

๗๕๙.๙๕๙๓

๐๖๔๖๗

๙.๓

การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์
ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ ๒ จนถึง พ.ศ. ๒๕๓๑

ปริญญาโท

ของ

อำนาจ เป็นสบาย

๑๒ พ.ย. ๒๕๓๓



เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

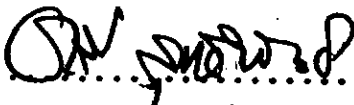
กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

170971

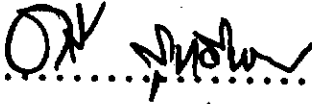
คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิตและคณะกรรมการสอบ ได้พิจารณา
ปริญญานิพนธ์นี้แล้ว เห็นควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาค้นคว้า
การศึกษามหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการที่ปรึกษา

..........ประธาน
(รศ.อารี สุทธิพันธุ์)

..........กรรมการ
(รศ.ดร.วิฑูรย์ ตั้งเจริญ)

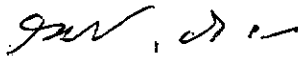
คณะกรรมการสอบ

..........ประธาน
(รศ.อารี สุทธิพันธุ์)

..........กรรมการ
(รศ.ดร.วิฑูรย์ ตั้งเจริญ)

..........กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(อาจารย์สุทนต์ โทนวงศ์)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษาามหาบัณฑิตของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..........คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศ.ดร.สมพร บัวทอง)

วันที่...16...เดือน...มิ.ย...พ.ศ. 2533

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยปัจจัยหลาย ๆ ด้านประกอบกัน โดยเฉพาะปัจจัยทางบุคคลนั้น ผู้วิจัยใคร่ขอกราบขอบคุณครู-อาจารย์ทุกท่าน ทั้งในอดีตและปัจจุบัน ที่มีส่วนในการพัฒนาศักยภาพด้านความคิดสติปัญญาแก่ผู้วิจัย ทั้งโดยทางตรงและโดยทางอ้อม โดยเฉพาะผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยต้องขอขอบคุณเป็นอย่างสูงต่อรองศาสตราจารย์อารี สุทธิพันธุ์ รองศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ ที่มีส่วนร่วมในการให้ความคิด ให้อรรถาธิบาย และกำลังใจในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลงดังต่อไปนี้

อำนาจ เย็นสบาย



100

๗๕๙. ๙๕๙๓

๐ ๖๘๖๗

๙.๓

การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์
ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ ๒ จนถึง พ.ศ. ๒๕๓๑

ปริญญาโท

ของ

อำนาจ เป็นสบาย

๑๒ พ.ย. ๒๕๓๓

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

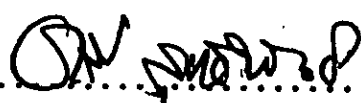
กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

170971

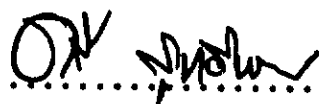
คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิตและคณะกรรมการสอบ ได้พิจารณา
ปริญญานิพนธ์นี้แล้ว เห็นควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา
การศึกษามหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการที่ปรึกษา

..........ประธาน
(รศ.อารี สุทธิพันธุ์)

..........กรรมการ
(รศ.ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

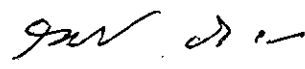
คณะกรรมการสอบ

..........ประธาน
(รศ.อารี สุทธิพันธุ์)

..........กรรมการ
(รศ.ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

..........กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(อาจารย์สุพจน์ โตนวล)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิตของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..........คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศ.ดร.สมพร บัวทอง)

วันที่...16...เดือน...มิ.ย...พ.ศ. 2533

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยปัจจัยหลาย ๆ ด้านประกอบกัน โดยเฉพาะปัจจัยทางค่านิยมคตินั้น ผู้วิจัยใคร่ขอกราบขอบคุณครู-อาจารย์ทุกท่าน ทั้งในอดีตและปัจจุบัน ที่สนับสนุนในการพัฒนาศักยภาพด้านความคิดสติปัญญาแก่ผู้วิจัย ทั้งโดยทางตรงและโดยทางอ้อม โดยเฉพาะผู้สนับสนุนสำคัญต่อปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยต้องขอขอบคุณเป็นอย่างสูงต่อรองศาสตราจารย์อารี สุทธิพันธุ์ รองศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ทั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ ที่มีส่วนร่วมในการให้ความคิด ให้ข้อเสนอแนะ และกำลังใจในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลงไปได้ด้วยดี

อำนาจ เป็นสมาย

สารบัญ

บท

หน้า

1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	4
ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	4
ขอบเขตของงาน	4
ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	5
คำนิยามศัพท์เฉพาะ	5
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	6
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	8
2 การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึง พ.ศ. 2438..	9
การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า	
"โกศม้าน"	9
การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า	
เจ้าลูกยา	19
การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้า	
เจ้าลูกยา	26
การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ตั้งแต่ พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2488..	26
3 ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ตั้งแต่ปี	
พ.ศ. 2438 ถึง พ.ศ. 2516	40
ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก	41

ศิลปะบริบทกับศิลปะเพื่อการค้า	64
ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต	86
ศิลปะตามหลักวิภาษกับศิลปะสมัยใหม่	106
4 ความขัดแย้งทางความคิดในงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2531	129
ศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อการแสวงหา	129
ศิลปะกรรมแห่งชาติกับศิลปะกรรมแห่งประเทศไทย	159
ศิลปินกับภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์	198
5 บทสรุป	286
บรรณานุกรม	297

ภูมิหลัง

จากการสืบค้นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่าด้วยการวิจารณ์ผลงานทางค่านทัศนศิลป์นั้น แม้จะมีหลักฐานในพระราชนิพนธ์ "โกสยาน" บ่งบอกว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้นับพินิจในการวิจารณ์ผลงานทางค่านทัศนศิลป์อย่างเคร่งครัด แต่ก็ไม่พบหลักฐานผลงานการวิจารณ์จากบุคคลอื่นที่แสดงความขัดแย้งทางความคิดหรือไม่เห็นด้วยกับพระองค์ออกมา หรือแม้แต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทอมาจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ไม่พบหลักฐานความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ทางค่านทัศนศิลป์ ระหว่างพระมหากษัตริย์กับประชาชน

ในเวลาต่อมา แม้ทั้งแม่เหล็กเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครองวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 เป็นตัวมา แม้การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวจะมีผู้กล่าววาทะนายทหารและข้าราชการพลเรือนกลุ่มหนึ่งที่ได้รับการศึกษาอบรมมาจากยุโรป ไม่สามารถอดทนต่อการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้รัฐธรรมนูญ และไม่พอใจในการบริหารประเทศของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวในภาวะเสื่อมถอยจึงยกคำ ใ้คำการปฏิวัติขึ้นเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช เป็นระบอบประชาธิปไตยที่มีพระมหากษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญนั้น (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 26) น่าจะส่งผลทำให้ยุบสร้างงานศิลปะมีเสรีภาพในการสร้างสรรค์ ผลงานทางค่านทัศนศิลป์เกิดขึ้นอย่างหลากหลาย ควบคู่ไปกับบรรยากาศการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่แตกตางและขัดแย้ง แต่ที่ปรากฏว่า แม้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 จนถึงเหตุการณ์สังกรรมโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 ก็ยังไม่มีหลักฐาน

ความขัดแย้งทางความคิดที่รุนแรง สะท้อนออกมาในผลงานการวิจารณ์เฉพาะด้าน
ทัศนศิลป์อย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตาม ภายหลังจากเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ.
2488 เป็นต้นมา ความขัดแย้งทางความคิดในวงการทัศนศิลป์ ที่สะท้อนผ่านผลงาน
การวิจารณ์ก็ค่อย ๆ เริ่มปรากฏหลักฐานชัดเจนขึ้นหลายเรื่อง ทั้งเรื่องที่เป็นปัญหา
ทางด้านหลักการ และปัญหาเล็กน้อยในเชิงเวลาต่าง ๆ กัน จนสามารถกล่าวได้ว่า
นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2488 ถึง พ.ศ. 2531 มีเหตุการณ์ความขัดแย้งทางความคิดที่
ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์เกิดขึ้นหลายเรื่องหลายปัญหา เช่น
ปัญหาความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ระหว่างศิลปะ
แนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกโดยในขณะที่ยกฏ หลักเพชร เป็นนักวิจารณ์ศิลปะสมัย
ศิลปะแนวประเพณีไทย (กรกฎ หลักเพชร 2508 : 19) แต่ดำรง วงศ์อุปราช ก็
วิจารณ์ศิลปะในทิศทางงานศิลปะไทยอย่างรุนแรง (ดำรง วงศ์อุปราช 2508 :
31 - 32) เช่นเดียวกันกับที่ น. ฌ ปากน้ำวิจารณ์ศิลปะในถ้อยคำงานศิลปะแนวประเพณี
ว่าเป็นพวกใจเสาะสายส้าง จนเหมือนคนเป็นโรคสันนิบาต เป็นการศึกษาจิต และไม่ใช่
ผู้ดี (น. ฌ ปากน้ำ 2508 : 210 - 211) ซึ่งความขัดแย้งเหล่านี้มีความหมาย
ในทางประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนี้ก็ยังมีความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ระหว่าง
ศิลปะบริสุทธ์กับศิลปะเพื่อการค้า โดยผู้ที่กล่าวสนับสนุนศิลปะบริสุทธ์มักคือศิลปิน
อิสระศรี (ศิลป์ อิสระศรี 2489 : 84) ส่วนผู้ที่วิจารณ์ศิลปะเพื่อการค้าอย่างรุนแรง
นั้นมีหลายท่านเช่น น. ฌ ปากน้ำ (น. ฌ ปากน้ำ 2508 : 91 - 93) ดำรง
วงศ์อุปราช (ดำรง วงศ์อุปราช 2508 : 29 - 38) โดยเฉพาะเขียน ยิ้มศิริ
ถึงกับเรียกศิลปะเพื่อผลทางวัตถุหรือการค้าว่าเป็นศิลปะโสเภณี หรือขายตัว (เขียน
ยิ้มศิริ 2514 : ไม่มีเลขหน้า) ซึ่งความขัดแย้งดังกล่าวมีความเกี่ยวข้องกับ
กับพัฒนาการทางสังคมและพัฒนาการทางศิลปะอย่างแนบแน่น

ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์เรื่องหนึ่งก็คือ เป็นความขัดแย้งระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต โดยผู้มีบทบาทเจตนาเพื่อชีวิตคนหนึ่งคือ ทวีปกร (ทวีปกร 2515 : 1 - 276) ในขณะที่ผู้คัดค้านความคิดศิลปะเพื่อชีวิต และยกย่องศิลปะบริสุทธิ์ที่เกิดขึ้นเป็นจำนวนไม่น้อย เช่น ออ.สอ.รอ. (ออ.สอ.รล. 2507 : 31) พ.จ. (สมชาย ปรึกษาเจริญ 2523 : 201) เป็นต้น ซึ่งความขัดแย้งในเรื่องนี้มีความขัดแย้งที่ถาวรระยะเวลาทางประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน

นอกจากความขัดแย้งทางความคิดที่สะท้อนออกมาในผลงานการวิจารณ์ดังกล่าวแล้ว ก็ยังมีความขัดแย้งที่สำคัญอีกเรื่องหนึ่งตามมา คือความขัดแย้งระหว่างศิลปะตามหลักวิภาษกับศิลปะสมัยใหม่ โดยผู้วางรากฐานศิลปะตามหลักวิภาษคือศิลป์ พีระศรี (น. ณ ปากน้ำ 2531 : 116 - 117) ในขณะที่ลัทธิ สุนทรียนิยม เป็นบุคคลสำคัญที่เคลื่อนไหวและวางรากฐานความคิดศิลปะสมัยใหม่อย่างเป็นกระบวนการ โดยมีการประกาศจุดยืนของลัทธิในยุคนั้นอย่างชัดเจน (อาร์ สุนทรีย 2516 : 191 - 192)

ไม่เพียงแต่เท่านั้น ยังมีความขัดแย้งทางความคิดสะท้อนผ่านผลงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ออกมาด้วย เช่น ความขัดแย้งระหว่างศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อการแสวงหา ศิลปกรรมแห่งชาติกับศิลปกรรมแห่งประเทศไทย และความขัดแย้งระหว่างศิลปินกับบทบาทของภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ (อานาจ เกื้อสนาย 2531 : 207 - 279) ซึ่งความขัดแย้งทางความคิดที่กล่าวมา ยังไม่เคยปรากฏหลักฐานว่ามีการรวบรวมข้อมูลเพื่อทำการศึกษาค้นคว้าวิเคราะห์เกิดขึ้น ดังนั้น ประเด็นสำคัญที่ขมขื่น จึงมุ่งเน้นที่จะรวบรวมข้อมูลความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ผลงานทางทัศนศิลป์ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531 และดำเนินการวิเคราะห์เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะของประเทศไทย ความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์ศิลปะกับสภาพสังคมสิ่งแวดล้อม ตลอดจนบทบาทของการวิจารณ์ที่เป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งอันส่งผลทำให้เกิดการวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ทัศนศิลป์

ความมุ่งหมายของการค้นคว้า

1. เพื่อรวบรวม ศึกษา และวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์
2. เพื่อศึกษา และวิเคราะห์ความสัมพันธ์ในความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์กับสภาพสังคมสิ่งแวดล้อม
3. เพื่อศึกษา และวิเคราะห์เนื้อหาของผลงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ที่ทอวีวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ด้านทัศนศิลป์

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. เหตุการณ์ความขัดแย้งทางความคิด และมูลเหตุของความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์
2. วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่หลัง เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ. 2531
3. ความสัมพันธ์ของผลงานการวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์กับสภาพสังคมสิ่งแวดล้อมในแต่ละช่วงตอนของประวัติศาสตร์ในประเทศไทย

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. เป็นการวิเคราะห์เหตุการณ์ความขัดแย้งทางความคิด ที่สะท้อนผ่าน ผลงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ มิใช่วิเคราะห์หลักเกณฑ์การวิจารณ์
2. จะเน้นการวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดเฉพาะกรณีที่เป็นหลักการ มีความสัมพันธ์กับสังคมสิ่งแวดล้อม และส่งผลกระทบต่อวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ ด้านทัศนศิลป์ในประเทศไทยเป็นสำคัญ

3. ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ ถือเป็นปรากฏการณ์ที่จะต้องมีการวิเคราะห์เพื่อค้นหาคำคอมเมนต์เป็นพยานแห่งปัญหา โดยจะพิจารณาถึงความเกี่ยวเนื่องระหว่างกันในเรื่องสัมพัทธ์

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

ศึกษาสภาพการณ์ทั่วไปและงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ ทั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึง พ.ศ. 2488 โดยสังเขป เพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจสำหรับหารวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์งานด้านทัศนศิลป์ ทั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531 ซึ่งจะศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องต่อไปนี้

1. ผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ทั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึง พ.ศ. 2488
2. ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ทั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2516
3. ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ทั้งแต่ พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2531
4. ผลกระทบของความขัดแย้งทางความคิดกับความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการของทัศนศิลป์

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

1. ทัศนศิลป์ ในบริบทงานศิลปะเรื่องนี้ มีขอบเขตการศึกษาที่มุ่งเน้นเฉพาะด้านจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และสื่อประสมเท่านั้น
2. การวิจารณ์ หมายถึง การแสดงออกซึ่งความคิดเห็น อันสะท้อนให้เห็นถึงทฤษฎี ความเชื่อ ที่มีต่อผลงานทัศนศิลป์และปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร

3. ความคิดเชิงสัมพัทธ์ หมายถึงระบบวิธีคิดที่มีลักษณะเชื่อมโยงระหว่างปัจจัยต่าง ๆ อย่างมีเหตุผล และสอดคล้องกับความเป็นจริง

4. ศิลปะละครเวที หมายถึงศิลปะการแสดงที่ได้นำมาจากการศิลปะสมัยฟื้นฟูศิลปและวิทยาการ โดยมีปรัชญามนุษยนิยมเป็นพื้นฐาน ซึ่งถือเป็นแนวทางหรือเชื่อกันว่าดีเกินไป ถูกต้อง

5. ศิลปะแนวประเพณี หมายถึง ศิลปะที่มีการวิวัฒนาการมาในระยะเวลายาวนานจนเกิดลักษณะเฉพาะทางชนชาติ และมีลักษณะที่สอดคล้องกับระเบียบวิธีการดำเนินชีวิต

6. ศิลปะสมัยใหม่ ในโลกตะวันตกหมายถึงผลงานที่เกิดขึ้นในช่วงหัวเลี้ยวหรือของการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการเมือง ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ซึ่งส่งผลกระทบทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางความเชื่อ รูปแบบเนื้อหา และเทคนิควิธีการในงานศิลปะ ส่วนศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยมีความหมายคล้ายคลึงกัน ต่างกันแต่ว่า ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ไม่มีความหมายครอบคลุมไปถึงศิลปะแนวประเพณีไทยแบบอนุรักษ์นิยม และไม่ถือว่าศิลปะตะวันตกในแนวความคิดแบบศิลปะการแสดงหลักวิชา อยู่ในความหมายของศิลปะสมัยใหม่

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ข้อมูลที่ใช้ในการค้นคว้าจะใช้เอกสารชั้นต้น (primary sources) และเอกสารชั้นรอง (secondary sources) เป็นสำคัญ

ข้อมูลประเภทเอกสาร ประกอบด้วย

1. เอกสารชั้นต้นที่ค้นพบแล้ว

โกธมาน

สุบรรณ

ชัยพฤกษ์

ชาวกรุง

ทัศน์ะ

ไทรบุรี

ปรัทัศน์

พาที

มคชน

มคชนสุดสัปดาห์

มาบุญ

วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร

วิทยาสาร

โลกศิลปะ

ศิลปากร

สยามเร็กซ์

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์

สารประชาชน

สารสันสมเด็จ

สัปดาห์สาร

สังคมนศาสตร์ปรัทัศน์

เอกสารศิลปศึกษา วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสวณิทร

2. เอกสารชั้นรองที่พิมพ์แล้ว

หนังสือทัศนศิลป์ทั่วไปและหนังสือที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนวิทยานิพนธ์

และงานวิจัยด้านทัศนศิลป์

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าวิธีฐานสมมติเรื่องนี้จะใช้วิธีวิจัยเอกสาร (documentary research) โดยเสนอรายงานแบบพรรณนาวิเคราะห์ (analytical description)

สำหรับแนวคิดในการวิเคราะห์ ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องมือทางความคิดสำหรับการวิจัยเรื่องดังกล่าว พงษ์ทิพย์จะใช้อยู่ในเครื่องมือการวิเคราะห์ 3 ประการ (อารี สุทธิพันธุ์ 2516 : 126) ซึ่งประกอบด้วย

1. ทฤษฎีอัตวิสัยนิยม (subjectivism)
2. ทฤษฎีวัตถุวิสัยนิยม (objectivism)
3. ทฤษฎีสัมพัทธนิยม (relativism)

ทั้ง 3 ทฤษฎี ผู้วิจัยจะอาศัยทฤษฎีสัมพัทธนิยมเป็นแกนหลัก ทั้งนี้เพราะทฤษฎีดังกล่าวส่งเสริมวิพากษ์และวิธีวิเคราะห์โดยหาความขัดแย้งที่ไม่ใช่เพียงไปในทางหนึ่งทางใด

จากการกล่าวถึงและจัดกล่าวเป็นเครื่องมือการวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531 จึงทำให้ต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ควบคู่ไปกับเหตุการณ์ของสังคมสิ่งแวดล้อม และสถานการณ์ของโลกสากล นับตั้งแต่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา

อย่างไรก็ตาม ในการศึกษาความขัดแย้งในวงการทัศนศิลป์ที่สะท้อนผ่านผลงานการวิจารณ์และหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531 ก็อาจจะมีส่วนจำเพาะประวัติศาสตร์ในวงการทัศนศิลป์ ที่บางกรณีตกอยู่ในภาวะแห่งความคลุมเครือให้เกิดความกระอักกระอ่วน อันจะเป็นประโยชน์ต่อวงการการศึกษาศิลปะทั้งในระบอบและนกระบวนสำหรับปัจจุบันและอนาคตมากขึ้น

การวิจารณ์ทัศนศิลป์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึง พ.ศ. 2488

โดยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ว่าด้วยเรื่องราวของการวิจารณ์ผลงานทางทัศนศิลป์แล้ว กล่าวได้ว่า ในพระราชนิพนธ์ "ไกลบ้าน" มีบันทึกข้อความในเชิงวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ปรากฏอยู่หลายตอน จนสามารถกล่าวได้ว่า ในฐานะองค์พระมหากษัตริย์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนับได้ว่าทรงเป็นผู้ริเริ่มในการแสดงทรรศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ โดยมีหลักฐานหลงเหลือไว้เป็นพระองค์แรก

1. การวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์ "ไกลบ้าน"

การแสดงทรรศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่กล่าวถึงนั้น มิได้หมายถึงผลงานทัศนศิลป์ภายในประเทศไทยแต่อย่างใด แต่หมายถึงผลงานทัศนศิลป์อันเป็นผลมาจากการที่พระองค์ได้ทรงพบเห็นขณะเสด็จประพาสยังประเทศต่าง ๆ ในยุโรปเป็นสำคัญ ดังที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์แสดงทรรศนะต่องานทัศนศิลป์ขณะประทับอยู่ที่เมืองเบอร์ลินเอาไว้ว่า (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2497 : 193)

เวลาเข้าไปที่เอกสทิธิเซน เอกสทิธิเซนนี้ไม่ได้ตั้งขึ้นใหม่ เป็นของประจำเมือง ที่เกิดลักษณะเดียวกับกับสละลงที่เมืองฝรั่งเศส แต่ของมีมากไปกว่ารูปภาพ รูปปั้น จนถึงเข็มทอง มีเฟอณิเซอตกแต่ง ไปเข้ารูปที่แอมเบิควาง เขาจึงเรียกกันว่าเอกสทิธิเซน โรงที่ตั้งเอกสทิธิเซนนี้งาม มีรูปเขียนภายในโคมเป็นรูปทั้งจริง แต่เล็กกว่าที่ปรวิสมาก รูปทุกทำใหญ่ ๆ ก็ไม่มีใครมี มีทุกตามรอนช้อยทั่วหนึ่ง ซึ่งทุกกว้างงามมาก รูปภาพในนั้นจะเอาดียาก ด้วยกำลังขึ้นรูปอย่างใหม่จักเห็นที รูปมากหลายร้อยทั้งพัน พอเห็นมีคืออยู่แนบเคี้ยว นอกนั้นก็เหยอะมากดาเหยอะน้อย เกินปาน ๆ กันแล้ว แต่เพราะเหตุที่รูปมากต้องเห็นมากพอเมื่ออยู่ ซากลับแะร้านเครื่องมรอนช้อย ของของบางแล้วกลับมาโฮเทล

ซึ่งจากพระราชนิพนธ์ดังกล่าว ก็เริ่มทำให้เป็นที่เข้าใจได้ว่า ด้านหนึ่งไม่เพียงแต่พระองค์จะทรงสนพระทัยในผลงานทัศนศิลป์เท่านั้น แต่อีกด้านหนึ่งก็ได้สะท้อนทรรศนะความคิดเห็นตลอดจนความชอบและความไม่ชอบต่องานทัศนศิลป์ในแนวทางต่าง ๆ ออกมาด้วย โดยเฉพาะทรรศนะที่ต่อกองงานภาพเขียนแบบสมัยใหม่ในในเวลาต่อมา ขณะที่พระองค์เสด็จประทับอยู่ที่เมืองเวนิสก็ทรงพระราชนิพนธ์เอาไว้ว่า (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2497 : 210 - 211)

ไปดูอาตเอกสทิมิเซน ที่อาตเอกสทิมิเซนนี้แปะติดอยู่ในกลางสวน ไม่สูงจะใหญ่มาก แต่มีรูปลดหลั่น บันเป็นห้อง ๆ ตามประเภท เมืองที่สร้างมาทั้งนี้มีเมืองเบลเยียมมาสร้างขึ้นเองหลังหนึ่งย่อมหนอย ว่าประเทศอื่นยังจะมาสร้างอีก กำหนดเอกสทิมิเซนนี้มีสองปีครึ่งหนึ่ง เมื่อพามาคราวก่อนก็ถูกคราวเอกสทิมิเซนได้ไปดูจำได้ ไม่มีเปลี่ยนแปลงอะไร คราวนี้ถ้านับคราวก่อนแปะที่หนึ่งก็เป็นครั้งที่ 5 เจ้าแผ่นดินเสด็จมาเปิดเมื่อก่อนนี้สักหกเจ็ดวัน สิ่งซึ่งเอกสทิมิเซนในโรงนั้นมีรูปหล่อ รูปศิลา รูปปั้นด้วยปลัสดือ มีรูปเขียนสีน้ำมัน สีน้ำ เป็นอันมาก แต่รูปเขียนที่วาดขึ้นเป็นรูปอย่างใหม่โดยมาก คือ สีเขียวแดงสด ๆ แดงร้าย ๆ รูปที่ขบใจผมมีอยู่สักสิบห้าสิบหกรูป รูปหลอมบาง โค้งงอให้ข้อแล้วสักสามรูป นอกนั้นก็ยังสืบสวนราคา ถ้าเราขบใจแนบใหม่ก็จะเป็นของที่เจ้าแผ่นดินได้ข้อแล้วเกือบทั้งนั้น คุยข้างจะเป็นคนเลือกอยู่สักหนอย แต่ที่ยังไม่มีใครซื้อก็ ๆ มีบาง

นอกจากนี้ เมื่อครั้งที่พระองค์เสด็จไปประทับอยู่ที่เมืองฟลอเรนส์ บพพระราชนิพนธ์เชิงวิพากษ์วิจารณ์สะท้อนให้เห็นว่า พระองค์มีรสนิยมพึงพอใจในภาพเขียนที่อาศัยรูปแบบแบบสัจนิยม ถึงหลักฐานอีกตอนหนึ่งว่า (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2497 : 226).

ไปคู่ว้านนิทาน ซึ่งเป็นที่สำหรับรวบรวมรูปภาพมาขาย รูปซึ่งเป็นสำคัญ
มีอยู่ คือเซนต์แอนทอคเนียวเมื่อมารบจน เป็นรูปเซนต์แอนทอคเนียวนั่งเอาหลัง
อิงเขา แลเห็นเป็นหัวผู้หญิงที่เอาใบสอลหลายหัว แคมใจลงไว้ได้
เขียนเหมือนคน แก้วทาสีจริง ๆ แตรคาแพงเหลือเกิน เวียถึงหกพันปอนด์
ทนมัโหว มีรูปผู้หญิงเขียนตายแล้ว เก่ง ๆ กันไว้นองหนึ่ง แด่พรออบนั้น
รูปผู้หญิงที่เป็นโมเคลสวาคเนียบในสตูเดียว คนทางซ้ายแถมเหย คนทางขวา
ผิวคล้ำทนมย ข้างเขียนนั้นเป็นคนที่หลัง โกงดอมตัวเอาคอกไม้ไผ่ในไนทางที่
แถมเหย เขาเขียนเลื้อยคางแลดูควายปลาไม้พอ ทองเอาแว่นสองเห็น
เส้นเอ็นเลื้อยคางค แตะจะเอาถึงสองพันปอนด์ทนมัโหวอีก แด่เล็คนิคเดียว
มีอีกแผ่นหนึ่ง คนเขียนคนเดียวกันกับรูปโกรชกันที่ห้องงา รูปก็ขนาดเดียวกัน
ผิวเมือกคางค แด่ยายกคางค เติมพอลาเขามาอีกคนหนึ่ง แตะคราวนี้
ปรองคองกันโหวพระ แก้วแถมทอนชายแปดพันแฟรงก์ คราวนี้แกะจะเอาเท่ากัน
ตกลงทองงคไปอีกแผ่นหนึ่ง เลือกที่จะเอาโหวราวลักหกเจ็ดแสน เป็นคอปี่ข้าง
แต่คอปี่ ๆ ก็แพงเหมือนกัน

ไม่เพียงแต่เท่านั้น บพพระราชาธิบดีการแสตมป์พระศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์
ทอมลงงานภาพเขียนผู้หญิงเปลือย ไม่เพียงแต่จะสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับคตินิยมทางศิลปะ
ภาพเปลือยตามแบบตะวันตก ยังมีคำวิพากษ์วิจารณ์น่าสนใจนำไปสู่การตัดสินใจซื้อ
ภาพเขียนที่ราคาแพงอีกด้วย ดังที่พระองค์ทรงพระราชทานพระโอวาทตอนหนึ่งว่า
(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2497 : 229)

รูปภาพซึ่งอยู่ในนั้นพอชอบรูปหนึ่ง เป็นผู้หญิงเปลือยกายพิงตู้ ตู้เป็นตู้
ไม้ค้ำฝังงา มีนกยูงจับลูกนกหลังตู้ตรงหัวผู้หญิง ผู้หญิงนั้นแต่งตัวสวมสร้อยคอ
นิลเรือนเพชรสายหนึ่ง ประคำไข่มุกยาวสายหนึ่ง มีถ้วยแก้วตั้งอยู่ริมมีลชาย
หม้อทองเหลืองตั้งอยู่ข้างขวา ใบขึ้นรูปมีนาฬิกาทรายและกระโหลกศีรษะ
ธรรมดาวิยวาทความงามของเนเธอ ถึงจะเปลือยกายอยู่ก็งามได้ รับรองกัน

กับเครื่องประดับเพชรพลอย ด้วยแก้วเปรียบว่าเป็นทองเปราะแตกง่าย นกยูง
เปรียบว่าเขื่องยิ่ง ทุกคำทองเหลืองนั้นเปรียบเหมือนผู้ชายที่ชั่วร้ายทำลาย
ผู้หญิงให้เสีย นาฬิกาทรายแสดงหัวกระโหลกนั้น เป็นกรรณฐาน ว่าถึงจะคงงาม
มีราคาสักเพียงใด ก็ย่อมถึงความชราเสื่อมจะ ไม้โอเชียนิจจริง ๆ บรรดา
สิ่งของที่เป่เท้าอย่างเขื่อนนั้นอยู่ที่นั่นหมด ยกมาเทียบให้ดูได้ทุกอย่าง ชายบิณฑิต
แลเห็นเขาเห็นว่าหนักไป แต่พอเห็นว่าหนัก จึงได้บอกกล่าวชักชวนรูปแก
แก่จะให้รูปไหน แกก็รู้หนัก ถ้าถามราคามองแล้วแต่จะโปรดประทาน
เท่าไรก็เท่านั้น ก็รู้ได้ทันทีว่าราคาแพง แต่ใจก็จึงตกลงซื้อโดยไม่เสียใจ
ที่ราคาแพงอยู่สักหน่อย ทั้งนี้ถือว่าเป็นคนชอบกันก็พอซื้อได้

แต่หลักฐานที่สำคัญคือ พรรณณะของพระองค์ที่หอศิลป์สมัยใหม่ในลักษณะที่
ไม่เห็นด้วยนั้น พระองค์ทรงวิพากษ์วิจารณ์เอาไว้อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา
กับพระราชนิพนธ์ก่อนหน้านั้น ซึ่งก็เป็นตอนที่พระองค์ประทับอยู่ที่เมืองไฮเดลแบร์ก และเสด็จ
เข้าชมนิทรรศการโดยมีใจความว่า (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2497 :
298 - 300)

เอกสนธิเขื่อนนั้นได้ตั้งอยู่กลางเมือง มีหอสูงของเดิมอยู่กลาง แล้วทำเป็น
สวนรอบ แต่งปลูกไม้สี มีบึงเขื่อนและริ้วคันใหม่ ไซส์ดีมาก กระจกกลาง
หาค่ายศิลาแห่งใหญ่ ๆ ที่จริงงามดีแต่แลดูอ้วน ๆ หนัก ๆ รูปพรรณสัณฐานนั้นก็
เป็นสามขา ทั้งทั้งรูปหล่อ รูปศิลาและรูปภาพ มีรูปหล่อที่ดี ๆ พอดูได้อยู่มาก
แต่รูปภาพนั้นเต็มที่ ที่เป็นรูปเขียนอย่างเก่าอยู่ไม่เท่าใด นอกนั้นเป็นอย่าง
โมเดิร์น ซึ่งเหลือที่จะเล่าว่ารูปอะไร เป็นอย่างไร มันหนักขึ้นไปกว่าเมือง
เวนิส บางแห่งน่าเบื่อเหมือนรูปหอยแครงหยอกเกาะ ๆ กันไปเป็นรูปปราสาท ๆ
บางแห่งเหมือนเอาเส้นแฉกกาโรนีย้อมสีแดงสีเขียวสีเหลืองกองไว้ตามแต่จะนึก
ว่ารูปอะไร ยังมีอีกอย่างหนึ่งเป็นดินสอคำเส้นเคียวลากเหมือนกันกับเด็กเด็ก
มันเขียนเส้นที่เมรภาพที่ศาลาวัด สิบแปดที่จะเขียนนั้นคงจะให้น่าเกลียดที่สุด

ความที่จะหาได้ ถ้าแกลงเขียนใหม่ซ้ำ ๆ เช่นกับถ้าจะเขียนรูปผู้หญิง คงจะ
 หาที่หน้าเสยะพื้นเขียนตาลึก ทองคลอ คลาย ๆ กับเขียนแปรทลงโบสถ์
 ถึงเขียนสีก็เลือกเอาสีเบกที่เลวที่สุดที่ไม่ดี เป็นการเก๋ สีก็ใช้สีที่แปรปรว
 เงามก็ไม่ต้องมี ระบายก็ไม่ต้องระบาย ป้ายลงไปเฉย ๆ เส้นก็ไม่ต้องเกิน
 ๑๐ ๆ ก็เพนที่พอใจ คำที่ว่าลาทั่น กลายเป็นไม่มีอาทในนั้นสักนิดเดียว
 จะว่าเหมือนก็ไม่เหมือน จะว่างามก็ไม่งาม ถ้าจะเขียนให้เหมือน ก็เลือก
 เอาเหมือนที่อย่างไม่ดีที่สุด คือหมอกมัวมืดควันกระหลบ ถ้าจะแปรก็
 พระอาทิตย์เพนสีทับทิม สีม่วง ทนไม่สีม่วง พื้นแดงเงินเปลว ๆ สีเขียว
 อะไร โสภณกระโถกต่าง ๆ เช่นนี้ ถ้าไม่ชมจากที่ว่าคุณไม่เพน แต่ได้ลองสนทนา
 กับคนธรรมดาที่ไม่ได้อวดดีว่าเป็นช่างดูไม่ได้สักคนเดียว จนนึกคิดว่า ถ้าช่าง
 เขาเห็นด้วยกันไปเสียเช่นนี้หมด เขาไปรูปเขียนจะหาซื้อไม่ได้ จะกลายเป็น
 แทรูปป้ายรูปป้ายรูปปะการูปขีดเท่านั้น อายุรูปเขานี้ก็แค่เมื่อมาคราวก่อน
 10 ปีมาแล้ว เขียวนิ่มมากเกินกว่าก่อนสักสิบเท่า นี่เกิดเลนอะไรกันขึ้นเช่น
 มาดูใจอยู่อย่างหนึ่ง ที่เขียนก็มากถึง 10 ปีแล้ว มีหนึ่งกับมาก ๆ
 มันหายไปไหนหมด ไม่เห็นใครแขวนที่แห่งใดปะโนยตาเลยสักแผ่นเดียว
 น่าจะขายไม่ได้ จะเขียนมาแขวนสะลองแล้วก็ได้เลยเจ้าของเอากลับไป
 ใค้ยืนพูดด้วยเข้าไป ว่า เป็นรูปชนิดที่สำหรับแขวนสะลองไม่ใช่แขวนเรือน
 จึงค้นหาตนเหตุว่ามันจะเพนควยอะไร คนถึงใค้นิยมมากขึ้น ใค้ความว่า
 เพราะรูปเขานี้ใค้รางวัลเหรียญทองที่ปารีส คนจึงใค้ถือเขียนกันขึ้นบ้าง จึงใค้
 คาคใจว่าที่หน้าข้างเขียนครูบาอาจารย์แะจะเห็นด้วยกันจริง ๆ ถ้า จึงใค้ใค้
 รางวัลรูปที่ใค้ คาคว่าแรกที่จะเกิดขึ้น คงจะมีตาข้างเขียนวิเศษอะไร
 คนหนึ่ง ซึ่งมีชื่อเสียงดีแล้วเขียนแะลงออกไป แต่คงจะไม่เป็นเหมือน
 อย่างนี้ ของแกคงที่จริงจึงใค้รางวัล ไม่นั้นกรรมการผู้พิทักษ์รางวัล
 จะเห็นรูปดี ๆ มันมากเกินโนยตา เห็นรูปบ้า ๆ มันเข้าที่อุปมา แะลงใค้
 รางวัล ให้แะลงเลนเช่นนั้น แะลงถูกยกของสรรเสริญต่าง ๆ คราวนี้คนก็

อยากรู้ว่าจริงหรือไม่ เขียนตาม ท่านผู้ตรวจรางวัลครั้งจะไม่ให้รางวัล
 ก็ดูจะไม่เป็นข้างแท้ สู้หาคนที่แท้เสียให้ไม่ใคร่ของพยายามหาอุปมา ๆ
 ในรางวัลบ้าง มันจึงเคยกระพือกันใหญ่ ข้างที่เกิดขึ้นใหม่ ๆ เขียนยังไม่ทัน
 จะได้ก็ ครั้นจะไปเรียนเขียนใหม่ก็วิจิตรอย่างเก่าเขียนก็ไม่ไหว เรียนอย่าง
 ใหม่มันง่าย หัดสักหน่อยหนึ่งก็ออกได้ จึงได้เกิดขึ้นมากรวดเร็วมาก คนเขียน
 ใหม่ ๆ อยากรู้จะอดว่าเป็นอย่าง ๓๐ อย่างก็เลย ดูแล้วอุปมาอุปไมยอย่างนี้
 ขี้ตาหนักเข้าก็จะเห็นงามไปได้อย่างไร ๆ ข้อซึ่งเป็นที่พอใจก็อย่างเดียว
 เมื่อไม่มีใครชวนเรามา ก็แต่ละจะเขียนมาตลอดกรรมการเอารางวัล เมื่อชาย
 ไม่ใคร่หมกเข้างานที่จะเสียใจบ้าง บางแห่งถึงกับมาสงสัยว่าผู้เขียน
 ได้ตั้งใจจะมาตลอดกรรมการ เปรสิเตนต์แลไวสเปริเตนต์ของเอกสิทธิเช่นนี้
 เป็นพวกที่ขมขื่น ๆ เรณูทั้งสองคน ขวามือชูเสมอ แกร่งรูปอย่างหนึ่ง
 ซึ่งเป็นอย่างประอะประอะเช่นนั้น บอกว่าเจ้าของตายเสียแล้ว พอลดไม่ได้
 หัดมาพูดทางหนึ่งว่า ไม่สู้เสียขาย แก่ไต่กันเข้าออกจน ๆ เดินออกใจเปล่า
 ไม่เป็นหน้าผู้ชักชวนเดียว

จากบทพระราชพิธีขึ้นเสวยพระที่นั่ง เชิงวิพากษ์วิจารณ์ผลงานภาพเขียนสมัยใหม่
 ในครั้งนั้นเห็นว่า พระองค์ไม่เห็นด้วยและดูจะไม่มีความสุขมากนักกับการได้ชมผลงาน
 เหล่านั้น ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับ การได้ชมผลงานประติมากรรมแบบกรีก-โรมันแล้ว
 ก็จะพบว่าพระองค์ได้แสดงการยกย่องออกมาค่อนข้างชัดเจน ถึงกับพระราชพิธีขึ้น
 ประทับอยู่ที่เกาะซีลี เมืองไซราคูซา ตอนหนึ่งว่า (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า
 เจ้าอยู่หัว 2497 : 432)

ที่มณฑลเวลา 4 โมงเศษ ทรงไปพิพิธภัณฑสถานในเมืองไซราคูซาที่เดียว จำที่นั้น
 นั้นก่อนจะลงมณฑลทราบเป็นพื้นราบ แล้วไปขึ้นสะพานไปถนนจนถึงแลดูคานา
 เปนถนนสองชั้นเรียงกันขึ้นไป ในเมืองนั้นถนนแคบและคดๆกับจะหาพอจรด
 ไม่ได้ แลพิพิธภัณฑสถานเป็นพิพิธภัณฑสถานอย่างใหม่ ทำเสด็จเวียนรอบก็ยาก

ชั้นล่างเป็นเครื่องศิลา มีวันสรูปนางท้าวพระศุกรซึ่งไม่มีหัวแต่รูปทำงานดีมาก
เป็นยอดของเทวรูปใ้ฉิวเฉียวนี้ นอกนั้นยังมีเทวรูปอื่น ๆ คือ อโปโล
อาทิตย แลยูนิเทอ พระพฤษคัมภีเป็นต้น รูปเหล่านี้เป็นรูปหม่นดำทั้งนั้น

เหล่านี้คือหลักฐานจำนวนหนึ่งในการแสดงพระศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ผลงาน
ทัศนศิลป์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งไม่เพียงแต่จะเป็นการอธิบาย
ว่า ไม่ว่าพระองค์จะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตามที แต่โดยทางประวัติศาสตร์แล้วก็ต้อง
ถือว่า พระองค์คือพระมหากษัตริย์ผู้สร้างหลักฐานเอาไว้อย่างเป็นลายลักษณ์อักษร
ด้วยการริเริ่มวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทางทัศนศิลป์ในโลกตะวันตกอย่างเป็น
รูปธรรมที่สุด

อย่างไรก็ตาม การเสด็จประพาสยุโรปของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า
เจ้าอยู่หัว มิได้มีความหมายเพียงแค่ไปชื่นชมกับผลงานทางทัศนศิลป์เท่านั้น ตรงกันข้าม
การเสด็จประพาสยุโรปนี้ยังสำคัญอันลึกซึ้งแถมแฝงอยู่ ดังที่ ประไพ ภิรมย์ กล่าวไว้
(ประไพ ภิรมย์ 2522 : 300 - 302)

การคุกคามของอังกฤษและฝรั่งเศสกลุ่มจักรวรรดินิยมตะวันตกในพุทธศตวรรษ
ที่ 25 เป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้การเสด็จประพาสมีความสำคัญยิ่งขึ้น เพราะว่า
ชาตินิยมอำนาจตะวันตกให้เหตุผลในการคุกคามโดยอ้างว่า ประเทศต่าง ๆ ใน
เอเชียมีระบบการปกครองและวัฒนธรรมที่ยังคอยการพัฒนาอยู่ ซึ่งเป็นอุปสรรค
ขัดขวางการค้าและถือว่าเป็นการกีดกันของชนผิวขาว (White Man
burden) ที่จะต้องช่วยแก้ไขทุกข์ยาก ประเทศไทยเริ่มรู้สึกถึงอันตราย
ประเภทนี้จากชาตินิยมอำนาจตะวันตกสมดังกับพระราชปราชญ์อดัมเคอของ
พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวก่อนสวรรคต พอถึงสมัยพระบาท
สมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การคุกคามของชาตินิยมอำนาจตะวันตก
ยิ่งเห็นได้ชัดมากขึ้น พระองค์ทรงสมาคมกับชาวตะวันตกและติดตามความ
เคลื่อนไหวของชาตินิยมอำนาจตะวันตกในทวีปเอเชียอยู่เสมอ จึงทรงประจักษ์

ที่ว่า ไทยจะต้องมีแนวโน้มในการปรับตัวของประเทศ จึงมีพระบรมราโชบาย
ในการบริหารบ้านเมืองว่า ไทยต้องปรับปรุงประเพณีในการจัดการบริหารบ้าน
เมืองให้ทันสมัยหาอารยธรรมของชาวตะวันตก ได้ทรงใช้การเสด็จประพาส
มาสนับสนุนพระบรมราโชบายนี้

และ

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ดำเนินพระบรมราโชบายการ
บริหารประเทศต่อจากพระราชบิดา ทรงใช้การเสด็จประพาสเป็นเครื่องมือ
เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงประเทศอย่างจริงจัง เพราะว่าลัทธิจักรวรรดินิยม
ได้ขยายตัวเข้ามาจนทั่วประเทศไทยแล้วและยังแสดงท่าทีในการคุกคามไทย
อย่างเปิดเผย ดังนั้นแนวทางในการที่จะหลีกเลี่ยงการตกเป็นเมืองขึ้นของ
ชาติมหาอำนาจตะวันตกก็คือต้องทำการปรับปรุงประเทศให้ทันสมัยอย่างจริงจัง
พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงเสด็จประพาสทั้งภายในประเทศ
และต่างประเทศ การเสด็จประพาสทวีปยุโรปเป็นการเสด็จประพาสเพื่อ
ดำเนินพระบรมราโชบายทางการเมือง คือเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 1 เป็น
การกระชับสัมพันธไมตรีกับประเทศต่าง ๆ ในทวีปยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง
รัสเซียกับเยอรมันเพื่อจะสร้างดุลย์แห่งอำนาจขึ้นในการต่อต้านการคุกคามของ
อังกฤษและฝรั่งเศส และเจรจาปัญหาคัดแย่งระหว่างไทยกับอังกฤษและ
ฝรั่งเศส การเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 2 เป็นการเสด็จไปรักษาพระอาการ
ประชวร ทรงศึกษาทั้งความเจริญก้าวหน้าและสวามิภักดิ์ของโลกตะวันตก
เพื่อเข้าพระทัยแจ่มแจ้งขึ้น

เหล่านี้คือสาระสำคัญของการเสด็จประพาสยุโรป อันส่งผลต่อการปฏิรูปสังคม
อย่างขนานใหญ่ตลอดรัชสมัยของพระองค์ กระนั้นก็ตาม ทวนกลางการปฏิรูปสังคมเพื่อ
ก้าวไปสู่การเป็นประเทศที่ทันสมัยนั้น กระแสการเรียกร้องทางการเมืองให้เปลี่ยนระบอบ
การปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราช ซึ่งพระมหากษัตริย์มีอำนาจสูงสุด ไปสู่ระบอบการ

ปกครองแบบประชาธิปไตยจากกลุ่มคนฝ่ายต่าง ๆ นั้นถือว่าเป็นกระแสที่มีความโดดเด่น เป็นพิเศษนับตั้งแต่เทียนวรรณ "สามัญชนคนหนึ่งในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราช ที่จัดได้ว่าเป็นผู้มีประสบการณ์ ความรู้ ความคิด และสนใจความเป็นไปของชาติบ้านเมือง อย่างมาก เขาได้เสนอแนวคิดทางการเมืองเพื่อพัฒนาสังคมไทย ด้วยความรู้ลึกที่จะเห็นถึงชนบ้านเมืองได้เจริญก้าวหน้าสู่ความเป็นอารยะชาติอย่างแท้จริง" (พหศักดิ์ พรหมแก้ว 2521 : 372) หรือเจ้านายข้าราชการกลุ่มหนึ่งได้ทูลทูลถึงลือลงวันที่ 9

มกราคม พ.ศ. 2428 กราบบังคมทูลความเห็นจัดการเปลี่ยนแปลงระบอบราชการ แขนงในฐานที่ "มีโลกาสไปสัมพันธ์กับความเจริญของต่างประเทศด้วยตนเองและเกิด ความรู้สึกขึ้นชมทอระบอบการปกครองที่แปลกใหม่ ได้กระตุ้นความคิดทางการเมืองให้ เติบโตขึ้นเองรวดเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้มีการวิเคราะห์ถึงสถานการณ์ที่ล่อแหลม ต่ออันตรายของชาติในเวลานั้น พร้อมไปกับการเสนอทางออกอื่นจะนำไปสู่ความอยู่รอด ปลดปล่อยจากการคุกคามของมหาอำนาจ ความหวั่นวิตกนี้นำไปอย่างรุนแรงและมากพอ ที่จะนำขึ้นกราบบังคมทูลทูลขอพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเพื่อให้ทรงนำ กฎหมายรัฐธรรมนูญมาใช้ เป็นแบบที่เรียกว่า "คอนสตีทิวชันแนล โมนาเกีย" อันเป็น การกระทำที่เคยปรากฏมาก่อนเลยในประวัติศาสตร์การปกครองของไทย" (ไพจิตร ไหลลงาม 2524 : ค) หรือแม้กระทั่งเจ้าพระยาเพชรบูรณ์ศรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา) ก็มิขอลืบลว่า (จินดาศิริ เทียมเกษ 2524 : 332)

ท่านเสนอให้ปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตย อันเป็นการปกครองประชาชน โดยประชาชน เพื่อประชาชน จะไม่ใช่อำนาจที่อยู่ที่พระมหากษัตริย์หรือ ประธานาธิบดีไม่ประมุขก็ได้ โดยจัดในรูปของระบบคอร์โปเรต สเตท (Corporate State) ซึ่งเป็นการปกครองด้วยความร่วมมือร่วมกัน ระหว่างผู้ปกครองประเทศกับผู้อยู่ในปกครอง

เหล่านี้คือหลักฐานจำนวนหนึ่งซึ่งชี้ให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์อันเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ ระหว่างประเทศไทยกับโลกตะวันตก โทนี เรื่องการเมืองระหว่างประเทศและภายใน

เขาไวควยเป็นพิเศษหลายสถานด้วยกัน บรรดางานจิตรกรรมและประติมากรรม
ลักษณะศิลปะแบบจริงถึงหาชมศิลปะ ได้ถูกนำเข้ามาพร้อมกับศิลปะวัตถุอื่น ๆ
เพื่อส่งเสริมความทองการของชนชั้นสูง ที่มีอยู่ทุกสิ่งใหม่ ๆ แปลก ๆ ทำให้
เกิดความนิยมอันใหม่ขึ้นในศิลปะ (ของตะวันตก) ใ้มีการส่งจิตรกรประติมากร
และสถาปนิกชาวต่างประเทศเข้ามาทำงานในประเทศไทย นี้เองเท่าเทียมเป็นการ
ชี้ชะตากรรมของศิลปะแบบประเพณี ซึ่งกล่าวแล้วข้างต้นว่า กำลังตกอยู่ใน
สภาพเสื่อมโทรม

และในกรณีเดียวกัน พริบะ ไกรฤกษ์ก็กล่าวว่า (พริบะ ไกรฤกษ์ 2535 :

23)

ศิลปะสยาม เริ่มตกต่ำลงเมื่อมีการ เปิดพระราชอาณาจักร เพื่อรับอารยธรรมตะวันตก
ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้เสื่อมลงถึงขีดสุดใน
รัชสมัยทอมาคือในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สาเหตุที่
ทำให้ศิลปะแนวประเพณีเสื่อมลงนั้นก็เนื่องมาจากนโยบายการปรับปรุงประเทศ
ให้ทันสมัย และการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา เพื่อป้องกันประเทศให้
ตกเป็นอาณานิคม จึงเป็นที่มาเสียด้วยว่า ความเป็นเอกราชและเสรีภาพที่รักษา
เอาไว้ได้นั้นถูกแลกด้วยค่านิยมทางประเพณี

2. การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ทอมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏการณ์และ
บรรยากาศของการแสดงทรรศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ไม่มีความแตกต่าง
ไปจากสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแต่อย่างใด เนื่องจากโครงสร้าง
ของสังคมไทยยังอยู่ในระบบเฟิ่ฉัพระมหากษัตริย์ยังทรงเป็นศูนย์กลางที่มีอำนาจสูงสุด

ในขณะเดียวกัน นับตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2450 เป็นต้นมา เหตุการณ์ทาง
การเมืองภายนอกประเทศ กันได้แก่ ตุรกี จีน รัสเซีย เยอรมนี อิตาลี และฝรั่งเศส
เป็นต้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชไปเป็นแบบสาธารณรัฐ

ซึ่งส่งผลกระทบต่อความคิดทำให้บุคคลและคณะบุคคลบางกลุ่มภายในประเทศเกิดความ
ต้องการปรับปรุงแก้ไขระบบการปกครองจากระบบเดิมไปสู่ระบบใหม่มากยิ่งขึ้น

เหตุการณ์และกระแสความคิดเช่นนี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
ทรงไม่เห็นด้วยดังปรากฏอยู่ในหลายพระราชนิพนธ์หลังจากเกิดเหตุการณ์ขบถ ร.ศ.
130 (พ.ศ. 2454) ที่แบ่งความคิดทางการเมืองเอาไว้หลายเรื่อง เช่นตำนานเสือป่า
หัวใจนักรบ จับเสือ ทนทานยกเอาทนทาน บง ร.ศ. ๑๓๓ พระร่วง ขรรค์ชัย
ขรรค์ขรรค์ขรรค์ขรรค์ กุศโลบาย มั่นทนพาชา ฉวยอำนาจ ซึ่งมีความหมาย
อันไม่ต่างจากการที่พระองค์ทรงมีพระราชดำริว่า "ประเพณีการปกครองแบบโบราณของ
ไทย หรือการปกครองโดยมีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นสถาบันสูงสุดในการปกครอง เป็นสิ่ง
ที่แสดงลักษณะระบบการปกครองโดยเฉพาะของไทย" (วิภา วัฒนกุล 2519 : 425)
หรืออีกความหมายหนึ่งก็คือ (ไพจิตร ไหลงาม 2524 : ง)

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระบรมราโชบายทางการสร้าง
ลัทธิชาตินิยม เรียกร้องให้ประชาชนมีความจงรักภักดีต่อชาติ ศาสนา
พระมหากษัตริย์ ขณะเดียวกันพระองค์ทรงพยายามแสดงให้เห็นว่าพระองค์
มิได้ละทิ้งวิถีทางประชาธิปไตย โดยการสร้างเมืองจำลองที่เรียกว่า
"กุสิดธานี" ขึ้นเพื่อให้เป็นที่ทดลองประชาธิปไตย ทรงมีพระราชดำริที่จะให้
เป็นก้าวแรกของการเตรียมตัวในการปกครองตนเองของประชาชน

จากการที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีแนวความคิดแบบลัทธิชาตินิยม
จึงส่งผลต่อทิศทางการส่งเสริมสนับสนุนศิลปะและงานช่างภายในประเทศ ดังที่พระองค์
ได้ทรงพระราชทานโอวาทเมื่อครั้งเสด็จพระราชดำเนินไปเปิดโรงเรียนเพาะช่าง เมื่อวันที่
7 มกราคม พ.ศ. 2456 ท่อนหนึ่งว่า (เจนจิตต์ กุณทสุบุตร 2515 : ไม่มีเลขหน้า)

เราเห็นว่าศิลปวิชาช่างเป็นสิ่งสำคัญอันหนึ่ง ซึ่งสำหรับแสดงให้เห็นปรากฏว่า
ชาติใดถึงซึ่งกิจการเจริญเพียงใดแล้ว วิชาช่างและการฝีมือการช่างทั้งสอง
อย่างนี้เป็นเครื่องแสดงความงามและความประณีตซึ่งจะมีได้เป็นได้แต่ในประเทศ

บ้านเมืองที่สงบราบคาบและมีการปกครองเป็นอันดี ประชาชนได้รับความ
ร่มเย็น เมื่อประกอบอาชีพะไ้สะดวกจึงมีเวลาคิดและบำรุงความงาม
ความประณีตให้เป็นที่สุด เสริญ...การศึกษาที่จะใช้วิชาช่างไทยมาปลูกใน
แผ่นดินของเรา แล้วบำรุงให้งอกงาม ก็ควรจะเอาต้นไม้นี้มาจากต่างประเทศ
มาปลูกในแผ่นดินของเราอันไม่เหมาะจะกัน

ซึ่งเมื่อพิจารณาความหมายแล้ว ย่อมมีความชัดเจนว่า พระองค์ทรงสนับสุนน
การสืบทอดศิลปะและงานช่างของไทย มิใช่สนับสุนนศิลปะจากต่างประเทศและจาก
โลกตะวันตกอย่างเดียวแน่นอน

ขณะเดียวกัน แนวความคิดของพระองค์ก็มีส่วนสอดคล้องกับพระคัมภีร์ของ
ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร อยู่ไม่น้อย ดังบันทึกหลักฐานที่ว่า (เจนจิตต์ กุณทสุทร
2515 : ไม่มีเลขหน้า)

ถ้าเรายังหวังสงวนวัฒนธรรมประสาชาติของเราไว้ เราจะต้องวางโครงการ
สนับสุนนศิลปหัตถกรรมของเราให้เป็นสำคัญยิ่งกว่าที่จะคิดทำการงานให้ได้
เหมือนเขา หรือให้ทำได้ดีเท่าที่ต่างประเทศเขาทำกันเท่านั้น จุดหมาย
ที่เราจะต้องเล็งนั้น อยู่ที่การชิงเอาอิสรภาพในทางหัตถกรรมจากชาว
ชาวต่างประเทศคืนมาในแก่ไทยในใจได้ หากไม่เราจะต้องอาศัยเขาจนเขา
หายใจตลอดไป ด้วยเหตุนี้เราจึงต้องฝึกคนไทยให้ควบคุมกันเข้าเป็นคณะ
ที่ประกอบการทำงานอันดีเลิศด้วยสมรรถภาพ ยิ่งกว่าช่างต่างประเทศเขาทำได้

อย่างไรก็ตาม ความหวังของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่โครงการ
ให้วิชาช่างไทยมาปลูกในแผ่นดินไทย แล้วบำรุงให้งอกงาม ก็ควรจะเอาต้นไม้นี้
จากประเทศมาปลูกในแผ่นดินไทย พร้อมทั้งให้การสนับสุนนการจัดตั้งโรงเรียนเพาะช่าง
อันเป็นโรงเรียนศิลปะในระบบการศึกษาขั้นต้นแห่งแรกในประเทศไทยนั้น ในเวลาต่อมา
ผลผลิตจากการให้การศึกษาก็ส่งผลให้เกิดความคิดที่ชัดแจ้ง โดยปรากฏเป็นหลักฐาน
ในผลงานการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ในเวลาต่อมา

นั่นก็หมายความว่า ในรัชสมัยของพระองค์ ทรงราชการได้มีการว่าจ้างช่างชาวต่างประเทศมาช่วยทำงานศิลปะที่จำเริญหลายสาขา โดยถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 26)

อาคารต่าง ๆ ทั้งอาคารสาธารณะและอาคารของเอกชนต่างสร้างแบบยุโรป โดยสถาปนิกชาวยุโรปซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวอิตาลี และพระองค์ได้พระราชทานพระบรมราชานุเคราะห์ในการก่อสร้างคฤหาสน์แบบกอธิคสกุลช่างเวนิสประยุกต์ (Neo-Venetian Gothic) จำนวนสองหลัง อันได้แก่ บ้านนรสิงห์ (ตึกไทยคู่ฟ้า) และบ้านมรรพมณี (บ้านพิษณุโลก) โดยนายช่างชาวอิตาลี ชื่อ อันนิบาลเล ริกอกกี (Annibale Rigotti) เป็นผู้ทำการก่อสร้าง ช่างชาวยุโรปที่มีชื่อเสียงคนอื่น ๆ ที่อยู่ในราชสำนักได้แก่ สถาปนิกชาวเยอรมัน ชื่อ คาร์ล ค็อลริง (Karl Doebling) ช่างเขียนชาวอิตาลี ชื่อ ซี ริโกลี (C. Rigoli) และช่างปั้นชื่อ คอรัราโด เฟโรซี (Corrado Feroci) ช่างฝีมือชาวต่างชาติเหล่านี้ได้ถูกจ้างให้มาทำงานเพื่อได้เคยมีปรากฏในแวดวงศิลปะตามแนวประเพณีนิยมของไทยมาก่อน แต่เป็นงานที่จำเป็นต้องสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเปี่ยมประเทศที่ทันสมัย งานเหล่านี้ได้แก่ รูปปั้นอนุสาวรีย์ เจริญศุภรา และรูปเหมือน

แต่กล่าวสำหรับ คอรัราโด เฟโรซี (ศิลปิน พิระศรี) หลังจากที่กรมศิลปากรได้ทำสัญญาเช่ารับราชการในตำแหน่งช่างปั้น เมื่อวันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2466 แล้ว (ดำรง วงศ์อุปราช 2521 : 22) ในเวลาต่อมา ศิลปิน พิระศรี ก็พัฒนาต่อการกำหนดทิศทางศิลปะในประเทศไทยในแนวทางที่แตกต่างไปจากเดิม พร้อมทั้งมีบทบาทในการก่อตั้งโรงเรียนศิลปากร มหาวิทยาลัยศิลปากร การสนับสนุนการประกวดผลงานศิลปะ การเขียนตำรับตำราศิลปะ การสร้างผลงานประติมากรรม และการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะ ซึ่งผลรวมเหล่านี้ได้กลายเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดทฤษฎะที่ขัดแย้งทางศิลปะ อันนำไปสู่ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏอยู่ในผลงานการวิจารณ์กันอย่างเนืองนิจ

สำหรับในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ดังที่กล่าวมาแล้วว่า ผลงานการวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์ก็ ความขัดแย้งกันทางความคิดก็ยังไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน ทั้งที่ก็เนื่องมาจากลักษณะโครงสร้างทางสังคมที่ไม่เอื้อต่อการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ไม่เอื้อต่อการแสดงทรรศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์อย่างเสรี ข้อสำคัญการเผชิญกับเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 นั้น ใ้ส่งผลกระทบต่อภาวะเศรษฐกิจ ความมั่นคงภายในประเทศเป็นอย่างมาก ซึ่งสภาวะการณ์เช่นนี้ถือเป็นอุปสรรคซ้ำเติมต่อการพัฒนาความเจริญเติบโตของการศิลปะอย่างมีอาจเหลือเลี้ยง

กระนั้นก็ตาม ท่ามกลางภาวะสงครามโลกครั้งที่ 1 หลังจากประเทศไทยได้ประกาศสงครามกับประเทศเยอรมนีเมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2460 พระองค์ก็เสด็จแปรพระราชฐานไปยังพระราชวังบางปะอิน จังหวัดอยุธยา ก็ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการประกวดภาพสำหรับศิลปินสมัครเล่นตั้งแต่ พ.ศ. 2460 ถึง พ.ศ. 2463 รวม 3 ครั้ง คือ (ม.ล.ปิ่น มาลากุล 2524 : 460)

ครั้งที่ 1 ณ ห้องหนังสือ ชั้นล่างของพระที่นั่งอุทยานภูมิเสถียร พระราชวังบางปะอิน ระหว่างวันที่ 5 - 8 กันยายน พ.ศ. 2460

ครั้งที่ 2 ณ ศาลารานาถยเวทีสถาน พระราชวังบางปะอิน ระหว่างวันที่ 8 - 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2463

ครั้งที่ 3 ณ โรงละครพระราชวังพญาไท ระหว่างวันที่ 11 - 17 ตุลาคม พ.ศ. 2463

และจากการประกวดภาพสำหรับศิลปินสมัครเล่นจึงส่งผลทำให้เกิดการวิจารณ์ผลงานการประกวดภาพเกิดขึ้น โดยเฉพาะในการประกวดครั้งที่ 2 หนังสือสุทธสมิตได้แสดงทรรศนะเชิงวิจารณ์ภาพล้อเล่นกินสอ หมายเลข 412 โดยมีหลวงพิทักษ์นครเชตเอาไวว่า (ม.ล.ปิ่น มาลากุล 2524 : 464 - 465)

ภาพที่ให้ผู้ส่งเขาประกวดคราวที่แล้วมานี้ เขามีที่ทักชมอยู่หลายภาพ
ขอให้เขาใจว่าที่เรากล่าวถึงภาพซึ่งผู้ไม่ใช่วงเป็นผู้เขียน, เพราะฉะนั้น
จะหวังภาพอันแสดงฝีมือล้ำเลิศอะไรเลยจะไม่ได้อยู่เอง, แต่เรานึกชม
ความคิดของผู้เขียนนั้นแหละเป็นหลัก, มีอยู่หลายภาพที่เราทราบได้ว่าผู้เขียน
มีความตั้งใจที่จะแสดงความรู้สึกลึกซึ้งอยู่ในใจของตน, แต่เพราะเหตุที่ปราศจาก
ความรู้หรือความชำนาญในการวาดเขียนจึงไม่สามารถที่จะเขียนแสดงความคิด
ออกมาในภาพให้แจ่มแจ้งพอแก่ใจของตนได้, คนไม่มีความคิดก็แต่พูดแสดง
ความคิดของตนออกมาไม่ได้จะรู้สึกอึดใจนักใด, เราเชื่อว่าผู้ที่มีความคิดแต่
เขียนภาพแสดงความคิดของตนออกมาไม่ได้ก็คงอึดใจนั้น

ภาพของบุคคลชนิดที่กล่าวว่ามีอยู่ภาพ 1 ซึ่งต้องใจแห่งสมาธิคณะ "กุสติกสมิท"
เป็นอย่างยิ่งทุกคน, จนได้ตกลงกันซื้อโดยในราคาถึง 20 บาท คือภาพ
"การตื่น" ของหลวงพิทักษ์นครเขต, เรียกว่า "รู้สึกข้างไหน?" เราได้
พูดจากับหลวงพิทักษ์นครเขตเป็นที่ตกลงกันว่า เราขออนุญาตให้ความคิดของ
หลวงพิทักษ์ในข้างของเราเขียนขึ้นใหม่สำหรับจำลองลงใน "กุสติกสมิท"
เมื่อท่านได้พิจารณาภาพนั้นแล้ว ท่านก็คงจะเห็นเช่นเราว่าหลวงพิทักษ์
มีความคิดที่ปานใด, และคงรับรองว่าสมควรแล้วที่จะได้รับคำชมเชยของ
กรรมการผู้ตัดสินในรางวัลภาพ

สำหรับภาพพระหัตถ์ของพระองค์ กล่าวได้ว่า "ทรงสนพระทัยในการวาดภาพล้อ
และได้ทรงวาดภาพล้อเอาไว้หลายชุด รวมทั้งทรงวาดภาพล้อของข้าราชการไว้เป็น
อันมาก ภาพพระหัตถ์เหล่านี้ ถ้าเป็นภาพล้อของผู้ใด ผู้นั้นก็จะช็อคด้วยราคาส่ง
เงินค่าภาพทั้งหมดส่งเข้าสมทบทุนการกุศล และภาพล้อทุกภาพ ก็จะนำไปลงพิมพ์ใน
หนังสือกุสติกสมิท" (สุทธิลักษณ์ อำพันวงศ์ 2524 : 370)

ส่วนภาพพระหัตถ์ หนังสือกุสติกสมิท เคยแสดงทรงสนพระทัยวิจารณ์เอาไว้
ดังนี้ (ม.ล.ปิ่น มาลากุล 2524 : 271)

ไต่ทรงคิควิชการเขียนขึ้นใหม่ (New Art) อีก 2 ชนิด, คือ ภาพเส้น
 ซากกับภาพสามสี. ภาพเส้นซากนั้นทรงทอนเส้นที่ไม่จำเป็นออกเสีย
 โดยให้เส้นหมึกไม่ก็เส้นก็เป็รูปได้, เช่นกางเกงไม่ต้องเขียนเอวก็เห็น
 ได้ว่าเป็นกางเกง. ส่วนภาพสามสีทรงให้เพียงสีคำกับแดง รวมเป็น
 สามสีทั้งพื้นขาวของกระดาษ ก็อาจเป็นรูปได้อย่างดี ๆ. ส่วนภาพหลาย ๆ
 สีมภาพชุดเรื่อง "ศกุนตลา" 8 รูป ซึ่งเป็นภาพสีน้ำขนาดใหญ่,
 ชุดพระเป็นเจ้าสามพระองค์, กับชุดงานถกขุนาว, และอื่น ๆ ฯลฯ,
 ล้วนแต่เกินประจักษ์เสียทั้งนั้น. เพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่าทรงพระปรีชา
 สามารถเพียงใด, เราขอจำลองพระบรมรูปซึ่งทรงเขียนถวายพระหัตถ์
 ของพระองค์เองมาเป็นพยานไว้ในที่นี้, เราเห็นว่ารูปอะไรก็เขียนไม่ยาก
 เท่ารูปตัวเอง, เพราะหน้าของเราเองเราจะเห็นได้อย่างไรนอกจาก
 สองกระจก, และการสองกระจกเขียนถ้าเขียนไม่เก่งจริงแล้วจะเขียน
 ได้ดียว รูปนี้อยู่ตรงหน้าพอเราเห็นเขาก็จำได้ทีเดียว ว่าเป็นพระบรมรูป
 ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวของเรา

จากหลักฐานข้อเขียนที่แสดงพระชนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ผลงานด้านทัศนศิลป์
 ในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งครองราชย์ตั้งแต่ปี
 พ.ศ. 2453 ถึง พ.ศ. 2468 นั้น ไม่เพียงแต่สถานการณ์จากภายนอกประเทศและ
 จากภายในประเทศจะเป็นเงื่อนไขที่สำคัญอันเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน
 ศิลปะเท่านั้น ยังส่งผลกระทบต่อบรรยากาศการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทางทัศนศิลป์
 อีกด้วย ทั้งนี้ ด้านหนึ่งของการวิพากษ์วิจารณ์งานทัศนศิลป์ที่ปรากฏเป็นหลักฐาน
 นอกจากจะมีปริมาณน้อยแล้ว อีกด้านหนึ่งของการปรากฏการณ์ก็แสดงให้เห็นถึง
 บรรยากาศการโต้แย้ง ความขัดแย้ง หรือการเผชิญหน้ากันอย่างใด

3. การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว
 ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งขึ้นครองราชย์ตั้งแต่
 ปี พ.ศ. 2468 จนถึงเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองครั้งสำคัญเมื่อวันที่ 24
 มิถุนายน พ.ศ. 2475 บรรดาภาควิชาการวิจารณ์ผลงานด้านทัศนศิลป์ยังคงสงวนนิ่งอยู่
 ในสภาพเดิม ๆ แต่สำหรับทางการเมืองนั้น ภายใต้ความเงี่ยสงวน เมตตาแห่งความ
 ต้องการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชไปสู่ระบอบการปกครอง
 แบบประชาธิปไตยได้ก่อตัวขึ้นอย่างเป็นทางการ

4. การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ตั้งแต่ พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2488
 หลังจากเกิดเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเมื่อวันที่ 24
 มิถุนายน พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา จนถึง พ.ศ. 2481 ภาวะฉุนเฉียวทางการเมือง
 ภายในประเทศเกิดขึ้นตลอดเวลา ทั้งที่สมปอง คงริบ กล่าวหา (สมปอง คงริบ
 2521 : 179 - 180)

6 ปี นับแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครองเมื่อปี พ.ศ. 2475 จากระบอบ
 สมบูรณาญาสิทธิราช มาสู่ระบอบประชาธิปไตย ได้ก่อให้เกิดวิกฤติการณ์ขึ้น
 หลายครั้ง และในวิกฤติการณ์แต่ละครั้ง แทบจะเรียกได้ว่ากลายเป็น "กระสวน"
 (pattern) ของการเมืองในประเทศไทยที่ค่อยพัฒนาทางประชาธิปไตย
 ออกราก สิ่งนี้ก็คือการช่วงชิงอำนาจหรือยึดอำนาจทางการเมืองการปกครอง
 โดยวิธีการใช้กำลัง

เมื่ออำนาจการปกครองอยู่ในมือของคนเพียงกลุ่มเดียว ผู้ที่สูญเสียอำนาจสูงสุด
 จึงพยายามยึดอำนาจของตนคืนมา จะโดยวิธีใดก็ตาม โดยมิได้คำนึงถึงความ
 ถูกต้องแต่อย่างใด ทั้งเช่น การกบฏวรเดช และกบฏนายสิบ เป็นต้น และด้วย
 วิธีเดียวกันที่ปฏิบัติกันมาโดยตลอดก็คือ การใช้กำลัง ฉะนั้นการเมืองของไทย
 ตลอดระยะเวลา 6 ปี ผู้บริหารจึงต้องเผชิญกับปัญหา "คลื่นใต้น้ำ" ของ
 คนหลายพวกหลายกลุ่มตลอดมา กลุ่มแล้วกลุ่มเล่าอย่างไม่มีวันสิ้นสุด แทบจะ

เรียกได้ว่ามีตัวตายตัวแทนตลอดเวลา อุดมการประชาธิปไตย อันเป็น
เจตนารมณ์อันแน่วแน่ของคณะผู้เปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อ พ.ศ. 2475
จึงเป็นเพียงทฤษฎี เพราะไม่สามารถชักนำให้กระบวนการเมืองจากล่าง
ไปสูบนได้

ส่วนในช่วงเวลาต่อมา นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2481 จนถึง พ.ศ. 2489 หรือ
ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง การเมืองภายในประเทศก็ควรจะดำเนินไป
อย่างราบรื่น ทั้งที่สมปอง คงชัย กล่าวไว้ว่า (สมปอง คงชัย 2521 : 191)

กระบวนการเมืองในระหว่างปี พ.ศ. 2481 - 2489 นั้น จึงเป็นระยะ
หัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญระยะหนึ่งของไทย เพราะได้เปลี่ยนแนวคิดทาง
การเมืองที่เป็นอุดมการค้ำใจของคณะราษฎร มาสู่แนวคิดใหม่ตามความ
เข้าใจของผู้นำทางการเมืองขณะนั้น อันได้แก่การทำลายล้างนักการเมือง
ฝ่ายตรงข้ามอย่างขาดคุณธรรมทางการเมือง มีพื้นฐานแรงถึงขั้นประหารชีวิต
และลดหย่อนลงมา คือการเนรเทศ เป็นต้น และวิธีการเดียวกันก็ได้ยึดถือ
ปฏิบัติกันมาทุกยุคทุกสมัยจนกระทั่งปัจจุบัน เพียงแต่ได้วิวัฒนาการกรรมวิธี
ในการปฏิบัติให้เหมาะสมแก่กาลเวลาและตัวบุคคลยิ่งขึ้นเท่านั้น และคาด
ว่าแบบรูปของกลุมการเมืองเช่นนี้จะยังคงมีไปอีกนาน ทราบเท่าที่อำนาจ
ทางการเมืองยังตกอยู่ในมือของ "คณะบุคคลเพียงกลุ่มเดียว"

จากสภาพเหตุการณ์ทางการเมืองอันผันแปรปรวนภายในประเทศถึง พ.ศ.
2475 ประสานกับเป็นช่วงเวลาของเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ส่งผลกระทบ
ต่อเศรษฐกิจ สังคม ตลอดจนจิตวิญญาณของประชาชนอย่างรุนแรงนั้น มองโดย
ส่วนรวมแล้วอาจเห็นว่า เป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาความเจริญก้าวหน้าทาง ๆ ภายใน
ประเทศเป็นอย่างยิ่ง หรือหมายความว่า เกิดผลกระทบต่อการสร้างเสริมสร้างสันติ
และการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานทัศนคติอย่างเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน

อย่างไรก็ตาม ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวก็ใช่ว่าวงการศิลปะและการแสดง
 ทรศนะความคิดเห็นเชิงวิพากษ์วิจารณ์จะหยุดนิ่งเสียโดยสิ้นเชิงก็หาไม่ ดังเช่น
 พระวรวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ซึ่งเวลานั้นยังทรงพระอิสริยยศชั้นหม่อมเจ้า
 คือหม่อมเจ้าวรรณไวทยากรวรวงศ์ ไททรงอุปการะให้หนังสือพิมพ์รายวันชื่อ
 "ประชาชาติ" ขึ้น แล้วพระองค์ทรงนิพนธ์บทความความรู้แขนงต่าง ๆ เอาไว้อย่าง
 กว้างขวาง รวมทั้งความรู้ทางก้านศิลปะด้วย โดยความรู้ทางก้านศิลปะนั้นแม้จะเป็น
 การกล่าวถึงศิลปะอย่างกว้าง ๆ มีลักษณะเป็นการวางรากฐานความรู้ความเข้าใจ
 ให้เห็นคุณค่าความสำคัญที่มีต่อมนุษย์หลายครั้งหลายตอน เช่น ทรงทูลว่า
 (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ 2506 : 542)

ความมุ่งหมายแห่งศิลปะ ก็คือการให้ความบันเทิงแก่มนุษย์ และความบันเทิง
 หรือความสำราญใจนี้จะเป็นสิ่งมุ่งเพื่อยกยอหาไม่ ความจริงเป็นส่วนหนึ่งของ
 ชีวิตเลยทีเดียว และเป็นส่วนประกอบสำคัญของวัฒนธรรมแห่งชาติ
 ประวัติศาสตร์ก็มีแต่เรื่องการเมือง การสงคราม และการปฏิวัติ โดยไม่มี
 ศิลปวัตถุประกอบให้เห็นความเจริญในอดีตด้วยแล้ว ก็จะไม่เป็นที่จับใจประชา
 ชาติ กายทองการอาหารฉันใด ใจก็ต้องการศิลปกรรมฉันนั้น ความนึกคิด
 Imagination ของมนุษย์ไม่มีอะไรจะมาหล่อเลี้ยงได้ดีกว่าศิลปกรรม
 ซึ่งศิลปินเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น
 หน้าที่ของศิลปะก็คือการสร้างผลงาน

และ

ศิลปะต้องมีฝีมือ Craftsmanship ความรู้ลึกซึ้งที่ใครจะว่าคณาพจนานา
 และมีความสันทัดในการประกอบลวดลายสีสรรรูปทรงและเสียงหรือถ้อยคำ
 แท้ก็มีความรู้ลึกซึ้งออกมาและมีสำน้ำ Rhythm ในการแสดงประกอบกัน
 จึงจะสร้างสรรค์ศิลปกรรมได้

จากข้อเขียนในหลาย ๆ ตอน อาจจะกล่าวได้ว่า กรมหมื่นราชนิพนธ์ประพันธ์
ทรงเปี่ยมคุณคดียิ่งที่หมั่นพัฒนาในการวางรากฐานทางความรู้ความเข้าใจทางด้าน
ศิลปะแขนงต่าง ๆ อย่างกว้าง ๆ โดยผ่านสื่อหนังสือพิมพ์ประชาชาติ และหนังสือพิมพ์
อื่น ๆ ของกลุ่มคนหัวสมัยใหม่อย่างสำคัญ เช่น เกี่ยวกันกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ
เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระยาอนุমানราชชน ที่หมั่นพัฒนาอย่างสูงต่อการ
ช่วยสนับสนุนและถ่ายทอดความคิดทางศิลปะของศิลปิน พีระศรี ออกมาเป็นภาคภาษาไทย
ในเวลาต่อมา

นอกจากนั้นในช่วงเวลาหลัง พ.ศ. 2475 จนถึง พ.ศ. 2488 การเคลื่อนไหว
ในวงการศิลปะด้วยการพยายามจัดนิทรรศการก็ยังคงปรากฏให้เห็น พร้อม ๆ ไปด้วย
การแสดงทรรศนะทางศิลปะบางประการออกมาดังที่ศิลปิน พีระศรี กล่าวเอาไว้เมื่อปี
พ.ศ. 2481 ว่า (ศิลป พีระศรี 2481 : ไม่มีเลขหน้า)

ในการแสดงศิลปกรรมของโรงเรียนศิลปากร ในงานฉลองรัชสมรณุนิทัศน์แล้ว
มานี้ ได้มีผู้กล่าวถึงศิลปจิตรกรรมของเราว่า ภาพนั้นพยายามทำกันดีขึ้น
เป็นอันมาก แต่ผู้เขียนอยากจะให้นักเรียนพยายามตามแบบอย่างของไทย
เราบ้าง เช่น ปั้นพระพุทธรูปเป็นต้น เราขอขอยใจท่านผู้วิจารณ์เรื่องนี้
เพราะการติชมนี้เองจะช่วยให้ศิลปะของเราดีขึ้น และเพราะวิจารณ์เรื่องนี้
จึงช่วยให้มีโอกาสกล่าวถึงศิลปะตามความเห็นของข้าพเจ้าบ้าง
นอกจากนี้ขอข้างเก่า ๆ บางคน ถ้าเราพิจารณาทุกฝีมือการปั้นพระพุทธรูป
สมัยนี้จะเห็นได้ว่าทรมานมาก หรือรูปเขียนเก่า ๆ งาน ๆ ที่ได้ถูกลบและ
ทอเติมขึ้นใหม่ โดยช่างฝีมือเลว ๆ เราจะรู้สึกถึงความจำเป็นที่จะต้อง
ทำนุบำรุงศิลปการช่างให้ฟื้นคืนโดยเร็ว คำกล่าวที่ว่า "Either to
renew or die" เป็นคำกล่าวที่เราควรจะต้องจำไว้ เราควรจะต้อง
ศิลปะของเราขึ้นโดยเร็วที่สุด เพราะศิลปะเป็นชีวิตจิตใจของชาติ

จากทฤษฎีและความคิดเห็นเชิงวิพากษ์วิจารณ์ของศิลปิน พีระศรี อย่างน้อย ก็ทำให้ทราบว่า การจัดตั้งโรงเรียนศิลปากรขึ้นมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2476 และมีศิษย์ ผู้สมัครเข้าเรียนนั้น ส่วนใหญ่สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่าง, ซึ่งนักเรียน รุ่นแรก ได้แก่ นายแฉ่ม ขาวมีชื่อ นายพินาน บุตรประมุข นายสิทธิเดช แสงหิรัญ นายเฟื้อ นริหัทธชัย นายจงกล กำจัดโรก นายสวัสดิ์ จันทนา และ นางสาวพวงทอง ไกรหงษ์ (เขียน ธีศิริ 2516 : 10)

ศิษย์เหล่านี้และศิษย์รุ่นต่อ ๆ มา เมื่อคราวถึงงานฉลองรัฐธรรมนูญ ศิลปิน พีระศรี ก็แนะนำให้รัฐบาลจัดการประกวดภาพเขียน ภาพปั้นเพื่อส่งเสริมหลัก 6 ประการ (เขียน ธีศิริ 2516 : 11) ซึ่งจากข้อเขียนของศิลปิน พีระศรี ที่กล่าวมาข้างต้น บอมนแสดงให้เห็นว่า เมื่อมีการสอนให้ปั้นแบบตะวันตกกันแล้ว ก็อยาก จะให้ปั้นแบบไทยบ้างนั้น แม้จะจะเป็นข้อเสนอเพียงเล็กน้อย ธรรมดา ๆ แต่ขอเสนอ เสนอขึ้นมาได้ขยายเป็นความขัดแย้งที่แหลมคม นั่นก็หมายความว่าแบบตะวันตกกับแบบ ชนนิคม หรือแบบสากลกับแบบไทยจะกลายเป็นข้อถกเถียงที่นักศึกษาศิลปะวิเคราะห เป็นอย่างยิ่ง

กรณีนี้ก็ตาม ทฤษฎีของศิลปิน พีระศรี ที่กล่าวว่า "เราควรที่จะฟื้นฟูศิลปะ ของเราขึ้นโดยเร็วที่สุด" นั้น ไม่มีใครทราบว่า เป็นคำกล่าวที่เกิดจากสำนักอันแท้จริง หรือเป็นคำกล่าวเพื่อสนับสนุนกลุ่มผู้รับบทบาทในระบบราชการและผู้นำทางการเมือง อย่างหลวงวิจิตรวาทการ และจอมพล ป.พิบูลสงคราม แต่ที่ปรากฏเป็นหลักฐานก็คือ (บุชรวิทย์ สุนทรวรรณ 2529 : 315)

หลวงวิจิตรวาทการ เป็นนักอนุรักษ์นิยมในศิลปะวัฒนธรรมไทย ทรงแทน เอกลักษณะความเป็นไทย ชนบทรรมนิยมประเพณีอันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม เป็นเครื่องแสดงความเป็นชาติ จึงเป็นสิ่งที่ท่านแสดงเจตน์จำนงในการ ข้างไว้ เพราะแสดงสัญลักษณ์ของความ เป็นไทย ทั้งนี้เพราะช่วงปี พ.ศ. 2474 - 2476 สภาพยานเมืองเปลี่ยนแปลงไปมาก เนื่องจากวัฒนธรรม

ตะวันตกเข้ามาอิทธิพลในสังคมไทย ท่านจึงมีความเป็นห่วงว่า ชนชาติไทย จะถูกกลืนชาติ ท่านได้พยายามรื้อฟื้นขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของไทย ในคนไทยประเพณีปฏิบัติ ดังกับได้วางหลักการในการอนุรักษ์รักษาจารีต ขนบธรรมเนียมประเพณีไทยไว้ในโครงการของ "ลัทธิราชาธิปไตย" ของท่าน เพื่อจะได้เผยแผ่ต่อไป ในคนไทยเห็นความสำคัญและรู้จักอนุรักษ์ขนบธรรมเนียม ประเพณีที่เชิดชูเกียรติของชาติ

ในขณะที่จอมพล ป.พิบูลสงครามยังมีอำนาจรวมทั้งมีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรม แห่งชาติขึ้นนั้น สำนักวัฒนธรรมทางศิลปกรรมอันเป็น 1 สำนักใน 5 สำนักของสภา วัฒนธรรมแห่งชาติ ได้มีการแต่งตั้งให้นายวิจิตร วิจิตรวาทการ เป็นหัวหน้า (บุชรีย์ สุนทรวรรณ 2529 : 417)

นั่นก็หมายความว่า โดยสายงานแล้ว ศิลป พีระศรี กับหลวงวิจิตรวาทการ (นายวิจิตร วิจิตรวาทการ) ย่อมมีอาจแยกขาดออกจากกันได้

ส่วนความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องไปถึงจอมพล ป.พิบูลสงครามในฐานะของผู้นำ รัฐบาลก็คือ เนื่องจากรัฐบาลมีแนวนโยบายการส่งเสริมวัฒนธรรมทางศิลปกรรม ทั้งที่ครูณี บุญนิบาต กล่าวว่า (ครูณี บุญนิบาต 2520 : 429)

รัฐบาลมีนโยบายส่งเสริมศิลปกรรมเพื่อสร้างเอกลักษณ์ของความเป็นไทย จริง ๆ ตามพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2485 มาตราที่ 9 ระบุว่าคนไทยจะต้องส่งเสริมความเจริญก้าวหน้าในทาง ศิลปกรรม มีการตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2486 เพื่อส่งเสริม ศิลปในพุทธศาสนา และเพื่อฟื้นฟูบำรุงศิลปกรรม แบ่งออกเป็น 3 คณะ คือ คณะปฏิมากรรมและจิตรกรรม คณะปฐมาศิลป์และคณะนาฏศิลป์ การศึกษา แต่ละวิชามีหลักสูตร 5 ปี ศึกษาทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ โดยผู้ที่ จะเข้าศึกษาปริญญาตรีต้องผ่านโรงเรียนเตรียมของมหาวิทยาลัยแห่งมาแล้ว

2 ปี สำหรับค่าเล่าเรียนเบื้องต้นนั้นยังไม่มี การเก็บค่าเล่าเรียนใด ๆ
เพื่อส่งเสริมให้คนมาเรียนกันมาก ๆ

ที่สำคัญอันกล่าวได้ว่าเป็นความผูกพันกันอย่างลึกซึ้งก็คือ เมื่อรัฐบาลตั้ง
สภามหาวิทยาลัยขึ้นทั้งหมดที่ผ่านกันอยู่ในประเทศไทยรวมทั้งศิลป พีระศรี ด้วยนั้น
ในช่วงเวลาดังกล่าว หลวงวิจิตรวาทการกำลังดำรงตำแหน่งอธิการบดีศิลปากร จึงได้
ใช้ความสามารถทางการทูต ขอให้รัฐบาลตั้งศิลป พีระศรี โดยทำพิธีแปลง
สัญชาติเป็นไทย พร้อมทั้งรื้อนามสกุลให้เป็น นายศิลป พีระศรี (คำแดง เบ็ญสหาย
2524 : 65) ตั้งแต่เดือนธันวาคม พ.ศ. 2487 (คำแดง เบ็ญสหาย 2521 : 38)

เหล่านี้จึงเป็นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวของกัน อย่างน้อยก็โดยสายงานในระบบ
ราชการ ซึ่งโดยเงื่อนไขแล้ว ก็ยากที่จะหลีกเลี่ยงแนวคิดและนโยบายจากผู้นำอำนาจ
รัฐได้

อย่างไรก็ตาม ความเคลื่อนไหวทางประวัติศาสตร์ที่ตึงเครียดไว้ก็คือ การจัด
นิทรรศการครั้งสำคัญที่เกิดจากความร่วมมืออย่างกว้างขวางจนกลายเป็นกลุ่มจักรวรรดิ
ศิลปิน (The League of Artists) ซึ่งมีศิลปินอยู่ 5 สาขา คือ สาขาจิตรกรรม
สาขาประติมากรรม สาขานาฏกรรม สาขาประติมากรรม และสาขาสถาปัตยกรรม นั้น
ในสาขาจิตรกรรมได้เปิดแสดงนิทรรศการ 2 ครั้ง ที่ห้องโถงชั้นบนของศาลาเฉลิมกรุง
คือ ครั้งที่ 1 วันที่ 10 - 20 ธันวาคม พ.ศ. 2487 และครั้งที่ 2 ตั้งแต่วันที่ 15
พฤศจิกายน ถึง 10 ธันวาคม พ.ศ. 2488 ก่อนที่จักรวรรดิศิลปินจะถึงกาลสลายลง
ด้วยการปิดหนังสือพิมพ์ "รุ่งอรุณ" ในปี พ.ศ. 2490 ซึ่งในส่วนของการแสดงนิทรรศการ
ของจิตรกรรมสาขาจิตรกรรมทั้ง 2 ครั้ง ประชาชนมาชมกันคับคั่ง และได้เขียนคำนิยม
ไว้ในสมุดเยี่ยมมากมายด้วยความพอใจ ถึงที่สุด ธรรมะโรหิต กล่าวว่า (ศก ธรรมะโรหิต
2508 : ไม่มีเลขหน้า)

เรื่องราวของจักรวรรดิสิลิน ควรเป็นเรื่องของการต่อสู้ระหว่างแรงงาน กับทุน หรือจะพูดให้ชัดขึ้นก็ควรพูดว่า เป็นเรื่องของการต่อสู้ระหว่าง น้ำเงินของซิลินผู้ยากจน กับน้ำเงินของนายทุนผู้ร่ำรวย การต่อสู้เช่นนี้อาจไม่มี หรือมีไม่มากนักในเมืองไทย แต่ได้มีมาแล้วมากมายใน ทางประเทศ

การต่อต้าน เป็นเรื่องที่ทำได้ยากที่สุด เพราะพวกเราซิลินไม่ว่าจะเป็นพวกนักประพันธ์ นักเขียนภาพ นักปั้นรูป นักแสดงดนตรี ฯลฯ โดยมากมักไม่มีทุนรอน หากินกันไปวันหนึ่ง ๆ เท่านั้น เมื่อไม่มีทุน เราจะก่อตั้งองค์การการต่อต้านของเราขึ้นมาได้อย่างไร นอกจากนั้น ตลอดทั้งหมด ก็อยู่ในมือของนายทุนทั้งนั้น เราจำเ็นจะต้องต่อสู้ในเรื่องนี้อีกด้วย หมายความว่า อุปสรรคที่เราจะต้องเผชิญทั้งนี้เพื่อหาเรื่องการผลิตและการจำหน่าย มองดูปัญหาสองข้ออันเป็นประเด็นใหญ่แล้ว ข้าพเจ้าก็นึกไม่ออกว่า เราจะขบปัญหาที่หนักยิ่งนี้ได้อย่างไร

เราอาจจะไม่ได้ทำเพราะอารมณ์ฉุนเฉียวของซิลิน แต่เราทำเพราะ เหตุผลสองประการคือ

1. เราเชื่อว่าอุดมการณ์ของจักรวรรดิสิลินจะช่วยปลุกใจให้ ซิลินที่กำลังท้อแท้หมดหวัง ใจลงเห็นความหวัง และลุกขึ้นมาทำงานศิลปะ ของเขาด้วยชีวิตจิตใจ แม้ว่าการต่อสู้ครั้งนี้อาจจะต้องพ่ายแพ้ แต่ในฐานะของการต่อสู้ก็ยอมได้เกิดแล้ว อันจะเป็นกำลังใจใหญ่ต่อไป จะช่วยการรวมกลุ่ม หรือสู้อย่างใดก็ตาม อย่างน้อยก็คงจะช่วย ให้ซิลินผู้ยากจนเลี้ยงปากเลี้ยงท้องความอยู่และแรงงานบริสุทธิได้คำนึง ถึงศักดิ์ศรีของเขา ไม่ยอมก้มศีรษะให้นายทุนงายเกินไป

2. เราเชื่อว่าการลุกขึ้นสู้ของกลุ่มซิลินครั้งนี้ ย่อมจะเตือน นายทุนผู้หากินอยู่บนหยาดเหงื่อของซิลินได้สะอึกใจ ที่จะเริ่มคิดว่า ตนได้ เอาเปรียบเกินแรงซิลินมาอย่างไร และควรจะปรับปรุงแก้ไขวิธีการหา กำไรของเขาให้เป็นธรรมขึ้นบ้างหรือไม่

ข้าพเจ้าไม่ลืมยุคของจักรวรรดิศิลป์ ซึ่ง เป็นยุคของการต่อสู้กับนายทุนที่
ทำการคัดเลือกของศิลป์ แม้ว่าเราศิลปินจะแพ้เขาในชั่วโม่งสุดท้าย
และจักรวรรดิศิลป์ในท้องสลายตัวไป แต่เราก็ได้ฝากวิญญาณอันเสรีของ
ผู้รักศิลปะไว้อย่างควรแก่ศักดิ์ศรีของเราแล้ว

เราเกลียดชังสหิทธิคอมมิวนิสต์ เพราะลัทธิมหาประลัยลัทธินี้เป็นลัทธิที่
ทำลาย ไม่ใช่ลัทธิที่สร้างสรรค์ เราต้องการเป็นเสรีชน มีอิสระภาพและ
เสรีภาพในการทำงาน และเก็บเกี่ยวผลได้จากแรงงานของเราโดยไม่ถูก
ผู้อื่นกินแรง นี่คือนสิ่งที่เราเจ้าของแรงงานปรารถนา

จากคำกล่าวของสศ กรมะโรหิต นั้น มิได้สะท้อนปฏิกิริยาเชิงปฏิเสธ
ผลงานการแสดง โดยเฉพาะในด้านทัศนศิลป์ออกมา หรือแม้แต่จะสะท้อนข้อถกเถียง
หรือความเห็นที่แตกต่างระหว่างบุคคลที่แสดงความคิดเห็นเชิงวิพากษ์วิจารณ์โดยผ่าน
สิ่งพิมพ์ออกมาแต่ประการใด จะมีที่เป็นความขัดแย้งอันเข้มข้นก็เป็นความขัดแย้งระหว่าง
นายทุนกับศิลปิน การกดขี่กับการถูกกดขี่ และการไม่ได้รับความเป็นธรรมของศิลปิน
แขนงต่าง ๆ เป็นด้านสำคัญ

ถึงกระนั้นนักวิจารณ์ศิลปะอย่าง น. ๗ ปากน้ำ ก็ได้กล่าวถึงความหลังด้วยการ
เขียนถึงบทบาทของจักรวรรดิศิลป์เอาไว้ก็เข้มแข็งไม่เกรงใจเรื่องศิลปะร่วมสมัย
ของไทย เอาไว้อย่างน่าสนใจจึงขอความบางตอนดังต่อไปนี้ (น. ๗ ปากน้ำ 2508 :

99 - 109)

สมัยนั้นจิตรกรผู้มีชื่อเสียงเช่นกัมพูชา สุวรรณบุญ, วรรณสิทธิ์ ปุละวันซ์,
จำรัส เกียรติก้อง, สนิท กิษฐพันธ์, เฉลิม นาคีรักษ์ ทั้งห้าท่านนี้
เคยเข้ามาเฝ้าสโสดการเขียนไม่ซ้ำแบบกัน ทางกิมพวงหีของผู้อำนวยการงานที่
จัดเข้ามาเป็นแรมปีทีเดียว ทั้ง ๆ ที่สมัยนั้นวงการศิลป์ของเมืองไทยกำลัง
อยู่ระยะเพิ่งเริ่มสอแค้นเท่านั้น ประชาชนที่พากันไปดูการแสดงภาพเขียนของ
ศิลปินเหล่านี้ พากันส่ายหน้าไปตาม ๆ กัน หลายคนบอกว่าดูไม่รู้เรื่อง

แม้ว่าส่วนมากภาพเขียนเหล่านั้นจะเป็นแบบเรียลลิสม์แทบทั้งสิ้น ไม่มีภาพเขียนแบบแอมสตรัคเข้าไปปนเลยแม้แต่คนเดียว เห็นเพราะว่าคนไทยเราเจนตา กับภาพเขียนสีน้ำมัน เช่นภาพเหมือนซึ่งเขียนขยายออกจากภาพถ่ายอย่างจำเจ ตลอดจนภาพเขียนแบบโปสการ์ด ซึ่งพิมพ์ส่งมาขายจากต่างประเทศ ภาพเหล่านี้เขียนอย่างเรียบง่าย เป็นงานแบบตลกๆ ซึ่งล่อหลอตาให้เพลิดเพลินได้ง่าย ครั้นได้มาเห็นภาพเขียนแบบใหม่ เช่นการป่ายภูกันสีน้ำอย่างหยวน ๆ ที่ 2 ก็เสร็จ จึงทำให้คนดูในยุคนั้นดูไม่ออก และไม่สามารถแยกแยะว่ามีความสวยงามอยู่ตรงไหน เพราะหัดที่การแสดงภาพเขียนยุคเริ่มครั้งแรกนี้ บรรดาจิตรกรแท้ ๆ เขาใจกว้าง ใจกว้างเพื่อนร่วมอาชีพทำงานตามร้านมัลลิกและพวกเขียนโปสเตอร์งานตลาดต่าง ๆ ตลอดจนนักเขียนสีน้ำมันขยายจากรูปถ่ายก็ส่งมาร่วมแสดงด้วย จึงให้ภาพลัทธิของบุญยัง แสงสมรส ภาพประกอบเรื่องของแพ เวชกร ตลอดจนภาพงานตลาดแบบโปสการ์ดเขาแสดงควบคู่กันด้วย ล่อหลอตาให้คนเพลินใจได้เหมือนกัน ถึงอย่างนั้นก็ยังมีคนหัวสูงพากันติเตียน ทอไปไม่ลายมือของจรัส เกียรติก้อง เฉลิม นาคีรักษ์ และท่านอื่น ๆ ที่กล่าวมาข้างต้นนั้นอยู่น้อย

สมัยนั้น กำลังอยู่ในระหว่างสงครามเอเชียบูรพา สถาบันสอนศิลปะอยู่ 2 แห่งซึ่งกำลังจะเลิกเช่นกันผลิตศิลปินผู้ทรงความรู้ทางเอาจริงเอาจัง สถาบันแห่งแรกคือ ร.ร. เพาะช่าง ซึ่งอยู่ในฐานะเป็น ร.ร. เทริเม มหาวิทยาลัยศิลปากร ตามพระราชบัญญัติการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเพิ่งเริ่มดำเนินการมาเมื่อไม่กี่ปีมาแล้ว สถาบันแห่งที่สองคือ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าความเจริญก้าวหน้าของศิลปินร่วมสมัยในยุคนั้นยังอยู่ในขั้นของการเริ่มต้นเท่านั้น ถ้านำมาเทียบกับความก้าวหน้าของศิลปินในยุคนั้นแล้ว ก็จะเห็นความแตกต่างกับสิบ ท่อนั้นศิลปะจำกัดขอบเขตอยู่เพียงแบบอย่างเรียลลิสม์เท่านั้น เทคนิคการใช้สีในสวน

สัมพันธ์กับบรรยากาศแบบอิมเพรสชันนิสม์ ยังไม่มีใครนิยามกันหรือที่ถูกต้อง
 กล่าวได้ว่ายังไม่มีผู้จัดเจนพอที่จะเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์ได้
 จิตรกรที่เด่นในยุคจิตรกรรมเรอเนสซองส์ ซึ่งเป็นที่กล่าวขวัญกันก็คือ วรณสิทธิ์
 ปุคะวนซ์ ท่านผู้นี้เป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง และมีอาชีพเป็นจิตรกร
 คอยเขียนกัน ที่คนกล่าวขวัญกันมากก็คือ เขาส่งภาพเขียนเขาแสดงมาก
 ที่สุด งานที่มากที่สุดก็คือภาพสีน้ำ เขามีเทคนิคการเขียนอย่างรวดเร็ว
 ง่าย ๆ แต่ส่วนมากคนดูไม่รู้เรื่อง งานของวรณสิทธิ์หลายชิ้นน่าจะเขียน
 การตัดสินใจของเขา แต่อีกหลายชิ้นเหมือนกันที่ยังไม่สมบูรณ์พอ บางครั้ง
 เห็นได้ว่ายังไม่เสร็จ อย่างไรก็ตามภาพเขียนของวรณสิทธิ์มีอิทธิพลต่อ
 เด็กหนุ่ม ๆ ซึ่งริเริ่มเขียนภาพในยุคนี้เป็นอย่างมาก หลายคนบูชา
 วรณสิทธิ์และเลียนแบบวรณสิทธิ์

จิตรกรนักเขียนสีน้ำอีกท่านหนึ่งคือ เจลิม นาซีร์กัน เป็นครู ร.ร.
 เพาะช่าง เจลิม นาซีร์กัน เขียนภาพสไตลไคย ค้วยสีน้ำแบบชุม ๆ
 และนิยมแบบเรียลลิสม์ นิดกับวรณสิทธิ์ซึ่งพยายามเปลี่ยนแปลงวิธีการ
 ให้แปลกใหม่อยู่เสมอ ความแตกต่างของสองท่านเมื่อมองใกล้ ๆ
 เจลิม นาซีร์กัน เขียนภาพบนกระดาษพื้นเรียบแบบเดียวตลอด ในขณะที่
 เกี่ยวกับวรณสิทธิ์เขาจะพลิกแพลงวัสดุในการเขียนภาพเขาสีและกระดาษ
 เป็นการนำสไตลไคยแปลก ๆ มาใช้ ทำให้เกิดความก้าวหน้าในด้านกาเขียน
 ภาพขึ้นอย่างมาก เช่นกระดาษวาดเขียนธรรมดาของวรณสิทธิ์จะไข่มุกดูให้เป็นขุย
 เพื่อให้กระดาษดูดี แล้วเขียนด้วยวิธีต่าง ๆ จับพลัดอย่างน่าดู บางที
 เขาจะเอากระดาษสาบาง กระดาษวาวบาง มาใช้เขียนภาพ แม้กระดาษ
 ฟางเขาก็ยังเอามาเขียน สมัยนั้นเป็นสมัยสงครามกระดาษสีแพงมาก
 บางทีเขาก็เอาสีสามทหารซึ่งนักเรียนใช้ระบายสีมาเขียน สีเหลืองก็ใช้
 รงค์ ซึ่งคนโบราณเขาใช้ทำยามาเขียนแทน

คงได้กล่าวแล้ววามันเป็นสมัยสงคราม สิ้นน้ำมันราคาแพงมาก หักไม่ค่อย
มีส่งเข้ามาขาย ส่วนมากจิตรกรจึงนิยมเขียนสีน้ำกันทั้งนั้น จิตรกรสีน้ำที่
นามชมเชยเป็นอย่างมากคือสมิท กิษรพันธุ์ ท่านผู้เป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัย
ศิลปากร ภาพเขียนสีน้ำของเขาแทนที่จะเป็นภาพทิวทัศน์ดังเช่นคนอื่น ๆ
เขากลับนิยมเขียนภาพพุดเทรทซึ่งเขียนได้อย่างเชี่ยวชาญทั่วจับไคยาก
โดยเฉพาะเทคนิคการเขียนเป็นเทคนิคชั้นเชิงครู หากคนตามแบบไคยาก
มักเขียนภาพพุดเทรทที่มีข้อเสียดัง ในสมัยนั้นคือจาร์ส เกียรติทอง ส่วนมาก
เขาเขียนด้วยสีน้ำขนาดใหญ่เท่าคนจริง แม้ปัจจุบันนี้จาร์สยังคงเป็นนักเขียน
ภาพพุดเทรทอยู่เช่นเดิม ภาพอันมีชื่อเสียงของเขาคือภาพ "ปริมากร แสง
สงฆะมณี" ภาพนี้เขียนด้วยเทคนิคแบบอิมเพรสชันนิสม์ โดยเขียนอย่างฉับพลัน
ปัจจุบันทันด่วน มีชีวิตชีวามาก กล่าวกันว่า เป็นภาพเขียนพุดเทรทที่ดีที่สุดของ
เมืองไทย ส่วนมากจาร์ส เกียรติทอง มักจะเขียนภาพเรียวรอย งานจึงดู
ซึก ๆ แต่ถ้ามองโอกาสเขียนอย่างรวดเร็วแล้วจะทำให้มีชีวิต ผิดกับแบบที่
ทำงานสำเร็จเรียวรอยแล้วนั้น เขาจึงเป็นคนที่ 2 อารมณ์ ผู้นิยมทางศิลปะ
มักจะกล่าวกันว่าอยากให้อาร์ตเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์มากกว่าแบบ
เรียลลิสม์ แต่เรื่องนี้น่าสนใจตัวจิตรกรผู้เขียน เพราะจิตรกรเองก็คง
อยากได้ภาพตามอารมณ์ของตนเอง ส่วนผู้มาว่าจ้างให้เขียนก็อยากจะได้
งานเรียวรอย ให้ดูละเอียดลออแม้กระทั่งเหรียญตราที่ต้องให้เหมือนทุกอย่าง
การเขียนแบบนี้เป็นเรื่องที่น่าหนักใจและยากที่จะทำให้เป็นงานศิลปะสมบูรณ์
อย่างแท้จริง นอกจากจะควบคุมความตอกระหว่างงานช่างฝีมือและงานศิลปะ
เท่านั้น

การแสดงจักรวรรดิศิลป์ครั้งต่อมา ก็จะคล้ายความคลั่งคลั่งลงผิดกับการแสดง
ครั้งแรก ทั้งนี้เป็นที่น่าสังเกตว่า ที่เป็นอย่างนั้นเนื่องด้วยภาพเขียนที่นำมา
แสดงส่วนมากไม่มีอะไรแปลกใหม่ขึ้นกว่าเดิม ซ้ำศิลป์แท้ ๆ ถึงงานมา
น้อยลง บางคนไม่สนใจเสียเลย ขณะเดียวกันพวกศิลปินมือถนัดกลับส่ง

งานมากขึ้น อาจกล่าวได้ว่างานศิลปะในแท้ ๆ เพียง 5 เปอร์เซ็นต์เท่านั้น นอกนั้นเป็นงานตลาดทั้งสิ้น ในที่สุดจักรวรรดาศิลปะก็เสื่อมสลายตัวลงไปเอง หลายท่านอาจจะเข้าใจว่าความเจริญก้าวหน้าของศิลปะร่วมสมัย เกิดขึ้นจากการจัดงานแสดงถึงกลามาแล้วนั้น ซึ่งความจริงนั้นไม่ใช่ เพราะการแสดงผลงานศิลปะของ "จักรวรรดาศิลปะ" ก็คือการแสดง "ประจักษ์ภาพงานศิลปะ" ต่าง ๆ กัน ที่ซึ่งนาน ๆ ครั้งจะมีสักหนึ่ในยุคนั้น การแสดงทั้งสองประเภทนี้เป็นการแสดงภาพโดยมีจุดมุ่งหมายแต่เพียงนำภาพเขียนของศิลปินมารวมกันแสดงเท่านั้น ไม่มีการแยกประเภทงานศิลปะ ระคนคละกัน ทั้งศิลปะแท้ ๆ และศิลปะตลาด บางทีงานศิลปะประเภทสร้างสรรค์ก็ติดตั้ อยู่ข้างเคียงกับภาพโฆษณาแบบภาพตลาดนั่นเอง คนธรรมดาอาจจะเห็นว่า ภาพโฆษณาเป็นงานที่ดีกว่างานศิลปะแท้ ๆ เป็นการทำความเข้าใจผิดต่อการฝึกฝนรสนิยมของประชาชน ซึ่งเป็นผลร้ายต่อความเจริญก้าวหน้าของศิลปะบริสุทธิ์เป็นอย่างยิ่ง ข้อพิพาทลาตอย่างฉกรรจ์ก็คือไม่มีการคัดเลือกภาพเขียนกันเลย ใครมีงานเท่าไร ๆ ก็เข้ามาแสดงหมดคนไปทั้งงานดีและงานเลว การแสดงแบบนี้ข้างผิดเพี้ยนพาห้ต่อความหมายอันแท้จริงของการแสดงภาพเขียนตามแบบอย่างของอารยประเทศทั่ว ๆ ไปเขากระทำกันเป็นอย่างมาก

จากการวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ในงานแสดงของกลุ่มจักรวรรดาศิลปะ น. ๗ ปากน้ำมีประเด็นสำคัญที่พยายามจะชี้ให้เห็นถึงว่าอะไร เป็นศิลปะแท้ อะไร เป็นศิลปะตลาด อะไรเป็นศิลปะบริสุทธิ์ อะไรเป็นศิลปะเพื่อการค้า ซึ่งในประเด็นอันใดก็ตาม ประเด็นนี้ เรายังจะไม่เถียงกันเป็นความขัดแย้งแบบเผชิญหน้า แต่ในเวลาต่อมาปัญหานี้ก็กลายเป็นอีกปัญหาหนึ่งที่ถูกกลายเป็นข้อถกเถียงที่ได้รับความสนใจในหมู่นักวิจารณ์อยู่ไม่น้อย

กล่าวโดยสรุปในเรื่องการวิจารณ์ผลงานด้านทัศนศิลป์นับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจนเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 นั้น ไม่ปรากฏว่าเกิดความขัดแย้งทางความคิด หรือต่อสู้กันทางความคิดอย่างเปิดเผยและเอาจริงเอาจังโดยอาศัยสื่อหนังสือพิมพ์ ทั้งนี้เนื่องมาจากสังคมไทยอยู่ภายใต้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชที่เน้นอุปสรรคต่อการพัฒนาสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ในทางศิลปะ หรือแม้ภายหลังการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเมื่อปี พ.ศ. 2475 จนถึง พ.ศ. 2488 สังคมไทยก็ต้องประสบกับความผันผวนทางการเมืองที่ไม่เป็นประชาธิปไตยมาโดยตลอด อีกทั้งสังคมไทยต้องเผชิญกับสถานการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ที่ส่งผลกระทบต่อนโยบายทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม การศึกษา ตลอดจนการพัฒนาทางศิลปะแขนงต่าง ๆ อย่างรุนแรง สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเงื่อนไขสำคัญที่ส่งผลกระทบทำให้ การสร้างงานศิลปะตกอยู่ในสภาพที่ชงกกัน และการชงกกันในทางศิลปะ โดยเฉพาะแขนงทัศนศิลป์นั้นก็สัมพันธ์กับบรรยากาศของการวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์อย่างแยกไม่ออก

การวิจารณ์ทัศนศิลป์ตั้งแต่ พ.ศ. 2488 ถึง พ.ศ. 2516

นับตั้งแต่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 เป็นต้นมา สถานการณ์การเมืองของโลกก็เกิดการเปลี่ยนแปลงและมีการปรับดุลอำนาจกันใหม่อีกครั้งหนึ่งซึ่งปรากฏการณ์สำคัญยิ่งประการหนึ่งก็คือ โลกได้ถูกแบ่งออกเป็น 2 คาบใหญ่ ๆ ควบกัน คือคาบโลกเสรีซึ่งสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำ กับคาบโลกคอมมิวนิสต์ซึ่งมีรัสเซียและจีนเป็นผู้นำ อันก่อให้เกิดการเผชิญหน้ากันในรูปแบบต่าง ๆ ควบสงครามตัวแทนและสงครามจิตวิทยา

สถานการณ์เช่นนี้ทำให้ประเทศเล็ก ๆ ต้องตัดสินใจที่จะดำเนินนโยบายเข้าสังกัดอยู่กับฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดเพื่อผลประโยชน์ของกลุ่มผู้นำและของประเทศของตน ซึ่งประเทศไทยก็ตกอยู่ในสภาพที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงที่จะต้องเลือกเข้าข้างฝ่ายหนึ่งฝ่ายใด อันส่งผลเชื่อมโยงไปสู่หตุระทางศิลปะและความขัดแย้งทางความคิดที่สะท้อนออกมาในผลงานการวิจารณ์ในช่วงระยะเวลาหนึ่งอย่างชัดเจน

ไม่เพียงแต่เท่านั้น เนื่องจากสังคมไทยมีวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน จึงทำให้เกิดลักษณะเฉพาะในวิถีทางการดำเนินชีวิต ตลอดจนลักษณะพิเศษในทางศิลปกรรม ซึ่งเมื่อปะทะกับสิ่งใหม่ สัมผัสกับความคิดที่แตกต่าง จึงทำให้เป็นเรื่องยากที่จะหลีกเลี่ยงความขัดแย้งทางความคิดที่สะท้อนผ่านผลงานการวิจารณ์ออกมาได้ แท้ที่จริงแล้วหมายความว่า ศิลปกรรมแนวประเพณีของไทยจะดำรงอยู่อย่างสงบนิ่ง ตรงกันข้าม ภายในตัวของศิลปกรรมแนวประเพณีไทยเองก็มีการพัฒนา และนี่เองจึงเป็นจุดที่ทำให้แนวคิดในศิลปะสายชนมประเพณีก็ไม่สามารถหลีกเลี่ยงความขัดแย้งกันเองไปพล เช่นเดียวกันกับอิทธิพลทางความคิดของศิลปกรรมจากตะวันตก ไม่เพียงแต่แนวคิดทางศิลปะจากทางคาบโลกจะขัดแย้งกันเองแล้ว แนวคิดทางศิลปะจากคาบโลกเดียวกันก็ขัดแย้งกันเองด้วย

เหล่านี้คือสิ่งที่จะเกิดขึ้นในสังคมไทยนับตั้งแต่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2
ยุติลง โดยจะมีลักษณะทวีความเข้มข้นขึ้นเป็นระยะ ๆ

กล่าวสำหรับวงการการวิจารณ์ศิลปะทางทัศนศิลป์ ภายหลังปี พ.ศ.
2488 จนถึง พ.ศ. 2516 ไม่เพียงแต่จะมีบุคคลในวงการศิลปะและที่สนใจศิลปะ
ได้แสดงบทบาทในด้านการวิพากษ์วิจารณ์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากเช่น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์
ปราโมช ศิลป พีระศรี บรรจง บรรเจิดศิลป์ จิตร ภูมิศักดิ์ แสงอรุณ
รতিকสิกร น. ๗ ปากน้ำ สงวน รอดบุญ อารี สุทธิพันธุ์ กรกฎ หลีกเพชร
ดำรง วงศ์ปราชญ์ ลาวัณย์ ทวารวดี กำนัน สุนพงษ์ศรี เทหศิริ สุขโสภา
และวิรุณ ทั้งเจริญ ฯลฯ แล้ว ผลของการวิจารณ์ก็ได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพความ
ขัดแย้งทางความคิดที่พัฒนาจากความขัดแย้งแบบคลุมเครือไปสู่ความขัดแย้งที่ชัดเจน
โดยความขัดแย้งทางความคิดที่สะท้อนผ่านผลงานการวิจารณ์ออกมานั้น มีระดับความ
ขัดแย้งตั้งแต่ปัญหาลึกบ๋อย จนกระทั่งถึงปัญหาหลักการ ซึ่งในปัญหาคำหลักการนี้
มีกรณีความขัดแย้งที่เกิดขึ้นและมีความสำคัญอันควรศึกษาอยู่ 4 กรณี คือ ความขัดแย้ง
ระหว่าง

1. ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก
2. ศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า
3. ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน
4. ศิลปะตามหลักวิชา กับศิลปะสมัยใหม่

1. ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก

การยอมรับอิทธิพลศิลปกรรมจากโลกตะวันตก อันมีความแตกต่างไปจากรากฐาน
ดั้งเดิมของศิลปกรรมไทย แม้จะมีเหตุผลแห่งความจำเป็นเพื่อการพัฒนาประเทศไปสู่
ความทันสมัย แต่ผลที่ตามมาก็คือ การเกิดสภาพความขัดแย้งระหว่างศิลปะแนวประเพณี
กับศิลปะตะวันตกขึ้นอย่างมีอาจหลีกเลี่ยง ดังพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระ
พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่พระราชทานพระบรมราโชวาท เมื่อวันที่ 7 มกราคม

2456 ครั้งที่เสด็จพระราชดำเนินไปเปิดโรงเรียนเพาะช่างตอนหนึ่งว่า (เจนนิจต์ กุณทพบุตร 2515 : ไม่มีเลขหน้า)

การศึกษาที่จะใช้วิชาช่างไทยมาปลูกในแผ่นดินของเรา แล้วบำรุงให้งอกงาม ก็ควรจะเอาพันธุ์ไม้ต่างประเภทมาปลูกในแผ่นดินของเราอันไม่เหมือนกัน เราเห็นว่า ศิลปะวิชาช่างเป็นสิ่งสำคัญอันหนึ่ง ซึ่งสำหรับแสดงให้เห็นปรากฏว่า ชาติใดถึงซึ่งความเจริญเพียงใดแล้ว วิชาช่างและการฝึกหัดการช่างทั้งสอง อย่างนี้ เป็นเครื่องแสดงความงามและความประณีต ครั้นต่อมาเมื่อเรา ทรงดำเนินตามสมัยใหม่ วิชาช่างของเราก็จวนจะเสื่อมเสียหมด ไปหลงเพลิน แต่จะเอาอย่างคนอื่นเขาฝ่ายเดียว ผลในที่สุกก็คือ กรุงเทพฯ เดียวนี้เต็มไปด้วยสถานที่ยั่วยุอันเป็นเรื่องราวความสกปรกต่าง ๆ

นั่นก็คือความหมายที่ไม่เห็นด้วยกับการนำศิลปะแบบตะวันตกมาหว่านเพาะหรือ นำเข้าสู่ระบบการศึกษาในประเทศไทยนั่นเอง ซึ่งทรรศนะของพระองค์ในเรื่องนี้ มิใช่เป็นเรื่องเดียวที่เกิดขึ้นโดด ๆ แต่มีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่น ๆ ที่พระองค์ทรง พระราชทานพิณขึ้นในเชิงกลทอาน ก็อยู่ในช่วงสถานการณ์ของการขยายอำนาจของ มหาอำนาจตะวันตก และความตื่นตัวของคนไทยกลุ่มหนึ่งที่ต้องการเปลี่ยนแปลงสังคม จากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปสู่ระบบการปกครองประชาธิปไตยแบบตะวันตก

แต่ถึงพระองค์จะทรงมีทรรศนะเชิงซัดแย้งไม่เห็นด้วย ก็มิอาจต้านกระแสนิยม ตะวันตกอย่างสุดขั้วไปได้ ถึงทรรศนะที่ว่า (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 2515 : 17)

เรื่องคนหัวนอก เคยได้ฟังความเห็นของเขามากมามากแล้ว มีพิศดาร อะไรต่าง ๆ ที่กล่าวแต่เป็นรูปเขียนนั้นเขามาก ที่หนักกว่านั้นไปก็มีมาก เจนว่าพระราชวังกรุงเก่ารักษาไว้ทำไม รื้อทำสนามเทนนิสเสียดีกว่าก็มี ที่เห็นควรจะรื้อวัดพระแก้วลงทำเสียใหม่ให้เป็นอย่างพระที่นั่งอนันตสมาคม (องค์เดียวกัน) ก็มี

จากทรรศนะเชิงซีกแย่งทั้งหลายมา แม้จะยังไม่มีลักษณะซีกแย่งเด่นชัดนัก
 อย่างเปิดเผยชัดเจน แต่นั่นก็เท่ากับเป็นการเตือนว่า จุดเริ่มต้นแห่งความซีกแย่งระหว่าง
 ความพยายามสืบทอดค่างรังวิชาศิลปะแนวประเพณีของคนกลุ่มหนึ่ง กับความต้องการเปลี่ยนแปลง
 ไปสู่ศิลปะแบบตะวันตกของคนอีกกลุ่มหนึ่งได้เกิดขึ้นแล้ว โดยฝ่ายที่พยายามสืบทอด
 ค่างรังวิชาศิลปะแนวประเพณีนั้น พิจารณาจากสถานการณ์ทางต่าง ๆ แล้วจะตกอยู่ใน
 สถานการณ์แบบตั้งรับและถอยร่น อันเนื่องมาจากสถาบันพระมหากษัตริย์ ศูนย์กลาง
 อำนาจอธิปไตยความสัมพันธ์ในด้านการสนับสนุนศิลปะแนวประเพณี ได้รับผลกระทบอย่าง
 รุนแรงจากเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475

อีกทั้งความผันผวนทางการเมืองภายในประเทศ ประสานกับเหตุการณ์
 สงครามโลกครั้งที่ 2 จึงยิ่งส่งผลทำให้ฐานะของศิลปะแนวประเพณีตกอยู่ในสภาพที่
 หดหู่ทรอมยิ่งขึ้น ในขณะที่ศิลปะตะวันตกกลับมีแนวโน้มที่จะพัฒนาเติบโตต่อไป

อย่างไรก็ตาม กลุ่มที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีที่พยายามที่จะพลิกฟื้นสถานการณ์
 แห่งการเสื่อมทรุดให้ดีขึ้นทุกวิถีทาง นับตั้งแต่การคัดลอกผลงานจิตรกรรมฝาผนังของ
 เพื่อ หริพิทักษ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 อันเป็นผลมาจาก กังทิพิภพ บุษราคัมวดี
 กล่าวว่า (พิภพ บุษราคัมวดี 2527 : 34 - 35)

พ.ศ. 2484 เมื่อท่านได้เดินทางไปศึกษาต่อ ณ ประเทศอินเดีย รพินทรนาถ
 ฐากูร ได้ปฏิรูปศิลปะ โดยที่โหม่นนำใจชาวอินเดียให้ละทิ้งลักษณะประจำชาติ
 เมื่อกลับมาถึงประเทศไทยในปี พ.ศ. 2489 ท่านเกิดความต้องการอย่าง
 แรงกล้าที่จะทำการคัดลอกจิตรกรรมฝาผนัง โดยเริ่มที่วัดวิหารพระศรีศาสดาณ
 วัดสุทัศนเทพวราราม และในเวลาต่อมาได้ดำเนินการ เริ่มต้นงานคัดลอก
 ที่วัดมหาธาตุ วัดราชบูรณะ วัดพุทธไสสวรรคย์ จังหวัดอยุธยา อาจารย์เพื่อ
 หริพิทักษ์ เป็นผู้รับผิดชอบคัดลอกจนถึงที่ใดกล่าวมาแล้ว ดังนั้น ท่านจึงสามารถ
 ทำการคัดลอกเฉพาะภาพที่เด่น มีคุณค่า และสมบูรณ์ด้วยศิลปะออกมาให้คน
 อื่น ๆ แลเห็นคุณค่าในจิตรกรรมไทยได้เด่นชัดขึ้น

นอกจากนั้น ก็ยังมีการนำผลงานการคัดลอกจิตรกรรมฝาผนังของเพื่อ นริพัทธน์
ออกมาแสดงต่อสาธารณชน โดยศิลปิน พีระศรี โค้วลาวัง เพื่อ นริพัทธน์ ว่า
"เป็นผู้รักและรู้ค่าในศิลปะเก่าของไทย" (พิภพ บุรราชวัค 2527 : 35)

ที่กล่าวมาคือ กรณีของความพยายามที่จะอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะแนวประเพณี
เพื่อให้สาธารณชนเกิดความเข้าใจ สำคัญในคุณค่าในศิลปะของบรรพชน แต่กระแสด
การรื้อฟื้นศิลปะแนวประเพณีก็ยังเป็นกระแสค่านิยมรอง ในขณะที่กระแสศิลปกรรมจาก
ตะวันตกยังเป็นกระแสหลักที่มีบทบาทเหนือกว่า ทว่าความพยายามของบุคคลและ
กลุ่มบุคคลในการที่จะพลิกฟื้นสถานการณ์ความตกต่ำของศิลปะแนวประเพณีก็ยังคงมีการ
ดำเนินการต่อไป เช่นการก่อตั้งองค์กรเคลื่อนไหวทางค่านิยมศิลปะที่มุ่งเน้นทางค่านิยมศิลปะ
แนวประเพณีโดยเมื่อปี พ.ศ. 2495 จิต เจริญประชา ไทริเริ่มก่อตั้งจิตรกร
ประติมากรสมาคม มีชื่อย่อว่า จ.ป.ส. โดยมีจุดมุ่งหมาย เพื่อส่งเสริมศิลปกรรมไทยให้
ก้าวหน้า ครั้งนั้น ม.จ.หญิงพูนพิพัฒน์ คิสกุลทรงเป็นนายกสมาคม สมัยต่อมาคุณจิต
เจริญประชา ก็เป็นนายกสมาคมติดต่อกัน 3 ปี และสมาคมนี้เองที่ริเริ่มการมอบเหรียญ
รางวัลแก่ศิลปินผู้สร้างสรรผลงานดีเด่น ทว่ามาเสียค่ายที่ต่อมาอีกไม่นานนักสมาคมนี้ก็ต้อง
ล้มเลิกไปโดยปริยาย (กรกฎ หลีกเพชร 2507 : 11)

ต่อมาสมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2497 โดยในพจนานุกรมก็ไ้
ระบุวัตถุประสงค์ของสมาคมในข้อ ค. อย่างชัดเจนยิ่งว่า "เพื่อส่งเสริมเกียรติคุณและ
วัฒนธรรมทางศิลปกรรมไทย" (สมาคมศิลปกรรมไทย 2497 : 2)

นอกจากนั้นก็ยังมีความพยายามในการเผยแพร่ความคิดโดยผ่านสื่อหนังสือทั้งใน
ลักษณะบุคคลและลักษณะกลุ่มเช่น กลุ่ม"คณะช่าง" ที่มี เหม เวชกร เป็นแกนนำ
(อำนาจ เบ็นสบาย 2531 : 137)

กล่าวสำหรับบทบาทในความพยายามที่จะฟื้นฟูศิลปะแนวประเพณีในลักษณะปัจเจก
บุคคลจะพบว่า เมื่อช่วง ส.เสลาเมธ เขียนหนังสือตำราเรียนเขียนภาพไทยและลายไทย
ออกมา พระยาอนุศาสน์พณิชการ อธิบดีผู้ว่าราชการโรงเรียนเพาะช่างก็ได้ออกหมาย
เขียนมาให้กำลังใจว่า (ช่วง ส.เสลาเมธ 2494 : ไม่มีเลขหน้า)

เราจะเห็นได้ว่าพระมหากษัตริย์ในพระราชวงศ์จักรี ทรงอุปถัมภ์ศิลปะของชาติตลอดมา ถึงกับควบคุมและทรงงานด้วยพระองค์เองก็มี ที่ทรงส่งเสริมด้วยพระปรีชาญาณต่าง ๆ ก็มี เหล่านี้มันหลักฐานเป็นองค์พยานอยู่มากมาย ศิลปะที่พระปู่เป็นเจ้าเป็นใหญ่ทรงส่งเสริมอย่างใกล้ชิดย่อมได้ถึงขนาด แม้แต่คนต่างชาติต่างภาษาก็ยังยอมรับวางกองงานจริง

ที่ฉันพูดในตอนี้ เพื่อเป็นเหตุผลประกอบในการส่งเสริมการกระทำของเขาคือเมื่อของ ๆ เราถึงขนาดเช่นนี้ แล้วเมื่อมีผู้มาสร้างเครื่องป้องกันการถอยหลัง การล้มเลือน ของศิลปะของเรา เราก็ควรช่วยส่งเสริมโดยเต็มสติกำลัง

ใช่แต่เท่านั้น ในระยะ 20 ปีกว่า ๆ มานี้ ฉันสังเกตเห็นว่าศิลปะของเรานั้นไป เนื่องจากการกระทบกระเทือนจากเหตุภายในและภายนอก ทำให้การสนใจในศิลปะของเราน้อยลงและถึงเขาไปก็มี เพราะฉะนั้นการที่เขอทําคำรื้อขึ้นมาเขามาแกล้งจะ เห็นว่าเป็นการสมควรที่เกี่ยว

ถ้าผู้กระทบของเรายังทรงพระเชษฐาอยู่ จะทรงดีพระทัยมากไปส่วนตัวกับช่วง เพราะเขายกมหาราชคืออยู่แล้วว่าท่านทรงพระเมตตากรุณาแก่เขามากเพียงไร และทั้งจะทรงยินดีที่จะมีคำรื้อเป็นเครื่องส่งเสริมศิลปะของเรา ซึ่งพระองค์ท่านอยากไห้คนไทยได้เรียนรู้และไห้แพร่หลายยิ่ง ๆ ขึ้น

ทั้งโลกกลาวมาแล้วว่าศิลปะของเรานั้นไป พอมหาสงครามเกิดขึ้น ก็เปลี่ยนจากนั้นกลายเป็นชุด และในที่สุดขอเกิดสำคัญของชาวไทยคือเพาะช่าง ก็ไ้รับเคราะห์ถึงชาติ

แม้โรงเรียนถูกทำลายลง ครูเก่าครูแก่แยกย้ายตายจากไป แต่โรงเรียนเพาะช่างก็ไ้เพาะลูกหลานที่โตไ้แล้ว ต้องนับว่าการช่างของเรายังไม่ถึงสูญสิ้น หากเพาะช่างไม่เกิดขึ้น ป่านนี้ศิลปการช่างของเราก็จะเป็นอย่างไร เมื่อนี้ถูกเขานักต้องรำลึกถึงพระมหากษัตริย์ผู้คุณของพระปู่พระราชทานกำเนิดแก่

โรงเรียนเพาะช่าง และศิลปเกลา ผู้พระราชทานการสนับสนุนอย่างมาก
พร้อมไปกับระลึกถึงพระองค์คุณทรงปลูกปลุกปลุกคลุกคลีกับพวกเธอ และครูอาจารย์
ของเธอ เพื่อให้ศิลปการช่างของเรารุกคืบต่อไป
นี่แหละช่วง เมื่อฉันนั่งสออย่างนั้นของเขื่อนขันธ์มา ก็นับได้ว่าเธอได้ทำหลัก
เพื่อคำจูนศิลปะแขนงหนึ่งขึ้น ทั้งนั้นผมจะเป็นที่ยึดด้วยกันทั่วไป หากจะมี
ผู้วิพากษ์วิจารณ์ตำราของเธอ ก็เชื่อว่าจะทำด้วยความปรานี แนะนำให้เจ้าของ
พิมพ์แดงเพิ่มเติมให้หลักนั้น (คือหนังสือของเธอ) กองงานเหมาะสมที่จะประทับ
ประคองศิลปะของเราให้ถาวรสืบไป

ส่วน พ. พรหมพิจิตร ก็ให้การยกย่องศิลปะไทยเอาไว้ว่า (พ. พรหมพิจิตร
2495 : ข) "สถาปत्यกรรมและลวดลายสำหรับใช้ในการตกแต่งและประทับประค
ทาง ๆ หรือที่เรียกกันว่าลายไทยนั้น เป็นวิชาสูงสุดในกระบวนวิชาช่างเขียนของไทย"
พร้อมกันนั้นเมื่อ "นนทรี" เขียนหนังสือแบบศิลปะไทยออกมา เขาก็กล่าวว่า
("นนทรี" 2495 : ไม่มีเลขหน้า)

การที่ข้าพเจ้าได้จัดพิมพ์ "แบบศิลปะไทย" ขึ้นนี้ วัตถุประสงค์เพื่อต้องการ
จะแพร่ "ศิลปะไทย" อันเป็นทรัพย์สินสมบัติของคนไทยทุกคน มิใช่ว่าจะเป็น
ของบุคคลใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ ต้องการมิให้ "ศิลปะไทย" ของเราเสื่อม
สูญไปจากชาติ หากว่าถ้าเราคนไทยไม่ช่วยกันจรรโลงศิลปะประเภทนี้ไว้มั่นคง
และวัฒนาอยู่แล้วก็อย่าหวังต่อไปเลยว่า "ศิลปะไทย" จะดำรงอยู่ชาติได้
และทั้งนี้ก็เพื่อจะยังประโยชน์และผลอันพึงมีพึงได้ในอนุชนของคนไทยรุ่นหลัง ๆ
ต่อไป มิใช่มุ่งเจตนาไปในทางอื่นใดที่จักนำความเสื่อมเสียมาสู่แบบฉบับ
ของท่านอาจารย์ผู้ข้าพเจ้าเคารพยิ่งนี้เลย

เช่นเดียวกันกับ โพธิ์ ใจอ่อนน้อม ที่กล่าวว่า (โพธิ์ ใจอ่อนน้อม

หนังสือลายไทยเล่มนี้ ไม่มีประวัติศาสตร์ที่มาของลายไทย และไม่มีคำ
มุงหมายจะให้เป็นที่รำลึกลายไทย เพราะข้าพเจ้ามีภูมิความรู้และฝีมือน้อยที่
กล้าทำหนังสือเล่มนี้แทนที่ด้วยบรรดาศิษยานุศิษย์ และผู้สนใจในศิลปะประเพณี
ทรงรอบ และอีกประการหนึ่งก็เพื่อเป็นคู่มือประกอบการเรียนของผู้ที่มีมือข้าง
อยู่แล้ว และท่านผู้มีความสนใจในวิชานี้จะได้อรรถไคลเห็นไว้ม่างเพื่ออนุชนรุ่นต่อไป
จะได้ไขว่คว้าศึกษาวิชาศิลปะไทยประเภทนี้จะคงมีอยู่ต่อไปไม่เสื่อมสูญ

จากพระชนนีที่กล่าวมาจะพบว่า ท่านเหล่านั้นล้วนมีจุดยืนที่จะฟื้นฟู สืบสานและ
ยกย่องเชิดชูศิลปะแนวประเพณีด้วยกันทั้งสิ้น แต่ถึงที่กล่าวมาแล้วว่า สถาบันการณเวทลอม
คานทาง ๆ ไม่เลือกต่อการพัฒนาศิลปะแนวประเพณี ตรงกันข้ามกับศิลปะแบบตะวันตก
ที่มีแนวโน้มนัยวันแต่จะเติบโต เป็นที่ยอมรับสำหรับคนในวงการศิลปะและ
ประชาชนในโลกาสถล ๆ ไป ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากความมุ่งมั่นเอาใจเอาใจของศิลปิน
พระศรีที่จะเผยแพร่ความคิด สร้างความเข้าใจในศิลปะตะวันตกบนรากฐานความคิด
ชนิดหนึ่งในสังคมคนไทยอย่างตนเอง แม้ทั้งแต่การเขียนบทความลงในวารสารศิลปากร
เรื่องประติมากรรมและจิตรกรรมของสยามในปัจจุบันในปี พ.ศ. 2481 การเสนอ
ผลงานชุดพจนานุกรมศัพท์ศิลปะชื่อ ศิลปสงเคราะห์ โดยพระยาอุปกษัยราชชนเป็นผู้อุป
การเขียนตำราว่าด้วยเรื่องพฤษภัสสินี พ.ศ. 2486 พฤษภัสสรประกอบในปี พ.ศ. 2487
ประติมากรรมไทยในปี พ.ศ. 2489 ตลอดจนบทความชิ้นสำคัญ ๆ อีกมากมายในเวลาต่อมา
เป็นต้นว่า ความงามของเส้นนอกแห่งรูปในปี พ.ศ. 2491 พฤษภัสสรเสียแล้วในปี พ.ศ.
2491 แก้วกับไข่มุกในปี พ.ศ. 2492 เอกภาพของศิลปะในปี พ.ศ. 2492 ศิลปะและ
รากะจิริในปี พ.ศ. 2492 ฯลฯ โดยท่ามกลางการเสนอความคิดดังกล่าวอันเลือกอันวย
ทอดสถานการณ์ความตื่นตัวของบุคคลในวงการศิลปะที่มีต่อโลกตะวันตก ศิลป พระศรี ก็เป็น
ผู้ริเริ่มพาหนในการสนับสนุนให้เกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นครั้งแรกขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.
2492 โดยเวทีแห่งนี้มีวัตถุประสงค์สำคัญประการหนึ่งก็คือ "ผู้ที่มีความมุ่งหมายอยู่หลาย
ประการ แต่ที่เป็นข้อใหญ่ก็คือ เพื่อสนองแผนหาชน ให้ได้รู้สิ่งที่มีค่าและออกมาและ

สร้างขึ้นเป็นศิลปะ ซึ่งเรียกว่าศิลปกรรม ไม่ใช่ว่าที่จะแสดงศิลปกรรมชนิดที่ผลิตสร้าง ขึ้นเป็นพาณิชย์ศิลป์ เพื่อให้ถูกใจของคนทั่วไป แต่เป็นศิลปกรรมชนิดที่ถอดเอาความรู้ อันเกิดจากอารมณ์และปัญญาความคิดของผู้สร้าง ในสำแดงปรากฏออกมา" (ศิลป พีระศรี 2492 : 3)

อีกประการหนึ่ง "เพื่อส่งเสริมบรรดาศิลปินผู้มีใจรักศิลปะให้มีโอกาสแข่งขัน กันสร้างงานศิลปะให้มีระดับสูงและปราณีตยิ่งขึ้น และโดยที่โลกในสมัยปัจจุบันมีการติดต่อ สัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด จึงเห็นเป็นหน้าที่สำคัญที่จะต้องยกระดับศิลปะของศิลปินไทยใน ปัจจุบันให้มาตรฐานทัดเทียมกับนานาชาติประเทศทั้งหลาย" (กรมวัฒนธรรมราชบัณฑิต ประพันธ์ 2505 : ไม่มีเลขหน้า)

จากจุดมุ่งหมายนี้เอง ประกอบกับการที่ศิลป พีระศรี มีบทบาทในการวาง รากฐานทางการศึกษาให้กับมหาวิทยาลัยศิลปากร "โดยให้หลักสูตรจากอะคาเดมีใน ฟลอเรนซ์" (ประยูร อุลุชาฎะ 2531 : 117) จึงทำให้เวทีการแสดงศิลปกรรม แห่งชาติ เป็นสถานประลองความสามารถทางศิลปะของบรรดาลูกศิษย์ลูกหาซึ่งผ่านการ ศึกษาตามหลักสูตรแบบตะวันตกเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยทางกลางการประกวด แข่งขันในแต่ละครั้ง ศิลป พีระศรีก็แสดงบทบาทของการวิจารณ์งานศิลปะและเสนอ บทความทางศิลปะอย่างสม่ำเสมอ โดเมนัยของการวิจารณ์ การเสนอความคิด ทั้งเพื่อสื่อความเข้าใจเรื่องของศิลปะแบบตะวันตกไปสู่ประชาชน และเพื่อการชี้แนะ เสนอ แนวความคิดทอศิลป์โดยตรง ซึ่งความรู้ความเข้าใจในศิลปะตะวันตกดังกล่าว ถือว่าเป็นสิ่งที่ขาดแคลนในสังคมไทยในขณะนั้น ดังเช่นในการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 ศิลป พีระศรี ได้สะท้อนบรรยากาสความสนใจของศิลปินไทยที่มีต่อศิลปะ ตะวันตกออกมาว่า (ศิลป พีระศรี 2494 : 42)

งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 ศิลปกรรมซึ่งมีผู้นำมาแสดง มีมากกว่า 100 ชิ้น เป็นภาพจิตรกรรม (Painting) รูปประติมากรรม (Sculpture) มณฑปศิลป์หรือศิลปะตกแต่ง (Decorative Art) และภาพเอกรงค์ (Monochrome) อันเป็นวิธีแสดงเฉพาะตัว

(Personal style) ของศิลปินจำนวนราว 40 คน มีวิสัยแสดงทั้งที่เป็น
ตามหลักวิชาการโดยบริสุทธิ์ (Pure Academism) จนถึงที่ไปสุดโต่ง
เป็นศิลปะแบบ Surrealism และ Abstraction งานแสดงศิลปกรรม
คราวนี้ศิลปินต่างชาติ นำเอาศิลปะของตนมามีส่วนร่วมแสดงด้วย กระทำให้
มีลักษณะเป็นการแสดงศิลปกรรมระหว่างชาติอยู่หลาย ๆ

นอกจากการสะท้อนภาพความสนใจในแนวทางการสร้างผลงานของศิลปินออกมา
แล้ว ก็ยังสะท้อนให้เห็นอีกด้วย อิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในเวลานั้นจะมีบทบาท
เข้าแทนที่ศิลปะตามหลักวิชา ได้เริ่มจะปรากฏให้เห็นถึงที่ศิลป พีระศรี กล่าวว่า
(ศิลป พีระศรี 2494 : 46) "งานจิตรกรรมของจิตรกรไทยบางคน รู้ดีกว่ามีลักษณะ
ใกล้เคียงกันมากกับงานจิตรกรรมของจิตรกรชาวตะวันตกมี Cezanne, Van Gogh,
Gauguin ฯลฯ"

ดังนั้น การที่ศิลป พีระศรี เขียนตำรา เขียนบทความ เสนอข้อวิจารณ์ทางทฤษฎี
ทัศนศิลป์จึงเป็นทั้งสิ่งใหม่ในสายตาของนักในวงการศิลปะ และในสายตาของประชาชน
เป็นทั้งความต้องการของผู้ที่ต้องการศึกษา พร้อมกันนั้นก็เป็นการวางรากฐานความรู้
ความเข้าใจในศิลปะตะวันตกให้กับคนไทยในสังคมไทยไปในตัว

อย่างไรก็ตาม ลำพังศิลป พีระศรีเพียงคนเดียวย่อมไม่สามารถจะวางรากฐาน
ทางด้านศิลปะตะวันตกในสังคมไทยได้อย่างแข็งแรง ถ้าหากกระบวนการไม่มีส่วน
เกี่ยวข้อง นั่นก็หมายความว่า ความต้องการของราชการตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และที่ 6
ที่ต้องการช่างแขนงต่าง ๆ จากตะวันตกมาช่วยงานราชการ ดังที่เขียน ศิลป พีระศรี กล่าวว่า
(กรกฎ นฤเพชร 2507 : 4)

ศาสตราจารย์ศิลปฯ มักกล่าวเสมอว่า ท่านผู้ที่จะทำงานรับใช้พระมหากษัตริย์
และประเทศไทยอย่างเต็มความสามารถ ให้สมกับที่ท่านได้รับเกียรติยศใหญ่
หลวงที่สุดในชีวิต ควยได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยจากพระบาทสมเด็จพระ
มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้ารับสั่ง

ให้ท่านเข้ามาทำงานในประเทศไทย คืองานสร้างอนุสาวรีย์เป็นสำคัญ
ประการต่อมาคือเพื่อจัดตั้งโรงเรียนศิลป์ในประเทศไทยให้มาตรฐานเท่ากับ
สถาบันชั้นสูงที่ท่านได้เคยศึกษามานั่นคือ โรงเรียนปรางค์ศิลปกรรม ซึ่งตั้งขึ้น
เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2478 และปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยศิลปากร |

นอกจากนั้นก็ยังมีส่วนช่วยโดยได้รับการสนับสนุนและช่วยเหลือในด้านการเผยแพร่
ความคิดจากข้าราชการระดับสูงในกรมศิลปากร การได้รับการส่งเสริมจากผู้มีอำนาจ
ทางการเมืองสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังที่วินัย ภูณำพล กล่าววา (วินัย ภูณำพล
2521 : 126)

จอมพล ป. พิบูลสงคราม อภินายกรัฐมนตรีหลายสมัยของไทย ได้ใช้ศิลปวัฒนธรรม
เป็นนโยบายหนึ่งในการปลุกความรักชาติและการตระเตรียมประเทศ
เพื่อต้องการเป็นชาติมหาอำนาจในภูมิภาค เนื่องจากความหวังว่าผู้ใดจะได้
รับชัยชนะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โคเม้นต์ผู้ช่วยคนสำคัญคือ หลวงวิจิตรวาทการ
และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เห็นใจให้มีการสร้างอนุสาวรีย์เป็นจำนวนมาก
ที่เกี่ยวข้องวีรกรรม ชัยชนะ ประชาธิปไตย และโครงการพุทธมณฑล

ในเวลาเดียวกันก็ยังได้รับการสนับสนุนจากผู้นับถือนาถาทางกรมการเมืองสมัยจอมพล
ป. พิบูลสงคราม และตัวของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า
(พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 20) "โครงการฝึกกรรมทางศิลปะได้รับการส่งเสริมเต็มที่
จากจอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้เป็นนายกรัฐมนตรีในสมัยนั้น ท่านเล็งเห็นว่า ศิลปะจะเป็น
ประโยชน์ต่อไปในนโยบายสร้างชาติของท่านที่จะเปลี่ยนแปลงไทยให้เป็นไทยยุคใหม่" ซึ่งส่งผล
ทำให้จอมพล ป. พิบูลสงครามยกระดับโรงเรียนศิลปากรขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร
ทำการผลิตศิลปินซึ่งมีความซอกแคลนในสังคมไทย เหล่านี้จึงเป็นกลไกที่เกื้อหนุนให้ศิลป์
พีระศรี มีบทบาทในการเผยแพร่ความคิดกว้างขวางยิ่งขึ้น

ที่สำคัญก็คือ ภายหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง สถานการณ์ทาง
การเมืองของโลกได้ส่งผลทำให้ประเทศไทยดำเนินนโยบายสังกัดอยู่กับค่ายโลกเสรี

และจากจุดนี้เองจึงกลายเป็นเงื่อนไขมายนอกอันสำคัญที่ทำให้ประเทศไทยกับประเทศ
ซีกโลกตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มประเทศทางยุโรปตะวันตกและประเทศสหรัฐอเมริกา
มีความใกล้ชิดกันมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่ "จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์" ได้เข้ามาเป็น
หัวหน้ารัฐบาล (พ.ศ. 2501 - 2506) ซึ่งในระบายนั้น การพัฒนาประเทศได้ดำเนิน
ไปอย่างกว้างขวาง โดยได้รับความช่วยเหลือทางการเงินจากประเทศสหรัฐอเมริกา
สภาวะบ้านเมืองที่ค่อนข้างมั่นคงในยุคนั้นมีส่วนช่วยส่งเสริมการหางานศิลปะอยู่มาก"
(พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 30) และ

ความท่วมท้นของงานศิลปะในช่วงปี พ.ศ. 2504 - 2507 เริ่มต้นด้วย
คิวบิสซึม ซึ่งเป็นแนวที่เด่นที่สุดของช่วงนั้น ศิลปินหนุ่มที่นำประติมากรรม
จตุรนต์ บุญสวน, คำรง วงศ์ปราชญ์, อนันต์ ปาณินท์ และประมุข
พักผล ได้เจริญรอยตามอย่างศิลปินอาวูโส เช่น เพื่อ และชลุค งานของ
ศิลปินเหล่านี้ใน พ.ศ. 2505 ส่วนใหญ่จะเป็นทัศนียภาพทางทะเลซึ่งแสดง
ออกในรูปแบบคิวบิสต์ ในปี พ.ศ. 2506 อนันต์ และสวัสดิ์ กันติสุข
ได้ละลายรูปแบบคิวบิสต์ไปเป็นรอยสีแบนหย่อม ๆ และได้กลายเป็นงาน
นามธรรมไปด้วยวิธีนี้ คนอีก ๆ เช่น ประมุข พักผล และประพันธ์
ศรีสุภา ได้ทดลองทำงานแนวนามธรรม แบบคอนหวานและแบบรุนแรงตาม
ลำดับ ในปี พ.ศ. 2505 คำรงได้ไปเข้าเรียนที่สเลด (Slade
School) ในกรุงลอนดอนและกลับมาในปี พ.ศ. 2506 ในฐานะศิลปิน
นามธรรม และเป็นโฆษกคนสำคัญให้กับงานศิลปะแนวนี้เลยทีเดียว ศิลปะ
แนวนามธรรมกลายเป็นที่นิยมในปี พ.ศ. 2507 เมื่อมีศิลปินอื่น ๆ เข้ามาร่วม
ด้วย เช่น พิชัย นิรันดร์, ทวี รัชนิกร และนิพนธ์ ผลิตะโกมล ผู้ซึ่งได้
รับเหรียญเงินสำหรับภาพแนวนามธรรมของเขาสองปีติดต่อกันคือ ปี พ.ศ.
2507 และ 2508 ศิลปินอื่น ๆ เช่น พีระ พิชัยพีระเดช และปรีชา
อรุณทะ ได้จัดแสดงงานเดี่ยวซึ่งเป็นงานนามธรรมเป็นครั้งแรกของเขา
(พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 36)

เกี่ยวกับความสนใจในศิลปะนามธรรมนั้น อักต์ ปาณัท ได้เสนอทรรศนะ
ออกมาว่า (อักต์ ปาณัท 2507 : 30)

ศิลปินในปัจจุบันหลายคนโดยอนกดับเข้าภายในของเขาเองและไข่มองดูภายใน
ใจของเขา และไข่มองอาณาเขตอันไม่สิ้นสุดและมีไค้โคกกันไว้ด้วยรูปร่างลักษณะ
ของสิ่งต่าง ๆ ซึ่งไค้ยึดถือมาเป็นเวลานาน

นี่เองที่เป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดศิลปะประเภทนามธรรม (Abstract
Art) ขึ้น

ศิลปินที่ทำงานประเภท Abstract มีความเชื่อว่าสรรพสิ่งทั้งหลายที่มองเห็น
ไม่มีสาระสำคัญที่ตอ้งยึดถือ สิ่งที่เราถูกอยู่ในใจเรานั้นเป็นสิ่งที่เราจะตอ้ง
มองดูและแสดงออกถึงความรู้สึกที่ปรากฏขึ้นในใจของเราอย่างไม่มีขอบเขต
และไม่ยอมให้ใครจะมาปิดกั้นความรู้สึกนึกคิดเสียไค้

จากความตื่นตัว และการทดลองสร้างงานศิลปะตามแนวความคิดลักษณะต่าง ๆ อย่าง
มากมายนั้นไม่เพียงแต่สถานการณ์สิ่งแวดล้อมด้านต่าง ๆ จะเอื้ออำนวยแล้ว สิ่งพิเศษ
ไม่ไค้ประการหนึ่งก็คือ ภายหลังจากการมรณกรรมของศิลปิน พีระศรี ในปี พ.ศ. 2505
ส่งผลทำให้ศิลปินที่เป็นลูกศิษย์มีความสะดวกใจมากขึ้นต่อการสร้างงานศิลปะในแนวที่
ศิลปิน พีระศรี เคยปฏิเสธมาแล้วอย่างรุนแรง ถึงที่ศิลปิน พีระศรี วิจารณ์ผลงานศิลปะ
สมัยใหม่เอาไค้ว่า (ศิลปิน พีระศรี 2493 : 43 - 45)

ข้าพเจ้าขอไค้ว่า ศิลปะของยุโรปจะมีความโลดโผนเป็นไปอย่างไรก็ตาม
ไม่เป็นที่ควรเป็นที่สนใจของเรา แท้ที่นาประเทศไทยก็เหมือนกับประเทศ
อื่น ๆ ในโลก ย่อมไค้รับวัฒนธรรมชนิคสากลล้นไหลเข้ามาเรื่อยไม่ขาดสาย
เพราะฉะนั้นจึงอาจเป็นผลกระทบกระเทือนมาถึงศิลปะของเราไค้ และ
ศิลปินของเราบางคน เพราะฉะนั้น ระหว่างเวลาที่กล่าวนั้น ย่อมเป็นหน้าที่
ของเรา ที่จะกล่าวแก่ศิลปินของเราว่าอย่าหลงผิดตกเป็นเหยื่อแก่วงมัยที่
ซึ่งแปลงร่างมายาวนานเรา

ไม่ต้องสงสัยเลยว่า ศิลปะอันแปลกประหลาดนี้ย่อมเป็นเหมือนกระจกเงา
ฉายให้เห็นความวิฤติกาลในทางจิตใจแห่งบุคคลนั้น ซึ่งพิสูจน์ให้เห็นได้
อย่างร้ายแรงจากมหาสงคราม แลว่าความจริงศิลปะที่ไควจารย์มานี้
เริ่มมีมาก่อนมหาสงครามทั้งหลายไปแล้ว เป็นเพราะเราที่คุณค่าการสำแดง
ออกมาแห่งศิลปะของชนชาติซึ่งยังอยู่ในสมัยแห่งความเจริญแรกเริ่มมากเกินไป
ถึงโลกมาแล้ว ความจริง เมื่อได้ดูชมศิลปะของยุโรปและอเมริกันที่
สร้างขึ้นตามลักษณะนี้เป็นจำนวนมาก ก็รู้สึกเหมือนตนถูกอำนาจเมฆหมอก
ซึ่งมาเยือน คว้าเอาตัวและจิตใจไป

อย่างไรก็ตาม วิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแนวบาบิกนิยม
แนวนามธรรม ทางถือว่าใหม่มีอิทธิพลแห่งความขัดแย้งอันสำคัญต่อศิลปะแนวประเพณี
นั่นก็หมายความว่า ศิลปะแนวประเพณีที่เคยขัดแย้งกับศิลปะตะวันตกแบบแนวคิด
แบบศิลปะตามหลักวิชา ก็เกิดจากความขัดแย้งขึ้นใหม่ทีละน้อยไปจากเดิม อันมีผลทำให้
ศิลปะแนวประเพณีตกอยู่ในสภาพโคกเคี้ยวยิ่งขึ้น ถึงกระนั้น ผู้สร้างงานศิลปะแนว
ประเพณีก็พยายามที่จะอนุรักษ์ คัดลอกพัฒนาผลงานต่อไปพร้อม ๆ ไปกับการเคลื่อนไหว
ควรรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแสดงผลงานอย่างสม่ำเสมอของสมาคมศิลปินไทย
ของศิลปินกลุ่มโรงเรียนเพาะช่าง จนกระทั่งสุดท้ายกลุ่มผู้ทำงานศิลปะแนวประเพณี
อันมีความสัมพันธ์กับกลุ่มที่ทำงานศิลปะเพื่อการค้า ก็ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างเป็นรูปธรรม
ถึงที่ พิชัย นรินทร์ วิจารณ์ว่า (พิชัย นรินทร์ 2507 : ไม่มีเลขหน้า)

ศิลปินที่แอบแฝงท่ามมาหากันอย่างมืดเป็นอาชีพการค้า โดยเอาลักษณะแบบไทย
บังหน้าอย่างเห็นแก่ได้ เป็นผลกระทบกระเทือนต่อความเสียหายที่จะเกิดขึ้น
ต่อองค์การศิลปกรรมของไทย และลักษณะอันตึงต้ายิ่งใหญ่ของไทยจะต้อง
พลอยเสียหายไปด้วย เพราะผลงานเหล่านี้ขาดคุณค่าทางศิลปะก็เท่ากับแสดง
ให้เห็นความเสื่อมโทรมทางพุทธิปัญญาของชนในชาติ หากเป็นวัตุที่คงทนถาวร
จะประจักษ์กันต่อไป ไปถึงกาลสมัย ทั้งนี้แล้วศิลปินเหล่านี้จึงมีส่วนสร้างความ

เสียหายต่อศิลปกรรมของไทย และความเจริญของประเทศชาติด้วย เมื่อเป็น
 คำนึงถึงคุณค่าในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในแนวทางดังกล่าวนี้ ก็ควรจะทอ
 คำนึงถึงความสำคัญยิ่งใหญ่อของศิลปกรรมไทยบ้าง อย่าคิดว่าศิลปกรรมของ
 บรรพบุรุษนั้นไม่มีแก่นสารลึกซึ้งหรือเป็นของง่ายคายนึก จงพยายามสนใจ
 หรือสังเกตศึกษาค้นคว้าเสียใหม่ให้ลึกซึ้งกว่าที่เป็นมา เพราะผลงานที่แสดง
 กันออกมาในปัจจุบันนั้น ออกจะมีความเข้าใจศิลปกรรมของไทยเราอย่าง
 ผิดเพี้ยนเกินไป และนี่จะลดคุณค่าลักษณะแบบอย่างของบรรพบุรุษก็ออก
 เลียนกันอย่างง่าย ๆ โดยไม่ศึกษาค้นคว้าให้รอบคอบแตกฉานเสียก่อน
 ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานของศิลปินที่นำออกแสดงบ่อยครั้งในปัจจุบันนี้ ให้เห็น
 ความผิดพลาดที่ขาดความเข้าใจต่อการนำเอาลักษณะดั้งเดิมของศิลปกรรม
 ไทยมาปรับให้เข้ากับสมัยปัจจุบัน

ประกอบกันในช่วงปีเดียวกัน คือ ปี พ.ศ. 2507 ผลการตัดสินงานแสดง
 ศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ตัดสินในรางวัลเหรียญทอง แก่ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในภาพ
 เขียนแนวประเพณีชื่อ "ชักรกระคานหมายเลข 2" ที่ส่วนทางกับกระแสดความตื่นตัวต่อ
 ศิลปะตะวันตก จนส่งผลให้เกิดการรวมตัวระหว่างการจัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
 เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก "ในปี พ.ศ. 2507 ศิลปินเหล่านี้ได้แย่งการตั้งกฎของคณะกรรมการ
 จัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 พวกเขาถลาว่าคณะกรรมการว่าลำเอียง
 ในการให้รางวัลเหรียญทองแก่ศิลปินภาพไทยคนหนึ่ง ซึ่งก่อนหน้านี้พระบาทสมเด็จพระ
 พระเจ้าอยู่หัวทรงซื้อภาพของเขาไป ส่วนงานสมัยใหม่หลายชิ้นซึ่งเป็นผลงานของศิลปิน
 หญิงสาวที่มือนาคทโกลดลัญญ์เสธ ผู้จัดงานได้แถลงว่า คณะกรรมการมีความเป็นกลาง
 ในการตัดสินและไม่ได้เอนเอียงชอบศิลปะแบบหนึ่งแบบใดโดยเฉพาะ ศิลปินที่ไม่เห็นด้วย
 14 คน ได้ขอลองงานจากการแสดง และกรมศิลปากรได้รู้ว่าจะลงโทษศิลปินเหล่านี้
 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงเป็นศิลปินที่สามารถพระองค์หนึ่งได้ทรงทำให้ขอ
 ขีดแย้งนั้นตกไปด้วยการที่ทรงเชิญทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับประทานอาหารกลางวัน

พระตำหนักสวนจิตรลดา" (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 35) ซึ่งเหตุการณ์ครั้งนี้
ได้นำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวาง ทั้งยังคลาดเคลื่อนไปในปี พ.ศ. 2507
เป็นต้นมา เป็นไปแห่งการเริ่มต้นความขัดแย้งทางความคิดทางด้านทัศนศิลป์ ในเรื่อง
ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกบนรากฐานความคิดชนิดหนึ่งอย่างมีหลักฐานเป็น
รูปธรรม นับตั้งแต่คำประกาศในหอเขียนนามสมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งตีพิมพ์ในสูจิบัตร
การแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 27 ของสมาคมศิลปกรรมไทยหัว (สมาคมศิลปกรรมไทย
2507 : ไม่มีเลขหน้า)

ศิลปินไทยสักกี่คนที่ให้ความสนใจต่อกลศิลปะกับวัฒนธรรมแห่งชาติ ไม่ใช่สร้าง
งานเพื่อตัวเอง แต่เพื่อส่วนรวมของชาติด้วย ศิลปินไทยสักกี่คนที่หันมาซึ่ง
ในคุณค่าของชาติเชื้อ (Ethnological Values) ที่ปรากฏอยู่ใน
ศิลปะและสร้างสรรค์งานเพื่อชาติไทยที่ศิลปินสังกัดอยู่ ทุกคนมีสิทธิในการ
สร้างสรรค์และวิจารณ์ศิลปะได้โดยเสรี แต่งานสร้างสรรค์และการวิจารณ์
แนวใดเล่า ที่คนไทยเราจะทำเพื่อเกียรติของชาติไทยที่ได้ถูกยกย่องว่า
เป็นชาติที่วัฒนธรรมสูงขึ้นมาแล้วในอดีต ไม่แพ้ชาติใด ๆ ในโลก

พรศณะการยกย่องเทิดชูศิลปะแนวประเพณีของไทยคงกล่าว หิงหมี่ไว้ว่า
มีบางส่วนที่สอดคล้องกับคำกล่าวของพิชัย นริณต์ ที่กล่าวว่า (พิชัย นริณต์ 2507 :
ไม่มีเลขหน้า)

อันที่จริง การสร้างสรรค์ศิลปะตามรูปแบบอย่างหรือแบบแผนของบรรพบุรุษ
ย่อมเป็นผลที่จะจรรโลงรักษาไว้ซึ่งความดีเด่นของลักษณะพิเศษประจำชาติ
ไม่ให้สูญหายไป อีกทั้งเป็นการส่งเสริมขนบธรรมเนียมประเพณี และ
วัฒนธรรมอันดีของบรรพบุรุษให้ยังยืนสืบไป จนถึงอนุชนรุ่นหลังได้มีโอกา
สรับชมมรดกอันล้ำค่าสืบต่อไปด้วย ซึ่งเท่ากับเป็นการเชิดชูเกียรติภูมิของ
ตนเองให้อารยะประเทศอื่น ๆ ได้ประจักษ์ในความเจริญรุ่งเรืองที่ขึ้นมาแต่
โบราณกาลจนปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม ไม่เพียงแต่เกิดความพยายามที่จะกระตุ้นให้คนไทยหันกลับมาสนใจศิลปะแนวประเพณีเพียงด้านเดียวเท่านั้น ยังมีทรรศนะที่มีลักษณะแบบนักชาตินิยมเข้มข้นเกิดขึ้นอีกด้วย ดังที่ อุษณีย์ กล่าวไว้ (อุษณีย์ 2507 : 30)

คนไทยมีนิสัยเสียอยู่อย่างหนึ่ง พอเห็นศิลปินที่เป็นชาวต่างชาติเท่านั้น ทางพากันยกย่องขนานใหญ่ทีเดียว ขนาดหากันชุมนุมศิลปินทางประเทศว่าเป็นหนึ่งหรือเหนือกว่าศิลปินของเราเสียอีก เพราะความเห่อเหิมเพื่อนชาวต่างประเทศมากไปกรรมัง เลยลืมความสำคัญของความเป็นศิลปินของตัวเอง

และ

เกือบจะกล่าวได้ว่า ใจนักศิลปินต่างชาติบางคนก็นำเอาผลงานที่ไม่มีคุณค่าและลอกเลียนแบบของศิลปะบุคคลทวารวดี 17 มาแสดงโฆษณาชวนเชื่อ ว่า "ฉันก็เป็นศิลปินเอกของโลกเหมือนกัน" และเขาผู้นั้นได้ใช้วิธีเล่นเหลี่ยมที่จัดเจมาจากยุโรปมาหลอกลวงคนไทย ก็ปรากฏว่าโดยสมาคมที่เดียว มีคนแห่ไปดูแน่นขนัดทุกวัน และภายหลังจากนั้น นักศิลปินต่างชาติผู้นั้น ก็อาศัยเล่นเหลี่ยมพลิกแพลงโฆษณาหากินอยู่ในเมืองไทยต่อไป

ท่ามกลางการวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าว กรกฎ หลีกเพชร นักวิจารณ์ศิลปะที่มีจุดยืนอยู่กับการสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีทั้งในแบบอนุรักษ์ และในแบบพัฒนาที่ปรากฏตัวขึ้นโดยการชี้ให้เห็นถึงสภาพการณ์ในวงการศิลปะขณะนั้นว่า (กรกฎ หลีกเพชร 2507 : 42 - 43)

ณ ที่นี้ ข้าพเจ้าจะขอกล่าวเฉพาะเพียงด้านศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยในระยะหลังสุดว่า อติพิพลาตวันตกใจกับพมหาย่านาจออยู่เป็นอันมาก นี่คือปัญหาแห่งความขัดแย้งของปัญญาชนในใจจวบจน กล่าวคือ ฝ่ายหนึ่งมีความเห็นว่า ศิลปะแบบชนบทนิยมทางหากที่ควรแก่การพัฒนาและสนับสนุน เพราะ

นั่นคือความรู้สึกในชนชาติของเรา ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งเห็นว่า ศิลปะนั้น
จำเป็นจะต้องคลี่คลายไปกับกาลสมัย ภัยความรู้สึกแสดงออกโดยอิสระ
เสรี เพราะนั่นคือความเจริญ

พร้อมกันนั้นเขาก็แสดงทรรศนะความเข้านั้นไม่ไคร่ระหว่างตะวันตกกับตะวันออก
ในเชิงเปรียบเทียบเอาไว้ว่า (กรกฎ หลีกเพชร 2507 : 42)

แน่นอนที่สุด ระหว่างความแตกต่างและไม่เข้ากันสนิทของน้ำกับน้ำมันนั้นใจ
ในปัญหาวัฒนธรรมระหว่างตะวันออกกับตะวันตกก็เป็นเช่นนั้น ทุกวันนี้
วัฒนธรรมของยุโรป อเมริกัน ได้เข้ามาบีบหนาท เหน้เรา อยู่ในความ
รู้สึกนึกคิดชีวิตประจำวันของชาวตะวันออกอย่างทรงอิทธิพลมหาศาล เป็นผล
ให้หลายประเทศในเอเชียอาคเนย์ที่เคยอยู่ในความปกครองของฝรั่งมีทุกสิ่ง
ทุกอย่าง แทบจะกลายเป็นเผ่าพันธุ์หนึ่งของฝรั่งไปหมด ทั้ง ๆ ที่พื้นฐาน
ทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ตลอดจนคุณค่าในจิตใจมักแตกต่างกันทั้งชาวกัมพูชา
เขมรชางเป็นคำทอที่เที่ยงแท้เสียนี้กระไรว่า นอกจากที่ชาวตะวันออกยอมรับ
เอาความเจริญทั้งในทางวิทยาศาสตร์ เทคนิคและวัตถุของชาวตะวันตกแล้ว
ยังศรัทธาหลงระเหิงในวัฒนธรรมอื่น ๆ ของฝรั่งอีกด้วยนั้น คือความ
เสื่อมโทรมจิตใจอย่างแท้จริง

ซึ่งตอนสุดท้ายในบทวิจารณ์ที่หอจิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์
กรกฎ ก็ได้เปิดเผยความในใจตอนหนึ่งของเฉลิม นาคีรักษ์ เอาไว้ดังนี้ (กรกฎ
หลีกเพชร 2507 : 50)

โดยสำนัก ข้าพเจ้ารักธรรมชาติ ชีวิตความเป็นอยู่ ชนบทประเพณี
บรรยากาศ และวัฒนธรรมแบบไทย ๆ เป็นปฐม ข้าพเจ้าขานขึงในลีลา
การเขียน อันสะท้อนกลับถึงอุปนิสัยเฉพาะของชนชาติในลุ่มคคิของ
จิตรกรรมแบบไทย ทั้งนี้ ภาพเขียนส่วนใหญ่ของข้าพเจ้าจึงแสดงลอกใน

กลวิธีที่ใหม่ขึ้นมาอีก คือไม่ยากโยนจนเกินขนาด และไม่ผูกพันกับ
กับตะเกียงน้ำมันพร้าว ภาวะปัจจุบันแห่งความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์
ของโลกก็เป็นอีกข้อหนึ่งที่ข้าพเจ้าคำนึงขมุกขมัวนี้ จึงเป็นกลวิธี
เนื้อหา สารในจิตรกรรมที่ข้าพเจ้าสันติ และจะดำเนินวิธีการในแนวนี้
ตลอดไป ด้วยจิตสำนึกว่า นี่เป็นการประลองแนวหนึ่งในเส้นทางอันมากมาย
ของศิลปกรรม

แต่จากการแสดงนิทรรศการภาพเขียนของเจมส์ นาซีร์กัน ควบคู่ไปกับการ เสนอ
แนวความคิดเชิงวิพากษ์วิจารณ์ของ กรกฎ หลักเพชร นี้ถือว่า มีบางพระชนะกลับมี
ความเห็นเป็นแบบตรงกันข้ามเกิดขึ้น นั่นคือ พระชนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ของ ฮีราม
วูดวาร์ด (Hiram Woodward, Jr) ที่พิมพ์ลงในหนังสือบางกอกเวิลด์ และ
วิจารณ์ผลงานของเจมส์ นาซีร์กัน อันได้ชื่อว่าเป็นบุคคลผู้มีความสำคัญคนหนึ่ง
ในการทำงานสืบทอดและพัฒนาศิลปะแนวประเพณี โดยมีข้อความว่า (กรกฎ หลักเพชร
2508 : 42)

โดยความจริง จิตรกรรมของเรานั้น ยังเป็นแบบขนบคาสามัญสำหรับจิตรกร
และนักเขียนภาพประกอบ เรื่องสมัยเก่าของชาวอเมริกันตะวันตกบางคน
เสียมากกว่า เราได้พบดวงอาทิตย์สีแดงที่กำลังจะตกดินดวงเดียวกัน
และความรู้สึกในสภาพแห่งความโศกเศร้าอย่างเดียวกัน แต่แท้ที่จริง ภาพที่
ชื่อว่า "ไปทำบุญ" กล่าวโดยเฉพาะการแต่งตัวของเด็กผู้หญิงแต่ละคน ที่เห็น
เป็นแถวคู่เหมือน ๆ กันนั้น คล้ายกับว่าเขากำลังไขความพยายามที่จะโฆษณา
ยาสีฟันคอลเคนทัน มีใช้แบบอย่างของการแต่งกายแบบไทย และมีใช้สิ่งที่
แสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมดังกล่าวเป็นแบบไทย ๆ ใดเลย งานของเจมส์
มีความสมบูรณ์ทางศิลปะ อารมณ์ขัน และความอ่อนละไมของเส้นแบบ
ภาพเขียนโบราณนั้นน้อยไป ส่วนในด้านภาพชุดชีวิตไทย อันได้รับการยกย่อง

ของเขานั้น เฉฉิมสามารถแสดงออกโดยปราศจากการชี้ให้เห็นความห่างไกลระหว่างชีวิตของเขากับความรู้สึกและภาวะกันแท้จริงของภาพ หรือถ้าจะมีก็อยู่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น

อย่างไรก็ดี หากใครเสียซึ่งบารมีแห่งการโฆษณาชวนเชื่อแล้วละก็ ภาพเขียนบางภาพที่น่าทึ่งแสดงนั้น มันก็จะแสดงคุณลักษณะของมันเองออกมาให้ปรากฏงานที่พิสดารของฉฉิม ก็ช่างลึกลับคล้ายคลึงกับภาพประกอบเรื่องโนนิยายบูวชนตะวันตก ภาพอันชื่อว่า "การ เค้นทาง" ก็เป็นภาพหนึ่งในจำนวนดังกล่าว คือ ในภาพนั้น จะเห็นผู้คนเค้นทางโดยไม่มีฉากหลัง มีเพียงรูปคนเท่านั้นที่ให้เห็นเรื่องราว สำหรับภาพ "ตีโก" ซึ่งครอบคลุมด้วยบรรยากาศสีม่วงแดงและรูปแบบที่เกินเลย ความเกินจริงจัดไว้คล้ายฉากละคร ภาพที่พิสดารยิ่งนั้น ส่วนใหญ่เป็นสีม่วงแดง แทบภาพ ฉฉิมก็แสดงให้เห็นว่าเขามีลักษณะพิเศษเฉพาะในปีแครงของเขาเอง อีกประการหนึ่งภาพสีน้ำมันเหล่านั้นค่อนข้างจะไม่มีระเบียบเอาเสียเลย

นอกจากคำวิจารณ์ดังกล่าวแล้ว อีราม วูควาร์ด ก็ได้สรุปว่า "ศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยนี้ ยังไม่แท้ไทยเพียงพอ..." อันส่งผลทำให้ กรรกฎ หลีกเพชร ตอจบท้ายอย่างฉับพลันทันทีว่า (กรรกฎ หลีกเพชร 2508 : 43)

ข้อนี้เป็นความจริง และผู้เขียนบทวิจารณ์อาจจะได้รับความชอบคุณอย่างสูงสำหรับสายตากันกว้างและเพียงธรรมของเขา แต่สหายเอ๋ย กรุงโรมมิได้สร้างเสร็จในวันเดียวะสหาย ... สำหรับการพัฒนาศิลปกรรมประจำชาติแต่ละยุคกัน ไม่ง่ายเหมือนการนำเอาสีต่าง ๆ เหลืองบนแผ่นผ้าใบแล้วให้ความคิดอยู่นานว่า ตั้งชื่ออย่างไรจึงจะแสดงภูมิปัญญาเป็นปรัชญาได้มาก หากแต่ไปลงตัวเอาเมื่อถึงที่สุด หรือเกิดภาวะฉงนฉงนามองการเมืองอย่างสิ้นเชิงเท่านั้น เยี่ยงเดียวกับภาพของฉฉิม นาคีร์กัน ซึ่งอยู่ในระยะเวลาของการแสวงหาแนวทางเช่นเดียวกับศิลปินผู้ร่วมจิตสำนึกเดียวกัน

ของชาติต่าง ๆ ในตะวันออก นี่คือเครื่องหมายคำตามใหญ่ที่วางอยู่กลาง
เอเซียอาคเนย์ปัจจุบัน

ส่วนในประเด็นอื่น ๆ กรกฎ หลักเพชร ก็ตอบโตว (กรกฎ หลักเพชร
2508 : 19)

อิราม วุฑฒารักษ์ เพื่อตกล้อไถกว่า ภาษาเขียนของเจดิม นาครักษ์ นั้นพูด
ให้ชัดก็คือ ล้างล้าง และดูเหมือนจะลอกแบบภาพประกอบเรื่องของเยาพินซ์
เจามาเสียด้วย ภาพชื่อ "ไปทำบุญ" เด็กหญิงก็ดูจะเผลอวาทะเพื่อโฆษณา
ยาสีฟัน อารมณ์ก็ไม่ใช่นิยมไทยแท้ รวมทั้งภาพชุดชีวิตไทย ก็ยังสะท้อนให้
เห็นได้ไม่ถึงก้นของความจริง... ขอนคือการสารภาพถึงประสาสมัคร
และประสบการณ์ที่เขายังมีอยู่เรื่อยเหลือเกินสำหรับทุกสิ่งที่เกี่ยวข้องกับประเทศไทย
และน่าจะว่า ภาพไทยเหมือนภาพประกอบฝรั่ง ทุกตรง ๆ ก็คือ ศิลปินไทย
โบราณ บรรพบุรุษของเรามักง่าย เป็นทาสลอกเลียนฝรั่ง...อิราม
วุฑฒารักษ์ พยายามไปเพื่อเน้นหนักความเข้าใจในความไร้สาระ นึกผลาด
ใหญ่หลวงของภาพเขียนฝีมือเจดิม นาครักษ์ โดยยั่วหัวตะปูไวนารลงเป็น
ที่สุดท้ายว่า งานลอกเลียนฝรั่งชื่อ "การเค้นทาง" (ในชื่อภาษาไทย)
แสดงเรื่องราวเพียงรูปคนไม่มีฉากหลังมาไม่นานความรู้สึกให้สมบูรณ์
ภาพ "ที่ใด" บรรยายทาสีแวววาว และรูปแบบเกินเลยความจริง(หมายถึง
จิตแก่หง่า) นั้นจัดไว้คล้ายฉากละคร... ขอนดาคิดด้วยความรู้สึก ๆ
เราก็คงจะเอนดูฝรั่งดูมิได้ เขาช่างเสียสละสุดสุดส่านเผ่าสังเกตุด้วยความ
ปรารถนาที่ลวงการศิลปะของเราเสียจริง ๆ คิดว่าคนไทยด้วยกันเสียอีก
ແຕ່ตรงกันข้าม ข้าพเจ้าถือเป็นถ้อยประมาทพยายามภูมิใจอยู่อย่างแรงใน
อุทิศทิศทางวัฒนธรรมแห่งชาติของข้าพเจ้า

ความจริง จิตรกรรมของเจลิม นาคีร์กัน ยังมีใช้ความสัมพันธ์ของ
จิตรกรรมแบบชนบทเมยยุคใหม่ รวมทั้งไม่ใช่กฎเกณฑ์อันผูกขาดในศิลปะ
ถึงกลาวันทอสังคัมแต่อย่างใด เพราะเป็นความพยายามค้นคว้าแสวงหา
แนวทางหนึ่งเท่านั้น อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าความอุตสาหกรรมแห่งยุคสมัยของเขา
อาจจะประสบความสำเร็จพอสมควรในกาลต่อไปก็จริง แม้กระนั้น เขาก็เป็น
ผู้หนึ่งที่มีความนิยมยินดี ในลมหายใจของตนเอง มิได้สยบยอมยอมตัวลงเป็น
ทาส ทาสในจิตสำนึกอันต่ำทรามยิ่งกว่าทาสโดยเพียงเรือนกายดังฟ้ากับดิน

ท่ามกลางสถานการณ์เช่นนี้ และช่วงเวลานั้น ดูเหมือนว่าจะเป็มรยากาศ
ที่ไม่มีใครฟังใคร และไม่มีใครเสนอบทวิจารณ์เชิงวิเคราะห์เพื่อให้เห็นข้อดีข้อเสีย
ในศิลปะแต่ละแนวคิคออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน ยิ่ง คำรง วงศ์อุปราช เสนอทรรศนะ
เชิงวิจารณ์เอาไว้อีกว่า (คำรง วงศ์อุปราช 2508 : 31 - 32)

ผมมีความเห็นว่า การพยายามเป็นไทย โดยคัดแปลงของโบราณ เป็นการ
ทำไ้โดยอย่างมากก็แบบประยุกต์มากกว่งานสร้างสรรค์... และ ถ้านักศึกษา
เห็นครูผูกเน็คไท ใส่เสื้อขาว ยืนเขียนรูปในห้องแบบออฟฟิส คอย ๆ
แถมสี เขียนรูปเป็นราชการ เชื้อแนวแรงศรัทธาคลั่งคลง ในโรงเรียน
ศิลปะแท้ ๆ บรรดาผู้สอนล้วนแต่ทำงานหนัก เห็นเขาใส่เสื้อเประอะสี
เดินอย่างสบายตลอดเวลา มีอะไรก็ถกเถียงกันอย่างเปิดเผย

อีกทั้งการที่ น. ๗ ปากน้ำ เขียนบทวิจารณ์กลุ่มจิตรกรภาพเขียนแบบไทย
อันประกอบด้วย เจลิม นาคีร์กัน จุลทัศน์ พยาธราเมธ อาราม แก้วสว่าง
สนอง ศรีบุญ สุกริต ขาวีนาค อนันต์ อนุศาสน์นันท์ ทองเติม ทรันตะวีริยะ
และณล ทัศนัญชลี เอาไว้ว่า (น. ๗ ปากน้ำ 2508 : 210 - 211)

ให้มีการแสดงภาพเขียนของจิตรกรกลุ่มหนึ่ง ที่ทางกะปัลเลศวร จิตรกร
กลุ่มนี้เรียกตัวเองว่า ศิลปะแบบไทย แต่เมื่อดูกันทุกชิ้นแล้ว ทำให้สับสน
ชวนให้คิดไปว่า เป็นการฆาตกรรมศิลปะไทย หรืออย่างไรกันแน่ การให้สี
เห็นได้ชัดว่าขาดความรู้ เป็นไทยก็ไม่เชิง เพศก็ไม่ใช่ คู่มือออก
เขาเขียนภาพแบบตะวันตก แต่คิดเส้นหนัก ๆ การเขียนภาพคน ก็ใช้เส้น
สายส้าง จนเหมือนคนเป็นโรคสันนิบาต มันเป็นเรื่องของการคึกจิก มีใช้
ผู้ใด

บางแห่งเขาใช้รูปที่เล็กเรียกว่า "รูปกันหนวดหนุ" เพื่อเน้นส่วนของใบหน้า
ให้ดูกลม แตกต่างกับเส้นรอบนอก กลวิธีเช่นนี้ ควรจะได้ศึกษาให้อย่าง
กว้างขวาง ผู้ที่คิดจะปฏิรูปศิลปะไทยนั้น ควรจะได้ศึกษาศิลปะไทยให้ถึงแก่น
อย่างเช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ เคยทำมานั้นแหละจึงจะไม่เป็นการพลาด
เกียรติศิลปะไทย คงที่จิตรกรกลุ่มนี้กระทำกันอยู่

จากคำวิจารณ์ดังกล่าว ดูเหมือนจะยิ่งทำให้เกิดบรรยากาศแห่งการเผชิญหน้า
กันมากขึ้น ทว่าฝ่ายที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีซึ่งเป็นฝ่ายตั้งรับทางประวัติศาสตร์
มาโดยตลอดก็พยายามอย่างยิ่งที่จะอาศัยเหตุผล อาศัยบุคคล และองค์กรมาสนับสนุน
เพื่อสร้างความชอบธรรมในการดำรงอยู่ของตน คงจะพบว่ากลุ่มผู้จัดการแสดงภาพเขียน
แบบไทย ได้ตีพิมพ์หนังสือคำขวัญของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ประธาน
องคมนตรี มีใจความว่า (กรกฎ หลีกเพชร 2508 : 34)

การเขียนภาพไทย เป็นศิลปะที่มิได้เลิกละมาจากต่างชาติ สมควรแท้ที่จะ
ช่วยกันทำนุบำรุงให้ยืนยาวต่อไป แต่ศิลปะก็เหมือนเมฆมนต์ การที่จะออก
งานต่อไปได้ อาจต้องอาศัยแบบแผนภายนอกมาช่วยประกอบความคิดของตน
บางตามกาลสมัย จะยึดหลักอยู่ตามเดิมอย่างเคร่งครัดทุกแง่มุมอาจไม่เป็น
ทางแห่งวิวัฒนาการได้เหมือนกัน ข้อสำคัญอยู่ที่ต้องระวังมิให้ลิดหน่าเป็นหลัง
ก็พอ

นอกจากนั้น กรกฎ หลักเพชร ก็ได้อาศัยพระคัมภีร์ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการสนับสนุนพระคัมภีร์ความคิดของตนดังต่อไปนี้
(กรกฎ หลักเพชร 2508 : 45 - 49)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เปิดเผยข้อสันนิษฐานของนายเรอเน มาเฮ เกี่ยวกับ Universal Civilization ว่าดังนี้...ในความคิดเห็นของผู้อำนวยการองค์การยูเนสโกนั้น เห็นว่าอารยธรรมแบบสากลนั้นเป็นของที่ไม่ใช่ประโยชน์แก่โลก จะทำให้โลกมีพระคัมภีร์อันแคบ มีความเป็นอยู่อย่างแคบ วัฒนธรรมอย่างอื่น ๆ ของโลก ที่อาจจะดีกว่า งดงามกว่า และน่าจะรักษาไว้มากกว่าวัฒนธรรมและความเจริญแบบฝรั่งนั้นยังมีอยู่มากมายหลายสิบประเทศ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ควรรักษาไว้ และนอกจากนี้ก็ยังเป็นสิ่งที่ควรสนับสนุนและส่งเสริมอีกด้วย

และ

การเข้าใจในของเก่าและของใหม่นั้นมิได้หมายเพียงจดจำยี่สิบต่อเพียงแค่ว่าความดีงามพิจารณาเท่านั้น หากแต่จะต้องวิเคราะห์เจาะลึกลงไปแห่งไหนที่สุดลงไปเลือกเนื้อและได้มาภายในของศิลปะไทยให้กองทัพอเพราะความก้าวหน้าถึงว่านั้นยอมหมายถึง "สร้างรูปใหม่-คำเป็นเนื้อหาใหม่" แทนอนวาระยะแรกคงปรากฏเพียงรูปธรรมของนอกทางเชื้อชาติ ซึ่งผลดังกล่าวนี้ มิได้หมายเพียงความต้องการของจุดรวมวงการศิลปะทั่วโลกคือยูเนสโกเท่านั้น หากยังเน้นความเรียกร้องต้องการอย่างแท้จริงของนานาชาติที่เจริญแล้วอีกด้วย

หลังจากการอ้างพระคัมภีร์บุคคลและองค์กรที่น่าเชื่อถือเพื่อสร้างความชอบธรรมให้เกิดขึ้นผ่านพ้นไป บรรดาภาศการเบ็ดเตล็ด ความขัดแย้งระหว่างพระคัมภีร์ที่ฝ่ายหนึ่งสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีกับพระคัมภีร์อีกฝ่ายหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับการเคลื่อนไหวโดยมี

เป่าอยู่ที่สมาคมศิลปกรรมไทย และกลุ่มภาพเขียนแบบไทยก็เริ่มลดความเข้มข้นลง จนในที่สุดประเด็นความขัดแย้ง อันเป็นผลมาจากความพยายามที่จะรักษารูปแบบสังคม 2 แบบไว้ในเวลาเดียวกันของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ อันได้แก่รูปแบบสังคมแนวอนุรักษนิยม ด้วยการเชิดชูสถาบันหลักของชาติ ซึ่งสัมพันธ์กับการคงอยู่ของศิลปะแนวประเพณี กับการเป็นพันธมิตรกับค่ายโลกเสรีที่ส่งผลทำให้วิถีการดำเนินชีวิตแบบเสรีนิยม ซึ่งเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับการพัฒนาของศิลปะสมัยใหม่ จึงกลายเป็นสิ่งที่ต้องเผชิญหน้ากันตามกฎเกณฑ์ของอำนาจหลักเดียวกัน

2. ศิลปะบริสุทธ์กับศิลปะเพื่อการค้า

นับตั้งแต่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง จนกระทั่งถึง พ.ศ. 2516 นั้น ไม่เพียงแต่จะเกิดความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก โดยปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมจากผลงานการวิจารณ์เท่านั้น ความขัดแย้งทางความคิด อีกคู่หนึ่งซึ่งนับว่ามีความโดดเด่น และมีความสำคัญต่อวิวัฒนาการทางศิลปะในประเทศไทย เป็นอย่างยิ่งก็คือ ความขัดแย้งระหว่างศิลปะบริสุทธ์กับศิลปะเพื่อการค้านั่นเอง

แท้จริง ความขัดแย้งระหว่างศิลปะบริสุทธ์กับศิลปะเพื่อการค้า มีความเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์กันกับความขัดแย้งระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก ซึ่งได้กล่าวไว้ในบทที่กล่าวมาอย่างแม่นยำแล้ว กล่าวคือกลุ่มที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีจะถูกระบุว่ามีความสัมพันธ์กับศิลปะเพื่อการค้า ส่วนกลุ่มผู้สนับสนุนและวางรากฐานศิลปะตะวันตกก็จะมี ความสัมพันธ์กันกับการยกย่องศิลปะบริสุทธ์

ดังนั้น ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์วงการทัศนศิลป์ ในเรื่องศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก แม้วิวัฒนาการทางสังคมจะเอื้ออำนวยต่อการพัฒนาศิลปะตะวันตกในประเทศไทย แต่ศิลปะแนวประเพณียังคงดำรงอยู่ได้ในฐานะที่มีลักษณะเฉพาะทางชนชาติ มีความได้เปรียบในฐานะที่ผูกพันกับประวัติศาสตร์ชาติไทย มีสถาบันหลักของชาติให้การสนับสนุน ทั้งพระราชมรดกของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ท่อนหนึ่งที่ว่า (สงวน รอดบุญ 2506 : 37)

ชาติที่เจริญแล้วย่อมพยายามรักษาสงเสริมและเทิดทูนศิลปะของตน ศิลปะของไทยเราเป็นศิลปะที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์มาด้วยความประณีตบรรจง ได้รับความนิยมนิยมมาจนบัดนี้ ควรที่เราจะพยายามจดจำฝังใจไว้ ช่วยกันรักษามาตรฐานและคุณค่าเพื่อให้ศิลปะของเราก้าวหน้ากว้างขวางยิ่งขึ้น

นอกจากพระราชดำริข้างต้น กลุ่มและองค์กร เช่นกลุ่มจิตรกร เขียนภาพแบบไทย ที่ยึดแนวทางในการทำงานศิลปะแนวประเพณีได้ย่้ายยุคขึ้นของตนโดยกล่าววว่า (กลุ่มจิตรกร ภาพเขียนแบบไทย 2507 : ไม่มีเลขหน้า)

เมื่อพุทธศักราช 2506 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ปัจจุบัน ทรงมีพระราชปราชญ์แสดงความสนพระทัยในภาวะแห่งความเสื่อมสลายของศิลปกรรมประจำชาติไทย คยวว่าจิรบุณศิลป์ในของเราได้หันเหแนวโน้มมุ่งไปสู่แบบอย่างศิลปะตะวันตก มากกว่าที่จะใส่ใจรักษาสืบพันธุ์และพัฒนาศิลปะไทยให้รุ่งเรือง เป็นการสืบเนื่องจากอิทธิพลซึ่งประเทศเพื่อนบ้าน โดยทรงห่วงใยดังนี้ จึงมีพระราชประสงค์ที่จะได้เห็นความก้าวหน้าอันถูกต้องทางของศิลปกรรมประจำชาติ พระราชปราชญ์ดังกล่าว ลมเกล้าทรงพระราชทานแก่กลุ่มช่างเขียนไทย ในโอกาสที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน เพื่อตระเตรียมงานแสดงภาพเขียนของเหม เวชกร และเพื่อน นับแต่นั้น กลุ่มจิตรกรได้ถือเอาพระราชดำรินี้เป็นเมิ่งขวัญ เป็นแรงค้ำใจช่วยชาบซึ่งในพระมหากษัตริย์คุณเป็นล้นพ้น จึงได้จัดแสดงภาพเขียนไทยในแนวโน้มใหม่ขึ้นเป็นครั้งแรกในโอกาสต่อมา เมื่อพุทธศักราช 2507 โดยพระวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ประธานองคมนตรี ทรงพระกรุณาเสด็จเป็นองค์ประธาน

นอกจากนี้ยังมีเงื่อนไขอื่น ๆ เป็นฐานรองรับการทำงานของกลุ่มสนับสนุน ศิลปะแนวประเพณีอีก ทำให้เมื่อเกิดความขัดแย้งทางความคิดปรากฏอยู่ในผลงาน การวิจารณ์วงการทัศนศิลป์ กลุ่มที่สนับสนุนศิลปะตะวันตก จึงขาดทั้งความชอบธรรม

และฐานการสนับสนุนเพิ่มอำนาจในสังคม ทำให้ไม่สามารถที่จะคัดค้านกลุ่มที่เคลื่อนไหว
การทำงานศิลปะแนวประเพณีได้อย่างชัดเจนและอย่างมีพลัง ดังนั้น ในเวลาต่อมา
กลุ่มที่เติบโตมาจากรากฐานศิลปะตะวันตก จึงพัฒนาตัวเองด้วยการอ้างอิงคตินิยม
แบบศิลปะบริสุทธิ์ และมักจะอ้างถึงศิลปะสากลควบคู่กันไป พร้อมกันนั้นก็หยิบยกปัญหา
ของกลุ่มที่ทำงานศิลปะแนวประเพณี ที่ส่วนหนึ่งกำลังคลี่คลายไปสู่ศิลปะเพื่อการเข้ามาเป็น
จตุจักรทางวิชาการอย่างตรงไปตรงมา ขณะเดียวกัน กลุ่มที่ถูกระบุว่าทำงานศิลปะเพื่อ
การค้าก็ตอบโต้กลุ่มที่ยกย่องศิลปะบริสุทธิ์และนิยมตะวันตกในจุดที่ละเลยศิลปะประจำชาติ

อย่างไรก็ตาม กล่าวสำหรับศิลปะบริสุทธิ์ในประเทศไทยนั้น ความเป็นมา
เริ่มจาก ศิลป พีระศรี เคยกล่าวถึงศิลปะบริสุทธิ์เอาไว้ตอนหนึ่งว่า (ศิลป พีระศรี
2489 : 84)

คงได้เห็นมาแล้วว่า การรุกรานศิลปะเป็นอย่างดีของไทยนั้นเมื่อแรกที่ถูก
รูปประติมากรรมและจิตรกรรมของยุโรป ซึ่งมีผู้สั่งเข้ามาในประเทศไทย
เมื่อราว 50 ปีที่ล่วงมาแล้ว ทำให้เขาเขื่อนไป แม้รูปประติมากรรมเหล่านั้น
อาจจะงดงามและทำอย่างประณีตก็ แต่ห่างไกลจากอุดมคติของศิลปะบริสุทธิ์
(Pure art) กับอย่างดิบดิบ

แน่นอน คำวิจารณ์ของศิลป พีระศรี ที่ว่า การที่ผู้สั่งซื้องานศิลปะจากยุโรป
เมื่อราว 50 ปีที่ล่วงมาแล้ว หากนับย้อนหลัง กลับตั้งแต่ พ.ศ. 2489 ไปอีก 50 ปี ก็ตกอยู่
ในช่วงเวลาประมาณปี พ.ศ. 2435 อันเป็นสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า
เจ้าอยู่หัวนั่นเอง ซึ่งผลงานที่สั่งซื้อกันเข้ามาในช่วงนั้นหาใช่เป็นศิลปะบริสุทธิ์ไม่
เท่า ศิลป พีระศรี ก็ไม่ไ้ระบุให้ชัดเจนไปว่า เป็นศิลปะเพื่ออะไร

แต่จากการที่ศิลป พีระศรี กล่าวในเวลาต่อมาว่า (ศิลป พีระศรี
2508 : ไม่มีเลขหน้า)

การที่ประเทศไทยรับเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามาดัดแปลงนั้น ย่อมหมายถึง การรับเอาศิลปะตะวันตกเข้าไว้ด้วยเป็นพิเศษหลายสถานด้วยกัน บรรดา งานจิตรกรรมและประติมากรรมลักษณะศิลปะแบบจริงประเภทกิ่งพานิชย์ศิลป์ ไคถูกนำเข้ามาพร้อมกับศิลปะวัตถุอื่น ๆ เพื่อส่งเสริมความต้องการของชน ชั้นสูง ที่มียศถาบรรดาศักดิ์สูง ๆ แดก ๆ ทำให้เกิดความนิยมอันใหม่ขึ้นในศิลปะ (ของตะวันตก) โคม์การสังจิตรกร ประติมากร และสถาปนิกชาว ทางประเทศเข้ามาทำงานในประเทศไทย

รวมทั้งคำกล่าวที่ว่า (ศิลป์ พีระศรี 2507 : ไม่มีเลขหน้า)

ในรัชกาลที่ 5 โคม์ผู้ส่งรูปประติมากรรมของยุโรปเข้ามาในประเทศไทยเป็น จำนวนมากมาย แทนที่เสียค่าที่รูปประติมากรรมเหล่านี้เป็นศิลปะสมัยหัวต่อ ซึ่งไม่เป็นศิลปะที่เก่าหรือใหม่ และมีรูปประติมากรรมเหล่านี้หลายรูปซึ่งเป็น เรื่องชีวิตสามัญของคน กล่าวคือ เป็นศิลปะครึ่งพานิชย์ ซึ่งกระตุ้นความรู้สึกรู้จักกันเป็นสามัญของสาธารณชน เพราะฉะนั้นศิลปะอย่างนี้จึงเป็นที่เลื่อมใส แก่ชาวไทยในเรื่องรูปสัตว์เทวเทวศิลปะ ทอมมาโมซาศิลปะครึ่งพานิชย์ ถูกศิลปะ ที่มีการสำแดงที่แท้จริงอย่างใหม่เข้ามาแทนที่ เพราะด้วยเหตุนี้ประติมา กรรมสมัยปัจจุบันจึงมารากฐานโดยมีรูปบริสุทธิ์ทางศิลปะ

การกล่าวเช่นนี้มีข้อความหมายเท่ากับว่า งานศิลปะแบบกิ่งพานิชย์เกิดขึ้นและ แพร่หลายมากก่อนในประเทศไทย พร้อมทั้งหลังไหลเข้าสู่ประเทศไทย นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และส่งผลทำให้เกิดศิลปะเพื่อการค้า หรือพานิชย์ศิลป์ตามมา อย่างไรก็ดี ความพยายามของศิลป์ พีระศรี ในการที่จะแยกและสร้างความเข้าใจ ในเรื่องศิลปะเพื่อการค้าหรือพานิชย์ศิลป์กับศิลปะบริสุทธิ์ก็ยังคงดำเนินต่อไปดังปรากฏ อยู่ในพหุกรรมศัพท์ศิลปะชื่อ "ศิลปะสงเคราะห์" โดยศิลป์ พีระศรี กล่าวถึงพานิชย์ ศิลปะเอาไว้ตอนหนึ่งว่า (ศิลป์ พีระศรี 2515 : 28)

พาณิชย์ศิลป์ทำขึ้นเพื่อล่อใจเรื่องธุรกิจแห่งศิลปะของคนธรรมดาสามัญ กล่าวคือ ทำขึ้นในลักษณะที่จะให้ดูเข้าใจง่ายและไต่ซ่ายไต่ซ่าย ไม่ใช่แค่ตัวศิลปะที่ผลิตออกจากโรงงานอุตสาหกรรมเท่านั้นที่เป็นพาณิชย์ศิลป์ แม้ศิลปกรรมที่ศิลปินเป็นผู้ทำขึ้น ถ้าเป็นเรื่องหวงพิที่แสดงออกแห่งการคำนึงงานทำ ที่ให้เหมาะและถูกกับรสนิยมของสามัญชน ก็กล่าวได้ว่าเป็นพาณิชย์ศิลป์ได้

นอกจากนั้นในปทานุกรมศัพท์ศิลปะเดิมเดียวกัน ศิลป พีระศรี ก็ยังอธิบาย ความหมายของศิลปะบริสุทธิ์เอาไว้ว่า

"ศิลปะบริสุทธิ์" หรือ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" ศิลปะอย่างนี้ที่ศิลปินมีเสรีที่จะ แสดงความสามารถทางศิลปะและอารมณ์ใจของตนให้ประจักษ์ออกมาได้ โดยไม่อยู่ในความผูกมัดและอยู่ในอำนาจของเรื่องที่สร้างขึ้น หรือต้องทำให้ ถูกใจประชาชน คนจะได้อาจสงสัยข้อศิลปกรรมที่ตนสร้างขึ้นในที่สุดบางอย่างนี้ ก็หาไม่

ด้วยเหตุต่าง ๆ เหล่านี้ จึงมีความจำเป็นจะต้องหาทางอย่างหนึ่งอย่างใด ให้ศิลปินมีการติดต่อกับมหาชน จึงได้จัดให้มีการแสดงศิลปะขึ้นในประเทศ ต่าง ๆ ทั่วทวีปยุโรป มหาชนที่มาชมการแสดงอาจเลือกชอบและพอใจ ศิลปกรรมชิ้นใดว่าดีกว่าชิ้นอื่นก็ได้ ในที่สุดก็อาจซื้อศิลปกรรมชิ้นนั้นไปตกแต่ง ประดับบ้านเรือนของตน

ศิลปะซึ่งแสดงความรู้สึกเป็นอารมณ์สะเทือนใจเฉพาะตัวของศิลปินจะเป็นที่ นิยมของประชาชนหาได้ไม่ กล่าวคือ มหาชนโดยทั่วไปจะรู้สึกนิยมยินดีกับ ศิลปะนั้นไม่ได้ จนกว่ามหาชนเหล่านั้นจะได้รับการศึกษาอบรม เรื่องเกี่ยวกับ สุนทรียภาพเขาดีแล้ว บุคคลที่สามารถได้รับความรู้สึกสะเทือนใจ เหมือนกับ ที่อยู่ในศิลปะนั้นเท่านั้น ที่มีความนิยมยินดีใน "ศิลปะบริสุทธิ์" ได้

ถ้าจะถามว่า ศิลปะสองอย่างที่เรียกกันเป็นสามัญว่า ศิลปะสำหรับมหาชน อย่างหนึ่ง และศิลปะบริสุทธิ์อีกอย่างหนึ่ง อย่างไหนจะเป็นคุณเป็นประโยชน์

แก่ประเทศชาติ ตอบได้ว่า เราอยากให้มีศิลปะสำหรับมหาชนเป็นปัจจัยโดยตรง สำหรับให้การศึกษาแก่ประชาชน เพื่อให้รู้จักนิยมยินดีการแสดงออกแห่งศิลปะที่สูงกว่าต่อไปได้ เพราะฉะนั้นศิลปะทุกชนิดจึงมีความมุ่งหมายเกี่ยวกับสังคมและการศึกษาคงด้วยกัน

จากความพยายามที่จะอธิบายแยกแยะ เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับพาณิชย์ศิลป์ตามทรรศนะของศิลปะ พีระศรี นั้น นอกจากสาระใจความแล้ว สิ่งหนึ่งที่ปรากฏออกมาก็คือ แม้ศิลปะ พีระศรี จะให้การยกย่องศิลปะบริสุทธิ์ แต่ศิลปะพีระศรี ก็ไม่มีท่าทีที่ถูกกดขี่หรือเหยียดหยามหยันพาณิชย์ศิลป์ หรือศิลปะเพื่อการค้า และหรือศิลปะสำหรับมหาชนแต่อย่างใด ตรงกันข้าม กลับยอมรับว่า ศิลปะสำหรับมหาชนเป็นทางผ่านที่จะเข้าใจไปสู่ศิลปะบริสุทธิ์ตามทรรศนะของท่านในวาระโอกาสต่อไป

กระนั้นก็ตาม จากหลักฐานการแสดงผลงานนิทรรศการศิลปะในประเทศไทย นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา การแสดงผลงานศิลปะของกลุ่มจิตรวรรคศิลป์ในครั้งนี้ 1 ในปี พ.ศ. 2487 และครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2488 นั้น นับเป็นกรณีตัวอย่างที่ถูกระบุอย่างเป็นรูปธรรมว่า มีผลงานที่ไม่ใช่ศิลปะบริสุทธิ์เข้าไปเจือปน ถึงที่ น. ๗ ปากน้ำวิจารณ์ว่า (น. ๗ ปากน้ำ 2538 : 111)

เมื่อครั้งที่จิตรกรกลุ่มหนึ่งรวมหัวกันจัดแสดงภาพเขียนขึ้นเป็นครั้งแรก ณ ห้องโถงชั้นบนของศาลาเฉลิมกรุง การแสดงผลงานนิทรรศการจิตรกรรมครั้งนั้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นการชุมนุมงานสัพเพเหระของผลงานเขียนภาพทุกแขนง นับตั้งแต่งานจิตรกรสื่อชื่อจากกรมศิลปากรคือ จารัส เกียรติทอง และสนิท ภิรมย์ มาจนงานเขียนแบบโปสเตอร์ และงานเขียนประเภท ส.ค.ส. ระคนคละไปกับภาพลายเส้น สำหรับประกอบเรื่องในหนังสือพิมพ์ และภาพสีฉูดฉาดที่ขยายจากรูปถ่ายกว้างอยู่เคียงกับงานที่เรียกว่าศิลปะแท้ ๆ นั้นเอง การแสดงของจิตรวรรคศิลป์ในครั้งกล่าวนี้นี้ จะนับว่าเป็นการ เริ่มต้น

ของการแสดงศิลปกรรมอันแท้จริงยังไม่ได้ เพราะจุดมุ่งหมายการแสดง
ศิลปกรรมในนานาอารยประเทศที่เขานิยมกันนั้น เขาพยายามเลือกเฟ้น
เอาแต่ศิลปะที่เขาชื่นชอบอย่างแท้จริงออกแสดง งานไหนที่ไม่เข้าขั้นไม่มีคุณ
ลักษณะตามหลักเกณฑ์ของศิลปะแล้วเขาไม่ยอมให้นำออกแสดง ที่เป็นอย่างนั้น
ก็เพราะว่าศิลปกรรมในประเทศที่เจริญ ๆ นั้น เขาวิวัฒนาการมาตาม
ลำดับ จนถึงระดับที่ปัญญาชนส่วนใหญ่สามารถแยกแยะได้ว่างานอย่างไรเป็น
ศิลปะแท้ และอย่างไรเป็นศิลปะเทียมหรือที่เรียกกันว่าศิลปะประยุกต์
ควบเห่หุ่นงานศิลปะประยุกต์ เช่น ภาพสีตามที่ขยายจากรูปถ่าย ภาพระบายสี
โปสเตอร์ ภาพลายเส้นประกอบหนังสือ ตลอดจนภาพประเภทโปสเตอร์
ต่าง ๆ จึงไม่มีโอกาสแปลกปลอมเข้าไปวางคู่เคียงกับศิลปะแท้ ๆ ได้เลย

จากนั้น น. ๗ ปากน้ำ ก็กล่าวอีกว่าการจัดการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ
คือการแสดงศิลปะบริสุทธิ์อย่างแท้จริง (น. ๗ ปากน้ำ 2508 : 115)

นอกจากการแสดงภาพเขียนของจักรวรรดิซิลินแล้ว ยังมีการแสดงภาพ
เขียนอีกหลายครั้ง ซึ่งกล่าวได้เพิ่มไปอีกว่า เป็นวิธีการอันเกี่ยวกับ
จักรวรรดิซิลินนั้นแหละ เรายังไม่มีการแสดงศิลปะบริสุทธิ์แท้ ๆ นอกจาก
การแสดงประเภทความสนุกสนานคอกอีกหลายทอดหลายครั้ง จนกระทั่งเมื่อปี
2492 ทางมหาวิทยาลัยศิลปากรได้จัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น
เป็นครั้งแรก การแสดงผลงานศิลปกรรมครั้งนี้ จัดได้ว่าเป็นการแสดง
ศิลปะบริสุทธิ์อย่างแท้จริง

ซึ่งจากคำกล่าวของ น. ๗ ปากน้ำ ก็มีความสอดคล้องกับเจตนาของศิลป
พิธีศรี ที่กำหนดจุดมุ่งหมายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.
2492 เอาไว้ว่า (ศิลป พิธีศรี 2492 : 3) "ผู้จัดมีความมุ่งหมายอยู่หลายประการ
แต่ที่เป็นข้อใหญ่ก็คือ เพื่อสนองเกมหาชน ให้ได้รู้ในสิ่งที่สำคัญออกมาและสร้างขึ้นเป็น
ศิลปะซึ่งเรียกว่าศิลปกรรม ไม่ใช่มุ่งที่จะแสดงศิลปกรรมชนิดที่ผลิตสร้างขึ้นเป็นพาณิชย์ศิลป์

และนับจากนั้นเป็นต้นมา คำว่าศิลปะบริสุทธิ์ หรือคำว่าศิลปะเพื่อศิลปะก็
ก็วันจะมีการกล่าวถึงทั้งเพื่ออธิบายเพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจ ทั้งเพื่อเปรียบเทียบ
เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างศิลปะบริสุทธิ์และเหยียดหยามศิลปะเพื่อการค้า รวมทั้ง
เพื่อมีเป้าหมายในการกำหนดทิศทางให้การศิลปะในประเทศไทยก้าวเดินไปในทิศทาง
ของศิลปะบริสุทธิ์อีกด้วย ซึ่งผลจากการเสนอความคิด การวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าว
ได้ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งกันทางความคิดอันสะท้อนออกมาในผลงานการวิจารณ์เกิดขึ้น
ตามมาหลายคู่ความคิด

กล่าวในคำความพยายามที่จะอธิบายเพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจในเรื่อง
ศิลปะบริสุทธิ์นั้น เมื่อ ศิลป พีระศรี เขียนหนังสือระดมกรรมไทย ศิลป พีระศรี
ก็ได้กล่าวว่า (ศิลป พีระศรี 2489 : 86)

เราอาจพูดได้ว่า รูปประติมากรรมใด ๆ แสดงชีวิต โดยเนื้อรูปและอาการ
สำคัญอย่างหยวนในเหมือนตัวจริง ไม่ถือว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ เพราะเป็น
แต่กระตุกใจของปุถุชน ส่วนรูปประติมากรรมที่มีรูปและอาการสำคัญไปใน
ทางอุดมคติ กล่าวคือ เป็นการประดิษฐ์สร้างทางศิลปะโดยแท้ ก็ตกอยู่ใน
ศิลปะบริสุทธิ์ เพราะให้ความบันเทิงทางพุทธิปัญญาและให้อารมณ์สะเทือนใจ
ทางนามธรรมอย่างสูงแก่ผู้ชม ยิ่งกว่าศิลปะอย่างที่เห็นเหมือนของจริง

ส่วนในบทความเรื่องการประจักษ์แห่งศิลป์ ซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2493 ศิลป
พีระศรี ก็พยายามที่จะสร้างความเข้าใจในเรื่องศิลปะบริสุทธิ์ต่อบุคคลด้วยการอธิบายอีกว่า
(ศิลป พีระศรี 2506 : 7)

คำอันแท้จริงของศิลปกรรมคือ มีคุณสมบัติซึ่งบุคคลไม่ถูกชักล่อออกมาข้างนอก
ซึ่งทำให้อารมณ์ของเราเกิดสะเทือนเคลื่อนไหว กล่าวคือ นี่แหละเป็นส่วน
จิตใจของศิลปินนั้นแท้ๆ นี่คือการนำแห่งอารมณ์สะเทือนใจของศิลปินผู้แน่ว
สร้าง ซึ่งถอดเอาลงไปในศิลปกรรมของเขา เหตุนี้จึงเป็นศิลปะบริสุทธิ์แท้
ให้เกิดความรู้สึกยิ่งกว่าเห็นเฉย ๆ

แม่ศิลป พี่ระศรี จะใช้ความพยายามที่จะสร้างความเข้าใจในเรื่องศิลปะบริสุทธิ์
ทุกโอกาสที่เอื้ออำนวย แต่ทั้งคู่เชื่อว่า สภาพสิ่งแวดล้อมและเงื่อนไขด้านต่าง ๆ ใน
สังคมไทย จะไม่เอื้ออำนวยให้ประชาชนเกิดความเข้าใจได้อย่างที่ ศิลป พี่ระศรี
ปรารถนา ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของศิลป พี่ระศรี อีกที่พยายามจะอธิบายสร้างความ
เข้าใจเรื่องของศิลปะบริสุทธิ์ต่อไป ดังจะพบว่า ในปี พ.ศ. 2496 ศิลป พี่ระศรี
ได้กล่าววาทะ (ศิลป พี่ระศรี 2506 : 9)

ศิลปะบริสุทธิ์คือผลงานที่เกิดจากสภาพของจิตใจ อันมีลักษณะท้องถิ่นกับชีวิต
และสิ่งแวดล้อมของศิลปิน กล่าวอีกนัยหนึ่ง ศิลปะก็คือการแสดงให้ประจักษ์
ซึ่งอารมณ์ความรู้สึกของคนในแต่ละสมัยของวัฒนธรรม และวัฒนธรรม
เปลี่ยนแปลงไต่ชั่วระยะเวลาหนึ่ง แบบแสดงจุดประสงค์และลักษณะที่เด่น
เป็นพิเศษของศิลปะก็ย่อมเปลี่ยนแปลงเป็นเงาตามตัวไปด้วย
อนึ่ง ใครจะปฏิเสธว่า เมื่อศิลปินทำงานศิลปกรรมอันบริสุทธิ์ ศิลปินย่อม
แสดงความรู้สึกนึกคิดของตนเองออกมาให้ปรากฏ ฉะนั้นในสมัยปัจจุบัน ศิลปิน
ที่แท้จริงย่อมไม่มีข้อผูกมัดที่จะทอกลอกแบบแสดงอันใด ที่จริงในขณะนั้นไม่มี
"แบบแสดง" (styles) อ่างที่เข้ใจกันมาแต่ก่อนอีกแล้ว แต่เป็นลักษณะ
เฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน ฉะนั้นแม้เราจะถ่อมศิลปินที่ลักษณะตรงกับ
รสนิยมของเรามากกว่าศิลปะประเภทอื่นก็ตาม เราก็ไม่ควรจะวิจารณ์อย่าง
รุนแรงเมื่อเห็นงานศิลปกรรมซึ่งมองครั้งแรกดูแปลกตา และเห็นอกเห็นใจ
ศิลปินแล้ว ก็จะทำให้ความ เบิกบานขึ้นด้วยความงามของงานนั้น ๆ

คำกล่าวนี้นอกจากจะพยายามสร้างความเข้าใจในเรื่องศิลปะบริสุทธิ์เท่านั้น
แต่ยังมีเนื้อหาความหมายที่จะแสดงให้เห็นว่า ผลงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะ
ผลงานของศิลปินจำนวนหนึ่งถูกวิพากษ์วิจารณ์ในแง่มุมต่าง ๆ อันมิใช่แง่มุมของศิลปะ
เพื่อการคำกั้ปรากฏขึ้นอย่างรุนแรง ซึ่งในกรณีนี้น่าจะมี ความเกี่ยวข้องกับบทวิจารณ์
ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่วิจารณ์ผลงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งก่อน ๆ รวมอยู่ด้วย
(พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 30)

อย่างไรก็ตาม แนวความคิดในเรื่องศิลปะบริสุทธิ์ของศิลปะ พีระศรี โคก
อิทธิพลส่งผลทำให้ผู้คนเกิดความและแสดงบทบาทที่สอดคล้องมากมาย ไปปรากฏ
หลักฐานเช่น น. ๗ ปากน้ำ กล่าวถึงของศิลปะบริสุทธิ์เอาไว้ว่า (น. ๗ ปากน้ำ
2508 : 112 - 113)

ศิลปะที่แท้ หรือที่เรียกกันว่าศิลปะบริสุทธิ์นั้น กลับพยายามหาทางหลีกเลี่ยง
ธรรมชาติไว้มากที่สุด ยิ่งที่ธรรมชาติให้ไกลเท่าไรยิ่งถือว่าศิลปะที่แท้
มีความคิดสูงส่งมากยิ่งขึ้นเท่านั้น หลักการศิลปะบริสุทธิ์ก็คือศิลปะจะต้อง
ศึกษาทำความเข้าใจในธรรมชาติอย่างดองแท้เสียก่อน ในขั้นต่อไปก็ให้อธิ
ว่าธรรมชาติเป็นเพียงสื่อกลางที่ศิลปินจะหาความบันเทิงใจประกอบงาน
ศิลปะขึ้น โดยศิลปินจะต้องสร้างอาณาจักรความคิดของตนขึ้นใหม่ ต่อมา
ผลงานศิลปะจะกลายเป็นโลกในอารมณ์จินตนาการ ของศิลปินอย่างแท้จริง
ทุกสิ่งทุกอย่างในภาพเขียน จะแอมแฝงไว้ซึ่งสัญลักษณ์อย่างลึกซึ้ง

ส่วน เขียน ยิ้มศิริ ก็กล่าวเอาไว้หลายตอนในข้อเขียนชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งของเขา
ที่ชื่อ ศิลปะคืออะไร? เอาไว้ว่า (เขียน ยิ้มศิริ 2514 : ไม้ขีดไฟเล่มหน้า)

ฉะนั้น ศิลปะจึงเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับจิตใจซึ่งมีจุดหมายไปสู่ความดีและความงาม
และมีความแตกต่างกันออกไปโดยอิทธิพลและสิ่งแวดล้อมหลายด้าน อันอาจ
กำหนดได้อย่างกว้าง ๆ คือ ศิลปะที่อำนวยความสะดวกทางกาย
(Functional Art) และศิลปะที่อำนวยความสะดวกทางใจ
(Spiritual Art) หรือศิลปะบริสุทธิ์อันเป็นวิจิตรศิลป์ (Fine
Arts) ที่ไม่มุ่งประโยชน์ทางวัตถุและลาภผล
ศิลปินที่แท้จริงนั้น มิได้มุ่งประสงค์การบรรลาคติก็ เงินทอง ยิ่งไปกว่า
การสร้างสรร ผลิตงานทางค่านิจิต เปรี๊ยะโคกกับนักพรต(Ascetic)
คือมุ่งที่จะไต่หาสิ่งซึ่งเป็นแก่นสารของชีวิต พยายามหนีพ้นไปจากความ

โลกะ โทษะ โมทะ และประสมกับความสงบในที่สุด ทางศาสนาก็เช่นกัน
มีวัตถุประสงค์และจุดหมายปลายทางให้คนทำความดีเพื่อเป็นบุญส่งผลไปใน
ภพหน้า (หากชาติหน้านั้น) ดังนั้น ศิลปินกับนักพรตจึงอยู่ในสภาพที่คล้ายกัน

ไม่เพียงแต่จะมีข้อเขียนในเชิงอธิบายความหมายของศิลปะบริสุทธิ์เพื่อสร้าง
ความเข้าใจ และข้อเขียนเชิงยกย่องเพื่อสร้างทัศนคติทางคุณค่าที่เหนือกว่าศิลปะที่
แตกต่าไปจากศิลปะบริสุทธิ์แล้ว ก็ยังมีทัศนคติเชิงวิพากษ์วิจารณ์ต่อศิลปะเพื่อการค้า
พาณิชย์ศิลป์ ศิลปะสำหรับมหาชนและประเภทศิลปะ อันเป็นศิลปะคนละฝ่ายกับศิลปะบริสุทธิ์
เอาไว้อย่างรุนแรงถึงขั้น น. ๗ ปรากฏว่า กล่าววว่า (น. ๗ ปรากฏว่า 2508 : 91 - 93)

พวกหัวแหลมมุ่งผลิตศิลปะในแง่การค้า เพียงเพื่อจะขายปิ้งให้ใครเท่านั้น
เกิดขึ้น จะมีผู้มุ่งหวังบริสุทธิ์ใจต่อศิลปะอย่างแท้จริงก็เป็นแต่เพียงส่วนน้อย
ควบคู่กัน ในแกลเลอรีแสดงภาพของเมืองไทยแทบทุกแห่งแม้แต่ในสถานแสดง
งานศิลปกรรมแห่งชาติประจำปีของเรา จะเกิดอันกลไปควบภาพหมู่บ้าน
ชาวประมง ภาพทิวทัศน์ล่องน้ำ ภาพไทยสมัยใหม่ และภาพประเภทล่อตา
ปิ้งน่านาชนิด

ภาพเขียนเหล่านี้ แม้จะเขียนโดยจิตรกรผู้ชำนาญ มีฝีมือสูง ความรู้ดี
แต่เมื่อเจตนามุ่งแต่เพียงจะเขียนรูปขาย แทนที่จะทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ
ดังนั้น คุณค่าของศิลปะก็ตกลง บ่อยครั้งที่เคย เมื่อข้าพเจ้าเห็นงานเหล่านี้
ก็แทบส่ายหน้าด้วยความระอาใจ เพราะภาพเหล่านี้มันเป็นภาพประเภท
ภูมิศาสตร์ และชมประเพณี ปิ้งเขาชอกเืองควบคู่กัน เขาจะซัดคึกไม่
คิดมีกลิ่นบ้านเมืองของเขาเป็นพระดึกเสียดมากกว่า จะเห็นคุณค่าในศิลปะ
และปิ้งทำน้าชาวเหล่านี้ ใจว่าจะมีรสนิยมสูงไปเสียหมดก็เปล่า หลายรูปที่
เห็นเขาชอก บางที่เราเองก็ดูไม่ได้เพราะไม่มีรสของศิลปะอยู่ในนั้นเลย
แม้แต่น้อย แต่ปิ้งเขาชอกเพียงแต่ว่ามันเป็นรูปหมู่บ้านชาวประมงแบบไทย ๆ
เพียงเท่านั้น

ศิลปินกับการค้าหัวแหลม เหล่านั้นพลอยได้กำไรไปด้วยกัน ทางวัฒนธรรม
ว่าใครดีเด่น ใครเก่ง ก็ตรงที่ว่า ใครขายรูปกับฝรั่งได้มากกว่ากัน
ลงวงการศิลปะของเมืองไทยเหลวแหลกในรูปนี้แล้วก็พอมองเห็นอนาคตได้
ว่าไปไม่รอด เพราะจะก่อให้เกิดผลเสียหายหลายประการ เนื่องด้วยผู้ชม
ทั้งผู้ใหญ่และอนุชน ทางกึ่งหวังจะฝึกฝนนิยมของคนในสูงขึ้น ด้วยการชมงาน
แสดงศิลปะแต่ละครั้ง เมื่อได้เห็นภาพเขียนชั้นสวะเหล่านั้น มีป้ายติดบอกว่า
"ขายแล้ว" เป็นทำนองประกาศนียบัตรว่า ศิลปินได้ ก็พากันเข้าใจผิดว่า
งานอย่างนั้นเป็นงานที่ดี ส่วนงานที่แท้จริง ๆ หลายตอนหลายภาพ แต่ขายไม่ได้
ก็ไม่เอาใจใส่กัน นานวันเข้ารสนิยมของคนก็เหลวเป็นตลาดไปหมด เรื่อง
เช่นนี้ก็เกิดจริง ๆ มาแล้ว ข้าพเจ้าเองประสบมาหลายราย เพราะดิฉัน
อุปาทานบอกว่า "ขายได้" นั่นเอง ผลเสียอีกอย่างหนึ่งก็คือ เมื่อคนเห็นว่า
งาน "ขายได้" เป็นงานที่ดี โดยจริงที่แท้จริงเป็นงานสวะ ก็จะทำให้คน
เห็นว่าเมื่อศิลปะมันขึ้น ๆ เพียงแค่นั้น

เช่นเดียวกันกับ ค่าง วังศุภราช ที่วิจารณ์ศิลปะเพื่อการค้าเอาไว้อย่าง
ชัดเจน ถึงที่เขากล่าวว่า (ค่าง วังศุภราช 2508 : 29 - 38)

ปัจจุบันนี้ จึงมีศิลปินอยู่ 2 พวกคือพวกบุกเบิกหาแนวทาง และพวกที่คอย
ติดตาม ส่วนงานประยุคต์หรืองานตลาดยุคก่อน ๆ นั้น คุณภาพนั้นว่าดีมาก
ส่วนใหญ่เขียนเป็นแบบ ส.ค.ส. อย่างที่เราเห็นแถว ๆ สุริวงค์ ตอนถึงงาน
ตลาดก็ขยับฐานะขึ้นมา เอาอย่างศิลปะแบบเรื่องราวนิยมไปดัดแปลง
ก็ทำให้เขาก้าวหน้าขึ้น เป็นวิวัฒนาการของเขาเหมือนกัน งานเหล่านี้
จะเห็นได้จากบรรดาช่างเขียน ที่เคยเขียนขายอยู่ตามร้านแถว ๆ สุริวงค์
ปัจจุบันนี้ แสดงผลงานเป็นประจำตามแกลเลอรี เขาก้าวขึ้นมาและคอย
ตามศิลปินอย่างใกล้ชิด

แต่ก่อนที่เราจะพูดถึงความถูกต้องของราคางานศิลปะ เราควรจะมาดูว่า
สถานการณ์แท้จริงมันเป็นอย่างไร เมื่อสำรวจดูทั่วไปแล้ว ไม่เห็นว่างาน
ศิลปะแท้ ๆ มีราคาสูงขึ้นเลย บุคคลเป็นบุคคลของงานตลาดมากกว่าสมัยก่อน
งานตลาดที่ขายตามร้านแถว ๆ สุริวงค์ ขายได้ประมาณรูปละ 500 บาท
ปัจจุบันนี้ขายได้ถึง 3,000 บาททุกรูป ในขณะที่เดียวกัน งานศิลปะที่แสดง
ในงานแสดงศิลปะกรรมแห่งชาติ มีราคาเพียง 1,000 บาท หรือ 2,000 บาท
เท่านั้น และอย่าลืมว่างานตลาดกับงานศิลปะไม่เหมือนกัน งานตลาดนั้นเขา
ขายกันทุกวัน แสดงกันทุก ๆ 7 วัน บางรายมีรายได้เดือนละหนึ่งบาท
เพราะเขาขายทุกวัน บางรูปเขาอาจลอกแบบขายได้หลายครั้ง

และ

ในวงการซื้อขายงานศิลปะของไทยเราในปัจจุบันนี้ ในระหว่างผลงานศิลปะ
บริสุทธิ์ และงานแบบตลาด นักท่องเที่ยวชอบเลือกเองงานตลาด มีปัญหาวา
งานศิลปะบริสุทธิ์นั้น อยู่ในความรับผิดชอบของใคร ของพวกเราหรือ
นักท่องเที่ยวต่างประเทศ ทรายใจ ที่งานศิลปะแท้ ๆ ยังขายไม่ได้และยัง
มีราคาถูกกว่างานตลาด ศิลปินที่เขียนผลงานที่ 4 - 5 รูปต่อปี และแสดง
รูปปีละครั้ง ก็เกิดขึ้นไม่ได้

ส่วน เขียน ยิ้มศิริ ก็พากันวิจารณ์พร้อมกับการประณามงานศิลปะที่ศิลปินสร้าง
ขึ้นโดยหวังผลทางวัตถุเอาไว้ว่า (เขียน ยิ้มศิริ 2514 : ไม่มีเลขหน้า) "ศิลปะ
ไม่มีสิ่งใดเป็นพิษร้ายต่อสังคม ถ้าศิลปะนั้นเป็นศิลปะบริสุทธิ์ งานศิลปะประเภทใดก็ตาม
หากสร้างขึ้นเป็นอมิสและเพื่อผลทางวัตถุ เราไม่ควรเรียกงานศิลปะนี้ว่าเป็นงานศิลปะ
หากจะเรียกก็ควรเรียกว่า ศิลปะโสเภณี หรือ ขายตัว..."

