บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความเป็นมาและแนวความคิดของศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ในตะวันตก

2.1.1 ยุคสมัยใหม่

2.1.2 ศิลปะสมัยใหม่

2.1.3 ศิลปะนามธรรม

2.1.4 ประติมากรรมสมัยใหม่

-ประติมากรรมสมัยใหม่ระยะแรก

-ประติมากรรมนามธรรม

2.2 ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

2.2.1 นิยามศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

2.2.2 ความเป็นมาและวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

2.2.3 ศิลปะนามธรรมในประเทศไทย

2.3 ปริญญานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความเป็นมาและแนวความคิดของศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ในตะวันตก

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) เป็นรูปแบบศิลปะที่มีต้นกำเนิดจากประเทศในตะวันตก โดยการเกิดขึ้นของศิลปะแบบนามธรรมนั้นไม่ได้เกิดขึ้นมาอย่างโดดเดี่ยว หากแต่เกิดขึ้นมาพร้อมกับสังคมแบบสมัยใหม่ "โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมที่พัฒนามาสู่การปกครองแบบประชาธิปไตย โลกก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ การปฏิวัติอุตสาหกรรม เศรษฐกิจแบบทุนนิยม และปรัชญาที่เชื่อมั่นในเสรีภาพของมนุษย์" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 33) ดังนั้นการกล่าวถึงความเป็นมาและแนวความคิดของศิลปะนามธรรมจึงมีความจำเป็นต้องกล่าวเกี่ยวกับบริบทแวดล้อมทางสังคมแบบสมัยใหม่ซึ่งมีผลสนับสนุนต่อการก่อให้เกิดศิลปะแบบนามธรรมด้วย

2.1.1 ยุคสมัยใหม่

การแบ่งยุคประวัติศาสตร์ของตะวันตกโดยทั่วไปแบ่งเป็น 2 โครงสร้างใหญ่ คือ ยุคก่อนประวัติศาสตร์และยุคประวัติศาสตร์ 1) สมัยก่อนประวัติศาสตร์ (ราว 40,000 – 4,000 ปี ก่อน ค.ศ.) เป็นสมัยที่มนุษย์ยังไม่รู้จักการใช้ตัวอักษรเพื่อจดบันทึกเรื่องราวต่างๆ และ 2) สมัยประวัติศาสตร์ซึ่งเริ่มเมื่อราว 5,000 ปีก่อนคริสตกาลมาแล้ว เป็นสมัยที่มนุษย์คิดประดิษฐ์ตัวอักษรเพื่อใช้จดบันทึกเรื่องราวต่างๆ ไว้เป็นหลักฐาน "ก่อนมนุษย์เราจะรู้จักบันทึกเหตุการณ์และความเป็นอยู่ของเราลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษรนั้นเราเรียกระยะเวลานั้นว่ายุคก่อนประวัติ-

ศาสตร์ ส่วนระยะเวลาที่มนุษย์เรารู้จักบันทึกเหตุการณ์ของเราไว้เป็นลายลักษณ์อักษร...เราเรียกว่า ยุคประวัติศาสตร์" (เจริญ ไชยชนะ, 2507: 2) และในช่วงยุคประวัติศาสตร์ยังสามารถแบ่งเป็นช่วงเวลาโดย ปรีชา ศรีวาลัย ได้เสนอการแบ่งแยกย่อยยุคประวัติศาสตร์ไว้ดังนี้

สมัยประวัติศาสตร์ (Historical Periods)

สมัยโบราณ 5,000 B.C. ถึง 500 A.D.

สมัยกลาง 500 A.D. ถึง 1,500 A.D.

สมัยใหม่ 1,500 A.D. จนถึงปัจจุบัน (ปรีชา ศรีวาลัย, 2542: 3)

และ นันทนา กปิลกาญจน์ (2538: 5) ได้เสนอการแบ่งยุคสมัยประวัติศาสตร์ตามการเปลี่ยนแปลงของเหตุการณ์ทางสังคมไว้ดังนี้

"ก. สมัยโบราณ (ราว 5,000 ปีก่อน ค.ศ. – ค.ศ. 500) เริ่มตั้งแต่ความเจริญของอียิปต์ เมโสโปเตเมีย ปาเลสไตน์ เปอร์เซีย อินเดีย จีน กรีซ และโรม ไปจนสิ้นสุดเมื่อจักรวรรดิโรมันตะวันตกถูกพวกอนารยชนทำลายใน ค.ศ. 467

ข. สมัยกลาง (ราว ค.ศ. 500 – 1500) เริ่มจากการที่อนารยชนรุกรานและครอบครองดินแดนที่เคยมีอารยธรรมในครั้งโบราณ ซึ่งทำให้ศิลปวิทยาการซึ่งรุ่งเรืองหยุดชะงักลงชั่วคราว จนเรียกได้อีกชื่อหนึ่งว่าสมัยมืดมน (Dark Ages) แต่หลังจากที่ชาลมาญ (Charlemange) ขึ้นเป็นจักรพรรดิ ถือเป็นการเริ่มความสว่างของสมัยกลาง มีความเจริญหลายอย่างที่เกิดขึ้นในสมัยกลางนี้และถือเป็นรากฐานของอารยธรรมปัจจุบัน สมัยกลางสิ้นสุดลงเมื่อเริ่มมีการฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) หรือ ค.ศ. 1453 อันเป็นปีที่จักรวรรดิโรมันตะวันออกสูญเสียอำนาจแก่พวกออตโตมัน เตอร์ก (Ottoman Turk) ซึ่งแผ่อำนาจจากเอเชียเข้าไปในยุโรป

ค. สมัยใหม่ เริ่มตั้งแต่มีการสำรวจดินแดนและน่านน้ำใหม่ และโคลัมบัส (Columbus) ค้นพบอเมริกาใน ค.ศ. 1492 ไปจนถึงสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ. 1914-1918)" (นันทนา กปิลกาญจน์, 2538: 5)

จากข้อมูลข้างต้นได้ชี้ให้เห็นว่าจุดเริ่มต้นของยุคสมัยใหม่เริ่มราว ค.ศ. 1492 และ ค.ศ. 1500 (หรือราวตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 16) ช่วงเวลานั้นเป็นช่วงเวลาของการเดินเรือและการค้นพบดินแดนใหม่ซึ่งนับเป็นการขยายขอบเขตความรู้ของชาวตะวันตกเกี่ยวกับโลก การเดินเรือทำให้เกิดการขยายตัวทางการค้า เกิดการเชื่อมโยงระหว่างโลกตะวันตกและตะวันออก เกิดความรู้ใหม่ เกิดการถ่ายเทความรู้และภูมิปัญญา "การเดินทางข้ามมหาสมุทรในชั้นหลังๆ นี้ เป็นผลสืบมาจากการที่คนรู้จักสร้างเข็มทิศสำหรับการเดินเรือขึ้นใช้ และด้วยเข็มทิศนี้เองที่ทำให้ชาวเรือกล้าแล่นเรือออกไปจากฝั่ง และเดินทางไปได้ในท้องทะเลอันกว้างขวางนั้น" (เจริญ ไชยชนะ, 2507: 649) การค้นพบความรู้และความจริงหลายอย่างในตอนปลายคริสต์ศวรรษที่ 15 มีความขัดแย้งกับความเชื่อทางศาสนาจึงเริ่มทำให้ความสำคัญทางสถาบันศาสนาซึ่งเคยมีบทบาทต่อชีวิตของผู้คนในสมัยกลางเสื่อมถอยลง เช่น การพิสูจน์ได้ว่าโลกกลม การคิดค้นหลักคณิตศาสตร์และหลักการคำนวณต่างๆ ช่วงเวลาของ

การเริ่มต้นยุคสมัยใหม่มีวิชาการใหม่ๆ ที่จะทำให้มนุษย์สามารถค้นพบความรู้ต่างๆ ได้อย่างมากมายและเป็นความรู้ที่สามารถค้นพบได้ด้วยตนเองโดยใช้เหตุและผล ไม่ใช่ความเชื่อ มนุษย์ในยุคสมัยใหม่มีความมั่นใจในตนเอง เชื่อมั่นในตนเอง ว่าตนเองมีความสามารถในการแสวงหาคำตอบที่มีต่อสิ่งต่างๆ จากการเรียนรู้และจากการสังเกตสิ่งรอบตัวแทนการรอคอยคำตอบจากพระผู้เป็นเจ้า ยุคสมัยใหม่จึงเป็นยุคแห่งความเชื่อมั่น ยกย่อง และให้ความสำคัญกับมนุษย์ในฐานะปัจเจกบุคคล (Individual) ที่มีความสามารถและเจตจำนงในการกำหนดชะตาชีวิตของตนเองได้

"ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ หรือ เรอเนซองส์ (Renaissance ราวคริสต์ศตวรรษที่ 14-16) แปลตามความหมายได้ว่า การเกิดใหม่ (rebirth) การฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ (revival) หรือการกลับขึ้นมามีชีวิตใหม่ (resurgence) โดยทั่วๆ ไปหมายถึง การฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ของอารยธรรมกรีกและโรมันโบราณ" (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2533: 129) เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงจากยุคกลางมาสู่ยุคสมัยใหม่ เป็นช่วงเวลาที่อำนาจสถาบันทางศาสนาที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญของยุคกลางลดความเข้มแข็งลงและมุ่งสู่การเริ่มต้นยุคสมัยแห่งวิทยาศาสตร์อันเป็นการเรียนรู้และให้ความสนใจต่อธรรมชาติและสิ่งต่างๆ รอบตัวมนุษย์ด้วยการสังเกต "ลักษณะเฉพาะของการฟื้นฟูศิลปวิทยาการคือ ลัทธิมนุษยนิยม (Humanism) คือความคิดที่ยกย่องว่า มนุษย์เป็นศูนย์กลางที่น่าสนใจ น่าศึกษาเรียนรู้ ดังนั้นในช่วงที่แนวความคิดมนุษยนิยมแพร่หลายและมีอิทธิพลอยู่นั้น ไม่ว่าจะเป็นศิลปะ วิทยาศาสตร์ กิจกรรมทางภูมิปัญญาหรือกิจกรรมทางปฏิบัติในรูปแบบต่างๆ ล้วนแต่มีแนวโน้มมุ่งสู่เรื่องราวของมนุษย์ "...วิชาเทววิทยาซึ่งเป็นวิชาที่ว่าด้วยเรื่องพระผู้เป็นเจ้าค่อยๆ เสื่อมคลายลงไปปล่อยให้วิชาปรัชญาซึ่งว่าด้วยปัญหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อมของมนุษย์เข้ามาแทนที่.." (คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540: 30-31) หลักแนวคิดมนุษยนิยมยกย่องและให้คุณค่ากับความเป็นมนุษย์ได้ผลักดันให้เกิดการปฏิรูปศาสนาซึ่งเป็นการแยกตัวจากศาสนจักรคาทอลิกมาเป็นนิกายใหม่ชื่อโปรเตสแตนท์ โดยมีผู้นำคือมาติน ลูเธอร์ (Martin Luther, 1483 – 1546) นักบวชผู้ต่อต้านการซื้อขายบัตรไถ่บาปจากคริสตจักรเพื่อการเรี่ยไรเงิน ลูเธอร์ไม่เห็นด้วยกับวิธีการนี้และไม่เชื่อว่าการขายบัตรไถ่บาปจะทำให้ผู้คนรอดพ้นจากบาปได้ การปฏิรูปศาสนาทำให้คนมีสิทธิใช้วิจารณาณเลือกนับถือศาสนา มีความใคร่รู้ศึกษาในเรื่องศาสนาและมีความเชื่อมั่นในตนเองมากยิ่งขึ้น

ความคิดแบบมนุษยนิยมในสมัยเรอเนซองส์ส่งผลให้เกิดการแสวงหาความรู้ในรูปแบบใหม่ คือ "มาเป็นการศึกษาด้วยการสังเกตมากขึ้น อันนับเป็นรากฐานที่สำคัญของวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ซึ่งเจริญขึ้นตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 และถือว่าคริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นจุดเริ่มต้นของวิทยาศาสตร์แนวใหม่นี้ ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการจึงนับเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญของความเจริญทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งทำให้เกิดวิทยาศาสตร์สมัยใหม่อันทำให้มนุษย์เปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตไปอย่างมากมายในด้านต่างๆ ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 มาจนถึงปัจจุบัน" (เล่มเดียวกัน: 72)

ในยุคสมัยใหม่วิทยาศาสตร์ได้กลายมาเป็นศาสตร์ เป็นความรู้ที่ขับเคลื่อนและเปลี่ยนแปลงโลก เซอร์ ไอแซค นิวตัน (Sir Issac Newton, 1642 – 1727) นักวิทยาศาสตร์คนสำคัญในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ได้ค้นพบกฎความโน้มถ่วงของโลก "ว่าเป็นกฎที่มิได้กำหนดขึ้นโดยใครไม่แม้กระทั่งพระเจ้าแผ่นดิน แต่เป็นกฎของโลกที่มีผลต่อมนุษย์เท่าเทียมกัน" (อัธยา โกมลกาญจน, 2539: 430) การค้นพบนี้ไม่ได้เพียงส่งผลต่อวงการวิทยาศาสตร์เท่านั้น แต่ได้ส่งผลให้เกิดแนวคิดใหม่ทั้งในการเมือง การปกครอง และเศรษฐกิจของชาติตะวันตก อดัม สมิธ (Adam Smith, 1723 – 1790) เสนอนโยบายเสรีทางการค้า เขาเห็นว่ารัฐไม่ควรเข้าไปแทรกแซง แต่ควรปล่อยให้ดำเนินไปอย่างเสรี ชอง ชาคส์ รูสโซ (Jean Jacques Rousseau, 1721 – 1778) นักคิดชาวฝรั่งเศส นำกฎของนิวตันมาใช้ในทางการเมือง การปกครอง คือ การต่อต้านอำนาจเทวสิทธิ์ของกษัตริย์ เขาเชื่อว่าควรปล่อยให้ประชาชนมีโอกาสคิดเองตามธรรมชาติ (เล่มเดียวกัน: 430) แนวคิดของความอิสระและการปล่อยให้เป็นไปตามครรลองของธรรมชาติได้นำมาสู่การปฏิวัติทางการเมืองของชาติต่างๆ ในตะวันตก เริ่มจากการประกาศอิสรภาพจากอังกฤษของอเมริกาเมื่อ ปี ค.ศ. 1775 และการปฏิวัติเพื่อล้มล้างระบอบราชาธิปไตยในประเทศฝรั่งเศสเกิดขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1789 มาจนถึงการปฏิวัติโค่นล้มการปกครองระบอบกษัตริย์ ในรัสเซียเมื่อปี ค.ศ. 1917 คริสต์ศตวรรษที่ 18 นับเป็นยุคแห่งการปฏิวัติไม่เฉพาะเพียงในทางการเมืองเท่านั้น แต่ความเจริญทางวิทยาศาสตร์ได้ก่อให้เกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรม ซึ่งเป็นการเปลี่ยนระบบการผลิตจากแรงงานคนเป็นการใช้เครื่องจักรกลที่มีประสิทธิภาพ การปฏิวัติอุตสาหกรรมเริ่มในอังกฤษราวปี ค.ศ. 1760 – 1871 และขยายตัวไปทั่วยุโรปอย่างรวดเร็ว "การปฏิวัติอุตสาหกรรมส่งผลกระทบต่อสังคม การดำเนินชีวิต สิ่งแวดล้อมและจิตใจมนุษย์อย่างล้ำลึก รวมทั้งสามารถเปลี่ยนโฉมหน้าทวีปยุโรปจากระบบศักดินาและเกษตรกรรม คือ ยุโรปในช่วงที่เจ้านายและขุนนางมีที่ดินมากมายในการเกษตรกรรม มาเป็นทวีปยุโรปในระบบทุนนิยม (capitalism) และประเทศอุตสาหกรรม" (วิจิตร เจริญภักตร์, 2543: 208)

ความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีทำให้คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นคริสต์ศตวรรษแห่งการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งของต่างๆ เพื่อการอำนวยความสะดวกสบายของชีวิตได้อย่างมากมาย ในยุคนี้วิทยาศาสตร์เป็นสิ่งที่ไม่เพียงแต่ได้รับการยกย่องจากคนในวงการเท่านั้น แต่ประชาชนชาวยุโรปทั่วไปก็ได้รับผลพลอยได้และชื่นชมกับความสำเร็จของสิ่งประดิษฐ์อันมีพื้นฐานจากวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเหล่านี้ การดำเนินชีวิตของผู้คนในคริสต์ศตวรรษที่ 19 เปลี่ยนแปลงไปมากและเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วเนื่องจากการคิดค้นสิ่งประดิษฐ์เพื่ออำนวยความสะดวกมีออกมาอย่างไม่ขาดสาย "ในปี 1830 รถไฟขบวนแรกเริ่มวิ่งระหว่างลิเวอร์พูลกับแมนเชสเตอร์ ลอนดอนกลายมาเป็นศูนย์กลางระบบการรถไฟที่ขยายวงออกไปอย่างรวดเร็ว เรือเดินทะเลที่ใช้เครื่องจักรไอน้ำเริ่มแทนที่เรือใบในเวลานี้เช่นกัน การโทรเลข โทรศัพท์ การใช้แสตมป์ ก็มีขึ้นในอีก 20 ปี ต่อจาก ค.ศ. 1835 ถึง 1855" (วีรวรรณ มณี, 2538: 157)

การผลิตในระบบอุตสาหกรรมทำให้เกิดการผลิตได้ครั้งละจำนวนมากๆ ชาติตะวันตกจึงต้องการขยายตลาดสินค้าและในขณะเดียวกันก็ต้องการทรัพยากรมาป้อนโรงงาน การแสวงหาดินแดนใหม่และแหล่งทรัพยากรใหม่จึงเกิดขึ้นในรูปแบบของการล่าอาณานิคมในทวีปต่างๆ เมื่อการแบ่งปันผลประโยชน์ระหว่างชาติล่าอาณานิคมไม่ลงรอยกันก็เกิดกลายเป็นการทะเลาะเบาะแว้งในรูปแบบของสงครามโดยการใช้อาวุธซึ่งมีศักยภาพในการทำลายล้างสูง และในที่สุดการทำลายล้างได้ขยายผลออกไปสู่สงครามโลกครั้งที่ 1 ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม (2542) ได้กล่าวถึงสาเหตุดั้งเดิมของการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ว่า คือ การปฏิวัติอุตสาหกรรมและปรีชา ศรีวาลัย (2545) ได้สรุปสาเหตุที่ทำให้เกิดสงคราม โดยหนึ่งในนั้น คือ ผู้แสวงกำไร (ปรีชา ศรีวาลัย, 2545: 14) ในทางประวัติศาสตร์ยุคสมัยใหม่จบลงด้วยสงครามโลกครั้งที่ 1 และหลังจากนั้นจึงเป็นช่วงเวลาของสมัยปัจจุบัน "สมัยปัจจุบัน นับจากระยะสงครามโลกครั้งที่ 1 จนถึงสงครามเย็นตลอดจนเหตุการณ์ต่างๆ ในปัจจุบัน" (นันทนา กปิลกาญจน์, 2538: 5)

2.1.2 ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)

ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะนามธรรมมีความเกี่ยวข้องกันในแง่ที่ว่า ศิลปะนามธรรมเป็นแนวโน้มหนึ่งของศิลปะสมัยใหม่ ดังที่ นรินทร์ รัตนจันทร์ (2549: 8) ได้กล่าวว่า "ผลงานโดยรวมของศิลปินยุคโมเดิร์น (ยุคสมัยใหม่: ผู้เขียน) มีลักษณะเฉพาะแตกต่างไปจากแนวทางการสร้างสรรค์ยุคก่อนหน้า สามารถจำแนกออกได้ 4 ประการคือ 1. การเข้าสู่ความเป็นนามธรรม เริ่มจากช่วงกลางศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา การสร้างผลงานของศิลปินยุคโมเดิร์นได้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์มีทิศทางหันเหเข้าสู่ความเป็นนามธรรม (Abstraction) หรือเป็นลัทธิการลดทอน (Reductionism) ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างภาพเน้นการลดทอนจากสภาพความเหมือนจริง..." ดังนั้นการกล่าวถึงศิลปะนามธรรมจึงมีความจำเป็นต้องกล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งในที่นี้ก็จะเริ่มจากการให้คำนิยามของคำว่าสมัยใหม่ (Modern) ในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะและศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ดังนี้

"คำว่า Modern เป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาลาติน Modo มีความหมายว่าในขณะนี้ (Now)" (Janson, 1995: 641)

"โดยทั่วไปคำว่า โมเดิร์น (Modern คือคำวิเศษณ์ ตรงกับคำว่า "สมัยใหม่" ในภาษาไทย) หมายถึง ความใหม่ ความร่วมยุคร่วมสมัย ศิลปินล้วนแล้วแต่ "ใหม่ (Modern)" ถึงแม้ว่าจะเป็นยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Renaissance) ในฟลอเรนซ์หรือในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในนิวยอร์ก หรือศิลปะที่เขียนขึ้นในวันนี้ ในรูปแบบของศิลปะคริสต์ศตวรรษที่ 15 ก็ยัง "ใหม่ (Modern)" ความหมายนี้...ในศิลปะตะวันตกหมายถึงยุคสมัยจำเพาะในทางประวัติศาสตร์ระหว่างประมาณคริสต์ศตวรรษ 1860 – 1970 (ประมาณปี พ.ศ. 2403-2513) ในความหมายนี้สมัยใหม่ถูกใช้อธิบายรูปแบบและอุดมคติหรืออุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ในยุคนั้นๆ" (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 51)

"สำหรับความหมายเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ คำว่า Modern ใช้เป็นสิ่งบ่งบอกถึงช่วงเวลา โดยอ้างถึงช่วงเวลาตั้งแต่ประมาณทศวรรษ 1860 ถึง ราวทศวรรษ 1970 โดยคำนี้ได้ถูกนำมาใช้เพื่ออธิบายถึงแบบอย่าง (Style) และแนวคิดอันเป็นรากฐานของสังคมในการสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงเวลานั้น เราอาจใช้คำว่า Modern ให้มีความหมายชี้เฉพาะเมื่อกล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)" (Atkins, 1990: 120)

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่าความหมายทั่วๆ ไปของคำว่าโมเดิร์น (Modern) มีความหมายถึง ความใหม่ ความร่วมสมัยและทันสมัย อย่างไรก็ตามหากคำว่าโมเดิร์น (Modern) ถูกใช้ในความหมายเฉพาะว่าเป็นศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) คำนี้ก็จะอ้างถึงช่วงเวลาเฉพาะในศิลปะตะวันตกคือช่วงประมาณทศวรรษ 1860 – 1970 อันเป็นช่วงระยะเวลาที่ทัศนคติและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานของศิลปินตะวันตกเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต ศิลปินสมัยใหม่มีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานอย่างอิสระไม่ยึดติดอยู่กับกรอบแบบแผนของศิลปะแบบประเพณีนิยม อีกทั้งเศรษฐกิจแบบทุนนิยมได้ปล่อยปลดเหล่าศิลปินให้หลุดออกจากกลุ่มผู้อุปถัมภ์แบบเก่าซึ่งโดยมากเป็นกลุ่มคนชนชั้นสูง รัฐและศาสนจักร มาสู่การสร้างสรรค์งานเพื่อนตนเองหรือเพื่อกลุ่มผู้อุปถัมภ์ใหม่ซึ่งเป็นชนชั้นกลาง การเปลี่ยนแปลงไปทั้งในด้านสังคม เศรษฐกิจและการเมืองในยุคสมัยใหม่ส่งผลให้เกิดความเคลื่อนไหวและการปฏิวัติความคิดทางศิลปะอันรวดเร็วเช่นเดียวกัน นักประวัติศาสตร์ศิลป์ไม่อาจเรียกหรือระบุแนวโน้มของศิลปะเป็นยุคสมัยเหมือนดังแต่ก่อนได้ แต่จะเรียกความเคลื่อนไหวต่างๆ ว่าลัทธิศิลปะ (ism) "ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ทัศนะของชาวตะวันตกเกี่ยวกับความจริงนั้นมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว เมื่อปี ค.ศ. 1900 ซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) จิตแพทย์ชาวเวียนนาได้ตีพิมพ์หนังสือ *The Interpretation of Dreams* ซึ่งเป็นงานเขียนที่ค้นหาพลังอำนาจและโครงสร้างของจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ในปี ค.ศ. 1903 พี่น้องตระกูลไรท์ (Wright brothers) ทดลองการบินเป็นครั้งแรกด้วยเครื่องบินซึ่งขับเคลื่อนด้วยเครื่องกล ในปี ค.ศ. 1905 อัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ (Albert Einstein) เปลี่ยนแนวคิดของมนุษย์ที่มีต่อเวลา สถานที่และสสารด้วยทฤษฎีสัมพัทธภาพ (theory of relativity) สสารต่างๆ ไม่ใช่สิ่งที่เป็นของแข็งต่อไปแต่มันเป็นสนามพลังงาน ในขณะเดียวกันการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะก็ได้เกิดขึ้น..." (Preble et al., 1999: 140)

การปฏิวัติทางการเมืองสู่การปกครองระบอบประชาธิปไตยเกิดจากมโนทัศน์ของความอิสระ ซึ่งแนวคิดนี้ไม่ได้จำกัดตัวเองอยู่แต่เรื่องทางการเมืองเท่านั้น ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินมองเห็นว่าศิลปะไม่จำเป็นต้องมีความเกี่ยวข้องกับสิ่งใดนอกเหนือจากโลกของศิลปะเอง และศิลปินก็มีอิสระที่จะเลือกหัวเรื่องหรือประเด็น (Subject) ในการแสดงออก ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) จึงเป็นเรื่องของการปฏิวัติทางศิลปะโดยศิลปินมีแนวโน้มที่จะสร้างสรรค์งานแหวกขนบจากแนวประเพณีนิยม อย่างไรก็ตามนักวิชาการหลายท่านมีความเห็นว่าก่อนการดำเนินมาถึงจุดเปลี่ยนของศิลปะสมัยใหม่ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 การปฏิวัติทางศิลปะได้ถูกแผ้วถางทางมาตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 แล้ว เมื่อศิลปินนำเอาหัวเรื่องซึ่งเป็นเหตุการณ์

ปัจจุบันมาเป็นประเด็น (Subject) ในการเขียนภาพ "...ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ที่ถือกันว่าเป็นยุคปฏิวัติของยุโรป ศิลปินเริ่มที่จะให้การยอมรับการเขียนภาพ "เหตุการณ์ปัจจุบัน - ร่วมสมัย" ในยุคของตนว่าสามารถมีคุณค่าทางศิลปะได้เท่าเทียมกับภาพเขียนเรื่องราวในอดีตตั้งแต่ยุคโบราณหรือยุคประวัติศาสตร์จากคัมภีร์ไบเบิล" (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 52) ความอิสระเป็นมโนทัศน์อันสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์และการชื่นชมงานศิลปะสมัยใหม่ มโนทัศน์ด้านความอิสระของศิลปิน คือ เสรีภาพในการแสดงออกตามปัจเจกภาพของศิลปิน บาร์ (Barr, .H., Jr.) กล่าวว่า "ศิลปินสมัยใหม่เชื่อมั่นในเสรีภาพที่เขาจะแสดงออกในผลงานศิลปะแสดงออกตามปัจเจกภาพของตน เสรีภาพของศิลปินก็คือเสรีภาพที่หลุดพ้นจากความต้องการของเบื้องบนและหลุดพ้นจากความกลัวของตนเอง นอกจากนั้นการที่เราชื่นชมกับศิลปะสมัยใหม่ ก็เป็นการชื่นชมกับเสรีภาพของมนุษย์ที่หาไม่ได้ง่ายนักในผลงานด้านอื่น" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2527: 6)

