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 และสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกอ. และ สกว. ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

บทคัดย่อ

รหัสโครงการ: MRG5180308

ชื่อโครงการ: *การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะภาพทิวทัศน์ ในประเทศไทย*

ชื่อนักวิจัย: ดร. อภิชาติ พลประเสริฐ, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

E-mail Address: apicharr@hotmail.com

ระยะเวลาโครงการ: วันที่ 15 พฤษภาคม 2551 ถึง วันที่ 14 พฤษภาคม2553

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 ที่มีการสอดแทรกผสานลายไทยอย่างกลมกลืน ส่วนในศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย ในช่วงเริ่มแรกเมื่อมีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2486 ศิลปินไทยได้ศึกษาการเขียนภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกอย่างเป็นระบบ พัฒนาการของศิลปะภาพทิวทัศน์ช่วงนี้จะเริ่มจากการวาดภาพแบบเหมือนจริงตามหลักทัศนียภาพ จากนั้นเป็นการวาดภาพแนวประทับใจ (Impressionism) แนวบาศก์นิยม (Cubism) จนมาเป็นการแสดงออกที่มีความเป็นอิสระ เป็นนามธรรม และในปัจจุบัน ศิลปินสื่อแนวคิดและใช้วิธีการสร้างสรรค์งานที่ซับซ้อนและทันสมัย เช่นศิลปะแนวจัดวาง (Installation) และการใช้สื่อดิจิตอล 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

ขอบพระคุณสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.) และสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ที่สนับสนุนทุนการวิจัย ขอบพระคุณผู้บริหารและเจ้าหน้าที่ทุกท่านที่ช่วยบริหารจัดการและอำนวยความสะดวกแก่โครงการวิจัยอย่างดีเยี่ยม

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณนักวิจัยที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อำไพ ตีรณสาร ที่ให้คำปรึกษาในการวิจัยในทุกมิติตลอดโครงการ

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณศิลปินทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์สละเวลาให้การสัมภาษณ์และให้ข้อมูลเพิ่มเติมในรูปแบบต่างๆอย่างไม่หวงแหน ผู้วิจัยรู้สึกขอบพระคุณศิลปินและผู้รู้ท่านอื่นๆที่ไม่ได้ให้สัมภาษณ์โดยตรงแต่ได้ผลิตผลงานและสื่อสิ่งพิมพ์ที่เป็นข้อความรู้ที่เป็นประโยชน์ให้ผู้วิจัยได้ศึกษา

ศิลปินอาวุโสหลายท่านที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาและให้ข้อเสนอแนะผู้วิจัยที่นอกเหนือจากข้อมูลเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์แต่ละท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ศาสตราจารย์กิตติคุณกำจร สุนพงษ์ศรี ศาสตราจารย์เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี และรองศาสตราจารย์สัญญา วงศ์อร่าม ในการนี้

ขอขอบคุณสาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้การสนับสนุนด้านการให้สถานที่และให้เวลาในการทำวิจัย รวมทั้งคณาจารย์ทุกท่านที่ช่วยการสร้างบรรยากาศงานวิชาการเป็นอย่างดี

ขอบคุณคุณชัชวาล อินทรปาลิต 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
ปรัชญาและสุนทรีศาสตร์ 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. เอกลักษณ์และความหลากหลาย (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 แสนขัติยรัตน์ 76
เด่น หวานจริง 77
สิโรจน์ พวงบุบผา 77
1.2.2 ศิลปะทิวทัศน์สมัยใหม่ที่ผสมผสานรูปแบบศิลปะไทยประเพณี 80
ปรีชา เถาทอง 80

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

ประสงค์ ลือเมือง 118
ธีระวัฒน์ คะนะมะ 119
จินตนา เปี่ยมศิริ 121
พรพรหม ชาววัง 122
วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร 123
ทินกร กาษรสุวรรณ 124
สุรพงษ์ สมสุข 125
ยุพา ช่างกุล 127
วรสันต์ สุภาพ 127
วาสนา สีสัง 129
4. **ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม** 131
ลักษณะโดยสรุป 131
การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนว Impressionism 131
เฉลิม นาคีรักษ์ 131
ทวี นันทขว้าง 131
ประกิต(จิตร) บัวบุศย์ 131
ประยูร อุลุชาฎะ 131
มีเซียม ยิบอินซอย 131
สวัสดิ์ ตันติสุข 131
นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์ 131
เฟื้อ หริพิทักษ์ 131
จรูญ บุญสวน 133
อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์ 135
สงัด ปุยอ๊อก 137
สมวงศ์ ทัพพรัตน์ 138
สุรเดช แก้วท่าไม้ 142
จักรกฤษณ์ การะเกด 142
พิษณุ ศุภนิมิตร 144
การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนวเหมือนจริง 146

ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง 146
ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต 147
ไพบูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์ 149
เทิดศักดิ์ พลซา 151
มนชัย พิทยวราภรณ์ 152
วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์ 153
จุฑารัตน์ (ณ นคร) วิทยา 154
จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์ 155
วัชรินทร์ รอดนิตย์ 156
ไพโรจน์ วังบอน 156
พิชิต ตั้งเจริญ 157
อวบ สาณะเสน 158
5. **ภาพทิวทัศน์เมือง** 162
ลักษณะโดยสรุป 162
เฟื้อ หริพิทักษ์ 162
สวัสดิ์ ตันติสุข 163
สรรณรงค์ สิงหเสนี 163
ปรีชา ปั้นกล่ำ 164
จิระพัฒน์ พิตรปรีชา 165
อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ 165
ทรงไชย 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 เกียรติจินดารัตน์ 183

6. **ภาพทิวทัศน์แบบศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรม** 185
ลักษณะโดยสรุป 185
ประสงค์ ปัทมานุช 185
กำจร สุนพงษ์ศรี 186
นิพนธ์ ผริตะโกมล 190
สัญญา วงศ์อร่าม 191
หวัง ซี ชิง 193
ไทวิจิตร พึ่งเกษมสมบูรณ์ 196
ไชยยศ จันทราทิตย์ 196
ปริญญา ตันติสุข 197
ดลยา เชี่ยววัฒกี 199
อิทธิพร ธงอินเนตร 200
ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม 201
เกศ ชวนะลิขิกร 202
จิระพัฒน์ พิตรปรีชา 204
ชัยวุฒิ ร่วมฤดีกุล 207
ศรัณย์ โรจน์พนัส 208
ธวัชชัย หอมทอง 208
อภิชาติ พลประเสริฐ 210
7. **ทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม** 219
ลักษณะโดยสรุป 219
ชลูด นิ่มเสมอ 219
ธนะ เลาหกัยกุล 220
มณเฑียร บุญมา 222
กมล ทัศนาญชลี 224
วิโชค มุกดามณี 225
งานชุดสัญญาณสิ่งแวดล้อมปี 2536 226
งานชุดป่าและแผ่นดิน 2540 227
กมล เผ่าสวัสดิ์ 228

ญาณวิทย์ กุญแจทอง 230
สมโภชน์ ทองแดง 234
สุดใจ ไชยพันธุ์ 235
สาคริินทร์ เครืออ่อน 236
ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ 238
วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร 239
พิน สาเสาร์ 240
ท๊อป จ่างตระกูล 245
คชา แสงแข 246
ตติยะ อุดมสวัสดิ์ 247
8. **ภาพทิวทัศน์เชิงพุทธปรัชญา** 249
ลักษณะโดยสรุป 249
ศิลปินที่ใช้ธรรมชาติเป็นสัญลักษณ์ในการพิจารณาพุทธปรัชญา 249
พิชัย นิรันต์ 249
ประทีป คชบัว 251
ธเนศ สนธิ 252
ศิลปินที่วาดภาพทิวทัศน์เพื่อแสดงความรู้สึกทางสมาธิจิต 253
ประเทือง เอมเจริญ 253
พระอำนาจ โอภาโส (นามเดิม อำนาจ กลั่นประชา) 255
สมศักดิ์ เชาวน์ธาดาพงศ์ 259
กัญญา เจริญศุภกุล 260
ศิลปินที่วาดภาพทิวทัศน์แบบเหมือนจริงเพื่อแสดงความรู้สึกทางสมาธิจิต 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) ซึ่งถือว่าเป็นการขยายขอบเขตในด้านความหมาย ปรัชญา รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะแขนงนี้ โดยการที่ศิลปินได้เปลี่ยนจากการมุ่งถ่ายทอดความซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมออกมาเป็นภาพวาดไปสู่การเข้าไปอยู่ในธรรมชาติ แล้วนำความประทับใจและความรู้สึกสัมผัสกับวัตถุและบรรยากาศทั้งหมดของสิ่งแวดล้อมมาถ่ายทอดเป็นงานศิลปะหลากหลายรูปแบบ เช่น การนำวัสดุธรรมชาติมาดัดแปลงหรือจัดวางให้เป็นรูปแบบต่างๆ (Grande, 2004, Andrews, 1999)

ความสำคัญของศิลปะภาพทิวทัศน์ซึ่งความคิดหลักอย่างหนึ่งในการสร้างงานจะเป็นการถ่ายทอดความซาบซึ้งถึงคุณค่าและความงามของสิ่งแวดล้อม ทำให้ศิลปะแนวนี้มีส่วนในการปลูกสร้างจิตสำนึกในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ซึ่งมีความจำเป็นอย่างมากในปัจจุบัน นอกจากนี้ศิลปะภาพทิวทัศน์ไม่ได้เป็นเพียงภาพวาดความสวยงามของธรรมชาติเท่านั้น แต่ยังมีประเด็นทางความคิดที่เกี่ยวเนื่องกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม เช่น ปัญหาความยากจนของชาวนาที่เกิดจากความแห้งแล้งจนถึงปัญหาโลกร้อนที่เป็นปัญหาสำคัญของโลกในปัจจุบัน

ในวงการปรัชญาและศิลปะตะวันตกได้มีการศึกษาและเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับศิลปะภาพทิวทัศน์อย่างกว้างขวางและต่อเนื่อง นักสุนทรียศาสตร์ก็มีการตั้งทฤษฎีและข้อเสนอแนะต่างๆเกี่ยวกับความซาบซึ้งในศิลปะและสิ่งแวดล้อมที่รู้จักกันในชื่อ Environmental Aesthetics ซึ่งเป็นทฤษฎีใหม่ที่เกิดขึ้นเมื่อช่วงปลายศตวรรษที่ 20 (Carlson, 2002) การเกิดทฤษฎีใหม่ๆทำให้ศิลปินมีอิสรภาพในการสร้างสรรค์งานศิลปะมากยิ่งขึ้น การจัดการเรียนการสอนก็สามารถทำได้หลากหลายวิธี

อย่างไรก็ตาม ความหลากหลายนี้หากไม่มีการจัดระบบให้ชัดเจนก็อาจก่อให้เกิดความสับสนแก่ผู้เรียนได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศไทยที่ยังไม่เคยมีการทำวิจัยเพื่อรวบรวมและวิเคราะห์วิวัฒนาการความหมาย รูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ที่เฉพาะเจาะจงลงไปในศิลปะประเภทนี้

ดังนั้น โครงการวิจัยนี้จึงมุ่งที่จะศึกษาศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเด็นต่างๆข้างต้นให้ชัดเจน เพื่อวิเคราะห์และจัดทำฐานข้อมูลให้เป็นระบบ ผลการวิจัยที่ได้จะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อนิสิต นักศึกษา ครูอาจารย์ ศิลปิน และนักวิจัยในสาขาที่เกี่ยวข้องในการที่จะนำฐานข้อมูลที่ได้จากกการวิจัยนี้ไปใช้ในการจัดการเรียนการสอน 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 แต่งานที่มีลักษณะภาพทิวทัศน์ที่ชัดเจนเหมือนจะเริ่มขึ้นในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เป็นฉากหลังในผลงานที่มีเนื้อหาทางศาสนา จากนั้นมีการพัฒนาภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์ (ค.ศ.1500-1609) ทิวทัศน์แบบอุดมคติ (ค.ศ.1610-1659) ความนิยมในการวาดภาพทิวทัศน์ที่เป็นเนื้อหาหลักเริ่มขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และได้พัฒนาเรื่อยมาเป็นภาพทิวทัศน์ที่นำเสนอความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจ (Impressionism) บาศก์นิยม (Cubism) กึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) และนามธรรม (Abstract) ในช่วงศตวรรษที่ 19 ถึงกลางศตวรรษที่ 20 และหลังจากนั้น การแสดงออกเกี่ยวกับทิวทัศน์ก็มีลักษณะที่

หลากหลายดังปรากฏในงาน Earth Art, Land Art, Environmental Art รวมทั้งงานที่ใช้เทคโนโลยีชั้นสูงในการทำงาน เช่น Intermedia Art เป็นต้น ในส่วนของไทย ศิลปะแบบประเพณีตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวัดต่างๆจะใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากหลังของภาพคล้ายกับสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาของตะวันตก แต่มีลักษณะการแสดงออกและการจัดองค์ประกอบที่ต่างกันอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ งานตะวันตกจะมีลักษณะเป็นทัศนียภาพมีระยะใกล้-ไกล ที่มีความเป็น 3 มิติ ส่วนจิตรกรรมฝาผนังของไทยภาพจะมีลักษณะแบนราบและตัดเส้นเป็น 2 มิติ แต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา จิตรกรได้นำหลักทัศนียภาพเข้ามาผสมผสานกับลักษณะลายไทย ทำให้ส่วนที่เป็นภาพทิวทัศน์มีระยะใกล้-ไกลมากขึ้น เมื่อเข้าสู่สมัยใหม่โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2486 ศิลปินไทยได้ศึกษาการเขียนภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกอย่างเป็นระบบ ลัทธิศิลปะตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการเขียนภาพทิวทัศน์ในประเทศไทยมากที่สุดลัทธิหนึ่งคือ ลัทธิความประทับใจ (Impressionism) ศิลปะแบบอื่นๆของตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ของไทยคือ ลัทธิสัจนิยม (Realism) และบาศกนิยม (Cubism)

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

ศิลปินคลี่คลายรูปแบบของทิวทัศน์ไปสู่ความเป็นศิลปะนามธรรม โดยในบางช่วงพัฒนาการอาจจะมีผลงานในลักษณะกึ่งนามธรรมด้วย 7) **ภาพทิวทัศน์ในลักษณะศิลปะสิ่งแวดล้อม** มีลักษณะโดยสรุปเป็นผลงานศิลปะที่มุ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมทั้งที่สื่อเรื่องความซาบซึ้งและการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม 8) **ภาพทิวทัศน์เชิงพุทธปรัชญา** มีลักษณะโดยสรุป เป็นภาพหรือกิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปะทิวทัศน์ที่ศิลปินนำเชื่อมโยงเนื้อหาและแนวคิดกับปรัชญาหรือหลักธรรมทางพุทธศาสนารวมถึงการปฏิบัติสมาธิ

นอกจากนี้การวิจัยยังพบว่า ภาพทิวทัศน์ในลายรดน้ำ เช่น ในตู้พระธรรมวัดเชิงหวายและตำหนักทอง วัดไทร ซึ่งเป็นศิลปะสมัยอยุธยา ลายรดน้ำจะมีความโดดเด่นในการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบหลักของงาน โดยส่วนใหญ่จะเป็นภาพป่าหิมพานต์ ที่มีการสอดแทรกผสานลายไทยอย่างกลมกลืน ซึ่งชี้ให้เห็นว่าศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งแบบไทยประเพณีจะมีวิวัฒนาการที่มีลักษณะเด่นที่มีความเป็นเฉพาะตัวของวัฒนธรรมสูงก่อนที่จะรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก

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

วัตถุประสงค์การวิจัย

1 เพื่อศึกษารูปแบบเนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย

2 เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเด่นของศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยที่มีความแตกต่างจากศิลปะตะวันตกซึ่งเป็นแหล่งที่มีอิทธิพลหลักต่อการเขียนภาพทิวทัศน์ของไทย

3 เพื่อจัดทำฐานข้อมูลด้านรูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทยให้เป็นระบบเพื่อใช้เป็นสื่อในการจัดการเรียนการสอน และการศึกษาของนิสิตนักศึกษา 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 บทสัมภาษณ์ที่เผยแพร่ในวารสารต่างๆทั้งภาษาไทยและอังกฤษ
- ภาพถ่ายและแผนที่ ทั้งจากแหล่งปฐมภูมิและทุติยภูมิ เช่น ภาพถ่ายจากผลงานจริงที่ได้รับอนุญาตจากศิลปินหรือเจ้าของผลงาน และจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ
- ซีดีบันทึกเสียงและภาพ จากการบันทึกผลงานแสดงทางศิลปะ และการสัมภาษณ์ศิลปิน
- เนื้อหาจากการสัมภาษณ์ ในรูปแบบการจดบันทึก

วิธีการรวบรวมข้อมูล

- ด้านยุคสมัย

  เบื้องต้นจะเป็นการการวิจัยจากเอกสารหรือวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยจะศึกษาจากทั้งของไทยและต่างประเทศ แล้วจัดข้อมูลที่ศึกษาจากแหล่งปฐมภูมิลงในกรอบเวลาที่จัดไว้
- ด้านเนื้อหาและแนวความคิดในการสร้างสรรค์แบ่งการวิจัยออกเป็น 2 วิธีการ คือ

1. การศึกษาจากเอกสารเพื่อให้ทราบแนวคิดโดยรวบรวมตามยุคต่างๆ

2. การวิจัยภาคสนาม มีรูปแบบการวิจัยดังนี้

2.1 การรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้านภาพถ่ายผลงานศิลปะจากแหล่งต่างๆ เช่น จิตรกรรมฝาผนังตามวัด พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์

ผลงานที่นำมาวิเคราะห์มีจำนวนทั้งสิ้น 312 ภาพ จากศิลปิน จำนวน 117 คน ไม่รวมครูช่างจิตรกรรมไทยที่ไม่ระบุชื่อ

ในการคัดเลือกผลงานที่นำมาวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ตัวอย่างที่หลากหลาย ครอบคลุมประเภทของศิลปะภาพทิวทัศน์ทั้งแบบประเพณีและร่วมสมัย จะใช้ นิยาม แนวคิด ทฤษฎี และประวัติความเป็นมาของศิลปะภาพทิวทัศน์ที่ได้จากการศึกษาภาคเอกสารทั้งของไทยและต่างประเทศเป็นกรอบในการคัดเลือกตัวอย่างผลงาน

2.2 การสัมภาษณ์ศิลปินและศึกษาการทำงานของศิลปินในสถานที่ปฏิบัติงาน เพื่อให้ทราบแนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน โดยเจาะจงกลุ่มประชากรหลักที่เป็นศิลปินสมัยใหม่และร่วมสมัยที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับและมีความโดดเด่นพอที่จะให้ข้อมูลที่สามารถใช้เป็นตัวแทนศิลปินคนอื่นๆที่ทำงานในลักษณะเดียวกันได้ โดยศิลปินจำนวน 46 คน จะเป็นการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการเพื่อการวิจัยโครงการนี้ และมีอีกส่วนหนึ่งที่เป็นการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการจากการได้พบศิลปินในงานแสดงศิลปะและงานสัมนาวิชาการ

ศิลปินที่ศึกษา ส่วนใหญ่จะมีผลงานเป็นที่ยอมรับและเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะโดยจำนวนหนึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ อีกส่วนหนึ่งจะเป็นศิลปินรุ่นใหม่ แต่ก็จะมีผลงานในการแสดงนิทรรศการในหอศิลป์ที่เป็นที่ยอมรับและหลายคนก็ได้รับรางวัลจากการประกวดระดับชาติ ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้จะมีความสำคัญในการเป็นกลุ่มตัวอย่างที่ถือว่ามีความทันสมัย

ศิลปินที่ให้สัมภาษณ์แบบเป็นทางการเรียงลำดับตามตัวอักษรมีดังนี้

1) กระสินธุ์ อินสว่าง 2) กำจร สุนพงษ์ศรี 3) เกศ ชวนะลิขิกร 4) เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ 5) คชา แสงแข 6) จรูญ บุญสวน 7) จักรกฤษณ์ การะเกด 8) จันทนา แจ่มทิม 9) จินตนา เปี่ยมศิริ 10) จิระพัฒน์ พิตรปรีช 11) ชลูด นิ่มเสมอ 12) ชัยวุฒิ ร่วมฤดีกุล 13) ฑีฆวุฒิ บุญวิจิตร 14) ทรงไชย บัวชุม 15) ทินกร กาษรสุวรรณ 16) ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย 17) เทิดศักดิ์ พลซา 18) ธวัชชัย หอมทอง 19) ธีรวัฒน์ คะนะมะ 20) ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด 21) นิติ วัตุยา 22) นิตินัน ปานคุ้ม 23) ประทีป คชบัว 24) ประเทือง เอมเจริญ 25) ประสงค์ ลือเมือง 26) ประหยัด พงษ์ดำ 27) ปริญญา ตันติสุข 28) พิน สาเสาร์ 29) พิษณุ ศุภนิมิต 30) ไพบูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์ 31) ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง 32) มนชัย พิทยวราภรณ์ 33) วรสันต์ สุภาพ 34) วาสนา สีสังวิจิตร 35) อภิชาติเกรียงไกร 36) วิโชค มุกดามณี 37) สมโภชน์ ทองแดง 38) สมวงศ์ ทัพพรัตน์ 39) สัญญา วงศ์อร่าม 40) สิโรจน์ พวงบุบผา 41) สืบแสง แสงวชิระภิบาล 42) สุจินต์ วัฒนวงษ์ชัย 43) สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์ 44) อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์ 45) อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ 46) อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์

การวิเคราะห์ข้อมูล

<u>ด้านเอกสาร</u> เป็นการวิเคราะห์เนื้อหาให้ได้ข้อมูลและแนวทางในการจัดระบบรูปแบบเนื้อหา และแนวความคิด

<u>ด้านภาพถ่ายและแผนที่</u> เป็นการวิเคราะห์เพื่อจำแนกตามยุคสมัยและตามเนื้อหาของภาพ

ด้านข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เป็นการวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานของศิลปิน

การสรุปผลและเสนอแนะแนวทางในการนำผลการวิจัยไปใช้ให้ เกิดประโยชน์ต่อวงการศิลปศึกษาและการขยายงานวิจัยในสาขาที่เกี่ยวข้อง

ขอบเขตของการวิจัย

- การกำหนดยุคสมัยของผลงานที่วิจัย ในข้อเสนอโครงการวิจัยเริ่มแรกได้ระบุขอบเขตการศึกษาโดยจะเริ่มศึกษาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ถึงปัจจุบัน ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบและวิธีการสร้างสรรค์งานภาพทิวทัศน์ที่เด่นชัด อันมีผลมาจากการรับวัฒนธรรมตะวันตก และการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม แต่เมื่อได้ศึกษาลึกซึ้งขึ้นพบว่าศิลปะก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงสมัยอยุธยามีผลงานศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะเด่นด้านความเป็นไทย ผู้วิจัยจึงได้ขยายขอบเขตการวิจัยให้ครอบคลุมศิลปะยุคดังกล่าว โดยเลือกศึกษาตัวอย่างผลงานที่มีลักษณะสำคัญ
- การนิยามคำศัพท์สำคัญ

  ความหมายของคำว่าศิลปะภาพทิวทัศน์มีความหมายตรงกับคำศัพท์ศิลปะตะวันตกที่เรียกว่า Landscape Art ซึ่งปัจจุบันไม่จำกัดอยู่เพียงการวาดภาพวิวทิวทัศน์เพียงอย่างเดียว แต่จะรวมถึงการสร้างงานศิลปะร่วมสมัยลักษณะอื่นๆในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ เช่น การจัดวางวัสดุธรรมชาติ, การถ่ายภาพหรือวีดีโอ หรือการแสดงออกทางศิลปะลักษณะอื่นๆเพื่อนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติหรือวิวทิวทัศน์ งานวิจัยชิ้นนี้จะศึกษาศิลปะภาพทิวทัศน์ในความหมายที่กว้างตามหลักศิลปะสากล
- การกำหนดตัวอย่างประชากร

  การเก็บข้อมูลภาพถ่ายผลงานและการสัมภาษณ์จะเป็นการเลือกกลุ่มประชากรที่มีลักษณะเด่นที่สามารถเป็นตัวแทนของงานในยุคหรือในหัวข้อนั้นๆ โดยไม่ต้องศึกษาจากทุกจังหวัดในประเทศไทย โดยเบื้องต้นจะคัดเลือกจากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น หนังสือ สูจิบัตรการแสดงผลงานศิลปะ วิทยานิพนธ์ และการให้คำแนะนำของศิลปินและผู้เชี่ยวชาญ

ผลการวิจัย

จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลภาคเอกสารและการศึกษาภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ศิลปินและวิเคราะห์ผลงานศิลปะ สามารถจัดหมวดหมู่ผลการการวิจัยเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. ความหมายและความเป็นมา
2. การจัดยุคสมัย
3. การจัดรูปแบบ เนื้อหา และแนวคิดในการสร้างงาน

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

ด้วยความเป็นสากลนี้ผู้วิจัยจึงพยายามที่จะสังเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะตะวันตกให้ได้กรอบทฤษฎีหลักที่จะช่วยในการวิเคราะห์ศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย โดยรวบรวมข้อมูลในส่วนศิลปะไทยให้มีความชัดเจนในการแบ่งยุคสมัย ส่วนทฤษฎีศิลปะตะวันตกที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์อาจไม่จำเป็นที่จะต้องอยู่ในช่วงเวลาเดียวกันกับศิลปะของไทยเนื่องจากว่า ในช่วงที่ประเทศไทยเริ่มพัฒนาศิลปะให้เป็นแบบสมัยใหม่ โดยถ้านับจากปีที่ประเทศไทยเริ่มมีสถาบันสอนศิลปะสมัยใหม่แห่งแรกก็เป็นช่วงกลางคริสตศตวรรษที่ 20 ซึ่งศิลปะภาพทิวทัศน์ของตะวันตกได้พัฒนาหลากหลายรูปแบบ และศิลปินไทยก็ได้ประยุกต์รูปแบบและแนวคิดจากยุคต่างๆของศิลปะตะวันตกมาใช้อย่างอิสระ

ความหมายและความเป็นมาของคำว่าศิลปะภาพทิวทัศน์

ในขอบเขตการวิจัย ความหมายของศิลปะภาพทิวทัศน์ ผู้วิจัยใช้ฐานความรู้ศิลปะตะวันตก ซึ่งเป็นแหล่งที่มีอิทธิพลหลักต่อการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาของศิลปะในประเทศไทยและทั่วโลก โดยที่มีของคำในภาษาอังกฤษคือ Landscape Art ซึ่งความหมายที่ใช้โดยทั่วไปในบริบทของไทยที่เป็นคำกลางๆ คือ ศิลปะภาพทิวทัศน์ ตามที่หัวข้อการวิจัยครั้งนี้เลือกใช้จากตำรางานวิจัยและข้อเขียนที่เกี่ยวกับ Landscape Art เช่น จากงานของ Clark(1949), Andrews(1999) และ Wolf(2008) ลักษณะงานที่ผู้เขียนยกตัวอย่างและกล่าวถึงจะรวมงานที่เป็นภาพเมือง ภาพทะเล และภาพท้องฟ้าด้วย เช่น ผลงานภาพทะเลหลายๆชิ้นของ 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 ก็จะเรียกว่า “ศิลปะภูมิทัศน์” หรือ Landscape Painting ก็จะเป็น “จิตรกรรมภูมิทัศน์” ดังที่ปรากฏเป็นหัวข้อในงานแสดงศิลปกรรมของมูลนิธิธนาคารกรุงเทพเมื่อปี 2539 อนึ่งศิลปะลักษณะ Landscape Art ในปัจจุบันได้ขยายขอบเขตออกไปมากกว่าการเป็นภาพวาด ซึ่งรวมไปถึงการทำประติมากรรม ศิลปะจัดวาง และงานกิจกรรมอื่นๆในภูมิประเทศต่างๆ ดังนั้น คำว่า “ศิลปะภูมิทัศน์” จึงมีความหมายที่ครอบคลุมทั้งภาพทิวทัศน์และงานศิลปะร่วมสมัยลักษณะอื่นๆดังกล่าว

หัวข้องานวิจัยชิ้นนี้ใช้คำว่า “ศิลปะภาพทิวทัศน์” เนื่องจากเป็นคำที่ใช้อย่างกว้างขวาง โดยผู้วิจัยได้อธิบายขอบเขตที่คลอบคลุมศิลปะประเภทนี้ทุกสมัย อย่างไรก็ตาม ในการอ้างอิงเอกสารหรือกล่าวถึงงานบางประเภท อาจใช้ทำสลับกันบ้างแต่ความหมายจะยังอยู่ในขอบเขตของ Landscape Art

รายละเอียดของความหมายและความเป็นมาของศิลปะภาพทิวทัศน์จากเอกสารต่าง ๆ

เอกสารภาษาไทย

ผู้วิจัยศึกษาคำนิยามจาก 2 แหล่ง คือ

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

Landscape หมายถึง

1. ภูมิทัศน์ลักษณะ ภาพภูมิประเทศโดยทั่วไปของบริเวณใดบริเวณหนึ่ง ทั้งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและที่เกิดขึ้นโดยการกระทำของมนุษย์

2. ภาพทิวทัศน์บก งานจิตรกรรม งานวาดเส้น หรืองานศิลปกรรมใดๆที่แสดงทัศนียภาพของภูมิประเทศที่ปรากฏตามธรรมชาติ เช่น ป่าเขา หมู่บ้าน ฯลฯ แม้ว่าจะมีคน สัตว์ หรือสิ่งของที่มนุษย์นำขึ้น ปรากฏอยู่ในภาพด้วยก็ตาม แต่สิ่งดังกล่าวนั้นจะต้องมีความสำคัญต่อองค์ประกอบภาพเป็นอันดับรอง และจะต้องไม่ใช่เรื่องราวที่สำคัญด้วย

Seascape หมายถึง “ภาพทิวทัศน์ทะเล งานจิตรกรรมวาดเส้น ภาพพิมพ์ ที่แสดงเรื่องทะเล เป็นลักษณะเด่นของภาพ…”

Townscape หมายถึง “ภาพทิวทัศน์เมืองงานจิตรกรรม งานวาดเส้น หรืองานใดๆที่แสดงทัศนียภาพของเมือง หรือบางส่วนของเมืองเป็นลักษณะเด่น…”

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

เอกสารภาษาอังกฤษ

ในการนำเสนอผลการศึกษาเอกสารภาษาอังกฤษซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของเอกสารที่ศึกษาในส่วนของความหมายและความเป็นมาของศิลปะภาพทิวทัศน์ ผู้วิจัยจะใช้วิธีแบบจับใจความสำคัญ ไม่ใช่แปลแบบคำต่อคำ แต่ในบางข้อความที่ผู้วิจัยเห็นว่าการแปลเป็นภาษาไทยอาจจะถ่ายทอดความหมายได้ไม่ตรงทั้งหมดจึงยกส่วนที่เป็นภาษาอังกฤษมาแสดงด้วย

เนื่องจากศิลปะภาพทิวทัศน์มีวิวัฒนาการควบคู่กับศิลปะชนิดอื่นๆมาทุกยุคทุกสมัย ในส่วนแรกของงานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งที่จะรวบรวมเอกสารที่อธิบายความหมายและที่มาจากหลายแหล่ง และหลายช่วงเวลาเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุม ทั้งแนวกว้างและแนวลึก โดยเอกสารที่ศึกษามีดังนี้

1) เอกสารที่แปลและรวบรวมข้อเขียนจากสมุดบันทึกของ Leonardo da vinci (Richter, 1998) ศิลปินเอกจากยุคสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา (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 ยังบ่งบอกถึงความละเอียดในการวาดภาพทิวทัศน์ในด้านการเปลี่ยนแปลงของต้นไม้ในฤดูกาลต่างๆอย่างละเอียดและเป็นวิทยาศาสตร์ ถึงแม้ว่ารายละเอียดหลายๆอย่างที่เขาศึกษาไม่ได้เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมของเขาโดยตรง แต่เป็นสิ่งที่แสดงถึงการให้ความสำคัญในการศึกษาสิ่งที่เขาจะวาดให้เข้าใจอย่างถ่องแท้

2) หนังสือ *Landscape in Art* โดย Josiah Gilbert (1885) ที่เขียนขึ้นในศตวรรษที่ 19 บอกความหมายของภาพทิวทัศน์ที่ชัดเจนขึ้น Gilbert (1885: 2) กล่าวว่า ภาพทิวทัศน์เป็นผลการสร้างสรรค์ของศิลปะ สายตาที่มีศิลปะจะค้นพบภาพทิวทัศน์จากวิวของสิ่งต่างๆที่อยู่รอบตัว

> […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 ศิลปะภาพทิวทัศน์อาจจะเป็นภาพเกี่ยวกับเมืองหรือถนนที่เป็นส่วนหนึ่งของทัศนียภาพที่ซึ่งมีธรรมชาติเป็นส่วนประกอบ และมีอิทธิพลต่อส่วนรวมของภาพ เช่น มีแสงอาทิตย์ที่สาดส่อง และมีกลุ่มเมฆ (1885: 5)

3) หนังสือ *Landscape into Art* โดย Kenneth Clark (1949) ที่รวบรวมมาจากชุดการบรรยายของเขาที่มหาวิทยาลัย Oxford กล่าวว่า จิตรกรรมภาพทิวทัศน์บ่งบอกถึงพัฒนาการทางความคิดของมนุษย์เกี่ยวกับธรรมชาติ ในยุคกลาง[1] พัฒนาการของจิตรกรรมทิวทัศน์เป็นส่วนหนึ่งของวัฏจักรที่มนุษย์พยายามที่จะสร้างความกลมกลืนระหว่างจิตวิญญาณของตนเองกับสิ่งแวดล้อม (Clark, 1949: 17) ในศิลปะตะวันตก จิตรกรรมทิวทัศน์ (ที่เป็นลักษณะเฉพาะในตัวเองหรือที่ไม่ใช่เป็นเพียงฉากหลังของภาพ) มีประวัติศาสตร์ที่ไม่ต่อเนื่อง สำหรับศิลปินคนสำคัญๆ เช่น Giotto และ Michelangelo ภาพทิวทัศน์ไม่ถือว่าเป็นสิ่งที่สำคัญ จิตรกรรมทิวทัศน์ที่มีความสำคัญในตัวของมันเองที่ศิลปินให้ความสำคัญอย่างจริงจังเริ่มขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เท่านั้น และศิลปินเหล่านั้นก็ได้พยายามที่จะสร้างระบบกฎเกณฑ์ต่างๆในการสร้างศิลปะประเภทนี้ และเพียงในสมัยศตวรรษที่ 19 เท่านั้นที่จิตรกรรมภาพทิวทัศน์เป็นศิลปะที่มีอิทธิพลสูงสุดและมีหลักสุนทรียภาพในตัวของมันเอง

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

[1] ยุคกลางเป็นยุครอยต่อระหว่างการล่มสลายของอาณาจักรโรมันกับยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการหรือเรเนสซอง ซึ่งยุคกลางจะเป็นช่วงเวลาหลายศตวรรษ

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

ยิ่งในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เมื่อความเชื่อในเรื่องระเบียบ กฎเกณฑ์ และความเชื่อที่เป็นแบบระบบของศาสนาลดลง “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 และถึงแม้ว่าในบางครั้งรูปลักษณ์ที่จำเจของภาพทิวทัศน์จะทำให้ศิลปะประเภทนี้ดูมีคุณค่าลดลงสำหรับหลายๆคน แต่ก็ยังปฏิเสธไม่ได้ว่าทิวทัศน์ธรรมชาติยังเป็นแหล่งที่ให้ความสดชื่นรื่นรมย์ที่ยากจะหาอะไรเทียบได้ (Clark, 1949: 142)

4) งานเขียนของ John Ruskin ผู้ซึ่งเป็นทั้งศิลปินและนักศิลปวิจารณ์ผู้ทรงอิทธิพลในศตวรรษที่ 19 Ruskin มีแนวคิดในทิศทางเดียวกับวงการวรรณกรรมดังที่ได้กล่าวมาแล้วถึงแรงบันดาลใจในงานเขียนชิ้นสำคัญของเขา โดยประโยคเด่นในการแนะนำศิลปินรุ่นใหม่ๆในยุคนั้นของ Ruskin ที่มักจะถูกยกมากล่าวถึงเสมอคือ “ศิลปินควรเข้าไปสู่ธรรมชาติ ไม่ใช่เพียงเพราะธรรมชาติเป็นสิ่งที่มีค่าที่ศิลปินควรศึกษา แต่เพราะมีคุณค่าทางจริยธรรมแฝงอยู่ เพราะธรรมชาติเป็นสิ่งที่พระเจ้าสร้างขึ้น...” (อ้างจาก Martin, 1991: 7) อย่างไรก็ตาม แรงบันดาลใจในการวาดภาพทิวทัศน์ไม่ได้มีเพียงแนวคิดในมิติทางศาสนาหรือความเชื่อความศรัทธาเท่านั้น การเปลี่ยนแปลงทางสังคม การพัฒนาอุตสาหกรรม ซึ่งเปลี่ยนวิถีชีวิตผู้คนรวมทั้งการขยายตัวของเมืองและอุตสาหกรรมไปรุกล้ำพื้นที่ชนบทที่มีความเป็นธรรมชาติ 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 Art[2]

Lippard (1997: 8) อธิบายรายละเอียดที่มาและความหมายของ Landscape เพิ่มเติมว่า คำว่า Landscape ที่มีที่มาจากภาษาเยอรมันในคริสต์ศตวรรษที่ 15 คือ *Landschaft* ซึ่งแปลว่า ‘แผ่นดินที่ถูกกันให้เป็นรูปร่าง’ [a shaped land] เป็นกลุ่มของที่อยู่อาศัยทั้งชั่วคราวและบ้านเรือนที่ถาวร ซึ่งตรงกันข้ามกับป่าเขาตามธรรมชาติ ส่วนในภาษาดัทช์สมัยคริสต์ศตวรรษที่ 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 และกระจายความหมายไปได้หลากหลายจากวิวชนบทที่สวยงามที่เป็นที่นิยมของสาธารณชน 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 เป้าหมายเชิงทัศน์คือ การเดินทางเข้าไปสู่ทิวทัศน์ภายนอกเพื่อที่จะแสวงหาทิวทัศน์ภายในใจ ซึ่งจะถูกถ่ายทอดออกมาเป็นทิวทัศน์ภายนอกอีกต่อหนึ่ง ดังนั้น ธรรมชาติและจิตวิญญาณจึงเป็นสิ่งที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ 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) พบว่าแรงผลักสำคัญที่ก่อให้เกิดการเกิดของชุมชนศิลปินในถิ่นชนบทต่างๆ คือ การหวนคำนึงถึงความสงบเรียบง่ายของชนบท (Rural Simplicity) (Lübbren, 2001: 14) ภาพที่ศิลปินเหล่านี้วาดออกมาเปรียบประหนึ่งว่าการเปลี่ยนแปลงไปสู่โลกสมัยใหม่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน เป็นสภาวะที่เป็น “ฝันกลางวันของสังคม” (Daydreams of society) ตัวอย่างของศิลปินคนสำคัญที่แรงบันดาลใจของเขามาจากทั้งความศรัทธาในพระเจ้าและจากการหวนคำนึงถึงถิ่นกำเนิดในชนบท Suffolk ประเทศอังกฤษ คือ John Constable ผลงานของเขาสื่อถึงการจากไปของโลกอันบริสุทธิ์ของชีวิตในชนบท ที่อยู่อย่างกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับวิถีธรรมชาติ นอกจากนี้ความสำเร็จในผลงานของ John Constable ก็ยังมีผลพวงมาจากการศึกษาตามหลักทางวิทยาศาสตร์ เช่น การสังเกตโครงสร้างของก้อนเมฆและความสมจริงในการวาดพื้นผิวของพื้นดินและต้นไม้ ลักษณะการทำงานดังกล่าวมีอิทธิพลต่อแนวการทำงานของศิลปินกลุ่ม Barbizon และ Impressionist ในเวลาต่อมา

7) Caruana (1996) เขียนหนังสือ *Aboriginal Art* โดยกล่าวถึงศิลปะของชาว Aborigine หรือ ชนเผ่าพื้นเมืองในประเทศออสเตรเลียว่ามีความโดดเด่นในด้านที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณดังที่ Lippard ได้กล่าวไว้ข้างต้น จากหลักฐานที่ปรากฏในศิลปะบนผนังถ้ำหรือหินผาต่างๆที่กระจายอยู่ทั่วในออสเตรเลีย แสดงให้เห็นว่าชาว Aborigine มีการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องมากว่า 50,000 ปี ศิลปะของพวกเขาบ่งบอกถึงความสัมพันธ์อันแนบแน่นกับแผ่นดินหรือ Landscape ภาพสัตว์ต่างๆที่มีใน Landscape แม่น้ำ ลำธาร และวิถีชีวิตถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะที่แบนราบคล้ายลายผ้า ในภาพมีทั้งส่วนที่ศิลปินพยายามเขียนให้เหมือนสิ่งนั้น และส่วนที่ตกแต่งลวดลายด้วยเส้นและจุดตามจินตนาการ 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) ศิลปะเป็นสิ่งที่ปลุกฟื้นพลังจากจิตวิญญาณของบรรพบุรุษ ในแง่สังคม วัฒนธรรม ของชาว Aborigine ศิลปะเป็นสิ่งที่แสดงออกของเอกลักษณ์ส่วนบุคคลและกลุ่ม รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนและผืนแผ่นดินที่อาศัย (Caruana, 1993: 7-10)

8) ศิลปะภาพทิวทัศน์ในมุมมองจากศิลปะจีนจากหนังสือของ Tregear (1995) ศิลปะภาพทิวทัศน์แบบประเพณีของจีน ให้ความสำคัญเรื่องการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ซึ่งสืบทอดมาหลายศตวรรษ แนวคิดที่สำคัญอย่างหนึ่งของจิตรกรรมคือการถ่ายทอดปรัชญาของเต๋า ซึ่งเน้นเรื่องความเป็นหนึ่งเดียวของมนุษย์และธรรมชาติ ทิวทัศน์ที่เห็นความยิ่งใหญ่ของภูเขา แม่น้ำ ลำธาร ที่มีรูปคนเพียงขนาดเล็กๆในสิ่งแวดล้อมนั้น จัดว่าเป็นเนื้อหาหลักในงานวิจิตรศิลป์ของจีน ในขณะที่ภาพที่เน้นความเด่นของนกและดอกไม้มักถูกจัดให้เป็นงานประเภทตกแต่ง

9) นอกจากมุมมองเกี่ยวกับจิตวิญญาณแล้ว นักประวัติศาสตร์ศิลป์รุ่นใหม่ๆจะศึกษาถึงมุมมองที่แตกต่างกันในภาพทิวทัศน์ 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 พวกเขาย่อมอยากจะได้ภาพที่ดูร่มรื่นสวยงามไว้ประดับบ้านมากกว่าภาพของคนงานผู้มอซอ

10) นักประวัติศาสตร์ศิลป์ซึ่งวิจัยถึงศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มีความร่วมสมัยมากขึ้นคือ Malcolm Andrews (1999) ถึงแม้ว่าจากบทแรกถึงบทสุดท้ายจะพอเห็นได้ว่ามีลักษณะงานที่แสดงว่าเป็นการเรียงลำดับจากอดีตสู่ปัจจุบัน แต่ Andrews เน้นการจัดหมวดหมู่ของงานที่เขาศึกษา โดยยึดปรัชญาและแนวความคิดในการสร้างงานเป็นหลัก โดยมีจุดมุ่งหมายให้ผู้อ่านได้ทำความเข้าใจและตีความของคำว่าภาพทิวทัศน์ในมุมมองใหม่ โดยมีจุดเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้เด่นชัด คือ การที่ศิลปินในอดีตพยายามที่จะมองสิ่งแวดล้อมให้อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมแล้ววาดออกมาเป็นภาพ มาสู่การที่ศิลปินในยุคปัจจุบันได้เข้าไปอยู่ในธรรมชาติและนำความรู้สึกสัมผัสจากประสาทสัมผัสทั้งหมดมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะ ความหมายและกระบวนการสร้างภาพทิวทัศน์จึงไม่เป็นเพียงการวาดรูปวิวอีกต่อไป แต่เป็นการทำงานสร้างสรรค์ในสิ่งแวดล้อมแล้วมีกลวิธีในการนำเสนอที่หลากหลายขึ้น

ปรัชญาและสุนทรีศาสตร์ ร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะภาพทิวทัศน์

ในวงการวิชาการของตะวันตกนอกจากจะมีการทำวิจัยเกี่ยวกับศิลปะภาพทิวทัศน์หลากหลายแง่มุมแล้ว ยังมีงานวิจัยสาขาใกล้เคียง เช่น ด้านปรัชญาและสุนทรีศาสตร์ ที่ให้ความสนใจศึกษาในเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับภาพทิวทัศน์ จนมีการเกิดขึ้นของสาขาใหม่ทางสุนทรีศาสตร์ที่เรียกว่า Environmental Aesthetics หรือสุนทรียศาสตร์สิ่งแวดล้อม(อภิชาติ พลประเสริฐ, 2550) ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 Allen Carlson(2002) ซึ่งเป็นผู้ที่มีอิทธิพลทางความคิดในเรื่อง Environmental Aesthetics คนหนึ่งกล่าวว่า Environmental Aesthetics เป็นสาขาใหม่ของสุนทรียศาสตร์ ที่มุ่งต่อประเด็นปัญหาในการซาบซึ้งต่อ

สิ่งแวดล้อมโดยรวม ที่ไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปยังสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพียงอย่างเดียว เหมือนกับที่เรามีต่อการซาบซึ้งในความงามของศิลปวัตถุชิ้นหนึ่งๆ พัฒนาการของสุนทรียศาสตร์ในสิ่งแวดล้อมเกิดขึ้นโดยมีพื้นฐานมาจากความต้องการที่จะต่อยอดปรัชญาในความซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ ซึ่งมีพื้นฐานมาจากหลักสุนทรียศาสตร์ เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ ที่เรียกว่า “Picturesque” ซึ่งหมายถึงการเห็นความงามของสิ่งแวดล้อมเป็นเสมือนภาพวาดในกรอบสี่เหลี่ยม เหตุผลอีกประการหนึ่งในการเกิดขึ้นของศาสตร์นี้ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงของปรัชญาศิลปะร่วมสมัยที่ละทิ้งความสำคัญของสุนทรียศาสตร์หรือเรื่องที่เกี่ยวกับความงาม และหันมาให้ความสำคัญในเรื่องของความคิดมากกว่า เช่น การล้อเลียนปัญหาสังคม รวมทั้งการเย้ยหยันวงการศิลปะเอง ตามแบบศิลปะแนว Postmodern ซึ่งมีอิทธิพลมากที่สุดต่อวงการศิลปะร่วมสมัย เหตุผลที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ การหาคำตอบในการที่จะซาบซึ้งในความงามของธรรมชาติว่าจะซาบซึ้งในส่วนไหน และจะซาบซึ้งอย่างไร

วิธีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ

Carlson ได้สรุปวิธีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมโดยรวมซึ่งรวมถึงสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติด้วย ว่าสามารถแบ่งได้เป็นสองแบบ คือ แบบที่หนึ่งเรียกว่า “Engagement Approach” ซึ่งเป็นการใช้ประสาทสัมผัสในการรับรู้คุณค่าและความงามของสิ่งแวดล้อมเป็นหลัก วิธีการนี้จะเน้นในเรื่องของความรู้สึกที่ได้รับจากการได้อยู่ในสิ่งแวดล้อมโดยตรง โดยไม่คำนึงถึงหลักการหรือข้อความรู้ใดๆเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมนั้นๆ ผลที่เกิดจากการซาบซึ้งในลักษณะนี้จะก่อให้เกิด อารมณ์ความรู้สึก เช่น ความยิ่งใหญ่ ความน่าสะพรึงกลัว ความลึกลับ หรือความอ่อนโยนของธรรมชาติ เป็นต้น วิธีการนี้สามารถเรียกได้ว่าเป็น Non-Cognitive Approach คือการซาบซึ้งโดยไม่ต้องพึ่งสติปัญญา เพียงแต่พาตัวเองเข้าไปอยู่ในสิ่งแวดล้อมนั้นๆ ก็จะเกิดความรู้สึกต่างๆขึ้นมาเอง หลักการนี้จะสอดคล้องกับทฤษฎีการตัดสินค่าทางสุนทรียะ (Aesthetic Judgment) ของ Immanuel Kant นักปรัชญาชาวเยอรมัน ซึ่งแนวคิดของเขามีอิทธิพลต่อวงการศิลปะทั่วโลก Kant จะให้ความสำคัญของการมีการตอบสนองต่อผลงานศิลปะผ่านประสบการณ์โดยตรงต่อผลงานชิ้นนั้นๆ (Kant, 1911:41-42, trans. Meredith) และ เห็นว่าการซาบซึ้งในความงามของสิ่งใดๆไม่ใช่เรื่องที่ต้องไตร่ตรองแต่เป็นเรื่องที่ต้องสัมผัสได้โดยความรู้สึกผ่านการเห็นหรือการได้ยิน แล้วปรุงแต่งโดยพลังแห่งจินตนาการของเราเอง (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 ในสิ่งแวดล้อมโดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติมีโครงสร้างที่ซับซ้อนเป็นวิทยาศาสตร์และแต่ละหน่วยจะมีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นๆเป็นลูกโซ่ ดังนั้นการมีความรู้ความเข้าใจทางวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ก็จะทำให้เรามีความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งแวดล้อมมากยิ่งขึ้น และจะรู้วิธีรักษาสภาพแวดล้อมให้น่าอยู่ได้

