THE
ร4552

การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524

30 พ.ค. 2544

บทคัดย่อ

ของ

รวิเทพ มุสิกะปาน

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา
กันยายน 2543

รวิเทพ มุสิกะปาน (2543). การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย, รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ

ปริญญานิพนธ์เรื่องการศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524 มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษามูลเหตุและผลสืบเนื่องของความขัดแย้งที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีผลต่อวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ทัศนศิลป์ ปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นยุคของความขัดแย้งที่สำคัญได้ 3 เหตุการณ์ ในระหว่าง 2 ช่วงเวลาดังนี้

ช่วงที่ 1 ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2507 จนถึง ปี พ.ศ. 2515

ยุคความแตกต่างทางด้านการพัฒนาการทางความคิด ปี พ.ศ. 2507 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ศิลปินหนุ่มสาวรุ่นใหม่ที่ทำงานในแนวงาน ศิลปะสมัยใหม่ แย้งกฎของคณะกรรมการตัดสิน โดยไม่พอใจผลการตัดสิน รางวัลเกียรตินิยม อันดับ 1 เหรียญทอง กับผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ชื่อ ชักกระดาน หมายเลข 2 ของ ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ซึ่งก่อนหน้านั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงซื้อภาพของเขาไป ดำรง วงศ์อุปราช เป็นผู้นำโดยศิลปิน ทั้งหมด 14 คน กล่าวหาว่าคณะกรรมการไม่เปิดรับศิลปะสมัยใหม่ ทำการประท้วง โดยถอนผลงานออกจากการแสดง

มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง สรุปได้ว่า

ขาดศรัทธาในตัวบุคคลและน่าเชื่อถือในองค์กรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จากการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี ทำให้ศิลปินขาดการไว้วางใจและศรัทธาการตัดสินในขณะที่กรรมการรุ่นต่อมาขาดการปรับปรุงพัฒนาแนวคิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเทียบทันการเจริญเติบโตทางการพัฒนาการทางความคิดของศิลปินและสังคม

ความแตกต่างและพัฒนาการทางด้านความคิดที่แตกต่างกันระหว่างศิลปินศิลปะสมัยใหม่ที่มีการเรียนรู้เพิ่มมากขึ้นกับคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งชาติ

การตัดสินแอบแฝงการได้มาซึ่งผลประโยชน์ซึ่งกันและกันระหว่างศิลปินที่ได้รับรางวัลกับกรรมการที่มีอิทธิพลในการตัดสินในรางวัล

ขาดมาตรฐานในการตัดสินโดยไม่มีเกณฑ์ในการตัดสินร่วมกันที่แน่นอน ผลการตัดสินให้รางวัลเกิดจาก รสนิยมส่วนตัวของคณะกรรมการในส่วนตัวที่มีรสนิยมศิลปะแนวประเพณี

มีขอบเขตจำกัดด้านการสนับสนุนแนวทางด้านศิลปะ จากนโยบายอนุรักษ์ความเป็นไทยที่รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัตน์ ส่งเสริม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งถูกเรียกว่าเป็นการแสดงที่มีระบบรัฐสนับสนุนจึงต้องเอื้ออำนวยนโยบายของรัฐ

ผลสืบเนื่องของความขัดแย้ง ส่งผลให้ศิลปินมีทางเลือกกล้าแสดงออกในแนวทางศิลปะที่ชัดเจนขึ้น โดยเฉพาะ ศิลปะนามธรรมที่เฟื่องฟูขึ้น ทั้งภายนอกและภายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ศิลปะแนวประเพณีเกิดการรวมตัว เช่น กลุ่มจิตรกรรมภาพเขียนแบบไทย เกิดการต่อสู้ และพัฒนาแนวความคิดของตัวเอง

ในศิลปะทั้ง 2 กลุ่ม ทำให้เกิดการเฟื่องฟูการจัดการแสดงงาน ในหอศิลป์เอกชนมากมาย โดยไม่ต้องพึ่งพาการแสดงศิลปกรรมของรัฐ

ช่วงที่ 2 ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2515 ถึงปี พ.ศ. 2524

ยุคความแตกต่างทางด้านอุดมการณ์แนวทางด้านศิลปะ ปี พ.ศ. 2518 เกิดการประท้วง โดยการยื่นหนังสือคำร้องต่อคณะกรรมการดำเนินงานศิลปกรรมแห่งชาติ โดยการดำเนินงานของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ซึ่งศิลปินจำนวนมากคว่ำบาตรไม่ยอมเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ร่วมด้วยครูผู้สอนศิลปะ ศิลปิน วงการโฆษณา และประชาชนผู้สนใจศิลปะกว่า 20 กลุ่มทั่วประเทศเรียกร้องให้สนับสนุนศิลปะทุกแนวทางทุกระดับ

มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้งสรุปได้ว่า

ความแตกแยกทางความคิดภายในองค์กรของคณาจารย์ในสถาบันมหาวิทยาลัยศิลปกรกับผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นชุดเดียวกับคณะกรรมการดำเนินงานศิลปกรรมแห่งชาติ ส่งผลทำให้คณาจารย์ลาออก 12 คน ส่วนหนึ่งไปรวมตัวก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย โดยมีอุดมการณ์ตรงกันข้ามกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศชาติ

ความแตกต่างทางด้านแนวคิดศิลปะและสำนึกทางสังคม หลังเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ศิลปินบางกลุ่มเห็นว่า ศิลปะและศิลปินควรจะมีส่วนร่วมในการเปลี่ยนแปลงสังคมในลักษณะการนำศิลปะมารับใช้ประชาชนในขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยึดแบบแผนแนวทางศิลปะเพื่อศิลปะ

ผลสืบเนื่องความขัดแย้ง ส่งผลให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 20 ในปี พ.ศ. 2520 ก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงคณะกรรมการ โดยการนำกรรมการที่เข้าใจว่าเป็นบุคคลภายนอก เข้ามาร่วมเป็นคณะกรรมการ ตัดสิน คือ พัทยา สายหู และสุเมธ ชุมสาย แต่คณะกรรมการที่นำเข้ามาใหม่ก็ยังคงเป็นคนนอกที่สนิทชิดเชื้อกับมหาวิทยาลัยศิลปกรเท่านั้น เป็นเพียงการแสดงให้เห็นว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นแล้ว และกรรมการที่เข้ามาใหม่ก็มิได้มีบทบาทอะไรที่ส่งผลให้กับผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

ยุคการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กรใน ปี 2524 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 24 เป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งแรกที่มีการจัดแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ในจำนวนครั้ง ในรอบ 32 ปี โดย ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะนั้น พยายามให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ไม่ได้เป็นของคณะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง แต่เป็นของส่วนรวม เกิดการเปลี่ยนแปลงกรรมการดำเนินงานที่เป็นตัวแทนจากสถาบันที่เกี่ยวกับศิลปะ และวิธีที่ได้มาซึ่งคณะกรรมการตัดสิน ที่ศิลปินและนักวิชาการไม่เห็นด้วย ทั้งในคณะกรรมการดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติชุดใหม่ รวมทั้งคณะกรรมการตัดสินที่ได้มาจาก วิธีการสรรหาคณะกรรมการตัดสินใหม่ โดยให้เหตุผลถึงความไม่เหมาะสม ทางด้านคุณวุฒิทางด้านศิลปะ และความโปร่งใสในการสรรหา ศิลปินกลุ่มหนึ่งประท้วงเงียบโดยรวมกลุ่ม 40 คน ไม่ส่งผลงานเข้าร่วมแสดง

มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง สรุปได้ว่า

เกิดการยอมรับและไม่ยอมรับ วิธีการสรรหาคณะกรรมการตัดสินและกรรมการตัดสินที่เปลี่ยนแปลงที่จะมีผลต่อการพิจารณาประเมินค่าตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่จะต้องเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบต้นตระกูลเดิม โดยกลุ่มความคิดเดิมไม่ยอมรับกรรมการตัดสินที่ประกอบด้วย อารี สุทธิพันธ์ ประเทือง เอมเจริญ กำจร สุนพงษ์ศรี

เกิดการยอมรับและไม่ยอมรับระหว่างองค์การ จากการที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีท่าทีสัมพันธ์อันดีโดยเปิดโอกาสแต่ไม่ยอมรับให้กับชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เป็นการเปิดโอกาสแต่ไม่ยอมรับองค์กรใหม่ที่เคยมีอุดมการณ์ที่แตกต่างกัน เป็นการรักษาผลประโยชน์ของกลุ่มบุคคลที่เคยมีอำนาจในองค์กรเดิม

ผลสืบเนื่องความขัดแย้ง ส่งผลให้ ทำให้เกิดการแตกหน่อทางอุดมการณ์ เพื่อเกิดการสร้างสรรค์ใหม่ บุคคลในวงการศิลปะที่มีอุดมการณ์เดียวกันรวมตัวกัน และพัฒนาองค์กรตัวเองขึ้นมาในช่วงเวลานั้น เป็นการประสานรวมตัวบุคลากรจากสถาบันต่าง ๆ ที่ไม่เคยมาบรรจบกันได้ในการแสดงศิลปะระบบราชการ เช่น ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย กลุ่มธรรม กลุ่มประติมากรไทย การรวมกลุ่มทำให้เกิดการพัฒนาอย่างมีประสิทธิภาพทั้งทางด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรม และวิชาการ แนวความคิดทางด้านศิลปะทางใหม่เริ่มปรากฏขึ้น เช่น ศิลปะสัจสังคมนิยม (Social Realism) ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) และศิลปศึกษาแบบพิพัฒนาการ (Progressivism)

STUDY OF CONTROVERSIAL IN THE NATIONAL ART EXHIBITION FROM 1964 – 1981

AN ABSTRACT

BY

RAVITEP MUSIKAPAN

Presented in partial fulfillment of the requirements

For the Master Education degree on Art Education

At Srinakharinwirot University

September 2000

Ravitep Musikapan. (2000). *Study of Controversial in The National Art Exhibition from 1964-1981.* Master thesis. M.Ed. (Art Education). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assist. Prof. Amnard Yensabye. Assoc. Prof. Wunarat Tungcharoen.

The purpose of this research was to study the cause and proceeding results of controversial in the National Arts Exhibition which effected the history of visual arts. Controversial in the National Arts Exhibition between 1964 and 1981 could be divided into 2 periods of times which contained 3 important phenomenons.

The first period of controversial in the National Arts Exhibition between 1964 and 1972 was called the period of the difference of idea development. In 1964 at the 15th National Arts Exhibition, there were much conflicts about the award winning judgement among young and modern artists and committee of the Thai traditional style arts paintings of Prapat Yothaprasert and the first winning awarded arts work. However, the arts painting of Prapat Yothaprasert was bought by the King Bhumipol. Dhumrong Wong-Auprarat, along with 14 artists, was the leader of protest group. The committee was accused by the protest group that modern arts works were not accepted in the arts exhibition. The protest group's arts works were pulled out from the National Art Exhibition.

The causes of the controversial could be summarized as follows:

After the death of Silpa Peerasri, both officers and the organization of National Arts Exhibition were discredited. Award winning judgements of the national judgement committee were not accepted by many artists in many occasions. The national judgement committee was blamed that they were lack of idea improvement about National Arts Exhibition and they could not catch up the growth of artists' ideas and social development. The conflicts of ideas between modern artists and national judgement committee was illustrated widely. The judgements on arts exhibition were understood that there were benefits between awarded winning artists and the committee. There were no standardized judgement among committee. The judgements were biased to traditional arts works with personal reasons many times.

In addition, the policy of the government led by Major general Sarit Thanarath supported only traditional arts works. Therefore the judgement had to get along with the government policies.

The proceeding results of the controversial let the modern artists exhibit and distribute their ideas widely and clearly, especially abstract arts. This type of arts works were introduced inside and outside the National Arts Exhibition.

Both traditional arts and modern arts were grouped and organized to have arts exhibition widely in the private arts exhibition halls throughout Thailand. National Arts Exhibition hall was considered worthlessly for modern arts.

The second period of the controversial in National Arts Exhibition was occurred between 1973 and 1981. In 1975, there were conflicts among ideologies of arts. Many artists including arts teachers, artists from many areas of interesting, and 20 or more groups of arts aspiration persons gathered and boycotted the national arts exhibition committee which was administered by Thailand Artists' Front group from exhibiting their arts works at the National Arts Exhibition.

The cause of the controversial could be summarized as follows:

There were conflicts in arts ideas among faculties and administrators of University of Fine Arts who were the committee of national arts. 12 faculty had quit from the university and organized Fine Arts Group of Thailand which their ideology were different from the National Arts Exhibition totally.

After the October 14, 1973, the year of political change phenomena, many artists considered to serve the people and participate in the change of the society. However the national arts exhibition still occupied the idea of " arts for art's sake."

The proceeding results of the conflicts led the change in the National Arts Exhibition committee. In the 20th National Arts Exhibition in many committee who were not artists were selected and appointed to be committee. These committee were Pattaya Saihu and Sumet Choomsri who had good connections with the University of Fine Arts. The change in committee had no effect to the National Arts Exhibition judgement.

In the 24th National Arts Exhibition in 1981, the president of the University of Fine Arts, HRH Thongyai Thongyai announced that the national arts exhibition was not belonged or guided by any group of artists. He tried to bring many artists from many school of thoughts to work together in the National Arts Exhibition. However, the selection of the national arts exhibition committee and judgement committee were not satisfied by many artists and scholars.

The new committee were discussed widely that they were young in arts experiences and the selection of committee were not fair. About 40 artists protested the national arts exhibition by pulling out their arts works from the exhibition.

The causes of the controversial could be summarized as follows: the committee selection method was not accepted much among artists. The new committee effected the judgement of arts exhibition. Many artists would not accept committee; Aree Soothipunt, Pratuang Aimchareon and Kumjorn Soonponsri.

The new organization, Fine Arts Group of Thailand was still unaccepted due to different ideology. The committee in the old organization still keep their interests worthfully.

The proceeding of the conflicts led to the new ideology with new creativity. Many artists with different ideology joined together and organized a new group of artists and arts. Those groups were Fine Arts Group of Thailand, Dharma group, and etc. The new organizing group of artists led the creativity of new arts works and new academic of arts.

The new ideas of arts exhibited and gained popularity in the society widely and clearly such as Social Realism, Modern Arts and Progressivism Art Education.

การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524

ปริญญานิพนธ์

ของ

รวิเทพ มุสิกะปาน

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา
กันยายน 2543

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง
การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524

ของ
นายรวิเทพ มุสิกะปาน

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลปศึกษา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร.เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ 27 เดือนกันยายน พ.ศ. 2543

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)
..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)
..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)
..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์จากผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์และผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ กรรมการสอบเพิ่มเติม อีกทั้งคณะกรรมการบริหารหลักสูตรศิลปศึกษา ที่ได้กรุณาเสนอแนะให้คำปรึกษา ตลอดจนช่วยกระตุ้นพลังความคิดของผู้วิจัย ให้เกิดการพัฒนาการด้านความคิด สติปัญญา ที่สำคัญทำให้เกิดการมานะ อดทน และสร้างสรรค์ให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น จึงขอขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่งมา ณ โอกาสนี้

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่านที่กรุณาช่วยเหลือให้ข้อมูล ที่ใช้เป็นข้อมูลชั้นต้น เพื่อใช้ในการทำการวิจัยจนสำเร็จลงด้วยดี

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยน้อมรำลึกถึงพระคุณของบิดามารดา ครู อาจารย์รวมทั้งอาจารย์สมปอง สมนักพงษ์ ผู้อำนวยการโรงเรียนวัชรวิทยา ผู้บังคับบัญชาของผู้วิจัย ที่ให้โอกาสสนับสนุนช่วยเหลือและเป็นกำลังใจแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด

รวิเทพ มุสิกะปาน

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายการวิจัย	3
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	3
	ข้อตกลงเบื้องต้น	4
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	4
	นิยามศัพท์เฉพาะ	4
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	5
	เอกสารเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลป์ศิลปกรรมสมัยใหม่ ในประเทศไทย ปี พ.ศ. 2475 – 2540	5
	เอกสารเกี่ยวกับงานประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ	20
3	การดำเนินการค้นคว้า	33
	ข้อมูลชั้นต้น	33
	ข้อมูลชั้นรอง	34
	วิธีการศึกษาค้นคว้า	34
	การวิเคราะห์ข้อมูล	35
4	การศึกษาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 จนถึง ปี พ.ศ. 2524	36
	1. ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 จนถึง ปี พ.ศ. 2515	36
	1.1 ยุคความแตกต่างทางด้านพัฒนาการทางความคิด	43
	มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง	50
	สรุปผลสืบเนื่องจากความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคความแตกต่างทางด้านพัฒนาการทางด้านความคิด	60
	2. ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 จนถึง ปี พ.ศ. 2524	68
	2.1 ยุคความแตกต่างทางด้านอุดมการณ์แนวทางความคิดด้านศิลปะ	68
	มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง	71
	สรุปผลสืบเนื่องจากความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคความแตกต่างทางด้านความเชื่อและอุดมการณ์	78

บทที่ หน้า

2.2 ยุคการไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กร..... 85
มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง..... 92
สรุปผลสืบเนื่องจากความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ยุคการไม่ยอมรับทางการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กร..... 97

5 บทสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 104
ข้อเสนอแนะ..... 112

บรรณานุกรม..... 113

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 117

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงสนับสนุนกระตุ้นการสร้างศิลปกรรมคือทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการประกวดภาพสำหรับศิลปินสมัครเล่น ระหว่าง พ.ศ. 2560 – 2463 รวม 3 ครั้ง (สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2523 : 460) โดยเริ่มครั้งแรกเมื่อ ปี พ.ศ. 2460 จากการที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จแปรพระราชฐานไปยัง พระราชวังบางประอิน พระองค์ได้ทรงสอนเรื่อง บทบาทการทหาร และการเมืองระหว่างสงครามแก่ข้าราชการบริหาร ทรงได้ให้การเขียนภาพเป็นงานอดิเรก พระองค์ทรงเห็นว่ามีประโยชน์จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการประกวดขึ้นเป็นครั้งแรก ครั้งที่ 2 ครั้งที่ 3 เมื่อปี พ.ศ. 2463 มีการแจกรางวัลและการตั้งราคาซื้อขาย เป็นภาพประกอบและภาพการ์ตูนเสียส่วนใหญ่ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 10)

ในปี พ.ศ. 2478 ได้มีการรวมตัวของเหล่านักเขียนและศิลปินในนามของ กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน จัดการแสดงศิลปะให้ประชาชนได้ชมกันซึ่งนับเป็นเรื่องใหม่ที่ไม่เคยปรากฏให้เห็นในประเทศไทยมาก่อน เป็นภาพเขียนแบบวิจิตรศิลป์กับศิลปินสมัครเล่นที่เขียนแนวศิลปะประยุกต์ หรือภาพประกอบการแสดงงานของกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน จัดขึ้นอยู่ 2 ครั้ง และประกาศยุบตัวเองในปี พ.ศ. 2490 และจากการเริ่มต้นของกลุ่มนี้ถือได้ว่าเป็นนิมิตรหมายที่ดีแก่วงการศิลปะของไทย ในการร่วมมือกันผลักดันให้ ศิลปินมีศรัทธาความเชื่อในการทำงานศิลปะของตนเองออกเผยแพร่ และให้สังคมเป็นผู้พิจารณาตัดสิน อาจกล่าวได้ว่ากลุ่มจักรวรรดิศิลปินเป็นกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้ากลุ่มแรกที่มีการรวมตัวของศิลปินเพื่อเสนอทัศนะและแนวทางศิลปะแก่สังคม (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2540 : 53) เป็นผลกระทบมาจากการปฏิวัติในปี พ.ศ. 2475 ซึ่งทำให้การปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชสิ้นสุดลงและเริ่มมีรัฐบาลในระบบประชาธิปไตยโดยมีพระมหากษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ ทำให้เกิดยุคของการปฏิวัติศิลปะในประเทศไทย (พิริยะ ไกรฤกษ์ , เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 23) ศิลปกรรมไทยจึงมีความใกล้ชิดประเทศในโลกเสรี และพัฒนาก้าวหน้าขึ้นจากอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จากโลกตะวันตก โดยเริ่มปรากฏควบคู่กันไปกับอิทธิพลของ ศิลปะแนวอะคาเดมีโดยเฉพาะงานศิลปกรรมแห่งชาติ (อำนาจ เย็นสบาย. 2524 : 261)

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จัดขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2492 โดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้เสนอแนะกรมศิลปากรร่วม กับมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการช่วยให้ประเทศมีความก้าวหน้า เกิดความเคลื่อนไหวในงานด้านศิลปะ และเพื่อกระตุ้นให้ประชาชนมีความรู้ ความเข้าใจในงานศิลปะสมัยใหม่ ในการจัดประเภทของงานศิลปกรรมแห่งชาตินั้น มีการจัดแบ่งประเภทผลงาน ประกวดออกเป็นหลายประเภท และมีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง จนถึงครั้งที่ 37 ในปี พ.ศ. 2534 ได้จัดให้มี 4 ประเภท คือ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และสื่อผสม โดยใช้ประเภทในการประกวดนี้ จนถึงปัจจุบัน ผู้ชนะในการประกวดในระยะแรกจะได้รับเกียรติคุณ โดยได้รับเหรียญรางวัลต่อมาเปลี่ยนแปลงให้ผู้ชนะการประกวด ได้รับเงินรางวัลพร้อม กับเหรียญรางวัล เกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง เกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน เกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง และศิลปินที่ได้รับเหรียญทองครบ 3 ครั้งหรือ

ได้รับเหรียญทอง 2 ครั้งกับเหรียญเงิน 2 ครั้งในประเภทเดียวกันจะได้รับเกียรติยกย่องเป็น ศิลปินชั้นเยี่ยม ทั้งนี้เพื่อเป็นกำลังใจและเป็นการยกระดับ ศิลปินวงการศิลปะให้ก้าวหน้าสู่มาตราฐาน และความมีเกียรติคุณในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2540 : 67)

จากปี พ.ศ. 2492 ปีที่เริ่มงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรกถึงปี พ.ศ. 2505 ซึ่งเป็นปีที่ ศิลป์ พีระศรี เสียชีวิตลงนับเป็นยุคสำคัญของแวดวงมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นช่วงที่ศิษย์ของท่านประสบผลสำเร็จกันอย่างกว้างขวางและนับเป็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ระดับหนึ่ง ในฐานะที่เมืองไทยเริ่มพัฒนาศิลปะไปสู่สากล (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 15) และเป็นสัญลักษณ์แห่งการลดบทบาทของ ศิลปะหลักวิชาหรือศิลปะอะคาเดมี การเป็นผู้นำต่อต้านศิลปะหลักวิชาอย่างต่อเนื่องของ อารี สุทธิพันธุ์ และศิลปินหัวก้าวหน้าบนเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มมีบทบาทขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 204) มีการไม่เห็นด้วย ความขัดแย้ง และความแตกแยก อันเป็นสัจธรรมของการแข่งขัน รวมทั้งความเสื่อมโทรมลงตามการเวลา เป็นผลที่สะท้อนมาภายหลังในอีกมุมมองหนึ่งของการแสดงแห่งชาติ

ปัญหาของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นปัญหาที่ค่อนข้างสลับซับวซ้อนซึ่งความเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นไม่ง่ายนัก เพราะประวัติศาสตร์ ศักดิ์ศรี ความศรัทธา ความเชื่อ การปกป้อง ผลประโยชน์เป็นสิ่งที่มนุษย์ปฏิเสธได้ยากยิ่ง มีการเคลื่อนไหวในแต่ละช่วงตามกระแสที่เปลี่ยนแปลง

พ.ศ. 2507 ศิลปินหนุ่มสาว แย้งกฎของคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 พวกเขากล่าวหาคณะกรรมการลำเอียงในการให้รางวัลเหรียญทองแก่ ศิลปินภาพไทยคนหนึ่ง (สุชาติเถาทอง. 2537 : 196)

พ.ศ. 2518 มีการประท้วงการตั้งคณะกรรมการตัดสินในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และศิลปินจำนวนมากคว่ำบาตรไม่ยอมเข้าร่วมด้วย (พิริยะ ไกรฤกษ์ หรือและ เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 40) ครูสอนศิลปะศิลปิน วงการโฆษณา และประชาชนผู้สนใจศิลปะกว่า 20 กลุ่มทั่วประเทศเรียกร้องให้ดำเนินการสนับสนุนศิลปะทุกแขนงแนวทางด้วยความจริงใจในเวทีศิลปกรรมแห่งชาติ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 147)

พ.ศ. 2524 ผู้บริหารจำนวนหนึ่งได้มีการเสนอแนวนโยบายใหม่ในการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น (ครูวาดเขียน. มปป : 144)

หลังจากนั้นศักดิ์ศรีของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติประจำปีได้ลดน้อยลงเป็นอันมากสาเหตุจากการทะเลาะกันศิลปินหนุ่มสาวบางคนคว่ำบาตรไม่เข้าร่วมการแสดงงานครั้งต่อๆมาอีกเลย และผู้จัดถูกกล่าวหาว่าเลือกที่รักมักที่ชังและหันเหไปจากเจตนาดั้งเดิมของผู้ก่อตั้งงานนี้ (พิจารณ์ ตั้งไพศาล. 2533 : 7)

จากปี พ.ศ. 2492 จนถึงปัจจุบันการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีผลกระทบต่อวงการศิลปกรรมในบ้านเราอย่างกว้างขวาง มีส่วนร่วมสร้างและสนับสนุนให้เกิดศิลปินผู้มีความสามารถหลายคนและแต่ละคนก็มีส่วนสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะระหว่างประเทศมากบ้างน้อยบ้างตามความสามารถ และโอกาสของแต่ละคน (ครูวาดเขียน มปป. : 105)

เราต้องยอมรับว่าการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ นอกจากที่เราจะได้ศิลปินชั้นเยี่ยมแล้วก็ยังมีผลทำให้ศิลปกรรมในบ้านเมืองเราก้าวหน้าพัฒนาขึ้นมาอีกระดับหนึ่ง และส่งผลสะเทือน เรื่องแนวความคิดทางศิลปะออกไปอย่างกว้างขวาง นอกจากนั้นการพัฒนาทางด้านฝีมือของศิลปินรุ่นแรกกับการพัฒนาด้านเทคนิคของศิลปินรุ่นหลังๆ ก็นับว่าเจริญขึ้นในระดับสูง ชนิดที่ใครมิอาจปฏิเสธได้ (วลิดา อินสอนลา. มปป. : 59)

หลายทศวรรษที่ผ่านมา ศิลปกรรมในประเทศไทยได้ก้าวหน้าไปจากยุคก่อนอย่างมาก ทั้งความเชื่อในด้านเนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี ที่ปรากฏในผลงาน ได้รับการพัฒนาไปตามสภาพของ สังคม เศรษฐกิจ

การเมือง การศึกษาที่มีขบวนการอันหลากหลายของศิลปินซึ่งศิลปินหลายท่านก็ได้ใช้เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นการนำเสนอผลงานออกสู่สายตาสาธารณชนเป็นสิ่งชี้นำแนวทางหรือทิศทางศิลปกรรมของไทย การแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินอกจากจะมีการแสดงต่อเนื่องยาวนานแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึง ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมในประเทศไทยในแง่มุมต่าง ๆ โดยส่งผลต่อวงการศิลปกรรมไทยทั้งที่ผ่านมาแล้ว ทั้งที่กำลังเป็นอยู่อย่างมากมายจนถึงปัจจุบัน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตลอดเวลาก็มีการวิพากษ์วิจารณ์ ทั้งหนัก-เบา รุนแรง เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้ง ออกมาในรูปแบบการประท้วง บทความวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์ มากมาย

อย่างไรก็ตามมนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงเรื่องของการขัดแย้ง และต่อสู้กันได้และการต่อสู้ขัดแย้งกันย่อมเป็นหนทางที่จะนำไปสู่สิ่งใหม่ตามกระบวนการแห่งประวัติศาสตร์อย่างไม่ต้องสงสัย ดังที่เฮเกลได้เสนอสัจจะวิวัฒนาการว่า มนุษย์เริ่มต้นจากสิ่งที่มีความคิดคล้ายคลึงกัน (Thesis) จากนั้นมนุษย์ก็เริ่มมีความขัดแย้งกันและต่อสู้กัน (Anti – Thesis) และจากขั้นตอนอันนี้ก็จะพัฒนาไปสู่สิ่งใหม่ (Synthesis) เมื่อก้าวไปสู่จุดใหม่แล้ว จุดใหม่ก็จะเป็นจุดเริ่มต้นของความขัดแย้งอีกต่อไป (อำนาจ เย็นสบาย. 2518 : 136)

ซึ่งเหตุการณ์ความขัดแย้งทางความคิดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยังไม่เคยมีการรวบรวมข้อมูลเพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ เพื่อให้เห็นภาพรวมของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในการพัฒนาสร้างสรรค์อย่างชัดเจนที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

จากมูลเหตุดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ปรากฏในช่วงเวลาปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524 เนื่องจากปี พ.ศ. 2507 เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นครั้งแรก และในช่วงเวลาปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524 เป็นช่วงเวลาที่มี เหตุการณ์ความขัดแย้งในศิลปกรรมแห่งชาติที่น่าสนใจทางประวัติศาสตร์ การดำเนินการศึกษาวิเคราะห์เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ทางศิลปะ วิวัฒนาการทางสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม ตลอดจนบทบาทของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เป็นส่วนสำคัญประการหนึ่ง อันส่งผลกระทบทำให้เกิดการพัฒนาและวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ในวงการศิลปกรรมในประเทศไทย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์ปัญหาความขัดแย้งและมูลเหตุของความขัดแย้งที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 จนถึง พ.ศ. 2524
2. เพื่อวิเคราะห์ผลสืบเนื่องของความขัดแย้งที่ปรากฏใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีต่อวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ด้านทัศนศิลป์

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อทราบถึงความขัดแย้งและมูลเหตุที่มาแห่งปัญหาของความขัดแย้ง ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
2. เพื่อทราบถึงผลสืบเนื่องของความขัดแย้งที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติทีมีต่อวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ด้านทัศนศิลป์
3. เพื่อเป็นประโยชน์ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ในประเทศไทย

ข้อตกลงเบื้องต้น

เป็นการศึกษาวิเคราะห์ปัญหาความขัดแย้งที่สะท้อนผ่านจากเหตุการณ์ ความเคลื่อนไหวของกลุ่มต่าง ๆ ในวงการทัศนศิลป์ และรวมถึงผลงานทางวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์เป็นอันส่งผลกระทบต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นสำคัญ

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

การวิเคราะห์ครั้งนี้เป็นการศึกษาปัญหาความขัดแย้งที่ปรากฏ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524

นิยามศัพท์เฉพาะ

ความขัดแย้ง หมายถึง สภาพความแตกต่างทางด้านความคิดเห็น เจตคติ ค่านิยม ระหว่างกลุ่มสังคม ไม่มีความเข้าใจยอมรับซึ่งกันและกัน ความไม่พอใจในการปฏิบัติตามแนวทางใดทางหนึ่งอันก่อให้เกิดความคับข้องใจ ความเครียด ความไม่ลงรอยกันและแสดงออกทั้งทางตรงและทางอ้อม

ทัศนศิลป์ หมายถึง ผลงานทางศิลปะที่สนองประสาทสัมผัสทางตา ในงานวิจัยฉบับนี้มีขอบเขตลักษณะของทัศนศิลป์ทางด้านจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์และสื่อประสมเท่านั้น

กลุ่มคณะกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หมายถึง คณะกรรมการตัดสินผลงานศิลปกรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยถือเอาคำสั่งแต่งตั้งของมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วยความเห็นชอบของคณะกรรมการอำนวยการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

กลุ่มศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หมายถึง ศิลปินที่ร่วมแสดงผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524

กลุ่มนักวิชาการทางทัศนศิลป์ หมายถึง อาจารย์ผู้สอนศิลปะ และนักวิจารณ์ศิลปะที่มีผลงานทางด้านงานวิจัย ตำราวิชาการ บทความ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาครั้งนี้ ได้แบ่งออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. เอกสารเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลป์ศิลปกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย ปี พ.ศ. 2475 - 2540
2. เอกสารเกี่ยวกับงานประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2492 - 2540

1. เอกสารเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลป์ศิลปกรรมสมัยใหม่ ในประเทศไทย ปี พ.ศ. 2475 - 2540

วิรุณ ตั้งเจริญ สรุปวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ ในประเทศไทย (2533 : 176 - 177) ไว้ 3 ระยะดังนี้

1. ศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม (Proto-Modern Art)
2. ศิลปะสมัยใหม่ระยะแรก (Early - Modern Art)
3. ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)

ศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม ประมาณ พ.ศ. 2400 ถึง พ.ศ. 2475 โดยถือเวลาตั้งแต่ช่วงที่ขรัวอินโข่งมีบทบาทในการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกในสมัยราชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ผ่านเลยมาจนถึงสมัยที่พระยาอนุศาสตร์จิตกร (จันทร์ จิตรกร) เขียนภาพแบบเหมือนจริงอิทธิพลศิลปะหลักวิชาในสมัยรัชกาลที่ 6 และ 7

ศิลปะสมัยใหม่ระยะแรก ประมาณ พ.ศ. 2475 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 สำหรับการกำหนด พ.ศ. 2475 เป็นปีเริ่มต้นในช่วงศิลปะสมัยใหม่ระยะแรกนี้ ได้กำหนดจากปรากฏการณ์ 2 ปรากฏการณ์คือการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาสู่ระบอบประชาธิปไตย การเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองมิใช่ประเด็นหลักที่มีผลกระทบต่อศิลปะสมัยใหม่ แต่การปกครองในระบอบประชาธิปไตยซึ่งมีหลักการอันเอื้อต่อเสรีภาพและปัจเจกภาพของมนุษย์ ย่อมสอดคล้องกับศิลปะสมัยใหม่โดยตรง นอกจากนั้นแล้ว ช่วงปี พ.ศ. 2475 ยังเป็นช่วงเวลาที่ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) ซึ่งมีประสบการณ์ศิลปะสมัยใหม่จากยุโรปมีบทบาทอยู่ที่โรงเรียนเพาะช่าง ศิลปะสมัยใหม่ช่วงนี้ครอบคลุมไปถึงศิลปะสมัยใหม่ของศิลปินในกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน รวมทั้งศิลปินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เริ่มทวนกระแสศิลปะหลักวิชาเช่น เฟื้อ หริพิทักษ์ มีเชียม ยิบอินซอย จำรัส เกียรติก้อง สวัสดิ์ ตันติสุข สุเชาว์ ยิ้มตระกูล บรรจบ พลาวงศ์ ประยูร อุลุชาฎะ ชลูด นิ่มเสมอ ประหยัด พงษ์ดำ ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์

ศิลปะสมัยใหม่ ประมาณช่วง พ.ศ. 2503 - 2506 ถึงปัจจุบัน เหตุผลที่กำหนดช่วงปี พ.ศ. 2503-2506 เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย มีเหตุผลร่วมหลายประการคือ

ประการที่ 1 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเริ่มเขียนภาพในปี พ.ศ. 2502 ภาพผลงานเริ่มแสดงคุณภาพเด่นชัดประมาณปี พ.ศ. 2503 - 2504 ภาพพัฒนาสูงสุด และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 ซึ่งภาพฝีพระหัตถ์ของพระองค์ได้ทรงสะท้อนอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์ (Expressionism)

ศิลปะบาศกนิยม (Cubism) ศิลปะอนาคตนิยม (Futurism) ศิลปะลัทธิเหนือจริง (Surrealism) และศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abstract Expressionism) จากจิตใต้สำนึกไว้ในลักษณะเฉพาะพระองค์อย่างงดงาม และทรงสร้างสรรค์ไปจนถึงประมาณปี พ.ศ. 2510

ประการที่ 2 ศิลป์ พีระศรี ได้เสียชีวิตลงในปี พ.ศ. 2505 แม้ศิลปะหลักวิชาของท่านจะได้ฝังรากลึกลงแล้ว แต่การเสียชีวิตของท่านก็อาจถือเป็นสัญลักษณ์แห่งการลดบทบาทอันเข้มข้นของศิลปะหลักวิชาจากตะวันตกลงด้วย

ประการที่ 3 อารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งรับอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abstract Expressionism) จากสหรัฐอเมริกา และเป็นผู้นำการต่อต้านศิลปะหลักวิชาคนหนึ่ง ได้กลับมาสู่ประเทศไทยและเปิดนิทรรศการจิตรกรรมอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรมขึ้นที่สถาบัน เอ.ยู.เอ. กรุงเทพมหานคร ปี พ.ศ. 2504

ประการที่ 4 ศิลปินหัวหน้าในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้แสดงปรากฏการณ์ทางด้านศิลปะสมัยใหม่เด่นชัดขึ้นตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2503 – 2506 เป็นต้นมา เช่น สมโภชน์ อุปอินทร์ พิชัย นิรันต์ สันต์ สารากรบริรักษ์ อนันต์ ปาณินท์ นิพนธ์ ผลิตะโกมล ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ธนะ เลาหกัยกุล กำจร สุนพงษ์ศรี ถวัลย์ ดัชนี พิริยะ ไกรฤกษ์ ดำรง วงศ์อุปราช ประวัติ เล้าเจริญ บัณฑิต ผดุงวิเชียร

ในปี พ.ศ. 2400 สมัยของการปฏิรูปบ้านเมือง เพื่อให้เจริญก้าวหน้าทัดเทียมกับชาวตะวันตก ในด้านจิตรกรรมก็เกิดการปฏิรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นอย่างสำคัญคือ เกิดสกุลช่างขรัวอินโข่งขึ้นโดยมีขรัวอินโข่ง เป็นผู้นำ โดยเฉพาะขรัวอินโข่งนั้นนับเป็นจิตรกรคนแรกของไทย ที่เขียนภาพเหมือน (Portrait) คือ เขียนพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ส่วนด้านจิตรกรรมฝาผนังขรัวอินโข่ง ได้ปฏิรูปทั้งรูปแบบ เนื้อหาของภาพจิตรกรรมไทยใหม่ ๆ โดยนำรูปแบบของศิลปะตะวันตกมาใช้คือ ใช้ทฤษฎีทัศนียวิทยา (Perspective) แบบตะวันตก ประกอบกับทฤษฎีของแสงและเงาตามแบบศิลปะตะวันตก ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทย

นอกเหนือจากอิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมโดยตรงแล้วในงานประณีตศิลป์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ลายรดน้ำ ลายปูนนั้น ไม้จำหลักก็ปรากฏรูปแบบลวดลายของตะวันตกแทรกประสานอยู่มากมาย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531 : 18)

จากการเปลี่ยนแปลงสังคมครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ศูนย์กลางสังคมไทยคือ กรุงเทพฯ ซึ่งมีสภาพเป็นเมืองขนาดเล็ก มีพลเมืองประมาณ 6 แสนคน การธุรกิจและอุตสาหกรรมไม่ใช่ศูนย์กลางของสังคมเหมือนกับสังคมตะวันตก แต่การปกครองรวมศูนย์และวัฒนธรรมไทยยังคงเป็นศูนย์กลางของสังคม ผ่านเลยมาจนถึงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 อุตสาหกรรมในลักษณะมวลผลิตกรรมที่สัมพันธ์กับจำนวนประชากรที่เพิ่มขึ้นอย่างมาก และประชากรที่มีแนวโน้มทางการบริโภคสูง ได้มีบทบาทขึ้น แม้จะเป็นไปอย่างช้า ๆ ก็ตาม

พร้อมกันนั้น ศิลปกรรมที่เคยเป็นสูตรสำเร็จจากวังไปสู่วัด หรืออาจวังไปสู่บริเวณรอบ ๆ วัง และบริเวณรอบ ๆ วังก็กลายเป็นศูนย์กลางร่วมนั้น ได้กระจายตัวออกไปมากขึ้นตามการเติบโตของเมือง และตามแนวโน้มการแยกตัวระหว่างพลเมืองกับวัง รวมทั้งการแยกตัวระหว่างพลเมืองกับวัดด้วย

จิตรกรรมฝีมือช่างชาวอิตาเลียน ในโดมพระที่นั่งอนันตสมาคม เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชกาลต่าง ๆ ก็นับเป็นแบบอย่างที่ใช้รูปแบบตะวันตก เช่น กายวิภาคแสงเงา ทัศนียภาพ (Aerial and Linera

Perspective) ประกอบกับเนื้อหาของไทย ซึ่งมีผลโดยตรงกับนักเขียนภาพประกอบที่มีชื่อเสียงของไทยคนหนึ่งคือ เหม เวชกร ส่วนในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กิจกรรมที่เป็นประวัติศาสตร์อันสำคัญทางด้านจิตรกรรมคือ การจัดนิทรรศการประกวดภาพเขียนขึ้น 3 ครั้ง คือ ครั้งแรกเมื่อปี 2460 ครั้งที่ 2 – 3 เมื่อปี พ.ศ. 2463 แต่ผลงานส่วนใหญ่รวมทั้งผลงานของพระองค์มีลักษณะเป็นภาพประกอบและภาพการ์ตูนเสียเป็นพื้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 7 - 10)

การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎกล้าวเจ้าอยู่หัว ได้ทรงส่งเสริมอย่างมากมายและทรงจัดสร้างหลักสูตรฝึกอบรมศิลปะซึ่งถือว่าเป็นการจัดหลักสูตรทางศิลปะเป็นหลักสูตรแรก ๆในประเทศไทย โดย พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวไว้ว่า

> พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงดำเนินการ ทรงส่งเสริมศิลปะอย่างเป็นล่ำเป็นสัน ในปี พ.ศ. 2455 ทรงตั้งกรมศิลปากรขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ที่จะ “เพื่อทำนุบำรุงและพัฒนาศิลปะและงานฝีมือของประเทศภายใต้บังคับเดียวกัน” กรมนี้สังกัดกระทรวงวังซึ่งก็หมายความว่าอยู่ภายใต้การอำนวยการของพระองค์โดยตรง ในเรื่องการศึกษาศิลปะนั้นทรงสนับสนุนให้จัดหลักสูตรฝึกอบรมทางด้านศิลปะในโรงเรียนในปี พ.ศ. 2457 โรงเรียนสมาคมช่างฝีมือนั้นก็ได้ย้ายจากสามัคคยาจารย์สมาคมไปอยู่ที่กระทรวงธรรมการและเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ ในปี พ.ศ. 2456 ได้มีการสร้างอาคารใหม่ให้กับโรงเรียนด้วยเงินบริจาคที่ได้จากข้าราชการในกระทรวงธรรมการเพื่อเป็นที่ระลึกถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จพระราชดำเนินไปทรงเปิดอาคาร และในโอกาสนั้นได้พระราชทานนาม โรงเรียนใหม่ว่า “โรงเรียนเพาะช่าง” (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 25)

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตในปี พ.ศ. 2468 พระบรมราชานุเคราะห์ที่มีต่องานศิลปะก็สิ้นสุดลงด้วย ต่อมาในสมัยพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจุดเด่นในรัชสมัยนี้คือการเปิดอนุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่สะพานปฐมบรมราชานุสรณ์เมื่อเดือนเมษายน ปี พ.ศ. 2475

เพื่อเป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสที่พระบรมราชจักรีวงศ์และกรุงเทพฯ ยั่งยืนมาครบ 150 ปี พระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชนี้ สมเด็จกรมพระยานริศฯ ทรงออกแบบ คอราโด เฟโรซี (Corrado Feroci) หรือ ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้ปั้นและควบคุมดูแลการหล่อพระบรมรูปด้วยทองสำริดในประเทศอิตาลี ทั้งนี้เนื่องมาจากไม่มีโรงหล่อในประเทศโรงใดสามารถหล่อรูปขนาดใหญ่เช่นนั้นได้ (ดำรง วงค์อุปราช. 2521 : 24)

ในวันที่ 24 มิถุนายน 2475 คณะนายทหารและข้าราชการพลเรือนกลุ่มหนึ่งที่ได้รับการศึกษาอบรมมาจากยุโรป ไม่สามารถอดทนดอยการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้มีรัฐธรรมนูญ และไม่พอใจในการบริหารประเทศของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวในภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ ได้ทำการปฏิวัติขึ้นเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช เป็นระบอบประชาธิปไตยที่มีพระมหากษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ

ในปี พ.ศ. 2475 ซึ่งทำให้การปกครองระบอบอสมบูรณาญาสิทธิราชสิ้นสุดลง และเริ่มมีรัฐบาลในระบอบประชาธิปไตยที่มีพระมหากษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ โอกาสอันสำคัญนี้ทำให้เกิดยุคใหม่ของประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ด้วยเหตุที่ในขณะนี้ “การปฏิวัติ” ได้ล้มล้างรัฐบาลที่มีรูปแบบตามขนบประเพณีในระบบ

ศักดินาอันมีการจัดลำดับฐานะทางสังคมนั้น การปฏิวัติได้ทำให้ศิลปะในรูปแบบประเพณีนิยมต้องปิดฉากลงไปด้วย (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 23)

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง โรงเรียนประณีตศิลปกรรมของกรมศิลปากรก็ถือกำเนิดขึ้น และต่อมาได้พัฒนาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร การถือกำเนิดขึ้นของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมหรือมหาวิทยาลัยศิลปากรภายใต้กรมศิลปากร และภายใต้การผลักดันของโปรเฟสเซอร์คอร์ราโด เฟโรจี หรือศิลป์ พีระศรี ซึ่งถูกสั่งเข้ามาปั้นอนุสาวรีย์โดยตรงนั้น การถือกำเนิดขึ้นของมหาวิทยาลัยศิลปากรจึงมีสภาพคล้ายกับการเกิดขึ้นของอะคาเดมีในยุโรป อันอยู่ภายใต้อำนาจและคำบงการของรัฐบาล (Morris, J. 1968 : 18 - 19)

ถ้าถือว่าศิลปินร่วมสมัยในประเทศไทยเริ่มเป็นรูปเป็นร่างอย่างแท้จริงในสมัยที่ ศิลป์ พีระศรี เข้ามาทำงานศิลปะตามแบบตะวันตกก็ไม่ว่าจะเป็นการปั้นอนุสาวรีย์ภาพเหมือน หรือการเขียนภาพตามแบบตะวันตกแล้วก็ต้องถือว่าระหว่างที่ ศิลป์ พีระศรี เข้ามาปฏิบัติหน้าที่ในกรมศิลปากรระยะแรกเป็นยุคต้นของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ศิลปินในยุคนี้จึงมีศูนย์กลางอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมี ศิลป์ พีระศรี เป็นแกนนำ ดำรง วงค์อุปราช (2531 : ไม่มีเลขหน้า) กล่าวถึง แนวความคิด และลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานของศิลป์ พีระศรี ไว้ว่า

> ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานแบบเหมือนจริงธรรมชาตินิยมอย่างคะคาเดมิคคือ เป็นศิลปินที่มีหลักวิชา และสร้างสรรค์งานศิลปะตามหลักวิชา ทั้งนี้เพราะการได้รับการศึกษามาอย่างถูกแบบแผนจากสถาบันศิลปะ มีความสามารถครบถ้วนในด้านปฏิบัติ ทฤษฎี ประวัติศาสตร์ศิลป์ ปรัชญาศิลปะ และการวิจารณ์ศิลปะ ดังนั้นผลงานทางด้านประติมากรรมเหมือนจริงที่ปรากฏจึงมีความถูกต้องสมบูรณ์มากกว่าการแสดงออกทางด้านอารมณ์ ซึ่งถือว่าเป็นศิลปะแบบวิชาการที่เหมาะสมสำหรับเป็นพื้นฐานปฏิมากรรมแบบใหม่ให้แก่คนไทย ดังนั้นผลงานประติมากรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นตัวอย่างประติมากรรมแบบเหมือนจริงธรรมชาตินิยมที่ถูกต้องและสมบูรณ์ในประวัติศาสตร์ศิลปะของเมืองไทย และเป็นแบบสำหรับศิลปินเมืองไทยได้ศึกษาเพื่อที่จะพัฒนาการประติมากรรมในประเทศไทยต่อไป... (ดำรง วงศ์อุปราช. 2531 : ไม่มีเลขหน้า)

การเปิดโรงเรียนศิลปากรเป็นการเริ่มยุคสำคัญของการศึกษาวิจิตรศิลป์ของไทยและที่สำคัญคือ การสอนด้านวิจิตรศิลป์หรือที่เรียกในสมัยนั้นว่าประณีตศิลป์ อำนวยการสอนและการสอนและการสอนเป็นส่วนใหญ่โดยศาสตราจารย์เฟโรจี ศิษย์ของโรงเรียนศิลปากรที่มีชื่อเสียง เช่น เขียน ยิ้มศิริ เฟื้อ หริพิทักษ์ พิมาน มูลประมุข สิทธิเดช แสงหิรัญ แสวง สงฆ์มั่งมี สนั่น ศิลากรณ์ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ประสงค์ ปัทมานุช และสนิท ดิษฐพันธุ์ ได้มีส่วนสำคัญในการสอนในมหาวิทยาลัยศิลปากรในยุคแรก ภายใต้ท่านอาจารย์ศิลป์ผู้จบจากโรงเรียนศิลปากรได้ช่วยวางพื้นฐานในด้านวิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป์ให้แก่ประเทศชาติ มีบทบาทสำคัญในด้านศิลปะและวัฒนธรรมอื่น ๆ ทั่วประเทศ (ดำรง วงค์อุปราช 2536 : 75 - 80)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงความเคลื่อนไหวในวงการทัศนศิลป์ของไทยในช่วงนี้ไว้ว่า (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 126 - 130 ; อ้างอิงจาก สด กูรมะโรหิต. 2508 : ไม่มีเลขหน้า)

ในขณะที่สงครามโลกครั้งที่ 2 ยังไม่สิ้นสุดลง และหลังจากการสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากรเพียงปีเดียว การเกิดขึ้นของจักรวรรดิศิลปิน ก็เกิดขึ้นจากการรวมตัวของศิลปินสาขาต่าง ๆ ใน ปี พ.ศ. 2487 โดยมีสด กูรมะโรหิต วรรณสิทธิ์ ปูคะวณัช และเพื่อน ๆ ได้ก่อตั้งจักรวรรดิศิลปิน (The League of Artists)โดยมีสมาชิกในกลุ่มเห็นด้วยกับการที่ศิลปินควรมีจิตสำนึกในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและต่อสู้กับการเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนโดยแบ่งงานศิลปะออกเป็น 5 สาขาคือ วรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม และสถาปัตยกรรม นอกจากนี้กลุ่มจักรวรรดิศิลปินยังได้ทูลขอตรามือแบเห็นนิ้วทั้ง 5 จากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มาเป็นตราของจักรวรรดิศิลปินซึ่งนิ้วทั้ง 5 นี้แทนงานทั้ง 5 สาขา อีกทั้งยังหมายถึงการประดิษฐ์หรือการทำศิลปะด้วยมือสองสาขาแรกคือวรรณกรรมและจิตรกรรม ส่วนอีกสามสาขายังไม่ทันได้ดำเนินงานเพราะจักรวรรดิศิลปินต้องประสบอุปสรรคในเรื่องทุนถึงต้องหยุดชะงักไปในปีพ.ศ. 2490 สำหรับงานสาขาวรรณกรรมที่ได้จัดทำคือการพิมพ์หนังสือเล่มกับการออกหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ “รุ่งอรุณ” เพื่อส่งเสริมอาชีพการประพันธ์และยังส่งเสริมการวาดภาพประกอบเรื่องอีกด้วย ส่วนงานสาขาจิตรกรรม วรรณสิทธิ์ ปูคะวณัช และเพื่อน ๆ จากโรงเรียนเพาะช่างได้จัดแสดงงานนิทรรศการศิลปะที่ห้องโถงขั้นบนโรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุงถึง 2 ครั้งคือ ครั้งแรกเมื่อวันที่10 ธันวาคม ถึง 20 ธันวาคม 2487 ซึ่งนิทรรศการครั้งนี้ประกอบไปด้วยผลงานของ วรรณสิทธิ์ ปูคะวณัช จำรัส เกียรติก้อง เฉลิม นาคีรักษ์ มานะ บัวขาว ประสงค์ ปัทมานุช และเหม เวชกร ส่วนการแสดงครั้งที่สอง ณ ศาลาเฉลิมกรุง ในเดือนพฤศจิกายน 2488

ในปี พ.ศ. 2489 ศิลปะไทยสมัยใหม่ได้มีโอกาสไปเผยแพร่ในต่างประเทศโดยไปจัดแสดงที่สถานเอกอัคราชทูตไทย กรุงลอนดอน มีนายดิเรก ชัยนาม เอกอัคราชทูตแห่งสำนักเซนต์เจมส์ เป็นผู้ให้ความอนุเคราะห์ ศิลป์ พีระศรี ได้ทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายให้แขกที่มาชมงานทราบถึงความประณีตละเอียดอ่อนของศิลปะไทยด้วยตนเอง อันเป็นผลให้ได้รับความสำเร็จอย่างสูง เมื่อกลับมายังประเทศไทยแล้ว ศิลป์ พีระศรี ได้จัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในปี พ.ศ. 2492 เหตุผลในการจัดงานเบื้องต้นคืองานทำนองนี้ไม่เคยได้มีการจัดมาก่อนเลย การจัดงานจะเป็นการช่วยประเมินความก้าวหน้าของศิลปินไทยและช่วยกระตุ้นความสนใจจากสาธารณชนด้วย งานที่นำมาแสดงแบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ จิตรกรรม ประติมากรรม ประยุกต์ศิลป์ และมัณฑนศิลป์

ความแตกต่างที่สำคัญระหว่างงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและงานแสดงศิลปะอื่น ๆ นั้นอยู่ที่ว่าในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ มีการพิจารณาตัดสินผลงานที่นำมาแสดง โดยมีคณะกรรมการตัดสินซึ่งประกอบด้วยศิลปินที่มีชื่อเสียง และสำหรับงานนี้ผู้ที่ได้รับการตัดสินให้ชนะในแต่ละประเภทได้รับรางวัลเหรียญทอง เหรียญเงิน และเหรียญทองแดง (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 30)

วิบูล ลี้สุวรรณ กล่าวถึง ยุคศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 - 2505 ไว้ดังนี้ (2531 : 22 - 26)

ยุคศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 - 2505 เมื่อมีการตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นแล้ว ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็พยายามทุกวิถีทางที่จะเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจในศิลปะร่วมสมัยไปสู่ประชาชนและหาทางที่จะส่งเสริมศิลปินให้เกิดกำลังใจในการทำงานศิลปะ จึงได้จัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2492 นับเป็นงานแสดงศิลปกรรมและการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งแรกของประเทศซึ่งเปิดโอกาสให้ศิลปินในยุคนั้นได้เสนอผลงานของตนต่อประชาชนและประชาชนได้ชื่นชมผลงานศิลปะเหล่านั้นด้วย

ตั้งแต่การแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 1 ไปจนถึงการแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 13 ปี พ.ศ. 2505 อันเป็นปีที่ศาสตราจารย์ศิลป์ ถึงแก่กรรม ตลอดเวลาสิบกว่าปีนั้น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีส่วนอย่างสำคัญในการกระตุ้นให้เกิดศิลปะร่วมสมัยที่มีผลงานดีเด่นขึ้นเป็นจำนวนมาก

จากผลงานที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 พ.ศ. 2492 จนถึงครั้งที่ 13 พ.ศ. 2505 นั้น มีศิลปินที่มีผลงานดีเด่น พอจะกล่าวถึงได้โดยสังเขป ดังนี้

ศิลปินด้านจิตรกรรม ได้แก่ จำรัส เกียรติก้อง เป็นศิลปินที่มีความสามารถสูงยิ่งในการเขียนภาพเหมือน ไม่ว่าจะเป็นสีน้ำมัน หรือสีชอล์กก็ตาม ภาพเขียนของจำรัส มีพลังและมีชีวิตชีวาอย่างน่าสนใจยิ่ง

ประสงค์ ปัทมานุช เป็นศิลปินที่มีผลงานน่าสนใจอีกคนหนึ่ง ผลงานส่วนใหญ่เป็นการนำรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมไทย มาสร้างสรรค์ขึ้นด้วยรูปแบบและสีสันใหม่ ซึ่งเป็นรูปแบบของศิลปะร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมชมชื่นกันมากในสมัยนั้น

สวัสดิ์ ตันติสุข เป็นศิลปินอีกคนหนึ่ง ที่ถนัดทั้งการเขียนภาพสีน้ำและสีน้ำมัน ผลงานสีน้ำของสวัสดิ์แสดงให้เห็นความชัดเจนในการใช้สีและทีท่าของแปรงที่ฉับพลัน มีพลัง และจังหวะที่งดงาม ส่วนภาพเขียนสีน้ำมันมักมีลักษณะของคิวบิสอิสม์ มีสีนุ่มนวลงดงาม ผลงานในยุคหลัง ๆ ได้คลี่คลายไปในลักษณะของแอบสแตรคมากขึ้น สวัสดิ์เป็นศิลปินคนสำคัญคนหนึ่งในยุคแรก ๆ ของศิลปินร่วมสมัยของไทย

ประยูร อุลุชาฎะ เป็นศิลปินที่มีความถนัดในการเขียนทิวทัศน์ ทั้งสีน้ำและสีน้ำมัน ภาพเขียนชื่อจันทบุรี เคยได้รับรางวัลเหรียญทองจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6 พ.ศ. 2498 นอกเหนือไปจากความเป็นศิลปินแล้ว ประยูรยังเป็นนักวิชาการศิลปะ มีผลงานปรากฏมากมายในปัจจุบัน

ทวี นันทขว้าง ศิลปินที่มีผลงานดีเด่นอีกคนหนึ่ง โดยเฉพาะการเขียนสีน้ำมัน ผลงานของทวีมักแสดงความรู้สึกสงบ ลึกซึ้ง ผลงานที่เด่นที่สุดเป็นภาพหุ่นนิ่ง ซึ่งให้ความรู้สึกดีเยี่ยม

นอกเหนือจากศิลปินรุ่นแรก ๆ ดังกล่าวแล้วในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนั้นปรากฏผลงานของศิลปินเด่น ๆ ทางด้านจิตรกรรมอีกหลายคน เช่น ดำรง วงศ์อุปราช ทวี รัชนีกร อินสนธ์ วงศ์สาม สันต์ สารากรบริรักษ์ พิชัย นิรันต์ อนันต์ ปาณินท์ เป็นต้น

ในด้านประติมากรรม มีประติมากรที่มีผลงานปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกหลายคนโดยเฉพาะศิลปินหรือประติมากรที่เป็นศิษย์รุ่นแรก ๆ ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งได้กล่าวถึงแล้ว เช่น สนั่น ศิลากรณ์ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ เขียน ยิ้มศิริ เป็นต้น

นอกจากนี้ก็มี สิทธิเดช แสงหิรัญ เป็นประติมากรที่มีความสามารถในการปั้นรูปคนที่สะท้อนชีวิตได้ดี เช่น ผลงานรูปคนตาบอดที่ชื่อปลายวิถีแห่งชีวิต ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493 เป็นต้น

แสวง สงฆ์มั่งมี เป็นประติมากรที่มีชื่อเสียงมากในการปั้นภาพเปลือย (Nude) โดยเฉพาะผลงานที่ชื่อ ธารทอง ที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 3 พ.ศ. 2494 นั้น สร้างเสียงวิพากษ์วิจารณ์ขึ้นในวงการศิลปะขณะนั้นอย่างมาก

ชิด เหรียญประชา เป็นประติมากรที่ไม่ได้อยู่ในสังกัดของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี แต่เป็นประติมากรอิสระที่มีผลงานดีเด่น ซึ่งถนัดในการแกะสลักไม้ มีผลงานดีเด่นมากมายโดยเฉพาะการแกะสลักไม้ที่ชื่อ เถิดเทิง ที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11 พ.ศ. 2503 แสดงให้เห็นความสามารถอันสูงได้เป็นอย่างดี

นอกเหนือจากประติมากรที่กล่าวมาแล้วยังมีประติมากรที่มีผลงานดีเด่นในรุ่นถัดมาที่ควรกล่าวถึงอีกหลายคน เช่น มิเซี่ยม ยิบอินซอย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ชลูด นิ่มเสมอ เป็นต้น

ศิลปะภาพพิมพ์เป็นงานศิลปะอีกประเภทหนึ่งที่มีการตื่นตัวกันมากในยุคนั้น และในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8 พ.ศ. 2500 เริ่มปรากฏผลงานภาพพิมพ์ชุดแรกของ ประหยัด พงษ์ดำ

ประหยัด พงษ์ดำ เป็นศิลปินที่ถนัดในการทำภาพพิมพ์ จนเรียได้ว่าเป็นผู้บุกเบิกทีเดียว โดยเฉพาะภาพพิมพ์ไม้ที่เป็นเรื่องราวของสัตว์ เช่น แมว ตุ๊กตา ไก่ ซึ่งมีความสามารถเป็นพิเศษจนถือเป็นลักษณะเฉพาะของประหยัดทีเดียว

มานิตย์ ภู่อารีย์ เป็นศิลปินที่มีความสามารถทั้งด้านจิตรกรรมและภาพพิมพ์ โดยเฉพาะภาพพิมพ์ไม้นั้น จัดได้ว่ามานิตย์เป็นผู้อยู่ในกลุ่มของผู้บุกเบิกคนหนึ่ง

นอกเหนือไปจากศิลปินทั้งสองที่กล่าวแล้วในด้านภาพพิมพ์ ยังมีศิลปินที่มีผลงานดีเด่นปรากฏอีกหลายคน เช่น อินสนธ์ วงศ์สาม ประพันธ์ ศรีสุตา เป็นต้น

จากศิลปินในยุคศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2505 ดังกล่าวแล้วเป็นศิลปินร่วมสมัยที่มีผลงานปรากฏอยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 จนถึงครั้งที่ 13 ซึ่งส่วนใหญ่อยู่ภายใต้การศึกษาจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีเป็นส่วนใหญ่และลักษณะของผลงานยังอยู่ในรูปแบบของธรรมชาติที่เลียนรูปทรงของธรรมชาติ (Figerative) อยู่ แต่ส่วนหนึ่งแม้จะเป็นการสืบทอดที่ต่อเนื่องกันก็ตาม แต่แนวคิดของศิลปินในยุคนี้ย่อมแตกต่างไปอย่างแน่นอน

สำหรับสังคมไทย ศิลปะสมัยใหม่เคยได้รับการต่อต้านคัดค้านมาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ดังปรากฏหลักฐานจากพระราชนิพนธ์ "ไกลบ้าน" กระทั่งในช่วงระยะแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรก แนวความคิดเหล่านี้ก็ยังหนาแน่นอยู่ แต่เนื่องจากกระแสการยอมรับทางสากลกำลังต้อนรับความคิดเหล่านี้อย่างสูงตลอดจนการที่ศิลปินได้มีโอกาสติดตามศึกษาทั้งโดยตรงและโดยอ้อม ในเวลาต่อมา บทบาทของแนวคิดศิลปะสมัยใหม่เริ่มจากตระกูลอิมเพรสชั่นนิสม์ ก็มีบทบาทเด่นชัดขึ้นตามลำดับจนกระทั่งแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ลัทธิ Cubism ที่เคยได้รับการคัดค้านอันเป็นผลงานของ เฟื้อ หริพิทักษ์ ก็ได้รับรางวัลเหรียญทองจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในปี 2500 (ครูวาดเขียน. 2525. : 133)

นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2535 : 96) กล่าวถึงการเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยว่าปี พ.ศ. 2504 เป็นปีแห่งการเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ในเมืองไทยที่แท้จริง

เป็นยุคที่มีการเปิดหอศิลป์ และแสดงภาพเขียนกันมากมาย ขณะที่ทุกคนจับตามองความเคลื่อนไหวด้านมหาวิทยาลัยศิลปากรเพียงด้านเดียว โดยมีศิลป์ พีระศรี เป็นผู้ส่งเสริมและควบคุม มีศิลปินไทยคนหนึ่งซึ่งไม่เคยศึกษาศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากร ได้จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยอินเดียนา สหรัฐอเมริกา ในระดับปริญญาโท สาขาวิจิตรศิลป์ เมื่อเดินทางมาเมืองไทย เขาได้รวบรวมผลงานที่สร้างไว้ในสหรัฐอเมริกาทั้งหมด ทั้งวาดเส้น ภาพพิมพ์ จิตรกรรมสีน้ำ และสีน้ำมัน จัดแสดงที่สถาบันสอนภาษา A.U.A. ผลงานทั้งหมดเป็นศิลปะแนวแอ็บสแตรค เอ็กเพรสชันนิสม์ ซึ่งกำลังได้รับความนิยมเต็มที่ในสหรัฐอเมริกา ซึ่งล้ำหน้าไปกว่างานศิลปะแบบคิวบิสม์เกือบ 40 ปี ศิลปินผู้นั้นคือ อารี สุทธิพันธุ์