จะเห็นได้ว่า แม้ทั้งแต่ศิลปิน พีระศรี เสนอความคิดเกี่ยวกับศิลปะบริสุทธิ์ขึ้นมา
พร้อมทั้งแยกแยะให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับพาณิชย์ศิลป์ หรือศิลปะ
สำหรับมหาชน หรือในเวลาต่อมาถูกเรียกว่าศิลปะเพื่อการค้านั้น ในช่วงระยะแรกนับจาก

หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2500 แม้จะเป็นความคิดที่แตกต่าง แต่ความขัดแย้งก็ยังไม่รุนแรงนัก จนกระทั่งช่วงหลังปี พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2509 กล่าวได้ว่า วงการการวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์ว่าด้วยเรื่องศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้ามีความขัดแย้งเกิดขึ้นอย่างรุนแรง โดยในช่วงเวลาแห่งความขัดแย้งอย่างรุนแรงจะสัมพันธ์กันกับปรากฏการณ์การเติบโตของแกลเลอรี สถิติการเปิดงานแสดงศิลปะตามแกลเลอรีที่ขึ้นสูง (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 34) สถิติการซื้อผลงานส่วนใหญ่เป็นฝรั่ง และจิตรกรอาศัยรายได้เกือบทั้งหมดจากฝรั่งในวงแสดงนิทรรศการ (พินินแกน สวาท 2507 : 20) นอกจากนั้นก็ยังอยู่ในช่วงระยะเวลาเริ่มต้นแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติที่สัมพันธ์กันกับความร่วมมือกับค่ายโลกเสรีในการต่อต้านการแพร่ขยายลัทธิคอมมิวนิสต์ในสงครามเวียดนาม อันมีผลทำให้เกิดองค์การระหว่างชาติ การเดินทางของคนต่างชาติเข้ามาในประเทศไทยด้วยวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ย่อมมีส่วนส่งผลกระทบต่อธุรกิจการซื้อขายผลงานศิลปะจนเกิดความตื่นตัวขึ้นอย่างน้อยก็ในระดับหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ปัญหาสำคัญประการแรกอยู่ที่ว่า ศิลปินกลุ่มไหนหรือบุคคลใดคือศิลปินที่ถูกเรียกว่าสร้างงานศิลปะเพื่อการค้า และปัญหาอีกประการหนึ่งก็คือ ศิลปินกลุ่มนั้นหรือบุคคลนั้น และหรือตัวแพะมีปฏิกริยาตอบโต้ออกมาหรือไม่ ถ้ามี ว่าเป็นอย่างไร

ในปัญหาประการแรก พอจะมีหลักฐานบ่งบอกว่า กลุ่มใดมีมันในศิลปะบริสุทธิ์ที่มุ่งเป้าการวิจารณ์ไปยังกลุ่มจักรวรรดิศิลป์เป็นกลุ่มแรกโดยศึกษาได้จากบทวิจารณ์ของ น. พ ปากน้ำ (น. พ ปากน้ำ 2508 : 111) กับอีกกลุ่มหนึ่งอันได้แก่กลุ่มจิตรกรภาพเขียนแบบไทย (น. พ ปากน้ำ 2508 : 210 - 211) ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งมีความเป็นไปได้ไกลทางสูงว่า หมายถึงกลุ่มสมาคมศิลปินไทย ซึ่งแสดงผลงานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490 ถึง พ.ศ. 2507 รวมจำนวนได้ 27 ครั้ง ทั้งนี้เนื่องจากเมื่อศึกษาจากรายชื่อคณะกรรมการดำเนินงานของสมาคมปี พ.ศ. 2497 (สมาคมศิลปินไทย 2497 : ไม่มีเลขหน้า) และรายชื่อศิลปินที่ร่วมแสดงงานในปี พ.ศ. 2507 (สมาคมศิลปินไทย 2507 : ไม่มีเลขหน้า) ล้วนมีความสัมพันธ์กับกลุ่มจักรวรรดิศิลป์และกลุ่มจิตรกร

ภาพเขียนแบบไทยในบางแง่มุมอย่างใกล้ชิด โดยเฉพาะแง่มุมจากหนังสือทางการศึกษา
 ที่ละจากสถาบันการศึกษาที่ปะทะกันเป็นต้นหลัก ซึ่งในเรื่องนี้ ฟินแกน
 สเวก เคยกล่าวเอาไว้ว่า (ฟินแกน สเวก 2507 : 15 - 16)

กล่าวได้ว่ามีสถาบันฝึกหัดฝีมือขนาดใหญ่อยู่สองแห่งด้วยกัน แห่งหนึ่งวางท่า
 อย่างโก้ ส่วนอีกแห่งหนึ่งไม่มีความโก้เอาเลย แม้ว่าสถาบันทั้งสอง
 จะขัดแย้งกัน แต่ทั้งสองก็มีหลักสูตรเกือบจะคล้าย ๆ กันทีเดียว
 ในทางทฤษฎีแล้ว เป็นความจริงที่ว่า การสอนในมหาวิทยาลัยสูงกว่า
 แม้ว่าค่าจ้างถึงเพียงอัตราครูสอนนักเรียนมากกว่า และเป็นความจริง
 ด้วยว่า โรงเรียนเพาะช่างสนใจหนักไปในด้านช่างฝีมือมากกว่า สถาบัน
 ทั้งสองแห่งมีหลายสิ่งหลายอย่างคล้ายคลึงกันมาก จึงไม่สามารถเลี่ยงจาก
 การเป็นคู่แข่งกันได้ การแข่งขันและความอิจฉาริษยาระหว่างสถาบันทั้งสอง
 เป็นเรื่องที่น่าเสียใจและไร้สาระมาก ถ้ามหาวิทยาลัยจะดีกว่าแล้ว ควรจะ
 มีความสนใจในกิจการของสถาบันอื่น สนับสนุนนักศึกษา ส่งครูอาจารย์ไป
 ช่วยสอน เป็นครูคร่าว และทำตัวเป็นผู้นำ แคมมหาวิทยาลัย หากทำอะไรใน
 รูปการแบบใหม่ เพียงแต่มีความเป็นอนุรักษนิยมอย่างมีขีด พยายามปล่อย
 ตัวเอง ให้เจือในความคึกคักของตนเอง ในเมื่อตัวเองได้แสดงให้เห็นว่า
 ไม่สามารถทำให้ผู้คนที่ถือถือได้

เหล่านี้จะเป็นคำกล่าวซึ่งเป็นเสมือนคำคมประการหนึ่งที่ว่า เบื้องหลังแห่ง
 ความขัดแย้งในหลาย ๆ เรื่องเกิดขึ้นจากอะไร ส่วนปัญหาประการต่อมาที่ว่า คือเป็น
 กลุ่มไหน หรือบุคคลไหน และหรือตัวแทน มีปฏิริยาตอบโต้กลุ่มอื่นในความขัดแย้งที่ปะ
 บรุษหรือออกมาหรือไม่ ถ้ามี มีอย่างไรนั้น คำตอบก็คือ มีการตอบโต้ทั้งในแง่ตัวบุคคล
 อันได้แก่ศิลาหิน นักวิจารณ์ และองค์กรที่เกี่ยวข้อง

กล่าวในแง่ของตัวบุคคลซึ่งเป็นศิลปินอย่างประหยัค พงษ์คำ เขากล่าว
อย่างเปิดเผยว่า (กรกฎ หลักเพชร 2508 : 50)

บางคนเข้าใจเอาว่า ผมทำงานเพื่อเงิน ขอนผมไม่ปฏิเสธ เพราะ
ความจริงมีอยู่ว่า ไม่มีใครที่ไม่ต้องการเงิน ไม่มีใครเขียนภาพแล้วนำ
ไปแจก ผมต้องกินข้าวเหมือนกัน ผมจึงต้องการเงินเพื่อยังชีพ และ
ทำงานต่อไป เพราะฉะนั้น ทุกสิ่งทุกอย่าง ควรเป็นเรื่องของความจริงใจ
กันดีกว่า ควรเป็นทัศนวิสัยทางคนทางทำงาน แล้วผลงานมันจะพุ่งออก
มาเอง

นับว่าเป็นการสะท้อนทรรศนะอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมาที่สุดเท่าที่หลักฐาน
จะพียงมี นอกจากนี้แล้วก็ไม่มีการในช่วงระยะเวลานั้นจะเปิดเผยความคิดในใจหรือ
แสดงเหตุผลเพื่อตอบโต้ข้อกล่าวหาในการที่ถูกระบุว่าทำงานศิลปะเพื่อการค้าอย่าง
เป็นจริงเป็นจัง เท่ากับที่เคยให้เหตุผลของศิลปะแนวประเพณีตอบโต้ศิลปะตะวันตก
ซึ่งที่ผ่านมา

แต่ถึงกระนั้น การที่กลุ่มนิยมศิลปะบริสุทธิ์ยังแสดงจุดยืนสนับสนุนศิลปะตะวันตก
และพยายามสร้างความเข้าใจในลักษณะทั้งที่ น. ๗ ปากน้ำ กล่าวไว้ (น. ๗ ปากน้ำ
2508 : 95)

ภาพเขียนสมัยใหม่ ปัจจุบันนี้กำลังเป็นศิลปะแบบสากล ไม่จำกัดลัทธินิยม
ชาติศาสนาใด ๆ ทั้งสิ้น คนสมัยใหม่กำลังถือว่าศิลปะเป็นอิสระหลุดพ้น
จากพันธะใด ๆ เหล่านี้หมดสิ้นแล้ว บัดกับศิลปะในศตวรรษที่แล้ว ๆ มักจะ
จำกัดอยู่ในวงการศาสนา และวงการบุคคลชั้นสูง แต่ขณะนี้ศิลปะเป็นของ
ชาวโลกทุก ๆ คน ศิลปะยุคปัจจุบัน งานศิลปะของเขามีไต่กันของกันเพียง
เฉพาะภายในประเทศของตน หากแต่ได้รับการยกย่องไปทั่วโลก
ดังได้กล่าวมานี้เห็นได้ว่า การที่เราจะรวมสมาคมกับชาวโลกทุก ๆ ชาติ
อย่างสนิทสนม กัมวชิเดียว ท่านจะต้องรู้จักสื่อกลางก็คือ งานศิลปะนั่นเอง
เพราะ ศิลปะเป็นสื่อกลาง ซึ่งจะทำให้คนเข้าใจกันได้

พร้อมทั้งมีการเคลื่อนไหวทางด้านการเผยแพร่ผลงานและความคิดเกี่ยวกับศิลปะ
แบบนามธรรมจนเกิดการเคลื่อนไหวขึ้นในหมู่นักศิลปินไทยกลุ่มหนึ่ง ดังที่ พริยะ ไกรฤกษ์
กล่าววว่า (พริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 36)

ในปี พ.ศ. 2505 คาร์ล ไกล์ไปเข้าเรียนที่สเลค (Slade School)
ในกรุงลอนดอน และกลับมาในปี พ.ศ. 2506 ในฐานะศิลปินนามธรรม
และเป็นโฆษกคนสำคัญให้กับงานศิลปะแนวนี้เลยทีเดียว ศิลปะแนวนามธรรม
กลายเป็นที่นิยมในปี พ.ศ. 2507 เมื่อมีศิลปินอื่น ๆ เข้าร่วมด้วย เช่น
พิชัย นิรันดร์ พวี รัชนิกร และนิพนธ์ ผิดะโธมด ... ศิลปินอื่น ๆ
เช่น พริยะ พัฒนพริยะเดช และปรีชา อรชุนทะ ไกล์จัดแสดงงานเดี่ยว
ซึ่งเป็นงานนามธรรมเป็นครั้งแรกของเขา

อีกทั้งในเวลาต่อมา การที่ผู้นำศิลปะแบบนามธรรมไปเปรียบเทียบกับศิลปะ
ที่ถูกระบุว่าเพื่อการค้า ก็เป็นการชี้เจตนาของการแบ่งแยกและแบ่งระดับกันอย่างชัดเจน
ดังที่ คาร์ล วงศ์อุปราช กล่าววว่า (คาร์ล วงศ์อุปราช 2508 : 29 - 30)

งานของเขามุ่งหาแก่นแท้ของศิลปะ มากกว่าสิ่งปลีกย่อย 8 ปีในการเขียน
แบบจริง และ 2 ปีในการฝึกงานแอมสเตอร์ดัม เมื่อใดอะไร ๆ นำทั้ง
สองอย่าง เขาก็จะไม่เป็นอะไร ถ้าเราศึกษาค้นหาความเคลื่อนไหวของ
งานศิลปะของเขาย่างใกล้ชิด จะเห็นได้ว่า งานแบบแอมสเตอร์ดัมหรือ
นามธรรมของไทยเรานั้น เกิดขึ้นมาเพราะความผลักดัน นี้ก็มาต่อจาก
งานแบบ ลาดาน่า ซึ่งทำให้แรงศรัทธาของศิลปะลดลง ความเคลื่อนไหว
ของแอมสเตอร์ดัม นำเอาความบริสุทธิ์ในจุดหมาย และความรู้ทางสีและเส้น
องค์ประกอบใหม่ ๆ มาให้เรา ความเคลื่อนไหวของแอมสเตอร์ดัมซึ่งมีผล
คือเพิ่มแรงศรัทธาให้แก่ศิลปะ และนำเอาวิวัฒนาการทางสี เส้น ความอิสระ
และองค์ประกอบ ถางงานแบบลาดาน่า มีอิทธิพลมากกว่าแอมสเตอร์ดัม
ก็หมายถึงว่าศรัทธาต่อศิลปะจะต้องเสื่อมลง

เหล่านี้จึงเป็นจุดที่ทำให้ กรรกฎ หลีกเพชร นักวิจารณ์ซึ่งมีจุดยืนอยู่กับกลุ่ม
ผู้สร้างงานศิลปะแนวประเพณีที่ถูกเรียกว่าเป็นศิลปะเพื่อการค้า จับประเด็นกระแสนิยม
ศิลปะบริสุทธิ์ที่กำลังมุ่งหน้าไปสู่ศิลปะแบบนามธรรม และประเด็นการละเลยศิลปะ
แนวประเพณี เป็นหัวข้อสำคัญในการตอบโต้ ทั้งนี้ กรรกฎ หลีกเพชร เริ่มเปลี่ยนบุคลิก
ในการตอบโต้มากขึ้น กล่าวคือ แทนที่จะใช้ตัวเองเป็นศูนย์กลางในการแสดงความคิด
เห็นวิพากษ์วิจารณ์ แต่กลับอาศัยศิลปะในหัวข้อเสียงและมีจุดรวมทางความคิดเป็นสื่อแสดง
เจตนาของตน ดังที่เขาทำการสัมภาษณ์ประหยัค พงษ์คำ และประหยัค พงษ์คำ
ก็แสดงความคิดเห็นในเรื่องศิลปะแบบนามธรรมออกมาว่า (กรรกฎ หลีกเพชร
2508 : 34)

งานประเภทโมเดิร์นหรือแอบสแตรค จะจำเรื่องรูปร่างในเมืองไทยได้
หรือไม่แน่ ผมขอเรียนว่า อาจสวยจริง ก็จริง แต่รับรองได้ว่าจะไม่ยืนยง
งานประเพณีฟอรัมหรือเรียลลิสติกจะกลืนมาอีก แต่ใหม่กว่าเดิม เพราะ
เหตุว่างานแบบที่เรียกว่าทันสมัยนั้น ฟรังเศาทำกันมาก่อน เราจะทำอย่างเขา
ก็ยาก หลายคนสารภาพว่า แอบสแตรคไปไม่รอดเลยกลับมาแบบเก่า
นอกตรง ๆ ว่าไปไม่ถึง แต่บางคนไม่อย่างนั้น เขากล้าคิดว่าตนเองไปถึง

นอกจากนี้กรรกฎ หลีกเพชร ยังนำทศมัทธนาธิศ เจริญบุรุษะชา เพื่อเผชิญหน้า
กับกระแสนิยมศิลปะนามธรรมอีกด้วย โดย จิต เจริญบุรุษะชา กล่าวว่า (กรรกฎ หลีกเพชร
2507 : 8 - 11)

งานแบบสมัยใหม่ ซึ่งโดยมากมักจะเห็นรูปแบบพิสดารนั้น ผมเห็นว่าเป็นเรื่อง
ฉาบฉวย ชั่วครั้งชั่วคราว ไม่จริงน่ะมันอะไรนัก ที่ถูกแล้วเราควรจะต้อง
สร้างงานจำหลักไมแบบไทยสมัยใหม่กันมากกว่า ผมมั่นใจว่าจะต้องก้าวไกล
หักเหเพิ่มกับฟรังเศาทีเดียว ที่สำคัญคือเราไม่ล้มตัว ไม่ล้มความเป็นคนไทยอีกด้วย
ขอแต่เพียงได้ไปครุฑฯช่วยกันสนับสนุน เอาใจใส่ และแสดงออกในคำที่
เป็นการดำรงความเป็นไทยเอาไว้บ้าง

ไม่เพียงแต่เท่านั้น การแสวงหาจุดรวมของกรกฎ หลักรเพชร ยังก้าวไกลไปถึง ศิลปินผู้กำลังมีบทบาทโค้งงออย่างลาวัวฉนิ คาวราย อีกด้วย โดยเน้นทัศนคติของ ลาวัวฉนิ คาวราย ออกเผยแพร่ออกความพิว (กรกฎ หลักรเพชร 2508 : 35)

งานประเภทแอบสแตรคเป็นเรื่องใหญ่ ดังนั้นในระหว่างนี้จึงยังไม่คิดว่า จะทำ เพราะคิดนั้ยังมีประสบการณ์น้อย ทั้งยังไม่คิดว่าตัวเองเป็นศิลปิน หรือมีความยิ่งใหญ่อย่างใด นอกจากกำลังศึกษาเท่านั้น ประการสำคัญก็คือ คิดนั้ยังไม่ใช่ "บุหลลุดพน" ดังกล่าวแล้ว อย่างไรก็ตาม ในวันข้างหน้าใน อนาคต ถ้าคิดนั้มีความรู้สึกละในทางนามธรรมจริง ๆ โดยแจ่มแจ้งแล้วก็อาจ จะทำได้ แต่สำหรับวันนี้ ยังไม่ยอมถกแถลงพูดถกแถลงทำ เพราะฉะนั้นคิดนั้ จึงทำงานแอบสแตรคไม่ได้

นอกจากการอาศัยบุคคลที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับ เป็นแนวร่วมในการตอบโต้ กลุ่มศิลปินแนวศิลปะบริสุทธิ์ที่กำลังนิยมศิลปะแนวนามธรรมในขณะนั้นแล้ว อีกด้านหนึ่ง ก็คือ ความพยายามหาทางที่จะยกย่องเชิดชูศิลปะแนวประเพณีที่ถูกรับว่าเจือปน ด้วยเจตนาการสร้างเพื่อการค้า ซึ่งในค่านั้จะเห็นว่า กรกฎ หลักรเพชร มีการเคลื่อนไหว มาโดยตลอด ดังบทสัมภาษณ์ จุลทัศน์ พยัคฆรานนท์ ตอนหนึ่งมีใจความว่า (กรกฎ หลักรเพชร 2506 : 39)

เดิมทีมีความคิดว่า ทำอย่างไรเราจึงจะมีสกุลช่างภาพไทยใจมุ่งมั่นสืบทอดเนื่อง จากยุคเสื่อม จึงได้พยายามศึกษาและเขียนภาพในชั้นริเริ่มขึ้น โดยทรงสนะ ส่วนตัวทงนามโอกาสได้เข้าเฝ้าหลลลของหลลลพระบาท พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวที่โรงเรียนจิตรลดา โดยรวมไปในคณะของอาจารย์แพ เวชกร โอกาสนั้น พระองค์ทงนำโดยพระราชทานกระแสพระคำรัสแก่กลุ่มจิตรกร ความว่า พระองค์ทงนำโดยพระราชประสงค์จะได้เห็นภาพเขียนของไทยที่เขียนโดยคนไทย ด้วยเรื่องราวของคนไทย และวิธีการดำเนินแบบไทยในยุคใหม่...ณั้รู้สึก

งานซึ่งจับใจเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นความจริงแท้ ที่จะทำให้เราเป็นตัว
ของเราเอง ภาพเขียนแบบประจำชาติที่ ผ่องใส จึงทำให้ผมเคารพ
ศิลปะของเรามาก

ที่สำคัญยิ่งประการหนึ่งก็คือ เมื่อ กรกฎ หลีกเพชร เขียนบทวิจารณ์เรื่อง
"ความรู้เรื่องโรตารี" มีข้อความบางตอนที่เขาบอกว่า (กรกฎ หลีกเพชร
2506 : 4)

เมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2506 ที่ผมที่แลมานเอง พระบาทสมเด็จพระเจ้า
อยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ได้เสด็จพระราชดำเนิน
ไปในงานแสดงศิลปกรรมภาพเขียนยุค 2 ของเขม เวชกร และเพื่อน
ที่โรงเรียนเพาะช่าง พระนคร การจัดงานแสดงศิลปกรรมภาพเขียนครั้งนี้
สืบเนื่องมาจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช
โปรดเกล้าฯ ให้สโมสรโรตารีในประเทศไทยเป็นผู้จัดขึ้น โดยพระราชทาน
พระราชดำริว่า ภาพที่จะนำออกแสดงครั้งนี้ควร เป็นภาพที่แสดงถึงวัฒนธรรม
และความเป็นอยู่ ชีวิตที่แท้จริงของคนไทย ในแบบและจินตนาการของ
จิตรกรไทยแท้

เหล่านี้ย่อมอาจแปลความหมายเป็นอย่างอื่นได้ นอกจากจะเป็นการพยายาม
อธิบายให้คนในวงการศิลปะได้รับทราบว่า องค์พระประมุขของชาติก็ยังให้การสนับสนุน
และส่งเสริมศิลปะแนวประเพณี ในขณะที่คนในวงการศิลปะอีกกลุ่มหนึ่งกลับหันไปนิยม
ศิลปะตะวันตกในแนวคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะที่สะท้อนรูปแบบการทำงานแบบนามธรรม

นอกจากนี้ กรกฎ หลีกเพชร ก็ยังแสดงจุดยืนของตนอย่างเปิดเผยชัดเจน
ในการสนับสนุนศิลปะแนวประเพณี พร้อม ๆ ไปด้วยการวิจารณ์แนวทางความคิดของศิลปิน
กลุ่มนี้คือศิลปะบริสุทธิ์และกำลังเคลื่อนไหวสนับสนุนศิลปะนามธรรมอย่างตรงไปตรงมา
ดังที่เขาบอกว่า (กรกฎ หลีกเพชร 2508 : 34 - 35)

ด้วยผลสำเร็จในศิลปกรรมสมัยใหม่เอง เป็นตัวอย่างสูงใจให้ศิลปินรุ่นต่อมา พยายามที่จะได้รับผลดังนั้นบ้าง ความพยายามดังกล่าวนี้ นำมาทั้งความดี และความเลวในศิลปะ ทั้งในส่วนที่เป็นความดี ย่อมมีน้อยกว่าความเลว เป็นธรรมชาติวิสัยมนุษย์ ความเลวนั้นก็คือการปราศจากความสำนึกและความจริงใจ มุ่งหมายเพียงได้ประกาศ "ความแปลกใหม่" เป็นหลัก โดยใจคำ ว่า "อิสระ" นำหน้าความสามารถที่แท้ ก็ด้วยคำว่าอิสระนี้เองที่ชักนำให้ ศิลปะสมัยใหม่หัวลัทธิคณะวิปริตวิสัยถึงขั้นทุกขณะ มีเพียงคำกล่าวอ้างๆ อย่างปลอมเพื่อว่า "ทรงคุณค่าทางนามธรรม"

ความหลงตาม หรือความมกมายนี้เอง จะชักนำให้เขาทำงานของตนลงไปสู่ความเสื่อมทรามไปเสียกับ เริ่มต้นด้วยการละทิ้งคุณค่าทางการศึกษาศิลปะ ขาดความเป็นตัวของตัวเอง สันวิจารย์ญาณที่ชอบ และเมตตาที่สุด ความสามารถ พิเศษ หรือพรสวรรค์ของตนก็พลอยลลายหายไปกับความหลงนั้นด้วย ที่ร้ายนัก ก็คือ หลงว่าศิลปะเป็นสากล ทุกชาติย่อมไม่แปลกที่จะแสดงออกถึงเกียรติยศ โดยไม่มีโอกาสที่จะไต่ถามคิดเลยว่า แท้จริงภูมิภาคในโลกนั้น ชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม สภาวะสังคม รวมทั้งความนึกคิดจิตใจไม่เหมือนกัน เพราะฉะนั้น ลักษณะศิลปะซึ่งสะท้อนทางพื้นที่โลกกลายมาแตกต่างกัน แต่ศิลปินชาวตะวันออก กลับพยายามสร้างงานของตนออกโดยสภาพเดียวกันนั้นโดยไม่ไต่ถามถึงอันพึง แก่การสร้างเสริมนัก

โดนเล่าในเมื่อศิลปินตะวันตกเขาสืบสายพัฒนาศิลปกรรมจากลักษณะดั้งเดิม ของเขาให้สืบมา เป็นศิลปะสมัยใหม่ เขาก็กับความก้าวหน้าของสภาพการณ์ของ สังคมได้ ทำไมศิลปินชาวตะวันออกของเราจะยอมจำนนทางค่านิยมปัญญา เพราะฉะนั้น จึงควรที่ศิลปินชาวตะวันออกจะต้อง "โต" ด้วยตัวของเราเอง ด้วยความเข้าใจว่า เราจะรับเอาความก้าวหน้าเฉพาะเพียงวัตถุและเทคนิคมา ปรับให้เข้ากับ ความก้าวหน้าในศิลปะแห่งชาติของตนเองได้อย่างไร

หากศิลปินของเราสร้างงานออกมาเป็นเช่นพุททิดัญญาและวิมลญาพอย่าง
ตะวันตก เพราะถ้าเป็นเช่นนั้น เราชาวตะวันออกขมตกอยู่ในสภาพ
"นักออกเลี่ยนแบบ" อันเลื่อมทางค่านิยมใจอย่างร้าย และแน่นอนเสีย
กระไร ว่าด้วยรูปการณเช่นนั้น ย่อมจะหาคุณค่าอันใดมิได้เลย นอกเสียจาก
ความเวทนาจากเพื่อนร่วมโลกเท่านั้น

และ

ถึงเวลาแล้วที่เราจะลืมตาเปิดใจให้เต็มที่ รับทราบความก้าวหน้าในศิลปะ
สมัยใหม่ของชาวตะวันตกด้วยโอบอ้อมอารีการ มิใช่รับเอาความสำคัญใน
กิตติศัพท์หรือวัดเอาความสำคัญจากความเจริญในชาติของเขามาเป็นสรณะ
ยึดถือแต่เพียงถายเฉียว โดยปราศจากจิตสำนึกส่วนตน...ทั้งไม่หลงใหลว่า
ความก้าวหน้าทางนั้น คือการแสดงออกเช่นเดียวกับกับศิลปะชาวตะวันตก

จากความขัดแย้งทางความคิดเรื่องศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้าที่ปรากฏ
ในผลงานวิจารณ์มาในระหว่างปี พ.ศ. 2509 ถึง พ.ศ. 2516 จะลดการเผชิญหน้าลง
แต่ความคิดที่ปฏิเสธศิลปะเพื่อการค้าก็ยังคงดำรงอยู่ต่อไป เช่นเดียวกับความคิดที่
ปฏิเสธศิลปะบริสุทธิ์หรือศิลปะเพื่อศิลปะก็ยังคงดำรงอยู่เช่นเดิม พร้อมทั้งมีคู่ความ
ขัดแย้งคู่ใหม่ ๆ เกิดขึ้นตามมาอีก เช่นการเผชิญหน้ากันระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับ
ศิลปะเพื่อชีวิต หรือศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต-ศิลปะเพื่อประชาชน เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ในกรณีของศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า แม้จะมีความขัดแย้ง
ที่เกิดขึ้นในสถานการณ์ขณะนั้นจะเป็นการเผชิญหน้าแบบสุดขั้วจนเกิดลักษณะสาถนนิยม
เผชิญหน้ากับชาตินิยม ซึ่งทำให้เกิดจุดคล้อยในเรื่องการใช้วิจารณ์จนถึงข้อข้อเสียของ
แต่ละฝ่าย แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวอย่างน้อยก็เป็นการขบถกกว่า โลกของศิลปะใน
กาลข้างหน้า แม้วันจะมีการถายเทแลกเปลี่ยนกันทางความคิดมากขึ้นและใกล้ชิดกันมากขึ้น

ขณะเดียวกัน ผลงานศิลปะก็จะคลี่คลายกลายเป็นสินค้าชนิดหนึ่งในสังคม
เพียงเท่านี้ สินค้าดังกล่าวจะแสดงความเป็นตัวของตัวเอง หรือตกอยู่ภายใต้ระบบ
ธุรกิจการค้า และหรือจะประสานผลประโยชน์กันอย่างไรในอนาคต

3. ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต

ในขณะที่วิวัฒนาการของสังคมไทยและพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ในประเทศไทย
ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2516 ได้กลายเป็นภาพสะท้อน
ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศทางซีกโลกตะวันตกและส่งผลกระทบ
ทำให้เกิดสภาพความขัดแย้งแบบตลึงเองระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก
ได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างแนวคิดแบบศิลปะบริสุทธิ์กับการทำงานศิลปะเพื่อการค้า
ทั้งที่โลกกลามาแล้วนั้น ในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันก็ส่งผลทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่าง
ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิตขึ้นอีกคู่หนึ่งด้วย

ความขัดแย้งระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิตในขอบเขตประเทศไทยนั้น
หากจะลำดับเวลากันในทางประวัติศาสตร์แล้วก็ต้องถือว่า ศิลปะเพื่อศิลปะอันเป็นนิล
เชื่อมโยงมาจากทฤษฎีว่าด้วยศิลปะบริสุทธิ์ ซึ่ง ศิลป พีระศรี และคานคินยามางทาน
ได้ร่วมกันวางรากฐานพร้อมทั้งเผยแพร่แนวความคิดดังกล่าวมุ่งเน้นทางด้านทัศนศิลป์
มาก่อน ถึงที่ใครพบว่า ศิลป พีระศรี ได้กล่าวถึงคำว่าศิลปะบริสุทธิ์ประกอบคำอธิบาย
ไว้เป็นลายนักษะอักษร โดยวิจารณ์ผลงานประติมากรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ขุดมาจาก
ตะวันตกว่า (ศิลป พีระศรี 2489 : 84) "แบบรูปประติมากรรมเหล่านี้ อาจจะงดงาม
และน่าอย่างประณีตก็ แต่ความห่างไกลจากอุดมคติของศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art)
กันอย่างลิบลับ"

ส่วนอุดมคติของศิลปะบริสุทธิ์ ซึ่งศิลป พีระศรี ถือว่าเป็นสิ่งเกี่ยวข้องกับศิลปะ
เพื่อศิลปะนั้น ศิลป พีระศรี ได้อธิบายให้พระยาอุฎฒานราชชนตั้งแต่เมื่อครั้งพระยา
อุฎฒานราชชนยังดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรระยะปี พ.ศ. 2485 ถึง พ.ศ.

2491 และทอมา มีการรวบรวมคำอธิบายศัพท์ของ ศิลป พีระศรี ซึ่งแปลโดยพระยา
อุปการราชชนเพ็ญมาเป็นพจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ก็ปรากฏข้อความว่า (เสรีไทยเทศ
2500 : 30)

ศิลปะบริสุทธิ์ หรือ ศิลปะเพื่อศิลปะ ศิลปะอย่างนี้ ศิลปินไม่สนใจที่จะแสดง
ความสามารถทางศิลปะและอารมณ์ของตนให้ประจักษ์ออกมาได้ โดยไม่อยู่ใน
ในความผูกมัดและอยู่ในอำนาจของเรื่องหรือสิ่งสร้าง หรือต้องทำให้ถูกใจประชาชน
คนจะเฝ้าระวังสิ่งซึ่งศิลปกรรมที่ตนสร้างขึ้นให้สุดอย่างนึกหาไม่

นอกจากนั้นยังอธิบายเชื่อมโยงไปถึงศิลปะสมัยคลาสสิกอีกด้วยว่า

อันที่จริงศิลปะสมัยคลาสสิกนี้ เป็นระยะที่เจริญเต็มที่แล้ว จึงมีความสมบูรณ์
พร้อมทั้งทางฝีมือทาง ฝีมือให้ศิลปะเหล่านี้เป็นผลิตภัณฑ์ชั้นคลาสสิก ตรงกับ
ที่เรียกกันว่าศิลปะเพื่อศิลปะ ศิลปินไม่สนใจศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใด ๆ
นอกจากเพื่อประโยชน์ของศิลปินเอง ในอันที่จะแสดงความคิดตามทัศนะ
นึกเห็นเป็นมโนภาพ

จากนี้จึงทำให้พบว่า ในธรรมชาติของศิลป พีระศรี เกี่ยวกับศิลปะบริสุทธิ์ก็คือ
ศิลปะเพื่อศิลปะก็คือ หรือศิลปะสมัยคลาสสิกก็คือ ล้วนสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน
ซึ่งไม่เพียงแต่จะเป็นธรรมชาติเท่านั้น ศิลป พีระศรี และสาธุศิษย์บางท่าน เช่น
เขียน ยิ้มศิริ และ น. ณ ปากน้ำ ต่างก็ล้วนมีบทบาทในการเผยแพร่ความคิดดังกล่าว
ออกไปอย่างกว้างขวางและหยั่งรากฝังลึก ถึงที่ได้เสนอหลักฐานไปแล้วในบทและตอนที่
มานี้ มา

อย่างไรก็ตาม ในขณะที่แนวความคิดของศิลป พีระศรี ได้กลายเป็นกระแส
ความเชื่อใจและเริ่มมีอิทธิพลแพร่หลายในวงการทัศนศิลป์ โดยเฉพาะหากจะนับตั้งแต่
หลังปี พ.ศ. 2488 เป็นต้นมานั้น กระแสความคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิตซึ่งมีธรรมชาติขัดแย้ง
กับศิลปะบริสุทธิ์และศิลปะเพื่อศิลปะก็เกิดขึ้นเป็นอีกกรณีหนึ่ง โดยสามารถกล่าวได้ว่า

นักเขียนนักวิจารณ์ศิลปะแขนงวรรณกรรมเป็นกลุ่มผู้มีบทบาทในการริเริ่มบุกเบิกมาก่อน
กลุ่มศิลปะแขนงทัศนศิลป์ ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นผลงานทางด้านวรรณกรรม เช่น บทกวี
ของ "นายผี" ซึ่งสุจิตา ศุภธารักษ์ กล่าวว่า (สุจิตา ศุภธารักษ์ 2526 : 611)

แนวความคิดเกี่ยวกับการเมืองเพิ่งจะปรากฏอย่างเด่นชัดในปี พ.ศ. 2487
ความคิดหลักของ "นายผี" คือ ท่อทวนเผด็จการ คัดค้านการใช้อำนาจใน
ทางที่ไม่ถูกต้องของรัฐบาล คัดค้านนโยบายที่เห็นว่าไม่เป็นประโยชน์และอาจ
ก่อความเสียหายให้แก่ประเทศชาติ เช่น คัดค้านการดำเนินนโยบาย
ต่างประเทศผูกพันกับนโยบายของสหรัฐอเมริกา นอกจากนี้ "นายผี" ยังโจมตี
พฤติกรรมทางการเมืองของบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่ "นายผี" เห็นว่าประพฤติ
ไม่เหมาะสม นอกจากนี้ "นายผี" ยังแสดงแนวความคิดทางสังคมนิยมอย่าง
เด่นชัด

ซึ่งความคิดดังกล่าวส่งผลทำให้ผลงานกวีหลายชิ้นของเขาจัดเข้าอยู่ในข่ายของ
ศิลปะเพื่อชีวิตอย่างชัดเจน ส่วนผลงานด้านการวิจารณ์ในลักษณะของการเสนอบทบาท
ของศิลปะเพื่อชีวิตนั้นกล่าวได้ว่า ผลงานการวิจารณ์ของนักเขียนหลายคนเช่น
พ. เมืองชุมพู อินทรายุทธ และบรรจง บรรเจิดศิลป์ เป็นต้น ล้วนมีน้ำหนักทาง
เนื้อหาพุ่งเน้นไปในด้านศิลปะแขนงวรรณกรรมเป็นด้านหลัก ในขณะที่ผลงานการ
วิจารณ์ในแนวคตินิยมศิลปะเพื่อชีวิตมีเนื้อหาเกี่ยวกับวงการทัศนศิลป์กลับไม่มีการ
นำเสนออย่างชัดเจน นอกจากผลงานการวิจารณ์งานชิ้นของศิลป์ พีทยัณชน, สมชาย
ปรีชาเจริญ และผลงานชิ้นสำคัญชื่อศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนของ "พีปกร"

การนำเสนอแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตของนักวิจารณ์ดังกล่าวในช่วงระยะตั้งแต่
ปี พ.ศ. 2498 ถึง พ.ศ. 2500 พีปกร กล่าวว่า (พีปกร 2515 : คำนำ)
"เห็นความงอแงของข้าพเจ้าเองที่จะให้หนังสือเล่มนี้ทำหน้าที่ของมันเพียงพอกความคิด
เก่าเท่านั้น ขอบอกอีกครั้งว่าหน้าที่ทางประวัติศาสตร์ของมันก็เพียงพอกความคิดเก่า
ทางศิลปะ แต่อย่างเดียว การเป็นสื่อที่จะให้รู้ถึงทิศทางศิลปะและความคิดเก่า และเริ่ม
หันเข้าสู่การศึกษาความคิดใหม่ด้วยความรู้ก่อนแจ่มใส"

และด้วยเจตนาที่ต้องการชักพอกความคิดเก่านั้นเอง ไม่ว่าผลงานในนามของ ศิลป์ พิทักษ์ชน, สมชาย ปรีชาเจริญ และทีปกร จึงก่อให้เกิดกระแสความขัดแย้ง ทางความคิดระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ ของวงการทัศนศิลป์ในช่วงระยะตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 ถึง พ.ศ. 2500 อย่างชัดเจน ซึ่ง สมชาย ปรีชาเจริญ กล่าวว่า (สมชาย ปรีชาเจริญ 2523 : 104)

ถ้าหากเราจะย้อนกลับไปดูความในหนังสือรับน้องใหม่ ของมหาวิทยาลัย แห่งนี้ในครั้งก่อน ๆ เราจะพบว่าความแตกต่างของเขาล้วนแล้วแต่ บรรดาจะเทิดทูนศิลปะบริสุทธิ์ ศิลปะเพื่อศิลปะ ศิลปะพิพจน์เหลวไหล เพื่อพวกทั้งสิ้น

"เขา" ในที่นี้ สมชาย ปรีชาเจริญ หมายถึงผู้ใช้นามปากกาว่า พ.จ. โดยสมชาย ปรีชาเจริญ ยกข้อความที่ พ.จ. เขียนวิจารณ์เอาไว้ในหนังสือรับน้องใหม่ ของมหาวิทยาลัยศิลปากรในบทความชื่อ "ทองแดงการทำงานของศิลปิน" มาตีพิมพ์ซ้ำ อีกครั้งหนึ่งว่า โดย พ.จ. กล่าวว่า (สมชาย ปรีชาเจริญ 2523 : 104)

เรื่องศิลปะได้ถูกกำหนดให้ว่าจะต้องมี "รูปแบบเนื้อหา" บ้าง ต้องเป็น ศิลปะเพื่อประชาชนบ้าง ต้องไปวิจารณ์ตัวเป็นศิลปินของประชาชนบ้าง และอะไรก็รื้อแยกแยะอย่าง ทำให้เกิดการโต้เถียงกันขึ้นมาว่าถ้าหากจะ สร้างศิลปะโดยไม่มีรูปแบบเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งสองอย่างแล้ว งานศิลปะนั้นจะดีหรือไม่ดีเสียหรือ? และถ้าศิลปินจะสร้างศิลปะเพื่อศิลปะ ขึ้นมาแล้ว ศิลปินนั้นควรจะถูกประมาณกระนั้นหรือ? และจะต้องทำแต่ศิลปะ เพื่อประชาชนแต่พิศตะพ้อไป จนไม่คำนึงถึงความเป็นตัวของตัวเองเลย ที่เดียวหรือ? มันเป็นเรื่องของความโง่ ของความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ของความมึนงายในอิทธิพลลัทธิการเมืองและพระเจ้าเงินตรา ที่ทำให้ ศิลปะต้องถูกกระทบกระเทือนเพราะปัญหาแล้ว ๆ เหล่านี้ และตัวศิลปินเอง

ก็ทองพลอยกระทบกระเทือนหัวใจกับความคิดหรืออุดมคติของคนแล้ว ๆ
ที่ท้าวทลายเขมามาตั้งอยู่ในจิตใจของศิลปินอีกด้วย ... การกำหนดวงในให้ศิลปิน
ต้องมีย่างโน้นอย่างนี้ ถ้าไม่มีก็ไร้ไม่ได้เป็นเรื่องของการสอเคล้าท้าวทลาย
อย่างป่า ๆ

นอกจากนั้น ท.จ. ยังกล่าวไว้ในบทความเดียวกันนี้อีกว่า (สมชาย ปรีชาเจริญ
2523 : 201)

การทำงานของศิลปินที่ลือกศิลปะเพื่อชีวิตหรือศิลปะเพื่อประชาชน ก็คือการ
หลัทธิหลักศาสน์ จิตรกรรมทลาค... เพลงส้าง เพลงปอปปูล่าที่กระแทก
โครม ๆ สักแต่ทำให้เป็นเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ... หนังสืออ่านเล่มเล็กต่างคหรือ
หลายสต่างคเพื่อส่งส่วนหวานระริก ส่วนนรัก ส่วนนเพ็ญ ว้างซาบอยู่
เกลื่อนกลาด แต่งเพลงทลาคให้ประชาชนชม วาครูปคำ ๆ ที่คู่สวณแแต่คน
ตาบอด ทำงานศิลปะเพื่อใจเพ่งายถึงาย แต่งเพลงทลาคสุดเอาเผาทน
เขียนรูปโปสเตอร์ หรือให้เด็กทาผ้าอพระภูมิ รูปโปสเตอร์ข้างถนน รูปแทรก
หนังสือพิมพ์ ปกหนังสือสับสต่างค เพลงแจต เพลงส้าง เพลงปอปปูล่า
 ฯลฯ

ทรรศนะของ ท.จ. ที่มีต่อศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนนั้นจึงนับว่ารุนแรง
และแผ่กว้างอารมณ์ ทว่าเมื่อสมชาย ปรีชาเจริญ เขียนตอบโต้ ก็ดูเหมือนว่าจะมี
อารมณ์และปะทความรุนแรงปาน ๆ กัน ถึงที่ สมชาย ปรีชาเจริญ กล่าวว่า (สมชาย
ปรีชาเจริญ 2523 :

อริใจ ท.จ. ที่มีแนวคิดอีกเรื่อง โฉนจริงได้เข้าใจผิดไปจนสุดโต่งอย่าง
เรียกว่า ภูแล้วไม่ยอมเหนียวหลังเขาแล้วนะ? การทำงานของศิลปินในช่วย
ศิลปะเพื่อชีวิตหรือศิลปะเพื่อประชาชน มิได้หมายความว่าถึงการ "ทำงานศิลปะ
เพื่อใจให้เขา" คือมิได้หมายถึงเอาหินเขี่ย ๆ สุกสุกคิมคิมคอก การทำงาน

ศิลปะเพื่อประชาชนมิได้หมายถึงการผลิตของต่ำ ๆ เลว ๆ สุกเอาเผากิน
 อย่างที่ท่าน ท.จ. บุตรคุณวิทย์เขาเข้าใจเลยแหมแต่เลย เราเกลียดทั้งสิ่งเดียวกับ
 กับที่ท่านเกลียดทั้ง ศิลปินของคหิศิลปะเพื่อประชาชนเกลียดทั้งและสาปแช่ง
 พวกศิลปะที่ทั้งอยู่บนพื้นฐานของการมรณทุกชนิด เราเกลียดทั้งและสาปแช่ง
 เพลงจังหวะเรารอนแบบ โบกและคลึงหรือคาสิโซ หึนั่นเพราะมันสะท้อน
 ภายใจจังหวะในการข่มขืนหัวในการเสล้งวาสอดนายนมขวนจิตใจเยาเวน
 ให้เสื่อมทราม เราเกลียดทั้งนวนิยายและภาพเขียน ทลอกจรูปปั้นหิ้วยวน
 การมรณอย่างคุโซน เราเกลียดทั้งนวนิยายประเภทกัมมันโกหก และ
 นวนิยายอาชญากรรมอันเป็นตัวอย่างอันเลวทรามแก่เยาเวน เราเกลียดทั้ง
 ศิลปะทุกแขนงที่เบ่งหนักลงในค่านเลวทรามของจิตใจของมนุษย์โดยทำให้มันเป็น
 ของนาคนาชน และนอกจากเกลียดทั้งและสาปแช่งแล้ว เรายังได้ทำสิ่งที่ท่าน
 ไม่ได้ทำเลยเสียอีกควย นั่นคือไครรงคต่อต้านคคค่านอย่างจริงจังและ
 ไม่หวาดไหวเสมอมา จงรับรู้ไว้ควยเถิดว่า เรายมองเห็นศิลปินที่ไม่ยอมรับ
 รู้ในยศสละทลให้ศิลปะคือชีวิตนั้นเลวทรามเสียยิ่งกว่าสิ่งใด ๆ ในโลก
 ศิลปินที่สักแต่สร้างศิลปะออกมาโดยถือเอาความพึงพอใจของตนเป็นใหญ่ หรือ
 โดยถือเอาการค้าขายหรือเงินตราเป็นใหญ่ โดยไม่ยอมรับผิดชอบต่อผลสะท้อน
 ที่มันจะมีต่อมวลประชาชน ก็ทลสัตว์ที่เลวทรามที่สุดในสายตาของเรา

อย่างไรก็ตาม จากความขัดแย้งที่เกิดขึ้น ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน สมชาย
 ปรีชาเจริญ ก็ได้เขียนบทความข้อสภาพอันแท้จริงของมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นอย่างมีลักษณะ
 การขงขิงทางการเมือง กล่าวคือ เป็นข้อเขียนที่มีลักษณะของการต่อสู้ควบคู่ไปกับการ
 สามัคคี มีลักษณะของการแยบยลแหย่คัทรูจักเจนขึ้น ดังที่เขาบอกว่า (สมชาย
 ปรีชาเจริญ 2523 : 109 - 110)

เป็นเวลานานปีมาแล้วที่เกี่ยวกับมหาวิทยาลัยศิลปากรได้ถือกำเนิดขึ้นในวงการศึกษ
ของประเทศไทย และตลอดช่วงระยะเวลาอันยาวนานนั้น คุณเขมโณจะไม่ค่อย
ใครรู้จักมหาวิทยาลัยแห่งนี้เท่าใดนัก ถ้าจะเทียบกับมหาวิทยาลัยอื่น ๆ อี
กสักแห่งแล้ว ก็เป็นมหาวิทยาลัยที่อาภัพที่สุด

มหาวิทยาลัยทางศิลปะแห่งเดียวของประเทศไทยนี้แทบจะไม่มีใครรู้จักที่ทั้งของมัน
เอาเลยก็ว่าได้ ทั้งนี้เพราะมันเป็นเพียงอาคารไม้เก่า ๆ โโกโรโกโสที่เบียดเสียด
แทรกกันอยู่หลังที่ทำการกรมศิลปากรข้างสนามหลวง มหาวิทยาลัยศิลปากร
ถูกอาคารกรมศิลปากรกลืนหายไปจากสายตาของประชาชนภายนอก โดยไม่มีอะไร
เป็นร่องรอยพอให้เห็นถึงเขตใดเลยวาทรงนั้นหรือข้างหลังตึกที่ทำการกรมนี้คือ

มหาวิทยาลัยศิลปะของไทย

ข้าพเจ้าได้รู้จักมหาวิทยาลัยแห่งนี้มานานปี และก็ได้เคยนึกในใจอยู่เสมอว่า ก็สมควร
ที่มหาวิทยาลัยนี้จะขอขอลูกอัครกอบปไว้เช่นนั้น ทำไม? เหตุผลก็คือ เท่าที่
ข้าพเจ้าเคยได้ทราบ มหาวิทยาลัยแห่งนี้แยกตัวห่างจากประชาชนเต็มที่ งานของ
ศิลปินผู้สำเร็จจากที่นี่และศึกษา ณ ที่นี่ ส่วนหนึ่งที่ปรากฏแก่ตาของประชาชน
เป็นงานทางศิลปะที่เรียกว่า "ศิลปะเพื่อศิลปะ" หรือ "ศิลปะเพื่อศิลปิน"
โดยมากศิลปินผลิตงานเพื่อยังความพึงใจให้แก่อารมณ์อันสูงส่งไร้ความรับผิดชอบ
ต่อชีวิตของประชาชนในสังคม ลักษณะของศิลปะที่ผลิตออกมาจากที่นี่ ส่วนมากมัก
เป็นศิลปะในแนวใจเจกชนนิยมคือ ตัวใครตัวมัน ถ้าจะให้ระบุลงไป ส่วนมากมัก
เป็นการ เล่นสี เล่นแสง เล่นลึกลับ รวบรวมความวุ่นอยู่กับการแสดงรูปร่าง
หรือรูปแบบ ฟูฟ่องอย่างอึกทึกคึกคักเป็นผลิตกรรมทางเทคนิคหรืองานฝีมือที่แสดง
ความชำนาญชำนาญของผู้ผลิตเสียมากกว่า จะแสดงความคิดความรู้สึกของผู้ผลิต
ที่มีต่อชีวิตของมวลมนุษยในสังคมนั้นตัวของเขา

อารมณ์พวกเราจะมุ่งแสดงส่วนมากมักเป็นอารมณ์ส่วนตัวของ
เขาเอง เช่น อารมณ์รักใคร่ เขารู้ตัวเองไม่ถูก อารมณ์รัก อารมณ์เศร้า
ถ้าจะแสดงภาพชีวิตจริงบ้างก็เห็นแต่ไปมุ่งวาดรูปล่าคล่อง รูปหุ่นนา รูปสัตว์

อารมณ์อะไรทำอะไรมา ดูแล้วดีกว่ารูปถ่าย ทรงผมมีสี มีแสง แต่ก็ไม่เห็น
 ในแนวคิดทางมนุษยธรรมอันใด... จะว่าชีวิตในลำคลองแรนแคน เรายังมี
 ภาระที่จะท่องเที่ยวเพื่อขจัดความแรนแคนนั้นให้หมดไปจากถิ่นแผ่นดินไทย รูปนั้นก็
 ไม่ไพเราะภาคไหนเลย จะว่าชีวิตในลำคลองนาสนุกสบาย น่ายุ อิสระ
 โคกเก็บว สงบสงัด ก็มีเพียงบางภาพที่แสดงออกมาเช่นนั้น แต่หลายภาพทำ
 หน้าที่เหมือนรูปถ่ายตายคาบ ธรรมดา ๆ ตกลงอย่างมากที่ผู้ดูได้รับจากภาพของ
 เขาคือ ความเบื่อบรรยากาศที่เห็นโคกควาย กล่าวคือ ภาพที่เขียนขึ้นตามที่ตาเห็น
 แต่อีกด้านหนึ่งอันใดแก่ ความเบื่อบรรยากาศที่เบื่อบรรยากาศ ภาพที่เห็นควาย
 ศิลานี้โคกทำหน้าที่สะท้อนฉายออกมาเสนอให้เราเห็นเลย
 ด้วยความจริงเช่นนี้ ข้าพเจ้าจึงเข้าใจว่า ๆ เอาว่า ศิลานหรือนักศึกษาทาง
 ศิลปะเหล่านี้ มิได้ใช้ศิลปะของเขาให้เป็นประโยชน์แก่ชีวิตของประชาชน ทรงข้าม
 หากโคกแต่สร้างศิลปะที่มุ่งเอาอารมณ์ของพวกเขาเองภายในวงแคบ ๆ แคพวก
 เก็บว เมืองงานของเขาไม่สัมพันธ์กับชีวิตของประชาชน ไม่เป็นปัจจัยช่วยสร้าง
 เสริมชีวิตของประชาชนให้ดีขึ้น เขามักสมควรแล้วที่จะถูกทอดทิ้งไว้ในสภาพ
 ชนชนมอชอชังกะตาย ดังที่เป็นอยู่
 แต่ในไม่ช้าข้าพเจ้าก็เริ่มรู้สึกว่ ข้าพเจ้าโคกเข้าใจผิดไปถนัด หลังจากที่ได้ติดตาม
 งานของนิสิตแห่งมหาวิทยาลัยแล้วเป็นระยะเวลานานพอสมควร ข้าพเจ้าก็พบว่า
 มีหลายทอดหลายคนในพวกเขาได้มองหาลองแลดู ๆ ของกรมศิลปากรออกมาถึง
 ชีวิตจริงของประชาชน มีหลายทอดหลายคนในหมู่นิสิตได้เอาใจใส่ที่จะสะท้อนภาพ
 ชีวิตจริง โคกมิใช่ไปสะท้อนตามตาตรง ๆ เหมือนฟิล์มถ่ายรูป หากโคกไปเปิดเผย
 ชีวิตจริงออกมาจำลองเป็นภาพเขียน ภาพปั้น ฯลฯ

สำหรับ ปีกร ซึ่งเริ่มมีผลงานการวิจารณ์สนับสนุนศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อ
 ประชาชนเผยแพร่ต่อสาธารณชนประมาณปี พ.ศ. 2498 จนผลงานจำนวนหนึ่งเหล่านั้นของเขา
 ส่งผลให้เกิดเป็นหนังสือเล่มสำคัญอย่างถึงเล่มหนึ่งของวงการศิลปะ หนังสือเล่มนั้นชื่อ

"ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" ซึ่ง "ทิปกร" กล่าวไว้ในคำนำเมื่อครั้งที่พิมพ์ในปี พ.ศ. 2500 ตอนหนึ่งว่า (ทิปกร 2515 : คำนำ)

หนังสือ "ศิลปะเพื่อชีวิต" ที่ท่านถืออยู่ในมือขณะนี้ เป็นหนังสือรวมข้อเขียนที่เกี่ยวกับศิลปะที่ข้าพเจ้าได้เขียนไว้ในที่ต่าง ๆ ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 เป็นต้นมา มีรวมทั้งสี่ชิ้นด้วยกัน ลักษณะของข้อเขียนทั้งสี่ชิ้นนี้ เป็นข้อเขียนที่จบสมบูรณ์ในตัวของมัน และแต่ละชิ้นได้ทำหน้าที่ตอบปัญหาทางศิลปะชิ้นละหัวข้อ เมื่อนำมาพิมพ์รวมเข้าด้วยกันแล้ว ท่านผู้อ่านคงจะมองเห็นได้ว่ามันมีลักษณะเป็นชุด กล่าวคือ มันได้ทำหน้าที่ตอบปัญหาทางศิลปะตามลำดับก่อนหลัง เชื่อมโยงกันเป็นลูกโซ่ คือเริ่มตั้งแต่ปัญหา ศิลปะคืออะไร ศิลปะสูงส่งอย่างไร ศิลปะบริสุทธิ์ มีจริงหรือไม่ ศิลปะเพื่อศิลปะมีความหมายอย่างไร และความหมายและบทบาทของศิลปะเพื่อชีวิตเป็นเช่นไร ที่มันเชื่อมโยงกันเข้าเป็นชุดเช่นนี้ ก็เนื่องด้วยความตั้งใจของข้าพเจ้าที่ได้ตั้งเป็นแนวนำไว้ว่า จะพยายามเขียนเฉลยปัญหาตามลำดับข้อเช่นนี้ ตั้งแต่ปัญหาขั้น ๆ ง่าย ๆ จนกระทั่งถึงปัญหาค้นแก่นแก่นกับชีวิตในที่สุด

ซึ่งจากคำกล่าวของทิปกร ทำให้เห็นว่า ในหนังสือรวมผลงานเล่มดังกล่าว คำหนึ่งไม่เพียงแต่จะเป็นการชักพอกความคิดเก่า และต่อสู้ทางความคิดกับอิทธิพลศิลปะที่กำลังดำรงอยู่ในแนวศิลปะเพื่อศิลปะเท่านั้น ทิปกรก็ยังเสนอความคิดในแนวความเชื่อของตนคือ "ศิลปะเพื่อชีวิต" เข้าหักล้างอย่างสำคัญเรื่องราวและอย่างเป็นขั้นเป็นตอนดังที่ จำเวญ แสงดวงแข กล่าวสรุปงานเขียนของ "ทิปกร" หรือ "จิตร ภูมิศักดิ์" ขึ้นว่า (จำเวญ แสงดวงแข 2520 : 111)

ศิลปะเพื่อชีวิต ได้แบ่งเนื้อหาออกเป็นตอน ๆ ดังนี้ คือ

1. อะไรหนอที่เรียกกันว่าศิลปะ และที่ว่าศิลปะเป็นของสูงส่งนั้น มันสูงส่งเพราะความซับซ้อนศักดิ์สิทธิ์หรือไฉน

2. ศิลปะบริสุทธิ์ มีจริงแท้หรือไม่
3. ทว่า "ศิลปะเพื่อศิลปะ" นั้น คืออย่างไรกันแน่นอน
4. "ศิลปะเพื่อชีวิต" ความหมายของมันโดยแท้จริงเป็นไฉน
- "ศิลปะเพื่อประชาชน" แบ่งเนื้อหาเป็นตอน ๆ ดังนี้

1. ศิลปะเพื่อประชาชนคืออะไร
2. ประชาชนอยู่ที่ไหน
3. ภารกิจของศิลปิน

โดยสำคัญเนื้อหาเช่นนี้ทำให้งานของจิตรแต่ละส่วนมีสาระสำคัญเป็นเอกภาพ การจัดเรียงเนื้อหาให้ความสัมพันธ์กันก็เป็นที่ไปตามลำดับ นับเป็นวรรณกรรมประเภทบทความที่มีรูปแบบงดงามมากชิ้นหนึ่ง "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" เป็นวรรณกรรมของจิตรที่ได้รับการยกย่องเทียบเท่ากับ "โฉมหน้าศักดินาไทย" มีผู้อ่านบางกลุ่มกล่าวว่าวรรณกรรมชิ้นนี้เป็น (พรรคพลังธรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2517 : ปกรอง) ผลงานชิ้นเอกของจิตร ภูมิศักดิ์

อย่างไรก็ตาม ในเนื้อหาสาระซึ่งลักษณะของการตอบโต้ความคิดที่แตกต่างในหลาย ๆ เรื่องนั้น สิ่งที่น่าสนใจก็คือ ในขณะที่ศิลป พีระศรี เชื่อมบทความชื่อศิลปะคืออะไร ลงในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6 เอาไว้ว่า (ศิลป พีระศรี 2498 : 11 - 12) "...ศิลปะคืออะไรนั้นไม่ใช่ของง่ายที่จะอธิบายเพราะเป็นการแสดงให้เห็นถึงอำนาจเร้าด้วยชนิดหนึ่ง ซึ่งบังคับให้มนุษย์ทำศิลปะขึ้น..." และ

ตั้งแต่ชีวิตคือการรวมมนุษย์ผู้ลี้ภัยเป็นที่จะต้องทนแค้นร่างกายและสิ่งแวดล้อมของเขาในส่วยงาม ทดหาวิวัฒนาการเจริญขึ้นมนุษย์ใช้ศิลปะไปในทางไสยศาสตร์ เป็นชั้นต้น และชั้นต่อมาเพื่อความมุ่งหมายในทางศาสนาและปรัชญา ในที่สุดถึงสมัยที่อารยธรรมเจริญสูงขึ้นอีก มนุษย์ใช้ศิลปะเพื่อความสุขทางสุนทรีย์บริสุทธิ์ และผลที่ได้รับจากความสุขทางสุนทรีย์นั้นแหละที่จะทำให้อนุชนเป็นมนุษย์โดยสมบูรณ์ขึ้น โดยอาศัยศิลปะ มนุษย์จะเขยขึ้นสูงถึงขั้นเพียบเพ็จเจ้า และโดยวิธีที่มนุษย์จะพ้นจากความเอนเอวถ่อย และสัญชาตญาณของสัตว์โลกธรรมดา

ศิลปะเท่านั้น (ซึ่งหมายถึงวรรณคดี กวี จิตรกรรม ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม) ที่จะทำให้วัฒนธรรมเป็นหนึ่งกัน ศิลปะเท่านั้นที่ไม่มีขอบเขตของเชื้อชาติ ไม่มีการแก่งแย่งแข่งขันกันในตลาดประโยชน์ ศิลปะเป็นสื่อสำคัญที่จะยกระดับจิตใจของเราให้ขึ้นอยู่ในอาณาจักรที่สูงส่ง และให้ความหวังในอนาคตอันเป็นอุดมคติแก่เรา

นอกจากนั้น ศิลป พีระศรี ยังอธิบายไว้ในหนังสือศิลปะสงเคราะห์อีกตอนหนึ่งว่า (เสฐียรโกเศศ 2515 : 21 - 22) "ศิลปะหมายถึงงานอันเป็นความพากเพียรของมนุษย์ซึ่งต้องใช้ความพยายามความเมื่อยและควยความคิด..." แล้ว "ยังต้องมีการพวยพุ่งแห่งพุทธิปัญญาและจิตออกมาด้วย..."

แต่ที่ปกร กลัวยอธิบายคำว่า "ศิลปะ" ว่า (พิปกร 2515 : 57 - 58)

ศิลปะคือผลิตภัณฑ์มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อสะท้อนฉายความชัดเจนในทางสร้างสรรค์ที่ได้รับจากการต่อสู้ของชีวิตในทางธรรมชาติและทางสังคม ทั้งนี้โดยการสะท้อนฉายออกมาในแงงาน แนบแน่นกับความแท้จริง มีความจริงตราและง่าย ในระดับที่ประชาชนส่วนชางมากสามารถชื่นชม และเข้าใจได้อย่างน้อยก็ในช่วงระยะเวลาที่มันถือกำเนิดขึ้นมา

ในเวลาเดียวกันก็อธิบายความหมายของศิลปะเพื่อศิลปะ ที่คนในวงการศิลปะค้านทัศนศิลป์กำลังยอมรับว่าเป็นทิศทางใหม่ที่ศิลปินควรจะก้าวเดินว่า (พิปกร 2515 : 130)

ศิลปะเพื่อศิลปะ หมายถึงศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นมาก็เพื่อที่จะให้เป็นศิลปะเฉย ๆ คือศิลปะที่ไม่แสดงว่าตัวของมันมีความสัมพันธ์กับชีวิตทางสังคม (Social life) ของมวลประชาชนผู้อ่าน ผู้ดู ผู้ฟัง คือศิลปะที่ไม่มีภาพชีวิตทางสังคมโดยส่วนรวม เป็นพื้นฐานของการสำแดงออกซึ่งความคิดของศิลปินเป็น ผู้สร้างมันขึ้น คือศิลปะที่ไม่ส่งผลสะท้อนออกไปกระตุ้นให้ประชาชนเกิดความ

สำนึกถึงฐานะของตนในสังคม (Class Consciousness) คือศิลปะ
ที่ไม่เป็นสัญลักษณ์อันแสดงถึงการสร้างสรรค์โลกและชีวิตของมวลมนุษยชาติ
และไม่มีพลังอันยั่วให้เกิดการสร้างสรรค์และการเคลื่อนไหวพัฒนาทางสังคม
ของมวลมนุษยชาติเลยแม้แต่น้อย นอกจากตัวของมันเองจะแสดงให้เห็นว่า
มันมีเพียงความงามทางกรรมวิธี (Technique) อันสูงส่งเท่านั้น

ส่วนศิลปะบริสุทธิ์ ซึ่งเป็นคู่ขัดแย้งอันสำคัญของศิลปะเพื่อการค้า และเชื่อว่า
ศิลปะบริสุทธิ์มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับศิลปะเพื่อศิลปะนั้น ที่ปกรไม่เชื่อว่าศิลปะ
บริสุทธิ์มีอยู่จริง หรือการที่ศิลปินปฏิเสธว่างานศิลปะของตนไม่รับใช้ชนชั้นใดนั้น ที่ปกร
ถือว่าศิลปินเข้าใจไม่ถูกต้อง ซึ่งเรื่องนี้ ที่ปกรอธิบายว่า (ที่ปกร 2515 : 84 - 85)

ถ้าเขาวาดภาพหญิงสาวเปลือยร่างยั่วชวนแต่งเพลงโยกและคลั่ง เขาได้รับใช้
วัฒนธรรมของชนชั้นกลางที่ถือเอาเรือนร่างของหญิงเป็นเครื่องเล่นทางการเมือง
และรับใช้วัฒนธรรมของจักรวรรดินิยมที่กำลังขมเมาเขาวนไทยให้ผู้หญิงเร่
ล้มชาติ

ถ้าเขาวาดหญิงนางงามสก น่ายุ มีมรรยาทอันนอกรีต เขาได้รับใช้พวกชนชั้น
กลางที่มองเห็นว่าชีวิตในทุ่งนาเป็นชีวิตที่ลึกลับ น่ายุ มีอิสระ ไร้ขอบเขต
ไร้กังวล

ถ้าเขาสะท้อนภาพภายในราชสำนักครึ่งกระโน้น เขาได้รับใช้ศักดินา เขาช่วย
กระพือให้ประชาชนหวาดกลัวและเรียกร้องที่จะถอดหลังกบฏจากยุคเสรี
ประชาธิปไตยอันก้าวหน้า กลับไปสู่ยุคศักดินาอันถอยหลังกว่า
ถ้าเขาแสดงภาพทุ่งนาที่แตกกระแหง แห้งแล้ง ทานาไม้โคของภาคอีสาน
เขาได้รับใช้ประชาชนผู้ทุกข์ยาก ผู้กำลังต่อสู้เพื่อขจัดความแห้งแล้ง โดยการ
เปิดเผยความเป็นจริงของชีวิตในสังคมออกมา

ถ้าเขาเป็นภาพดอกไม้อันงดงามสำหรับติดข้างฝาห้องรับแขกของเขา เขาทำ
มันขึ้นศิลปะ (Decorative art) เพื่อรับใช้ตนเอง ถ้าชายใดรักรับใช้
ตนเองควย (ได้เงินจากมัน) และรับใช้ผู้อื่นเพราะไถ่บาปไปประทับบ้าน
จะโดยสำนักหรือไม่สำนักก็ตาม ศิลปะของเขาได้รับใช้ชีวิตอยู่เสมอไป
ถ้าหากเขาป่วยสับสน ๆ จิตเสียดเพราะ ๆ ปั่นรูปงาม ๆ เขียนเกลื่อนเลน
คำเพราะ ๆ โดยไม่แสดงอะไรเลยนอกจากความงามทางเทคนิค เขากำลัง
ทำนวัตกรรมทางเทคนิค มิได้กระทำศิลปะ และแม้กระนั้นก็ยังรับใช้ความ
พึงพอใจของเขาเอง

สำหรับศิลปะของชนชั้นศักดินาคำนึงถึงศิลปะนั้น ทัปกรได้กล่าวว่า (ทัปกร
2515 : 155 -156)

ในค่านิยมศิลปะ ภาพของเจ้านายศักดินาจะต้องถูกวาดให้เหมือนภาพของ
เทพเจ้าทั้งหญิงและชาย จะวาดให้เหมือนคนจริง ๆ ไม่ได้ แม้ใบหน้าก็ต้อง
ให้ทรงลักษณะสุคนธ์อุเบกขา ไม่แสดงความรู้สึกเบี่ยงเบนหมยสามัญ ตัวพระลักษณะ
พระราม พาวลีบุรุษ พระสังข์ทอง ฯลฯ ล้วนแล้วแต่มีใบหน้าและสัดส่วน
กลมกลึงกลองแกล้งบริบูรณ์ความงามชั้นอุดมการ (Ideal Beauty)
เหมือนกันหมดทั้งนั้น จะผิดกับอยู่ที่แค่สีที่ระบายเท่านั้น สรุปว่าศิลปะของ
ศักดินาจะต้องจำลองเอาความดีและความงามชั้นอุดมการของเทพเจ้ามาสามให้
เจ้านายศักดินาอย่างเคร่งครัด จะแสดงภาพของเจ้านายศักดินาที่มีเลือด
สีแดง มีเนื้อเนียนเดียวกับเนื้อสามัญมหาโคไม่

ยังในเรื่องของศิลปะที่ทัปกรระบุว่ารับใช้จักรวรรดินิยม โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้อง
ศิลปะนามธรรม ทัปกรได้แสดงทรรศนะออกมาว่า (ทัปกร 2515 : 77)

ถ้าหากว่าศิลปินถึงขั้นที่จะสร้างศิลปะบริสุทธิ์ขึ้นให้ได้ โดยเอาเสียงเพราะ ๆ มาจัดเข้าเป็นทำนองที่ไม่มี ความหมาย ไม่สะท้อนแทนอะไรเอาเสียเลย ๆ ลงไปบันทึกกันตามเทคนิคของทฤษฎีแห่งองค์ประกอบ ฯลฯ สมมุติว่าทำขึ้น และไม่สะท้อนแทนอะไรจริง ๆ ไม่บอกเรื่องราวหรือความจริงอะไรทั้งนั้น ผลิตภัณฑ์นั้นมันไม่ใช่ศิลปะเสียแล้ว หากเป็นผลิตภัณฑ์ทางเทคนิคหรืองานฝีมือ อย่างหนึ่งเท่านั้นเอง พูดยาก ๆ ก็คือเป็นเพียงการแสดงเทคนิคประหลาด ๆ ลวดลายพิสดารเท่านั้นเอง

จากนั้นเมื่อ ฟิลิปกรอธิบายถึงแนวคิดทางศิลปะที่ตนเชื่อถืออันได้แก่ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เขาก็อธิบายว่า (ฟิลิปกร 2515 : 131)

ศิลปะเพื่อชีวิต หมายถึงศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อให้ส่งผลสะท้อนอย่างใดอย่างหนึ่ง ไปยังประชาชนผู้อ่าน ผู้ฟัง ผู้ดู คือศิลปะที่หมิ่นหมิ่นหาทอนสำคัญต่อชีวิตของประชาชนผู้เสพศิลปะ คือศิลปะที่หมิ่นหมิ่นหาทอนสำคัญต่อชีวิตทางสังคมของมวลประชาชน คือศิลปะที่เปิดโปงให้ประชาชนมองเห็นต้นตอของความเลวร้ายของชีวิตในสังคม คือศิลปะที่ชี้แนะให้ประชาชนมองเห็นทางออกของชีวิตอันถูกตอ้ง และหมิ่นหมิ่นหาทอนนั้น ก็ช่วยให้ประชาชนต่อสู้ และเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมายปลายทางของชีวิตอันดีกว่า ลึกซึ้ง...ศิลปะเพื่อชีวิต คือศิลปะที่ถ้อยคำเนกขึ้นมาเพื่อหมิ่นหมิ่นหาทอนเป็นประโยชน์ต่อชีวิตของประชาชนส่วนรวม คือศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้ชีวิตทางสังคมของมวลชน มิใช่สร้างขึ้นเพื่อที่จะให้เป็นศิลปะเฉย ๆ โค้อยู่เหมือนหัวทอกล้มไม่ยอมหมิ่นหมิ่นหาทอนใด ๆ ในสังคม

ส่วนศิลปะเพื่อประชาชน ฟิลิปกรอธิบายความหมายว่า "ศิลปะเพื่อประชาชน คือศิลปะที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อรับใช้ประชาชนในการต่อสู้กับความเลวทรามของชีวิต และสร้างสรรค์ชีวิตใหม่อันดีกว่า สดใสมากขึ้นแทนที่"

ทั้งศิลปะเพื่อประชาชนตามที่ ทิปกรกล่าวถึงนั้น ในภาระหน้าที่ของศิลปินที่จะ
สร้างสรรค์งานควรมีลักษณะดังต่อไปนี้ (ทิปกร 2515 : 236 - 254)

1. สะท้อนภาพชีวิตจริงของประชาชน

การสะท้อนภาพชีวิตจริงของประชาชน จะต้องเข้าใจในความทุกข์ยาก
ที่ประชาชนได้รับอยู่ และชี้แนะแนวทางในการต่อสู้แก่ประชาชน ศิลปินควร
สร้างผลงานเกี่ยวกับ

- ก. ขาวนา
- ข. กรรมกร
- ค. ผู้ไร้ความหวัง
- ง. สตรี
- จ. เบาชน
- ฉ. ความขัดแย้งของสังคม

2. แสดงคุณค่าของประชาชน

ศิลปินควรแสดงคุณค่าของประชาชนในค่านต่าง ๆ ดังนี้

- ก. คุณค่าในการทำงาน
- ข. คุณค่าแห่งโลกทรรศน์ แสดงให้เห็นถึงโลกทรรศน์ทางมนุษยธรรม
ของประชาชน แสดงให้เห็นว่าประชาชนมีมนุษยธรรมมากกว่าบุคคลทั้งหลาย
พร้อมทั้งชี้แนะและแสดงโลกทรรศน์ในด้านเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม
ของประชาชน

จากผลงานของทิปกร ที่กล่าวมาจะเห็นว่า เนื้อหาสาระของศิลปะเพื่อชีวิต
ศิลปะเพื่อประชาชน ถือได้ว่าไม่เพียงแต่จะเป็นสิ่งใหม่สำหรับวงการทัศนศิลป์ภายใน
สังคมไทยเท่านั้น แต่สิ่งที่เสนอใหม่ของทิปกรยังสร้างความขัดแย้งควบคู่ไปกับการทำ
หน้าที่ชักพองอิทธิพลทางความคิดของศิลปะด้านทัศนศิลป์ที่กำลังดำรงอยู่ ไม่ว่าจะเป็น
ความคิดแบบศิลปะแนวประเพณีสุคหัว หรือการสร้างงานศิลปะเพื่อการค้า หรือทรณะ

ศิลปะบริสุทธิ์และ/หรือความเชื่อต่อศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งที่เห็นเช่นนี้ก็เพราะเกิดจาก
 ทัปกร หรือจิตร ภูมิศักดิ์ มีพฤติกรรมการมองปัญหาที่เกิดขึ้นแตกต่างไปจากสำนักความคิด
 อื่น ๆ ในขณะนั้น ทั้งที่จำเริญ แสงทองแซ กล่าววา (จำเริญ แสงทองแซ
 2520 : 109)

เนื้อหาของ "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" เป็นการเสนอแนวคิด
 ทางศิลปะตามทัศนะของลัทธิมากซ์ที่มุ่งหมายจะให้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการ
 ต่อสู้ระหว่างชนชั้นในระหว่าง พ.ศ. 2498 - 2500 นั้น แนวคิดของลัทธิมากซ์
 ยังเป็นสิ่งต้องห้าม ผู้แสดงความเห็นเกี่ยวกับลัทธิมากซ์ออกเผยแพร่มักจะถูก
 ทางราชการจับกุมควบคุมขอลา "มีการกระทำเป็นคอมมิวนิสต์" ข้อความที่จิตร
 เขียนจึงจำเป็นต้องหลบเลี่ยงที่จะกล่าวถึงเนื้อหาของลัทธิมากซ์ตรง ๆ จิตรจึง
 ระบายออกมาว่า "มีเงื่อนไขอีกหลายประการที่บังคับเสรีภาพในการแสดง
 ความคิดเห็นตามหลักสิทธิมนุษยชน" ส่วน "เวลา" ที่จิตรบอกไว้ว่าต้องใช้ไป
 ในคานอันนั้น คงเนื่องมาจากการที่จิตรต้องใช้เวลาในการศึกษา โดยจิตร
 ได้กลับเข้าศึกษาในปีที่ 3 คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 ในปีการศึกษา 2498 ประมาณเดือนพฤษภาคม 2498

อย่างไรก็ตาม ภายหลังเกิดเหตุการณ์รัฐประหารขึ้นในปี พ.ศ. 2500 อันนำ
 พาประเทศให้ไปสู่ระบอบการปกครองแบบเผด็จการ โดยนโยบายต่างประเทศของรัฐบาล
 ไม่เพียงแต่จะผูกมิตรกับประเทศค่ายโลกเสรีอย่างแนบแน่นเท่านั้น ในด้านตรงข้ามก็มี
 นโยบายเป็นปฏิปักษ์ต่อประเทศค่ายคอมมิวนิสต์อย่างชัดเจน ส่วนภายในประเทศก็ปลุก
 สติเสรีภาพทางการเมืองในระบอบประชาธิปไตย ความรู้เกี่ยวกับการดำเนินนโยบาย
 ปราบปรามผู้ที่มีแนวคิดฝักใฝ่ลัทธิคอมมิวนิสต์อย่างรุนแรง อันส่งผลทำให้บุคคลอาชีพต่าง ๆ
 ถูกจับกุมคุมขังมากมาย รวมทั้งทัปกร หรือจิตร ภูมิศักดิ์ ด้วย

จากจุดนี้เอง ภายหลังเหตุการณ์รัฐประหาร พ.ศ. 2500 กระแสความคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนก็คลอเคล้าของทเพลงโดยปริยาย คงปล่อยให้แนวคิดทางศิลปะแบบศิลปะบริสุทธิ์ ศิลปะเพื่อศิลปะ ชักแย้งกับศิลปะแนวประเพณี และศิลปะที่ถูกระงับว่าเป็นศิลปะเพื่อการค้าต่อไป

ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ความขัดแย้งทางความคิดในเรื่องศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์จะยุติลงโดยสิ้นเชิงก็หาไม่ คงจะพบว่า ภายหลังที่จคมพลสถิตย์ ชนวิรัตน์ ถึงอสัญกรรมลงในปี พ.ศ. 2506 เมฆเคา ความขัดแย้งเรื่องศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิตก็ปะทุขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งดังที่ กุญณี กล่าววว่า (กุญณี 2507 : 31) "ศิลปะเป็นปัญหาใหญ่ของสังคม การเปลี่ยนแปลงสังคมหมายถึง การเปลี่ยนแปลงศิลปะด้วย และศิลปะก็เป็นปัจจัยอันสำคัญในการช่วยให้สังคมเปลี่ยนแปลงไปสู่จุดหมาย ดังนั้นศิลปะย่อมเป็นสิ่งที่มีความหมายอย่างน่าอัศจรรย์ยิ่ง"

จากนั้นกุญณีก็เริ่มหยิบยกความขัดแย้งระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ซึ่งเคยเป็นกรณีพิพาทเกิดขึ้นมาแล้วในช่วงปี พ.ศ. 2498 ถึง พ.ศ. 2500 ขึ้นมาพูดอีกครั้งหนึ่ง โดยในช่วงเวลานั้นศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อการการค้ากำลังขัดแย้งกันอย่างรุนแรง โดยกุญณี กล่าววว่า (กุญณี 2507 : 30 - 31)

ศิลปะเพื่อชีวิตหรือเพื่อประชาชน ยังเป็นที่ถกเถียงกันอยู่อย่างวุ่นวาย และยังไม่มีการยอมรับว่าของใครผิดของใครถูก

ศิลปะเพื่อศิลปะ ผู้เขียนอาจจะไม่เห็นด้วย แต่ในขณะที่เดียวกันศิลปะเพื่อชีวิต หรืออีกนัยหนึ่งศิลปะเพื่อประชาชนยังมีความหมายที่ถูกต้องมากกว่า เพราะศิลปะนั้นเป็นของสากล ศิลปะก็ย่อมเป็นของทุกคนในโลกนี้ หรือพูดให้ชัดเข้า ประชากรในโลกนี้เป็นเจ้าของศิลปะร่วมกัน นี่เป็นสัจธรรม

และ

นักสร้างศิลปะ สร้างศิลปะขึ้นมาเพื่อใคร? ปุจฉาข้อนี้เราก็สามารถตอบได้ทันทีว่า นักสร้างศิลปะหรือศิลปินก็ย่อมมีหน้าที่ว่าเพื่อกันเพื่อสาธารณชนส่วนใหญ่

และสิ่งใดเล่าที่เรียกว่าศิลปะที่น่าถวิลหาให้แก่วิชาส่วนใหญ่นับเอาไป...?

คำตอบก็คือ ศิลปะที่เต็มไปด้วยความดีเด่น ที่คอยบอกถึงแก่นถึงสัจ

บุ่งหมายของสิ่งของที่กำลังต้องการ และคอยกระตุ้นเตือนให้สังคมมนุษย์รู้จัก

การวิวัฒนาการอย่างถูกต้อง ปราศจากการยึดเขี่ยค้ำยาลงไป จนต้องทำ

ให้สังคมต้องเกิดอาการมึนเมา

หลังจากนั้น ออ.สอ.รอ. ก็เริ่มตอบโต้ ฤษณี ว่า (ออ.สอ.รอ. 2507 :

31) "เมื่อพูดถึงคำว่า ศิลปะเพื่อศิลปะ (Art for Art's sake) ก็จะหมายถึง

จิตรกรรมที่เน้นแบบ (form) สี (texture) เส้น และช่องว่าง (space)

ที่จัดกักข้ายถ่ายเทให้เห็นงามตามจินตนาการของศิลปินมากกว่าเนื้อหาอย่างอื่น..."

จบสิ้นคำอธิบายของ ออ.สอ.รอ. นักวิจารณ์นามเหลนฤษณีก็ตอบโต้กลับว่า

(เหลนฤษณี 2507 : 30 - 31)

ผมได้อ่านข้อเขียนของ ออ.สอ.รอ. ที่เขียนความหมายของคำว่าศิลปะ...

ทำให้ผมนึกถึงข้อเขียนของใครคนหนึ่ง ที่ได้ออกยกย่องให้เป็นศาสตราจารย์

ทางด้านศิลปะผู้นั้นไม่ได้ เพราะศาสตราจารย์ผู้นั้น ส่วนตัวของเขาก็คือ

ขบถอง และจนกระทั่งปัจจุบันนี้ แต่ผมไม่คิดใจที่จะนำท่านศาสตราจารย์ผู้นั้น

มาอ้างอิงให้เกิดผล

และ

ศิลปะสร้างขึ้นเพื่อหาแต่ความสวยงามอย่างเดียวก่อนหรือ...? ออกจะ

เป็นความเห็นที่ค่อนข้างจะแคบไปสักหน่อย โดยธรรมชาติของศิลปะแล้ว

ศิลปะก็ย่อมประกอบความสวยงามให้ปรากฏอยู่แล้ว ถึงแม้ศิลปินคนใดคนหนึ่ง

จะสร้างศิลปะขึ้นมาสักอย่างหนึ่ง ก็ย่อมที่จะหึงความสวยงามงามไปไม่ได้

แต่ข้อสำคัญที่สุดนั้น จินตนาการของนักศิลปินที่สร้างศิลปะขึ้นมา ก็เพื่อจะให้ศิลปะ

เหล่านี้มีความหมายอันยิ่งใหญ่ในตัวของมัน หรืออาจจะกล่าวกันอย่างง่าย ๆ

ว่า เป็นสูตรอันหนึ่งที่คอยชี้แนะให้สังคมวิวัฒนาการต่อไป

เมื่อ ออ.สอ.รอ. เสนอความคิดของตนจบลง กลุ่มก็เสนอทวิจารณ์แสดงความ
เห็นของตนออกมาว่า (กลุ่ม 2507 : 30 - 31)

อะไรที่เรียกว่าศิลปะ? และการมองหาศิลปะนั้นควรจมองควยลักษณะอย่างไร
จึงจะรู้ว่านั่นคือศิลปะ...ผมอาจจะตอบอย่างพอสรุปสั้น ๆ ว่า...ศิลปะนั้นก็ค
การแสดงออกมาให้ปรากฏขึ้นได้อย่างงดงามน่าพิงนาชม และก่อให้เกิดอารมณ์
เมื่อผมได้จำกัดความออกมาสั้น ๆ ตามแบบฉบับของพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน
แล้ว ท่อไปผมก็จะโค้แข็งท่อไปอีกว่า ศิลปะทุกอย่างทุกแขนงที่พวกศิลปิน
โค้ฉึกขึ้นมา... เมื่อสายตาโค้สัมผัสแล้วเกิดมีการเปลี่ยนแปลงขึ้นในจิตใจ
มีความทะยานอยากที่อยากจะให้สิ่งที่เราเห็นนั้นเป็นอมตะ ยิ่งกว่านั้น เมื่อเร
โค้สัมผัสกับมัน ยังชวนให้เกิดการพบแสงสว่างของสังคมให้พัฒนาท่อไปอย่าง
ไม่หยุดยั้ง นั่นแหละคือศิลปะละ

แต่ก็นักทวิวิจารณ์บางคนเคยตั้งปัญหาถามขึ้นมาอีกว่า "อย่างภาพเปลือยของ
หญิงสาวคนหนึ่งหรือในชุดบุงนอยหม่นนอยของการาภาพยนตร์สาวคนหนึ่งทแพรภาพ
ออกมานั้นจะเรียกว่าศิลปะโค้ควยใจไหม?" คำถามประโยชน์ผมเองไม่ชอบปฏิเสธ
เพราะเป็นภาพที่ชวนให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจขึ้นโค้เหมือนกัน แต่ถ้าเรามามอง
มุมกลับกันอีกครั้ง มองกันอยางคนที่ตัดควาโลก็ยอันฟ่งเฟอกลงโค้แล้ว ก็อาจจะ
ตอบว่า ภาพเปลือยนั้นมิใช่ศิลปะเลย เป็นภาพเปลือยฉาวโฉ่เนื้อหนังมังสาของ
ร่างกายมนุษย์เท่านั้น ไม่โค้ชวนให้คนที่มองเกิดการกระตุ้นเตือนให้จิตใจสูง
ไปสู่การดำเนินชีวิตอยางสมบูรณ์แบบ กลับเป็นการพาดนาคทของสังคมให้ถอยหลัง
เขาคกลงไปสู่โลกมืดคองานาฉ้อฉลคยยิ่ง

และ

ศิลปะที่เราโค้สัมผัสกับมันแล้ว เมื่อเกิดมีการณ์ขึ้น ก็ควรให้เป็นการณ์ของมนุษย์
ปุถุชนที่แต่การสร้างสรรค ส่วนที่จะให้เกิดความสะเทือนใจขึ้นนั้น ก็ควรเป็น
การกระตุ้นให้มนุษย์เรารู้จักการเสียสละเรื่องส่วนตัว มาค่านเนินการ เพื่อส่วนรวม

ยิ่งกว่านั้น จุดหมายอันยิ่งใหญ่คือ ศิลปะในการสร้างสรรค์ความสัมพันธ์ต่อกัน
เป็นภราดรภาพ และเอกภาพอันคงทนถาวรสืบต่อไป

ต่อมา "อนุเคราะห์ศิลป์" ก็เสนอแนวความคิดของทนายออกมาบ้างว่า
(อนุเคราะห์ศิลป์ 2507 : 31)

ศิลปะมีไว้ทำไม และเพื่ออะไร? ทนายความมุ่งหมายของศิลปะมีไว้ให้เพื่อ
เป็นที่นึกและขัดเกลาความคิดและจิตใจใฝ่ฝัน ความจริงเรากำลังอยู่กับ
สิ่งงาม ๆ ซึ่งแวดล้อมอยู่เสมอ จนทำให้เราโดยมากลุ่มไปถึงเหตุผลอันเป็น
ธรรมดาสามัญว่า ทำไมมนุษย์จึงสร้างศิลปะขึ้น ลางท่านมีความเห็นความรู้สึก
อย่างเรียบง่าย ๆ ง่าย ๆ หรือท้อ ๆ มากไป คิดเห็นว่าศิลปะแท้จะเป็นการแสดง
ออกอันไร้ประโยชน์ หรือเป็นงานของศิลปินโดดเดี่ยวบางคน แท้จริงบุคคลที่คิด
เห็นว่าศิลปะเป็นสิ่งขี้เล่น หรือเป็นการประจักษ์แห่งศิลปะที่ไร้ประโยชน์
ก็เท่ากับจิตตนเองเข้าไปอยู่ในพวกคนขายคนนั้นเอง

และบทสุดท้ายแห่งความขัดแย้งก่อนที่วารสาร "สารประชาชน" จะหยุดตีพิมพ์
ความขัดแย้งลงในคอลัมน์ศิลปะ "ศิลปะอนุเคราะห์" ก็ได้เสนอบทวิจารณ์เรื่องการวิจารณ์
เป็นบทพิพากษาลงในวารสาร "สารประชาชน" ปีที่ 1 ฉบับที่ 17 วันที่ 25 ตุลาคม
2507 ในหน้า 30 - 31 โดยเนื้อหาเป็นเรื่องของการวิจารณ์และหลักที่จะให้คำวิจารณ์
โดยลอกมาจากความคิดของศิลป์ พีระศรี ในหนังสือศิลปะสังเคราะห์ทั้งเล่มหน้า 104 - 110

อาจจะกล่าวได้ว่า เพราะบรรยากาศทางการเมืองที่เป็นเผด็จการจึงไม่เปิด
โอกาสให้บรรยากาศแห่งการมีเสรีภาพทางความคิดที่จะโต้เถียงคำเห็นต่อไป ประกอบกับ
ความไม่มั่นคงในความปลอดภัยของคู่อริที่มีความคิดแตกต่างจากรัฐบาล รวมทั้งวารสาร
"สารประชาชน" ขึ้นอยู่กับกระทรวงมหาดไทย ที่บรรณาธิการจะต้องรับนิเทศของทางกฎหมาย
ในที่สุดความขัดแย้งเรื่องของศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิตก็แสดงตามสภาพ
สิ่งแวดล้อมทางการเมือง ในขณะที่มีจากนั้น แนวคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะ ศิลปะบริสุทธิ์
จะเริ่มมีบทบาทต่อไปโดยไม่คงหนีภัยจากอำนาจรัฐด้วยเหตุผลที่ว่าแนวคิดดังกล่าว

มีรากเหง้ามาจากสายโลหิตเสรี กับอีกประการหนึ่งเพราะทัศนคติแบบศิลปะเพื่อศิลปะที่แยกตนเองออกจากสังคม นสอ.ประสานกับรูปแบบการแสดงออกที่มุ่งการศิลปะกำลังสนใจในงานแบบนามธรรม สิ่งเหล่านี้เมื่ออำนาจรัฐจึงมองไม่เห็นส่วนที่จะก่อความไม่มั่นคงให้เกิดขึ้นแก่รัฐบาลและสถาบันหลักของสังคม

อย่างไรก็ตาม ในช่วงก่อนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ขบวนการศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนมีการเคลื่อนไหวเกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่งโดยกลุ่มนักคิดนักเขียนทางค่านศิลปะแขนงวรรณกรรม พรหมทั้งมีการนำผลงาน "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" ของพิภกร หรือจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งเคยตีพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2500 กลับมาตีพิมพ์ใหม่อีกครั้งในปี พ.ศ. 2515 ซึ่งจากการตีพิมพ์ครั้งนี้ก่อให้เกิดความหมายต่อวงการประวัติศาสตร์ของศิลปะในประเทศไทยเป็นอย่างยิ่ง เพราะหนังสือเล่มนี้ในเวลาต่อมาได้มีการตีพิมพ์ซ้ำติดต่อกันอีกหลายครั้ง พรหมทั้งกลายเป็นหนังสือคู่มืออันสำคัญเล่มหนึ่งของขบวนการศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 อย่างมีนัยสำคัญ

4. ศิลปะตามหลักวิชา กับ ศิลปะสมัยใหม่

ในขณะที่ศิลปะ พระศรีวิมลพาทสำคัญในการ แยกแยะและวางรากฐานศิลปะตามหลักวิชาแบบตะวันตก ซึ่งมีความสัมพันธ์กันแนบแนวมความคิดแบบศิลปะบริสุทธิ์และศิลปะเพื่อศิลปะตามคำอธิบายของศิลปะ พระศรีวิมลพาท แม้ความคิดดังกล่าวจะส่งผลทำให้เกิดความขัดแย้งทางความคิดกับกลุ่มความคิดที่ยึดมั่นและยกย่องศิลปะแนวประเพณีของไทย รวมทั้งกลุ่มความคิดที่ยึดมั่นในอุดมการณ์แบบศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน กลุ่มของความขัดแย้งที่มีลักษณะซับซ้อนมากขึ้น เกิดขึ้นอีกกลุ่มความคิดหนึ่ง นั่นก็คือ เป็นความขัดแย้งระหว่างกลุ่มความคิดดั้งเดิมยึดมั่นขนบนิยมที่แยกแยะและวางรากฐานศิลปะตามหลักวิชา กับกลุ่มที่ถือเอาแนวความคิดแบบศิลปะสมัยใหม่ ที่มีความเข้าใจในศิลปะสมัยใหม่แตกต่างไปจากการตีความของกลุ่มศิลปะตามหลักวิชา ซึ่งคำกล่าวของพิริยะ ไกรฤกษ์ที่ว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 21)

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เชื่อว่าศิลปินไทยยังมีภูมิปัญญาไม่แตกฉานเพียงพอ
ถึงขั้นเชอเรียลลิสม์ หรือแอบสแตรค นอกจากนั้น ผู้ชมชาวไทยยังจะต้อง
เริ่มทำความเข้าใจศิลปะสมัยใหม่ในรูปแบบที่ง่ายกว่าก่อน ในขณะที่ท่าน
พยายามจะป้องกันไม่ให้เกิดเรื่อกของพวกใดรับอิทธิพลจากความเคลื่อนไหว
ของศิลปะตะวันตกที่เกิดขึ้นจากตัวนิคมนี้ ท่านไม่ทราบว่า มีคนไทยคนหนึ่ง
สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยกินเจียนา ได้รับปริญญาโทสาขาจิตรศิลป์
ในปี พ.ศ. 2504 (ค.ศ. 1961) เขาผู้นั้นคือ คุณอารี สุทธิพันธุ์...
คุณอารี สุทธิพันธุ์ เป็นคนไทยคนหนึ่ง ในจำนวน 150 คนจากวิทยาลัยวิชาการ
ศึกษา ประสาณิตรที่ไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยกินเจียนา ตามสัญญาระหว่าง
มหาวิทยาลัยทั้งสอง โดยได้รับความช่วยเหลือค่านเงินทุนจากองค์การเพื่อ
การพัฒนาระหว่างประเทศ อันเป็นโครงการ 8 ปี ระหว่าง พ.ศ. 2497
ถึง พ.ศ. 2505 (ค.ศ. 1954 ถึง 1962)

แม้จะเป็นคำกล่าวที่เข้าใจของหวังอธิบายความขัดแย้งที่จะเกิดขึ้นตามมา โดยตรง
แต่ขอเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีหลักฐานบ่งบอกว่า ในขณะที่ศิลป์ พีระศรี
กับศิษย์กลุ่มหนึ่ง เป็นตัวแทนในการรักษาและสืบทอดความคิดศิลปะตามหลักวิชา
ในเวลาต่อมา อารี สุทธิพันธุ์ก็กลายเป็นตัวแทนความคิดที่เข้มงวดในการวางรากฐาน
และสร้างความเข้าใจในศิลปะสมัยใหม่ที่แตกต่างไปจากการที่ความชอบกลุ่มที่เฝ้ารากฐาน
ความคิดมาจากศิลปะตามหลักวิชา

แท้จริง ก่อนหน้านั้น ความคิดทางศิลปะของศิลป์ พีระศรีต้องถือว่าเป็น
ความคิดใหม่สำหรับสังคมไทย เป็นความคิดที่ก่อให้เกิดความตื่นตัวในการศึกษาศิลปะ
ตะวันตกอย่างกว้างขวาง ซึ่งจากผลงานและความคิดของศิลป์ พีระศรี ไม่เพียงแต่
จะทำให้ศิลป์ พีระศรีได้รับการยกย่องอย่างสูงแล้ว ในระยะแรก ๆ ก็ยากจะหาผู้
กล้าหาญคนใด ที่จะวิจารณ์ความคิดและผลงานของศิลป์ พีระศรีได้อย่างเปิดเผยและ
อย่างชัดเจน กระนั้นก็ตาม ด้วยวิวัฒนาการทางสังคมและทางศิลปะ ตลอดจนข้อ
กำหนดจากเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ จึงส่งผลทำให้กลุ่มที่มีความคิดแบบอนุรักษนิยม

ศิลปะแนวประเพณีไทย หรืออุดมคติใหม่เกิดขึ้น พร้อมกับการเคลื่อนไหวทางวิชาการ การขยายอิทธิพลศิลปะตะวันตกบนรากฐานความคิดแบบศิลปะตามหลักวิชาดังที่กล่าวมาแล้ว

ขณะเดียวกันศิลปะตามหลักวิชาที่ยึดอยู่กับอุดมคติแบบศิลปะบริสุทธิ์ และศิลปะเพื่อศิลปะก็ไม่สามารถเข้ากันได้กับกลุ่มสนับสนุนศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จึงต้องเกิดกรณีขัดแย้งทางความคิดเกิดขึ้นตามมามาก เช่นเดียวกันกับที่แนวความคิดแบบศิลปะสมัยใหม่ ก็อาจหลีกเลี่ยงความขัดแย้งทางความคิดกับกลุ่มพหุเชื้อแนวทางของศิลปะตามหลักวิชาไปได้

อย่างไรก็ตาม ก่อเจเนนาที่อาร์ สุนัขพันธุ์จัมบีพามาในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะและศิลปศึกษาในประเทศไทย โดยมีบทกวีหลักฐานว่า แสงอรุณ รัตกสิกร ผู้ซึ่งได้รับทุนจาก ก.พ. ไปศึกษาต่อในประเทศสหรัฐอเมริกาเข้างานกับสถาบันศึกษานิเทศศาสตร์ในระหว่างปี พ.ศ. 2493 ถึงปี พ.ศ. 2495 และมีโอกาสเข้าปฏิบัติงานกับสถาบันกระต๊อบโลก แพร่งค ดอยด์ โรท & สำนักพิมพ์ไดซิน ถือกันว่าเป็นเสรีชนผู้หนึ่งที่ไม่ชอบกฎเกณฑ์ลัทธิบังคับที่เป็นแบบฉบับตายตัวในศิลปกรรม เพราะเขาถือว่า uniformity คือฆาตกรที่สังหาร individuality (เกษม สุวงศ์ ม.ป.ป. : 35) อีกทั้งได้เขียนบทวิจารณ์เรื่อง "อนุสาวรีย์ไทยนา" เอาไว้ตอนหนึ่งว่า (แสงอรุณ รัตกสิกร ม.ป.ป. : 104 - 105)

อนุสาวรีย์พระบรมรูป ร.6 ที่มหาสวนลุมพินีดูจะเป็นรูปสลักที่สร้างขึ้นเพื่อความเชื่องจริงตามรูปถ่าย ไม่ได้แสดงความพยายามที่จะถอดความเป็นกษัตริย์นักปราชญ์หรือความสามารถของ ร.6 ในฐานะผู้บุกเบิกทางด้านวรรณกรรมแต่อย่างใด รูปอนุสาวรีย์แห่งนี้ก่อให้เกิดความรู้สึกที่แสนจะโคตรเดี่ยว ล้างว้าง แกมหม่น เพราะพระบรมรูปที่ตั้งบนฐานรูปสลักและแคม ๆ นั้น ให้ความรู้สึกที่จะหล่นลงไถ่กาย ๆ ของว่างของของขาดของรูปประติมากรรม ยิ่งทำให้เกิดความรู้สึกกลืนแอในการสลักของตัวรูป

ประติมากรรมพื้นฐานที่รับมากขึ้นไปอีก... รูปอนุสาวรีย์ของสมเด็จพระเจ้า
กรุงธนบุรี เป็นรูปที่แสดงอิริยาบถเหมือนจะเบ่งงานประติมากรรมจาก
กรรมศิลปากรรูปแรกที่ทำลักษณะนี้ แต่แล้วก็ถูกวิจารณ์มาก โดยเฉพาะ
ทางของมาทรงที่ออกไปทางคานหัด หัก ๆ ไขว่ไขว่แบบปกติ ไม่ได้ทำ
เยื้องโยน นี่เป็นสิ่งที่แสดงความบกพร่องของช่างปั้น เพราะเป็นรูปที่แสดง
อิริยาบถแบบครึ่ง ๆ กลาง ๆ ... อนุสาวรีย์ชิ้นใหญ่อีกชิ้นที่คงจะเกรี้ยวกราว
กันตอนทำขึ้นเปิดคือ อนุสาวรีย์ชาวนาบางระจัน เพาท์ที่จากรูปถ่าย
อนุสาวรีย์ชิ้นใหม่ของกรมศิลปากรชิ้นนี้โดดเด่นเกี่ยวกับของพาดสนทรร
คือไม่สนใจในการจัดและแต่งบริเวณลอมรอบ มีถนนตัดเข้าไปพันรอบ ๆ
บริเวณที่จะตั้งประติมากรรม ช่างปั้นของกรมศิลปากรและผู้ใหญ่ของรัฐบาล
ใส่ความเกินพอดีเข้าไปให้แฉะระบุม ช่างคาบมาบางระจันทุกคน รวมทั้ง
กระบืออีกหนึ่งตัว ซึ่งเกินขนาดของนายจันทนาคเขี้ยว คือเพิ่มความสำคัญ
กว่าแบบนักเพาะกาย และดูเปอร์แอมลงให้โดยครบถ้วน

เหล่านี้อาจวิจารณ์ได้ใครจะเห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วยก็ตามที แต่ก็เป็นการ
แสดงให้เห็นอย่างเบ่งรูปปรมาว่าแสงอรุณ รัชกาลิกคือบุคคลหนึ่งที่ถูกหาหาบุคคลที่
โคชอวา เป็นเสาหลักทางศิลปะในขณะนั้นด้วยการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานของศิลป พีระศรี
และศิษย์อย่างที่ยากจะมีใครกล้าทำอย่างเปิดเผยในช่วงเวลาดังกล่าว

กระนั้นก็ตาม เฉพาะเรื่องวิจารณ์พระบรมอนุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระ
พระเจ้าตากสินมหาราชช่วงระยะปี พ.ศ. 2497 นั้น ศิลป พีระศรี ได้อธิบายความคิด
ของตนออกมาตอนหนึ่งว่า (ศิลป พีระศรี 2497 : 50 - 52)

ข้าพเจ้าคิดว่า คงไม่เคยมีงานศิลปะชิ้นใดที่สร้างขึ้นในประเทศไทย จะประสบ
การวิพากษ์วิจารณ์มากมายเหมือนอนุสาวรีย์ของพระเจ้าตากสิน สิ่งที่ประชาชน
ยังสนใจอยู่มากคือหางม้า ซึ่งส่วนมากคิดว่าไม่ควรยกขึ้น เพราะมาไม่อยู่ใน
ขณะวิ่ง ถ้ามองหางม้าอยู่มีลักษณะเราก็สามารถแก้ไขถูกต้องโดยง่ายด้วยการ

ตัวมันออกแล้วทอใหม่ในหอยคำลงมา แต่ในเมืองงานศิลปะทุกชิ้นนั้นอยู่กับความคิดเห็นของศิลปินผู้สร้างงาน ดังนั้น ข้าพเจ้าจึงขออธิบายความคิดเห็นอันนี้ ซึ่งอาจเป็นประโยชน์ทำให้เกิดความเข้าใจในสิ่งที่คิดว่าไม่มีใครถูกต้องนี้เสียได้ แทนเสียทีเดียว เราสามารถจะทำในทางต่าง ๆ ให้เป็นที่ถูกใจนักวิจารณ์ทั้งหลาย ได้มากมายหลายทาง แต่เมื่อเป็นงานของเรา จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่จะต้องทำไปตามความคิดเห็นของเราเอง

ส่วนสี่ ก่อนอื่นข้าพเจ้าใคร่จะพูดถึงความสนใจของท่านผู้อ่านทั้งหลายมายัง ส่วนสี่กระหว่างพระบรมรูปกับมาทรงเสียก่อน เพื่อให้สอดคล้องกับความจริงในประวัติศาสตร์ เราจึงจำเป็นต้องทำมาใหม่ลักษณะเป็นมาใหญ่ ไม่เหมาะสำหรับ มาออสเตอร์เตีย มาบอร์แมน หรือมาทัมบูอินโคเลย ถึงเราจะได้นำมาใหม่ขนาดค่อนข้างใหญ่ในเมื่อเปรียบเทียบกับมาไทยธรรมดาแล้วก็ตาม แต่ถึงกระนั้น ส่วนสี่กระหว่างพระบรมรูปกับมาทรงก็ยังไม่เหมือนกับส่วนสี่ที่เคยเห็นในอนุสาวรีย์มาในยุโรปและอเมริกา

อาทักทียา เมื่อกล่าวถึงอาทักทียาของมาแล้วคนส่วนมากก็ใคร่จะเห็นมาในลักษณะที่กำลังยกขาขึ้นก้าวเดิน เหมือนอย่างมาตามแบบฉบับของกรีกและโรมัน เราขอย้ำอีกครั้งหนึ่งว่า ศิลปินแต่ละคนมีความคิดเห็นของตนเอง ซึ่งไม่เหมือนกับศิลปินอื่น ๆ ถึงแม้จะคิดในเรื่องเดียวกันก็ตาม ถ้าไม่เช่นนั้นก็เป็นการพอเพียงที่จะทำแบบพิมพ์ของรูปให้ถือเป็นแบบฉบับไว้ และหล่อออกมาได้เหมือนกันทุกรูปต่อไป แต่ข้าพเจ้าคิดว่าอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินในลักษณะของวีรบุรุษไทย มีลักษณะของจักรพรรดิโรมัน ข้าพเจ้าจึงสร้างมโนภาพให้เห็นพระองค์ในลักษณะอันเป็นอภินิหารนุชนิยมอย่างแท้จริง เพื่อกลบเกล็นภาพของชาติไทย ในยามที่ความหวังทั้งหลายดูเหมือนจะสูญไปแล้วจากจิตใจของชาวไทยทั้งมวล ข้าพเจ้าคิดเห็นเองว่าวีรบุรุษของเราในขณะที่ทำการปลุกใจทหารหาญให้เข้าโจมตีข้าศึกเพื่อชัยชนะ ดังนั้นความรู้สึกที่แสดงออกในพระพักตร์จึงเพิ่มไปด้วยความกล้าในความคิด และเพิ่มไปด้วยลักษณะของราชชาติชาติ

องค์พระเจ้านครบาลและมาทรงอยู่ในอาการที่เคร่งเครียด พระองค์ทรง
กระหม่อมเห็นเพื่อจะหลุดไปทางหน้าและมาทรงกั้นเตนคึกคักพร้อมที่จะโยน
ไปข้างหน้าเช่นกัน เมื่อเห็นดังนั้น หูและทางที่นั่นจึงสอคล้องกับความ
ตะลึงของสัตว์

แต่ขอคำปรึกษา มีศิษย์แท้ ๆ ของท่านคนหนึ่งกล่าววิจารณ์ความคิดและการ
กระทำของศิลา พระศรีอย่างแยบยลและตรงไปตรงมาชนิดที่ยากจะหาศิษย์คนใด
กล้าเขียนวิจารณ์อาจารย์ของท่านไว้อย่างเป็นลายลักษณ์อักษร ศิษย์ท่านนั้นคือสมโภชน์
อุปอินทร์ ซึ่งตอนหนึ่งสมโภชน์ อุปอินทร์กล่าวว่า (สมโภชน์ อุปอินทร์ 2524 : 19)

กล่าวโดยส่วนตัวแล้ว ศาสตราจารย์ศิลา พระศรี มีทั้งข้อดีและข้อด้อย
ด้านความเป็นครูนั้น ทางอ้อมอย่างเต็มเปี่ยม ด้านบริหารนั้นดูจะเป็นข้อด้อยของ
ท่าน มีอาจารย์อาวุโสมาหาท่านกล่าวว่า ข้อด้อยของอาจารย์คือความเป็นคน
บูดบวม จากประสบการณ์ของข้าพเจ้าก็พอจะมองเห็นได้ แต่หากด้านความเป็น
ผู้มีมนุษยธรรมของท่านเป็นสิ่งที่เหนือกว่าคุณลักษณะของท่านเป็นเสมือนพ่อบ้านที่
ไม่ดูจะเจเนจิกนิก จึงไม่ได้สร้างบุคคลที่จะสืบทอดปรัชญาการศึกษาของท่านได้
อย่างเป็นระบบ แทนที่จะเห็นผู้ทรงไว้ซึ่งคุณธรรม แต่ท่านก็มักจะละเลยหรือ
มองข้ามสิ่งเหล่านี้ ท่านสนับสนุนผู้ที่ทำงานหนักมากกว่าคุณธรรมหรือความเป็น
ศิลาเป็น ท่านเคยวิจารณ์งานศิษย์ของท่านลงคนว่า "งานของ...เป็นได้แค่
มันหมดศิลา" ไม่เข้าข่ายศิลาปะ แต่ท่านก็ให้ความสนับสนุน เพราะเห็นว่าเป็น
คนทำงานท่านอาจจะไม่ได้คาดคิดว่า ความตายจะมาพรากท่านไปก่อนเวลาอัน
สมควรจึงไม่ได้เตรียมการดังกล่าว

เนื่องจากท่านจากไปก่อนเวลาอันสมควรประการหนึ่ง ก่อปรกับผู้ที่สืบทอดอำนาจ
บริหารต่อจากท่านเป็นผู้ที่คล้อยในทางคุณธรรมเป็นประการสำคัญ จากผลของ
การสืบสวนของทบวงมหาวิทยาลัยไปประเด็นที่ว่า "ไม่ให้ความเป็นธรรมแก่
ผู้ใดบังคับบัญชาและมีข้อบกพร่อง ควรแก้ไขถึง 13 ข้อ" ก็เป็นหลักฐานเพียงพอ

ที่จะกล่าวเช่นนั้น จึงส่งผลกระทบต่อการศึกษาระบบการบูรณาการ
 อย่างมีเหตุผล กลาเมมาเป็นระบบอุปถัมภ์สุดขีด ก่อความแตกแยกในระหว่าง
 ลูกศิษย์ของท่านที่ตัวท่านเองเป็นแกนนำในการรับเข้ามาเป็นอาจารย์เพื่อสืบทอด
 สิ่งที่ดีที่สุดของท่านอย่างรุนแรง จนยากที่จะมีเวทีหาหน้าใหม่มาประสานได้จน
 กระทั่งบัดนี้ แม้ได้ว่าเป็นความอับอายอย่างหนึ่งของวงการศิลปะ
 ที่เชิญมาโดยยอมนั้น อาจจะมีทั้งผู้มองเห็นและมองไม่เห็น มีทั้งผู้มองเห็น
 แล้วแต่ไม่กล้าที่จะแสดงออก เนื่องจากเหตุผลบางประการ และมีทั้งผู้มองเห็น
 กันทีเดียวซึ่งมักจะปรากฏออกมาให้เห็นจากพฤติกรรมทั้งที่เป็นวาจาและลายลักษณ์
 อักษรของผู้ที่เคยเป็นลูกศิษย์ลูกหา และทั้งผู้ที่เคยรู้จักอาจารย์เพียงแต่ในนาม
 ซึ่งมักจะปลุกนินทาจารย์ศิลป์เพียงเพื่อจะยกตน และชมท่านเป็นเจ้าบุญทุ่ม
 อยากจะหาใครสักคนต่ออาจารย์ศิลป์ อยากจะยกยอตัวเองก็อย่างอาจารย์ศิลป์...

อย่างไรก็ตาม การวิพากษ์วิจารณ์ หรือความตกเห็นที่ชักเย่อและตรงไปตรงมา
 ไม่ว่าจะเป็นของแสงอรุณ รัตติกร หรือสมโภชน์ รูปอินทร์ มิได้ก่อผลกระทบ
 โดยตรงสำหรับวิวัฒนาการทางทัศนศิลป์ในระยะยาวเท่ากับความชักเย่อทางความคิด
 ของอารี สุทธิพันธุ์ ในฐานะที่เป็นตัวแทนความคิดของศิลปะสมัยใหม่ ทั้งนี้ก็เนื่องมา
 จากอารี สุทธิพันธุ์อาศัยเงื่อนไขการประกอบอาชีพด้วยการเผยแพร่ความคิดของตน
 โดยผ่านระบบการศึกษา นั่นก็หมายความว่า การเป็นผู้ร่วมบุกเบิกการเปิดสอนนิเทศ
 วิชาเอกหลักสูตรศิลปศึกษาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 ที่วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร
 ในขณะนั้น มิได้ทำการเปิดสอนเพื่อมุ่งเน้นผลิตคนไปสร้างงานศิลปะ แต่มุ่งผลิตคนหรือ
 ครูศิลปะเพื่อไปสร้างคนให้เกิดความรู้ความเข้าใจ มีทักษะ และทัศนคติที่ดีต่อศิลปะ
 ในแนวคิดใหม่เริ่มจากเสนอให้วิทยาลัยวิชาการศึกษาเปิดสอนวิชาศิลปเป็นแผนเป็นวิชาบังคับ
 สำหรับผู้เข้าเรียนปริญญาตรีทางการศึกษาทุกสาขาคือ ประถมศึกษา มัธยมศึกษา
 อาชีวศึกษา และบริหารการศึกษา เป็นแห่งแรกในระดับอุดมศึกษาของไทย ซึ่ง
 เงื่อนไขอันนี้ในช่วงเวลานั้น สังคมทั้งในเมืองและในต่างจังหวัดกำลังต้องการเป็น
 อย่างยิ่ง จึงส่งผลกระทบทำให้แนวความคิดทางทัศนศิลป์และศิลปะศึกษาแพร่ขยาย
 ออกไปในสังคมไทยอย่างกว้างขวาง (อำนาจ เบ็นสมาย 2531 : 248 - 253)

อีกเงื่อนไขหนึ่งก็คือ การอาศัยสื่อหนังสือ ซึ่งตอนแรกก็ได้รับการวิจารณ์ว่า ยากไป แม้ภาณุก่ออ่านเข้าใจยาก ทั้งนี้สาเหตุมาจาก ความคิด วิธีการนำเสนอ ตลอดจนศัพท์ที่ใช้บางคำมีความแตกต่างไปจากความรู้เคยแบบเดิม ๆ หรือความเชื่อแบบเดิม ๆ ที่สำคัญ สื่อหนังสือที่มีลักษณะการผลิตจำนวนมากโดยอาร์ สุธิตพันธุ์ ได้ถ่ายทอดความคิดของตนเองออกสู่สังคมอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งเฉพาะในขณะนี้ ได้ส่งผลทำให้เกิดความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปะตามหลักวิชา กับศิลปะสมัยใหม่อย่างเห็นรูปธรรม

ยิ่งความคลั่งคลายทางสังคมภายในประเทศ ความสัมพันธ์ระหว่างสังคมไทย กับประเพณีหาอ่านจากตะวันตก การติดต่อสื่อสาร การที่มีบุคคลรุ่นใหม่ได้มีโอกาสไปศึกษาและแสวงหาความรู้ยังต่างประเทศเกินทางกลับมายังประเทศไทย เหล่านี้ยิ่งล้วนกลายเป็นเงื่อนไขรายล้อมที่ส่งผลทำให้เกิดการแสวงหาความคิด ความเข้าใจในศิลปะสมัยใหม่ ที่แตกต่างไปจากความเข้าใจ หรือจากการตีความของผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะตามหลักวิชามันวันแต่จะมีบทบาทยิ่งขึ้น

กล่าวสำหรับอาร์ สุธิตพันธุ์ ในฐานะที่มีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่ความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ มีส่วนทำให้เกิดกลุ่มคนที่มีความคิดแตกต่างไปจากกลุ่มความเชื่อเดิม ๆ ตลอดจนมีบทบาทในการสร้างความขัดแย้งทางความคิดให้เกิดขึ้นระหว่างศิลปะตามหลักวิชา กับศิลปะสมัยใหม่ ทั้งนี้ก่อนหน้ากับอาร์ สุธิตพันธุ์ เคยมีประสบการณ์การเรียนรู้ทางศิลปะจากกลุ่มความคิดแบบอนุรักษนิยมที่พยายามสืบทอดและพัฒนาศิลปะแนวประเพณีไทยมาก่อน และได้รับอิทธิพลการเรียนรู้ทางศิลปะตามหลักวิชาความรู้กันมาจากโรงเรียนเพาะช่าง ขณะเดียวกันภูมิหลังทางการศึกษาในสถาบันการศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง อาร์ สุธิตพันธุ์ ก็เริ่มมีประสบการณ์การเรียนรู้ในศิลปะสมัยใหม่ซึ่งซัดจกัก และยังไม่เป็นระบบอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม หัวเลี้ยวหัวต่อของความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญระดับอุดมศึกษาของอาร์ สุธิตพันธุ์ ก็คือ

ประการหนึ่งเกิดจากการเข้าศึกษาที่วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสาเมิตร ในช่วงของการเปลี่ยนแปลงหลักสูตรวิธีสอน วิธีวัดผล และการบริหารสถานศึกษา,

โดยได้เปิดโอกาสให้ครูประจำชั้น ครูมัธยม ครูอาชีวศึกษา และศึกษาธิการ ได้เรียนในระดับปริญญาตรี (ตรี-โท-เอก) ทางการศึกษาโดยเท่าเทียมกันตามสาขาของตน ไม่มีการเหลื่อมล้ำหรือค่าตอบแทนยิ่งหย่อนไปกว่ากันแต่อย่างใด และได้สอนเนื้อหาและวิธีการของการศึกษาแบบพัฒนาการได้อย่างเต็มที่ นับเป็นการขึ้นยุคใหม่ของการฝึกหัดครู และการฝึกหัดศึกษาธิการเป็นครั้งแรกในประเทศไทย จึงกล่าวได้ว่าวิทยาลัยวิชาการศึกษาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการของการศึกษาแบบพัฒนาการซึ่งเริ่มต้นโดยรูสโซ ในสมัยโน้น อนึ่งที่ว่าได้เปลี่ยนไปทั้งระบบนั้น คือได้เปลี่ยนไปถึงต่อไปนี้

ก) หลักสูตร ได้ใช้ระบบหน่วยกิต (credit system) สำหรับวิชาทุก ๆ วิชา สำหรับวิชาศึกษาศาสตร์นั้นได้เริ่มในหนังสือชื่อ "The Foundations of Progressive Education" ของออร์วิล บี บริม (Orville G. Brim) ไปพลางก่อน, ต่อมาก็ให้สัตยาบันศึกษาอ่าน "Democracy and Education" ของ จอห์น ดิวอี้ "Modern Educational Theories" ของ บอยด์ เอช โบค (Boyd H. Bode) และ "Seven Psychologies" ของเอ็ดนา ไฮด์เบร็คเกอร์ (Edna Heidbreder) และอื่น ๆ มากขึ้นเป็นสำคัญ, และได้ให้สัตยาบันศึกษาฝึกหัดค้นคว้าในหอสมุด ซึ่งถือว่าแหล่งปฏิบัติการชนิดหนึ่ง ทำนองเดียวกับห้องปฏิบัติการทางวิทยาศาสตร์, ห้องปฏิบัติการทางภาษา, โรงเรียนสาธิต, และอื่น ๆ

ข) วิธีสอน เริ่มใช้วิธีการแห่งปัญญา (method of intelligence) เป็นวิธีการสอน แทนวิธีสอนตามขั้นหัดของแอดัมสмит ตลอดจนพยายามปรับปรุงวิธีสอนวิธีเฉพาะทาง ๆ ด้วยเท่าที่จะทำได้ตามหลักการของการศึกษาแบบพัฒนาการ โดยนำวิธีการคิดของมุนเชอมาปรับใช้กับวิธีสอน

ค) วิธีวัดผล ก็ได้เปลี่ยนไปตามลักษณะของหลักสูตร เช่นในแต่ละรายวิชาให้มีการเขียนภาคินพนธ์ (term paper) เพื่อนำมาประเมินผลด้วย, มีการสอบย่อย ๆ มีการใช้แบบทดสอบมาตรฐาน, มีการสอบปลายภาคเรียนทุกภาค ฯลฯ ผลที่วัดออกมาได้นั้นก็เป็นรูปของระดับคะแนนเฉลี่ย (Grade Point Average หรือ G.P.A) แทนที่จะเป็นเปอร์เซ็นต์

ง) การบริหารสถานศึกษา นอกจากจะใช้วิธีการแห่งปัญญาเป็นเครื่องมือ ในการตัดสินใจแล้ว ก็ให้พยายามสร้างน้ำใจประชาธิปไตย ขึ้นอีกด้วย ทำให้เกิด บรรยากาศทางวิชาการอย่างใหม่ขึ้น เป็นที่ตื่นตัวและชื่นชมกันมากในตอนนั้น (สาโรช บัวศรี 2528 : 9 - 10)

อีกประการหนึ่งก็คือ การได้มีโอกาสไปศึกษาศิลปะต่อในประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นประเทศที่เป็นต้นแบบในการจัดการศึกษาแบบพหุวัฒนธรรม โดยใน ช่วงเวลาแห่งการศึกษานั้น สหรัฐอเมริกาได้กลายเป็นศูนย์กลางความเคลื่อนไหว ทางด้านศิลปะสมัยใหม่ไปแล้ว ซึ่งในเรื่องนี้ เมื่อครั้งทอริ สุทธิพันธุ์ได้ไปอภิปราย เรื่องประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย ที่หอศิลป์ หิระศรี วันที่ 22 พฤศจิกายน 2529 อารี สุทธิพันธุ์ได้ถ่ายทอดประสบการณ์ทั้ง 3 ด้าน อันได้แก่ด้าน ความรู้ หัตถศิลป์ และทักษะที่ได้รับมาอย่างชัดเจน หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ คำกล่าว ที่ว่า "การศึกษาศิลปะในอเมริกาช่วยให้เราเข้าใจแนวความคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ ทางศิลปะกว้างขวางขึ้น ซึ่งถือเป็นประสบการณ์ที่มีคุณค่ายิ่งสำหรับชีวิตการ เป็นครูและ การที่จะเป็นศิลปินต่อไปในภายหน้าด้วย" (อารี สุทธิพันธุ์ 2529 : ไม่มีเลขหน้า)

จากเหตุผลหลัก 2 ประการ จึงน่าจะเป็นต้นเหตุทำให้อารี สุทธิพันธุ์ เกิดความเปลี่ยนแปลงทางความคิดอย่างสำคัญ จนกระทั่งในที่สุด การเปลี่ยนแปลง ทางความคิดดังกล่าว ก็ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งทางความคิดเกิดขึ้น โดยความ ขัดแย้งนี้ครอบคลุมทั้งความขัดแย้งที่มีต่อระบบการ เรียนการสอนศิลปศึกษาแบบอนุรักษนิยม ของไทย รวมทั้งมีต่อแนวความคิดของศิลปะตามหลักวิชา ซึ่งศิลป หิระศรีได้วาง รากฐานเอาไว้ในสังคมไทยอย่างหนาแน่นมาก่อน

กล่าวเฉพาะทางด้านการเรียนการสอนศิลปะในประเทศไทยที่มีลักษณะ อนุรักษนิยม อารี สุทธิพันธุ์ได้สรุปค่านิยมในศิลปศึกษาของไทยเอาไว้ดังนี้ (อารี สุทธิพันธุ์ 2515 : 4)

1. ค่านิยมที่เน้นครู เป็นผู้ถ่ายทอดโดยตรง
2. ค่านิยมที่เน้นการ เลียนแบบให้ทำตามตัวอย่าง

3. ค่านิยมที่เน้นการใจความจำ
4. ค่านิยมที่เน้นการควบคุม และส่งเสริมลักษณะพิเศษของแต่ละบุคคล
จากนั้นอาร์ สุธิพันธุ์ก็ประกาศความเชื่อทางศิลปศึกษาออกมาว่า (อาร์
สุธิพันธุ์ และคณะ 2515 : 17 - 20)

1. เชื่อว่าความสามารถสร้างสรรค์มีอยู่ในตัวนักเรียนทุกคนตามศักยภาพ
ของตน
2. เชื่อว่าการจัดทักษะที่จำเป็น และเหมาะสมกับระดับชั้นและวัยของ
ผู้เรียนเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง
3. เชื่อว่าการส่งเสริมให้ผู้เรียนมีเสรีภาพในทางความคิด เป็นสิ่งสำคัญยิ่ง
4. เชื่อว่าประสบการณ์เป็นพื้นฐานในการแสดงออกทางศิลปะและความ
รู้สึกของนักเรียน
5. เชื่อว่าศิลปศึกษาจะช่วยให้ผู้เรียนมีนิสัยสูงส่ง
6. เชื่อว่าศิลปศึกษามีส่วนช่วยให้พลเมืองมีความเป็นอยู่ดีขึ้น และช่วยพัฒนา
การทางงานอื่น ๆ ด้วย

แม้ความเชื่อดังกล่าวจะมีส่วนสร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้นในวงการศิลปศึกษา
อย่างสูง โดยเฉพาะการส่งผลกระทบต่อระบบการเรียนการสอนเพื่อการอนุรักษ์
สืบทอดศิลปะแนวประเพณี แต่ในที่สุด อาร์ สุธิพันธุ์ก็ได้ปฏิเสธแบบอย่างของ
ศิลปกรรมไทยโดยสิ้นเชิง ดังที่ อาร์ สุธิพันธุ์ กล่าวว่า (อาร์ สุธิพันธุ์
และคณะ 2515 : 21)

ระบอบศิลปศึกษาของไทยเราในปัจจุบันนั้น ยังได้แนวคิดมาจากอดีตเป็นส่วน
มาก และการที่จะเสนอแนะกำหนดความเชื่อร่วมกันขึ้นใหม่จะต้องสร้าง
ความเข้าใจ และได้รับความร่วมมือกันหลายด้าน ศิลปศึกษาจึงต้องพยายาม
รักษาความสมบูรณ์ของการศึกษาที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ และการศึกษา
ที่รักษาแบบอย่างศิลปกรรมของไทยไว้ในอัตราส่วนพอที่กัน

สำหรับในส่วนของการชี้แจงทางความคิดเมื่อถกเถียงกันตามหลักวิชา
นั้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าววิจารณ์กลุ่มที่นิยมแนวคิดศิลปะตามหลักวิชาเอาไว้ตอน
หนึ่งว่า (อารี สุทธิพันธุ์ 2516 : 54 - 56)

1. เป็นการถ่ายทอดวิชาความรู้จากครูคนเดียว นำไปขาดการค้นคว้าจาก
แหล่งวิชาอื่น ๆ ขาดการถ่วงน้ำหนักความรู้ที่เขามาเทียบกับจริงหรือไม่
ความรู้ที่สอดคลองกับความเป็นจริงหรือไม่ และความรู้ที่ถูกต้องหรือผิดอย่างไร
การถ่ายทอดโดยครูคนเดียว จะเป็นการปลูกฝังทัศนคติการเลียนแบบครู
เลียนแบบผู้ใหญ่ เจ็บตาแห่งผู้ใหญ่เขาไม่ผิดและเขาตกหนักเรียนยากจะ
สอบส่วนมากก็จะถูกกล่าวหาว่าไม่เคารพและไม่เชื่อฟังครู
2. เป็นการถ่ายทอดแบบอย่างวิธีการ เขียนของครูให้เหลือตกอยู่แก่ศิษย์
แต่ผู้เดียว นักเรียนจะลอกแบบดัดกันและการเขียนของครูไม่ได้อีก เป็นการ
สอนเพื่อจรรโลงความสืบเนื่องรูปแบบของครูให้คงอยู่เป็นเอกลักษณ์ต่อไป
ถ้าศิษย์คนใดลอกแบบ ก็จะถูกตำหนิว่า ไม่มีฝีมือไม่มีหัวเป็นศิษย์นอกครู
3. เป็นการถ่ายทอดความถนัดตามชอบซ้ายจักษุของครู ถ้าครูผู้สอน
ถนัดคน ก็จะถ่ายทอดเฉพาะเรื่องคนในลักษณะ และการถ่ายทอดคนนั้น ก็คือ
แนวคิดทางตะวันตกเมื่อ 500 ปีมาแล้ว กล่าวคือใช้ตามศิลปะอิตาลีเขียน
ที่ว่า ถ้าหากจะสลักหินอ่อนมองให้เห็นคนในหินเสียก่อน แสดงว่าเป็น
การแกะจากข้างในออกข้างนอก ดังนั้นโรงเรียนทางทั้งหลาย เวลาจะสอน
ให้เขียนคนจึงมักจะสอนให้เด็กเขียนมีความรู้เกี่ยวกับ โครงกระดูกก่อน ต้อง
เขียนกระดูกทุกชิ้นได้ โดยหวังว่าเมื่อเขียนได้แล้วก็เขียนตามเนื้อได้และ
เมื่อเขียนตามเนื้อได้ ก็จะรูปร่างได้ และถึงตอนนั้นแสดงว่าคนเรานั้นสามารถ
เขียนคนได้แล้ว แต่ทว่ามาจนถึงปรากฏว่า ผู้เรียนทางเขียนมาแล้วนั้นหลายคน
ที่จะเขียนคนได้ และถ้าเขียนคนได้ก็ให้รูปคนที่มีมูรณไปด้วยกล่าม เนื้อตาม
ความรู้ที่ตนได้รับมาจากวิชากายวิภาคจากตะวันตก จากแบบที่เรียกกันว่า

อะคาเดมิค และเมื่อผู้เขียนคนใดหรือมีคนเดียว ได้รับมอบหมายให้สร้าง
อนุสาวรีย์หรืออนุสรณ์บุคคลที่ทำประโยชน์ให้แก่สังคมโดยตัวตายไปแล้วมักจะ
แสดงวลวลายมือ ให้ปรากฏเต็มไปด้วยกล้ามเนื้อ ประจักษ์ว่าเป็นการเฉลิม
ฉลองกล้ามเนื้อของชน (Celebration of muscles) ตามความรู้
เกี่ยวกับคนของผู้สร้าง มากกว่าที่จะคำนึงถึงสภาพ และลักษณะของคนไทย
จริง ๆ คำนึงอันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนความรับผิดชอบ จากวัดมาสู่
โรงเรียน และการขาดแคลนครูศิลปะทองเอาศิลปินมาสอนทำให้เกิดผลทั้ง
3 ประการดังกล่าวย่างกว้าง ๆ นี้ ทำให้เกิดทัศนคติต่อประชาชนและศิลปิน
รุ่นหลังหรือศิลปินในปัจจุบันดังต่อไปนี้
ทางด้านประชาชน ทำให้รู้สึกท้อแท้ไม่มีความรู้ไม่มีอะคาเดมิค ศิลปะกลายเป็น
ของสูงของชนบางกลุ่ม ตนเองกลายเป็นคนไม่มีหัวไม่มีพรสวรรค์ไป ดังนั้นจึง
ทำให้เกิดช่องว่างระหว่างตนกับกลุ่มศิลปิน
ทางด้านศิลปิน ทำให้ยังเกิดความหลงใหลบุคคลหลงครูผู้สอน ถ้าศิษย์คนใด
ขณะเรียนอยู่ในโรงเรียนศิลปะมีผลงานที่ผู้สอนยกย่องชมเชยมาก เพราะเขียน
เหมือนครู และครูเลือกผลงานของตนเก็บไว้ด้วย ศิษย์คนนั้นก็ถูกเพิ่มพูนให้
หลงตนมากขึ้นโดยไม่รู้ตัว และเมื่อออกประกอบอาชีพก็มักมีในคำชมเชยนั้น ๆ
ไม่สามารถปรับตัวเองให้เข้ากับสังคมได้ ขาดมนุษยสัมพันธ์ที่ดี ทำให้ทอง
ย่ายางเมื่อย ๆ และเมื่อยางงาก็มักจะเกิดความขงขี้ใจ ประนามผู้อื่น
แทนที่จะหันมาพิจารณาตนเอง ถึงเหตุและผล แสดงให้เห็นว่าการสอนตาม
ที่ศิลปินถูกเกณฑ์ และศิลปินที่ส่งตรงจากต่างประเทศ มีผลให้เกิดทัศนคติแก่
คนรุ่นหลังดังกล่าว

อย่างไรก็ตาม การที่ดำรง วงศ์อุปราช กล่าวถึงศิลป พีระศรีอย่างเป็น
รูปธรรมว่า (ดำรง วงศ์อุปราช 2521 : 36)

ส่วนสำคัญที่สุดคือ ปรัชญาศิลปะของท่านซึ่งได้นำไปปฏิบัติในสมัยที่ท่านยังมีชีวิตอยู่ ในช่วงระยะเวลาการก่อตั้งโรงเรียนศิลปะการ พ.ศ. 2476 จนถึง พ.ศ. 2505 ซึ่งเป็นที่สุดท้ายของชีวิตของท่านเป็นช่วงการวางพื้นฐานศิลปะในแถว ชรรณาตินิยม เป็นหลักการสำคัญที่สุดของท่านในการศึกษา และทำงานศิลปะ นักศึกษาทุกคนในสมัยของท่านต้องมาการศึกษาสิ่งที่เป็น ชรรณาติและแท้จริง เริ่มตั้งแต่การวาด (Drawing) การวาดเส้น และการวาดเส้นผสม การให้แสงเงาและน้ำหนักเพื่อแท้จริงและใกล้เคียง สิ่งที่แท้จริง การวาดจากหุ่น คน สัตว์ ต้นไม้ สิ่งของ ฯลฯ เพื่อให้เข้าใจสิ่งที่เป็แท้จริงยิ่งขึ้น ทุกคนต้องศึกษา กายวิภาควิทยาและ ปฏิบัติทั้งของคนที่และของสัตว์ ต้องเรียนเรขาคณิตและพีชคณิตยาวาคับ แสงเงาและทัศนียภาพตามหลักวิทยาศาสตร์

รวมทั้งการสรุปว่า ศิลป พีระศรี เป็นศิลปินแบบอิมเพรสชันนิสต์ ซึ่งเคยใน สมัยเรอเนซองส์ เจนไมเคิลแองเจโล บอริชโล วาซารี และลีโอนาร์โด คา วินชี... (คำร้อง วงศอุปราช 2521 : 27) เหล่านี้ย่อมส่งผลต่อการกำหนด จุฬหมายของหลักสูตรตามหลักสูตรจากอะคาเดมีในฟลอเรนซ์ การกำหนดเนื้อหาของ วิชา วิธีการเรียนการสอนที่ลงความกฎเกณฑ์แบบอะคาเดมี ตลอดจนการประเมิน ผลในลักษณะของการท่องจำในแรงความรู้แบบความรู้เฉพาะ โดยไม่มีข้อเขียน เป็นการสอบสัมภาษณ์วาทสนะ 2 ชั่วโมง (น. จ. ปากแก้ว 2531 : 116 - 117) เหล่านี้ล้วนเป็นความคิดที่ผู้สนับสนุนศิลปะสมัยใหม่มีความคิดที่ไม่เห็นด้วย เนื่องจาก ผู้ที่สนับสนุนกฎเกณฑ์ที่ค่อนข้างตายตัว ต้องมีคตินิยมแบบ ทำให้ขาดเสรีภาพในการ คิดสร้างสรรค์ นั่นหมายความว่า ถ้าจะเ็น "ศิลปินที่ได้รับการยกย่องว่าอยู่ในแนว ใหม่ หรือก้าวหน้าแล้ว มักจะเ็นผู้ที่หลบคนควา ชอบคิดเ็น ไม่หลงผู้สนับสนุนกฎเกณฑ์ ที่ตนไม่มีส่วนรวม มีความคิดเ็นของตนเอง" (อารี สุทธิพันธุ์ 2514 : 3 - 4) ข้อสำคัญ การที่ศิลป พีระศรี อิงแบบอยู่กับรากฐานความคิดแบบศิลปะตามหลักวิชา

จึงถูกระบุว่า ผลผลิตของการศึกษาในแนวตั้งกล่าวเป็นการศึกษาศิลปะในแบบ
ทัศนศิลป์ในแบบ และศิลป์ในแบบ ที่ผู้สังเกตศิลปะสมัยใหม่อาจทำเป็นตาม
จึงจำเป็นต้องเกิดศิลปะนอกแบบ ทัศนศิลป์นอกแบบและศิลป์นอกแบบขึ้น ซึ่งเฉพาะ
เรื่องนี้ อารี สุทธิพันธุ์ในฐานะผู้นำให้แนวคิดความเห็นเชิงวิพากษ์วิจารณ์ออกมา
ว่า (อารี สุทธิพันธุ์ 2517 : ไม่มีเลขหน้า)

1. ศิลปินนอกแบบ มักจะมีลักษณะเกิดแบบ เป้าหมายใจกว้าง พร้อมทั้ง
จะรับฟังความคิดเห็นของบุคคลอื่น และเพิ่มใจรับประสบการณ์ใหม่ ๆ ทั้ง
ทางความรู้และวิธีการผลิต เพื่อจะได้นำมาปรับปรุงรูปแบบผลิตของตน
ให้ดีขึ้น ซึ่งเท่ากับเป็นการเพิ่มคุณค่าแรงงานของตน และเพิ่มการยอมรับ
นับถือจากสังคมให้มากขึ้นด้วย

ลักษณะดังกล่าวนี้ ตรงข้ามกับลักษณะของศิลปินโบราณ เพราะศิลปินโบราณ
นั้นส่วนมากยึดมั่นในแนวคิดของตน และถือตามหลักเกณฑ์ต่าง ๆ ทางศิลปะ
เป็นต้นว่าตนเคยเขียนตัวสัตว์อย่างไร มีรูปแบบอย่างไร ก็พยายามรักษารูปแบบและตัวสัตว์นั้น ๆ ไว้ ไม่กล้าที่จะนำสัตว์ใหม่ ๆ มาใช้ โดยเห็นความเห็น
ว่าจะทำให้คุณค่าของศิลปะค่อยไปจากเดิม และมักจะมุ่งอยู่ที่ความชำนาญของ
ตนทอตัวสัตว์นั้น ๆ เป็นสำคัญ วิธีเขียนและเทคนิคที่ตนทราบยังคงเป็นของหวง
เป็นสิ่งที่ควรปกป้อง จนถูกหาว่าเป็นคนใจแคบ หวงวิชา ตามทรรศนะของคน
สมัยใหม่

ศิลปินสมัยเก่าบางท่านก็หมกมุ่น หลงอยู่ในคุณสมบัติของครูอาจารย์ทางศิลปะที่
ล่วงลับไปแล้วในลักษณะของลัทธิบูชาสมัย พยายามทำตามรอยตามแบบไม่คิด
เปลี่ยนแปลงข้อสันนิษฐาน โดยปราศจากการสอบสวนว่า แบบอย่างที่ได้รื้อมานั้น
มีความเหมาะสมต่อภาวะสังคมปัจจุบันหรือไม่ และถ้าหากว่าศิลปินนอกแบบ
บางคนมีความสนใจที่จะสอบสวนค้นหา ก็อาจจะถูกตำหนิว่าแรงคุณ นอกครู
ขณะเดียวกันศิลปินโบราณทั้งหมดงายนี้ ก็มักจะถูกศิลปินนอกแบบ กล่าวหาตาม
ทรรศนะใหม่ ๆ ว่า เป็นผู้ถือดั้ง จมจืดจาง คร่ำครึ ชอบชอยเท้าอยู่กับที่

ไม่พยายามสลัดโซ่ตรวนของกฎเกณฑ์ในอดีต ไม่กล้าคิด กล้าสอบสวน
ซึ่งคิดในสมัยโบราณก็จะกำหนดคิดในนอกแบบในทางตรงข้ามว่าเป็นผู้ล้าสมัย
จอมเขตรุณ ผู้นอกแบบนอกครู เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เมื่อวิเคราะห์เหตุผลอย่าง
เป็นกลางแล้ว คำกล่าวหาทั้งสองฝ่ายนี้ ต่างก็ได้รับอิทธิพลมาจากภาวะของ
สังคมที่ต่างกัน

2. คีรีนินอกแบบ มีความเชื่อและทัศนคติในการแสดงออกเกี่ยวกับความจริง
ว่า สัจจะทั้งหลายจะออกนอกเหนือการรับรู้ของมนุษย์ด้วยประสาทสัมผัสนั้นไม่มี
คิดในจะต้องแสดงความจริงตามสัมผัสที่สืบทอดไปปรากฏ ไม่ว่าจะเป็นสภาพแห่งปัญหา
ใด และยิ่งกว่านั้น การรวมแก่นไขที่นอกเหนือไปจากสภาพแวดล้อมที่ตนถูกพัน
อยู่ก็เป็นหน้าที่ที่จะต้องมีส่วนร่วมด้วย

การที่คิดในนอกแบบใช้ประสาทสัมผัส ทำให้เรื่องราวของศิลปกรรมกลายเป็น
จากโบราณนิยายหรือศาสนาที่ตนไม่เคยเห็นอย่างที่เคยคิดในโบราณจนหนักหนาทำ
คิดในนอกแบบจะเห็น เรื่องราวที่ตนเอง มีประสบการณ์ด้วยเทคนิคและวิธีการ
ที่ตนเห็นว่า เหมาะสมและกลมกลืนกับ เรื่องราวนั้น ๆ

ในกรณีที่สภาพปัญหาในสังคมก่อให้เกิดความสำคัญขึ้น คิดในนอกแบบก็จะร่วมแก้
ปัญหานั้น โดยการใช้สื่อสารมวลชน วิจัย หนังสือพิมพ์ ทิวทัศน์เป็น
อุปกรณ์ช่วยเหลือ ทำให้ลักษณะของงานศิลปกรรมสมัยใหม่ แทนที่จะแสดงรูปแบบ
ของสังคมใดสังคมหนึ่งโดยเฉพาะ กลายเป็นรูปแบบสากลซึ่งสามารถสร้างสื่อ
กลางรวมกันได้

3. คีรีนินอกแบบ เป็นผู้ยอมรับความคิดใหม่ ๆ เพราะตระหนักในความ
แตกต่างทางความคิดของแต่ละบุคคล ไม่พยายามปิดตัวเองข่มเหงกัน ทำตน
ประจบผู้ใดเสมอ ไม่หลงคิดว่าตนเป็นคิดในชั้นเยี่ยม ไม่ทำเป็นผู้เผด็จการทางความคิด
หรือพยายามผูกขาดความพิถีพิถันอันถือไว้เสียแต่ผู้เดียว
พฤติกรรมของคิดในนอกแบบดังกล่าวนี้นี้ ทำให้คิดในนอกแบบไม่กลัวที่จะต้องเผชิญ
กับความคิดเห็นขัดแย้งกับคิดในอื่น ๆ ตรงกันข้าม มีความเชื่อว่าความคิดเห็น

แตกต่างกันนั้น มีส่วนช่วยให้ตนเอง นำมาปรับปรุงผลงาน หรือรูปแบบ
ผลิตผลของตนให้ดีขึ้น และไม่ถือว่าสำคัญขึ้นความชำนาญ หรือฝีมือเป็นเครื่อง
มีอันศักดิ์สิทธิ์ได้ถูกต้องแน่นอนเสมอไป

แต่ถ้าพิจารณาในทรรศนะของศิลปินโบราณแล้ว จะพบว่าพฤติกรรมดังกล่าว
ของศิลปินนอกแบบ ไม่ปรากฏว่ามีความสำคัญต่อศิลปินโบราณเลย เพราะ
ศิลปินโบราณยึดมั่นเคารพในศิลาหินอาวูโส หรือศิลาหินชั้นเยี่ยมโดยไม่เสื่อม
คลาย ตามลักษณะอรรถาธิบายไทย ศิลปินโบราณจะถือว่า การแสดงความคิดเห็น
ของรุ่นหลังเป็นการแสดงความเคารพหมิ่นถ้อยกัน เพราะตนเองอยู่ในฐานะ
สูงเกินกว่าที่จะแสดงความคิดเห็นด้วย และตนเองก็ไม่พยายามอธิบายชี้แจง
ให้ศิลปินนอกแบบเข้าใจด้วย อาจทำให้นับว่าความคิดว่าขาดที่ฐาน

4. ศิลปินนอกแบบ นิยมระบบของการอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม เป็นลัทธิทางศิลปะ
มากกว่าที่จะแยกตัวเองอยู่โดดเดี่ยว และตระหนักดีว่าการรวมอยู่เป็นใหญ่
เป็นลัทธิใหม่ เป็นวิธีการที่เปิดโอกาสให้มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นทัศนคติ
และปัญหาการใช้วัสดุอุปกรณ์รวมกันอย่างดีที่สุด

ในสังคมสมัยใหม่ สังคมประชาธิปไตย สังคมที่อำนาจสูงสุดมาจากคนทุกคน
รูปแบบของการรวมหมู่ในลักษณะพรรค สหกรณ์ ตลอดจนสมาคม หรือชุมนุม
มีความสำคัญมากเพียงใด ลัทธิทางศิลปะก็มีความสำคัญสำหรับศิลปินมากขึ้น
เพียงนั้น เพราะการรวมกลุ่ม จะช่วยให้การแสดงความคิดเห็นทางศิลปะเกิด
ขึ้น การแสดงผลงานของตนเป็นผลสำเร็จดีกว่า และทั้งยังเป็นการประหยัด
ค่าใช้จ่ายด้วย ซึ่งอาจมีผลไปถึงการกำหนดราคางาน แรงงาน และ
ผลประโยชน์คนอื่น ๆ ของตนด้วย ยิ่งกว่านั้นยังเป็นการสร้างความยุติธรรม
ระหว่างผู้ซื้อ ผลิตผลทางศิลปกรรมอีกด้วย

ตรงกันข้ามกับศิลปินโบราณ ที่กำหนดค่าแรงงานขึ้นอยู่กับผู้อาวูโสเพียงสอง
สามคน ซึ่งมีผลรวมไม่ถึงการตัดสินผลงาน และการคัดเลือกเพื่อให้งานวัด
ด้วยการผูกขาดดังกล่าว ทำให้คุณค่าแท้จริงของศิลปะทางไกลกับการประเมินผล

ผลงานที่เด่นชัดมากขึ้น และปราศจากการวิจัยคนควาควย

5. ศิลปินนอกแบบ เชื่อว่าค่าของการแสดงออกทางศิลปะนั้น เป็นไปตาม
 สิทธิเสรีภาพของศิลปิน ตามปริมาณของสิ่งเร้าจากโลกภายนอก การแสดงออก
 อย่างใกล้ชิดของจริง อย่างลึกลับศักดิ์สิทธิ์หรืออย่างฉับพลันที่ตามความ
 รู้สึก ถือว่าเห็นเสรีภาพอย่างแท้จริงและมีคุณค่าของการแสดงออกแปงอยู่ด้วย
 เพราะผลงานนั้น คือผลของภาวะสังคมตามทฤษฎีของศิลปินนั่นเอง
 ลักษณะความเชื่อดังกล่าวนี้ ศิลปินสมัยโบราณไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง เพราะคุณค่า
 ของการแสดงออกทางศิลปะ ก็คือ ความพยายามที่จะคงรักษารูปแบบต่าง ๆ
 ของอดีตไว้ในอัตราคงที่ และวิธีสอนศิลปะในสมัยโบราณนั้นก็เน้นค่านิยมอยู่ที่
 การเลียนแบบของครู ครูเป็นผู้กำหนดอนาคตของศิษย์ สามารถตอบ
 คำถามของศิษย์ได้ทุกคำถาม ยิ่งกว่านั้น การศึกษาศิลปะ มีวัตถุประสงค์อัน
 สำคัญคือ ต้องดำรงรักษาวินัยแบบดั้งเดิมไว้ ทั้งนี้การสร้างสรรค
 รูปแบบที่แปลกไปจากเดิม เป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนา เป็นการไม่แสดงความ
 เคารพต่อวิชาการแขนงนั้น และยังเชื่อกันว่าจะมีผลทำให้เกิดความเสื่อมเสีย
 ต่อวิชาชีพนั้นในภายหลังด้วย

6. ศิลปินนอกแบบ มีความเข้าใจและยึดปฏิบัติตามเวลาด้วยความซื่อตรง
 ยึดมั่นในเหตุผลมากกว่าอารมณ์ มีการวางแผนงานตามลำดับขั้นอย่างรัดกุม
 ลักษณะดังกล่าวนี้นั้นต่างกับศิลปินสมัยโบราณ เพราะศิลปินโบราณมักจะถือตาม
 อารมณ์และความพอใจของตนโดยปราศจากความคิดเกี่ยวกับเวลาที่ใช้ในการ
 ผลิตรูปแบบทางศิลปะ เขาจะมีความเห็นว่าศิลปะนั้นเป็นผลจากการแสดงออก
 ของอารมณ์อย่างบริสุทธิ์สูงส่ง เป็นของทิพย์ ศิลปะเพื่อศิลปิน เมื่อใดที่ตนยัง
 ไม่มีการมอดอยากทำ ก็จะไม่ทำ หรือถ้าไม่มีแรงคลใจ ก็รอคอยจนกว่าจะเกิด
 ศิลปินโบราณบางท่านขณะทำงาน ต้องการให้ผู้อื่นคอยช่วยเหลือให้กำลังใจ
 คอยเฝ้ารับใช้ช่วยเหลือแนะนำจนพอใจอย่างถึงขั้นถูกใจ บางท่านก็ประวิงเวลา
 ยลัควันประชันพราง เพื่อแสดงให้เห็นว่า ผลงานนั้นเป็นผลรวมของความยากลำบาก

ทัศนสละกำลังกายและความคิดสร้างชิ้น มีความสำคัญมาก บางท่านก็สร้าง
 ความสำคัญให้ผลงานช่วยการทำให้เสร็จในวินาทีสุดท้าย ไม่ยอมให้เสร็จก่อน
 เพราะจะทำให้ตนเองไม่เห็นความสำคัญ และจะไม่ไ้การยกย่องว่าตนนั้น
 คือ ผู้มีวิ้ว มีพรสวรรค์ ของสังคมเพียง 2 - 3 คนเท่านั้น

7. ศิลปินนอกแบบเชื่อว่าศิลปะนั้นเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อม และภาวะสังคม
 ซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ค่านิยมของความงามก็ก่อกวเณต่าง ๆ ก็คิ ย่อมต้อง
 เปลี่ยนแปลงไปเรื่อย ตามความนิยมและความต้องการของสังคม การกำหนด
 หลักเกณฑ์ไว้นั้นนอนตายตัวไม่ทางอะไรกับ เป็นการลามวางของตัวเองอยู่กับ
 เสาคีที่เพิ่มไปควบลวคลายของอดีต

ความเชื่อของศิลปินนอกแบบ ประการสุดท้ายนี้ ก่อให้เกิดความหวาดวิตกแก่
 ศิลปินโบราณเป็นเลวมาก ที่ยัคนั้นลุมหลงอยู่ในกฎเกณฑ์ ศิลปินโบราณ
 บางท่านจะประนามศิลปินนอกแบบว่าไม่มีพื้นฐาน ไม่มีหลักเกณฑ์ ผลงานปรากฏ
 ในรูปแบบของการบังเอิญมากกว่า ชำร่ายยิ่งกว่านั้น ศิลปินโบราณบางคนยัง
 กำหนดอายุว่าตนจะแสดงศิลปกรรมใดต้องเกิน 35 ปีขึ้นไปด้วย อย่างไรก็ดี
 ความเชื่อของแต่ละกลุ่มย่อมประกอบควยเหตุและผลสวนตน และเหตุผลอัน
 เนื่องมาจากภาวะสังคมถือว่า เป็นสิ่งที่ต้องนำมาพิจารณาเป็นอันแรก ศิลปินสมัย
 โบราณอาจมีความคิดเห็นคิเหมาะสมในสมัยหนึ่ง ในสังคมที่มีระบบอย่างหนึ่ง
 แบบของเผด็จการทางความคิด ระบบของบุคคลอำนาจ แต่ในภาวะสังคมปัจจุบัน
 ขณะที่ประชากรเพิ่มมากขึ้นความต้องการและปัจจัยในการดำเนินชีวิตระบบ
 กุตสาหกรรมมีมากขึ้น ความคิดเห็นโบราณย่อมไม่เป็นการเหมาะสมกับภาวะ
 สังคมปัจจุบันแน่นอน

เหล่านี้ล้วนเป็นประหนึ่งเสมือนคำประกาศที่แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งทาง
 ความคิดที่มีต่อการยึดถือศิลปะตามหลักวิชาอย่างชัดเจน ซึ่งลักษณะการปฏิเสธเฉพาะ
 คำนหลักการ เช่นนี้ เคยเกิดขึ้นมาแล้วในสังคมตะวันตกช่วงระยะเวลาแห่งความตื่นตัว

ในเรื่องสิทธิและเสรีภาพ จนทำให้ความกล้าที่จะละสิ่งเก่าเพื่อสถาปนาสิ่งใหม่ อันได้แก่ระบบการปกครองแบบประชาธิปไตยเข้าทดแทน ซึ่งระบบเช่นนี้อ่อนแอวย โประยชน์ต่อการศึกษาค้นสร้างสรรคศิลปะเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะช่วงเวลาหลังคริสต์ ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ศิลปะหาได้เกี่ยวข้องกับศาสนาดังแต่เดิมไม่ ศิลปินชาว ยุโรปการะ ดังนั้น จึงได้แตกออกเป็นหมู่ เป็นกลุ่ม เป็นลัทธิ โดยมีแนวโน้มนการ รวมกลุ่มความคิดเห็นร่วมกัน อันแตกต่างไปจากศิลปินกลุ่มที่ยึดถือศิลปะตามหลัก วิชา "และดูเหมือนว่าผู้ที่เป็ศิลปินในกลุ่มนี้ จะต้องสำเร็จจากสำนักเดียวกันมา และยกย่องเคารพกฎเกณฑ์ดังกล่าวอย่างจริงจัง..." (อารี สุทธิพันธุ์ 2606 : 83)

อย่างไรก็ตาม อารี สุทธิพันธุ์ก็ได้สรุปความเชื่ออันเป็นเหตุทำให้ศิลปินยุคใหม่ แสดงผลงานใหม่ ๆ ด้วยความเชื่อดังต่อไปนี้ (อารี สุทธิพันธุ์ 2516 : 191 - 192)

1. ศิลปินยุคใหม่เชื่อว่า แบบแผนที่มีมาแต่เดิมพบน้อย ศิลปะควรจะแสดง สภาพความเป็นจริงของสังคมในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ โดยสะท้อนความจริงนั้น ๆ ให้ปรากฏ จะเป็นในรูปใดทางใดก็ตาม และถือว่าความรู้ที่ได้จากประสบ การณ์ตรงของศิลปินเองเป็นความจริงมีเหตุผลเชื่อถือ ความเชื่อนี้เป็นผลจากสภาพแวดล้อมของสังคม การเปลี่ยนแปลงในวงการ อุตสาหกรรม การผลิต การคมนาคม การขนส่ง เศรษฐกิจ จึงทำให้ลักษณะ ของศิลปะสมัยใหม่มีแบบอย่างแตกต่างไปจากศิลปะสมัยโบราณมาก ควรจะต้อง ศึกษาสภาพจริงของสังคมประกอบด้วย
2. ศิลปินยุคใหม่เชื่อว่า ความรู้ที่ได้รับจากธรรมชาติทางคันสุนทรีย์ภาพ ทางคันรู้สึกและทางคันมีคติทาง ๆ รอบตัวนั้น มีความสำคัญมากที่สุด และเป็น แหล่งเราใหม่ยังเกิดความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ และความหวัง ดังนั้น ศิลปินจึงเป็นผู้ประดิษฐ์สร้างสรรค์สิ่งใหม่ มิใช่ผู้เลียนแบบ (creator not imitator)

ในด้านปรัชญา ศิลปินพยายามที่จะสร้างความสัมพันธ์ของสิ่งที่ตนประจักษ์ขึ้น ให้เชื่อมกับชีวิตความเป็นอยู่มากที่สุด พยายามทำสิ่งใหม่สำหรับบุคคลของตน

ทางการความหวังศิลปินสมัยใหม่สร้างความหวังตามความคิดที่ว่า ควรจะเป็น
 อย่างนั้น หรืออย่างนี้ ซึ่งความหวังนี้อาจจะแสดงออกทางงาน
 หรือความน่าเกลียดก็ได้ ดังเช่นศิลปินกลุ่ม ดาดา (Dadaist) กลุ่ม
 เอกซ์เพรสชันนิสต์ (Expressionist) และกลุ่มเซอร์เรียลลิซึม
 (Surrealism) เป็นต้น

3. ศิลปินยุคใหม่เชื่อว่าเจตนาคติในทางศิลปะ (Attitude toward
 art) เป็นของอิสระในการสร้างแบบ จะให้คล้ายของจริง (Realism)

แบบตัดคลทอน (Distortion) และแบบแอบสแตรค (Abstract)

ก็ได้ ตามความเห็นหรือความรู้สึกของตนเอง

ความเชื่อในข้อนี้มุ่งหนักในทางแบบอย่าง รูปแบบหรือรูปทรง (Form)

โดยเฉพาะ กล่าวคือศิลปินมีสิทธิที่จะสร้างแบบตามความเชื่อ หรือตามที่ตนคิด
 ว่ามีพลังได้ ความเชื่ออย่างนี้ทำให้ศิลปินหัวโบราณ หรือผู้มีสัจนิยมของเดิม
 ไม่เห็นด้วย เพราะเห็นว่าเป็นเรื่องเข้าใจกันยาก และบางครั้งก็ทว่า
 ศิลปินยุคใหม่เป็นพวกที่สร้างรูปเคารพขึ้นใหม่สำหรับสังคมปัจจุบัน

4. ศิลปินสมัยใหม่เชื่อว่า ศิลปะขึ้นอยู่กับการคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามระดับ
 ปัญญาของคนแต่ละยุค และระดับอารมณ์ของคนแต่ละสมัย ไม่ขึ้นอยู่กับการคิด
 ที่ยังแน่นอนตายตัว

ความเชื่ออย่างนี้เป็น ๆ อาจเห็นว่าเป็นความเชื่อที่ไม่มีหลักเกณฑ์แน่นอน เป็นแต่
 เพียงความคิดหรือความเชื่อของศิลปินที่ทำลายแบบแผนเดิม แต่ความจริงแล้ว
 เป็นความเชื่อที่มีความหมายมากในการแสดงออกของศิลปินยุคใหม่ เพราะจะ
 ช่วยคอยกระตุ้นศิลปินยุคใหม่ ให้ค้นคว้าวิธีการเขียน และวิธีการแสดงออก
 อยู่เสมอ ไม่เป็นการยึดมั่นในหลักการที่บรรพบุรุษได้ทำเหลือทิ้งไว้ เพราะสิ่ง
 ที่เหลือตกทอดอยู่กันอาจจะไม่เหมาะสมกับสภาพของสมัยนี้ก็ได้

จากความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปะตามหลักวิชา กับศิลปะสมัยใหม่
 แม้จะมีสาระที่สำคัญและรายละเอียดอื่น ๆ อีกมากมาย เช่น อาร์ สุนทรียภาพ

ไค้เสนอทฤษฎีแบบใหม่ของมันเชล (Munsell) เข้าแทนทฤษฎีสีแบบเก่า (อาร์ สุธิตพันธุ์ 2517 : 97) ซึ่งศิลปิน พีระศรี ได้เรียบเรียงขึ้น (น. ๗ ปรากฏ 2518 : ไม่มีเลขหน้า) เสนอทฤษฎีที่นำมาใช้เป็นพื้นฐานในการสอนศิลปะหลายวิธี มากกว่าการยึดถือวิธีเดียว (อาร์ สุธิตพันธุ์ และคณะ 2515 : 29 - 33) เสนอวิธีการถ่ายทอดภาพคนหลายวิธี โดยเปลี่ยนวิธีจากถ่ายทอดภาพคนจากในออกนอก เป็นนอกสู่ใน จากการเขียนภาพระบายสีวิธี coloring เป็น painting (อาร์ สุธิตพันธุ์ 2514 : 1 - 8) ฯลฯ ตลอดจนแม้กระทั่งการบัญญัติศัพท์ขึ้นใหม่ อาร์ สุธิตพันธุ์ก็ไม่เคยละเว้น ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นประวัติศาสตร์แห่งความ ซักแย้งระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะตามหลักวิชาที่จะต้องบันทึกหลักฐานเอาไว้

เนื่องจากในเวลาต่อมาความซักแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของ วงการทัศนศิลป์ก็ได้พิสูจน์ให้เห็นว่า ในที่สุดแล้ว แนวคิดของศิลปะตามหลักวิชาก็ต้อง หลีกทางให้แก่มุมที่สนับสนุนแนวคิดแบบศิลปะสมัยใหม่ เช่นเกี่ยวกับภาพทางก้าน ศิลปศึกษา ที่แนวความคิดแบบพัฒนาการ ก็เริ่มเข้าไปมีบทบาทแทนที่ความคิดทางศิลปะ ศึกษาแบบดั้งเดิมอย่างชัดเจนมากขึ้นในเวลาต่อมา และถึงแม้ข้อเท็จจริงจะปรากฏอยู่ใน หลักสูตร ศิลปศึกษาในปัจจุบันดังที่วิรุณ ทั้งเจริญกล่าวว่ามีลักษณะรวมแนวคิด 3 ด้าน เข้าด้วยกันคือ (วิรุณ ทั้งเจริญ 2531 : 208)

แนวคิดแบบพัฒนาการ (Progressivism) ที่เชื่อว่าศิลปะเกิดเป็น เรื่องของการแสดงออกภายในเฉพาะตัว เป็นการส่งเสริมการแสดงออก จากอารมณ์ภายในตามปัจเจกภาพ คุณค่าของศิลปะอยู่ที่กระบวนการสร้างงาน มากกว่าตัวผลงานศิลปะ เน้นศิลปะในเชิงปฏิบัติเป็นหลัก ด้วยการค้นคว้า ทดลองด้วยวัสดุและวิธีการที่หลากหลาย โคเม็ครู เป็นผู้กระตุ้นการแสดงออก มากกว่าการเป็นผู้ให้ความรู้

แนวคิดจากยุคฟื้นฟูยุโรปในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระบอบมัธยมศึกษา ที่ยังคงเน้นการศึกษาทฤษฎีการวาด องค์ประกอบศิลป์ ปั้น แกะสลัก

แนวคิดแบบสังคมเกษตรกรรมเก่า ซึ่งยังคงแยกศิลปะกับงานช่าง ศิลปะกับ
พาณิชยกรรม ศิลปะไทยกับศิลปะพื้นบ้าน

นั่นก็เป็นการแสดงให้เห็นว่า แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะตามหลักวิชาซึ่งสัมพันธ์กับ
แนวคิดจากยุคฟื้นฟูยุโรปในอดีตกับแนวคิดแบบสังคมเกษตรกรรมเก่า มีอำมริบพาท
อย่างโดดเด่นเห็นในอดีตอีกต่อไป

ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2531

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2531 นั้น กล่าวได้ว่า เป็นช่วงเวลาที่ยุคสมัยไทยต้องเผชิญหน้ากับความขัดแย้งและความเปลี่ยนแปลงทางค่านิยมทัศนศิลป์หลายประการ โดยเฉพาะความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้น แม้จะมีปัญหาความขัดแย้งอยู่หลายปัญหา แต่ปัญหาเหล่านั้น ก็ไม่อาจแยกออกไปจากปัญหาความขัดแย้งภายในสังคมไทย ซึ่งสัมพันธ์กับสังคมโลกโดยเด็ดขาดได้

อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาดังกล่าว มีปัญหาความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่สำคัญเกิดขึ้น 3 ปัญหา คือ

1. ศิลปะเพื่อชีวิต กับศิลปะเพื่อการแสวงหาความเป็นตัวของตัวเอง
 2. ศิลปกรรมแห่งชาติกับศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
 3. ศิลปินกับภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์
- ซึ่งมีสาระแห่งความขัดแย้งดังต่อไปนี้

1. ศิลปะเพื่อชีวิต กับศิลปะเพื่อการแสวงหาความเป็นตัวของตัวเอง

แม้จะมีการยอมรับกันว่า แนวคิดเรื่องศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อประชาชน ซึ่งเคยรุ่งเรืองมาแล้วในช่วง พ.ศ. 2490 ถึง พ.ศ. 2500 แท้ก็ตงหนุคชงักลงไปควยสถานการณ์ทางการเมือง กล่าวคือ คืบวันที่ 20 ตุลาคม พุทธศักราช 2501 ประเทศไทยได้ตกอยู่ภายใต้ระบบเผด็จการอีกครั้งหนึ่ง เมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ประกาศยึดอำนาจการปกครองโดยประกาศยกเลิกรัฐธรรมนูญและประกาศกฎอัยการศึกควบคุมกลไกทาง ๆ ของรัฐอย่างเบ็ดเสร็จโดยอาศัยประกาศของคณะปฏิวัติถึง 57 ฉบับเป็นกลไกสำคัญในการปรับโครงสร้างอำนาจ และเพื่อให้อำนาจเผด็จการสัมฤทธิ์ผล

แต่ก็ได้ส่งผลกระทบไปสู่คนในวงการศิลปะแขนงทัศนศิลป์ระดับหนึ่งด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะหลังจากเหตุการณ์การปฏิวัติโดยนิสิตนักศึกษาและประชาชนเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2516 ก็ส่งผลทำให้เกิดการรวมตัวของกลุ่มศิลปินผู้สร้างงานทัศนศิลป์ และเผยแพร่ความคิด แนวศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อประชาชนอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย และกลุ่มธรรม ซึ่งในเรื่องนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวว่า (วิรุณ ตั้งเจริญ 2527 : 18)

ในขณะที่ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" กำลังเซซวน "ศิลปะเพื่อชีวิต" ที่เริ่มบันทึก สะท้อน และเสนอความคิดต่อสังคมก็เริ่มมีบทบาทขึ้น กลุ่ม "ธรรม" ที่มึ ประเพ็อง เจมเจริญ เป็นผู้นำ ก็พยายามสร้างความลึกคอบางทอเนื่อง กลุ่ม "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" ก็บทบาททางด้านการเสนอความคิด ใหม่ และมีการแสดงผลงานศิลปะ 2 - 3 ครั้ง

กล่าวเฉพาะกลุ่ม "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" กล่าวได้ว่า ในช่วงปี พ.ศ. 2516 ถึงปี พ.ศ. 2519 แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ถือเป็องค์กรทาง ศิลปะแขนงทัศนศิลป์องค์กรเดียว ที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวที่ยึดถือแนวคิดแบบศิลปะ เพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เป็นทิศทางที่ชัดเจนที่สุด ถึงที่อำนาจ เย็นสบาย กล่าววา (อำนาจ เย็นสบาย 2524 : 226)

แนวความคิดของศิลปินกลุ่มนี้หากจะเทียบเคียงกับศิลปินกลุ่มต่าง ๆ ทั้งหลาย ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น นับวาเป็นกลุ่มศิลปินที่มีความคิดก้าวเลยไปข้างหน้า มากที่สุด ถึงคำประกาศที่เป็นเป้าหมายของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย มีดังนี้

1. เพื่อปฏิรูปศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ให้เป็นของประชาชน
2. เพื่อสร้างค่านิยมใหม่ให้ศิลปวัฒนธรรมให้เป็นของประชาชน
3. เพื่อเปลี่ยนทัศนคติในการสร้างศิลปวัฒนธรรม จากรับใช้ปัจเจกชน นายทุนศักดินา จักรวรรดินิยม มารับใช้ประชาชน

4. เพื่อสร้างสุนทรียภาพใหม่ ให้มีความสำนึกในการสร้างสรรค์ทางสังคม
ทางการ เมืองเพื่อมนุษยชาติ
5. เพื่อหมุนกงล้อประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ก้าวหน้า
6. เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่ดั้งเดิมในอดีตให้เป็นสมบัติของประชาชน
7. เพื่อส่งเสริมการศึกษาศิลปวัฒนธรรมที่ดั้งเดิมของโลกให้เป็นประโยชน์ต่อ
การสร้างสรรค์

จากคำประกาศ ศิลปินกลุ่มนี้ก็ได้จัดนิทรรศการครั้งสำคัญ ๆ ขึ้นมา 3 ครั้งคือ
ครั้งที่ 1 แสดงผลงานภาพเขียนขนาดใหญ่ เนื่องในวันครบรอบเหตุการณ์
วันที่ 14 ตุลาคม 2516 เมื่อปี 2517 กลางถนนราชดำเนิน
ครั้งที่ 2 แสดงผลงานภาพเขียนขนาดใหญ่รอบบริเวณสนามหลวง ปี พ.ศ.
2518 ขณะที่มีการเคลื่อนไหวขับไล่รัฐบาลเพื่ออเมริกาที่ตั้งในประเทศไทย
ครั้งที่ 3 แสดงผลงานภาพเขียนที่หอประชุมเล็ก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากคำประกาศและการจัดนิทรรศการดังกล่าว แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย
ก็ยังดำเนินการเคลื่อนไหว เผยแพร่ผลงานและความคิดร่วมกับองค์กรอื่น ๆ อีกด้วย เช่น
ในปี พ.ศ. 2518 แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้ร่วมกับชุมนุมวรรณศิลป์ ฅมช.
และฝ่ายวัฒนธรรม ฅมช. จัดนิทรรศการ "ศิลปวัฒนธรรมทาส" ขึ้น ตั้งแต่วันที่ 21 -
25 กุมภาพันธ์ 2518 ณ หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ซึ่งในนิทรรศการครั้งนี้ได้ปรากฏเอกสารประกอบนิทรรศการอันแสดงให้เห็นถึง
จุดยืนของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยชัดเจนขึ้น ดังที่มีการกำหนดขอบเขตของ
เรื่องการจัดนิทรรศการครั้งนี้เอาไว้ว่า (ศิลปวัฒนธรรมทาส 2518 : 1)

ลักษณะของเรื่องในนิทรรศการ ถือเอาหลักเกณฑ์การวิวัฒนาการในทาง
ชนชั้นเป็นหลัก โดยแก่นเนื้อหาที่ชนชั้นผู้ถูกกดขี่ ถูกขูดรีด มอมเมา
ทางความคิด ถูกกดขี่ให้เป็นทาสและชนชั้นต่ำอย่างไร ชี้ให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรม
ของฝ่ายชนชั้นปกครองทั้งศักดินา ทูตนิยม และจักรวรรดินิยม ที่พยายาม

ให้ชนชั้นผู้ถูกปกครองยอมรับ และชี้ให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมที่ชนชั้นผู้ถูกปกครอง
ผู้ถูกกดขี่สร้างขึ้นเอง เป็นวัฒนธรรมพื้นฐานในการสร้างอำนาจให้แก่คน
ส่วนใหญ่เพื่อคุกคามวัฒนธรรมอันสปรกโสมมและล้าหลัง แล้วสถาปนา
ศิลปวัฒนธรรมแห่งมวลชน ในสังคมแห่งความเท่าเทียมกัน

นอกจากนั้น บทนำของเอกสารประกอบนิทรรศการฉบับนี้ยังกล่าวอีกว่า
(ศิลปวัฒนธรรมทาส 2518 : 3)

ตามประวัติศาสตร์ที่ยาวมา ศิลปวัฒนธรรมถูกโหมนำไปใช้เพื่อผลประโยชน์
ของชนกลุ่มน้อยคือชนชั้นปกครอง ศิลปวัฒนธรรมจึงกลายเป็นเครื่องมือของ
ชนชั้นผู้กดขี่ผู้ครีเอโซ่ปกปิดความชั่วร้ายโสมมของตัว ทรรศนชั้นปกครอง,
ศักดินาทุกประเทศในโลกได้หยิบศิลปวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือในการปกครอง
เพื่อสร้างสภาพยอมจำนนให้เกิดขึ้นในชีวิตจิตใจของคนที่อยู่ใต้การปกครอง
นี่คือศิลปวัฒนธรรมที่กดคนให้เป็นทาสของพวกเขาชนชั้นปกครอง แต่อย่างไรก็ตาม
ประชาชนก็ยังมีศิลปวัฒนธรรมของตนเอง แม้ว่าจะถูกกดขี่และทอดทิ้งจาก
ชนชั้นปกครองอย่างมากมาก็ตามที ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนเป็นศิลป
วัฒนธรรมที่เสรีสวดอะแท้จริง เป็นศิลปวัฒนธรรมที่รับใช้และอำนวยความสะดวก
ประโยชน์ต่อคนส่วนใหญ่ ทั้งนี้ และศิลปวัฒนธรรมต้องมีการปฏิวัติเพื่อ
เปลี่ยนแปลงไปสู่สภาวะดั้งเดิมของมันเพื่อนำมนุษย์ไปสู่ความเป็นไท ให้พ้นจาก
ฐานะทาสที่ต้องยอมจำนนอยู่ภายใต้ศิลปวัฒนธรรมทาส
ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนเท่านั้นแหละที่จะเหลืออยู่ และทางเดียวเท่านั้น
ที่จะมีศิลปวัฒนธรรมของประชาชนอย่างแท้จริงขึ้นมาได้ ก็ต้องต่อสู้เพื่อแย่งชิง
อำนาจอธิปไตยในกำมือของประชาชนก่อนเท่านั้น

ส่วนเนื้อหาสาระในเอกสารประกอบนิทรรศการครั้งนี้ได้มีการวิเคราะห์ประวัติ-
ศาสตร์สังคมโดยอาศัยตามแนวความคิดของลัทธิมาร์กซอย่างชัดเจน พร้อมทั้งยังแสดง

ให้เห็นว่า เป็นการได้รับอิทธิพลทางความคิดส่วนหนึ่งมาจากหนังสือศิลปะเพื่อชีวิต
ศิลปะเพื่อประชาชนของพิภกร อีกด้วย

อย่างไรก็ตาม เฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะทางค่านิยมศิลปะในใจในการ
กล่าวถึงไว้นหลายตอน เช่น (ศิลปวัฒนธรรมพาส 2518 : 9)

จิตรกรรมเป็นการจัดสีหรือวัสดุต่าง ๆ บนระนาบผิวอย่างเหมาะสมและประสาน
กันอย่างกลมกลืน โดยมีความงามที่จะเข้าใจ และถ่ายทอดให้คนดูรู้สึก
ในสมัยศีกดินาและสมัยพาส จิตรกรรมถูกสร้างขึ้นอย่างวิจิตรพิสดาร และสูงส่ง
ตามทัศนคติและความเชื่อทางศาสนา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดคุณูปการขึ้นในตนเอง
ถึงตัวอย่างภาพวาดในยุโรปสมัยโรมันเรื่องอานาจีเป็นภาพวาดของจักรพรรดิ
โรมันและมีเจ้าผู้ครองนครต่าง ๆ หมอบเฝ้าอยู่ หรือภาพที่เขียนเกี่ยวกับนรก
สวรรค์ในทางตะวันออกในประเทศเราก็คงภาพเขียนที่ลอกออกมาจาก
ไตรภูมิพระร่วง ที่อยู่ตามวัดต่าง ๆ
ภาพเขียนในยุคศีกดินามีฝีมือไรมากกว่าที่จะรับใช้ชนชั้นปกครองในยุคนี้
โดยเสนอเนื้อหาของภาพที่หมอบเฝ้าให้คนดูอยู่ในความเชื่อไสยศาสตร์ ทอเท
ในโลกนี้ทั้งในโลกหน้า ยอมรับจำนวนต่อการถูกกดขี่ ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อชนชั้น
ปกครองจะได้กดขี่ต่อไป

ต่อมาเมื่อมีการวิเคราะห์บทบาทของศิลปะสมัยใหม่ก็ได้อีกกล่าวว่า (ศิลปวัฒนธรรม
พาส 2518 : 22)

ต่อมาสมัยทุนนิยม, จักรวรรดินิยม ยุคที่เน้นถึง การแข่งขันอย่างเสรี และ
กดขี่โดยอาศัยกฎของการแข่งขัน (ผู้ที่เหมาะสมเท่านั้น ๆ ควรจะดำรงอยู่)
จิตรกรรมและจิตรกรในช่วงนี้ส่วนมากก็สร้างงานของตนขึ้นตามอิทธิพล
ภายนอก ภาพวาดต่าง ๆ ทั้งรูปแบบและเนื้อหา ล้วนมุ่งถึงความอิสระ
เสรี และส่งเสริมทัศนะแบบทุนนิยม ลัทธิเกี่ยวกับศิลปะ หรือจิตรกรรม
เกิดขึ้นมากมาย เช่น แอ็บสแตรคอาร์ต (Abstract Art) ลัทธิคิวบิซึม
เป็นต้น

ภาพเขียนในยุคทุนนิยม, จักรวรรดินิยมหรือในสมัยนี้ คือภาพที่วางเกลื่อนกลาด
ในใจฉัน ซึ่งภาพเหล่านี้ไม่เคยกล่าวถึงประชาชนผู้ทุกข์ยากเลย ถ้ากล่าว
ถึงชวานาก็กกล่าวอย่าง "ทุ่งรวงทอง" เขียนถึงแม่น้ำลำคลองที่สวยงามนึกกับ
ความเป็นจริงที่ธรรมชาติเหล่านี้เน่าเฟะหรือไม่ก็เป็นภาพที่ไม่มีใครรู้เรื่อง
นอกจากพวกเดียวกันเอง และช่วยกันยกย่องว่าเป็นภาพที่เปี่ยมด้วยศิลปะคนที่
ไม่เข้าใจไม่รู้เรื่อง ศิลปินเหล่านี้ถือว่าเขาไม่ถึง

นอกจากการวิเคราะห์ตามแนวความคิดของลัทธิมาร์กแล้ว เอกสารดังกล่าว
ยังแสดงความเชื่อมั่นศรัทธาในศิลปะเพื่อชีวิต พร้อมทั้งตอบโต้แนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ
และศิลปะบริสุทธิ์อย่างแข็งแกร่งรุนแรง ไม่แพ้กับที่กลุ่มศิลปะเพื่อศิลปะ และศิลปะบริสุทธิ์
เคยประมาณกลุ่มศิลปะเพื่อการค้าในอดีตไว้อย่างหยามหยัน โดยกล่าวว่า
(ศิลปวัฒนธรรม 2518 : 47)

พวกศิลปินของนายทุนหรือศิลปินสวะเหล่านี้มักจะไปค้นหาศิลปะที่ไม่เกี่ยวข้องกับ
ชีวิต เป็นศิลปะบริสุทธิ์และศิลปะทองเพื่อศิลปะ ศิลปินคุณค่าในตัวเอง
ศิลปะมีอยู่เพื่อตัวมันเอง แต่ความจริงเขาสร้างศิลปะขึ้นมาด้วยประสบการณ์
หรือความจืดจางที่ได้รับสัมผัสมา ความคิดมันคาใจใจใด ๆ ไม่ได้เกิดขึ้น
ลอย ๆ โดยไม่มีชีวิตเป็นพื้นฐานและที่ว่าศิลปะเพื่อศิลปะนั้นมันก็ได้รับปัญญาสร้าง
ศิลปะเพื่อศิลปะไม่มี มีแต่ศิลปะเพื่อชีวิต แต่ว่าทองเพื่อชีวิตของชนส่วนใหญ่
ไม่ใช่ของชนส่วนน้อยเท่านั้น เมื่อยุคทุนนิยมเจริญมากเท่าไร ก็กดขี่ขูดรีด
กรรมาชนมากขึ้นเท่านั้น ฉะนั้นยุคนี้จึงเป็นยุคที่ศิลปะประชาชนได้เปิดเผย
แสดงออกอย่างชัดแจ้ง ทอดตาทำลายศิลปวัฒนธรรมของศักดินา ทุนนิยม
จักรวรรดินิยม

ที่สำคัญ สิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในวงการทัศนศิลป์ก็คือ การประกาศตน
เข้าร่วมกับการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงสังคมโดยอาศัยศิลปะเป็นเครื่องมือ ดังคำประกาศ
ที่ว่า (ศิลปวัฒนธรรมทาส 2518 : 48)

ในสมัยแรกของระบบทุนนิยม ศิลปวัฒนธรรมของทุนนิยมและศักดินานิยม ได้เป็นพันธมิตรกันเพื่อต่อต้านทำลายศิลปวัฒนธรรมประชาชน ศิลปินประชาชน ต้องเป็นผู้ช่วยให้เห็นถึงความเลวร้ายของมัน และคัดค้านทำลายศิลปวัฒนธรรม ทุนนิยมศักดินานิยม แล้วสร้างศิลปะประชาชนขึ้นมา แต่การสร้างศิลปวัฒนธรรมของประชาชนจำต้องยืดอกอำนาจรัฐให้อยู่ในมือประชาชน โดยการปฏิวัติสังคมนิยมโค่นล้มประชาธิปไตยแบบนายทุน การยืดอกอำนาจรัฐนั้นแน่นอนชัยชนะที่เค็ดชาอยู่กับการต่อต้านอภีรัฐสภา และศิลปวัฒนธรรมประชาชนนี้แหละเป็นอาวุธที่ทรงอำนาจของการปฏิวัติ ก่อนการปฏิวัติศิลปวัฒนธรรมประชาชนได้ตระเตรียมความคิดของการปฏิวัติ ในระหว่างปฏิวัติก็เห็นแนวทางที่สำคัญและจำเป็นในแนวทางทั่วไป แนวโน้มที่สุด ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนหรือศิลปวัฒนธรรมสังคมนิยมซึ่งถูกต้อง ย่อมได้รับชัยชนะในที่สุด เช่นเดียวกับศิลปวัฒนธรรมนายทุนได้รับชัยชนะต่อศิลปวัฒนธรรมศักดินามาแล้ว

ไม่เพียงแต่แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยจะดำเนินการ เผยแพร่ความคิดและผลงานในแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนเท่านั้น แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ยังเป็นแกนนำในการเคลื่อนไหวประท้วงและคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ของมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกด้วย โดยการเป็นแกนนำนั้น แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้พยายามทำแนวร่วมกับบุคคล กลุ่ม และตัวแทนจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ประมาณ 20 กลุ่ม พร้อมทั้งทำจดหมายเปิดผนึกยื่นประท้วงต่อคณะกรรมการจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกด้วย (อำนาจ เป็นสมาย 2518 : 219 - 219)

นอกจากกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยจะดำเนินการ เคลื่อนไหวเผยแพร่ความคิดและผลงานตามแนวความคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนแล้ว ศิลปินกลุ่ม "ธรรม" ก็ถือว่าเป็นศิลปินอีกกลุ่มหนึ่งในช่วงปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2519 ที่ได้แสดงออกทั้งความคิดและผลงานอันแสดงให้เห็นว่า มีส่วนของการได้รับอิทธิพล

จากแนวความคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อประชาชนในระดับที่ไม่ชัดเจนนัก จึงทำให้ภาพของศิลปินกลุ่มธรรมมีลักษณะคงไว้ซึ่งความเป็นอิสระ และไม่ถึงกับผูกพันกับ กลุ่มการเมืองชัดเจนเท่ากับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ซึ่งในเรื่องนี้ บทพิสูจน์ที่ดี น่าจะเป็นคำกล่าวของประเทือง เอมเจริญ ในฐานะประธานกลุ่ม ที่กล่าวว่า (ประเทือง เอมเจริญ 2519 : ไม่มีเลขหน้า)

ในการสร้างสรรค์ศิลปะออกมารับใช้สังคม เรามุ่งสะท้อนถ้อยความจริงของ สังคมในค่านต่าง ๆ ที่ผูกพันกับชีวิตและความเป็นอยู่ของคนไทย เช่น ศาสนา การเมือง สภาพความเป็นอยู่ของบุคคล ชนรรมชาติ และความคิดสร้างสรรค์ ในเชิงกว้าง กลุ่มธรรมให้ศิลปินทุกคนทำงานได้อย่างอิสระตามแนวทางความคิด ของตัวเอง โดยกำหนดว่า ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจะต้องมีรูปแบบที่รับรู้ ได้ง่ายเพื่อเป็นการปูพื้นฐานทางศิลปะปัจจุบันให้กับประชาชนในชาติ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้วก็จะพบว่า ในช่วงปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2519 แนวความคิดในเรื่องศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ได้กลายเป็นแนวความคิดที่ได้รับการยอมรับในวงการทัศนศิลป์อย่างกว้างขวางและอย่างไม่เคยมี มาก่อน แต่ในการยอมรับนั้น ก็ยังเป็นการยอมรับที่แตกต่างกันอีก กล่าวคือ มีทั้งที่ ยอมรับอย่างผูกพันและตายตัว นั่นก็หมายความว่า เป็นการผูกพันกับความคิดทางการเมือง แบบสังคมนิยม และผูกพันกับองค์กรทางการเมืองเคลื่อนไหวทางการเมืองเพื่อการเปลี่ยนแปลง สังคมด้วยการปฏิวัติโดยมวลชน ส่วนที่ว่ายตายตัวนั้น คือยึดถือแนวความคิดของศิลปะเพื่อ ชีวิต ศิลปะเพื่อศิลปะเพียงแนวคิดเดียวอย่างไม่มีลักษณะของการผ่อนปรน หรือจัดสำคัญ ความเหมาะสมเพื่อช่วงชิงพันธมิตร แนวความคิดดังกล่าวนี้ ปรากฏชัดเจนอยู่ในเอกสาร ประกอบนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมอาสา ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่า แนวร่วมศิลปินแห่ง ประเทศไทยคือกลุ่มตัวแทนทางทัศนศิลป์ที่มีลักษณะการยอมรับแนวความคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนในลักษณะของการยอมรับอย่างผูกพันและอย่างตายตัว

ส่วนตัวแทนกลุ่มความคิดที่มีลักษณะของการยอมรับแนวความคิดในเรื่องศิลปะ เพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนในลักษณะของการยอมรับแบบไม่ผูกพันและยึดหยุ่นมากกว่า โดยไม่สะท้อนความคิดในการผูกพัน ตลอดทั้งยังแสดงความหลากหลายในแนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะมากกว่ากลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยก็คือ ศิลปินกลุ่มธรรม นั้นเอง

แต่ไม่ว่าจะยอมรับแนวความคิดในเรื่องของศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ในระดับที่แตกต่างกันแบบกลุ่มหนึ่งมีความคิดแบบซ้ายจัด อีกกลุ่มหนึ่งมีลักษณะยึดหยุ่น เป็นกลาง หรือกลุ่มหนึ่งต้องการเปลี่ยนแปลงแบบปฏิวัติ แต่อีกกลุ่มหนึ่งต้องการเปลี่ยนแปลงโดยสันติ ทั้งสองกลุ่มนี้ คงเช่นกลุ่มตัวอย่างอันใดแก่แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย กับกลุ่มธรรม ทางก็ได้รับผลกระทบอย่างรุนแรงจากเหตุการณ์ทางการเมืองเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ควบกัน โดยเหตุการณ์นั้น ป่วย อังภากรณ กล่าววา (ป่วย อังภากรณ 2524 : 87)

ในวันพุธที่ 6 ตุลาคม 2519 เวลาประมาณ 7.30 น. ตำรวจไทยโดยคำสั่งของรัฐบาลเสนีย์ ปราโมช ไล่ไขว่ของสงครามบุกเข้าไปในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ยังไม่เลือกหน้า และมีกำลังของคณะกระหึ่มแดง ลูกเสือชาวบ้าน และแนวพลเสริม บ้างก็เข้าไปในมหาวิทยาลัยกับตำรวจ บ้างก็ล้อมมหาวิทยาลัยอยู่ข้างนอก เพื่อทำร้ายผู้ที่หนีตำรวจออกมาจากมหาวิทยาลัย ผู้ที่ถูกยิงตาย หรือบาดเจ็บก็ตายไป บาดเจ็บไป คนที่หนีออกมาข้างนอกไม่ว่าจะบาดเจ็บหรือไม่ต้องเสี่ยงกับความทารุณโหดร้ายยิ่ง บางคนถูกแขวนคอ บางคนถูกรถน้ำมันแล้วเผาทั้งเป็น คนเป็นอันมากก็ถูกซ้อม ปรากฏตามข่าวทางการว่า ตายไป 40 กว่าคน แต่ชาวที่ไม่ใช่ทางการว่าตายการวย และบาดเจ็บหลายร้อยคน

นอกจากนั้นชัยสิริ สมุทวนิช ยังกล่าวถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 อีกว่า (ชัยสิริ สมุทวนิช 2526 : 301 - 302)

สถานการณ์ถูกบงการอย่างสลับซับซ้อนด้วยการกระทำทำลายศูนย์กลางนิสิต นักศึกษาอย่างรุนแรงที่สุดในประวัติศาสตร์ไทย เป็นความคลั่งทางความคิด ของกลุ่มบูชาความบาเลียดและกระหายเลือดอย่างแท้จริง พวกเขาได้สร้าง บาปอัมพันต์ ด้วยการสังหารลูกหลานไทยจำนวนมากกลางสนามกีฬา และ บนตึกอาคารเรียนใหม่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พวกโกหกพกลมซึ่งมีบทบาท โฆษณาคัดค้านนิสิตนักศึกษาได้โยนข้อหา "หมิ่นพระบรมเดชานุภาพ" ให้กับ บทละครล้อการแหวนคอกรรมกรที่นครปฐม การเมืองไทยตกอยู่ในอุ้งเท้าของ ฝ่ายเผด็จการอีกครั้ง

จากเหตุการณ์ทางการเมืองครั้งนี้ ส่งผลกระทบทำให้บทบาทของศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนหมกมุ่นพาหนะในทางเบียดเบียนอีกครั้งหนึ่ง โดยการหมกมุ่นพาหนะของศิลปะ เพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ได้ก่อให้เกิดความยัคิดต่อศิลปิน นักวิจารณ์ที่ยึดถือ แนวความคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะ แบบศิลปะบริสุทธิ์ ซึ่งมีฐานสำคัญอยู่ที่กลุ่มสนับสนุน งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นอย่างยิ่ง ดังที่ได้พบว่า ภายหลังเกิดเหตุการณ์วันที่ 6 ตุลาคม 2519 ผ่านพ้นไปไม่นาน พิณ สุภ ซึ่งร่ำเรียนทอผ้าที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ของศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนในมหาวิทยาลัยชื่อ "ความเห็นของศิลปิน ศิลปกรรมกับการเมือง" ออกมาว่า (พิณ สุภ 2520 : 9)

ในช่วงที่ประเทศไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองอย่างหนัก ในปี พ.ศ. 2516 ซึ่งมีผลต่อจิตใจของประชาชนและศิลปกรรม การใช้สิทธิเสรีภาพกันอย่างเกินขอบเขตในระบบประชาธิปไตย ได้เป็นจุดอ่อนและมีผลให้เกิดการผลักดันทางการเมืองขึ้น เสียงของกลุ่มการเมืองที่มีแนวคิดในการล้มเลิกค่านิยมเก่าอย่างรุนแรงถึงขั้น มีการโฆษณาชวนเชื่อ การปลุกกระแสที่มีผลประโยชน์อยู่เบื้องหลัง โดยใช้ ศิลปกรรมเป็นเครื่องมือ กลุ่มศิลปกรรมใหม่นี้ได้กล่าวประณามโจมตีกลุ่มศิลปิน ที่สร้างงานศิลปะเพื่อศิลปะว่า เป็นผู้ที่ไม่มีความจริงจังต่อประชาชน

มีการแสดงงานศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อผู้ใช้แรงงานทั้งคนตรี วรรณกรรมและ
ศิลปกรรม ในลักษณะของการโฆษณาชวนเชื่อชี้ให้เห็นภัยจากประเพณีหา
อำนาจตะวันตก

การแสดงงานศิลปะที่รับใช้ลัทธิการเมืองในยุคนั้นเกิดขึ้นทั่วไปตามสถาบัน
การศึกษา สถานศิลปะ และแม้แต่ในที่สาธารณะ เช่น สนามหลวง
พร้อมกับการโจมตีศิลปะในที่อยู่ทรงข้าม เป็นผลให้เกิดความเบียดเบียนศิลปิน
ที่มีเจตนาต่อการสร้างศิลปะ

การแสดงออกในแนวทางที่หาความจริงใจต่อประชาชนในยุคนั้น ที่เห็นได้ชัด
ก็คือการที่ศิลปินยอมเป็นทาสรับใช้ลัทธิการเมือง บางลัทธิเพื่อประโยชน์ของ
กลุ่มการเมือง ผลงานที่นำแสดงออกสู่ประชาชนกระทำกันอย่างเร่งรีบ
หาความประณีต มีรูปแบบที่ซ้ำซากและบางครั้งศิลปินได้นำงานเก่าที่ทำขึ้น
ในยุคนั้นกลับมาแสดง และเปลี่ยนชื่อภาพเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย ทั้งนี้เพื่อจุด
มุ่งหมายทางการเมืองทั้งสิ้น

การปฏิรูปการปกครองในปี 2519 มีส่วนทำให้ศิลปะเพื่อชีวิตแบบชวนเชื่อ
สูญหายไป ภาพเขียนที่เปิดเผยแสดงในระหว่างการปฏิรูป ถูกปลดออกจากแนว
แสดงงานอย่างรวดเร็ว ศิลปะเพื่อประชาชนหายหน้าไปจากประชาชน
แต่อย่างไรก็ตาม ในช่วงระยะเวลาเพียง 3 ปีแห่งการใช้ศิลปกรรมเป็น
เครื่องปลุกกระแสนั้นเป็นระยะเวลาอันสั้น ไม่อาจเจริญเติบโตและไม่มีสิ่งที่มี
คุณค่าที่จะยอมรับกันได้

ในระยะหลังการเปลี่ยนแปลงรัฐบาลใหม่นี้ วงการศิลปะทั่วไปยังคงดูเขา
เพิ่มที ศิลปินเก่าที่ยึดมั่นในอุดมคติ ศิลปะเพื่อศิลปะ ยังไม่หายงุนงงจาก
การถูกโจมตี

ผลจากการวิจารณ์เหตุการณ์ทางการเมืองประสานกับการวิจารณ์ผลงานศิลปะ
แนวเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนในเชิงปฏิเสธ ก็ได้ก่อผลทำให้เกิดทรรณะโต้แย้ง

ขึ้นตามมาในหนังสือพิมพ์เดียวกัน โดยวลิกา อินสอนลา ได้เสนอพรศนะของตน
ในบทวิจารณ์เชิงคัดค้านชื่อ "ความเห็นของครูศิลปะ เรื่องศิลปะกับการเมือง"
ตามมาว่า (วลิกา อินสอนลา 2520 : 9)

ประการแรกคุณพิมพ์มีความเห็นว่า "หลังปี 2516 เป็นต้นมา คนที่
วรรณกรรมและศิลปกรรมอยู่ในลักษณะชวนเชื่อเพื่อให้เห็นภัยจากประเทศ
มหาอำนาจตะวันตก" ในข้อคิดนี้จะไม่ขอเป็นผู้ตอบว่า ศิลปกรรมแขนง
ต่าง ๆ ที่พยายามสะท้อนสภาพสังคมดังกล่าวออกมา โดยเฉพาะภัยจาก
ประเทศมหาอำนาจตะวันตก ตามที่คุณกล่าวถึงนั้นถูกหรือผิด จริงหรือ
ไม่จริง แต่ฉันขอคัดรายงานข่าวบางตอนเพื่อให้คุณได้รับทราบข้อเท็จจริง
ดังต่อไปนี้ (ไทยรัฐ 2520 : 1 - 16)

ในสหรัฐอเมริกา บรรดาพ่อแม่ นักจิตวิทยา ครู อาจารย์ นักโฆษณา
กำลังตื่นตัวจะช่วยลูกหลานไม่ให้เสียคน จากตัวอย่างของความรุนแรงโหดร้าย
ทางจากรายการโทรทัศน์ที่กำลังมีอยู่อย่างคาดคั้น นายเนียว โพลต์แมน
ศาสตราจารย์มหาวิทยาลัยนิวยอร์ก ประกาศว่าโทรทัศน์ได้ทำลายชน
ธรรมนิยมประเพณีต่าง ๆ คร.แอนนอร์ โซเมอร์ส ผู้เชี่ยวชาญอนามัย
ชุมชนแห่งมหาวิทยาลัย รัทเจอร์ส กล่าวว่า ความรุนแรงในโทรทัศน์เป็น
ตัวการใหญ่ทำให้เด็กเสียคน ทำให้วัยรุ่นเอาอย่าง หมอฟรานส์ เจ. ดินเกล
ฟิงเกอร์ ระบุว่า "ภัยของมันคือเด็กและเยาวชนต้องตกเป็นเหยื่อ และมัน
จะทำให้ค่านิยมทัศนคติตลอดจนศีลธรรมถูกทำลาย ฯลฯ"

นี่คือคำกล่าวของคนภายในประเทศสหรัฐอเมริกาซึ่งเป็นประเทศของเขา
เมื่อเป็นเช่นนี้การที่คุณพิมพ์กล่าวว่าศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ที่สะท้อนให้เห็นถึง
พิษภัยด้านต่าง ๆ จากมหาอำนาจตะวันตก รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมที่ฟุ้งเฟ้อเป็น
เรื่องของการโฆษณาชวนเชื่อ ก็ฉันก็อยากให้คุณได้ลองใช้ดุลยพินิจใหม่อีก
ครั้งหนึ่งว่า ผลงานศิลปกรรมที่คุณกล่าวว่า เป็นการโฆษณาชวนเชื่อนั้น
เป็นสิ่งที่เชื่อได้หรือไม่ได้ เป็นสิ่งที่จริงหรือเสกสรรปั้นแต่งขึ้นมา

ประการที่ 2 คุณพินิจมีความเห็นต่อไปอีกว่า "ศิลปกรรมหลังพุทธศักราช 2516 เป็นศิลปะที่รับใช้สิทธิการ เมือง" ความคิดเห็นของคุณพินิจดังกล่าว คิณีมีความเห็นด้วยเกือบทุกประการ เพียงแต่อาจหากคุณกล่าววว่า "ศิลปกรรมทุกแขนงทุกแนวทางต่างก็รับใช้ สิทธิการ เมืองด้วยกันทั้งสิ้น จะมี ความแตกต่างกันก็เพียงแต่ศิลปกรรมไปรับใช้สิทธิการ เมืองแบบไหน และให้ คุณประโยชน์แก่คนกลุ่มใดเท่านั้น" คิณีก็จะเห็นด้วยกับคุณทุกประการ คิณียากจะให้คุณลองพิจารณาโลกของศิลปกรรมอย่างกว้าง ๆ คุณพินิจจะพบ ความจริงว่าทุกประเทศไม่ว่าจะปกครองบ้านเมืองกันด้วยสิทธิการ เมืองแบบไหน เขาจะมีศิลปกรรมที่เอื้ออำนวยแก่ระบบการปกครองตามแบบของเขาด้วยกันทั้งสิ้น โลกเสรีเขาก็มีศิลปะที่สนับสนุนลัทธิเสรีนิยม สนับสนุนให้บุคคลยกย่องเสรีภาพ ส่วนตน การรับรู้ทางศิลปะจึงมีการประกาศอยู่เสมอว่า "ศิลปะไม่มีถูก ไม่มีผิดมีแต่ชอบหรือไม่ชอบ" นี่ก็คือเครื่องยืนยันให้เห็นถึงความคิดที่สนับสนุน ลัทธิส่วนบุคคลนั้นมีความสำคัญนั่นเอง... ส่วนในประเทศสังคมนิยมเขาก็มีศิลปะ ที่เอื้ออำนวยต่อการปกครองตามแบบของเขา ตามอุดมการณ์ของเขาที่ถือว่า ศิลปะจะต้องเอื้ออำนวยประโยชน์ให้แก่สังคมนานรวม อีกทั้งรูปแบบก็ต้อง เป็นสื่อ ความหมายเข้าใจได้ง่าย แม้คนไม่มีโอกาสศึกษาก็มีโอกาสทำความเข้าใจได้ ในประเทศที่ปกครองแบบลัทธิเผด็จการ เขาก็มีศิลปะที่อำนวยประโยชน์ต่อสิทธิ การเมืองของเขาเช่นกัน เช่น เหตุการณ์ในวงการศิลปกรรมในประเทศ เยอรมันนี้ ปี ค.ศ. 1933 เป็นตัวอย่างที่คิณินึกว่าคุณคงทราบดี นอกจากนั้น คุณเองก็ยังทอมในสิ่งที่คุณปฏิเสธไว้อีกเช่นกัน คุณกล่าวว่า "การเปลี่ยนทาง การ เมือง และการปกครองที่มีความสำคัญที่สุดในช่วงปลายรัชกาลที่ 5 จนถึงระยะ เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นสมัยที่เราได้รับอิทธิพลจากประเทศ ตะวันตกทุกด้าน มีผลต่อศิลปกรรมทุกแขนง ซึ่งต้องเปลี่ยนแปลง" แต่นั่นคง จะพอเพียง สำหรับประเด็นนี้ และคงจะช่วยเสริมคำตอบเกี่ยวกับศิลปกรรม รับใช้สิทธิการ เมืองว่า ศิลปะทุกแนวทางต่างก็รับใช้สิทธิการ เมือง สิทธิต่าง ๆ

ด้วยกันทั้งสิ้น นอกจากนั้นศิลปะที่รับใช้สิทธิการ เมืองแก้ไขเพิงจะเกิดขึ้น
หลังปี พ.ศ. 2516 แต่เกิดขึ้นมานานแล้วในสังคมภายในประเทศเรา และ
สังคมในต่างประเทศ

ประการที่ 3 คุณพินัยว่า "ศิลปกรรมช่วงหลังปี 2516 เป็นศิลปกรรม
ที่ใช้สิทธิเสรีภาพเกินขอบเขตในระบบประชาธิปไตย" นี่ก็อีกเหมือนกัน ที่จริง
ของคตินั้นไม่ต้องการที่จะพูดถึงอีกแล้ว แต่เมื่อคุณพินัยก็เห็นจะต้องพูดบ้างว่า
เมื่อคุณพูดถึงสิทธิเสรีภาพเกินขอบเขตนั้นก็หมายความว่า คุณได้กำหนดขอบเขต
เอาไว้แล้ว แต่โดยหาอยู่หาว่าขอบเขตที่คุณกำหนดใคร เป็นผู้ยืนยัน และคน
กลุ่มใดเป็นผู้คำประกันขอบเขตที่คุณวาง คุณมาตรการอะไรที่ยืนยันว่าขอบเขต
ที่คุณวางหรือขอบเขตที่คุณอ้าง เป็นความพอดีของผู้คนอื่นด้วย
นอกจากนั้น คุณก็ควรระบุให้ชัดเจนด้วยว่า ที่ว่าใช้เสรีภาพเกินขอบเขต
ของการปกครองระบอบประชาธิปไตยนั้นเป็นประชาธิปไตยแบบไหน เพราะ
ปัจจุบันคุณก็ทราบแล้วว่า ประชาธิปไตยมีอยู่มากมายหลายแบบด้วยกัน

จากความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏออกมาในผลงานการวิจารณ์ของวงการ
ทัศนศิลป์ระหว่างพินัย สุภ กับวลิตา อินสอนลา ทำให้พบว่า แนวความคิดที่สนับสนุน
ศิลปะบริสุทธิ์ ศิลปะเพื่อศิลปะที่ศิลปะ พระศรี และศิษย์จำนวนหนึ่งได้วางรากฐานเอาไว้
เป็นเวลานาน และก่อให้เกิดกรณีความขัดแย้งมาโดยตลอด พร้อมสามารถก่ออิทธิพล
ต่อการทัศนศิลป์ในประเทศไทยอย่างกว้างขวางนั้น แต่ในช่วงระยะปี พ.ศ. 2516
ถึง พ.ศ. 2519 ถือได้ว่า เป็นช่วงเวลาทีแนวความคิดศิลปะเพื่อศิลปะตกอยู่ในสภาพ
ท่าต่ำเพราะถูกฉีกพอกจากความคิดอย่างหนักจนสามารถกล่าวได้ว่า กระแสอิทธิพลทาง
ความคิดของศิลปะเพื่อชีวิต มีบทบาทในการหยุดยั้งการ เติบโตแนวความคิดแบบศิลปะเพื่อ
ศิลปะได้อย่างมีประสิทธิภาพ และถึงแม้เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 จะส่งผลทำให้เกิด
การชะงักงันในแนวคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิต พร้อมทั้งเหตุการณ์ดังกล่าวจะเอื้ออำนวย
ต่อการทวนกลับมาของศิลปะเพื่อศิลปะอีกครั้งหนึ่ง บนเงื่อนไขที่รัฐบาลไม่ถือว่า

แนวความคิดศิลปะเพื่อศิลปะเป็นภัยต่อชาติบ้านเมืองเหมือนศิลปะเพื่อชีวิต ดังที่ปรากฏหลักฐานชัดเจนอยู่ในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 4 ในส่วนของแผนพัฒนาศิลปะควบคู่ไปกับวัฒนธรรมตอนหนึ่งที่ว่า (อำนาจ เบ็นสหาย 2531 : 186)

การตื่นตัวทางการเมืองของคนรุ่นใหม่ ทำให้เกิดแนวความคิดทางวัฒนธรรม
การเมือง และไต่แสดงออกทางปฏิบัติ เช่น การเรียกร้องเสรีภาพ
ความเป็นธรรม ความเสมอภาค การแสดงออกทางดนตรีและวรรณกรรม
ที่เน้นถึงชีวิตในสังคมใหม่ สิ่งเหล่านี้เป็นเหตุที่ทำให้คนรุ่นใหม่ละทิ้งศิลป
วัฒนธรรมที่เคยถือว่าดีงามของชาติ

ซึ่งนักวิจารณ์อย่างพิณ สุก ถือได้ว่าเป็นกรณีตัวอย่างในแง่ของการแสดงตน
ต่อต้านศิลปะเพื่อชีวิตและเป็นภาพตัวแทนทางความคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะที่พยายามจะ
รื้อฟื้นแนวความคิดที่ศิลป พีระศรี และศิษย์จำนวนหนึ่ง เคยเผยแพร่ไว้อย่างไต่ผล
ในช่วงสถานการณ์หนึ่งขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง แต่เนื่องจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคม
สถานการณ์สิ่งแวดล้อม ตลอดจนขบวนการใหม่ ๆ ทางวิชาการทางด้านทัศนศิลป์ จึงทำให้
ความพยายามที่จะรื้อฟื้นความคิดศิลปะเพื่อศิลปะด้วยวิธีการต่าง ๆ ไม่ประสบความสำเร็จ
ถึงขั้นยอมรับให้ศิลปะเพื่อศิลปะเป็นทิศทางที่ควรจะต้องก้าวเกินตามเพียงทิศทางเดียวได้
ส่วนความคิดในแบบศิลปะเพื่อชีวิตนั้น ก็ตกอยู่ในสภาพที่งัดกันและพบกับ
"วิกฤติศรัทธา" ในเวลาต่อมาเช่นกัน

จริงอยู่ เมื่อช่วงเวลาหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 จะส่งผลกระทบทำให้
ศิลปะเพื่อชีวิตของยุทูปบาทของชนในคานเปิดเผยภายใต้การนำของรัฐบาลนายธานินทร์
กรวัชร์ ซึ่งเป็่นนักต่อต้านคอมมิวนิสต์คนสำคัญ (ตำนานรัฐบาลไทย 2532 : 54)
แต่ภายหลังจากการรัฐประหารวันที่ 20 ตุลาคม 2520 ภายใต้การนำของ พล.ร.อ.สงัด
ชลออยู่ และคณะปฏิวัติ อันมี พล.อ.เกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ เป็นเลขาธิการของคณะ
โดยในเวลาต่อมาเมื่อ พล.อ.เกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์เป็นนายกรัฐมนตรีนั้น ทำให้
บรรยากาศทางการเมืองที่เป็นเอฉิมการเริ่มมีคนคล้อยไปสู่ทิศทางของระบอบประชาธิปไตย
มากขึ้น ดังที่ร้อย รวีวรรณ กล่าวว่ (ร้อย รวีวรรณ 2522 : 22)

การรัฐประหาร ได้ติดตามมาด้วยการขึ้นสู่อำนาจของพลเอกเกรียงศักดิ์
 ชมะนันทน์ เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2520 ทำให้บรรยากาศทางการเมืองที่เป็น
 เน้นการคอบคิลคล้ายลงบ้าง อย่างน้อยที่สุดก็มีการนิรโทษกรรมนักโทษ
 การเมืองคดี 26 มีนาคม นิรโทษกรรมผู้ต้องหา 6 ตุลาคม และการเลือกตั้ง
 ทั่วไป ทั้งหมดนี้ ก็น่าหนึ่งสะท้อนให้เห็นว่า รัฐบาลไม่สามารถต้านทาน
 กระแสรักประชาธิปไตยของประชาชนชาวไทยและชาวต่างประเทศที่หนุนช่วย
 โค่นล้มค่านึงสะท้อนให้เห็นการปรับนโยบายของรัฐบาลที่ต้องการผ่อนคลาย
 ความตึงเครียดในสังคมไทย โดยเฉพาะความตึงเครียดที่เฝ้ามองระลอกมาจาก
 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม ที่ทำให้นักศึกษาประชาชนหันไปต่อสู้ร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์
 แห่งประเทศไทย

จากผลแห่งการมีประชาธิปไตยมากขึ้น สภาพทางการเมืองที่ได้รับการผ่อนคลาย
 จึงส่งผลทำให้ผลงานแบบศิลปะเพื่อชีวิตค่านึงหันกลับมาปรากฏตัวให้เห็นอีกครั้งหนึ่ง
 โดยการหวนกลับมาปรากฏตัวครั้งนี้ ใ้อาศัยเวทีการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
 ของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย หรือสมาคมศิลปกรรมไทยในเวลาต่อมา
 เป็นศูนย์กลางแห่งการแสดงออกและเผยแพร่ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522 เป็นต้นมา
 ซึ่งการที่ผลงานแนวศิลปะเพื่อชีวิตปรากฏในเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
 อย่างหนาแน่น เป็นเพราะค่านึงเกิดจากเวทีงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีแนวโน้ม
 ที่จะพิจารณาแค่เฉพาะศิลปะเพื่อศิลปะ (ว่าด้วยความเป็นมาของชมรมศิลปกรรมแห่ง
 ประเทศไทย 2527 : ไม่มีเลขหน้า) ในขณะที่อีกค่านึงเพราะเวทีการแสดงศิลปกรรม
 แห่งประเทศไทยไม่ปฏิเสธผลงานทัศนศิลป์ทุกแนวความคิด รวมทั้งไม่ปฏิเสธแนวความคิด
 แบบศิลปะเพื่อชีวิตด้วย ดังจะขบงหมายที่กำหนดเอาไว้ว่า (โครงการแสดงศิลปกรรม
 ไทยครั้งที่ 1 2522 : ไม่มีเลขหน้า)

1. เพื่อเปิดโอกาสให้ศิลปินได้ร่วมแสดงความสามารถในทางศิลปกรรมโดย
 ไม่จำกัดเพศ วัย ฐานะ ระดับการศึกษาและแนวทางศิลปะ

2. เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจระหว่างศิลปะกับประชาชน
3. เพื่อสนับสนุนศิลปกรรมของไทยให้เจริญก้าวหน้ายิ่งขึ้น
4. เพื่อเตรียมการก่อตั้งสมาคมหรือมูลนิธิศิลปกรรม

จากจุดมุ่งหมายดังกล่าว โดยเฉพาะจุดมุ่งหมายในข้อ 1 คณะกรรมการดำเนินงานจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 ได้ขยายความเพื่อความชัดเจนออกไปอีกว่า (คณะกรรมการดำเนินงานจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 2522 : ไม่มีเลขหน้า)

การแสดงผลงานครั้งนี้ได้มีเป้าหมายเฉพาะเพื่อค้นหาหรือคัดเลือกงานที่มีคุณภาพเข้าแสดงเป็นหลัก และมีเป้าหมายเพื่อเปิดโอกาสให้คนส่วนใหญ่ซึ่งมีความแตกต่างกันหลาย ๆ ด้าน มีเวทีการแสดงออกอย่างกว้างขวาง นอกจากนั้น คณะกรรมการก็มีความเห็นกับหลักการที่ว่า ทุกคนควรเคารพความคิดและความสามารถของบุคคลซึ่งดำรงชีวิตบนเงื่อนไขที่แตกต่างกัน ทุกคนควรพิทักษ์สิทธิการแสดงออกมากกว่าค้นหาคุณภาพ ซึ่งผลทำให้ศิลปินต้องถูกทำลายสิทธิการแสดงออกไป...อย่างไรก็ตาม การนำผลงานทุกกลุ่มทุกความคิดมาเสนอต่อประชาชนให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ ก็คงจะมีผลทำให้ประชาชนเข้าใจได้ว่า การแสดงออกของศิลปกรรมนั้นมิใช่มียู่เพียงแนวทางใดแนวทางหนึ่ง...ส่วนแนวทางใดที่จะได้รับความสนใจมากที่สุดนั้น ก็เป็นสิทธิของประชาชนที่จะเลือกตัดสิน

ซึ่งผลที่ตามมาก็คือ การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 มีความหลากหลายทั้งรูปแบบ เนื้อหา เทคนิควิธีการ รวมทั้งได้รับความร่วมมือจากศิลปินทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดอย่างกว้างขวาง จนต้องใช้สถานที่แสดงผลงานในกรุงเทพฯ 5 แห่ง และอีก 4 แห่งในต่างจังหวัด (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 42)

อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2523 เป็นต้นมา แนวความคิดเกี่ยวกับศิลปะเพื่อชีวิตก็เริ่มถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก โดยมีคนในวงการศิลปะแขนงวรรณกรรมเป็นผู้นำ คังทัญญู กองทอง กล่าววว่า (ทัญญู กองทอง 2530 : 28)

"หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 วรรณกรรมโคตกอยู่ภายใต้โครงสร้างสำเร็จรูปตามแนวคิดของกลุ่ม"วรรณกรรมเพื่อชีวิต"มาจนถึง พ.ศ. 2523 อันเป็นที่เกิดวาระสำร่ายในพญคนกาวหนา งานสูตรสำเร็จจึงถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก"

พร้อมทั้งมีหลักฐานของบทความวารสาร "โลกหนังสือ" มีบทบาทอย่างสูง และมีความเอาใจจริงเอาใจ จนถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดขบวนการการตรวจสอบความคิด แนวทางศิลปะเพื่อชีวิตขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งในเวลาเดียวกัน ก็ส่งผลกระทบไปสู่การทัศนศิลป์ด้วย

สำหรับการเริ่มต้น ซึ่งเริ่มจากการตั้งข้อสังเกต ตั้งข้อสงสัยในเรื่องศิลปะเพื่อชีวิตนั้น บทนำของวารสารโลกหนังสือตอนหนึ่งกล่าวว่า (บทนำ 2523 : 4 - 5)

ขั้นตอนแรกเริ่มของการอภิปรายถึงคำว่า "สูตรสำเร็จ" มาจากข้อสังเกตของคณะกรรมาธิการหนึ่ง ที่คัดค้านของงานเขียน ที่เรียกขานตนเองว่า "เพื่อชีวิต" และเพิ่งได้รับความสนใจนำไปถกเถียงพิจารณากันค่อนข้างจริงจัง เมื่อไม่นานมานี้ ปัญหาว่าสูตรสำเร็จเกิดขึ้นจริงหรือไม่ ถูกถกเถียงกันถึงลงนามไปสู่ขั้นตอนใหม่ในประเด็นที่ว่า สูตรสำเร็จเหล่านี้แสดงตัวออกมาในรูปใด มีลักษณะที่อาจอธิบายแจกแจงเช่นไรได้บ้าง ไปจนถึงการพยายามจำแนกแยกแยะว่างานวรรณกรรมเพื่อชีวิต ในปัจจุบันนั้นเป็นสูตรสำเร็จทรงไหน-รูปแบบการนำเสนอ หรือเนื้อหาอันเป็นข่าวสารที่ผู้เขียนต้องการสื่อไปยังผู้อ่านกันแน่

ตามบทนำในวารสารโลกหนังสือก็ได้เสนอความคิดเห็นอันเป็นผลทำให้เกิดบรรยากาศของการถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์ในขบวนการของศิลปะเพื่อชีวิตอย่างน่าสนใจ โดยผู้เขียนบทนำกล่าวว่า (บทนำ 2524 : 4 - 5)

กำเนิด หรือที่มาของศิลปะวรรณคดีคืออะไร?

