



สภาวะจำลองภายใต้สังคัมภ์เจกชนนิยม



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2567

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

สภาวะจำลองภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2567

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

STATE OF SERVITUDE WITHIN AN INDIVIDUALISTIC SOCIETY



By

MR. Jiranchai NINTHANAPHANT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for Master of Fine Arts Visual Arts
Academic Year 2024
Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	สภาวะจำลองภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม
โดย	นายจิรัญชัย นิลธนะพันธุ์
สาขาวิชา	ทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ นาวิณ เปี้ยดกลาง
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	รองศาสตราจารย์ ธณฤกษ์ ทิพย์วารี รองศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกตามณี

คณะกรรมการ ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้
เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะกรรมการ ประติมากรรมและ
(ศาสตราจารย์ ทินกร กาษรสุวรรณ) ภาพพิมพ์

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(ดร. ตฤณภัทร ชัยสิทธิ์ศักดิ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ นาวิณ เปี้ยดกลาง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์ ธณฤกษ์ ทิพย์วารี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกตามณี)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อภิชาติ พลประเสริฐ)

660120003 : ทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2

คำสำคัญ : สภาวะจำยอม, ปังเจกชนนิยม, ปังเจกภาพ, การบิดเบือนร่างกาย, การตั้งคำถามต่อคุณค่า
นาย จิรัญชัย นิลธนะพันธ์: สภาวะจำยอมภายใต้สังคมปังเจกชนนิยม อาจารย์ที่ปรึกษา
วิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ นาวิณ เบียดกลาง

วิทยานิพนธ์ชุด “สภาวะจำยอมภายใต้สังคมปังเจกชนนิยม” มีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนภาวะความเป็นมนุษย์ที่ตกอยู่ภายใต้แรงกดดันของแนวคิดปังเจกนิยม ซึ่งกำลังเป็นบรรทัดฐานใหม่ในสังคมเสรีนิยมใหม่ โดยใช้จิตรกรรมเป็นเครื่องมือในการสื่อสาร ท่ามกลางความซับซ้อนของอารมณ์ สถานการณ์ และโครงสร้างสังคมที่มองไม่เห็น

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอมุมมองร่วมสมัย ผ่านการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่เล่าเรื่อง มีกลิ่นอายของชนบโบราณ ผสมผสานกับภาษาภาพแบบใหม่ โดยมุ่งเน้นไปที่การใช้ท่าทางของมนุษย์ การบิดเบือนทางกายภาพ ชุดสี ค่าน้ำหนัก และการลดทอนสิ่งไม่จำเป็นตามชนบเดิมที่ถูกสั่งสอนตามๆกันมา เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกอัดอัด แปรสลับ และรุนแรงที่มนุษย์ต้องเผชิญเมื่อเสรีภาพของตัวตนถูกแปรสภาพเป็นภาวะที่ต้องแบก

แนวคิดหลักของผลงานชุดนี้คือ “สภาวะจำยอมที่แฝงอยู่ในความเป็นตัวของตัวเอง” ซึ่งไม่ได้เกิดจากการบีบบังคับภายนอกเสมอไป แต่บางครั้งเกิดจากการเลือกเองโดยไม่รู้ตัว ในภาพแต่ละชิ้น ผู้ชมจะเผชิญหน้ากับตัวละครที่มีแรงดึงภายในร่างกายคนละทิศหรือเป็นการสร้างพื้นที่ของตนเอง ที่สื่อถึงการตั้งคำถามต่อโครงสร้างที่มองไม่เห็นซึ่งกำหนดชีวิตของเราอย่างเงียบงัน

ผลงานนี้ตั้งคำถามว่า “การเป็นตัวของตัวเอง” จริง ๆ แล้วเป็นสิ่งที่เราเลือกได้เองหรือแค่เป็นการยอมรับแรงบางอย่างที่อยู่รอบตัวเรามาตลอดโดยที่เราไม่เคยรู้ตัวซ้ำว่ามันมีอยู่

660120003 : Major Visual Arts

Keyword : servitude, individualism, subjectivity, distorted body, Questioning of Values

MR. Jiranchai NINTHANAPHANT : State of Servitude within an Individualistic Society
Thesis advisor : Associate Professor Nawin Baidklang

The thesis *“State of Servitude within an Individualistic Society”* aims to examine the human condition under the subtle pressures of contemporary individualism a dominant but often invisible force in neoliberal society. Using figurative oil painting as the primary medium, the artist investigates the tension between selfhood and social conformity, between the need for identity and the price of isolation.

This body of work combines classical narrative structure with a contemporary sensibility. Through distorted human forms, manipulated lighting, and unconventional color palettes, the artist reinterprets the traditional figurative genre to explore psychological discomfort, alienation, and the emotional weight of self-determination.

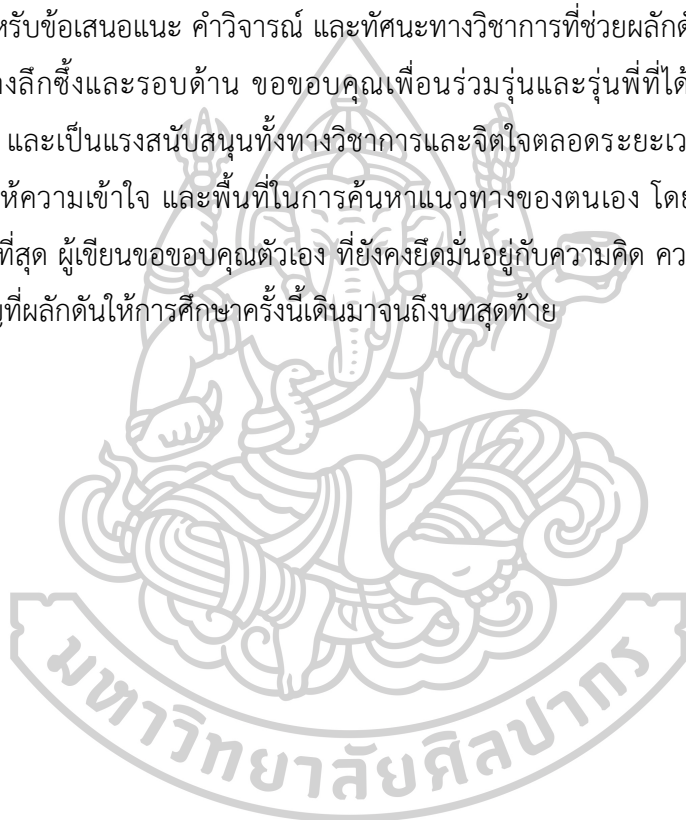
Central to the project is the idea that individualism, often glorified as personal freedom, can also become a form of internalized servitude a condition one may choose unconsciously. Each figure in the paintings is pulled by gravity in different directions, physically representing their invisible constraints. These compositions confront the viewer with questions about authority, autonomy, and the systems that quietly shape us.

This work raises the question Is being oneself truly a matter of choice or just an unconscious acceptance of forces that have always shaped us, even if we never knew they were there?

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยการสนับสนุนจากหลายภาคส่วน ซึ่งผู้เขียนขอแสดงความขอบคุณอย่างจริงใจ ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์นาวัน เบียดกลาง อาจารย์ที่ปรึกษาที่ได้ให้ความกรุณา คำแนะนำ และการสนับสนุนตลอดระยะเวลาการศึกษาและการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเฉพาะการเปิดพื้นที่ทางความคิดอย่างอิสระ และความเข้าใจในแนวทางเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งมีคุณค่าอย่างยิ่งต่อกระบวนการเรียนรู้ในครั้งนี้ ขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาจิตรกรรม สำหรับข้อเสนอแนะ คำวิจารณ์ และทักษะทางวิชาการที่ช่วยผลักดันให้ผู้เขียนสามารถพัฒนาผลงานได้อย่างลึกซึ้งและรอบด้าน ขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นและรุ่นพี่ที่ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ประสบการณ์ และเป็นแรงสนับสนุนทั้งทางวิชาการและจิตใจตลอดระยะเวลาการทำงาน ขอขอบคุณครอบครัว ที่ให้ความเข้าใจ และพื้นที่ในการค้นหาแนวทางของตนเอง โดยปราศจากแรงกดดันหรือข้อจำกัด ท้ายที่สุด ผู้เขียนขอขอบคุณตัวเอง ที่ยังคงยึดมั่นอยู่กับความคิด ความรู้สึก และความเจียม ซึ่งเป็นพลังสำคัญที่ผลักดันให้การศึกษาครั้งนี้เดินมาจนถึงบทสุดท้าย

จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์



สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ.....	ช
สารบัญภาพ	ฉ
บทที่1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา.....	2
ขอบเขตการศึกษา.....	3
ขอบเขตด้านเนื้อหา.....	3
ขอบเขตด้านรูปแบบ.....	4
ขอบเขตด้านเทคนิค.....	4
ขั้นตอนของการศึกษา.....	4
วิธีการศึกษา.....	5
แหล่งข้อมูล.....	5
อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์และค้นคว้า.....	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
บทที่2 ข้อมูลและแรงบันดาลใจที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์.....	7
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน.....	7
แนวคิดของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับ ทฤษฎี Individualism-Collectivism.....	7
Geert Hofstede.....	7
Harry C. Triandis.....	8

Çiğdem Kağıtçıbaşı	10
Michel Foucault	11
ธเนศ วงศ์ยานนาวา.....	12
Antonio Gramsci.....	13
สรุปแนวคิดของนักคิดที่เกี่ยวข้องกับ “ปัจเจกนิยมและคตินิยม”	14
การพัฒนาสัญลักษณ์ของผลงานจิตรกรรมของผู้สร้างสรรค์	15
จิตรกรรมโบราณในฐานะรากฐานทางสายตา และพื้นที่ของการตั้งคำถามใหม่.....	15
แนวคิดของ Roger Scruton ว่าด้วยศิลปะและความจริงทางจิตวิญญาณ.....	17
ศิลปินที่มีอิทธิพลต่อผู้สร้างสรรค์	19
ศิลปินที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้ทำลายขนบจิตรกรรมโบราณ	19
Michelangelo Merisi da Caravaggio	19
ศิลปินที่มีอิทธิพลในการสร้างองค์ประกอบและสร้างท่าทางของมนุษย์และอื่นๆ	21
Francisco José de Goya y Lucientes.....	21
Odd Nerdrum.....	22
ศิลปินที่มีอิทธิพลต่อความคิดและทัศนคติ.....	24
Bo Bartlett.....	24
Lucian Freud.....	26
Zhang Xiaogang.....	28
บทที่ 3 การพัฒนาและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน	30
การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์.....	31
การสร้างภาพร่างผลงาน (Sketch).....	31
การเตรียมวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์	34
กระบวนการทางจิตรกรรมในการสร้างสรรค์ผลงานจริง	45
กระบวนการรองพื้นสีขั้นแรก.....	46

กระบวนการร่างภาพและการวางองค์ประกอบ.....	47
กระบวนการลงสีขั้นที่1.....	49
กระบวนการลงสีขั้นที่ 2	51
กระบวนการจบงาน.....	53
กระบวนการรีทัชซึ่ง.....	55
บทที่ 4 วิเคราะห์การสร้างสรรค์และพัฒนาการของผลงาน	56
วิเคราะห์สรุปกระบวนการทางความคิดในช่วงเริ่มต้นสร้างสรรค์-ชุดวิทยานิพนธ์	57
ระยะที่ 1: ก่อนการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์	57
วิเคราะห์ด้านเนื้อหา.....	57
วิเคราะห์ด้านกายภาพของผลงาน	57
ระยะที่ 2: การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์	57
วิเคราะห์ด้านเนื้อหา.....	57
วิเคราะห์ด้านกายภาพของผลงาน	58
สรุปกระบวนการทางความคิดในช่วงเริ่มต้นสร้างสรรค์-ชุดวิทยานิพนธ์.....	58
ผลงานสร้างสรรค์ระยะที่ 1 ขั้นที่ 1	60
ผลงานสร้างสรรค์ระยะที่ 1 ขั้นที่ 2และ3	61
ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2.....	64
ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ขั้นที่ 1.....	65
ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ขั้นที่ 2.....	68
ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ขั้นที่ 3 และ 4.....	69
ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ขั้นที่ 5.....	71
ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 1 ขั้นที่ 6.....	72
สรุปพัฒนาการและการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์	73
บทที่ 5 บทสรุป.....	75

รายการอ้างอิง 76

ประวัติผู้เขียน 79



สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพที่ 1 Geert Hofstede	7
ภาพที่ 2 Harry C. Triandis.....	8
ภาพที่ 3 Prof. Dr. Çiğdem Kağıtçıbaşı hayatına kaybetti	10
ภาพที่ 4 Michel Foucault.....	11
ภาพที่ 5 ธเนศ วงศ์ยานนาวา	12
ภาพที่ 6 Antonio Gramsci.....	13
ภาพที่ 7 Roger Scruton	17
ภาพที่ 8 Michelangelo Merisi da Caravaggio	19
ภาพที่ 9 Caravaggio, Death of the Virgin (1606), จิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 369 × 245 ซม.....	20
ภาพที่ 10 Francisco José de Goya y Lucientes ที่มาภาพ : Francisco José de Goya y Lucientes Oil Paintings.....	21
ภาพที่ 11 A pilgrimage to Sanlsidro (1819-1823) Oil mural transferred to canvas 428 x 140 ซม.....	22
ภาพที่ 12 Odd nerdrum.....	22
ภาพที่ 13 Odd Nerdrum, Self-Portrait as a Prophet(1997) Oil on canvas, 153 x 125 ซม.	23
ภาพที่ 14 Bo Bartlett	24
ภาพที่ 15 Bo Bartlett, The Promised Land(2014) Oil on linen, 208.3 x 254 ซม.	25
ภาพที่ 16 Lucian Freud	26
ภาพที่ 17 Lucian Freud, Large Interior W11 (after Watteau), (1981–1983) Oil on canvas, 214 x 198 ซม.....	27

ภาพที่ 18 Zhang Xiaogang	28
ภาพที่ 19 : Zhang Xiaogang, Bloodline: Big Family No. 3(1995), oil on canvas, 130 x 160 ซม.	29
ภาพที่ 20 ภาพแสดงข้อมูลที่ใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์	32
ภาพที่ 21 ภาพแสดงข้อมูลที่ใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์	32
ภาพที่ 22 ภาพแสดงข้อมูลที่ใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์	33
ภาพที่ 23 ภาพร่างที่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างจากภาพต้นฉบับ	33
ภาพที่ 24 ภาพร่างก่อนขึ้นผลงานจริง	34
ภาพที่ 25 ผ้าลินินและผ้าฝ้ายที่ใช้ในการสร้างสรรค์	34
ภาพที่ 26 โครงไม้ที่ใช้ในการสร้างสรรค์	36
ภาพที่ 27 สีน้ำมันที่ใช้ในการสร้างสรรค์	37
ภาพที่ 28 สีน้ำมันที่ผสมไว้ใช้ในการสร้างสรรค์	37
ภาพที่ 29 น้ำมันลินซีดและน้ำมันวอลนัทที่ใช้ในการสร้างสรรค์	38
ภาพที่ 30 ตัวทำละลายที่ใช้ในการสร้างสรรค์	39
ภาพที่ 31 งานสีที่ใช้ในการสร้างสรรค์	40
ภาพที่ 32 เกรียงที่ใช้ในการสร้างสรรค์	40
ภาพที่ 33 ดินสอแต่ละชนิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	41
ภาพที่ 34 แปรงและพู่กันขนหมูที่ใช้ในการสร้างสรรค์	42
ภาพที่ 35 แปรงและพู่กันขนหิวัวที่ใช้ในการสร้างสรรค์	42
ภาพที่ 36 แปรงและพู่กันขนสังเคราะห์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์	43
ภาพที่ 37 ปืนยิงตาปูชนิดขาคู่ที่ใช้ในการสร้างสรรค์	43
ภาพที่ 38 รีทัชซิ่งที่ใช้ในการสร้างสรรค์	44
ภาพที่ 39 กระบวนการรองพื้นสีชั้นแรกในการสร้างสรรค์	47
ภาพที่ 40 กระบวนการร่างภาพ	47

ภาพที่ 41 ข้อผิดพลาดที่เกิดจากกระบวนการร่างภาพ	49
ภาพที่ 42 กระบวนการลงสีขั้นที่ 1.....	50
ภาพที่ 43 กระบวนการลงสีขั้นที่ 1.....	50
ภาพที่ 44 ชุดสีที่ผสมขึ้นเองเพื่อใช้ในกระบวนการลงสีขั้นที่ 1.....	51
ภาพที่ 45 กระบวนการลงสีขั้นที่ 2.....	51
ภาพที่ 46 กระบวนการลงสีขั้นที่ 2.....	52
ภาพที่ 47 ชุดสีที่ผสมขึ้นเองเพื่อใช้ในกระบวนการลงสีขั้นที่ 2.....	53
ภาพที่ 48 ลักษณะของผลงานที่ปรับเปลี่ยนไปเมื่อผ่านกระบวนการ Improvisation.....	54
ภาพที่ 49 ภาพรายละเอียดของผลงาน	54
ภาพที่ 50 ภาพรายละเอียดของผลงาน	55
ภาพที่ 51 กระบวนการรีทัชซิ่ง.....	55
ภาพที่ 52ภาพที่ 53 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Untitled, 2024, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 320 x 200 ซม.....	60
ภาพที่ 54 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, บ้าน, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 60 x 40 ซม.....	62
ภาพที่ 55 รายละเอียดของผลงานหลังจากการชุดสี	63
ภาพที่ 56 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, กทม., 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 60 x 40 ซม.	63
ภาพที่ 57 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, แอ่งชิง, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 200 x 180 ซม.....	65
ภาพที่ 58 วิธีการจัดองค์ประกอบของผลงาน แอ่งชิง จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, แอ่งชิง, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 28.5 x 21 ซม.....	67
ภาพที่ 59 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Gravity, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 230 x 150 ซม.(2)	68
ภาพที่ 60 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Untitled, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 28.5 x 21 ซม....	70
ภาพที่ 61 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Untitled, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 25 x 40 ซม.....	70
ภาพที่ 62 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Untitled, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(linen), 50 x 36 ซม.....	71
ภาพที่ 63 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, อีสรภาพ, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 50 x 120 ซม.....	72



บทที่ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในระนาบของการดำรงอยู่ของมนุษย์ ความปรารถนาที่จะ “เป็นตัวของตัวเอง” มักได้รับการยกย่องว่าเป็นสัญลักษณ์ของเสรีภาพ ความกล้าหาญ และการตื่นรู้ แนวคิดนี้ยิ่งทวีความรุนแรงขึ้นในสังคมร่วมสมัยซึ่งยึดมั่นในปัจเจกชนนิยม (individualism) และให้คุณค่าแก่เสรีภาพส่วนบุคคลเหนือสิ่งอื่นใด ทว่าภายใต้โครงสร้างทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมที่แผ่อำนาจการควบคุมไว้อย่างแนบเนียน การเป็นตัวของตัวเองกลับไม่ได้นำมาซึ่งเสรีภาพเสมอไป หากแต่กลายเป็นภาระที่ต้องแบกรับ ทั้งต่อ “ตัวเอง” และ “ผู้อื่น”

ในโลกทุนนิยม ที่แต่ละคนต้องเร่งรีบผลิตอัตลักษณ์ แข่งขันเพื่อการยอมรับ และพยายามสร้างภาพลักษณ์ของความ “แตกต่างอย่างมีคุณค่า” มนุษย์ก็กลับกลายเป็นสิ่งมีชีวิตที่ถูกผลักดันให้แสดงออกภายใต้แรงบีบคั้นที่มองไม่เห็น แรงเหล่านี้ไม่ได้มาในรูปแบบของคำสั่งหรือการบังคับ หากเป็นความเจ็บ ความคาดหวัง และการเปรียบเทียบที่ซึมลึกอยู่ในทุกมิติของชีวิต ตั้งแต่รูปลักษณ์ พฤติกรรม ไปจนถึงความรู้สึกนึกคิดภายในจิตใจ

เมื่อแนวคิด “ความเป็นตัวของตัวเอง” ถูกทำให้กลายเป็นบรรทัดฐานและเป้าหมายสูงสุด ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์จึงเปลี่ยนรูปอย่างเงิบงัน เราไม่ได้เพียงแค่แสวงหาอิสรภาพจากผู้อื่น แต่ในกระบวนการนั้นเอง ก็อาจ “ล่องละเมิด” ผู้อื่นโดยไม่รู้ตัว หรือแม้แต่ทำให้ผู้อื่นต้องจำยอมกับการเป็น “ตัวของเรา” ในขณะที่เราก็จ่ายอมผู้อื่นในนามของการอยู่ร่วมอย่างสันติ ภาวะเช่นนี้คือ “สภาวะจำยอม” ซึ่งผู้สร้างสรรค์เสนอว่า มีอยู่สองลักษณะที่ดำรงอยู่ควบคู่กันเสมอ ได้แก่ เราจำยอมผู้อื่น เมื่อเราต้องกลืนตัวเอง ยอมปรับพฤติกรรม ความเชื่อ หรือความรู้สึกเพื่อให้กลมกลืนกับสิ่งที่สังคมกำหนดว่าดี มีคุณค่า หรือเหมาะสม และผู้อื่นจำยอมเรา เมื่อเรายืนยันความเป็นตัวของตัวเองอย่างสุดขั้ว โดยไม่เผื่อพื้นที่ให้ผู้อื่นดำรงอยู่ได้อย่างปลอดภัย คนรอบข้างจึงจำเป็นต้องยอมรับ ปรับตัว เพื่อหลีกเลี่ยงความขัดแย้ง ทั้งสองภาวะนี้ไม่อาจแยกขาดออกจากกัน เพราะทุกความเป็นตัวของตัวเอง ล้วนสัมพันธ์ต่อเนื่องกับพื้นที่ของผู้อื่น และทุกการจำยอมก็ส่งผลย้อนกลับมายังตัวตนของเราอย่างซับซ้อน

Geert Hofstede (2001) ชี้ให้เห็นว่า ปัจเจกภาพไม่ใช่เพียงความรู้สึกส่วนตัว แต่เป็นสิ่งที่ผลิตขึ้นภายใต้ระบบอำนาจ โดยเฉพาะเมื่อถูกฝังแน่นอยู่ในสังคมที่ให้ค่ากับความสำเร็จ ความแตกต่าง และการสร้างแบรนด์ของตัวตน มนุษย์จึงไม่ได้แค่เลือกเป็นในสิ่งที่อยากเป็น แต่ถูกผลักดันให้เป็นในสิ่งที่โลกอยากให้เป็น โดยเข้าใจไปเองว่านั่นคือ “การเลือก”

Harry Triandis (1995) เสริมว่า ไม่มีใครเป็นปัจเจกหรือคตินิยมโดยสิ้นเชิง มนุษย์ต่าง ล่องลอยอยู่ระหว่างแรงดึงของ “ฉัน” และ “เรา” และในระหว่างทางนั้น ความขัดแย้งทางอารมณ์ แรกกดดันที่อธิบายไม่ได้ และความรู้สึกผิดต่อตัวเองหรือต่อผู้อื่นจึงค่อยๆ ก่อตัวขึ้นในระดับที่ไม่อาจ มองเห็นได้โดยง่าย

ในบริบทของสังคมไทยซึ่งกำลังเปลี่ยนผ่านสู่ความเป็นเมือง ความทันสมัย และการเปิดรับ โลกตะวันตก แนวคิดแบบปัจเจกนิยมได้เข้ามาเปลี่ยนโครงสร้างของความสัมพันธ์พื้นฐานในครอบครัว ชุมชน และแม้แต่การรับรู้ตนเอง ส่งผลให้ผู้คนที่ต้องเผชิญกับความขัดแย้งที่แหลมคมระหว่าง “การมี พื้นที่ของตัวเอง” กับ “การใช้พื้นที่ร่วมกับผู้อื่น” อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้ “จิตรกรรมเชิงรูปธรรม” เป็นเครื่องมือในการสำรวจสภาวะจำยอมทั้ง สองลักษณะนี้ เพราะจิตรกรรมในฐานะศิลปะที่สัมพันธ์โดยตรงกับ “สายตา” และ “อารมณ์” มี ศักยภาพในการสื่อสารสิ่งที่ไม่สามารถกล่าวออกมาเป็นคำพูดได้ โดยเฉพาะความรู้สึกคลุมเครือ กัด ทับ และเปราะบางที่อยู่ภายในความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ในผลงานชุดนี้ ตัวแบบแต่ละคน จะถูกจัดวางอยู่ในภาวะ “ไม่มีทางเลือกอย่างแท้จริง” บ้างกำลังจำยอม บ้างกำลังทำให้คนอื่นจำยอม พวกเขาไม่ใช่เหยื่อหรือผู้กดขี่ แต่เป็นเพียงมนุษย์ที่ตกอยู่ในโครงสร้างที่มีแต่แรงเสียดทาน อารมณ์ที่ ปะทะกันโดยไร้ถ้อยคำ และความเจ็บที่เปล่งเสียงดังที่สุด จิตรกรรมเหล่านี้จึงไม่เพียงแต่เสนอภาพ หากเป็นการตั้งคำถามต่อผู้ชมว่า “การเป็นตัวของตัวเองนั้น เป็นการเลือกของเราเองจริงหรือ? หรือ เป็นสิ่งที่เราจำยอมเพื่อให้ใครสักคนยังคงอยู่กับเรา? และในขณะเดียวกัน มีใครบ้างที่ต้องจำยอมเรา โดยที่เราไม่เคยรู้ตัวเลย?”

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. สำรวจและวิพากษ์ “สภาวะจำยอม” ในบริบทของสังคมปัจเจกชนนิยม โดยมองผ่านมิติ ของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ซึ่งไม่ได้เป็นเพียงการยอมจำนนต่อแรงภายนอกเท่านั้น แต่ยังรวมถึง การที่มนุษย์เองมีส่วนทำให้ผู้อื่นต้องตกอยู่ในสภาวะจำยอมเช่นกันโดยเฉพาะเมื่อการ “เป็นตัวของตัวเอง” กลายเป็นอุดมคติสูงสุดของสังคมร่วมสมัย

ผู้สร้างสรรค์ตระหนักว่า ความขัดแย้งระหว่าง “ความเป็นตัวตน” กับ “ความสัมพันธ์กับ ผู้อื่น” มิใช่เพียงปัญหาทางจิตวิทยา หากเป็นเงื่อนไขทางสังคมที่แฝงอยู่ในวิถีชีวิตทุกวัน จึงมุ่งใช้ จิตรกรรมเชิงรูปธรรมในฐานะพื้นที่ของการสื่อสารเชิงอารมณ์ เพื่อถ่ายทอดสภาวะเหล่านี้ออกมาใน รูปแบบที่กระตุ้นให้เกิดการไตร่ตรองอย่างลึกซึ้ง

2. เพื่อยืนยันศักยภาพของจิตรกรรมร่วมสมัยในฐานะเครื่องมือวิเคราะห์โครงสร้างทางอารมณ์ของมนุษย์ โดยไม่จำเป็นต้องละทิ้งรูปแบบคลาสสิก หรือปรับตัวตามกระแสศิลปะเชิงแนวคิด หากแต่ใช้ขอบเดิมเป็นพื้นที่ต่อต้าน ทบทวน และสื่อสารในเชิงลึกผ่านภาษาเฉพาะของจิตรกรรม ทั้งในแง่ของการจัดองค์ประกอบ น้ำหนักสี แสง ทาทาง และความหนาแน่นของพื้นผิวภาพ

3. สร้างผลงานจิตรกรรมที่น่าเสนอให้ผู้ชมต้องเผชิญหน้ากับมุมมองที่ไม่ราบรื่น ไม่น่าอภิรมย์แบบที่ผู้ชมร่วมสังคมไม่ยากพบเจอ เพื่อดึงดูดผู้ชมให้พบกับโลกที่แตกต่างจากชีวิตประจำวัน

ขอบเขตการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้อยู่บนพื้นฐานของการพิจารณาความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ภายใต้บริบทของสังคมที่ยึดถือแนวคิดเสรีภาพส่วนบุคคลเป็นรากฐาน จึงจำเป็นต้องจำกัดขอบเขตเพื่อให้การสร้างสรรค์ดำเนินไปอย่างมีทิศทางและความลุ่มลึก โดยขอบเขตสำคัญคือการตั้งคำถามต่อภาวะที่มนุษย์ต้องดำรงอยู่ในโลกซึ่งการเป็นตัวของตัวเองถูกคาดหวังจนกลายเป็นแรงกดดันอย่างไม่รู้ตัว ผู้สร้างสรรค์มิได้มองมนุษย์ในฐานะเหยื่อของอำนาจภายนอกเพียงเท่านั้น แต่ยังตระหนักว่า ในหลายครั้ง การดำรงอยู่ของเราก็มีผลกระทบต่อผู้อื่นเช่นเดียวกัน การพยายามยืนยันอัตลักษณ์ การรักษาความเป็นตัวตน หรือแม้แต่การไม่ประนีประนอมในบางสถานการณ์ ล้วนมีน้ำหนักบางอย่างที่แผ่ออกไปรอบตัว และส่งผลย้อนกลับ

ขอบเขตด้านเนื้อหา

มุ่งสำรวจภาวะจำยอมในฐานะภาวะที่ไม่ได้อยู่ในขอบเขตของการบีบบังคับโดยตรง หากเป็นรูปแบบของแรงกดทับที่อ่อนนุ่ม ลื่นไหล และฝังลึกอยู่ในกลไกของความสัมพันธ์ในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะในบริบทของสังคมร่วมสมัยที่หล่อหลอมให้มนุษย์ยึดถือแนวคิดปัจเจกนิยมเป็นหลัก ทั้งในแง่ของเสรีภาพ ความเป็นตัวของตัวเอง และการแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์เฉพาะตน เนื้อหาจึงมิได้ตั้งคำถามต่อเสรีภาพในเชิงอุดมคติ หากแต่ตั้งคำถามต่อเงื่อนไขเบื้องหลังการมีอยู่ของเสรีภาพเหล่านั้นว่าเป็นสิ่งที่เราเลือกเองจริงหรือเป็นเพียงผลผลิตของโครงสร้างที่เราคุ้นชินจนไม่ทันรู้ตัว

สภาวะจำยอมที่ปรากฏในงานมิใช่เพียงการยอมทำตามแรงจากภายนอกอย่างฝืนใจ หากแต่ครอบคลุมถึงการยอม “ปรับ” และ “ยอมหลบ” เพื่อลดแรงเสียดทานระหว่างตนกับผู้อื่นในนามของการรักษาความสัมพันธ์หรือเพื่อหลีกเลี่ยงความรุนแรงที่ไม่อาจเอ่ยออกมาได้โดยตรง ผู้สร้างสรรค์มองว่าความสัมพันธ์ในยุคปัจเจกนิยมมิใช่เพียงการอยู่ร่วมกันของบุคคลที่มีอิสระ หากเป็นสนามของการจัดการตนเองอย่างต่อเนื่อง ทั้งในเชิงความรู้สึกและการแสดงออก เพื่อให้สามารถ “เป็นตัวของตัวเองได้โดยไม่ละเมิดผู้อื่น” หรือ “ยอมให้ผู้อื่นเป็นตัวของตัวเองโดยไม่ทำร้ายตน” ซึ่งแม้จะฟังดูเหมือน

ภาวะที่เปิดพื้นที่ให้แก่นักเรียน แต่ในเชิงลึกกลับเต็มไปด้วยความประหลาดและความอึดอัดที่ไม่สามารถพูดออกมาได้โดยตรง

ขอบเขตด้านรูปแบบ

สร้างผลงานจิตรกรรมในแนวทาง Figurative แต่ละภาพไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อบอกเล่าเหตุการณ์เฉพาะ แต่ตั้งใจจัดวางสถานการณ์ให้คลุมเครือ คล้ายจริงแต่ไม่สมบูรณ์ เพื่อให้เกิดพื้นที่ของความคลางแคลงใจ ความไม่แน่ใจ และแรงดึงภายในที่ผู้ชมสามารถแปลความหมายด้วยตนเอง การบิดเบือนร่างกาย น้ำหนักของแสงที่ไม่สมเหตุผล และทิศทางที่ไม่อิงกับความจริงทางกายภาพ ถูกนำมาใช้เพื่อสร้างภาวะที่ไม่มั่นคงในสายตาและจิตใจของผู้รับชม

ขอบเขตด้านเทคนิค

ผู้สร้างสรรค์ใช้เทคนิคที่ผสมผสานกันในแต่ละขั้นตอน จนพัฒนากลายเป็นวิธีการที่ผู้สร้างสรรค์ยึดเป็นขั้นตอนหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผลลัพธ์ที่จะเกิดขึ้นบนผลงานจิตรกรรม โดยขึ้นรูปด้วยการรองพื้นด้วยสีที่สดแล้วค่อยๆ ทับน้ำหนักที่หม่นลงไปเรื่อยๆ เพื่อเป็นการข่มค่าของสีซึ่งกันและกัน การวางน้ำหนักชั้นแรกจะคล้ายๆ กับกระบวนการ Dead layer ของเทคนิค Underpainting ของตะวันตก แต่จะพลิกแพลงเทคนิคโดยการเว้นน้ำหนักในส่วนของเขาไว้ เพิ่มค่าน้ำหนักระหว่างช่วงแสงที่ชนกับขอบเงา ในส่วนของแสงที่ตกกระทบจะใช้สีขาว น้ำเงิน ฟ้า และใช้สีค่อนข้างหนาให้เกิดชั้นสีที่มีความหนาเพื่อสร้างปริมาตรที่นอกเหนือจากการสร้างปริมาตรลงตาในเทคนิคทางจิตรกรรมปกติ ในขั้นตอนต่อไปค้นหาจังหวะในการสลับสีโทนอ่อนและเย็น โดยใช้ชุดสีที่ไม่ได้คำนึงถึงสีผิวของมนุษย์ แต่สร้างสีผิวของมนุษย์นั้นขึ้นเสียใหม่ เพื่อจะให้ผลงานจิตรกรรมบรรลุเป้าหมายของการทำลายความคุ้นชินทางสายตาของจิตรกรรมโบราณ และบรรลุเป้าหมายของการถ่ายทอดอารมณ์ที่ให้ความรู้สึกประหลาด แตกแยกจากสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นจริงบนโลก โดยซ้อนทับขึ้นไปเรื่อยๆ เพื่อสร้างปริมาตรและผิวหนังของมนุษย์ให้ได้ใกล้เคียงความเป็นผิวหนังมากที่สุด

ขั้นตอนของการศึกษา

มีลำดับขั้นตอนในการศึกษาในแง่กระบวนการทางความคิดกระบวนการปฏิบัติงาน ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลที่ได้รับจากประสบการณ์ที่ได้รับจากบุคคลใกล้ชิดและที่ได้จากการออกไปใช้ชีวิตภายใต้สังคม
2. วิเคราะห์ ประสบการณ์ การแสดงออกทางพฤติกรรมและทัศนคติที่ได้รับ

3. นำพฤติกรรมของมนุษย์ที่ผ่านการวิเคราะห์หาค้นหาความเป็นไปได้ของการสร้างรูปทรงหรือท่าทางของมนุษย์ และสถานที่ที่จับแน่นเนื้อหา ให้สอดคล้องกับชุดความคิดข้างต้น
4. สร้างผลงานจิตรกรรมด้วยเทคนิคเฉพาะตน ที่คำนึงถึงการสร้างทัศนของการมองเห็นที่พัฒนาจากขบวนการจิตรกรรมโบราณให้ได้เท่าที่เป็นไปได้
5. นำเสนอผลงานจิตรกรรม วิจาร์ณ โดยคณะอาจารย์และผู้เชี่ยวชาญ เพื่อต่อยอดและแนะแนวทางแก้ไขปัญหา
6. สรุปผลการสร้างสรรค์ เรียบเรียงเอกสารรายงานการวิจัย

วิธีการศึกษา

การศึกษานี้ใช้ระเบียบวิธีแบบคุณภาพ โดยเน้นกระบวนการสังเกตตนเองและการสะท้อนประสบการณ์ร่วมของผู้อื่น ผ่านการกลั่นกรองอารมณ์ การรับรู้ และการตีความทางสายตา ด้วยจุดมุ่งหมายเพื่อแปรสภาพประสบการณ์ที่ไม่สามารถอธิบายออกมาได้เป็นถ้อยคำ ให้กลายเป็นภาพที่สามารถรับรู้ได้ด้วยความรู้สึกร การศึกษาทางทฤษฎีถูกนำมาใช้ในฐานะเครื่องมือช่วยในการทำความเข้าใจแนวโน้มของโครงสร้างสังคม เช่น แนวคิดว่าด้วยอัตลักษณ์ในสังคมปัจเจกนิยม อำนาจที่ไม่ปรากฏรูปในระดับวัฒนธรรม หรือความเปราะบางของการมีอยู่ร่วมกับผู้อื่นในยุคที่ทุกคนต้องเป็นตัวของตัวเองให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นได้

การสังเคราะห์เหล่านี้ไม่ถูกจัดวางไว้ในระดับของการพิสูจน์หรืออ้างอิง หากเป็นการยึดแนวคิดมาเป็นกรอบคิดเบื้องหลัง เพื่อให้การสร้างสรรค์มีรากทางความเข้าใจที่ลึกและเที่ยงตรง ผู้สร้างสรรค์มิได้พยายามแปลแนวคิดเป็นภาพโดยตรง แต่ปล่อยให้แนวคิดเหล่านั้นละลายเข้ากับอารมณ์ จนค่อยๆ ปรากฏเป็นภาพที่กลั่นออกมาจากภายใน

แหล่งข้อมูล

1. ประสบการณ์และมุมมองของผู้สร้างสรรค์
2. ผู้คนร่วมสังคม
3. บทความ,วารสารที่เกี่ยวข้อง
4. อินเทอร์เน็ต
5. นิทรรศการศิลปะ

อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์และค้นคว้า

1. ผ้าใบที่ถูกรองพื้นแล้ว(Canvas)
2. โครงไม้สำหรับขึงผ้าใบ

3. สีน้ำมัน (Oil color)
4. น้ำมันลินสีดชนิดเหลืองน้อย(Pale linseed Oil)
5. น้ำมันลินสีดชั้นเหนียว(Stand Oil)
6. น้ำมันวอลนัท (walnut oil)
7. โขเว้นท์ (Solvent)
8. แปรงและพู่กันขนาดต่างๆ
9. กล้องถ่ายภาพ
10. ไฟสตูดิโอ(หลอดNeon)
11. อุปกรณ์ประกอบฉากต่างๆที่สอดคล้องไปตามเนื้อหาของผลงานแต่ละชิ้น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลงานจิตรกรรมที่เกิดจากการศึกษาครั้งนี้ตั้งใจจะทำหน้าที่เป็นเสมือนกระจกที่ไม่ได้สะท้อนรูปลักษณะภายนอก หากสะท้อนความซับซ้อนของความสัมพันธ์ที่ดำรงอยู่ในชีวิตประจำวัน เป็นพื้นที่ให้ผู้ชมได้เผชิญกับความรู้สึกที่บางครั้งยากจะเรียบเรียงหรือยอมรับ โดยเฉพาะในห้วงเวลาที่ต้องเลือกว่าจะรักษาตัวเองหรือรักษาความสัมพันธ์ไว้ ผลงานเหล่านี้อาจไม่หาคำตอบ แต่มีศักยภาพในการเปิดช่องให้เกิดการตั้งคำถามอย่างจริงจัง

นอกจากนี้ การศึกษายังชี้ให้เห็นว่างานจิตรกรรมยังคงมีศักยภาพในการถ่ายทอดความรู้สึกที่ลึกเกินคำพูด และสามารถทำหน้าที่ตั้งคำถามทางจริยธรรมได้โดยไม่จำเป็นต้องอิงกับการบรรยายหรือตัวบท งานศิลปะในลักษณะนี้สามารถมีส่วนช่วยให้สังคมเข้าใจรูปแบบของความสัมพันธ์ในระดับที่ละเอียดอ่อนขึ้น เป็นการทบทวนบทบาทของตนเองในความสัมพันธ์โดยไม่ใช้กรอบของการกล่าวโทษหรือการหาคนผิด แต่เป็นการยอมรับว่า เราต่างมีส่วนในน้ำหนักร่วมกันและกัน ไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม

บทที่ 2

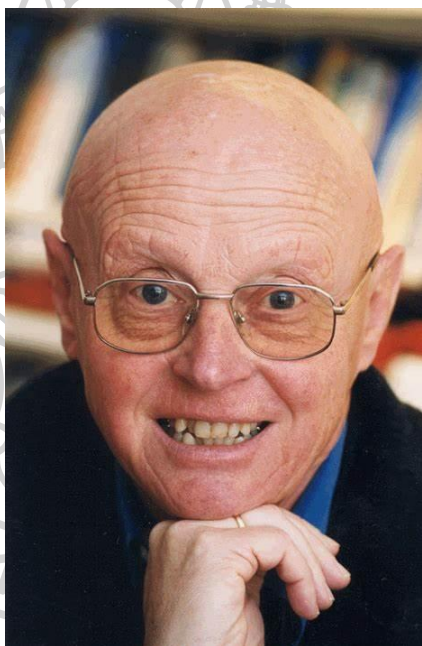
ข้อมูลและแรงบันดาลใจที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานชุดวิทยานิพนธ์ ศึกษาค้นคว้าอยู่ 2 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นในทางเนื้อที่ว่าด้วยเรื่องปัจเจกชนนิยม และประเด็นของแนวคิดริเริ่มในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในรูปแบบปัจจุบัน จึงขออธิบายทั้ง 2 ประเด็นดังกล่าวไว้ในหัวข้อดังต่อไปนี้

แนวคิดของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับ ทฤษฎี Individualism-Collectivism

Geert Hofstede



ภาพที่ 1 Geert Hofstede

ที่มาภาพ : Geert Hofstede - Alchetron, The Free Social Encyclopedia

เป็นนักวิจัยชาวดัตช์ที่มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานของศาสตร์ “จิตวิทยาวัฒนธรรม” และ “การจัดการข้ามวัฒนธรรม” เขาเริ่มเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติจากการศึกษาค่านิยมทางวัฒนธรรมในองค์กร โดยเฉพาะงานวิจัยในบริษัท IBM ที่เก็บข้อมูลจากพนักงานกว่า 70 ประเทศ งานชิ้นนี้นำไปสู่การพัฒนา “Cultural Dimensions Theory” หรือทฤษฎีมิติทางวัฒนธรรม ซึ่งหนึ่งในมิติสำคัญคือ Individualism vs. Collectivism ที่ใช้จำแนกประเทศหรือสังคมตามระดับความยึดโยง

กับตัวบุคคลหรือกลุ่ม Hofstede ไม่เพียงเสนอเครื่องมือในการวิเคราะห์ความแตกต่างทางวัฒนธรรม อย่างเป็นระบบ แต่ยังเปิดพื้นที่ให้ความเข้าใจเรื่อง “อัตลักษณ์” และ “การเป็นตัวของตัวเอง” ดำเนินไปในบริบทของวัฒนธรรมโดยไม่ตัดขาดจากโครงสร้างสังคม งานของเขาจึงกลายเป็นรากฐานที่ทรงอิทธิพลต่อการศึกษาพฤติกรรมมนุษย์ทั้งในเชิงเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม (Hofstede, 2001)

เขาได้นำเสนอว่า “ปัจเจกนิยม” (Individualism) คือระบบค่านิยมที่ให้ความสำคัญกับสิทธิเสรีภาพ และการเลือกของปัจเจกบุคคล โดยเน้นความเป็นอิสระทางความคิดและการตัดสินใจ ส่วน “คตินิยมหมู่” (Collectivism) เน้นการอยู่ร่วมกันแบบพึ่งพากันในกลุ่มหรือสังคม และให้คุณค่ากับความจงรักภักดีต่อหมู่คณะ (Hofstede, 2001) ในมุมมองของ Hofstede สังคมที่มีแนวโน้มปัจเจกนิยมสุดขีด เช่น สหรัฐอเมริกา หรือยุโรปตะวันตก จะส่งเสริมให้แต่ละคน “แสดงออกความเป็นตัวเอง” อย่างชัดเจน แต่ในทางกลับกันก็อาจนำไปสู่ “ความกดดัน” ทางสังคมนรูปแบบใหม่ ที่บังคับให้คนต้องมีอัตลักษณ์โดดเด่น แตกต่าง และประสบความสำเร็จนำไปสู่สถานะของ การจำยอมต่อการแข่งขันทางอัตลักษณ์ในนามของเสรีภาพ (Hofstede, 2001)

Harry C. Triandis



ภาพที่ 2 Harry C. Triandis

ที่มาภาพ : Harry C. Triandis - EcuRed

Harry C. Triandis เป็นนักจิตวิทยาสังคมชาวกรีก-อเมริกัน ผู้มีบทบาทสำคัญในการทำให้แนวคิด Individualism-Collectivism มีความลุ่มลึกในระดับจิตวิทยาบุคคลมากยิ่งขึ้น ต่างจาก Hofstede ซึ่งเน้นวัฒนธรรมระดับชาติ Triandis หันมาศึกษาการเลือก การรับรู้ และพฤติกรรมของบุคคลในแต่ละวัฒนธรรม โดยเสนอว่าความเป็นปัจเจกหรือรวมหมู่มีหลายระดับและแปรเปลี่ยนไปตามบริบท งานของเขาชี้ให้เห็นว่ามนุษย์ทุกคนล้วนมีความเอนเอียงทั้งแบบปัจเจกและรวมหมู่ในตัวเอง เพียงแต่แสดงออกมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมและความคาดหวังทางสังคม (Triandis, 1995) ความสำเร็จของ Triandis อยู่ที่การแยก Individualism ออกเป็น horizontal และ vertical รวมถึงเสนอแนวคิดที่ “การอยู่ในกลุ่ม” มิได้หมายความว่าความถึงการยอมจำนนเสมอไป แต่เป็นกระบวนการเชิงซับซ้อนที่มนุษย์ต้องเรียนรู้เพื่อรักษาตนเองให้อยู่รอดในสังคม เขาจึงถือเป็นบุคคลสำคัญที่ช่วยให้แนวคิดเรื่องปัจเจกนิยม-รวมหมู่พ้นจากการแบ่งแบบทวิลักษณ์ และเข้าใจลักษณะของความเป็นจริงในชีวิตมนุษย์มากขึ้น

Triandis ให้คำนิยามของปัจเจกชนและคตินิยมว่า ผู้คนที่มีทัศนคติเอนเอียงไปในทิศทางคตินิยมจะมีความเชื่อมโยงต่อผู้อื่นอย่างใกล้ชิดซึ่งมองว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่งขององค์รวมของสังคม ส่วนผู้ที่ยึดถือคติของความเป็นปัจเจกชนนิยมจะมีแรงใจจากความชอบ ความต้องการและสิทธิของตนเอง (Triandis, 1995)

อีกทั้ง Triandis ยังเสนอมุมมองอิทธิพลทางวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมที่แตกต่างกันจะส่งผลให้ความเชื่อของตัวบุคคลปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของวัฒนธรรม และมีมุมมองในการมองโลกที่ต่างกัน โดยให้ความหมายที่แตกต่างกับเหตุการณ์ในชีวิต เขายังอธิบายความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ทำให้เราเข้าใจได้ดีขึ้น ว่าด้วยเหตุใดอัตราการก่ออาชญากรรม อัตราการหย่าร้าง ระดับความนับถือตนเองและรูปแบบพฤติกรรมโดยรวมจึงมีความแตกต่างกันมากในแต่ละสังคม (Triandis, 1995)

Çiğdem Kağıtçıbaşı



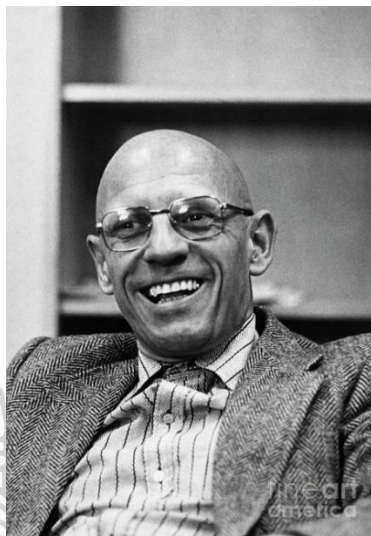
ภาพที่ 3 Prof. Dr. Çiğdem Kağıtçıbaşı hayatına kaybetti

ที่มาภาพ : Prof. Dr. Çiğdem Kağıtçıbaşı hayatına kaybetti - Yaşam Haberleri

Çiğdem Kağıtçıbaşı เป็นนักจิตวิทยาชาวตุรกีผู้มีบทบาทสำคัญในการวิพากษ์แนวคิดจิตวิทยาตะวันตก และเสนอ “ทฤษฎีทางเลือกใหม่” ในการเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับครอบครัวในวัฒนธรรมที่มีใช้ตะวันตก งานของเธอเสนอแนวคิด Autonomous-Related Self หรือ “ตัวตนแบบอิสระที่เชื่อมโยงกับผู้อื่น” ซึ่งเป็นการผสมความเป็นอิสระเข้ากับการผูกพันในครอบครัวและชุมชน ซึ่งแตกต่างจากแนวคิดแบบ Individualism ของตะวันตกที่เน้นความเป็นอิสระอย่างเด็ดขาด Kağıtçıbaşı วิเคราะห์ว่า การวัดค่าทางจิตวิทยาที่ใช้ในโลกตะวันตกไม่สามารถอธิบายประสบการณ์ชีวิตของผู้คนในสังคมอื่นได้ งานของเธอมีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนาทฤษฎีจิตวิทยาที่ “ไม่เน้นตะวันตกเป็นศูนย์กลาง” (non-Western-centric) และช่วยให้เกิดกรอบความคิดใหม่ในการทำความเข้าใจอัตลักษณ์ร่วมสมัยที่อยู่บนรอยต่อของความเป็นปัจเจกและการเชื่อมโยงกับผู้อื่น (Kağıtçıbaşı, 1996)

เธอเสนอแนวคิดที่ละเอียดอ่อนขึ้นว่า ปัจเจกนิยมกับคตินิยมไม่จำเป็นต้องขัดแย้งกันเสมอไป โดยเฉพาะในบริบทของสังคมเอเชียหรือครอบครัวร่วมสมัย เธอเสนอโมเดลที่เรียกว่า Autonomous-Related Self ซึ่งหมายถึงปัจเจกบุคคลที่มีความเป็นอิสระ แต่ก็ยังคงความสัมพันธ์กับกลุ่มหรือครอบครัวไว้ได้ (Kağıtçıbaşı, 1996) แนวคิดของ Kağıtçıbaşı ช่วยเปิดมุมมองว่า สภาวะจำยอมในสังคมปัจเจกนิยมอาจไม่ได้เกิดจากการถูกบังคับจากภายนอกเท่านั้น แต่เกิดจากการ “เลือกที่จะเป็นตัวของตัวเอง” ในขณะที่เดียวกันก็ยังคงรักษาความสัมพันธ์แบบกลุ่ม ทำให้เกิด แรงดึงระหว่างเสรีภาพและพันธะสังคม ซึ่งส่งผลต่ออารมณ์และอัตลักษณ์ของมนุษย์

Michel Foucault



ภาพที่ 4 Michel Foucault

ที่มาภาพ : Michel Foucault by Bettmann

Michel Foucault เป็นนักปรัชญาและนักประวัติศาสตร์แนววิพากษ์ชาวฝรั่งเศส หนึ่งในนักคิดที่ทรงอิทธิพลมากที่สุดในศตวรรษที่ 20 เขาเป็นผู้บุกเบิกแนวคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างอำนาจ ความรู้ และตัวตน โดยเฉพาะในงานที่สำรวจการทำงานของอำนาจในโลกสมัยใหม่ เช่น Discipline and Punish (Foucault, 1975) และ The History of Sexuality (Foucault, 1976)

Foucault เสนอว่า อำนาจในโลกยุคใหม่มิได้แสดงออกผ่านการควบคุมแบบเผด็จการ หากแทรกซึมอยู่ในกระบวนการที่ทำให้มนุษย์ “ควบคุมตนเอง” โดยสมัครใจ อำนาจจึงไม่จำเป็นต้องสั่งหากทำให้เราคิดว่าสิ่งที่เราทำนั้นถูกต้องตามบรรทัดฐาน ตัวตนของมนุษย์จึงมิใช่สิ่งที่เกิดขึ้นอย่างอิสระ แต่ถูกผลิตผ่านความรู้ การอบรม ความกลัว และความคาดหวังที่เราซึมซับมาตั้งแต่เด็ก Foucault เรียกกระบวนการนี้ว่า subjectivation หรือการทำให้มนุษย์ “กลายเป็นตัวตน” ภายใต้โครงสร้างของอำนาจ (Foucault, 1976)

ในบริบทของงานวิจัยฉบับนี้ แนวคิดของ Foucault ช่วยให้เข้าใจว่า เสรีภาพในสังคมเสรีนิยมมิได้ปลอดจากการควบคุม หากเต็มไปด้วยแรงบีบที่ไม่มีรูปร่าง ผู้คนอาจรู้สึกว่าคุณเลือกเป็นตัวเองได้ แต่ความรู้สึกนั้นเองก็เป็นผลของกระบวนการกล่อมเกลาทางวัฒนธรรม เช่น ค่านิยมเรื่อง

ความสำเร็จ ความแตกต่าง หรือความเป็นอิสระ ซึ่งล้วนเป็นกรอบที่สร้างขึ้นเพื่อให้เราควบคุมตนเอง โดยไม่รู้ตัว(Foucault, 1976)

ธเนศ วงศ์ยานนาวา



ภาพที่ 5 ธเนศ วงศ์ยานนาวา

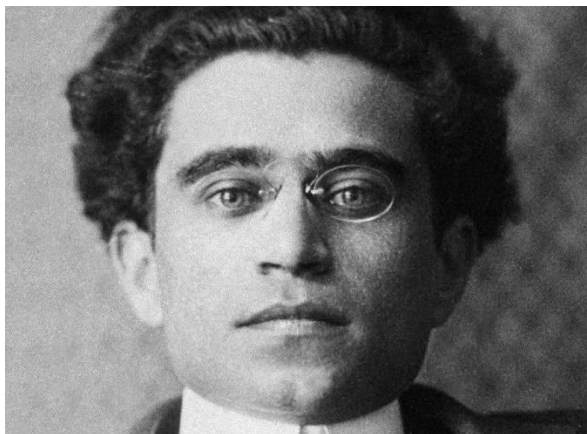
ที่มาภาพ : ธเนศ วงศ์ยานนาวา : มหาวิทยาลัยไมซ์พระเจ้า "ถ้าคุณไม่ชวนชววย...ก็จบ"

รศ.ดร.ธเนศ วงศ์ยานนาวา เป็นนักคิด นักปรัชญา และนักวิชาการด้านรัฐศาสตร์ของไทย ผู้มีบทบาทสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์ร่วมสมัยผ่านมุมมองเชิงปรัชญาและวัฒนธรรม โดยเฉพาะการนำแนวคิดของ Michel Foucault, Nietzsche และนักคิดหลังโครงสร้างนิยมอื่นๆ มาขยายผลในบริบทไทย ธเนศเสนอว่า ในสังคมปัจจุบัน อำนาจไม่จำเป็นต้องแสดงออกในรูปแบบของการบังคับ หากแฝงอยู่ในกระบวนการกล่อมเกลாத่างวัฒนธรรม ภาษา ระบบการศึกษา และแม้แต่ความดีงามที่เรายึดถือในชีวิต งานของเขาช่วยให้เข้าใจว่า “อัตลักษณ์” ที่เรานิยามว่าเป็นของตนเองนั้น อาจเป็นผลผลิตของการฝึกฝน การยอมจำนน และการจัดระเบียบภายในที่เรามองไม่เห็น ธเนศจึงมีบทบาทสำคัญในการทำให้แนวคิดเสรีนิยมไม่ถูกมองในฐานะความก้าวหน้าเพียงด้านเดียว แต่กลายเป็นพื้นที่ของการตั้งคำถามถึงความจริงที่เรายึดถือในชีวิตสมัยใหม่อย่างเข้มข้น (ศรีสุชาติ, 2562)

ธเนศ ได้เสนอว่าระบบ “เสรีนิยมใหม่” (Neoliberalism) ซึ่งยึดแนวคิดแบบปัจเจกนิยมสุดโต่งในระบบเศรษฐกิจและการเมือง ได้สร้างแรงกดดันให้บุคคลต้องพึ่งพาตัวเองอย่างสุดขีด โดยเฉพาะในประเด็นของ ศักยภาพ ความสามารถ และความสำเร็จส่วนบุคคล ภายใต้ระบบนี้ “การเป็นปัจเจก” กลายเป็นข้อบังคับที่ไม่ได้เขียนไว้ ใครที่ไม่สามารถพิสูจน์ “ตัวตนที่มีคุณค่า” ผ่านผลงาน

หรือการประกวดแข่งขัน จะถูกกลืนหายไปจากระบบสังคม ทำให้เกิดสิ่งที่ธเนศเรียกว่า “ความรุนแรงที่ไม่ปรากฏรูป” ซึ่งเกิดจากการกดดันให้มนุษย์ต้องแข่งขัน แม้จะไม่มีคู่ต่อสู้ตรงหน้า (ศรีสุชาติ, 2562)

Antonio Gramsci



ภาพที่ 6 Antonio Gramsci

ที่มาภาพ :

realclearbooks.com/2022/04/04/the_unlikely_persistence_of_antonio_gramsci_825314.html

อันโตนิโอ แกรมซี (Antonio Gramsci) เป็นนักปรัชญา นักวิพากษ์วัฒนธรรม และนักปฏิวัติชาวอิตาลี ผู้มีบทบาทสำคัญในการเสนอทฤษฎีใหม่ว่าด้วยอำนาจในเชิงวัฒนธรรมช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ท่ามกลางบริบทของสงคราม การล่มสลายของระบบจักรวรรดิ และการเปลี่ยนผ่านของโลกสมัยใหม่ แนวคิดของเขาได้รับการพัฒนาขณะถูกจองจำโดยรัฐบาลฟาสซิสต์ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าว เขาได้เขียน Prison Notebooks อันกลายเป็นต้นธารสำคัญของการศึกษาว่าด้วย “อำนาจที่ไม่จำเป็นต้องใช้อำนาจโดยตรง” (Gramsci, 1971)

แกรมซีได้เสนอแนวคิดเรื่อง “การจายอมเชิงวัฒนธรรม” (Cultural Hegemony) โดยให้ความหมายว่า อำนาจในสังคมไม่จำเป็นต้องดำรงอยู่ผ่านการบังคับควบคุมโดยตรง (เช่น กฎหมาย หรือการใช้กำลัง) หากสามารถดำรงอยู่ได้ผ่านกระบวนการ “ทำให้เชื่อว่าโลกเป็นอย่างที่มันเป็น” โดยที่ผู้คน “ยินยอม” ให้กับโครงสร้างอำนาจโดยไม่รู้ตัว กระบวนการนี้ทำงานผ่านระบบสถาบัน สื่อ ภาษา และวัฒนธรรม ซึ่งค่อยๆ สร้างชุดความคิดที่ทำให้มนุษย์ “เชื่อ” ว่าทางเลือกที่มีอยู่คือเสรีภาพ ทั้งที่แท้จริงแล้วเป็นรูปแบบหนึ่งของการจายอมอย่างแนบเนียน (Gramsci, 1971)

ในบริบทของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ แนวคิดของแกรมซีให้กรอบวิเคราะห์ที่ลุ่มลึกต่อคำว่า “สภาวะจำยอม” ซึ่งมีได้หมายถึงการยอมแพ้แบบเผชิญหน้า แต่คือการยอมรับต่อระบบคุณค่าและบรรทัดฐานที่กลืนกินเข้าไปในระดับจิตสำนึก โดยเฉพาะในสังคมเสรีนิยมใหม่ ที่ปัจเจกชนถูกผลักให้เชื่อว่า “การเป็นตัวของตัวเอง” คือเสรีภาพสูงสุด ขณะที่ในความเป็นจริงนั้น มนุษย์จำนวนมากกลับดำรงอยู่ในโครงสร้างที่คาดหวังให้พวกเขาต้องสร้างอัตลักษณ์ สร้างภาพลักษณ์ และแข่งขันกันอย่างเจียบงัน เพื่อให้สอดคล้องกับแบบแผนที่สังคมยกย่องว่า “มีคุณค่า” (Gramsci, 1971)

สรุปแนวคิดของนักคิดที่เกี่ยวข้องกับ “ปัจเจกนิยมและคตริวมหมู่”

ในฐานะผู้สร้างสรรค์ซึ่งดำเนินการสร้างสรรค์อยู่ท่ามกลางแรงดึงของความรู้สึกมากกว่ากรอบคิดทางวิชาการแบบตายตัว แนวคิดเกี่ยวกับ “ปัจเจก” และ “คตริวมหมู่” ที่ได้ศึกษา ไม่ได้ถูกนำมาใช้เพื่ออธิบายผลงาน หากแต่เพื่อทำความเข้าใจแรงที่กระทำต่อชีวิตอย่างต่อเนื่อง

สำหรับผู้สร้างสรรค์ ปัจเจกนิยมไม่ใช่อะไรที่ต้อง “เลือก” หากคือบางสิ่งที่เราถูกผลักให้ต้อง “แสดงออก” ตลอดเวลา ไม่ว่าจะโดยสมัครใจหรือไม่ก็ตาม แนวคิดของ Hofstede และ Triandis ไม่ได้ทำหน้าที่อธิบายความแตกต่างทางวัฒนธรรมแบบสำเร็จรูป แต่ทำให้เห็นว่า “ตัวตน” เป็นสิ่งที่ลื่นไหลอยู่ระหว่างแรงกดจากภายนอกกับเสียงเบา ๆ จากภายใน (Hofstede, 2001) เราไม่ได้เป็นของตัวเองอย่างสมบูรณ์ และก็ไม่เคยเป็นของผู้อื่นอย่างสิ้นเชิง ความคลุมเครือตรงนี้คือจุดที่งานศิลปะของผู้สร้างสรรค์เกิดขึ้น ไม่ใช่เพื่อยืนยัน แต่เพื่อตั้งคำถาม

Kağıtçıbaşı ช่วยให้เข้าใจว่า ความสัมพันธ์กับผู้อื่นไม่ใช่สิ่งที่ต้องละทิ้งเพื่อความเป็นอิสระ แต่เป็นพื้นที่ที่เรา ต่อรองตัวตน ของเราในทุกวัน ความอิสระไม่ได้อยู่ตรงข้ามกับความผูกพัน แต่ซ้อนทับกันอยู่เสมอ และบ่อยครั้ง เราก็ไม่สามารถแยกมันออกจากกันได้ชัดเจน เช่นเดียวกับที่เราไม่สามารถแยก “ความจริง” ออกจาก “สิ่งที่เราอยากเชื่อว่าเป็นความจริง” (Kağıtçıbaşı, 1996)

Foucault ทำให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักว่า ความเป็นตัวตนที่เราพยายามสร้างนั้น แท้จริงอาจเป็นผลผลิตของโครงสร้างที่เรายังไม่เคยมองเห็นชัด เราควบคุมตัวเอง พิสูจน์ตัวเอง และตรวจสอบตัวเองภายใต้สายตาของระบบบางอย่างที่ไม่จำเป็นต้องปรากฏเป็นบุคคล (Foucault, 1975) ผลงานจึงไม่ใช่ภาพของการแสดงออก แต่คือร่องรอยของความตึงเครียดระหว่างแรงบีบของสิ่งที่ควรเป็น กับความเจียบงันของสิ่งที่เราเป็นอยู่จริง

แนวคิดของ Gramsci ยิ่งตอกย้ำว่า สภาวะจำยอมในโลกยุคใหม่ไม่ได้เกิดจากการถูกบังคับ หากคือการยอมรับโครงสร้างเดิมอย่างไม่รู้ตัว เพราะเราไม่เห็นตัวเลือกอื่นที่ชัดเจนพอ ทุกคนต่างดำรง

อยู่ภายใต้แรงกดของบรรทัดฐานที่เราเชื่อว่าเลือกเอง โดยเฉพาะในโลกที่ปัจเจกนิยมกลายเป็นมาตรวัดความสำเร็จ (Gramsci, 1971) ผู้สร้างสรรค์จึงเห็นว่า ความพยายามในการเป็นตัวของตัวเอง ไม่ใช่การเป็นอิสระ แต่คือการแบกความคาดหวังอย่างเจียบงัน และภาระนั้น ปรากฏออกมาในผลงานในรูปแบบของท่าทางที่ไม่มั่นคง ร่างกายที่อึดอัด และองค์ประกอบที่คล้ายจะล่มสลายอยู่ตลอดเวลา

ธเนศ วงศ์ยานนาวา ทำให้ผู้สร้างสรรค์หันกลับมาถามตัวเองในฐานะผู้เป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยร่วมสมัย ที่ซึ่งความเป็นตัวของตัวเองกลายเป็นหน้าที่ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ต้องคิดเอง ต้องเป็นเจ้าของความคิด ต้องมีความเห็น ต้องยืนยันจุดยืน แม้แต่ความเจียบก็กลายเป็นจุดยืนหนึ่งไปแล้ว ในโลกแบบนี้ การไม่แสดงออกก็ถูกตีความว่ากำลังซ่อนอะไรบางอย่างอยู่ (ศรีสุชาติ, 2562) ผลงานจึงกลายเป็นพื้นที่เดียวที่ผู้สร้างสรรค์สามารถ “ปล่อยให้ร่างกายเจียบได้” ไม่ใช่เพื่อพูด แต่เพื่อให้ร่องรอยของความไม่สบายใจปรากฏขึ้นโดยไม่ต้องขออนุญาตจากภาษา

สุดท้ายนี้ การเป็นปัจเจกในสายตาของผู้สร้างสรรค์ ไม่ได้เป็นเรื่องของอิสรภาพ หากคือการประคับประคองความเปราะบางของตัวตนที่ไม่มีใครสอนว่าจะเป็นอย่างไรให้สมดุล จิตรกรรมจึงไม่ใช่พื้นที่ของการประกาศตัว แต่เป็นพื้นที่ของการเฝ้าดูว่า เราแบกน้ำหนักของความเป็นตัวเองไว้อย่างไร โดยที่ยังไม่ล้ม

การพัฒนาารูปลักษณ์ของผลงานจิตรกรรมของผู้สร้างสรรค์

ในการพัฒนาารูปลักษณ์ของผลงานจิตรกรรม ผู้สร้างสรรค์ได้ยึดโครงสร้างบางประการจากงานจิตรกรรมโบราณ เช่น การจัดวางองค์ประกอบและการเล่าเรื่องด้วยท่าทางของมนุษย์ แต่ได้นำมาปรับใช้ใหม่ผ่านการบิดเบือนรูปร่าง แสง และสี เพื่อสร้างความรู้สึกไม่มั่นคงและคลุมเครือในสายตาผู้ชม ตามแนวคิดของโรเจอร์ สครูตัน (Scruton, 2009) ที่เสนอว่า ภาพวาดไม่ใช่การจำลองความจริงเชิงวัตถุแบบภาพถ่าย แต่เป็นการเปิดเผยโลกภายในผ่านภาษาของอารมณ์ การสร้างสรรค์ผลงานจึงเน้นที่ “ความจริงเชิงจิตวิญญาณ” มากกว่าความเหมือนจริง เพื่อให้ผู้ชมได้เผชิญหน้ากับความไม่สบายใจบางอย่างที่สะท้อนสภาวะจำยอมในสังคมร่วมสมัย

จิตรกรรมโบราณในฐานะรากฐานทางสายตา และพื้นที่ของการตั้งคำถามใหม่

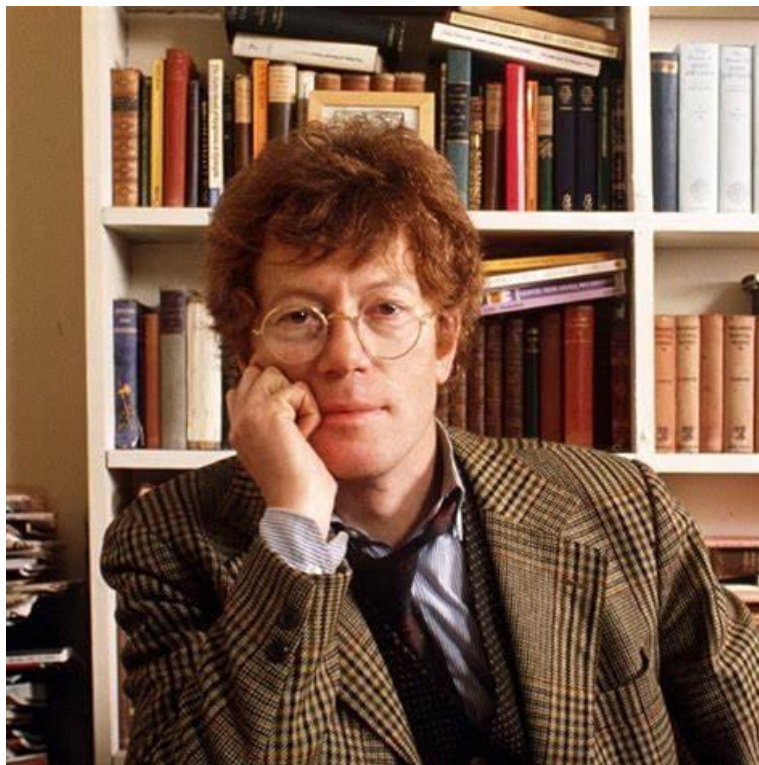
แม้ผลงานจิตรกรรมในวิทยานิพนธ์ชุดนี้จะดำเนินไปในแนวทางร่วมสมัยที่บิดเบือนท่าทาง และโครงสร้างของร่างกายมนุษย์อย่างชัดเจน แต่กระนั้นผู้สร้างสรรค์มิได้ตัดขาดตนเองออกจากขนบทางศิลปะ หากกลับยึด “จิตรกรรมโบราณ” ในฐานะรากฐานทางสายตาเชิงโครงสร้าง ที่สามารถเป็นพื้นที่สำหรับการสนทนา วิพากษ์ และดัดแปลง เพื่อเปิดความเป็นไปได้ใหม่ให้กับการรับรู้ศิลปะในบริบทของโลกสมัยใหม่

งานจิตรกรรมในยุคคลาสสิก ไม่ว่าจะเป็นเรอเนซองส์หรือบาโรก ได้พัฒนาองค์ประกอบที่ทรงพลังในการสื่อสาร “ความจริง” ของมนุษย์ผ่านแบบแผน เช่น ความสมมาตร สัดส่วนทอง การจัดองค์ประกอบแบบศูนย์กลาง และการใช้แสงเงาเพื่อเร้าอารมณ์ แต่ความจริงในที่นี้คือ “ความจริงเชิงอุดมคติ” ซึ่งอาจแฝงไว้ด้วยการจัดระเบียบศีลธรรม ความเชื่อทางศาสนา หรือกรอบอำนาจของยุคสมัย ท่ามกลางแบบแผนเหล่านี้ มีศิลปินบางกลุ่มที่กล้าฉีกขนบเดิมจากภายในโดยไม่ละทิ้งภาษาของจิตรกรรม เช่น Caravaggio ผู้ลากความศักดิ์สิทธิ์ลงสู่พื้นดิน ด้วยการแทนที่นักบุญด้วยโสเภณี และใช้แสงเงาแบบ tenebrism เพื่อเปิดเผยด้านดิบของมนุษย์ หรือ Francisco Goya ผู้ถ่ายทอดภาพฝันร้ายของสงคราม ความหวาดกลัว และความไร้สาระของมนุษย์ ผ่านองค์ประกอบที่รุนแรงและไม่ประณีประนอม ทั้งสองคือศิลปินที่ใช้ภาษาเดิมของจิตรกรรมเพื่อพังทลายโครงสร้างความหมายเดิมลง และเปิดให้ภาพทำหน้าที่ใหม่ในเชิงจิตวิญญาณ

ผู้สร้างสรรค์ในวิทยานิพนธ์ชุดนี้สืบต่อเจตจำนงเชิงทำลายแบบเดียวกัน โดยไม่ปฏิเสธขนบหากใช้ขนบเป็นฐาน ด้วยการจัดวางองค์ประกอบที่บิดเบือน ท่าทางของมนุษย์ที่ขัดแย้งกับการทรงตัว สีมืดที่ไม่อิงความเป็นจริง และการลดทอนฉากหลังจนเกิดพื้นที่ว่างเปล่าทางอารมณ์ ผลงานจึงไม่ทำหน้าที่ “เล่าเรื่องอย่างมีเหตุผล” หากแต่เป็นการสร้างสถานการณ์ของอารมณ์ที่แปรปรวน รบกววน และเปราะบาง แนวทางเช่นนี้สอดคล้องกับข้อเสนอของโรเจอร์ สครูตัน (Scruton, 1983) ที่ชี้ว่าภาพวาดคือ “ภาษาแห่งจิตวิญญาณ” มิใช่เพียงการจำลองสิ่งที่ตาเห็น แต่คือการตีความโลกจากภายในศิลปิน ความงามในทัศนะของสครูตันไม่ใช่ความสมบูรณ์ หากเป็นสิ่งที่ “บาดลึกและปลุกให้ตื่น” (beauty that wounds and awakens) ซึ่งศิลปะที่ดีจะต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงบางสิ่งที่ไม่สามารถพูดออกมาได้ชัดเจน ด้วยเหตุนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้จิตรกรรมในฐานะเครื่องมือที่สามารถสะท้อน “สภาวะจำยอม” และแรงกดดันในยุคปัจเจกนิยมได้อย่างมีพลวัต โดยไม่ต้องอาศัยการบรรยายหรือเนื้อเรื่อง หากแสดงออกผ่านน้ำหนักของแสง การจัดองค์ประกอบ และผิวสัมผัสที่รบกววน ความเคยชิน

ท่าที่เช่นนี้มีใช้การลบล้างอดีต หากคือการพูดกับอดีตอย่างแนบแน่นในฐานะ “คู่สนทนา” ผู้สร้างสรรค์จึงใช้โครงสร้างของจิตรกรรมโบราณในลักษณะของ “พื้นที่ต่อต้านจากภายใน” ที่ไม่ได้ลบล้างขนบ หากใช้ขนบเป็นฉากหลังให้เสียงใหม่ของความเปราะบาง ความแปลกแยก และการดำรงอยู่ในภาวะไม่มั่นคง ได้ก้องกังวานขึ้นอย่างเต็มทีในสายตาของผู้ชมยุคปัจจุบัน

แนวคิดของ Roger Scruton ว่าด้วยศิลปะและความจริงทางจิตวิญญาณ



ภาพที่ 7 Roger Scruton

ที่มาภาพ : Luxury Residential Projects in Gurgaon - Elevate by Conscient & Hines

โรเจอร์ สครูตัน (Roger Scruton) เป็นนักปรัชญาชาวอังกฤษ ผู้ทรงอิทธิพลอย่างยิ่งในแวดวงสุนทรียศาสตร์ ปรัชญาการเมือง และแนวคิดที่ว่าด้วยวัฒนธรรมตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เขามีบทบาทสำคัญในการวิพากษ์แนวคิดหลังสมัยใหม่ และเสนอการฟื้นฟูคุณค่าแบบคลาสสิกในศิลปะ ผ่านการยืนยันว่า “ความงาม” และ “ความหมาย” ไม่ได้สูญสลายไปจากโลก หากแต่ถูกทำให้เงียบเสียงลงในยุคที่มนุษย์หันไปยึดติดกับความจริงเชิงวัตถุ (Scruton, 1981, 2009)

หนึ่งในผลงานสำคัญของเขา Photography and Representation (Scruton, 1983) ได้อธิบายอย่างลึกซึ้งถึงความแตกต่างระหว่าง “ภาพถ่าย” และ “ภาพวาด” โดยเสนอว่า ภาพถ่ายเป็นเพียงภาพสะท้อนทางกลไก (mechanical reproduction) ที่ไร้เจตจำนงของผู้สร้างสรรค์ เป็นเพียงการจับภาพโลกภายนอกโดยไม่ผ่านการแปรรูปเชิงความหมาย ตรงกันข้ามกับภาพวาดซึ่งเป็นผลลัพธ์

ของการเลือก สังเคราะห์ และกลั่นกรองภายในจิตใจของศิลปิน เป็นการเปิดเผย “โลกภายใน” ที่อยู่ลึกกว่าภาพลักษณ์ภายนอก สครูตันจึงถือว่าภาพวาดคือ representation ที่แท้จริง เพราะมันไม่เพียงแต่ “แสดง” วัตถุ หากแต่ แปลความหมาย ของมันด้วยภาษาเฉพาะของอารมณ์ ความรู้สึก และการไตร่ตรอง

ในทัศนะของสครูตัน ศิลปะที่แท้จริงคือศิลปะที่ทำหน้าที่เป็นภาษาของจิตวิญญาณ (language of the soul) โดยเฉพาะเมื่อมันสามารถยกระดับมนุษย์ให้เผชิญหน้ากับ “ความจริงเชิงอารมณ์” ที่ไม่อาจสัมผัสได้ด้วยสายตาเพียงอย่างเดียว เขาวางคำว่า “beauty” ไว้ในฐานะเครื่องมือของการตื่นรู้ มิใช่เพียงสิ่งที่อภิมรณะทางสายตา หากแต่เป็นสิ่งที่ “ทำให้เรารู้สึกบางอย่างอย่างจริงจัง” แม้มันจะเจ็บปวด ไม่สมดุล หรือรบกวนใจ ซึ่งเขาเรียกสิ่งนั้นว่า “beauty that wounds and awakens”(Scruton, 2009)

แนวคิดนี้สามารถนำมาใช้วิเคราะห์และอธิบายวิธีการสร้างสรรค์ในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้ อย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะในแง่ของการเลือก “จิตรกรรม” แทนการใช้ภาพถ่ายหรือศิลปะแบบบันทึกความจริงอื่นๆ ในการสื่อสาร “สภาวะจำยอม” ที่เกิดขึ้นในสังคมปัจเจกชนนิยม ผู้สร้างสรรค์จึงใจหลีกเลี่ยงภาษาภาพที่เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และเสมือนจริง เพื่อเปิดพื้นที่ให้กับสิ่งที่ไม่สามารถเห็นได้ด้วยตาเปล่า ได้แก่ ความกดดันทางอารมณ์ ความเปราะบางในการดำรงอยู่ร่วมกัน และแรงดึงทางจิตใจที่ฝังแน่นอยู่ในความเฝือระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ การบิดเบือนท่าทางของตัวละคร การใช้แสงที่ไร้เหตุผลทางฟิสิกส์ และการเลือกสีที่ไม่จำลองโทนมิวจริงของมนุษย์ ล้วนเป็นกลไกที่ผู้สร้างสรรค์นำมาใช้ในการ “ปลดปล่อยความจริง” ที่ค้างคาอยู่ใต้ผิวของชีวิตประจำวัน สอดคล้องกับสิ่งที่สครูตันเรียกว่า “ภาษาของการตีความ” (interpretive language) ซึ่งไม่ใช่เพียงการ “วาดให้เหมือน” แต่เป็นการ “เปิดเผยสิ่งที่มองไม่เห็น” ผ่านสายตาของศิลปิน(Scruton, 1983)

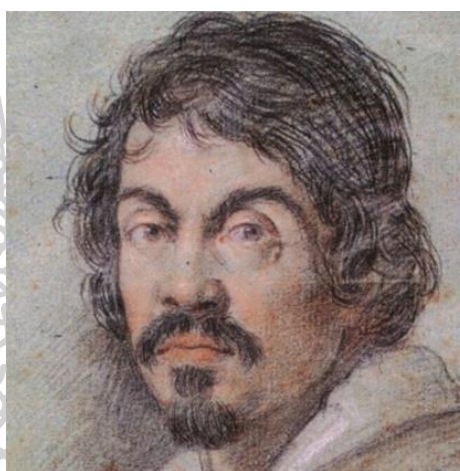
นอกจากนี้ สครูตันยังให้ความสำคัญกับมรดกของศิลปะแบบคลาสสิก โดยมีได้มองว่า “ขนบ” เป็นสิ่งที่ต้องทำลาย หากแต่เห็นว่าขนบคือรากฐานของความหมาย ซึ่งศิลปินร่วมสมัยสามารถ “สนทนา” กับมันได้อย่างมีพลวัต ในลักษณะของการหยิบยืม ดัดแปลง หรือตั้งคำถามอย่างมีวิจารณ์ญาณ ผู้สร้างสรรค์ในงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้ได้นำเส้นทางดังกล่าวมาใช้โดยตรง ผ่านการยึดโครงสร้างองค์ประกอบของภาพแบบโบราณ เช่น การจัดแสงแบบขึ้นอารมณ์ ท่าทางของร่างกายที่แสดงภาวะทางจิต และการเล่าเรื่องในพื้นที่ที่จำกัด แต่กลับปล่อยให้สิ่งเหล่านั้น “ไม่สมบูรณ์” และ “เปราะบาง” เพื่อเปิดช่องว่างให้ผู้ชมสามารถถอดความด้วยประสบการณ์ของตนเอง จึงอาจกล่าวได้ว่า แนวคิดของโรเจอร์ สครูตัน ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงเป็นทฤษฎีประกอบ หากเป็นแนวคิดที่ซึมลึกอยู่ใน

วิธีคิดและวิธีการสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์โดยปริยาย เป็นเสมือนกรอบอธิบายที่ช่วยยืนยันว่า จิตรกรรมในฐานะพื้นที่ของการกลั่นกรองอารมณ์ ยังคงทรงพลังอย่างยิ่งในการพูดถึง “สิ่งที่ไม่มีความหมาย” ในสังคมที่ยกย่องเสรีภาพ แต่กลับเปี่ยมด้วยแรงกดดันอันซ่อนเร้น

ศิลปินที่มีอิทธิพลต่อผู้สร้างสรรค์

ศิลปินที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้ทำลายขนบจิตรกรรมโบราณ

Michelangelo Merisi da Caravaggio



ภาพที่ 8 Michelangelo Merisi da Caravaggio

ที่มาภาพ : Caravaggio - Alchetron, The Free Social Encyclopedia

ศิลปินยุคบาโรกตอนต้นผู้เปลี่ยนแนวทางของจิตรกรรมศกดิ์สิทธิ์ไปอย่างสิ้นเชิง โดยเขา ปฏิเสธการสร้างภาพตามอุดมคติแบบคลาสสิก ซึ่งเคยเป็นหัวใจสำคัญของศิลปะเรอเนสซองส์ ด้วยการนำเสนอร่างกายของมนุษย์ในสภาพที่ไม่ปรุงแต่ง ไม่สมบูรณ์และเต็มไปด้วยริ้วรอยแห่งความเป็นมนุษย์ โดย Caravaggio ใช้โสเภณี มาแทนพระแม่มาเรีย ใช้ขอทานมาแทนนักบวช ฯ(Graham-Dixon, 2010) ภาพของเขาอัดแน่นไปด้วยอารมณ์ที่รุนแรง ผ่านการใช้แสงเงาแบบ Tenebrism ซึ่งพัฒนามากจากเทคนิค Chiaroscuro โดยทางกายภาพเทคนิค Tenebrism จะมีความเข้มข้นของการใช้แสงและเงาเข้มข้นกว่าโดยไม่หลงเหลือความนุ่มนวลแบบ Chiaroscuro เพื่อขับเน้นอารมณ์ดิบเถื่อนแบบ มนุษย์ออกมาให้ได้มากที่สุด(Berger, 1972) นอกจากนี้ องค์ประกอบของภาพยังขัดแย้งกับหลัก สมมาตรคือ การวางรายละเอียดทั้งหมดที่พอจะเก็บไว้ได้โดยมีการตัดภาพบางส่วนที่ไม่จำเป็นออกไป ทำให้งานของ Caravaggio เต็มไปด้วยตัวละครที่เหมือน “พุ่งทะลุออกมาหาคนดู” และทำให้งานของ เขามีความใกล้ชิดกับผู้คนได้มากกว่างานโบราณ งานของ Caravaggio จึงมิใช่เพียงการเปลี่ยนวิธีการ

วาด แต่คือการ ลากความศักดิ์สิทธิ์ให้ลงมาอยู่บนพื้นดิน และชี้ให้เห็นว่าความศรัทธาและความเจ็บปวดอยู่ในตัวของมนุษย์ธรรมดาเช่นกัน (Friedlaender, 1955) แต่โดยสรุปแล้วงานของ Caravaggio ยังใช้เนื้อหาที่อุ้มชูศาสนาหรือพระคัมภีร์แต่สิ่งที่ Caravaggio ทำทลายคือกายภาพของงานจิตรกรรม



ภาพที่ 9 Caravaggio, Death of the Virgin (1606), จิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 369 × 245 ซม.

ที่มาภาพ : มรณกรรมของพระนางพรหมจารี (การาวัจโจ) - Wikiwand

Caravaggio เป็นศิลปินที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์อยากจะปรับเปลี่ยนกรอบบางอย่างที่งานจิตรกรรมในรูปแบบที่เล่าเรื่องสร้างขึ้นมาตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาแต่ในขณะเดียวกันเขายังคงไว้ซึ่งลักษณะสำคัญบางอย่างที่ตัวงานจิตรกรรมก่อนหน้านี้เคยทำเอาไว้

ผู้สร้างสรรค์ได้รับอิทธิพลอย่างชัดเจนจากการใช้แสงของ Caravaggio ในฐานะเครื่องมือชุดค้น ไม่ใช่เพื่อส่องให้เห็นสิ่งงาม แต่เพื่อเปิดเผยสิ่งที่เราไม่อยากมอง ภายในผลงานวิทยานิพนธ์ แสงไม่ได้ทำหน้าที่เพียงจัดองค์ประกอบหรือให้บรรยากาศเท่านั้น หากกลายเป็นแรงผลักดันที่ทำให้ความรู้สึกด้านในแสดงตนออกมา ผ่านแสงที่เสียดแทง ตัดเฉือน และเผยพื้นที่ภายในของตัวละครที่ไม่สามารถ

เล่าได้ด้วยถ้อยคำ ภาพจึงกลายเป็นพื้นที่ของการเปิดเผยความรู้สึกอย่างเปลือยเปล่าและตรงไปตรงมา ในภาวะที่ไร้เสียง

ศิลปินที่มีอิทธิพลในการสร้างองค์ประกอบและสร้างท่าทางของมนุษย์และอื่นๆ

Francisco José de Goya y Lucientes



ภาพที่ 10 Francisco José de Goya y Lucientes

ที่มาภาพ : Francisco José de Goya y Lucientes Oil Paintings

Goya เป็นศิลปินชาวสเปนผู้มีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนผ่านศิลปะจากโลกของความสง่างามในราชสำนัก สู่การวิพากษ์อย่างเจ็บแสบของภาวะความรุนแรง ความเจ็บปวด และความไม่เป็นธรรมในสังคม ผลงานของเขาไม่เพียงแต่อยู่ในหอศิลป์ หากยังฝังอยู่ในบาดแผลของความทรงจำของมนุษยชาติ ความสำคัญของ Goya อยู่ที่การกล้าเดินออกจากความเจ็บของสถาบัน และใช้ศิลปะเป็นเสียงของผู้ไร้เสียง(Hughes, 2003)

ผลงานชุด The Disasters of War และ Black Paintings ไม่ใช่เพียงการวิจารณ์สงครามหรืออำนาจนิยม แต่คือการตั้งคำถามว่า ความมืดนั้นอยู่ที่ใดแน่ ภายนอกหรือภายในใจของเราเอง เขาทำให้เห็นว่า ศิลปะไม่จำเป็นต้องยิ่งใหญ่หรือสูงส่ง แต่อาจเป็นการจดบันทึกเสียงกระซิบของความเจ็บปวดที่ไม่มีใครรับฟัง สำหรับผู้สร้างสรรค์ Goya ไม่ได้ให้เพียงวิธีการ หากมอบจิตวิญญาณของการไม่หันหน้าหนีความเจ็บปวด(Connolly, 2020) ภาพที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์จึงไม่ได้ถูกจัดวางเพื่อปลอบประโลมผู้ชม แต่เพื่อให้พวกเขาเผชิญหน้ากับสิ่งที่อาจกำลังหลบเลี่ยงอยู่ ภาพเงิบที่ดูไร้ความ

เคลื่อนไหวกลายเป็นสนามของแรงกดดัน ทั้งจากภายในร่างกาย และจากโครงสร้างที่มองไม่เห็นในสังคม ร่างกายในภาพเหล่านั้นไม่ใช่ตัวแทนความงาม แต่คือซากของการปรับตัว ซากของการอยู่รอด และซากของอารมณ์ที่ยังไม่สามารถพูดได้ออกมา



ภาพที่ 11 A pilgrimage to Sanlsidro (1819-1823) Oil mural transferred to canvas 428 x 140 ซม.

ที่มาภาพ : 'The Witches Sabbath, 1819-23, Black Painting' Giclee Print - Francisco de Goya | Art.com

Odd nerdrum



ภาพที่ 12 Odd nerdrum

ที่มาภาพ : Image of Odd Nerdrum Arthur.io • A Visual Playground

Odd Nerdrum เป็นศิลปินชาวนอร์เวย์ที่ยืนหยัดอยู่ตรงข้ามกระแสหลักของศิลปะร่วมสมัย โดยเลือกใช้ภาษาภาพแบบคลาสสิกเพื่อพูดถึงประเด็นร่วมสมัยในระดับลึกของการดำรงอยู่

ความสำคัญของเขาอยู่ที่ความกล้าในการกลับไปหารูปแบบจิตรกรรมที่โลกศิลปะมองว่า “ล้าสมัย” แล้วใช้รูปแบบนั้นเป็นเครื่องมือในการตั้งคำถามถึงสถานะของมนุษย์ในยุคปัจจุบัน(Nerdrum, 2001) ผลงานของ Nerdrum มักเป็นภาพบุคคลหรือกลุ่มคนในฉากหลังที่คล้ายความฝันอันคลุมเครือ เต็มไปด้วยร่องรอยของความเปราะบาง ความเดียวดาย และความเจ็บปวดที่ไม่เคยได้รับการเยียวยา ภาพเหล่านั้นไม่เพียงถ่ายทอดรูปลักษณ์ทางกายภาพ หากยังเป็นภาวะทางจิตวิญญาณที่บีบคั้น เขาเชื่อว่าศิลปะคือการสื่อสารกับสิ่งที่ไม่เปลี่ยนผ่านยุคสมัย ไม่ใช่การตามกระแสหรือเป็นปฏิกิริยาต่อแฟชั่นชั่วคราว(Nerdrum, 2011) ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงกระตุ้นจาก Nerdrum ในแง่ของความกล้าหาญที่จะย้อนกลับไปในทิศทางที่ต่างจากกระแสหลัก โดยเฉพาะในเรื่องของการใช้ภาพร่างกายมนุษย์เป็นพื้นที่ของการต่อรองระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ความบิดเบี้ยว ร่องรอยของความเหน็ดเหนื่อย และท่าทีของการรอคอยในผลงาน ล้วนสื่อถึงการขบถอย่างเงียบ ๆ ต่อแบบแผนโบราณ ขณะเดียวกันก็ยอมรับว่าสิ่งโบราณนั้นยังมีอำนาจในการตั้งคำถามกับชีวิตร่วมสมัย และการจัดองค์ประกอบภาพที่เน้นความสมดุลแต่ไม่สมบูรณ์แบบในงานวิทยานิพนธ์ จึงเป็นการวางท่าที่ต่ออดีตอย่างระมัดระวัง ไม่ใช่เพื่อตามหรือปฏิเสธ หากเพื่อแปรความหมายของมันใหม่ให้สอดคล้องกับบาดแผลของปัจจุบัน



ภาพที่ 13 Odd Nerdrum, Self-Portrait as a Prophet(1997)

Oil on canvas, 153 x 125 ซม.

ที่มาภาพ : Arthur.io • A Visual Playground

ศิลปินที่มีอิทธิพลต่อความคิดและทัศนคติ

Bo Bartlett



ภาพที่ 14 Bo Bartlett

ที่มาภาพ : BO BARTLETT

จิตรกรร่วมสมัยชาวอเมริกันผู้เดินอยู่บนรอยต่อของความเป็นจริงกับจินตนาการ ผลงานของเขาดูเหมือนภาพเหมือนธรรมดาของชีวิตประจำวัน แต่กลับซ่อนความแปลกแยก บาดแผล และความเปราะบางที่รบเร้าอยู่ภายใต้ผิวหน้าของภาพ ความสำคัญของเขาอยู่ที่ความสามารถในการจับภาพความนิ่งที่เต็มไปด้วยคำถาม ภาพของเขาเหมือนจะเรียบเฉย แต่แท้จริงแล้วเต็มไปด้วยความตึงเครียดที่ยากจะอธิบาย (Schwabsky, 2007) ผลงานของ Bartlett มักถ่ายทอดภาพบุคคลในฉากชนบทของอเมริกา โดยมีองค์ประกอบที่เหมือนจะคุ้นเคย หากแต่มีบางสิ่งที่ไม่ลงรอยอยู่ในนั้น ความนิ่ง ความว่าง และท่าทีของตัวละคร ทำให้ภาพของเขากลายเป็นเวทีของความรู้สึกที่ไม่มีภาษา เช่นเดียวกับผลงานของผู้สร้างสรรค์ ที่ไม่มุ่งจะอธิบาย แต่ปล่อยให้ผู้ชมได้สัมผัสกับแรงกดดันบางอย่างที่ไม่สามารถเรียบเรียงเป็นคำได้



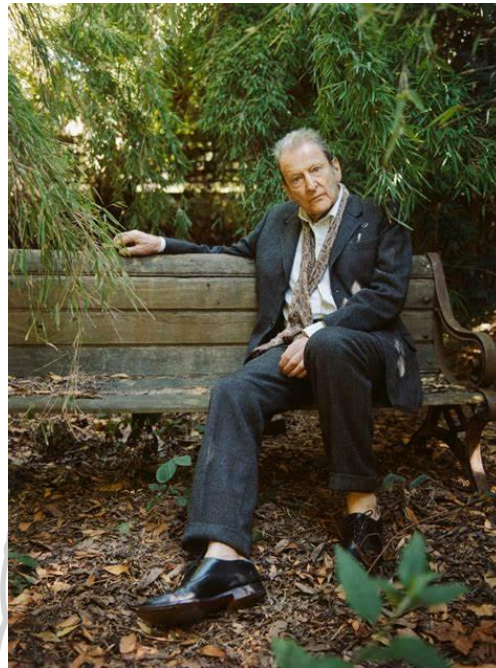
ภาพที่ 15 Bo Bartlett, The Promised Land(2014)

Oil on linen, 208.3 x 254 ซม.

ที่มาภาพ : Bo Bartlett: The Intermediary

ผู้สร้างสรรค์รู้สึกใกล้ชิดกับแนวคิดของ Bartlett ในประเด็นของความเปราะบางที่ไม่ป่าวประกาศ การเลือกใช้ฉากหลังที่เรียบง่าย การให้ตัวละครดำรงอยู่ในสภาวะไร้บทพูด หรือแม้แต่ในจังหวะที่ร่างกายหยุดนิ่ง ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นการย้ำถึงการมีอยู่ที่ยังไม่ได้รับการปลดปล่อย ผลงานในวิทยานิพนธ์จึงไม่ได้พยายามจะสร้างเรื่องเล่าใหม่ หากแต่ทำหน้าที่เป็นพื้นที่ของความรู้สึกที่ถูกเลื่อนไปจากความเข้าใจร่วม กระบวนการวาดจึงไม่ได้มุ่งแสดงออก หากเป็นการรับฟังเงียบ ๆ ต่อสิ่งที่ค้างคาและยังไม่ถูกแปรรูปเป็นภาษาและแนวคิดที่สำคัญ “I think our job as artists is to help people wake up and to just experience life a little differently than they did the day before”(Bartlett, 2020)

Lucian Freud



ภาพที่ 16 Lucian Freud

ที่มาภาพ : Two Freud paintings revealing a love of nature that led his father to call him 'a wild animal' | Christie's

เป็นศิลปินชาวอังกฤษผู้มีชื่อเสียงจากภาพพอร์ตเทรตและภาพร่างกายมนุษย์ที่เผยความเปลือยเปล่าอย่างตรงไปตรงมา โดยไม่มีการเสริมแต่งเพื่อความงามหรือความน่าอภิรมย์ เขาคือผู้ทำให้ "ผิวหนัง" กลายเป็นการวิเคราะห์จิตวิญญาณ และมองร่างกายมนุษย์ในฐานะภาพขณะของความทรงจำ ความเสื่อมถอย และความจริงที่ไม่สามารถซ่อนเร้นได้(Feaver, 2002)



ภาพที่ 17 Lucian Freud, Large Interior W11 (after Watteau), (1981–1983)
Oil on canvas, 214 x 198 ซม.

ที่มาภาพ : Lucien Freud | Large Interior W.11 (after Watteau) (1981-83).

ความสำคัญของ Freud ไม่ได้อยู่ที่เพียงทักษะของการวาดภาพ หากอยู่ที่ความกล้าหาญในการเปิดโปงความเป็นมนุษย์ในมิติที่ไม่มีใครอยากเห็น เขาวาดผู้คนในสถานะที่เหนื่อยล้า ร่วงโรย และเกือบจะไร้ศักดิ์ศรี ไม่ใช่เพื่อเหยียดหยาม หากเพื่อให้ผู้ชมเผชิญหน้ากับตัวเองอย่างไม่อ้อมค้อม

ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจอย่างลึกซึ้งจาก Freud ไม่ใช่ในเชิงของรูปแบบ หากในเชิงของท่าที ร่างกายเป็นร่างที่แบกรับน้ำหนักของบางสิ่งที่ไม่อาจพูด ผู้สร้างสรรค์เลือกที่จะให้เนื้อผิวของตัวละครบอกเล่าความกดดัน และสถานะที่ใกล้จะพังทลาย แปรร่างกายให้กลายเป็นเอกสารของสภาวะจิตใจที่แหลมคม เป็นการเผยความเปลือยเปล่าอย่างไม่ขออนุญาต และไม่ตั้งใจจะปลอมโยนใคร

Zhang Xiaogang



ภาพที่ 18 Zhang Xiaogang

ที่มาภาพ : Two Freud paintings revealing a love of nature that led his father to call him ‘a wild animal’ | Christie’s

เป็นศิลปินร่วมสมัยชาวจีนที่มีชื่อเสียงจากผลงานชุด “Bloodline: Big Family” ซึ่งถ่ายทอดภาพครอบครัวจีนในยุคหลังปฏิวัติวัฒนธรรม ด้วยรูปแบบที่เหมือนภาพถ่ายเก่าขาวดำ เสริมด้วยร่องรอยของสีและรอยแผลที่คล้ายฝัน Zhang ไม่ได้เพียงวาดภาพผู้คน แต่เขาได้วาดบาดแผลของความทรงจำส่วนบุคคลและความทรงจำร่วมในสังคมจีนร่วมสมัย ซึ่งเต็มไปด้วยรอยต่อระหว่างอัตลักษณ์ของตนกับคติของรัฐ(Lu, 2008) ความสำคัญของ Zhang อยู่ที่ความสามารถในการเปลี่ยนภาพครอบครัวให้กลายเป็นการวิพากษ์ผ่านภาษาที่ไม่ก้าวร้าว เขาใช้โครงสร้างของภาพถ่ายหมู่เป็นกรอบในการพูดถึงการไม่เป็นตัวของตัวเอง และความแปลกแยกที่เกิดขึ้นภายใต้การควบคุมทางสังคมและการเมือง แต่ยังแฝงความรู้สึกส่วนบุคคลอย่างลึกซึ้งไว้ใต้ผิวหน้าอันเรียบเฉย(Wu, 2010)

สำหรับผู้สร้างสรรค์ แนวคิดของ Zhang มีความสอดคล้องอย่างยิ่งในด้านการตั้งคำถามกับโครงสร้างของอัตลักษณ์ร่วมสมัย โดยเฉพาะในบริบทของปัจเจกนิยมที่สับสนระหว่างการแสดงออกกับการจำยอม ผลงานในวิทยานิพนธ์ได้หยิบเอาความนิ่ง ความเรียบ ความซ้ำซากในท่าทีของตัวละครมาใช้เป็นกลไกหนึ่งของการวิพากษ์เช่นกัน ตัวละครในภาพเหมือนจะไร้อารมณ์ แต่แท้จริงแล้วกำลัง

บรรจุความรู้สึกที่ถูกกลืนกลบไว้ด้วยความจำยอมทางวัฒนธรรมและสังคม เช่นเดียวกับในงานของ Zhang ที่เจียบสงบแต่เต็มไปด้วยเสียงที่ไม่สามารถพูดออกมาได้ตรง ๆ ผู้สร้างสรรค์จึงให้ความสำคัญกับการสร้างร่องรอยบางอย่างของความไม่สมบูรณ์ ความคลาดเคลื่อน และความไร้เสถียรภาพในองค์ประกอบภาพ ไม่ใช่เพียงเพื่อความงาม หากเพื่อแสดงให้เห็นถึงแรงเสียดสีระหว่างตัวตนกับบริบทที่พยายามบงการ



ภาพที่ 19 : Zhang Xiaogang, Bloodline: Big Family No. 3(1995), oil on canvas, 130 x 160 ซม.

ที่มาภาพ : 'Bloodline – Big Family: No. 2' from Zhang Xiaogang's Era-Defining Series | Contemporary Art | Sotheby's

บทที่ 3

การพัฒนาและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ดังที่กล่าวมา ผลงานของผู้สร้างสรรค์ได้ตั้งคำถามกับสองประเด็นหลักซึ่งสะท้อนภาวะที่ซับซ้อนของการดำรงอยู่ในฐานะมนุษย์ในสังคมร่วมสมัย ประเด็นแรกคือ ความพยายามในการทบทวน “ความชอบธรรมของความเป็นปัจเจก” ว่าความจริงแล้ว ความเป็นตัวของตัวเองที่สังคมยุคใหม่ให้คุณค่าอย่างสูงที่สุดนั้นสามารถดำรงอยู่โดยไม่เบียดเบียนผู้อื่นได้หรือไม่ หรือแท้จริงแล้วการเป็นตัวของตัวเองในแบบที่ไม่เผื่อพื้นที่ให้คนอื่นอาจกลายเป็นอำนาจอีกลักษณะหนึ่งที่ทำให้ผู้อื่นต้องจำยอมอย่างเงียบงัน ประเด็นที่สองคือ ความพยายามในการพัฒนาการมองจิตรกรรมที่มีรากจากขนบโบราณ โดยเฉพาะภาพเล่าเรื่องในเชิงอารมณ์ ซึ่งมักมีโครงสร้างที่ตายตัว ผู้สร้างสรรค์ไม่ได้ตั้งเป้าที่จะปฏิเสธหรือทำลายขนบนั้นโดยสิ้นเชิง หากแต่อยากสั่นคลอนน้ำหนักแห่งความเคยชิน เพื่อเปิดพื้นที่ให้ความรู้สึกแปลกแยก หรือไม่ราบรื่น ได้แทรกตัวเข้ามาอยู่ในโครงสร้างของภาพอย่างแนบเนียน

ทั้งสองประเด็นนี้มีได้เกิดจากความหวังที่จะเปลี่ยนแปลงผู้ชม หรือชี้้นำให้โลกเป็นไปในแบบที่ผู้สร้างสรรค์ปรารถนา เพราะผู้สร้างสรรค์ตระหนักดีว่า ความแตกต่างทางความคิด ความเชื่อ และพื้นที่ของผู้คน เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในสังคมแบบเปิด เส้นแบ่งระหว่างปัจเจกภาพกับการอยู่ร่วมกันจึงไม่อาจตีความได้ง่ายๆ ว่าเป็นสิ่งดีหรือเลว หากต้องมองอย่างระมัดระวังในฐานะสถานะที่มีทั้งด้านที่เปิดทางให้มนุษย์เป็นอิสระ และด้านที่สร้างแรงบีบในความสัมพันธ์กับผู้อื่น ผลงานจึงมิได้มุ่งบีบบังคับให้เกิดการปรับเปลี่ยนพฤติกรรม หากต้องการให้ผู้ชมได้มีโอกาส “อยู่กับความรู้สึกที่ไม่ราบรื่น” เพื่อย้อนกลับมาตั้งคำถามกับความหมายของการมีตัวตน และมองเห็นว่าการยึดมั่นในปัจเจกชนนิยมสุดขั้วนั้น อาจก่อให้เกิดภาวะที่ตนเองไม่สามารถเชื่อมโยงกับใครได้อีกเลย

ในกระบวนการพัฒนางานจิตรกรรม ผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นจากการทดลองบางสิ่งเล็กๆ ที่เคยถูกละเลยในขนบจิตรกรรมโบราณ โดยเฉพาะการ “ทำลายความสมดุลของค่าน้ำหนัก” ซึ่งเคยเป็นหนึ่งในแก่นหลักของงานแบบ Old Master ที่พยายามควบคุมระดับความสว่างของภาพให้ไม่หลุดจากค่าเฉลี่ยกลาง (midtone) เพื่อให้ทั้งองค์ประกอบอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน ในทางกลับกัน ผู้สร้างสรรค์เลือกที่จะเจาะจงหวนบางจุดด้วย “สีขาวบริสุทธิ์” อย่าง titanium white โดยไม่ผ่านการเจือหรือทำให้กลมกลืนกับบริบทเดิม สีขาวที่ถูกบีบสต่อออกจากหลอดจางไว้วางไว้ในพื้นที่ที่ไม่จำเป็นต้องเป็นจุดสว่างที่สุดของภาพ และไม่อิงกับแหล่งกำเนิดแสงที่สมเหตุสมผลตามหลักธรรมชาติ หรือไฟสมัยใหม่อย่างนีออน แต่ใช้เพื่อ “แทรกความผิดปกติของการรับรู้” ลงไปอย่างตั้งใจ พื้นผิวที่ผิดจังหวะนี้ทำหน้าที่คล้าย “รอยสะดุด” ทางสายตา ซึ่งก่อให้เกิดแรงต้านอันเงียบงันในกระบวนการ

รับชม ไม่ต่างจากแรงกดที่ดำรงอยู่ในความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่พยายามรักษาความสงบ ขณะเดียวกัน ก็กดทับความไม่สบายใจไว้ใต้โครงสร้างของความเรียบร้อย

นี่คือหนึ่งในกลวิธีที่ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ เพื่อทดสอบความเป็นไปได้ใหม่ๆ ของจิตรกรรมในฐานะภาษาที่สามารถแทรกแซงการรับรู้ของผู้ชมได้อย่างแยบยล และเปิดพื้นที่ให้เกิดการสะดุด ลังเล หรือรู้สึกผิดในระหว่างการมอง ไม่ใช่เพียงเพื่อเสพความงามหรือตีความเนื้อหา หากเพื่อเผชิญหน้ากับสิ่งที่ไม่สามารถระบุชื่อได้ ซึ่งอาจเป็นต้นทางของคำถามต่อความเป็นตัวเองในโลกที่ทุกคนต่างกำลังยืนยันอัตลักษณ์ของตนจนเกินพอดี

การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

การสร้างภาพร่างผลงาน (Sketch)