การแสดงผลงานของอารี สุทธิพันธ์ ชี้ให้เห็นถึงความล้ำหลังของงานศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเป็นอย่างดี แม้งานศิลปะแบบแอ็บสแตรค เอ็กเพรสชันนิสม์ จะไม่ส่งผลกระทบไปถึง ศิลป์ พีระศรี เนื่องจากท่านได้เสียชีวิตลงเสียก่อนในปี พ.ศ. 2505 แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าลูกศิษย์ของท่านหลายคนได้รับรู้ความก้าวหน้าในครั้งนั้น

ยุคการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 จนถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18 พ.ศ. 2511 อันเป็นยุคที่สืบต่อมาหลังมรณะกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ศิลปินในช่วงนี้ส่วนหนึ่งเป็นศิลปินที่อยู่ในระบบการศึกษาของศาสตราจารย์ศิลป์ แต่อีกส่วนหนึ่งเป็นศิลปินรุ่นหลังที่ศึกษาในมหาวิทยาลัยศิลปากร และสถาบันศิลปะอื่น ๆ รวมถึงศิลปินอิสระด้วย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2527 : 19)

ในช่วงนี้นับได้ว่าเป็นช่วงเบ่งบานของศิลปะหลายกระแส มีการแสดงผลงานสม่ำเสมอ และจากผลการเคลื่อนไหวในช่วงดังกล่าวนี้ทำให้ศิลปินหนุ่มสาวทั้งหลายมีความรู้สึกพวกเขาเป็นแนวหน้าของความเคลื่อนไหวใหม่ และมั่นใจในอนาคตของพวกเขา ทำให้เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวถึงเหตุการณ์นี้ไว้ว่า

> ในปี พ.ศ. 2507 ศิลปินเหล่านี้ได้แย้งการตั้งกฎของคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 พวกเขากล่าวหาคณะกรรมการลำเอียงในการให้รางวัลเหรียญทองแก่ศิลปินภาพไทยท่านหนึ่ง ซึ่งก่อนหน้าที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงซื้อภาพของเขาไป ส่วนงานสมัยใหม่หลายชิ้นซึ่งเป็นผลงานของศิลปินหนุ่มสาวที่มีอนาคตไกลกลับถูกปฏิเสธ ผู้จัดงานได้แถลงว่า “คณะกรรมการมีความเป็นกลางในการตัดสิน และไม่ได้เอนเอียงชอบศิลปะแบบหนึ่งแบบใดโดยเฉพาะ” ศิลปินที่ไม่เห็นด้วย 14 คนได้ขอถอนจากการแสดง และกรมศิลปากรได้ขู่ว่าจะลงโทษศิลปินเหล่านี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงเป็นศิลปินที่สามารถพระองค์หนึ่ง ได้ทรงทำให้ข้อขัดแย้งนี้หมดไปด้วย การทรงเชิญทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับพระราชทานอาหารกลางวันที่พระตำหนักสวนจิตรดา เหตุการณ์นี้เป็นเหตุการณ์แรกที่มาเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในประเด็นความขัดแย้งระหว่างคนหนุ่มก้าวหน้ากับคนแก่อนุรักษ์นิยม แม้ว่าความขัดแย้งนั้นจะ

เป็นประเด็นเล็กน้อยมันก็เป็นกลางว่าประเด็นสำคัญจะตามมาภายหลัง...(พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525:36-37)

หลังจากนั้นต่อมาศักดิ์ศรีของงานศิลปกรรมแห่งชาติ ประจำปีได้ลดน้อยลงเป็นอันมาก ด้วยสาเหตุจากการทะเลาะกัน ศิลปินหนุ่มบางคนคว่ำบาตรไม่เข้าร่วมแสดงครั้งต่อ ๆ มาอีกเลย ผู้จัดถูกกล่าวหาว่าเลือกที่รักมักที่ชังและหันเหไปจากเจตนาเดิมของผู้ก่อตั้งงานนี้ (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 35 - 36) อย่างไรก็ตามสาเหตุที่ทำให้เกิดปัญหาเหล่านี้ขึ้น เพราะขาดตัวบุคคล ศิลปินขาดผู้นำซึ่งเป็นที่เคารพไว้วางใจอย่างศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และในด้านหลักการเป็นเพราะขาดการปรับปรุงโครงสร้างการได้มาซึ่งคณะกรรมการ ขาดความหนักแน่นกระจ่างชัดในการประเมินค่าตัดสินใจในขณะที่ศิลปกรรมได้พัฒนาก้าวหน้าไปจากอดีตอย่างมาก (ครูวาดเขียน. 2525 : 12)

พ.ศ. 2504 เป็นยุคที่เริ่มมีการใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 พ.ศ. 2504 - 2509 ที่มีมิตรภาพไทย - อเมริกันดำเนินอย่างแน่นแฟ้น เป็นยุคที่อิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมจากยุโรปเคลื่อนย้ายไปสู่อเมริกา เป็นยุคที่ปัญญาชนศิลปินรุ่นใหม่เผชิญหน้ากับปัญญาชนศิลปินรุ่นเก่าที่ยึดติดแนวคิดแบบจารีตนิยมตะวันตก (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2535 : 40 – 41)

จากวิกฤติการณ์สภาพสังคมไทยได้สะท้อนให้เห็นกระแสการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะหลักวิชาพัฒนามาสู่ศิลปะสมัยใหม่ที่สะท้อนอิสรภาพในการแสดงออกมากขึ้น ศิลปินรุ่นใหม่ในช่วงเวลานั้นก็คือผลพวงใหม่จากตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระแสสหรัฐอเมริกา ผู้หนุนหลังการต่อต้านคอมมิวนิสต์และแพร่เชื้อวัฒนธรรมแบบแผนอเมริกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 20 - 21)

ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเริ่มเป็นจริงเป็นจังมากขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2503 - 2506 ถึงปัจจุบัน เหตุผลที่พิจารณากำหนดปี พ.ศ. 2503 - 2506 เป็นช่วงรอยต่อเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ก็ด้วยเหตุปัจจุบันดังนี้

1. การที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงเริ่มสร้างสรรค์จิตรกรรม และเมื่อถึงปี พ.ศ. 2506 จิตรกรรมของพระองค์ก็สะท้อนให้เห็นอิสรภาพและปัจเจกภาพในการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่อย่างเด่นชัด พร้อมทั้งสะท้อนให้เห็นโลกทัศน์ของพระองค์ที่เปิดกว้างไปสู่ศิลปะสมัยใหม่หลากหลายกระบวนแบบ
2. การเสียชีวิตของศิลป์ พีระศรี เมื่อปี พ.ศ. 2505 อันเป็นสัญลักษณ์แห่งการลดบทบาทของศิลปะหลักวิชาเพื่อก้าวไปสู่ศิลปะสมัยใหม่
3. การกลับมาและการเปิดแสดงผลงานจิตรกรรมของอารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งรับอิทธิพลความคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่มาจากสหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ. 2504 และอารี สุทธิพันธุ์ ก็เป็นผู้นำต่อต้านศิลปะหลักวิชาอย่างต่อเนื่อง
4. ศิลปินหัวก้าวหน้าบนเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มมีบทบาทขึ้นไม่ว่าจะเป็น สมโภชน์ อุปอินทร์ สันต์ สารากรบริรักษ์ พิชัย นิรันด์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ อนันต์ ปาณินท์ กำจร สุนพงษ์ศรี ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 236 - 237)

คลื่นลูกใหม่นี้นับเป็นคลื่นที่มีพลังในสังคมไทยมากทีเดียว มีการขยายตัวทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ ถ้าพิจารณาจากคลื่นลูกเก่า เราจะพบว่าศิลปินเก่าน้อยคนที่พยายามบุกเบิกค้นหารูปแบบใหม่ที่กล้าหาญก็ดูเหมือนจะเป็น เฟื้อ หริพิทักษ์ ที่กล้าทดลองทั้งอิมเพรสชันนิสม์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ และคิวบิสม์ แต่สำหรับช่วงนี้ศิลปินกล้าทดลองมากขึ้น มีทั้งสื่อดลใจ ความคิด และรูปแบบที่หลากหลาย

และในช่วงนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้ทรงเขียนภาพเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายต่อหลายครั้ง วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงผลงานของ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวหัว ไว้ว่า

> ผลงานของพระองค์ส่วนใหญ่เป็นภาพคนเหมือน (Portrait) และภาพคนที่แสดงออกในลักษณะเอกซ์เพรสชันนิสม์และแอบสแตรค เอกซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ภาพคนเหมือนนับเป็นการเริ่มต้นที่ดี ส่วนงานที่แสดงออกอย่างรุนแรงด้วยสีและรอยแปรง ให้คุณภาพทางด้านอารมณ์สูง แต่ทางด้านทักษะอาจยังขาดเวลาในการแสวงหาความชำนาญอยู่บ้าง หากพระองค์ท่านมีเวลาการพัฒนารูปแบบมากกว่านี้ ก็จะสัมฤทธิ์ผลทางด้านทักษะเพิ่มมากขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 17)

สำหรับศิลปกรรมไทยในช่วงนี้ ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงบรรยากาศทางการเมืองในยุคที่ผันผวนนี้ และใน พ.ศ. 2510 ได้เกิดความนิยมศิลปกรรมแนวประเพณีไทยขึ้นมาใหม่ ในด้านจิตรกรรม และประติมากรรมแนวประเพณีไทย โดยเฉพาะเป็นช่วงที่มีนักท่องเที่ยวเข้ามาอย่างมากมาย พร้อมกันนั้นผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยก็ถูกฟื้นฟูขึ้นเพื่อให้เพียงพอกับการสนองความต้องการของนักท่องเที่ยว เป็นต้นว่า ผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยที่โรงแรมเพรสสิเดนส์ โดยอังคาร กัลยาณพงศ์ ที่โรงแรมมณเฑียร และพระที่นั่งสรรเพชรปราสาท ที่เมืองโบราณ โดยไพบูรณ์ สุวรรณกูฏ นอกจากนี้ยังมีประติมากรรมแนวประเพณีไทยจากฝีมือของสนั่น ศิลากร และไกรษร ศรีสุวรรณ โดยเป็นผู้รับผิดชอบประติมากรรมซึ่งได้รับอิทธิพลจากภาพวรรณคดีไทย ที่เมืองโบราณ (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 39)

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2531 : 26 - 28) กล่าวถึงจุดเริ่มการเปลี่ยนแปลงในวงการทัศนศิลป์ ไว้ว่า

> แม้หลังจาก พ.ศ. 2511 แล้ว การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังดำเนินสืบต่อกันมาก็ตาม แต่ความเชื่อถือศรัทธาของศิลปินและประชาชนดูจะลดลงเป็นลำดับ ศิลปินหัวก้าวหน้าบางกลุ่มเริ่มถอนตัวเองออกจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะขาดความเชื่อถือในตัวกรรมการตัดสิน บางคน ซึ่งความรู้สึกเช่นนี้เริ่มก่อตัวมาตั้งแต่ครั้งท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่แล้ว ก่อให้เกิดกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าที่เห็นว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเพียงปีละครั้งนั้นไม่เพียงพอ และศิลปินบางคนไม่ต้องการรางวัลแต่ต้องการเสนอผลงานต่อประชาชนเท่านั้น จึงทำให้ศิลปินกลุ่มนี้คิดหาสถานที่สำหรับแสดงผลงานของตนขึ้นมา ในที่สุดก็เริ่มขึ้นที่ แกลลอรี่ บางกอกอาร์ต เซนเตอร์ วงเวียนมักกะสัน เป็นแกลเลอรี่แห่งแรกที่ตั้งขึ้นโดยเอกชน และเปิดแสดงผลงานของศิลปินกลุ่มมักกะสัน เมื่อ พ.ศ. 2504 โดยมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นประธานในพิธีเปิด มี

ศิลปินที่ร่วมแสดงผลงานในครั้งนั้นมี สวัสดิ์ ตันติสุข ดำรง วงศ์อุปราช พิชัย นิรันต์ ปรีชา อรชุนกะ รองฤทธิ์ ปราโมช มานิตย์ ภู่อารีย์ ประยุทธิ ฟักผล ประวัติ เล้าเจริญ เป็นต้น การแสดงศิลปะครั้งนั้นเป็นครั้งแรกที่ศิลปินและเอกชนเป็นผู้ดำเนินการโดยอิสระ และเป็นการเริ่มต้นของการเกิดแกลลอรี่เอกชนเรื่อยมา

จากความเคลื่อนไหวดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นของการออกมาทำกิจกรรมกลุ่มศิลปิน และในปี พ.ศ. 2505 กลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าจากโรงเรียนเพาะช่างก็ร่วมกันแสดงผลงานของกลุ่มขึ้นในลักษณะเดียวกันในกลุ่มนั้นก็มี กมล ทัศนาญชลี พีระพัฒน์ พีระเดช และสนอง ศรีบุญ เป็นต้น นับเป็นกลุ่มศิลปินกลุ่มแรกที่อยู่นอกแวดวงของศิลปากร

หลังมรณกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มีการแสดงศิลปะครั้งสำคัญเกิดขึ้นอีก เช่น ในปี พ.ศ. 2506 มีการแสดงศิลปะโดยกลุ่มศิษย์ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ขึ้นที่ห้องแสดงขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เพื่อหารายได้สร้างอนุสาวรีย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และสมทบทุนสร้าง “หอศิลป พีระศรี” นับเป็นการแสดงศิลปะร่วมสมัยครั้งสำคัญอีกครั้งหนึ่ง

ถัดจากนั้นมาในปี พ.ศ. 2508 มีการแสดงผลงานศิลปะระดับนานาชาติขึ้นอีกครั้งหนึ่ง คือ การแสดงศิลปะนานาชาติ ครั้งที่ 1 (ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์) ณ โรงละครแห่งชาติ เพื่อหารายได้ให้แก่มูลนิธิ หอศิลป พีระศรี นับเป็นการแสดงศรัทธาของศิลปินหลาย ๆ ชาติเพื่อสนับสนุนให้เกิดหอศิลปะร่วมสมัยขึ้นในประเทศไทย ตามปณิธานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี

ในปีถัดมา พ.ศ. 2509 ศิลปินกลุ่มมักกะสัน ได้รวมตัวกันอีกครั้งหนึ่ง ที่หอศิลป ปทุมวัน วงเวียนปทุมวัน โดยเปิดการแสดงผลงานศิลปะของกลุ่มขึ้นเมื่อเดือนกันยายน 2509 และแสดงติดต่อกันไปอีกหลายครั้ง ต่อมาย้ายไปที่แกลลอรี่ 20 ศูนย์การค้าราชประสงค์ แต่ในที่สุดก็สลายตัวไป

ในระหว่างที่การแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ เริ่มลดบทบาทลงไปนั้น การแสดงศิลปะและนิทรรศการศิลปะซึ่งจัดขึ้นโดยกลุ่มศิลปินและเอกชนภายนอกเริ่มได้รับความสนใจและการยอมรับจากประชาชนภายนอกมากยิ่งขึ้น มีการแสดงผลงานศิลปกรรมมากยิ่งขึ้น อันเป็นเวทีสำคัญในการส่งเสริมศิลปินรุ่นใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นโดยไม่ต้องอิงอยู่กับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและทางราชการ

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กระแสสำนึกทางด้านการเมือง สังคมความยุติธรรมและความเสมอภาคของประชาชนเป็นไปอย่างเข้มข้น ทรรศนะทางด้านศิลปกรรมไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม ดนตรี มีแนวโน้มไปสู่ศิลปะเพื่อชีวิต (Art for Life’s Sake) หรือศิลปะสัจสังคมนิยม (Social Realism) เป็นอย่างมาก ศิลปะเพื่อชีวิตซึ่งมุ่งใช้ศิลปกรรมเป็นตัวกระตุ้นสำนึกและความรับผิดชอบของประชาชนทางด้านการเมือง สังคม ความยุติธรรม และความเสมอภาคนั้นเป็นกระแสความคิดที่สัมพันธ์กับอุดมการณ์สังคมนิยมในทางสากล (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 211-212)

สำหรับวงการศิลปกรรมในขณะนั้น ได้เกิดขึ้นโดยทั่วไปตามสถาบันการศึกษา สถานศิลปะและแม้แต่ในที่สาธารณะเช่น สนามหลวง ซึ่งเป็นผลให้เกิดความเบื่อหน่ายต่อศิลปินที่มีเจตนาต่อการสร้างศิลปะ ที่เห็นได้ชัดคือ การที่ศิลปินยอมตกเป็นทาสรับใช้ลัทธิทางการเมือง เพื่อผลประโยชน์ของกลุ่มการเมือง ผลงานที่นำแสดงออกสู่ประชาชนในขณะนั้น กระทำกันอย่างรีบเร่ง ขาดความประณีต มีรูปแบบที่ซ้ำซากล้วนมีจุดมุ่งหมายทางการเมืองทั้งสิ้น (อำนาจ เย็นสบาย. 2524 : 246)

ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ องค์กรเอกชนทางด้านทัศนศิลป์เพื่อการต่อรองเรียกร้องและสร้างผลงานศิลปะได้เกิดขึ้นอีก ในช่วงการรณรงค์เรียกร้องความยุติธรรม และการเผยแพร่ประชาธิปไตยของนิสิตนักศึกษาและประชาชนหัวก้าวหน้าอย่างเข้มข้นรุนแรง ระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 9 ตุลาคม 2519

"แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" ได้เกิดขึ้นจากการรวมตัวของบุคคลอย่างเปิดกว้างจากทุกค่ายศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นศิลปินอิสระ อาจารย์ผู้สอนศิลปะ และนิสิตนักศึกษาศิลปะจากต่างสถาบัน นักออกแบบ นักต่อสู้เพื่อสังคม และผู้รักศิลปะ

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึง การรวมตัวในครั้งนี้ไว้ว่า

ปรากฏการณ์ที่เกิดจากการรวมตัวของผู้คนจากหลายสถาบันการศึกษาและหลากหลายสภาพเช่นนี้ ย่อมเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกในสังคมไทย ท่ามกลางการแบ่งแยกและเหยียดหยามของผู้คนในวงการศิลปะก่อนหน้านั้น ไม่ว่าจะเป็นการแบ่งแยกระหว่างสถาบันการศึกษา ระหว่างศิลปินที่จบจากสถาบันการศึกษาที่มีต่อศิลปินที่ไร้สถาบันการศึกษา ระหว่างศิลปินผู้สร้างสรรค์งานวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) กับพาณิชย์ศิลป์ (Commercial Art) รวมทั้งความรู้สึกผูกขาดและปกป้องในการแสดงศิลปกรรมของสถาบันใดสถาบันหนึ่ง ซึ่งปรากฏการณ์ของผู้แสวงหารุ่นใหม่เช่นนี้ ย่อมส่งผลดีมาสู่การรวมตัวของผู้คนในวงการศิลปะในระยะหลังด้วยเช่นกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 40)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2527 : 18 - 24) กล่าวถึง ศิลปกรรมจาก พ.ศ. 2516 จนถึงปัจจุบันไว้ว่า

การเปลี่ยนแปลงสังคมหลัง 14 ตุลาคม 2516 สร้างความตื่นตระหนกและสั่นสะเทือนต่อทุกวงการคลื่นอีกลูกหนึ่งของมหาวิทยาลัยศิลปากร หรือของศิลปกรรมแห่งชาติกำลังก้าวขึ้นมากก็กลับต้องชะงักลงตลอดเวลา 3 - 4 ปี การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกโจมตีและประท้วงอย่างรุนแรงในฐานะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีลักษณะผูกขาด คับแคบ และอยุติธรรม กลุ่มเคลื่อนไหวหลายต่อหลายกลุ่มเรียกร้องให้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เปิดกว้างทั้งกรรมการ ศิลปิน และความคิดทางศิลปะ

ในขณะที่ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" กำลังเซซวน "ศิลปะเพื่อชีวิต" ที่เริ่มบันทึกสะท้อน และเสนอความคิดต่อสังคมก็เริ่มมีบทบาทขึ้น กลุ่ม "ธรรม" ที่มีประเทือง เอมเจริญ เป็นผู้นำ ก็พยายามสร้างความคิดอย่างต่อเนื่อง กลุ่ม "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" ก็มีบทบาททางด้านการเสนอความคิดใหม่และมีการแสดงผลงานศิลปะ 2 - 3 ครั้ง

คลื่นลูกหลังสุดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็เช่น อนันต์ ปาณินท์ อิทธิพล ตั้งโฉลก ปรีชา เถาทอง ทวน ธีระพิจิตร กมล สุวุฒิโท พิษณุ ศุภนิมิตร เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ รุ่ง ธีระพิจิตร เดชา วราชุน ฯลฯ ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้บางคนอาจสร้างสรรค์งานมากแต่ก่อน 14 ตุลาคม 2516 และส่วนใหญ่เกือบทั้งหมดก็ยังคงผลิตงานต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันนี้

แนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะของคลื่นลูกล่าสุดนี้ส่วนใหญ่มีแนวโน้มในการตกแต่ง (Decoration) โดยเน้นการตกแต่งความสวยงามบนงานศิลปะมากกว่าที่จะสะท้อนความรู้สึกนึกคิด

ผ่านประสาทสัมผัสที่รับรู้ (Peroeption) โลกภายนอก เช่น ประตูก็คือ ประตูที่ตกแต่งให้แปลกและสวยงาม มากกว่าจะเป็นประตูที่เกิดจากความรู้สึกสัมผัสหรือมโนทัศน์ที่ศิลปินเผชิญหน้ากับประตูจริง ๆ

ในบรรดาคลื่นลูกใหม่นี้ มีศิลปินในลักษณะศิลปะไทยใหม่คนหนึ่งน่ายกย่องคือ จักรพันธ์ โปษยกฤต ซึ่งสามารถสร้างสรรค์ศิลปะไทยให้ได้รูปแบบและบรรยากาศใหม่ โดยไม่สูญเสียความรู้สึกอันประณีตนุ่มนวลและสง่างามแต่อย่างใด ซึ่งงานระยะแรกของจักรพันธ์ โปษยกฤต ที่ร่วมแสดงกับศิลปกรรมแห่งชาติ ส่วนใหญ่เป็นงานลักษณะเหมือนจริงในบรรยากาศเหนือจริง (Surrealism) ซึ่งก็ให้ความรู้สึกที่แปลกและประทับใจไม่น้อย

ในขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติดำเนินมาเรื่อย ๆ โดยมีเครือข่ายการแสดงจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ และการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย เป็นเวทีสำหรับกรรมการและศิลปินที่มีความคิดในทิศทางเดียวกัน การพัฒนาศิลปินและศิลปะในเครือข่ายเป็นการพัฒนาในระดับแคบเพื่อให้สูง มีความเชื่อมั่นทางสุนทรียศาสตร์ว่าสามารถจัดอันดับได้ เชื่อมั่นในศิลปะทิศทางเดียวกันคือความสวยแม้จะมีเสียงวิพากษ์วิจารณ์อย่างไรก็ตาม เครือข่ายนี้สามารถยืนหยัดอยู่ได้อย่างมั่นคง เพราะมีรัฐและธนาคารเป็นผู้ค้ำจุนอยู่เบื้องหลัง

ปี 2522 การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้เกิดขึ้น ซึ่งเป็นความร่วมมือของกลุ่มอาจารย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มศว ประสานมิตร

ศิลปินที่เริ่มมีชื่อเสียงขึ้นมาจากการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยก็เช่น ศักดิ์ ดาราพงศ์ นันทศักดิ์ ปาณะศารทูล สุขสันต์ เหมือนนิรุธ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด นุระญะ มะหะนิต่อง ด่านเกวียน ประมวญ บุรุษพัฒน์ เลอพงษ์ พุฒิชาติ ไพวัลย์ ดาเกลี้ยง ไพฑูรย์ ดวงใจไมตรี หอมทอง ประชา ยินดี ฯลฯ ซึ่งเสนอรูปแบบศิลปะที่หลากหลาย และหลายคนนั้นก็เน้นศิลปะเพื่อชีวิตอยู่ด้วย

ในช่วงนี้มีศิลปินเด่นอีกสองกลุ่มที่น่าติดตามกลุ่มแรกคือ “กลุ่มกังหัน” ศิลปินหนุ่มสาวที่เสนอ “ศิลปะเพื่อชีวิต” และกลุ่มประติมากรไทย ที่เปิดการแสดงประติมากรรมขึ้นครั้งแรกในปี 2524 ซึ่งกลุ่มนี้ก็เป็นการรวมประติมากรรมมือเก่าเข้าด้วยกัน ส่วนใหญ่ก็เป็นเชื้อสายจากมหาวิทยาลัยศิลปากร และการเกิดขึ้นของกลุ่มนี้ก็เกิดจากการประท้วงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ศิลปินที่มีชื่อเสียงในกลุ่มก็เช่น นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ชีวา โกมลมาลัย วิชัย สิทธิรัตน์ อิทธิ คงคากุล ฯลฯ

จากหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 (2540 : 159-161) ได้กล่าวถึง ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ในการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ไว้ว่า

ลักษณะเด่นของการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยที่ทำให้แตกต่างไปจากนิทรรศการใหญ่ ๆ อย่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและจิตรกรรมบังหลวงก็คือในการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยจะไม่มีการตัดสินให้รางวัลหรือคัดเลือกผลงานใด ๆ ทั้งสิ้น นิทรรศการนี้จึงเป็นเวที

อิสระสำหรับศิลปินทุกระดับไม่ว่าจะเป็นมืออาชีพ ครู อาจารย์ ศิลปินอิสระ หรือมือสมัครเล่น ปริมาณงานและจำนวนศิลปินที่เข้าร่วมจึงมีมากมาย

รูปแบบ เนื้อหา ทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพของผลงานมีความหลากหลายพอสมควร แต่กระนั้นกว่าครึ่งของผลงานทั้งหมดมักจะมีความคล้ายคลึงและซ้ำซ้อนกันในการพยายามนำเสนอภาพแห่งความทุกข์ยากของคนยากจน ทั้งจากการเอารัดเอาเปรียบจากชนชั้นผู้นำ พวกนายทุน และระบบบริโภคนิยมหรือภาพการต่อสู้ทางการเมือง ผลงานศิลปะเหล่านี้มักจะมีลักษณะการเล่าเรื่องที่ตรงไปตรงมา

การแสดงงานของศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2523 มีการรวมเอาศิลปะเด็กเข้าไปด้วย หลังจากการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 5 ครั้ง ชมรมศิลปินแห่งประเทศไทยก็ค่อย ๆ ลดบทบาทลงจนปิดตัวเองไปในที่สุด

ซึ่งทั้งหมดเกิดจากแนวคิดของกลุ่มศิลปินไทยที่ไม่เห็นด้วยกับการกำหนดรูปแบบและวิธีการเพื่อประกวด รวมทั้งการตัดสินให้รางวัลและการคัดเลือกผลงานจัดแสดงในนิทรรศการ ซึ่งได้รวมตัวกันเพื่อจัดการแสดงผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม และผลงานต่าง ๆ ของบรรดาจิตรกรประติมากรทั้งหลาย ในปี 2522 กลุ่มศิลปินใช้ชื่อกลุ่มตัวเองว่า “ชมรมศิลปินแห่งประเทศไทย” โดยมี กำจร สุนพงษ์ศรี สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัลย์ ดาวราย ประเทือง เอมเจริญ อำนาจ เย็นสบาย สันติ อัศโรวุธกุล และ ถกล ปรียาคณิตพงศ์ เป็นแกนนำ

จากการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างในช่วงนี้ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็เริ่มไหวตัว ปี 2524 การคัดเลือกกรรมการตัดสินรางวัลเริ่มเปิดกว้างขึ้น แต่ผู้สูญเสียผลประโยชน์ที่เคยชินกับความแคบก็ยอมรับความกว้างไม่ได้ ปีถัดมา ทางมหาวิทยาลัยศิลปากรได้ใช้วิธีหยั่งเสียงจากศิลปินเพื่อสรรหากรรมการ แต่การหยั่งเสียงในเชิงประชาธิปไตยก็กระทำอยู่เฉพาะศิลปินในเครือข่าย ทำให้วิธีการประชาธิปไตยถูกบิดเบือนไปลงที่กลุ่มกรรมการซึ่งมุ่งหวังไว้แล้ว ซึ่งศิลปกรรมแห่งชาติก็คงเป็นศิลปกรรมแห่งชาติที่รอการพัฒนาต่อไป

โดยภาพรวมของสังคมไทยและวงการศิลปะ หลังจากมีความเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงทางการเมืองอย่างรุนแรงเหตุการณ์เดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 และ 2519 ในช่วงทศวรรษ 2520 เป็นช่วงที่เริ่มต้นด้วยความอึดอัดตึงเครียดจากการเผชิญหน้าระหว่างกลุ่มพลังที่ขัดแย้งทางความคิด ก่อนที่จะคลายตัวจนเกิดความปรองดองมากขึ้น พร้อม ๆ กับการที่ประชาชนชาวไทยเริ่มเห็นความหวังในสังคมและตระหนักถึงการก้าวเดินไปสู่ความเจริญก้าวหน้า ด้วยการแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ ที่เหมาะสมกับยุคสมัย แนวทางใหม่จึงเป็นการปูพื้นไปสู่อนาคตในทศวรรษ 2530 ที่เต็มไปด้วยพลังและความเคลื่อนไหว

จากปัจจัยหลาย ๆ ประการข้างต้น สังคมไทยในทศวรรษนี้จึงมีแนวโน้มที่เปิดกว้างยอมรับในความแตกต่างทางความคิดและความผิดแผกในวัฒนธรรมอื่น ๆ มากยิ่งขึ้น กระแสความคิดที่ว่าวัฒนธรรมไทยมิได้เป็นสิ่ง ๆ เดียวที่แน่นิ่งตายตัว แต่มีความหลากหลายที่เลื่อนไหลพัฒนาไปเรื่อย ๆ เริ่มแพร่หลายออกไปกว้างขวางมากขึ้น ผลงานศิลปะที่มีการค้นคว้าทางความคิด สื่อ และรูปแบบแปลก ๆ ใหม่ ที่มีผู้บุกเบิกมาก่อนหน้านี้แล้วจึงยิ่งเบ่งบาน ทั้งศิลปินและคนดูต่างก็ยอมรับความแปลกใหม่เหล่านี้ได้มากยิ่งขึ้น

ในหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึง ศิลปะในช่วง พ.ศ. 2531 - 2540 ไว้ว่าเป็นเอกลักษณ์ และความหลากหลาย

ในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เศรษฐกิจกำลังเฟื่องฟูสุดขีด รัฐบาลของ พล.อ. ชาติชาย ชุณหะวัณ บริหารประเทศ ในระหว่างปี พ.ศ. 2532 - 2534 ชูนโยบายในการผลักดันประเทศให้เป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ หรือ Nics (the nwely industrailized countries) ภาคธุรกิจเอกชนและประชาชนบางกลุ่มที่เป็นผู้มีการศึกษาและมีรายได้ตั้งแต่ปานกลางจนถึงมีฐานะดีเป็นชนชั้นกลางที่อาศัยอยู่ในเมืองใหญ่ที่สำคัญ ๆ ของแต่ละจังหวัดทั่วประเทศ โดยเฉพาะในมหานครอย่างกรุงเทพฯ ได้กลายเป็นพลังสำคัญในการผลักดันประเทศให้ก้าวหน้าอย่างเข้มแข็ง ประเทศไทยมีความเจริญทางวัตถุมากขึ้นพร้อมๆ กับที่ได้กลายเป็นสังคมวัตถุนิยมมากขึ้นทุกขณะ ในด้านดีของการพัฒนาคือประชาชนเริ่มมีความเป็นเสรีชนที่รักและเข้าใจประชาธิปไตยมากขึ้น

จากความก้าวหน้าและการพัฒนาในการศึกษาของชาติ ความเจริญเติบโตในด้านเทคโนโลยีการรับรู้ข่าวสารข้อมูลอย่างอิสระ และจากการพัฒนาประชาธิปไตยที่ดีขึ้นตามลำดับ ทำให้สังคมไทยในทศวรรษ 2530 เต็มไปด้วยสีสันและพลังที่เคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวาเป็นอย่างยิ่ง เช่นเดียวกับวงการศิลปะของไทยที่มีการพัฒนาทั้งในด้านปริมาณและคุณภาพ และยังมีแนวโน้มที่พัฒนาต่อไปในทิศทางที่เปิดกว้างหลากหลายและอิสระมากขึ้นอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน สอดคล้องกับสภาพสังคมไทยที่กำลังกระตือรือร้นกับยุคสารสนเทศไร้พรมแดนของโลกาภิวัตน์เป็นอย่างยิ่ง

สำหรับในวงการศึกษาศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากรมิได้เป็นสถาบันอุดมศึกษาทางศิลปะแห่งเดียวดังเช่นในอดีตอีกต่อไป หลาย ๆ มหาวิทยาลัยทั้งในส่วนกลางและภูมิภาคได้เปิดคณะวิชาที่สอนเกี่ยวกับวิจิตรศิลป์และทัศนศิลป์มากขึ้น เช่น คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (พ.ศ. 2526) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2526) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา (พ.ศ. 2536) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น (พ.ศ. 2536) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร (พ.ศ. 2536) และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (พ.ศ. 2539) ซึ่งการเพิ่มขึ้นของสถาบันทางศิลปะเหล่านี้จะทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของแต่ละสถาบัน อันจะนำไปสู่ความหลากหลายทางวิชาการและรูปแบบศิลปกรรม

กิจกรรมทางศิลปะมิได้จำกัดอยู่แต่ในกรุงเทพฯ และการประกวดอีกต่อไป นิทรรศการของศิลปินกลุ่มและเดี่ยวเกิดขึ้นมากมายทั้งที่แสดงในหอศิลปของรัฐและเอกชน เมืองใหญ่ ๆ อย่างจังหวัดเชียงใหม่เริ่มมีบรรยากาศของศิลปะร่วมสมัยที่คึกคักขึ้น ทั้งศิลปินอิสระและอาจารย์ศิลปะจากหลาย ๆ สถาบันเริ่มมีส่วนในการเพิ่มสีสันมากขึ้นทุกที ดังเช่น การแสดงงานศิลปกรรมเชียงใหม่จัดวางสังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 จนถึงปัจจุบัน โดยกลุ่มศิลปินและอาจารย์ที่เชียงใหม่ ซึ่งมุ่งหวังที่จะนำศิลปะออกสู่ประชาชน โดยการจัดแสดงในที่สาธารณะ เช่น ถนน วัด สุสาน และแม่น้ำลำคลอง ฯลฯ และงาน ดวลศิลป์กลางสวน (ลุม) ที่จัดขึ้น ณ สวนลุมพินีเมื่อต้นปี พ.ศ. 2539 เป็นการรวบรวมเอาศิลปะหลาย ๆ แขนงมาจัดแสดงร่วมกันในที่สาธารณะหรืองานห้วยขวางเมืองใหม่ ที่กรุงเทพฯ เมื่อปลายปี พ.ศ. 2539 เป็นการรวมพลังศิลปินอิสระหลายคนมาทำงานศิลปะเพื่อชุมชนที่ตึกร้างหักพังใกล้แยกห้วยขวาง – รัชดาและมหกรรมศิลปะสมัยใหม่ที่จัดปิดท้ายปีกาญจนาภิเษก เนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จขึ้นครองราชย์ครบ 50 ปี ในนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ซึ่งรวบรวมผลงานจำนวนพันกว่าชิ้นและศิลปิน

กว่า 400 คน นับว่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงพลังของศิลปินไทยที่มีจำนวนมากและมีรูปแบบอันหลากหลาย (ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540 : 217)

จากการเคลื่อนไหวจิตรกรรมร่วมสมัยของไทยในรอบปีที่ผ่านมา โดยเฉพาะศิลปินกับความสะดวกในการหาสถานที่จัดแสดงผลงาน ได้สร้างสรรค์ผลงานนำเสนอออกสู่สังคมอย่างต่อเนื่อง ทั้งศิลปินหนุ่มสาวและศิลปินอาวุโสประกอบกับการจัดนิทรรศการศิลปะปัจจุบันมิได้มุ่งเน้นเชิงพาณิชย์มากเกินไป และเปิดกว้างให้ศิลปินที่ทำงานสไตล์การสร้างงานให้มีรูปแบบใหม่เพิ่มมากขึ้น ถือได้ว่าเป็นการนำเสนอทางความคิด เพื่อสะท้อนปัญหาสภาวะทางสังคม สภาพแวดล้อมอันเหมาะสมกับสภาพสังคมที่กำลังพัฒนา โดยศิลปินจะเสนอแนะและสร้างสรรค์ออกมาในรูปของจิตรกรรม อันเป็นการชี้แนะจากปัญหาอันเกิดขึ้นกับสภาพสังคมใหม่ที่กำลังเติบโต (ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ. 2535 : ไม่มีเลขหน้า)

กล่าวโดย สรุปตามเคลื่อนไหว ในศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยแล้ว การสร้างสรรค์ผลงานศิลปินจะมีการสร้างงานตามถนัดเทคนิค และวิธีการเฉพาะตัว มีการพัฒนาทางด้านเทคนิคพัฒนาประกอบไปพร้อมกับเทคโนโลยี ภาพเขียนไม่จำเป็นต้องแขวนอยู่ที่ผนัง โดยเฉพาะทางด้านสังคม ชีวิตความเป็นอยู่เป็นปัจจัยที่ส่งผลให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะขึ้นอย่างต่อเนื่อง และเอื้อประโยชน์ซึ่งกันและกัน

เอกสารเกี่ยวกับงานประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ

ในปี พ.ศ. 2489 ศิลปะไทยสมัยใหม่ได้มีโอกาสไปเผยแพร่ในต่างประเทศ โดยจัดแสดงที่สถานเอกอัคราชทูตไทย กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ผู้ที่ให้ความอนุเคราะห์ให้มีการแสดงผลงานศิลปะขึ้นได้แก่ นายดิเรก ชัยนาม เอกอัครราชทูตแห่งสำนักเซนต์เจมส์ในขณะนั้น และมี ศิลป์ พีระศรี ได้ทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายผลงานศิลปกรรมไทยด้วยตนเอง จากการแสดงผลงานในครั้งนั้นได้ส่งผลให้ ศิลป์ พีระศรี และนายชาโตมีแนวคิดที่จะผลักดันให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นในประเทศไทย (เฟื้อ หริพิทักษ์. 2502 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

เมื่อกลับมายังประเทศไทยแล้ว ศิลป์ พีระศรี ได้จัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในปี พ.ศ. 2492 เหตุผลในการจัดงานนี้ในเบื้องต้นก็คือ งานทำนองนี้ไม่เคยได้มีการจัดกันมาก่อนเลย การจัดงานจะเป็นการช่วยประเมินความก้าวหน้าของศิลปินไทยและช่วยกระตุ้นความสนใจจากสาธารณะชนด้วย งานที่นำมาแสดงแบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ จิตรกรรม ประติมากรรม ประยุกต์ศิลป์ และมัณฑนศิลป์ (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 30) ความแตกต่างที่สำคัญระหว่างงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และงานแสดงศิลปะอื่น ๆ นั้นอยู่ที่ว่าในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีการพิจารณาตัดสินผลงานที่นำมาแสดง โดยมีคณะกรรมการตัดสินซึ่งประกอบด้วยศิลปินที่มีชื่อเสียงและสำหรับงานที่ได้รับการตัดสินให้ชนะในแต่ละประเภทจะได้รับรางวัลเหรียญทอง เหรียญเงิน และเหรียญทองแดง

ศิลป์ พีระศรี (2512 : 12) เขียนถึงเป้าหมายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไว้ 3 ประการ

ประการที่ 1 เป็นโอกาสอันดีของประชาชนไทยที่จะได้ชมความงดงามของศิลปกรรมสมัยปัจจุบัน

ประการที่ 2 เป็นการกระตุ้นเตือนศิลปินไทยให้มีกำลังใจสร้างศิลปะให้ดียิ่ง ๆ ขึ้น

ประการที่ 3 เป็นการแสดงให้อารยะประเทศทั้งหลายได้เห็นว่าประเทศไทยของเราก็มีความเข้าใจอันดีต่อความสำคัญของศิลปะร่วมสมัยอยู่เหมือนกัน

ในการจัดประเภทของศิลปกรรมแห่งชาตินั้น มีการจัดแบ่งผลงานการประกวดออกเป็นหลายปประเภท และมีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง ประเภทของผลงานที่มีอยู่ในระยะแรกๆ ตั้งแต่ครั้งที่ 1 – 14 ก็คือ

1. จิตรกรรม 2. ประติมากรรม 3. ศิลปประยุกต์ 4. มัณฑศิลป์ 5. ภาพโฆษณา 6. ภาพเอกรงค์ 7. ศิลปะตกแต่ง 8. ภาพพิมพ์ 9.วาดเส้น 10. ศิลปะเด็ก

ซึ่งการจัดแบ่งประเภทจะเปลี่ยนแปลงไปมาอยู่หลายครั้ง สาเหตุคาดว่าเพื่อเป็นการกระตุ้นผู้ที่ทำงานในแต่ละประเภทให้มีกำลังใจทำงานสร้างสรรค์ ต่อมาภายหลังใน พ.ศ. 2507 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 ได้จัดแบ่งประเภทออกมาชัดเจนขึ้น คือ

1. จิตรกรรม 2. ประติมากรรม 3. ภาพพิมพ์

จนถึงครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 เพิ่มเป็น 4 ประเภท คือ

1. จิตรกรรม 2. ประติมากรรม 3. ภาพพิมพ์ 4. สื่อประสม

เพื่อให้ศิลปินมีอิสระในการเลือกใช้สื่อมากขึ้น และเท่ากับเป็นการเปิดโอกาสให้แก่ศิลปินที่ทำงานในลักษณะที่แตกต่างออกไปจากศิลปะทั้ง 3 ประเภท เดิมนั้นได้มีหนทางในการนำเสนอผลงานจากนั้นในครั้งที่ 30 ก็กลับมาใช้แบบเดิม 3 ประเภท โดยตัดประเภทสื่อประสมออกไป และในครั้งที่ 37 พ.ศ. 2534 ได้จัดให้มี 4 ประเภทอีกครั้ง คือ

จิตรกรรม 2. ประติมากรรม 3. ภาพพิมพ์ 4. สื่อประสม (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชการที่ 9. 2540 : 66-67)

และใช้การแบ่งประเภทผลงานประกวดดังกล่าวมาจนถึงปัจจุบัน โดยวางระเบียบไว้ดังต่อไปนี้ จากสูจิบัตรงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 38 (2535 : 8 – 11)

1. ประเภทศิลปกรรมมี 4 ประเภท คือ
   - 1.1 ประเภทประติมากรรม (Sculpture) ได้แก่ รูปปั้น สลัก ฯลฯ
   - 1.2 ประเภทภาพพิมพ์ (Graphic Arts) ได้แก่ ภาพพิมพ์จากแม่พิมพ์ไม้ แม่พิมพ์หิน ฯลฯ (ไม่รวมงานศิลปะประเภท Monoprint)
   - 1.3 ประเภทสื่อประสม (Mixed Media) ได้แก่ ผลงานด้านทัศนศิลป์ ที่ใช้เทคนิคและวัสดุหลายประเภทประกอบกัน
2. ผู้มีสิทธิ์ส่งผลงานเข้าแสดง

ศิลปินสัญชาติไทย มีสิทธิ์ส่งผลงานที่ตนเองสร้างสรรค์เข้าแสดงได้ และงานศิลปกรรมนั้นต้องไม่เคยเข้าประกวดหรือแสดงที่ใดมาก่อน

3. การส่งผลงานเข้าแสดง

ศิลปินคนหนึ่งมีสิทธิ์ส่งผลงานในแต่ละประเภทได้ไม่เกิน 3 ชิ้น ต่อหน้าเจ้าหน้าที่ของมหาวิทยาลัยศิลปากรงานศิลปกรรมที่จะส่ง จะต้องอยู่ในสภาพเรียบร้อยเหมาะสมที่จะติดตั้งได้

4. คณะกรรมการคัดเลือกและตัดสิน

มหาวิทยาลัยศิลปากรด้วยความเห็นชอบของคณะกรรมการอำนวยการ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้เชิญผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะจากสาขาต่างๆ ได้แก่ ศิลปินชั้นเยี่ยม นักวิชาการผู้สอนศิลปะ นักวิชาการศิลปะ ศิลปินอิสระจำนวนหนึ่งมาเป็นคณะกรรมการคัดเลือกและตัดสิน

5. การตัดสิน

การตัดสินของคณะกรรมการคัดเลือกและการตัดสินถือว่าเป็นที่สุด จะอุทธรณ์มิได้

6. รางวัล

คณะกรรมการคัดเลือกและตัดสิน จะดำเนินการคัดเลือกงานศิลปกรรม ที่มีคุณภาพดีถึงขนาดเข้าแสดงและตัดสินให้รางวัลแต่ละประเภท โดยกำหนดรางวัลดังนี้

ประกาศนียบัตรเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทองและเงินรางวัล

ประกาศนียบัตรเกียรตินิยมอันดับสอง เหรียญเงินและเงินรางวัล

ประกาศนียบัตรเกียรตินิยมอันดับสาม เหรียญทองแดงและเงินรางวัล

คณะกรรมการอาจตัดสินให้รางวัลใดในแต่ละประเภทให้ได้อันดับหนึ่ง อันดับสอง อันดับสามเกินกว่าหนึ่งรางวัลก็ได้ หรืองดรางวัลใดก็ได้ หากพิจารณาเห็นว่ายังไม่มีผลงานใด สมควรที่จะได้รับรางวัล

7. กรรมสิทธิ์ของผลงานที่ได้รับรางวัล

งานศิลปกรรมที่ได้รับรางวัล จะตกเป็นสมบัติของมหาวิทยาลัยศิลปากร

8. ศิลปินชั้นเยี่ยม

โดยที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีจุดมุ่งหมาย เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนเกิดความสนใจยิ่งขึ้นในงานศิลปะปัจจุบัน และกระตุ้นให้ศิลปินไทยมุ่งมั่นสร้างงานศิลปะให้มีคุณค่าและก้าวหน้ายิ่งขึ้น อันเป็นการแสดงถึงวัฒนธรรมของชาติสืบไปในอนาคต เพื่อให้ได้มาซึ่งศิลปินชั้นเยี่ยม ดังนั้นศิลปินผู้ได้ประกาศนียบัตรเกียรตินิยมเหรียญทองครบ 3 ครั้ง ในประเภทเดียวกัน หรือได้รับประกาศนียบัตรเกียรตินิยมเหรียญทอง 2 ครั้ง กับเหรียญเงินอีก 2 ครั้ง ในประเภทเดียวกันจะได้รับเกียรติยกย่องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยม

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นศูนย์กลางความสนใจของประชาชนและศิลปินที่รักศิลปะ ซึ่งอำนาจ เย็นสบาย (2524 : 114) ได้ติดตามรวบรวมจุดมุ่งหมายของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไว้ดังนี้

1. ผู้จัดมีความมุ่งหมายอยู่หลายประการแต่ที่สรุปเป็นข้อใหญ่ก็คือ เพื่อสนองแก่มหาชนที่ได้ดูชมสิ่งที่สำแดงออกมาและสร้างขึ้นเป็นอิสระ ซึ่งเรียกว่าศิลปกรรม ไม่ได้มุ่งที่จะแสดงศิลปกรรมที่ผลิตสร้างขึ้นเป็นในทางพานิชยศิลป์ เพื่อให้ถูกใจของคนทั่วไป แต่เป็นศิลปกรรมที่ถ่ายทอดเอาความรู้อันเกิดจากอารมณ์และปัญญาความคิดของผู้สร้างให้สำแดงปรากฏออกมา

ด้วยเหตุนี้กรรมการคัดเลือกศิลปกรรมที่มีผู้นำมาแสดงจึงจำเป็นต้องตัดศิลปกรรมบางชิ้นออก แม้ว่าจะดี แต่ไม่เข้าลักษณะของศิลปะตามที่ต้องการดังกล่าวมาแล้วข้างต้น เพราะ ฉะนั้นงานศิลปกรรมคราวนี้จึงมีศิลปกรรมทางคุณภาพ ไม่ใช่ทางปริมาณ ซึ่งถือเอาจำนวนมากเป็นเกณฑ์

2.เพื่อส่งเสริมบรรดาศิลปินผู้มีใจรักศิลปะให้มีโอกาสแข่งขันกันสร้างงานศิลปะให้มีระดับสูงและปราณีตยิ่งขึ้น และโดยที่โลกปัจจุบันนี้ที่มีการติดต่อสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด จึงเห็นเป็นสำคัญที่จะต้องยกระดับศิลปะของศิลปะไทยในปัจจุบันให้มีมาตรฐานทัดเทียมกับนานาประเทศทั้งหลาย

กล่าวโดยสรุปแล้ว การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีจุดมุ่งหมาย เพื่อคัดเลือกผลงานศิลปะที่มีคุณภาพจากการแข่งขันสร้างสรรค์ของศิลปินหลายแนวทางเพื่อนำออกแสดงให้ประชาชนชม พร้อมทั้งเพื่อเป็นการยกระดับผลงานศิลปกรรมไทยให้เจริญรุดหน้าทัดเทียมกับนานาอารยะประเทศ

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 พ.ศ. 2492 ณ. กรมศิลปากร (11กุมภาพันธ์ – 10 มีนาคม 2492) ศิลป์ พีระศรี ได้เขียนบทความ “เก่ากับใหม่” ไว้ในสูจิบัตร

ผู้ที่เคยไปต่างประเทศคงจะสังเกตเห็นว่าในประเทศเหล่านั้นเขาจัดให้มีการแสดงศิลปกรรมมากราย และเป็นคราวไปถ้าเป็นเมืองใหญ่และเมืองศูนย์กลางของประเทศ ผู้ไปเที่ยวจะสังเกตได้ว่า มีการแสดงอย่างนี้พร้อม ๆกันมากแห่งในเมืองเดียวกัน ทุกวันนี้ การแสดงศิลปะก็เหมือนการแสดง (คอนเสิร์ต) ดนตรี การแสดงปาฐกถาและการแสดงอื่นๆ คือเป็นสิ่งแสดงที่จำเป็นแก่มหาชน เพื่อให้ได้รับความบันเทิงใจ สำหรับอบรมอินทรีย์และขัดเกลาจิตใจให้เกิดความรู้สึกดีงามทางสุทรียภาพปราณีตยิ่งขึ้น เพราะด้วยการแสดงเหล่านี้ ที่ศิลปินสามารถแสดงบุคลิกลักษณะของตนให้ปรากฏออกมาได้อย่างเสรี เพราะไม่มีข้อผูกมัดเป็นพันธะกรณีในที่จะรับใช้แก่งานอย่างอื่น นอกจากแสดงความคิดเห็นและความรู้สึกของตนเท่านั้น

เมื่อมาคำนึงเรื่องนี้ในประเทศของเรายังไม่มีการจัดแสดงศิลปแห่งชาติขึ้น ทางราชการกรมศิลปากรและศิลปินไทยหมู่หนึ่งจึงคิดเห็นว่าจำเป็นจะจัดให้มีการแสดงอย่างนี้ขึ้นเป็นงานประจำปี และครั้งนี้เป็นครั้งแรกเพื่อเป็นเครื่องช่วยการสำรวจวิจารณ์ถึงความก้าวหน้าและความเคลื่อนไหวแห่งศิลปินของเรา และทั้งเป็นเครื่องกระตุ้นให้มหาชนชาวไทยมีความสนใจศิลปะแบบปัจจุบันด้วย ศิลปะแบบปัจจุบันในประเทศไทย เป็นทำนองเหมือนสิ่งแปลกที่ใหม่ซึ่งจะต้องวินิจฉัยจากแง่หนึ่งเป็นพิเศษ เพราะศิลปะอย่างนี้ไม่ได้เจริญคลี่คลายมาจากแบบอย่างของเก่าในลักษณะเป็นวิวัฒนาการเหมือนดังที่เป็นอยู่ในที่ต่าง ๆในโลกนี้หลายแห่งศิลปะแบบของเก่าของเรากล่าวแต่ที่เป็นเนื้อหาสาระก็เป็นที่กำหนดนิยมเป็นประเพณีกันมาเพื่อรับใช้ทางพระศาสนาหรือเพิ่มพูนความงามให้แก่ปราสาทราชมณเฑียรและสิ่งอันเป็นราชูปโภค มาในสมัยปัจจุบันของเราศิลปะก็มาเป็นส่วนหนึ่งแห่งความเป็นอยู่ของมหาชนอันเป็นบุญลาภอย่างใหญ่หลวงแก่บุคคล ซึ่งมีความสนใจที่จะอบรมจิตใจของตนให้ปราณีต รู้ค่าอันดีของสิ่งงาม ศิลปินสมัยปัจจุบันสร้างภาพรูปคน ทิวทัศน์ อนุสาวรีย์ รูปคนทั้งตัว สิ่งสำหรับตกแต่งบ้านเรือน และอื่นๆ อีกอเนกประการเป็นชนิดของงานทางศิลปะ ซึ่งศิลปินโบราณจารย์ไม่ได้ทำ เพราะฉนั้นจึงไม่มีปัญหาจะเอาศิลปะซึ่งเป็นสำแดงออกมาในสมัยปัจจุบันไปเทียบกันได้กับศิลปะสืบต่อเป็นประเพณีกันมาแต่ก่อน

ความจริง อดีตก็เป็นวิถีทางแห่งความรุ่งเรืองของเราทุกคน สำหรับให้เรารู้ให้เราศึกษา และเป็นสิ่งบรรดาลใจแก่เราในการสร้างสิ่งใหม่ๆ แท้จริง ว่าในแดนแห่งศิลปะ ความบัลดาลใจเช่นนี้ย่อมช่วยให้เรารักษาศิลปะอันมีลักษณะเป็นพิเศษของชาติไว้ให้มีชีวิตยืนยงต่อไป แต่เราไม่บังควรจะอาศัยแบบอย่างของเก่าที่สืบเป็นประเพณีกันมา ให้เป็นเหมือนดังกรงทองที่ขังความนึกเห็นของศิลปินไว้ เสรีภาพเป็นสิ่งจำเป็นแก่การเนรมิตรสร้างศิลปะ เร้าเราตั้งต้นวางเป็นข้อบังคับสำหรับเราขึ้นไว้ก็เหมือนกับเราถูกล่ามความคิดของมนุษย์ไว้ ซึ่งเปรียบเหมือนมีปีกบินได้ให้ถูกบังคับอยู่แต่ในกรง

ว่าเป็นพิเศษสถานหนึ่ง กล่าวคือ ศิลปะของเราที่สืบเนื่องเป็นประเพณีกันมา เราจะทำสิ่งที่เป็นแบบวิธีของเก่าก็ได้ เพื่อประโยชน์ในทางพานิชย์ เพราะจะได้กำไรเป็นทองมาและเป็นชื่อเสียงแก่ประเทศชาติ เราต้องมีศิลปินไทยที่สามารถเป็นผู้ทำสิ่งอันเป็นศิลปะสืบเป็นประเพณีกันมา บูรณะฟื้นฟูโบราณสถานที่เป็นศิลปะและของใหม่ เพื่อมีการสร้างวัดตามแบบวิธีเก่าของไทย แต่ศิลปะนั้นไม่ใช่อยู่ที่เลียนหรือลอกแบบของเก่าเอามาอย่างไม่กระดิก ศิลปินซึ่งเป็นเนรมิตสร้างอันแท้จริง ย่อมมีอะไรใหม่มาด้วยเสมอไป มีอะไรที่เป็นความบันดาลใจจากความคิดเห็นและจากอารมณ์ให้สะเทือนใจ อุบัติขึ้นแก่โลกที่ตนอยู่ นี้คือเหตุผลที่ว่าทำไมศิลปะจึงย่อมเป็นลักษณะเฉพาะตัวของบุคคลและเป็นของเกิดใหม่เสมอไป

ศิลปะมีลักษณะเป็นพิเศษโดยเฉพาะ ก็คือการสำแดงออกมาแห่งศิลปะของสมัยหนึ่งๆในประวัติศาสนาของประเทศชาติ ซึ่งอาจสังเกตเห็นได้จากที่ประชาชนชาวไทยมีความสนใจและต้องการศิลปกรรมสมัยปัจจุบันทวีขึ้นเรื่อย ข้อนี้ดูก็ไม่สู้จะเป็นสลักสำคัญอะไร แต่ที่แท้จริงเป็นเรื่องสำคัญยิ่งและเป็นส่วนทำความอุ่นใจให้แก่เรา เพราะความสนใจและความต้องการนี้ ทำให้เรามองเห็นล่วงหน้าว่า ความเจริญคลี่คลายอย่างใหญ่ ที่ศิลปะจะบรรลุถึงอาจมีมาได้ในช่วงระยะสองสามปีข้างหน้าก็ได้ ความจริงคงไม่ช้านานที่อยู่กับสิ่งงาม กลับฟื้นคืนมาสู่จิตใจของชนชาติไทยได้บริบูรณ์ เพราะศิลปะเคยเป็นสิ่งที่สำแดง และปรากฏออกมาทางวัฒนธรรมของเราอย่างสำคัญยิ่ง

ในการแสดงคราวนี้ จะได้เห็นงานศิลปะซึ่งลักษณะพิเศษต่างๆ กันในวิธีแสดงเทคนิคมีทั้งงานศลปะเหมือนจริงหรือที่ถือเป็นแบบนิยมกันมา งานศิลปะที่สืบต่อของเก่าเป็นประเพณีกันมาแต่แก้ไขใหม่ให้เข้ากับสมัยปัจจุบันและงานศิลปะซึ่งเป็นการสำแดงออกมาแห่งศิลปะอย่างสมัยใหม่เจี๊ยบก็มี ถ้าจะว่าอย่างทั่วๆไป ศิลปกรรมมีลักษณะเหมือนจริงนั้นดูเข้าใจง่าย ส่วนศิลปกรรมบางชิ้นซึ่งสำแดงออกแห่งศิลปะสมัยใหม่มาก อาจจะทำให้ท่านแทบลมจับก็ได้ แต่ขอให้มหาชนผู้ดูได้วินิจฉัยศิลปกรรมอันเป็นการสำแดงออกมาแห่งศิลปะอย่างสมัยใหม่ที่สุดนี้ ด้วยหลักการที่ว่าศิลปะเป็นการเนรมิตสร้างแห่งส่วนตัวของบุคคล และบุคลิกลักษณะของบุคคลในอันที่จะสำแดงรูปลักษณะและความนึกแห่งศิลปะออกมานั้นไม่มีขอบเขตจำกัด ศิลปะผลิตกรรมใดที่สร้างขึ้นด้วยความจริงใจและบริสุทธิ์ใจ ย่อมเป็นสิ่งสมควรได้รับการศึกษาเสมอ เพราะไม่อาจรู้ว่าสิ่งที่เกิดจากความนึกเห็นอันแปลกประหลาดนี้จะเป็นเหมือนดังเมล็ดพืชแห่งดอกไม้งามด้วยประการฉะนี้

(ศิลป์ พีระศรี. 2506 : 1 – 3)

สุชาติ เถาทอง เขียนถึงศิลป์ พีระศรี กับงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในบทความ " วิจารณ์ความขัดแย้งในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ"

ถ้ามองโดยภาพรวมงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในยุคศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จะได้รับการยอมรับจากคนทั่วไป โดยพิจารณาจากกระแสต้านและการวิพากษ์วิจารณ์ ไม่ปรากฏข่าวและหลักฐานมากนักประเด็นสำคัญในยุคนั้นวงการศิลปะยังอยู่ในแวดวงจำกัด ศิลปินและคนดูงานศิลปะเกือบจะอยู่ในกลุ่มเดียวกันคือ รั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร สถาบันศิลปะที่ผลิตบุคลากรทางศิลปะก็มีเพียง 3 แห่งคือ

1. มหาวิทยาลัยศิลปากร 2. โรงเรียนเพาะช่าง 3. โรงเรียนช่างศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากรค่อนข้างได้เปรียบคือ มีการผลิตนักศึกษาในระดับสูงแห่งเดียวในขณะนั้นลูกเกิดจากโรงเรียนเพาะช่าง และช่างศิลป์เป็นส่วนใหญ่ กระแสความเกี่ยวข้องร่วมกันระหว่างสถาบันจึงมีสูง ทางด้านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ถ้าจะวิเคราะห์ประเด็นการยอมรับในตัวท่านและเกี่ยวโยงถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะมีข้อคิดเห็นดังนี้คือ

1. ความเป็นอาจารย์ของลูกศิษย์ที่สอนมาในมหาวิทยาลัยศิลปากร ทำให้ท่านรู้จักนิสัย และการทำงานของศิษย์ เข้าใจธรรมชาติและการสร้างสรรค์ศิลปะแต่ละคนได้เป็นอย่างดี สามารถเฝ้าติดตามประเมินผลการเรียนตลอดช่วงเวลา 5 ปีที่ศึกษาเล่าเรียน ประกอบกับบุคลิกนิสัยความเป็นกันเองคอยช่วยเหลือเมื่อมีปัญหาทุกข์ร้อนปัจจัยดังกล่าวจะส่งผลต่อการยอมรับในตัวท่านมากขึ้น

2. ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นชาวต่างประเทศ ค่านิยมในความเชื่อถือจึงมีมากกว่าอาจารย์ชาวไทย ประกอบกับท่านเป็นผู้อุทิศตัวเวลา และจิตใจให้กับวงการศิลปะของเมืองไทยมากแทบทุกด้าน คุณูปการเหล่านั้นเป็นส่วนสำคัญต่อการยอมรับและเชื่อถือในตัวท่าน

3. ศิลปินผู้ส่งงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ส่วนใหญ่มาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร การยอมรับในตัวครูอาจารย์ จึงมีมาก การโต้แย้งจึงไม่เกิดขึ้นตลอดช่วงอายุของท่าน (สุชาติ เถาทอง. 2537 : 193 – 195)

จากการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรกจนถึงครั้งต่อ ๆมา การพัฒนาการทางความคิดของศิลปินหลายท่านคลี่คลายมากขึ้น จากความตื่นตัวและการทดลองสร้างงานศิลปะตามแนวความคิดลัทธิต่าง ๆ อย่างมากมายนั้น นำมาซึ่งการยอมรับอิทธิพลศิลปกรรมจากโลกตะวันตก อันมีความแตกต่าง ต่างไปจากรากฐานดั้งเดิมของศิลปกรรมไทย (อำนาจ เย็นสบาย. 2533 : 53) ดังจะเห็นได้จาก งานที่ได้รับรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2492) จนถึง พ.ศ. 2501 ล้วนเป็นงานในแนวอิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Impressionism) ทั้งสิ้น เช่น ทัศนียภาพของมีเซียม ยิบอินซอย สวัสดิ์ ตันติสุข ทวี นันทขว้าง สุเชาว์ ยิ้มตะกลู ปราณี ศรีวิภาค ประยูร อุลุชาฎะ นพรัตน์ ลิวิสทธิ์ ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ จำรัส เกียรติก้อง ฯลฯ (พิริยะ ไกรฤกษ์ , เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 31) ซึ่งนักการศึกษาต่างประเทศแสดงทัศนะไว้ว่า เป็นยุคแห่งอิมเพรสชั่นนิสและสัจจนิยม ซึ่งเป็นขั้นแรกที่ศิลปินสมัยใหม่ทุกคนจะต้องผ่าน (Vella. 1978 : 161)

จากปี 2492 ปีที่เริ่มการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรก ถึงปี 2505 ซึ่งเป็นที่ ศิลป์ พีระศรี เสียชีวิตลง นับเป็นยุคสำคัญของแวดวงมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นช่วงที่ศิษย์ของท่านประสบผลสำเร็จกันอย่างกว้างขวาง และนับเป็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ระดับหนึ่งในฐานะที่เมืองไทย เริ่มพัฒนาศิลปะไปสู่สากล (วิรุณ

ตั้งเจริญ. 2527 : 14 – 15) อย่าไรก็ตาม บทบาทและผลงานของศิลปินที่กล่าวมาส่วนหนึ่งก็ชี้ให้เห็นว่าศิลปินต้องการเสรีภาพในการแสดงออกที่กว้างขวางขึ้น ตามแบบโลกเสรีโดยทั่วไปมากกว่าที่จะดำเนินรอยตามอดีต เรามิอาจมองข้ามศิลป์ พีระศรี ไปได้ ซึ่งในขณะที่ ศิลป์ พีระศรี มีชีวิตอยู่ ดำรง วงศ์อุปราช (2531 : 3 – 5) ได้แบ่งยุคศิลป์ พีระศรี ได้ 3 ยุค ดังนี้

1. ยุคศิลป์ พีระศรี ตอนต้น นอกจากศาสตราจารย์เฟโรจีแล้ว มีศิลปินไทยหลายท่านที่มีส่วนร่วมในการปูพื้นฐานศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ศิลปินเหล่านี้ศึกษาศิลปะกับศาสตราจารย์เฟโรจีก่อนยุคโรงเรียนศิลปากร และในสมัยโรงเรียนศิลปากร ใคร่ขอกล่าวถึงศิลปินที่มีผลงานอ้างอิงได้เช่น อาจารย์แช่ม ขาวมีชื่อ อาจารย์พิมาน มูลประมุข อาจารย์สิทธิเดช แสงหิรัย อาจารย์แสวง มั่งมี อาจารย์เขียน ยิ้มศิริ อาจารย์สนั่น ศิลากร อาจารย์ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ศิลปินที่กล่าวมาข้างต้นนั้นเป็นประติมากรที่มีผลงานดีเด่นในยุคนั้น ได้ผ่านการศึกษาอย่างมีแบบแผนจากศาสตรจารย์เฟโจรี มีเพียงสองท่านเท่านั้นที่ยังมีชีวิตอยู่คือ อาจารย์สนั่นและอาจารย์ไพฑูรย์ กล่าวกันว่า อาจารย์แช่ม ขาวมีชื่อ เป็นประติมากรรมที่มีผลงานแบบจริงเด่นที่สุด ถ้าไม่ถึงแก่กรรมในขณะที่อายุยังน้อยก็อาจเป็นประติมากรรมที่สำคัญที่สุดในยุคต้นนี้ได้ ผลงานของอาจารย์แช่ม สูญหายหมด ผลงานศิลปยุคศิลป์ พีระศรี ตอนต้นเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2466 ถึง 2486 เป็นช่วงของการวางพื้นฐานซึ่งท่านและศิษย์รุ่นแรกๆ ได้ช่วยกันสร้างไว้ ผลงานส่วนใหญ่เป็นงานเพื่อสาธารณะ เช่น รูปปั้นตามอนุสาวรีย์ต่างๆ และภาพเขียนตกแต่งสถานที่ราชการ ในสมัยนี้ยังไม่ค่อยจะมีการทำศิลปะส่วนบุคคล ในด้านจิตรกรรมนั้นมีศิลปินจำนวนน้อยกว่าประติมากรรม เพราะอาจารย์ศิลป์ เป็นประติมากร คนที่อยากจะเรียนกับอาจารย์ศิลปส่วนใหญ่สมัครเรียนประติมากรรมก่อนศิลป์ พีระศรี มีโรงเรียนช่างเปิดอยู่แล้วคือโรงเรียนเพาะช่างซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จพระราชดำเนินเปิดและทรงพระราชทานชื่อว่าโรงเรียนเพาะช่างเมื่อ พ.ศ. 2456 โรงเรียนนี้สอนหนักไปทางช่างศิลปและการฝึกหัดครูศิลปะมีครูสอนศิลปะที่ทำงานศิลปะแบบใหม่คือ ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิตท่านผู้นี้เคยไปศึกษาศิลปะที่ยุโรป อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ เคยศึกษาจิตรกรรมกับท่านมาก่อนที่จะศึกษาที่โรงเรียนศิลปากร จิตรกรไทยรุ่นแรกๆ อีกท่านหนึ่งคือสรลักษณ์ลิขิตเคยตามเสด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไปยุโรป และศึกษาจิตรกรรมที่อิตาลี เมื่อกลับมาเมืองไทยได้เขียนภาพแบบคลาสสิคแบบจริงไว้จำนวนมากโดยเฉพาะภาพเหมือน ท่านผู้นี้รับราชการอยู่ที่กรมศิลปากร จึงยังมีผลงานติดตั้งอยู่ที่กรมศิลปากร ศิลปินทั้งสองท่านนี้เป็นจิตรกรสมัยใหม่รุ่นแรกของเขา

นักเรียนของโรงเรียนศิลปากรสาขาจิตรกรรมรุ่นแรกๆ ที่สำคัญ อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ อาจารย์จำรัส เกียรติก้อง อาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์ นายประสงค์ ปัทมนุช ศิลปินดังกล่าวมีชื่อเสียงจารึกในประวัติศาสตร์ศิลป์ของไทยในฐานะเป็นผู้บุกเบิกยุคแรก

2. ยุคศิลป์ พีระศรี ตอนกลาง เริ่มตั้งแต่ก่อนตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อ พ.ศ. 2486 จนถึง พ.ศ. 2496 ช่วงหนึ่งทศวรรษนี้ศิลปินรุ่นแรกที่ศึกษาที่โรงเรียนศิลปากรได้แสดงผลงานที่เด่นในการแสดงศิลปในงานฉลองรัฐธรรมนูญและในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 เป็นต้นมา อาจารย์เขียน อาจารย์สิทธิเดช อาจารย์แสวง อาจารย์ใหญ่ อาจารย์เฟื้อ อาจารย์จำรัส ได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญทองผลงานในสมัยนี้เป็นแบบจริงเป็นส่วนใหญ่ ผลงานที่สมัยใหม่ที่สุดคือ

แบบอิมเพรสชั่นนิสม์และโพสท์อิมเพรสชั่นนิสม์มีบ้างแล้วในระยะต้นและเจริญเต็มที่ในตอนหลังของยุคนี้ โดยเฉพาะผลงานของนางมีเซียม ยิบอินซอย อาจารย์เฟื้อ อาจารย์จำรัส อาจารย์ทวี และอาจารย์สวัสดิ์ เป็นที่น่าสังเกตว่าในยุคศิลป์ พีระศรีตอนกลางนี้โดยเฉพาะช่วงปลายของตอนกลางยุคนี้ ศิลปะในด้านจิตรกรรมก้าวหน้าไปมากกว่าประติมากรรม ในด้านประติมากรรมนั้นยังไม่กล้าทำอะไรใหม่ อย่างไรก็ตามจิตรกรรมในยุคนี้ก็ไม่ได้ก้าวหน้ามากนัก เป็นเพียงการเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ โดยอิทธิพลของเทคนิคตะวันตก ศิลปินไทยหันมาใช้สีวิทยาศาสตร์มากขึ้นและไม่ค่อยเคร่งครัดเรื่องรูปแบบและสีที่เป็นจริงศิลปินบางคนมีผลงานเกือบจะเป็นแบบเอกสเพรสชั่นนิสม์

3. ยุคศิลป์ พีระศรี ตอนปลาย เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2497 ถึง พ.ศ. 2505 ผลงานที่ดีเด่นเป็นผลงานจิตรกรรม อาจารย์ทวี นันทขว้าง ซึ่งเคยทำงานในแบบจริงแนวใหม่โดยเฉพาะรูปดอกบัวซึ่งแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7 พ.ศ. 2499 ทำให้เกิดความสนใจศิลปะในรูปแบบนี้เป็นกันอย่างมาก ผลงานของอาจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ในการแสดงครั้งเดียวกันนี้คือ รูป "สงกรานต์" เป็นผลงานแนวใหม่โดยการนำเอาเทคนิคในภาพจิตรกรรมฝาผนังโบราณของไทย เช่น การปิดทองและการใช้สีดำ สีน้ำตาล ส่วนในด้านรูปปั้นใช้รูปสัญญาลักษณ์และเป็นภาพแบนนับว่าเป็นความพยายามที่น่าสนใจมากในช่วงนี้ ศิลปินที่ยังคงทำงานในแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ยังมีอยู่ เช่น ประยูร อุลุชาฎะ เป็นต้น

ผลงานที่สมัยใหม่ที่สุดต่อมาคือ ผลงานของอาจารย์เฟื้อ หิริพิทักษ์ ซึ่งทำขึ้นในอิตาลี ผลงานชื่อสาว อิตาเลียน ซึ่งแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8 พ.ศ. 2500 ทำให้เกิดความสนใจและการโต้เถียงเป็นอย่างมาก ผลงานของอาจารย์เฟื้อยุคนี้ได้รับอิทธิพลจากศิลปคิวบิสม์ในยุโรป แต่ศิลปะแบบนี้ยังใหม่มากในประเทศไทย ถือกันว่าอาจารย์เฟื้อ ได้เป็นผู้เผยแพร่ศิลปะแบบนี้เป็นคนแรกและทำให้ศิลปินไทยสามารถพัฒนาผลงานกันต่อไปได้

อาจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ซึ่งเคยเสนอผลงานแนวใหม่มาแล้วได้พัฒนาผลงานอีก เมื่อไปศึกษาอิตาลีผลงานของอาจารย์ชลูด ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502 ชื่ออาหารมื้อกลางวัน และฝันของเด็กสาว เปลี่ยนไปบ้างในการใช้สีและรูปแต่ก็ยังคงแบบสัญลักษณ์นิยมอยู่ ในปีเดียวกันนี้ ดำรง วงค์อุปราช เสนอผลงานชุดชีวิตไทย ซึ่งเกิดจากการศึกษาศิลปตะวันตกและศิลปะตะวันออกโบราณ แล้วสร้างสรรค์ศิลปแบบจริงขึ้นใหม่ ทำให้เกิดความสนใจอย่างกว้างขวางในศิลปะแนวนี้

ในช่วงท้ายของตอนปลายยุคนี้ อาจารย์สวัสดิ์ ตันติสุข แสดงผลงานที่ทำขึ้นในอิตาลี เป็นผลงานที่ได้รับอิทธิพลของศิลปคิวบิสม์ของยุโรป ทำให้อิทธิพลแบบนี้แพร่หลายยิ่งขึ้น ศิลปินหนุ่มของเราหลายคนเริ่มสนใจศิลปะแอบแสตรคส์ท ศิลปินหนุ่มกลุ่มหนึ่งจัดแสดงผลงานร่วมกันที่ศูนย์ศิลป กรุงเทพมักกะสัน จึงมีการแสดงศิลปะอีกแห่งหนึ่งนอกเหนือจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้วางพื้นฐานศิลปะและศิลปศึกษายุคใหม่ของไทยถึงแก่กรรมหลังผ่าตัด เมื่อวันที่ 14 พฤษภาคม 2505 ถือว่าเป็นการสิ้นสุดของยุคศิลป์ พีระศรี

ในช่วงปี พ.ศ. 2504 – 2507 เป็นช่วงระยะเวลาที่ศิลปะสมัยใหม่เฟื่องขึ้นมาเนื่องมาจากเป็นช่วงการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทางเศรษฐกิจและสังคม ชาวตะวันตกที่อยู่ในประเทศไทยให้การสนับสนุนและสะสมผลงานของศิลปินไทยและเป็นยุคที่หอศิลปบานสะพรั่ง มีการเปิดงานศิลปะหลายงานทั้งกลุ่มและเดี่ยวมีรูปแบบ

จากผลของการแบ่งบานทางศิลปะในช่วงนี้ทำให้ศิลปินหนุ่มสาวทั้งหลายมีความรู้สึกว่าพวกเขาเป็นแนวหน้าของความเคลื่อนไหวใหม่ และมั่นใจว่าอนาคตเป็นของพวกเขา (สุชาติ เถาทอง. 2537 : 195 – 196) ปี พ.ศ. 2507 ถือได้ว่าเป็นปีแรกและเป็นครั้งแรกที่ศิลปินกลุ่มหนึ่งซึ่งส่วนใหญ่ล้วนเป็นศิษย์ของศิลป์ พีระศรี พร้อมทั้งเคยให้ความร่วมมือสนับสนุนงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาโดยตลอด ก็รวมตัวกันประท้วงคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 146) เนื่องจากตัดสินใจให้รางวัลเหรียญทองแก่ ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในภาพเขียนแนวประเพณีไทยชื่อ "ซักกระดานหมายเลข 2" ที่สวนทางกับกระแสความตื่นตัวต่อศิลปะตะวันตกในขณะนั้น

และต่อมา หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กลุ่มศิลปินอาจารย์และบุคคลวงการต่างๆ ประมาณ 20 กลุ่มก็ประท้วงคัดค้านนโยบายการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มิได้สร้างสรรค์ผลงาน เพื่อรับใช้สังคม ฯลฯ ขึ้นมาอีกระลอกหนึ่ง (ครูวาดเขียน ม.ป.ป. 58 – 59)

วิรุณ ตั้งเจริญ. กล่าวถึง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 ในเหตุการณ์เรียกร้องต่อคณะกรรมการดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ให้มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533:147)

โดยที่เรียกร้องต่อคณะกรรมการดำเนินงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 23 พ.ศ. 2518 ให้ขจัดระบบผูกขาดกรรมการตัดสินรางวัล และเรียกร้องดำเนินการสนับสนุนศิลปะทุกแนวทางด้วยความจริงใจ แต่ไม่ได้รับคำชี้แจงหรือมีการเปลี่ยนแปลงใดๆ เมื่อ 20 กว่าปีมีความเป็นมาอย่างไร ปัจจุบันก็เป็นอย่างนั้น นี่คือความท้อแท้ของผู้คนในวงการศิลปะ

ในปีเดียวกันนี้ คือการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 23 นับเป็นความล้มเหลวครั้งใหญ่ นอกจากจะมีการประท้วงจากศิลปินทั่วประเทศแล้ว ปรากฏว่ามีศิลปินส่งผลงานเข้าร่วมการคัดเลือกแสดงเพียง 59 ชิ้นถ้าคัดแสดงก็คงเหลือไม่ถึง 30 ชิ้น ทางมหาวิทยาลัยฯ จึงปิดเป็นความลับ โดยขยายเวลาการรับผลงานออกไปอีก 2 สัปดาห์เพื่อเปิดโอกาสให้นักศึกษาจากคณะจิตรกรรมฯ ได้มีโอกาสทำงานหรือส่งผลงานเพิ่มขึ้นจากจำนวนผลงาน 58 ชิ้นจึงเพิ่มเป็น 222 ชิ้น คัดแสดง 162 ชิ้น นับเป็นการเอาเปรียบบุคคลภายนอกที่ไม่ทราบกำหนดการรับผลงานที่เลื่อนออกไปนี้เลย และทุกๆปีจะมีเหตุการณ์แบบนี้ขึ้นเสมอ

จนถึงในปี 2524 ก็เกิดการดปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังที่ ครูวาดเขียน กล่าวไว้ (ครูวาดเขียน. ม.ป.พ. : 144)

หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้นมา แม้แนวความคิดโดยส่วนรวมของผลงานศิลปกรรมแห่งชาติจะยังคงไว้ซึ่งแนวทางอันจำกัด แนวนโยบายของการจัดงานยังอยู่ในลักษณะเดิม คณะกรรมการตัดสินซ้ำซากเวียนวนอยู่ในสำนักการศึกษาหรือแนวคิดตระกูลเดียวกัน ฯลฯ ซึ่งสภาพเหล่านี้ได้สร้างความพึงพอใจให้กับกลุ่มอิทธิพลในวงการศิลปกรรมแห่งชาติ จนกระทั่งเมื่อถึงการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ปี 2524 เหตุการณ์ที่ไม่เคยเกิดขึ้น นั่นก็คือผู้บริหารจำนวนหนึ่ง ได้มีการเสนอแนวนโยบายใหม่ในการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น

ประเด็นที่สำคัญของการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ คือ ความพยายามที่ปรับปรุงการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติจากภาพพจน์เดิมให้ไปสู่ภาพพจน์ใหม่ที่ศิลปกรรมแห่งชาติ มิได้เป็นของหมู่คณะกลุ่มบุคคลใดกลุ่มหนึ่ง แต่เป็นของส่วนรวมเป็นศูนย์รวมแห่งความสามัคคีร่วมมือจากสถาบันนักวิชาการ ศิลปินทั้งหลายทั้งปวงตัวอย่างรูปธรรมจากกรณีนี้ก็คือ คณะกรรมการตัดสินผลงานมาจากบุคคลที่มีบทบาทด้านต่างๆ กว้างขวางที่สุด

สุชาติ เถาทอง (2537 : 197 – 219) กล่าวถึงความขัดแย้ง ในงานศิลปะกรรมแห่งชาติตั้งแต่เริ่มจนถึงปัจจุบัน ไว้ได้ 5 หัวข้อ โดยสรุปดังนี้

1.งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติควรเป็นองค์กรกลางที่มีรูปแบบกรรมการดำเนินงานจากหลายสถาบัน ปัจจุบันองค์กร หน่วยงานและสถาบันทางศิลปะได้ขยายตัวเพิ่มมากขึ้น บทบาทเดิมของมหาวิทยาลัยศิลปากรได้ถูกโต้แย้งจากหลายฝ่ายมากกว่า "บทบาทกรรมการดำเนินงานควรมาจากหลายสถาบัน" และที่เห็นไกลไปกว่านั้นก็คือ งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นงานระดับชาติการที่จะทำให้งานเป็นระดับชาติจริงๆ ทุกฝ่ายต้องมีส่วนร่วมและผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันเป็นเจ้าภาพ ปัญหาก็คือ มหาวิทยาลัยศิลปากรจะยอมรับข้อเสนอแนะได้มากน้อยเพียงไร เพราะเหมือนกับคนปลูกต้นไม้พอเจริญงอกงามออกผล ก็มีคนมากเกินไป ขอแบ่งไปเชยชม เรื่องของชื่อเสียงหน้าตาของงานศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ผ่านมาคือ ภาพของมหาวิทยาลัยศิลปากรโดยแท้จริงจะถูกแทนที่ด้วยภาพใหม่ของความรวมมือในรูปกรรมการที่หลากหลายเปลี่ยนแปลงกันไป หลักการนี้จะมีความเป็นไปได้ถ้าความเจริญเติบโตทางศิลปะกระจายไปสู่ภูมิภาคมากขึ้นมีศูนย์ศิลปะเป็นจุดกระจายไปตามภาคต่างๆ ของประเทศไทย สถาบันอุดมศึกษาและมหาวิทยาลัยสามารถรองรับบทบาทนี้ได้เป็นอย่างดี งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ควรเป็นศูนย์รวมที่ดีที่สุดของการลดช่องว่างและสร้างความสัมพันธ์ให้ความเข้าใจที่ถูกต้องทางศิลปะแก่บุคคลทั่วไป รวมถึงศิลปินด้วยการเผยแพร่ข่าวสาร การประชาสัมพันธ์การวิจารณ์ทางศิลปะควรได้รับการสนับสนุน

2. กรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ควรมีจำนวนเท่าๆกัน ในแต่ละสถาบันศิลปะจึงจะถือว่ายุติธรรม

กรรมการตัดสินใจในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 1 เป็นต้นไป จะเห็นมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ โดยเฉพาะในช่วงแรกๆ จะมีอาจารย์จากคณะจิตรกรรมเพียง 1 – 2 คนเท่านั้น ตัวแทนจากสถาบันศิลปะ เช่น เพาะช่าง ช่างศิลป์ และกรมศิลปากรได้รับเลือกเป็นตัวแทนเพิ่มมากขึ้น แม้แต่ เหม เวชกร ศิลปินเขียนภาพประกอบ มอเนต์ ซาโตมิ ศิลปินญี่ปุ่นเขียนภาพสีน้ำก็ได้รับเชิญให้เป็นกรรมการตัดสิน ซึ่งศิลปินทั้ง 2 ท่านเป็นผู้มีชื่อเสียงมากในช่วงเวลานั้น แต่หลังจากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เริ่มมีศิลปินชั้นเยี่ยมในสาขาต่างๆ เพิ่มขึ้นโครงสร้างของกรรมการจึงมีศิลปินเหล่านั้นได้รับการพิจารณาให้เป็นกรรมการตัดสินด้วยเป็นลำดับประกอบกับผู้ที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม ส่วนใหญ่มาจากคณะจิตรกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากร ภาพที่ออกไปจึงดูเหมือนว่าเป็นการผูกขาดกรรมการตัดสิน

กรรมการควรมาจากหลายสาขาวิชา เพราะมีความจำเป็นจะต้องเข้าใจธรรมชาติของงานใหม่แต่ละประเภทกรรมการคนเดียวจะไม่สามารถตัดสินงานได้ทุกประเภทได้ เป็นองค์ประกอบสำคัญเพื่อพิจารณาผลงานประเภทต่างๆ ได้อย่างกว้างขวาง เพราะกลวิธีบางอย่างเป็นวิธีการเฉพาะสาขา มีความสลับซับซ้อนและมีคุณค่าเฉพาะตัว กรรมการเฉพาะสาขาจะมีส่วนช่วยได้มาก แต่หลักการนี้อาจจะใช้ไม่ได้กับศิลปินบางคนที่มีความรอบรู้หลายสาขา

3. ไม่ควรมีรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ สามารถใช้ช่วงในเวลาสั้นๆ ด้วยผลงานชิ้นเดียวหรือสองชิ้นจะพอเพียงในการตัดสินคุณค่าผลงานศิลปะได้

ความยากลำบากของการประเมินคุณค่าและให้รางวัลศิลปกรรมที่มีรูปแบบกลวิธีหลากหลายโดยคัดเลือกผลงานที่เด่นที่สุดมาจัดลำดับที่ 1 , 2 และ 3 หรือเป็นเหรียญทอง เหรียญเงิน และเหรียญทองแดงของแต่ละสาขา เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เป็นต้น มายำรวมกันแล้วคัดเลือกออกมาไม่ใช่ของง่าย เพราะแต่ละรูปแบบและกลวิธีจะมีคุณค่าเฉพาะตัวที่ต่างกันออกไป เด่นไปคนละด้าน จะไปตัดสินว่าผลงานรูปแบบใดน่าสนใจกว่าคงลำบาก ความนิยมแห่งยุคไม่ใช่หลักการตัดสินงานศิลปกรรมแห่งชาติ คงจะต้องเพิ่มภาระให้คณะกรรมการด้วยการติดตามการทำงานของศิลปินแต่ละคนอย่างต่อเนื่อง การพิจารณาประเมินคุณค่าไม่

4. นักศึกษาจากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรผูกขาดรางวัล

จากสถิติพบว่า การแสดงครั้งที่ 1 - 26 พ.ศ. 2492 - 2523 มีศิลปินได้รางวัลทั้งหมด 168 คน เป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ 140 คน บุคคลภายนอก 28 คน ส่วนศิลปินชั้นเยี่ยมจำนวน 14 คนเป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ 12 คน บุคคลภายนอก 2 คน ผู้ที่เคยส่งผลงานเข้าร่วมแสดงจะได้รางวัลหรือไม่ได้รับก็ตาม จากการแสดงครั้งที่ 1 - 25 ประมาณ 600 คน เป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ 500 คน และบุคคลภายนอก 100 คน

ปัญหาเรื่องการผูกขาดรางวัลของนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ เป็นเรื่องที่วิจารณ์กันมานานแล้วในสมัยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ถูกว่าเป็นอุตสาหกรรมในครอบครัว ให้รางวัลกับลูกศิษย์ของตัวเอง ทั้งที่ตามความเป็นจริงแล้วผู้ที่เรียนทางศิลปะโดยตรง และทำงานต่อเนื่องย่อมมีภาษีดีกว่าคนภายนอกในเรื่องคุณภาพผลงาน แต่ข้างนอกไม่เข้าใจหาว่าเล่นพวกพ้อง

ผลสำเร็จของนักศึกษาจิตรกรรมฯ จะสามารถครองแชมป์ไปได้นานเพียงใดเวลาจะเป็นเครื่องพิสูจน์ถ้าเราติดตามการแสดงงานศิลปะครั้งสำคัญ ๆ ของประเทศไทยระยะหลัง จะพบเห็นผลงานที่ได้รับรางวัลหลายชิ้นมาจากศิลปินนอกรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร และจำนวนเฉลี่ยในแต่ละปีจะมีอัตราเพิ่มขึ้น เช่น จากคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ คณะศิลปกรรม สถาบันราชมงคล คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น การผูกขาดรางวัลนักศึกษาคณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร คงไม่เป็นความจริงอีกต่อไป “คุณภาพ” ความสามารถทางศิลปะของศิลปินแต่ละคนเป็นปัจจัยที่สำคัญมากกว่า ไม่ว่าจะเป็นใครมาจากไหนเขาก็ต้องได้รับการยอมรับความจริงย่อมได้รับการพิสูจน์ตัวเองไม่ว่าที่ไหนเวลาใด เพียงแต่ใจเราจะยอมรับความจริงได้แค่ไหน วงการศิลปะคงจะราบรื่นขึ้นไม่น้อย

5. งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขาดการประชาสัมพันธ์และให้ข้อมูล เรื่องของศิลปะเป็นปัจจัยที่ห่างไกลความจำเป็นพื้นฐานของมนุษย์ ไม่ได้อยู่ในความสนใจของประชาชนทั่วไป และเป็นเรื่องที่เข้าใจยาก ประเด็นปัญหาข้างต้นควรที่ผู้เกี่ยวข้องกับงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ต้องสร้างกระแสความตื่นตัวให้เกิดขึ้น จะด้วยสื่อประเภทใดก็ตาม การจัดแสดงเพียงอย่างเดียวเป็นกิจกรรม

ไม่น่าสนใจ แห้งแล้ง ขาดชีวิตควรจะมีการให้คำแนะนำ ติชม และวิพากษ์วิจารณ์ทั้งในรูปการบรรยายและเขียนบทวิจารณ์ลงในหนังสือ มีความจำเป็นมากเพราะประชาชนและผู้สนใจทางศิลปะจะได้รับรู้และเข้าใจผลงานศิลปะเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะผลงานที่ได้รับรางวัล จำเป็นต้องให้คำแนะนำถึงความน่าสนใจความสมบูรณ์ในคุณค่าทางศิลปะอยู่ที่ตรงไหน การตัดสินของคณะกรรมการใช้เกณฑ์การพิจารณาอย่างไร ที่ผ่านมาปัญหาเหล่านี้ถูกมองข้าม และขาดความสนใจ จนก่อให้เกิดปัญหาที่บานปลายออกไป เป็นจุดอ่อนที่มักจะถูกโจมตีอยู่เสมอ

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าความขัดแย้งทางความคิดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จะยังมีอยู่และได้รับการแก้ไขในบางส่วนตลอดมา แต่สิ่งนั้นที่สะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนคือ ความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินในแต่ละช่วง และจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในอดีตนั้น ได้เป็นส่วนชี้นำให้แก่วงการศิลปะของไทยมาโดยตลอด ทั้งในด้านรูปแบบศิลปะที่มีความหลากหลาย การแสดงออกทางด้านเทคนิค กลวิธี ศิลปินไทยมีการแสดงออกในเทคนิคที่เป็นเฉพาะตนมากขึ้น ในด้านการสนับสนุนศิลปะ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้มีส่วนช่วยกระตุ้นให้เกิดการตื่นตัวในวงการศิลปะของไทย เป็นแบบอย่างให้ภาครัฐและเอกชนเข้ามาสนับสนุนการจัดกิจกรรมศิลปะ ในระดับต่าง ๆ นอกจากนี้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังเป็นส่วนช่วยให้เกิดการวิจารณ์อย่างกว้างขวาง

การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติ นับเป็นการแสดงผลงานศิลปะที่มีความต่อเนื่องยาวนานมากที่สุด กล่าวคือ เริ่มแสดงผลงานครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2492 จนกระทั่งถึงปัจจุบัน รวมเวลาได้ 51 ปี มีการจัดงานศิลปะรวม 43 ครั้ง และนอกจากจะมีความต่อเนื่องยาวนานแล้ว การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติยังได้สะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคใกล้ตัว ในแง่มุมต่าง ๆ ที่มีผลต่อวงการศิลปกรรมไทยทั้งที่ผ่านมาแล้วและทั้งที่กำลังเป็นอยู่อย่างมากมาย

ในด้านข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ นั้น ในระยะแรกการจัดเก็บข้อมูลต่าง ๆ ยังไม่มีระบบเท่าที่ควร จนต่อมาระยะหลังได้พัฒนาขึ้น ซึ่งจากการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับศิลปกรรมแห่งชาติเท่าที่มีหลักฐานปรากฏดังนี้ (มหกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525 : 28-29)

สถานที่จัดแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ

ครั้งที่ 1 ณ อาคารเรียนคณะจิตรกรรมประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร (11 กุมภาพันธุ์ - 10 มีนาคม 2492)

ครั้งที่ 2 ณ อาคารเรียนคณะจิตรกรรมประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร (10 พฤศจิกายน - 10 ธันวาคม 2493)

ครั้งที่ 3 ไม่ปรากฏสถานที่จัดแสดงงาน (10 พฤศจิกายน - 10 ธันวาคม 2494)

ครั้งที่ 4 ไม่ปรากฏสถานที่จัดแสดงงาน (14 มกราคม - 14 กุมภาพันธุ์ 2496)

ครั้งที่ 5 ไม่ปรากฏสถานที่จัดแสดงงาน (30 ธันวาคม 2496 - 31 มกราคม 2497)

ครั้งที่ 6 ไม่ปรากฏสถานที่จัดแสดงงาน (5 กุมภาพันธุ์ - 5 มีนาคม 2498)

ครั้งที่ 7 ไม่ปรากฏสถานที่จัดแสดงงาน (25 มีนาคม - 25 เมษายน 2499)

ครั้งที่ 8 ไม่ปรากฏสถานที่จัดแสดงงาน (1 – 31 มีนาคม 2500)

ครั้งที่ 9 ไม่ปรากฏสถานที่จัดแสดงงาน (15 มีนาคม - 15 เมษายน 2501)

ครั้งที่ 10 ณ หอศิลป กรมศิลปากร (20 มกราคม - 20 กุมภาพันธ์ 2502)

ครั้งที่ 11 ณ หอศิลป กรมศิลปากร (15 กุมภาพันธ์ - 15 มีนาคม 2503)

ครั้งที่ 12	ณ หอศิลป กรมศิลปากร	(14 เมษายน - 14 พฤษภาคม 2504)
ครั้งที่ 13	ณ หอศิลป กรมศิลปากร	(20 กุมภาพันธ์ - 20 มีนาคม 2505)
ครั้งที่ 14	ณ หอศิลป กรมศิลปากร	(26 มกราคม - 26 กุมภาพันธ์ 2506)
ครั้งที่ 15	ณ อาคารพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ	
	พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร	(4 กรกฎาคม - 4 สิงหาคม 2507)
ครั้งที่ 16	ณ วังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร	(20 กรกฎาคม - 22 สิงหาคม 2508)
ครั้งที่ 17	ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี	(1 มีนาคม - 31 มีนาคม 2510)
ครั้งที่ 18	ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี	(6 มีนาคม - 5 เมษายน 2511)
ครั้งที่ 19	ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี	(25 กันยายน - 25 ตุลาคม 2512)
ครั้งที่ 20	ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี	(3 สิงหาคม - 31 สิงหาคม 2514)
ครั้งที่ 21	ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี	(8 กันยายน - 27 กันยายน 2515)
ครั้งที่ 22	ณ หออาคารเรียนคณะจิตรกรรมฯ มศว	(7 พฤศจิกายน - 27 พฤศจิกายน 2517)
ครั้งที่ 23	ณ หอประชุม มหาวิทยาลัยศิลปากร	(16 ธันวาคม 2518 - 14 มกราคม 2519)
ครั้งที่ 24	ณ อาคารนิทรรศการกระทรวงอุตสาหกรรม	(16 ตุลาคม - 4 พฤศจิกายน 2520)
ครั้งที่ 25	ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป	(12 กุมภาพันธ์ - 24 มีนาคม 2522)
ครั้งที่ 26	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(2 สิงหาคม - 5 กันยายน 2523)
ครั้งที่ 27	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(9 มีนาคม - 5 กันยายน 2524)
ครั้งที่ 28	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(2 เมษายน - 25 เมษายน 2525)
ครั้งที่ 29	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(6 สิงหาคม - 8 กันยายน 2526)
ครั้งที่ 30	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(1 สิงหาคม - 31 สิงหาคม 2527)
ครั้งที่ 31	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(9 สิงหาคม - 5 กันยายน 2528)
ครั้งที่ 32	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(2 สิงหาคม - 30 สิงหาคม 2529)
	ณ หอศิลป จังหวัดเชียงใหม่	(15 กันยายน - 30 กันยายน 2530)
ครั้งที่ 33	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(3 สิงหาคม - 31 สิงหาคม 2530)
	ณ พุทธสถาน จังหวัดเชียงใหม่	(15 กันยายน - 30 กันยายน 2530)
ครั้งที่ 34	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(3 สิงหาคม - 31 สิงหาคม 2537)
	ณ พุทธสถาน จังหวัดเชียงใหม่	(15 ตุลาคม - 30 ตุลาคม 2531)
ครั้งที่ 35	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(3 สิงหาคม - 8 กันยายน 2532)
	ณ หอสมุดแห่งชาติรัชมังคลาภิเษก เชียงใหม่	(15 กันยายน - 30 กันยายน 2532)
ครั้งที่ 36	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(8 สิงหาคม - 30 สิงหาคม 2533)
	ณ หอสมุดแห่งชาติรัชมังคลาภิเษก เชียงใหม่	(15 กันยายน - 25 สิงหาคม 2533)
ครั้งที่ 37	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(7 สิงหาคม - 25 สิงหาคม 2534)
	ณ หอสมุดแห่งชาติรัชมังคลาภิเษก เชียงใหม่	(15 กันยายน - 30 กันยายน 2534)
ครั้งที่ 38	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(15 กันยายน - 5 ตุลาคม 2535)
ครั้งที่ 39	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(15 กันยายน - 17 ตุลาคม 2536)
	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยนเรศวร พิษณุโลก	(19 - 25 กุมภาพันธ์ 2536)
ครั้งที่ 40	ณ หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร	(15 กันยายน - 16 ตุลาคม 2537)

บทที่ 3
การดำเนินการค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Research) ชนิดการพัฒนาการเพื่อดูความก้าวหน้าของการเปลี่ยนแปลงของเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งภายในช่วงระยะเวลาที่กำหนด (พวงรัตน์ ทวีรัตน์. 2535 : 22 – 24) ในวิจัย ที่นี้ หมายถึง การศึกษากรณีเหตุการณ์ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524

โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าจากข้อมูลชั้นต้น (Primary Sources) และข้อมูลชั้นรอง (Secondary Sources) เป็นส่วนประกอบและนำเสนอแบบพรรณาวิเคราะห์ (Analytical Description) ตามขอบเขตการศึกษาค้นคว้า โดยจะศึกษาเพื่อประมวลข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

ข้อมูลชั้นต้น

ประเภทบุคคล โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม

1. กลุ่มคณะกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ช่วงปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524 ข้อมูลกลุ่มนี้ถือเอาคำสั่งแต่งตั้งของมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วยความเห็นชอบของคณะกรรมการอำนวยการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยกลุ่มตัวอย่างเป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในจำนวนครั้ง 2 ครั้งขึ้นไป มีทั้งหมด 3 ท่าน ดังนี้

1.1 สวัสดิ์ ตันติสุข

1.2 พัทยา สายหู

1.3 กำจร สุนพงษ์ศรี

2. กลุ่มศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524 ข้อมูลกลุ่มนี้แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ

2.1 กลุ่มศิลปินที่ร่วมแสดงผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในจำนวนมากครั้ง โดยใช้กลุ่มตัวอย่างจากศิลปินที่ร่วมแสดงงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในแต่ละสาขามากกว่า 5 ครั้งขึ้นไป จำนวน 5 ท่านดังนี้

2.1.1 สมโภชน์ อุปอินทร์

2.1.2 เกียรติศักดิ์ ชานนารถ

2.1.3 นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน

2.1.4 เดชา วราชุน

2.1.5 พิษณุ ศุภนิมิตร

2.2 กลุ่มศิลปินที่ร่วมแสดงผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในจำนวนครั้งน้อย โดยใช้กลุ่มตัวอย่างจากศิลปินที่ร่วมแสดงงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในแต่ละสาขาน้อยกว่า 5 ครั้ง จำนวน 3 ท่านดังนี้

2.2.1 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

2.2.2 ประเทือง เอมเจริญ

2.2.3 ศรีวรรณ เจนหัตการกิจ

3. กลุ่มนักวิชาการทางทัศนศิลป์ ข้อมูลในกลุ่มนี้ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนศิลปะ และนักวิจารณ์ศิลปะที่มีผลงานทางด้านงานวิจัย ตำราวิชาการ บทความ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจำนวน 4 ท่าน ดังนี้

3.1 วิรุณ ตั้งเจริญ

3.2 ลาวัลย์ อุปอินทร์

3.3 ดำรงค์ วงอุปราช

3.4 ทวี รัชนีกร

ข้อมูลชั้นรอง

1. ข้อมูล ประเภทเอกสารหรือสิ่งพิมพ์

วิธีการศึกษา

วิธีการศึกษาแบ่งออกตามประเภทข้อมูลที่กล่าวแล้วในชั้นต้น โดยใช้เครื่องมือกับข้อมูลประเภทต่างๆ

1. ข้อมูลประเภทบุคคล โดยการจัดเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยใช้การศึกษาในเชิงคุณภาพ (Gualitative Approach) ศึกษาโดยใช้การสัมภาษณ์ คือ

1.1 กลุ่มคณะกรรมการตัดสินการประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

สัมภาษณ์เพื่อศึกษานโยบายการประกวดรวมทั้งเกณฑ์ในการตัดสิน บทบาทในกรณีเหตุการณ์ความขัดแย้งและความเห็นอื่นๆ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

1.2 กลุ่มศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

สัมภาษณ์เพื่อศึกษาข้อมูลส่วนตัว ประสบการณ์การทำงาน ความคิดเห็นนโยบายการประกวดรวมทั้งเกณฑ์ในการตัดสินบทบาทในกรณีเหตุการณ์ความขัดแย้งและความคิดเห็นอื่นๆ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

1.3 กลุ่มนักวิชาการทางทัศนศิลป์

สัมภาษณ์เพื่อการศึกษาความคิดเห็นเกี่ยวกับนโยบายการประกวดรวมทั้งเกณฑ์ในการตัดสิน กรณีความขัดแย้งและความคิดเห็นอื่นๆ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

2. ข้อมูลประเภทเอกสารและสิ่งพิมพ์ผู้วิจัยรวบรวม ค้นคว้าข้อมูลด้านเอกสาร ดังนี้

2.1 เอกสารเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 จนถึงปัจจุบัน

2.2 เอกสารเกี่ยวกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 จนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลด้านเอสารข้างต้นก่อนที่จะไปทำการเก็บข้อมูลในภาคสนาม และในขณะที่ทำการเก็บข้อมูลในภาคสนาม ผู้วิจัยก็พยายามศึกษาค้นคว้าข้อมูลด้านเอกสารเพิ่มเติมเท่าที่จะทำได้ รวมถึงภายหลังที่ทำการศึกษารวบรวมข้อมูลภาคสนามเสร็จสิ้นแล้ว

ข้อมูลทางด้านเอกสารดังกล่าวได้แก่ ผลงานวิจัย ตำราวิชาการ รายงานการค้นคว้าของผู้ทรงคุณวุฒิ เอกสารข้อมูลทางราชการ วารสาร บทความ ฯลฯ

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Research) ซึ่งใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Gualitative Data) เป็นหลักผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะบรรยายข้อเท็จจริง (Reatlity) จากการเก็บข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ และการค้นคว้ารวบรวมเอกสาร โดยใช้หลักการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพรูปแบบ ปฏิสัมพันธ์ ดังนี้

กิจกรรมวิเคราะห์ข้อมูล (นิสา ชูโต. 2540 : 144-146)

รายละเอียดกิจกรรม มีดังนี้

1. การลดทอนข้อมูล (Data Reduction) หมายถึง “กระบวนการเลือกเฟ้นหาจุดที่น่าสนใจทำให้เข้าใจง่าย โดยการสรุปย่อ ปรับข้อมูลดิบ” การลดทอนข้อมูลเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบการวิเคราะห์เพื่อให้เกิดความชัดเจนเป็นพวก เป็นประเภท เป็นรูปแบบ หาจุดสนใจและปรับลดเพิ่มหาข้อมูลใหม่จนกระทั่งได้ผลสรุปและพิสูจน์บทสรุปที่น่าพอใจ

2. การแสดงข้อมูล (Data Display) หมายถึง “กระบวนการวิเคราะห์การจัดการเลือกเฟ้นสรรหา ตัวอย่างข้อมูล ไม่ว่าจะเป็นการสรุป คำพูดสัมภาษณ์ หรือเอกสาร ฯลฯ” นำมาแสดงหลักฐานข้อสรุปชั่วคราว เสนอไว้เพื่อแสดงให้เห็นและก่อให้เกิดความเข้าใจว่า เกิดอะไรขึ้น ทำไม อย่างไร อันนำไปสู่การวิเคราะห์และสรุปผลต่อไป ในวิจัยฉบับนี้ใช้การแสดงข้อมูลเชิงคุณภาพโดยทำในรูปแบบการเขียนเล่าเรื่อง (Narrative Text) เรียบเรียงตามเวลา (Time Conseqnce)

3. การสร้างข้อสรุปและยืนยันข้อสรุป (Conciusion and Verification) หมายถึง “การสังเคราะห์ข้อสรุปย่อๆ ในช่วงแรกๆเข้าด้วยกันเป็นบทสรุป และตรวจสอบยืนยันผลสรุปการวิจัยในช่วงสุดท้าย” โดยจะมองถึง ความหมาย ความคล้ายคลึง ความแตกต่าง ตรวจสอบบทสรุปให้น่าเชื่อถือเพื่อยืนยันผลสรุปการวิจัยด้วยการตรวจสอบแบบสามเส้า (Trianqulation)

การตรวจสอบแบบสามเส้า (Trianqulation) โดยการตรวจสอบสามเส้าวิธีรวบรวมข้อมูล (Methodological Trianqulation) คือการใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆกันเพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน เช่น ใช้วิธีการสังเกตควบคู่กับการซักถามพร้อมกันนั้นก็ศึกษาข้อมูลจากแหล่งเอกสารประกอบด้วย นอกจากนี้เพื่อการตรวจสอบให้แน่ใจว่า การวิเคราะห์และการเก็บรวบรวมข้อมูลของเรานั้นถูกต้องหรือไม่ ใช้วิธีการถกเถียงและซักถามผู้ให้ข้อมูลสำคัญ โดยให้อ่านทบทวนว่าข้อมูลและการตีความหมายของเขานั้นเที่ยงตรงตามที่ให้ข้อมูลยึดถือเป็นแบบอยู่หรือไม่แล้วจึงแก้ไข (สุภางค์ จันทวานิช. 2531 : 129) และใช้การนำเสนอแบบพรรณาวิเคราะห์

บทที่ 4

ศึกษาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2524

การศึกษาครั้งนี้มีจุดมุ่งหมาย เพื่อต้องการทราบถึงความขัดแย้งและมูลเหตุที่มาแห่งความขัดแย้ง และผลสืบเนื่องของความขัดแย้งที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524 ซึ่งผู้วิจัยทำการจัดแบ่งการวิเคราะห์ ออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

1. ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 ถึง ปี พ.ศ. 2515
    1.1 ยุคความแตกต่างทางด้านพัฒนาการทางความคิด
2. ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 ถึง ปี พ.ศ. 2524
    2.1 ยุคความแตกต่างทางด้านอุดมการณ์แนวทางด้านศิลปะ
    2.2 ยุคการไม่ยอมรับทางการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กร

1. ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2504 จนถึง ปี พ.ศ. 2515

การจัดการแสดงศิลปกรรมที่มีการประกวดศิลปกรรมในระดับชาตินั้น เริ่มมีการจัดประกวดมาแล้ว ตั้งแต่สมัย ปี พ.ศ. 2481 งานที่เด่นชัดที่สุดในตอนนั้นคือ จัดการประกวดงานศิลปะของนักเรียนโรงเรียนประณีตศิลปกรรมที่ภายหลังกลายมาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยจัดขึ้นในงานฉลองรัฐธรรมนูน การแสดงผลงานศิลปะในช่วงนั้นจึงเป็นนโยบายของรัฐที่กำลังโฆษณาปลุกเร้า ในเรื่องของวัฒนธรรมและความรักชาติ การแสดงศิลปะของนักเรียนในงานฉลองรัฐธรรมนูญนี้เองเป็นจุดเริ่มต้นของการประกวดศิลปะระดับชาติ (พิษณุ ศุภนิมิตร. 2535 : 31-32)

การจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถือกำเนิดขึ้นครั้งแรกจากการสนับสนุนของรัฐบาล เหตุผลเพื่อเป็นการยกย่องให้เกียรติแก่ผู้มีความสามารถทางศิลปะแก่คนไทยด้วยกันเอง โดยการนำ ของ ศิลป์ พีระศรี

เหตุผลหนึ่งที่ศิลป์ พีระศรี มีแนวคิดผลักดันให้เกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น ในปี พ.ศ. 2489 ศิลปะไทยสมัยใหม่ได้มีโอกาสไปเผยแพร่ในต่างประเทศ โดยจัดแสดงที่สถานเอกอัคราชทูตไทยกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ผู้ให้ความอนุเคราะห์ให้มีการแสดงผลงานศิลปะขึ้น ได้แก่ นายดิเรก ชัยนาม เอกอัคราชฑูตแห่งสำนักเซนต์เจมส์ ในขณะนั้น และมี ศิลป์ พีระศรี ได้ทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายผลงานศิลปกรรมไทย ด้วยตนเอง จากการแสดงผลงานในครั้งนั้นได้ส่งผลให้ ศิลป์ พีระศรีและนายซาโตมิ มีแนวคิดที่จะผลักดันให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นในประเทศไทย (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 30)

ศิลป์ พีระศรี ได้กลับมาและเริ่มเสนอแนะกรมศิลปากรให้จัดงานศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น โดยเริ่มต้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2492 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการช่วยให้ประเทศมีความ

ก้าวหน้า เกิดความเคลื่อนไหวในงานด้านศิลปะและเพื่อกระตุ้นให้ประชาชนมีความรู้และเข้าใจในงานศิลปะสมัยใหม่

การดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 1-14 กรมศิลปากรร่วมกับมหาวิทยาลัยศิลปากรเนื่องจากในระยะแรกมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้อำนวยการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติโดยตำแหน่ง หลังจากนั้นมหาวิทยาลัยศิลปากรได้แยกออกจากกรมศิลปากรไปสังกัดสำนักนายกฯและทบวงมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากรจึงได้ดำเนินการจัดแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 15 เป็นต้นมา (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 43. 2540: 4)

ในการจัดประเภทของศิลปกรรมแห่งชาตินั้น มีการจัดแบ่งประเภทผลงานการประกวดออกเป็นหลายประเภท และมีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง ในหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. กล่าวถึงการจัดประเภทการประกวด ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ปีที่เริ่มมีการจัดงานเป็นครั้งแรกจนถึงปัจจุบัน ไว้ดังนี้

> ครั้งที่ 1-14ก็คือ จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปประยุกต์ มัณฑนศิลป์ ภาพโฆษณา ภาพเอกรงค์ ศิลปะตกแต่ง ภาพพิมพ์ วาดเส้น และศิลปะเด็ก ซึ่งการจัดแบ่งประเภทจะมีการเปลี่ยนแปลงไปมาอยู่หลายครั้ง ... ครั้นต่อมาภายหลังใน พ.ศ. 2507 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ได้จัดออกมาชัดเจนขึ้นเป็น จิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ และมาปรับเปลี่ยนอีกครั้งใน ครั้งที่ 27 เพิ่มประเภทสื่อประสม (Mixed Media) เพื่อให้ศิลปินมีอิสระในการเลือกใช้สื่อมากขึ้น ... จากนั้นครั้งที่ 30 ก็กลับไปใช้แบบเดิม มี 3 ประเภท คือ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และใน ครั้งที่ 37 พ.ศ. 2534 ได้จัดให้มี 4 ประเภทอีกครั้ง คือ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และสื่อประสม และใช้การแบ่งประเภทผลงานประกวดดังกล่าวมาจนถึงปัจจุบัน ...
>
> ...ผู้ชนะการประกวดในระยะแรกจะได้รับเกียรติคุณ โดยได้รับเหรียญรางวัล ต่อมาภายหลังได้มีการเปลี่ยนแปลงให้ผู้ชนะการประกวดได้รับเงินรางวัลพร้อมกับเหรียญรางวัล ซึ่งแบ่งออกเป็นรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง และศิลปินที่ได้รับเหรียญทองครบ 3 ครั้ง หรือได้รับเหรียญทอง 2 ครั้งกับเหรียญเงิน 2 ครั้งในประเภทเดียวกัน จะได้รับเกียรติยกย่องเป็น ศิลปินชั้นเยี่ยม ทั้งนี้เพื่อเป็นกำลังใจและเป็นการยกระดับศิลปินและวงการศิลปะให้ก้าวสู่มาตรฐานและความมีเกียรติคุณในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2540 : 66-67)

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีการประกวดและการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยยุคบุกเบิกของ วงการทัศนศิลป์ของไทย เป็นวัฒนธรรมใหม่ในสังคมไทยในช่วงเวลานั้น นอกจากนี้ยังเป็นโอกาสให้ศิลปินได้นำผลงานศิลปกรรมของตนเสนอต่อประชาชน โดยศิลปินจะได้รับรางวัลเป็นเกียรติ เพื่อเป็นกำลังใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไป แต่การแสดงศิลปกรรมแห่ง

ชาติในยุคเริ่มแรกก็ถือเป็นการจัดงานการประกวดศิลปกรรมเพียงอยู่ในวงใน เพียงกลุ่มคนเล็กๆ เป็นการรวมตัวของคนในกลุ่มที่มีความคิดเดียวกันเพื่อเผยแพร่ผลงานทางศิลปะที่กลุ่มสร้างขึ้นเพื่อขยายผล โดยยึดหลักแบบแผนศิลปะที่วางรากฐานไว้แล้วโดยกลุ่มเดียวกัน

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึง การก่อกำเนิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ใน " วิจารณ์ความขัดแย้งในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ" ไว้ว่า (2537 : 190-192)

> ในช่วงเวลาแห่งความสับสนทางศิลปวัฒธรรมของประเทศไทยและจุดยืนของศิลปินไทย การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้เกิดขึ้นจากทางราชการ กรมศิลปากร และศิลปินไทยกลุ่มหนึ่งคิดเห็นว่าจำเป็นต้องจัดให้มีการแสดงอย่างนี้ขึ้นเป็นงานประจำปี ...
>
> ...การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงก่อให้เกิดขึ้นจากปณิธานและอุดมการณ์ของบุคคลกลุ่มเล็กๆที่มุ่งมั่นจะสร้างสรรค์ความเจริญทางศิลปะให้แพร่หลายให้หยั่งรากลึกลงในดินแดนไทยแห่งนี้ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้ก่อตั้งและบุกเบิกคนสำคัญในการวางรากฐานเริ่มต้นทาง ศิลปะสมัยใหม่ของไทยให้แผ่ไพศาลออกไป อาจกล่าวได้ว่าการเข้ามาสู่ยุคศิลปะสมัยใหม่ จะค่อย ๆ เป็นไป หลังจากมีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นแล้ว แม้ว่าจะมีบางกลุ่มไม่ยอมรับว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี คือผู้วางรากฐานโดยมองไปที่ภูมิหลังทางการศึกษาว่าจบมาทาง Academic ตามศิลปะแนวหลักวิชา ...

ปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเกิดขึ้นมาตั้งแต่ในยุคแรก ๆ ของการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 ในปี พ.ศ. 2492 เพราะในการจัดในครั้งแรกยังไม่เป็นที่ยอมรับกับประชาชนสาเหตุหนึ่งอาจเป็นเพราะ ศิลป พีระศรีเป็นชาวต่างชาติ ดังที่ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวไว้ว่า

> อาจเป็นการจัดตั้งอย่างไม่สมบูรณ์แบบนัก เพราะผู้ริเริ่มคือ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ท่านเป็นฝรั่งเชื้อชาติอิตาลี เข้าใจว่าคงลำบากใจที่คิดก่อตั้งอย่างเป็นระบบระเบียบ ภายใต้เงื่อนไขทางการเมืองที่อยู่ใต้อำนาจเผด็จการทหารของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม แต่ถึงกระนั้นการจุดประกายนี้ได้ก่อผลกระทบต่อสังคมอย่างมหาศาล การบุกเบิกเส้นทางใหม่ให้แก่ศิลปประเพณีที่กำลังเข้าตาจนให้รุ่งโรจน์พัฒนา (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2541 : 108-109)

ศิลป์ พีระศรี, ผู้ก่อตั้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติต้องใช้พยามยามอย่างยิ่งในการเผยแพร่ผลงานศิลปกรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติให้ประชาชนยอมรับ เนื่องจากในระยะแรกๆ ผลงานในการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ยังไม่เป็นที่ยอมรับของประชาชนเท่าไรนัก อาจจะเป็นเพราะสังคมไทยในยุคนั้นยังไม่มีความพร้อมในการรับ เป็นช่วงแรกในการเริ่มต้นการเรียนรู้ในการรับสิ่งใหม่ทางศิลปะ ทำให้ความรู้ความเข้าใจของตัวศิลปินเองขาดการศึกษาศิลปะอย่างเข้าถึงศิลปะสมัยใหม่ เป็นการแค่รับรูปแบบ หรือแนวทางมาเท่านั้น และผลงานศิลปกรรมในการแสดง

ศิลปกรรมแห่งชาติในยุคนั้นก็ ได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่ออกมาให้เห็นจน ศิลป์ พีระศรี กล่าวไว้ว่า (ศิลป์ พีระศรี. 2494 : 46) “งานจิตรกรรมของจิตรกรไทยหลายคน รู้สึกว่ามีลักษณะใกล้เคียงกันมากกับงานจิตรกรรมของจิตรกรชาวตะวันตก Cezanne , Van Gogn , Gauguin ฯลฯ” ในขณะเดียวกันประชาชนก็ยังขาดความรู้ในงานศิลปะอยู่มาก จึงทำให้อยากแก่การยอมรับ ทำให้ศิลปะสมัยใหม่ที่เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยในสมัยนั้น ขัดแย้งต่อความรู้สึกของสังคมไทย การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในยุคแรกๆจึงเป็นการแสดงผลงานทาง ศิลปกรรมที่มีการยอมรับเพียงแค่คนกลุ่มๆเดียวเท่านั้น ทวีเกียรติ ไชยยงยศ กล่าวไว้ว่า

> เมื่อศิลปะสมัยใหม่เข้ามาสู่ในประเทศไทยจึงเกิดการขัดแย้งกับความรู้สึกของคนไทยอย่าง แน่นอน แต่คนไทยบางกลุ่ม ก็นิยมชมชื่นในรูปแบบของศิลปะสมัยนั้น โดยเฉพาะหนุ่มสาวที่ศึกษาศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่พอจะยกตัวอย่างได้ เช่น เขียม ยิ้มศิริ / ถวัลย์ ดัชนี / อังคาร กัลยานพงษ์ / บรรจบ พราวงศ์ / จำรัส เกียรติก้อง / ประยูร อุลุชาฎะและคนอื่นๆ ม.ร.ว.คึกฤทธ์ ปราโมช กล่าวว่าเมื่อนายโครา โดเข้ามานั้น ศิลปะแนวประเพณีของไทยกำลังตกต่ำอย่างเต็มที่ และเมื่อศิลปินไทยสร้างศิลปะสมัยใหม่ก็มีแต่ลอกเลียนศิลปะสมัยใหม่ทางตะวันตก ซึ่งเป็นธรรมดาอยู่เองสำหรับผู้ที่เริ่มเรียนรู้สิ่งใหม่ ย่อมจะยังไม่เข้าใจปรัชญาศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกอย่าง แท้จริง การลอกเลียนจึงมิอาจหลีกเลี่ยงได้สำหรับสังคมไทยในสมัยนั้นยังไม่เข้าใจศิลปะสมัยใหม่อยู่เป็นส่วนมาก แม้ชนชั้นระดับผู้นำประเทศขณะนั้นก็เข้าใจศิลปะสมัยใหม่ในระดับต่ำเต็มที (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2533 : 16-17)

พิษณุ ศุภนิมิตร กล่าวถึง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในยุคแรกๆ ที่ยังไม่สามารถทำให้ประชาชนเข้าถึงได้ ไว้ว่า

> การศิลปกรรมแห่งชาติที่ได้มีการจัดแสดงขึ้นในยุคแรกๆนั้นที่จริงแล้วถูกจำกัดอยู่ในเนื้อหาของศิลปะแบบเหมือนจริงหรือแนวสัจนิยม เช่นผลงานของแสวง สงฆ์มั่งมี ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ สิทธิเดช แสงหิรัญ สนั่น ศิลากร อำนาจ พ่วงเสรี ... อย่างไรก็ตามแม้ว่าศิลปินในยุคนั้นจะทำงานศิลปะในรูปแบบที่ดูเข้าใจง่ายแต่ประชาชนคนดูก็ยังเข้าไม่ถึงงานศิลปะเหล่านั้นอยู่ดี ประชาชนที่ไปดูการแสดงภาพเขียนของศิลปินเหล่านี้พากันส่ายหัวไปตามๆกัน หลายคนบ่นว่า ดูกันไม่รู้เรื่อง แม้ว่าภาพเขียนเหล่านั้นจะเป็น แบบเรียลลิสม์แทบทั้งสิ้น ไม่มีภาพเขียนแบบ แอบสแตรคเข้าไปปะปนเลยแม้แต่น้อย
>
> ดังที่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 ศิลปกรรมซึ่งมีผู้นำมาแสดงที่มีมากกว่า 100 ชิ้น นั้นบ่งบอกได้ถึงแนวทางศิลปสมัยใหม่ เป็นภาพจิตรกรรม ประติมากรรม มัณฑนศิลป์หรือตกแต่ง และภาพเอกรงค์ อันเป็นวิถีแสดงเฉพาะตัวของศิลปินจำนวนราว 40 คน มีวิธีแสดงทั้งที่เป็นตามหลักวิชาการโดยบริสุทธิ์ จนถึงที่ไปสุดโต่งเป็นแบบ

ศิลปะแบบ Surrerlism และ Abstraction งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในครั้งนั้นเป็นการแสดงที่มีศิลปินต่างชาตินำเอาศิลปะของตนมามีส่วนร่วมแสดงด้วย กระทำให้มีลักษณะเป็นการแสดงศิลปกรรมระหว่างชาติอยู่กลายๆ (พิษณุ สุภนิมิตร. 2535 : 33-34)

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ถูกกระแสต่างๆวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นการแสดงศิลปกรรมที่มีการวางรากฐานศิลปะสมัยใหม่และการได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่ นับว่าเป็นความขัดแย้งแรกที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ระหว่างผู้จัดกับประชาชนผู้ให้ความสนใจทางศิลปะ

โดยในปี พ.ศ. 2493 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 ความขัดแย้งทางความคิดที่แสดงออกโดยการวิพากษ์วิจารณ์ก็ปรากฏเด่นชัดขึ้นเป็นรูปธรรมเป็นครั้งแรก

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 คณะกรรมการตัดสินประกอบด้วย ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ซึ่งเป็นสถาปนิก ม.จ. ยาใจ จิตรพงศ์ ซึ่งเป็นมัฑนากรและจิตรกรซึ่งมี ม.จ. พิลัยเลขา ดิศกุล พระสรลักษณ์ลิขิต โมเนท ซาโตมิ จิตร บัวบุศย์ และ ศิลป์ พีระศรี คณะกรรมการชุดนี้มี หลวงรณสิทธิพิชัยซึ่งเป็นอธิการบดีกรมศิลปากรเป็นประธาน (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้ง 15. 2507 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) งานแสดงศิลปะครั้งนี้ถูกวิพากษ์วิจารณ์ โดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ในหนังสือพิมพ์ สยามรัฐ อย่างตรงไปตรงมาว่า ไว้ว่า

...ผู้เขียนเข้าไปชมการแสดงคราวนี้ด้วยความอยากเห็นสิ่งที่กรมศิลปากรแสดงอยากจะได้เห็น “ศิลปะเฉพาะบุคคลในทางความรู้สึกนึกเห็น และทางเทคนิค” อยากได้พบ “การบันดาลใจ” อันแท้จริง อยากได้รับ “อารมณ์สะเทือนใจ” จากนั้นอยากเห็นการ “แปลเป็นความหมาย” ที่มีความหมาย แต่ก็ต้องยอมรับว่ามิได้พบหรือได้รับสิ่งต่างๆ เหล่านี้มากนัก ถ้าจะถามว่าเป็นเพราะอะไร ก็จะต้องขอตอบว่าเห็นจะเป็นเพราะ ศิลปกรรมส่วนมากที่นำมาแสดงยัง “ก้าวหน้าเกินจิตใจของสมัยปัจจุบัน” ในเมืองไทยนั้นตามความรู้สึกของผู้เขียนก็ดูเหมือนจะหมายถึงจิตใจของศิลปินมากกว่าผู้ที่จะไปชม เพราะเท่าที่สังเกตดูส่วนมากนั้น ศิลปินเองก็ไม่รู้ว่าตัวเองทำอะไรอยู่ หรือต้องการแสดงความหมายหรือต้องการแสดงอารมณ์อย่างไร ภาพต่างๆที่นำออกแสดงนั้น ถ้าไม่เหมือนของฝรั่งบางคนก็ชักจะเลอะๆ เหมือนเด็กไร้เดียงสาเอาสีป้ายเล่น ถ้าจะสรุปความก็ต้องพูดว่าศิลปินของเราหลายคนยังมิได้บรรลุถึงแบบ หรือเทคนิคอันเป็นของตัวเอง การบันดาลใจของช่างเขียนเหล่านี้ จึงมักถอดเอามาจากศิลปินฝรั่งที่มีชื่อเสียงบางคนที่มีภาพเขียนของตนลงในหนังสือฝรั่งต่างๆ หาดูได้ง่าย ผลที่เกิดก็คือเราได้ภาพที่ที่มีการบันดาลใจของฝรั่งแต่ปราศจากอารมณ์สะเทือนใจของฝรั่ง กลายเป็นภาพล้อเลียนแบบไปเป็นเสียส่วนมาก ผู้เขียนได้เดินวนไปมาอยู่ ณ ที่แสดงศิลปกรรมนี้อยู่หลายตลบ ดูภาพเขียนภาพปั้นด้วยความสนใจอย่างเจ้ากี้เจ้าการด้วยใจรักและความรู้สึกที่ว่ามีส่วนเป็นเจ้าของ เห็นภาพใดที่ถูกใจหรือไม่ถูกใจก็ร้องเอะอะออกมาด้วยความรู้สึก เป็นที่ “เขม่น” กวนประสาท กวนตากวนใจและแข้งขาของคนอื่นที่ได้ประสบพบเห็นเป็นอัน

มาก แต่เสียงเอะอะโวยวายที่ออกมาจากผู้เขียนนั้น ยังไม่เท่าเสียงโวยวายของภาพต่างๆที่ติดอยู่ตามผนัง เพราะภาพแต่ละภาพนั้นล้วนแต่ตะโกนกู่ก้อง ด้วยเสียงอันดังว่า "โกแกง" หรือ "แวนก็อค" "ซัลวาดอร์ ดารี" อย่างบาดหูบาดตาเป็นที่สุด (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2593 : 124)

ศิลป์ พีระศรี ผู้ดำเนินงานและประธานกรรมการตัดสินในครั้งนี้ ได้โต้แย้งข้อวิพากษ์วิจารณ์ในครั้งนี้ โดยกล่าว

การที่ศิลปินปัจจุบันแสดงงานของเขาออกมาด้วยวิธีการอย่างใดนั้น ก็ต้องขึ้นอยู่แก่อารมณ์เฉพาะตัวและการตัดสินใจของศิลปินเอง เขาเป็นคนไทย ฉะนั้นศิลปะของเขาก็ต้องเป็นไทยด้วย แม้ว่าสายตาของคนทั่วไปยังไม่อาจมองเห็นลักษณะความเป็นไทยเช่นนั้นได้แจ่มแจ้งก็ตาม และได้พยายามชี้ให้เห็นว่าแนวการเขียนรูปของนายเฟื้อ หริพิทักษ์ นั้นเป็นแนวที่เรียกกันว่า อิมเพรสชั่นนิสซึ่ม แต่หากว่า คำว่า "อิมเพรสชั่นนิสซึ่ม" นี้นั้นไม่ควรเข้าใจว่าเป็นการเอาอย่างสกุลช่างทางฝ่ายอิมเพรสชั่นอิสม์ของยุโรป ลัทธิอิมเพรสชั่นอิสม์จึงหมายถึงการแสดงออกต่อสิ่งที่เราเห็นอย่างจริงใจและก็เช่นกันต่อสิ่งที่เรารู้สึกโดยปราศจากความคิดทางด้านพุทธิปัญญาเข้ามาแทรกแซง (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 31)

ความพยายามของศิลป์ พีระศรี เพื่อที่จะให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ มีการยอมรับมากขึ้นใน วงกว้าง ในปี พ.ศ. 2499 ศิลป พีระศรี ก็แก้ความความไม่เข้าใจของประชาชนกับศิลปะสมัยใหม่ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7 ณ กรมศิลปากร ระหว่างวันที่ 25 มีนาคม ถึง 25 เมษายน พ.ศ. 2499 โดยเขียนบทความเผยแพร่ โดยมีข้อความบางส่วนที่เสนอให้เห็นแนวความคิดเกี่ยวกับความเข้าใจศิลปะแบบเก่ากับศิลปะใหม่ ไว้ว่า

...ความจริงอีกประการหนึ่งที่เป็นอุปสรรคต่อการนิยมและเข้าใจในศิลปะสมัยใหม่ของไทยเราก็คือ ประมาณ 900 ปีมาแล้ว ชีวิตและศิลปะของไทยเราโดยทั่วไปมิใคร่มีการเปลี่ยนแปลงโดยเหตุนี้จึงทำให้เราเกิดความนิยมในด้านศิลปะด้วยความรู้สึกที่ฝังแน่นในประเพณีของไทยเรา และจากความรู้สึกอันอยู่ในกรอบประเพณีนี้แหละ ศิลปินหนุ่มสาวของเราจึงถูกกล่าวหาว่า ทำ
ศิลปะเลียนแบบตะวันตก

มีคนน้อยคนนักที่เห็นจริงว่า ศิลปินสร้างสรรค์งานศิลปะของตนขึ้นเพราะเขาเหล่านั้นได้รับความบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อม และโดยการกระทำเช่นนี้เป็นสิ่งที่แสดงออกซึ่งวัฒธรรมของประเทศไทยอย่างแท้จริงและบริสุทธิ์ใจ เราเชื่อว่าปัจจุบันนี้ศิลปะไม่ควรมี

แบบที่ใช้แสดงแบบฉบับ (Style) ของตะวันตกอยู่ต่อไปแล้วโดยจริงใจ มีแต่แบบสากล ซึ่งเป็นอย่างเดียวกันหมดทั้งนี้ยินยอมขึ้นอยู่กับสภาวะการณ์และสิ่งแวดล้อมของอิทธิพลแห่งอารยธรรม ซึ่งมีอยู่ในอารยะประเทศทั่วไป(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ.อ้างศิลป์ พีระศรี. 2534 : 42)

ศิลปินในยุคแรกๆ สวัสดิ์ ตันติสุข ให้ความเห็นในเรื่องการไม่ยอมรับผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในยุคแรกๆ และพูดถึงความรู้สึกในการทำงานของท่านในฐานะที่ตัวเองเป็นศิลปินที่ได้แสดงผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในยุคนั้น ไว้ว่า

> การใช้คำว่า "แห่งชาติ" นี้ไม่ใช่เรื่องง่าย อาจารย์ศิลป์ พูดกับผมว่า ทำแห่งชาติเพื่อไปสู่ระหว่างชาติ ... เราต้องเรียนเขา เขาต้องเรียนเรา ... จริงๆแล้วศิลปะสมัยใหม่ภาพวิวทิวทัศน์ รูปเหมือน สีน้ำมันบ้างมีการประกวดตั้งแต่งานฉลองรัฐธรรมนูนแล้ว แล้วจึงเริ่มมีการประกวดแห่งชาติ ในขณะนั้นสังคมศิลปะแรกๆสำหรับผู้ที่รู้เรื่องการศึกษาดีหรือเรียกว่าบุคคลชั้นนำผู้มีความรู้ทางศิลปะส่วนใหญ่ไม่เห็นด้วย คิดว่างานส่วนใหญ่เป็นงานศิลปะลอกตะวันตก และยิ่งผู้จัดยังเป็นคนต่างชาติด้วย ... แต่ก็คลี่คลายลงโดยอาจารย์ศิลป์ เขียนบทความเผยแพร่ แสดงให้เห็นจนคนเริ่มยอมรับและให้ใช้แห่งชาติได้เต็มปากเต็มคำในขณะนั้น ในฐานะเป็นศิลปินในสมัยนั้นการถูกวิจารณ์นั้น เราไม่ว่าอะไร เราเป็นเด็กกว่า เราเพียงส่งผลงานและเราชอบสมัยใหม่แล้วเราเรียนทางนี้มา เราเขียนสีน้ำทิวทัศน์ เป็นอิมเพรสชั่นนิส มีความสุข มากกว่าเราต้องไปเขียนตัดเส้นอย่างนั้น (สวัสดิ์ ตันติสุข. 2543 : สัมภาษณ์)

ตั้งแต่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 ไปจนถึง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 13 ปีพ.ศ. 2505 อันเป็นปีที่ศิลป์ พีระศรี ถึงแก่กรรมตลอดเวลาสิบกว่าปีนั้น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีส่วนสำคัญในการกระตุ้นให้เกิดศิลปะร่วมสมัยที่มีผลงานดีเด่นขึ้นเป็นจำนวนมาก

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีการแสดงที่ต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน บรรดาลูกศิษย์ศิลป์ พีระศรี ได้ประสบผลสำเร็จในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมอย่างต่อเนื่อง ผลงานสาขาจิตรกรรมในรุ่นแรก ๆ ได้แก่
เฟื้อ หริพิทักษ์ จำรัส เกิรติก้อง ดำรง วงอุปราช พิชัย นิรันดร์ อนันต์ ปานินทร์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมี จิตรกรหลายคน ที่ศึกษามาจากสถาบันอื่นๆ และบางคนศึกษาศิลปะด้วยตนเองโดยมิได้ศึกษามาจากสถาบันทางศิลปะใดๆมาก่อน แต่มีความมุ่งมั่นจนประสบความสำเร็จ เช่น มิเชียม ยิบอินซอย ประเทือง เอมเจริญ เป็นต้น (สันติ สายพุฒิกสิกร. 2541 : 27-28)

การประสบผลสำเร็จของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้ดำเนินมาจนถึงจุดที่เรียกว่า เป็นการแสดงผลงานทางศิลปกรรมที่มีบทบาทสำคัญยิ่งทั้งในด้านการเผยแพร่ศิลปะไปสู่ประชาชน และยกฐานะของศิลปินร่วมสมัยของไทยให้ได้รับการยอมรับของสังคมมากขึ้น จากความพยายามแก้ความขัดแย้งและความเข้าใจของประชาชนให้ยอมรับได้ของศิลป์ พีระศรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงที่ ศิลป์ พีระศรี มีชีวิตอยู่นั้น การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติได้รับการยอมรับจากศิลปินว่าเป็นการแสดงศิลปะที่มีมาตราฐานสูง

จากการศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในช่วงตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2515 ปรากฏเหตุการณ์ความขัดแย้งที่เป็นเหตุการณ์สำคัญ ดังนี้

1.1 ยุคความแตกต่างทางด้านพัฒนาการทางความคิด

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ศิลปินหนุ่มสาวรุ่นใหม่ที่ทำงานในแนวงานศิลปะสมัยใหม่ แย้งกฎของคณะกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยไม่พอใจผลการตัดสินของคณะกรรมการที่ตัดสินใจให้รางวัลเกียรตินิยม อันดับ 1 เหรียญทอง กับผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ชื่อ ชักกระดาน หมายเลข 2 ของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ซึ่งก่อนหน้านั้น พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงซื้อภาพของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ไป

กลุ่มศิลปินโดยการนำของ ดำรง วงศ์อุปราช รวมตัวกับศิลปินรวมทั้งหมด 14 คนประท้วงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 โดยการถอนผลงานจากการแสดง ภายหลัง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงแก้ปัญหานี้ให้หมดไป โดยการเชิญตัวแทนทั้ง 2 ฝ่ายร่วมรับประทานอาหารกลางวันที่สวนจิตรดา โดยทรงให้แลกเปลี่ยนความคิดทางศิลปะ และรับสั่งให้ออกความคิดเห็นแนะนำวิจารณ์ภาพเขียนฝีพระหัตถ์ของพระองค์ เป็นการยุติความขัดแย้งในประเด็นนี้ได้

และถือเป็นเหตุการแรกในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เกิดความขัดแย้งทางความคิดและเกิดการแสดงออกโดยการประท้วง เนื่องจากตัดสินใจให้รางวัลเหรียญทองแก่ ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในภาพเขียนแนวประเพณีไทยชื่อ “ชักกระดานหมายเลข 2” ที่สวนทางกับกระแสความตื่นตัวต่อศิลปะตะวันตก ในขณะนั้น เหตุการณ์ในครั้งนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวไว้ในหนังสือ ศิลปกรรมหลัง พ.ศ.2475 ไว้ว่า

> ...ศิลปินหนุ่มสาวทั้งหลายมีความรู้สึกว่าพวกเขาเป็นแนวหน้าของความเคลื่อนไหวใหม่ และมั่นใจว่าอนาคตเป็นของพวกเขา ในปี พ.ศ. 2507 ศิลปินเหล่านี้ได้แย้งการตั้งกฎของคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 พวกเขากล่าวหาคณะกรรมการว่าลำเอียงในการให้รางวัลเหรียญทองแก่ศิลปินภาพไทยคนหนึ่ง ซึ่งก่อนหน้านี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงซื้อภาพของเขาไป ส่วนงานสมัยใหม่หลายชิ้นซึ่งเป็นผลงานของศิลปินหนุ่มสาวที่มีอนาคตไกล กลับถูกปฏิเสธ ผู้จัดงานได้แถลงว่า “คณะกรรมการมีความเป็นกลางในการตัดสินและไม่ได้เอนเอียงชอบศิลปะแบบหนึ่งแบบใดโดยเฉพาะ ศิลปินที่ไม่เห็นด้วย 14 คน ได้ขอถอนงานจากการแสดง และกรมศิลปากรได้ขู่ว่าจะลงโทษศิลปินเหล่านี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวซึ่งเป็นศิลปินที่

สามารถพระองค์หนึ่งได้ทรงทำให้ข้อขัดแย้งนี้หมดไปด้วยการที่ทรงเชิญทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับประทานอาหารกลางวันที่พระตำหนักสวนจิตรดา เหตุการณ์นี้เป็นเหตุการณ์แรกที่มาข้องเกี่ยวกับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในประเด็นความขัดแย้งระหว่างคนหนุ่มก้าวหน้ากับ คนแก่อนุรักษ์นิยม (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 35)

ผลที่ตามมาของการตัดสินของคณะกรรมการ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ส่งผลทำให้ศิลปินไม่พอใจในการตัดสิน ดำรง วงศ์อุปราช ผู้นำการประท้วงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ. 2507 ให้ความเห็นในการประท้วงและยืนยันเหตุผลในการประท้วงว่าเป็นการประท้วงคณะกรรมการที่มีแนว ความคิดไม่เปิดกว้าง ไม่ยอมรับศิลปะสมัยใหม่เป็นประเด็นหลักมากที่สุด เป็นเหตุผลที่แสดงให้เห็นถึง ความแตกต่างทางด้านการพัฒนาทางด้านความคิดทางศิลปะ ที่เกิดการพัฒนาความคิดในระดับแตกต่างกันในช่วงเวลาเดียวกันระหว่างศิลปินกับคณะกรรมการ โดยกล่าวว่า

"ผมไม่ได้ประท้วงประพัฒน์ แต่ประท้วงการตัดสินของกรรมการ ว่าจริงๆแล้วศิลปะสมัยใหม่ควรได้รับการสนับสนุน ผิดหวังนักวิชาการไทย แทนที่จะบอกว่าเป็นความขัดแย้งทางศิลปะ กลับบอกว่าเป็นเรื่องของการอิจฉา จริงๆเป็นการประท้วงในเรื่องของแนวทางศิลปะ...ศิลปินเหล่านี้ได้มารวมตัวกันเองและไม่ได้มีเอกภาพอะไร แต่โดยสรุปแล้วมีความคิดคล้ายกัน...เราบอกว่าเราขอเอางานเราคืน เราไม่อยากแสดงแล้วในขณะที่พึ่งตัดสิน และยังไม่มีการแสดงงาน เราพิสูจน์แล้วว่าเขาไม่เข้าใจงานเรา...และเขาก็เปิดแสดงงานไม่ได้เพราะเราประท้วงอยู่...ในกลุ่มคือศิลปินที่มีแนวทางใหม่ๆ ประมาณ 14 คน มีพวก อนันต์ ปาณินท์ พิชัย นิรันดร์ ทวี รัชนีกร คือโดยการรวมกลุ่มในกลุ่มที่รู้จักกัน พูดง่ายๆคือกลุ่มศิลปากรทั้งหมด...จริงๆกลับมาจากต่างประเทศแล้วก็คิดว่า ก็เคยร่วมแสดงกับพวกเขาอยู่แล้ว แล้วก็ไม่คิดว่าเป็นนามธรรมหรือไม่นามธรรมผมก็ร่วมกับเขามาตลอด...ปีนั้นเท่าเป็นการทดสอบไม่ถือว่าเป็นการเสียหาย...เป็นการประท้วงกรรมการที่ กุมบังเหียนอยู่ ที่เป็นพวกที่ไม่พัฒนาตัวเองและออกจะไม่ยอมรับศิลปะนามธรรมด้วยจากการฟังทัศนคติแล้ว ก็ร่วมกันไม่ได้แล้ว...ผมทำศิลปะนามธรรมตั้งแต่อยู่เมืองนอกเมืองไทยยังเป็นแค่ศิลปะกึ่งนามธรรม...เราพิสูจน์ให้เห็นว่ากรรมการไม่ได้มีการสนับสนุนศิลปะใหม่ๆ"
(ดำรง วงศ์อุปราช. 2543 : สัมภาษณ์)

ในบทความ "กำจร สุนพงษ์ศรี กับบทบาทที่พลิกพลิ้ว"ที่เคยตีพิมพ์ใน หนังสือพิมพ์มติชนรายวันอีกทั้งรวบรวมไว้ใน หนังสือ "Work of Art by กำจร สุนพงษ์ศรี." แสดงให้เห็นว่ากำจรเป็นผู้หนึ่งในแกนนำการประท้วงในปี พ.ศ. 2507 ในกลุ่มศิลปิน 14 คน ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2538 : 273)

... ฐานะของกำจร สุนพงษ์ศรี ก็โดดเด่นยิ่งขึ้น เมื่อผลงานภาพเขียนได้รับรางวัลสำคัญจากเวทีงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงปี พ.ศ. 2507 และ พ.ศ. 2508 อันเป็นช่วงเวลาของการประท้วงการตัดสินของคณะกรรมการ โดยกลุ่มยังเติร์กศิลปิน ซึ่งรวมกำจรคนหนึ่งในขบวนแถวนั้นด้วย (Work of Art by กำจร สุนพงษ์ศรี. 2538 : 273)

แต่ กำจร สุนพงษ์ศรี กลับปฏิเสธ ในการเป็นผู้เข้าร่วมประท้วงใน ปี พ.ศ. 2507 ในการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ว่ามีแต่ชื่อเท่านั้น และไม่เห็นด้วยกับการประท้วงในครั้งนั้น จึงเชื่อได้ว่ากลุ่มศิลปินที่ รวมกลุ่มกันประท้วง ไม่ได้มีเอกภาพ และมั่นคงทางอุดมการณ์ต่อเนื่องโดยรวมทั้งกลุ่ม โดยกล่าวว่า

> ... ความจริงมีคนที่เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในการทำเรื่องนี้แล้วเค้าก็อ้างชื่อคนโน้นคนนี้แล้วเค้าก็อ้างชื่อผม ซึ่งเค้าไม่เคยมาพูดกับผม เพราะฉะนั้นถ้าถามว่าผมไปมีส่วนเกี่ยวข้องหรือเปล่าก็คง มีแค่ชื่อ...ตัวเองคิดว่าที่เค้าไปคัดง้างเรื่องเหล่านั้นไม่ค่อยจะมีเหตุผลด้วย ยิ่งต่อมาภายหลัง ยิ่งแน่ใจใหญ่ หลังจากทบทวนดูพฤติกรรมต่างๆ แล้วก็ถือเป็นเรื่องปกติธรรมดา ... ช่วงนั้นในส่วนตัวผมว่าเฉยๆเพราะว่าผมว่างานของประพัฒน์ก็พยายามแสดงในเรื่องลักษณะของความเป็นไทยออกมาในสูตรลักษณะสมัยใหม่ แล้วผลงานก็พอดูได้ แล้ว งานสมัยใหม่จริงๆในช่วงนั้นก็ไม่เห็นดีอะไร... ความคิดศิลปะสมัยใหม่มันก็หลั่งไหลเข้ามาเป็นจำนวนมาก มันทำให้เกิดภาพสะท้อน ในสมัยนั้นว่าเมื่อไหร่จะเกิดการเปลี่ยนแปลงสักที ทั้งคณะกรรมการ และวิธีการ แล้วบังเอิญประจวบเหมาะกับ งานของประพัฒน์มีลักษณะของความเป็นไทยที่คลี่คลายมาสู่สมัยใหม่ถือเป็น หัวเลี้ยวหัวต่อพอดี แล้วดำรง วงศ์อุปราช ตอนนั้นเข้าใจว่ากำลังไฟแรงก็รวบรวมก่อ การประท้วง ทั้งที่กรรมการชุดนี้ก็เคยตัดสินให้ดำรงได้เหรียญทองมาแล้วด้วย (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2542 : สัมภาษณ์)

ศิลปินทั้ง 14 คน เป็นลูกศิษย์ ศิลป์ พีระศรี และเป็นลูกศิษย์ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรให้การสนับสนุนมาโดยตลอดโดยเฉพาะแกนนำ ดำรง วงศ์อุปราช สิ่งที่เป็นข้อยืนยันว่า ดำรง วงศ์อุปราช เป็นศิลปินที่ ศิลป์ พีระศรี และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติให้การสนับสนุนมาโดยตลอดก่อนที่ลูกศิษย์หัวก้าวหน้าทำการประท้วง คือในปี พ.ศ. 2503 ก่อนหน้าที่ดำรง วงศ์อุปราช จะไปศึกษาต่อในต่างประเทศ ศิลป์ พีระศรี เคยเขียนแนะนำและให้การสนับสนุนมาแล้วด้วย ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10

> "...ดำรง วงศ์อุปราช นั้นเล่า เมื่อดูงานของเขาแล้วก็ให้ความหวังแก่เราอย่างมาก แต่ก็ให้ความหวั่นกลัว ก็เพราะว่าเขาอาจดำเนินไปตามรอยชะตากรรม เช่นศิลปินอื่นๆหลายคนผู้ซึ่งต้องทิ้งงานศิลปะของตนเพื่อชีวิตการครองชีพทางวัตถุ..."
>
> ...ศิลปินหนุ่ม ซึ่งเรามีความหวังเป็นอย่างยิ่งก็คือ ดำรง วงศ์อุปราช นักศึกษาชั้นปีที่สองของมหาวิทยาลัยศิลปากร เขาเคยได้แสดงผลงานของเขาเมื่อปีที่แล้ว และเคย

ได้รับรางวัลมาแล้ว ศิลปินหนุ่มผู้นี้เขียนภาพขึ้น 3 ภาพ แสดงวิถีชีวิตของชาวชนบทดำรงไม่เคยเขียนรูปคนลงในทิวทัศน์ แต่ด้วยความสามารถของเขานั้นเองได้ให้เราพลอยนึกเห็นไปถึงภาพคนกำลังทำงานหนัก กำลังพักผ่อน และกำลังพากันสนุกสนานมโนภาพเราอาจเห็นอย่างชัดเจนว่า คนแก่ เด็กเล็กๆและหญิงชายที่แข็งแรงและโดยความอุตสาหะพยายามของเขาเหล่านั้นเองได้เป็นเครื่องหมายอันสถิตสถาพรแห่งชาติของเราตลอดมา. (ศิลป์ พีระศรี. 2503 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ในหนังสือ ศิลปะรัตนโกสินรัชกาลที่9 (2540 : 97) เขียนถึง ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ เจ้าของ ผลงานภาพเขียนแนวประเพณีไทยชื่อ "ชักกระดานหมายเลข 2" ไว้ว่า

ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ เกิดปี พ.ศ. 2472 ที่กรุงเทพฯ สำเร็จการศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง พ.ศ. 2493 และเข้าศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2497 เข้ารับราชการที่กรมศิลปากรในปีพ.ศ. 2507 ผลงานชื่อ "ชักกระดานหมายเลข 2" ได้รับเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองสาขาจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 มีการประท้วงผลการตัดสินจากกลุ่มศิลปินที่ไม่ยอมรับ แต่สรุปแล้ว ก็ถือมติกรรมการตัดสินให้รางวัลเหรียญทองตามเดิม ลักษณะผลงานใช้แนวความคิดจากศิลปะไทยแบบประเพณี มีเรื่องราวจากความเชื่อในสังคมไทย พุทธศาสนา ประเพณี และวรรณคดี แต่พัฒนาวิธีการของทัศนียวิทยาและการสร้างบรรยากาศด้วยแสงเงาเข้าไป

พิริยะ ไกรฤกษ์ สรุปผลงานของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ไว้ในหนังสือ "ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475" ไว้ว่า

ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ เป็นจิตรกรที่มีผลงานในรูปแบบของ ศิลปะไทยแบบประเพณี เรื่องราวที่ใช้มักเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ประเพณีพื้นบ้าน วรรณคดี และเรื่องราวจากประวัติศาสตร์ ภาพ "ชักกระดาน หมายเลข 2" เป็นภาพประเพณีของชาวบ้าน ภาพนี้มิได้ยึดรูปแบบการเขียนตามแบบประเพณีไทยโบราณโดยตรง แต่ได้เพิ่มบรรยากาศความลึกลับในภาพและมีแสงเงาทำให้ภาพนี้ได้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นจริงแฝงอยู่ในลักษณะงานแบบประเพณีไทย
(พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 139)

สรุปได้ว่าผลงานของ ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในผลงานที่ชื่อ "ชักกระดาน หมายเลข 2" เป็นผลงานไทยแนวประเพณี ที่ไม่ได้เป็นผลงานในแนวประเพณีแบบดั้งเดิมเสียทีเดียว

คณะกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ. 2507 มี ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นประธานกรรมการ และคณะกรรมการประกอบด้วย หม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กฤดากร หม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ มิเซียม ยิบอินซอย พินิจ สมบัติศิริ เหม เวชกร ชิต เหรียญประชา เฟื้อ หริพิทักษ์ ชลูด นิ่มเสมอ สวัสดิ์ ตันติสุข ทวี นันทขว้าง และ เขียน ยิ้มศิริ เป็นกรรมการและเลขานุการ (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 . 2507:27)

ในวันพิจารณาผลงานเพื่อการให้รางวัล ในฐานะกรรมการ สวัสดิ์ ตันติสุข กล่าวถึงการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ. 2507 เพื่อให้เป็นการศึกษา โดยแสดงให้เห็นว่าผลการตัดสินเป็นการตัดสินแบบประชาธิปไตย โดยใช้เสียงข้างมากและการตัดสินชี้ขาดของประธานกรรมการเมื่อถึงเวลานั้น จะเป็นตัวบอกถึงรสนิยมของคณะกรรมการโดยรวมได้ด้วย ไว้ว่า

> คณะกรรมการไม่ใช่คนเดียว คณะกรรมเป็นเสียงส่วนรวม เมื่อคณะกรรมการชี้ขาดให้ใครได้รับรางวัลคนนั้นต้องให้เกียติรตามที่คณะกรรมการการันตีให้ ซึ่งกรรมการบางคนอาจไม่เห็นด้วย แต่ก็ต้องยอมรับ...ถ้าคณะกรรมการได้เสียงส่วนใหญ่ 70 เปอร์เซ็นก็น่าพอใจแล้ว...ในส่วนหนึ่งผมคิดว่าเหตุการณ์นั้นทุกคนหวังดีต่อวงการศิลปะทั้งสิ้น แต่ทำโดยละมุนละม่อมหรือเปล่า ... ผมเป็นกรรมการในปีนั้นด้วย การตัดสินในที่สุดมีเสียงเท่ากันที่จะให้รางวัลยอดเยี่ยม มีของคุณประพัฒน์ กับงานแนวนามธรรม ... ผมก็คิดว่าของประพัฒน์ก็ทำแนวสร้างสรรค์ไม่ได้ลอกแนวของโบราณมาโดยสิ้นเชิง เรื่องราวเขาก็เป็นไทย ถ้าพูดถึงในแง่บวก เขาก็พูดได้ ... บังเอิญในวันนั้นออกมาเท่ากันก็มีทางเดียวที่ประธานกรรมการจะต้องชี้ขาด เป็นบทเรียนของผมเลยที่เดียว และวันนั้นประธานกรรมการเป็นอาจารย์เฟื้อ ที่ชี้ขาด ถ้าเป็นผมจะให้กรรมการแต่ละฝ่ายออกมาพูดแสดงความคิดอีกครั้ง ... พูดตรงๆว่าศิลปินทั้ง 14 คนอาจจะทำรุนแรงเกินไปไหมที่ เขาถึงกล้าเขียนลงประท้วงว่าอาจารย์เฟื้อ ไม่น่าชี้ขาดผลงานชิ้นนั้น เพราะโดยคุณค่าแล้วเขาเห็นว่าอันดับสองดีกว่า สมัยใหม่กว่า แต่เราจะปฏิเสธไม่ได้ว่าของประพัฒน์ ไม่ดีไม่ได้ (สวัสดิ์ ตันติสุข. 2543 : สัมภาษณ์)

หลังจากเกิดการประท้วง คณะกรรมการดำเนินการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 ก็แสดงทัศนะในการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในครั้งที่ 15 โดยใช้บทความ บทความในสูจิบัตรการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ได้เขียนแสดงความเห็นในเรื่องการตัดสิน , ศิลปะสมัยใหม่ และกลุ่มศิลปินหนุ่ม ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งในการชี้แจงที่พยายามแก้ไขความขัดแย้งจากคณะผู้ดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หรือกลุ่มคณะกรรมการตัด โดยผู้เขียนคือ เขียน ยิ้มศิริ โดยในปีนั้น เขียน ยิ้มศิริ เป็นกรรรมการและเลขานุการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 โดยเขียนหลังจากมีการประท้วงเกิดขึ้นแล้ว บทความแสดงให้เห็นถึงทัศนะโดยรวม

ทางแนวความคิดทางด้านศิลปะที่ถูกโจมตีว่าไม่ก้าวหน้า และไม่ยอมรับในศิลปะสมัยใหม่ โดยปฏิเสธคำกล่าวหาทั้งหมด ว่า ศิลปกรรมแห่งชาตินั้นเปิดรับศิลปะทุกรูปแบบ ไม่ยึดติด แต่ศิลปินที่สร้างผลงานไม่ควรพัฒนาจิตรใจให้เป็นแบบตะวันตกจนเกินไปจนไม่เป็นตัวของตัวเอง แสดงให้เห็นความคิดของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติว่ามีแนวทางในขอบเขตที่จำกัด ในการรับรูปแบบทางศิลปะเพื่อเผยแพร่และตัดสินให้รางวัลผลงานทางศิลปะในรูปแบบที่แตกต่างกัน

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 นี้ อาจจะมีผู้ชมบางท่านเกิดความรู้สึกข้องใจอยู่ไม่มากก็น้อย ที่งานศิลปกรรมซึ่งได้รับการคัดเลือกเข้าแสดงก็ดี ได้รับการตัดสินให้ได้รับรางวัลก็ดี มีรูปแบบ (Style) ต่างๆกันหลายแบบ ที่ดูแล้วเข้าใจบ้างก็มี และอาจดูไม่ออกก็มี ทั้งนี้เพราะเหตุว่างานศิลปะของศิลปินปัจจุบันนี้เป็นการแสดงออกซึ่งความรู้สึกส่วนบุคคลเสียทั้งสิ้นประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งเกี่ยวกับรสนิยมของท่านผู้ชมชอบในศิลปะแตกต่างกันหลายแง่ อย่างไรก็ดีเราต้องเข้าใจว่าปัจจุบันนี้ศิลปินต่างมีอิสระเต็มที่ในการทำงานตามรสนิยมและความพอใจของตน ดังนั้นศิลปินแต่ละคนจึงทำงานออกมามีแบบต่างๆกันดังกล่าว...แบบนามธรรม (Abstract) ซึ่งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายอยู่ในยุโรป ในสหรัฐอเมริกาและญี่ปุ่น เมื่อปลายศตวรรษที่แล้ว ศิลปินที่ทำงานแบบศิลปะนามธรรมนั้นมุ่งที่จะแสดงถึงความไม่มีตัวตน (Non – Figurative) โดยเฉพาะงานจิตรกรรมของศิลปะประเภทนี้ เน้นให้เห็นถึงประสิทธิภาพและกระบวนการเคลื่อนไหวของสี อันถ่ายทอดจากมโนคติของศิลปินที่ได้รับความบัลดาลใจจากสิ่งแวดล้อมมาสู่ความคิดฝันอันตัดสภาวะความเป็นจริงเสียสิ้นเชิง...ความจริงนั้นศิลปะลัทธินิยมนามธรรมนี้ เป็นของยากแก่ประชาชนที่จะเข้าใจได้ เพราะมิได้แสดงให้เห็นถึงสภาวะความเป็นจริงของวัตถุ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าไม่ได้แสดงถึงความหมายของเรื่อง (Subjact) ให้เห็นได้โดยตรง (Non – Pepresentation) ศิลปินเข้าใจงานของตนอย่างหนึ่ง ผู้ดูเห็นไปอีกอย่างหนึ่งหรืออาจตรงกันก็ได้ ดังนั้นผลงานศิลปะจึงต้องอาศัยการวิจารณ์ศิลป์ หรือไม่ก็ต้องมีข้อความบรรยายความหมายของงานกันอย่างยืดยาว เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจความคิดของศิลปิน ถ้าเรายึดหลักที่ว่าศิลปะบอกตัวเองได้ (ว่ามีคุณค่าเพียงใด) แล้วก็ไม่ต้องสงสัยเลยว่า เหตุใดศิลปะในลัทธินิยมนามธรรมจึงคลายความนิยมไปในยุโรปและในสหรัฐอเมริกาอย่างรวดเร็วเช่นนี้ จริงอยู่การกำหนดคุณค่าของศิลปะเป็นสิ่งยากยิ่ง เพราะไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวกำหนดไว้ การคัดเลือกและตัดสินงานศิลปะของสถาบันของแต่ละชาติจึงปฏิบัติเหมือนกันไม่ได้ ตะวันตกก็มีแนวความคิดเห็นอย่างหนึ่ง ตะวันออกก็อีกอย่างหนึ่ง คณะกรรมการก็มีทัศนะแตกต่างกันไปตามนโยบายของแต่ละชาติ ยิ่งประเทศใดมีการเคลื่อนไหวก้าวหน้าในกิจกรรมทางศิลปะมาก ก็ยิ่งมีความคิดเห็นและขัดแย้งกันมากขันเป็นเงาตามตัว

ที่กล่าวว่าศิลปะมีค่าอยู่ในตัวเองนั้น หมายถึงค่าในทางจิตใจอันเป็นเครื่องหมายในการแสดงให้เห็นถึงความเจริญถึงวัฒนธรรมของชนในชาติ ในศิลปะนั้นเขามิได้วัดคุณค่ากันในแบบ(Style) ในความเป็นของเก่า ของใหม่ หรือต่างยุคต่างสมัย คุณสมบัติของศิลปะอยู่ที่การเนรมิตสร้างสรรค์ (Creation) ความจริงใจ (Sincerity) และอารมณ์

สะเทือนใจ(Emotion) ของศิลปินอันขึ้นอยู่กับความบัลดาลใจที่ได้รับจากสิ่งแวดล้อม ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี กล่าวไว้ตอนหนึ่งในบทความเรื่อง "ศิลปะ" ว่า

"...วัตถุประสงค์ของศิลปินปัจจุบันนั้นอยู่ที่การทำตนให้เป็นอิสระจากพันธะทางโลก โดยการปิดเบือนธรรมชาติหรือไม่ก็สร้างรูปขึ้นมาใหม่ ตามมโนคติของตน ฉะนั้นเองเมื่อศิลปินขาดความสัมพันธ์กับสภาวะความเป็นจริงของโลก การวินิจฉัยคุณสมบัติในงานศิลปะปัจจุบันจึงดูเหมือนเป็นการอยาก...

...ข้าพเจ้าใช้คำว่า ดูเหมือน เพราะว่าตามความเป็นจริงนั้นงานศิลปกรรมชั้นสูงจะต้องถ่ายทอด สิ่งซึ่งเป็นแก่นสาร พลังแห่งจักรวาล วิญญาณ หรือนัยหนึ่งคือ ความรู้สึกสัมพันธ์กับอวกาศ ให้ปรากฏออกมา ซึ่งที่แท้จริงแล้วความหมายเหล่านี้เป็นคุณสมบัติสำคัญอันประจักษ์อยู่ในงานศิลปกรรมชั้นสูงของชาชาติกรีก อินเดีย จีน ญี่ปุ่น ไทย และชนชาติอื่นๆ ซึ่งไม่ว่าในอดีต หรือปัจจุบัน ได้สร้างศิลปะอันยิ่งใหญ่มาแล้ว"

ศิลปินหนุ่มที่มีหัวพัฒนาหลายคนได้มีโอกาสไปศึกษาเพิ่มเติมในยุโรปและอเมริกา กำลังได้รับอิทธิพลศิลป ลัทธินิยมนามธรรม ของกลุ่มศิลปินตะวันตก ได้พยายามอย่างยิ่งที่จะสร้างงานของตนเองออกมาในรูปของ "นามธรรม" ซึ่งในขณะนี้ลัทธินิยมนี้ก็ได้ขยายตัวออกไปอย่างก้าวขวางอีกหลายแบบ ฉะนั้นจะมีประโยชน์อันใดที่เราจะมายึดถือคำว่า ใหม่ เก่า ทันสมัย ไม่ทันสมัย ถ้างานศิลป์นั้นไม่ใช่สิ่งซึ่งเป็นสาระสำคัญ (Essence) หรือธาตุแท้อยู่ ดังนั้นการทำงานศิลป์โดยเกรงว่าจะไม่ทันสมัยนั้นอาจกลายเป็นการ ตามสมัย หรือไม่ก็ ล้าสมัย ไปได้ง่าย เพราะขาดความเป็นตัวเอง (Individuality) และปราศจากความจริงใจ (Sincerity) การที่จะพัฒนาตะวันออกทางด้านจิตใจให้เป็นเช่นตะวันตกนั้น เป็นสิ่งที่เราควรจะปฏิบัติหรือไม่เพียงใด ใคร่ขอฝากไว้ ณ ที่นี้

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 นี้ มหาวิทยาลัยศิลปากรพยายามอย่างดีที่สุดที่จะคัดเลือกและตัดสินผลงานมาเสนอให้แก่ประชาชนได้ชมเป็นอาหารของจิตใจ ศึกษาถึงการพัฒนาการและเนรมิตสร้างสรรค์ศิลป์แบบต่างๆกัน โดยถือหลัก "เป็นกลาง" ไม่ยึดเอาแบบ (Style) ใดๆ ของศิลป์มาวินิจฉัยให้เกิดความโน้มเอียงในคุณสมบัติของงานแต่ประการใด เพราะศิลป์นั้นไม่ว่าจะสร้างขึ้นมาในลัทธินิยมใดๆ ถ้าสามารถทำให้เราเกิดอารมณ์สะเทือนใจอยู่ตลอดเวลาและก็นับว่าเป็น ศิลปะที่มีค่าสูงส่งเป็นที่ยอมรับนับถือของโลก ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี กล่าวเน้นว่า "ศิลปกรรมอันสูงส่งย่อมมีคุณค่าอยู่ ตลอดกาล และความมีค่าอยู่ตลอดกาลนั้นมิใช่เพราะความตั้งใจของศิลปินที่จะให้เป็นเช่นนั้น หรือเพราะว่ามีการเขียนบทความยกย่องกันต่างๆนานาเลย"

ที่สุดนี้ มหาวิทยาลัยศิลปากรหวังเป็นอย่างยิ่งว่าท่านผู้ชมงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 นี้ คงจะเข้าใจถึงวัตถุประสงค์และความปราถนาดีของมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ได้จัดให้มีการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติติดต่อกันเรื่อยมา เพื่อส่งเสริมความก้าวหน้าของศิลปะปัจจุบัน ยกย่องฐานะศิลปิน ตลอดจนสร้างความสนใจแก่ประชาชนที่ได้รับการสนับสนุนศิลปะและให้กำลังใจแก่ศิลปินอยู่ตลอดมา. (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15. 2507 : 7)

ปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ. 2507 มีสาเหตุและมูลเหตุสำคัญในการเกิดปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังนี้

มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง

1. การขาดศรัธทาในตัวบุคคลและความเชื่อถือในองค์กรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

การขาดผู้นำที่เป็นที่ไว้วางใจ ขาดศรัทธาในตัวคณะกรรมการ ทำให้ศิลปินที่ส่งผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ขาดความเชื่อมั่นในผลการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลังจากการเสียชีวิต ของ ศิลป์ พีระศรี ในปี พ.ศ. 2505 ซึ่งเป็นการสูญเสียเป็นผู้นำในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่เป็นหลักในการวางแนวความคิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ รวมทั้งเป็นผู้พิจารณาผลงานทั้งก่อนส่งผลงานเข้าร่วม และตัดสินให้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ทุกคนยอมรับ ในความรู้ความสามารถ และยังเป็นอาจารย์ของศิลปินที่ส่งผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเกือบทั้งหมด การขาดผู้นำที่ศัทธาในตัวบุคคลขององค์กร จึงเป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เนื่องจากศิลปินไม่ยอมรับผลการตัดสินของคณะกรรมการตัดสินที่ใช้วิธีการเดียวกันกับ ศิลป์ พีระศรี แต่ขาดการปรับปรุงพัฒนาแนวทางเดิมของผู้ก่อตั้งให้สอดคล้องตามพัฒนาการทางความคิดของศิลปิน วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า
(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2543 : สัมภาษณ์)

> การตัดสิน คือการเอาอาจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นที่ตัวตั้งและกรรมการตัดสินเป็นคณาจารย์ในมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งดูแล้วเป็นระบบครอบครัว...เรามองด้วยความเข้าใจว่า อาจารย์ศิลป์ พีระศรี มีเจตนาในการจัดการประกวดแข่งขันเพื่อกระตุ้นศิลปกรรมในประเทศไทย แต่คนรุ่นหลังเองต่างหากที่ไม่ได้พัฒนาวิธีคิด หรือการเริ่มต้นให้สอดคล้องกับ สังคม การเรียนการสอนศิลปะ ที่มันหลากหลายขึ้น กว้างขึ้นเป็นการพลาดของคนรุ่นหลังที่ไม่สามารถขยายวิธีคิดของอาจารย์ศิลป พีระศรี ให้สอดคล้องกับการพัฒนาสังคมและสติปัญญาของคนในสังคมได้ เพราะการที่รับมาปฏิบัติ และขาดการพัฒนามันเลยกลายเป็นจุดอับ คับแคบของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จึงขาดการยอมรับในวงกว้าง...ในสมัยนั้น ที่ผมดูการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในฐานะที่เป็นเด็กเรายังคุยกันว่า สงสัย มองในแง่ที่ว่าภาพนั้น (ภาพชักกระดาน) ไม่เห็นเด่นอะไร แล้วทำไมศิลปกรรมแห่งชาติให้รางวัล เราถือว่าเราคิดในตอนนั้นอย่างนั้นในฐานะที่เป็นเด็ก..และงานศิลปะสมัยใหม่ก็เริ่มเข้ามาแล้ว แต่ผมว่าก็ยังไม่สะดุดตาเท่าไรนัก

บทความโดย ครูวาดเขียน ใน "ศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 33 ปี" สรุปถึงความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ที่เกี่ยวเนื่องกับการเสียชีวิตของ ศิลป์ พีระศรี ไว้ว่า

> ... การประท้วงครั้งนั้นประเด็นหลักคือ ความไม่เห็นด้วยกับผลงานที่ตัดสินให้รางวัลในคณะกรรมการตัดสิน ... ต่างฝ่ายต่างต่อสู้เพื่อพิทักษ์ผลประโยชน์ของตน เพียงแต่ฝ่ายหนึ่งรักษา ผลประโยชน์ในกลุ่มพวก แต่อีกฝ่ายหนึ่งพยายามรักษาผลประโยชน์ซึ่งหลักการ ...
>
> อย่าไรก็ตาม สาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดปัญหาเหล่านี้ขึ้นก็เพราะในด้านตัวบุคคลศิลปินขาดผู้นำซึ่งเป็นที่เคารพไว้วางใจ อย่างศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีและในด้านหลักการเป็นเพราะ ขาดการปรับปรุงโครงสร้างการได้มาซึ่งขณะกรรมการ ขาดความหนักแน่นกระจ่างชัดในการประเมินค่าตัดสินในขณะที่ศิลปกรรมได้ก้าวหน้าไปจากอดีตแล้วอย่างมาก และในหลักการนี้ทำให้เกิดช่องโหว่แสวงหาผลประโยชน์กัน ...
>
> กล่าวโดยสรุปแล้ว หลังจากที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้บุกเบิกและวางรากฐานศิลปกรรมแห่งชาติเสียชีวิตลง การพัฒนาศิลปกรรมของไทยอิงแอบกับอิทธิพลศิลปกรรมแนวคิดศิลปะค่ายโลกเสรีอย่างแนบแน่น ... จึงนับเป็นการพัฒนาการที่ก้าวไปข้างหน้าทางประวัติศาสตร์อีกระดับหนึ่งแต่ก็เพราะกระแสแห่งการยอมรับแนวคิดศิลปะจากโลกตะวันตกก็มีผลกระทบด้านกลับที่ทำให้ ศิลปินบางคนเกิดการบูชาฝรั่งหลงฝรั่งจนกระทั่งเยียบประณามศิลปกรรมดั้งเดิมของไทยโดยไม่มีการจำแนก การพัฒนาศิลปกรรมแนวประชาชาติ ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมของประชาชนตามท้องถิ่นจึงถูกละเลยทอดทิ้งลงไปอย่างน่าเสียดาย (ครูวาดเขียน. 2525 : 12-13)

2. ความแตกต่างและพัฒนาการทางความคิดที่แตกต่าง

หลังจากที่ศิลป์ พีระศรีเสียชีวิตในปี พ.ศ. 2505 แล้ว สถานภาพและการยอมรับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในวงการศิลปะลดน้อยลงไปเรื่อย ๆเพราะขาดผู้นำที่เป็นหลักในการคัดเลือกตัดสินให้รางวัลที่ทุกคนทุกฝ่ายยอมรับในความรู้ ความสามารถ และความยุติธรรม (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2540 : 158) เป็นจุดเริ่มต้นและเป็นรอยต่อสำคัญของการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดทางด้านศิลปะ ซึ่งมีศิลป์ พีระศรี เป็นผู้วางแนวความคิดไว้แต่ต้น โดยแนวความคิดทางศิลปะในแบบเดิมของศิลปินเริ่มลดบทบาทความคิดลง ไปพร้อม ๆกับการเติบโต และการพัฒนาแนวความคิดของศิลปินที่อยู่ในวงการทัศนศิลป์ในแนวทางใหม่ เป็นจุดเริ่มต้นของพัฒนาการทางความคิดที่เริ่ม

แตกต่าง การเริ่มกระแสความนิยมในศิลปะสมัยใหม่ในช่วงนี้ที่เกิดการตื่นตัว หลังจากการเสียชีวิตของ ศิลป์ พีระศรี ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการแสดงออกถึงลดบาทบาทศิลปะเชิงสั่งการ อย่างชัดเจน จึงทำให้เกิดความตื่นตัวของศิลปิน โดยการทดลองสร้างงานศิลปะตามแนวความคิดลัทธิต่างๆ สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ประการหนึ่งก็คือ ภายหลังการเสียชีวิตของศิลป์ พีระศรี ส่งผลให้ศิลปินที่เป็นลูกศิษย์มีความสะดวกใจมากขึ้นต่อการสร้างงานศิลปะในแนวทางที่ ศิลป์ พีระศรี เคยปฏิเสธมาแล้วอย่างรุนแรง (หน่วยศึกษานิเทศน์ กรมการฝึกหัดครู. 2522 : 52) เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดเหตุการณ์ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 จากกลุ่มศิลปินกลุ่มเดียวกันนี้เอง

โดย วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการทางความคิดของผู้สร้างงานทางศิลปะ ในวงการทัศนศิลป์ในขณะนั้น ไว้ว่า

> พัฒนาการของศิลปะกระแสอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะสมัยใหม่ในสังคมได้ก้าวมาสู่การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญอีกครั้งหนึ่ง ในช่วงรอยต่อการเสียชีวิตของศิลป์ พีระศรี ... การสูญเสียของท่านนอกจากเป็นปรากฏการณ์ที่บ่งชี้ให้เห็นถึงการถดถอยของศิลปะกระแสอิทธิพลศิลปะหลักวิชาแล้ว ยังมีปรากฏการณ์ทางด้านศิลปะหลายอย่างเกิดขึ้น เช่น การแสดงภาพฝีพระหัตถ์ผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่หลากหลายรูปแบบของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ปีพุทธศักราช 2506 การเปิดการแสดงจิตรกรรมแนวทางศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม ของอารี สุทธิพันธุ์ ณ สถานสอนภาษา เอ.ยู.เอ. ในปีพุทธศักราช 2504 และศิลปินหัวก้าวหน้าในเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้แสดงบทบาทศิลปะกระแสอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่อย่างเด่นชัดในช่วงเวลานั้น เช่น สมโภชน์ อุปอินทร์ พิชัย นิรันต์ สันต์ สารากร บริรักษ์ อนันต์ ปาณินท์ นิพนธ์ ผลิตะโกมล ชำเรือง วิเชียนเขตต์ ธนะ เลาหกัย กุล กำจร สุนพงษ์ศรี ถวัลย์ ดัชนี พิริยะ ไกรกฤษ์ ดำรง วงศ์อุปราช ประวัติ เล้าเจริญ บัณฑิต ผดุงวิเชียร เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 87-88)

ในช่วงก่อนหน้านั้น วงการทัศนศิลป์เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านการนำเสนอผลงานทางศิลปกรรมผลงานทัศนศิลป์แนวทางศิลปะเพื่อศิลปะ ศิลปะแนวประเพณีนิยม และศิลปะที่มีเจตนาทางการค้าได้ก้าวหน้าทั้งในด้านเชิงปริมาณและคุณภาพอย่างไม่สะดุดกับอุปสรรคใดๆ เป็นการพัฒนาการทางความคิดไปพร้อมๆกับวิธีการนำเสนอผลงานทางศิลปะที่เปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอและการสนับสนุน โดยได้รับการเกื้อรับจากสภาพทั้งภายในและภายนอกประเทศ กล่าวคือ การพัฒนาประเทศในระยะดังกล่าวไทยได้รับความช่วยเหลือทั้งทางด้านการเงินและเทคโนโลยีจากสหรัฐอเมริกาเป็นหลักใหญ่ (อำนาจ เย็นสบาย. 2533 : 101-102)

โดยเริ่มการเปลี่ยนแปลงในขณะที่เวทีศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มก้าวเข้าสู่ทศวรรษที่ 2 ในปี พ.ศ. 2504 สงครามเวียดนามก็เกิดขึ้น ทหารอเมริกาจำนวนมากถูกส่งเข้ามาในประเทศไทย การทะลักเข้าสู่ประเทศไทยของทหารและประชาชนจำนวนมากนั้นเป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงศิลปะในประเทศไทยที่ พิริยะ ไกรฤกษ์. (2525:34-36) เรียกว่าเป็นแบบ "สุกไวทันใจ" ซึ่งเริ่มนับตั้งแต่ พ.ศ. 2504 อันเป็นยุคแห่งการเปิดศักราชการแสดงงานศิลปะที่ก้าวออกมาจากหอศิลป์ของภาครัฐสู่แกลเลอรี่หรือสถานที่อื่นๆ ซึ่งได้รับการสนับสนุนโดยการซื้อภาพเขียนของชาวต่างประเทศ ผลงานศิลปะที่มีเจตนาเพื่อการค้าจึงได้ถูกผลิตขึ้นมาอย่างมากมาย พอๆกับการเกิดขึ้นของหอศิลปและแกลเลอรี่เชิงธุรกิจที่เปิดตัวเป็นคนกลางผู้ทำงานศิลปะประเภทนี้

วิรุณ ตั้งเจริญ. กล่าวถึง วงการทัศนศิลป์ไทย ช่วงหลัง ปี พ.ศ. 2500 ไว้ในบทความ "วิกฤติการณ์และการเปลี่ยนไปของวงการศิลปกรรม"

> หลัง ปี พ.ศ. 2500 นั้น วงการทัศนศิลป์ไทยเริ่มสลัดตัวเองออกจากศิลปะหลักวิชา ก้าวเข้าสู่กระแสศิลปสมัยใหม่ (Modfrn Art) ศิลปะสมัยใหม่เติบโตจากสังคมตะวันตกใหม่ ... จากวิฤการณ์สังคมไทยด้านหนึ่งได้สะท้อนไปสู่วงการศิลปกรรมอีกด้านหนึ่ง กระแสการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะหลักวิชา ได้พัฒนามาสู่ศิลปะสมัยใหม่ที่สะท้อนอิสระภาพในการแสดงออกมากขึ้น ... ศิลปินทางด้านทัศนศิลป์รุ่นใหม่ได้ใช้เสรีภาพในการแสดงออกทางด้านศิลปกรรม เป็นตัวทวนกระแสอำนาจเผด็จการทางการเมือง และถ้าจะมองเบื้องหลังอีกมิติหนึ่ง ศิลปินรุ่นใหม่ในช่วงเวลานั้นก็คือผลพวงใหม่จากตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระแสสหรัฐอเมริกา ผู้หนุนหลังการต่อต้านคอมมิวนิสต์และแพร่เชื้อวัฒนธรรมแบบแผนอเมริกา
>
> ในขณะที่ศิลปะหลักวิชาในอดีตสอดคล้องกับแบบแผนเชิงสั่งการ กฎระเบียบ ประเพณี
> เชิงอนุรักษ์ซึ่งสอดคล้องกับสังคมไทยในช่วงเวลาหนึ่ง...ประเพณีเชิงอนุรักษ์ ยังคงมีความรุนแรงในช่วงนั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 20-21)

ความเจริญก้าวหน้าในศิลปะสมัยใหม่ ได้พัฒนาปรับตัวเองอย่างรวดเร็ว จากรูปแบบศิลปะไทยแบบโบราณที่เป็นทัศนะทางอุดมคติ ก้าวเข้าสู่รูปแบบผสมผสานตะวันตกอันหลากหลาย การเกิดแกลเลอรี่เอกชน เริ่มขึ้นในยุคนี้ ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เริ่มเปิดกว้างขึ้นเมื่อมีแกลเลอรี่ ศิลปินไม่ได้หวังพึ่งพิงแค่การประกวดในงานศิลปกรรมแห่งชาติ ศิลปินเริ่มมีความคิดที่เป็นอิสระทางความคิดมากขึ้น เป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงระบบการสนับสนุนการแสดงผลงานทางศิลปะที่เริ่มจากการเปลี่ยนจากระบบการดำเนินงานของรัฐมาเป็นการรวมตัวดำเนินการของกลุ่มศิลปินเองและเอกชน

"กลุ่มศิลปินหนุ่ม" ซึ่งก่อตัวขึ้นในปี พ.ศ. 2504 มีศิลปินรุ่นหนุ่มหัวก้าวหน้าร่วมกันเคลื่อนไหวคือ ดำรง วงอุปราช พิชัย นิรันต์ อนันต์ ปานณินท์ ประพันธ์ ศรีสุตา สมยศ ทรงมาลัย ทวี รัชนีกร เปรื่อง เปลี่ยนสายสืบ นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์ และ Zelenda Johnson ได้รวมตัวจัดแสดง

ผลงานในแกลเลอรี่ย่านมักกะสัน คือ “บางกอกอาร์ตเซ็นเตอร์” นับเป็นการเปลี่ยนค่านิยมการแสดงผลงานศิลปะให้ก้าวางขวางขึ้น (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2540:110-111) อีกทั้งในปี พ.ศ. 2505 ดำรง วงศ์อุปราช ได้ไปเข้าเรียนที่เสลด (Slade School) ในกรุงลอนดอนและกลับมาในปี พ.ศ. 2506 ในฐานะศิลปินนามธรรม และเป็นโฆษกคนสำคัญให้กับงานศิลปะแนวนี้เลยทีเดียว ศิลปะแนวนามธรรมกลายเป็นที่นิยมในปี พ.ศ. 2507 (อำนาจ
เย็นสบาย. 2533 : 59) จนทำให้เกิดความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ระหว่างศิลปินรุ่นหนุ่มหัวก้าวหน้า ที่มีการพัฒนาการทางความคิดทางศิลปะก้าวหน้ากว่า กับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ไม่ได้มีการพัฒนาการทางตัวบุคคลในองค์เอง และระบบการดำเนินงานขององค์กรเอง ก่อให้เกิดกลุ่มศิลปิน
หัวก้าวหน้าที่เห็นว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเพียงปีละครั้งนั้นไม่เพียงพอ และศิลปินบางคนไม่ต้องการรางวัลแต่ต้องการเสนอผลงานต่อประชาชนเท่านั้น จึงทำให้ศิลปินกลุ่มนี้คิดหาสถานที่สำหรับแสดงผลงานของตนขึ้นมา และเป็นการเริ่มต้นการเกิดแกลลอรี่ของเอกชนเรื่อยมา(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531:26-27) เป็นการเริ่มยุคที่งานแสดงศิลปะและการเปิดหอศิลปะบานสะพรั่ง ยุคนี้เป็นยุคที่เชื่อว่าเกิดจากการเริ่มต้นของ ดำรง วงศ์อุปราช ซึ่งได้เพื่อนสองสามคนจัดงานแสดงศิลปะเป็นกลุ่มขึ้นสองสามครั้งตามร้านค้าโดยเรียกว่า “นิทรรศการของกลุ่มศิลปินหนุ่ม” (Michael Smithies. 2521:148)

ความเฟื่องฟูของศิลปะในยุคนี้สามารถวัดได้จากข้อเท็จจริงที่ว่า ในปี พ.ศ. 2503 ไม่มีการจัดแสดงศิลปะร่วมสมัยอันใดเลยนอกจากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่พอมาถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2505 มีการเปิดแสดงงานเป็นกลุ่มถึงสามครั้ง ในเดือนเดียวกันในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2506 สถาณการณ์บานปลายเสียจนควบคุมไม่ได้ มีงานแสดงศิลปะถึง 7 งานในเดือนเดียวกัน โดยมีการเป็นงาน 5 งานภาพในหนึ่งสัปดาห์ซึ่ง 2 งานในจำนวนนี้เปิดในเย็นวันเดียวกัน ความเฟ้อของงานแสดงศิลปะมีมากเสียจนน่าเบื่อ ช่วงจังหวะที่บ้าคลั่งนี้ค่อยคลายลงไปในปี พ.ศ. 2508 และเมื่อมาถึงปี พ.ศ. 2509 นอกเหนือจากการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติแล้วก็มีเพียงงานแสดงเดี่ยว ของ บรรจง โกศัลยวัฒน์ ที่สมาคมฝรั่งเศษ (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525:35)

เมื่อการพัฒนาการทางความคิด ในแนวทาง ทางด้านศิลปะของศิลปินรุ่นใหม่ที่ตัวเค้าเองมีความเชื่อมั่นในความคิดว่าก้าวหน้า จากการรับอิทธิพลตะวันตกจากกระแสสังคม และจากการศึกษาทั้งภายในและ ภายนอกประเทศ และจากการสร้างเวทีการแสดงศิลปกรรมให้กับตัวเองโดยไม่พึ่งเวทีของรัฐ ทำให้ในปี พ.ศ. 2507 เกิดความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และถือได้ว่าเป็นปีแรกและเป็นครั้งแรกที่ศิลปินกลุ่มหนึ่งซึ่งส่วนใหญ่ล้วนเป็นศิษย์ของศิลป์ พีระศรี พร้อมทั้งเคยให้ความร่วมมือสนับสนุนงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาโดยตลอด ก็รวมตัวกันประท้วงคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

3. ผลประโยชน์ระหว่างบุคคล และเหตุการณ์ที่เกี่ยวเนื่องกับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

สาเหตุหนึ่งของการตัดสินให้ภาพในแนวประเพณี ได้รับรางวัลเหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ. 2507 ที่ทำให้เกิดเหตุการณ์ประท้วงเกิดขึ้นส่วนหนึ่งเป็นความขัดแย้งระหว่างตัวบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการตัดสินครั้งนั้นที่มีผลประโยชน์ส่วนตัวเป็นตัวชี้นำการตัดสิน ส่งผลทำให้
ผลการตัดสินเกิดการเบี่ยงเบนและผลของความขัดแย้งตามมาภายหลัง จนถึงเหตุการณ์ที่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงแก้ไขปัญหาความขัดแย้งให้กับเรื่องนี้ในเวลาต่อมา

โดย ลาวัลย์ อุปอินทร์ ให้สัมภาษณ์ เกี่ยวกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ. 2507 ในฐานะศิลปินและนักวิชาการ โดยสิ่งที่ ลาวัลย์ กล่าวถึงอาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดความขัดแย้งภายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 อีกทั้งเหตุการณ์ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้ทำให้ความขัดแย้งจบลง ไว้ว่า

> ดิฉันไม่เกี่ยวข้องเลย แต่รู้เรื่อง รู้ว่าที่มาเนื่องจากสาเหตุก่อนปีที่เกิดการประท้วงในหลวงได้ทรงซื้อภาพในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไปคือเป็นภาพลักษณะไทยๆ ... ได้คุยกับคณะกรรมท่านหนึ่งที่ตัดสินงานว่าทำไมรูปนั้นถึงได้ ถ้าพูดถึงคุณค่าของงานจริงๆไม่น่าจะถึงที่จะได้รางวัลเหรียญทอง ... ในเมื่ออาจารย์ไม่เห็นด้วยทำไมอาจารย์ไม่คัดค้าน ... กรรมการท่านนั้นว่าคัดค้านแล้วแต่เป็นเสียงส่วนน้อยในที่สุดต้องแพ้โหวตไป ... และทราบมาตอนหลังว่าเนื่องจากกรรมการท่านหนึ่งมีเสียงที่มีอิทธิพลมากทุกคนกลัวเพราะเป็นคนที่จบมาเป็นคนรุ่นแรกๆเป็นลักษณะที่ทุกคนต้องเกรงใจและต้องรับฟัง ... และเป็นความจริงที่ว่ากรรมท่านนี้เป็นเจ้าหนี้อาจารย์ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ อยู่และอาจารย์ประพัฒน์ก็ไม่มีเงินใช้หนี้ และการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติเวลานั้นมีเงินรางวัลด้วย ทราบมาภายหลังว่ากรรมการท่านนี้ได้ยึดรางวัลที่เป็นเงินรางวัลทั้งหมดเพื่อเป็นการใช้หนี้ หลายคนไม่เห็นด้วย ... แต่โดยมากคนอื่นจะรู้ว่าในหลวงทรงซื้อภาพลักษณะนี้ไป ... มีอยู่วันหนึ่งได้เข้าไปที่ในวังรู้สึกจะเป็นวังสวนจิตรดาระหว่างที่นั่งอยู่ได้เถียงกันกับอาจารย์ทวี นันทขว้าง เรื่องนี้ ... โดยไม่ทราบว่าในหลวงได้มาประทับยืนอยู่ด้านหน้า ท่านทรงรับสั่งว่า หยุดก่อนทั้งสองคนให้ฉันได้อธิบายก่อน ที่อาจารย์บอกว่าที่คณะกรรมการเห็นว่าฉันชอบงานด้านนี้ จริงๆแล้วไม่ใช่ ที่จริงที่ฉันซื้อเพราะฉันซื้อไปให้ฝรั่ง แล้วให้เขาไปติดที่ต่างประเทศเพราะ ฉะนั้นก็ต้องการได้ผลงานที่เป็นลักษณะไทยๆ แต่ฉันไม่ได้ชอบ เพียงแต่ต้องการเผยแพร่ผลงานที่มีลักษณะของความเป็นไทย (ลาวัลย์ อุปอินทร์. 2543 : สัมภาษณ์)

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระองค์เป็นผู้ประสานความขัดแย้งและทรงทำให้ความขัดแย้งคลี่คลายลง สวัสดิ์ ตันติสุข กล่าวถึงเหตุการณ์นี้ ไว้ว่า

ทรงพระปรีชาสามารถมาก ทรงช่วยประสานความขัดแย้งที่เกิดขึ้นให้หมดไป ด้วยทรงเชิญทั้งสองฝ่ายเข้าไปในวัง และทรงรับสั่งให้ออกความคิดเห็นแนะนำ วิจารณ์ ภาพเขียนฝีพระหัตถ์ศิลปะของพระองค์ ท่านทรงทำให้ผู้ที่เป็นศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องอยู่ในวงการศิลปะ เห็นว่างานศิลปะนั้นสามารถติชมและวิจารณ์ได้ (สวัสดิ์ ตันติสุข. 2543 : สัมภาษณ์)

4. มาตราฐานการตัดสินและความแตกต่างด้านรสนิยม

การยอม รับไม่ยอมรับศิลปะสมัยใหม่ส่วนหนึ่งเป็นรสนิยมที่เกิดจากการศึกษาที่ปลูกฝัง และรสนิยมที่เกิดขึ้นภายในตัวเองของคณะกรรมการ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มี มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้นำ เป็นเพราะระบบการศึกษาในแวดวงมหาวิทยาลับศิลปากรเองก็ยังไม่เปลี่ยนแปลง เป็นระบบการศึกษาที่ยังคงหลงเหลือแนวทางศิลปะแบบอะคาเดมีอยู่ จากการวางรากฐานของ ศิลป พีระศรี ไว้ให้กับลูกศิษย์ ที่ภายหลังลูกศิษย์เหล่านั้นกลายมาเป็นคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จึงทำให้เกิดขัดแย้งทางความคิดในแนวทางศิลปะแนวเดิมกับกลุ่มศิลปินที่ได้เรียนรู้แนวทางศิลปะแนวทางอื่น เป็นการประเชินหน้าและต่อสู้ทางความคิดระหว่างความเชื่อ 2 แนวทางที่เริ่มขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยฝ่ายศิลปินที่คิดว่าตัวเองก้าวหน้าและมีระบบการคิดใหม่ในแนวทางศิลปะสมัยใหม่ปืนผู้ต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลง กับคณะกรรมการที่ถูกกล่าวหาว่าขาดความก้าวหน้าและพัฒนา ในแนวทางศิลปะอะคาเดมี วิรุณ ตั้งเจริญ ให้ความเห็นเกี่ยวกับการไม่ยอมรับศิลปะสมัยใหม่ หรืองานนามธรรมมากนักในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในขณะนั้น ไว้ว่า

> การไม่ยอมรับ งานนามธรรมในสมัยนั้น เนื่องมาจากกระแสเพาะช่าง และมหาวิทยาลัย ศิลปากร เป็นความเชื่อที่ว่า คิดแบบอนุมารเอาเองว่าการทำศิลปะสมัยใหม่ต้องมีพื้นฐานจาก ศิลปะหลักวิชา ต้องผ่าน การเขียนภาพเหมือน ระบายสีในระบบอะคาเดมี มีความเชื่ออย่างนั้น จึงมองคนที่ทำงานศิลปะสมัยใหม่ นามธรรมต้องมีพื้นฐานอย่างนั้นก่อน ความคิดเช่นนั้นไม่ถูกต้อง เพราะพัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลป์ทางตะวันตก ในช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลง ทางด้านเนื้อหา
> รูปแบบ และเทคนิคกระบวนการต่างๆ คนเหล่านั้นปฏิเสธกระบวนการ แบบอะคาเดมี ...ถ้าคิดว่ากระบวนแบบอะคาเดมีแล้วจะมาเปลี่ยนแปลงเป็นศิลปะสมัยใหม่เป็นความคิดที่ผิด (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2543 : สัมภาษณ์)

คำกล่าวของ เขียน ยิ้มศิริ ในปี พ.ศ. 2506 ในขณะที่ มีเชียมหันมาทำประติมากรรมโดยใช้การเชื่อมโลหะ และเป็นประติมากรไทย คนแรกที่ทดลองทำงานนามธรรมบริสุทธิ์ น่าจะเป็นการบอกถึง การไม่เห็นด้วยกับการเชื่อมโลหะหรือประติมากรรมเส้นลวดซึ่งเป็นศิลปะสมัยใหม่ในยุคนั้น โดยพูดตรงๆว่า "คนไทยทั่วไปไม่สนใจศิลปะแนวนามธรรมมากนัก เพราะว่าเขามีวัฒธรรมของเขาเอง และเป็นวัฒธรรมที่โดยธรรมชาติแล้วจะไม่สามารถผสมผสานกับวัฒธรรมตะวันตกได้" (พิริยะ ไกรกฤษ์. 2525:37)

และหลังจากนั้นปี พ.ศ. 2507 ในการแสดงแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 เขียน ยิ้มศิริ ก็เป็นคณะกรรมการตัดสิน ซึ่งเป็นหนึ่งในคณะกรรมการที่ถูกกล่าวหาจากศิลปินกลุ่มที่ประท้วงไม่ยอมรับผล การตัดสิน อีกทั้งยังตอกย้ำด้วย ชิต เหรียญประชา หนึ่งในคณะกรรมการในปี พ.ศ.2507 ที่แสดง การเผชิญหน้าไม่เห็นด้วยกับกระแสนิยมศิลปะนามธรรมโดย ฝ่ายชิต เหรียญประชา กล่าวไว้กับ กรกฎ หลักเพชร ซึ่งเป็นผู้ที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีในปี พ.ศ. 2507 จึงเป็นการบ่งบอกถึงแนวความคิดของกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ได้เป็นอย่างดีว่าคณะกรรมการบางส่วนยังไม่ยอมรับศิลปะสมัยใหม่โดย เฉพาะ ชิต เหรียญประชา และ เขียน ยิ้มศิริ โดย เขียน ยิ้มศิริ กล่าวไว้ว่า

> "งานสมัยใหม่ ซึ่งโดยมากมักจะเป็นรูปแบบพิศดารนั้น ผมเห็นว่าเป็นเรื่องฉาบฉวย ชั่วครั้งชั่วคราว ไม่ จีรังยังยืนอะไรนัก ที่ถูกแล้วเราควรจะหันมาสร้างงานจำหลักไม้แบบไทยสมัยใหม่กับมากกว่า ผมมั่นใจว่าจะต้องก้าวไกลทัดเทียมกับฝรั่งที่เดียว ข้อสำคัญคือเราไม่ลืมตัว ไม่ลืมความเป็นไทยอีกด้วยขอแต่เพียงได้โปรดกรุณาช่วยกันสนับสนุน เอาใจใส่ และแสดงออกในด้านที่เป็นการดำรงความเป็นไทยเอาไว้บ้าง" (กรกฎ หลักเพชร. 2507 : 8-11)

อำนาจ เย็นสบาย. สรุปถึงความขัดแย้งในศิลปกรรมแห่งชาติ ในบทความ ความขัดแย้งของศิลปินต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยอ้างถึงบทสัมภาษณ์ของผู้ร่วมประท้วงใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ปี พ.ศ. 2507 ใน"พาที" ปีที่1 ฉบับที่ 6 โดยแสดงความคิดเห็นที่เห็นว่าคณะกรรมการขาด มาตราฐานในการตัดสิน

> ความขัดแย้งทางความคิดนั้น หากจะกล่าวไปแล้วคือความจริงที่เป็นกฎเกณฑ์ของสรรพสิ่ง ไม่ว่าวัตถุ ธรรมชาติ สังคม หมู่ชน ฯลฯ ต่างมิอาจหลีกเลี่ยงหนีกฎเกณฑ์เหล่านี้ไปได้ ในกรณีของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็เช่นกันซึ่งในที่สุดแล้วก็เกิดความขัดแย้งกันขึ้นภายหลังจากที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้สิ้นชีวิตไปแล้วเป็นเวลา 2 ปีต่อมา
>
> " ได้เคยร่วมกับศิลปินคนอื่นๆ ประท้วงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยไม่ยอมส่งงานเข้าร่วมประกวดและร่วมแสดงแม้ในปัจจุบัน สาเหตุที่ประท้วงนั้นก็เนื่องมาจาก

ความยุ่งเยิงในวงการศิลปินด้วยกันในสมัยนั้น และไม่พอใจในคณะกรรมการตัดสินงานประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ไม่ควรจะมีขึ้นเพียงเพื่อเป็นเพียงเวทีการชิงดีชิงเด่นกัน ... แข่งขันเพื่อความแตกแยกและก่อให้เกิดกิเลสติดตัวกันไป ...

อีกประการหนึ่ง จากประสบการณ์ได้ชี้ชัดว่า การประกวดประชันนั้นไม่ใช่วิถีทางนำไปสู่ความก้าวหน้าของการสร้างสรรค์ เพราะผู้ที่จะรับรู้ข้อบกพร่องและปรับปรุงตัวเองได้นั้นก็คือตัวเราเอง ไม่มีใครที่จะรู้ความลึกตื้นหนาบางในความต้องการจนตอบแทนตัวเองได้นัยเดียวกันก็ไม่มีใครที่ตัดสินงานคนอื่นได้เหมือนกัน ... ด้วยเหตุนี้จึงไม่ส่งผลงานร่วมประกวดกับใครอีกนอกจากการแสดงส่วนตัว"

จากเหตุผลการประท้วงนั้นอาจจะสรุปได้ว่า

1. เพราะความไม่เป็นธรรมในการตัดสินผลงานของคณะกรรมการในสายตาของศิลปิน
2. เพราะเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นเวทีที่แข่งขันเพื่อชิงดีชิงเด่นกันมากกว่าจะเป็นเวทีที่จะเปิดกว้างสำหรับศิลปะหลายแนวทางตามทัศนะของศิลปิน
3. เพราะไม่เห็นด้วยกับการตัดสินคุณค่าของศิลปะด้วยคนกลุ่มหนึ่ง ซึ่งเป็นเรื่องของการแสดงออกของความอิสระของมนุษย์ที่มีชีวิตและวิญญาณ (อำนาจ เย็นสบาย. 2524 : 17-18)

สมโภชน์ อุปอินทร์ ศิลปินที่ได้รับรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 โดยได้รับ เหรียญเงิน ในงานจิตรกรรมในแนวสมัยใหม่ กล่าวถึงคณะกรรมตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ สนับสนุนคำกล่าวที่ว่า ขาดมาตราฐาน ไว้ว่า

ผมว่าการประท้วงเกิดขึ้นหลังจากการตัดสินแล้ว ผมรู้ทางสื่อที่เค้าตีข่าวกัน ผมไม่ได้ให้ความสำคัญกับการประท้วงสักเท่าไหร่...ผมไม่ได้อยู่กลุ่มใครในช่วงนั้น...ผมอยู่ข้างนอกกลุ่มประท้วงอยู่แล้ว จริงๆผลงานของประพัฒน์และผลการตัดสินผมว่าก็ไม่ได้มีอะไร...ถ้าในส่วนตัวผมเองส่งงานครั้งสุดท้ายถูกคัดออก ผมเลิกส่งเพราะผมสังเกตการตัดสินของคณะกรรมการมาตลอด เพราะกรรมการชุดเดียวกันนี่ ที่ตัดสินในครั้งก่อนอ้างว่าไม่ได้ดูชื่อเลยถูกคัดออก ผมคิดว่าแม้แต่นักศึกษาที่ผมสอนส่งงาน ผมไม่ได้อ่านชื่อผมยังรู้ เพราะงานศิลปะมันมีลักษณะเฉพาะตัวของทุกคนอยู่...มันขาดมาตราฐานเรื่องอะไรผมจะไปเป็นไม้ประดับให้พวกนี้ ตั้งแต่นั้นผมเลยตั้งใจว่าถ้ามีงานประกวด ผมจะไม่ส่งโดยเด็ดขาด (สมโภชน์ อุปอินทร์. 2543 : สัมภาษณ์)

คำกล่าวของ อิทธิ คงคากุล.สนับสนุนคำกล่าวที่ว่า คณะกรรมการขาดมาตราฐานและเกณฑ์ ในการคัดเลือกผลงาน ของ สมโภชน์ อุปอินทร์ ไว้ในบทความ "ศิลปะวิจารณ์" ใน โลกศิลปะ

...ขาดหลักเกณฑ์ที่ว่าศิลปินที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับแล้วก็ยังได้สิทธิถูกคัดงานออกได้ อาจเนื่องมาจากสาเหตุที่กรรมการคัดเลือกงานไม่ชอบขี้หน้าก็ได้ ... ศิลปินที่มีชื่อควรจะมีสิทธิ์ส่งผลงานเข้าแสดง โดยไม่มีการคัดเลือก หากปฏิบัติได้ก็จะมีศิลปินที่มีชื่ออีกหลายสิบท่านส่งผลงานเข้าร่วมแสดง ได้เคยถามคุณปรีชา อรชุนกะ และคุณช่วง มูลพินิจ ในเรื่องนี้ก็ได้คำตอบว่า "เรื่องอะไรผมจะลดตัวลงไปให้เขาคัดงานผมออกล่ะ ถ้าหากเชิญผมก็จะส่งไปร่วมแสดง ผมไม่ใช่เด็กที่จะเอางานไปประกวดประขัน" (อิทธิ คงคากุล. 2526 : 16-17)

5. ขอบเขตจำกัดด้านนโยบายการสนับสนุนแนวทางศิลปะ

ในความเป็นจริงความเคลื่อนไหวในการฟื้นฟูรูปแบบตามแนวประเพณีนิยมซึ่งเริ่มขึ้นประมาณ ปี พ.ศ. 2503 ด้วยงานเขียนของเขียน ยิ้มศิริ ซึ่งต่อมาแพร่หลายขึ้นและเป็นแนวการเขียนภาพในช่วงระหว่าง ปี พ.ศ. 2504-2507 ซึ่งอาจเป็นผลสะท้อนของนโยบายอนุรักษ์ความเป็นไทยที่รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชน์ ที่พยายามส่งเสริม (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 31)

และในขณะที่ศิลปะสมัยใหม่ของไทยเท่าที่เป็นอยู่ในขณะนั้นจะมีลักษณะที่มีทิศทางไปสู่ความเป็นสากลอยู่มากก็ตาม แต่ก่อหน้านั้น ศิลป์ พีระศรี ก็ยังได้พยายามชี้แนวทางให้ศิลปินรุ่นศิษย์ของท่านได้ตระหนักถึงความเป็นไทยในขณะท่านตัวเองยังมีชีวิตอยู่

ท่านส่งเสริมให้ลูกศิษย์ของท่านได้ตระนักถึงความเป็นไทย โดยท่านได้บรรจุไว้เป็นวิชาในหลักสูตรการศึกษาศิลปะ ท่านได้แนะนำให้ศิษย์สร้างงานในลักษณะไทย...และศิลปินก็ได้รับรางวัลจากงานศิลปกรรมแห่งชาติที่สร้างงานแบบประเพณีไทย แม้ว่าจะอยู่ในยุคสมัยที่ทุกคนอยู่แบบสากลก็ตาม (พิษณุ ศุภนิมิตร. 2535: 36) จากการส่งเสริมผลงานในแนวประเพณีไทย ของศิลป์ พีระศรี ทำให้เป็นการสร้างฐานกำลังศิลปะแนวประเพณีที่สะสมไว้ภายในสังคมของมหาวิทยาลัยศิลปากรเพื่อต่อสู้กับกระแสศิลปะสมัยที่กำลังจะตามมาภายหลัง

และทั้ง 2 ประเด็นอาจส่งผลในการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีเดียวที่แสดงผลงาน ศิลปกรรมที่ประประชาชนยอมรับในวงกว้าง และเป็นเวทีเดียวที่รัฐบาลสามารถควบคุมได้ ซึ่งอาจเป็นอีกสาเหตุหนึ่งในการทำให้การตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ให้รางวัลเหรียญทอง กับผลงานภาพแนวไทยประเพณี กำจร สุนพงษ์ศรี ให้ความเห็นในการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนี้ว่า เป็นการตัดสินที่มีนโยบายการสนับสนุนศิลปะแนวใดแนวหนึ่งเป็นที่ตั้งในการตัดสิน

...การตัดสินงานทุกครั้งไม่มีอะไรก็ต้องมีอะไรสักอย่าง การตัดสินเป็นเพียงแสดงรสนิยมความชอบของกลุ่มคนกลุ่มหนึ่งซึ่งได้รับเลือกตั้งเป็นคณะกรรมการทุกคนเห็นพ้องต้องกันว่าสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ดีสิ่งที่คนเองชอบก็ให้รางวัล หามาตราฐานที่ชัดเจนไม่ได้ และคุณก็จะเห็นความผิดพลาดอันนี้ปรากฏขึ้นในประวัติศาสตร์อยู่เสมอ ๆ...บางครั้งการตัดสินงานขึ้นอยู่กับนโยบายและสนับสนุนอะไร เช่น แบบไทย แบบสากล แบบความคิด

ริเริ่มแล้วแต่กลุ่มคณะกรรมการจะตกลงกัน และมีแน่นอน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2542 : สัมภาษณ์)

ดำรง วงศ์อุปราช คิดว่าการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนั้นอาจได้รับอิทธิผลจากนโยบายของรัฐบาลและอาจจะส่งผลถึงรสนิยมของกรรมการเองด้วยส่วนหนึ่ง โดยกล่าวว่า

> ...เรารู้และเห็นชัดเจนว่าทางทำเนียบ มีนโยบายที่เขาสนับสนุนศิลปินแบบประเพณี ... ผมคิดว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้รับอิทธิพลทางด้านการเมืองแต่ก็ไม่ชัดเจนนักแต่ก็รู้มาพอสมควร มันเป็นเรื่องในวงการแต่รู้ว่ากรรมการตัดสินโดยการนำของ อาจารย์เขียน ยิ้มศิริ เราก็เห็นว่าอาจารย์เขียน ไม่ได้สนับสนุนงานศิลปะสมัยใหม่ (ดำรง วงศ์อุปราช. 2543 : สัมภาษณ์)

ในขณะที่วิวัฒนาการทางสังคมจะเอื้ออำนวยต่อการพัฒนาศิลปะตะวันตกในประเทศไทย แต่ศิลปะแนวประเพณีก็ยังคงดำรงอยู่ได้ในฐานะที่มีลักษณะเฉพาะชนชาติ มีความได้เปรียบในฐานะที่ผูกพันกับ
ประวัติศาสตร์ชาติไทย มีสถาบันหลักของชาติให้การสนับสนุน (อำนาจ เย็นสบาย. 2533 : 52)ในช่วงเวลาแห่งความขัดแย้งนั้น ในปี พ.ศ. 2510 งานจิตรกรรมแนวประเพณีกลับถูกฟื้นฟูในการสนับสนุนอย่างจริงจังมากขึ้นที่ปรากฏชัด

ในระยะราว ปี พ.ศ. 2510 เป็นช่วงที่นักท่องเที่ยวเข้ามามากมาย พร้อมกันนั้นงานจิตรกรรมแนวประเพณีนิยมก็ถูกฟื้นฟูขึ้นเพื่อให้เพียงพอกับการสนองความต้องการของนักท่องเที่ยว งานใหญ่สุด คือจิตรกรรมฝาผนังของโรงแรมเพรสซิเดนท์และโรงแรมมณเฑียร ซึ่งทำโดย อังคาร กัลยาณพงษ์ และไพบูลย์ สุวรรณกูฏ (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525:39)

สรุปผลสืบเนื่องจากความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคความแตกต่างทางด้านพัฒนาการทางด้านความคิด

ในช่วง หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง ถึง ปี พ.ศ. 2516 นั้นเป็นช่วงที่วงการทัศนศิลป์เกิดความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก อีกคู่หนึ่งคือศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า และมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน กล่าวคือกลุ่มที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีจะถูกระบุว่ามีความสัมพันธ์กับศิลปะเพื่อการค้า ศิลปะตะวันตกก็จะมีความสัมพันธ์กันกับการยกย่องว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ (อำนาจ
เย็นสบาย. 2533:52) และส่วนหนึ่งในความขัดแย้งทางแนวความคิดนี้ เป็นส่วนที่เกี่ยวเนื่องกับความขัดแย้งภายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ส่งผลต่อกัน ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่งผลทำให้ศิลปินมีทางเลือก กล้าในการแสดงออกแนวความคิดของตัวเองที่ชัดเจนขึ้น จากการรวมกลุ่มศิลปะสมัยใหม่จากศิลปินรุ่นใหม่ อีกทั้งยังทำให้ศิลปินรุ่นหลังกล้าแสดงออกมากขึ้นส่งผลทำให้ศิลปะสมัยใหม่โดยเฉพาะ ศิลปะนามธรรม ได้มีแสดงอยู่มากมายในการแสดง

ศิลปกรรมแห่งชาติ และศิลปินศิลปะแนวประเพณีก็เกิดการรวมกลุ่มที่ชัดเจนขึ้นภายนอกศิลปกรรมแห่งชาติ เช่น กลุ่มจิตรกรภาพเขียนแบบไทย โดยทั้งสองกลุ่มได้ต่อสู้และพัฒนาแนวความคิดของตนเองให้ดียิ่งขึ้น โดยไม่ต้องพึ่งพาการแสดงศิลปกรรมในระบบราชการ ทำให้เกิดการเฟื่องฟูการจัดการแสดงงานในหอศิลป์เอกชนมากมาย ศิลปินเริ่มมีความมั่นใจในการมีอาชีพเป็นศิลปิน เกิดการเผยแพร่ผลงานแนวทางศิลปะของกลุ่มตนเอง

ในช่วงนี้ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทางด้านศิลปะในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย... แนวโน้มสำคัญสองประการที่เห็นได้ในยุคนี้คือ ศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งเป็นทัศนคติของศิลปินชั้นแนวหน้าของมหาวิทยาลัยศิลปากรกับความสำนึกทางสังคมของศิลปิน ผู้ซึ่งมุ่งจะทำให้ศิลปะสัมพันธ์กับปัญหาในชีวิตประจำวัน ต่อมาก็เกิดมีความนิยมศิลปะแบบกรมศิลป์ขึ้นมาใหม่ในด้านประติมากรรม และจิตรกรรมแนวประเพณีนิยม (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 38)

ดังที่ในปี พ.ศ. 2507 ในฝ่ายหนึ่ง กลุ่มจิตรกรเขียนภาพแบบไทยที่ยึดแนวทางในการทำงานศิลปะแนวประเพณีก็ได้ย้ำจุดยืนของตนโดยกล่าวว่า (กลุ่มจิตรกรภาพเขียนแบบไทย. 2507 : ไม่มีเลขหน้า)

> เมื่อพุทธศักราช 2506 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ปัจจุบัน ทรงมีพระราชปรารภแสดงความสนพระทัยในภาวะแห่งความเสื่อมสลายของศิลปกรรมประจำชาติไทย ด้วยปัจจุบันศิลปินของเราได้ หันเหแนวนิยมมุ่งไปสู่แบบอย่างศิลปะตะวันตกมากกว่าที่จะใส่ใจรักษาฟื้นฟูและพัฒนาศิลปะไทยให้รุ่งเรือง เป็นการสืบเนื่องจากอดีตดังเช่นประเทศเพื่อนบ้าน โดยทรงห่วงใยดังนี้จึงมีพระราชประสงค์ที่จะเห็นความก้าวหน้าอันถูกทางของศิลปกรรมประจำชาติ พระราชปรารภดังกล่าวล้นเกล้าฯ ทรงพระราชทานแก่กลุ่มช่างเขียนไทยในโอกาสที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท
> ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐานเพื่อเตรียมแสดงภาพเขียนของเหม เวชกรและเพื่อน นับแต่นั้นกลุ่มจิตรกรได้ถือเอาพระราชดำรินี้เป็นมิ่งขวัญ เป็นแรงดลใจด้วยซาบซึ้งพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้น จึงได้จัดแสดงภาพเขียนไทยในแนวนิยมใหม่ขึ้นเป็นครั้งแรก

และอีกฝ่ายหนึ่ง เป็นการที่นำศิลปะแบบนามธรรมไปเปรียบเทียบกับศิลปะที่ถูกระบุว่าเพื่อการค้า ก็เป็นการชี้ชัดเจตนาของการแบ่งแยก ดังที่ดำรง วงศ์อุปราช กล่าวว่า

> ...ถ้าเราศึกษาติดตามความเคลื่อนไหวของงานศิลปะของเราอย่างใกล้ชิดจะเห็นได้ว่า งานแบบแอบสแตรกหรือนามธรรมของไทยเรานั้น เกิดขึ้นมาเพราะความผลักดัน ขึ้นมาต่อต้านงานแบบตลาดน้ำ ซึ่งทำให้แรงศรัทธาของศิลปะลดลง... ถ้างานแบบตลาดน้ำมีอิทธิพลมากกว่าแอบสแตรค ก็หมายถึงว่าศรัทธาต่อศิลปะจะต้องเสื่อมลง (อำนาจ เย็นสบาย. 2533 : 59)

ซึ่งความขัดแย้งภายนอกดังกล่าวส่งผลต่อ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะงานในการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติถูกระบุว่าเป็นการแสดงผลงานศิลปะบริสุทธิ์ ดังที่ น. ณ. ปากน้ำกล่าวว่า การจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือ การแสดงศิลปะบริสุทธิ์อย่างแท้จริง (น. ณ. ปากน้ำ. 2508:115) "เรายังไม่มีการแสดงศิลปะบริสุทธิ์แท้ๆ จนกระทั่งเมื่อปี 2492 ทางมหาวิทยาลัยศิลปากรได้จัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรกการแสดงศิลปกรรมครั้งนี้จัดได้ว่าเป็นการแสดงศิลปะบริสุทธิ์อย่างแท้จริง"

ศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนี้กลับมีความขัดแย้งในตัวเองอีกอีกด้วย จากที่ในปี พ.ศ. 2507 รางวัลเหรียญทอง กลับได้แก่ศิลปินแนวประเพณี ซึ่งศิลปะแนวประเพณีในขณะนั้นได้ถูกระบุว่าเป็นแนวงานที่เป็นศิลปะเพื่อการค้า จึงขัดแย้งกับความคิดเดิม และขัดแย้งกับเจตนาของศิลป์ พีระศรี ที่กำหนดจุดมุ่งหมายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ กล่าวไว้ว่า (ศิลป พีระศรี. 2492:3) "ผู้จัดมีความมุ่งหมายอยู่หลายประการ แต่ที่เป็นข้อใหญ่ก็คือ เพื่อสนองแก่มหาชนให้ได้ดูชมในสิ่งที่สำแดงวออกมาและสร้างขึ้นเป็นศิลปะซึ่งเรียกว่า
ศิลปกรรม ไม่ได้มุ่งที่จะแสดงศิลปกรรมชนิดที่ผลิตขึ้นเป็นพาณิชย์ศิลป์"

ในกระแสวงการศิลปกรรมไทยที่อยู่ภายนอกการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงหลังปี พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2509 เป็นช่วงที่กล่าวได้ว่าการวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์ว่าด้วยเรื่องศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะการค้าก็มีความขัดแย้งเกิดขึ้นอย่างรุนแรง (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525:34) โดยในช่วงดังกล่าวศิลปะแนวประเพณีถูกระบุว่าเป็นศิลปะเพื่อการค้า และมีเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วยเช่นกัน ดังที่ น. ณ. ปากน้ำ (2508 : 91-93) กล่าวไว้ว่า

> พวกหัวแหลมมุ่งผลิตศิลปะในแง่การค้า เพียงเพื่อจะขายฝรั่งให้ได้เท่านั้น...ด้วยเหตุนี้ ใน แกลเลอรี่แสดงภาพของเมืองไทยแทบทุกแห่งแม้แต่ในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติประจำปีของเรา จะเกลื่อนไปด้วยภาพหมู่บ้านชาวประมง ภาพไทยสมัยใหม่และภาพที่ล่อตาฝรั่งนานาชนิด...แทนที่จะทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ...เมื่อข้าพเจ้าเห็นงานเหล่านี้ก็แทบส่ายหน้าด้วยความระอาใจเพราะภาพเหล่านั้นเป็นภาพประเภทภูมิศาสตร์และขนบประเพณี

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ใน ปี พ.ศ. 2507 ศิลปะแนวนามธรรมเริ่มแพร่หลายในวงการ ทัศนศิลป์โดยศิลปินรุ่นใหม่ แต่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็มีการให้เหรียญประเภทแนวงานศิลปะนามธรรมเช่นกันถึงแม้จะไม่ได่เหรียญทองก็ตาม นิพนธ์ ผลิตะโกมล ผู้ซึ่งได้รับเหรียญเงินสำหรับภาพแนวนามธรรมของเขาสองปีติดต่อกันคือ ปี พ.ศ. 2507 และ พ.ศ. 2508 (พิริยะ ไกรกฤษ์. 2525:36) แต่งานจิตรกรรมก็ไม่ได้รับรางวัลเหรียญทองถึง 5 ปีติดต่อกัน หลังจากปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2512 อนันต์ ปาณิตณ์ ได้รับเหรียญทองในงานจิตรกรรม

นามธรรมเป็นครั้งแรก อย่างไรก็ตามการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ก็เป็นยุคที่มีแนวโน้มเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ดังที่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2531:26) กล่าวไว้

> ยุคของการเปลี่ยนแปลงเริ่มจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 จนถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่18...ในยุคนี้ศิลปะนามธรรมเริ่มเข้ามามีอิทธิพลมากยิ่งขึ้นดังปรากฏผลงานของ ดำรง วงศ์อุปราช อนันต์ ปาณินท์ ทวี รัชนีกร สมโภช อุปอินทร์ และนิพนธ์ ผลิตะโกมล และแม้แต่ศิลปินรุ่นถัดมา เช่น ประวัติ เล้าเจริญ บำรุง สมบูรณ์ ธงชัย รักประทุม ก็แสดงให้เห็นแนวโน้มของศิลปะร่วมสมัยในขณะนั้น เริ่มหันเหไปให้ความสนใจกับศิลปินแบบนามธรรมมากยิ่งขึ้น

ส่วนงานประติมากรรมไม่ได้มีความเจริญก้าวหน้าแต่อย่างใดนักในเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่จริงเริ่มตกต่ำลงก่อนหน้าที่ ศิลป์ พีระศรี จะถึงแก่กรรมด้วยซ้ำไป เป็นเพราะกระแสศิลปธรรมนามธรรม มีอิทธิพลมากและพัฒนาก้าวหน้าทั้งรูปแบบ และวิธีการ เทคนิค ตรงข้ามกับงานประติมากรรม ที่ไม่ได้รับการพัฒนาส่วนหนึ่งงานประติมากรรมมีเทคนิคและวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงานไม่เอื้อกับรูปแบบในแนวนามธรรมมากนักในยุคนั้น ซึ่ง ศิลป์เองได้กล่าวถึงงานประติมากรรม ไว้ในคำวิจารณ์งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปี พ.ศ. 2504 ว่า (2504:54) “ส่วนงานประติมากรรมมีผู้ส่งแสดงไม่กี่คน เพราะงานประติมากร (เท่าที่มีความเป็นไปอยู่ขณะนี้) มีงานราชการมัดตัวอยู่มาก”

และผู้ชนะเลิศในงานประติมากรรมสมัยใหม่คือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ซึ่งได้รับเหรียญทองเป็นครั้งแรกสำหรับงานประติมากรรมนามธรรมของเขาใน ปี พ.ศ. 2508 และในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกสองครั้งต่อมาก็ได้เหรียญเงิน (พิริยะ ไกรกฤษ์. 2525:39)

งานประติมากรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนี้ ได้รับความสนใจน้อยมาก ในแต่ละปีมี ผลงานประติมากรรม ได้รับรางวัลน้อยมาก ในบางปีมีผลงานประติมากรรมได้รับรางวัลเพียงชิ้นเดียว ติดต่อกันถึง 4 ครั้ง ในระเวลา 5 ปี โดยมีศิลปินประติมากรรมที่โดดเด่นที่สุดเพียงสองท่านเท่านั้น คือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ และ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน แสดงความคิดเห็นกับงานประติมากรรม ที่ไม่ได้รับความสนใจ และไม่ได้มีความเจริญก้าวหน้าเท่าใดนักในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนั้น ซึ่งส่วนหนึ่งเกิดจากการไม่สร้างสรรค์ผลงานเองของประติมากรและถูกกระแสความนิยมของงานภาพพิมพ์มากกว่า จากจุดเริ่มต้นของความแตกต่างทางด้านกระแสนิยมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้เองทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวงการประติมากรรมในภายหลัง ในฐานะประติมากร ไว้ว่า (2543: สัมภาษณ์)

ช่วงนั้นงานนามธรรมทางด้านประติมากรรมยังมีไม่มากนัก การสร้างงานประติมากรรมในยุคนั้นอาจเกี่ยวเนื่องกับการศึกษาประติมากรรมในมหาวิทยาลัย

ศิลปากรด้วย การศึกษาด้าน ประติมากรรมในมหาวิทยาลัยยังเป็นการศึกษาด้านเหมือนจริง เน้นสัดส่วนฟิกเกอร์ เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นหลัก จึงทำให้งานประติมากรรมตามกระแสนามธรรมมีน้อยและอาจเป็นเพราะขาดความกระตือรือล้นความอยากจะสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งกระแสสังคมภายนอก สังคมประติมากรรม ยังไม่มีการยอมรับ เลยไม่มีจุดหมาย เพราะอาจทำไปแล้วไม่มีอะไรตอบแทน จึงมีแค่ศิลปินเก่าๆวนกันส่งกันไป...งานประติมากรรมมาเปลี่ยนจริงๆ ตอนที่มหาลัยศิลปากรมีการเปิดปริญญาโทประติมากรรมขึ้น และมีการปรับเปลี่ยนหลักสูตรผสมผสานหลักสูตรที่เป็นของยุโรป แบบอะคาเดมีกับการเรียนการสอนทางอเมริกา...เป็นการเปิดโอกาสมากขึ้นในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม...งานประติมากรรมเริ่มมีการสร้างสรรค์ผลงานลักษณะนามธรรมเข้ามามากขึ้น

...การเปิดภาควิชาภาพพิมพ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นกระแสทำให้เกิดความสนใจทางด้านภาพพิมพ์สูงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งในด้านรูปแบบ เทคนิค วิธีการ แนวความคิด ทำให้ตัวเราต้องหันมามองประติมากรรม ตอนนั้นต้องยอมรับว่าเทคนิควิธีการในงานประติมากรรมยังเหมือนเดิม ยังเป็นแบบเก่าๆแค่ปั้นดิน แกะหิน แกะไม้ อาจจะมีเชื่อมโลหะบ้าง มันอาจจะไม่ก้าวหน้าและไม่ได้สร้างความตื่นเต้นให้กับรูปแบบเลย ประติมากรรมจึงถูกกระแสภาพพิมพ์กลบไปในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนั้น

กระแสภาพพิมพ์ช่วงหลังจาก ปี พ.ศ. 2507 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลับสวนทางกับงานจิตรกรรม งานภาพพิมพ์มีการพัฒนาอย่างเข้มแข็งจริงจังตรงข้ามกับงานจิตรกรรม ทั้งที่งานจิตรกรรมเป็นตัวสร้างกระแสศิลปะแนวนามธรรม นับตั้งแต่มีการเปิดภาควิชาภาพพิมพ์ในมหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อปี พ.ศ. 2509 ซึ่งงานภาพพิมพ์เริ่มมีแนวทางสมัยใหม่และได้รับความสนใจมากกว่าผลงานจิตรกรรม ผลงานภาพพิมพ์ได้รับเหรียญทอง เหรียญเงินมากครั้งหลังจากปี พ.ศ. 2507 จากอิทธิพลของเหตุการณ์การประท้วงให้เปิดรับศิลปะแนวนามธรรมขึ้น และศิลปะภาพพิมพ์ก็เอื้อศิลปะแนวนี้ได้ทั้งรูปแบบ และเทคนิควิธีการ เริ่มจาก สันต์ สารากรบริรักษ์ เหรียญทอง ปี พ.ศ. 2508 และก็มีงานภาพพิมพ์ได้เหรียญทองติดต่อกันถึง 4 ปี ทวน ธีระพิจิตร เหรียญทอง ปี พ.ศ. 2511 กลม สุวุฒโท เหรียญทอง ปี พ.ศ. 2512 เดชา วราชุน อิธิพล ตั้งโฉลก เหรียญทอง ปี พ.ศ. 2514 และ ปี พ.ศ. 2515 ซึ่งมีแนวทางเป็นนามธรรม

การศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ในประเทศไทย ที่ประกอบไปด้วย เทคนิค วิธีการ อันกว้างขวางตามมาตราฐานสากลนั้น เริ่มจากการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยคณะจิตรกรรมและประติมากรรม ได้เปิดการเรียนการสอน ศิลปะภาพพิมพ์อย่างจริงจังจนถึงขั้นแยกเป็นสาขา ในปี พ.ศ. 2509 คณะจิตรกรรม ประติมากรรม จึงได้เปลี่ยนชื่อเป็นคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ (ไขศรี ศรีอรุณ.2535:16)

Apinan Poshyananda. กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านวงการภาพพิมพ์หลังการเปิดภาควิชาภาพพิมพ์ ในมหาวิทยาลัยศิลปากร (Apinan Posyhananda. 2536:119)

หลังจากมหาวิทยาลัยศิลปากรได้เปิดหลักสูตรปริญญาตรี ศิลปบัณฑิต สาขาภาพพิมพ์แล้ว ความเปลี่ยนแปลงในด้านเทคนิคที่มีความหลากหลาย ซึ่งย่อมให้ผลสัมพันธ์กับเรื่องราวและเนื้อหาใหม่ๆ ที่แตกต่างไปจากจุดเดิม ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ส่วนใหญ่ในช่วงระยะเวลานี้เป็นนามธรรมเกือบทั้งหมด ซึ่งเป็นข้อแตกต่างที่แบ่งช่วงเวลาของศิลปะภาพพิมพ์ได้แยกออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด

ในช่วงเวลาที่ อาจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ดำรงตำแหน่งคณะบดี เป็นผู้ผลักดันสำคัญของทิศทางศิลปินรุ่นใหม่ การเรียนการสอนเปิดตัวอิสระ ชลูดเองก็ค้นคว้าศิลปะนามธรรม...ภายใต้แรงผลักดันของชลูดนี้เองภาพพิมพ์ก็ได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดี...งานภาพพิมพ์ที่ปรากฏจะเน้นให้เห็นเรื่องรูปทรง ความพิถีพิถัน พื้นผิว มิติ เส้นสี ทุกลักษณะแสดงให้เห็นอารมณ์ความรู้สึกของศิลปินรุ่นใหม่ เช่น ทวน ธีระพิจิตร เดชา วรชุน อิทธิพล ตั้งโฉลก พิษณุ ศุภนิมิตร และกลม สุวุฒโฑ เริ่มมีการค้นคว้ากระบวนการภายใต้หัวข้อที่ตั้งขึ้นเอง...ซึ่งไม่เหมือนศิลปินรุ่นก่อนที่พักทำงานแกะไม้ โดยเกี่ยวข้องกับชีวิตในชนบท คุณค่าของศิลปินเหล่านี้คือ งานที่เป็นสากลมากกว่าจะทำงานเฉพาะเรื่องราวในท้องถิ่น.

เดชา วราชุน กล่าวถึงการที่ภาพพิมพ์ได้รับ ความนิยม ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในยุคนั้นไว้ว่า (เดชา วรชุน. 2543 : สัมภาษณ์)

...ช่วงที่ผมส่งงานเข้าแสดง เป็นช่วงที่งานภาพพิมพ์ได้รับเหรียญมากที่สุดก็ว่าได้ ... เพราะจริงๆแล้วมหาลัยศิลปากรเปิดภาควิชาภาพพิมพ์เป็นครั้งแรก ทำให้แนวทางกระบวนการทางเทคนิค มันมีส่วนทำให้งานศิลปะทางภาพพิมพ์มีความแปลกใหม่เกิดขึ้น ... จึงทำให้การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติมีความแปลกใหม่มากขึ้น ... การประท้วงในปี พ.ศ. 2507 ก็มีผลอยู่บ้างสำหรับคนรุ่นใหม่ในยุคนั้น เพราะคนรุ่นใหม่ก็อยากทำอะไรที่เป็นสมัยใหม่ พอมีคนที่เคยทำเกิดขึ้น กล้าทำอะไรมากขึ้น ก็ทำให้มีคนกล้าทำมากขึ้น ซึ่งการเปลี่ยนแปลงก็ไม่ได้เกิดจากจุดใหญ่จากการประท้วง ... เพราะการทำงานภาพพิมพ์บางครั้งไม่สามารถทำเป็นงานลักษณะเหมือนจริงได้ บางอย่างไม่สามารถทำได้แนบเนียนได้ เทคนิคทางภาพพิมพ์เข้ามามีส่วนช่วยให้เกิดแนวทางใหม่ๆ ขึ้น และศิลปินทางภาพพิมพ์น่าจะมีแนวทางความคิดทางด้านสมัยใหม่มากกว่าสมัยเก่า

พิษณุ ศุภนิมิตร กล่าวถึงการที่ภาพพิมพ์ได้รับ ความนิยม ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในยุคนั้นไว้ว่า (พิษณุ ศุภนิมิตร. 2543 : สัมภาษณ์)

อาจจะเป็นเพราะรูปแบบภาพพิมพ์ เป็นลักษณะที่อิสระ และในเทคนิคของภาพพิมพ์ มันสามารถสร้างรูปแบบทาง นามธรรมได้ง่ายกว่าเทคนิคอื่นๆ...เพราะงานภาพพิมพ์เริ่มต้นจากเทคนิคก่อน ฉนั้นปรากฏการใหม่ของเทคนิคซึ่งเข้ามาแทนจิตรกรรมมันเลยทำให้ดูเป็นของใหม่ สำหรับยุคนั้น และภาพพิมพ์เพิ่งเข้ามาด้วยในสังคมศิลปะ และก็มาแทนผลงานในลักษณะงานเอกรงค์ที่มีขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งงานเอกรงค์เป็นต้นกำเหนิดงานภาพพิมพ์ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

ถ้าพูดแบบคนข้างใน คิดว่าเป็นการสร้างองค์กรมากว่า ที่ทำให้ภาพพิมพ์ในมหาวิทยาลัย ศิลปากรได้รับการต้อนรับ คือสร้างองค์กรให้มีความก้าวหน้าและมีความเชื่อถือมากกว่าจะเรียกว่าเป็นการโปรโมตรภาควิชาก็ไม่ค่อยแน่ใจ...คนที่เลือกภาพพิมพ์ถือว่าเป็นคนก้าวหน้าในสมัยนั้นคนเรียนถือว่าอยู่ในแนวทางใหม่ ที่มันจะเดินออกไปสู่ศิลปะร่วมสมัยมากกว่า ในเมื่อมีสิ่งทดแทนงานจิตรกรรมได้ ก็เลยดูว่ามันก้าวหน้ากว่าอย่างอื่น ช่วงนั้น มีคนคิดว่าภาพพิมพ์มีคุณค่าน้อยกว่าจิตรกรรม เพราะภาพพิมพ์ทำได้หลายชิ้น ผมคิดว่าตอนแรกเรายังอยู่กับกฎเกณฑ์คือต้องเป็นอย่างนั้น แต่จริงแล้วไม่ใช่ มันอยู่ที่คุณค่าทางศิลปะไม่ได้อยู่ที่ตัวเทคนิค วัสดุเลย

แต่งานภาพพิมพ์ก็ไม่ได้รับการยอมรับเสียทีเดียวในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ สาเหตุหนึ่งเป็นเพราะภาพพิมพ์เพิ่งเข้ามาใหม่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หนึ่งในกลุ่มที่ไม่เห็นด้วยกับงานภาพพิมพ์ ในสมัยนั้น สมโภชน์ อุปอินทร์ บอกว่า (สมโภชน์ อุปอินทร์. 2543 : สัมภาษณ์)

ผมเคยเสนอต่อที่ประชุมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในคณะจิตรกรรม ว่าผมไม่เห็นด้วยเลยว่า งานภาพพิมพ์ที่จะมาให้รางวัลเท่ากับงานจิตรกรรม ประติมากรรม เหรียญเท่ากันได้ แต่เงินรางวัลไม่ควรเท่ากัน...ผมเสนอในที่ประชุมว่าลองเสนอ ภาพพิมพ์ที่ดีที่สุดมา แล้วผมจะเอา งานจิตรกรรมแค่ขนาดกลางๆมาวินิจฉัยคุณค่าทางศิลปะกันว่าเป็นอย่างไร...ภาพพิมพ์มันไม่มีอะไร ผมยังเห็นอยู่ว่าเป็นแค่เทคนิค..แต่ในฐานะเป็นศิลปินผมเปิดกว้าง ผมว่าจะยังไงก็ได้ แต่ขอให้มี กฎเกณฑ์ที่ชัดเจนละกันในการให้รางวัล

งานภาพพิมพ์ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วง ปี พ.ศ. 2508 ถึงปี พ.ศ. 2515 ช่วงนี้มีอิทธิพลมากในวงการศิลปะในเมืองไทย เพราะผลงานศิลปกรรในสาขาอื่นที่นอกเหนือจากภาพพิมพ์กลับไม่ได้รับความสนใจเท่าผลงานภาพพิมพ์ ดังนั้นช่วงนี้ผลงานศิลปกรรมภายนอกจะขึ้นอยู่กับกระแสการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ โดยตรง อิทธิพลกระแสที่ภาพพิมพ์ได้รับความนิยมในช่วงนั้น เป็นการส่งผลต่อผลงานศิลปกรรมในสาขาอื่นๆ ในขณะที่ศิลปะภาพพิมพ์มีบทบาทโดเด่นขึ้นมาในมหาวิทยาลัยศิลปากรและ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แทนที่งานจิตรกรรม

ที่ก่อนหน้านั้นเป็นผลงานที่มีรูปแบบส่งผลต่อศิลปกรรม ด้านอื่น วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงอิทธิพลภาพพิมพ์ไว้ว่า (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 195)

> กระแสที่ภาพพิมพ์ได้รับความนิยมในช่วงนั้น เป็นการส่งผลต่อผลงานศิลปกรรมในสาขาอื่นๆในขณะที่ศิลปะภาพพิมพ์มีบทบาทโดเด่นขึ้นมาในมหาวิทยาลัยศิลปากรและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ รูปแบบของศิลปะภาพพิมพ์ อันเกิดจากขีดจำกัดของกลวิธีภาพพิมพ์ นอกจากจะแสดงปรากฏการณ์เด่นชัดบนงานศิลปะภาพพิมพ์แล้ว ยังส่งอิทธิพลรูปแบบและความเฉียบคมประณีตไปสู่งานจิตรกรรมอีกด้วย จริงอยู่เราไม่อาจปฏิเสธอิทธิพลที่ปรากฏขึ้นได้ แต่ก็จำเป็นที่จะต้องระวังว่า อิทธิพลจากศิลปะภาพพิมพ์อาจทำลายบุคลิกบางประการของจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ด้วยสื่อวัสดุอีกอย่างหนึ่งได้เช่นกัน ไม่มากก็น้อย

ในช่วงที่งานศิลปกรรมแห่งชาติ ให้การต้อนรับ ศิลปะภาพพิมพ์ และงานภาพพิมพ์ก็ได้รับความนิยมอย่างสูง งานจิตรกรรมจากที่เคยเป็นตัวสร้างกระแสอิทธิพลรูปแบบ ก็ต้องต่อสู้กับภาพพิมพ์ เพื่อหาหนทางใหม่ให้กลับตัวเอง งานจิตรกรรมก็สามารถสร้างความโดดเด่นขึ้นมาอีกครั้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเริ่มเข้ามาของงานจิตรกรรมในแนวเหนือจริงและแนวสัจจนิยม ดังที่พิริยะ ไกรกฤษ์ กล่าวไว้ดังนี้ (2525:39)

> ...เป็นความสำนึกทางสังคมในศิลปะไทยแล้วจะแสดงออกมาในงานแนวเหนือจริงครั้งแรกนั้นมีปรากฏในงานธนะ เลาหกัยกุล และบัณฑิต ผดุงวิเชียร ซึ่งเป็นงานบันทึกเหตุการณ์ในสังคม ... แต่ทว่าผู้ที่เสนอผลงานออกมาอย่างไม่ลดละในแนวเหนือจริงคือ เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ผู้ซึ่งศิลปะได้กลายเป็นการแสดงออกอย่างเสรีถึงจิตใต้สำนึกของเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งแสดงออกให้เห็นว่าเขาคิดอะไรกับโลกรอบๆตัวเขาบ้าง
>
> แนวสัจจนิยม ได้กลับมาอีกครั้งหนึ่งในงานของศิลปินซึ่งมีพรสวรรค์สูงสุด จักรพันธุ์ โปษยกฤต งานของเขาจะต้องได้รับรางวัลอย่างหลีกเหลี่ยงไม่ได้ ไม่ว่าจะนำออกแสดงเมื่อใด...และจักรพันธุ์ ก็เป็นศิลปินที่ได้รับความสำเร็จในงานแนวประเพณีนิยม

พิษณุ ศุภนิมิตร กล่าวถึง การเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในด้านการเปลี่ยนแปลงผลงานศิลปกรรม ช่วงนี้ไว้ว่า (พิษณุ ศุภนิมิตร. 2543 : สัมภาษณ์)

งานลักษณะนามธรรม ไม่ได้เป็นผลจากการประท้วง กระแสเป็นแนวทางนามธรรมอยู่แล้ว ประท้วงเกิดขึ้นชั่วแวบเดียวแล้วก็ไม่มีใครสนใจการประท้วงอีก ในยุคหลังเองเรามาคิดดูว่าการประท้วงเป็นแค่การตามกระแสของศิลปะ คนประท้วงคิดว่าศิลปะน่าจะมุ่งไปทางนั้น ซึ่งสรุปแล้วศิลปะมีรูปแบบหลากหลายให้เลือก ไม่จำเป็นต้องเป็นศิลปะแบบเดียว...กระแสทางศิลปะจริงๆแล้วไม่ควรเป็นตัวตัดสิ้นคุณค่างานศิลปะ แต่ก็ต้องยอมรับว่าหลังจากนั้น ศิลปะนามธรรมก็เข้ามามี อิทธิพลมาก รูปแบบเป็นนามธรรมเกือบทั้งหมด...แต่หลังจากนามธรรมเฟื่องฟูแล้ว ศิลปินเริ่มมี บุคลิคภาพเป็นของตนเองในรูปแบบอื่นทางด้านศิลปะมากขึ้น ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จึงเริ่มมีลักษณะสัจนิยมหรือเหนือจริง เหมือนจริง เข้ามา

งานจิตรกรรมกลับมาอิทธิพลอีกครั้ง โดยมีแนวโน้มของศิลปะแนวลักษณะเหนือจริงเหมือนจริง ก็ได้เข้ามามีอิทธิพลกับงานภาพพิมพ์ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วย สามารถเห็นได้จากงานที่นำมาแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติ ...สัจนิยมนั้นจะเห็นได้ชัดเจนที่สุดในงานของมนู วินทวามร และสิธิพร สายเนตร งานแนวเหนือจริงจะแสดงออกในงานของถาวร โกอุดมวิทย์ และศิลปินหญิงที่ได้รับรางวัลอีก 3 คนต่อมา คือ อารยา ราษฎจำเริญสุข อาภรณ์ สิงหเรือง และนัยนา โชติสุข (พิริยะ ไกรกฤษ. 2525 : 43)

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ได้รับรางวัลใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แนวเหนือจริงในรูปแบบ เนื้อหาสะท้อนการแสดงออกทางจิตใต้สำนึกของมนุษย์ กลางกระแสแนวงานนามธรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีอยู่มากมาย และเกียรติศักดิ์ ชานนนารถ กลับเป็นที่ชื่นชมของนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ กลางกระแสความขัดแย้งระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อชีวิต ดังที่สราวุท ตันณีกุล ให้ทรรศนะในผลงานของ เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ไว้ว่า (สราวุท ตันณีกุล. 2537 : 130)

เกียรติศักดิ์ ทำงานจิตรกรรมในแนวทางที่ยึดเอาประสบการณ์ชีวิต นำมาเป็นจุดเริ่มต้นของแนวความคิดในการแสดงออก ถึงความรู้สึกสะเทือนใจจากเหตุการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิต ซึ่งมีส่วนสำคัญในโครงสร้างของความคิดเป็นอย่างมาก ...ศิลปินต้องการเสนอถึงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมที่เสื่อมสลายลงตามกาลเวลา โดยผนวกกับความรู้สึกที่มองชีวิตในภาพของความไม่ แน่นอน ซึ่งนำไปสู่ความคิด

หลังปีพุทธศักราช 2510 และโดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังการปฏิวัติของจอมพลถนอม กิตติขจร 17 พฤศจิกายน 2514 ซึ่งเป็นรอยต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นับเป็นยุคแห่งการแสวงหาครั้งสำคัญในหมู่นิสิตนักศึกษาและปัญญาชนไทย บทกวี “ฉันจึงมาตามหาความหมาย” ซึ่งเป็นบทหนึ่งใน “เพลงเถื่อนแห่งสถาบัน” ของวิทยากรเชียงกูล ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในปีพุทธศักราช 2511 ได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของการแสวงหาอย่างหนึ่งในยุคนั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ.2540:ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ในช่วงนี้ ในปี พ.ศ. 2511 ภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรม มศว. ประสานมิตร พัฒนาขึ้นมาจาก ภาควิชาศิลปศึกษา วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร ถือกำเหนิดขึ้น โดยการผลัดดันของอารี สุทธิพันธุ์ เมื่อวิทยาลัยวิชาการศึกษาได้เปลี่ยนฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศรีนครันทรวิโรฒ ในปี พ.ศ. 2518 ภาควิชา ศิลปศึกษาก็ปรับตัวเป็นภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรม โดยอารี สุทธิพันธุ์ เริ่มเผยแพร่ความคิดทางด้านศิลปะสมัยใหม่ตามรอยทัศนะของอเมริกัน (วุรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 196)

กำจร สุนพงษ์ศรี สรุปผลของความขัดแย้งที่เกิดขึ้น ไว้ว่า (สัมภาษณ์ กำจร สุนพงษ์ศรี. : 2542)

> นับว่าเหตุการณ์นั้นทำให้ผู้จัดระมัดระวังตัวมากขึ้น คณะกรรมการระมัดระวังตัวขึ้น...มูลเหตุทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและความขัดแย้งเป็นหนึ่งเพราะมีหลายสาเหตุไม่ได้มีสาเหตุเดียว การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเพียงแผลร้ายที่เกาะกินมานานความไม่พึงพอใจอะไรที่อยู่ภายนอกมันครุกรุ่นมานามเพียงแค่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเล็กๆน้อยๆในส่วนตัวผมถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการประทุของแผลร้ายมากกว่าเพราะรู้กันอยู่ว่าวงการศิลปะบ้านเรามันแบ่งกันมาหลายค่ายหลายพวกว่าไปแล้วก็เป็นเรื่องธรรมดา เราก็ไม่ว่ากัน และก็ต้องยอมรับว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่วนใหญ่ถูกควบคุมด้วยศิลปากร

ทวี รัชนีกร หนึ่งในศิลปินที่อยู่ในกลุ่มร่วมประท้วงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 กล่าวถึงความขัดแย้งในครั้งนั้นที่ส่งผลถึงตัวเอง ไว้ว่า (ทวี รัชนีกร. 2543 : สัมภาษณ์)

> จริงๆแล้วอิทธิผลการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีผลต่อวงการศิลปกรรมไทยมากในช่วงเวลานั้น จนปัจจุบันก็คิดว่ายังพอมีอยู่บ้าง...สามารถพัฒนาวงการศิลปกรรมไทยได้เพราะช่วงนั้นไม่มี การแสดงที่อื่นเลยในสมัยนั้น มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เดียว แล้วไม่มีที่ไหนแสดงงานแบบมีการประกวดเลย การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงที่ผมร่วมแสดงก็เริ่มมีคนสนใจมากขึ้นแล้ว...ความขัดแย้งใน ปี พ.ศ. 2507 นั้นทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ในความคิดของผม ผมยอมรับว่าส่งผลทำให้วงการศิลปกรรมไทยเปลี่ยนแปลง หลังจากเกิดความขัดแย้งผมก็มาที่โคราช มาที่วิทยาลัยเทคโนโลยี ที่นครราชศรีมา พร้อมกับจรูญ บุญสวน , ดำรง วงศ์อุปราช ถึงผมจะเป็นศิษย์ศิลปากร แต่ผมมาที่นี่ผมพยายามเปลี่ยนหลักสูตรเลย ประมาณปี พ.ศ. 2508 โดยใช้หลักสูตรจากประเทศอังกฤษ โดยหลักสูตรใหม่เพื่อไม่ให้เหมือนศิลปากร เพื่อสร้างแนวทางใหม่ แล้วเราก็แสดงผลงานเมื่อจบหลักสูตร ผลงานของเรารูปแบบใหม่หมด ต่างจากศิลปากรและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะของเค้ายังทำตามแบบแผน มีมาตราฐานของเค้าเองอยู่ ไม่เปลี่ยนแปลง... แต่หลังจากนั้นผมคิดว่าก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลง เริ่มเคลื่อน

ไหวตามมาภายหลัง หลังจากเกิดความขัดแย้งในครั้งนั้นแล้วศิลปากรเริ่มรู้สึกว่าเค้าหล้าหลังไปหรือเปล่า อย่างน้อยความขัดแย้งก็ทำให้เกิดการพัฒนา ช่วงนั้นสถาบันศิลปะมีเพียงแค่ ศิลปากร ช่างศิลป์ เพาะช่าง และมีวิทยาลัยเทคโนฯที่โคราช...

หลังจากเหตุการณ์นั้นต่อมาศักดิ์ศรีของงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติประจำปีได้ลดน้อยลง เป็นอันมาก ด้วยสาเหตุจากการทะเลาะกัน ศิลปินหนุ่มบางคนคว่ำบาตรไม่เข้าร่วมการแสดงงานครั้งต่อๆ มาอีกเลย ผู้จัดถูกกล่าวหาว่าเลือกที่รักมักที่ชังและหันเหไปจากเจตนาดั้งเดิมของผู้ก่อตั้งงานนี้ ในความเป็นจริงแล้วประโยชน์ของงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติประจำปีได้ตกต่ำลงเป็นสัดส่วนกับการงอกงามของหอศิลป์ทั้งของเอกชนและของสถาบันการศึกษา ศิลปินไม่จำเป็นต้องส่งงานให้คณะกรรมการตัดสินและไม่ต้องเผชิญกับการปฏิเสธ ในทางตรงกันข้ามเขาถูกหอศิลป์เพื่อการค้าซึ่งอยู่ได้โดยอาศัยความร่วมมือจากศิลปินเชิญชวนให้นำงานมาแสดง และสิ่งนี้เองนำไปสู่การลดมาตารฐานทั้งนี้เพราะศิลปินก็ไม่ใช่ผู้ตัดสินที่ดีที่สุดสำหรับตนเอง(พิริยะ ไกรฤกษ์ , เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 36)

2. ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2516 จนถึง ปี พ.ศ. 2524

การที่จอมพลถนอม กิตติขจร ประกาศใช้กฎอัยการศึกหลังจากทำการปฏิวัติรัฐบาลของตนเองแล้วในปี พ.ศ. 2515 ได้ทำให้เกิดช่วงแห่งความตึงเครียดระหว่างผู้บริหารประเทศกับประชาชน

คือก่อนเหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม 2516 นั้น สภาพภายในสังคมก็เต็มไปด้วยความขัดแย้ง โดยเฉพาะความขัดแย้งระหว่างรัฐบาลกับประชาชน ความอึดอัดจากสังคมที่ไร้สิทธิเสรีภาพความไม่พึงพอใจต่อการบริหารประเทศของรัฐบาล ปัญหาเศรษฐกิจความอดอยากยากจน ปัญหาความไม่เป็นธรรม ปัญหา การเอารัดเอาเปรียบของต่างชาติ ทำให้เกิดแรงผลักดันที่ต้องมาปรับปรุงแก้ไขสังคมและการแสดงออกด้วยการวิพากษ์วิจารณ์มาทางสื่อสารมวลชนประเภทต่างๆ อย่างมากมาย รวมถึงหนังสือที่เคยห้ามพิมพ์ก็ถูกนำมาตีพิมพ์ใหม่ เช่น “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” “จนกว่าจะพบกันอีก”

สภาพสังคมเช่นนี้ ได้ส่งผลต่อผู้สร้างงานศิลปกรรมทั้งทางตรงและทางอ้อม เพราะเสียงเรียกร้องเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพในระยะนั้นก็มีความสอดคล้องกับความต้องการของศิลปินผู้ต้องการทำงานหรือแสดงออกได้อย่างอิสระ (ด้วยเรื่องราวที่ศิลปินสนใจ) (อำนาจ เย็นสบาย. 2524:221-222)

ในช่วงนี้ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทางด้านศิลปะในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ซึ่งการเปลี่ยนแปลงได้สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนถึงบรรยากาศทางการเมืองในยุคสิบปีที่ผันผวนนี้ แนวโน้มสำคัญสองประการที่เห็นได้ชัดในยุคนี้คือศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งเป็นทัศนคติของศิลปินชั้นแนวหน้าของมหาวิทยาลัย ศิลปากรกับความสำนึกทางสังคมของศิลปินบางคน ผู้ซึ่งมุ่งที่จะทำให้

ศิลปะสัมพันธ์กับปัญหาในชีวิต ประจำวัน ต่อมาก็เกิดมีความนิยมศิลปะแบบกรมศิลป์ขึ้นมาใหม่ ในด้านประติมากรรม และจิตรกรรมแนว ประเพณีนิยม (พิริยะ ไกรกฤษ์. 2525:38)

กระแสการเรียกร้องทำให้เกิดเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองถึง 2 ครั้ง ครั้งแรกคือ เหตุการณ์ วันมหาวิปโยควันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 โดยนักศึกษาและประชาชนได้เรียกร้อง ประชาธิปไตยกับรัฐบาลจอมพลถนอม กิติขจร เกิดการต่อสู้ ซึ่งนำไปสู่การนองเลือดจากกระแส การเปลี่ยนแปลงในสังคมและแนวโน้มการเคลื่อนไหวทางการเมือง ส่งผลให้มีกลุ่มศิลปินสร้าง สรรค์ผลงานในลักษณะที่เรียกกันว่า "ศิลปะเพื่อชีวิต" คือนำเสนอภาพและแนวเรื่องที่สะท้อนเหตุ การณ์จากสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคม และเรื่องราวชีวิตความเป็นอยู่ในสมัยนั้น (ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540:123)

ในช่วงหลังเกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 วงการศิลปะก็มีการ เคลื่อนไหวไปตามสภาพการเมืองด้วย โดยศิลปินบางกลุ่มเห็นว่าศิลปะและศิลปินควรจะมีส่วนร่วม ในการเปลี่ยนแปลงสังคมในลักษณะของการนำศิลปะมารับใช้ประชาชน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531:30) ในช่วงเวลาประมาณ 3 ปี คือปี พ.ศ. 2516 ถึงปี พ.ศ. 2519 นั้นการเผยแพร่ ประชาธิปไตย การตรวจสอบและการเรียกร้องเพื่อความยุติธรรมในสังคม นำเนินไปอย่างรุนแรง มี กลุ่มนิสิตนักศึกษาศิลปะหรือศิลปินหลายกลุ่มเข้าร่วมขบวนการต่างๆในสังคม ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นผล ที่เกี่ยวเนื่องจากความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ด้วย

จากการศึกษาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2516 จนถึง ปี พ.ศ. 2524 เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังนี้

2.1 ยุคความแตกต่างทางด้านอุดมการณ์แนวทางความคิดด้านศิลปะ

ในปี พ.ศ. 2518 ก่อนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 มีการเคลื่อนไหวโดยการ ประท้วงและคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ มี "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" ให้การ สนับสนุน โดย แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้พยายามทำแนวร่วมกับบุคคล กลุ่มและตัวแทน จากสถาบันการศึกษาต่างๆประมาณ 20 กลุ่ม พร้อมทั้งทำจดหมายเปิดผนึกยื่นประท้วงต่อคณะ กรรมการการจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (อำนาจ เย็นสบาย. 2518:219-220)

เหตุการณ์ เริ่มจากการดำเนินงานของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย โดยการรวมตัวใน กลุ่มต่างๆในวงการศิลปะ ที่มีมูลเหตุจากการไม่พอใจในเวทีศิลปกรรมในส่วนหนึ่ง ได้ส่งผลให้หลัง เหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม 2516 ในช่วงปี พ.ศ. 2518 ได้มีอาจารย์ ศิลปินอิสระ และบุคคลที่เกี่ยว ข้องกับวงการศิลปกรรมประมาณ 20 กลุ่มได้แสดงปฏิกิริตอบโต้คณะกรรมการการจัดงานแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ โดยทำเอกสารเผยแพร่ มีสาระสำคัญ ดังนี้ (อำนาจ เย็นสบาย. 2522 :227-228)

ในจุดมุ่งหมายข้อที่ 1 เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนสนใจศิลปะนั้น ปรากฏว่าผู้ที่ให้ ความสนใจกลายเป็นคนกลุ่มน้อยในแวดวงที่จำกัด...

ในจุดมุ่งหมายข้อที่ 2 เพื่อสนับสนุนศิลปินให้พยายามแข่งขันกันสร้างงานศิลปะ ก็ปรากฏชัดเป็นข้อมูลว่า นับวันจะมีศิลปินส่งงานศิลปกรรมน้อยลงทุกที จนเห็นได้ชัดว่าในครั้งสุดท้ายมีผู้สนใจส่งผลงานเข้าร่วมคัดแสดงเพียงจำนวน 51 ชิ้น จากค่าเฉลี่ยแต่ละปีซึ่งมีประมาณ 400-500ชิ้น...