ศิลปะสมัยใหม่เป็นเรื่องของความอิสระทางการแสดงออกและความอิสระในการเลือกประเด็น (Subject) ศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 19 เห็นว่าศิลปะไม่จำเป็นต้องมีความเกี่ยวข้องกับสิ่งใดแต่เกี่ยวข้องกับโลกของศิลปะเอง ศิลปะในแนวทางนี้มีความเกี่ยวข้องกับคำว่า "ศิลปะเพื่อศิลปะ" (Art for Art's Sake) เป็นคำกล่าวเพื่อบ่งบอกถึงการสร้างสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์ที่ไม่ได้สร้างขึ้นมาเพื่อใครหรือเพื่อสิ่งใดแต่เพื่อศิลปะเอง คุณค่าสุนทรียภาพความงามอยู่ที่องค์ประกอบ เส้น สีและรูปทรงฯ การสร้างสรรค์งานจิตรกรรม *Lunchon on the Grass* ของมาเน (Edouard Manet, 1832 - 83) จิตรกรชาวฝรั่งเศสถือเป็นการปฏิวัติงานจิตรกรรมให้หลุดออกจากความเกี่ยวข้องกับสังคมหรือเป็นศิลปะเพื่อศิลปะ ผลงานของเขาแสดงให้เห็นถึงการปฏิวัติใหม่ที่หลุดออกจากกฎเกณฑ์ของศิลปะหลักวิชา (Academic Art) "หรือ อะคาเดมิกอาร์ต คือศิลปะที่มีระบบการศึกษา และสร้างสรรค์งานตามวิถีทางของศิลปินในสมัยเรอเนซองส์หรือสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ โดยที่ศิลปินในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการได้รับอิทธิพลสืบทอดกระบวนแบบมาจากศิลปะกรีกโบราณและโรมัน การศึกษาจะมุ่งเน้นแบบแผนอันเป็นมาตราฐาน และมักจะเป็นแบบแผนในเชิงอนุรักษ์ตามประเพณีนิยมที่ถือปฏิบัติกันมา" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 1) ศิลปินตั้งแต่สมัยเรอเนซองส์จนถึงกูร์เบ (Gustave Courbet ค.ศ.1819 -1877) จิตรกรเรียลิสม์ชาวฝรั่งเศสเห็นว่าจิตรกรรม คือ การแสดงภาพที่สมจริง (art as representation) ด้วยการสร้างมิติและความลึกลวงตา จิตรกรรมเป็นเสมือนภาพหน้าต่าง (painting as a window) และภาพที่อยู่ในกรอบนั้นเป็นเพียงแค่เศษเสี้ยวส่วนเล็กของโลกกว้างทั้งหมด ภาพที่ปรากฏอยู่ในกรอบหน้าต่างจึงมีความสมจริงตามตาเห็น มาเนได้ให้คำจัดความงานจิตรกรรมขึ้นใหม่ เขาเห็นว่าจิตรกรรมเป็นงานสร้างสรรค์ทางศิลปะลงบนผืนผ้าใบที่มีลักษณะเป็นสองมิติ คือ กว้างและยาว ฉะนั้นการสร้างมิติลวงตาให้เกิดระยะใกล้ไกลแบบที่ปฏิบัติสืบมาตั้งแต่ในสมัยเรอเนซองส์ก็ไม่ใช่สิ่งจำเป็น จิตรกรรมมีโลกของมันเองภายในกรอบผ้าใบ และจิตรกรรมก็ควรแสดงคุณลักษณะของตัวมันเอง "ความพึงใจที่จะได้รับจากการระบายสีต้องไม่ใช่ความงามของธรรมชาติ แต่เป็น

ความงามของการระบายสี ซึ่งถือว่าศิลปินได้นับถือคุณค่าโดยตรงของสีนั่นเอง" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2527: 42) ผลงาน *Lunchon on the Grass* ของมาเนต์ แสดงให้เห็นถึงการถอยออกห่างจากโลกที่เป็นจริงสู่โลกของจิตรกรรมที่เน้นในเรื่องของสื่อและการแสดงออก "การวาดภาพสตรีเปลือยของมาเน (สะกดตามต้นฉบับของ วีรวรรณ มณี: ผู้วิจัย) ไม่ได้มีความจงใจที่จะแสดงออกถึงความงามอุดมคติ มาเนเพียงแค่อาศัยเนื้อหาจากผลงานศิลปะในอดีตเพื่อเอามาใช้ประโยชน์กับการเล่นสี" (วีรวรรณ มณี, 2538: 176) มาเนต์ไม่ได้ต้องการให้คนดูมองหาว่าเขากำลังวาดภาพอะไร แต่ต้องการเน้นในเรื่องของการมองเห็น การจัดการกับสี รูปทรงและพื้นที่ การเน้นในเรื่องของความสมบูรณ์ทางภาพและการอ้างอิงเฉพาะภายในตัวผลงานศิลปะเอง ผลงานของมาเนต์ได้นำมาสู่การสร้างสรรค์งานแบบนามธรรม (Abstract Art) ในคริสต์ศตวรรษที่ 20

2.1.3 ศิลปะนามธรรม (Abstract Art)

ความหมายของศิลปะนามธรรม (Abstract Art) :

นักเขียนและบรรณาธิการอิสระ Ian Chilvers ให้ความหมายคำว่า "ศิลปะนามธรรม หรือ Abstract Art ไว้ในพจนานุกรมศัพท์ทางศิลปะว่าเป็นศิลปะซึ่งมิได้เป็นการพรรณนารูปลักษณ์ของวัตถุ ฉาก เรื่องราวหรือเหตุการณ์ต่างๆ หากแต่ศิลปะนามธรรมเป็นการประกอบกันขึ้นจากรูปทรง (Form) และสี (Color) ซึ่งสิ่งเหล่านั้นดำรงอยู่เพื่อการแสดงออกถึงตัวตนของมันเอง" (Chilvers, 1996: 2)

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ (2540) แปลความหมาย Abstract Art ว่า "ศิลปะนามธรรม งานศิลปะซึ่งถ่ายทอดรูปแบบวัตถุจริงตามธรรมชาติเพียงบางส่วน หรือละทิ้งรูปแบบจริงทั้งหมดและคุณค่าทางสุนทรียรสของงานอยู่ที่โครงสร้างของรูปร่าง เส้น และสี บางครั้งมีลักษณะของวัตถุจริง แต่ดัดแปลงรูปแบบเสียบ้าง ทำให้พร่ามัวบ้าง ทำให้ซ้ำๆ กันบ้าง หรือแบ่งแยกรูปทรงออกเป็นพื้นฐานง่ายๆ จนแทบจะดูไม่ออกว่ามาจากต้นแบบใด งานศิลปะลักษณะนี้เรียกว่าศิลปะกึ่งนามธรรม (Semiabstract) ถ้าการถ่ายทอดนั้นละทิ้งรูปแบบจริงของวัตถุอย่างสิ้นเชิงจะเรียกว่าเป็นศิลปะไม่แสดงลักษณ์ หรือศิลปะไร้วัตถุวิสัย ..." (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, 2540: 2)

ลัทธินามธรรม (Abstract Art) เป็นลัทธิศิลปะที่นิยมกันมากในศตวรรษที่ 20 ทั้งในด้านจิตรกรรมและประติมากรรม โดยมีลักษณะที่เน้นในด้านรูปทรงมากกว่าการเสนอเรื่องราว การตัดทอนรายละเอียดต่างๆ ในงานนามธรรมทำให้รูปทรงมีความมีเรียบง่าย ในงานศิลปกรรมบางชิ้นอาจจะเน้นพื้นผิว หรือสี ตอลดจนมีการจัดองค์ประกอบเพื่อแสดงออกของจิตภายใน ศิลปินผู้ริเริ่มการทำงานแบบลัทธินามธรรมเป็นคนแรกคือ คานดินสกี้ (Wassily Kandinsky, ค.ศ. 1866 – 1944) จิตรกรชาวรัสเซีย (วนิดา ขำเขียว, 2550: 79)

นักเขียนและนักวิชาการศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ อธิบายเกี่ยวกับศิลปะนามธรรมว่า "ศิลปะนามธรรมหรือที่ผู้คนในวงการศิลปะหรือสาธารณชนมักเรียกทับศัพท์ว่าแอบแทร็กอาร์ต เป็นผลงานศิลปะที่มีลักษณะรูปแบบศิลปะ (Art Style) ที่ให้ความสำคัญในเรื่องรูปแบบศิลปะ (Art Form) หรือให้ความสำคัญแก่ปรากฏการณ์อันเกิดจากการผสานรวมตัวกันของทัศนธาตุ (Visual

Elements) ได้แก่ เส้น สี แสงเงา รูปร่าง รูปทรง ลักษณะผิว โดยไม่คำนึงถึงเนื้อหาศิลปะ (Art Content)" (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, 2547: 191)

"ศิลปะลัทธินามธรรมเป็นคำเรียกชื่อศิลปกรรมลัทธิหนึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 20... มีรูปแบบที่เป็นปฏิปักษ์ต่อข้อคิดตามแบบประเพณีนิยมซึ่งเคยปฏิบัติทำกันมานาน โดยเฉพาะการลอกเลียนจากธรรมชาติ ..." (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 216)

การให้นิยามความหมายและการกล่าวเกี่ยวกับศิลปะนามธรรมจากผู้รู้ข้างต้นได้เผยให้เห็นแนวคิดทั่วๆ ไปเกี่ยวกับศิลปะนามธรรมว่า การแสดงออกด้วยการเล่าเรื่อง การพรรณนาหรือใช้ภาพที่จดจำได้ต่างๆ นั้นไม่ใช่ประเด็นหลักในงานศิลปะนามธรรม หากแต่การเน้นเรื่องโลกภายในของศิลปะเองซึ่งประกอบไปด้วยการจัดการกับฟอร์ม (Form) และสื่อศิลปะ (Medium) ต่างหากที่เป็นประเด็นหลักสำหรับงานศิลปะในแนวทางนี้ การสร้างสรรค์งานศิลปะนามธรรมจึงเป็นแนวคิดที่ต่อต้านศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic) ซึ่งมีการสร้างสรรค์งานตามมาตราฐานอันเป็นไปตามหลักและกฎเกณฑ์ของของสำนักศิลปะ (Academy) หรือเรียกว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะตามแบบศิลปะหลักวิชา (Academic Art)

"คำว่า อะคาเดมิกอาร์ต (Academic Art) มีความสัมพันธ์กับคำว่า อะคาเดมี (Academy) หรือ สถาบันศิลปะหลักวิชา โดยที่อะคาเดมีในอดีตของยุโรปมุ่งเน้นการศึกษาและสืบทอดแบบแผนจากกรีกโบราณและโรมัน แบบแผนของศิลปะสมัยฟื้นฟูและวิทยาการ และแบบแผนที่ได้รับการพัฒนาสืบทอดกันมา" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 2) สถาบันอะคาเดมีที่มีชื่อเสียงได้แก่ Academie des Beaux-Arts สถาบันวิจิตรศิลป์แห่งราชบัณฑิตยสถานของฝรั่งเศส และ Royal Academy สำนักศิลปะด้านทัศนศิลป์ของอังกฤษ โดยต่างมีบทบาทในการให้การศึกษาและพิจารณาคัดเลือกผลงานศิลปะเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการประจำปี หรือ ซาลง (Salons) ของอะคาเดมีแห่งชาติ "ผลงานต่างๆจะต้องได้รับการพิจารณาคัดเลือกจากคณะกรรมการ ซึ่งยึดถือแนวทางอะคาเดมีเป็นหลักทั้งสิ้น...." (สวงน รอดบุญ, 2533: 8)

เมื่อศิลปินสร้างสรรค์งานภายใต้หลักกฎเกณฑ์แบบศิลปะหลักวิชา (Academic Art) ผลงานของพวกเขาก็จะได้รับการยกย่องว่าดีและมีคุณค่า ดังนั้นการลดความสำคัญจากโลกภายนอก (ภาพตามตาเห็น: ผู้เขียน) มาสู่การเน้นเรื่องโลกภายในของศิลปะแบบนามธรรมนับเป็นก้าวย่างอันสำคัญของการเปลี่ยนแปลงทางความคิด ทัศนคติ และความเชื่อของผู้สร้างสรรค์ งานในแบบนามธรรม (Abstract Art) ได้เผยให้เห็นว่างานศิลปะที่ดีนั้นไม่จำเป็นจะต้องอ้างอิงอยู่กับภาพจากโลกภายนอกเพื่อการพรรณนา แต่โลกของศิลปะมีความอิสระ เป็นเอกเทศและมีความสมบูรณ์ในตัวเอง งานศิลปะนามธรรมเป็นศิลปะที่ว่าด้วยเรื่องโลกภายในของศิลปะ เป็นโลกที่มีความเกี่ยวข้องกับรูปทรง (Form) บริสุทธิ์ อันเกิดขึ้นจากการประกอบกันของทัศนธาตุต่างๆ (Visual Elements) ซึ่งนับเป็นแก่นแท้ของศิลปะในแนวทางนี้ อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงแนวคิดการสร้างสรรค์งานจากศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic Art) ตามหลักการของศิลปะอะคาเดมีสู่ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) มีความเกี่ยวพันกับโลกภายนอกที่

เปลี่ยนแปลงไป ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนแปลงทางการปกครอง สังคมการเมือง วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีของสังคมสมัยใหม่ในโลกตะวันตกซึ่งเกิดขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 19-20 นั่นเอง

การแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ๆ ความใหม่ (newness) หรือแบบอย่างใหม่ๆ ที่ก้าวหน้าไม่เหมือนใครได้กลายมาเป็นแนวคิดอันสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์งานแบบสมัยใหม่ (Adams, 2002: 868) โดยเฉพาะในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ความใหม่ซึ่งแปลกแตกต่างออกมาจากศิลปะอะคาเดมี (Academic Art) ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะไปอย่างรวดเร็ว นักประวัติศาสตร์ศิลป์ไม่สามารถแบ่งช่วงงานออกเป็นยุคสมัยได้อีกต่อไปแต่พวกเขาเรียกการสร้างสรรค์งานของศิลปินที่แตกต่างกันออกไปว่าลัทธิศิลปะ (ism) "นักประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกและนักวิชาการศิลปกรรมทั่วไปจึงเรียกลักษณะรูปแบบศิลปกรรมสมัยใหม่ที่มีการวิวัฒน์ไปอย่างรวดเร็วเป็นแนวทางศิลปกรรมหรือลัทธิศิลปะ"(ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, 2547: 144)

ตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 วิทยาศาสตร์ได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปิน การมาของกล้องถ่ายภาพท้าทายจิตรกรให้หาความหมายใหม่ต่องานจิตรกรรม ม าเน (Edouard Manet, 1832 - 83) ได้เปิดทางออกกับการสร้างสรรค์และเห็นว่าจิตรกรรมมีโลกของมันเอง ต่อมาศิลปินลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ใช้สีตามหลักทฤษฎีและแนวคิดทางวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับเรื่องสีของแสง การวาดเพื่อจับห้วงเวลาในช่วงขณะได้ปลดปล่อยวิธีการปาดป้ายสีให้มีความอิสระ "หลังจาก ไอแซค นิวตัน ค้นพบทฤษฎีสเปกตรัมของแสง ปี ค.ศ. 1666 ระบุว่าแสงในธรรมชาติที่ตามนุษย์มองเห็นนั้นประกอบด้วยสีต่างๆ กัน ส่งผลต่อเนื่องทำให้ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์พยายามจะเขียนภาพโดยใช้ความรู้ เรื่องสเปกตรัมของสี เช่น ภาพเขียน *The Rising Sun* ของโมเนต์ ปี ค.ศ:1872 ..." (วิรุณ ตั้งเจริญ อ้างใน กรุงเทพธุรกิจออนไลน์ – จุดประกาย, internet, 2005) ข้อความข้างต้นได้เสนอให้เห็นว่าวิทยาศาสตร์มีผลต่อการใช้ชีวิตของผู้คนในยุคสมัยใหม่เพียงไร แม้แต่ในวงการศิลปะเองวิทยาศาสตร์ก็ได้เข้ามามีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงทางแนวคิดและการแสดงออกใหม่ๆ วิทยาศาสตร์สมัยใหม่กับการค้นพบของเซอร์ไอแซค นิวตัน (Sir Isaac Newton, 1642-1727) ในปี ค.ศ. 1666 เกี่ยวกับเรื่องของแสงและสีเป็นการเปิดฉากความเข้าใจใหม่เกี่ยวกับสีว่าเป็นคลื่นแสง การที่เราสามารถมองเห็นวัตถุต่างๆ มีสีได้ก็ด้วยคลื่นแสงที่สะท้อนออกมาจากวัตถุแล้วเข้ามากระทบตาเรา หนังสือ Optiks ของนิวตันตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1704 นำเสนอทฤษฎีว่าด้วยเรื่องแสงสีขาวในบรรยากาศเมื่อผ่านแท่งแก้วปริซึมจะกระจายตัวออกมาเป็นสีรุ้งหลากสี คือ สีม่วง คราม น้ำเงิน เขียว เหลือง ส้ม และแดง เมื่อวางแก้วปริซึมเพื่อให้แถบสีของแสงเหล่านั้นสะท้อนผ่านอีกครั้งหนึ่งก็จะเกิดการรวมตัวกันของแถบสีกลับมาเป็นแสงสีขาวดังเดิม อิทธิพลทฤษฎีของนิวตันส่งผลให้ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ใช้หลักกระจายแสงออกมาก่อน (ด้วยการใช้หลักสีของแสงในการเขียนภาพวัตถุและบรรยากาศ) แล้วให้สายตาของคนดูผสมสีต่างๆ เหล่านั้นจนเกิดกลายเป็นรูปทรงของวัตถุขึ้นมาเอง

การเขียนภาพของจิตรกรกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์เป็นการนำเอาหัวเรื่องเกี่ยวกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน ฉากทิวทัศน์ในธรรมชาติ (Landscape) มาเป็นประเด็น (Subject) ในการ

สร้างสรรค์งาน ซึ่งในช่วงระยะเวลาตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 หัวเรื่องดังกล่าวได้รับการยอมรับและนิยมถือปฏิบัติทั่วไปในกลุ่มจิตรกรเขียนภาพทิวทัศน์ หากแต่สิ่งที่ศิลปินอิมเพรสชั่น-นิสม์ได้พัฒนาขึ้นมาให้แตกต่างออกไปคือรูปแบบศิลปะที่มีการใช้สีสดแบบวิทยาศาสตร์ และการปาดป้ายอย่างอิสระนั่นเอง จากความเข้าใจในเรื่องของสีว่าเป็นคลื่นแสงทำให้ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ "ใช้หลักทฤษฎีสีแสงอาทิตย์มาช่วยให้สีมีความกระจ่างสดใสยิ่งขึ้น...รวมไปถึงการนำเอาหลักการทางวิทยาศาสตร์ที่ค้นพบมาผสานกับลัทธิทางธรรมชาตินิยม (Naturalism)" (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, 2547: 161) นอกจากนี้ทฤษฎี "หลักสายตาผสมสี" ของนักเคมีชาวฝรั่งเศส เออแชน เชอเวรย (Eugene Chevreul, 1786 - 1889) ซึ่งอธิบายให้เห็นว่าสีที่อยู่ใกล้เคียงกันจะส่งอิทธิพลต่อกันและกัน หลอกลวงสายตาของเราและบางครั้งก็ดูเหมือนว่าสีเหล่านั้นผสานกันทางสายตา ส่งผลให้ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ไม่ใช้การผสมสีในจานสี แต่ใช้วิธีการปาดป้ายสีเคียงกันเพื่อให้สีมีความสดและอิ่ม ภาพเขียนของอิมเพรสชั่นนิสม์ซึ่งเป็นการนำเสนอเรื่องของแสงและเวลาในห้วงขณะหนึ่งจึงดูคล้ายเป็นการปาดป้ายสี ไม่มีรูปทรงชัดเจน

แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์นับเป็นการเปิดศักราชให้กับวงการศิลปะสมัยใหม่ ดังที่ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (2547) ได้กล่าวว่า "ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่น-นิสม์มีลักษณะรูปแบบศิลปะ (Art Style) ด้านรูปแบบศิลปะ (Art Form) และกลวิธีศิลปะ (Art Technique) ค่อนข้างแตกต่างจากศิลปะตะวันตกแบบเดิมที่เคยปฏิบัติสืบทอดกันมา โดยเฉพาะกลวิธีป้ายสีที่ไม่เกลี่ยเพื่อให้สีเกิดการผสมกันในดวงตา สร้างความรู้สึกระยิบระยับแพรวพราวแทนความพยายามในการเกลี่ยสีให้เรียบเนียน เพื่อเลียนแบบให้เหมือนจริงตามสภาวะธรรมชาติ อันเป็นการเปิดศักราชใหม่ทางสุนทรียภาพ ที่ให้คุณค่าศิลปะไว้ที่ "Form" แทน "Content" หรือสาระในผลงาน และให้ความสำคัญกับความพึงพอใจและความประทับใจในการแสดงออกของศิลปินเป็นสำคัญที่สุด เมื่อศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ประกาศตัวต่อวงการศิลปะในปี ค.ศ. 1874 ก็ทำให้วงการศิลปะได้ก้าวเข้าสู่ยุคใหม่อย่างเต็มตัว และวิถีการเปลี่ยนแปลงลักษณะรูปแบบศิลปะของศิลปินลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ได้กลายเป็นแนวทางการคิดค้นและสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่อย่างหลากหลายในระยะต่อมา"

นับจากอิมเพรสชั่นนิสม์ ลัทธิศิลปะต่างๆ ได้เกิดขึ้นมาอย่างรวดเร็ว ในช่วงตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ยังมีศิลปินอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งทรงอิทธิพลต่อศิลปะสมัยใหม่และศิลปะนามธรรมของตะวันตก ถึงแม้ว่าศิลปินกลุ่มนี้จะไม่ได้รวมตัวกันอย่างเป็นกลุ่มก้อนก็ตาม แต่นักประวัติศาสตร์ศิลป์หลายท่านก็ได้จัดกลุ่มศิลปินอย่างฟาน ก๊อก (Vincent van Gogh, 1859 – 1890) โกแกง (Paul Gauguin, 1848 – 1903) เซอรา (Georges Seurat, 1859 – 1891) และเซซาน (Paul Cezanne, 1839 – 1906) ว่าเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์งานในแนวทางโพสต์อิมเพรสชั่นนิสม์ (Post - Impressionism) "เพียงเพื่อเป็นการบ่งบอกถึงลำดับทางประวัติศาสตร์ศิลป์ว่าลัทธินี้เป็นกลุ่มศิลปินชาวฝรั่งเศสซึ่งได้ก่อกำเนิดมาภายหลังกลุ่มลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) นั่นเอง" (Kleiner, 1996: 995) แนวคิดของเซซานได้นำไปสู่

การสร้างสรรค์งานแบบนามธรรม (Abstraction) ด้วยหลักการลดทอน (Reductionism) ในทางวิทยาศาสตร์คำว่า Reductionism มีพื้นฐานมาจาก "โลกทัศน์แบบจักรกล (mechanistic worldview) ซึ่งเชื่อว่าสรรพสิ่งรวมทั้งเอกภพอันกว้างใหญ่ไพศาลนั้นเป็นเสมือนเครื่องจักรกลขนาดใหญ่...ได้ทำให้เกิดวิธีการในการศึกษาธรรมชาติแบบวิเคราะห์ หรือ จำแนกแจกแจง (reductionism) ซึ่งหมายถึง การแยกสิ่งที่ต้องการศึกษาออกเป็นส่วนๆ" (สมเกียรติ ตั้งกิจวานิชย์ , internet, n.d.) หรือในทางชีววิทยา Reductionism "ใช้ในการศึกษาแบบวิเคราะห์และแจกแจงเพื่อให้เข้าใจถึงเซลล์และเนื้อเยื่อในระดับรากฐานของสรรพสิ่ง..." "ในทางศิลปะ Reductionism เป็นกระบวนการการลดทอน (Abstraction) การกลั่นกรองและการมุ่งสู่การทำให้บริสุทธิ์" (Jennifer King, internet, 1996) Reductionism จึงมีความเกี่ยวข้องกับการลดทอนทางรูปลักษณ์จนเหลือแก่นแท้และความบริสุทธิ์ทางรูปทรง "โดยทั่วไปแล้วศิลปะนามธรรมมีความเกี่ยวข้องกับการลดทอนจนถึงขีดสุดหรือเป็นการมุ่งไปสู่ความเข้าใจในระดับรากฐาน" (Jennifer King, internet, 1996) โดยมีหลักการแสดงออกอย่างกว้างๆ อยู่ 2 แนวทางด้วยกันคือ "1) ตัดทอนสิ่งต่างๆ ซึ่งปรากฏอยู่ตามธรรมชาติให้มีรูปทรงที่ง่ายหรือเหลือแต่แก่นแท้ และ 2) สร้างรูปทรงที่ไม่ต้องการเสนอเรื่องราวใดๆ เป็นพื้นฐาน ดังเช่น นำรูปทรงต่างๆ ทางเรขาคณิต เช่น สี่เหลี่ยม วงกลม ฯลฯ มาใช้ในการสร้างงาน" (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 216)

2.1.4 ประติมากรรมสมัยใหม่ระยะแรก

เมื่อเปรียบเทียบงานด้านจิตรกรรมแล้ว เห็นได้ว่างานด้านประติมากรรมในระยะแรกมีพัฒนาการเชื่องช้าอยู่มาก "ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 งานด้านจิตรกรรมก็ยังนับว่าเป็นสื่อกระแสหลักทางด้านทัศนศิลป์" (Arnason et al., 1998: 112) และ "ในยุคเดียวกันนี้ถ้าพิจารณางานด้านประติมากรรมดูบ้าง จะเห็นได้ว่าในขณะที่ทางจิตรกรรมมีการบุกเบิกทั้งทางรูปแบบและความคิดอย่างขนานใหญ่ ทำให้จิตรกรดูมีอิสระและสร้างสิ่งที่ตื่นเต้นเร้าใจให้แก่ประชาชนได้อย่างดีเยี่ยม ประติมากรยังคงงุ่มง่ามอยู่กับกรรมวิธีเก่าๆ ล้าสมัย ยังคงผูกพันกับประเพณีการสร้างงานแบบเดิม ประติมากรรมมีความก้าวหน้าพัฒนาเชื่องช้ากว่าจิตรกรรมมาก นับตั้งแต่ภายหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรมของยุโรปเรื่อยมา มีผู้ปฏิบัติงานทางด้านประติมากรรมเด่นๆ ในฐานะของผู้บุกเบิกก่อให้เกิดความก้าวหน้านับคนได้" (กำจร สุนพงษ์ศรี 2523: 68) นับตั้งแต่มิเกลันเจโล (Michelangelo Buonarroti, 1475 - 1564) ประติมากรผู้มีชื่อเสียงแห่งยุคเรอเนอซองส์ (คริสต์ศตวรรษที่ 14 -16) ได้สร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่ประจักษ์ ก็มีประติมากรน้อยคนนักที่จะมีความสามารถทัดเทียมและได้รับการยอมรับเสมือนเช่นมิเกลันเจโลได้อีก และในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ประติมากรชาวฝรั่งเศส โรแดง (Auguste Rodin, 1840-1917) ได้ทำให้งานสาขาประติมากรรมกลับขึ้นมามีชีวิตชีวาอีกครั้งหนึ่ง นอกจากนี้การฟื้นฟูงานทางสื่อประติมากรรมก็ได้กำเนิดขึ้นมาใหม่ ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากจิตรกรคนสำคัญในศตวรรษนี้ได้หันไปทำงานด้วยสื่อประติมากรรม ดังเช่น เอ็ดการ์ เดอกาส์ (Edgar Degas, 1834-1917) จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์และโกแกงจิตรกรลัทธิโพสต์อิมเพรสชั่นนิสม์เป็นต้น