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

รูปแบบการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ

ประเด็นที่ว่าด้วย อะไร ในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติที่เราควรจะซาบซึ้งเป็นประเด็นพื้นฐานที่ก่อให้เกิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ในสิ่งแวดล้อมขึ้นมา เดิมทีการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติของเราจะเป็นไปในทิศทางเดียวกับการซาบซึ้งในผลงานศิลปะ ซึ่งถือได้ว่าเป็นเนื้อหาสำคัญส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์ Carlsonได้แบ่งการซาบซึ้งในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติออกเป็น 3 รูปแบบหลัก คือ

รูปแบบแรก Carlson เรียกว่า **Landscape Model** ที่อิงรูปแบบของการซาบซึ้งในภาพทิวทัศน์ที่มีมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 18 ความซาบซึ้งในรูปแบบนี้ทำให้เราเห็นคุณค่าทางความงามของธรรมชาติในลักษณะที่เป็นภาพเท่านั้น เราถูกแยกออกมาเป็นผู้ชมความงาม โดยไม่มีส่วนร่วมใดๆในสิ่งแวดล้อมนั้น

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

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 นำเสนอมาอาจดูแบ่งแยกความสำคัญออกจากกันอย่างชัดเจน โดยที่ Carlson สรุปว่ารูปแบบสุดท้ายคือ Environmental Model เป็นรูปแบบที่เหมาะสมที่สุด แต่ในชีวิตจริงแล้วรูปแบบการซาบซึ้งทั้งสามประการสามารถนำมาบูรณาการใช้ในสถานการเดียวกันได้ เช่น การมองความงามของวัตถุธรรมชาติชิ้นหนึ่งก็จัดว่าเป็นการซาบซึ้งตามแบบ Object Model ถ้าเราถอยออกมามองวัตถุธรรมชาติชิ้นนี้ในมุมที่กว้างขึ้น ก็จะเห็นสิ่งแวดล้อมรอบๆด้วยเหมือนการมองภาพวิวหรือภาพถ่ายทิวทัศน์ที่เรามักจะถ่ายเก็บไว้เวลาไปท่องเที่ยวตามสถานที่ต่างๆ การซาบซึ้งในลักษณะนี้จัดอยู่ในแบบ Landscape Model ของ Carlson และในขณะที่มองวิวที่ล้อมรอบวัตถุธรรมชาติชิ้นเดียวกันนี้ หากผู้ชมได้พิจารณาถึงส่วนอื่นๆของสิ่งแวดล้อมโดยรอบ เช่น ความรู้สึกต่ออุณหภูมิ กลิ่น เสียง และการรู้สึกสัมผัสอื่นๆในบรรยากาศของสิ่งแวดล้อมก็จะสามารถทำให้การซาบซึ้งในวัตถุธรรมชาติชิ้นนี้มีความสมบูรณ์ตามแนวคิดของ Carlson ใน Environmental Model

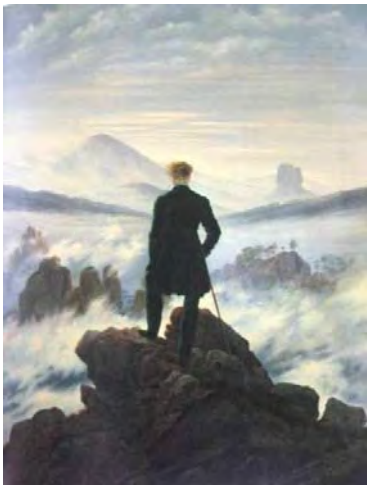
การแบ่งยุคสมัยของศิลปะภาพทิวทัศน์ในตะวันตก

เนื่องจากศิลปะในประเทศตะวันตกมีหลากหลายลัทธิและรูปแบบ ที่มีการแสดงออกอย่างหลากหลาย และภาพทิวทัศน์ก็ถูกใช้ในการสร้างสรรค์มาโดยตลอด มากบ้างน้อยบ้างตามความนิยมและการให้ความสำคัญในแต่ละยุค ดังนั้นในการแบ่งยุคสมัยภาพทิวทัศน์ของศิลปะตะวันตกจะแบ่งตามลัทธิหลักทางศิลปะ ซึ่งจะบ่งบอกถึงยุคสมัยอยู่แล้วในตัว โดยเริ่มจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ซึ่งเป็นยุคที่เริ่มเห็นพัฒนาการทางศิลปะทั้งในด้านรูปแบบเทคนิค วิธีการ และแนวความคิดที่ส่งผลต่อการพัฒนาศิลปะในยุคต่อๆมาจนถึงปัจจุบัน เกี่ยวกับเรื่องนี้ Herbert Read (1968: 159-160) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า วิวัฒนาการของศิลปะภาพทิวทัศน์ไม่มีความต่อเนื่องที่ชัดเจนนัก ถึงแม้ว่าการเขียนส่วนประกอบต่างๆในภาพจะมีลักษณะของภาพทิวทัศน์อยู่บ้าง เช่น ภาพต้นไม้ ภูเขา และพืชพรรณต่างๆในจิตรกรรมฝาผนังในประเทศอียิปต์ กรุงโรม และปอมเปอี แต่การพัฒนาศิลปะภาพทิวทัศน์ที่มีความสำคัญเฉพาะตัวจริงๆจะเริ่มในสมัย 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)

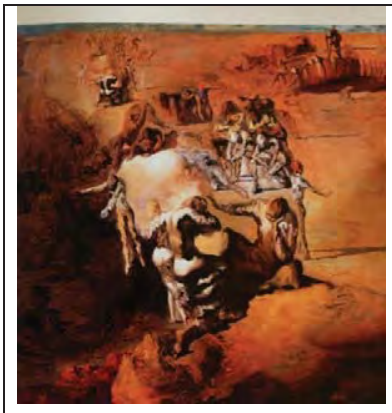
ตารางสรุปยุคสมัย เนื้อหาและแนวคิดในการสร้างงานของภาพทิวทัศน์ในศิลปะตะวันตก

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

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

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

	End of Summer
ค.ศ.1870-1899 Form and Emotion in Landscape Picture 7: Vincent Van Gogh, Starry Night, 1889. [อ้างอิงจาก: Newall, 2008] Picture 8: Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire,* 1904-06 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]	ในช่วงนี้ศิลปินเริ่มแสวงหาการแสดงออกซึ่งอารมณ์ผ่านสีและรูปทรงที่เป็นอิสระจากความเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น การทดลองของศิลปินในยุคนี้นำไปสู่การพัฒนางานในศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นลัทธิ Cubism และศิลปะนามธรรม ตัวอย่างศิลปินและผลงานที่สำคัญ เช่น Vincent Van Gogh (1853-90)ภาพ Starry Night, 1889. James Mcneill Whistler (1834-1903) ภาพ Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket, Camille Pissarro (1830-1903) ภาพ La Place du Théâtre Français, Sunlight, Paul Cézanne (1839-1906) ภาพ *La Montagne Sainte-Victoire,* 1904-06 และ ภาพMont Saint-Victoire, View from Bibemus
ค.ศ.1900-1960 ยุคความหลากหลาย Picture 9: Georges Braque, Landscape (The Valley), 1908 [อ้างอิงจาก: Wolf, 2008]	การแสดงออกในช่วงนี้มีความหลากหลาย มีลัทธิที่สำคัญได้แก่ • ลัทธิบาศกนิยม (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) ศิลปินคนสำคัญ เช่น Umberto Boccioni (ค.ศ.1882-1916), Ciacomo Balla (ค.ศ.1871-1958)

- ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ค.ศ. 1910 (พ.ศ.2453) ศิลปินสำคัญ Wassily Kandinsky (ค.ศ.1866-1944)
- ลัทธิดาดาอิสม์ (Dadaism) ค.ศ. 1916-1925 (พ.ศ.2459-2468) ศิลปินสำคัญ 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) ศิลปินสำคัญได้แก่ 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. *Spiral Jetty*, 1970 Picture 12: David Nash, *The Ash Dome. 1973-present*	พัฒนาการของภาพทิวทัศน์ในช่วงนี้เป็นการนำเสนอประสบการณ์ของศิลปินในสิ่งแวดล้อม (ทิวทัศน์) ผ่านสื่อที่หลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากวัสดุธรรมชาติ ไม่จำเป็นต้องวาดภาพบนระนาบอีกต่อไป ในวงการศิลปะตะวันตกเรื่องของศิลปะที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมจะมีลักษณะการแสดงออกที่หลากหลายกว่า และมีที่มาทางประวัติศาสตร์ที่ชัดเจน โดยเป็นที่ยอมรับกันว่ามีจุดกำเนิดราว ค.ศ. 1960 ในลักษณะที่รู้จักกันในชื่อเฉพาะที่เรียกว่า **Land Art** หรือ **Earth Art** เนื่องจากงานประเภทนี้จะสร้างสรรค์โดยการขุดเจาะ เคลื่อนย้ายดินหิน หรือจัดวางวัสดุธรรมชาติให้เป็นรูปลักษณะต่างๆและต่อมาศิลปินจะคำนึงถึงการสร้างงานที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมมากขึ้นจึงสามารถเรียกงานศิลปะแนวนี้ว่าศิลปะสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ตัวอย่างศิลปิน เช่น Robert Smithson, Chris Drury, Andy Goldsworthy, David Nash, Richard Long, Nancy Holt เป็นต้น

วีรวรรณ มณี (2538) ได้เรียบเรียงข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปะภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมตะวันตกไว้อย่างละเอียด วิเคราะห์และจัดแบ่งลักษณะของภาพทิวทัศน์ตะวันตกไว้ 6 กลุ่ม ซึ่งในขณะเดียวกันก็มีลักษณะของวิวัฒนาการของภาพทิวทัศน์ตั้งแต่สมัยโรมันจนถึงศตวรรษที่ 20 วีรวรรณ (2538) กล่าวว่า

> ภาพทิวทัศน์ในแบบที่เป็นทิวทัศน์แท้ๆยังไม่มีปรากฏก่อนหน้าที่จะสิ้นศตวรรษที่ 16 หรือต้นศตวรรษที่ 17 มีการเขียนภาพทิวทัศน์ที่ให้ความสำคัญกับฉากธรรมชาติอย่างจริงจังในสมัยโรมัน นับได้ว่าเป็นการเริ่มต้นที่จะนำไปสู่การเขียนภาพวิวในศตวรรษหลังๆ แต่จิตรกรรมสมัยโรมันจะให้ความสำคัญกับมนุษย์มากกว่าธรรมชาติ จะต้องมีตัวคน สิ่งก่อสร้าง เช่น สะพาน ศาลาและบ้านเรือนเป็นองค์ประกอบหลักที่เด่นอยู่ในภาพ ไม่เคยมีเป้าหมายทางสุนทรียศาสตร์สำหรับตัวมันเองมาก่อน แม้แต่ในสมัยเรอเนสซองส์ที่มีความกระตือรือร้นสนใจในเรื่องธรรมชาติและทัศนียวิทยา ก็ยังให้ทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบภาพคนหรือเรื่องราว

ทิวทัศน์อาจปรากฏในจิตรกรรมได้หลายลักษณะซึ่งอาจจะจำแนกได้ดังต่อไปนี้ ทั้งนี้ในภาพหนึ่งอาจมีได้สอง-สามลักษณะในขณะเดียวกัน

1. ทิวทัศน์ที่ใช้ประกอบการเล่าเรื่อง

   ภาพที่เป็นฉากเล่าเรื่องในสมัยก่อน จะมีการใส่ทิวทัศน์เอาไว้พอเป็นสังเขป เป็นสัญลักษณ์เพียงเพื่อให้คนดูรู้เรื่อง ดังได้เห็นจากภาพโมเสคสมัยบิแซนทีน และภาพประกอบหนังสือสมัยกลาง ที่ศิลปินใส่ต้นไม้หลายๆต้น ก้อนหิน คลื่นทะเล หรือปากถ้ำเอาไว้ข้างๆตัวคนไม่ใช่ข้างหลัง เพื่อให้เห็นกันชัดๆว่าเป็นสถานที่ใด อาจเป็นเพียงรูปสัญลักษณ์ที่มิใช่เพื่อสร้างความตื้นลึก ระยะทาง หรือเพื่อความงามและสนใจในธรรมชาติอะไรทั้งสิ้น แต่เพื่อช่วยบอกเรื่องราวเท่านั้น

   ตอนกลางศตวรรษที่ 15 การทำภาพทิวทัศน์ในแนวประกอบเรื่องนี้มีแนวโน้มเป็นธรรมชาติ เมื่อศิลปินมีความรู้เรื่องทัศนียวิทยา (Perspective) การเขียนฉากธรรมชาติจึงดูสมจริง สามารถทำบรรยากาศรายรอบขึ้นมาแทนที่การทำภาพวัตถุสิ่งของแบบสัญลักษณ์

2. ภาพทิวทัศน์ที่เป็นตัวประกอบแบบตกแต่ง

   คือทิวทัศน์ที่ทำขึ้นประกอบตัวคนและมีความเกี่ยวพันกับตัวคนในแบบตกแต่งทั่วไปทั้งภาพ ทิวทัศน์ส่วนมากจะเป็นเพียงฉากประกอบที่ไม่มีความสำคัญเท่าตัวคน บางทีก็ถูกตัดตอนเลือกสรรเอามาช่วยส่งตัวบุคคล หรือกลุ่มคนให้เด่นขึ้นมา

3. ทิวทัศน์ที่ช่วยให้องค์ประกอบศิลป์เกิดโครงสร้าง

อาจจะให้ประสานกันกับองค์ประกอบอื่นๆก็ได้ ภาพทิวทัศน์ของปูแซง (Poussin) และ โคล้ด ลอเรน (Claude Lorrain) นั้นเป็นโครงสร้างในตัวของมันเอง โดยมีตัวคนเป็นส่วนประกอบเล็กๆน้อยๆ ถ้าเอาตัวคนออกไปภาพก็เพียงแค่ขาดความสมบูรณ์อะไรไปนิดหน่อย แต่ไม่ถึงกับเกิดผลเสียหายมากมาย หรือถ้าจะเอาอะไรอย่างอื่นมาวางแทนที่ โดยให้มีขนาดและรูปทรงเหมือนกันก็ย่อมทำได้ ตรงกันข้ามกับภาพคนในจิตรกรรมสมัยเรอเนสซองส์ยุคต้น ซึ่งมีความสำคัญมากไม่มีอะไรมาแทนได้

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

จนกระทั่งมาถึงศิลปินยุคหลังอิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) เซซาน (Cezanne) นำเอาความคิดในเรื่องโครงสร้างมาใช้ โดยเอามาปรับผสมผสานกับสีสดและฝีแปรงขาดช่วงแบบอิมเพรสชันนิสม์ จนได้รูปแบบทิวทัศน์สมัยใหม่ ที่จับเอาภูเขา ก้อนหิน ต้นไม้ ผิวน้ำ กลุ่มอาคารและพื้นดินต่างระดับ ความตื้นลึกมาไว้ในรูปทรงเหลี่ยมเรขาคณิต เป็นการนำเอาโครงสร้างที่ปูแซง (Poussin) เคยใช้จัดธรรมชาติให้เข้าระเบียบมาปรับเปลี่ยนเสียใหม่จนเป็นทิวทัศน์ที่เต็มไปด้วยเหลี่ยมลาย

4. ทิวทัศน์ที่เป็นทิวทัศน์แท้ๆ

ในศตวรรษที่ 17 ความคิดเรื่องการเขียนภาพทิวทัศน์ที่สนใจในธรรมชาติแท้ๆก็พัฒนาเต็มที่ ภาพทิวทัศน์ของปูแซงและโคล้ดเป็นจุดเริ่มต้นที่ทิวทัศน์มีความสำคัญในตัวมันเองจนกระทั่งกลายเป็นอีกแขนงหนึ่งของจิตรกรรมเทียบเท่ากับภาพทางประวัติศาสตร์-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 ก็มักจะได้ธรรมชาติเป็นแหล่งบันดาลใจให้เริ่มต้น ศิลปะนีโอ-ปลาสติก (Neo-Plasticism) ของมงเดรียน (Mondrian) ที่เป็นศิลปะนามธรรมแท้ๆ ก็พัฒนามาจากทิวทัศน์ธรรมชาติเช่นกัน จนสุดท้ายในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ก็มีศิลปะที่ปรากฏรูปแบบนามธรรมที่มีความคิดพาดพิงถึงทิวทัศน์ธรรมชาติอีก ดังในจิตรกรรมของกลุ่มแอ็บสแตรกเอ็กซเพรสชันนิสม์ในอเมริกา (American Abstract Expressionism) เช่น พอลล็อก (Pollock) และรอธโก้ (Rothko)

ศิลปะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย

ในศิลปะไทยภาพทิวทัศน์จะปรากฏหลักฐานให้เห็นโดยมากในรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ ทั้งในเมืองหลวงและในภูมิภาค ดังจะเห็นได้จากรายงานการวิจัยเกี่ยวกับจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ของ ศาตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม (2548) ซึ่งได้รวบรวมภาพผลงานจากวัดต่างๆหลายร้อยภาพ ในภาพเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากในการดำเนินเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาและนิทานชาดกในรูปแบบต่างๆ เช่น ภาพทิวทัศน์บกทั้งที่เป็นภาพชนบท, ป่าเขา และทิวทัศน์ก่อสร้าง และทิวทัศน์น้ำทั้งที่เป็นลำคลองหนองบึงและทะเล ซึ่งผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบเทคนิคและวิธีการในการเขียนภาพทิวทัศน์ที่เกิดขึ้นในยุครัชกาลที่ 3 ที่เห็นได้ชัดเจนคือ การพัฒนาแนวการเขียนตามแบบอุดมคติของศิลปะไทยสมัยโบราณมาสู่การผสมผสานกับการทำให้ภาพดูสมจริง โดยการให้แสงเงาและสร้างระยะใกล้-ไกลของภาพด้วยการใช้หลักทัศนียภาพตามแบบตะวันตก นอกจากนี้ยังมีการรับอิทธิพลในการวาดภาพบางส่วนมาจากศิลปะจีน ตัวอย่างรายงานวิจัยที่มีส่วนกล่าวถึงภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมไทยอีกชิ้นหนึ่งคือของ สุมาลี เอกชนนิยม (2548: 212-218) ที่ได้ศึกษารูปแบบ เรื่องราวและกลวิธีในการวาดรูปจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆในภาคอีสาน ในบางส่วนของงานวิจัยได้กล่าวถึงลักษณะและวิธีการเขียนภาพวิวทิวทัศน์ อันได้แก่ การวาดรูปต้นไม้ รูปพื้นดินและภูเขา รูปน้ำและรูปท้องฟ้า รวมทั้งการ

ใช้สี การใช้วัสดุและอุปกรณ์ต่างๆของช่างทั้งเพื่อสร้างสรรค์ภาพสำหรับเป็นฉากประกอบพุทธประวัติ หรือนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน

เมื่อประเทศไทยได้มีการจัดการศึกษาศิลปะสมัยใหม่โดยเริ่มจากการที่อาจารย์ ศิลป์ พีระศรี ได้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลป์ขึ้นในปี พ.ศ.2477 วิชาการวาดภาพทิวทัศน์ก็ได้ถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรนี้ และหลังจากที่โรงเรียนแห่งนี้ได้ยกสถานภาพเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี 2486 การวาดภาพทิวทัศน์ก็ยังมีอยู่ในหลักสูตร จนถึงสมัยปัจจุบัน (วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณวิชยานนท์, 2540) อย่างไรก็ตาม การวาดภาพทิวทัศน์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และแนวความคิดในการสร้างสรรค์ตามกระแสนิยมในแต่ละยุค รวมถึงการที่ศิลปินต้องการสะท้อนความคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม สังคม วัฒนธรรม รวมทั้งการเมืองในช่วงนั้นๆ เช่น ในช่วงแรกของการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร การเขียนภาพทิวทัศน์ตามแบบแผนของ Impressionist เป็นที่นิยมมากเนื่องจากในการจัดการเรียนการสอนได้เน้นการวาดภาพแนวนี้ และจากการที่มีศิลปินไทยได้มีโอกาสไปศึกษาต่อในต่างประเทศแล้วนำการเขียนภาพทิวทัศน์ตามแบบ Impressionist มาเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ต่อมาเมื่อศิลปินได้เรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ภาพแนวอื่นๆ เช่น Cubism และ Surrealism ก็ได้มีการวาดภาพทิวทัศน์ตามแนวดังกล่าว นอกจากนี้ ศิลปินยังได้เชื่อมโยงรูปแบบการเขียนภาพให้สัมพันธ์กับความต้องการในการสะท้อนปัญหาสังคมได้อย่างลงตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวาดภาพตามแบบ Surrealism ดังจะเห็นได้จากงานการวิจัยของ สดชื่น ชัยประสาธน์ (2539) ที่มีการวิเคราะห์ภาพทิวทัศน์ของ ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมหลังเดือนตุลาคม 2519 เช่น ปัญหาการล่มสลายของชนบทอีสาน เนื่องจากรัฐบาลไม่ได้ดูแลปัญหาความยากจน, ภัยแล้ง และการถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนของชาวนาอย่างจริงจัง ดังนั้น การสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์แนวนี้จึงไม่ได้เป็นการนำเสนอความสวยงามของธรรมชาติดังที่ศิลปิน Impressionist มักจะนำเสนอ แต่เป็นการนำเสนอทิวทัศน์ที่เหมือนภาพของฝันร้ายของชาวนา เช่น ภาพท้องทุ่งที่แตกระแหง มีชาวนายืนอยู่บนหัวกะโหลกควาย และถูกเสียบด้วยคมเคียวของนายทุน ซึ่งถูกวาดให้เป็นภาพหัวกะโหลกสัตว์ที่ดุร้ายแต่สวมสูทหรู ภาพทิวทัศน์ในลักษณะนี้จึงประกอบด้วยรูปแบบที่เพ้อฝันตามแนว Surrealist และเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ที่ต้องการให้ผู้ชมได้ตีความตามที่ศิลปินตั้งใจสื่อ

ในปัจจุบัน การสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์มีความหลากหลายและแปลกใหม่ยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นผลมาจากพัฒนาการของวงการศิลปะเอง และตามความเจริญของเทคโนโลยี เช่น การสร้างสรรค์จากภาพถ่ายดิจิตอล วีดีโออาร์ต รวมไปถึงการสร้างสรรค์ศิลปะแนวใหม่ที่ไม่เน้นการวาดภาพ แต่เป็นการเข้าไปทำกิจกรรมสร้างสรรค์ในสิ่งแวดล้อมของป่าหรือชนบท และการจัดวางวัสดุจากธรรมชาติเป็นรูปแบบต่างๆแล้ว

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

นอกจากนี้ศิลปะภาพทิวทัศน์ยังมีความเชื่อมโยงกับมิติทางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมของท้องถิ่น เช่น ในสูจิบัตรการแสดงผลงานของ ธีระวัฒน์ คะนะมะ ระหว่างเดือน กันยายน-ตุลาคม 2550 ณ. Rose Garden Gallery, นครปฐม ในหัวข้อ “บุตรแห่งท้องทุ่ง” พิษณุ ศุภนิมิตร (ใน ธีระวัฒน์ คะนะมะ, 2550) ได้วิเคราะห์ผลงานของ ธีระวัฒน์ คะนะมะ ซึ่งมีลักษณะเป็นภาพทิวทัศน์แนวไทยประยุกต์ว่า ภาพผลงานไม่ได้เป็นการถ่ายทอดความจริงจากชนบทรอบตัวจิตรกรทั้งหมด แต่เป็นการถ่ายทอดสิ่งที่มองผ่านจิตใจที่อ่อนโยนและผ่านจินตนาการที่ได้รับการปรุงแต่งจากประสบการณ์ทางศิลปะ นอกจากนี้ พิษณุ ศุภนิมิตร ยังมองว่า สิ่งที่ปรากฏในภาพเขียนของธีระวัฒน์น่าจะมาจากความรัก ความผูกพัน กับผืนแผ่นดินที่เขาได้อยู่อาศัยกับความกตัญญูรู้คุณ

วิรุณ ตั้งเจริญ (2548)ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับศิลปินไทยที่ทำงานภาพทิวทัศน์ได้อย่างโดดเด่นดังนี้

...กลุ่มจักรวรรดิศิลปินในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้แสดงบทบาทศิลปะแนวธรรมชาติเด่นชัดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นผลงานของ วรรณสิทธิ์ ปูคะวณัช, เฉลิม นาคีรักษ์, พนม สุวรรณะบุณย์ ฯลฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพเขียนธรรมชาติของเฉลิม นาคีรักษ์ ได้แสดงลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด ซึ่งก็คงจะปฏิเสธไม่ได้กับการชื่นชมหรืออิทธิพลที่มีต่อศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) และศิลปะลัทธิประทับใจสมัยหลัง (Postimpressionism) นอกจากจะแสดงบรรยากาศอย่างชีกโลกตะวันออกยังแสดงลีลาและการตัดสินใจที่โดดเด่นอีกด้วย

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 อีกเช่นกันที่ ประกิต(จิตร) บัวบุศย์ ได้ไปศึกษาศิลปะอยู่ในญี่ปุ่นและกลับมาพร้อมกับภาพเขียนธรรมชาติสีน้ำมัน แม้ประกิตจะสร้างสรรค์ผลงานไว้จำนวนไม่มากนัก แต่ก็กล่าวได้ว่าเป็นภาพเขียนธรรมชาติที่น่าศึกษา ได้ผสานอิทธิพลศิลปะลัทธิประทับใจและศิลปะธรรมชาตินิยม (Naturalism) ไว้อย่างกลมกลืน ผลงานแสดงกระบวนการที่ซับซ้อนหนักแน่น และสามารถแสดงสภาพบรรยากาศได้อย่างงดงาม หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปินหลาย

ท่านที่แสดงบทบาทสร้างสรรค์ภาพเขียนธรรมชาติให้เราได้ศึกษากัน เช่น เฟื้อ หริพิทักษ์, ทวี นันทขว้าง, คิด โกสัลวัฒน์, หม่อมหลวงปุ่ม มาลากุล, ประยูร อุลุชาฎะ, สวัสดิ์ ตันติสุข, มีเซียม ยิบอินซอย รวมทั้งศิลปินสมัครเล่น เช่น หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์, หม่อมราชวงค์เสรีย์ ปราโมช เป็นต้น

เฟื้อ หริพิทักษ์ ศิลปินผู้มีประสบการณ์ทั้งในเมืองไทย ยุโรป และอินเดีย ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทั้งภาพคนและภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อมด้วยแนวทางที่ค่อนข้างอิสระและก้าวหน้าในยุคสมัยนั้น ลีลาผลงานของท่านได้สะท้อนความคิดบางประการของศิลปะลัทธิประทับใจ ศิลปะลัทธิแสดงออก (Expressionism) และศิลปะบาศก์นิยม (Cubism) และท่านก็ได้กลั่นความคิดเหล่านั้นจนตกผลึกอย่างงดงาม

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

คิด โกสัลวัฒน์ แม้ภาพผลงานซึ่งเจตนาของท่านคือภาพวัดอันหรูหราวูบวาบ แต่ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติจำนวนหนึ่งก็น่าศึกษาบนเส้นทางประวัติศาสตร์ศิลป์ไทย ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติชนบทมักเป็นภาพขนาดใหญ่ แสดงทักษะในเชิงประดิษฐ์ตกแต่ง ทั้งท้องฟ้า ภูเขา ต้นไม้ ลำธาร บรรยากาศบ้านชนบท

หม่อมหลวงปุ่ม มาลากุล จากพื้นฐานของสถาปนิกผู้สำเร็จการศึกษาจากสถาบันศิลปะ เอกอล เดอ โบซาร์ท ฝรั่งเศส ได้เริ่มเขียนภาพสีน้ำมันด้วยตนเองในช่วงที่มีอายุค่อนข้างมาก ภาพเขียนแนวธรรมชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเขียนทิวทัศน์ชนบท สะท้อนวิถีทางแบบธรรมชาตินิยมที่สงบและละเอียดประณีตไว้อย่างน่าสนใจ แม้ภาพบ้านชนบทส่วนหนึ่งจะมีลักษณะประดิษฐ์ตกแต่งไปบ้าง

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

สวัสดิ์ ตันติสุข ศิลปินที่นิยมสร้างสรรค์ทั้งสีน้ำและสีน้ำมัน ภาพเขียนสีน้ำล้วนเป็นภาพเขียนธรรมชาติ ในช่วงหลังนิยมเขียนภาพท้องทะเลที่แสดงประกายสีของท้องทะเลและท้องฟ้าที่สั่นเพราหลากสี ภาพดอกไม้ที่พลิ้วไหวสวยงาม ภาพทิวทัศน์ที่รู้จักกันดี เช่น ภาพวันฝนตกที่บรัคซาโน (สีน้ำมัน 2504) ภาพไหว้พระนครปฐม (สีน้ำ 2527) ภาพเย็นพัทยา (สีน้ำ 2528)

มีเซียม ยิบอินซอย ศิลปินผู้มีประสบการณ์ตรงจากการประทับใจศิลปะสมัยใหม่ตะวันตก และเริ่มศึกษาเมื่ออายุประมาณ 40 ปี มีผลงานที่โดดเด่นทั้งภาพเขียนแนวธรรมชาติและประติมากรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเขียนสีน้ำมันแนวธรรมชาติของมีเซียมนั้น ได้ศึกษากับอาจารย์ชาวญี่ปุ่นซึ่งศึกษาศิลปะสมัยใหม่มาจากฝรั่งเศส

หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ ทรงสร้างสรรค์ภาพเขียนสีน้ำแนวธรรมชาติอย่างมือสมัครเล่น สามารถระบายสีน้ำได้อย่างสะอาดสวยงาม และที่ดูเหมือนจะแสดงลักษณะพิเศษคือภาพที่แสดงโครงสร้างของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมผสานกับเส้นตรงอย่างสง่างาม เช่น ภาพวัดอินทรวิหาร บางขุนพรหม กทม. ภาพนาเกลือ เป็นต้น

หม่อมราชวงค์เสรีย์ ปราโมช ภาพธรรมชาติหรือภาพทิวทัศน์ของหม่อมราชวงศ์เสนีย์ สะอาด โปร่งใส สะท้อนความสงบ ความสดใสของธรรมชาติอย่างมีพลัง แม้ท่านจะเขียนภาพหลายลักษณะ แต่ภาพเขียนแนวธรรมชาติของท่านก็นับว่าโดดเด่น

ศิลปินที่นิยมสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ สวัสดิ์ ตันติสุข, อารี สุทธิพันธุ์, ประเทือง เอมเจริญ, จรูญ บุญสวน, สงัด ปุยอ๊อก, โกศล พิณกุล, สุชาติ วงษ์ทอง, ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง, วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, นุกูล ปัญญาดี, เอกชัย ลวดสูงเนิน, ไสว วงษาพรหม, สมพล ดาวประดับวงษ์, สมพล ยารังสี, อรรณพ ศรีสัจจา, วินัย ปราบริบู, สมบูรณ์ พวงดอกไม้, เกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์, ชัยวัฒน์ วรรณานนท์, ธรรมนูญ 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 ความเรียบร้อย ความสุภาพ ความเคารพนบนอบ ความเคารพระบบอาวุโส 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. การใช้สมดุลย์ แบบสมมาตร และการใช้พื้นที่ขนาดเล็ก ซึ่งสื่อถึงความเชื่อเรื่อง

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

การแบ่งยุคสมัยศิลปะของไทย

ตำราหลายเล่มนิยมแบ่งตามรัชสมัยโดยเชื่อมโยงการสร้างสรรค์ศิลปะกับเหตุการณ์ทางสังคม การเมือง การปกครอง รวมถึงอิทธิพลจากต่างประเทศ งานวิจัยชิ้นนี้ใช้เกณฑ์หลักจากงานเขียนของวิโชค มุกดามณีและ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) ที่ได้เรียบเรียงขึ้นในวาระจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รายละเอียดของศิลปะในแต่ละยุคศึกษาเพิ่มเติมจาก วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548) น.ณ.ปากน้ำ (2515) ชมพูนุช พงษ์ประยูร (2512) ประยูร อุลุชาฎะ (2542) สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ (2551) สันติ เล็กสุขุม (2538 และ 2548) การแบ่งสมัยในบทนี้นำเสนอเฉพาะสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการสู่ศิลปะในยุคปัจจุบันที่เป็นจุดเน้นของงานวิจัยชิ้นนี้มากที่สุด โดยเป็นการนำเสนอสภาพทั่วไปของสังคม วัฒนธรรมและการเมืองลักษณะที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในภาพรวม โดยยังไม่ลงลึกในส่วนของภาพทิวทัศน์ แต่ผู้วิจัยจะนำข้อมูลด้านยุคสมัยนี้ไปใช้ประกอบการวิเคราะห์การสร้างสรรค์ศิลปะภาพทิวทัศน์ ในบทต่อไป

สมัยรัตนโกสินทร์

รัชสมัย	สภาพทั่วไป	ลักษณะศิลปกรรม
รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระ	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก	สภาพการก่อสร้างบ้านเมืองในขณะนั้น ทำให้บรรดาช่างก่อสร้าง ช่างเขียน และช่างปั้นที่มีฝีมือจากสกุลช่างอยุธยาและธนบุรีได้ร่วมแรงร่วมใจกันสร้างผลงานศิลปกรรมในงานด้านสถาปัตยกรรม

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (**พ.ศ**. 2325-2352 / **ค.ศ**.1782-1809)	มหาราชทรงทำนุบำรุงบ้านเมืองโดยสถาปนากรุงเทพมหานครเป็นราชธานีใหม่ตามคติแผนผังราชธานีอยุธยา โปรดให้สร้างพระบรมมหาราชวัง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม กำแพงเมือง ป้อมปราการเชิงเทิน ขุดคลองรอบเมือง ก่อสร้างวัดวาอารามสิ่งก่อสร้างสถาปัตยกรรม และจัดวางผังเมืองถนนหนทางของราชธานี นับว่าเป็นช่วงแห่งการสร้างเมืองใหม่และอยู่ในช่วงฟื้นฟูจากศึกสงคราม	จิตรกรรม ประติมากรรม และงานประณีตศิลป์ขึ้น เพื่อพัฒนาและฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของชาติตามพระประสงค์ของพระมหากษัตริย์ ผลงานจิตรกรรมที่มีลักษณะพิเศษในยุคนี้ก็คือจิตรกรรมที่หอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม พระอุโบสถวัดดุสิตาราม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ และในสมุดไทย เป็นต้น ผลงานดังกล่าวได้ความบันดาลใจจากคติความเชื่อจากเรื่องราวในพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ จิตรกรที่มีผลงานเป็นที่ยกย่องกล่าวถึงก็คือ พระอาจารย์นาก ผู้ทรงสมณเพศอยู่วัดทองเพลง ในคลองบางกอกน้อย
รัชกาลที่ 2	ช่วงระยะนี้บ้านเมือง	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดเกล้าฯให้

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (**พ.ศ**. 2352-2367 / **ค.ศ**. 1809-1824)	มีความสงบเรียบร้อยจากการศึกสงคราม	บูรณปฏิสังขรณ์พระบรมมหาราชวัง วัด และสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมหลายแห่ง โดยยังคงรักษารูปแบบและแนวปฏิบัติต่อเนื่องจากรัชกาลที่ 1ทำให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองในงานศิลปกรรมโดยทั่วไป จิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณี วัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ ถือเป็นผลงานชิ้นสำคัญในสมัยนี้
รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (**พ.ศ**. 2367-2394 / **ค.ศ**. 1824-1851)	เรียกว่าเป็นยุคทองของจิตรกรรมไทย มีการก่อสร้างเพิ่มเติมและบูรณปฏิสังขรณ์บ้านเมืองตามพระบรมราโชบายอย่างครบถ้วนสมบูรณ์แบบ	นิยมในศิลปะการก่อสร้างอย่างจีน ซึ่งดำเนินมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 2 ดังนั้นในการบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งก่อสร้างที่ทำด้วยไม้ ซึ่งทรุดโทรมไปนั้น ทรงมีพระราชดำริให้ปรับแก้จากไม้มาเป็นวัสดุถาวรขึ้น เช่น ลายไม้จำหลัก ทรงให้เปลี่ยนจากไม้มาเป็นลายปูนปั้นอย่างจีนขึ้นแทนที่ บรรดาช่างจีนที่มาจากเมืองจีนเพื่อมาช่วยทำงานดังกล่าวก็ได้ถ่ายทอดให้ช่างไทยมีการฝึกฝนจนชำนาญ สามารถปฏิบัติงานแทนช่างจีนได้ จิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยนี้มีความเจริญรุดหน้า กล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของจิตรกรรมโดยแท้ จิตรกรคนสำคัญ คือ หลวงเสนีย์บริรักษ์ (ครูคงแป๊ะ) และหลวงวิจิตรรัษฎา (ครูทองอยู่) ซึ่งเขียนภาพประชันกันที่วัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย และมีผลงานของจิตรกรอีกหลายท่านที่มีความงดงามพิเศษ เช่นที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดบางขุนเทียนนอก ในต่างจังหวัดก็มีผลงานจิตรกรรมที่สำคัญได้แก่ ที่พระอุโบสถวัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี อุโบสถวัดโพธิ์บางโอ จังหวัดนนทบุรี อุโบสถวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี เป็นต้น โดยมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา และในสมัยนี้ยังมีการเขียนเรื่องราวจากขบวนพยุหยาตรา ตำราหมอนวด และตำราดูสัตว์อีกด้วย ในงานประณีตศิลป์ ลายรดน้ำที่บานประตูใหญ่ด้านในพระอุโบสถวัดนางนอง กรุงเทพฯ ตู้พระธรรมที่วัดสุทัศนเทพวรารามและพระพุทธบาทพระ

		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)	เป็นช่วงสมัยที่ประเทศไทยเริ่มพัฒนาบ้านเมืองและเปิดสัมพันธไมตรีกับชาวต่างชาติโดยเฉพาะชาติตะวันตก ทำให้มีการหลั่งไหลทางวิทยาการความรู้เข้ามาเผยแพร่กันมาก	แนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่เคยใช้แนวคิดอุดมคติเป็นตัวกำหนด ได้เกิดการผสมผสานกันระหว่างศิลปะแบบไทยกับกฎเกณฑ์ทางศิลปะของชาวตะวันตก การนำลักษณะการแต่งกายของชาวต่างชาติและสถาปัตยกรรมตะวันตกมาเป็นส่วนประกอบในภาพ มีการศึกษาแนวข้อเท็จจริงของวิชาทัศนียวิทยา ซึ่งแสดงความลึกในแบบ 3 มิติ มีระยะใกล้ไกล ใช้การจัดวางภาพที่ศึกษาความจริงในธรรมชาติ และมีการใช้บรรยากาศของสีมาระบายให้ประสานสัมพันธ์กับภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณี งานศิลปกรรมเกิดเป็นแนวศิลปะประเพณีแนวใหม่ขึ้น ซึ่งเห็นได้มากในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดหลายวัด ที่นำเอาความเชื่อของการสร้างสรรค์แบบอุดมคติและความเชื่อในพระพุทธศาสนาผสมกลมกลืนไปกับแนวเหมือนจริง เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัด

		บวรสถานสุทธาวาส พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม กรุงเทพฯ พระอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส 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	โปรดเกล้าฯให้สร้างอาคารสถานที่สำคัญๆหลายแห่ง เช่น พระที่นั่งอนันตสมาคม พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งในการปฏิบัติงานนั้นจะมีทั้งการก่อสร้างสถาปัตยกรรมและการสร้างงานศิลปกรรมประเภทจิตรกรรมและรูปปั้นเข้าไปประดับตกแต่งด้วย ภาพเขียนในสมัยนี้มีการเขียนภาพเหมือนมากขึ้น และมีผลงานหลายๆภาพไม่ได้เขียนเพื่อจุดประสงค์ทางความเชื่อและศรัทธาเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา หรือเขียนไว้ในพระอุโบสถ แต่เขียนเพื่อประดับอยู่ในพระราชวังหรือในบ้าน ภาพเขียนและรูปปั้นคนก็เริ่มมีการเน้นสัดส่วนและลักษณะกล้ามเนื้อทางกายวิภาคเพื่อให้ถูกต้องสมบูรณ์ตามความเป็นจริง ศิลปินไทยที่มีความโดดเด่นในรัชสมัยนี้คือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ซึ่งเป็นพระโอรสองค์ที่ 62 ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการเขียนภาพนั้นทรงศึกษาและฝึกฝนด้วยพระองค์เอง ทั้งการเขียนแบบไทยและภาพเขียนแนวตะวันตก ผลงานของพระองค์จะมีลักษณะไทยผสมแบบเหมือนจริง รูปคนมีกล้ามเนื้อ

	ประติมากร ซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวอิตาลีเข้ามาปฏิบัติงานในประเทศไทย	ตามหลักกายวิภาค ภาพทิวทัศน์จะมีระยะความลึกตื้นของภาพตามแนวตะวันตก ในการเตรียมการเพื่อฉลองพระนครและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครบ 100 ปี ในปีพ.ศ. 2425 มีการปฏิสังขรณ์วัดวาอาราม สิ่งก่อสร้างและวัดพระศรีรัตนศาสดารามกันอย่างมโหฬาร ช่างศิลป์ไทยได้สร้างงานประติมากรรม และงานตกแต่งแก่ศาสนสถานเป็นจำนวนมาก
รัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (**พ.ศ**.2453-2468 / **ค.ศ**.1910-1925)	กระแสอิทธิพลของอารยธรรมตะวันตกก็ยังคงหลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทย เนื่องจากมีผู้สำเร็จการศึกษาจากประเทศตะวันตกกลับมาพัฒนาบ้านเมืองในสาขาต่างๆ	งานศิลปะของไทยกลับมาสู่การฟื้นฟูใหม่ โดยให้ความสำคัญต่องานศิลปกรรมในลักษณะไทย ทรงดำริให้มีการจัดตั้งกรมศิลปากรในปี พ.ศ.2455 เพื่อทำนุบำรุง พัฒนางานช่างและการสร้างศิลปกรรมให้ก้าวหน้าขึ้น ด้วยทรงเกรงว่าสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมและศิลปะตกแต่งทั้งปวงจะเป็นแนวยุโรปไปเสียหมด พ.ศ.2456 ทรงเปิดอาคารใหม่ของโรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะและพระราชทานนามว่า *โรงเรียนเพาะช่าง* ซึ่งนับเป็นโรงเรียนที่ทำการเรียนการสอนเกี่ยวกับงานช่างศิลป์แห่งแรกของไทย จิตรกรแนวไทยประเพณีที่สำคัญมีผลงานก้าวหน้า คือ พระวรรณวาดวิจิตร (ทอง) จารุวิจิตร เขียนภาพฝาผนังในพระอุโบสถวัดระฆังโฆสิตาราม มีการตกแต่งอาคารและบ้านด้วยภาพเขียนและภาพปั้นแบบเหมือนจริง ทั้งภาพคนและภาพทิวทัศน์แบบศิลปะตะวันตก และจิตรกรที่มีผลงานดีเด่นในยุคสมัยนี้อีกคนก็คือ พระสรลักษณ์ลิขิต (มุ่ย จันทรลักษณ์) ที่สำเร็จการศึกษาจากสถาบันศิลปะแห่งกรุงโรม ประเทศอิตาลี พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้จ้างช่างฝรั่งมาออกแบบตกแต่งพระราชวังและพระที่นั่งต่างๆ โดยสั่งช่างเขียนจากอิตาลีชื่อนายคาร์โร ริโกลิ (Carro Rigoli) มาช่วยเขียนภาพร่วมกับช่างไทย

		เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชกาลที่ 5 ประดับเพดานโดม ที่พระที่นั่งอนันตสมาคม และทรงเห็นความจำเป็นในการจัดทำรูปปั้นอนุสาวรีย์รูปปั้นและเหรียญตราต่างๆในปี พ.ศ.2466 จึงสั่งประติมากรจากอิตาลีชื่อ 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 ระบบการปกครองประเทศได้ถูกคณะราษฎร์ปรับเปลี่ยนจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชเป็นระบอบประชาธิปไตยที่มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข	ในรัชสมัยนี้มีการเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี รัฐบาลได้จัดให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามครั้งใหญ่ จิตรกรที่เป็นแม่กองควบคุมงานคือ พระเทวาภินิมมิต (ฉาย เทียมศิลปไชย) และจิตรกรท่านอื่นๆก็คือ หลวงเจนจิตรยง ครูทองอยู่ อินมี ครูเลิศ พ่วงพระเดช นายสวงษ์ ทิมอุดม และมีศิลปินร่วมงานอีกประมาณ 70 คน ภาพเขียนในวัดพระศรีรัตนศาสดารามมีลักษณะการประสานกลมกลืน วิธีการเขียนภาพแบบตะวันตกที่แสดงระยะใกล้ไกล มีความลึกทั้งในการจัดวางองค์ประกอบและสิ่งก่อสร้างของปราสาทราชวัง แต่รูปทรงของตัวพระ ตัวนางและตัวละครในเนื้อหาและเรื่องราวที่นำมาเป็นโครงเรื่องยังคงลักษณะรูปแบบจิตรกรรมไทยอยู่ จิตรกรที่สร้างผลงานจิตรกรรมในแนวใหม่อีกท่านก็คือ พระอนุศาสตร์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร) ครั้งเมื่อบูรณะพระวิหารวัดสุวรรณดาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งพระอนุศาสตร์จิตรกร ใช้โครงเรื่องที่เขียนขึ้นมาใหม่จากประวัติศาสตร์ไทยตอน ประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เทคนิคที่ใช้เขียนด้วยเทคนิคสีน้ำมัน และรูปแบบนั้นเป็น

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

		ตามสาขาที่ได้ศึกษาเมื่อสำเร็จ แนวทางในเนื้อหาของหลักสูตรเมื่อมองโดยภาพรวมแล้วจะเห็นได้ว่าศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี กำหนดทิศทางของการศึกษาศิลปะให้นักศึกษามีพื้นฐานและประสบการณ์ในการปฏิบัติงานจากการศึกษาธรรมชาติ วิชาเรียนต่างๆทางศิลปะนั้นมีแนวการสร้างผลงานในลักษณะเหมือนจริง ทั้งนี้จากการสังเกตข้อมูลผลงานศิลปะที่พบเห็นและแสดงออก การสร้างสรรค์โดยอิสระจะมีอยู่ในระดับชั้นสูงๆซึ่งมีน้อยคนที่แสดงออก
รัชกาลที่ 8 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล (**พ.ศ**.2477-2489 / **ค.ศ**.1934-1946)	การส่งเสริมงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมของชาติมีผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงในเหตุการณ์บ้านเมือง เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 เปิดฉากขึ้นและญี่ปุ่นบุกไทยในปี พ.ศ. 2485 บ้านเมืองอยู่ในสภาวะสงคราม แต่วงการศิลปะก็ยังคงมีการเคลื่อนไหวที่สำคัญ	พ.ศ.2486 โรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง ได้ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร ตั้งคณะจิตรกรรมและประติมากรรมเป็นคณะวิชาแรก โดยเปิดสอนศิลปะ 2 สาขา คือสาขาจิตรกรรมและสาขาประติมากรรม มีศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี เป็นคณบดี นับเป็นสถาบันศิลปะขั้นอุดมศึกษาแห่งแรกของประเทศ ผลิตบัณฑิตที่มีความสามารถทั้งด้านศิลปะไทยประเพณี และศิลปะสมัยใหม่ และมีการเกิดกลุ่มศิลปินไทยทั้งจิตรกรและนักประพันธ์ รวมตัวกันจัดกิจกรรมทางศิลปะโดยใช้ชื่อกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน ในสาขาจิตรกรรมนั้นได้รวบรวมสมาชิกได้จำนวนหนึ่งมีทั้งศิลปินที่เขียนภาพแบบวิจิตรศิลป์ กับศิลปินสมัครเล่นที่เขียนภาพแนวศิลปะประยุกต์หรือภาพประกอบ และมีนักประพันธ์ร่วมอยู่ด้วย ดังมีรายนามดังต่อไปนี้คือ สด กรูมะโรหิต พนม สุวรรณบุณย์ วรรณสิทธิ์ ปูคะวณัช จำรัส เกียรติก้อง สนิท ดิษฐพันธุ์ เฉลิม นาคีรักษ์ และประสงค์ ปัทมานุช เป็นต้น มีการแสดงและจัดประกวดงานศิลปะสมัยใหม่ในงานฉลองรัฐธรรมนูญ มีผลให้ศิลปกรรมไทยช่วงนี้มีความตื่นตัวในการสร้างสรรค์สูง ทั้งในแนวไทยประเพณีและแนวตะวันตก
รัชกาลปัจจุบัน รัชกาลที่ 9	เสด็จขึ้นครองราชย์ในวันที่ 9 มิถุนายน	ในระหว่างที่ประทับอยู่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ระหว่าง พ.ศ.2480-2484 ทรงศึกษาศิลปะด้วยพระองค์เอง โดยฝึกเขียนจากตำราที่ทรง

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช **(พ.ศ.2489 /ค.ศ.** 1946)	พ.ศ.2489 บ้านเมืองโดยทั่วไปมีความสงบสุข มีการหลั่งไหลของวัฒนธรรมจากต่างประเทศทั้งจากตะวันตก และเอเชีย	ซื้อและมีผู้ทูลเกล้าฯถวาย นับเป็นพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีที่ทรงปฏิบัติงานสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่ และพระราชทานผลงานเข้าร่วมแสดงกับศิลปินไทยทั่วไปมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2505 เป็นต้นมา ศิลปกรรมไทยได้ก้าวย่างสู่ความร่วมสมัยกับสากลโลกโดยแท้จริง ศิลปินมีอิสระในการนำเสนอรูปแบบศิลปกรรมและเนื้อหามากขึ้นกว่าแต่ก่อน การสร้างงานศิลปะที่มีแรงบันดาลใจจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม สะท้อนถึงแนวความคิด ปรัชญา และเทคนิควิธีการที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างสอดคล้องกับสภาพโดยรวม

การแบ่งยุคสมัยของงานศิลปะในยุครัชกาลที่ 9 แต่ละตำราจะแบ่งกลุ่มแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับจุดเน้นของผู้เขียน เช่น วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) จะแบ่งโดยใช้เกณฑ์ด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์งานแต่ก็เรียงลำดับตามเวลา วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548) จะเรียบเรียงตามช่วงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ อภินันท์ โปษยานนท์ (1992) เรียบเรียงตามลำดับเวลา แต่เน้นการนำเสนอเป็นกลุ่มแนวคิดและความเคลื่อนไหวที่สำคัญ ส่วนมูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 จะแบ่งเป็นทศวรรษ อย่างไรก็ตามจุดร่วมของเอกสารทั้งสามที่กล่าวมา จะเรียงลำดับเวลา และอธิบายผลงานที่สัมพันธ์กับบริบททางการศึกษา สังคม และวัฒนธรรมในแต่ละช่วง และข้อมูลพื้นฐานทางประวัติศาสตร์และข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินจะสอดคล้องกัน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษารูปแบบ เนื้อหาและแนวคิดในงานศิลปะซึ่งสอดคล้องกับวิธีการของวิโชค มุกดามณี และ สุธี วิชยานนท์ (2540) และ อภินันท์ โปษยานนท์ (1992) แต่เห็นว่าการวางกรอบเวลาในงานของวิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) สามารถติดตามได้ง่ายและสามารถตรวจสอบเนื้อหากับเอกสารอื่นๆได้ง่ายกว่าโดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาจากมูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 เพราะการแบ่งเวลาเป็นช่วงละทศวรรษโดยประมาณมีขาดบ้างเกินบ้างตามความเหมาะสมกับการเกิดเหตุการณ์ที่มีความสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ ผู้วิจัยจึงนำกรอบการแบ่งช่วงเวลาดังกล่าวมาใช้ในการแบ่งยุคสมัยภาพทิวทัศน์ในยุครัชกาลที่ 9 โดยจะตรวจสอบความตรงของเนื้อหาระหว่างเอกสารหลักที่กล่าวมาข้างต้นและเลือกงานศิลปะภาพทิวทัศน์ของศิลปินที่ปรากฏในเอกสารเหล่านี้มาวิเคราะห์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานจากแหล่งข้อมูลอื่นเพิ่มเติมด้วย เช่นจากสูจิบัตรการแสดงงาน งานวิจัยที่เกี่ยวข้องรวมทั้งจากการเก็บข้อมูลจากแหล่งปฐมภูมิโดยการถ่ายภาพผลงานจากการชมนิทรรศการและจากการสัมภาษณ์ศิลปิน

เนื้อหาทางประวัติศาสตร์จะเรียบเรียงจากเอกสารข้างต้น ส่วนการวิเคราะห์ภาพผลงานจะใช้ระเบียบวิธีทางศิลปวิจารณ์โดยใช้ข้อมูลจากเอกสารต่างๆและการสัมภาษณ์ศิลปินมาสนับสนุน

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 การกำเนิดของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ใน พ.ศ. 2492 ซึ่งริเริ่มโดยอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็มีส่วนสำคัญในการกระตุ้นให้มีการพัฒนาผลงานทั้งรูปแบบ เนื้อหา และแนวคิด ที่มีความเป็นสมัยใหม่มากขึ้น อย่างไรก็ตาม ก็มีศิลปินกลุ่มหนึ่งที่พยายามพัฒนาความเป็นสมัยใหม่จากรูปแบบไทยประเพณี โดยยังคงโครงสร้างของวิธีการหรือแนวอุดมคติเดิมเอาไว้ เช่น งานของ ประสงค์ ปัทมานุช, สนิท ดิษย์พันธุ์, ประหยัด พงษ์ดำ, อินสนธ์ วงศ์สาม, ชลูด นิ่มเสมอ, มานิตย์ ภู่อารีย์ และประพัฒน์ โยธาประเสริฐ

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

ในยุคนี้ศิลปินที่ไปศึกษายังต่างประเทศ กลับมาเป็นครูอาจารย์ทางศิลปะมากขึ้นเรื่อยๆและไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะจากประเทศอิตาลี ศิลปินไทยที่ผ่านประสบการณ์การเรียนและทำงานจากสหรัฐอเมริกา และประเทศอื่นๆในประเทศยุโรป แล้วก็ได้กลับมาทำงานแสดงงาน รวมทั้งส่งงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จนได้รับรางวัลสำคัญๆมีเพิ่มขึ้น

อิทธิพลของศิลปะตะวันตกมีความชัดเจนมากขึ้น งานจิตรกรรมและประติมากรรมของศิลปินหัวก้าวหน้าหลายคน เริ่มแสดงออกในลักษณะกึ่งนามธรรมและพัฒนาจนเป็นผลงานนามธรรม การพัฒนาผลงานในยุคนี้จะมีความต่อเนื่องจากยุคที่แล้ว คือ การศึกษาแบบเหมือนจริงในช่วงแรกจากนั้น

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

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

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

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

เหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองจากยุคที่ผ่านมาได้คลายตัวลงหลังจากที่รัฐบาลของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ได้ลดกระแสการเผชิญหน้าระหว่างขั้วอุดมการณ์การเมืองที่ต่างกัน ส่งผลให้งานศิลปะแนวเพื่อชีวิตได้คลายตัวลงด้วย ในขณะเดียวกันการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างประเทศและการมีเสรีภาพทางความคิดเพิ่มขึ้นทำให้วงการศิลปะก็เปิดรับแนวคิดใหม่ๆอย่างเสรี ที่เห็นได้ชัดคือการเข้ามาของศิลปะแนวจัดวาง ศิลปะแนวทดลอง และศิลปะกับสิ่งแวดล้อม สถานศึกษาและสถานที่ใช้แสดงผลงานและแลกเปลี่ยนความคิดมีมากขึ้น หอศิลป์พีระศรี หอศิลป์แห่งชาติ มหาวิทยาลัยและหน่วยงานเอกชนมีการจัดนิทรรศการศิลปะอย่างหลากหลาย ศิลปินที่พำนักในต่างประเทศ เช่น กมล ทัศนาญชลี, ประวัติ เล้าเจริญ, ธนะ เลาหกัยกุล, ชวลิต เสริมปรุงสุข และสมบูรณ์ หอมเทียนทอง กลับมาแสดงผลงานของตนเอง ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินรุ่นน้อง กมล ทัศนาญชลีเองก็จัดตั้งสภาศิลปะในลอสแองเจลิสและเปิดโอกาศให้ศิลปินได้ไปแสดงผลงานและดูงานศิลปะในอเมริกา นอกจากนี้สถานฑูตและสถาบันวัฒนธรรมต่างๆก็มีการจัดสัมมนาและประชุมปฏิบัติการทางศิลปะทำให้เกิดการเรียนรู้แนวคิดใหม่ๆในการแสดงออกทางสุนทรียภาพ ศิลปินหัวก้าวหน้า เช่น กมล เผ่าสวัสดิ์, วสันต์ สิทธิเขต, จุมพล อภิสุข, สันติ อิศโรวุธกุล, สุรพล ปัญญาวชิระ และไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ได้เป็นกลุ่มหัวหอกในการสร้างสรรค์ผลงานตามมโนทัศน์ของลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) มีการ

นำเสนอประเด็นใหม่ๆทางศิลปะ เช่น ปัญหาโรคเอดส์ การละเมิดทางเพศ และปัญหาสิ่งแวดล้อม (อภินันท์ โปษยานนท์, 2550)

5. **ยุคเอกลักษณ์และความหลากหลาย** (2531-2540)

จุดเด่นของยุคนี้อยู่ที่การเติบโตของเศรษฐกิจภายใต้การนำของรัฐบาล พลเอกชาติชาย ชุณหวัณ ในระหว่างปี 2531-2534 ที่ชูนโยบายผลักดันให้ประเทศเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ หรือ NICs (The Newly Industrialized Countries) การเติบโตของภาคธุรกิจและชนชั้นกลาง ทำให้มีผู้ที่มีฐานะในการอุปถัมภ์ศิลปะมากขึ้น รวมทั้งการสนับสนุนจากภาคส่วนต่างๆ มีเวทีศิลปะที่หลากหลาย เช่น การประกวดศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิตของบริษัทในเครือโตชิบาแห่งประเทศไทย (2536), การปิโตเลียมแห่งประเทศไทย (2529), บริษัท สหวิริยา จำกัด (2538) และ บริษัท ฟิลลิป มอร์ริส จำกัด (2537) เป็นต้น ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการกระตุ้นวงการศิลปะให้มีความตื่นตัวและมีการเคลื่อนไหวมากขึ้น อย่างไรก็ดี การเจริญเติบโตทางทุนนิยมก็ส่งผลให้ศิลปินกลุ่มหนึ่งทำงานวิจารณ์สังคมเพิ่มขึ้น เช่น วสันต์ สิทธิเขต, ชาติชาย ปุยเปีย และ ศุภชัย ศาสตร์สาระ เป็นต้น

ศิลปะหลากหลายแนวคิดและรูปแบบอันได้แก่ศิลปะเทคนิคร่วมสมัย เช่น Installation, Performance, VDO และ Computer Art เช่น งานของ มณเฑียร บุญมา, จุมพล อภิสุข, กมล เผ่าสวัสดิ์ , สุรสีห์ กุศลวงศ์ และ สุธี คุณาวิชยานนท์ รวมทั้งศิลปะที่เน้นเอกลักษณ์ไทยในงานแนวประเพณีประยุกต์ การสะท้อนความเป็นท้องถิ่น ต่างก็พัฒนาอย่างเข้มแข็ง เช่นงานของ ปัญญา วิจินธนสาร, ธีระวัฒน์ คะนะมะ, ประสงค์ ลือเมือง และเนติกร ชินโย นอกจากนี้การรัฐประหารโค่นล้มรัฐบาล พลเอกชาติชาย ชุณหวัณ จน พลเอกสุจินดา คราประยูร ขึ้นเป็นนายกที่นำไปสู่ความขัดแย้งกับประชาชนจนถึงขั้นเกิดเหตุการณ์นองเลือด “พฤษภาทมิฬ” ในปี พ.ศ.2535 ได้ปลุกกระแสศิลปะแนววิพากษ์การเมืองขึ้นมาในช่วงสั้นๆอีกครั้งหนึ่ง

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

วงการศิลปะไทยมีความหลากหลายและเปิดกว้างมากตั้งแต่ทศวรรษที่ผ่านมา ในทศวรรษนี้วงการศิลปะไทยมีความเกี่ยวข้องกับนานาชาติมากขึ้น ทั้งศิลปินไทยไปร่วมกิจกรรมศิลปะระดับโลกและศิลปินจากต่างประเทศก็เข้ามาร่วมกิจกรรมศิลปะในเมืองไทย ที่เด่นชัดที่สุดคือเมื่อ พ.ศ.2546 ไทยได้

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

การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ของไทย

ในการวิเคราะห์รูปแบบเนื้อหาและแนวคิดศิลปะภาพทิวทัศน์ ข้อมูลที่นำมาใช้วิเคราะห์มาจาก 3 แหล่งหลัก คือ

1. ข้อมูลที่ได้จากเอกสาร ได้แก่ จากหนังสือ สูจิบัตรการแสดงงาน และวารสารทางศิลปะ โดยลักษณะของข้อมูลมีทั้งรูปภาพ แนวคิดของศิลปิน และบทวิเคราะห์หรือวิจารณ์จากผู้เขียนเอกสารชิ้นนั้นๆ
2. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ศิลปิน เป็นข้อมูลด้านแนวคิดและการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน
3. ข้อมูลที่ได้จากการถ่ายภาพผลงานในนิทรรศการศิลปะและจิตรกรรมฝาผนังตามวัดและสถานที่สำคัญต่างๆ เช่น วัดสุทัศน์เทพวราราม วัดสุวรรณาราม วัดดุสิตาราม วัดบวรนิเวศราชวรวิหาร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดระฆังโฆษิตาราม 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 ได้ปรากฏมีในศิลปะไทยตั้งแต่โบราณ ดังหลักฐานที่มีให้เห็นในศิลปะบนสมุดข่อย ตู้พระธรรม และจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีการใช้ภาพทิวทัศน์ทั้งในลักษณะที่เป็นภาพหลักและภาพรองหรือฉากหลังประกอบการดำเนินเรื่อง ถึงแม้ปัจจุบันจะมีวัสดุอุปกรณ์และกลวิธีในการสร้างสรรค์งานศิลปะสมัยใหม่มากมาย เทคนิคการทำงานศิลปะแบบไทยประเพณีก็ยังได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ในการศึกษาภาพทิวทัศน์ในศิลปะไทยประเพณี ผู้วิจัยได้ศึกษาจาก 3 ชนิดหลัก คือ สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี ภาพลายรดน้ำ และภาพจิตรกรรมฝาผนังในสถานที่สำคัญต่างๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากสถานที่จริง ได้แก่ วัดสุทัศนเทพวราราม วัดสุวรรณาราม วัดดุสิตาราม วัดบวรนิเวศราชวรวิหาร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดระฆังโฆษิตารามและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ส่วนสถานที่อื่นๆจะศึกษาผ่านหนังสือและรายงานการวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยในรายงานนี้ผู้วิจัยจะนำตัวอย่างภาพมาวิเคราะห์เป็นบางส่วนเพื่อให้เห็นภาพรวมของภาพทิวทัศน์ในศิลปะแบบไทยประเพณี ดังนี้

1.1.1 ภาพจากสมุดภาพไตรภูมิ

เป็นผลงานจิตรกรรมประเพณีบนเอกสารโบราณ เป็นเรื่องราวจากวรรณคดีทางพระพุทธศาสนาเรื่องไตรภูมิพระร่วง ที่เชื่อว่าเป็นพระราชนิพนธ์ของพญาลิไทย พระมหากษัตริย์แห่งกรุงสุโขทัย หนังสือสมุดภาพไตรภูมิส่วนใหญ่จะใช้หน้าต้น[1] 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 เซ็นติเมตร ยาว 60 เซ็นติเมตร หนา 8.5 เซ็นติเมตร

การเขียนภาพทิวทัศน์ในส่วนของภาพไตรภูมิส่วนใหญ่จะเป็นส่วนประกอบของการเล่าเรื่องหรือเป็นฉากของภาพ จะเขียนจากจินตนาการตามเนื้อหาที่หนังสือไตรภูมิกล่าวถึง ภาพทิวทัศน์ที่ได้จึงมี 2 ลักษณะ คือ เป็นธรรมชาติบนโลกมนุษย์กับภาพจินตนาการของนรกสวรรค์หรือภพภูมิอื่นๆ

Picture 14: “มหานครนิพพาน” จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8

ในภาพตัวอย่างชื่อ “มหานครนิพพาน” จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8 ภาพที่ได้เป็นการเขียนตามคำบรรยายเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องพระนิพพาน ทิวทัศน์ในภาพนี้ เป็นภาพวิวของสิ่งก่อสร้างที่มีแม่น้ำและสระน้ำอยู่ด้านหน้า การเขียนภาพคลื่นน้ำจะใช้เส้นโค้งเป็นแถบสับหว่างกันเหมือนเกล็ดปลา โดยบางส่วนจะมีระลอกคลื่นที่กระเซ็นขึ้นในแนวตั้งหรือเฉียงขึ้นและใช้เส้นโค้งหยักเป็นฟองคลื่น

ข้อสังเกตในการเขียนคลื่นน้ำจะมีลักษณะที่แตกตัวตามความแรงของคลื่น โดยทั่วไปจะเป็นเส้นโค้งสับหว่าง ถ้าน้ำไหลเอื่อย คลื่นจะเตี้ย ถ้าในภาพทะเลที่เป็นฉากที่ตื่นเต้น เส้นโค้งด้านบนสุดของคลื่นแต่ละลูกจะเป็นเส้นหยัก เช่นในภาพทศชาติชาดกเรื่องพระมหาชนก

Picture 15: ภาพทศชาติชาดกเรื่องพระมหาชนก จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8

Picture 16: ภาพ “พระนครนิพพาน” ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรีเลขที่ 10

ภาพพระนครนิพพานในสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรีเลขที่ 10 จะมีลักษณะคล้ายกับฉบับกรุงศรีอยุธยาแต่สภาพมีความสมบูรณ์มากกว่า ในส่วนการเขียนพื้นดินและต้นไม้ชัดเจน การเขียนพื้นดินจะระบายสีบางๆ ใช้พู่กันจุดแต้มสีเป็นก้อนหินเล็กๆในบางส่วนและขีดเส้นเป็นกอหญ้า การเขียนต้นไม้จะลงสีต้นไม้เป็นสีอ่อนแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้ม ส่วนใบไม้จะมี 2 ชั้นคือชั้นที่เป็นสีเข้มซึ่งอยู่ด้านหลัง ส่วนกลุ่มใบที่อยู่ด้านหน้าจะมีสีอ่อนและตัดเส้นขอบแต่ละใบด้วยสีเข้ม

ภาพพุทธประวัติตอนพระอินทร์ นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โสตถิยพราหมณ์ถวายหญ้าคาและทรงลอยถาด จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8 มีลักษณะการเขียนน้ำและต้นไม้ในลักษณะเดียวกับภาพพระนครนิพพานดังกล่าวข้างต้น ส่วนที่มีเพิ่มเติมคือ ภาพโขดหินหรือเขามอ ซึ่งเป็นโขดหินเตี้ยๆมีการไล่สีน้ำตาลเข้มอมเขียว และน้ำตาลเข้มกับสีฟ้าโดยไม่ตัดเส้น

Picture 17: ภาพพุทธประวัติตอนพระอินทร์ นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โสตถิยพราหมณ์ถวายหญ้าคา และทรงจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8

Picture 18: รายละเอียดแสดงลักษณะของน้ำและใบไม้

ตัวอย่างจากสมุดภาพไตรภูมิข้างต้น สามารถกล่าวได้ว่าการเขียนภาพทิวทัศน์จะมีลักษณะการเขียนตามที่เป็นอยู่ในธรรมชาติแต่มีรูปแบบเฉพาะตามศิลปะแบบประเพณี

ภาพทิวทัศน์อีกลักษณะหนึ่งจะเป็นแบบเหนือธรรมชาติ โดยวาดตามคำบรรยายคุณลักษณะพิเศษตามเรื่องในหนังสือไตรภูมิ เช่น ภาพพิภพแห่งครุฑ ที่อยู่เชิงเขาพระสุเมรุ มีวิมานต่างๆตั้งอยู่บนเขาสุทัศน์ เขาเนมินธร เขาวินันตก เขาอัศกรรณ เบื้องล่างเป็นแม่น้ำต่างๆมีความลึกกว้างต่างกัน โดยการวาดภาพน้ำจะวาดเป็นคลื่นเส้นโค้งพร้อมคำบรรยายบอกถึงความลึกความกว้าง ส่วนภูเขาต่างๆจะวาดเป็นแท่งตั้งตรง โดยในแท่งนั้นจะวาดลวดลายลงไปหลายรูปแบบ ทั้งที่เป็นลักษณะลายกระจัง เป็นเส้นขด เส้นโค้งสลับเหมือนเกล็ดปลา บางภาพเป็นกระจังประจำยาม

Picture 19: ภาพพิภพแห่งครุฑ ที่อยู่เชิงเขาพระสุเมรุ มีวิมานต่างๆตั้งอยู่บนเขาสุทัศน์ เขาเนมินธร เขาวินันตก เขาอัศกรรณ

ภาพสระอโนดาตจะวาดเป็นแม่น้ำหลายสายขดวนรอบสระ นอกจากนี้ภาพทิวทัศน์ในสมุดภาพไตรภูมิก็ยังมีลักษณะที่เป็นแผนที่แสดงสถานที่ต่างๆ เช่น ภาพแผนที่แสดงเมืองในสมัยพุทธกาลและสถานที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ โดยในภาพจะใช้แม่น้ำเป็นเส้นแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนต่างๆ

Picture 20: แผนที่โบราณ แสดงสระอโนดาต

Picture 21: ภาพแผนที่แสดงเมืองในสมัยพุทธกาลและสถานที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ

1.1.2 ศิลปะลายรดน้ำ

Picture 22: ตู้พระไตรปิฎก ด้านหน้า ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

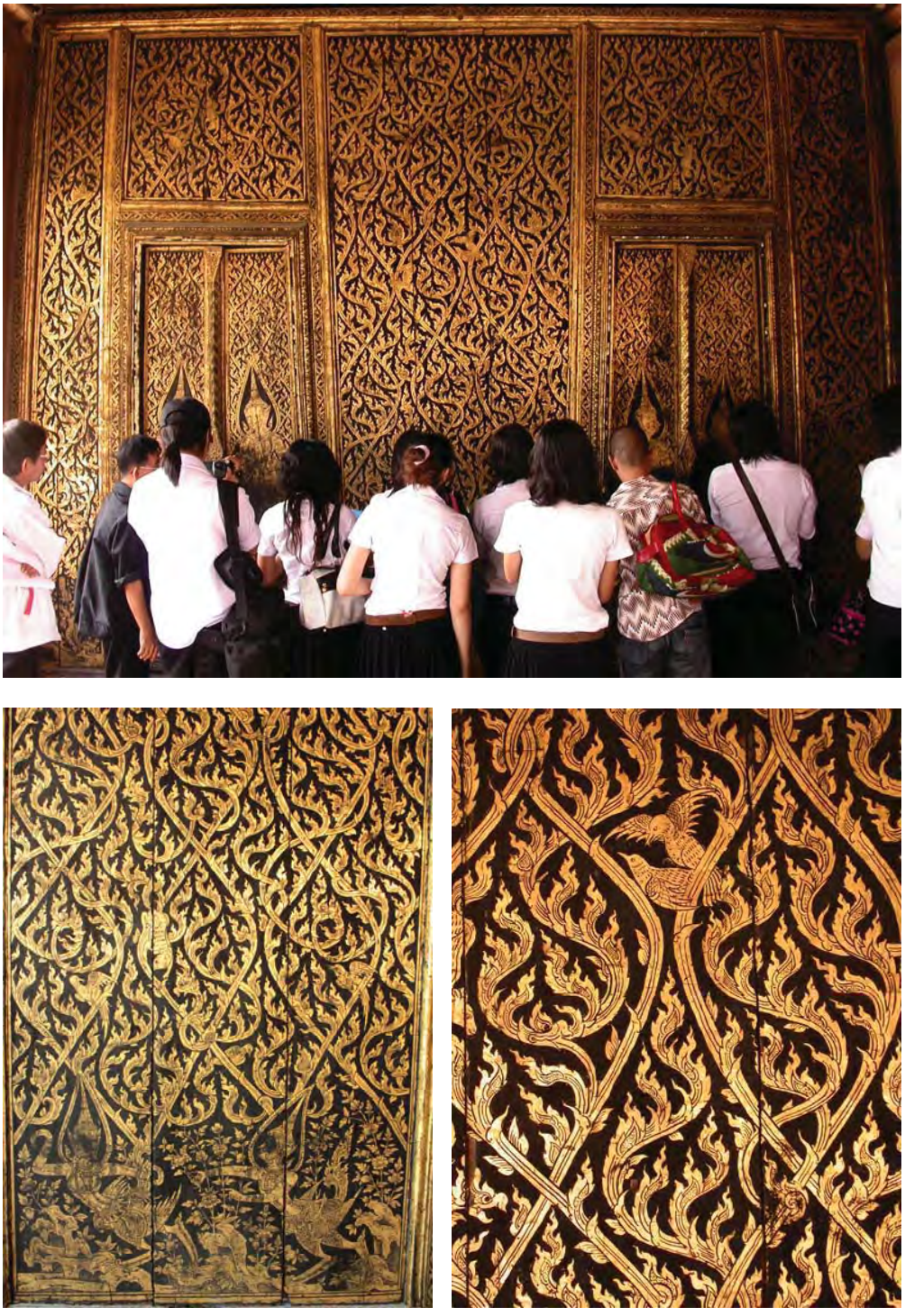
Picture 23: ภาพรายละเอียด ตู้พระไตรปิฎก ด้านหน้า ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

Picture 24: ภาพรายละเอียด ตู้พระไตรปิฎก ด้านข้าง ศิลปะอยุธยา ฝีมือครูวัดเชิงหวาย

ศิลปะลายรดน้ำชิ้นสำคัญในสมัยอยุธยาหลายชิ้นมีการสร้างลวดลายที่สามารถจัดว่าเป็นภาพทิวทัศน์ในลักษณะเป็นภาพหลักที่ไม่ได้เป็นฉากหลังให้แก่การสร้างเรื่องราวอื่นๆ

ลายบนตู้พระไตรปิฎก ฝีมือครูวัดเชิงหวาย ได้รับการยกย่องว่ามีความงดงามเป็นเลิศและถือว่าเป็นสุดยอดของวิวัฒนาการของศิลปะลายไทย (กรมศิลปากร, 2548) น. ณ ปากน้ำ (2550:107) กล่าวว่า ลายบนตู้พระไตรปิฎก ฝีมือครูวัดเชิงหวาย “งดงามอย่างชนิดเป็นหนึ่งไม่มีสอง...วิเศษเลิศล้นกว่าป่าจริงๆ หลายเท่า…” เนื้อหาของภาพเป็นเรื่องราวธรรมชาติ ประกอบลวดลายกระหนกเปลวเครือเถา มีรูปต้นไม้เป็นโครงหลักของภาพ มีนกในท่าทางต่างๆทั้งเกาะกิ่งไม้ บินถลา และกำลังจะกินแมลง ภาพกระรอกกระโดดเกาะตามกิ่งก้านสาขา ทำให้ภาพส่วนบนของต้นไม้ดูเป็นเรื่องราวที่มีชีวิตชีวา ด้านล่างเป็นรูปกิเลนสี่ตัวที่เอี้ยวตัวในทิศทางต่างๆล้อกับลวดลายกระหนกเปลวเครือเถาและลายช่อนกคาบได้อย่างกลมกลืนงดงาม นับเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นของไทยอย่างแท้จริง โดยธรรมชาติของลายรดน้ำจะมีลักษณะเป็น 2 มิติ และเรียบแบนแต่ครูช่างวัดเชิงหวาย ได้สร้างระยะในภาพด้วยการเขียนกิ่งไม้ที่มีการทับซ้อนกัน รวมถึงขนาดของลายกระหนกที่มีขนาดเล็กใหญ่ขดทับกันไปมาทำให้รู้สึกว่าภาพมีความลึก

ผลงานชิ้นอื่นๆ เช่น ลายรดน้ำพระตำหนักทอง วัดไทร เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ ศิลปะอยุธยาฝีมือช่างหลวง ก็มีส่วนประกอบที่เป็นภาพทิวทัศน์เช่นกัน โดยเป็นวิวของป่าหิมพานต์ที่ด้านล่างจะมีลักษณะเป็นเขามอและพรรณพฤกษา มีกินนร กินรี เด็ดดอกไม้แสดงท่าทางเกี้ยวพาราสี ส่วนบนเป็นลายเถาไขว้ทั่วผนัง โดยมีกระรอกและนกเกาะ กระโดดไปมาอย่างมีชีวิตชีวา นับเป็นการผสมผสานลวดลายประดิษฐ์กับภาพธรรมชาติได้อย่างสมบูรณ์



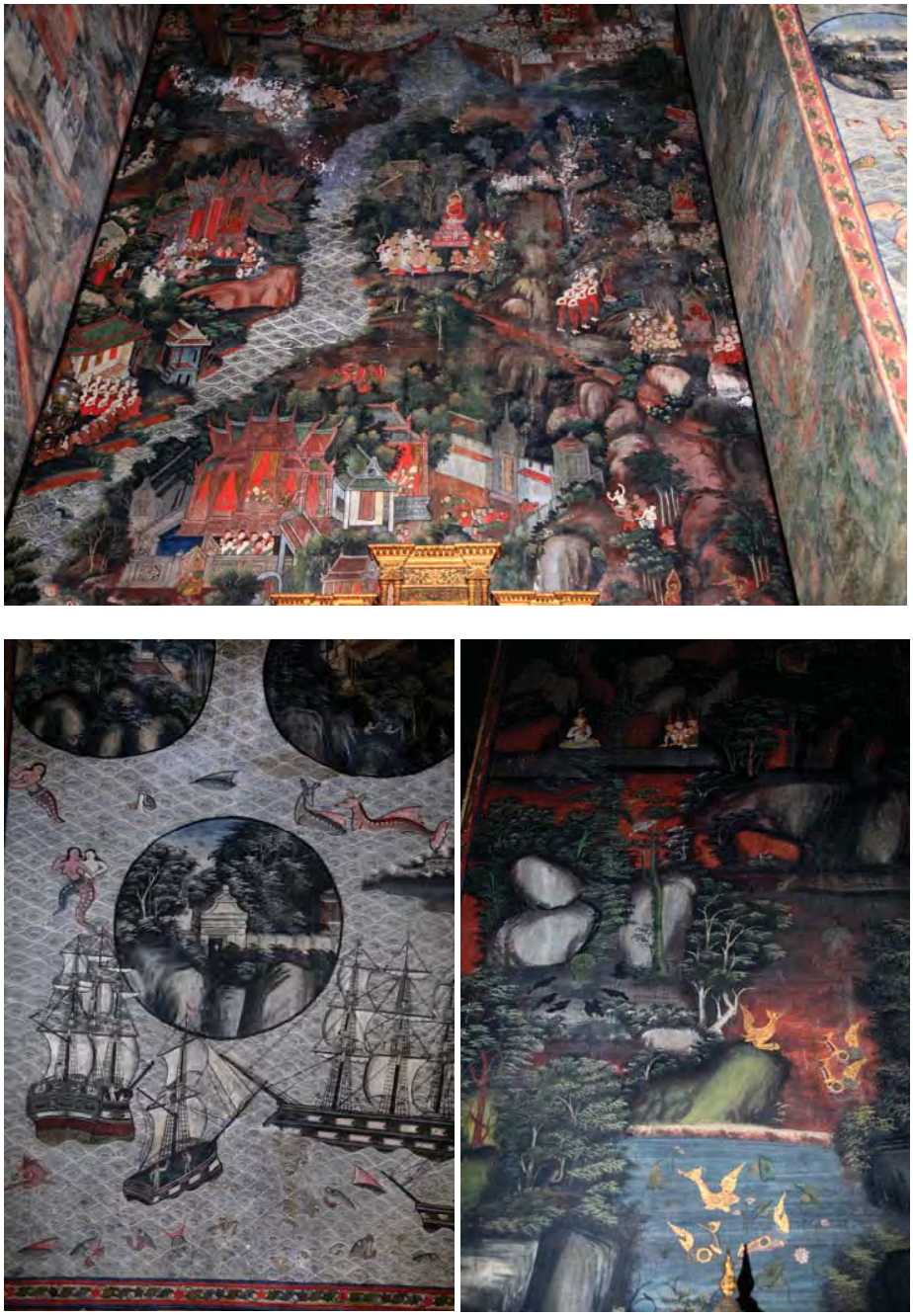
Picture 25: ลายรดน้ำพระตำหนักทอง วัดไทร เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ

1.1.3 จิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ได้รับการสืบทอดจากช่างสมัยอยุธยา แต่จะมีวิวัฒนาการในรายละเอียดที่แตกต่างกันตามเหตุปัจจัยในแต่ละยุค การใช้ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่จะเป็นฉากประกอบเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา ซึ่งลักษณะการเขียนจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับสมัยอยุธยา โดยเฉพาะอย่างยิ่งจะมีต้นไม้ เขามอ แม่น้ำ ท้องฟ้า ที่มีลักษณะการเขียนคล้ายกับที่บรรยายในส่วนของสมุดภาพไตรภูมิ แต่การลงสีจะระบายเต็มพื้นที่โดยเฉพาะในส่วนของท้องฟ้าที่ในสมุดภาพไตรภูมิจะไม่ค่อยระบายสี จะเป็นการปล่อยกระดาษให้ว่างมากเสียเป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างที่ศึกษาได้แก่ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรค์ พระอุโบสถวัดดุสิตาราม ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณีวัดสุทัศน์เทพวนาราม จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

Picture 26: ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิตาราม ฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 1

Picture 27: จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรค์ฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 1 เขียนตามแบบศิลปะอยุธยา ในภาพนี้ภาพทิวทัศน์สีทึบจะถูกใช้เป็นฉากหลัง ใช้เส้นสินเทาแบ่งพื้นที่และทาบริเวณที่กั้นด้วยสีแดงเพื่อเป็นฉากสำหรับแทรกภาพจากมิติอื่นลงไป ในภาพนี้เป็นภาพพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์



Picture 28: ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณีวัดสุทัศน์เทพวนาราม

ลักษณะการเขียนรายละเอียดของทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารพระศรีศากยมุณีวัดสุทัศน์เทพวนาราม จะคล้ายคลึงกับที่พบในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเขียนคลื่นน้ำเป็นเส้นโค้งแบบเกล็ดปลา ส่วนการเขียนต้นไม้ จะใช้การกระทุ้งสีอ่อนบนสีเข้มให้ดูเป็นพุ่ม จะ

สังเกตเห็นว่าภาพเรือและอาคารบางส่วนจะมีลักษณะเป็นศิลปะจีน สันติ เล็กสุขุม (2548:135-136) วิเคราะห์ว่า

> จิตรกรรมฝาผนังของวิหารพระศรีศากยมุณี เขียนบนผนังระหว่างช่องประตูและช่องหน้าต่าง เป็นภาพเรื่องประวัติบรรดาพระอดีตพุทธเจ้า มีตัวหนังสือบอกเรื่องราวกำกับอยู่ที่แนวล่างของภาพ คงเป็นงานบูรณะหลังรัชกาลที่ 3 แล้วทั้งสิ้น เพราะแนวความคิด ลักษณะของภาพ และวิธีการเขียนภาพอย่างตะวันตกซึ่งเข้ามาผสมผสานเต็มที่ยิ่งกว่าก่อน แม้ว่าเรื่องที่เขียนคือเรื่องเล่าประวัติพระอดีตพุทธเจ้าอันเป็นปรัมปราคติก็ตาม...
>
> จิตรกรรมที่ประดับเหลื่อมของบรรดาเสาวิหารภายในวิหารนั้นเอง เป็นภาพเรื่องปรัมปราคติเกี่ยวกับทวีปทั้งหลายจากวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน ย่อมเป็นฝีมือช่างตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 3 เพราะลักษณะอันประณีตของฝีมือช่าง ซึ่งยังเชื่อมโยงกับแบบแผนประเพณีอยู่มาก โดยเฉพาะเรื่องที่เขียนในคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ตัวอย่างจิตรกรรมประดับเสาต้นแรกทางซ้ายของพระประธาน (พระศรีศากยมุนี) มีภาพประตูเมืองแบบฝรั่งปนจีน ซึ่งเขียนไว้ในวงกลมอันเป็นสัญลักษณ์ของปุพพวิเทหทวีป รัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2442 มีการซ่อมแซมภาพจิตรกรรมในวิหารพระศรีศากยมุนี และในรัชกาลปัจจุบัน เมื่อปี พ.ศ. 2525-2528 รัฐบาลไทยร่วมมือกับรัฐบาลสหพันธรัฐเยอรมนีทำการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวิหารพระศรีศากยมุนีให้มีความบริบูรณ์ดังเดิม

วิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังที่เริ่มมีความแตกต่างจากศิลปะสมัยอยุธยา ธนบุรี และช่วงตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ใหม่ๆ คือ การใช้สีที่ทึบและหนักขึ้น ซึ่งจะมีให้เห็นในงานจิตรกรรมฝาผนังยุคต้นสมัยรัชกาลที่ 3 แต่เมื่อเข้าสู่ยุครัชกาลที่ 3 เต็มตัว การใช้สีก็มีความสดใสตัดกันมากขึ้น เนื่องจากเริ่มมีอิทธิพลจากสื่อสิ่งพิมพ์ของฝรั่งเข้ามา การเขียนภาพโขดหิน ต้นไม้ ธารน้ำ จะมีสีที่ใกล้เคียงกับธรรมชาติยิ่งขึ้น ที่สังเกตได้ชัดก็คือภาพน้ำจะไม่ใช้เส้นโค้งขนานแสดงลักษณะของคลื่นคล้ายเกล็ดปลา แต่จะใช้พู่กันป้ายไล่สีให้ดูสมจริงแทน การระบายสีต้นไม้จะใช้พู่กันเปลือกไม้จุ่มสี ประ หรือกระทุ้ง ลงบนพื้นเข้มของกลุ่มพุ่มไม้ให้ดูเป็นริ้วด้วยน้ำหนักสีที่ต่างกันจนเห็นเป็นพุ่ม ไม่เน้นการตัดเส้นให้เห็นเป็นใบๆเหมือนสมัยก่อน[2] (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี, 2539) นอกจากนี้ฉากธรรมชาติ เช่น โขดหิน เขามอ และต้นไม้ ถูกนำมาใช้ในการแบ่งเรื่องราวในภาพแทนเส้นสินเทามากขึ้น อย่างไรก็ตามมุมมอง

[2] ในยุคนี้มีช่างที่มาจากเมืองจีนเป็นจำนวนมาก ที่มีชื่อเสียงมากคือครูคงแป๊ะ(หลวงเสนีย์บริรักษ์) ทำให้การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน ในการเขียนฉากธรรมชาติหรือทิวทัศน์ก็ได้รับอิทธิพลด้วย เช่น การเขียนก้อนหินจะใช้สีบางๆโฉบเน้น ผลักระยะระหว่างก้อนและโดยรอบขอบทำให้เข้มบนพื้นสีเทาหรือน้ำตาลแดงโดยไม่ตัดเส้น

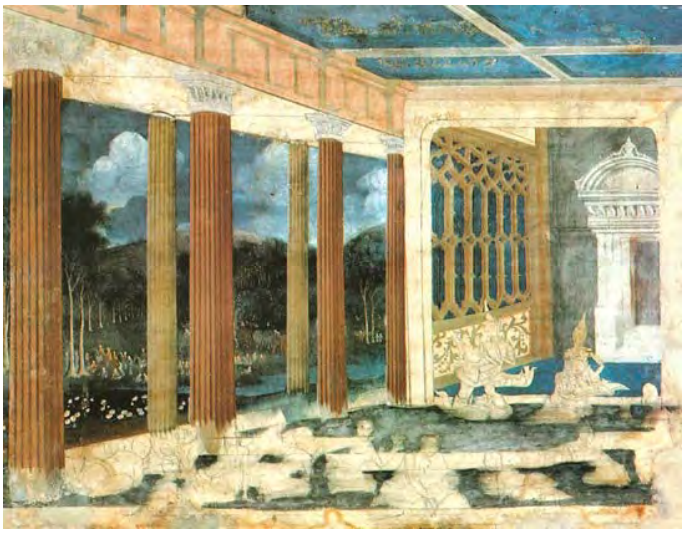
ภาพโดยรวมยังเป็นแบบตานกมอง (Bird-eye-view) แสดงทัศนียภาพในลักษณะ 2 มิติ จัดวางองค์ประกอบเคลื่อนไหวอิสระไปตามพื้นที่ว่าง ตัวอย่างงานที่สำคัญของยุคนี้เช่น จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดสุวรรณาราม ซึ่งสันติ เล็กสุขุม (2548:187) ได้อธิบายภาพที่เป็นส่วนของทิวทัศน์ไว้ว่า

> การใช้สีอิงความสมจริงมากขึ้น จำนวนสีที่ใช้ก็มากหลายกว่าก่อน และเริ่มมีการเกลี่ยน้ำหนักของสี เช่น ท้องฟ้าเคยระบายสีเรียบคล้ายฉากกั้น เริ่มมีที่เขียนให้สมจริง เช่น เกลี่ยสีจากเส้นขอบฟ้าสีขาวเป็นสีฟ้าเข้มขึ้นเป็นลำดับขึ้นไปถึงบนสุดของฉาก
>
> พื้นดินระบายด้วยสีมืดจึงเน้นรายละเอียดในฉากให้ชัดคมยิ่งขึ้น สีเขียวอ่อน-กลาง-เข้มที่ใช้สำหรับเขียนต้นไม้เพื่อเน้นภาพปราสาทราชวังให้งามเป็นสง่า คือฉากธรรมชาติที่ทำหน้าที่คั่นฉากคั่นเหตุการณ์ แทนแถบสินเทาอันเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของความเป็นปรัมปราคติ (ซึ่งกำลังลดลงก่อนจะหมดไปในที่สุดหลังจากรัชกาลนั้น)
>
> ความสดเข้มของสีมากขึ้น คู่สียอดนิยมคือสีแดงกับสีเขียวมักใช้ควบคู่กันในส่วนที่เป็นองค์ประกอบต่างๆของฉากในราชสำนัก รวมทั้งสีทองจากแผ่นทองคำเปลวใช้ปิดประดับส่วนต่างๆของปราสาท...

เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 4 อิทธิพลการเขียนภาพแบบตะวันตกได้เริ่มมีอิทธิพลมากขึ้น พร้อมกับวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งตัวและอาคารบ้านเรือน ซึ่งในบางแห่งจะมีสถาปนิกชาวตะวันตกมาออกแบบและควบคุมการก่อสร้าง การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของทิวทัศน์ คือการเขียนภาพตามหลักทัศนียวิทยา (Linear Perspective) คือดูมีความลึกแบบภาพในระยะไกลจะดูเล็กลงจนหายไปยังเส้นขอบฟ้า การระบายสีมีการให้แสงเงาให้ภาพดูสมจริงตามธรรมชาติ การเขียนท้องฟ้ามีการไล่สีให้แสงเงาก้อนเมฆ การระบายสีแม่น้ำจะลงสีแบนเรียบก่อนแล้วป้ายสีให้เป็นระลอกน้ำเล็กน้อยและมีเงาสะท้อน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549:103-104) กล่าวว่า ครูช่างที่มีชื่อเสียงและบุกเบิกแนวทางการเขียนภาพแบบตะวันตกคือขรัวอินโข่ง ซึ่งเป็นพระภิกษุช่างวัดราชบูรณะหรือวัดเลียบเป็นช่างที่มีความคิดก้าวหน้า จึงเป็นจิตรกรเอกคู่พระทัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยทรงโปรดให้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังถึง 2 แห่ง คือจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ และจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ

ในส่วนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศบริเวณพื้นที่เหนือซ่องหน้าต่างที่เป็นภาพปริศนาธรรมซึ่งเขียนตามแบบตะวันตก สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีลายพระหัตถ์ถวาย

สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2484 ตอนหนึ่งมีความว่า ทูลกระหม่อม (รัชกาลที่ 4) โปรดเกล้าฯให้อาจารย์อินโข่งเขียนปัญหาธรรมเป็นภาพฝรั่ง “...อาจารย์อินโข่งไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แกได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาษปิดฝาเรือนเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่งครั้งสมัยต้นศตวรรษที่ 19 ...” (สาส์นสมเด็จ (22), 2505:3-4, อ้างจากสันติ เล็กสุขุม 2548:227)



Picture 29: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพ ภาพวาดอาคารแบบฝรั่ง ตัวละครมีโครงลายเส้นแบบไทย

Picture 30: จิตรกรรมของขรัวอินโข่ง มณฑปวัดพระงาม อยุธยา
ภาพเมืองที่มีพวกเปรตมาเดินพลุกพล่าน 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 ขรัวอินโข่งเป็นจิตรกรคนแรกของไทยที่ปฏิรูปการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา ในด้านรูปแบบเป็นการเปลี่ยนจากจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีลักษณะแบบอุดมคติ (Idealistic) มาเป็นจิตรกรรมเหมือนจริง (Realistic) แบบตะวันตก สันติ เล็กสุขุม (2548:229) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าภาพเหตุการณ์ในภาพจิตรกรรมฝาผนังก็มีลักษณะที่เป็นเรื่องจริงมากขึ้น เช่น ภาพเหตุการณ์ที่ผู้คนไปทำบุญที่วัดหรือภาพก่อสร้าง เช่น พระเจดีย์ พระอุโบสถ และภูมิทัศน์ที่มีต้นไม้แวดล้อม ในด้านเนื้อหา วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549:105) วิเคราะห์ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงจากภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติหรือทศชาติชาดกมาเป็นเรื่องปริศนาธรรม ซึ่งผู้ชมต้องใช้ปัญญาความรู้ในการตีความ แทนการดูภาพที่เขียนแบบเล่าเรื่องราวดังที่เคยมีแต่โบราณ อย่างไรก็ตามใต้ภาพปริศนาธรรมในแต่ละห้องหรือแต่ละตอนจะมีการเขียนคำบรรยายประกอบไว้เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจตรงกัน เช่น ใต้ภาพดอกบัวขนาดใหญ่ในสระบัวมีคำบรรยายใต้ภาพว่า

> ห้องนี้อุปมาความว่า มีสระโบกขรณีหนึ่งมีปทุมชาติหลายอย่างหลายพรรณ แต่มีดอกปทุมชาติดอกหนึ่งใหญ่ขึ้นมาพ้นน้ำงามสะอาดกว่าปทุมชาติอื่น มีกลิ่นวิเศษกว่าดอกไม้อื่นตลบไปทั่วศานทิศทั้งปวง มีคนมากด้วยกันมาชมดอกบัวใหญ่ ได้กลิ่นแล้วชื่นชมยินดี หมู่แมลงผึ้งแมลงภู่ก็มาเชยเอาชาติเกสร ความอุปมาว่า ดอกบัวใหญ่เหมือนพระพุทธเจ้าเกิดขึ้นในโลกย์ มีคุณอันประเสริฐฟุ้งไปในทิศทั้งปวง กลิ่นดอกบัวใหญ่เหมือนพระธรรม เพราะเป็น ของเกิดแต่พระพุทธเจ้า หมู่คนที่ชมดอกบัว หมู่แมลงผึ้งแมลงภู่ ซึ่งนำมาชาติเกษรนั้น เหมือนหมู่พระอริยเจ้าที่ได้พระธรรมพิเศษมรรคผล เพราะได้ฟังพระธรรมเทศนาเป็นมูลเหตุแลฯ... (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2549:105)

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

> รูปสำเภาใหญ่ท่ามกลางทะเลมีพายุ คลื่นลม คงเป็นต้นคิดของเนื้อความที่ว่าสำเภาใหญ่มีนายสำเภาคุมไป แล่นไปอยู่กลางทะเลด้วยใบ ประชุมพร้อมด้วยสมบัติและผู้โดยสารได้ถึงฝั่งด้วยสำเภานั้น เปรียบพระพุทธเจ้าได้กับนายสำเภา พระธรรมเปรียบดังสำเภา พระสงฆ์พร้อมด้วยคุณสมบัติถึงฝั่งนั้นด้วยพระธรรมนั้นแล้ว เปรียบดังประชุมชนพร้อมด้วยสมบัติได้ถึงฝั่งนั้นด้วยสำเภานั้นแล้ว (คัดจากศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร, 2528:29, อ้างจากสันติ เล็กสุขุม, 2548: 228)

เมื่อวิเคราะห์ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมประเพณีของไทยจนถึงรัชกาลที่ 4 จะพบว่ามีด้วยกัน 3 ลักษณะ คือ

1) ใช้เป็นฉากประกอบเรื่องราวทางพุทธศาสนา

2) มีเนื้อหาหลักในความเป็นภาพทิวทัศน์เอง แต่มีรูปแบบเฉพาะของศิลปะไทยประเพณี เช่น ภาพแผนที่ในสมุดภาพไตรภูมิ และลายตู้พระธรรมวัดเชิงหวาย

3) ภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะเป็นปริศนาธรรมตามแบบของขรัวอินโข่ง

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

Picture 33: สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “โพนช้าง”, 2430 จิตรกรรมสีฝุ่นบนผ้าใบพระที่นั่งวโรภาษพิมาน พระราชวังบางปะอิน

การบูรณะปฏิสังขรณ์ซ่อมแซมจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์รอบระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามในรัชกาลที่ 5 ซึ่งมี 2 ครั้ง คือในต้นรัชกาลและในงานฉลองครบรอบ 100 ปีกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2425 และมีการบูรณะครั้งใหญ่อีกในรัชสมัยรัชกาลที่ 7 ในการเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี และมีการบูรณะส่วนย่อยอีกหลายครั้งจนถึงปัจจุบัน ทำให้ลักษณะภาพทิวทัศน์ที่เป็นฉากประกอบเรื่องมีมิติความลึกการให้แสงเงาและบรรยากาศที่ลักษณะตามศิลปะตะวันตกเป็นอย่างมาก ในขณะที่ในส่วนของตัวภาพที่เป็นภาพคนก็ยังคงลักษณะตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่บางภาพจะมีการไล่แสงเงาในตัวคนมากขึ้น

Picture 34: ตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์รอบระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แสดงการวาดทิวทัศน์ที่ใช้หลักทัศนียภาพและให้แสงเงาสมจริง และมีความเป็นสมัยใหม่ ภาพล่าง เป็นภาพพระรามแผลงสอนทำลายถนน 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 การจัดการศึกษาศิลปะตะวันตกมีความเป็นระบบมากขึ้น การเขียนภาพทิวทัศน์ก็เป็นแบบฝึกหัดหนึ่งที่ใช้มาจนถึงปัจจุบัน ในช่วงที่เป็นโรงเรียนประณีตศิลปกรรม จะมีวิชาที่เกี่ยวข้องกับภาพทิวทัศน์คือ Perspective และ Landscape ในช่วงที่เริ่มก่อตั้งเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรจะมีวิชาโปรเจคชั่นและเปอร์สเพคทีป (ทัศนียวิทยา) (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี, 2539: 274) อย่างไรก็ตาม ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็ได้ส่งเสริมการศึกษาศิลปะไทยควบคู่กันไป โดยมีผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากรมาช่วยสอนในส่วนที่เป็นศิลปะไทยอยู่หลายท่าน เช่น พระเทวาภินิมมิต สอนวิชาลายไทยกับศิลปไทย พระพรหมพิจิตร สอนวิชาสถาปัตยกรรมไทยและศิลปไทย 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 ภาพที่เกี่ยวกับป่าหิมพานต์และสรวงสวรรค์ ผลงานหลายชิ้นจะใช้เทคนิคปาดเกรียง โดยผสมผสานรูปแบบลวดลายไทยกับความอิสระในการใช้เส้นสีและการสร้างระยะในภาพแบบศิลปะตะวันตก

ภาพ "*สัมมาทิฐิ*", 2525 เป็นผลงานบนผ้าใบขนาดใหญ่ที่สื่อถึงคติทางพุทธศาสนา ด้วยขนาด 1.75 x 3.40 เมตร ทำให้ภาพนี้ดูกว้างใหญ่ โปร่งเบา ล่องลอยเหมือนสรวงสวรรค์ตามที่ศิลปินต้องการสื่อ รูปแบบและเนื้อหาของผลงานเป็นแบบจินตนาการถึงสถานที่เหนือโลก แต่ลักษณะของการใช้เส้นระดับสายตา การสร้างพื้นน้ำที่มีพืชพันธุ์พริ้วไหวอยู่ด้านล่างในลักษณะของลายไทย และท้องฟ้าที่เป็นรูปดาวและจักรวาลทำให้สามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ในการมองภาพทิวทัศน์บนพื้นโลกได้ การสร้างระยะใน

ภาพที่เห็นได้ชัดเจนจะเป็นการใช้การเกลี่ยสีสร้างบรรยากาศให้เกิดความลึกที่เรียกว่า Aerial Perspective ดวงดาวที่มีขนาดเล็กใหญ่ก็ช่วยสร้างระยะใกล้ไกลในภาพเช่นกัน

ด้วยบรรยากาศที่สงบเย็นบวกกับความเรืองรองสว่างไสวของการปิดทองบนดวงดาวและจักรวาล และรูปนางฟ้าเทวดา อาจกล่าวได้ว่าภาพนี้เป็นภาพทิวทัศน์ของแดนทิพย์ที่ผสมผสานรูปแบบลายไทยกับการสร้างบรรยากาศตามแนวศิลปะตะวันตกได้อย่างลงตัว

การเกิดขึ้นของภาควิชาศิลปไทยที่คณะจิตรกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี 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 เมืองวิมเบอร์ดัน ประเทศอังกฤษ

สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์ ศิลปินแบบไทยประเพณีเขียนภาพเกี่ยวกับเรื่องราวในพระพุทธศาสนา ภาพทิวทัศน์ของเขาจะเป็นส่วนประกอบหรือเป็นฉากของภาพที่ดำเนินเรื่องราวต่างๆ ที่มีการเขียนภาพนรกภูมิ ภาพฉากต่างๆในพุทธประวัติ ภาพไตรภูมิ และภาพทิวทัศน์ของสรวงสวรรค์ โดยลักษณะการเขียนจะมีรูปแบบเป็นไทยประเพณีที่ผสมผสานกับเทคนิคจิตรกรรมตะวันตก กล่าวคือจะมีการสร้างแสงเงาให้สีสันและบรรยากาศแบบเหมือนจริงมากกว่าจิตรกรรมโบราณซึ่งส่วนใหญ่จะให้สีแบบทึบตัน เช่น ภาพท้องฟ้าหรือบรรยากาศที่เป็นฉากประกอบของพระพุทธเจ้าและเทวดา จะมีการไล่สีที่สว่างเรืองรองและเหมือนมีอณูอากาศที่บางเบา ส่วนที่เป็นภาพดินหินจะมีการสร้างพื้นผิวที่มักจะใช้ในจิตกรรมสมัยใหม่ เช่น การหยดน้ำให้เกิดคราบด่างก่อนที่จะลงสีบางๆเคลือบทับเพื่อให้เกิดมิติแสงเงา แต่ส่วนของการเขียนเรื่องราว เช่น ภาพพระและเทวดา สุวัฒน์จะใช้ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณีค่อนข้างสูง โดยเฉพาะเรื่องการปิดทองและตัดเส้นตามแบบไทยประเพณี ดังนั้นจะเห็นได้ว่าส่วนที่เป็นทิวทัศน์จะมีความอิสระในด้านเทคนิคการลงสีมากกว่า เช่น มีการทิ้งรอยแปรงหยาบๆบ้าง หรือคราบหยดน้ำบ้างตามที่ได้กล่าวข้างต้น ทำให้งานมีอรรถรสและลดความตึงเครียดของความเป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้น

Picture 37:
สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, *พระมหากรุณาธิคุณ*
สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 120 x 150 ซม.

Picture 38:
สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์, *โลกวิวรรณปาฏิหาริย์*
สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 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 พวงบุปผา 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 ป่าหิมพานต์ สระอโนดาต นารีผล เป็นต้น ซึ่งจะวาดในรูปแบบจิตรกรรมร่วมสมัยดัดแปลงมาจากเทคนิคและเนื้อหาจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเทคนิคลายรดน้ำและลายกำมะลอ การพัฒนาแนวคิดเกิดจากความประทับใจในกรรมวิธีการสร้างสรรค์ลายรดน้ำและลายกำมะลอของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะวัดเชิงหวายของอยุทธยา ได้นำกรรมวิธีมาทดลองผสมผสานกับเทคนิคจิตรกรรมร่วมสมัย เช่น การใช้สีอะคลิลิคและการใช้ผงทองแทนทองคำเปลวในบางส่วนจนสามารถ

สร้างน้ำหนักอ่อนแก่ให้กับลายทองและสร้างมิติความลึกให้กับพื้นซึ่งไม่มีในงานลายรดน้ำแบบโบราณ นำเทคนิคสร้างสรรค์เหล่านี้มาถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก และแนวคิดตามทัศนคติของตนเองโดยใช้เรื่องราวจากป่าหิมพานต์และไตรภูมิเพื่อเป็นคติสอนใจเกี่ยวกับกิเลส ตัณหา และราคะ ที่เกิดขึ้นในจิตใจของทั้งมนุษย์และอมนุษย์ตามคติความเชื่อโบราณ สอดแทรกอย่างกลมกลืนกับลวดลายตามแบบอุดมคติของไทย

ตัวอย่างผลงานที่โดดเด่น เช่น ภาพ “*สระอโนดาต*” ที่ได้รับรางวัลที่ 1 เหรียญทองในประเภทจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 31 พ.ศ.2552 ที่สิโรจน์ใช้โครงสร้างพื้นฐานของภาพสระอโนดาตในจิตรกรรมโบราณ แต่ในรายละเอียดจะมีการสอดแทรกภาพลงไปอย่างอิสระ เช่น ภาพจากรูปปั้น David ของ Michelangelo ศิลปินยุค Renaissance และภาพ “Olympia” ของ Edouard Manet ศิลปินยุค Impressionism เป็นต้น นอกจากการสร้างพื้นผิวและมิติลึกให้กับงานลายทองร่วมสมัยดังที่ได้กล่าวมาแล้ว จุดเด่นในด้านเทคนิคอย่างหนึ่งในงานของสิโรจน์ในชุดนี้คือ การใช้น้ำยาหอรดาลเขียนลายเส้น ซึ่งโดยเทคนิคโบราณหอระดาลจะใช้เขียนลายแล้วถมพื้นที่ที่ไม่ต้องการให้ทองติดและสุดท้ายจะถูกล้างออกเพื่อให้เหลือเฉพาะลวดลายทอง แต่สิโรจน์จะปล่อยลายเส้นหอรดาลสีเหลืองอ่อนไว้ในบางจุด ซึ่งตำแหน่งและขนาดที่เลือกใช้ทำให้งานดูน่าสนใจขึ้น เพราะลายทองแม้จะมีความแววาวแต่ธรรมชาติของความเป็นสีทองจะมีน้ำหนักกลางๆคือไม่อ่อนหรือสว่างมาก การที่สิโรจน์ใช้ลายเส้นน้ำยาหอรดาลซึ่งมีสีที่อ่อนกว่าสีทองจึงเหมือนการเน้นแสงในงานจิตรกรรมสมัยใหม่ ทำให้ภาพบริเวณนั้นดูเด่นขึ้นมาและก็ช่วยผลักระยะภาพส่วนอื่นไปในตัว ภาพจึงมีระยะที่หลากหลายและซับซ้อนขึ้น

Picture 40:

สิโรจน์ พวงบุบผา, *สระอโนดาต*, 2552

Picture 41:

รายละเอียดการตัดเส้นด้วยหอรดาล จิตรกรรมลายทอง, 150 x 200 ซม.

Picture 42:

รายละเอียดการสอดแทรกลายทองศิลปะตะวันตก

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

ลายรดน้ำโบราณสีแดงจะเป็นเพียงพื้นเรียบๆ แต่ด้วยเทคนิคการลงสี ซับสี และเคลือบหลายชั้น ทำให้ภาพดูมีมิติและมีมวลแต่ไม่มีพื้นผิวที่นูนขรุขระ จึงทำให้ผิวทางกายภาพของงานคงความราบเรียบแวววาวตามแบบฉบับของลายรดน้ำ

Picture 43: รายละเอียดของพื้นผิวในงานของสิโรจน์ พวงบุปผา

1.2.2 ศิลปะทิวทัศน์สมัยใหม่ที่ผสมผสานรูปแบบศิลปะไทยประเพณี

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

ลักษณะการใช้ภาพทิวทัศน์ของปรีชา เถาทอง มีอยู่ 2 ลักษณะคือ

1) ภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างดังที่ปรากฏในงานที่แสดงการตกกระทบของแสงเงาบนสถาปัตยกรรมไทย

2) การเขียนภาพทิวทัศน์แสดงบรรยากาศจริงของธรรมชาติ โดยสอดแทรกลวดลายไทยเหมือนที่พบในลายตู้พระธรรม ให้ผสมกลมกลืนและล้อกันระหว่างธรรมชาติกับลายที่ประดิษฐ์จากธรรมชาติ เช่น ในผลงานชุด “แสงและภาพสะท้อนในธรรมชาติ”

การสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้แสงเงาตกกระทบบนสถาปัตยกรรมไทย นำไปสู่การพัฒนาทฤษฎีแสงเงา โดยมีความเชื่อส่วนตัวในการสร้างสรรค์ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของงาน คือ

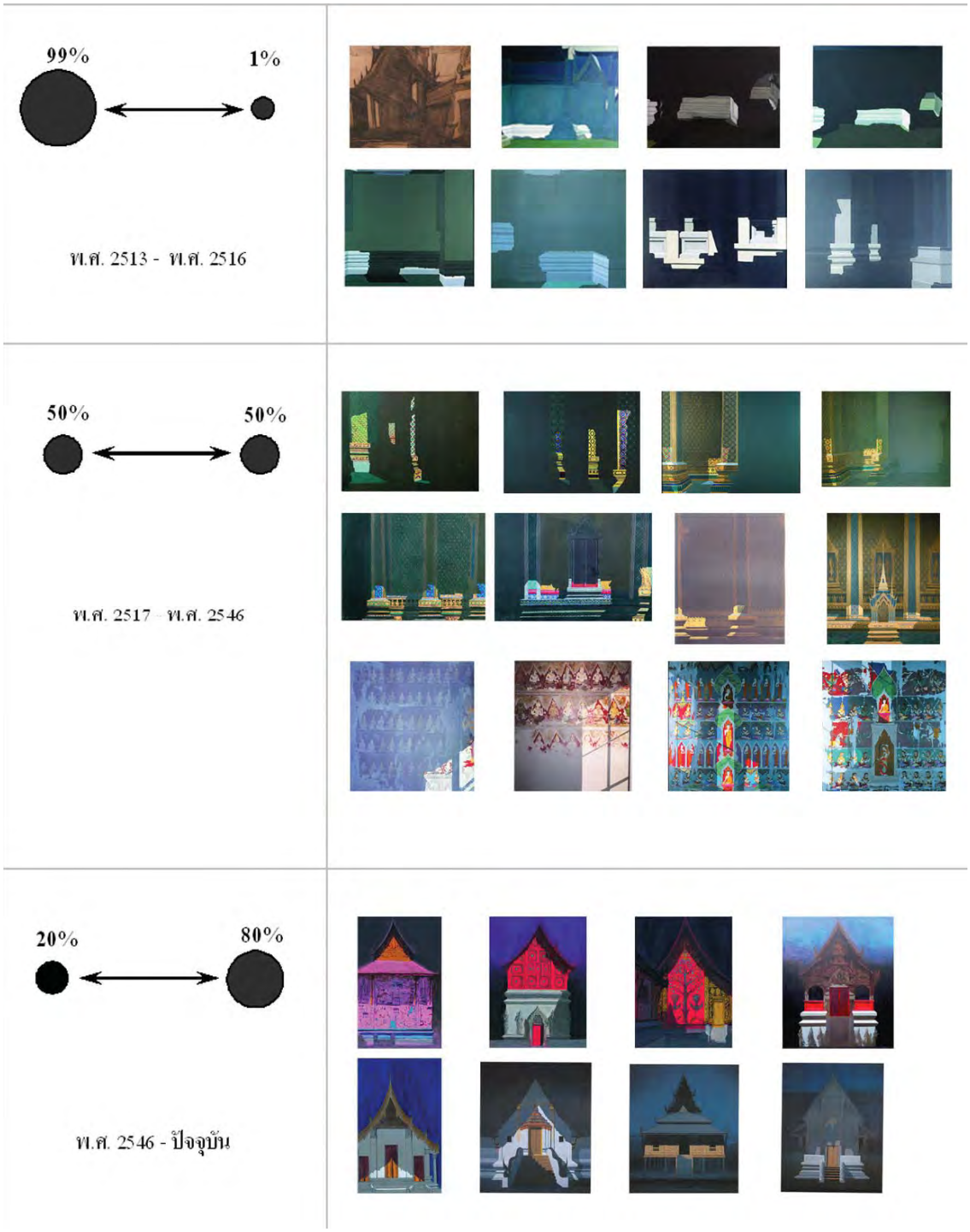
1. ความเชื่อในกฎเกณฑ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมโดยเฉพาะเรื่องของแสงเงา
2. ความเชื่อในคติธรรมทางพระพุทธศาสนา

3. ความเชื่อในวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของไทยที่เต็มไปด้วยความงดงามละเอียดอ่อน

4. เรื่องสุนทรียภาพในศิลปะ

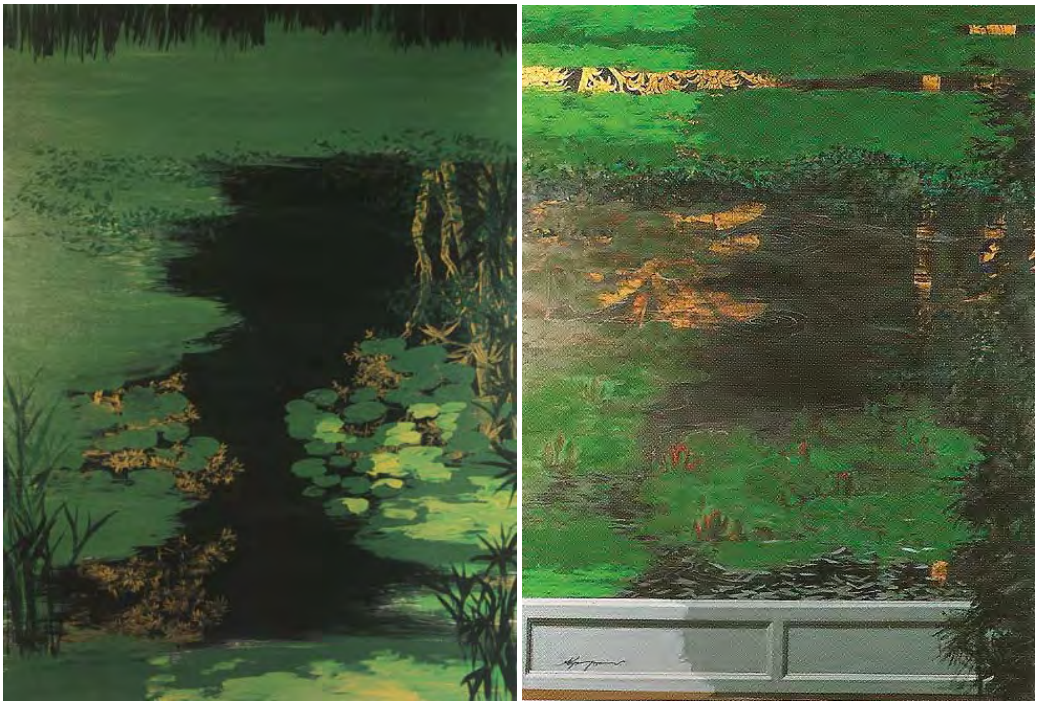
ทั้งนี้จุดเริ่มต้นสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานจนถึงปัจจุบันคือประสบการณ์ความประทับใจในวัยเด็กที่บ้านเกิดย่านบางกอกน้อยที่ทำให้เขาได้สัมผัสกับสิ่งแวดล้อมต่างๆภายในวัดสุวรรณาราม ทั้งที่เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังของครูช่างคนสำคัญของไทยอย่างครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ และการได้ซึมซับพระธรรมคำสอนจากพระสงฆ์ ประสบการณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่ง คือ การศึกษาจิตรกรรมที่ในช่วงแรกจะศึกษาจากธรรมชาติทั้งสิ้น โดยการเดินทางไปเขียนภาพตามสถานที่จริงซึ่งส่วนใหญ่เป็นการเขียนภาพทิวทัศน์ในเวลากลางวัน แต่ก็มีบางช่วงที่ทดลองเขียนเวลากลางคืน การศึกษาดังกล่าวอย่างต่อเนื่องทำให้ได้พัฒนาความเข้าใจรวมทั้งอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องของแสงเงาและทำให้ปรีชาได้บทสรุปการใช้แสงเงาในงานของเขาในเวลาต่อมา คือ การแสดงออกที่เป็นรูปธรรมที่เป็นความงามทางทัศนศิลป์ และการแสดงออกที่เป็นนามธรรมหรือด้านจิตวิญญาณอารมณ์ความรู้สึกที่สะท้อนสาระในหลักธรรม ความสงบ สมาธิ และความศักดิ์สิทธิ์ 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 เถาทอง ดูเกือบเป็นศิลปะนามธรรมแบบขอบคมและแบบทรงเรขาคณิต (Hard-edge and geometric painting) ซึ่งประเด็นนี้สามารถเทียบเคียงได้กับพัฒนาการของศิลปะตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 ถึงกลางศตวรรษที่ 20 จะให้ความสำคัญกับการแสดงความรู้สึกผ่านสีและการจัดวางองค์ประกอบจนกระทั่งเป็นงานนามธรรมบริสุทธิ์ที่ไม่ได้มุ่งสื่อเรื่องราวใดๆ เป็นงานศิลปะแบบ Abstract Expressionism และ Minimalism อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณาความเชื่อส่วนตัวในการสร้างสรรค์งานศิลปะของปรีชา เถาทอง ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่ามีความเชื่อในคติธรรมทางพระพุทธศาสนาและความเชื่อในวิถีชีวิตและประเพณีวัฒนธรรมต่างๆ จึงน่าจะเป็นเหตุผลสำคัญ

ที่งานของปรีชายังคงแสดงให้เห็นโครงสร้างของจิตรกรรมและสถาปัตยกรรมไทย เพื่อเป็นสิ่งกระตุ้นให้เกิดการเชื่อมโยงระหว่างรูปธรรมที่เป็นสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาและลวดลายของศิลปะไทย กับสิ่งที่เป็นนามธรรม นั่นคือการแสดงออกซึ่งความสงบ ความศรัทธาผ่านอารมณ์ของสี แสง และองค์ประกอบศิลป์



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

ภาพชุด “แสงและภาพสะท้อนในธรรมชาติ” เป็นงานอีกชุดหนึ่งที่แสดงการเขียนภาพทิวทัศน์ที่ผสมผสานการแสดงออกผ่านสีและทีแปรงอย่างอิสระเหมือนงานนามธรรมเพื่อสื่อความรู้สึก พร้อมกับการสอดแทรกภาพลวดลายทองหรือลายรดน้ำที่ละเอียดได้อย่างลงตัว การซาบซึ้งในศิลปะชุดนี้ของปรีชาจึงได้อรรถรสในธรรมชาติตามแบบของศิลปะแนวไทยประเพณีที่ครูช่างของไทยได้ประดิษฐ์เป็นแนวทางไว้ และอรรถรสของสีที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกแบบสากล



Picture 45: ปรีชา เถาทอง, ภาพชุด “แสงและภาพสะท้อนในธรรมชาติ” สีอะคริลิค, พิมพ์ซิลค์สกรีนบนผ้าใบ, 90 x 120 ซม.

พยัด ชื่นเย็น เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ใช้วิธีการแทรกลายไทยลงไปในรูปธรรมชาติ แต่มีวิธีการที่แตกต่างจากปรีชา เถาทอง คือ พยัดจะใช้วิธีประดิษฐ์ลายลงไปในส่วนยอดของไม้และเครือเถา ภาพ “*ธรรมชาติ*”, 2524 ที่ได้รับรางวัลที่ 2 ประเภทจิตรกรรมไทยประเพณีในงานจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 5 พ.ศ. 2524 เป็นตัวอย่างของการทำงานในลักษณะดังกล่าว เป็นภาพ ทิวทัศน์ริมแม่น้ำที่มีบรรยากาศของสีแบบเหมือนจริง แต่ได้แทรกลักษณะของลายไทยเข้าไปตามเถาและยอดไม้อย่างกลมกลืน

Picture 46:
พยัด ชื่นเย็น, *ธรรมชาติ*, 2524
สีฝุ่น, 130x160 ซม.

จันทนา แจ่มทิม ศิลปินลายรดน้ำร่วมสมัยที่พัฒนางานอย่างต่อเนื่องตั้งแต่เรียนจบสาขาศิลปไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อ พ.ศ.2531 ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปะที่สำคัญๆของประเทศหลายรางวัล มีผลงานลายรดน้ำทั้งที่เป็นภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบหลักและที่ใช้ทิวทัศน์เป็นฉากหรือองค์ประกอบย่อย

จุดเด่นในการทำงานของจันทนาคือการนำเอากระบวนการของการทำลายรดน้ำแบบโบราณตั้งแต่การเตรียมพื้นด้วยรักสมุกซึ่งเป็นการผสมยางรักแท้กับผงอิฐ ขี้เถ้าใบตอง จนถึงการลงรักปิดทองและรดน้ำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยรูปแบบผลงานมีทั้งลักษณะที่เป็นรูปธรรมตามแบบไทยประเพณีโดยศิลปินออกแบบลวดลายเอง (แบบนามธรรมและกึ่งนามธรรม) ที่เป็นการใช้กระบวนการเตรียมพื้นและลงรักสมุกมาสร้างพื้นผิวและลงสีหรือลงรักปิดทองในลักษณะนามธรรม ด้วยโทนสีของรักสมุกที่ออกสีดำอมแดงและชายมุ้งที่มีการปล่อยไว้ที่เป็นสีเทาโดนทาด้วยสีน้ำตาลบางส่วน เมื่อจัดวางเป็นแถบสี่เหลี่ยมขนาดต่างๆทำให้รูปร่างภายนอกคล้ายกับงานแบบ 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

ผลงานที่เป็นแบบรูปธรรมของจันทนาส่วนใหญ่จะเป็นภาพต้นไม้ที่มีสัตว์นานาชนิดอาศัยอยู่ตามโพรงไม้และกิ่งก้าน บรรยากาศด้านหลังมีทั้งปล่อยเรียบเป็นสีของรักสีดำแดงและแบบปิดทองเป็นใบไม้ปลิวกระจายหรือจุดระยิบเหมือนดาวบนท้องฟ้า บางชิ้นจะเป็นทิวทัศน์ของชีวิตในชนบทที่มีเด็กปีนต้นไม้ ขี่ควาย วิ่งเล่น ผู้หญิงตักน้ำในคลองริมหมู่บ้านที่มีลักษณะการจัดวางภาพให้มีระยะใกล้ไกลตามหลักทัศนียภาพของตะวันตก คือระยะหน้าภาพจะมีขนาดใหญ่และเล็กลงเรื่อยๆในระยะที่ไกลออกไป

Picture 50:
จันทนา แจ่มทิม, *เกิดในธรรม 2,* 2551
งานลงรัก ลายรดน้ำ, 100 x 80 ซม.

Picture 51:
จันทนา แจ่มทิม, *Untitled*, 2551

Picture 52: ตัวอย่างภาพทิวทัศน์ลายรดน้ำของจันทนา แจ่มทิม

นอกจากนี้ก็มีภาพสระบัว ทิวทัศน์ริมแม่น้ำ เช่น ภาพ “*เกิดในธรรม 2*” ที่พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพเป็นผิวน้ำที่ลงรักสมุกให้เกิดพื้นผิวนูนเป็นเส้นตามแนวนอนเหมือนคลื่นน้ำเล็กๆแล้วปิดทองลงไปบวกกับ

ด้านบนที่เป็นริมแม่น้ำจะมีเงาต้นไม้เป็นทิวทำให้ดูเหมือนน้ำใสเหมือนกระจก ส่วนที่ปิดทองทับสมุกก็นูนขึ้นทำให้ดูเหมือนผิวน้ำใสที่ต้องแสงระยิบ ส่วนด้านล่างของภาพจะเป็นการลงรักสมุกแบบทิ้งพื้นผิวหยาบๆ เป็นสีน้ำตาลเหมือนโคลนตมโดยมีรูปลายทองวนเป็นวงกลมด้านในเหมือนบัวที่กำลังจะงอกขึ้นจากตม จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 17 เมษายน 2553 จันทนากล่าวถึงแรงบันดาลใจในการทำงานที่ใช้ภาพต้นไม้และธรรมชาติมาเป็นเนื้อหาหลักของงานว่า

> "...เริ่มแรกเกิดจากการ "โหยหา" ธรรมชาติตามชนบทที่บ้านเกิดในจังหวัดพิษณุโลก และเหตุที่ใช้ต้นไม้เป็นสื่อเพราะสมัยเป็นเด็กชอบไปอยู่กับต้นไม้ มุดเข้าไปในโพรงไม้บ้าง ปีนต้นไม้บ้าง ไปอ่านหนังสือหรือฟังวิทยุที่บนต้นไม้เป็นชั่วโมงๆ..."

ในการเขียนรูปต้นไม้หรือธรรมชาติชนิดอื่นๆ จันทนาจะมีการประดิษฐ์ลวดลายไทยสอดแทรกเข้าไปตามรูปทรงและความเคลื่อนไหว ทั้งตามความเคยชินที่ได้ฝึกเขียนแม่ลายมาและการใช้จิตนาการจากการรับรู้ส่วนตัวประดิษฐ์ลายอย่างอิสระตามเปลือกไม้ เนินดิน ในบางส่วนจะวาดรูปสัตว์ชนิดต่างๆ แทรกลงไปตามที่จังหวะและลวดลายจะอำนวย ซึ่งจะสอดคล้องกับความคิดของจันทนาที่ว่า "ต้นไม้เป็นสัญลักษณ์ของความรู้สึกและสิ่งมีชีวิต" ลักษณะการใช้เส้นจึงดูเคลื่อนไหวเหมือนมีพลังชีวิต ในขณะที่การเขียนโพรงไม้และดินก็มาจากการระลึกถึงความผูกพันอย่างใกล้ชิดและอบอุ่นกับต้นไม้และธรรมชาติในวัยเด็ก นอกจากนี้การซาบซึ้งถึงคุณค่าของเทคนิคกระบวนการลายรดน้ำแบบโบราณประกอบกับประสบการณ์ในชีวิตที่ป่วยจนเกือบตาย แล้วได้ใช้การปฏิบัติสมาธิวิปัสนาเข้าช่วย ได้นำไปสู่การพิจารณาสัจธรรมเรื่องการเกิดดับแห่งชีวิตจากกระบวนการลายรดน้ำ โดยจันทนาจะพิจาณาว่าการรดน้ำคือการล้างทองส่วนหนึ่งออกถือเป็นการดับไป ในขณะเดียวกันสิ่งที่เกิดขึ้นในขณะที่ชะล้างทองส่วนหนึ่งออกคือการเกิดของลวดลายทองที่เห็นเป็นผลงาน

ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย มหาบัณฑิตสาขาศิลปไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากร นำภาพทิวทัศน์ทั้งที่เป็นฉากธรรมชาติและอาคารบ้านเรือน มาจัดองค์ประกอบรวมกับรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมมุมของโลหะ เพื่อแสดงความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมเก่าและใหม่

ภาพ "*จินตนาการแห่งวัฒนธรรมใหม่*", 2538 ลักษณะการเขียนภาพไทยของทิพเนตร์ในงานชิ้นนี้เป็นรูปทิวทัศน์ในป่าที่มีช้างมาลงเล่นน้ำในลำธาร ซึ่งมีรูปแบบและลายเส้นที่ละเอียดตามแบบศิลปะ

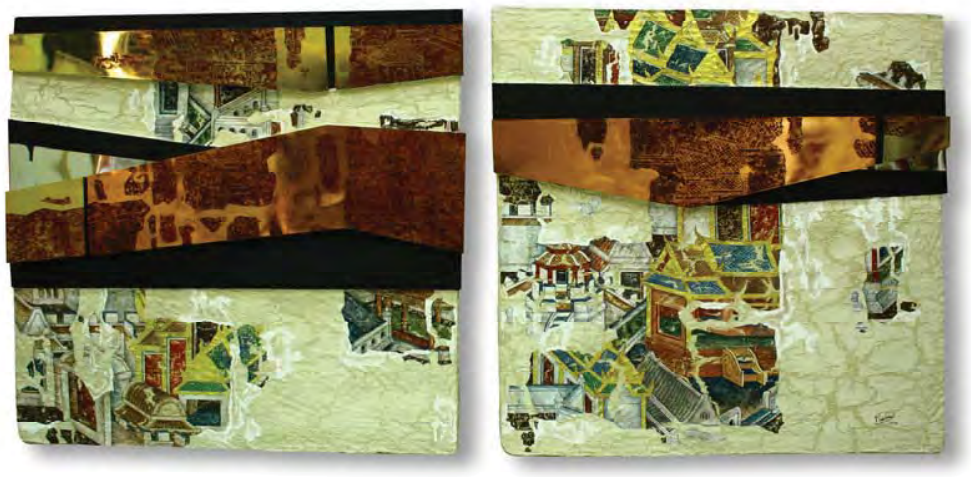
อยุธยา วาดลงบนเยื่อกระดาษแล้วนำมาประกอบกับโลหะที่วาดด้วยวานิชดำแล้วกัดกรดแบบภาพพิมพ์โลหะ บางส่วนที่ภาพเลือนหายจากการถูกกรดกัดและถูกเจียออกด้วยเครื่องมือเจียเหล็กจะทำให้เกิดความรู้สึกถึงการถูกทำลายที่รุนแรง ทิพเนตร์ต้องการสื่อแนวคิดที่ว่าความเจริญทางเทคโนโลยีเข้ามาทำลายประเพณีวัฒนธรรมอันดีของไทย ภาพที่ผุกร่อนในส่วนที่เขียนลงบนเยื่อกระดาษจะดูเหมือนการผุกร่อนตามธรรมชาติ แนวคิดโดยรวมของภาพนี้จึงเกี่ยวกับการปะทะกันของวัฒนธรรมเก่าและวัฒนธรรมใหม่ซึ่งสุดท้ายวัฒนธรรมเก่าจะถูกทำลาย

Picture 53: ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย, *จินตนาการแห่งวัฒนธรรมใหม่,* 2538
สื่อประสม, 120 x 170 ซม.

สิบกว่าปีผ่านไป ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย มองการพัฒนาการทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ในมุมมองที่แตกต่าง ในที่สุดแล้วทั้งวัฒนธรรมเก่าและใหม่ก็ต้องเรียนรู้ที่จะอยู่ด้วยกันอย่างสมดุลย์ ไม่มีพระเอกหรือผู้ร้ายเหมือนในงานชุดก่อน ในการสร้างสรรค์งานใน โครงการศิลปกรรมทุนสร้างสรรค์ ศิลป์ พีระศรี ครั้งที่ 9 ภายใต้หัวข้อ “*องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม*” พ.ศ.2553 ทิพเนตร์เขียนแนวคิดในการทำงานว่า “ความเจริญทางเทคโนโลยีที่สร้างความสะดวกสบายในการดำรงชีวิตและวัฒนธรรมซึ่งเป็นเครื่องยกระดับจิตใจ มิควรเป็นสิ่งที่เป็นคู่ขนานกัน แต่ควรหลอมรวมทั้งสองสิ่งเข้าด้วยกัน เพื่อการพัฒนาที่สมดุลและยั่งยืน คือ พัฒนาทั้งภายนอกและภายในจิตใจมนุษย์” การแสดงออกในการสร้างสรรค์งานภายใต้โครงการนี้ จึงไม่ได้จัดองค์ประกอบในลักษณะของการคุกคามและตัดกันของเส้นและรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมแข็ง แต่จะสอดแทรกภาพที่วาดบนโลหะลงไปในภาพที่เขียนสีบนวัสดุธรรมชาติอย่างกลมกลืน เช่น ใน

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

Picture 54: ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย, *องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 1*, 2553
สื่อประสม, 115 x 205 cm.



Picture 55: ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย, *องค์ประกอบวัตถุ-องค์ประกอบวัฒนธรรม 8*, 2553
สื่อประสม, 115 x 240 cm.

2. ภาพทิวทัศน์เชิงสัญลักษณ์สะท้อนการเมืองและสังคม

ลักษณะโดยสรุป ภาพทิวทัศน์ในหัวข้อนี้เป็นภาพเขียนที่มีเนื้อหาเชิงสัญลักษณ์ในการสื่อถึงแนวคิดสะท้อน การเมือง ความยากไร้ของประชาชน หรือสัญลักษณ์ทางศาสนา โดยมีทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบที่มีนัยในการสื่อความหมาย

สภาพทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครองรวมทั้งเศรษฐกิจมีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ศิลปะทุกยุคทุกสมัย ดังที่ปรากฏอิทธิพลของศิลปะจากต่างประเทศต่อศิลปะไทยที่เข้ามาพร้อมการติดต่อค้าขายรวมทั้งการล่าอาณานิคม ภาพสะท้อนในศิลปะแนวประเพณีมีให้เห็นถึงอิทธิพลนั้นในด้านรูปแบบของสถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย และวัตถุอื่นๆในภาพ รวมถึงกลวิธีในการแสดงออก เช่น การใช้หลักทัศนียภาพ แต่ด้วยขนบวิธีของการเขียนภาพ แบบประเพณีประกอบกับการสร้างสรรค์งานที่ทำเพื่อศาสนสถานเป็นหลัก ไม่เปิดโอกาสให้ช่างได้แสดงออกความคิดเห็นส่วนบุคคลมากนัก ศิลปะแนววิจารณ์สังคมการเมืองเริ่มเห็นได้ชัดเมื่อศิลปะไทยเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ เริ่มจากเมื่อเกิดเหตุการณ์การเมืองที่สำคัญ ที่นำไปสู่เหตุการณ์วันมหาวิปโยค14 ตุลาคม 2516 และในอีก 3 ปีต่อมาคือ 6 ตุลาคม 2519 ทั้ง 2 เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ศิลปินสร้างสรรค์งานเพื่อสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองและปัญหาในสังคมที่มีความเป็นรูปธรรมชัดเจนยิ่งขึ้นจนเกิดกระแสที่เรียกว่า “ศิลปะเพื่อชีวิต”

ศิลปินคนสำคัญที่ทำงานสะท้อนเหตุการณ์ทางสังคมการเมืองที่มีลักษณะการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบที่มีนัยในผลงานคือ **ประเทือง เอมเจริญ** ซึ่งเป็นศิลปินที่ไม่ได้ผ่านการศึกษาศิลปะในระบบพัฒนาฝีมือจากการทำงานเขียนรูปโฆษณาภาพยนต์ก่อนผันตนเองมาทำงานศิลปะอย่างจริงจังตั้งแต่ปี พ.ศ. 2505 เป็นต้นมาจนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ประเทือง เอมเจริญ มักทำงานที่ได้แรงบันดาลใจทางธรรมชาติ วาดภาพทิวทัศน์แบบไม่เหมือนจริงแต่เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติ ผ่านสีสันฝีแปรงที่ดูมีพลัง ผลงานของ ประเทือง เอมเจริญ มักจะมีการแสดงออกให้เห็นลักษณะของแสงสว่างที่ซ่อนอยู่ในภาพที่วาด บางครั้งก็ทำเป็นลำแสงสาดส่องออกมา ซึ่งเป็นผลจากการที่ประเทือง เอมเจริญ ชอบมองดวงอาทิตย์ และอีกส่วนหนึ่งก็แสดงสัญลักษณ์ทางสมาธิจิตที่ก่อให้เกิดแสงสว่างทางปัญญา

ภาพที่สะท้อนเหตุการณ์วันมหาวิปโยค 14 ตุลาคม 2516 ที่ อภินันท์ โปษยานนท์ กล่าวว่าเป็นศิลปะที่แสดงออกที่มีพลังมากที่สุดภาพหนึ่งของยุคศิลปะสมัยใหม่ของไทยในการต่อต้านความรุนแรง 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 เศียรพระพุทธรูปที่มีร่องรอยของกระสุนปืน และน้ำตาไหลออกมาเป็นสาย ลวดหนาม กระบอกปืน และอาวุธต่างๆที่ใช้แสดงออกถึงความรุนแรง บทบาทของภาพทิวทัศน์ที่ประเทืองใช้ในภาพนี้ คือ จะมีภาพท้องฟ้าทุ่งหญ้าที่เป็นฉากประกอบ โดยประเทืองจะเขียนท้องฟ้าที่มีก้อนเมฆดำทมึนเหมือนกำลังจะมีพายุที่น่าสะพึงกลัว รูปหญ้าแห้งหรืออาจจะเป็นฟางข้าวสีเหลืองด้านหน้ามีการไหวตามแรงพายุ และดอกไม้สีขาวที่ประเทืองใช้แทนความบริสุทธิ์ล้วนถูกพัดกระจาย ประเทืองเล่าว่า "ผมต้องการจับความรู้สึกของความสับสน น่าตกใจ และสะพรึงกลัว โดยใช้สัญลักษณ์ เช่น หน้าคนที่ร้องไห้ เมฆดำทมึนที่กำลังเกิดพายุ" (อ้างจาก Poshyananda, 1992:162)

ภาพ "*ผักบุ้งแดงปืนเน่า*", 2519 เป็นอีกรูปหนึ่งที่ประเทืองใช้ภาพทิวทัศน์ผสมผสานกับสัญลักษณ์ต่างๆที่สะท้อนความรุนแรง ภาพนี้ถูกนำออกแสดงในนิทรรศการของกลุ่มธรรม ที่หอศิลป์พีระศรีก่อนเกิดการนองเลือดในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 เพียงวันเดียว การใช้ทิวทัศน์ของประเทืองในภาพนี้จะเป็นเชิง

สัญลักษณ์ เช่น ภาพผักบุ้งจะเป็นสีแดงเหมือนเลือดที่เลื้อยจากมุมซ้ายของภาพขึ้นไปยังภาพกระบอกปืนที่มีรูปทรงเหมือนขาคนที่อ่อนแอและเน่าเปื่อย

Picture 57:

ประเทือง เอมเจริญ, *ผักบุ้งแดงปืนเน่า*, 2519

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 135 x 165 ซม.

ผลงานที่สะท้อนสังคมโดยมีทิวทัศน์เป็นโครงสร้างที่สำคัญของภาพอีกชิ้นหนึ่งคือภาพ "*โครงสร้างสังคม*", 2521 ของ **สมชัย หัตถกิจโกศล** ลักษณะโดยรวมของภาพนี้เป็นภาพทิวทัศน์ที่ดูกว้างไกล มีต้นไม้แห้งที่โคนดูเล็กโผล่สูงขึ้นมาเป็นรูปทรงของผู้หญิงขนาดใหญ่ในตำแหน่งที่เป็นจุดเด่นของภาพ ดูแล้วเป็นต้นไม้ที่ดูไม่แข็งแรงมั่นคง ในส่วนของรูปผู้หญิง ลำตัวจะเป็นโครงของกิ่งไม้กลวงๆ ในขณะที่แขนที่ยื่นออกมาเป็นกิ่งไม้ผุมีรูปปูเลื้อยอยู่ที่แขนด้านขวา ส่วนหัวเป็นรูปเปียนโนที่เปิดอยู่ มีรูปนกร้องอยู่ด้านในนกพิราบขาวส่วนบนชูมือจับกดไว้ ทำให้ตีความภาพนี้ได้ถึงสังคมที่เพศหญิงถูกกดขี่ไร้อิสระ ภาพลักษณะของทิวทัศน์ที่ดูเวิ้งว้างอาจทำให้รู้สึกโดดเดี่ยวของร่างหญิงผุนี้เป็นรูปแบบงานที่ สดชื่น ไชยประสาธน์ (2539) จัดให้เป็นศิลปะประเภท Surrealism ที่เสนอเนื้อหาแนววิพากษ์สังคม

Picture 58:

สมชัย หัตถกิจโกศล, *โครงสร้างสังคม*, 2521

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 98x129 ซ.ม.

ภาพ “*ชาวนาไทย 1*”, 2552 ของ **ธรรมศักดิ์ บุญเชิด** เป็นอีกภาพหนึ่งที่สะท้อนความเหลื่อมล้ำทางสังคม ภาพทิวทัศน์ที่เป็นโทนสีส้มดูแห้งแล้งสุดลูกหูลูกตาบ่งบอกถึงสิ่งที่ชาวนาไทยต้องเผชิญ ด้านหน้าเป็นภาพชาวนารูปร่างผอมโซนุ่งผ้าขาดรุ่งริ่งที่ถูกมัดรวบแขนไขว้หลัง เกี่ยวคอด้วยขอของเครื่องชั่งที่พ่อค้าคนกลางใช้สำหรับชั่งข้าวสาร เป็นการสะท้อนความลำบากของชาวนาที่ต้องเผชิญภัยแล้งและการเอาเปรียบของนายทุน

Picture 59:

ธรรมศักดิ์ บุญเชิด, *ชาวนาไทย 1*, 2552

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ภาพ “*ลมหายใจรวยรินแห่งท้องทุ่งชรา*”, 2524 ของ **ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร** เสนอรูปทรงของชายชราครึ่งตัวสภาพคล้ายหุ่นหรือซากเสียบบนไม้ปักลอยอยู่กลางอากาศเหนือพื้นดินที่แตกระแหง เพื่อแนะถึงสภาพของคนชราที่ถูกทอดทิ้งให้อยู่กับถิ่นอีสานที่แห้งแล้งอัตคัดขาดแคลน แขนที่กางออกมีมือข้างหนึ่งชี้ไปข้างหลัง ซึ่งเห็นเป็นเมืองอยู่ลิบๆเปรียบเสมือนความหวังของชาวชนบทรุ่นหนุ่มสาวที่กำลังมุ่งเข้าสู่เมืองใหญ่เพื่อหางานทำเนื่องจากไม่สามารถทำนาหาเลี้ยงชีพบนผืนดินแล้งเข็ญที่บ้านเกิดได้

Picture 60:

ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร, *ลมหายใจรวยรินแห่งท้องทุ่งชรา*, 2524

ภาพ “*เพลงชื่อกดขี่แห่งท้องทุ่ง*”, 2524 ไพศาลสะท้อนปัญหาของชาวนาที่ถูกกดขี่เอารัดเอาเปรียบจากนายทุน คล้ายในภาพของ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด แต่นำเสนอปัญหาที่แสดงถึงวิกฤตการณ์ที่รุนแรงยิ่งขึ้น ชาวนาซึ่งอยู่บนหัวกระโหลกควายถูกเสียบแทงด้วยคมเคียวของนายทุนที่ใส่สูทสวมหน้ากากเป็นหัวกะโหลกสัตว์ที่ดุร้าย (ศิลปินจงใจเปรียบนายทุนกับสุนัขที่กัดทั้งซึ่งหน้าและลับหลัง) ส่วนที่อยู่พาดบนเขาควายก็เหลือแต่สภาพที่ทรุดโทรมหมดเรี่ยวแรงจนคล้ายกับเศษผ้าเห็นแต่แขนและมือหรือศีรษะ ในลักษณะที่หมดความเป็นมนุษย์ (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539:70)

Picture 61:

ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร, *เพลงชื่อกดขี่แห่งท้องทุ่ง*, 2524

ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร เป็นศิลปินกลุ่มกังหันซึ่งประกอบด้วยศิลปินหนุ่มสาว 5 คน ที่จบการศึกษาจากโรงเรียนไทยวิจิตรศิลป์ที่มีเป้าหมายที่จะสร้างภาพเขียนเพื่อถ่ายทอดความฟอนเฟะของสังคมเพื่อให้ผู้คนได้รับทราบและหาทางเยียวยาบาดแผลที่เรื้อรังนี้ให้ดีขึ้น ผลงานของไพศาลส่วนใหญ่มีเนื้อหาเรื่องราวสะท้อนปัญหาสังคมซึ่งเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันมากในช่วงหลัง 6 ตุลาคม 2519 เช่น ปัญหาการล่มสลายของชนบทอีสาน เนื่องจากขาดน้ำขาดการเหลียวแลปรับปรุงแก้ไขอย่างจริงจังจากฝ่ายรัฐบาล คนหนุ่มสาวต้องจำใจละถิ่นฐานบ้านเกิดอพยพเข้ามาแสวงหางานทำในเมืองหลวง มีความเป็นอยู่อย่างอดอยากทุกข์ยากตามถนนหรือในสลัม บ้างก็ออกเล่นแคนขอทาน บ้างก็เป็นกรรมกรแบกหามหรือไม่ก็เป็นโสเภณี ถูกกดขี่ ขูดรีด เอารัดเอาเปรียบจากนายทุน นอกจากนี้ยังสะท้อนปัญหาการเรียกร้องประชาธิปไตยและปัญหาศาสนากับคนในสังคมด้วย

ภาพทิวทัศน์ในภาพของไพศาลมีส่วนช่วยให้การสื่อความคิดมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวาดภาพท้องนาที่แห้งแตกระแหงใต้ฟ้าโล่ง ทำให้รู้สึกได้ถึงความลำบากและขาดแคลนของชาวนา ในภาพ “เพลงชื่อกดขี่แห่งท้องทุ่ง” ที่มีส่วนของท้องฟ้าที่กินพื้นที่เกือบ 80 เปอร์เซนต์ของภาพทำให้สามารถวาดภาพนายทุนได้ดูล่องลอยอยู่สูง อันบ่งบอกถึงสถานะภาพที่เหนือกว่าชาวนาอยู่มาก

ภาพ “*กินบ้านกินเมือง*”, 2537 ของ **สมพงษ์ อดุลย์สารพันธ์** ที่เขียนในรูปแบบของศิลปะแนว Surrealism ภาพทิวทัศน์ป่าที่ดูเป็นสีเขียวอุดมสมบูรณ์ถูกดัดแปลงให้เป็นรูปโต๊ะแล้วมีรูปคนที่ส่วนหัวเป็น

รูปกระโหลกของสัตว์นั่งโดยรอบ ในมือถือต้นไม้และสัตว์ ส่วนบริเวณโดยรอบเป็นทิวทัศน์ของพื้นดินที่แห้งแล้งเป็นสีส้ม มีกระโหลกสัตว์แห้งวางอยู่เกลื่อนกลาดเป็นสัญลักษณ์การรุมกินบ้านกินเมืองของผู้มีอำนาจตามที่หัวข้องานได้ตั้งไว้

Picture 62:

สมพงษ์ อดุลย์สารพันธ์, *กินบ้านกินเมือง*, 2537

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 115x134 ซม.

นิติ วัตุยา ศิลปินผู้ศึกษาศิลปะด้วยตนเองใช้ทิวทัศน์เป็นหัวข้อหลักในการทำงานมากว่า 30 ปีของการเป็นศิลปินอาชีพ ด้วยเติบโตมาจากชุมชนที่มีความสัมพันธ์กับแม่น้ำเจ้าพระยาในจังหวัดชัยนาท "...ชอบทิวทัศน์ ที่โล่งๆ ทุ่งนา ป่าเขา รู้สึกสบายใจ มองสุดลูกหูลูกตา..." (สัมภาษณ์ 10 เมษายน 2553) ผลงานภาพทิวทัศน์ที่โดดเด่น เช่น "*แม่น้ำ ทอง และคน*", 2539 อยู่ในงานชุดเจ้าพระยาที่เหมือนการตกผลึกความคิดความรู้สึกของเขาที่มีต่อสายน้ำ ผลงานชิ้นนี้เป็นจิตรกรรมสีอะคริลิคบนผ้าใบที่มีขนาดใหญ่ประมาณ 2 x 4 เมตร มีเนื้อหาเป็นภาพทิวทัศน์ของแม่น้ำมีรูปเรือและสะพานยื่นออกไป โดยโครงสร้างโดยรวมของภาพจะมีลักษณะเหมือนจริง เพ้อฝัน สีเป็นแบบเอกรงค์โทนน้ำตาลเข้มและลงสีทองทับเกือบทั้งภาพ โดยมีรูปคนสีดำทมึนลอยอยู่มุมขวามือในลักษณะก้มหน้าลงมามองแม่น้ำ นิติจะใช้เทคนิคทาสีทองทับรูปเดิมในผลงานหลายชิ้น เขากล่าวถึงที่มาของแนวคิดว่า นึกถึงเรื่องการปิดทองพระพุทธรูป สิ่งที่คนเห็นคุณค่าและบูชาคือองค์พระไม่ใช่ทองที่ปิด ดังนั้นในการใช้สีทองทาทับรูปแม่น้ำเจ้าพระยาก็เพื่อต้องการให้เกิดการตีความและตั้งคำถามเกี่ยวกับคุณค่าของความเป็นธรรมชาติที่มีอยู่หรือสิ่งที่เป็นเปลือก

นอก ซึ่งในกรณีนี้จะหมายถึงการเข้ามาของนายทุนที่มาพัฒนาโครงการก่อสร้างต่างๆริมแม่น้ำเจ้าพระยา ส่วนภาพคนสีทมึนที่ลอยอยู่ด้านบนก็เป็นสัญลักษณ์ของผู้ที่เข้ามาแสวงหาผลประโยชน์จากแม่น้ำ

Picture 63:

นิติ วัตุยา, *แม่น้ำ ทอง และคน*, 2539

ก่อนที่จะเขียนภาพนี้ 1 ปีใน พ.ศ.2538 นิติ วัตุยา ได้ออกหนังสือ “ลุ่มเจ้าพระยา: กวีนิพนธ์แห่งสายน้ำและความล่มสลาย” ที่ประกอบด้วยบทกวีฉันทลักษณ์ 38 ชิ้น และภาพประกอบที่เป็นงานวาดเส้นแรเงาด้วยดินสอที่วาดขึ้นเอง 11 ภาพบทกวีในหนังสือเล่มนี้สะท้อนความคิดของเขาในประเด็นเดียวกันกับภาพ “*แม่น้ำ ทอง และคน*” ดังนี้

“...
เศรษฐกิจพิษร้ายกระหายหื่น
คือบทยืนคือพื้นฐานการใฝ่หา
ไม่เคยพอขาดจิตใจไร้เมตตา
เป็นที่มาแห่งทุกข์ร้ายทุรายจินต์
...
สงสารแต่แม้น้ำเจ้าพระยา
พลอยตกมาเป็นเหยื่อแท้แต่หนไหน
ปลาใหญ่น้อยพลอยถูกทำลายไป
สลดใจ สำนึกรู้ อดสูไม่วาย

..." (นิติ วัตุยา, 2538:40)

"...
อย่าก้มหน้ากอบโกยผลประโยชน์
เร่งโลดตามกระแสไม่แลเหลียว
ว่าคุณค่าที่แท้จริงของชีวิต
อาจจะผิดจากวิถีที่เร่าร้อน
..." (นิติ วัตุยา, 2538, 107)

เมื่อวิเคราะห์การทำงานของนิติจะพบว่า เขาเริ่มเขียนภาพทิวทัศน์จากกลวิธีของศิลปิน Impressionism คือการออกไปเขียนสดนอกสถานที่จากความประทับใจ แต่ใช้แนวคิดแบบโรแมนติก (Romantic) คือการใช้ความอิสระทางความคิดและจินตนาการในการแสดงออกแบบอยู่เหนือเหตุผล (Langmuir and Lynton, 2000:604) ซึ่งเห็นได้จากการละทิ้งกฎเกณฑ์ทั้งเรื่องของการใช้สีและการใช้รูปทรงโดยไม่คำนึงถึงความถูกต้อง เมื่อได้ข้อมูลและประสบการณ์จากการศึกษาในสถานที่จริงเต็มที่ กระบวนการคิดจะก้าวข้ามความประทับใจไปสู่การเชื่อมโยงกับความคิดที่มีต่อกระแสเศรษฐกิจและสังคมในช่วงนั้นๆจนตกผลึกทางความคิดที่นำมาสู่การเขียนภาพทิวทัศน์เป็นเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงสภาวะการณ์ร่วมสมัย

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ศิลปินแห่งชาติสาขาจิตรกรรม มีชื่อเสียงในด้านการเขียนภาพแนว Surrealism ที่สื่อถึงเรื่องราวจากจิตใต้สำนึก ความเหงา ความเก็บกดและหวาดกลัว ชนะการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและเวทีอื่นๆหลายครั้งตั้งแต่ปี พ.ศ.2511 เป็นต้นมา

ภาพทิวทัศน์ถูกนำมาใช้ในการสร้างบรรยากาศที่สะท้อนความรู้สึก และในงานหลายชิ้นทิวทัศน์ก็มีความเด่นในการเป็นสัญลักษณ์ในตัวของมันเอง เช่น ในชุด "*ปิติแห่งปีมหามงคล*", 2550 จำนวน 4 ภาพ ซึ่งเกียรติศักดิ์เขียนภาพทิวทัศน์ที่มีดอกไม้ที่ดัดแปลงรูปทรงสีสันตามจินตนาการของตนเอง เพื่อร่วมเทิดพระเกียรติในปีที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯทรงเจริญพระชนนมายุ 80 พรรษา เกียรติศักดิ์กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างงานว่า

“ผมใช้ดอกไม้และต้นไม้นานาพันธุ์แทนความรู้สึกปิติยินดี ให้สีสันสดใสของดอกไม้แทนจิตใจของผู้คนที่เบิกบาน และต้องการให้งานศิลปะของผมได้มีส่วนร่วมกับคนไทยและชาวโลกทั้งมวลที่แซ่ซ้องสรรเสริญพระบารมีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว” (เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, 2551)

Picture 64:

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *ปิติแห่งปีมหามงคล 1*, 2550

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130 x 100 ซม.

Picture 65:

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *จินตนาการจากธรรมชาติ*, 2535

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 120 ซม.

Picture 66:

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *สู่โลกกว้าง*, 2549

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 135 x 165 ซม.

Picture 67:

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, *ภาวะโลกร้อน 2*, 2550

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130 x 130 ซม.

ภาพ “*สู่โลกกว้าง*”, 2549 เป็นการใช้ทิวทัศน์ทะเลที่มีโทนสีน้ำเงินอมม่วงแทนความรู้สึกของความอ้างว้าง ใจหายเมื่อลูกต้องออกไปเรียนต่อในต่างประเทศ ในภาพนี้ยังมีภาพคนแบบตัดทอนนั่งบน

แพแสดงอารมณ์ต่างๆเพื่อสื่อถึงสภาวะจิตใจของคนเมื่อต้องการออกจากสภาวะที่คุ้นเคยไปสู่การผจญภัยในโลกกว้าง

ภาพ "*จินตนาการจากธรรมชาติ*", 2535 เป็นภาพในจำนวนไม่กี่ภาพที่เกียรติศักดิ์เขียนทิวทัศน์อย่างเดียวโดยไม่มีภาพคนปะปน รูปแบบของภาพเป็นภาพทิวทัศน์ที่ตัดทอนรายละเอียดให้เหลือเป็นแถบสีที่มีการผสมสีและไล่น้ำหนักอย่างละเอียดอ่อนตามจังหวะของสิ่งที่นำเสนอ เช่น ท้องฟ้า เนินเขา พื้นดิน แม่น้ำ และมีวัตถุที่ถูกตัดทอนจนเป็นนามธรรม รวมทั้งแถบสีรุ้งกระจายอยู่ในภาพอย่างอิสระ ส่วนภาพอื่นๆที่มีการเชื่อมทิวทัศน์กับภาพคนให้เป็นเนื้อเดียวกันเพื่อสื่อถึงความเชื่อมโยงระหว่างธรรมชาติกับชีวิต เช่น ภาพ "*โลกร้อน*", 2550 ที่เป็นภาพโทนสีมืดปาดป้ายด้วยสีแดงและเทาที่ทำให้รู้สึกถึงไอร้อน ภาพคนที่มีโครงสีเป็นสีเดียวกับบรรยากาศของภาพทำให้รู้สึกว่าคนกับสิ่งแวดล้อมเป็นเนื้อเดียวกัน และลักษณะของภาพคนที่กำลังละลายลงสู่พื้นเป็นการแสดงถึงผลกระทบที่มนุษย์ได้รับจากภาวะโลกร้อนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ส่วนภาพคนที่เขียนในลักษณะของไม้ผุที่เห็นในผลงานหลายชิ้น ก็จะมีความหมายในเชิงปรัชญาพุทธคือเรื่องของความไม่เที่ยงของสังขารชีวิต บางรูปจะมีรูปโลงและเมรุเผาศพ ซึ่งเป็นการปลดปล่อยความเคร่งเครียดและเก็บกดจากจิตใต้สำนึกส่วนตัวออกมาเป็นภาพซึ่งเป็นผลมาจากประสบการณ์ที่สูญเสียน้องชายและการได้ยืนดูเขาในห้องดับจิต

> "...ผมเป็นคนชอบเขียนรูปบรรยากาศตอนกลางคืน ตั้งแต่ตอนเรียนอยู่ช่างศิลป์ปี 3 เช่น ขึ้นไปสะพานพระราม 6 ตอนกลางคืน เขียนโรงไฟฟ้า เขียนเสาชิงช้า ภูเขาทองวัดสระเกตุ ตั้งเฟรมเขียนสด แล้วบรรยากาศเรียบๆเงียบๆเหมือนความรู้สึกตอนวาดรูปเวลากลางคืนก็มาปรากฏในการเขียนฉากหลังของภาพนู๊ดในตอนเรียนปี 3 ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร พอมีอาจารย์มาทักว่ามีลักษณะเหมือน Surrealist ซึ่งตอนนั้นผมไม่รู้จักด้วยซ้ำว่าคืออะไร ก็เลยเริ่มศึกษาจากหนังสือเกี่ยวกับงาน Surrealist รวมทั้งหนังสือของ Sigmund Freud..." (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553)

อย่างไรก็ดีในการเขียนภาพแนว Surrealist ช่วงแรก เกียรติศักดิ์ก็จะไม่ใช้ภาพทิวทัศน์ โดยสาเหตุหลักคือพยายามหลีกเลี่ยงว่าเป็นการเลียนแบบภาพของศิลปินแนวนี้ เช่น ดาลี (Salvador Dali) และการมีประสบการณ์สะเทือนใจในห้องดับจิตตอนที่น้องชายเสีย ก็เป็นเหตุผลที่มาผสมผสานกันพอดี แต่ระยะหลังเกียรติศักดิ์จะผ่อนคลายความตึงเครียดและมีความมั่นใจในการทำงานมากขึ้น และไม่กลัวว่าจะเขียนเหมือนหรือไม่เหมือนใครอีกต่อไป ภาพของเขาในยุคหลังๆจึงมีการใช้ทิวทัศน์ในแง่มุมต่างๆมากขึ้น

รูปแบบหลักในการแสดงออกจะเป็นแบบ Surrealism โดยเกียรติศักดิ์จะรับอิทธิพลในแง่วิธีการนำเสนอในการใช้รูปทรงต่างๆเพื่อแสดงความรู้สึกและประสบการณ์สะเทือนใจส่วนตัวที่สั่งสมในจิตสำนึกของเขา แต่สิ่งที่เห็นได้ชัดคือการแสดงออกในผลงานหลายชิ้นจะมีฐานความคิดจากพุทธปรัชญาเข้าไป เช่น เรื่องการพิจารณาสังขาร เกิดแก่เจ็บตาย ซึ่งมีความแตกต่างจากศิลปิน Surrealist ของตะวันตกอย่างสิ้นเชิง

กล่าวโดยสรุปการเขียนภาพทิวทัศน์ของเกียรติศักดิ์มี 3 รูปแบบ คือ

1.ใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากหลัง

2.ใช้ทิวทัศน์เป็นเนื้อหาหลักของในตัวมันเองแต่ตัดทอนดัดแปลงรูปทรงสีสันตามจินตนาการของตนเอง

3.ใช้ผสานกับรูปคนโดยเฉพาะส่วนของพื้นดินและต้นไม้เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์ของเรื่องราวที่ต้องการสื่อ

เหตุการณ์รุนแรงทางการเมืองมักถูกศิลปินหยิบยกมาเป็นประเด็นในการทำงานอยู่ทุกสมัย เช่นที่ประเทือง เอมเจริญ เคยเขียนภาพจากความสะเทือนใจจากเหตุการณ์วันมหาวิปโยค เมื่อ พ.ศ. 2516 และ 2519 และศิลปินอีกหลายคนที่เขียนภาพเกี่ยวกับผลกระทบทางการเมือง ในปี พ.ศ. 2535 **คามิน เลิศชัยประเสริฐ** เขียนภาพทิวทัศน์ของกรุงเทพฯในช่วงที่เกิดเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ขณะที่เขาใช้ชีวิตอยู่ที่นิวยอร์ค ผลงานชื่อ *“พระอาทิตย์ขึ้นและพระอาทิตย์ตกในประเทศไทย”*, 2535 เขียนด้วยสีน้ำมันแท่งบนผ้าใบขนาดใหญ่ถึง 1.8 x 5.4 เมตร ใช้วิธีการวาดแบบอิสระเหมือนเด็กเพื่อบันทึกเหตุการณ์หลากหลายที่เกิดขึ้นในกรุงเทพฯตั้งแต่เช้ายันเย็น มีทั้งภาพไก่ชน คนขายหวย เวทีมวย ภาพหญิงขายบริการในโรงแรม “เจ้าพระยา 2” ภาพทหารกำลังกวาดล้างกลุ่มผู้ชุมนุม เป็นต้น ผลงานของคามินชิ้นนี้สามารถจัดได้ว่าเป็นทิวทัศน์เมืองในมุมกว้าง ที่นำเสนอกิจกรรมที่หลากหลายของผู้คน แสดงถึงความขัดแย้ง ความแตกต่างของสิ่งต่างๆที่มารวมกันอยู่ในพื้นที่เดียวกัน การเขียนด้วยรูปแบบใหม่แนวศิลปะเด็กทำให้มุมมองของภาพนี้มีลักษณะที่เป็นกลางมากขึ้น คือ ลดความตึงเครียดไปจนถึงการมองอย่างมีอารมณ์ขัน แม้บางอย่างอาจเป็นแนวตลกร้าย

Picture 68:

คามิน เลิศชัยประเสริฐ, *พระอาทิตย์ขึ้น พระอาทิตย์ตกในประเทศไทย*, 2535

สีน้ำมันแท่งบนผ้าใบ,180 x 540 ซม.

มุมมองภาพถ่ายจากนิทรรศการ *กรุงเทพฯ 226 ศิลปะจากยุคสร้างบ้านแปงเมือง สู่กรุงเทพฯในฝัน* หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2552

ภาพ “*ค้นหา*”, 2526 ของ **นัยนา โชติสุข** เทคนิคภาพพิมพ์โลหะที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 29 พ.ศ.2526 ด้วยโทนสีที่เข้มทึบบวกกับการจัดทัศนียภาพที่มองเห็นไกลสุดตาที่พอเห็นท้องฟ้าที่สดใสเป็นบริเวณแคบๆ มีภาพบันไดตั้งเอียงหลากหลายทิศทางที่ลอยขึ้นไปบนฟ้าก็มี ทำให้รู้สึกถึงความสับสนไม่แน่นอนของเส้นทางสู่อนาคต รูปบันไดทำให้นึกถึงการไต่เต้า และเด็กผู้หญิงที่เหมือนกำลังหาทางเดินของตนเอง นอกจากนี้ยังมีภาพเครื่องบินกระดาษที่อาจเป็นสัญลักษณ์ของการพยายามที่จะโบยบินไปในทิศทางที่ตั้งใจแต่ก็ต้องตกลงมา บรรยากาศโดยรวมของภาพถึงแม้บันไดอาจสื่อถึงการก้าวที่สูงขึ้นไป แต่เมื่อมีมากและหลากหลายทิศทางก็ทำให้รู้สึกสับสนและอ้างว้างได้ วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540: 164) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับภาพนี้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับอารมณ์และความรู้สึกจากประสบการณ์ในวัยเด็ก โดยสะท้อนภาพสัญลักษณ์และสิ่งผูกพันในบรรยากาศที่เงียบเหงาอ้างว้าง

Picture 69: นัยนา โชติสุข, *ค้นหา*, 2526, ภาพพิมพ์โลหะ, 78x106 ซม.

ภาพ "*ความขัดแย้งของรูปทรงต่างสภาพในจินตนาการหมายเลข 2*", 2528 ของ **เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม** เป็นงานจิตรกรรมสีน้ำมันอีกภาพหนึ่งที่มีความเป็นทิวทัศน์ ถึงแม้ว่าเนื้อหาหลักในงานจะเป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างรูปทรงที่ดูเหมือนซากต้นไม้กับรูปทรงเหมือนทรวงอกของผู้หญิง ที่อ่อนย้วย แต่ด้วยลักษณะการสร้างบรรยากาศในภาพที่มีลักษณะการไล่สีที่ทำให้ดูมีพื้นและบรรยากาศที่ดูไกลออกไป ทำให้ดูเหมือนภาพทิวทัศน์ สดชื่น ชัยประสาธน์ (2539:105-106) ตั้งข้อสังเกตว่าลักษณะการสร้างบรรยากาศที่เร้นลับและการจัดวางวัตถุไว้บนพื้นที่ที่ดูเวิ้งว้าง เป็นการรับแรงบันดาลใจจากงานของ Salvador Dali ศิลปิน Surrealism

Picture 70:

เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม, *ความขัดแย้งของรูปทรงต่างสภาพในจินตนาการหมายเลข 2*, 2528

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 110x140 ซม.

ภาพของศิลปินหญิงที่ประสบความสำเร็จมากอีกท่านหนึ่งคือภาพพิมพ์โลหะ “*ชีวิตในทุ่งหญ้า*”,2523 ของ **อารยา ราษฎร์จำเริญสุข** ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ1 เหรียญทองจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 บรรยากาศและสีสันมีความคล้ายคลึงกับงานของ นัยนา โชติสุข ด้วยเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีโทนสีน้ำเงินเข้มมองไกลจนถึงสุดขอบฟ้า ส่วนท้องฟ้าที่มีสัดส่วนประมาณหนึ่งในสี่ของภาพจะไล่สีเข้มจากด้านบนลงมาเป็นสีอ่อนตรงเส้นขอบฟ้า แต่ภาพของอารยาไม่ได้ใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนเหมือนของนัยนา ภาพ “ชีวิตในทุ่งหญ้า” จะมีลักษณะเป็นภาพเหมือนมีดอกไม้สีหม่นและโค้งลง ทำให้รู้สึกถึงความเหงาและอ้างว้างอีกแบบหนึ่ง อารยากล่าวถึงงานภาพพิมพ์ของตนเองในช่วงนี้ว่า

> “...การพบกันอีกครั้งนี้ทำให้ฉันหวนนึกถึงความอ่อนไหวของเด็กสาว แปลกที่ครั้งหนึ่งความอ่อนไหวนั้นทาบเกยอยู่กับการก่อรูปความมุ่งมั่นของคนทำงานศิลปะ...ฉันบอกภาพพิมพ์รูป *ชีวิตในทุ่งหญ้า* ไปด้วยว่าฉันเคยทำทีตั้งคำถามงานศิลปะว่าด้วยธรรมชาติและชีวิตเอาไว้ “ทำไมการที่มนุษย์ทั่วไปจะล่วงลึกถึงชีวิตจึงต้องผ่านธรรมชาติ และทำไมการเข้าถึงธรรมชาติจึงต้องผ่านศิลปะและบทกวี”…” (อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2552)

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

หลังเรียนจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากร อารยาได้ไปศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมันนีและกลับมาเป็นอาจารย์สอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ผลงานของอารยาหลังจากที่กลับจากต่างประเทศจะเป็นลักษณะการจัดวางและการแสดงสด รวมทั้งการใช้สื่อวีดีโอ มีการสื่อเนื้อหาแนวคิดที่หลากหลาย ทั้งเรื่องที่เกี่ยวกับความตาย เรื่องของเพศหญิง รวมทั้งเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ เช่น “*ในชุดการให้ความหมาย*

ใหม่ต่อทิวทัศน์เก่าแก่คนเราอาจจำต้องเผชิญวิบากกรรมเดิมๆ", 2552 ซึ่งบันทึกเป็นภาพถ่ายและวีดีโอ แทนที่จะเขียนหรือสร้างภาพพิมพ์ทิวทัศน์ลงบนพื้นผิวสองมิติ อารยาพาตัวเองเข้าไปเคลื่อนไหวผ่านเวลาและพื้นที่วางอยู่ในทิวทัศน์ เป็นการกลับเข้าไปตีความภาพทิวทัศน์ที่ผสมผสานความทรงจำในอดีตกับสิ่งที่เผชิญในปัจจุบัน (อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2552)

Picture 72:

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, *ในชุดการให้ความหมายใหม่ต่อทิวทัศน์เก่าแก่คนเราอาจจำต้องเผชิญวิบากกรรมเดิมๆ*, 2552

Photograph/video 2009

นอกจากนี้ผลงานชุด "*Two Planets*", 2551 ยังนำภาพถ่ายภาพทิวทัศน์ของศิลปินตะวันตก Millet, Van Gogh และ Manet มาให้ชาวบ้านทางภาคเหนือดู เพื่อให้ชาวบ้านที่ไม่มีความรู้ทางศิลปะได้พูดถึงภาพทิวทัศน์ตะวันตกผ่านความรู้ประสบการณ์และบริบทที่แตกต่างแล้วบันทึกวีดีโอมาเผยแพร่ นับว่าเป็นการนำภาพที่เป็นที่รู้จักดีสำหรับผู้ที่ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกมาสู่การสื่อสารและตีความในบริบทที่แปลกใหม่ได้อย่างน่าสนใจ โจน ดี กราวดส์ กล่าวถึงวีดีโอชุดนี้ว่า "*Two Planets*" ใช้ความแตกต่างระหว่างการคาดคะเนว่าสิ่งนั้นสิ่งนี้น่าจะเป็นอย่างนั้นอย่างนี้กับสิ่งที่เป็นจริงในเชิงละครอย่างแนบเนียน พวกเราหรือบางคนในหมู่พวกเราที่มีความรู้เกี่ยวกับศิลปะของยุโรป "รู้" ว่าภาพเขียนเหล่านั้นคืออะไร หรืออย่างน้อยก็รู้บางส่วนว่ามันเป็นอะไร ในขณะที่ชาวบ้านเหล่านั้นไม่ทราบเลย สถานการณ์นี้ก่อให้เกิดความตึงเครียดอย่างน่าตื่นเต้นเชิงละคร ในระดับของสื่อที่นิยมกันในหมู่คนทั่วไป รายการโทรทัศน์แบบเรียลลิตี้โชว์มักจะกำหนดสถานการณ์แบบ "จงใจแกล้ง" ซึ่งผู้ที่อยู่ในรายการไม่ได้ล่วงรู้แต่พวกเราผู้ชมนั้นรู้ มักจะเป็นเรื่องที่ทำให้ผู้ที่ร่วมอยู่ในรายการนั้นๆต้องเกิดอาการหน้าแตกอับอาย

ทั้งผู้ร่วมรายการและผู้ชมล้วนแต่ถูกเชิดโดยรายการเรียลลิตี้โชว์เหล่านั้นทั้งสิ้น (อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2552)

Millet's The Gleaners and the Thai Farmers
Photograph/video 15 min. 2008

Manet's Luncheon on the Grass and the Thai Villagers
Photograph/video 16 min. 2008

Van Gogh's The Midday Sleep and the Thai Villagers
Photograph/video 18 min. 2008

Picture 73: อารยา ราษฎร์จำเริญสุขชุด *Two Planets*, 2551

จักรพันธ์ วิลาสิณีกุล ศิลปินร่วมสมัยที่ทำงานแนวจัดวาง (Installation Art) โดยสร้างวัตถุจากวัสดุสื่อผสมเพื่อสร้างสัญลักษณ์แทนความคิดความรู้สึกที่มีต่อประสบการณ์ความทรงจำในชีวิตและเหตุการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม ผลงานที่มีการใช้ทิวทัศน์มาเป็นสื่อในงาน คือ การแสดงนิทรรศการ *"ภูเขาและทะเล"*, 2540 หากเห็นเฉพาะชื่อนิทรรศการเราอาจจะนึกถึงภาพวาดทิวทัศน์ภูเขาและทะเลด้วยเทคนิคจิตรกรรมต่างๆ แต่จักรพันธ์สร้างประติมากรรมจากโลหะ ไม้ และใช้วัสดุสำเร็จรูปอื่นๆจัดวางเพื่อสื่อถึงประสบการณ์ทางความคิดที่เขามีต่อภูเขาและทะเล โดยผลงานที่เกี่ยวกับภูเขา เขาให้ชื่อว่า *"ภูเขาในใจ"* เป็นประติมากรรมเหล็กเชื่อมขนาด 5.6x2.4x1.2 เมตร รูปร่างเหมือนภูเขาตั้งอยู่บนรถจักรยานสามล้อสำหรับเด็กเล็กและมีแผ่นไม้ขนาด 11x16 ซ.ม.จำนวน 660 แผ่นวางพิงผนังอยู่ด้านข้างที่เปรียบเหมือนผิวภูเขาที่ถูกเปิดออก มีบันไดไม้และเสาไฟฟ้าตั้งอยู่โดยรอบ เขาต้องการแสดงภาวะของการแบกรับเหมือนภูเขาที่ยังทับแน่นอยู่ในใจ ยังไม่ได้ถูกยกออกไปเหมือนในคำพังเพยที่ว่า "ยกภูเขาออกจากอก" โดยสิ่งที่จะพาภูเขาเคลื่อนที่ไปได้คือจักรยานสามล้อของเด็กที่ดูเหมือนไม่มีพละกำลังที่จะขับเคลื่อนภูเขาลูกนี้ออกไปได้มากนัก ในขณะที่เสาไฟฟ้าที่ตั้งอยู่โดยรอบที่ดูมีขนาดใหญ่และดูมีอำนาจเหนือกว่าเปรียบเสมือนปัญหาจริงของภูเขาจริงที่กำลังถูกความเจริญทางวัตถุที่คุกคามอยู่ในปัจจุบัน ดังนั้นผลงานชิ้นนี้ของจักรพันธ์จึง

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

Picture 74:
จักรพันธ์ วิลาสิณีกุล, *ภูเขาในใจ*, 2540

(ล่างซ้าย) แผ่นไม้สำหรับแขวนเป็นผิวของภูเขา

(ล่างขวา) โครงสร้างของภูเขาพร้อมที่แขวนแผ่นไม้

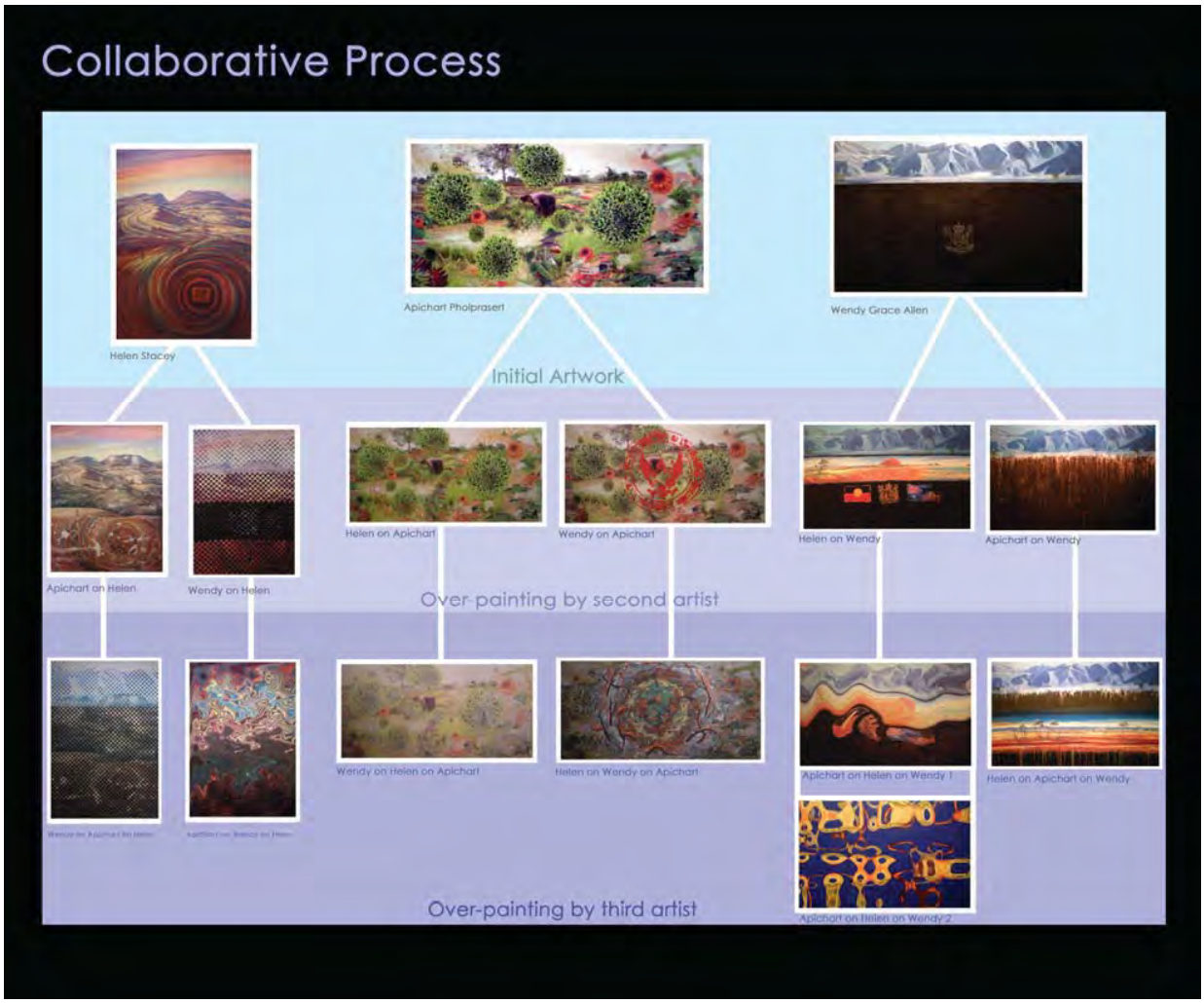
โครงการ Border Crossing Art Project เป็นโครงการศิลปะที่ใช้ภาพทิวทัศน์เป็นสื่อสัญลักษณ์ในหลายมิติ ผลงานหลายชิ้นใช้รูปวัตถุหรือเครื่องมือต่างๆเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับการถือครองที่ดิน และ/หรือ การถวิลหาทัศนีภาพของชนบทที่สูญหายไป ใช้เทคนิคแบบประเพณีและแบบร่วมสมัยมาสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งใช้วิธีการทำงานร่วมกัน (Collaborative) ของศิลปิน 3 คน จาก 3 ประเทศ ที่สื่อสารแลกเปลี่ยนผลงาน การผลิตซ้ำ และการสร้างสรรค์ทับซ้อนลงไปบนภาพผลงานของศิลปินคนอื่นภายในกลุ่ม ศิลปินประกอบด้วย **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 ในปัจจุบันที่เกี่ยวเนื่องกับการถือครองที่ดิน และ/หรือ การถวิลหาทัศนียภาพของชนบทที่สูญหายไป 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 ใช้ภาพการปาดป้ายสีทีแปรงที่ดูกระฉับกระเฉงทับซ้อนลงบนภาพถ่ายของชาวนาที่กำลังปักดำ ผสมผสานกับรูปขยายของมุมบนข้องต้นกล้าที่มัดรวมกันแล้วตัดปลายดูเป็นวงกลมสีเขียวกระจายทั่วภาพ รวมทั้งรูปทรงกลมของหลอดไฟเป็นสื่อถึงความพยายามของศิลปินที่จะขยายความรู้สึกสัมผัสทางกายภาพที่เขามีต่อสภาพแวดล้อมชนบท ภาพทิวทัศน์ด้านหลังที่มีการปาดป้ายสีขาวบางๆบังไว้ทำให้รู้สึกถึงความเหงาและการหวนคำนึงถึงชนบท (Nostalgia) ทั้งในด้านระยะทางและกาลเวลา (Space and Time)

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

เหตุการณ์แผ่นดินไหวในเฮติมีให้เห็นทุกวันทั้งในโทรทัศน์และหนังสือพิมพ์ อภิชาติจึงทำภาพให้ดูเป็นคลื่นเหมือนแผ่นดินโยกไหว ระบายส่วนที่เป็นสีน้ำตาลด้วยสีผสมทราย พร้อมสลัดสีทำให้ได้ความรู้สึกเป็นดินที่มีความเคลื่อนไหวจริง

จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานในโครงการ The Border Crossing เป็นการใช้ทิวทัศน์เป็นสื่อในการแสดงออกและเป็นสัญลักษณ์ในหลายมิติทั้งทางด้านสังคม วัฒนธรรม และความไม่แน่นอนในธรรมชาติ

สืบแสง แสงวชิระภิบาล ศิลปินรุ่นใหม่สร้างสรรค์ศิลปะ “ภาพทิวทัศน์” ด้วยสื่อร่วมสมัย ใช้สัญลักษณ์รูปสัตว์ชนิดต่างๆวิจารณ์เศรษฐกิจการเมืองโลก โดยนำเสนอภาพมุมกว้างที่ ไม่ใช่เป็น 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 แรดแทนประเทศอัฟริกา และนกอินทรีแทนประเทศอเมริกา เป็นต้น เพื่อจะสื่อเนื้อหาเกี่ยวกับเศรษฐกิจการเมือง

ในกระบวนการคิดงาน สืบแสงได้สืบค้นและพบแผนที่จากหลายยุคและเห็นว่าแผนที่โลกในแต่ละยุคจะมีการเปลี่ยนแปลงตลอดแม้พื้นที่โลกจะมีเท่าเดิม สืบแสงจึงตระหนักถึงอิทธิพลของมหาอำนาจในแต่ละยุคที่สามารถเขียนแผนที่ขึ้นมาใหม่ได้ เขาจึงนำข้อค้นพบนี้มาเป็นแนวคิดในการสร้างงาน

ในภาพ Animation จะเริ่มเฟรมแรกโดยมีแผนที่ยุคประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 15 มีเรือ 2 ลำออกมายิงกัน ลำหนึ่งจม จากนั้นจะมีรูปสัตว์ชนิดต่างๆออกมาโปรยเงินตระกูลต่างๆและบัตรเครดิตลงมา

มีลักษณะเหมือนในเกมส์คอมพิวเตอร์ เป็นลักษณะนี้อยู่หลายเฟรมและแผนที่จะเปลี่ยนรูปแบบและการแบ่งอาณาเขตไปเรื่อย จุดที่เงินถูกโปรยลงมาซึ่งเหมือนการทุ่มเม็ดเงินลงทุนก็จะเหมือนระเบิดเวลาที่ทยอยระเบิดไปเรื่อยจนเฟรมสุดท้ายจะเป็นแผนที่สมัยใหม่ และทุกประเทศจะหายไปหมดเหลือเพียงประเทศมหาอำนาจทางเศรษฐกิจ 14 ประเทศ คือ G8+6

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

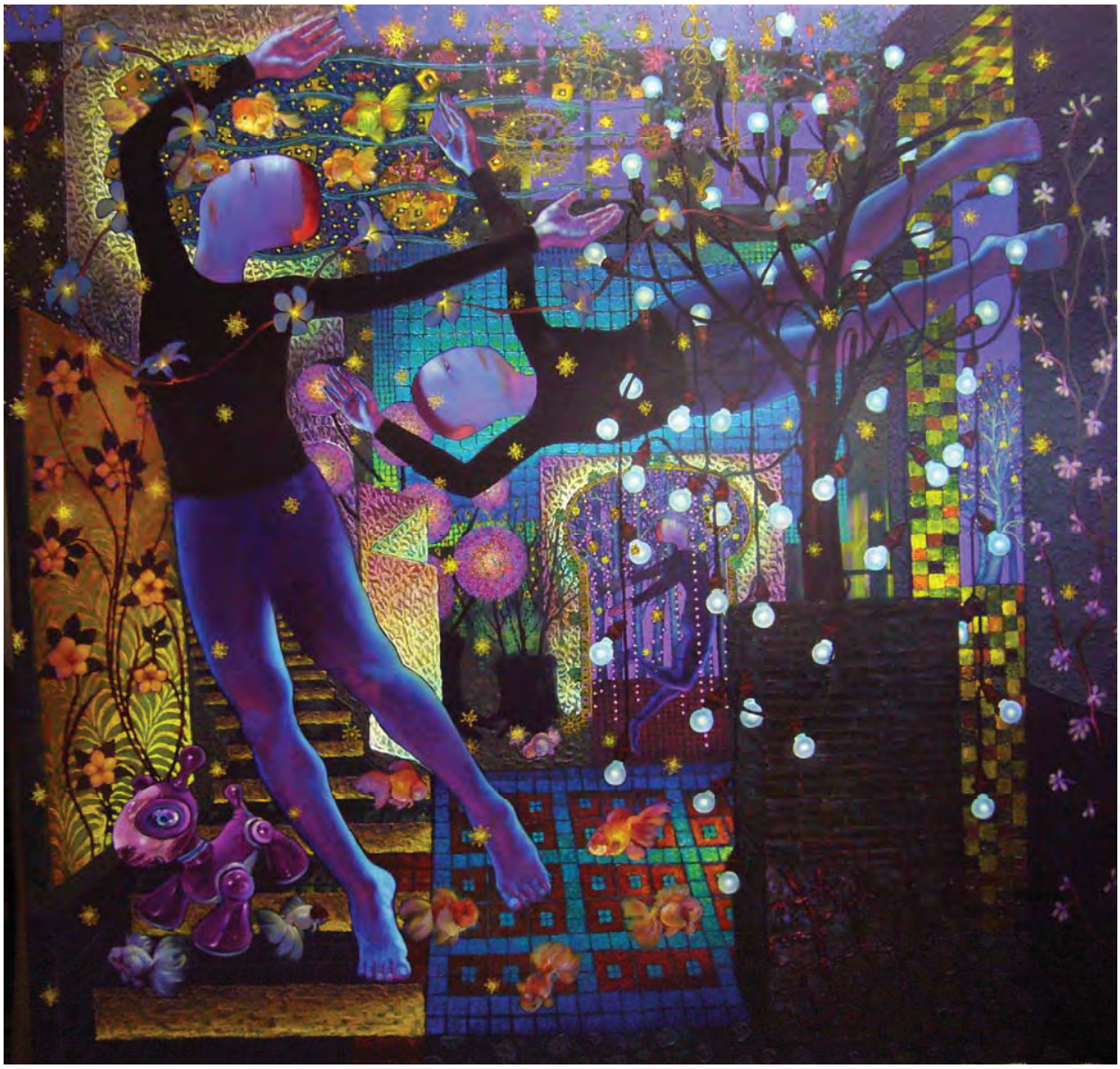
ศิลปินรุ่นใหม่นำเสนอผลงานเชิงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตปัจจุบันมากขึ้น **ฑีฆวุฒิ บุญวิจิตร** สร้างสัญลักษณ์ที่ซับซ้อนของพื้นที่และกิจกรรมด้วยลักษณะของหลอดไฟและแสงไฟ ภาพทิวทัศน์ที่แสดงถึงสิ่งแวดล้อมร่วมสมัยนำเสนอมิติเชิงซ้อนของพื้นที่ที่ถูกกำหนดด้วยแสง หรือพูดอีกนัยหนึ่ง คือ แสงมีอิทธิพลต่อพฤติกรรม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

> “ลักษณะที่แสงสร้างพื้นที่ใหม่คล้ายกับการที่เรากางร่มในเวลากลางวันที่แดดร้อนจัด การกางร่มทำให้เกิดเงา พื้นที่เงานี้เป็นพื้นที่ใหม่ที่สามารถกันปัจจัยภายนอก เช่น แดด และความร้อนออกไปได้ พื้นที่ใหม่ช่วยทำให้เรามองออกไปนอกร่มได้อย่างสบายตาขึ้น เช่นเดียวกัน แสงไฟประดิษฐ์ทำหน้าที่ไม่ต่างไปจากร่มในเวลากลางวัน มันได้สร้างพื้นที่ใหม่ที่มีขนาดใหญ่ขึ้น และพื้นที่ใหม่นี้ ได้กันพระสงฆ์และสิ่งดีงามที่เกิดขึ้นในเวลากลางวันออกไป เมื่อเราอยู่ในร่มของไฟประดิษฐ์ เรามองออกไปสู่ความ

มืด เราสบายใจขึ้น เพราะเราเห็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์น้อยลง หลังจากนั้น เราเริ่มที่จะสนใจกิจกรรมและผู้คนที่อยู่ในพื้นที่แสงเดียวกัน เราได้เจอผู้คนมากหน้าหลายตาและมีปฏิสัมพันธ์กับคนเหล่านั้นได้อย่างที่ไม่ต้องเคร่งครัดกับข้อปฏิบัติทางศาสนามากนัก ผลที่ได้คือบรรยากาศที่สนุกปนเย้ายวน กระตุ้นให้เรายังอยู่ในวังวนของกิเลส เมื่องานวัดเลิก เพียงแค่ปิดสวิทซ์ไฟ พื้นที่อโคจรนี้ก็หายวับไปกับตา"

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

ในภาพอื่นๆเช่น "*Twilight Garden*" ซึ่งเป็นงานที่ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมอันดับ 1 ในโครงการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย พานาโซนิค พ.ศ. 2553 เป็นภาพลักษณะจินตนาการเหนือจริงหรือแนวแฟนตาซี นำเสนอการใช้หลอดไฟแสงสีในลักษณะสมัยใหม่ยิ่งขึ้น โครงสร้างและองค์ประกอบของภาพจะเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงสิ่งแวดล้อมของเมือง แสงไฟที่วับแวมสร้างบรรยากาศให้ผู้ชม (รวมทั้งรูปคนในภาพ) เกิดความรู้สึกที่ล่องลอยในโลกจินตนาการ



Picture 80: ฑีฆวุฒิ บุญวิจิตร, *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 ในสหรัฐอเมริกาในงานศิลปะลัทธิ 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 ภู่อารีย์, *ชีวิตประจำวัน*, 2502

สีฝุ่น, 61.5x246 ซม.

ตัวอย่างต่อมาเป็นผลงานของ **ดำรง วงศ์อุปราช** ภาพ "*หมู่บ้านชาวประมง*", 2503 ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 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 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ.2524 เป็นภาพที่สะท้อนบรรยากาศอันสงบอบอุ่นของชนบท ภาพไก่โก่งคอขันในยามเช้ามืด และมีเสน่ห์แบบเรียบง่ายบ่งบอกถึงการปลุกพลังชีวิตในยามเช้าของชาวชนบทเพื่อเริ่มกิจกรรมในวันใหม่ แรงบันดาลใจของประหยัด จะมาจากความคิดคำนึงถึงบรรยากาศสิ่งแวดล้อมวัยเด็กที่บ้านเกิดในจังหวัดสิงห์บุรีที่ประหยัดเล่าว่า "หลังบ้านผมจะมองเห็นโล่งไปจนเห็นทิวเขาที่เป็นเขตกั้นจังหวัดลพบุรี เป็นทิวเขาที่สวยมาก เห็นหมอกยามเช้า ในหมู่บ้านก็มีคนสุมฟาง มีหมูหมากาไก่อยู่โดยรอบ ทำให้รู้สึกว่าความเป็นชนบทมันงามยังไง" (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 เมษายน 2545) ในการทำงานศิลปะของประหยัดภาพต่างๆเหล่านี้จะกลับมาอยู่ในความทรงจำเสมอ แม้เวลาที่ศึกษาอยู่ที่ประเทศอิตาลีก็ยังเขียนภาพจากความทรงจำเกี่ยวกับชนบทไทย ศิลปินที่ให้อิทธิพลในช่วงแรกคือ Paul Gauguin ภาพชุดตาฮิติที่ Gauguin เขียนเป็นภาพชนพื้นเมืองในบรรยากาศของเกาะตาฮิติที่ดูเป็นธรรมชาติ และมีต้นมะพร้าว ผู้หญิงกระโจมอกอาบน้ำ ประหยัดจะนึกถึงบรรยากาศของชนบทไทย ประหยัดเล่าว่า "ตอนเป็นเด็กจะชอบดูฉากลิเกมาก...พอมาเรียนที่ศิลปากรก็ได้เรียนรู้และเกิดความประทับใจผลงานของโกแกงที่เขียนรูปเป็นชนบทตาฮิติ อย่างผู้หญิงก็เหมือนคนไทยสมัยก่อนที่เปลือยอกบ้าง มีอะไรคล้ายๆไทยเหมือนศาลพระภูมิ มีรูปปั้นที่ต้องเอาผ้าแดงไปผูก..."

อภินันท์ โปษยานนท์ วิเคราะห์ว่า การได้เห็น Gauguin เข้าไปใช้ชีวิตและทำงานศิลปะชุมชนพื้นถิ่นของตาฮิติที่ยังไม่มีความเจริญเข้าไป เป็นการจุดประกายความคิดให้ศิลปินไทยได้หันมาศึกษาความเป็นพื้นถิ่นของไทย (Poshyananda, 1985:85)

Picture 83:

ประหยัด พงษ์ดำ, *ยามเช้า*, 2524

ภาพพิมพ์แกะไม้, 60x40 ซ.ม.