...ในจุดมุ่งหมายข้อที่ 4 เพื่อส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ทัดเทียมกับอารยประเทศ ก็ปรากฏว่าระยะหลังๆของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยิ่งแสดงศิลปวัฒนธรรมของชาติก็ยิ่งเลือนหายไป อีกทั้งความพยายามที่จะทัดเทียมกับอารยประเทศก็ขาดการวิเคราะห์พิจารณาเลือก สกัดตัดทอนให้สอดคล้องกับความเป็นจริงของสังคมไทย ซึ่งมีพื้นฐานทางด้านสังคมที่แตกต่างกับต่างชาติ"

โดยกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยยึดถือความคิดแบบศิลปะเพื่อชีวิต เป็นแกนนำร่วมกับบุคคลที่กำลังมีกระแสศิลปะเพื่อชีวิตอยู่ในขณะนั้น ทำจดหมายประท้วงต่อคณะกรรมการการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติโดย กะออม พันเมือง เขียนไว้ใน บทความ "เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ" ในหนังสือโลกศิลปะ โดยเปิดเผยข้อมูลที่เป็นการยืนยังความล้มเหลวในการจัดงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 ในปี พ.ศ. 2518 ที่เกิดมีการประท้วงขึ้น (2525:14-15)

...การประท้วงที่สำคัญที่ประกอบไปด้วยครูสอนศิลปะ ศิลปิน วงการโฆษณาและประชาชนผู้สนใจศิลปะกว่า20กลุ่มจากทั่วประเทศที่เรียกร้องต่อคณะกรรมการดำเนินงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 ปี พ.ศ. 2518 ให้ขจัดระบบการผูกขาดเป็นคณะกรรมการตัดสินรางวัลและการเรียกร้องให้ดำเนินการสนับสนุนศิลปะทุกแนวทางด้วยความจริงใจ แต่ไม่ได้รับคำชี้แจงหรือมีการ เปลี่ยนแปลงใดๆ เมื่อ 20 ปีมีความเป็นมาอย่างไร ปัจจุบันก็ยังเป็นอย่างนั้นนี่คือความท้อแท้ของ ผู้คนในวงการศิลปะ

ในปีเดียวกันนี้ คือการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 นับเป็นความล้มเหลวครั้งใหญ่ นอกจากจะมีการประท้วงจากศิลปินทั่วประเทศแล้ว ปรากฏว่ามีศิลปินส่งผลงานเข้าร่วมคัดเลือกแสดงเพียง 58 ชิ้น ถ้าคัดแสดงก็คงไม่เหลือถึง 30 ชิ้น ทางมหาวิทยาลัยจึงปิดเป็นความลับโดยขยายเวลาการรับผลงานออกไปอีกสองสัปดาห์เพื่อเปิดโอกาสให้นักศึกษาจากคณะจิตรกรรมฯ ได้มีโอกาสทำงานหรือส่งผลงานเพิ่มขึ้น จากจำนวนผลงาน 58 ชิ้น จึงเพิ่มเป็น 222 ชิ้น คัดแสดง 162 ชิ้น นับเป็นการเอาเปรียบบุคคลภายนอกที่ไม่ทราบหมายกำหนดการรับผลงาน ที่เลื่อนออกไปนี้เลยและทุกๆปีจะมีเหตุการณ์แบบนี้เกิดขึ้นเสมอ

กลุ่ม "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" ที่เกิดจากการรวมตัวของ อาจารย์ผู้สอนศิลปะ นิสิตนักศึกษาศิลปะ ผู้ที่ประกอบอาชีพศิลปะ และอื่นๆร่วมกับศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยและองค์กรอื่นๆ สร้างสรรค์กิจกรรมโดยใช้ศิลปะในรูปแบบต่างๆเป็นสื่อ เพื่อร่วมสร้างสำนึกความรับผิดชอบที่พึงมีต่อสังคม (วิรุณ ตั้งเจริญ.2540:ไม่ปรากฏเลขหน้า) ส่วนหนึ่งของสาเหตุใน

การจัดตั้งแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ในหนังสือ สร้างสาน ตำนานศิลป์ 20 ปีแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย (2537:113-114) จากทั้งหมด 7 ข้อ มีในข้อ 5 และ ข้อ 6 มีสาเหตุมาจากความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากการประท้วงและความขัดแย้งที่เกิดจากการบริหารงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งแห่งชาติ เป็นความแตกต่างระหว่างอุดมการณ์ขององค์กรทางด้าน ความคิดของกลุ่มคนที่ไม่เห็นด้วยในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ กับกลุ่มที่อยู่ในองค์กรเดียวกันเกิดความแตกแยก ดังนี้

> ...ข้อ5 เริ่มต้นจากความแปลกแยกในความคิด เมื่อพอกพูนมากขึ้นจนถึงจุดหนึ่งก็บังเกิดความขัดแย้งและแตกหักในที่สุด การขัดแย้งและแตกหักที่รุนแรงในวงการศิลปะด้านทัศนศิลป์ที่สำคัญ คือ ปัญหาความขัดแย้งของคณาจารย์ในคณะจิตรกรรมและประติมากรรม 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งคืออาจารย์ผู้บริหารงานคณะ กับอีกกลุ่มหนึ่งเป็นอาจารย์ประจำ ทั้งสองกลุ่มต่างมีผู้ร่วมเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงระดับชาติและมีลูกศิษย์ลูกหาอยู่ไม่น้อย ผลสุดท้าย กลุ่มคณาจารย์ประจำพากันถอนตัวออกจากการเป็นอาจารย์ประจำคณะ ย้ายไปสังกัดคณะใหม่ คือ คณะมัฑนศิลป์เปิดภาควิชาประยุกต์ศิลป์ขึ้นอีกด้วย คณาจารย์และนักศึกษากลุ่มนี้หลายคนได้กลายเป็นกำลังสำคัญของ การก่อตั้งแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย
>
> ข้อ6 กรณีคล้ายคลึงกับข้อที่5 แตกต่างกันตรงที่เกิดการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งอยู่ภายใต้การจัดและการดำเนินงานโดยมหาวิทยาลัยศิลปากร มีการกล่าวหาการตัดสินรางวัลของคณะกรรมการว่ามีการเล่นพรรคเล่นพวกปราศจากความยุติธรรม มีการผูกขาดการเป็นกรรมการ ฯลฯ ข้อกล่าวหานี้ล้วนเป็นมูลเหตุให้เกิดความขัดแย้งของวงการทัศนศิลป์ในเวลานั้นอย่างกว้างขวาง...
>
> ...ผลสรุปทั้ง 7 ข้อล้วนเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของวงการทัศนศิลป์ของไทยอย่างไม่เคยมีมาก่อน ส่งผลทำให้เกิดแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในที่สุด

กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย กลุ่มนี้มีเป้าหมายจะสร้างสรรค์ศิลปะใหม่เพื่อประชาชนและ ค่านิยมทางวัฒนธรรมใหม่เพื่อมวลชน แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้จัดงานแสดงศิลปะครั้งใหญ่ขึ้น 2 ครั้ง เป็นการแสดงงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่มีสาระหลักเป็นเรื่องการเมืองและสังคมงานแสดงครั้งแรกมีขึ้นในปี พ.ศ. 2517 ที่ถนนราชดำเนิน เนื่องในโอกาสครบรอบ 1 ปี ของการโค่นล้มรัฐบาลทหารเมื่อเดือน ตุลาคม พ.ศ. 2516 งานแสดงครั้งที่สองมีขึ้นใน พ.ศ. 2519 รอบๆสนามหลวงเพื่อสนับสนุนนิสิตนักศึกษาในการชุมนุมเพื่อต่อต้านสหรัฐอเมริกา งานครั้งที่สามเป็นงานเล็กจัดขึ้นที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากกิจกรรมของศิลปินกลุ่มนี้หนักไปในทางการเมืองมากกว่าศิลปะ ศิลปินกลุ่มนี้จึงต้องหลบซ่อนตัวเมื่อเกิดการปฏิวัติขึ้นในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2519 (พิริยะ ไกรกฤษ์. 2525:40)

แรกเกิดเป็นแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ประมาณ ปี พ.ศ. 2517 และดำเนินกิจกรรมจนถึงช่วงปี พ.ศ. 2519 ก็มีการปราบปรามครั้งใหญ่ แนวร่วมฯ นี้จึงสลายตัวไป และปรับเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “ชมรม ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” หลังจากนั้นก็ค่อยๆ พัฒนาตนเองไปเป็น “สมาคม

ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย"และก็สลายตัวไปในที่สุดเมื่อปีพ.ศ. 2530 (ผู้จัดการแกลเลอรี่.2537:15)

ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ถือกำเนิดขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2522 โดยความร่วมมือครั้งสำคัญจากบรรดาอาจารย์ในถสาบันศิลปะ โรงเรียน ศิลปินอิสระ นักออกแบบโฆษณา และประชาชนที่รักและชื่นชมศิลปะทั้งหลาย...ผู้สำคัญในองค์กรนี้ ประกอบด้วยแกนนำสำคัญที่ผู้คนจำนวนมากมายหมุนเวียนกันเข้ามาร่วมในองค์กร บุคคลที่มีบทบาทนำ เช่น กำจร สุนพงษ์ศรี อำนาจ เย็นสบาย สมโภชน์ อุปอินทร์ ถกล ปรียาคณิตพงษ์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ สถาพร ไชยเศรษฐ์ วิรุณ ตั้งเจริญ ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ.2533:206)

ผู้นำในการก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้ให้เหตุผลในการรวมตัว ได้แสดงเหตุผลในการก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นความขัดแย้งทางความคิดที่ไม่เห็นด้วยกับอุดมการณ์ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ให้สัมภาษณ์ วิรุณ ตั้งเจริญ (วิรุณ ตั้งเจริญ.2539:46) ไว้ว่า

> ในขณะนั้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็มีแล้ว แต่กลุ่มคนเหล่านั้นที่มารวมตัวกันมีความ คิดที่ไม่เห็นด้วยกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ว่าสวยงามเพียงอย่างเดียว งานที่สร้างสรรค์เพื่อสังคมหรือด้านอื่นๆ แทบจะไม่มีเลย อีกประการหนึ่ง คณะกรรมการตัดสินก็มีเพียงกลุ่มเดียว... จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2522 กลุ่มบุคคลที่มีแนวร่วมกันดังกล่าว จึงได้รวมตัวกัน และมีผู้ที่เข้ามาร่วมกิจกรรมมากมาย บุคคลที่อยู่ในวงการต่างๆ ต่างให้ความสนใจเข้าร่วมกิจกรรม มีทั้งครูอาจารย์ ผู้สอนศิลปะ ศิลปิน นักวิชาการ นักเรียน นักวิจารณ์นักหนังสือพิมพ์ นักเรียน นักศึกษา รวมทั้งบุคคลทั่วๆไป ต่างแสดงความสนใจและมารวมตัวกัน

อำนาจ เย็นสบาย ผู้เป็นแกนนำในชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยให้สัมภาษณ์ วิรุณ ตั้งเจริญ ในการมองถึงเหตุผลในการก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ในส่วนหนึ่งเป็นมูลเหตุที่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งทางความคิดที่มีอุดมการณ์ตรงกันข้ามกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ไว้ว่า (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539:46-47)

> ...นอกเหนือจากเหตุผลทางการเมืองแล้ว ยังมีเหตุผลหนึ่งที่ทำให้คนในวงการศิลปะมีความ รู้สึกร่วม คือ เหตุผลในวงการศิลปะ หมายความว่า ในช่วงเวลานั้นบทบาทนำในด้านการแสดงศิลปะ เวทีแสดงออกทางศิลปะถือว่าการแสดงศิลปกรรรมแห่งชาตินั้น เป็นเวทีที่มีบทบาทสูงสุด แต่บังเอิญเวทีนี้มีลักษณะที่อยู่ในกรอบความคิดที่จำกัด หมายความว่า รับแต่แนวความคิดทางด้านใดด้านหนึ่งไม่เปิดกว้างให้ศิลปะที่มีแนวความคิดแตกต่าง เข้าไปมีบทบาทในเวทีศิลปกรรมแห่งชาติ ไม่เพียงแต่แนวความคิดในทางศิลปะเท่านั้น คนทั่วไปก็มีความรู้สึกว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมี

ลักษณะแคบอยู่ในกลุ่มคนและกลุ่มความคิด หมายถึงสถาบันไม่ว่าจะเป็นสถาบันการศึกษาที่แตกต่างจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินอิสระก็มีความรู้สึกว่า ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น กลุ่มบุคคลอยู่ในกรอบจำกัดไม่เอื้อต่อการเปิดโอกาศให้คนที่จบจากสถาบันอื่นเข้าไปมีบทบาท

เมื่อเขาเห็นว่าเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คับแคบเรื่องแนวความคิด การแสดง ศิลปกรรมแห่งประเทศไทยก็เปิดกว้าง เมื่อเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งชื่อคำว่า "แห่งชาติ" เขาก็ตั้งชื่อคำว่า "แห่งประเทศไทย" คุณจำกัด ... ผมก็เปิดกว้าง เมื่อคุณประเมินค่าตัดสิน การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยก็ไม่มีการตัดสิน เป็นการนำเสนอนโยบายที่แสดงอาการขัดแย้ง เมื่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติว่าอย่างนี้การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยก็จะมีความคิดอีกอย่างหนึ่ง

ปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในความแตกต่างทางด้านอุดมการณ์ แนวทางด้านศิลปะ มีมูลเหตุสำคัญในการเกิดปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติดังนี้

มูลเหตุสาเหตุความขัดแย้ง

1. ความแตกแยกทางความคิดภายในองค์กร

การจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เกิดจากการรวมตัวของบรรดาอาจารย์สถาบันศิลปะ โรงเรียน ศิลปินอิสระ นักออกแบบโฆษณาและประชาชนที่ชื่นชมศิลปะทั้งหลาย รวมทั้งบรรดาคณาจารย์ที่เกิดจากความขัดแย้งภายในมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่เป็นความแตกแยกภายในองค์กร ของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอยู่ภายใต้การควบคุมของมหาวิทยาลัยศิลปากร

โดยความแตกแยก เกิดจากกลุ่มคณาจารย์ซึ่งมีทัศนะไปคนละแบบผู้บริหารไม่สามารถคลี่คลายปัญหาได้ นักศึกษาศิลปากรที่ไม่ได้รับความเป็นธรรมจากการเรียนการสอนของอาจารย์บางท่านได้ออกแถลงการณ์เรียกร้องความชอบธรรม คณาจารย์ศิลปากรฝ่ายก้าวหน้าเห็นด้วยกับข้อเรียกร้องของนักศึกษา ขณะที่อาจารย์ผู้สร้างปัญหาและผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรกับยืนอยู่ฝ่ายตรงกันข้าม คณาจารย์ศิลปากรฝ่ายก้าวหน้าถูกกดดันอย่างหนัก ในที่สุดได้แสดงเจตจำนงยื่นใบลาออก มีจำนวนทั้งหมด 12 คนทั้งหมดเป็นเหตุการณ์บางอย่างบ่งบอกถึงนัยยะในการเกิด ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ที่ถูกมองว่าเป็นองกรที่มีอุดมการณ์และการดำเนินงานตรงข้ามกันกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดย วิรุณ ตั้งเจริญ. กล่าวไว้ว่า (2533:43-44)

เหตุการณ์ตัวอย่างหลายกรณีอาจบ่งชี้ถึงนัยยะบางอย่างเช่น ...เหตุการณ์12 อาจารย์ เช่น สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ...ในคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ประท้วงและต่อสู้ทาง

ความคิดกับแนวความคิดเดิมของ คณะจิตรกรรมฯ จนต้องย้ายไปจัดตั้งภาควิชาใหม่คือ ภาควิชาประยุกค์ศิลปศึกษา ในคณะ มัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร...

...เมื่อหวอดความคิดหลายจุดหลายเหตุการณ์ได้เกิดขึ้น ประกอบกับกระแสการเมือง สังคมและขีดจำกัดในวงการศิลปกรรมในช่วงเวลานั้น ปฏิกิริยา การรวมตัว และการก่อตั้งชมรม ศิลปกรรมแห่งประเทศไทยจึงก่อตัวขึ้น

ปัญหาความขัดแย้งของคณาจารย์ในคณะจิตรกรรมฯ เป็นประเด็นหนึ่งที่ทำให้เกิดแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย และเปลี่ยนแปลงทางด้านวงการศิลปะในประเทศไทยอย่างมาก กลุ่มคณาจารย์ที่มีความขัดแย้งต่อคณะบริหารของคณะ ได้ยื่นหนังสือเรียกร้องและกล่าวถึงข้อพรกพร่อง การไม่เห็นด้วยในการบริหารงานคณะจิตรกรรมฯ ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการไม่พอใจในการบริหารการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วย โดยพิมพ์หนังสือ "การริดรอนสิทธิและเสรีภาพในมหาวิทยาลัยศิลปากร" บัญทึกเหตุการณ์ในคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ตั้งแต่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2516 ถึง 14 มกราคม พ.ศ. 2517

ในบทสรุปที่ให้เกิดความขัดแย้งทางการบริหารงานของคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ เกิดจากข้อพบพร่องหลายประการส่วนหนึ่งเกี่ยวกับการบริหารดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการบ่งบอกถึงความแตกแยกทางด้านความคิดภายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นองค์กรที่เรียกได้ว่าเป็นเจ้าของการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ดังที่กล่าวหา (การริดรอนสิทธิและเสรีภาพในมหาวิทยาลัยศิลปากร. 2517:82-85)

...3.ผู้บริหารงานคณะจิตรกรรมฯ และมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นผู้ที่ขาดความรับผิดชอบต่อหน้าที่ ดังจะเห็นได้จาก...

...3.6 ไม่สงเสริมให้มีการแสดงศิลปกรรมอย่างเพียงพอกับการขยายตัวของสังคม ดังจะเห็นได้จากความล้มเหลวในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่แล้วมา ซึ่งต้องหยุดการแสดงอย่างไม่มี เหตุผล ไม่มีการแถลงให้ประชาชนได้ทราบว่าทำไมไม่มีการแสดง

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึง กรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงที่ผ่านมาว่ามีการเปลี่ยนแปลงอย่างไร (2537:197-198) ไว้ว่า

กรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 1 เป็นต้นไป จะเห็นมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ในเฉพาะช่วงแรกๆ จะมีอาจารย์จากคณะจิตรกรรมเพียง 1-2 คนเท่านั้น ตัวแทนจากสถาบันศิลปะ เช่น เพาะช่าง ช่างศิลป์ และกรมศิลปากรได้รับเป็นตัวแทนเพิ่มมากขึ้น แม้แต่ เหม เวชกร ศิลปินเขียนภาพประกอบ มอเนต์ ชาโตมิ ศิลปินญี่ปุ่นเขียนภาพสีน้ำมันก็ได้รับเชิญให้เป็นกรรมการตัดสิน ซึ่งศิลปินทั้งสองท่านมีชื่อเสียงมากในช่วงเวลานั้น แต่หลังจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มมีศิลปินชั้น

เยี่ยมในสาขาต่างๆเพิ่มขึ้น โครงสร้างกรรมการจึงมีศิลปินเหล่านั้นได้รับการพิจารณาให้เป็นกรรมการตัดสินด้วยเป็นลำดับแรกประกอบกับผู้ที่ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมส่วนใหญ่มาจากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ภาพที่ออกไปจึงดูเหมือนว่าเป็นการผูกขาดกรรมการตัดสิน

2. ความแตกต่างทางด้านแนวคิดทางศิลปะ และสำนึกทางด้านสังคม

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ความขัดแย้งทางด้านแนวความคิดทางศิลปะ ในการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติถูกโจมตีว่าไม่รับใช้สังคม เนื่องจากกระแสในส่วนกว้างเกิดความตื่นตัวทางการเมือง อย่างสูง หลายกลุ่มหลายฝ่ายปราถนาที่จะเห็นศิลปะมีบทบาทในสังคมสะท้อนปัญหาสังคม ช่วยกระตุ้นเตือนให้คนในสังคมสงสารเห็นอกเห็นใจคนส่วนใหญ่ ยกเว้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไม่รู้ร้อนรู้หนาว ไม่ว่าจะเกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์คัดค้าน เกิดกลุ่มประท้วงรุนแรงเพียงใด แนวความคิดศิลปะบริสุทธ์ ศิลปะเพื่อศิลปะเท่านั้น การเปิดรับผลงาน ตัดสินผลงานก็อยู่ในระบบอุตสาหกรรมแบบครอบครัว ในตระกูลศิลปะที่ผลิตกันออกมาเฉพาะสำนึกความคิดผิดจากความเชื่อในสำนึกของตนเองคัดออกหมด(ครูวาดเขียน.2525:12)

ในขณะเดียวกันมหาวิทยาลัยศิลปากรและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยึดถือแบบแผนและแนวความคิดทางด้านทัศนศิลป์ของตนเองอย่างต่อเนื่องนั้น ภายนอกได้ก่อเกิดกระแสความคิดและการปฏิบัติอีกกระแสหนึ่งในสังคมไทย นอกจากนั้นยังเกิดกระแสศิลปะเพื่อชีวิตและสังคมของนักแสวงหารุ่นใหม่อีกหลายกลุ่มหลายสถาบัน เช่น ทวี รัชนีกร สันติ อิศโรวุธกุล พิทักษ์ ปิยะพงษ์ ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540:ไม่ปรากฏเลขหน้า)

สาเหตุนี้เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการรวมตัวขององค์ต่างที่มีแนวร่วมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เป็นฝ่ายสนับสนุนเพราะแนวร่วมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย มีแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตที่ไม่สามมารถเข้าไปอยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้มากนัก ต้องยอมรับว่า ประการแรกที่ศิลปะในแนวทาง ศิลปะเพื่อชีวิต ไม่สามารถเข้าไปอยู่ในกรอบการยอมรับของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้นั้น อาจจะเป็นเพราะคุณภาพของผลงานที่ขาดคุณภาพทางด้านเทคนิค และประสบการณ์การสร้างผลงานของศิลปินที่ยังมีอยู่น้อย ดังที่ ลาวัลย์ อุปอินทร์ กล่าวไว้ (ลาวัลย์ อุปอินทร์. 2542 : สัมภาษณ์)

> รู้สึกว่าส่งเข้าไปแล้วก็ไม่ได้แสดง แต่เราต้องมองความเป็นกลางอย่าหนึ่งว่าคนที่ทำงานศิลปะเพื่อสังคมส่วนใหญ่จะเป็นเด็กรุ่นหลัง ที่มีแต่ไฟ มีจิตใจอยากจะสะท้อนออกมาแต่ว่า ประสบการณ์และฝีมือยังไม่เพียงพอ อันนี้เราถูกคนเค้าโจมตีว่า ศิลปะเพื่อชีวิตหรือเพื่อสังคม มันได้แต่เนื้อหาประสบการณ์ฝีมือและการแสดงออกยังไม่เพียงพอ...ช่วงนั้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเค้าจะเน้นนามธรรมมากกว่า เพราะเป็นเรื่องใหม่เค้าจะไม่เน้นด้านเนื้อหาเท่าไหร่ งานที่มีเนื้อหาทางด้านสังคมและเพื่อชีวิตจะค่อนข้างได้รับการปฏิเสธ...เพราะเค้ามีความคิดว่าศิลปินกลุ่มนี้ไปรับใช้พวกการเมือง...

กำจร สุนพงษ์ศรี ให้ความเห็นว่า ศิลปะเพื่อชีวิต มีคุณภาพไม่เพียงพอที่จะเข้าไปอยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้ ไว้ว่า (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2543 : สัมภาษณ์)

> ต้องยอมรับว่าศิลปกรรมแห่งชาติ เค้ามุ่งเน้นหาคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ แต่พวกศิลปะเพื่อชีวิตนั้นหนุนเหตุผลทางการเมือง และงานศิลปะเพื่อชีวิตอยู่ในระยะเริ่มต้นใหม่ๆ และเป็นพวกเด็กๆยังไม่มีฝีไม้ลายมือ คุณภาพค่อนข้างต่ำ แล้วก็ไม่มีคิดความพยายามในการส่งด้วยเพราะคิดอยู่ตลอดว่าส่งไปก็ต้องถูกคัดออก ส่วนมากจะเป็นเด็กๆที่มีความคิดและอารมณ์ที่ดีงาม แต่ดูเหมือนว่าเค้าต้องใช้เวลาและการพัฒนาฝีมือค่อนข้างมาก

ส่วนกลุ่มที่สนับสนุน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งเป็นแนวความคิดด้านศิลปะเพื่อศิลปะ ดังเช่น พิษณุ ศุษนิมิตร กล่าวถึง ศิลปะเพื่อชีวิต ในบทวิจารณ์ "ความเห็นของศิลปินศิลปกรรมกับการเมือง" ไว้ว่า (พิษณุ ศุภ. 2520 : 9)

> ...เสียงของกลุ่มการเมืองที่มีแนวคิดการล้มเลิกค่านิยมเก่าอย่างรุนแรงดังขึ้น มีการโฆษณาชวนเชื่อการปลุกระดมที่มีผลประโยชน์อยู่เบื้องหลัง โดยใช้ศิลปกรรมเป็นเครื่องมือ กลุ่มศิลปกรรมใหม่นี้ได้กล่าวประณามโจมตีกลุ่มศิลปินที่สร้างงานศิลปะเพื่อศิลปะว่า เป็นผู้ที่ไม่มีความจริงใจต่อประชาชน...มีการแสดงงานศิลปะเพื่อชีวิต...เกิดขึ้นไปทั่วตามสถาบันการศึกษา สถานศิลปะ...พร้อมกับกล่าวโจมตีศิลปินที่อยู่ตรงข้าม เป็นผลทำให้เกิดความเบื่อหน่ายต่อศิลปินที่มีเจตนาสร้างศิลปะ
>
> ...การแสดงออกในแนวทางที่ขาดความจริงใจต่อประชาชนในยุคนี้ ที่เห็นชัดก็คือการที่ศิลปินยอมเป็นทาสรับใช้ลัทธิทางการเมือง ผลงานที่นำแสดงออกสู่ประชาชนกระทำกันอย่างรีบเร่ง ขาดความปราณีต มีรูปแบบที่ซ้ำซากและบางครั้งศิลปินได้นำงานเก่าที่ทำขึ้นในยุคก่อนกลับมาแสดง และเปลี่ยนชื่อภาพเพื่อให้เข้ายุคสมัย ทั้งนี้เพื่อจุดมุ่งหมายทางการเมืองทั้งสิ้น

การที่มีช่างเขียนภาพที่มุ่งเน้น นำเสนอผลงานที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อลัทธิทางการเมือง ทำให้เกิดปัญหาขึ้นในการตัดสินว่า อะไรคือ ศิลปะและอะไรคือ งานโฆษณาชวนเชื่อ เพราะภาพวาดที่มุ่งบอกความเจ็บปวด ความทุกข์ทรมานกล่าวถึงเหตุการณ์เพื่อสร้างภาพให้เกิดขึ้น ภาพเหล่านี้ลักษณะปลุกระดมและให้ผู้คนรู้สึกต้องการต่อสู้เพื่อปลดปล่อย น่าจะสรุปได้ประการหนึ่งว่า ศิลปินที่เขียนภาพสร้างสรรค์สะท้อนเรื่องราวเพื่อชีวิต จะเขียนภาพสะท้อนความจริงและความพอใจส่วน

ตน ไม่ใช่เขียนภาพตามเนื้อหาที่ถูกกำหนด เสรีภาพทางความคิดและอารมณ์จะสูญสิ้น ถ้าหากศิลปินจำกัดตนเองโดยมีอคติหรือสร้างสรรค์ภายใต้กฎเกณฑ์ที่ได้รับคำสั่งมา (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2539:155)

ในปี พ.ศ. 2516-2519 มีกาประทะทางความคิดที่สำคัญ คือศิลปินกลุ่มหนึ่งเชื่อมั่นในแนวทางศิลปะต้องเพื่อศิลปะ (ซึ่งผ่านมาอยู่ในฐานะครอบงำ และมีบทบาทมานานนับทศวรรษ) กับอีกกลุ่มหนึ่งเชื่อมั่นในแนวทางศิลปะต้องเพื่อชีวิตเพื่อประชาชน กล่าวให้เป็นรูปธรรมก็คือ เป็นปฏิบัติการองค์กรแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยผู้ยืนยันแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อประชาชน กับองค์กรที่กุมอำนาจในเวทีศิลปกรรม แห่งชาติที่มีแนวโน้มที่มีแนวโน้มปฏิเสธศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน (อำนาจ เย็นสบาย.2530:34)

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ กล่าวไว้ว่า (25237:23)

> หากจะพิจารณา การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ. 2492 จนถึงครั้งที่ 15 ปี พ.ศ. 2507 ผลงานศิลปกรรมที่ได้รับรางวัลและได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมแสดง จะไม่ปรากฏผลงานที่มีเนื้อหาสาระเชิงเสนอปัญหาและวิพากษ์วิจารณ์สภาพการณ์ทางสังคมและสิ่งแวดล้อมของประเทศอย่างเด่นชัด จะมีบ้างก็เป็นเพียงภาพนำชีวิตไทย มาเป็นสาระ เท่านั้น
>
> แต่ผลงานที่มีเนื้อดังกล่าว ได้เริ่มปรากฏเป็นครั้งแรกในเวทีศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 ศิลปะภาพพิมพ์ที่มีชื่อว่า "สังขาร" ของสันต์ สารากรบริรักษ์ หรือภาพเขียนที่ชื่อว่า "ละครโรงใหญ่" ของ ธนะ เลาหทัยกุล จนมาถึงครั้งที่ 18 ปี พ.ศ. 2511 ภาพเขียนชิอ "เลือด-เนื้อ-ศัรทธา" ของ ประเทือง เอมเจริญ...ถึงกระนั้นผลงานที่กล่าวมาทั้งหมดก็ยังมิได้บ่งบอกถึงการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลของตนแต่ประการใด นอกจากนั้น จ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินผู้อยู่นอกระบบการศึกษาและนอกระบบการประกวดแข่งขันทางศิลปะก็เป็นผู้หนึ่งที่ได้สร้างผลงานทัศนศิลป์ วรรณกรรมที่มีเนื้อหาสาระทั้งในเชิงสะท้อนชีวิตและปัญหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมระดับต่าง ๆ

แต่ ทวี รัชนีกร กล่าวถึงผลงานของตัวเองไว้ว่า ผลงานที่รับรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในช่วงที่เค้าร่วมแสดงนั้น ก็แสดงออก ถึงศิลปะในแนวทางเพื่อชีวิตตั้งแต่ต้น เป็นการบ่งบอกถึงว่าศิลปกรรมแห่งชาติก็ไม่ได้ปฏิเสธศิลปะในเนื้อหาที่สะท้อนสังคมเสียทีเดียวในยุคก่อน ๆ โดยกล่าวไว้ว่า

> ถ้าพูดถึงการทำงานของผม ตั้งแต่การเรียน ก็คือ การได้เรียนศิลปากร เมื่อสอบได้ก็ไม่ใช่เป้าหมายสูงสุด ก็คือได้เพียงประกาศนียบัตรเท่านั้น พอได้ก็เอาสิ่งนั้นไปทำงาน ซึ่งก็ยังไม่ใช่เป้าหมายสูงสุด ก็เป็นเพียงแค่สื่อ สิ่งหนึ่งเพื่อให้ได้เงินเพื่อดำรงชีวิตเท่านั้น...การทำงานของผม วนเวียนอยู่แค่สองสิ่งเท่านั้น คือ สิ่งหนึ่งคือแนวทางรูปแบบทางศิลปะที่แปลกใหม่ อีกสิ่งหนึ่งคือ ศิลปะที่เรียกว่าเพื่อชีวิต...รางวัลในการแสดง

ศิลปกรรมแห่งชาติรูปแรกๆ เป็นหัวกระโหลกที่พูดถึงความตาย รูปต่อมาเป็นรูปเรือเอี๊ยมจุ้นซึ่งวาดละเอียดมาก มีแม่กำลังอุ้มลูก บ่งบอกถึงชีวิตที่ น่าสงสาร แม้ภาพพิมพ์ที่ได้รางวัล ก็เป็นเรื่องราวยายอุ้มหลาน มันก็เป็นเรื่องราวเพื่อชีวิต... การแสดงออกต้องเป็นศิลปะด้วยรูปแบบ รูปแบบต้องเป็นศิลปะ ถึงแม้เรื่องราวจะน่าเกลียดน่ากลัว แต่ต้องบ่งบอกด้านรูปแบบสีสันทางศิลปะได้ด้วย (ทวี รัชนีกร. 2543:สัมภาษณ์)

ในขณะที่กระแสในวงการศิลปกรรมเกิดความตื่นตัวทางด้านการเมือง และกระแสศิลปะเพื่อชีวิต ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ปรากฏว่ามีการแสดงผลงานอยู่สองครั้งคือ ในวันที่ 7 ถึง 27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2517 และวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ. 2518 ถึง 14 มกราคม พ.ศ. 2519 หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือเป็นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22 และครั้งที่ 23 นั้น เรื่องราวการแสดงออกยังคงเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ภายในตัวของศิลปะ เป็นเรื่องอารมณ์ส่วนตัวของศิลปิน หรือความฝัน มากกว่าที่จะสะท้อนปัญหาเรื่องราวในสังคม แต่ก็ถือว่ามี คุณค่าในทางศิลปะ (อำนาจ เย็นสบาย. 2524 : 237) ในช่วงนั้นงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ก็ถูกครอบงำด้วยงานกึ่งนามธรรมและงานนามธรรมแบบเส้นนอกขอบคม ... อย่างไรก็ดีงานกึ่งนามธรรมและงานนามธรรมแบบเส้นนอกขอบคมก็ได้กวาดเอารางวัลส่วนใหญ่ไปเมื่อมองย้อนหลังกลับไปก็ดูเหมือนว่าในหมู่ศิลปิน นักวิชาการในมหาวิทยาลัยนั้นทำงานศิลปะเพื่อศิลปะก็ยังคงดำเนินต่อไป โดยไม่ได้ถูกรบกวนจากความ ยุ่งเหยิงนอกกำแพงมหาวิทยาลัยเลย (พิริยะ ไกรกฤษ์. 2525:40)

อำนาจ เย็นสบาย เปรียบเทียบผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในช่วงเวลาที่กระแสศิลปะเพื่อชีวิตได้รับความสนใจในวงการศิลปกรรมภายนอกการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในเนื้อหาเรื่องราวที่ศิลปินแสดงออก ไว้ว่า

> การแสดงออกในเรื่องดังกล่าวในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับกลุ่มศิลปินต่างๆที่เป็นอิสระภายนอกแล้วก็จะพบว่ามีความแตกต่างกันนี้ชี้ให้เห็นว่า
>
> ประการแรก การแสดงออกในเรื่องราวของกลุ่มอิสระกับกลุ่มที่อาศัยระบบราชการมีเงื่อนไขที่ไม่เหมือนกัน
>
> ประการที่สอง พื้นฐานทางความเชื่อในการแสดงออกมีความแตกต่างกัน ซึ่งก็เท่ากับได้ข้อสรุปว่า การแสดงออกทางเรื่องราวของศิลปะมีหลายเรื่องราว
>
> ประการที่สาม พื้นฐานความคิดของคณะกรรมการเป็นเงื่อนไขอีกอันหนึ่งของการคัดเลือกผลงาน ซึ่งต่างกับการแสดงออกของกลุ่มอิสระที่ไม่มีการคัดเลือก
>
> ประการที่สี่ ความมุ่งหวังของศิลปินแต่ละกลุ่มมีเป้าหมายไม่ตรงกัน
>
> ประการที่ห้า การสั่งสมและการรับรู้ในทางศิลปะรวมทั้งการคลี่คลาย ศิลปินแต่ละกลุ่มมีหลักในการคิดไม่ตรงกัน เป็นต้น
>
> อย่างไรก็ตาม การเสนอเรื่องราวแสดงออกของศิลปินที่แสดงผลงานในงานศิลปกรรมแห่งชาติ โดยมิได้มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมชีวิตนั้นมิได้หมายความว่าศิลปินทุก

คนจะไม่มีความคิดหรือสำนึกต่อสังคมไปเสียทีเดียว เพราะศิลปินจำนวนไม่น้อย ที่มีความคิดเป็นห่วงเป็นใยต่อสังคม แต่ได้แยกสำนึกความรับผิดชอบออกจากการแสดงออกในศิลปะ หรือมีทั้งแสดงเรื่องราวดังกล่าวออกมาเป็นสัญญาลักษณ์ เป็นภาพนามธรรมก็มีอยู่ ซึ่งก็ถือว่ามีคุณค่าไปอีกแนวหนึ่ง (อำนาจ เย็นสบาย 2524:238-239)

สมชาย ปรีชาเจริญ. ได้เขียนบทความวิจารณ์มหาวิทยาลัยศิลปากร เกี่ยวกับเรื่องการทำงานศิลปะที่ไร้ความรับผิดชอบต่อสังคม ขัดแย้งกับกระแสสังคมในขณะนั้นและส่วนหนึ่งของผลงานนั้นก็อยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

> ...ข้าพเจ้าได้รู้จักมหาวิทยาลัยแห่งนี้มานามปี และเคยนึกในใจอยู่เสมอว่า ก็สมแล้วที่มหาวิทยาลัยนี้จะซอมซ่อถูกก๊อปปี้ไว้เช่นนี้ ทำไม เหตุผลก็คือ เท่าที่ข้าพเจ้าเคยทราบ มหาวิทยาลัยแห่งนี้แยกตัวห่างจากประชาชนเต็มที งานของศิลปินที่สำเร็จจากที่นี่และนักศึกษา ณ.ที่นี้ ส่วนหนึ่งที่ปรากฏแก่สายตาของประชาชนเป็นงานศิลปะชนิดที่เรียกกันว่า "ศิลปะเพื่อศิลปะ" หรือ "ศิลปะเพื่อศิลปิน"...ลักษณะของศิลปะที่ผลิตออกมาจากที่นั่น ส่วนมากมักเป็นศิลปะในแนวปัจเจกชนนิยมคือ ตัวใครตัวมัน ถ้าจะให้ระบุลงไป ส่วนมากมักเป็นการเล่นสี เล่นแสง เล่นสัดส่วน รวมความมุ่งอยู่กับการแสดงรูปร่างหรือรูปแบบ พูดง่าย ๆคือเป็นการผลิตกรรมทางเทคนิกหรืองานฝีมือที่แสดงความชำนิชำนาญของผู้ผลิต เสียมากกว่าจะแสดงความคิดความรู้สึกของผู้ผลิตที่มีต่อชีวิตของมวลมนุษย์ในสังคมรอบตัวเขา...ด้วยความเป็นจริงเช่นนี้ ข้าพเจ้าจึงเข้าใจรวม ๆเอาว่า ศิลปินหรือนักศึกษาทางศิลปะเหล่านี้ มิได้ใช้ศิลปะของพวกเขาให้เป็นประโยชน์แก่ชีวิตของประชาชน ตรงกันข้ามหากได้แต่สร้างศิลปะขึ้นบำเรออารมณ์ของพวกเขาเองภายในวงแคบ ๆแต่พวกเดียว...(สมชาย ปรีชาเจริญ. 2523:109-110)

ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเมื่อมีเงื่อนไขทางการเมืองไม่เอื้ออำนวย พร้อมกับผู้ที่มีบทบาททางศิลปะ อาจจะยังไม่มีความเข้าใจแจ่มชัดในเรื่องแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต แนวทางศิลปะเพื่อศิลปะซึ่งอำนาจรัฐยังมองไม่เห็นพิษภัยที่จะมีต่อตนก็ได้รับการพัฒนาต่อไป จนเราสามารถกล่าวได้ว่า ด้านหนึ่งผลงานศิลปกรรมแห่งชาติ หมดโอกาสที่จะหันมารับใช้สังคมส่วนใหญ่(วลิดา อินสอนลา. ม.ป.พ.:59) ทำให้กระแสสังคมส่วนใหญ่เรียกร้องให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่มีบทบาททางศิลปะที่มีอิทธิพลต่อวงการทัศนศิลป์ในยุคนั้น ต้อนรับศิลปะทุกแนวโดยเฉพาะศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อตอบสนองความต้องการของกระแสสังคมในขณะนั้น

ผลสืบเนื่องจากเหตุการณ์ความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยุคความแตกต่างทางด้านความเชื่อและอุดมการณ์

คณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถ้าไม่นับในระยะแรกแล้ว คณะกรรมการในการตัดสินให้รางวัลนั้นเป็นกรรมการเพียงชุดเดียวตลอดซึ่งทั้งหมดเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยกเว้น นายเหม เวชกร นายพินิจ สมบัติศิริ และสงัด มุสิกถาวรในช่วงหลัง ในระยะเวลาทั้งหมดสิบกว่าปีถ้านับจากปี พ.ศ. 2507 จนถึงปี พ.ศ. 2518 ก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะคู่ขนานกับคณะจิตรกรรมฯมหาวิทยาลัยศิลปากรมาโดยตลอดทั้งสองจะเอื้อประโยชน์ต่อกันในด้านการพัฒนางานศิลปะของนักศึกษาให้ก้าวหน้าขึ้น เกิดการแข่งขันในทางสร้างสรรค์ศิลปะ งานศิลปกรรมแห่งชาติจึงเปรียบเหมือนเวทีที่ให้นักศึกษาศิลปะในคณะจิตรกรรมฯ ได้ประลอง ความสามารถ...และกรรมการมาจากคณะจิตรกรรมส่วนใหญ่ และผูกขาดมาตลอด(สุชาติ เถาทอง. 2537:213)

หลังเกิดการประท้วงในวงกว้างจากกลุ่มครูสอนศิลปะ ศิลปิน วงการโฆษณาและประชาชนผู้สนใจกว่า 20 กลุ่ม ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 23 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็หยุดการแสดงไปหนึ่งปี และ ในปีถัดมาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 24 ในปี พ.ศ. 2520 เริ่มมีการเปลี่ยนแปลง จึงถือได้ว่า การประท้วงครั้งนั้นประสบผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโดยการนำกรรมการที่เข้าใจว่าเป็นบุคคลภายนอก เข้ามาร่วมเป็นกรรมการตัดสิน ถ้าไม่นับนายเฉลิม นาคีรักษ์ ได้แก่ พัทยา สายหู และ สุเมธ ชุมสาย (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 40. 2537 : 131) ซึ่งเป็นกรรมการตัดสินในครั้งที่ 24-26 ซึ่งเป็นครั้งแรกที่หลังจากการถูกประท้วงในปี พ.ศ. 2518 ที่เริ่มมีคณะกรรมภายนอกเข้ามาเป็นคณะกรรมการตัดสิน

ในคอลัมน์ "ศิลปะคืออะไร" โดย ลุงใหญ่ (นามแฝง) ในหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ อำนาจ เย็นสบาย ได้สรุปวิเคราะห์ผลกระทบที่เกิดจากความขัดแย้งที่ทำให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเกิดการเคลื่อนไหว จากการที่มีการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเกิดขึ้น ในหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ฉบับวันพฤหัสบดีที่ 29 ธันวาคม พ.ศ. 2526 จนถึงฉบับวันพฤหัสบดีที่ 5 เมษายน พ.ศ. 2527 ไว้ว่า (2533 :175)

> แต่ไม่ว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย จะขัดแย้งกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หรือไม่อย่างไรหรือการดำเนินงานของคณะกรรมการศิลกกรรมแห่งประเทศไทยจะก่อผลกระทบต่อมหาวิทยาลัยศิลปากรในฐานะของผู้กุมบทบาทการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติติดต่อมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 มากน้อยเพียงใด ในปี พ.ศ. 2522 อันเป็นปีที่การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยมี การเคลื่อนไหวอย่างได้ผล อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะนั้นคือนายอดุลย์ วิเชียรเจริญ ก็ได้เริ่มเสนอแนวความคิดในเชิงเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น

โดยการนำของ อดุลย์ วิเชียรเจริญ ที่ดำรงตำแหน่งอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร ในขณะนั้น ท่านได้เห็นความจำเป็นของการเปิดกว้าง จึงได้เชิญศิลปินและอาจารย์จากสถาบันต่างๆ มาร่วมเป็นกรรมการจัดงาน ซึ่งก็ดูจะเริ่มกว้างขึ้น แต่กรรมการตัดสินรางวัลการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ส่วนใหญ่ ก็ยังคงเป็นกรรมการความคิดเดิมอย่างเหนี่ยวแน่น ที่เพิ่งเข้ามาใหม่ก็ดูไม่มีบทบาทอะไร (สู่อนาคต. ม.ป.ป. : 228) เป็นแค่การทำให้เห็นว่ามีการเปลี่ยนแปลงในคณะกรรมการ แต่อำนาจในการตัดสินก็ยัง อยู่ในระบบผู้มีอำนาจกลุ่มเดียว

อิทธิ คงคากุล. กล่าวถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 ถึงจะมีการเปลี่ยนแปลงคณะกรรมการตัดสิน แต่ก็เรียกว่ายังไม่เป็นการเปลี่ยนแปลงเสียทีเดียว โดยกล่าวไว้ว่า (2524:61)

> การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่เริ่มจัด ครั้งที่ 1 ถึงครั้งที่ 26 มหาวิทยาลัยศิลปากร ไม่ว่าจะเป็นคณะกรรมการดำเนินงานหรือคณะกรรมการตัดสินการประกวดล้วนเป็นคนของมหาวิทยาลัยศิลปากรแทบทั้งสิ้นจะมีคนนอกที่เข้ามาเป็นกรรมการอยู่บ้างก็เฉพาะที่สนิทชิดเชื้อกับมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้นจึงทำให้บุคคลนอกรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากรรังเกียจกลัวความไม่เป็นกลาง

ศาสตราจารย์พัทยา สายหู ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องการถูกเชิญไปเป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงหลังเกิดการประท้วงในปี พ.ศ. 2518 และหยุดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไปหนึ่งปี จนในปี พ.ศ. 2520 จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงในคณะกรรมการตัดสิน

> “ตอนที่ถูกเชิญไป คิดว่าในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติคงทดลองวิธีการใหม่ๆ คืออาจจะต้องการกรรมการในบุคคลที่ไม่ถูกครอบงำโดยการศึกษาของมหาวิทยาลัยศิลปากร ก็เลยมีผม และ ด.ร.สุเมธ ชุมสาย ในการเป็นกรรมการตัดสินทางคณะกรรมการเค้าก็ให้เกียรติผม ไม่มีการให้ใครมาสั่งให้ทำอะไร หรืออย่างไร ถือเป็นประสบการณ์ จึงรู้ว่าการตัดสินนั้นใช้ความรู้สึกของศิลปิน ก็คือกรรมการ เป็นเกณฑ์ในการตัดสิน... เราต้องเจียมตัวและคอยดูกรรมการส่วนใหญ่ที่เป็นผู้รู้ เขาใช้วิธีการอย่างไร แล้วเราก็ต้องให้เกียรติแก่เจ้าของเรื่อง ว่าทางในวงการศิลปะใช้วิธีการแบบนี้ ก็ต้องเชื่อเขาและยอมเขา ... ก่อนหน้านั้นผมคิดว่าคณะกรรมการน่าจะมาถกเถียงกัน ในสมัยนั้นไม่มีการชี้แจงกันว่าดีเพราะอะไร
>
> ...อาจจะเป็นเจตนาหนึ่งที่นำผมเข้าไปเพื่อแก้ความขัดแย้ง ซึ่งก็ไม่เห็นมีใครบอกผม ... แต่ส่วนในการประท้วงก็ทราบกันอยู่ และเคยรู้ว่ากรรมการเป็นกรรมการที่เป็นศิลปากรแทบทั้งนั้น ความคิดและการตัดสินคงชินกับรูปแบบศิลปากร คนภายนอกคงจะเสียเปรียบ

...เราอาจจะถูกเชิดก็ไม่รู้ได้ เพราะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอาจต้องการแสดงให้ภายนอกรู้ว่า นี่ไงเอาคนนอกเข้ามาแล้ว ...และผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติสมัยนั้นก็ไม่มีการเปลี่ยนแปลงอะไรนัก เพราะคณะกรรมการคนนอกยังน้อยอยู่มาก" (พัทยา สายหู. 2543 : สัมภาษณ์)

ดำรง วงค์อุปราช บอกถึงประสบการณ์ในการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในช่วงดำรง เป็นกรรมการตัดสินในอีก 2 ครั้งหลังจากการเปลี่ยนแปลง คือในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่26 ไว้ว่า

ปีนั้นเค้าคิดว่า การเอาพวกที่มีคุณวุฒิเป็น ด๊อกเตอร์มาแล้วคงจะดี แต่บาทีพอผมคุยกับพวกนี้แล้วเค้ายังไม่รู้เรื่องศิลปะเท่าไหร่ เค้าไม่รู้เทคนิคทางศิลปะด้วย กรรมการบางคนในคณะกรรมการตัดสินยังมาถามผมว่า อันนี้เค้าทำกันอย่างไร ภาพพิมพ์บางอย่างมันซับซ้อน...เค้าต้องการเชิญ คนอื่นเข้ามาเพื่อต้องการให้เห็นว่ามีคนอื่น แล้วพวกนี้มีปัญญาเป็นถึงด๊อกเตอร์ ต้องมีคนเกรงใจ เปล่าเลยจริงแล้วไม่เกรงใจ เพราะเค้าไม่รู้เรื่องไม่จำเป็นต้องเกรงใจ คนพวกนี้เป็นแค่ผู้ชื่นชมแค่นั้น จะเป็นผู้ตัดสินได้อย่างไร (ดำรง วงศ์อุปราช. 2543 : สัมภาษณ์)

ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ ศิลปินภาพพิมพ์ ที่ได้รับรางวัลในช่วงก่อการเปลี่ยนแปลงคณะกรรมการใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 พ.ศ. 2519 และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 24 พ.ศ. 2520 ที่มีการเปลี่ยนแปลงคณะกรรมการ กล่าวไว้ว่า

ช่วงที่ส่งผลงานเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คิดแบบเด็กๆว่าอยากส่งอยากแสดงงานศิลปะ และอยากได้รางวัล ช่วงนั้นก็ไม่มีเวทีไหนที่จะแสดงผลงานศิลปะได้ เราอยู่ต่างจังหวัดด้วย คิดแบบเด็กๆเพียงอยากได้รางวัลเท่านั้น พอส่งผลงานไปได้รางวัลก็ดีใจเพราะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงนั้นก็ถือว่าเป็นที่ใฝ่ฝันของเด็กๆสมัยนั้น ...ตัวคณะกรรมการไม่มีผลในการส่งผลงานของตัวเอง ไม่เคยรู้ด้วยว่าเกิดปัญหาหรืออะไรในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเกี่ยวกับคณะกรรมการ ไม่เคยคิดว่าคณะกรรมการเป็นใครด้วยซ้ำ (ศรีวรรณ เจนหัถการกิจ. 2542 : สัมภาษณ์)

ในขณะเดียวกันในช่วงนี้วงการศิลปกรรมก็เริ่มเป็นการอุปถัมภ์งานแสดงศิลปะโดยธนาคารต่างๆ เริ่ม ในปี พ.ศ. 2517 ถึงแม้ว่าในระยะแรกการให้การสนับสนุนเช่นนั้นจะเป็นการ

สนับสนุนงานแสดงเดี่ยว เช่น งานแสดงศิลปะของ ดำรง วงศ์อุปราช ในปี พ.ศ. 2514 และในปี พ.ศ. 2517 บริษัทไทยอินเวสเมนส์ แอน เช็คเคียวริตี้ จำกัด (ทิสโก้) ได้จัดแสดงงานของกลุ่มศิลปินรับเชิญ 26 คน ด้วยความเชื่อที่ว่า "ธุรกิจกับศิลปะนั้นไม่ได้แยกออกจากกันเสียทีเดียว แต่ว่าทั้งสองสิ่งนี้ประกอบกันและเป็นประโยชน์ซึ่งกันและกัน" (นิทรรศการศิลปร่วมสมัยโดยศิลปินเชื้อเชิญ. 2524 : 4)

ในหนังสือ ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงระบบอุปถัมภ์ศิลปินและวงการศิลปะ อีกทั้งยังมีการจัดการประกวดงานศิลปะของเอกชน นอกเหนือจากการแสดงศิลปกรรม แห่งชาติ ทำให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้รับความสนใจน้อยลงไปอีกด้วย

ระบบอุปถัมภ์ศิลปินและวงการศิลปะปรับเปลี่ยนไปจากเดิม มีผู้อุปถัมภ์งานศิลปะเพิ่มขึ้น เช่นขุนนางชั้นผู้ใหญ่และกลุ่มบุคคลที่มีฐานะ หน่วยงานราชการก็เริ่มว่าจ้างช่างศิลป์ให้ปฏิบัติงานทั้งการอนุรักษ์ดำรงไส้และสร้างผลงานชิ้นใหม่ๆไปติดตั้งนอกวัดและวัง ผลงานเหล่านี้เป็นอนุสาวรีย์ภาพปั้นและภาพเขียนประดับอาคาร และในส่วนการจัดประกวดศิลปกรรมนั้น แต่เดิมมีเฉพาะการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้นต่อๆมาเริ่มเกิดแกลเลอรี่สนับสนุนให้ศิลปินแสดงออก มีการจำหน่ายภาพและและจัดแบ่งรายได้เป็นสัดส่วนระหว่างศิลปินกับเจ้าของสถานที่ และเริ่มมีบุคคลเห็นความสำคัญของศิลปะยอมเสียสละพื้นที่และทุนทรัพย์ในการสนับสนุนศิลปินและกิจกรรมศิลปะเช่นหอศิลปวังสวนผักกาด หอศิลป์ พีระศรี และหอศิลปเอกชนอื่นๆทำให้เกิดการสนับสนุนและอุปถัมภ์วงการศิลปะและมีผู้สนใจซื้อภาพผลงานสะสมเพิ่มขึ้นตามลำดับ

มีการจัดการประกวดงานศิลปะของเอกชนเกิดขึ้น อาทิเช่น ในปี พ.ศ. 2517 นายบุญชู โรจนเสถียร กรรมการผู้จัดการใหญ่ของธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) ได้จัดการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง โดยมีการประกวดทั้ง ประเภทจิตรกรรมไทยประเพณี และประเภทจิตรกรรมไทยร่วมสมัย

และในปี พ.ศ. 2522 ธนาคารกสิกรไทย นายบัญชา ล่ำซำ ได้จัดให้มี การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย และภายหลังจากนั้นก็มีการจัดกิจกรรมทางศิลปะเกิดขึ้นอีกมากมาย เช่น การประกวดศิลปกรรมของการปิโตเลียม การประกวดศิลปกรรมของบริษัทโตชิบา การประกวดศิลปกรรมของบริษัทฟิลลิป มอร์ริส การประกวดศิลปกรรมของบริษัทสหวิริยา โอเอ จำกัด ฯลฯ (ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9.2540:158)

ในช่วงนี้แวดวงศิลปินอิสระนั้น มีกลุ่มศิลปินอีกกลุ่มที่ไม่ได้ศึกษาอยู่ในสถาบันใดๆ แต่มีความสนใจงานศิลปะ ศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง ใช้เวลาอยู่นานพอสมควรในการทำงานศิลปะให้สังคมยอมรับ กลุ่มนี้นับได้ว่าเป็นสีสันที่ทำให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายขึ้นเช่นกัน เช่น ประเทือง เอมเจริญ สมชัย หัตถกิจโกศล จ่าง แซ่ตั้ง นิติ วัตุยา สมบูรณ์ หอมเทียนทอง

วันเจริญ จ่าปะคัง และแปลก กิจเฟื่อฟู เป็นต้น (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2539:169) และมีศิลปินบางท่านได้รับรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เช่น ประเทือง เอมเจริญ เหรียญเงิน ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 เหรียญทองแดง ครั้งที่ 18และครั้งที่ 19 และสมชัย หัตถกิจโกศล เหรียญทองแดง ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19 และครั้งที่ 20 (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 40. 2537 :)

หลังจากเกิด กลุ่มศิลปินอิสระ ที่รวมตัวขึ้นในช่วงนี้หลายกลุ่ม หลายองค์กร ทั้งเอกชนที่จัดการประกวดศิลปกรรมต่างๆ ในช่วงเวลา ปี พ.ศ. 2518 เป็นช่วงที่วงการกระแสศิลปะเพื่อชีวิตกำลังสร้างกระแสมากอยู่นั้น ก็ยังกำเหนิด กลุ่มธรรม ดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวไว้ดังนี้ (พิริยะ ไกรฤกษ์.2525:40)

> ประเทือง เอมเจริญ เป็นผู้ก่อกำเหนิดกลุ่มธรรมที่ได้จัดแสดงงานของกลุ่มธรรมครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2514 หลังจากเกิดเหตุการณ์ก่อการไม่สงบของนิสิตนักศึกษาในปี พ.ศ. 2516 ศิลปินกลุ่มนี้ได้สนองตอบต่อความไม่เสมอภาคกันในสังคมมากขึ้นในงานแสดงของพวกเขา ครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2518 ศิลปินกลุ่มนี้ยังได้แสดงออกถึงการไม่สนับสนุนประชาชน ทั้งนี้เนื่องมาจากพวกเขารู้สึกว่าศิลปินเป็นผู้รับผิดชอบต่อการธำรงไว้ซึ่งสิทธิมนุษย์ชนในสังคม ในการแสดงงานครั้งที่ 3 ในปี พ.ศ. 2519 ประเทือง เอมเจริญได้กล่าวว่า ศิลปะสามารถรับใช้สังคมได้ โดยสะท้อน แง่ชีวิตไทยต่างๆ เช่น ศาสนา การเมือง และสภาพการดำเนินชีวิต ออกให้เห็นอย่างซื่อสัตย์ แต่เท่าที่แสดงออกนี้ต้องให้ประชาชนเข้าใจได้เนื่อง ที่จะนำไปสู่ความเข้าใจศิลปะร่วมสมัย

ศิลปินที่มีบทบาทอยู่ใน กลุ่มธรรม ก็มี ประเทือง เอมเจริญ บุญยิ่ง เอมเจริญ สมชาย วัชรสมบัติ ภักดิ์ ลิ้มพงษ์ วินัย ศักดิ์เจริญ นิตยา ศักดิ์เจริญ ไมตรี หอมทอง สุพันธุ์ กระจ่างเพ็ญ นิติ วัตถุยา ชัยวัฒน์ วรรณนนท์ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 222)

ในการแสดงศิลปกรรม ของกลุ่มธรรมครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2518 หลังจากเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ไปแล้ว สมโภชน์ อุปอินทร์ กล่าวถึงผลงานของเขา ซึ่งร่วมแสดงในกลุ่มธรรมในครั้งนี้ว่า เป็นผลงานที่รับใช้สังคมโดยแท้ โดยกล่าวว่า (สมโภชน์ อุปอินทร์.2517: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

"โดยความจริงแท้มวลมนุษย์เกิดขึ้นมาเพื่อเป็นทาสธรรมหรืออธรรมนั้นย่อมขึ้นอยู่กับสำนึก ของแต่ละบุคคล ศิลปกรรมของข้าพเจ้าก็เช่นเดียวกัน เป็นไปเพื่อการรับใช้โดยแท้ แต่เป้าหมายการรับใช้ของข้าพเจ้าก็คือ ความงาม สัจจะและความดี"

และในการแสดงครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2519 ประเทือง เอมเจริญ ก็กล่าวย้ำแนวความคิดของผลงานในการแสดงของกลุ่มธรรมว่าเป็นการสร้างสรรค์ที่รับใช้สังคมอย่างชัดเจน โดยกล่าวว่า (ประเทือง เอมเจริญ. 2519:ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ในการสร้างสรรค์ศิลปะออกรับใช้สังคม เรามุ่งสะท้อน ถ่ายทอดความจริงของสังคมในด้านต่างๆที่ผูกพันกับชีวิตและความเป็นอยู่ของคนไทย เช่นศาสนา การเมือง สภาพความเป็นอยู่ของผู้คน ธรรมชาติ และความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกวี กลุ่มธรรมให้ศิลปินทุกคนทำงานได้อย่างอิสระตามแนวทางความคิดของตัวเอง โดยกำหนดว่าผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาต้องมีรูปแบบที่รับรู้ได้ง่าย เพื่อเป็นการปูพื้นฐานทางศิลปะปัจจุบัน ให้กับประชาชนในชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ในความมุ่งหวังของศิลปินกลุ่มธรรมทุกคน

ประเทือง เอมเจริญ ผู้นำในกลุ่มธรรม ได้รับรางวัล ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 เป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2510 โดยได้รับ เหรียญเงิน ครั้งที่ 18 เหรียญทองแดง และครั้งที่ 19 เหรียญทองแดง

โดยประเทือง เอมเจริญ นั้นต่างไปจากคนอื่นๆ ส่วนใหญ่ เพราะไม่เคยได้รับเข้าการศึกษาทางด้านศิลปะในสถาบันใดเลย เขาเริ่มหาเลี้ยงชีพด้วยการเป็นผู้ช่วยในร้านทำโปรสเตอร์โฆษณา และถึงแม้ว่าเขาจะไม่ได้เป็นนักศึกษาของ มหาวิทยาลัยศิลปากรเขาก็ได้แอบเข้าไปฟังศิลป์ พีระศรี วิจารณ์งานของนักศึกษาในชั้นเรียน (พิริยะ ไกรฤกษ์.2525:40)

ประเทือง เอมเจริญ กล่าวถึงผลงานของเขาที่ได้รับรางวัล และการที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยอมรับผลงานของเขา แม้เขาจะไม่ได้รับการศึกษาจากสถาบันการศึกษาศิลปะมาก่อนก็ตาม

ผมเข้าใจว่าผมทำไม ได้แค่เหรียญเงิน เหรียญทองแดง ทั้งๆที่ใครก็รู้ว่างานของผมเหนือกว่าของเค้าเยอะ ไม่ได้พูดเอาเอง คือว่าหลังจากที่มีการประกวดแล้วงานที่ได้รางวัลแห่งชาติทั้งหลาย ที่เอาไปติดตามที่ต่างๆ งานของผมที่ตกรอบมาจากแห่งชาติก็ดี หรือที่ได้รางวัลเหรียญทองแดงก็ดี มันได้ถูกการยอมรับมาก อาจเป็นเพราะผมมีบทบาทต่อสังคมมากขึ้นก็ได้ คนเชื่อถือมากขึ้น...มันหมายถึงว่าตัวคุณค่า และคุณภาพของงานเป็นตัวประกันตลอดว่าอยู่ได้หรืออยู่ไม่ได้

ทำให้ผมรู้ว่าการที่ผมทำมาโดยไม่สนใจกับการที่จะให้รางวัล หรือไม่ให้รางวัลกับผม มันไม่สามารถกดคุณภาพของงานได้เลย ...แต่ก็มายอมรับภายหลังว่า ทำไมเวลานั้น ทำไมเค้าไม่ให้เหรียญทองเรา ทุกปีทำไมเราได้แค่เหรียญทองแดงที่สังคมมองว่าไม่ยุติธรรม...ถ้ามองในความเป็นจริงแล้วระหว่าง ตัวผมกับสถาบันของรัฐแล้ว มันเทียบกันไม่ได้ด้วยประการทั้งปวง เพราะสถาบันเมื่อตั้งมหาวิทยาลัยโดยสถาบันรัฐแล้วผู้ก่อตั้งก็ดี จนถึงการอนุมัติให้สถาบันเกิดขึ้นได้นั้น กว่าจะได้มาซึ่งสถาบัน มันเกินกว่าที่ชีวิตเราเล็กๆจะเทียบได้ เพราะฉนั้นการที่สถาบันตัดสินให้ผมได้รางวัลเหรียญทองแดง ผมน่าจะพอใจอย่างยิ่งแล้ว แล้วผมก็พอใจจริงๆเพราะมันเป็นสถาบัน ผมยอมรับโดยสิ้นเชิง ไม่น้อยเนื้อต่ำใจทั้งสิ้น...คิดดูว่า ถ้าผู้ที่อยู่ในสถาบันนั้น เป็นนักวิชา

การ เป็นศิลปิน ทั้งผ่านการศึกษาจากเมืองนอกเมืองนามา ทำงานสู้ผมไม่ได้ มันเป็นเรื่องที่อันตราย ต่อประเทศชาติมาก...แล้วสถาบันนั้นจะอยู่อย่างไร...เพราะยิ่งสถาบันอยู่นานเท่าไหร่ สถาบันต้องสร้างปราการให้มั่นคง ผมมองว่า ศิลปินแห่งชาติก็ดี ศิลปินยอดเยี่ยม แห่งชาติ ก็ดี หรือศิลปินที่ชนะการประกวด เป็นเพียงวิธีการ ที่ทำให้สถาบันศิลปะน่าเชื่อถือ ต้องสร้างสิ่งเหล่านี้ขึ้นมา...เพราะเวลาดูผลงานของสถาบันรางวัลเป็นผลงานที่สังคมมองเห็นชัดมาก เช่น สถาบันนี้มี นักศึกษากี่คน จบแล้วได้รับรางวัลแห่งชาติ กี่รางวัล นักศึกษาในสถาบันนี้ได้รับรางวัลคนละเป็นสิบๆรางวัล เป็นหลักของสถาบันที่ต้องมีอย่างนั้น(ประเทือง เอมเจริญ. 2543:สัมภาษณ์)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ให้ความเห็นเกี่ยวกับ การยอมรับในตัว ประเทือง เอมเจริญ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

ต้องยอมรับว่าพี่เทือง เคยได้รับรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่พี่เทืองไม่ได้ผ่านสถาบันศิลปะที่มีชื่อเสียง ดังนั้นการยอมรับในตัวของพี่เทือง ในกลุ่มคนทำงานศิลปะที่มีค่ายหรือเกิดจากค่ายศิลปากรมันน้อย การผลักดันหรือการส่งเสริมก็น้อยลง การเชื่อถือจากกระแสของกลุ่มคนศิลปากรพยายามพูดว่า ของตัวเองยิ่งใหญ่ที่สุด ของตนเองมีคุณค่าที่สุด ดังนั้นคนที่นอกจากนี้ไม่มีคุณค่า มันเป็นสิ่งที่ประกาศต่อคนกลุ่มเล็กๆ ในยุคสมัยนั้นเชื่อว่าพี่เทือง ป. 4 ไม่มีความสามารถถึงจะส่งศิลปกรรมแห่งชาติได้รางวัลเหรียญทองแดง แต่การยอมรับก็ยังน้อย จึงทำให้ประเทืองเติบโตช้า. (เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. 2543 : สัมภาษณ์.)