บางคนตอบว่า ศิลปะเกิดจากความต้องการแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก
 นึกคิดของผู้สร้างเป็นประการสำคัญ โดยไม่คำนึงว่าใครจะเป็นผู้เสพรับการ
 แสดงออกของเขา บางคนเชื่อว่า มนุษย์ต้องการให้ศิลปะเป็นเครื่อง
 สะท้อนสภาพประสบการณ์ทาง ๆ ของตน หรือบางคนมั่นใจว่า หน้าที่
 ประการแรกสุดของศิลปะโดยเฉพาะวรรณกรรม คือการสื่อสารไม่ว่าจะ
 ระหว่างมนุษย์คนหนึ่ง กับมนุษย์คนอื่น ๆ หรือระหว่างมนุษย์คนนั้นกับตัวของเขา
 เองก็ตาม และมีหลายคนเข้ลอบย่างแนวแนวว่า ศิลปะคือเครื่องมือรับใช้
 การเมือง รับใช้ความเชื่อทางการเมืองของผู้สร้างและผู้เสพซึ่งสังกัดชนชั้น
 ที่แน่นอน ไม่ว่าบุคคลเหล่านั้นจะรู้ตัวหรือไม่ แต่มีคนเป็นจำนวนมาก
 คัดค้านว่าศิลปะจะสูญเสียความเป็นศิลปะทันทีที่ศิลปะไปอยู่ใต้อำนาจการเมืองเข้ามา
 ชำ้นำการสร้างสรรค์ของเขา หลายคนปฏิเสธว่าศิลปะในท้องแยกขาดจาก
 นักการเมือง เพราะศิลปะในขั้นต้นจะต้องซื้อตรงต่ออารมณ์ความรู้สึกของเขา
 ส่วนนักการเมืองย่อมต้องเลิกเพลงไปตามเกมแห่งอำนาจการต่อสู้ช่วงชิงเพื่อ
 บรรลุชัยชนะ โดยบ่อยครั้ง ความสัจยข้อไม่อาจดำรงอยู่ในการแสดงออก
 ของเขาต่อสาธารณชนได้เสมอไป อีกแง่หนึ่ง บางคนก็ยอมรับว่าศิลปะและ
 นักการเมืองสามารถเป็นกันคนเดียวกันได้ แต่เขาต้องตระหนักถึงความแตกต่าง
 ของบทบาททั้งสอง ซึ่งสมควรต้องแยกห่างไม่ปะปนกัน เหล่านี้ล้วนเป็นข้อ
 ถกเถียงซึ่งมีมาช้านาน และยังไม่อาจค้นหาคำตอบที่ลงตัวแน่นอนได้ แม้จะ
 ผ่านการอภิปรายครั้งแล้วครั้งเล่านับไม่ถ้วน ทุกคนล้วนว่า ถึงทั้งคำถามมาก
 ก็ยังจะหาคำตอบได้ยากเย็นหรือสับสนยิ่งขึ้นทุกที ดังนั้น จึงไม่น่าแปลกใจ
 ที่คนจำนวนไม่น้อย เลือกว่าชีวิตทั้งคำถามเอาเสียเลย เพราะนั่นย่อมทำให้
 ความเชื่อหรือความเคยชินของเราถูกสั่นคลอน
 ประเด็นไ้ดูหานี้ ถูกหยิบยกขึ้นมาถกความพยายามที่จะเข้าใจบทบาทหรือหน้าที่
 แห่งการดำรงอยู่ของงานศิลปะและวรรณกรรม นับแต่เริ่มมีการสร้างสรรค์

ขึ้นมาในสมัยโบราณกาล จนกระทั่งยุคปัจจุบัน บทบาทของศิลปะและ
วรรณกรรม คล้ายคลึงไปเช่นไร เปลี่ยนแปลงไปจากจุดเริ่มต้นมาจน
แค่นั้น หรือว่ายังคงรักษา "ธาตุ" หรือคุณลักษณะพื้นฐานมาจนประการใด
ใดตลอดมา

นี่เป็นเพียงความพยายามค้นคว้าที่จะค้นหาร่องรอยของความจำเป็นแห่งการ
ดำรงอยู่ของศิลปะ มนุษย์สร้างศิลปวรรณกรรมขึ้นมาด้วยความมุ่งหวังชนิดใด
ฐานรองรับกำเนิดของมันคืออะไร มีเป้าหมายทั้งที่รู้ตัวและไม่รู้ตัวเสมอไป
หรือไม่ เพื่อบางทีเราอาจได้คำตอบบางข้อต่อคำถามที่กำลังเริ่มต้นถกเถียง
กันอยู่ในเวลานี้ หรืออย่างน้อยก็อาจจะช่วยให้เราเลิกละเวียงกันอยู่แต่
เพียงในขอบเขตของข้อถกเถียง ที่จัดแบ่งศิลปวรรณกรรมทั้งมวลในโลกที่
เขาสังเกตคายทางศิลปะแค่สองค่าย ใดแก่ "เพื่อศิลปะ" กับ "เพื่อชีวิต"
จนท้ายที่สุดไปยุติลงตรงข้อสรุปว่า ศิลปะมีแต่เพื่อชีวิตเท่านั้น และโดยสภาพ
"เพื่อชีวิต" นี้เอง จึงส่งผลโดยอัตโนมัติให้ศิลปะต้องสังกัดชนชั้นและรับใช้
การเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

การอธิบายกันโดยใช้ตรรกแบบเดิม อาจจะไม่สามารถให้คำตอบแก่คำถาม -
ใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน อาทิเช่น ในสังคมที่ไม่มีชนชั้นศิลปะจะใกล้ชิดว่า
รับใช้ "ชนชั้น" ใดหรือไม่มีความจำเป็นจะต้องมีผู้อีกต่อไป หน้าที่ทาง
การเมืองของศิลปะมีขอบเขตหรือไม่แค่นั้น วรรณกรรมการเมืองคืออะไร
ทำไมจึงพูดกันแต่ว่า ต้องยึดถือนิยามปฏิวัติยสานกับจินตนิยามที่ปฏิวัติเท่านั้น จึงจะ
มีโอกาสนับเป็นวรรณกรรมที่ดี ควรแก่การสรรเสริญ ปกป้อง แงการสื่อสาร
ไปสู่ผู้รับแล้ว ควรปรับรับนิยามผู้รับให้เข้ากับมาตรฐานของงานศิลปะที่ดี
หรือควรพยายามสร้างงานศิลปะให้สอดคล้อง เป็นที่ยอมรับตามรสนิยมของผู้เสพ
ซึ่งเป็นประชาชนส่วนมากของประเทศ...กรรมชาติ...ผู้ใช้แรงงาน...
แล้วเราจะเรียกขานกัน การสร้างงานศิลปวรรณกรรม ควรกำหนดทศนิยมไว้
ในใจว่า ต้องเพื่อสื่อสารกับเหตุการณ์และบุคคลในสังคมนั้นสมัยของตน

มีข้อเสนอไปตามความรู้สึก ความเข้าใจ และรสนิยมของผู้สร้างงาน แต่เพียงลำพัง โดยไม่ใส่ใจห่วงพะวงว่า คนอื่นจะรับรู้งานของตนได้หรือไม่ ค่ายปฏิกริยาเช่นไร รวมถึงได้หาว่าปัจเจกชนมีสิทธิในผู้ประเมินผลงาน แต่ละชิ้น ในฐานะที่เป็นตัวของเขาเองหรือไม่ หรือต้องขึ้นอยู่กับมวลชนเป็นผู้ตัดสิน ถ้าใจเจกชนุคคลมีความรู้สึกนึกคิดของงานชิ้นหนึ่ง แตกต่างไปจากความเห็นของมวลชน ฝ่ายใดควรได้ชื่อว่ายึดกุมความถูกต้อง และด้วยความชอบธรรมชนิดไหนที่ทำให้หลักตัดสินของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ถูกต้องกว่าฝ่ายอื่น ๆ หรือว่าไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวอันใดเลยที่จะนำมาเป็นข้อยุติในการถกเถียงเกี่ยวกับเรื่องราวของศิลปะ แต่จะเอนเออโต้แย้งที่เพิ่มไปด้วยเหตุผลหนักแน่นเพียงไรก็ตาม

คำถามเหล่านี้ หากเราตอบแบบสุตร เกา ๆ ตามที่เคยหยิบฉวยมาใช้ก็อาจจะเป็นที่พอใจเฉพาะผู้ตอบ ว่าสามารถหาคำตอบให้แก่ทุกคำถามได้อย่างเป็นระบบ แต่อาจไม่ช่วยพาเราหนีไปจาก "ทางตัน" ซึ่งนักวรรณกรรมรุ่นปัจจุบันรู้สึกวาทกเขากำลังเผชิญอยู่ ทั้งด้านการทำความเข้าใจเพื่อเป็นแนวทางสร้างสรรค์งานเขียนใหม่ ๆ และทั้งด้านการศึกษาในฐานะนักวรรณกรรม เมื่อเจอทางตัน เรายอมไม่ประกาศว่า เราถึงที่หมายแล้วเพียงเพราะมองไม่เห็นว่ามีทางเดินอีกต่อไป ทั้งเราคงจะไม่เอาหัวชนกำแพงอยู่อย่างนั้นโดยไม่หาเครื่องมือมาซุกเจาะสิ่งขวางกั้น เพื่อเดินทางต่อไป ด้วยความระมัดระวังมากขึ้น คำตอบต่าง ๆ ที่เราหวังได้นั้นเราคงต้องทำงานกันอย่างหนัก ด้วยการศึกษา ค้นคว้า และขบคิดด้วยสติปัญญา เราคงไม่เงรือคำจำกัดความสำเร็จรูปที่เราไม่อาจเข้าถึงแม้แต่ที่มาของข้อรรดาธิบายที่กระจางชัดและรัดกุม เพราะนั่นย่อมทำให้เรามีฐานะเป็นเพียงนักคัดลอกของเก่า ซึ่งได้สร้างสรรค์อะไรใหม่ให้แก่โลกที่ไม่เคยหยุดนิ่งอยู่กับที่ลึกลงเลย

ที่สำคัญหน้าในวารสารโลกหนังสือ "วาทะเรื่องการเหวี่ยงของลูกขุนนาฬิกา"
 จะเป็นบทวิจารณ์ศิลปะเพื่อชีวิตและชนวนการทางการเมือง อันน่าจะหมายถึงพรรค
 คอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยที่โคกเค่น โดยผู้เขียนหน้าโคกกล่าวว่ (บทนำ
 2524 : 4 - 5)

ครั้งหนึ่งการรู้จักสังสัยและตั้งคำถามกับสิ่งที่เคยยึดถือสืบทอดกันมาจนกลายเป็น
 สถาบัน เคยได้รับการยกย่องว่าเป็นความกล้าหาญ ที่จะก่อคุณประโยชน์
 ไพศาล ต่อการเปลี่ยนแปลงสังคมลาหลังที่เราใช้ชีวิตอยู่ ให้เริ่มรู้จักหันเหไป
 สู่ทิศทางของสังคมใหม่ที่ดียิ่งกว่าเดิม จากการทบทวนยอมรับมรดกทาง
 ความคิด ขนบ และค่านิยมที่ส่งทอดมาจากอดีต โดยไม่ต้องหยุดทบทวนเพื่อ
 ค้นหาเหตุผล เพียงปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ที่วางไว้ ชีวิตของเราก็จะปลอดภัย
 และมั่นคง เราเริ่มครุ่นคิดและไม่แน่ใจว่า มาตรฐานกำหนดกฎ-นิค ดี-เลว
 ที่เคยเป็นสรณะของเรานั้น แท้จริงมีความชอบธรรมหรือไม่ จากนั้นเราจึง
 วิจารณ์สำรวจตรวจสอบ โดยตั้งต้นจากเรื่องที่เราสัมผัสรับรู้ได้ง่าย ๆ
 ใกล้ตัว ไปจนถึงไต่หาความคิดที่ซับซ้อนในระดับปรัชญาเบื้องหลังการให้เหตุผล
 เมื่อเราไขพบว่า ค่านิยมของสังคมที่เราใช้ชีวิตอยู่ ไม่สอดคล้องกับเหตุผล
 และความรู้สึกของเรา เราจึงเริ่มขบถและแสวงหา
 ครั้งกรนั้น การตั้งข้อสงสัยถือเป็นภาระหน้าที่อันมีเกียรติ เพราะโลกที่เรา
 รู้จักคุ้นเคย และมั่นใจว่าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวเรานั้น จะค่อย ๆ ถอย
 หางออกไป พึงเราไว้โคกเคี้ยว ในฐานะผู้ถูกเบียดเบียนที่ทองเกินทางเสี่ยงภัย
 เข้าไปยังดินแดนที่ไม่อาจคาดเดาได้ว่า มีอะไรบ้างรอคอยอยู่เบื้องหน้า เรา
 แลว่า โลกเก่าที่หลุดลอยออกไปจากเรานั้น มีส่วนประกอบอันไม่ชอบมา
 พากลอยู่หลายประการ มันทำให้สภาพที่ดำรงอยู่ กับสภาพที่ควรจะเป็น
 เกือบกลายเป็นสิ่งตรงข้ามกัน ยามใดที่เราแข็งแรง เราก็พยายามไขว่คว้า
 หาคำตอบและทางออกให้แก่โลกใหม่ที่เรากำลังสร้างแทนโลกเก่า ยามใดที่เรา
 อ่อนแอ เราพยายามรู้สึกปวดร้าวจากความว้าเหว นี่คือการเลือกที่ไม่อาจ
 หลีกเลี่ยง สำหรับผู้รารณนาจะเป็นมนุษย์ขบถ

กาลเวลาผ่านไปพร้อมกับความเปลี่ยนแปลง มนุษย์ซบ
 เพิ่มจำนวนมากขึ้น พวกเขาไม่รู้ว่าเหลืออีกต่อไป ขณะเดียวกัน พวกเขา
 ได้มาซึ่งทิศทางของการก้าวเดินไปสู่จุดหมายชนิดใหม่ ที่ไม่เหมือนจุดหมาย
 แบบโลกใบเก่าที่เขาละทิ้งมาด้วยความเรารอนจะไปถึงปลายทางดังใด
 ทั้งความหวังไว้ พวกเขาอุทิศพลังทั้งมวลที่มีอยู่เข้าทุ่มโถม...สละได้แม้
 กระทั่งการรู้จักสงสัย และทั้งคำถามตามที่เคยทำ
 ถึงเวลานี้ ผู้รู้แห่งโลกใหม่แนะนำสั่งสอนเราว่า ความสงสัยเป็นอันตราย
 ในทุกหลวง มันเป็นตัวมอมทำลายศรัทธาให้สิ้นคลอน ก้าวกระโดดอันมุ่งมั่น
 ของพวกเราได้แรงบันดาลใจจากศรัทธา หากศรัทธาถูกคุกคามด้วยความ
 สงสัยแล้ว การพุ่งตัวเต็มกำลังไปข้างหน้าจะถลันลงเด ยทอด ความสงสัยเป็น
 ขอลางของคนที่ไม่พร้อมจะลงมือกระทำตามความเชื่ออย่างเอาจริงเอาจัง
 คนที่ัวแต่พะวงสงสัยว่า คำอธิบายนั้น ๆ เชื่อถือได้ตามกระบวนการแห่งตรรก
 และข้อเท็จจริงหรือไม่ บทสรุปลงเอยจะถูกตองเหมาะสมอย่างสมบูรณ์หรือไม่
 คนแบบนี้ยอมไม่ยอมก้าวเดินออกมาหรือหากออกเดิน ก็แค่ย่างก้าวที่ไม่หนักแน่น
 มันคง รังจะทำให้ผู้ร่วมทางอื่น ๆ หลอยระแวงสงสัยและถกถอยกำลังใจไปด้วย
 คั้งนั้น ผู้รู้จึงชี้ให้เห็นว่าทิศทางของคนประเภทนี้ ก็คือหอคอยเฝ้าดูเหตุการณ์
 ที่ทางไกลการทอดูการณ์ และการคลี่คลายที่เป็นจริง ใครต้องการเป็น
 นักปฏิบัติผู้ร่วมขบวนที่แท้จริงสักความสงสัยและความพยายามจะตรวจสอบทั้งไป
 เสีย

ความเป็นมนุษย์ซบของเราจึงสิ้นสุดลงด้วยประการฉะนี้
 เมื่อการตั้งข้อสงสัย หรือการพยายามหาคำตอบ ให้แก่ความสงสัยถูกกดไว้ให้
 บุคโหลขึ้นมา เราหลีกเลี่ยงที่จะมานั่งขบคิด สืบราวจว่าคำยังคงเป็นคำ
 และชายยังคงเป็นชาย ทั้งที่เราเชื่อมั่นมาตั้งแต่ต้น เราเมินเฉยต่อการท้าทาย
 เพราะเรามีความคิดล่วงหน้าไว้แล้วว่าผู้พูดกว่าคำอาจไม่เป็นคำและชายอาจ
 ไม่เป็นอย่างนั้น จักต้องถูกจิกพวกไว้ในกลุ่มคนประเภทไหน เมื่อความคิดแบบ

การแสดงครั้งนี้จะไม่มีการแอนตี้ใครทั้งสิ้น เพราะต้องการความร่วมมือจากทุกฝ่าย การแสดงครั้งนี้เกิดจากการรวมตัวของศิลปิน นักวิชาการ ครู อาจารย์สอนศิลปะ นักวิจารณ์ และผู้สนใจศิลปะหลายกลุ่ม หลายสถาบัน การจัดการแสดงศิลปกรรมขึ้นเพื่อส่งเสริมให้ศิลปินได้มีประสบการณ์สร้างสรรคศิลปะให้เจริญก้าวหน้าขึ้น เป็นการสร้างสรรค์ศิลปะในลักษณะที่แตกต่างไปจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยสิ้นเชิง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้นเป็นการแสดงที่กำหนดให้มีการแข่งขันกันเพื่อให้ได้งานศิลปะที่มีมาตรฐานสูงและมีคุณค่าในทางศิลปะอันเป็นแนวทางอีก แต่ "การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย" เป็นการแสดงในทางกว้าง โดยไม่จำกัดคุณภาพในทางศิลปะ และมุ่งที่จะส่งเสริมให้ศิลปินทุกส่วนของประเทศมีใจรักในงานศิลปะ มีเวทีที่จะแสดงผลงานของตนออกแสดงได้ การแสดงครั้งนี้จึงไม่มีการคัดเลือกงาน นอกจากผลงานนั้นจะขัดต่อศีลธรรมและกฎหมาย

ซึ่งตรงกับพนาในสูจิบัตรนิทรรศการการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 ในนามของคณะกรรมการดำเนินงานจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 ตอนหนึ่งที่ว่า (การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 2522 : ไม่มีเลขหน้า)

แม้จำนวนผู้สร้างสรรคงานศิลปกรรมทุกสถาบันทุกกลุ่มทุกองค์การจะมีมากขึ้น แต่สภาพขอเท็จจริงในปัจจุบันก็ยังอยู่ในแวงวงที่จำกัดและไม่สามารถสนองรับให้ทันกับความเปลี่ยนแปลงของสังคมและความเติบโตของวงการศิลปกรรมได้อย่างทันการ ศิลปินจำนวนไม่น้อยในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศขาดเวทีการแสดงออก ขาดการเหลียวแลและไม่ได้รับการสนับสนุนส่งเสริมความสามารถที่มียู่เท่าที่ควร กวญเหินห่างกลุ่มศิลปิน ครู-อาจารย์ผู้สอนศิลปะ นักวิจารณ์ นักเขียน และแม้ความปรารถนาดีต่อวงการศิลปกรรมหลายกลุ่ม หลายสถาบัน จึงได้มาประชุมปรึกษาหารือกัน เพื่อที่จะหาทางดำเนินการสนับสนุนการจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 ขึ้น

จากการรวมตัวกันบนพื้นฐานความคิดที่ตรงกันเป็นส่วนใหญ่ คณะกรรมการ
ดำเนินงานจึงถือตัวเป็นรูปเป็นร่างขึ้น พร้อมกันนั้นก็ให้มีการแลกเปลี่ยน
ความคิดเห็นเกี่ยวกับปัญหาต่าง ๆ หลายประการ
ประการแรกที่คณะกรรมการหยิบยกขึ้นมาพูดคือ "ทำอย่างไรการแสดงผลงาน
ศิลปกรรมครั้งนี้จะได้รับความร่วมมือจากบุคคลฝ่ายต่าง ๆ มากที่สุด และ
เท่าที่นำมาดูหาอะไรที่ทำได้ความร่วมมือกันกล่าวไม่ประสบผลเท่าที่ควร"
จากปัญหาคณะกรรมการมีความเห็นว่า เพราะที่ผ่าน ๆ มา กลุ่มหรือองค์กร
ที่จัดงานศิลปกรรมบางส่วนแม้จะมีเจตนาที่ดี แต่ก็ยังมีการจำกัดแนวทางการ
สร้างสรรค์ศิลปะ ศิลปินที่มีความคิดไม่สอดคล้องกับกลุ่มหรือองค์กร เหล่านั้น
มักจะไม่ได้รับการพิจารณาคัดเลือกผลงานเข้าแสดงหรือไม่ได้รับการยอมรับ
เท่าที่ควรจะเป็น นอกจากนั้นก็ยังมีความเห็นว่าการแบ่งแยกความแตกต่างของ
ผู้สร้างงานศิลปะอีกหลายประการ เช่น ความแตกต่างในฐานะของความเป็น
ศิลปิน ความแตกต่างในฐานะระดับทางการศึกษา เป็นต้น เหล่านี้เป็นปัญหา
ที่คณะกรรมการทางกึ่งกลางเห็นและไม่มีแนวโน้มที่จะให้ปัญหาดังกล่าวเกิดขึ้น
มาอีก คณะกรรมการจึงได้กำหนดจุดมุ่งหมายประการแรกเอาไว้ว่า "เพื่อ
เปิดโอกาสให้ศิลปินร่วมแสดงความสามารถในทางศิลปกรรมโดยไม่จำกัดเพศ
วัย ฐานะ ระดับการศึกษา และแนวทางศิลปะ"

แน่นอน การกำหนดจุดมุ่งหมายเช่นนี้ขึ้นมาเพื่อผลประโยชน์ของคนส่วนใหญ่
ปัญหาที่ตามมาประการหนึ่งก็อาจจะเกิดขึ้นได้ นั่นก็คือปัญหาคุณภาพของงาน
ซึ่งเมื่อมีการอภิปรายกันในหมู่นักกรรมการแล้วทางคณะกรรมการมีความเห็นว่า การแสดง
ผลงานครั้งนี้มิได้มีเป้าหมายเฉพาะเพื่อค้นหาหรือคัดเลือกผลงานที่มีคุณภาพเข้า
แสดงเป็นหลัก แต่มีเป้าหมายเพื่อเปิดโอกาสให้คนส่วนใหญ่ ซึ่งมีความ
แตกต่างกันหลาย ๆ ด้าน มีเวทีการแสดงออกอย่างกว้างขวาง นอกจากนั้น
คณะกรรมการมีความเห็นด้วยกับหลักการที่ว่า ทุกคนควรจะได้เคารพความคิด
และความสามารถของบุคคลซึ่งต่างมีชีวิตบนเงื่อนไขที่แตกต่างกัน ทุกคนควร

พิธีกรรมและการแสดงออกมากกว่าการเพิกเฉยคุณภาพ ซึ่งผลทำให้ศิลปินต้องถูก
 ทำลายสิทธิการแสดงออกไป ขณะเดียวกัน คุณภาพผลงานแต่ละชิ้น
 คณะกรรมการก็มีความเห็นว่าการเริ่มต้นครั้งนี้ ประชาชนคนดูจะเป็นผู้ตัดสิน
 คุณภาพของงานมากกว่าคณะกรรมการกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเป็นผู้ชี้ขาด คณะกรรมการ
 จึงยืนยันในจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้เช่นเดิม สำหรับปัญหาที่สำคัญประการต่อมาคือ
 ทำอย่างไรจึงจะทำให้ผลงานศิลปะกรรมมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับประชาชนมากที่สุด
 โดยไม่ให้เกิดช่องว่างอย่างที่แล้ว ๆ มา ซึ่งก็ไม่ใช่ว่าเรื่องที่ยากนักสำหรับ
 การเริ่มต้นทำงานในครั้งนี้ อย่างไรก็ตามการนำผลงานของศิลปินในทุกกลุ่มทุก
 ความคิดมาเสนอต่อประชาชนให้มากที่สุดเท่าที่กระทำได้ก็คงจะมีผลทำให้
 ประชาชนเข้าใจได้ว่าการแสดงออกของศิลปินนั้นมีไม่เพียงแต่ทางโค
 แนวทางหนึ่ง ศิลปินบางแนวทางอาจจะมีความหมายเพื่อย้อนกลายอารมณ์
 ความรู้สึก ศิลปินบางแนวทางอาจจะสนับสนุนเสรีภาพส่วนบุคคลในการคิด
 จินตนาการ ศิลปินบางแนวทางอาจจะส่งเสริมให้คนสำนึกถึงความรับผิดชอบ
 และความเป็นจริงในสังคมเพื่อเตือนให้คนไม่ละเลยพลัดทิ้งปัญหา ฯลฯ ส่วน
 แนวทางใดที่จะได้รับความนิยมมากที่สุดนั้นก็ขึ้นกับลักษณะของประชาชนที่จะเลือก
 ตัดสิน เสียงสะท้อนกลับจากประชาชนคนดูไม่ว่าจะเป็นจากทวิจาร์ณ จาก
 แบบสอบถามหรืออื่น ๆ ก็จะเป็นข้อมูลสำหรับศิลปินแต่ละคนจะได้นำไปพิจารณา
 ปรับปรุงแก้ไขในโอกาสต่อไป นอกจากนั้นการจัดทำหนังสือวิชาการทางศิลปะ
 การจัดอภิปรายเรื่องศิลปะระหว่างการแสดงผลงานแล้วเพิ่มจุดมุ่งหมาย
 "เพื่อสร้างเสริมความเข้าใจระหว่างศิลปะกับประชาชน" ทั้งสิ้น
 ปัญหาอีกประการหนึ่งคือท่ามกลางวงการศิลปะของไทยจึงจะมีความ
 เจริญก้าวหน้ายิ่ง ๆ ขึ้น ความเจริญก้าวหน้าในที่นี้หมายถึงความเติบโตทั้ง
 ปริมาณและคุณภาพของศิลปินทั้งศิลปะไทยและศิลปะสากล รวมทั้งการยอมรับ
 จากประชาชนอย่างกว้างขวาง นี่เป็นปัญหาที่ใครคนใดคนหนึ่งมีอาจจะแก้ไขได้
 เนื่องจากปัญหาดังกล่าวมีความเกี่ยวข้องกับระบบต่าง ๆ ในสังคมและนโยบาย

ของรัฐ ซึ่งถือว่าเป็นเงื่อนไขที่สำคัญ แนนอนถ้าหากประชาชนส่วนใหญ่ยังมีฐานะยากจน ยังขาดแคลนปัจจัยสี่ ยังไร้การศึกษา และยังคงอยู่ภายใต้อิทธิพลของศิลปวัฒนธรรมทั้งheimangประการที่ไม่สอดคล้องสมัย รวมทั้งยังคงอยู่ภายใต้อิทธิพลของศิลปวัฒนธรรมของต่างชาติเฉพาะในส่วนที่ไม่ก่อให้เกิดผลดีต่อประชาชน ความเจริญของศิลปกรรมที่ขาดพื้นฐานที่แข็งแรงจากประชาชนส่วนใหญ่รองรับก็อาจจะมั่นคงถาวรได้ นอกจากนั้นความไร้ทิศทางหรือผู้สร้างงานศิลปะยังไม่มี ความมั่นคงทิศทาง ขาดการเหลียวแลในปัญหาต่าง ๆ ยังไม่มีเสรีภาพในการแสดงออกเท่าที่ควร ความเจริญก้าวหน้าของศิลปกรรมหากจะเป็นไปได้ก็จะต้องเป็นไปได้ด้วยความยากลำบาก

อย่างไรก็ตามแม้ว่าปัญหาเหล่านี้ จะเป็นปัญหาที่สลับซับซ้อน แต่คณะกรรมการมีความเห็นว่าการจัดให้มีการแสดงผลงานศิลปกรรมครั้งนี้ ก็คงเป็นส่วนหนึ่งที่จะทำให้เกิดการกระตุ้นตัวและเกิดการหันไปสู่ความดีงามในโอกาสต่อ ๆ ไป จึงได้ตั้งจุดมุ่งหมาย "เพื่อสนับสนุนศิลปกรรมของไทยให้เจริญก้าวหน้ายิ่งขึ้น" ไว้เป็นจุดมุ่งหมายในข้อหสาม

อย่างไรก็ตาม การเคลื่อนไหวของการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย แม้จะไม่มีใครคนใดในคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทยประกาศว่า ต้องการเผชิญหน้ากับองค์การการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่ในการประกาศหลักการ เช่น การยอมรับศิลปะทุกแนวความคิด เปิดกว้างศิลปะเพื่อชีวิต การไม่ประกวดแข่งขัน การเปิดกว้างให้กับคณะกรรมการดำเนินงานที่มาจากสถาบันและกลุ่มอาชีพต่าง ๆ การให้ความสำคัญต่อวงการศิลปะในชนบท ฯลฯ ล้วนเป็นการบอกอย่างเห็นนัย ๆ ว่า มีความแตกต่างไปจากการดำเนินงานของศิลปกรรมแห่งชาติเกือบสิ้นเชิง ซึ่งในเรื่องนี้นักวิชาการคนนอกอย่างพิริยะ ไกรฤกษ์ ถึงกับกล่าวไว้แบบเห็นๆ (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 42)

กลุ่มศิลปินผู้จัดงานแสดงศิลปะแห่งประเทศไทยได้กลายเป็นกลุ่มศิลปินไทย
ที่นิยมใช้กับกลุ่ม "สมาคมศิลปินอิสระ" (Societe des Artistes
Independants) ของฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1884 (พ.ศ. 2427)
และกลุ่มการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นกลุ่ม "ชาลอง" ของ "สมาคมศิลปิน
แห่งฝรั่งเศส" (Societe des Artistes Frzncais)

ในขณะที่ "ลุนใหญ่" ซึ่งประกาศตัวว่าเป็นศิลปากรทั้งแห่ง (ลุนใหญ่ 2527 :
8) และคุณหลุยส์ "ศิลปะคืออะไร?" ในหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ก็ยังทำการวิเคราะห์
ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างศิลปกรรมแห่งชาติกับศิลปกรรมแห่งประเทศไทยอย่างตรงไป
ตรงมาตามทรรศนะของตนติดต่อกับทั้งแต่ไทยรัฐฉบับวันพฤหัสบดีที่ 29 ธันวาคม พ.ศ.
2526 จนถึงฉบับวันพฤหัสบดีที่ 5 เมษายน 2527

แต่ไม่ว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย จะขัดแย้งกับการแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติหรือไม่อย่างไร หรือการดำเนินงานของคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
จะก่อผลกระทบต่อนักวิเทศศึกษาศิลปากรในฐานะของศูนย์กลางทางการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ติดต่อกันมาตั้งแต่ พ.ศ. 2492 มาจนเคยเพียงใด ในปี พ.ศ. 2522 อันเป็นที่
การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยมีการเคลื่อนไหวอย่างไคมัด อธิการบดีมหาวิทยาลัย
ศิลปากรในขณะนั้นคือนายอศุขย์ วิเชียรเจริญ ก็ได้เริ่มเสนอแนวความคิดในเชิง
เปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นโดยทฤษฎีแพร่กระจายงาน (ทฤษฎีแพร่ 2524 : 42)

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาอีก ถึงสมัยที่อาจารย์อศุขย์ วิเชียรเจริญ
ดำรงตำแหน่งอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร ก็ได้เห็นความจำเป็นของการ
แสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ควร เปิดกว้างขึ้น จึงได้เชิญศิลปินและอาจารย์จาก
สถาบันต่าง ๆ มารวมเป็นกรรมการจัดงาน แต่กรรมการตัดสินรางวัลส่วนใหญ่
ก็ยังคงเป็นกรรมการกลุ่มเดิม

คำกล่าวรายงานของ "หนูแพรว" นั้น นับว่าสอดคล้องกับคำกล่าวของอารี สิทธิพันธุ์ ท้าว (อารี สุทธิพันธุ์ 2524 : 48) "โครงสร้างของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้เริ่มเปลี่ยนแปลงเมื่อครั้งที่ 25 เมื่อสมัยอาจารย์อภัย วิเชียรเจริญ เป็นอธิการบดี ได้มีการเชิญกรรมการมาอย่างกว้างขวาง"

อย่างไรก็ตาม เมื่อถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ในปี พ.ศ. 2524 การเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ก็เกิดขึ้นในสมัยของ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ เป็นอธิการบดี โดย ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ ได้กล่าวว่า (โลกศิลปะ 2524 : 24 - 25)

สำหรับงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น เราได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงนโยบายตลอดรูปแบบของคณะกรรมการ เพื่อให้มีความเหมาะสม คือเมื่อที่แล้ว ซึ่งเป็นการแสดงครั้งที่ 26 ผมพิจารณาเห็นว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติควรให้บุคคลหลาย ๆ ฝ่ายร่วมกันคิดร่วมกันทำมากขึ้น แต่ก่อนส่วนใหญ่เป็นคนในมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้ดำเนินการเอง ถึงแม้จะไม่ทั้งหมดแต่ก็มีส่วนมาก อันนั้นก่อนที่ผมจะมาดำรงตำแหน่งอธิการบดี และก่อนนั้นก็พยายามปรึกษานายทน แต่ก็ยังไม่เป็นที่พอใจ ผมจึงได้เสนอแนวคิดโดยให้บุคคลหลาย ๆ ฝ่ายมาช่วยกันทำเสนอต่อที่ประชุมคณะที่ว่าการกรมการดำเนินงานควรเป็นบุคคลที่เป็นตัวแทนจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งส่งเสริมศิลปะหรือให้การศึกษาทางศิลปะมาร่วมกันออกความเห็น รวมทั้งองค์กรอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ปรากฏว่าครั้งนี้เป็นที่เห็นชอบ จึงมีตัวแทนจากสถาบันการศึกษาศิลปะใหญ่ ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น วิชาเขตเพาะช่าง ภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรมของศรีนครินทรวิทยาลัยศึกษาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยช่างศิลป์ เป็นต้น และคณะที่เกี่ยวข้องทางนี้ 2 คณะคือ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และคณะดนตรีศิลป์ รวมทั้งผู้แทนหอศิลป์ต่าง ๆ ทุกแห่งเขามาร่วมด้วย ผู้แทนคณะกรรมการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ผู้แทนธนาคารที่ส่งเสริมหรือจัดให้มีการประกวดศิลปกรรมก็เชิญมาเขมต ทำให้เรามีทีมงานที่กว้างขวางขึ้น นอกจากนั้น

กับทีมงานของเราที่ทำงานธุรการ ซึ่งเป็นอาจารย์รวมทั้งผู้อำนวยการ
 หรือศิลปินด้วย เราพยายามที่จะเอาคนเหล่านี้มาในฐานะผู้แทนหน่วยไม่ใช่ใน
 ฐานะบุคคล เพราะว่าถ้าในฐานะบุคคล ความคิดเห็นอาจจะไม่เฉพาะตัว
 เกินไป แต่ถ้ามาในฐานะผู้แทนหน่วยก็จะได้ไปฟังความคิดเห็นคนอื่น ๆ
 ประกอบ เราได้ขอให้เขาเสนอแนะเกี่ยวกับการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติ
 ว่าควรมีประเภทอะไรบ้าง จะดำเนินการจัดอย่างไร รวมถึงวิธีการพิจารณา
 กรรมการตัดสิน ซึ่งผมเองมีความต้องการให้การดำเนินงานนี้เป็นประชา
 ชีปไทยพอสมควร คือต้องการให้เสนองานกรรมการตัดสินที่มาจากพิจารณาและในปี
 ที่แล้ว ศิลปกรรมแห่งชาติก็ไม่มีปัญหาอะไรซึ่งก็ได้ทำในรูปแบบอย่างนี้
 หลักการอย่างนี้ ส่วนกรรมการที่มาจากกลุ่มต่าง ๆ นั้นประกอบด้วยกลุ่มศิลปิน
 อิสระ กลุ่มอาจารย์จากวิทยาลัย มหาวิทยาลัย และกลุ่มนักวิชาการ ที่สนใจ
 ศิลปะแต่ไม่ใช่ศิลปิน สองกลุ่มแรกจำนวนใกล้เคียงกัน แต่กลุ่มหลังนั้นมีจำนวน
 ค่อนข้างน้อย เพราะยังหาบุคคลที่มีคุณสมบัติดังกล่าวได้ยาก
 สำหรับการตัดสินในครั้งที่ผ่านมา กรรมการแต่ละท่านใช้ความรู้ความสามารถ
 ออกเสียงอย่างดีที่สุด ศิลปินที่ส่งงานอาจยังไม่แน่ใจอะไรหลายอย่าง
 ในการเปลี่ยนแปลงจึงทำให้งานที่ส่งค่อนข้างน้อย ด้านธุรการก็ไม่มีปัญหาอะไร
 ครั้งนี้ทำเท่าเท่าเท่า เพียงแต่เปลี่ยนกรรมการดำเนินงานเป็นกรรมการอำนวยการ
 เพื่อให้ธุรการคล่องตัวมากขึ้น และมีกรรมการดำเนินการอีก 1 ชุดเพื่อ
 ทำหนังสือ ตัดงบประมาณ และจัดการเรื่องการเงิน ก่อนนั้นมีกรรมการดำเนิน
 งานชุดเดียว แต่มีกรรมการย่อย ๆ อีก ปัญหาคือว่าขาดการประสานงาน
 ระหว่างประธานกับคณะกรรมการครั้งนี้จึงได้จัดรูปแบบใหม่ มีคณะกรรมการ
 อำนวยการ ซึ่งได้เชิญผู้แทนจากที่ต่าง ๆ มารวมเหมือนเดิม และให้เชิญ
 ประธานคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเขาร่วมด้วยจะได้ครบองค์
 ซึ่งถ้าจะสรุปโครงการสร้างการทำงานก็ประกอบด้วยกรรมการอำนวยการ
 กรรมการดำเนินงานและอนุกรรมการฝ่ายต่าง ๆ

หลักการต่าง ๆ เราได้วางไว้แล้ว ซึ่งงานการเห็นชอบจากที่ประชุมคณะ
คณะจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ คณะดนตรีศิลป์ สำหรับในขั้น
เสียงวิพากษ์วิจารณ์ว่า เป็นความคิดเห็นส่วนบุคคล ซึ่งเขามีสิทธิ์แสดง
ความคิดเห็นทั้งที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย ถ้าความเห็นที่ไม่ตรงกับข้อ
เท็จจริง เราก็จะมีหนังสือแจ้ง สิ่งใดที่เราไม่ถูกไม่ควรก็จะรับฟังปรับปรุง
แก้ไข อย่างไรก็ตาม เรายึดหลักการให้เปิดกว้าง และมีคนหลาย ๆ
วงการมารวมกัน ออกความเห็นและทำงาน หลักการนี้ผมเห็นว่าน่าจะ
สอดคล้องกับการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติ มีให้ทำกันเพียงเฉพาะกลุ่มคนใน
มหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้น เดียวกันสนใจศิลปะก็มากขึ้น หน่วยงานต่าง ๆ
ได้ส่งเสริมมากขึ้น ทั้งภาครัฐบาลและเอกชน เราจึงควรให้เขามีบทบาท
รวมด้วย

นอกจากนั้น ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ ได้ตอบคำถามเกี่ยวกับการถูกวิพากษ์
วิจารณ์เรื่องการเปลี่ยนแปลงคณะกรรมการตัดสิน อันเป็นผลมาจากการปรับเปลี่ยน
โครงสร้างของคณะกรรมการอำนวยการว่า (โลกศิลปะ 2524 : 26)

กรรมการตัดสินก็มาจากการกรรมการอำนวยการ เสนอขึ้นมา และการเสนอรายชื่อ
กรรมการตัดสินแต่ละท่าน ก็มีเกณฑ์กำหนดคุณสมบัติพอสมควร เช่น เป็นศิลปิน
ที่มีชื่อเสียง หรือเป็นผู้มีความสามารถ ความสนใจเผยแพร่ส่งเสริมศิลปะ
และประการสำคัญผมเห็นว่ากรรมการตัดสินนั้นควรมีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียน
กันไป ส่วนที่เกรงว่าจะทำให้มาตรฐานของผลงานค่อยลงไกลง อาจเป็น
ความเห็นที่หวาดกลัวเกินไป ในหลักการและทางปฏิบัติผมก็ต้องเชิญผู้
มีความรู้ความสามารถเข้ามา วิจัยจะเอาคนไม่รู้เขามาทำงาน เข็มั่นคนสนใจ
และรู้เกี่ยวกับเรื่องศิลปะมันค่อย ๆ เพิ่มขึ้นมากขึ้น เราต้องการให้หลาย ๆ
ฝ่ายช่วยกันคิด แม้ว่าบางเรื่องอาจจะแตกต่างกันบ้าง แต่ท้ายที่สุดก็สามารถ
รวมกันได้ อย่างครั้งหนึ่งประชุมตกลงเพิ่มประเภทผลงานที่อีกประเภทหนึ่ง

สมาคมศิลปกรรมไทยแต่อย่างใด เท่า ๆ กับที่สมาคมศิลปกรรมไทยมีหน้าที่สนับสนุนความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นดังหน้าเรื่อง "ตัวแทนกลุ่มกับตัวแทนความคิด" ตอนหนึ่งที่กล่าวว่ (หน้า 2526 : 3)

คณะกรรมการการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเปลี่ยนแปลงจากอะไรไปเป็นอะไร คำตอบก็คือ เปลี่ยนแปลงจากระบบการแต่งตั้งซึ่งมีลักษณะผูกขาดไปสู่ระบบการสรรหาจากตัวแทนกลุ่มต่าง ๆ และประกอบขึ้นมาเป็นรูปคณะกรรมการการตัดสิน
แน่นอน กว่าที่การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้น ภาระหลังจากการเปลี่ยนแปลงใหม่ ๆ ได้เกิดการต่อสู้กันทางความคิดอย่างกว้างขวางลึกซึ้ง ซึ่งข้อมูลเหล่านี้เมื่อกาลเวลายานไป ก็จะกลายเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญ อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวโดยรวม ๆ แล้ว นับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ให้ประโยชน์แก่คนในวงการศิลปะมากกว่าเดิม ก่อให้เกิดทัศนคติใหม่ ๆ ที่คลายความรู้สึกต่อศิลปกรรมแห่งชาติว่ามีความคับแคบลงไปพร้อม ๆ กับกระแสการต่อต้านจากบุคคล องค์กร สถาบันต่าง ๆ เพราะถูกกีดกันเริ่มหันมาให้ความสำคัญให้การสนับสนุน

ซึ่งก็สอดคล้องกับพระชนมของ "ครูวาศีเขียน" ที่เสนอทวิจารณเรื่องศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 33 ปี โดยมีข้อความตอนหนึ่งว่า (ครูวาศีเขียน 2525 : 13)

หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้นมา แม้แนวคิดโดยส่วนรวมของผลงานศิลปกรรมแห่งชาติจะยังคงไว้ซึ่งแนวทางอันจำกัด แนวนโยบายของการจัดงานยังอยู่ในลักษณะเดิม คณะกรรมการตัดสินซ้ำซากเวียนวนอยู่ในสำนักการศึกษาหรือแนวคิดตระกูลเดียวกัน ฯลฯ ซึ่งสภาพเหล่านี้ได้สร้างความพึงพอใจให้กับกลุ่มลัทธิพลีในวงการศิลปกรรมแห่งชาติ จนกระทั่งเมื่อถึงการจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ปี 2524 เหตุการณ์ที่ไม่เคย

เกิดขึ้น นักคือผู้บริหารระดับสูงของมหาวิทยาลัยศิลปากรจำนวนหนึ่ง
 ได้มีการเสนอแนวนโยบายใหม่ในการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น
 ประเด็นที่สำคัญของการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้คือ ความพยายามที่จะปรับปรุง
 การจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติจากภาพพจน์เดิมให้ไปสู่ภาพพจน์ใหม่ที่ศิลปกรรม
 แห่งชาติมีได้เป็นของคณะลูกเสือโลกกลุ่มหนึ่ง แต่เป็นของส่วนรวม
 เป็นศูนย์กลางความสามัคคีร่วมมือจากสถาบัน นักวิชาการ ศิลปินทั้งหลาย
 ทั้งวง ตัวอย่างรูปธรรมจากกรณีก็คือคณะกรรมการตัดสินผลงานมาจาก
 บุคคลที่มีบทบาทความต่าง ๆ กว้างขวางที่สุด
 การปรับปรุงนโยบายเช่นนี้ ได้รับการสนับสนุนจากคนวงการต่าง ๆ อย่าง
 กว้างขวางดังปรากฏหลักฐานในสื่อมวลชนทั่วไปพร้อม ๆ กับกระแสคัดค้านจาก
 กลุ่มอิทธิพลผู้มีทัศนคติแบบและต่อต้านความเปลี่ยนแปลง
 ทำไมจึงต้องคัดค้าน
 ที่คัดค้านก็เพราะว่า การได้มาซึ่งกรรมการชุดใหม่ตามนโยบายใหม่ จะมี
 ผลต่อการพิจารณาประเมินค่าศิลปะที่จะต้องคัดสรรจากศิลปะประทุงเดี่ยว
 ไปสู่ความหลากหลาย สภาพที่เกิดขึ้นเช่นนี้กลุ่มอิทธิพลและทายาทผลประโยชน์
 มีอาจจะยอมรับได้หากผลประโยชน์ที่เคยได้รับอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วย จะต้อง
 เปิดกว้างกระจ่างกระจาย การชนโคโจมที่จึงเกิดขึ้นอย่างรุนแรงโดยเอา
 ประเด็นอื่น ๆ มาเป็นประเด็นยั่วยุ ซึ่งในที่สุดกลุ่มอิทธิพลและทายาทก็
 มีอาจนุญการดำเนินงานครั้งต่อไปได้

อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวถึงกลุ่มที่คัดค้าน หรืออีกนัยหนึ่งก็คือปรากฏการณ์ความ
 ชัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิเคราะห์ทัศนศิลป์ในเรื่องการเปลี่ยนแปลงโครงสร้าง
 ของคณะกรรมการอำนวยการ และคณะกรรมการการตัดสินนั้น บทวิจารณ์คัดค้าน
 ที่เด่นชัดที่สุดก็คือ ข้อเขียนของพินธุ สุภ ในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์หลายฉบับติดต่อกัน

สำหรับบทวิจารณ์ของซิมู สุภ ที่คัดค้านความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการ
แสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 นั้น พินิจ สุภ วิจารณ์ไว้ในบทวิจารณ์ชื่อ
"เรื่องของการ เมืองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ : ความขัดแย้งที่มาจากผู้บริหาร"
เอาไว้ว่า (พินิจ สุภ 2523 : 31 - 32)

ก็เห็นจะต้องบอกกันไปตรง ๆ ไม่ต้องอ้อมค้อมเลยว่า ผมเขียนบทความนี้เพื่อ
ประท้วงต่อการกระทำของผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากร ในเรื่องที่เกี่ยวข้อง
กับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 คณะกรรมการตัดสิน ซึ่งมีมหาวิทยาลัย
ศิลปากรเป็นเจ้าเชิญ ได้ตกลงปฏิเสธที่จะให้ความร่วมมือกับมหาวิทยาลัยอื่นจำนวน
ครึ่งหนึ่ง ในจำนวนนั้นเกือบทั้งหมดเป็นกรรมการอาวุโสระดับชาติ ซึ่งเคยให้
ความร่วมมือกับมหาวิทยาลัยมาแล้วไปเวลายาวนาน เคยเป็นกรรมการตัดสิน
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาแล้วกว่า 20 ปี

แม้แต่กรรมการท่านที่ได้รับเสนอชื่อให้เป็นประธานกรรมการตัดสิน ท่านเป็น
กรรมการสมาคมมหาวิทยาลัยศิลปากรเองด้วย ท่านก็ยังลาออก
แม้ว่าเหตุผลการปฏิเสธของกรรมการตัดสินแต่ละท่านจะไม่เหมือนกัน หรือไม่ได้
บอกชัดแจ้งว่า ปฏิเสธด้วยสาเหตุอันใด ก็คงจะเป็นความหมายของผู้ใหญ่
ซึ่งจะพูดกันตรง ๆ ไม่ได้ว่า ไม่พอใจมหาวิทยาลัยที่ดำเนินการบางอย่างผิด
พลาดอย่างที่ไม่เข้าใจกัน

นอกจากกรรมการตัดสินจะตอบปฏิเสธแล้ว กรรมการดำเนินงานหลายคน
ซึ่งเห็นเข้าราชการ อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากรเอง ก็ได้ทำหนังสือประท้วง
และลาออกจากกรรมการดำเนินงานในครั้งนี้

เหตุการณ์แบบนี้ ดูเหมือนจะไม่เคยเกิดขึ้นกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ที่มีอายุยืนยาวถึง 31 ไม้าก่อนเลย และไม่เคยมีผู้บริหารมหาวิทยาลัยคนใด
สมัยใดที่จะโดนประท้วงขั้นรุนแรงในเรื่องของศิลปะเท่าครั้งนี้ ซึ่งนั่นก็อาจจะ

มีสาเหตุมาจากผู้บริหารส่วนใหญ่มองว่าเป็นนักบริหารที่แท้จริง มีใจกว้างเข้ามา
มีที่ท้าวจะเป็นผู้รู้ในเชิงวิชาการ เจาะทะลุไปเสียทุกเรื่อง
เรื่องนี้ ถ้าผู้บริหารให้เขาจับใจว่าไม่จริงเสียแล้วก็เป็นเรื่องก๊วย ๆ
น่าไม่อาบ เสียสมาธิยากเกินไป

มีอย่างหรือผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปะมีความเชื่อว่า ศิลปะเอาอะไรมาวัด
ตัดสินกันได้หรือ ถ้ามีความเชื่ออย่างนั้นก็ไม่ต้องมีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ไม่ต้องมีคณะจิตรกรรมไม่ว่าวิทยาลัยศิลปากร เพราะการศึกษานั้นก็ต้องมี
การวัดผลการศึกษา ถ้าไม่มีการวัดผลก็ไม่ต้องเรียนกัน

ในเรื่องที่กรรมการตัดสินพากันปฏิเสธของมหาวิทยาลัยนี้ บางท่านก็อ้างเหตุผลว่า
ท่านเฒ่ามานานแล้ว ควรเปิดโอกาสให้คนอื่นบ้าง บางท่านก็ตั้งข้อหาว่าไม่มี
ความสามารถ บางท่านก็พูดตรง ๆ ถึงความบกพร่องในการดำเนินงานของ
มหาวิทยาลัย

ซึ่งสรุปแล้วก็มองเห็นได้ว่า มหาวิทยาลัยได้ทำสิ่งที่มีคุณค่าและสร้างความ
ขัดแย้งให้เกิดขึ้นอย่างที่ไม่มาเกิด

มหาวิทยาลัยศิลปากร จัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมา 26 ครั้งแล้ว
แต่ไม่เคยได้เรียนรู้อะไรเลย จุดมุ่งหมายหรือหลักการของการแสดงนี้เป็น
อย่างไร ไม่เคยรู้เลยว่ากรรมการตัดสินนั้นสำคัญเพียงใด
เรื่องของกรรมการตัดสินนั้น เป็นเรื่องละเอียดอ่อนเพราะถ้ามหาวิทยาลัย
เป็นผู้จัดการ กรรมการ ซึ่งท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้ทรงความรู้ในทางศิลปะ
จะมาไขว่ไขว่โหวตเสียงแข่งกันเป็นนักโหวตโดยไม่มีการบูรณาการคุณวุฒิ
(ที่แท้จริง) เขายอมให้ทำอย่างนั้นได้หรือ

เขาทำกันไต่ถึงขนาดที่คะแนนสูงต่ำกัน กรรมการท่านใดที่ถอนตัว
กรรมการผู้ใดคะแนนรองลงไปก็สวมแทน เขาจะไต่คะแนนสนับสนุนสัก 2 - 3
คะแนนก็ยังเอา

ไม่ต้องคำนึงถึงคุณสมบัติของผู้ที่จะเป็นกรรมการตัดสินในระดับชาติกันละ
ใครก็ได้ที่กรรมการอำนวยความสะดวกเสนอชื่อขึ้นมา มีผู้รับรองนิด ๆ หน่อย ๆ
ก็มีสิทธิตัดสินกรรมการตัดสินได้

ไม่ได้หมายความว่า กรรมการนั้น ๆ จะมีผลงานความสามารถในการวิจารณ์ศิลปะ
หรือการตัดสินงานศิลปะมาก่อนหรือไม่ ไม่ได้หมายความว่ากรรมการที่เป็นศิลปิน
บางคนเคยส่งงานเขาประกวดแล้วก็ได้คัดเลือกไม่ได้แสดงฝีมือ

ไม่ได้หมายความว่า กรรมการที่เป็นศิลปินนั้น เป็นศิลปินที่มีอุดมการณ์ที่แท้จริงหรือไม่
หรือว่าตนเองก็เคยขายตัวทำงานพาณิชย์ศิลป์กันให้เปรอะอยู่ แล้วจะมาตัดสิน
งานของศิลปินที่มั่นคงควรอยู่หรือ

การตั้งกรรมการตัดสินกันส่งเดชแบบนี้ นอกจากจะเป็นการทำลายอุดมการณ์
ของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติโดยตรงแล้ว ยังเป็นการทำลายวงการศิลปะ
ที่กำลังเติบโตด้วย

การวิจารณ์ของพินัย ทุก ๆ ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในงานแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติครั้งที่ 27 ยังคงดำเนินต่อไปโดยไม่ในเวลาต่อมา พินัย ทุก ๆ ได้เขียนบทวิจารณ์
ข้อขัดแย้งที่เกิดขึ้นแล้วทำการสรุปว่า

ข้อขัดแย้งประการแรกที่เกิดขึ้นในครั้งนี้นักศึกษาวิทยาลัยศิลปากรทำให้หลายคน
เข้าใจว่า กำลังจะมีการเปลี่ยนแปลงอุดมการณ์ของการแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติ ซึ่งมีหลักสำคัญอยู่ที่คุณค่าและความมีมาตรฐานในทางศิลปะ ยกตัวอย่าง
ได้เช่น กรณีที่มหาวิทยาลัยได้เชิญบุคคลที่ขาดความสามารถและประสบการณ์
เข้ามาเป็นกรรมการตัดสิน และในกรรมการอำนวยความสะดวกบางคนเสนอให้มีการ
เปลี่ยนแปลงประเภทของงานศิลปะแบ่งแยกออกไปถึง 7 - 8 ประเภท มีทั้ง
งานออกแบบ งานศิลปะแบบประเพณี และศิลปะแบบเทคนิคผสม ซึ่ง
มหาวิทยาลัยก็ยอมรับข้อเสนอบางอย่างเข้ามาอย่างน่าอัศจรรย์

ข้อขัดแย้งประการสำคัญที่มาจากคุณภาพของกรรมการตัดสินนั้นเชื่อมโยงไปถึงวิธีการที่จะไต่ถามถึงรายชื่อคณะกรรมการตัดสิน ซึ่งมหาวิทยาลัยใช้วิธีการโหวตเสียงจากคณะกรรมการอำนวยการที่เสนอชื่อขึ้นมา การประชุมในครั้งนั้นดูเหมือนว่าจะไม่มีใครสนใจเลยว่าจะมีการประชุมเพื่อคัดเลือกกรรมการตัดสิน แต่การประชุมเพื่อพิจารณาระเบียบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ การโหวตเสียงเกิดขึ้นเมื่อที่ประชุมขอลาเพิ่มที่ และมีผู้ออกนอกห้องประชุมไปแล้วเกือบครึ่งหนึ่ง วิธีการอย่างนี้ใช้กันอยู่ในที่ประชุมระดับผู้บริหารและนักงาณศิลป์ที่อยู่

ข้อที่สามคือวิธีการหนึ่งก็คือ กรรมการอำนวยการเสนอชื่อในหมู่กรรมการอำนวยการนั่นเองเข้าเป็นกรรมการตัดสิน วิธีการอย่างนี้ค่อนข้างจะเป็นกรรมการตัดสินจะเรียกเสียงชักจูงตนเองได้ในที่ประชุม

อีกอย่างหนึ่งเพียงแต่เสนอชื่อพรรคพวกเพื่อนฝูงของตัวเองเข้าไว้แล้วมีผู้รับรอง

2 - 3 เสียงก็สามารถเป็นกรรมการตัดสินได้แล้ว เพราะเมื่อมีกรรมการตัดสินที่ใดคะแนนสูงเกิดปฏิเสธ กรรมการที่คิดสำรองด้วยคะแนน 2 - 3 คะแนนก็จะเข้ามาสวมแทนที่

เรื่องอย่างนั้นก็ได้เกิดขึ้นแล้ว เมื่อกรรมการตัดสินปฏิเสธไปเกือบครึ่ง คนที่ใดคะแนนรอง ๆ ลงมาก็เข้ามาแทนที่ แต่ขณะนี้ได้ทราบข่าวมาว่าคนที่ได้เป็นตัวสำรองบางคนเกิดปฏิเสธอีก ซึ่งผมก็คิดว่าเป็นการถูกต้อง เพราะกรรมการตัดสินนั้นย่อมมีเกียรติสูง การเป็นกรรมการด้วยการคัดเลือกมาจากใครก็ไม่รู้ และยังติดตัวสำรอง ถ้าไม่ยกย่องเป็นจริง ๆ จงทีไม่ได้อะไรต้องปฏิเสธ

ซึ่งผมขอการระกรรมการแทนที่ปฏิเสธมา ๗ คน

ข้อขัดแย้งประการที่ 3 ก็คือ การตั้งกรรมการอำนวยการและหน้าที่ของกรรมการอำนวยการ

ที่จริงแล้วคณะกรรมการอำนวยการนั้น เป็นคณะกรรมการที่ผมได้เคยวิจารณ์ไป

เมื่อการแสดงครั้งที่ 26 ว่ากรรมการดำเนินงานในครั้งนั้นยังได้รับเชิญมา

จากสถาบันต่าง ๆ เข้ามาประชุมกันเพียงครั้งเดียวและไม่ได้นำเงินงานอะไร

ผู้ทำงานก็คืออนุกรรมการ ในครั้งที่ 27 นี้ มหาวิทยาลัยก็เลยเปลี่ยน
ชื่อเสียงเสียใหม่ให้เป็นกรรมการอำนวยการ ซึ่งผมก็ยังมองไม่เห็นว่
กรรมการชุดนี้จะมีหน้าที่อะไรอยู่ดี นอกจากมาพิจารณาร่างระเบียบการซึ่ง
มหาวิทยาลัยตั้งแพรวัวให้แล้วกับการเลือกกรรมการตัดสิน

เมื่อสมัยศาสตราจารย์ ดร.อดุลย์ วิเชียรเจริญ เป็นอธิการบดี ท่านได้
มีความคิดริเริ่มที่จะเชิญนำทางศิลปะจากสถาบันต่าง ๆ รวมทั้งศิลปิน
มาประชุมรวมกันเพื่อเสนอแนะข้อคิดเห็นในเรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
แก่มหาวิทยาลัย ซึ่งมหาวิทยาลัยในครั้งนั้น ก็รับฟังความคิดเห็นต่าง ๆ
จากที่ประชุมมากจนกระทั่งมองว่าเอาส่วนดีไปดำเนินการ
แต่ในครั้งนั้น มหาวิทยาลัยได้เชิญบุคคลต่าง ๆ เข้ามาเพื่อโหวตเสียงใน
กิจกรรมที่เป็นความรับผิดชอบของมหาวิทยาลัยเอง มันเป็นการถูกต้องหรือที่
มหาวิทยาลัยยกเลิกความรับผิดชอบของตนเองไป

โดยเฉพาะในสิ่งที่มหาวิทยาลัยได้เข้ามาแก้ไขเพิ่มเติมและมีมาตรฐานถึง 31
ปีแล้ว

อีกอย่างหนึ่งการตั้งตัวแทนเข้าเป็นกรรมการอำนวยการว่าจะมีใครบ้างนั้น
อธิการบดีเป็นผู้กำหนดเอง ตัวแทนกลุ่มของศิลปินที่เข้าร่วมเป็นกรรมการ
อำนวยการนั้น ท่านถือเกณฑ์จากอะไร กลุ่มศิลปินทั่วประเทศมากกว่านี้อีก
ถ้าจะถือเอาว่าวิธีการอย่างนี้ถูกต้องทำไมไม่เชิญกลุ่มอื่น ๆ ด้วย
เพราะแต่ละกลุ่มนั้นเขาถนัดดีทั้งในการโหวตเสียงกลุ่มละ 1 เสียงเท่ากัน
ข้อขัดแย้งประการสุดท้ายก็คือข้อขัดแย้งที่มาจากเรื่องของการเมืองที่แอบ
แฝงอยู่กับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการเมืองในมหาวิทยาลัยศิลปากรเอง
การเลือกกรรมการอำนวยการจากกลุ่มบุคคลต่าง ๆ นั้นก็จะเป็นวิีทาง
การเมืองที่ผู้บริหารชอบได้เป็นทางออกของตนเอง และวิธีที่เป็นการเมือง
ภายในมหาวิทยาลัยเองก็มีอยู่ แต่เป็นเรื่องภายในมหาวิทยาลัยซึ่งผมจะไม่ขอ
พูดถึง คุณก็เห็นภาพนอกที่มองเห็นกันอย่างง่าย ๆ ก็ถือว่าทำไมมหาวิทยาลัย

จึงมารับเรื่องที่จะจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงผมควาระของ
อธิการบดี ทั้ง ๆ ที่การแสดงครั้งที่ 26 เพิ่งเสร็จสิ้นไปเพียง 4 - 5 เดือน
ซึ่งตามปกติวิสัยของมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้วเกินกำหนด 1 ปีล่วงแล้วก็ยัง
ไม่เริ่มดำเนินการกัน บางครั้งนั้นยืดไปถึง 2 ปีก็เคย

พิษณุ สุภักดิ์ ยังคงสะท้อนทรรศนะความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์
ต่อความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ต่อไป โดยตอบ
หนังสือจากมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องข้อขัดแย้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และ
วิจารณ์การเลือกคณะกรรมการตัดสินประเมินค่าในลักษณะที่ปฏิเสธว่า (พิษณุ สุภักดิ์
2524 : 32)

ถ้าจะเลือกกรรมการตัดสินกันส่งเศษคนแบบนี้ ปีต่อไปผมขอแนะนำให้เชิญ
เป็นกรรมการตัดสินด้วย เหตุผลที่ดูเขาทำนั้นมีอยู่มากมาย เช่น ข้อ 1
ผมเขียนวิจารณ์มหาวิทยาลัยมานานพอ ถ้าเขารวมก็คงจะปิดปากใครสนิท
ข้อ 2 ผมเป็นนักวิจารณ์ศิลปะตัวจริงมีผลงานมากกว่ากรรมการที่อยู่มาก
นักวิจารณ์ของมหาวิทยาลัยเสียอีก ถ้าทนายผมคงไม่มีใครหาเท่าไร
ข้อ 3 ผมเป็นศิลปินภาพพิมพ์ ซึ่งกรรมการชุดนี้ไม่มีศิลปินภาพพิมพ์เลยสักคน
แต่ขอมอกเสียก่อนว่า ถ้าเชิญผมก็คงตอบปฏิเสธอีกแหละครับ
เพราะอะไรนะหรือ ก็เพราะว่าผมไม่ใช่คนส่งเศษคนะซี

ต่อมาพิษณุ สุภักดิ์ ก็เขียนบทวิจารณ์คัดค้านตัวแทนคณะกรรมการอำนวยการที่มา
จากสถาบันการศึกษาศิลปะ โดยพิษณุ สุภักดิ์ กล่าวว่า (พิษณุ สุภักดิ์ 2524 : 30)

นอกจากนั้น สถาบันการศึกษาศิลปะที่จะเข้ามาเกี่ยวข้องกับการแสดง
ศิลปกรรมแห่งชาติ ควรเป็นสถาบันการศึกษาศิลปะประเภทไหน ระดับไหน
ระดับที่เขาเรียนเขาสอนให้เป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะ หรือเป็นเพียงแต่เรียน
สอนกันในเรื่องของการศึกษาศิลปะเท่านั้น

อย่าลืมว่า การเรียนในทางสร้างสรรค์ กับ การเรียนในด้านการศึกษานั้น
จะแตกต่างกันมากในวิธีการศึกษา
และถ้าจะพิจารณาให้ลึกยิ่งกว่านั้นอีก การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
เป็นการแข่งขันกันในเชิงสร้างสรรค์ของศิลปินระดับชาติ ซึ่งไม่ใช่เรื่อง
ของการตรวจงานเรียน หรือเรื่องของการศึกษาศิลปะ การนำสถาบันการ
ศึกษามาเกี่ยวข้องในแง่ของการตัดสิน จึงไม่เป็นเหตุผลที่ถูกต้องนัก

อย่างไรก็ตาม พิษณุ สุภา ก็ได้เปิดเผยสิ่งที่เห็นความผิดปกติในเรื่องการ
เปลี่ยนแปลงโครงสร้างของคณะกรรมการอำนวยการ และคณะกรรมการที่ทำหน้าที่
ตัดสินประเมินค่าเอาไว้ค่อนข้างไว้มาก่อนว่า (พิษณุ สุภา 2524 : 31)

การเปลี่ยนแปลงกรรมการจึงหมายถึง การเปลี่ยนแปลงมาตรฐานการตัดสิน
ซึ่งย่อมกระทบกระเทือนไปถึงความเชื่อมั่นในการสร้างสรรค์ของศิลปินในส่วน
รวมด้วย

ความขัดแย้งทางความคิดยังคงดำเนินต่อไป โดยพิษณุ สุภา ได้นำจดหมายของ
"พิทักษ์ศิลป์" มาตีพิมพ์ (พิษณุ สุภา 2524 : 30 - 32) และได้สะท้อนพรศนะที่
คัดค้านจากสมาคมแสดงความคิดเห็นในการเข้าชมงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27
จำนวน 9 ความเห็นที่ล้วนปฏิเสธและไม่ยอมรับ (พิษณุ สุภา 2524 : 30 - 31)
ที่สำคัญ พิษณุ สุภา ได้เปิดเผยรายชื่อศิลปินที่พิษณุ สุภา ใจคำว่า "จะเรียกว่าประท้วง
หรืออะไรก็ตามใจ" เป็นจำนวน 40 คน โดยมีรายชื่อที่พิษณุ สุภา เขียนเปิดเผยไว้
ดังต่อไปนี้คือ เกียรติศักดิ์ ขานนารถ ทวน ชีระพิจิตร เศษ วราชน
กมล สุวัชโร พิชัย กรรณกุลสุนทร สมศักดิ์ เข้าวธาคาพงษ์ อัศนี ชูอรุณ
สุเมธ สว่าง รุ่ง ชีระพิจิตร ปัญญา วิจิณชนสาร ปรีพนธ์ ศัลยพงษ์
วัชร วังศ์วัฒนันต์ ดารว โกลุณวิทย์ ประกิตศิลป์ วรมิตร สมชาย เกาทอง
สุชาติ เกาทอง สิริพงษ์ พูลลาภ วลา (พิษณุ สุภา 2524 : 31)

แม้กระแสนักศึกษานี้จะหายไปอย่างรุนแรงและต่อเนื่อง แต่ก็ดูเหมือนว่ายังมีความคิดเห็นที่แตกต่างเกิดขึ้น กล่าวคืออิทธิ คงคากุล โคะสะท้อนทรรศนะเฉพาะส่วนที่ไม่เห็นด้วยกับพิษณุ สุภ ออกมาตอนหนึ่งว่า (อิทธิ คงคากุล 2524 : 29 - 30)

ผมขอค้านคุณพิษณุ ที่ว่าคุณภาพของงานศิลปะที่ได้รับรางวัลในอดีตที่ผ่านมาเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป ผมเห็นหลายครั้งที่กรรมการตัดสินทำผิดพลาด เช่น งานศิลปะที่มีคุณภาพสูงกว่ากลับไม่ได้รับรางวัล เช่น งานจิตรกรรมของ รุ่งธีระพิจิตร ในงานครั้งที่ 26

ผมไม่แปลกใจเลยที่ศิลปินกลุ่มศิลปากรได้รับรางวัลมากในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่แล้ว ๆ มา ผมเห็นด้วยกับคุณพิษณุที่ว่าเป็นเพราะมหาวิทยาลัยศิลปากรเปิดสอนศิลปะโดยตรง และนักศึกษาให้พวกหัวกะทิ ทำให้ผู้สำเร็จการศึกษามีความสามารถสูง ข้อนี้ผมและคนอื่น ๆ นอกมหาวิทยาลัยศิลปากรไม่ข้องใจ แต่ผมและคนอื่นกร่วมมหาวิทยาลัยศิลปากรข้องใจคือ ในอดีตอันยาวนาน กรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่วนใหญ่มาจากอาจารย์ในมหาวิทยาลัยศิลปากร และก่อนที่นักศึกษาจะจบจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์หลายคนจะส่งผลงานแสดงในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เขาก็เอางานไปให้อาจารย์พิมพ์คิดเลือกเสียกละครั้งหนึ่งแล้ว และบังเอิญอาจารย์เหล่านั้นเป็นกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเสียด้วย คนภายในรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากรรูอะไรดี ๆ มากกว่าผมอีกมาก

งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีความผูกพันกับคนในมหาวิทยาลัยศิลปากร ดังนั้นคนที่ช่วยเกื้อหนุนการส่งงานศิลปกรรมแห่งชาติได้ก็คือ คนที่อยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากรนั่นเอง จะเกื้อหนุนกันอย่างไร จนให้บุคคลภายนอกมหาวิทยาลัยยอมรับว่าไม่มีการเล่นพรรคเล่นพวก ก็ขอปากไว้ให้คิด สิ่งที่ผมขอเสนอแนะ (ไม่ใช่ความเพ้อฝันที่จะให้กรรมการชุดเก่าทั้งหมดกลับเข้ามาตัดสินอีก) เพื่อแก้ข้อครหาก็คือ กรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะต้องมาจากตัวแทนของสถาบันสอนศิลปะต่าง ๆ และจำนวนกรรมการต้องมี

สัดส่วนเท่า ๆ กัน จึงจะถือว่ายุติธรรม ซกดยาใครใคร่ทั้งแก้อีกว่า
สถาบันศิลปะอื่น ๆ ไม่มีมาตรฐานนอกจากศิลปากร เพียงแห่งเดียว
คนอื่น ๆ เขาจะทนได้อย่างไร ถ้าเขาใจอย่างนี้ คนอื่น ๆ เขาก็จะถือว่า
เป็นการสมประมาทกันเกินไป หากต้องการให้ผู้น้อยยอมรับเรา ตัวเราเอง
จะต้องยอมรับผู้น้อยเสียก่อน "จงให้เกียรติแก่ผู้น้อย แล้วท่านจะได้รับเกียรติ
ตอบ" (เป็นคำกล่าวของผู้เขียนเอง)

ในวงการศิลปะของไทยเรา เรายังไม่เห็นใครวิเศษไปกว่าใคร อยากคิดว่า
ตัวเองวิเศษกว่าผู้อื่น เพราะวันหนึ่งจะพบว่า "เหนือฟ้ายังมีฟ้า" ในอดีต
มีตัวอย่างมาแล้วไม้น้อย ดังเช่น มาตัสวิจารณ์ปิศโซ ในทำนองดูหมิ่นความ
สามารถของปิศโซ แต่กาลเวลาได้พิสูจน์ให้เห็นว่า ปิศโซนั้นยิ่งใหญ่กว่า
มาตัสเสียอีก หรืออีกตัวอย่างหนึ่งคือ นักวิจารณ์ศิลปะที่มีชื่อเสียงในต่างประเทศ
วิจารณ์ผลงานศิลปะของศิลปินหลายคนผิดพลาด

ถึงแม้ว่ากรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะมาจากสถาบันหลาย ๆ
แห่งก็ตาม แนวโน้มของผู้ที่จะได้รับรางวัลก็จะมาจากกลุ่มศิลปากรอีกเช่นเคย
เท่า ๆ ที่ผมเห็นโดยส่วนรวมแล้ว ผมยอมรับว่ากลุ่มศิลปากรมีความสามารถ
ทางด้านฝีมือเหนือกว่ากลุ่มอื่น ๆ แต่ถ้ายาเขามาแล้วสถาบันศิลปะอื่น ๆ
ไม่มีคนเก่งเสียเลย ถึงจะมีไม่มากนัก ดังนั้นจึงขอามองข้ามไป เมื่อจัด
สรรกรรมการตัดสินจากทุกสถาบันศิลปะที่เป็นที่ยอมรับจนได้สัดส่วนที่เรียกว่า
ยุติธรรมแล้ว หากกลุ่มศิลปินจากศิลปากรได้รับรางวัลอีกก็ไม่มีใครจะทำหนิ
ติเตียนได้ ถ้ายังมีคนเขตกึกกักคิดว่า เป็นการใส่ราเมามากกว่า เป็นจริง
ผมยังไม่เข้าใจจนกระทั่งมีเจ้าว่าบางคนที่หาข้อตำหนิกรรมการหน้าใหม่เพื่อจะ
เอาอะไร ในเมื่อผลของการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปรากฏว่า
กลุ่มศิลปากรได้รับรางวัลไปถึง 13 รางวัล จากรางวัลทั้งหมด 22 รางวัล
จึงเห็นได้ว่าผลการตัดสินในครั้งที่ 27 นี้ไม่เปลี่ยนแปลงไปจากครั้งก่อน ๆ เลย
แล้วกลุ่มศิลปากรยังมองกรรมการหน้าใหม่ในทางลบได้อย่างไรว่าเขาไม่มี

ความสามารถ ผมไม่เห็นความสำคัญและไม่มีเวลาที่จะเขียนเพื่อปกป้อง
กรรมการหน้าใหม่ เพราะผมไม่สนทั้งกรรมการเก่าและใหม่ สิ่งที่ผมสนใจคือ
การเปลี่ยนแปลงที่จะทำให้งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีเพื่อถือและยอมรับ
ในวงการศิลปะของทุก ๆ ฝ่าย

คุณพินทุ ได้กล่าวสนับสนุนขอเขียนของเสวก ชีสาร์ ซึ่งกล่าวเปรียบเทียบกับ
อย่างน่าฟังในสยามรัฐประจำวันี่ 9 เมษายน ว่า "ถ้าหากพวกนักศึกษา
จิตรกรรมจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ไปด่าตักคนไข่งั้นกับนักศึกษาแพทย์
ที่ร่ำเรียนมาทางนี้ โดยเฉพาะ ผู้เขียนคิดว่าเพียงแต่เครื่องมือด่าตัก
พวกศิลปากรก็ยังไม่ถูกเสียแล้ว ขึ้นมาตักคนไข่งั้นตายลูกเดียว" พินทุกล่าว
"เรื่องนี้เห็นที่จะยุติเลิกกันทาวารายต่อกันเสียที..." ในเมื่อคุณพินทุยังยอมรับ
ในความสามารถของนักศึกษาศิลปากร (ทั้ง ๆ ที่ยังไม่ไ้เป็นศิลปินอาชีพ)
ในทำนองเดียวกันคุณพินทุควรที่จะยอมรับความสามารถของกรรมการหน้าใหม่
ที่ตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 เพราะเขาเหล่านั้นก็ไม่ได้มีอาชีพ
เป็นแพทย์ แค่ว่าเป็นอาจารย์สอนศิลปะโดยทรง ที่ประสบการณ์ในเรื่อง
ของศิลป์มานานนับสิบ ๆ ปี ผมจึงขอรับรองอย่างเดียวกันกับที่คุณพินทุรับรอง
คนอื่น ๆ ผมจึงขอนำคำรับรองของคุณพินทุมาใช้ "เรื่องนี้เห็นที่จะยุติ เลิกกันท
วารายต่อกันเสียที"

ความคิดเห็นของประชาชนต่องานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่คุณพินทุอ้างถึง
เพื่อใช้สนับสนุนความเชื่อของคุณพินทุนั้น สำหรับผมแล้วไม่น่าหนักพอที่จะให้
ผมเชื่อถือได้ เพราะผมไม่ใช่เป็นคนซุ่ม ๆ พูเบาเชื่อคนง่าย และสิ่งที่ผมจะ
รับฟังนั้น จะต้องเป็นข้อเท็จจริง ใครจะอ้างเหตุผลอย่างไรก็ยกไม่ได้ เช่น
การโหวตที่การแพะชนะอยู่ระหว่างการหาเหตุผล ถ้าสามารถอ้างเหตุผลให้สมอ้าง
คำกล่าวของฝ่ายตรงข้ามได้ก็ชนะไป เช่น ขอติชมข้อหนึ่งที่คุณพินทุอ้างว่า
แก้ไขของประชาชนบรรดาคนเถียงกัน เมื่อผมถามแล้วผมไม่เชื่อว่าจะเป็นข้อ
ติชมของคนธรรมดา ขอความมีดังนี้ "มีความรู้สึกว่างานครั้งนี้จัดดีมาก

งานส่วนมากที่ได้รับรางวัลเป็นแนวเดียวกันทั้งหมด เหมือนกับว่าเอาใจ
ผู้ตัดสินหรือเพื่อกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง"

หากความคิดเห็นเป็นของประชาชนธรรมดาจริง ผมยอมรับว่าประชาชน
คนรู้เรื่องศิลปะมากกว่าครูสอนศิลปะบางคนเสียอีก ผมอยากจะเชิญมาใน
อาจารย์ที่สอนที่มหาวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และประชาชน
คนอื่น ๆ ที่เขียนเติมในสมุดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่คุณพิมพ์ยกตัวอย่างมา
ก็ล้วนแต่มีความรู้ทางศิลปะไม่แพ้กันทีเดียว ถ้าเป็นจริงก็ใกล้ถึงเวลาที่จะมอบให้
ประชาชนเป็นผู้ตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้แล้ว ซึ่งตรงกับ
ปรารภของรองศาสตราจารย์ สุทธิพันธุ์ ซึ่งเป็นกรรมการตัดสินในครั้งที่
27 ด้วยเหตุนี้

ประชาชนที่คุณเชิญมาฟัง ผมกลัวว่าจะเป็นบุคคลที่อยู่ในแวดวงของมหาวิทยาลัย
ศิลปะการ ครึ่งหนึ่งที่คุณเชิญเขามาอีก กรุณาให้ชื่อและนามสกุลผู้เขียนข้อความ
เหล่านั้นด้วยจะขอบพระคุณอย่างยิ่ง เพราะผมสนใจในตัวบุคคลเหล่านั้นว่าจะ
เป็นใครบ้างที่สมควรจัก

เหตุผลในการเชิญของเขาคงน่าจะเพื่อต้องการให้งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ของประเทศเราเป็นที่ยอมรับและเชื่อถือในวงการศิลปะของทุกกลุ่มทุกฝ่าย
หากแบ่งกลุ่มกันขึ้น เพื่อแข่งขันในด้านการสร้างสรรค์ ผมขอสนับสนุนเต็มที่
แต่ถ้าแบ่งกลุ่มกันเพื่อชิงดีชิงเด่นกันหรือทำลายกันผมไม่เอาด้วย ชรรษาคาแล้ว
ผมก็ไม่ค่อยชอบเขียนแสดงความคิดเห็นนัก แต่ผมเขียนก็เพราะจำความ
ขัดแย้งยังมีไต่ส่สง ควรที่จะเข้าใจกันได้แล้ว

แม้อิทธิ คงคากุลจะให้ความหมายอย่างยิ่งในการ เสนอแง่มุมมองที่แตกต่าง
ด้วยเหตุและผล แต่ขอเขียนของอิทธิ คงคากุล นี้ให้อาจารย์ตีความความขัดแย้งทางความคิด
ที่สะท้อนออกมาในผลงานการวิจารณ์ได้ นั่นก็หมายความว่า พินิจ สุภ ยังคงวิจารณ์
เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อไป โดยได้แสดงท่าทีที่ไม่เห็นด้วยกับกลุ่มการแสดงศิลปกรรมแห่ง
ประเทศไทยอย่างชัดแจ้ง (พินิจ สุภ 2524 : 30) ขณะเดียวกันก็เปิดเผย

รายชื่อกรรมการตัดสินที่ปฏิเสธการทบทวนของมหาวิทยาลัยที่จะให้เป็นกรรมการตัดสิน
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 คือ มีเซเม ยินอินฮอย ชูลูก โอมเสมอ
มานิตย์ ภูอารีย์ คำรง วงศ์ไพรัช และเรย์ ชีตวัน (พินู สุภ 2524 :
29 - 30) พร้อมทั้งคาดเดาถึงเหตุผลในการปฏิเสธไม่ให้ความร่วมมือว่า (พินู
สุภ 2524 : 30)

- ประการแรกคือไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลงจุดหมายหรือหลักการของการ
แสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
2. ไม่เห็นด้วยกับการจัดตั้งกรรมการอำนวยการที่ไม่ได้มาจากผู้ที่อยู่ใน
วงการศิลปะจริง
 3. ไม่เห็นด้วยกับตัวบุคคลที่เข้าร่วมเป็นกรรมการตัดสิน
 4. ไม่เห็นด้วยกับวิธีการเลือกกรรมการตัดสินโดยการเสนอชื่อบุคคลใน
กรรมการอำนวยการ
 5. ไม่เห็นด้วยกับวิธีการโหวตเสียงเพื่อสรรหากรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ
 6. คองการจะหลีกเลี่ยงให้กับกรรมการใหม่ ๆ เพราะเท่าที่เห็นมากรรมการ
ชุดเก่าโดนโจมตีจากบุคคลภายนอกหรือแม้แต่จากกรรมการในด้วยกันเอง
มากจน (ดูเหมือนว่ามหาวิทยาลัยก็พอใจที่จะให้กรรมการเก่าถูกโจมตี)
เช่น ประเทือง เอมเจริญ เคยให้สัมภาษณ์ถึงการแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติ ไปหนังสืออนุสรณ์วิทยาลัยช่างศิลป์ 2521 ไว้ว่า "ผู้ที่ได้รับ
มอบหมายให้เป็นผู้จัดงานศิลปกรรมแห่งชาติจะเรียกว่าอย่างไรดี...
เมื่อเขามีแล้ว...คือไม่ว่ากรรมการหรือใคร ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องที่มีมือ
อยู่เท่านั้นเอง" "ผมโค้คุณแห่งชาติมา 20 ปีแล้ว ไม่เห็นมีอะไรดีขึ้นเลย"
(ต่อมาประเทืองได้รับเชิญให้เป็นกรรมการตัดสินในปีนั้น)
- และ 7 กรรมการบางท่านมีเหตุผลส่วนตัวที่ท้านต่องานปฏิเสธ

ในขณะเดียวกัน ที่มาแห่งการปฏิเสธและโจมตีคัดค้านการแสดงผลงานแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ในเนื้อหาของคณะกรรมการตัดสินก็ถูกเปิดเผยเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนขึ้น โดย ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงบุคคล 3 ท่านที่ถูกคัดค้านว่า (ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ 2524 : 30)

ผมได้ทราบว่ามีอยู่ 3 ท่านคืออาจารย์อารี สุทธิพันธุ์, กำนจ สุนพงษ์ศรี และประเทือง เอมเจริญ ผมก็อยากจะให้ผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะเปรียบเทียบเอาเองกับกรรมการสมัยก่อน ๆ ว่าเป็นอย่างไรควายใจเป็นธรรมในคุณสมบัติของกรรมการแต่ละท่านว่าเหมาะสมหรือไม่

นักกฎหมายความว่าอารี สุทธิพันธุ์, กำนจ สุนพงษ์ศรี และประเทือง เอมเจริญ เป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้พิษณุ สุภา เขียนวิจารณ์คัดค้าน ตลอดจนส่งผลทำให้ศิลปินจำนวนหนึ่งที่พิษณุ สุภา เปิดเผยประท้วงไม่ส่งผลงาน แล้วลุกลามไปถึงมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ได้รับเปลี่ยนโครงสร้างของคณะกรรมการใหม่ จึงส่งผลทำให้เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งเกิดขึ้น และยังเมื่อได้ฟังคำกล่าวของสวัสดิ์ ตันติสุข ในวันอภิปราย เมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2524 เรื่อง "ที่มา ที่ไป และการแสดงผลงานแห่งชาติ" ตอนหนึ่งว่า "ผมตกใจมากเมื่ออาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ จะมาเปลี่ยนโครงสร้างการแสดงผลงานแห่งชาติ เจตนาจะลบโครงสร้าง ผมยอมไม่ได้ ผมก็เลือกศิลปิน...ไม่ใช่ว่าศิลปินแห่งชาติใช้ไม่ได้ แล้วไปทำศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้น..." (สวัสดิ์ ตันติสุข 2524 : 43)

ตามกลางกระแสวิพากษ์วิจารณ์ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในงานแสดงผลงานแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ที่เขมขบ ครรชนี ประคัมบิล ได้ผ่านบทความของผู้ที่ตามความขัดแย้งทางความคิดที่เกิดขึ้นซึ่งได้ถกเถียงคัดค้านความเห็นของพิษณุ สุภา มาที่พิมพ์ ผู้ติดตามความขัดแย้งกล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของคณะกรรมการเอาไว้ว่า (ครรชนี ประคัมบิล 2524 : 24)

ความเปลี่ยนแปลงครั้งนี้เรามีโอกาสได้เห็นแล้ว ทำให้มหาวิทยาลัยศิลปากร
ต้องเผชิญหน้ากับศิลปินที่ไม่เห็นด้วยจำนวนหนึ่ง ถึงเหตุการณ์ที่เป็นอยู่
แต่ในระยะยาว ความร่วมมือ ฐานของการให้ความสนับสนุนจะแผ่กว้างมากขึ้น
เนื่องจากความรู้สึกเชิงที่เคยมีว่างานศิลปกรรมแห่งชาติอยู่ในอ้อมแขนของ
มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้เปลี่ยนใหม่กลายเป็นงานศิลปกรรมแห่งชาติ กำลังก้าว
เดินไปสู่อุดมคติของทุก ๆ คน

นี่จึงเป็นความเปลี่ยนแปลงด้านหลักการที่ควรได้รับการสนับสนุน
แต่ก็นั่นแหละ ประเด็นที่ยังมีปัญหาก็คงมีอยู่ นั่นก็คือ คณะกรรมการจาก
โครงสร้างใหม่ มีความสามารถในการตัดสินใจประเมินค่ามากน้อยเพียงใด
เรื่องนี้จะต้องละเอียดถี่ถ้วน ไม่ควรด่วนสรุปกันง่าย ๆ จนกลายเป็นลักษณะ
อคติเหยียดหยาม อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าคณะกรรมการประเมินค่าตัดสินจะมี
คุณภาพหรือไม่ แต่การไต่ถามโครงสร้างที่ดีกว่า ระบบโครงการที่สร้างความ
มั่นใจได้ในระยะหนึ่งว่า ทุกระบบของมันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้เปิดโอกาสให้มีการ
เปลี่ยนแปลงได้ในวาระต่อไป ซึ่งเห็นอัตราอย่างน้อยกว่าระบบผูกขาดหรือ
ยึดถือตัวบุคคล

พร้อมกันนั้นถ้าจร สุนทรมศรี ก็ได้เขียนทวิวิจารณ์ตอบโต้และเสนอความคิดเห็น
เชิงวิเคราะห์หลายประเด็นด้วยเหตุและผลในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 2 ฉบับติดต่อกัน
โดยมีข้อสรุปในตอนท้ายถึงจุดหมายการวิจารณ์ของพินทุ สุภา ว่า (ถ้าจร สุนทรมศรี
2524 : 31)

1. โจทย์และคำถามโครงสร้างของการดำเนินงานที่ทางมหาวิทยาลัยเสนอ
มาเป็นแนวทางปฏิบัติ เพราะถ้าหากโครงสร้างนี้เป็นที่ยอมรับและปฏิบัติ
กันสืบไป จะไม่มีกลุ่มหนึ่งกลุ่มใดเข้าไปควบคุม หรือมีอิทธิพลอย่างเด็ดขาดไม่
2. จากการที่งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 ซึ่งมีการดำเนินงานเหมือน
ครั้งที่ 27 ทุกประการ มิได้มีการคัดค้านหรือกล่าวโจมตีแต่ประการใด

เพราะคณะกรรมการอำนวยการและกรรมการตัดสินงาน ล้วนเป็นบุคคลที่คุ้น
 คุ้นเคยดีและคัดค้านว่า เขากับตนได้ แต่ผลจากการ เลือกตั้งคณะกรรมการ
 ตัดสินงานครั้งที่ 27 มีบุคคลหลายฝ่ายได้รับเลือกตั้งเข้ามา ทำให้คู่อำนาจ
 ในการตัดสินงานไม่แน่นอนดังที่เคยมีมาครั้งหนึ่ง จึงโหมการโจมตีคุณสมบัติของ
 กรรมการใหม่อย่างหนัก สร้างภาพพจน์ลงในแง่ศิลปินและบุรุษในศิลปกรรม
 ว่า วงการศิลปะจะตกลงตกต่ำลงเพราะบุคคลเหล่านั้น ทั้ง ๆ ที่สภาพของ
 สัจธรรมผลงานของศิลปินเป็นเครื่องวัดความ เจริญของวงการศิลปกรรมมากกว่า
 อันใดทั้งหมด

3. มุ่งโหมโจมตีผู้บริหารมหาวิทยาลัยเพราะคาดว่า จะทำให้ผู้บริหารบังเกิดความ
 ดังเดี ทอดอย ไม่กล้าที่จะขยายแควงของการดำเนินงานแสดงศิลปกรรม
 แห่งชาติออกไปอีก เป็นการสร้างคู่อำนาจกว้างขึ้นมา
4. มุ่งโจมตีบุคคลผู้มีอยู่ในกลุ่มของตน หรือผู้ที่ไม่ให้ความสำคัญแก่ตน ละเว้น
 การวิพากษ์วิจารณ์พวกพ้องหรือบุคคลที่ตนเองคิดว่าได้ประโยชน์ เพื่อสร้าง
 ความระอา เบื่อหน่ายไม่กล้าที่จะเข้าร่วมงานกับทางมหาวิทยาลัย
5. พยายามสร้างความระแวง แบ่งพรรคแบ่งพวก ดังเช่นจัดแบ่งเป็นศิลปิน
 กลุ่มเทพาพระดาน กลุ่มวังหน้า กลุ่มวัดเลียบ และอื่น ๆ
6. พยายามยกย่องสรรเสริญเยินยอบุคคลภายในกลุ่มของตน เพื่อให้ประชาชน
 เข้าใจว่า นอกจากบุคคลเหล่านั้นแล้ว บุคคลจากกลุ่มอื่นปราศจากความหมาย
 ไม่มีคุณค่าควรกล่าวถึง อีกทั้งไม่เป็นที่ยอมรับของวงการศิลปกรรม
7. มีความคิดสวนทางกับความก้าวหน้าทั้งมวล คัดค้านการดำเนินงานแบบ
 ประชาธิปไตย ดังจะเห็นได้จากการโจมตี คัดค้านโครงสร้างของการ
 จัดงานศิลปกรรมแห่งชาติ

ข้อสำคัญประการหนึ่งก็คือ ในประเด็นที่พินิจ สุก คีตคาน คณะกรรมการศิลปกรรม
แห่งประเทศไทย หรือชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย และหรือสมาคมศิลปกรรมในเวลา
ต่อมา นั้น กัจจกร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า (กัจจกร สุนพงษ์ศรี 2524 : 31)

ปัญหาที่ผู้ถูกพัฒนากับตัวผมโดยตรง เพราะผมเข้าไปเป็นกรรมการอำนวยการ
ในฐานะผู้แทนของชมรมฯ ค่ายเหตุนั้น กลเล็นจึงขอแลกความเข้าใจเสียก่อน
เมื่อผมได้รับจดหมายเชื้อเชิญจากท่านอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรให้เข้าร่วม
เป็นกรรมการอำนวยการ ผมได้นำจดหมายเชื้อเชิญเข้าที่ประชุมของชมรมฯ
ตามระเบียบ คณะกรรมการของชมรมฯ ได้พิจารณาแล้ว มีความคิดแตกออกเป็น
สองฝ่าย ฝ่ายหนึ่งไม่ปรารถนาจะให้เข้าร่วม เพราะเห็นว่านำตัวเข้าไปผูกพัน
กับการประกวดศิลปะที่รัฐเป็นผู้อุปถัมภ์เกรงว่าจะเป็นการนำชมรมฯ ซึ่งมีนโยบาย
อิสระ มีสมาชิกมาจากทุกแหล่งหลายสถาบันและหลายอาชีพ จะทำให้เกิดปัญหา
ผูกพัน เพราะคุณสมบัติการแล้ว ทางชมรมฯ จะกลายเป็นตัวหมกสำคัญที่ถูกวาง
กักไว้ ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งเห็นว่าควรให้ความร่วมมือ เพราะจุดเป้าหมายของ
ศิลปกรรมแห่งชาติและแห่งประเทศไทย ล้วนเกี่ยวข้องกับวงการศิลปกรรม
ด้วยกัน นอกจากนี้เพื่อตอบสนองสัมพันธไมตรีอันยาวนาน จิตใจอันกว้างขวาง
และพระคุณที่มองการณ์ไกลของผู้บริหารมหาวิทยาลัย
เมื่อมีการลงมติ ปรากฏว่าฝ่ายที่ต้องการให้ร่วมมือ ได้รับเสียงสนับสนุน
ข้างมาก ผมจึงได้รับมอบหมายให้เป็นผู้แทนของชมรมฯ
ตามที่คุณพินิจได้ให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยว่า "พูดถึง
ผู้แทนของศิลปินกลุ่มนี้แล้วก็หลงใจว่า กลุ่มศิลปินในประเทศไทยเรา มีกลุ่ม
ศิลปินที่สถาบันการศึกษาศิลปะของชาติ(ไทย)คือ มหาวิทยาลัยศิลปากรยอมรับ
อย่างเห็นเข่นตาบานนั้นมีเพียงกลุ่มเดียวเท่านั้นเองหรือ" ผมขอเรียนให้คุณพินิจ
หายสงสัยใจได้เลยว่าปัจจุบันชมรมฯมีสมาชิกประมาณ 600 คน ประกอบด้วยศิลปิน
ครูสอนศิลปะ นิสิตนักศึกษา นักเรียน และประชาชน เริ่มก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ.
2522 เคยมีบทบาทจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 ในปี

พ.ศ. 2522 และครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2523 นอกจากนี้ยังได้จัดงาน
แสดงศิลปกรรมเด็กแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 ในปี พ.ศ. 2523 ตลอดระยะ
เวลา 2 ปีที่ผ่านมา ทางเจ้าหน้าที่ของชมรมฯ ได้เดินทางไปเผยแพร่ความรู้
ทางศิลปะและจัดงานแสดงให้แก่จังหวัดตามภูมิภาคแล้วหลายแห่ง ได้ริเริ่ม
ออกนิตยสาร "โลกศิลปะ" เพื่อเผยแพร่ความรู้และสร้างความรักทางศิลปะ
ให้แก่ประชาชนทั่วไป ชมรมฯ ได้เปิดเผยตนเองว่ามีใจเพียงกลุ่มหรือพวกที่
คิดถึงแค่นโยบายของตนเองอย่างแคบ ๆ

จากเหตุการณ์ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่
27 ซึ่งก่อให้เกิดความขัดแย้งภายในมหาวิทยาลัยศิลปากรอย่างรุนแรงระหว่างผู้บริหาร
ระดับสูงที่ต้องการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง และมีพาคีที่สัมพันธ์อันดีกับชมรมศิลปกรรมไทย
หรือสมาคมศิลปกรรมไทยในเวลาต่อมาได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งกับกลุ่มอิทธิพลที่
ต่อต้านคัดค้านการเปลี่ยนแปลงจนเกิดการประท้วงไม่ส่งผลงาน รวมทั้งก่อให้เกิด
การวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวางนั้น หากกล่าวให้ถึงที่สุดแล้วก็คือ เป็นความขัดแย้ง
ทางความคิดระหว่างกลุ่มรากเงาความคิดดั้งเดิมของกลุ่มอิทธิพลที่แฝงตัวอยู่ในการแสดง
ศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งไม่ต้องการความเปลี่ยนแปลงกับสมาคมศิลปกรรมไทยที่รวมตัวกัน
ขึ้นมาใหม่นั่นเอง

3. ศิลปินกับภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์

ตั้งแต่วันที่ 13 พฤศจิกายน ถึงวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2529 ได้มีการ
จัดนิทรรศการครั้งสำคัญเกิดขึ้นในประเทศไทย นิทรรศการครั้งนี้ชื่อว่า "ภาพสะท้อน
จากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" ซึ่งจัดขึ้นที่หอศิลป์ พีระศรี โดยมี
ศิลปินส่งผลงานเข้าร่วมโครงการ 24 ท่าน ได้แก่ อภิรักษ์ โกษะโยธิน อภิรักษ์ โกษะโยธิน
สุทธิพันธุ์ จรรมนง แสงวิเชียร จันทพล อภิสุข คำรง วงศ์ปราชญ์
อิทธิพล ตั้งโฉลก อิทธิ คงคากุล จิระพันธ์ พิตรปรีชา กำจร สุนพงษ์ศรี

ณล เภาสวัสดิ์ ณล ทศนาณชสี กัญญา เจริญสุขกุล โกศล
 นิมนวล คึกเคซ กัทตามระ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ประมวล
 บุรุษพัฒน์ ประพันธ์ ศรีสุตา ประวิติ เล้าเจริญ ปรีชา อรชุนกะ
 รุ่ง ชีระพิจิตร รสสิน อัฐพร สันติ อิศโรวฑูต สุทัศน์ ปิ่นฤทัย
 ฉาวร โกอุตมวิทย์

สำหรับผู้พิมพ์ทาหนทางสูงในฐานะภัณฑารักษ์คือพิริยะ ไกรฤกษ์ซึ่งได้วิเคราะห์
 และเขียนบทวิจารณ์ตีพิมพ์ลงในลูจิมิตร อันส่งผลทำให้เกิดปฏิกริยาตอบโต้อย่างรุนแรง
 จากศิลปินที่ส่งผลงานเข้าร่วมแสดงจำนวนหนึ่ง กับกลุ่มที่ให้การยอมรับสนับสนุนอันถือ
 ใกว่าเป็นความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่กินเวลายาวนานนับค
 ้ามาปี กล่าวคือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2529 จนถึงปี พ.ศ. 2531

อย่างไรก็ตาม ก่อนที่จะเกิดโยนหาความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์
 ทัศนศิลป์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้น ข้อมูลด้านจุดมุ่งหมายของการจัดนิทรรศการครั้งนี้
 นายวิลเลียม เอ.บราวน์ เอกอัครราชทูตสหรัฐอเมริกาประจำประเทศไทยในขณะนั้น
 ได้กล่าวไว้ในเอกสารตอนหนึ่งว่า (วิลเลียม เอ.บราวน์ 2529 : 5)

สถานเอกอัครราชทูตสหรัฐอเมริกา มีความยินดีเป็นอย่างยิ่งที่สำนักข่าวสาร
 อเมริกันเป็นผู้สนับสนุนนิทรรศการครั้งนี้ ซึ่งจัดขึ้นเพื่อเป็นการเชิดชูเกียรติ
 ศิลปินไทยที่มีความสามารถดีเด่นหลายท่านที่ได้ไปศึกษาเพิ่มเติมในสหรัฐ ไม่ว่า
 ท่านจะโคไปในฐานะนักศึกษา หรือในฐานะผู้ได้รับทุนตามโครงการพิเศษ
 ศิลปินทุกท่านได้มีโอกาสอันหาได้ยากในการโคจรจักคุ้นกับคนอเมริกัน โคพบ
 ปะกับศิลปินอเมริกัน โคใช้เวลาเก็บชมห้องแสดงศิลปะและพิพิธภัณฑ์สถาน
 ทาง ๆ เป็นเวลานาน ๆ โคประสบพบเห็นภูมิประเทศ วิวทัศน์ และวิถีชีวิต
 ของอเมริกันด้วยตนเอง... ช่วงเวลาที่ท่านโคอยู่ในสหรัฐ ย่อมต้องมีผลต่อ
 ทรรศนะโดยรวมของศิลปินแต่ละท่านอย่างแน่นอน แควว่า "ประสบการณ์
 ในสหรัฐอเมริกา" ส่วนโคจะสะท้อนอยู่ในผลงานของศิลปินหรือไม่

ข้าพเจ้าขอให้ท่านผู้ชมเป็นยูวี่เจดีย์ เราจะไม่งงหาข้อสรุปอะไรใน
การเฉพาะ แต่หาข้อพอใจเพียงเสนอศิลาในและผลงานของเขาสู่ผู้ชม เพื่อให้
เราท่านได้เสพสุนทรีย์รสแห่งศิลปะและประเพณีปัญญาให้ยิ่งขึ้นไป

ส่วนบทวิจารณ์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ อันเป็นที่มาแห่งความขัดแย้ง และเกิด
ปฏิกิริยาตอบโต้ทั้งด้านคำคัดค้านและสนับสนุนตามมามายนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์เริ่มต้น
บทความด้วยการ เสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสังคมไทยในประวัติศาสตร์ว่า (พิริยะ
ไกรฤกษ์ 2529 : 18)

นักวิจารณ์ชาวตะวันตกที่วิจารณ์สังคมไทยแบบดั้งเดิม เช่น จอห์น คราวฟอร์ด
(John Crawford) ในกลางพุทธศตวรรษที่ 24 (ต้นคริสต์ศตวรรษที่
19) ถือว่าการที่ชีวิตของคนไทยคงที่ไม่เปลี่ยนแปลงก็เนื่องมาจากสาเหตุหลัก
สองสาเหตุของสังคมแบบเก่า คือ รัฐบาลและศาสนา ทั้งสองอย่างนี้เป็นแหล่ง
อุปถัมภ์สำคัญของงานทาง ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์สังคมประกอบด้วย
ชนชั้นปกครองต่าง ๆ สดกกันลงมาเป็นรูปปิรามิด พระมหากษัตริย์คือยอด
ปิรามิด ถัดลงมาเป็นพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนางระดับต่าง ๆ โดยมี
ไพร่ฟ้าประชาชนเป็นฐานของปิรามิดแห่งระบอบศักดินา ไพร่ฟ้าทุกคนจะต้อง
อุทิศเวลาปีละสามถึงหกเดือนเพื่อทำงานให้หลวง และจะต้องมีสังกัดอยู่ในหมู่สมาย
เจ้าสังกัดนั้นก็ต้องขึ้นตรงต่อผู้ใหญ่มากกว่า เป็นทอด ๆ ไปเช่นจนถึงยอดปิรามิด
แห่งสังคม เบื้องจากวาทะข้างเมื่อส่วนใหญ่นี้เป็นไพร่และต้องทำงานมีสังกัด
ลูกหลานของเขาสืบต่อมาอีกเช่นเดียวกัน จึงเกิดมีตระกูลข้างเมื่อที่สืบเชื้อสาย
กันต่อ ๆ มา ผู้ที่รับราชการจะได้รับการส่งเสริมจากผู้นับคัมภีร์ในตำแหน่ง
สูงขึ้นในระบบราชการ ส่วนผู้ที่ไม่ประสงค์จะเข้ารับราชการ ถ้าไม่มัวชเป็น
พระก็ต้องไม่เกียติยศตนเอง เพราะเกรงว่าถ้ามีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก จะถูก
บังคับให้รับราชการ

จากนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็เชื่อมโยงลักษณะสังคมไทยในอดีตที่มีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของชาวไทยในอดีต โดยกล่าวว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 19)

เมื่อพิจารณาสภาพแวดล้อมทางเมืองเหล่านั้นทำงานอยู่แล้ว ก็ไม่น่าประหลาดใจ
ที่ชาวต่างชาติอย่าง ซิมอน เดอ ลา ลูแบร์ (Simon de la Loubere)
ผู้มาเยือนอยุธยาใน พ.ศ. 2230 - 31 (ค.ศ. 1687 - 88) และจอห์น
ครอว์ฟอร์ด (John Crawford) ผู้มาเยือนกรุงเทพฯ ใน พ.ศ. 2368 -
69 (ค.ศ. 1825 - 26) ต่างก็เห็นว่าไม่มีความก้าวหน้าในด้าน "ศิลปะ"
ในเมื่อ "หลักพื้นฐานของชนบทรอบเมืองทุกอย่างและพฤติกรรมทุกแบบของชาว
สยามคือความเคารพบนอบต่อกษัตริย์กับบิดา" ตามที่เซอร์จอห์น บาวริง
(John Bowring) เขียนไว้เมื่อ พ.ศ. 2399 (ค.ศ. 1856) ก็เป็นเรื่อง
ธรรมดาที่การเปลี่ยนแปลงของบุรุษกษัตริย์เป็นหนทางเดียวที่จะนำไปสู่ความ
สำเร็จ เพื่อให้ดำรงอยู่ในสังคมที่ยึดถือการปฏิบัติคล้ายตามผู้อื่นเป็นบรรทัด
ฐาน ชาวเมืองก็จำต้องระงับความคิดสร้างสรรค์ของตนไว้ เพราะสมัยนั้นถือว่า
ความคิดที่แปลกไม่เหมือนใคร เป็นความวิปริต

ปัจจัยที่สำคัญประการหนึ่งซึ่งเสริมให้การเปลี่ยนแปลงคือพุทธศาสนาเถรวาท
ลังกาวงศ์ เพราะว่าพระพุทธรูปเป็นรูปจำลองจากต้นแบบซึ่งสืบทอดไปไต่ถึง
รูปเหมือนดั้งเดิมของพระพุทธรูปเจ้าซึ่งสร้างขึ้นในลังกา อันที่จริงแล้ว คำภาษา
ไทยที่หมายถึงพระพุทธรูป คือ คำว่า "ปฏิมา" หมายถึง "รูปแทนองค์พระพุทธรูปเจ้า"
แม้ว่าพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์จะนำเข้ามาจากลังกาในพุทธศตวรรษที่ 20
(คริสต์ศตวรรษที่ 14) ก็ต่อเมื่อ พ.ศ. 1973 - 74 (ค.ศ. 1430 - 31)
นี่เองที่พระภิกษุจำนวน 33 รูปเดินทางกลับมาจากกัณฑ์จาริกแสวงบุญยังลังกา
เพื่อเผยแพร่พุทธศาสนาที่อยุธยา สุโขทัย และล้านนาไทยจนพุทธศาสนา
เถรวาทตั้งมั่นอยู่ ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา พระสงฆ์ไทยทุกยุคทุกสมัยถือว่าลังกาเป็น
ต้นเค้าของความเชื่อทางศาสนา และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ดังนั้น

จึงเชื่อกันว่า พระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองอย่างเช่น พระพุทธสิหิงค์ และพระพุทธ
มหามณีรัตนปฏิมากรแกวรรกค จะต้องไม่สร้างขึ้นในประเทศ แต่มีประวัติ
สืบนัยนไปได้ถึงลังกา พุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ไม่เพียงแต่จะส่งเสริมให้
ช่างฝีมือเขียนแบบเท่านั้น ยังสอนให้ชาวไทยถือเอาวัฒนธรรมทางศาสนาเป็น
แบบอย่างด้วย

ต่อมาพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการเปลี่ยนแปลง
การปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบประชาธิปไตยในปี พ.ศ. 2475
กับผลกระทบที่มีต่อศิลปะ ได้ชี้ให้เห็นถึงบทบาทของศิลปะ พระศรี ในแง่ของการสร้าง
ผลงาน การสร้างบุคลากรทางศิลปะโดยผ่านระบบการศึกษา รวมทั้งบทบาทของ
การจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

ข้อสำคัญพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำการวิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของศิลปิน
จำนวน 24 ท่านที่กล่าวมาข้างต้นว่า แต่ละท่านได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินชาว
ตะวันตกท่านใด และผลงานชิ้นใด อย่างค่อนข้างชัดเจน โดยได้วิจารณ์ผลงานของ
ไพฑูริย์ เมืองสมบูรณ์ และอารี สุทธิพันธุ์ เอาไว้ว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 :
20 - 21)

หลังจากใช้เวลาสี่เดือนศึกษาที่สถาบันศิลปกรรมแห่งเพนซิลเวเนีย รัฐฟิลา
เดลเฟีย ในระหว่างปี พ.ศ. 2501 - 02 (ค.ศ. 1958 - 59) โดยได้
รับทุนจากองค์การยูเนสโกแล้ว คุณไพฑูริย์ เมืองสมบูรณ์ได้นำผลงานสัมฤทธิ์
ชื่อ "acrobat" ไปแสดงในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติใน พ.ศ. 2505
(ค.ศ. 1962) ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานชิ้นแรกในงานแสดงที่สะท้อนให้เห็น
ประสบการณ์อเมริกัน และเป็นงานที่ผิดแผกไปโดยสิ้นเชิงจากผลงานรูปสัตว์
แบบจริงขึ้นก่อน ๆ ของคุณไพฑูริย์ เช่น "Fighting Puppies"
"acrobat" เป็นงานแบบกึ่งแอบสแตรค ซึ่งรูปลักษณะของมันถูกตัดทอนลง
เหลือส่วนประกอบที่จำเป็นจริง ๆ งานชิ้นนี้สร้างสรรค์ขึ้นในลักษณะเกี่ยวกับงาน

ชื่อ "Seated Woman" ของ Raymond Duchamp Villon
 ใน พ.ศ. 2457 (ค.ศ. 1914) ซึ่งคุณไพฑูริย์อาจจะได้เห็นในห้องแสดง
 ภาพศิลปะของมหาวิทยาลัยเยล แห่งเมืองนิวเฮเวน เพราะว่าคุณไพฑูริย์
 กล่าวไว้ว่า "ผมได้เรียนรู้อะไรที่สุดจากการไปเยือนพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ ใน
 สหรัฐอเมริกา

ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี เชื่อว่าศิลปินไทยยังมีภูมิปัญญาไม่แตกฉานเพียงพอถึง
 ชั้นเชอเรบีลิสซึม หรือแอมสเตอร์ดัม นอกจากนั้น ผู้ชมชาวไทยยังจะต้อง "เริ่มทำ
 ความเข้าใจศิลปะสมัยใหม่ในรูปแบบที่ง่ายกว่านี้ก่อน ในขณะที่ท่านพยายามจะ
 ป้องกันไม่ให้เด็กเรียนของท่านได้รับอิทธิพลจากความเคลื่อนไหวของศิลปะตะวันตก
 ที่เกิดหลังจากคิวบิสม์นั้น ท่านไม่ทราบว่าคนไทยคนหนึ่งสำเร็จการศึกษาจาก
 มหาวิทยาลัยอินเดียนา ได้รับปริญญาโทสาขาจิตรศิลป์ใน พ.ศ. 2504

(ค.ศ. 1961) เขาผู้นั้นคือ คุณอาร์ สุนทิตินันท์ ภาพ "Woman" ของเขา
 ที่วาดอย่างเสรีและจากความรู้สึกของตนเองชวนให้นึกถึงภาพแบบเอกซ์เพรสชัน
 นิสม์ถึงแอมสเตอร์ดัมของ Willem de Kooning คุณอาร์เป็นคนไทยคนหนึ่ง
 ในจำนวน 150 คนจากวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตรที่ไปศึกษาต่อที่
 มหาวิทยาลัยอินเดียนาตามสัญญาระหว่างมหาวิทยาลัยทั้งสอง โดยได้รับความ
 ช่วยเหลือด้านเงินทุนจากองค์การเพื่อการพัฒนาระหว่างประเทศอันเป็นโครงการ
 แลกเปลี่ยนระหว่าง พ.ศ. 2497 ถึง พ.ศ. 2505 (ค.ศ. 1954 ถึง 1962)

ส่วนผลงานของอิทธิ หงสกุล กำนัน สุนพงษ์ศรี ประวิทย์ เล่าเจริญ
 คำรง วงศ์อุปราช ปรีชา อรุณกะ และประพันธ์ ศรีสุทา นั้น พิริยะ ไกรฤกษ์
 ได้กล่าววิจารณ์ว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 21 - 22)

ในขณะที่คุณอิทธิ หงสกุล ผู้ได้รับปริญญาโทสาขาจิตรศิลป์จากมหาวิทยาลัย
 นอร์ทเทรอะคาม รัฐอินเดียนา ใน พ.ศ. 2510 (ค.ศ. 1967) กำลังแสดง
 ความประทับใจที่ได้รับจากสภาพแวดล้อมในเมืองใหญ่ของอเมริกาเป็นศิลปะเชิง
 ป๊อปในผลงานชื่อ "Not Number" โดยใช้วิธีการของศิลปะแบบป๊อป

อย่างเขาใช้ตัวอักษร "Hot" แต่ศิลปินที่กล้าลงกล้าเสี่ยงกว่าคนอื่น ๆ ที่มหาวิทยาลัยศิลปะากร เช่น คุณกำจร สุนพงษ์ศรี และคุณประวิติ เล้าเจริญ ก็กำลังก้าวไปสู่งานแบบกึ่งแอสเทรค เช่นในผลงาน "The Good Earth" ของคุณกำจร texture ของภาพที่ชวนให้นึกถึง "art brut" ของ Jean Dubuffet ในตอนแรกไม่มีข้อสงสัยเลยว่าประสบการณ์อเมริกันทางในคุณอิทธิเข้าถึงทัศนคติศิลปะสมัยใหม่อย่างที่ไม่เหมือนรุ่นที่ศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปะากรไม่มีโอกาสจะได้

ประมาณ พ.ศ. 2511 - 12 (ค.ศ. 1968 - 69) คุณดำรง วงศ์อุปราชา และคุณปริชา อรชุนทะ เดินทางไปยังสหรัฐอเมริกาเมื่อมีอายุได้สามสิบปีเศษ ทั้งสองสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปะากรและเป็นศิลปินผู้มีชื่อเสียงแล้ว คุณดำรงเคยไปศึกษาที่โรงเรียนศิลปะ Slade ในกรุงลอนดอนใน พ.ศ. 2505 - 06 (ค.ศ. 1962 - 63) ณ ที่นั่น เขาได้รูปแบบเอกซเพรสชันนิสม์ กึ่งแอสเทรคตามแบบของ Sam Francis ก็เห็นได้จากผลงานของคุณดำรงที่ชื่อ "Clock" เขาได้ปริญญาโทสาขาวิจิตรศิลป์จากมหาวิทยาลัยเพนซิลเวเนียใน พ.ศ. 2513 (ค.ศ. 1970) ผลงานของเขาในช่วงที่อยู่ในสหรัฐ เช่น "Philadelphia Painting" ถูกเพิ่มจนว่าจะได้รับอิทธิพลจากแอสเทรคแบบฮาร์ดเอจของ Ellsworth Kelly ในปี พ.ศ. 2507 (ค.ศ. 1964) ภาพวาดของคุณปริชาสมัยก่อนที่เขาจะไ้ในนิวยอร์กเช่น "Untitled" มีลักษณะคล้ายภาพเขียนแบบ Stain ของ Helen Frankenthaler แลภาพที่วาดขึ้นในนิวยอร์ก เช่น "Untitled 2" เป็นการรวมแนวการวาดภาพแบบฮาร์ดเอจของ Kenneth Noland เขากับแนวการวาดภาพแบบ Colour-Field ของ Ad Reinhardt ทั้งคุณดำรงและคุณปริชาได้รับอิทธิพลจาก New York School และเห็นคล้อยตามทฤษฎีของ Clement Greenberg ที่ว่า "ภาวะของทัศนศิลป์ที่ลดหรือเปลี่ยนไปได้อยู่ที่แบบแผนหรือบรรทัดฐานที่ประกอบกันขึ้นเพียงสองอย่าง นั่นคือ ความแบนและขอบเขตของความแบน"

ผู้สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปะการอีกสามคน ซึ่งมีอายุอยู่ในวัยสามสิบ
เศษ ๆ คือ คุณกำจร สุนพงษ์ศรี คุณประพันธ์ ศรีสุตา และคุณประวิติ
เลาเจริญ เดินทางตามคุณคำรงค์และคุณปรีชาไปยังสหรัฐอเมริกาในช่วง พ.ศ.
2514 - 15 (ค.ศ. 1971 - 72) ได้ริเริ่มหาโอกาสทางจิตรศิลป์ในอเมริกา
ทั้งสามคน กล่าวคือ คุณกำจรได้จากสถาบันศิลปะ Otis แห่งฮอสแอนเจลิส
คุณประวิติได้จากสถาบัน Pratt แห่งนิวยอร์ก และคุณประพันธ์ได้จาก
Cranbrook Academy of Arts แห่งมิชิแกน แต่ละคนก็พัฒนาภาพนา
ไปในแนวทางของตน คุณกำจรศึกษาต่อทางแนวเอกรูปสัมพันธ์กับแอมสเตรด
ตามที่คุณคำรงค์ แล้วก็หันมาสนใจทางด้าน texture ดังปรากฏในผลงาน
ชื่อ "Untitled" ส่วนคุณประพันธ์หันไปเอียงมันใจจากผลงานที่แสดง
ด้วยรูปคน (figurative) ในสมัยแรก ๆ เช่น "Pakama"
(เผ่าชาวนา) ไปเป็นศิลปะแอมสเตรดด้วยรูป เช่น "Evolution" โลก
ทางศิลปะที่รุดหน้าไปไม่หยุดนิ่งในนิวยอร์กในช่วงระยะเวลานี้เป็นสิ่งท้าทายที่
ต้องการความสามารถของคุณประวิติเป็นอย่างยิ่ง เขาได้ตระหนักว่าศิลปะใน
นิวยอร์กเป็นงานที่จริงจัง และจะต้องทำงานหนักมากจึงจะประสบความสำเร็จ
ทำให้เขาทดลองเทคนิคการพิมพ์แบบแปลก ๆ เช่น ผลงานชื่อ "Parallel
Sequence"

นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ยังได้วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของสันติ
อิสโรชกุล ทัศนียา เจริญศฤกุล ฌอล ทัศนาศาสตร์ โกศล นิ่มนวล จุมพล อภิสุข
อิทธิพล ตั้งโกลก รุ่ง ชีระหิขิต จรรมนง แสงวิเชียร คึกเดช กันตามระ
และสุทัศน์ ปิ่นอุทัย เอาไวว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 22 - 23)

คุณสันติ อิสโรชกุล เป็นศิลปินที่เข้าร่วมในงานแสดงศิลปะครั้งนี้เพียง
คนเดียวที่ได้สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยในประเทศไทย เขาเดินทาง
ไปศึกษาในสหรัฐอเมริกาเมื่อตอนช่วงปี พ.ศ. 2514 (ค.ศ. 1971) และ

สำเร็จปริญญาตรีและปริญญาโททางด้านวิจิตรศิลป์จากสถาบันศิลปะชิคาโก
 ทั้งนี้การแสดงออกในผลงานของเขาที่เป็นแนวแอบสแตรคเอกเพรสชันนิสม์
 แบบ Drip ของ Jackson Pollock จึงมิได้ถูกจำกัดด้วยระบบ
 การศึกษาและศิลปะในประเทศไทย ดังจะเห็นได้จากผลงานชื่อ "Untitled
 (Spirit Transformed series 1,2,3)"

มีศิลปินไทยที่ร่วมแสดงผลงานในครั้งนั้นสามท่านที่เดินทางไปศึกษาระดับปริญญาโท
 ทางด้านวิจิตรศิลป์ในสหรัฐอเมริกาในช่วงปี พ.ศ. 2518 ถึง พ.ศ. 2523
 (ค.ศ. 1975 ถึง 1980) ทุกท่านมีอายุประมาณที่สามสิบ ยกเว้นสามท่าน คือ
 คุณกัญญา เจริญสุขกุล คุณภมร หัตถนาบุญดี และคุณโกศล วัฒนาวล มีอายุสี่
 ท่านที่สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร คือ คุณกัญญา คุณจุฬพล อภิสุข
 คุณอิทธิพล ตั้งโฉลก และคุณรุ่ง ธีระพิจิตร คุณกัญญาศึกษาที่สถาบันศิลปะ
 ชิคาโก ซึ่งเธอได้ปรับปรุงเทคนิคภาพพิมพ์ในผลงานสมัยแรก ๆ ของเธอ เช่น
 ภาพชื่อ "Black Glass" ให้ดียิ่งขึ้น ทำให้ผลงานภาพพิมพ์ของเธอเช่น
 "Statement in Chicago" มีลักษณะเป็นตัวของตัวเองได้อย่างเต็มที่
 ส่วนคุณจุฬพลซึ่งเข้าศึกษาที่ School of the Museum of Fine
 Arts เมืองบอสตัน ได้ทิ้งแนวเอกเพรสชันนิสม์ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานใน
 สมัยก่อน ๆ ของเขาเพื่อว่า "Mystory (khaotommat)" (ข่าวต้มยำ)
 ไปใช้แนวศิลปะป๊อปที่เด่นชัดมากอย่างในงานที่ชื่อว่า "Mystory
 (kampan)" (กำปั่น) คุณอิทธิพลไปศึกษาที่มหาวิทยาลัยแห่งวอชิงตัน
 รัฐเอดิเคตและให้ความสนใจในด้านสื่อผสม การใช้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าสี่เหลี่ยม
 ที่คล้ายจะเป็นเครื่องนำข้อมูลไปสู่ความว่างเปล่า ดังในผลงานที่ชื่อ
 "Vertical Space" งานในนี้ถึงถึง "The Little Spanish
 Prison" ของ Robert Motherwell ในช่วง พ.ศ. 2484 - 87
 (ค.ศ. 1941 - 44) คุณรุ่งไปศึกษาที่สถาบันศิลปะ Otis แห่ง
 ลอสแอนเจลิส ประสบการณ์ครั้งนี้ทำให้เขาทดลองใช้สื่อผสมเพื่อเน้น

texture ของผลงาน เขาจะทิ้งแนวการเขียนภาพที่มองหาคือ
 กระดาษเขียนแบบที่เห็นกระดาษอื่นใหญ่ขึ้นแต่ได้ลักษณะเฉพาะของงานของเขา
 แตกออกโดยหันไปใช้แนวเห็นแนวกระดาษแข็งหรือแผ่นไม้กระดาษที่ตัดออกเป็น
 สองส่วน

ในจำนวนศิลปินหกท่านที่ไม่ได้ศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น คุณโกศลได้
 ปรินซ์อักษรสาศตรบัณฑิตจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และไปศึกษาต่อทางด้าน
 ภาพพิมพ์ที่สถาบัน Pratt แห่งนิวยอร์ก และได้ปริญญาโทสาขาจิตรศิลป์
 คุณประมวญได้ทั้งปริญญาตรีสาขาศิลปศาสตร์และปริญญาโทสาขาจิตรศิลป์จาก
 มหาวิทยาลัย North Texas State ส่วนอีกสี่คนที่เหลือ คือ คุณจรรยา
 แสงวิเชียร คุณกมล ทัศนธาตุดี คุณศีกเขษ กันตามระ และคุณสุทัศน์
 ปิ่นนุทัย ล้วนได้ปริญญาตรีสาขาศิลปศาสตร์หรือปริญญาตรีสาขาจิตรศิลป์ อีกทั้ง
 ปริญญาโทสาขาจิตรศิลป์จากมหาวิทยาลัยในอเมริกา กล่าวคือ คุณจรรยา
 ไปศึกษาที่ซีกแกน คุณกมลไปศึกษาที่สถาบันศิลปะ Otis คุณศีกเขษศึกษาที่
 California State University at Long Beach และคุณสุทัศน์
 ไปศึกษาที่สถาบัน Maryland College of Art ที่บัลติมอร์ คุณประมวญ
 เป็นนักถ่ายภาพเพียงคนเดียวที่แสดงผลงานแสดงในนิทรรศการครั้งนี้ การสนองตอบ
 ต่อประสบการณ์อเมริกันของคุณประมวญเป็นเรื่องที่เห็นได้เด่นชัดในภาพ
 quick print ทั้งเช่นผลงานชื่อ "Autobiographical Images
 No. 30" ซึ่งเป็นการท้าทายคำจำกัดความของศิลปะการถ่ายภาพนั่นเอง
 ในทางตรงกันข้าม ภาพของคุณโกศลที่ชื่อ "Painting No. 10" เป็นภาพ
 เหมือนแบบสัจนิยมที่เด่นสว่างประสาธน์ชัดทางตา ส่วนภาพ "Summer"
 ของคุณจรรยาแสดงให้เห็นอิทธิพลจากศิลปินป๊อปอย่างเช่น Robert
 Rauschenberg ในตอนที่ภาพ "Formal Composition"
 นั้นมีลักษณะเป็นนามธรรมมากกว่า

ศิลปะแบบสื่อความคิด (Conceptual Art) เป็นพื้นฐานในการสร้างของ
ภาพเหมือนของคุณมล พัทธมาวุธสิทธิ์ "หญิงใหญ่" ซึ่งใช้ศิลปะพัฒนาของ
ไทยอย่างเช่นหญิงใหญ่ และแบบสื่อที่ชักใยกระต่ายทำขึ้นเองเพื่อสื่อความ
คิดของศิลปินผู้สร้างสรรค์ คุณมลกล่าวว่า "ปรัชญาในการทำงานศิลปะของ
ผมคือ การนำเอาวัฒนธรรมตะวันตกมารวมกับตะวันตกในขณะที่อยู่ที่นี่"
การนำวัฒนธรรมตะวันตกกับตะวันตกมาพบกันก็ในสาระสำคัญของภาพ
"Erotic Mara" ของคุณพิศเคศ ในภาพนี้เขารวมเอาองค์ประกอบซึ่ง
แตกต่างกันอย่างเช่นแนวแคมสเตรคของอเมรีกับกับรูปแบบการเขียนจิตรกรรม
ฝ่ายหนึ่งของไทยมาผสมผสานกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

สำหรับจิระพัฒน์ พิศารัวิชา กมล เป้าสวัสดิ์ รสสิน อัฐพร อภิรักษ์
โปษยานนท์ และถาวร โกอุดมวิทย์ นั้น ในบทวิจารณ์ข้างต้นกล่าว พิริยะ ไกรฤกษ์
กล่าวว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 23 - 24) .

ในบรรดาศิลปินที่มีผลงานแสดงในนิทรรศการครั้งนี้ มีห้าท่านที่เดินทางไป
สหรัฐอเมริกาในระหว่างปี พ.ศ. 2524 - 27 (ค.ศ. 1981 - 84)
คุณจิระพัฒน์ พิศารัวิชา และคุณมล เป้าสวัสดิ์ สำเร็จการศึกษาจาก
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ส่วนคุณรสสิน อัฐพร และคุณถาวร โกอุดมวิทย์
สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร มีแต่คุณอภิรักษ์ โปษยานนท์
เท่านั้นที่สำเร็จการศึกษาจากอังกฤษ โดยได้ปริญญาตรีและปริญญาโทสาขา
วิจิตรศิลป์จากมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ ในขณะที่ คุณอภิรักษ์กำลังศึกษาใน
ชั้นปริญญาเอกสาขาศาสนาประวัติศาสตร์ศิลปะที่มหาวิทยาลัยคอร์เนล รัฐนิวยอร์ก
ยกเว้นคุณถาวรซึ่งได้ทุนไปทำงาน ศิลปินท่านอื่นได้ปริญญาโทสาขาวิจิตรศิลป์
ในสหรัฐ คุณจิระพัฒน์ศึกษาที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย รัฐนิวยอร์ก ส่วน
คุณมล เป้าสวัสดิ์ และคุณรสสิน ไปที่สถาบัน Otis แห่งดิสแกนเจดิส
ทุกท่านยกเว้นคุณอภิรักษ์มีอายุต่ำกว่า เมื่อเดินทางไปอเมริกา

ศิลปินกลุ่มนี้เป็นตัวแทนของศิลปินไทยรุ่นที่สองที่ไปศึกษาในสหรัฐอเมริกา เพราะ
 วากอนหนาท่านเหล่านั้นจะเดินทางไปตามประเทศ ให้ศึกษากับผู้ที่เคยไปเรียน
 ที่อเมริกามาแล้ว คุณจิระพัฒน์ และคุณกมล เมาสวัสดิ์ เคยเป็นศิษย์ของ
 คุณอิทธิพรจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย ในขณะที่คุณรสนันท์คุณถาวรเคยเรียนกับ
 คุณอิทธิพร คุณกัญญาและคุณรุ่งทิมมหาวิทยาลัยศิลปากร ดังนั้นผลงานของศิลปิน
 รุ่นที่สองจึงสะท้อนอิทธิพลอเมริกันตั้งแต่ก่อนที่หนาท่านเหล่านั้นจะได้ออกไป
 เข้ามายังอเมริกา ภาพ "Untitled" ของคุณจิระพัฒน์ ซึ่งเป็นงาน
 แบบนามธรรมฮาร์คเอย มีเค้าคล้ายงาน "Romantic Balance V"
 ซึ่งคุณอิทธิพรทำขึ้นเมื่อครั้งที่เขาอาศัยมากรุงเทพฯ และสอนอยู่ที่จุฬาลงกรณ
 มหาวิทยาลัย ในทำนองเดียวกัน งานของคุณอิทธิพรที่สอนอยู่ที่มหาวิทยาลัย
 ศิลปากรชื่ออิทธิพลของงาน "Rhythm of Tones" ของคุณรสนันท์ แม้ว่า
 งาน "Reflection 1982" ของคุณกมล เมาสวัสดิ์ จะทำขึ้นก่อนที่เขา
 จะไปอเมริกา ก็คืออะไรจากวิธีการสร้างองค์ประกอบของกล่องรูปสี่เหลี่ยม
 ของ Joseph Cornell และ soft sculptures ของ Claes
 oldenburg อย่างไรก็ตาม ศิลปินได้มีส่วนร่วมที่เป็นความคิดสร้างสรรค์
 ของตนเองเข้าไปด้วยการเพิ่มแสงสว่างในผลงานความแสงไฟนีออน
 ในช่วงหลังจากปี พ.ศ. 2523 (ค.ศ. 1980) มีศิลปินไทยสองสามคนอยู่
 ทำงานต่อไปในสหรัฐในจำนวนนี้มีบุคคลที่รวมอยู่ด้วยคนหนึ่ง ผลงาน
 ประเภทมุมมองของเขาชื่อ "กรุงเทพฯ, 1974", "บัลติมอร์, 1984"
 และ "บัลติมอร์, 1986" เป็นผลงานในด้านสื่อความคิดที่สะท้อนถึงการผสม
 ผสมกันของสองวัฒนธรรมที่แสดงออกมานานทางระบบการของศิลปินเอง
 ในขณะเดียวกัน ผลงานของศิลปินไทยที่ผลิตเสียงแล้วและผ่านกลไกในสหรัฐ
 ก็เป็นสิ่งที่สะท้อนผลของการเข้ามาของศิลปินรุ่นหลังในประเทศไทย ตัวอย่างแบบ
 นี้ตัวอย่างหนึ่งได้แก่ "ภาพเหมือนของคุณถาวร" (Self Portrait)

เป็นภาพที่ได้รับอิทธิพลจาก "ภาพเหมือนของคุณกมล หัตถนาถฐ์" (Self Portrait) แนวภาพชื่อ "Ritual 1983" จะเขียนขึ้นในนิวยอร์ก แต่ก็ได้เห็นได้ว่าได้รับอิทธิพลทางด้านความคิดและรูปแบบจากคุณกมล สำหรับศิลปินทั้งสองที่มีผลงานแสดงในนิทรรศการครั้งนี้คือ คุณอภิรักษ์ คุณกมล เขาสวัสดิ์ และคุณรสติน นั้น เป็นผู้ให้ความสนใจและทำงานด้านสื่อความคิด คุณรสตินเป็นศิลปินไทยคนแรกที่จัดแสดงนิทรรศการแบบสื่อความคิดที่หอศิลป์ พระศรีในปี พ.ศ. 2527 (ค.ศ. 1984) ภาพชุดที่เขารักมากคือ "Rossalin's Post Office" เริ่มต้นที่สถาบันศิลปะ Otis แฉกออกมาเป็นภาพชุด "Mail to Children Series I" ภาพเหล่านี้สะท้อนความเชื่อว่า สิ่งที่เป็นไปไม่ได้นั้นอาจทำให้เป็นจริงได้ในสายตาของศิลปิน คุณอภิรักษ์ก็เป็นศิลปินประเภทสื่อความคิดมาก่อนที่จะเดินทางไปอเมริกาเสียอีก โดยที่เขาได้แสดงนิทรรศการเดี่ยวชื่อ "อธิบายศิลปะให้แก่อีกครึ่งโลกอย่างไร" มาแล้วใน พ.ศ. 2528 (ค.ศ. 1985) ที่หอศิลป์ พระศรี คุณอิทธิไกรกล่าววิจารณ์นิทรรศการของคุณอภิรักษ์ไว้ว่า "ไม่เคยมีศิลปินไทยคนใดผลักดันศิลปะไทยร่วมสมัยไปถึงขั้นนี้มาก่อน" โดยการที่คุณอภิรักษ์โจมตีชาวกรุงบูร์กศิลปะด้วยการใช้ถ้อยคำและการเขียนด้วยภาพ, การตกแต่ง, การเล่นสำนวน และคำเพิ่มความหมายสองแง่ และใช้สารพัดสื่อ นับตั้งแต่ลูกโป่งเป็น ๆ ไปจนถึงวิดีโอและภาพจากเครื่องอัดสำเนา เนื้อหาในการสนทนาของคุณอภิรักษ์ได้ขยับไกลถึงภาพที่เป็นตัวอย่างที่ดีของแบบ เซอร์เรียลลิสม์ คือภาพโมนาลิซ่า หลังจากที่เขาคิดไปเยี่ยมมหาวิทยาลัย คอรแนล เขาก็ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้เสนอเอกสารเกี่ยวกับผลงานในช่วงแรก ๆ ของ Robert Smithson ที่ Whitney Museum of American Art หลังจากนั้นคุณอภิรักษ์ก็กลับมาสร้างผลงานชื่อ "Homage to Robert Smithson" 'ha ha-crystal' Concept" โดยอิงจากภาพชุด "Housesites" ของ Smithson

โดยเจาภกณินมาทาสักน้ำเงินแล้วให้แสงสว่างแสงไฟเอน และให้เสียง
ประกอบ การที่จุดมิกซ์ให้วิจารณ์ผลงานของคุณมด เมาส์ส์ ชื่อ
"Song for the Dead Art Exhibition" เมื่อเดือนกันยายน
พ.ศ. 2528 (ค.ศ. 1985) ที่หอศิลป์พระศรี นอกจากจะทำให้ผู้อ่านเข้าใจ
ผลงานของคุณมดแล้ว ยังทำให้เข้าใจผลงานของคุณมิกซ์เองด้วย

ช่วงสุดท้ายของบทวิจารณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้สรุปความคิดและได้เสนอ
ทรรศนะของตนเองเอาไว้ว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 26 - 27)

นิทรรศการครั้งนี้เป็นโอกาสที่จะได้สะท้อนให้เห็นปฏิกริยาสนองตอบต่อกัน
ระหว่างศิลปะอเมริกันและศิลปะสมัยศิลปะไทยร่วมสมัยในระดัหนึ่ง
ตลอดจนพัฒนาการของศิลปะไทยสมัยใหม่โดยทั่วไป เมื่อศึกษากันถึงแล้ว คงจะ
ไม่เป็นที่สงสัยเลยว่า ประเด็นการต่าง ๆ ที่ศิลปินไทยราวสามสิบคน ซึ่งไป
ศึกษาศิลปะในสหรัฐระหว่าง พ.ศ. 2499 - 2529 (ค.ศ. 1956 - 1986)
ได้มีผลกระทบอย่างสำคัญต่อศิลปินไทยเจนเจียนเกี่ยวกับการที่พระสงฆ์ไทย
33 รูปกลับมาจากลังการระหว่าง พ.ศ. 1973 - 1974 (ค.ศ. 1430 -
1431) เพราะจากพระสงฆ์เพียง 33 รูปเท่านั้น ก็ได้ตั้งพุทธศาสนาปฏิบัติ
ถึงทางขึ้นในราชอาณาจักรอยุธยา สุโขทัย และล้านนาไทยขึ้นได้ ดังนั้น
นักศึกษาศิลปะเป็นเหตุนี้สอนลูกให้รู้ถึงกรรมหาวิวัฒนาการ มหาวิวัฒนาการ
ศิลปากรคดี มหาวิวัฒนาการวิวัฒนาการวิโรจน์คดี จะได้นำความเคียดแค้นใน
ใหม่ ๆ ในวงการศิลปะอเมริกันกลับไปสู่ท้องถิ่นเกิดของตน ดังนั้น
ในขณะที่ทางมือของไทยในอดีตมุ่งศึกษาจากลังกาเพื่อเป็นต้นแบบงานทาง
ศาสนานั้น ปัจจุบัน ศิลปินไทยก็มุ่งหาแนวทางอันนำและความมั่นคงใจจาก
สหรัฐอเมริกา

การที่ศิลปินไทยได้นำศิลปะแบบอเมริกันเข้าแทนที่งานช่างในพุทธศาสนาปฏิบัติ
ถึงทางขึ้น ก็เท่ากับว่าท่านเหล่านั้นได้นำเอาแบบมาทางวัฒนธรรมของต่างชาติ

แบบหนึ่งเข้าแทนที่อีกแบบหนึ่ง ในขณะที่เกี่ยวกับ ศิลปินเหล่านั้นก็ยังไม่ได้รับความสำเร็จในการสร้างเอกลักษณ์ร่วมกันอันจะเป็นเอกลักษณ์ของไทยขึ้นอย่างแท้จริง ดังนั้นทุกคนจึงถูกตำหนิว่า "ลอกเลียนแบบศิลปะตะวันตก" แม้ว่าภคการและบริษัทใหญ่ ๆ ได้เข้ารับหน้าที่ให้ความอุปถัมภ์ทางศิลปะ แทนที่จะเป็นวัดหรือวังดังแต่ก่อน และแม้ว่าศิลปินในสมัยปัจจุบันจะมีอิสระเสรีที่จะทำตามใจชอบใจใคร่ตาม แต่ศิลปินส่วนใหญ่ก็ยังหลงเลือกรับราชการมากกว่า ทรายโคที่ศิลปินยังทำงานในระบบราชการ พานเนอานก็ยังคงดำรงความเคารพยอมทูลถ้อยคำกับบัญชาเหนือนางในสมัยโบราณอยู่ต่อไป โดยมีข้อแตกต่างเพียงว่า แทนที่จะลอกเลียนแบบงานของผู้อื่นกับบัญชา ก็จะลอกเลียนแบบจากอเมริกา และในการถ่ายทอดมานั้น ก็จะสูญเสียพลังของความริเริ่มของศิลปะแบบไทยกลายเป็นศิลปะที่ได้รับการคัดลอกอย่างจำนนจำนน ดังนั้น ผู้ที่จะเป็นศิลปินในอนาคตควรจะระมัดระวังเสียเองถึงคำเตือนของศาสตราจารย์ศิลปะ พีระศรี ว่า "ในสิ่งที่เกี่ยวกับศิลปะ เราได้รับประโยชน์อย่างใหญ่หลวงจากชาวตะวันตกในการศึกษาเทคนิคของงาน แต่เมื่อเราลอกเลียนความคิดและแบบอย่างของเขา เราก็จะกลายเป็นนักลอกแบบที่หาสงสาร เพราะงานลอกเลียนแบบเหล่านั้น ก็จะเป็นงานปราศจากคุณค่าอันแท้จริง"

ผลจากการวิเคราะห์และการ เปรียบเทียบพิจารณาของพิริยะ ไกรฤกษ์ออกสู่สาธารณชนนับตั้งแต่วันเปิดนิทรรศการพร้อม ๆ กับงานการเผยแพร่ สไลด์วิถีไทยประกอบคำบรรยายในวันเปิดนิทรรศการวันแรก โดยนิทรรศการปรีชาญาณให้วิชาเอกศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร สถาบันการศึกษาที่พิริยะ ไกรฤกษ์ได้รับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษ และสไลด์ข้อมูลแก่นักศึกษาเกี่ยวกับคำเน้นการนิเทศศิลป์ เพื่อการเผยแพร่ในอีกทางหนึ่งนั้น ผลที่ตามมาคือ ได้เกิดปฏิบัติการทั้งในด้านการตลาดทางคดีความ และด้านการยอมรับสนับสนุนเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน

ยังมีการจัดอภิปรายถกเถียงการภาวสะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกา ในวันที่ 22 พฤศจิกายน 2529 ณ หอศิลป์พีระศรี โดยพิริยะ ไกรฤกษ์

อาร์ สตีเฟนส์ คาร์ม วงศ์ปราช อิมิ หงคาถุด และมี ม.ร.ว.ถนัคศรี
 สวัสดิวัตน์ เป็นผู้ดำเนินการอภิปราย ภายหลังจากการอภิปรายจบสิ้นลง แขนที่จะ
 เกิดความเข้าใจในเจตนาของกันและกันมากขึ้น การฉกฉวยเป็นตรงกันข้าม เพราะ
 หลังจากนี้ ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์เรื่อง "ภาพ
 สะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกา" โดยพริบะ ไกรฤกษ์ ก็เริ่มขัดแย้งบานปลาย
 จนยากที่จะควบคุมได้ ทั้งนี้จะเห็นได้จากปฏิริยาของจิระพันธ์ พิศรปริชาได้เริ่มต้น
 เชิญถามวิจารณ์ตอบโต้ความพิววิจารณ์ผลงาน "สะท้อนสังคม เหตุ...บทเรียนจากการ
 วิจัยศิลปะเคลื่อนไหว" โดยจิระพันธ์ พิศรปริชาไต่ถามความเห็นของไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์
 ซึ่งถูกพริบะ ไกรฤกษ์ระบุว่า "ผลงานชื่อ acrobat เป็นงานถึงแอมสเตรดซึ่ง
 รูปลักษณะของมนุษย์ถูกตัดทอนลงเหลือส่วนประกอบที่จำเป็นจริง ๆ งานชิ้นนี้สร้างสรรค
 ขึ้นในลักษณะเดียวกับงานชื่อ Seated woman ของ Raymond Duchamp"
 (พริบะ ไกรฤกษ์ 2529 : 20) ซึ่งไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ได้ตอบว่า (จิระพันธ์
 พิศรปริชา 2529 : 35)

ผมไม่รู้จักรูปหรือชื่อพิวออกมาชิ้นนี้ ที่ผมไปอเมริกาก็ไม่ไปชมไปในฐานะที่
 ผมเก่งภาษาอะไรหรอก แต่ผมไปเพราะผลงานของผมแท้ ๆ ที่ทำให้
 ยูเนสโกให้ทุนผมไปดูงาน และที่ผมไปผมก็ได้เรียนรู้ในแง่รู้จักคนอเมริกัน
 และสังคมของเขามากกว่า การเปลี่ยนแปลงในงานผมเกิดขึ้นโดยไม่ตั้งใจไป
 ลอกใครมา...แต่เป็นเพราะหัวหน้าเขาไม่ยอมให้ผมออกไป
 ทำงานนอกในตอนที่ไปถึง ผมก็เลยต้องอยู่ในห้องคิดค้นทำอะไรของผมเอง
 การก่นด่าหาว่าผมไปลอกใครมา จึงเป็นเรื่องที่น่าเสียใจ

จากนั้นจิระพันธ์ พิศรปริชาก็ได้เสนอพรศนะของตนพร้อมกับการอ้างอิง
 ถึงบุคคลออกมาว่า (จิระพันธ์ พิศรปริชา 2529 : 35)

ครับ ดร.พิริยะ อาจจะคิดว่า "การเรียนรู้" ของอาจารย์ไพฑูรย์นั้น มีหลายแง่มุม ในด้านที่เกี่ยวกับศิลปะอาจารย์ไพฑูรย์ได้เห็นความ กว้างขวางและความหลากหลายของงานศิลปะในสหรัฐ เช่นเดียวกับคนอื่น ๆ ที่ไปสหรัฐอเมริกา แล้วได้ทนายความว่า อาจารย์ไพฑูรย์ จะต้องไปเพื่อ ศึกษาศิลปะนอกแบบตะวันตก การเชื่อมโยงคำว่า "เรียนรู้" ของอาจารย์ ไพฑูรย์ เข้ากับผลงานศิลปะชิ้นหนึ่งในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในสหรัฐอย่าง เจาะจง จึงเป็นการสะท้อนแง่มุมที่ผิดพลาดอย่างยิ่งในการทนายของ ดร. พิริยะ คือ เมื่อเกิดความสงสัยก็จะสรุปออกมาก่อน แล้วจึงตั้งสมมุติฐานว่า "อาจจะ"

จากการที่ไม่ได้สอบถามหาข้อเท็จจริงจากแหล่งข้อมูลที่ยังมีชีวิตอยู่ก่อนที่จะนำมา อ้างนั่นเอง ทำให้ ดร.พิริยะต้องกล่าวคำขออภัยถึงเป็นซ้ำสอง ในการยกให้ คุณอารี สุทธิพันธุ์ เป็นคนไทยคนแรกที่สามารถการศึกษาปริญญาโท สาขาจิตร ศิลป์จากสหรัฐอเมริกา ทั้ง ๆ ที่เป็นที่ทราบกันดีว่า ผู้ที่สามารถการศึกษาปริญญาโท สาขาจิตรศิลป์คนแรกของไทยคือ ผศ.ทรงคุณ อัครดารา ความหละหลวมละเอียดของการศึกษาข้อมูลใช้ยังไม่มาก เป็นเรื่องที่น่าสลดใจอีก ประการหนึ่ง ในการทนายระดับชาติในส่วนที่เกี่ยวกับการศึกษาของศิลปินทั้ง 24 คน ยกตัวอย่างเช่น ในหน้า 10 และ 22 (ในสูจิบัตร) ดร.พิริยะได้บันทึก ไว้ว่า "คุณสันติ อิศโรกุล เป็นศิลปินที่เราร่วมแกล้งครั้งนี้ เพียงคนเดียวที่ไม่ได้สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยในประเทศไทย ทั้ง ๆ ที่โดยความจริง แล้ว ยังมีศิลปินอีกถึง 7 ท่านที่ได้สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยในประเทศ ไทยมาก่อน และทุกท่านก็ได้ให้ข้อมูลมาไว้ในใบกรอกประวัติศิลปินที่ส่งมา พร้อมกับผลงาน ถ้าหากดร.พิริยะ ใจเวดาสักหน่อยในการตรวจสอบประวัติ การศึกษาของศิลปินแต่ละคน เชื่อว่าคงไม่มีการบันทึกข้อมูลผิดพลาดสร้างความ สับสนให้กับผู้อ่านมากถึงขนาดนี้

คั้งนั้นการไต่มาฟัง คร.พิริยะบรรยายถึงศิลปะ, ศิลปินไทยในเวลานั้น จึงสรุป
ไ้ว่าเป็นการไต่หาถึงความเฉลียวในการทำวิจิตรของ คร.พิริยะ ตั้งแต่
เรื่องยากไปจนถึงเรื่องง่าย ๆ เลยกี่เดียว

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา ยังคงคัดค้านต่อไปด้วยการสรุปคำอภิปรายของอหิ
คงคาอุล และคำร่าง วังสุโขราช โดยในตอนท้ายของบทวิจารณ์นั้น จิระพัฒน์
พิตรปรีชาได้อ้างถึงข้อความในจดหมายปีหนึ่ง ที่ประมาณ บุรุษพัฒนาเขียนขึ้นในนาม
ของศิลปินไทยที่ร่วมแสดงผลงานครั้งนี้ และในนามของมหาวิทยาลัยศิลปากรที่สนับสนุน
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อส่งถึงผู้อำนวยการบูชิส (จิระพัฒน์
พิตรปรีชา 2529 : 36) โดยประมาณ บุรุษพัฒนา ได้เขียนไว้ตอนหนึ่งว่า (จิระพัฒน์
พิตรปรีชา 2529 : 36)

ในบทสรุป คร.พิริยะ ได้ถูกศิลปินร่วมแสดงงานทั้งหมด โดยกล่าวหาว่า
ลอกเลียนแบบศิลปะตะวันตก และไม่มีเอกลักษณ์ไทย นอกจากนี้ เขายัง
กล่าวที่จะนำเอาคำกล่าวของ ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มาบิดเบือน
สร้างความเข้าใจผิดให้กับผู้ที่เห็นศิลปินในอนาคตว่า ไม่ควรเอาแบบอย่าง
ศิลปินเหล่านั้น ในการกระทำดังกล่าว คร.พิริยะได้แสดงให้เห็นว่าไม่มีความ
เข้าใจต่อหน้าที่การเป็นภัณฑารักษ์เลยแม้แต่น้อย คร.พิริยะยกตัวเองขึ้นมา
เป็นศาสดาองค์ใหม่ทางศิลปะ (Supreme God of Art) และสร้าง
สิ่งที่ไม่ถูกต้องตามความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ เกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ของ
ไทย

จากการที่ขาดความรู้ ความเข้าใจที่แท้จริงเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ คร.พิริยะ
จึงไม่ควรสรุป และให้ความคิดเห็นใด ๆ เกี่ยวกับผลงานที่นำมาแสดง
พรตนะของ คร.พิริยะ ที่มองศิลปินและผลงานด้านทัศนศิลป์ว่า อันเนื่องมา
จากขาดการค้นคว้าหาข้อมูลทางวิชาการ รวมทั้งการสัมภาษณ์ที่จำเ็น...

ดร.พิริยะ เเยะหยันลงมาว่า สามารถทำออกมาได้โดยไม่ต้องมีศิลปะก็ได้
ซึ่งอันที่จริงแล้ว วงการศิลปะไทยต่างหากที่สามารถทำออกมาได้ (และคือ
เสียด้วย) โดยไม่จำเป็นต้องมี ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์

ดังที่กล่าวมาแล้วว่า กระแสการคัดค้านทวิจารณ์ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์
ในอเมริกา" โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้นเป็นไปอย่างกว้างขวาง ดังนั้น หลังจากที่จิระพันธ์
พิตรปรีชา ได้แสดงท่าทีคัดค้านออกไปแล้ว วิบูลย์ ลี้สุวรรณก็ไม่เห็นด้วยกับทวิจารณ์
ดังกล่าวด้วยเช่นกัน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวว่า (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2529 : 35)

สิ่งที่ ดร.พิริยะเขียนมานี้เป็นการแสดงความไม่เข้าใจต่อขบวนการสร้างสรรค์
ศิลปะร่วมสมัยและถูกต้องความรู้สึกนึกคิดของศิลปินไทย เป็นการมองศิลปะไทย
ทั้งในอดีตและปัจจุบันด้วยสายตาที่ไม่เป็นธรรม โดยมองผ่านแว่นของการศึกษา
แบบตะวันตกที่ ดร.พิริยะได้รับการศึกษามากเกินไป ผมคิดว่า ดร.พิริยะ
ไม่มีความเข้าใจสังคมไทยและศิลปินไทยเพียงพอ จึงได้เขียนออกมาเช่นนี้
ผมยอมรับว่า ศิลปินปัจจุบันหลายคนต้องรับราชการ แตกมิได้หมายความว่าเรา
เหล่านั้นขายชีวิตและวิญญาณให้กับราชการหรือระบบราชการหรือผู้บังคับบัญชา
ไปแล้ว ยิ่งคนที่เ็นครูบาอาจารย์ด้วยแล้ว เขามืออะไรที่จะคิดที่จะสร้างสรรค์
ผลงานได้โดยกว้างขวาง เรื่งนี้ ดร.พิริยะน่าจะรู้ดีเพราะท่านก็เป็นข้าราชการ
คนหนึ่ง

ผมมีความเห็นที่แตกต่างจากสิ่งที่ ดร.พิริยะเขียนอีกหลายประเด็น แต่น่ากระตาคณ
จำกัด จึงคิดว่าควรนำความคิดเห็นจากศิลปินอื่น ๆ ที่ไม่เห็นด้วยกับ ดร.พิริยะ
มาพิจารณา

สำหรับบุคคลแรกที่วิบูลย์ ลี้สุวรรณอ้างถึงคือความเห็นของไพฑูริย์ เมืองสมบูรณ์
ที่กล่าวว่า (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2529 : 36)

ผมรู้สึกว่าไม่ถูกต้อง ทางที่ดีแล้ว การเขียนคำวิจารณ์ควรจะไต่ถามถามผม
 เพราะผมยังมีชีวิตอยู่ การเขียนไปผิด ๆ หลาด ๆ ทำให้คนเข้าใจผิด
 เพราะผู้เขียนเขียนขึ้น ทำให้คนอ่านเข้าใจว่า ผู้เขียนเป็นคนที่ควรเชื่อ
 แต่แท้จริงแล้วท่านไม่ไต่ถามอะไรเลยเกี่ยวกับตัวผม การที่ผมเปลี่ยน
 ลักษณะงานของผมมีความเปลี่ยนแปลงอย่างนี้ อย่างนั้น เป็นเพราะอะไร
 มาถามผมจะชี้แจงให้ทราบ เท่าที่เขียนมาไม่ใช่เรื่องที่ถูกต้องทั้งสิ้น
 ผมจึงขอลดลงเพียงว่า ทั้งหมดที่เขียนในหนังสือไม่มีความเข้าใจอะไรในหัว
 ผมเลย ผมไม่อยากจะอธิบายในรายละเอียดมากกว่านี้

ความเห็นของบุคคลที่มาจากหลาย ๆ ด้าน สวรรค์อย่างถึงกับคือ ความเห็นของคำร่าง
 วงศุภปราศรัยกล่าววาท (คำร่าง วงศุภปราศรัย 2529 : 36)

ความผิดพลาดต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันก็เนื่องมาจากทัศนคติ ไม่ใช่หาข้อมูล
 แท้จากศิลปิน ไม่มีการหามาพูดคุย สืบสาร หาข้อมูลจากศิลปินโดยตรง การดู
 ผลงานเพียงสามภาพ และอ่านขอเขียนสั้น ๆ ของศิลปินนั้น ไม่อาจวินิจฉัย
 และรู้เรื่องผลงานของศิลปินได้ (ถ้าทำได้อย่าง ดร.เซอร์เบิร์ต ฟิลลิปส์
 ซึ่งพบปะกับศิลปินแต่ละคนเป็นวันเป็นคืนก็จะได้ข้อมูลดีกว่าและรู้เรื่องมากกว่า)
 การที่จะเปิดหนังสือศิลปะและเทียบกับผลงานของศิลปินแล้วบอกว่า ศิลปินคนนั้น
 ทำงานในแบบไหน แบบไหนก็จะง่ายเกินไป

ทัศนคติที่บอกว่าผมได้รับอิทธิพลจาก New York School นั้น ผมไม่คิด
 เช่นนั้น ถึงแม้เคยกล่าวไว้แล้วว่า พวกศิลปินเราเห็นถือว่า เรามีแนวทาง
 และรูปแบบรวมเป็นสากลและเรายังมีบุคลิกของเราแต่ละคน แม้จะอยู่ที่
 นิวยอร์ก ผมมีความรู้สึกนึกคิดของผมเอง ผมไปที่นั่นไม่ได้ไปรับเท่านั้น
 ไปแลกเปลี่ยนกัน ผมเองมีส่วนให้แกเพื่อนฝูงหลายคนที่นี่

โดยสรุปแล้ว การวิจารณ์งานของผมโดยทัศนคติของนิทรรศการนี้
 คลาดเคลื่อนจากความแท้จริง ซึ่งก็เนื่องมาจากความไม่สนใจที่จะหาข้อมูล

จากเอกสารภาพถ่ายและศิลปินให้เพียงพอดำเนินขั้นตอนของการวิจารณ์ศิลปะ
ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับผลงานของเขามันค่อนข้างแข็งแรงเพียงเท่านี้

จากนั้น วิบูลย์ สีสวรรณก็ได้อ้างถึงความเห็นของปรีชา อรุณทะนักล้าว่า
(วิบูลย์ สีสวรรณ 2529 : 36)

การที่วิจารณ์ผลงานเขาว่า มีลักษณะคล้ายงานของ Helen
Frankenthaler นั้น ผมปฏิเสธ ผมไปทวีปยุโรปในปี 1970 ผมไม่ได้ไป
เรียนระบบของอเมริกา ผมได้ทุน รมว. ... ไปทำงานศิลปะ ที่ผมมีโอกาสเรียน
คือภาพพิมพ์ ดร.พิริยะเขี่ยว่าลวกเลี่ยนนักไม่ควรให้ เพราะหลายคนไป
อเมริกาเพียงช่วงสั้น ๆ จะไปเพื่อลวกเลี่ยนอะไร ผมไปอเมริกา ผมก็มี
ความเห็นของตัวเองอยู่แล้ว ผมมีครูบาอาจารย์ในเมืองไทยหลายคนตั้งแต่
อาจารย์ศิลป์ พีระศรี, อาจารย์เผื่อง นริพทัตย์, อาจารย์สวัสดิ์ กันตสุข,
อาจารย์ประยูร อุลุชาฎะ, อาจารย์ทวี นันทขว้าง คนเหล่านี้ให้อิทธิพล
พวกเรามาตลอด การที่ดร.พิริยะเอาแบบอย่างของศิลปินอเมริกามาประจบ
พวกเราแล้วบอกว่าเหมือนคนนั้นคนนี้ เป็นการทำการบ้านอย่างง่าย ๆ
จึงไม่ควร จะทำให้ภาพพจน์ของคุณท่าน โดยเฉพาะนักศึกษาจะรับเลขาษฎ์
ที่ลวกเลี่ยนไป การแสดงครั้งนี้เป็นโอกาสสะท้อน ไม่ใช่เอาพวกเราไปเป็น
ผู้ลวกเลี่ยนอเมริกา ความจริงผมเป็นคนเสนอเรื่องศิลปินให้ USIS
ทั้งหมด 30 คน รวมทั้ง ดร.พิริยะด้วย ความจริง ดร.พิริยะโดยธรรมชาติ
เคยเป็นศิลปินมาก่อน แต่ไปทำงานด้านประวัติศาสตร์ศิลป์จึงห่างเหินไป
พิริยะจึงไม่ได้ติดตามความก้าวหน้าของศิลปินไทยอย่างละเอียด นี่เป็นข้อ
ผิดพลาดที่เห็นวิจารณ์อะไรลวกเลี่ยนอย่างนี้ ๆ

ส่วนพรรคของจิระพงษ์ พิทยาภรณ์ นั้น วิบูลย์ สีสวรรณก็ถ่ายทอดออกมา
ว่า (วิบูลย์ สีสวรรณ 2529 : 36)

การแสดงครั้งนี้ คงยอมรับว่า รูปแบบภายนอกของงานน่าสนใจ แต่สิ่ง
 ที่จะปล่อยให้ผ่านไปเฉย ๆ หรือมองข้ามไปเสียไม่ได้ ก็คือ บทความของ
 คร.พิริยะ ไกรฤกษ์ รวมทั้งวิถีโอที่ท่าออกมาเผยแพร่ในงานซึ่งอาจจำ
 ได้ว่า คล้ายเคลื่อนไปจากความเห็นจริงมาก บางตอนเหมือนกันเขียนขึ้น
 ตามอำเภอใจ ไม่ค่อยใส่ใจ แม้ที่จะชักถามพูดคุยกับศิลปิน ฤษู ๆ ก็สร้าง
 หอคอยสร้างกรง เอาตราประทับของศิลปินอเมริกันและรูปแบบเป็นผิวเดิมา
 เหยี่ยงแหกครองลงไปในงานแต่ละชิ้น คร.พิริยะ ควรมีสำนึกว่า งานครั้งนี้
 เป็นการสะท้อนประสบการณ์เกี่ยวกับชีวิตและศิลปะในอเมริกา ควรให้ชุมชนเป็น
 ผู้วิจารณ์เอง แม้แต่ทนายทวิเลียม เอ.บราวน์ ยังแสดงว่าไม่พอใจขึ้น
 เพื่อหาข้อสรุปอะไรเป็นการเฉพาะ แต่ขอเพียงแต่เสนอศิลปินและผลงาน
 ของเขา เพื่อให้สัมผัสศิลปะและประเพณีของปัญญาชน บทความของ
 คร.พิริยะ ได้แสดงออกในสิ่งตรงข้ามคือพยายามสร้างความรู้สึกของผู้ชมให้
 คลอยตามว่า ศิลปินไทยเป็นเพียงพวกที่ลอกเลียนแบบเชื้อฟองอเมริกา
 ศิลปินไทยเป็นแค่ก๊อปปี้ ประชาชนไม่ควรเชื่อคำความสรุปอย่างง่าย ๆ
 เช่นนี้ คนที่ศึกษาค้นคว้ามาแทบเป็นแทบตาย พอเห็นวงกลมออกมาก็ถูก
 คัดสินว่า เอามาจากงานของ Kenneth Noland พอทำงานออกมาเป็น
 กลอง ก็ถูกประณามว่า ลอกเลียนของ Joseph Cornell
 ผมอยากจะถามว่า พวกเราไม่เคยเห็นวงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม
 มาก่อนเลยหรือ คือไหนหรือวัฒนธรรมเอเชียไม่มีสิ่งเหล่านี้เลยหรือ ถ้าจะพูด
 ให้กว้างกว่านั้น ถ้าหากจะรับอิทธิพลอเมริกัน คนใดคนหนึ่งจำเป็นต้องเป็น
 คน ๆ เดียวกับที่ คร.พิริยะกำหนดมาให้จากการดูงานแค่ชิ้นเดียวสองชิ้น
 เท่านั้นเองหรือ จะวิจารณ์กันทั้งที่ ควรสนใจติดตามงานศิลปะสมัยใหม่ของ
 ศิลปินไทยให้ลึกซึ้งกว่านี้ เป็นเรื่องไม่ยุติธรรมสำหรับศิลปิน สำหรับผู้ชม
 และสำหรับวงการศิลปะวัฒนธรรมบ้านเราในอนาคต ทราบไหมทั้งงานสร้างสรรค์

ถูกมองว่าเป็นงานลอกเลียนแบบ ผู้ซึ่งจัดงานเพื่อเป็นเกียรติแก่ศิลปินไทย ซึ่งพวกเราต่างเข้าใจในเจตนาดีข้อนี้ แต่คนไทยโดยเฉพาะคนที่เห็น ทัศนคติของงานนี้กลับหมิ่นหมิ่นตำแหน่ง "นักกอลป์" ให้กับศิลปินไทยโดย ขาดการไตร่ตรอง...ผมไม่อยากเห็นพระชนะของนักวิชาการบางคนสร้างความเข้าใจผิดให้กับประชาชนผู้สนใจศิลปะ รวมทั้งคนรุ่นหลัง คนเขียน ประวัติศาสตร์ไม่จำเป็นต้องเป็นฝ่ายถูกเสมอไป

สำหรับบุคคลที่วิญญูย์ สีสวรรณ ยกคำพูดมาอ้างเป็นหาคู่สุดท้ายคือ ฌล เมาส์วาล์ ซึ่งกล่าวว่า (วิญญูย์ สีสวรรณ 2529 : 37)

Concept และ development ของศิลปินและศิลปินไทยที่มีใจจะโง่ ที่จะไม่สามารถหาลักษณะไทยร่วมสมัยได้ แท้จริงแล้วจะต้องเขียนแต่ลายกนก ในฐานะที่เป็นศิลปินคนหนึ่งทำงานศิลปะมีอาจหลุดตัวเองหรือโกหกชาวบ้าน ใควา ทำงานศิลปะไทย (ตามรูปแบบ) โดยที่ตัวเองเขียนโหม่อ้อย่าง แตกต่างคิดว่าศิลปะย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและสละทวนวัฒนธรรมของ ยุคนั้น ไม่จำเป็นต้องลอกเลียนของเดิมเสมอไป คนไทยศิลปินไทยก็ควรจะ มีสิทธิทำงานศิลปะอย่างที่มีศิลปินอเมริกันทำได้เช่นเดียวกัน ทำไมจะต้องคิดว่า ทุกคนลอกความคิดของอเมริกันอย่างสิ้นเชิง

สุดท้ายวิญญูย์ สีสวรรณได้ชี้แนะให้สำนักข่าวสารออเมริกันรับผิดชอบและให้แก้ไข พร้อมทั้งพยากรณ์ว่า หากไม่ทำอย่างใดอย่างหนึ่งลงไปแล้วก็จะถือว่า ศิลปินหลายคน คงจะเคลื่อนไหว เพื่อรักษาเกียรติและศักดิ์ศรีของเขาเหล่านั้นไว้ (วิญญูย์ สีสวรรณ 2529 : 36) ซึ่งข้อคาดคะเนของวิญญูย์ สีสวรรณ ก็เกิดขึ้นเป็นจริง เพราะในที่สุด การประชุมศิลปินร่วมสมัยครั้งที่ 1 ขึ้นในวันที่ 13 ธันวาคม 2529 ณ สำนักกลาง นักเรียนคริสเตียน โดยมีเอกสารคำบอกเล่าของคึกเคซ กับตามระเบียบรายงานว่า (การประชุมศิลปินร่วมสมัยครั้งที่ 1 2529 : ไม่มีเลขหน้า)

ในวัน press preview ข้าพเจ้าได้ไปเห็นตัว video visual
 เกี่ยวกับการบรรยายภาพประเภทสไลด์ผลงานของศิลปินที่มีประสบการณ์
 ในอเมริกาแต่ละท่านท่านจะได้รับการแจกสูจิบัตร เห็นว่าเนื้อหาการบรรยาย
 ไม่ถูกต้องในการอ้างข้อมูลงานของศิลปินที่ได้รับสิทธิพลศิลปินของอเมริกา
 คนนั้นคนนี้ และเมื่อได้รับสูจิบัตรอ่านข้อความในเล่มก็เห็นว่า ส่วนใหญ่ของ
 กับที่บรรยายในสไลด์ video จึงเรียนตามเป็นการส่วนตัวกับผู้ช่วย
 ศาสตราจารย์พิริยะ โกรฤกษ์ว่าท่านอาจารย์เป็นผู้เขียนเองหรือ ท่านบอกว่า
 ไม่ได้เป็นคนเขียน ให้ลูกศิษย์ไปแทนเขียน ถ้าตนเองเขียนแล้วจะหนักกว่านี้
 จึงมิได้คิดใจอะไร โห้แต่ก็ในใจว่า ก็เพราะให้เด็กเขียนนี่เอง จึงขาด
 ประสบการณ์ ทำไมจึงลงชื่อตัวเองว่าเป็นคนเขียน ความคลาดเคลื่อนจึง
 ตกอยู่กับอาจารย์พิริยะ ต้องเป็นผู้รับผิดชอบ

แต่การรวมตัวของกลุ่มศิลปินที่คัดค้านจะไปในและดำเนินไปตามที่ผู้จัด
 สัณนิบาตจะหมายของระยะเวลาอัน บรรณาธิการเชิงคัดค้านก็ยังคงปรากฏต่อไปโดย
 สมโภช สรรพสิทธิประสงค์โลกอ้าวว่า (สมโภช สรรพสิทธิประสงค์ 2529 :
 50 - 51)

ในภาพสรุปผลงานเขียนเขียนถึงจากพิริยะได้ดูตาสาหะแยกแยะ, จัดกลุ่ม
 และทำให้เห็นอิทธิพลของศิลปินอเมริกันที่ติดต่อศิลปินไทยแล้ว ก็ได้ตัดสินโดย
 เค็ดซาค ซึ่งสร้างความ "เจ็บปวด" ให้กับศิลปินไทยบางคนด้วยประโยค
 ที่ว่า ศิลปินเหล่านี้ก็ยังไม่ได้รับความสำเร็จในการสร้างเอกลักษณ์ร่วมกัน
 ก็จะเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างแท้จริง ดังนั้นทุกท่านจึงถูกท้าทายว่า

"ลอกเลียนแบบศิลปินตะวันตก"

เท่าที่เห็นยังไม่พอ พิริยะยังได้ตอกย้ำอย่างค่อนข้างเย้ยหยัน (?) ต่อศิลปิน
 เหล่านี้แล้วว่า "แม้ว่าศิลปินในสมัยปัจจุบันจะมีอิสระเสรีที่จะทำตามใจชอบ
 ได้ก็ตาม แต่ศิลปินส่วนใหญ่ก็ยังคงเชื่อกับราชการมากกว่า ทรานโค"

ศิลปินยังทำงานในระบอบราชการ แทนเหล่านักยั้งคงดำรงความเคารพ
นบนอบต่อผู้บังคับบัญชา เหมือนร่างในสมัยโบราณอยู่ต่อไป โดยมีข้อแตกต่าง
เพียงว่าแทนที่จะลอกเลียนแบบงานของผู้บังคับบัญชา ก็ลอกเลียนแบบจาก
อเมริกา"

และพิธีบะกัณฑ์ทศพรงานเข็มนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นการเตือน
ศิลปินด้วยความหวังดีว่า

"ในส่วนที่เกี่ยวกับศิลปะ เราได้รับประโยชน์อย่างใหญ่หลวงจากชาวตะวันตก
ในการศึกษาเทคนิคของงาน แต่เมื่อเราลอกแบบอย่างนาสงสาร เพราะงาน
ลอกเลียนแบบเท่านั้น ย่อมเป็นงานปราศจากคุณค่าที่แท้จริง"
กล่าวได้ว่านับเป็นครั้งแรกที่ศิลปินไทยถูกวิจารณ์โดยผู้มีความรอบรู้ เจนจิตทาง
ศิลปะอย่างหาตัวจับได้ยาก เช่น พิริยะ ไกรฤกษ์ ทำให้งานของเขามีพลัง
อย่างมหาศาล และเกิดการวิจารณ์ตามมามากมาย อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน
คร.พิริยะ ไกรฤกษ์เป็นใคร ทำไมถึงกล่าวหาผู้ที่ศึกษาที่ใหญ่วางกับศิลปินไทย
โดยแท้จริงแล้ว พิริยะ เคยเป็นศิลปินมาก่อน ได้รับการศึกษาทางศิลปะ
สาขาจิตรศิลป์มาจากยุโรป และสร้างงานคำจารึกกรรมมาระยะหนึ่ง
เคยสร้างงานให้เกี่ยวข้องกับมาแล้วในนามของ "หอย" แต่ต่อมาได้หันเพิ่มไปศึกษา
ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ และจนได้ถูกเอกลจากมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด, อเมริกา
แต่ก็ไม่จำเป็นว่าผู้ได้รับปริญญาเอกต้องเขียนงานได้ถูกต้องเสมอไป งานชิ้นนี้
จึงได้รับการดาดงจากผู้นับถือด้วย โดยกล่าวหาว่า พิริยะโคซซมูสที่ผิด ๆ
มาเขียนและการกล่าวใส่ร้ายศิลปินไทยเพราะว่าพิริยะเองไม่ประสบความสำเร็จ
ในการเป็นศิลปิน จึงวิจารณ์ศิลปินไทยอย่างเสีย ๆ หาย ๆ

ดูเหมือนว่าผลงานการวิจารณ์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ ถูกคัดค้านและตอบโต้
อย่างหนักจนครวญว่า ในขณะที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ ตกอยู่ในสภาพที่ถูกปิดล้อมและ
โดดเดี่ยวเป็นอย่างยิ่ง

อย่างไรก็ตาม ในที่สุดก็มีทิวทัศน์เชิงทอม่ไ้กลุ่มศิลปินที่คัดค้านผลงานการ
วิจารณ์ทัศนศิลป์ของพิริยะ ไกรฤกษ์เกิดขึ้น โดยอำนาจ เป็นสหายได้สัมภาษณ์
บรรณานุกรมของศิลปินจำนวนหนึ่ง บุคคลแรกคือสมนึก ศรีโชติ ไ้กล่าววว่า
(อำนาจ เป็นสหาย 2529 : 13)

ทราบเท่าที่ลายตะของมนุษย์ยังทำงาน สิ่งแวดล้อมหรือโลกความเป็นจริง
ของชีวิตย่อมส่งอิทธิพลต่อเขาไม่มากนักน้อย ศิลปินที่ไปศึกษาดูงาน ณ ที่ใด
ของโลกก็ตามไม่เฉพาะแต่ในอเมริกาเท่านั้น ก็อาจหลีกเลี่ยงกฎเกณฑ์ดังกล่าว
ได้ นิทรรศการครั้งนี้ได้สร้างผลกระทบตอสถานภาพความเชื่อที่เคยมืดมิดศิลปิน
เป็นอย่างมาก ซึ่งรู้สึกเห็นใจและขอการระงับต่อศิลปินบางท่านซึ่งความออกด้น
ตอสถานการณ์ดังกล่าว เพราะประโยชน์มหาศาลที่จะเกิดขึ้นกับวงการศิลปะ
โดยตรงจะก่อให้เกิดการเคลื่อนไหวที่ชีวิตชีวาขึ้นกว่าแต่ก่อน ประชาชนผู้เสพ
งานศิลปะจะได้รับการกระตุ้นเตือนทางสติปัญญา และถูกคิดทอานศิลปะกรรมใน
สาขาอื่น ๆ เช่นในวงการเพลง ที่มีการลอกเลียนทวงท่วงท่อนของอเมริกา
ยุโรป จีน ญี่ปุ่น แะต้นเครื่องแต่งกาย การศึกษา การปกครอง
การทหาร เศรษฐกิจ และอื่น ๆ อีกมากมาย ปรากฏการณ์ดังกล่าวก็ไม้อาจ
หลีกเลี่ยงกฎธรรมชาติได้ การจัดนิทรรศการในเชิงวิเคราะห์วิจารณ์
เชิงประวัติศาสตร์จะช่วยให้ประชาชนได้รับรู้ประสบการณ์ทางศิลปะตามสภาพ
ที่เป็นจริงมากกว่าที่เ็นอยู่ในใจจวบจน ดังนั้นการจัดนิทรรศการครั้งนี้จึงก่อให้เกิด
เกิดการเคลื่อนไหวที่เป็นคุณต่อการตอสังคมไทยโดยรวม โดยเฉพาะ
ประชาชนจะได้มีโอกาสรับรู้ประสบการณ์ที่ถูกสุขภาพอันประกอบไปด้วยความคิ
ความงาม และความจริงต่อไป

ส่วนวิรุฬ ไพรทองก็ได้แสดงบรรณานุกรมเชิงวิจารณ์ของตนออกมาว่า (อำนาจ
เป็นสหาย 2529 : 13)

จากการที่ได้ดูงานนิทรรศการ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกาของศิลปินไทย" ในแง่ของการนิทรรศการมีลักษณะ เป็นการให้ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ เป็นการผสมผสานผลงานศิลปะ และมีผลสะท้อนถึงศิลปินผู้สร้างงานอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในส่วนตัวกระผม ลักษณะนิทรรศการแบบนี้ เพิ่งจะได้ดูเป็นครั้งแรก จึงทำให้ได้รับความรู้เพิ่มขึ้นมากกว่าการได้ดูนิทรรศการ หรือการแสดงผลงานศิลปกรรมที่เคยได้ดูมาก่อนหน้านี้ ผลสรุปภายหลังจากได้ดูนิทรรศการนี้แล้วคือ ศิลปะที่กำลังเกิดขึ้นในยุโรปและอเมริกาใต้นั้นมีอิทธิพลอย่างมากต่อศิลปินไทย

และเป็นที่มาอันดีจากนิทรรศการนี้ ผลสะท้อนให้ผมได้เขียนบทความแสดงความคิดเห็นของศิลปินและข้อวิจารณ์ลงในวารสารต่าง ๆ มีขอบาส่งเกตได้จากบทความที่เสนอนั้น ศิลปินได้แสดงถึงความคับแคบใจ ในกรณีนี้เสนอบทความประกอบนิทรรศการ สรุปไว้ว่า "ผลงานศิลปะของศิลปินไทยลอกเลียนแบบศิลปะตะวันตก" แบบทั้งสิ้น

จากการที่สรุปลงไปเช่นนั้น คงสร้างความคับข้องใจให้แก่ศิลปินหลายคน โดยที่ศิลปินมีคำนิยามว่า ศิลปินจะต้องแสดงความเป็นตัวของตัวเองในงานให้ได้ ผลงานที่มีคุณค่าจะต้องหลุดพ้นจากอิทธิพลใด ๆ ศิลปินได้พัฒนาขึ้นจนเป็นแบบพิเศษของตนเอง และศิลปินหลายคนคงพิจารณาว่า งานของตนเองได้พัฒนาจนเป็นแบบพิเศษ เป็นแบบฉบับของตนเองแล้วมิได้ลอกเลียนแบบใคร ๆ พ้นจากอิทธิพลใด ๆ

ปัญหาคือในใจผู้ชมศิลปะ (และอื่น ๆ) ในบ้านเราที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจะสามารถหลีกเลี่ยงอิทธิพลจากตะวันตกได้หรือไม่ เพราะมองดูโดยรวมตัวเราไม่ว่าจะเป็นศิลปะสาขาใดก็ตามารดมลงเห็นอิทธิพลและการ เลียนแบบตะวันตกทั้งสิ้น และที่สำคัญระบบการศึกษาของเราในปัจจุบันก็ครอบงำอยู่ด้วยความคิดแบบตะวันตก หรือว่าจะไม่ยอมรับกัน

บุคคลออกมาคือ โน พิสท์ อีรียานนท์ ก็ได้แสดงความเห็นของตนออกมาเช่นกัน
ว่า (อำนาจ เป็นสมัย 2529 : 13)

นิทรรศการภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกา นับได้ว่าเป็นนิทรรศการใหม่
ที่ดีในวงการศิลปะของ เมืองไทย ในอันที่จะนำไปสู่การยกระดับความเข้าใจ
ซาบซึ้งและความเลื่อมใสศรัทธาของผู้ชมผลงานศิลปะโดยทั่วไป เป็นการลด
ช่องว่างระหว่างผู้เลิศิลปะ (ประชาชน) กับผู้สร้างสรรค์ (ศิลปิน) ยิ่งไปกว่านั้น
ยังเป็นการช่วยเพิ่มพูนความรู้และความเข้าใจของศิลปะและศิลปินให้เป็นปัจจุบัน
และยอมรับของวงการอื่น ๆ โดยเฉพาะวงการวิชาการว่า เติบโตแล้ว ศิลปะ
เป็นได้ทั้ง "ศาสตร์" และ "ศิลป์" ที่ทุกคนสามารถสัมผัส รับรู้และชื่นชมได้
อนึ่ง นิทรรศการครั้งนี้ถือได้ว่าเป็นผลงานการวิจัยทางศิลปะ (ประวัติศาสตร์
ศิลป์) ด้วย เพราะมีการเก็บและจัดการทำกับข้อมูลอย่างเป็นระบบ ซึ่งเห็นได้
กับงานวิจัยทางวิชาการ ตรงกับที่การอภิปรายผลการวิจัยทางศิลปะ คือการ
วิจารณ์ศิลปะเท่านั้นเอง ศิลปะภายใต้เงื่อนไขของกาลเวลาสมัยใหม่ (อดีต)
คือประวัติศาสตร์ศิลป์ มีที่ปรากฏ (ปัจจุบัน) คือผลงานศิลปะ (สื่อสุนทรีย์)
และทั่วไป (อนาคต) คือทิศทางหรือเป้าหมาย เช่นเกี่ยวข้องกับตัวศิลปิน
(ผู้สร้างสรรค์) ศิลปวิจารณ์ คือการทำความเข้าใจในลักษณะเชิง
อดีต-ปัจจุบัน-อนาคตของศิลปะ เพื่อเพิ่มสาระการรับรู้และชื่นชมแก่ผู้
เชื่อว่าวงการศิลปะในบ้านเราจะไม่ต่างเรณูไข่มุกใต้หยากถ่อการ
เข้าถึงซาบซึ้ง หรือยากเย็นที่ แตกต่างไปที่จะคล้อยตามพัฒนาไปสู่ความ
ยิ่งใหญ่อันสมบูรณ์ไปหาความแก่แก่แห่งสาระที่เป็นประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์,
ศิลปวิจารณ์ และผลงานอย่างเช่นในประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์,
ศิลปวิจารณ์ และผลงานของเขาได้รับการประเมินคุณค่าสูง

นอกจากนั้น วิบูล จันทรแอก็ได้อธิบายถึงวิวัฒนาการที่เกิดขึ้นว่า (อำนาจ เป็นสมัย
2529 : 13)

ถ้าเรายอมรับว่าการเลียนแบบ imitation การได้รับอิทธิพลจาก
 สิ่งที่มีเกิดขึ้นก่อนมิได้เป็นเรื่องผิดปกติ มิใช่เป็นเรื่องเสียหายในการ
 ทำงาน ปัญหาความวุ่นวายก็จะไม่บังเกิดขึ้น ทั้งยังทำให้เห็นกระบวนการ
 ในการทำงานของศิลปินเป็นขั้นตอนชัดเจน อันจะเป็นประโยชน์ต่อคน
 ผู้สนใจในงานศิลปะได้พึงยึดถือได้ศึกษาเป็นแนวทางสืบไป
 การเลียนแบบเพียงแนวคิด หรือกระบวนการแล้วสร้างสรรค์เป็นรูปแบบ
 ของตนเอง เป็นสิ่งที่คนทำงานศิลปะของไทยหลายคนยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา
 เราควรจะมีคามมั่นใจในความเป็นตัวของเราเอง

สำหรับบุคคลสุดท้าย ศิลปินพร ทวีภาณุจน ได้เสนอทรรศนะเชิงวิจารณ์ของ
 ตนออกมาว่า (อำนาจ เกษมabay 2529 : 13)

นิทรรศการครั้งนี้ ประสบผลสำเร็จในการนำเสนอผลงานเชิงวิเคราะหวิจั
 ทางศิลปะ ที่เน้นประโยชน์ต่อการศึกษา แต่ก่อให้เกิดปฏิกริยาในกลุ่มศิลปิน
 ที่ถูกวิเคราะห์ซึ่งมีผลกระทบทำให้ศิลปินเกิดปฏิกริยา มองเห็นเกณฑ์ 2
 ประเด็นคือ

ประเด็นแรก ศิลปินที่เลือกเขียน ประสบผลสำเร็จในผลงาน เช่นได้รับ
 รางวัล ได้รับเกียรติ เกิดความไม่พอใจผู้วิจัที่ไปเปิดเผยในเรื่องที่ศิลปิน
 ต้องการจะปิดบัง

ประเด็นที่สอง ศิลปินที่ยังไม่ประสบความสำเร็จในผลงาน รวมทั้งยังค้นหา
 ตัวเองไม่พบ เกิดความไม่พอใจผู้วิจั ลัทธิเผลทำให้การทำงานของเข
 จะงักงัน

ในเวลาต่อมาอำนาจ เกษมabay ได้เขียนบทวิจารณ์ลงตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์
 อีกฉบับหนึ่ง พร้อมทั้งได้แสดงความเห็นตรงตนออกมาตอนหนึ่งว่า (อำนาจ
 เกษมabay 2529 : 9)

อันที่จริง การถกเถียงความคิด การวิจัยพิพจน์ เราถือว่าเป็นภาวะปกติที่
ศิลปินไม่ควรคิดว่า นี่เป็นการทำลายทรัพย์สินทางของประชาชนคนดูต่อศิลปิน
ศิลปินที่ยิ่งใหญ่หลายคนในโลกได้เคยถกเถียงกันมาด้วยกันทั้งสิ้น และ
ศิลปินที่ยิ่งใหญ่เหล่านั้น ก็ให้ข้อสรุปตนเองให้เห็นว่า การถกเถียงเกิดขึ้น
การได้รับอิทธิพลที่ดี ล้วนเป็นเพียงแต่ทางผ่านในช่วงชีวิตช่วงหนึ่งเท่านั้น
ดังนั้น การที่ศิลปินกลุ่มหนึ่งให้รวมตัวกันขึ้นมาอย่างมีเจตจำนง และโครงการ
การจัดประชุมศิลปินในวาระสมัยนี้คงเอกสารซึ่งการระบุตัวบุคคล สถานที่ วัน
เวลาอย่างชัดเจน โดยมีจุดมุ่งหมายในการรวบรวมข้อมูลที่เป็นข้อเขียนและ
การพูดการบรรยายของศิลปินสำหรับการจัดพิมพ์ เพื่อรวบรวมข้อคิดเห็นของ
ศิลปินเพื่อตอบทศวรรษแห่งในศตวรรษนี้ เพื่อรวบรวมข้อคิดเห็นของศิลปินที่มีต่อระบบ
การจัดบริหาร และการแสวงหาทางจัดบริหารการศิลปะร่วมสมัยต่อไป ซึ่งถ้า
หากไม่ได้เผยแผ่ความนี้เชิงอคติ หรือจงใจบิดเบือนข้อมูลปฐมภูมิ แลเห็นศิลปิน
คนหนึ่ง ที่ได้เปิดเผยตนเองกลางเวทีการอภิปรายว่า การเสนอข้อยุ
ติทั้งหลายทั้งปวงออกมา ก็จะมีประโยชน์แก่วงการศิลปะอย่างใหญ่หลวง
นั่นก็หมายความว่า ถ้าหากยกงานการวิจัยของนายพิริยะ มีบางส่วนที่มีผิดพลาด
นักวิจัยคนอื่น ๆ ไปก็จะได้อะไรเพิ่มเติมเพิ่มความถูกต้องในทางประวัติศาสตร์
ในมากร้าน

ทั้งนี้และทั้งนั้น ศิลปินทั้งหลายก็จะลงมือกระทำการว่า ไม่ใช่เพราะไม่เห็น
ด้วยงานวิจัย ไม่ใช่เพราะไม่เห็นด้วยกับนักวิจารณ์ ไม่ใช่เพราะไม่เห็นด้วย
กับนักประวัติศาสตร์ กับนักมนุษยนิยมหรือชาวต่างชาติ ก็จะกระทำในสิ่งเหล่านั้นเอง
หมด เพื่อให้ได้ในสิ่งที่ตนเองต้องการและพอใจ

อย่างไรก็ตาม ในพรตนะของเรา ไม่ว่าความตักแตงนี้จะขยายตัวต่อไป
อย่างไร เราก็ยังมีความเห็นว่า กลางการวิจัยของนายพิริยะ โกรธฤ
นจะเป็นเบื้องหลังของการเคลื่อนไหวศิลปินทั้งหลาย น่าจะเป็นเชื้อไฟแห่งการแสวง
หาแนวทางการสร้างสรรค์ทางใหม่ ๆ ที่มีความสอดคล้องกับลักษณะสังคมไทย
ที่บรรณนิภาจะก่อการวิจัยให้มาอีกกว่านี้

ภายหลังจากบทวิจารณ์ดังกล่าวได้รับการตีพิมพ์และเผยแพร่ต่อสาธารณชนไปแล้ว
ปฏิกิริยาตอบโต้ในเชิงไม่เห็นด้วยก็เกิดขึ้นตามมาในเวลาใกล้เคียงกัน โดยจิระพันธ์
พิตรปรีชา กล่าวว่ (จิระพันธ์ พิตรปรีชา 2530 : 13)

ดูเหมือนนายอำนาจ จะสนใจสืบหรือทำเป็นไม่ทราบว่ แท้จริงนั้นเรื่องไม่
ถูกต้อง และมีผู้ถูกกระทำ และมีสาเหตุความแค้นมาจากข้อเขียนที่ ดร.พิริยะ
กล่าวหาศิลปินไทยไม่เป็นธรรมก่อนว่ "ทุกท่วงทีถูกทำหน้าดลกเลียนแบบ
ศิลปะตะวันตก" และ "แนวาศิลปินไทยในสมัยปัจจุบันก็อิสระเสรีที่จะทำคามใจชอบ
ใดก็ตาม แต่ศิลปินส่วนใหญ่ก็ยังต้องเลือกรับราชการมากกว่า ครอบโคที่ศิลปิน
ยังทำงานในระบบราชการ ทนเหล้าได้ถึงท่วงความ เคารพมมมมมม
ผู้บังคับบัญชาเพื่อความสะดวกในสมัยโบราณออกไป โด่เมื่อนั้นแตกต่างเพียงว่
แทนที่จะลอกเลียนแบบงานของผู้บังคับบัญชา ก็จะลอกเลียนแบบจากอเมริกา"
ใครก็ตามที่เพิ่มความ เป็นธรรม เมื่อได้อ่านข้อเขียนดังกล่าวด้วยผมจะมีความสำนึก
ว่ เป็นการสมประมาทและ เข้มยบว่าศิลปินและช่างไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน
เพราะคำว่า ลอกเลียนแบบนั้นแตกต่างกับคำว่า อัดฉีด (ไม่ต้องถึงอาจารย์
หรือคน แะแต่ก็มีความใกล้เคียงก็เข้าใจแล้ว) ข้อเขียนของนายอำนาจและพวกจึง
เป็นการพยายาม เบี่ยงเบนประเด็นและความสนใจ พยายามปกปิดคำกล่าวหา
ที่นกรรเจ้ ดร.พิริยะทำต่อศิลปินไทยในอดีตและปัจจุบัน ศิลปินไทยกลุ่มหนึ่ง
อาจจะไม่ปฏิกิริยาตอบโต้เลย ถ้าเขาเหล่านั้นไม่ถูกสมประมาทเขี้ยคพยายาม
จากนักข่าว นักบรรณาธิการของเขาเองว่าลอกเลียนแบบต่างชาติ ด้วยวิธีการ
สุดแสนที่จะคิดขึ้นมาได้ ทั้งในบทความและวิถีโอประกอบการแสดง...
และหากจะกล่าวถึงการ เบี่ยงเบนถึงการรับอิทธิพลจากศิลปินค่ายโลกตะวันตก
(ความจริงพยายามที่จะชี้ให้เห็นว่าศิลปินไทยเราลอกเลียนแบบตะวันตก)
อย่างเป็นรูปธรรมนั้น ตามที่นายอำนาจกล่าวถึง การกระทำของ ดร.พิริยะ
ก็ไม่อยู่ในขอบเขตของการยอมรับกันในทางวิชาการและความเป็นจริง และถูก

โคลัมโบโดยศิลปินและยู่งบางท่านจะเคยครูไปในวันอภิปรายเมื่อ 22 พ.ย. 2529) ยิ่งกว่านั้น สิ่งที่ ดร.พิริยะ แสดงออกมาในข้อเขียนนั้นก็ไม่ใช่การพูด ถึงการวิพากษ์วิจารณ์ แต่เป็นการสรุปกล่าวหาโดยเมื่อคิดต่อศิลปินไทยว่า ดอกเดียน แบบศิลปินตะวันตกและศิลปินตะวันตกเป็น คน ๆ ไป โดยการยกตัวอย่าง เปรียบเทียบอย่างผิด ๆ ผิดๆ อย่างขาดความเข้าใจและขาดข้อมูล ที่ถูกต้องเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยของไทยและของตะวันตกอย่างแท้จริง

จากการตอบโต้ของจิระวัฒน์ พิศรปริชา มีส่วนทำให้ผู้คิดหา เหตุการณ์ความ จักแย้งทางความคิดครั้งนี้เริ่มมองเห็นว่า ข้อสรุปของพิริยะ โกรธแค้นโดยใช้คำว่า ศิลปินไทย "ดอกเดียนแบบตะวันตกแท้" ในพรพจน์ของศิลปินถือว่าเป็นการสมประมาท เปรียบย่ำศักดิ์ศรีของศิลปินไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน ซึ่งถือว่าศิลปินเป็นฝ่ายถูกกระทำ พร้อมทั้งมีความเห็นว่า พิริยะ โกรธแค้นก็เนื่องมาจาก การโดยอาศัยการตัดสิน ข้อเขียนของศิลปิน พิริยะ มาตัดสินคุณค่าของคน ดังนั้นจิระวัฒน์ พิศรปริชา จึงกล่าวถึงกรณีเหล่านี้ว่า (จิระวัฒน์ พิศรปริชา 2530 : 13)

ฝ่ายถูกกระทำคือศิลปินไทย ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าหัวใจได้รับความเสียหาย ถูกกล่าวหาโดยไม่เป็นธรรม ถูกวิพากษ์เพิกถอนความทองการและ ความรู้สึก ของคนเพียงคนเดียวที่หาเจอมาไม่บริสุทธ์ทางวิชาการ ถูกถูกระงับหรือถูก ข่มเหงจำนนในห้องกลอง โห่แรงตามความเหมาะสม เพื่อเกียรติและศักดิ์ศรี ของคนและส่วนรวมและ เพื่อความถูกต้องทางความเป็นจริงและทางวิชาการ ตามลักษณะของผู้เป็นไทยแท้ (ไม่ใช่ไพร่และทาสเจ้าที่ผู้กระทำพยาน ยึดเยียดให้) การที่นายอำนาจเขียนว่าศิลปินกล่าวโทษ ดร.พิริยะนั้น ท่านผู้รักความเป็นธรรมก็คงจะเห็นได้ว่า นายอำนาจมีความเป็นธรรมและ มีความสำนึกอย่างไร พวกเราจำเป็นต้องปกป้องเกียรติภูมิของศิลปินไทย และคนไทย (ว่าไม่ใช่เอาเอาจากเขียนแบบทางราชวังในอดีตและปัจจุบัน) และเพื่อไม่ให้มีการบิดเบือนประวัติศาสตร์ไปตามใจชอบ กรณีที่เห็นการ บิดเบือนโดยทางซ้ายใจคือ การที่ ดร.พิริยะ ได้คิดเอาข้อเขียนของ

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้ก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรและปรมาจารย์
ศิลปะมาอาจอิงเพื่อส่วนหนึ่งจากใจความที่สมบูรณ์ทั้งหมด และในส่วนที่นำ
มาอาจอิงเพียงเพื่อชี้แจงความคิดอันที่ไม่ทราบความถูกต้องเป็นจริงให้
คล้อยตามอย่างมีเจตนาเคลือบแฝง ทั้งที่ข้อความโดยสมบูรณ์นั้น ถ้าเราอ่าน
และทำความเข้าใจทั้งเล่มจะทราบถึงความคิดที่แท้จริงของท่านศาสตราจารย์
ศิลป์ พีระศรี ที่เป็นแนวคิดที่เห็นคุณค่าความคิด เห็นส่วนตัวของผู้ที่อ้าง
ว่าทำวิจัยยักยัก จึงใคร่ขอแนะนำขอเชิญของท่านศาสตราจารย์ทั้งหมดที่เกี่ยว
ข้องในเรื่องนี้มาเสนอต่อท่านดังนี้

"ความจริงอีกประการหนึ่งที่เป็นอุปสรรคต่อการนิยามและเข้าใจในศิลปะสมัยใหม่
ของไทยเราก็คือประมาณ 100 ปีมาแล้ว ชีวิตและศิลปะของไทยเราโดยทั่วไป
มิได้มีการเปลี่ยนแปลง โดยเหตุนี้จึงทำให้เราเกิดความนิยามในคำนิยาม
ด้วยความรู้สึกฝังแน่นในประเพณีของไทยเรา และจากความรู้สึกล้นอยู่ใน
กรอบประเพณีและ ศิลปนิพนธ์ของเราจึงถูกกล่าวหาว่าทำศิลปะเลียนแบบ
อย่างตะวันตก" (ส่วนนี้ ดร.พิริยะ ได้คัดลอกลงโฆษณาเพื่อสนับสนุน
ความคิดของตนอย่างบิดเบือน ซึ่งถ้าท่านได้อ่านข้อเขียนของท่านศาสตราจารย์
ศิลป์ต่อเรื่องไปอีกคงต่อไปก็必然会เห็นว่าเป็นการแก้ไขศิลปะไทยที่ถูกกล่าวหาว่า
ลอกเลียนแบบศิลปะตะวันตก)

"มีน้อยคนที่เห็นจริงว่า ศิลปะสร้างสรรค์งานศิลปะของตนขึ้น เพราะเขา
เหล่านั้นได้รับความบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อม และโดยการกระทำเช่นนี้ย่อม
เป็นสิ่งที่แสดงออกซึ่งวัฒนธรรมของประเทศอย่างแท้จริงและบริสุทธิ์ใจ เราเชื่อ
ว่าปัจจุบันนี้ศิลปะไม่ควรมีแบบที่ชี้แสดงของตะวันตกอยู่ต่อไปแล้วโดยจริงจึง
มีแบบสากลจึงเป็นอย่างเดียวกันหมด ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับสภาวะการและ
สิ่งแวดล้อมของอิทธิพลแห่งอารยธรรมซึ่งมีอยู่ทั่วไป ที่จริงเราไม่ควรตื่นตกใจ
ในวิวัฒนาการปัจจุบันที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปเหมือนกันทุก ๆ ชาติอันเป็นผลให้การแสดงออก
ของศิลปะมีลักษณะแบบเดียวกันไป ด้วยแต่ละชาติย่อมมีลักษณะเป็นพิเศษของ

ตนเองซึ่งเกิดขึ้นจากนิสัยตามธรรมชาติ วันธรรมดา ที่ตั้งแห่งภูมิศาสตร์ อาหารและสิ่งอื่น ๆ ดังนั้นแต่ละชาติก็จะแสดงความรู้สึกในศิลปะด้วย ลักษณะพิเศษของตนเองอยู่ในแบบสากลนั้นด้วยเสมอ"

การกระทำของบัณฑิตยสถาน โดยการคัดลอกบางส่วนของข้อเขียนของท่าน ศาสตราจารย์ศิลป์มาควย เจตนาไม่บริสุทธิ์ บ่มเป็นที่ยอมรับไม่ได้ของศิลปิน ผู้รักความเป็นธรรม และถือว่าเป็นการดูถูกความคิดของผู้อื่นและดูหมิ่นเกียรติภูมิของท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งเปี่ยมคุณที่โง่มาเพีย ประโยชน์เพื่อชาติบ้านเมืองมารองรับประโยชน์ส่วนตัว และนี่เป็นเพียงเหตุผลสำคัญ ๆ ที่ทำให้ศิลปินไทยกลุ่มหนึ่งต้องรวมตัวกันเพื่อที่จะอธิบาย เขียน พูด แกะไขรอยด่างที่ คร.พิริยะ ได้สร้างไว้ในประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย มิฉะนั้นแล้วเขาก็จะเพิ่มลงดังใครหรือหาสิ่งที่ คร.พิริยะ พยายามอ้างถึงทั้งในบทความและการบรรยายสไลด์อย่างต่อเนื่อง

สุดท้ายของบทวิจารณ์ จีระพัฒน์ พิศราริชา ไก่วิจารณ์จุดยืนของผู้เขียน รายงานวิจารณ์สมัยสุนทรพิริยะ ไกรฤกษ์ และประกาศจุดยืนของกลุ่มศิลปินเอาไว้ อย่างชัดเจนว่า (จีระพัฒน์ พิศราริชา 2530 : 13)

นายอำนาจเขียนว่า "โชคที่นายพิริยะได้มีทุนสนับสนุนจากอเมริกา ตลอดจนเป็นผู้ให้การศึกษากับผลงานวิชาการเป็นที่ยอมรับมาจนนาน มิฉะนั้นการกล่าวโทษด้วยข้อหาต่าง ๆ อาจจะหนักหนาสาหัสกว่านี้"

สรุป ก็ต้องขอเสริมกับไว้ ณ ที่นี้ด้วยว่า โชคดีอีกเหมือนกันที่ศิลปินไทย ซึ่งถูก คร.พิริยะกล่าวหาและเหยียดหยามนั้น ส่วนใหญ่แล้วเป็นผู้มีการศึกษาสูง และล้วนแต่อยู่ในแวดวงวิชาการในสถาบันอุดมศึกษา เป็นผู้อยู่ในวงการศิลปะ รู้จักคุ้นเคยกับศิลปินและศิลปะร่วมสมัยมากกว่า คร.พิริยะ มิฉะนั้นแล้วก็คงจำต้องยอมปล่อยให้ คร.พิริยะ อาศัยตำแหน่งบัณฑิตยสถานและนักวิชาการทางอื่น ๆ โชกสับเอาใจตามใจชอบ

ศิลปินเหล่านี้จะหาที่อยู่เพียงแต่ อำนาจ ชาติตระกูล ความร่ำรวยอันสูงส่ง
ที่นายอำนาจนั้นชม ถึงกับเขียนบรรยายขบวนการมีลงในข้อเขียนดังกล่าว
ซึ่งไม่เกี่ยวกับเรื่องสงครามความคิดหรือประเด็นในเรื่องนี้เลย แทนที่จะเป็น
อุทาหรณ์ทางคุณธรรมและความชอบธรรม ก็ยังมีบางคนที่เลือกเอาแต่เรื่อง
ความหลงใหลใฝ่ฝันกับโมริริชญา ยศฐานบรรดาศักดิ์ของคนอื่นเขา อย่าง
ค่อนข้างงมงายไร้สาระ บางครั้งก็ทำตัวเหมือนเงาะเง้ง คือเปลี่ยนสีได้ตลอดเวลา
หาจุดยืนอะไรไม่ได้เลย

ศิลปินกลุ่มนี้มีจุดยืนอยู่บนความยุติธรรมและความเป็นจริง ซึ่งที่ไม่ถูกต้องและ
ทำความเสียหายแก่ส่วนรวมนั้น จะปล่อยให้ผ่านไปไม่ได้ เพราะอย่างน้อย
เรามีความสำนึกอยู่ เรายอมเสียเวลาเพื่อหาข้อยุติวิเคราะห์ เพื่อการ
ตีความและเพื่อการสรุปที่สมบูรณ์พื้นฐานของความเข้าใจจริง ความยุติธรรมและ
ความถูกต้อง เพื่อศักดิ์ศรีของศิลปินไทยในอดีตและปัจจุบัน เราไม่ได้ตั้งใจ
ที่จะเป็นอนุญาตุคนดังกล่าว การระดมพลังของศิลปินจะวัดต่อไปเรื่อย ๆ
เพื่อจุดยืนอันนี้ โดยไม่กลัวต่อการขัดขวางและการพยายามเบี่ยงเบนความ
สนใจจากพวกที่ไม่ยืนอยู่บนความเข้าใจธรรม

หลังจากจอร์เจสัน พิศาริชา เข้ายกหัวจาร์ปโต้แย้งไปแล้ว ในเวลาต่อมา
คือวันที่ 14 มกราคม พ.ศ. 2530 ก็ได้มีการประชุมศิลปินร่วมสมัยครั้งที่ 2 ขึ้น โดย
ในเอกสารระบุว่า อธิปไตย กองกฤษ จอร์เจสัน พิศาริชา และคึกฤทธิ์ กันตามระ
เป็นประธานงาน พร้อมทั้งในเอกสารดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่า กลุ่มศิลปินที่คัดค้าน
บทวิจารณ์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงให้ความสำคัญของการไขว่คว้าระหว่างคำว่า
"อิทธิพล" กับคำว่า "ลอกเลียนแบบ" อยู่ อีกทั้งยังมีการกล่าวว่า ในเรื่อง
"อิทธิพล" นั้นศิลปินยอมรับได้ในเรื่องของการสร้างสรรค์ศิลปะ และการที่พิริยะ
ไกรฤกษ์ เขียนว่า "ศิลปินแต่ละคนได้รับอิทธิพลจากศิลปินอเมริกันคนนั้นคนนั้น แบบนั้น
แบบนี้ ถ้าศิลปินเห็นว่ายังไม่ถูกต้อง ศิลปินควรจะชี้แจงว่าตนเองได้รับอิทธิพลมาจาก

ศิลปะแบบไทย หรือจากอะไร จึงได้ หรือไม่ได้รับอิทธิพลเลย โดยกระทำเป็น
ขลุ่ยเขิน" (การประชุมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ครั้งที่ 2 2530 : ไม่มีเลขหน้า)

อย่างไรก็ตาม ผลจากการให้ความสำคัญในผลงานการวิจารณ์ของพิริยะ
ไกรฤกษ์ โดยเฉพาะในแง่ที่ตรงที่สุด การให้คำใบ้วิจารณ์ระหว่างคำว่า "ลอก
เลียนแบบ" กับคำว่า "อิทธิพล" ก็ได้ปรากฏเป็นข้อบทความในสุจิตร์ของศิลปิน
"กลุ่มเส้นทาง" เป็นโดยท่าง วังศุภปราศ มีข้อความตอนหนึ่งว่า (ตำรง
วงศ์ปราศ 2530 : 26 - 27)

คำว่า ลอกเลียนแบบ ซึ่งเขียนเป็นภาษาอังกฤษว่า imitation ใน
ทางศิลปะและวิชาการศิลปะหมายถึงการทำให้เหมือนหรือใกล้เคียงกับแบบ
หรือต้นฉบับ (original) ที่ทำให้ลอกเลียนแบบ งานศิลปะโบราณนั้น
มีอยู่ของกรรมมาก เพราะหายาก จึงมีการให้ลอกเลียนแบบหรือจำลองแบบ
ออกเพื่อการค้าและการศึกษา ของลอกเลียนนั้นไม่ใช่ของจริง ราคาจึงต่ำกว่า
ของจริง นอกจากนี้ยังมีการลอกเลียนแบบเพื่อการลอกลงให้เป็นของจริง
คือทำของปลอมขึ้นโดยการลอกเลียนแบบ คำว่าที่พูดถึงการลอกเลียนแบบ
นั้นต้องมีแบบให้ลอก และต้องทำให้เหมือน ให้ใกล้เคียงมากที่สุดในความหมาย
ของคำว่า imitation ในสมัยโบราณหรือแม้แต่ในสมัยปัจจุบันที่มีการลอก
เลียนแบบพระพุทธรูปเพื่อใช้ในทางศาสนาและการค้า ความจริงแล้วน่าจะ
เป็นการจำลองมากกว่าการลอกเลียน ในสมัยโบราณนั้น นิยมให้เด็กศึกษา
ลอกเลียนและจำลองงานศิลปะของศิลปินคนสำคัญเพื่อการศึกษา ในปัจจุบันนี้
มีการให้ลอกเลียนแบบจากธรรมชาติ คน สิ่งของอาคารสถานที่เพื่อการศึกษา
และฝึกฝนฝีมือ ในระบอบสูงนี้ไม่มีการลอกเลียนแบบ ประชาราและการสอนศิลปะ
ในสมัยปัจจุบัน ไม่ยอมรับการลอกเลียนแบบเป็นศิลปะ ศิลปะเป็นเรื่องการ
สร้างสรรค์ การลอกเลียนแบบเป็นเรื่องของฝีมือและงานช่างฝีมือ (จึงเป็น
เรื่องที่ไม่ได้รักที่ คร.พิริยะกล่าวหาศิลปินไทยลอกเลียนแบบศิลปินต่างชาติ)