จากการปูแนวทางในการสร้างสรรค์งานที่สื่อถึงอุดมคติวิถีชีวิตไทยของศิลปินรุ่นอาวุโสซึ่งหลายท่านเป็นอาจารย์สอนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินรุ่นต่อๆมาที่ส่วนใหญ่เป็นศิษย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากรนิยม สร้างสรรค์งานในแนวคิดนี้มากขึ้นและต่อเนื่องถึงปัจจุบัน

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

อภินันท์ โปษยานนท์ กล่าวว่า “งานของประสงค์แสดงการผสมผสานศิลปะพื้นบ้านของลานนา การเขียนตัวอักษร การแสดงออกอย่างฉับพลัน และอิทธิพลตะวันตก ซึ่งนับเป็นการทำลายกำแพงกั้นระหว่างความเป็นศิลปะขั้นสูง, 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 คะนะมะ ศิษย์รุ่นน้องของประสงค์ ลือเมือง มีความแน่วแน่ในการสร้างสรรค์งานศิลปะเกี่ยวกับทิวทัศน์ของชุมชนชนบทมากว่า 20 ปี เขาเป็นศิลปินคนหนึ่งที่ได้รับคัดเลือกเข้าร่วมเขียนภาพจิตรกรรมประกอบหนังสือ “พระมหาชนก” ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หลังเรียนจบด้านศิลปะไทยที่มหาวิทยาลัยศิลปากร เขากลับไปสร้างบ้านและที่ทำงานศิลปะบนที่ปลายนาในจังหวัดมหาสารคามบ้านเกิด แม้อาชีพที่แตกต่างกับชาวบ้านเขาก็สามารถอยู่ร่วมกับชาวบ้านอย่างกลมกลืน คือ ร่วมทำกิจกรรมต่างๆในหมู่บ้านอย่างสม่ำเสมอ เช่น ช่วยชาวบ้านนวดข้าว และร่วมสังสรรค์ในยามเย็น

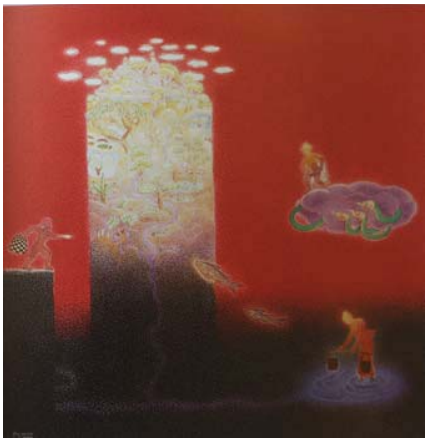
ธีระวัฒน์พรรณาถึงบรรยากาศรอบบ้านของเขาว่า

> “...ที่บ้านเกิดจังหวัดมหาสารคามอยู่ท่ามกลางธรรมชาติและทุ่งนา ยามหน้าฝนรอบบ้านน้ำจะเต็มเปี่ยมท่าไหลล้น ชาวนาก็ไถหว่าน ปักดำ แล้วข้าวกล้าก็เขียวขจีไปทั่ว ยามฤดูเก็บเกี่ยว ท้องทุ่งก็เหลืองรวงทองทั่วผืนนา ยามเช้าฟ้าใส ลมแรง ยามค่ำคืนเยือกเย็น น้ำค้างพร่างพราย...” (ธีระวัฒน์ คะนะมะ, 2544)

ด้วยประสบการณ์ที่อบอุ่นลึกซึ้งกับชีวิตผู้คนและการได้อยู่ในบรรยากาศที่สวยงามเป็นธรรมชาติ ผลงานของเขาจึงแสดงออกถึงความรู้สึกที่ดีต่อชีวิตชนบท ด้วยรูปแบบที่ประยุกต์จากศิลปะไทยประเพณีที่ส่วนใหญ่เป็นการบรรจงแตะแต้มสีบางๆเหลื่อมซ้อนกันอย่างละเอียด จนได้ภาพทิวทัศน์ชุมชนชนบทที่โทนสีดูสงบอบอุ่น ธีระวัฒน์บรรยายถึงการทำงานของตนเองว่า

> "...ทุกเช้าไก่แจ้ที่เลี้ยงไว้หลายสิบตัวต่างโก่งคอขัน คอยปลุกให้ตื่นราวเสียงนาฬิกาบอกโมงยาม ของวันใหม่ ผมเฝ้าบันทึกทุกอย่างที่อยู่รอบบ้านนั้นลงไป ภาพชีวิตทั้งหมดมีให้เห็นอยู่เสมอ ไม่ว่าจะในหมู่บ้าน ในท้องนา หรือลำธารธรรมชาติ ต่างก็เกี่ยวพันซึ่งกันและกัน แล้วดัดแปลง ตัดทอน หรือเพิ่มเติมรูปทรงให้งดงาม อิสระอย่างที่ต้องการ..." (ธีระวัฒน์ คะนะมะ, 2544)

การทำงานที่ละเอียดอ่อนที่ผสานชีวิตกับสิ่งแวดล้อมอย่างสมดุล นำไปสู่การได้ปรัชญาที่มีค่ากับชีวิตและการทำงานในแนวทางที่พอดี คือ "ลดสาระที่หนัก พอสาระลด ความสบายก็เข้ามาแทนที่" (สัมภาษณ์วันที่ 10 เมษายน 2553) งานชุดใหม่จึงเป็นเรื่องราวของบรรยากาศของสี สถานที่ว่างๆ ลดผู้คนลง เจืออากาศเข้าไปมากขึ้น ปัญญา วิจินธนสาร เปรียบกลวิธีการทำงานของธีระวัฒน์เหมือนการปฏิบัติธรรม "...วิธีการเขียนภาพที่เบาบางทับซ้อนด้วยรอยพู่กันอันละเอียด เช่น บรรจงแต้มด้วยสัญญาใจที่กำหนดรู้ จึงทำให้รู้สึกคล้ายคลึงกับการทำสมาธิ ผ่อนคลายลมหายใจเป็นจังหวะ นุ่มนวลสม่ำเสมอ..." อย่างไรก็ดีธีระวัฒน์กล่าวว่าการเขียนภาพวิถีชีวิตคือธรรมะที่ไม่ใช่เรื่องศาสนาแต่เป็นธรรมะที่กลางๆมีความสุขแบบฆราวาสแบบพอดีๆ (ธีระวัฒน์ คะนะมะ, 2546)



Picture 86:
ธีระวัฒน์ คะนะมะ, มัจฉาชีพ, 2548
สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 50 x 50 ซม.

Picture 87: ธีระวัฒน์ คะนะมะ, แดนฝันสามัญชน, 2547
สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 50 x 70 ซม.

Picture 88: ธีระวัฒน์ คะนะมะ, ลอยประทีป, 2548
สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 100 x 130 ซม.

จินตนา เปี่ยมศิริ สนใจเขียนภาพทิวทัศน์ชนบทไทยมาตั้งแต่ศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร สาขาศิลปไทย รุ่นถัดจากธีระวัฒน์ คะนะมะ และได้รับปริญญามหาบัณฑิตเมื่อปี พ.ศ.2539 เป็นคนหนึ่งที่ได้รับคัดเลือกเข้าร่วมเขียนภาพจิตรกรรมประกอบหนังสือ “พระมหาชนก” ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภาพยุคแรกๆของจินตนาจะนิยมคลุมโทนสีที่อบอุ่น ใช้จังหวะการแตะแต้มพู่กันเป็นจุดคล้ายงาน Post-Impressionism แต่จินตนากล่าวว่า อิทธิพลหลักของเธอมาจากจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่มีการใช้เส้นและสีที่ค่อนข้างอิสระตามแบบศิลปะพื้นบ้าน และไม่ใช้หลักทัศนียภาพแบบตะวันตก แนวความคิดที่สำคัญจะเป็นเรื่องของความสงบ ชีวิตที่เรียบง่าย ถึงแม้ว่าในการเก็บข้อมูลการทำงานของจินตนาในชนบทจริงโดยการถ่ายรูปจะมีภาพของรถยนต์และเครื่องกระจายเสียงอยู่บ้าง แต่จินตนาก็เลือกที่จะนำเสนอเฉพาะมุมที่สงบ ผลงานในปัจจุบันของจินตนาจะเป็นเรื่องราวของคนชนบทในแง่ที่ผู้คนอพยพเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ โทนสีของภาพจะออกฟ้าผสมเขียวและเท่าอ่อนๆมากขึ้นตามสีสันของสภาพแวดล้อม คือสีของห้องพักและผนังคอนกรีต อย่างไรก็ตามจินตนามองว่าวิถีชีวิตของชาวชนบทเหล่านี้แม้จะอยู่ในเมืองเขาก็อยู่อย่างเรียบง่ายเหมือนเดิม (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2544 และ 28 เมษายน 2553)

Picture 89: จินตนา เปี่ยมศิริ, *บ้านย่อม*, 2533

สีอะคริลิก, 130 x 170 ซม.

Picture 90: จินตนา เปี่ยมศิริ, *พระวัดอ่างคำ*, 2533

สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 140 x 180 ซม.

Picture 91: จินตนา เปี่ยมศิริ, My Garden 2, 2007

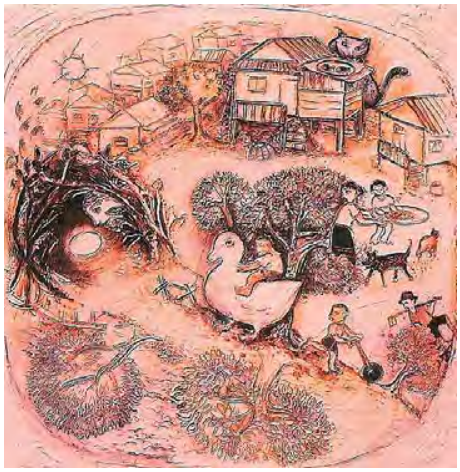
สีอะคริลิค, 90 x 150 ซม.

Picture 92: จินตนา เปี่ยมศิริ, My Garden 3, 2007

สีอะคริลิค, 130 x 110 ซม.

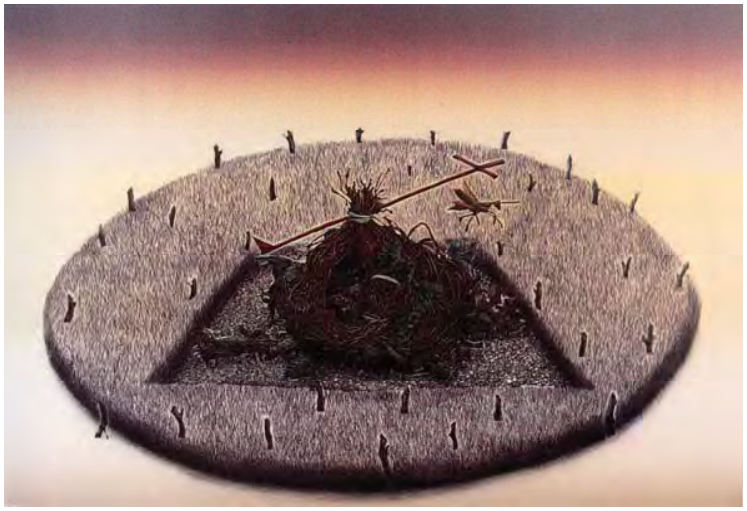
พรพรหม ชาววัง เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ทำงานเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมชนบท จบมหาบัณฑิตด้านศิลปะไทยจากมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี 2540 ซึ่งถือว่าได้เรียนร่วมกับ จินตนา เปี่ยมศิริ และ เด่น หวานจริงในระดับปริญญาตรี รูปแบบของงานจะมีลักษณะใกล้เคียงกันในเรื่องการใช้เส้นที่อิสระและภาพทิวทัศน์วิถีชีวิตคนในหมู่บ้าน แต่ด้วยเทคนิคการเตรียมพื้นด้วยดินสอพองและขึ้นโครงภาพโดยขีดเส้นให้เป็น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

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



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

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร สร้างสรรค์ภาพพิมพ์และประติมากรรมที่ใช้รูปทรงธรรมชาติในชนบท เช่น ของจากพิธีกรรมการเซ่นไหว้หรือประติมากรรมในชนบท โดยประดิษฐ์ให้เป็นรูปแบบที่เป็นกลางๆไม่จำกัดว่าเป็นของภาคไหน ต้องการที่จะสื่อความเป็นไทยพื้นฐานแบบชาวบ้านโดยไม่ต้องใช้ลายไทยด้วย รูปแบบศิลปะร่วมสมัย ในงาน "*The Same Old in Something X*", 2530 ภาพพิมพ์โลหะที่ได้รับรางวัลเหรียญทองศิลป์ พีระศรี จากการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินรุ่นเยาว์ครั้งที่ 4 พ.ศ.2530 ความเป็นทิวทัศน์ในงานชิ้นนี้ คือการจัดวางภาพวัตถุทางธรรมชาติและสัญลักษณ์อื่นๆบนพื้นที่มีลักษณะการปล่อยพื้นที่ว่างให้ดูมีทัศนียภาพ สีที่ไล่น้ำหนักจากเข้มลงมาอ่อนที่ส่วนบนของภาพให้ความรู้สึกเหมือนท้องฟ้าตอนเย็นๆ



Picture 95:

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

ภาพพิมพ์โลหะ, 69x107 ซ.ม.

ทินกร กาษรสุวรรณ สร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับชนบทด้วยการนำรูปทรงจากธรรมชาติที่เป็นพืชพันธุ์พื้นถิ่นของจังหวัดเลยบ้านเกิด เช่น ปุยฝ้าย เห็ด ลูกน้ำเต้า บ้าน วัด ผัก ชาวนา รวมทั้งเครื่องมือทางเกษตรกรรมมาจัดองค์ประกอบให้สมดุลย์ลงตัว จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2552 ทินกรกล่าวว่า ศิลปะภาพทิวทัศน์สำหรับศิลปินจะเป็นการสัมผัสซึมซับความรู้สึกของบรรยากาศทุกอย่าง แล้วนำมากลั่นเป็นผลงาน 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 ซ.ม.

สุรพงษ์ สมสุข สร้างงานศิลปะที่ใช้สื่อสัญลักษณ์จากชีวิตในท้องทุ่ง ด้วยเป็นคนเมืองสิงห์ บ้านบางระจันที่เมื่อเกิดมาก็เห็นทุ่งนา ป่าข้าว วัวควาย แม่น้ำ ปลาปู เบ็ดไซ สุ่มแหอยู่รอบตัว และกลายเป็นความทรงจำที่ฝังลึกอยู่ในใจ จนมาเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรจึงได้นำความทรงจำเหล่านี้มาสร้างสรรค์ผลงานจนประสบความสำเร็จชนะการประกวดศิลปกรรมมากมาย ลักษณะของผลงานจะเป็นการนำรูปทรงจากชนบทมาตัดทอนและจัดวางองค์ประกอบใหม่ตามจินตนาการแล้วทำเป็นผลงานสำเร็จด้วยเทคนิคภาพพิมพ์โลหะ การจัดองค์ประกอบของงานจะเห็นความสมดุลย์ที่เป็นเอกภาพเหมือนต้องการจะสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของชนบท ในสูจิบัตรการแสดงผลงาน "*ธรรมชาติ/ชีวิต/ประสบการณ์*", ของสุรพงษ์ สมสุข, 2550 เกียรติศักดิ์ ชานนนารถได้เขียนไว้ว่า

> "...สุรพงษ์เริ่มต้นจากการถ่ายทอดประสบการณ์ในวัยเด็ก ซึ่งวิถีชีวิตผูกพันกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมใกล้ตัว เช่น รั้วไม้ข้างบ้าน กิ่งไม้ ลูกยางนา ถูกนำเสนอในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อจะบอกกล่าวถึงการดำรงอยู่ของชีวิต..."
>
> "..ธรรมชาติ และต้นไม้ใบไม้ เป็นแหล่งที่มาของจินตนาการสร้างสรรค์ปรับเปลี่ยนและปรุงแต่งใหม่ด้วยเทคนิคภาพพิมพ์โลหะกัดกรด (Etching) เกิดแนวคิดในสาระสำคัญของสิ่งมีชีวิต การเกิดดำรงอยู่ และเสื่อมสลาย โดยศิลปินได้ความบันดาลใจจากการสังเกตยอดอ่อนของฟักทองและถั่ว แทงยอดขึ้นมาจากเมล็ดพันธุ์ซึ่งถูกโอบอุ้มด้วยใบตองแห้งและฟางหญ้า การช่วยเหลือเกื้อกูลให้ชีวิตดำรงอยู่ เหมือนชีวิตของผู้คนชนบท การพึ่งพาและเอื้ออาทรต่อกัน ชีวิตจึงมีแต่ความสงบสุข ด้วยจิตสำนึกของความพอเพียง..."

ตัวอย่างภาพที่แสดงถึงการนำภาพทิวทัศน์และสัญลักษณ์ทางชนบทของสุรพงษ์ เช่น ภาพ "*Symbol of Life/1*", 2536 สุรพงษ์ได้กล่าวถึงการทำงานชิ้นนี้ว่า

> "...จากจุดเริ่มต้นของการสร้างงานภาพพิมพ์อย่างจริงจัง วิถีชีวิตที่ผูกพันกับธรรมชาติในเยาว์วัยถือเป็นต้นแบบสำคัญของการนำมาซึ่งแนวคิด และรูปแบบของงานศิลปะ "การดำรงอยู่ของชีวิต" เป็นแนวคิดกว้างๆของเนื้อหาสาระ ธรรมชาติถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่สะสมประสานให้เข้ากับจินตนาการจนได้ธรรมชาติและสภาพแวดล้อมที่คล้ายกับเป็นความฝันเป็นเมืองในจินตนาการ ที่มีอยู่ในโพรงไม้ ต้นไม้ ตอไม้ หากแต่รูปทรงที่ปรากฏอยู่ภายในเป็นรูปทรงที่พบเห็นได้จริงอย่าง คันกั้นน้ำ กองฟาง นาข้าว แม่น้ำ บ่อน้ำ *Symbol of life No.1* ที่ถูกสร้างขึ้นในปี 2536 เป็นผลงานหนึ่งในจำนวนหลายชิ้นที่แสดงออกและบรรลุถึงแนวคิดดังกล่าว..." (สุรพงษ์ สมสุข, 2550)

ด้วยลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพแบบสลายรูปร่างรูปทรงของสัญลักษณ์ต่างๆเข้าด้วยกันอย่างอิสระ และเทคนิคการกัดกรดในภาพพิมพ์โลหะทำให้สุรพงษ์ได้แฝงแนวคิดทางพุทธปรัชญาเรื่องการเกิดขึ้นดำรงอยู่และเสื่อมสลายเข้าไปในงานด้วย ซึ่งเกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ตั้งข้อสังเกตว่าแนวคิดนี้ปรากฏให้เห็นอยู่เสมอในงานของศิลปินไทย เป็นเพราะวิถีชีวิตของเราผูกพันกับหลักธรรมของพระพุทธศาสนาที่ชี้ให้เห็นถึงสัจธรรมอันเป็นความจริงตามธรรมชาติ (สุรพงษ์ สมสุข, 2550)

ตั้งแต่ปี พ.ศ.2549 เป็นต้นมา สุรพงษ์ได้ทำงานจิตรกรรมมากขึ้นด้วยรูปแบบสีสันของงานที่แตกต่างจากงานภาพพิมพ์ อาจเป็นเพราะเทคนิคที่ไม่มีขั้นตอนที่ซับซ้อนเหมือนภาพพิมพ์เลยทำให้ใช้สีและเทคนิคที่อิสระมากขึ้น ลักษณะของงานจะมีการสร้างเรื่องราวของคนในทิวทัศน์ที่มีลักษณะเหมือนงานแนว Surrealism สัญลักษณ์จากชนบทยังมีการใช้อยู่ตลอด เช่น รูปปลา ต้นข้าว ก้อนเมฆ บรรยากาศที่แสดงฤดูกาลต่างๆ เช่น ภาพ “*บนเส้นขนานของชีวิต*” เป็นภาพทิวทัศน์มุมกว้างที่มีโทนสีรวมเป็นสีส้ม แดง โดยกลางภาพเป็นภาพถนนขนาดใหญ่ตัดผ่านแบ่งพื้นที่เป็น 2 ข้างออกจากกัน มีรูปคนด้านหน้าที่แสดงถึงครอบครัวที่เต็มไปด้วยความรักความฝัน พื้นดินด้านขวามือจะเป็นรูปบันไดที่ดูเรียบร้อยสามารถเดินได้โดยง่ายแต่มีรูปสัตว์ประหลาดถืออาวุธซึ่งหมายถึงอันตรายและกลลวง ส่วนด้านซ้ายเป็นภูเขาที่ดูทุรกันดารแต่อาจอุดมไปด้วยความฝัน 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
สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 145 x 125 ซม.

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

Picture 100:
ยุพา ช่างกุล, *ทะเลจันทร์*, 2538
ภาพพิมพ์โลหะ, 90x152 ซม.

วรสันต์ สุภาพ เขียนภาพทิวทัศน์ริมแม่น้ำเจ้าพระยาที่มีชุมชนเรือเอี้ยมจุ๊นเป็นองค์ประกอบหลักของภาพ เนื่องจากเป็นความประทับใจส่วนตัวสมัยที่เป็นนักศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้เช่าบ้านพักอยู่ริมแม่น้ำแถวคลองบางกอกน้อยและวันหนึ่งมีเรือเอี้ยมจุ๊นมาจอดหน้าบ้านรู้สึกเป็นภาพที่สวยและประทับใจมาก เลยศึกษาการวาดเรือและทิวทัศน์ริมแม่น้ำเจ้าพระยาเรื่อยมา ภาพที่เขียนในช่วงแรกจะมีลักษณะเหมือนจริงค่อนข้างมาก ต่อมาสีสันจะออกตามความรู้สึกประกอบกับปัจจุบันเทคโนโลยีการผลิตสีเจริญไปมากมีเฉดสีสวยๆออกมากมาย งานของวรสันต์จึงมีสีที่ดูหวานสดใสและฉ่ำ ในส่วนที่สว่างส่วนที่เป็นเงาก็จะใช้สีเข้ม สร้างความหนักแน่นให้ภาพและมีความระยิบระยับในขณะเดียวกันลักษณะการผสมและระบายสีน้ำมันจะมีความคล้ายกับวิธีของศิลปะ Impressionism ซึ่งวรสันต์ได้สนใจศึกษา แต่

ลักษณะการลงสีของเขาจะมีความเป็นตัวเองสูง มีการปรับเปลี่ยนเทคนิคให้เหมาะสมกับสิ่งที่วาด เช่น การลงสีหลังคาเรือจะใช้สีน้ำมันที่นูนเป็นเส้นเรียงกันอย่างละเอียด เมื่อโดนแสงก็ทำให้เกิดดูมีมิติของเนื้อสีและพื้นผิวเหมือนความนูนของหลังคา เนื้อหาในภาพของงานช่วงแรกๆจะไม่มีคนหรือดอกไม้เพราะกลัวว่าจะเหมือนงานตลาด ต่อมาเมื่อมั่นใจมากขึ้นก็คิดว่าภาพคนทำให้รูปดูได้บรรยากาศของชีวิตจริง มีการปลูกดอกไม้ เลี้ยงหมาและแมว ในการะบวนการทำงาน วรสันต์จะใช้เวลาศึกษาสิ่งที่เขาจะวาดค่อนข้างมาก โดยในช่วงแรกจะเหมาเรือไปถ่ายรูปและสเก็ตภาพริมแม่น้ำ ซื้อดอกไม้ จ้างคนมาเป็นแบบบ้าง แต่พอลงมือทำภาพจริงจะปรับเปลี่ยนให้ทั้งโครงและอุณหภูมิสีและรูปแบบให้เป็นตามอุดมคติตามช่วงเวลาหรือฤดูกาลที่อยากให้ภาพเป็น ปัจจุบันชุมชนเรือเอี้ยมจุ๊นจะไม่ค่อยเห็นแล้ว งานของวรสันต์จึงผลิตจากความทรงจำเกี่ยวกับทิวทัศน์ของชีวิตชาวเรือและภาพของศิลปวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาปัตยกรรมที่ปรากฏริมแม่น้ำเจ้าพระยาที่เขาอยากแสดงออกในลักษณะอุดมคติ คือจะมีแต่ความงดงามสมบูรณ์จนผู้สะสมงานของเขาท่านหนึ่งบอกว่างานของเขาเป็น “สวรรค์บนน้ำ” ไม่มีโฉนด 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 โดยเชื่อมโยงประสบการณ์จากการศึกษาจิตรกรรมไทยที่ศูนย์กลางสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลและศึกษาวิถีชีวิตเก่าแก่ของชุมชนอินเดียขณะศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยวิศวภารติ เมืองศานตินิเกตัน ซึ่งวาสนาเล่าว่า

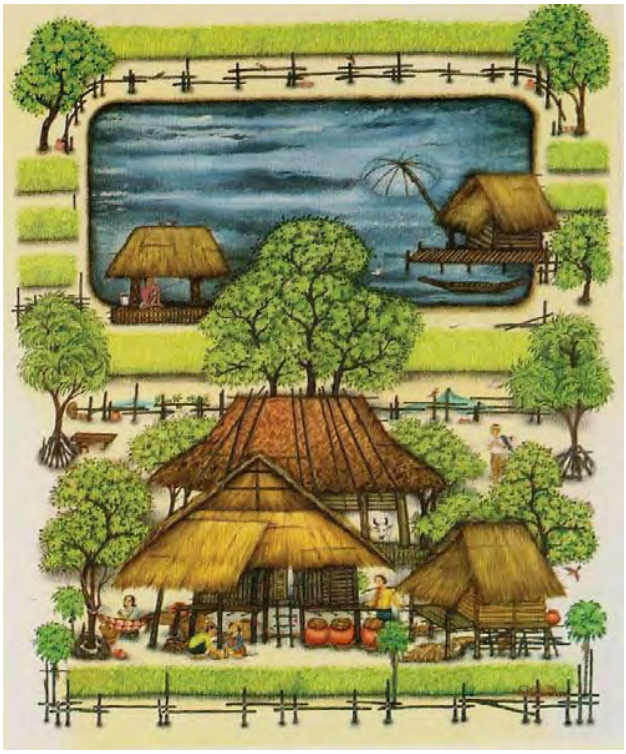
> "...วิถีชีวิตและวิธีการคิดอันเรียบง่าย ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ยังฝังรากลึก...บ้านดินที่ยังคงใช้วัตถุดิบตามธรรมชาติ เช่น ไม้ไผ่ ไม้ ใบไม้ ดิน และขี้วัว...ไม่มีเทคโนโลยีสมัยใหม่ ไม่มีสถานบันเทิง ไม่มีแม้กระทั่งแนวความคิดตะวันตก" (สูจิบัตรการแสดงงาน Reformation, 2548)

แรงบันดาลใจเกิดจากความประทับใจจากเวลาได้เดินทางไปต่างจังหวัดของไทยรวมถึงต่างจังหวัดของอินเดียด้วย ได้เห็นสภาพแวดล้อม ทุ่งหญ้า เห็นการดำเนินชีวิตของผู้คนที่มีความเกื้อกูลกันที่ต่างจากชีวิตในเมืองซึ่งวาสนารู้สึกว่า "เหมือนอยู่ในกรงนก อยู่ในกรอบสีเหลือง" (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2552) จึงอยากเขียนภาพชุมชนที่เคยมีมากในอดีตดูแล้วมีความสุขและสบายใจ รูปแบบของงานมีลักษณะการเขียนคน สัตว์ และต้นไม้เหมือนจิตรกรรมไทย แต่พื้นดินจะปล่อยขาวหรือลงสีเหลืองอ่อนและไล่น้ำหนักเบาๆในส่วนที่เป็นเงา ทำให้ภาพดูสะอาดสบายตา การระบายสีสระน้ำจะมีการใช้เทคนิคให้เกิดรอยด่างที่ดูอิสระและเหมือนศิลปะสมัยใหม่ บางภาพก็เขียนในเฟรมแบบวงกลมซึ่งทำให้องค์ประกอบภาพมีความหลากหลายและน่าสนใจ

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

ตัวอย่างผลงานทิวทัศน์ช่วงที่พำนักในประเทศอินเดีย

Picture 105: ตัวอย่างผลงานทิวทัศน์ในประเทศไทยของ วาสนา สีสัง



4. ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

ลักษณะโดยสรุป เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นจากความประทับใจธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแง่มุมต่างๆ ลักษณะผลงานอาจเป็นทั้งแบบ Impressionism, Realistic หรือ ลักษณะอื่นๆ ที่ยังไม่ถูกคลี่คลายจนเป็นงานนามธรรม

การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนว Impressionism

การสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมมีพื้นฐานมาจากยุคการเจริญเติบโตของศิลปะสมัยใหม่ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2489-2499 ที่การสร้างสรรค์งานศิลปะได้รับอิทธิพลต่อเนื่องจากการก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลป์ที่ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลาต่อมา มีการเรียนการสอนขั้นพื้นฐานที่เน้นการศึกษาจากธรรมชาติ และมุ่งหาความเหมือนจริงในผลงาน ผลพวงจากการศึกษาจากธรรมชาติกอปรกับความสนใจศิลปะแนว Impressionism, Post-Impressionism และ Cubism ซึ่งนำมาเผยแพร่โดยศิลปินที่ได้รับทุนไปศึกษาศิลปะที่ประเทศในยุโรป ศิลปินที่สร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ที่โดดเด่นในยุคนี้ได้แก่ **เฉลิม นาคีรักษ์**, **ทวี นันทขว้าง**, **ประกิต(จิตร) บัวบุศย์**, **ประยูร อุลุชาฎะ**, **มีเซียม ยิบอินซอย**, **สวัสดิ์ ตันติสุข**, **นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์**, **และ เฟื้อ หริพิทักษ์** เนื้อหาจะเป็นทิวทัศน์ของสถานที่ต่างๆ เช่น ตลาดน้ำ วิวในสวนสาธารณะ สิ่งก่อสร้างและวิวธรรมชาติในต่างจังหวัด ซึ่งศิลปินจะใช้สีน้ำมันวาดบนผ้าใบปาดป้ายฝีแปรงอย่างฉับพลันและทิ้งพื้นผิวของฝีแปรงที่หนา ตามแบบงานศิลปะลัทธิ Impressionism ส่วนงานที่มีลักษณะเป็น Post-Impressionism ได้แก่ งานของนพรัตน์ ลิวิสิทธิ์จะใช้ฝีแปรงที่แข็ง มีจังหวะเส้นที่หงิกงอเหมือนวิธีการของ Vincent van Gogh ส่วน เฟื้อ หริพิทักษ์ ในการวาดภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างบางภาพจะมีลักษณะที่เป็นเหลี่ยมสันคล้ายงานแนว Cubism ซึ่งเฟื้อ หริพิทักษ์ได้พัฒนาเทคนิคนี้จนมีอิทธิพลต่อศิลปินไทยมากในเวลาต่อมา

Picture 106: เฉลิม นาคีรักษ์, *ปากคลอง*, 2494 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 46x57 ซม.

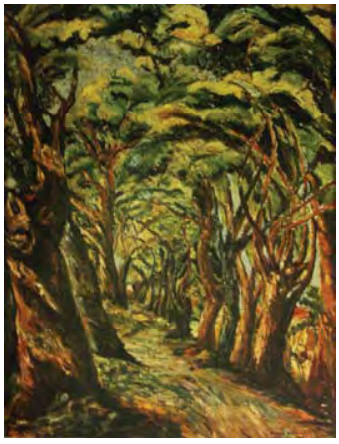
Picture 107: ทวี นันทขว้าง, *ภูเขาทอง*, 2494

Picture 108: ประกิต (จิตร) บัวบุศย์, *The Beauteous Garden, Tokyo*, 2485 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 52x45 ซม.

Picture 109: ประยูร อุลุชาฎะ, *จันทบุรี*, 2497 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 70x101 ซม.

Picture 110: สวัสดิ์ ตันติสุข, *ฤดูฝน (หรือหลังฝนตก)*, 2498 สีน้ำ, 61x82 ซม.

Picture 111: นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์, *ต้นไม้ที่เขาสามมุก*, 2497



Picture 112: มีเซียม ยิบอินซอย, *วิถีแห่งความฝัน (หรือสันติคาม)*, 2492 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 114x90 ซม.

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

อภินันท์ โปษยานนท์ วิเคราะห์ว่า ศิลปะImpressionism ซึ่งเกิดขึ้นในกรุงปารีสประเทศฝรั่งเศส และขยายอิทธิพลไปยังอิตาลี อังกฤษ อเมริกา และญี่ปุ่น ในช่วงทศวรรษที่ 1890 ได้เข้ามา “เบ่งบาน” ในประเทศไทยในอีกครึ่งศตวรรษต่อมา ด้วยบริบทที่แตกต่างจากแหล่งกำเนิดของลัทธินี้ทั้งทางด้านพัฒนาการของประวัติศาสตร์ศิลป์และสังคมวัฒนธรรม และการตีความของคำว่า Impressionism ของไทย อาจเป็นเรื่องความประทับใจของศิลปินต่อสิ่งที่พบเห็นและถ่ายทอดออกมาตามความรู้สึกของตนเอง ไม่ใช่การเลียนแบบลักษณะงาน Impressionism ของตะวันตกโดยตรง พัฒนาการของ Impressionism ในศิลปะตะวันตกมีพัฒนาการที่เป็นการต่อต้านแนวคิดและรูปแบบศิลปะของสถาบันหลักทางศิลปะของประเทศในขณะนั้น ซึ่งค่อนข้างมีกฎเกณฑ์ที่ตามหลักวิชาการที่ตายตัว แต่ Impressionism ในเมืองไทยเกิดขึ้นมาเป็นเอกเทศ ที่เริ่มจากการศึกษาการวาดภาพจากธรรมชาติซึ่งเป็นวิชาเรียนในชั้นต้นๆของการเรียนศิลปะ ด้วยเหตุผลดังกล่าว Impressionism ในเมืองไทยจึงมีลักษณะเฉพาะของตนเอง และอภินันท์ได้เรียกว่า “Thai Impressionism” (Poshyananda, 1992:68)

จรูญ บุญสวน เป็น ลูกศิษย์ของ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรช่วงปี พ.ศ.2501-2506 ยังคงพัฒนางานที่มีพื้นฐานจาก ศิลปะแนว Impressionism อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน โดยใช้ทิวทัศน์เป็นเรื่องหลักในการทำงาน ภาพ “*สีในทิวทัศน์ 8*”, 2527 ของจรูญได้รับรางวัลยอดเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 6 พ.ศ.2527 โดยธนาคารกสิกรไทย หมายเลขในชื่อภาพ “สีในทิวทัศน์ 8” เป็นสิ่งที่บ่งบอกว่าจรูญจะใช้ทิวทัศน์เป็นแหล่งศึกษาและพัฒนางานเป็นชุดอย่างต่อเนื่องเหมือนศิลปิน Impressionist อย่าง Paul Cézanne ที่เขียนภูเขาลูกเดียวอยู่เป็น 10-20 รูป และได้คลี่คลายรูปแบบจนเป็นศิลปะที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนางานแบบนามธรรมในยุคต่อมา

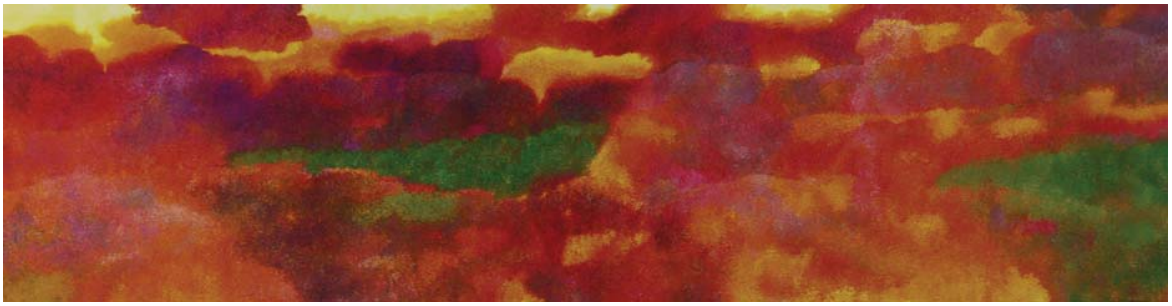
Picture 113:

จรูญ บุญสวน, *สีในทิวทัศน์ 8*, 2527

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 125x200 ซ.ม.

จากการสัมภาษณ์ จรูญ บุญสวน โดยผู้วิจัยเมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2552 จรูญกล่าวว่า การเขียนทิวทัศน์เป็นพื้นฐานสำคัญของการเขียนรูป เพราะสามารถค้นหาสีได้หลากหลายจากธรรมชาติ ไม่ใช่จากการนึกคิดอย่างเดียว ได้ฝึกทักษะในการมองได้หลายมิติ เช่น สี แสง ทัศนียภาพ โดยวิธีการทำงานของจรูญจะชอบทำในบรรยากาศจริงเพราะได้อารมณ์ ได้กลิ่นลม กลิ่นแดด ได้ยินเสียงนกร้อง ทำให้เกิดความรู้สึกซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์งาน จรูญกล่าวว่า จริงๆแล้วภูเขาหรือวัตถุต่างๆในภาพเป็นเพียงสิ่งที่สมมุติขึ้นมา เป็นเพียงสิ่งที่ใช้ศึกษาและกระตุ้นเท่านั้น สิ่งที่ศิลปินแสดงออกจริงๆคือ ความรู้สึกด้วยปรัชญา นี้เองทำให้จรูญพัฒนาผลงานทิวทัศน์ของเขาจนก้าวเลยความเป็นภาพวิวธรรมดา การขยันศึกษาซ้ำแล้วซ้ำอีกและการมุ่งถ่ายทอดอารมณ์ที่ซึมซับจากธรรมชาติ ทำให้ผลงานยุคหลังของเขาหลายชิ้นมีรูปแบบเกือบเป็นนามธรรม โดยไม่ได้ยึดกรอบของศิลปนามธรรมตามที่เข้าใจด้วยความคิดความจำ แต่เป็นการสื่อความรู้สึกของกลิ่น สี เสียง และบรรยากาศที่ได้รับจากการเฝ้าสังเกตธรรมชาติอย่างใกล้ชิด จรูญเขียนผลงานที่พัฒนามาจากธรรมชาติ ในการสร้างงานจรูญบอกว่าไม่ได้วางแผนอะไรมาก จะเขียนสดออกมาเลย เช่น เวลาเขียนสระน้ำจะออกมานั่งมองสระน้ำ 6-7 วัน เป็นการทำความคุ้นเคยให้รู้จักให้หมดความสงสัย

Picture 114: จรูญ บุญสวน. *พลับพลึงแดงแฝงเฟื่องฟ้า*. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 120 x 260 ซ.ม.



Picture 115: จรูญ บุญสวน, *ธันวามีหมอกหนาว*, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 500 ซ.ม.

อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์ เป็นลูกศิษย์ก้นกุฏิของ จรูญ บุญสวน ตั้งแต่สมัยเรียนที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ชอบเขียนภาพทิวทัศน์ของขุนเขาตามแนว Impressionism โดยเฉพาะที่ดอยแม่สลองที่เขาปักหลักเขียนภาพมากว่า 10 ปี เขาบรรยายความรู้สึกเกี่ยวกับดอยแม่สลองว่า

> "น้ำใจและไมตรีของชนเผ่ากับเสน่ห์ของขุนเขาที่สลับซับซ้อนอันน่าอัศจรรย์ใจของดอยแม่สลอง ทอดยาวสุดสายตา พืชพันธุ์ธัญญาหารในพื้นที่สูงผลัดกันออกดอกออกผลในยลโฉมตลอดปี เอื้อต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของข้าพเจ้าอย่างมิรู้หน่ายมาโดยตลอด" (อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, 2545)

ด้วยความผูกพันกับดอยแห่งนี้ เวลาเขียนภาพหรือเวลามีนักศึกษามาร่วมทำงาน อภิรักษ์จะเข้มงวดเรื่องความเคารพสถานที่และรักษาความสะอาดเรียบร้อยอยู่เสมอ เขาจึงเรียกการทำงานของเขาว่า

เป็น “กิจกรรมเขียนรูปเชิงอนุรักษ์” สำหรับกระบวนการทำงานเขากล่าวว่า ส่วนใหญ่จะเขียนจากสถานที่จริงตั้งแต่ต้นจนจบ เพราะได้โต้ตอบกับธรรมชาติได้อย่างตรงไปตรงมา ถ้าเขียนจากภาพถ่ายงานจะแข็งกระด้างขาดวิญญาณ ถ้าเขียนสดทีแปรงจะนุ่มกว่า สาเหตุที่ชอบเขียนภาพทิวทัศน์ นอกจากความผูกพันกับดอยแม่สลองและการได้คลุกคลีอยู่กับภูเขาได้ขึ้นเขาชมทิวทัศน์แล้ว เขายังเห็นว่าธรรมชาติเป็นแม่แบบที่ดีที่สุดในการสร้างงานศิลปะเพราะถือว่าเป็นครูที่อยู่ใกล้ตัวที่สุด และที่สำคัญเขายังถือว่ากิจกรรมศิลปะที่ทำยังเป็นสิ่งที่บำบัดความทุกข์ความเก็บกดได้ เขาเล่าว่า เขาไม่ใช่คนชอบศิลปะมาตั้งแต่เด็ก แต่ได้พบคุณค่าจากการทำงานศิลปะเมื่อเขาได้เริ่มเข้าสู่เส้นทางศิลปะตอนเรียนอยู่มัธยมต้น ครอบครัวต้องแตกสลายเพราะเสียคุณพ่อ และคุณแม่ก็ได้รับผลกระทบทางจิตอย่างหนักจากสาเหตุนี้ อภิรักษ์กล่าวว่า

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

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

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

Picture 117: อภิรักษ์ ปันมูลศิลป์, *เริงร่า*
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 ปุยอ๊อก จิตรกรที่จบการศึกษาด้านภาพพิมพ์จากมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี 2518 แต่ชอบสร้างงานจิตรกรรมเป็นอาชีพ ยังมุ่งมั่นเขียนภาพทิวทัศน์ตามแนว Impressionism แต่แทนที่จะใช้สีน้ำมันปาดป้ายสีที่หนา สงัดใช้สีอะคริลิคที่เมื่อแห้งแล้วเนื้อจะบางเรียบกว่าและป้ายสีทับซ้อนกันได้เร็วและหลายชั้นกว่าเนื่องจากสีจะแห้งเร็ว ทำให้โครงสร้างของชั้นสีในภาพดูซับซ้อนแต่ก็คุมบรรยากาศได้ดีจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่จดจำได้ง่าย สงัดเขียนภาพทิวทัศน์ธรรมชาติต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน มีบางงานที่เขาจะใช้สีที่สดใสขึ้นจนเกือบเหมือนสีสะท้อนแสง สงัดเขียนในสูจิบัตรการแสดงงานของเขาที่หอศิลป์จามจุรีเมื่อปีพ.ศ.2550 ว่า

"มากกว่า 40 ปี ที่ได้มีโอกาสแทรกตัวอยู่ท่ามกลางธรรมชาติของแผ่นดินถิ่นล้านนาซึ่งยังคงงดงามอุดมสมบูรณ์ด้วยความงามของไม้ดอกหลากพันธุ์ต่างสี พุ่มไม้ใกล้ไกลเขียวขจีดุจมรกต ทุ่งนาสีทองสุกปลั่งสว่างไสวสดใสอุดมสมบูรณ์ ทิวเขาเทาน้ำเงินสลับซับซ้อน บางยอดสูงตระหง่านคงความเยือกเย็นทุกฤดูกาล สิ่งแวดล้อมเหล่านี้ปลุกเร้าอารมณ์ส่วนตนให้แสดงออกด้วยฝีแปรงที่พรั่งพรูสู่ผืนผ้าใบ วันต่อวัน ภาพต่อภาพ โดยไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย นิทรรศการครั้งนี้ เหมือนได้นำสายลมที่เยือกเย็นสดชื่นจากภาคเหนือโชยผ่านมาให้ท่านได้สัมผัส เพื่อบรรเทาความร้อนลงได้บ้างพอสมควร"

Picture 120:

สงัด ปุยอ๊อก, *ดอยอินทนนท์ เชียงใหม่ หมายเลข 1*, 2549

สีอะคริลิค , 90 x 150 ซม.

Picture 121:

สงัด ปุยอ๊อก, *น้ำตกห้วยขมิ้น*, 2548

สีอะคริลิค, 80 x 120 ซม.

Picture 122:

สงัด ปุยอ๊อก, *ร่มไม้ชายคา*, 2548

สีอะคริลิค, 90 x 150 ซม.

Picture 123:

สงัด ปุยอ๊อก, *ริมบึง*, 2550

สีอะคริลิค, 100 x 150 ซม.

สมวงศ์ ทัพพรัตน์ ชอบการเขียนภาพทิวทัศน์ตั้งแต่ตอนเรียนที่เพาะช่างเพราะได้ออกไปข้างนอก ทำให้มีมุมมองที่กว้างขึ้น ช่วงเรียนในมหาวิทยาลัยศิลปากรสนใจทำงานศิลปะเกี่ยวกับภาพนู้ด แต่กลับมาเขียนทิวทัศน์อีกตั้งแต่ได้เป็นอาจารย์สอนอาชีวะที่ต้องพานักศึกษาออกไปเขียนรูปนอกสถานที่บ่อยๆ และการได้เป็นอาจารย์นิเทศก์ที่ต้องเดินทางไปดูงานตามสถาบันต่างๆทั่วประเทศ ทำให้เก็บความประทับใจ

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

Picture 124:

สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *ทิวทัศน์ริมถนน 2*

สีน้ำมัน, 50 x 60 ซม.

Picture 125:

สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *ปากเกร็ด1*, 2553

สีน้ำมัน, 150 x 300 ซม.

การพัฒนาผลงานสู่ความลุ่มลึกที่มากไปกว่าการถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์เกิดขึ้นหลังจากที่ สมวงศ์ ทัพพรัตน์ ได้เริ่มฝึกสมาธิใน พ.ศ.2547 และได้ทำต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ความเปลี่ยนแปลงที่สังเกตได้จากตัวผลงานคือการใส่ใจในรายละเอียดผลงานที่แตะแต้มได้ละเอียดยิ่งขึ้นแม้ภาพโดยรวมจะดูสลัว ในขณะที่ภาพชุดก่อนที่จะฝึกสมาธิจะเป็นการป้ายสีตามจังหวะที่เคยชินเพื่อจับ

บรรยากาศภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏอยู่ข้างหน้าซึ่งจะถูกมองเป็นโครงสร้างรวม ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นต่อมาเป็นภาพทิวทัศน์ในปัจจุบันที่เกิดจากการมองวัตถุในธรรมชาติที่มีการเพ่งพินิจและพิจารณารายละเอียดยิ่งขึ้น ในการเขียนภาพจึงไม่ใช่เป็นการจัดเรื่องสีสันและรูปทรงของธรรมชาติเพียงอย่างเดียวอีกต่อไปแต่เป็นการทำความเข้าใจธรรมชาติในมิติที่มีการผสานสัมพันธ์กับความรู้สึกของจิตที่สงบละเมียดละไมขึ้น ถ้าเปรียบเทียบกับทฤษฎีการซาบซึ้งในธรรมชาติของ Allen Carlson (2002) สมวงศ์จะเขียนจากการมองธรรมชาติที่เป็นเพียงภาพทิวทัศน์มาสู่การซาบซึ้งในธรรมชาติด้วยอายตนะทั้ง 5 แล้วถ่ายทอดความรู้สึกสัมผัสนั้นออกมาเป็นงานจิตรกรรมที่ผู้ชมดูแล้วจะมีความรู้สึกร่วมในความสงบของภาพและเหมือนได้กลิ่นไอของธรรมชาติที่อบอวนในบรรยากาศ

Picture 126:

สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *ทุ่งดอกผักบุ้ง*, 2553

สีน้ำมัน, 80 x 100 ซม.

Picture 127:

สมวงศ์ ทัพพรัตน์, *บัว1*, 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

พัฒนาการสร้างสรรค์งานของสมวงศ์เป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าการนำการรับรู้และกลวิธีศิลปะจากตะวันตกมาใช้ไม่จำเป็นที่จะต้องได้ผลเหมือนต้นแบบเดิมคือ Impressionism เหมือนกับที่อาจารย์ศิลป์ พีระศรี เคยตั้งข้อสังเกตไว้ในงานของ เฟื้อ หริพิทักษ์ ซึ่งเป็นการตีความและจัดโครงสร้างของสิ่งที่มองเห็นตามหลักวิทยาศาสตร์กายภาพของแสงและสีตามที่ปรากฏชัดในงานของ Georges Seurat ที่วาดภาพโดยใช้สีจุดเรียงกันแล้วให้เกิดการผสมกันด้วยสายตา หรือ ภาพของ Paul Cézanne "*ถนนก่อนถึงภูเขา, แซงต์-วิกตัวร์*" *(Road Before the Mountains, Sainte-Victoire)* ค.ศ. 1898-1902 ที่ Cézanne พยายามพัฒนาโครงสร้างทางรูปแบบของภาพ (Formal Structure) เพื่อที่จะจัดรูปทรงที่มองเห็นให้เกิดความชัดเจนทางโครงสร้างการออกแบบ (Structured Clearity of Design) โดยละทิ้งการใช้เส้นเพื่อกำหนดขอบภาพและการสร้างทัศนียภาพแบบบรรยากาศ และได้ก้าวข้ามลักษณะที่ปรากฏอยู่จริงของธรรมชาติไปสู่การจัดวางรูปแบบใหม่ตามการรับรู้ ของตนเองด้วยการใช้ทีแปรงใหญ่ๆป้ายสีเป็นแผ่นๆให้เรียงตัวกันจนเกิดภาพ (Preble, 1994:365-367) หรือแม้แต่ในงานของ Vincent Van Gogh ที่วิธีการทำงานของสมวงศ์อาจมีความใกล้เคียงในแง่ของการแสดงออกด้วยอารมณ์ความรู้สึก แต่งานของ Van Gogh หรืองานของศิลปินตะวันตกหลายๆคนมักจะเป็นการแสดงออกด้วยอารมณ์พื้นฐานจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ซึ่งอาจจะเป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมตะวันตกที่ส่งเสริมการให้อิสระการแสดงออกทางอารมณ์และความคิดส่วนบุคคลค่อนข้างสูง ตรงกันข้ามกับงานของสมวงศ์ที่เป็นการวาดภาพธรรมชาติที่ผสมกับ

ความคิดความรู้สึกที่ถูกกล่อมเกลาด้วยพุทธธรรมด้วยการฝึกสมาธิภาวนา ลักษณะการแสดงออกจึงเป็นการพิจารณาและถ่ายทอดได้อ่อนโยนกว่า ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของไทยและตะวันออก

สุรเดช แก้วท่าไม้ เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่เขียนภาพ ในรูปแบบ Impressionism ภาพ "*ซาฟารีวันหยุดเทอมต้น*", 2535 เป็นภาพที่มีความโดดเด่นในการเขียนภาพสวนที่มีเด็กแต่งตัวกลมกลืนกับธรรมชาติ ใช้เถาวัลย์พันศีรษะนั่งบนชิงช้าที่ทำจากไม้และแขวนด้วยเชือกปอ มีเถาวัลย์เลื้อยตามเชือกทำให้ดูกลมกลืนกับธรรมชาติ รถจักรยานที่จอดอยู่ข้างๆมีเถาวัลย์พันตามเบาะเช่นกัน ลักษณะเด่นของงานสุรเดชคือความช่ำชองในการระบายสีที่มีการแทรกสีด้วยทีพู่กันที่พลิ้วไหวคล้ายงานของศิลปิน Impressionism ลักษณะการจัดแสงที่ลอดผ่านใบไม้อาจทำให้นึกถึงงานของเลอร์นัว (Pierre Auguste Renoir) ทว่างานของสุรเดชเก็บรายละเอียดมากกว่าและด้วยขนาดที่ใหญ่ถึง 2.75 x 2.03 เมตร บรรยากาศของภาพและทีแปรงที่พริ้วไหวในภาพนี้ทำให้งานดูมีชีวิตชีวาและได้บรรยากาศของวันหยุดพักผ่อน

Picture 130:

สุรเดช แก้วท่าไม้, *ซาฟารีวันหยุดเทอมต้น*, 2535

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 275x203 ซม.

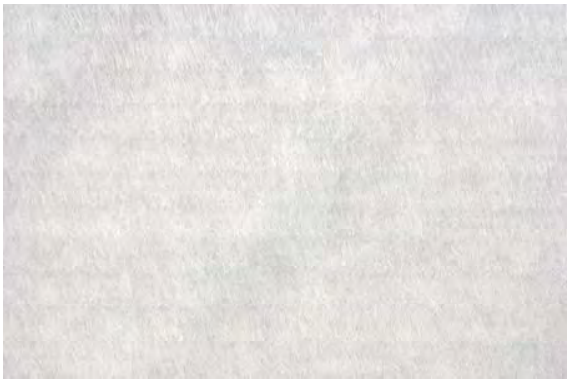
จักรกฤษณ์ การะเกด ถ่ายทอด "พลังแห่งธรรมชาติของป่า" ด้วยกลวิธีของศิลปะลัทธิ Impressionism แต่งานของเขาไม่ได้มุ่งหวังที่จะศึกษาวิเคราะห์สีแสงในบรรยากาศและวัตถุ หรือเป็นการต่อต้านศิลปะแนวประเพณีตามลัทธิที่เขาใช้เป็นแนวทาง การเขียนภาพป่าของจักรกฤษณ์เป็นเรื่องของการ

ถ่ายทอดความผูกพัน อารมณ์ ความคิด และความรู้สึกที่เขามีต่อป่าและธรรมชาติของท้องทุ่งมาตั้งแต่เด็ก เนื่องจากเขาเป็นเด็กต่างจังหวัด เมื่อได้เข้ามาศึกษาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก็ได้ไปเขียนภาพที่เขาใหญ่บ่อยๆ เลยนำความประทับใจนี้ไปพัฒนาอย่างต่อเนื่องในการศึกษาระดับมหาบัณฑิตที่มหาวิทยาลัยศิลปากร สิ่งที่เขาศึกษาและนำมาถ่ายทอดมีอยู่ 3 ส่วนคือ รูปทรง สีสัน และอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับป่า อารมณ์ที่ว่าคือความเหงาโดดเดี่ยวเห็นป่าเป็นโลกของความฝัน ซึ่งความรู้สึกเหล่านี้เป็นประสบการณ์ส่วนตัวที่สะสมมาตั้งแต่เด็ก ป่าจึงเป็นเพียงสิ่งกระตุ้นให้อารมณ์เหล่านี้มีความเข้มข้นขึ้น และแสดงออกมาผ่านจังหวะทีแปรงและความเข้มข้นของเนื้อสีที่แสดงให้เห็น “พลังแห่งป่า” การทำงานแม้จะเขียนภาพสำเร็จในสตูดิโอแต่ขั้นตอนทำงานแรกนั้นต้องไปคลุกคลีและศึกษาด้วยการเขียนภาพสีน้ำมันขนาดเล็กอยู่ในป่าเป็นระยะ บางครั้งก็ถ่ายรูปกลับมาด้วย แต่จักรกฤษณ์บอกว่าภาพถ่ายจะให้อารมณ์ไม่ครบถ้วนเพราะท่วงทำนองของธรรมชาติต้องไปสัมผัสจริงจึงจะเข้าใจ และการได้ทำงานในลักษณะนี้ทำให้เขาเข้าใจและเห็นคุณค่าธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมยิ่งขึ้น อย่างไรก็ดี บางครั้งเขารู้สึกว่าการทำงานตามแนว Impressionist แบบสำแดงพลังอารมณ์ทำให้สภาวะใจเขาแกว่งได้ 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 อาจารย์และศิลปินผู้สร้างชื่อเสียงมาจากงานเขียนหนังสือและศิลปะภาพพิมพ์แนวนามธรรมที่ต้องใช้สื่อที่หนักและเป็นพิษ เช่น แม่พิมพ์โลหะกัดกรด ปัจจุบันหวนกลับมาทำงานศิลปะในแบบที่เข้าใจง่ายคือการเขียนภาพทิวทัศน์ตามความประทับใจในสถานที่ต่างๆด้วยเทคนิคที่ปลอดมลพิษ เช่น สีน้ำและภาพพิมพ์ด้วยสีเชื้อน้ำ ลักษณะของผลงานอาจดูไม่เป็นแบบ Impressionism แต่วิธีการที่พิษณุมักจะวาดภาพจนเสร็จในสถานที่จริงที่ประทับใจเป็นวิธีเดียวกับศิลปินลัทธิ Impressionism ผู้วิจัยจึงจัดผลงานของพิษณุลงในหัวข้อนี้

จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม 2552 พิษณุอธิบายว่า

> "...เมื่อก่อนทำงานนามธรรม แต่พอมีวุฒิภาวะมากขึ้นจึงเข้าใจว่าเป็นการทำงานตามกระแสนิยม เมื่ออิ่มตัวจึงค้นหาสิ่งที่ตนเองต้องการสื่อจริงๆ โดยกลับมาสู่สิ่งที่สัมผัสได้ง่ายที่สุด เริ่มจากช่วงกลางอายุเดินทางท่องเที่ยวเยอะเขียนหนังสือสารคดี ได้เห็นสภาพแวดล้อมและชีวิตจึงบันทึกข้อมูลไว้ด้วยการวาดเก็บความประทับใจไว้ เมื่อรวบรวมได้จึงจัดแสดงเห็นว่ามีการตอบรับดี เห็นอารมณ์ความรู้สึกเขียนความรู้สึกของตนเองต่อสถานที่ จึงคัดเลือกบางส่วนมาทำเป็นภาพพิมพ์ด้วยเทคนิคที่ย้อนไปสู่ธรรมชาติ คือ การใช้สีเชื้อน้ำสร้างสรรค์งานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติในชุด "Back to the Original", 2006 ตามด้วยชุด "Print in India, Buddhist Kingdom", 2008 และ "Colours of Faiths, in India", 2008
>
> งานชุดที่ทำในอินเดียเนื้อหาจะมีมิติที่เพิ่มขึ้นด้วยความหมายที่ทับซ้อน อยู่กับสถานที่ที่วาดคือพุทธภูมิ..."

> "...สถานที่ประสูติเตือนใจให้เราระลึกรู้ว่า จะดำเนินชีวิตนี้อย่างมีเป้าหมายให้เกิดประโยชน์สูงสุด สถานที่ตรัสรู้เตือนใจให้ระลึกว่า เราก็เป็นผู้ที่สามารถจะบรรลุธรรมตามพระพุทธองค์ได้เช่นเดียวกัน สถานที่แสดงธรรมเตือนใจให้ระลึกว่า เราจะมีวิธีคิดแบบอริยสัจ 4 เป็นแกนกลางในการดำเนินชีวิต สถานที่ปรินิพพานเตือนใจให้ระลึกรู้ว่าจากนี้เป็นต้นไป เราจะดำเนินชีวิตด้วยความไม่ประมาท..."
>
> (ข้อเขียนลงหน้าแรกของสูจิบัตร "Print in India" โดยท่าน ว.วชิรเมธี)

การทำงานชุดอินเดียจึงนำไปสู่เรื่องจิตวิญญาณความเชื่อทางศาสนา ว่าแต่ละที่ที่เราไปมันมีประวัติศาสตร์และความเชื่อถือที่เชื่อมโยงมาเป็นพันปี มีคุณค่าที่เกินการรับรู้ด้วยสายตา มีความคงทนยาวนาน เป็นการบูชาพุทธคุณด้วยความมุ่งมั่น คนดูงานก็ได้เรื่องการท่องเที่ยวด้วยจิตใจ โดยศิลปิน

กลั่นกรองให้ภาพเกิดความรู้สึกถึงความเชื่อถือ ศรัทธาด้วยภาพทิวทัศน์โดยไม่ต้องพูดเรื่องพุทธประวัติหรือปาฏิหาริย์

โดยสรุปงานของพิษณุโดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดในอินเดียจะเป็นภาพสถานที่และธรรมชาติที่สะท้อนความรู้สึกทางจิต ซึ่งสื่อผ่านอารมณ์ของสีและบรรยากาศที่สงบ การแปรเปลี่ยนเทคนิควิธีการจากจิตรกรรมไปสู่งานศิลปะภาพพิมพ์ซึ่งมีวิธีการที่ซับซ้อนที่ต้องอาศัยความวิริยะพากเพียร ยิ่งเป็นการตอกย้ำความหมายของการพิมพ์ที่บอกถึงการจารึกหรือประทับไว้ในสิ่งที่เคารพศรัทธา

> "...ภาพเหล่านี้ไม่ใช่เป็นภาพเหมือนที่จำลองสถานที่หรือทิวทัศน์ต่างๆเท่าที่เห็นกับตาเท่านั้น หากแต่เป็นภาพที่เปิดเผยความรู้สึกภายในที่มีต่อเรื่องราวพุทธประวัติและหลักธรรมของพุทธองค์"
> (พิษณุ ศุภนิมิตร, 2550)

Picture 133:

พิษณุ ศุภนิมิตร, *ประตูจินจาใหญ่แห่งเกียวโต, 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:

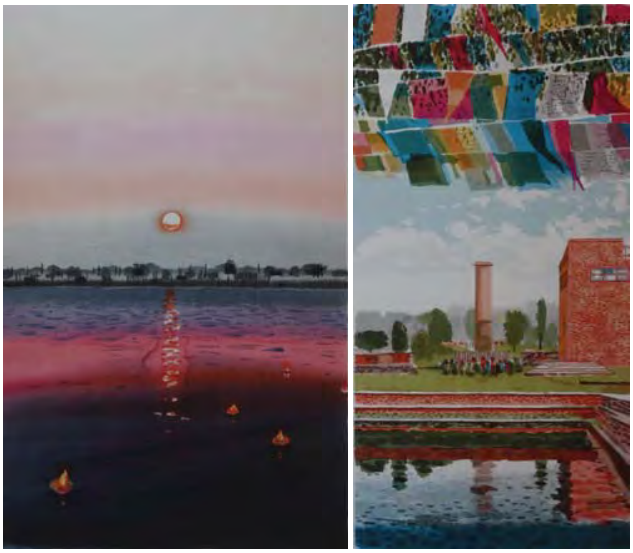
พิษณุ ศุภนิมิตร, *มหาวิหารเซนต์ปีเตอร์, วาติกัน, กรุงโรม, อิตาลี*, 2549

ภาพพิมพ์สกรีนสีน้ำ, 19.5 x 27.5 ซม.

Picture 136:

พิษณุ ศุภนิมิตร, *หาดไม้งามยามเช้า, หมู่เกาะสุรินทร์, พังงา*, 2549

ภาพพิมพ์แม่พิมพ์ไม้, 34 x 49.5 ซม.



Picture 137:

พิษณุ ศุภนิมิตร, บูชาพระสุริยากับพระแม่คงคา กลางแม่น้ำคงคา เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย

Woodblock Print (Water-based Color)

80 x 54.4 cm. Edition of 9 (ภาพซ้าย)

Picture 138:

พิษณุ ศุภนิมิตร, สายลม ธงมนตรา และเสาแห่งการเกิด

เสาศิลาของพระเจ้าอโศกมหาราช ตำบลลุมพินี ประเทศเนปาล

Screenprint (Water-based Color)

80 x 41 cm. Edition of 14 (ภาพขวา)

การถ่ายทอดความประทับใจในทิวทัศน์แบบศิลปะแนวเหมือนจริง

จิตรกรรมเหมือนจริงแม้จะไม่ใช่สิ่งที่แปลกใหม่แต่ก็มีศิลปินจำนวนไม่น้อยยังคงทำงานแนวนี้อย่างมั่นคง **ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง** เป็นชื่อแรกๆที่คนจะนึกถึงเมื่อพูดถึงภาพแนวเหมือนจริง เขาเริ่มสร้างชื่อเสียงให้กับตนเองเมื่อผลงานของเขา “*อดีตกาลหมายเลข 2*”, 2524 ซึ่งเขียนด้วยสีอะคริลิคบนผ้าใบ ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ.2524 ผลงานชิ้นนี้มีแนวคิดเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม สถาปัตยกรรมและธรรมชาติ โดยไพรวัลย์จะเชื่อมโยงกับพุทธปรัชญาเรื่องการตั้งอยู่และดับไปของสรรพสิ่ง หากมองภาพของไพรวัลย์เพียงภายนอกอาจเห็นเป็นภาพเหมือนของวิวทิวทัศน์ หรือวัตถุสิ่งของของศิลปินที่มีฝีมือมากคนหนึ่ง โดยไม่ได้นึกถึงความคิดมากนัก แต่ไพรวัลย์บอกว่างานของเขามีมากกว่าที่เห็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกระบวนการทำงานซึ่งจะสื่อออกมาผ่านรูปเขียน จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 26 เมษายน 2553 ไพรวัลย์กล่าวว่าในการทำงานเขาจะใช้พุทธปรัชญาเข้าบ่ม เช่น การทำสมาธิและปรับอารมณ์ให้เย็นเหมือนธาตุน้ำ เมื่อวาดรูปที่ต้องการให้ดูสดชื่น พิจารณาธาตุลมเมื่อต้องการเขียนภาพให้ดูพริ้วไหว ในการวาดภาพทิวทัศน์ของไพรวัลย์จะต้องมีความนิ่งเป็นหลัก เหมือนอากาศที่ถูกกรองแล้ว ขณะทำงานต้องทำจิตให้ว่างเป็นสุญญตา จะไม่มีการเปิดเพลงหรือสื่อใดๆรบกวน พยายามทำตนให้อารมณ์ดี จิตใจเบิกบาน พิจารณาลมหายใจอย่างแผ่วเบา กลั่นกรองอารมณ์ไม่ดีออกให้

หมด ภาพทิวทัศน์ของไพรวัลย์จึงเป็นภาพที่ดูสบายตา มีบรรยากาศของสีที่สะอาดหมดจด เหมือนมีอากาศซ่อนอยู่ในทุกอณูของภาพ

ผลงานของ ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง

Picture 139:

อดีตกาลหมายเลข 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 หรือในกรุงเทพฯเมื่อว่างเว้นจากงานสอนประจำที่มหาวิทยาลัยศิลปากร บางโอกาสก็เป็นการร่วมกิจกรรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการนอกสถานที่กับศิลปิน อาจารย์ และนักศึกษา ได้เก็บประสบการณ์ต่างๆรวมทั้งภาพถ่ายมาเป็นข้อมูลที่จะพัฒนางานให้ลุ่มลึกยิ่งขึ้นในสตูดิโอ ถึงแม้รูปแบบในปัจจุบันจะมีลักษณะแบบเหมือนจริง แต่ลักษณะการ

จัดวางภาพ การให้สี และบรรยากาศจะสื่อถึงอารมณ์ภายในมาก ด้วยประสบการณ์จากที่เคยพัฒนางานในยุคแรกๆด้วยเนื้อหาที่สื่อถึงอารมณ์เศร้า เหงา ที่บางครั้งแฝงความอบอุ่น บางครั้งรุนแรง ที่เกิดจากการโหยหาภาพในอดีตที่ต้องห่างจากพ่อแม่ที่ไปรับราชการในต่างจังหวัด (พิษณุ ศุภนิมิตร ใน ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต, 2549) ผลงานในยุคนั้นมีการผสมผสานความเป็นรูปธรรมและนามธรรมเข้าด้วยกัน เช่น ภาพบางส่วนของบ้านเก่าๆ การแสดงคราบสีที่แปรง เป็นต้น ส่วนงานของธีรวัฒน์ยุคนี้มีความสมบูรณ์ลงตัวจนชนะเลิศการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยถึง 2 ครั้งในปี พ.ศ.2532 และ 2539

เป้าหมายหลักในการเขียนภาพทิวทัศน์ของธีรวัฒน์คือการสื่อถึงพื้นที่ว่างรอบตัว (Space) ที่เป็นที่โล่งๆก่อให้เกิดจินตนาการตอบสนองจิตวิญญาณ ให้มีความอิสระ ทำให้ปลอดโปร่ง องค์ประกอบอื่นๆในภาพเช่น ภาพเรือ ภาพอนุสาวรีย์ เป็นเพียงส่วนประกอบของภาพเพื่อเปรียบเทียบหรือก่อให้เกิดบริเวณว่างโดยรอบ ที่แทนความรู้สึกของความว่างที่อาจแทนความสงบของจิตใจ แต่บางครั้งก็สื่อถึงความเหงา ความโดดเดี่ยว ที่เชื่อมโยงมาจากอดีตกับความพลัดพรากจากสิ่งที่รักในปัจจุบัน ประสบการณ์ต่างๆในชีวิตรวมทั้งการได้พิจารณาธรรมชาติ ความว่างที่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆในภาพทิวทัศน์ของธีรวัฒน์ก็สื่อให้เห็นถึงสัจธรรมเกี่ยวกับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ และในทางกลับกันความเล็กของมนุษย์ที่นำไปสู่การปล่อยวางเป็นลำดับ ดังนั้นภาพทิวทัศน์ของธีรวัฒน์จึงไม่ใช่เพียงภาพวิวทิวทัศน์ที่สวยงาม แต่เป็นสิ่งที่ธีรวัฒน์เรียกว่า “ทิวทัศน์ภายใน” ของความรู้สึกที่ถูกแทนค่าด้วย “ทิวทัศน์ภายนอก” (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2552) ซึ่งมีความสอดคล้องกับการเขียนภาพทิวทัศน์ของ ดำรง วงศ์อุปราช ที่เป็นการเขียนอารมณ์ของสมาธิและความสงบผ่านภาพหมู่บ้านชาวชนบท

Picture 144:
ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, *ลานพระบรมรูปทรงม้ายามเช้า*, 2549,100 x 105 ซม.

Picture 145:
ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, *วงเวียนใหญ่ในวันที่ครึ้มฝน*, 2548, 85 x 100 ซม.

Picture 146:
ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิด, *ทุ่งเขาใหญ่*, 2549
60 x 70 ซม.

ไพบูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์ ศิลปินที่มีความประทับใจในทิวทัศน์ธรรมชาติท้องไร่ท้องนาตามชนบท เพราะเป็นความทรงจำที่ติดตัวมาตั้งแต่วัยเด็ก และลักษณะกิจกรรมที่ทำในปัจจุบันคือ “โครงการสัญจรสอนศิลป์” ซึ่งเขาได้ตระเวนสอนศิลปะแก่เด็ก เยาวชน และอบรมครูศิลปะทั่วประเทศรวมทั้งประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ลาว เขมร เป็นต้น ทำให้เขาได้สัมผัสทิวทัศน์ธรรมชาติมากขึ้น ไพบูลย์มีรูปแบบการถ่ายทอดจิตรกรรมที่มีลักษณะเหมือนจริงคล้ายภาพถ่าย (Photorealism) คำว่าPhotorealism เริ่มใช้ในช่วงปลายทศวรรษ 1960s เพื่ออธิบายถึงการทำงานที่มุ่งให้เหมือนความเป็นจริงเท่าภาพถ่าย คือ มากกว่าการสังเกตในการวาดภาพเหมือนทั่วไป โดยศิลปินจะวาดจากภาพถ่ายและบางครั้งใช้เทคนิคการฉายภาพถ่ายลงไปบนผ้าใบเขียนภาพ เพื่อให้ได้ความเหมือนจริงมากขึ้น (Langmuir and Lynton, 2000:490) การเขียนภาพของไพบูลย์ต้องการแสดงความงามของธรรมชาติที่มีอยู่จริง และแสดงบรรยากาศของช่วงเวลาและฤดูกาลต่างๆ ด้วยความละเอียดของภาพที่ต้องใช้เวลานาน การทำงานของเขาจึงเป็นการผสมผสานระหว่างการวาดในสถานที่จริงและการถ่ายภาพเพื่อนำกลับมาวาดต่อในสตูดิโอ ผลงานบางชิ้นเขาจะใช้ทิวทัศน์เป็นฉากประกอบ แต่ไม่ใช่เป็นแค่ฉากหลังอย่างเดียวจะมีส่วนในการเป็นสัญลักษณ์แทนความคิดด้วย เช่น ภาพ “*ลมหายใจสุดท้าย*” เป็นภาพการบวชต้นไม้เพื่อสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม ภาพเด็กถือหุ่นช้างเป็นสัญลักษณ์ว่าช้างจริงอาจไม่มีให้เห็นในอนาคต จักรยานสื่อถึงการหมดไปของพลังงานเชื้อเพลิง และการ

ให้สีโทนร้อนในบรรยากาศโดยรวมก็สื่อถึงความแห้งแล้งและปัญหาโลกร้อน ส่วนภาพที่เขียนเสร็จในสถานที่จริงจะมีลักษณะฝีแปรงที่ฉับไวเหมือนแนว Impressionism

Picture 147: ไพบูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์, *ลมหายใจสุดท้าย*

Picture 148: ภาพเขียนนอกสถานที่แนว Impressionism ของไพบูลย์ ธรรมเรืองฤทธิ์

เทิดศักดิ์ พลซา ศิลปินเขียนภาพแนวเหมือนจริงที่ใช้ทิวทัศน์จากสิ่งแวดล้อมธรรมชาติและชนบท สร้างสรรค์ผลงาน ได้รับรางวัลทางศิลปะทั้งในและต่างประเทศตั้งแต่ระดับเยาวชนในขณะที่เรียนมัธยมที่เรียนโรงเรียนศรีสงครามวิทยา จังหวัดเลย จนปัจจุบันเป็นศิลปินอิสระปักหลักทำงานที่บ้านเกิดในอำเภอวังสะพุง จังหวัดเลย ในการสร้างสรรค์ผลงานของเทิดศักดิ์ แม้เขาจะวาดภาพรูปแบบเหมือนจริงจากธรรมชาติและจากภาพถ่าย แต่ลักษณะการแสดงออกโดยการจัดวางองค์ประกอบและสร้างบรรยากาศอุณหภูมิของสีในภาพใหม่ ทำให้ผลงานของเขามีลักษณะที่แสดงความรู้สึกและจินตนาการส่วนตัวเหมือนที่ ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต บอกว่าเป็นทิวทัศน์ภายใน ภาพเหมือนจริงของเขาเขียนด้วยสีอะคลิลิคและสร้างรูปทรงด้วยรอยพู่กันที่สานกันอย่างละเอียดด้วยพู่กันขนาดเล็ก ทำให้พื้นผิวของภาพเหมือนเป็นเส้นใยที่ประสานกันจนเกิดเป็นรูปเป็นร่าง ด้วยสีและบรรยากาศที่มีความสะอาดและสงบแสดงถึงการใช้สมาธิอย่างต่อเนื่องและยาวนานในการสร้างงาน ทำให้มีความสอดคล้องกับลักษณะการทำงานของ ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง ศิลปินคนหนึ่งที่เทิดศักดิ์ได้รับแรงบันดาลใจ แต่ความแตกต่างจะอยู่ที่การไล่สี ของไพรวัลย์จะมีลักษณะที่เรียบเนียนกว่า แต่สิ่งที่เทิดศักดิ์เลือกวาด เช่น ดอกบัว โครงสีที่เย็น และการใช้แสงที่นุ่มนวล รวมทั้งการตั้งชื่อภาพ เช่น “กฎเกณฑ์การเปลี่ยนแปลง” ก็เป็นสิ่งที่สื่อให้เห็นว่าการทำงานผ่านสื่อธรรมชาติของเขาเคลื่อนไปสู่การพัฒนาปรัชญาในการทำงานที่มีการใช้หลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ที่เป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมของไทยที่ยังมีความเข้มแข็งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในชนบท

Picture 149:
เทิดศักดิ์ พลซา, *ผุดเหนือพื้นน้ำ*, 2547
สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 60 x 50 ซม.

Picture 150:
เทิดศักดิ์ พลซา, *อาบสายตะวัน 1*, 2547
สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 80 x 10 ซม.

มนชัย พิทยวราภรณ์ เป็นศิลปินภาพแนวเหมือนจริงอีกคนหนึ่งที่ใช้ทิวทัศน์เป็นองค์ประกอบสำคัญของภาพ โดยภาพที่มนชัยมักนำมาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือหุ่นนิ่ง ตุ๊กตาหินของจีนที่เรียกว่า "ตัวอับเฉา" เป็นสัญลักษณ์แทนตนเองที่เป็นลูกครึ่งจีน เขาทำหุ่นที่แข็งให้มีชีวิตขึ้นมา การนำเข้ามาวางไว้ในธรรมชาติเหมือนการให้ความรู้สึกถึงการพักผ่อนของสิ่งที่ต้องแข็งที่ออยู่ตลอดเวลา เป็นอารมณ์ขันของศิลปินด้วยส่วนหนึ่ง ภาพทิวทัศน์ของมนชัยจะมีลักษณะความเหมือนจริงที่ได้ความรู้สึกของธรรมชาติ เป็นการใช้สีที่ดูแล้วชุ่มชื่นเป็นแบบ Naturalism ซึ่งมีความแตกต่างจากงานแนวเหมือนจริงของไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง, ธีรวัฒน์ งามเชื้อชิต และเทิดศักดิ์ พลซา ซึ่งเป็นการสื่อความรู้สึกภายในลงไปในภาพทิวทัศน์ด้วยอุณหภูมิ สี และบรรยากาศ และยังมีความแตกต่างจากงานของ ไพรบูลย์ 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 มากกว่าที่จะมุ่งสอดแทรกความรู้สึกอย่างหนึ่งอย่างใดลงไปในภาพ ความชุ่มชื่นที่งานของมนชัยเปล่งออกมามีความหมายเหมือนกับความชุ่มชื่นและสดชื่นที่ผู้ชมจะได้รับเมื่ออยู่ในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ เหมือนกับมนชัยในร่างตัวอับเฉารู้สึก

Picture 151: ตัวอย่างผลงานของ มนชัย พิทยวราภรณ์

วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์ เป็นศิลปินที่วาดภาพวิวจากชนบทแบบเหมือนจริงอย่างต่อเนื่อง โดยเลือกเขียนวัตถุในระยะหน้าแบบคมชัดเหมือนจริง ส่วนทิวทัศน์ด้านหลังจะเป็นการไล่สีเรียบหลายน้ำหนักให้ดูเป็นทิวเขาระยะไกล จุดเด่นระยะหน้าในงานของวิเชียรจะมีทั้งวัตถุธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ดอกไม้ และวัตถุที่เป็นของใช้ในท้องถิ่น เช่น โอ่งน้ำพร้อมกระบวยตักน้ำ ภาพของวิเชียรจึงสื่อเชื่อมโยงพื้นที่กับวัฒนธรรมในท้องถิ่น โดยทิวทัศน์มีบทบาทในการสร้างความรู้สึกถึงความโล่งปลอดโปร่งของบรรยากาศแห่งขุนเขาและชุมชนชนบท

Picture 152:
วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, *น้ำใจไมตรี*, 2544
สีอะคลิลิค, 90 x 120 ซม.

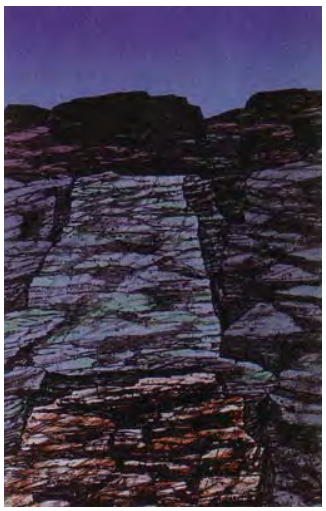
Picture 153:
วิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์, *เปลี่ยนสี*
สีอะคลิลิค, 110 x 150 ซม.

ทะเลเป็นสิ่งที่สามารถนำมาใช้แสดงอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นความสดชื่น ความสงบ ความหวัง ความเกรี้ยวกราด น่าสะพรึงกลัว รวมถึงความเหงา อาจจะด้วยบรรยากาศและรูปร่างของทะเลที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้หลายรูปแบบตามแต่อิทธิพลภายนอก ทำให้สามารถกระทบความรู้สึกของผู้ที่ได้สัมผัสโดยง่าย **จุฑารัตน์ (ณ นคร) วิทยา** สร้างผลงานภาพพิมพ์โลหะเป็นทิวทัศน์

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

Picture 154:
จุฑารัตน์ (ณ นคร) วิทยา, *ความนิ่งที่ 4,* 2531
ภาพพิมพ์โลหะ, 50x70 ซม.

จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์ *สร้างภาพ “อนันตกาล หมายเลข 2-84”, 2527 ด้วยเทคนิค ภาพ*พิมพ์ตะแกรงไหม เป็นผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องราวในทิวทัศน์ที่เน้นการสร้างบรรยากาศให้ดูลึกลับ ภาพนี้สามารถดูให้เป็นงานนามธรรมได้ แต่การไล่สีจากด้านบนมาบรรจบกับเส้นหยักในแนวนอนทำให้นึกถึงท้องฟ้า ส่วนพื้นที่ด้านล่างเป็นการลงสีที่ทับซ้อนมีจังหวะเหมือนทีแปรงที่หยาบทำให้ดูคล้ายหินผา ภาพนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 31 พ.ศ.2528



Picture 155:
จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์, *อนันตกาล หมายเลข 2-84*, 2527
เซริกราฟท์, 89 x 76 ซม.

วัชรินทร์ รอดนิตย์ วาดทิวทัศน์มุมใกล้ของป่าที่ดูรกไปด้วยกาบและเถาไม้มีหนาม เช่น ภาพ "*ป่ายามสาย*", 2537 ภาพนี้มองโดยผิวเผินอาจดูเหมือนภาพนามธรรม แต่เมื่อสังเกตโดยละเอียดจะเห็นว่าเป็นภาพที่มีความเหมือนจริงมาก ศิลปินใช้เทคนิคสีน้ำมันที่มีการปาดและเช็ดสีให้เกิดเป็นภาพที่ทิ้งรอยแปรงหยาบและแหลมคม ทำให้รู้สึกได้ถึงความซับซ้อนของป่าที่เต็มไปด้วยอันตรายและอุปสรรคขวากหนาม

Picture 156:

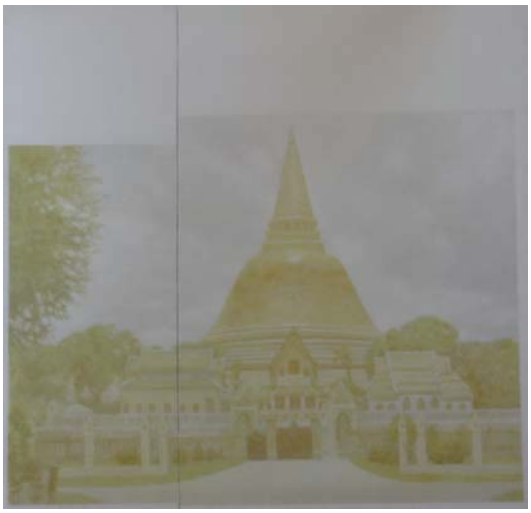
วัชรินทร์ รอดนิตย์, *ป่ายามสาย*, 2537

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 160x140 ซม.

ไพโรจน์ วังบอน เขียนภาพ"*ภายใต้สภาวะของการเปลี่ยนแปลง*", 2539 ด้วยเทคนิคที่คล้ายวัชรินทร์ รอดนิตย์ คือการปาดผิวผ้าใบที่เคลือบด้วยสีน้ำมันให้เป็นร่องรอยน้ำหนักต่างๆที่เหมือนกัน ทับซ้อนและพันกันของกาบและใบไม้แห้ง สร้างจุดเด่นด้วยสิ่งที่ดูเหมือนดักแด้สีส้มด้วยเทคนิคเดียวกัน แต่ภาพจะดูนุ่มนวลกว่าและมีสัญญาณของสิ่งมีชีวิตในภาพเหมือนกำลังปรับตัวให้ดำรงอยู่ได้ในสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงเหมือนชื่อภาพที่ตั้งไว้

Picture 157:
ไพโรจน์ วังบอน, *ภายใต้สภาวะของการเปลี่ยนแปลง*, 2539
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200x280 ซม.

พิชิต ตั้งเจริญ นิยมเขียนภาพทิวทัศน์เมืองในลักษณะเหมือนจริง ไม่มีการแสดงอารมณ์ผ่านทีแปรง พิชิตมักจะเขียนไม่เต็มพื้นผ้าใบจะปล่อยให้เกิดพื้นที่ว่างเหมือนวาดไม่เสร็จ บางชิ้นจะนำเฟรมผ้าใบที่ยังไม่ได้วาดมาต่อกับอีกเฟรมหนึ่งที่วาดภาพไปแล้วเป็นบางส่วน การจัดภาพลักษณะดังกล่าวทำให้ภาพดูกำกวมว่าส่วนสีขาวเป็นพื้นที่ที่ภาพขาดหายไปหรือเป็นพื้นขาวที่ถูกนำภาพที่ฉีกขาดมาวางทับ ลักษณะของภาพที่บางเบาทำให้เกิดความรู้สึกว่าวิวที่วาดกำลังจะหายไปหรือกลายเป็นเพียงความทรงจำ ความกำกวมในภาพของพิชิตรวมไปถึงลักษณะความเป็นภาพในอดีตที่ดำรงอยู่ในปัจจุบัน ด้วยโทนสีของภาพที่ดูเป็นภาพเก่าในอดีต ในขณะเดียวกันสถานที่ดังกล่าวก็ยังมีอยู่จริงในปัจจุบัน



Picture 158: พิชิต ตั้งเจริญ, *พระปฐมเจดีย์*
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60 x 60 ซม.

Picture 159: พิชิต ตั้งเจริญ, *ลอมฟาง*
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 40 x 40 ซม.

อวบ สาณะเสน ศิลปินอาวุโสลูกศิษย์รุ่นท้ายๆของอาจารย์ ศิลป์ พีระศรี เขียนภาพที่มีทั้งความเหมือน ความงามผ่านสีสัน และบรรยากาศที่เพ้อฝัน สิ่งที่วาดมีหลากหลายลักษณะแต่ที่จดจำได้ดี คือ ทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง เครื่องเบญจรงค์ เครื่องใช้ของไทย ไวโอลิน และ ผู้หญิง ลักษณะการระบายสีของอวบจะดูหวานและนุ่มนวล มีลักษณะเฉพาะตัวคือโครงสีที่หวานและการเก็บรายละเอียด ที่พอจะเชื่อมโยงได้กับงานของศิลปะทิวทัศน์ในศตวรรษที่ 19 ของศิลปินกลุ่ม Pre-Raphaelite ของประเทศอังกฤษ ซึ่งมีผลงานการเขียนทิวทัศน์ที่ใช้สีสะอาดสดใสและเก็บรายละเอียดได้คมชัด เช่น ผลงานของ William Holman Hunt, "*Our English Coasts*", 1852 ถึงแม้ผลงานการเขียนภาพคนหลายชิ้นของอวบมีลักษณะของศิลปะในยุคศตวรรษที่ 19 อย่างไรก็ตามอวบก็มีเทคนิคการลงสีที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว เช่น การลงสีน้ำมันแบบบางซึมเข้าผสมกันคล้ายสีน้ำ แล้วใช้พู่กันที่มีน้ำมันสนหมาดๆปาดออกเป็นรูปร่างและร่องรอยต่างๆก่อนที่จะตกแต่งด้วยสีหนาอีกที ทำให้งานหลายๆชิ้นของอวบ บางชิ้นมีลักษณะกึ่งนามธรรม บางชิ้นก็ล่องลอยเพ้อฝันเหมือนศิลปะ Surrealist ซึ่ง สดชื่น ชัยประสาธน์(2539) ได้รวมงานของอวบบางชิ้นในงานวิจัยจิตรกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ของเขาด้วย อย่างไรก็ดี ด้วยลักษณะและสิ่งที่อวบใช้เป็นหัวข้อในการวาดภาพทำให้งานของเขาเป็นที่นิยมสำหรับแกลเลอรี่ขายภาพ จนทำให้นักวิจารณ์บางคนจัดให้งานของเขาอยู่ในกลุ่มศิลปะเชิงพาณิชย์ (Commercial Art) หรือศิลปะเพื่อการตกแต่ง (Decorative Art) เช่น Phillips (1992:29) เห็นว่าภาพทิวทัศน์ของอวบเป็นงานที่เหมาะกับการตกแต่งได้หลากหลายลักษณะ (... landscapes such as Uab's to be among the most versatile of decorative items…) โดย Phillips อธิบายถึงความแตกต่างระหว่างงานเชิงพาณิชย์กับงานศิลปะร่วมสมัยว่า งานศิลปะร่วมสมัยจะสร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นและให้การศึกษาแก่ผู้ชมแต่งานเชิงพาณิชย์ Phillips ใช้คำเรียกว่า "Thai Hallmark Card Art" หรือศิลปะประเภทที่เหมือนการ์ดหรือเครื่องหมายของความเป็นไทย เช่น ภาพทิวทัศน์ที่ดูสงบเรียบร้อย ภาพหุ่นนิ่งวัตถุโบราณ เครื่องเบญจรงค์ หรือสิ่งของที่เป็นความสนใจของสุภาพสตรี ซึ่งส่วนใหญ่จะเน้นการแสดงความรู้สึกที่โหยหวนจนดูชวนง่วงนอน (Sentimental and Soporific) เหมาะที่จะใช้ตกแต่งสถานที่ที่ทำให้รู้สึกผ่อนคลายหรือหลีกเร้นจากความวุ่นวายของโลกแห่งความจริง อวบไม่ปฏิเสธเรื่องการทำงานเพื่อให้ขายได้ เขามีความเชื่อว่าศิลปะกับสังคมต้องพึ่งพาอาศัยและมีบทบาทร่วมกัน แต่ไม่ได้หมายความว่างานนั้นจะขาดคุณค่า อวบกล่าวว่า "ผมทำงานขาย ผมจะทำงานขายที่ดีที่สุดเท่านั้น...งานขายต้องเป็นงานที่เราคิดว่าเป็นผลงานศิลปะที่ดีที่สุดชิ้นหนึ่งเหมือนกัน...ควรมีใครสักคนดึงศิลปะลงมาให้

คนทั่วไปเข้าถึงได้” อำนาจ เย็นสบาย วิเคราะห์ว่า “อวบ สาณะเสน เป็นแบบอย่างของศิลปินที่มีจังหวะก้าวเดินแบบไม่ทอดทิ้งผู้ดูจนห่างไกล และก็ไม่ให้อยู่ใกล้จนกลายเป็นผู้เดินตามหลังโดยไม่มีส่วนในการยกระดับรสนิยมหรือความคิดของคนดู” (จากสูจิบัตรนิทรรศการผลงานศิลปกรรม-อวบ สาณะเสน 72 ปี)

Picture 160:

William Holman Hunt, “*Our English Coasts*” (Strayed Sheep), 1852

Picture 161:

ตัวอย่างผลงานภาพทิวทัศน์ของ อวบ สาณะเสณ

ประเด็นที่ Phillips กล่าวถึงภาพทิวทัศน์ของอวบว่ามีความเป็นศิลปะเชิงพาณิชย์ อาจมีส่วนถูกในแง่ที่ภาพทิวทัศน์ของอวบมีความงามจนเป็นที่นิยมของนักสะสมและผู้ชมทั่วไปที่ซื้อไปตกแต่งอาคารบ้านเรือน แต่คงเป็นการยากที่จะตัดสินคุณค่าของผลงานให้ด้อยไปกว่าผลงานภาพทิวทัศน์ของศิลปินท่านอื่นๆ คงปฏิเสธไม่ได้ว่างานศิลปะที่มีคุณค่าสูงเป็นที่ยอมรับหลายชิ้นในอดีตถูกใช้ในการประดับตกแต่ง เช่น ลายตู้พระธรรมวัดเชิงหวายที่ถือว่าเป็นสุดยอดของงานวิจิตรศิลป์อย่างหนึ่ง ก็ถูกสร้างขึ้นเพื่อตกแต่งตู้พระธรรม

อย่างไรก็ตาม ประเด็นที่ Phillips เสนอขึ้นมาอาจเป็นสิ่งสะท้อนความนิยมในภาพทิวทัศน์ของผู้ชมหลายกลุ่มหลายระดับความรู้ และสะท้อนคุณสมบัติของภาพทิวทัศน์ที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกผ่อนคลายสบายใจ ซึ่งเห็นได้จากการที่ภาพทิวทัศน์ถูกนำไปใช้ในหลากหลายรูปแบบ เช่น ภาพเขียนบนพัด รถสองแถว เสื้อผ้า โปสการ์ด และของที่ระลึกอื่นๆ หากเป็นงานที่มุ่งผลเชิงพาณิชย์อย่างเดียวกับคนกลุ่มใหญ่ที่มีกำลังซื้อไม่สูง จะใช้วิธีการเขียนที่ไม่ซับซ้อนและเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีแบบแผนเป็นที่คุ้นเคยในกลุ่มผู้ใช้ภาพทิวทัศน์นั้นๆ เช่น ภาพทิวทัศน์ตามรถสองแถวเป็นต้น อย่างไรก็ตาม การตัดสินคุณค่าของผลงานควรอยู่บนพื้นฐานของงานแต่ละชิ้นและผู้เขียนแต่ละคน การตัดสินด้วยประเภทของงานไม่ควรเป็นบรรทัดฐานที่เหมาะสมในยุคปัจจุบันที่ศิลปะมีความหลากหลายและอิสระในการแสดงออก

Picture 162:

ตัวอย่างภาพทิวทัศน์ที่ถูกนำไปใช้ในลักษณะต่าง ๆ

5. ภาพทิวทัศน์เมือง

ลักษณะโดยสรุป เป็นภาพที่แสดงความประทับใจ หรือแสดงแง่คิดต่างๆเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของเมืองหลวง

ภาพทิวทัศน์เมืองมีที่มาในลักษณะและช่วงเวลาเดียวกับภาพในกลุ่มทิวทัศน์จากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เริ่มจากการศึกษาธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นกิจกรรมในวิชาพื้นฐานในการศึกษาศิลปะ โดยในกลุ่มแนวคิดนี้ จะวิเคราะห์ศิลปินที่สนใจสร้างสรรค์งานทิวทัศน์ของเมือง

เนื่องจากพัฒนาการที่ต่อเนื่องของการวาดภาพในหัวข้อนี้มีความเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว สื่อความคิดมีรูปแบบที่หลากหลายเพื่อตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมเมือง อันมีผลต่อการรับรู้ของศิลปินทั้งในด้านของความงามและสิ่งที่เป็นปัญหาที่ศิลปินอยากสะท้อนออกมา

ในช่วงเริ่มแรกภาพทิวทัศน์เมืองจะเป็นมุมมองต่างๆของกรุงเทพฯทั้งอาคารทั่วไปวัดวาอาราม และทิวทัศน์ริมแม่น้ำเจ้าพระยา รูปแบบในการแสดงออกส่วนใหญ่จะเป็นศิลปะแนว Impressionism โดยศิลปินจะใช้สีน้ำมันวาดบนผ้าใบ ปาดป้ายฝีแปรงอย่างฉับพลันและทิ้งพื้นผิวของฝีแปรงที่หนา ศิลปินคนสำคัญที่วาดภาพทิวทัศน์เมืองในยุคเริ่มแรก เช่น เฉลิม นาคีรัก เฟื้อ หริพิทักษ์ และสวัสดิ์ ตันติสุข

เฟื้อ หริพิทักษ์ วาดภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างที่หลายภาพจะมีลักษณะที่เป็นเหลี่ยมสันคล้ายงานแนว Cubism ซึ่งเฟื้อ หริพิทักษ์ได้พัฒนาเทคนิคนี้จนมีอิทธิพลต่อศิลปินไทยมากในเวลาต่อมา

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

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

ผลงานของ **สวัสดิ์ ตันติสุข** ในยุคแรกจะเป็นทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างทั้งของไทยและของประเทศอิตาลี เช่น ภาพ"*วัดสุทัศน์*", 2503 ภาพนี้จะมีลักษณะการลงสีแบบปาดป้ายที่หนา เกิดเส้นตรงแบบต่างๆที่ประกอบกันเป็นรูปร่าง เฉพาะจุดเด่นของตัวอาคารและไม่เก็บรายละเอียด ทำให้เห็นพื้นที่ว่างที่เป็นบรรยากาศระหว่างตัวอาคารและโดยรอบที่พร้อมจะคลี่คลายรูปทรงออกไปสู่ความเป็นธรรมชาติ ภาพ "*วันฝนตกที่บรัคซานิน*", 2502 ก็มีลักษณะการคลี่คลายรูปทรงที่คล้ายกันแต่จะมีการย้ำทีแปรงคล้ายจุดทำให้เกิดพื้นผิวกระจายทั่วภาพ

Picture 165:

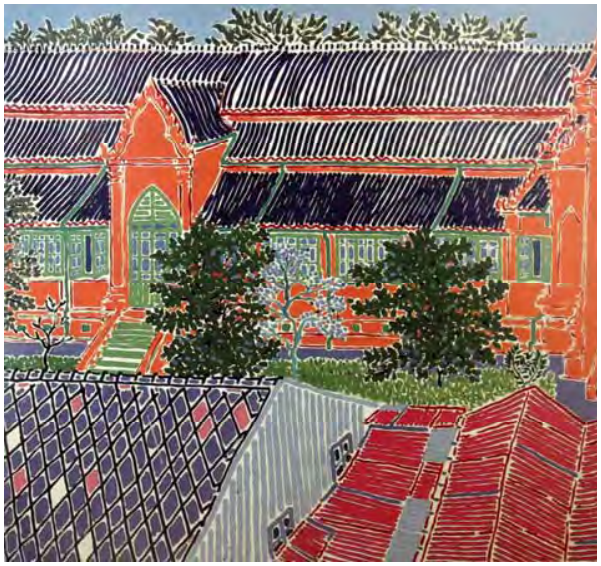
สวัสดิ์ ตันติสุข, *วัดสุทัศน์*, 2503

Picture 166:

สวัสดิ์ ตันติสุข, *วันฝนตกที่บรัคซานิน*, 2502

ศิลปินรุ่นต่อๆมาจะพัฒนางานที่เป็นสมัยใหม่ มีการแสดงออกที่อิสระและหลากหลายขึ้น

สรรณรงค์ สิงหเสนี เขียนภาพทิวทัศน์โดยใช้สีตามความรู้สึกของตนเอง ภาพที่เขียนส่วนใหญ่จะเป็นทิวทัศน์ของกรุงเทพฯในมุมมองต่างๆ โดยเน้นสถานที่เก่าแก่ที่แสดงถึงความงามของสถาปัตยกรรมในอดีต แต่จะเขียนแบบตัดทอนรายละเอียด ระบายสีในลักษณะเป็นเส้นแบบง่ายๆดูอิสระแต่ได้โครงสร้างที่ชัดเจน เช่น ภาพ "*หอสมุดเก่า*", 2520



Picture 167:

สรรณรงค์ สิงหเสนี, *หอสมุดเก่า*, 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 110x120 ซ.ม.

ปรีชา ปั้นกล่ำ สร้างผลงานภาพพิมพ์โลหะ “*เพรียกหายามราตรี*”, 2539 เป็นภาพลักษณะนามธรรมที่ถ่ายทอดการรับรู้และความรู้สึกที่ได้จากทิวทัศน์กรุงเทพฯยามราตรี สีสันต่างๆทั้งน้ำเงิน แดง ขาว ปาดป้ายเป็นทางเหมือนเป็นความเคลื่อนไหวของแสงไฟ ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทภาพพิมพ์ในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 42 พ.ศ.2539

Picture 168:

ปรีชา ปั้นกล่ำ, *เพรียกหายามราตรี*, 2539

ภาพพิมพ์โลหะ, 116x235 ซม.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา วาดภาพทิวทัศน์เมือง “Cityscape”, 2529 ด้วยสีน้ำที่ลื่นไหลโดยใช้สีที่ดูร้อนแรงและสีโทนมืดผสมผสานกัน โดยมีแนวคิดที่จะสื่อถึงสภาวะของสิ่งแวดล้อมของกรุงเทพฯที่เต็มไปด้วยปัญหาสังคมและมลภาวะสิ่งแวดล้อม

Picture 169:

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, “*Cityscape*”, 2529

สีน้ำ, 18” x 30”

อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ ศิลปินที่สร้างชื่อเสียงมาจากการสร้างสรรค์ประติมากรรมโลหะ ผลงานในช่วงแรกจะเป็นงานประติมากรรมนามธรรมที่ลดทอนรูปทรงจากช้าง ซึ่งอยู่ในชุดที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญทองจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 42 พ.ศ.2539 ปัจจุบันผลงานของอริยะจะมีลักษณะแบบเหมือนจริงมากขึ้น มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เช่น สายน้ำ ใบบัว และนก ที่อยู่ในแวดล้อมของกรุงเทพฯ ที่เขาอาศัยมาตั้งแต่เกิด มีแนวคิดหลักเป็นเรื่องของความรักความอบอุ่นแต่แฝงด้วยการสะท้อนปัญหามลภาวะในสิ่งแวดล้อม โดยใช้เทคนิคการเชื่อมสแตนเลสประกอบกับวัสดุอื่นๆ เช่น ไม้และเรซิน

ในผลงาน “*Proposal*”, 2552 ประติมากรรมสแตนเลสที่ใช้ การหล่อเรซิ่นเป็นฐาน อริยะใช้รูปชีวิตและสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติคือ รูปนก 2 ตัวเกาะบนใบบัวต่างระดับกันเหมือนกำลังสนทนากันเป็นสัญลักษณ์แทนความรู้สึกส่วนตัวเกี่ยวกับความอบอุ่นในครอบครัวของเขาเองที่มีลูกๆ ภรรยา และแม่ที่ให้การเลี้ยงดูลูกหลานจนแก่ชรา ส่วนฐานที่ทำด้วยเรซิ่นจะทำให้ดูเป็นรูปน้ำที่มีสีน้ำตาลอมแดงที่สามารถมองเห็นสีดำฟุ้งกระจายอยู่ภายในก็เป็นการสื่อถึงมลภาวะของน้ำ ตัววัสดุที่ใช้ซึ่งมาจากระบบอุตสาหกรรม

เป็นการเชื่อมโยงกับชีวิตในเมืองที่ศิลปินพยายามที่จะมองหาสิ่งที่เป็นธรรมชาติและนำมาสื่อให้คนเห็นความสำคัญ (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2553)

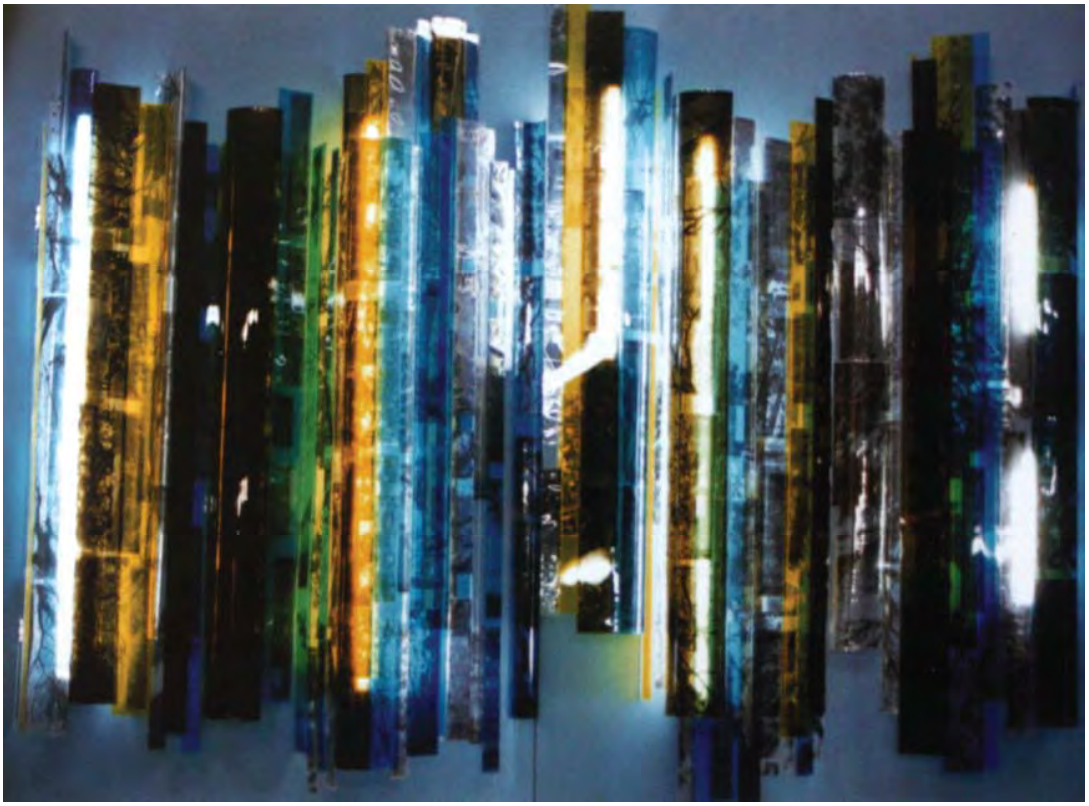
Picture 170:
อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์, *Proposal*, 2552
แสตนเลส เรซิ่น ไม้, 49 x 35 x 35 ซม.

ทรงไชย บัวชุม สร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติในสภาพแวดล้อมของเมือง ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต โดยได้รับแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ส่วนตัวที่เติบโตมาจากจังหวัดขอนแก่นที่เคยอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ สามารถมองเห็นทิวทัศน์ที่กว้างไกล แต่พอต้องมาเรียนและทำงานในกรุงเทพฯ การสัมผัสและรับรู้กับธรรมชาติที่ยังคงมีความงดงามอยู่ถูกจำกัด ตีกรอบ และทำให้มุมมองบิดเบี้ยวด้วยโครงสร้างของวัตถุสิ่งก่อสร้างและความเป็นอยู่ในเมือง

ด้วยความประทับใจในความงามธรรมชาติทั้งที่เป็นการหวนคำนึงถึงความงามในชนบทผ่านความงามธรรมชาติในเมืองแม้จะมีอยู่จำกัด งานของทรงไชยชุด “*จังหวะ คลื่น และเงา 1*”, 2541 สะท้อนความคิดของธรรมชาติในเมืองโดยทำรูปต้นไม้บนแผ่นใสมาปะติดลงบนแผ่นพลาสติกใสที่ดัดด้วยความร้อน ทำให้เห็นภาพต้นไม้บนแผ่นหรือช่องแคบๆที่บางแผ่นก็หักงอบิดเบี้ยว บางชิ้นก็ใช้การสานของแผ่น

พลาสติกใสที่นำมาปะติดปะต่อกัน แผ่นพลาสติกที่ติดรูปต้นไม้ลงไปแล้วทำให้นึกถึงความซับซ้อนของมุมมองผ่านสังคมเมือง ในขณะเดียวกันก็ดูเหมือนการจักสานที่เชื่อมโยงไปสู่ชนบทที่ทรงไชยเติบโตมา

ผลงาน "*ภายในห้องสีดำ*", 2543 เป็นงานที่ทำโครงสร้างจำลองที่อยู่อาศัยในเมืองที่พลิกด้านในออกมามีหน้าต่างให้มองออกไปด้านนอกหน้าต่าง ซึ่งเป็นส่วนที่อยู่ส่วนในของโครงสร้างที่ทำขึ้นบุด้วยกระจกสะท้อนและมีกิ่งไม้แห้งอยู่ ทำให้เห็นภาพกิ่งไม้สะท้อนกระจกดูเวิ้งว้างกว้างไกลแต่มีลักษณะเป็นภาพซ้ำบิดเบี้ยวและไร้ชีวิตชีวา 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 ตรงกลางโต๊ะจะเป็นจอวีดีโอที่จะฉายภาพท้องฟ้าลงไปเพื่อสื่อถึงฤดูกาลแห่งการเรียนรู้ทิวทัศน์ธรรมชาติ ผลงานบางชิ้นจะเป็นเรือยื่นออกมาจากผนังเพื่อสื่อถึงครูคือเรือจ้าง บนเรือจะมีภาพวีดีโอ ภาพถ่ายกรุงเทพฯจากมุมสูงในลักษณะของแผนที่ โดยรอบจะเป็นเก้าอี้เหมือนให้นักเรียนมานั่งศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติ

โดยสรุปผลงานของทรงไชยจะเริ่มจากความประทับใจในวัยเด็กในชนบทที่ทำมาเชื่อมโยงกับประสบการณ์ปัจจุบันในกรุงเทพฯ และหน้าที่ความเป็นครูสอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากรซึ่งขยาย

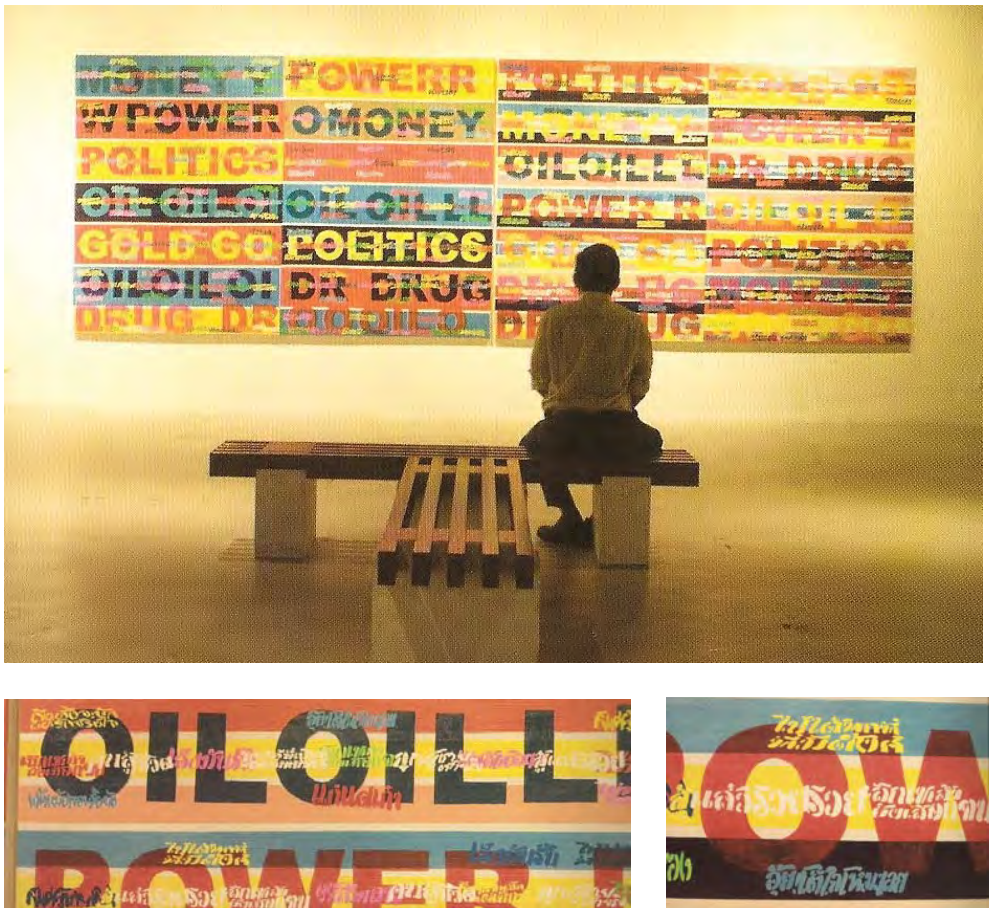
ขอบข่ายแนวคิดไปสู่เรื่องสิ่งแวดล้อมในมุมกว้างยิ่งขึ้น รวมทั้งการถ่ายทอดความรู้เรื่องการอนุรักษ์แก่เยาวชนด้วยสื่อศิลปะที่หลากหลาย

สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย จิตรกรร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมเป็นหลัก สร้างชื่อเสียงในช่วงที่ศึกษาชั้นปริญญาโท ทำงานศิลปะที่สหรัฐอเมริกา ในช่วงปี พ.ศ. 2537- 2546 หลังจากจบปริญญาตรีที่สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สุจินต์ สร้างสรรค์งานศิลปะจากแรงบันดาลใจของทิวทัศน์เมือง เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์การเห็นสิ่งรอบตัวในชีวิตประจำวันในเมืองหลวง เช่น ตึกระฟ้า รถไฟใต้ดิน รวมทั้งป้ายโฆษณาต่างๆมาตัดทอนรูปร่างสีสันให้เป็นสองมิติ ในผลงานช่วงที่อยู่ที่สหรัฐอเมริกาจะใช้ตั๋วรถไฟใต้ดินที่ใช้แล้วปะติดลงไปด้วย ซึ่งนอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของวิถีชีวิตคนเมืองแล้ว ตั๋วแต่ละใบยังสื่อถึงพลังงานชีวิตของปัจเจกบุคคลที่ร่วมเดินทางในฝูงชน

Picture 174:
ตัวอย่างผลงานภาพชุดนิวยอร์คของ 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 ท๊อป จ่างตระกูล, จิราพร เหล่าเจริญวงศ์, สืบแสง วชิระภิบาล และอภิชาติ พลประเสริฐ นิทรรศการจัดแสดงที่ ณ หอศิลปวิทยนิทรรศน์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Picture 175:

สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย, Cook Book, 2552

(บน) ภาพเต็ม มุมมองจากนิทรรศการ (ล่าง) รายละเอียด

ด้วยขนาดที่ใหญ่ถึง 2x6 เมตร และสีสันที่สดใสหลากหลาย ผนวกกับจังหวะของแถบเส้นในแนวนอนหลากสีหลากขนาด ทำให้นึกถึงการเห็นแสงสีของกรุงเทพฯเวลานั่งรถผ่าน ลักษณะของสีที่ใช้รวมทั้งตัวอักษรไทยและอังกฤษที่ผสมผสานอยู่ในผลงานทำให้นึกถึงป้ายโปสเตอร์ตามอาคาร ร้านอาหาร แถบสติ๊กเกอร์ของร้านสะดวกซื้อ ป้ายบนรถตุ๊กๆไปจนถึงรถไฟฟ้า

หากมองโดยผิวเผินผลงานชิ้นนี้อาจดูเหมือนศิลปะนามธรรม ที่ประกอบด้วยรูปร่างต่างๆที่มีขอบคมชัดและแบนเรียบไม่แสดงอารมณ์ส่วนตัวของศิลปินในฝีแปรง ตามแนวจิตรกรรมที่เรียกว่า Hard-Edge Painting ที่นิยมทำกันอย่างแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษที่ 1960s ลักษณะการระบายสีของสุจินต์ที่เรียบและเหมือนสีสะท้อนแสงตามโปสเตอร์โฆษณาสินค้าและงานป้ายในงานสังสรรค์ก็ทำให้นึกถึงศิลปะตระกูลป๊อปอาร์ต (Pop Art) ที่เกิดขึ้นที่อังกฤษในช่วงกลางทศวรรษที่ 1950s และแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาในช่วงปลายทศวรรษนั้นเอง ซึ่งถือว่าในยุคแรกๆที่มีการนำภาพที่ปรากฏบนสื่อสิ่งพิมพ์ที่เห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันมาทำเป็นผลงานศิลปะ ที่นับได้ว่าเป็นการเปิดขยายความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์งานและขยายหลักสุนทรียศาสตร์ทางศิลปะไปสู่สื่อและวัสดุในชีวิตประจำวัน

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

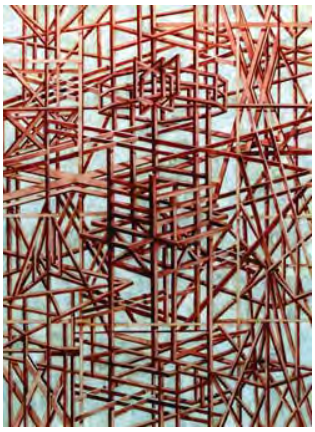
ด้วยพัฒนาการทางศิลปะดังกล่าวผลงานของสุจินต์จึงมีแนวคิดมีความซับซ้อนกว่าการพยายามที่จะนำภาพหรือตัวอักษรจากสื่อสิ่งพิมพ์มาสร้างงานศิลปะโดยคำนึงถึงเพียงรูปแบบและกระบวนการที่ให้ผลทางกายภาพเป็นหลัก ดังที่ศิลปิน Pop Art มีจุดประสงค์หนึ่ง คือการหลีกหนีจากกระบวนการสร้างงานนามธรรมแบบสำแดงพลังอารมณ์ของแนว Abstract Expressionist ซึ่ง

มีอิทธิพลมากในยุคนั้น กล่าวโดยสรุปก็คือ Hard-Edge Painting และ Pop Artในยุคเริ่มแรกล้วนเป็นผลผลิตที่เกิดจากพัฒนาการด้านกระบวนการสร้างงานและรูปลักษณ์ในตัวของศิลปะเองเป็นหลัก ในขณะที่ศิลปะในยุคปัจจุบันจะคำนึงถึงการสื่อแนวคิดและความหมายเป็นส่วนใหญ่

การใช้ตัวอักษรหรือคำพูดรวมทั้งสีสันที่ฉูดฉาดในผลงานของสุจินต์ดูเหมือนจะตอบสนองแนวคิดด้านสังคมและการเมืองเป็นหลัก เพราะทุกคำที่ใช้ในผลงานล้วนมีความหมายหรือนัยยะสำคัญ คำภาษาอังกฤษนอกจากจะมีความหมายที่กล่าวถึงการเมือง การเงินและราคาน้ำมัน ยังสะท้อนถึงลักษณะส่วนประกอบในสังคมของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองหลวงที่มีความเชื่อมโยงกับตะวันตกหรือสากล ตัวหนังสือภาษาไทยที่เป็นสุภาสิต คำพังเพยหรือคำคล้องจองแบบง่ายๆ ก็เป็นสิ่งที่เก็บรวบรวมจากการพบเห็นตามที่ต่างๆในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากสติ๊กเกอร์ที่ปิดตามรถยนต์ แท็กซี่ ตุ๊กๆ เป็นต้น ซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมทางความคิดของกลุ่มคนที่มีพื้นเพที่แตกต่าง รวมทั้งกลุ่มคนที่มาจากชนบทที่อาจเรียกได้ว่าเป็น “ลูกทุ่ง” สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนความหลากหลายของสังคม วัฒนธรรมในเมืองหลวงเพิ่มขึ้นอีก คงจะเหมือนหัวข้อของผลงานของสุจินต์ที่เรียกว่า “Cook Book” ซึ่งเป็นที่รวมเอาส่วนผสมหรือเครื่องปรุงต่างๆมาผสมกลมกลืนกันอย่างพอเหมาะให้เป็นอาหารที่อร่อยได้ อาจเป็นคำว่าพอเหมาะพอดี นี่เองที่ดูเหมือนว่าจะเป็นสิ่งที่ศิลปินต้องการนำเสนอต่อการตอบสนองและดำรงชีวิตอยู่ของคนไทยในสภาวะเศรษฐกิจการเมืองที่ยุ่งยากและคับขัน คือไม่เครียดกับสิ่งต่างๆจนเกินไป คำต่างๆที่สุจินต์นำมาประกอบเป็นผลงานมีทั้งลักษณะที่จริงจังและล้อเล่น เต็มไปด้วยอารมณ์ขัน เหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ในการดำเนินชีวิตอย่างหนึ่งของคนไทยที่สามารถยืดหยุ่นอารมณ์ต่อสถานการณ์ต่างๆเสมอ และก็มีปรัชญาง่ายๆ ไม่ยิ่งใหญ่ที่อาจจะนำพาชีวิตให้ดำรงอยู่ได้อย่างมีความสุข ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้บุคคลภายนอกยังเห็นเสน่ห์ ความน่ารัก ของเมืองไทย และนั่นอาจเป็นการเสนอแนะทางออกเชิงสัญลักษณ์ของศิลปินที่ชื่อ สุจินต์ วัฒนวงศ์ชัย ต่อเหตุการณ์ร้ายแรงในบ้านเมือง (อภิชาติ พลประเสริฐ, 2552)

กระสินธุ์ อินสว่าง ศิลปินภาพพิมพ์ที่ศึกษาและทำงานศิลปะในอเมริกามากว่า 10 ปี หลังเรียนจบจากสาขาศิลปศึกษา คณะครุศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันสอนอยู่คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาสนใจเรื่องโครงสร้างทั้งของสิ่งก่อสร้าง โครงสร้างทางวิศวกรรมของเครื่องยนต์กลไกต่างๆ รวมทั้งโครงสร้างของสิ่งธรรมชาติและเรื่องเกี่ยวกับนิยายวิทยาศาสตร์ งานของเขามักแสดงออกถึงความละเอียดซับซ้อนของสิ่งต่างๆข้างต้น ผสมผสานกับจินตนาการที่เหมือนจะเป็นไปไม่ได้แต่ก็มีเหตุผลเหมือนนิยายวิทยาศาสตร์ โดยใช้ลักษณะการจัดภาพที่สร้างมิติที่ลวงตาเพื่อเล่นกับการรับรู้เชิงทัศน์ (Perception) ของคน เหมือนในงานของ M.C.Esher ศิลปินภาพพิมพ์ชาวดัชที่สนใจการใช้เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างรูปกับพื้นที่ว่าง (Figure and Ground หรือ Positive-Negative) ความเป็นทิวทัศน์ในภาพของกระสินธ์มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ทางโครงสร้างเช่นในภาพ “*The Dream Construction*” ซึ่งได้ลักษณะและแนวคิดมาจากโครงสร้างของนั่งร้านการก่อสร้างในเมือง หรือเรียกอีกแง่หนึ่งคือทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างหรือทิวทัศน์เมือง (Cityscape) โดยนำรูปทรงนั้นมาดัดแปลงให้เป็นไปตามจินตนาการของตนเองและสร้างมิติซับซ้อนลวงตา เขาอธิบายว่าทิวทัศน์เป็นสิ่งที่เรามองเห็นรอบตัว ที่มีเส้นระดับสายตา แต่ในการเขียนภาพจะเลือกส่วนใดก็ได้อาจจะเป็นท้องฟ้า (Skyscape) หรือมองทะลุออกไปอากาศไปเห็นทิวทัศน์ของดวงจันทร์ ดวงดาว และจักรวาล (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 29 เมษายน 2553) เช่นในภาพ “*The adventure in the moons cemetery*” เป็นการจินตนาการถึงการเดินทางไปสู่ดวงจันทร์ด้วยแคปซูลรูปวงรีด้านซ้ายมือที่เหมือนประตูสู่ดวงจันทร์ ส่วนด้านขวามือเหมือนเป็นมิติของอวกาศและประตูสู่ดวงจันทร์ที่มีลักษณะเป็นคราบสกปรก กระสินธ์ต้องการสะท้อนถึงปัญหาสภาวะแวดล้อมในโลกเรื่องขยะ ที่แม้มนุษย์จะพยายามจะย้ายขยะไปไว้ดวงจันทร์ ดวงจันทร์ก็สามารถเต็มไปด้วยขยะด้วยเช่นกัน ส่วนภาพ “*Collapse of Aberrant Mind*” เป็นงานอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงความคิดเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมที่ถูกทำลาย การที่มนุษย์มีจิตใจที่เสื่อมลงเอาเปรียบธรรมชาติจนอาจเกิดการกลายพันธุ์ของสัตว์แล้วกลับมาทำลายโลกที่มนุษย์อยู่อาศัยเอง

Picture 176:
ตัวอย่างภาพทิวทัศน์ที่กระสินธุ์ อินสว่างได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์เมือง



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*

บัณฑิต 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 เป็นการนำเอาชิ้นส่วนอวัยะที่พิมพ์บนพลาสติกและบรรจุกล่องพลาสติก นำไปติดตั้งในร้านสรรพสินค้าเพื่อให้ซื้อขายได้จริง จากผลงานทั้งสองชุดดังกล่าวทำให้บัณฑิตได้รับรางวัลศิลปะระดับชาติและได้รับเชิญไปแสดงงานศิลปะในระดับนานาชาติหลายเวที เขาได้พัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่องจนมาถึงผลงานซึ่งเข้าข่ายขอบเขตของงานวิจัยชิ้นนี้คือชุด "ทิวทัศน์:ส่งผ่านความนึกคิด" เป็นการรวบรวมผลงาน 2 ชุดที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ.2544-2547 ที่ประกอบด้วย "เส้นทางสายสมมุติ" และ "เดินเล่นในทิวทัศน์ของนกพิราบ" ซึ่งได้จัดแสดงงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป์เจ้าฟ้า รูปแบบของผลงานเป็นการผสมผสานเทคนิคและสื่อศิลปะร่วมสมัย เช่น สื่ออิเลคโทรนิค วีดีโอ อุปกรณ์เซ็นเซอร์ คอมพิวเตอร์ และแสง เพื่อสื่อจินตนาการความคิดรวมทั้งการอุปมาอุปไมยระหว่างสิ่งที่เป็นจริงและสิ่งที่สมมุติ สมพร รอดบุญ ได้เขียนวิเคราะห์ไว้ในสูจิบัตรนิทรรศการนี้ไว้ว่า

> "...ทิวทัศน์ในความหมายของนิทรรศการครั้งนี้ บ่งบอกเนื้อหาในมุมกว้างผ่านนัยต่างๆของสัญลักษณ์ทางศิลปะ ที่สามารถผ่านความนึกคิดสะท้อนสังคม วิถีทางของบริโภคนิยม และเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์โต้ตอบกับงานตามมุมมองและประสบการณ์ในการรับรู้ที่หลากหลาย"

ผลงาน "เส้นทางสายสมมุติ" (2545-2547) แสดงให้เห็นถึงเรื่องราวการสร้างภาพลักษณ์ของสินค้าในระบบอุตสาหกรรม การสร้างกระแสต่างๆจากการโฆษณาเป็นตัวหลักในการกำหนดเส้นทางใหม่ให้กับสังคม และทำให้ผู้คนเดินหลงไปตามทางที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ มีความขัดแย้งกับทางที่เป็นจริงตามธรรมชาติ ทิวทัศน์สมมุติที่บัณฑิตสร้างขึ้นนั้นมีทัศนียวิทยาในลักษณะลวงตา เส้นทางที่ถูกสร้างขึ้นใหม่มีเสาไฟที่ใช้อยู่ตามความเป็นจริงตามพื้นที่สาธารณะมี 5 ขนาดแตกต่างกัน วางเรียงรายลดหลั่นไปตามขนาด ลักษณะการซ้ำของเสาไฟคือลักษณะการซ้ำของการผลิตสินค้าในระบบอุตสาหกรรม ส่วนเสาไฟมีหน้าที่ส่องแสงสว่างให้แก่ผู้คนยามค่ำคืน ถูกตีความหมายใหม่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะเพื่อให้ผู้ชมได้เข้าไปสัมผัส รับรู้และส่งผ่านข้อความที่ต้องการแสดงออกด้วยการพิมพ์ข้อความที่ต้องการโดยใช้แป้นพิมพ์ตรงส่วนล่างที่อยู่รอบเสาไฟแต่ละต้น แป้นพิมพ์ที่บัณฑิตสร้างขึ้นใหม่นี้ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของพื้นที่ร่วมสมัยที่ไม่กำหนดเขตแดนชัดเจน หลังจากผู้ชมพิมพ์ข้อความซึ่งเป็นได้ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตามที่ต้องการแล้ว ข้อความเหล่านั้นจะไปปรากฏอยู่บนโคมไฟด้านบนเป็นสีแดงหมุนเวียนส่องแสงสื่อสารความนึกคิดผ่านไปยังผู้ชมคนอื่นๆในห้องแสดงงานคล้ายกับจินตนาการทางความคิดที่ส่องสว่างในมิติสลัวของทิวทัศน์ท่ามกลางบรรยากาศอันสงบนิ่ง

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

Picture 182: บัณฑิต พูนสมบัติเลิศ “เส้นทางสายสมมุติ”

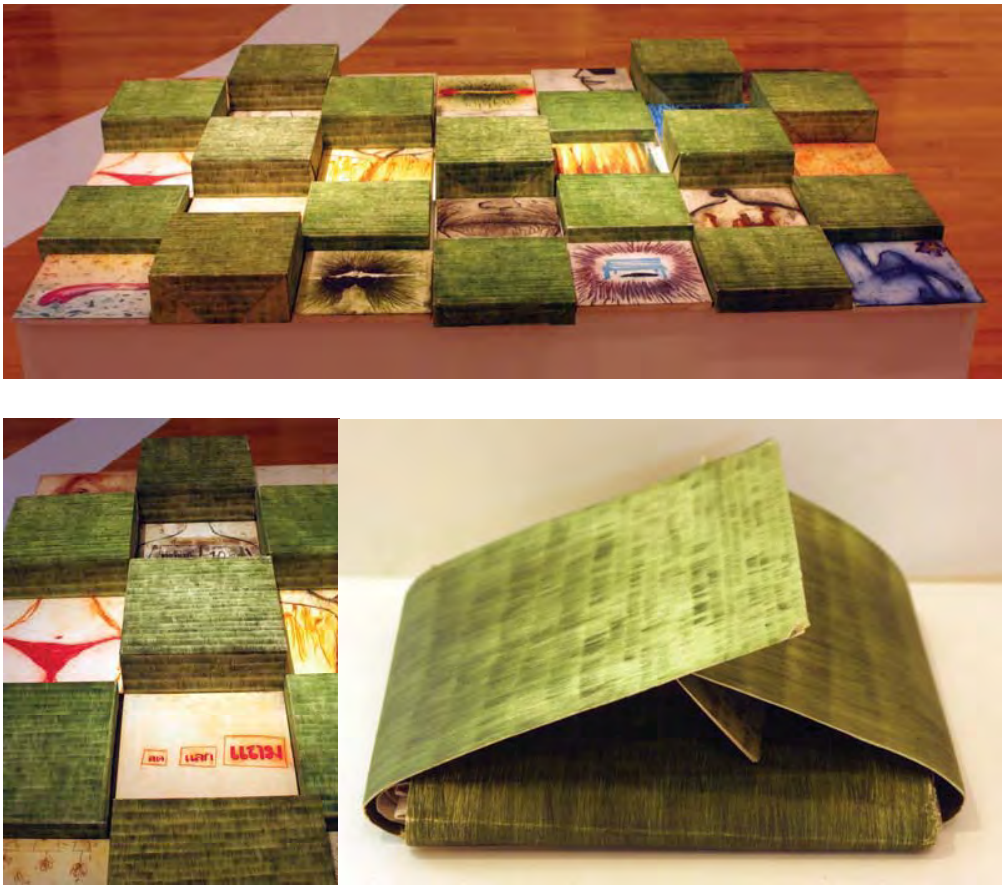
ผลงานของบัณฑิตชุดนี้นับเป็นการนำเสนอศิลปะทิวทัศน์ที่มีความซับซ้อนทางความคิดและการนำเสนอที่เชื่อมโยงความเป็นทิวทัศน์แบบประเพณีกับแบบร่วมสมัยเข้าด้วยกัน การจัดวางเสาไฟที่มีขนาดลดหลั่นกันจากสูงสุดไปต่ำสุดเป็นการนำเอาหลักทัศนียภาพ (Perspective) ที่ค้นพบตั้งแต่สมัยเรเนสซองประมาณ 500 ปีมาแล้ว ซึ่งมักจะใช้แสดงการลวงตาในภาพวาด 2 มิติให้ดูมีความลึก แต่บัณฑิตใช้เสาไฟต่างขนาดที่ประดิษฐ์ขึ้นมาติดตั้งในสิ่งแวดล้อม 3 มิติ เพื่อให้เกิดการลวงตาทับซ้อนลงในพื้นที่จริงที่ไม่กว้างใหญ่พอที่จะก่อให้เกิดภาพความลึกมากได้ ประกอบกับเสาไฟที่ติดตั้งแป้นพิมพ์ที่ดัดแปลงวางรอบเสาไฟให้ผู้ชมได้พิมพ์ข้อความ ก็เป็นเสมือนการ “ล้อเล่น” กับการรับรู้ของผู้ชมด้วยวิธีที่จริงจัง ทำให้ผู้ชมได้ประสบการณ์ ความรู้สึก ความคิด และจินตนาการ ที่แปลกใหม่

ขวัญชัย ลิไชยกุล เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่วาดกรุงเทพฯในมุมสูง เป็นภาพเขียนลายเส้นหมึกดำบนผ้าใบขนาด 1 x 3 เมตร ชื่อ “Boom!”, 2551 ขวัญไชยจบการศึกษาในด้านจิตรกรรมไทย จึงสร้างมุมมองของภาพที่มีที่มาจากจิตรกรรมฝาผนังไทย แต่ใช้ลายเส้นอย่างอิสระวาดภาพเรื่องราวที่หลากหลายเหมือนที่ปรากฏในข่าว ซึ่งชี้ให้เห็นถึงเหตุการณ์ของบ้านเมืองลงบนระนาบผ้าใบแผ่นเดียวกัน เนื้อหาในภาพส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในเมือง เช่น การใช้ชีวิตที่ฟุ่มเฟือย ความแตกต่างเหลื่อมล้ำของฐานะผู้คนที่ดูได้จากสภาพบ้านเรือน ภาพความรุนแรงทางการเมืองซึ่งเป็นประดุจคำทำนายที่แม่นยำที่ขวัญชัยวาดขึ้นเมื่อปี 2551 แล้วมาเกิดขึ้นจริงในปี 2553

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

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

ผลงานของ **ยุวนา ปุณวัฒนวิทย์** ชื่อ “ชีวิตในสนามหลวงเมื่อ 10 ปีที่แล้ว”, 2541 เป็นศิลปะสื่อผสมที่ใช้เทคนิคภาพพิมพ์เป็นหลัก จัดแสดงแบบจัดวาง 3 มิติ และเป็นลักษณะของหนังสือที่เมื่อคนได้เปิดดูก็ถือว่าเป็นการได้เรียนรู้เกี่ยวกับชีวิตและกิจกรรมที่เกิดขึ้นในพื้นที่แห่งนี้ ผลงานสื่อถึงทิวทัศน์ของสนามหลวงที่มีกิจกรรมหลายรูปแบบจากผู้คนหลายกลุ่ม ทั้งเป็นที่ขายของ ค้าประเวณี รวมถึงกิจกรรมทางการเมือง



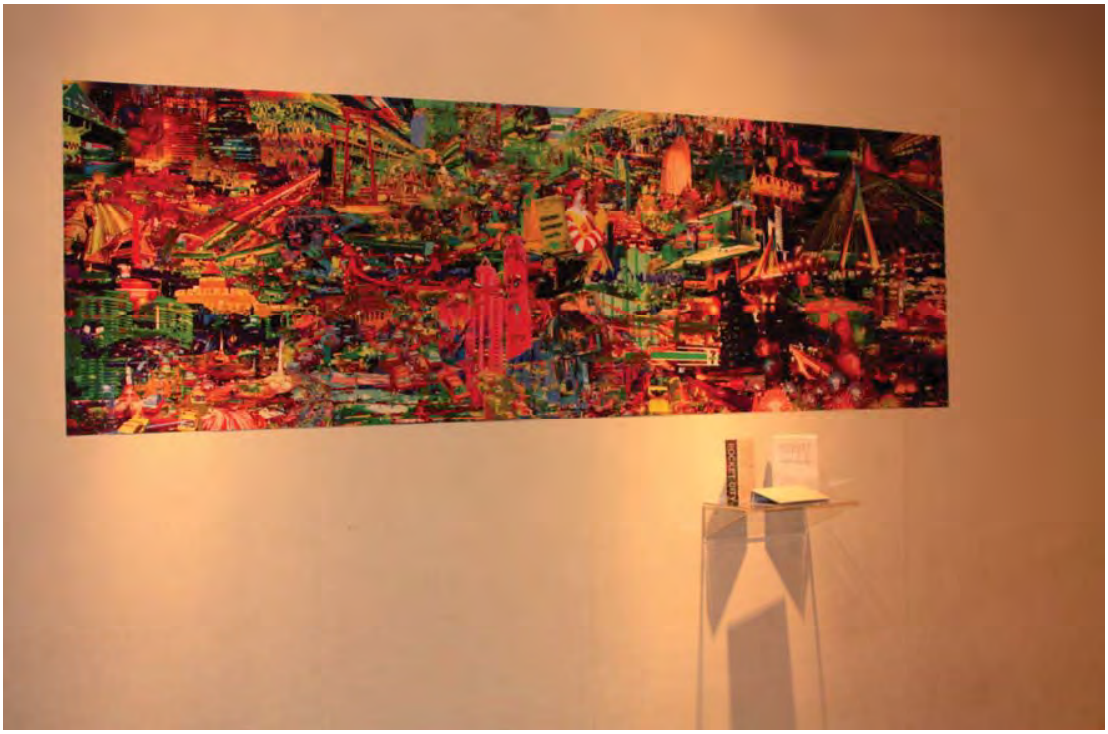
Picture 185: ยุวนา ปุณวัฒนวิทย์, *ชีวิตในสนามหลวงเมื่อ 10 ปีที่แล้ว*, 2541
สื่อผสม, 130 x 182 ซม.

ฮูลิโอ บรูจิส (Julio Brujis) ในผลงานชื่อ “Bangkok”, 2551 เป็นภาพพิมพ์ดิจิตอลบนกระดาษ ถึงแม้จะไม่ได้แสดงเรื่องราวของผู้คน แต่เป็นการนำเอาภาพตึกรามบ้านช่องในมุมต่างๆมาตัดต่อ ปะติดจนดูแออัดและบางมุมมองเหมือนเมืองถล่มเพราะมีการกลับด้านของภาพผสมลงไปด้วย งานของฮูลิโอจึงเป็นภาพทิวทัศน์เมืองในมุมกว้างอีกภาพหนึ่งที่เป็นการทำนายอนาคตของเมืองหลวง ภาพความวุ่นวาย ควันคลุ้ง และเถ้าถ่าน ได้เกิดขึ้นจริงในกรุงเทพฯจากเหตุการณ์ทางการเมืองในเดือน พฤษภาคม 2553

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

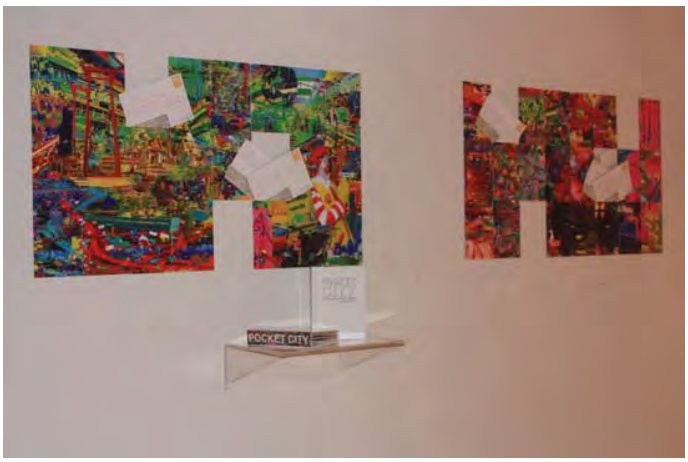
Picture 187: ฮูลิโอ บรูจิส, *Bangkok-China_town*, 2551 พิมพ์ดิจิตอลบนกระดาษ, 90 x 111 ซม.

นิตินัน ปานคุ้ม ศิลปินรุ่นใหม่ สร้างภาพทิวทัศน์กรุงเทพฯสำหรับคน “ติดเมือง” ที่เขาเรียกว่า “*เมืองพกพา*” (Pocket City) ในรูปแบบเล่มหนังสือ (Pocket Book) ที่สามารถฉีกออกทำเป็นโปสการ์ดหรือนำมาต่อเป็นจิ๊กซอร์จนได้ภาพกรุงเทพฯขนาดใหญ่หรือติดตามจินตนาการของตนเองได้ เนื้อหาในผลงานเป็นภาพถ่ายดิจิตอลที่ใช้เทคนิคตัดต่อภาพมุมต่างๆของกรุงเทพฯเข้าด้วยกัน เช่น ภาพสะพานแขวน รถเมล์ ตุ๊กๆ แสง สี และบรรยากาศทั้งที่วุ่นวายและสนุกสนานของกิจกรรมต่างๆในเมือง แนวคิดในการสร้างงานนั้นเขากล่าวว่า เขาเกิดและโตในเมืองจึงมีความผูกพันกับความเป็นเมือง แม้หลายๆอย่างอาจจะเป็นความวุ่นวาย รถติด แต่สุดท้ายเขาก็ยังชอบเมืองและคิดถึงเสมอเมื่อต้องไปไกลๆ หรือแม้แต่ไปเที่ยวต่างจังหวัดก็ยังพักในโรงแรมที่มีเครื่องอำนวยความสะดวกเหมือนในเมือง ไม่ว่าจะเป็นคอมพิวเตอร์ ทีวี ห้องแอร์ ฯลฯ เขาเชื่อว่าหลายคนจะคิดเหมือนเขา ทำให้เขาเกิดแนวคิดที่จะทำเมืองฉบับพกพาเป็นงานศิลปะที่ทำด้วยระบบอุตสาหกรรม คือ การพิมพ์ดิจิตอลแล้วเข้าเล่มเป็นหนังสือ Pocket Book ที่บรรจุภาพที่สามารถฉีกออกมาเพื่อต่อเป็นภาพตามความพอใจของผู้ใช้ให้ได้ภาพเมืองตามที่เขาต้องการ ดังนั้นงานของนิตินันจึงเป็นงานที่สามารถเรียกได้ว่าเป็นทิวทัศน์เมือง (Cityscape) ที่กำจัดกำแพงกั้นระหว่างงานพานิชย์ศิลป์และศิลปะชั้นสูงตามนิยามเดิม และสร้างความหมายในหลายมิติ เช่น การคิดบวกเกี่ยวกับเมืองหรืออาจเป็นการเสียดสีก็ได้ เป็นได้ทั้งศิลปะส่วนบุคคลและแบบกลุ่มที่ผู้ชมมีส่วนร่วมหรือ Interactive Art



Picture 188:

นิตินัน ปานคุ้ม, *เมืองพกพา*, 2552



อรุณโรจน์ เกียรติจินดารัตน์ ศิลปินรุ่นใหม่อีกคนหนึ่งที่สนใจทำงานด้วยเทคนิคดิจิตอล สร้างสรรค์ศิลปะจากทิวทัศน์ของกรุงเทพฯ ในผลงานชุด “รูปทรงและสถาปัตยกรรม”, 2551 เป็นศิลปะภาพถ่าย Digital ของสิ่งก่อสร้างในกรุงเทพฯมาตัดประกอบใหม่ด้วยเทคนิค Mirror Effect อรุณโรจน์กล่าวว่า

> “งานชุดนี้ได้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากรูปทรงของสถาปัตยกรรมอาคารและสิ่งก่อสร้างรอบๆตัว ซึ่งข้าพเจ้าต้องการสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจจากรูปร่างรูปทรงของสถาปัตยกรรม อาคารและสิ่งก่อสร้างรอบๆตัว ซึ่งข้าพเจ้าต้องการสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่ปรากฏในปัจจุบันที่เห็นได้จากสถาปัตยกรรม ซึ่งมีทั้งความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี และความเชื่อในแบบดั้งเดิมที่ปรากฏอยู่ในเมือง ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปสู่โลกอนาคต โดยที่ข้าพเจ้าได้นำรูปร่างรูปทรงของเหล่านี้ มาสร้างสรรค์เป็นรูปร่างรูปทรงใหม่ตามจินตนาการ เป็นการท้าทายจินตนาการของผู้ชม”
> (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 25 มีนาคม 2553)

ในการสร้างสรรค์ผลงาน อรุณโรจน์ศึกษาจากผลงานทั้งที่ใช้เทคนิคประเพณี เช่น ภาพพิมพ์ชุด “*เมือง*”, 2529 ของ อิทธิพล ตั้งโฉลก และจากงานภาพถ่ายร่วมสมัยของ Thomas Kellner ศิลปินภาพถ่ายชาวเยอรมัน ผลงานอีกชุดของอรุณโรจน์เป็นงานทดลองชุด “*Cityscape*”, 2550 ซึ่งเป็นภาพถ่ายสถานที่ต่างๆในกรุงเทพฯแล้วมีการตกแต่งเรื่องความคมชัดในแต่ละจุดของภาพจนดูเป็นภาพถ่ายหุ่นจำลอง 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 นาคีรัก เฟื้อ หริพิทักษ์ และสวัสดิ์ ตันติสุข

เฟื้อ หริพิทักษ์ วาดภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างที่หลายภาพจะมีลักษณะที่เป็นเหลี่ยมสันคล้ายงานแนว Cubism ซึ่งเฟื้อ หริพิทักษ์ได้พัฒนาเทคนิคนี้จนมีอิทธิพลต่อศิลปินไทยมากในเวลาต่อมา

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

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

ผลงานของ **สวัสดิ์ ตันติสุข** ในยุคแรกจะเป็นทิวทัศน์สิ่งก่อสร้างทั้งของไทยและของประเทศอิตาลี เช่น ภาพ"*วัดสุทัศน์*", 2503 ภาพนี้จะมีลักษณะการลงสีแบบปาดป้ายที่หนา เกิดเส้นตรงแบบต่างๆที่ประกอบกันเป็นรูปร่าง เฉพาะจุดเด่นของตัวอาคารและไม่เก็บรายละเอียด ทำให้เห็นพื้นที่ว่างที่เป็นบรรยากาศระหว่างตัวอาคารและโดยรอบที่พร้อมจะคลี่คลายรูปทรงออกไปสู่ความเป็นธรรมชาติ ภาพ "*วันฝนตกที่บรัคซานิน*", 2502 ก็มีลักษณะการคลี่คลายรูปทรงที่คล้ายกันแต่จะมีการย้ำทีแปรงคล้ายจุดทำให้เกิดพื้นผิวกระจายทั่วภาพ

Picture 165:

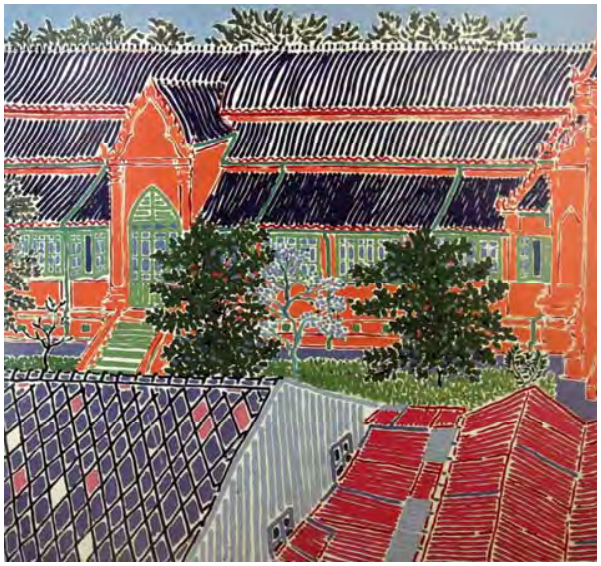
สวัสดิ์ ตันติสุข, *วัดสุทัศน์*, 2503

Picture 166:

สวัสดิ์ ตันติสุข, *วันฝนตกที่บรัคซานิน*, 2502

ศิลปินรุ่นต่อๆมาจะพัฒนางานที่เป็นสมัยใหม่ มีการแสดงออกที่อิสระและหลากหลายขึ้น

สรรณรงค์ สิงหเสนี เขียนภาพทิวทัศน์โดยใช้สีตามความรู้สึกของตนเอง ภาพที่เขียนส่วนใหญ่จะเป็นทิวทัศน์ของกรุงเทพฯในมุมมองต่างๆ โดยเน้นสถานที่เก่าแก่ที่แสดงถึงความงามของสถาปัตยกรรมในอดีต แต่จะเขียนแบบตัดทอนรายละเอียด ระบายสีในลักษณะเป็นเส้นแบบง่ายๆดูอิสระแต่ได้โครงสร้างที่ชัดเจน เช่น ภาพ "*หอสมุดเก่า*", 2520



Picture 167:

สรรณรงค์ สิงหเสนี, *หอสมุดเก่า*, 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 110x120 ซ.ม.

ปรีชา ปั้นกล่ำ สร้างผลงานภาพพิมพ์โลหะ “*เพรียกหายามราตรี*”, 2539 เป็นภาพลักษณะนามธรรมที่ถ่ายทอดการรับรู้และความรู้สึกที่ได้จากทิวทัศน์กรุงเทพฯยามราตรี สีสันต่างๆทั้งน้ำเงิน แดง ขาว ปาดป้ายเป็นทางเหมือนเป็นความเคลื่อนไหวของแสงไฟ ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทภาพพิมพ์ในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 42 พ.ศ.2539

Picture 168:

ปรีชา ปั้นกล่ำ, *เพรียกหายามราตรี*, 2539

ภาพพิมพ์โลหะ, 116x235 ซม.