โรแดง (Auguste Rodin, 1840-1917) ประติมากรผู้มีชื่อเสียงโด่งดังเขาประสบความสำเร็จและมีลูกศิษย์ลูกหามากมาย โรแดงถือเป็นอัจฉริยะทางประติมากรรมผู้ซึ่งทำให้เกิดทิศทางใหม่ๆ ในงานด้านประติมากรรมเช่นเดียวกับที่มาเนต์และโมเนต์ (Claude Monet, 1840 -1926) ได้เป็นผู้พัฒนางานด้านจิตรกรรม ผลงานของโรแดงมีความสมจริงสมจังให้ความรู้สึกตามแบบเรียลิสม์แต่ในขณะเดียวกันก็มีการแสดงออกทางอารมณ์อย่างศิลปะโรแมนติก ต่อมาโรแดงได้พัฒนารูปแบบงานประติมากรรมมาสู่คตินิยมแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ ผลงานของโรแดงและลูกศิษย์ของเขาหลายคนต่างแสดงความสนใจในการสร้างงานประติมากรรมอันแสดงให้เห็นถึงการจับห้วงขณะของสิ่งต่างๆ ที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปและมีการทิ้งร่องรอยพื้นผิวอันขุรขระจากประสบการณ์การเดินทางท่องเที่ยวในประเทศอิตาลีเมื่อปี ค.ศ. 1875 "ทำให้เขาได้ตะลึงงันกับพลังการแสดงออกของโดนาเตลโล (Donatello, 1386-1466) และมิเกลันเจโล โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้สึกที่ได้จากผิวรูปทรงอันขรุขระในผลงานที่ยังไม่ทันเสร็จสิ้นของมิเกลันเจโลนั้นเป็นชีวิตอันสุดแสนจะตื่นเต้นซึ่งเขามีความประทับใจเป็นที่สุดเลยทีเดียว" (อัศนีย์ ชูอรุณ, 2535: 160) ชีวิตเริ่มต้นในการเป็นประติมากรของโรแดงต้องประสบกับความยากลำบากแต่โรแดงก็ไม่เคยย่อท้อ จนกระทั่งในราวปี ค.ศ. 1900 เป็นต้นไปชื่อเสียงของเขาเป็นที่ยอมรับและโด่งดังไปทั่วยุโรป ผลงาน นักคิด (The Thinker, 1888) เป็นส่วนหนึ่งของผลงานชิ้นใหญ่ชื่อว่า ประตูนรก (The Gate of Hell) ซึ่งเป็นงานที่สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นเกียรติแก่ดันเต้[2] (Dante, 1265-1321) กวีผู้ยิ่งใหญ่และเป็นนักคิดที่ฉลาดรอบรู้สิ่งต่างๆ รอบตัว ประตูนรก (The Gate of Hell) ติดตั้งอยู่ที่พิพิธภัณฑ์มัณฑณศิลป์ มิวเซ เดส์ ซาร์ เดกอราตีฟ (Musee' des Arts De'coratifs) แต่ในภายหลังโรแดงได้ดึงประติมากรรมนักคิดออกมาขยายให้ใหญ่เป็นผลงานเดี่ยวที่มีความเป็นเอกเทศและสมบูรณ์ในตัวเอง นักคิดเป็นประติมากรรมที่มีพื้นผิวหยาบขุรขระคล้ายกับการปาดป้ายสีไปตามที่ต่างๆ ในงานจิตรกรรม ส่งความรู้สึกให้ผลงานมีความอิสระมากขึ้น อีกทั้งแสงที่กระทบพื้นผิวจะเปลี่ยนแง่มุมไปตลอดเวลา ด้วยลักษณะที่ดูเหมือนว่าผลงานยังไม่เสร็จนี่เองได้ส่งผลให้ประติมากรรมมีทิศทางใหม่ในการแสดงออกซึ่งเป็นเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกที่สื่อผ่านกระบวนการกระทำต่อวัสดุ โรแดงจัดองค์ประกอบท่าทางอารมณ์ของประติมากรรมให้อยู่ใน

---

[2] ดันเต้ (Dante Alighieri, 1265-1321) กวีชาวอิตาเลียน เกิดในเมืองฟลอเรนซ์ เป็นผู้แต่งบทกวีเป็นภาษาอิตาเลียนชื่อ "สุขนาฏกรรมประเสริฐ" (Divine Comedy) อันเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเดินทางของตัวท่านกวีดันเต้เองไปยังภพหน้า เริ่มต้นก็ต้องท่องไปในแดนนรกก่อน แล้วผ่านไปในแดนสำนึกบาปจนบรรลุแดนสวรรค์ ทั้งเรื่องแบ่งออกเป็น 3 ตอนตามนี้ ดันเต้ มีเวอร์จิล (Vergil) เป็นผู้นำทางผ่าสองแดนนรกแล้วจึงได้เคียงคู่สู่สวรรค์อันแสนสุขกับ บีอาทริซ (Beatrice) ซึ่งก็คือคนรักของดันเต้ ผู้บันดาลใจให้เขาสร้างบทกวีที่ยิ่งใหญ่ไว้เป็นอนุสรณ์แห่งเธอนั่นเอง (วีรวรรณ มณี, 2528: 138)

ท่าทางของผู้กำลังครุ่นคิด ลักษณะกล้ามเนื้อเคร่งเครียด เกร็งและใช้สมาธิ ผลงานของเขามีการจัดองค์ประกอบและแสดงออกคล้ายกับงานประติมากรรมของมิเกลันเจโลด้วยการเน้นกล้ามเนื้อบึกบึนล่ำสัน ประติมากรรมนักคิดเป็นการแสดงความงามและอารมณ์ผ่านใบหน้าและร่างกาย ผลงานของโรแดงมิได้เป็นเพียงการสร้างสรรค์งานตามแนวทางธรรมชาตินิยมเท่านั้น แต่เขาสามารถถ่ายทอดอารมณ์อันลึกซึ้งซึ่งสามารถก้าวข้าผ่านความสมจริงทางกายภาพออกไป ผลงาน *นักคิด* เป็นผลงานหนึ่งในจำนวนหลายชิ้นของโรแดงซึ่งเป็นการประมวลความรู้สึกนานัปการของมนุษย์

โรแดง เป็นประติมากรที่มีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วยุโรป เขาสนใจและให้ความสำคัญกับปริมาตร พื้นที่ และรวมไปถึงคุณลักษณะอันเปรียบต่างกันระหว่างพื้นผิวต่างๆ เขาได้รับการยกย่องให้มีความสำคัญเทียบเท่ากับ มิเกลันเจโลประติมากรผู้เปี่ยมความสามารถในยุคสมัยเรอเนซองส์ นอกจากผลงานนักคิดของโรแดงซึ่งเป็นผลงานที่รู้จักกันโดยทั่วไปแล้ว ผลงานชิ้นสำคัญอื่นๆ คือ *สามเงา* (*Three Shadows*, 1880) *จูบ* (*The Kiss*, 1886) และ *อนุสาวรีย์ประชาชนแห่งเมืองคาเลส์* (*The Burghers of Calais*, 1884 - 1886) เป็นต้น

2.1.5 ประติมากรรมนามธรรม

"ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบอย่างต่อเนื่อง จากศิลปะรูปแบบธรรมชาตินิยม (Naturalism) สู่รูปแบบนามธรรม ผลงานประติมากรรมของโรแดงประติมากรในคริสต์ศตวรรษที่ 19 และผลงานประติมากรรมของบรานคูสิ (Constantin Brancusi, 1876 – 1957) ประติมากรในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นตัวบ่งชี้ที่ดีของการเปลี่ยนแปลงนี้ โรแดงสร้างสรรค์งานในแนวทางธรรมชาตินิยม ส่วนบรานคูสิสร้างสรรค์ประติมากรรมรูปแบบนามธรรม...ประติมากรบรานคูสิเปลี่ยนวิธีคิดเกี่ยวกับรูปทรงและพื้นที่ของงานประติมากรรมในโลกตะวันตก ศิลปินยุคก่อนบรานคูสิล้วนสร้างประติมากรรมแบบอนุสาวรีย์ ตั้งแต่ช่วงเวลาของบรานคูสิเป็นต้นมาประติมากรสร้างงานแบบสามมิติในรูปแบบต่างๆ รวมไปถึงแบบอนุสาวรีย์ด้วย พัฒนาการทางด้านศิลปะของบรานคูสิที่มุ่งไปสู่งานแบบนามธรรมได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางการสร้างงานประติมากรรมนี้ (Preble et al., 1999: 410)

ดุจดั่งเช่นเซซาน คอนสแตนติน บรานคูสิ (Constantin Brancusi, 1876 – 1957) เป็นประติมากรผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งประติมากรรมสมัยใหม่ ผลงานของเขามีแนวโน้มของการเข้าสู่การเป็นนามธรรมได้อย่างโดดเด่นและแตกต่างออกมาจากประติมากรในยุคก่อนหน้า บรานคูสิเกิดที่โรมาเนียและเดินทางมาศึกษาและใช้ชีวิตอยู่ในกรุงปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1904 เขาเคยได้รับการทาบทามและเข้าทำงานในฐานะลูกมือของโรแดง แต่เขาก็อยู่ได้เพียงระยะสั้นๆ โดยเขาได้กล่าวว่า "ไม่มีสิ่งใดจะเจริญเติบโตภายใต้ร่มเงาไม้ใหญ่" (Nancy Spector, internet,1996-2003) บรานคูสิแสวงหาการใช้รูปทรงอันเรียบง่ายและสมบูรณ์ โดยผ่านกระบวนการและผ่านการใช้วัสดุทางประติมากรรมอย่างหลากหลาย ในระยะแรกเขาสร้างสรรค์งานตามแนวทางของมิเกลันเจโลศิลปินเรอเนอซองส์ด้วยวิธีการแกะสลักแล้วทิ้งบางส่วนให้ยังคง

ยึดเกาะอยู่กับฐานหรือพื้นหลังซึ่งยังมีเค้าโครงของความเป็นก้อนหินรูปเหลี่ยมเอาไว้ "ลำดับผลงานของบรานคูสิได้แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญจากอดีต ผลงาน *Sleep* (1908) ดูคล้ายคลึงกับผลงานแบบธรรมชาตินิยมของโรแดงและในผลงาน *Sleep Muse* (1911) บรานคูสิได้ทำให้รูปทรงต่างๆ เรียบง่ายขึ้นและผลงานของเขามีแนวโน้มของการเปลี่ยนผันจากธรรมชาตินิยมสู่ความเป็นนามธรรม" (Preble et al., 1999: 411)

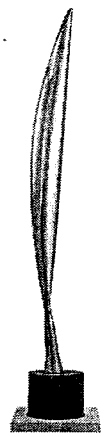
ในไม่ช้าใบหน้ารูปคนนอนหลับก็ถูกลดทอนรายละเอียดเหลือเพียงรูปทรงโครงสร้างรูปวงรีแบบไข่ รายละเอียดต่างถูกลดทอนและตัดออกอย่างเฉียบคมจากมวลของก้อนหิน ศิลปินมักใช้รูปทรงที่มีความคล้ายคลึงกันนี้ไปสร้างสรรค์งานโดยผ่านการใช้สื่อวัสดุหลากหลาย เช่น หินอ่อน สำริด และปูนปลาสเตอร์ โดยเขาจะทำให้ตัววัสดุและรูปทรงที่เรียบง่ายเหล่านี้มีความเด่นชัดขึ้นมา "ผลงาน *The Newborn* (1915) ได้รับการลดทอนรูปทรงจนเหลือเพียงรูปทรงพื้นฐาน เขากล่าวว่า ความเรียบง่ายไม่ใช่จุดจบของศิลปะแต่ศิลปินได้มาถึงจุดของการทำให้เรียบง่ายเพื่อเข้าถึงความหมายที่แท้จริงของสิ่งต่างๆ" (Preble et al., 1999: 411)

"เราสามารถนำผลงานของบรานคูสิไปเปรียบเทียบกับประติมากรรมจากวัฒนธรรม Cyclades แถบทะเลอีเจียนซึ่งมีอายุร่วม 400 ปี ผลงานของชนกลุ่มนี้มีความงดงามแบบเรียบง่ายคล้ายคลึงกับงานของบรานคูสิ เป็นที่รู้กันว่าบรานคูสิได้ใช้เวลาศึกษาผลงานของวัฒนธรรมชนเผ่าซึ่งจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ นอกจากนี้บรานคูสิยังให้ความสนใจกับงานประติมากรรมแบบแอฟริกันและงานจากวัฒนธรรมอื่นๆ แต่ความสนใจหลักที่แท้จริงซึ่งสะท้อนออกมาในผลงานของเขาคืองานสลักไม้ซึ่งเป็นศิลปะพื้นบ้านของโรมาเนียอันเป็นถิ่นกำเนิดของศิลปินเอง (Preble et al., 1999: 411)

บรานคูสิเริ่มต้นศึกษารูปทรงของสรรพสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ เขาหันเข้าหาวิธีการแกะสลักซึ่งนับเป็นหนทางหนึ่งในการสลัดอิทธิพลของโรแดงซึ่งมีอยู่มากในประติมากรรมร่วมสมัยและที่มีอยู่ในตัวเขาเองออกไป ด้วยความสนใจในศิลปะชนเผ่าพื้นเมืองและศิลปะจากต่างวัฒนธรรมซึ่งได้แก่ศิลปะก่อนประวัติศาสตร์และศิลปะของพวกแอฟริกัน บรานคูสิได้พัฒนาการสร้างสรรค์งานของตนไปสู่การลดทอนและการใช้รูปทรงเรียบง่ายแบบเรขาคณิต บรานคูสิมองเห็นว่างานศิลปะชนเผ่าพื้นเมืองเหล่านี้มีความง่ายแบบบริสุทธิ์ไร้มายา เขามองเห็น "ความง่าย" ในวิถีทางของศิลปะซึ่งศิลปินทุกคนแสวงหา ดังเช่น ความง่ายในเนื้อหา รูปแบบและการแสดงออก ให้ง่ายต่อประสาทสัมผัสและการรับรู้ แต่มันไม่ได้เป็น "ความมักง่าย" ดังเคยเห็นในผลงานจำนวนมากของศิลปินผู้คิดว่าตนเองเข้าถึงความง่าย...บรานคูสิเดินไปตามเส้นทางในการค้นพบของเขาเอง โดยการปฏิเสธลัทธิธรรมชาตินิยมแบบเก่าและอิทธิพลแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ของโรแดง รวมทั้งพวกคิวบิสต์ทั้งหลายด้วย ประติมากรรมชื่อ *เทพธิดาแห่งศิลปะกำลังหลับ* (*Sleeping Muse*, 1911) เป็นรูปแรกๆ ที่แสดงให้เห็นความคิดความสามารถของเขา ต่อจากนั้นผลงานทั้งหมดที่มีจุดประสงค์ในความงามอย่างง่ายด้วยรูปทรงอันบริสุทธิ์ถูกสร้างขึ้นออกมาอย่างไม่ขาดสาย *รูปกำเนิดโลก (Beginning of the World)* ซึ่งสลักด้วยหินอ่อน

เป็นรูปคล้ายไข่ ผิวของประติมากรรมจะขัดจนเป็นเงาวาววับ มีเส้นรอบนอกเรียบง่ายและบริสุทธิ์ยิ่ง...นอกจากนี้จุดเด่นอีกด้านหนึ่งของเขา คือ ฐานของประติมากรรมซึ่งแต่ก่อนแยกความสำคัญออกจากตัวรูป โรแดงได้นำมาให้มีความสัมพันธ์กันมากขึ้นและบรานคูสินำฐานมาทำให้กลายเป็นส่วนเดียวกับประติมากรรมดังตัวอย่างภาพ *นกในอากาศ* (*Bird in Space*, 1940) (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 199 - 201)

ผลงาน *Bird in Space* เป็นการแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านการสร้างสรรค์งานแบบธรรมชาตินิยมมาสู่การลดทอน (Reduction) และการทำให้เป็นนามธรรม (Abstraction) ความงามของงานชิ้นนี้อยู่ที่ความสมบูรณ์ของการใช้รูปทรงและวัสดุทั้งหมดให้มีความประสานสอดคล้องกลมกลืนกันอย่างลงตัว บรานคูสินำเสนอภาพของนกด้วยการใช้รูปทรงแบบนามธรรมซึ่งมีการลดทอนไปสู่ความเรียบง่ายเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนความเป็นสิ่งมีชีวิตที่สามารถหกเหินและบินอยู่ในนภาอากาศได้ เขาลดทอนรูปทรงทั้งหมดให้เหลือเป็นเพียงลักษณะของเส้นโค้งนุ่มนวล รูปทรงตรงส่วนหัวและท้ายของชิ้นงานมีปริมาตรที่เล็กกว่าส่วนช่วงกลางก็เพื่อเน้นความรู้สึกของการเคลื่อนที่และการเปลี่ยนแปลง "พื้นผิวอันมันวาวของสำริดและสีเหลืองทองอร่ามปลุกเร้าจินตนาการให้เรานึกถึงแสงของดวงอาทิตย์และจากนั้นก็เชื่อมความสัมพันธ์ไปสู่นก ท้องฟ้า และความเคลื่อนไหว...การวางชิ้นงานไว้ในแนวตั้งทำให้เรานึกถึงการพวยพุ่งและการลอยตัวสู่อากาศ ลองจินตนาการดูว่าหากงานชิ้นนี้ตั้งอยู่ในแนวนอนขนานกับพื้นดินหรือหากศิลปินเลือกที่จะใช้วัสดุอย่างอื่นซึ่งเปลี่ยนคุณลักษณะพื้นผิวของชิ้นงาน เช่น ลักษณะแบบผิวหยาบ หรือ ผิวขุรขระ รูปทรงใหม่ที่เกิดขึ้นอาจเบี่ยงเบนความสนใจของเราออกจากความเป็นนกก็เป็นได้" (Adams, 2002: 14)



ภาพที่ 2.1 : ผลงานประติมากรรมของบรานคูสิ
ชื่อ Bird in Space สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1928
ขนาด 137.2 x 21.6 ซม.
(ที่มาของภาพ: Adams, 2002: 5)

การสร้างสรรค์งานของบรานคูสิซึ่งมีความเรียบง่ายและกระจ่างชัดในแง่ของการเน้นให้เห็นรูปทรงดั้งเดิมและเนื้อแท้ของวัสดุทำให้เราเห็นพัฒนาการความคิดอันแตกต่างซึ่งแยกออกมาจากแนวคิดของโรแดงศิลปินผู้ซึ่งมีอิทธิพลทั่วไปต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินของยุคนั้น ผลงาน *The Kiss* ของโรแดง เป็นประติมากรรมขนาดเท่าคนจริง แกะสลักเป็นรูปคนเหมือนจริงสวยงามดั่งภาพอุดมคติ โรแดงจับห้วงอารมณ์ของความรักอันสุดซึ้งด้วยการจัดวางท่าทางคู่รัก

ให้สวมกอดกัน ผู้ชมรู้สึกไปถึงห้วงอารมณ์นั้นเมื่อมองไปยังชิ้นงานซึ่งแกะสลักด้วยหินอ่อน ผิวพรรณของมนุษย์ถูกเน้นให้มีความนุ่มนวลชวนสัมผัสมากยิ่งขึ้นด้วยการใช้พื้นผิวที่แตกต่างกัน ระหว่างฐานเบื้องล่างอันขรุขระและผิวกายของหนุ่มสาวอันนุ่มนวล ส่วนผลงานของบรานคูสิเป็นการแสดงออกด้วยการใช้ก้อนหินซึ่งมีลักษณะเป็นก้อนแท่งสี่เหลี่ยมคงทนถาวรเพื่อสื่อแสดงออกถึงความรักอันมั่นคงยืนยาว ศิลปินใช้รูปทรงแบบลดทอนคือไม่มีลักษณะเหมือนจริงแต่เป็นรูปเหลี่ยมซึ่งยังคงไว้ซึ่งรูปลักษณ์เดิมของก้อนหินนั้น บรานคูสิทิ้งร่องรอยพื้นผิวของหินและร่องรอยของการแกะสลักไว้บนชิ้นงาน งานชิ้นนี้จึงเป็นเสมือนการใช้สัญลักษณ์ (ไม่ใช่การพรรณนา) ถึงความรักซึ่งทำให้คนทั้งสองรวมกันเป็นหนึ่ง เมื่อเปรียบเทียบกันแล้วผลงานของโรแดงจึงเป็นงานที่มีความเป็นธรรมชาตินิยมมากกว่าและเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ของความรัก ในขณะที่งานของบรานคูสิเป็นการแสดงออกถึงความคิด (idea) เกี่ยวกับความรัก มีคุณลักษณะของการมุ่งเข้าสู่ความเป็นนามธรรม โดยการลดรูปจากการพรรณนามาสู่การให้คุณค่าของวัสดุที่นำมาใช้สร้างสรรค์งานได้อย่างถึงแก่น (Preble et al., 1999: 33) บรานคูสิสร้างสรรค์งานในแนวทางของการลดทอนตลอดระยะเวลาทศวรรษ 1930 – 1940 อิทธิพลแนวคิดและผลงานของบรานคูสิในเรื่องของการลดทอนและการทำให้เป็นนามธรรมได้ส่งต่อไปให้ศิลปินหลายคน เช่น เฮนรี มัวร์ (Henry Moore, 1898 -1986) บาร์บารา เฮพเวิร์ธ (Barbara Hepworth, 1903 – 1975) ลิปชิทซ์ (Jacques Lipchitz, 1891-1973) จิอาโคเมตตี (Alberto Giacometti, 1901-1966) และฮวน มิโร (Juan Miro, 1893 – 1983) เป็นต้น

เฮนรี มัวร์ (Henry Moore) ประติมากรชาวอังกฤษ ผลงานที่มีชื่อเสียงของเขามักเป็นงานประติมากรรมนามธรรมขนาดใหญ่หล่อจากสำริดและงานแกะสลักหินอ่อน ซึ่งแรงบันดาลใจจากการสร้างสรรค์งานเหล่านั้นโดยมากเป็นรูปทรงมนุษย์

มัวร์เป็นประติมากรผู้บุกเบิกแนวทางประติมากรรมสมัยใหม่ในอังกฤษและ "เขาคือผู้บุกเบิกงานสุนทรียภาพเพื่อ "ความจริงในวัตถุ" และ "สัจธรรมในธรรมชาติ" เขาเป็นประติมากรผู้เข้าใจในลักษณะธาตุแท้ของหินว่าเป็นปฏิปักษ์ต่อดินเหนียว...ก่อนทำงาน เขาตระเตรียมว่าจะทำอย่างไรในพื้นที่ทุกๆ กระเบียดนิ้ว ในผลงานของเขาจึงมีความแน่นที่มีพลัง ไม่ว่าจะเป็นดินเหนียวมาเป็นหิน หรือจากไม้มาเป็นเหล็ก เขาจะเลือกวัสดุให้เหมาะสมกับเรื่องราว ดุจเดียวกับนักดนตรีผู้เข้าใจเลือกใช้ดนตรีให้เหมาะสม เขาจะเลือกวัสดุที่จะใช้ เช่นหินด้วยเครื่องมือสำหรับใช้กับหินและเรื่องราวของงานนั้นจำต้องเข้ากับลักษณะของวัสดุที่จะใช้ ด้วยคุณสมบัตินี้เฮนรี มัวร์มีลักษณะเด่นอย่างที่สุด...รูปทรงทั้งหมดตามธรรมชาติมีความแตกต่างเหลื่อมล้ำกันตามสภาพของวัตถุ ความมีเลือดและเนื้อไม้ย่อมมีเนื้ออันอ่อนละมุนละไม ไม่แข็งแกร่งและดูทนทานเท่าเทียมกับหินได้ เฮนรี มัวร์มีความเข้าใจอย่างกระจ่างในระหว่างรูปการตามธรรมชาติของสิ่งแข็งแกร่งและเติบโตช้า ความจริงสิ่งนี้แหละ เขาจำต้องค้นการรูปทรงในธรรมชาติให้เข้ากับวัสดุที่เขาจะทำ โดยหลีกเลี่ยงวัสดุอันดูอ่อนนุ่มไปสร้างเป็นเรื่องของแข็งแกร่งดังเช่นรูปที่แสดงถึงโครงสร้าง..." (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2549: 170 - 173)

บาร์บารา เฮพเวิร์ธ (Barbara Hepworth, 1903 – 1975) เธอเป็นประติมากรหญิงชาวอังกฤษซึ่งเป็นหนึ่งในผู้นำการสร้างสรรค์งานตามแนวทางนามธรรมในช่วงครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 เธอหลงใหลกับการแกะสลักหินมากและพบว่าสิ่งสำคัญในการทำงานกับวัสดุทางประติมากรรมนั้นไม่ใช่การพยายามควบคุมหรือจัดการอย่างเบ็ดเสร็จ แต่ศิลปินย่อมต้องมีความเข้าใจต่อวัสดุที่นำมาใช้ เฮพเวิร์ธนิยมสร้างสรรค์งานด้วยการแกะหินและแกะไม้ การสร้างสรรค์งานของเธอในช่วงแรกๆ เป็นไปตามแนวทางกึ่งธรรมชาตินิยม ในช่วงทศวรรษ 1930 ผลงานของเธอก็เป็นแบบนามธรรมอย่างเต็มตัว ในช่วงทศวรรษ 1930 – 1940 เธอสร้างสรรค์งานโดยให้เน้นให้ความสำคัญระหว่างการประสานสัมพันธ์กันระหว่างมวลและพื้นที่ในงานประติมากรรม ในปี ค.ศ. 1930 "ผลงาน *Piecrced Form* เป็นผลงานที่นำเสนอถึงการใช้พื้นที่ว่างเจาะทะลุทะลวงในงานประติมากรรมและเธอก็ได้พัฒนาการใช้ที่ว่างเหล่านี้ให้มีความซับซ้อนขึ้นด้วยการเล่นกับความสัมพันธ์หว่างภายนอกและภายในของรูปทรงประติมากรรม บางครั้งเธอใช้การเชื่อมรูปทรงของช่องว่างด้วยการใช้ลวดโลหะ และในผลงาน *Pelagos* เธอได้ระบายสีลงบนงานประติมากรรมอย่างพิถีพิถันเพื่อแสดงความเปรียบต่างกันของสีและร่องรอยธรรมชาติของเนื้อไม้ (Mark Barrow, internet, 2005) "ผลงานของเฮพเวิร์ธมีอารมณ์พิเศษในการแสดงออก เช่น ความเย็นชา ความลึกลับ มีความนิ่งคงไม่ไหวติง มีความพิถีพิถันในฝีมือ ความคิดและการแสดงความงามอันสมบูรณ์ของรูปทรง และเช่นเดียวกับมัวร์ เฮพเวิร์ธจะให้ความสนใจและรับผิดชอบอย่างสูงในคุณค่าตามคุณภาพของวัสดุแต่ละชนิดที่นำมาใช้สร้างงาน ไม่ว่าจะเป็นหินหรือไม้ อิทธิพลแรงดลใจบางอย่างนั้น เฮพเวิร์ธได้รับมาจาก บรานคูสิ มงเดรียนและอาร์พ (Hans Arp) และต่อมาภายหลังได้รับจากสถาปนิกโกรปิอุส กาโบและโมโฮลี-นากี" (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 208)