การเคลื่อนไหวในช่วงนี้ในวงการศึกษาศิลปะนั้น ในปี พ.ศ. 2519 มีการจัดตั้งภาควิชาศิลปไทยขึ้นที่คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมีการเรียนการสอน การค้นคว้าวิจัยข้อมูลจากแนวศิลปะไทยประเพณี ทั้งนี้เพื่อจะสร้างผู้ศึกษาศิลปะและศิลปินไทย ทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปะแบบไทยประเพณีให้กว้างขวาง ก่อให้เกิดแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีรูปแบบไทยร่วมสมัยขึ้นหลายรูปแบบ ผลการเรียนการสอนดังกล่าว มีศิลปินสำเร็จการศึกษาจากภาควิชาดังกล่าวพัฒนางานศิลปะไทยประเพณีให้มีวิวัฒนาการใหม่ๆ เกิดขึ้นต่อมาอีกหลายแนวทางด้วยกันนับได้ว่าเป็นการกลับมาของงานศิลปะไทยประเพณีในทัศนะใหม่ที่สร้างความเคลื่อนไหวให้กับวงการศิลปะร่วมสมัยไทยในช่วงนั้นมากพอสมควร คือ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจินธนสาร วิภาวี บริบูรณ์ และประกิตศิลป์ วรมิศร์ (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2540:148)

ศิลปินหลายคนเริ่มสำเร็จจากการศึกษาในสาขาดังกล่าวมาขึ้น และเริ่มมีบทบาททางศิลปะมากขึ้นและเริ่มได้รางวัลในการประกวดศิลปกรรมในงานต่างๆรวมทั้ง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้รับรางวัลเหรียญทองแดง ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 25 ในปี พ.ศ. 2522 ซึ่งก่อนหน้านั้นงานศิลปแนวประเพณีไทยได้รับรางวัลและความสนใจใน

การประกวดศิลปกรรมของ การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง และการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย มาแล้วจนเป็นข้อสังเกตว่าเป็นการโปรโมตภาควิชาศิลปไทยของมหาวิทยาลัยศิลปากร เพราะเป็นการกลับมาของภาพวิถีชีวิตแบบภาพไทย ดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า (2525:43)

ภาพชีวิตชนบทไทยกลับมาปรากฏอีกครั้งหนึ่งในงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และบริสุทธิ์ เสาว์คง ซึ่งศิลปินทั้งสองนี้ได้รับอิทธิพลจากสกุลช่างสัจจนิยมแบบภาพถ่าย

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ กล่าวถึงการเกิดกระแสความสนใจใน ศิลปะแนวประเพณีไทยในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ อีกครั้ง ไว้ว่า

> การกลับมาของงานแนวประเพณี...เป็นเพราะคณะกรรมการอาจต้องการให้กระแสทางด้านภาพไทยมันแรงขึ้น เพราะกระแสทางด้านภาพไทยถูกกดดันมาตลอดในช่วงก่อนหน้านั้น อีกทั้งในช่วงนั้นมหาวิทยาลัยศิลปากร เปิดภาควิชาศิลปะไทยขึ้นมาผมเป็นรุ่นแรก ดังนั้นภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงมีอานาจส่วนหนึ่งในการทำให้การเปลี่ยนแปลงของคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งชาติ และบัวหลวง ...เราต้องยอมรับว่ากระแสการแสดงศิลปกรรมบัวหลวงเค้ามีงานแนวประเพณี นั่นเป็นการทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วยกระแสศิลปกรรมแนวประเพณีแรงมากจากศิลปกรรมบัวหลวง ทำให้เกิด และกระแสนั้นก็ต่อเนื่องมาในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ อาจเป็นเพราะคณะกรรมการแทบจะใกล้เคียงเป็นกลุ่มเดียวกัน ดังที่ผมได้รับรางวัลที่หนึ่งในการแสดงศิลปกรรมบัวหลวง พอมาถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้จะไม่ได้รับรางวัลเป็นไปไม่ได้เด็ดขาด...และเป็นสิ่งที่ต้องต่อสู้กับศิลปะสมัยใหม่และความเป็นไทย
>
> กระแสศิลปกรรมแนวประเพณีไทย ที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เกิดขึ้นจากกระแสศิลปกรรมบัวหลวงและคณะกรรมการมีส่วนช่วยในงานศิลปกรรมแนวประเพณีไทย และที่ศิลปกรรมแนวประเพณีดีขึ้นมาได้ก็เพราะ
>
> 1. มีการแสดงศิลปกรรมบัวหลวง
> 2. เปิดภาควิชาศิลปะไทย ในมหาวิทยาลัยศิลปากร
> 3. การให้การยอมรับในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติแก่ผู้เขียนรูปในแนวภาพไทย.
>
> (เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. 2543 : สัมภาษณ์.)

ผลของการประท้วงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เกิดขึ้น ว่าถึงแม้จะไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงมากมาย แต่ทำให้เกิดกลุ่มที่ไม่เห็นด้วยก่อตั้งองค์กรของตนเองขึ้น คือการจัดงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทยและส่งผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ อำนาจ เย็นสบาย กล่าวว่า (2533 :160-161)

จากลักษณะการประท้วงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติทั้ง 2 ครั้ง ถึงแม้จะไม่ส่งกระทบทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงถึงขั้นสาระสำคัญ แต่ก็เป็นการบ่งบอกว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีการจัดติดต่อกันมาเป็นเวลายาวนานนั้น บัดนี้ได้เกิดกลุ่มที่ไม่เห็นด้วยกับหลักการด้านต่างๆ ขอการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และมองไม่เห็นหนทางที่จะเข้าไปปรับปรุงแก้ไข ในที่สุดกลุ่มคนที่ไม่เห็นด้วยกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเหล่านั้นจึงก่อตั้งองค์กรของตนเองขึ้นภายใต้ชื่อคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทย

กิจกรรมของศิลปินกลุ่มนี้ที่น่าสนใจนอกเหนือไปจากการแสดงผลงานศิลปะของศิลปินคือ การจัดนิทรรศการศิลปะเด็ก และการจัดพิมพ์ วารสารโลกศิลปะ ซึ่งเป็นกิจกรรมที่มีประโยชน์ไม่น้อย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531 : 30) และก็เป็นอาวุธสำคัญของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ในการเผยแพร่แนวความคิดของกลุ่มและเสนอแนะทางความคิดที่ขัดแย้งทางความคิดกับศิลปกรรมแห่งชาติอย่างเปิดเผย เพื่อเรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น

2.2 ยุคการไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กร

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ปี พ.ศ. 2524 ผู้บริหารระดับสูงของมหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวนหนึ่ง ได้เสนอแนวนโยบายใหม่ในการจัดศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น ประเด็นที่สำคัญของการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้คือ ความพยายามที่จะปรับปรุงการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติมิได้เป็นของคณะกลุ่มบุคคลใดกลุ่มหนึ่ง แต่เป็นของส่วนรวมเป็นศูนย์รวมแห่งความสามัคคีร่วมมือจากสถาบัน นักวิชาการ ศิลปินทั้งหลายทั้งปวง ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมจากกรณีนี้ก็คือคณะกรรมการตัดสินผลงานมาจากบุคคลที่มีบทบาทด้านต่างๆกว้างขวางมากที่สุด (ครูวาดเขียน. 2525:13) และประเภทของการประกวด โดยการสร้างงานศิลปกรรมด้วยการใช้สื่อวัสดุและวิธีการต่างๆ อันหลากหลาย ได้ถูกนำเสนอให้เป็นประเภทหนึ่งของการสร้างสรรค์ในการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ปี พ.ศ. 2524 โดยเรียกว่า ประเภทสื่อประสม (Mixed media) ต่อมาถูกยกเลิกไปในปี พ.ศ. 2527 (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2539:205)

เป็นการเริ่มต้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ในปี พ.ศ. 2524 ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง และในการเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ สาเหตุหนึ่งเกิดจากการเรียกร้องที่สะสมทั้งหมดในอดีตจนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ขึ้น

ข้อกล่าวหาจากการเรียกร้องที่สะสมในอดีตในการจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นการผูกขาดของคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งข้อเท็จจริงในปี พ.ศ. 2523 นั้นอาจเป็นการส่งผลทำให้มีการเปลี่ยนแปลงในปีต่อมาภายหลัง ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวถึงข้อเท็จจริงที่พิสูจน์ได้ว่าคำกล่าวหาเรียกร้องจากการประท้วง ไว้ว่า

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 ในปี พ.ศ. 2523 นั้น ในจำนวนผู้ส่งงานเข้าประกวดทั้งหมด 61 คน 50 คนเป็นนักศึกษาปัจจุบันหรือผู้ที่จบการศึกษาไปจากคณะจิตรกรรมฯ ยิ่งไปกว่านั้นผู้ที่ได้รับรางวัลทั้ง 18 คนก็ล้วนมาจากคณะจิตรกรรมทั้งสิ้น และย้อนหลังไปสามปีก็ไม่มีคนนอกคนใดได้รับรางวัลเลย การเลือกบุคคลเข้ามาร่วมเป็นคณะกรรมการทำให้คณะจิตรกรรมฯ เข้าควบคุมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอยู่ตลอดกาล ทั้งนี้เนื่องจากในจำนวนคณะกรรมการทั้งหมด 10 คนในปี พ.ศ. 2523 นั้น 7 คนมาจากคณะจิตรกรรมฯยิ่งไปกว่านั้น ในจำนวนคณะกรรมการ 10 คนนี้ 5 คนร่วมเป็นคณะกรรมการมาเป็นเวลาตั้งแต่ 17 ถึง 28 ปี การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้กลายเป็นการให้รางวัลอุตสาหกรรมภายในบ้าน และธำรงไว้ปรัชญาที่ว่า ศิลปะเพื่อศิลปะ (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525:42)

ซึ่งคณะกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26 มีดังนี้คือ (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 40. 2537:131)

หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ เป็นประธานกรรมการ คณะกรรมการประกอบด้วย มิเซียม ยิบอินซอย พัทยา สายหู ชลูด นิ่มเสมอ สวัสดิ์ ตันติสุข ถวัลย์ ดัชนี พิริยะ ไกรฤกษ์ ดำรง วงค์อุปราช อิทธิพล ตั้งโฉลก เป็นกรรมการและเลขานุการ

กะออม พันเมือง เขียนบทความวิพากษ์วิจารณ์การดำเนินงามในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ผ่านมา และเบื้องหลังของความล้มเหลวในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 ปี พ.ศ. 2523 ที่ถูกวิภาษ์วิจารณ์ว่า ไม่เปิดกว้างเป็นการผูกขาดเฉพาะกลุ่มบุคคลและมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้น เป็นส่วนหนึ่งของการ เรียกร้องและเปิดเผยความเป็นจริงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการแสดงงศิลปกรรมแห่งชาติต่อมาภายหลัง

...การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 – 26 ปี พ.ศ. 2492 – 2523 มีศิลปินไทยได้รับรางวัลทั้งหมด 168 คน เป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ 140 คน บุคคลภายนอก 28 คนส่วนศิลปินชั้นเยี่ยมจำนวน 14คน เป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ 12 คน บุคคลภายนอก 2 คน ผู้ที่เคยส่งผลงานเข้าร่วมการแสดงจะได้รับรางวัลหรือไม่ก็ตาม จากการแสดงครั้งที่ 1 – 25 ประมาณ 600 คนเป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ 500 คน บุคคลภายนอก 1000 คน ต่างปฏิเสธที่จะส่งผลงานเข้าร่วมการแสดงทั้งในปีนี้และปีต่อๆไป...

...รายชื่อคณะกรรมการตัดสินรางวัลจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่26 ประจำปี พ.ศ. 2523 จากจำนวน 10 คนเป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมเสีย 7 คน บุคคลภายนอก 3 คน ในจำนวน 10 คน มีอยู่ 5 คนที่ผูกขาดการเป็นคณะกรรมการตัดสินรางวัล เฉลี่ยคนละ 22 ปี มีดังนี้ คือ

1.นางมิเซียม ยิบอินซอย (ปี พ.ศ. 2496-2523) เป็นเวลา 28 ปี

2.นายเฟื้อ หริพิทักษ์ (ปี พ.ศ. 2501-2523) เป็นเวลา 23 ปี

3.นายชลูด นิ่มเสมอ (ปี พ.ศ. 2503-2523) เป็นเวลา 21 ปี

4.นายสวัสดิ์ ตันติสุข (ปี พ.ศ. 2504-2523) เป็นเวลา 20 ปี

5.หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธ์ (ปี พ.ศ. 2507-2523) เป็นเวลา 17 ปี

น่าสังเกตว่าบุคคลทั้ง 5 ก็ร่วมเป็นคณะกรรมการตัดสินรางวัล การแสดงศิลปกรรมของธนาคารต่างๆ ด้วย ซึ่งมีผลทำให้เป็นผู้คนในวงการศิลปะส่วนใหญ่ไม่คิดจะส่งผลงานเข้าร่วมการประกวด... จากข้อมูลที่กล่าว กลุ่มผลประโยชน์ที่ผูกขาดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ไม่ว่าจะเป็นในรูปคณะกรรมการดำเนินงาน คณะกรรมการตัดสินรางวัล ผู้ที่ได้รับรางวัล ผู้ที่เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมและผู้ที่มีโอกาสร่วมแสดงผลงานล้วนแล้วแต่เป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯถึง80 เปอร์เซ็นต์...

...นายชลูด นิ่มเสมอ ดำรงตำแหน่งคณบดี ถึง 9 ปี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514-2522แต่อิทธิพลของท่านดูแล้วยังหนาแน่นเพราะได้รับการสนับสนุน จากผู้บริหารของมหาวิทยาลัย และพวกพ้องของท่านต่างก็แนบแน่นอยู่กับผลประโยชน์ที่ได้รับมานาน จึงมองเห็นปัญหา ต่างปลื้มปิติต่อผลสำเร็จในชีวิต ไม่ว่าจะเป็นรูปเงินรางวัล เกียรติยศ ตำแหน่งหน้าที่การงาน หรือได้รับการสนับสนุนให้ส่งผลงานไปแสดงยังต่างประเทศ แต่ความรู้สึกของผู้คนทั่วไปเล่าเป็นอย่างไร คิดหรือว่าเขาจะร่วมแสดงความยินดีกับลาภยศเหล่านี้ ในเมื่อมันได้มาด้วยวิธีการที่ไม่ชอบมาพากล คณะกลุ่มบุคคลนี้ รวมทั้งบริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรบางท่าน เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งหวังเกียรติยศทางสังคมมากกว่าที่จะคิดดำเนินการแก้ไขปัญหาเหล่านี้ด้วยความจริงใจ โดยอาศัยบุคคลในคณะจิตรกรรมฯเป็นเครื่องมือแสวงหาผลประโยชน์ (กะออม พันเมือง. 2525:14-17)

วรวรรณ ตอบจิต วิจารณ์การดำเนินงานและการตัดสินรางวัลการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 ในหนังสือ โลกศิลปะ ไว้ว่า (2523:38-39)

เท่าที่ติดตามข่าวคราวการแสดงครั้งนี้จากสื่อมวลชนกับผู้ที่ไปชื่นชมและผู้คนในวงการศิลปะหลายฝ่าย พอประมวลได้ว่า มีปัญหาที่ออกคับข้องใจกันอยู่ 2-3 ด้าน ยกเว้นข้อข้องใจซ้ำซากน่าเบื่อหน่าย และข้อชมเชยที่มีอยู่ทั่วๆไป

ข้อข้องใจอันแรกดูจะเป็นเรื่องกรรมการ แม้จะมีการรวมผู้มีคุณวุฒิหลายวงการเข้ามา แยกออกเป็นกลุ่มอาชีพและการออกเสียงเลือกตั้ง แต่หลายคนก็บ่นว่าวุฒิสมาชิกแบบไทยๆอยู่เต็มสภาแล้วจะไปหาความเข้าท่าอะไรกับนโยบายของรัฐสภา

ข้อถัดไปก็ดูจะเป็นเรื่องทำนองว่า เมื่อมีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกถากถางว่าคับแคบ แล้วการแสดงครั้งนี้ยังกลับดึงจากหอศิลปแห่งชาติเข้าไปสู่มหาวิทยาลัยศิลปากรอีก มันก็ยิ่งไปกันใหญ่รู้สึกว่าแคบเฉพาะคณะจิตรกรรมฯของมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้นเอง อย่างน้อยคำว่า “แห่งชาติ” ก็พอจะเป็นคำขยายมโนทัศน์ของผู้คนได้ระดับหนึ่ง...

อีกข้อหนึ่งพยายามฟังอย่างวางเฉยที่สุดคือ คุณภาพของผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานที่ได้รับรางวัลเรื่องนี้ก็เป็นเรื่องที่ปฏิเสธไม่ได้ว่าเมื่อมีการกำหนดรางวัล ผู้ชมก็ยอมเพ่งมองและสอบสวนอยู่ในใจด้วยกันทุกคนใครจะพูดหรือไม่ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่งยิ่งสิ่งที่เกี่ยวข้องสุนทรียศาสตร์ด้วยแล้ว ก็ย่อมถูกเพ่งมองเป็นสองเท่า ตามเสียงส่วนใหญ่ที่ว่ากัน ดูจะไม่มั่นใจคุณภาพของผลงานที่ได้รางวัล มีคนพูดอย่างน่าเกลียดว่าดูการตัดสินครั้งนี้ ชื่อคนกับนามสกุลดูจะสำคัญเอามากๆ

และในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26 ก็ถูกวิจารณ์ผลงานการตัดสินของคณะกรรมการ ในการตัดสินให้รางวัล กับผลงานภาพพิมพ์ โดยกล่าวหาว่านักศึกษาจากคณะจิตรกรรมฯ ได้ลอกเลียนภาพถ่ายจากหนังสือ National Geographic ฉบับเดือนมกราคม 2523 หน้า 54 (กะออม พันเมือง.2525:14) สร้างกระแสไปพร้อมๆกับการเรียกร้องความเป็นธรรมในการผูกขาดคณะกรรมการ แต่การวิพากษ์วิจารณ์ในประเด็นนี้กลับไม่เป็นที่สนใจเท่าที่ควร

ดำรง วงค์อุปราช หนึ่งในคณะกรรมการตัดสิน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26 ไม่เห็นด้วยกับการกล่าวหา ผลงานภาพพิมพ์ว่าเป็นการเลียนแบบ โดยกล่าวถึงผลงานภาพพิมพ์ชิ้นนี้ ไว้ว่า

> เป็นความรู้สึกที่คับแคบของผู้วิจารณ์ เพราะศิลปินไม่จำเป็นต้องนำแบบจากของจริง เค้าอาจจะเห็นภาพถ่าย เค้าไม่ได้ลอก แต่เค้าเอามาทำเป็นของเค้า เทคนิคก็เปลี่ยนไปแล้ว ภาพถ่ายกับภาพพิมพ์ ก็ไม่เหมือนกันแล้ว ภาพถ่ายกับภาพพิมพ์ก็ไม่เหมือนกันแล้ว คนวิจารณ์ คือ สนิท คิ้วฮก เค้าไม่เข้าใจศิลปะ...โลกเปลี่ยนไปแล้วคนเขียนรูปยังไม่จำเป็นต้องไปสถานที่จริง...แต่อยู่ที่เค้าทำประสบผลสำเร็จแค่ไหน เอารูปปกแนชั่นแน จีโอกราฟฟิก กับของอารยา เหมือนกันไหม และในความคิดของผมไม่มีทางเหมือนกันด้วย(ดำรง วงค์อุปราช. 2543:สัมภาษณ์)

ผลงานภาพพิมพ์ ที่กล่าวถึงเป็นผลงานของ อารยา ราษฎจำเจริญสุข ซึ่งได้เหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26 ในหนังสือ ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9 วิจารณ์ผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่9. 2540: 164)

> อารยา ราษฎร์จำเริญสุข เกิดปี พ.ศ. 2500 ที่จังหวัดตราด เริ่มศึกษาศิลปะที่โรงเรียนช่างศิลป จากนั้นศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาภาพพิมพ์ ในปี พ.ศ. 2529 และไปศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมนีอยู่ระยะหนึ่ง
>
> ผลงานภาพพิมพ์ "ชีวิตในทุ่งหญ้า" มีแนวเรื่องจากความทรงจำจากอดีตผสมผสานกับความคิดฝันส่วนตัว มีความเงียบเหงา เดียวดาย กับบรรยากาศลึกลับสร้างขึ้นด้วยเทคนิคแม่พิมพ์โลหะ

การเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ในปี พ.ศ. 2524 นั้นเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ที่เห็นเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนที่สุด แต่การเปลี่ยนแปลงก็ทำให้เกิดความขัดแย้งตามมาอีก ในบทความ ปิดหรือเปิดประตูระดับชาติ กล่าวถึง การเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ ไว้ว่า

> การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งล่าสุดนี้ มีข่าวคราวพูดจาทักท้วงกันมามายพอสมควร นับตั้งแต่ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรได้พยายามขยายการจัดการแสดงให้กว้างขวางขึ้นอีก ตามแนวคิดที่สอดคล้องกับอาจารย์อดุลย์ วิเชียรเจริญ เมื่อมีการเชิญผู้มีคุณวุฒิทางศิลปะจากหลายสถาบันมาเป็นคณะกรรมการตัดสินการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 แล้วกรรมการหลายคนก็มีการลาออกจะด้วยเหตุผลอันใดไม่ปรากฏหลักฐาน ก็ได้มีการเดาว่าคงไม่พอใจการเปลี่ยนแปลง (สู่อนาคต . ม.ป.พ. : 228-229)

โดยการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่เกิดขึ้นในสมัยของ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยให้เหตุผลการเปลี่ยนแปลงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยกล่าวว่า

> สำหรับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น เราได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงนโยบายตลอดจนรูปแบบของคณะกรรมการเพื่อให้มีความเหมาะสม คือเมื่อปีที่แล้ว ซึ่งเป็นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 ผมพิจารณาเห็นว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติควรให้บุคคลหลาย ๆฝ่ายร่วมกันคิดร่วมกันทำมากขึ้น แต่ก่อนนี้ส่วนใหญ่เป็นคนในมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้ดำเนินการกันเอง ถึงจะไม่ทั้งหมดแต่ก็มีส่วนมาก อันนั้นก่อนที่ผมจะมาดำรงตำแหน่งอธิการบดี และก่อนนั้นก็พยายามปรับกันหลายหน แต่ก็ยังไม่เป็นที่พอใจ ผมจึงได้เสนอแนวคิดให้บุคคลหลาย ๆฝ่ายมาช่วยกันทำเสนอต่อที่ประชุมคณบดี ว่ากรรมการดำเนินงานควรเป็นบุคคลที่เป็นตัวแทนจากหน่วยงานต่าง ๆ ที่ส่งเสริมศิลปะหรือให้การศึกษาทางศิลปะมาร่วมกันออกความเห็น รวมทั้ง องค์กรอื่น ๆที่เกี่ยวข้อง ปรากฏว่าครั้งนั้นเป็นที่เห็นชอบ จึงมีตัวแทนจากสถาบันการศึกษาศิลปะใหญ่ ๆที่เกี่ยวข้อง เช่น วิทยาเขตเพาะช่าง ภาควิชาศิลปะวัฒนธรรมของศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ภาควิชาศิลปศึกษาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยช่างศิลป์ เป็นต้น และคณะที่เกี่ยวข้องทางนี้ 2 คณะคือ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และคณะมัณฑนศิลป์ รวมทั้งผู้แทนหอศิลป์ต่าง ๆทุกแห่งเข้ามาร่วมด้วย ผู้แทนคณะกรรมการต่าง ๆที่เกี่ยวข้อง ผู้แทนธนาคารที่ส่งเสริมหรือจัดให้มีการประกวดศิลปกรรมก็เชิญมาหมด ทำให้เรามีทีมงานที่กว้างขวางขึ้น นอกจากนั้นก็มีทีมงานของ

เราที่ทำด้านธุรการ ซึ่งเป็นอาจารย์รวมทั้งผู้อำนวยการหอศิลป์ด้วย เราพยายามที่จะเอาคนเหล่านี้มาในฐานะผู้แทนหน่วยไม่ใช่ในฐานะบุคคล เพราะถ้าเป็นในฐานะบุคคลความคิดเห็นอาจจะเป็นเฉพาะตัวเกินไป แต่ถ้ามาในฐานะผู้แทนหน่วยก็จะได้ไปฟังความคิดเห็นของคนอื่นๆประกอบ เราได้ขอให้เขาเสนอแนะเกี่ยวกับการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติ ว่าควรมีประเภทอะไรบ้าง จะดำเนินการจัดอย่างไรรวมถึงพิจารณากรรมการตัดสิน ...คือต้อการให้เสนอกรรมการตัดสินขึ้นมาพิจารณา...ส่วนกรรมการที่มาจากกลุ่มต่างๆนั้น ประกอบด้วยกลุ่มศิลปินอิสระ กลุ่มอาจารย์จากวิทยาลัยมหาวิทยาลัย และกลุ่มนักวิชาการที่สนใจศิลปะแต่ไม่ใช่ศิลปิน สองกลุ่มแรกจำนวนใกล้เคียงกัน แต่กลุ่มหลังนั้นมีจำนวนค่อนข้างน้อย เพราะยังหาบุคคลที่มีคุณสมบัติดังกล่าวได้อยาก

สำหรับการตัดสินครั้งที่แล้วนั้น กรรมการแต่ละท่านใช้ความรู้ความสามารถออกเสียงอย่างดีทีเดียว ศิลปินผู้ส่งงานอาจจะยังไม่เข้าใจอะไรหลายอย่างในการเปลี่ยนแปลง จึงทำให้การส่งงานค่อนข้างน้อย...และปีนี้ได้เชิญประธานคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเข้าร่วมด้วยจะได้ครบองค์กร...หลักการนี้ผมเห็นว่ามันน่าจะสอดคล้องกับการจัดศิลปกรรมแห่งชาติ ที่มิใช่ทำกันเพียงเฉพาะกลุ่มคนในมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้น เดี๋ยวนี้คนสนใจศิลปะกันมากขึ้น หน่วยงานต่างๆได้ส่งเสริมมากขึ้นทั้งภาครัฐบาลและเอกชน เราจึงควรให้เขามีบทบาทร่วมด้วย (ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่. 2524:24-25)

การเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 จากผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยการนำ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ มีทั้งผู้ให้การสนับสนุนและกระแสคัดค้าน ดังที่ครูวาดเขียน เขียนบทวิจารณ์ เรื่อง ศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 33 ปี ดังข้อความตอนหนึ่งว่า

การปรับปรุงนโยบายเช่นนี้ ได้รับการสนับสนุนจากคนในวงการต่างๆอย่างกว้างขวางดังปรากฏหลักฐานในสื่อมวลชนทั่วไปพร้อมๆกับกระแสคัดค้านจากกลุ่มอิทธิพลผู้มีทัศนะคับแคบและต่อต้านความเปลี่ยนแปลง ทำไมจึงต้องคัดค้าน ที่คัดค้านก็เพราะว่า การได้มาซึ่งกรรมการชุดใหม่ตามนโยบายชุดใหม่ จะมีผลต่อการพิจารณาประเมินค่าตัดสินที่จะต้องคลี่คลายจากศิลปะตระกูลเดียวไปสู่ความหลากหลาย สภาพที่เกิดขึ้นเช่นนี้กลุ่มอิทธิพลและทายาทผลประโยชน์มิอาจจะยอมรับได้หากผลประโยชน์ที่เคยได้รับอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วย จะต้องเปิดกว้างกระจัดกระจายการตอบโต้โจมตีจึงเกิดขึ้นอย่างรุนแรงโดยเอาประเด็นอื่นๆมาเป็นประเด็นบังหน้า ซึ่งในที่สุดกลุ่มอิทธิพลและทายาทก็มิอาจหยุดการดำเนินงานครั้งนี้ได้ (ครูวาดเขียน.2525:13)

การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ทำให้มหาวิทยาลัยศิลปากรต้องเผชิญหน้ากับศิลปินที่ไม่เห็นด้วยจำนวนหนึ่ง เนื่องจากความรู้เดิมที่เคยมีว่างานศิลปกรรมแห่งชาติอยู่ในอ้อมแขนของมหาวิทยาลัยศิลปากร ได้เปลี่ยนใหม่กลายเป็นงานศิลปกรรมแห่งชาติที่กำลังก้าวเดินไปสู่อ้อมกอดของทุกๆคน (ดรรชนี ประดับนิล. 2524 : 24) จึงเป็นสาเหตุหนึ่งการคัดค้านความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 นั้น มีบทวิจารณ์คัดค้าน โดย พิษณุ ศุภ ในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์หลายฉบับติดต่อกัน ในบทความเรื่อง "เรื่องของการเมืองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ : ความขัดแย้งที่มาจากผู้บริหาร" เอาไว้ว่า

> ก็เห็นจะบอกกันไปตรงๆไม่ต้องอ้อมค้อมเลยว่า ผมเขียนบทความนี้เพื่อการประท้วงต่อการกระทำของผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากร ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27
>
> การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 คณะกรรมการตัดสิน ซึ่งมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้เชิญ ได้ตอบปฏิเสธที่จะให้ความร่วมมือกับมหาวิทยาลัยมีจำนวนครึ่งหนึ่งในจำนวนนั้นเกือบทั้งหมดเป็นกรรมการอาวุโสระดับชาติ ซึ่งเคยให้ความร่วมมือกับมหาวิทยาลัยมาแล้วเป็นเวลายาวนาน เคยเป็นกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาแล้วกว่า 20 ปีก็มี แม้แต่กรรมการท่านที่ได้รับการเสนอชื่อให้เป็นประธานกรรมการตัดสิน ท่านเป็นกรรมการสภามหาวิทยาลัยศิลปากรเองด้วย ท่านยังลาออก แม้เหตุผลในการปฏิเสธของกรรมการตัดสินแต่ละท่านจะไม่เหมือนกัน หรือไม่ได้บอกชัดแจ้งว่า ปฏิเสธด้วยสาเหตุอันใด ก็คงจะเป็นด้วยมารยาทของผู้ใหญ่ซึ่งจะพูดกันตรงๆ ไม่ได้ว่า ไม่พอใจมหาวิทยาลัยที่ดำเนินการอย่างผิดพลาดอย่างที่ไม่น่าให้อภัย...
>
> ในเรื่องที่กรรมการตัดสินพากันปฏิเสธต่อมหาวิทยาลัยนี้ บางท่านก็อ้างเหตุผลว่าท่านเป็นมานานแล้ว ควรเปิดโอกาสให้คนอื่นบ้าง บางท่านก็ถ่อมตนว่าไม่มีความสามารถ บางท่านก็พูดตรงๆถึงความบกพร่องในการดำเนินงานของมหาวิทยาลัย... เรื่องของกรรมการตัดสินนั้น เป็นเรื่องละเอียดอ่อนเพราะถือว่ามหาวิทยาลัยเป็นผู้เชิญกรรมการ ผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้ทรงความรู้ในทางศิลปะจะมาใช้วิธีโหวตเสียงแข่งขันกันเป็นผักปลานั้นไม่มีกรรมการผู้ทรงคุณวุติ(ที่แท้จริง)เขายอมให้ทำอย่างนั้นได้หรอก...ไม่ได้ดูเลยว่า กรรมการนั้นๆ จะมีผลงานความสามารถในการวิจารณ์ศิลปะหรือตัดสินงานศิลปะมาก่อนหรือไม่ ไม่ได้ดูว่ากรรมการที่เป็นศิลปินบางคนเคยส่งงานเข้าประกวดแล้วโดนคัดเลือกไม่ได้แสดงก็มี ไม่ได้ดูเลยว่า กรรมการที่เป็นศิลปินนั้น เป็นศิลปินที่มีอุดมการที่แท้จริงหรือไม่หรือว่าตนเองก็เคยขายตัวทำงานพาณิชยศิลป์กันให้เปรอะอยู่แล้วจะมาตัดสินงานของศิลปินนั้นมันควรอยู่หรือ(พิษณุ ศุภ.2523:31-32)

ความขัดแย้งไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้เริ่มด้วยคณะกรรมการตัดสินที่ปฏิเสธการทาบทามของมหาวิทยาลัยศิลปากรที่จะให้เป็นกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 โดยการเปิดเผยของ พิษณุ ศุภนิมิตร คือ มีเชียม ยิบอินซอย ชลูด นิ่มเสมอ

มานิตย์ ภู่อารีย์ ดำรง วงศ์อุปราช และเรย์ ชีดาวน์ พร้อมให้เหตุผลในการปฏิเสธที่ไม่ให้ความร่วมมือ ไว้ว่า

1. ประการแรกก็คือ ไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลงจุดหมายหรือหลักการของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

2. ไม่เห็นด้วยกับการจัดตั้งกรรมการอำนวยการที่ไม่ได้มาจากผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะจริง

3. ไม่เห็นด้วยกับตัวบุคคลที่เข้าร่วมเป็นกรรมการตัดสิน

4. ไม่เห็นด้วยกับวิธีการเลือกกรรมการตัดสินโดยการเสนอบุคคลในกรรมการอำนวยการ

5. ไม่เห็นด้วยกับวิธีการโหวตเสียงเพื่อสรรหากรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

6. ต้องการจะหลีกทางให้กับกรรมการใหม่ๆ เพราะเท่าที่เป็นกรรมการชุดเก่าโดนโจมตีจากบุคคลภายนอกหรือแม้แต่จากกรรมการใหม่ด้วยกันเองมาก่อน...

7. กรรมการบางท่านมีเหตุผลส่วนตัวที่ต้องปฏิเสธ(พิษณุ ศุภ. 2524:30)

หลังจากกรรมการหลายคนลาออกแต่กระบวนการสรรหากรรมการการตัดสินก็ดำเนินการต่อไปตามกระบวนการเลือกสรรหาคณะกรรมการตัดสินก็ได้กรรมการตัดสินจนครบจำนวนกรรมการในการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ในปี พ.ศ. 2524 จากการสรรหาคณะกรรมการตัดสิน มีดังนี้ (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 40. 2537 :131)

ดร.เฟื้อ หริพิทักษ์ เป็นประธานกรรมการ กรรมการประกอบด้วย ถวัลย์ ดัชนี กำจร สุนพงษ์ศรี ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ สวัสดิ์ ตันติสุข พิริยะ ไกรฤกษ์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ประเทือง เอมเจริญ ทวี นันทขว้าง อารี สุทธิพันธุ์ และผู้อำนวยการโครงการจัดตั้งหอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นเลขานุการ

เมื่อผลการได้มาซึ่งกรรมการตัดสินเสร็จสิ้น ทำให้เกิดความขัดแย้งกลุ่มใหม่ตามมาอีก โดยกลุ่มศิลปิน สรุปก็คือยังต้องการกรรมการกลุ่มเก่า และไม่มั่นใจในกรรมการกลุ่มใหม่ ศิลปินกลุ่มนี้ประท้วงเงียบ ด้วยการไม่ส่งผลงานเข้าร่วมแสดง (หญ้าแพรก. 2524:42-43) โดยการรวมกลุ่มของศิลปิน 40 คน ประท้วงโดยไม่ส่งผลงานเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยการเปิดเผยของ พิษณุ ศุภ ใช้คำว่า "จะเรียกการประท้วงหรืออะไรก็ตามใจ" ดังนี้ เกียรติศักดิ์ ชานนนาถ ทวน ธีระพิจิตร เดชา วราชุน กลม สุวุฒิโฑ พิชัย กรรกุลสุนทร สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงษ์ อัศนีย์ ชูอรุณ สุเมธา สว่าง รุ่ง ธีระพิจิตร ปัญญา วิจิตธนสาร ปริพนธ์ ศัลยพงษ์ วัชรี วงศ์วัฒนอนันต์ ถาวร โกอุดมวิทย์ ประกิตศิลป์ วรมิศร์ สมชาย เถาทอง สุชาติ เถาทอง สิริพุฒ พูลลาภ ฯลฯ (พิษณุ ศุภ. 2524:31)

มูลเหตุและสาเหตุแห่งความขัดแย้ง

1. การยอมรับและไม่ยอมรับวิธีการสรรหาคณะกรรมการและคณะกรรมการที่เปลี่ยนแปลง

จากการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 วิธีการสรรหากรรมการตัดสินที่ได้กรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ก็ถูกกล่าวหาและวิพากษ์วิจารณ์ว่าไม่ถูกต้อง และมีคนไม่เห็นด้วยกับการได้มาซึ่งคณะกรรมการเพราะเสนอแต่พรรคพวก เพราะว่าในการโหวตเสียง เสียงที่ประชุมออกไปจากที่ประชุมไปเกือบครึ่งดังที่ พิษณุ ศุภ วิพากษ์วิจารณ์และประเมินค่าอย่างไม่เห็นด้วยไว้ว่า (2524:32)

> ...มหาวิทยาลัยศิลปากรทำให้ใครหลายคนเข้าใจว่า กำลังจะมีการเปลี่ยนแปลงอุดมการณ์ของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ...ข้อขัดแย้งประการสำคัญที่มาจากคุณภาพของกรรมการตัดสินนั้นเชื่อมโยงไปถึงวิธีการที่จะได้มาซึ่งรายชื่อคณะกรรมการตัดสิน ซึ่งมหาวิทยาลัยใช้วิธีโหวตเสียงจากคณะกรรมการอำนวยการที่เสนอชื่อขึ้นมา...การโหวตเสียงเกิดขึ้นเมื่อที่ประชุมอ่อนล้าเต็มที่ และมีผู้ออกนอกห้องประชุมไปเกือบครึ่งหนึ่ง...ข้อที่น่าอดสูอีกประการหนึ่งก็คือ กรรมการอำนวยการเสนอชื่อในหมู่กรรมการอำนวยการนั่นเองเข้าไปเป็นกรรมการตัดสิน วิธีการอย่างนี้คนที่อยากเป็นกรรมการตัดสินจะเรียกเสียงชักจูงตนเองได้ในที่ประชุม
>
> ...เพียงแต่เสนอพรรคพวกเพื่อนฝูงของตัวเองเข้าไว้แล้วมีผู้รับรอง 2-3 เสียงก็สามารถเป็นกรรมการตัดสินได้แล้ว เพราะเมื่อมีกรรมการตัดสินที่ได้คะแนนสูงเกิดปฏิเสธ กรรมการที่ติดสำรองด้วยคะแนน 2-3 คะแนนก็จะมาสวมแทนที่

ความขัดแย้งจากการเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในครั้งนี้ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้น สาเหตุหนึ่งคือการไม่ยอมรับคณะกรรมการตัดสินชุดใหม่ และกรรมการที่ทำให้เกิดการประท้วงและวิพากษ์วิจารณ์ คือ อารี สุทธิพันธุ์ ประเทือง เอมเจริญ กำจร สุนพงษ์ศรี โดยวิพากษ์วิจารณ์ว่ามีคุณวุฒิไม่เพียงพอในคณะกรรมการตัดสิน เป็นเพียงผู้ส่งผลงานศิลปะเท่านั้น

การคัดค้านโดยให้เหตุว่าคณะกรรมการที่มาจากบุคคลภายนอกนั้นไม่มีคุณวุฒิเพียงพอนั้น อิทธิ คงคากุล ไม่เห็นด้วยกับกระแสคัดค้าน กลับเห็นว่าเป็นการกล่าวอ้างเพื่อที่จะกันคนภายนอกออกไปเพื่อผลประโยชน์ การที่ผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยการนำของ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ ต้องการที่จะแก้ภาพพจน์ที่ไม่ดีในอดีตของมหาวิทยาลัยศิลปากรและงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จึงได้เชิญบุคคลภายนอกซึ่งมาจากสถาบันศิลปะต่าง ๆรวมทั้งศิลปินอิสระ มาเป็นคณะกรรมการดำเนินงานและกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทำให้ผู้ที่เสียผลประโยชน์ในมหาวิทยาลัยศิลปากรไม่พอใจจึงได้มีการคัดค้านโดยกล่าวหาว่ากรรมการที่มาจากบุคคลภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรไม่มีคุณวุฒิบ้าง ไม่เหมาะสมบ้าง ซึ่งก็ไม่เป็นความจริง เป็นการกล่าวอ้างเพื่อที่จะกันคนภายนอกออกไป เพื่อกลุ่มที่มีผลประโยชน์เกี่ยวข้องกับงานแสดง

ศิลปกรรมแห่งชาติจะได้ทำอะไรได้ตามสบายไม่มีใครมาขัดขวาง รางวัลงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นจำนวนไม่น้อยใครๆก็อยากได้กัน (อิทธิ คงคากุล.252 61-62)

และปัญหาของกลุ่มกรรมการตัดสินที่ถูกปฏิเสธจากกลุ่มศิลปินที่ประท้วง ก็ถูกเปิดเผยเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนขึ้น โดย ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงบุคคล 3 ท่านที่ถูกคัดค้านไว้อย่างชัดเจนว่า (ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์.2524:30)

> ผมได้ทราบว่ามีอยู่ 3 ท่านคืออาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ อาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี และประเทือง เอมเจริญ ผมอยากจะให้ผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะเปรียบเทียบเอาเองกับกรรมการสมัยก่อนๆว่าเป็นอย่างไรด้วยใจเป็นธรรมในคุณสมบัติของกรรมการแต่ละท่านว่าเหมาะสมหรือไม่
>
> นั่นก็หมายความว่า อารี สุทธิพันธ์ กำจร สุนพงษ์ศรี และประเทือง เอมเจริญ เป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้พิษณุ ศุภ เขียนวิจารณ์คัดค้าน ตลอดจนส่งผลทำให้ศิลปินจำนวนหนึ่งที่ พิษณุ ศุภ เปิดเผยประท้วงไม่ส่งผลงาน แล้วลุกลามไปถึงมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างของคณะกรรมการใหม่ จึงส่งผลทำให้เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งเกิดขึ้น

สวัสดิ์ ตันติสุข บอกถึงส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดการคัดค้าน กรรมการตัดสินใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้ง ที่ 27 โดยให้ความเห็นไว้ว่า (สวัสดิ์ ตันติสุข. 2524 : 49)

> นั่นก็หมายความว่า อารี สุทธิพันธ์ กำจร สุนพงษ์ศรี และประเทือง เอมเจริญ เป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้พิษณุ ศุภ เขียนวิจารณ์คัดค้าน ตลอดจนส่งผลทำให้ศิลปินจำนวนหนึ่งที่ พิษณุ ศุภ เปิดเผยประท้วงไม่ส่งผลงาน แล้วลุกลามไปถึงมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างของคณะกรรมการใหม่ จึงส่งผลทำให้เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งเกิดขึ้น

จากสาเหตุทั้งหมด สุดท้ายแล้วจึงเกิดการประท้วงของศิลปิน ที่ยังคงต้องการคณะกรรมการกลุ่มเก่าและไม่มั่นใจในกรรมการกลุ่มใหม่จากวิธีการสรรหาแบบใหม่ โดยศิลปิน 40 คน ประท้วงเงียบไม่ส่งผลงานเข้าร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 เกียรติศักดิ์ ชานนนาถ ศิลปินที่ไม่ส่งผลงานเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ให้เหตุผลในการไม่ส่งผลงาน เป็นเพราะไม่เชื่อมั่นในตัวกรรมการ โดยกล่าวไว้ว่า

ในช่วงนั้นเกิดการประท้วงในตัวของศิลปากรเอง เป็นการประท้วงการได้มาซึ่งคณะกรรมการที่เปิดกว้างขึ้น เป็นผู้แทนจากสถาบันที่มีการเรียนการสอนศิลปะ...ตอนนั้นพวกเราคิดว่าการได้มาซึ่งคณะกรรมการตัดสินไม่ถูกต้อง ในสายตาเราตอนนั้น รวมทั้งมีศิลปินหลายคนที่คิดว่าไม่ถูกต้อง จากการที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกโจมตีว่าคับแคบ เล่นพวก ก็พยายามแก้ว่าจะเปิดให้กว้างขึ้นได้อย่าไร โดยเริ่มดึงคนนอกเข้ามา ...ไม่จำเป็นต้องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมเท่านั้น ต่อจากนั้นก็เริ่มให้ตัวแทนสถาบันการศึกษาที่เริ่มมีการเรียนการสอนทางด้านศิลปะเข้ามาเป็นกรรมการตัดสิน ศิลปินก็เริ่มมองว่ากรรมการที่มาจากตัวแทนตรงนั้นไม่มีความรู้ความสามารถพอที่จะมาตัดสิน เพราะในขณะนั้นสถาบันการศึกษาที่สอนศิลปะบางที่ยังเล็กๆมีบุคลากรอยู่นิดหน่อยแต่ก็ส่งตัวแทนเข้ามา เราก็ไม่ค่อยจะเชื่อถือกรรมการตัดสินในขณะนั้น...ก่อนหน้าก็มีการนำคนนอกเข้ามาเป็นกรรมการตลอดอยู่แล้ว...ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 24 ปีที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลง การยอมรับมีมากกว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 สุเมธ ชุมสาย ถึงเป็นสถาปนิก แต่ก็มีชื่อเสียงโดดเด่น ใกล้เคียงศิลปะและเป็นที่ยอมรับ ศาสตราจารย์ ดร.พัทยา สายหู ถึงไม่ได้ทำงานศิลปะแต่ก็มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับของศิลปินและเราคิดว่า ระดับการเป็นคณะบดี ศาสตราจารย์ในมหาวิทยาลัยแล้ว ถือเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ แต่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ในสมัยนั้น อาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี อาจารย์ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็คือผู้ส่งงานคนหนึ่ง อาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ อาจารย์ประเทือง เอมเจริญ ในสมัยนั้นเราคิดว่ากรรมการยังไม่ถึงขั้นเป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะที่ศิลปินยอมรับได้ ถึงแม้จะทำงานศิลปะ...ผมคิดว่าการแก้ปัญหาของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แก้ปัญหาอย่างบริสุทธิ์ใจแต่ก็ไม่ดีที่สุด (เกียรติศักดิ์ ชานนท์นาถ. 2543:สัมภาษณ์)

กำจร สุนพงษ์ศรี หนึ่งในคณะกรรมการที่ถูกโจมตีและคัดค้าน ออกตอบโต้และเสนอความคิดเห็น ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2524:31)

1.โจมตีและคัดค้านโครงสร้างของการดำเนินงาน ที่ทางมหาวิทยาลัยเสนอมาเป็นแนวทางปฏิบัติ เพราะถ้าหากโครงสร้างนี้เป็นยอมรับและปฏิบัติกันสืบไป จะไม่มีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเข้าไปควบคุม หรือมีอิทธิพลอย่างเด็ดขาดไม่

2.จากการที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26 ซึ่งมีการดำเนินงานเหมือนครั้งที่ 27 ทุกประการ มิได้มีการคัดค้านหรือกล่าวโจมตีแต่อย่างใด เพราะคณะกรรมการอำนวยการและกรรมการตัดสินงาน ล้วนเป็นบุคคลที่คุณพิษณุ เชื่อถือและคัดค้านว่าเข้ากับตนได้ แต่ผลจากการเลือกตั้งคณะกรรมการตัดสินงาน ครั้งที่ 27 มีบุคคลหลายฝ่ายได้รับการคัดเลือกเข้ามา ทำให้ดุลอำนาจในการตัดสินงานไม่เป็นดังที่คุณพิษณุคาดหวัง จึงโหมการโจมตีคุณสมบัติของกรรมการใหม่อย่างหนัก สร้างภาพพจน์ลวงให้แก่ศิลปินและผู้ที่รักในศิลปกรรมว่า วงการศิลปะจะต้องตกต่ำลงเพราะบุคคลเหล่านี้ ทั้งๆที่สภาพ

ของสัจธรรมผลงานของศิลปินเป็นเครื่องวัดความเจริญของวงการศิลปกรรมมากกว่าอื่นใดทั้งหมด

3.มุ่งโหมโจมตีผู้บริหารมหาวิทยาลัยเพราะคาดว่า จะทำให้ผู้บริหารบังเกิดความลังเล ท้อถอย ไม่กล้าที่จะขยายแวดลงการดำเนินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติออกไปอีก เป็นการสร้างดุลอำนาจถ่วงขึ้นมา

4.มุ่งโจมตีบุคคลผู้มิได้อยู่ในกลุ่มของตน หรือผู้ที่ไม่ให้ความสำคัญแก่ตน ละเว้นการวิพากษ์วิจารณ์พวกพ้องหรือบุคคลที่ตนเองคิดว่าได้ประโยชน์ เพื่อสร้างความระอาเบื่อหน่ายไม่กล้าที่จะเข้าร่วมงานกับทางมหาวิทยาลัย

5.พยายามสร้างความระแวง แบ่งพรรคแบ่งพวก ดังเช่นจัดแบ่งศิลปินกลุ่มหน้าพระลาน กลุ่มวังหน้า กลุ่มวัดเลียบ และอื่นๆ

6.พยายามยกย่องสรรเสริญเยินยอบุคคลภายในกลุ่มของตนเอง เพื่อให้ประชาชนเข้าใจว่า นอกจากบุคคลเหล่านี้แล้ว บุคคลจากกลุ่มอื่นปราศจากความหมายไม่มีคุณค่าควรกล่าวถึง อีกทั้งไม่เป็นที่ยอมรับของวงการศิลปกรรม

7.มีความคิดสวนทางกับความก้าวหน้าทั้งมวล คัดค้านการดำเนินงานแบบประชาธิปไตย ดังจะเห็นได้จากการโจมตี คัดค้านโครงสร้างของการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติ

2. การยอมรับไม่ยอมรับระหว่างองค์กร

จากเหตุการณ์ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ซึ่งก่อให้เกิดความขัดแย้งในมหาวิทยาลัยศิลปากรอย่างรุนแรงระหว่างผู้บริหารระดับสูงที่ต้องการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง และมีท่าทีที่สัมพันธ์อันดีกับชมรมศิลปกรรมไทยหรือสมาคมศิลปกรรมไทยในเวลาต่อมานั้น เป็นสาเหตุหนึ่งที่ได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งกับกลุ่มอิทธิพลที่ต่อต้านคัดค้านการเปลี่ยนแปลงจนเกิดการประท้วงไม่ส่งผลงาน รวมทั้งก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวางนั้น คือการไม่ยอมรับการรวมตัวกับองค์กรที่มีอุดมการณ์ที่เรียกว่าเคยเป็นฝ่ายตรงกันข้ามกันมาโดยตลอด

หากกล่าวให้ถึงที่สุดแล้วก็คือ เป็นความขัดแย้งทางความคิดระหว่างกลุ่มรากเง่าความคิดดั้งเดิมของกลุ่มอิทธิพลที่แฝงตัวอยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งไม่ต้องการความเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่รวมตัวกับสมาคมศิลปกรรมไทยที่รวมตัวกันขึ้มาใหม่นั่นเอง (อำนาจ เย็นสบาย. 2533 : 198)

พิษณุ ศุภนิมิตร วิจารณ์และตั้งข้อสังเกตของการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ไว้ว่าดูเป็นการกระทำที่ไม่ถูกต้องนัก แสดงให้เห็นถึงการแสดงออกในด้านอุดมการณ์การจัดงานที่มีความคิดไม่เห็นด้วยกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ดังนี้ (พิษณุ ศุภ. 2522:37)

ข้อสังเกตของผมและหลายๆคนในระยะนั้นดูจะเป็นจริงเป็นจังได้มาก และผมออกจะไม่เห็นด้วยกับเจตนาที่มีการทำงานใหญ่อย่างหนึ่ง แต่เพื่อคัดค้านอีกสถาบันหนึ่ง ดูจะเป็นการกระทำที่ไม่ถูกต้องด้วยเหตุผลและผล ไม่สมกับชื่อ "การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย"

สวัสดิ์ ตันติสุข บอกถึงสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการคัดค้าน กรรมการตัดสินใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้ง ที่ 27 โดยให้ความเห็นที่แสดงถึงความขัดแย้งของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ไว้ว่า

"ผมตกใจมากเมื่ออาจารย์อารี สุทธิพันธ์ จะมาเปลี่ยนโครงสร้างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เจตนาจะมาล้มโครงสร้าง ผมยอมไม่ได้ ผมก็เลือดศิลปากร...ไม่ใช่ว่าศิลปกรรมแห่งชาติใช้ไม่ได้ แล้วไปทำศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้น..."(สวัสดิ์ ตันติสุข. 2524 : 49)

การที่คณะกรรมการดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เปิดกว้างรับบุคลากรบางส่วนจากศิลปกรรมแห่งประเทศไทยอาจเป็นเพียงเพื่อลดคำครหาจากภายนอกก็เป็นได้ เพราะไม่ได้มีบทบาทอะไร ประเทือง เอมเจริญ ให้ความเห็นในการเป็น กรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ว่าต้องใช้ระยะเวลาในการสร้างอิทธิพลความเชื่อถือให้เป็นที่ยอมรับในกลุ่มศิลปกรรมแห่งชาติ และความเชื่อถือของตัวกรรมการก็มีผลต่อการตัดสินให้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจริง ไว้ว่า

ช่วงที่กำเหนิด ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ผมคิดว่าคณะกรรมการดำเนินการศิลปกรรมแห่งชาติคงหวั่นไหว เลยเชิญผมไปเป็นกรรมการตัดสินศิลปกรรมแห่งชาติ ไม่ใช่เพื่อความยุติธรรมแต่เพื่อการลดคำครหา จากคนข้างนอกเท่านั้น พอเอาเข้าจริงๆ ผมก็ไม่ได้มีบทบาททำอะไรได้มากมาย เพราะผมคือเสียงเดียวจะสู้กับ อีกหลายเสียงได้อย่างไร ...เป็นยุทธวิธีการดำรงอยู่...มีบางครั้งช่วยได้นิดหน่อย แต่เป็นเปอร์เซนที่น้อย ตอนผมเป็นกรรมการ คนนอกศิลปากรได้รางวัล...ผมเสนอคนที่ผมโหวต โดยขอรางวัลให้ด้วย ผมแสดงความคิดเห็นไปสู้กับเค้า ให้เค้ายอมรับ เค้าก็ให้แค่เหรียญทองแดงมาอันหนึ่งเพื่อแสดงเหมือนกับว่าเป็นการประกาศว่ายุติธรรมแล้ว สถาบันนี้ให้ความยุติธรรมแล้ว เพราะจริงแล้วต้องอาศัยเสียงข้างมาก...ต่อมาในปีหลังๆ มา ในฐานะผมเป็นกรรมการ ผมเคยพูดให้คนที่ได้รับเหรียญทองแดงอยู่เป็นเหรียญทองได้ โดยแสดงความคิดเห็น ขอความเสียงคณะกรรมการใหม่ เค้าก็ให้จากเหรียญทองแดงเป็นเหรียญทองได้ เวลาเค้าปรบมือเค้าปรบมือให้ผมไม่ได้ให้ศิลปิน... กลายเป็นว่า การตัดสินเป็นเหตุผลในการพูดโน้มน้าวเค้าได้ แต่มันไม่ใช่สิ่งจริงถาวรนานๆเราถึงจะทำได้สักครั้ง แต่หลักการของเค้าจริงๆก็คือการกำหนดตัวของฝ่ายคณะกรรมการ ที่วางหมากไว้ว่าให้เป็นอย่างนั้นอย่างนี้ คืออะไรต่างๆให้ออกนอกลู่นอกทางไม่ได้ คือต้องให้สถาบันอยู่ได้ด้วย(ประเทือง เอมเจริญ. 2543:สัมภาษณ์)

สรุปผลสืบเนื่องความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยุคการไม่ยอมรับทางการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กร

ในปี พ.ศ. 2524 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 เป็นครั้งแรกที่คณะกรรมการจัดงานได้จัดให้คณะกรรมการตัดสินรางวัล เปิดอภิปรายชี้แจงความเป็นมาและทัศนะในการตัดสินรางวัลครั้งนี้ หลังจากเปิดการแสดงผลงานโดยมีขึ้นในวันที่ 16 มีนาคม 2524 ที่หอประชุมมหาวิทยาลัยศิลปากร ส่วนหนึ่งอาจเกิดจากกระแสที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์และความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับการไม่ยอมรับกรรมการตัดสินชุดใหม่นี้ โดยหัวข้อการอภิปรายที่ออกจะงดงาม ว่า "ที่มา ที่เป็นและที่ไปของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ" โดยคณะกรรมการที่ยอมมาร่วมอภิปรายครั้งนี้ คือ นายสวัสดิ์ ตันติสุข นายอารี สุทธิพันธุ์ และนายกำจร สุนพงษ์ศรี โดยมีนายวีระ อิษวาส เป็นผู้ดำเนินการอภิปราย

ในหนังสือ โลกศิลปะ จากบทความ เสียงจากกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27ได้สรุปการอภิปรายในวันนั้นไว้ได้ โดยนายหมึก (นามแฝง) (2524:47-50)

> อารี สุทธิพันธุ์ เปิดอภิปรายอย่างเปลี่ยนบรรยากาศเสียงดังฟังชัดดุเดือดด้วยเนื้อหาว่า...สำหรับการเชิญกรรมการอย่างเปิดกว้างครั้งนี้ มีความเห็นด้วยกับมหาวิทยาลัยศิลปากรอย่างยิ่ง ในการนำภาษีราษฎร 140,000 บาท มาเป็นรางวัลอย่างเปิดกว้างขึ้น เป็นการเปลี่ยนโครงสร้างใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากร...ได้ติดตามการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ครั้งแรกสมัยเรียนที่เพาะช่าง เดินตามฟังอาจารย์ศิลป์ พีระศรี พูดอยู่สองคำคือซาโตมิและคิวบิสม์ สองคำเท่านั้น ให้รู้สึกฉงนและติดใจมาจนถึงทุกวันนี้...โครงสร้างของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้เริ่มเปลี่ยนแปลงเมื่อครั้งที่ 25 เมื่อสมัยอาจารย์อดุลย์ วิเชียรเจริญเป็นอธิการบดี ได้มีการเชิญกรรมการมาอย่างกว้างขวาง ตนเองได้เสนอให้มีการเขียนแมนิเฟสเตชั่น (คำประกาศของศิลปิน) และยังให้อาจารย์อดุลย์ขอยืมหนังสือ The New Image Of Man...ครั้งที่ 26 ได้เข้าร่วมอีก ได้เสนออะไรหลายอย่าง แต่ก็ตกม้าตายอีกเสนอให้มีการแจกแจงชี้ผลงานทุกคนฝังหัวว่าเป็นคนนอก...ครั้งที่27มาอีก จากที่เคยพูดแล้วไม่มีใครฟังครั้งนี้เขียนและพิมพ์แจก อ่านฟังและขมวดวิงวอนไว้ด้วยว่าอย่ามองในทางลบ ให้มองกันกลางๆก็พอ สำหรับสื่อประสมได้เสนอให้เพิ่ม Mixed Media โดยใช้ภาษาไทยว่า "วัสดุประสม" หลายคนก็บอกว่าศิลปกรรมแห่งชาติกำหนดไว้ 3 อย่างคือ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ต้องอธิบายชี้แจงกัน จนได้อาจารย์เจตนานาควัชระ ช่วยหาคำว่า "สื่อประสม" จึงเป็นที่ยอมรับกัน...การตัดสินเริ่มด้วยการ "สางงาน" ตามคำของอาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ การสางงานเป็นการสร้างเครื่องมือที่จะตัดสินอย่างไรนั้นเป็นอีกขั้นหนึ่ง และได้ยึดถือคุณภาพ 3 ด้านคือ 1. Literal Guality (คุณภาพทางด้านสาระ) 2. Visual Guality (คุณภาพทางด้านการแสดงออก) 3. Expressive Guality (คุณภาพทางด้านการ

แสดงออก)...ทางด้านเกณฑ์ความรู้สึกความสามารถ จะคอยเสนอวิจารณ์ และทัดทานสิ่งที่เห็นควรตามความรู้ความสามรถที่มีทั้งหมด เน้นความสำคัญของคนดู ไม่ใช่ความสำคัญของกรรมการ อดีตเราไม่เคยมองคนดู เราต้องเชื้อเชิญเจ้าของภาษีเข้ามาร่วม

กำจร สุนพงษ์ศรี เสนอทัศนะไว้ว่า ...ตนเองเป็นทั้งคนในและคนนอก เพราะที่จบที่ศิลปากร แต่สอนอยู่นอกศิลปากร ได้เชิญมาเป็นกรรมการในฐานะประธานกรรมการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย การเข้ามาเห็นกรรมการจากหลายฝ่าย ศิลปิน ครู นักวิชาการ ก็นับว่าไม่เลวในครั้งนี้ การที่หนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ วิพากษ์วิจารณ์ก็ดูพิกลอย่างไรอยู่ ซึ่งอาจจะเป็นการคัดค้านของผู้สูญเสียผลประโยชน์ก็ได้ต้องยอมรับกันว่า ทางมหาวิทยาลัยศิลปากรดำเนินการได้เหมาะสมพอสมควร...จากปี พ.ศ. 2518 เริ่มกว้างขึ้น ได้มีการเชิญอาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ จากเพาะช่าง มาร่วม ส่วนใน ปี พ.ศ. 2524 นี้ การเปลี่ยนแปลงอย่างสูงสุด และจากผลกระทบนี้ศิลปินบางกลุ่มไม่ยอมส่งงานเข้าร่วมแสดง ซึ่งน่าจะเปิดใจกว้างเปิดการแข่งขันอย่างอิสระ...การเปลี่ยนแปลงของวงการศิลปะอาจมีสาเหตุมาจาก การมีสถาบันศิลปะมากขึ้น คนมีความรู้ความคิดมากขึ้น และเกิดกลุ่มศิลปะมากขึ้นด้วย การที่ศิลปากรเปลี่ยนแปลงเพื่อแก้ปัญหาความคับแคบ โดยเชิญกรรมการจากแหล่งต่างๆ เข้ามา ย่อมเป็นสิ่งดี แต่ก็ก่อปัญหาขึ้นด้วยสำหรับกลุ่มผู้เสียผลประโยชน์...เราไม่ได้เกี่ยวกับการล้มโครงสร้าง เราทำในปัจจุบัน ก็เพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัย จริงอยู่ทุกคนต่างมีรสนิยมที่แตกต่างกัน เกณฑ์ของการตัดสินงานนั้น พิจารณากว้างๆ 2 ด้าน คือ ด้านความคิดและด้านฝีมือ โดยเฉพาะความคิดนั้นถือหลักเกณฑ์ 3 ข้อคือ 1. จุดประสงค์และความต้องการของศิลปินแต่ละคนนั้น ศิลปินได้สร้างสรรค์ให้ได้ตรงตามเป้าหมายนั้นหรือไม่ 2. ผลงานของศิลปินเหมาะสมกับกาลเวลาหรือไม่ โดยคำนึงถึงเฉพาะปัจจุบัน และอนาคตเท่านั้น ไม่ใช่งานอดีต 3. ทางด้านกรรมวิธีในการแสดงออก ศิลปินได้แสดงความเฉลียวฉลาดเสนอกรรมวิธีต่างๆอย่างไร

นายสวัสดิ์ ตันติสุข ...ไม่ใช่ว่าสิลปกรรมแห่งชาติใช้ไม่ได้แล้วไปทำศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้น ก็ในเมื่อ 80-90 % ที่ส่งงานเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นคนจากศิลปากร แล้วจะให้รางวัลคนอื่นได้อย่างไร...หลักการพิจารณาผมก็ถือตามอาจารย์ศิลป พีระศรี คือทำใจให้เป็นกลาง ปล่อยให้ศิลปะเป็นเครื่องส่ง ใจเราเป็นเครื่องรับ แบ่งงานเป็น 2 ประเภท คือ Academic Works และ Creative Works คืองานที่จะศึกษาค้นคว้าและงานในระดับสร้างสรรค์ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตัดสินเฉพาะงานสร้างสรรค์...คำกล่าวที่ว่างานมีชีวิต หมายถึงงานที่ให้ความรู้สึกประทับใจ...ในแง่ของแบบฉบับหมายถึงการมีลักษณะพิเศษ

ช่วงนี้งานประติมากรรมมิได้ก้าวหน้าเหตุผลคือมีนักศึกษาจำนวนน้อยที่ต้องการจะทำงานประติมากรรมยกเว้นพวกที่จะออกไปเป็นครู นอกจากนี้โอกาสที่จะได้ทำงานประติมากรรมหลังจากสำเร็จการศึกษาไปแล้วมีน้อยมาก ยิ่งไปกว่านั้น งานของนักศึกษามักจะถูกคณะกรรมการตัดสินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปฏิเสธ เพราะว่างานเหล่านั้นไม่มาตราฐาน

(นนทิวรรธ์ จันทนะผะลิน. 2524 : 42-43) เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดความขัดแย้งทางความคิดคับข้องใจในการไม่เปิดกว้างและยอมรับในผลงาน เนื่องจากศิลปินคิดว่าเค้าไม่ได้รับโอกาสในการแสดงงานและปรับปรุงผลงานก็ยากที่จะทำให้เขาพัฒนางานของเขาได้

จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2524 กลุ่มอาจารย์มหาวิทยาลัยและประติมากรอิสระบางคนได้ร่วมกันก่อตั้ง สมาคมประติมากรไทย ขึ้นเพื่อส่งเสริมศิลปะด้านนี้ โดยที่สาเหตุส่วนหนึ่งมาจากความไม่พอใจการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงหลังๆ (โดยเฉพาะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ก่อนครั้งที่ 27) (ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. 2539:198)

ความไม่พอใจ จากการประกวดใน งานศิลปกรรมแห่งชาติ รวมทั้งการประกวดของเอกชน ของกลุ่มศิลปิน ที่ทำงานประติมากรรม ทำให้เกิดกลุ่ม ประติมากรไทย ซึ่งสาเหตุหนึ่งเกิดจากความไม่พอใจจากการขาดการสนับสนุนประติมากรรมที่มีน้อยในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วยส่วนหนึ่ง ดังใน บทความ “ก่อนจะเป็นประติมากรไทย” โดย วระ อิษวาส (2524 : 68-69)

31 สิงหาคม พ.ศ. 25233 ได้มีการนัดพบพูดคุยกันระหว่างประติมากรทั้งหลายและผู้ที่สนใจในเรื่องของประติมากรรม ซึ่งส่วนใหญ่เป็นอาจารย์สอนประติมากรรมจากสถานการศึกษาต่างๆ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาลัยช่างศิลป์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ รวมทั้งกลุ่มประติมากรอิสระ ผู้แทนจากหอศิลปะต่างๆที่มีอยู่ในกรุงเทพฯการนัดพบนี้มีขึ้น ณ. ตึกภาควิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เรื่องสำคัญที่พูดคุยันในระหว่างที่การพบปะในครั้งนี้ก็คือเรื่อง

-ประติมากรรมถูกคุมกำเหนิด

-บทบาทประติมากรรมที่มีต่อสังคม

-ประติมากรรมถูกคุมกำเหนิด

ก่อนอื่นจะต้องเข้าใจว่า เหล่าประดาประติมากรทั้งหลายต่างมีความคิดว่างานศิลปกรรมนั้นมิใช่เพื่อการแข่งขันหรือสร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อเงินทองหรือไยแห่งอามิส