เพราะศิลปินเหล่านั้นไม่ได้เอาผลงานของตัวเองลอกเลียนแบบ การที่ผลงาน
อยู่ในแนวเดียวกัน มีลักษณะไปในแบบเดียวกันนั้น ไม่หมายความว่า
เป็นการลอกเลียนแบบกัน อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการได้รับอิทธิพล
(influence) จากกันได้ และคำว่าลอกเลียนแบบและอิทธิพลก็ไม่มี
ความหมายเหมือนกัน การกล่าวหาว่าลอกเลียนแบบจึงเป็นการกล่าวหาที่
ร้ายแรงต่อศิลปิน ถ้ามีการฟ้องร้องกันในศาล ก็เชื่อว่าไม่สามารถพิสูจน์ได้
ว่าศิลปินลอกเลียนแบบตามที่ถูกกล่าวหา เพราะการลอกเลียนแบบ
(imitation) นั้นต้องมีแบบให้ออกและต้องเหมือนกันหรือใกล้เคียงกับแบบ
มากที่สุด ผลงานศิลปะส่วนใหญ่ในขณะนี้เห็นเพียงได้รับอิทธิพลเท่านั้น
และการได้รับอิทธิพลก็เป็นเรื่องธรรมดาของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ
ในยุคปัจจุบัน เพราะเป็นเหตุปัจจัยที่สัมพันธ์กันโดยสากลแล้ว คำว่า "อิทธิพล"
(influence) นี้เข้าใจหมายถึงการลอกแบบ หมายถึงการที่ตกอยู่ภายใต้อิทธิพล
หรือเกิดความระดม ทรงใหลอยู่ใต้อิทธิพลของผู้อื่น ทั้งความเห็นและความรู้
เรียกว่าได้รับอิทธิพลอันกว้างขวางทั้งการได้ให้อิทธิพลแก่ผู้อื่น การให้อิทธิพล
นี้เป็นไปโดยทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม เช่นอิทธิพลของผลงาน อิทธิพล
ของความคิด ปรัชญา เป็นต้น การที่ได้รับอิทธิพลมากจนเกินไปนั้นก็อาจทำ
ໃຫ້มีความเป็นตัวของตัวเองน้อย การรับเอาสิ่งที่ไม่ดียิ่งใหญ่มากกว่าตน เช่น
ปिकासโซรับเอารูปเคารพกรีกเข้ามาผสมผสานกับศิลปะตะวันตกนั้น ก็ถือว่าเป็น
การรับอิทธิพล (ไม่ใช่การลอกเลียนแบบ) การรับและให้อิทธิพลจึงเป็นเรื่อง
เบาบางกว่าการลอกเลียนแบบมาก ศิลปินตะวันตกแสวงหาความคิดใหม่
เพื่อมาสร้างผลงานสร้างสรรค์ของตนโดยการรับเอาอิทธิพลศิลปะตะวันตก
อาฟริกา อาระเบีย ทำให้สามารถสร้างสรรค์ต่อไปได้ ศิลปะตะวันตก
ซึ่งมาถึงจุดหนึ่งระยะหนึ่งนั้นก็ได้รับเอาศิลปะตะวันตกเข้ามาผสมโดยการรับเอา
อิทธิพล แต่ในยุคหลังนี้เราได้รับเห็นอิทธิพลหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะทาง
ใจแห่งหนึ่งและอย่างใดอย่างหนึ่ง ทั้งตะวันตกและตะวันออกได้แลกเปลี่ยน

อิทธิพลกัน โคทำให้เกิดรูปแบบและแนวคิดร่วมกันได้ การเห็นว่าเป็นการ
ลอกเลียนแบบนั้นจึงเป็นการที่มองแบบต้น ๆ เท่านั้น ไม่สามารถที่จะมองเห็น
ลักษณะและความรู้สึกนึกคิดซึ่งอยู่ในผลงานที่มีรูปแบบใกล้เคียงกันได้ ไม่สามารถ
แยกแยะอะไรเหนืออะไรได้ โคเห็นมองดูแค่รูปแบบ ไม่สามารถเข้าถึงเนื้อหา
สาระและความลึกซึ้งของผลงานศิลปะในยุคปัจจุบันของเราได้

ในสายทัศนทางประเพณี โดยเฉพาะศาสตราจารย์ ดร.เซอร์เบอร์ก
ฟิลลิปส์นั้น หลังจากที่โคชมผลงานและสัมภาษณ์ศิลปินร่วมสมัยของไทยกับ
ร้อยละ โคสรุปว่าเกือบทุกกมีผลงานที่แสดงความเห็นไทยอยู่ และยังไม่เห็น
มีผลงานลอกเลียนแบบ นอกจากคำว่าลอกเลียนแบบและอิทธิพลแล้ว ยังมีอีก
คำหนึ่ง คือความบันดาลใจ (inspiration) ซึ่งได้รับจากความประทับใจ
ทั้งในรูปธรรมและนามธรรมจากผลงานของศิลปิน หรือสิ่งใดก็ได้ เช่น
ธรรมชาติ บ้านเมือง สิ่งของ คน สัตว์ ฯลฯ คำที่ใช้มากในการวิจารณ์
ศิลปะ นักวิจารณ์ศิลปะที่มีความรู้และเวลาคอยเลือกใช้คำที่ถี่และเหมาะสม
ตรงกันข้ามกับนักวิจารณ์ที่โง่เขลาและขาดวิจักษณ์ญาณ มักใช้คำอันมงคลอยู่เสมอ
บางครั้งมีโอกาสเวียงพาทความน่าและคำน่าแทนที่จะเขียนโคติ กลับทำให้
นิทรรศการที่ศิลปินต้องลงทุนถึงแรงพิณาศไป เพราะการใช้คำไม่ถี่ความแล้ว
และเป็นที่ทราบกันดีในวงการศิลปะว่าคนเหล่านี้ก็อาจโง่ได้เช่นกันทั้งที่ผู้วิจักษณ์
สูงกว่าใคร

ไม่เพียงแต่คำราง วงศ์อุปราชจะแนะนำให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างคำว่า
"ลอกเลียนแบบ" กับคำว่า "อิทธิพล" อันเกี่ยวข้องกับความคิดเชิงวิจักษณ์ของ
พิริยะ ไกรฤกษ์ เท่านั้น ในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกันก็เกิดเหตุ กันตามระกัโคเขียน
บทวิจารณ์ของจนออกมา โดยมีข้อความตอนหนึ่งว่า (ศึกเศธ กับตามระ 2530 : 9)

นักวิจารณ์ควรให้ความสนใจประชาชน ไม่ใช่ตั้งหน้าตั้งตาจับผิดศิลปิน
การให้ความรู้กระทำโดยพิจารณาแยกส่วนวิเคราะห์งานศิลปะนั้นออกมา
เช่น ภูมิของงาน ความมหัศจรรย์ของศิลปินเกิดขึ้นเพราะอะไร
เกิดขึ้นจากเงื่อนไขแบบธรรมชาติ จากความทรงจำหรือความฝันเรื่อง
เนื้อหา ลักษณะ รูปแบบ สี สัน จุดประสงค์ของงาน วัสดุและกรรมวิธี
 ฯลฯ

ข้อควรระวังของนักวิจารณ์คือ การอ้างอิทธิพลที่ศิลปินได้รับจากงานศิลปะ
ของผู้อื่น ซึ่งถ้าไม่ถูกมองก็เท่ากับเกิดการเคารพตนเอง ผลเสียจะตก
กับศิลปิน

เคยมีตัวอย่างเกิดขึ้นในต่างประเทศ นักวิจารณ์เขียนในทำนองว่าศิลปิน
ลอกเลียนแบบงานผู้อื่น และเขียนไปในทางทำลายมากกว่าสร้างสรรค์
ทำให้เกิดความเสียหายแก่ศิลปินผู้สร้างผลงานอย่างยิ่งจึงเกิดมีเรื่องฟ้องศาล
ผลปรากฏว่านักวิจารณ์แพ้คดีความจนต้องลาออกจากตำแหน่งหน้าที่การงาน
ในมหาวิทยาลัยที่ตนสังกัดเสมอ

ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ เรื่อง "ภาพสะท้อนจาก
ประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" ยังคงดำเนินต่อไป และดูเหมือนปัญหา
มากขึ้นเมื่อวารสาร "คุรุปริทัศน์" ของกรมการฝึกหัดครู ได้พิมพ์บทความและการ
วิเคราะห์ภายใต้ชื่อ "ผลสะท้อนกลับเนื่องมาจากงานวิจัยและนิทรรศการภาพสะท้อน
จากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" ในนามของ "เหมือน คนกรุง"
ติดต่อกัน 2 ฉบับ โดยในตอนที่ 1 เหมือน คนกรุงได้รายงานสรุปผลงานการ
วิจารณ์ของทวิยะ ไกรบุษย์ เสนอตอนนุชาน เพื่อเป็นพื้นฐานทางความเข้าใจใน
บทวิจารณ์ทั่วไปสู่ความชัดเจน

ต่อมาในตอนที่ 2 ของคุรุปริทัศน์ในฉบับเดือนต่อมาเหมือน คนกรุงก็ได้
สรุปความคิดของผู้อภิปรายเรื่องประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทยโดยขอ
โดยกล่าวว่า (เหมือน คนกรุง 2530 : 71 - 72)

รศ.ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ได้เสนอปาฐกถาว่าเป็นเวลาประมาณครึ่งชั่วโมง โดยสาระสำคัญของปาฐกถาจะเป็นเนื้อหาใหม่ทวีคูณซึ่งพอสรุปได้คร่าว ๆ ว่า "การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลป์ ซึ่งการวิจัยลักษณะนี้จะระเบียบวิธีวิจัยโดยเฉพาะ คือศึกษาค้นคว้างานศิลปะเป็นหลัก เป็นการวิเคราะห์จากผลงานของศิลปินโดยตรง... การวิจัยครั้งนี้อาจจะมีขอบเขตรองอูม้าง เพราะเป็นการวิจัยที่ค่อนข้างเร่งรีบ ใจเวลาประมาณ 1 เดือนเท่านั้น จากนั้นผู้วิจัยได้กล่าวถึงสาระของงานวิจัยโดยเน้นย้ำให้เห็นถึงการวิจัยพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงของช่างไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน คำนึงของการเปลี่ยนแปลงในเอกลักษณ์ของไทย ที่คนไทยควรจะภาคภูมิใจ ไม่ใช่เรื่องเสียหายหรือมาล้มล้างแต่ประการใด"

จากนั้น เมื่อนั้น คนทรง ก็กล่าวรายงานและเขียนสรุปคำอภิปรายของอารี สุทธิพันธุ์ อธิติ คงคำกุล และดำรง วงศ์ุลาราช เอาไว้ว่า (เหมือน คนทรง 2530 : 72 - 74)

ผู้อภิปรายท่านแรกคือ รศ.อารี สุทธิพันธุ์ ท่านกล่าวถึงประสบการณ์จากการไปศึกษาต่อระดับปริญญาโทในสหรัฐอเมริกาความว่า ได้รับประสบการณ์อย่างมากและกล่าวว่าอิทธิพลทางวิธีสอนของครูศิลปะชาวสหรัฐ ประทับใจมาก จนถึงกับนำมาใช้สอนลูกศิษย์ลูกหาตามแทบทุกวันนี้ คือวิธีสอนเชิงลบ เช่น การยั่วให้โกรธคนและปล่อยโยนภายหลัง และประทับใจในการมีความรู้และความตั้งใจของครูอเมริกันเป็นอย่างมาก ตัวอย่างเช่น ตอนที่ไปเรียนศิลปะที่มหาวิทยาลัยชิคาโกเรียนมาในตอนแรกครูให้วาดภาพหนึ่งเปิดดูด้วยสีน้ำกัน โดยนำวางแบบเปิดดูมาเป็นแบบไฟฟ้ก นางแบบจะเปลี่ยนท่าทุก ๆ 5 นาที ทำให้ท้อใจและทำอะไรไม่ถูก เพราะวิธีสอนแบบนี้ไม่เคยมีในเมืองไทยมาก่อน จึงว่าคโมได้ ครูฝรั่งเคยได้ออกจากห้องเรียน แรก ๆ รู้สึกท้อท้อกังวลใจ แต่แล้วครูฝรั่งก็มาปล่อยโยนภายหลังพร้อมกับสอนวิธีวาดภาพเพิ่มเติมกันอยู่ใน

อเมริกาจะเห็นให้ คณะกิจสามารถทำงานศิลปะได้... นอกจากนั้น
ครูศิลปะชาวอเมริกันมีความตั้งใจและจริงจังในการสอน มันสอนตั้งแต่ท้าว
ข้ามหริ่งประตูทองเวียนเขามาเลยทีเดียว เขาไม่สนใจว่าจะมีนักเรียน
อยู่หรือไม่ ถึงเวลาแล้วเป็นสละพื้นที่ ไม่มีการบังคับว่าพรางความรู้...
ระหว่างที่เรียนอยู่อเมริกามีโอกาสลงเที่ยวดูงานในสหรัฐอเมริกาอย่าง
ทั่วถึง

เมื่อมีรายงานตามมาคืออาจารย์ลลิตี คงคาภูดี ท่านเริ่มเรื่องของท่าน
อย่างช้า ๆ ตามลักษณะประจำตัวของท่าน ความว่า การวิจัยครั้งนี้ของ
ดร.พิริยะ เป็นการวิจัยแบบเป็นแบบ-นภพรอง และมีอคติต่อศิลปินไทย...
และกล่าวว่าท่านไปศึกษาศิลปะในอเมริกามาแล้ว 10 ปี ยอมรับว่าได้รับ
ประสบการณ์ต่าง ๆ จากประเทศสหรัฐอเมริกาหลากหลายมากมาย แต่ไม่ยอมรับ
ว่าตัวเองลอกเลียนแบบผลงานของศิลปินชาวอเมริกัน ตัวเองสร้างงาน
มีลักษณะเฉพาะของตัวเอง การที่มองงานไปคล้ายกับของคนอื่นนั้นเพราะ
ศิลปะมันเป็นสากล รูปทรงต่าง ๆ เช่น สีเหลี่ยม สามเหลี่ยม วงกลม
สามเหลี่ยม ฯลฯ มันมีทั้งนั้น ของไทยก็ด้วย ส่วนการลอกเลียนแบบนั้นตัวเอง
สอนให้เขาดูงานของคนอื่นให้มากที่สุด แต่ไม่เคยสอนให้ลอกเลียนแบบคนอื่น
เมื่อมีรายงานสุดท้ายคือ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช ท่านเริ่มตนด้วยคำถาม
ที่ว่า ปรากฏการณ์ของ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ รู้สึกว่าจะมากกว่าที่เขียน
เผยแพร่ลงในรัฐกิจตรมมาก สำหรับงานวิจัยเรื่อง "ภาพสะท้อนจาก
ประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" ที่ใช้เวลาวิจัยเพียง 1 เดือน
นับว่าเป็นงานวิจัยที่ผิดพลาด เชื่อถือไม่ได้เลย เพราะมีการบิดเบือนด้วย
อคติต่อศิลปินไทย และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และข้อมูลต่าง ๆ ที่ท่าน
ให้แก่ดร.พิริยะนั้น ก็เป็นข้อมูลเท็จทั้งนั้น ทั้งนี้เพื่อต้องการทำลายงานวิจัย
ของดร.พิริยะโดยตรง และกล่าวว่างานวิจัยที่ผิดพลาดนี้ทำให้ศิลปินไทย
เสื่อมเสียชื่อเสียง เป็นการทำลายเกียรติคุณของศิลปินไทย ซึ่งทาง USIS

(สำหรับชาวสารอเบริตัน) ที่ให้ทุนการวิจัยและการจัดนิทรรศการครั้งนี้
จะทรงรับนิทรรศการในความนิยมนานของ ดร.พิริยะ ถ้าทาง USIS
ไม่จัดการแก้ไข พวกคนและศิลปินจะรวมตัวกันต่อต้านอย่างเต็มที่

หลังจากการอภิปรายจบสิ้นลง เหมือนคนกรุงก็รายงานการติดตามของ
ผู้แทนทั้งอภิปรายเอาไว้ตอนหนึ่งว่า (เหมือน คนกรุง 2530 : 74)

คุณสันติ อิศโรวสุต ถามว่า ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์มีวิธีการวิจัยครั้งนี้
อย่างไร

ดร.พิริยะตอบว่า การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยด้านประวัติศาสตร์ศิลป์
ซึ่งการวิจัยประเภทนี้จะไม่มีการตั้งสมมติฐาน การวิจัยจะมีคือค้นคว้างาน
ศิลปกรรมเป็นสำคัญ ซึ่งถือว่าเก็บเอกสารชั้นต้นที่ไม่สามารถคิดเหมือนได้
ส่วนข้อมูลจากการสอบถามศิลปินก็เข้ามาใช้เหมือนกัน การวิจัยย่อมจะมี
ขมกพร่องบางถ้าศิลปินไหนพูดเท็จ ตอนที่ ดร.พิริยะมีโอกาสโยนเอา
คำพูดของ ผศ.คำรง วงศ์อุปราชเข้ามาตอบว่า อย่างพออาจารย์คำรงให้
ข้อมูลเท็จเป็นทุน และกล่าวต่อไปว่า ด้วยเหตุที่งานวิจัยทางประวัติศาสตร์
ศิลป์ใช้ข้อมูลส่วนใหญ่จากตัวงานศิลปะจริง ๆ จึงช่วยให้ในความ
ผิดพลาดมีเพียง

ไม่เพียงแต่เหมือน คนกรุงจะรายงานเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเท่านั้น ก็ยังเสนอ
ความคิดเห็นในเชิงวิจารณ์ของตนในแต่ละเรื่องออกมา เช่นในเรื่องคำว่าดอกไม้
แบบกับลัทธิพาล เหมือน คนกรุงเห็นว่า "มีความหมายเหมือนกันมาก สามารถใช้
แทนกันได้ แต่ความรู้สึกของคนที่คิดว่า ถ้าใช้คำว่าดอกไม้แบบนี้จะหนักไปหน่อย"
ส่วนในประเด็นที่ว่าผลงานการวิจารณ์หรือข้อใดในเรียกว่าเป็นงานวิจัยของพิริยะ
ไกรฤกษ์เหมือนกัน เหมือน คนกรุงก็เฝ้าระวังถึงหนักแน่นเกี่ยวกับระเบียบวิธีของ
การวิจัยเอาไว้ว่า

อีกนัยหนึ่งเป็นวิธีการวิจัยของ ดร.พิริยะ ก็วิจัยโดยใช้หลักการวิจัยของ
วิชาประวัติศาสตร์ศึกษาโดยตรง ไม่ได้ใช้วิธีการทางโบราณคดีมาวิจัย
ประวัติศาสตร์ที่ลึกลับแต่อย่างใด ซึ่งการวิจัยด้านประวัติศาสตร์ก็จะมี
ลักษณะเฉพาะตรงที่ว่า ศึกษาจากผลงานศิลปะโดยตรง ซึ่งเป็นสิ่งที่มอง
เห็นด้วยตามนุษย์ จึงมีอาจนึกเป็นความจริงได้ ส่วนผลสรุปจากการ
สอวนงานศิลปะในเจ้าของงานศิลปะก็นำมาใช้เป็นส่วนประกอบและต้องพิจารณา
ให้ถี่ เพราะศิลปะในบางยุคอาจให้ข้อมูลที่ขัดแย้งกับผลงานของตน จะโดย
จงใจที่จะลบล้างหาข้อเท็จจริง หรือเกิดจากการหลงลืมของศิลปินเองก็ได้
ซึ่งอาจจะทำให้ผลการวิจัยคลาดเคลื่อนไปบ้าง แต่ไม่ทั้งหมด อย่างไรก็ตาม
ข้อมูลจากปากคำของศิลปิน ผู้วิจัยอาจไม่ใส่ใจแยกแยะให้หนักสงสัยว่าเป็นการ
ให้ข้อมูลเท็จ

ทั้งนี้ยังเสนอแนะต่อผู้ที่ไม่เห็นด้วยต่อไปอีกว่า (เหมือน คนกรุง 2530 : 76 - 78)

สำหรับผู้ที่ไม่เห็นด้วยกับผลการวิจัยของ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็อาจจะหา
ทางออกโดยการพาดงานวิจัยที่เขาคิดเห็นหนึ่ง เป็นงานวิจัยว่า "ศิลปินไทย
มีเคยเขียนแบบศิลปินอเมริกันแน่ เราจะไปศึกษาค้นคว้าศิลปะถึงประเทศ
สหรัฐอเมริกา" หรืออาจจะกล่าวว่า "อิทธิพลศิลปะอเมริกันไม่ใช่ต่อศิลปิน
ไทยระหว่าง พ.ศ. 2475 - 2530" หรือจะใส่อีกคน ๆ ทำนองนี้ถ้า
จะได้ แทนที่จะมารลงวอยวายอย่างที่เป็นอยู่
การเขียนแบบอาจจะไม่ใช่เป็นสังขระของชีวิต หรือเป็นสังขระของ
สังคม โดยทางวิชาสังคมวิทยาใช้คำว่า "สังคมประยุกต์ หรือ
Socialization" คือการถ่ายทอดความรู้กันของคนในสังคม จากสังคม
เล็ก ๆ ที่เรียกว่าครอบครัวตลอดไปทั้งสังคมโลก ยิ่งวิทยาการก้าวหน้า
ไปเท่าไรการถ่ายทอดความรู้กันก็ยิ่งเป็นไปโดยง่ายและรวดเร็ว สิ่งสำคัญ
อยู่ที่ว่าเรามีความฉลาดในการเลือกเขียนแบบเขามากน้อยขนาดไหน เรา
จักเลือกเขียนแบบของใครของเขานั่นหรือเลือกเขียนแบบของใครที่เป็นภาคไหน
ของเขามา

จากการรายงานข่าว การเสนอทวิเคราะห์ความดูไม่กับการเสนอทวิระ
 เถิงวิพากษ์วิจารณ์ ของเพื่อน คนกรุง ส่งผลทำให้คำร้อง วงศ์อุปราชเขียนจดหมาย
 ศักดิ์ทานึงบรรณาธิการวารสารสุพรรณิทัศน์ โดยกล่าวว่า "การรายงานการอภิปราย
 ที่หอศิลป์พระศรี วันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ไม่มีความเป็นธรรมและ
 ไม่ตรงกับความจริง" ทั้งยังเปิดเผยแพร่รายชื่อศิลปินจำนวน 10 ท่านที่ลงนามในหนังสือ
 ไม่เห็นด้วยกับข้อเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ และยื่นต่อผู้อำนวยการสำนักข่าวสาร
 ลอเมริกา โดยเนื้อหาขอเสนอระบุว่า (คำร้อง วงศ์อุปราช 2530 : 4 - 5)

ศิลปินดังกล่าวสำคัญเกียรติของคนไทยและของชาติ ไม่ยอมรับการ
 กล่าวหาการฉกฉวยแบบศิลปะอเมริกัน ถึงแม้ว่าเขาเหล่านั้นจะไม่ศึกษา
 ในสหรัฐอเมริกา แต่ไม่เข้าใจ เขาจะคงเห็นเข้าใจทางศิลปวัฒนธรรม
 อเมริกัน ศิลปินไทยทุกคนไม่ว่าในอดีตหรือปัจจุบันย่อมมีศักดิ์ศรี แท้ก็เป็นที่
 น่าภูมิใจของคนอย่างเขมร คนกรุง ไม่รู้จักศักดิ์ศรี และพยายามบิดเบือน
 ในข้อเขียน ไม่เสนอความจริงตามประสาชน

ความขัดแย้งทางความคิดในทวิวิจารณ์ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ใน
 อเมริกาของศิลปินไทย" ยังคงดำเนินต่อไปจากปี พ.ศ. 2529 จนถึงปี พ.ศ. 2531
 ก็ยังไม่เป็นข้อยุติ โดยคำจร สุนทรนักรวีได้เขียนบทวิจารณ์ของตาเอกออกมาว่า
 (คำจร สุนทรนักรวี 2531 : 13)

บทวิจารณ์ของ รศ.ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ คุณมีต้นตอเหตุจากสหรัฐอเมริกา
 ในสูจิบัตรงานแถลงผลงานจิตรกรรม "ประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของ
 ศิลปินไทย" ที่หอศิลป์ พระศรี เมื่อ พ.ศ. 2529 โดยเวียนผลงานวิจารณ์
 นี้เป็นผลงานวิจัย ซึ่งพอจะอนุมานเห็นสาระได้ว่า ศิลปินไทยและพฤติกรรม
 คล้าย (ไม่ใช่เหมือน) ถึงจะรักคนไทยในประวัติศาสตร์ เมื่อครั้งเดินทางไป
 เกาะลังกา นำเอาพระพุทธรูปมาบูชาและพุทธทศมาสยังแนบติดสวามิ ศิลปินไทย

ที่เผยแพร่การศึกษามาในสหรัฐอเมริกาเวลานั้น ล้วนมีแนวคิดพิสดาร (ลอก
เลียน?) ที่ลอกของอเมริกาเผยแพร่ในแผ่นดินไทยในท่ามกลางยุคเดียวกัน
เป็นการนำเอาความคิดประสมพิสดารของไทยมาลง มาพิถีพิถันในแง่ที่ที่น่าสนใจ
มีความกล่าวยาว มีแนวคิดทุกเบ็ด และพยายามตอบปัญหาอย่างนาสรร เสร็จ
แต่ดูเหมือนจะสมมติฐานและรายละเอียดในทวิจารณ์ทั้งตั้งและที่ปัญหา
คลาดเคลื่อน ไม่กระจ่างแจ้งจริง จึงไม่เป็นที่ยอมรับของศิลปินผู้ถูกกล่าว
นามนักเลียงกล่าวยาวอันเชื่องช้ามาก กับเป็นปัญหาสำคัญซึ่งการถกเถียง
ชี้แจงกันรุนแรงอย่างเกิดระเบิดขึ้นมาตั้งแต่ พ.ศ. 2529 จนถึง 2530
จนถึง พ.ศ. 2531 นี้ก็ถึงกับถึงขั้นไม่พูด

นับเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจ เมื่อวงการศิลปะไทยมีทวิจารณ์ปัญหาลัทธิ
กล่าวยาวอย่างเกิดระเบิดขึ้นมา พยายามเจาะแฉ่งหาข้อ ขู่ขโมยและหลักฐานมา
ประกอบ ในขณะเดียวกันก็เป็นไปโดยที่ใคร่แฉ่งกลองสิ่งซึ่งพวกเราคิดว่า
ยังไม่ถูกต้อง ถูกใจความอย่างง่าย ๆ และไม่เหมาะสม เพราะบทวิจารณ์
นั้นกระทำอย่างคับแคบ ไม่รอบด้าน และเลือกใช้กันก็ยังไม่
การวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะเป็นเรื่องที่ทางมีการควรทำอย่างยิ่ง แต่ทวิจารณ์
ควรกระทำอย่างรอบคอบ รอบด้าน มีความรู้แจ้ง มีจิตใจอันเที่ยงตรง
ปราศจากอคติอันใดแก่ ความขบถของ อัจฉริยะมา เห็นแก่สถาบันและเพื่อน
ฝูง จะมองมองแต่เพียงส่วนดีและบางส่วนเสีย นึกมาถึงบรรดาบรรพบุรุษ
การวิจารณ์ที่ควรจะมีมากกว่าการกล่าวหา

แต่ที่สำคัญ ถ้าจริง คุณประสงค์ให้วิจารณ์การวิจารณ์เกี่ยวกับคำว่าลอกเลียน
แบบและลัทธิลอกเอาไว้โดยกล่าวว่า (ถ้าจริง คุณประสงค์ 2531 : 13)

ซึ่งทางศิลปะอีกด้านหนึ่ง เป็นที่นิยมนำมาใช้ทางศิลปะวิจารณ์มากคือ
"ลัทธิลอก" ซึ่งความหมายที่แท้จริงหมายถึงอำนาจที่แฝงอยู่ อำนาจที่ให้อยู่
คล้อยตามใจ หรืออำนาจที่ยังยอให้คนอื่นไปตามใจลงท เมื่ออำนาจประจักษ์

ใจทางศิลปะก็อาจจะหมายถึง อารมณ์ของลักษณะแบบอย่าง (style) ทางที่การแสดงออก (expression) มโนภาพ (concept) หรือ เรื่องราวเนื้อหาของศิลปะในชาติไทยหรือบุคคลไทยหรือศิลปินชาติหนึ่งหรือบุคคลหนึ่ง จะเป็นที่โดยทรงหรือทรงกลมก็ได้ คำนี้มีความหมายไม่เฉพาะเจาะจง ไม่เลว เพราะศิลปะนั้น การเพิ่มมากขึ้นย่อมเกิดขึ้นด้วยการพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน จุดดึงดูดประติมากรรมจึงส่องแสงสว่างเชื่อมต่อกัน ซึ่งนิพนธ์คำว่า ดอกเดียน จำสองแบบ หรือห้าห้า อันมีความหมายไปในทางลบหรือในทางลบมากกว่า นักวิจารณ์สมควรที่จะเลือกคำให้ตรงเจตนา มิฉะนั้น อาจเป็นนัยชาควิจารณ์ไม่ได้

ระหว่างที่ความขัดแย้งทางความคิดเกี่ยวกับผลงานการวิจารณ์ของพิธีกรรม ไกรฤกษ์ ยังคงดำเนินต่อไปนั้น ท่ามกลางความขัดแย้งดังกล่าวก็มิใช่เหตุการณ์ความขัดแย้งทางความคิดเกิดขึ้นตามความมาอีกเหตุการณ์หนึ่ง ทั้งนี้เกิดจากคณะกรรมการโครงการนิทรรศการ "สุนทรียภาพและพระเกียรติ" โดยทางหนังสือพิมพ์สร้างงานศิลปะวงการต่าง ๆ ส่งผลงานเข้าร่วมแสดงโดยอำนาจ เปี่ยมหมายเป็นบุคคลหนึ่งที่ไกรฤกษ์ จึงยอมรับที่จะส่งผลงานทางเขียนพร้อมกับเสนอขอความเห็นพ้องในสุจิตร์ แต่ในที่สุด คณะกรรมการดำเนินงาน ก็ได้แก่ประเทือง เอมเจริญ ปรีชา เกาหลง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ บวร โกศลวิทย์ สังกัด ปุณณอก ชัยณรงค์ เจริญพาณิชย์กุล กิ่งเคศ กัมภาระ อดิศักดิ์ เขาวงเขาดำพงษ์ และภิญโญ ทวีกาญจน์ ก็มีความเห็นแย้งซึ่งกันและกันไม่ยอมที่จะมอบความเห็น "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10 ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศิลป์" ลงในสุจิตร์ ดังที่ เจ้าของบทความดังกล่าวจึงไปเสนอในหนังสือพิมพ์ทัศนศิลป์คำพิจารณาที่พิมพ์ตามความเหมาะสม ปรากฏว่า หลังจากตีพิมพ์บทความบนหน้าเผยแพร่ต่อสาธารณชนไปแล้ว ก็ก่อให้เกิดความขัดแย้งทางความคิดในวงการทัศนศิลป์ตามมาอย่างรุนแรงอีกครั้งหนึ่ง โดยกัทธ กงคาถา จีระพัฒน์ พิภพปรีชา บัญญา หนังสือ

และปรีชา อรุณทะนะ ซึ่งฉันทิ คงคาภูง ได้เขียนจดหมายนำถึงบรรณาธิการมติชน
สุดท้ายให้ความตอนหนึ่งว่า (ฉันทิ คงคาภูง 2531 : 35)

เมื่อไม่นานมานี้ "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10
ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศิลป์" โดยนายอำนาจ เบ็ญสบาย
แล้วมีความไม่สบายใจเนื่องจากบทความดังกล่าวเป็นพระคัมภีร์ที่คนแคบ
ขาดข้อมูล ความรู้และเหตุผล อีกทั้งมีอคติจึงใจที่จะทำลายภาพพจน์อันดี
งามของวงการศิลปะโดยพยายามโน้มน้าวท่านผู้อ่านให้เชื่อตามความคิดเห็น
ของตนเอง ผมเกรงว่าผู้เขียนในแวดวงศิลปะจะเข้าใจผิด ผมจึงขอ
แสดงพระคัมภีร์ของผมนึ่งคอลเลกชันจะตรงกับท่านนายอำนาจ เบ็ญสบาย

อย่างไรก็ตาม ในบทความ "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10
ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศิลป์" นั้น 10 เหตุการณ์นำไปสู่ความขัดแย้ง
ทางความคิดมีสาระดังต่อไปนี้ (อำนาจ เบ็ญสบาย 2530 : 26 - 36)

(1) จักรวรรดิศิลป์ :

ศิลปะลูกแรกจริงของจักร

อิสระอันหลากหลาย

จักรวรรดิศิลป์ เป็นจักรที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาตอนปลายของมหาสงคราม
โลกครั้งที่ 2 คือในปี พ.ศ. 2487 โดยสกล ภูมโนโรหิตได้เขียนบันทึกเอาไว้ว่า

"เพื่อส่งเสริมศิลปกรรมทั้ง 5 สาขาให้เจริญรุ่งเรือง คือ สาขาวรรณกรรม
จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และนาฏกรรม เพื่อส่งเสริม
อาชีพของศิลปินให้เหลืออาชีพที่เลี้ยงตัวได้ พ้นจากการถูกเบียดเบียนเอารัด
เอาเปรียบอันแรงจากนายเงินอย่างไม่มีขรรคม"

จากบันทึกที่เร่ไปถึงจุดมุ่งหมายทำให้เราได้ข้อสังเกตว่า การเริ่มต้นของการ
รวมตัวเป็นองค์กรมีความระบายน่าเป็นอย่างถึงที่จะสามัคคีร่วมมือกันในระหว่าง

ศิลปินสาขาต่าง ๆ อลังการกว้างขวาง ซึ่งถือเป็นปรากฏการณ์ครั้งสำคัญ
ในเวลาต่อมาจนถึงปัจจุบัน ไม่มีการรวมตัวเช่นนั้นเกิดขึ้นอีกเลย
อีกประการหนึ่ง เป็นความพยายามที่จะต่อสู้การเอารัดเอาเปรียบซึ่งถือ
เป็นการกดขี่ข่มเหง เพื่อการดำรงชีวิต อีกทั้งยังมีความเคียดแค้นต่อการ
ให้ค่าชีวิตเป็นเป็นลาภที่เลี้ยงตัวได้ แท้จนถึงขั้น อาชีพศิลปินประเภท
ทัศนศิลป์เช่นพวกช่างภาพจิตรกรรม ประติมากรรม โดยภาพส่วนรวม
ก็ยังอยู่ในสภาพที่คนงานชั้นหลอน

ประการสุดท้าย เราพบว่ากลุ่มศิลปินทางทัศนศิลป์ถูกเบียดเบียน ล้างผล
จากสำนักเพาะช่าง เป็นแกนกำลังสำคัญ ซึ่งก็เป็นภาพสะท้อนจำนวนหนึ่งว่า
บทบาทของสำนักแห่งนี้ในเวลานั้นอาจมีความโดดเด่นอยู่ไม่น้อย
อย่างไรก็ตาม จักรวรรดิศิลปินก็ยุติบทบาทของตนลงในปี พ.ศ. 2489 โดย
สด ปฐมโรหิต บันทึกเอาไว้เล็กน้อยว่า

"เพราะไม่สามารถเห็นภาพลอมของนายเงิ: ผู้ถูกขูดรีดจนออกไปได้"

(2) ศิลปกรรมแห่งชาติ :

การก่อเกิดของความปิติและภาคภูมิใจ

ในขณะที่จักรวรรดิศิลปินเป็นภาพตัวแทนของศรัทธา การแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติก็เป็นภาพตัวแทนของศรัทธาของรัฐบาลและวิทยาลัยศิลปากร โดยมี
ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และนายนาโหม เป็นผู้นำบทบาทในการบุกเบิก
อย่างสำคัญ ซึ่งในเวลาต่อมา เวทีงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้สร้าง
ห้วงคุโณปการและห้วงกอบใจดาลอย่างเหลือคณานับ

อย่างไรก็ตาม ในห้วงคุโณปการได้ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวที่ลึกซึ้งใน
วงการผู้ร่วมงานศิลปะอย่างกว้างขวางเป็นวงกว้างครอบคลุมอาณาเขตจากปี
พ.ศ. 2492 เป็นต้นมา

นอกจากนี้ ก็ยังส่งผลกระเทือนทางศิลปกรรมในประเทศไทยไม่น้อย
โดยเฉพาะช่วงระยะแรก ทำให้เราได้เห็นภาพความขัดแย้งระหว่างแนวคิด

ตะวันตกกับแบบชนประเพณีของไทยที่มีลักษณะงานช่าง พร้อมกันนั้นในเวที
แห่งนี้ ก็ทำให้เราได้เห็นความขัดแย้งระหว่างตะวันตกกับตะวันออกในเวลา
ต่อมาอีกด้วย

สำหรับในเรื่องของการยกระดับความมั่นคงในอาชีพศิลปินนั้น เป็นที่แน่นอน
ว่า ศาสตราจารย์ศิลป ก็มีความรู้สึกรวมที่ไม่ต่างไปจากจักรวรรดิศิลปิน
ถึงนั้น การจัดแสดงผลงาน การประกวด การยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม
ล้วนเป็นพฤติกรรมของบุคคลเบ็ดที่ของการให้สาธารณชนยอมรับ จะได้อะไรผลงาน
ที่ทำให้ผู้ช้เกิดความเชื่อมั่นว่า ใค้มาการทอดตราด้วยเครื่องหมายคุณภาพแล้ว
แต่สุดท้าย ศาสตราจารย์ศิลปก็ต้องบันทึกความปว่คราวเอาไว้ เนื่องจาก
คุณสมบัติของการให้เกิดศิลปินอาชีพขึ้น ก็ไม่ได้แค่เพียงภาพร่างบนผืนผ้า
เท่านั้น

(3) สมาคมศิลปกรรมไทย :

การถ่ายเทของนิวโลจิต

เวลาล่วงมาถึงปี พ.ศ. 2497 สมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งมีฐานที่มั่นอยู่ที่สำนัก
เพาะช่างก็เกิดขึ้น เกิดขึ้นในปีเดียวกันกับที่เกิดศิลปสมาคมระหว่างชาติ
แห่งประเทศไทย โดยมีฐานที่มั่นอยู่ที่สำนักมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งต่างก็
มีบทบาทไปตามทิศทางของตน

กล่าวเฉพาะสมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อฟื้นฟูส่งเสริมความรู้
ทางศิลปกรรมประจำชาติและสากล เพื่อเผยแพร่แลกเปลี่ยนความรู้ศิลปกรรม
และศิลปินทั้งในและนอกประเทศ เพื่อส่งเสริมเกียรติคุณและวัฒนธรรมทาง
ศิลปกรรมไทย ทั้งการดำเนินกิจกรรมแสดงผลงานศิลปกรรมประจำปี ปีละ
2 ครั้ง รวมทั้งกิจกรรมเพื่อการกุศลอื่น ๆ มาตลอดชั่วเวลาของสมาคม
ก็ยุติลงชั่วขณะในปี พ.ศ. 2509 ก่อนที่นิวโลจิตกลุ่มใหม่จะเข้าสืบทอดมรดก
บาททอดความเคลื่อนไหวใหม่ ๆ ในเวลาต่อมา

นั่นก็หมายความว่า การก่อเกิดของคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
พัฒนามาเป็นชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยในปี พ.ศ. 2522 - 2523

คนกลุ่มนี้ได้เข้าไปสืบทอดงานของสมาคมศิลปกรรมไทยอย่างเต็มรูปแบบใน
พ.ศ. 2524 - 2525 ดังที่จะกล่าวถึงในตอนต่อ ๆ ไป

(4) สงครามเวียดนาม :

กองเห็นอิทธิพลการ

ในช่วงปี พ.ศ. 2504 - 2507 ถือได้ว่าเป็นยุคแห่งการเปิดแสดงผลงาน
ศิลปะที่หายากที่สุด ถึงทั้งระยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ ได้ให้
ข้อมูลเอาไว้ ในผลงานการวิจัยเรื่อง "ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475"
ตอนหนึ่งว่า

"...ระยะนี้งานแสดงศิลปะหลายงานเสียจนกระทั่งเป็นที่น่าสงสัยว่าจะมี
อะไรเหลือให้แสดงอีก ในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2506 สถานการณ์งาน
ปลายจนควบคุมไม่ได้ มีงานแสดงศิลปะถึง 7 งานในเดือนเดียวกัน โดย
การเปิด 5 งานในสัปดาห์เดียวกัน แต่กระนั้นก็ยังไม่สามารถให้แยกกับปลายปี
พ.ศ. 2507 ได้ เมื่อมีการเปิดงาน 5 งานในหนึ่งสัปดาห์ ซึ่ง 2 งาน
ในจำนวนนี้เปิดในเย็นวันเดียวกัน..."

และ

"เนื่องจากผู้ชื่องานศิลปะ 90% หรือมากกว่านี้เป็นชาวตะวันตก และผู้ทั่วไป
รวมเปิดการแสดงภาพครั้งหนึ่งก็เป็นชาวตะวันตก..."

ปรากฏการณ์ดังกล่าว ถือได้เป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคสงคราม
เวียดนาม ในยุคที่ชนต่างชาติที่เขารวมสมรภูมิตำหนักสงครามกับชนชาตินิยม
กษัตริย์ และผ่านนักพิทักษ์ในประเทศไทย ในยุคที่เริ่มมีการใช้แผนพัฒนา
เศรษฐกิจ ในยุคที่สหรัฐอเมริกา-อเมริกันค่าเงินไปอย่างแน่นแฟ้น เป็นยุค
ที่อิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมจากยุโรปเคลื่อนย้ายไปสู่อเมริกา เป็นยุคที่
ปัญญาชนศิลปินรุ่นใหม่เผชิญหน้ากับปัญญาชนศิลปินรุ่นเก่าที่ยึดถือแนวคิดแบบ
จารีตนิยมตะวันตกและยึดติดกับศิลปะจะต้องแลกเปลี่ยนกับศิลปะร่วม วา
เหลาผลงานเป็น เหตุการณ์ทางวิเคราะห์ศึกษา

(5) ศิลปกรรมแห่งชาติ 2507 :

คลื่นประหว่งที่กระพริบ

จากปี พ.ศ. 2492 จนถึง พ.ศ. 2505 อันเป็นปีที่ศาสตราจารย์ศิลป
หิระศรี ถึงแก่อสัญกรรม เวทีศิลปกรรมแห่งชาติถือว่าอยู่ในสภาพที่สงบเงียบ
แทบทั้งสิ้นปี พ.ศ. 2507 การประหว่งครั้งแรกของกลุ่มศิลปินก็เกิดขึ้น โดย
กลุ่มศิลปินดังกล่าวไม่เห็นด้วยกับบรรทัดฐานการตัดสิน กระบวนการที่ไม่ยุติธรรม
บรรดาภาสการเล่ห์เหลี่ยมหลอกลวง ฯลฯ

ซึ่งผลการประหว่ง ทำให้ศิลปินจำนวนหนึ่งหันหลังให้กับเวทีการแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติอย่างเด็ดขาด แต่ก็ดูเหมือนว่าคณะกรรมการที่จับบทบาทในเวที
ศิลปกรรมแห่งชาติไม่มีเท่าที่สนองรับ เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงแก้ไขแต่อย่างใด
ทั้งนี้ คณะกรรมการชุดดังกล่าวคงไม่คาดคิดว่า เหตุการณ์ดังกล่าวที่ไม่มีการ
พบหน้าปรับปรุงแก้ไขคือเชื้อไฟที่รอการลุกไหม้ในอีกทศวรรษต่อมา

(6) ศิลปศึกษา :

หน่อที่แตกใหม่ในวงการศิลปะ

การอนุมัติให้วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร เปิดสอนศิลปศึกษาขึ้นครั้งแรก
ในปี พ.ศ. 2511 แม้จะไม่มีใครคาดคิดจะเลื่องลือว่าอะไรจะเกิดขึ้น
ตามมา แต่จากกระบวนการเรียนการสอน ได้ส่งผลกระทบต่อยุ่เรียนเมื่อ
ไปเป็นครูสอนศิลปะมีเท่าที่ไม่พึงพอใจต่อสภาพแวดล้อมที่เป็นอยู่
กล่าวในทางศิลปะ เกิดทัศนคติที่ขัดแย้งกับปรัชญาการเรียนการสอนศิลปะ
ขณะนั้น ซึ่งถูกครอบงำจากรากเหง้าแบบเชนนิเม และการชี้นำแบบสอนเด็ก
เพื่อให้เป็นศิลปินมากกว่าจะเน้นกระบวนการ เพื่อให้เด็กเกิดความตระหนัก
เทรียมความพร้อมและสำรวจความถนัด

นอกจากนั้น ก็ยังมีทรรพะที่ไม่ลงรอยกับจุดหมายของการสร้างงานศิลปะ
ของบรรดาศิลปินในวงกลุ่ม ตลอดจนความเข้าใจต่อศิลปะสมัยใหม่ ฯลฯ
ส่วนสภาพสังคมสิ่งแวดล้อม การรับแนวความคิด สัทธิ Progressivism
ที่ยึดถือถือเป็นศูนย์กลาง มีส่วนหล่อหลอมอย่างสำคัญยิ่งทำให้เกิดทรรพะ
ต่อต้านระบบเผด็จการ แต่เห็นด้วยกับประชาธิปไตยของค่ายโลกเสรีอย่าง
เต็มที่

แน่นอน ผลผลิตของสถาบันแห่งนี้ ในเวลาต่อมาได้แสดงบทบาทของชนในเชิง
ขัดแย้งออกมาอย่างกว้างขวาง

(7) การทำลายภาพเขียน :

ของถวัลย์ ดัชนี

เหตุการณ์พิเศษที่แสดงปฏิกิริยาต่อผลงานของศิลปินรุ่นใหม่ครั้งสำคัญที่สุด และ
รุนแรงที่สุดนับตั้งแต่สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2514 คงจะไม่
มีเหตุการณ์ครั้งใดรุนแรงเท่ากับการทำลายภาพเขียนของถวัลย์ ดัชนี
ซึ่งแสดงผลงานของตน ณ สำนักกลางนักเรียนคริสเตียน สะพานหัวช้าง
เหตุการณ์ครั้งนั้นอย่างน้อยก็สะท้อนให้เห็นว่า ระดับการรับรู้ ความเข้าใจ
ต่องานศิลปะที่แสดงคามมีคของวงการพุทธศาสนา เป็นความจริงที่ยากแก่
การยอมรับได้ ซึ่งได้สร้างความตระหนักให้แก่คนในวงการศิลปะไม่น้อย
จนเกิดขรรษาการวิพากษ์วิจารณ์เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง
โดยเฉพาะในหมู่ของคนในวงการ เดียวกัน

(8) ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต :

เพื่อตัวเองหรือเพื่อมวลชน

เหตุการณ์การปะทะกันทางความคิดครั้งสำคัญอีกครั้งหนึ่งเกิดขึ้นในช่วงปี
พ.ศ. 2516 - 2519 โด่งดังประเด็น 2 ประเด็น คือ ศิลปินกลุ่มหนึ่งเชื่อ
มั่นในแนวทางศิลปะต้องเพื่อศิลปะ (ซึ่งพัฒนาอยู่ในฐานะครอบงำ และมี
บทบาทมาแต่สมัยทศวรรษ) กับอีกกลุ่มหนึ่งเชื่อมั่นในแนวทางศิลปะต้องเพื่อชีวิต
เพื่อประชาชน

กล่าวให้เป็นรูปธรรมก็คือ เป็นปฏิบัติการขององค์กรแน่วร่วมศิลปินแห่งชาติ
ประเทศไทยผู้สนับสนุนแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อประชาชน กับองค์กรที่
กุมอำนาจในเวทีศิลปกรรมแห่งชาติที่มีแนวโน้มปฏิเสธศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะ
เพื่อประชาชน

ผลของการเผชิญหน้าด้วยการประท้วงเปิดโปงปัญหาที่หมกหมุ่นในเวทีศิลป
กรรมแห่งชาติยังก่อให้เกิดการชะงักงันในการจัดงานแสดงช่วงระยะเวลาหนึ่ง
ไม่เพียงเท่านั้น กรณีความขัดแย้งทางความคิดที่เกิดขึ้นได้ขยายขอบเขต
ไปยังเวทีต่าง ๆ อย่างกว้างขวางและอย่างแหลมคม จนอาจกล่าวได้ว่า
ในวงการทัศนศิลป์ไม่มีช่วงเวลาใดที่ยาวนานจะมีบรรยากาศการเผชิญหน้าทาง
ความคิดที่เอาจริงเอาจังมากเท่านี้

(9) จากคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทย :

ถึงสมาคมศิลปกรรมไทย

หลังเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม 2519 ผ่านไปวงการทัศนศิลป์ที่มีบรรยากาศ
เผชิญหน้ากันก็เหือดแห้งลงรอย ซึ่งก็มีผลทำให้เวทีศิลปกรรมแห่งชาติหนาว
กลีบมามีบทบาทอีกครั้งหนึ่ง

ขณะเดียวกัน ช่วงฤดูร้อนปี พ.ศ. 2522 ก็มีกลุ่มคนในวงการศิลปะนัดแนะ
มาพูดคุยกันที่ร้านอาหารย่านสามแยกไฟฉาย จากกลุ่มคน 4 - 5 คน ขยาย
เป็น 25 - 30 คน และเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ โดยคนเหล่านั้นมาจากหลายสถาบัน
การศึกษาแล้วโยกย้ายมาประชุมกันที่สำนักกลางนักเรียนคริสเตียนในเวลาต่อมา
จากนั้นก็เกิดคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้นแล้วพัฒนาเป็นชมรม
ศิลปกรรมไทย จากนั้นก็กลายมาเป็นสมาคมศิลปกรรมไทย โดยมีกิจกรรม
การแสดงผลศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 5 ครั้ง การแสดงศิลปะเด็กแห่งประเทศไทย
ไทย 3 ครั้ง มีการออกวารสารโลกศิลปะและจัดกิจกรรมต่าง ๆ อย่าง
ต่อเนื่อง แล้วย่อย ๆ สหประชาชาติหลังควยเกิดปัญหาต่าง ๆ มากมาย

อย่างไรก็ตาม บทบาทของสมาคมศิลปกรรมไทยเป็นที่ยอมรับว่า ใกล้เคียง
 สะท้อนต่อวงการศิลปะอย่างกว้างขวาง เนื่องจากเป็นผู้ริเริ่มโครงการ
 ใหม่ ๆ เสนอแนะกับความคิดเกื้อด้วยวิธีการกระทำตนเป็นตัวอย่างเสียเอง
 ซึ่งก็ปรากฏว่าได้รับความร่วมมือจากกลุ่มศิลปินค่ายต่าง ๆ สำนักต่าง ๆ
 และที่สำคัญคือ การ เปิดกว้างให้แนวคิดต่าง ๆ ได้เข้ามามีบทบาทอย่างไม่
 สกปรกกัน ทำให้แบบอย่างของสมาคมศิลปกรรมไทยแพร่อิทธิพลและทำให้องค์กร
 ศิลปะบางองค์กรต้องพัฒนาปรับปรุงตนเองในระดัหนึ่ง

(10) พิริยะ ไกรฤกษ์ :

นักโทษของศิลปิน

แล้วมาถึง เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ศิลปะอีกครั้งหนึ่ง ในงานนิทรรศการ
 "ภาสสะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกา" ซึ่งมี ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็น
 แก่นสำคัญในนิทรรศการครั้งนี้เมื่อปี พ.ศ. 2529 ผลที่ตามมาคือ ผลงาน
 การค้นคว้าในสุจิตร์และวิถีโอประกอบนิทรรศการ ใกล้เคียงเป็นชนวนความ
 ขัดแย้งที่สามารถวาดและแยกลึก ส่งผลให้เกิดกลุ่มเกิดขบวนการต่อต้านอย่าง
 เป็นรูปธรรมทั้งเวทีลับและเวทีเปิดเผย อย่างไรก็ตาม จากเหตุการณ์ที่
 เกิดขึ้นครั้งนี้ทำให้ได้ข้อสรุปจำนวนหนึ่งว่า

นิยามศัพท์ เป็นสิ่งที่มีความจำเป็นที่ไม่ควรจزمองข้าม

เพียงความคิดที่หลงการเอาชนะ ต้องการยกยอเพื่อยกตัวเองให้สูงเด่น
 สามารถทำให้ศิลปิน-นักวิชาการบางคนกล้านหาญ แม้กระทั่งการให้ข้อมูล
 เจตนาหลอกลวงต่อ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ อย่างน่าละอาย

ทำให้ได้เห็นธาตุแท้ของศิลปิน นักวิชาการจำนวนหนึ่งที่รับโอนระบอบ
 พิพากษานุคคลที่ทรยศไม่ตรงกัน ด้วยการสวมหน้ากากความเลวร้ายใน
 อย่างขาดความรอบคอบ

ทำให้ได้เห็นว่าสังขรณ์ทางวิชาการนั้นอาจสยบความรู้สึกในเรื่องศักดิ์ศรี
 ของศิลปินบางกลุ่มได้

ต่อมาความเห็นที่คัดค้านทราบบางเรื่อง "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10 ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศิลป์" อันสะท้อนให้เห็นถึงความคิดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏอยู่ในผลงานการวิจารณ์อย่างชัดเจนมีอยู่ 3 ท่าน คือ บทวิจารณ์ของจิระพัฒน์ พิศรปริชา บทวิจารณ์ของลิขิต คงหาญ และบทวิจารณ์ของปริชา อรชุนทะ ซึ่งแต่ละท่านมีข้อวิจารณ์ดังต่อไปนี้

1. บทวิเคราะห์ของจิระพัฒน์ พิศรปริชา มีสาระสำคัญดังต่อไปนี้
(จิระพัฒน์ พิศรปริชา 2531 : 35)

ผมเป็นคนหนึ่งที่ได้อาध्यาศัยความถนัดว่า ผู้เขียนพยายาม "เลือก" ที่จะ "รายงาน" เฉพาะเรื่องที่เกาะเกี่ยวกับผลประโยชน์ส่วนตัว โดยขาดความเที่ยงตรงในการเสนอข้อมูลและมักจะสรุปออกมาให้เกิดประโยชน์แก่กลุ่มพวกพ้อง หรือสถาบันของการพัฒนาสังคมอยู่เสียเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนั้นยังเปิดเผยแพร่ศิลปะหลายอย่าง หลายประการ ซึ่งแรงจูงใจที่ซ่อนอยู่หรือสถาบันที่ซ่อนอยู่ก็เหมือนโดยเจตนา ซึ่งจะขอยกตัวอย่างกล่าวถึงเป็นข้อ ๆ ดังนี้ (โปรดอ่านบทความดังกล่าวประกอบ)

จักรวรรดิฟิลิปปิน : ศัตวรรษแรกขององค์กรอิสระอันหลากหลาย
การสรุปว่า "การรวมตัวของศิลปินแห่งชาติต่าง ๆ เพื่อจัดตั้งจักรวรรดิฟิลิปปิน" ซึ่งมีอายุอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2487 - 2489 นั้น ในเวลาต่อมาจนถึงปัจจุบัน ไม่มีการรวมตัวเช่นนั้นเกิดขึ้นอีกเลย เป็นการควมสรุป โดยยกเอาการดำเนินการของกลุ่มคณะที่ผู้เขียนให้ความสนใจเป็นพิเศษ (ถึงกับมองย้อนหลังไปหลายสิบปี) แฉมองข้ามบทบาทของศิลปินร่วมสมัยในสาขาต่าง ๆ ที่สร้างความเคลื่อนไหว หลังจากนั้น เช่น การแสดงศิลปะนานาชาติ ครั้งที่ 1 จัดโดยมูลนิธิชิลลี สิริศรี ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2508 ซึ่งเป็นการร่วมมือกันของศิลปินชาวไทยและชาวต่างประเทศ เพื่อหาทุนส่งเสริมศิลปกรรมร่วมสมัยของไทย เช่น เกี่ยวกับการประชุมศิลปินครั้งที่ 1

ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2527 เพื่อผลักดันให้เกิดพิพิธภัณฑ์ศิลปะ
พระศรีอริยวงศาคตญาณ หรือการรวมตัวของกลุ่มศิลปิน นักเขียนเพื่อก่อตั้ง "กองทุน
สุเชาว์ ศุภชัย" ขึ้นในปี พ.ศ. 2528 อันล้วนแต่เป็นการรวมตัวของ
ศิลปินสาขาต่าง ๆ เพื่อการเติบโตของวงการทัศนศิลป์ทั้งด้าน และด้านแล้วแต่
เกิดขึ้นในบุคลิกของคุณอำนาจเอง แม้ว่าคุณอำนาจจะเคยบอกการรายงาน
เหตุการณ์อย่างต่อเนื่อง มีนัยว่ายังสรุปว่า เหตุการณ์ไม่เป็นการรวมตัว
ใด ๆ

2. ศิลปกรรมแห่งชาติ : การก่อเกิดของความปิติและอาดูร

ส่วนผู้เขียนกล่าวว่า "ถึงนั้น การจัดแสดงผลงานการประกวดของให้เป็น
ศิลปินชั้นเยี่ยมส่วนใหญ่อยู่ในพระวิสัยของบุญกเบิก ที่ต้องการให้สาธารณชนยอมรับ
จะได้ออกผลงานที่ก่อให้เกิดความเชื่อมั่นว่าโดยงานการทดลองตรา เครื่องหมาย
คุณภาพแล้ว"

เรื่องแรงกดดันของคุณอำนาจและผู้ที่ได้เคยรับรู้สัมผัสกับบรรยากาศของการ
แสดงศิลปกรรมแห่งชาติกับบุญกเบิก (ซึ่งก็ลงหมายถึงท่านศาสตราจารย์
ศิลป์ พีระศรี) มีเจตนารมณ์ที่จะสร้างเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นมา
เพียงเพราะท่านต้องการที่จะหาบุพพวิสัยในการซื้อขายงานศิลปะ และสร้าง
ความเชื่อมั่นให้กับผู้จัดงานศิลปะเป็นประการสำคัญ ทั้งที่คุณอำนาจสรุปไว้เช่นนั้น
หรือไม่

แต่สำหรับผม ผมเชื่อว่า ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีคงจะต้องการเปิด
สนาม สำหรับการแสดงออกทางทัศนศิลป์เพื่อเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจ
ทางศิลปกรรม เป็นประโยชน์แก่ประชาชนทั่วไปเป็นประการสำคัญ และผล
ลัพธ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ นักศึกษาศิลปะ ศิลปินต่าง ๆ ได้เกิดการ
ตื่นตัวในการแสดงออกทางทัศนศิลป์ได้อย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน
การวัดความสำเร็จในการขยายบุญกเบิก "ศิลปกรรมแห่งชาติ" ของท่าน
ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จึงต้องประเมินกันหลายทอดหลายครั้ง มิใช่เอา
การซื้อขายหรือการ เกิดศิลปินอาชีพที่ขายผลงานขึ้นมาเป็นประเด็นสำคัญ

ถ้าจะมองกันด้วยสายตาของครูคนหนึ่งอย่างผม ผมกลับคิดว่าในสมัยนั้น
ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ผลักดันให้เกิด "ศิลปินอาชีพ" ประเภท
เดียวกันกับที่สากลเขายอมรับกันขึ้นมามากกว่าใคร ๆ ในสมัยนี้ จะสามารถ
ทำได้ด้วยซ้ำ คนเหล่านั้นอยู่ได้ด้วยคุณความดี มีใจเงิน เราจึงควรกล่าวถึง
ความสำเร็จของ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ในจุดนี้มากกว่าที่จะเน้นเรื่องเงิน
ทอง มาเป็นเรื่องที่ตัดสินว่าอาจารย์ศิลป์ล้มเหลวในการสร้างศิลปินอาชีพ
ซึ่งจะทำให้เกิดการเข้าใจผิดแก่คนรุ่นหลัง การที่คนสมัยนี้มักจะบิดเบือนเรื่อง
เงินทองและผลประโยชน์มาวัดความสำเร็จมากกว่าการวัดกันที่สร้างสรรค์
ก็เป็นเรื่องที่เราควรจะวิเคราะห์ด้วย

3. สมาคมศิลปินไทย : การก่ายเพ็ชของนวโลนิท

4. สงครามเวียดนาม : คอกเห็นนิทรรศการ

ผมคิดว่าควรจะมีการเสนอให้เห็นถึงแนวคิด และผลงานของทั้งสมาคม
ศิลปินไทย และศิลปะสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย ซึ่งเกิดขึ้น
ในปีเดียวกันอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนเสียก่อนที่จะยกย่องในสมาคมศิลปิน
ไทยเป็น "ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่น"

เช่นเดียวกับข้อ 5. ศิลปินศึกษา : หน่อที่แตกใหม่ในวงการศิลปะ ที่ผู้เขียน
กล่าวถึงแต่เฉพาะผลสะท้อนอันเกิดจากนโยบายของภาควิชาศิลปะศึกษา
วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประจามิตร ว่าได้แสดงบทบาทของตนในเชิงขัดแย้ง
ออกมาอย่างกว้างขวาง โดยไม่ไขว่คว้าว่า "ผลสะท้อน" หรือ "บทบาท
เชิงขัดแย้ง" นั้น ๆ มีมากน้อยแค่ไหน นอกจากนี้ ยังได้ตัดสินใจชี้ขาดเอาเอง
ว่า ปรากฏการณ์เรียนการสอนศิลปะของสถาบันที่ตนมาสอนตนนั้นผิดหลัก
และขาดความเป็นประชาธิปไตย มีกับหลักสูตรการสอนของสถาบันศิลปศึกษา
แห่งใหม่ ซึ่งตั้งขึ้นมาเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2511

การเปรียบเทียบเช่นนี้ แสดงให้เห็นว่าผู้เขียนมีความสับสนอยู่ในใจค่อนข้าง
มาก โดยมองเห็นอะไรก็จะต้อนนำเอาสถาบันที่ตนเองจะมา หรือเกี่ยวข้องกับ

เข้าไปเปรียบเทียบกับ เพื่อสรุปออกมาว่าตนเองของตัวดีกว่าอยู่เสมอ โดยไม่คำนึงว่าที่อื่น ๆ นั้น เขาก็มีปรัชญาในการสอนของเขาแตกต่างกันออกไป ลองคิดว่าถ้าหากไม่มีสถาบันแห่งนิติศาสตร์ในเหลืออยู่แค่สถาบันที่ไม่มุ่งเน้นในการนิติศาสตร์แล้วนั้น ท่อไปคุณอำนาจจะเอาอะไร เกี่ยวกับการทัศนคติ มารายงานหรือเขียนบทความอีกจะครับ การให้สัมภาษณ์ สถาบันศิลปะเก่าแก่ ถูกครอบงำจากรากเหง้าแบบชนชั้นนั้น ก็เป็นการมุ่งโจมตีคนอื่นเขามากเกินไป อย่างนี้ว่าทุกสิ่งมีเกียรติยศมีกับ คุณอำนาจเองก็ยังรายงานถึงการเกิดปัญหามากมายของสมาชิกศิลปกรรมไทย จนถึงกับต้องหลบหนีหายไปเอง เพราะฉะนั้นอย่ามาว่าของไทยไทยเสียอยู่กับบทบาท ที่คุณอำนาจคิดว่าโคตรเก๋ เหล่านี้เลยแหละ หัสนะเองปัจจุบันกันดีกว่า

10. พิริยะ ไกรฤกษ์ : นักโทษของศิลปิน

สำหรับข้อนี้ มีการกล่าวอ้างเอาเองว่า สิ่งที่เป็นความเห็นของ ดร.พิริยะ หรือคุณอำนาจเองเป็น "สังขารม" ที่ศิลปินได้เสีย เคียงแต่ก็คงแสดงให้เห็นแล้วว่า คุณอำนาจนั้นเป็นผู้สมควรจะรายงานข่าวการเคลื่อนไหวใด ๆ ที่เป็นกลางหรือไม่ ความเชื่อของคุณอำนาจเกี่ยวกับทวีชัยของ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ ในสูจิบัตร "ภาพสะท้อนประสมการณ์จากอเมริกา" นั้น อาจจะบอกว่า เป็นความเชื่อที่คุณอำนาจเห็นด้วยกับ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ อาจารย์ยุคละ คุณอำนาจก็คงจะไม่ผิด แต่การกล่าวอ้างบ่งชี้ว่านั่นเป็นสังขารม ดูเพิ่มก็จะเป็นการสรุปที่ค่อนข้างมาก ถ้าเช่นนั้น ทุกคำพูดที่ ดร.พิริยะ พูดหรือเขียนออกมาก็คงจะเป็นสังขารมไปหมดสำหรับคุณอำนาจ ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นก็เป็นเรื่องที่น่าเสียใจว่า ปรัชญาที่เขามองโลกนั้นมาในแบบกลาง บรรยายภาพประชาธิปไตยนั้น กลับกลายเป็นผู้ถูกกดขี่ความคิด หรือเป็นผู้ที่ ชอบที่จะครอบงำความคิดของผู้อื่นในลักษณะ เผด็จการหรือไม่ชอบให้ผู้อื่น แสดงความคิดเห็นแตกต่างไปไหน ๆ ทั้งหมด

ขอให้ไปพิจารณาด้วยว่า "นักโทษ" ขรรมค่ากันเมื่อถึงเวลาเขาปล่อยให้เป็นอิสระก็ยิ่งต้องรีบไป แต่นักโทษทางปัญญาที่ถูกความคิดของตนเองไว้กับความผิดของผู้คนอื่นอย่างกินไม่หลุค และไม่ต้องการจะ "หลุค" ออกไป มีเสรีภาพเพื่อสัมผัสกับความเป็นจริงทางค่านอื่น แง่มุมอื่นข้างนั้น เป็นนักโทษที่ช่วยเหลืออะไรไม่ได้เลย จะปล่อยให้เป็นอิสระก็ไม่ยอมไป และแม้วันก็จะยิ่งจำกัดตัวเองให้แคบลงแคบลงทุกวัน นักโทษประเภทนี้ไม่จำเป็นต้องเป็นนักโทษของใคร ๆ ทั้งสิ้น แต่สุดท้ายแล้วจะเป็นผู้พัฒนาการตัวเองไว้ตลอดกาล

2. บทวิจารณ์ของอิทธิ กงศาภูถ มีสาระสำคัญดังต่อไปนี้ (อิทธิ กงศาภูถ 2531 : 35 - 36)

ผมได้อ่านบทความ "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10

ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศึกษา" ในดวง 45 ปีที่ผ่านมา ซึ่งเขียนโดยนายอำนาจ เป็นสบายใจเป็นพิเศษสัปดาห์ ฉบับวันอาทิตย์ ที่ 20 ธันวาคม 2530 ปีที่ 8 ฉบับที่ 331 เนื้อหาของบทความมีด้วยกัน 10 ข้อ

ผมได้วิเคราะห์บทความนี้อย่างเป็นกลางตามหลักวิชาการแล้วมีความคิดเห็น ว่าความเคลื่อนไหวทาง ๆ ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะตามที่ผู้เขียนบทความ กล่าวอ้างถึงว่ามีความสำคัญโดดเด่น แท้จริงแล้วก็เป็นเพียงการปูทาง เพื่อที่จะทบทวนสองความข้องการ ในการกล่าวโจมตีศิลปิน กลุ่มศิลปิน นักวิชาการและสถาบันศิลปะอื่น ๆ ที่มีความคิดเห็นไม่ตรงกับแนวความคิด ของตนเอง และยกย่องแต่เพียงวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร ซึ่งเป็น สถาบันของตนเอง ซึ่งเป็นการให้ข้อมูลที่มิถูกต้อง เป็นจริง มีอคติ จงใจ ที่จะโน้มน้าวท่านผู้อ่านให้เชื่อตามความคิดเห็นของตนเองมากกว่าที่จะมีเจตนา

ให้ความรู้ ความเข้าใจแก่ผู้อ่านอย่างถูกต้องตามจรรยาบรรณของนักวิจารณ์

เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะผู้เขียนเองในแง่ลบเสียส่วนใหญ่ การวิจารณ์ใช้คำที่แสดงถึงความรุนแรงเช่นคำว่า เฒะหนุ่ และใช้คำที่เป็นการเหยียดหยาม เช่นคำว่า "ศิลปินสายทาง ๆ สำนักต่าง ๆ" แทนที่จะกล่าวถึงสถาบันการศึกษาของนักศึกษาของใช้หรืออย่างเป็นทางการ ความจริงแล้วผมเห็นว่า หัวข้อผู้เขียนกล่าวถึงทั้ง 10 หัวข้อ มีข้อผิดพลาดทั้งสิ้น แต่ในโลกาสนิจะขอหยิบยกแต่เพียงหัวข้อที่ 10 ที่มาวิจารณ์เท่านั้น เนื่องจากเห็นว่ากระคายมืออำนวยให้เขียนยาว

การวิจารณ์ข้อที่ 10 นี้ เป็นเพียงตัวอย่างในทำนองอื่นเห็นถึงข้อผิดพลาดพื้นฐานมาจากอคติของผู้เขียนหัวข้อที่ 10 พิริยะ ไกรฤกษ์ นักโทษของศิลปิน ข้อหัวข้อนี้ผู้ประสงคิจะกล่าวโทษต่อศิลปิน ทว่าไม่ยอมรับคำวิจารณ์ของ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์

ผมจะขอเปลี่ยนหัวข้อเขียนใหม่ตามพระกระแสทางผมเป็น "พิริยะ ไกรฤกษ์ ผู้ละเมิดจรรยาบรรณนักวิจารณ์" ซึ่งผมจะให้เหตุผลต่อไป

ตามที่ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้รับมอบหมายจากสำนักข่าวสารอเมริกัน (USIS) ให้ทำหน้าที่เป็นนักข่าวในการจัดนิทรรศการทางศิลปะ

"ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" ที่หอศิลป์ พีระศรี ระหว่างวันที่ 13 พฤศจิกายน ถึงวันที่ 7 ธันวาคม 2529 โดยมีจุดมุ่งหมายเจ้าเพื่อเชิญเกียรติศิลปินไทย ถึงสถานที่เขียนไว้ในสูจิบัตร

นิทรรศการโดย ทพ. เอกอัครราชทูตสหรัฐอเมริกาประจำประเทศไทย แต่ภัณฑการครั้งนั้นปรากฏว่า แทนที่ศิลปินจะได้รับการสนับสนุนยกย่องจากภัณฑารักษ์ กลับถูกภัณฑารักษ์ดูหมิ่นดูแคลน ซึ่งหลักฐานปรากฏแจ้งในสูจิบัตรนิทรรศการและการอภิปรายในวัน ไคงาน ดร.พิริยะ ได้เหยียดหยามศิลปินในอคติว่าเป็นทาสเป็นไพร่ จึงทำให้ศิลปินแห่งชาติไม่พอใจ

ดร.พิริยะได้โฆษณาและหน้าที่ไปในทางที่ผิดโดยจะ เติจรรรบบรรณของ
 ภัณฑารักษ์อย่างจงใจ หรือขาดความรู้ความเข้าใจก็ไม่ทราบแน่ชัด
 บทบาทและหน้าที่ของภัณฑารักษ์แห่งนี้นั้นคือเป็นผู้ให้การสนับสนุนส่งเสริม
 (promote) คือให้โดยพยายามในการจัดนิทรรศการสัมฤทธิ์ผลเกิด
 ประโยชน์ต่อสังคมมากที่สุด
 ภัณฑารักษ์ไม่มีหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ ในขณะที่ตนเองทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์
 อยู่ ความรู้ความเข้าใจโฆษณาและหน้าที่ของภัณฑารักษ์ซึ่ง ดร.พิริยะ
 ไกรฤกษ์ และนายอำมาจ เย็นสบาย และอีกหลาย ๆ คนเข้าใจว่าภัณฑารักษ์
 มีสิทธิวิพากษ์วิจารณ์ศิลปินนั้น เป็นความเข้าใจผิด ผู้ที่มีปัญหาคงจะวินิจฉัย
 ได้ว่า ไม่มีเหตุผลอันเป็นประโยชน์แก่ประการใดที่จะจัดนิทรรศการศิลปะขึ้น
 เพื่อทำลายชื่อเสียงของศิลปิน อาจจะมีบ้างก็แต่ผู้ไร้อคติเท่านั้น
 ผู้เขียนโปรดเกล้าให้พิริย จงยอมรับความจริงว่าไม่มีภัณฑารักษ์ที่เห็นเขาว่า
 หน้าที่อย่าง ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ทำ ผู้เขียนควรพิจารณาถึงสัจธรรมที่ผู้เขียน
 มักจะกล่าวอ้างถึงอยู่เสมอ ๆ อย่างว่าไปเพื่อที่จะปกป้องความผิดพลาดให้กับ
 ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ซึ่งเห็นอาจารย์ที่ปรึกษาของตน เรื่องของความผิด
 พลาดหากยกยอมรับกับให้อภัยกันได้ แต่การ โยนความผิดให้กับผู้อื่นนั้นเป็นการ
 ทำผิดอย่างไรสักที
 ผู้เขียนได้กล่าวโดยสรุปว่า เป็นผู้ให้ข้อมูลผิด ๆ หากจะมองในแง่ที่ ดร.
 พิริยะเป็นนักวิชาการ และนักวิจัยก็อาจจะมีการผิดพลาดในการพิจารณา
 กลั่นกรองข้อมูลที่โหมวามมีความถูกต้องมากน้อยเพียงใด แต่ ดร.พิริยะ
 กลับจะเลียดหน้าที่ของนักวิจัย
 ความคิดเห็นขัดแย้งที่เกิดขึ้นในครั้งนั้น เป็นเพียงความขัดแย้งทางวิชาการ
 ซึ่งเกิดขึ้นเป็นธรรมดาในทุกประเทศที่มีการปกครองในระบบประชาธิปไตย
 อีกทั้งเป็นการพัฒนาความรู้ความเข้าใจในทางที่ถูกต้องไป ท่านผู้อ่านมีความวิตก
 ถึงวาทศิลป์การงาน ซึ่งเกิดขึ้นเป็นระลอกใหม่ในวงการทัศนศิลป์ในขณะนี้

ซึ่งถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นแห่งวัฒนธรรมการวิจารณ์ในแวดวงของทัศนศิลป์
ในประเทศไทยเรา

3. บทวิจารณ์ของปรีชา อรรถนกะมีสาระสำคัญดังต่อไปนี้ (ปรีชา
อรรถนกะ 2531 : 36)

ในฐานะที่ผู้เขียนอยู่ในวงการนี้มา 30 กว่าปี 10 หัวข้อที่ผู้รายงานอ้างมา
นั้น มีสิ่งคลาดเคลื่อนอย่างมาก ก็เลยขอทำความเข้าใจต่อผู้อ่านจะได้
มองในมุมที่กว้างขึ้น วงการศิลปะในประเทศไทยนั้นเป็นวงการที่เล็ก ๆ
ที่ใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อไร ก็เลาอย่างไรนั้นย่อมเป็นที่รู้กันอยู่ทั่ว ๆ ไป
ในวงการนักประวัติศาสตร์ ศิลปะ นักการศึกษาย่อมมีข้อมูลที่ถูกต้อง
โดยเฉพาะศิลปินเจ้าของผลงานศิลปะก็ยังมีชีวิตอยู่ การอ้างถึงอย่าง
ปราศจากการพูดคุยกับเจ้าของผลงานนั้นเป็นเรื่องที่ไม่สมควรจะทำ
ผู้รายงานเมื่อคิดและเจตนาที่ไม่ค่อยดีต่อวงการศิลปะมุ่งเสนอแต่แง่ลบตลอด
โดยไม่มองในมุมกว้างตลอดเวลา คอยจ้องที่จะทำลายสถาบันศิลปะ
(มหาวิทยาลัยศิลปากร) ศาสตร์อาจารย์ศิลป์ พีระศรี (ผู้เริ่มก่อตั้ง
มหาวิทยาลัยศิลปากรและงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ)
จะเห็นได้ว่า 10 การเคลื่อนไหวนั้น มีแต่เรื่องเลวร้ายทั้งนั้น เช่น
(สงครามเวียดนาม : คอกเห็ดนิทรรศการ (5) ศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ.
2507 : คลื่นประท้วงที่กระทบยั้ง (7) การทำลายภาพเขียน : ของถวัลย์
ดักขี และ (10) พิริยะ ไกรฤกษ์ : นักโทษของศิลปิน
ผู้สนใจในวงการศิลปิน ย่อมทราบดีว่ามีสิ่งดี ๆ งาน ๆ เกิดขึ้นมามากมาย
ในระยะ 45 ปี สี่มุมวชนต่าง ๆ ย่อมรู้ดี เพราะได้มีการบันทึกไว้มากแล้ว
ขอ 4 สงครามเวียดนาม : คอกเห็ดนิทรรศการ ผู้รายงานอ้างถึงงานวิจัย
ของ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เน่าทอง ทองเจือ เรื่องศิลปกรรมหลัง
พ.ศ. 2475 ว่าระยะนี้งานแสดงศิลปะหลายงานเสียกระทั่งเป็นที่น่า

สงสัยว่าจะยังมีอะไรหลงเหลือให้แสดงอีกในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2506
สถานการณ์งานปลายจนควบคุมไม่ได้ มีงานแสดงศิลปะถึง 7 งานใน
เดือนเดียวกัน โดยมีการเปิด 5 งานในสัปดาห์เดียวกัน แต่กระนั้นก็ยัง
ไม่สามารถเทียบกับปลายปี 2507 ได้ เมื่อมีการเปิดงาน 5 งานในหนึ่ง
สัปดาห์ ซึ่ง 2 งานในจำนวนที่เปิดในเย็นเดียวกัน

ผู้ใจกว้างเท่าเห็นที่จะสนับสนุนเกี่ยวกับการมีนิทรรศการมาก ๆ และการแสดง
ศิลปกรรมก็ไม่ใช่การประหวังการทอดานการสงคราม ที่จะต้องมาควบคุม
ทหาร จี.ไอ. ที่เข้ามาในเขาเข้ามาเสกถามไม่ใช่เสกศิลปะ หอศิลป์
บางกะปิ, หอขวัญ, พญาไท, ปทุมวัน, อภิบาล และ การแสดงงานศิลปะ
ก็เกิดขึ้นไม่ใช่เพราะสงครามเวียดนาม

(5) ศิลปกรรมแห่งชาติ : คลื่นประหวังที่กระทบฝั่ง

ในฐานะที่มาร่วมประหวังอยู่ด้วย ขอชี้แจงว่า คลื่นนั้นได้พัดฝั่งเข้าไปใน
กำแพงแล้ว คุณไม่เห็นการเปลี่ยนแปลงบางปีหรือศิลปินหลาย ๆ ท่านก็ยัง
ร่วมประหวังอยู่ รอการเปลี่ยนแปลงซึ่งเป็นกฎของธรรมชาติ (10) พิริยะ
ไกรฤกษ์ : นักโทษของศิลปิน

ในงานนิทรรศการภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกา ซึ่ง พิริยะ

ไกรฤกษ์ เป็นแกนสำคัญในนิทรรศการครั้งนี้

ความจริงผมเป็นผู้เสนอโครงการนี้ต่อผู้อำนวยการ USIS คราวที่มาที่
studio ของผม เขาเห็นที่ด้วย ผมจึงเสนอชื่อศิลปินทั้งหมด รวมทั้ง
ให้เกียรติ ดร.พิริยะ ด้วย ในฐานะศิลปิน แทนหลังจากได้ตำแหน่ง

curator (ภัณฑารักษ์) แล้ว บทความที่ ดร.พิริยะเขียน ถัดมา
เสนองานศิลปินทั้งหมด เราเห็นเจตนาของเขาแล้ว ศิลปินไทยที่มีศักดิ์ศรี
เช่นศิลปินทั่วโลก ศิลปินเหล่านี้จึงจำต้องแสดงทรรศนะคัดค้านทวิชัย
ที่มีเจตนาทำลายวงการศิลปะร่วมสมัยไทย ที่ ดร.พิริยะเขียนขึ้น

คุณคงไม่ทราบว่าสถาบันศิลปะ เช่น วิทยาลัยช่างศิลป์, ศิลปกรรมศาสตร์ (จุฬา) คณะวิจิตรศิลป์ (เชียงใหม่) มีการเคลื่อนไหวที่น่าสนใจหลาย ๆ กิจกรรม ไม่ใช่แค่ศิลปะศึกษา วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร หรือ วรภพเองก็ตัวเองเท่านั้น

ภายหลังจากจรรยา พิตร์ปรีชา อิทธิ คงลาภูล และปรีชา อรรถนกะ ได้เสนอทวิจารณ์แสดงความไม่เห็นด้วยกับทรายนาน "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10 ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศิลป์" ไปแล้ว อำนาจ เบ็ญสมาย ก็ได้เสนอทวิจารณ์ตามมาอีกโดยมีชื่อว่า "เมื่อข้าพเจ้าสะกดเห็นสาระในบทความโต้แย้งจากอาจารย์ทั้งสามท่านแล้ว ข้าพเจ้าจึงมีความเห็นว่า สมควรที่จะต้องอธิบายความคิด ขยายเหตุผล เปิดเผยข้อมูล ไม่ใช่เพื่อตอบโต้อาจารย์ทั้งสามท่าน แหม้งไปยังท่านผู้อ่านทั่วไปเพื่อความเข้าใจเป็นสำคัญ" (อำนาจ เบ็ญสมาย 2531 : 35) โดยในแต่ละเหตุการณ์มีการอธิบายขยายความเพิ่มเติมดังต่อไปนี้ (อำนาจ เบ็ญสมาย 2531 : 233 - 268)

เหตุการณ์แรกข้าพเจ้าเลือก การถือเกิดของจักรวรรดิศิลปิน ที่นับพมาท ช่วง พ.ศ. 2487 - 2489 นั้น เนื่องจากอยู่ในกรอบเวลาที่กำหนดไว้ในข้อหมทความประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งเพราะเป็นการเคลื่อนไหวรวมตัวแบบองค์กรทางศิลปะที่มีลักษณะเด่นก้ำดัง เพื่อสร้างอำนาจต่อรองครั้งแรกในประวัติศาสตร์ศิลปะ หลังเหตุการณ์ พ.ศ. 2475 และประการที่สาม มีความโดดเด่นมากที่สุดในวงการวรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และนาฏกรรมรวมมือสามัคคีกันอย่างไม่เคยมีมาก่อน

นี่จึงเป็นเหตุผลทางประวัติศาสตร์ที่ข้าพเจ้าขอยืนยันยืนยันว่า รูปแบบการก่อตั้งอย่างนั้น จุดหมายการทำงานอย่างนั้น กระบวนการอย่างนั้น ฯลฯ ไม่เคยเกิดขึ้นอีกเลยในเวลาต่อมา แต่การจัดตั้งองค์กรจัดตั้งกลุ่มของคนในวงการศิลปะ ที่แตกห่างไปจากนี้ข้าพเจ้าไม่เคยปฏิเสธ

แท้จริง การยกย่องจักรวรรดาศิลปین ข้าพเจ้านับที่ทองการให้คนรุ่นหลัง
 หวนกลับไปศึกษาอดีตทั้งในแง่องค์กร ความสัมพันธ์ระหว่างองค์กรกับสังคม
 กับรัฐ ตลอดจนบุคคลที่ให้ความร่วมมือสนับสนุน เช่น สมเด็จพระปรมานุชิต
 ชิโนรส ผู้ประทานคติพจน์ "ศิลปะ คือ อารมณ์ของศิลปิน" สมเด็จพระเจ้า
 กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นตราสัญลักษณ์ ศูนย์กจิวิจารณ์,
 คุณฉันทิพย์ กระแสสินธุ์, คุณสกล ภูมมะโรหิต, คุณวรรณสิทธิ ปุละวานิช,
 คุณปกรณ ภูมมะปกรณ, คุณถนอม มหาเปารยะ, คุณจำรัส เกียรติก้อง,
 คุณเข้ม เวชกร, คุณเฉลิม นาคีรักษ์, และ ฯลฯ

ไม่เพียงเท่านั้น บทบาทของหนังสือชื่อ "รุ่งอรุณ" ของสวชาวรรณกรรม
 ซึ่งออกวางตลาดฉบับแรกเมื่อวันเสาร์ที่ 2 กุมภาพันธ์ 2489 ถือว่าเป็นการ
 รวมตัวของชนพลทางศิลปะแขนงต่าง ๆ อย่างน่าสนใจยิ่ง โดยเฉพาะ
 บทบาทของชนพลสาชาวรรณกรรมที่มีแสนยานุภาพทางปัญญาจำนวนมากนับ
 (สกล ภูมมะโรหิต 2512 : ไม่มีเลขหน้า)

เหล่านี้จึงเป็นเหตุผลจำนวนหนึ่งที่ข้าพเจ้ายกย่องว่าเป็นความเคลื่อนไหว
 ที่สำคัญ

ในเหตุการณ์ว่าด้วย "ศิลปกรรมแห่งชาติ : การก่อเกิดของความปิติและ
 อาศुर" นั้น ข้าพเจ้ายืนยันสาระสรุปที่ไต่เขียนไปแล้ว ที่มุ่งเน้นไปใน
 บทบาทของศิลปกรรมแห่งชาติทั้ง 2 ด้าน
 คือ ด้านก่อประโยชน์และก่อปัญหา ซึ่งข้าพเจ้าได้สรุปเอาไว้โดยความ
 อย่างยกย่องเกียรติภูมิ ทั้งที่ข้าพเจ้ากล่าวไว้ว่า "...ในค่านิยมของการ
 ไต่ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวที่ตกคึกในวงการผู้สร้างงานศิลปะอย่าง
 กว้างขวางเป็นเวลาหลายทศวรรษ นับจากปี พ.ศ. 2492 เป็นต้นมา..."
 (อำนาจ เบ็ญสมาย 2524 : 113 - 207)

นอกจากนั้น ข้าพเจ้าได้เสนอภาพของความขัดแย้งทางความคิดที่น่าจะนำ
 ไปสู่การวิเคราะห์อีกหลายประเด็น เช่น การแพร่หลายของอิทธิพล

ศิลปกรรมตะวันตกกระแสใหม่กับการดำรงอยู่ของศิลปวัฒนธรรม แบบชนบทนิยม
ของไทย (ซึ่งต่อมาแนวคิดแบบตะวันตกสายยุโรปก็ขัดแย้งกับสายอเมริกาใน
อีกช่วงเวลาหนึ่ง)

แต่ข้าพเจ้าไม่เข้าใจว่า เพราะอะไรอาจารย์จะหยิบ พิศนภิมูขี จึง
จะเลือกการพูดถึงสิ่งเหล่านี้ราวกับตั้งใจสร้างภาพในข้าพเจ้าเป็นคอมมู
นิสต์เฉพาะเพียงด้านเดียวโคด ๆ

นั่นก็ไม่สำคัญเท่ากับการตัดตอนข้อความของข้าพเจ้าในเรื่องความ
มุ่งมั่นของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่ต้องการให้เกิดศิลปินอาชีพใน
ประเทศไทย แล้วถูกบิดเบือนขึ้นไปในทางลบ
ข้าพเจ้าขออย่าว่า ความบิดเบือนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี
นั้น ผมมองเห็นได้จากคำกล่าวของตัวเองที่ว่า

"...ศิลปกรรมเกือบทั้งสิ้นที่จัดแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติ 9 ครั้ง
แล้ว ๆ มา ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดขึ้นนั้นไม่มีเลยสักชิ้นเดียวที่ทางราชการ
ได้เข้าไปติดตามสถานที่ราชการ..." และ "หลังจากช่วงเวลาแห่งความ
กระตือรือร้น ความหวังและความภาคภูมิใจ ความตกต่ำก็ตามมา ซึ่งหมายถึง
จุดจบของกิจกรรมของศิลปินหนุ่มสาว" เหล่านี้เห็นหลักฐานปรากฏอย่าง
ชัดเจนในรายงานการวิจัยเรื่อง ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 หน้า 33
พร้อมกันนั้นในรายงานเล่มเดียวกันในหน้าเจ็ดมีการกล่าวไว้ว่า

"ความบิดเบือนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีก็คือ การที่ลูกศิษย์ของ
ท่านไม่มีทางเลี้ยงชีพด้วยการเป็นศิลปินอาชีพในขณะนั้นได้ ผู้ที่จบการศึกษา
ส่วนใหญ่อาจจะรับราชการ สอนหนังสือ หรือมีงานอื่นที่ทำงานทางพาณิชย์
ศิลป์ และถึงแม้บางคนจะได้รับรางวัลจากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
งานของเขาก็ก็นำไปขายไม่ออก"

ซึ่งเฉพาะเรื่องปัญหาอาชีพศิลปิน ก็มีภาระสะท้อนให้เห็นอีกในหนังสือ "5 รอบ
ประจักษ์ ฤทธิรงค์" (ประจักษ์ ฤทธิรงค์ 2531 : 120)

อย่างไรก็ตาม ดูเหมือนคำกล่าวของข้าพเจ้าที่ว่า การในร่างวิธเป็นพุทธวิธ
เป็นการตลกหาคุณภาพ จนสร้างความขุ่นเคืองใจเป็นที่ยิ่ง ข้าพเจ้าขอ
ชี้แจงว่า ถ้าเราเข้าใจพุทธวิธกับพุทธศาสตร์ ถ้าเราเข้าใจวิถีทางกับ
เป้าหมาย ความรู้สึกถึงถาวรนั้นจะลดลง

กระนั้น ถ้าวิธก็คือ ความพยายามของปรีชา อรรถนะ อาจารย์จิระพัทร
พัชรปรีชา ที่จะผลักดันให้ข้าพเจ้าของเขาสัมพันธ์กับมหาวิทยาลัยศิลปากร
กับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งมีลูกศิษย์ลูกหาทั่วแผ่นดิน ตลอดจนเกี่ยว
พันไปยังงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยพยายามชี้ว่า ข้าพเจ้ามีอคติ
ครอบงำทำลาย (โดยอาศัยงานวิจารณ์) โดยตลอดแท้ ไม่น่าที่จะกล่าวกัน
อย่างลอย ๆ แต่ควรจะกล่าวให้เป็นรูปธรรม มีหลักฐานอ้างอิงให้มากกว่านี้
แน่นอน แต่ไม่เสนอหลักฐาน แต่ข้าพเจ้าก็ขอในการว่า ในส่วนของงาน
ศิลปกรรมแห่งชาตินั้น ข้าพเจ้าวิพากษ์วิจารณ์ในส่วนที่ส่วนนั้น ตลอดจน
ในหอเสนอแนะมาตลอด โดยการวิจารณ์ย่อมจะต้องไปหาหลักฐานถึง
ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีบ้าง สถาบันที่เกี่ยวข้องบ้าง ศิลปินบ้าง
แต่การวิพากษ์วิจารณ์ทำไมไม่พูดถึงบุคคลอื่นที่ได้ปฏิบัติหน้าที่เช่นเดียวกับ
กับข้าพเจ้าบ้าง ทว่ากับข้าพเจ้าเป็นผู้ร้ายของวงการแต่เพียงผู้เดียว
ในระเทศนี้

เพื่อให้เป็นรูปธรรม ข้าพเจ้าขอคัดลอกบางการวิจารณ์ของนักวิจารณ์ท่าน
อื่น ๆ ซึ่งพอจะกล่าว บุคคล สถาบัน กิจกรรมที่กล่าวมาพอสัก 4 - 5
ท่าน เช่น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้วิจารณ์ลงในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ
เมื่อปี พ.ศ. 2493 ว่า

"ศิลปินบางคนไม่มีความซื่อสัตย์ตัวเองกำลังทำอะไรอยู่ หรือต้องการแสดงออก
ซึ่งสิ่งใด ภาพเขียนก็เป็นการเขียนแบบภาพเขียนตะวันตก เพราะภาพ
แต่ละภาพล้วนแต่ทะโกนท้องควยเสียดังถึงว่า โทแถม หรือ แวนกอก หรือ

ชัฏวาทร์ คาคี อย่างมากพูดมากตามที่สุด หรือ มิฉะนั้นก็ไปเชยๆ
ขยิกเหมือนเด็กวาด" (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเนาวทอง ทองเจือ
2475 : 30)

ขณะเดียวกัน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ก็ได้แสดงปาฐกถาเรื่องศิลปะ
สมัยใหม่ ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2526 ซึ่งมี
บางตอนที่น่าสนใจว่า (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2526 : 32)

"ทุกวันนี้สร้างพระพุทธรูปก็ลอกแบบมาจากพระสุโขทัย พระเชียงแสน
ไม่มีอะไรที่ให้เห็นเป็นกรุงเทพฯ ที่จะไปดูที่ไหน ก็จะต้องไปดูที่
พุทธมณฑล พระพุทธรูปของอาจารย์เฟโรจี ดูแล้วก็เกิดความเบื่อหน่าย
อะพอลโลมาบวช แต่ถึงกระนั้นก็นึกความเพียร..." และ "ถ้าเราจะใช้เท
กษะวันตกให้ได้ดีจริง ๆ แบบตะวันตกให้ตัวของตัวเองเขียนบ้าง
ไม่ต้องไปเที่ยวทำ reproduction จาก reproduction
จะมีการประกวดศิลปกรรมที่เปิด art magazine ชอบใจอันไหนก็
เอามา ทำให้เกิดความเบื่อหน่ายได้มาก"

หรือ น. ๗ ปากน้ำวิจารณ์ศิลปินเอาไวว่า (น. ๗ ปากน้ำ 2513 :
336)

"มีชนาธิคอยู่ว่า จิตรกรไทยหลายท่านเมื่อได้รับการบอกว่าเป็นจิตรกร
ชั้นเยี่ยมจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้วส่วนใหญ่มักจะรำมือ หรือหยุดใช้เท
กษะวันตก ๗ ถึงเห็นมากแล้วหลายต่อหลายคนด้วยกัน ทั้งนี้อาจจะเป็น
เพราะว่าเราไปกำหนดจุดสูงสุดเสียแล้ว จึงเห็นเหตุหนึ่งที่มีศิลปินชั้นเยี่ยม
หยุดทำงานกัน แม้จะทำงานต่อไปก็ไร้ความหมาย เราควรจะวางมาตร
การกันเสียใหม่ หวังว่าผู้ทรงจะทำการวิจัยวิจารณ์กันต่อไป..."

หรือแม้แต่ตัวอาจารย์ปรีชา อรุณกะ, อาจารย์ยอหิ คงลาภ,
อาจารย์ดำรง วงศ์ปราช ก็เคยวิจารณ์ศิลปกรรมแห่งชาติไว้มากมาย

หลายครั้งหลายครา ตัวอย่างก็คือ การประชุมเรื่อง "การแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติ ฉบับที่ ๑๖ ปัจจุบัน อนาคต" เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2530 ณ
ศูนย์สังคีตศิลป์ รายงานโดยชัยสิทธิ์ สมุทวณิช ก็มีคำวิจารณ์ของท่านเหล่านี้
คอลัมน์ศิลปกรรมแห่งชาติมากมาย เช่น (ชัยสิทธิ์ สมุทวณิช 2530 : 31 - 32)
"ปัจจุบัน สภาหอการค้าไทยมาถึงจุดที่ต้องมีการพัฒนา หน่วยงานแสดง
ศิลปกรรมแห่งชาตินั้น อยากรู้ว่าจะเรียกแห่งชาติเลย แต่จะไหนค่าความ
หมายกว้างกว้างพิลาในและบุคคลต่าง ๆ ในงานทางศิลปกรรมก็ดูเขยิบ
จะเนือไปได้มากเสียแล้ว วัณวันจะเกิดสภาพที่เรียกว่า บุคคลเขาไปทุกที่"
และ ฯลฯ

ส่วนอาจารย์ปรีชา อรุณกะ ก็เคยแสดงทรรศนะว่า (ปรีชา อรุณกะ
2526 : 20)

"ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งนี้เป็นครั้งที่ 29 น่าจะมีบทสรุปบ้าง มีศิลปิน 16 คน
แล้ว พอหรือยัง...ถึงเวลาแล้วหรือยังที่เราจะพัฒนาเรื่องกันว่าจะมี
ชัยสิทธิ์ การจับเข่าประคองกัน เขไม่เพิ่มก่าย..."

ที่สำคัญ กะออย พินเมือง นวนแห่งของอาจารย์วิจารณ์หาวิทยาลัยศิลปากร
จับเป็นญูเวโดยสมการการบุคคลของคณะกรรมการผู้ตัดสิน ถูกตำราวางวัด
สิทธิ์การส่งผลงาน ฯลฯ คอยงัดไม้ค้อนใคร เติมนมมรดก (กะออย
พินเมือง 2525 : 15 - 20)

เพียงเท่านั้นก็คงจะน่าใจองเห็นแล้วว่า การวิจารณ์ที่หนักหน่วงมากที่สุด
ความรู้ที่ถักนี้ ผู้ที่อยู่ในสถาบันเหล่านั้นอาศัยศิลปากรเอง หันเข้า
บุรุษคุณวุฒิ ตลอดจนอาจารย์ปรีชา อรุณกะ, อาจารย์อัทธิน คงหาญ
ก็มีหลักฐานในการร่วมเขมวณแต่การวิจารณ์มากมาย ทำให้มีเพียงข้าพเจ้า
และเพียงคนเดียวไม่

สำหรับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ถ้าอาจารย์ทั้ง 3 ได้เห็นมารายงาน
การวิจารณ์ของข้าพเจ้า เชื่อว่าท่านคงไม่รับรอนความสรุปข้าพเจ้ารวดเร็ว

อย่างนั้น ที่สำคัญข้าพเจ้ามีสิ่งมองคนแบบเป็นคน คือ มีคุณมีผลดี มีค่าน
จิตอันไม่เค้ สวามิภักดิ์หรือเคยไปทางใดก็ขึ้นอยู่กับกรรม (อันหมายถึง
การกระทำ) ของเขาผู้นั้น

อีกที่หมายความว่า ข้าพเจ้ามีใจมองคนไม่ว่าใคร เป็นแบบเทพเจ้าที่พิจารณา
จนทะลุท้องไม่โลกอย่างแน่นอน

อย่างไรก็ตาม ศิลปกรรมแห่งชาติถือว่าเป็นเหตุการณ์ที่โดดเด่นในประวัติ
ศาสตร์ศิลปะที่จะคงจารึกไว้

เหตุการณ์ในศิลปกรรมไทย : การถ่ายเพ็ของนวโลhit, สงคราม
เวียดนาม : ตลอดเห็นเหตุการณ์และศิลปกรรมแห่งชาติ : ศิลปะแห่งที่
กระพริบ ข้าพเจ้าขอพูดโดยรวบ

ในเรื่องศิลปกรรมไทยยุคแรก ที่ข้าพเจ้าให้ความสำคัญ เพราะเป็น
ภาพวิวัฒนาการของโรงเรียนเพาะช่างซึ่งมีประวัติที่เก่าสุดคือ
พ.ศ. 2456 และศิลปกรรมไทยได้ก่อตั้งใน พ.ศ. 2497 นั้น เป็น
ภาพสะท้อนทางองค์กรของบุคลากรในสังคมที่แบ่งได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะ
บทบาทในการอนุรักษ์ และสืบทอดศิลปะแนวทอณิกโยในระบอบนั้น อันขัดแย้ง
กับแนวคิดของมหาวิทยาลัยศิลปากรที่เป็นตัวแทนของการเผยแพร่ศิลปะแนว
มนุษยนิยม ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีได้พบปะในช่วงระยะแรก ดังที่ ศาสตราจารย์
วงศานุรักษ์ ได้บันทึกแนวความคิดของศาสตราจารย์ศิลป์เอาไว้ว่า (ศิลป
พีระศรี. 2521 : 21)

"คุณลักษณะพิเศษของท่านก็คือ ท่านเป็นศิลปินแบบอิมเพรสชันนิสต์ ซึ่งเคยมีใน
สมัยเรอเนซองส์ เช่น ไมเคิล แองเจโล ยอร์นีโอ วาซารี และ
ลีโอนาร์โด ดา วินชี..."

และนี่เองที่เป็นจุดสำคัญทำให้แนวคิด การเรียน การสอน บัณฑิตของ
ผู้เรียนมีความแตกต่างกัน หรืออาจจะกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า เพาะช่างเป็น
ปรากฏการณ์ความคิดที่ผูกพันกับชนบท แต่ศิลปากรเป็นปรากฏการณ์ความคิดที่เกิดขึ้นใหม่

ในเรื่อง ศิลปกรรมแห่งชาติ 2507 : คลื่นประหวัดที่กระทบฝั่ง ก็เช่นกัน
 ชาวเจ้าถือว่าเป็นเหตุการณ์การประหวัดครั้งแรกในประวัติศาสตร์ของ
 วงการศิลปกรรมนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา และการประหวัดครั้งนี้
 มีความหมายที่ลึกซึ้งมาก มากจนไม่มีใครในวงการศิลปะกล้าเปิดเผยอย่าง
 เป็นรูปธรรม นอกจากอาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ให้ข้อมูลสั้น ๆ เอาไว้
 ในงานวิจัยของตนคนหนึ่งว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเนหาทอง ทองเจือ
 2525 : 35 - 36)

"...พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว...ได้ทรงทำให้ข้อขัดแย้งหมดไปด้วย
 การที่ทรงเชิญทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับประทานอาหารกลางวันที่พระตำหนัก
 สวนจิตรลดา เหตุการณ์นี้เป็นเหตุการณ์แรกที่เข้ามาของเกี่ยวกับพระบาท
 สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในประเด็นความขัดแย้งระหว่างคนหนุ่มสาวหน้ากับคนเก
 อนุรักษนิยม"

กระนั้นการเปิดเผยของอาจารย์พิชัย นีรันต์ หนึ่งในผู้ประหวัดก็ทำให้ได้
 ข้อมูลอีกส่วนหนึ่ง อันเป็นข้อมูลที่เพิ่มการพูดถึงกันมากหลายทวนแล้วก็คือ
 ความไม่เป็นธรรมในการตัดสินมีความคับแคบ ฯลฯ (พิชัย นีรันต์ 2520 :
 5 - 6)

ด้วยเหตุดังกล่าว ชาวเจ้าจึงให้ความสำคัญให้เป็นความเคลื่อนไหวที่
 โคดเคม แม้การเคลื่อนไหวจะไม่ส่งผลกระทบเปลี่ยนแปลงใด ๆ ในขณะนั้น
 ก็ตาม แต่ในเวลาต่อมาประวัติศาสตร์ก็เกิดขึ้นซ้ำรอยอีกอย่างไม่น่าเชื่อ

เหตุการณ์ศิลปศึกษา : นอกที่แตกใหม่ในวงการศิลปะ การทำลายภาพ
 เขียนของถวัลย์ ดัชนี และศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต : เพื่อตัวเอง
 หรือเพื่อมวลชน ทั้ง 3 เหตุการณ์ชาวเจ้าขอพูดโดยรวมอีกครั้งหนึ่ง

กล่าวเฉพาะเหตุการณ์ศิลปศึกษา : นอกที่แตกใหม่ ที่ชาวเจ้ายกให้เป็น

เหตุการณ์ความสำคัญ เพราะเป็นครั้งแรกของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย

ไทย อันได้แก่ วิทยาลัยวิชาการศึกษา หรือ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

โดยการสรุปเช่นนี้ตัวอย่างหลักฐานคือ ความคิดเห็นของ อาจารย์เพื่อ
 หนีทักษิณ ที่ต่อเพาะข้างกับการได้ศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากรในช่วง
 ที่ท่านอยู่ในวัยเรียน (อำนาจ เป็นสมัย 2526 : 9)

ก็ในเมื่อยุคสมัยเวลานั้นมีเพียงสองสถาบันทางศิลปะที่ยิ่งใหญ่ และเป็นภาพ
 สะท้อนความแตกต่างโดยโรงเรียนเพาะช่าง และสมาคมศิลปกรรมไทย
 ก็เคลื่อนไหวมาตลอดด้วยการจัดนิทรรศการ การอบรมครูศิลปะ การผลิต
 ครูศิลปะให้เข้าไปมีบทบาทในระบบโรงเรียน จึงทำให้ข้าพเจ้าถือว่า
 สมาคมศิลปกรรมไทยเป็นองค์กรภาพตัวแทนทางความคิด ที่แสดงอาการ
 เคลื่อนไหวที่แตกต่าง ก็สมควรที่จะได้รับการจารึกว่า เป็นเหตุการณ์ที่
 น่าสนใจอีกเหตุการณ์หนึ่ง

ส่วนการที่ข้าพเจ้าไม่ยอมรับบทบาทของศิลปะสมาคมระหว่างชาติขึ้นเป็นเหตุการณ์
 สำคัญ ก็เพราะเป็นภาพที่กลมกลืนกับศิลปกรรมแห่งชาติ (โดยความคิด)
 เนื่องจากคณะกรรมการมีบทบาทอยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากร และเมื่อผลิต
 ประวัติศาสตร์กับแล้ว บทบาทการเคลื่อนไหวที่ได้รับความสนใจ และมี
 อิทธิพลทางสูงอยู่กับการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติมากกว่า

สำหรับสงครามเวียดนาม : คอกเห็นนิทรรศการ ข้าพเจ้าก็ยังยืนยันว่าเป็น
 ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่น ที่สำคัญข้าพเจ้าต้องการเน้นให้เห็นว่าสงคราม
 เวียดนามในช่วงขณะนั้น การเมืองการทหารขณะนั้นส่งผลกระทบอย่างไรต่อ
 ธุรกิจการแสดงศิลปกรรม และเพื่อยืนยันว่า โลกของศิลปกรรมมิใช่เป็น
 โลกโดด ๆ แห่มีลักษณะสัมพันธ์ควบ อีกทั้งเป็นการสะท้อนให้เห็นว่า
 ความตื่นตัวทางศิลปะเพื่อการขยายภาพได้มาก ๆ มันเป็นเรื่องจริงที่เมของ
 สังคมไทย มันเป็นเพียงภาพลวงตา มิใช่ความตื่นตัวที่แท้จริงของประชาชน
 ไทย ดังนั้น จากสถิติการเปิดงานแสดงออกยานาตาในช่วงเวลาดังกล่าว
 จึงไม่จริง(ไม่ใช่แปลว่าเลว) แต่เป็นเหตุการณ์ที่โดดเด่นน่าศึกษายิ่ง

ประสาณิทรในปัจจุบัน ได้เปิดสอนศิลปศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้นเป็นแห่งแรก โดยเป้าหมายของหลักสูตรนี้ ก็เพื่อผลิตบัณฑิตออกไปเป็นครูสอนศิลปะ ไม่ใช่ศิลปิน ดังนั้น จึงมีปรัชญาการศึกษา จุดหมายการศึกษา หลักสูตร ตลอดจนกระบวนการเรียนการสอนที่แตกต่างไปจากสถาบันการสอนศิลปะทั่วไปในขณะนั้น

ข้อสำคัญ มันไม่ใช่อยู่ที่ความเป็นแห่งแรก แต่มันอยู่ที่สาระความคิดที่เบี่ยงแนวความคิดในการเรียนการสอนศิลปะแบบดั้งเดิมที่เน้นครูเป็นศูนย์กลาง เน้นการเขียนแบบทำตามตัวอย่าง เน้นการใช้ความจำและการควบคุม ซึ่งมีมาเป็นภาพสะท้อนทั้งที่ตกทอดจากอดีตในกลุ่มอนุรักษ์นิยม และมีจิตสำนึกแบบเผด็จการ

นั่นก็หมายความว่า แนวความคิดแบบฆาตศิลป์ศึกษาของสถาบันแห่งนี้ รับผิดชอบพัฒนาการ (Progressivism) ที่ยึดถือถือเป็นศูนย์กลาง (อำนาจ เป็นสมัย 2530 : 33) ซึ่งกล่าวโดยทางประวัติศาสตร์แล้ว มันเป็นผลพวงของการได้รับความช่วยเหลือด้านเงินทุนจากองค์การพัฒนาระหว่างประเทศ ที่ให้คณะอาจารย์กลุ่มหนึ่งประมาณ 150 คน ไปศึกษาต่อที่อเมริกา แล้วนำความคิดดังกล่าวมาเผยแพร่ โดยรากฐานของปรัชญาแนวคิดนี้ในช่วงก่อตั้งเป็นช่วงเวลาที่เกิดการปฏิวัติในรัสเซีย และต่อมาจนถึงยุคทาสีเรื่องอำนาจ ซึ่งแนวคิดแบบพัฒนาการมีลักษณะที่เป็นปฏิปักษ์กับแนวคิดสังคมนิยมและเผด็จการอย่างรุนแรง

แน่นอน อิทธิพลของแนวคิดนี้ เมื่อเข้ามามีบทบาทในเมืองไทย เช่น ด้านศิลปศึกษาในช่วงแผนพัฒนา เศรษฐกิจในช่วงการต่อต้านการแพร่ขยายลัทธิคอมมิวนิสต์ในเอเชียล้วนเป็นสิ่งที่ศึกษายิ่งนัก

อย่างไรก็ตาม ความคิดดังกล่าวที่มองศาสตราจารย์ สุนทรีพันธุ์ เป็นผู้นำรุ่นบุกเบิกศิลปศึกษา (และต่อมาในปี พ.ศ. 2519 ก็เป็นผู้ผลักดันให้เปิดหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิตที่มุ่งการศึกษาทางด้านออกแบบกราฟิก

เพื่อสร้างผู้นำทางด้านการสร้างสรรค์สำหรับวงการธุรกิจโฆษณา ในระบบ
การฝึกแบบอุตสาหกรรมสมัยใหม่อีกหลักสูตรหนึ่ง) ได้แสดงออกอย่าง
เป็นรูปธรรมในรูปของการเสนอบทความ เอกสาร ตำรา อย่างสม่ำเสมอ
และต่อเนื่อง โดยมีลักษณะที่ขัดแย้งกับการสอนศิลปะในแนวอเมริกันนิยม
และจิตสำนึกแบบเผด็จการ อันเป็นยุคที่จอมพลถนอม กิตติขจร กับ
จอมพลประภาส จารุเสถียร กำลังเรืองอำนาจอยู่ ซึ่งเท่ากับการเป็น
แนวร่วมของขบวนการแสวงหาเสรีภาพประชาธิปไตยที่กำลังเคลื่อนไหวใน
เวลานั้น

จากแนวความคิดทางศิลปะศึกษาที่แตกต่างขัดแย้ง ยังลุกลามไปถึงการมี
พรรคที่แตกต่างกับกลุ่มผู้สร้างสรรค์งานศิลปะรวมกันไป โดยเฉพาะ
พรรคที่ต่อต้านศิลปะสมัยใหม่

ใช่แต่เพียงเท่านั้น แนวความคิดดังกล่าวได้ถูกถ่ายทอดไปสู่ผู้เรียน จาก
ผู้เรียนก็ขยายไปสู่สถาบันวิทยาลัยครูตามภูมิภาคต่าง ๆ ซึ่งในที่สุดก็คือการ
เชื่อมโยงไปสู่การเรียนการสอนศิลปะในท้องถิ่นอย่างเป็นกระบวนการ โดย
ในเวลาต่อมาคณะครูศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก็สนับสนุนศิลปะ
ศึกษามาเป็นแห่งที่สอง

แน่นอน แนวความคิดทางศิลปะศึกษาแบบพัฒนาการซึ่งเหมาะสมที่จะ
งอกงามในประเทศทุนนิยมที่พัฒนาแล้ว หรือในประเทศไทยก็เหมาะสมที่จะ
มีอยู่ในระดับโรงเรียนสาธิต (ซึ่งในเวลานั้น อาจารย์เลิศ อาณันทะ
กูจะมีความที่เกินมากในฐานะครูศิลปะแห่งประชาชาติจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย) แต่สำหรับสังคมไทยส่วนกว้างแล้ว การใช้นำความคิดดังกล่าว
ล้วน ๆ ก็ก่อให้เกิดปัญหาในเรื่องของความสอดคล้องเหมาะสมตามมา
ซึ่งนักการศึกษาศิลปะทางกวีพาทย์วิจารณ์ความไม่เอียงในอคติกันแล้ว
พร้อมทั้งหันกลับมาแสวงหาปรัชญาการศึกษา ปรัชญาศิลปะศึกษาที่สอดคล้อง
กับลักษณะเฉพาะของสังคมไทยมากขึ้น

เหล่านี้คือความเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ทางด้านศิลปศึกษาที่มันเกิดขึ้น
 ซึ่งการก่อเกิดอย่างนี้หากไปเกิดที่สถานบันใด ข้าพเจ้าก็จะพูดไม่ต่างไป
 จากนี้ จึงไม่เกี่ยวข้องกับการที่ข้าพเจ้าเป็นผู้สอนในมหาวิทยาลัย
 ศรีนครินทรวิโรฒ ทางที่อาจารย์จะเห็น พิศรปรีชา กล่าวอ้างแต่อย่างใด
 แท้จริงจะถือเป็นเรื่องผิด คิดผิดเพราะข้าพเจ้ามารับราชการอยู่ในสถาบัน
 การศึกษาแห่งนี้แล้วต้องเขียนความจริงรายงานออกมา
 ในเรื่องการทำลายภาพเขียนของถวัลย์ ดัชนี นั้นคงจะไม่ได้รับปฏิริยา
 คอบโตมากนัก แต่ข้าพเจ้าเห็นว่าโคเคนก็ตรงที่ สถาบันศาสนาถือเป็น
 สถาบันหลักที่สำคัญยิ่งสถาบันหนึ่งของสังคมไทย
 การที่ขุนถวัลย์ ดัชนี กล่าวนำสถาบันทางศาสนาว่าเป็นเรื่องราวในการแสดง
 ออก หรือเป็นแหล่งที่หาแหล่งความบันเทิงใจ ด้วยการเสนอความจริงใน
 คำนวณ นับว่าเป็นความกล้าหาญยิ่ง แล้วก็ได้ลบทอบโตกลับ โดยถูกบงการ
 กริดเจียมทำลายภาพจนกลายเป็นข่าวสำคัญ
 แค่นี้ ถูถวัลย์ ดัชนี เขียนภาพแบบที่ใคร ๆ เขียนกันก็คงไม่เกิดปัญหา
 ซึ่งนั่นก็ไม่ใช่ของถวัลย์ ดัชนี อีก เหล่านี้จึงเป็นเหตุผลส่วนหนึ่งที่ทำให้
 ข้าพเจ้าถือเป็นเหตุการณ์สำคัญในช่วงเวลาที่ผ่านมา
 ส่วนในเรื่องศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ซึ่งข้าพเจ้ายกให้เป็นเหตุ
 การณ์ที่สำคัญอีกเหตุการณ์หนึ่ง ในช่วง 14 ตุลาคม 2515 ถึง 6 ตุลาคม
 2519 แม้จะถูก อาจารย์ยอหี คงหาญ คัดค้านแบบเหวี่ยงว่า
 "...ทิวชัชฌ์เขียนมานานถึง 16 ปีแล้ว มีฝีมือดีอยู่แล้ว..." และ
 ไม่ได้รับการยอมรับในเชิงให้ความสำคัญจาก อาจารย์ยอหี พิศรปรีชา
 อาจารย์ปรีชา อรชุนกะ ข้าพเจ้าก็ขอละไว้ที่จะเพิ่มเติมเกี่ยวกับเหตุการณ์นี้
 มันมีความหนักแน่น และเป็นรอยจารึกที่เพิกจะลบไปจากประวัติศาสตร์ได้
 จากคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ถึงสมาคมศิลปกรรมไทย
 คงจะเป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ได้รับการคัดค้านและปฏิเสธบทบาทเรื่องนี้ข้าพเจ้า
 ขอชี้แจงว่า

ที่ก่อให้เกิดขององค์การทั้งถาวร ปี พ.ศ. 2522 เริ่มจากกลุ่มศิลปินอิสระ
ตัวแทนวิทยาลัยช่างศิลป์ เพาะช่าง วิทยาลัยเทคโนโลยีพาณิชยการ เชียงใหม่
โรงเรียนอาชีวศิลป์ โรงเรียนไทยวิจิตรศิลป์ กรุงเทพวิจิตรศิลป์
วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา
วิทยาลัยเกษตรกรรมราชธานี สถาบันวิทยาลัยครู
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มศว ประสานมิตร
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ฯลฯ (การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
ครั้งที่ 1 2522 : ไม่มีเลขหน้า) ซึ่งถือเป็นปรากฏการณ์การร่วมมือ
ครั้งสำคัญ

ไม่เพียงแต่เท่านั้น เจตจำนงของคนกลุ่มนี้ยังประกาศให้เห็นถึงความ
แตกต่างไปจากแนวทางของกลุ่มองค์กรที่มีบทบาททางศิลปะขณะนั้นอย่าง
ชัดเจน

นับตั้งแต่การประกาศจุดหมายของการแสดงผลงานที่เปิดรับศิลปะทุกแขนง
นั้นก็หมายความว่าเวทีแห่งนี้ไม่ปฏิเสธศิลปะแนวสะท้อนวิถีชีวิต-สะท้อนสังคม
หรืองานศิลปะแนวสร้างสรรค์ เวทีแห่งนี้เปิดกว้างและรองรับผลงานอย่าง
กว้างขวาง มิใช่เป็นเวทีของสถาบันใดสถาบันหนึ่ง เวทีที่จะไม่ประเมินค่า
ตัดสินในรางวัล

การประกาศจุดยืนเช่นนี้ จึงทำให้ได้รับการต้อนรับตอบสนองอย่างอบอุ่น
ทำให้มีผู้ส่งผลงานเข้าร่วมแสดงมากมายทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด
จึงต้องให้สถานที่แสดงผลงาน 6 แห่ง คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร, เพาะช่าง,
สถาบันวัฒนธรรมเบอริน, สถานสอนภาษาเอ.ยู.เอ., สำนักกลาง
นักเขียนศรีสเทียร และสยามสมาคม

พร้อมทั้งมีการจัดนิทรรศการ 5 หัวข้อ เป็นเวลา 5 วัน

จากการเปิดนิทรรศการศิลปกรรมแห่งประเทศไทยภายใต้กลุ่มคณะกรรมการ
ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ก็พัฒนามาเป็นชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย

และเคลื่อนย้ายตัวเขาไปอยู่ในสมาคมศิลปกรรมไทย อันเป็นการเริ่มต้น
บทบาทของศิลปินใหม่ในเวลาต่อมา

ในเวลาต่อมา ก็เกิดโครงการแสดงศิลปะเด็กแห่งประเทศไทยขึ้นอีกโครงการ
หนึ่ง นับเป็นการเคลื่อนไหวไปสู่กลุ่มเป้าหมายที่เป็นเด็ก-เยาวชน ซึ่งหลัก
หนึ่งที่จะต้องประสานร่วมมือกับครูผู้บริหาร และพ่อแม่ผู้ปกครองไปไม่พ้น
ปรากฏว่า โครงการศิลปะได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางชนิดที่ไม่เคยมี
มาก่อนในประวัติศาสตร์ กล่าวคือ ในปี พ.ศ. 2525 มีนักเรียนส่งภาพ
เขียนเข้าร่วมโครงการทั่วประเทศทุกภูมิภาค เป็นจำนวน 71 จังหวัด รวมผลงาน
10,229 ชิ้น (ศิลปะเด็กแห่งประเทศไทย 2525 : 102)

ในเวลาเดียวกัน องค์การนิคชยายโครงการออกวารสารทางศิลปะ ชื่อ
โลกศิลปะ ขึ้น โดยฉบับแรกเป็นฉบับเดือนตุลาคม-ธันวาคม 2523 นับว่า
วารสารดังกล่าวมีส่วนเผยแพร่ความคิด สร้างความตื่นตัวตึกคึกและเป็น
รวมความหลากหลายทางความคิดเอาไว้อย่างสำคัญ

ต่อมาการวิเคราะห์ของคณะกรรมการสมาคมศิลปกรรมไทยจึงได้เสนอ
โครงการอีกโครงการหนึ่งตามมา นั่นก็คือ โครงการศิลปกรรมเยาวชน
แห่งประเทศไทยขึ้น

นั่นก็หมายความว่า ศิลปะเด็กแห่งประเทศไทย เป็นกลุ่มของเด็กอายุก่อน
5 ขวบ ถึง 15 ปี

ศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย จะเป็นกลุ่มเยาวชนอายุ 16 - 25 ปี
และศิลปกรรมแห่งประเทศไทย จึงเป็นเรื่องของผู้ใหญ่โดยทั่วไป

ไม่เพียงเท่านั้น องค์การนิคชยายโครงการโครงการศิลปะสัญจรขึ้นควบคู่ไปกับ
การอภิปราย แลกเปลี่ยนทัศนคติขององค์กรต่าง ๆ ของรัฐในทางจังหวัดอีกด้วย
อย่างไรก็ตาม เนื่องจากสมาคมศิลปกรรมไทยต้องประสบกับปัญหาภายใน
อย่างมากมาย ทั้งจากความขัดแย้งทางแนวความคิด ปัญหาการเงิน
(เนื่องจากเป็นองค์กรเอกชน) ที่ต้องหาทุนมาดำเนินงาน เองทุกปี

ปัญหาขาดแคลนบุคลากรมาสมัคร ในขณะที่ยุคกลางรุ่นแรก ๆ ต้องรับภาระในงานอาชีพและครอบครัวมากขึ้น ในที่สุดสมาคม ก็ลดบทบาทลง เมื่อผ่านการจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้ 5 ครั้ง (ครั้งที่ 5 รวมภัณฑิลาจากประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน เกาหลี และญี่ปุ่น) เมื่อจัดงานศิลปะเด็กแห่งประเทศไทยได้ 5 ครั้ง จัดงานศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทยได้ 3 ครั้ง และออกวารสารโลกศิลปะได้ 9 ฉบับ

นี่คือบทบาทการเคลื่อนไหวของสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ที่การรวมตัวจากบุคคลหลายฝ่ายหลายแนวพันธุ์ทางความคิด แต่ก็สามารถส่งผลกระพือสร้างผลสะเทือนต่อวงการศิลปะระดับต่าง ๆ ได้อย่างกว้างขวาง จำต้องมีการหันมาปรับปรุงตนเองในเวลาต่อมา

แน่นอน ข้าพเจ้าไม่ปฏิเสธว่า ข้าพเจ้ามีส่วนร่วมขององค์กรมาตั้งแต่ต้น (พ.ศ. 2522) ร่วมกับบุคคลอื่น ๆ เช่น อาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี, อาจารย์สมโภชน์-ลาวันย์ กุณิเทร, คุณประเทือง เหมเจริญ, อาจารย์วิรุณ หังเจริญ, อาจารย์สันติ อิศโรวุฒกุล, อาจารย์ถกลปริยาภรณ์พงษ์, คุณพิทักษ์ ปิยะพงษ์, คุณสถาพร ไชยเสริมสุข, อาจารย์เทวี รัชการ, อาจารย์ไฉศชัย ตักโพธิ์ ฯลฯ แต่การเริ่มค้นคว้าความคิดว่า ถ้าข้าพเจ้าเข้าร่วมกิจกรรมใด หรือสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ใดก็ต้องยกให้ความโดดเด่นนั้น ไม่น่าจะเป็นวิชาชีพที่ต้องแต่น่าจะวิเคราะห์พิจารณาแนวทางทั้งหมด ทั้งนี้และทั้งนั้นก็ขึ้นอยู่กับนักวิเคราะห์วิจัย ที่จะดำเนินการแสวงหาคำตอบโดยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ต่อไป หรือปล่อยให้เป็นการระงับของนักประวัติศาสตร์ไปเช่นหลังพิพากษาคดีนักการเมือง...

ในเหตุการณ์ที่ 10 ซึ่งเป็นเหตุการณ์สุดท้าย ภายใต้ชื่อเรื่อง ทวิยะ ไกรภณ : นักโทษของศิลปิน นั้น ข้าพเจ้าประมวลเหตุการณ์เชิงปฏิกิริยาตอบโต้ทั้งในเวทีคิดและเวทีอื่น ๆ แล้ว ถือว่าเป็นเหตุการณ์ที่สร้างกระแสแรงต่อต้านมากที่สุด

เรื่องข้าพเจ้าขอแจ้งว่า ข้าพเจ้ารู้จักอาจารย์หิระ ไกรฤกษ์ในแง่ของผลงานจิตรกรรมสืบมาแต่มาาก่อน จากนั้นก็รู้จักในผลงานทางวิชาการในทางประวัติศาสตร์ ซึ่งมีหลายกรณีที่อาจารย์หิระ ได้ตอบโต้ และคัดค้านข้อมูลของนักประวัติศาสตร์ศิลปะที่คลาดเคลื่อนในเมืองไทยหลายคน ต่อมาเมื่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เปิดสอนระดับปริญญาโทในสาขาวิชาศิลปศึกษา (ในปีเดียวกันกับที่ทางมหาวิทยาลัยเปิดสอนระดับปริญญาโทในสาขาเดียวกัน) ทั้งคณะนิสิตและคณาจารย์ต่างมีความเห็นร่วมกันว่าสมควรเชิญอาจารย์หิระ ไกรฤกษ์ จากสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาเป็นอาจารย์พิเศษสอนทางด้านงานพิมพ์ และประวัติศาสตร์ศิลปะ และเรียกเชิญอาจารย์บรรจง บรรเจิดศิลป์ จากหนังสือพิมพ์สยามสมาคมวิชาสาเหตวิจิตร ซึ่งในกรณีของอาจารย์บรรจง ข้าพเจ้าจะไม่ขอกล่าวถึง

ในฐานะที่ข้าพเจ้าเป็นผู้สอนศิลปะอยู่ในสถาบันแห่งนี้จึงรับหน้าที่เป็นผู้ประสานงานพิเศษก็ได้มีการยอมรับเป็นอย่างดี ซึ่งนิสิตปริญญาโทศิลปศึกษารุ่นแรกที่จะลงทะเบียนเรียนกับอาจารย์หิระ มี 10 คน คืออาจารย์ไสว แก้วกลาง, อาจารย์ทวีเกียรติ ไชยทองยศ, อาจารย์นิพนธ์ ทวีกาญจน์, อาจารย์วิรุฬ โพรทอง, อาจารย์วิสา อัสเวศน์, อาจารย์บุญล จันทระแย, อาจารย์สมนึก ศรีโชติ, อาจารย์ชเชนพร วชิรภัทร, อาจารย์ชนะศักดิ์ มายมิ่งแก้ว, และอาจารย์แก้วตา เจริญสุข

ส่วนข้าพเจ้าซึ่งศึกษาในโครงการเดียวกันก็ตัดสินใจเลือกเรียนสุนทรวิจิตรกับอาจารย์บรรจงโดยมีความคิดว่าความรู้ของอาจารย์หิระ ไกรฤกษ์ จะสามารถใช้ฝึกงานนอกแบบแทน ติดตามตามบทความผลงานการค้นคว้าของท่านแทน ซึ่งแผนการศึกษาแบบนอกแบบแบบนี้ ข้าพเจ้าก็พร้อมที่จะไว้ใจเป็นอาจารย์ทุกท่านไม่จำเป็นต้องเป็นอาจารย์หิระคนเดียว อาจารย์ปวย อึ้งภักตร์, อาจารย์สุสันต์ ศิวรักษ์, อาจารย์หม่อมประเวศ วะสี,

อาจารย์เพื่อ ทวีพิทักษ์ อาจารย์ ม.ล.บุญเหลือ เทพสุวรรณ ฯลฯ

ข้าพเจ้าก็เรียกด้วยความเคารพ

นี่คือความสัมพันธ์ระหว่างข้าพเจ้ากับอาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์

และข้าพเจ้าเข้าไปพัวพันกับงานค้นคว้าวิจัยของท่านก็เพราะ เมื่อวันที่ 22

พฤศจิกายน 2529 ที่หอศิลป์ พีระศรีได้จัดอภิปรายเรื่อง "ประสบการณ์

ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" ซึ่งได้รับความสนใจจากนักวิจัย ศิลปิน

นักวิชาการ นักศึกษามากเป็นอย่างมากระวังผู้เข้าร่วมอภิปรายประกอบด้วย

อาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์, อาจารย์อารี สุทธิพันธุ์, อาจารย์คำรง

วงศ์อุปราช, อาจารย์อติ คงคาภูล, และ ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัตน์

เป็นผู้ดำเนินการอภิปราย ก็ยิ่งทำให้หลายประเด็นวันนั้นเด่นชัดลงไปทีเดียว

จากการอภิปรายในวันนั้นสามารถอ่านรายละเอียดได้ในวารสารศิลปปริทัศน์

ฉบับเดือนมกราคม-กุมภาพันธ์ 2530

อย่างไรก็ตาม ระหว่างการอภิปรายอาจารย์อติ คงคาภูล กับอาจารย์คำรง

วงศ์อุปราช ได้วิจารณ์ผลงานค้นคว้าของอาจารย์พิริยะ อย่างรุนแรง นั่นก็

ไม่สำคัญเท่ากับการที่อาจารย์คำรง วงศ์อุปราช ได้เปิดเผยการกระทำของ

ตนเองต่อสาธารณชนให้ทราบว่า ตนเองหลอกอาจารย์พิริยะ หลอกในข้อมูล

ผิด ๆ แล้วอาจารย์พิริยะก็หลงเชื่อ อาจารย์พิริยะไม่มีความสามารถที่จะ

แยกแยะ จึงทำให้งานวิจัยของอาจารย์พิริยะผิดพลาดไม่น่าเชื่อถือ...

เรื่องนี้ เทโอคอน คมกรุง ก็รายงานออกมาเช่นกันว่า (เพิ่มเติม คมกรุง

2530 : 73)

"...ผลงานการวิจัยเรื่อง ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของ

ศิลปินไทย ที่ใช้เวลาการวิจัยเพียง 1 เดือน นับเป็นงานวิจัยที่ผิดพลาด

เชื่อถือไม่ได้เลย เพราะมีการบิดเบือนข้อเท็จจริงต่อศิลปินไทย และศาสตราจารย์

พิริย พีระศรี และข้อมูลต่าง ๆ ที่พบในแก่ คร.พิริยะ นั้นก็เป็นข้อมูลเท็จ

ทั้งสิ้น ทั้งนี้เกิดมาจากการงานวิจัยของ คร.พิริยะ โดยตรง..."

จากจุดนี้เองที่ทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกทันทีว่า อาจารย์พิริยะถูกกลืนแกเลงอย่าง
เจตนา ทำให้ข้าพเจ้าต้องออกไปรวมอภิปรายตอบโต้โดยมีจุดเน้นที่การ
ให้เหตุผลขั้นต้นทั้งใจหลักดวง ซึ่งเป็หัวใจที่สำคัญในการวิจัยทางประวัติ
ศาสตร์ (Historical Research) และให้ความเห็นว่าการงานวิจัย
นี้คิด เพราะการจงใจให้เหตุผลผิด และการจงใจถือเป็นการวิจัยยิธรรม
และจรรยาบรรณทางวิชาการโดยสิ้นเชิง

นี่เป็นส่วนหนึ่งที่ข้าพเจ้าได้อภิปรายตอบโต้ ตอบโต้ไม่ใช่เพราะอาจารย์พิริยะ
เคยสอนข้าพเจ้าถึงที่ อาจารย์จะพัฒนา พิศรปริชา เข้าใจ (ซึ่งเป็นการ
เข้าใจผิด ถึงที่ได้อธิบายไว้แล้วในเบื้องต้น) แต่ตอบโต้ด้วยสำนึกทาง
ความชอบธรรม และไม่เกี่ยวกับฐานะของอาจารย์พิริยะที่ร่ำรวย มีความรู้
ใกล้ชิดเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ ถึงที่ อาจารย์จะพัฒนา พิศรปริชา วิจารณ์สม
ประณามข้าพเจ้าเอาไว้ว (จิระพัฒน์ พิศรปริชา 2530 : 13)

"...ศิลาในหลุมนี้จะขาดอยู่ก็เพียงแต่อำนาจชาติตระกูล ความร่ำรวย
อันสูงส่งที่นายอำนาจชื่นชม ถึงกับเขียนบรรยายขยายมามีลงในข้อเขียน
ถึงกล่าว ซึ่งไม่เกี่ยวกับเรื่องสงครามความคิดหรือประเด็นในเรื่องนี้เลย
แทนที่จะมีอยู่เพียงข้างความยุติธรรมและความชอบธรรม ก็ยังมีบางคน
เนืออกจะเอาแต่ความหลงใหลไปลุ่มกับใบปริญญา บศดาบรศักดิ์ของ
คนอันเขลาอย่างคนข้างมงบายไรสาระ บางครั้งก็ทำตัวเหมือนจิ้งจอก
เปลี่ยนสีได้ตลอดเวลา หากดูก็อะไรไม่ได้เลย..."

นี่เป็นคำวิจารณ์ที่แสดงให้เห็นว่า อาจารย์จะพัฒนา ไม่รู้จักข้าพเจ้า เพราะ
ดารู้จัก หรือมีข้อมูลเกี่ยวกับข้าพเจ้าเพียงพอแล้ว ก็รู้ว่า หากเหตุการณ์
ครั้งนั้น อาจารย์จะพัฒนาได้ถูกกระทำเช่นเดียวกับอาจารย์พิริยะ ข้าพเจ้า
ก็จะต้องยืนอยู่กับอาจารย์จะพัฒนาอย่างแนบแน่นและมั่นคง

นักต่อสู้เพื่อความชอบธรรมนั้น ถ้าอาจารย์ใครจ้องอย่างดองแท้ ก็รู้ว่า
เขาไม่ติดอยู่กับสิ่งที่อาจารย์พูด และก็ไม่ว่าเป็นด้วยที่จะต้องยืนอยู่กับคน

ส่วนใหญ่อย่างขยาด เพราะถ้าประเทศนี้ มีคนรวยล้มหัวไปหมดแล้ว เหลือคนยากเพียง 5 คน 10 คน ที่ทองทนทุกขุทรมาน นึกต่อสู้เพื่อ ความชอบธรรมที่มีมนุษยธรรมในสำนักก็จะไม่ทอดทิ้งคนส่วนน้อยเหล่านี้ หรือการประณามข้าพเจ้าเป็นนักโทษทางปัญญา ที่ถูกความเคียดของชนไว้วางใจ ความเคียดของผู้คนอย่างอื่นไม่หลุด... หากทางดอยคำแนะนำข้าพเจ้าไม่ฉันใด ก็จะตอบโต้ แต่จะตอบโต้ได้ก็เพียงลักษณะของครูบาอาจารย์ที่เป็นนักวิชาการ ที่จะกล่าวหาถึงถึงผู้ใดก็ควรมีหลักฐาน อ้างอิงเป็นพยานเชื่อถือได้ เท่านั้น

อีกประการหนึ่ง การที่ข้าพเจ้ากล่าวถึงคุณลักษณะของอาจารย์วิริยะ ก็เพียงแต่จะบอกเบาะแส ๆ ว่าการที่อาจารย์วิริยะมีเงื่อนไขของคอระกอบส่วนตัว เป็นเช่นนั้น ย่อมไม่มีทางที่ใครจะกล่าวหาอาจารย์วิริยะว่าเป็นคอมมิวนิสต์ได้ จึงเห็นว่าท่านโชคก็ถึงที่ข้าพเจ้าได้กล่าวไว้ในบทความ

อย่างไรก็ตาม เมื่อการอภิปรายจบลง และทราบว่ามีความประสงค์ที่ศึกษาศาสนาจารย์วิริยะ เพื่อส่งไปยังสำนักข่าวสารอเมริกัน (ซึ่งในเวลาต่อมาเมื่อข้าพเจ้าเดินทางไปสำนักข่าวสารอเมริกัน ก็ทราบว่าเป็นเรื่องจริง) ข้าพเจ้าจึงเริ่มเขียนบทความส่งไปยัง มติชน และสยามรัฐ เพียงเพื่อต้องการทราบในข้อเท็จจริงและยอมรับขอบการร้อง ทั้งนี้ บทความทั้งหลายที่ข้าพเจ้าเขียน ข้าพเจ้าได้ละไว้ซึ่งการพูดถึงบุคคลเพื่อไม่ให้เกิดความเข้าใจว่าเป็นเรื่องส่วนตัว และการตัดสินไม่เป็นเช่นนั้น จึงทำให้ข้าพเจ้าต้องขี้สอโงกใจในครั้งนั้นว่าคงตรงกระจางชัด หรืออีกนัยหนึ่งถึงแม้เวลาที่จะต้องเปิดเผยการมีเพื่อนลับสังคมนั้น ข้าพเจ้าขอเลือกที่จะความจริงที่เกิดขึ้นเป็นจุดยืน แม้บางเวลาจะต้องหาแนวทางก็ตามที

ในเวลาต่อมา เหตุการณ์ดังกล่าวก็ยังไม่ยุติ กลับเกิดการรวมกลุ่มประทุกันอย่างเป็นทางการ มีการเตรียมหัวข้อของการประชุม ซึ่งข้าพเจ้าก็ไม่ทราบว่า ใครส่งรายงานเหล่านี้มาให้ข้าพเจ้า ทราบแต่เพียงว่า

การประชุมครั้งแรกมีขึ้นในวันเสาร์ที่ 13 ธันวาคม 2529 ณ สำนักกลาง
นักเรียนคริสเตียน ต่อมาการประชุมอีกในวันที่ 14 มกราคม 2530
เวลา 10.00 น. ณ คณะศิลปศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยใน
รายงานระบุว่า ผู้ประสานงานคือ ผศ.อิทธิ กงศาฤดี, อาจารย์จิระพันธ์
พิทรปรีชา และอาจารย์ศักดิ์ เกียรติธรรมะ

สำหรับเนื้อหาสาระในการประชุม พอสรุปได้ว่ากลุ่มคณาจารย์พิริยะ
มีปฏิริยาตอบโต้ในเรื่องของการใช้คำ(ภาษา) บัญญัติโอเคภายในวัน
เฝื่องานนิทรรศการ และปัญหาความของข้าพเจ้าโดยมีข้อสังเกตว่า
ไม่มีปัญหาการจงใจในเหตุผลนอกกลาง (อันเป็นจุดเริ่มต้นของงานวิจัยนั้น)
ปรากฏในเอกสารทั้ง ๆ ที่ข้าพเจ้าให้ความสำคัญอย่างสูงสุด และเป็น
หัวใจสำคัญในความของข้าพเจ้า และการตอบโต้ครั้งใด ข้าพเจ้าก็จะ
แนบมาเรื่องนี้เป็นประการสำคัญ

แต่ในเรื่องอื่น ๆ บางเรื่อง ข้าพเจ้าไม่เคยออกความเห็น เจน บทบาทของ
กันดารักษ์ จะมีข้าพเจ้าหวังพึ่งอาจารย์พิริยะกับแต่เรื่อง การละเอียดใน
เรื่องของการอธิบายศัพท์ ดังปรากฏอยู่ใน 10 ความเคลื่อนไหว ส่วนใน
เรื่องวิถีโอเคข้าพเจ้าไม่เคยออกความเห็น

ยกเว้นอีกเรื่องหนึ่ง คือ การเสนอผลงานการค้นคว้าวิจัยของอาจารย์พิริยะ
ในฐานแบบสไลด์เปรียบเทียบในวัณโรคปอด โดยในทรรศนะของข้าพเจ้า
เห็นว่า เป็นความกล้าหาญของนักประวัติศาสตร์ศิลป์ ที่ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพล
ของศิลปินแต่ละคนที่ได้รับมาจากใครในปริมาณมากบ้าง น้อยบ้าง ตลอดจน
งานของอาจารย์พิริยะเอง ที่อาจารย์เองได้เปิดเผยอย่างไม่ปิดบัง
อ้างอ้างว่า ได้รับอิทธิพลมาจากออสการ์ คอคลชกา อันเป็นการวิจารณ์ตัวเอง
อย่างไม่ไว้หน้า ซึ่งข้าพเจ้ามีนิสัยพินิจคนประเภทนี้ คือมีความกล้า
วิจารณ์คนอื่นแล้วก็จะกล้าที่จะวิจารณ์ตนเองด้วย

อย่างไรก็ตาม เป็นเรื่องที่น่าจะยอมรับได้แล้วว่า กรณีสานค้นคว้าของ
อาจารย์พิริยะ ที่ทำให้เกิดปฏิกริยาตอบโต้ชนิดขามปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ.
2529 ถึง พ.ศ. 2531 คือเหตุการณ์ที่โดดเด่นอีกเหตุการณ์หนึ่งในการ
ห้ยัศยัศปีที่จะต้องจารึกไว้

จากคำอธิบายที่แจ้งในบทวิจารณ์ "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10
ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศิลป์" เพิ่มเงาแว่นเข้าไป คำรง วงศ์อุปราช
ก็ได้เขียนบทวิจารณ์ที่คัดค้านความคิดความมาอีก โดยมุ่งไปสู่ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับบทวิจารณ์
เรื่อง "ประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" ซึ่งเขียนโดยพิริยะ ไกรฤกษ์
และเกี่ยวข้องกับบทความการวิเคราะห์และวิจารณ์ของเพ็ญ คนกรุง ตลอดจน
บทความความเคลื่อนไหวของอภิมหา เป็นสมายเป็นสำคัญ โดยคำรง
วงศ์อุปราช กล่าววิจารณ์ว่า (คำรง วงศ์อุปราช 2531 : 35 - 36)

1. ผมไม่เคยยอมรับว่าผมหลุด "พิริยะ" ในเรื่องขมขลุ และไม่ทราบว่า
ขมขลุที่ "อำนาจ" เขียนถึงนั้นคืออะไรและเป็นอะไร และผมได้จดหมาย
ลงวันที่ 8 มีนาคม 2531 ให้ "อำนาจ" ตอบว่าอะไรคือขมขลุที่ "อำนาจ"
เขียนว่าผมหลุดให้ "พิริยะ" นิด ๆ นับตั้งแต่มีการพบปะปรึกษาหารือ
เตรียมงานนิทรรศการ ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ ก่อนเดือนพฤศจิกายน
2528 จนถึงวันที่ผมได้เห็นและได้อ่านขอเขียนเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวของ
"พิริยะ" ในฉบับนิทรรศการที่หอศิลป์ พีระศรี เมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน
2529

ผมและศิลปินอีกหลายคน ไม่เคยได้รับการติดต่อจาก "พิริยะ" ในเรื่อง
ของขมขลุ ไม่ว่าทางไหนก็ไม่มีใครรู้ว่า "พิริยะ" ทำอะไร ไม่มีใครรู้ใคร
รู้ว่า "พิริยะ" ทำวิจัย ไม่เคยมีการพูดถึงหรือมอบหมายให้ "พิริยะ"
ทำวิจัยให้พบปะปรึกษาร่วมกับผู้อำนวยการมูลนิธิกับบุคคลที่เกี่ยวข้อง
หลายครั้ง

ที่รู้กันก็คือ "พิริยะ" จะใช้แทนบทความลงในสูจิบัตรและเป็นภัณฑารักษ์จัด

นิทรรศการ

ผู้ที่ตกตกลีลาในเรื่องของผลงาน ขอประวัติ ขอข้อเขียนไม่เกิน 150 คำ
มีเพียงคนเดียว คือ ดร.พลดิ พี.แมคเคอเบิร์น ผู้อำนวยการมูลนิธิ การเอา
สิ่งที่เรามอบให้มูลนิธิเพื่อนิทรรศการและตีพิมพ์โดยไม่ชักทอนลงในสูจิบัตร
นิทรรศการไปที่ความอย่างไม่ตรงกับความจริง โดยอุทิศเจตนาเป็น
การละเมิดและทำให้เสียหายต่อบุคคลและส่วนรวม

ที่ทุกคนและฉันเองให้ "พิริยะ" และผู้ฟังทราบในวันที่มีการอภิปรายนั้น
ก็เพื่อที่จะให้ "พิริยะ" เข้าใจว่าการที่ไม่ขอข้อมูลจากศิลปิน ไม่สัมภาษณ์
ศิลปิน และไม่พยายามหาข้อมูลให้เพียงพอ "พิริยะ" จึงไม่สามารถตีความ
ผลงานศิลปะของศิลปินได้ถูกต้อง

และฉันโดยกรณียผลงานของเธอนี้มีความสลับซับซ้อนอะไรที่อะไรอยู่ใน
ผลงานโดยรายละเอียดเมื่อ "พิริยะ" สนใจแต่เพียงรูปแบบย่อมไม่เห็น
รายละเอียดของผลงาน จึงตีความผิดพลาด นอกจากนี้ ยังทำให้ฉันเสียหาย
ด้วย

"พิริยะ" ก็รู้ว่าตัวเองบกพร่อง ใคหาทางออกว่า มีเวลาทำงานเพียง

1 เดือน

ในกรณีที่ "พิริยะ" ถูกผลงานศิลปะหลอกเพราะความไม่ละเอียด และ
เข้าใจได้ในการทำงานนั้นจะโทษว่าศิลปินหลอกก็คงไม่ได้ ต้องโทษตนเอง
ก็ไม่ใช่ทางออกอีกทางหนึ่งนั่นคือโทษศิลปิน

ประเด็นที่ "พิริยะ" ยอมรับว่าทำงานเพียง 1 เดือนนั้น เป็นประเด็นใหญ่
ของปัญหาต่าง ๆ และมีคำถามอีกมากมายที่ฉันจะถาม "พิริยะ" ต่อไป
และฉันจะอธิบายให้ทราบว่า "พิริยะ" ทำผิดพลาดอย่างไรต่อไปกับผลงาน
ที่ "พิริยะ" และพรรคพวกเรียกวางานวิจัย (1 เดือน)

เหตุผลจรรยาบรรณที่ อำนาจ เบ็นสมาย เขียนว่า การให้ข้อมูลผิด ๆ ของ
ฉันแก่ "พิริยะ" ทำให้งานวิจัยของ "พิริยะ" ผิดพลาดไม่น่าเชื่อถือ ซึ่งเป็นไป

ไม่ได้ ถ้าหากทราบว่า งานที่เรียกว่า วิจัย (1 เดือน) เมื่อเวลาทั้งการหาข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล ที่ความ และเขียนรายงาน ใช้เวลาทั้งหมด 30 - 31 วัน ทำใ้โดยยากลำบากผลงานของศิลปินที่ร่วมนิทรรศการคราวนี้ 24 คน

เราลองใช้คณิตศาสตร์ง่าย ๆ คำนวณดูว่า "พิธียะ" ใ้วิจัยผลงานของศิลปิน 24 คนนี้ คนละกี่วัน

ค่าคงที่คือใช้เวลาประมาณ 1.35 วัน หรือไม่ถึงวันครึ่ง เป็นเวลาโดยเฉลี่ยที่ "พิธียะ" ใ้กับศิลปิน 24 คนในการทำวิจัย สมมติว่า ถ้า "พิธียะ" ไม่เอาข้อมูลจากศิลปินโดยตรงแต่ไปเอาจากยูทิส คือผลงานคนละ 3 ภาพ (บางคน 2 ภาพ) โดยเฉลี่ย "พิธียะ" ต้องดูผลงาน 70 ภาพ ข้อเขียนของศิลปิน 150 คำต่อคน 24 ข้อเขียนประวัติของศิลปินอีก 24 คน เลกสารเล่มเล็กที่พิธียะอ้างถึงเช่น หนังสืออ้างอิงต่าง ๆ หากถึงเห็นอย่างง่าย ๆ ว่า "พิธียะ" ไม่มีเวลาพอเพียงที่จะอ่านผลงาน อ่านข้อมูลใด ๆ ก็จะต้องมือเขียนบทความ อย่างมากก็แค่ดูสรุป ๆ และทำให้อีกหลายมากมายหลายแห่ง การทำงานเช่นนี้ก็ไม่ใช่งานวิจัยแน่ และตั้งแต่เกิดมาในโลกนี้ไม่เคยพบเคยเห็นงานวิจัย 1 เดือน อาจจะมีหรือไม่ไปรบกวนหาในทวน

สรุปอีกครั้งก็คือไม่มีการหาข้อมูล ไม่มีการวิจัยในกรณี ห้าง "อำนาจและพิธียะ" อ้างผลงานว่าเป็นการวิจัยทำให้เห็นถึงความจอมปลอมของนักวิชาการ และผู้ที่เริ่มทบทวนเองว่านักวิชาการ

การเปิดเผยต่อสาธารณชนว่าวิจัย 1 เดือน ผลงานของศิลปิน 24 คน จึงเป็นเรื่องฉ้อโกงตนเอง

เหตุผลจกปลอมที่ "อำนาจ" ว่าผมทำให้งานของ "พิธียะ" มีคุณภาพ โลกเขาเชื่อถือ นั่น ซึ่งก็เป็นเพียงปลุกความฉ้อโกงจาก "พิธียะ" ไปให้ผมโคเม้อ ออกสู่เจตนา ก็เป็นทางออกทางที่ 2 ของ "พิธียะ" และ "อำนาจ"

ใครก็พอจะคิดเป็นกัทราบได้ทีเดียว มันเป็นไปได้ เพราะที่ทำให้ผลงานของ "พิริยะ" ไม่เป็นที่มาเชื่อถือนั้นไม่ใช่ความผิดพลาดเพียงจุดเดียว คือ จุดที่โทษแฉ (ซึ่งก็ไม่ใช่ความจริง) มันผิดพลาดไปหมดอย่างรอบการ คือผลงานของศิลปินอื่น ๆ อีกหลายคน อย่างน้อยก็มี 10 คน (คงจะโทษศิลปินอื่นอีก)

และที่ใหญ่วิธีการที่พิริยะใช้เขียนตอนสรุปซึ่ง "พิริยะ" คงมีอยู่ในหัวก่อนที่จะเขียนบทความนี้แล้วว่าชาวไทย ศิลปินไทยนั้น ไม่มีเกียรติยศและศักดิ์ศรี มีแต่ลอกเลียนแบบทางชาติทุกยุคทุกสมัย

ซึ่งศิลปินมาร่วมแสดงผลงานเห็นว่ เป็นการ เขียนอย่างมีเจตนาทำลายชื่อเสียงเกียรติยศของเขา และของสาวงาม และเรื่องนี้ศิลปินมิได้เป็นผู้เริ่มก่อน เป็นผู้ถูกทำก่อน ได้รับความเสียหาย จึงยื่นหนังสือเชิงประท้วงต่อผู้อำนวยการบูชิส ในวันที่มีการอภิปราย และนำไปสู่การชี้แจงและการประชุมของศิลปินผู้เสียหาย เพื่อแก้ไขความเสียหายที่ "พิริยะ" เป็นผู้ก่อขึ้น ทดมามีอำนาจ เป็นสบาย อีกคนหนึ่งที่เขาามมีส่วนร่วมทำให้ศิลปินและสาวงามเสียหาย...

2. กรณี อำนาจ เป็นสบาย อ้างข้อเขียนของ "เหมือน คนกรุง" ในหนังสือคุรุปริทัศน์ (ตามข้อ 2) เพื่อสนับสนุนข้อเขียนของตนในการให้ร้าย "อำนาจ" อาจไม่ทราบว่าข้อเขียนโดยนักวิชาการจอมปลอมผู้ไร้นามแฝง "เหมือน คนกรุง" ใช้นามกระดามของสารสารของสถาบันของรัฐให้ร้ายป้ายสีผู้อื่น อย่างที่ชุลลาค แต่แท้จริงก็ยังไม่เปิดเผยนั้นเชื่อถือได้หรือไม่เหมือน คนกรุง หรือใครก็ตามที่เป็นนักวิชาการจอมปลอมที่ชุลลาคนี้ ไม่ผิดเป็นความจริง ไม่ผิดเป็นวิชาการศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะอย่างไร ผมไม่จกหมายถึงบรรณาธิการคุรุปริทัศน์แล้ว และขอให้เปิดหน้ากาณบุคคลผู้ลอกเอา แต่ก็ยังไม่ได้รับคำตอบ ฉะนั้นจึงมีการเปลี่ยนแปลงคณะผู้ดำเนินการวารสารแล้ว ผมจะติดต่อกับใหม่ และจะติดตามเรื่องนี้

จนถึงระดับผู้บริหารสูงสุดของกรมการฝึกหัดครูและกระทรวงศึกษาธิการ
ทั้งนี้ เพื่อขอเสียงและภาพพจน์ของกรมการฝึกหัดครูและกระทรวง
ศึกษาธิการ ซึ่งผมเองมีส่วนสร้างภาพพจน์ที่ดีให้ตลอดเวลายาวนาน
3. การประชุมพิจารณาเรื่อง นิทรรศการและขอเขียน "ภาพสะท้อน
จากประสบการณ์อเมริกาของศิลปินไทย" ซึ่งมีมาสองครั้งด้วยกันเป็นการ
ประชุมกลุ่มศิลปินผู้เสียหาย จากข้อเขียนของพิริยะ ไม่เป็นความลับ
แต่ประการใด "อ้าใจ" อาจได้รับเชิญในเวลาอันสมควร เมื่อมีความ
จำเป็นที่ต้องขอขอยุติ "พิริยะ" ก็เช่นกัน เราจะเชิญมาเมื่อถึงเวลานั้น
และก็นับว่าท่านทั้งสองจะให้ความร่วมมือแก่เรา...

จากข้อมูลความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิเคราะห์
ภายใต้หัวข้อศิลปินกับมรดกวัฒนธรรมและนักวิจารณ์ ทั้งข้อมูลที่เสนอมานั้น ไม่เพียงแต่
จะบ่งบอกว่า บทวิจารณ์เรื่อง "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของ
ศิลปินไทย" โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ จะเป็นเหตุการณ์ความขัดแย้งที่มีความสำคัญ
ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของประเทศไทยเท่านั้น ยังส่งผลทำให้ขอบเขตของ
ความขัดแย้งทางความคิด ถูกขยายเรื่องราวย้อนกลับไปสู่เหตุการณ์ต่าง ๆ ใน
ประวัติศาสตร์ศิลปะของประเทศไทยอีกหลายเรื่องราว ซึ่งปริศนาที่พบเห็นนี้
ได้เสนอข้อมูลแสดงความสำคัญของเรื่องราวบางเรื่อง อันสะท้อนให้เห็นถึงความ
สำคัญทางประวัติศาสตร์เอาไว้แล้วในบทที่ 2 บทที่ 3 และบทที่ 4 โดยเฉพาะ
เรื่องของจักรวรรดิศิลปินกับสมาคมศิลปินกรมไทย ซึ่งมีความสัมพันธ์กับศิลปะ
แนวประเพณี ศิลปะเพื่อการค้า แต่ขัดแย้งกับศิลปะตามหลักวิชา ศิลปะบริสุทธิ์
และศิลปะเพื่อศิลปะอันเติบโตมาจากรากฐานทางความคิดของศิลปิน พีระศรี
กับทัศนะกลุ่มหนึ่งและมหาวิทยาลัยศิลปากร ตลอดจนข้อมูลความขัดแย้งระหว่าง
ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิตอีกด้วย

ผลจากการรวบรวมข้อมูลความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการ
วิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ทั้งแห่งถึงเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.
2531 มีบทสรุปที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

1. เกี่ยวกับผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ก่อนหน้านั้น คือตั้งแต่
สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึง พ.ศ. 2488 หรือที่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง
ถือว่า การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่ปรากฏอยู่ในพระราชนิพนธ์ "ไกลบ้าน" อันเป็น
ผลมาจากการเสด็จประพาสยุโรปของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น
ยังเป็นลักษณะการวิจารณ์ทางประวัติศาสตร์ตามทัศนศิลป์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความ
ขัดแย้งและความเปลี่ยนแปลงทางทัศนศิลป์ในโลกตะวันตกช่วงระยะเวลาอันน้อย
ที่มีความหมาย

ที่สะท้อนให้เห็นถึงความขัดแย้งและความเปลี่ยนแปลงทางทัศนศิลป์ใน
โลกตะวันตกช่วงระยะเวลาอันน้อยที่มีความหมายก็เพราะว่า ยังเป็นช่วงของความ
ขัดแย้งระหว่างแนวความคิดของกลุ่มศิลปินผู้สร้างงานศิลปะตามหลักวิชา หรือเงินตาม
แนวทางกฎเกณฑ์ของศิลปะกับกลุ่มศิลปินผู้สร้างงานศิลปะที่ปฏิเสธกฎเกณฑ์เดิม
แต่ต้องการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่เป็นตัวของตัวเอง และสะท้อนบุคลิกของตน ซึ่งกล่าว
อีกนัยหนึ่งอาจจะเรียกได้ว่า ศิลปินกลุ่มนี้ต่อต้านความคิดของศิลปะสมัยใหม่ตนเอง

อย่างไรก็ตาม ความขัดแย้งทางความคิดดังกล่าว ก็คือภาพสะท้อนเหตุการณ์
ทางสังคมในกลุ่มประเทศยุโรปที่อยู่ในช่วงของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมเช่นกัน
กล่าวคือ เป็นช่วงเวลาที่มีลัทธิประชาธิปไตยกำลังมีบทบาทแพร่ขยาย อันส่งผลทำให้
ศิลปะสมัยใหม่ซึ่งเป็นภาพตัวแทนของสังคมแบบประชาธิปไตย ในขณะที่ ศิลปะตามหลัก
วิชาการเป็นภาพตัวแทนของสังคมความรุ่งเรืองในแบบลัทธิ ซึ่งในพระชนมชีพของศิลปิน

แต่สิ่งที่สำคัญสำหรับการวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นก็คือ ไม่ปรากฏความขัดแย้งทางความคิด หรือการแสดงทรรศนะตอบโต้กันในความเห็นที่แตกต่างทางศิลปะเกิดขึ้นอย่างเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้ย่อมสะท้อนให้เห็นว่า ไม่เพียงแต่วิวัฒนาการของศิลปะในประเทศไทย จะยังอยู่ในขอบเขตทางความคิดที่จำกัดแล้ว เงื่อนไขจากการรับรู้ทางศิลปะ ตลอดจนเสรีภาพในการแสดงออก วัฒนธรรมการวิพากษ์วิจารณ์ตามแบบสังคมประชาธิปไตย และอำนาจอิทธิพลของปวงชนก็ยังอยู่ในขอบเขตที่จำกัดอีกด้วย

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ลักษณะโครงสร้างของสังคม และระบบการปกครองก็ยังคงอยู่ในลักษณะเดิม ประกอบกับสังคมไทยต้องเผชิญหน้ากับปัญหาสงครามโลกครั้งที่ 1 ปัญหาความบั่นทอนทางเศรษฐกิจ และปัญหาอื่น ๆ ในสังคมอีกนานัปการ เหล่านี้ล้วนเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาการทางทัศนศิลป์ อันส่งผลกระทบต่อบรรยากาศด้านการวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่มาจากประชาชนคนธรรมดาที่เคยเป็น

จริงอยู่ แม้ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จะสนับสนุนให้มีการจัดตั้งโรงเรียนเพาะช่างขึ้นเป็นแห่งแรกในระบบการศึกษา แต่โรงเรียนเพาะช่างในยุคนั้น ก็ถูกกำหนดให้ผลิตคนเพื่อสืบทอดและอนุรักษ์ศิลปะแนวประเพณีเป็นสำคัญ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ เป็นนโยบายปลูกสำนึกความรู้สึกแบบชาตินิยมพร้อมไปกับการตั้งรับการขยายอิทธิพลทางศิลปะและวัฒนธรรมจากโลกตะวันตกในสายตาของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ถึงกระนั้น แม้จะมีการจ้างชาวต่างชาติประเทศเช่น ชี. เฟโรจี ก็เป็นการจ้างเข้ามาเพื่อต้องการให้มารับใช้งานราชการตามที่มีหมายอีกทั้ง ชี. เฟโรจียังปรากฏฐานความคิดทางศิลปะตามหลักวิชา ซึ่งในยุโรปถือว่าเป็นพวกอนุรักษนิยม หรือจารีตนิยมมากกว่าจะเป็นพวกศิลปะสมัยใหม่ ดังนั้น การเข้ามาของ ชี. เฟโรจีในช่วงที่สถาบันพระมหากษัตริย์มีอำนาจสูงสุด ในช่วงที่ต้องทำงานสนองสถาบันพระมหากษัตริย์และระบบราชการ การรับใช้จึงไม่ส่งผลต่อความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์อย่างเป็นทางการ ไม่ว่าจะเป็น

เป็นกันชนชั้นสูง หรือประชาชนโดยทั่วไป

ต่อมาหลังเหตุการณ์ปฏิวัติวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 จนถึง พ.ศ. 2488 สังคมไทยแท้ที่จะปกครองด้วยระบบประชาธิปไตย ก็ปรากฏว่ามีการช่วงชิงอำนาจกันเอง มีการบีบคั้นอำนาจ ก่อการรัฐประหาร ยิ่งไปกว่านั้นก็ยังอยู่ในช่วงเวลาของสงครามโลกครั้งที่ 2 อันส่งผลทำให้เกิดความตกต่ำทางเศรษฐกิจ ความไม่มั่นคงทางสังคม ความไม่เสมอภาคทางการศึกษา ตลอดจนการส่งเสริมและสนับสนุนศิลปะและวัฒนธรรม เหล่านี้ล้วนเป็นอุปสรรคในการสร้างสรรค์งานศิลปะและบรรยากาสการวิพากษ์วิจารณ์โดยผ่านสื่อหนังสือเป็นอย่างมาก

2. ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2488 ถึง พ.ศ. 2516 กล่าวได้ว่า ในช่วงเวลานี้ ใจมืเหตุการณ์ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์เกิดขึ้นมากมาย โดยเรื่องที่มีความมีความโดดเด่นในแง่ความขัดแย้งทางความคิดที่สำคัญคือ

2.1 ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก

โดยธรรมชาติทั่วไปแล้ว ความแตกต่างถือเป็นส่วนหนึ่งที่ทำไปสู่ความขัดแย้ง ศิลปะแนวประเพณีซึ่งสะท้อนลักษณะเฉพาะทางชนชาติ กับศิลปะตะวันตกซึ่งเติบโตมาจากสภาพสิ่งแวดล้อมที่ต่างกัน มีแนวความคิดที่ไม่เหมือนกัน จึงยากที่จะหลีกเลี่ยงความขัดแย้งไปพ้นได้ ถึงการเข้ามาอิทธิพลของศิลปะตะวันตก คำเน้นไปพร้อมกับเหตุการณ์ทางการเมืองระหว่างประเทศ คือการแพร่ขยายลัทธิอาณานิคม ซึ่งสร้างความคลางแคลงใจให้กับกลุ่มศิลปะแนวประเพณีซึ่งก็มีแนวโน้มเป็นนักชาตินิยม ประกอบกับการขยายอิทธิพลศิลปกรรมตะวันตกที่ส่งผลกระทบต่อสถานภาพทางเศรษฐกิจในการประกอบอาชีพ และการยอมรับนับถือในสังคม จึงส่งผลทำให้เกิดความคิดที่ขัดแย้งมากขึ้น และถึงกลุ่มที่นิยมศิลปะตะวันตกที่ที่ถูกต้องกลุ่มนั้นกลุ่มศิลปะแนวประเพณีทั้งโดยวาจาและลายลักษณ์อักษร ก็ยังกระพือโหมความขัดแย้งทางความคิดให้ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ที่เด่นชัดมากยิ่งขึ้น

นั่นก็หมายความว่า โดยการวางรากฐานทางการศึกษาของสองสถาบันการศึกษา อันได้แก่โรงเรียนเพาะช่างซึ่งมีรากฐานในการศึกษาในเชิงอนุรักษ์

ศิลปะแนวประเพณี ในขณะที่มหาวิทยาลัยศิลปากรมุ่งหน้าสู่ตะวันตกตามหลักสูตรจาก
ลัทธิเชิงเหตุผลเรอเนซ็องส์ จึงส่งผลทำให้เกิดผลทั้งบุคคล ความคิด ผลงาน สถานภาพ
และบทบาทในสังคมมีแนวโน้มทำให้เกิดความขัดแย้งกันทางความคิด และสะท้อนออก
มาในผลงานการวิจารณ์ทางทัศนศิลป์อย่างยากที่จะหลีกเลี่ยง ซึ่งความขัดแย้งเหล่านี้
หากจะกล่าวกันแล้ว ส่วนหนึ่งของความขัดแย้งนี้มาจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า
เจ้าอยู่หัวมีกระแสพระราชดำริชี้แนวทางเดินให้กับโรงเรียนเพาะช่าง ในขณะที่เกี่ยวกับ
พระองค์ต้องการ ชี.เฟโรจี ให้มารับใช้ราชการนั่นเอง

แต่เหนือสิ่งอื่นใด หากย้อนถอยหลังกลับไปอีก ก็เนื่องมาจากเหตุที่สังคมไทย
ต้องการพัฒนาประเทศให้ทันสมัย ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
นั้นก็หมายความว่า แรงบีบบังคับทางการเมืองจากภายนอกประเทศตั้งแต่ครั้งสมัยพระบาท
สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ไม่ปฏิเสธศิลปะตะวันตกโดยเฉพาะศิลปะตามหลักวิชา
โคตรงผลกระพือยาวไกลมาจนถึงความขัดแย้งระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก
ในเวลาต่อมา แม้กระทั่งปัจจุบันนี้ ปัญหาความขัดแย้งดังกล่าวก็ยังคงดำรงอยู่พรอม ๆ
ไปกับการพัฒนาแง่มุมความขัดแย้งที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น

2.2 ศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า

ในปัญหาความขัดแย้งเรื่องนี้นักเขียนกัน ที่เห็นผลสืบเนื่องมาจาก
ความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก ต่างกันแต่ว่า
กลุ่มนิยมศิลปะตะวันตกภายใต้อิทธิพลของศิลปะตามหลักวิชา ได้ยกตัวเองขึ้นเป็นศิลปะ
บริสุทธิ์ที่ทำงานเพื่อการค้า หรือเพื่อกำหนดเอาใจมหาชน พร้อมทั้งยกย่องศิลปะ
ว่ามีฐานะสูงส่งระดับศาสนา ในขณะที่กลุ่มที่ทำงานศิลปะแนวประเพณี สะท้อนวิถีชีวิต
ชนบทไทย และเป็นที่นิยมสำหรับชาวตะวันตกที่เดินทางมายังประเทศไทยนิยมซื้อ
ก็ถูกกลุ่มที่นิยมยกย่องศิลปะบริสุทธิ์กล่าวหาว่า เป็นการงานศิลปะเพื่อการค้า

แต่ที่จริงแล้ว ปรากฏการณ์เช่นนี้ถือเป็นปรากฏการณ์ธรรมดาที่จะ
ต้องเกิดขึ้น ดังที่เคยเกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้แล้วในโลกตะวันตก เมื่อผลงานศิลปะถูก
มองว่าเป็นสินค้าที่มีคุณค่าและมูลค่าประเภทหนึ่งในสังคมประชาธิปไตยที่ไ้ระบบเศรษฐกิจ

แบบทุนนิยมหรือลัทธิเสรีนิยม ซึ่งการที่ผู้เอาไทยมองตะวันตกเป็นแนวทางแห่งการพัฒนาประเทศ ปรากฏการณ์การทำงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการค้าก็จะเกิดขึ้น เกิดขึ้นเพราะสังคมไทยได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต โดยศิลปินอาจพึ่งพาอาศัยในสถาบันพระมหากษัตริย์ สถาบันศาสนา คอยเลี้ยงดูและคำจุนใจออกไป ดังนั้น ศิลปินจึงจำเป็นต้องพึ่งตนเอง เลี้ยงดูตนเองด้วยการขายผลงานศิลปะเพื่อการดำรงชีวิต

แต่การขายผลงานศิลปะในกลุ่มศิลปินที่ทำงานศิลปะแนวประเพณีและ สะท้อนวิถีชีวิตแบบไทยนั้นก็ต้องยอมรับว่า ศิลปินจำนวนหนึ่งมีความมุ่งมั่น มีอุดมคติที่จะ สืบทอดและพัฒนาศิลปะแนวประเพณีของไทยเป็นสำคัญ แต่อีกจำนวนหนึ่งก็เขากลายการ สร้างงานศิลปะเพื่อการค้า โดยการฉลิตซ้ำและมุ่งหวังเงินตรา มากกว่าความพยายาม ที่จะสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นในวงการศิลปะโดยรวม

ขณะเดียวกัน ในส่วนของศิลปินที่กล่าวว่าตนทำงานศิลปะบริสุทธิ์ที่ถือว่า มีคุณค่าสูงกว่า ก็ยอมรับทั้งศิลปินที่ขอสัตยต่อกุณมคคิของตน คือมุ่งสร้างสรรค์งานโดยไม่หวังผลว่าจะขายได้หรือไม่ แต่ศิลปินกลุ่มพวกเดียวกัน ที่ได้รับการปลุกฝังมาว่างาน ศิลปะบริสุทธิ์มีฐานะสูงส่ง ศิลปะมีฐานะราวกับศาสนา ศิลปะไม่เกาะหนาทึบแต่ไม่ต่าง จากศาสนา จึงต้องกระทำตนเป็นผู้นับถือเลศคณา ทั้ง ๆ ที่ก็ยังมีความปรารถนาใน การมีเลศแบบปุชเชนธรรมศา แต่เมื่อประกาศฐานะจิตนิยมของตนออกไปเช่นนั้นแล้ว จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่จะต้องทอดทิ้ง หรือวิพากษ์วิจารณ์ศิลปินที่ทำงานศิลปะเพื่อการค าวมีฐานะและผลงานที่ต่ำกว่าตน นั่นก็หมายความว่าลึก ๆ แล้วมีความสัมพันธ์กับการ ทอสูทางเศรษฐกิจ หรือเพื่อเป็นการยกฐานะในราคาและคุณค่าของผลงานของตนให้สูงขึ้น ันเอง

อย่างไรก็ตาม ความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปินที่กล่าวว่าตน ทำงานศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปินที่ถูกกล่าวหาว่าทำงานศิลปะเพื่อการค าวจะเข้มข้นรุนแรง เพียงใดในสถานการณ์ขณะนั้นดูเหมือนว่า การวิพากษ์วิจารณ์ดูจะเป็นดักเป็นฝ่ายเป็นพวก เป็นเสกามันมากกว่าที่จะมีการพิจารณาปัญหาที่เกิดขึ้นอย่างจำแนกแยกแยะ หรือมีการ บอมรับในส่วนตัวของกันและกัน ทลลคจนการไขหาที่ในการวิจารณ์ ก็ดูเหมือนจะไม่ใคร

สนใจในเรื่องวิธีการวิจารณ์ หรือทาทิในการวิจารณ์ที่มีความต่อเนื่องกันแต่อย่างใด

กล่าวโดยสรุปแล้ว แนวความคิดแย้งทางความคิดในเรื่องศิลปะ บริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้าจะเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างรุนแรงเพียงชั่วขณะ แต่ก็เป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคม ที่ส่งผลกระทบต่อวิถีการ ดำเนินชีวิตของศิลปินอย่างมีอาชงหลีกเลี่ยง และที่สำคัญก็คือ ในกาลเวลาต่อมา โดยเฉพาะในภาวะปัจจุบัน การสร้างงานศิลปะกับการขายงานศิลปะก็ดูจะไม่เป็นปัญหา ที่จะทอมนำมาดัดแปลงกันอย่างรุนแรงเหมือนเช่นอดีตอีกต่อไป ตรงกันข้าม กระบวนการสร้างงานศิลปะกับการขายงานศิลปะของศิลปินในทุกยุคทุกประเภท กลับมีลักษณะ สลับซับซ้อนยิ่งขึ้น และอาศัยกลวิธีในระบบธุรกิจสมัยใหม่มากยิ่งขึ้น ขณะเดียวกัน การโฆษณาว่าศิลปะมีฐานะคล้ายศาสนา ศิลปินมีภาระหน้าที่ที่ประดุจศาสดา ก็ดูจะเป็น เรื่องที่ไม่สามารถเข้าใจโดยลืกลดทอดไปสำหรับสังคมยุคปัจจุบัน

2.3 ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต

โดยสภาพความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย แล้ว ความคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะ มีความผูกพันกับความคิดเกี่ยวกับศิลปะบริสุทธิ์และ ศิลปะตามหลักวิชา ซึ่งถือว่าการวางรากฐาน มีการเผยแพร่ความคิด จนกลายเป็น ความคิดที่ขมขื่นหาที่สำคัญในสังคมไทยมาก่อน โดยความคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะในขอบเขต ของสังคมไทย ไม่มีบทบาทในการเคลื่อนไหวที่ขัดแย้งกับสถาบันหลักของรัฐ ไม่ว่าจะเป็น เป็นสถาบันศาสนา สถาบันพระมหากษัตริย์ หรือกลุ่มผู้มีอำนาจในการบริหารประเทศ ไม่ว่าจะเป็นในกลุ่มนิคมระบอบการ เมืองแบบสมบูรณาญาสิทธิราช ลัทธิเผด็จการทางทหาร หรือประชาธิปไตย เนื่องจากจุดยืนเช่นนี้จึงเป็นเงื่อนไขที่ทำให้ความคิดดังกล่าวดำรงอยู่ ในสังคมไทยได้อย่างปลอดภัย

ตรงกันข้ามกับศิลปะเพื่อชีวิต ซึ่งมีจุดเริ่มต้นการเคลื่อนไหวมาจาก วงการศิลปะแขนงวรรณกรรมมาก่อน เมื่อเสนอความคิดทางก้านศิลปะเพื่อชีวิตออกมา ก็ประกาศออกมาอย่างชัดเจนที่จะใช้ศิลปะเพื่อการรับใช้ชีวิต รับใช้ประชาชนที่สังกัด ชนชั้นล่างอย่างชัดเจน พร้อมกันนั้นก็ดำเนินการวิพากษ์วิจารณ์ข้อบกพร่องของศิลปะของกลุ่ม

ศักดิ์นาภิเษม ล้วนมีความหมายถึงศิลปะที่เกิดจากระบบสังคมดั้งเดิมของไทยที่ได้รับการส่งเสริมจากสถาบันหลักของประเทศ ควบคู่ไปกับการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะที่เกิดขึ้นในประเทศจักรพรรดินิยมเพื่อหนีพลภัยในสังคมไทย โดยพุ่งเป้าไปยังกลุ่มผู้มีอำนาจทางการเมือง เมื่อเทียบกับประเทศไทยมหาอำนาจตะวันตกและปกครองด้วยระบบเผด็จการ ซึ่งจากจุดยืนดังกล่าวจึงทำให้กลุ่มสนับสนุนศิลปะเพื่อชีวิตต้องเผชิญหน้ากับความขัดแย้งทั้งจากความคิดของคนในวงการศิลปะที่นิยมศิลปะเพื่อศิลปะ และจากผู้มีอำนาจรัฐที่สนับสนุนนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ในขณะที่กลุ่มสนับสนุนความคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะแสดงความไม่เลื่อมใสสนับสนุนศิลปะจากค่ายโลกเสรี แต่กลุ่มสนับสนุนความคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิตกลับแสดงแนวโน้มในการสนับสนุนศิลปะจากประเทศค่ายคอมมิวนิสต์ ซึ่งก็สะท้อนให้เห็นถึงการแบ่งขั้วของโลก ที่โลกถูกแบ่งออกเป็นค่ายเสรีนิยมกับค่ายคอมมิวนิสต์สองขั้วชัดเจน

2.4 ศิลปะตามหลักวิชา กับ ศิลปะสมัยใหม่

ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ในเรื่องศิลปะตามหลักวิชา กับ ศิลปะสมัยใหม่ นั้น หากจะกล่าวในถึงที่สุดแล้วก็คือ เป็นความขัดแย้งระหว่างความคิดที่เกิดขึ้นในโลกตะวันตกด้วยกันเอง แต่เป็นตะวันตกยุคเก่าที่กำลังเสื่อมสลาย กับตะวันตกยุคใหม่ที่กำลังเข้ามาบีบหมายทดแทนซึ่งในฐานะของไทยนั้นประวัติศาสตร์ความผูกพันกันสังคมโลกตะวันตกมาโดยตลอด จึงส่งผลทำให้ศิลปะตามหลักวิชา ภายใต้การนำของศิลป พีระศรี กับศิลปะสมัยใหม่ ภายใต้การเคลื่อนไหวของอารี สุทธิพันธุ์ จึงเป็นเรื่องที่มีอาจหักเหหักการเผชิญหน้าและความขัดแย้งไปให้ แม้ความขัดแย้งนี้จะเกิดขึ้นอย่างชัดเจนภายหลังจากการมรณกรรมของศิลป พีระศรีไปแล้วก็ตามที แต่จากการที่อารี สุทธิพันธุ์ มีเงื้อมมือส่วนตัวที่มีลักษณะพิเศษหลายประการ นับตั้งแต่การมีประสบการณ์ในศิลปะประเพณี ศิลปะตามหลักวิชา รวมทั้งได้รับประสบการณ์ตรงกับการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ ประกอบกับการได้รับแนวความคิดทางการศึกษาแบบพัฒนาการ ความเป็นอิสระที่ไม่มีความสัมพันธ์ส่วนตัวกับศิลป พีระศรี และสถาบัน การมีความสามารถพิเศษในการถ่ายทอดความคิด

ในผลงานการเขียนด้านวิชาการอย่างเป็นขั้นตอน และรอบคอบ ทั้งด้านทฤษฎี ทั้งด้าน การปฏิบัติ โอกาสในการจัดตั้งกลุ่มความคิดใหม่โดยอาศัยสถาบันการศึกษาที่ปลอด อิทธิพลจากศิลปะตามหลักวิชา ความกล้าที่จะเสนอความคิด และการสร้างคนเพื่อ การแพร่ขยายความคิดใหม่ให้แตกต่างไปจากเดิม เหล่านี้จึงส่งผลทำให้เกิดกลุ่มความคิด ใหม่ที่มีลักษณะกระจายออกไปสู่สังคมในวงกว้าง ซึ่งเป็นที่มาที่ทำให้เกิดความขัดแย้ง ในลักษณะความคิดหัวชนท้ายหลายครั้งหลายครา จนสามารถกล่าวได้ว่าการหมกหมอง ของการ เป็นผู้นำทางความคิดศิลปะแบบศิลปะตามหลักวิชาในประเทศไทยนั้น แนวความ คิดของศิลปะสมัยใหม่ถือว่าเป็นตัวแปรที่สำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะที่ยากจะปฏิเสธได้

3. ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2531

3.1 ศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อการแสวงหา บทบาทของศิลปะเพื่อชีวิต เฉพาะวงการทัศนศิลป์นั้นถือว่ามีความบทบาทอย่างชัดเจนภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โดยมีการเคลื่อนไหวแบบขบวนการในระยะแรกควบคู่ไปกับขบวนการฝ่ายซ้ายใน ประเทศไทย จนสื่อแนวใหม่ให้เห็นว่ากลุ่มสามัคคีศิลปะเพื่อชีวิตได้นำศิลปะไปรับใช้ การ เมืองอย่างชัดเจน ในขณะที่กลุ่มหนึ่งที่กลุ่มศิลปะเพื่อศิลปะก็ปฏิเสธการ เมืองอย่าง สุดขีด ซึ่งในวาระเช่นนี้ทำให้มองเห็นว่า สำหรับกลุ่มสามัคคีศิลปะเพื่อศิลปะมีคติถือ เสรีภาพส่วนบุคคล โดยยอมเสียบทบาทในเรื่อของความรับผิดชอบต่อสังคม แต่กลุ่มสามัคคี ศิลปะเพื่อชีวิตยอมสูญเสียเสรีในแบบส่วนตัว เพื่อแสดงตนรับใช้และสนับสนุนสังคมอย่าง เต็มที่ ซึ่งจากจุดนี้เอง เมื่อการ เมืองภายในประเทศและระหว่างประเทศคลี่คลาย มาถึงจุดหนึ่ง ศิลปะเพื่อชีวิตก็เริ่มถูกสอบสวนโดยคนในขบวนการด้วยกันเอง พร้อมทั้ง มีการสรุปว่า ศิลปะเพื่อชีวิตคือสูตรสำเร็จอีกลักษณะหนึ่ง ที่มีความคิดคับแคบ ไม่มีความ เป็นตัวของตัวเอง ขาดลักษณะที่หลากหลาย เป็นธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งบรรณาคส ของการสอบสวนและชักฟอกความคิดดังกล่าว อยู่ในช่วงเวลาของความแตกแยกภายใน พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย อยู่ในช่วงของความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ในญี่ปุ่นประเทศค่ายคอมมิวนิสต์ ตลอดจนสัมพันธ์ภาพใหม่ที่เกิดขึ้นระหว่างค่ายโลกเสรีกับ

คามโลกกลมมีวิสัย และจากบรรยากาศเช่นนี้เอง ในที่สุดก็ส่งผลทำให้วงการทัศนศิลป์ โดยเฉพาะกลุ่มเหล่านัสนศิลป์ เพื่อชีวิตก้าวหน้าเดินไปสู่การแสวงหาทางออกใหม่ที่ดีขึ้น คิดว่าเหมาะสมควรสำหรับตนต่อไป

3.2 ศิลปกรรมแห่งชาติกับศิลปกรรมแห่งประเทศไทย

ความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปกรรมแห่งชาติกับศิลปกรรมแห่งประเทศไทย อาจจะกล่าวได้ว่าเห็นความขัดแย้งระหว่างองค์กรที่มีความหมายทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยเป็นอย่างมาก เพราะความขัดแย้งดังกล่าวส่งผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นในระดัหนึ่ง พร้อม ๆ ไปด้วยส่งผลทำให้กลุ่มเหล่านัสนศิลป์แห่งชาติที่มีลักษณะคัมภีร์ ถูกขจัดไม่อาจคงอยู่ในฐานะที่เท่าเทียมสำหรับวงการศิลปะโดยส่วนกว้างอีกต่อไป ในขณะที่เดียวกัน ศิลปกรรมแห่งประเทศไทยภายใต้การนำของสมาคมศิลปกรรมไทย ก็ส่งผลทำให้เกิดความตื่นตัวในวงการศิลปะระดับต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง ทั้งศิลปะเด็ก ศิลปะเยาวชน และศิลปกรรมแห่งประเทศไทยที่มีความหลากหลายและสัมพันธ์กับภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศ อย่างที่องค์กรศิลปกรรมแห่งชาติไม่เคยกระทำมาก่อน

3.3 ศิลปินกับภัณฑารักษ์ และนักวิชาการ

ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์เรื่องศิลปินกับภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ มีสาเหตุมาจากการเสนอทวิเคราะห์วิจารณ์เรื่องภาพสะท้อนประสบการณ์ในอเมริกาของศิลปินไทย เขียนโดยพิริยะ ไกรฤกษ์กับ กล่าวได้ว่าผลของความขัดแย้งครั้งนี้ได้ลุกลามแผ่ขยายไปหลายกลุ่มความคิด และเรื่องราวที่ขัดแย้งก็แตกแขนงไปถึงหลายเรื่องราว ซึ่งผลที่เกิดขึ้นทำให้ข้อเท็จจริงหลายประการที่ถูกปิดบังมาตลอดระยะเวลาอันยาวนานถูกเปิดเผยขึ้น ข้อสำคัญ จากความขัดแย้งดังกล่าว ได้กลายมาเป็นการรื้อฟื้นเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะยุคใกล้ของประเทศไทยขึ้นมาถว้ระจวบถว้ครั้งหนึ่ง พร้อมทั้งน่าจะส่งผลทำให้เกิดความตื่นตัวในการศึกษาค้นคว้าหาข้อเท็จจริงในทางวิชาการกันต่อไป นั่นก็หมายความว่า ความสำคัญของการวิจารณ์ การค้นคว้าทางคานประวัติศาสตร์และสุนทรียศาสตร์

ที่ถูกลืมชาม ก็จะมีบทบาทและได้รับการยอมรับมากยิ่งขึ้นในเวลาอันใกล้

กล่าวโดยสรุปแล้ว ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการ
วิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.
2531 ล้วนเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปและวิวัฒนาการทางศิลปะแขนง
ทัศนศิลป์ ความคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางสังคมอย่างแยกไม่ออก
โดยความขัดแย้งทุกข้อมาทั้งหมดนี้ น่าจะมีการศึกษาวิจัยในแต่ละเรื่องราวกันอย่าง
ละเอียดในแง่มุมต่าง ๆ ต่อไป เพื่อแสดงให้เห็นว่า การพัฒนาศิลปะด้านทัศนศิลป์
นั้น สามารถกระทำได้อย่างกว้างขวาง มิใช่มีเฉพาะเพียงทางใดทางหนึ่งเพียง
ทางเดียว

וזהו המצב

บรรณานุกรม

กรกฎ หลักเพชร "ความรู้เรื่องโรตารี" ชัยพฤกษ์ 7 : 4 เมษายน 2506

_____ . "คุยกับเฉลิม นาคีรักษ์" ชัยพฤกษ์ 8 : 22, 38 - 39

พฤศจิกายน 2506

_____ . "งานสร้างพระบรมรูปองค์สมเด็จพระบรมราชาจักรีวงศ์ ของศาสตราจารย์
ศิลป์ พีระศรี" ชัยพฤกษ์ 8 : 4 เมษายน 2507

_____ . "ศิลปกรรมเจ้าหลักไม้ 2" ชัยพฤกษ์ 11 : 10 - 11 มิถุนายน 2507

_____ . "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 1" สารประชาชน 26 : 42 - 43

กันยายน 2507

_____ . "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 2" สารประชาชน 27 : 42 - 43

มกราคม 2508

_____ . "ประหยัค พงษ์คำ" สารประชาชน 35 : 50 กุมภาพันธ์ 2508

_____ . "ประหยัค พงษ์คำ" สารประชาชน 36 : 34 - 35 มีนาคม 2508

_____ . "อุปทานในศิลปะสมัยใหม่" สารประชาชน 41 : 35 เมษายน 2508

_____ . "อุปทานในศิลปะสมัยใหม่" สารประชาชน 42 : 34 - 35

เมษายน 2508

_____ . "ลาวัญย์ คาวราย" สารประชาชน 46 : 34 - 35 พฤษภาคม

2508

_____ . "การถ่ายภาพเขียนแบบไทยครั้งที่ 2" สารประชาชน 48 : 34

พฤษภาคม 2508

_____ . "ศิลปกรรมกับเกียรติภูมิ" สารประชาชน 53 : 45 - 49

กรกฎาคม 2508

กลุ่มจิตรกรภาพเขียนแบบไทย การถ่ายภาพเขียนแบบไทยครั้งที่ 1 โรงพิมพ์ไทยแบบเรีน
2507, ไม่มีเลขหน้า

ลัทธิจิตรกรรมภาพเขียนแบบไทย "อาร์มภักดา" การแสดงภาพเขียนแบบไทยครั้งที่ 2

โรงศิลป์ไทยแบบเรือน 2508, ไม่มีเลขหน้า

กะอณ พัทธเมือง, (นามแฝง) "เมืองหลังศิลปกรรมแห่งชาติ" โลกศิลปะ

2 : 14 - 20 กรกฎาคม - กันยายน 2525

กะอณ สุวงศ์ "แสงอรุณ รัตติกาล สถาปนิก, ศิลปิน และผู้แสวงหา" แสงอรุณ 1

2523, 72 หน้า

กำจร ศุภพงษ์ศรี "ขออีกครึ่งเถาะ เรื่องงานแสดงศิลปกรรมฯ ครั้งที่ 27(1)"

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 1 : 30 - 31 มิถุนายน 2524

_____ "ขออีกครึ่งเถาะ เรื่องงานแสดงศิลปกรรมฯ ครั้งที่ 27 (จบ)"

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 2 : 30 - 31 กรกฎาคม 2524

_____ "ปัญหาในวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย" สยามรัฐ 18 มีนาคม

2531 หน้า 13

"ขยายความเข้าใจ" เอกสารศิลปศึกษา 1 : 39, 2514

ข้อบังคับของสมาคมศิลปกรรมไทย การพิมพ์สตรีสาร 2497, ไม่มีเลขหน้า

เจ็ทเม ไม้ศิริ "ศิลปะคืออะไร" มหาวิทยาลัยศิลปากร 2514, ไม่มีเลขหน้า

คณะกรรมการดำเนินงานจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 "บทนำ"

การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 วันเฉลิมการพิมพ์ 2522,

ไม่มีเลขหน้า

ลัวาลาเจียม (นามแฝง) "ศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 33 ปี" โลกศิลปะ 2 : 13

กรกฎาคม - กันยายน 2525

ลักเชษ แก้วมระ "การวิจารณ์งานศิลปะที่ไม่หลง" มติชน 24 มีนาคม

2530 หน้า 9

"โครงการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1" การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่ง

ประเทศไทยครั้งที่ 1 วันเฉลิมการพิมพ์ 2522, ไม่มีเลขหน้า

"จตุรัสความคิด" โลกหนังสือ 10 : 14 - 56 กรกฎาคม 2524

จินตาศิริ เทียมเคซ วิเคราะห์บทหรือเกรงของเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี

ปริญญาพนธ์ กศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2524,
380 หน้า อัดสำเนา

จิระพัฒน์ พิศกรปริชา "ภาพสะท้อนที่ล้มเหลว...บทเรียนจากการวิจัยศิลปะเคลื่อนไหว"

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 25 : 34 - 36 ธันวาคม 2529

_____. "โทษเขียนสงครามความคิดครั้งใหม่ในสมรภูมิศิลปะ" สยามรัฐ
12 มกราคม 2530 หน้า 13

_____. "อำนาจ เป็นสมาย : นักโทษของศิลปิน" มติชนสุดสัปดาห์

367 : 38 - 39 มกราคม 2531

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ โกสุมาน คุรุสภา 2497, 790 หน้า

เจนจิตร กุณยสุทร "ศิลปะการช่าง" ศิลปะหัตถศึกษา ม.ป.พ. 2515
ไม่มีเลขหน้า

แจ่ง คาวรุ่ง (นามแฝง) "ผลสะท้อนของเงินทองการปฏิวัติไทย รากฐานทาง
ประวัติศาสตร์และสังคม" ปริทัศน์ 4 : 30 - 35 ม.ป.ป.

จำเริญ แสงคองแซ วิเคราะห์วรรณกรรมของจิตร ภูมิศักดิ์ ปริญญาพนธ์ กศ.ม.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2520, 314 หน้า อัดสำเนา

เฉลิม นาคีรักษ์ "ธรรมเนียมวิจิตร" นิทรรศการภาพเขียนครั้งที่ 3

โรงพิมพ์อ่ำพลพิทยา 2508, ไม่มีเลขหน้า

ชัยสิริ สุขพาณิชย์ "การเมืองไทยในรอบ 200 ปี" 50 ปีบนเส้นทางประชาธิปไตย

เจริญวิทยการพิมพ์ 2525, 654 หน้า

ช่วง สเลลาแท้ วิชาวาดเขียนภาพไทย โรงพิมพ์จันทร์ 2493, 122 หน้า

ไชยันต์ รัชชกุล และคณะฯ 6 ทักษะศิลปกรรม ม.ป.ท., 64 หน้า

ค.ประสาทศิลป์ (นามแฝง) "เรื่องของจิตรกรรมใหม่" สังคมศาสตร์ปริทัศน์

3 : 84 - 90 ธันวาคม 2508 - กุมภาพันธ์ 2509

กรรณิ ประพันธ์ (นามแฝง) "ผู้อ่านพูดถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (1)"

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 48 : 29 - 30 พฤษภาคม 2524

_____ "ผู้อ่านพูดถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (2)" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์

49 : 30 - 31 พฤษภาคม 2524

กรุณี บุญยิลา บทาของโหลในสงครามโลกครั้งที่ 2 ปรินญาพิพนธ์ กศ.ม.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2520, 520 หน้า อักษรนา
ทองมน จิตรจำนงค์ "ก๊อปปี้ไปอ่านศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนของพี่ปร"

โลกศิลปะ 3 : 23 - 35 ธันวาคม 2523

คำรง วงศ์อุปราช "ศิลปะรวมสมัย" สังคมศาสตร์ปริทัศน์ 3 : 28 - 38

พฤษภาคม 2528

_____ "ความหมายลอกเลียนแบบและอิทธิพล" กลุ่มเส้นทาง ม.ป.พ.

2530, หน้า 26

_____ "จดหมายจากผู้อ่าน" กูรูปริทัศน์ 12 : 4 - 5 ธันวาคม 2530

_____ "เกี่ยวกับคำให้การของนักโทษ ของกำมาจ เบ็ญฉาย" มติชนสุดสัปดาห์

396 : 35 - 36 เมษายน 2531

"ตำนานรัฐบาลไทย" มติชน (ฉบับพิเศษ) พิษณุ 2532, 128 หน้า

ทองใหญ่ ทองใหญ่, ม.ร.ว. "ทัศนะ : หนึ่งนาที่กับศิลปกรรมแห่งประเทศไทย"

โลกศิลปะ 2 : 50 มกราคม - มีนาคม 2524

_____ "สัมภาษณ์ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่" โลกศิลปะ 2 : 20 - 26

มกราคม - มีนาคม 2524

พี่ปร (นามแฝง) ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน พิมพ์ครั้งที่ 2 อักษรสัมพันธ์

2515, 276 หน้า

นันทิรา (นามแฝง) แบบศิลปะไทย โรงพิมพ์ไทยสัมพันธ์ 2513, ไม่มีเลขหน้า

น. ๓ ปากน้ำ "ศิลปินกับรางวัล" ข่าวกรุง 2 : 36 พฤศจิกายน 2507

_____ บันไดเจ้าถึงศิลปะ โอเคเนชั่น 2508, 210 หน้า

น. ๗ ปากน้ำ "เรื่องจากปก" โลกหนังสือ 7 : เมษายน 2523

_____ . "ประวัติประยูร อุตสาหกรรม" 5 รอบประยูร อุตสาหกรรม โรงพิมพ์พิเศษ
2531, 142 หน้า

นราธิพงศ์ประพันธ์, กรมหมื่น บทความจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ม.ป.ท.
2506, 72 หน้า

นริศราบุษกิติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ "ศาสน์สมเด็จพระเจ้า" วารสารศิลปากร
3 : 17 กันยายน 2515

บุษกรีย์ สุนทรวรรณ วิเคราะห์บทความของหลวงวิจิตรวาทการ ปริณิฎาณิพนธ์ กศ.ม.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2529, 354 หน้า อักษรสาเนา

"บทนำ : การเหวี่ยงของลูกตุ้มนาฬิกา" โลกหนังสือ 8 : 4 - 5 พฤษภาคม
2524

"บทนำ : ความขัดแย้งและการพัฒนา" โลกศิลปะ 3 : 1 เมษายน - มิถุนายน
2524

"บทนำ : ความเป็นอนิจจังในศิลปะ" โลกศิลปะ 4 : 1 กรกฎาคม - กันยายน
2524

"บทนำ : คำถามใหม่ ๆ กำลังรอคำตอบใหม่ ๆ " โลกศิลปะ 11 : 4 - 5
สิงหาคม 2524

"บทนำ : เอกภาพระหว่างรูปแบบกับเนื้อหา" โลกหนังสือ 2 : 4 - 5 พฤศจิกายน
2523

ปิ่น มาลากุล, ม.ล. "การประกวดภาพและภาพนิทรรศการ" สารานุกรมพระบาท
สมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม 1 โรงพิมพ์เจริญวิทย์ 2525, 500 หน้า
ปวย อิงภากรณ์ คำให้การของ ดร.ปวย อิงภากรณ์กรณีเหตุการณ์ 6 ตุลาคม
เจริญวิทย์การพิมพ์ 2525, 156 หน้า

ประทีป รักษา ผลของการเสด็จประพาสของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
เพื่อการปรับปรุงประเทศให้ทันสมัย (พ.ศ. 2411 - 2453) ปริณิฎาณิพนธ์ กศ.ม.
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2522, 380 หน้า, อักษรสาเนา

ประยูร อุดชาภา 5 รอบประยูร อุดชาภา โรงพิมพ์พิเศษ 2531, 142 หน้า
 ปรีชา อรชุนกะ "อำนาจ เป็นสมาชิก นักโทษของศิลปิน" มติชนสุดสัปดาห์
 367 : 40 มกราคม 2531

พ.พรหมพิจิตร (นามแฝง) พุทธศิลป์ โรงพิมพ์พระจันทร์ 2495, 108 หน้า
 พรศักดิ์ พรหมแก้ว วรรณกรรมการเมืองของเทียนวรรณ ปริญญาโท กศ.ม.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2521, 379 หน้า อีกสำเนา
 พิชัย นิรันดร์ "ศิลปะของไทยวันนี้" วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร 2507
 พิพัฒน์ พงศ์พิตร "ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี : ศิลปะและมหาวิทยาลัยศิลปากร"

จุดสารถศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 1 : 15 - 29 กันยายน 2527

พิริยะ ไกรฤกษ์ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย"

ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกา โรงพิมพ์ศรีวัฒนา 2529, 116 หน้า

พิริยะ ไกรฤกษ์ และเนาทอง ทองเจือ ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475

ศรีบุญฤทธิ์เคชั่น 2525, 304 หน้า

พิภพ บุษราคัมวดี เพื่อ นริพัทธ์ : ชีวิตและงาน ศิริวัฒนาการพิมพ์ 2527,
 164 หน้า

พิษณุ สุภ (นามแฝง) "ศิลปินของประเทศไทยกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
 ครั้งที่ 1" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 11 : 37 - 38 กันยายน 2522

_____. "เรื่องของการเบี่ยงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ : ความขัดแย้งที่
 มาจากผู้บริหาร" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 24 : 31 - 32 ธันวาคม 2523

_____. "เรื่องของความขัดแย้งจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและใคร เป็น
 ผู้ทำในทองรับจ้างนั้น" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 25 : 31 ธันวาคม 2523

_____. "ตอนหนังสือจากมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องข้อขัดแย้งการแสดงศิลปกรรม
 แห่งชาติครั้งที่ 27 (ตอนที่ 1)" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 28 : 30 - 32

มกราคม 2524

พินิจ ศุภ (นามแฝง) "คอมมั่งงี๊จากมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องการแสดง
ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 (ตอนที่ 2)" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 29 :

30 - 31 มกราคม 2524

_____. "อารัมภบทเรื่อง ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์

42 : 30 - 31 เมษายน 2524

_____. "ใครบ้างที่บอกว่า ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ทาทำ" สยามรัฐสัปดาห์
วิจารณ์ 43 : 40 - 41 เมษายน 2524

_____. "งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 เปลี่ยนแปลงในทางบวก"

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 44 : 29 - 30 เมษายน 2524

_____. "กรรมการตัวสำรองมีผลต่อมาตรฐานในครั้งที่ 27 หรือไม่"

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 46 : 29 - 30 พฤษภาคม 2524

_____. "เมื่อศิลปาชีพมาตัดสินงานของศิลปิน เขาควรมีคุณสมบัติอย่างไร"

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 47 : 30 - 31 พฤษภาคม 2524

โพธิ์ ใจอ่อนนุ่ม คู่มือลายไทย โรงพิมพ์ภูมิ 2496, 130 หน้า

ไพจิตร ไหลงาม ความคิดทางการเมืองแบบประชาธิปไตย และการปรับตัวของรัฐ

ระหว่าง พ.ศ. 2398 - 2475 ประวิญญูนิพนธ์ กศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประสานมิตร 2524, หน้า อิศราเนา

ปิญโญ กองทอง "จากพระจันทร์เสี้ยว ห่อมน้ำสาวสวย ถึงวรรณกรรมเพื่อชีวิต"

ถนนหนังสือ 5 : 19 - 28 พฤศจิกายน 2530

รอย รวีวรรณ (นามแฝง) "เราจะเริ่มต้นกันใหม่ บทวิเคราะห์นักเขียนรุ่นใหม่

หลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม" โลกหนังสือ 1 : 32 - 56 ตุลาคม 2532

ราชบัณฑิตสถาน พจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย เพื่อพิมพ์ 2530, 350 หน้า

ลุงใหญ่ (นามแฝง) "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 29 ธันวาคม 2526 หน้า 8

_____. "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 12 มกราคม 2527 หน้า 8

สูงใหญ่ (นามแฝง) "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 19 มกราคม 2527 หน้า 8

_____. "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 26 มกราคม 2527 หน้า 8

_____. "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 2 กุมภาพันธ์ 2527 หน้า 8

_____. "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 9 กุมภาพันธ์ 2527 หน้า 8

_____. "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 16 กุมภาพันธ์ 2527 หน้า 8

_____. "ศิลปะคืออะไร" ไทยรัฐ 1 มีนาคม 2527 หน้า 8

"วาทกรรมความเป็นมาของชนวนศิลปกรรมแห่งประเทศไทย" การแสดงศิลปกรรม
แห่งประเทศไทยครั้งที่ 5 ม.ป.ท. 2526, ไม่มีเลขหน้า

วินัย ภู่นาค "วิวัฒนาการทางศิลปะในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์" วารสารมหาวิทยาลัย
ศิลปากร 1 : 126 มกราคม - มีนาคม 2521

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในอเมริกาเกี่ยวกับเสียงสะท้อนจากศิลปินไทย"
สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 22 : 35 - 37 พฤศจิกายน - ธันวาคม 2529

วิวัฒน์ ตั้งเจริญ ศิลปะร่วมสมัย โรงพิมพ์ภาพพิมพ์ 2527, 108 หน้า

_____. ศิลปกรรม แสงศิลปการพิมพ์ 2531, 280 หน้า (ทุกทัศน์ศิลป์
ฉบับที่ 3)

สงวน รอดบุญ "การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14" สัปดาห์สาร
21 : 37 กุมภาพันธ์ 2506

ศิลป์ หิระศรี ประติมากรรมไทย โรงพิมพ์ไทยเจนม 2489, 88 หน้า

_____. "ลักษณะมาทรงของอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช" ศิลปากร
4 : 50 - 53 กันยายน 2497

_____. บทความจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ม.ป.ท. 2506, 72 หน้า

_____. บทความจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของศาสตราจารย์ศิลป์ หิระศรี
พิมพ์แจกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ศิลป์ หิระศรี 17
มกราคม 2506 ม.ป.ท. 2506, 72 หน้า

_____. "องค์การศิลปินระหว่างชาติสาขาจิตรกรรม ประติมากรรม สำนักงาน
ทิทยูเนสโก ปารีส" วันเกิดเพาะช่าง โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน 2508,
ไม่มีเลขหน้า

ศิลป พีระศรี หลักการใช้สี แปลโดย น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง) ไทยวัฒนาพานิช
2518, 48 หน้า

_____ : ประวัติศาสตร์และแบบอย่างศิลปะ กรุงเทพมหานคร 2512,
174 หน้า

ศิลป์ พีทยัชน (นามแฝง) บทวิพากษ์ว่าด้วยศิลปวัฒนธรรม บารมีการพิมพ์
2521, 232 หน้า

สงวน รกนุญ "การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 24" ศิลปสาร 21 : 37
ตุลาคม 2506

สก ปุระโรนิต "จักรวรรดิศิลปิน" วันเกิดเพาะช่าง โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน
2508, ไม่มีเลขหน้า

_____ "จักรวรรดิศิลปิน" ครูเหม ไทยสัมพันธ์ 2512, ไม่มีเลขหน้า
สวัสดิ์ คันติสุข "เสียงจากกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27"

โลกศิลปะ 3 : 49 เมษายน - มิถุนายน 2524

สเวก, ฟินแกน "หัวเลี้ยวหัวต่อของศิลปะ" แปลโดย อเนก หิพพยอม

สังคมศาสตร์ปริทัศน์ 2 : 15 - 21 ตุลาคม 2507

สาโรช บัวศรี "การศึกษาแบบพหุพัฒนาการ" สารานุกรมศึกษาศาสตร์ 1 : 7 -
10 กรกฎาคม - กันยายน 2528

สมชาย ปรีชาเจริญ (นามแฝง) ชีวิตและศิลปะ ชัยวัฒนาการพิมพ์ 2523,
216 หน้า

สมปอง คงชัย วิกฤติการณ์ทางการเมืองของไทยระหว่างปี พ.ศ. 2475 - 2481
ปริญญาบัณฑิต กศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2521,
210 หน้า อักขรนา

สมโภช สรรพสิทธิประสงค์ "สงครามน้ำลายบนเวทีความคิดจากศิลปะสู่ศิลปะถึง
นักวิชาการ" สุนทรภู่ 21 : 50 - 51 ธันวาคม 2529

สมโภช กุปอินทร์ "ศิลป พีระศรี" ศิลปวัฒนธรรม 19 พฤศจิกายน 2524

สมาคมศิลปกรรมไทย การพิมพ์สตรีสาร 2497, 14 หน้า

สมาคมศิลปกรรมไทย "อัจฉริยะศิลปินยุคปัจจุบัน ปัญหาที่ยังแก้ไม่ได้" การแสดงผลงานครั้งที่ 27 โรงพิมพ์ไทยแบบเรือน 2507, ไม่มีเลขหน้า

สุจิตรา คุปตารักษ์ วิเคราะห์หม่อมทองของนายผี ปริญญาพนธ์ กศ.ม.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสาธมิตร 2526, 608 หน้า อักษรเนา

สุทธิลักษณ์ อำพันวงศ์ "พระราชประวัติ" สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม 1 โรงพิมพ์เจริญวิทย์ 2525, 500 หน้า

แสงอรุณ รักกลสิกร "อนุสาวรีย์ที่ไทยทำ" แสงอรุณ ชมรินทร์การพิมพ์ ม.ป.ป., 228 หน้า

เหมือน คนกรุง (นามแฝง) "ผลสะท้อนอันเนื่องมาจากการงานวิจัยภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" คุรุปริทัศน์ 12 : 60 - 66

มกราคม 2530

_____ "ผลสะท้อนอันเนื่องมาจากการงานวิจัยภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" คุรุปริทัศน์ 12 : 68 - 77 พฤษภาคม 2530

เหลนบุญมี (นามแฝง) "นักวิจารณ์ศิลปะที่เลืกแบบ" สารประชาชน 10 : 31

กันยายน 2507

อนันต์ ปาณินท์ "abstract art" สารประชาชน 16 : 30 - 31

ตุลาคม 2507

อุษานราชชน, พระยา ศิลปะสงเคราะห์ เสริบรโกเศศ (นามแฝง)

โรงพิมพ์ทุ่งวัฒนา 2515, 296 หน้า

อนุเคราะห์ศิลป์ (นามแฝง) "ศิลปะ" สารประชาชน 14 : 31 ตุลาคม 2507

อารี สุทธิพันธุ์ ศิลปะ โรงพิมพ์ ร.ส.พ. 2506, 116 หน้า

_____ "รูปเขียนคนเหมือน" เอกสารศิลปศึกษา 2 : 1 - 8, 2514

_____ "ปรัชญาศิลปศึกษา" เอกสารศิลปศึกษา 4 : 1 - 12, 2514

_____ "ระบบศิลปศึกษาของไทย" เอกสารศิลปศึกษา 8 : 4, 2515

อารี สุทธิพันธุ์ และคนอื่น ๆ ศิลปศึกษา สารศึกษาการพิมพ์ 2515, 152 หน้า

อารี สุทธิพันธุ์ "อะไรคือสิ่งที่ศิลปินปัจจุบันกำลังไขว่คว้า" ทัศนะ 4 : 50 -

56 พฤษภาคม 2516

_____. ศิลปินเฒ่า พิมพ์ครั้งที่ 2 วัฒนาพานิช 2516, 350 หน้า

_____. "ศิลปินนอกแบบ" นิทรรศการทัศนศิลป์นอกแบบครั้งที่ 5 บ.บ.ด.

(นามแฝง) สตรีเนติศึกษา 2517, ไม่มีเลขหน้า

_____. ประวัติศาสตร์ศิลป์ ม.ป.ท. 2519, ไม่มีเลขหน้า อัดสำเนา

_____. ทัศนศิลป์และความงาม แสงศิลป์การพิมพ์ 2531, 172 หน้า

(ชุดทัศนศิลป์ อันที่ 5)

_____. ศิลปะที่มองเห็น สตรีเนติศึกษา ม.ป.ป., 134 หน้า

อิทธิ คงคากุล "อำนาจ เบ็นสยาม นักโทษของศิลปิน" มติชนสุดสัปดาห์ 367 :

39 - 40 มกราคม 2531

กฤษณี (นามแฝง) "อาณัติศิลปะ" สารประชาชน 4 : 31 กรกฎาคม 2507

_____. "ศิลปะเพื่อศิลปะ" สารประชาชน 6 : 31 สิงหาคม 2507

_____. "ศิลปะเพื่อศิลปะ" สารประชาชน 6 : 30 สิงหาคม 2507

_____. "การมองศิลปะ" สารประชาชน 12 : 31 กันยายน 2507

_____. "การมองศิลปะ" สารประชาชน 12 : 30 - 31 กันยายน 2507

_____. "ศิลปินทางชาติ" สารประชาชน 13 : 30 กันยายน 2507

อำนาจ เบ็นสยาม ประวัติศาสตร์ศิลปะโดยรวมสมัยของรัตนโกสินทร์ ม.ป.ป.,

2522, 270 หน้า

_____. "งานวิจัยที่ท้าทายศิลปิน" สยามรัฐ 18 ธันวาคม 2529 หน้า 13

อำนาจ เบ็นสยาม และวิรุณ ทั้งเจริญ ทัศนะวิจารณ์ ม.ป.ท. 2526, 316 หน้า

อำนาจ เบ็นสยาม "สงครามความคิดครั้งใหม่ในสมรภูมิศิลปะ" มติชน 22

ธันวาคม 2529, หน้า 8

_____. "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530 : 10 ความเคลื่อนไหวที่โดดเด่น

ในวงการทัศนศิลป์" มติชนสุดสัปดาห์ 381 : 26 - 27 ธันวาคม 2530

อำนาจ เหมสหาย ศิลปะวิจารณ์ แสงศิลป์การพิมพ์ 2531, 280 หน้า
(ชุดทัศนศิลป์ อันดับที่ 2)

_____. "คำให้การของนักโทษ (1)" มติชนสุดสัปดาห์ 390 : 35 - 36
กุมภาพันธ์ 2531

_____. "คำให้การของนักโทษ (2)" มติชนสุดสัปดาห์ 391 : 35 - 36
กุมภาพันธ์ 2531

_____. "คำให้การของนักโทษ (จบ)" มติชนสุดสัปดาห์ 392 : 35 - 36
มีนาคม 2531

ไฮ-คลาส "ประยูร อุลุชาฎะ" ไฮ-คลาส 53 : 51 - 62 กันยายน 2531

การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์
ของวงการทัศนศิลป์ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531

บทคัดย่อ

ของ

อำนาจ เป็นสมาย

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาค้นคว้าหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต
พุทธทศวรรษ 2533

ปริญญานิพนธ์ เรื่อง การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงาน
การวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ทั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.
2531 มีผลสรุปที่สำคัญดังต่อไปนี้

1. การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ระยะเริ่มแรก เริ่มขึ้นมาจากชนชั้นสูงที่แสดง
ความพึงพอใจ หรือไม่พึงพอใจต่อผลงานในแบบพระคัมภีร์ส่วนตัว มากกว่าที่จะเป็นการ
วิจารณ์ตามหลักเกณฑ์ของนักวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์โดยเฉพาะ

2. การวิจารณ์ผลงานทางทัศนศิลป์ ภายใต้ระบบสังคมที่ไม่เป็นประชาธิปไตย
ภายใต้การปกครองแบบรวบอำนาจ ภายใต้สังคมที่ปิดกั้นการรับรู้ และภายใต้การข่มขู่
จากวิธีการค่าเบี่ยงเบนทัศนคติแบบยัดเยียดประเพณี ล้วนมีผลทำให้ไม่เกิดบรรยากาศของความขัดแย้ง
ทางความคิด ปรากฏออกมาในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์

3. ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ มีวิวัฒนาการ
ที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับสภาพความเป็นไปของสังคมแต่ละช่วงตอน

4. ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ มีระดับความรุนแรง
อยู่หลายระดับ โดยถ้าความขัดแย้งลักษณะที่เป็นตัวแบบทางเชื้อชาติ ระบบการ เมืองการปกครอง
ศาสนา ปรัชญาความเชื่อ ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ ตลอดจนเพื่อการรักษาฐานะภายใน
สังคม เหล่านี้ล้วนมีแนวโน้มที่จะนำไปสู่ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการ
วิจารณ์ทัศนศิลป์ที่รุนแรง

5. จากความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการ
ทัศนศิลป์ ทั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531 ไม่เพียงแต่จะสะท้อน
ให้เห็นถึงวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลป์ของประเทศไทยในแต่ละช่วงตอนแล้ว ก็ยังสะท้อน
ให้เห็นถึงวิวัฒนาการของการวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์อีกด้วย

6. ผลจากความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ ส่วนหนึ่งส่งผล
ทำให้วงการทัศนศิลป์เกิดความเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปในทางที่พึงประสงค์มากขึ้น

AN ANALYSIS OF CONTROVERSIAL IDEA
AMONG THE PEOPLE WITHIN VISUAL ART SPHERE WHICH APPEARED IN ART CRITICISM
AFTER THE INCIDENCE OF WORLD WAR II UNTILL B.E. 2531

AN ABSTRACT
BY
AMNART YENSABYE

Presented in partial fulfillment of requirement
for the Master of Education Degree
at Srinakharinwirot University
February 1990

The analysis of controversial ideas among the people within visual art sphere which appeared in art criticism after the incidence of World War II until B.E. 2531 can be summerized as follows :-

1. Art criticism at the early stage began from the aristocrats based upon their personal opinions rather than standards of visual art criticism.

2. Art criticism under the non-democratic society, aristocratic dominance, the society that concealed from the apprehensible reality, and under the influence of the Thai old traditional ways of life led to the indistinctive opinions among the critics.

3. The controversial ideas which appeared in art criticism evalved consistently with the social condition of each era.

4. The controversial ideas were varied in degrees of violence, especially when they represented the differences of race, political preference, religion, philosophy, economic benefit or status maintenance.

5. The controversial ideas which appeared in art criticism after World War II to B.E. 2531 were not only reflected the Thai art historical evolution but also reflected the development of visual art criticism.

6. The result of controversial ideas which appearel in art criticism developed a more desirable atmosphere in art criticism.

ประวัติของผู้วิจัย

ชื่อ นายอำนาจ เ็นสมาย

เกิดวันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2490

สถานที่เกิด ต.สามพราน อ.สามพราน จ.นครปฐม

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 137/35 หมู่ 9 ซอยลาดพร้าว 96 ถนนลาดพร้าว

ต.วังทองหลาง อ.บางกะปิ กทม.

ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน อาจารย์

สถานที่ทำงานปัจจุบัน ภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรม มศว ประสานมิตร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2499 ประถมศึกษา จากโรงเรียนสามพราน

พ.ศ. 2505 มัธยมศึกษา จากโรงเรียนนาคประสิทธิ์

พ.ศ. 2510 เข.ช.(ประถมศึกษา) จากโรงเรียนเพาะช่าง

พ.ศ. 2514 กศ.บ.(ศิลปศึกษา) จากวิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร

พ.ศ. 2532 กศ.ม.(ศิลปศึกษา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร