ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย
ตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530

นายสิทธิธรรม โรหิตะสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE HISTORY OF ART COMPETITIONS IN THAILAND FROM THE LATE 1930s TO 1980s

Mr. Sitthidham Rohitasuk

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in History

Department of History

Faculty of Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530
โดย	นายสิทธิธรรม โรหิตะสุข
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิลลา วิลัยทอง

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะอักษรศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพจน์ อัศววิรุฬหการ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.ดินาร์ บุญธรรม)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิลลา วิลัยทอง)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วาสนา วงศ์สุรวัฒน์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ)

สิทธิธรรม โรหิตะสุข : ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530 (THE HISTORY OF ART COMPETITIONS IN THAILAND FROM THE LATE 1930s TO 1980s) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ. ดร.วิลลา วิลัยทอง, 419 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาองค์ความรู้และสร้างคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2480 เมื่อผู้อุปถัมภ์การประกวดศิลปกรรมเปลี่ยนจากพระมหากษัตริย์และชนชั้นนำมาเป็นภาครัฐ จนกระทั่งการประกวดศิลปกรรมรุ่งเรืองสูงสุดในทศวรรษ 2530 เพื่อศึกษาปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจที่สัมพันธ์กับการประกวดศิลปกรรม รวมถึงการสร้างรูปแบบและเนื้อหาของงานศิลปะ ตลอดจนการอุปถัมภ์ศิลปะของรัฐและเอกชน ซึ่งก่อให้เกิดผลกระทบในเชิงพัฒนาการหรือปัญหาแก่วงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย วิทยานิพนธ์นี้เสนอว่านอกจากแนวความคิด จินตนาการ เสรีภาพ และความเป็นปัจเจกของศิลปินแล้ว การประกวดศิลปกรรมยังมีส่วนในการสร้างศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย การประกวดศิลปกรรมสะท้อนปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มบุคคลในสังคมและในวงการศิลปะ อาทิ ชนชั้นนำ ผู้นำรัฐบาล เจ้าหน้าที่รัฐ นักการเมือง นักธุรกิจ ศิลปิน และปัญญาชน บุคคลเหล่านี้มีส่วนสำคัญต่อการอุปถัมภ์การสร้างสรรค์ การกำกับชี้นำ การวิจารณ์ และการเผยแพร่ ภายใต้ปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจในแต่ละช่วงเวลา การประกวดศิลปกรรมยังเป็นพื้นที่ทางศิลปะอีกชนิดหนึ่งที่เอื้อประโยชน์หลายด้านต่อศิลปินและวงการศิลปะ อาทิ การอุปถัมภ์ศิลปะของรัฐและเอกชน การพัฒนาหลักสูตรและสถาบันการศึกษาให้มีความก้าวหน้า การพัฒนาและผลักดันแนวงานศิลปะ การพัฒนาหอศิลป์ การกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ศิลปะ ตลอดจนเป็นพื้นที่แสวงหาโอกาสและชื่อเสียง มีผลต่อการเพิ่มมูลค่าของผลงานในตลาดการค้างานศิลปะ อย่างไรก็ตาม การประกวดไม่ได้รับการยอมรับจากคนในวงกว้างอย่างจริงจัง เนื่องจากไม่สามารถพัฒนาก้าวพ้นไปจากรูปแบบหรือประเพณีดั้งเดิมที่ดำเนินสืบต่อมาอย่างยาวนาน ทั้งยังไม่มีการแก้ไขปัญหาที่สั่งสม โดยเฉพาะปัญหาการผูกขาดคณะกรรมการตัดสิน

ภาควิชา ประวัติศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ประวัติศาสตร์ ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2557

5480524422 : MAJOR HISTORY

KEYWORDS: ART COMPETITION / ART PATRONAGE / MODERN ART IN THAILAND

SITTHIDHAM ROHITASUK: THE HISTORY OF ART COMPETITIONS IN THAILAND FROM THE LATE 1930s TO 1980s. ADVISOR: ASST. PROF. VILLA VILAITHONG, Ph.D., 419 pp.

This thesis examines existing body of knowledge about art competitions and creates a new historical narrative of art competitions in Thailand from the late 1930s, when the patrons of these competitions changed from kings and members of the elites to the government sector, to its most flourishing period between the late 1980s and mid-1990s. The thesis studies the political and economic factors, the creation of art forms and contents, and the patronage of art by government and private sectors, all of which affected the development modern art in Thailand. The thesis argues that it was not only artists' concepts, imagination, freedom, and individualism but also art competitions that created modern and contemporary Thai art. These competitions reflected the interactions among social groups such as members of the elites, leading figures in the government, government officials, politicians, businessmen, artists, and intellectuals. These figures together with political and economic factors in different time periods were all significant to the patronage, creation, supervision, guidance, criticism, and propagation of art competitions. Art competitions also provided space that yielded benefits to the artists and the art realm in many ways, namely government and private sectors' patronage of the arts and the development of curriculums and educational institutions, art works, and art galleries. They were also a place for opportunities and fame which added value to works of art in the art market. However, art competitions have not been widely accepted because they could not transcend their long-standing form and tradition. Moreover, accumulated problems, especially the monopoly of the judging committee, have not been solved.

Department: History Student's Signature .....

Field of Study: History Advisor's Signature .....

Academic Year: 2014

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเสร็จสิ้นด้วยความสำเร็จมิได้เลย หากขาดความสนับสนุน ความช่วยเหลือและกำลังใจจากบุคคลเหล่านี้ ขอขอบพระคุณ ผศ.ดร.วิลลา วิลัยทอง อาจารย์ที่ปรึกษาซึ่งเป็นครูที่ให้ทั้งความรู้ คำแนะนำ คำวิจารณ์ ความเชื่อมั่น ความไว้ใจ ตลอดจนเปิดโอกาสและร่วมคิดค้น ออกแบบ ทดลองทางการคิดและการเขียน การดูแลและความทุ่มเทของอาจารย์ที่ปรึกษาทำให้การเขียนวิทยานิพนธ์นี้เต็มไปด้วยความสุขและความภาคภูมิใจในชีวิตของผู้เขียนที่มีโอกาสได้เรียนรู้กับท่าน ขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านของภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ให้ความรู้และเปิดประสบการณ์ของโลกวิชาการทางประวัติศาสตร์ให้แก่ผู้เขียน ความเป็นครูที่ทุ่มเทในการถ่ายทอดความรู้ความคิดให้แก่ผู้เรียนของคณาจารย์ทุกท่านนั้น จะประทับอยู่ในใจและเป็นแบบอย่างให้แก่การทำงานของผู้ศึกษาตลอดไป ขอขอบพระคุณ รศ.ดร.สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร อ.ดร.ดินาร์ บุญธรรม ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผศ.ดร.วาสนา วงศ์สุรวัฒน์ ผศ.ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และ ผศ.ดร.บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ ที่นอกจากจะเป็นกรรมการสอบจากภายนอกแล้ว ยังเป็นอาจารย์ผู้ให้คำแนะนำ คำวิจารณ์ ทัศนะ ตลอดจนความรู้และข้อมูลที่เป็นประโยชน์แก่ผู้เขียนเสมอมาตั้งแต่ผู้เขียนเข้าสู่การทำงานวิชาการจวบจนถึงวันนี้

ขอขอบพระคุณ ศ.(พิเศษ) อารี สุทธิพันธุ์ ศ.ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ รศ.อำนาจ เย็นสบาย อ.สุชาติ สวัสดิ์ศรี รศ.ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง อ.ดร.เด่นพงษ์ วงศ์สาโรจน์ ผู้เป็นครูที่ให้ความเมตตา ความรู้ และให้โอกาสในชีวิตต่อผู้เขียนมาโดยตลอด นอกจากนี้ขอขอบพระคุณ ศ.วิบูลย์ ลี้สุวรรณ อ.วีรยุทธ เกิดในมงคล อ.พิษณุ ธีระกนก อ.ประพันธ์ ศรีสุตา อ.ถกล ปรียาคณิตพงศ์ คุณวรเทพ อรรคบุตร สำหรับเอกสารและข้อมูลประวัติศาสตร์ที่เป็นประโยชน์ต่อการทำงานครั้งนี้ กัลยาณมิตรหลากรุ่นทุกท่านที่ให้ความช่วยเหลือและเป็นกำลังใจในการเรียนและการทำงานของผู้เขียนมาโดยตลอด ขอขอบคุณ อ.เกริกเกียรติ ไพบูลย์ศิลป อ.เทพ บุญตานนท์ ปาณิศรา เทียนอ่อน ฉัตรดาว ลีเชวงวงศ์ พี่สมิทธิ์ ถนอมศาสนะ อ.ดร. ธิกานต์ ศรีนารา อ.ดร.ชาติชาย มุกสง ดร.อาวุธ ธีระเอก คุณสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย อ.คมกฤช ไตรยวงศ์ อ.พิบูลย์ มังกร อ.ยุทธภูมิ สุประการ อ.สิทธิธัช ธิติกุลเกษมศักดิ์ อ.ดร.ปนัดดา ลาภเกิน อ.ดร.บุญธิดา ม่วงศรีเมืองดี เพื่อนคณาจารย์วิทยาลัยโพธิวิชชาลัย มศว พี่สันติพงษ์ กาลอรุณ ตลอดจนเพื่อน รุ่นพี่ รุ่นน้อง มศว จุฬาฯ และอัสสัมชัญทุกท่าน ที่สำคัญ ขอขอบคุณ สุรเชษฐ สุขลาภกิจ และกิตตินันท์ บุตะเคียน ทั้งสองคอยช่วยเหลืออย่างใกล้ชิดและอย่างเต็มความสามารถจนทำให้งานฉบับนี้สำเร็จเป็นรูปเล่มได้อย่างดี

ขอขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ ญาติพี่น้องทุกคนที่ให้กำลังใจและความช่วยเหลือในชีวิตของผู้เขียนตลอดมา และขอขอบคุณ ภญ.นิด เชี่ยวรุ่งโรจน์ สำหรับกำลังใจและการอยู่เคียงข้างที่มีค่า.

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพประกอบ ..... ฎ

บทนำ 1

ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1

การเมืองกับศิลปะ 4

ทุน: ทุนเอกชนกับการอุปถัมภ์ศิลปะ 8

ศิลปะ – ศิลปิน – คณะกรรมการตัดสินและการวิจารณ์ศิลปะในการประกวดศิลปกรรม 13

วัตถุประสงค์ 14

สมมติฐาน 14

กลุ่มหลักฐานที่ใช้ในการศึกษา 15

วิธีดำเนินการวิจัย 16

แนวคิดที่ใช้ในการศึกษา 16

คำนิยามศัพท์เฉพาะ 22

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 26

บทที่ 1 ทบทวนสถานภาพของการประกวดศิลปกรรม ในงานศึกษาประวัติศาสตร์ของไทยและต่างประเทศ 27

บทนำ 27

1.1 สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย 28

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2 ศิลปะในสถานะเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ: สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์สังคมและศิลปะจากกรณีศึกษาต่างประเทศ 40

บทสรุป 45

บทที่ 2 การประกวดศิลปกรรมก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 47

บทนำ 47

2.1 การประกวดภาพจิตรกรรมประกอบโคลงพระราชพงศาวดารและการประกวดภาพถ่ายเนื่องในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตรในสมัยรัชกาลที่ 5 48

2.2 จากเศรษฐกิจชาตินิยมถึงการมีบทบาททางการทหารผ่านการประกวดศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 6 64

2.3 จากจุดจบของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ถึงครึ่งทศวรรษหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองกับภาวะไร้การประกวดศิลปกรรมในสยาม 76

บทสรุป 88

บทที่ 3 อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจหลังการปฏิวัติสยาม กับการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย 90

บทนำ 90

3.1 อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐบาลคณะราษฎรที่ส่งผลกระทบต่อการประกวดประณีตศิลปกรรม ในทศวรรษ 2480 92

3.2 การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารและการเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย 111

3.2.1 การเผยแพร่นโยบายสร้างชาติและลัทธิทหารนิยมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม 112

3.2.2 กรมโฆษณาการกับการประกวดศิลปกรรมเพื่อเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจ 117

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.3 ก่อนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ: กลุ่มจักรวรรดิศิลปินกับปัจจัยทางเศรษฐกิจที่มีผลต่อการรวมกลุ่มและการจัดนิทรรศการศิลปะของศิลปินในช่วงทศวรรษ 2480 125
บทสรุป 134
บทที่ 4 การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยยุคศิลป พีระศรี พ.ศ. 2492 ถึง 2505 136
4.1 ทำไมต้อง “ศิลปกรรมแห่งชาติ” 138
4.1.1 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี: พื้นที่แห่งภาพตัวแทนของ “เก่า” กับ “ใหม่” 141
4.2 จากชนชั้นนำถึงชนชั้นกลางและศิลปินชั้นเยี่ยมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุค ศิลป พีระศรี 177
4.2.1 ชนชั้นนำในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี 179
4.2.2 จากชนชั้นกลางถึงศิลปินชั้นเยี่ยม 187
4.3 ปัญหาทางเศรษฐกิจของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี 192
4.3.1 3 ปี ที่อุดมด้วยสปอนเซอร์: การอุปถัมภ์ศิลปกรรมแห่งชาติของภาคเอกชนใน พ.ศ. 2492-2494 194
4.3.2 ติดป้าย…แต่ขายไม่ค่อยออก: ปัญหาการไม่มีผู้นิยมซื้อผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี 198
4.4 การแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม: การประกวดศิลปกรรมของเอกชนกับพื้นที่ของการรอมชอมกันระหว่างศิลปะบริสุทธิ์และศิลปะเชิงพาณิชย์ 206
4.5 ภาพลักษณ์ความเป็นไทยในการประกวดจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (อ.ส.ท.) 215
4.5.1 การท่องเที่ยวกับความเติบโตทางเศรษฐกิจของไทยในต้นทศวรรษ 2500 216
4.5.2 ภาพตัวแทนความเป็นไทยในการประกวดจิตรกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว 218
บทสรุป 222
บทที่ 5 ปฏิกิริยาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี 225

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

บทนำ 225
5.1 ความเคลื่อนไหวของศิลปะนามธรรมหลังยุคศิลป พีระศรี 226
5.1.1 กรณีชักกระดาน หมายเลข 2 231
5.2 การเคลื่อนไหวคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 16: จากการวิพากษ์มาตรฐานการตัดสินถึงสำนึกทางสังคมในวงการศิลปะ 239
5.2.1 แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยกับการคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ 246
5.3 เมื่อความหลากหลายกลายเป็นความขัดแย้ง: ปัญหาความขัดแย้งจากการขยายกลุ่มคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทศวรรษ 2520 254
บทสรุป 273
บทที่ 6 การประกวดศิลปกรรมภายใต้ร่มเงาการอุปถัมภ์ของธุรกิจเอกชน ปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 276
บทนำ 276
6.1 การอุปถัมภ์วงการศิลปะของกลุ่มธนาคารพาณิชย์และบริษัทเอกชน 278
6.2 การประกวดศิลปกรรมของเอกชนกับความเชื่อมโยงต่อบุคคลระดับสูงในสังคม 312
6.3 คณะกรรมการตัดสินผลงานในการประกวดศิลปกรรมของเอกชน 314
บทสรุป 321
บทที่ 7 จากศิลปะไทยแบบประเพณีสู่ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ ในการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ ปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 325
บทนำ 325
7.1 จิตรกรรมไทยแบบประเพณีในการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ 329
7.2 การฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี: ปฐมบทของการประกวดศิลปกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติโดยธนาคารพาณิชย์ 341
7.3 ภาพพระบรมฉายาลักษณ์และภาพพระราชกรณียกิจในการประกวดศิลปกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติ ทศวรรษ 2530 357

หน้า

บทสรุป 368

บทที่ 8 มรดกจากการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย บทสรุปของพัฒนาการและปัญหา.... 371

บทนำ..... 371

8.1 การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีบุกเบิกโครงสร้างและรูปแบบที่ก่อให้เกิดพัฒนาการในวงการศิลปะของไทย..... 372

8.2 การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีบุกเบิก ผลักดัน และพัฒนาแนวงานศิลปะ 377

8.3 การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีกระตุ้นพื้นที่ของการวิจารณ์ศิลปะ..... 380

8.4 การประกวดศิลปกรรมในฐานะพื้นที่แสวงหาชื่อเสียงและเพิ่มมูลค่าให้แก่ผลงานในตลาดการค้างานศิลปะ 382

8.5 ปัญหาที่ยังมิอาจเปลี่ยนแปลง 383

บทสรุป 385

รายการอ้างอิง..... 386

ภาคผนวก..... 409

ภาคผนวก ก รายนามคณะกรรมการการตัดสินและศิลปินรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 410

ภาคผนวก ข รายนามศิลปินชั้นเยี่ยมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1-36 416

ภาคผนวก ค รายพระนาม และรายนามคณะกรรมการตัดสินการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย พ.ศ. 2522-2535..... 417

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 419

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 “ช้างทรงพระมหาอุปราชแทงข้างพระที่นั่ง” โดย สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2430 56

ภาพประกอบ 2 “ทูตเชียงใหม่ถวายราชบรรณาการ” โดย หลวงพิศณุกรรม์, 2430 57

ภาพประกอบ 3 “องเชียงสือ สวามิภักดิ์” โดย พระจ่าง, 2430 57

ภาพประกอบ 4 “หลานหญิงใหญ่”, 2448, ภาพฝีพระหัตถ์ของรัชกาลที่ 5 ที่ได้รางวัลเหรียญทอง 63

ภาพประกอบ 5 วิถีแห่งฝัน หรือ สันติคาม จิตรกรรม โดย มีเซียม ยิบอินซอย 145

ภาพประกอบ 6 ขลุ่ยทิพย์ ประติมากรรม โดย เขียน ยิ้มศิริ 145

ภาพประกอบ 7 ภาพวัดพระแก้ว โดย ประสงค์ ปัทมานุช 146

ภาพประกอบ 8 ภาพ ยุคมืด โดย ประยูร อุลุชาฎะ 147

ภาพประกอบ 9 แม่ หรือ แม่กับลูก โดย เขียน ยิ้มศิริ 151

ภาพประกอบ 10 ภาพชุดรามเกียรติ์ ตอน พระลักษณ์รบกับมูลพลำ โดย เลิศ พ่วงพระเดช 155

ภาพประกอบ 11 ภาพ ชาวนาไทย โดย ชลูด นิ่มเสมอ 158

ภาพประกอบ 12 ประติมากรรมครอบครัวชาวนา โดย ชลูด นิ่มเสมอ ในหนังสือมหาวิทยาลัยศิลปากร รับน้องใหม่ 2500 161

ภาพประกอบ 13 หมู่บ้านชาวประมง โดย ดำรง วงศ์อุปราช 170

ภาพประกอบ 14 สมัยใหม่ โดย สมโภช อุปอินทร์ 171

ภาพประกอบ 15 จุดจบ โดย พิชัย นิรันดร์ 171

ภาพประกอบ 16 ตะกร้อ โดย มานิตย์ ภู่อารีย์ 174

ภาพประกอบ 17 เครื่องรับโทรทัศน์ โดย ประพันธ์ ศรีสุตา 174

ภาพประกอบ 18 ภาพโฆษณาบางส่วนของบริษัทห้างร้าน ผู้สนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493 196

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพประกอบ 19 ตัวอย่างผลงานรางวัลเหรียญทองประเภทพาณิชย์ศิลป์“ไม้ขีด” โดย ฉันท์ สุวรรณบุณย์ 212
ภาพประกอบ 20 จิตรกรรมไทย “ต้นไม้” โดย บุญส่ง กัลยาณพงศ์ 213
ภาพประกอบ 21 บ้านชนบทไทย หรือ Thai Farmhouse โดย ถวัลย์ ดัชนี รางวัลชนะเลิศ อันดับ 1 ประเภทสีน้ำมัน 220
ภาพประกอบ 22 ตลาดน้ำ โดย สวัสดิ์ ตันติสุข รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ประเภทสีน้ำ 220
ภาพประกอบ 23 ผนังและความศรัทธา โดย พิชัย นิรันดร์ 228
ภาพประกอบ 24 “ชักกระดาน หมายเลข 2” โดย ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ 233
ภาพประกอบ 25 ประติมากรรมชื่อ “หมู่” โดย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ 240
ภาพประกอบ 26 “ความสัมพันธ์หมายเลข 2” โดย ถกล ปรียาคณิตพงศ์ 242
ภาพประกอบ 27 “เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง” โดย ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร 272
ภาพประกอบ 28 “จินตนาการจากอดีต 2” โดย ถาวร โกอุดมวิทย์ 292
ภาพประกอบ 29 “ลมหายใจในเมืองหลวง” โดย สันติ ทองสุข 309
ภาพประกอบ 30 “ผมอยากได้รางวัลเหรียญทองครับผม” โดย คามิน เลิศชัยประเสริฐ 321
ภาพประกอบ 31 “ภูมิสี่” โดย วัลลภิศร์ สดประเสริฐ 334
ภาพประกอบ 32 “วิกฤติการณ์ปัจจุบัน” โดย ปัญญา วิจินธนสาร 335
ภาพประกอบ 33 “มุมหนึ่งของชีวิตไทย” โดย เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ 335
ภาพประกอบ 34 “รัชกาลที่ 4” (Modernization) โดย วิชัย อนุตรปัญญา 349
ภาพประกอบ 35 “ในหลวงของชาวบ้าน” โดย เกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์ 353
ภาพประกอบ 36 “ความประทับใจจากพระราชกรณียกิจ” โดย จำนันต์ สารารักษ์ 359
ภาพประกอบ 37 “รอรับเสด็จ” โดย สุวิชาญ เถาทอง 362
ภาพประกอบ 38 “ทรงเสด็จเยี่ยมราษฎรชาวเขาในท้องถิ่นกันดาร” โดย จำรัส พรหมมินทร์ 363
ภาพประกอบ 39 “ความประทับใจในพระราชกรณียกิจ” โดย จำนันต์ สารารักษ์ 364

หน้า

ภาพประกอบ 40 “พระผู้ทรงความดีงาม” โดย จำนันต์ สารารักษ์..... 365

ภาพประกอบ 41 “ใต้ร่มเงาเจ้าฟ้ามหาราชินี” โดย ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง 366

ภาพประกอบ 42 “พระผู้ชุบชีวิตศิลปาชีพไทย” โดย อุดม หวานจริง 367

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทนำ

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ในระหว่างวันที่ 30 สิงหาคม - 4 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555 กรุงเทพมหานครและมูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (Bangkok Art and Culture Center Foundation) ได้จัด “นิทรรศการไทยเท่ นิทรรศการศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์” (Thai Trends from Localism to Internationalism) แสดงผลงานศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยตั้งแต่อดีต (พ.ศ. 2489) จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2555) นิทรรศการนำเสนอ “ผลงานศิลปะที่หลากหลายและครอบคลุมเนื้อหาต่างๆ ในช่วงเวลาแห่งการครองราชย์ จุดเด่นของนิทรรศการอยู่ที่การแสดงตามแนวเรื่อง (Themes) คือ การแสวงหาความเป็นไทย (Search of Thai Identity) แรงบันดาลใจจากพุทธศาสนา (Inspiration from Buddhism) นามธรรมและปัจเจกนิยม (Abstraction and Individualism) พื้นที่ทางสังคมและการอุปถัมภ์ (Social Space and Patronage) การต่อสู้ทางสังคมและการเมือง (Socio Political Struggle) จินตนาการและความเหนือจริง (Fantasy and “Sur” Reality) เพศสภาพและชายขอบ (Gender and Marginality) ท้องถิ่นนิยมและเวทีนานาชาติ (Locality and International Limelight) การทดลองและวัฒนธรรมสื่อ (Experimental Art and Media Culture)”[1] การดำเนินแนวเรื่องเช่นนี้แสดงให้เห็นว่า ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยไม่ต่างจากผลงานศิลปะในทุกประเทศทั่วโลกซึ่งล้วนเป็นผลผลิตที่สื่อสะท้อนเนื้อหาภายใต้บริบทของสังคม ประวัติศาสตร์ การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม

ศาสตราจารย์ ดร.อภินันท์ โปษยานนท์ หัวหน้าคณะภัณฑารักษ์จัดนิทรรศการศิลปะตามแนวเรื่องเหล่านี้พร้อมนำเสนอข้อมูลบริบทของความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมที่สัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ อาทิ กระแสความคิดทางการเมืองของขบวนการนักศึกษาปัญญาชนเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยที่สัมพันธ์กับการสร้างงานศิลปะเพื่อชีวิตหรือกระแสการเติบโตทางเศรษฐกิจในช่วงทศวรรษ 2520 ที่มีผลให้เอกชนเข้ามาอุปถัมภ์งานศิลปะ เป็นต้น ความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมในนิทรรศการนี้สะท้อนว่าวงการศิลปะมิได้ถูกขับเคลื่อนหรือเกิดความเปลี่ยนแปลงจากศิลปินหรือบุคลากรใน

---

[1] แผ่นพับประชาสัมพันธ์ นิทรรศการไทยเท่ นิทรรศการศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์ (กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2555), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

วงการศิลปะเพียงเท่านั้น แต่ยังมีบริบทอื่นแวดล้อมหลอมรวมอยู่กับวงการศิลปะของไทย ทั้งในด้านการสนับสนุน การสร้างหรือก่อให้เกิดปฏิกิริยาความขัดแย้งจนนำสู่ความเปลี่ยนแปลง กระทั่งมีบทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์ ต่อต้าน มีปฏิกิริยาท้าทายหลายรูปแบบ อย่างไรก็ตาม แม้จะมีความพยายามนำเสนอนิทรรศการ “ไทยเท่” ให้แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับบริบทแวดล้อมดังกล่าว แต่น่าเสียดายที่การกำหนดแนวเรื่องในนิทรรศการครั้งนี้เน้นการนำเสนอตัวผลงานศิลปะ แต่ไม่ได้แสดงถึงเบื้องหลังของกิจกรรมที่มีบทบาทในการนำเสนอเนื้อหาตามแนวเรื่องที่ยกมาจนก่อให้เกิดผลกระทบในเชิงความเปลี่ยนแปลงที่มีต่อการสร้างสรรค์และต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

กิจกรรมทางศิลปะชนิดหนึ่งซึ่งเริ่มต้นเกิดขึ้นจากปัจจัยทางการเมือง ต่อมาคือปัจจัยทางเศรษฐกิจ และอาจเรียกได้ว่ามีบทบาทสำคัญที่ก่อให้เกิดผลกระทบต่อวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยหลายประการ กิจกรรมชนิดนี้ยังก่อให้เกิดพื้นที่ทางศิลปะอีกหลายชนิดตามมา อาทิ สถาบันอุดมศึกษาทางศิลปะ หอศิลป์ ฯลฯ ทั้งยังเป็นกิจกรรมที่คนหลายกลุ่มในสังคมเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์เพื่อแสดงออกถึงแนวคิดและแสวงหาผลประโยชน์ในด้านที่ต่างกันออกไปไม่ว่าจะเป็นกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะ กลุ่มบุคลากรจากหน่วยงานของรัฐบาล สถาบันพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูง กลุ่มธุรกิจเอกชนและกลุ่มปัญญาชน พื้นที่และกิจกรรมทางศิลปะชนิดนี้คือเวที “การประกวดศิลปกรรม” (art competition)

การประกวดศิลปกรรมในวิทยานิพนธ์นี้หมายถึง การประกวดผลงานศิลปะเชิงวิจิตรศิลป์ (fine arts) หรือทัศนศิลป์ (visual art) ประกอบด้วยศิลปะประเภทจิตรกรรม (painting) ประติมากรรม (sculpture) ศิลปะภาพพิมพ์ (printmaking) ศิลปะสื่อประสม (mixed – media) หรือบางเวทีอาจเพิ่มประเภทงานศิลปะไปอีกเพื่อขยายโอกาสให้แก่ศิลปะประเภทอื่นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์เช่นกัน อาทิ ศิลปะประยุกต์ (applied art) ศิลปะไทยแบบประเพณี (Thai traditional art) ศิลปะภาพถ่าย (photography) เป็นต้น รูปแบบของการประกวดศิลปกรรมนอกจากจะต้องมีการประชาสัมพันธ์ข้อมูลเพื่อเชิญชวนให้มีผู้ส่งผลงานเข้าประกวดอย่างเป็นทางการแล้ว ยังต้องมีคณะกรรมการพิจารณาตัดสินรางวัล มีการจัดพิมพ์หนังสือหรือสูจิบัตรประกอบนิทรรศการและเปิดการแสดงผลงานที่ได้รางวัลหรือถูกคัดเลือกให้เข้าร่วมแสดงแก่สาธารณชนทั่วไปได้รับชม รูปแบบที่กล่าวมาถูกพัฒนาและปรากฏขึ้นในช่วงเวลาหลังจากเกิดการปฏิวัติสยามในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 คือในช่วง พ.ศ. 2480 เป็นต้นมา

อย่างไรก็ตาม เมื่อผู้ศึกษาเริ่มทำการสำรวจสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทย จนถึงปัจจุบัน ไม่พบว่ามีงานชิ้นใดที่ศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยในลักษณะเป็นการเฉพาะ การประกวดศิลปกรรมมักจะถูกนำเสนอเป็นองค์ประกอบส่วนย่อยของวงการศิลปะ ทั้งนี้โดยมากมักเน้นการนำเสนอตัวผลงานศิลปะที่ได้รางวัลหรือมีความโดดเด่นและตัวศิลปินผู้สร้างมากกว่าจะศึกษาบริบทของการเมือง เศรษฐกิจ สังคม รวมถึงบทบาทของตัวบุคคลและกลุ่มบุคคลที่แวดล้อมการประกวด ที่สำคัญ การศึกษาที่ผ่านมามักเน้นถึงบทบาทของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นสำคัญ โดยละเลยเวทีการประกวดอื่นๆ ทั้งที่จัดขึ้นโดยรัฐและเอกชน จนทำให้คำอธิบายหรือความเข้าใจในศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยนั้นถูกนำเสนอจากกลุ่มบุคคลในวงการศิลปะเป็นศูนย์กลาง ทั้งที่ในข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์มีกลุ่มบุคคลนอกวงการศิลปะหลายกลุ่มมีบทบาทนำในการอุปถัมภ์หรือผลักดันให้เกิดการคิดสร้างงานศิลปะ การเผยแพร่ และการประกวดแข่งขันทางศิลปะ อาทิ บทบาทของพระมหากษัตริย์ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์หรือบทบาทของรัฐบาลในสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง

ด้วยเหตุดังที่กล่าวมาข้างต้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงมุ่งศึกษาองค์ความรู้และสร้างคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยเป็นการเฉพาะ คำถามสำคัญ คือ ปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจได้เข้ามามีความสัมพันธ์ต่อการประกวดศิลปกรรมอย่างไร รวมถึงการสร้างรูปแบบและเนื้อหาของงานศิลปะ การอุปถัมภ์ ได้ก่อให้เกิดผลกระทบในเชิงพัฒนาการหรือปัญหาแก่วงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยอย่างไร

วิทยานิพนธ์เลือกศึกษากรณีการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยช่วงตั้งแต่ทศวรรษ 2480 เป็นต้นมา อันถือเป็นช่วงที่การประกวดศิลปกรรมเปลี่ยนมือผู้อุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์และชนชั้นนำในราชสำนัก ซึ่งอุปถัมภ์การประกวดเป็นการภายในและเป็นไปตาม พระราชนิยมอย่างไม่ใคร่จะมีระบบนักมาเป็นการจัดขึ้นโดยหน่วยงานรัฐบาล ภายใต้รูปแบบที่มีลักษณะเป็นทางการและมีระบบที่ชัดเจนขึ้น กระทั่งเติบโตผลัดเปลี่ยนบทบาทเด่นในการอุปถัมภ์จากภาครัฐสู่ภาคธุรกิจเอกชนจนถึงทศวรรษ 2530 อันถือเป็นช่วงที่การประกวดศิลปกรรมมีความเติบโตแพร่หลายมาก ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองนี้นอกจากผู้คนจากหลายกลุ่มทางสังคมจะเข้ามามีบทบาทและส่วนร่วมไม่ใช่แต่เฉพาะบุคลากรในวงการศิลปะแล้ว การประกวดยังมีส่วนสร้างพัฒนาการหลายด้านให้แก่วงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยจนถึงปัจจุบัน ทั้งยังเป็นช่วงเวลาที่การประกวดมีความขัดแย้งหลายประเด็นจนน่าสนใจต่อการศึกษา ความขัดแย้งบางประเด็น

นำมาสู่การพัฒนาแนวคิด แนวงาน หรือสร้างคุณูปการให้แก่วงการศิลปะ ขณะที่ความขัดแย้งบางประเด็นกลับนำไปสู่ปัญหาที่สั่งสมจนแม้ในปัจจุบันยังมิอาจก้าวข้ามพ้นไปได้

ผู้ศึกษาเลือกช่วงเวลาจบกรณีศึกษาไว้ในทศวรรษ 2530 เช่นกัน ทั้งนี้มิใช่เพราะช่วงเวลาหลังจากนี้การประกวดจะหมดไป แต่เนื่องจากตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 การประกวดศิลปกรรมค่อยลดบทบาทและความสำคัญลง กระทั่งหลังวิกฤติเศรษฐกิจใน พ.ศ. 2540 การประกวดศิลปกรรมยังไม่มีการพัฒนาโครงสร้างและรูปแบบมากนัก ทั้งไม่สามารถแก้ปัญหาที่สั่งสมมาอย่างยาวนานได้ ขณะเดียวกัน พื้นที่ศิลปะแนวทางเลือกที่เกิดขึ้นจำนวนมากเปิดโอกาสให้แก่ศิลปินหลากรุ่นเข้าถึงได้ง่ายกว่าในด้านการสร้างสรรค์และการตลาด พื้นที่ลักษณะนี้ได้ช่วงชิงบทบาทความสำคัญไปจากการประกวด ศิลปินสามารถใช้พื้นที่เลือดใหม่เหล่านี้สะสมชื่อเสียงและแสวงหาโอกาสได้ง่ายกว่าการประกวดที่ขึ้นอยู่กับคนเพียงกลุ่มหนึ่งมาตัดสินคัดเลือกผลงานว่าจะได้รางวัล ได้ร่วมแสดง หรือถูกคัดออกเพียงเท่านั้น

วิทยานิพนธ์นี้เสนอว่า การประกวดศิลปกรรมคือกิจกรรมหนึ่งที่แสดงถึงการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มบุคคลในสังคมและกลุ่มบุคคลในวงการศิลปะ อาทิ ชนชั้นนำ รัฐบาล นักการเมือง นักธุรกิจ ศิลปิน ปัญญาชน ที่ต่างมีส่วนสำคัญมากต่อการอุปถัมภ์ การสร้างสรรค์ การกำกับ การชี้นำ การวิจารณ์ และการเผยแพร่ ที่มีปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจเป็นตัวผลักดันอยู่เบื้องหลัง ส่งผลให้ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยมิได้ถูกสร้างขึ้นจากความคิด จินตนาการอันเป็นเสรีภาพและความเป็นปัจเจกของศิลปินเท่านั้น ดังโครงเรื่องหลักของวิทยานิพนธ์ซึ่งถูกนำเสนอผ่านเนื้อหาทั้ง 8 บท จากการศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยเป็นการเฉพาะครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเมืองกับศิลปะ

การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยสามารถยืนยันถึงความสัมพันธ์ระหว่าง “การเมืองกับศิลปะ” ได้เป็นอย่างดี ในบทที่ 2 ว่าด้วยการประกวดศิลปกรรมก่อนทศวรรษ 2480 ย้อนไปอธิบายถึงปัจจัยทางการเมืองตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ต้องเผชิญกับปัญหาการเมืองทั้งจากภายนอกคือการคุกคามของอำนาจจักรวรรดินิยมตะวันตกและภายในคือการเคลื่อนไหวของคณะกราบบังคมทูล ร.ศ. 103 ที่ล้วนส่งผลกระทบต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ คำถามสำคัญคือ การเผชิญหน้าของรัชกาลที่ 5 ต่อปัญหาเหล่านี้มีเฉพาะแต่ปฏิบัติการทางการฑูตและการทหารในกรณี

การรุกรานของจักรวรรดินิยมตะวันตกหรือแสดงปฏิกิริยาไม่เห็นด้วยต่อข้อเสนอของเจ้านายชั้นสูงบางส่วนที่มีต่อการปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ผ่านการใช้พระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์เท่านั้นหรือ

แม้ขณะนี้ยังไม่สามารถค้นพบหลักฐานใดที่จะบ่งชี้ชัดได้ว่าพระองค์ทรงใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือต่อสู้กับปัญหาเหล่านี้ แต่วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้วิเคราะห์ว่า การที่รัชกาลที่ 5 ทรงเลือกสรรเรื่องราวประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมจากพระราชพงศาวดารมาให้นายช่างศิลป์วาดเป็นภาพจิตรกรรมประกอบโคลงใน พ.ศ. 2430 น่าจะมีส่วนไม่น้อยที่ทรงพยายามสื่อสารถึงความสำคัญและคุณูปการของพระมหากษัตริย์อันจะนำสู่ความมั่นคงของสถาบันนี้ต่อไป เช่นเดียวกับการจัดประกวดภาพถ่ายเนื่องในงานวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2448 ซึ่งด้านหนึ่งแม้จะแสดงออกถึงพระราชนิยมของรัชกาลที่ 5 รวมถึงเจ้านายชั้นสูงและผู้มีทรัพย์มีความนิยมต่อการถ่ายรูป แต่นอกเหนือจากพระราชนิยมอันแสดงถึงความทันสมัยแล้ว ปฏิเสธมิได้ว่า ภาพถ่ายภูมิทัศน์ในหลายพื้นที่ของประเทศยังมีนัยยะสะท้อนถึงพระราชอำนาจของพระองค์ภายใต้การปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่สามารถแผ่ขยายพระบรมเดชานุภาพไปได้ไกลกว่าขอบขัณฑสีมาอีกด้วย

เช่นเดียวกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ที่ทรงมีพระราชนิยมทางศิลปะโดยจัดประกวดและการแสดงทางศิลปะเพื่อเป็นเครื่องมือถ่ายทอดอุดมการณ์ชาตินิยมทางเศรษฐกิจและเพื่อแสดงบทบาททางการทหาร หลังจากทรงถูกวิจารณ์ในประเด็นนี้จากเจ้านายชั้นสูงและกลุ่มทหารอาชีพจนนำไปสู่การเคลื่อนไหวในเหตุการณ์กบฏ ร.ศ. 130 ในช่วงต้นรัชกาล ในช่วงปลายรัชกาล ความพยายามในการจัดตั้งโครงการ “สยามรัฐพิพิธภัณฑ์” ของพระองค์ยังแสดงถึงพระประสงค์ที่จะให้สยามแสดงสถานะของชาติที่มีอารยธรรมและความศิวิไลซ์ในสายตาชาวโลก แต่น่าเสียดายว่า โครงการดังกล่าวมีอุปสรรคด้านงบประมาณมากและรัชกาลที่ 6 ทรงเสด็จสวรรคตไปก่อนที่โครงการนี้จะสำเร็จ

หลังการปฏิวัติสยามในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐบาลคณะราษฎรที่เน้นการกระจายความเสมอภาคเท่าเทียมให้แก่ประชาชนภายใต้หลัก 6 ประการและความสำคัญของการปกครองภายใต้ระบอบรัฐธรรมนูญยังส่งผลกระทบต่อการสร้างงานศิลปกรรมเพื่อตอบสนองต่ออุดมการณ์ทางการเมืองนี้ ในบทที่ 3 งานได้นำเสนอถึงประเด็นนี้โดยตรงว่าอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของคณะราษฎรมีผลอย่างมากต่อการกำหนดเนื้อหา เงื่อนไข และกติกาการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดยหน่วยงานของรัฐ ในที่นี้ได้ศึกษาผ่านการประกวดประณีตศิลปกรรม ในงานฉลองรัฐธรรมนูญ จัดโดยกรมศิลปากร ตั้งแต่ พ.ศ. 2480 ถึง

พ.ศ. 2483 และการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารและการเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย จัดโดยกรมโฆษณาการ

เวทีทั้ง 2 เน้นสื่อสารต่อประชาชนให้เห็นความสำคัญของการปกครองและสัญลักษณ์ของระบอบใหม่ที่เปลี่ยนจากพระมหากษัตริย์มาเป็นรัฐธรรมนูญ ตลอดจนการดำเนินนโยบายยุคสร้างชาติที่ศิลปะเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจแบบชาตินิยมและทหารนิยมของรัฐโดยรับอิทธิพลเชิงรูปแบบจากศิลปะแบบฟาสซิสต์ (Fascism Art) การประกวดศิลปกรรมทศวรรษนี้ต่างจากการประกวดสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ กล่าวคือ มีการแต่งตั้งคณะกรรมการดำเนินงาน คณะกรรมการตัดสินเป็นลายลักษณ์อักษร และ “มีการประกาศเชิญชวนผู้สนใจเข้าร่วมส่งผลงานประกวดทางหนังสือพิมพ์”[2] รวมถึงจัดแสดงผลงานให้ประชาชนรับชมในงานฉลองรัฐธรรมนูญด้วย การประกวดศิลปกรรมทศวรรษ 2480 จึงเป็นพื้นที่แสดงงานศิลปะที่มีปัจจัยจากอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐผลักดันอยู่เบื้องหลังมากกว่าจะเป็นพื้นที่แสดงออกทางศิลปะในเนื้อหาและรูปแบบที่อิสระโดยศิลปินอย่างแท้จริง

ก้าวข้ามมาสู่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 บริบทของสังคมช่วงนี้คือบรรยากาศซึ่งอบอวลไปด้วยพลังของประเทศอภิมหาอำนาจที่แพร่ขยายอิทธิพลเข้ามาในประเทศไทยทั้งในด้านการเมือง การทหาร เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม เป็นยุคแห่งการต่อสู้กันของอุดมการณ์ทางการเมืองที่ขัดแย้งระหว่างโลกเสรีและสังคมนิยม ทศวรรษ 2490 จึงเป็นช่วงที่ “สงครามเย็น” มีความเข้มข้นชัดเจน นอกจากอิทธิพลจากบริบทการต่อสู้ในช่วงสงครามเย็นแล้ว ทหารและฝ่ายนิยมเจ้ายังมีบทบาทอย่างมากในบริบทของการเมืองไทย โดยเฉพาะช่วงหลังการรัฐประหารวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ.2490 ซึ่งนำพาการเมืองไปสู่ระบอบที่ปกครองโดยทหาร จุดยืนของรัฐบาลไม่สามารถปฏิเสธการต้องเข้าไปมีส่วนร่วมกับการ “เลือกข้าง” ฝ่ายโลกเสรีอย่างชัดเจนภายใต้การสนับสนุนด้านการทหารและด้านเศรษฐกิจจำนวนมหาศาล ในทศวรรษนี้ ความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่สำคัญสุดคงจะหนีไม่พ้นการเกิด “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ” (National Art Exhibition) เวทีประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นครั้งแรกใน พ.ศ. 2492 โดยกรมศิลปากรร่วมกับมหาวิทยาลัยศิลปากรภายใต้การผลักดันของศิลป พีระศรี ทั้งนี้เพื่อยกระดับศิลปะสมัยใหม่ของไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติซึ่งมีการประกวดและแสดงผลงานศิลปกรรมลักษณะนี้มาเป็นเวลานานแล้ว[3]

---

[2] “ประกาศให้ผู้สนใจเข้าร่วมส่งผลงานในการประกวดประณีตศิลปกรรม พ.ศ.2480,” ประชาชาติ ฉบับ 2205 (1 ธันวาคม 2480): 1.

[3] ศิลป พีระศรี, “เก่ากับใหม่,” บทความเรื่องศิลป ของ ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี, แปลโดย พระยาอนุมานราชธน (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2506), หน้า 1.

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการประกวดที่ใช้รูปแบบสากลทัดเทียมกับนานาชาติ กล่าวคือ มีการประกาศเชิญชวนผู้สนใจให้ส่งผลงานเข้าประกวดอย่างกว้างขวาง มีการแต่งตั้งคณะกรรมการตัดสินรางวัลและประกาศรายชื่อคณะกรรมการโดยเปิดเผยตามสื่อประชาสัมพันธ์ ไม่มีการกำหนดหัวข้อหรือประเด็นเนื้อหาของผลงาน กำหนดเพียงประเภทของงาน ขนาด และจำนวนชิ้นงานที่จะส่ง โดยผลการตัดสินถือเป็นสิทธิขาดของคณะกรรมการ ผลงานที่ถูกคัดเลือกจะมีทั้งที่ได้รางวัลและคัดเลือกให้ร่วมแสดง มีการตีพิมพ์รูปผลงานในสูจิบัตร ส่วนคณะกรรมการจะไม่มีสิทธิส่งผลงานเข้าประกวด การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังส่งผลให้เกิดการประกวดอีกหลายเวทีตามมาภายหลัง ทั้งในแบบงานประจำปีหรือการประกวดเฉพาะในวาระพิเศษโดยหน่วยงานที่จัดมีทั้งรัฐบาลและเอกชน

ในบทที่ 4 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี (พ.ศ. 2492-2505) วิทยานิพนธ์จะเสนอภาพรัฐบาลที่สนับสนุนนโยบายทางการเมืองของโลกเสรีเพื่อต่อต้านการแพร่ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์ ภาวะนี้ส่งผลให้การประกวดงาน “ศิลปะแห่งชาติ” กลายเป็นพื้นที่แสดงงานศิลปะตามแนวอุดมคติ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” (art for art sake) ที่สำคัญและมีความต่อเนื่อง การประกวดนี้เน้นการยกระดับสถานะของศิลปะไทยให้ก้าวหน้าทัดเทียมกับนานาชาติโดยไม่ละทิ้งเนื้อหาที่แสดงเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมและประเพณีดั้งเดิมของไทย ด้วยเหตุนี้ ภาพเนื้อหาวิถีชีวิตของผู้คนที่สัมพันธ์กับพุทธศาสนา ศาสนสถาน ภูมิทัศน์ชนบท และภาพวัฒนธรรมประเพณีซึ่งถูกแสดงออกภายใต้รูปแบบศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกจึงกลายเป็นเนื้อหาโดดเด่นในช่วงเวลานี้ การไม่แสดงออกทางการเมืองผ่านงานศิลปะของพื้นที่นี้อาจถือได้ว่าเป็นปฏิบัติการทางการเมืองชนิดหนึ่งเช่นกัน

อย่างไรก็ตาม ในบทที่ 5 ว่าด้วยความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี ได้นำเสนอช่วงเวลาในปลายทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2510 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านที่สำคัญอีกช่วงของการประกวดศิลปกรรม เนื่องจากการพัฒนาความรู้และประสบการณ์ที่ก้าวหน้าทางศิลปะของศิลปินด้วยการศึกษาและหาโอกาสเดินทางไปดูงานยังต่างประเทศ นำมาสู่ความพยายามผลักดันให้การประกวดศิลปกรรมของรัฐยอมรับและเปิดโอกาสแก่ผลงานศิลปะสมัยใหม่ที่มีรูปแบบเป็นที่นิยมในโลกตะวันตกโดยเฉพาะกลุ่มประเทศโลกเสรี อาทิ งานศิลปะแบบนามธรรม กึ่งนามธรรม หรืองานศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริง ความพยายามนี้ก่อให้เกิดปฏิกิริยาความขัดแย้งระหว่างคนรุ่นเก่าที่พยายามรักษาประเพณีของศิลปกรรมแห่งชาติไว้กับคนรุ่นใหม่ที่พยายาม “นำเข้า” ศิลปะรูปแบบใหม่มาสู่สังคมไทย จนท้ายสุดส่งผลกระทบให้การประกวดศิลปกรรมของรัฐกลายเป็นพื้นที่รองรับผลงานอันแสดงออกถึงเสรีภาพและความเป็น

ปัจเจกของศิลปินอย่างถึงขีดสุดจนแม้แต่ผู้ชมทั่วไปภายนอกยากที่จะเข้าใจได้ทั้งหมด ปรากฏการณ์เช่นนี้ก่อให้เกิดการตั้งคำถามถึงบทบาทการประกวดศิลปกรรมของรัฐที่ควรมีต่อสังคมจนกลายเป็นความขัดแย้งระหว่างอุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต

อุดมการณ์ทางการเมืองในยุคแห่งการเรียกร้องประชาธิปไตยช่วงก่อนและหลัง 14 ตุลา 2516 อุดมคติ "ศิลปะเพื่อชีวิต"[4] (art for life sake) กลายเป็นกระแสสูงของขบวนการนิสิตนักศึกษาปัญญาชนและก่อให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในหลายประเด็น อาทิ การเสนอแต่ผลงานในแนวทางศิลปะเพื่อศิลปะโดยไม่เปิดโอกาสให้กับแนวทางอื่นโดยเฉพาะศิลปะแนวรับใช้สังคมหรือการผูกขาดคณะกรรมการตัดสินที่ส่อถึงความไม่ยุติธรรม เป็นต้น กระแสสูงของศิลปะเพื่อชีวิตช่วงนี้ยังส่งผลให้ "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" จัดการประกวดศิลปะของตนเองขึ้นมาภายใต้สถานการณ์เคลื่อนไหวทางการเมืองแบบวันต่อวัน โดยสนับสนุนงานศิลปะที่เป็นกระบอกเสียงรับใช้การต่อสู้ของประชาชนทั้งในชีวิตและทางการเมือง ในต้นทศวรรษ 2520 ยังเกิดการรวมตัวของ "ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย" เพื่อสร้าง "การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย" ขึ้นโดยมีแนวคิดและแนวปฏิบัติสวนทางกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เวทีนี้กลายเป็นที่พึ่งให้กับการแสดงออกของศิลปินทุกแนวทางโดยเฉพาะศิลปะเพื่อสังคม ประเด็นเหล่านี้จะถูกนำเสนอในบทนี้เช่นกัน ทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นประเด็นหลักสำคัญของ "การเมืองกับศิลปะ" เมื่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มองผ่านการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย.

ทุน: ทุนเอกชนกับการอุปถัมภ์ศิลปะ

หลังผ่านพ้นรัชสมัยของรัชกาลที่ 6 ไปจนกระทั่งถึงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการจัดประกวดศิลปกรรมใด นอกเสียจากใน พ.ศ. 2477 ที่มีการประกวดตราสัญลักษณ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมืองเป็นการเฉพาะเท่านั้น เมื่อก้าวเข้าสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) การประกวด

---

[4] สำหรับความขัดแย้งในทางอุดมคติทางศิลปะที่ต่างกันของบุคลากรในวงการศิลปะ คือ ความขัดแย้งและข้อถกเถียงระหว่างอุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะ (art for art sake) กับศิลปะเพื่อชีวิต (art for life sake) เริ่มเกิดขึ้นตั้งแต่ในต้นทศวรรษ 2500 หลังจากที่งานเขียน ชิ้นสำคัญของ "ทีปกร" (นามปากกาของ จิตร ภูมิศักดิ์) เรื่อง ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน ได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2500 โดยสำนักพิมพ์เทวเวศม์ จนเป็นที่นิยมกันในหมู่นักศึกษา ปัญญาชน และศิลปินหัวก้าวหน้า ความขัดแย้งในประเด็นนี้ทวีความเข้มข้นมากยิ่งขึ้นในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ศิลปกรรมที่เคยได้รับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์หรือราชสำนักต้องหยุดชะงักลงเนื่องจากความตกต่ำทางเศรษฐกิจที่ต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ปัญหานี้ทำให้รัชกาลที่ 7 ทรงใช้ช่วงเวลาตั้งแต่ต้นรัชสมัยทุ่มเทไปกับการฟื้นฟูเศรษฐกิจเพื่อเรียกความเชื่อมั่นให้กลับคืนสู่สถาบันพระมหากษัตริย์และรัฐบาลอย่างชัดเจน ประเด็นเหล่านี้ถูกนำเสนอไว้ในบทที่ 2 เพื่ออภิปรายถึงสภาพการณ์ของการศึกษาและการเคลื่อนไหวความคิดทางศิลปะภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยเน้นหาคำอธิบายต่อประเด็นคำถามสำคัญว่า เหตุใดการประกวดศิลปกรรมที่เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์จึงได้หยุดชะงักลง แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบรัฐธรรมนูญแล้ว แต่เหตุใดในช่วง 5 ปีแรกหลังการปฏิวัติสยามจึงยังไม่มีการจัดประกวดศิลปกรรมอย่างเป็นทางการขึ้นเลย ทั้งที่งานฉลองรัฐธรรมนูญซึ่งรัฐจัดขึ้นนั้นเต็มไปด้วยการประกวดจำนวนมากก็ตาม

ข้อวิเคราะห์ของผู้ศึกษาต่อประเด็นนี้ คือ ผู้นำของคณะราษฎรและปัญญาชนนักชาตินิยมฝ่ายรัฐบาลให้ความสำคัญต่อการสร้างภาพลักษณ์ทางศิลปะให้มีบทบาทรับใช้อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของระบอบใหม่ การให้การศึกษาด้านศิลปะหลักวิชาทั้งตามแบบอิทธิพลจากตะวันตกและของไทยแก่คนรุ่นใหม่ให้มีความพร้อมเพื่อทำงานผลิตภาพตัวแทนทางศิลปะสื่อเสนอต่อสาธารณชนเป็นเรื่องสำคัญ ด้วยเหตุนี้จึงต้องใช้เวลาระยะหนึ่งเพื่อบ่มเพาะทักษะทางฝีมือและประสบการณ์แก่คนเหล่านี้ ในที่สุดผลงานศิลปะยุค “สร้างชาติ” ที่ขับเคลื่อนด้วยแนวคิดชาตินิยมจึงค่อยปรากฏเป็นครั้งแรกในการประกวดประณีตศิลปกรรม พ.ศ. 2480 การประกวดนี้ถือเป็นหมุดหมายสำคัญของการเปลี่ยนมือผู้อุปถัมภ์ศิลปะ (art patron) จากพระราชนิยมของพระมหากษัตริย์มาสู่รัฐบาลที่มีอุดมการณ์การเมืองและเศรษฐกิจเป็นปัจจัยสำคัญในการอุปถัมภ์ทางศิลปะ

ในบทที่ 3 เช่นกัน ผู้ศึกษาจะนำเสนอเรื่องการรวมตัวของกลุ่มเอกชนผู้ประกอบวิชาชีพทางศิลปะในนาม “กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน” (The League of Artists) กลุ่มนี้ตั้งขึ้นโดยมีปัจจัยด้านเศรษฐกิจผลักดันอยู่เบื้องหลัง เป้าหมายสำคัญคือร่วมกันปกป้องการถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุน แม้จะไม่มีการประกวดที่ชัดเจน แต่กลุ่มจักรวรรดิศิลปินมีกิจกรรมทั้งการจัดนิทรรศการศิลปะ ตลอดจนมีการออกนิตยสาร รุ่งอรุณ และ สิลปิน ของกลุ่มเพื่อเผยแพร่ความคิด[5] น่าเสียดายที่ภาวะเศรษฐกิจฝืดเคืองในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมถึงการเอารัดเอาเปรียบของนายทุนทำให้กลุ่มนี้ต้องเลิกไป การรวมตัวกันเพื่อจัดแสดงหรือจัดประกวดศิลปกรรมในลักษณะคล้ายกับกลุ่ม

---

[5] สมิทธิ์ ถนอมศาสนะ, “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” (พ.ศ.2492-2501),” (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548), หน้า 66-70.

จักรวรรดิศิลปินจะเกิดขึ้นอีกครั้งในทศวรรษ 2490 ในบทที่ 4 ได้ยกกรณีการแสดงศิลปกรรมของ “จิตรกร ปฏิมากร สมาคม”(Society of Painters and Sculptors) มากล่าวถึง งานศึกษาส่วนใหญ่ไม่ใคร่จะหยิบยกหลักฐานของการแสดงและการประกวดนี้มาศึกษามากนัก การประกวดนี้มีความสำคัญในการเสนออุดมคติ “ศิลปะบริสุทธิ์” ไปคู่เคียงกับ “ศิลปะเชิงพาณิชย์” ซึ่งการสร้างพื้นที่เช่นนี้มีปรากฏชัดเจนมากในการร่วมมือกันของภาคเอกชน

ในบทเดียวกันนี้ ผู้ศึกษายังหยิบยกปัญหาเศรษฐกิจในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุค ศิลป พีระศรี มาศึกษา กล่าวถึงช่วงแรกซึ่งการประกวดได้รับการสนับสนุนจากภาคธุรกิจเอกชนที่หลากหลายกระทั่งการสนับสนุนนี้ค่อยเลือนหายไป เช่นเดียวกับการตอกย้ำถึงความผิดหวังของผู้จัดที่ต้องการยกระดับให้ศิลปินเป็นอาชีพที่สามารถขายผลงานเลี้ยงชีพได้ แต่กลับต้องเผชิญปัญหาว่าทั้งหน่วยงานของรัฐบาล เอกชน และบุคคล ไม่ค่อยสนใจซื้อผลงานจากการแสดงไปประดับหรือสะสมเลย[6] ศิลป พีระศรีใช้วิธีเขียนบทความสะท้อนและเรียกร้องต่อปัญหานี้ไปยังรัฐบาลและชนชั้นนำ รวมถึงปัญหาการไม่มีหอศิลป์ในประเทศไทยด้วย ต่อมาข้อเขียนในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่สะท้อนปัญหานี้นำไปสู่การระดมความคิดร่วมกันระหว่างข้าราชการ ปัญญาชนและชนชั้นนำกับคนในวงการศิลปะจำนวนหนึ่งที่ร่วมกันผลักดันให้เกิดหอศิลป์สมัยใหม่ขึ้นมาแม้ศิลป พีระศรี จะไม่มีโอกาสได้เห็นก็ตาม นอกเหนือจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ บทนี้ยังกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมของรัฐต้นทศวรรษ 2500 ที่มีความสัมพันธ์กับกระแสความเป็นไทยและมีแนวคิดผูกโยงอยู่กับการสร้างพื้นที่การประกวดให้ตอบสนองปัจจัยการเติบโตทางเศรษฐกิจ โดยเฉพาะด้านอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว เวทีที่กล่าวถึงคือ “การประกวดจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว” (อ.ส.ท.) ใน พ.ศ. 2505 ซึ่งแสดงภาพตัวแทนของวัฒนธรรมและประเพณีไทย ได้รับการสนับสนุนจากรัฐในฐานะที่เปิดพื้นที่ทางเศรษฐกิจอีกทางหนึ่ง การประกวดนี้เป็นหลักฐานสำคัญที่ชี้ว่าศิลปะคือเครื่องมือของรัฐในการสื่อสารอุดมการณ์ตลอดจนสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจด้วยการประชาสัมพันธ์ผ่านงานศิลปะ

---

[6] ศิลป พีระศรี สะท้อนว่า “สิ่งที่น่าเศร้าใจในเรื่องศิลปปัจจุบันนี้ก็คือ ศิลปกรรมเกือบทั้งสิ้นที่จัดแสดงในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ 9 ครั้งแล้วๆ มา ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดขึ้นนั้น ไม่มีเลยสักชิ้นเดียวที่ทางราชการได้ซื้อไปติดตั้งตามสถานที่ราชการ งานศิลปกรรมแต่ละชิ้นซึ่งทำขึ้นในระยะ 9 ปีที่แล้วมา จึงสูญหายกระจัดกระจายไปสิ้น ดูเพิ่มเติมได้ใน ศิลป พีระศรี, “วัฒนธรรม และ ศิลป,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ, สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2502), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

วิทยานิพนธ์นี้ยังอธิบายถึงความสำคัญของภาคธุรกิจเอกชนที่เริ่มเข้ามาอุปถัมภ์การประกวดศิลปกรรมอย่างจริงจังโดยเฉพาะอย่างยิ่งธุรกิจธนาคาร ในบทที่ 6 การประกวดศิลปกรรมภายใต้ร่มเงาการอุปถัมภ์ของธุรกิจเอกชน ปลายทศวรรษ 2510-ทศวรรษ 2530 ได้เสนอว่า ขณะที่การประกวดศิลปกรรมของรัฐต้องเผชิญกับการถูกวิจารณ์หลายประเด็น อาทิ ความไม่หลากหลายของแนวงานหรือการผูกขาดคณะกรรมการ ทำให้ภาคธุรกิจเอกชน อาทิ ธนาคารกรุงเทพ ธนาคารกสิกรไทย บริษัทโตชิบา บริษัท พานาโซนิค ฯลฯ เปลี่ยนบทบาทการอุปถัมภ์ศิลปะจาก “พระรอง” ผู้มอบเงินสนับสนุนให้แก่หน่วยงานของรัฐมาเป็น “พระเอก” ทุ่มงบประมาณมหาศาลเพื่อเป็นเจ้าภาพจัดประกวดศิลปกรรมของตนเอง ทั้งนี้รวมถึงหน่วยงานของรัฐอย่างธนาคารแห่งประเทศไทยและการปิโตรเลียมแห่งประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลจากความรุ่งเรืองของการประกวดจากภาคเอกชนด้วย

ในบทนี้อธิบายถึงสาเหตุที่ทำให้การประกวดศิลปกรรมของภาคธุรกิจเอกชนได้รับความสำเร็จและการยอมรับจากคนในวงการศิลปะ ไม่ว่าจะเป็น งบประมาณจำนวนมาก รางวัลที่ดึงดูด การสนับสนุนด้านอื่นนอกจากการประกวด การนำนโยบายของรัฐมาเป็นหัวข้อในการประกวด รวมถึงการพยายามสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์กับคณาจารย์ ศิลปิน และบุคคลชั้นสูงในวงสังคม ตลอดจนมีส่วนสำคัญต่อการพัฒนาแนวงานศิลปะให้แก่วงการ อาทิ การฟื้นฟูศิลปะไทยแบบประเพณี การพัฒนาจิตรกรรมไทยแนวประเพณี การสนับสนุนศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ในบทนี้จะกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมของภาคเอกชนที่ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างบุคลากรในวงการศิลปะกับบุคลากรในสายงานด้านสาธารณสุขรวมไปถึงกับบุคลากรวงการศิลปะด้วยกันเอง ดังกรณี “การประกวดศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน” (Philip Morris Group of Companies – Asian Art Awards, พ.ศ. 2537-2547) จัดโดยบริษัทผู้ผลิตยาสูบขนาดใหญ่ของโลกภายใต้กฎหมายของประเทศไทยที่ห้ามโฆษณาบุหรี่ในที่สาธารณะ ผลกระทบจากการห้ามโฆษณาทำให้บริษัทบุหรี่ข้ามชาติสร้างกลยุทธ์ใหม่เพื่อสร้างภาพลักษณ์และขยายตลาดให้แก่สินค้าและอุตสาหกรรมนี้ หนึ่งในกลยุทธ์สำคัญที่ตกทอดมาถึงวงการศิลปะคือ การจัดประกวดศิลปกรรมนั่นเอง

บทบาทการอุปถัมภ์ศิลปะของธนาคารพาณิชย์ไทยช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 – ทศวรรษ 2530 เมื่อมองผ่านการประกวดศิลปกรรมยังสามารถอธิบายถึงพัฒนาการและข้อถกเถียงที่เกี่ยวข้องกับศิลปะไทยแบบประเพณีได้อีกด้วย ไม่ว่าจะเป็น บทบาทในการฟื้นฟูศิลปะไทยแบบประเพณีให้กลับขึ้นมาได้รับความสนใจอย่างกว้างขวางอีกครั้ง ดังกรณีการประกวด

จิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ ความสำเร็จนี้นำไปสู่การผลักดันให้เกิดการพัฒนาหลักสูตรศิลปะไทยขึ้นเป็นการเฉพาะในมหาวิทยาลัยศิลปากร เกิดการรวมกลุ่มของจิตรกรผู้สร้างงานศิลปะไทยแบบประเพณีเผยแพร่ในประเทศและต่างประเทศ เกิดบัณฑิตในสาขานี้ซึ่งได้รับประโยชน์จากการประกวดศิลปกรรมที่ให้ทั้งพื้นที่แสดงผลงานและแสวงหาชื่อเสียง ถึงกระนั้นศิลปะไทยแบบประเพณีในการประกวดของธนาคารพาณิชย์ยังถูกวิจารณ์และเกิดข้อถกเถียงว่าผลงานแนวนี้จำนวนมากสะท้อนถึงอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกด้วย ข้อถกเถียงลักษณะนี้เคยเกิดขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี มาแล้ว ข้อสรุปของศิลป พีระศรีขณะนั้น คือ การเลือกที่จะสรุปจาก “ผู้สร้าง” มากกว่า “ชิ้นงานศิลปะ” ดังที่กล่าวว่า “…เขาเป็นคนไทย ฉะนั้นศิลปของเขาก็ต้องเป็นไทยด้วย แม้ว่าสายตาของคนทั่วไปยังไม่อาจมองเห็นลักษณะความเป็นไทยเช่นนั้นได้แจ่มแจ้งก็ตาม”[7]

ข้อสรุปเช่นนี้เน้นการผสมผสานความเป็นไทยในเชิงเนื้อหาเรื่องราวเข้ากับรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลจากตะวันตกด้วย แตกต่างกับในทศวรรษ 2520 ซึ่งการถกเถียงตีความกันเพื่อหานิยามที่ชัดเจนระหว่างศิลปะไทยแบบประเพณีกับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกนำมาสู่ข้อเสนอให้เพิ่มแนวงาน “จิตรกรรมไทยแนวประเพณี”[8] เพื่อเปิดโอกาสให้กับงานจิตรกรรมไทยที่ขาข้างหนึ่งยืนอยู่บน “คตินิยมแบบประเพณี” และขาอีกข้างหนึ่ง “ก้าวเลยออกมาจนเป็นศิลปะร่วมสมัย” ประเด็นที่กล่าวนี้จะถูกขยายอยู่ใน บทที่ 7 เช่นเดียวกับประเด็นการสถาปนา “ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ” จากการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ในทศวรรษ 2520 – ทศวรรษ 2530 ธนาคารพาณิชย์มีบทบาทมากต่อการสนับสนุนให้เกิดการแข่งขันกันสร้างภาพลักษณ์เพื่อเน้นการเชิดชูพระมหากรุณาธิคุณและพระบารมีของพระมหากษัตริย์ในวาระพิเศษ ทั้งนี้เรื่องราวทางประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมที่เชิดชูบทบาทพระมหากษัตริย์ไทยแต่ละรัชสมัยจึงมีความสำคัญและถูกศิลปินเลือกมาใช้สร้างภาพตัวแทนเพื่อเฉลิมพระเกียรติอันแสดงถึงความต่อเนื่องในบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อสังคมไทยตั้งแต่ช่วงก่อนและหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง

---

[7] ศิลป พีระศรี, “ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือไม่,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2501), หน้า 19.