<u>คิวบิสม์และประติมากรรมแบบลัทธิคิวบิสม์</u>

Cubism (คิวบิสม์) มาจากคำว่า Cubi + ism ภาษากรีก Kybos ภาษาละติน Cubus= ลูกบาศก์ (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2532: 159) ศิลปะลัทธิคิวบิสม์ คือ การพัฒนาแนวคิดของเซซานในการวิเคราะห์และจัดระเบียบรูปทรงของสิ่งต่างๆ ให้ไปสู่เนื้อแท้หรือความจริงพื้นฐานผ่านการใช้รูปทรงเรขาคณิต โดยมีปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso, 1881-1973) ศิลปินชาวสเปน และชอร์ช บราก (Georges Braque, 1882 -1963) ศิลปินชาวฝรั่งเศสร่วมกันพัฒนาแนวคิดและรูปแบบของคิวบิสม์ในฝรั่งเศสระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1908 – 1914 "ลัทธินี้เริ่มเคลื่อนไหวในประเทศฝรั่งเศส โดยจิตรกร 2 คน คือชอร์ช บราก และปาโบล ปิกัสโซ ซึ่งต่างก็ได้อิทธิพลมาจากเซซาน ซึ่งมีความคิดว่า "เรขาคณิตเป็นโครงสร้างรากฐานของรูปทรงธรรมชาติ" (วนิดา ขำเขียว, 2550: 78) คำว่า cube ซึ่งแปลว่า ลูกบาศก์ นั้นเป็นคำที่นักวิจารณ์และนักหนังสือพิมพ์นำมาใช้อย่างเป็นปกติวิสัยเพื่อพรรณนาผลกระทบที่เกิดขึ้นโดยเฉียบพลันของผลงานจิตรกรรมที่จัดแสดงโดยศิลปินชื่อบรากและปิกัสโซ นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1910 เป็นต้นไป

นอกจากนี้คำว่า cube ยังนำไปสู่การสร้างผลงานศิลปะที่เป็นวัตถุ 3 มิติมากกว่าผลงานศิลปะที่เป็นผืนผ้าใบที่ถูกระบายสี (Read, 1998 : 59 -79 อ้างถึงใน สมยศ ยังตาล, 2546: 36)

ประติมากรรมคิวบิสม์ที่แท้จริงชิ้นแรกเป็นงานของปิกัสโซชื่อ Woman's Head ซึ่งสร้างแบบในปี ค.ศ. 1909-1910 (สมยศ ยังตาล, 2546: 32) ซึ่งเขาได้เปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างศีรษะและคอที่ดูเป็นธรรมชาติให้เป็นการใช้ระนาบเฉียงมาประกอบเข้าด้วยกัน วิธีการสร้างผมก็ทำคล้ายกับวิธีการที่เขาใช้ในงานจิตรกรรมคือทำให้เป็นระนาบรูปเหลี่ยมหลายด้านมาประกอบกันและรายละเอียดเครื่องเคราต่างๆ บนใบหน้าก็มีคุณลักษณะแบบเรขาคณิต (Geometric Form) แทนที่จะเป็นแบบรูปทรงธรรมชาติแบบชีวอินทรีย์ (Organic Form) (Adams, 2002: 890)

ภาพที่ 2.2: ผลงานประติมากรรม Woman's Head ของปิกัสโซ
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1909
(ที่มาของภาพพ: Adams, 2002: 890)

หลังจากการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ปิกัสโซได้หันเหความสนใจไปสู่การทดลองเพื่อแสวงหาแนวทางใหม่ๆ ในการแสดงออกโดยเฉพาะการสร้างงานประติมากรรมในแบบที่เรียกว่า Assemblage ซึ่งเป็นการนำเอาวัสดุสำเร็จรูปต่างๆ มาประกอบกันเป็นงานประติมากรรม ซึ่งงานในแนวทางใหม่นี้ก็ได้ให้อิทธิพลกับศิลปินรุ่นหลังเช่นเดียวกัน (สมยศ ยังตาล, 2546: 35)

ลิปชิทซ์ (Jacques Lipchitz, 1891-1973) ชาวลิธัวเนียผู้ย้ายมาอยู่ปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1909 ซึ่งขณะนั้นมีอายุเพียง 18 ปี "ในปี ค.ศ.1913 เขาได้พบกับปิกัสโซโดยผ่านทางศิลปินชาวแมกซิกัน ดิเอโก ริเวร่า (Deigo Rivera) ต่อมาเมื่อปี ค.ศ. 1916 เขาได้รู้จักกับบรานคูสิและกริส (Juan Gris) ในช่วงระยะเวลานี้เขาสนใจสร้างสรรค์งานซึ่งมีอิทธิพลจากรูปสลักแบบประติมากรรมแอฟริกัน และการสร้างรูปประติมากรรมคนแบบรูปทรงเรขาคณิต ไม่เกิน ค.ศ. 1915 เขาสร้างงานประติมากรรมไม้ หินและสำริดตามแบบฉบับของคิวบิสม์อย่างมากมาย สำหรับลิปชิทซ์ คิวบิสม์คือสื่อในการสำรวจตรวจสอบธรรมชาติเนื้อแท้ของรูปทรงทางประติมากรรมและเพื่อเป็นการยืนยันว่าประติมากรรมเป็นสิ่งที่สมบูรณ์ในตัวมันเองไม่ใช่สิ่งที่ลอกเลียนจากธรรมชาติ" (Anarson et al., 1998: 200)

"ลิปชิทซ์รับอิทธิพลของลัทธิคิวบิสม์มาสร้างประติมากรรมอย่างเห็นได้ชัด ผลงานในระยะแรกมีการใช้เส้นเรขาคณิต การใช้พื้นระนาบหักเหเพื่อให้เกิดเงาและรูปทรงถูกลดตัดทอน

ลง เป็นต้น แต่ทว่าลักษณะพิเศษที่เขามีอยู่ทำให้แตกต่างไปจากอาร์ชิเป็นโกหรือประติมากรคิวบิสม์อื่นๆ นั่นคือความมีลักษณะแข็งกระด้างราวกับงานสถาปัตยกรรม ดังนั้นเมื่อเขาสร้างรูปขึ้นแต่ละรูป รูปทรงต่างๆ จะถูกลดทอนลงเหลือแต่โครงสร้างง่ายๆ แข็งแรง ไม่มีการทำรายละเอียดใดๆ ไปทำลายความแข็งกร้าวของอารมณ์" (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 183)

ประติมากรคิวบิสม์คนต่อมา คือ โลรองส์ (Henri Laurens, 1885-1954) "เป็นประติมากรที่เกิดและถึงแก่กรรมที่กรุงปารีส เขามาจากครอบครัวของชนชั้นกรรมมาชีพ ดังนั้นจึงต้องหาเลี้ยงตัวเองตั้งแต่ยังเด็ก พอจบการศึกษาเบื้องต้นก็ต้องออกมาเป็นลูกจ้างในโรงงานทำเครื่องเฟอร์นิเจอร์ ที่แห่งนี้เป็นแหล่งศึกษาศิลปะเริ่มต้นของเขา ต่อจากนั้นก็ลาออกจากงานไปรับจ้างเป็นช่างสลักหินประดับสวน ใช้เวลาตอนเย็นศึกษาศิลปะกับ ปิแอร์ เปอร์แรง ดังนั้นตั้งแต่อายุ 14 ถึง 20 ปี โลรองส์จึงศึกษาอย่างหนักจากชีวิตจริงด้วยความทรหดอดทน ประสบการณ์เหล่านี้เหล่านี้สอนให้เขาเข้าใจในมนุษย์และความมีระเบียบ เขาไม่เคยลืมอดีตทุกข์ยากเหล่านี้เลย" (กำจร สุนพงษ์ศรี , 2523: 183)

แรกเริ่มงานวาดเส้นและประติมากรรมของโลรองส์ได้รับรับอิทธิพลอย่างมากจากโรแดง แต่ในภายหลังเมื่อเขาได้พบกับ ชอร์ช บราก เขาได้พัฒนาการสร้างสรรค์สู่แนวโน้มใหม่โดยพยายามที่จะนำแนวคิดของคิวบิสม์แบบวิเคราะห์โดยการใช้ระนาบและรูปทรงแบบกรวย ทรงกลม และทรงกระบอก ผสมผสานกับการปะติดและการสร้างสรรค์งานประติมากรรมนูนต่ำ ซึ่งมีการใช้สีสันต่างๆ มาใส่ไว้ในงานประติมากรรมด้วย โลรองซ์กล่าวเน้นย้ำว่าพื้นที่ว่างเปล่าในงานประติมากรรมนั้นต้องมีความสำคัญเท่าเทียมกับพื้นที่มวล ดังนั้นปริมาตรภายในของงานประกอบสร้าง (constructed) ของเขาจึงมีความสำคัญเท่าเทียมหรือมากไปกว่าเส้นรอบนอกหรือกรอบรอบนอกที่ห้อมล้อมพื้นที่ว่างนั้นอยู่เสียอีก โลรองส์รู้จักกับชอร์ช บราก สัมพันธ์ภาพของคนทั้งสองเริ่มต้นอย่างดีตลอดชั่วชีวิต บรากชักชวนให้เขาทดลองค้นคว้า โดยบรากนำเอารูปทรงต่างๆ ซึ่งสร้างขึ้นจากกระดาษแข็งมาตัดเป็นรูปเป็นร่าง ผสมเข้ากับโครงไม้หรือชิ้นโลหะ ระบายสี แรงดลใจก็ปรากฏอยู่ในงานสลักหินของโลรองส์ เขากล่าว่า "ข้าพเจ้าต้องการในวิถีทางเช่นนี้ ปรารถนาผลของแสงต้องกระทบสีต่างๆ ที่ปรากฏอยู่บนรูปสลัก ข้าพเจ้าคิดว่าประติมากรรมทุกยุคทุกสมัยเคยคิดในเรื่องการใช้สีบนรูป เมื่อรูปประติมากรรมมีสีแดง น้ำเงิน หรือสีเหลือง แม้จะยังคงเป็นสีแดง น้ำเงิน หรือสีเหลืองอยู่ แต่สีของรูปนั้นจะเปลี่ยนแปลงติดต่อกันตลอดเวลาโดยแสงและเงาเป็นเครื่องกำหนดจุดเป้าหมายของข้าพเจ้า สีในประติมากรรมควรจะแสดงคุณค่าในตัวของมันเอง" ปี ค.ศ. 1915 เขาสนิทสนมกับปิกัสโซเช่นเดียวกันเพราะปิกัสโซได้ชักนำ โรแซนเบิร์ก (Léonce Rosenberg) นักสะสมภาพคนสำคัญในยุคนั้นซื้อรูปปั้นของเขาหลายรูปรวมทั้งให้การรสนับสนุนอยู่ตลอดเวลา จนกระทั่งคาห์นไวเลอร์ (Kahnweiler) ได้เข้ามาเป็นตัวแทนจำหน่ายผลงานให้ (คาห์นไวเลอร์เป็นผู้สนับสนุนงานลัทธิคิวบิสม์อย่างมาก) ผลงานของโรลองส์เป็นที่ยอมรับและเข้าใจกันอย่างกว้างขวาง เขารับงานต่างๆ มากมาย มีงานทำไม่ขาดมือทั้งของราษฎร์และของรัฐ ลักษณะงานของประติมากรผู้นี้

มีลีลาอันรุนแรง เข้มแข็ง (ไม่เหมือนกับของลิปชิทซ์ซึ่งเป็นเหลี่ยมเป็นแง่มุมมากกว่า) แสดงออกถึงรูปทรงที่ใกล้เคียงกับธรรมชาติและมีการใช้เส้นที่สง่างาม ปี ค.ศ. 1950 การประกวดงานศิลปะสำคัญของโลกที่เวนิส คณะกรรมการไม่อนุมัติรางวัลชนะเลิศให้แก่เขา แต่ก็มีรางวัลปลอบใจเมื่อมาดีสส์ (ศิลปินลัทธิโฟวิสม์ : ผู้วิจัย) แบ่งรางวัลที่ได้รับให้แก่โลรองส์ด้วย หลังจากเหตุการณ์ครั้งนี้สามปี โลรองส์ก็ได้รับรางวัลสูงสุดจากงานประกวดศิลปะครั้งสำคัญของโลกอีกแห่งหนึ่ง คือ ที่เมืองเปาโล ประเทศบราซิล .... โลรองส์มีจุดเด่นและสำคัญอยู่ที่มีจินตนาการส่วนตัว ซึ่งจะพบเห็นเสมอในผลงานทั้งหมด" (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 183-185)

ในช่วงหลังโลรองซ์เริ่มหันเหแนวทางออกจากคิวบิสม์โดยเริ่มสร้างสรรค์งานโดยใช้รูปทรงแบบชีวอินทรีย์ (Organic Form) รูปทรงธรรมชาติและรูปทรงโค้ง ซึ่งผลงานของเขาในช่วงเวลานี้ได้ก้าวเข้าสู่ความเป็นนามธรรมซึ่งมีความงดงามแบบเป็นกวีและทรงพลังมากยิ่งขึ้น ดังในผลงาน *Head of Young Girl* (1920) "การใช้โครงสร้างแบบมีเหลี่ยมมุมบนใบหน้าของหญิงสาวมีความเปรียบต่างกับเส้นผมซึ่งเป็นเส้นคลื่นมีความโค้งนุ่นนวล อีกทั้งการสร้างรูปทรงหัวไหล่ข้างซ้ายแสดงให้เห็นถึงการค่อยๆ หันหนีออกจากรูปทรงนามธรรมเรขาคณิตแบบคิวบิสม์สู่การใช้รูปทรงแบบชีวอินทรีย์มากยิ่งขึ้น" (Tate Online, internet, 2002)

<u>ลัทธิฟิวเจอริสม์ (Futurism, 1909 -10): ประติมากรรมนามธรรมกับการแสดงความรู้สึกของการเคลื่อนไหว</u>

ฟิวเจอริสม์เป็นขบวนการทางศิลปะของกลุ่มศิลปินหนุ่มชาวอิตาเลียน ได้รับการตั้งชื่อว่า ฟิวเจอริสม์ โดยกวีมาริเน็ตต์ (Marinette) ฟิวเจอริสม์ปฏิเสธงานอนุรักษ์นิยมของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินลัทธินี้มักใช้รูปทรงเหลี่ยมๆ และภาพมุมมองหลายๆ ด้านของคิวบิสม์วิเคราะห์ (Analytic Cubism) มาผนวกเข้ากับแนวคิดของพลังงานการเคลื่อนไหวของยุคแห่งเครื่องจักรกลและยุคอุตสาหกรรม "นักฟิวเจอริสม์ติเตียนเรื่องนับถือบูชาเรื่องสมัยเก่าอย่างไม่ลืมหูลืมตา ว่าเหมือนกับเป็นทาสถูกโซ่ตรวนล่ามเอาไว้ไม่ให้มีความเจริญก้าวหน้าในสมัยศิลปปัจจุบัน นักฟิวเจอริสต์เดินออกจากทางของศิลปที่สืบต่อเป็นปรัมคติ...ความเคลื่อนไหวเป็นจลนะ (Dynamic) ของสมัยปัจจุบันที่มีลักษณะไม่ว่าอะไรเป็นเร็วไปหมดเป็นปัจจัยบันดาลใจ (Inspire) ให้เหล่าศิลปินหนุ่มๆ ชาวอิตาเลียนเริ่มดำเนินศิลปแบบใหม่ให้ตรงกับความประทับใจ (Impression) จากวัตถุต่างๆ ที่ตนได้พบเห็นและได้รับไว้ในความรู้สึก ซึ่งมีอยู่มากที่เกิดขึ้นเพราะด้วยความเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วในสมัยของเราและดูประหนึ่งว่าสิ่งเหล่านั้นต่างซ้อนทับกันอยู่" (ศิลป์ พีระศรี, 2553: 177-179)

บอชชิโอนี (Umberto Boccioni, 1882-1916) จิตรกรและประติมากรอิตาเลียนที่มีบทบาทสร้างกระแสเคลื่อนไหวของลัทธิฟิวเจอริสม์ บอชชิโอนี (Umberto Boccioni, 1882-1916) ประติมากรผู้แสวงหาพลังงานความเคลื่อนไหวอันเกิดจากการผสมผสานกันระหว่างรูปทรงของงานประติมากรรมกับพื้นที่แวดล้อมได้ใช้วิธีการตัดเฉือนเข้าไปในรูปทรง เพื่อทำให้เห็นช่องว่างและเปิดให้รูปทรงภายนอกเข้าไปผสานกับปริมาตรภายใน "การทำให้เห็นช่องว่าง

ภายในรูป ซึ่งในทางประติมากรรมถือว่ามีความสำคัญเช่นเดียวกับรูปทรงภายนอก เพราะแสงที่ปรากฏบนรูปทรงจะทำให้บังเกิดเงา และเงาจะสร้างรูปทรงขึ้นอีก บอชชิโอนีสร้างรูปให้มีโครงสร้างคล้ายกับความคิดของพวกคิวบิสม์ในเรื่องปริมาตร" (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 191) แตกต่างกันก็ตรงที่ว่าการสอดประสานกันระหว่างมวลและปริมาตรภายในผลงานของบอชชิโอนีสามารถแสดงให้เห็นพลังงานความเคลื่อนไหวได้มากกว่า ผลงาน *Development of a Bottle in Space* (1913) แสดงให้เห็นถึงการขยายขอบเขตระเบียบวิธีวิเคราะห์ปริมาตรในงานประติมากรรม ด้วยการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้าง มวลและปริมาตรของชิ้นงานกับรูปทรงของฐานเบื้องล่าง โดยผ่านกรรมวิธีการตัด เฉือนและเจาะทะลุทะลวงรูปทรงให้ออกเป็นระนาบต่างๆ ที่มีความเชื่อมต่อและสัมพันธ์กัน งานชิ้นสำคัญของบอชชิโอนี คือ *Uniques Forms of Continuity in Space* (1913) เป็นประติมากรรมแสดงรูปทรงคนซึ่งมีรูปลักษณ์คล้ายเครื่องจักรกลกำลังเคลื่อนไหว โดยรูปมวลบางส่วนมีลักษณะของการขยายตัวและค่อยๆ ห่อตัวลงสลายไปกับอากาศ การจัดจังหวะการซ้ำของรูปทรงและการใช้แนวเส้นเฉียงเป็นตัวช่วยกำหนดความรู้สึกของความเคลื่อนไหวและท่าทางการเยื้องกายในอากาศ ฟิวเจอร์ริสม์ประสบความสำเร็จกับการทำให้ประติมากรรมหลุดออกจากความแน่นิ่งอยู่กับที่

<u>คอนสตรักติวิสม์ (Constructivism 1913-1921) : ประติมากรรมนามธรรมกับวัสดุใหม่</u>

คอนสตรักติวิสม์ "constructivism" เป็นกลุ่มลัทธิทางศิลปะของศิลปินรัสเซีย โดยศิลปินเหล่านี้ต่างได้รับแรงบันดาลใจจากงานรูปแบบนามธรรมของคิวบิสม์แล้วนำเอามาพัฒนาต่อเพื่อแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตสมัยใหม่ด้วยการสื่อผ่านรูปทรง วัสดุ และเนื้อหา (Preble et al., 1999: 438) ศิลปินกลุ่มนี้มีความเชื่อว่าการผสมผสานระหว่างศิลปะกับชีวิตจะช่วยให้มนุษย์ไปถึงจุดมุ่งหมายในการสร้างโลกอุดมคติ (utopia) ทั้งหมดทั้งมวลก็เพื่อปรับปรุง ยกระดับ และพัฒนาชีวิตของพลเมืองในสังคมให้ดีขึ้น ซึ่งความคิดในการสร้างสังคมรูปแบบใหม่นี้เป็นอุดมคติแบบยุคสมัยใหม่ทั่วๆ ไป

ผู้บุกเบิกงานประติมากรรมคนสำคัญของคอนสรักติวิสม์คือ วลาดิมีร์ ทาทลิน (Vladimir Tatlin, 1885-1953) ผลงานของเขาสะท้อนให้เห็นแบบอย่างจากคิวบิสม์วิเคราะห์ แตกต่างกันก็ตรงที่ว่าผลงานของทาทลินไม่ได้ยึดติดอยู่กับการใช้รูปทรงจากวัตถุ เช่น ขวด โต๊ะ กีต้าร์ หรือรูปทรงแบบพรรณนาถึงสิ่งใด...งานนูนต่ำแบบนามธรรมชุดแรกๆของทาทลินสูญหายไปมาก ส่วนใหญ่จะเหลือเพียงงานวาดเส้นและภาพถ่ายแสดงให้เห็นถึงความสนใจของศิลปินที่มีต่อแนวคิดในการจัดการกับพื้นที่ (space) ผลงานชื่อ *Counter-Relifes* (1914-15) เป็นการสร้างสรรค์งานแบบ 3 มิติ ลอยตัวแขวนอยู่กับเส้นลวดขึงข้ามจากมุมห้องหนึ่งไปยังอีกมุมห้องหนึ่ง งานชิ้นนี้นับเป็นงานประติมากรรมแบบนามธรรมชิ้นแรกและเป็นงานซึ่งแปลกออกไปจากงานในอดีตทั้งหมดในแง่ของการใช้วัสดุรูปแบบใหม่ รวมไปถึงการติดตั้งซึ่งแขวนลอยอยู่ในอากาศแทนการใช้ฐานงานประติมากรรมแบบประเพณีนิยมทั่วไป (Arnason et al., 1998: 227)

ทาทลินพัฒนางานในรูปแบบที่คล้ายๆ กันนี้ขึ้นมาเพื่อแสวงหาความจริงในตัววัตถุ (truth to materials) (Atkins, 1990: 67) และการดำรงอยู่ของตัววัสดุในพื้นที่จริง (real materials in real space) โดยเขาเชื่อว่าคุณสมบัติเฉพาะของวัตถุแต่ละประเภทจะก่อให้เกิดรูปทรงเฉพาะตัวซึ่งมีความสอดคล้องกับคุณสมบัติของวัสดุขึ้นมาเอง เช่น ระนาบแบนๆ ของแผ่นไม้สามารถให้รูปทรงแบบเรขาคณิต แผ่นเหล็กสามารถให้รูปทรงกระบอกหรือรูปทรงซึ่งมีลักษณะของการม้วน ส่วนแก้วก็สามารถให้รูปทรงแบบมีความโค้ง ทาทลินได้ใช้คุณลักษณะของวัสดุต่างๆทดลองสร้างให้เกิดรูปทรงเท่าที่คุณสมบัติของวัสดุจะอำนวย (Arnason et al., 1998: 227)

นาอุม กาโบ (Naum Gabo ค.ศ. 1890-1977) และ อังตวน เพบสเนอร์ (Antoine Pevsner, 1886 – 1962) สองศิลปินพี่น้องนาอุม กาโบ และ อังตวน เพบสเนอร์ต่างได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้นำในการสร้างงานประติมากรรมแบบนามธรรม โดยมีจุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์งานเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและสังคมแบบสมัยใหม่ พวกเขาได้ปูทางการใช้วัสดุใหม่ๆ จำพวกเหล็ก พลาสติกและผสมผสานแนวคิดการสร้างสรรค์งานศิลปะเข้ากับหลักการทางคณิตศาสตร์ เพบสเนอร์เดินทางมาที่กรุงปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1911-1913 ได้เห็นผลงานของพวกศิลปินคิวบิสม์และฟิวเจอริสม์ซึ่งเป็นแนวโน้มใหม่ทางศิลปะในขณะนั้น และเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 เพบสเนอร์และกาโบลี้ภัยไปอยู่ที่นอร์เวย์ต่างช่วยกันทดลองค้นคว้าทฤษฎีศิลปะที่เรียกว่า "คอนสตรักติวิสม์จากแนวคิดของทาทลิน โดยนำฝีไม้ลายมือทางศิลปะของพี่ชายประกอบเข้ากับความรู้ในเรื่องวัสดุและรูปทรงตามหลักวิชาวิทยาศาสตร์และวิศวกรรมซึ่งกาโบเคยศึกษามาก่อนขณะยังอยู่ในนครมิวนิคเข้าด้วยกัน ดังนั้นผลงานจึงมีการผสมผสานกันระหว่างลักษณะทางวิทยาศาสตร์อยู่ภายนอกและศิลปะอยู่ภายใน" (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2523: 231)

นาอุม กาโบ ศิลปินผู้น้องผู้มีความคิดสร้างสรรค์ในการนำเอาความรู้ทางศิลปะผสมผสานเข้ากับความรู้ทางวิทยาศาสตร์ โดยก่อนที่กาโบจะหันมาสร้างสรรค์งานศิลปะตามความสนใจส่วนตัว แรกเริ่มเดิมทีเขาได้เคยศึกษาในสาขาแพทยศาสตร์ที่เมืองมิวนิกมาก่อน จากนั้นก็เปลี่ยนมาศึกษาวิชาทางวิทยาศาสตร์แขนงฟิสิกส์และวิศวกรรมศาสตร์ เขาใช้เวลาว่างจากการเรียนเลือกศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ผนวกกับการอ่านงานเขียน *Concerning the Spiritual in Art* (1910) ของเพื่อนศิลปินร่วมชาติ คันดินสกี (Kandinsky) ศิลปินเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ทำให้ความคิดทางศิลปะกว้างขวางขึ้น เมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 กาโบย้ายออกจากเยอรมันและพำนักอยู่ในนอร์เวย์กับพี่ชายช่วงระยะเวลาหนึ่ง เขาใช้เวลาในช่วงขณะนั้นค้นคว้าทดลองสร้างสรรค์งานตามแบบอย่างแนวคิดของคิวบิสม์ด้วยการใช้ระนาบปริมาตรและพื้นที่ว่าง รวมไปถึงการใช้วัสดุจำพวกกระดาษ โลหะแผ่นบางและแผ่นไม้ ผลงานของ กาโบซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเวลานี้จึงมีความเป็นปริมาตรโปร่งเบา *"Constructed Head No. 1"* เป็นการสร้างสรรค์รูปทรงซึ่งมีที่มาจากรูปมนุษย์ ใช้แผ่นระนาบประกอบกัน

(constructed) ให้เกิดเป็นโครงสร้าง ส่วนพื้นผิวด้านนอกนั้นเป็นเพียงช่องว่างของอากาศ หรือ void โดยมีสันของระนาบเป็นตัวช่วยกำหนดปริมาตรเส้นรอบนอกของรูปทรง "พื้นที่ว่าง (space) ซึ่งเกิดขึ้นในงานของกาโบจึงไม่มีเส้นแบ่งระหว่างความเป็นภายในและภายนอก" (Lynton, 1981: 120)

จากแนวคิดของปิกัสโซในการนำเสนอการสร้างประติมากรรมรูปแบบใหม่ด้วยการใช้กรรมวิธีคล้ายการตัดแปะ (collage) ในงานสองมิติ แต่ในงานแบบสามมิตินี้เขาได้ผสมผสานวัสดุอันหลากหลายแล้วนำมาประกอบสร้างเข้าไว้ด้วยกัน วิธีการของเขาได้ทำให้งานประติมากรรมนามธรรมแบบเรขาคณิตพัฒนาขึ้นมาอย่างรวดเร็ว อย่างไรก็ตามในช่วงระยะเวลาระหว่างสงครามได้มีศิลปินลัทธิดาดา (Dada) และเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) สร้างงานประติมากรรมนามธรรมโดยใช้รูปทรงแบบชีวอินทรีย์ และเป็นการสร้างสรรค์งานจากจิตใต้สำนึกซึ่งไร้การควบคุมจากเจตจำนงของศิลปิน

ลัทธิดาดา (Dadaism, 1915 - 1921) และลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism, 1924 – 45)

การพัฒนาทางเทคโนโลยีและวิทยาศาสตร์ซึ่งเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วส่งผลให้เกิดการแก่งแย่งทรัพยากร พื้นที่ทางเศรษฐกิจ อุตสาหกรรมและอาณานิคมของประเทศต่างๆในยุโรป ในตอนต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้เกิดมหาอำนาจทางเศรษฐกิจและอุตสาหกรรมแบ่งออกได้เป็นสองฝ่าย ฝ่ายแรก คือ อังกฤษกับฝรั่งเศส และฝ่ายที่สอง คือ เยอรมันกับอิตาลี ในท้ายที่สุดการแย่งชิงผลประโยชน์ของทั้งสองฝ่ายได้นำมาซึ่งสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ. 1914 - 1918) ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ถึงความล้มเหลวของความศรัทธาซึ่งผู้คนเคยมีต่อวิทยาศาสตร์ บัดนี้ชีวิตของผู้คนในช่วงวิกฤติสงครามกลับเต็มไปด้วยความเกลียดชัง ความสูญเสีย ความแร้นแค้น ความสิ้นหวัง ไร้สิ่งยึดเหนี่ยวแก่จิตใจและชีวิต

ช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 นครซูริค ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ถูกกำหนดให้เป็นประเทศที่เป็นกลางทางสงคราม ประเทศนี้จึงเป็นที่รวมของศิลปินกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นศิลปินและกวีของประเทศคู่ตรงข้ามทางสงครามได้รวมตัวกันเพื่อต่อต้านการทำลายและหายนะที่เกิดขึ้น ต่อมาการต่อต้านได้ขยายไปสู่การต่อต้านกฎเกณฑ์ทางสังคมและศิลปะ โดยศิลปินกลุ่มนี้สร้างงานที่ต่อต้านความคิดแบบเหตุผลนิยมด้วยการใช้ความไร้เหตุผลและความไร้สาระ พวกเขาต่างโจมตี เสียดสี และเยาะเย้ยถากถาง สิ่งที่เป็นขนบหรือรูปแบบงานศิลปะที่เคยได้รับการยอมรับในประวัติศาสตร์ตะวันตกด้วยการแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่น่าเกลียด กักขพะ ตลกและหยาบโลน โดยมีจุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์งานเพื่อที่จะทำลายศิลปวัฒนธรรมโบราณให้หมดสิ้นไปและเพื่อที่จะสร้างสังคมใหม่ขึ้นมา

ศิลปินกลุ่มนี้เรียกตัวเองว่า ดาดา (Dada) หรือ ลัทธิดาดา (Dadaism) โดยใช้ชื่อเรียกนี้ในปี ค.ศ. 1916 ดาดา เป็นคำที่พบโดยบังเอิญด้วยการใช้มีดพับสุ่มสอดเข้าไปในพจนานุกรมภาษาเยอรมัน – ฝรั่งเศส (ทั้งสองเป็นประเทศศัตรูคู่สงครามกัน) พบคำแรกในหน้าพจนานุกรมว่า "ดาดา" ซึ่งเป็นคำแสลงภาษาฝรั่งเศสที่เด็กๆใช้เรียกม้าโยกของตน อีกทั้งยังมีความหมาย

ว่างานอดิเรกและความหมกมุ่น สมาชิกของกลุ่มลงมติเลือกคำนี้เนื่องจากเห็นว่าเป็นคำที่ไม่มีความหมายเฉพาะเจาะจงและมีความสอดคล้องกับแนวคิดของกลุ่มในการเสียดสี เย้ยหยัน ถากถางสังคมอย่างสนุกสนาน คล้ายกับการเล่นอย่างสนุกสนานของเด็กๆ ที่ส่งเสียงร้องตะโกนกรี๊ดกร๊าด พูดพล่ามเหลวไหล และไร้สาระ โดยกลุ่มดาดาได้นำเอาความไร้ระบบและไร้เหตุผลเหล่านี้มาเป็นเครื่องมือในการตรวจสอบวิพากษ์วิจารณ์กฎเกณฑ์ ประเพณีนิยม หรือแม้กระทั่งมโนทัศน์ของระบบระเบียบและความงามในการสร้างสรรค์งานศิลปะที่เคยได้รับการยอมรับตามแนวคิดของเหตุผลนิยมที่ผ่านมา

เมื่อลัทธิดาดาล่มสลายลงเนื่องจากความขัดแย้งกันเอง ศิลปินบางคนจากลัทธิดาดาได้มารวมกลุ่มกันเพื่อตั้งลัทธิใหม่ชื่อเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) "กวีเบรอตง (Andre Breton) ผู้ก่อตั้งและหัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลิสม์ตัดสินใจเลือกใช้คำว่า เซอร์เรียลิสม์ เพื่อเป็นชื่อกลุ่มก็เพื่อเป็นเกียรติแก่กวีอะโพลีแนร์ (Guillaume Apollinaire ค.ศ.1880 -1918) ที่เพิ่งเสียชีวิตไป ในแง่ของความหมาย "Supernaturalisme" ...หมายถึง "ความเชื่อในความจริงที่สูงส่งอันเกิดจากการรวมความฝันกับความจริง" นั้น เป็นความหมายที่ตรงกับใจของตนและเพื่อนผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มมากที่สุด อย่างไรก็ตามเบรอตงและกลุ่มต้องปรับคำนิยามให้เข้ากับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปอยู่เสมอจนถึงวาระสุดท้ายของกลุ่ม (สกนธ์ ภู่งามดี 2546: 131) ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1924 เหล่าศิลปินหลงใหลในความบังเอิญ โอกาส การสุ่มเดา สิ่งที่อยู่เหนือการควบคุมและเหนือการคาดหวัง การแสดงออกที่เฉียบพลันของจิตไร้สำนึกและการดำเนินไปโดยอัตโนมัติของจิตบริสุทธิ์โดยปราศจากการควบคุมด้วยเหตุผล เซอร์เรียลิสต์สนใจทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Signmund Freud, 1856 -1934) จิตแพทย์ชาวเวียนนาเชื้อสายยิวผู้เชื่อว่ามนุษย์ถูกบีบบังคับทางจิตเนื่องจากกฎเกณฑ์ ศีลธรรม และเหตุผลทางสังคม สิ่งเหล่านี้ถูกเก็บกดอยู่และจะแสดงออกมาในความฝัน[3] ศิลปินที่เคยอยู่ในลัทธิดาดาและเซอร์เรียลิสม์ คือ ฮานส์ อาร์ป

ฮานส์ อาร์ป (Hans Arp, 1887-1996) เป็นศิลปินผู้แสวงหากระบวนการทำงานอันแปลกใหม่ โดยผลงานศิลปะที่เขาสร้างขึ้นนั้นจะสร้างจากความบังเอิญหรือสัญชาติญาณอันปราศจากการควบคุมทางเหตุผล ราวปี ค.ศ. 1915 อาร์ปคิดรูปแบบประติมากรรมนูนต่ำอันประกอบขึ้นจากไม้ซึ่งนำมาเรียงกันเป็นชั้นๆ เขาเรียกงานเหล่านี้ว่า "constructed paintings"

---

[3] ผลการศึกษาทฤษฎีของฟรอยด์และนักคิดคนอื่นๆ ผสมกับประสบการณ์ส่วนตัวทำให้พวกเซอร์เรียลิสต์สนใจเรื่องของความฝันมาก เนื่องจากเห็นว่าเป็นอีกหนทางหนึ่งที่ทำให้รู้จักรูปแบบของจิตไร้สำนึกซึ่งจะช่วยให้รู้จักตัวตนที่แท้จริงได้อีกทางหนึ่ง... เบรอตงถือว่าความฝันเป็นแหล่งแรงบันดาลใจสำคัญที่ทำให้กวีมีจินตนาการมีภาพพจน์ที่แปลกใหม่อยู่เสมอ (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2537: 54-55)

เป็นงานที่นำเสนอทั้งความเป็นสื่อประติมากรรมและจิตรกรรม การทำงานจิตรกรรมเชิงนูนต่ำของอาร์ปเริ่มจากการสร้างงานวาดเส้นด้วยการขีดเขียนดินสออย่างอิสระเพื่อเป็นแบบร่างไว้ก่อน อาร์ปจะปล่อยให้ดินสอนำเขาไปอย่างไร้การควบคุมจากจิตสำนึก และโดยปราศจากความตั้งใจใดๆ ทั้งสิ้น ผลที่เกิดขึ้นคือ เส้นโค้งต่างๆ ซึ่งดูคล้ายกับรูปทรงสิ่งมีชีวิต มีลักษณะของการลดทอนไปสู่ความเรียบง่าย รูปทรงคล้ายชีวภาพเหล่านี้มีชื่อเรียกเฉพาะว่า "biomorphic" และคำนี้ยังได้กลายมาเป็นชื่อเรียกภาพเชิงนามธรรมของอาร์ป รวมไปถึงงานของพวกศิลปินเซอร์เรียลิสต์ผู้ซึ่งสร้างสรรค์งานในแนวทางเดียวกับเขา ผลงานของอาร์ปมักประกอบไปด้วยรูปทรงต่างๆ ที่สามารถเข้าใจร่วมกันได้ เช่น เป็นรูปวงรีหรือเป็นรูปไข่ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการเติบโต การเคลื่อนไหว การเปลี่ยนรูปและการพัฒนาทางร่างกาย ซึ่งงานจิตรกรรมนูนต่ำของอาร์ปในช่วงหลังๆ ก็มักจะใช้รูปทรงต่างๆ ที่ดูเหมือน พืช ผัก หรือสัตว์แบคทีเรียแปลกๆ (Arnason et al., 1998: 256)

ราวทศวรรษ 1930 อาร์ปให้ความสนใจกับการสร้างสรรค์งานประติมากรรมด้วยกรรมวิธีการปั้นแบบจากดิน หล่อด้วยปูนปลาสเตอร์ ด้วยสำริด (bronze) หรือบางครั้งก็เป็นประติมากรรมหินอ่อน รูปทรงต่างๆจะสร้างขึ้นจากความเป็นมวล (mass) มีชิ้นส่วนย่อยสามารถถอดประกอบออกได้และมีชิ้นส่วนใหญ่ทำหน้าที่เป็นฐาน ผลงาน *"Head with Three Annoying Objects"* เป็นงานนามธรรมรูปทรงชีวภาพ ให้ความรู้สึกถึงการเจริญเติบโต การแปรสภาพ (metamorphosis)[4] และคว ามฝัน โดยงานต้นแบบแรกนั้นหล่อด้วยปูนปลาสเตอร์ และต่อมาหล่อเป็นสำริด ในภาพรวมเราจะเห็นว่าผลงานชิ้นนี้แบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ๆ คือเป็นส่วนของรูปทรงเล็กๆสามชิ้นอยู่ด้านบน อาร์ปให้คำนิยามชิ้นส่วนทั้งสามว่าเป็นหนวด เครื่องดนตรีแมนดะลิน และแมลงวัน ชื่อของรูปทรงแปลกๆ ทั้งสามมีที่มาจากเรื่องเล่าของศิลปินซึ่งเขาอธิบายไว้ว่า เขาตื่นขึ้นมาแล้วเขาก็พบกับวัตถุที่น่ารำคาญ (annoying objects) อยู่บนใบหน้าของเขา รูปทรงทั้งสามชิ้นนี้ไม่ได้ยึดติดแน่นอยู่กับรูปทรงชิ้นใหญ่แต่ศิลปินจงใจให้ผู้ชมเคลื่อนย้ายปรับเปลี่ยนรูปทรงเหล่านี้ไปมาได้ การกระทำเช่นนี้เป็นการบ่งชี้ให้เห็นการนำเสนอเรื่องของ "โอกาสและความบังเอิญ" อันเป็นเรื่องที่เซอร์เรียลิสม์ให้ความสนใจ สำหรับการตั้งชื่อผลงานชิ้นนี้ อาร์ปยังคงใช้วิธีเหมือนกับการตั้งชื่องานชิ้นอื่นๆ คือ เขาตั้งชื่องานหลังจากที่เขาสร้างสรรค์งานชิ้นนั้นๆ เสร็จแล้ว เขาจะตั้งชื่อตามรูปลักษณ์ของผลงานที่ปรากฏ รูปทรงเหล่านั้นมีความคล้ายคลึงกับสิ่งใดก็เรียกชื่อตามอย่างนั้น การตั้งชื่อให้กับ

---

[4] เช่นเดียวกับกวี จิตรกรเซอร์เรียลิสต์นิยมใช้กลวิธีการแปรสาร หรือการแปรสภาพเพื่อเปลี่ยนแปลงโลกภายนอกให้สอดคล้องกับจิตไร้สำนึก จินตนาการและแรงปรารถนา เพื่อให้เกิดภาพที่แปลกใหม่อันทำให้ผู้ดูผู้ชมเกิดความประหลาดใจถึงแก่มีจิตที่เป็นอิสระ หลุดพ้นจากกฎเกณฑ์ของเหตุผล โลกทัศน์และชีวทัศน์แบบเดิมที่จำเจซ้ำซาก บรรลุถึงความเป็นจริงสูงสุดได้ (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2537: 108)

ผลงานของอาร์ปจึงมีลักษณะเหมือนกับวิธีการสร้างสรรค์ตัวงาน คือ มีลักษณะปลายเปิด หรือมีความเป็นไปได้หลายอย่าง ซึ่งเขาเชื่อว่าการกระทำเช่นนี้จะเป็นการปลดปล่อย "ความฝัน" อันเป็นภาวะซึ่งปราศจากการควบคุมจากจิตสำนึก

ประติมากรรมนามธรรมที่สหรัฐอเมริกา

ตั้งแต่ทศวรรษ 1950 ประติมากรรมแบบนามธรรมซึ่งเริ่มต้นโดยบรานคูสิและศิลปินคิวบิสม์ยังคงทรงอิทธิพลเรื่อยมา อย่างไรก็ตามสิ่งซึ่งศิลปินนำเสนอในหลายๆ ครั้งก็อาจจะไม่ใช่งานนามธรรมเต็มรูปแบบ บางครั้งผลงานเหล่านี้ก็แสดงกึ่งรูปคนหรือกึ่งรูปสัตว์ ช่วงปลายทศวรรษ 1950 – 1960 ประติมากรในสหรัฐอเมริกาที่สร้างสรรค์งานแนวทางนามธรรมเริ่มทดลองหาการแสดงออกใหม่ๆ บ้างมีการใช้ภาพลักษณ์แบบเซอร์เรียลิสม์ การใช้วัสดุใหม่ การผสมผสานวัสดุพื้นผิวอันหลากหลายจากแหล่งวัสดุต่างๆ มากมาย อีกทั้งการสร้างสรรค์งานก็ไม่ได้จำกัดอยู่ในสาขาประติมากรรเพียงอย่างเดียว แต่ประติมากรทำงานร่วมกับศิลปินนักออกแบบหลากหลายสาขา ทำให้การสร้างสรรค์งานประติมากรรมในช่วงเวลานี้มีขอบเขตที่กว้างออกไปด้วยการผสมผสานงานประติมากรรมกับพื้นที่ภายนอก ภูมิทัศน์และสถาปัตยกรรม ศิลปินที่ได้รับการยอมรับและมีชื่อเสียง เช่น อิซามุ โนกูชิ (Isamu Noguchi) เดวิท สมิธ (David Smith) อเล็กซานเดอร์ คัลเดอร์ (Alexander Calder) จอง แตงเกอลี (Jean Tinguely) ริชาร์ด ลิปโปค์ด (Richard Lippokd) จอร์จ ริกกี้ (George Rickey) และ หลุยส์ เนเวลสัน (Louise Nevelson) เป็นต้น

อิซามุ โนกูชิ (Isamu Noguchi, 1904 - 1988) เกิดที่เมืองลอสเองเจลีส รัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา บิดาเป็นกวีชาวญี่ปุ่นและมารดาเป็นนักเขียนชาวอเมริกา ในวัยเด็กโนกูชิได้มีโอกาสใช้ชีวิตทั้งในประเทศญี่ปุ่นและสหรัฐอเมริกา การเรียนรู้และการรับเอาวัฒนธรรมจากสองฟากฝั่งระหว่างตะวันตกและตะวันออกมีความเกี่ยวพันกับชีวิตและงานของเขาเรื่อยมา การใช้ชีวิตอยู่ในญี่ปุ่นทำให้เขาได้เรียนรู้ในเรื่องภูมิทัศน์สถาปัตยกรรมและความเชี่ยวชาญทางด้านฝีมือ

ในช่วงทศวรรษ 1930 เขามีโอกาสสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่ร่วมกับจิตรกรดิเอโก ริเวียรา (Diego Rivera) ผลงานชิ้นเป็นการพรรณนาถึงประวัติศาสตร์ของชาวแมกซิกันและการสะท้อนถึงคุณค่าทางสังคม โนกูชิมีความปรารถนาที่จะสร้างสรรค์ผลงานขนาดใหญ่เสมอมาและการทำงานกับจิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่นี้ก็นับเป็นความสอดคล้องกับความต้องการของเขาอย่างหนึ่ง ช่วงทศวรรษนี้เขาได้กลับมาที่ญี่ปุ่นและสร้างสรรค์งานร่วมกับชุมชนศิลปินหนุ่มสาวที่มีแนวคิดร่วมกัน เขาเรียนรู้และสร้างรรค์งานประติมากรรม เซรามิก และงานในพื้นที่เฉพาะ (site-specific) ขนาดใหญ่ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการจัดสวนแบบญี่ปุ่นและน้ำพุ ทั้งหมดนี้เป็นการตอบสนองความสนใจเฉพาะตัวที่ศิลปินมีต่องานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม ในช่วงเวลานี้โนกูชิมีโอกาสได้ร่วมงานกับเพื่อนศิลปินจากต่างสาขามากมายทั้ง

สถาปนิกชาวอเมริกัน นักออกแบบนาฏลีลาและจิตรกรร่วมสมัย (Educational Broadcasting Corporation, internet, 2010)

เมื่อกลับมาที่นิวยอร์กโนกูชิทำงานในสตูดิโอที่กรีนวิช วิลเลจ (Greenwich Village) ช่วงตลอดทศวรรษ 1940 งานประติมากรรมของโนกูชิเผยให้เห็นความสนใจที่มีต่องานของเซอร์เรียลิสม์ เขาทำงานในหลากหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นภูมิทัศน์ ประติมากรรมนามธรรมชีวภาพซึ่งทำจากแผ่นหินสอดประสานกัน งานที่มีชื่อเสียงที่สุดของการใช้แผ่นหินสอดประสานและประกอบกันคือ *"Kouros"* ซึ่งจัดแสดงในเดือนกันยายน 1946 (Wikipedia, internet, 2010) โนกูชิแสดงงานมากมายทั่วสหรัฐอเมริกา ยุโรป และเอเชีย การแสดงงานครั้งสำคัญ เช่น "14 Americans" ที่พิพิธภัณฑ์สมัยใหม่ในมหานครนิวยอร์ก เมื่อปี ค.ศ. 1946

เดวิท สมิธ (David Smith, 1906-1965) ประติมากรชาวอเมริกันเกิดที่รัฐอินดีแอนา (Indiana) เมื่อปี ค.ศ. 1926 เขาย้ายเข้าสู่ มหานครนิวยอร์ก และเมื่อปี ค.ศ. 1927 เข้าศึกษาที่อาร์ต สตูเดนท์ส ลีก (Art Students League) ณ ที่นี่เขาได้เห็นผลงานของปิกัสโซ มอนเดรียน คันดินสกี และศิลปินคอนสตรักติวิสม์ และได้พบปะกับเพื่อนศิลปินร่วมสมัยมากมาย

สมิธได้รับอิทธิพลงานประติมากรรมเชื่อมเหล็กจากปิกัสโซและจูลิโอ กอนซาเลซ (Julio Gonzalez) เขาสร้างงานจากเหล็กกล้าและบางครั้งก็เป็นเศษวัสดุเหล็กต่างๆ ที่หาพบได้ เขาอุทิศตนให้กับการสร้างสรรค์งานในแนวทางนี้เป็นอย่างมากและผลงานของเขาก็เป็นที่รู้จักกันดีด้วยงานในรูปแบบประติมากรรมเรขาคณิตเป็นกล่องเหลี่ยมประกอบกันเป็นโครงสร้างขึ้นไป

สมิธหันมาสร้างสรรค์งานวาดเส้นและวาดสีมากขึ้นในช่วงระยะเวลาสงครามโลกครั้งที่สอง เนื่องจากช่วงเวลานั้นเหล็กเป็นวัสดุที่ขาดแคลนและความต้องการที่มีต่องานในรูปแบบนามธรรมก็น้อยลง เขาสร้างงานวาดเส้นและพ่นสีสเปรย์เป็นงานชุดนามธรรมแบบคิวบิสม์ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับงานประติมากรรมนามธรรมคิวบิสม์ของเขาเช่นเดียวกัน และเมื่อสงครามสิ้นสุดก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่สมิธได้มีโอกาสสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่องและมีขนาดใหญ่ขึ้นมาก เมื่อปี ค.ศ. 1950 เขาได้รับเงินทุนสนับสนุนจาก Solomon R. Guggenheim Fondation เพื่อสร้างสรรค์งานและงานชิ้นแรกๆ ในชุดนี้ คือ "Agricola" (1951-1957) และ "Tanktotem" (1952-1960) เมื่อปี ค.ศ. 1957 พิพิธภัณฑ์สมัยใหม่จัดแสดงงานย้อนหลังให้กับสมิธและจัดงานแสดงหมุนเวียนครั้งใหญ่ให้อีกด้วย สมิธเป็นประติมากรที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงเขาทำงานในชุด "Cubi" ซึ่งเป็นประติมากรรมนามธรรมเรขาคณิตจากเหล็ก งานเหล่านี้นับว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญสำหรับประติมากรรมของศิลปินอเมริกันในคริสต์ศตวรรษที่ 20 (Wikipedia, internet, 2010) อย่างไรก็ตามในขณะที่เขากำลังประสบความสำเร็จและกำลังดำเนินงานสร้างสรรค์ในชุด "Cubi" อยู่นี้เขาก็ต้องเสียชีวิตจากอุบัติเหตุรถยนต์อย่างกระทันหันในปี ค.ศ. 1965

<u>ประติมากรรมมินิมอล (Minimal Sculpture) : ประติมากรรมนามธรรมเรขาคณิตกับการใช้วัสดุและเทคโนโลยีร่วมสมัย</u>

ประติมากรรมมินิมอล (Minimal Sculpture) "เป็นประติมากรรมนามธรรมรูปทรงเรขาคณิตบริสุทธิ์ซึ่งใช้วัสดุและเทคโนโลยีร่วมสมัย การสร้างสรรค์งานประติมากรรมรูปแบบนี้มีความเกี่ยวข้องกับหลักวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ คำว่า มินิมอล (Minimal) มีความหมายว่า "ส่วนที่น้อยที่สุดหรือไม่สามารถจำกัดให้น้อยลงไปกว่านั้นได้อีกแล้ว เพราะจะทำให้ส่วนสำคัญเสียไป คำนี้ศิลปินชาวอเมริกันกลุ่มหนึ่งนำไปใช้เรียกชื่อลัทธิศิลปะของตนในราว พ.ศ. 2503 (ค.ศ. 1960 : ผู้วิจัย)" (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2005: 65) ผลงานในแบบมินิมอลส่วนใหญ่จะมีโครงสร้างเป็นเส้นตรงหรือเส้นเชิงเรขาคณิตอย่างง่ายๆ และจำกัด ซึ่งศิลปินผู้สร้างงานมีความเห็นว่าเป็นโครงสร้างเบื้องต้น จึงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ศิลปะเบื้องต้น (ABC ART) (เล่มเดียวกัน: 65)

ประติมากรรมแบบมินิมอลพัฒนาแนวคิดการสร้างสรรค์งานมาจากคอนสตรักติวิสม์ (Constructivism) โดยมีกลุ่มศิลปินที่บุกเบิกงานในแนวทางนี้คือ ทาทลิน (Vladimir Tatlin) และสองศิลปินพี่น้องชาวรัสเซียนาอุม กาโบ (Naum Gabo) กับเพบสเนอร์ (Antoine Pevsner) ผู้ซึ่งต่อมาได้ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่สหรัฐอเมริกาช่วงทศวรรษ 1920 พร้อมกับเผยแพร่แนวคิดเรื่องคอนตรักติวิสม์ ณ ที่นั่นในเวลาต่อมา และแนวคิดนี้ต่อมาก็ได้เป็นต้นแบบกับงานมินิมอล (เล่มเดียวกัน: 65) ประติมากรรมมินิมอลเน้นในเรื่องของความบริสุทธิ์ ความเป็นแก่นแท้ของรูปทรงและวัสดุซึ่งปรากฏอยู่ตรงหน้า จุดมุ่งหมายที่สำคัญที่สุด คือ ให้ตัวงานนำเสนอความจริงตัวงานศิลปะมินิมอลไม่แสแสร้งที่จะเป็นสิ่งอื่นใดนอกจาก "ความเป็นวัตถุ" ในตัวมันเอง ศิลปินมินิมอลต้องการให้ผู้ชมได้ตอบโต้กับสิ่งซึ่งผู้ชมเผชิญอยู่ตรงหน้าเท่านั้น จึงไม่เป็นที่น่าแปลกใจเลยว่าผลงานศิลปะมินิมอลหลายชิ้นมีชื่อว่า "untitled" (ไม่มีชื่อ) แฟรงค์ สเตลล่า (Frank Stella, เกิด 1936) จิตรกรผู้สร้างสรรค์งานในแนวทางนี้ได้กล่าวเกี่ยวกับงานจิตรกรรมของเขาว่า "What you see is what you see" นั่นก็คือ อะไรที่คุณเห็นก็คืออะไรที่คุณเห็น

"What you see is what you see" เป็นข้อความที่เน้นให้เห็นถึงความเป็นวัตถุในตัววัตถุโดยไม่ยุ่งเกี่ยวกับสิ่งใด และ "บ่งบอกถึงสารัตถะของศิลปะมินิมอลที่ลดความยุ่งยากซับซ้อนทั้งทางปรัชญา เรื่องราว เนื้อหา และความหมายต่างๆออกไปจนหมดเหลืออยู่เพียงความเป็นวัตถุในตัวมันเอง วัตถุอะไรที่ผู้ดูมองเห็นก็คือคุณค่าในตัวของมันเองที่ผู้ดูจะได้รับ ตรง ชัด เป็นตรรกะไม่อ้อมค้อม ไม่มีอะไรนอกเหนือจากนี้ ทั้งนัยตรงหรือแอบแฝงใดๆ นอกจากนี้ยังบ่งบอกถึงความคิดในการทำจิตรกรรมให้เป็นวัตถุ" (อิทธิพล ตั้งโฉลก, 2550: 67) ศิลปะมินิมอลจึงว่าด้วยเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานศิลปะกับพื้นที่ที่มันติดตั้งอยู่ตรง ผลงานของมินิมอลจึงไม่นิยมติดตั้งอยู่กับฐานแต่เป็นพื้นที่ทั้งหมดซึ่งนับรวมเป็นส่วนหนึ่งของงาน ผลงาน "Untitled" (1967) ของโดนัล จัดด์ (Donald Judd) เป็นกล่องสี่รูปเหลี่ยมเรขาคณิตเรียบง่ายติดตั้งอยู่บนผนัง แต่ละกล่องจัดวางอยู่บนผนังอย่างเป็นระบบและจัดเรียงอยู่ในระยะห่างเท่าๆ กันอย่างสมดุลกลมกลืน การลดทอนความซับซ้อนของรูปทรงต่างๆ ลงทำให้ผู้ชมสามารถมุ่งประเด็นไปที่ตัววัตถุได้โดยตรง ความเรียบง่ายของรูปทรงและความเกลี้ยงเกลา

ของพื้นผิวคือการเน้นย้ำในประเด็นของความเป็นวัตถุที่ถูกนำเสนอออกมาอย่างที่มันเป็น นอกจากนี้ศิลปะมินิมอลที่มีความเรียบง่ายยังมีความเกี่ยวข้องกับพื้นที่กว้างใหญ่ของสถาปัตยกรรม เช่น ผลงาน "THE X" ของโรนัลด์ บลอเดน (Ronald Bladen) เป็นงานประติมากรรมขนาดใหญ่สร้างขึ้นเพื่อให้มีปฏิสัมพันธ์กับห้องแสดงงานซึ่งมีความสูงขนาดสองชั้น" (H.W. Janson & Anthony F. Janson, 1997: 559) "รูปแบบและเนื้อหาของมินิมอลเป็นนามธรรม ความเรียง่ายและกระจ่างชัดแบบเรขาคณิต จะดูไม่ซับซ้อนเหมือนงานแบบคอนสตรักติวิสม์ ในวิธีการอาจจะทำการสร้างแบบซ้ำๆ กันของหน่วย (unit) ให้มีขนาดใหญ่ขึ้นกว้างขึ้น หรือแบบหน่วย (unit) เดียวแต่มีขนาดที่ใหญ่มากๆ และโดยขนาดที่ใหญ่และจำเป็นต้องมีพื้นที่กว้างซึ่งมันจำเป็นต้องอาศัยหลักทางวิศวกรรม การคำนวณโครงสร้างหาจุดศูนย์ถ่วงทางรูปทรงด้วยน้ำหนักที่มาก โดยเฉพาะประติมากรรมที่สร้างขึ้นเพื่อประกอบอาคารและสถานที่สิ่งแวดล้อมอยู่ในบริเวณที่โล่งแจ้งซึ่งเป็นประติมากรรมแบบถาวร" (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2550 : 66)

2.2 ความเป็นมาและวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

2.2.1 นิยามศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

ภายใต้มโนทัศน์ของความอิสระ ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ของตะวันตกตั้งต้นขึ้นด้วยแนวคิดของการสร้างสรรค์งานที่มีความขัดแย้งกับหลักการของศิลปะหลักวิชา (Academic Art) อันเป็นศิลปะซึ่งมุ่งเน้นระเบียบปฏิบัติไปตามแบบแผนที่ราชบัณฑิตยสถานได้วางเอาไว้ แม้ว่าในระยะแรกการเลิกล้มหลักการปฏิบัติต่างๆ ในงานจิตรกรรมของมาเนและอิมเพรสชั่นนิสม์จะได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก แต่ในท้ายที่สุดผลงานของพวกเขาก็ได้รับการยอมรับว่าเป็นการเปิดโลกทัศน์ใหม่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมโดยมีสาระในเรื่องของรูปแบบมากกว่าเนื้อหา ความนิยมในงานศิลปะแบบใหม่นี้แพร่กระจายไปในยุโรปและต่อมาสหรัฐอเมริกา ดังจะเห็นได้จากแนวโน้มของการสร้างสรรค์งานของเหล่าศิลปินซึ่งมุ่งเน้นไปสู่การแสดงออกอย่างอิสระอันเป็นการแสดงออกทางความคิดและความรู้สึกส่วนตนมากกว่าการแสดงภาพอย่างสมจริง (Realistic) ตามระเบียบแบบแผนและกฎเกณฑ์

สำหรับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย นักวิชาการได้ให้คำนิยามในสองแนวทางที่ต่างกันออกไป แนวทางที่หนึ่ง เห็นว่าศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยนั้นคือการยอมรับนับเอาอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกซึ่งเริ่มจากศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic) อันนับเป็นการสร้างสรรค์งานซึ่งแตกต่างจากงานแบบไทยประเพณีนิยมเป็นจุดเริ่มต้น ดังที่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะในประเทศไทย (2548) ว่า "การสร้างสรรค์งานศิลปะแบบเหมือนจริงนั้นศิลปินที่ได้รับการศึกษาศิลปะตามหลักวิชาตะวันตกจากสถาบันศิลปะที่ให้การศึกษาแบบอะคาเดมีอย่างโรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปากร และมหาวิทยาลัยศิลปากร จะต้องผ่านการฝึกฝนจนสามารถปฏิบัติได้ระดับหนึ่ง ซึ่งเป็นการเริ่มต้นที่สำคัญ ศิลปินสมัยใหม่ใน

ประเทศไทยจะต้องผ่านขั้นตอนดังกล่าว ดังปรากฏงานศิลปะแบบเหมือนจริงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป์ พีระศรี มากกว่างานศิลปะแนวอื่น จนอาจกล่าวได้ว่า ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเริ่มต้นจากงานศิลปะแบบเหมือนจริง ก่อนที่จะคลี่คลายไปสู่แนวทางอื่นๆ" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 270) และสุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวไว้ว่า "แต่สำหรับศิลปะสมัยใหม่ในไทยมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างทั้งที่มาและหนทางในการพัฒนา สำหรับในทางการพัฒนาสำหรับสังคมสยามตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ศิลปะแบบเหมือนจริง (เรียลลิสติค อาร์ต, realistic art) และศิลปะตามหลักวิชาคือศิลปะไทยแบบสมัยใหม่ที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากของเก่าแนวไทยประเพณีอย่างสิ้นเชิง ดังนั้นการเขียนรูปปั้นรูปที่เน้นความเหมือนของวัตถุ ความเหมือนจริงทางกายวิภาค แสงเงาที่สมเหตุผล ความถูกต้องตามหลักทัศนียวิทยาและอนุสาวรีย์สมัยใหม่ทั้งหลายจึงถือว่าเป็นการสร้างงานศิลปะที่ไม่เป็นไทยหรือเรียกได้ว่าเป็นศิลปะสมัยใหม่สำหรับไทย จวบจนถึงปลายทศวรรษ 2480 และต้นทศวรรษ 2490 เราจึงพอจะเห็นศิลปินที่ทำงานในแนวใหม่อื่นๆ ที่เข้าข่ายศิลปะลัทธิสมัยใหม่แบบตะวันตกเพิ่มมากขึ้น" (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 52)

และแนวโน้มที่ 2 คือ การกำหนดช่วงเวลาตามวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยโดย วิรุณ ตั้งเจริญ แบ่งช่วงเวลาของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเป็น 3 ช่วงคือ ศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม (Proto-Modern Art, พ.ศ. 2400-2475) ศิลปะสมัยใหม่ระยะแรก (Early-Modern Art, ประมาณ พ.ศ. 2475-ต้นพุทธศตวรรษที่ 26) และ ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art ประมาณช่วง พ.ศ. 2503 – 06 ถึงปัจจุบัน) เหตุผลที่กำหนดช่วงปี พ.ศ. 2503 – 06 เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย มีเหตุผลร่วมกันหลายประการคือ.... ประการที่ 2 ศิลป์ พีระศรีได้เสียชีวิตลงในปี พ.ศ. 2505 แม้ศิลปะหลักวิชาของท่านจะได้ฝังรากลึกลงแล้ว แต่การเสียชีวิตของท่านก็อาจถือเป็นสัญลักษณ์แห่งการลดบทบาทอันเข้มข้นของศิลปะหลักวิชาจากตะวันตกด้วย ....." (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 144)

ผลจากการศึกษาแนวคิดที่แตกต่างกันในสองแนวทางนี้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าศิลปะสมัยใหม่ได้เริ่มต้นขึ้นอย่างจริงจังเมื่อศิลปะในแนวทางอะคาเดมีได้เข้ามามีบทบาทต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินไทยอย่างเป็นระบบด้วยเหตุผลสองประการ ประการที่หนึ่งคือศิลปกรรมของไทยมีวิวัฒนาการในตัวมันเองซึ่งแตกต่างไปจากกระบวนแบบของศิลปะสมัยใหม่ในตะวันตก และประการที่สองคือเมื่อเปรียบเทียบระหว่างรูปแบบอุดมคติของไทยและรูปแบบเหมือนจริงซึ่งเป็น "ความใหม่"[5] (newness) จากตะวันตกแล้ว ศิลปะรูปแบบเหมือนจริง

---

[5] ความใหม่ คือสิ่งที่ศิลปินสมัยใหม่ให้ความสำคัญ ทัศนคติแบบนี้จะปรากฏให้เห็นในแนวคิดเกี่ยวกับ "อะวองท์-การ์ด" (หัวก้าวหน้า, Avant Gard) คำนี้เป็นศัพท์ทางการทหาร หมายถึงทหารแนวหน้า (Advance Guard) ศิลปินอะวองท์-การ์ด หรือศิลปินหัวก้าวหน้า ได้กลายเป็นพวกที่ล้ำยุคสมัยของสังคม ... (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2554: 206)

นับว่าเป็น "ความใหม่" ซึ่งมีความแตกต่างจากวิธีคิดและวิธีการสร้างสรรค์งานของช่างศิลป์ไทยแต่เดิมอยู่มาก

2.2.2 ความเป็นมาและวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

การยอมรับนับเอารูปแบบศิลปะจากตะวันตกมาผสมผสานกับงานช่างแบบไทยมิได้เกิดขึ้นในทันทีทันใดหากแต่ได้ดำเนินมาอย่างค่อยเป็นค่อยไป ตั้งแต่ในสมัยอยุธยาที่ชาวไทยมีการติดต่อกับชาวตะวันตกโดยผ่านทางการค้าเป็นหลัก วัฒนธรรมก็เป็นสิ่งที่ถูกนำเข้ามาเผยแพร่ผ่านช่องทางนี้ด้วย "สำหรับศิลปะตะวันตกที่แพร่เข้ามายังประเทศสยามนั้นเริ่มตั้งแต่สมัยอยุธยา เมื่อชาวสยามติดต่อค้าขายกับชาวยุโรปหรือชาวตะวันตกแล้วรับแบบอย่างของศิลปะตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับศิลปะไทย เช่น นำแบบแผนการก่อสร้างอาคารที่ก่อด้วยอิฐฉาบปูนมาสร้างเป็นอาคารสองชั้น นำลวดลายแบบตะวันตกมาปั้นเป็นลายตกแต่งหน้าบันโบสถ์วิหาร" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 11) ศิลปกรรมของตะวันตกในประเทศไทยมีความโดดเด่นและชัดเจนมากขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 เนื่องจากแนวนโยบายในการปรับปรุงประเทศให้ทันสมัยเป็นมาตราสากลตามแบบอย่างตะวันตกโดยทรงใช้ศิลปะและวัฒนธรรมเป็นเครื่องแสดงความทันสมัยของสยาม "แบบอย่างของศิลปะตะวันตกปรากฏชัดเจนในศิลปะสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2394 – 2411 (ค.ศ. 1851-1868)ซึ่งเป็นยุคที่ประเทศสยามต้องการปรับประเทศให้ทันสมัยอย่างตะวันตก (modernization) เพื่อให้รอดพ้นจากการล่าอาณานิคม (colonialism) ของชาวตะวันตก กระแสความคิดเช่นนี้มีอิทธิพลต่อการสร้างงานทัศนศิลป์ด้วยทั้งงานจิตรกรรม ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม เฉพาะด้านจิตรกรรมนั้น ขรัวอินโข่ง จิตรกรคนสำคัญสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นผู้ริเริ่มสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังตามแบบอย่างตะวันตกเป็นคนแรก...ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงจากจิตรกรรมฝาผนังแบบเก่าไปสู่จิตรกรรมฝาผนังแนวใหม่ที่มีรูปแบบผสมผสานกันระหว่างศิลปะตะวันตกกับศิลปะไทย จึงเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่หรือเป็นศิลปะสมัยใหม่ หรือศิลปะแบบใหม่ในประเทศไทย..." (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 11) และงานด้านประติมากรรมซึ่งเป็นการสร้างพระบรมรูปเหมือนของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวปั้นโดยหลวงเทพรจนา (พลับ) ก็ได้รับแบบอย่างมาจากตะวันตกเช่นเดียวกัน โดยพระองค์ทรงประทับเป็นแบบให้ การปั้นพระบรมรูปเหมือนครั้งนี้นับเป็นการปั้นพระบรมรูปพระมหากษัตริย์ไทยขณะที่ยังดำรงพระชนม์ชีพอยู่เป็นครั้งแรกของสยาม เนื่องจากการปั้นรูปเหมือนเป็นสิ่งที่ไม่นิยมกระทำกันโดยมีคติความเชื่อบางประการว่าเป็นการลดทอนอายุให้สั้นลง แต่เดิมเมื่อมีการปั้นรูปเหมือนมักจะสร้างเป็นพระพุทธรูปแทนตัวมากกว่าการสร้างพระบรมรูปเหมือน ดังนั้น พระบรมรูปเหมือนของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านทัศนคติและแนวคิดในการสร้างพระบรมรูปราชานุสรณ์ให้เป็นแบบเหมือนจริงมาจนถึงปัจจุบัน

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงรับเอาวัฒนธรรมตะวันตก เข้ามาพัฒนาประเทศในด้านต่างๆ อย่างมากมายไม่ว่าจะเป็นด้านสังคม

การเมือง เศรษฐกิจและวัฒธรรม พระองค์ทรงปรับปรุงเปลี่ยนแปลงระบบกรมกองในการปกครองต่างๆ ยกเลิกระบบทาส ปรับปรุงระบบการคมนาคม การศึกษา การแพทย์ การอนามัย การสื่อสารและการสาธารณูปโภคให้มีความก้าวหน้า การเปลี่ยนแปลงในแทบทุกด้านนี้นับเป็นก้าวการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่ทำให้ประเทศสยามได้ก้าวเข้ามาสู่ยุคสยามใหม่ซึ่งมีความทันสมัยเป็นสากลแบบตะวันตกทัดเทียมกับประเทศเพื่อนบ้าน การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีมูลเหตุมาจากความต้องการพัฒนาประเทศให้ก้าวหน้าและเพื่อให้รอดรอดพ้นจากการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก โดยพระองค์ทรงเสด็จประพาสประเทศใกล้เคียงเพื่อศึกษาแบบอย่างจากประเทศเพื่อนบ้านที่ตกเป็นอาณานิคม พระองค์ทรงศึกษาและเรียนรู้สถานการณ์เพื่อนำมาปรับใช้ในการพัฒนาประเทศของตน "พระองค์ทรงเป็นกษัตริย์องค์แรกที่เสด็จต่างประเทศจนได้รับพระสมัญญานามว่า พระมหากษัตริย์ผู้เปิดโลกแห่งการเดินทาง" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 135) นอกเหนือจากการเสด็จเยือนประเทศเพื่อนบ้านที่ตกเป็นอาณานิคมและได้เห็นความก้าวหน้าของประเทศเหล่านั้นแล้ว พระองค์ทรงมีดำริที่จะเสด็จประพาสยุโรปเพื่อที่จะได้เห็นและเรียนรู้ประสบการณ์จริงจากประเทศมหาอำนาจยุโรป หลังจากการเสด็จประพาสยุโรป (พ.ศ. 2440 และ 2540) ทรงนำประสบการณ์ที่ได้รับมาพัฒนาประเทศอย่างจริงจังและในรัชสมัยของพระองค์นับเป็นช่วงเวลาแห่งการเปิดรับวัฒนธรรมจากตะวันตกเพื่อการปรับปรุงประเทศอย่างมาก พระองค์ทรงเปิดรับให้ช่างชาวต่างชาติได้เข้ามาทำงานในกรมกองต่างๆ เปิดโอกาสให้ช่างศิลป์ของไทยทุกสาขาได้ปฏิบัติงานร่วมกับช่างชาวต่างประเทศ ได้เรียนรู้แลกเปลี่ยนเทคนิคและแนวความคิดในการทำงานศิลปะซึ่งกันและกัน เหตุนี้จึงมีส่วนผลักดันการพัฒนาและการสร้างสรรค์ผลงานแบบอย่างตะวันตกเป็นอันมาก "เมื่อเปรียบเทียบงานด้านสถาปัตยกรรมในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น การรับวัฒนธรรมด้านสถาปัตยกรรมยังมีอยู่ในวงแคบที่เป็นแต่เพียงบ้านเรือนที่พักอาศัยและเครื่องใช้ไม้สอยบางสิ่งเท่านั้น ล่วงมาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวการเปลี่ยนแปลงในด้านสถาปัตยกรรมได้แผ่กว้างไปถึงอาคารที่ทำการของทางราชการ วังบ้านเรือน สะพานและถนนหนทางที่จำเป็นต้องเปลี่ยนรูปไปตามลักษณะความต้องการใช้สอยอย่างแบบวัฒนธรรมตะวันตก (โชติ กัลยาณมิตร, 2525: 51 อ้างถึงใน วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 53) งานด้านสถาปัตยกรรมที่เป็นสัญลักษณ์ของศิลปะตะวันตกอย่างแท้จริงซึ่งปรากฏในยุคสยามใหม่ที่สำคัญ คือ พระที่นั่งอนันตสมาคม สถาปัตยกรรมชิ้นนี้ออกแบบและดำเนินการก่อสร้างโดยมีการใช้ช่างฝีมือจากประเทศอิตาลีมาเป็นผู้ดำเนินงาน "...สัญลักษณ์ของการตื่นตัวทางศิลปวัตถุที่เห็นได้ชัด คือ การสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคมรูปแบบสถาปัตยกรรมของยุคฟื้นฟูอิตาลี ช่างฝีมือชาวอิตาเลียนและหินอ่อนจากอิตาลีได้กลายเป็นสินค้าขาเข้าที่ชื่นชมกันมากเจตนารมณ์ก็คงทั้งสองด้านคือเพื่อจุดแนวคิดอีกด้านหนึ่งให้กับประชาชนไทยและเพื่อสร้างภาพของอารยประเทศให้เกิดขึ้นในสายตาของชนต่างชาติ... " (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2532: 57) ส่วนงานทางด้านประติมากรรมนั้นมักจะเป็นงานจำหลักหินอ่อนซึ่งส่งมาจากยุโรป โดยเฉพาะ

อย่างยิ่งจากอิตาลีเพื่อประดับพระบรมมหาราชวัง พระราชวังในกรุงเทพและหัวเมือง นอกจากนั้นยังมีพระบรมรูปทรงม้าซึ่งสั่งทำจากอิตาลีและนำมาติดตั้งไว้ที่หน้าพระที่นั่งอนันตสมาคมพระราชวังดุสิตสำเร็จก่อนสิ้นรัชกาล เหตุที่ต้องนำเข้างานประติมากรรมเหล่านี้เนื่องจากไม่มีโรงหล่อใดในสยามที่สามารถหล่องานขนาดใหญ่เช่นนั้นได้ นอกจากนี้ยังมีงานประติมากรรมประดับสะพานข้ามคลองต่างๆ

ความต้องการพัฒนาประเทศให้ไปในทิศทางของความเป็นสากลมีผลทำให้วัฒนธรรมจากตะวันตกเข้ามาแพร่หลายในยุคสยามใหม่ การเปิดรับศิลปิน สถาปนิก และวิศวกรชาวต่างชาติเข้ามาทำงานในกรมกองต่างๆ ในประเทศก็ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมแบบตะวันตกอย่างหลากหลาย กล่าวได้ว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นช่วงเวลาที่เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ อย่างมากมาย "รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีทั้งจิตรกร ประติมากร สถาปนิกและวิศวกรชาวตะวันตกเข้ามาทำงานในกรมกองต่างๆ จำนวนมาก ทำให้มีผลงานจิตรกรรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรมแบบตะวันตกมากมายหลายแบบในประเทศสยาม จนรัชกาลของพระองค์เป็นยุคสยามใหม่ที่มีการเปลี่ยนแปลงแทบทุกด้าน" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 170)

รัชสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การปรับปรุงประเทศให้ทันสมัยเป็นสากลและการรับเอาศิลปวัฒนธรรมแบบตะวันตกเข้ามายังสยามก็ยังคงดำเนินไปตามแนวทางเดียวกับสมัยรัชกาลที่ 5 หากแต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชนิยมในศิลปวัฒนธรรมไทยควบคู่กันไปด้วย และทรงสลดพระทัยที่ชาวไทยไม่สนใจหรือให้ความสำคัญกับรากเหง้าวัฒนธรรมของตนเองเท่าที่ควร "พระองค์ทรงสลดพระทัยในทัศนคติอันผิวเผินของ "สยามใหม่" ที่จะเอาแบบอย่างยุโรปแต่ในสิ่งภายนอก..." (จีรวัฒน์ พีระสันต์, 2540 : 2) และทรงวิตกว่าวัฒนธรรมจากตะวันตกที่ไหลบ่าเข้ามาจะทำให้ชาติสูญเสียอัตลักษณ์ของตนไป ทรงแสดงความห่วงใยด้วยการนิพนธ์ข้อความลงในหนังสือพิมพ์ภาษาอังกฤษชื่อไซแอม ออพเซอร์เวอร์ (Siam Observer) เมื่อปี พ.ศ. 2457 โดยทรงใช้นามปากกา อัศวพาหุ ข้อความมีใจความว่า "ศิลปะสมัยใหม่หรือศิลปะอย่างใหม่จากตะวันตกที่แพร่หลายอยู่ในสยามมาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 ทำให้ศิลปะประเพณีของสยามเสื่อมลงเพราะคนรุ่นใหม่พากันนิยมศิลปะแบบใหม่จนละเลยศิลปะประจำชาติของตน หากราชสำนักและรัฐไม่ให้การอุปถัมภ์ค้ำจุนศิลปะประจำชาติและช่างฝีมือไว้ ก็อาจขาดแคลนช่างฝีมือดี" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 177) และ "ทรงแสดงความเสียพระทัยว่าชนชั้นสูงที่ทำตัวเป็นตะวันตกชอบขายหรือแลกเปลี่ยนทรัพย์มรดกที่หาค่ามิได้ เช่น ขันถม หรือกล่องฝังมุกกับของที่ทันสมัยกว่า เช่น กระติกน้ำร้อนหรือกล่องบุหรี่ราคาถูกๆ และยังทำให้ผนังบ้านรกรุงรังด้วยภาพพิมพ์หินที่น่ากลัวทั้งนี้เพื่อแสดงให้คนอื่นเห็นว่าเรามีอารยธรรม" (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 24) พระองค์จึงทรงเร่งส่งเสริมศิลปะไทยอย่างแข็งขันแต่ในขณะเดียวกันก็ทรงเล็งเห็นว่า "ศิลปะตะวันตกเป็นสื่อแสดงความก้าวหน้าของโลกที่ประชาชนชาวสยามควรได้รับรู้" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548 : 177)

และถึงแม้ว่างานบางอย่างจะไม่ได้เป็นไปตามแนวประเพณีนิยมของสยามแต่ก็จำเป็นต้องสร้างขึ้นให้มี "เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นประเทศที่ทันสมัย งานเหล่านี้ได้แก่ รูปปั้น อนุสาวรีย์ เหรียญตราและรูปเหมือน" (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 26) จึงทรงให้ความสำคัญกับศิลปะตะวันตกไปพร้อมๆ กัน "ทรงแสวงหาดุลยภาพระหว่างศิลปกรรมตะวันตกและศิลปกรรมไทย...ดังจะเห็นได้จากการที่พระองค์ทรงสั่งจิตรกรอิตาเลียนมิสเตอร์คาโร ริโกลีมาเขียนภาพในพระที่นั่งอนันตสมาคม พ.ศ. 2456 สั่งประติมากรชาวอิตาเลียนโปรเฟสเซอร์คอร์ราโด เฟโรจี เข้ามาปั้นอนุสาวรีย์ พ.ศ. 2466" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534 : 75) ในขณะเดียวกันพระองค์ก็ทรงเร่งดำเนินการส่งเสริมศิลปะของไทยอย่างจริงจังโดยเมื่อปี พ.ศ. 2455 ทรงตั้งกรมศิลปากรโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทำนุบำรุงพัฒนาศิลปะและงานฝีมือของประเทศ และในปี พ.ศ. 2456 "ทรงนำการศึกษาศิลปะในระบบโรงเรียนเข้ามาช่วยผลักดันการพัฒนา นั่นคือการที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาโรงเรียนเพาะช่างขึ้น" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534 : 81) ซึ่งโรงเรียนเพาะช่าง "เป็นสถาบันการศึกษาด้านการช่างแห่งแรกของสยาม โรงเรียนเพาะช่างมีบทบาทสำคัญในการทำนุบำรุงช่างของสยามให้คงอยู่สืบมาจนถึงปัจจุบัน" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548 : 176)

"การเปลี่ยนแปลงทางศิลปะครั้งสำคัญในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวคือเมื่อประติมากรชาวอิตาเลียนโปรเฟตเซอร์คอร์ราโด เฟโรซี (Corrado Feroci, 1892-1926) เข้ามารับราชการตำแหน่งช่างปั้นในกรมศิลปากร (กระทรวงวัง: ผู้วิจัย) เมื่อปี พ.ศ. 2466" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 188) โปรเฟตเซอร์คอร์ราโด เฟโรซี ต่อมาเปลี่ยนชื่อนามสกุลเป็นไทยว่าศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นประติมากรที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์งานคลาสสิกแบบตะวันตกจนได้รับการยอมรับกันในหมู่ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่และได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์งานอนุสาวรีย์และประติมากรรมเหมือนให้เป็นที่ประจักษ์มากมาย เช่น การออกแบบและการปั้นพระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (เฉพาะพระเศียร พ.ศ. 2468) และพระรูปสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (เฉพาะพระเศียร พ.ศ. 2468) เป็นต้น ต่อมาเมื่อมีความต้องการช่างปั้นและช่างหล่อมาช่วยงานในการปั้นรูปเหมือนสำหรับทำรูปเคารพและอนุสาวรีย์ขนาดใหญ่ซึ่งไม่สามารถทำคนเดียวได้ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จึงก่อตั้งโรงเรียนเพื่อสอนศิลปะในกรมศิลปากรอย่างไม่เป็นทางการ ในระยะแรกนี้ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้รับนักศึกษาซึ่งจบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่างมาช่วยงานและในขณะเดียวกันท่านก็ฝึกและสอนให้มีความรู้ด้านศิลปะไปด้วยโดยเริ่มจากผู้ที่สนใจจากลุ่มเล็กๆ เท่านั้น แนวคิดเรื่องการสอนในกรมศิลปากรนี้ข้าราชการผู้ใหญ่บางท่านก็มีทั้งเห็นด้วยและไม่เห็นด้วย แต่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็ยึดถือแนวทางปฏิบัติในการสอนวิชาศิลปะตามแบบตะวันตกของตนเองเรื่อยมาโดยมีเป้าหมายเพื่อ "...ผลิตบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถทางศิลปะแบบตะวันตกที่สามารถปั้นรูปเหมือนบุคคลสำหรับทำเป็นรูปเคารพหรืออนุสาวรีย์ตามแบบตะวันตก เพื่อไม่ต้องจ้างช่างชาวตะวันตกเข้ามาปั้นหรือส่งไปปั้นและหล่อในประเทศ

ยุโรป..." (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548 : 203) ในระยะแรกศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ข้าราชการและผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากรเป็นผู้ร่วมกันสอนวิชาศิลปะช่างเขียนและช่างปั้นในกรมศิลปากรอย่างไม่เป็นทางการ จนกระทั่งในช่วงปี พ.ศ. 2475 มีการยึดอำนาจจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย กรมศิลปากรย้ายมาสังกัดกับกระทรวงธรรมการโดยมีพระสาโรชรัตนิมมานก์ (สาโรช สุขยางค์ พ.ศ. 2438-2493) เป็นผู้อำนวยการกอง พระสาโรชรัตนิมมานก์จึงสนับสนุนให้จัดตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้นในปี พ.ศ. 2477 "ในระยะแรกๆ ใช้ข้าราชการและผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากรเป็นครูสอน ต่อมาได้ใช้ศิษย์ของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมรุ่นแรกๆ ที่จบมาเป็นครูช่วยสอน ต่อมาในปี พ.ศ. 2480 โรงเรียนได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง ผลิตช่างศิลป์ที่มีความสามารถมาปฏิบัติงานรับใช้ประเทศชาติตามความต้องการของทางราชการได้อย่างมีประสิทธิภาพ" (วิโชค มุกดามณี, 2541: 18) ศิษย์รุ่นแรกๆ ที่เป็นบุคลากรมาช่วยงานราชการในการสร้างอนุสาวรีย์และงานศิลปกรรมอื่นๆ ที่รัฐเป็นผู้ดำริขึ้นมี "แช่ม ขาวมีชื่อ จงกล กำจัดโรค แช่ม แดงชมภู พิมาน มูลประมุข สิทธิเดช แสงหิรัญ สนั่น ศิลากรณ์ แสวง สงฆ์มั่งมี และไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์" (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 42) เมื่อครั้งมีการแสดงศิลปกรรมในการฉลองรัฐธรรมนูญในปี พ.ศ. 2484 รัฐบาลทหารของจอมพล ป. พิบูลสงคราม (ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นเผด็จการในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2482 – 2487) ได้เล็งเห็นถึงศักยภาพของสถาบันในการสร้างสรรค์งานศิลปะทั้งประเภทจิตรกรรม ประติมากรรม และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างอนุสาวรีย์ขนาดใหญ่ (ซึ่งสามารถใช้เพื่อเป็นศิลปะสำหรับการโฆษณาชวนเชื่อในการสร้างชาติและความเป็นชาตินิยม) จึงสนับสนุนให้ยกวิทยฐานะโรงเรียนศิลปากรแผนกช่างขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อวันที่ 12 ตุลาคม 2486 โดยมีคณะจิตรกรรมและประติมากรรมเปิดสอนเป็นคณะวิชาเดียวของมหาวิยาลัย มีหลักสูตรสอนตามแบบอย่างศิลปะวิชา (Academic Art) ของอิตาลี โดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้อำนวยสอนและร่างหลักสูตรด้วยตนเอง "การยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2486 ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อสำคัญในการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบในสถาบันและพัฒนาต่อมาเป็นสถาบันการศึกษาที่มีหลักสูตรเช่นเดียวกับสถาบันศิลปะในประเทศตะวันตก ซึ่งเป็นปฐมบทของการศึกษาศิลปะตามแบบอย่างศิลปะตามหลักวิชา (academy art) ของตะวันตกเป็นต้นกำเนิดในการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 188)

หลักสูตรและการเรียนการสอนของมหาวิทยาลัยศิลปากร[6] ระหว่างปี พ.ศ. 2486-2505 ซึ่งเป็นช่วงที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นคณบดีและอำนวยการสอนอยู่จะเน้นการสอนตาม

---

[6] ชลูด นิ่มเสมอ เปิดสอนวิชาภาพพิมพ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2509 ทำให้ต้องเปลี่ยนชื่อคณะฯ จากเดิมมาเป็นคณะจิตรกรรม ประดิมากรรมและภาพพิมพ์...คณาจารย์จากคณะจิตรกรรมฯ ที่ผ่าน

หลักการของศิลปะหลักวิชาของตะวันตกทั้งในภาคทฤษฎีและในภาคปฏิบัติ ผลงานของลูกศิษย์รุ่นแรกจากคณะจิตรกรรมฯ ก็ได้สะท้อนให้เห็นถึงหลักการเรียนการสอนเหล่านั้น ดังเห็นได้จากงานการสร้างอนุสาวรีย์ต่างๆ งานประติมากรรมรูปเหมือน งานจิตรกรรมซึ่งเน้นเนื้อหาจากธรรมชาติเป็นหลัก งานศิลปะหลักวิชาเป็นงานกระแสหลักในช่วงทศวรรษ 2470-2480 "จวบจนถึงปลายทศวรรษ 2480-2490 เราจึงพอจะได้เห็นศิลปินที่ทำงานในแนวใหม่อื่นๆ ที่เข้าข่ายศิลปะลัทธิสมัยใหม่แบบตะวันตกเพิ่มมากขึ้น" (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 52) โดยเราจะพบงานทั้งในรูปแบบ "งานอนุสาวรีย์ที่เป็นงานแบบศิลปะหลักวิชา งานปั้นรูปบุคคลที่เน้นความเหมือนอย่างเดียวและที่ทั้งเหมือนจริงและมีการผสมแนวความคิด และยังมีจิตรกรรมแนวอิมเพรสชั่นนิสติคที่เน้นฝีแปรงและสีสันที่มีชีวิตชีวา...อีกแนวที่มีพัฒนาการมานาน คือแนวผสมผสานระหว่างรูปแบบและเนื้อหาแบบไทยประเพณีกับแบบสมัยใหม่...แนวคิวบิสติกที่เน้นการใช้รูปทรงเรขาคณิตและเค้าโครงอิทธิพลของลัทธิฟิวเจอริสม์...เค้าอิทธิพลภาพเขียนที่เกาะตาฮิติของโกแกง (แนวโพสต์-อิมเพรสชั่นนิสม์: ผู้วิจัย)" (เล่มเดียวกัน: 59 - 60) การรับเอาอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จากยุโรปนี้เกิดจากศิลปินบางท่านมีโอกาสได้ไปรับประสบการณ์ตรงด้านศิลปะสมัยใหม่มากจากต่างๆ ประเทศ เช่น เฟื้อ หริพิทักษ์[15]และมีเซียม ยิบอินซอย[16] นอกจากนี้ความต้องการแสดงงานอย่างอิสระของศิลปินบางกลุ่มก่อให้เกิดการรวมตัวกันเพื่อแสดงงานและมีรูปแบบงานอันหลากหลาย ในปี พ.ศ. 2487 กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน เป็นกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ที่รวมตัวกันอย่างเสรีเพื่อจัดแสดงนิทรรศการศิลปะที่ไม่ต้องผ่านการคัดสรรค์ การแสดงงานในคราวนั้นจึงผสมปนเปไปด้วยงานหลากหลายรูปแบบ ศิลปินกลุ่มนี้รวมตัวกันแสดงงานได้

การศึกษาจากยุโรปและสหรัฐอเมริกาได้ประชุมหารือและปรับแผนการศึกษาในคณะจิตรกรรม โดยปรับปรุงการเรียนวิชาจิตรกรรมซึ่แต่เดิมในปีนี้ปี 4-5 ต้องเขียนภาพหุ่นนิ่ง ภาพคน หญิง-ชาย ภาพเปลือยและภาพทิวทัศน์เปลี่ยนเป็น 2 แนวทางคือ จิตรกรรมแบบเดิมและจิตรรรมแบบสมัยใหม่...การปรับการศึกษาของคณะจิตรกรรมฯ เกิดขึ้นอีกครั้งในปี พ.ศ. 2514-2517 โดยให้ศึกษาวิชาพื้นฐานและวิชาทั่วไปในชั้นปีที่ 1-3 และนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ให้ชัดเจนในระดับสูงชั้นปี 4-5 รวมทั้งต้องรวบรวมผลงานปฏิบัติและกระบวนการความคิด นำเสนอต่อสาธารณชนในรูปของการจัดนิทรรศการ (วิโชค มุกดามณี, 2546: 84)

[15] เฟื้อ หริพิทักษ์ ได้ไปศึกษาศิลปะที่มหาวิทยาวิศวะภาระติ ณ สันตินิเกตัน อินเดีย (2483) Academia de Bella Arti di Roma อิตาลี (2497-99) และการเดินทางไปร่วมประชุม International Association of Art ณ กรุงเวียนนาร่วมกับศิลป์ พีระศรี และสวัสดิ์ ตันติสุข จากโอกาสที่ เฟื้อ หริพิทักษ์ ได้พบเห็นศิลปะสมัยใหม่จำนวนมากมายในฝรั่งเศส อังกฤษ ออสเตรีย ท่านได้กล่าวถึงความทรงจำและชื่นชมของท่านอยู่ตลอดเวลา (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 132)

[16] ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 มีเซียม ยิบอินซอยต้องพาลูกไปรักษาตัวที่ยุโรปและในระหว่างนั้นเธอมีโอกาสชื่นชมศิลปะสมัยใหม่ในพิพิธภัณฑ์มากมาย (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 132)

เพียงสองครั้งก็ประกาศยุบตัวเองไปในปี พ.ศ. 2490 และในปี พ.ศ. 2496 กลุ่มศิลปินอีกกลุ่มได้รวมตัวกันทำสมาคมชื่อ จิตรกรและปฏิมากรสมาคม "จัดแสดงศิลปกรรมขึ้น ณ โรงภาพยนตร์แกรนด์ วังบูรพา มีคณะกรรมการมาคัดเลือกผลงานสำหรับจัดแสดงเหมือนงานศิลปกรรมแห่งชาติและต่อมาภายหลังก็เงียบหายไป" (วิโชค มุกดามณี, 2541: 19)

นอกจากการวางรากฐานศิลปะสมัยใหม่ผ่านระบบการศึกษาแล้วศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้เสนอแนะกรมศิลปากรให้จัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเพื่อเป็นสะพานในการเชื่อมโยงงานศิลปะเข้าสู่สาธารณชน การแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาตินับเป็นการเผยแพร่ความรู้ และส่งเสริมความเข้าใจศิลปะสมัยใหม่ในหมู่ประชาชนโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีจะเขียนบทความอรรถาธิบายประกอบ แนะนำและวิจารณ์ผลงานที่ได้รับรางวัลในสูจิบัตรประกอบการแสดงนิทรรศการอยู่เสมอ ในขณะเดียวกันการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็เป็นการยกระดับศิลปิน วงการศิลปะของไทย และเป็นพื้นที่สำคัญในการแจ้งเกิดให้กับศิลปินผู้สร้างสรรค์งานแบบเหมือนจริงและศิลปินหัวก้าวหน้าที่สร้างสรรค์งานในแนวใหม่อื่นๆ ผู้ร่วมแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติจะผ่านการคัดเลือกจากคณะกรรมการตัดสินที่ได้รับการยกย่องอย่างยิ่งนั่นก็คือศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้เป็นบิดาศิลปะสมัยใหม่ของไทย ดังนั้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงเป็นเวทีที่ได้รับการยอมรับและทรงอิทธิพลโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงระยะเวลาระหว่างที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่จนกระทั่งท่านเสียชีวิต (14 พฤษภาคม 2505) คือจากการแสดงครั้งที่ 1 พ.ศ. 2492 จนถึงการแสดงครั้งที่ 13 พ.ศ. 2505 หลังจากนั้นเป็นต้นมาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็เสื่อมความน่าเชื่อถือลงเนื่องจากปัญหาการคัดเลือกคณะกรรมการตัดสินที่ไม่ได้รับการยอมรับ

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้วางแนวนโยบายในการทำงานแลกเปลี่ยนกันระหว่างศิลปินไทยและศิลปินต่างประเทศ ทั้งนี้เพื่อเป็นการส่งเสริมการเรียนรู้ การขยายขอบเขตของการยอมรับทางความแตกต่างด้านศิลปะและวัฒนธรรม อีกทั้งสร้างความตื่นตัวทางวงการศิลปะให้แก่ประชาชนชาวไทยจากความหลากหลายของงานศิลป์ โดย "จากช่วงปี พ.ศ. 2503 ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้แทนจากประเทศไทยไปร่วมประชุมองค์การศิลปินระหว่างชาติครั้งที่ 3 ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ซึ่งในการประชุมครั้งนี้นอกจากมีวาระเกี่ยวกับกิจการขององค์การแล้ว ยังมีการประชุมระหว่างกลุ่มประเทศตะวันตกและตะวันออกเกี่ยวกับอิทธิพลของศิลปะและเทคนิค และในการเตรียมการของศาสตราจารย์ศิลป์และกลุ่มศิลปินไทยนั้นมีการเตรียมแผนงานเพื่อเสนอข้อมูลให้เกิดความร่วมมือของจิตรกร ประติมากรและการสร้างสตูดิโอ ให้ศิลปินได้ทำงานและแลกเปลี่ยนระหว่างประเทศไทยกับต่างประเทศ และสิ่งที่เป็นข้อเสนอต่อที่ประชุมอีกข้อที่น่าสนใจในทัศนะของศิลปินไทยเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวทางศิลปะขณะนั้นคือ การหาทางตั้งศูนย์กลางขององค์การศิลปินระหว่างชาติในเอเชียเพื่อดำเนินการเผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรมของกลุ่มประเทศตะวันออก" (วิโชค มุกดามณี, 2546: 81)

ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยซึ่งวางรากฐานทางการศึกษา การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและการใช้แนวทางในการแลกเปลี่ยนกับนานาชาติโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้รับความสนใจจากประชาชนในวงกว้างมากยิ่งขึ้นในช่วงทศวรรษ 2500 ช่วงเวลาซึ่งมีสิ่งต่างๆ เป็นแรงขับเคลื่อนให้กับวงการศิลปะได้ก้าวหน้าขึ้นอย่างมากมาย จากแนวนโนบายพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติซึ่งสนับสนุนการลงทุนจากภายนอกประเทศของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (เป็นนายกรัฐมนตรีระหว่าง พ.ศ. 2501-2506) ทำให้เศรษฐกิจไทยคึกคัก เศรษฐกิจชาติที่เติบโตส่งผลให้วงการศิลปะมีความเติบโตขึ้นมาด้วยโดย

1) มีกลุ่มชาวต่างชาติที่เข้ามามีบทบาทในวงการศิลปะไทยหลายระดับทั้งผู้ที่มีบทบาทในการซื้อ ชมและสะสมงานศิลปะงานของศิลปินไทย การกำเนิดขึ้นของแกลอรี่เอกชนและแกลอรี่เพื่อสนับสนุนงานศิลปิน (เช่น บางกะปิแกลอรี่ ถนนอโศก กรุงเทพฯ เปิดเมื่อ พ.ศ. 2505) ช่วงหลัง พ.ศ. 2505 ทหารชาวอเมริกันที่เข้ามาตั้งฐานทัพในประเทศไทย (ระหว่างปี พ.ศ. 2508-2518) และชาวต่างชาติกลุ่มอื่นนอกเหนือจากชาวอเมริกันได้มีส่วนสนับสนุนให้วงการศิลปะในบ้านเราน่าตื่นเต้น การซื้อขาย การสะสม รวมไปถึงการเข้ามาก่อตั้งสถาบันทางศิลปวัฒนธรรมและสมาคมในประเทศไทย เช่น สถาบันเกอเธ่ของเยอรมนี สมาคมฝรั่งเศสของประเทศฝรั่งเศส บริทิชเคาน์ซิลของประเทศอังกฤษ และสถาบัน เอ. ยู. เอ. ของประเทศสหรัฐอเมริกา ได้ส่งเสริมให้เกิดการแสดงงานและการนำผลงานของศิลปินไทยไปแสดงนอกประเทศ

2) การลงบทความศิลปะในหนังสือพิมพ์ภาษาอังกฤษในประเทศไทย การเผยแพร่ผลงานศิลปะในนิตยสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์โดยการนำผลงานศิลปะไปลงปกหน้าเพื่อแนะนำผลงานศิลปินหน้าใหม่ นอกจากนี้ยังมีนิตยสารการชาวกรุง นิตยสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ในปี พ.ศ. 2502 นายประยูร อุลุชาฎะ เริ่มเขียนบทความแนะนำและวิจารณ์ศิลปะโบราณและศิลปะสมัยใหม่ โดยใช้นามปากกา น. ณ ปากน้ำ ลุ่ม ศรัทธา เจริญ เป็นต้น

3) การเดินทางกลับมาของนักศึกษาที่ได้รับทุนให้ไปศึกษา ณ ต่างประเทศ เช่น ดำรง วงค์อุปราช ได้รับทุนไปศึกษาที่สเลด สกูล ณ ประเทศอังกฤษ (Slade School, University College London) ได้เดินทางกลับมาประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2506 และสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวนามธรรม (Abstract) และต่อมาเขาได้เป็นหัวหอกสำคัญในการส่งเสริมสนับสนุนศิลปะแนวทางนี้ อารี สุทธิพันธุ์ เป็นศิลปินหนุ่มอีกคนที่เพิ่งเดินทางกลับจากสหรัฐอเมริกา ได้เปิดแสดงผลงานเมื่อปี พ.ศ. 2504 ที่สถาบัน เอ. ยู. เอ. ภาพผลงานของอารี สุทธิพันธุ์ สะท้อนลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (Abstract Expressionism) และเป็นผู้เผยแพร่ความคิดศิลปะสมัยใหม่ตามแนวทางอเมริกัน พิริยะ ไกรฤกษ์ เดินทางกลับจากออสเตรีย แสดงผลงานเดี่ยวที่สยามสมาคมเมื่อปี พ.ศ. 2506 สร้างสรรค์งานในแนวทางแสดงอารมณ์ฉับพลัน (Expressionism)

4) นอกจากนี้ความสนพระทัยในการทรงงานศิลปะสมัยใหม่อย่างต่อเนื่องระหว่างปี พ.ศ. 2502 – 2510 ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชและได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานภาพเข้าร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 ได้ทำให้ประชาชนสนใจในศิลปะสมัยใหม่มากยิ่งขึ้น

สิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นเหล่านี้ล้วนทำให้วงการศิลปะและศิลปะสมัยใหม่ในทศวรรษ 2500 ได้รับความสนใจจากคนทั้งในและนอกวงการมากยิ่งขึ้น ศิลปะสมัยใหม่เฟื่องขึ้นมาในปี พ.ศ. 2504-2507 "วัดได้จากข้อเท็จจริงที่ว่า ในปี พ.ศ. 2503 ไม่มีการจัดแสดงงานศิลปะร่วมสมัยอื่นใดเลยนอกจากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่พอมาถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2505 มีการเปิดแสดงงานกลุ่มกันถึงสามครั้งในเดือนเดียวกัน ซึ่งมากเกินไปจนหนังสือพิมพ์ *บางกอกเวิลด์* วิจารณ์ว่า *ระยะนี้มีงานแสดงศิลปะหลายงานเสียจนกระทั่งเป็นที่น่าสงสัยว่ายังจะมีอะไรเหลือให้แสดงอีก*" (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 35) ความเฟื่องฟูของวงการศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าวส่งผลให้แนวโน้มของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยทั่วไปและที่จัดแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติมีหลากหลายแนว ไม่ว่าจะเป็นศิลปะนามธรรม (Abstract Art) และศิลปะแบบกึ่งนามธรรม (Semi Abstract Art) ลัทธิบาศกนิยม (Cubism) ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (Abstract Expressionism) และลัทธิเหนือจริง (Surrealism) เป็นต้น ในขณะเดียวกันศิลปะแนวภาพเหมือน (Realistic) ทั้งในจิตรกรรมและประติมากรรมก็ยังคงอยู่และศิลปินหลายท่านที่สร้างสรรค์งานในแนวทางนี้ก็ประสบความสำเร็จอย่างสูง เช่น ผลงานของ จักรพันธุ์ โปษยกฤต เป็นต้น จากความหลากหลายของรูปแบบศิลปกรรมที่กล่าวมาในทศวรรษ 2500 รูปแบบการสร้างสรรค์งานที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ งานแบบนามธรรม "ในทศวรรษ 2500 ถือได้ว่าเป็นช่วง 10 ปี ที่ศิลปะนามธรรมได้เติบโตขึ้น ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2500 จนถึงกลางทศวรรษ 2510 ก็ถือไว้ว่าศิลปะนามธรรมได้กลายเป็นกระแสศิลปะที่คึกคักเป็นอย่างยิ่งในหมู่ศิลปิน เมื่อราวปี 2510 – 2514 ผลงานที่ส่งเข้าประกวดในงานศิลปกรรมแห่งชาติในราว 80-90% จะเป็นแนวนามธรรมทั้งสิ้น" (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 70)

2.2.3 ศิลปะนามธรรมในประเทศไทย

ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศระยะแรกเติบโตในงานสาขาประติมากรรมก่อน เกิดจากความต้องการผู้ช่วยงานปั้นและงานหล่ออนุสาวรีย์ขนาดใหญ่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จึงรับนักศึกษาที่จบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่างมาช่วยงานในขณะเดียวกันก็ฝึกและสอนศิลปะตามแบบอย่างศิลปะหลักวิชาให้ด้วย เมื่อมีการเปิดสอนคณะจิตรกรรมและประติมากรรมในมหาวิทยาลัยศิลปากรและมีการถ่ายทอดศิลปะสมัยใหม่ตามแบบอย่างศิลปะหลักวิชาอย่างเป็น

ระบบ ปรากฏว่างานสาขาจิตรกรรมมีแนวโน้มที่จะพัฒนาไปสู่การสร้างสรรค์งานแบบนามธรรมได้เร็วกว่า[17]

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) เป็นแนวโน้มหนึ่งของศิลปะสมัยใหม่ เป็นศิลปะซึ่งแสดงออกโดยไม่ต้องอาศัยรูปของวัตถุมาเป็นสื่อ แต่ศิลปินมักจะใช้ทัศนธาตุและการจัดองค์ประกอบเข้ามาใช้ในการทำงาน ศิลปินไทยที่สร้างสรรค์งานในแนวทางของศิลปะสมัยใหม่จะต้องผ่านการสร้างสรรค์งานในยุคแห่งสัจจนิยมและอิมเพรสชั่นนิสม์[18] "เมื่อผ่านยุคนี้ไปแล้ว ศิลปินบางคนจึงเริ่มทำงานแบบคิวบิสม์ เริ่มขึ้นประมาณเมื่อปี พ.ศ. 2499 โดย เฟื้อ หริพิทักษ์ ผู้ซึ่งรับเอาแนวนี้มาเมื่อไปอยู่อิตาลีในช่วง พ.ศ. 2497-2499 ดังเห็นในงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ เช่น *องค์ประกอบศิลป์หรือนางแบบ* (2498) *น้ำเงินเขียว* (2499) และ*สาวอิตาเลียน* (2500) และศิลปินอื่นๆ เช่น ทวี นันทขว้าง และ ชะลูด นิ่มเสมอ ได้ทดลองเขียนภาพในแนวนี้ในประเทศไทย...คิวบิสม์แท้ๆ ได้เข้ามาพร้อมกับงานของ สมโภชน์ อุปอินทร์ งานชื่อ *สมัยใหม่* (2503)...ศิลปินคนอื่นๆ ที่สร้างสรรค์งานในแนวทางคิวบิสม์ เช่น จรูญ บุญสวน ดำรง วงศ์อุปราช อนันต์ ปาณินท์ และประยุทธ ฟักผล...งานของศิลปินเหล่านี้ใน พ.ศ. 2505 ส่วนใหญ่จะเป็นทัศนียภาพทางทะเลซึ่งแสดงออกในรูปคิวบิสท์ ในปี พ.ศ. 2506 อนันต์ และสวัสดิ์ ตันติสุข ได้ละลายรูปแบบคิวบิสท์ไปเป็นรอยสีเป็นหย่อมๆ และได้กลายเป็นงานนามธรรมไปด้วยวิธีนี้ คนอื่นๆ เช่น ประยุทธ ฟักผล และประพันธ์ ศรีสุตา ได้ทดลองทำงานแนวนามธรรมแบบอ่อนหวานและแบบรุนแรงตามลำดับ" (พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 31-36) ปี พ.ศ. 2506 เมื่อ ดำรง วงศ์อุปราช เดินทางกลับประเทศไทยจากการศึกษาศิลปะที่ สเลด สกูล ณ ประเทศอังกฤษ ในฐานะศิลปินนามธรรมและเป็นโฆษกคนสำคัญให้กับศิลปะแนวนี้ "ศิลปะแนวนามธรรมกลายเป็นที่นิยมในปี พ.ศ. 2507" (เล่มเดียวกัน: 36) เข็มรัตน์ กองสุข ประติมากรสมัยใหม่ได้ตั้งข้อสังเกตโดยให้สัมภาษณ์ (2554) ว่า ศิลปะนามธรรมได้รับความนิยมขึ้นเรื่อยมาหลังจากเหตุการณ์การประท้วงคณะกรรมการตัดสินงานศิลปกรรม

---

[17] ดังเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมของ เฟื้อ หริพิทักษ์ จิตรกรผู้บุกเบิกการสร้างงานจิตรกรรมแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) และคิวบิสม์ (Cubism) ในผลงานชื่อ *จิตรกรรม* (ปัจจุบันสูญหาย) (2492) *ประกายเพชร* (2493) และงานจิตรกรรมในแนวคิวบิสม์ เช่น *องค์ประกอบศิลป์หรือนางแบบ* (2498) *น้ำเงินเขียว* (2499) และ*สาวอิตาเลียน* (2500) และผลงานจิตรกรรมของนางมีเซียม ยิบอินซอย สร้างสรรค์งานแนวลัทธิประทับใจ (Impressionism) ชื่อ *วิถีแห่งความฝัน* (2492) *โอโนลูลู* (2493) ภายหลังนางมีเซียม ยิบอินซอยหันไปสร้างสรรค์งานประติมากรรมแนวลัทธิประทับใจและประติมากรรมนามธรรมโดยเริ่มจากการปั้นภาพคน ผลงาน *กันกระแทก* (ไม่ระบุปี พ.ศ.) และประติมากรรมนามธรรมเชื่อมโลหะ *ริธึ่ม* (Rhythm, 2503-06)

[18] ยุคแห่งอิมเพรสชั่นนิสซึ่มและสัจจนิยมนั้นในความเห็นของศาสตราจารย์ศิลป์ "เป็นขั้นแรกที่ศิลปินสมัยใหม่ทุกคนจะต้องผ่าน" (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 31)

แห่งชาติครั้งที่ 15 ปี พ.ศ. 2507 ที่ได้ตัดสินให้ผลงานจิตรกรรมชื่อ *ชักก ระดานหมายเลข 2* (สีฝุ่นบนผ้าใบ ขนาด 83 x 136 เซนติเมตร) ของนายประพัฒน์ โยธาประเสริฐ (พ.ศ. 2472-ถึงแก่กรรม) ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมประเพณีสมัยใหม่ให้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม หลังจากการประกาศผลรางวัลศิลปินหัวก้าวหน้าได้ประท้วงการตัดสินของคณะกรรมการฯ จากการประท้วงในครั้งนั้นทำให้เกิดการตื่นตัวในกระแสศิลปะนามธรรมของตะวันตกในหมู่ศิลปินไทยมากยิ่งขึ้น (เข็มรัตน์ กองสุข. สัมภาษณ์: 2554) นอกจากนี้ สุธี คุณาวิชายานนท์ (2545) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า ความแพร่หลายของศิลปะนามธรรมในประเทศไทยในระยะแรกน่าจะเกิดจากการเรียนการสอนวิชาองค์ประกอบศิลป์ในมหาวิทยาลัยศิลปากรที่มีการเปิดโอกาสให้นักศึกษาได้ทดลองอย่างอิสระ "งานในแนวนามธรรมเกิดขึ้นอย่างแพร่หลายส่วนหนึ่งก็เพราะการเรียนการสอนในรายวิชาองค์ประกอบศิลป์ในมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยเฉพาะเมื่อได้ทดลองในหัวข้ออิสระ การศึกษาทักษะและทฤษฎีศิลปะแบบศิลปะตามหลักวิชาได้เป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการสร้างงานนามธรรม" (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 70) เกิดจากคลี่คลายออกจากศิลปะหลักวิชา จากศิลปะแบบเหมือนจริงสู่การสร้างสรรค์รูปทรงแบบเป็นเหลี่ยมมุมตามแนวทางของศิลปะคิวบิสม์ โดยในระยะแรกของการคลี่คลายนั้นรูปทรงต่างๆ ก็ยังทิ้งเค้าโครงให้ดูออกว่าอะไรเป็นอะไร เรียกการสร้างสรรค์ในระยะนั้นว่ากึ่งนามธรรม และต่อมาภายหลังก็เริ่มถอยห่างออกสู่การจำลองสิ่งต่างๆ ที่รู้จักคุ้นเคยไปสู่การสร้างงานแบบนามธรรมเต็มตัวด้วยการเน้นไปในเรื่องของการใช้สีและรูปทรง

ส่วนพัฒนาการในงานด้านประติมากรรมสู่งานแบบนามธรรมนั้นระยะเริ่มแรกตั้งต้นด้วยประติมากรรมแนวสัจจนิยม โดยนักเรียนกลุ่มแรกของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี บางคน เช่น สิทธิเดช แสงหิรัญ พิมาน มูลประมุข และ แช่ม ดวงชมพู ประติมากรอื่นๆ ที่ทำงานในแนวทางนี้ได้แก่ สนั่น ศิลากร อำนาจ พ่วงสำเนียง แสวง สงฆ์มั่งมี และไพรฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ "ประติมากรที่ทำงานในแนวประเพณีนิยมก็คือ เขียน ยิ้มศิริ เป็นการแสดงออกซึ่งความรู้สึกของไทยที่มีความสัมพันธ์กับงานประติมากรรมตามประเพณีของไทย งานของเขียนมีความซับซ้อนน้อยลงเรื่อยๆ...ในงานประติมากรรม เขียน ยิ้มศิริ เป็นผู้ริเริ่มแนวโน้มที่จะนำไปสู่ความเรียบง่ายอย่างมีแบบแผนอย่างจริงจังในปี พ.ศ. 2498 ในงานของ ชลูด นิ่มเสมอ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ และแม้แต่ประติมากรที่ทำงานในแนวสัจจนิยมอย่าง สิทธิเดช แสงหิรัญ ก็เข้าร่วมสร้างสรรค์งานในแนวทางนี้ด้วยในปี พ.ศ. 2499" (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 31) ประติมากรที่สร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรมแท้ๆ และประสบความสำเร็จในวงการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติคนแรก คือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ "นายชำเรือง เป็นประติมากรไทยคนแรกที่สร้างสรรค์งานประติมากรรมนามธรรม ประติมากรรุ่นเก่าคนสำคัญที่พยายามคลี่คลายผลงานจากแบบจริง

ไปสู่สัญลักษณ์นิยมและกึ่งนามธรรมคือ อาจารย์เขียน ยิ้มศิริ[11] แต่ท่านก็ไม่ไปสู่นามธรรมเพราะท่านเห็นว่าประติมากรรมไปกับนามธรรมไม่ได้" (SU., internet, n.d.) โดยประติมากรรมนามธรรม *หมู่* (2508) เป็นประติมากรรมนามธรรมชิ้นแรกของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ "งานปั้นของผมนับเป็นแอบสแตร็คชิ้นแรกของงานศิลปกรรมแห่งชาติ" (วาปี คำโปตา, 2538: 91) ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง จากการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 พ.ศ. 2508 ผลงานชิ้นนี้เป็นการลดรูปทรงมนุษย์ให้เหลือเพียงรูปทรงที่มีเส้นรอบนอกและปริมาตรโค้งเว้าประสานกันเป็นรูปทรงนามธรรม "ผลงานต่อมาชื่อ *อายุ* (2510) ชำเรือง ลดรายละเอียดของรูปทรงมนุษย์เหลือเพียงแท่งและปุ่มที่บีบด้วยมือให้เกิดปริมาตร และชำเรืองได้คลี่คลายงานต่อมาในประติมากรรมชื่อ *รูป* (ไม่ระบุปี พ.ศ.) ซึ่งเป็นประติมากรรมที่เป็นแท่งกลมคล้ายคนยืนชูมือเท่านั้น โดยไม่ปรากฏรูปร่างเหมือนจริงของมนุษย์ ชำเรืองเป็นประติมากรที่สร้างงานด้วยแนวคิดของตนเองอย่างต่อเนื่องมายาวนานและให้อิทธิพลแก่ ประติมากรรุ่นหลังหลายคนที่สร้างงานประติมากรรมแนวนามธรรม" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 315-316) ประติมากรรุ่นหลังที่สร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรมในวงการศิลปกรรมแห่งชาติ เช่น นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (พ.ศ. 2489 – ปัจจุบัน) เป็นหนึ่งในศิลปินที่สร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรมมาอย่างยาวนาน ผลงานประติมากรรมของ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน เป็นการแสวงหาความงามจากความประสานกลมกลืนระหว่างเส้นรอบนอกและปริมาตรซึ่งมี ความกลมกลึง ผลงานของนนทิวรรธน์ชื่อ *เงาสะท้อน* (2512) ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2512 ผลงาน *การเติบโต* (2515) ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 21 พ.ศ. 2515 ผลงาน *สัมพันธภาพ* (2517) รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22 พ.ศ. 2517 วิชัย สิทธิรัตน์ (พ.ศ. 2490 – ปัจจุบัน) เป็นประติมากรอีกคนหนึ่งที่คลี่คลายผลงานจากการสร้างรูปคนสู่การสร้างสรรค์งานนามธรรมรูปทรงเรขาคณิตเกาะเกี่ยวสัมพันธ์กัน (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 100) ในผลงานชื่อ *โครงสร้าง 73 หมายเลข 2* (2517) และนายเข็มรัตน์ กองสุข (พ.ศ. 2490 – ปัจจุบัน) สร้างสรรค์งานประติมากรรมนามธรรมด้วยใช้กลุ่มก้อนมวลอันมีปริมาตรโค้งมนผสมผสานกับการใช้สันขอบรอบนอกรูปทรงคมชัดแบบคิวบิสติกได้อย่างลงตัวในผลงาน ชื่อ *การผนึกแห่งรูปทรง* (2519)

---

[11] เขียน ยิ้มศิริ ศิลปินชั้นครูในแนวศิลปะประเพณีนิยม ครั้งหนึ่งแสดงทัศนะอย่างไม่เห็นด้วยเกี่ยวกับประติมากรรมนามธรรมเชื่อมโหละของ มีเซียม ยิบอินซอย และ ชลูด นิ่มเสมอ "คนไทยทั่วไปไม่สนใจศิลปะแนวนามธรรมมากนัก เพราะว่าเขามีวัฒนธรรมของเขาเอง และเป็นวัฒนธรรมที่โดยธรรมชาติแล้วจะไม่สามารถผสมผสานกับวัฒนธรรมตะวันตกได้ (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 37)

นามธรรมเป็นศิลปะกระแสหลักในวงการศิลปกรรมแห่งชาติช่วงทศวรรษ 2500 แต่เมื่อหลังทศวรรษแห่งการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง (ทศวรรษ 2517 – 2527) ศิลปะเพื่อชีวิตเป็นแนวโน้มศิลปะที่เติบโตอยู่นอกวงการประกวด ศิลปะเพื่อชีวิตเป็นด้านที่แตกต่างจากศิลปะนามธรรมโดยเนื้อหาของศิลปะเพื่อชีวิตจะมีความเชื่อมโยงกับเรื่องราวและชีวิตของผู้คนในสังคม โดยเฉพาะความทุกข์ ความยากไร้ ความอยุติธรรม ความไม่เสมอภาคและการริดรอนสิทธิของคนสังคมภายใต้การปกครองระบอบเผด็จการทหาร ในปี พ.ศ. 2506 จอมพลถนอม กิตติขจร เข้ารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรี และรัฐประหารตัวเองในปี พ.ศ. 2514 การปกครองแบบเผด็จการทหารอันยาวนานก่อให้เกิดกระแสการเรียกร้องการปกครองที่ไม่เป็นธรรมและความต้องการโค่นล้มรัฐบาลเผด็จการส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองหลัง 14 ตุลาคม 2516 ในช่วงเวลานี้ประชาชนทั่วไปมีความไม่เห็นด้วยทางการเมืองแบบเผด็จการทหาร ผู้คนในสังคมคำนึงถึงสิทธิ เสรีภาพและความเป็นปัจเจกชนมากยิ่งขึ้น ศิลปินก็เช่นเดียวกันสร้างสรรค์งานที่มีความหลากหลายและศิลปินบางกลุ่มก็มีความเห็นแตกต่างไปจากการสร้างสรรค์งานกระแสหลัก (นามธรรม) มาสู่การสร้างสรรค์งานซึ่งมีความสอดคล้องกับผู้คนและเรื่องราวในสังคมมากยิ่งขึ้นเรียกว่า ศิลปะเพื่อชีวิต หรือ ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน[12]เป็นแนวโน้มที่ได้รับความนิยมอีกครั้งในทศวรรษหลังการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง การสร้างสรรค์งานในแนวเพื่อชีวิตมีการสร้างสรรค์งานในหลากหลายรูปแบบมีทั้งจิตรกรรมสีน้ำมัน งานปะติดโดยนำหนังสือพิมพ์ที่ลงข่าวความเดือดร้อนของผู้ยากไร้และงานสื่อผสมที่นำวัสดุนานาชนิดมาสร้างสรรค์งาน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 343) ความเบ่งบานของศิลปะเพื่อชีวิตก่อให้เกิดกระแสการรวมตัวกันของเหล่านักเขียนและศิลปินซึ่งต่อมามีการจัดตั้งกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย . ต่อมาสมาชิกของกลุ่มร่วมกันจัดตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2522 ตามลำดับ และชมรมฯ ได้จัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2522 - 2526 ซึ่งงานนิทรรศการนี้เป็นด้านที่แตกต่างจากนิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติอย่างมาก คือ ผู้เข้าร่วมแสดงไม่ต้องผ่านการคัดเลือก ไม่มีการประกวดและเปิดกว้างให้กับงานทุกชิ้น อีกทั้งชมรมฯ ยังได้จัดการแสดงศิลปะเด็กแห่งประเทศไทย จัดทำหนังสือโลกศิลปะเมื่อปี พ.ศ. 2523 ต่อมาชมรมฯ ได้จดทะเบียนชมรมเป็นสมาคมศิลปกรรมไทยเมื่อปี พ.ศ. 2526 อย่างไรก็ตาม เมื่อ พ.ศ. 2530 งานศิลปะเพื่อชีวิตก็เสื่อมความนิยมลงเมื่อแนวโน้มของงานไม่มีความสอดคล้องกับกระแสของสังคมอีกต่อไป

ถึงแม้ว่าแนวโน้มของศิลปะภายนอกวงการศิลปกรรมแห่งชาติได้เปลี่ยนแปลงไปในช่วงหลังทศวรรษแห่งการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง (ทศวรรษ 2517 – 2527) แต่กระแสภายใน

---

[12] ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จิตร ภูมิศักดิ์ได้เสนอคำนี้เพื่อขยายความว่าเป็นศิลปะเพื่อสามัญชนคนทั่วไปไม่ใช่ของสูงล้ำค่าสำหรับบำเรอคนส่วนน้อย ศิลปะเพื่อประชาชนที่แท้จริงต้องทำให้คนยึดมั่นความเป็นจริงของชีวิตและสังคม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545 : 88)

วงการศิลปกรรมแห่งชาติยังคงเหมือนเดิม คือ มีการจัดกระกวดและคนส่งงานก็ยังเป็นกลุ่มนักศึกษาศิษย์เก่าและผู้เกี่ยวข้องจากมหาวิทยาลัยศิลปากร กรอบกับการสร้างสรรค์งานในวงศิลปกรรมแห่งชาติก็ยังอยู่ในกรอบของศิลปะวิชาการที่ไม่มีความอิสระมากนัก งานที่ได้รับความนิยมเป็นงานนามธรรมโดยเฉพาะงานนามธรรมแบบขอบคม (Hard Edge) ซึ่งเป็นงานที่มีการใช้รูปทรงที่มีเส้นรอบนอกคมชัดและมักเน้นการใช้ระนาบสีเรียบแบนจะได้รับความนิยมแพร่หลายมากที่สุด นอกจากนี้ก็มีงานนามธรรมไร้วัตถุวิสัย (Non objective) จิตรกรรมประเพณีสมัยใหม่ ศิลปะแนวเหนือจริง (Surrealism) และแนวอภิสัจจนิยม (Super Realism หรือ Hyper Realism) (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 335) แต่งานด้านประติมากรรมก็ยังไม่เปลี่ยนแปลงไปมาก โดยส่วนมากเป็นงานนามธรรมหล่อปูนปลาสเตอร์ (เล่มเดียวกัน: 339) มีศิลปินที่ได้รับรางวัลและเข้าร่วมแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ เช่น นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน วิชัย สิทธิรัตน์ เข็มรัตน์ กองสุข วระ อิษวาส พีระพงษ์ ดวงแก้ว วสันต์ ฮารีเมา และศราวุธ ดวงจำปา เป็นต้น ในขณะเดียวกันชลูด นิ่มเสมอ ได้บุกเบิกงานประติมากรรมเทคนิคใหม่ๆ มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514 โดยใช้การเชื่อมแผ่นโลหะ ระบายสีและสร้างร่องรอยต่างๆ อินสนธ์ วงศ์สาม ศิลปินซึ่งเพิ่งเดินทางกลับมาประเทศไทยในปี พ.ศ. 2517 ก็สร้างงานแกะไม้แบบนามธรรมไว้เป็นจำนวนมาก (เล่มเดียวกัน: 339)

ความตื่นตัวในวงการศิลปะช่วงหลังทศวรรษแห่งการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง (2517-2527) ก่อให้เกิดการจัดตั้งหอศิลป์และการจัดประกวดงานศิลปกรรมทั้งของรัฐและเอกชน เช่น พ.ศ. 2517 เปิดหอศิลปพีระศรีอย่างเป็นทางการ และในช่วงปี พ.ศ. 2520 เอกชนมีบทบาทในการสนับสนุนวงการศิลปะสมัยใหม่มากขึ้น โดยในปี พ.ศ. 2517 ธนาคารกสิกรไทยร่วมกับหอศิลปพีระศรีจัดการแสดงศิลปกรรมไทยร่วมสมัยครั้งที่ 1 ระหว่างวันที่ 19 กันยายน – 29 ตุลาคม 2517 ธนาคารกรุงเทพฯ จัดนิทรรศการภาพเขียนรางวัลบัวหลวง ครั้งที่ 1 ระหว่างวันที่ 18 พฤศจิกายน – 22 ธันวาคม 2517 ธนาคารแห่งประเทศไทยจัดนิทรรศการศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2525 และอื่นๆ นอกจากนี้ยังมีการจัดตั้งหอศิลปะสมัยใหม่อีกหลายแห่ง เช่น หอศิลป์แห่งชาติ หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร หอศิลปคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ หอประติมากรรมต้นแบบ กรมศิลปากร เป็นต้น

การกวาดล้างผู้ประท้วงทางการเมืองอย่างรุนแรงในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ทำให้หลายคนต้องหนีเข้าป่าเพื่อร่วมการปฏิวัติกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยทั้งๆ ที่ส่วนใหญ่มิใช่ผู้นิยมคอมมิวนิสมต์และสังคมนิยมมาก่อน (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2548: 89) อย่างไรก็ตามเหตุการณ์ทางการเมืองเริ่มคลี่คลายลงในสมัยรัฐบาลของพล.อ. เกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ และเมื่อพล.อ. เปรม ตินสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรีเมื่อปี พ.ศ. 2523 ก็ได้ใช้นโยบายสมานฉันท์ในการบริหารบ้านเมือง พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยและขบวนการฝ่ายซ้ายล่มสลายไปภายในระยะเวลาไม่ถึง 10 ปี หลังจากปี พ.ศ. 2519

การปฏิวัติทางการเมืองและการโค่นล้มรัฐบาลทหารโดยประชาชนก่อให้เกิดความตื่นตัวและบรรยากาศในการแสวงหาความรู้และความต้องการแสวงหาสิ่งใหม่ๆ ในหมู่ประชาชน ในช่วงปี พ.ศ. 2523 – 2530 วงการศิลปะก็มีความเคลื่อนไหวไปในทิศทางใหม่โดยศิลปินเริ่มทดลองและสร้างสรรค์งานด้วยสื่อใหม่ ด้วยการผสมเทคนิคและสื่อต่างๆ เข้าด้วยกันเกิดเป็นสื่อการแสดงออกแนวใหม่เรียกว่า "เทคนิคผสม" และ "สื่อผสม" เช่น การสร้างงานประติมากรรมร่วมกับงานจิตรกรรม หรือการสร้างงานโดยใช้สื่อประติมากรรมร่วมกับการใช้สื่อภาพเคลื่อนไหว เป็นต้น ศิลปินที่สร้างสรรค์งานในแนวทางนี้เช่น กมล ทัศนาญชลี ถาวร โกอุดมวิทย์ กมล เผ่าสวัสดิ์ อิทธิ คงคากุล วิโชค มุกดามณี และทวน ธีระพิจิตร ฯลฯ

วงการศิลปะจากทศวรรษ 2530 มีความเคลื่อนไหวไปในทิศทางที่หลากหลาย การทำงานด้วยเทคนิคผสมและสื่อผสมนับเป็นการเปิดทางออกให้กับการสร้างสรรค์งานให้พัฒนาไปในทิศทางที่เปิดกว้างและอิสระมากขึ้น ทั้งเรื่องการใช้วัสดุและสื่อหลากหลาย การนำเอาเทคนิคต่างๆ มาผสม การใช้ร่างกายในฐานะสื่อทางศิลปะหรือการนำเอาภาพเคลื่อนไหวมาใช้ในผลงาน กระแสศิลปะอีกแนวโน้มหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากกลางทศวรรษ 2530 เป็นต้นมาคือ ศิลปะรูปแบบอินสตอลเลชั่น (Installation Art)[13] ซึ่งเป็นการทำงานศิลปะที่เน้นความสัมพันธ์กับพื้นที่และวัตถุแวดล้อมตัวงาน นอกจากนี้ "แนวทางอีกอย่างของงานสามมิติในยุคนี้มีที่พิเศษไปกว่ายุคอื่นๆ ก็คือผลงานที่ต้องการกิจกรรมและการมีส่วนร่วมของคนดู จากสัมผัสและมีส่วนร่วมกับมันได้..."(สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 39-40 อ้างใน กณิกนันท์ สุสิลา, 2550: 57) "การที่คนดูสามารถมีส่วนร่วมกับผลงานและกิจกรรม ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ตอบสนองระหว่าง ศิลปะ กิจกรรม และคนดู คนดูจึงมิได้เพียงแต่เป็นผู้รับเท่านั้น แต่สามารถโต้ตอบได้ด้วย..." (กณิกนันท์ สุสิลา, 2550: 60) แนวโน้มการสร้างสรรค์งานซึ่งเคยมุ่งเน้นไปในเรื่องของวัตถุศิลปได้ขยายขอบเขตไปสู่การแสวงหาพื้นที่ใหม่ๆ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับผู้คน ชุมชนและพื้นที่สาธารณะ

---

[13] อินสตอลเลชั่น (installation) หรือในภาษาไทยเป็นที่รู้จักในชื่อว่า "ศิลปะจัดวาง" แรกเริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่คณิสต์ทศวรรษ 1970 โดยเริ่มจากสหรัฐอเมริกาและยุดรป คำว่าอินสตอลเลชั่น (installation) ในความหมายทั่วไปจะใช้เรียกเมื่อมีการแขวนภาพหรือจัดวางข้าวของต่างๆ ในนิทรรศการ แต่ในความหมายที่เฉพาะลงมาคืองานเฉพาะที่ ที่สัมพันธ์เฉพาะที่ (Site Spefic) ในความหมายนี้ อินสตอลเลชั่นถูกทำขึ้นสำหรับพื้นที่เฉพาะนั้นๆ เช่น ทำขึ้นเพื่อติดตั้งในแกลเลอรี่ พื้นที่กลางแจ้ง และมันมิได้สร้างขึ้นโดยให้ความสำคัญ เฉพาะแต่ศิลปวัตถุชิ้นนั้นๆ เท่านั้น แต่ความสำคัญจะอยู่ที่การประกอบส่วนต่างๆ หรือการจัดสภาพแวดล้อมทั้งหมด (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 150)

งานสื่อผสมได้กลายมาเป็นทิศทางใหม่ขยายขอบเขตการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปิน
ร่วมสมัยมีทางเลือกให้กับตนเองมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์แบบข้ามสื่อ รวมไปถึงการ
ใช้พื้นที่และสภาพแวดล้อมจริงให้เป็นส่วนหนึ่งของงาน งานแบบนามธรรมซึ่งโดดเด่นในวงการ
ศิลปะยุคทศวรรษ 2500 - 2510 ได้กลายมาเป็นเพียงทางเลือกหนึ่งของการแสดงออกภายใต้
ความเป็นไปได้อันหลากหลายมากมาย

2.3 ปริญญานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง

ปริญญานิพนธ์ของ กณิกนันท์ สุสิลา (2550) เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์
ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 – 2546 ได้นำเสนอข้อมูลบริบท
แวดล้อมอันมีผลต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินและนำเสนอผลของการศึกษาผลงาน
การสร้างสรรค์ของศิลปินจากจุดเริ่มของการคลี่คลายรูปแบบจากศิลปะหลักวิชาสู่งานในรูปแบบ
นามธรรม โดยเริ่มศึกษาผลงานจากปี พ.ศ. 2498 *เมฆแห่งชีวิต* ซึ่งเป็นผลงานชิ้นสำคัญอัน
แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างการสร้างสรรค์งานตามหลักศิลปะหลักวิชาของตะวันตก
เข้ากับศิลปะประเพณีแบบสุโขทัย โดยการใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์คู่ชายหญิงซึ่งมีการลดทอน
รายละเอียดภายในสู่การเน้นเส้นโค้งรอบนอกอันไหลลื่นและอ่อนหวานผสานกับการสร้าง
ปริมาตรอย่างกลมกลึง ปี พ.ศ. 2508 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างสรรค์ผลงานนามธรรมชิ้น
สำคัญชื่อ *กลุ่ม* ซึ่งผลงานชิ้นนี้ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นงานแบบนามธรรมชิ้นแรกในการแสดง
งานศิลปกรรมแห่งชาติ ผลงานชิ้นนี้ละทิ้งเค้าโครงความเป็นรูปทรงมนุษย์และรูปทรงของสิ่ง
ต่างๆ ไปสู่การจัดการรูปทรงและทัศนธาตุทางศิลปะเพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกถึงความ
เคลื่อนไหวและพวยพุ่งไปสู่เบื้องบน หลังจากการสร้างสรรค์ผลงาน *กลุ่ม* (2508) ชำเรือง
วิเชียรเขตต์ ยังคงสร้างสรรค์ผลงานในแนวนามธรรมต่อมาโดยสามารถแบ่งกลุ่มตัวอย่างผลงาน
ตามแรงบันดาลใจในการออกแบบรูปทรงเป็น 3 หมวดคือ รูปแบบรูปทรงมนุษย์ (Human
Figure Form) รูปแบบรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) และรูปแบบรูปทรงอินทรีย์รูป (Organic
Form) อย่างไรก็ตาม ในขณะที่ความสนใจในการสร้างสรรค์งานนามธรรมซึ่งเป็นความสนใจใน
เรื่องของการสร้างรูปทรงบริสุทธิ์ด้วยวิธีการลดทอนดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง ความสนใจในเรื่อง
พุทธศาสนาและศิลปะประเพณีไทยก็ได้เข้ามามีบทบาทต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินในบาง
ชิ้น อันที่จริงแล้วแนวคิดนี้ไม่ได้เพิ่งจะเกิดขึ้นแต่ได้เริ่มก่อเค้าลางมาตั้งแต่การสร้างสรรค์ผลงาน
เมฆแห่งชีวิต (2498) การเชื่อมโยงระหว่างรูปแบบของศิลปะตะวันตกเข้ากับศิลปะประเพณี
แบบสุโขทัย โดยเสริมแนวคิดแบบไทยเชื่อมโยงกับเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนาเพิ่มเข้าไป ส่งผล
ให้การสร้างสรรค์งานในบางชิ้นมีการปรากฏกายของรูปทรงมนุษย์ชัดเจนมากขึ้นมาด้วย ดังใน
ผลงาน *แดนทิพย์* (2527) และ *พระพุทธรูป* (2534)

ผลการวิจัยของ กณิกนันท์ สุสิลา (2550) ได้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นศิลปิน
หัวก้าวหน้าของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในการหลุดออกจากกรอบของการสร้างสรรค์งานตาม

แบบอย่างศิลปะหลักวิชาสู่การสร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรม อีกทั้งศิลปินยังสามารถพัฒนาผลงานของตนจนเกิดกลายเป็นรูปแบบเฉพาะตัวด้วยการผสมผสานรูปแบบศิลปะหลักวิชาตามแบบอย่างตะวันตกเข้ากับศิลปะแนวประเพณีไทยผ่านวิธีการลดทอน การสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ทำให้ผลงานของศิลปินเกิดเป็นแนวโน้มหนึ่งซึ่งมีลักษณะเฉพาะ มีความโดดเด่นและเป็นที่น่าสนใจศึกษาในเชิงลึกต่อไป