จากการรวบรวมข้อมูลที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ได้นำไปสู่กระบวนการแปรผลสู่การสร้างภาพร่างผลงาน ซึ่งในอดีตผู้สร้างสรรค์เคยใช้วิธีการเริ่มต้นด้วยการร่างความคิดเบื้องต้นลงบนกระดาษ แล้วจึงนำแนวคิดนั้นไปสู่การถ่ายภาพต้นแบบก่อนนำไปพัฒนาต่อเป็นผลงานจริง อย่างไรก็ตาม ในช่วงหลังผู้สร้างสรรค์ได้ปรับเปลี่ยนลำดับกระบวนการดังกล่าว โดยเริ่มต้นจากการถ่ายภาพก่อน เพื่อบันทึกภาวะหรืออารมณ์ที่เกิดขึ้นจริง ณ ขณะนั้น แล้วจึงนำภาพถ่ายมาใช้เป็นฐานในการพัฒนาภาพร่างในภายหลัง

ในบางกรณี กระบวนการร่างภาพถูกละเว้นไปโดยสิ้นเชิง โดยเฉพาะเมื่อผู้สร้างสรรค์รับรู้ได้ว่าแนวคิดภายในมีความชัดเจนเพียงพอที่จะเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจริงโดยตรง วิธีการนี้เปิดพื้นที่ให้แนวคิดที่ยังไม่เป็นระบบ สามารถแสดงออกผ่านการจัดวาง องค์ประกอบ และจังหวะของเส้นได้อย่างมีอิสระมากขึ้น ทั้งยังลดทอนแรงกดดันจากความคาดหวังในความเป็นระเบียบที่เคยปรากฏในกระบวนการเดิม

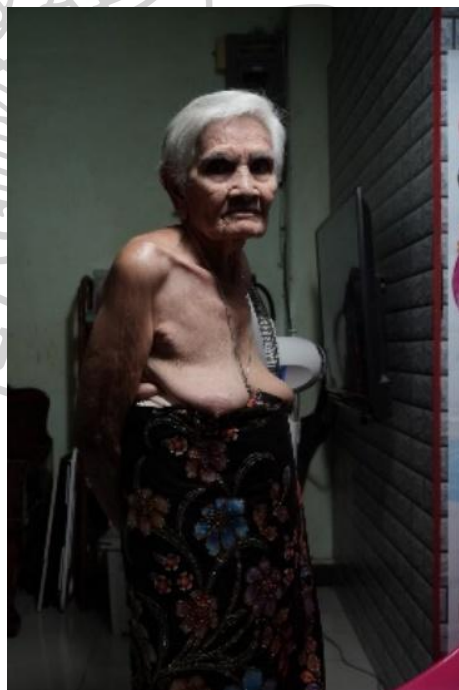
การเลือกเริ่มต้นจากภาพถ่ายจริง ทำให้ผู้สร้างสรรค์สามารถเก็บพลังของการรับรู้ในห้วงขณะเฉพาะได้โดยไม่บิดเบือน แม้ว่าภายหลังจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ หรือแปรความรู้สึกในภาพร่างตามเจตนาเชิงอารมณ์ ภาพร่างจึงมีใช้เพียงเครื่องมือจัดองค์ประกอบ แต่เป็นพื้นที่เปิดให้ผู้สร้างสรรค์สะท้อนภาวะภายใน ทั้งความลังเล ความไม่มั่นคง หรือแม้แต่แรงต้านจากความคิดที่ยังไม่ตกผลึกอย่างชัดเจน

แนวทางดังกล่าวสอดคล้องกับลักษณะนิสัยและวิถีคิดของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งมีได้มุ่งควบคุมกระบวนการให้เป็นเส้นตรง แต่เปิดโอกาสให้ “ความไม่รู้” กลายเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาแนวทาง

ที่แท้จริง การละเว้นภาพร่างในบางชิ้นจึงมิใช่การข้ามขั้นตอน หากเป็นการยอมรับจังหวะของความรู้สึกที่นำหน้าความคิด และเปิดทางให้การสร้างสรรค์สามารถตอบสนองต่อสภาวะเฉพาะหน้าที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา



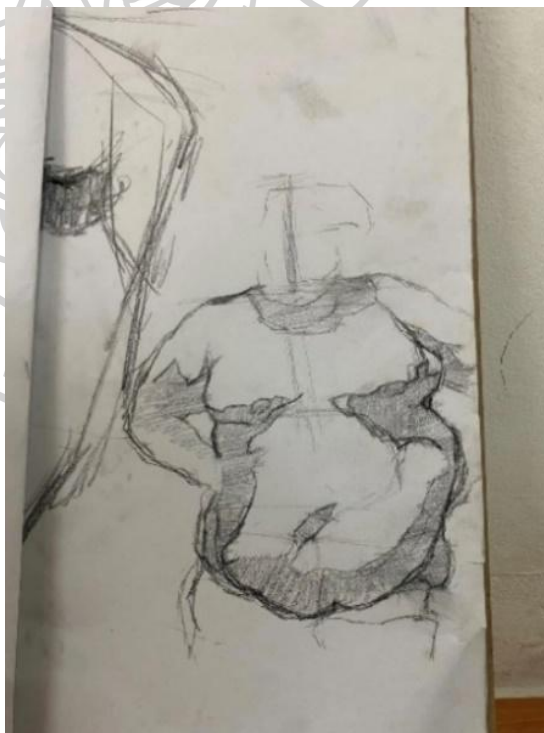
ภาพที่ 20 ภาพแสดงข้อมูลที่ใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์



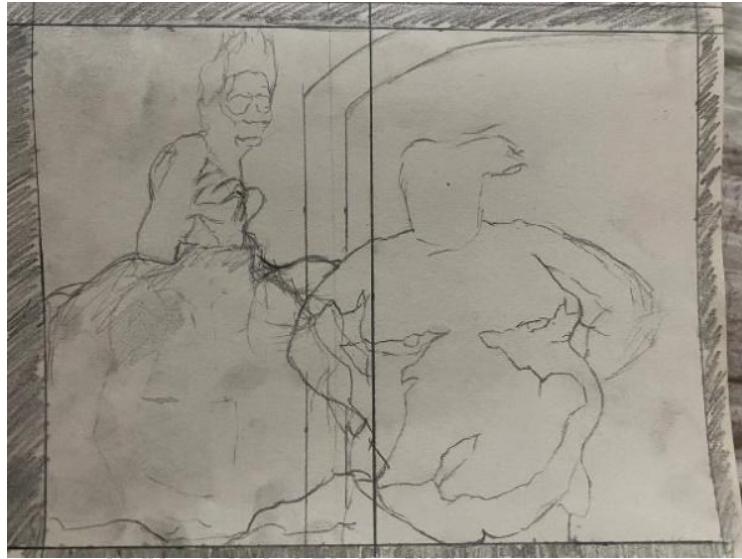
ภาพที่ 21 ภาพแสดงข้อมูลที่ใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์



ภาพที่ 22 ภาพแสดงข้อมูลที่ใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์



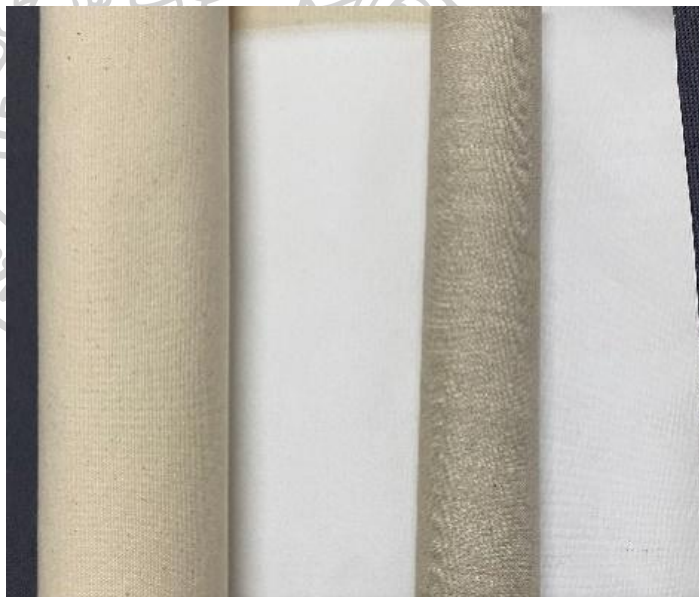
ภาพที่ 23 ภาพร่างที่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างจากภาพต้นฉบับ



ภาพที่ 24 ภาพร่างก่อนขึ้นผลงานจริง

การเตรียมวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์

1. ผ้าใบที่ถูกรองพื้นแล้ว(Canvas)



ภาพที่ 25 ผ้าลินินและผ้าฝ้ายที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ผ้าใบรองรับอยู่ 2 ประเภทหลัก ได้แก่ ผ้าใบชนิดคอตตอน (cotton) และ ผ้าใบชนิดลินิน (linen) ซึ่งทั้งสองชนิดมีคุณสมบัติที่แตกต่างกันในด้านความทนทาน โครงสร้าง และราคาต้นทุน(Mayer, 1991)

ผ้าใบชนิดคอตตอนเป็นวัสดุที่ผลิตจากเส้นใยฝ้าย มีลักษณะเป็นสีขาว และมีความแข็งแรงในระดับปานกลาง จัดเป็นวัสดุที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในกลุ่มนักศึกษาและผู้เริ่มต้นสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เนื่องจากมีราคาถูกและหาได้ง่าย อย่างไรก็ตาม เมื่อเทียบกับลินินแล้ว ผ้าคอตตอนมีความคงทนต่อการเสื่อมสภาพน้อยกว่า ในทางตรงกันข้าม ผ้าใบชนิดลินิน ซึ่งผลิตจากเส้นใยของต้นแฟล็กซ์ (flax หรือปอป่าน) มีความแข็งแรงและความยืดหยุ่นสูงกว่า(Mayer, 1991) จึงเหมาะสำหรับการใช้งานในระยะยาวและเป็นที่ยอมรับในหมู่ศิลปินมืออาชีพ แม้จะมีราคาสูงกว่าคอตตอน แต่ลินินมีคุณสมบัติในการรักษาสภาพผลงานให้คงทนต่อแรงดึง การยุบตัวของผืนผ้า และการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมได้ดีกว่า ทั้งนี้ ความละเอียดของผ้าใบแต่ละชนิดขึ้นอยู่กับความหนาของผ้า

ก่อนการใช้งานจริง ผ้าใบทั้งสองชนิดจะต้องผ่านกระบวนการรองพื้น เพื่อป้องกันไม่ให้สีน้ำมันสัมผัสกับเส้นใยของผ้าโดยตรง ซึ่งอาจส่งผลให้ผ้าเสื่อมสภาพเร็วขึ้นในระยะยาว การรองพื้นยังมีผลต่อการดูดซับของสี ความลื่นของผืนผ้า และลักษณะการแสดงตัวของสีที่วางลงบนผืนผ้า สูตรการรองพื้นมีหลากหลาย ขึ้นอยู่กับลักษณะงานและความถนัดของศิลปิน โดยสูตรที่เป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน ได้แก่ Gesso, Oil Ground และ Clear Gesso(Winsor & Newton, n.d. (no date))

สำหรับผลงานในชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ผ้าใบที่ผ่านการรองพื้นด้วย Gesso ซึ่งเป็นสูตรสำเร็จรูปที่ประกอบด้วยอะคริลิก โพลีเมอร์ และแคลเซียมคาร์บอเนต มีคุณสมบัติในการให้ผิวสัมผัสที่ไม่ลื่นจนเกินไป เหมาะสำหรับการวางชั้นสีที่ต้องการความแม่นยำ และสามารถปรับความหนาหรือหยาบได้ตามจำนวนรอบของการรองพื้นในแต่ละครั้ง(Mayer, 1991)

2. โครงไม้สำหรับชิงช้าใบ



ภาพที่ 26 โครงไม้ที่ใช้ในการสร้างสรรค์

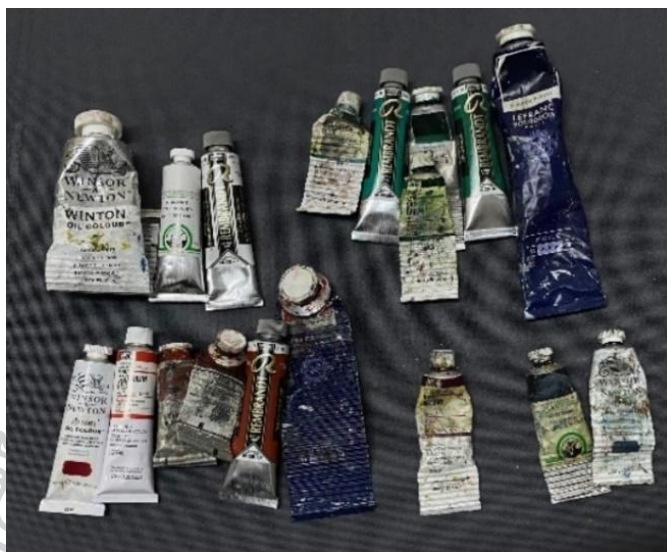
เป็นไม้ที่ถูกประกบอย่างแข็งแรง ประกอบด้วยด้านนอกที่จะควบคุมกรอบของภาพวาดและด้านในของโครงไม้ประกอบด้วยไม้ที่นำมาขัดกันหรือวางในรูปแบบทแยงเพิ่มเสริมความแข็งแรงไม่ให้ บิด งอ ขณะชิงช้าใบ

3. สีน้ำมัน (Oil color)

สีน้ำมันเป็นวัสดุสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้สร้างสรรค์ โดยจัดเป็นสีที่ประกอบขึ้นจากเม็ดสี (pigment) และสารยึดเกาะ (binder) ซึ่งส่วนใหญ่เป็นน้ำมันแห้งได้ตามธรรมชาติ ชนิดของน้ำมันที่ใช้เป็นตัวผสมเม็ดสีมีความหลากหลาย โดยมีคุณสมบัติแตกต่างกันตามชนิดของเม็ดสีและวัตถุประสงค์ในการใช้งาน เช่น สีขาวในเกือบทุกยี่ห้อในปัจจุบันมักใช้น้ำมันจากดอกคำฝอย (safflower oil) เป็นสารยึดเกาะหลัก เนื่องจากมีคุณสมบัติที่ทำให้เนื้อสีเหลืองตัวน้อยกว่าน้ำมันลินสีด (linseed oil) จึงเหมาะสำหรับเม็ดสีอ่อนที่ต้องการคงความขาวของสีไว้ในระยะยาว (Mayer, 1991)

นอกจากคุณสมบัติเรื่องความเหลือง น้ำมันแต่ละชนิดยังมีผลต่อความเงา ความหนืด ความเร็วในการแห้ง และค่าความคงทนต่อแสง (lightfastness) ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการเลือกใช้ในงานระยะยาว สีแต่ละชนิดมีพฤติกรรมทางกายภาพที่แตกต่างกัน และส่งผลโดยตรงต่อวิธีการวางสี การเกลี่ยน้ำหนัก และการสร้างมิติของภาพ (Doerner, 1984)

สีน้ำมันเป็นวัสดุที่ได้รับความนิยมตั้งแต่ยุคเรอเนสซองส์จนถึงปัจจุบัน ด้วยคุณสมบัติที่สามารถให้เนื้อสีเข้มข้น เคลือบง่าย และสร้างมิติหรือปริมาตรของวัตถุได้อย่างเป็นธรรมชาติ ทั้งในแง่ของความลึก ความหนักเบา และการเปลี่ยนแปลงของแสงเงา ความสามารถในการควบคุมความโปร่งใสหรือความทึบของสีในแต่ละชั้นยังเอื้อให้ศิลปินสามารถพัฒนาภาพให้มีความซับซ้อนทางอารมณ์ได้อย่างละเอียดลึกซึ้ง โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพารายละเอียดของเส้นหรือขอบเขตที่ชัดเจนเสมอไป (Doerner, 1984)



ภาพที่ 27 สีน้ำมันที่ใช้ในการสร้างสรรค์



ภาพที่ 28 สีน้ำมันที่ผสมไว้ใช้ในการสร้างสรรค์

4. น้ำมัน



ภาพที่ 29 น้ำมันลินซีดและน้ำมันวอลนัทที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้น้ำมันสำหรับผสมสีน้ำมันจำนวน 2 ชนิดหลัก ได้แก่ น้ำมันลินซีดชนิดเหลืองน้อย (Pale Linseed Oil) และ น้ำมันวอลนัท (Walnut Oil) โดยคำนึงถึงคุณสมบัติเฉพาะของน้ำมันแต่ละประเภท ทั้งในด้านความคงทน ความเหลืองตัว และความเหมาะสมกับการใช้ในแต่ละชั้นสี (Doerner, 1984)

น้ำมันลินซีดชนิดเหลืองน้อย เป็นน้ำมันที่ผ่านกระบวนการกลั่นให้บริสุทธิ์มากขึ้นกว่าลินซีดทั่วไป ทำให้มีแนวโน้มที่จะเปลี่ยนเป็นสีเหลืองน้อยกว่าเมื่อเวลาผ่านไป แต่ยังคงคุณสมบัติด้านความคงทนและความยืดหยุ่นไว้ในระดับสูง (Doerner, 1984) ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้น้ำมันชนิดนี้ในบริเวณที่ต้องการค่าความโปร่งแสงหรือใช้สีในน้ำหนักเข้ม เพราะน้ำมันลินซีดมีคุณสมบัติช่วยให้สีแห้งเร็ว ยึดเกาะแน่น และให้เนื้อสีที่มีมวลภาพชัดเจน (Mayer, 1991) ส่วนน้ำมันวอลนัทมีคุณสมบัติเด่นในเรื่องการเหลืองตัวต่ำกว่า แม้ความคงทนจะน้อยกว่าลินซีดเล็กน้อย แต่เนื่องจากผู้สร้างสรรค์ใช้สีขาวในสัดส่วนที่สูง โดยเฉพาะบริเวณที่แสงตกกระทบโดยตรง น้ำมันวอลนัทจึงเหมาะสำหรับใช้ในพื้นที่ที่ต้องการรักษาความสว่างของสีให้คงตัวในระยะยาว ทั้งนี้ น้ำมันวอลนัทยังให้ความเนียนในการเกลี่ยที่ดีและมีความเงาเล็กน้อย จึงเหมาะกับภาพที่ต้องการพื้นผิวเรียบและไม่สะท้อนแสงมาก

การเลือกใช้น้ำมันทั้งสองชนิดผสมผสานกันในผลงานชุดนี้ เป็นไปตามความตั้งใจของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการควบคุมคุณสมบัติของสีอย่างละเอียด โดยไม่เน้นผลลัพธ์ที่สม่ำเสมอทั่วทั้งภาพ หากเน้นความแตกต่างทางเนื้อสัมผัส ความโปร่งแสง และการควบคุมอุณหภูมิของแสงในภาพให้สัมพันธ์กับสภาวะทางอารมณ์ที่แต่ละพื้นที่ของภาพต้องการถ่ายทอดออกมา

5. ตัวทำละลาย (Solvent)

คือของเหลวที่ใช้ ละลายหรือเจือจางสารอื่น ๆ โดยในงานจิตรกรรมสีน้ำมัน solvent ใช้สำหรับละลายสี ทำความสะอาดพู่กันหรืออุปกรณ์ ปรับความหนืด ของสี เร่งหรือชะลอการแห้งของสี ตามชนิด Solvent ที่เลือกใช้(Mayer, 1991)

Solvent ที่นิยมใช้ในงานจิตรกรรมสีน้ำมัน มีอยู่ 4 ชนิดหลักๆ คือ Turpentine, Citrus Solvent หรือ Orange Terpenes, Alcohol / Ethanol / Acetone (ไม่นิยมในงาน painting โดยตรง), Mineral Spirits (หรือ White Spirit) ทั้งหมดนี้ขึ้นอยู่กับจิตรกรแล้วแต่จะเลือกใช้ตามเทคนิคและกระบวนการการทำงาน(Doerner, 1984)

โดยผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ low Odour Solvent คือ White spirit(ได้จากการกลั่นปิโตรเลียม) ที่ผ่านการเอากลิ่นออกด้วยกระบวนการทางเคมี มีคุณสมบัติ กลิ่นอ่อนกว่า turpentine(Winsor & Newton, n.d. (no date)) แต่ความสามารถในการละลายเรซินต่ำกว่า turpentine ซึ่งปัจจุบันจิตรกรหลายคนเลือกที่จะใช้ Solvent ชนิดนี้เพราะปลอดภัยมากกว่า



ภาพที่ 30 ตัวทำละลายที่ใช้ในการสร้างสรรค์

6. จานสี



ภาพที่ 31 จานสีที่ใช้ในการสร้างสรรค์

คืออุปกรณ์ที่ใช้รองรับสี ผสมสี ก่อนจะนำไปลงบนผ้าใบ ผู้สร้างสรรค์ใช้ไม่ในการนำมาเป็นจานสีเพราะมีพื้นผิวแข็ง ทำให้ง่ายต่อการผสม แต่จะยากต่อการทำความสะอาดโดยผู้สร้างสรรค์ใช้ใบมีดในการขูดสีที่แห้งอยู่บนจานสีออก

7. เกรียง

เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการผสมสี ปาดสี



ภาพที่ 32 เกรียงที่ใช้ในการสร้างสรรค์

8. ดินสอ



ภาพที่ 33 ดินสอแต่ละชนิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ดินสอที่ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ คือ ดินสอสี pastel ซึ่งมีหลายหลากสี และสามารถลบด้วยมือ ออกได้ง่ายดาย สามารถใช้สีจำแนกขั้นตอนในการทำงานได้ เช่น ขั้นตอนร่างโครงสร้างคร่าวจะใช้ ดินสอสีขาว และสีเขียวใช้แทนเส้นที่เอาจริง

9. แปรงและพู่กัน

ในผลงานชุดนี้ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ขนของแปรงและพู่กันอยู่ 3 ชนิด

9.1.ขนหมู มีลักษณะแข็ง ใช้ในการ โยก กวาด และสร้างพื้นผิวให้ตัวเนื้อสีได้ดี จะใช้ ชนิดขนหมูในชั้นขั้นรูปเพื่อสร้างพื้นผิว ที่แปรง โดยจะได้สีในปริมาณที่เยอะ และใช้ใน ขั้นตอนจบงาน(เก็บรายละเอียด)ที่ต้องการ Improvisation ที่มีต่อภาพรวมของงาน



ภาพที่ 34 แปรงและพู่กันขนหมูที่ใช้ในการสร้างสรรค์

- 9.1. ขนหุ้ว มีลักษณะนุ่ม ใช้ในกระบวนการตรงกลางระหว่างต้นกับจบเพื่อต้องการเพิ่มสีสัน และเกลี่ยสี



ภาพที่ 35 แปรงและพู่กันขนหุ้วที่ใช้ในการสร้างสรรค์

- 9.3 พู่กัน Synthetic หรือขนสังเคราะห์ ใช้ในการเก็บรายละเอียดเล็กๆ มีความคงทนกว่าพู่กันขนหุ้ว แต่จะมีลักษณะของที่แปลงที่แข็งกระด้างไม่เป็นธรรมชาติ



ภาพที่ 36 แปรงและพู่กันขนสังเคราะห์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์

10. ปืนยิงตะปูไฟฟ้าชนิดขาคู่ และตะปูชนิดขาคู่
ใช้ในการยิงผ้าใบลงบนโครงไม้ ซึ่งทำให้ง่ายและรวดเร็วต่อการยิง



ภาพที่ 37 ปืนยิงตะปูชนิดขาคู่ที่ใช้ในการสร้างสรรค์

11. รีทัชซิง (Retouching Varnish)



ภาพที่ 38 รีทัชซิงที่ใช้ในการสร้างสรรค์

กระบวนการเคลือบผลงานด้วยแวร์นิช (Varnish) ถือเป็นขั้นตอนสำคัญลำดับสุดท้ายก่อนนำผลงานจิตรกรรมออกเผยแพร่ต่อสาธารณะ มีหน้าที่ทั้งในด้านการฟื้นฟูสภาพให้กลับมา มีความสดใสใกล้เคียงกับขณะเปียก และการปกป้องพื้นผิวของผลงานจากฝุ่นละออง รอยขีดข่วน และความเสียหายที่อาจเกิดจากสภาพแวดล้อม (Winsor & Newton, n.d. (no date))

ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ Retouching Varnish ซึ่งเป็นแวร์นิชชนิดบางที่สามารถใช้ได้แม้ในขณะที่ชั้นสีแห้งไม่สมบูรณ์ดี โดยมีคุณสมบัติในการฟื้นฟูสีที่หม่นหรือจมหาย (sinking in) ให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง ทั้งยังช่วยให้พื้นผิวมีความสม่ำเสมอ พร้อมสำหรับการจัดแสดง โดยไม่รบกวนโครงสร้างของชั้นสีเดิม (Gamblin Artists Colors, n.d. (no date))

เมื่อเปรียบเทียบกับ Damar Varnish ซึ่งเป็นแวร์นิชชนิดถาวรที่ทำจากเรซินธรรมชาติและให้ผิวเงาสูง Damar Varnish เหมาะสำหรับผลงานที่แห้งสมบูรณ์แล้วเท่านั้น มีคุณสมบัติในการปกป้องในระยะยาว แต่มีแนวโน้มจะเหลืองตัวเมื่อเวลาผ่านไป โดยเฉพาะในบริเวณที่ใช้สีอ่อน (Doerner, 1984)

สำหรับ Gloss Varnish และ Matt Varnish นั้น มีความแตกต่างกันหลักในด้านความเงา Gloss Varnish ให้ผิวภาพที่เปล่งประกาย ช่วยขับสีให้ชัดลึกขึ้น แต่มีโอกาสสะท้อนแสงมากเกินไปในการจัดแสดง ขณะที่ Matt Varnish ช่วยลดความเงา ทำให้ผิวภาพดูนุ่มนวลและลดการสะท้อนแสง

เหมาะกับผลงานที่ต้องการรักษาอารมณ์สงบ ลุ่มลึก อย่างไรก็ตาม แวร์นิชทั้งสองชนิดนี้ควรใช้กับผลงานที่แห้งสนิทเท่านั้น(Winsor & Newton, n.d. (no date))

การเลือกใช้ Retouching Varnish ในงานชุดนี้จึงเป็นไปด้วยความตั้งใจ เพื่อรักษาความยืดหยุ่นของผลงานก่อนเข้าสู่การจัดแสดง และเพื่อคงคุณลักษณะทางอารมณ์ของภาพในจังหวะที่สมบูรณ์ที่สุด โดยไม่ส่งผลกระทบต่อเนื้อสีหรือโครงสร้างของชั้นภาพในระยะยาว

กระบวนการทางจิตรกรรมในการสร้างสรรค์ผลงานจริง

ผลงานจิตรกรรมในชุดนี้นำเสนอภาพของบุคคลในอิริยาบถและสภาวะต่างๆ ซึ่งดำรงอยู่ภายในพื้นที่เฉพาะที่ผู้สร้างสรรค์ออกแบบขึ้นเพื่อทำหน้าที่มากกว่าฉากรองรับ แต่เป็นพื้นที่ที่ช่วย “ขยาย” หรือ “ขัดแย้ง” กับตัวตนของแบบในภาพ ภายใต้กรอบแนวคิดเรื่อง “สภาวะจำยอมภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม” ตัวละครในภาพจึงมิได้ถูกมองเพียงในฐานะตัวแทนของปัจเจกบุคคล หากเป็นจุดตัดของแรงภายใน เช่น ความเจ็บ ความสับสน หรือความกลัว กับแรงภายนอกที่สังคมคาดหวัง เช่น การแสดงออกอย่างมั่นคง มีเหตุผล และเป็นอิสระอย่างเบ็ดเสร็จ

กระบวนการทางจิตรกรรมที่ใช้ในการพัฒนาผลงานจึงมิได้เป็นเพียงการเลือกเทคนิคที่เหมาะสมในเชิงรูปแบบ หากเป็นการพิจารณาอย่างลึกซึ้งถึงคุณค่าและข้อจำกัดของขนบจิตรกรรมโบราณ โดยผู้สร้างสรรค์ได้ทดลอง ปรับเปลี่ยน ตัดทอน และร้อยกรององค์ประกอบบางประการออกจากกระบวนการเดิม เพื่อเปิดทางให้เกิดภาษาทางภาพที่สามารถตอบสนองต่อเนื้อหาภายในได้โดยไม่ได้ติดอยู่กับกรอบความงามดั้งเดิมที่ตายตัว

ในการดำเนินงาน ผู้สร้างสรรค์มิได้ปฏิเสธจิตรกรรมโบราณโดยสิ้นเชิง หากเลือกศึกษาและประเมินว่า องค์ประกอบใดควรถูกเก็บรักษาไว้ และองค์ประกอบใดสามารถแปรเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทร่วมสมัยและนิสัยการทำงานของตน ความแม่นยำของโครงสร้างภาพ ความมีเหตุผลของแสง และการคุมค่าความกลมกลืนของสี จึงถูกใช้ในฐานะ “เครื่องมือ” มากกว่า “ข้อบังคับ” การถ่วงรอนเหล่านี้นำไปสู่กระบวนการเฉพาะตนที่ก่อรูปขึ้นจากการทดลองซ้ำๆ และการรับรู้ถึงความไม่จำเป็นของบางขั้นตอนในระบบการวาดแบบคลาสสิก

ความร่วมมือในผลงานจึงมิได้เกิดจากการใช้ภาพหรือประเด็นที่เป็นปัจจุบัน แต่เกิดจากการจัดการกับภาษาทางจิตรกรรมในเชิงโครงสร้างให้สอดคล้องกับ “ภาวะที่ยังไม่เสร็จสมบูรณ์” ของมนุษย์ร่วมสมัยมากกว่า เทคนิคที่ปรากฏในผลงานแต่ละชิ้นจึงไม่ใช่สิ่งที่ตายตัว หากแปรเปลี่ยนไป

ตามความหนาแน่นทางอารมณ์ของภาพ การแปรปรวนของแสงในแต่ละพื้นที่ หรือแม้แต่ระยะห่างระหว่างตัวละครกับขอบภาพที่สะท้อนความสัมพันธ์เชิงอำนาจบางประการที่มีได้เอ่ยออกมาโดยตรง

ผู้สร้างสรรค์ตระหนักว่าชนบเดิมอาจไม่สามารถรองรับความคลุมเครือและเปราะบางของประเด็นร่วมสมัยได้ทั้งหมด จึงมองกระบวนการจิตรกรรมไม่ใช่เพียงเป็นเครื่องมือในการ “เขียนให้เหมือน” หากเป็นพื้นที่ที่สามารถบรรจุความรู้สึกที่ไม่อาจจัดประเภทได้ และเป็นพื้นที่ที่ผู้ชมจะต้องตกอยู่ในสภาวะ “จำยอมต่อการเผชิญหน้า” กับสิ่งที่ไม่สามารถควบคุมได้ด้วยเหตุผล

กระบวนการรองพื้นสีชั้นแรก

ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้สีแดงสดที่ค่อนข้างเข้มเป็นชั้นสีรองพื้น ซึ่งถือเป็นแนวทางที่ขัดแย้งกับวิธีการแบบจิตรกรรมโบราณที่นิยมใช้สีโทนกลางหรือสีเอิร์ธโทนในการรองพื้น เพื่อควบคุมสมดุลของภาพและเอื้อให้เกิดความกลมกลืนตลอดทั้งผืนผ้าใบ การรองพื้นด้วยสีแดงสดในที่นี้ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อสร้างพื้นหลังที่โดดเด่นทางสายตาเพียงเท่านั้น หากเป็นการวางแรงต้านตั้งแต่ระดับโครงสร้างของภาพ เพื่อแทรกภาวะของความไม่มั่นคง รุนแรง และขัดแย้งเข้าไปในกระบวนการสร้างภาพตั้งแต่ต้น

ผู้สร้างสรรค์เคยทดลองใช้ระบบการรองพื้นแบบคลาสสิกในช่วงศิลปนิพนธ์ระดับปริญญาตรี ซึ่งส่งผลให้ผลงานมีคุณลักษณะของความไหลลื่นและความสงบในเชิงภาพลักษณ์ ทว่าเมื่อเปรียบเทียบกับแนวคิดหลักในผลงานชุดปัจจุบันที่มุ่งเน้นการทำทลายความสบายตา เจ็บงัน หรือการไหลไปตามระบบที่คาดเดาได้ การใช้ชั้นสีรองพื้นในลักษณะนั้นกลับกลายเป็นอุปสรรคต่อการแสดงออกที่สอดคล้องกับเนื้อหา

การเลือกใช้สีแดงสดจึงเป็นการตัดสินใจเชิงเจตนาเพื่อฝัง “ความไม่มรณ” ไว้ในพื้นที่ผิวของภาพตั้งแต่ระดับแรกเริ่ม ทั้งยังทำหน้าที่เป็นน้ำหนักรวมที่ซึมแทรกขึ้นมาในชั้นสีภายหลังอย่างแผ่วเบา แต่ต่อเนื่อง ไม่ต่างจากแรงต้านที่ไม่แสดงตัวอย่างตรงไปตรงมาในความสัมพันธ์ของมนุษย์ร่วมสมัย การเคลือบพื้นด้วยสีแดงจึงมิใช่เพียงการเตรียมผิว หากเป็นการแทรกบริบทของแรงกด ความร้อน หรือความไม่สมดุลไว้ตั้งแต่ต้นทางของการมองเห็น



ภาพที่ 39 กระบวนการรองพื้นสีชั้นแรกในการสร้างสรรค์

กระบวนการร่างภาพและการวางองค์ประกอบ



ภาพที่ 40 กระบวนการร่างภาพ

ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์เลือกวิธีการขึ้นภาพโดยไม่ใช้เทคโนโลยีเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งแม้จะถูกมองว่าเป็นวิธีการที่ล้าสมัยและใช้เวลามากเกินความจำเป็นในบริบทของศิลปะร่วมสมัย แต่กลับเปิดโอกาสให้ผู้สร้างสรรค์สามารถปรับเปลี่ยนโครงสร้างของวัตถุหรือ figure ได้ตาม

เจตนาอย่างเสรี เช่น การขยายรูปร่างให้ดูอึดอัดผิดธรรมชาติ หรือการเสริมรายละเอียดของกระดูกซี่โครง และส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เกินจริงตามแรงขับภายในมากกว่าข้อเท็จจริงของแบบ

ในด้านการวาง composition ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจาก Caravaggio ซึ่งมีวิธีจัดองค์ประกอบอย่างเฉียบขาด มุ่งเสนอเฉพาะส่วนที่จำเป็นในการสื่อสารเนื้อหา และตัดทอนองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นออกไป วิธีนี้ถูกนำมาปรับใช้ผ่านการตัดบางส่วนของร่างกาย figure ออกจากกรอบภาพโดยไม่เน้นความครบถ้วน ทำให้เกิดความรู้สึกว่าตัวละครในภาพ “ใกล้” กับผู้ชมมากขึ้นในเชิงพื้นที่ และ “บีบ” เข้ามาในความรู้สึกโดยไม่ต้องขยายบริบทภายนอกให้กว้างหรือชัดเจน

ผู้สร้างสรรค์ยังศึกษาระบบ composition แบบ classical แต่ตั้งใจหลีกเลี่ยงการใช้ตามขนบเท่าที่เป็นไปได้ โดยเปลี่ยนจากการวางองค์ประกอบให้ไหลลื่น สมดุล หรือพริ้วไหว ไปสู่การใช้เส้นนำสายตาที่แข็งกระด้าง สวนทาง และตั้งใจไม่ให้สายตาไหลได้อย่างราบรื่น เพื่อให้เกิดแรงต้านทางการรับชม

องค์ประกอบสำคัญอีกประการ คือการวาง posture ของ figure ให้เผชิญหน้ากับผู้ชมโดยตรง พร้อมกับยกระดับของแบบให้สูงกว่าระดับสายตาปกติเล็กน้อย เพื่อสร้างความรู้สึกที่ผู้ชมกำลังตกอยู่ในสภาวะต่ำกว่า หรือถูกมองกลับจากภาพด้วยอำนาจบางอย่าง ทั้งยังสร้างความใกล้ชิดในเชิงจิตวิทยา โดยไม่ปล่อยให้ผู้ชมอยู่ในระยะปลอดภัยของผู้สังเกตการณ์

แม้ว่ากระบวนการทั้งหมดนี้จะเปิดโอกาสให้เกิดความผิดพลาด เช่น distortion ทางสัดส่วน หรือองค์ประกอบบางส่วนที่บิดเบือนจากเจตนาเดิม แต่ผู้สร้างสรรค์กลับมองว่า ความไม่แม่นยำเหล่านี้เป็นพื้นที่ของการค้นพบ มากกว่าความล้มเหลว การเบี่ยงเบนทางภาพจึงเป็นเสมือนร่องรอยของการดิ้นรนภายใน



ภาพที่ 41 ข้อผิดพลาดที่เกิดจากกระบวนการร่างภาพ

กระบวนการลงสีขั้นที่1

โดยทั่วไปในกระบวนการ underpainting ศิลปินจะเริ่มจากการวางค่า midtone หรือค่าน้ำหนักกลางให้สมบูรณ์ก่อน แล้วจึงค่อยแยกแยะค่าที่อ่อนกว่า (highlight) และเข้มกว่า (shadow) ตามลำดับ ซึ่งกระบวนการนี้มักเชื่อมโยงกับเทคนิคที่เรียกว่า dead layer โดยเฉพาะในแนวจิตรกรรมแบบ Flemish ที่ให้ความสำคัญกับการจัดการค่าน้ำหนักอย่างแม่นยำตั้งแต่ชั้นล่างสุดของภาพ

อย่างไรก็ตาม ผู้สร้างสรรค์เลือกที่จะ ตัดกระบวนการวางค่า midtone ออกไปทั้งหมด โดยให้เหตุผลว่า ขั้นตอนดังกล่าวไม่จำเป็นต่อระบบการสร้างภาพของตน ทั้งในเชิงอารมณ์และในเชิงโครงสร้างภาพแท้จริง ผู้สร้างสรรค์เห็นว่าการวาง midtone ให้ครบถ้วนตั้งแต่ต้น เป็นการ “สร้างความสมดุลเกินไป” และทำให้ภาพอยู่ในกรอบของความเรียบร้อยซึ่งขัดแย้งกับแนวคิดหลักที่เน้นภาวะขัดแย้ง

แทนที่จะใช้แนวทางแบบดั้งเดิม ผู้สร้างสรรค์จึงพลิกแพลงวิธีการ โดยเลือก เว้นพื้นที่ของเงา (shadow) ไว้ในลักษณะ negative space และเริ่มต้นการทำงานด้วยการวางค่าความสว่าง (highlight) เป็นหลัก ซึ่งแม้จะใกล้เคียงกับลักษณะของ dead layer ในแง่ของการให้ความสำคัญกับความกระจ่างของพื้นภาพ แต่กลับไม่ยึดติดกับโครงสร้างเต็มรูปแบบของเทคนิคโบราณนั้น

การวางค่าความสว่างตั้งแต่ต้นในบริเวณที่มักเป็นจุดกระทบของแสง เช่น หน้าผาก จมูก หรือแนวไหล่ โดยเว้นเงาไว้อย่างไม่แตะต้องในขั้นต้น ทำให้ภาพเกิดลักษณะของความ “ไม่สมบูรณ์เชิงโครงสร้าง” ซึ่งกลายเป็นบรรยากาศ

กระบวนการดังกล่าวไม่เพียงสร้างแรงบันดาลใจด้านเชิงสายตา หากยังเป็นการปฏิเสธโครงสร้างของความเข้าใจแบบดั้งเดิมที่ต้องการความเรียบร้อย และแทนที่ด้วยการจัดการพื้นที่ในแบบที่ยอมให้ “เงา” กลายเป็นช่องว่างของความรู้สึก มากกว่าการเป็นเพียงส่วนที่ขาดแสง



ภาพที่ 42 กระบวนการลงสีชั้นที่ 1



ภาพที่ 43 กระบวนการลงสีชั้นที่ 1

ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้น้ำหนักเทาเพียงสองเฉดซึ่งผสมขึ้นเองในการลงสีบริเวณที่รับแสง เพื่อให้ได้โทนเย็นซึ่งทำหน้าที่เป็นสีใต้ผิว โดยเฉพาะในบริเวณที่ต้องการสร้างมิติของเนื้อหนังอย่างมีน้ำหนัก ความหนาของสีที่ใช้ในขั้นตอนนี้มีจุดประสงค์เพื่อสร้างปริมาตรในเชิงกายภาพ ควบคู่กับ

ปริมาณลงตาที่เกิดจากแสงและเงา ในชั้นถัดไป ผู้สร้างสรรค์จะวางสีโทนอุ่นและเย็นสลับกัน
อย่างต่อเนื่องเพื่อเพิ่มความลึกทางอารมณ์และความซับซ้อนของพื้นผิวจนกระทั่งจบกระบวนการ



ภาพที่ 44 ชุดสีที่ผสมขึ้นเองเพื่อใช้ในกระบวนการลงสีขั้นที่ 1

กระบวนการลงสีขั้นที่ 2



ภาพที่ 45 กระบวนการลงสีขั้นที่ 2



ภาพที่ 46 กระบวนการลงสีชั้นที่ 2

ในกระบวนการลงสีชั้นที่สอง ผู้สร้างสรรค้ใช้การวางสีโทนร้อนและโทนเย็นสลับกันอย่างต่อเนื่อง ด้วยวิธีการปาด ป้าย และขยี้สี เพื่อให้เกิดพื้นผิวที่มีชีวิตและไม่เรียบเกินไป โดยใช้สีที่ผสมขึ้นเองจำนวน 3 เฉด และสีจากหลอดสำเร็จรูปจำนวน 10 เฉด ร่วมกันในลักษณะของระบบแบบ open palette และ closed palette ที่ใช้ควบคู่กัน จุดมุ่งหมายของการใช้ทั้งสองระบบคือเพื่อเพิ่มความยืดหยุ่นในการสร้างสรรค้โดยไม่จำกัดเฉพาะโทนสีใดสีหนึ่ง และไม่ยึดติดกับระบบค่าขาวดำแต่เพียงอย่างเดียว

การวางสีในลักษณะ การซ้อนทับของโทนสีต่าง ๆ เหล่านี้ เมื่อพิจารณาในระยะใกล้ จะปรากฏเป็นแรงดึงดูดทางสายตาที่ซับซ้อนและเปลี่ยนแปลงตามมุมมอง ขณะเดียวกันผู้สร้างสรรค้ยังสร้างบรรยากาศรอบตัวบุคคลในภาพควบคู่ไปกับกระบวนการลงสี เพื่อให้โครงสร้างโดยรวมของภาพมีความต่อเนื่องทั้งทางอารมณ์และจังหวะในการทำงาน

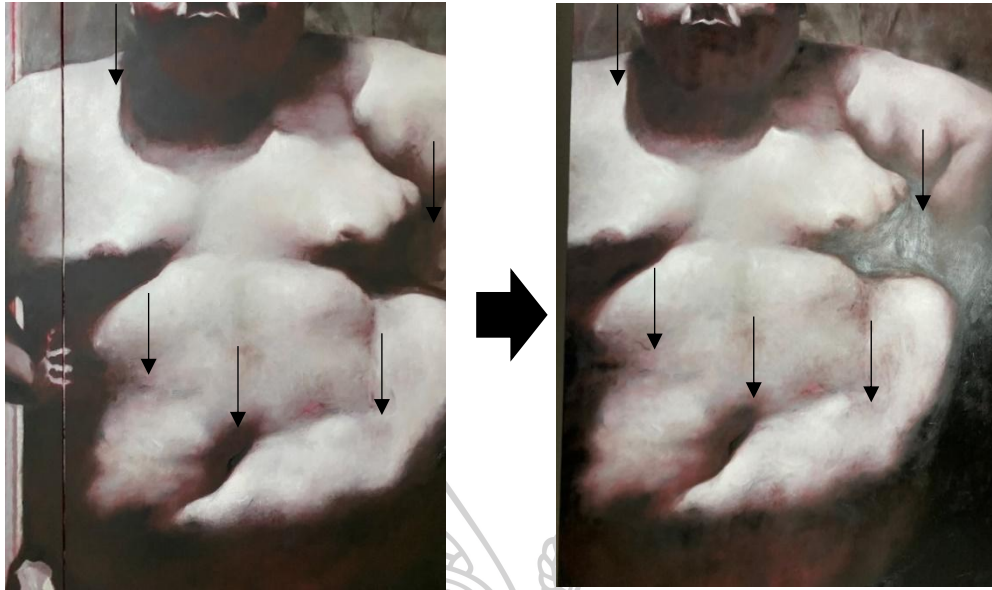


ภาพที่ 47 ชุดสีที่ผสมขึ้นเองเพื่อใช้ในกระบวนการลงสีขั้นที่ 2

กระบวนการจบงาน

ในขั้นตอนการจบงาน ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้วิธีการแบบ improvisation ซึ่งเป็นกระบวนการที่เปิดให้เกิดการมีส่วนร่วมระหว่างศิลปินกับผลงานอย่างเป็นอิสระ โดยในช่วงเวลานี้ ผู้สร้างสรรค์จะไม่อ้างอิงต้นแบบใด ๆ อีกต่อไป แต่ใช้สภาวะทางอารมณ์ ความรู้สึก ณ ขณะเผชิญหน้ากับภาพตรงหน้าเป็นตัวกำหนดการตัดสินใจ ไม่ว่าจะเป็นการเพิ่มหรือลดสี ปรับโครงสร้างองค์ประกอบ หรือเปลี่ยนแปลงบรรยากาศของภาพ กระบวนการนี้จะใช้แปรงขนาดใหญ่ในการวางทิศทางหลักของภาพ เพื่อขบขันความกล้าหาญของจังหวะและน้ำหนักทางสายตา

ผลลัพธ์ของกระบวนการ improvisation ทำให้ภาพจิตรกรรมเมื่อเสร็จสมบูรณ์มีลักษณะสดใหม่และไม่ถูกควบคุมด้วยแบบแผนที่ตายตัว ที่แปร่งที่ไม่เรียบ สีที่กล้าทับซ้อน หรือจังหวะที่ขาดความแม่นยำ กลับกลายเป็นร่องรอยของการมีชีวิตร่วมกันระหว่างผู้สร้างสรรค์กับภาพอย่างเป็นธรรมชาติ



ภาพที่ 48 ลักษณะของผลงานที่ปรับเปลี่ยนไปเมื่อผ่านกระบวนการ Improvisation

ด้วยเหตุนี้ ผลงานจิตรกรรมของผู้สร้างสรรค์ในชุดปัจจุบันจึงมักมีลักษณะที่ “ขัดแย้ง” กับงานจิตรกรรมโบราณ ทั้งในแง่ของความไม่สมบูรณ์ ความไม่ไหลลื่น และการไม่เน้นความสมดุลในทางเทคนิค ทว่าองค์ประกอบเหล่านี้กลับสะท้อนเป้าหมายที่สำคัญในการสร้างสรรค์ ซึ่งต้องการตั้งคำถามต่อความราบรื่น และนำผู้ชมเข้าสู่สภาวะที่ต้องเผชิญกับความคลุมเครือ



ภาพที่ 49 ภาพรายละเอียดของผลงาน



ภาพที่ 50 ภาพรายละเอียดของผลงาน

กระบวนกรรทีชชิง



ภาพที่ 51 กระบวนกรรทีชชิง

เป็นการเคลือบผิวหน้าของผลงาน หลังจากเสร็จสิ้นกระบวนกรรเขียน โดยผู้
สร้างสรรค์เลือกใช้รทีชชิงแบบเงา เพื่อกันฝุ่น และปรับสีของผลงานให้สม่ำเสมอ

บทที่ 4

วิเคราะห์การสร้างสรรค์และพัฒนาการของผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ชุด “สภาวะจำยอมภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม” สะท้อนทัศนคติของผู้สร้างสรรค์ที่มีต่อแนวคิด individualism ซึ่งกำลังครอบงำโครงสร้างทางความคิดและความรู้สึกของผู้คนในสังคมร่วมสมัย ผ่านการนำเสนอด้วยภาษาทางจิตรกรรมที่มีรากจากศิลปะโบราณ ทว่าในขณะเดียวกัน ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกที่จะตั้งคำถามกับกระบวนการทางเทคนิคและทัศนคติแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะ “ทิศทางการให้ความหมาย” ที่มุ่งสร้างระเบียบ ความสมดุล และความสงบนิ่ง ซึ่งอาจไม่สอดคล้องกับสภาวะจริงของความเป็นมนุษย์ในยุคปัจเจกนิยมที่เต็มไปด้วยความเปราะบาง ความโดดเดี่ยว และแรงเสียดทานภายใน

ด้วยเหตุนี้ การพัฒนาผลงานในชุดนี้จึงเริ่มต้นจากการศึกษา วิเคราะห์ และทดลองกระบวนการทางจิตรกรรมในเชิงลึก ทั้งในด้านวิธีการที่ขนบโบราณ “เคยทำ” และช่องว่างในสิ่งที่ขนบ “ไม่เคยแตะต้อง” ผู้สร้างสรรค์พยายามสังเกตว่าองค์ประกอบใดในจิตรกรรมโบราณที่เป็นเพียงระบบซ้ำซ้อน หรือขั้นตอนที่อาจไม่จำเป็นอีกต่อไปในบริบทของตน และนำไปสู่การปรับเปลี่ยนเทคนิคในเชิงกายภาพให้มีลักษณะแตกต่าง แม้เพียงเล็กน้อย เพื่อคลี่คลายเส้นแบ่งระหว่างการสืบทอดกับการต่อต้านให้กลายเป็นพื้นที่กลางของการทดลองอย่างเป็นอิสระ

การพัฒนาผลงานชุดนี้จึงมิได้เกิดขึ้นเพียงในระดับของแนวคิดหรือเทคนิคเท่านั้น แต่เป็นผลจากการบ่มเพาะองค์ความรู้และประสบการณ์รอบด้าน รวมถึงการกลับมาทบทวน วิเคราะห์ และทำความเข้าใจตนเองในฐานะศิลปินผ่านกระบวนการสร้างงานอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่ระดับปริญญาตรีจนถึงผลงานวิทยานิพนธ์ชุดปัจจุบัน ซึ่งเปรียบเสมือนเส้นทางการเรียนรู้ “ตัวเรา” ผ่าน “ภาพ” อย่างต่อเนื่องและจริงจัง

ดังนั้น เพื่อตรวจสอบการพัฒนาของทัศนคติและรูปลักษณะที่ปรากฏในผลงานชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงขอนำเสนอการวิเคราะห์พัฒนาการออกเป็น 2 ระยะ ได้แก่ ระยะที่ 1 ช่วงก่อนการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ ซึ่งสะท้อนจุดตั้งต้นของการมองเห็นแนวคิดเรื่องสภาวะจำยอมและความเป็นปัจเจกผ่านผลงานชุดก่อนหน้า ระยะที่ 2 ช่วงการพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ชุดปัจจุบัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงกระบวนการกลั่นกรอง ปรับเปลี่ยน และยืนยันแนวทางของผู้สร้างสรรค์

ทั้งสองระยะจะถูกวิเคราะห์ใน 2 มิติหลัก ได้แก่ มิติด้านเนื้อหา และ มิติด้านกายภาพของผลงาน ซึ่งแยกพิจารณาอย่างเป็นระบบเพื่อสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงทั้งในเชิงความคิดและในเชิงรูปธรรมของการทำงานศิลปะภายใต้บริบทของแนวคิด สภาวะจำยอมภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม

วิเคราะห์สรุปกระบวนการทางความคิดในช่วงเริ่มต้นสร้างสรรค์-ชุดวิทยานิพนธ์

ระยะที่ 1: ก่อนการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

วิเคราะห์ด้านเนื้อหา

ในระยะนี้ ผู้สร้างสรรค์ยังอยู่ระหว่างการค้นหาแนวทางที่ชัดเจนของตนเอง แม้จะมีความพยายามในการตั้งคำถามต่อผลงานชุดก่อนหน้า แต่แนวคิดหลักยังวนเวียนอยู่กับการทดลองและการสำรวจตัวตนแบบไร้โครงสร้างทางความคิดที่มั่นคง ผลงานในระยะนี้มักแสดงออกถึงความพยายาม “เปลี่ยนแปลงตนเอง” โดยที่ยังไม่สามารถระบุได้ว่ากำลังเปลี่ยนจากอะไร และกำลังมุ่งไปทางใด

ในบางชิ้น ผู้สร้างสรรค์เริ่มรับรู้ถึงแรงผลักดันที่ขับเคลื่อนการสร้างสรรค์จากภายใน เช่น ความรู้สึกขัดแย้ง ความสับสนในตัวตน หรือความรู้สึกไม่พอดีกับแบบแผนเดิม ๆ เหล่านี้ได้กลายเป็นฐานต้นของความสนใจใน “ภาวะจำยอม” แม้จะยังไม่ได้ถูกร้อยเข้ากับคำทางแนวคิดอย่างชัดเจนก็ตาม ผลงานบางชิ้นเริ่มสะท้อนท่าทีของการตั้งคำถามกับอำนาจทางสายตา หรือการรับรู้ในฐานะปัจเจกที่ยังไม่มีจุดยืนที่มั่นคง

วิเคราะห์ด้านกายภาพของผลงาน

ในด้านลักษณะทางกายภาพ ผลงานระยะนี้ยังคงลักษณะของจิตรกรรมที่ยึดโครงสร้างแบบเดิมที่เคยใช้มาก่อน ทั้งในด้านองค์ประกอบ การจัดแสง และการวาง figure ซึ่งยังอิงอยู่กับภาพถ่ายและการทำงานแบบมีต้นแบบอย่างเข้มข้น ลักษณะของพื้นผิวและน้ำหนักของสีอยู่ในระดับที่ระมัดระวัง มีความเรียบร้อย และให้ความสำคัญกับความถูกต้องเชิงสัดส่วนและรายละเอียด

การทดลองยังอยู่ในกรอบของเทคนิคที่มีความปลอดภัย โดยไม่ได้เข้าไปตั้งคำถามกับวิธีการมากนัก ถึงแม้จะมีความพยายามในการเปลี่ยนแปลงบางจุด เช่น การจัดองค์ประกอบที่แปลกออกจากขนบ หรือการใช้สีผิดธรรมชาติในบางตำแหน่ง แต่โดยรวมยังไม่ใช้การปะทะหรือท้าทายโครงสร้างจิตรกรรมโดยตรง

ระยะที่ 2: การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

วิเคราะห์ด้านเนื้อหา

ผู้สร้างสรรค์เริ่มตระหนักถึงท่าทีภายในที่เคยดำรงอยู่ในงานก่อนหน้าอย่างไม่รู้ตัว และเริ่มตีความภาวะเหล่านั้นภายใต้กรอบแนวคิดของ “สภาวะจำยอมภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม” ได้อย่างมีระบบ ความสนใจไม่ได้อยู่ที่การแสดงความเปราะบางในลักษณะยืนยันตนอีกต่อไป หากอยู่ที่การตรวจสอบความอ่อนแอ ความอึดอัด และแรงกดทับที่มากับแนวคิดเรื่องปัจเจกในโลกสมัยใหม่

ผลงานจึงไม่ได้เล่าเรื่องอย่างเป็นเส้นตรง แต่กลับแสดงออกถึงภาวะภายในที่ขัดแย้ง เช่น ตัวแบบที่เผชิญหน้ากับผู้ชมอย่างทื่อ ๆ พื้นที่ที่ว่างเปล่าจางใจ หรือสายตาที่จ้องกลับในเชิงกดทับ ท่าที่เหล่านี้เป็นเครื่องมือที่ผู้สร้างสรรค์ใช้เพื่อสื่อสารภาวะการต่อรองระหว่างตนกับสังคม ผ่านการใช้จิตรกรรมในฐานะภาษาทางอารมณ์ มากกว่าภาษาทางบรรยาย

วิเคราะห์ด้านกายภาพของผลงาน

ในระยณะนี้ ลักษณะทางกายภาพของผลงานมีการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนจากช่วงก่อนหน้า ทั้งในแง่ของการจัดองค์ประกอบ การใช้สี และการควบคุมพื้นผิว เทคนิคที่เคยเป็นลำดับขั้นแบบคลาสสิก ถูกปรับและจัดเรียงใหม่ตามความรู้สึก มากกว่าระบบ โดยมีการตัดทอนขั้นตอนอย่างจงใจ เช่น ตัดกระบวนการวาง midtone ออกจาก underpainting หรือวางค่าความสว่างก่อนค่ามืด รวมถึงการใช้ improvisation ในการจบงาน

องค์ประกอบของภาพถูกจัดให้อยู่ในลักษณะ “ไม่สมดุลแบบตั้งใจ” เช่น การตัดขอบ figure หรือการวางสายตาตัวแบบให้สูงกว่าระดับปกติ สร้างแรงกดดันกับผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา รวมถึงการเลือกใช้เทคนิคสีโทนร้อน-เย็นซ้อนกันเพื่อให้เกิดความร้อนทางอารมณ์ที่แฝงอยู่ในเนื้อภาพ

นอกจากนี้ ความหนาของชั้นสี การปาด การป้าย และพื้นผิวที่ไม่สม่ำเสมอ ล้วนเป็นร่องรอยของกระบวนการที่ไม่ต้องการปกปิด “ความไม่เรียบร้อย” ซึ่งตรงข้ามกับความประณีตที่มักปรากฏในจิตรกรรมแบบดั้งเดิม ความไม่เรียบร้อยเหล่านี้ไม่ใช่จุดบกพร่อง แต่คือจุดยืนยืนของภาวะเปราะบางที่มีอยู่จริงในเนื้อหาของผลงาน

สรุปกระบวนการทางความคิดในช่วงเริ่มต้นสร้างสรรค์-ชุดวิทยานิพนธ์

พัฒนาการของผู้สร้างสรรค์ตลอดสองระยะของการสร้างสรรค์ คือความพยายามของมนุษย์คนหนึ่งในการทำความเข้าใจกับ "ภาวะไม่พอดี" ระหว่างตัวเองกับโลกที่ตนอยู่ ไม่ว่าจะเป็นโลกของศิลปะ หรือโลกของความสัมพันธ์ทางสังคม การสร้างผลงานในระยะก่อนวิทยานิพนธ์ อาจดูเผิน ๆ เป็นเพียงความพยายามพัฒนา "รูปลักษณ์" ใหม่ ๆ ทว่าหากพินิจลึกลงไป จะเห็นความสับสนบางอย่างที่ไม่ได้เกิดจากความไร้ระเบียบทางเทคนิค แต่เป็นความสับสนที่เกิดจากการ “รอคอยตัวตนของตนเองให้ตกผลึก”

ในระยณะนั้น ผู้สร้างสรรค์เหมือนกำลังต่อสู้กับสองแรง แรงหนึ่งคือความคุ้นเคยที่ให้ความรู้สึกปลอดภัย อีกแรงหนึ่งคือความกระหายที่จะทำลายกรอบที่ตนยังอาศัยอยู่ กระบวนการทางความคิดจึง

เกิดขึ้นในลักษณะของแรงดันที่ยังไม่กล้าระเบิด การทดลองไม่ใช่เพียงความอยากเปลี่ยน แต่คือการทดสอบว่า "ตัวผู้สร้างสรรค์จะกล้าสละอะไรทิ้งได้มากแค่ไหน"

ในทางตรงกันข้าม ระยะเวลาของการสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ไม่ได้แสดงให้เห็นเพียงการพัฒนา แต่คือจุดที่ผู้สร้างสรรค์ ยอมรับว่าตนเองไม่ต้องการคำว่า "ใหม่" หากต้องแลกมากับความไม่จริงจัง งานชุดนี้จึงมิใช่แค่การขัดขึ้นต่อชนบ หรือการยึดมั่นในแนวทางของตัวเอง การยอมจำนนต่อความจริงว่าไม่มีสิ่งใดที่เราทำได้โดยไม่สัมพันธ์กับอดีต แต่ก็ไม่มีสิ่งใดที่เราควรทำเพียงเพื่อรับใช้มัน

จากจุดนี้เองที่ผู้สร้างสรรค์เริ่มเข้าใจว่า ความขัดแย้งระหว่าง "ความอยากเป็นอิสระ" กับ "โครงสร้างที่เราแบกมาแต่เดิม" นั้น ไม่จำเป็นต้องได้รับการแก้ไข หากควรถูกทำให้แสดงตัวออกมาอย่างตรงไปตรงมาในผลงาน ศิลปะจึงไม่ใช่เครื่องมือในการหลีกเลี่ยงความขัดแย้ง แต่เป็นสนามที่ความขัดแย้งจะได้ "พูด" ด้วยภาษาของมันเอง

อีกหนึ่งประเด็นที่ควรกล่าวถึง คือการที่ผู้สร้างสรรค์ไม่พยายามขัดผลลัพธ์อันคลุมเครือ หรือไม่สมบูรณ์ให้พ้นไปจากผลงาน แต่กลับเปิดพื้นที่ให้ความผิดเพี้ยน ความรุนแรงทางจังหวะได้ปรากฏตัวอย่างจริงจัง สิ่งเหล่านี้สะท้อนว่าผู้สร้างสรรค์มิได้แสวงหาเพียง "ความสำเร็จทางภาพ" หากแต่ต้องการให้ภาพกลายเป็นเอกสารของสภาวะทางอารมณ์ที่ซับซ้อน ซึ่งไม่สามารถจำแนกได้ด้วยภาษาพูด

จะว่าไปแล้ว ผลงานชุดนี้ไม่ได้มีเป้าหมายเพื่อเสนอคำตอบใด ๆ ให้กับผู้ชม แต่กลับเสนอคำถามที่ผู้สร้างสรรค์ยอมรับว่าตนเองก็ยังตอบไม่ได้อย่างสมบูรณ์ การวาดภาพจึงไม่ใช่เพียงการควบคุมสีหรือแปรง แต่คือการเผชิญหน้ากับ "สิ่งที่ไม่แน่ใจในตัวเราเอง"

ผลงานสร้างสรรค์ระยะที่ 1 ชั้นที่ 1



ภาพที่ 52ภาพที่ 53 จิรัชชัย นิตรณะพันธ์, Untitled, 2024, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 320 x 200 ซม.

ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จัดอยู่ในช่วงก่อนการสร้างสรรควิทยานิพนธ์ ซึ่งผู้สร้างสรรค์กำลังอยู่ในกระบวนการสำรวจความเป็นไปได้ทางความคิดและการจัดวางภาวะของมนุษย์บนพื้นฐานของสมมุติฐานที่ตั้งว่า “ถ้ามนุษย์ไม่มีการคิดอย่างเป็นระบบ ชีวิตจะดำเนินไปด้วยความจำเป็นพื้นฐานเพียงเท่าที่ร่างกายเรียกร้อง การกิน การขับถ่าย การสืบพันธุ์ และการนอนหลับ”

จากสมมุติฐานดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงทดลองจัดวางบุคคลจำนวนหลายคนในภาพเดียว โดยไม่มีการดำเนินเรื่องต่อเนื่อง ไม่มีศูนย์กลางของเนื้อหา แต่ละบุคคลภายในภาพแสดงพฤติกรรมที่อิงกับอารมณ์ฉับพลัน ปราศจากเจตจำนงที่ชัดเจน ทั้งในเชิงท่าทาง ร่างกาย สีหน้า และการจัดองค์ประกอบโดยรวม พฤติกรรมของแต่ละคนจึงดูราวกับ “ถูกปล่อยให้อยู่ตามลำพังกับสัญชาตญาณของตนเอง” โดยไม่มีเงื่อนไขทางสังคมหรือกรอบวัฒนธรรมใดเข้ามาควบคุม

ผู้สร้างสรรค์ไม่ได้มุ่งหวังจะสะท้อนพฤติกรรมหยาบโลนหรือเรื่องทางเพศโดยตรงไปตรงมา หากแต่ต้องการชี้ให้เห็นว่า “มนุษย์ในภาวะไร้โครงสร้าง” จะยังเหลือเพียงพฤติกรรมพื้นฐานที่สุดเท่าที่ร่างกายจะยังดำรงอยู่ได้ โดยการแสดงออกทางร่างกาย จึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของการหวนคืนสู่ภาวะดิบเถื่อน ที่ถูกกลบเกลื่อนในชีวิตสมัยใหม่

ท่ามกลางการจัดวางเชิงความโกลาหลเหล่านี้ ตัวละครหนึ่งที่ยืนอยู่กลางภาพและสบตากับผู้ชมด้วยสีหน้าเรียบนิ่ง กลับกลายเป็นจุดที่สร้างความไม่สมดุลให้กับภาพ ทั้ง ๆ ที่เธอไม่ได้เคลื่อนไหว

การนิ่งอยู่ของเธอกลับทำหน้าที่เหมือน “การตั้งคำถาม” ต่อความไร้แบบแผนของคนรอบข้าง สีหน้าของเธอไม่ตัดสินใคร ไม่ต่อต้าน ไม่โอ้อวด แต่เป็นการเฝ้ามองอย่างแปลกแยก เป็นจุดเดียวในภาพที่ผู้สร้างสรรค์วางไว้เพื่อเปิดช่องให้ผู้ชมสะท้อนกลับมาด้วยตนเองว่า “ถ้าทุกคนในโลกกำลังทำในสิ่งที่ร่างกายสั่งเพียงอย่างเดียว เราในฐานะผู้เฝ้าดู กำลังทำอะไรอยู่?”

การใช้สีในภาพนี้ยังช่วยสนับสนุนแนวคิดหลักของชิ้นงานอย่างมีนัยสำคัญ โทนสีหม่น มีควัน มีเงา และปราศจากความคมชัดของพื้นที่ ทำให้ภาพนี้ไม่สามารถจัดวางได้ในเวลาใดเวลาหนึ่งอย่างแน่นอน ไม่มีฉากหลังที่สื่อว่าเป็นโลกแห่งความจริง ไม่มีสภาพแวดล้อมที่แน่ชัด ดังนั้นนี่คือ “พื้นที่จำลอง” ของสภาวะที่ไร้เหตุผลอย่างตั้งใจ

กล่าวโดยสรุป ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ไม่ใช่เพียงการทดลององค์ประกอบภาพหรือเทคนิคการวาด แต่คือการทดลองตั้งคำถามเชิงปรัชญาว่า หากเราเอาความคิดออกจากมนุษย์ เราจะเหลืออะไร? และคำตอบของผู้สร้างสรรค์ ไม่ได้อยู่ในคำพูด แต่อยู่ในความกระจัดกระจายของท่าทาง ความไม่สัมพันธ์ของการอยู่ร่วมกัน และความเปลี่ยนแปลงของจังหวะชีวิตที่ไม่มีกลไกทางสังคมหรือจริยธรรมเข้ามากำกับ

ผลงานสร้างสรรค์ระยะที่ 1 ชั้นที่ 2 และ 3

ผลงานทั้งสองชิ้น “บ้าน” และ “กทม.” อาจถูกมองว่าเป็นภาพทิวทัศน์ หากในความเป็นจริงแล้วมันคือ “ภาพของสภาวะที่ถูกตัดขาด” มากกว่าจะเป็นภาพของสถานที่ ผู้สร้างสรรค์ใช้เทคนิคของ Nicola Samon ซึ่งขึ้นชื่อในเรื่องการ “ทำลายเพื่อเปิดเผย” (destruction as revelation) แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า จุดประสงค์ของงานจิตรกรรมในที่นี้ไม่ใช่การเก็บรักษา หรือรำลึกถึงอดีตด้วยความโหยหา หากแต่เป็นการเปิดพื้นที่ให้กับการเผชิญหน้าอย่างตรงไปตรงมากับ สิ่งที่เคยเป็นของเรา แต่ไม่ได้เป็นของเราอีกต่อไป



ภาพที่ 54 จิรัชชัย นิลธนะพันธุ์, บ้าน, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 60 x 40 ซม.

ในภาพ “บ้าน” การลงสี Lamp Black อย่างหนาในขั้นแรก คือการสร้าง ฐานของความมืดที่ไม่ใช่เพียงแค่ค่าน้ำหนัก แต่เป็นการวาง "ความทึบ" และ "ความนิ่ง" ของอดีตเอาไว้ก่อน เหมือนการถมกลบชั้นดินของความทรงจำให้แน่นก่อนจะเริ่มสร้างอะไรใหม่

การเขียนทับด้วยภาพในลำดับต่อมา เป็นเหมือนการ “ทับซ้อนความจริงใหม่” ลงไปบนชั้นของอดีต แต่กลับไม่ได้พยายามกลบ หรือขจัดมันออกไป กลับกัน การใช้มือชูดสีในกระบวนการสุดท้าย ทำให้ภาพกลายเป็น “พื้นที่ที่มีรอยร้าว” ทางอารมณ์ ความทรงจำไม่ได้ถูกลบเลือน แต่มันถูกเปิดเผยในสภาพที่เปลี่ยนแปลงไป ร่องรอยของการชูดไม่เพียงแต่ทำลายผิวของภาพเท่านั้น หากยังทำลาย “ความเรียบร้อยของการจดจำ” ด้วย ผู้ชมจึงไม่อาจมองภาพนี้ด้วยสายตาโหยหา หากต้องมองมันเหมือนผู้ที่อยู่ห่างจากสิ่งที่เคยเป็นของตนเองแล้ว



ภาพที่ 55 รายละเอียดของผลงานหลังจากการชุดสี



ภาพที่ 56 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, กทม., 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 60 x 40 ซม.

ในขณะที่ “บ้าน” ใช้มือชุคเพื่อแสดงความสัมพันธ์ส่วนตัวที่บิดเบี้ยวในอดีต “กทม.” กลับเลือกใช้ กระดาษทราย ซึ่งเป็นเครื่องมือของ “แรงภายนอก” มาขัด ลบ และทำลายภาพ วิธีการเช่นนี้เหมือนจะบอกว่า ความรู้สึกที่มีต่อเมืองหลวงนั้นไม่ใช่เรื่องส่วนตัวที่ควบคุมได้ แต่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากโครงสร้างที่ใหญ่กว่า เช่น การเปลี่ยนผ่านของวิถีชีวิต ความกดดันจากระบบเมือง หรือความรู้สึกแปลกแยกที่ไม่ได้มาจากอดีตของตนเองโดยตรง

เทคนิคการขีดด้วยกระดาษทรายจึงเปรียบเหมือนการจำลองอำนาจของ “ระบบ” ที่คอยกัดเซาะตัวตนของเราอยู่ทุกวัน การขัดลบในที่นี้จึงไม่ใช่การทำลายเชิงบ่าบัด หากเป็น การเปิดเผยความซำที่ยังไม่ได้รับการพูดถึง และในขณะเดียวกันก็เป็นการ “ยึดพื้นที่ทางภาพกลับคืน” ด้วยน้ำมือของศิลปินเอง ไม่ต่างจากการประกาศว่า “ฉันจะลบในแบบของตัวเอง” เพื่อไม่ให้เกิดการลบกลายเป็นผลลัพธ์ของคนอื่นอีกต่อไป

ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2

ผลงานสร้างสรรค์ในระยะวิทยานิพนธ์จะสร้างสรรค์ขึ้นด้วยวิธีการทางจิตรกรรมที่นำเสนอให้ผู้ชมต้องเผชิญหน้ากับมุมมองที่ไม่ราบรื่น ไม่น่าอภิรมย์แบบที่ผู้คนร่วมสังคมไม่ยากพบเจอ เพื่อดึงดูดผู้ชมให้พบกับโลกที่แตกต่างจากชีวิตประจำวัน

ลักษณะของความไม่น่าอภิรมย์ที่ปรากฏในผลงานชุดนี้ ไม่ได้เป็นเพียงกลวิธีทางภาพเพื่อสร้างความสะดุดทางอารมณ์ หากคือการชี้ให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงภาวะทางจิตใจบางอย่างที่มักถูกกลบเกลื่อนในพื้นที่สาธารณะ ภาวะของความแปลกแยก ความอึดอัด และความไม่แน่ใจในตนเอง ผลงานจึงไม่ใช่เพียงการเล่าเรื่อง หากเป็นการ บังคับให้เห็น ความเปราะบางที่สังคมร่วมสมัยมักหลีกเลี่ยง ไม่ว่าจะเป็นสายตาที่จ้องกลับ การจัดวางตัวแบบที่ผิดจังหวะ หรือการละเมิดองค์ประกอบที่เคยถูกสอนว่า “เหมาะสม”

การตั้งใจทำให้ภาพไม่กลมกลืนเชิงสายตาเช่นนี้สะท้อนถึงท่าทีที่ผู้สร้างสรรค์มีต่อโครงสร้างของ สังคมปัจเจกชนนิยม ซึ่งแม้จะดูเหมือนเปิดโอกาสให้แต่ละคนแสดงออกอย่างเสรี แต่กลับซ่อนแรงกดดันและบรรทัดฐานจำนวนมากไว้ใต้พื้นผิวของความเป็นอิสระเหล่านั้น ภายใต้คำว่า “เป็นตัวของตัวเอง” ปัจเจกชนในโลกสมัยใหม่มักถูกผลักดันให้ต้องแสดงความพิเศษ โดดเด่น และสำเร็จในแบบที่สังคมยอมรับได้ ซึ่งในความเป็นจริงแล้วคือรูปแบบหนึ่งของ การจำยอมโดยสมัครใจ

ผลงานในระยะนี้จึงไม่เพียงแต่นำเสนอภาพของความจำยอมจาก “ผู้อื่น” แต่ยังชี้ให้เห็นถึงรูปแบบของความจำยอมที่เกิดจากภายในตัวของปัจเจกเอง ผู้ซึ่งยอมทำตามความคาดหวังเพื่อกองไว้ซึ่งภาพลักษณ์ของอิสรภาพ ผลงานจึงใช้ความไม่ราบรื่นทางทัศนธาตุเป็นเครื่องมือสะท้อนภาวะ “ไม่อิสระในความอิสระ” นี้อย่างจงใจ

ภายใต้กรอบคิดนี้ จิตรกรรมไม่ได้ทำหน้าที่เพียงเป็นที่เล่าเรื่อง หรือถ่ายทอดอารมณ์ หากกลายเป็นพื้นที่ทางการเมืองในระดับจิตวิญญาณ ที่ผู้ชมต้องกลับไปสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างตนกับ

สังคมผ่านการเผชิญหน้ากับสิ่งที่ไม่อยากเห็น ไม่ใช่เพราะมันเลวร้าย แต่เพราะมันใกล้ตัวเกินกว่าจะยอมรับได้อย่างง่ายดาย

ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ชั้นที่ 1



ภาพที่ 57 จิรัชัย นิลณะพันธุ์, แยองซิง, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 200 x 180 ซม.

ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้นับเป็นผลงานชิ้นแรกในระยะวิทยานิพนธ์ที่ผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดเรื่อง “ปัจเจกชนนิยม” เข้ามาเป็นเนื้อหาหลัก โดยใช้ “ช่วงวัย” เป็นโครงสร้างของการเล่าเรื่อง สะท้อนถึงการดำรงอยู่ร่วมกันของมนุษย์ในแต่ละช่วงชีวิตภายใต้โลกสมัยใหม่ที่ต่างคนต่างเน้นย้ำในอัตลักษณ์ของตน ผลงานจัดวางตัวแบบออกเป็นสามกลุ่มหลัก ได้แก่ กลุ่มเด็ก กลุ่มวัยรุ่น และกลุ่มผู้สูงอายุ โดยแต่ละกลุ่มมีพื้นที่ มีท่าที และมีภาวะการรับรู้ที่แตกต่างกันอย่างเด็ดขาด แม้อยู่รวมในพื้นที่เดียวกันก็ตาม

กลุ่มวัยรุ่นถูกวางไว้ในตำแหน่งสูงสุดของภาพในเชิงองค์ประกอบ โดยมีท่าทีแข็งแรง มั่นใจ และเปิดเผย พวกเขาไม่ได้แสดงพฤติกรรมของความรุนแรงหรือการเผชิญหน้าโดยตรง หากแต่แสดงออกอย่างเป็นอิสระ ซึ่งในเชิงสัญลักษณ์คือภาวะของ “การเป็นปัจเจก” ที่ยืนยันในความชอบธรรม

ของตนโดยไม่จำเป็นต้องได้รับการรับรองจากใคร ร่างกายของพวกเขา คือภาพแทนของการสละ
พันธนาการทางวัฒนธรรมและจริยธรรมร่วมสมัย

ในทางตรงกันข้าม ผู้สูงวัยที่อยู่ตรงกึ่งกลางของภาพกลับมีท่าที่เฉยเมย เย็นชา และไม่
ตอบสนองต่อบุคคลรอบข้าง ภาวะนี้มีใช่เพียงการสงบนิ่ง หากคือ “การจำยอม” ที่เกิดจากการหมด
พื้นที่ในการแสดงออก เธอมิได้เลือกจะเฉย แต่ถูกทำให้ต้องเฉย เพราะไร้อำนาจ หากเพราะ “ไม่มีที่
ให้พูด” อีกต่อไป การยอมจำนนของเธอจึงสะท้อนถึงภาวะของผู้คนในโลกปัจจุบันที่ถูกโอบล้อมด้วย
วาทกรรมของความเป็นตัวของตัวเอง จนไม่สามารถต่อรองกับ “อัตลักษณ์ใหม่” ที่ดังกว่า เร็วกว่า
และไม่ฟังใคร

กลุ่มที่สามคือกลุ่มเด็ก ซึ่งอยู่ในตำแหน่งล่างสุดของภาพ โดยเฉพาะเด็กสองคนที่ถูกวางไว้ใกล้
ขอบภาพจน “ล้าออกมานอกภาพ” ทั้งในเชิงสายตาและมิติของพื้นที่ พวกเขาไม่แสดงพลังเชิงร่างกาย
หรืออารมณ์ แต่มีสายตาที่จ้องกลับมาอย่างสงสัย หวาดระแวง หรือกำลังประเมิน ผู้สร้างสรรค์จึง
จัดวางกลุ่มเด็กไว้ใกล้กับระดับสายตาของผู้ชมเพื่อเปิดพื้นที่ให้เกิดความรู้สึก “การถูกมองกลับ” ภาวะ
เช่นนี้ทำให้ผู้ชมไม่สามารถอยู่ในสถานะของผู้พิจารณาแต่ฝ่ายเดียวได้อีกต่อไป แต่กลายเป็นผู้ที่กำลัง
ถูกตั้งคำถามด้วยว่า “เรากลายเป็นผู้ใหญ่แบบไหนในโลกที่คนรุ่นใหม่เสียงดังขึ้นทุกวัน ขณะที่เสียง
ของคนรุ่นก่อนเลือนหายไป”

ในเชิงองค์ประกอบ ผู้สร้างสรรค์ปรับการติดตั้งผลงานให้สูงกว่าระดับมาตรฐานเพื่อบังคับให้
ผู้ชมต้องเงยหน้ามองตัวแบบกลุ่มวัยรุ่น ซึ่งเปรียบเสมือนการวางผู้ชมให้อยู่ในตำแหน่ง “ต่ำกว่า” ใน
เชิงสายตา และในเชิงอำนาจ สายตาที่เงยขึ้นไปพบความมั่นใจของวัยรุ่นและความเฉยชาของคนชรา
สร้างแรงตึงเครียดทางจิตวิทยาที่ผู้ชมไม่สามารถละสายตาโดยไม่รู้สึกลึก

ในระดับลึกกว่านั้น ภาพนี้อาจถูกมองว่าเป็นการจัดวาง "สนามอำนาจข้ามวัย" ที่ไม่ได้ใช้กำลัง
หรือวาทกรรม แต่ใช้ “การไม่เหลือพื้นที่ให้กัน” เป็นเครื่องมือของการผลักไส ความแตกต่างระหว่าง
วัยที่ควรเป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้ร่วมกัน กลับกลายเป็นพื้นที่ที่ไม่มีใครต้องรับผิดชอบต่อใคร ผู้สูงอายุ
เฉยด้วยความจำยอม เด็กเฉยด้วยความไม่เข้าใจ ส่วนวัยรุ่นส่งเสียงเพียงฝ่ายเดียว ทั้งหมดนี้สะท้อน
“ความรุนแรงที่ไม่มี ความขัดแย้งโดยตรง” แต่ทำลายความเข้าใจร่วมอย่างลึกซึ้ง

จิตรกรรมชิ้นนี้จึงไม่ได้เป็นเพียงภาพของคนต่างวัย หากเป็นการ “ตั้งคำถามต่อโครงสร้างของ
การอยู่ร่วม” ภายใต้แนวคิดปัจเจกนิยมที่บิดเบือน ซึ่งแม้จะยืนยันว่าทุกคนมีสิทธิเป็นของตัวเอง แต่
กลับไม่เคยจัดพื้นที่ให้ความหลากหลายนั้นอยู่ร่วมกันอย่างเท่าเทียม ภาวะจำยอมที่ปรากฏจึงไม่ใช่ผล

จากอำนาจเบื้องบน หากคือผลจาก "อัตลักษณ์ที่ไม่มีใครรับฟังใคร" ในสังคมที่ต่างคนต่างยืนยงความจริงของตนอย่างสุดขีด



ภาพที่ 58 วิธีการจัดองค์ประกอบของผลงาน แย่งชิง จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, แย่งชิง, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 28.5 x 21 ซม.



ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ชั้นที่ 2



ภาพที่ 59 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Gravity, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 230 x 150 ซม.(2)

ผลงานชิ้นนี้ยังนำเสนอเรื่องต่อเนื่องจากผลงานชิ้นที่ 1 ที่ว่าด้วยเรื่องความต่างของช่วงวัย แต่เปลี่ยนวิธีการนำเสนอที่เป็นลักษณะให้มองภาพตามลำ เป็นการวิเคราะห์อาการทางกายภาพของตัวบุคคลภายในภาพ ได้รับแรงบันดาลใจจาก แรงโน้มถ่วงของโลกนำมาเปรียบเทียบหรือเป็นสัญลักษณ์แทนความมีตัวตนของมนุษย์ โดยให้บุคคลที่มีช่วงอายุที่แตกต่างกันทั้ง 2 คนมีแรงโน้มถ่วงในทิศทางของตนเอง เป็นเหมือนเอาข้อเท็จจริงมาสร้างเป็นสิ่งสมมุติขึ้น อีกทั้งกายภาพที่เกิดขึ้นก็สามารถเชื่อมโยงไปถึงสภาวะภายในของมนุษย์ที่บิดเบี้ยว

ในการจัดวางองค์ประกอบยังใช้วิธีการจากกระบวนการคิดเดิมจากผลงานชิ้นที่ 1 คือให้เส้นระดับสายตาอยู่สูงกว่าปกติ การวางองค์ประกอบที่แข็งกระด้าง เป็นต้น แต่ผลงานชิ้นนี้ผ้าสร้างสรรค์เพิ่มการแบ่งภาพเป็น 2 ภาพ เพื่อที่จะแบ่งแยกโลกทั้ง 2 ออกจากกันแต่เมื่อมองในภาพรวมก็ยังอาศัยอยู่ในพื้นที่เดียวกัน

ทั้งนี้ผลงานชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า รูปลักษณ์ทางกายภาพของตัวแบบแต่ละคน ไม่ว่าจะจะเป็นความอ้วนเกินปกติหรือความแห้งเหี่ยวของร่างกาย มิได้เป็นผลจากแรงกระทำภายนอก แต่เป็นการเลือกดำรงอยู่ในแบบของตนเองอย่างจงใจ กายภาพของแต่ละคนจึงสะท้อน “ความเป็นปัจเจก” ที่กำหนด

ขึ้นเองด้วยเจตจำนงเฉพาะตัว แต่สิ่งที่เป็น “ภาวะจำยอม” อย่างแท้จริงในภาพนี้ กลับคือการที่คนสองคนที่มีแรงโน้มถ่วงคนละทิศทาง ระบบการดำรงอยู่คนละแบบ และโลกคนละใบ ต้องถูกวางให้อยู่รวมในพื้นที่ภาพเดียวกันภายใต้กรอบที่แน่นอนและไม่มีทางเลือก การอยู่ร่วมกันในภาพจึงไม่ใช่การสื่อสาร ไม่ใช่ความเข้าใจ หากคือ การถูกบีบบังคับให้ปรากฏในฐานะ “สิ่งร่วม” ทั้งที่ไม่มีอะไรเชื่อมโยงกันอย่างแท้จริง ภาวะเช่นนี้สะท้อนภาวะของสังคมปัจจุบันที่การอยู่ร่วมกันมิได้เกิดจากการเลือก แต่เกิดจากแรงกดดันของระบบที่ทำให้แต่ละปัจเจกต้องจำยอมต่อความแปลกแยกของผู้อื่น โดยไม่มีพื้นที่สำหรับการหลีกเลี่ยงหรือต่อรอง

ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ชั้นที่ 3 และ 4

ผลงานทั้งสองชิ้นนี้มีแนวคิดและแรงบันดาลใจร่วมกัน จึงควรกล่าวถึงควบคู่กัน ผลงานเกิดจากประสบการณ์ส่วนตัวของชีวิตผู้สร้างสรรค์ในวัยเด็ก-ปัจจุบันตระหนักว่าตนเองมีความรู้สึกแปลกแยกที่มีได้เกิดขึ้นมาจากสภาพกายภาพที่เปลี่ยนไป หากเกิดจาก "สายตา" และ "ท่าที" ของญาติพี่น้องหรือคนในพื้นที่ ที่ไม่สามารถเข้าใจ หรือไม่ทำความเข้าใจในสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์เป็นได้ โดยเฉพาะเมื่อตัวตนในปัจจุบันไม่สอดคล้องกับความคาดหวังแบบเดิมของชุมชน ผลที่ตามมาคือความรู้สึกว่าไม่ได้นำไปสู่ความราบรื่น แต่อาจกลายเป็นพื้นที่ที่ตอกย้ำว่า ตัวเรานั้นเป็นสิ่งแปลกปลอมจากบริบทโดยรอบ

ด้วยบริบทดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้ “ทรงผม” เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของบุคคลได้ชัดเจนที่สุดอย่างหนึ่ง ที่อาจกลายเป็นจุดสังเกตที่รุนแรงในพื้นที่ซึ่งยึดถือความเหมาะสมแบบเดิม ๆ ทรงผมในภาพจึงเปรียบเสมือนเส้นแบ่งระหว่าง “การเป็นตัวเรา” กับ “การถูกรับรู้ว่าจะไม่เหมาะสม” มันแสดงให้เห็นว่าตัวตนนั้นสามารถถูกอ่านและตีความได้จากเพียงแค่วัยและเอียงกายนอก และการไม่ตรงกับความต้องการเพียงเล็กน้อย ก็อาจเพียงพอให้บุคคลหนึ่งถูกผลักออกจากโครงข่ายทางความรู้สึกร่วมของชุมชน

ในเชิงองค์ประกอบ ผู้สร้างสรรค์เลือกวางตัวแบบในฉากของภูมิทัศน์ชนบท เช่น แม่น้ำ ทุ่งนา หรือท้องฟ้า ซึ่งล้วนแต่เป็นพื้นที่คุ้นเคยจากวัยเยาว์ แต่องค์ประกอบเหล่านี้กลับทำหน้าที่เป็นฉากหลังที่ตอกย้ำ “ความห่างเหิน” มากกว่าจะสร้างความอบอุ่น ภาพไม่ได้วางตัวแบบให้กลมกลืนกับสภาพแวดล้อม แต่กลับตัดกันอย่างชัดเจน ทั้งในเชิงแสง สี และท่าทาง ผลลัพธ์คือบรรยากาศของความตึง ความเงิบ และการไม่เชื่อมโยง ภาพเหล่านี้ไม่เน้นการเล่าเรื่องอย่างเป็นเส้นตรง แต่เน้นให้ความรู้สึกแบบ “อึดอัดที่ไม่รู้จะพูดอย่างไร” ซึ่งใกล้เคียงกับประสบการณ์จริงของผู้สร้างสรรค์

การเลือกใช้ภาพภูมิทัศน์ชนบทควบคู่กับบุคคลในรูปลักษณะที่ดูขัดแย้งกับบริบท จึงไม่ใช่เพียงการนำเสนอฉากหลังที่สวยงามหรือสื่อถึงอดีต แต่เป็นการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมเพื่อชี้ให้เห็นแรงต้านที่ไม่จำเป็นต้องปรากฏในรูปของคำพูด ความเจ็บ ความนิ่ง และสายตาในภาพจึงทำหน้าที่เป็น “คำวิจารณ์” ที่ส่งกลับไปยังสังคม โดยไม่ใช้ความรุนแรงหรือการชี้หน้าโดยตรง

โดยสรุป ผลงานทั้งสองชิ้นนี้ไม่ได้ต้องการตัดสินว่าใครผิดหรือถูก แต่พยายามพูดถึง “สถานะจำยอม” ในแง่มุมที่อ่อนไหวที่สุด นั่นคือ การอยู่รวมในพื้นที่ที่เคยเป็นบ้าน แต่ไม่สามารถเป็นตัวเองได้ โดยไม่ถูกตั้งคำถาม การใช้สัญลักษณ์ของทรงผมในพื้นที่ที่คุ้นเคยจึงเป็นการเปิดโปงโครงสร้างบางอย่างที่เรามักมองไม่เห็น ว่าการไม่เข้าใจอาจกลายเป็นรูปแบบหนึ่งของการกดทับที่ส่งผลลึกกว่าการต่อต้าน

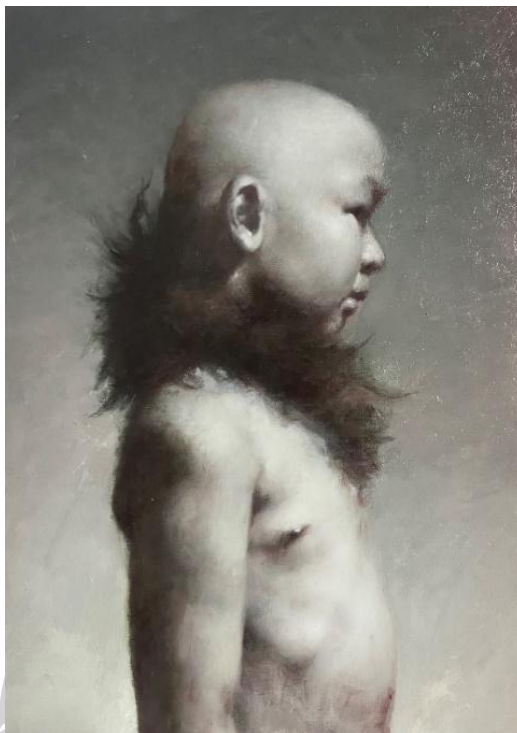


ภาพที่ 60 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Untitled, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 28.5 x 21 ซม.



ภาพที่ 61 จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์, Untitled, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 25 x 40 ซม.

ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 2 ชั้นที่ 5



ภาพที่ 62 จิรัชชัย นิลธนะพันธ์, Untitled, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(linen), 50 x 36 ซม.

ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ร่างกายของเด็กเป็นตัวแทนของมนุษย์ในช่วงชีวิตที่ยังไม่มีอัตลักษณ์ที่มั่นคง ยังไม่ถูกสังคมกำหนดให้อยู่ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง เด็กในภาพจึงไม่ได้ถูกวางให้เป็นเพียงสัญลักษณ์ของความไร้เดียงสา แต่กลับถูกใช้อย่างตั้งใจเพื่อสะท้อนภาวะที่มนุษย์ต้องแบกรับน้ำหนักของความคาดหวังตั้งแต่ยังไม่มีโอกาสจะเลือกอะไรด้วยตัวเอง

ร่างกายที่เปลือยในภาพไม่ใช่เพียงสภาวะทางกายภาพ หากคือการเผยให้เห็นถึงการไร้เกราะป้องกันจากแรงภายนอก ไม่ว่าจะเป็นสายตา คำพูด หรือระบบคุณค่าทางสังคมที่เร่งให้เด็กต้องรีบ “เป็นอะไรบางอย่าง” ให้ได้เร็วที่สุด ภาพนี้จึงเปรียบเสมือนการวิพากษ์โลกที่แสดงความห่วงใยต่อเด็ก แต่ในทางกลับกันกลับเร่งรัดให้พวกเขาเติบโตภายใต้ความคาดหวังที่พวกเขายังไม่เข้าใจ

ดังนั้นภาพนี้ไม่ได้เสนอคำตอบ แต่ใช้ความนิ่งของร่างกาย ความเรียบของพื้นหลัง และความเงียบของแววตา เป็นเครื่องมือในการพาให้ผู้ชมกลับไปมองตัวเอง ผ่านสายตาของใครบางคนที่ยังไม่มีโอกาสแม้แต่จะเริ่มตั้งนิยามตนเอง

ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ระยะที่ 1 ชั้นที่ 6



ภาพที่ 63 จิรัชัย นิลณะพันธุ์, อีสรภาพ, 2025, สีน้ำมันบนcanvas(cotton), 50 x 120 ซม.

ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้นำเสนอภาพของมนุษย์เปลือยเปล่าที่มี “โถส้วม” วางอยู่บนศีรษะแทนหมวก เป็นภาพที่ใช้สัญลักษณ์แรงในการวิพากษ์คุณค่าทางวัฒนธรรม สังคม และตัวตนร่วมสมัย โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาในบริบทของสังคมไทย ซึ่งมีความเชื่อฝังลึกว่า “หัว” คือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นอวัยวะที่สูงที่สุดของร่างกาย และไม่ควรถูกแตะต้องโดยผู้อื่น ขณะที่ “โถส้วม” กลับเป็นวัตถุที่ถูกเชื่อมโยงกับความสกปรก ความต่ำต้อย ความน่าอัปยศ และเป็นสิ่งที่ไม่ควรนำมาพูดถึงในพื้นที่สาธารณะ การนำวัตถุที่อยู่ “ต่ำสุด” มาไว้บนสิ่งที่ “สูงสุด” จึงไม่ใช่เพียงการสลับตำแหน่งของวัตถุ แต่คือการโค่นล้มลำดับคุณค่าที่สังคมสร้างขึ้นอย่างตั้งใจ

โถส้วมในภาพไม่ใช่เพียงของเสียทางกายภาพ หากทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แทน “ของเสียทางความคิด” ที่มนุษย์ร่วมสมัยเลือกสวมใส่ไว้อย่างแนบเนียนภายใต้ชื่อของอิสรภาพ ในยุคที่ปัจเจกนิยมกลายเป็นค่านิยมหลัก การเป็นตัวของตัวเองกลายเป็นข้ออ้างในการเลือกอะไรก็ได้ สิ่งที่เคยถูกมองว่าต่ำต้อย ขัดแย้ง หรือไร้แก่นสารก็สามารถถูกยกขึ้นวางไว้บนหัวได้ トラบเท่าที่มันสื่อว่า “นี่คือตัวฉัน” โถส้วมจึงกลายเป็นหมวกในความหมายของการประกาศอัตลักษณ์ อัตลักษณ์ที่อาจไม่ได้มาจากการเลือกด้วยสติ แต่ถูกประกอบสร้างขึ้นจากความอยากเป็นที่ยอมรับจากสายตาคนรอบข้าง

ผู้สร้างสรรค์พยายามสร้างความน่าสนใจยิ่งขึ้นโดยใช้ “มือ” ที่กำลังจับโถส้วมเอาไว้บนศีรษะ คล้ายจะช่วยประคองไม่ให้สิ่งของนี้ตกลง หรืออีกด้านหนึ่งก็อาจตีความได้ว่ากำลังสวมใส่ให้กับบุคคลที่มีท่าทางมั่นใจ ภาวะเช่นนี้ชี้ไปยังความคลุมเครือระหว่างการเป็นผู้กระทำกับการเป็นผู้ถูกกระทำ ไม่มีอะไรแน่ชัดว่าบุคคลในภาพเต็มใจจะใส่โถส้วมหรือถูกบังคับให้ใส่ แต่สิ่งที่แน่นอนคือ โถส้วมได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของตัวตนไปแล้ว

สรุปพัฒนาการและการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ชุด “สถานะจำยอมภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม” เป็นผลลัพธ์ของการสะสมประสบการณ์ทั้งในเชิงความคิด เทคนิค และชีวิตส่วนตัวของผู้สร้างสรรค์ที่ดำเนินมาต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงก่อนเข้าศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา จนถึงกระบวนการสร้างงานในช่วงสุดท้ายของวิทยานิพนธ์ โดยตลอดระยะเวลาที่ผู้สร้างสรรค์ได้พัฒนาแนวทางของตนเองผ่านการตั้งคำถามกับสิ่งที่เคยเชื่อ สิ่งที่ถูกสอน และแม้แต่ตัวตนของตนเอง โดยเฉพาะคำถามที่เกี่ยวข้องกับ “อัตลักษณ์” และ “ความเป็นตัวของตัวเอง” ในยุคที่โลกภายนอกบีบให้เราต้องเป็นอะไรบางอย่างอยู่เสมอ

ผลงานในระยะแรกเริ่มแสดงให้เห็นถึงความพยายามจะค้นหา “รูปลักษณ์ใหม่” โดยอิงจากความคุ้นเคยเดิม ทั้งในเชิงรูปแบบทางกายภาพและท่าทีของการวางตัวผ่านภาพวาด แต่กระบวนการนั้นยังไม่ได้ตั้งอยู่บนฐานของการเข้าใจตนเองอย่างลึกซึ้ง จนเมื่อเข้าสู่ช่วงพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ ผู้สร้างสรรค์เริ่ม “เห็น” โครงสร้างบางอย่างที่ฝังอยู่ในความคิด ความชอบ และการตัดสินใจของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นแรงโน้มเอียงต่อจิตรกรรมแบบคลาสสิก การให้ค่ากับท่าทางของร่างกาย หรือแม้แต่ความรู้สึกแปลกแยกที่เคยคิดว่าเป็นเรื่องเฉพาะบุคคล กลับกลายเป็นประตูสู่การตั้งคำถามทางสังคมที่กว้างขึ้น

จากนั้นจึงเกิดการเปลี่ยนผ่านที่สำคัญ ซึ่งนำไปสู่การแยกแยะ วิเคราะห์ และเลือกใช้อองค์ประกอบบางอย่างอย่างมีจุดยืน งานเริ่มถอยออกจากการเล่าเรื่องแบบตรงไปตรงมา และหันมาสื่อสารความรู้สึกที่คลุมเครือ ขัดแย้ง และแฝงนัยมากขึ้น เทคนิคทางจิตรกรรมก็ถูกปรับใหม่ให้สอดคล้องกับอารมณ์ของภาพ ไม่ว่าจะเป็นการจัดระดับสายตา การวางองค์ประกอบแข่งกัน การตัดร่างกายบางส่วน

ขณะเดียวกัน ผลงานยังพัฒนาไปสู่การใช้ “สัญลักษณ์” ที่เรียบง่าย เช่น ทรงผม โกล้อม แรงแฉก กล้วย หรือมือที่กำลังจับสิ่งของ ล้วนถูกใช้เพื่อพูดถึงแรงกดดันในชีวิตประจำวันที่ยังมองไม่เห็น แต่ดำรงอยู่อย่างต่อเนื่อง และกลายเป็นกลไกของ “การจำยอม” โดยไม่รู้ตัว ผู้สร้างสรรค์ไม่ได้มุ่งตอบคำถามว่ามนุษย์ควรเป็นอย่างไร แต่พยายามเปิดเผยให้เห็นว่าการ “เป็นตัวเอง” นั้นอาจเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างมาแล้วภายใต้ระบบของความคาดหวังที่รุนแรงและซับซ้อน

ผลงานจิตรกรรมแต่ละชิ้นในวิทยานิพนธ์จึงไม่ใช่เพียงการจัดวางภาพของร่างกายมนุษย์ แต่คือการจัดวางความขัดแย้งทางอารมณ์ สังคม และจิตวิญญาณไว้บนพื้นที่ภาพด้วยท่าทีที่ไม่ประนีประนอม บางชิ้นตั้งคำถามกับวัย บางชิ้นเผชิญหน้ากับสายตาของคนในครอบครัว บางชิ้นทดลองพูดถึงสัญลักษณ์ร่วมสมัยโดยใช้ภาษาของจิตรกรรมโบราณ ทั้งหมดนี้คือหลักฐานของพัฒนาการที่ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงแบบเป็นเส้นตรง แต่เป็นการหมุนกลับมามองตัวเองซ้ำแล้วซ้ำเล่าในมุมที่ต่างไปเรื่อย ๆ



บทที่ 5

บทสรุป

การสร้างสรรคผลงานจิตรกรรมชุด “สภาวะจำยอมภายใต้สังคมปัจเจกชนนิยม” ได้แสดงให้เห็นถึงผลสำเร็จในการนำเสนอประเด็นร่วมสมัยที่มีความซับซ้อนทางอารมณ์ สังคม และอัตลักษณ์ ผ่านกระบวนการคิดและการมองเห็นในแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์ โดยมีแก่นสำคัญอยู่ที่การตั้งคำถามต่อ “ความเป็นตัวของตัวเอง” ซึ่งกลายเป็นกลไกใหม่ในการกตัญญูในสังคมเสรีนิยมใหม่

ภายใต้โครงสร้างทางสังคมที่เชิดชูเสรีภาพ ปัจเจก และความสำเร็จส่วนบุคคล กลับแฝงไว้ด้วยแรงกดดันที่ไม่ปรากฏรูป ซึ่งผลักให้มนุษย์จำนวนมากต้องตกอยู่ในสภาวะของการ “ยอมจำนนโดยไม่รู้ตัว” ผลงานชุดนี้จึงมุ่งเปิดโปงความย้อนแย้งของเสรีภาพที่สังคมร่วมสมัยนิยามขึ้น และสะท้อนผ่านภาพร่างกายมนุษย์ที่บิดเบี้ยว ท่าทางที่ขัดแย้ง และสายตาคู่ที่เผชิญหน้ากับผู้ชมอย่างไม่ประนีประนอม

ผลงานชุดนี้เปลี่ยนพื้นที่ของจิตรกรรมให้กลายเป็นสนามของคำถามทางจิตวิญญาณและสังคม มากกว่าการเป็นเพียงวัตถุแห่งความงาม ผลงานมิได้เสนอคำตอบ แต่กลับเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมรู้สึกถึงความอึดอัด ความคลุมเครือ และแรงตึงที่เกิดขึ้นในทุกมิติของความเป็นมนุษย์ในยุคปัจจุบัน ซึ่งล้วนเป็นผลพวงจากโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่กำหนดให้เราต้อง “แสดงความเป็นตัวเอง” อยู่ตลอดเวลา แม้ในขณะที่ไม่พร้อมหรือไม่ต้องการ

ในแง่นี้ ผลงานจิตรกรรมที่นำเสนอร่างกายมนุษย์ในสภาวะแปลกแยกจึงมิใช่เพียงการจับวางท่าทางหรือองค์ประกอบ แต่คือการเปิดโปงความรุนแรงที่ไม่อาจมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า ความรุนแรงที่เกิดขึ้นจากการที่มนุษย์ต้องกลายเป็นสิ่งที่สังคมเรียกร้อง ทั้งในนามของเสรีภาพ ความก้าวหน้า หรือแม้แต่ความเป็นตัวของตัวเอง

ดังนั้น ผลงานจิตรกรรมชุดนี้จึงไม่เพียงแสดงออกถึงภาวะทางอารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ แต่ยังเสนอวิธีการมองโลกในแบบที่ทำทนายการรับรู้เดิม ๆ ของผู้ชม ทั้งในด้านคุณค่า ความหมาย และอัตลักษณ์ ผลสำเร็จที่แท้จริงของผลงานชุดนี้จึงอยู่ที่การผลักให้ผู้ชมต้องย้อนกลับไปตั้งคำถามต่อตนเอง และตระหนักถึงแรงกดดันที่ตนเองแบกรับอยู่โดยไม่รู้ตัว แรงกดดันที่อาจไม่ใช่สิ่งภายนอก แต่คือ “ตัวตน” ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้เป็นที่ยอมรับในสังคมที่บูชาปัจเจกภาพ

รายการอ้างอิง

- Bartlett, B. (2020). *Bo Bartlett: American Realist*. The Bo Bartlett Center.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Connolly, S. (2020). *Goya: A Portrait of the Artist*. Reaktion Books.
- Doerner, M. (1984). *The Materials of the Artist and Their Use in Painting*. Harcourt Brace.
- Feaver, W. (2002). *Lucian Freud*. Tate Publishing.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Pantheon Books.
- Foucault, M. (1976). *The history of sexuality, volume 1: An introduction*. Pantheon Books.
- Friedlaender, W. (1955). *Caravaggio Studies*. Princeton University Press.
- Gamblin Artists Colors. (n.d. (no date)). *Oil painting mediums and oils: Walnut oil vs. linseed oil*. Retrieved June 11, 2025 from <https://gamblincolors.com>
- Graham-Dixon. (2010). *Caravaggio: A life sacred and profane*. Penguin Books.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks* (Q. N. S. Hoare, Geoffrey, Ed. & Trans.). International Publishers.
- Hofstede, G. (2001). *Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations* (2nd ed. ed.). Sage.
- Hughes, R. (2003). *Goya*. Alfred A. Knopf.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1996). *Family and human development across cultures: A view from the other side*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Lu, S. H. (2008). *Chinese Modernity and Global Biopolitics: Studies in Literature and Visual Culture*. University of Hawai'i Press.
- Mayer, R. (1991). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. Viking.
- Nerdrum, O. (2011). *Kitsch: More than Art*. Nerdrum School Publishing.
- Nerdrum, O. (2001). *On Kitsch*. Koloristerne Forlag.
- Schwabsky, B. (2007). *Bo Bartlett: Heartland Realism*. Pomegranate Communications.
- Scruton, R. (1981). *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. University of Notre Dame Press.
- Scruton, R. (1983). *The Aesthetics of Architecture*. Princeton University Press.

Scruton, R. (2009). *Beauty: A Very Short Introduction*

Oxford University Press.

Triandis, H. C. (1995). *Individualism and collectivism*. Westview Press.

Winsor & Newton. (n.d. (no date)). *Priming canvas and other surfaces*. Retrieved June 11, 2025 from <https://www.winsornewton.com/>

Wu, H. (2010). Rewriting the Script: Zhang Xiaogang’s Bloodline Series. In H. Wu (Ed.), *Contemporary Chinese Art: A History (1970s–2000s)* (pp. 298–305). Thames & Hudson.

ศรีสุชาติ, ธ. (2562). เสรีนิยมใหม่และผลกระทบต่อสังคมไทย. สำนักพิมพ์สังคมศาสตร์สมัยใหม่.





ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

นาย จิรัญชัย นิลธนะพันธุ์

วุฒิการศึกษา

ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.)

ผลงานตีพิมพ์

-นิทรรศการ "MOMENTUM" PTT Art Gallery ณ บ้านเจ้าพระยา

-นิทรรศการ ODD ENCOUNTE OF THE HUMAN KIND ณ gallery. sort of. Quezon City, Menila, Philippines

-นิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 69

-นิทรรศการภาพวาดพอร์ตเทรต(Italthai portrait prize 2024)

- นิทรรศการ "GENESIS" ณ หอศิลป์ราชดำเนิน กรุงเทพฯ

-นิทรรศการ "Mango Art Festival 2024" ณ ศูนย์การค้า River city กรุงเทพฯ

- นิทรรศการ "Shade of Humans" ณ ศูนย์สรรพสินค้า ซีคอนสแควร์ ศรีนครินทร์ , กรุงเทพฯ

-นิทรรศการ ART NEW GEN SONGKHLA 1ST ณ หอศิลป์ สงขลา และ บ้าน สงครามโลก

-นิทรรศการศิลปนิพนธ์ยอดเยี่ยมครั้งที่ 15

-นิทรรศการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินรุ่นเยาว์ ครั้งที่ 39

-นิทรรศการภาพวาดพอร์ตเทรต(Italthai portrait prize 2023)

-นิทรรศการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินรุ่นเยาว์ ครั้งที่ 38

-นิทรรศการจิตรกรรมยูโอบี ครั้งที่13 (ประเภทศิลปินสมัครเล่น) (ร่วมแสดง ดิจิทัล)