[8] พิษณุ ศุภนิมิตร, “จิตรกรรม ‘บัวหลวง’ เรื่องของจิตรกรรมไทยประเพณี,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 29 ฉบับที่ 1 (17 มิถุนายน พ.ศ.2525): 30-31.

ศิลปะ – ศิลปิน – คณะกรรมการตัดสินและการวิจารณ์ศิลปะในการประกวดศิลปกรรม

การศึกษาการประกวดศิลปกรรมสามารถสะท้อนถึงพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงของศิลปะสมัยใหม่แต่ละช่วงเวลาในประเทศไทย ซึ่งไม่อาจหลีกพ้นไปจากการอยู่ภายใต้อิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตก เจตนารมณ์ของศิลป พีระศรี ที่จะใช้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติผลักดันให้ศิลปะของไทยก้าวหน้าทัดเทียมนานาชาติ ส่งผลให้เนื้อหาเรื่องราวของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมประเพณีไทยถูกแสดงออกมาผ่านการใช้รูปแบบของศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตก เป็นเหตุให้ความเป็นไทยในบริบทของศิลปะสมัยใหม่นั้นมีความสัมพันธ์กับรูปแบบของตะวันตกอย่างมิอาจปฏิเสธ ลักษณะนี้ยังมีความต่อเนื่องไปถึงเนื้อหาและรูปแบบของศิลปะในการประกวดศิลปกรรมของเอกชนด้วย อย่างไรก็ตาม ลักษณะดังกล่าวมิได้ดำเนินไปอย่างราบรื่น เพราะหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรีในกลางทศวรรษ 2500 กระแสการสร้างงานศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมได้ก้าวขึ้นมาท้าทายขนบของความเป็นไทยแบบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จนต่อมาส่งผลให้ภาพของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยคือภาพสะท้อนของความเป็นปัจเจกอย่างถึงขีดสุด เป็นภาพที่ดำเนินไปพร้อมกับความหลากหลาย ภายใต้อิทธิพลที่ไม่อาจสลัดหลุดไปจากรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก

บทที่ 5 ยังกล่าวถึงความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี เชื่อมโยงถึงประเด็นการแสดงทัศนะที่ต่างกันระหว่างคนต่างรุ่นในเรื่องศิลปะ นอกจากนี้คือ การแสดงถึงบทบาทของ “การวิจารณ์ศิลปะ” ในสื่อสิ่งพิมพ์ซึ่งสะท้อนถึงบรรยากาศความคึกคักของการวิจารณ์อันเป็นภูมิปัญญาที่สำคัญยิ่งต่อการสร้างสรรค์ศิลปะ ประวัติศาสตร์และวงการศิลปะ

วิทยานิพนธ์ยังศึกษาเรื่องของตัวบุคคลที่แวดล้อมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติทั้งชนชั้นนำ ชนชั้นกลาง รวมถึง “ศิลปินชั้นเยี่ยม” (The Great Artist) อันเป็นสถานะแสดงถึงเกียรติยศสูงสุดในเวทีนี้ กลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยมต่อมากลายเป็นกลุ่มสำคัญที่มีบทบาทควบคุมทิศทางของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ชี้นำแนวทางของงานศิลปะ กระทั่งมีบทบาทไปถึงการประกวดศิลปกรรมอื่นทั้งของรัฐและเอกชนจนถึงปัจจุบัน คณะกรรมการตัดสินผลงานในการประกวดของเอกชนไม่ได้แตกต่างมากนักกับคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งนี้ปัญหาการผูกขาดคณะกรรมการยังคงปรากฏในเวทีของเอกชนด้วย

การศึกษาที่กล่าวมาทั้งหมดนำมาสู่เนื้อหาของบทที่ 8 คือ มรดกจากการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย: บทสรุปของพัฒนาการและปัญหา ในบทนี้อธิบายถึงผลของการประกวดศิลปกรรมตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530 ที่มีต่อวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วม

สมัยของไทย ส่วนใหญ่เห็นได้ชัดในแง่ของการ “บุกเบิก” โครงสร้างและรูปแบบการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดยรัฐ จนนำไปสู่การพัฒนาการศึกษาศิลปะในระดับอุดมศึกษา นำไปสู่การริเริ่มระดมความคิดและทุนในการพัฒนาหอศิลป์สมัยใหม่ การนำนโยบายของรัฐมาผสานเข้ากับการประกวด การบุกเบิกสิ่งพิมพ์หรือสูจิบัตรประกอบการประกวดและนิทรรศการศิลปะ การกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ศิลปะ นอกจากนี้ยังพัฒนาและสนับสนุนให้เกิด “แนวงาน” หรือการ “นำเข้า” ศิลปะรูปแบบใหม่ๆ ในวงการศิลปะ อาทิ ศิลปะนามธรรม ศิลปะไทยแนวประเพณี ศิลปะสื่อประสม ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ เป็นต้น ความสำเร็จจากการประกวดยังเป็นตรารับรองเบื้องต้นให้แก่ศิลปินได้สะสมชื่อเสียง เกียรติยศ อันจะส่งผลต่อมูลค่าเพิ่มของผลงานในตลาดการค้างานศิลปะด้วย อย่างไรก็ตาม ปัญหาสั่งสมบางประการ อาทิ การผูกขาดคณะกรรมการตัดสิน รูปแบบการประกวดและวิธีการตัดสินที่ไม่มีการพัฒนา การขาดการมีส่วนร่วมต่อผู้ชม เป็นต้น อันเป็นเหตุให้การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยยังไม่สามารถกลับมามีความโดดเด่นเป็นที่พึ่งทางความคิด การสร้างสรรค์ และการแสดงออกให้แก่ศิลปิน นักศึกษา คณาจารย์ และนักวิชาการด้านศิลปะได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ประสบการณ์ใหม่ได้มากนักในปัจจุบัน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยระหว่างทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530
2. เพื่อศึกษารูปแบบและเนื้อหาของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย
3. เพื่อศึกษาผลกระทบของการประกวดศิลปกรรมที่มีต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

สมมติฐาน

ภายใต้การปกครองระบอบ “รัฐธรรมนูญ” ของรัฐบาลคณะราษฎร การประกวดศิลปกรรมในช่วงทศวรรษ 2480 เน้นประกวดผลงานศิลปะสมัยใหม่ที่มีเนื้อหาเพื่อเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองแบบประชาธิปไตยและเศรษฐกิจแบบชาตินิยม ทั้งมีส่วนทำให้เกิดสถาบันอุดมศึกษาทางศิลปะแห่งแรกของไทย คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร สถาบันแห่งนี้จัดหลักสูตรการเรียนการสอนทางศิลปะเพื่อผลิตศิลปิน รวมถึงจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรกใน พ.ศ. 2492 เพื่อยกระดับ

ศิลปะของไทยให้ทันสมัยทัดเทียมกับนานาชาติและกลายเป็นแม่แบบของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน ในช่วงสงครามเย็นระหว่างทศวรรษ 2490 ถึงทศวรรษ 2500 รัฐบาลมีนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ การประกวดศิลปกรรมที่รัฐจัดขึ้น รวมทั้งงานศิลปะที่ได้รางวัลหรือจัดแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงยังคงมีรูปแบบที่สะท้อนถึงการรับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก นำเสนอเนื้อหาหรือภาพลักษณ์ความเป็นไทยควบคู่กันไปอย่างชัดเจน และมีส่วนส่งผลให้พื้นที่การวิจารณ์ศิลปะเติบโตขึ้น

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ชัยชนะของฝ่ายเรียกร้องประชาธิปไตยและการพัฒนาเศรษฐกิจแบบทุนนิยมทำให้เกิดการขยายตัวของกลุ่มทุน องค์กรธุรกิจเอกชนเริ่มเข้ามาอุปถัมภ์งานศิลปะในฐานะผู้จัดการประกวดศิลปกรรมโดยร่วมมือกับหน่วยงานของรัฐ ตลอดจนสถาบันอุดมศึกษาที่มีการเรียนการสอนทางศิลปะ การประกวดส่วนใหญ่มีบทบาทสนับสนุนวงการศิลปะ การฟื้นฟูความเป็นไทย รวมถึงสนับสนุนการเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์ผ่านงานศิลปะอย่างต่อเนื่องโดยเฉพาะในทศวรรษ 2530 นอกจากนี้การเติบโตทางเศรษฐกิจยังส่งผลต่อการเพิ่มมูลค่าของผลงานในตลาดการค้างานศิลปะ การสะสมผลงานศิลปะทั้งในหน่วยงานของรัฐและเอกชน และการเกิดพื้นที่หอศิลปะสมัยใหม่เพื่อแสดงผลงานศิลปะสู่สาธารณชน

กลุ่มหลักฐานที่ใช้ในการศึกษา

หลักฐานเพื่อนำมาศึกษาและวิเคราะห์ แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มด้วยกัน ประกอบด้วย

กลุ่มหลักฐานชั้นต้น ประกอบด้วย เอกสารชั้นต้นของราชการ (ที่ยังไม่ได้มีการตีพิมพ์เผยแพร่) เอกสารที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการศึกษา ค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล อาทิ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ หอสมุดแห่งชาติ ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร ห้องหนังสือหายาก (rare book) ในหอสมุดของสถาบันอุดมศึกษาหรือเอกชน เอกสารราชการส่วนใหญ่ที่เป็นหลักฐานชั้นต้น ผู้ศึกษาค้นคว้าจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติในแฟ้มเอกสารของ “กระทรวงศึกษาธิการ” ในส่วนของ “กรมศิลปากร” เป็นหลัก จึงเป็นที่มาของเชิงอรรถในส่วนเอกสารราชการที่ขึ้นต้นว่า “หจช.ศธ.” หลักฐานชั้นต้นในงานชิ้นนี้ยังรวมถึงสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะจากการประกวด นอกจากนี้ยังมีหลักฐานชั้นต้นที่เป็นบทความ บทวิจารณ์ศิลปะในสื่อสิ่งพิมพ์ อาทิ นิตยสาร หนังสือพิมพ์ วารสาร อีกจำนวนหนึ่งด้วย

กลุ่มหลักฐานชั้นรอง ประกอบด้วย งานวิชาการที่ตีพิมพ์เผยแพร่เรียบร้อยแล้ว งานวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความวิชาการในวารสารหรือนิตยสารที่ค้นคว้าจาก หอสมุดแห่งชาติ หอสมุดกลาง ของสถาบันอุดมศึกษา ฯลฯ รวมถึงบทสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องจากนิตยสาร วารสาร หนังสือพิมพ์

กลุ่มหลักฐานภาพ ประกอบด้วย ภาพถ่ายเหตุการณ์ ภาพผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับประเด็นศึกษา โดยค้นคว้าและทำสำเนาบางส่วนจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติและหอสมุดแห่งชาติ รวมถึงภาพผลงานศิลปะที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรนิทรรศการ ในงานศึกษาประวัติศาสตร์ สมุดภาพที่ระลึกหรืองานเขียนสารคดีที่เกี่ยวข้อง

กลุ่มหลักฐานจากการสัมภาษณ์ สัมภาษณ์ข้อมูลจากคณาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย ศิลปิน บุคลากรทางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องและมีชีวิตอยู่ร่วมยุคสมัยกับช่วงเวลาที่เป็นกรณีศึกษาหรือเป็นประเด็นหลักของการศึกษา

วิธีดำเนินการวิจัย

วิทยานิพนธ์นี้ใช้วิธีวิจัยเอกสาร (Documentary Research) ศึกษาเอกสารชั้นต้นและชั้นรองที่เกี่ยวข้องกับการประกวดศิลปกรรมเวทีต่างๆ ในประเทศไทยที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ2530 และเอกสารทางด้านศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยของไทยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงใช้หลักฐานจากการสัมภาษณ์ศิลปิน นักวิชาการ นักวิจารณ์ ผู้ประกอบการธุรกิจเอกชนและบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับการประกวดศิลปกรรมในช่วงเวลาที่เป็นกรณีศึกษา ตลอดจนศึกษาวิเคราะห์จากหลักฐานภาพผลงานศิลปะที่ถูกตีพิมพ์อยู่ในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการ หนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะไทย และตำราทางศิลปะ แล้วนำเสนอแบบพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Analytical Description)

แนวคิดที่ใช้ในการศึกษา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจภายใต้สังคมการเมืองไทยสมัยใหม่ในช่วง 5 ทศวรรษ (ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530) เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยเหล่านี้ที่มีต่อวงการศิลปะของไทยผ่านการประกวดศิลปกรรม ทั้งนี้การค้นหาคำอธิบายทางประวัติศาสตร์จึงมิอาจมองการประกวดในแง่ของกิจกรรมการแข่งขันทักษะฝีมือและความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะเพื่อให้ได้รางวัลเท่านั้น ซึ่งเป็นการมองในลักษณะที่ผู้ส่งผลงานเป็นผู้ได้รับประโยชน์ฝ่ายเดียว เนื่องจากในข้อเท็จจริงการกำหนดเกณฑ์กติกา เนื้อหา และรูปแบบในการ

ประกวด ตลอดจนการจัดแสดงผลงานที่ได้รางวัลและได้คัดเลือกให้ร่วมแสดงสู่สาธารณชนนั้น ย่อมหมายถึงการที่ผู้จัดประกวดไม่ว่าจะเป็นรัฐหรือเอกชนอยู่ในฐานะของผู้กำหนดควบคุมให้เกิดการผลิตหรือการ “สร้างภาพตัวแทน” เพื่อสร้างประโยชน์ในด้านใดด้านหนึ่งด้วย อาทิ การสื่อสารอุดมการณ์ แนวความคิด ประชาสัมพันธ์หรือเผยแพร่นโยบาย ตลอดจนสนับสนุนสถาบันที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความมั่นคงของรัฐ เป็นต้น

การพิจารณาการประกวดศิลปกรรมในแง่ที่เป็น “พื้นที่ทางผลประโยชน์” (space of interest) ของทั้งฝ่ายผู้จัดและผู้เข้าร่วมซึ่งในท้ายที่สุดจะปรากฏผลลัพธ์เป็นการแสดงนิทรรศการ ทำให้ผู้ศึกษาเลือกปรับใช้แนวคิดจากนักวิชาการชาวตะวันตกอย่าง “โทนี เบนเนต” (Tony Bennett) ผู้สนใจศึกษาพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่สำคัญคือ “พิพิธภัณฑ์” (museum) ที่มีองค์ประกอบหลักคือ “การจัดนิทรรศการ” (exhibition) ในลักษณะเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความซับซ้อน (complex) ขณะเดียวกันยังทำหน้าที่ผลิตสร้างภาพตัวแทนในอีกทางหนึ่งด้วยนั้น มาปรับใช้เป็นแนวคิดส่วนหนึ่งในการศึกษาและวิเคราะห์งานชิ้นนี้

ในงานศึกษาของโทนี เบนเนต เรื่อง The Birth of Museum (2000) อธิบายถึงกระบวนการสร้างอำนาจเพื่อการควบคุมคนในสังคมผ่านพิพิธภัณฑ์ เบนเนตยังศึกษาและนำเสนอแนวคิดที่ว่าด้วย “ปมของนิทรรศการ” (The Exhibitionary Complex) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากงานของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) เรื่อง Discipline and Punish ที่ศึกษาเรื่องของ “เรือนจำ ในฐานะสถาบันสมัยใหม่ที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างอำนาจและความรู้อย่างชัดเจน”[9] เบนเนตนำเสนอถึงการก่อเกิดของพิพิธภัณฑ์ศิลปะ พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์หรือพิพิธภัณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ธรรมชาติในยุคเริ่มต้นว่ามีความสัมพันธ์ในแนวทางเดียวกันกับสถาบันที่ฟูโกต์ศึกษา กล่าวโดยสรุปคือ สถาบันสมัยใหม่ที่กล่าวมามีสถาปัตยกรรมและระบบกลไกการสร้างอำนาจจากความรู้และการควบคุมคนในสังคม โดยในกรณีของพิพิธภัณฑ์ทั้งทางประวัติศาสตร์หรือศิลปะมี “การจัดนิทรรศการ” เป็นเครื่องมือ เบนเนตได้กล่าวถึงอำนาจเหล่านี้ผ่านแนวคิดเรื่อง “ปมของนิทรรศการ” ว่ามันยังเป็นชุดเทคโนโลยีทางวัฒนธรรมที่ทำหน้าที่จัดการให้ประชาชนมี “การกำกับควบคุมตนเอง”[10] (self-regulating) ด้วย

ในแนวคิดเรื่องปมของนิทรรศการ เบนเนตกล่าวถึงพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ว่า “นิทรรศการได้เล่นบทบาทสำคัญในการสร้างรัฐสมัยใหม่…ปมของนิทรรศการทำหน้าที่จัดเตรียมบริบทสำหรับ

---

[9] Tony Bennett, The Birth of Museum (London: Routledge, 2000), p.59.

[10] Ibid, p.63.

การจัดแสดงถาวรของสิ่งที่เรียกว่าอำนาจและความรู้"[11] การให้ความสำคัญต่อการจัดนิทรรศการในบทบาทเช่นนี้สืบเนื่องมาถึงกรณีศึกษาศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยผ่านการประกวดศิลปกรรม เนื่องจากผลผลิตจากการประกวด คือ งานศิลปะที่เป็นภาพตัวแทนของแนวคิดหรืออุดมการณ์อันเกิดมาจากกติกาหรือข้อกำหนดของการประกวดได้ถูกนำมาจัดเป็นนิทรรศการสื่อสารต่อผู้ชมเช่นกัน ทั้งนี้หากปรับประยุกต์นำแนวคิดนี้มาใช้ในการอธิบายการประกวดศิลปกรรม ในทางหนึ่งย่อมหมายถึงการสนับสนุนข้อเสนอที่ว่า การประกวดศิลปกรรมหรือนิทรรศการที่เกิดขึ้นจากการประกวดนั้นไม่ได้ทำหน้าที่เพียงสื่อสารอุดมการณ์ ความคิด นโยบายต่อสาธารณชนเท่านั้น แต่มันยังเป็นกลไกทำหน้าที่ให้คนในสังคมตระหนักและเป็นส่วนหนึ่งของอุดมการณ์หรือแนวคิดที่ส่งผ่านออกมาจนกระทั่งนำไปสู่ "การกำกับควบคุมตนเอง" อันมีผลจากการเสพภาพตัวแทนเหล่านี้

แม้หลักฐานที่ผู้ศึกษาใช้จะมิได้บ่งชี้ชัดเจนถึงปฏิกิริยาจากฝั่งของผู้ชมในลักษณะดังกล่าว แต่ในแง่การเป็นพื้นที่ผลิตความรู้และอำนาจ แนวคิดเรื่องปมของนิทรรศการก็ยังสามารถปรับมาใช้เป็นแนวทางศึกษาหลายกรณีที่เกิดขึ้นในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้ ทั้งนี้เพราะการจัดประกวดในแบบ "แห่งชาติ" อย่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอันถือเป็นแม่แบบของการประกวดในเวทีต่อๆ มีวัตถุประสงค์ชัดเจนที่จะ "ยกระดับ" วงการศิลปะของไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติ การยกระดับนี้กระทำผ่านการประกวดโดยมีการคัดเลือกงานศิลปะซึ่งอำนาจของคนกลุ่มหนึ่งประทับรับรองว่ามีคุณภาพดีและยังกระทำผ่านการจัดนิทรรศการอันสะท้อนถึงการจัดระบบสิ่งที่ถูกรับรองว่ามีคุณภาพดีนั้นให้กลายมาเป็นความรู้ที่จะถ่ายทอดต่อคนในสังคมด้วย เบนเนตยังกล่าวถึงปมของนิทรรศการว่า "มันเป็นระบบการกำกับควบคุมตนเองผ่านการมองที่สมบูรณ์"[12] การมองนี้เขาให้ความสำคัญกับการตกแต่งภายใน การจัดวางภายในตัวนิทรรศการอันมีผลต่อการสร้างมุมมองทางอุดมคติและคำสั่งจากการควบคุมอำนาจในการมอง[13] แนวคิดนี้ช่วยเป็นแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของการจัดนิทรรศการในบางกรณีจากการประกวดศิลปกรรมด้วย มิใช่เพียงวิเคราะห์ผ่านผลงานศิลปะเท่านั้น กรณีประเทศไทยพบว่าองค์ประกอบภายนอกอย่าง "วาระ" ในการจัดประกวดยังเชื่อมต่อกับกระบวนการแสดงอำนาจในการควบคุมประชาชนให้รับรู้และ "มอง" ในสิ่งซึ่งเป็นภาพตัวแทนที่รัฐหรือเอกชนกำหนดให้ผลิตขึ้น ดังกรณีการประกวด

---

[11] Ibid, p.66.

[12] Ibid, p.69.

[13] Ibid, p.69.

ประณีตศิลปกรรมหรือการประกวดจิตรกรรมเนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี (พ.ศ. 2525) เป็นต้น

แนวทางการศึกษาโดยใช้แนวคิดปมของนิทรรศการ เบนเนตยังเสนอให้มองพื้นที่ของพิพิธภัณฑ์ในฐานะ “พื้นที่ของภาพตัวแทน” (The Space of Representation) อันเป็นองค์ประกอบสำคัญของแนวคิดนี้ การมองพื้นที่ในลักษณะดังกล่าวจะสะท้อนให้เห็นถึง “ความสัมพันธ์ระหว่างการจัดการสิ่งที่เป็นวิทยาการสมัยใหม่ อาทิ ประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ โบราณคดี ธรณีวิทยา ชีววิทยา และมานุษยวิทยา...ข้อสรุปสำคัญของปมของนิทรรศการคือสิ่งที่เป็นทั้งการ ‘จัดแสดง’ (show) และ ‘การบ่งบอก’(tell) ไปพร้อมๆกัน ”[14] ในที่นี้จึงมิอาจหลีกเลี่ยงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุทางศิลปะหรือองค์ประกอบในการจัดนิทรรศการที่สื่อสารและสร้างการรับรู้ผ่าน “การจ้องมอง” (gaze) และการจ้องมองตามกรอบคิดของ “วัฒนธรรมทางสายตา”(Visual Culture) นี้เองทำให้แนวคิดปมของนิทรรศการหลีกเลี่ยงมิได้ต่อการแปรสิ่งที่เป็น “ภาพ” ให้กลายเป็น “ภาษา” สอดคล้องกับ ธเนศ วงศ์ยานนาวา ซึ่งกล่าวถึงการเปลี่ยนสิ่งที่เป็น “ทัศนาธิปัตย์” ให้กลายเป็น “ตัวบท” ว่า

> เมื่อศิลปะเป็น ‘ตัวบท’ ก็จะทำให้เกิดการตีความระหว่างผลงานศิลปะกับผู้ชม หรือจะเป็นการเชื่อมการตีความระหว่างศิลปินเข้ากับผู้ชม โดยเป้าหมายสำคัญคือการเชื่อมต่อบุคคลที่เปรียบเสมือน ‘อะตอม’ ที่แยกตนเองออกจากส่วนอื่นๆ ของชุมชนและสังคม เข้ากับศิลปะ ศิลปินและสังคม โดยผ่านวงจรของการตีความ แต่การทำให้ศิลปะกลายเป็น ‘ตัวบท’ เท่ากับเป็นการเปลี่ยนแปลงภาพให้กลายมาเป็น ‘ภาษา’ ศิลปะจะก้าวข้ามเข้ามาอยู่ในพื้นที่ของภาษา การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวจึงเป็นการลดระดับ (reduction) ‘ภาพ’ ให้กลายเป็น ‘ภาษา’ แต่ถึงกระนั้น ศิลปะในกรอบของ ‘ทัศนาธิปัตย์’ (ocularcentrism) ก็ยังไม่สามารถหลุดพ้นจากกรอบของ ‘วัฒนธรรมสายตา’ ไปได้[15]

การเลือกแนวคิดปมของนิทรรศการมาปรับใช้เพื่อศึกษาวิเคราะห์การประกวดศิลปกรรมจึงเป็นการปรับรูปแบบการพิจารณาการประกวดให้มีลักษณะเป็น “ตัวบท” (text) ที่มีความซับซ้อนมากขึ้นด้วย งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในอดีตมักเน้นมองการประกวดเป็นพื้นที่ผลิตผลงานศิลปะและวิเคราะห์ผลงานของศิลปินเป็นชิ้นไป แต่นอกจากตัวผลงานและตัวผู้สร้างแล้ววิทยานิพนธ์ฉบับนี้ยังพิจารณาไปถึงโครงสร้างการประกวด ตลอดจนประเด็นความขัดแย้งที่ล้วน

---

[14] Ibid, p.75.

[15] ธเนศ วงศ์ยานนาวา, ศิลปะกับสภาวะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2552), หน้า 92-93.

แต่เป็นส่วนประกอบสร้างให้พื้นที่ชนิดนี้เป็น “พื้นที่ของภาพตัวแทน” หลากหลายชนิด เพื่อสนับสนุน ตอบสนอง หรือแม้กระทั่งต่อต้านกับปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจในช่วงเวลาที่เป็นกรณีศึกษาด้วย

การพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่าง “การมอง” ผลงานศิลปะกับ “การเมือง” ผู้ศึกษายังได้ประโยชน์จากงานของนักวิชาการไทยซึ่งนำเสนอแนวคิดเรื่องของ “การเมืองทัศนา” (Visual Politics) ในงานศึกษาของ บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ เรื่อง ทัศนียภาพของการต่อต้าน: การเมืองทัศนา (Visual Politics)ของการปฏิวัติสยามในสื่อร่วมสมัย (2555) บัณฑิตอธิบายถึงเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่ก่อให้เกิดวิวัฒนาการของภาพถ่าย ซึ่งทำหน้าที่ทั้งบันทึกภาพและกลายเป็นสื่อร่วมสมัยที่เป็นตัวบทชนิดหนึ่งของสังคม กรอบการมองภาพถ่ายหรืองานศิลปะของบัณฑิตผ่านการสำรวจวัฒนธรรมทัศนา (Visual Culture) นำมาสู่ข้อเสนอที่น่าสนใจ บัณฑิตเสนอให้พิจารณากระบวนการ “มอง” ว่ามีการรับรู้และการปฏิสัมพันธ์ของผู้คนเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย โดยกล่าวว่า “การมองเห็นจึงมิใช่การมองเห็นโดยที่ไม่มีมิติของการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้อง หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการกล่อมเกลาการสร้างสำนึกทางสังคมการเมือง การสร้างสัมพันธภาพเชิงอำนาจ การกำหนดศักดิ์ชั้น (Hierarchy) ระหว่างคน ซึ่งหมายถึงสัมพันธภาพเชิงอำนาจทางการเมืองทั้งในระดับทางการและไม่เป็นทางการ...”[16]

ผู้ศึกษาสามารถใช้กรอบการมองเช่นนี้มาพิจารณาผลงานศิลปะจากการประกวดในมิติที่สัมพันธ์กับการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมได้ นอกจากจะปรับรูปแบบการพิจารณาการประกวดศิลปกรรมและผลงานศิลปะให้เป็นตัวบทเพื่อนำไปวิเคราะห์ร่วมกับปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจแล้ว ผู้ศึกษายังได้รับอิทธิพลจากแนวทางการศึกษาที่ว่าด้วยการใช้ภาพถ่ายหรืองานศิลปะมาเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ดังที่เรียกการศึกษาลักษณะนี้ว่า “ประติมานวิทยา” (Iconography) ซึ่งมะลิฉัตร เอื้ออานันท์ ได้อธิบายว่าคือ ชุดของภาพลักษณ์หรือสัญลักษณ์เกี่ยวข้องกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง รวมทั้งภาพลักษณ์ต่างๆ ที่จิตรกรหรือสกุลช่างหนึ่งใช้ในงานศิลปะ หรือชุดภาพในงานศิลปะที่เขียนขึ้นเพื่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง[17] รวมไปถึงการใช้แนวทางของ

---

[16] บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, “ทัศนียภาพของการต่อต้าน : การเมืองทัศนา (Visual Politics) ของการปฏิวัติสยามในสื่อร่วมสมัย,” จาก 100 ปี ร.ศ.130 ถึง 80 ปี ประชาธิปไตย, สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ และทิพย์พาพร ตันติสุนทร, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), หน้า 223.

[17] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า 252.

“ประติพิมพ์วิทยา” (Iconology) อันเป็น “วิทยาการในการตีความภาพลักษณ์และสัญลักษณ์ทางทัศน์”[18] ทั้งสองแนวทางการศึกษานี้ล้วนมีหลักคิดสำคัญที่กล่าวว่า “งานจิตรกรรมนั้นไม่ได้มีไว้ ‘มอง’ เท่านั้น พวกมันยังมีไว้ ‘อ่าน’ อีกด้วย”[19]

ในงานศึกษาของ ปีเตอร์ เบิร์ค (Peter Burke) เรื่อง Eyewitnessing: The Used of Images as Historical Evidence (2001) ได้กล่าวถึงแนวคิด Iconography ว่าเกิดขึ้นมาในโลกของประวัติศาสตร์ศิลปะในช่วงทศวรรษที่ 1920 – 1930 โดยเฉพาะในช่วงคริสต์ศักราช 1930 คำว่า Iconography “ถูกใช้เพื่อสื่อสารถึงปฏิกิริยาต่อต้านรูปแบบการวิเคราะห์งานจิตรกรรมที่เคยโดดเด่นในแบบที่เน้นวิเคราะห์องค์ประกอบศิลป์หรือสีเป็นส่วนสำคัญ”[20] งานของเบิร์คทำหน้าที่ทบทวนการเติบโตของแนวคิด Iconography ด้วยการกล่าวถึงนักวิชาการที่มีบทบาทในการใช้แนวคิดนี้เป็นระเบียบวิธีสำหรับศึกษาทางประวัติศาสตร์ กลุ่มนักวิชาการสำคัญคือ กลุ่มสำนัก “วอร์บวก” (The Warburg school) เกิดขึ้นในเมืองฮัมบวก (Hamburg) ช่วงที่ฮิตเลอร์กำลังมีอำนาจ กลุ่มนี้ประกอบด้วย เอบี วอร์บวก (Aby Warburg) ฟริตส์ แซกว์ (Fritz Saxl) เออร์วิน พานอฟสกี (Erwin Panofsky) และเอ็ดการ์ วินด์ (Edgar Wind) แนวคิดนี้ถูกแพร่ขยายอย่างมาก โดยเฉพาะช่วงหลัง ค.ศ. 1933 เมื่อแกนนำกลุ่มอย่าง พานอฟสกีอพยพไปอาศัยอยู่ที่สหรัฐอเมริกา ในขณะที่สมาชิกคนอื่นในสำนักนี้อพยพไปอยู่ที่อังกฤษ[21]

หลักสำคัญในการอ่านภาพถ่ายหรือภาพเขียนในฐานะที่เป็น “ตัวบท” เพื่อใช้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มนี้คือ การใช้สายตาพิจารณารายละเอียดของภาพ “ไม่ใช่เพียงเพื่อแยกแยะตัวศิลปิน แต่เพื่อวิเคราะห์ถึงความหมายทางวัฒนธรรมเป็นสำคัญ รวมไปถึงในการอ่านภาพที่เป็นหลักฐาน ยังจำเป็นจะต้องพิจารณาถึง ‘ตัวบท’ หรือ ‘ภาพ’ อื่นๆ ที่ถูกผลิตขึ้นร่วมยุคร่วมสมัยเดียวกันมาร่วมพิจารณาและตีความด้วย”[22] อย่างไรก็ตาม การใช้ภาพเพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ยังมีข้อควรระวังและตระหนักเช่นเดียวกับหลักฐานชนิดอื่น กล่าวคือ ภาพถ่ายหรือภาพวาดโดยจุดเริ่มต้นของมันไม่ได้ถูกสร้างมาเพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์[23] แต่ถูกสร้าง

---

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า 252.

[19] Peter Burke, “Iconography and Iconology,” in Eyewitnessing: The uses of Images as Historical Evidence (London: Reaktion Books ,2001), p.35.

[20] Ibid, p.34.

[21] Ibid, p.35.

[22] Ibid, p.39.

[23] Ibid, p.34.

ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้สร้างที่แตกต่างกันออกไปในช่วงเวลานั้น การนำแนวคิด Iconography มาปรับใช้เป็นแนวทางศึกษาประวัติศาสตร์จึงต้องอาศัยการพิจารณาตัวบทอื่นเข้ามาร่วมวิเคราะห์ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น

การพิจารณาการประกวดศิลปกรรมโดยนำแนวคิดเรื่องปมของนิทรรศการ การเมืองทัศนา และการใช้ภาพเป็นหลักฐานในการศึกษาประวัติศาสตร์ ดังที่กล่าวโดยสังเขปข้างต้นมาปรับใช้ในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้ศึกษาเชื่อว่าจะนำสู่ความเป็นไปได้ที่จะหาคำอธิบายต่อความเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยซึ่งเชื่อมโยงเป็นส่วนหนึ่งกับประวัติศาสตร์การเมือง เศรษฐกิจ และสังคมได้ ทั้งยังเป็นไปได้เช่นกันที่การประกวดศิลปกรรมจะมีสถานภาพเป็นพื้นที่ของภาพตัวแทนทำหน้าที่เป็นปฏิบัติการชุดใหม่ของการเขียนประวัติศาสตร์ ดังที่เบนเนตอ้างถึงว่าคือ “วิทยาการเชิงประจักษ์”[24] (empirical discipline) ที่จะใช้ศึกษาและสร้างความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่มีประโยชน์ต่อไปได้

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

วิจิตรศิลป์ (fine arts) คือ งานศิลปะที่แสดงออกเพื่อตอบสนองด้านสุนทรียภาพ จินตนาการ ความคิด อารมณ์ และความรู้สึก ต่างจากงานออกแบบประยุกต์ศิลป์หรือศิลปหัตถกรรม (crafts) ที่ต้องตอบสนองด้านประโยชน์ใช้สอยด้วย งานวิจิตรศิลป์ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ หรือในบางงานศึกษาได้รวมงานสถาปัตยกรรมเข้าไว้ด้วย คำนี้เริ่มถูกนำมาใช้ในประเทศไทยช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 โดยมีหลักฐานว่าผู้ที่อธิบายคำนี้ในงานวิชาการคนแรกๆ คือ ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร ในบทความ ชื่อ “คำแนะนำนักเรียนช่างศิลป์ในวิจิตรศิลปศึกษา” จากหนังสือ เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม (2478)[25] ขณะที่ในต้นทศวรรษ 2500 ศิลป พีระศรี ได้ขยายความหมายของคำนี้โดยให้ความสำคัญกับจิตภายในของผู้สร้างมากขึ้น โดยกล่าวว่า วิจิตรศิลป์ หมายความถึงงานอันเป็นความพากเพียรของมนุษย์

---

[24] Tony Bennett, The Birth of Museum (London: Routledge,2000), p.76.

[25] ดูเพิ่มเติมใน ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร, เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2478), หน้า 103-147.

นอกจากต้องใช้ความพยายามด้วยมือและด้วยความคิดแล้ว ยังต้องมีการพวยพุ่งแห่งพุทธิปัญญาและจิตออกมาด้วย (intellectual and spiritual emanation)[26]

ทัศนศิลป์ (visual art) ใช้ตามความหมายที่นักวิชาการศิลปะระบุว่าเป็น "งานศิลปะที่มีรูปแบบต่อประสาทสัมผัสตา"[27] คำนี้มีความหมายต่อยอดมาจากคำว่า "วิจิตรศิลป์" แพร่หลายในประเทศไทยตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2520 ขอบข่ายของงานศิลปะประเภทนี้จะเน้นที่ใช้ประสาทสัมผัสทางตาเสพรับ อาทิ จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ ภาพถ่าย และงานศิลปะในสื่อสมัยใหม่ที่ใช้เทคโนโลยีในการสร้างอีกหลายสื่อ

ศิลปะประยุกต์ (applied art) ประเภทของงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นนอกจากให้เกิดความงดงามแล้วจะต้องตอบสนองประโยชน์ใช้สอยหรือการประดับตกแต่งเป็นสำคัญ ศิลป พีระศรี ได้จัดให้คำนี้อยู่ในกลุ่มเดียวกับคำว่า "ศิลปตกแต่ง" (decorative arts) หรือ "มัณฑนศิลป"[28] งานศิลปะที่อยู่ในขอบข่ายนี้ อาทิ งานออกแบบโฆษณา งานภาพประกอบ งานอุตสาหกรรมศิลป์ งานช่างศิลป์ต่างๆ เป็นต้น เนื่องจากมีความเกี่ยวข้องกับการพาณิชย์ หลายครั้งจึงถูกเรียกว่าเป็นงาน "พาณิชย์ศิลป์" (commercial art) อีกด้วย ซึ่งต่างจากงานวิจิตรศิลป์ที่เน้นตอบสนองสุนทรียภาพเป็นหลักเท่านั้น ศิลปะประยุกต์เป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่บรรจุอยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ยุคศิลป พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่ รวมถึงบรรจุอยู่ในการประกวดศิลปะของ "จิตรกร ปฏิมากรสมาคม" แต่การประกวดระยะหลังได้ถอนศิลปะประเภทนี้ออกไป

ศิลปะนามธรรม (abstract art) งานศิลปะที่ละทิ้งรูปแบบจริงทั้งหมด ไม่มีเรื่องราวที่แสดงออกในผลงานอย่างเป็นรูปธรรม ศิลป พีระศรี กล่าวว่า เป็นสิ่งที่ "ตรงข้ามกับรูปธรรม คือไม่ใช่เหมือนรูปของจริง เพราะฉะนั้นจึงไม่เกี่ยวกับรูปทางวัตถุหรือรูปทางความคิดโดยตรง"[29] ใช้การแสดงออกผ่านโครงสร้างของสี เส้น พื้นผิว รูปร่าง รูปทรงและการจัดองค์ประกอบ หากผลงานปรากฏว่ามีการตัด ลดทอนความเป็นจริงบางส่วน เปลี่ยนรูปร่างความเป็นจริงไปบ้างจะเรียกว่า "กึ่งนามธรรม" (semi - abstract) งานประเภทนี้เริ่มเป็นที่นิยมในยุโรปตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20

---

[26]ดูเพิ่มเติมใน ศิลป พีระศรี, ศิลปสงเคราะห์ แปลโดย พระยาอนุมานราชธน (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2500), หน้า 26.

[27] อารี สุทธิพันธุ์, "สอบทานกันหน่อย," ศิลปะ 2522 (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1, 2522), หน้า 11.

[28] ดูเพิ่มเติมใน ศิลป พีระศรี, ศิลปสงเคราะห์, หน้า 84.

[29]เรื่องเดียวกัน, หน้า 13-14.

สำหรับประเทศไทยเริ่มปรากฏอย่างแพร่หลายเป็นที่นิยมจากเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วง พ.ศ. 2507 หลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี เป็นต้นมา บางครั้งในแวดวงวิชาการทางศิลปะเรียกศิลปะแบบนามธรรมว่า non –representational art

ศิลปะลัทธิสำแดงอารมณ์แนวนามธรรม (abstract expressionism) ใช้ตามความหมายที่ระบุไว้ใน “พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ” คือ จิตรกรรมไม่แสดงสัญลักษณ์ ผสมผสานระหว่างรูปนามธรรมกับคุณสมบัติอื่นๆที่ให้พลังความรู้สึก พัฒนาขึ้นในนิวยอร์กช่วงกึ่งทศวรรษที่ 1940 ใช้สีฉูดฉาดรุนแรง แสดงออกอย่างกล้าหาญโดดเด่น[30] งานประเภทนี้ยังเป็นภาพตัวแทนของโลกทุนนิยมเสรีอย่างสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามเย็นที่ได้รับการสนับสนุนจากองค์กร ซี.ไอ.เอ (C.I.A.) และมูลนิธิร็อคกี้เฟลเลอร์ (Rockyfeller Foundation) ในการต่อสู้กับศิลปะจากฝ่ายสังคมนิยม เข้ามาปรากฏในประเทศไทยในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ในทางวิชาการศิลปะบางครั้งถูกเรียกว่างานศิลปะ “แอคชั่น เพ้นติ้ง” (action painting) เนื่องจากต้องใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายอย่างมากในการระบายสี

ศิลปะลัทธิประทับใจ (impressionism) ศิลปะที่เติบโตขึ้นในยุโรปช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เน้นการถ่ายทอดแสง สี ในบรรยากาศ ถ่ายทอดผลงานจิตรกรรมโดยเน้นให้เห็นรอยแปรงที่แต้มไปในผ้าใบอย่างไม่เป็นจังหวะ ไม่เน้นความสำคัญของความถูกต้องในเรื่องสัดส่วนและรายละเอียด แต่เน้นการถ่ายทอดสภาพบรรยากาศ นักสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางนี้ยังเห็นว่า ศิลปะควรเป็นผลขึ้นจากความรู้สึกประทับใจและความรู้สึกสะเทือนใจซึ่งได้รับในครั้งแรกของศิลปินไม่ว่าจากเรื่องใดๆ และความรู้สึกประทับใจเช่นว่านี้ควรจะให้คงอยู่ในศิลปกรรมที่สร้างขึ้น[31] จิตรกรแนวทางนี้มักออกไปเขียนภาพนอกสถานที่ ในประเทศไทยเป็นที่นิยมแพร่หลายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติช่วงทศวรรษแรกที่ศิลป พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่

ศิลปะลัทธิสัจจสังคมนิยม (socialist realism) ศิลปะที่เติบโตต่อยอดมาจาก “ศิลปะลัทธิสัจจนิยม” (realism) ในช่วงศตวรรษที่ 18 -19 ที่เน้นการถ่ายทอดความเป็นจริงของสังคมมากกว่าการจินตนาการหรือนำเรื่องในอดีตมานำเสนอ ศิลปะสัจจสังคมนิยมเริ่มเคลื่อนไหวในรัสเซียช่วง ค.ศ. 1930 เป็นต้นมา เน้นตอบสนองประโยชน์ต่อสังคม รับใช้การปฏิวัติของชนชั้นกรรมาชีพ ถ่ายทอดภาพการปฏิวัติของประชาชน บางครั้งมีการใส่ข้อความที่แสดงถึงอุดมการณ์ทางการเมืองแบบสังคมนิยมหรือสนับสนุนการปฏิวัติลงไปในผลงานด้วย เป็นขั้วตรงข้ามกับศิลปะ

---

[30] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ, หน้า 3.

[31] ดูเพิ่มเติมใน, ศิลป พีระศรี, ศิลปสงเคราะห์, หน้า 129-130.

แบบนามธรรมอย่างสิ้นเชิง ในประเทศไทยแพร่หลายในขบวนการนักศึกษาที่ต่อสู้เพื่อประชาธิปไตย โดยเฉพาะช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516

ศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ (expressionism) ศิลปะโดยเฉพาะงานจิตรกรรมที่ไม่ยึดอยู่กับความถูกต้องในรูปทรงที่เป็นจริง เน้นถ่ายทอดรูปทรงต่างๆ ด้วยการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านการระบายสี หรือ ใช้โครงสร้างที่ทำให้รูปทรงผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง พัฒนาอย่างมากในช่วงต้นทศวรรษที่ 20 ในกลุ่มศิลปินชาวเยอรมัน ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะของชาวแอฟริกัน (African Art) และศิลปะนามธรรมจนแพร่หลายไปทั่วโลก ในประเทศไทยเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จากการแสดงศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

ศิลปะเพื่อศิลปะ (art for art' s sake) ศิลปะที่สร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองต่อสุนทรียภาพเป็นประการสำคัญ ทีปกร (นามปากกาของ จิตร ภูมิศักดิ์) ได้เคยกล่าวถึงอุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะว่าถูกประกาศโดย "วิคตอร์ กูแซ็ง" (Victor Cousin) นักเขียนและนักปรัชญาชาวฝรั่งเศสในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 เติบโตมาพร้อมกับการก่อตัวของชนชั้นกลางท่ามกลางการขยายตัวของระบบทุนนิยมและอุตสาหกรรม อุดมคติศิลปะเช่นนี้ถูกสนับสนุนโดยชนชั้นกลาง มีการคัดค้านศิลปะของสังคมศักดินา อาทิ ในสกุลคลาสสิก (classicism) และมีประเด็นที่สำคัญคือการแสวงหา "ความเพ้อฝันอันเสรี"[32] ในประเทศไทยช่วงทศวรรษ 2500 ปัญญาชนหัวก้าวหน้าโดยเฉพาะ จิตร ภูมิศักดิ์ ได้หยิบยกอุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะมานำเสนอและชี้ให้เห็นว่าเป็นด้านตรงข้ามกับอุดมคติศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน

ศิลปะเพื่อชีวิต (art for life's sake) ศิลปะที่สร้างขึ้นโดยมีความสัมพันธ์กับชีวิตทางสังคม สะท้อนถึงปัญหาสังคมในด้านต่างๆ ตลอดจนรับใช้การต่อสู้ทางการเมืองและการปฏิวัติของประชาชน มีเนื้อหาและโครงสร้างทางรูปแบบที่ชัดเจน สะท้อนความเป็นจริงและปฏิเสธการถ่ายทอด นำเสนออารมณ์ ความรู้สึกหรือจินตนาการที่เพ้อฝัน เหนือจริง นอกจากนี้ยังใช้ความหมายที่สอดคล้องกับคำอธิบายของทีปกร (นามปากกาของ จิตร ภูมิศักดิ์) ที่กล่าวถึงอุดมคติศิลปะเพื่อชีวิตตอนหนึ่งว่า "ศิลปะเพื่อชีวิต คือศิลปะที่ถือกำเนิดขึ้นมาเพื่อมีบทบาทอันเป็นประโยชน์ต่อชีวิตของประชาชนส่วนรวม คือ ศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้ชีวิตทางสังคมของมวลชน

---

[32] ทีปกร (นามปากกา), ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นกฮูก, 2540), หน้า 9.

มิใช่สร้างขึ้นเพื่อที่จะให้เป็นศิลปะเฉยๆ…"[33] ในประเทศไทย ทีปกร เขียนหนังสือชื่อ "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน"(2500) จนคำนี้แพร่หลายในหมู่ศิลปินหัวก้าวหน้า โดยเฉพาะในขบวนการนิสิต นักศึกษา ก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ทางศิลปะระหว่างอุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ในกลุ่มปัญญาชนอย่างกว้างขวาง

ศิลปะหลักวิชา (academic art) ศิลปะที่สร้างและสอนโดยพัฒนาความรู้และหลักการทางศิลปะในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (renaissance) อันมีรากฐานมาจากศิลปะในยุคกรีก โรมัน มีปรัชญามนุษยนิยมเป็นพื้นฐานสำคัญ ศิลปะหลักวิชาถูกวางเป็นระบบการศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาทางศิลปะของไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ต่อเนื่องมาถึงการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลป พีระศรี ได้อธิบายศัพท์นี้ไว้ใน ศิลปสงเคราะห์ (2500) ตอนหนึ่งว่า ศิลปกรรมอันมีลักษณะที่ทำตามหลักวิชาจึงควรสมบูรณ์ทั้งองค์ประกอบและวิธีกระทำอย่างหาตำหนิมิได้[34] ศิลปะหลักวิชามีคู่ความคิดที่ขัดแย้งคือ ศิลปะสมัยใหม่ (modern art) ที่ปฏิเสธแนวคิดและแนวทางของศิลปะหลักวิชาในทุกด้าน ในประเทศไทยทั้งสองขั้วความคิดนี้ขัดแย้งและเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ขึ้นระหว่างศิลปิน นักวิจารณ์ โดยเฉพาะช่วงทศวรรษ 2510 ถึง ทศวรรษ 2530

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยในช่วงทศวรรษ 2480 ถึง ทศวรรษ 2530 ทำให้เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยที่มีต่อปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจผ่านกลุ่มบุคคลและหน่วยงานทั้งรัฐและเอกชนได้กว้างขวางและลึกซึ้ง ทั้งยังทำให้เข้าใจถึงมูลเหตุในการอุปถัมภ์งานศิลปะจากรัฐและเอกชนที่มีอุดมการณ์ทางการเมืองและผลประโยชน์ในทางเศรษฐกิจอยู่เบื้องหลัง นอกจากนี้การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยเป็นการเฉพาะยังทำให้เข้าใจถึงพัฒนาการ ปัญหา รวมถึงประเด็นความขัดแย้งต่างๆ ของวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยได้เป็นอย่างดี

---

[33] อำนาจ เย็นสบาย, "การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.2530," (ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2533), หน้า 99.

[34] ดูเพิ่มเติมใน ศิลป พีระศรี, ศิลปสงเคราะห์, หน้า 14-15.

บทที่ 1
ทบทวนสถานภาพของการประกวดศิลปกรรม ในงานศึกษาประวัติศาสตร์ของไทยและต่างประเทศ

บทนำ

งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและต่างประเทศล้วนถูกผลิตขึ้นมาเพื่อนำเสนอถ่ายทอดความรู้ ความหมาย ลำดับเหตุการณ์และเรื่องราวความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในอดีตของวงการศิลปะโดยมีบุคลากรในวงการศิลปะเป็นตัวขับเคลื่อนสำคัญ การประกวดศิลปกรรมเป็นกิจกรรมหนึ่งซึ่งนักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ และนักประวัติศาสตร์ศิลปะให้ความสนใจนำเสนอเพื่อใช้ลำดับเหตุการณ์ อธิบายถึงแนวคิด ความหมาย และรายละเอียดเพื่อสะท้อนถึงปรากฏการณ์ความเปลี่ยนแปลงทางความคิดและการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะพร้อมไปกับเรื่องราวอื่นที่เกี่ยวข้อง ด้วยเหตุนี้ ก่อนที่จะทำการศึกษา วิเคราะห์ ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530 เพื่อหาคำอธิบายต่อประเด็นปัญหาหลักที่กล่าวไปในวัตถุประสงค์ของบทนำ ในบทนี้ ผู้ศึกษาจึงทำหน้าที่ทบทวนวรรณกรรม (Review Literature) ถึงสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์จำนวนหนึ่งที่ผลิตขึ้นมาก่อนหน้า เพื่อวิทยานิพนธ์จะได้ใช้ประโยชน์จากข้อมูล องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ แก้ปัญหาในส่วนของคำอธิบายหรือการใช้หลักฐานที่งานเหล่านี้ละเลยหรือบกพร่องไป รวมถึงต่อยอดทางความคิดจากการศึกษาครั้งนี้ได้ต่อไป

พื้นที่การประกวดศิลปกรรมทั้งในและต่างประเทศโดยส่วนใหญ่มิได้เกี่ยวข้องแต่เพียงกับกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะเท่านั้น แต่ยังมีความสัมพันธ์กับกลุ่มคนและมิติทางสังคมที่หลากหลาย ทั้งในด้านการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม อย่างไรก็ตาม การศึกษาการประกวดศิลปกรรมทั้งของไทยและต่างประเทศกลับยังขาดแคลนอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความขาดแคลนงานศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในแบบเป็นการเฉพาะ อันมีส่วนทำให้คำอธิบายของการประกวดศิลปกรรมในทางประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่ถูกเน้นเฉพาะอยู่ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน งานศิลปะหรือรางวัล และลักษณะเด่นของการประกวดเพียงเท่านั้น การนำเสนอหลักฐานที่จะแสดงถึงคำอธิบายของการประกวดศิลปกรรมในมิติทางสังคมที่หลากหลายนั้นได้ขาดตกบกพร่องไปอย่างน่าเสียดาย จนทำให้การประกวดศิลปกรรมไม่ได้ถูกใช้ในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับการเมือง ศิลปะกับเศรษฐกิจ ศิลปะกับความหลากหลายของกลุ่ม

ทางสังคม ตั้งแต่พระมหากษัตริย์ ชนชั้นนำ หรือชนชั้นกลางมากนัก ทั้งที่การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยมีความสัมพันธ์กับสิ่งที่กล่าวมาอยู่พอสมควร

1.1 สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

ที่ผ่านมา นักวิชาการหรือนักประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยมิได้ละเลยการนำการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยมาพิจารณา ในทางกลับกัน งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยโดยมากอธิบายถึงการประกวดศิลปกรรมอยู่พอสมควรทั้งในด้านแนวคิด ความหมาย ตลอดจนนำประเด็นต่างๆ มากล่าวถึงไม่มากก็น้อย อย่างไรก็ตาม ผู้ศึกษาเห็นว่าการเสนอประเด็นการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยจากงานศึกษาเหล่านั้นส่วนใหญ่ยังอธิบายและวิเคราะห์ในมิติที่ไม่กว้างขวางมากนัก โดยมากสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมจะถูกอธิบายในแง่การก่อเกิดหรือความเปลี่ยนแปลงที่มาจากสถาบันการศึกษาศิลปะหรือจำกัดอยู่ในกลุ่มบุคลากรของวงการศิลปะเพียงเท่านั้น รวมถึงงานส่วนใหญ่ยังเน้นวิเคราะห์ผลงานศิลปะที่ได้รางวัลเป็นสำคัญ ขณะที่ปัจจัยด้านอื่น อาทิ การเมืองและเศรษฐกิจกลับถูกละเลยหรือถูกนำเสนอเพียงในแง่ของบริบทแวดล้อมการประกวดมากกว่าจะอยู่ในบทบาทนำหรือพัฒนาไปสู่การก่อตั้งจนก่อให้เกิดผลกระทบต่อวงการศิลปะ

งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยส่วนใหญ่นำเสนอการประกวดศิลปกรรมโดยเริ่มต้นกล่าวถึงการประกวดศิลปะในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อาทิ การประกวดจิตรกรรมโคลงภาพพระราชพงศาวดาร (พ.ศ.2430) และการประกวดในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวบ้าง อาทิ การประกวดฝีมือช่างเขียนในงานวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2459 หรือการประกวดภาพสำหรับผู้ชอบเขียน พ.ศ. 2460-2463 ในพระราชวังพญาไท ทั้งนี้เป็นการกล่าวถึงแนวคิดและรายละเอียดของการประกวดเพียงเล็กน้อยในฐานะกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมที่เป็นพระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ งานเหล่านี้ละเลยการนำบริบททางการเมืองและสังคมที่เป็นอยู่ในขณะนั้นมาวิเคราะห์ร่วมเพื่อให้เกิดคำอธิบายซึ่งอาจมีมากไปกว่า “ความสนพระทัยในงานศิลปะ” ของพระมหากษัตริย์เท่านั้น การนำเสนอเช่นนี้ปรากฏในงานของ วิรุณ ตั้งเจริญ เรื่อง ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (2534)[1] ที่ใช้หลักฐานจากงานเขียนสารานุกรมของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ทั้งยังปรากฏการอธิบายในลักษณะเดียวกันในงานของ วิบูลย์ ลี้

[1] วิรุณ ตั้งเจริญ, ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534).

สุวรรณ เรื่อง ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่ (2548)[2] หรืองานภาษาอังกฤษของ อภินันท์ โปษยานนท์ เรื่อง Modern Art in Thailand; Nineteeth and Twentieth Centuries (1992 / 2535)[3] ที่ต่างใช้หลักฐานชั้นรองจากงานบันทึกความทรงจำหรืองานเขียนสารคดีทางประวัติศาสตร์ของนักวิชาการไทย

ส่วนงานศึกษาภาษาไทยของ อภินันท์ โปษยานนท์ อีกเรื่องหนึ่งคือ “พระบาทสมเด็จ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการอุปถัมภ์ศิลปะ: การประกวดจิตรกรรมครั้งสำคัญ” ในหนังสือ จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2[4] เป็นงานประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยชิ้นแรกๆ ที่ให้รายละเอียดเรื่องการประกวดจิตรกรรมโคลงภาพพระราชพงศาวดารในรัชกาลที่ 5 ไว้พอสมควร อภินันท์เน้นวิเคราะห์ผลงานในการประกวดจากหลักฐานภาพชั้นต้น แต่น่าเสียดายที่แง่มุมการวิเคราะห์ในงานชิ้นนี้ยังคงเป็นลักษณะของการวิเคราะห์เชิงประจักษ์ (empirical analysis) โดยเน้นเรื่องขององค์ประกอบทางศิลปะมากกว่าสถานภาพของการประกวดนี้ในแง่มุมทางการเมืองและสังคม

ขณะที่การประกวดจิตรกรรมโคลงภาพพระราชพงศาวดารครั้งเดียวกันนี้ เมื่อมีผู้หยิบนำมาศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์การเมืองและสังคมกลับสามารถวิเคราะห์ในแง่ของการทำหน้าที่เป็น “ประวัติศาสตร์นิพนธ์” (historiography) ได้ ดังในงานศึกษาของ เอื้อมพร ศรสุวรรณ จากบทความชื่อ “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร: การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์” ในหนังสือ สายธารแห่งอดีต (2550) เอื้อมพรใช้หลักฐานจากหนังสือ “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร” พระนิพนธ์ของ “สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ” ซึ่งถูกนำมาจัดพิมพ์ใหม่ใน พ.ศ. 2526[5] เธออธิบายถึงพระราชหฤทัยของรัชกาลที่ 5 ในการเลือกสรรเรื่องราวจากพงศาวดารออกมาเป็นงานประวัติศาสตร์ซึ่งถ่ายทอดให้เป็นที่ประจักษ์แก่สาธารณชน เอื้อมพรเสนอว่า การดำเนินการของรัชกาลที่ 5 ครั้งนี้เป็นการลบจารีตการเขียนประวัติศาสตร์ของรัฐที่เดิมเสพกันแต่ใน

---

[2] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548).

[3] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries (Singapore: Oxford University Press, 1992).

[4] อภินันท์ โปษยานนท์, จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2537).

[5] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, โคลงภาพพระราชพงศาวดาร (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526).

หมู่ชนชั้นนำเปลี่ยนเป็นประวัติศาสตร์ที่ไม่ใช่ของหวงห้ามหรือ เป็นของศักดิ์สิทธิ์ของชนชั้นสูงอีกต่อไป[6] เอื้อมพรยังวิเคราะห์ไว้โดยสรุปว่า การสร้างโคลงภาพฯ เป็นการจำลองภาพความสมจริงจากอดีตที่มาจากจินตนาการของจิตรกรและมีการใส่อารมณ์ความรู้สึกเข้าไปด้วย "...แต่ทั้งนี้จินตนาการดังกล่าวก็หาใช่จินตนาการที่ไร้ขอบเขตของเวลาและสถานที่ ดังเช่น ภาพพุทธประวัติไม่ แต่ตั้งอยู่บนสิ่งที่เรียกว่า พงศาวดารสยาม ซึ่งมีบุคคล เวลา สถานที่ ซึ่งเชื่อว่ามีอยู่จริง อดีตที่ถ่ายทอดออกมาจึงเท่ากับว่าถูกจำลองขึ้นมาใหม่" [7] งานชิ้นนี้ถือเป็นงานที่หยิบยกงานจิตรกรรมจากการประกวดมาวิเคราะห์ในฐานะประวัติศาสตร์นิพนธ์ให้เห็นถึงบทบาทและอำนาจนำของพระมหากษัตริย์ในการประกวดภาพโดยมีปัจจัยทางการเมืองผลักดันอยู่เบื้องหลัง อันไม่ปรากฏมากนักในงานศึกษาของนักประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมยังถูกอธิบายในแง่ความสัมพันธ์กับปัจจัยทางการเมืองในงานศึกษาของ ชาตรี ประกิตนนทการ เรื่อง ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร: สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์ (2552)[8] ในบทความเรื่อง "ศิลปะคณะราษฎร 2475 – 2490" และ "งานฉลองรัฐธรรมนูญ" ชาตรีวิเคราะห์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยช่วงหลัง พ.ศ. 2475-2490 ที่มีสถานภาพเป็นกลไกทางอุดมการณ์ของรัฐ ด้วยเหตุนี้การประกวดประณีตศิลปกรรมซึ่งเริ่มต้นใน พ.ศ. 2480 จึงถูกนำมาเป็นกรณีศึกษา ชาตรีนำการประกวดประณีตศิลปกรรมไปเปรียบเทียบกับงาน The Great German Art Exhibition การแสดงศิลปะที่สร้างขึ้นภายใต้อุดมการณ์ทางการเมือง National Socialist ของฮิตเลอร์ ชาตรีมิได้เปรียบเทียบการประกวด 2 เวทีนี้เพียงเรื่องช่วงเวลาที่จัดใกล้เคียงกันเท่านั้น แต่ยังเปิดเผยให้เห็นความสอดคล้องกันในแง่การสร้างผลงานศิลปะที่เป็นภาพตัวแทนของอุดมคติทางการเมือง ดังกรณีของ "ร่างกายแบบอุดมคติ" ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ทางการเมืองของกลุ่มผู้ถืออำนาจรัฐในขณะนั้นอย่างชัดเจน[9]

อย่างไรก็ตาม การที่ชาตรีเสนอว่าการประกวดศิลปกรรมทศวรรษ 2480 เป็นเครื่องมือของกลุ่มการเมืองที่ถืออำนาจรัฐนั้น เราจึงมิได้เห็นบทบาทของคนกลุ่มอื่นซึ่งมีปฏิกิริยาต่อต้านหรือวิพากษ์การกระทำของรัฐในการจัดประกวดศิลปกรรมนี้ ทั้งที่ในข้อเท็จจริงมีหลักฐานเป็นเอกสาร

---

[6] เอื้อมพร ศรสุวรรณ, "โคลงภาพพระราชพงศาวดาร: การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์" ใน สายธารแห่งอดีต, สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550).

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 129.

[8] ชาตรี ประกิตนนทการ, ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2552).

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 138.

ราชการระบุว่า ราษฎรบางคนแสดงความไม่พอใจและวิจารณ์การจัดประกวดศิลปะของรัฐเวทีนี้[10] โดยจุดสำคัญของความไม่พอใจอยู่ตรงราษฎรเกิดความรู้สึกว่าเสียเปรียบบุคลากรของกรมศิลปากรที่มีความพร้อมด้านวัสดุอุปกรณ์และงบประมาณในการทำงานศิลปกรรมส่งเข้าประกวดมากกว่า ซึ่งวิทยานิพนธ์จะเสนอถึงกรณีนี้ในบทที่ 3 ต่อไป นอกจากชาตรีจะให้ความหมายของการประกวดประณีตศิลปกรรมในฐานะเป็นกลไกของรัฐหลังการปฏิวัติสยาม 2475 แล้ว แต่เนื่องจากความขาดแคลนงานศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยจึงทำให้ชาตรีเสนอว่าการประกวดประณีตศิลปกรรมเป็น “เวทีการประลองฝีมือทางศิลปะอย่างเป็นทางการของชาติครั้งแรกๆ ที่จัดขึ้นในสังคมไทย”[11] ซึ่งคลาดเคลื่อนจากข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ที่มีการประกวดประชันฝีมือทางการช่างศิลปหัตถกรรมและศิลปะ อาทิ ภาพเขียน ภาพถ่าย และการตกแต่งอย่างเป็นทางการมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นแล้ว

ชาตรียังกล่าวถึงสถานภาพของการประกวดประณีตศิลปกรรมไม่ต่างจากงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยจำนวนมากที่ให้ความสำคัญกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เนื่องจากชาตรีเสนอว่า “การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นมรดกจากผลพวงที่สืบเนื่องมาจากการประกวดประณีตศิลปกรรม”[12] ทั้งๆ ที่เมื่อนำข้อเสนอนี้ของชาตรีมาพิจารณาร่วมกันกับหลักฐานที่เป็นข้อเขียนของศิลป พีระศรี ซึ่งตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ครั้งแรกต่อเนื่องเป็นเวลาเกินกว่า 1 ทศวรรษ ผู้ศึกษากลับพบว่าไม่มีข้อเขียนแม้แต่ชิ้นเดียวในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่จะอ้างถึงการประกวดประณีตศิลปกรรมเลย รวมไปถึงแนวคิดในการจัดประกวดของทั้งสองเวทียังมีความแตกต่างกันอย่างมาก ขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมุ่งยกระดับศิลปะไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติ แสดงงานศิลปะที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก โดยไม่เน้นแสดงงานศิลปะที่มีนัยยะทางการเมือง แต่การประกวดประณีตศิลปกรรมซึ่งเกิดขึ้นก่อนหน้าเน้นนำเสนอศิลปะสร้างชาติเพื่อขับเคลื่อนอุดมการณ์หรือนโยบายทางการเมืองอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ต้องถือว่าชาตรีเปิดมิติการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่นำเสนอการประกวดศิลปกรรมโดยอธิบายถึงบทบาทนำของรัฐที่มีต่อการประกวดนอกเหนือไปจากกลุ่มศิลปิน

การเชื่อมโยงระหว่างการประกวดประณีตศิลปกรรมกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการเน้นย้ำถึงความสำคัญในสถานภาพของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ถูกนักประวัติศาสตร์

---

[10] ดูกรณีการร้องเรียนกรมศิลปากรของ นายเชย จากชุมชนบ้านบาตร เขตพระนคร เพิ่มเติมได้ใน หจช. ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง ขอให้กรมศิลปากรงดส่งของเข้าประกวด, หน้า 44.

[11] ชาตรี ประกิตนนทการ, ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร ,หน้า 167.

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 167.

หยิบมานำเสนอเป็นหลักมากที่สุด งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยบางชิ้นถึงกับใช้ปีแรกของการจัดประกวด (พ.ศ. 2492) เป็นจุดเริ่มต้นของงานศึกษา ดังปรากฏในงานของ อำนาจ เย็นสบาย เรื่อง อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2522 (2522) งานนี้ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยในภาพรวม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกนำมากล่าวถึงค่อนข้างละเอียด ไม่ว่าจะเป็น แนวคิด ข้อมูลรายชื่อคณะกรรมการ ทัศนะจากคณะกรรมการ และรายชื่อผู้ได้รางวัล รวมถึงวิเคราะห์โครงสร้างการประกวด ตลอดจนอิทธิพลของศิลปะตะวันตกที่มีต่องานศิลปะในการประกวดนี้อย่างชัดเจน อำนาจใช้หลักฐานชั้นต้นจากสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและหลักฐานชั้นรองที่นำเสนอทัศนะจากคณะกรรมการ ตลอดจนบทวิจารณ์ศิลปะในสื่อสิ่งพิมพ์

งานเรื่องนี้น่าจะเป็นงานประวัติศาสตร์เรื่องแรกๆ ที่นำเสนอประเด็นความขัดแย้งของบุคลากรวงการศิลปะภายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ สถานภาพของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในงานชิ้นนี้ปรากฏในแบบที่ผู้ศึกษาเห็นว่าเป็น “ทวิลักษณะ” คือมีทั้งความก้าวหน้าและความล้าหลังต่อวงการศิลปะในประเทศไทย อำนาจเน้นนำเสนอข้อมูลทั่วไปของการประกวดแบบภาพรวมมากกว่าจะวิเคราะห์ถึงบทบาทของปัจจัยอื่นที่มีส่วนเกี่ยวข้องจนทำให้เกิดข้อขัดแย้งในการประกวด ที่สำคัญ อำนาจเน้นการวิเคราะห์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเวทีเดียว โดยละเลยการประกวดเวทีอื่นที่จัดขึ้นอย่างมากในช่วงเวลากรณีศึกษา ส่งผลให้งานชิ้นนี้ขาดคำอธิบายถึงปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจที่มีอิทธิพลต่อการประกวดศิลปกรรมของรัฐและเอกชนช่วงต้นทศวรรษ 2500 ถึงปลายทศวรรษ 2510 เช่น การประกวดภาพจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (อ.ส.ท.) ที่มีปัจจัยด้านการส่งเสริมอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวเข้ามาสัมพันธ์ด้วยหรือการประกวดศิลปกรรมของธุรกิจเอกชนและธนาคารพาณิชย์ เป็นต้น

ถึงกระนั้น บทบาทของนักวิจารณ์ นักหนังสือพิมพ์ นักเขียน คณาจารย์และนักศึกษาทั้งในและนอกวงการศิลปะ รวมถึงปัญญาชนที่เป็นตัวแทนความคิดของฝ่ายก้าวหน้าและปัญญาชนที่เป็นตัวแทนความคิดของฝ่ายอนุรักษ์นิยมที่ใช้พื้นที่ของการวิจารณ์แสดงออกทางความคิดได้ปรากฏอย่างชัดเจนผ่านงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในยุคต่อมาของ อำนาจ เย็นสบาย เรื่อง การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.2530 (2533)[13] ในงานเรื่องนี้ อำนาจพิจารณากรณีความขัดแย้ง

---

[13] อำนาจ เย็นสบาย, “การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ ของวงการทัศนศิลป์ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.2530,” (ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2533).

ทางความคิดในกลุ่มปัญญาชนผู้ใช้สื่อสิ่งพิมพ์และบทวิจารณ์เป็นเครื่องมือต่อสู้กันทางความคิด ความขัดแย้งที่ปรากฏมากสุดเห็นจะเป็นภายใน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เนื่องจากระหว่าง พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2530 ถือเป็นช่วงที่การประกวดนี้เกิดความขัดแย้งทางความคิดขึ้นในหลายประเด็น มีการปะทะทางความคิดในเชิง “คู่ขัดแย้ง” อาทิ ความเป็นไทยกับอิทธิพลศิลปะจากตะวันตก อุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า ศิลปะหลักวิชากับศิลปะสมัยใหม่ เป็นต้น ความขัดแย้งเหล่านี้ล้วนแต่มีปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมคอยเกื้อหนุนความคิดของปัญญาชนแต่ละกลุ่มอยู่เบื้องหลัง

งานเรื่องนี้ใช้หลักฐานชั้นต้นเป็นบทความและบทวิจารณ์ในสื่อสิ่งพิมพ์หลายชนิด ตลอดจนใช้เอกสารอย่างตำราเรียนศิลปะที่ผลิตขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา เพื่อสะท้อนถึงปฏิกิริยาความขัดแย้งในกลุ่มปัญญาชนที่เข้ามามีบทบาทต่อการชี้นำทางศิลปะ แม้งานชิ้นนี้จะยังไม่ได้วิเคราะห์ถึงบทบาทของกลุ่มอื่นๆ ดังเช่นกลุ่มทางเศรษฐกิจ แต่ถือว่าเป็นงานอีกชิ้นหนึ่งที่นำเสนอสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในลักษณะของการเป็นพื้นที่ปะทะสังสรรค์กันทางความคิดและอุดมการณ์ทางการเมืองหรือทางศิลปะที่แตกต่างกันของกลุ่มปัญญาชน

งานศึกษาที่เน้นนำเสนอความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและรับอิทธิพลจากงานวิทยานิพนธ์ของอำนาจ เย็นสบาย ข้างต้นชัดเจนมากเรื่องหนึ่งคือ วิทยานิพนธ์ของ รวิเทพ มุสิกะปาน เรื่อง <u>การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2507 ถึง พ.ศ.2524</u> (2542) [14] งานเรื่องนี้วิเคราะห์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการเฉพาะ รวิเทพได้เพิ่มสถานภาพแก่เวทีนี้มากขึ้นโดยอธิบายว่าเป็นพื้นที่นำมาสู่ความขัดแย้งมากมายในวงการศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งระหว่างคนในวงการศิลปะกับกลุ่มปัญญาชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความขัดแย้งทางความคิดระหว่างนักวิจารณ์ศิลปะด้วยกัน ความขัดแย้งส่วนใหญ่ที่เน้นมากคือความขัดแย้งอันเนื่องมาจากโครงสร้างการประกวดอันแสดงออกถึงความไม่เป็นธรรม การผูกขาดคณะกรรมการและการผูกขาดสถาบันของผู้ได้รางวัล อย่างไรก็ตาม การศึกษาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเวทีเดียวโดยละเลยการพิจารณาการประกวดอื่น อาทิ การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย ฯลฯ ทำให้งานชิ้นนี้ไม่สามารถแสดงความสัมพันธ์หรืออิทธิพลระหว่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีต่อการประกวดอื่น ดังเช่นอิทธิพลในแง่ของคณะกรรมการตัดสินผลงานที่มีลักษณะเป็นเครือข่าย เป็นต้น

---

[14] รวิเทพ มุสิกะปาน, “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2507 ถึง พ.ศ.2524,” (ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542).

เช่นเดียวกับงานวิจัยเพื่อศึกษาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการเฉพาะอีกชิ้นหนึ่งคือ งานของ จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ เรื่อง 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 – 2541 (2544)[15] งานเรื่องนี้ทำให้สถานภาพของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีความสำคัญขึ้นเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลความเป็นมาและรายละเอียดของการแสดงนี้ในรอบ 5 ทศวรรษอย่างเป็นระบบ ในแต่ละทศวรรษได้นำเสนอถึงเหตุการณ์หรือความเคลื่อนไหวที่การแสดงมีต่อแวดวงศิลปะมากกว่าจะวิเคราะห์เชื่อมโยงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม มีต่อการประกวด ตลอดจนส่งอิทธิพลหรือสร้างผลกระทบให้แก่วงการศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยของไทยในภาพรวม

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกยกมานำเสนอหรืออธิบายในลักษณะที่ให้ความสำคัญและมีภาพลักษณ์เสมือนเป็นตัวแทนของ “ศิลปะแห่งชาติ” และตัวแทนของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยที่ถูกสถาปนาโดย ศิลป พีระศรี งานศึกษาทุกชิ้นมักอธิบายแนวคิดและแนวปฏิบัติของเขาไปพร้อมกับบทบาทของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเสมอ ในงานประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในแบบภาพรวมเช่นงานของ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ เรื่อง ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่ (2548)[16] แม้จะมีการกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมเวทีอื่นที่น่าสนใจอยู่พอสมควร อาทิ การประกวดศิลปกรรมของกลุ่มจิตรกร ปฏิมากรสมาคม การประกวดภาพจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (อ.ส.ท.) หรือการประกวดของกลุ่มธุรกิจเอกชน แต่การประกวดศิลปะเหล่านี้ถูกกล่าวถึงเพียงในแง่ความเคลื่อนไหวมากกว่าจะถูกนำมาวิเคราะห์ในฐานะที่เป็นการประกวดศิลปะอันเกิดจากบทบาทของกลุ่มทางสังคมอื่นที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์ต่อวงการศิลปะ ขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีสถานภาพโดดเด่นในงานชิ้นนี้ถึงกับมีการนำเสนอรายละเอียดของการประกวดไปพร้อมกับการกล่าวถึงความเคลื่อนไหวของศิลปินสมัยใหม่ควบคู่กันไป ดังในบทที่ 5 ของหนังสือที่ว่าด้วย “การเคลื่อนไหวของศิลปินสมัยใหม่และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ.2488 – 2492” ซึ่งกล่าวถึงความเคลื่อนไหวก่อนที่จะเกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น ส่วนชีวิตของศิลป พีระศรี มีบทบาทต่อการแบ่งยุคของการแสดงโดยปริยาย ดังในบทที่ 6 ว่าด้วย “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี พ.ศ.2492-2505” อันหมายถึงการแสดงขณะที่ศิลปยังมีชีวิตอยู่ และบทที่ 7 “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป

---

[15] จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคนอื่นๆ, 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 – 2541 (กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544).

[16] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548).

พีระศรี พ.ศ.2506-2515" หมายถึงการแสดงช่วงหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี การแบ่งเช่นนี้แสดงถึงบทบาทของศิลป พีระศรีและมหาวิทยาลัยศิลปากรในฐานะของบุคคลและสถาบันผู้บุกเบิกการประกวดนี้

ในทางกลับกันก็มิอาจปฏิเสธได้ว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้กลายเป็นพื้นที่ทางศิลปะอีกพื้นที่หนึ่งที่สัมพันธ์กับการสร้างตัวตนของศิลป พีระศรีและกลุ่มลูกศิษย์ โดยเฉพาะศิษย์ในยุคแรกที่ภายหลังมักได้รับยกย่องให้เป็น "ศิลปินชั้นเยี่ยม" ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2490 เป็นต้นมา ซึ่งมีอำนาจผลักดันให้เกิดความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะสมัยใหม่ ตลอดจนชี้นำในด้านสุนทรียภาพทางศิลปะในประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน งานศึกษาทางประวัติศาสตร์ยุคหลังที่กล่าวถึงบทบาทเชิงอำนาจนำในการสถาปนาทั้งตัวตนของบุคคล กลุ่มบุคคล และศิลปะแห่งชาติ โดยส่วนหนึ่งอาศัยการใช้เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติคืองานของ ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์ เรื่อง ศิลปาณานิคม ในนามของศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย (2556)[17]

งานเรื่องนี้หยิบยืมแนวคิดเกี่ยวกับ "การครองอำนาจนำ" (Hegemony) ของ แอนโตนิโอ กรัมชี่ (Antonio Gramsci) มาใช้ในการวิเคราะห์ ภิญญพันธุ์มองว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นพื้นที่ที่สัมพันธ์กับคนหลายกลุ่มทางสังคม โดยเฉพาะในช่วงแรกที่กลุ่มอำนาจทางการเมืองช่วงจอมพล ป.พิบูลสงคราม เข้ามามีบทบาทอย่างมาก ตลอดจนพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงด้วย ที่น่าสนใจคือ งานนี้ถือเป็นงานทางประวัติศาสตร์เพียงไม่กี่เรื่องที่ให้ความสำคัญกับการเติบโตของกลุ่มศิลปินและนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากรโดยมองผ่านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งนี้ภิญญพันธุ์มองว่ากลุ่มที่เติบโตเหล่านี้มีบทบาทอย่างมาก โดยกลายเป็นกลุ่มที่มีลักษณะเปรียบได้กับในแบบที่กรัมชี่เรียกขานว่าเป็น "กลุ่มทางประวัติศาสตร์" (Historical Bloc) อันมีหน้าที่สืบทอดจรรโลงอุดมการณ์ ซึ่งในที่นี้คืออุดมการณ์ทางศิลปะของศิลป พีระศรี ต่อมากลุ่มนี้มีบทบาทอย่างมากในสถานะของการเป็นคณะกรรมการตัดสินและนักวิจารณ์ศิลปะ[18] นับว่างานเรื่องนี้ได้เปิดมิติของการศึกษาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในสถานภาพการเป็นพื้นที่ "สถาปนาอำนาจนำ" เรื่องแรกๆ เลยทีเดียว

อย่างไรก็ตาม การใช้พื้นที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในการสร้างอำนาจนำตามที่ภิญญพันธุ์เสนอไว้ ในข้อเท็จจริงอีกบางด้านได้แสดงให้เห็นว่าอำนาจนี้อาจประสบความสำเร็จกับคนในวงการศิลปะส่วนใหญ่ แต่ไม่เกิดผลนักกับผู้ชมที่เป็นประชาชนทั่วไป ดังที่ บัณฑิต จันทร์

---

[17] ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, "ศิลปาณานิคม ในนามของศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย," รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 35 ฉบับที่ 1 (มกราคม – เมษายน 2557): 178-243.

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า 201-202.

โรจนกิจ กล่าวถึงความยากลำบากของศิลป พีระศรีและลูกศิษย์ในช่วงที่พยายามสถาปนาศิลปะสมัยใหม่ให้แก่ผู้ชมชาวไทย ซึ่งในต้นทศวรรษ 2490 นั้น บัณฑิตชี้ว่า “ศิลปะสมัยใหม่ยัง ‘ใหม่’ กับสังคมไทย”[19] และการสถาปนาศิลปะของศิลป พีระศรี อยู่ในฐานะของ “ปฏิบัติการสมัยใหม่ เพื่อให้ได้รับการยอมรับจากผู้ชมชาวไทย”[20] สิ่งที่ต้องเผชิญจากปฏิบัติการนี้คือ การถูกวิจารณ์จากทั้งผู้ชมและนักวิจารณ์อย่างมาก ในที่นี้ผู้ศึกษาเห็นว่า การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะจะช่วยอธิบายถึงความสำเร็จและปัญหาของการสถาปนาศิลปะในฐานะปฏิบัติการสมัยใหม่นี้ได้อย่างชัดเจนขึ้น

นอกจากนี้ยังมีงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ไทยที่นำเสนอเนื้อหาแบบไล่เลียงไปตามลำดับเวลา ทั้งนี้การหยิบยกผลงานมาเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์หรืออธิบายลำดับเวลาและความเคลื่อนไหวทางประวัติศาสตร์ยังคงใช้ผลงานที่โดดเด่นโดยมีศูนย์กลางคือการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังเห็นจากงานศึกษาของ พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ เรื่อง ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (2525) จัดพิมพ์โดย สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ งานนี้มีจุดเน้นในการเสนอถึงความเคลื่อนไหวทางศิลปะภายใต้แนวคิดที่ส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะไทยตั้งแต่ช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 – พ.ศ.2525

งานเรื่องนี้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการประกวดประณีตศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 ไว้เพียงเล็กน้อยเพื่ออธิบายถึงความเคลื่อนไหวของศิลป พีระศรี และการตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของอุดมการณ์ทางการเมืองยุคสร้างชาติของจอมพล ป.พิบูลสงคราม บทบาทของการประกวดศิลปกรรมถูกนำเสนออย่างโดดเด่นมากในบทที่ 3 ที่ว่าด้วย “ชีวิตคนสั้นศิลปะนั้นยืนยาว” โดยกล่าวถึงบทบาทสำคัญของศิลป พีระศรีผู้ริเริ่มการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะยุคศิลป พีระศรี ซึ่งถือเป็นยุคแรกของการวางรากฐานเพื่อยกระดับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ยุคนี้มีการนำเข้าอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกซึ่งถูกวิจารณ์ในแง่ที่ห่างไกลจากความเป็นไทย หลังจากนั้นเมื่อต้นทศวรรษ 2500 จึงมีแนวทาง “การพัฒนาแนวการเขียนภาพแบบตะวันตกให้เกิดขึ้นไปพร้อมกับการฟื้นฟูแนวประเพณีนิยม”[21] จุดเด่นของงานชิ้นนี้คือความพยายามเก็บ

---

[19] บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, “กว่าจะรู้สึกร่วมสมัย: สุนทรียศิลปการเมืองในงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช,” ไร้แก่นสาร, หนังสือประกอบนิทรรศการไร้แก่นสารของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช และคามิน เลิศชัยประเสริฐ (กรุงเทพฯ: หจก.แปลน.บี, 2547), หน้า 69.

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 69.

[21] พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 30 – 33.

รวบรวมการประกวดศิลปกรรมในช่วงระหว่าง ทศวรรษ 2480 จนถึง พ.ศ. 2525 ไว้ โดยนำเสนอการประกวดในฐานะเวทีการแสดงออกทางศิลปะที่มีบทบาทควบคู่ไปกับพัฒนาการของวงการศิลปะสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม เนื่องจากเนื้อหาหลักของงานเป็นการนำเสนอปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับวงการศิลปะในแบบภาพรวม เราจึงเห็นแต่ความขัดแย้งและความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นกับการประกวดโดยจำกัดอยู่แต่เฉพาะในแวดวงศิลปะเป็นสำคัญ

งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยในแบบภาพรวมอีกชิ้นหนึ่งของ สุธี คุณาวิชยานนท์ เรื่อง จากสยามเก่า สู่ ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (2545)[22] ถือเป็นพัฒนาการที่สืบเนื่องมาจากกลุ่มงานศึกษาแบบภาพรวมของ พิริยะ ไกรฤกษ์ วิรุณ ตั้งเจริญ อำนาจ เย็นสบาย อภินันท์ โปษยานนท์ และวิบูลย์ ลี้สุวรรณ แต่ให้ภาพและหลักฐานเรื่องบทบาทของกลุ่มการเมืองซึ่งเข้ามาครอบงำและควบคุมการจัดประกวดศิลปกรรมในช่วงทศวรรษ 2480 ที่ชัดขึ้น ขณะเดียวกัน สุธียังคงให้ความสำคัญกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในฐานะที่เป็นกลไกหนึ่งในการสร้างพัฒนาการให้กับวงการศิลปะของไทย

งานเรื่องนี้แตกต่างจากงานชิ้นอื่นที่กล่าวมาก่อนหน้า คือ การเสนอว่าในช่วงทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา สถานะของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็น “ประเพณี” ที่ส่งผลกระทบต่อการประกวดเวทีอื่นๆ ด้วย[23] ทั้งนี้อาจตีความได้ทั้งในแง่ที่เป็นพัฒนาการของการสร้างแม่แบบให้แก่การประกวดอื่นและเป็นได้ทั้งความล้าหลังของประเพณีหรืออำนาจที่ครอบงำการประกวดอื่นได้ด้วยเช่นกัน สุธีให้น้ำหนักการประกวดในการเป็นพัฒนาการและคุณูปการแก่วงการ เห็นได้จากตอนหนึ่งของข้อสรุปจากการวิเคราะห์ว่า “อย่างไรก็ตาม การประกวดในแต่ละเวทีก็ได้เอื้อประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะพอสมควร ทั้งเป็นการอุปถัมภ์และสนับสนุนให้ศิลปินได้ทำงานศิลปะ

---

[22] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่า สู่ ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณี สู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545).

[23] ในที่นี้ สุธีเสนอว่า “ในทศวรรษ 2520 การประกวดศิลปกรรมได้กลายเป็นประเพณีอย่างหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย เวทีการประกวดที่มีมากขึ้นเรื่อยๆในทศวรรษ 2520 ไปจนถึง 2530 ต่างดำเนินการในลักษณะที่ใกล้เคียงกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ นับตั้งแต่เงื่อนไขและกติกาของการประกวด รายชื่อกรรมการตัดสิน พื้นฐานทางศิลปะของกรรมการแต่ละคน วิธีการตัดสิน การจัดการประกวดและการจัดนิทรรศการไปจนถึงกลุ่มศิลปินที่ส่งงานเข้าประกวด ดังนั้นภาพโดยรวมของการประกวดทั้งหมดจะมีความคล้ายคลึงกัน รายชื่อของศิลปินและแนวงานที่ได้รับรางวัลในแต่ละปีของแต่ละเวทีการประกวดมักจะซ้ำๆกัน จนเกิดข้อครหาว่ามีการเล่นพวกหรือกรรมการลำเอียง” อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 133.

ต่อไป…นอกจากนี้การประเมินคุณค่าในการตัดสินให้รางวัลหรือให้ได้ร่วมแสดง ยังเป็นระบบการสร้างมาตรฐานและความเป็นสถาบันของศิลปะร่วมสมัยด้วย…"[24]

ข้อสรุปเช่นนี้แสดงถึงสถานภาพของการประกวดที่เอื้อต่อกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะบางส่วนและทำให้การวิเคราะห์ในงานของสุธีละเลยต่อผลประโยชน์ด้านอื่นที่กลุ่มอื่นในสังคมอย่างเช่น รัฐบาล กลุ่มการเมืองหรือกลุ่มธุรกิจเอกชนจะได้จากการเข้ามาอุปถัมภ์หรือมีส่วนร่วมกับการประกวดศิลปกรรมด้วย ที่สำคัญ การที่สุธีกล่าวว่าทศวรรษ 2520 มีการเกิดข้อครหาต่อคณะกรรมการตัดสินงานประกวดนั้น ในข้อเท็จจริง การวิพากษ์วิจารณ์คณะกรรมการลักษณะนี้ได้เกิดขึ้นตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2500 และปลายทศวรรษ 2510 แล้ว ทั้งยังรุนแรงมากถึงขั้นมีการประท้วงคณะกรรมการและออกเอกสารโจมตีอย่างรุนแรง อย่างไรก็ตาม สุธียังไม่ปฏิเสธสถานภาพการประกวดศิลปกรรมว่ามีส่วนเชื่อมโยงกับปัจจัยด้านเศรษฐกิจทั้งในแง่การกระตุ้นให้เกิดการซื้อขายงานศิลปะ รวมถึงการสะสมงานของเอกชน เป็นต้น

แม้ข้อเสนอในงานของสุธีจะมองการประกวดศิลปกรรมในเชิงพัฒนาการที่เอื้อประโยชน์ต่อวงการศิลปะหลายด้าน อาทิ การเกิดพื้นที่การแสดงออกทางศิลปะ การอุปถัมภ์ศิลปิน การประเมินคุณค่า ตลอดจนการสร้างมาตรฐานและความเป็นสถาบันของศิลปะร่วมสมัย แต่ข้อเสนอเช่นนี้กลับถูกมองในลักษณะ "ตรงข้าม" กันโดยสิ้นเชิง ดังปรากฏในงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่บางชิ้นที่เน้นเรื่องบทบาทของศิลปะในฐานะเครื่องมือรับใช้สังคมด้วยท่าทีจริงจัง ดังเช่นในงาน <u>ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย</u> (2534) ของ วิรุณ ตั้งเจริญ งานของอำนาจ เย็นสบาย เรื่อง <u>การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.2530</u> (2531) หรืองานศึกษาทัศนศิลป์เพื่อชีวิตโดยตรง เรื่อง <u>ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย</u> (2537)[25] ของ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ งานเหล่านี้วิพากษ์วิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในมิติของความหยุดนิ่งและความล้าหลัง โดยเฉพาะประเด็นเรื่องระบบและมาตรฐานของการตัดสินผลงานที่สร้างข้อจำกัดในการแสดงออกของศิลปินจนนำสู่ปฏิกิริยาต่อต้านของคนในวงการศิลปะบางกลุ่ม นอกจากนี้ยังวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติว่าจำกัดอยู่แต่ในวงแคบ มุ่งสร้างชื่อเสียงและรางวัลมากกว่าการนำศิลปะไปรับใช้สังคมอย่างแท้จริง งานทางประวัติศาสตร์ศิลปะกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลจากงานศึกษาชิ้นสำคัญของ จิตร ภูมิศักดิ์ เรื่อง <u>ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน</u> ที่เผยแพร่ตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา

---

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 132.

[25] ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, <u>ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย</u> (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2537).

งานศึกษาที่กล่าวไปข้างต้นมีจุดร่วมกันอย่างหนึ่ง คือ สะท้อนถึงความสำคัญของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีต่อวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทย จุดร่วมเช่นนี้ผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับงานทั้งหมดที่กล่าวมาเช่นกัน อย่างไรก็ตาม การที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกใช้เสมือนเป็นศูนย์กลางในการอธิบายถึงความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยย่อมไม่เพียงพอต่อการทำความเข้าใจพัฒนาการ อิทธิพล ความเปลี่ยนแปลงทั้งเชิงความก้าวหน้าและปัญหาในวงการศิลปะของไทยได้ การพิจารณาการประกวดศิลปกรรมเวทีอื่นร่วมไปด้วยจะสามารถทำให้เห็นความสัมพันธ์ของปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจที่มีส่วนก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อวงการศิลปะของไทยได้มากและกว้างขวางยิ่งขึ้น

ดังกรณีงานศึกษาภาษาอังกฤษของ เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน (Virginia Henderson) เรื่อง The Social Production of Art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998 (2540)[26] ศึกษาการอุปถัมภ์วงการศิลปะของไทยตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 การประกวดศิลปกรรมในงานนี้จึงแสดงข้อมูลจากฝั่งของกลุ่มองค์กรธุรกิจโดยเฉพาะกลุ่มธุรกิจธนาคาร เฮนเดอร์สันใช้หลักฐานชั้นต้นจากสูจิบัตรนิทรรศการการประกวดศิลปะของกลุ่มธนาคารในแต่ละปีที่ตีพิมพ์ประกาศและประชาสัมพันธ์การประกวดลงไปในสูจิบัตร เธอนำเสนอข้อมูลการเพิ่มขึ้นของเงินรางวัลที่ธนาคารมอบให้กับผู้ชนะ ข้อเสนอของเฮนเดอร์สันคือ อัตราการขยายตัวทางเศรษฐกิจของประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ส่งผลทั้งในแง่การเพิ่มจำนวนเวทีการประกวดศิลปะของกลุ่มธุรกิจเอกชนและในแง่ของเงินรางวัลที่มีอัตราเพิ่มมากขึ้นจนกลายเป็นสิ่งจูงใจสำคัญและเป็นกลไกหนึ่งที่ส่งผลต่อมูลค่างานศิลปะในตลาดการค้างานศิลปะของหอศิลป์เอกชนด้วย

เฮนเดอร์สันแสดงให้เห็นว่า หากเริ่มศึกษาปัจจัยทางเศรษฐกิจที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับวงการศิลปะผ่านการประกวดศิลปกรรมนั้น การศึกษาลักษณะนี้จะทำให้สามารถเข้าใจถึงความเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงด้านเศรษฐกิจและทุนที่รายล้อมอยู่กับวงการศิลปะได้มากขึ้น ทั้งยังนำไปสู่การแสวงหาคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ถึงสาเหตุของการเกิดพัฒนาการและความหยุดนิ่งในวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้ ตลอดจนแสดงได้ว่า วงการศิลปะของไทยไม่ได้เคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงโดยคนในวงการศิลปะเท่านั้น แต่ยังมีคนกลุ่มอื่นในสังคมเข้ามามีบทบาทก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านแนวคิดและการสร้างสรรค์โดยมีปัจจัยทางการเมืองหรือเศรษฐกิจผลักดันอยู่เบื้องหลังอย่างมีนัยยะสำคัญด้วย

---

[26] Virginia Henderson, “The Social Production of Art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980 – 1998,” (M.A. Thesis, Thai Studies Section, Graduated School Chulalongkorn University, 1997).

การศึกษาประวัติศาสตร์ของศิลปะในประเทศไทยแนวทางนี้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้เช่นเดียวกัน ขณะที่การสำรวจงานศึกษาประวัติศาสตร์ของต่างประเทศที่ใช้การประกวดศิลปกรรมเป็นกรณีศึกษามีความน่าสนใจเช่นกัน เนื่องจากงานส่วนใหญ่มักใช้การประกวดเป็นเครื่องมืออธิบายถึงการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองอย่างชัดเจน.

1.2 ศิลปะในสถานะเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ: สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์สังคมและศิลปะจากกรณีศึกษาต่างประเทศ

หากพิจารณาการประกวดศิลปกรรมที่นักประวัติศาสตร์หยิบนำมาเป็นกรณีศึกษาในงานประวัติศาสตร์สังคมและศิลปะของต่างประเทศจะพบว่า การประกวดศิลปกรรมเป็นกิจกรรมที่เข้าไปสัมพันธ์กับกลุ่มทางสังคมหลักอย่างน้อย 2 กลุ่ม คือ กลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะซึ่งเป็นผู้สร้างงานศิลปกรรมเพื่อส่งเข้าประกวดกับกลุ่มบุคลากรในกลไกของรัฐ บางกรณีที่ปรากฏในงานศึกษาประวัติศาสตร์สังคมและศิลปะตะวันตกนั้น กลุ่มบุคลากรของรัฐมีบทบาทมากในการใช้การประกวดเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง ตลอดจนควบคุม จำกัด มิให้แนวคิดหรืออุดมการณ์อื่นที่แตกต่างเข้ามามีบทบาทนำ อย่างไรก็ตาม งานศึกษาประวัติศาสตร์ที่ใช้การประกวดศิลปกรรมเป็นกรณีศึกษาจนถึงปัจจุบันยังคงถูกผลิตขึ้นมาไม่มากนัก

การประกวดศิลปกรรมที่มีสถานภาพสัมพันธ์กับอุดมการณ์ทางการเมืองภายใต้การนำและการควบคุมจากกลไกของรัฐถูกนำเสนออย่างชัดเจนในงานศึกษาของ ไมค์ โครนิน (Mike Cronin) เรื่อง “The State on Display: The 1924 Taiteann Art Competition” (2005) งานชิ้นนี้นำเสนอเนื้อหาว่าด้วยการประกวดศิลปะของ “เสรีรัฐไอริช” (Irish Free State) ช่วงทศวรรษ 1920 จัดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของงานแข่งขันกีฬาและรวมถึงการประกวดแข่งขันทางวัฒนธรรมด้านอื่นของชาวไอริชหลังเป็นอิสระจากอาณานิคมอังกฤษ การประกวดจัดขึ้นภายใต้แนวคิดในการพยายามระบุนิยามของรัฐใหม่และสร้างความเป็นชาติของชาวไอริชโดยย้อนกลับไปสู่การรื้อฟื้นวัฒนธรรมและประเพณีดั้งเดิมของชาวไอริช โครงการของการรื้อฟื้นตัวตนและสร้างความเป็นชาตินี้ถูกเรียกขานเป็นชื่อเฉพาะว่า “Aonach Tailteann”[27]

โครนินเสนอว่า รัฐบาลพยายามใช้การประกวดศิลปกรรมใน ค.ศ.1924 เป็นภาพตัวแทนนำเสนอภาพลักษณ์รัฐใหม่ของไอร์แลนด์ให้ปรากฏทั้งแก่คนภายในและภายนอกประเทศ ทั้งนี้

---

[27] Mike Cronin, “The State on Display: The 1924 Tailteann Art Competition,” New Hibernia Review 9 no.3 (Autumn 2005): 50-71.

เพื่อให้เกิดมุมมองเชิงบวกต่อประเพณีดั้งเดิมของชาวไอริชและแสดงความก้าวหน้าของศิลปินในยุคที่เป็นอิสระจากอาณานิคม อีกทั้งเพื่อสร้างเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นชาวไอริชมากกว่าอังกฤษ โครนินอธิบายถึงสถานภาพของการประกวดศิลปะนี้อีกว่า “สำหรับผู้ชมที่อยู่ภายในประเทศ การประกวดศิลปะนี้เกิดขึ้นเพื่อสนับสนุน ‘มติประชาชน’ ในการยืนยันการมีอยู่ของชาวไอริช ส่วนสื่อมวลชนและคนภายนอกประเทศ การประกวดศิลปะภายใต้สัญลักษณ์ของโครงการ Aonach Tailteann คือการประกาศว่าอิสรภาพของไอร์แลนด์นั้นเป็นความจริง”[28] โดยยืนยันผ่านงานศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์ความเป็นอิสระและความดีงามในประเพณีดั้งเดิมของชาวไอริชโบราณที่มีมาก่อนหน้ายุคอาณานิคม

งานศิลปหัตถกรรมในการประกวดนี้มีความโดดเด่นอย่างมาก เนื่องจากหนึ่งในผู้ร่วมจัดงานกับรัฐบาลคือ สมาคมศิลปะและหัตถกรรม (Arts and Crafts Society) ทั้งนี้งานศิลปหัตถกรรมของช่างศิลป์และศิลปินชาวไอริชที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะและอารยธรรมของชาวเซลติก (Celtic) ในอดีตซึ่งแสดงตัวตนความเป็นชาติของชาวไอริชว่ามีความรุ่งเรืองมาก่อนยุคอาณานิคมยังมีผลต่อการรื้อฟื้นความเป็นไอริชมากกว่างานศิลปะของเหล่าจิตรกรที่สร้างงานศิลปะแบบสมัยใหม่ งานของโครนินสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในฐานะเป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐผ่านการร่วมมือกันระหว่างบุคลากรจากวงการศิลปะและบุคลากรที่เป็นกลไกของรัฐ

เช่นเดียวกับงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของ เบอร์นาด สมิท (Bernard Smith) จากบทความเรื่อง “The 1930s: Politics and the Formalesque” ที่บรรจุอยู่ในงานประวัติศาสตร์นิพนธ์เรื่อง Modernism ‘s History: A Study in twentieth - Century Art and Ideas (1998) เบื้องต้นงานเรื่องนี้ได้กล่าวถึงปัญหาในงานประวัติศาสตร์ศิลปะของนักวิชาการชาวตะวันตกด้วยกันว่าละเลยในการวิเคราะห์งานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับอุดมการณ์ทางการเมืองไป อาทิ งานของเอช.เอช. อาร์นาสัน (H. H. Arnason) หรืองานของ เฮนรี - รัสเซล ฮิชคอกซ์ (Henry – Russell Hitchcock) ทั้งสองละเลยการศึกษาศิลปะในเยอรมนี สหภาพโซเวียต หรือเม็กซิโกในช่วงทศวรรษ 1930 ด้วยเหตุนี้ สมิทจึงพยายามอธิบายถึงศิลปะยุโรปในช่วงทศวรรษ 1930 อันเป็นช่วงที่ “อาณาจักรทางการเมืองกลายเป็นพลังอำนาจทั้งหมดใน อิตาลี รัสเซีย และเยอรมนี”[29]

---

[28] Ibid, p.51.

[29] Bernard Smith, Modernism ‘s History: A Study in Twentieth – century Art and Ideas (New Haven and London: Yale University Press, 1998), pp.197-198.

สมิทชี้ให้เห็นถึงกรณีของเยอรมนีในช่วงเวลาแห่งอำนาจของพรรคนาซี โดยกล่าวว่า ขณะที่สหภาพโซเวียตสร้างและสนับสนุนศิลปะแบบสัจจะสังคมนิยม (Socialist Realism) แต่เยอรมันกลับไม่ได้สร้างศิลปะเพื่อรับใช้อุดมการณ์ของตนเอง สมิทยังกล่าวว่า “สิ่งที่นาซีกระทำไม่ได้มีความจำเป็นจะต้องสร้างรูปแบบใหม่ทางศิลปะขึ้นมา หากแต่มุ่งเน้นการทำลายรูปแบบที่ต่อต้านขัดขวาง นอกจากนี้ยังรื้อฟื้นวัฒนธรรมที่ประชาชนนิยมในประเพณีของเยอรมนีในช่วงศตวรรษที่ 19 ขึ้นมา”[30]

ภายใต้บรรยากาศทางการเมืองและศิลปะเช่นนี้เองทำให้รัฐมีอำนาจนำในการควบคุมและใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง จนส่งผลต่อสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมที่ชื่อว่า “The Great German Art Exhibition” ที่คัดสรรค์และจัดแสดงผลงานศิลปะซึ่งสอดคล้องกับรสนิยมของผู้ปกครองอย่างฮิตเลอร์ งานนี้จัดขึ้นที่ Troost’s New House of German Art เมืองมิวนิค (Munich) เปิดนิทรรศการวันที่ 18 กรกฎาคม ค.ศ.1937 “มีผลงานศิลปะส่งเข้ามาร่วมประกวดมากกว่า 1,500 ชิ้น ถูกคัดเลือกจนเหลือ 900 ชิ้น ฮิตเลอร์เป็นผู้คัดเลือกผลงานขั้นสุดท้าย งานส่วนใหญ่แสดงถึงความสมบูรณ์แข็งแรงของร่างกายคน ภาพเปลือยผู้ชายและผู้หญิงที่แข็งแรงถูกนำมาเป็นภาพตัวแทนของการแสดงครั้งนี้ รวมไปถึงภาพใบหน้าเหมือนของผู้นำรัฐบาลและผู้นำพรรค”[31] สมิทใช้สุนทรพจน์ (speech) ของฮิตเลอร์มาเป็นหลักฐานเพื่อแสดงถึงสถานภาพของการประกวดศิลปะภายใต้การควบคุมของกลุ่มอำนาจทางการเมือง ดังตอนหนึ่งที่ฮิตเลอร์กล่าวว่า “ศิลปะสามารถที่จะไม่เป็นไปตามแนวทางของแฟชั่น... ศิลปะแบบคิวบิสต์ ดาดา ฟิวเจอร์ลิส อิมเพรสชั่นนิสม์ ฯลฯ ไม่ได้มีอะไรที่ทำให้กับพวกเราประชาชนชาวเยอรมัน...”[32] การกล่าวเช่นนี้สะท้อนถึงความพยายามของฮิตเลอร์ที่จะ “กำจัด” และ “จำกัด” งานศิลปะสมัยใหม่ของศิลปินหัวก้าวหน้าในยุโรป

งานทั้งสองเรื่องที่กล่าวมาทำให้เห็นว่า งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะและสังคมในตะวันตกให้ความสำคัญกับการพิจารณาสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมผ่านบทบาทของกลุ่มอำนาจทางการเมืองภายใต้กลไกของรัฐ ถึงกระนั้น ปัจจัยทางการเมืองที่เข้ามามีบทบาทต่อศิลปะและการประกวดศิลปกรรมมิได้เกิดขึ้นเฉพาะในโลกตะวันตกเท่านั้น แต่ยังเกิดขึ้นในวงการศิลปะของโลกตะวันออกอีกด้วย

---

[30] Ibid, p.199.

[31] Ibid, p.203.

[32] Ibid, p.204.

การประกวดศิลปกรรมที่ถูกสร้างเป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองกรณีศิลปะเอเชียปรากฏในงานของ บัณฑิต จันทรโรจนกิจ นักวิชาการด้านรัฐศาสตร์ชาวไทย เรื่อง “ชะตากรรมของภาพเขียนและโปสเตอร์การเมือง มองบทเรียนจากจีนสู่สังคมไทย” ประเด็นหนึ่งในงานชิ้นนี้คือการนำเสนอศิลปะในฐานะกลไกทางอุดมการณ์ของผู้นำลัทธิคอมมิวนิสต์จีนอย่าง เหมา เจ๋อ ตุง เหมาแสดงทัศนะถึงหน้าที่ของศิลปินว่าจะต้องสร้างผลงานโดยมีองค์ประกอบสำคัญคือ “ให้ประชาชนเข้าถึงได้ (accessible) มีลักษณะสร้างสรรค์ (instructive) เหมาะสำหรับเผยแพร่เพื่อมหาชนในวงกว้าง (suitable for mass circulation)”[33] ทัศนะเช่นนี้นำมาสู่การประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติและหอศิลปะแห่งชาติ โดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อ “แสวงหาภาพที่เหมาะสมไปจัดวางตั้งแสดงตามสถานที่ทำการของรัฐในเมืองต่างๆของประเทศ”[34]

งานเรื่องนี้แสดงถึงสถานภาพของศิลปะจีนยุคปฏิวัติช่วงปลายทศวรรษ 1940 ภายใต้การนำของเหมา เจ๋อตุง ว่า ศิลปวัฒนธรรมมิได้มีเสรีภาพ แต่อยู่ภายใต้การกำกับของหน่วยงานซึ่งทำหน้าที่วางแผนและควบคุมยุทธศาสตร์ด้านศิลปวัฒนธรรมของจีนในยุคปฏิวัติอย่าง Central Cultural Revolution Group (CCRG) นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินเรดการ์ด (Red Guard Artist) ที่สร้างงานศิลปะแบบสัจจะสังคมนิยม (Social Realism) พร้อมทั้งบุกทำลายล้างงานศิลปะที่มีสัญลักษณ์หรือเนื้อหาของชนชั้นกระฎุมพี แม้แต่การวาดภาพใบหน้าของประธานเหมา ศิลปินยังต้องได้รับอนุมัติจากฝ่ายนำเสียก่อนจึงจะวาดได้ ปรากฏการณ์เหล่านี้กลายเป็นสิ่งที่ถูกลดทอนความสำคัญหลังการปฏิวัติวัฒนธรรมผ่านไปและจีนเดินหน้าเข้าสู่การขยายตัวทางเศรษฐกิจ[35] งานเรื่องนี้เสนอถึงสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมที่เป็นเครื่องมือหรือกลไกของรัฐ สะท้อนถึงปัจจัยทางการเมืองที่มีบทบาทในการผลักดันหรือสร้างผลกระทบต่อพื้นที่ทางศิลปะ เป็นที่น่าเสียดายว่า งานศึกษาที่กล่าวมายังไม่ได้เสนอให้เห็นถึงการขับเคลื่อนของการประกวดระหว่างที่ถูกจัดหรือหลังถูกจัดขึ้นว่านอกจากรัฐแล้ว มีกลุ่มอื่นใดอีกบ้างที่เข้าไปมีบทบาทสนับสนุนหรือต่อต้านการควบคุมของรัฐนี้หรือไม่และอย่างไร

ถึงกระนั้น งานศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเรื่องหนึ่งที่มีส่วนช่วยทำให้เห็นสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมที่แม้จะถูกจัดขึ้นโดยรัฐบาล แต่กลุ่มศิลปินกลับสามารถมีอำนาจกำหนดทิศทางของผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องเดินตามนโยบายของรัฐบาลได้ ทั้งยัง

---

[33] บัณฑิต จันทรโรจนกิจ, “ชะตากรรมของภาพเขียนและโปสเตอร์การเมือง มองบทเรียนจากจีนสู่สังคมไทย,” นิตยสารวิภาษา ปีที่ 3 ฉบับที่ 7 (16 ธันวาคม 2552 – 31 มกราคม 2553): 12.

[34] เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

[35] เรื่องเดียวกัน, หน้า 12-13.

มีปัจจัยทางเศรษฐกิจผลักดันอยู่เบื้องหลังด้วย กรณีนี้คือ การประกวดภาพเขียน “The Spring Painting Awards” และ “International Exhibition” จัดขึ้นในไซง่อน (Saigon) ช่วงทศวรรษ 1960 ปรากฏในงานของ โบยตรัน เหงียน บีตตี (Boitran Huynh – Beattie) เรื่อง “Saigonese Art during The Cold War: Modernity versus Ideology”

งานเรื่องนี้กล่าวถึงศิลปะของฝ่ายพรรคคอมมิวนิสต์เวียดนามช่วงสงครามเย็นในทศวรรษ 1960 ที่อ้างถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับการปฏิวัติแต่ละเลยการพิจารณาศิลปะในแง่มุมอื่นไป งานชิ้นนี้กล่าวถึงความอิสระของศิลปินในเวียดนามใต้ว่ามีมากกว่าศิลปินในเวียดนามเหนือ ศิลปินเวียดนามใต้ได้รับการศึกษาจากสถาบันศิลปะของฝรั่งเศสที่เข้ามาเปิดการเรียนการสอนในสมัยอาณานิคมตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 สังคมเวียดนามใต้ช่วงทศวรรษ 1950 ถึง 1960 ยังเป็นลักษณะแบบกึ่งอาณานิคม ชาวเวียดนามใต้ผู้สนใจศึกษาต่อทางด้านศิลปะยังคงมีฝรั่งเศสเป็นปลายทางสำคัญ ทั้งนี้เพื่อเข้าถึงแนวคิดและกระบวนการสร้างงานศิลปะสมัยใหม่ตามแนวทางของลัทธิศิลปะหลายประเภทที่เกิดขึ้นในยุโรป ทั้งยังมีแนวคิดในการเดินไปสู่การสร้างงานศิลปะสมัยใหม่ที่เชื่อมต่อศิลปะเข้ากับกลไกของตลาดการค้างานศิลปะ ในทางกลับกัน กว่าที่ศิลปินในเวียดนามเหนือจะสร้างงานศิลปะได้จะต้องผ่านการตรวจสอบจากรัฐบาลฮานอยเสียก่อน ด้วยเหตุนี้ในเวียดนามใต้ แนวทางการสร้างงานตามอุดมคติ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” (art for art sake) จึงถูกพัฒนาขึ้น และศิลปินหลายคนได้อพยพย้ายถิ่นมาจากเวียดนามเหนือ

แม้ว่าศิลปะสมัยใหม่ในโลกตะวันตกจะเป็นที่สนใจจนถูกนำรูปแบบมาปรับใช้ แต่งานศิลปะ “ลัทธิสำแดงอารมณ์แนวนามธรรม” (Abstract Expressionism) ของสหรัฐเมริกากลับไม่ได้มีอิทธิพลมากนักในเวียดนามใต้ บทความกล่าวถึงสาเหตุของประเด็นนี้ว่า “แม้ประชาชนในเวียดนามใต้จะไม่ชอบคอมมิวนิสต์ แต่พวกเขาก็ไม่ชอบวัฒนธรรมแบบอเมริกันเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งพวกเขาไม่ต้องการให้วิถีชีวิตแบบอเมริกันเข้ามาภายในสังคมเวียดนาม”[36] กระแสความคิดของกลุ่มศิลปินในเวียดนามใต้เช่นนี้ส่งผลต่อสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดยรัฐบาล แม้การประกวดจะได้รับการสนับสนุนด้านงบประมาณจากสหรัฐอเมริกา รวมไปถึงมีการซื้อผลงานของศิลปินโดยนักสะสมชาวอเมริกัน แต่ศิลปินเวียดนามใต้และการประกวดศิลปะก็ระมัดระวังที่จะไม่เดินตามรอยทางของศิลปะในอเมริกา ศิลปินพยายามสร้างเอกลักษณ์ทางศิลปะเพื่อแสดงถึงความสวยงาม ความงดงามจากวิถีชีวิตของผู้คนในชนบทและเมืองโดยรับ

---

[36] Boitran Huynh-Beattie, “Saigonese Art during The Cold War: Modernity versus Ideology,” Cultural At War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia, Tony Day and Maya Liem eds. (New York: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2010), pp.83-84.

อิทธิพลทางศิลปะจากศิลปินสมัยใหม่ในยุโรปมากกว่า น่าเสียดายว่า งานชิ้นนี้ไม่ได้ให้รายละเอียดด้านโครงสร้างหรือการดำเนินงานในการแสดงศิลปกรรมนานาชาติของเวียดนามใต้หรือการประกวดศิลปะ “The Spring Painting Awards” เท่าที่ควร อาจเป็นเพราะงานชิ้นนี้มิได้ศึกษาการประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะ อันแสดงว่า งานศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในต่างประเทศยังขาดแคลนเช่นเดียวกับงานของไทย ส่งผลให้ไม่สามารถเข้าใจแนวคิดหรือความเคลื่อนไหวทางศิลปะของประเทศนั้นๆ ได้อย่างกว้างขวางมากนัก

บทสรุป

การทบทวนวรรณกรรมข้างต้นจะเห็นปัญหาสำคัญหลักถึง 2 ประการในงานศึกษาที่กล่าวมา คือ ประการแรก การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะเพื่อทำความเข้าใจหรือหาคำอธิบายเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวหรือความเปลี่ยนแปลงของวงการศิลปะและสังคมทั้งในไทยและต่างประเทศยังขาดแคลนอยู่มาก ส่วนใหญ่การประกวดศิลปกรรมถูกกล่าวถึงในฐานะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของภาพรวมทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่มากกว่าการกล่าวถึงในเชิงที่มีสถานะของบทบาทนำอันก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะข้อจำกัดของหลักฐาน โดยเฉพาะกรณีประเทศไทยที่ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานศิลปะมากกว่าการผลิตงานวิชาการศิลปะ งานประวัติศาสตร์ศิลปะหรืองานศิลปวิจารณ์ ซึ่งจะบันทึกความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะให้กลายสภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่จะสามารถนำมาศึกษาจากหลากหลายแง่มุมได้

ประการที่สอง การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยที่ผ่านมายังให้ความสำคัญต่อกลุ่มบุคลากรวงการศิลปะในฐานะของผู้สร้างและก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงมากกว่าผลกระทบที่มาจากปัจจัยอื่น อาทิ การเมืองและเศรษฐกิจ ทำให้การศึกษาขาดพลังที่สัมพันธ์กับการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ทั้งที่สิ่งเหล่านี้เป็นบริบทแวดล้อมที่มีบทบาทนำไปสู่การสร้างและก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นเดียวกัน ด้วยเหตุนี้ การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมที่เคยมีมาจึงเป็นการอธิบายผ่านตัวของบุคลากรในวงการศิลปะและสถาบันการศึกษาศิลปะมากกว่าอธิบายถึงบทบาทของกลุ่มทางสังคมอื่นตลอดจนปัญหาความขัดแย้งที่เข้ามาเกี่ยวข้องอย่างชัดเจน

ผู้ศึกษาเสนอว่า นักประวัติศาสตร์สามารถหยิบยกความเคลื่อนไหวทางประวัติศาสตร์ศิลปะมาใช้ศึกษาหาคำอธิบายเกี่ยวกับอดีตในด้านการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมใน

ประเด็นที่สนใจได้ โดยการใช้หลักฐานทั้งที่ถูกผลิตจากกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะโดยตรง อาทิ งานศิลปะ สูจิบัตรนิทรรศการหรือบทสัมภาษณ์ความคิดในสื่อและหลักฐานที่ผลิตจากกลุ่มทางสังคมที่แวดล้อมวงการศิลปะอยู่ อาทิ รัฐ ธุรกิจเอกชน หรือบทวิจารณ์แสดงความคิดเห็นของปัญญาชน นักวิจารณ์ นอกจากนี้ควรให้ความสำคัญกับการทำความเข้าใจลักษณะของงานศิลปะแต่ละลัทธิ แต่ละประเภทว่ามีแนวคิดและลักษณะเช่นไร เพื่อจะสามารถวิเคราะห์ วิพากษ์หลักฐานภาพเหล่านี้ได้อย่างละเอียดลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ปีเตอร์ เบิร์ค (Peter Burke) ผู้เขียนงานศึกษาเรื่อง Eyewitnessing: The uses of Images as Historical Evidence ได้เสนอข้อควรระวังอันอาจจะเป็นหลุมพรางทำให้นักประวัติศาสตร์ติดกับดักของสิ่งที่ปรากฏในภาพถ่ายหรือภาพงานศิลปะที่นำมาใช้เป็นหลักฐานจนก่อให้เกิดการตีความหรือการวิเคราะห์ที่ผิดพลาดไปจากข้อเท็จจริงได้ เนื่องจาก จิตรกรหรือคนทำงานภาพพิมพ์ในอดีตสร้างภาพเหล่านี้ขึ้นมาจากความต้องการของตนเองหรือของลูกค้าขณะนั้น ไม่ได้ทำเพื่อให้นักประวัติศาสตร์มาใช้เป็นหลักฐาน การถ่ายทอดภาพลักษณ์ของศิลปินหลายครั้งอาจไม่ตรงกับสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคมเสมอไป จิตรกรอาจเลือกถ่ายทอดเฉพาะแต่สิ่งที่เขาสนใจหรือต้องการเน้น รวมถึงยังต้องการจะสร้างภาพให้ออกมาดีที่สุด และบางครั้งมีความเกี่ยวโยงกับทัศนคติทางการเมืองของผู้สร้างภาพด้วย[37] ด้วยเหตุนี้ การวิพากษ์หลักฐานร่วมไปกับบริบททางสังคมด้านอื่นที่แวดล้อมช่วงเวลาของการสร้างสรรค์งานหรือการจัดการประกวดจึงเป็นวิธีการทำงานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ

ในบทต่อไปจะกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งได้รับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์และราชสำนัก การอุปถัมภ์นี้นอกจากจะเป็นไปโดยพระราชนิยมแล้ว วิทยานิพนธ์จะเสนอการวิเคราะห์ว่าการประกวดในยุคสมัยดังกล่าวยังมีปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจผลักดันอยู่เบื้องหลังด้วย นอกจากนี้จะอธิบายและวิเคราะห์ถึงภาวะไร้การประกวดศิลปกรรมในช่วงก่อนทศวรรษ 2480 ว่าเกิดขึ้นจากเหตุปัจจัยใดบ้าง ทั้งนี้เพื่ออธิบายถึงบริบทของการประกวดศิลปกรรมที่เกิดขึ้นก่อนหน้าช่วงเวลาที่เป็นกรณีศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

---

[37] Peter Burke, Eyewitnessing: The Used of Images as Historical Evidence (London: Reaktion Books, 2001), pp.85-86.

บทที่ 2
การประกวดศิลปกรรมก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475

บทนำ

ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 การประกวดสิ่งของทางศิลปวัฒนธรรมประเภทต่างๆ ในสยามเป็นกิจกรรมที่มีการจัดมาอย่างยาวนานตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) เกือบทั้งหมดจัดและอุปถัมภ์โดยราชสำนักหรือชนชั้นนำ อาทิ การประกวดเครื่องโต๊ะบูชา ถ้วยปั้น หรือพระพุทธรูปที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3[1] การประกวดโคมไฟวันวิสาขบูชาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4)[2] เมื่อก้าวสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) และรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ยังปรากฏถึงความสนพระทัยของทั้งสองพระองค์ต่องานช่างในเชิงวิจิตรศิลป์จนเป็นส่วนที่ก่อให้เกิดการประกวดศิลปกรรม อาทิ งานจิตรกรรมหรือภาพถ่าย

ก่อนจะก้าวไปสู่การศึกษาการประกวดศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 ในบทนี้จะกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 และ 6 ผู้ศึกษามีข้อเสนอว่า การประกวดศิลปกรรมที่ได้รับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์และราชสำนักในช่วงเวลานี้มิได้มีจุดมุ่งหมายเพียงแค่การจัดกิจกรรมศิลปะเพื่อตอบสนองพระราชนิยมหรือการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมเท่านั้น หากแต่มีปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจผลักดันอยู่เบื้องหลัง ผลงานศิลปะในการประกวดจิตรกรรมประกอบโคลงภาพพระราชพงศาวดารตลอดจนการประกวดภาพถ่ายในงานวัดเบญจมบพิตรในสมัยรัชกาลที่ 5 มีนัยยะเป็นภาพตัวแทนบ่งบอกถึงสถานภาพหรือพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์และรัฐสมัยใหม่ เช่นเดียวกับการประกวดภาพสำหรับผู้ชอบเขียนสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งตอบสนองทั้งพระราชนิยมทางศิลปะและการสื่อสารภาพลักษณ์ในการทำประโยชน์ทางการทหารและกิจการบ้านเมืองของพระองค์ ขณะที่การแสดง

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องเครื่องโต๊ะและถ้วยปั้น (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2507).

[2] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน ลัทธิธรรมเนียมต่างๆ ภาคที่ 7 หมายรับสั่งแลบาญชีโคมตราในพระราชพิธีวิสาขบูชาในรัชกาลที่ 4 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463).

ศิลปหัตถกรรมนักเรียนในรัชสมัยเดียวกัน คือช่องทางผลักดันและสนับสนุนราษฎรให้เห็นความสำคัญของแนวคิดและแนวปฏิบัติทางเศรษฐกิจแบบชาตินิยมของรัชกาลที่ 6 ด้วย

ในบทนี้ยังอธิบายด้วยว่าเหตุที่การประกวดศิลปกรรมไม่ได้ถูกจัดขึ้นเลยหลังช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ต่อเนื่องไปจนถึงต้นทศวรรษ 2480 มีสาเหตุจากปัจจัยใดบ้าง ในที่นี้ผู้ศึกษาเสนอว่าปัญหาความตกต่ำของเศรษฐกิจตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ส่งผลให้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) ทรงเน้นการบริหารบ้านเมืองโดยมุ่งฟื้นฟูเศรษฐกิจ ลดทอนค่าใช้จ่ายจำนวนมากเพื่อพยายามเรียกความเชื่อมั่นของสถาบันพระมหากษัตริย์ให้คืนมาในหมู่ราษฎร ขณะที่หลังการปฏิวัติสยาม 2475 การสื่อสารถึงความหมายของรัฐธรรมนูญและการปกครองระบอบใหม่เป็นเรื่องสำคัญมากพอกับการพยายามลดทอนหรือสลายความหมายในสัญลักษณ์ของระบอบเก่า ศิลปะที่เคยได้รับการอุปถัมภ์อย่างแน่นแฟ้นจากชนชั้นนำและราชสำนักไม่สามารถกลับมามีบทบาทได้อย่างทันทีทันใด รัฐบาลใหม่ได้ใช้กลไกการศึกษาศิลปะหลักวิชาและรูปแบบที่รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบฟาสซิสต์เป็นต้นแบบในการฝึกฝนทักษะฝีมือให้แก่นักศึกษาศิลปะรุ่นใหม่เพื่อผลิตผลงานศิลปะที่ตอบสนองต่ออุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจแบบชาตินิยม จนในปลาย พ.ศ. 2480 “การประกวดประณีตศิลปกรรม” ในงานฉลองรัฐธรรมนูญจึงได้เกิดขึ้นและกลายเป็นการประกวดศิลปกรรมเวทีแรกภายใต้ระบอบรัฐธรรมนูญที่สะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงผู้อุปถัมภ์ศิลปะจากพระมหากษัตริย์มาเป็นรัฐบาลในระบอบประชาธิปไตย

2.1 การประกวดภาพจิตรกรรมประกอบโคลงพระราชพงศาวดารและการประกวดภาพถ่ายเนื่องในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตรในสมัยรัชกาลที่ 5

ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีหลักฐานปรากฏถึงการประกวดศิลปะที่สำคัญอยู่ 2 วาระด้วยกัน วาระแรกคือ การประกวดและจัดแสดงภาพจิตรกรรมประกอบโคลงพระราชพงศาวดาร พ.ศ. 2430 รัชกาลที่ 5 ทรงมีบทบาทสำคัญทั้งในแง่ของการกำหนดแนวคิดและรูปแบบของงาน ทั้งยังทรงเลือกสรรเนื้อหาจากพระราชพงศาวดารมาให้ช่างเขียนได้วาดเป็นภาพประกวดกันด้วยพระองค์เอง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์อธิบายไว้กล่าวโดยสรุปถึงงานครั้งนี้ว่า รัชกาลที่ 5 ทรงเลือกสรรเรื่องในพระราชพงศาวดารให้ช่างเขียนที่มีฝีมือเขียนรูปภาพ โดยโปรดให้ “กรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจ” ทรงคิดทำกรอบกระจกสำหรับรูปภาพเหล่านั้น ทั้งยังให้มีโคลงบอกเรื่องพระราชพงศาวดารตรงที่เขียนรูปภาพติดประจำไว้ทุกกรอบ การแต่งโคลงจากเรื่องในพระราชพงศาวดาร ทรงพระราชนิพนธ์บ้าง โปรดให้พระบรมวงศานุวงศ์หรือข้าราชการที่มี

ความสันทัดในด้านนี้มาแต่งถวายบ้าง รูปภาพโคลงพระราชพงศาวดารครั้งนี้สร้างขึ้นจำนวน 92 แผ่น โคลงที่แต่งมีจำนวน 376 บท สร้างเสร็จเมื่อปีกุน พ.ศ. 2430 ทรงโปรดให้นำภาพไปประทับในงานพระเมรุท้องสนามหลวง เมื่อครั้งพระราชทานเพลิงศพ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าพาหุรัดมณีมัย (ซึ่งในรัชกาลที่ 6 ทรงสถาปนาพระเกียรติยศเป็นสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากรมพระเทพนารีรัตน์) กับพระศพสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าตรีเพ็ชรุตม์ธำรง เจ้าฟ้าศิริราชกกุธภัณฑ์ และพระศพพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าเสาวภาคนารีรัตน์ ทรงโปรดให้รวบรวมโคลงเรื่องพระราชพงศาวดารที่กล่าวมานี้ให้พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) แต่งบานแพนกเป็นร่ายและโคลงกำกับแล้วพิมพ์เป็นเล่มสมุดพระราชทานเป็นของแจกด้วย ครั้นเสร็จงานพระเมรุแล้ว โปรดให้แบ่งรูปภาพไปประดับไว้ ณ พระที่นั่งอมรินทร วินิจฉัยบ้าง ส่งไปประดับพระที่นั่งวโรภาษพิมาน ณ พระราชวังบางปะอินบ้าง[3] งานพระเมรุเป็นงานที่ผู้เข้าร่วมจะประกอบไปทั้งเจ้านายชั้นสูง ขุนนาง ข้าราชการทั้งจากส่วนกลางและจากหัวเมืองต่างๆ ที่สำคัญ หลังพระราชพิธีเสร็จสิ้นจะเปิดให้ประชาชนได้เข้าชมพระเมรุและกิจกรรมที่จัดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของงานด้วย จุดนี้ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า น่าจะเป็นเหตุที่ทำให้พระองค์เล็งเห็นถึงความสำคัญที่จะใช้งานพระราชพิธีนี้เป็นพื้นที่สื่อสารความคิดหรืออุดมการณ์ของพระองค์ไปยังส่วนต่างๆ ของสังคม

เอื้อมพร ศรสุวรรณ ได้เคยศึกษาโคลงภาพพระราชพงศาวดารไว้ในฐานะประวัติศาสตร์นิพนธ์อธิบายถึงพระราชหฤทัยของพระองค์ที่เลือกสรรเรื่องราวในพงศาวดารออกมาเป็นงานประวัติศาสตร์ที่ถ่ายทอดให้เป็นที่ประจักษ์แก่สาธารณชน ลบจารีตการเขียนประวัติศาสตร์ของรัฐที่แต่เดิมเสพกันแต่ในหมู่ชนชั้นนำ ประวัติศาสตร์จึงไม่ใช่ของหวงห้าม เป็นของศักดิ์สิทธิ์ของชนชั้นสูงอีกต่อไป ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญและน่าสนใจอย่างยิ่ง”[4] ผู้ศึกษาเห็นด้วยกับข้อเสนอของเอื้อมพรที่ว่าเรื่องราวในพระราชพงศาวดารเป็นงานประวัติศาสตร์ที่ถ่ายทอดออกมาเป็นที่ประจักษ์แก่สาธารณชน แต่ไม่เห็นด้วยในประเด็นที่ว่างานครั้งนี้เป็นการลบจารีตการเขียนประวัติศาสตร์ของรัฐ เพราะประวัติศาสตร์ในงานครั้งนี้แม้ว่าจะไม่ใช่ของหวงห้ามดังที่เอื้อมพรกล่าวไว้ แต่ในอีกด้านหนึ่ง การสร้างงานจิตรกรรมประกอบโคลงภาพพระราชพงศาวดารครั้งนี้ยังคงอยู่ท่ามกลางบริบทของการผลิตและเผยแพร่ประวัติศาสตร์จากชนชั้นสูงอย่างชัดเจน เนื่องจากการเลือกสรรเรื่องราวในพระราชพงศาวดารด้วยพระองค์เอง การให้เจ้านายชั้นสูงมาแต่ง

---

[3] โคลงภาพพระราชพงศาวดาร (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526), หน้า 3.

[4] เอื้อมพร ศรสุวรรณ, “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร: การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์” ใน สายธารแห่งอดีต, สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550).

โคลงและให้ช่างเขียนภาพประกอบมาประกวดให้รางวัลในงานพระเมรุซึ่งเป็นงานพระราชพิธีพระศพของเจ้านายชั้นสูงที่สื่อแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์โดยมีประชาชนเป็นเพียงผู้เข้าร่วม ด้วยเหตุนี้การมีพระราชหฤทัยที่ทรงเผยแพร่และจัดงานครั้งนี้ขึ้นในงานพระเมรุจึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ในพระราชหฤทัยของพระองค์ นี่อาจเป็นวาระที่สำคัญยิ่งที่จะทำให้ “ประวัติศาสตร์ที่พระองค์ทรงเลือกสรร” นั้นกลายเป็น “ประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์” ในอีกทางหนึ่งด้วย

การสร้างงานโคลงภาพพระราชพงศาวดารเป็นการนำเสนอโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์ที่ถูกถ่ายทอดด้วยเครื่องมือทางวัฒนธรรมสองประเภทมาผสมผสานกันคือ งานวรรณกรรม (literature) และงานจิตรกรรม (painting) เอื้อมพร ศรสุวรรณ อธิบายว่าการสร้างโคลงภาพ ฯ เป็นการจำลองภาพความสมจริงจากอดีตที่มาจากจินตนาการของจิตรกรและมีการใส่อารมณ์ความรู้สึกเข้าไปด้วย ทั้งยังกล่าวอีกว่า “ทั้งนี้จินตนาการดังกล่าวก็หาใช่จินตนาการที่ไร้ขอบเขตของเวลาและสถานที่ดังเช่นภาพพุทธประวัติไม่ แต่ตั้งอยู่บนสิ่งที่เรียกว่า พงศาวดารสยาม ซึ่งมีบุคคล เวลา สถานที่ ซึ่งเชื่อว่ามีอยู่จริง อดีตที่ถ่ายทอดออกมาจึงเท่ากับว่าถูกจำลองขึ้นมาใหม่”[5]

อย่างไรก็ตาม ผู้ศึกษามีความเห็นว่าโคลงภาพพระราชพงศาวดารทั้ง 92 ภาพ มิใช่ทำหน้าที่เพียงจำลองอดีตหรือประวัติศาสตร์ที่ถูกเลือกสรรเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่เพิ่มพลังอำนาจให้แก่ประวัติศาสตร์ที่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับข้อเท็จจริงเพียงอย่างเดียวอีกด้วย เนื่องจากภาพลักษณ์ของงานจิตรกรรมที่มีการสร้างรูปทรง การจัดวางองค์ประกอบ การเล่าเรื่องราวผ่านภาพให้สอดคล้องกับจินตนาการที่ถูกเสริมไว้ตั้งแต่ในโคลงที่แต่งขึ้น และการสร้างบรรยากาศเพิ่มในภาพอดีตที่ไม่มีประจักษ์พยานได้มองเห็นยังสามารถเสริมให้ประวัติศาสตร์นิพนธ์มีพลังอำนาจไม่น้อยไปกว่าเนื้อหาที่ถูกส่งผ่านมายังผลงานโคลงแต่ละชิ้นเลย ด้วยเหตุนี้ การเลือกสรรเรื่องราวจากพระราชพงศาวดารโดยเน้นเรื่องของการสร้างคุณค่าและความหมายให้แก่กษัตริย์ เป็นส่วนสำคัญที่จะเกื้อหนุนการสร้างอำนาจให้แก่รัฐแบบรวมศูนย์ เมื่อผนวกกับโคลงที่เป็นงานวรรณกรรมและงานจิตรกรรมแล้วจึงกลายเป็นเครื่องมืออย่างดีต่อการสร้าง “ความทรงจำร่วมกันในระดับชาติ”[6]

ในเบื้องต้นผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า ปัจจัยทางการเมืองที่เกิดขึ้นก่อนหน้า อาจเข้ามามีผลต่อการจัดประกวดจิตรกรรมประกอบโคลงภาพพระราชพงศาวดารครั้งนี้ เห็นได้จากการที่พระองค์ทรงหยิบยกพระราชพงศาวดารที่เน้นเรื่องราวประวัติศาสตร์ที่เชิดชูแนวคิดราชาชาตินิยมมาเป็นตัว

---

[5] เรื่องเดียวกัน, หน้า 129.

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 131.

ดำเนินเรื่องสำคัญ[7] นัยยะหนึ่งอาจเป็นความพยายามจะแสดงพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ผ่านภาพตัวแทนในงานศิลปะ หลังจากเหตุการณ์ก่อนหน้าคือใน พ.ศ. 2427 พระองค์ต้องทรงเผชิญกับการที่เจ้านายชั้นสูงจำนวนหนึ่งเช่น สมเด็จ ฯ กรมพระยาสวัสดิวัดนวิศิษฏ์ (พระองค์เจ้าชายสวัสดิ์โสภณ) และบางพระองค์ก็อยู่ในยุโรปมาช้านาน เช่น พระองค์เจ้าปฤษฎางค์..."[8] ได้รวมตัวกันเป็นคณะเพื่อตั้งคำถามกับระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์จากกรณีคณะกราบบังคมทูล ร.ศ. 103 ความเห็นของเจ้านายชั้นสูงที่กราบบังคมทูลต่อรัชกาลที่ 5 กล่าวโดยสรุปคือ การเห็นว่าภัยจักรวรรดินิยมที่เข้ามาคุกคามประเทศนั้นมีความรุนแรง ในช่วงก่อนหน้าการถวายคำกราบบังคมทูลต่อรัชกาลที่ 5 นั้น ยังเป็นช่วงที่พระองค์เจ้าปฤษฎางค์ได้รับแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งเป็น "อัครราชทูตประจำกรุงปารีส" และเกิดเหตุการณ์ที่ "อังกฤษยึดเมืองมัณฑะเลย์" [9] ข้ออ้างประการหนึ่งของจักรวรรดินิยมต่อการเข้ามาครอบครองก็คือ การปกครองที่ล้าหลังและไม่ได้มีแบบแผนดังเช่นโลกตะวันตก จึงนำไปสู่การร่วมกันลงชื่อและกราบบังคมทูลเพื่อเปลี่ยนระบอบการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่อำนาจรวมศูนย์อยู่ที่องค์พระมหากษัตริย์แต่เพียงผู้เดียวมาเป็น "ระบอบกษัตริย์ที่อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ (Constitutional Monarchy) และให้มีระบบคณะรัฐมนตรี (Cabinet) เป็นผู้รับผิดชอบในการบริหารราชการแผ่นดินตามกระทรวงต่างๆ แต่ทั้งนี้นโยบายต่างๆ ต้องได้รับความเห็นชอบจากพระมหากษัตริย์เสียก่อน โดยไม่จำเป็นต้องเป็นระบบรัฐสภา (Parliament) ก็ได้" [10]

ความพยายามของ "คณะกราบบังคมทูล ร.ศ.103" ไม่ประสบผล เนื่องจากรัชกาลที่ 5 มิได้ทรงเห็นด้วยและให้เหตุผลว่า ราษฎรยังไม่มีความพร้อมโดยต้องทำการปฏิรูประบบราชการเสียก่อน โดยทรงมีพระราชาธิบายว่า "ในการปกครองกรุงสยามนี้ ถ้าจะจัดการอาศัยพระเจ้าแผ่นดินเป็นหลักให้เป็นไปตามความนิยมเก่าจะเป็นการง่ายกว่าการจัดการอย่างอื่น เพราะเป็น

---

[7] ดูเพิ่มเติมประเด็นนี้ได้ใน เอื้อมพร ศรสุวรรณ, "โคลงภาพพระราชพงศาวดาร: การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์.

[8] ลิขิต ธีรเวคิน, วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548), หน้า 118.

[9] ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, "พระองค์เจ้าปฤษฎางค์ กับ คำกราบบังคมทูลความเห็นจัดการเปลี่ยนแปลงราชการแผ่นดิน ร.ศ. 103," ใน ความคิดการเมืองไพร่กระฎุมพีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ, 2549), หน้า 165-166.

[10] ลิขิต ธีรเวคิน, วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย, หน้า 119.

ของพื้นเพมาแล้ว” [11] ปฏิกิริยาของเจ้านายชั้นสูงครั้งนี้แม้จะไม่ประสบความสำเร็จ แต่ก็มีผลไม่น้อยต่อความพยายามของพระองค์ในการดึงพระราชอำนาจกลับมาอยู่ที่พระมหากษัตริย์ที่มีมาโดยตลอดทั้งก่อนและหลังการเสด็จประพาสต่างประเทศในช่วงต้นรัชกาล เห็นได้จากหลังความพยายามของคณะกราบบังคมทูล ร.ศ. 103 ต้องประสบความล้มเหลวไปนั้น ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2430 ปีเดียวกันกับที่มีพระราชดำริให้จัดทำโคลงภาพพระราชพงศาวดาร พระองค์ทรงมีพระราชดำริเกี่ยวกับการออก “กฎหมายกำหนดพระบรมเดชานุภาพของพระเจ้าแผ่นดิน”[12] ซึ่งแสดงถึงอำนาจสิทธิขาดของพระองค์ที่มีในแผ่นดินตามรูปแบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ นอกจากนี้พระบรมเดชานุภาพของพระองค์ยังสะท้อนได้อย่างชัดเจนจาก “ร่างพระราชกฤษฎีกาว่าด้วยราชประเพณีกรุงสยาม” ในมาตรา 2 และ 3 ดังนี้

> มาตรา 2 พระเจ้าแผ่นดินย่อมมีพระราชอาญาสิทธิ์เด็ดขาดโดยพระราชหฤไทย์ ไม่มีสิ่งใดยิ่งขึ้นไปกว่าอีกแล้ว มาตรา 3 พระเจ้าแผ่นดินมีพระราชศักดานุภาพเป็นอาทิคือ (1) ย่อมเป็นเจ้าเป็นใหญ่ปกครองแผ่นดิน ที่พึ่งพำนักของอาณาประชาราษฎร (2) เป็นที่เกิดแห่งความยุติธรรมที่ระงับดับทุกข์ร้อน แล

---

[11] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, <u>สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย</u> (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสายธารประชาธิปไตย, 2551), หน้า 14.

[12] รัชกาลที่ 5 ทรงมีพระราชดำริตอนหนึ่งเกี่ยวกับการออกกฎหมายนี้ว่า “เมื่อจะนำกฎหมายสำหรับแผ่นดินให้เป็นหลักฐานทั่วถึงก็ควรจะต้องว่าด้วยพระบรมเดชานุภาพของพระเจ้าแผ่นดินให้เป็นหลักฐานไว้ แต่การซึ่งควรจะกำหนดอย่างไรนั้น ข้าพเจ้าต้องขอชี้แจงความเห็นที่เข้ากับตัวไว้โดยย่อว่า พระเจ้าแผ่นดินต่างประเทศหมายเอาประเทศยุโรป ซึ่งปกครองบ้านเมืองมีกำหนดพระราชานุภาพต่างๆ กัน ด้วยอาศัยเหตุการณ์ซึ่งได้เกิดขึ้นในบ้านเมืองโดยความไม่พอใจของราษฎร จึงได้มีข้อบังคับสกัดกั้นเป็นชั้นๆ ตามลำดับเหตุการณ์ซึ่งมีในบ้านเมืองนั้นๆ...ส่วนที่กรุงสยามนี้ ยังไม่มีเหตุการณ์อันใดซึ่งเป็นการจำเป็นแล้วจึงเป็นขึ้นเหมือนประเทศอื่นๆ ประเทศอื่นๆ ราษฎรเป็นผู้ขอให้ทำ เจ้าแผ่นดินจำใจทำ ในเมืองเรานี้เป็นแต่พระเจ้าแผ่นดินคิดเห็นว่าควรจะทำ เพราะจะเป็นการเจริญแก่บ้านเมืองและเป็นความสุขแก่ราษฎรทั่วไป จึงได้คิดทำ เป็นการผิดกันตรงข้าม ...ปรกติทุกวันนี้ ราษฎรย่อมเชื่อถือเจ้าแผ่นดินว่าเป็นผู้อยู่ในยุติธรรมและเป็นผู้รักใคร่คิดจะทำนุบำรุงราษฎรให้อยู่เย็นเป็นสุขยิ่งกว่าผู้อื่นทั้งสิ้นทั่วหน้ากันเป็นความจริง เพราะฉะนั้นข้าพเจ้าจึงเห็นสมควรว่า ราชานุภาพของพระเจ้าแผ่นดินควรจะกำหนดตามแบบเดิมแต่ในข้อจริงอย่างไร คือ เหมือนหนึ่งไม่กำหนดตามคำพูดกันนอกๆ แบบเช่น เรียกพระนามว่าเจ้าชีวิต ซึ่งเป็นที่หมายว่ามีอำนาจอันจะฆ่าคนให้ตายได้โดยไม่มีความผิดอย่างหนึ่งอย่างใดได้ ซึ่งความจริงสามารถจะทำได้ แต่ไม่เคยทำเลยนั้น ก็จะเป็นการสมควรแก่บ้านเมืองในเวลานี้อยู่แล้ว” อ้างจาก เสน่ห์ จามริก, <u>การเมืองไทยกับพัฒนาการรัฐธรรมนูญ</u> (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2549), หน้า 13-14.

ทรงพระกรุณายกโทษคนผิดกฎหมาย… (3) พระราชดำรัสได้ประกาศแล้ว ย่อมเป็นกฎหมายสำหรับแผ่นดิน…[13]

สังเกตได้ว่า พระราชดำริของพระองค์ที่มีต่อกฎหมายพระบรมเดชานุภาพของพระเจ้าแผ่นดิน ตลอดจนเนื้อหาของร่างพระราชกฤษฎีกาว่าด้วยราชประเพณีกรุงสยาม ซึ่งเข้าใจกันว่ายกร่างโดย “สมเด็จกรมพระยาเทววงศ์วโรปการ เสนาบดีกระทรวงการต่างประเทศ”[14] นั้น สะท้อนถึงพระราชอำนาจของพระองค์ที่มิได้ถูกสถาปนาขึ้นอย่างลอยๆ หรือเพียงอาศัยอำนาจแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในการตระหนักรู้เท่านั้น แต่ยังได้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรอีกด้วย ไม่ต่างจากโคลงภาพพระราชพงศาวดารที่มีรูปแบบทั้งคำและภาพ ซึ่งผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าทรงเลือกเรื่องราวจากพระราชพงศาวดารเพื่อช่วยสนับสนุนพระบรมเดชานุภาพของพระมหากษัตริย์ให้แข็งแกร่งมั่นคงยิ่งขึ้นไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน

การสร้างประวัติศาสตร์หรือความทรงจำร่วมผ่านภาพตัวแทนที่เป็นงานศิลปะรวมไปถึงการจัดแสดงภาพเหล่านี้สู่สาธารณชนนั้น ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าพระองค์อาจทรงได้รับประสบการณ์สำคัญนี้หลังจากเสด็จกลับจากการประพาสต่างประเทศในช่วงต้นรัชกาลเมื่อ พ.ศ. 2416-2417 ในช่วงนี้พระองค์เริ่มมีการเก็บสะสมสิ่งของจากการเดินทางอันสะท้อนว่าการเดินทางของชนชั้นนำสยามไม่ได้เป็นการเดินทางไปทำราชการเท่านั้น แต่เป็นการเดินทางแบบใหม่ในลักษณะที่ ธงชัย วินิจจะกูล อธิบายว่าเป็น “การท่องเที่ยวเพื่อความรู้และเพลิดเพลิน” และกลายเป็น “กิจกรรมใหม่ในสังคมสยามที่เพิ่งเกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นี่เอง...ประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ต่อต้นศตวรรษที่ 20 การเดินทางท่องเที่ยวภายในสยามขยายตัวเพิ่มขึ้นอย่างไม่เคยมีมาก่อน…”[15] การเดินทางที่มีการบันทึกถึงสิ่งที่พบเห็นระหว่างทางจึงได้ปรากฏบันทึกจำนวนไม่น้อยที่กล่าวถึงกลุ่มคนชายขอบที่อยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ซึ่งกลายสภาพเป็น “วัตถุที่ถูกสังเกตจ้องมองแยกธาตุเพื่อวิเคราะห์เป็นส่วนๆ”[16] ปรากฏการณ์นี้ยังนำมาสู่การใช้ชุดความรู้ในการสร้างวาทกรรมของ “ความเป็นอื่น” (otherness) และความล้าหลังให้กับคนเหล่านั้นในสายตาของชนชั้นนำสยาม เหล่านี้

---

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 14-15.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 15.

[15] ธงชัย วินิจจะกูล, “ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์ เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเองผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ” รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 24 ฉบับที่ 2 (2546): 18.

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้า 20.

เชื่อมโยงมาถึงการสถาปนาชุดความรู้และสร้างสถานที่เก็บรวบรวมสิ่งต่างๆ เพื่อจัดเก็บ สะสม และจัดแสดงให้อำนาจของศูนย์กลางตระหนักถึงตัวตนและแยกตนเองออกจากสภาวะของความเป็นอื่นและเพื่อให้เป็นเครื่องมือในการต่อสู้กับบรรยากาศของการล่าอาณานิคม ดังในกรณีการก่อตั้ง “ศาลาสหทัยสมาคม” หรือ หอคองคอเดีย หรือหอสหทัยสมาคมขึ้นในช่วง พ.ศ.2417 ที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าช่วงเวลาก่อนหน้าการมีพระราชดำริในการสร้างโคลงภาพพระราชพงศาวดาร พระองค์ทรงตระหนักถึงความสำคัญของการเก็บรวบรวมความรู้และยังตระหนักถึงความสำคัญของประวัติศาสตร์ในฐานะองค์ประกอบสำคัญต่อการสร้างตัวตนของรัฐที่เน้นรวมศูนย์อำนาจมาที่พระมหากษัตริย์ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ สำหรับจิตรกรที่ร่วมสร้างงานครั้งนั้นประกอบไปด้วยบุคคล 4 กลุ่ม ด้วยกัน

กลุ่มแรก คือ จิตรกรที่เป็นเจ้านายชั้นสูง ในกลุ่มนี้เท่าที่มีหลักฐานดูเหมือนจะมีเพียงพระองค์เดียวคือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ เพราะกลุ่มเจ้านายชั้นสูงส่วนใหญ่จะมีส่วนร่วมในการแต่งโคลงพระราชพงศาวดารเป็นส่วนใหญ่เสียมากกว่า

กลุ่มสอง คือ ขุนนาง ข้าราชการ ประกอบด้วย หลวงพิศนุกรรม์ (ไม่ปรากฏนามเดิมก่อนได้รับบรรดาศักดิ์ ด้วยเหตุนี้จึงตีความว่า น่าจะได้รับบรรดาศักดิ์นี้ก่อนการเข้าร่วมประกวดแล้ว, ผู้ศึกษา) และหลวงสุวรรณสิทธิ์ (สาย) ซึ่งภายหลังได้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็น พระยาจินดารังสรรค์

กลุ่มสาม คือ พระ ในกลุ่มนี้ประกอบด้วย พระจ่าง พระปม พระคด พระโต ในที่นี้มีบางองค์ที่ผลงานได้รางวัลและภายหลังได้เข้ารับราชการเป็นช่างเขียนจนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เช่น พระจ่าง ภายหลังได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เป็น พระวิทยประจง[17]

กลุ่มสี่ คือ กลุ่มช่างเขียนที่มีฝีมือ ประกอบด้วย นายเทด นายทอง นายศุข นายอิ้ม นายใหญ่ นายอ่อน นายขำ นายวร ในที่นี้มีภายหลังที่บางคนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ คือ นายทอง ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “พระวรรณวาดวิจิตร” น่าสังเกตว่า มีบางคนที่ได้รางวัลจากการประกวดหลายรางวัลด้วยกัน เช่น นายอิ้ม ได้รางวัลถึง 3 ภาพ คือ รางวัลที่ 7 รูปที่ 19 ชื่อรูป “พระมหาธรรมราชาอาสาเจรจาความเมือง” รางวัลที่ 17 รูปที่ 1 ชื่อรูป “สร้างกรุงศรีอยุธยา” และ รางวัลที่ 18 รูปที่ 72 ชื่อรูป “พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าเสด็จกลับจากเมืองเขมร” ถึงจะได้ 3 รางวัล แต่นายอิ้ม ไม่ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์แต่อย่างใด

---

[17] อ้างจาก โคลงภาพพระราชพงศาวดาร, หน้า 110.

ผลงานชุดนี้ส่วนใหญ่จะมีขนาดภาพไม่เกิน 50 x 70 เซนติเมตร โดยประมาณและใช้สื่อวัสดุในการวาดคือ “สีฝุ่น” (Tempera Color) รวมถึงมีการสร้างงานของจิตรกรในลักษณะที่แสดงถึงความเป็นปัจเจกของจิตรกรแต่ละคน นอกจากนี้ กลวิธีการสร้างงานจิตรกรรมยังได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจน ดังที่ ฉัตรบงกช ศรีวัฒนสาร กล่าวว่า “ลักษณะพิเศษที่ปรากฏในภาพเขียนชุดนี้คือ การนำเทคนิคแบบตะวันตกมาใช้ ได้แก่ หลักทัศนียวิทยา แสง เงา และกายวิภาคมาผสมผสานกับศิลปะแบบประเพณีนิยมและการเขียนรูปเหมือนจริง ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาพเขียนบนกระจกที่ส่งมาจากประเทศจีน” [18] แม้อิทธิพลจากศิลปะตะวันตกจะเคยปรากฏอย่างชัดเจนมาก่อนหน้านี้ในสมัยรัชกาลที่ 4 จากผลงานของ “ขรัวอินโข่ง” แล้วก็ตาม แต่รูปแบบดังกล่าวยังคงถูกถ่ายทอดออกมาในรูปของจิตรกรรมฝาผนังในวัด หาใช่วิธีการนำเสนอผลงานตามแบบศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจนเช่นในโคลงภาพพระราชพงศาวดาร ด้วยเหตุนี้การประกวดโคลงภาพพระราชพงศาวดารจึงได้เคยถูกอธิบายไว้ครั้งหนึ่งว่าได้ “...แสดงให้เห็นถึงช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการปฏิรูปงานจิตรกรรมไทย ไปสู่การเขียนภาพแบบสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการผสมผสานรูปแบบการเขียนภาพตะวันตกให้เข้ากับเนื้อหาเรื่องราวของไทย ตลอดจนถึงความนิยมในการนำภาพเขียนมาใส่กรอบ ตัดกระจกอย่างสวยงามเพื่อนำไปประดับฝาผนัง”[19]

การประกวดโคลงภาพพระราชพงศาวดารยังไม่ได้มีโครงสร้างของการประกวดศิลปกรรมเช่นเดียวกับในปัจจุบัน ในที่นี้คือไม่มีการประกาศเชิญชวนผู้สนใจส่งผลงานเข้าประกวด เนื่องจากยังคงเป็นกิจกรรมที่จัดโดยราชสำนัก พระมหากษัตริย์จึงมีบทบาทสำคัญในการตัดสินว่าผลงานของผู้ใดสมควรได้รับรางวัล เพราะไม่มีการแต่งตั้งคณะกรรมการอย่างเป็นทางการ สะท้อนถึงพระราชอำนาจของพระองค์ที่ทรงคัดสรรและควบคุมให้การสร้างภาพตัวแทนนี้เป็นไปดั่งพระราชประสงค์เป็นสำคัญ การประกวดมีการแจกรางวัล โดยของรางวัลที่ทรงพระราชทานให้ คือ “ลูกปืน” แก่ผู้ได้รางวัลคนละ 1 ลูก กับจำนวนเงินที่แต่ละคนได้รับไม่เท่ากัน[20] ผลงานที่ได้รางวัลที่หนึ่งคือภาพ “ช้างทรงพระมหาอุปราชแทงช้างพระที่นั่ง” วาดโดย สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

---

[18] ฉัตรบงกช ศรีวัฒนสาร, “การพระราชพิธีสิบสองเดือนในจิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร,” (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), หน้า 67.

[19] อภินันท์ โปษยานนท์, จิตรกรรม และ ประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2535), หน้า14.

[20] ดูรายละเอียดใน โคลงภาพพระราชพงศาวดาร.

ภาพประกอบ 1 “ช้างทรงพระมหาอุปราชแทงข้างพระที่นั่ง” โดย สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2430
ที่มา: โคลงภาพพระราชพงศาวดาร (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526).

ภาพที่ได้รางวัลชิ้นอื่นยังมีโครงเรื่องแสดงถึงเนื้อหาต่างกันออกไป เนื้อหาด้าน “ความกล้าหาญของสตรี” เช่น ในรูปที่ 10 “พระสุริโยทัยขาดคอช้าง” เป็นภาพฝีพระหัตถ์ของ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งได้รางวัลที่ 3 จากการประกวดครั้งนี้ด้วย เนื้อหาด้าน “ขุนนางหรือข้าราชการที่ซื่อสัตย์ต่อกฎของรัฐ” เช่น รูปที่ 56 “พันท้ายนรสิงห์ถวายชีวิต” เนื้อหาด้าน “พระมหากษัตริย์ที่ทรงปราบศัตรูที่เป็นชาติอื่น” เช่น รูปที่ 79 “พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกตีค่ายปึกกาพม่าที่เมืองทวาย” หรือ เนื้อหาด้าน “การสวามิภักดิ์ของขบถต่อพระมหากษัตริย์” เช่น รูปที่ 89 “องเชียงสือสวามิภักดิ์” เป็นต้น รัชกาลที่ 5 ทรงเลือกเรื่องราวตั้งแต่ในสมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ออกมา โครงเรื่องที่สำคัญอย่างมากคือ “พระปรีชาสามารถของพระมหากษัตริย์ในสมัยอยุธยาที่ถูกเลือกมาจำนวน 11 พระองค์ และพระมหากษัตริย์ในสมัยรัตนโกสินทร์อีก 3 พระองค์” [21] รวมไปถึงเนื้อหาว่าด้วยการสร้างอำนาจนำในเจ้าเมืองประเทศราช การสามารถปราบปรามกบฏ และความสัมพันธ์ของหัวเมืองประเทศราชในลักษณะที่สยบยอมและยำเกรงต่อศูนย์อำนาจส่วนกลาง

ดังที่ปรากฏในภาพ “ทูตเชียงใหม่ถวายบรรณาการ” วาดโดย หลวงพิศนุกรรม์ ภายในกรอบภาพ “พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท” แม้จะถูกจัดอยู่ในกรอบภาพด้านซ้าย แต่จิตรกรใช้โครงสีสว่างเน้นให้มีความโดดเด่นขึ้น ขณะที่ภาพของเหล่าคณะทูตเชียงใหม่ถูกทำให้เป็นเพียงรายละเอียดเล็กๆ อยู่ส่วนล่างของภาพ ภาพของสมเด็จพระนเรศวร ฯ แม้จะไม่ถูกเน้นให้เด่นชัด

[21] เรื่องเดียวกัน, หน้า 146-147.

มาก แต่จุดที่พระองค์ประทับในภาพคือเบื้องหน้าของพระที่นั่ง จิตรกรถ่ายทอดภาพลักษณ์แสดงความยิ่งใหญ่ของพระที่นั่งที่เป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ซึ่งทำให้ผู้มาเยือนต้องสยบยอม

ภาพประกอบ 2 “ทูตเชียงใหม่ถวายราชบรรณาการ” โดย หลวงพิศณุกรรม์, 2430
ที่มา: โคลงภาพพระราชพงศาวดาร (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526).

อีกภาพที่นำเสนอภาพตัวแทนของพระบรมเดชานุภาพของพระมหากษัตริย์ไทยที่มีเหนือชนชาติอื่นคือภาพ “องเชียงสือ สวามิภักดิ์” วาดโดย พระจ่าง

ภาพประกอบ 3 “องเชียงสือ สวามิภักดิ์” โดย พระจ่าง, 2430
ที่มา: โคลงภาพพระราชพงศาวดาร. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526).

ภาพนี้ “เป็นภาพเหตุการณ์ใน พ.ศ.2325 เมื่อองเชียงสือเชื้อสายราชวงศ์เหงียน (Nguyen) ซึ่งเคยเป็นกษัตริย์ญวนพ่ายแพ้แก่พวกกบฏไกเซินที่เข้ายึดเมืองไซ่ง่อน จึงหนีมาพึ่งพระบรมโพธิ

สมภารเป็นเวลา 6 ปี…"[22] ภาพองค์เชียงสือเข้ามาหมอบกราบพระมหากษัตริย์อยู่ภายในพระที่นั่งอมรินทร์วินิจฉัย แม้จิตรกรจะไม่ถ่ายทอดให้เห็นอาณาบริเวณทั้งหมดของพระที่นั่ง แต่การเน้นให้เห็นเสาที่แข็งแกร่งอย่างโดดเด่นในภาพสามารถสะท้อนนัยยะถึงองค์พระมหากษัตริย์โดยที่ไม่จำเป็นต้องมีรูปพระพักตร์ของพระองค์ปรากฏอยู่เลย องค์เชียงสือและคณะถูกเน้นให้เห็นเพียงในท่าหมอบกราบอยู่ในแสงสลัว ขณะที่เสาแต่ละต้นสว่างสดใส เป็นอำนาจของการถ่ายทอดภาพลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมของงานชุดนี้ที่ในทางหนึ่งแสดงนัยยะนำไปสู่การสร้างความทรงจำร่วมของผู้ชมทุกระดับที่มีต่อองค์พระมหากษัตริย์[23]

การประกวดศิลปะวาระที่สอง คือ การจัดประกวด (อวด) ภาพถ่าย ในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2448 งานนี้พัฒนามาจากความสนพระทัยการ "เล่นถ่ายรูป" ของรัชกาลที่ 5 และชนชั้นนำในราชสำนัก รวมถึงกลุ่มพ่อค้าผู้มีทรัพย์ ข้าราชการ และชาวต่างประเทศในสยาม[24] การอวดรูปถ่ายหรือการประกวดรูปถ่ายครั้งนี้อาจถือได้ว่าเป็น "การประกวดภาพถ่ายครั้งแรกของเมืองไทย"[25] ก็ว่าได้ การประกวดภาพถ่ายครั้งนี้มีผู้ให้ความสนใจในการส่งรูปมาอวดกัน "พระยาศรีสหเทพ" เลขานุการของการอวดรูปถ่ายได้บันทึกไว้ว่า "ในการประชันรูปคราวนี้ มีผู้นำรูปมาประชัน 140 คน มีจำนวนกรอบ 395 แผ่น เปนรูปถ่าย 1184 รูป"[26] หากแต่ใน "บาญชีรูปที่นำมาออกประชัน" ที่ปรากฏอยู่ใน รายการพระราชกุศลในการสถาปนา วัดเบญจมบพิตร ดุสิตวนาราม

---

[22] อภินันท์ โปษยานนท์, จิตรกรรม และ ประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2 , หน้า 23.

[23] เนื่องด้วยพื้นที่อันจำกัดทำให้ในที่นี้ผู้ศึกษาสามารถหยิบยกภาพมาอธิบายเป็นตัวอย่างได้เพียงน้อยนิด อย่างไรก็ตาม หลักฐานชั้นรองที่ตีพิมพ์ภาพชุดนี้ไว้ยังมีปรากฏอยู่ที่พอจะให้ผู้สนใจค้นคว้าและหาคำอธิบายเพิ่มเติมได้ ที่สำคัญคือ โคลงภาพพระราชพงศาวดาร จัดพิมพ์โดยกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ.2526 หรือ งานศึกษาของ อภินันท์ โปษยานนท์ ชื่อ จิตรกรรม และ ประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2 จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์อมรินทร์ เมื่อ พ.ศ. 2535 เป็นต้น

[24] ก่อนหน้านี้ปรากฏหลักฐานว่ารัชกาลที่ 5 ทรงโปรดเกล้าให้จัด "ร้านถ่ายรูปหลวง" ขึ้นในงานไหว้พระประจำปีวัดเบญจมบพิตรระหว่างวันที่ 20-25 ธันวาคม พ.ศ. 2447 รับถ่ายรูปบุคคลทั่วไป ขายรูป ตลอดจนจัดถ้ำมองให้คนดูภาพเพื่อเก็บเงินเข้าวัด ที่สำคัญหากผู้ใดประสงค์จะถ่ายรูปเป็นพิเศษ รัชกาลที่ 5 จะทรงถ่ายให้ด้วยพระองค์เอง แล้วโปรด ฯ ให้พิมพ์ภาพลงบนแผ่นกระจกสำหรับไปสอดในถ้ำมอง จะพิมพ์ลงบนแผ่นกระดาษหรือพิมพ์เป็นแผ่นไปรษณียบัตรได้ตามต้องการ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตร เล่ม 3 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิวัดเบญจมบพิตร, 2550), หน้า 389.

[25] ศักดา ศิริพันธ์, กษัตริย์ และ กล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ. 2388 – 2535, (กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2535), หน้า 94.

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 96.

ภาคที่ 13 ปรากฏว่ามีรายชื่อและรายละเอียดของรูปถูกบันทึกไว้เพียง 388 รูปเท่านั้น การอวดรูปครั้งนี้มีกรรมการตัดสินผลงานและมีรางวัล มีการจัดทำ “ประกาศการอวดรูปถ่าย” อย่างเป็นทางการ โดยสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงรับพระบรมราชโองการมาเพื่อประกาศให้แก่ผู้ที่เล่นถ่ายรูปได้ส่งรูปเข้ามาประกวดชิงรางวัลพระราชทาน กติกาข้อกำหนดค่อนข้างให้อิสระสำหรับผู้สร้างผลงานพอสมควร ดังที่ว่า

> รูปที่จะส่งมานั้น มีข้อกำหนดเพียงว่า ต้องเปนรูปที่ผู้นั้นได้ถ่ายเอง และขอให้ขนานนามสำหรับเรียกรูปนั้นด้วย แต่จะเปนรูปขนาดใดๆ และจะส่งคนละกี่แผ่นก็ส่งได้ไม่ห้ามปราม รูปถ้ำมองสองตาอย่างเล็กขนาดที่ถ่ายด้วยกล้องเวริสโคป เป็นต้นนั้น จะตัดสินรางวัลเปนส่วนหนึ่ง ฉเพาะรูปขนาดนั้นเองไม่พ้องกับรูปขนาดอื่น อนึ่งรูปที่จะส่งมาอวดนั้น ถ้าเป็นรูปถ้ำมองสองตาไม่ต้องมีกรอบ แต่ถ้าเปนรูปเดียวขอให้เข้ากรอบมาสำหรับติดฝาด้วย ผู้ใดจะส่งรูปถ่ายมาอวดในงานนี้ ขอให้ส่งรูปนั้นมายังกรรมการ ณ วัดเบญจมบพิตร กำหนดตั้งแต่วันที่ 4 ธันวาคม จนถึงวันที่ 8 ธันวาคม
>
> ประกาศแจ้งความมา ณ วันที่ 23 เดือนพฤศจิกายน รัตนโกสินทร ศก 124 [27]

การประกวดภาพถ่ายครั้งนี้ไม่ได้มีข้อกำหนดในเชิงเนื้อหาสาระว่าจะต้องเป็นไปในทิศทางใด กำหนดแต่เพียงการเตรียมพร้อมเรื่องกรอบภาพก่อนส่งและกำหนดส่งเท่านั้น งานวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2448 นี้จัดขึ้นในระหว่างวันที่ 9-13 ธันวาคม นอกจากจะมีคะแนนในส่วนของกรรมการแล้ว ยังมี “คะแนนปอปูลาโวต” (popular vote) ด้วย คณะกรรมการตัดสินผลงานประกอบด้วยกลุ่มเจ้านายชั้นสูงทั้งสิ้น ได้แก่ “สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนนครสวรรค์วรพินิจ พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงดำรงราชานุภาพ พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นมหิศรราชหฤทัย พระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นชุมพรเขตอุดมศักดิ์ หม่อมราชวงศ์สุวพรรณ มิสเตอร์สะไกเลอ ผู้พิพากษาสะกินเนอเทินเนอ มองสิเออร์เดอลามะโฮเตีย และพระยาศรีสหเทพ เป็นเลขานุการ”[28] เมื่อพิจารณารายชื่อผู้ส่งงานเข้าประกวดพบว่าจำกัดอยู่ในบุคคล 3 กลุ่มหลัก ประกอบด้วย

กลุ่มแรก คือ พระมหากษัตริย์และเจ้านายชั้นสูงในราชสำนัก ในกลุ่มนี้ รัชกาลที่ 5 ทรงส่งรูปเข้าร่วมประชันถึง 19 รูป น่าสังเกตว่าขณะนั้น การประกวดยังไม่มีการพิจารณาความเหมาะสมในบางประเด็น เพราะในกลุ่มนี้มีคณะกรรมการส่งผลงานเข้าร่วมประกวดด้วย อาทิ กรมหลวงดำรงราชานุภาพ พระยาศรีสหเทพ หม่อมราชวงศ์สุวพรรณ ซึ่งโดยปกติการประกวดสิ่งใดถ้ามีการ

---

[27] รายการพระราชกุศล ในงานสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ภาคที่ 13 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ร.ศ.125 / 2448), หน้า 9.

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

กำหนดกติกาและมีการตั้งคณะกรรมการอย่างเป็นทางการนั้นไม่น่าจะเปิดโอกาสให้กรรมการส่งผลงานเข้าประกวดด้วย ส่วนที่ไม่ใช่กรรมการ อาทิ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงศรีรัตนโกสินทร สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าประชาธิปกศักดิ์เดช สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามาลินีนภดารา สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้านิภานภดล พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าอรประพันธ์รำไพ เจ้าจอมเอิบ กรมหมื่นวิวิธวรรณปรีชา หม่อมชาติอุดม พระยากำแหงสงคราม กรมหมื่นนครไชยศรีสุรเดช พระอธิกรประกาศ เจ้าพระยาสุรวงศ์วัฒนศักดิ์ ฯลฯ เป็นต้น[29]

กลุ่มที่สอง คือ ชาวตะวันตก มีทั้งกลุ่มที่เป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน ข้าราชการ แพทย์ และที่เข้ามาทำการค้าขายในสยามเท่าที่ปรากฏหลักฐาน อาทิ ผู้พิพากษาสะกินเนอเทินเนอ (เป็นหนึ่งในคณะกรรมการด้วย) และแหม่มสะกินเนอเทินเนอ มองสิเออเดอลาโมโฮเตีย มิศเตอร์ซิมซัน มิศเตอร์บะเล็ก มิศเตอร์นีเกรน มองสิเออร์เกโน มิศเตอร์คาตไรต์ มิศเตอร์วิลลา ฯลฯ เป็นต้น [30]

กลุ่มที่สาม คือ ข้าราชการ รวมไปถึงบุคคลทั่วไปชาวไทยและคนจีนที่อาศัยอยู่ในสยาม อาทิ หลวงบูรีภิรมย์กิจ หลวงฤทธิศักดิ์ชลเขตร์ หลวงสุวพิทธิสุทธิ หลวงพินิจจักรภัณฑ์ นายเล็ก นายทิตวิเชียร นายเม จีน บุญเล็ก จีน ฮก กี่ เป็นต้น ในกลุ่มนี้สันนิษฐานว่าส่วนใหญ่น่าจะเป็นกลุ่มพ่อค้าที่มีทรัพย์และเวลาว่างพอที่จะมาทำกิจกรรมในลักษณะนี้ได้

การไม่จำกัดเนื้อหาของภาพที่ส่งประกวดทำให้ภาพมีความหลากหลายมาก สำหรับภาพของผู้ร่วมประกวดกลุ่มแรก มีภาพหลายเนื้อหา โดยเฉพาะภาพฝีพระหัตถ์ของรัชกาลที่ 5 มีทั้งรูปกิจกรรมภายในราชสำนัก รูปภูมิทัศน์อันเนื่องจากการเสด็จประพาสหัวเมือง รวมถึงมีภาพใบหน้าบุคคลภายในราชสำนักด้วย อาทิ ภาพที่ชื่อว่า “เวลาว่าง”, “หลานหญิงใหญ่”, “ทูลกระหม่อมปู่”, “อาทิตย์ตกปากน้ำชุมพร”, “เมืองเพ็ชร์บุรีแลจากเขามหาสวรรค์”, “ภาพแผ่นเดียวที่พึ่งถ่ายณะปากพนัง”, “ลำน้ำเมืองนครศรีธรรมราช”, “พระอาทิตย์อัษฎงที่ท้องพรหมมาศ”, “ฉากน่าของบางปะอิน”, “อัษฎงคตที่เขางู” ฯลฯ สังเกตว่าภาพส่วนใหญ่ของพระองค์จะเน้นภาพที่ทรงฉายขณะเสด็จประพาสไปยังสถานที่ต่างๆ โดยเฉพาะหัวเมืองทางตอนใต้

การเสด็จประพาสไปยังหัวเมืองของพระองค์อาจสะท้อนถึงการแผ่ขยายพระบรมเดชานุภาพในฐานะองค์อธิปัตย์แห่งอำนาจสมบูรณาญาสิทธิ์ ทั้งนี้เพื่อทำการสำรวจอาณาบริเวณเขตแดนของสยามที่จะบ่งชี้ว่าขอบเขตพระราชอำนาจของพระองค์อยู่ที่ใดบ้าง อันเป็นลักษณะของการปกครองแบบสมัยใหม่ ทั้งยังแสดงถึงอำนาจในด้านกลับที่ทรงแสดงพระราชอำนาจความเป็น

---

[29] เรื่องเดียวกัน, หน้า 10-31.

[30] ดูรายชื่อผู้ส่งผลงานเข้าประกวดทั้งหมดได้ใน, รายการพระราชกุศล ในงานสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ภาคที่ 13, หน้า10-31.

ศูนย์กลางของรัฐต่อพื้นที่หลายส่วนของประเทศ ในแง่นี้จึงไม่ต่างไปจากสิ่งที่สยามเคยถูกอำนาจของจักรวรรดินิยมกระทำมาก่อนหน้า ดังที่ ทามาลา ลูส์ (Tamara Loos) เคยวิเคราะห์ถึงประเด็นการเสด็จประพาสของพระองค์และเจ้านายชั้นสูงยังหัวเมืองทางใต้กล่าวโดยสรุปว่า กองทัพและผู้ปกครองชาวสยามได้ใช้ชาติพันธุ์และศาสนาจากศูนย์กลางมาเป็นตัวกำกับควบคุมประชากรส่วนใหญ่ทางใต้ พุทธศาสนาจึงอยู่ในฐานะเครื่องมือของอำนาจในการควบคุม “คนอื่น” เจ้าพระยายมราชเรียนรู้การใช้วิธีนี้จากบริติช เบอร์มา (British Burma) ที่อังกฤษได้ใช้ชาวอินเดียซึ่งนับถือพุทธเหมือนกันมาจัดการกับคนพม่า การรวมศูนย์อำนาจของหัวเมืองทางใต้เข้ากับศูนย์กลาง ลูสยังชี้ให้เห็นว่า มันเป็นการจัดการกับท้องถิ่นที่แสดงออกว่าสยามสามารถครอบครองพื้นที่เหล่านี้ได้ดีเท่ากับที่อังกฤษทำ ลูสได้อธิบายการสร้างอำนาจนำของชนชั้นนำสยามด้วยการวิเคราะห์จากงานศึกษาของ คริฟฟอร์ด เกียร์ซ (Clifford Geertz) ที่กล่าวถึงการเดินทางของกษัตริย์ไปยังชนบทหรือดินแดนต่างจังหวัด การปรากฏตัว การแลกเปลี่ยนของขวัญ เป็นการที่พวกเขากระทำอย่างหมาป่าหรือเสือแพร่ขยายกลิ่นกายผ่านอาณาเขตของเขาหรือที่เขาต้องการ[31]

การเสด็จประพาสออกนอกขอบขัณฑสีมาของพระองค์ยังแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงทางอำนาจของพระมหากษัตริย์ภายใต้การสถาปนารัฐสมัยใหม่ที่ต่างไปจากพระมหากษัตริย์ในอดีตก่อนการแทรกแซงจากตะวันตกที่เคยมีแนวคิดว่า “สยามเป็นศูนย์กลางของจักรวาล”[32] ด้วยเหตุนี้ในอีกด้านหนึ่งอาจกล่าวได้ว่า การเสด็จประพาสต่างประเทศตั้งแต่ครั้งยังทรงมีผู้สำเร็จราชการแทนและยังทรงเสด็จประพาสหัวเมืองอีกหลายครั้ง เป็นการยอมรับว่าอาณาจักรสยามนั้นมิใช่ศูนย์กลางจักรวาล ภาพถ่ายฝีพระหัตถ์ที่ทรงเน้นถ่ายทอดความสวยงามของภูมิทัศน์ ในทางหนึ่งจึงเป็นหลักฐานหรือประจักษ์พยานแสดงถึงพระราชอำนาจของพระองค์ที่มาจากการเสด็จประพาสและได้บันทึกหลักฐานการสำรวจอาณาเขตของสยามด้วยพระองค์เอง นอกจากนี้ภาพถ่ายที่แสดงถึง “เวลายามว่าง” จากพระราชกรณียกิจของพระองค์ยังเป็นสื่อสะท้อนแสดงให้ราษฎรเห็นถึงวิถีชีวิตของพระองค์ที่ไม่ต่างอะไรกับคนสามัญธรรมดาที่ต้องการพักผ่อน การใช้เวลาว่างของพระองค์เป็นการดึงความเป็นส่วนตัวมาเผยแพร่ยังที่สาธารณะ ช่วยย่นย่อสถานะระหว่างพระมหากษัตริย์กับราษฎรที่เคยห่างไกลกันอย่างยิ่งให้ใกล้ชิดกันไม่มากก็น้อยผ่านภาพถ่ายที่อาจ

---

[31] Tamara Loos, Subject Siam: Family, Law, and Colonial Modernity in Thailand (Itaca: Cornell University Press, 2006), Chapter 3.

[32] สุเนตร ชุตินธรานนท์, “การเสด็จประพาสยุโรป พ.ศ.2440: ความหมายเชิงสัญลักษณ์,” ลิมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน, กาญจนี ละอองศรี และธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2544), หน้า 203.

ชมเพียงชั่วคราว แต่เป็นภาพลักษณ์ที่มีพลังอำนาจติดตรึงอยู่ในความคิดและความทรงจำร่วมกันของผู้คนไปได้อีกนาน

หากพิจารณารายชื่อที่ปรากฏในบาญชีภาพ พบว่าภาพถ่ายจากผู้ส่งเข้าประกวดกลุ่มอื่นแสดงถึงความสนใจอิสระของแต่ละคน กลุ่มชาวต่างชาติ กลุ่มข้าราชการและบุคคลทั่วไปต่างใช้ภาพถ่ายในการบันทึกภูมิทัศน์ของกรุงเทพ ฯ และหัวเมือง อาทิ ภาพ “ถนนเจริญกรุง” ของ “จีน โฮ เจงหยง” ภาพ “พระมหาธาตุเมืองนครศรีธรรมราช” ของ “นายทิตย์ วิเชียร” หรือภาพวิถีชีวิต อาทิ ภาพ “เด็กคล้องนกพิลาบ” และภาพ “คนกำลังเล่นไพ่” ของ “จีน บุญเล็ก” หรือ ภาพ “ภูเขาทองณะคลองมหานาค” ของ “มิศเตอร์เยซู” ฯลฯ ภาพเหล่านี้เมื่อนำมาจัดแสดงร่วมกันน่าจะสามารถสะท้อนนัยยะได้ถึงการทำหน้าที่เป็น “ภาพจำลองของอาณาจักรสยาม” ที่ไม่ได้เป็นเพียงแผนที่หรือลายลักษณ์อักษรเท่านั้น หากแต่ภาพถ่ายได้แสดงทั้งภูมิทัศน์ภายนอกและเจาะให้เห็นถึงรายละเอียดของวิถีชีวิตที่ทับซ้อนอยู่ภายในด้วย นอกจากนี้ยังทำหน้าที่ทั้งย่อและขยายให้เห็นรายละเอียดวิถีชีวิตปกติของคนทั่วไปที่ไม่สามารถเห็นได้อย่างครบถ้วนในเวลาอันรวดเร็วขณะเดียวกัน ภาพจำลองอาณาจักรของสยามผ่านภาพภูมิทัศน์และภาพวิถีชีวิตที่คนทุกกลุ่มส่งเข้ามาร่วมประกวดยังสะท้อนถึงอาณาจักรสยามที่แม้ผู้คนทั่วไปจะไม่มีโอกาสได้เดินทางไปเห็นหรือสัมผัสด้วยกาย แต่ยังสามารถสัมผัสได้ผ่านการ “ทัศนา” ด้วยสายตา การประกวดภาพถ่ายครั้งนี้จึงอาจเป็นการเปิดพื้นที่การมองของชาวสยามส่วนหนึ่งโดยเฉพาะชาวเมืองในเขตพระนครช่วงเวลานั้นให้มีประสบการณ์ที่กว้างขวางมากขึ้น[33]

สำหรับรางวัลจากการประกวด เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า กลุ่มผู้ส่งที่ได้รางวัลจะเกลี่ยกันไป รัชกาลที่ 5 ทรงได้รางวัลเหรียญทอง เหรียญเงิน และเหรียญทองแดง รางวัลละหนึ่งภาพ ภาพที่ทรงได้รางวัลเหรียญทองคือ “ภาพหลานหญิงใหญ่” ส่วนเหรียญเงินคือ ภาพ “พ่อเปนอะไร” ภาพนี้ยังได้รับ “คะแนนปอปูลาโวตสูงสุดถึง 5571 โหวต ส่วนรูปที่ชื่อว่า อัษฎงคตที่ท้องพรหมมาศ ได้รับ

---

[33] ถึงกระนั้นต้องกล่าวว่า ในทศวรรษ 2440 กล้องถ่ายรูปมิใช่เทคโนโลยีสมัยใหม่จากตะวันตกที่เสริมประสบการณ์ทางการมองให้แก่ชาวสยามเพียงประเภทเดียวเท่านั้น หากย้อนกลับไปในช่วง พ.ศ. 2440 ชาญวิทย์ เกษตรศิริ กล่าวว่า “กรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจ” ได้ซื้อกล้องถ่ายภาพยนตร์เข้ามาจากต่างประเทศและทรงใช้กล้องดังกล่าว “ถ่ายภาพยนตร์เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจของรัชกาลที่ 5 นอกจากนี้ยังทรงดำเนินธุรกิจการจัดฉายและให้เช่าภาพยนตร์เป็นรายแรกของชาติด้วย บางครั้งทรงจัดรายการฉายภาพยนตร์เก็บค่าดูจากสาธารณชนขึ้นในบริเวณวังของพระองค์และที่ทรงทำเป็นประจำ คือการออกร้านฉายภาพยนตร์เป็นเจ้าประจำในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตร” ดูรายละเอียดประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ภาพยนตร์กับการเมือง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ภูมิปัญญา, 2542), หน้า 18.

รางวัลเหรียญทองแดง” [34] อย่างไรก็ตาม การให้คะแนนแบบ “ปอปูลาโวต” ครั้งนี้ได้ปรากฏหลักฐานสำคัญแสดงถึงการที่ทรงมีการตอบแทนจากพระองค์ต่อผู้ที่ให้คะแนนโหวตบางคนในภายหลัง ดังปรากฏใน “สำเนาพระราชหัตถเลขา” ที่ทรงพระราชทานแก่ “พระยาบุรุษรัตนราชพัลลภ” (นพ ไกรฤกษ์) ข้าราชบริพารคนสนิท ความว่า “พวกที่ไม่ได้ออกรูปประชันแต่ได้โหวตให้ข้าและผู้ที่ได้ออกรูปประชัน แต่ข้าไม่ได้โหวตตอบให้เขา อยากจะแจกรูปเป็นการขอบใจที่เขาช่วยทำบุญ ขอให้สืบคลำดูเงียบๆ อย่าให้เอิกเกริก รูปจะไม่พอแจก ถ้าได้ความว่าผู้ใดให้จดมา”[35]

ภาพประกอบ 4 “หลานหญิงใหญ่”, 2448, ภาพฝีพระหัตถ์ของรัชกาลที่ 5 ที่ได้รางวัลเหรียญทอง
ที่มา: ศักดา ศิริพันธ์, กษัตริย์และกล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ. 2388-2535.

การประกวดภาพถ่ายครั้งนี้ ผู้ส่งผลงานส่วนใหญ่ยังคงจำกัดอยู่ที่คนเพียงไม่กี่กลุ่ม ด้วยเพราะว่าอุปกรณ์การถ่ายรูปและขั้นตอนการอัด - ล้างภาพขณะนั้นน่าจะมีค่าใช้จ่ายที่สูงเกินกว่าราษฎรทั่วไปจะลงมาเล่นถ่ายรูปได้อย่างกว้างขวาง แม้ศักดา ศิริพันธ์ จะมีข้อสรุปไว้ว่า “ถ้าพิจารณาตามชื่อรูปด้วยแล้วจึงทำให้ทราบต่อไปว่า การถ่ายภาพได้แพร่กระจายจากกรุงเทพ ฯ ไปยังจังหวัดต่างๆ เช่น เชียงราย เชียงใหม่ ลำปาง พิษณุโลก นครสวรรค์ ลพบุรี พระนครศรีอยุธยา นครนายก นครราชสีมา สมุทรปราการ นครปฐม ราชบุรี เพชรบุรี ชุมพร นครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี ภูเก็ต และปัตตานี เป็นต้น”[36] แต่ผู้ศึกษาไม่เห็นด้วยกับข้อสรุปเช่นนี้ นักเนื่องจากเป็นการพิจารณาเพียงจากชื่อภาพ ถ้าแยกแบ่งหมวดหมู่เป็นกลุ่มผู้ส่งตามข้างต้นแล้วจะพบว่าการ

---

[34] ศักดา ศิริพันธ์, กษัตริย์และกล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ.2388-2535, หน้า 102.

[35] พระยาบุรุษรัตนราชพัลลภ, “บุรุษรัตน” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ดำรงวิทยา,2553), หน้า 38.

[36] ศักดา ศิริพันธ์,กษัตริย์และกล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ.2388-2535, หน้า 102.

แพร่กระจายนั้นเป็นเพียง “สถานที่” ที่คนไม่กี่กลุ่มและไม่กี่คนเหล่านั้นเคลื่อนย้ายไปทำกิจกรรมถ่ายภาพตามสถานที่ต่างๆ มากกว่า

หลักฐานชั้นต้นอย่าง รายการพระราชกุศล ในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรฯ ภาคที่ 13 ร.ศ.125 ยังได้ให้รายละเอียดที่แสดงถึงความสนใจของผู้เข้าชมที่ปรากฏผ่านการ “โหวต” (vote) ให้รางวัลรูปที่พึงใจ เป็นการโหวตแบบต้องเสียค่าใช้จ่ายเพื่อร่วมทำบุญด้วย ปรากฏว่าการโหวตรูปที่นำมาอวดทั้งงานนี้ รวมได้ “52,943 โหวต โหวตละ 16 อัฐ รวมเป็นเงินที่ได้จากการโหวต 13,235 บาท 47 อัฐ” [37] คะแนนโหวตนี้ในทางหนึ่งทำให้พอคาดคะเนได้ว่ามีผู้เข้าชมงานนี้มากพอสมควร นอกจากนี้ยังมีรายได้จากการขายตั๋ว ขายสมุดบาญชีรูป ขายสมุดตำรารูปและจากกิจกรรมอื่นอีก รวมแล้วเป็นเงินทั้งทั้งสิ้น “ 31,358 บาท 48 อัฐ”[38] รวมถึงมีเจ้านายที่ส่งภาพประชันบางท่านได้จำหน่ายรูปของตนได้เป็นจำนวนมาก เช่นรูปถ่ายผลงานของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ กรมหมื่นจันทบุรีนฤนารถ กรมขุนพิทยลาภพฤติธาดา พระองค์เจ้าเพ็ญ พัฒนพงษ์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมขุนนครสวรรค์วรพินิจ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยการ เป็นต้น รูปถ่ายที่นำมาประชันสามารถขายได้ถึง “8,518 บาท”[39] แสดงให้เห็นถึงความสนใจและความเคลื่อนไหวของการจัดการประกวดรูปถ่ายครั้งนี้ที่ได้รับความสนใจจากผู้คนในสังคมจำนวนไม่น้อย

2.2 จากเศรษฐกิจชาตินิยมถึงการมีบทบาททางการทหารผ่านการประกวดศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 6

จนมาถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) การเสด็จขึ้นครองราชย์ของพระองค์ถือว่าเป็นช่วงเวลาที่ประเทศสยามได้ถูกวางรากฐานในด้านระบบการบริหารและรับเอาเทคนิควิทยาการสมัยใหม่อันเป็นอิทธิพลจากโลกตะวันตกมาอย่างมากมาย แต่ถึงกระนั้นรัชกาลที่ 6 ยังต้องทรงเผชิญกับปัญหาด้านเศรษฐกิจและปฏิกิริยาการต่อต้านของกลุ่มทหารอาชีพในกองทัพสมัยใหม่อันมีรากฐานการสถาปนามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีความไม่พอใจต่อการบริหารราชการแผ่นดินและพระราชจริยาวัตรของพระองค์ กระทั่งก่อตัวขึ้นเป็นความไม่พอใจในระดับสถาบัน ทั้งยังเป็นความสอดคล้องกับกระแสการปฏิวัติในประเทศจีนอีกส่วนหนึ่ง

---

[37] รายการพระราชกุศล ในงานสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ภาคที่ 13, หน้า 43.

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43.

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 42.

จนก่อให้เกิดเหตุการณ์ “กบฏ ร.ศ.130” ขึ้นใน พ.ศ. 2454[40] ใน พ.ศ. 2457 พระองค์ทรงเผชิญกับสงครามโลกครั้งที่ 1 ในระยะแรกทรงตัดสินพระทัยให้สยามดำรงความเป็นกลาง โดยทรงออก “ประกาศว่าด้วยกรุงสยามเปนกลางในระหว่างสงครามที่เปนอยู่ในยุโรป” แต่ต่อมาทรงพยายามขัดขวางมิให้เยอรมันสร้างอิทธิพลทางการเมืองและเศรษฐกิจ รวมถึงทรงเกรงว่าหากเยอรมันชนะในสงครามครั้งนี้ ประเทศสยามจะต้องถูกเล่นงานอย่างทารุณหนักกว่าที่เยอรมันทำต่อชาวเบลเยียมและฝรั่งเศสหลายเท่า ด้วยเหตุนี้ ในวันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ.2460 ทรงตัดสินพระทัยส่งทหารเข้าร่วมรบกับฝ่ายพันธมิตร กระทั่งในวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2461 สงครามโลกยุติและฝ่ายพันธมิตรได้รับชัยชนะ สยามได้ผลประโยชน์จากการตัดสินพระทัยในครั้งนี้ ทั้งการเข้าร่วมเป็นสมาชิกองค์การสันนิบาตชาติ มีโอกาสแก้ไขสนธิสัญญาที่เคยทำไว้ซึ่งเสียเปรียบต่อชาติตะวันตกในหลายประเด็น และยังได้รับค่าปฏิกรรมสงครามจากเยอรมันและออสเตรีย – ฮังการี”[41]

ในรัชสมัยของพระองค์ พื้นที่สำคัญที่เติบโตและขยายตัวขึ้นมากคือ หนังสือพิมพ์ ทั้งหนังสือพิมพ์รายวัน และรายอื่นๆ รวมถึงนิตยสารด้วย บางฉบับก่อตั้งและดำเนินการมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เจ้าของและบรรณาธิการหนังสือพิมพ์เหล่านั้น มีทั้งชาวจีนและเป็นคนในบังคับของต่างชาติ นอกจากนี้ยังมีหนังสือพิมพ์ที่ทำขึ้นโดยนายทุนที่รับเงินอุดหนุนการทำหนังสือพิมพ์ (Subsidy) จากรัฐบาลหรือหนังสือพิมพ์ที่รัฐบาลซื้อกิจการต่อจากเจ้าของเดิมเพื่อเข้าควบคุมหนังสือพิมพ์ ในช่วงต้นทศวรรษ 2460 มีหนังสือพิมพ์ที่รัชกาลที่ 6 ทรงเป็นเจ้าของและออกภายในเมืองดุสิตธานีโดยเฉพาะจึงจำกัดวงผู้อ่านเพียงในราชสำนัก คือ ดุสิตสมัย, ดุสิตสักขี และ ดุสิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[40] กรณีนี้ในทัศนะของผู้ศึกษา อาจถือได้ว่าเป็นครั้งแรกของการมีปฏิกิริยาต่อต้านอำนาจรัฐ - สถาบันกษัตริย์ที่เน้นปฏิกิริยาต่อต้านทั้งกับตัวองค์อธิปัตย์โดยตรงและรวมถึงขุนนางกลุ่มหนึ่งในราชสำนัก จากกลุ่มทหารซึ่งถือได้ว่าเป็นบุคลากรที่มาจากศูนย์กลางของอำนาจรัฐเอง ที่สำคัญ ทหารกลุ่มนี้ไม่ได้มีที่มาจากชนชั้นสูง แต่เป็นนายทหารระดับกลางที่ได้รับโอกาสการศึกษาด้านศาสตร์วิชาและการทหารจากนโยบายด้านการศึกษาที่เริ่มในปลายรัชกาลที่ 5 แม้ว่ากรณีกบฏ ร.ศ.130 จะกระทำการไม่สำเร็จดังเป้าหมายและอุดมการณ์ที่วางไว้ก็ตาม แต่นั่นก็ทำให้รัชกาลที่ 6 ไม่ทรงอยู่ในฐานะที่สามารถไว้วางพระราชหฤทัยต่อความมั่นคงของสถาบันกษัตริย์ในขณะนั้นได้อย่างเต็มที่ ผู้สนใจสามารถดูเรื่องนี้เพิ่มได้ในงานของ อัจฉราพร กมุทพิสมัย, กบฏ ร.ศ.130 กบฏเพื่อประชาธิปไตย: แนวคิดทหารใหม่ (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2540).

[41] ดูเพิ่มเติมงานที่ศึกษากรณีพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับสงครามโลกครั้งที่ 1 ได้ใน สุจิรา ศิริไปล์, พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับสงครามโลกครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2528). หรือ ชาลี เอี่ยมกระสินธุ์, พระมงกุฎเกล้าฯ กับสงครามโลกครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2520).