...หรือถ้าพิจารณาถึงการประกวดงานศิลปกรรมทั้งหลาย ก็เป็นการถูกต้องมิใช่หรือที่ควรจะทำการประกวดให้เหมาะสมยุติธรรม และองค์ประกอบทั้งหลายของการประกวดก็ควรที่จะได้รับการปรับปรุง พิจารณาจากทุกฝ่ายในวงการศิลปกรรมบนพื้นฐานแห่งความยุติธรรมด้วย

สำหรับวงการประติมากรรม สิ่งที่ได้รับจากกรรมการทั้งหลาย ก็คือคำพูดที่จะสนับสนุนวงการประติมากรรม แต่การกระทำกลับตรงกันข้าม เพราะคอยแต่จะปฏิเสธผลงานประติมากรรมตลอดมา ไม่ว่าจะเป็นการให้เข้าแสดงและรางวัล

ตลอดระยะเวลาหลายปีที่มีการประกวดงานศิลปกรรม ไม่ว่าจะจัดโดยรัฐหรือเอกชน ดูเหมือนว่าประติมากรรมได้รับความสนใจน้อยที่สุดจากคณะกรรมการ ทั้งๆที่มีประติมากรส่งผลงานแสดงมากขึ้น ผลงานมีมากขึ้น จะเห็นได้จากตัวเลขในการแสดงต่างๆ

ในระยะ 4-5 ปีที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน งบประมาณรางวัลที่ตั้งไว้ให้สำหรับผลงานประติมากรรมก็ถูกผันไปเป็นรางวัลของจิตรกรรมบ้าง ภาพพิมพ์บ้าง สังเกตุการณ์ ได้ปรากฏเป็นที่แน่ชัดว่ามีการให้รางวัลจิตรกรรมและภาพพิมพ์ ครบเรียบร้อยหมดผนวกกับส่วนรางวัลของประติมากรรมที่ผันไปแล้ว หลังจากนั้นก็มาดูผลงานประติมากรรม ซึ่งเต็มใจกระทำกันคือการคัดออก (เหตุการณ์ก่อนศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ที่อื้อฉาว) แล้วก็สรุปผลการตัดสินนั้นออกมาว่า งานประติมากรรม "ไม่ได้มาตราฐาน" ผลงานประติมากรรมถูกคัดออกเป็นว่าเล่น โดยไม่พิจารณาว่าการสร้างสรรค์ ขั้นตอนต่างๆ

ในแต่ละรูปแบบนั้นลำบากเพียงใด ประติมากรรมหน้าใหม่ที่จะเสนอตัวเข้าสู่วงการขึ้นเวทีครั้งแรก ก็โดนคัดออกเสียแล้ว ไม่มีโอกาสสักที จนหมดกำลังใจ วิธีคุมกำเนิดประติมากรรมอย่างนี้หรือที่ท่านใช้คำว่า "สนับสนุน"

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงกลุ่มประติมากรไทย ที่เป็นผลจากความขัดแย้งในงานศิลปกรรมแห่งชาติ ไว้ว่า

> กลุ่มประติมากรไทยเกิดจากการรวมตัวของประติมากรครั้งแรกประมาณ 20 คน จากมหาวิทยาลัยศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยช่างศิลป์ วิทยาลัยเทคโนโลยีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าฯ ลาดกระบัง รวมทั้งศิลปินอิสระ การถือกำเหนิดของกลุ่มประติมากรไทย ต่อมาพัฒนาเป็นสมาคมประติมากรไทย เกิดขึ้นจากความขัดแย้งภายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งความขัดแย้งนั้นได้ผลัดดันให้ประติมากรเหล่านี้รวมกลุ่มกันขึ้น...(วิรุณ ตั้งเจริญ 2533 : 224-225)

ย้อนกลับไปในอดีตช่วงที่ศิลป พีระศรี ยังมีชีวิตและบทบาทอยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น จะพบว่าเป็นช่วงเวลาอันรุ่งเรืองของประติมากรรม ประติมากรที่เด่นๆ เกิดขึ้นมากมายหลายคน ไม่ว่าจะเป็น เขียน ยิ้มศิริ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ แสวง สงฆ์มั่งมี สิทธิเดช แสงหิรัญพิมาน มูลประมุข ชิต เหรียญประชา ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ฯลฯ และประติมากรรมก็เหมือนดาราโดดเด่นอยู่บนเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เมื่อการณ์กลับเปลี่ยนไป ประติมากรที่มีบทบาทจึงรวมตัวกันขึ้น นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน วระ อิษวาส ชำเรือง วิเชียรเขตต์ วิชัย สิทธิรัตน์ อำนวย หุนสวัสดิ์ อิทธิ คงคากุล ธงศักดิ์ หงษ์แพง ธานี กลิ่นขจร วสันต์ ฮารีเมา สมศักดิ์ ปรียวนิตย์ ชีวา โกมลมาลัย เข็มรัตน์ กองสุข ฯลฯ โดยมีหลักการสำคัญดังนี้ ดังที่ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน กล่าวไว้ (2524 : 41)

1. เพื่อส่งเสริมการสร้างสรรค์งานประติมากรรม
2. เพื่อสงเสริมสนับสนุนการแสดงงานประติมากรรมต่อสาธารณะชน

3. เพื่อเสนอความคิดเห็นในด้านประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อมต่อสาธารณะชน
4. เพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ ความเข้าใจ และความคิดเห็นระหว่างประติมากรด้วยกันเอง กับศิลปินสาขาอื่น และประชาชน
5. เพื่อส่งเสริมการศึกษาในสาขาประติมากรรม

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน หนึ่งในประติมากรที่มีบทบาทในการรวมตัว กลุ่มประติมากรไทย บอกถึงสาเหตุในการรวมตัวขึ้น ซึ่งส่วนหนึ่งเกิดจากผลกระทบ จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. 2543 : สัมภาษณ์)

มีความใฝ่ฝัน อยากเป็นศิลปิน แรกๆส่งในงานจิตรกรรม แต่ถูกคัดออกหมด ผมยอมรับว่ามีความอยากแต่ไม่มีความรู้ความสามารถ พอ 4 ปีเริ่มเรียนประติมากรรม...ทำในลักษณะนามธรรม ส่งครั้งแรกก็ได้เหรียญเงิน...และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 24 ส่งในลักษณะเหมือนจริง ได้เหรียญทองแดง รู้สึกจะครั้งที่ 23 มีเสียงพูดกันว่าส่งประติมากรรมแล้วถูกคัดออกบ้าง และมีส่งน้อยมาก หลังจากกลับมาจากดูงานที่อิตาลี ซึ่งผมไปอบรมประติมากรรม ก็ยังไม่ค่อยเชื่อสักเท่าใด ก็ยังส่งไปเหมือนกัน ก็ถูกคัดออก...เราคิดว่ามีปัญหาว่า กรรมการมีมาตราฐานในใจประติมากรรมอยู่ในขั้นสูงเกินไป หรือมีคุณภาพมีไม่พอที่เขาจะรับไว้ในงานศิลปกรรมแห่งชาติก็ได้ และในขณะนั้นงานประติมากรรมก็มีส่งน้อยมากด้วย ...รู้สึกถึงสิ่งที่มากระตุ้นเรา มันคงถึงเวลาที่ประติมากรควรถึงเวลารวมตัวกัน ปรึกษางานศิลปกรรมแห่งชาติที่คิดว่างานของเรานั้น ถูกคัดออกตามคุณภาพจริงหรือเปล่า และสภาพสังคมในงานประติมากรรมในยุคนั้นมันมีปัญหาอะไรบ้าง และเราควรช่วยทำอะไรได้บ้าง... ไม่ว่าจะอะไรก็แล้วแต่เราควรรวมกลุ่มกันจัดงาน แสดงประติมากรรมกันเอง มาฟื้นฟูกันสักครั้ง จึงตั้งเป็นกลุ่มประติมากรไทย

คำว่าประติมากรรมคุมกำเหนิดเป็นคำสรุปรวบยอดซึ่งมันอาจจะจริงหรือไม่จริงก็ได้ ความเห็นส่วนรวมอาจจะจริง แต่ในส่วนตัวไม่มีใครที่สามารถมาปิดกั้นไม่ให้เกิดเลยได้ จริงๆถ้าไม่ให้เกิดเลยการจัดตั้งสมาคมอาจไม่มีแต่เรายังมีวิถีทางของเรา มีเส้นทางของเราเองด้วยตัวเอง อันเป็นแค่มุมมองต่างหากมันมีเส้นทางของประติมากรรมอีกหลายทางที่จะทำได้ เราก็เลือกของเราเอง โดยที่จะไม่พึ่งพาเวทีศิลปกรรมแห่งชาติ ... ทำไมประติมากรรมถูกคัดออก คือการถูกคุมกำเหนิดเท่านั้น ในความคิดของคนกลุ่มหนึ่งเท่านั้น เราเลือกวิถีชีวิตของเราเองใครจะส่งก็ส่งไป ใครไม่ส่งก็ได้ แต่ผมไม่เคยส่งงานศิลปกรรมแห่งชาติอีกเลย สิ่งที่เรากล้าคือการยืนด้วยตัวของเราเอง ไม่ต้องพึ่งพางานศิลปกรรมแห่งชาติให้มาตัดสินเรา โดยที่เรามาตัดสินตัวเองแล้วเราประสบผลสำเร็จ และสร้างคุณประโยชน์ให้ประเทศชาติ ในส่วนที่สมาคมได้เข้าไปมีส่วนร่วมในช่วงนั้นถ้าเราอาศัยศิลปกรรมแห่งชาติเป็นหลัก เราก็จะคอยฟังแต่คำตัดสินของคนอื่น คิดว่าวงการประติมากรรมคงไม่ก้าวหน้าจนถึงวันนี้ และเราก็เป็นที่พึ่งของสังคมได้

แล้ว ...ผมไม่ได้ไปมีส่วนร่วมศิลปกรรมแห่งชาติอีกเลย หลังจากเข้าร่วมสมาคม และไม่เคยไปสนใจกับคำตัดสินของใครอีกเลย

สมาคมประติมากรไทย ได้จัดงานครั้งแรกในปี พ.ศ. 2524 และครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2525 ปฏิมากรไทยส่วนมากมักจะเกี่ยวข้องกับการค้นคว้าทางด้านรูปแบบและเทคนิค ยกเว้น นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ซึ่งเลิกทำงานในด้านรูปแบบบริสุทธิ์มามุ่งแสดงออกอย่างเหมือนจริงแทน (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525 : 43)

เมื่อมองย้อนหลังดูแล้วอาจจะสรุปได้ว่าศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยได้กว้าหน้าไปอย่างมากจากจุดเริ่มต้นในปี พ.ศ. 2475 จนมาเป็นสถาบันที่รุ่งเรืองและได้รับการยอมรับนับถือจากนานาประเทศอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน สิ่งนี้จะสำเร็จไปไม่ได้เลยถ้าหากไม่มีคนจำนวนน้อยทั้งชายทั้งหญิง ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศที่ได้อุทิศตนเองส่งเสริมและสร้างมรดกทางศิลปะซึ่งประเทศไทยสามารถจะภาคภูมิใจได้ ในชั่วระยะเวลาเพียงห้าสิบปีบุคคลเหล่านั้นได้ยกฐานะช่างฝีมือขึ้นเป็นศิลปิน ซึ่งศิลปินในประเทศตะวันตกได้ใช้เวลามากกว่าห้าร้อยปีจึงจะทำเช่นนี้สำเร็จ การเปลี่ยนแปลงนี้ได้ทำให้เกิดกลุ่มศิลปินซึ่งเป็นปัญญาชนที่มีความรู้สำนึกในบทบาทและความรับผิดชอบของตนเองในสังคม

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีได้ริเริ่มขึ้นนั้นเป็นเวทีสำคัญของศิลปินที่จะเสนอผลงานสู่ประชาชนโดยมีผู้ที่มีมีความเชี่ยวชาญเป็นผู้คัดเลือกและตัดสิน มีรางวัลเป็นเครื่องบ่งบอกถึงคุณภาพระดับหนึ่ง จึงเป็นเวทีสำคัญที่ผู้คนในวางการศิลปะในประเทศไทยติดตาม และวิพากษ์วิจารณ์ ก่อเกิดความขัดแย้งทางความคิดหลายหลาก ความขัดแย้งก่อให้เกิดความก้าวหน้าและการพัฒนาในวงการทัศนศิลป์ ยังให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการทัศนศิลป์อย่างต่อเนื่อง งานศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีที่ตัดสินทางด้านสุนทรียศาสตร์ ที่หาข้อยุติได้ยาก ผู้มีอยู่ในวงการทัศนศิลป์ของ ทุกคนจึงต้องมีส่วนร่วมในการพิจารณา

บทที่ 5
บทสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในระหว่างการดำเนินการแสดงมาจนถึงทุกวันนี้ ตลอดเวลามีการวิพากษ์วิจารณ์กันมาตลอดอีกทั้งยังเกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดจากความขัดแย้งทางความคิดที่มีต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาโดยตลอด เหตุการณ์ที่สำคัญที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ สรุปเป็นยุคของความขัดแย้งที่สำคัญได้ 3 เหตุการณ์ ในระหว่าง 2 ช่วงเวลา โดยได้สรุปปัญหา มูลเหตุของความขัดแย้งที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และผลสืบเนื่องของความขัดแย้งที่ปรากฏ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีต่อวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ด้านทัศนศิลป์ ดังนี้

1. ช่วงที่ 1 การขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2507 จนถึง ปี พ.ศ. 2515

1.1 ยุคความแตกต่างทางด้านการพัฒนาการความคิด

ปี พ.ศ. 2507 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ศิลปินหนุ่มสาวรุ่นใหม่ที่ทำงานในแนวงานศิลปะสมัยใหม่ แย้งกฎของคณะกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยไม่พอใจผลการตัดสินของคณะกรรมการที่ตัดสินใจให้รางวัลเกียรตินิยม อันดับ 1 เหรียญทอง กับผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ชื่อ ชักกระดาน หมายเลข 2 ของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ซึ่งก่อนหน้านั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงซื้อภาพของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ไป

กลุ่มศิลปินโดยการนำของ ดำรง วงศ์อุปราช รวมตัวกับศิลปินรวมทั้งหมด 14 คนอย่างไม่เป็นเอกภาพเท่าใดนัก โดยไม่เห็นด้วยกับผลการตัดสินของคณะกรรมการ โดยกล่าวหาว่าคณะกรรมการไม่เปิดโอกาสและเปิดรับศิลปะสมัยใหม่ โดยทำการประท้วงโดยขอถอนผลงานออกจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 เป็นการเผชิญหน้าระหว่างศิลปินผู้เข้าประกวดที่เป็นคนหนุ่มหัวก้าวหน้าที่มีความคิดเป็นของตัวเอง ที่มีความเชื่อมั่นในความคิดที่ก้าวหน้าในแนวทางศิลปะสมัยใหม่กับคณะกรรมการการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เป็นแนวทางอนุรักษณ์นิยมที่ถูกกล่าวอ้างว่าเป็นศิลปะแบบเก่า ที่มีความแตกต่างทางด้านการพัฒนาการความคิดที่แตกต่างกัน

ภายหลัง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงแก้ปัญหานี้ให้หมดไป โดยการเชิญตัวแทนทั้ง 2 ฝ่ายร่วมรับประทานอาหารกลางวันที่สวนจิตรดา โดยทรงให้แลกเปลี่ยนความคิดทางศิลปะ และรับสั่งให้ออกความคิดเห็นแนะนำวิจารณ์ภาพเขียนฝีพระหัตถ์ของพระองค์เป็นการยุติความขัดแย้งในประเด็นนี้ได้

มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง

1. การขาดศรัทธาในตัวบุคคลและความเชื่อถือในองค์กรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

การลดบทบาทของศิลปะหลักวิชา ซึ่งเป็นแบบแผนการศึกษาของมหาวิทยาลัยศิลปากร จากการเสียชีวิตของ ศิลป์ พีระศรี ในปี พ.ศ. 2505 การสูญเสียของท่านนอกจากเป็นปรากฏการที่ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะหลักวิชาแล้ว ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถือเป็นการสิ้นสุดของยุค ศิลป์ พีระศรี ทำให้ศิลปินขาดผู้นำซึ่งเป็นที่เคารพ ไว้วางใจและศรัทธาการตัดสิน ส่งผลทำให้ศิลปินที่ส่งผลงานเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขาดความเชื่อถือผลการตัดสิน เพราะในช่วงที่ศิลป์ พีระศรี มีชีวิตอยู่ท่านเป็นทั้งผู้ก่อตั้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นผู้ดำเนินการงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ไว้อย่างเป็นระบบ และเป็นผู้มีอิทธิผลในการวิพากษณ์วิจารณ์ คัดเลือกผลงานทั้งก่อนส่งเข้าร่วมประกวดและตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างไร้ข้อกังขา อาจจะเป็นเพราะท่านเป็นครูของของศิลปิน ท่านเข้าใจการสร้างสรรค์ศิลปะของลูกศิษย์เป็นอย่างดี มีการติดตามประเมินผลการเรียนอยู่ตลอดเวลา ส่งผลทำให้เกิดการยอมรับแนวคิดและการตัดสินใจในตัวท่าน การโต้แย้งจึงไม่เกิดขึ้น และเป็นแนวทางให้คนรุ่นต่อมาดำเนินการตามหลักการของท่านอย่างเหนียวแน่น โดยเพราะคณะกรรมการตัดสินที่มีอำนาจในรุ่นต่อมา ซึ่งเป็นลูกศิษย์รุ่นแรก ๆที่ได้รับการถ่ายทอดวิธีการในการดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่ขาดการปรับปรุงพัฒนาแนวความคิดและขยายวิธีคิดของท่านตามการเติบของสังคม และเทียบทันการเจริญเติบโตทางการพัฒนาการทางความคิดของศิลปิน โดยเฉพาะระยะเวลาของการสะสม ความเชื่อถือ ศรัทธาของศิลปินที่ไม่ได้สร้างให้เกิดขึ้น

2. ความแตกต่างและพัฒนาการทางด้านความคิดที่แตกต่างกัน

การพัฒนาการของศิลปะกระแส อิทธิพลสมัยใหม่ เริ่มจากการถดถอยของศิลปะหลักวิชา จากการเสียชีวิตของ ศิลป์ พีระศรี ทำให้การศึกษาศิลปะในประเทศไทยที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้ชี้นำมาโดยตลอด เริ่มลดบทบาทลง ทำให้ศิลปินทั้งในและนอกมหาวิทยาลัยศิลปากร ทั้งที่เกิดจากศิลปะในแนวทางศิลปะหลักวิชาเอง เริ่มมีหนทางทำงานศิลปะสมัยใหม่มากขึ้น ศิษย์ที่เคยได้รับการวางแนวทางในศิลปะหลักวิชา เริ่มเป็นอิสระหลุดพ้นจากศิลปะแนวนี้ที่มีลักษณะปฏิบัติในแนวเชิงสั่งการ เริ่มกล้าแสดงออกมากขึ้นในแนวทางศิลปะที่ตัวเองต้องการ จากการเรียนรู้ด้วยตัวเอง ได้เรียนรู้และรับรู้ศิลปะแนวทางอื่นและเป็นอิสระมากขึ้น ซึ่งศิลปินที่ผ่านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงเวลาก่อนหน้านั้น เกือบทั้งหมดเป็นศิลปินที่ผ่านการศึกษาในแนวศิลปะหลักวิชา

ความแตกต่างทางด้านการพัฒนาความคิดเริ่มเกิดขึ้นจากวงการทัศนศิลป์ของไทย เริ่มจากการเปลี่ยนแปลงของการศึกษาศิลปะของศิลปินที่เริ่มเรียนรู้ด้วยตนเอง เริ่มจาก การแสดงภาพฝีพระหัตถ์ผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่หลากหลายรูปแบบของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 ปี พ.ศ. 2506 การกลับจากการศึกษาศิลปะที่ประเทศสหรัฐอเมริกาและเปิดการแสดงผลงาน ของ อารี สุทธิพันธ์ ปี พ.ศ. 2504 การแสดงผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8 หลังจากกลับจากอิตาลี ใน ปี พ.ศ. 2500 ของ เฟื้อ หริพิทักษ์ ดำรง วงศ์อุปราช กลับจากการศึกษาศิลปะที่

อังกฤษ ในปี พ.ศ. 2506ในฐานะศิลปินนามธรรม เหล่านี้เป็นกระแสที่พัฒนาทางด้านความคิดทางศิลปะที่เป็นการสะสม และเกิดการแพร่หลายมายิ่งขึ้น

การเปลี่ยนแปลงทางเศรฐกิจและสังคมอย่างรวดเร็วในยุคการนำของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัตน์ ในช่วง ปี พ.ศ. 2501-2506) เป็นระยะพัฒนาประเทศอย่างเต็มที่ โดยได้รับความช่วยเหลือทางด้านการเงินจากประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นการเปลี่ยนแปลงการสนับสนุนการเผยแพร่ผลงานทางศิลปะเริ่มชัดเจนขึ้น คือการเปลี่ยนมือจากรัฐหรือการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ มาเป็นชาวตะวันตกที่อยู่ในประเทศไทย เป็นการเฟื่องฟูการแสดงงานศิลปะนอกจากการแสดงงานศิลปะที่เป็นของรัฐคือการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งอยู่ในระบบราชการเป็นผู้ดำเนินการ มาเป็นตัวศิลปินดำเนินการเอง อีกทั้งผู้ในการสนับสนุนเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงโดดเด่นในวงการสังคมและชาวตะวันตกที่อยู่ในประเทศไทยแทนผู้ที่อยู่ในวงราชการ

สิ่งเหล่านี้บ่งบอกถึงการพัฒนาการทางด้านความคิดของศิลปินที่สอดคล้องกับการพัฒนาการตามสังคม และการศึกษาทางศิลปะที่ศิลปินสะสมไว้ ในความคิดของตัวเอง ผลทำให้ศิลปินรุ่นใหม่เริ่มมีความรู้สึกว่าตัวเองก้าวหน้าและเป็นความเคลื่อนไหวใหม่ในแแนวทางความคิดทางศิลปะ และต้องการเผยแพร่แนวความคิด แต่กลับถูกปฏิเสธจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีกรอบจำกัดในการพัฒนาการทางความคิด จึงเป็นความแตกต่างทางด้านพัฒนาการทางด้านความคิดที่แตกต่างระหว่างศิลปินศิลปะสมัยใหม่กับคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งชาติ ที่แตกต่างกัน

3. ผลประโยชน์ระหว่างบุคคลและเหตุการณ์เกี่ยวเนื่องกับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

การตัดสินให้รางวัลกับผลงานภาพแนวประเพณีไทย ในการแสดงศิลปกรรม แห่งชาติครั้งที่15เป็นการตัดสินที่แอบแฝงการได้มาในด้านผลประโยชน์กับตัวศิลปินที่ได้รับรางวัลกับกรรมการที่มีอิทธิพลในการตัดสินให้รางวัลซึ่งกันและกันกรรมการที่มีอิทธิพลสูงในด้านคุณวุฒิและเป็นที่เกรงใจสามารถส่งอิทธิพลให้กับคณะกรรมการในการตัดสินได้ทำให้การตัดสินให้รางวัลสามารถเบี่ยงเบนไป

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ระหว่างคณะกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกับศิลปินที่ไม่พอใจผลการตัดสินผลงาน ภาพแนวประเพณีไทยของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ซึ่งก่อนหน้านั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงซื้อภาพของเขาไปพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงแก้ไขปัญหาความขัดแย้งให้กับเรื่องนี้ โดยการเชิญตัวแทนทั้ง 2 ฝ่ายร่วมรับประทานอาหารกลางวันที่สวนจิตรดา โดยทรงให้แลกเปลี่ยนความคิดทางศิลปะ และรับสั่งให้ออกความคิดเห็นแนะนำวิจารณ์ภาพเขียนฝีพระหัตถ์ของพระองค์ได้เป็นการบอกเป็นนัยว่าศิลปะทุกประเภททุกคนสามารถออกความเห็นติชมและวิจารณ์ได้ เป็นการยุติความขัดแย้งในประเด็นนี้ได้

4. มาตราฐานการตัดสินและความแตกต่างทางด้านรสนิยม

การตัดสินให้รางวัลผลงานศิลปกรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นการตัดสินคุณค่าผลงานศิลปกรรม ของคนกลุ่มหนึ่งที่ถูกคัดเลือกหรือถูกแต่งตั้งให้ดำเนินการเป็นคณะกรรมการตัด

สินโดยการยอมรับทางคุณวุฒิและความสามารถของคนในส่วนมากของกลุ่ม การตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15ในปี พ.ศ. 2507 ที่เกิดเป็นกรณีการประท้วง เกิดจากการยอมรับไม่ยอมรับศิลปะสมัยใหม่ ที่ถูกปลูกฝังจนกลายเป็นรสนิยมของคณะกรรมการส่วนใหญ่จากคณะกรรมการทั้งหมด โดยกรรมการส่วนหนึ่งมีรสนิยมทางศิลปะในด้านการอนุรักษณ์นิยมหรือในแนวทางศิลปะแนวประเพณีอย่างเหนียวแน่น ขณะที่การตัดสินให้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยกรรมการบางกลุ่มไม่มีการแยกแยะแนวความคิดทางด้านรสนิยมส่วนตัวกับกระแสพัฒนาการด้านศิลปะในวงการทัศนศิลป์กับแนวงานของศิลปินที่เปลี่ยนแปลงไป จึงทำให้เกิดการขาดมาตราฐานในการตัดสินให้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ไม่มีเกณฑ์การตัดสินที่แน่นอน ผลการตัดสินให้รางวัลในการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติจึงเกิดจากรสนิยมส่วนตัวของคณะกรรมการในเสียงข้างมาก ที่มีพัฒนาการทางความคิดและการยอมรับทางด้านศิลปะสมัยใหม่ที่แตกต่างกับศิลปินที่ส่งผลงานศิลปกรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

5. ขอบเขตจำกัดด้านการสนับสนุนแนวทางด้านศิลปะ

เกิดความเคลื่อนไหวในการฟื้นฟูรูปแบบตามแนวประเพณีนิยม โดยเริ่มขึ้น ใน ปี พ.ศ. 2503 โดยผลงานของเขียน ยิ้มศิริ ก่อนหน้าที่จะเกิดการประท้วงผลงานศิลปะในแนวประเพณีในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นผลสะท้อนจากนโยบายอนุรักษ์ความเป็นไทยที่รัฐบาล จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัตน์ ส่งเสริม ในขณะที่วิวัฒนาการการทางสังคมเอื้ออำนวยต่อการพัฒนาศิลปะตะวันตกในประเทศไทย แต่ศิลปะแนวประเพณีก็ยังคงดำรงอยู่ได้ ในฐานะที่มีลักษณะเฉพาะชนชาติ มีความได้เปรียบในฐานะที่ผูกพันกับประวัติศาสตร์ชาติไทย โดยเฉพาะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งถูกเรียกว่าว่าเป็นการแสดงที่มีระบบรัฐสนับสนุน จึงต้องเอื้ออำนวยนโยบายทางใดทางหนึ่งของรัฐด้วย จากข้อจำกัดทางด้านนโยบายในแนวทางศิลปะแนวประเพณี ซึ่งสวนกระแสนิยมศิลปะสมัยใหม่ในขณะนั้น จึงทำให้ผลการตัดสินให้รางวัลการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในขณะนั้น ต้องอยู่ในกรอบที่จำกัดทั้งรูปแบบและเทคนิควิธีการ ตามนโยบายของรัฐ

ผลสืบเนื่องความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยุคความขัดแย้งความแตกต่างทางด้านการพัฒนาความคิด

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีอันดับหนึ่งของศิลปินที่ต้องการแสดงผลงานให้ สาธารณะชน เป็นทางหนึ่งของศิลปินที่ต้องการมีการันตีชื่อเสียง ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในครั้งที่ 15 ใน ปี พ.ศ. 2507ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนในวงการศิลปกรรม ที่ชัดเจนคือทำให้ศิลปินมีทางเลือก กล้าในการแสดงออกแนวความคิดของตัวเองที่ชัดเจนขึ้น จากการรวมกลุ่มศิลปะสมัยใหม่จากศิลปินรุ่นใหม่ อีกทั้งยังทำให้ศิลปินรุ่นหลังกล้าแสดงออกมากขึ้นส่งผลทำให้ศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะ ศิลปะนามธรรม ได้มีแสดงอยู่มากมายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และศิลปินศิลปะแนวประเพณีก็เกิดการรวมกลุ่มที่ชัดเจนขึ้นภายนอกศิลปกรรมแห่งชาติ เช่น กลุ่มจิตรกรภาพเขียนแบบไทย

โดยพยายามต่อสู้และกล้าแสดงออกในแนวทางของตัวเองมากขึ้นด้วย โดยทั้งสองกลุ่มได้ต่อสู้และพัฒนาแนวความคิดของตนเองให้ดียิ่งขึ้น โดยไม่ต้องพึ่งพาการแสดงศิลปกรรมในระบบราชการ ทำให้เกิดการเฟื่องฟูการจัดการแสดงงานในหอศิลป์เอกชนมากมาย ศิลปินเริ่มมีความมั่นใจในการมีอาชีพเป็นศิลปิน

เกิดการแบ่งแยกทางความคิดและการต่อสู้ทางแนวงานทางศิลปะขึ้นอย่างชัดเจนหลังจากการประท้วงของศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ทำให้ศิลปินกล้าแสดงแนวความคิดทางศิลปะของตนเองขึ้นว่าสนับสนุนศิลปะในแนวทางใด ระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะสมัยใหม่ ทำให้เกิดเกิดการพัฒนาผลงานของตนเอง ศิลปินได้แสดงจุดยืนของตัวเองได้ชัดเจนขึ้นเพื่อต่อสู้กับกับคำจำกัดความระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า ที่ศิลปะแนวประเพณีถูกกล่าวหาว่าเป็นแนวทางศิลปะที่สัมพันธุกับศิลปะเพื่อการค้าโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็ยังให้การสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีอยู่ โดยศิลปะสมัยใหม่มีความสัมพันธ์ยกย่องตัวเองว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ ช่วงเวลานี้จึงเป็นช่วงแห่งการเติบโตจากผลของการต่อสู้ศิลปะทั้ง 2 แนวอย่างเต็มที่ คือศิลปะแนวประเพณี กับศิลปะสมัยใหม่ สอดคล้องกับกระแสความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายนอกศิลปกรรมแห่งชาติด้วยเช่นกัน ในกระแสความขัดแย้งนั้นศิลปะแนวนามธรรมประสบผลสำเร็จชัดเจนท่ามกลางกระแสและในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเต็มไปด้วยศิลปะนามธรรม ผลคือศิลปะแนวประเพณีพยายามฟื้นฟูตัวเองท่ามกลางกระแสศิลปะสมัยใหม่ที่กำลังได้รับความนิยม โดยใช้เวทีภายนอกศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มจากศิลปินไทยสมัยใหม่คนแรกที่แก้ไขสำนึกถึงคุณลักษณะแห่งความเป็นไทยที่คลุมเคลือได้สำเร็จในแนว สะเทือนอารมณ์แบบประเพณีนิยม โดยอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นการกำเหนิดศิลปะเชิงอนุรักษณ์ประเพณีนิยมแนวใหม่ แนวสัจจนิยมแนวประเพณี

2. ช่วงที่ 2 การขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2515 จนถึง ปี พ.ศ. 2524

2.1 ยุคความแตกต่างทางด้านอุดมการณ์แนวทางด้านศิลปะ

ปี พ.ศ. 2518 เกิดการประท้วงโดยการยื่นหนังสือคำร้องต่อคณะกรรมการดำเนินงานศิลปกรรมแห่งชาติและคณะกรรมการตัดสิน โดยการดำเนินงานของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยซึ่งภายหลังพัฒนามาเป็น ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย และดำเนินการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้น ศิลปินจำนวนมากคว่ำบาตรไม่ยอมเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ร่วมด้วยครูผู้สอนศิลปะ ศิลปิน วงการโฆษณา และประชาชนผู้สนใจศิลปะกว่า 20 กลุ่มทั่วประเทศเรียกร้องให้สนับสนุนศิลปะทุกแขนงแนวทาง ด้วยความจริงใจในเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เปิดรับศิลปะทุกแนวทุกระดับ เป็นช่วงเวลาแห่งการต่อสู้กันในชนชั้นและแนวทางศิลปะ ระหว่าง ศิลปะบริสุทธิ์ที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยอมรับ กับศิลปะเพื่อประชาชนที่กระแสภายนอกต้องการให้เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยอมรับ โดยใช้การวิพากษ์วิจารณ์ทางศิลปะ และการรวมกลุ่มเพื่ออุดมการทางศิลปะและส่วนหนึ่งเพื่อต่อต้านแนวทางความคิดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และการประท้วงในครั้งนี้ก็ส่งผลในอีก 4 ปีต่อมา

มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง

1. ความแตกแยกทางความคิดภายในองค์กร

ความแตกแยกจากคณาจารย์สถาบันมหาวิทยาลัยศิลปากรจากการไม่พอใจในคณะผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากร และผู้บริหารคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ซึ่งเป็นชุดเดียวกันกับคณะกรรมการดำเนินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยความแตกแยก เกิดจากกลุ่มคณาจารย์ซึ่งมีทัศนะไปคนละแบบผู้บริหารไม่สามารถคลี่คลายปัญหาได้ ส่วนหนึ่งของข้อเรียกร้องคือการบริหารงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ไม่ได้ดำเนินการด้วยความจริงใจ ไม่ส่งเสริมการแสดงศิลปกรรมให้เพียงพอต่อการขยายตัวของสังคม คณาจารย์ศิลปากรฝ่ายก้าวหน้าถูกกดดันอย่างหนัก ในที่สุดได้แสดงเจตจำนงยื่นใบลาออก มีจำนวนทั้งหมด 12 คน ส่วนหนึ่งไปรวมตัวก่อตั้งสมาคม ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ที่ภายหลัง ดำเนินการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ที่มีอุดมการณ์ตรงกันข้ามกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นการแตกแยกทางความคิดที่ต่างกันภายในมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ถือว่าเป็นองค์กรเดียวกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในตอนนั้น

2. ความแตกต่างทางด้านแนวคิดทางศิลปะและสำนึกทางด้านสังคม

ในช่วงหลังเกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองจากที่เคยได้รับการปกครองโดยทหารมาตลอด 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 วงการศิลปะก็มีการเคลื่อนไหวไปตามสภาพการเมืองด้วย โดยศิลปินบางกลุ่มเห็นว่าศิลปะและศิลปินควรจะมีส่วนร่วมในการเปลี่ยนแปลงสังคมในลักษณะของการนำศิลปะมารับใช้ประชาชน ในช่วงเวลานี้การเผยแพร่เผยแพร่ประชาธิปไตย การตรวจสอบและการเรียกร้องเพื่อความยุติธรรมในสังคม นำเนินไปอย่างรุนแรง มีมีกลุ่มนักศึกษาศิลปะหรือศิลปินรวมตัวกันในอุดมการเดียวกัน ร่วมขบวนการต่างๆในสังคม การรวมกลุ่มส่วนหนึ่งเกิดจากการไม่เห็นด้วนในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เกิดจากการรวมตัวของ อาจารย์ผู้สอนศิลปะ นิสิตนักศึกษาศิลปะ ผู้ประกอบอาชีพศิลปะ โดยยึดแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต เป็นการแสดงออกทางด้านอุดมการณ์เพื่อรับใช้สังคม ในขณะที่มหาวิทยาลัยศิลปากรและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยึดแบบแผนและแนวความคิดทางด้านทัศนศิลป์ของตัวเองอย่างเหนียวแน่นในแนว ศิลปเพื่อศิลปะ แสดงให้เห็นถึงจุดมุ่งหมายในแนวความคิดทางด้านศิลปะและอุดมการณ์โดยมีเป้าหมายที่แตกต่างกัน แต่ในความแตกต่างอาจมีความเหมือนกันในส่วนของข้อจำกัดในการแสดงออกของตัวศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อแสดงสำนึกต่อสังคมต่างกัน

ผลสืบเนื่องยุคความแตกต่างทางด้านอุดมการณ์แนวทางด้านศิลปะ

หลังจากเกิดการประท้วงในวงกว้างจากกลุ่มครูผู้สอนศิลปะ ศิลปิน วงการโฆษณาและประชาชนผู้สนใจกว่า 20 กลุ่ม ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ก็หยุดไปหนึ่งปีและในปีถัดมาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 20 ในปี พ.ศ. 2520 ก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงคณะ

กรรมการโดยการนำกรรมการที่เข้าใจว่าเป็นบุคคลภายนอก เข้ามาร่วมเป็นคณะกรรมการ ตัดสิน ที่โดดเด่นและชัดเจน คือ พัทยา สายหู และสุเมธ ชุมสาย แต่คณะกรรมการที่นำเข้ามาใหม่ก็ ยังคงเป็นคนนอกที่สนิทชิดเชื้อกับมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้น เป็นเพียงการแสดงให้เห็นเพียงแค่ ว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นแล้ว และกรรมการที่เข้ามาก็มิได้มีบทบาทอะไรที่ส่งผลให้กับผลงานใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติให้หลากหลายได้

ในช่วงต่อมาแวดวงศิลปะอิสระก็เกิดขึ้น โดยมีกลุ่มศิลปินที่ไม่ได้ศึกษาศิลปะจากสถาบันใดๆ แต่มีความสนใจในงานศิลปะ ศึกษาเรียนรู้ด้วยตัวเอง ใช้เวลาในการสร้างการยอมรับกับสังคมนามพอสมควร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่เปิดยอมรับในเวลาต่อมา ซึ่งเป็นสีสันให้กับวงการทัศนศิลป์ในยุคนั้น เช่น ประเทือง เอมเจริญ สมชัย หัตถกิจโกศล จ่าง แซ่ตั้ง นิติ วัตถุยา เป็นต้น ผลงานของกลุ่มศิลปินอิสระส่วนหนึ่งเป็นการตอบสนองผลสะท้อน ที่ทำให้เห็นชัดเจนถึงบรรยากาศทางการเมืองในยุคสับสนที่ผันผวนในขณะนั้น โดยแสดงศิลปะเพื่อชีวิต

หลังจากเกิดการเรียกร้องและการประท้วงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ผลงานส่วนหนึ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่ง หลังจาก ปี พ.ศ. 2518 ซึ่งเป็นการแสดงออกของศิลปินเองในส่วนมากบ่งบอกถึงความสำนึกทางสังคมในศิลปะไทยในแนวเหนือจริงที่โดดเด่น คือ เกียรติศักดิ์ ชานนนาถ ซึ่งเป็นทัศนคติของศิลปินกับสำนึกทางสังคมของศิลปิน ที่มุ่งเน้นทำให้ศิลปะสัมพันธ์กับปัญหาในชีวิตประจำวัน และต่อมาก็กลายมาเป็นศิลปะแบบกรมศิลป์ขึ้นมาใหม่ในด้านประติมากรรมและจิตรกรรมแนวประเพณี

2.2 ยุคการการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กร

ปี พ.ศ. 2524 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 24 เป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งแรกที่มีการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในจำนวน 24 ครั้งแรกในรอบ 32 ปี ที่มีการจัดการแสดงมา โดย ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะนั้น ได้พยายามขยายการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติให้กว้างขึ้น ตามแนวความคิดที่สอดคล้องกับ อดุลย์ วิเชียรเจริญ ที่เคยเปลี่ยนแปลง มาแล้วในปี พ.ศ. 2518 โดยผู้ดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้เสนอนโยบายใหม่ในการจัด โดยพยายามให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไม่ได้เป็นของคณะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแต่เป็นของส่วนรวม เกิดการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่กรรมการดำเนินงานที่เป็นตัวแทนจากสถาบันการศึกษาศิลปะ องค์กรที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะ ศิลปิน ตัวแทนหอศิลป์ ผู้แทนธนาคารที่ส่งเสริมศิลปกรรม อีกทั้งเปลี่ยนแปลงวิธีที่ได้มาซึ่งคณะกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ศิลปินและนักวิชาการไม่เห็นด้วย ทั้งในคณะกรรมการดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่เป็นการรวมตัวขององค์กรที่เคยมีอุดมการณ์ที่ต่างกัน คือ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย รวมทั้งในขั้นตอนการดำเนินงานและการสรรหาคณะกรรมการตัดสิน โดยไม่เห็นด้วยกับคณะกรรมการตัดสินที่ได้มาจากวิธีการใหม่ โดยให้เหตุผลถึงความไม่เหมาะสม ทั้งทางด้านคุณวุฒิทางด้านศิลปะ และความโปร่งใสในการจัดสรรหา โดยการแสดงออกในด้านการวิพากษ์วิจารณ์ออกทางสื่อ และโดยศิลปินกลุ่มหนึ่งประท้วงเงียบโดยการรวมกลุ่ม 40 คนไม่ส่งผลงานเข้าร่วมแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในครั้งที่ 24 เมื่อทราบว่าคณะกรรมการตัดสินเป็นท่านใดในก่อนหน้านั้น ในขณะที่อีกด้านหนึ่งเห็นว่าเป็นการเปิดกว้าง และมีความเป็นธรรมถ่วงดุลอำนาจการผูกขาดผลประโยชน์ที่มีมากมายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

มูลเหตุและสาเหตุความขัดแย้ง

1. การยอมรับและไม่ยอมรับวิธีการสรรหาคณะกรรมการและคณะกรรมการที่เปลี่ยนแปลง

จากการที่ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรพยายามขยายการจัดการแสดงให้กว่างขึ้น เมื่อมีการเชิญผู้มีคุณวุฒิทางศิลปะจากหลายสถาบันมาเป็นคณะกรรมการดำเนินงาน และกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 โดยเปลี่ยนวิธีการได้มาซึ่งคณะกรรมการ จนได้คณะกรรมการชุดใหม่ การได้มาซึ่งกรรมการชุดใหม่ ใช้วิธีการโหวตเสียงเพื่อสรรหากรรมการผู้ทรงคุณวุฒิโดยก่อนหน้านั้นผู้มีสิทธ์ออกเสียลาออกไปเกือบครึ่งหนึ่งทั้งหมดเป็นกรรมการชุดเก่า โดยปฏิเสธที่จะร่วมมือ โดยไม่ทราบเหตุผล ทำให้มีบางกลุ่มเกิดการไม่เห็นด้วย คัดค้านวิธีการได้มาซึ่งกรรมการชุดใหม่ตามนโยบายใหม่ ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในองค์กร โดยจะมีผลต่อการพิจารณาประเมินค่าตัดสินผลงานศิลปกรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่จะต้องเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบต้นตระกูลเดิม ไปสู่ความหลากหลายมากขึ้นตามคณะกรรมการที่หลากหลาย ผู้ที่เคยมีอิทธิพลและได้รับผลประโยชน์เดิม จากผลการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จึงไม่สามารถยอมรับผลของการเปลี่ยนแปลงจากการคาดเดาได้

การยอมรับและไม่ยอมรับในคณะกรรมการ ก็ตามมาโดยกรรมการที่ทำให้เกิดสาเหตุของการไม่พอใจของศิลปิน และเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ จนเกิดการรวมกลุ่มประท้วงไม่ส่งผลงาน คือ อารี สุทธิพันธ์ ประเทือง เอมเจริญ กำจร สุนพงษ์ศรี โดยศิลปินและนักวิชาการวิจารณ์ว่าคณะกรรมการมีคุณวุฒิไม่เพียงพอในการเป็นคณะกรรมการตัดสินให้รางวัลในการแสดงศิลปกรรม แห่งชาติ ถ้าดูโดยรวมทั้ง 3 ท่านมาจากองค์กรที่มีอุดมการณ์ตรงข้ามกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งก็คือ การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เป็นการแสดงออกทางการไม่ยอมรับในตัวกรรมการ ที่เป็นการปฏิเสธสังกัดที่มาของคณะกรรมการ ที่เคยขัดแย้งทางความคิดและอุดมการณ์ที่ยังไม่ดับมอดลงและเปิดใจกว้างในการยอมรับ

2. การยอมรับและไม่ยอมรับระหว่างองค์กร

จากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ที่ก่อให้เกิดความขัดแย้งในมหาวิทยาลัยศิลปากรในตัวของผู้บริหารที่เป็นชุดเดียวกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ต้องการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง โดยมีท่าทีสัมพันธ์อันดีโดยเปิดโอกาสให้กับ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เป็นสาเหตุของการไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลง จนเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ในวงกว้าง จนส่งผลให้เกิดการประท้วง เป็นการไม่ยอมรับการรวมตัวกับองค์กรที่เรียกว่าเคยเป็นฝ่าย ตรงกันข้ามด้านอุดมการณ์ เป็นการรักษาผลประโยชน์ของกลุ่มบุคคลที่เคยมีอำนาจในองค์กรเดิม คือการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และศักดิ์ศรีของกลุ่มที่เคยมีบทบาทและอิทธิพล เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงโดยการรวมตัวกับองค์กรอื่น สถานะเดิมขององค์กรย่อมเกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งผลประโยชน์และการลดทอนอำนาจเดิม

ผลสืบเนื่องยุคการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาการขององค์กร

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากแนวความคิดที่แตกต่างกันทั้งในและนอกการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น ทำให้เกิดการแตกหน่อทางอุดมการณ์เพื่อเกิดการสร้างสรรค์ใหม่ หลังจากการผิดหวังจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทำให้เกิดแรงผลักดันการรวมกลุ่มศิลปิน บุคคลในวงการศิลปะที่มีอุดมการร่วมกันรวมตัว และพัฒนาองค์กรตัวเองขึ้นมาในช่วงเวลานั้น เวลาหนึ่ง ส่วนหนึ่งเป็นการสร้างเกาะคุ้มกันโอกาสทางด้านศิลปะให้กับตัวเอง โดยเปิดและสร้างโอกาสให้กับตังเอง สร้างความหวัง กำลังใจ และกำหนดทิศทางศิลปะด้วยตัวเอง เป็นการประสานรวมตัวบุคลากรจากสถาบันต่างๆที่ไม่เคย มาบรรจบกันได้ หรือทำงานร่วมกันได้ในการแสดงศิลปะระบบราชการ มาทำงานร่วมกัน อย่างมีประสิทธิภาพ และสร้างแนวทางไว้เป็นแบบอย่าง เช่น ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย กลุ่มธรรม กลุ่มประติมากรไทย การรวมกลุ่มทำให้ก่อเกิดการพัฒนาอย่างมีประสิทธิภาพทั้งทางด้านการสร้างสรรค์ผลงาน ทางศิลปกรรมและวิชาการ เปลี่ยนจากการแข่งขันในองค์เองเป็นการแข่งขันระหว่างองค์กร มากว่าการ แข่งขันในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในระบบรางวัล สังคมเปิดรับทั้งให้รางวัลและไม่ให้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมมากขึ้น

ปัญหาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในช่วงที่ศักยภาพวงการศิลปกรรมและสถาบันการศึกษาศิลปะในระดับอุดมศึกษาอยู่ในแวดวงจำกัด ทำให้เกิดความแตกต่างของชนชั้นทางศิลปะ ซึ่งเป็นปัญหามากในวงการศิลปะ การเปลี่ยนแปลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติใน ครั้งที่ 27 นั้น หลังจากเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ ก็มีการอภิปรายชี้แจงความเป็นมาและทัศนะในการตัดสินรางวัล ซึ่งเป็นครั้งแรกที่คณะดำเนินการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจัดให้มีขึ้น เพื่อสร้างความเข้าใจให้กับผู้ที่สนใจในการเกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ โดยคงดำรงไว้ซึ่งต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ว่าต้องเปิดกว้างขึ้น ระดมบุคลากรความคิดทางวิชาการ กระบวนแบบทางศิลปะ ให้มีหลากหลายมากขึ้น แม้จะช้ากว่าการเปลี่ยนแปลงที่มีมาก่อนหน้านั้นจากภายนอกศิลปกรรมแห่งชาติ แต่ก็ทำให้เป็นพื้นฐานส่วนหนึ่งในการเปิดตัวรับสิ่งใหม่ก่อให้เกิดความเข้าใจ ปรับปรุงเลือกสรรค์สิ่งใหม่ เป็นแบบอย่างของการพัฒนาองค์กรที่ถูกผูกขาดการดำเนินงาน

จากการไม่ยอมรับในตัวคณะกรรมการจากวิธีการสรรหา เกิดเป็นเสียงวิพากษ์วิจารณ์ การไม่ยอมรับถึงความสามารถ และการขาดคุณวุฒิที่เพียงพอ ส่งผลให้เกิดการเกิดช่องว่างความแตกต่างทางด้านศิลปะทำให้เกิดการแบ่งแยก ปกป้องสถาบัน องค์กร ของตัวเองเป็นการสร้างสถาบันนิยมหรือชาตินิยมอย่างรุนแรง ในช่วงเวลานั้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ถูกโจมตีว่าเป็นสถาบันเดียวกับมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นการแสดงศิลปกรรมภายในให้รางวัลเป็นอุตสาหกรรมในครัวเรือน เป็นผู้ผูกขาดของคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ เป็นสถาบันนิยมที่ว่าเรื่องศิลปะเพื่อศิลปะ ความคิดในเชิงสถาบันนิยมเป็นไปอย่างรุนแรงในสถาบันการศึกษาศิลปะ ทำให้เกิดความแตกแยกทางความคิดและการปิดตัวเองตามมา แต่ก็เป็นระยะฟักตัวของแนวความคิดทางด้านศิลปะทางใหม่เริ่มปรากฏขึ้น เช่น ศิลปะสัจสังคมนิยม (Social Realism) ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) และศิลปศึกษาแบบพิพัฒนาการ (Progressivism)

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กะออม พันเมือง. (นามแฝง). (2525 , กรกฎาคม – กันยายน) "เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ" ในโลกศิลปะ. 2 (2) ; 14-20

กรกฎ หลักเพชร. (2507 , มิถุนายน). "ศิลปกรรมจำหลักไม้ 2" ชัยพฤกษ์ 11 ; 10-11

กลุ่มจิตรกรภาพเขียนแบบไทย. (2507). การแสดงภาพเขียนแบบไทย ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน.

การริดรอนสิทธิและเสรีภาพในมหาวิทยาลัยศิลปากร. (2518). กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

กำจร สุนพงษ์ศรี. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่ บ้านพัก เอกมัย 2 พระขโนง กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม พ.ศ. 2542.

_____. (2541). ทรรศนะศิลป์ กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สิปประภา.

_____. (2524) "ขออีกสักครั้งเถอะ เรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27" ในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 30-31 กรกฎาคม ; 31

_____.Worke Of Art By กำจร สุนพงษ์ศรี. (2537). กรุงเทพฯ : เอ็ม.ลี.พับลิซซิ่งเฮาส์.

_____. (2540)."ปัญหาของการจัดงานประกวดศิลปกรรม" ในนิทรรศการจิตรกรรมร่วสมัยพานาโซนิก ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร หน้า84-89

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง เมื่อวันที่ 9 เมษายน พ.ศ. 2543

ไขศรี ศรีอรุณ. (2536 , กันยายน). "ความเป็นมาพัฒนาการและสืบสานเจตนารมณ์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ด้านศิลปะ" ใน วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร.ฉบับพิเศษ (12) ; 15-23.

ครูวาดเขียน (นามแฝง) (ม.ป.ป.) ทัศนะวิจารณ์ กรุงเทพฯ : ภาควิชาพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศ กรมการฝึกหัดครู (เอกสารการนิเทศน์การศึกษา ฉบับที่ 257)

_____.(2525 , กรกฎาคม – กันยายน) " ศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 33 ปี " ในโลกศิลปะ 2 (2) : 8-13

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่บ้านพัก 36 ซอยอารีสัมพันธ์ 3 ถนนพหลโยธิน พญาไท กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542

ดรรชนี ประดับนิล. (2524,พฤษภาคม). "ผู้อ่านพูดถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ" ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. 27 (48) :

ดำรง วงศ์อุปราช . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช จังหวัดนครปฐม. เมื่อวันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2542

_____. (2521) ศาสตรจารย์ศิลป พีระศรี กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์.

_____.(2536 , กุมภาพันธ์) " การคัดเลือกศิลปินและบุคคลในด้านวัฒนธรรมกรณีต่างประเทศ " วัฒนธรรมไทย 30 (5) ; 75-80

_____.(2531) " ศิลปะเหมือนจริงในประเทศไทย " ในงานอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายคิด โกศัลวัฒน์ ไม่ปรากฏเลขหน้า กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

ดำแดงปริทัศน์. (นามแฝง). (2515). ปัญหาช่องว่างในเรื่องของศิลปะในประเทศไทย ฉบับศิลปกามวิสัย . กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สถานการพิมพ์.

เดชา วรชุน. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่บ้านพัก 197 ซอยประชาสันต์ ถนนรัชดาภิเษก ห้วยขวาง กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543.

นิทรรศการร่วมสมัยศิลปินเชื้อเชิญ. (2524) กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ตริณสาร.

นิพนธ์ ทวีกาณจ์. (2535) " การเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ประเทศไทยถูกย่างก้าวที่ควบคุมและผลักดัน " ในสูจิบัตรนิทรรศการทัศนศิลป์เกียรติคุณ 60 ปี หน้า 93-98 กรุงเทพฯ : แสงเทียนการพิมพ์.

นิสา ชูโต (2540) การวิจัยเชิงคุณภาพ กรุงเทพฯ : พี.เอ็น.การพิมพ์.

น ณ. ปากน้ำ (นามแฝง). (2508). บันไดเข้าถึงศิลปะ. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2543

_____. (2524 , มกราคม-มีนาคม). กลุ่มประติมากรไทย" ใน โลกศิลปะ 1(4) ; 41-43

นายหมึก. (นามแฝง). (2524 , เมษายน-มิถุนายน). "เสียงจากกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27" ใน โลกศิลปะ 1 (5) ; 47-50

ประเทือง เอมเจริญ. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่บ้านพัก 48/15 หมู่ 17 บางแคเหนือ ภาษีเจริญ กรุงเทพฯ. เมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542

_____. (2514). การแสดงภาพเขียน กลุ่มธรรม ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์

_____. (2519). ศิลปะของประชาชน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์บพิธ.

ทวี รัชนีกร. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่บ้านพัก 1194 ถนนสุรนารายณ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชศรีมา เมื่อวันที่ 22 กันยายน พ.ศ. 2542

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2533). "ผลกระทบของศิลปะสมัยใหม่ต่อสังคมไทย" ใน3มิติ. หน้า 16 –17 . กรุงเทพฯ : ภาควิชาพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศน์ กรมการฝึกหัดครู

ผู้จัดการแกลเลอรี่. (นามแฝง). (2537). "กำจร สุนพงษ์ศรี ผู้ปฏิรูปวงการทัศนศิลป์" ใน ผู้จัดการรายวัน. วันพุทธ ที่ 24 สิงหาคม 2537. หน้า 15.

พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ (2525) ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ : ศรีบุญพัลลิชิ่ง.

พิจารณ์ ตังไพศาล (2520 , ตุลาคม) " ความศรัทธาจากผนัง พิชัย นิรันต์" พาที 1(6) ; 6-7

พิษณุ ศุภนิมิตร. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2543

_____. (2522 , กันยายน). "ศิลปินของประเทศไทยกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1" ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. 25 (11) ; 37.

_____. (2523 , ธันวาคม). "เรื่องของการเมืองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ : ความขัดแย้งที่มาจากผู้บริหาร" ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. 26 (24) ; 31-32.

_____. (2524 , มกราคม). "ตอบหนังสือ มหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องข้อขัดแย้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 (ตอนที่ 1)". ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. 27(28) ; 30-32.

_____. (2535). ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการร่วมสมัยของ ธนาคารกสิกรไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ตะวันออก.

พัทยา สายหู. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่บ้านพัก เมื่อวันที่ 30 กันยายน 2542

พวงรัตน์ ทวีรัตน์ (2535) วิธีวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์ กรุงเทพฯ : สำนักทดสอบทางการศึกษาและจิตวิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

เฟื้อ หริพิทักษ์. (2502). จิตรกรรมและภาพเส้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศิวพร

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2493). "เก็บเล็กผสมน้อย" สยามรัฐ รอบปี 2493. หน้า 124

ม.ร.ว. ทองใหญ่ ทองใหญ่. (2524,มกราคม - มีนาคม) "ทัศนะ : หนึ่งนาทีกับศิลปกรรมแห่งประเทศไทย" ในโลกศิลปะ 1 (2) ; 24-25

มหกรรมศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2525. (2535). กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ จำกัด.

ลาวัลย์ อุปอินทร์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่ บ้านพัก 37/3 ซอยยุทธศึกษา ถนนวังเดิม บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542

วีระ อิษวาส. (2524) "ก่อนจะเป็นประติมากรไทย" ใน การแสดงงานประติมากรรมของกลุ่มประคิมากรไทย ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์.

วลิดา อินสอนลา (นามแฝง) (ม.ป.ป.) ระลึกความหลังครั้งอดีตกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ" ใน ทัศนะวิจารณ์ กรุงเทพฯ : ภาควิชาพัฒนาตำราและเอกสาร หน้า 57-59

วิชาการหน่วยศึกษานิเทศ กรมการฝึกหัดครู (เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 257)

วรรณ ตอบจิต. (2523 , ตุลาคม-ธันวาคม). "ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26" ใน โลกศิลปะ 1 (4) ; 38-39

วิรุณ ตั้งเจริญ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2543

_____. (2527) ศิลปะร่วมสมัย กรุงเทพฯ : วิณวลอาร์ต.

_____.(2534) ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____.(2533) วิวัฒนาการทัศนศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทย รายงานการวิจัย กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ถ่ายเอกสาร

_____.(2539) บทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย) ช่วงปี พ.ศ. 2522 – 2530 ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวงการศิลปกรรมไทย. รายงานการวิจัย กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

_____.(2541,มกราคม – มิถุนายน). "พัฒนาการศิลปกรรมไทยและศิลปะเพื่อสังคม" ใน มศว. ศิลปวัฒนธรรม.1(2);88-87.

_____.(2541,กรกฎาคม - ธันวาคม). "วิกฤติการณ์และการเปลี่ยนไปของวงการศิลปกรรม" ใน มศว. ศิลปวัฒนธรรม. 1(3) ; 20-21

_____.(2540). "รากความคิดทางด้านทัศนศิลป์จาก 2475 ถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516" นิทรรศการศิลปกรรมระหว่างชาติ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

_____.(2540). ศิลปะพินิจ. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่ จำกัด.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2531) สาระน่ารู้ในศิลปะ กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____.(2534) ศิลปะร่วมสมัยจดหมายเหตุ. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ.

_____.(2537) ศิลปะกับชีวิต กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ.

_____.(2540) ชีวิตและผลงานของ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 (2539) กรุงเทพ ฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศิลป พีระศรี (2512) ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร

_____.(2506 , กุมภาพันธ์) " เก่ากับใหม่ " ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หน้า 1-3 กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร

_____.(2504). "ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 21" สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12. ไม่ปรากฏเลขหน้า. กรุงเทพฯ. : ม.ป.พ.

_____.(2592). บทความจากศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 . พระนคร : ม.ป.พ.

_____.(2594). บทความจากศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 3 . พระนคร : ม.ป.พ.

_____.(2503). บทความจากศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11 . พระนคร : โรงพิมพ์ศิวพร

_____.(2504). ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. พระนคร : โรงพิมพ์ศิวพร.

ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เมื่อวันที่ 17 ตุลาคม พ.ศ. 2542

_____. (2535) " ความเคลื่อนไหวของศิลปกรรมร่วมสมัยในรอบปีที่ผ่านมา " สูจิบัตรไดอารอคแกลเลอรี่ ไม่ปรากฏเลขหน้า กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ จำกัด.

ศุภชัย สิงห์บุศย์ (2535) การวิเคราะห์ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนถึง พ.ศ. 2533 ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (การศึกษามหาบัณฑิต) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

สมโภชน์ อุปอินทร์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่ บ้านพัก 37/3 ซอยยุทธศึกษา ถนนวังเดิม บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542

_____. (2524). บทความในนิทรรศการภาพเขียนสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2523). กรุงเทพฯ :

สราวุท ตันณีกุล. (2537) "เกียรติศักดิ์ ชานนนาถร" ใน นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ผลงานปัจจุบันของมหาบัณฑิต ภาควิชาจิตรกรรม. กรุงเทพฯ : วัฏจักร จำกัด มหาชน

สวัสดิ์ ตันติสุข. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ , รวิเทพ มุสิกะปาน เป็นผู้สัมภาษณ์ , ที่หอศิลปแห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธุ์ พ.ศ. 2543

_____. (2524,เมษายน-มิถุนายน). "เสียงจากกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27" ใน โลกศิลปะ 1(3) ; 49

สมชาย ปรีชาเจริญ. (2523). ชีวิตและศิลปะ กรุงเทพฯ : ชัยวัฒนาการพิมพ์.

สันติ สายพุฒิกสิกร. (2540). "จิครกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย" ใน รวมบทความวิชาการอาจารย์เพาะช่างงาน วาระ 84 ปีสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง. หน้า 27-30. กรุงเทพฯ: ศูนย์คอมพิวเตอร์จุฑาธุช.

สุชาติ เถาทอง (2537) ศิลปวิจารณ์ กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮาส์.

สุภางค์ จันทร์วานิช (2531) วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10. (2503) กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15. (2507) กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 38. (2535) กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 40. (2537) กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 43. (2540) กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ

สู่อนาคต. (นามแฝง). (ม.ป.ป.). "ปิดหรือเปิดประตูระดับชาติ" ใน ทัศนะวิจารณ์ กรุงเทพฯ : ภาควิชาพัฒนาตำราและเอกสาร วิชาการหน่วยศึกษานิเทศ กรมการฝึกหัดครู (เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 257) หน้า 228-229

สร้างสานตำนานศิลป์ 20 ปี แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537). กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

หญ้าแพรก. (นามแฝง). (2524 , เมษายน-มิถุนายน). "ศิลปกรรมแห่งชาติ 27" ใน โลกศิลปะ. 1 (3) ; 40-46.

หน่วยศึกษานิเทศน์ กรมการฝึกหัดครู. (2522). โครงการวิจัย เรื่องอิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2512 ถึง ปี พ.ศ. 2522. กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู.

อิทธิ คงดากุล. (2524 , มกราคม-มีนาคม). "ข้อคิดเห็นต่อศิลปินนักวิจารณ์" ใน โลกศิลปะ 3 (1) ; 61-62

_____. (2525, มกราคม-มีนาคม). "วิจารณ์ศิลปะ" ใน โลกศิลปะ 4 (1) ; 16-17

อำนาจ เย็นสบาย (2524)ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์ กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู

_____. (2518) สอบสวนศิลปะข้อคิดศิลปวิจักษ์ กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู.

_____. (2524). "ความขัดแย้งของศิลปินต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ" ใน พาที. 1 (6) ; 17-18

_____. (2530 , ธันวาคม). "จาก พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2530:สิบความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นในวงการทัศนศิลป์" ใน มติชนสุดสัปดาห์ หน้า 26-27

_____. (2533) การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531. ปริญญานิพนธ์ ก.ศ.ม. (การศึกษามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

_____. (2533). "กรณีทางประวัติศาสตร์ระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า" นิทรรศการทัศนศิลป์ วันสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา. หน้า 52-1-61. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

Apinan Poshyananda. (1992). Modern Art In Thailand. New York : Oxford University Press.

Michael Smithies. (1963). Exhibition Of Contemporary Thai Art In London 27 May-June 1963 . London : M.G.Scott.

Morris , J. (1968) On the Enjoyment of Modern Art. New York : Graphic Society.

Veila , Walter.F. (1978) " Chaiyo king" In Vajiravudh And The Development Of Thai nationalism P. 161 – 162 Hodololulu : University Press Of Hawall .

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายรวิเทพ มุสิกะปาน
วัน เดือน ปีเกิด	26 ตุลาคม 2512
สถานที่เกิด	จังหวัดกำแพงเพชร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	107 ถนนเทศา 1 อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ 1 ระดับ 3
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนวัชรวิทยา จังหวัดกำแพงเพชร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2530	มัธยมศึกษาตอนปลาย (ม.6)
	โรงเรียนกำแพงเพชรพิทยาคม
พ.ศ. 2534	คุรุศาสตร์บัณฑิต (ค.บ.)
	คณะคุรุศาสตร์ เอกศิลปศึกษา วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
พ.ศ. 2543	กศ.ม. ศิลปศึกษา
	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร