แปดศิลปินอีสาน. *Contemporary Art Exhibition by 8 E-Sarn Artists*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). ห้องแกลเลอรี

โรงแรมอิมพีเรียลควีนส์ปาร์ค. กรุงเทพฯ:โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2537.

พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2541

พจนีย์ ตีระวนิช. "The Reflections ของ ธีราช รุ่งเรืองกนกกุล" (Exhibition Review). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 5 ฉบับที่ 43 พฤษภาคม 2551 หน้า 90-91.

พจนีย์ ตีระวนิช. "Metropolitan in Retrospect นิทรรศการของศิลปิน 3 พี่น้องตระกูล หอมทอง". *Fine Art*. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 32 เมษายน 2550 หน้า 101-103.

พิชัย นรินทร์. *มหาตมัสหัสโลกธาตุ*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2547

พิน สาเสาร์. 142 วัน 1800 กม. *นิเวศศิลป์ริมฝั่งโขงของศิลปินนอกคอก*. กรุงเทพฯ:แพรวสำนักพิมพ์, 2551

พิน สาเสาร์. 86 วัน *นิเวศศิลป์ริมแม่น้ำยม*. กรุงเทพฯ:แพรวสำนักพิมพ์, 2553

พิษณุ สุภณมิตร. "บนเส้นทางเดินที่เรียบง่ายแต่ไม่ง่าย ของ ธงชัย ยุคันตพรพงษ์" (Art Station). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 3 ฉบับที่ 23 สิงหาคม 2549 หน้า 60-64.

พิษณุ สุภณมิตร. "ภาพพิมพ์ชิ้นเล็กกับความคิดเล็กๆ โดย พิษณุ สุภณมิตร" (Exhibition Review). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 6 ฉบับที่ 61 พฤศจิกายน 2552 หน้า 50-53

พิษณุ สุภณมิตร. *ประทับไว้ในอินเดีย : แคนพุทธรภูมิ*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). ARDEL Gallery of Modern Art. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2551.

พิษณุ สุภณมิตร. *ภาพพิมพ์ธรรมชาติ: ภาพพิมพ์ของผม*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์ปิ่นน่าน, 2553

- พิพัฒน์ พงศ์พิพร. (บรรณาธิการ). *ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2539.
- ไพบูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์. *ปลายทาง เส้น สี ที่หลวงพระบาง*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). โรงแรมอมารี วอเตอร์เกท. 2552
- ไพโรจน์ สโมส. *จิตรกรรมฝาผนังอีสาน*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2532.
- ภาคบุตร ชาณัฐวิทยานันท์. “จรรยา บุญสวน บนทางที่ไม่ได้โรยด้วยดอกไม้” (Art Station). *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บুক เซ็นเตอร์, ปีที่ 1 ฉบับที่ 8 กันยายน 2547 หน้า 82-85.
- ภรดี พันธภากร. *การวิจัยทางศิลปะและศิลปะประยุกต์*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา บางแสน ชนบุรี, 2542.
- มณฑิรา บุญมา. *ไทย ไทย*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์. กรุงเทพมหานคร. 2533
- มณฑิรา บุญมา. *ตายก่อนดับ : การกลับมาของ มณฑิรา บุญมา*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์. กรุงเทพมหานคร. 2548
- มณี มีมาก. *Under the Moonlight*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Rose Garden Gallery. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ม.ป.ป.
- มะลิฉัตร เอื้ออนันท์. *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ*, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545
- มานิตย์ ภู่อารีย์. *การแสดงศิลปกรรมของ มานิตย์ ภู่อารีย์ ศิลปินแห่งชาติและศิลปินชั้นเยี่ยม*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2543.
- เมืองไทย บุษมาโร. *Home-Land*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Surapon Gallery, 2549
- ยอร์ช เซเดส์ และ นายบวส เชอเลี่ย. *ประวัติศาสตร์ในประเทศไทย*. มจ.สุภัททิศ ดิสกุล แปลและทำเชิงอรรถประกอบเอกสารของสมาคมเพื่อการศึกษาสมบัติวัฒนธรรม ฉบับที่ 1. มปป.
- รสนิน กาสต์. Wendy Teakel : ธรรมชาติชนบท สัญลักษณ์ และวัสดุที่บอกชีวิต (International Art). *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 6 ฉบับที่ 59 กันยายน 2552 หน้า 14-17.
- _____ รอยยิ้มสยาม : *ศิลปะ ศรัทธา การเมือง ความรัก*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2551
- _____ *โลกภายนอกและมุมมองของ วิโชค มุกดามณี*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541.
- วรเชษฐ พรหมหนู. *The Warm Rural Southern Life*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี, สถาบันทักษิณคดี, หอศิลป์ ม.ราชมงคลกาญจน์บุรี. ม.ป.ป.
- วรสันต์ สุภาพ. *Thai-Japan Life Along The Rivers*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). The Japan Foundation, ม.ป.ป.
- วรสันต์ สุภาพ. *Splendor on the River*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Carpediem Galleries, ม.ป.ป.
- วรสันต์ สุภาพ. *ชีวิตริมน้ำ*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Ideal Art Center, 2536-2537.
- วินัย ปราบริปู. *จิตรกรรม 19 ปี วินัย ปราบริปู* (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539.
- วินัย วิระวัฒนานนท์และบานชื่น สีพันผ่อง. *การศึกษาสิ่งแวดล้อม* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2537.

- วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ. *ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คพับลิเคชันส์, 2549.
- วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ. *ศิลปะในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548.
- วิภาส ภูริชานนท์. ““เชิญคุณก่อนขอหยุดคิด” คีตกวีแห่งเดินกับ Venice biennale ครั้งที่ 53” (Scoop). *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บুক เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 32 เมษายน 2550 หน้า 36-45.
- วิยะดา ทองมิตร. *จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่าง ชั่ว อินโข่ง*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2522.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. *ทัศนศิลป์วิจัย*. กรุงเทพฯ: อี แอนด์ ไอคิว, 2545.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. *ศิลปะและสังคม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สันติศิริการพิมพ์, 2548.
- วิโชค มุกดามณี. “จิตรกรรมภาพทิวทัศน์”. *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 5 ฉบับที่ 49 พฤศจิกายน 2551 หน้า 112-117.
- วิโชค มุกดามณี. “ภาพทิวทัศน์ของศิลปินไทย”. *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 5 ฉบับที่ 50 ธันวาคม 2551 หน้า 94-99.
- วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (บรรณาธิการ). *ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี: อมรินทร์ พรินต์ติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2540.
- วิโชค มุกดามณี. *โลกภายนอกและมุมมองของ วิโชค มุกดามณี*. สุจิตตรการแต่งงาน. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พรินต์ติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2541.
- วิโชค มุกดามณี. *สื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.
- วิโชค มุกดามณี และคณะ. *ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี: อมรินทร์ พรินต์ติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2541.
- วีรวรรณ มณี. *ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมตะวันตก*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538
- _____. *ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม III*. (สุจิตตรนิทรรศการศิลปะ). พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์, 2538.
- ศุภฤกษ์ คณิตวานันท์. *Absolute Metropolis 1996-2006*. (สุจิตตรนิทรรศการศิลปะ). พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์, 2550.
- ศิลปากร, กรม. *วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย*. กรุงเทพฯ. กรมศิลปากร, 2502.
- _____. *สยามทัศน์ ดำรง วงศ์อุปราช และ มาเทียส ราไทเช็ค* (สุจิตตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์คณะจิตรกรรมประติมากรรม และ ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545
- _____. *สามสิบปี ศิลปะกลุ่มกึ่งหัน (พ.ศ.2521-2551)*. (สุจิตตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2551.
- สัจด์ ปุยอ็อก. *ลมเหนือ*. (สุจิตตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.
- สดชื่น ชัยประสาน. *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527*. กรุงเทพฯ: ด้านสหภาพการพิมพ์, 2539

สมชาติ มณีโชติ. *จิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2529.

สมชาย วัชรสมบัติ. *A Dream of Seashell*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์คณะจิตรกรรม

สถาบันราชภัฏวชิรเวศน์, 2549.

สมชาย วัชรสมบัติ. *Nature & Mind by Somchai Wacharasombat*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ).

หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552

สมชาย วัชรสมบัติ. *นิทรรศการศิลปะ อนุวาระ*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). สถาบันปรีดี พนมยงค์, 2551

สมโภชน์ ทองแดง. *เมืองมัว : บัวหมอง* (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด อุดมศึกษา, 2548.

สมวงศ์ ทัพพรัตน์. *Once Upon a Journey*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Rose Garden Gallery, 2552

สมวงศ์ ทัพพรัตน์. *เส้น สี และอารมณ์ความรู้สึก*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553

สวัสดิ์ ตันติสุข และ ลาวัณย์ อุปอินทร์. *การดูภาพนิ่งและทิวทัศน์*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2512.

สละโรจน์ กิตติมหาเจริญ. “ความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องไตรภูมิกับจิตรกรรม” ใน รุ่งอรุณ กุลธำรง, (บรรณาธิการ).

วารสารไทยศึกษา ฉบับสมมติศิลปภูมิปัญญาไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 สิงหาคม 2551-มกราคม 2552. หน้า 125-154.

สัญญา วงศ์อร่าม และคณะ. *Life and Nature โดยศิลปินกลุ่ม Individualists ครั้งที่ 2*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ).

หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550

สันติ เล็กสุขุม. *ข้อมูลกับมุมมองศิลปะรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

สันติ เล็กสุขุม. *จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยน การแสดงก็เปลี่ยนตาม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

สันติ เล็กสุขุม. *ศิลปะภาคเหนือ : ทรัพยากร*. ลำานา-กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2538.

สาครินทร์ เครืออ่อน. *Ripe Project : Village and Harvest Time (สวรรค์บ้านนา ถึงเวลาเก็บเกี่ยว)*.

(สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). ARDEL Gallery of Modern Art, Tang Contemporary Art.

กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2551.

สิริพร แก่นสียา. “ภาวะโลกร้อน มหันตภัยใกล้ตัว” . *วารสาร สิ่งแวดล้อม* ปีที่ 11

ฉบับที่ 1 (มกราคม-มีนาคม 2550) : 14-21.

สีลม แกลเลอรี *Reformation*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). สีลม แกลเลอรี, 2548.

สุชาติ เกาทอง. “จิตรกรรมฝาผนัง ริมฝั่งทะเลภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย: บทสรุปการวิจัย (ตอนที่ 1)”.

Fine Art. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุ๊ค เซ็นเตอร์, ปีที่ 2 ฉบับที่ 18 15 ธันวาคม 2548-15 มกราคม 2549 หน้า 52-58.

สุชาติ เกาทอง. *ทัศนศิลป์กับมนุษย์* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์ อจท., ม.ป.ป.

สุทธิชัย ปทุมหล่อทอง. *ที่นี่ประเทศไทย: ท่องเที่ยวภาคกลาง*. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์, 2549.

สุมาลี เอกชนนิยม. *อุปถัมภ์ในรัชกาลที่ 9: งานศิลปะสองฝั่งโขง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2548.

สุชาติ เกษประสิทธิ์. “ศิลปะ(ภา)จะชนะสงคราม”. *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุ๊ค เซ็นเตอร์,

ปีที่ 4 ฉบับที่ 32 เมษายน 2550 หน้า 58-61.

สุพงษ์ สมสุข. *ธรรมชาติ / ชีวิต / ประสบการณ์*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ).

พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550
 สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์. *จิตรกรรมไทย พุทธศิลป์ ร้อยรอยพุทธธรรม-สู่พุทธศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 2*.
 กรุงเทพฯ: เทนเดอร์ ทัช, 2547
 สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์. *จินตนาการแห่งสรวงสวรรค์*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ).
 หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2552.
 เสนีย์ แซ่มเดช. *ลมหายใจแห่งธรรมชาติ*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). ห้องศิลปนิทรรศการศิลป์. 2542.
 เสมอชัย พูลสุวรรณ. *สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24*.
 กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.
 หอศิลป์วัฒนธรรมภาคตะวันออก. *Pieces & Whole*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์วัฒนธรรมภาคตะวันออก
 มหาวิทยาลัยบูรพา. 2547.
 หอศิลป์วิทยานิเทศน์ *Truelies*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์วิทยานิเทศน์ ชั้น 7 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552
 ภัณฑารักษ์. *Once Upon a Journey : ขณะหนึ่ง...เดินทาง* โดย สมวงศ์ ทัพพรัตน์ (Exhibition Review). *Fine Art*.
 กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บুক เซ็นเตอร์, ปีที่ 6 ฉบับที่ 57 กรกฎาคม 2552 หน้า 75-77.
 หวัง ชี ชิง. *ผลงานศิลปะย้อนหลัง 2503-2551*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). ศูนย์การค้าสยามพารากอน, 2551
 อวบ สาณะเสน. *นิทรรศการผลงานศิลปกรรม – อวบ สาณะเสน 72 ปี*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้า
 สิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2551
 อรพินท์ พานทอง และคณะ. *การศึกษาความเป็นไทยเพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบเครื่องประดับ* (รายงานผลการวิจัย) .
 กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2544
 อภิชาติ พลประเสริฐ. “คิดดีมีสุข”. *Truelies* (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์ชั้น 7 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
 อภิชาติ พลประเสริฐ. “สุนทรียศาสตร์และศิลปะในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ” วารสารครุศาสตร์
 ฉบับที่ 3 มกราคม – มีนาคม 2550 หน้า 1-12
 อภิชาติ พลประเสริฐ “สัญญา: การเสริมแรงจินตนาการ ในงานของรองศาสตราจารย์สัญญา วงศ์อร่าม”
 สุจิตร์นิทรรศการแสดงผลงานศิลปกรรม “สัญญา : Reinforcing Imagination in the Art of Sanya Wong-Aram”
 29 สิงหาคม-11 ตุลาคม 2551 หน้า 31-34
 อภินันท์ โปษยานนท์. “ความเป็นไทย : 6 ทศวรรษแห่งศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย” ในสุจิตร์นิทรรศการศิลปะ.
 นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 *หกทศวรรษศิลปะไทย*. มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9,
 กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550. หน้า 28-41
 อภิรักษ์ บันมุลศิลป์. *ดอย-ดอกรักษ์*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). ศูนย์การค้าเซ็นทรัลชิดลม ชั้น 6, 2544.
 อภิรักษ์ บันมุลศิลป์. *สีส่นแห่งรักษ์*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). 9 Art Gallery / Architect Studio Chiang Rai. 2545.
 อริยะ กิตติเจริญวัฒน์ และ วุฒิ เชาว์ศิลป์. *Twin Love and Desire*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์
 มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ, 2552.
 อริยะ กิตติเจริญวัฒน์. *คล้าบออกแล้ว*. (สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ). สุรพลแกลเลอรี กรุงเทพมหานคร. 2547

อัศนีษฐ์ ชูอรุณ. ศิลปะ-วิชาการ กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2540.

อัศนีษฐ์ นรินทร์ และ อุดม หวานจริง. *วัฒนธรรมและความเชื่อ* (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). กรุงเทพฯ:

บริษัทโซตนาพรีนซ์ จำกัด, 2545.

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. ในสถานการณ์เช่นนี้ สิ่งพึงควรใส่ใจ คือการทฤษฎีของดวงจันทร์. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ).

ARDEL Gallery of Modern Art, 2552

อิทธิพล ตั้งโฉลก. ทิวทัศน์ : ความงามจากภายใน (Exhibition Review). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บুক เซ็นเตอร์, ปีที่ 6

ฉบับที่ 60 ตุลาคม 2552 หน้า 72-73.

เอกชาติ ใจเพชร. “นิทรรศการ “เล็ก...นั่นงาม” โดย เด็อนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ” (Exhibition Review). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 6 ฉบับที่ 56 มิถุนายน 2552 หน้า 81-83.

เอกชาติ ใจเพชร. “นิทรรศการ “เล็ก...นั่นงาม” โดย เด็อนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ” (Exhibition Review). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:

อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 6 ฉบับที่ 56 มิถุนายน 2552 หน้า 81-83.

เอกชาติ ใจเพชร. นิทรรศการ No Valid Matters โดย รองศาสตราจารย์ เกศ ชวนะลิขิกร (Exhibition Review). *Fine Art*.

กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 6 ฉบับที่ 59 กันยายน 2552 หน้า 76-77.

เอกชาติ ใจเพชร. อุดมมะ จตุ ที่เป โดย พิชัย นรินทร์, อุดม หวานจริง และ อัศนีษฐ์ หวานจริง (Exhibition Review). *Fine Art*.

กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 37 ตุลาคม 2550 หน้า 102-105.

อุทัย อาสนะ. “แนบ สโตร์พิ้นธุ์” (Scoop). *Fine Art*. กรุงเทพฯ:อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 2 ฉบับที่ 18. 15 ธันวาคม 2548-15

มกราคม 2549 หน้า 124-125.

อำนาจ โอภาโส. *แรงบันดาลใจในธรรม*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2551.

_____ *Art Record*. ฉบับที่ 3:16 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2544)

_____ *Art Record*. ฉบับพิเศษเสียงรายรำลึก (เมษายน 2547)

_____ *Artitude : Art Exhibition by Fifty Six Degree Artist Group*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Hop Art.

_____ *In Her Minds : Sriwan Jenhuttakarnkit, Jintana Piamsiri, Watcharaporn Srisuk, Wiranya Duangrat*.

(สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). Number 1 Gallery, 2550.

_____ *Inner-Outer*. (สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ). 2552

ภาษาอังกฤษ

Adams, S. and Robins, A.G.(ed.) *Gendering Landscape*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Adams, S. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London : Chancellor Press, 1999.

Allen, C. *Art in Australia from Colonization to Postmodernism*. London : Thames and Hudson Ltd., 1997.

Andrews, J. *Sculpture of David Nash*. California: University of California Press, 1999.

- Andrews, M. *Landscape and Western Art*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Appleton J. (ed.). *The aesthetics of landscape* (Proceedings of a symposium held in the University of Hull 17- 19 September 1976). Rural Planning Services Ltd. 1980.
- Barrell, J. *The Dark Side of the Landscape* Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Barrett, T. *Criticising Art: Understanding the Contemporary*. (Second Edition). New York: McGraw-Hill, 2000.
- Bate, J. *The Song of the Earth*. London : Picador, 2001.
- Becks-Malorny, U. *Kandinsky*. Köln : Benedikt Taschen. 1994.
- Bell, J. *What is Painting? : Representation and Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Berleant Arnold, *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Cybereditions, 2000.
- Bhirasri, Silpa. *Thai Lacquer Works*. Bangkok: The Fine Arts Department, 1971.
- Birch, D. (Ed.) *John Ruskin selected Writings*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Bonfante-Warren, A. *Celebrations in Art Country Life*, Leicester : Magna Books, 1995.
- Brady-Haapala, E. "The Human-Nature Relationship in Agricultural Landscape". Abstract of paper for the conference The Aesthetics of Agriculture. URL:<http://www.msl.fi/default.asp?address=1.x> [access 2007]
- Carlson, A. "Appreciation and the Natural Environment". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, 1978-1979, p.268-274.
- Carlson, A. "On Appreciating Agricultural Landscapes". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, 1985, p.301-312.
- Carlson, A. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2002.
- Carlson, A. "Environmental Aesthetics". In E. Craig (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, URL:<http://www.rep.routledge.com/article/M047> . 2002 [Accessed 13 September 2007]
- Caruana W. *Aboriginal Art*. London : Thames and Hudson, 1996.
- Caruana, W. *Aboriginal Art*. London : Thames and Hudson, 1996.
- Cate, S. *Making Merit, Making Art (A Thai Temple in Wimbledon)*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2003.
- Clarke, G. *The Photograph*, Oxford and New York : Oxford University Press, 1997.
- Clark, K. *Landscape into Art*. Edinburgh: Penguin, 1949

- Denvir, B. *Paul Gauguin: The Search for Paradise: Letters from Brittany and the South Seas*.
London: Parkgate Books Ltd. 1998.
- Dewey, J. *Art as Experience*. New York : Capricorn Book, 1958.
- Drury, C. *Silent Spaces*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Eco, Umberto (Ed.) *On Beauty: A history of a Western Idea*. (translated from the Italian by Alastair Mc Ewen)
London: Seeker & Warburg, 2002
- Edwards, D. *Rosalie Gascoigne: Material as Landscape*. New South Wales:
The Art Gallery of New South Wales, 1998.
- Eldridge, R. *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Elkins, J. *What Happened to Art Criticism*. Chicago, Prickly Paradigm Press, 2004.
- Gablik, S. *Conversations Before the End of Time*. London: Thames and Hudson Ltd. 1995.
- Gaut Berys and Lopes Dominic M., *The Routledge Companion to Aesthetics*,
London and New York, Routledge, 2002.
- Gilbert, J. *Landscape in Art before Claude & Salvator*. London: John Murray. 1885
- Gifford, T. *Pastoral*. London and New York: Routledge, 1999.
- Gombrich, E.H. *The Story of Art*. London:Phaidon.
- Gooding, M. and Furlong, W. *Song of the Earth: European Artists and the Landscape*.
London: Thames & Hudson,2002.
- Grande, J.K. *Balance : Art and Nature*. Montréal : Black Rose Books Ltd., 1994.
- Grande, J.K. *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. New York: State
University of New York Press, 2004.
- Greenberg, C. (1959) 'Hans Hafmann: Grand Old Rebel, in O'Brian, J.(ed)(1993), *Clement Greenberg:
The Collected Essays and Criticism*, Volume IV: Modernism with a Vengeance 1957-1969. Chicago and
London: The University of Chicago Press.
- Harrison, F. *The Living Landscape*. London: Mandarin Paperbacks, 1991.
- Henna Asikainen. *Art and Nature*. PhD Thesis. University of Northumbria at Newcastle, UK., 2003.
- Hughes, Robert. *American Visions : The Epic History of Art in America*. London : The Harvill Press, 1997.
- Jones, P. and Sutton, P. *Art and Land*. Adelaide : South Australian Museum in association with
Wakefield Press, 1986.
- Jones, S. *The Eighteenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.
- Kandinsky, W.(1977), Trans. By Sadler, M.T.H. *Concerning the Spiritual in Art* New York: Dover.
- Kastner, J. and Wallis, B. *Land & Environmental Art*. London: Phaidon Press, 2005.

- Krausse, A.C. *The Story of Painting: From the Renaissance to the Present*. Köln: Könemann. 1995.
- Lailach, M. *Land Art*. Köln: Taschen, 2007
- Langmuir, E. and Lynton, N. *The Yale Dictionary of Art and Artists*. New Haven and London: Yale Nota Bene, Yale University Press, 2000.
- Lippard, L.R. (1997) *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New York Press.
- Luostarinen, M. *Landscape Sociology Objective and Subjective Landscapes and the Reality*. Abstract of paper for the conference The Aesthetics of Agriculture.
URL:<http://www.msl.fi/default.asp?address=1.x> [access 2007]
- Lübbren, N. *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*. Manchester : Manchester University Press, 2001.
- Martin, C. (Ed.) (1991) 'The Ruralists' *Art and Design*. London, Academy Group.
- Moore, J.N. and Nahum, P. and Lee, L. *The Brotherhood of Ruralists a Celebration*, Cornwall : Ruralist Fine Art Ltd.
- National Committee for Organizing the Celebrations for the 50th Anniversary of His Majesty's Accession to the Throne. *Rattanakosin Art*. Bangkok : Published in Commemoration of the 50th Anniversary of His Majesty's Accession to the Throne, 1996.
- Newall, D. *Appreciating Art*. London: A&C Black, 2008
- Paul, C. (2003) *Digital Art London*: Thames and Hudson.
- Phillips, H. P. *The Integrative Art of Modern Thailand*. Bangkok: Amarin Printing Group, 1992.
- Pholprasert, A. *The Rural-Based Artist in Britain and Thailand: An Investigation into the Creative Processes by which Artists Have Rejected the Metropolitan Context of Contemporary Art* . (PhD Thesis). The U.K.: University of Northumbria at Newcastle, 2006
- Poshyananda, A. *Modern Art in Thailand*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Pratt, V. , Howarth, J. and Brady, E. *Environment and Philosophy* (Routledge Introductions to Environment Series). London: Routledge, 2000.
- Preble, D. and S. *Art Forms*, Fifth Edition, New York, HarperCollins College Publishers, 1994.
- Read, H. *The Meaning of Art*. London: Faber and Faber new and revised edition, 1968.
- Read, H. (1988). *A Concise History of Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Richter, I. A. (Ed.) *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern romantic tradition : Friedrich to Rothko*, London : Thames and Hudson, 1975

- Rothenstein, J. (Sir). *John Nash*. London: Macdonald & Co. 1983.
- Ruskin, J. *The True and the Beautiful in Nature, Art, Moral and Religion*. (Selected from the Works of John Ruskin by Tuthill, L.C.). New York: John Wiley & Son, 1872.
(Kessinger Publishing's Rare Reprints)
- _____. *Serene City & Serene Countryside*. (exhibition catalogue). Amarin Plaza, 2547
- Spalding, Frances. *British Art since 1900*. London : Thames and Hudson, 1992.
- Staley A. and Newall C. *Pre-Raphaelite Vision Truth to Nature*. London: Tate Publishing, 2005.
- Tregear, M. *Chinese Art*. London : Thames and Hudson Ltd., 1995.
- Treuherz, J. *Pre-Raphaelite Paintings from the Manchester City Art Gallery*. London : Lund Humphries, 1980.
- West, A. J. "A River of Art" (Exhibition Review). *Fine Art*, กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บুক เซ็นเตอร์, ปีที่ 5 ฉบับที่ 50 ธันวาคม 2551 หน้า 90-93.
- West, A. J. The Nature in Art (Exhibition Review). *Fine Art*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ บุก เซ็นเตอร์, ปีที่ 4 ฉบับที่ 34 กรกฎาคม 2550 หน้า 80-83.
- Wolf, N. *Landscape Painting*. Köln: Taschen, 2008
- Wolff, T.F. *Art Criticism and Education*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1997.

แนวคำถามสำหรับการสัมภาษณ์ศิลปิน
(แบบเจาะลึกเป็นรายบุคคล)

หัวข้อโครงการวิจัย *การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะ
ภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย*

หัวหน้าโครงการวิจัย: ดร.อภิชาติ พลประเสริฐ

สาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....

ตำแหน่ง.....

ที่ทำงาน.....

ที่อยู่สำหรับการติดต่อ.....

.....

เบอร์โทร.....

Email:.....

สัมภาษณ์วันที่.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

1. ศิลปะทิวทัศน์ (Landscape Art) ในทัศนะของท่านมีความหมายว่าอะไร และมีวิวัฒนาการจนถึงปัจจุบันอย่างไร
2. กรุณายกตัวอย่างศิลปินทิวทัศน์ของไทยที่ท่านคิดว่ามีผลงานโดดเด่นที่งานวิจัยนี้ควรศึกษา
3. ท่านใช้ทิวทัศน์ในผลงานของท่านในลักษณะใด เป็นเพียงฉากหลังหรือเพื่อแสดงความหมายที่สำคัญอย่างไร
4. ในผลงานของท่านที่ทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบสำคัญ ท่านมุ่งสื่อเนื้อหาอะไร
5. ท่านมีแรงบันดาลใจในการทำงานจากอะไร
6. ท่านมีกระบวนการในการสร้างสรรค์งานอย่างไรบ้าง
7. ระหว่างการสร้างสรรค์ศิลปะทิวทัศน์ในสถานที่จริง กับ การสร้างสรรค์จากภาพถ่ายหรือจากจินตนาการในสตูดิโอท่านคิดว่าจะมีความแตกต่างกันอย่างไร และท่านนิยมใช้วิธีใด

8. ท่านคิดว่าผลงานของท่านมีลักษณะสอดคล้องกับศิลปะตะวันตกยุคใดหรือไม่ และมีศิลปินท่านใดที่มีอิทธิพลในการสร้างงานของท่านหรือไม่ อย่างไร
9. ท่านคิดว่าผลงานของท่านแสดงลักษณะเฉพาะของความเป็นไทยในด้านใดบ้าง
10. จากตารางแสดงแนวคิดในการทำงานศิลปะทัศนศึกษาด้านล่างซึ่งรวบรวมจากตำราทางศิลปะตะวันตก ท่านคิดว่าผลงานของท่านมีลักษณะตามแนวคิดใด หรือท่านคิดว่าผลงานของท่านมีแนวคิดหรือลักษณะที่นอกเหนือจากตารางที่ให้มา โปรดระบุด้านล่าง

.....

.....

แนวคิดในการสร้างงานศิลปะทัศนศึกษา

ตะวันตก
แนวคิดจาก Newall (2008)
ศิลปะยุคเรเนสซอง (ค.ศ.1400-1499 God in the Landscape) ใช้ภาพทัศนศึกษาเป็นฉากหลังของภาพเขียนที่สื่อเนื้อหาทางศาสนา เช่น Giovanni Bellini (Early 1430s-1516) ภาพ Agony in the Garden, Albrecht Dürer (1471-1528) ภาพ View of Nuremberg
ภาพทัศนศึกษาเชิงสัญลักษณ์ (ค.ศ.1500-1609 Symbolic Landscape) - ภาพทัศนศึกษาเพื่อนำเสนอ ความคิดของยุคคลาสสิกโบราณ โดยเขียนภาพจากงานวรรณกรรมของกรีก - เริ่มมีคุณค่าในตัวเองมากกว่าการเป็นฉากหลัง เช่น Giorgione (1477-1510) ภาพ Tempest, Hendrick Avercamp (1585-1635) ภาพ Winter Landscape
วาดภาพทัศนศึกษาแบบอุดมคติ (ค.ศ.1610-1659 Idealizing the Landscape) เป็นการจินตนาการถึงโลกที่มีความสมบูรณ์(Arcadia)มีรังสีที่มีความเรืองรอง เช่น Claude Lorrain, Nicolas Poussin
Dutch Landscape Painting (ค.ศ.1660-1699) - แสดงออกถึงอัตลักษณ์ของความเป็นดัตช์ - จัดองค์ประกอบและใช้สีให้ใกล้เคียงบรรยากาศจริง
The European Enlightenment (ค.ศ.1700-1799) - The Grand Tour - นำเสนอความชื่นชมของศิลปินต่อศิลปวัตถุ โดยเฉพาะด้านประติมากรรมและสถาปัตยกรรมของยุโรปในยุคคลาสสิก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอิตาลีเช่น Caspar Andriaans Van Wittel (1653-1736) ภาพ View of

Rome
Exploring the Human Relationship to Nature (ค.ศ.1800-1869) • ศิลปินได้เข้าไปสัมผัสกับธรรมชาติโดยตรงมากขึ้น • นำเสนอพลังความยิ่งใหญ่อย่างลึกลับ (Sublime) เช่น Caspar David Friedrich • พัฒนาไปสู่งานแนว Impressionism
Form and Emotion in Landscape (ค.ศ.1870-1899) • ศิลปินเริ่มแสวงหาการแสดงออกซึ่งอารมณ์ผ่านสีและรูปทรงที่เป็นอิสระจากความเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น • พัฒนางานในศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นลัทธิ Cubism และศิลปะนามธรรม เช่น Paul Cézanne (1839-1906) ภาพ Mont Saint-Victoire, View from Bibemus, Picasso
เพิ่มเติมโดยผู้วิจัย
ยุคความหลากหลาย (ค.ศ.1900-1960) • ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ค.ศ.1910 (พ.ศ.2453) ศิลปินสำคัญ Wassily • ลัทธิดาดาอิสซึม (Dadaism) • ลัทธิเหนือจริง (Surrealism) • ลัทธิแสดงพลังอารมณ์นามธรรม (Abstract expressionism) เช่น Jackson Pollock, Robert Motherwell
Postmodernism, Earth Art, Land Art, Environmental Art(ค.ศ.1960-ปัจจุบัน) • นำเสนอประสบการณ์ของศิลปินในสิ่งแวดล้อม (ทิวทัศน์) ผ่านสื่อที่หลากหลาย เช่น Environmental Art รวมถึง new media art เช่น Nancy Holt, Chris Drury, Andy Goldsworthy, David Nash, Richard Long
แนวคิดจาก Andrews (1999)
• Land into Landscape กล่าวถึงการที่ศิลปินนำสิ่งที่เห็นในธรรมชาติมานำเสนอในรูปแบบของภาพวาดทิวทัศน์
• Subject or Setting กล่าวถึงลักษณะการเขียนภาพทิวทัศน์ว่าเป็นหัวข้อหลักในการทำงานจริงๆ หรือใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากในการดำเนินเรื่องอื่นๆ
• Landscape as Amenity เป็นการกล่าวถึงการสร้างภาพทิวทัศน์และการจัดทัศนียภาพเพื่อให้ดูสงบสุข หรือให้ผู้คนมีความเป็นอยู่ที่สงบสุขในสิ่งแวดล้อมที่ถูกจัดไว้อย่างดี
• Topography and the Beau Ideal กล่าวถึงการสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะแบบแผนที่ รวมถึงการสร้างภาพ

ทิวทัศน์ตามแบบในอุดมคติ หรือเหมือนสรวงสวรรค์ที่อ้างอิงจากโลกมนุษย์
Framing the view เป็นลักษณะการมองสิ่งแวดล้อมผ่านกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงประสบการณ์มองสิ่งแวดล้อมในชีวิตจริงกับการมองภาพทิวทัศน์
Astonished beyond Expression : Landscape, the Sublime, and the Unpresentable เป็นการกล่าวถึงความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติทั้งในด้านความงาม และความน่าสะพรึงกลัวที่ศิลปินพยายามถ่ายทอดความยิ่งใหญ่นี้ออกมาให้ผู้ชมได้รับความรู้สึก
Landscape and Politics เป็นการเชื่อมโยงการสร้างสรรคศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากเรื่องของการเมือง และระบบเจ้านายและลูกจ้าง
Nature a Picture or Process กล่าวถึงภาพวาดที่มีลักษณะในการแสดงออกที่เห็นว่าเป็นการบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นในธรรมชาติในขณะนั้นๆมากกว่าการพยายามที่จะจับภาพแบบตายตัว เช่น ภาพวาดที่แสดงถึงทะเลที่กำลังเกิดพายุอย่างบ้าคลั่งของ J.M.W. Turner.
Landscape into Land กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงจากการวาดภาพสิ่งที่มองเป็นไปสู่การเข้าไปอยู่ในสิ่งแวดล้อมแล้วทำกิจกรรมสร้างสรรค์เพื่อให้ได้รับสัมผัสและซาบซึ้งในความเป็นทิวทัศน์ที่เหนือกว่าแค่การมองเห็น

11. ท่านคิดว่าศิลปะแนวทิวทัศน์ของไทยควรแบ่งเป็นกี่ประเภท อะไรบ้าง

จากตารางแสดงแนวคิดในการทำงานศิลปะทิวทัศน์ไทยด้านล่างซึ่งได้จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยเอง

โดยการเทียบเคียงกับศิลปะตะวันตกและเพิ่มเติมส่วนที่คิดว่าเป็นลักษณะเฉพาะของไทยท่านมี

ข้อเสนอแนะอย่างไร

แนวคิดในการสร้างงานศิลปะทิวทัศน์

ไทย
ทิวทัศน์ที่เป็นฉากหลังภาพ เป็นภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนังต่างๆ งานพุทธศิลป์ในปัจจุบันและงานในแนวคิดอื่นๆที่ภาพทิวทัศน์มีความสำคัญรองจากเนื้อหาหลักของภาพ
ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์ เป็นการเขียนภาพทิวทัศน์เพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการสื่อถึงแนวคิดต่างๆ เช่น การเมือง ความยากไร้ของชาวชนบท หรือสัญลักษณ์ทางศาสนา เป็นต้น
ภาพทิวทัศน์ที่แสดงอุดมคติวิถีไทย เป็นภาพที่แสดงออกถึงสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรมที่เป็นอุดมคติของไทย เช่น การแสดงความเรียบง่ายและอบอุ่นของสังคมไทย โดยศิลปินอาจไม่แสดงตามสภาพความเป็นจริงในปัจจุบัน แต่เน้นมุมมองที่ดีเป็นหลัก
ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ไทย

เป็นภาพที่แสดงออกถึงอารมณ์ความเป็นไทย หรือมีการสอดแทรกศิลปะลายไทยในผลงานอย่างผสมกลมกลืน
ภาพทิวทัศน์โบราณสถานและสถาปัตยกรรม เป็นภาพที่แสดงความประทับใจ ภูมิใจ หรือแสดงแง่คิดต่างๆเกี่ยวกับโบราณสถานและสิ่งก่อสร้างในประเทศไทย ที่รวมถึงสถาปัตยกรรมสมัยใหม่
ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติ เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นจากความประทับใจธรรมชาติในแง่มุมต่างๆ ลักษณะผลงานอาจเป็นทั้งแบบ Impressionism, Realistic หรือ ลักษณะอื่นๆ แต่ไม่เป็น Abstract
ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะกึ่งนามธรรม ศิลปินคลี่คลายรูปแบบจากเหมือนจริงสู่การผสมผสานกับศิลปะนามธรรม โดยศิลปินพยายามสื่อทั้งความหมายเชิงสัญลักษณ์ และการแสดงออกเชิงนามธรรมและความรู้สึก
ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะนามธรรม ศิลปินคลี่คลายความเป็นทิวทัศน์จนไม่เหลือรูป อาจใช้สีแสดงความหมายและความรู้สึก
ทิวทัศน์กับศิลปะในสิ่งแวดล้อม เป็นการสร้างศิลปะทิวทัศน์ร่วมสมัยที่เน้นกระบวนการการมีประสบการณ์ในสิ่งแวดล้อมและการนำปัญหาสิ่งแวดล้อมมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างงาน เช่น Earth Art , Land Art, Environmental Art เป็นต้น
ภาพทิวทัศน์กับการแสดงออกทางปรัชญาเชิงพุทธ เป็นภาพที่ศิลปินเชื่อมโยงเนื้อหาในทิวทัศน์กับปรัชญาทางพุทธศาสนา เช่น ภาพทิวทัศน์ที่ใช้แทนสภาวะแห่งสมาธิจิต
ภาพทิวทัศน์เชิงพาณิชยศิลป์ เป็นภาพทิวทัศน์ที่สร้างขึ้นเพื่อการประดับตกแต่งสิ่งของที่มีจุดประสงค์เชิงพาณิชย์ เช่นภาพประกอบเรื่อง ภาพทิวทัศน์บนเสื้อผ้า พัด ร่ม รถสองแถว เป็นต้น
ภาพทิวทัศน์จากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ศิลปินใช้สื่อสมัยใหม่ เช่น Computer Video หรือ New Media Art ในการสร้างงาน

12. กรุณาระบุผลงานของท่านที่เป็นศิลปะภาพทิวทัศน์หรือมีภาพทิวทัศน์เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ พร้อมบอกเทคนิค เนื้อหาและแนวคิดในการสร้างสรรค์ (บันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับผลงานใน**แบบบันทึกข้อมูลศิลปะภาพทิวทัศน์**)

13. ข้อคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

แบบบันทึกข้อมูลจากการศึกษางานศิลปะภาพทิวทัศน์

ชื่อโครงการวิจัย : การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย

ชื่อหัวหน้าโครงการ : อ.ดร.อภิชาติ พลประเสริฐ สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพถ่ายและรายละเอียดเกี่ยวกับผลงาน

ภาพถ่ายผลงาน

กรุณานำภาพผลงานด้านหน้าหรือด้านหลังแบบบันทึกนี้

หรือส่ง File ภาพที่มีความละเอียดสูง ทาง email:

apicharr@hotmail.com

ชื่อศิลปิน _____

ชื่อผลงาน _____ พ.ศ. _____

ขนาด _____ เทคนิค _____

เจ้าของผลงาน _____

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

แรงบันดาลใจ

1. จากศิลปินท่านอื่น ☐ ไม่มี ☐ มี

ถ้ามีกรุณาระบุชื่อศิลปิน _____

และอธิบายลักษณะที่ได้รับแรงบันดาลใจ _____

2. แรงบันดาลใจจากสิ่งอื่น

การอนุญาตให้ผู้วิจัยนำภาพผลงานไปใช้ในการเผยแพร่ ☐ อนุญาต ☐ ไม่อนุญาต ☐ อื่นๆ _____

_____ (ลงชื่อศิลปิน/เจ้าของลิขสิทธิ์ภาพ)

วันที่บันทึก _____