สมิต (2461-67)[42] หนังสือพิมพ์กลายเป็นพื้นที่แสดงออกทางความคิดของชนชั้นนำและชนชั้นกลางที่ก่อตัวขึ้นอย่างเห็นได้ชัด เนื้อหาความคิดที่เชื่อมโยงกับสถานการณ์การปฏิวัติของ “คณะเก็กเหม็ง” ถูกนำเสนอในหนังสือพิมพ์ จีนโนสยามวารศัพท์ ซึ่งดำเนินการโดย “นายเซียวฮุดเสง สีบุญเรือง”[43] ได้เป็นต้นแบบสำคัญให้กับนายทหารหนุ่มคณะ ร.ศ.130 หรือการวิพากษ์วิจารณ์สถาบันกษัตริย์และชนชั้นสูงทั้งจากการเขียนบทความและภาพการ์ตูนล้อในหน้าหนังสือพิมพ์ยังทำให้เกิดปฏิกิริยาการโต้ตอบกันระหว่างรัชกาลที่ 6 กับนักเขียน ปัญญาชนชนชั้นกลางอย่างชัดเจน ดังกรณีความขัดแย้งและโต้ตอบกันของ อัศวพาหุ (นามปากกาของรัชกาลที่ 6) กับ โคนันทวิศาล (พระยาอุดมพงศ์เพ็ญสวัสดิ์) และทุ่นดำ (พระยาวินัยสุนทร) ใน หนังสือพิมพ์ไทย[44]

การวิพากษ์วิจารณ์สถาบันกษัตริย์และชนชั้นสูงอย่างรุนแรงนำมาสู่ปรากฏการณ์ใหม่ประการหนึ่งของวงการหนังสือพิมพ์ คือ การควบคุมหนังสือพิมพ์ ผ่านการออกมาตรการทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยในทางตรงคือการออกกฎหมายสิ่งพิมพ์ คือ “พระราชบัญญัติว่าด้วยสมุด เอกสาร แลหนังสือพิมพ์ พระพุทธศักราช 2465”[45] ในทางอ้อมนอกจากการใช้กฎหมายอื่นๆ เช่น กฎหมายลิขสิทธิ์ กฎหมายหมิ่นประมาท กฎหมายความมั่นคงแล้ว ยังมีการให้เงินอุดหนุนหนังสือพิมพ์ การซื้อหนังสือพิมพ์ ซึ่งเป็นช่องทางในการเข้าแทรกแซงหนังสือพิมพ์ของรัฐบาลหรือการซื้อหนังสือพิมพ์ต่อเพื่อควบคุมข่าวสาร การสนับสนุนทางธุรกิจจึงไม่ใช่เพื่อสร้างการขยายตัวทางเศรษฐกิจ แต่เป็นการสนับสนุนเพื่อปิดช่องการแสดงออกทางความคิดให้แคบลง รวมถึง “การไม่ให้ข่าวหนังสือพิมพ์และการทำลายความน่าเชื่อถือของหนังสือพิมพ์”[46] เหล่านี้เป็นบรรยากาศปฏิกิริยาการต่อต้านหรือการวิพากษ์วิจารณ์ที่พระองค์ทรงต้องเผชิญ

กล่าวเฉพาะในด้านศิลปกรรม รัชกาลที่ 6 ทรงได้ชื่อว่าเป็นพระมหากษัตริย์ที่สนพระทัยอย่างมากในศิลปกรรม ทั้งในด้านการละคร วรรณกรรม และวิจิตรศิลป์ พระองค์ทรงโปรดการเล่น

---

[42] ดูเพิ่มเติมได้ใน คณะทำงานประวัติการพิมพ์ในประเทศไทย, สยามพิมพการ: ประวัติการพิมพ์ในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: มติชน, 2549), หน้า 93-106.

[43] ดูการศึกษาเกี่ยวกับนายเซียวฮุดเสง สีบุญเรือง อย่างละเอียดได้ใน เพ็ญพิสุทธิ์ อินทรภิรมย์, เซียวฮุดเสง สีบุญเรือง ทัศนะและบทบาทของจีนสยามในสังคมไทย (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547).

[44] Matthew Phillip Copeland, “Contested Nationalism and the 1932 Overthrow of the Absolute Monarchy in Siam,” (Ph.D. Dissertation, Australian National University, 1993).

[45] ดูเพิ่มเติมใน คณะทำงานประวัติการพิมพ์ในประเทศไทย, สยามพิมพการ: ประวัติการพิมพ์ในประเทศไทย, หน้า 102-104.

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 104.

โขนละคร การละเล่นชนิดต่างๆ อันสืบเนื่องมาจากการที่พระองค์ต้องเสด็จไปทรงศึกษายังต่างประเทศเป็นเวลานาน อัจฉราพร กมุทพิสมัย ได้อธิบายว่า “ทำให้ทรงเหินห่างกับพระประยูรญาติและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ ส่วนเรื่องราชการแผ่นดินนั้น เมื่อพระองค์เสด็จกลับเมืองไทย ราชการส่วนใหญ่มีพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นผู้ใหญ่ทำหน้าที่ดูแลรับผิดชอบอยู่แล้วสภาพแวดล้อมดังกล่าวจึงทรงมีเวลาว่างมากพอที่จะคิดการละเล่นได้ตามความพอพระทัย ผลคือพระองค์ทรงใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางมหาดเล็กและทรงเริ่มกิจกรรมต่างๆ ที่โปรดให้มีขึ้น เช่น การเล่นซ่อนหา ชิงนางดัมบ์ดลับโบ โขน ละคร การซ้อมรบ เป็นต้น” [47] เช่นเดียวกับ จมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช) ที่บรรยายสภาพของพระราชวังสราญรมย์ในครั้งนั้นว่าเป็นดั่งกับ “ชมรมที่ก่อกำเนิดวัฒนธรรมใหม่ที่ทรงจดจำมาจากต่างประเทศ”[48] ข้าราชการผู้มีบทบาทสนับสนุนการศึกษาด้านงานช่างศิลปหัตถกรรมและวิจิตรศิลป์ในสมัยรัชกาลที่ 6 คือ “พระยาวิสุทธสุริยศักดิ์” เสนาบดีกระทรวงธรรมการ เขาผลักดันให้เกิดสถาบันการสอนด้านช่างศิลป์และช่างหัตถกรรมตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยได้ถวายความเห็นเรื่องการบำรุงวิชาศิลปศาสตร์และการช่างแก่ “กรมหมื่นวชิรญาณ วโรรส” ถึงการจัดตั้งโรงเรียนสำหรับฝึกราษฎรในทางวิชาศิลปศาสตร์ การบำรุงฝีมือทางหัตถกรรม ช่างศิลป์ รวมถึงการเพาะปลูกและการทำกับข้าว นอกเหนือไปจากโรงเรียนด้านวิชาการ[49]

แนวความคิดของพระยาวิสุทธสุริยศักดิ์ได้รับการสนับสนุนจนสำเร็จได้ในเวลาต่อมา กล่าวคือใน พ.ศ. 2451 กระทรวงธรรมการได้จัดตั้ง “สโมสรช่าง” ขึ้น มีการสอนวิชาช่างแก่สมาชิก ภายหลังได้โอนย้ายไปขึ้นอยู่กับ “สามัคยาจารย์สมาคม” บริเวณราชบูรณะ ต่อมาเมื่อมีผู้ให้ความสนใจเป็นสมาชิกและเข้าเรียนวิชาช่างหัตถกรรมด้านต่างๆ ของสโมสรมากขึ้น ใน พ.ศ. 2453 สโมสรช่างได้ถูกยกฐานะเป็น “โรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ” ขึ้นกับกระทรวงธรรมการ เป็นสถาบันที่ให้การศึกษาด้านนี้โดยตรงอย่างเป็นทางการแห่งแรก เนื่องจากก่อนหน้านั้น การสอนช่างฝีมือหรือช่างศิลป์จะปรากฏแทรกอยู่ในหลักสูตรของโรงเรียนสามัญหรือโรงเรียนสตรีที่ให้ความสำคัญด้านนี้ เช่น โรงเรียนราชินี เท่านั้น ภายหลังใน พ.ศ.2456 โรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะจึงได้พัฒนากลายเป็น “โรงเรียนเพาะช่าง” โดยหลักสูตรส่วนใหญ่จะมีโครงสร้างจากการเรียนการ

---

[47] อัจฉราพร กมุทพิสมัย, กบฏ ร.ศ. 130 กบฏเพื่อประชาธิปไตย: แนวคิดทหารใหม่ (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2540), หน้า 110.

[48] เรื่องเดียวกัน, หน้า 112.

[49] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณ ในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548), หน้า 192.

สอนศิลปะแบบตะวันตกโดยหวังจะผลิตคนรุ่นใหม่ที่ผลิตงานศิลปการหัตถกรรมเพื่อให้คนไทยได้ซื้อสินค้าที่ผลิตในท้องถิ่น[50]

ใน พ.ศ. 2455 รัชกาลที่ 6 ทรงดำริให้จัดตั้ง “กรมศิลปากร” ขึ้น “เพื่อทำนุบำรุงพัฒนางานช่างและการสร้างศิลปกรรมให้ก้าวหน้าขึ้น ด้วยเกรงว่าสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมและศิลปะตกแต่งทั้งปวงจะเป็นแนวยุโรปไปเสียหมด กรมศิลปากรนี้สังกัดอยู่ในกระทรวงวังภายใต้การดูแลของพระองค์เอง”[51] และยังทรงมีพระบรมราชโองการให้แยกการช่างประณีตศิลป์จากกระทรวงโยธาธิการและยกกรมพิพิธภัณฑ์จากกระทรวงธรรมการมาสังกัดกรมศิลปากร[52] การตั้งกรมศิลปากรขึ้นมาสอดรับกับพระราชประสงค์ที่จะดูแลการช่างด้วยพระองค์เอง ทั้งยังทรงสนับสนุนให้จัด “การแสดงศิลปการหัตถกรรมนักเรียน” โดยกระทรวงธรรมการ ซึ่งมีพระยาวิสุทธสุริยศักดิ์เสนาบดีของกระทรวงเป็นเจ้าภาพจัด การแสดงดังกล่าวจัดขึ้นเป็นครั้งแรก ณ โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ใน พ.ศ. 2455 ร่วมกับงานกรีฑาของนักเรียนในปีนั้น วัตถุประสงค์ของการจัดงานเพื่อแนะนำชักจูงให้เด็กชายหญิงสนใจฝึกศิลปการหัตถกรรมซึ่งเป็นทางเลี้ยงชีพและเพื่อขจัดความนิยมในการเป็นเสมียนให้น้อยลง[53] การแสดงศิลปการหัตถกรรมนักเรียนถือเป็นการจัดประกวดงานช่างศิลปการหัตถกรรมผสมผสานกับงานเชิงวิจิตรศิลป์ที่จัดขึ้นให้คนภายนอกราชสำนักส่งผลงานเข้ามาประกวด โดยมีวัตถุประสงค์ที่เชื่อมโยงระหว่างผลประโยชน์ทางการศึกษากับผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจอย่างชัดเจน

ผลประโยชน์ด้านการศึกษาได้ปรากฏจากหลักฐานดังที่แสดงใน ราชกิจจานุเบกษา วันที่ 13 ตุลาคม ร.ศ.131 เล่มที่ 29 หน้า 1582 แจ้งความกระทรวงธรรมการ เรื่อง จะจัดให้มีการแสดงศิลปการหัตถกรรมของนักเรียน ลงนามโดย พระยาวิสุทธสุริยศักดิ์ เสนาบดี ได้ชี้ถึงการเชื่อมโยงกันระหว่าง “ศิลป” กับ “วิชา” และการเปิดโอกาสให้นักเรียนได้แสดงฝีมือในทางการคิด การสร้างผลงานศิลปหัตถกรรมอย่างชัดเจน ดังตอนหนึ่งที่ว่า

---

[50] Walter F.Vella, Chaiyo! King Vajiravudh and the development of Thai Nationalism (Honolulu: The University Press of Hawaii, 1976), p.171.

[51] วิโชค มุกดามณี และคณะ, ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-8 (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง), หน้า 30.

[52] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณ ในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่, หน้า 177.

[53] สมุดที่ระลึกงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน ประจำปี พ.ศ.2492 (กรุงเทพฯ: กระทรวงศึกษาธิการ, 2492), หน้า 35.

> …ใครมีความคิดและอุปนิสัยเฉลียวฉลาดในศิลปวิชาอันใด ได้ทำสิ่งไรขึ้นด้วยความคิดตนเองหรือฝีมือตนเอง มีสิ่งใดที่เป็นพยานให้นำมาตั้งสำแดงให้ปรากฏ จะเป็นของเล่นหรือของใช้ก็ดี คิดขึ้นเองหรือทำตามแบบอย่างของใครหรือทำตามการสั่งสอนในโรงเรียนก็ดี ถ้าสำเร็จเรียบร้อยดีก็เป็นอันนำมาตั้งได้ แต่จะต้องมีผู้รับรองว่าเป็นความคิดหรือเป็นฝีมือของเด็กผู้นั้นจริงๆ ถ้าในประเภทใดของใครเป็นเยี่ยมยอดก็จะมีรางวัลให้ จะมีกรรมการตรวจตัดสินสิ่งของนั้นๆ ให้รางวัลตามสมควร…"[54]

การแบ่งประเภทเพื่อให้รางวัลแก่ผลงานที่ส่งเข้ามาอย่างชัดเจนมากกว่าการประกวดทางศิลปะที่มีมาในอดีตก่อนหน้า คือแบ่งออกเป็น 3 หมวด ด้วยกัน ประกอบไปด้วย

1. หมวดความคิด ได้แก่ การคิดอะไรขึ้นเองเป็นอย่างใหม่เข้าท่วงทีและอาจสำเร็จประโยชน์อย่างใดอย่างหนึ่ง อันเป็นที่น่าสรรเสริญสติปัญญาควรแก่รางวัล ก็จะได้รับรางวัลชั้นใดชั้นหนึ่งตามสมควร
2. หมวดถ่ายอย่าง ได้แก่ เห็นอะไรของเขาดี คิดอ่านทำตามอย่างของเขาให้ได้เหมือนอันควรแก่รางวัล ก็จะได้รับรางวัลชั้นใดชั้นหนึ่งตามสมควร
3. หมวดฝีมือประณีต ได้แก่ แสดงฝีมือขัดเกลาเหลาเกลี้ยง เช่นขัดไม้ขึ้นเงาเป็นต้น และความประณีตอย่างอื่นๆ อันควรแก่รางวัล ก็จะได้รับรางวัลชั้นใดชั้นหนึ่งตามสมควร[55]

การแบ่งประเภทเป็นหมวดหมู่เช่นนี้สะท้อนความพยายามที่จะให้โอกาสแก่ผลงานที่มีความหลากหลาย ส่งเสริมการคิดและการฝีมืออย่างจริงจัง มากไปกว่านั้นคือ ผลประโยชน์ในการพัฒนาทางเศรษฐกิจผ่านการส่งเสริมแนวคิดให้นักเรียนประกอบอาชีพที่หลากหลายกว่าการคิดเป็นเสมียนหรือข้าราชการ เห็นจากคำกราบบังคมทูลของพระยาวิสุทธสุริยศักดิ์ในการเปิดงานแก่รัชกาลที่ 6 ตอนหนึ่งว่า "ความประสงค์แห่งการแสดงศิลปการหัตถกรรมนี้ เพื่อจะแนะนำชักจูงให้เด็กชายหญิงในปัจจุบันนี้เอาใจใส่ฝึกหัดศิลปการหัตถกรรม ซึ่งเป็นทางเลี้ยงชีพต่างๆ เพื่อจะกันการที่เด็กทั้งหลายพากันนิยมในการเป็นเสมียนให้น้อยไป"[56] รัชกาลที่ 6 มีพระราชดำรัสตอบตอน

---

[54] "เรื่อง จะจัดให้มีการแสดงศิลปการหัตถกรรมของนักเรียน พ.ศ.2455," ราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 29 (13 ตุลาคม ร.ศ.131 / พ.ศ.2455): 1582.

[55] หจช.ศธ.17/1 "เรื่อง รายงานการแสดงศิลปการหัตถกรรม" พ.ศ.2455, หน้า 5.

[56] หจช.ศธ.17/2 "เรื่อง คำกราบบังคมทูลในงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนครั้งที่ 1 พ.ศ.2455," หน้า 36-38.

หนึ่งว่า “ถ้าตั้งตนให้เป็นหลักฐานมั่นคงในทางค้าขายหรือศิลปการได้แล้ว เราก็คงจะตั้งให้เป็นขุนน้ำขุนนางได้ไม่ผิดอะไรกับผู้ที่รับราชการดังได้มีตัวอย่างปรากฏมาแล้วหลายราย”[57]

ใน พ.ศ. 2457 พระราชดำรัสยังคงเน้นส่งเสริมการผลิตเครื่องใช้หรืองานหัตถกรรมเป็นของประเทศโดยคนไทยเองเช่นเดิม ดังที่ว่า “ในเวลาปรกติพวกเราย่อมแลเห็นได้ยากกันว่าเหตุไรจึงมีความจำเป็นที่จะต้องบำรุงวิชาหัตถกรรมและศิลปการของเราเองให้พอเพียง ต่อเมื่อไรมีเหตุสำคัญซึ่งของใช้ของเราจะส่งมาจากต่างประเทศไม่ได้ เมื่อนั้นแหล่ะจึงจะเป็นเวลาที่เราต้องรู้สึกตัวและเสียใจตัวเองว่าเราทั้งหลายได้รามือราตีนเสียหมดแล้ว”[58] ความสัมพันธ์ที่การแสดงนี้มีต่อมิติทางเศรษฐกิจยังเห็นได้ชัดใน พ.ศ. 2459 เมื่องานเปลี่ยนชื่อเป็น “การแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนและพาณิชย์ของพลเมือง” โดยผนวกเข้ากับ “โรงเรียนพาณิชยการ” ที่ตั้งขึ้นมาช่วงเวลาเดียวกับโรงเรียนเพาะช่าง (2456) และใช้ไปจนกระทั่งถึง พ.ศ. 2466 อันเป็นการจัดงานปีที่ 12 หลังจากนั้นการจัดงานได้ยุติลงชั่วคราว กระทรวงศึกษาธิการได้มาริเริ่มขึ้นใหม่อีกครั้งใน พ.ศ.2492 สมัยของจอมพล ป.พิบูลสงคราม

การแสดงและการประกวดนี้ได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักและหน่วยงานราชการเป็นสำคัญ คณะกรรมการส่วนหนึ่งเป็นเจ้านายชั้นสูง ข้าราชการจากกระทรวงธรรมการ รวมถึงชาวต่างชาติด้วย แต่มิได้มีอาจารย์หรือครูผู้สอนวิชาช่างศิลปหัตถกรรมจากสถาบันการศึกษาใดมาเข้าร่วมเป็นกรรมการ ทั้งนี้เพราะผู้ส่งผลงานหลักคือ นักเรียนจากโรงเรียนที่สอนด้านวิชาศิลปหัตถกรรม เป็นไปได้ว่าหากนำอาจารย์ผู้สอนมาเป็นกรรมการอาจเกิดความไม่ยุติธรรมแก่ผู้ส่งงานได้ คณะกรรมการในครั้งแรก ประกอบด้วย พระเจ้าพี่ยาเธอ กรมหมื่นชุมพรเขตรอุดมศักดิ์ นายพลตรี พระยาสโมสรสรรพการ มหาอำมาตย์ตรี พระยาอมรินทรภาไชย อำมาตย์พระสุรทัณฑ์พิทักษ์ มิสสิสวิลเลียมสัน กับกรรมการในกระทรวงธรรมการคือ มหาอำมาตย์ตรีพระยาไพศาลศิลปศาสตร์ มิสเตอร์ดับลยู . ยี . ยอนสัน อำมาตย์โท พระจรัสชวนะพันธ์ กรรมการได้ตั้งให้พระยาไพศาลศิลปสาตร์เปนประธานในที่ประชุม[59] เงินรางวัลได้จัดเป็น 5 ชั้นด้วยกันคือ ชั้นหนึ่ง 100 บาท ชั้นสอง 80 บาท ชั้นสาม 60 บาท ชั้นสี่ 40 บาท ชั้นห้า 20 บาท[60] เงินนี้ส่วนหนึ่งเจ้านายชั้นผู้ใหญ่หรือข้าราชการประทานมาให้ด้วย อาทิ พระยาบุรุษรัตนราชพัลลภ ข้าราชบริพารคนสนิท

---

[57] หจช.ศธ.17/2 “เรื่อง พระราชดำรัสตอบเสนาบดีกระทรวงธรรมการ” หน้า 39.

[58] สมุดที่ระลึกงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน ประจำปี พ.ศ.2492 , หน้า 40.

[59] หจช.ศธ.17/3 “เรื่อง รายนามกรรมการตรวจตัดสินรางวัลในการแสดงหัตถกรรมฝีมือนักเรียน ร.ศ.13,” หน้า127.

[60] สมุดที่ระลึกงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน ประจำปี พ.ศ.2492, หน้า 44.

ของรัชกาลที่ 6 ให้เงินรางวัลเป็นเงิน 40 บาท หรือ กรมหลวงจันทบุรีนฤนารถ มอบรางวัลที่ 5 จำนวน 10 รางวัล รางวัลละ 10 บาท รวมเป็นเงิน 200 บาท เป็นต้น[61]

เมื่อพิจารณาผลงานของผู้ได้รางวัลในการแสดงครั้งแรกพบว่ามีความหลากหลายในประเภทของศิลปการหัตถกรรม มีตั้งแต่ประเภทงานฝีมือหรืองานประดิษฐ์ที่ตกแต่งให้มีความสวยงามและใช้งานได้ อาทิ การทำดอกไม้ด้วยผ้าริบบิ้น การหล่อเทวรูป การทำรูปปู การทำรูปแมลงมุม การทำเสื่อสานด้วยใบลาน การทำแปรงด้วยกาบมะพร้าว การทำกล่องด้วยเปลือกส้มแห้งสำหรับใส่ยาสูบ การทำเครื่องปั้นด้วยดินสุกแลทำแปรงไม้ การทำดอกไม้ผ้า การทำเครื่องไม้สัก ฯลฯ[62] ผู้ส่งผลงานส่วนใหญ่เป็นนักเรียนจากโรงเรียนทั้งที่มีการสอนวิชาศิลปหัตถกรรมโดยตรง เช่น โรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ และโรงเรียนสามัญ อาทิ โรงเรียนกุลสตรีวังหลัง โรงเรียนอมรินทร์ โรงเรียนถนอมอนุกูลวิทยา โรงเรียนอนุกรมทยาคาร โรงเรียนศรีวิทยาคาร โรงเรียนคณิกาผล โรงเรียนเสาธงทอง โรงเรียนราชินี โรงเรียนมหาดเล็กหลวง ฯลฯ เป็นต้น กระทรวงธรรมการยังส่งหนังสือแจ้งไปยังผู้สำเร็จราชการในมณฑลต่างๆ ทั่วประเทศในการจัดงานทุกปี ไม่ว่าจะเป็นมณฑลนครสวรรค์ มณฑลชุมพร เมืองนครลำพูน มณฑลกรุงเก่า มณฑลนครไชยศรี มณฑลพิษณุโลก มณฑลเพ็ชรบูรณ์ มณฑลจันทบุรี มณฑลร้อยเอ็ด มณฑลปราจิณ มณฑลอุบล ฯลฯ [63] ให้ส่งผลงานของนักเรียนจากโรงเรียนมาทางรถไฟ หรือทางไปรษณีย์

นอกจากนี้ยังมีผลงานศิลปะเชิงวิจิตรศิลป์ คือ จิตรกรรม ประติมากรรม ที่ไม่ได้เน้นการใช้งานเป็นประโยชน์ใช้สอย แต่ทำขึ้นเพื่อใช้ชื่นชมความสวยงามและใช้กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานตามแบบอย่างศิลปะตะวันตก เช่น ในรางวัลชั้นที่ 2 เงินรางวัล 80 บาท ผู้ได้รางวัลลำดับ 3 คือ การเขียนรูปผู้หญิงด้วยถ่าน ได้แก่ นายปาน อายุ 19 ปี บุตร์นายพุมมา ตระกูลพ่อค้า โรงเรียนหัตถกรรมราชบูณะ[64] การเขียนรูปสีน้ำ รูปช้างพาหนะเดินแนวป่า ได้แก่ นายสวาสดิ์ อายุ 16 ปี บุตร์ นายสวัสดิ์ ตระกูลช่างทอง โรงเรียนหัตถกรรมราชบุรณะ การปั้นรูปฤาษี ได้แก่ นายเขมี อายุ 13 ปี บุตร์พระปริยัติ์ธรรมธาดา โรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ การปั้นรูปช้าง ได้แก่ นายเฮง อายุ

---

[61] หจช.ศธ.17/3 “เรื่อง นามผู้ให้เงินรางวัล เงินขวัญ ในการแสดงศิลปการหัตถกรรม ร.ศ.131,” หน้า 118.

[62] “เรื่อง การแจกรางวัลการแสดงศิลปะการหัตถกรรมของนักเรียน,” ราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 29 (23 กุมภาพันธ์ ร.ศ.131): 2681 – 2683.

[63] หจช.ศธ.17/7 “เรื่อง รางวัลศิลปการหัตถกรรม 17 ธ.ค. 2457 – 29 มิ.ย.2458”,หน้า 22.

[64] “เรื่อง การแจกรางวัลการแสดงศิลปะการหัตถกรรมของนักเรียน,” ราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 29 (23 กุมภาพันธ์ ร.ศ.131): 2666.

13 ปี บุตร์จีนติน ตระกูลพ่อค้า โรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ [65] การตัดสินรางวัลเน้นสนับสนุนให้นักเรียนเกิดความนิยมและมีความรู้ในการสร้างงานฝีมือทางศิลปการหัตถกรรม พิจารณาจากหลักแห่งการตัดสินรางวัล ในข้อ 1 และ ข้อ 3[66] เหล่านี้สะท้อนได้ถึง การให้ความสำคัญกับการใช้การแสดงและการประกวดศิลปการหัตถกรรมนักเรียนเป็นเครื่องมือทางเศรษฐกิจเพื่อผลิตของใช้เองในประเทศและฝึกทักษะฝีมือนักเรียนให้โดดเด่นและมีความนิยมเรื่องงานศิลปการหัตถกรรม

นอกจากการแสดงศิลปการหัตถกรรมนักเรียนที่ถือเป็นการประกวดที่เปิดโอกาสให้คนภายนอกราชสำนักส่งผลงานเข้าประกวดแล้ว ต่อมายังมี “การจัดประกวดฝีมือช่างเขียน ในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2459” ที่เปิดโอกาสให้ประชาชนส่งผลงานภาพวาดเข้าร่วมประกวดอย่างอิสระในเชิงแนวคิดและรูปแบบ รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระบรมราชโองการมอบให้สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นกรรมการดำเนินงานหลัก ภายหลังพระองค์ได้นำ “ประกาศประกวดฝีมือช่างเขียน” ในครั้งนั้นมาตีพิมพ์ไว้ในหนังสือ สาส์นสมเด็จ เล่ม 2 อันแสดงให้เห็นถึงพระราชดำริของพระเจ้าอยู่หัวต่อการประกวดครั้งนี้ว่า

> …ด้วยทรงพระราชรำพึงถึงฝีมือช่างเขียนอย่างดีซึ่งมีอยู่ในบ้านเมือง เป็นฝีมือที่เขียนในประเทศนี้ก็มี ที่เขียนมาจากต่างประเทศก็มาก ถ้าหากจะเลือกสรรเอาที่ดูงาม เขียนด้วยความคิดดี ฝีมือประณีต และเหมือนจริงแล้ว ก็จะได้เป็นอันมาก แต่น่าเสียดายที่ของดีทั้งนั้นไปตกอับลับลี้เสียตามรั้ววัง บ้านช่อง เป็นสมบัติของบุคคล ไม่มีโอกาสที่สาธุชนจะได้เห็นชมเล่นให้เพลินใจ ทรงพระราชปรารภจะใครให้มีช่องโอ่อวด จึงทรงพระราชดำริว่า นักขัตฤกษ์นมัสการพระพุทธชินราช ณ วัดเบญจมบพิตรปีนี้ ควรจะจัดให้มีการประกวดฝีมือช่างเขียนในงานนั้น จึงมีพระบรมราชโองการตรัสสั่งให้สร้างศาลาสำหรับประกวดฝีมือช่างเขียนขึ้นในท้องสนามพระราชวังดุสิต และทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ตั้งกรรมการอันนี้ขึ้น ให้เป็นหน้าที่รับสิ่งซึ่งเป็นฝีมือช่างเขียนอย่างดี บรรดาซึ่งพระบรมวงษานุวงศ์ ข้าทูลละอองธุลีพระบาท ทั้งคฤหบดี ประชาราษฎร์จะได้นำมาส่ง สำหรับโอ่อวดประกวดกันแล้วจัดลำดับไว้ให้เป็นระเบียบเรียบร้อย เปิดโอกาสให้สาธุชนเข้าชมได้ในงานนักขัตฤกษ์นั้นแล้วให้กรรมการพิจารณาตัดสิน ว่าฝีมือ

---

[65] เรื่องเดียวกัน, หน้า 2667 – 2678.

[66] (1) ที่ปรากฏว่าทำเปนหมวดหมู่ทั้งโรงเรียน เปนการฝึกสอนในโรงเรียนโดยมีแบบแผน ให้รางวัลรวมแก่โรงเรียน และให้ เปนรางวัลชั้นสูงๆเพื่ออุดหนุนให้มีการฝึกหัดในโรงเรียนเปนล่ำเปนสันมากขึ้น…(3) ในการตัดสินรางวัล ได้ใส่ใจอยู่ว่าเปนของที่นักเรียนทำ ไม่ใช่ฝีมือของนายช่างผู้ได้เรียนจบแล้ว และความประสงค์ของหลักสูตรหลวงที่ให้สอนการช่าง พร้อมไปกับสามัญศึกษาก็เพื่อจะฝึกสอนเด็กให้ได้ความรอบรู้ ไม่ใช่ว่าสำหรับจะให้เปนนายช่างทุกคนไป เพราะฉะนั้น การตัดสินจึงไม่ได้กวดขันมากนัก และจึงลดให้มีรางวัลชั้นสูงแต่น้อย ให้มีรางวัลชั้นต่ำให้มาก เพื่อจะให้มีจำนวนรางวัลได้มาก อ้างจาก, หจช.ศธ.17/3 “เรื่อง รายงานการแสดงศิลปหัตถกรรม พ.ศ.2456 (11 ม.ค.2455 – 30 พ.ค.2456)”, หน้า 127 – 128.

> อันใดดูงดงาม ทำด้วยความประณีต ประกอบด้วยความคิดอันดี มีพรรณสัณฐานเหมือนจริง เป็นคุณวิเศษยิ่งและหย่อนกว่ากันกำหนดจัดเป็นชั้นใดอย่างไร ให้นำความขึ้นกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองธุลีพระบาท จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ พระราชทานรางวัลในสิ่งทั้งนั้น ตามสมควรแก่คุณวิเศษ[67]

คำประกาศดังกล่าวเห็นถึงความแตกต่างจากการแสดงศิลปการหัตถกรรมของนักเรียนที่เน้นพัฒนาส่งเสริมการฝีมือเพื่อสร้างคนไปประกอบอาชีพผลิตสินค้าในอนาคต ขณะที่ การประกวดฝีมือช่างเขียนเน้นที่ “การโอ่อวดสิ่งของ” อันเป็นความบันเทิงของชนชั้นนำในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตรตั้งแต่ครั้งอดีต ทั้งนี้การจัดประกวดภาพเขียน อาจเพราะภาพเขียนเป็นช่องทางที่ราษฎรพอจะมีกำลังในการสร้างขึ้นได้ ต่างจากเครื่องโต๊ะบูชา การตกแต่งพระพุทธรูป หรือการประกวดภาพถ่ายอย่างในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ต้องใช้ทุนมาก จากหลักฐานดังกล่าว ยังคงไม่ปรากฏความวิตกกังวลของพระองค์ในอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก เนื่องจากพระองค์และคณะกรรมการจัดงานได้ให้อิสระอย่างมากแก่ผู้ส่งผลงาน ทั้งในเรื่องกลวิธีการสร้างภาพเขียนซึ่งสามารถใช้ถ่านหรือสีชนิดใดก็ได้แล้วยังสามารถเขียนลงบนภาชนะหรือระนาบรองรับอะไรก็ได้ แม้แต่งานที่เขียนขึ้นในต่างประเทศก็สามารถนำมาส่งได้ “ขอเพียงจะต้องไม่ลอกเลียนผู้อื่นมาเท่านั้น” [68]

การเน้นว่าผลงานศิลปะที่ส่งเข้าประกวดจะต้องไม่ไปลอกเลียนผู้อื่นมาเป็นข้อแตกต่างระหว่างสองเวทีการประกวดอย่างสิ้นเชิง ขณะที่การแสดงศิลปการหัตถกรรมของนักเรียนเปิดรับงานประเภทที่ “ถ่ายถอนมา” ถึงขนาดจัดเป็น “หมวดถ่ายอย่าง” จัดประเภทไว้ให้รางวัลกับงานที่ลอกเลียนมาและให้ความสำคัญเป็นข้อพึงสังเกตจากผู้จัดงานในปีแรกว่า “ต่อไปควรเอาใจใส่ในประเภทถ่ายแบบก่อน ภายหลังค่อยคิดค่อยหัดกันไป ประเภทฝีมือประณีตและประเภทความคิดก็จะเกิดขึ้นเปนลำดับไปเอง เพราะเหตุดังกล่าวนี้ การแสดงคราวนี้ซึ่งเปนครั้งแรกจึงมีแต่ของประเภทถ่ายแบบทั้งนั้น ของประเภทความคิดและฝีมือ ว่าเฉพาะที่เปนของนักเรียนทำแล้ว เรียกว่าไม่มีเลยก็ได้” [69] แต่กับการประกวดฝีมือช่างเขียน พ.ศ.2459 การลอกเลียนกลับเป็นข้อห้ามเพียงข้อเดียวที่การประกวดเน้นหลัก จุดนี้แสดงถึงแนวคิดของพระองค์และชนชั้นนำที่ให้ความหมายของคำว่า “ศิลปการหัตถกรรม” กับ “ศิลปะ” แตกต่างกัน นั่นคือ ศิลปการหัตถกรรมหรืองานช่างเป็นงานที่สามารถจะ “ลอกเลียนแบบกันได้” ขอให้ลอกเลียนกันให้เกิดความงดงาม ความประณีต

---

[67] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สาส์นสมเด็จ 2 (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2505), หน้า 107.

[68] เรื่องเดียวกัน, หน้า 108-109.

[69] หจช.ศธ.17/3 “เรื่องรายงานการแสดงศิลปหัตถกรรม (11 ม.ค.2455 – 30 พ.ค.2456), หน้า 130.

เป็นอย่างดี ส่วนความคิดสร้างสรรค์นั้นไม่ใช่สาระสำคัญนัก ขณะที่ “ศิลปะ” แสดงถึงการที่รัชกาลที่ 6 ทรงได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจน คือ จะต้องเป็นสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แสดงถึงความเฉพาะตัวของศิลปินผู้สร้าง และ “ไม่ยอมรับในการลอกเลียนแบบ” จากคนอื่นมา นอกจากนี้การประกวดฝีมือช่างเขียน พ.ศ. 2459 หยิบนำสิ่งที่เคยอยู่แต่ภายในราชสำนักมาจัดแสดงภายนอกให้สาธารณชนได้เห็น ได้รับรู้ เปิดโอกาสให้กลุ่มชนชั้นนำและราษฎรมีโอกาสร่วมกิจกรรมในพื้นที่เดียวกันผ่านการประกวดฝีมือทางศิลปะ

เป็นที่น่าเสียดายว่าการประกวดฝีมือช่างเขียนครั้งนี้ ในปัจจุบันหลงเหลือหลักฐานให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาความรู้ทางประวัติศาสตร์น้อยมาก ด้วยเหตุนี้ ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า การแสดงศิลปการหัตถกรรมของนักเรียน ตั้งแต่ พ.ศ. 2455 เป็นต้นมาและการประกวดฝีมือช่างเขียน พ.ศ.2459 นอกจากเป็นพระราชนิยมของพระองค์แล้ว ยังเป็นพื้นที่ที่ทรงใช้สื่อสารต่อเจ้านายชั้นสูง ข้าราชการ ทหารอาชีพ และราษฎรว่าศิลปกรรมไม่ได้เป็นกิจกรรมที่จำกัดเป็นการเล่นอยู่ภายในราชสำนัก แต่สามารถสร้างประโยชน์ต่อประเทศชาติในทางเศรษฐกิจ ความเจริญของชาติ และราษฎรสามารถมีส่วนร่วมได้เช่นกัน

การพยายามเชื่อมโยงกิจกรรมศิลปะที่อุปถัมภ์โดยราชสำนักให้เข้ากับประโยชน์ต่อบ้านเมืองยังปรากฏในการประกวดศิลปะภายในราชสำนักช่วง พ.ศ. 2460-2463 รัชกาลที่ 6 ทรงจัด “การประกวดภาพสำหรับผู้ชอบเขียน” (amateur) ขึ้นภายในพระราชวังบางปะอินและพระราชวังพญาไทจำนวน 3 ครั้ง มีผู้เข้าร่วมส่งผลงานภาพเขียนเป็นจำนวนมาก ผู้ส่งงานเกือบทั้งหมดคือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่และหมู่ข้าราชบริพารในราชสำนัก[70] ผลงานที่ส่งเข้าประกวดทั้ง 3 ครั้งมีการจำหน่ายและรายได้มอบให้ราชนาวีสมาคมเพื่อซื้อเรือรบพระร่วงและซื้อปืนให้เสือป่ามณฑลอยุธยา[71] ในที่นี้วิเคราะห์ได้ว่า อาจเป็นการแสดงบทบาททางการทหารอีกส่วนหนึ่งของรัชกาลที่ 6 ให้แก่เจ้านายชั้นสูง ทหาร และสาธารณชนได้รับรู้ หลังจากที่ทรงต้องเผชิญกับการถูกวิพากษ์วิจารณ์และการเคลื่อนไหวเพื่อล้มล้างราชบัลลังก์ในช่วงต้นรัชกาล

ใน พ.ศ. 2468 ปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 6 พระองค์พยายามขยายพื้นที่การแสดงศิลปวิทยาการเหล่านี้ให้ยิ่งใหญ่เฉกเช่นการแสดง “เนชั่นแนล เอกซฮิบิเชน” หรืองานมหกรรมการแสดงศิลปวิทยาการในโลกตะวันตกที่ทรงเห็นว่าน่าจะสามารถแก้ไขปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำได้ ทรงมี

---

[70] ดูรายละเอียดของการประกวดภาพสำหรับผู้ชอบเขียนนี้ได้ใน บาญชีภาพ ในการประกวดสำหรับผู้ชอบเขียน (Amateur) ม.ป.ป. ณ วังพญาไท 2463 (กรุงเทพฯ: เอกสารประกอบการจัดประกวด, 2463).

[71] “เรื่องทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเงินประกวดภาพที่วังพญาไท สำหรับซื้อปืนให้เสือป่า”, ราชกิจจานุเบกษา 37 (12 ธันวาคม 2460): 3017.

พระราชดำริให้จัดงาน “สยามรัฐพิพิธภัณฑ์” ขึ้น ณ สวนลุมพินี แต่โครงการดังกล่าวไม่ได้ราบรื่น เพราะการจะทำได้ตามพระราชประสงค์จำเป็นต้องใช้งบประมาณอย่างมากสำหรับโครงการขนาดใหญ่ที่มีการก่อสร้างและค่าใช้จ่ายมากเช่นนี้[72] แม้จะทรงสละพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์และที่ดิน แต่อย่างไรก็ตาม ก่อนงานสยามรัฐพิพิธภัณฑ์จะเริ่มขึ้นท่ามกลางการจับจ้องเฝ้ามองของประชาชนถึงสิ่งแปลกใหม่ที่กำลังจะเกิดขึ้น พระองค์ได้เสด็จสวรรคตเสียก่อนในปีเดียวกัน โครงการนี้ทรงได้รับอิทธิพลจากการแสดง “เนชั่นแนล เอกซฮิบิเชน” ของตะวันตก ด้วยเหตุนี้ นอกจากจะทรงพยายามจัดโครงการเพื่อแก้ปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำแล้ว พระประสงค์ที่ทรงต้องการให้ชาวโลกเห็นและยอมรับถึงสถานะความเป็นชาติอารยะของสยามยังเป็นเหตุสำคัญในการจัดงานนี้อีกด้วย[73]

จนกระทั่งเข้าสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) สถานการณ์ทางเศรษฐกิจที่ตกต่ำทั้งในระดับโลกและในประเทศอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากรัชกาลที่ผ่านมา รวมถึงปัญหาการเมืองที่ไม่มีเสถียรภาพเป็นเหตุให้การประกวดศิลปะหรือศิลปหัตถกรรมต้องหยุดชะงักลงไป จนปลายรัชกาลที่ 7 จึงได้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมครั้งสำคัญจากเหตุการณ์ปฏิวัติสยามในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 ที่เปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบกษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ

ในช่วงแรกของสมัยคณะราษฎรมีการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญขึ้นเพื่อส่งเสริมให้ราษฎรมีความเข้าใจและเห็นความสำคัญของการมีรัฐธรรมนูญ ภายในงานมีการจัดประกวดทางวัฒนธรรมมากมาย อาทิ การประกวดนางสาวสยาม การประกวดรถยนต์ การประกวดเครื่องแต่งกายสตรีไทย ประกวดพระพุทธรูป ประกวดอนามัยและเชาว์ของเด็กชายหญิง การประกวดดอกไม้สยาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[72] ถึงขั้นที่ “กระทรวงการคลังกราบบังคมทูลขัดข้อง เพราะไม่สามารถจะจัดหาเงินให้ได้เพียงพอแก่การลงทุนงานใหญ่หลวงครั้งนี้ได้ เนื่องมาจากเศรษฐกิจของชาติกำลังตกอยู่ในภาวะฝืดเคืองนั่นเอง ...” ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน จมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช), พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม 6 (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2512), หน้า 194.

[73]ดูการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ในงานของ ธงชัย วินิจจะกูล, “ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์ เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเองผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ,” รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 24 ฉบับที่ 2 (2546): 18 และวิทยานิพนธ์ที่กล่าวถึงโครงการ “สยามรัฐพิพิธภัณฑ์” อย่างละเอียดของ กัณฐิกา ศรีอุดม, “จาก ‘เนชันแนล เอกซฮิบิเชน’ ถึง ‘สยามรัฐพิพิธภัณฑ์’: ภาพสะท้อนประวัติศาสตร์สยาม ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,” (วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

(คือ “ผู้หญิงเข้าลักษณะ”)[74] รวมถึงในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2477 รัฐบาลยังได้จัด “การประกวดเขียนภาพเครื่องหมายของมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง” [75] มีผู้ส่งผลงานเข้าร่วมประกวด 11 ราย โดย ดร.เดือน บุนนาค เลขาธิการมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมืองเป็นประธานในการจัด อย่างไรก็ตาม การประกวดนี้เป็นการจัดเฉพาะเพื่อให้ได้มาซึ่งตราสัญลักษณ์ของมหาวิทยาลัยเท่านั้น กว่าที่การประกวดศิลปะในเชิงวิจิตรศิลป์จะถูกจัดขึ้นอย่างเป็นทางการอีกครั้ง ก็ภายหลังการปฏิวัติสยามผ่านพ้นไปเป็นเวลาเกือบครึ่งทศวรรษ คือ เมื่อ พ.ศ. 2480 โรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง โดยนายคอราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) หรือศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ร่วมกับกรมศิลปากรจึงได้จัด “การประกวดประณีตศิลปกรรม” ขึ้น

2.3 จากจุดจบของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ถึงครึ่งทศวรรษหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองกับภาวะไร้การประกวดศิลปกรรมในสยาม

การขึ้นครองราชย์ของรัชกาลที่ 7 ตั้งแต่ พ.ศ. 2468 เป็นต้นมา เป็นการครองราชย์ท่ามกลางสถานการณ์เศรษฐกิจตกต่ำ ทั้งที่ต่อเนื่องมาจากรัชสมัยที่ผ่านมาและจากสถานการณ์เศรษฐกิจของโลกอีกทางหนึ่งด้วย พระองค์พยายามแก้ไขปัญหาทางเศรษฐกิจเพื่อเป้าหมายสำคัญนั่นคือการดึงเกียรติยศและความเชื่อมั่นในสถาบันพระมหากษัตริย์กลับคืนมา พระองค์ทรงแต่งตั้งพระบรมวงศ์ชั้นผู้ใหญ่ให้ดำรงตำแหน่งเป็น “อภิรัฐมนตรี” ซึ่งนัยยะสำคัญของตำแหน่งนี้คือบทบาทการเป็นที่ปรึกษาด้านต่างๆ ของพระมหากษัตริย์ เพราะพระองค์เชื่อว่าตนเองมีประสบการณ์น้อยในการบริหารประเทศ สมาชิกอภิรัฐมนตรีล้วนแล้วแต่เป็นพระบรมวงศ์ชั้นผู้ใหญ่ที่มีประสบการณ์ในการบริหารประเทศมากกว่าพระองค์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 สมาชิกอภิรัฐมนตรีขณะนั้นประกอบด้วย “สมเด็จเจ้าฟ้า ฯ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช สมเด็จเจ้าฟ้ากรม

---

[74] ดูเพิ่มเติมได้ใน ปรีดี หงษ์สต้น, “มอง ‘งานฉลองรัฐธรรมนูญ’ ในแง่การเมืองวัฒนธรรมหลังการปฏิวัติ 2475,” จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์ ฉบับที่ 16 (มิถุนายน 2555 – พฤษภาคม 2556): 123-139.

[75] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน 78 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (พ.ศ.2477 – 2555) มองธรรมศาสตร์ผ่านเอกสารหอจดหมายเหตุ (กรุงเทพฯ: หอจดหมายเหตุและหอประวัติศาสตร์เกียรติยศแห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555), หน้า 44-51.

พระนครสวรรค์วรพินิจ สมเด็จเจ้าฟ้า ฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระจันทบุรีนฤนาถ"[76]

พระองค์พยายามแก้ปัญหาทางเศรษฐกิจด้วยการตัดรายจ่ายในงบประมาณหน่วยงานของรัฐทุกหน่วย การลดการจ้างที่ปรึกษาชาวต่างชาติที่ใช้งบประมาณสูงมาก และตัดรายจ่ายในส่วนของราชสำนักด้วย โดยเฉพาะ "เงินพระราชทานทั้งรายเดือนและรายปี" การตัดทอนเงินส่วนนี้ในหมู่เจ้านายชั้นสูงทำให้เกิดผลกระทบทางเศรษฐกิจในหมู่ชนชั้นนำอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน ดังที่ นครินทร์ เมฆไตรรัตน์ กล่าวไว้ว่า "เนื่องด้วยเจ้านายทั้งชายและหญิงถือธรรมเนียมว่าเกิดมาเป็นเจ้านายแล้วต้องทำราชการ จึงไม่ปรากฏหลักฐานว่าเจ้านายประกอบอาชีพอื่นๆ จึงอาจกล่าวได้ว่า เงินที่ได้รับพระราชทานทั้งที่เป็นรายเดือนและรายปีเป็นรายได้หลักสำคัญสำหรับเจ้านายโดยทั่วๆ ไป และเป็นเครื่องบ่งชี้ที่น่าสนใจประการหนึ่งว่ากลุ่มเจ้านายได้ประสบปัญหาอย่างไรบ้างในทศวรรษ 2460 และทศวรรษ 2470"[77]

อีกประการคือ พระองค์บริหารราชการแผ่นดินด้วยการทรงต้องรับรู้เรื่องราวของบ้านเมืองในทุกเรื่อง เห็นได้จากทรงเป็นผู้พิจารณาฎีกาที่ราษฎรใช้สิทธิถวายถึงพระองค์ มีตั้งแต่ฎีการ้องทุกข์ไปกระทั่งถึง "คำกราบบังคมทูลร้องขอจากตัวแทนหลายหน่วยงานที่ทำงานเพื่อสาธารณะประโยชน์ จากพวกหิวเงิน และคนประหลาดๆ จำนวนมาก"[78] การถวายฎีกาสะท้อนถึงความตื่นตัวของชนชั้นกลางที่มีการศึกษาจากทั้งในและต่างประเทศอันเป็นผลจากการปฏิรูปการศึกษาที่เริ่มมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ทั้งนี้ "ฎีกาแสดงความคิดเห็นไม่ได้ถือกำเนิดจากราษฎรชาวนาอย่างโดดเดี่ยว หากเป็นเพราะมีกลุ่มคนผู้แสดงเจตนาและมีความรู้สึกร่วมกับราษฎรชาวนา อีกทั้งก็ถือกำเนิดจากข้าราชการด้วยโดยเฉพาะอย่างยิ่งข้าราชการระดับล่างๆ ชั้นเสมียน"[79] โดยเนื้อหาส่วนใหญ่จะกล่าวถึงปัญหาทางเศรษฐกิจ ความเดือดร้อนจากการเก็บเงินค่ารัชชูปการ ฯลฯ

ชนชั้นกลางที่เป็นปัญญาชนผู้ประกอบอาชีพ นักเขียน นักหนังสือพิมพ์ มีความตื่นตัวในการแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถามกับปัญหาความเหลื่อมล้ำในชนชั้นที่แตกต่าง

---

[76] เบนจามิน เอ.บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม แปลโดย พรรณงาม เง่าธรรมสาร ,สดใส ขันติวรพงศ์ และศศิธร รัชนี ณ อยุธยา (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2543), หน้า 42.

[77] นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, การปฏิวัติสยาม พ.ศ.2475 (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2553), หน้า 45.

[78] เบนจามิน เอ.บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม , หน้า 80.

[79] นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมืองในการปฏิวัติสยาม 2475 (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546), หน้า 196.

ทางสังคม เป็นปัญหาที่สะสมมายาวนานและทำให้ประเทศชาติไม่ก้าวหน้าไปตามประเทศอารยะอื่นๆ ในทศวรรษ 2470 นักเรียนกลุ่มหนึ่งที่ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางจากระบบการศึกษาสมัยใหม่ได้รวมตัวกันในนาม “คณะสุภาพบุรุษ” ใน พ.ศ. 2472 นอกจากจะออกหนังสือพิมพ์แล้ว สมาชิกคณะสุภาพบุรุษแต่ละคนยังสร้างสรรค์งานวรรณกรรมที่เน้นเนื้อหาอันสอดคล้องกับชื่อของคณะสุภาพบุรุษที่มุ่งเน้นแสดงถึงคุณธรรมและการเสียสละเพื่อส่วนรวมเป็นที่ตั้ง วรรณกรรมของสมาชิกคนสำคัญของคณะสุภาพบุรุษอย่าง “กุหลาบ สายประดิษฐ์” เน้นถึงตัวละครที่เป็นสามัญชน มีฐานะยากจนและหมั่นเพียรจนได้ไปศึกษาเปิดความคิดยังต่างประเทศ จนนำมาสู่ความคิดทางสังคม การเมืองในแบบก้าวหน้า[80] การวิพากษ์วิจารณ์ชนชั้นนำและวิจารณ์ระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ยังปรากฏชัดในบทความของกุหลาบเรื่อง “มนุษยภาพ” ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกเป็นตอนในหนังสือพิมพ์ ไทยใหม่ ฉบับวันที่ 8 และ 11 ธันวาคม 2474 และเมื่อหนังสือพิมพ์ไทยใหม่ถูกสั่งปิด “เขาก็ได้ลงบทความเดียวกันนั้นพิมพ์ต่อไปในหนังสือพิมพ์ศรีกรุง (21 มกราคม 2474)…การอ้างอิงต่างๆ ใกล้เคียงไปในทางบทวิจารณ์การเมืองแบบตะวันตก เขากล่าวว่าการปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั้นมาถึงจุดที่หมดความชอบธรรมแล้ว…”[81]

สถานการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจในสมัยรัชกาลที่ 7 ล้วนบีบคั้นพระองค์ต่อการแก้ไขปัญหาที่สั่งสมกันมา ทั้งนี้มิได้หมายความว่าในสมัยนี้จะไม่มีความเคลื่อนไหวทางศิลปวัฒนธรรมใดเกิดขึ้นเลย กล่าวเฉพาะรัชกาลที่ 7 พระองค์ทรงให้ความสนใจการถ่ายรูปมาแต่ครั้งยังทรงพระเยาว์[82] หลังขึ้นครองราชย์ยังทรงสนพระทัยในเรื่องการถ่ายภาพยนตร์อีกด้วย เช่น ทรงถ่ายภาพยนตร์เรื่อง “แหวนวิเศษ” [83] แต่เป็นที่น่าสังเกตว่า ในช่วงต้นจนถึงปลายรัชกาล (พ.ศ.2468 – 2477) นั้น พื้นที่การแสดงหรือการประกวดศิลปกรรมและหัตถกรรมไม่ได้ปรากฏขึ้นเลย พระราชกรณียกิจที่รัชกาลที่ 7 ทรงเร่งกระทำในช่วงต้นรัชกาลคือการเร่งแก้ไขวิกฤติทางเศรษฐกิจที่ตกต่ำ การตัดทอนงบประมาณหน่วยงานรัฐทุกหน่วยงานและราชสำนักจึงไม่เอื้อที่จะสามารถจัดงานการแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน การประกวดศิลปะ หรือสานต่อการจัดงาน

---

[80] ดูเพิ่มเติมได้ใน นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, การปฏิวัติสยาม พ.ศ.2475 , หน้า 148-151.

[81] เรื่องเดียวกัน, หน้า 151.

[82] การประกวดภาพถ่ายในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตร พ.ศ.2448 พระองค์ทรงส่งภาพถ่ายเข้าร่วมประกวด ชื่อ “รูปตื่น” และทรงได้ “รางวัลเหรียญทองแดง” รายการพระราชกุศล ในงานสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ภาคที่ 13.

[83] ศักดา ศิริพันธ์, กษัตริย์ และ กล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ.2388 -2535, หน้า 223-228.

มหกรรมยิ่งใหญ่อย่างงานสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ของรัชกาลที่ 6 ได้ คงมีแต่โครงการสำคัญของพระองค์ที่เกี่ยวข้องกับการใช้งานศิลปะเพื่อเป็นกลไกต่อการรื้อฟื้นความเชื่อมั่นของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ โครงการที่โดดเด่น คือ ทรงโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์พุทธศาสนสถานอย่างจริงจัง มีการวาดภาพจิตรกรรมในเชิงประวัติศาสตร์ที่เน้นความกล้าหาญของพระมหากษัตริย์ในสมัยอยุธยาเป็นศูนย์กลางของเรื่องบรรจุเข้าไปในโครงการเหล่านี้ด้วย[84]

ใน พ.ศ.2472 พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จิตรกรที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 คือ “พระอนุศาสตร์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร)” เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในการบูรณปฏิสังขรณ์วัดสุวรรณดาราราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา พระอนุศาสตร์จิตรกร “ใช้โครงเรื่องที่เขียนขึ้นมาใหม่จากประวัติศาสตร์ไทยตอน ประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เทคนิคที่ใช้เขียนด้วยเทคนิคสีน้ำมันและรูปแบบนั้นเป็นแบบสากลที่แสดงกายวิภาคและหลักทัศนียวิทยาที่ถูกต้อง”[85] หลังจากนั้นโครงการสำคัญยิ่งของพระองค์ที่วางแผนงานมาตั้งแต่ต้นรัชกาล คือ “การเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี” ในวันที่ 6 เมษายน พ.ศ.2475 ในงานนี้มีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม “จิตรกรที่เป็นแม่กองควบคุมงานคือ พระเทวานิมิต (ฉาย เทียมศิลปไชย) และจิตรกรท่านอื่นๆ ก็คือ หลวงเจนจิตรยง ครูทองอยู่ อินมี ครูเลิศ พ่วงพระเดช นายสวงษ์ ทิมอุดม และมีศิลปินร่วมงานอีกประมาณ 70 คน” [86] นอกจากการบูรณปฏิสังขรณ์วัดแล้ว ตั้งแต่ พ.ศ. 2469 พระองค์ทรงมีพระราชดำริในการสร้างราชานุสาวรีย์ถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญยิ่งในงานครั้งนี้ มีการตั้งคณะกรรมการสร้างปฐมราชานุสรณ์ เพื่อพิจารณาแบบและสถานที่ในการก่อสร้าง คณะกรรมการส่วนสำคัญคือเหล่าอภิรัฐมนตรีที่พระองค์ทรงแต่งตั้งขึ้น ตลอดจนเสนาบดีกระทรวงสำคัญๆ เป็นหลัก

ในการจัดสร้างปฐมราชานุสรณ์มีข้อเสนอในเรื่องแบบการก่อสร้างและสถานที่ที่เน้นความโดดเด่นของราชานุสาวรีย์พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกจากหนึ่งในคณะกรรมการที่เป็นอภิรัฐมนตรี คือ สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หากแต่เมื่อทรงเห็นว่าแบบดังกล่าวไม่ได้ยังประโยชน์ให้แก่ประชาชน ในที่สุดเพื่อการแก้ปัญหาเศรษฐกิจและการยังประโยชน์ใช้สอยแก่ประชาชน ได้หันไปให้ความสนพระทัยกับข้อเสนอของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน เสนาบดีกระทรวงพาณิชย์และคมนาคม ที่เสนอให้สร้างสะพานข้ามแม่น้ำเจ้าพระยาแทนชาตรี ประกิตนนทการ ได้วิเคราะห์การตัดสินพระทัยของพระองค์ครั้งนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่า

---

[84] วิโชค มุกดามณี และคนอื่นๆ, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, หน้า 33.

[85] เรื่องเดียวกัน, หน้า 33.

[86] เรื่องเดียวกัน, หน้า 33.

“ประเด็นทางเศรษฐกิจกำลังเป็นปัญหาที่อ่อนไหวยิ่งต่อความเชื่อถือศรัทธาในพระองค์และระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ซึ่งการสร้างสะพานประกอบไปกับราชานุสาวรีย์รัชกาลที่ 1 จะช่วยเสริมภาพลักษณ์ของการแสดงออกว่า พระองค์ทรงคำนึงถึงความเจริญของบ้านเมืองและการพัฒนาเศรษฐกิจเป็นหลัก มิใช่เพียงแต่จะสร้างอนุสาวรีย์ระลึกบรรพบุรุษ โดยมิได้ก่อให้เกิดประโยชน์ใดๆ แก่ชาติบ้านเมือง” [87] ในท้ายที่สุดปัญหาการเมือง เศรษฐกิจและสังคมที่สั่งสมมายาวนานพร้อมกับการตื่นตัวของชนชั้นกลางดังที่กล่าวข้างต้น ทำให้หลังจากงานฉลองพระนคร 150 ปี ผ่านไปกลายเป็นช่วงเวลาที่เป็นจุดสิ้นสุดของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เมื่อเกิดการปฏิวัติสยาม

อย่างไรก็ตาม มรดกหนึ่งที่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ได้ทิ้งไว้กระทั่งส่งผลอย่างมากต่อความเปลี่ยนแปลงของศิลปะในประเทศไทยในเวลาต่อมาคือ การนำเข้าช่างศิลป์จากโลกตะวันตกมาทำงานในสยามตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 – 6 เป็นจำนวนมาก หนึ่งในช่างศิลป์ตะวันตกเหล่านั้น คือ การจ้าง “คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ประติมากรจากนครฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลีเข้ามาทำงานในสยามปลายรัชกาลที่ 6 เฟโรจีได้รับคัดเลือกจากรัฐบาลอิตาลี “ซึ่งรัฐบาลไทยก็ยินดีรับเข้าเป็นข้าราชการในตำแหน่งช่างปั้น กรมศิลปากร กระทรวงวัง เมื่อวันที่ 14 มกราคม พ.ศ.2466 เมื่ออายุย่างเข้า 32 ปี ได้รับเงินเดือนๆ ละ 800 บาท ค่าเช่าบ้าน 80 บาท” [88] ในสมัยรัชกาลที่ 7 เฟโรจีดำรงตำแหน่งอาจารย์ช่างปั้นหล่อ แผนกศิลปากรสถานแห่งราชบัณฑิตยสภาใน พ.ศ. 2469 และจึงย้ายเข้ามารับราชการในกระทรวงธรรมการ ในกองประณีตศิลปกรรม กรมศิลปากร อันเป็นสถานที่ที่เฟโรจีเริ่มทำการอบรมและสอนวิชาประติมากรรมโดยไม่เสียค่าใช้จ่ายให้แก่ช่างศิลป์ที่ส่วนใหญ่จบมาจากโรงเรียนเพาะช่าง ในช่วงเวลาก่อนเกิดการปฏิวัติสยาม 2475 เฟโรจียังทำงานสำคัญให้แก่ราชสำนักด้วยการสร้างประติมากรรมราชานุสาวรีย์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเพื่อประดิษฐานเป็นส่วนหนึ่งของสะพานสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ราชานุสาวรีย์นี้ออกแบบโดย “สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์”[89] หลังการปฏิวัติสยาม 2475 บทบาทของเขาไม่ได้หยุดไปพร้อมกับระบอบเก่าที่ถูกโค่นล้ม ในทางกลับกัน เมื่อ “อำนาจในการสนับสนุนศิลปะถูกเปลี่ยนมือจากราชสำนักไปสู่รัฐ” [90] บทบาทของ

---

[87] ชาตรี ประกิตนนทการ, ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2552), หน้า 35.

[88] วิโชค มุกดามณี และคนอื่นๆ, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, หน้า 220.

[89] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries (Singapore: Oxford University Press, 1992), p.25.

[90] Ibid, p.27.

เฟโรจีกลับโดดเด่นยิ่งขึ้นกว่าครั้งระบอบเก่าเสียอีก ทั้งนี้หลังการปฏิวัติสยามใน พ.ศ. 2475 โดยเฉพาะในช่วง 1 – 2 ปีหลังการปฏิวัติ[91] งานศึกษาจำนวนมากได้เสนอข้อมูล หลักฐานและข้อถกเถียงต่างๆ ไว้อย่างน่าสนใจให้ศึกษาได้ในปัจจุบัน[92]

หลังการปฏิวัติ 2475 รัฐบาลภายใต้ระบอบรัฐธรรมนูญพยายามสื่อสารทำความเข้าใจกับราษฎรในเรื่องเกี่ยวกับรัฐธรรมนูญจนถึงขั้นพยายามทำให้รัฐธรรมนูญกลายเป็น “สิ่งศักดิ์สิทธิ์” ดังที่ ปรีดี หงษ์สต้น กล่าวว่า “โจทย์ของคณะราษฎรคือจะทำอย่างไรให้รัฐธรรมนูญ ‘ศักดิ์สิทธิ์’ เช่นเดียวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ แต่ในขณะเดียวกันก็จะต้องไม่หลุดลอยไปจากประชาชน ให้ประชาชนยังสามารถ ‘เข้าถึง’ รัฐธรรมนูญได้” [93] การสร้างตัวตนให้แก่รัฐธรรมนูญจึงปรากฏผ่านสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นและวาระที่ถูกกำหนดขึ้นใหม่อย่างมากมายหลังการปฏิวัติ อาทิ การมี “สมาคมคณะรัฐธรรมนูญ” , “สโมสรคณะราษฎร” , โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานสำคัญที่ถูกทำให้กลายเป็นงานฉลองประจำปีนั่นคือ “งานฉลองรัฐธรรมนูญ” ซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่วันที่ 10-12 ธันวาคม ในปีแรกของการปฏิวัติ อาจกล่าวได้ว่างานฉลองรัฐธรรมนูญคือการกลับมาใหม่อีกครั้งของงานประจำปี หลังจากที่งานประจำปีอย่าง “งานวัดเบญจมบพิตร” ได้เลิกจัดไปตั้งแต่ช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 6 จนมาถึงสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองก็ไม่ได้มีงานเช่นนั้นอีก ที่น่าสนใจคือ แม้จะจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญให้เป็นงานฉลองและมีกิจกรรมที่รื่นเริงมากมาย แต่จุดสำคัญอยู่ที่ราชสำนักมิได้เป็นผู้

---

[91] มีความขัดแย้งระหว่างคณะราษฎรกับฝ่ายเจ้าในระบอบเก่า ติดตามมาด้วยการต่อสู้ของทั้งสองฝ่ายก่อให้เกิดเหตุการณ์สำคัญภายหลังอย่าง “การรัฐประหาร 20 มิถุนายน พ.ศ.2476” และ “กบฏบวรเดช” สุดท้ายคือ “การสละราชสมบัติ”ของรัชกาลที่ 7 ในวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2477 ดูเพิ่มเติมได้ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริและธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, ปฏิวัติ 2475 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2547).

[92] ดูประเด็นความขัดแย้งนี้เพิ่มเติมได้ในงานศึกษา อาทิ นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, การปฏิวัติสยาม พ.ศ.2475 (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2553), ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, ปฏิวัติ 2475 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์,2547), สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสายธารประชาธิปไตย, 2551) , สมเกียรติ วันทะนะ , “เมืองไทยยุคใหม่ : สัมพันธภาพระหว่างรัฐกับประวัติศาสตร์สำนึก,” ใน อยู่เมืองไทย, สมบัติ จันทรวงศ์ และชัยวัฒน์ สถาอานันท์, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2530), แถมสุข นุ่มนนท์, ละครการเมือง 24 มิถุนายน 2475 (กรุงเทพฯ: สมาคมประวัติศาสตร์ในพระราชูปถัมภ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2545). เป็นต้น

[93] ปรีดี หงษ์สต้น, “มอง ‘งานฉลองรัฐธรรมนูญ’ ในแง่การเมืองวัฒนธรรมหลังการปฏิวัติ 2475,” จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์ (16 มิถุนายน 2555 – พฤษภาคม 2556): 127.

จัดอีกต่อไป แต่เป็นรัฐบาลที่มุ่งเน้นใช้งานนี้สื่อถึงความสำคัญของรัฐธรรมนูญแทนการฉลองพระพุทธชินราชในงานวัดเบญจมบพิตร

งานฉลองรัฐธรรมนูญเต็มไปด้วยกิจกรรมมหรสพมากมาย มีการประกาศทางวิทยุและหนังสือพิมพ์ มีการจัดงานฉลองในต่างจังหวัด ต่างจากงานประจำปีวัดเบญจมบพิตรในอดีตที่จัดอยู่ในศูนย์กลางกรุงเทพฯ เบื้องต้นจัดที่ท้องสนามหลวงและภายหลัง ใน พ.ศ.2476 มีการขยายไปจัดเพิ่มที่ “วังสราญรมย์ ท่าราชวรดิฐและเขาดินวนา และจัดยาวนานถึงครึ่งเดือน ชาตรี ประกิตนนทการ ได้ให้ข้อสังเกตว่าการจัดงานยิ่งใหญ่ขนาดนี้ เป็นเพราะเหตุการณ์การปราบกบฏบวรเดชเพิ่งผ่านมาไม่นานนัก”[94] นอกจากนี้ยังจัดตามสถานทูตในต่างประเทศด้วย “ในช่วงปี พ.ศ.2475-2484 มีการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญอย่างน้อยก็ที่ปีนัง ปารีส ลอนดอน นาโงยา โตเกียว สิงคโปร์ ฮัมบูร์ก โรม ไซ่ง่อน มะนิลา และจาการ์ตา”[95] โดยเฉพาะหลังการสละราชสมบัติของรัชกาลที่ 7 ในวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ.2477 แล้วนั้น งานฉลองรัฐธรรมนูญยิ่งแสดงถึงการพยายามยกรัฐธรรมนูญให้กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทดแทนสถาบันพระมหากษัตริย์ในระบอบเก่าชัดเจนยิ่งขึ้น

“พานรัฐธรรมนูญ” เป็นสัญลักษณ์หลักที่ถูกตอกย้ำให้กระจายไปทั่วบริเวณงานฉลองทั้งที่กรุงเทพฯ และต่างจังหวัด มีการจัดให้ประชาชนสักการะพานรัฐธรรมนูญด้วย รวมถึงยังมีการจัดประกวดหลายประเภท อาทิ การประกวดนางสาวสยาม (ปัจจุบันคือ การประกวดมิสไทยแลนด์เวิร์ล) การประกวดการออกร้านในงานฉลองรัฐธรรมนูญ การประกวดละคร การประกวดเครื่องแต่งกายสตรีไทย ประกวดเสื้อผ้า ประกวดแต่งรถยนต์ นอกจากนี้ยังมี “การประกวดการเขียนเรียงความและปาฐกถาเพื่อไว้อ่านทางวิทยุกระจายเสียง” [96] แต่ถึงแม้จะมีการประกวดทางวัฒนธรรมมากมาย เหตุใดการประกวดศิลปะจึงต้องรอคอยเวลาถึง 5 ปี หลังการปฏิวัติจึงจะมีการจัดขึ้นในต้นทศวรรษ 2480 ทั้งที่ขณะนั้น บุคลากรและสถาบันการศึกษาศิลปะต่างก็ยังเปิดดำเนินการอยู่ และการประกวดศิลปะที่ผ่านมาตั้งแต่ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ก็เป็นสิ่งที่ชาวสยามคุ้นเคยมาก่อนหน้า

หากจะอธิบายว่า ในช่วงครึ่งทศวรรษแรกหลังการปฏิวัติเต็มไปด้วยข้อขัดแย้งและการช่วงชิงอำนาจนำของทั้งฝ่ายคณะราษฎรและฝ่ายที่สนับสนุนระบอบเก่าจนมีผลทำให้สังคมไร้เสถียรภาพพอที่จะจัดงานประกวดศิลปะอย่างเป็นทางการได้นั้นก็อาจจะเป็นคำอธิบายที่ดูจะหละหลวมและผิดพลาดไม่น้อย เพราะการประกวดทางวัฒนธรรมประเภทอื่น อย่างกรณี “การ

---

[94] เรื่องเดียวกัน, หน้า126.

[95] เรื่องเดียวกัน, หน้า126.

[96] เรื่องเดียวกัน, หน้า130.

ประกวดนางสาวสยาม" ยังสามารถจัดขึ้นได้เป็นประจำทุกปี คำถามที่ผู้ศึกษาตั้งขึ้นมาข้างต้นจึงเกิดขึ้นบนสมมติฐานที่ว่า "การประกวดประณีตศิลปกรรม" มีเงื่อนไขหรือการให้ความหมายที่ส่งผลให้การประกวดศิลปะเวทีนี้จำเป็นต้องรอเวลาบ่มเพาะมาจนถึงช่วงต้นทศวรรษ 2480

เงื่อนไขแรกที่ควรจะต้องนำมาพิจารณาในที่นี้คือ เงื่อนไขในเชิง "ตัวบุคคล" ที่อยู่ในแวดวงศิลปะและสถาบันทางศิลปะที่ต่างถูกสร้างขึ้นภายใต้สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ช่างศิลป์ที่มีความสามารถอันโดดเด่นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ส่วนหนึ่งเมื่อก้าวเข้าสู่ช่วงรัชกาลที่ 6-7 ได้เข้าไปทำการสอนวิชาศิลปะ หัตถกรรม ในสถาบันการศึกษาทางศิลปะอย่างโรงเรียนเพาะช่างหรือมีบทบาทอยู่ในองค์กรทางศิลปวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 คือ "ราชบัณฑิตยสภา" (The Royal Council) การจัดการเรียนการสอนในทุกสถาบันที่กล่าวมาล้วนได้รับอิทธิพลจากการศึกษาตามแบบศิลปะตะวันตกทั้งสิ้น[97] ในช่วงต้นรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2469 ราชบัณฑิตยสภาเป็นที่พบปะกันของช่างศิลป์ จนกระทั่งใน พ.ศ.2476 ราชบัณฑิตยสภาได้เปลี่ยนชื่อเป็น "ราชบัณฑิตยสถาน" (The Royal Institute) สนับสนุนนักวิชาการในการศึกษาวิจัยทางวิชาการ "ในขณะเดียวกันยังกลายเป็นสถานที่ที่ศิลปินในประเทศ ศิลปินต่างชาติ และสถาปนิกผู้ออกแบบและตกแต่งอาคารจำนวนมากในกรุงเทพฯ ได้มาพบปะกัน ต่อมากลายเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนและศึกษาวิจัยในทางศิลปะ วิทยาศาสตร์ กฎหมาย และการเมือง" [98]

ช่างศิลป์ที่มีบทบาทตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 7 อาทิ พระยาอนุศาสน์จิตรกร พระสรลักษณ์ลิขิต (มุ่ย จันทรลักษณ์) พระเทวาภินิมมิต ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต ฯลฯ ล้วนแต่เป็นช่างศิลป์ที่ได้รับประสบการณ์เรียนรู้ทั้งศิลปะแบบตะวันตกและแบบไทยเป็นอย่างดีทั้งสิ้น รวมถึงชนชั้นนำคนสำคัญอย่าง สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หม่อมเจ้าอิทธิเทพ

---

[97] ในกรณีของโรงเรียนเพาะช่างที่ถึงแม้ว่าจะเกิดขึ้นจากความพยายามอนุรักษ์ศิลปกรรมไทยของรัชกาลที่ 6 ก็ตาม แต่ในขณะเดียวกัน งานศึกษาภาษาอังกฤษของ อภินันท์ โปษยานนท์ ได้อธิบายว่า "หลักสูตรของโรงเรียนเพาะช่างนี้ก็มีรากฐานมาจากสโมสรช่างที่มีครูชาวต่างชาติ อาทิ "เอ็ดเวิร์ด ฮีเลย์" (Edward Healey) เอฟ.เอส ฮาร์รัป (F.S. Harrap) จาก เดอะ รอยัล อะคาเดมี (The Royal Acadamy) ของลอนดอน ประเทศอังกฤษที่เข้ามามีบทบาทในการสอนศิลปะแบบตะวันตกให้แก่ผู้เรียนด้วย หลักสูตรของโรงเรียนเพาะช่างผู้เรียนยังถูกจัดให้เรียนทั้งศิลปะแบบตะวันตกและตะวันออกไม่ว่าจะเป็น "การเรียนวาดภาพคนครึ่งตัว (Portraiture) หุ่นนิ่ง (Still life) ภาพภูมิทัศน์ (Landscape) กายวิภาค (Anatomy) และนำมาปรับประยุกต์กับรูปแบบศิลปะไทย หลักสูตรเหล่านี้รับผิดชอบโดยครูชาวต่างชาติและพระยาวรวิทย์พิศาลที่คาดหวังในการผลิตครูศิลปะในระบบการศึกษาศิลปะแบบสมัยใหม่" ดูเพิ่มเติมได้ใน Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries , p.26.

[98] Ibid, p.27.

สรรค์ กฤดากร ท่านหลังนี้ศึกษาสถาปัตยกรรมศาสตร์จาก “Ecole des Beaux” ในกรุงปารีส หนังสือของเขาคือ เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม ใน พ.ศ.2478 กล่าวถึงความแตกต่างระหว่างงานช่างกับงานวิจิตรศิลป์ งานวิจิตรศิลป์นั้นมุ่งเน้นที่การเติบโตจากความคิดสร้างสรรค์และการแสดงออกที่เป็นอิสระโดยปราศจากการจะต้องมีประโยชน์ใช้สอย ความคิดนี้กลายเป็นอิทธิพลสำคัญต่อการศึกษาทางศิลปะ[99] ในช่วง พ.ศ.2469 ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ดำรงตำแหน่งเป็น “ผู้อำนวยการศิลปากรสถาน” อันเป็นหน่วยงานที่สังกัดศิลปากรสถาน ราชบัณฑิตยสถาน ทั้งสมเด็จกรมฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ คือ ผู้ผลักดันให้คอร์ราโด เฟโรจีเป็นผู้สร้างประติมากรรมราชานุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เพื่อประดิษฐานยังสะพานพุทธยอดฟ้าฯ เนื่องในงานวันฉลองพระนครครบรอบ 150 ปี[100]

ภาพลักษณ์ของช่างศิลป์หรือศิลปินในสยามก่อนการปฏิวัติเชื่อมโยงกับสัญลักษณ์ของระบอบเก่าที่เพิ่งถูกโค่นล้มลงไป ทั้งนี้ช่างศิลป์สยาม ไม่ว่าจะเป็นเจ้านายชั้นสูง ขุนนาง ข้าราชการล้วนได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนัก บทบาทของช่างศิลป์พื้นบ้านหรือสามัญชนที่สร้างงานช่างศิลป์ไม่ได้ถูกกล่าวถึงมากนักก่อนหน้านี้ เมื่อเป้าหมายของการโค่นล้มระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์พุ่งเป้าไปที่การลดอำนาจของเจ้านายชั้นสูง ชนชั้นนำ และสัญลักษณ์ในระบอบเก่าเป็นสำคัญ ทำให้ผู้ศึกษาวิเคราะห์ในเบื้องต้นว่า เสถียรภาพที่ระส่ำระสายในหมู่เจ้านายที่เป็นบุคลากรกลุ่มหลักของการเคลื่อนไหวทางศิลปะผนวกกับภาพลักษณ์ที่เชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับราชสำนักจึงน่าจะเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่การประกวดศิลปะในช่วงหลังการปฏิวัติช่วงต้นยังมิอาจขึ้นมามีบทบาทได้ในเวลาอันรวดเร็วนัก

ผู้ศึกษายังวิเคราะห์ว่า การสร้างงานศิลปะหลีกไม่พ้นการ “ประดิษฐ์สร้างภาพลักษณ์” จำนวนมากขึ้นมา ถ้าหากเปิดให้มีการประกวดศิลปะแบบเปิดกว้างอย่างอิสระเช่นที่ผ่านมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ภาพลักษณ์เหล่านั้นอาจจะเข้ามาแย่งชิงความสำคัญหรือลดทอนความหมายของสัญลักษณ์หลักแห่งรัฐธรรมนูญลงไปได้ การเลือกที่จะใช้เวลาระยะหนึ่งวางกรอบของนโยบายทาง

---

[99] Ibid, p.29.

[100] พิษณุ ศุภนิมิต เคยอธิบายว่า ก่อนหน้าการทำงานชิ้นนี้ บทบาทของนายเฟโรจีไม่ได้โดดเด่นใดนัก แม้เขาจะเป็นผู้ฝึกสอนการทำประติมากรรมแต่ก็ไม่สามารถมีบทบาทมากไปกว่าการ “เป็นเพียงข้าราชการผู้น้อยคนหนึ่งที่ยังไม่มีใครรู้จักและยังไม่รู้จักผลงาน ดังนั้นการทำงานในลักษณะเบื้องล่างเสนอสู่เบื้องสูงจึงเป็นปัญหาอย่างยิ่ง ถึงขนาดที่ท่านเกิดความท้อถอยและคิดที่จะกลับประเทศอิตาลี” ดูเพิ่มเติมได้ใน พิษณุ ศุภนิมิต, ”บทวิพากษ์ศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี,” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษ 100 ปี ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กันยายน 2535 –กุมภาพันธ์ 2536): 116.

ศิลปวัฒนธรรมภายใต้ระบอบใหม่ให้ชัดเจนเสียก่อนจึงน่าจะเป็นสิ่งที่สำคัญ บุคคลในแวดวงศิลปะและสถาบันทางการศึกษาศิลปะ จึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการวางกรอบนี้

ในช่วง พ.ศ. 2473 แนวความคิดในการจัดตั้งโรงเรียนศิลปะขั้นสูงแบบในยุโรปของเฟโรจีเกิดขึ้น ทั้งที่ก่อนหน้านั้น เขาเองก็ได้ทำหน้าที่สอนวิชาประติมากรรมในกรมศิลปากรและผู้เรียนของเขาได้กลายเป็นผู้ช่วยทำงานประติมากรรมขนาดใหญ่จำนวนมาก แต่กระนั้นแผนการจัดตั้งโรงเรียนศิลปะขั้นสูงในช่วงก่อนการปฏิวัติไม่ได้รับการสนับสนุนจาก ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร ผู้ที่โดยปกติเป็นผู้สนับสนุนเฟโรจี เนื่องจาก ทรงกล่าวไว้ว่า “ประเทศไทยเรายังขาดช่างระดับฐานอยู่มาก ควรที่จะตั้งโรงเรียนสอนช่างระดับฐานเสียก่อน”[101] หลังการปฏิวัติผ่านพ้นไป ความคิดของเฟโรจีนี้มีการประสานให้เกิดขึ้นอีกครั้งในช่วง พ.ศ. 2476 ความมุ่งหวังของเฟโรจีคือ “ไทยเรายังไม่มีโรงเรียนสอนศิลปะระดับสูงที่ทางยุโรปเรียกว่าอะคาเดมี”[102] ผู้สนับสนุนเฟโรจียังประกอบไปด้วยผู้มีบทบาทสำคัญด้านวิชาการและศิลปวัฒนธรรมในช่วงเวลานั้น คือ คุณพระสาโรจน์ รัตนนิมมานก์ หลวงวิจิตรวาทการ และพระยาอนุมานราชธน[103]

คุณพระสาโรจน์ รัตนนิมมานก์ (สาโรช สุขยงค์) มีโอกาสทำงานใกล้ชิดกับเฟโรจี เนื่องจากดำรงตำแหน่งเป็นหัวหน้ากองสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร การศึกษาของเขาคือ “ด้านสถาปัตยกรรมจากมหาวิทยาลัยแห่งเมืองลิเวอร์พูล” (Liverpool University) ในการจัดตั้งโรงเรียนศิลปะชั้นสูงของเฟโรจีนี้ คุณพระฯ สนับสนุนเฟโรจีโดยถึงกับบอกว่า “ให้รีบจัดตั้งโรงเรียนศิลปะนี้โดยปราศจากความลังเลใดๆ นี่คือการเริ่มต้นของยุคใหม่แห่งศิลปะในสยาม”[104]

ในสมัยรัชกาลที่ 7 หลวงวิจิตรวาทการ (กิมเหลียง วัฒนปฤดา) ดำรงตำแหน่งเลขาสถานทูตฝรั่งเศสผู้ที่มีบทบาทอย่างมากต่อนักเรียนไทยในฝรั่งเศสและใน “สามัคยานุเคราะห์สมาคม” ซึ่งตั้งขึ้นโดยพระองค์เจ้าจรูญศักดิ์ กฤดากร เพื่อช่วยเหลือนักเรียนไทย แต่เกิดความขัดแย้งระหว่างพระองค์เจ้าจรูญศักดิ์กับหลวงวิจิตรวาทการ รวมถึงปรีดี พนมยงค์ นักเรียนไทยในขณะนั้นด้วย ประเด็นหลักมาจากการที่นักเรียนไทยในฝรั่งเศสมีความเคลื่อนไหวทางการเมืองในสมาคมแห่งนี้ และนั่นคือสิ่งที่พระองค์เจ้าจรูญศักดิ์ไม่อยากให้เกิด หลังปฏิวัติสยาม หลวงวิจิตร

---

[101] ดำรง วงศ์อุปราช, ”ความเคลื่อนไหวของศิลปินและศิลปะในยุคของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี,” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษ 100 ปี ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กันยายน 2535 –กุมภาพันธ์ 2536): 75.

[102] เรื่องเดียวกัน, หน้า 75.

[103] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p.31.

[104] Ibid. p.30.

วาทการดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรและกลายเป็น “นักชาตินิยม” คนสำคัญ[105] ในทศวรรษ 2470 เขาได้เน้นหลักในการเผยแพร่ “ลัทธิชูชาติ”[106] ศิลปะของชาติในความหมายของหลวงวิจิตรวาทการมีความผูกโยงกับชาติเป็นสำคัญ เขาได้รับอิทธิพลจาก เบนิโต้ มุสโสลินี (Benito Mussolini) ผู้นำฟาสซิสต์ของอิตาลีที่ “กระตุ้นให้ประชาชนสนับสนุนเอกภาพของชาติด้วยการใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อ”[107] ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า การที่หลวงวิจิตรวาทการคือผู้หนึ่งที่สนับสนุนโครงการตั้งโรงเรียนศิลปะชั้นสูงของเฟโรจีซึ่งเป็นชาวอิตาลีโดยกำเนิดนั้นไม่น่าแปลกนัก เนื่องจากเฟโรจีมีความชำนาญอย่างมากในการสร้างประติมากรรมแบบเหมือนจริงหรืออนุสาวรีย์ ความสามารถเช่นนี้แม้ในอดีตเคยถูกใช้เพื่อสร้างงานศิลปะรับใช้ราชสำนัก แต่เมื่อเปลี่ยนการปกครองก็สามารถใช้สร้างคนรุ่นใหม่เพื่อสร้างงานศิลปะที่สื่อสะท้อนถึงตัวตนของชาตินิยมในยุค “รัฐธรรมนูญนิยม” ได้เป็นอย่างดีเช่นกัน

พระยาอนุมานราชธน คือนักวิชาการคนสำคัญที่ในภายหลังเมื่อก้าวสู่ทศวรรษ 2480 มีส่วนสำคัญในการผลักดันการยกฐานะของโรงเรียนศิลปากร หรือ โรงเรียนประณีตศิลปกรรม ให้กลายเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลาต่อมา ทั้งยังมีความใกล้ชิดกับเฟโรจีอย่างมาก โดยเฉพาะเป็นผู้แปลหนังสือหรือข้อเขียนของเฟโรจีให้เป็นภาษาไทย ในที่สุดการผลักดันของเฟโรจีที่ได้รับการสนับสนุนจากบุคคลที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ “โรงเรียนประณีตศิลปกรรม” ถูกจัดตั้งขึ้นใน พ.ศ.2477 และเป็นชนวนที่นำไปสู่การเกิด “การประกวดประณีตศิลปกรรม” ในอีกไม่กี่ปีถัดมา

เงื่อนไขที่สอง คือ การวางกรอบนโยบายด้านศิลปะของกรมศิลปากร เพื่อสนับสนุนอุดมการณ์ชาตินิยมภายใต้ระบอบรัฐธรรมนูญโดยหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากรในช่วง พ.ศ.2477 ปีเดียวกันกับที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรมได้เปิดการเรียนการสอน กรมศิลปากรได้มีนโยบายที่จะนำศิลปวัฒนธรรมเข้าไปสร้างประโยชน์ต่อประเทศใน 3 ประการ ด้วยกัน กล่าวคือ

---

[105] ดูเพิ่มเติมใน เบนจามิน เอ.บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม, หน้า 112-114.

[106] สายชล สัตยานุรักษ์ หยิบยกบางส่วนจากงานเขียนเรื่องลัทธิชูชาติของหลวงวิจิตรวาทการเมื่อ พ.ศ.2475 ว่า “การเห็นของชาติอื่นเป็นของดีกว่าของตนเองนั้น ‘เป็นการกำลังทำลายหัวใจที่รักชาติ’ จำเป็นต้องค้นหาของดีของชาติทั้งสิ่งที่เห็นด้วยตาและไม่สามารถจะเห็นก็จะทำให้ตระหนักว่าชาติมีตัวตนและจับหลักได้ว่าการรักชาติผดุงชาตินั้นเราจะต้องรักอะไรบ้างและจะต้องทำอะไรบ้าง ซึ่งวิธีการค้นหาของดีของชาติไทย หรือค้นหาความเป็นไทยที่ดีงามนี้ท่านเสนอให้ศึกษาประวัติศาสตร์ โบราณคดี อักษรศาสตร์และศิลปะของชาติพร้อมกับรักษาจารีตประเพณีที่เป็นเครื่องเชิดชูเกียรติของชาติ” อ้างจาก สายชล สัตยานุรักษ์, ”การสร้างอัตลักษณ์ไทยโดยหลวงวิจิตรวาทการ”, ใน ลืมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน, กาญจนี ละอองศรี และธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2544), หน้า 271.

[107] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentiteh Centuries, p. 30.

“1. ประโยชน์ทางการศึกษาอบรม 2. ประโยชน์ทางการเมือง 3. ประโยชน์ทางเศรษฐกิจ”[108] โดยเฉพาะข้อ 2 คือ ประโยชน์ทางการเมือง ได้สะท้อนถึงความพยายามวางกรอบนโยบายให้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอุดมการณ์ชาตินิยมที่สำคัญ[109] แต่การที่กรมศิลปากรวางนโยบายเช่นนี้ก็ไม่ได้เป็นเหตุที่การประกวดศิลปะจะเกิดขึ้นในทันท่วงทีไม่

การประกวดประณีตศิลปกรรมครั้งแรกมาเริ่มใน พ.ศ.2480 ดังจะกล่าวถึงในบทต่อไป ผู้ส่งผลงานเข้าร่วมส่วนใหญ่คือ นักเรียนของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมและโรงเรียนเพาะช่าง เป็นการประกวดศิลปะที่มีการกำหนดเนื้อหาเน้นการสื่อสารถึงสาระสำคัญของรัฐธรรมนูญ หลัก 6 ประการของคณะราษฎร และความคิดชาตินิยม ทว่าไปแล้ว การประกวดประณีตศิลปกรรมไม่ได้เปิดกว้างอิสระเช่นเดียวกับการประกวดภาพถ่ายใน พ.ศ.2448 หรือการประกวดฝีมือช่างเขียน พ.ศ.2459 ในงานวัดเบญจมบพิตร

กติกาที่รัดกุมขึ้นในเชิงเนื้อหาและรูปแบบของงานศิลปะส่งผลให้ผู้ส่งผลงานส่วนใหญ่คือนักเรียนในสถาบันการศึกษาศิลปะที่ใช้เวลาบ่มเพาะทักษะฝีมือทาง “ศิลปะขั้นสูง” อย่างเป็นระบบ การสร้างงานเน้นความเหมือนจริงและไม่ใช่ศิลปะในแบบ “อะไรก็ได้” แต่ต้องเป็นภาพลักษณ์ที่สามารถกระตุ้นเร้าความคิดและความรู้สึกตระหนักถึงความสำคัญในระบอบใหม่แก่ผู้ชมได้ การแสดงออกทางกายวิภาคตามแนวทางแบบศิลปะหลักวิชา กล่าวคือ มีสัดส่วนของรูปทรงที่ถูกต้องแม่นยำและยังแสดงถึงความแข็งแกร่งของร่างกาย เหล่านี้กลายเป็นการสร้างงานศิลปะที่ไม่ได้เปิดโอกาสให้คนทั่วไปจะสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้อย่างถนัดนัก ผู้ศึกษาจึงวิเคราะห์ว่า การประกวดประณีตศิลปกรรมเสมือนถูกจัดวางไว้ให้เป็นการประกวดสำหรับผู้ที่ได้รับการฝึกอบรมบ่มเพาะในทักษะศิลปะขั้นสูงเพื่อสร้างงานศิลปะตอบสนองต่ออุดมการณ์ศิลปะสร้างชาตินี้ได้ แน่นอนว่า กว่าที่นักเรียนของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมจะสามารถสร้างงานแต่ละชิ้นตลอดจนบ่มเพาะฝีมือให้สามารถเป็นที่ยอมรับได้นั้นต้องใช้เวลา 2-3 ปีเป็นอย่างน้อย

นอกจากนี้ หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเพียงไม่กี่ปี ประชาชนทั่วไปจำนวนมากอาจยังไม่เข้าใจถึงสาระและความหมายของรัฐธรรมนูญ ฉะนั้นการเปิดให้มีการประกวดศิลปะเลยอาจจะสุ่มเสี่ยงต่อการมีภาพลักษณ์หรือความหมายที่ไม่ได้มีสาระตรงกับที่รัฐบาลระบอบใหม่ต้องการเข้ามาปะปน ซึ่งความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ของรัฐธรรมนูญอาจจะถูกแย่งชิงไป หลักฐานในเรื่องนี้จะชัดเจนอย่างยิ่งเมื่อมีการประกาศกติกาของการประกวดประณีตศิลปกรรมที่นอกจากจะเน้น

---

[108] หจช.(5) ศธ. 0701.9.1/2 เรื่อง นโยบายของกรมศิลปากร พ.ศ. 2477.

[109] ดูส่วนขยายของ “ประโยชน์ทางการเมือง” นี้ได้ในบทที่ 3 ข้างหน้า ซึ่งจะกล่าวถึงอย่างละเอียด อ้างจาก หจช.(6) ศธ. 0701.9.1/2 เรื่อง นโยบายของกรมศิลปากร พ.ศ. 2477.

สาระสำคัญของรัฐธรรมนูญแล้ว การกำหนดรูปแบบและเทคนิคตลอดจนขนาดที่คล้ายคลึงกับการประกวดศิลปะตามแบบมาตรฐานตะวันตกย่อมแตกต่างจากการเปิดอิสระเช่นที่คนทั่วไปคุ้นเคยและยากจะมีส่วนร่วมได้.

บทสรุป

ปัจจัยทางการเมืองภายนอก คือ การรุกรานของอำนาจจักรวรรดินิยมตะวันตกและภายในคือการเคลื่อนไหวของคณะกราบบังคมทูล ร.ศ. 103 ตลอดจนการพยายามสร้างความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงถึงพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์กับรัฐสมัยใหม่ ในที่นี้ผู้ศึกษาเสนอว่าได้เข้ามามีอิทธิพลต่อการสร้างประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบราชาชาตินิยมผ่านการจัดประกวดจิตรกรรมประกอบโคลงพระราชพงศาวดารในสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2430 เห็นได้จากการที่พระองค์ทรงหยิบยกเรื่องราวในพระราชพงศาวดารที่เน้นการเชิดชูพระมหากษัตริย์มาเป็นตัวดำเนินเรื่องสำคัญขณะที่การประกวดภาพถ่าย ในงานประจำปีวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2448 สะท้อนถึงความนิยมการถ่ายภาพของชนชั้นนำและราษฎรผู้มีทรัพย์ ภาพถ่ายส่วนใหญ่ที่ส่งประกวดเป็นภาพภูมิทัศน์หรือวิถีชีวิตของผู้คนในหลายพื้นที่ ซึ่งนอกจากจะเปิดประสบการณ์ในการทัศนาอาณาบริเวณของสยามทางสายตาให้แก่ผู้ชมส่วนหนึ่งแล้ว ยังมีนัยยะแสดงถึงพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ภายใต้การปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่สามารถแผ่ขยายพระบรม เดชานุภาพของพระองค์ไปได้ไกลเกินกว่าขอบขัณฑสีมาอย่างที่เคยเป็นมาในอดีต

สำหรับการแสดงศิลปการหัตถกรรมนักเรียนที่มีการประกวดผลงานและแจกรางวัลให้แก่งานศิลปะและหัตถกรรมในสมัยรัชกาลที่ 6 งานนี้เกิดขึ้นเพื่อมุ่งหวังการสร้างเอกราชทางธุรกิจอย่างชัดเจน ขณะที่การประกวดฝีมือช่างเขียนในงานวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2459 รัชกาลที่ 6 พยายามนำผลงานศิลปะที่เคยแสดงอยู่ในราชสำนักออกมาให้ราษฎรได้ชมและเปิดโอกาสให้ราษฎรมีพื้นที่ในการแสดงออก เช่นเดียวกับการประกวดภาพสำหรับผู้ชอบเขียน ในช่วง พ.ศ. 2460-2463 ยังปรากฏหลักฐานชัดเจนว่า นอกจากการจัดประกวดจะเป็นไปตามพระราชนิยมทางศิลปะของรัชกาลที่ 6 แล้ว ยังมีเป้าหมายเพื่อระดมทุนไปซื้ออาวุธยุทโธปกรณ์ทางการทหาร[110] ซึ่งนัยยะหนึ่งวิเคราะห์ได้ว่า เพื่อเป็นการสนับสนุนสถานะและบทบาททางการทหารของพระองค์หลังจากที่ทรงถูกวิจารณ์ในประเด็นนี้จากเจ้านายชั้นสูงและกลุ่มทหารอาชีพจนในต้นรัชสมัยเกิด

---

[110] “เรื่องทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ พระราชทานเงินประกวดภาพที่วังพญาไท สำหรับซื้อปืนให้เสือป่า”, ราชกิจจานุเบกษา 37 (12 ธันวาคม 2460): 3017.

การเคลื่อนไหวในเหตุการณ์กบฏ ร.ศ. 130 อย่างไรก็ตาม โครงการจัดงานสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ของรัชกาลที่ 6 ต้องจบลงหลังจากพระองค์สวรรคตไม่ต่างจากการแสดงศิลปการหัตถกรรมนักเรียนที่ต้องหยุดชะงักลงเช่นกัน ในสมัยรัชกาลที่ 7 การประกวดศิลปกรรมเหล่านี้ไม่ได้ถูกจัดขึ้น ด้วยเพราะสภาพเศรษฐกิจทั่วโลกรวมถึงสยามที่ตกต่ำ โครงการสำคัญของรัชกาลที่ 7 เน้นไปที่การฟื้นฟูเศรษฐกิจและความเชื่อมั่นของสถาบันพระมหากษัตริย์ให้คืนกลับมาในหมู่ราษฎรเป็นหลัก แต่ในที่สุดวิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมในสมัยนี้ไม่สามารถหยุดยั้งได้จนก่อให้เกิดการปฏิวัติสยามในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2475 เพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นระบอบรัฐธรรมนูญที่มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข

หลังการปฏิวัติสยาม การสื่อสารความหมายของรัฐธรรมนูญกลายเป็นสัญลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์แทนพระมหากษัตริย์ที่รัฐบาลใหม่ต้องการเน้นย้ำ พร้อมกันกับการพยายามลดทอนหรือสลายความหมายและสัญลักษณ์ของระบอบเก่า เหตุนี้ทำให้ศิลปะที่เดิมเคยผูกติดอยู่กับการอุปถัมภ์ของชนชั้นนำและราชสำนักไม่สามารถจะกลับมามีบทบาทได้ในทันทีทันใด เพื่อป้องกันมิให้ภาพลักษณ์อื่นที่จะปรากฏในงานศิลปะจำนวนมากเข้ามาแย่งชิงความหมายและความสำคัญของภาพลักษณ์ที่รัฐบาลใหม่พยายามจะตอกย้ำให้ประชาชนรับรู้และเห็นความสำคัญ จึงต้องมีการวางกรอบนโยบายด้านศิลปะให้ชัดเจนเสียก่อน ศิลปะกลายเป็นหนึ่งในกลไกการเผยแพร่อุดมการณ์ของรัฐ การสร้างภาพลักษณ์เพื่อถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมืองจึงต้องอาศัยการบ่มเพาะทักษะฝีมือของคนรุ่นใหม่พอสมควร การประกวดและแสดงศิลปกรรมจึงเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่สิ่งต่างๆ เหล่านี้มีความพร้อมแล้ว

ในบทต่อไปจะกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมที่เป็นจุดเริ่มต้นของกรณีศึกษาในวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ การประกวดศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 ที่จะกล่าวถึงนั้นเปลี่ยนมือผู้อุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์และราชสำนักมาเป็นรัฐบาล การประกวดศิลปะเบื้องต้นมิได้จัดขึ้นเพื่อตอบสนองพระราชนิยมของพระมหากษัตริย์อย่างที่เป็นมา แต่กลายเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมชนิดหนึ่งที่ใช้รณรงค์ ปลูกฝัง และเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจให้แก่รัฐบาลอย่างชัดเจน

บทที่ 3
อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจหลังการปฏิวัติสยาม กับการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย

บทนำ

ในทศวรรษ 2470 ความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจ การเมือง และการศึกษา ทำให้ปัญญาชนชนชั้นกลางทั้งนักศึกษา นักเขียน นักหนังสือพิมพ์ ข้าราชการ และกลุ่มพ่อค้า วิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลที่กำกับโดยชนชั้นสูงภายใต้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ นครินทร์ เมฆไตรรัตน์ ยังให้ภาพของกระแสชาตินิยมที่อยู่ในเนื้อหาของคำฎีกาและคำร้องเรียนแสดงความคิดเห็นจำนวนนับพันฉบับที่สะท้อนความนึกคิดของราษฎรต่อการเมืองและเศรษฐกิจ โดยกล่าวว่า "ต้องการให้รัฐบาลมีความเข้มแข็ง ลดหย่อนภาษีอากร แก้ไขปัญหาดอกเบี้ย แก้ไขปัญหาการสูญเสียที่ดิน การถูกยึดทรัพย์ขายทอดตลาด หนุนให้รัฐบาลเข้าแทรกแซงรับซื้อข้าวจากชาวนา และควรจัดให้มีโครงการต่างๆ เพื่อความเจริญของบ้านเมือง กระแสความคิดชาตินิยมที่กระจายอยู่ในระดับต่างๆ ของสังคมสยามมีส่วนสร้างให้เกิดภาวะวิกฤติการณ์เกี่ยวกับประสิทธิภาพและความชอบธรรมแก่รัฐซึ่งควบคุมโดยคนชั้นสูง"[1] มากไปกว่านั้น ปัญหาเอกราชที่ไม่สมบูรณ์ซึ่งเกิดจากสิทธิสภาพนอกอาณาเขตอันเป็นผลจากการทำสนธิสัญญาทางเศรษฐกิจที่ไม่เป็นธรรมกับชาติตะวันตกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ทำให้สังคมแสดงออกถึงความไม่พอใจ กระทั่งผลักดันให้การปฏิวัติสยามในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 เกิดขึ้นสำเร็จ

รัฐธรรมนูญกลายเป็นสัญลักษณ์ที่รัฐบาลระบอบใหม่ให้ความสำคัญจนถึงขั้นจัดเป็นพิธีกรรมหรือจัดงานฉลองเพื่อปลูกฝังราษฎรให้เกิดความนิยมอย่างแพร่หลายทั้งในและต่างประเทศ พร้อมไปกับการลดทอนสัญลักษณ์จากระบอบเก่าให้หมดบทบาทหรือลดความโดดเด่นลงไป สัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญยังเพื่อ "สื่อสารต่อประชาชนว่า อำนาจอธิปไตยได้เปลี่ยนมือจากกษัตริย์มาสู่ประชาชนเป็นที่เรียบร้อยแล้ว"[2] ทั้งนี้เพื่อประกาศถึงเจตนารมณ์ในการปฏิวัติ

---

[1] นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, "สองกระแสของภูมิปัญญา ในการปฏิวัติสยามทศวรรษที่ 2470," ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมืองในการปฏิวัติสยาม 2475 (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546), หน้า 170-171.

[2] ชาตรี ประกิตนนทการ, "รูปภาพ ลวดลาย และสัญลักษณ์ธนบัตรไทย : ภาพสะท้อนทางการเมือง," จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์ ฉบับที่ 16 (มิถุนายน 2555 – พฤษภาคม 2556): 106.

สยามอันจะนำสู่การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของระบอบการเมืองการปกครองและสังคมภายใต้ระบอบรัฐธรรมนูญนี้ คณะราษฎรได้เสนอหลัก 6 ประการแก่ราษฎร[3] ส่งผลถึงการวางกรอบนโยบายด้านศิลปะและวัฒนธรรม โดยกรมศิลปากร เพื่อให้กรอบนโยบายดังกล่าวสนับสนุนและมีส่วนปลูกฝังอุดมการณ์ชาตินิยมทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจภายใต้ระบอบรัฐธรรมนูญนี้

ในบทนี้ ผู้ศึกษาจะอธิบายถึงอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐบาลคณะราษฎรที่ส่งผลต่อเนื้อหาและรูปแบบของการประกวดศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 ซึ่งถือเป็นทศวรรษแห่งการกลับมาของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยอีกครั้ง หลังต้องหยุดชะงักไปหลังสิ้นรัชสมัยของรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา สำหรับกรณีที่จะทำการศึกษา ประกอบด้วย การประกวดประณีตศิลปกรรม ในงานฉลองรัฐธรรมนูญ โดยกรมศิลปากรร่วมกับโรงเรียนประณีตศิลปกรรม การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาร รวมถึงการประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย ที่จัดโดยกรมโฆษณาการ

การประกวดศิลปกรรมเหล่านี้จัดขึ้นในช่วงของรัฐบาลคณะราษฎรภายใต้การนำของจอมพล ป.พิบูลสงครามระยะที่ 1 (พ.ศ. 2481-2487) จอมพล ป.พิบูลสงครามเป็นผู้นำที่มีบทบาทอย่างมากในการนำศิลปะและวัฒนธรรมมาใช้เป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์หรือนโยบายที่รัฐต้องการปลูกฝังหรือประชาสัมพันธ์แก่ประชาชน นอกจากนี้ หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากร นักชาตินิยมคนสำคัญในยุคนี้ยังเป็นผู้อยู่เบื้องหลังการวางกรอบนโยบายทางศิลปะและวัฒนธรรมให้แก่รัฐบาลอย่างแข็งขันอีกด้วย ในยุคนี้อุดมการณ์ที่สำคัญคือชาตินิยมทางการเมืองและเศรษฐกิจ ตลอดจนความนิยมในลัทธิทหารนิยมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ทั้งหมดส่งผลกระทบต่อกติกา เนื้อหา และรูปแบบของการประกวดศิลปกรรม ในที่นี้ผู้ศึกษาเสนอว่าพื้นที่การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยทศวรรษ 2480 ทุกเวที คือพื้นที่สำคัญอีกพื้นที่หนึ่งของรัฐในการผลิตสร้างภาพลักษณ์หรือภาพตัวแทนของอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจแบบชาตินิยม

---

[3] หลัก 6 ประการ ของคณะราษฎร คือ 1. จะต้องรักษาความเป็นเอกราชทั้งหลาย เช่นเอกราชในการเมือง ในทางศาล ในทางเศรษฐกิจ ฯลฯ ของประเทศไว้ให้มั่นคง 2. จะต้องรักษาความปลอดภัยในประเทศให้การประทุษร้ายต่อกันลดน้อยลงให้มาก 3. จะต้องบำรุงความสุขสมบูรณ์ของราษฎรในทางเศรษฐกิจ โดยรัฐบาลใหม่จะหางานให้ราษฎรทุกคนทำ จะวางโครงการเศรษฐกิจแห่งชาติไม่ปล่อยให้ราษฎรอดอยาก 4. จะต้องให้ราษฎรได้มีสิทธิเสมอภาคกัน (ไม่ใช่ให้พวกเจ้ามีสิทธิยิ่งกว่าราษฎรเช่นที่เป็นอยู่) 5. จะต้องให้ราษฎรได้มีเสรีภาพ มีความเป็นอิสระเมื่อเสรีภาพนี้ไม่ขัดต่อหลัก 4 ประการดังกล่าวข้างต้น 6. จะต้องให้การศึกษาอย่างเต็มที่แก่ราษฎร อ้างจาก ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ปฏิวัติ 2475 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2547), หน้า 43.

และทหารนิยม โดยมีศิลปะแบบฟาสซิสต์เป็นอิทธิพลสำคัญที่ส่งผ่านมายังการเสนอภาพของร่างกายหรือเนื้อหาตามอุดมคติแบบศิลปะสร้างชาติ

การประกวดประณีตศิลปกรรมจึงกลายเป็นพื้นที่แสดงทักษะฝีมือทางศิลปะของคนรุ่นใหม่ที่สนใจศึกษาศิลปะหลักวิชาและเริ่มเรียนรู้แนวทางการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ ภายใต้การให้การศึกษาจากสถาบันอย่างโรงเรียนเพาะช่างและที่สำคัญคือ โรงเรียนประณีตศิลปกรรม ที่วางรากฐานและกำกับดูแลโดยคอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) การประกวดประณีตศิลปกรรมยังเป็นพื้นที่ที่ทำให้เกิดจุดเปลี่ยนแก่โรงเรียนนี้ โดยได้รับการสนับสนุนให้ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในทศวรรษเดียวกันนี้ ซึ่งส่งผลให้เกิดการพัฒนาการศึกษาด้านศิลปะหลักวิชาและศิลปะสมัยใหม่ของประเทศไทย ตลอดจนก่อให้เกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ในทศวรรษ 2490 ต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน พัฒนาการเหล่านี้เกิดขึ้นได้โดยมีจุดเริ่มต้นมาจากการนำเสนอผลงานในการประกวดประณีตศิลปกรรมอย่างมิอาจปฏิเสธได้

3.1 อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐบาลคณะราษฎรที่ส่งผลกระทบต่อการประกวดประณีตศิลปกรรม ในทศวรรษ 2480

แม้กระแสชาตินิยมจะก่อตัวขึ้นมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) และเข้มข้นขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) แล้วก็ตาม แต่แนวความคิดชาตินิยมในสองรัชสมัยยังคงเป็น “ชาตินิยมแบบกษัตริย์” นครินทร์ เมฆไตรรัตน์ ได้กล่าวถึงชาตินิยมลักษณะนี้ไว้ว่า “ในที่นี้แทนที่จะเป็นตัวสร้างความรู้สึกว่าด้วยความเสมอภาคเท่าเทียมกัน กลับกลายมาเป็นตัวเสริมให้ ‘คนไทย’ ผูกพันแน่นแฟ้นขึ้น เพราะมีมรดกทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมร่วมกัน แต่ไม่เสมอภาคกัน”[4] ถึงกระนั้น นักชาตินิยมรุ่นใหม่ได้เริ่มแสดงบทบาทตั้งแต่ในช่วงต้นทศวรรษ 2470 อาทิ หลวงวิจิตรวาทการ ขุนวิจิตรมาตรา สังข์ พัธโนทัย หลวงสารานุประพันธ์ เป็นต้น โดยได้มีการผลักดันแนวคิดเรื่อง ‘ไทย’ และความยิ่งใหญ่ของชาติไทยขึ้นมาแทนคำว่าสยาม[5]

---

[4] นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, “สองกระแสของภูมิปัญญา ในการปฏิวัติสยามทศวรรษที่ 2470,” ใน ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมืองในการปฏิวัติสยาม 2475 (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546), หน้า 168.

[5] เรื่องเดียวกัน, หน้า 169.

หลวงวิจิตรวาทการ (กิมเหลียง วัฒนปฤดา) เป็นนักชาตินิยมคนสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการวางกรอบนโยบายทางวัฒนธรรมและศิลปะ แนวคิดสำคัญที่ใช้ขับเคลื่อนอุดมการณ์ชาตินิยมทั้งในทางการเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม และศิลปะของหลวงวิจิตรวาทการในช่วงทศวรรษ 2470 โดยเฉพาะหลังการปฏิวัติ 2475 คือ การสร้าง “ความเป็นไทย” ที่พยายามค้นหา รวบรวม และศึกษาถึงของดีของชาติ ดังข้อเขียนที่ปรากฏในเรื่อง ลัทธิชูชาติ หลวงวิจิตรวาทการ เขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2475 ว่า “การเห็นของชาติอื่นเป็นของดีกว่าของตนเองนั้น เป็นการกำลังทำลายหัวใจที่รักชาติ”[6] กรอบการมองเช่นนี้ส่งผลให้หลวงวิจิตรวาทการเป็นอีกผู้หนึ่งที่ผลิตงานทางด้านประวัติศาสตร์ไทยจำนวนมาก โสภา ชานะมูล ได้อธิบายว่า งานเขียนประวัติศาสตร์ไทยระยะแรกของหลวงวิจิตรวาทการคือ สยามกับสุวรรณภูมิและงานเรื่องประวัติศาสตร์ไทยที่เป็นงานเขียนชุดหนึ่งที่รวมอยู่กับงานเขียนชุดใหญ่ว่าด้วยประวัติศาสตร์สากลที่เขียนขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2472 ต่อมาหลวงวิจิตรวาทการได้ไปบรรยายวิชาประวัติศาสตร์ในมหาวิทยาลัยและหน่วยงานของรัฐอื่นๆ งานเขียนส่วนหนึ่งจึงรวบรวมมาจากการบรรยายและปาฐกถาหลายเรื่องด้วยกัน เช่น ปาฐกถาเรื่องการเสียดินแดนให้แก่ฝรั่งเศส คำสอนเรื่องประวัติศาสตร์เศรษฐกิจไทย วัฒนธรรมสุโขทัย งานค้นคว้าเรื่องชาติไทย เป็นต้น[7]

คำถามสำคัญของหลวงวิจิตรวาทการในการผลิตงานแต่ละชิ้นคือ “ชนชาติไทยคือใคร” ต่อจากนั้นจึงเป็นการอธิบายถึงจินตภาพของชาติไทยในทัศนะของเขาที่มีต่อดินแดน คนไทย วัฒนธรรม ศิลปะ ฯลฯ[8] การชูแนวคิดเรื่องความเป็นไทยของหลวงวิจิตรวาทการมีบทบาทอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[6] อ้างจาก สายชล สัตยานุรักษ์, “ การสร้างอัตลักษณ์ไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ,” ใน ลืมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน, กาญจนี ละอองศรี และธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2544), หน้า 271.

[7] โสภา ชานะมูล, ชาติไทย ในทัศนะปัญญาชนหัวก้าวหน้า (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ, 2549), หน้า 22-23.

[8] โสภา ชานะมูล ยังกล่าวสรุปถึงโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์ในงานของหลวงวิจิตรวาทการว่า “โครงเรื่องในประวัติศาสตร์ทั้งหมดของหลวงวิจิตรวาทการสร้างภายใต้พื้นฐานความคิดและความเชื่อของเขาเกี่ยวกับความรักชาติ หลวงวิจิตรวาทการไม่เคยปฏิเสธความรู้สึก “ชาตินิยม” ในตัวของเขา ความสำเร็จของหลวงวิจิตรวาทการในการสร้างสำนึกเรื่องเชื้อชาติและเผ่าพันธุ์ไทยมีอิทธิพลต่อการรับรู้ในสังคมไทย เพราะหลวงวิจิตรวาทการเน้นการเขียนประวัติศาสตร์ในเชิงปลุกใจ และเขาได้นำเขียนประวัติศาสตร์มาเล่นในเชิงของ “วัฒนธรรม” เพื่อเป็นภาพตัวแทน (representation) ในการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของความเป็นไทยทางวัฒนธรรมในความหมายแรกที่สื่อถึงคือ รูปแบบทางวัตถุเช่น สถาปัตยกรรม การแต่งกาย และศิลปะ ซึ่งมีส่วนสร้างเสริมความก้าวหน้าของชาติ อีกแง่หนึ่งวัฒนธรรมมีนัยทางพฤติกรรมและศีลธรรมที่จะนำไปสู่การพัฒนาชาติให้เกิด

มากในช่วงหลังการปฏิวัติ 2475 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางศิลปะ ซึ่งในช่วงหลังการปฏิวัติการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แนวคิดชาตินิยมของหลวงวิจิตรวาทการยังคงเชื่อมต่อกับการเน้นรักษาของเดิมของไทยแต่โบราณ เหตุที่เป็นเช่นนี้ สายชล สัตยานุรักษ์อธิบายไว้ว่า

> กลุ่มอำนาจใหม่ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 ไม่ต้องการที่จะแตกหักอย่างสิ้นเชิงกับกลุ่มอำนาจเดิม ซึ่งแสดงออกในปรากฏการณ์หลายอย่างในช่วงนั้น เช่น การตั้งพระยามโนปกรณ์นิติธาดา เป็นประธานคณะกรรมการราษฎร และในเวลาต่อมาก็สนับสนุนพระยาพหลพลพยุหเสนาซึ่งนิยมทางสายกลางและการประนีประนอม หรือการร่างรัฐธรรมนูญฉบับถาวรที่ถวายพระราชอำนาจคืนแก่พระมหากษัตริย์เป็นอันมาก เป็นต้น ดังนั้นในทางวัฒนธรรมจึงมุ่งรักษาศิลปวัฒนธรรมเดิมของไทยมากกว่าจะเปลี่ยนวัฒนธรรมอย่างรวดเร็วรุนแรง[9]

ศิลปะไทยในช่วงดังกล่าวนี้จึงยังคงเน้นการค้นคว้า รวบรวม และรักษาศิลปะในแบบดั้งเดิมของไทยมากกว่าจะมีการผสมผสานอิทธิพลจากโลกตะวันตกซึ่งจะเห็นอย่างเด่นชัดในทศวรรษ 2480 แนวคิดของหลวงวิจิตรวาทการที่กล่าวมามีผลไม่น้อยต่อการวางกรอบนโยบายด้านศิลปะของกรมศิลปากรในช่วง พ.ศ. 2477 ซึ่งเขาดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ในขณะนั้น กรมศิลปากรที่เปลี่ยนรูปจากเดิมคือ ราชบัณฑิตยสภา มีนโยบายที่จะนำศิลปวัฒนธรรมเข้าไปสร้างประโยชน์ต่อประเทศใน 3 ประการด้วยกัน กล่าวคือ “1. ประโยชน์ทางการศึกษาอบรม 2.ประโยชน์ทางการเมือง 3. ประโยชน์ทางเศรษฐกิจ”[10] ในส่วนประโยชน์ทาง “ด้านการเมือง” กรมศิลปากรวางนโยบายไว้เป็น 2 ทางคือ

> ก. ถือหลักว่า พลเมืองจะบังเกิดความรักชาติแน่นแฟ้นขึ้น ในเมื่อได้ทราบว่าสิ่งที่เป็นของชาตินั้นมีอะไรบ้าง ฉะนั้นจะต้องฟื้นฟูความรู้เกี่ยวกับของของชาติเป็นสำคัญยิ่งกว่าอย่างอื่น เช่น งานแผนกประณีตศิลปกรรม และ สถาปัตยกรรม แม้จะต้องใช้แบบใหม่ ก็จะต้องพยายามให้มีลักษณะของชาติไทยผะสมอยู่เสมอ ให้คนทราบว่าสิ่งอะไรเป็นของไทย ลักษณะอย่างไรเป็นของไทย หรือเช่นในทางวรรณคดีจะต้องเรียบเรียงประวัติศาสตร์สยามให้เป็นฉะบับที่รับรองได้ว่ายุตติถูกต้องเสียครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นหลักศึกษาสืบไป

ความมั่นคง ซึ่งมีทั้งหมด 4 ด้าน คือ ความขยันขันแข็ง ความประณีต ความชื่นชมต่อความงาม และความอุตสาหพยายาม” อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 25.

[9] สายชล สัตยานุรักษ์, “การสร้างอัตลักษณ์ไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ,” ใน ลือโคตรเหง้าก็เผ่าแผ่นดิน, หน้า 279.

[10] หจช.(5) ศธ. 0701.9.1/2 เรื่อง นโยบายของกรมศิลปากร พ.ศ. 2477. หน้า 2

ข. ตามหลักจิตตวิทยาทางการเมือง ย่อมรับรองต้องกันว่า ถ้าพลเมืองเอาใจใส่ทางศิลปะมากๆแล้ว ความกระวนกระวายในทางการเมืองจะน้อยลง การรักษาความสงบเรียบร้อยในทางการเมืองก็จะทำได้ง่าย อนึ่งบุคคลที่รักและเอาใจใส่ในทางศิลปะ ย่อมมีอุปนิสัยเสียสละและเต็มใจใช้แรงของตนให้เป็นประโยชน์แก่ผู้อื่นนี้เป็นลักษณะที่พึงปรารถนายิ่งนัก กรมศิลปากรมีนโยบายที่จะทำความพยายามทุกสถานเพื่อช่วยเหลือรัฐบาลในเรื่องนี้ โดยจัดให้มีการแสดงปาฐกถา โต้วาที ประกวดศิลปะทุกอย่าง ตลอดถึงการละครและสังคีตหาทางชักจูงให้คนมาดูมาฟัง และให้เอาใจใส่ในทางศิลปะให้มากที่สุดที่จะทำได้ กิจการอันนี้จะสำเร็จได้ในเมื่อการสร้างหอประชุมของกรมศิลปากรได้สำเร็จลง[11]

ในส่วนประโยชน์ทางด้านเศรษฐกิจ กรมศิลปากรวางนโยบายไว้เป็น 2 ทางเช่นกัน คือ

ก. การฟื้นฟูศิลปกรรมของชาตินั้น จะต้องระลึกถึงสิ่งซึ่งอาจขายได้ สำหรับให้คนไทยใช้เป็นการช่วยเศรษฐกิจภายใน และให้ชาวต่างประเทศเอาใจใส่นิยมซื้อเป็นการช่วยเศรษฐกิจจากภายนอกด้วย ถ้าต้องการความช่วยเหลือ ทั้งนี้โดยหวังจะผดุงอุตสาหกรรมย่อย (Home Industry) โดยพยายามร่วมมือกับเทศบาลหรือเจ้าหน้าที่ฝ่ายปกครองด้วย

ข. โบราณสถานในที่ต่างๆ ซึ่งมีค่าในทางศิลปะอย่างล้นเหลือเช่นปราสาทหินพิมาย โบราณสถานที่เชียงแสน เมืองพระร่วงสุโขทัย สิ่งเหล่านี้จักต้องซ่อมแซมรักษา แลหาทางชักจูงให้คนเดินทางไปชม กรมศิลปากรจะได้ทำการติดต่อกับเจ้าหน้าที่กระทรวงเศรษฐการ ปรึกษาหารือกันในทางพาณิชนโยบาย ให้ความสะดวกในการเดินทาง การหยุดพัก และการชมให้ได้ความรู้ ทั้งนี้ย่อมเพิ่มพูนรายได้ของรถไฟและเป็นการบำรุงบ้านเมือง เปิดหูเปิดตาประชาชนให้รู้จักภูมิประเทศกว้างขวาง ซึ่งเป็นประโยชน์ในทางเศรษฐกิจ [12]

กรอบนโยบายของกรมศิลปากรเพื่อสนับสนุนผลประโยชน์ด้านการเมืองและเศรษฐกิจนี้ต่อมาได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญของการจัด “การประกวดประณีตศิลปกรรม” ใน พ.ศ. 2480 การวางนโยบายดังกล่าวก่อให้เกิดการจัดตั้ง “กองประณีตศิลปกรรม” ขึ้นตรงกับกรมศิลปากร โดยกองนี้แบ่งงานออกเป็น 2 แผนกด้วยกันคือ แผนกช่างและแผนกโรงเรียน ในส่วนแผนกช่าง เน้นการ สร้างจำลองสะสมวัตถุประณีตศิลปกรรมต่างๆ จะจัดให้มีการแสดงพิพิธภัณฑภาพ และวัตถุประณีตศิลปกรรมของกองนี้และของสถานศึกษาหรือของบริษัทหรือของบุคคลให้เป็นงานประจำปี

---

[11] หจช.(6) ศธ. 0701.9.1/2 เรื่อง นโยบายของกรมศิลปากร พ.ศ.2477. หน้า 2

[12] หจช.(6) ศธ. 0701.9.1/2 เรื่อง นโยบายของกรมศิลปากร พ.ศ.2477. หน้า 2-3.

เพื่อส่งเสริมความนิยมของประชาชนในการประณีตศิลปกรรม[13] ขณะที่งานของแผนกโรงเรียน คือ วางโครงตั้งสถานศึกษาศิลปกรรมขึ้น เพื่อเขยิบฐานะการช่างจากศิลปะสามัญเป็นประณีตศิลปกรรมจะได้เลือกเฟ้นผู้ที่มีอุปนิสัยและความสามารถเด่นชัดเข้ามาฝึกฝนและอบรมโดยให้ทุนค่าเล่าเรียนจนตลอดจะสนับสนุนให้ผู้ที่มีคุณวุฒิและฝักใฝ่ทางประณีตศิลปกรรม รวมกันขึ้นเป็นสมาคม เพื่อเผยแพร่ความนิยมให้แพร่หลายขึ้น[14]

ภารกิจของกองประณีตศิลปกรรมทั้งแผนกช่างและแผนกโรงเรียนสอดคล้องกับการก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมของกรมศิลปากรขึ้นใน พ.ศ. 2477 โดยคอร์ราโด เฟโรจี เป็นครูใหญ่ ส่วนพระสาโรจรัตนนิมมานก์ได้รับมอบหมายให้ร่างหลักสูตรการสอนเขียนภาพและปั้นตามแนวสกุลช่างยุโรป[15] ทั้งนี้เพื่อผลิตช่างปั้นสนองงานของรัฐบาล รวมถึงตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เพื่อเป็นสถานศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ด้วย วิชาที่สอนในโรงเรียนนี้เน้นการศึกษาตามแนวทางของศิลปะหลักวิชาของตะวันตกประสานไปกับหลักวิชาของศิลปะแบบไทยชัดเจนทั้งในภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ประกอบด้วย วิชา ทฤษฎีแสงและเงา (Theory of Light and Shadow) ทัศนียวิทยา (Perspective and Projection) กายวิภาควิทยา (Anatomy) ประวัติศาสตร์ศิลป์ (History of Art) องค์ประกอบศิลป์และการออกแบบ (Composition and Design) ศิลปวิจารณ์ (Critic of Art) สุนทรียศาสตร์ (Aesthetic) การเขียนลายไทย (Thai Ornament) แบบอย่างศิลป (Style of Art) ทฤษฎีสี (Theory of Colour) สถาปัตยกรรมไทย (Thai Architecture) ส่วนวิชาภาคปฏิบัติ อาทิ การปั้นนูนต่ำ ปั้นนูนสูง ปั้นลอยตัว การวาดเส้นดินสอถ่าน การระบายสีน้ำ สีน้ำมัน สีฝุ่น เป็นต้น[16] ต่อมาใน พ.ศ. 2478 ได้ยุบรวมทั้งสองโรงเรียนเข้าด้วยกันในชื่อใหม่ว่า “โรงเรียนศิลปากร” ในส่วนของงานด้านซ่อมสร้างอาคารได้ขยายจากที่เคย

---

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 6.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 6.

[15] พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 27.

[16] นอกจากคอร์ราโด เฟโรจี แล้ว ผู้สอนในโรงเรียนนี้มี อาทิ พระสาโรชรัตนนิมมานก์ พระสรลักษณ์ลิขิต พระพรหมวิจิตร พระเทวาภินิมมิตร หลวงเทพลักษณ์เลขา หลวงวิจิตรวาทการ ม.จ.สมัยเฉลิม กฤดากร ม.จ.ยาใจ จิตรพงศ์ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับรายวิชาและครูผู้สอนใน, พิพัฒน์ พงศ์ระพีพร, “โรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปากร,” “รากเหง้า” มหาวิทยาลัยศิลปากร (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536), หน้า 17-27.

จำกัดตัวอยู่แค่การซ่อมสร้างพระราชฐานมาสู่การสร้างอาคารราชการและโรงเรียน ตลอดจนวัดวาอารามต่างๆ ฯลฯ[17]

นักเรียนรุ่นแรกในส่วนแผนกวิชาจิตรกรรมและประติมากรรมของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมมีทั้งหมด 7 คน คือ แช่ม ขาวมีชื่อ พิมาน มูลประมุข สิทธิเดช แสงหิรัญ เฟื้อ หริพิทักษ์ จงกล จำกัดโรค สวัสดิ์ ชื่นมะนา และพวงทอง ไกรหงส์[18] นักเรียนเหล่านี้จบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่างและเป็นศิษย์ของขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต ผู้ซึ่งทำงานเป็นช่างเขียนในยุโรปมากกว่า 30 ปี นักเรียนชั้นนี้จบการศึกษาใน พ.ศ. 2480[19] การเรียนการสอนของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมนี้มีพื้นฐานตามแนวทาง “ศิลปะหลักวิชา” (Academic Art) ดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวว่า หลักสูตรที่ใช้คงปรับปรุงจากหลักสูตรของอะคาเดมีของ Florence ที่ท่านศึกษาสำเร็จมา และได้ตำแหน่งศาสตราจารย์จากสถาบันแห่งนี้ด้วย[20] คอร์ราโด เฟโรจี ได้กล่าวถึงโรงเรียนนี้ว่า

> เมื่อได้มีการก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้น ณ กรมศิลปากร เพื่อความมุ่งหมายที่จะฝึกฝนเด็กไทยให้มีความชำนิชำนาญในงานจิตรกรรมและประติมากรรม ได้มีนักเรียนช่างหนุ่มประมาณสิบคน ซึ่งได้ศึกษาความรู้ศิลปะเบื้องต้นมาแล้วจากโรงเรียนเพาะช่างมาศึกษาต่อยังโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ในสมัยก่อนโน้นยังไม่มีสิ่งสนุกสนานเพลิดเพลินมากมายนักซึ่งจะทำให้จิตใจวอกแวก และทุกคนมีความขยันหมั่นเพียรทำงานประกวดประชันเพื่อให้ได้งานดีกว่ากัน[21]

นอกจากภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติตามหลักศิลปะวิชาการตะวันตกแล้ว ในหลักสูตรยังเน้นให้ผู้เรียนมีความรู้และทักษะด้านศิลปะไทยแบบประเพณีด้วย ดังเห็นได้จาก การบรรจุรายวิชาสถาปัตยกรรมไทย (สอนโดย พระพรหมวิจิตร ศิษย์ของสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์) วิชาการเขียนลายไทย และวิชาศิลปไทย (Thai Traditional Art, สอนโดย พระเทวาภินิมมิตร

---

[17] ชาตรี ประกิตนนทการ, “ศิลปะคณะราษฎร 2475 – 2490,” ใน ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ, 2552), หน้า 129.

[18] วิโชค มุกดามณีและคนอื่น, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8 (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2539), หน้า 261.

[19] พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475, หน้า 27.

[20] ชลูด นิ่มเสมอ, ปาฐกถาศิลป พีระศรี ประจำปี 2546 อาจารย์ศิลปกับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2546), หน้า 6.

[21] สมพร รอดบุญ, ชีวิตและงานของอาจารย์ เฟื้อ หริพิทักษ์ (กรุงเทพฯ: บริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ซิทก้า, 2536), หน้า 22.

นายช่างเขียนภาพไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 6-8) การฝึกฝนสร้างงานศิลปะของนักเรียนโรงเรียนประณีตศิลปกรรมทำให้เฟโรจีได้ลูกมือในการทำงานประติมากรรมตามคำสั่งของรัฐบาลตั้งแต่ พ.ศ. 2480 ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ อ้างถึงคำกล่าวของเฟโรจีตอนหนึ่งว่า "เป็นผลให้ประเทศไทยมีศิลปินกลุ่มแรกที่สามารถทำงานได้ตามต้องการของกระทรวงทบวงกรมต่างๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2480 เป็นต้นมา ซึ่งแต่ก่อนต้องจ้างชาวต่างประเทศ"[22] ผลงานที่สำคัญบางส่วนของเฟโรจีที่มีลูกศิษย์ที่จบจากโรงเรียนนี้เป็นลูกมือ อาทิ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2482) และอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (2484) ซึ่งอนุสาวรีย์หลังนี้มีการช่วยกันทำแบบรูปปั้นที่จะใช้ประดับมาตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2480[23]

หลังการปฏิวัติสยาม 2475 มีการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญซึ่งเต็มไปด้วยการประกวดทางวัฒนธรรมและประกวดสิ่งของหลายชนิด แต่ไร้เวทีการประกวดทางศิลปะ ดังข้อวิเคราะห์ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ผ่านมาแล้ว แต่ในปลาย พ.ศ. 2480 ได้มีความเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน กล่าวคือเป็นปีแรกที่รัฐบาลโดยกรมศิลปากรจัดให้มี "การประกวดประณีตศิลปกรรม" ขึ้น[24] ในพื้นที่การออกร้านของกรมศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ

กติกาของการประกวดถูกจัดวางให้สนับสนุนอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของคณะราษฎรอย่างชัดเจน การออกร้านกรมศิลปากรและการประกวดครั้งแรกใน พ.ศ. 2480 จึงได้ถูกจัดแต่งสถานที่อย่างใหญ่โตภายในพระราชอุทยานสราญรมย์ โดยจัดขึ้นในวันที่ 8-14 ธันวาคม พ.ศ. 2480 กติกาการประกวดเน้นเนื้อหาเกี่ยวกับ "หลัก 6 ประการของคณะราษฎร คือ เอกราช ปลอดภัย เศรษฐกิจ เสมอภาค เสรีภาพ และการศึกษา เป็นหลัก"[25] มีการเปิดรับผลงานศิลปะ 5 ประเภท คือ ภาพเขียน ภาพปั้น รูปถ่าย ศิลปะการพิมพ์ และตุ๊กตาแต่งกายแบบไทย

ในส่วนของภาพเขียนและภาพปั้นมีหลักเกณฑ์สำคัญคือ เป็นภาพแสดงลักษณะหรือความหมายแห่งรัฐธรรมนูญ ซึ่งจะจูงใจให้ความเลื่อมใสในรัฐธรรมนูญหรือหลัก 6 ประการ[26] ส่วน

---

[22] พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475, หน้า 27.

[23] เรื่องเดียวกัน, หน้า 27.

[24] ในปีเดียวกันนั้นโรงเรียนประณีตศิลปกรรมถูกเปลี่ยนชื่อเป็น "โรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง" และ "มีการปรับปรุงการเรียนการสอนออกเป็น 3 แผนก คือ แผนกนาฏดุริยางค์ แผนกประณีตศิลปกรรม และแผนกศิลปะอุตสาหกรรม นักเรียนที่เรียนทางจิตรกรรมและประติมากรรมอยู่ในแผนกประณีตศิลปกรรม และยังคงใช้แนวการศึกษาแบบอะคาเดมี (academy) แบบยุโรปในการเรียนการสอน.

[25] วิโชค มุกดามณี และคนอื่น, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, หน้า 267.

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 266.

ประเภทรูปถ่ายเน้นให้ถ่ายทอดความสวยงามของประเทศ ภูมิทัศน์ของบ้านเมือง เพื่อนำไปสู่การพิมพ์เผยแพร่และชักจูงให้คนมีความภูมิใจในบ้านเมืองประเทศชาติของตน ในประเภทศิลปการพิมพ์เน้นเชิญชวนโรงพิมพ์ของเอกชนเพื่อส่งผลงาน การพิมพ์ข้อความบทบัญญัติแห่งรัฐธรรมนูญ การตัดสินให้รางวัลในเรื่องนี้คือ เรียงอักษรให้ถูกต้อง ความเรียบร้อยของการพิมพ์ และวางขนาดความคิดในการสอดรูป สอดสี กับภาพหน้าปกหรือลวดลายเดินทางและฝีมือในการเย็บปก ด้านสูงของสมุดขนาดไม่ต่ำกว่า 25 เซนติเมตร ส่วนตุ๊กตาแบบไทยแบ่งออกเป็น 4 หมวด คือ ตุ๊กตาปั้นด้วยดิน ตุ๊กตากระดาษ ตุ๊กตายัดนุ่นหรือขี้เลื่อย และตุ๊กตาเซลเลอร์ลอย[27]

ในส่วนที่เปิดให้มีการประกวดงานตุ๊กตาแต่งกายแบบไทยนี้ ผู้ศึกษามีข้อสังเกตว่าในช่วงทศวรรษ 2480 แม้จะเป็นช่วงหลังจากที่ผ่านความขัดแย้งระหว่างคณะราษฎรกับกลุ่มอำนาจระบอบเก่าในระดับเข้มข้นดังเช่นกรณีการเกิด “กบฏบวรเดช” ไปก่อนหน้านี้บ้างแล้วก็ตาม แต่การ “มุ่งรักษาศิลปวัฒนธรรมเดิมของไทยมากกว่าจะเปลี่ยนวัฒนธรรมอย่างรวดเร็วรุนแรง”[28] ตามที่สายชล สัตยานุรักษ์ ได้เสนอไว้ยังคงปรากฏให้เห็นร่องรอยของปฏิกิริยาเช่นนี้ในการประกวดประณีตศิลปกรรม ขณะที่การประกวดศิลปะประเภทอื่นในงานนี้เริ่มเปิดให้มีงานที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะหลักวิชาแบบตะวันตกเข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจนมากแล้วก็ตาม

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ แม้กติกาต่างๆ ที่ทางผู้จัดตั้งไว้จะสนับสนุนแนวคิดหลักของการปกครองในระบอบใหม่ พร้อมไปกับการลดทอนบทบาทของสัญลักษณ์จากกลุ่มอำนาจในระบอบเก่า แต่สำหรับในส่วนของคณะกรรมการตัดสินผลงานส่วนใหญ่ยังเต็มไปด้วยเจ้านายชั้นหม่อมเจ้า รายนามคณะกรรมการตัดสินงานในการประกวดครั้งแรกนี้ประกอบด้วย “1. หม่อมเจ้ารัฐฎาภิเศก โสณกุล 2.หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ 3. หม่อมเจ้าสมภพ เกษมศรี 4. หม่อมเจ้าฤดีวรรณ กฤดากร 5.นายอี ฮิลลี่ 6.พระยาเทวาธิราช 7.นายไวซาเซ”[29] สำหรับนายอี หรือ เอ็ดเวิร์ด ฮิลลี่ ชาวอังกฤษ และนายไวซาเซ ชาวญี่ปุ่นเป็นอาจารย์ของโรงเรียนเพาะช่าง กรณีนายไวซาเซ ในภายหลังเมื่อกองทัพญี่ปุ่นเข้ามาบุกไทยในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2484 ปรากฏว่า นายไวซาเซได้เปลี่ยนฐานะจากอาจารย์สอนศิลปะเพื่อเข้าร่วมทำภารกิจกับกองทัพด้วย[30]

การออกแบบร้านของกรมศิลปากรที่ใช้เป็นสถานที่แสดงผลงานจากประกวดเน้นให้ความสำคัญกับสัญลักษณ์ของรัฐธรรมนูญอย่างยิ่ง ภาพร้านของกรมศิลปากรในครั้งนั้นปรากฏใน

---

[27] เรื่องเดียวกัน, หน้า 267.

[28] สายชล สัตยานุรักษ์, “การสร้างอัตลักษณ์ไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ,” หน้า 279.

[29] วิโชค มุกดามณี และคนอื่น, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8 , หน้า 267.

[30] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p.41.

หนังสือ ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-8 มีสัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญขนาดใหญ่ที่เป็นรูปปั้นแบบนูนสูงแสดงเรื่องหลัก 6 ประการ ถูกตั้งไว้ตรงกึ่งกลางทางเข้าร้าน

ผู้ส่งผลงานศิลปะเข้าประกวดส่วนใหญ่คือนักเรียนจากโรงเรียนเพาะช่างและโรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง (โรงเรียนประณีตศิลปกรรม) ภาพเขียนที่ได้รางวัลชนะเลิศ ได้แก่ ผลงานของ อินตา ศิริงาม นักเรียนจากโรงเรียนเพาะช่าง ได้สร้างสรรค์ภาพ “เทวดาแบบไทยกำลังอุ้มแผนที่ของชาติและสัญลักษณ์ของรัฐธรรมนูญอยู่” ส่วนด้านประติมากรรม ปรีชา ศัพท์วงและสักกะ จารุจินดา ได้สร้างงานประติมากรรมรูปวีรบุรุษจากสงคราม[31] ส่วนงานประติมากรรมชื่อ “ทหารขว้างลูกระเบิด” ของ ทองเย็น มูลประมุข และงานประติมากรรม “ทหารถือปืน” ของ สนั่น ศิลากรณ์ แสดงถึงภาพตัวแทนของร่างกายทหารที่มีความแข็งแรงและความกล้าหาญในการทำสงคราม

นอกจากนี้ยังมีงานประติมากรรมที่ถ่ายทอดเรื่องหลัก 6 ประการอีก อาทิ ประติมากรรมขนาดกลางของ ผิว ทิมสา ชื่อ “เลี้ยงช้างน้อยด้วยอ้อยหก” ชาตรี ประกิตนนทการ กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ร่วมกับผลงานบางชิ้นว่า “เลี้ยงช้างน้อยด้วยอ้อยหก ของ ผิว ทิมสา ซึ่งปั้นเป็นรูปแม่ช้างกำลังเอางวงรัดท่อนอ้อย 6 ท่อนอยู่โดยมีลูกช้างหลายตัวอยู่รอบๆ ซึ่งอ้อยทั้ง 6 ท่อนหมายความถึงหลัก 6 ประการ หรือรูปปั้นของ อินตา ศิริงาม ชื่อ หลักหกยกสยาม ซึ่งก็สื่อถึงหลัก 6 ประการว่าจะนำมาซึ่งความเจริญของประเทศ” [32] เห็นได้ว่าอุดมการณ์การเมืองของรัฐบาลคณะราษฎรสามารถแปรออกมาเป็นผลงานศิลปะและถูกส่งเข้าประกวดตามกติกาที่ตั้งไว้ ทั้งยังจัดแสดงเพื่อสื่อสารและสร้างภาพลักษณ์ของอุดมการณ์นี้ต่อสาธารณชนอย่างเป็นรูปธรรม

ปัจจัยทางเศรษฐกิจอันเป็นหนึ่งในหลัก 6 ประการของคณะราษฎรถูกสื่อสารอย่างชัดเจนผ่านงานประติมากรรมชื่อ “หลักเศรษฐกิจ” ของ สิทธิเดช แสงหิรัญ ผลงานชิ้นนี้แสดงรูปทรงของเกษตรกรผู้ชายที่มีร่างกายแข็งแรงสมบูรณ์ มีมัดกล้ามเนื้อและท่าทางที่มั่นคงกำลังแสดงอิริยาบทในระหว่างการทำนาหว่านข้าวอยู่ เช่นเดียวกับประติมากรรมของ จงกล กำจัดโรค ชื่อ “กสิกรรม” ซึ่งแสดงถึงรูปทรงเกษตรกรผู้หญิงกำลังอุ้มผลผลิตทางการเกษตรอยู่ ส่วนประติมากรรมของ จงกล กำจัดโรค อีกชิ้นหนึ่งที่แม้ว่าจะไม่ได้แสดงรูปทรงที่บ่งบอกถึงหลัก 6 ประการ แต่ก็ยังแสดงถึงความสมบูรณ์ของร่างกาย คือ ผลงานชื่อว่า “ความเจริญ”

ผลงานบางส่วนและแนวคิดของการประกวดครั้งแรกใน พ.ศ. 2480 สามารถสะท้อนให้เห็นการเชื่อมโยงระหว่างการประกวดกับบริบททางสังคมการเมืองขณะนั้นทั้งภายในและภายนอกได้เป็นอย่างดี สำหรับบริบททางการเมืองภายในประเทศเห็นได้ว่า การสนับสนุนให้สร้าง

---

[31] Ibid, p.35.

[32] ชาตรี ประกิตนนทการ, ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร, หน้า 138.

งานศิลปะในงานครั้งแรกนี้มุ่งตอบสนองการที่รัฐได้ดำเนินมาถึงเวลาอันเหมาะควรกับการใช้ศิลปะเพื่อเป็นกลไกอุดมการณ์ทางการเมืองในการสร้างประโยชน์ด้านจิตวิทยาดังที่กรมศิลปากรได้วางนโยบายไว้ นอกจากนี้ หลังจาก พ.ศ.2477 เป็นต้นมา โรงเรียนประณีตศิลปกรรมได้ทำการบ่มเพาะนักเรียนศิลปะด้วยการเรียนการสอนแบบศิลปะขั้นสูงของยุโรปจนมีความเชี่ยวชาญในระดับที่สามารถสร้างภาพเขียน ประติมากรรม ได้หลากหลายขนาดและรูปแบบ ความเชี่ยวชาญจากการฝึกฝนทักษะนำมาสู่ความสามารถในการถ่ายทอดสาระสำคัญของรัฐธรรมนูญหรือหลัก 6 ประการผ่านการนำเสนอ “ร่างกาย” ที่เต็มไปด้วยความอุดมสมบูรณ์ตามอุดมคติของยุคแห่งการสร้างชาติ

ร่างกายที่แข็งแรงสมบูรณ์เป็นที่ต้องการของการสร้างชาติ ปฏิเสธมิได้ว่าในการบริหารประเทศของรัฐบาลช่วงทศวรรษ 2480 มีการรณรงค์และปฏิบัติการหลายชนิดที่สัมพันธ์กับความพยายามปรับปรุงร่างกายของประชากรให้มีคุณภาพดีขึ้นกว่าเดิม แนวคิดเช่นนี้ ก้องสกล กวินรวีกุล ได้เคยเสนอไว้ว่า สะท้อนให้เห็นว่าร่างกายนั้นอยู่ในกระบวนการกลายเป็น (process of becoming) ที่จะไปสู่ร่างในอุดมคติ (ideal body) ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชาติ (national identity) ว่ามีความสัมพันธ์กับโครงการร่างกาย (the body project) ร่างกายจึงเป็นเสมือนที่ตั้ง (site) ที่รองรับความหมายของอัตลักษณ์ของชาติที่ถูกสร้างขึ้น นอกจากนี้ ก้องสกล ยังเน้นย้ำด้วยว่า มาตรฐานความงามในอดีตเช่น การมีร่างกายสูงระหง เอวคอดนิดถูกปฏิเสธเนื่องจากไม่เอื้อต่อการเป็นกำลังที่มีคุณภาพของชาติ แต่ร่างกายภายใต้นิยามของรัฐในทศวรรษ 2480 ถูกนำไปเทียบกับร่างกายในอดีตที่ใหญ่โตแข็งแรงสมที่จะเป็นนักรบ เพื่อพยายามพัฒนาและปรับเปลี่ยนร่างกายที่ไม่สมส่วนให้กลายเป็นร่างกายในอุดมคติในอนาคต[33] โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อจอมพล ป. พิบูลสงครามขึ้นสู่อำนาจใน พ.ศ.2481 เรื่องร่างกายแห่งความแข็งแรงสมบูรณ์นี้จะถูกให้ความสำคัญมากยิ่งขึ้น ขณะที่สาระของ “รัฐธรรมนูญนิยม” จะถูกลดทอนลงไปพอสมควร การเน้นนำเสนอภาพลักษณ์ของร่างกายตามอุดมคติที่แข็งแรงสมบูรณ์เช่นนี้มีส่วนทำให้งานประติมากรรมในการประกวดประณีตศิลปกรรมมีความโดดเด่นอย่างมาก ผู้ศึกษายังวิเคราะห์ด้วยว่า ภาพลักษณ์ของร่างกายที่สมบูรณ์แข็งแรงสมกับเป็นนักรบหรือเกษตรกรที่แข็งแกร่งซึ่งถูกถ่ายทอดในการประกวดประณีตศิลปกรรมครั้งนี้ ต่อมายังส่งอิทธิพลเป็นต้นแบบในด้านภาพลักษณ์ให้ชายและหญิงตามอุดมคติบนเวทีการประกวดชายงามและหญิงงามในช่วงทศวรรษเดียวกันดังที่จะกล่าวถึงในประเด็นนี้ข้างหน้า

---

[33] ดูเพิ่มเติมใน ก้องสกล กวินรวีกุล, "การสร้างร่างกายพลเมืองไทยในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม พ.ศ.2481-2487," (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545), หน้า 33-34.

สำหรับบริบทจากภายนอกประเทศที่เข้ามามีอิทธิพลกับการประกวดประณีตศิลปกรรม พ.ศ.2480 คือ การประกวดนี้จัดขึ้นปีเดียวกันกับที่ในประเทศเยอรมันมีการจัดแสดงผลงานทางศิลปะชื่อว่า “The Great German Art Exhibition” เพื่อขับเคลื่อนกลไกทางอุดมการณ์การเมืองแบบ “สังคมนิยมแห่งชาติ” (National Socialist) ของ ฮิตเลอร์”[34] ขนาดของการจัดงาน The Great German Art Exhibition ในเมืองมิวนิค ค.ศ 1937 (2480) ใหญ่โตกว่างานประกวดประณีตศิลปกรรมนัก เพราะจัดขึ้นมาแบบเอกเทศ ไม่เหมือนกับการประกวดประณีตศิลปกรรมที่ยังเป็นส่วนหนึ่งของงานฉลองรัฐธรรมนูญอยู่ จุดที่น่าสนใจของงานนี้คือการนำ “ศิลปะขั้นสูง” (high art) ที่รูปแบบได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบคลาสสิคโบราณมาปรับใช้สร้างงานศิลปะภายใต้บริบททางการเมืองแบบสร้างชาติและต่อต้านปฏิกิริยาของพวก “หัวก้าวหน้า” (avant – garde) ทางศิลปะที่เกิดขึ้นมาและมีอิทธิพลก่อนหน้า

ในบริบทของพรรคนาซีเยอรมันช่วงทศวรรษ 1930 นั้น เบอร์นาท สมิธ (Bernard Smith) ได้กล่าวถึงศิลปะขั้นสูงว่า “ศิลปะขั้นสูงถูกนำมาพิจารณาโดยเฉพาะในยุโรป เพื่อใช้เป็นเครื่องมือสร้างปฏิกิริยาทางการเมือง ซึ่งสามารถสร้างเป็นวัฒนธรรมมวลชนที่จะต่อต้านพวกหัวก้าวหน้าที่คุกคาม ‘สุขภาพ’และเอกภาพของชาติ” [35] กรณีนี้หากพิจารณาดูการประกวดประณีตศิลปกรรมจะพบว่า การประกวดดังกล่าวใช้และสนับสนุนศิลปะขั้นสูงที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะหลักวิชาของยุโรปเช่นกัน แต่แทนที่จะใช้เพื่อต่อต้านความคิดแบบก้าวหน้ากลับหยิบยืมรูปแบบดังกล่าวมาเพื่อใช้ต่อต้านความคิดแบบ “อนุรักษ์นิยม” อันเป็นสัญลักษณ์ของระบอบเก่าที่ถูกโค่นล้มไปแทน

การที่หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากรขณะนั้นได้รับอิทธิพลจากงานศิลปะแบบฟาสซิสต์ (Fascist Art) ของอิตาลีหรือศิลปะนาซี (Nazi Art) ในเยอรมันมิใช่เรื่องที่น่าแปลกใจ เพราะภายหลังมีหลักฐานปรากฏชัดเจนว่า หลวงวิจิตรวาทการได้รับอิทธิพลจากอุดมการณ์ทางการเมืองเหล่านี้ ดังปรากฏในปาฐกถาเรื่อง “รัฐบุรุษคนสำคัญในปัจจุบัน” ตอนหนึ่งที่ว่า “มุสโสลินีสร้างชาติทั้งชาติ เปลี่ยนลักษณะนิสัยของชาวอิตาเลียนทั้งหมด และปั้นคนให้เป็นพิมพ์เดียวกัน ถ้าพูดในแง่มนุสสปฏิวัติแล้ว มุสโสลินีทำได้มากกว่าใครๆ ในสมัยเดียวกัน”[36]

แม้การนำศิลปะขั้นสูงมาใช้จะมีลักษณะที่สวนทางกันดังที่กล่าวข้างต้น แต่การนำเสนอภาพลักษณ์ร่างกายของการประกวดทั้งสองเวทีก็ถูกเน้นย้ำในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ ผลงาน

---

[34] ชาตรี ประกิตนนทการ, ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร, หน้า 138.

[35] Bernard Smith, Modernism’s History: A Study in Twentieth Century Art and Ideas (New Haven and London: yale University Press,1998), p.199.

[36] ดู สายชล สัตยานุรักษ์, “การสร้างอัตลักษณ์ไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ,” หน้า 279.

ของ The Great German Art Exhibition ที่ถูกคัดเลือกขั้นสุดท้ายจากการพิจารณาของฮิตเลอร์นี้ “ผลงานส่วนใหญ่แสดงถึงความแข็งแรงสมบูรณ์ของร่างกายคน ภาพเปลือยผู้ชาย ผู้หญิง ที่แข็งแรงถูกนำมาเป็นภาพตัวแทนของการแสดงครั้งนี้”[37] อย่างไรก็ตาม อิทธิพลในลักษณะเช่นนี้ก็เป็นเพียงการได้รับมาในรูปแบบทางศิลปะเท่านั้น มิใช่เป็นการรับในเรื่องความรุนแรงหรือแนวทางการทำลายล้างเฉกเช่นลัทธิเผด็จการทั้งสอง[38]

การประกวดประณีตศิลปกรรมใน พ.ศ. 2481 ยังคงเป็นกิจกรรมสำคัญในงานฉลองรัฐธรรมนูญที่ผู้เข้าชมให้ความสนใจ ในปีนี้ถือเป็นปีที่เปลี่ยนมือนายกรัฐมนตรีจาก “พระยาพหลพลพยุหเสนา” เป็น “พันเอก หลวงพิบูลสงคราม” (ยศในขณะนั้น) โดยการเปลี่ยนผู้นำประเทศนี้ในช่วงต้นเห็นได้ว่าอุดมการณ์ของคณะราษฎรจะยังคงดำเนินงานต่อไป แต่สิ่งที่เน้นย้ำมากยิ่งขึ้นคือการสร้างชาติให้มีความเจริญก้าวหน้า[39] กรอบคิดของหลวงพิบูลสงครามส่งผลอย่างยิ่งต่อนโยบายของกรมศิลปากรเช่นกัน นโยบายได้เน้นว่าศิลปะเป็น “เครื่องมืออันสำคัญที่สุดที่จะช่วยส่งเสริมความรักชาติ รักหน้าที่ของพลเมือง ช่วยการศึกษาอบรมประชาชนให้หันเข้าสู่ระบอบการปกครองในปัจจุบันและช่วยงานเศรษฐกิจของชาติ…ฉะนั้นการบำรุงศิลปกรรมในเมืองไทยจึงหนักไปในทางชาติ และพยายามใช้ศิลปกรรมเป็นอุปกรณ์แก่งานสำคัญของชาติ เช่นการเผยแพร่ปลูกความนิยมในระบอบรัฐธรรมนูญ” [40] การประกวดทางศิลปวัฒนธรรมจึงได้กลายเป็นจุดเน้นสำคัญของกรมศิลปากรที่มีปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจแบบชาตินิยมนี้ผลักดันอยู่เบื้องหลัง

การประกวดที่ถูกเน้น มี 4 ประเภท ดังตอนหนึ่งในปาฐกถาของหลวงวิจิตรวาทการที่ว่า “กิจการของกองศิลปากรนั้น นอกจากจัดการมหรศพทั่วเขตต์พระราชอุทยานสราญรมย์แล้ว ยังได้

---

[37] Bernard Smith, Modernism’s History: A Study in Twentieth Century Art and Ideas, p.203.

[38] ดูเพิ่มเติมใน ชาตรี ประกิตนนทการ, ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร, หน้า136.

[39] ดังที่ นครินทร์ เมฆไตรรัตน์ ได้หยิบนำสุนทรพจน์ที่เขาได้กล่าวทางวิทยุกระจายเสียงเป็นครั้งแรกหลังจากได้รับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีบางตอนที่ว่า “ประการที่หนึ่ง เขาขึ้นมามีอำนาจตามแนวทางของระบอบประชาธิปไตย และจะดำเนินงานตามหลัก 6 ประการของคณะราษฎรต่อไป ประการที่สอง ถึงแม้ว่าระบอบใหม่จะตั้งมาแล้ว 6 ปี ก็ยังมีภัยอันตรายอยู่ตลอดเวลา ซึ่งอาจทำให้ชาติเกิดความพินาศล่มจมได้ และประการสุดท้าย การเมืองในสมัยต่อไปจะมุ่งสู่ความก้าวหน้าของชาติ จะมีการประสานความคิดระหว่างรัฐกับราษฎรอย่างแนบแน่น การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจะไม่เจาะจงอยู่แต่เพียงในวงแคบคือ สภาผู้แทนราษฎร แต่จะมีการเปิดสู่ประชาชนทั่วไปอย่างกว้างขวาง” อ้างจาก นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมืองในการปฏิวัติสยาม 2475 (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546), หน้า 386-387.

[40] หจช.ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง ปาฐกถากิจการของกองศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ บรรยายทางวิทยุกระจายเสียง (วันอังคารที่ 13 ธันวาคม พ.ศ.2481), หน้า 231.

จัดการประกวดศิลปกรรมต่างๆ คือ 1. ประกวดละคร 2.ประกวดหนังสือ 3.ประกวดประณีตศิลปกรรม และ 4. ประกวดการจัดและแต่งร้าน" [41]

การประกวดประณีตศิลปกรรมใน พ.ศ. 2481 ยังคงแบ่งประเภทของผลงานเป็น 5 ประเภทเช่นเดิม นอกจากการกำหนดเนื้อหาในส่วนของภาพเขียนและภาพปั้นจะเน้นชักจูงให้ราษฎรมีความเลื่อมใสในรัฐธรรมนูญแล้ว ยังมีการเพิ่มให้สร้างผลงาน "ภาพที่ส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติ"[42] รวมถึงภาพเขียนหรืองานปั้นที่ "แสดงเนื้อหาทางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์และความสวยงามของประเทศขึ้นอีกส่วนหนึ่ง"[43] ส่วนการประกวดผลงานประเภทภาพถ่ายมีความมุ่งหมาย "ให้เป็นไปในทางแสดงความงามของประเทศ ในเรื่องนี้ได้ชักชวนนักถ่ายรูปให้หารูปถ่ายจุดที่งดงามที่สุดของประเทศสยามมาประกวดกัน"[44] นอกจากนี้ การประกวดประเภทตุ๊กตาการแต่งกายแบบไทยมีการแจ้งจุดประสงค์ในการประกวดที่สะท้อนถึงอุดมการณ์ชาตินิยมอย่างชัดเจน[45]

สังเกตว่า การประกวดประณีตศิลปกรรมในยุคสมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามเน้นเรื่องของการสร้างความเป็นไทยในเป้าหมายเพื่อตอกย้ำถึงรากฐานและความต่อเนื่องของความเป็นชาติที่มีสืบมาอย่างยาวนาน แรงผลักดันสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อแนวคิดและการกำหนดกติกาในการจัดประกวดนี้น่าจะได้รับอิทธิพลจากกลวิธีในการสร้างความเป็นไทยของหลวงวิจิตรวาทการที่ สายชล สัตยานุรักษ์ อธิบายว่าเป็น "การสร้างภาพแทนความจริง"[46]

---

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 232.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 235.

[43] วิโชค มุกดามณี และคนอื่นๆ, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, หน้า 267.

[44] หจช.ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง ปาฐกถากิจการของกองศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ บรรยายทางวิทยุกระจายเสียง (วันอังคารที่ 13 ธันวาคม พ.ศ.2481), น.235.

[45] ดังที่ว่า "ประเภทนี้เพื่อแสดงวัฒนธรรมของชาติว่าไทยเรามิใช่ชาติป่าเถื่อนมาแต่โบราณกาล แม้ในสมัยเก่าๆ เราก็มีเครื่องแต่งกายเป็นแบบงดงามตามความนิยมของชาติ และแบบแผนนั้นได้เปลี่ยนแปลงมาอย่างไร การดูประกวดแผนกนี้ จะชักจูงให้เกิดความพูมใจในความเจริญทางศิลปกรรมของไทยว่ามีมากสมกับฐานะของชาติที่มีความเจริญมาแต่โบราณ" อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 235.

[46] สายชล สัตยานุรักษ์ ได้อธิบายถึงวิธีการนี้ของหลวงวิจิตรวาทการว่า คือ การ "สร้างภาพแทนความจริง" (Representation) ซึ่งได้แก่การดึง "ความเป็นไทย" บางอย่างออกจากบริบทเดิม แล้วใส่บริบทใหม่และความหมายใหม่เข้าไป เพื่อทำให้ "ความเป็นไทย" นั้นกลายเป็น "ไทยแท้" ขึ้นมา หรือในทางกลับกันคือทำให้สิ่งที่เคยเป็นไทยกลายเป็นสิ่งที่ "ไม่ใช่ไทย" ไปเสีย ทั้งนี้เพื่อให้เหลือแต่ความเป็นไทยส่วนที่หลวงวิจิตรวาทการต้องการจะเน้นให้เด่นชัดขึ้น อ้างจาก สายชล สัตยานุรักษ์, " การสร้างอัตลักษณ์ไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ," หน้า 291.

ผลงานที่โดดเด่นและมีหลักฐานหลงเหลือให้ศึกษาในปัจจุบันภาพหนึ่งคือ ประติมากรรมชื่อ “คนโก่งคันธนู” หรือบางครั้งถูกเรียกว่าภาพ “แผลงศร” ของ แช่ม ขาวมีชื่อ ที่แสดงรูปทรงของคนที่มีความแข็งแรง มีกล้ามเนื้อที่ถ่ายทอดออกมาตามลักษณะอุดมคติของศิลปะแบบคลาสสิคของยุโรป แสดงถึงร่างกายตามแบบอุดมคติที่ผู้นำต้องการปลูกฝังให้เป็นภาพลักษณ์ร่างกายของพลเมืองไทย แม้การประกวดประณีตศิลปกรรมใน พ.ศ. 2481 จะไม่ได้มีภาพถ่ายหรือเอกสารหลักฐานเพื่อใช้ในการศึกษาค้นคว้ามากนัก แต่การประกวดครั้งนี้ได้มีจุดสนใจอีกประการที่สำคัญ คือ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล ที่ทรงเสด็จนิวัติพระนครใน วันที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2481 และพระอนุชาคือ เจ้าฟ้าภูมิพลอดุลยเดช พระเชษฐภคินี เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา และพระราชชนนีศรีสังวาลย์ ได้เสด็จมาร่วมพิธีเปิดการประกวดครั้งนี้ด้วย พระเจ้าอยู่หัวทรงมีข้อวิจารณ์ถึงการประกวดว่า ถึงแม้งานศิลปะที่แสดงอยู่จะเป็นที่น่าประทับใจ แต่ควรมีเพิ่มศิลปะแบบประเพณีอย่างเช่นภาพพระพุทธรูปเข้าไปด้วย” [47] การเสด็จครั้งนี้ถือเป็นครั้งแรกที่พระมหากษัตริย์ได้ทรงมามีปฏิสัมพันธ์กับการประกวดศิลปะหลังจากไม่ได้มีกรณีเช่นนี้เกิดขึ้นตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา

ใน พ.ศ. 2482 สถานที่การจัดประกวดประณีตศิลปกรรมเปลี่ยนจากพระราชอุทยานสราญรมย์มาเป็นสนามเสือป่า นอกจากงานฉลองรัฐธรรมนูญปีนี้จะจัดงานโดยถือหลักเผยแพร่ระบอบการปกครองรัฐธรรมนูญแล้ว คณะกรรมการยังได้เน้นการเผยแพร่การเศรษฐกรรมและอุตสาหกรรมอีกด้วย[48] ในครั้งนี้สาระของรัฐธรรมนูญนิยมได้ถูกลดทอนลงและให้ความสำคัญกับแนวคิดเรื่องชาตินิยมอย่างมากแทน ถึงแม้การประกวดจะแบ่งเป็น 5 ประเภท แต่ดูเหมือนความสำคัญจะถูกเน้นไปที่ภาพเขียน ภาพปั้น และภาพถ่าย ซึ่งทั้ง 3 ประเภทนี้มีการขอให้ถ้วยรางวัลขนาดใหญ่กว่ารางวัลที่ 1 ประเภทอื่น[49] ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า อาจเป็นเพราะงานประเภทดังกล่าวสามารถถ่ายทอดภาพลักษณ์ทางอุดมการณ์ของรัฐได้ชัดเจนมากกว่าประเภทอื่น เนื่องจากงานศิลปการพิมพ์เป็นเพียงตัวอักษรและตุ๊กตาแบบไทยนั้นมีขนาดไม่ใหญ่นัก ขณะที่ภาพเขียนและภาพปั้นต้องใช้เวลาและทักษะในการทำงานสูง ถึงกระนั้น สำหรับผู้ที่ส่งผลงานแต่ไม่ได้รางวัลใดๆ มีเอกสารแสดงว่า คณะกรรมการจะ “แจกเหรียญที่ระลึกให้ทุกๆ ท่าน” [50]

---

[47] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p. 36.

[48] หจช.(3) ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง รายงานผลการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญ 2482.

[49] หจช.ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง รางวัลในการประกวดหัตถศิลปประเภทต่างๆ.

[50] หจช.ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง ประกาศการแสดงหัตถศิลป ของกองศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482, หน้า. 239.

ในปีนี้งานฉลองรัฐธรรมนูญได้ถูกจัดให้มีขนาดใหญ่โตขึ้น เพิ่มงบประมาณให้มากกว่าการจัดในสถานที่เดิม บริเวณหน้าร้านกรมศิลปากรมีการจัดสร้างประติมากรรมรูป “คนเดิน” ขนาดใหญ่กว่าคนจริงถึงประมาณ 2 เท่าไว้และบนแท่นประติมากรรมชิ้นนี้มีข้อความสลักไว้ว่า “เดิน เดิน เดิน” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อร้องในเพลงปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการที่ว่า “เดิน เดิน เดิน อย่ายอมแพ้ใคร ชาติไทยต้องเดิน เดิน เดิน เดิน อย่าท้อทางไกล ขอให้ไทยเจริญ ไชโย ไชยะ ให้ไทยชนะตลอดปลอดภัย...”[51] การประกวดในปีนี้มีคณะกรรมการจำนวน 7 ท่าน คือ หม่อมเจ้ารัชฎาภิเศก โสณกุล หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ หม่อมเจ้าบรรเจิดวรรณวรวงศ์ วรวรรณ นายอี . ฮิลลี่ นายเอฟ .รุย ศาสตราจารย์แอล .โคปเป และหลวงชัยจิตรกรรม”[52] ในปีนี้ยังเป็นปีที่มีความเคลื่อนไหวทางการเมืองที่สำคัญ คือ สนธิสัญญาที่ไม่เสมอภาคที่สยามมีต่อชาติตะวันตกได้ถูกแก้ไขโดยความพยายามของหลวงประดิษฐ์มนูธรรม (ปรีดี พนมยงค์) นำมาสู่การที่ชนชั้นนำในระบอบใหม่ถือว่าประเทศไทยมี “เอกราชที่สมบูรณ์เป็นครั้งแรก” [53] จอมพล ป.พิบูลสงครามได้พยายามแก้ไขให้ราษฎรมีวัฒนธรรมและการปฏิบัติตนที่เหมาะสมกับการมีเอกราชที่สมบูรณ์ โดยการประกาศแนวคิดเรื่อง “ธรรมนิยม” เป็นครั้งแรกในต้นเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2482 กล่าวคือ “ระบอบเก่าสิ้นสุดลงและระบอบใหม่ถือกำเนิดขึ้นมาเป็นไปตามสภาพของหลัก ‘ธรรมมะ’ ซึ่งมีนิสัยใจคอของพลเมืองหรืออำนาจของมหาชนเป็นเครื่องวัดที่สำคัญในทางหนึ่ง รัฐบาลระบอบใหม่กับราษฎรถือเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน”[54] ภายหลังแนวคิดนี้ถูกแปรสภาพกลายเป็น “ประกาศรัฐนิยม” ที่มีจำนวนทั้งสิ้น 12 ฉบับ ใน พ.ศ. 2484 โดยมีผลนับตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2482 จนถึงเดือนมกราคม พ.ศ. 2485[55] ทั้งนี้ในรัฐนิยมประการหนึ่งยังได้กำหนดไว้ว่า “ให้ประชาชนใช้เวลาว่างในตอนค่ำไปชมงานแสดงศิลปะ”[56] อีกด้วย

ใน พ.ศ.2482 อีกเช่นกันที่หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากร ได้เน้นย้ำแนวคิดการสร้างคนให้ตอบสนองต่อภารกิจการสร้างชาติอันเป็นส่วนหนึ่งของ “งานปฏิวัติ” ซึ่งในความคิดของเขา งานปฏิวัติเป็นงานซึ่ง “ต้องไม่ทำเฉพาะแต่เปลี่ยนระบอบการปกครอง เปลี่ยนระบอบการ

---

[51] วิโชค มุกดามณี และคนอื่นๆ, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, หน้า 265.

[52] หจช.ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง เชิญไปตัดสินการประกวดประณีตศิลปกรรม พ.ศ.2482, หน้า 65.

[53] ดูเพิ่มเติมใน นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมืองในการปฏิวัติสยาม 2475, หน้า 391.

[54] เรื่องเดียวกัน, หน้า 391.

[55] เรื่องเดียวกัน, หน้า 393.

[56] พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ.2475, หน้า 28.

เศรษฐกิจ การคลังและการศึกษาเท่านั้น งานปฏิวัติจะต้องทำให้ตลอดถึงการเปลี่ยนลักษณะนิสัยใจมนุสส์"[57] นอกจากจะมีการวิจารณ์ตัวละครในวรรณคดีไทยอย่างรุนแรงแล้ว ยังได้มีการกล่าวในเชิงขอร้องต่อผู้สร้างงานอย่างนักประพันธ์ว่า "...ขอให้เราช่วยกันสักพักหนึ่ง คือท่านจะประพันธ์เรื่องนิยาย เรื่องเริงรมย์ เรื่องละครหรือเรื่องอะไรก็ตาม ขอให้วาดภาพตัวเอกในเรื่องของท่านให้เป็นคนล่ำสันแข็งแรงขยันหมั่นเพียร รักงาน ทำงานด้วยความลำบากตรากตรำ...ขอให้เราช่วยกันแสดงให้ประชาชนเห็นว่าการเกียจคร้านอ่อนแอเป็นโทษอันร้ายแรงทำลายตัว ทำลายชาติ การใฝ่ฝันถึงลาภผลที่จะได้มาโดยมิต้องลงแรงทำงานนั้นเป็นวิธีของคนเสียจริต คนดีย่อมไม่ใฝ่ฝันเช่นนั้น..."[58] ด้วยเหตุนี้ใน พ.ศ. 2482 ภาพลักษณ์ของร่างกายแบบอุดมคติจึงได้ถูกเน้นให้โดดเด่นมากขึ้นอีก สังเกตได้จากการสร้างประติมากรรมรูป "คนเดิน" ขนาดใหญ่โตบริเวณหน้าทางเข้าร้านกรมศิลปากร ที่ถูกสร้างเข้ามาทดแทนสัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญที่เคยมีอยู่เดิมไป

ประเภทของรางวัลในการประกวด พ.ศ. 2482 แบ่งออกเป็น "รางวัลภาพเขียนส่งเสริมรัฐธรรมนูญ ภาพเขียนวัฒนธรรม ภาพเขียนโมโนโครม (ภาพที่ใช้กลุ่มโครงสีหลักเพียงสีเดียวในการระบายภาพ,ผู้ศึกษา) ภาพปั้นลอยตัวส่งเสริมรัฐธรรมนูญ ภาพปั้นส่งเสริมรัฐธรรมนูญ ภาพปั้นลอยตัววัฒนธรรม ภาพปั้นนูนวัฒนธรรม ศิลปะการพิมพ์ ภาพถ่ายประเภทสวยงาม ภาพถ่ายแสดงฝีมือ ตุ๊กตาปั้น ตุ๊กตากระดาษ ตุ๊กตายัดนุ่น ตุ๊กตาไม้ระกำรูปสัตว์ และแบบจำลองอาคาร"[59] ผู้ได้รางวัลส่วนใหญ่ยังคงเป็นครูและนักเรียนของโรงเรียนเพาะช่างและโรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง อาทิ เฉลิม นาคีรักษ์ เอส .มิกี้ วรรณสิทธิ์ ปูคะวนิช ศิลป สังสุวรรณ จำรัส แกวกก้อง (ผู้นี้ตอนหลังเปลี่ยนนามสกุลเป็น "เกียรติก้อง") ปิยะ ชวนเสถียร อินตา ศิริงาม

---

[57] ปาฐกถาเรื่อง "มนุสสปฏิวัติ" ของหลวงวิจิตรวาทการในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2482 ยังพยายามเน้นการให้ความสำคัญกับการทำงาน การประกอบอาชีพ และการมีร่างกายที่สมบูรณ์แข็งแรง เพื่อที่จะสามารถทำงานให้ประโยชน์แก่ความก้าวหน้าของประเทศชาติได้ ถึงขนาดที่หลวงวิจิตรวาทการมีการวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครเอกในวรรณคดีที่มักเป็นคนชั้นสูงอย่างพระรามในเรื่องรามเกียรติ์ ที่เป็นผู้มีบุญ ได้ดี และถูกสรรเสริญโดยไม่ต้องทำการงานอะไร และยังกล่าวว่า "กวีของเรามักปั้นรูปพระเอกให้เป็นคนอ้อนแอ้นอ่อนแอ พอต้องทำงานอะไรเข้าหน่อยก็พรรณนาให้น่าสงสาร...ผิดกับกวีนิพนธ์ของฝรั่งและจีน ซึ่งพระเอกของเขามักต้องเป็นผู้ล่ำสันใหญ่โตแข็งแรงจนสามารถสู้สิงห์ฆ่ามังกรหรือแบกขอนซุงได้ วิจิตรวาทการ,หลวง, "ปาฐกถาเรื่อง มนุสสปฏิวัติ บรรยายที่สโมสรกลาโหม วันพฤหัสบดีที่ 16 พฤศจิกายน 2482," ใน ปาฐกถาและคำบรรยายของ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ (กรุงเทพฯ: เสริมวิทย์บรรณาคาร, 2516), หน้า 316.

[58] เรื่องเดียวกัน, หน้า 339.

[59] หจช. ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง ผลของการประกวดประณีตศิลปกรรมงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482.

เมื่อผู้ศึกษาพิจารณาดูจากเอกสารแล้วพบว่าในผู้ส่งเข้าประกวดบางคนนั้น เป็นผู้ที่ได้หลายรางวัล เช่น เฉลิม นาคีรักษ์ จากโรงเรียนเพาะช่างได้รางวัลที่ 2 ในภาพเขียนส่งเสริมรัฐธรรมนูญ และยังได้รางวัลที่ 3 ในประเภทภาพเขียนโมโนโครม หรือ วรรณสิทธิ์ ปูคะวนิช ที่ได้รางวัลที่ 3 ประเภทภาพเขียนวัฒนธรรม แล้วยังได้รางวัลที่ 1 และรางวัลที่ 3 ถึง 2 รางวัล ในประเภทภาพเขียนโมโนโครม ในรางวัลประเภทโมโนโครมประเภทเดียวกันนั้นปรากฏว่า จำรัส แกวกก้อง ได้รางวัลถึง 3 รางวัล คือ รางวัลที่ 2 จำนวน 2 รางวัล และรางวัลที่ 3 จำนวน 1 รางวัล ผลงานประเภทภาพเขียนวัฒนธรรมปรากฏว่า ผู้ที่ได้รางวัลที่ 2 จำนวน 2 รางวัล เป็นบุคคลคนเดียวกัน คือ หม่อมหลวงกระแสร์ นิลรัตน์ ในผลงานประเภทตุ๊กตาปั้น ผู้ได้รางวัลที่ 1 และ 2 เป็นผู้ส่งผลงานคนเดียวกันคือ ปิยะ ชวนเสถียร เช่นเดียวกับผลงานประเภทภาพถ่ายแสดงฝีมือที่รางวัลที่ 1 จำนวน 1 รางวัล และรางวัลที่ 2 จำนวน 2 รางวัล ตกเป็นของผู้ส่งผลงานคนเดียวกันคือ อาร์ดี เปสตันยี แต่เพียงผู้เดียว ข้อมูลเช่นนี้สะท้อนถึงปัญหาของตัวรางวัลว่าอาจจะมีผู้ส่งผลงานเข้ามาไม่มากนักหรืออาจเป็นเพราะคณะกรรมการมุ่งเน้นให้รางวัลแก่ผลงานที่เนื้อหาตรงกับวัตถุประสงค์ในการประกวดเป็นหลักมากกว่าจะกระจายผู้ได้รางวัลให้หลากหลายมากกว่านี้

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่น่าสนใจคือผู้ได้รางวัลส่วนใหญ่ที่เป็นนักเรียนหรือครูอาจารย์ในสถาบันการศึกษาทางศิลปะย่อมได้เปรียบมากกว่าประชาชนทั่วไปที่อาจจะต้องการส่งผลงานเข้าประกวดบ้าง ความได้เปรียบของพวกเขา ไม่ว่าจะเป็นการมีสถานที่ที่เหมาะสมในการทำผลงานขนาดใหญ่ได้หรือมีวัสดุอุปกรณ์พร้อมสำหรับทำงานภาพเขียนหรือประติมากรรมโดยรัฐเป็นผู้อุดหนุนให้ แต่ประชาชนทั่วไปไม่สามารถมีความพร้อมเทียบเท่าได้ ประเด็นนี้เห็นได้จากหลักฐานสำคัญก่อนหน้าการประกาศรางวัลในการประกวดประณีตศิลปกรรมประจำ พ.ศ.2482 หลักฐานนี้แสดงชัดเจนถึงความรู้สึกเสียเปรียบของประชาชนทั่วไปในการส่งผลงานเข้าประกวด โดยวิจารณ์ต่อตัวกรมศิลปากรโดยตรง แม้หลักฐานลักษณะนี้จะมีน้อยมาก แต่ก็มีความหมายที่น่าจะถูกหยิบยกมาพิจารณาในที่นี้ด้วย ข้อวิจารณ์และข้อร้องเรียนในประเด็นดังกล่าวมาจากผู้มีนามว่า “นายเชย” ประชาชนในชุมชน “บ้านบาตร์ เขตพระนคร” ได้ส่งจดหมายเป็นข้อร้องเรียนมาถึง “ท่านรัฐมนตรีที่เคารพ” ในวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2482 ใจความว่า

> ทราบว่าการประกวดศิลปะในงานฉลองรัฐธรรมนูญ ที่กรมศิลปากรเป็นผู้จัดขึ้นนั้น กรมศิลปากรเองทำของเข้าประกวดด้วยมากมาย ถ้าดังนั้นราษฎรหรือจะสู้กรมศิลปากรได้ กรมศิลปากรใช้เงินหลวงทำ ใช้ข้าราชการทำ ไม่ต้องเสียเงินในกระเป๋าก็ทุ่มเทให้รวยวิจิตร์พิสดารได้ แต่ราษฎรซิ ต้องควักกระเป๋าเองจะทำให้พิสดารสู้กรมศิลปากรได้หรือ กรมศิลปากรได้รางวัลหมด ราษฎรก็ท้อใจ ต่อไปราษฎรก็เข็ดหมด ไม่มีใครส่งของประกวด อย่างนี้ผิดวัตถุประสงค์ของท่านรัฐมนตรีที่จะฟื้นฟูศิลปของราษฎร เพราะ

> รัฐบาลมาแข่งขันกับราษฎรก็รังแต่จะยับ เกล้ากราบเรียนวิงวอนขอให้กรมศิลปกรอย่าแข็งขันกับราษฎรเลย ของที่ทำแล้วก็เอาตั้งโชสวยๆก็แล้วกัน อย่าเอาแข่งกับราษฎรชิงรางวัลเลย เดี๋ยวนี้ราษฎรชักข้องใจกันมากแล้ว จะส่งของเข้ามาประกวดก็ว่ากันว่าอย่าเลย สู้กรมศิลปากรไม่ได้ดอก กรมศิลปากรกินรางวัลหมด เสียแรงเสียเงินเปล่า...[60]

หลวงวิจิตรวาทการได้มอบหมายให้พระสาโรจน์รัตนนิมมานก์ หัวหน้ากองสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร และเป็นผู้หนึ่งที่ร่วมร่างหลักสูตรในโรงเรียนประณีตศิลปกรรมเป็นผู้ตอบจดหมายของนายเชยฉบับนี้ โดยมีเนื้อหาใจความสรุปได้ว่า สำหรับงานปั้นนั้น พอกรมศิลปากรจัดการประกวดก็ไม่ใคร่จะมีผู้ใดส่งเข้าประกวดเลย จึงต้องให้แผนกช่างปั้นนำออกแสดงก็ดูจะเป็นที่พอใจของมหาชนส่วนมาก ขณะที่คณะกรรมการนั้น กรมศิลปากรก็ได้เชิญผู้เชี่ยวชาญมาเป็นผู้พิจารณา โดยแต่ละคนไม่ได้มีความเกี่ยวข้องเป็นคนของกรมศิลปากรเลย แม้กระทั่งของที่ทำมาโดยกรมศิลปากรเองบางครั้งก็ไม่ได้รางวัล แต่รางวัลไปตกอยู่กับคนอื่นเสียหมด เช่น โรงเรียนเพาะช่าง ถึงกระนั้น หนึ่งในคำตอบของพระสาโรจน์รัตนนิมมานก์ต่อกรณีดังกล่าวนี้มีบางประเด็นที่น่าสนใจและควรหยิบนำมาพิจารณาในที่นี้อีกเช่นกัน ดังความตอนหนึ่งที่ว่า

> การที่กรมศิลปากรจำต้องทำเข้าประกวดนั้น นโยบายของกรมมิได้มุ่งหมายจะเข้าชิงรางวัล แต่มุ่งที่จะรักษามาตรฐานของศิลปให้คงอยู่หรือก้าวหน้าไปเสมอ ถ้ากรมศิลปากรไม่ทำใครจะเป็นผู้นำ จะเอาอะไรเป็นตัวอย่าง เป็นบันทัดฐาน เพราะช่างที่ดีและความคิดที่ดีมารวมอยู่ที่กรมและได้คอยสังเกตความเคลื่อนไหวของศิลปของนานาชาติอยู่เสมอจึงได้ลงทุนรอนมากๆเพื่อให้ช่างและประชาชนได้ชมของที่ดีๆ...การประกวดศิลปะก็ไม่ใช่อื่นไกล ก็เหมือนการแข่งขันกีฬาเหมือนกัน ต้องมีน้ำใจเป็นนักกีฬา อย่ามัวกลัวแต่แพ้ การที่ได้แข่งขันกับผู้ที่มีฝีมือดีกว่า ย่อมเป็นการเขยิบขยายฝีมือของตนเองขึ้นเสมอ วันใดเมื่อชะนะได้หรือเทียมบ่าเทียมไหล่ได้ เกียรติยศก็จะยิ่งสูงขึ้นกว่าผู้ที่มีฝีมืออยู่แล้วและทั้งที่มีทุนทรัพย์ทำได้มากกว่า[61]

คำตอบข้างต้นของพระสาโรจน์รัตนนิมมานก์ที่มีต่อข้อร้องเรียนของนายเชยสะท้อนถึงบรรทัดฐานหรือเกณฑ์การตัดสินงานในการประกวดศิลปะขณะนั้นว่าไม่ได้ขึ้นอยู่กับ “เสรีภาพในการสร้างสรรค์” แต่ขึ้นอยู่กับ “มาตรฐานของศิลปะ” โดยกรมศิลปากรจะเป็นผู้นำที่เป็นแบบอย่างมาตรฐานของศิลปะยังไม่ใช่มาตรฐานที่มีแบบอ้างอิงจากภายในประเทศเท่านั้น แต่ยังมีอิทธิพล

---

[60] หจช. ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง ขอให้กรมศิลปากรงดส่งของเข้าประกวด, หน้า.44.

[61] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43-45.

จาก “ศิลปของนานาชาติ” ร่วมอีกด้วย ศิลปของนานาชาติขณะนั้นหนีไม่พ้นรูปแบบของศิลปะแบบฟาสซิสต์หรือศิลปะนาซีที่ผู้ปกครองได้รับแรงบันดาลใจนำมาปรับใช้เพื่อเป็นเครื่องมือขับเคลื่อนอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจชาตินิยม

ภาพลักษณ์ของร่างกายตามแบบอุดมคติการสร้างชาติที่ปรากฏในผลงานประติมากรรมจากการประกวดประณีตศิลปกรรมยังสอดคล้องกับกิจกรรมการโฆษณาประชาสัมพันธ์ถึงเรือนร่างอันเป็นอุดมคติของราษฎรชายและหญิงที่จะมีตามมาอีกด้วย หลังจาก พ.ศ. 2482 ร่างกายของชายและหญิงแบบอุดมคติที่เน้นความล่ำสัน แข็งแรง ได้ปรากฏในรูปของ “ภาพแทนความจริง” ในการประกวดประณีตศิลปกรรมและถูกให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ดังเห็นได้จากการจัด “ประกวดชายฉกรรจ์ในงานวันขึ้นปีใหม่ ที่ปรำสาธารณสุข ณ ท้องสนามหลวง ในวันที่ 1 เมษายน 2483” ซึ่งก้องสกล กวินรวีกุล อธิบายว่า การประกวดครั้งนี้มีขึ้นเพื่อเป็นตัวอย่างที่ดีแก่ชาวไทย ในการบริหารร่างกายให้มีสุขภาพดีและทำงานปีใหม่ให้มีความคึกครื้น การจัดประกวดทำนองเดียวกันนี้ได้มีขึ้นอย่างแพร่หลายตามสถานที่ต่างๆ ในสมัยสร้างชาติ เช่น ตลาดนัดหรืองานวัด แต่เมื่อพิจารณาเกณฑ์การตัดสินจะพบว่าคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ อวัยวะทุกส่วนจะต้องสมบูรณ์และรูปร่างจะต้องได้สัดส่วน[62] เช่นเดียวกับร่างกายของผู้หญิงตามแบบอุดมคติที่เกณฑ์การให้รางวัลในการประกวดนางงามนั้น “ผู้ที่ได้รับตำแหน่งมิใช่จะมีเพียงดวงหน้าที่งามชดช้อยเท่านั้น แต่ต้องงามตลอดร่างคือ ต้องมีวงหน้าอันงดงาม และมีเรือนร่างส่วนสัดที่ต้องด้วยสุขลักษณะ”[63]

การประกวดประณีตศิลปกรรมใน พ.ศ.2482 ยังส่งผลต่อสถาบันการศึกษาศิลปะขั้นสูงอย่างโรงเรียนศิลปากรแผนกช่างด้วย เพราะหลังจากจอมพล ป.พิบูลสงครามเดินทางไปชมการประกวดครั้งนี้และมีความประทับใจในผลงานศิลปะที่จัดแสดงอย่างมาก ความประทับใจนี้นำไปสู่การเข้าชมการเรียนการสอนของโรงเรียน จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. 2486 รัฐบาลได้ยกฐานะโรงเรียนนี้เป็น “มหาวิทยาลัยศิลปากร” แม้ว่าในช่วงแรกเฟโรจี “จะไม่ประสงค์ให้เรียกสถาบันการศึกษาว่า ‘มหาวิทยาลัย’ ท่านเห็นว่าในต่างประเทศเขาเรียกว่า ‘Academy’ ‘College’ หรือ ‘Institute of Art’ มีฐานะเท่ามหาวิทยาลัยทุกประการ”[64] อย่างไรก็ตาม ในที่สุดเฟโรจีก็ยอมรับการใช้คำว่ามหาวิทยาลัย โดยรัฐบาลอ้างเหตุผลว่า “ในประเทศไทยนักศึกษามหาวิทยาลัยเท่านั้นที่ได้รับความเชื่อถือจากราชการและเอกชน ดังนั้นจึงจำเป็นที่ศูนย์กลางการ

---

[62] ก้องสกล กวินรวีกุล, ”การสร้างร่างกายพลเมืองไทยในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม พ.ศ.2481-2487,”, หน้า 111.

[63] เรื่องเดียวกัน, หน้า 115.

[64] ดำรง วงศ์อุปราช, ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี (กรุงเทพฯ: ปาณยา, 2521), หน้า 30.

ฝึกฝนทางด้านศิลปะจะต้องถูกเรียกว่ามหาวิทยาลัย เพื่อที่นักเรียนที่จบการศึกษาออกไปจะได้มีศักดิ์และสิทธิ์เช่นเดียวกับผู้ที่จบการศึกษามหาวิทยาลัยทั่วไป"[65] การยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยนี้ยังส่งผลต่อความสัมพันธ์อันดีระหว่างจอมพล ป.พิบูลสงครามกับเฟโรจีด้วยในเวลาต่อมา

ใน พ.ศ. 2486 คอราโดร์ เฟโรจี ต้องประสบเคราะห์กรรมถูกตำรวจจับกุมตัว เนื่องจากเป็นคนชาติอิตาลี ซึ่งอิตาลีขณะนั้นพบกับความพ่ายแพ้แก่ฝ่ายสัมพันธมิตรในช่วงปลายสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่างไรก็ตาม เฟโรจีได้รับความช่วยเหลือจากกรมศิลปากร เพราะทำคุณประโยชน์ให้แก่ประเทศไทยและกำลังทำภารกิจในการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ด้วยเหตุนี้ เมื่อได้รับการปลดปล่อย "ท่านจึงขอโอนสัญชาติไทยและใช้ชื่อใหม่ คือ ศิลป พีระศรี ตั้งแต่เดือนมกราคม 2487"[66] โดยชื่อศิลป พีระศรี นี้ ผู้ตั้งคือ พระยาอนุมานราชธน ส่วนหลวงวิจิตรวาทการเป็นบุคคลสำคัญที่ดำเนินการช่วยเหลือทางราชการให้ศิลปพ้นจากเคราะห์กรรมครั้งนี้[67] กล่าวได้ว่า การประกวดประณีตศิลปกรรมมีคุณูปการสำคัญต่อการก่อรูปของมหาวิทยาลัยแห่งนี้อย่างปฏิเสธมิได้

3.2 การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารและการเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 รัฐบาลคณะราษฎรต้องใช้เครื่องมือหลายชนิดเพื่อสื่อสารอุดมการณ์ทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมต่อราษฎร หน่วยงานราชการถูกปรับเปลี่ยนนโยบายเพื่อให้ดำเนินการสอดคล้องและสนับสนุนต่อการปกครองระบอบใหม่ นอกจากกรมศิลปากรจะกลายเป็นหน่วยงานของรัฐที่มีบทบาทอย่างมากในการวางกรอบนโยบายด้านวัฒนธรรมและศิลปะแล้ว "กองการโฆษณา" ยังถูกสถาปนาขึ้นตามพระราชบัญญัติจัดตั้งกระทรวง ทบวง กรม ลงวันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2476 มีฐานะเป็นกรม

---

[65] พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475, หน้า 28.

[66] ดูเพิ่มเติมใน ดำรง วงศ์อุปราช, ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี, หน้า 38.

[67]จากบันทึกความทรงจำของ "สุกิจ ลายเดช" ตอนหนึ่งสุกิจบันทึกว่าศิลป พีระศรี กล่าวว่า "เชาคุณอานุมานเปลี่ยนให้ฉันเป็นคนไทย" ซึ่งสุกิจขยายความว่า "พระยาอนุมานราชธน เป็นผู้เปลี่ยนชื่อไทยให้ท่านได้แนบเนียน..." ดูเพิ่มเติมใน นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ) อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์ (กรุงเทพฯ: สำนักวิจัยศิลป์พีระศรี, 2542), หน้า 199.

อิสระแม้จะเรียกชื่อว่า กองการโฆษณา และขึ้นตรงต่อคณะรัฐมนตรี[68] ภายหลังเมื่อเปลี่ยนนายกรัฐมนตรีจากพระยามโนปกรณ์นิติธาดามาเป็นพระยาพหลพลพยุหเสนา หลังการรัฐประหารเมื่อวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2476 กองการโฆษณาจึงถูกยกฐานะเป็น “สำนักงานโฆษณาการ” โดยสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี[69] มีภารกิจในการ “โฆษณาข่าวราชการและข่าวทั่วไป โฆษณาปกป้องและแก้ความเข้าใจผิดภายในและภายนอกประเทศ ให้ความรู้อื่นๆ และส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติ”[70] ภารกิจนี้ส่งผลทำให้กรมโฆษณาการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารและการเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทยขึ้น ซึ่งสะท้อนว่าการประกวดศิลปะได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐอย่างชัดเจนอีกครั้ง

3.2.1 การเผยแพร่นโยบายสร้างชาติและลัทธิทหารนิยมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

เมื่อก้าวเข้าสู่รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม ในวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2481 การใช้สำนักงานโฆษณาการเพื่อสร้างความเข้าใจและสื่อสารข้อมูลต่างๆ แก่ประชาชนถูกผนวกเข้ากับการเผยแพร่และสื่อสารนโยบายสร้างชาติและแนวทางของลัทธิทหารนิยมมากขึ้น[71] ขณะเดียวกันจอมพล ป. พิบูลสงครามยังคงแสดงเจตนารมณ์ที่จะรักษาหลัก 6 ประการของคณะราษฎรให้คงไว้ด้วย ด้วยเหตุนี้ “ระบอบพิบูลสงครามจึงมีทวิลักษณะ ทั้งที่เป็นประชาธิปไตยแบบก้าวหน้า อันเป็นอิทธิพลที่ตกทอดมาจากการปฏิวัติ พ.ศ. 2475 แต่อีกด้านหนึ่งก็เป็นการปกครองที่มีแนวโน้ม

---

[68] สุวิมล พลจันทร์, “กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ พ.ศ. 2476 – 2487,” (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531), หน้า 19.

[69] เรื่องเดียวกัน, หน้า 19.

[70] เรื่องเดียวกัน, หน้า 19-20.

[71] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ อธิบายว่า “มีที่มาจากสถานการณ์ระหว่างประเทศที่ในช่วงเวลาดังกล่าวกระแสความคิดแบบอำนาจเด็ดขาดได้พัฒนาขึ้นใน อิตาลี ญี่ปุ่น เยอรมนี ประเทศเหล่านี้สร้างชาติด้วยระบอบฟาสซิสต์ ซึ่งวางรากฐานอยู่ที่ลัทธิชาตินิยมและทหารนิยม และประสบความสำเร็จเป็นแบบอย่าง ขณะที่ประเทศประชาธิปไตยเต็มรูปแบบ เช่น ฝรั่งเศสมีแต่เหตุการณ์วุ่นวายเปลี่ยนรัฐบาลเสมอ ทำให้รัฐบาลหลวงพิบูลสงครามมีแนวโน้มจะรับความคิดแบบอำนาจเด็ดขาดที่จะสร้างชาติภายใต้ผู้นำที่เข้มแข็ง” สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสายธารประชาธิปไตย, 2551), หน้า 43.

เบ็ดเสร็จแบบเผด็จการทหาร"[72] รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงครามให้ความสำคัญกับประชาชนที่จะร่วมกันสร้างชาติภายใต้จินตภาพแบบ "ลัทธิไทยรวมไทย" ที่ถูกสร้างขึ้นโดยชนชั้นนำไทย[73] จินตภาพเช่นนี้นำมาสู่กระแสสูงของอุดมการณ์ชาตินิยม ประเด็นเรื่องดินแดนของชาติกลายมาเป็นจุดสำคัญมากในกระแสนี้ ทั้งยังรวมถึงการสร้างระเบียบวิธีปฏิบัติสำหรับประชาชนในรูปของการออก "รัฐนิยม" รวมทั้งสิ้นจำนวน 12 ฉบับ ซึ่งเป็นสิ่งที่ประชาชนจะต้องปฏิบัติตาม เช่นเดียวกับในด้านเศรษฐกิจที่รัฐบาลพยายามส่งเสริมประชาชนในหลายด้าน สุวิมล พลจันทร์ ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ว่า "รัฐบาลจอมพล ป. ส่งเสริมให้ประชาชนมีอาชีพเพื่อจะได้มีรายได้ เป็นการยกฐานะความเป็นอยู่ของประชาชนอันเป็นผลต่อความมั่นคงทางเศรษฐกิจของชาติด้วย มีการออกกฎหมายสงวนอาชีพแก่ชาวไทยรวม 27 อาชีพ สนับสนุนให้ประชาชนมีที่ดินเป็นของตนเองเพื่อประโยชน์ในการใช้เวลาว่าง ที่สำคัญเป็นการสร้างนิสัยให้รักการทำงาน อาจจะปลูกพืชสวนครัวประเภทต่างๆ ตามที่รัฐบาลแนะนำ"[74] ตลอดจนมีการปรับปรุงด้านวัฒนธรรม อาทิ การตัดพยัญชนะภาษาไทยบางตัวออกไป การยกเลิกการทานหมาก การให้ชายและหญิงสวมหมวกยามเมื่อออกในที่แจ้งฯลฯ เป็นต้น

ในช่วงตั้งแต่ พ.ศ.2482 เป็นต้นมา เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 ปะทุขึ้นในยุโรปและมีผลทำให้ฝรั่งเศสต้องพ่ายแพ้แก่ประเทศเยอรมนีในเดือนมิถุนายน พ.ศ.2483 เหตุการณ์นี้ทำให้กระแสของการเรียกร้องดินแดนคืนจากฝรั่งเศสโดยไทยมีความเข้มข้นยิ่งขึ้น รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงครามมีข้อเรียกร้องต่อฝรั่งเศสขอปรับปรุงเขตแดนด้านอินโดจีนและเพื่อเรียกร้องให้ฝรั่งเศสคืนดินแดนที่เคยยึดไปจากเหตุการณ์ ร.ศ.112 แต่การเรียกร้องไม่เป็นผล เหตุการณ์นี้ยังนำสู่การที่นักเรียน นักศึกษา ประชาชนมาร่วมกันเดินขบวนสนับสนุนรัฐบาลเพื่อเรียกร้องดินแดนคืน มีการออกใบปลิวและเผยแพร่เพลงปลุกใจโดยทางราชการ เช่น เพลงตื่นเถิดชาวไทย เพลงเรียกร้องดินแดนคืนของเหล่ากรรมกรสามล้อธนบุรี และเพลงอื่นๆ อีกมาก ซึ่งฝ่ายรัฐบาลโดยหลวงวิจิตรวาทการและกรมโฆษณาการจะเป็นผู้ปลุกเร้าใจตลอดเวลา[75] ในปาฐกถาเรื่อง "การเสียดินแดนไทยให้แก่ฝรั่งเศส" ของหลวงวิจิตรวาทการที่แสดงต่อครูอาจารย์และนักเรียนกรมยุทธศึกษา ณ หอประชุมศิลปากร วันพฤหัสบดีที่ 17 ตุลาคม พ.ศ. 2483 กล่าวย้ำว่า เราเสียดินแดนให้แก่

---

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43.

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43.

[74] สุวิมล พลจันทร์, "กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ พ.ศ. 2476 – 2487," หน้า 80.

[75] เรื่องเดียวกัน, หน้า 85.

ฝรั่งเศส 5 ครั้ง โดยเริ่มกล่าวมาตั้งแต่ครั้งที่ 1 ใน พ.ศ.2410 จนถึงช่วง พ.ศ. 2449 มีบางช่วงตอนที่แสดงถึงบาดแผลขององค์ปาฐกอย่างชัดเจนในกรณีการเสียดินแดนให้แก่ฝรั่งเศสนี้ ดังที่ว่า “เรื่องดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงเป็นเหมือนหนามยอกอยู่ในอกของชาวไทยเราทุกคน ชาวไทยน้อยคนที่จะไม่รู้สึกเศร้าสลดในเมื่อแลเห็นแม่น้ำโขง ข้าพเจ้าเองเคยเป็นเลขานุการข้าหลวงแม่น้ำโขงมาตลอดเวลา 4 ปี ทุกๆครั้งที่ข้าพเจ้าไปแลเห็นแม่น้ำโขง ข้าพเจ้ารู้สึกเหมือนว่าน้ำที่ไหลอยู่นั้น คือน้ำตาของชาวไทย…”[76]

ปาฐกถาดังกล่าวสะท้อนได้ถึงความคิดและความรู้สึกในเรื่องวิกฤติการณ์ ร.ศ.112 ที่ทำให้ชนชั้นนำไทยรู้สึกเจ็บปวดและเสียเกียรติยศยิ่งนัก ในงานศึกษาของ เชน สเตรทท์ (Shane Strate) ยังได้กล่าวถึงสภาวะของสังคมในช่วงนี้ว่า กระแสชาตินิยมแบบสุดโต่งในช่วงต้น ค.ศ.1940 เป็นภาพตัวแทนความพยายามของประเทศไทยต่อการเผชิญหน้ากับประวัติศาสตร์ของตนเอง สเตรทท์ยังเสนอว่า รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม มีการกีดกันและต่อต้านชาวคาทอลิกที่เป็นสายของนักบวชชาวฝรั่งเศสอย่างมาก ตั้งแต่ พ.ศ. 2483-2487 รัฐบาลปิดตัวโรงเรียนคาทอลิก ยึดที่ดิน กักขังกลุ่มพระ มีม็อบที่เข้าไปทำลายโบสถ์คาทอลิก ประเด็นประวัติศาสตร์ที่นำมาสู่การใช้สิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตมาเป็นเครื่องมือปลุกเร้าให้คนไทยเกิดการต่อต้านและไม่ไว้วางใจชาวคาทอลิกและโบสถ์ของคาทอลิก – ฝรั่งเศสคือ เหตุการณ์ในช่วง ร.ศ.112[77] ด้วยเหตุนี้ อีกประการหนึ่งที่จอมพล ป. พิบูลสงครามตัดสินใจประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตรโดยเข้าร่วมกับกองทัพญี่ปุ่นในสงครามมหาเอเชียบูรพา อาจมีพื้นฐานจากการที่จะลบบาดแผลหรือแก้แค้นแก่ชาติอาณานิคมตะวันตกที่มีรากมาตั้งแต่เหตุการณ์ ร.ศ.112 ไม่ต่างจากที่งานของ ธงชัย วินิจจะกูล เรื่อง Siam’s Colonial Conditions and the Birth of Thai History ได้พิจารณาประวัติศาสตร์นิพนธ์ของไทยในอดีตชนชั้นนำเขียนขึ้นและให้ภาพเน้นย้ำว่า “สยามไม่เคยตกเป็น

---

[76] วิจิตรวาทการ, หลวง, “ปาฐกถาเรื่อง การเสียดินแดนไทยให้แก่ฝรั่งเศส ณ หอประชุมศิลปากร วันพฤหัสบดีที่ 17 ตุลาคม พ.ศ.2483,” ใน ปาฐกถาและคำบรรยาย ของ หลวงวิจิตรวาทการ (กรุงเทพฯ: เสริมวิทย์บรรณาคาร, 2516), หน้า 377.

[77] การทำลายโบสถ์ด้วยวิธีต่างๆ ผู้กระทำไม่ได้ถูกดำเนินคดีหรือมีการสอบสวน รวมถึงมีนัยยะในการได้รับการสนับสนุนจากฝ่ายรัฐ มีการจัดกิจกรรมและเป็นเชิงกดดันให้ชาวคาทอลิกเปลี่ยนศาสนามาเป็นศาสนาพุทธด้วย และหากใครไม่ยอมเปลี่ยนศาสนาก็จะถูกกดดันจากสังคม, ดูเพิ่มเติมได้ใน, Shane Strate, “ An Uncivil state of affairs: Fascism and anti-Catholicism in Thailand,1940 1944,” Journal of Southeast Asian Studies 42 (February 2011): 59-87.

อาณานิคม"[78] ปฏิเสธมิได้ว่า จอมพล ป.พิบูลสงครามและชนชั้นนำจำนวนไม่น้อยก็ได้รับมรดกและเป็นผลผลิตจากประวัติศาสตร์นิพนธ์ในกรอบคิดนี้[79] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ ยังอธิบายเรื่องนี้ไว้อีกว่า เมื่อฝรั่งเศสไม่ยินยอมจึงนำไปสู่การสู้รบกันซึ่งเริ่มขึ้นตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2483 จนกระทั่งถึงวันที่ 5 มกราคม พ.ศ.2484 การสงครามก็ขยายตัวอย่างเต็มที่เมื่อกองทัพไทยรุกข้ามพรมแดนเขมรและลาวเพื่อยึดดินแดนกลับคืน แต่กระนั้นการสงครามก็ยุติลงด้วยการไกล่เกลี่ยของญี่ปุ่นเมื่อวันที่ 28 มกราคม และท้ายที่สุดไทยได้รับดินแดนพระตะบอง ส่วนหนึ่งของเสียมราฐ จำปาศักดิ์และฝั่งขวาแม่น้ำโขงคืน กรณีนี้ได้สร้างเกียรติยศให้แก่หลวงพิบูลสงครามอย่างมาก[80]

การต่อสู้กับชาติตะวันตกเรื่องดินแดนยิ่งทำให้จอมพล ป. พิบูลสงคราม "ปลุกใจให้ประชาชนไทยมีหัวใจเป็นไทยจริงๆ จะทำอะไรก็ต้องเพื่อไทยจริงๆ" [81] สังเกตว่าจอมพล ป.พิบูลสงครามพยายามเผยแพร่แนวคิดแบบลัทธิทหารนิยมแก่ประชาชนมาตั้งแต่ช่วงหลังการปราบ "กบฏบวรเดช" ได้สำเร็จ ซึ่งเขาคือผู้มีบทบาทอย่างมากในเหตุการณ์นี้ จอมพล ป.พิบูลสงครามเริ่มใช้สื่อด้านวัฒนธรรมมาเผยแพร่อุดมการณ์ทหารนิยมอย่างเห็นได้ชัด ดังกรณีเป็นผู้ริเริ่มสร้างภาพยนตร์เรื่อง "เลือดทหารไทย" ตั้งแต่ในช่วง พ.ศ. 2477 และออกฉายเมื่อ พ.ศ. 2478 ขณะนั้นเขาเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหมในรัฐบาลของพระยาพหลพลพยุหเสนาจึงได้เสนอขอให้สำนักงานโฆษณาการช่วยทำภาพยนตร์เพื่อโฆษณาให้ราษฎรนิยมการทหาร[82]

---

[78] Thongchai Winichakul, "Siam's Colonial Conditions and the Birth of Thai History," in Southeast Asian Historiography Unraveling the Myths Essays in honour of Barend Jan Tervniel, Volker Grabowsk, ed. (Chiengmai: River Books, 2011), p 22.

[79] ประเด็นนี้ผู้ศึกษาวิเคราะห์เพิ่มเติมว่า แม้จอมพล ป.จะเป็นสมาชิกคนสำคัญของคณะราษฎร ที่เปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบที่กษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ แต่ในแง่มุมนี้แสดงให้เห็นว่า จอมพล ป.พิบูลสงคราม ก็คือผู้หนึ่งที่รับอิทธิพลและกรอบคิดทางประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่ถูกผลิตมาจากกรอบการมองของชนชั้นนำในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์อย่างชัดเจน.

[80] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, แผนชิงชาติไทย (กรุงเทพฯ: 6 ตุลารำลึก, 2553), หน้า 29-30.

[81] เรื่องเดียวกัน, หน้า 86.

[82] ภาพยนตร์เรื่อง "เลือดทหารไทย" นี้ ราชการทหารเป็นผู้ลงทุนร่วมกับเอกชนคือบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ของตระกูลวสุวัติ มีขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดง ซึ่งเกี่ยวกับโครงเรื่องที่เน้นการนิยมการทหารนี้ ในงานศึกษาของชาญวิทย์ เกษตรศิริ เสนอว่า น่าเชื่อว่าเค้าโครงเรื่องจะมาจากหลวงพิบูลสงครามโดยตรง และหลวงพิบูลสงครามได้สนับสนุนภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นพิเศษ โดยเปิดให้เข้าไปถ่ายทำในกองทัพอย่างเต็มที่ นอกจากนี้ยังมีการเตรียมสร้างภาพยนตร์เรื่อง "รบรัก" ซึ่งมีเนื้อหาแนวเดียวกัน แต่

อย่างไรก็ตาม เมื่อกองทัพญี่ปุ่นต้องการจะเดินทัพผ่านไทยเพื่อไปทำสงครามยังประเทศพม่าภายใต้อาณานิคมของอังกฤษ รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามกลับแสดงบทบาทในการเข้าร่วมกับฝ่ายญี่ปุ่นในช่วงสงครามมหาเอเชียบูรพาเพื่อต่อสู้กับฝ่ายสัมพันธมิตร กองทัพญี่ปุ่นบุกโจมตีไทยเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2484 ต่อมาในวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2484 ได้มีการทำสัญญาพันธไมตรีระหว่างไทยกับญี่ปุ่นอย่างเป็นทางการและประกาศสงครามกับอังกฤษและอเมริกาในวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2485 ภายใต้สัญญาสัมพันธไมตรีที่รัฐบาลทำกับฝ่ายญี่ปุ่นได้มีข้อเสนอสำคัญคือ หากฝ่ายญี่ปุ่นชนะ ฝ่ายไทยจะได้รับผลประโยชน์เรื่องของการคืนดินแดนที่เสียไปให้กับอังกฤษและฝรั่งเศสกลับคืนมา ถึงกระนั้น การเข้าร่วมกับญี่ปุ่นของรัฐบาลครั้งนี้ไม่ได้รับความเห็นชอบจากคนไทยในแบบที่เป็นฉันทามติ คนไทยที่ไม่เห็นด้วยจึงจัดตั้งเป็นองค์กรใต้ดินเพื่อต่อต้านญี่ปุ่นทั้งในและต่างประเทศเพื่อประสานกับฝ่ายสัมพันธมิตร และฝึกซ้อมกำลังพลเพื่อต่อสู้กับฝ่ายญี่ปุ่น ดังที่ภายหลังเรียกว่า “ขบวนการเสรีไทย” (Free Thai Movement)

สภาพการณ์ตั้งแต่การขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของจอมพล ป. พิบูลสงครามในช่วง พ.ศ. 2481-2487 การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม จึงอยู่ภายใต้บรรยากาศของลัทธิชาตินิยมและลัทธิทหารนิยมเป็นสำคัญ การเรียกร้องดินแดนคืนจากฝรั่งเศสตลอดจนการที่รัฐบาลประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตรยิ่งผลักดันให้กระแสชาตินิยมและทหารนิยมมีความรุนแรงยิ่งขึ้น ภาพยนตร์จำนวนมากถูกสร้างขึ้นเพื่อปลุกใจการเรียกร้องดินแดนคืน การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารจึงจัดขึ้นโดยถูกวางอยู่ภายใต้บริบทการเมืองทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นนี้ด้วย ขณะที่ด้านตรงข้าม ปรีดี พนมยงค์ ได้ประพันธ์และสร้างภาพยนตร์สวนกระแสทหารนิยมเรื่อง “พระเจ้าช้างเผือก” ขึ้นเพื่อสื่อสารถึงสันติภาพที่ประชาชนไทยต้องการให้แก่ประชาคมโลก[83]

ในช่วง พ.ศ. 2485 สื่อวัฒนธรรมยังถูกใช้ปลุกใจประชาชนให้เห็นความสำคัญของการทหารและการเกษตรกรรมอีกด้วย ดังในเดือนเมษายน พ.ศ. 2485 มีการฉายภาพยนตร์เรื่อง “บ้านไร่นาเรา” ซึ่งกองทัพอากาศลงทุนจัดสร้าง จอมพล ป.พิบูลสงครามเป็นผู้วางโครงเรื่องเอง เนื้อหาได้พยายามปลุกใจประชาชนใน 3 ด้านด้วยกัน คือ การให้นิยมทางการทหาร การทำเกษตรกรรม และการต่อต้านปัญหาเศรษฐกิจที่มาจากพ่อค้าคนกลางชาวต่างด้าว (ชาวจีน)[84] ถึงแม้การประกวดประณีตศิลปกรรมจะหยุดไปในช่วงที่มีสงครามการทวงดินแดนคืนและเมื่อ

ไม่ได้สร้างในที่สุด ผู้สนใจสามารถดูรายละเอียดของโครงเรื่อง งบประมาณ และคณะทำงานการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ภาพยนตร์กับการเมือง (กรุงเทพฯ: ภูมิปัญญา, 2542), หน้า 31-38.

[83] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้จาก ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ภาพยนตร์กับการเมือง, หน้า 52-54.

[84] ผู้สนใจดูรายละเอียดของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ใน , เรื่องเดียวกัน, หน้า 125-152.

กองทัพญี่ปุ่นเข้ามาตั้งฐานทัพในไทย แต่การประกวดศิลปกรรมยังถูกใช้ในการโฆษณาเชิญชวนประชาชนโดยมีปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจเป็นแรงผลักดันอยู่เบื้องหลัง

3.2.2 กรมโฆษณาการกับการประกวดศิลปกรรมเพื่อเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจ

กรมโฆษณาการได้จัดประกวดศิลปกรรมทั้งสิ้น 2 งานด้วยกัน งานแรกคือ “การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหาร” และงานที่สองคือ “การประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย”[85] การจัดประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารเริ่มตั้งคณะกรรมการเพื่อวางแผนจัดการประกวดในวันที่ 14 พฤศจิกายน พ.ศ. 2485 นายทวี บุญยะเกตุ เลขาธิการคณะรัฐมนตรี ได้มีคำสั่งตรงไปถึงอธิบดีกรมศิลปากรเรื่อง “ตั้งกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหาน” มีรายละเอียดส่วนหนึ่งว่า

> ด้วยท่านนายกรัฐมนตรีมีความประสงค์จะจัดให้มีการประกวดรูปเขียนขนาดใหย่พอสมควน ให้มีความหมายดังนี้ ก. รูปสแดงความรักระหว่างทหานไปรบกับลูกเมีย และ ข. รูปสแดงความรักระหว่างประชาชนกับข้าราชการ ทั้งนี้เพื่อเปนเครื่องส่งเสิมกำลังไจแก่ทหานผู้ต้องไปราชการสนามรบ และเผยแพร่ให้ประชาชนเข้าไจความเอาไจใส่ของทางราชการยิ่งขึ้น และให้กำหนดเงินรางวันไว้ประเภทละ 3 รางวันคือ รางวัลที่ 1 เงิน 1,000 บาท รางวันที่ 2 เงิน 500 บาท รางวันที่ 3 เงิน 250 บาท รวม 2 ประเภท 6 รางวัน เป็นเงินทั้งสิ้น 3,500 บาท [86]

ทั้งนี้มีการตั้งให้นายไพโรจน์ ชัยนาม อธิบดีกรมโฆษณาการขณะนั้นเป็นประธานกรรมการและจัดประชุมขึ้นครั้งแรกในวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2485 แม้หลักฐานของการประกวดใน

---

[85]ทั้ง 2 งานนี้ปรากฏว่าไม่ได้ถูกนำมาศึกษาในงานทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับกรมโฆษณาการในช่วงเวลาดังกล่าวเลย ดังเช่นในวิทยานิพนธ์ของสุวิมล พลจันทร์ เรื่อง กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ พ.ศ. 2476 - 2487 (2531) ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า อาจเป็นเพราะหลักฐานที่มีอยู่จำกัดมาก รวมถึงขาดหลักฐานภาพด้วย ถึงกระนั้น เนื่องจากงานชิ้นนี้ศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะจึงมิอาจจะละเลยต่อเอกสารและหลักฐานที่มีอยู่ได้ ด้วยเหตุนี้จึงขอศึกษาการประกวดศิลปกรรมทั้ง 2 งานนี้โดยใช้หลักฐานและเอกสารเท่าที่มีอยู่อย่างจำกัดให้เป็นประโยชน์ที่สุด.

[86] หจช. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง ตั้งกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาน (วันที่ 14 พฤศจิกายน 2485), หน้า 1.

พ.ศ. 2485 จะมิสามารถบอกถึงรายละเอียดเกี่ยวกับตัวผลงานหรือผู้ส่งผลงาน แต่ร่องรอยของจำนวนผลงานศิลปะที่ส่งเข้ามาร่วมประกวดครั้งแรกถูกรายงานไว้ในเอกสารบันทึกการประชุมของคณะกรรมการในการจัดการประกวดครั้งที่ 2 ว่า

> ...ส่วนในการประกวดครั้งที่ 1 นั้นมีรูปที่ส่งเข้าประกวด 174 รูป ประเภท ก.สแดงความรักระหว่างทหานไปรบกับลูกเมีย 121 รูป ประเภท ข. สแดงความรักระหว่างประชาชนกับข้าราชการ 53 รูป จำนวนผู้ส่งเข้าประกวด 112 รายชื่อ การประกวดครั้งที่แล้วมา ปรากตว่าไม่มีรูปที่เขียนดีถึงขนาดควนได้รับรางวันที่ 1 ของทั้งประเภท สแดงความรักระหว่างทหานไปรบกับลูกเมีย และประเภทสแดงความรักระหว่างประชาชนกับข้าราชการ คงมีแต่รูปที่ได้รับรางวันที่ 2 และที่ 3 เท่านั้น ซึ่งท่านนายกรัฐมนตรีได้กรุณามอบรางวันไห้แก่ผู้ที่ชนะการประกวดเปนการเส็ดสิ้นไปแล้ว ที่สภาวัธนธัมแห่งชาติเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม สกก่อน [87]

จากการไม่มีผลงานศิลปะที่ส่งเข้าประกวดเป็นที่น่าพอใจ นายกรัฐมนตรีและคณะกรรมการจึงจัดให้มีการประกวดขึ้นอีกเป็นครั้งที่ 2 โดยเปิดให้ส่งผลงานระหว่างวันที่ 1 มกราคม - 31 มีนาคม พ.ศ. 2486 หลังจากมีการมอบรางวัลของการประกวดครั้งแรกเสร็จสิ้นไปเพียง 3 เดือนเท่านั้น การจัดประกวดครั้งที่สองนี้เพื่อเฟ้นหาผลงานที่น่าพอใจจริงๆ จุดนี้สะท้อนว่าการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารเป็นการประกวดในแบบ “วาระพิเศษ” ให้ได้มาซึ่งงานศิลปะอันจะนำไปเผยแพร่แก่สาธารณชนเพื่อใช้ปลุกใจโดยรวดเร็ว การประกวดไม่ได้กำหนดกรอบเวลาที่แน่นอน แต่เป็นไปตาม “คำบัญชา” ของนายกรัฐมนตรีภายใต้ระบอบแบบทหารนิยม ในที่นี้ผู้ศึกษาเสนอว่า นโยบายสร้างชาติและการกำหนดแนวปฏิบัติที่เรียกว่า “รัฐนิยม” ทั้ง 12 ฉบับ ผนวกกับความช่วยเหลือในการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมจากหลวงวิจิตรวาทการ ส่งผลให้การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาร ใน พ.ศ.2485 – 2486 สะท้อนถึงการนำเสนออุดมการณ์บนฐานที่เป็นรูปธรรมมากขึ้น เพราะก่อนหน้านี้ ในการประกวดประณีตศิลปกรรมช่วงต้นทศวรรษ 2480 การนำเรื่องของรัฐธรรมนูญ หลัก 6 ประการ ความแข็งแรง ความกล้าหาญ และการทำประโยชน์เพื่อประเทศชาติมาเผยแพร่นั้น ทุกอย่างล้วนวางอยู่บนฐานทางอุดมการณ์ที่ไม่ได้มีกรณีพิพาทใดมาเป็นตัวกระตุ้นมากนัก ต่างจากการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารซึ่งอยู่ภายใต้บริบทของสงครามที่กำลังเกิดขึ้นในสังคม ทั้งการรบกับฝรั่งเศสเพื่อเรียกร้องดินแดนคืนที่เพิ่งจะ

---

[87] หจช.ศธ. 0701.0.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาร ครั้งที่ 5 นะ กรมโคสนาการ (วันที่ 8 เมสายน 2486), หน้า 5.

ผ่านพ้นไปด้วยชัยชนะและบรรยากาศของสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่จอมพล ป.พิบูลสงครามประกาศเข้าร่วมสงครามเป็นพันธมิตรกับญี่ปุ่นอย่างเต็มตัว

การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารมีข้อแตกต่างจากการประกวดประณีตศิลปกรรม กล่าวคือ ในเรื่อง “เกณฑ์เนื้อหา” ของการประกวดที่น้อยลงกว่าการประกวดประณีตศิลปกรรม โดยปรากฏประเภทเนื้อหาของผลงานเพียงแค่ 2 ประเภท ดังที่กล่าวไปแล้ว นอกจากนี้ยังมีแต่การประกวดรูปเขียนเท่านั้น ไม่มีการประกวดงานประติมากรรมหรือศิลปะประเภทอื่น ทั้งนี้จากหลักฐานที่มีการมอบรางวัลที่ 1 ให้แก่รูปของ “วีระกุล ทองน้อย” ซึ่งทำงานอยู่ที่กองแผนที่ทะเล กรมอุทกศาสตร์ ตอนหนึ่งมีถ้อยความว่า “เนื่องจากยังเขียนดีไม่ถึงขนาดและต้องแก้ไขถ้าจะพิมพ์เปนภาพโปสเตอร์ จึงให้ลดเงินรางวันลงเสียบ้าง”[88] ผู้จัดคงมุ่งหวังจะนำภาพที่ได้รางวัลไปจัดพิมพ์เป็นโปสเตอร์เพื่อเผยแพร่ในหมู่ประชาชนจึงกำหนดให้มีการประกวดรูปเขียนซึ่งง่ายต่อการนำไปทำเป็นโปสเตอร์มากกว่าศิลปะประเภทอื่น แม้จะไม่มีหลักฐานชี้ชัด แต่อาจวิเคราะห์ต่อได้อีกว่า การประกวดรูปเขียนน่าจะมาจากการที่ผู้จัดพยายามให้ประชาชนทั่วไปได้มีส่วนร่วมมากที่สุด ไม่ใช่แต่เฉพาะนักศึกษาทางศิลปะโดยตรงเท่านั้น เพราะการทำงานภาพเขียนมีข้อจำกัดที่น้อยกว่างานประติมากรรม ทั้งในด้านค่าใช้จ่าย เครื่องมือ วัสดุอุปกรณ์ และการขนย้าย

สำหรับการประกวดครั้งที่ 2 ในช่วงต้น พ.ศ. 2486 นายไพโรจน์ ชัยนาม อธิบดีกรมโฆษณาได้กล่าวในที่ประชุมเพื่อแจ้งถึงบัญชาของนายกรัฐมนตรีว่า “ได้มีบัญชาให้ดำเนินการจัดให้มีการประกวดขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่ง โดยอนุโลมตามหลักการเดิม และให้มีรางวันเท่าเดิม แต่ให้เวลาเขียน 3 เดือน เพื่อจะได้รูปที่ดีและพอใจจริงๆ ส่วนขนาดนั้นให้เปนขนาดไหย่กว่าที่แล้วมา… โดยกำหนดขนาดรูปเขียนที่จะส่งเข้าประกวดเปนกว้าง 90 ซม. ยาว 195 ซม. (เดิมกว้าง 55 ซม. ยาว 75 ซม.)”[89] ปรากฏว่ายังมีผู้ร่วมส่งงานเข้าประกวดเป็นจำนวนมาก อาจเพราะการสร้างภาพเขียนโดยกำหนดเนื้อหาแต่ไม่ได้เน้นกำหนดวัสดุหรือสื่อการถ่ายทอดที่ตายตัวเป็นเหตุทำให้ผู้สร้างงานสามารถเข้าร่วมได้ง่าย จนทำให้การประกวดครั้งที่ 2 นี้มีหลักฐานรายงานว่า

> รวมรูปเขียนที่ส่งเข้าประกวดทั้งหมดในคราวนี้จำนวน 155 รูป เปนรูปที่ส่งเข้าประกวดประเภท ก.คือ ประเภท สแดงความรักระหว่าง ทหานไปรบกับลูกเมีย 93 รูป ประเภท ข. สแดงความรักระหว่าง

---

[88] หจช. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหาน ครั้งที่ 6 นะ กรมโคสนาการ (วันที่ 9 เมสายน 2486), หน้า 8.

[89] หจช.ศธ. 0701.0.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาร ครั้งที่ 5 นะ กรมโคสนาการ (วันที่ 8 เมสายน 2486), หน้า 5.

> ประชาชนกับข้าราชการ 62 รูป จำนวนผู้ส่งเข้าประกวด 104 รายชื่อ (เพราะบางคนส่งเข้าประกวดมากกว่า 1 รูป)...และมีการเชิญผู้เชี่ยวชาญมาเป็นที่ปรึกษาในการประกวดจำนวน 4 ท่าน คือ 1. พ.ต.ล้อม บุรกัมโกวิท 2. ม.จ.สมัยเฉลิม กริดากร 3. พ.ต.เยื้อน นรีมิตรเวชการ และ 4. นายจี.เฟโรจี...อนึ่ง การพิจารณาตัดสินคราวนี้ใคร่เสนอขอให้ดำเนินการโดยด่วนสักหน่อย เพราะหยากจะเปิดให้ประชาชนเข้าชมรูปเขียนเหล่านี้หลังจากการตัดสินไนวันที่ 11 เดือนนี้ ซึ่งเปนวันงานทางวัธนธัมของสำนักนายกรัถมนตรีด้วย [90]

ความเร่งด่วนในการดำเนินงานตอกย้ำถึงเจตนารมณ์สำคัญของการประกวดที่ต้องการให้มีการผลิตผลงานศิลปะเพื่อนำไปใช้เป็นสื่อสิ่งพิมพ์เผยแพร่ภาพลักษณ์ของทหารที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับประชาชนตามนโยบายของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่ประกาศไว้ตั้งแต่ได้ขึ้นสู่อำนาจในช่วงต้นอย่างชัดเจน ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ในจำนวนผู้ส่งผลงานจำนวนมาก ปรากฏว่าส่วนใหญ่ยังคงเป็นผู้ที่จบจากโรงเรียนเพาะช่างและภายหลังมีอาชีพการงานที่หลากหลายขึ้น สังเกตจากรายชื่อผู้ได้รางวัลจากการประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การทหารครั้งที่ 2

ดังกรณีผู้ได้รางวัลที่ 1 ของประเภท ก. “ให้ได้แก่รูปหมายเลข 73 แต่เนื่องจากยังเขียนดีไม่ถึงขนาด และต้องแก้ไขถ้าจะพิมพ์เปนภาพโปสเตอร์ จึงให้ลดเงินรางวันลงเสียบ้าง คือให้จ่ายเพียง 750 บาท (เดิมประกาสไว้ 1,000 บาท) รูปนี้ นายวีระกุล ทองน้อย บ้านเลขที่ 401 ตำบนกัลป์ยานมิตร ธนบุรี ทำงานกองแผนที่ทเล กรมอุทกสารท ส่งเข้าประกวด” วีระกุล ทองน้อยผู้นี้ ภายหลังเมื่อออกจากงานในกรมอุทกศาสตร์ได้หันมาทำอาชีพเขียนภาพปกและภาพประกอบหนังสือตลอดจนเขียนภาพการ์ตูนและแต่งนิยายภาพ จนต่อมามีชื่อเสียงมากในนามปากกาว่า “พ. บางพลี” กรณีผู้ได้รางวัลที่ 2 “ให้ได้แก่รูปหมายเลข 25 โดยให้รางวัน 500 บาทเดิม ตามจำนวนที่ได้ประกาสไว้ รูปนี้ นายสมบุญ สว่างจันทร์ ร้านเสรีการช่าง ตำบนสี่แยกแม้นสรี จังหวัด พระนครเปนผู้ส่งเข้าประกวด” [91] สมบุญ สว่างจันทร์ ภายหลังมีบทบาทในวงการสิ่งพิมพ์ เป็นผู้สร้างภาพประกอบทั้งผลงานของตนเองและด้วยกลวิธีนำภาพถ่ายหรือภาพเขียนของศิลปินอื่นมาทำเป็นภาพพิมพ์เพื่อใช้เป็นภาพปกในวารสาร เอกชน ของบริษัท เอกชน จำกัด ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

---

[90] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5.

[91] หจช. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหานครั้งที่ 6 นะ กรมโคสนาการ (วันที่ 9 เมสายน 2486), หน้า 8.

สำหรับผู้ได้รางวัลคนอื่นๆ ยังปรากฏว่าเป็นผู้ที่ทำงานแล้วเป็นส่วนใหญ่ทั้งสิ้น ไม่ใช่นักเรียน นักศึกษา เช่น จเริน สรีอักสร ผู้ได้รางวัลที่ 1 ของประเภท ข. ทำงานอยู่ที่สำนักงานเทอดไทย บุญยัง แสนสมรส ผู้ได้รางวัลที่ 2 ของประเภท ข.ทำงานอยู่กองถ่ายรูป กรมแผนที่ พนม สุวรรณบุนย์ ผู้ได้รางวัลที่ 3 ประเภท ข. เป็น ครูโรงเรียนกลาโหมอุทิส ภายหลังพนมมีบทบาทในวงการศิลปะ ทั้งในฐานะศิลปินและนักวาดภาพประกอบหนังสือที่มีชื่อเสียง หรือเชถ ชวนเสถียร ทำงานที่สำนักงานห้องหุ่น เยื้องศาลาเฉลิมกรุง นอกจากนี้ยังมีการตัดเงินรางวัลที่เหลือมาให้ผลงานบางชิ้นเป็นรางวัลชมเชยทั้งในประเภท ก.และ ข.ด้วย ในกลุ่มรางวัลชมเชยนี้ ในเวลาต่อมาผู้ได้รางวัลบางคนกลายเป็นศิลปินที่มีบทบาทในวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย อาทิ ประสงค์ ปัทมานุช ได้รางวัลชมเชยอันดับ 1 ของประเภท ก. ขณะนั้นทำงานสังกัดกองสถาปัตยกัม กรมศิลปากร หรือเฉลิม นาคีรักษ์ ได้รางวัลชมเชยอันดับ 3 ของประเภท ก. ทำงานเป็นอาจารย์อยู่โรงเรียนเพาะช่าง เป็นต้น

วิธีการตัดสินปรากฏอยู่ในเอกสารที่แนบใน “บันทึกการประชุม ครั้งที่ 6 ของคณะกรรมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การทหาร” แสดงให้เห็นว่าคณะกรรมการอันประกอบด้วย นายไพโรจน์ ชัยนาม นายยง ส.อนุมานราชธน พ.อ.ประยูร ยุทธสารทโกสล ร.น. พ.อ.นวล สารานุประพันธ์ นายเพียร ราชธัมนิเทส และพ.ต.ท.บันจงสักดิ์ ชีพเปนสุข รวมถึงที่ปรึกษาทั้ง 4 คน ตามที่ได้กล่าวชื่อไปแล้ว ได้ใช้วิธีให้แต่ละคนเลือกหมายเลขรูปที่ตนเองจะเสนอให้ได้รางวัล ซึ่งไม่มีการกำหนดว่า แต่ละคนจะเลือกได้คนละกี่รูป จากนั้นจึงนำรูปที่เลือกพ้องกันและได้คะแนนมากที่สุด เรียงตามลำดับและให้รางวัลในแต่ละประเภท เช่น รูปหมายเลข 73 ที่ได้รางวัลที่ 1 ในประเภท ก.รูปแสดงความรักระหว่างทหารไปรบกับลูกเมีย ของวีระกุล ทองน้อย ปรากฏว่ามีกรรมการผู้เลือกเสนอรูปนี้พ้องกัน 7 คน เป็นกรรมการเสนอ 4 คน และที่ปรึกษาเสนอ 3 คน[92] รวมแล้วได้คะแนนมากที่สุดจึงได้รางวัลที่ 1 ไป

หลังมอบรางวัลจากการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารครั้งที่ 2 เรียบร้อยแล้ว ปรากฏว่านอกจากนายกรัฐมนตรีจะอนุมัติให้จ่ายเงินสำหรับผู้ได้รางวัลตามประกาศแล้วนั้น ยัง “ให้จ่ายเงินรางวัน พิเสสแก่บันดาเจ้าของที่ส่งรูปเข้าประกวด แต่ไม่ได้รับรางวันรายละ 10 บาททุกรายอีกด้วย เพื่อเปนการตอบแทนเจตนาอันดีที่ส่งรูปเข้าประกวด” [93] การมอบเงินพิเศษเป็นการตอบ

---

[92] หจช.ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง เลขหมายรูปที่อนุกัมการและที่ปรึกสาเสนอต่อที่ประชุมพ้องกัน , หน้า 11.

[93] หจช. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียน ฯ ครั้งที่ 7 นะ กรมโคสนาการ (วันศุกร์ที่ 23 เมสายน 2486), หน้า 15.

แทนเจตนาอันดีแก่ผู้ส่งนี้ย่อมแสดงถึงแนวคิดของผู้นำรัฐบาลที่ว่า ศิลปะเป็นเครื่องมือประชาสัมพันธ์อุดมการณ์ของรัฐที่สำคัญและเผยแพร่ไปได้อย่างรวดเร็วมาก การประกวดรูปเขียนครั้งนี้จึงไม่ใช่เป็นการประกวดศิลปะธรรมดา แต่ตีความได้ว่าอาจเป็นภารกิจที่เป็นประโยชน์แก่ประเทศชาติได้อีกประการหนึ่ง อย่างไรก็ตาม การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารนี้ได้หยุดลงเพียงครั้งที่ 2 ในการประชุมของคณะกรรมการเพื่อสรุปงานและเตรียมการจัดประกวดครั้งใหม่ได้มี "คำบัญชา" จากนายกรัฐมนตรีอีกครั้งว่า "หยากจะให้มีการประกวดกันขึ้นอีกและในการประกวดคราวไหม่นี้อยากจะให้เปนรูปเชินชวนส่งเสิมการทำมาหากิน รูปบ้านไร่นาเรา รูปธัมชาติ ฯลฯ..."[94] ทั้งนี้ น.อ.ประยูร ยุธสารทโกสล ได้กล่าวถึงการพบปะกับนายกรัฐมนตรีว่า

> พนะท่านได้กล่าวว่า หยากจะชักชวนให้ข้าราชการ โดยฉเพาะหย่างยิ่งผู้ที่มีเงินเดือนน้อยๆ สละอาชีพทางราชการไปทำมาหากินในทางอื่นกันบ้าง เปนต้นว่า ในทางกเสตรกัม อุสาหกัมและการค้า เพราะอาชีพเหล่านี้จะทำให้ร่ำรวยได้ และเปนการช่วยความมั่นคงของชาติด้วย ฉะนั้นจึงประสงค์จะให้มีการประกวดรูปเขียนสแดงถึงการประกอบอาชีพในงานสาขาต่างๆ เช่น การทำสวนครัวและเลี้ยงสัตว์พายในครัวเรือน ซึ่งจะทำให้เปนสุขสบายโดยได้รับประทานของสดๆ บริสุทธิ ไม่ต้องไปซื้อหาจากที่อื่น กับยังจะนำไปขายแลกเปลี่ยนเปนสินค้าทำให้เกิดความมั่งคั่งขึ้นได้ด้วย รูปเขียนนี้จึงมีความมุ่งหมายที่จะชักชวนให้ผู้ที่ได้พบเห็นเกิดนึกรักหยากจะประกอบอาชีพนั้นตามไปด้วย[95]

สังเกตได้ว่ามีคำว่า "รูปบ้านไร่นาเรา" อยู่ในคำกล่าวของ น.อ.ประยูร ด้วย ซึ่งแสดงถึงคำติดปากมาจากชื่อภาพยนตร์ของจอมพล ป. พิบูลสงครามดังที่ได้กล่าวไปแล้ว คำบัญชาของนายกรัฐมนตรีในครั้งนี้ น่าสนใจยิ่งว่ามีความคล้ายคลึงไปในแนวทางเดียวกับที่เคยเกิดขึ้นใน พระราชดำรัสตอบของรัชกาลที่ 6 เมื่อครั้งกระทรวงธรรมการจัดการแสดงศิลปการหัตถกรรมนักเรียนครั้งที่ 1 ใน พ.ศ. 2455 ที่มีเนื้อสาระสำคัญคือ "...การหาเลี้ยงชีพในทางหัตถกรรม เราผู้เป็นพระเจ้าแผ่นดินก็กล่าวยืนยันได้ว่าไม่เป็นการเลวทรามกว่าเป็นเสมียนหรือเป็นข้าราชการ ดังที่คนเป็นอันมากยังสำคัญผิดอยู่นั้นเลย คงจะได้รับความยกย่องชุบเลี้ยงเช่นกัน คือถ้าตั้งตนให้เป็นหลักฐานมั่นคงในทางค้าขายหรือศิลปะการได้แล้ว เราก็คงจะตั้งให้เป็นขุนน้ำขุนนางได้ไม่ผิดอะไรกับผู้ที่รับราชการดังได้มีตัวอย่างปรากฏมาแล้วหลายราย..."[96]

---

[94] เรื่องเดียวกัน, หน้า 15.

[95] เรื่องเดียวกัน, หน้า 15.

[96] หจช.ศธ.17/2 "เรื่อง พระราชดำรัสตอบเสนาบดีกระทรวงธรรมการ. หน้า.39.

เมื่อนำหลักฐานจากช่วงเวลาทั้งสองที่แตกต่างกันมาวิพากษ์และเปรียบเทียบกัน ผู้ศึกษาวิเคราะห์ได้ในเบื้องต้น กล่าวคือ สิ่งที่คล้ายคลึงกันระหว่างสมัยรัชกาลที่ 6 กับกลางทศวรรษ 2480 คือ ประชาชนยังมีทัศนะและความนิยมที่จะทำงานเป็นข้าราชการอันเป็นงานที่มั่นคงและมีความก้าวหน้ามากกว่าอาชีพอื่น แนวทางแก้ไขของรัชกาลที่ 6 ในเรื่องนี้ คือ การเน้นถึงความสำคัญของงานศิลปหัตถกรรมและสนับสนุนการจัดแสดงศิลปการหัตถกรรมโดย “ทางตรง” ขณะที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม เลือกแก้ไขโดยใช้การประกวดศิลปะเพื่อรณรงค์สื่อสาร “ทางอ้อม” แก่ประชาชนให้เห็นความสำคัญของอาชีพการเกษตรและการอุตสาหกรรม สิ่งที่ต่างกันในแง่ของมิติด้านความก้าวหน้าและด้านเศรษฐกิจของสองยุคสมัยคือ สำหรับรัชกาลที่ 6 กล่าวไว้ชัดเจนโดยสรุปความว่า หากทำงานศิลปหัตถกรรมได้ดีก็สามารถที่จะนำพาความก้าวหน้าและได้รับปูนบำเหน็จเป็น “ขุนน้ำขุนนางได้ไม่ผิดอะไรกับผู้ที่รับราชการ”[97] สะท้อนถึงความจำกัดของสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่ความก้าวหน้าหมายถึงการได้ประกอบอาชีพเป็นขุนนาง ข้าราชการ ซึ่งได้รับแต่งตั้งชั้นยศโดยพระมหากษัตริย์เป็นสำคัญ ขณะที่ความก้าวหน้าทางอาชีพยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้น การทำเกษตรและอุตสาหกรรมโดยไม่ต้องเป็นข้าราชการนำมาสู่การที่ “อาชีพเหล่านี้จะทำให้ร่ำรวยได้และเปนการช่วยความมั่นคงของชาติด้วย” นอกจากนี้ยังทำให้ชีวิตเป็นสุขได้เนื่องจากจะได้รับประทานของสด บริสุทธิ ไม่ต้องไปซื้อหาจากที่อื่นกับยังจะนำไปขายแลกเปลี่ยนเปนสินค้าทำให้เกิดความมั่งคั่งขึ้นได้ด้วย แสดงถึงความก้าวหน้าด้วยการส่งเสริมฐานะทางเศรษฐกิจของประชาชนมากกว่าการเน้นเรื่องยศฐาบรรดาศักดิ์ดังเช่นในระบอบเก่า

คำบัญชาของนายกรัฐมนตรีข้างต้นนำมาสู่ข้อสรุปในที่ประชุมกรรมการจัดงานการประกวดรูปเขียน โดยเปลี่ยนหัวข้อจาก “รูปเขียนเกี่ยวกับทหาร” มาเป็น “การประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย” โดยออกประกาศเชิญชวนให้ส่งผลงานในเดือนเมษายน พ.ศ.2486 โดยแบ่งประเภทและความหมายของรูปที่รับประกวดออกเป็น 3 ประเภทด้วยกันคือ

1. รูปส่งเสิมอาชีพทางการกเสตรกัม มีความมุ่งหมายที่จะชักนำให้ประชาชนเอาใจใส่และนิยมประกอบอาชีพทางการกเสตรกัม เช่น การทำไร่ ทำนา การสวนครัว และการเลี้ยงสัตว์ ฯลฯ
2. รูปส่งเสิมอาชีพทางอุสาหกัมไนครอบครัว มีความมุ่งหมายที่จะชักนำให้ประชาชนมีความเอาใจใส่และนิยมประกอบอาชีพทางการอุสาหกัมไนครอบครัว เช่น การปั่นฝ้าย การจักสาน การทอผ้า ฯลฯ

---

[97] เรื่องเดียวกัน, หน้า 39.

3. รูปส่งเสริมความรักชาติและปิตุภูมิโดยทางสแดงทิวทัศน์งามตามธัมชาติของท้องถิ่นไทย มีความมุ่งหมายที่จะให้ประชาชนชาวไทยเอาใจใส่นิยมความสวยงามของบ้านเมืองและบังเกิดความรักชาติปิตุภูมิ[98]

ลักษณะของรูปที่ส่งประกวดต้องเป็นรูปในแบบภาพโปสเตอร์ที่มีการระบายสีและจะต้อง "ไม่มีลักสนะและข้อความประกอบ (หากมี) อันอาดชักชวนไปไนทางที่ขัดต่อความสงบเรียบร้อยของประชาชน สีลธัมอันดีและวัธนธัมของชาติ…มีกำหนดเวลาและสถานที่ส่งในระหว่างวันที่ 1 พรึสภาคม 2486 ถึงวันที่ 19 มิถุนายน 2486 นะ กรมโคสนาการ เวลาเปิดทำงาน" [99] รูปที่ได้รางวัลจะถือเป็นลิขสิทธิ์ของกรมโฆษณาการ ส่วนรูปที่ไม่ได้รางวัล ผู้ส่งสามารถมารับกลับคืนได้ภายหลังจากที่จัดแสดงให้ประชาชนได้รับชมแล้ว เงินรางวัลในการประกวดไม่ต่างจากการประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การทหารมากนัก เพราะรางวัลทั้ง 3 ประเภท แบ่งออกเป็นรางวัลที่ 1 เงิน 1,000 บาท รางวัลที่ 2 เงิน 500 บาท และรางวัลที่ 3 เงิน 250 บาท[100] ทั้งนี้ไม่ปรากฏว่าสถานที่แสดงผลงานจะจัดให้เป็นที่ใด

ในบริบทของการเมืองช่วง พ.ศ.2484-2486 ถือได้ว่ายังอยู่ในภาวะสงครามโลกครั้งที่ 2 จอมพล ป.พิบูลสงครามขณะนั้นยังดำเนินนโยบายสนับสนุนญี่ปุ่นและขจัดรัฐมนตรีหรือข้าราชการที่ไม่นิยมญี่ปุ่นออกจากตำแหน่ง การปรับปรุงคณะรัฐมนตรี "เน้นถึงวัตถุประสงค์ว่า คณะรัฐมนตรีชุดใหม่จะต้องประกอบไปด้วยบุคคลที่ 'เคารพและเชื่อฟังนายกรัฐมนตรีอย่างบริสุทธิ์ใจ'… นอกจากนี้ยังเพิ่มธรรมเนียมปฏิบัติเกี่ยวกับผู้นำ เช่นการให้วันเกิดจอมพลเป็นวันหยุดราชการเพื่อ 'ทำสวนและเลี้ยงสัตว์'…"[101] อันแสดงถึงความนิยมของผู้นำในด้านเกษตรกรรม การรณรงค์เรื่องการทำเกษตรกรรมจึงเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้เกิดการขยายตัวของเศรษฐกิจชาตินิยมผ่านการที่ประชาชนหันมาทำการเกษตรและอุตสาหกรรมในครัวเรือนจนกลายเป็นแรงผลักดันให้เกิดการจัดประกวดรูปเขียนเช่นนี้ อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าเสียดายยิ่งว่าข้อจำกัดของการศึกษา คือ นอกจากเอกสารประกาศของกรมโฆษณาการที่เชิญชวนและบอกข้อกำหนดในการประกวดรูปเขียนครั้งนี้

---

[98] หจช.ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง การประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การกเสตรกัม การอุสาหกัม และทิวทัศน์งามตามธัมชาติของประเทศไทย โดยกรมโคสนาการ (วันที่ 3 เมสายน 2486), หน้า 11.

[99] เรื่องเดียวกัน, หน้า 17.

[100] เรื่องเดียวกัน, หน้า 18.

[101] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, แผนชิงชาติไทย, หน้า 34.

แล้ว ไม่ได้ปรากฏหลักฐานของผู้ส่งผลงาน กรรมการ ผู้ได้รางวัล หรือภาพถ่ายของผลงานที่ส่งเข้าประกวดเพื่อใช้ในการศึกษาวิเคราะห์เรื่องรูปแบบและแนวงานศิลปะเพิ่มเติมเลย หลักฐานที่นำเสนอมาคงเป็นร่องรอยที่หลงเหลืออยู่พอที่จะศึกษาถึงแนวคิดการจัดประกวดในเบื้องต้น ทั้งนี้เพื่อช่วยอธิบายถึงการใช้การประกวดศิลปะเป็นเครื่องมือสื่อสารนโยบายของรัฐอันมีปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจคอยผลักดันอยู่เบื้องหลังได้เพิ่มมากขึ้นในขณะนี้เท่านั้น

3.3 ก่อนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ: กลุ่มจักรวรรดิศิลปินกับปัจจัยทางเศรษฐกิจที่มีผลต่อการรวมกลุ่มและการจัดนิทรรศการศิลปะของศิลปินในช่วงทศวรรษ 2480

ภายใต้บรรยากาศของสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อกองทัพญี่ปุ่นเข้ามาในประเทศไทย ปรากฏว่า อาจารย์ชาวญี่ปุ่นคนหนึ่งที่เข้ามาทำงานเป็นอาจารย์สอนศิลปะในโรงเรียนเพาะช่างและเคยเป็นหนึ่งในคณะกรรมการตัดสินในการประกวดประณีตศิลปกรรม คือ “นายไวซาเซ” ได้ “ยุติฐานะการเป็นสายลับของเขาและในทันทีทันใดเขาได้เปลี่ยนชุดยูนิฟอร์มเป็นชุดของกองทัพญี่ปุ่นเพื่อต้อนรับสหายร่วมรบของเขา”[102] ทั้งนี้การทำสัญญาสัมพันธไมตรีกับญี่ปุ่นในวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2484 เพื่อร่วมกันประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตรในเวลาต่อมาเมื่อวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2485 ได้ทำให้ความสัมพันธ์อันไม่ใช่มิตรมหาชนระหว่างรัฐบาลไทยภายใต้การนำของจอมพล ป.พิบูลสงครามกับญี่ปุ่นก้าวจากการสนับสนุนทางการเมืองไปสู่การสนับสนุนงานทางด้านวัฒนธรรม เนื่องจากใน พ.ศ. 2485 และ พ.ศ.2486 “ศูนย์วัฒนธรรมของญี่ปุ่นที่ตั้งอยู่บนอาคารบริเวณถนนราชดำเนินได้จัดการแสดงนิทรรศการศิลปะเพื่อสนับสนุนศิลปินชาวไทย โดยเฉพาะกลุ่มนักเรียนศิลปะจากกรุงเทพฯ กิจกรรมนี้มี ‘โมเนท ซาโตมิ’ (Mounet Satomi) ศิลปินชาวญี่ปุ่นผู้จบการศึกษาทางด้านศิลปะมาจากฝรั่งเศส ซึ่งทำหน้าที่เป็นทูตทางวัฒนธรรมได้มอบเงินทุนเพื่อเป็นรางวัลสนับสนุนให้แก่ผู้ชนะในการประกวดด้วย”[103]

อภินันท์ โปษยานนท์ อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับนิทรรศการนี้ว่า มีรางวัลชนะเลิศเป็นเงิน 1,000 บาท รางวัลที่สองเป็นเงิน 600 บาท และรางวัลที่ 3 เป็นเงิน 300 บาท ในงานนี้ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ แสดงผลงานประติมากรรมรูปไก่และภาพทิวทัศน์เมืองชะอำที่ระบายด้วยสีน้ำ ผลงานชิ้นนี้ได้รางวัลด้วยโดยได้รับเงินจำนวน 20 บาท ขณะที่ชิต เหรียญประชา แสดงผลงานประติมากรรมแกะสลักรูปหนุมานและเบญจกาย ส่วนนายซาโตมิ แสดงผลงานภาพล้อใบหน้า

---

[102] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p.41.

[103] Ibid, pp.41-42.

นายเฟโรจี นางมีเซียม ยิบอินซอย และนายควง อภัยวงศ์[104] วรรณสิทธิ์ ปูคะวณิช ยังเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ชนะการประกวด[105] น่าเสียดายอย่างยิ่งที่ไม่มีหลักฐานจากนิทรรศการและการประกวดศิลปกรรมครั้งนี้หลงเหลือไว้ให้ศึกษามากนัก อย่างไรก็ตาม นิทรรศการครั้งนี้ยังคงเป็นการสนับสนุนจากศูนย์วัฒนธรรมญี่ปุ่นภายใต้ปัจจัยความสัมพันธ์ทางการเมืองที่ฝ่ายญี่ปุ่นมีต่อรัฐบาล แต่ยังมิใช่กิจกรรมทางศิลปะที่ริเริ่มโดยภาคเอกชนอย่างแท้จริง

จนกระทั่งในช่วงปลายทศวรรษ 2480 จึงปรากฏว่ามีการรวมตัวครั้งสำคัญของกลุ่มศิลปินหลายสาขาจากภาคเอกชน โดยมิได้เกี่ยวข้องกับภาครัฐ การรวมตัวครั้งนี้ไม่ได้มีเป้าหมายในการจัดประกวดศิลปะเป็นหลักเฉกเช่นที่รัฐจัดขึ้นก่อนหน้า หากแต่การรวมกลุ่มมีปัจจัยทางเศรษฐกิจเป็นแรงผลักดันสำคัญ นักประวัติศาสตร์บางคนได้ให้สถานะแก่นิทรรศการศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้ว่า “เป็นนิทรรศการศิลปะที่จัดขึ้นบนพื้นที่สาธารณะครั้งแรกที่จัดขึ้นโดยภาคเอกชน”[106]

แม้งานเรื่องนี้จะเน้นศึกษาการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยเป็นหลัก แต่ก็มิอาจละเลยที่จะกล่าวถึงความเคลื่อนไหวของ “กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน” (The League of Artist) ได้ เนื่องจากนิทรรศการศิลปะทั้ง 2 ครั้งของกลุ่มนี้เกิดขึ้นก่อนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเพียงไม่กี่ปี แม้จะจัดขึ้นก่อนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่งานวิจารณ์และงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยบางชิ้นที่เขียนขึ้นภายหลังทศวรรษ 2500 กลับพบว่ามีการหยิบนำนิทรรศการศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินมาวิเคราะห์ เปรียบเทียบและกำหนดนิยามบางประการให้แก่นิทรรศการศิลปะของกลุ่มนี้ โดยนิยามที่ถูกกำหนดนั้นมีผลต่อการสร้างตัวตนให้แก่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกด้วย

กลุ่มจักรวรรดิศิลปินก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2487 โดยมีแกนสำคัญคือนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอย่าง สด กูรมะโรหิต และศิลปินด้านทัศนศิลป์อย่างวรรณสิทธิ์ ปูคะวนิช ทั้งนี้ “สมาชิกของกลุ่มได้พร้อมใจกันมีความเห็นว่าศิลปินเป็นอาชีพที่ดำรงอยู่เพื่อจิตวิญญาณแห่งการสร้างสรรค์และพวกเขาต่อสู้เพื่อให้ได้รับการยอมรับในสังคม พวกเขายังยอมรับในศิลปกรรม 5 สาขา ประกอบด้วย วรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม และสถาปัตยกรรม”[107] กลุ่มนี้มีคติพจน์ว่า “ศิลปะ

---

[104] Ibid, p.41.

[105] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), หน้า 61.

[106] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน ข้อเขียนของ สิงห์ สนามหลวง (นามปากกาของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี) ในคอลัมน์ “สิงห์ สนามหลวงสนทนา,” เนชั่นสุดสัปดาห์ ปีที่ 17 ฉบับที่ 879 (3 เมษายน 2552): 46.

[107] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p.49.

คืออาภรณ์ของศิลปิน" น่าสนใจที่ว่า คติพจน์ที่สะท้อนถึงอุดมคติแบบ "ศิลปะเพื่อศิลปะ"[108] เช่นนี้มีที่มาจากการอัญเชิญพระวิญญาณของ "กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสได้ประทานแก่จักรวรรดิศิลปิน เมื่อ พ.ศ. 2487 โดยอาศัยการเล่นผีถ้วยแก้วเป็นสื่อ เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นที่บ้านของสดเองในเวลาใกล้เที่ยงคืน โดยผู้อยู่ในเหตุการณ์คือ ขุนธนกิจวิจารณ์ (อายัณโฆษ) ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ สงบ สวนศิริ (สันตสิริ) พ.ต.ไชยันต์ ถนัดหัตถกรรม (ชาญหัตถกิจ) วรรณสิทธิ์ ปูคะวนิช สุธรรม นาวานุเคราะห์ (ทำดี มีเรือช่วย) สดและเนียน กูรมะโรหิต"[109] กลุ่มนี้มีสัญลักษณ์เป็นรูปมือ ซึ่ง สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงประทานให้ โดยนิ้วมือแต่ละนิ้วในสัญลักษณ์นั้นมีความหมายแทนศิลปะทั้ง 5 สาขา สำนักงานที่ตั้งของกลุ่มเปิดขึ้นที่ตึกอักษรนิติ สี่แยกบางขุนพรหม...ซึ่งคุณชลอรังควร (นางวรกิจบรรหาร) เจ้าของโรงพิมพ์อักษรนิติ ได้กรุณาให้ใช้ส่วนหนึ่งของตึกโดยไม่คิดค่าเช่า[110] วัตถุประสงค์ในการก่อตั้งกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน คือ 1. เพื่อส่งเสริมศิลปกรรมทั้ง 5 สาขาให้เจริญรุ่งเรือง 2. เพื่อส่งเสริมอาชีพของศิลปินให้เป็นอาชีพที่เลี้ยงตัวได้ พ้นจากการถูกเบียดเบียนเอาเปรียบกินแรงจากนายเงินอย่างไม่เป็นธรรม[111]

ผู้ริเริ่มและสมาชิกของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินมีอยู่หลายคน อาทิ "สดและเนียน กูรมะโรหิต ขุนธนกิจวิจารณ์ พล.ต.ไชยันต์ ถนัดหัตถกรรม ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ พ.ท.สุจิต ศิกษมัต ถนอม มหาเปารยะ ระบิล บุนนาค วิลาศ มณีวัต เหม เวชกร วรรณสิทธิ์ ปูคะวนิช ปกรณ์และกัณหา บูรณปกรณ์"[112] สมาชิกที่เป็นนักประพันธ์ดังรายชื่อข้างต้นส่วนใหญ่มีบทบาทในวงการวรรณกรรม โดยเฉพาะกลุ่มที่เคยทำนิตยสาร <u>เอกชน</u> ที่ออกโดยบริษัท เอกชน จำกัด หรือนิตยสาร <u>สวนอักษร</u> เช่นเดียวกับศิลปินด้านทัศนศิลป์บางส่วน อาทิ เฉลิม นาคีรักษ์ พนม สุวรรณบุณย์ สมบุญ สว่าง จันทร์ สว่าง ปัญญางาม แทน ธีระพิจิตร จำรัส เกียรติก้อง มานะ บัวขาว ประสงค์ ปัทมานุช สนิท ดิษฐพันธ์ คิด โกศัลวัฒน์ จิตร บัวบุศย์ ฯลฯ[113] แม้จะเป็นภาวะที่กระดาษขาดแคลน แต่กลุ่ม

---

[108] ดูการวิเคราะห์ในประเด็นความเชื่อมโยงระหว่างอุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะกับกลุ่มจักรวรรดิศิลปินได้ใน สมิทธ์ ถนอมศาสนะ, "ประวัติศาสตร์นิพนธ์แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต พ.ศ. 2492 – 2501," (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548), หน้า 66- 68.

[109] เรื่องเดียวกัน, หน้า 67.

[110] วิรุณ ตั้งเจริญ, <u>ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย</u> (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2534), หน้า 126.

[111] อำนาจ เย็นสบาย, <u>ศิลปพิจารณ์</u> (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ, 2532), หน้า 58.

[112] สมิทธ์ ถนอมศาสนะ, "ประวัติศาสตร์นิพนธ์แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต พ.ศ. 2492 – 2501,", หน้า 68.

[113] สมาชิกกลุ่มโดยส่วนใหญ่คือผู้ที่จบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่าง โรงเรียนประณีตศิลปกรรมและทำงานเป็นศิลปิน นักวาดภาพประกอบหนังสือ ซึ่งในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 วงการสิ่งพิมพ์ต้องประสบปัญหา

จักรวรรดิศิลปินได้พยายามออกนิตยสารแนวที่สนับสนุนเนื้อหาทางด้านศิลปะของกลุ่มตนจำนวนสองฉบับด้วยกัน คือ นิตยสาร รุ่งอรุณ ออกรายสัปดาห์และนิตยสาร สิลปิน ออกรายเดือน โดยนิตยสาร สิลปิน นี้พบหลักฐานว่าออกฉบับปฐมฤกษ์เมื่อ พ.ศ. 2485[114] ส่วน รุ่งอรุณ ออกเมื่อ พ.ศ. 2489 โดย “ปกรณ์ บูรณปกรณ์ เป็นผู้ตั้งชื่อหนังสือพิมพ์ฉบับนี้”[115]

เมื่อพิจารณาวัตถุประสงค์ของการก่อตั้งกลุ่มจะพบว่า หลักสำคัญคือการยกฐานะแก่วิชาชีพศิลปินให้เป็นอาชีพที่สามารถสร้างสรรค์และทำแล้วดำรงชีวิตอยู่ได้ โดยปัญหาสำคัญคือ “ความพยายามจะดึงเอาศิลปะออกจากการเอาเปรียบของนายทุน”[116] ดังที่สด กูรมะโรหิต ได้กล่าวถึงทัศนะของเขาที่มีต่อศิลปะและการเอารัดเอาเปรียบของนายทุนไว้ว่า

> …งานของศิลปินเป็นงานที่มีความบริสุทธิ์ สะอาด อุดมไปด้วยเสรีภาพทางใจ ทั้งทางฝ่ายศิลปินผู้ผลิตและทางฝ่ายประชาชนผู้เชยชม ความใหญ่ยิ่งที่เกิดจากอุดมการณ์ซึ่งบริสุทธิ์เสรีนี้ยอ่มได้รับการรับรองยืนยันจากมนุษย์ผู้เจริญแล้วทั่วโลก…แต่เหตุไฉนเล่างานอันบริสุทธ์เสรีนี้จึงถูกย่ำถูกเหยียบอยู่ใต้ฝ่าเท้าของผู้ถือเงิน ซึ่งในชีวิตของเขาไม่มีอะไรสำคัญไปกว่าเงินที่บังอาจเข้ามาครอบครองสังคมและชี้โชคชะตาของมนุษย์ทั้งปวงผู้เป็นเจ้าของสังคม…[117]

อย่างมากเพราะเกิดภาวะที่กระดาษขาดแคลนจนผู้ผลิตสิ่งพิมพ์หลายแห่งต้องเลิกไป ดังเช่น นิตยสารเอกชน หรือ สวนอักษร อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 68.

[114] มีผู้ร่วมลงทุนทำนิตยสารทั้งสองหัวนี้ อาทิ นางชลอ รังควร ให้ที่ทำสำนักงานและร่วมลงทุนเป็นเงิน 14,000 บาท เจ้าพระยารามราฆพ นักเขียนบทละครและนักแสดงในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 6 ลงทุน 15,000 บาท สด กูรมะโรหิต ไปกู้เงินมาร่วมลงทุน 10,000 บาท และมีศิลปินสาขาต่างๆ ที่เป็นสมาชิกมาร่วมแรงร่วมใจประมาณ 200 คน โดยใช้วิธีจัดการในรูปแบบ “สหกรณ์นักเขียน” ดูเพิ่มเติมได้ใน สุชาติ สวัสดิ์ศรี, “บทบรรณาธิการ,” นิตยสารช่อการะเกด (ตุลาคม –ธันวาคม, 2551): 37.

[115] สมิทธ์ ถนอมศาสนะ, “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต พ.ศ. 2492 – 2501,” หน้า 68.

[116] เรื่องเดียวกัน, หน้า 68.

[117] สด กูรมะโรหิต ได้ขยายความการเอาเปรียบของนายทุนไว้อีกว่า “…ความคิดร่วมมือร่วมใจกันก่อตั้งจักรวรรดิศิลปินขึ้นก็เนื่องจากการกดขี่แรงงานของศิลปิน โดยเฉพาะแรงงานนักประพันธ์ เรานักประพันธ์เริ่มขบวนการต่อต้านขึ้นก่อน เพราะเรารู้สึกว่า เราถูกสำนักพิมพ์และเจ้าของหนังสือพิมพ์กินแรงเรามากเกินไป…เจ้าของสำนักพิมพ์บางสำนัก นอกจากจะกดค่าซื้อลิขสิทธิ์เรื่องไว้ในราคาต่ำ ซึ่งนักประพันธ์ไม่มีทางจะเลี้ยงตัวรอดแล้ว ยังพูดยกบุญยอคุณด้วย ซึ่งเป็นเรื่องที่แสลงใจพวกเรามาก…พวกนักประพันธ์ นักเขียนภาพ นักปั้นรูป นักดนตรี ฯลฯ โดยมากไม่มีทุนรอน หากินกันไปวันๆ หนึ่ง เท่านั้น…แต่แล้วเราก็ตั้งจักรวรรดิศิลปินขึ้นมาจนได้ด้วยทุนที่ข้าพเจ้าวิ่งเต้นไปกู้ยืมเขามา” อ้างจาก สด กูรมะโรหิต, “จักรวรรดิศิลปิน เจ้าของคติพจน์ ศิลปะคืออาภรณ์ของศิลปิน,” ใน เหม เวชกร (กรุงเทพฯ: ห้องสมุดการ์ตูนไทย, 2544), หน้า 173.

จากคำกล่าวข้างต้นจะเห็นว่า ปัจจัยทางเศรษฐกิจเป็นแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของกลุ่มนี้ขึ้น การพยายามยกระดับทางเศรษฐกิจให้แก่ผู้ประกอบการด้านศิลปะและการรวมกลุ่มเพื่อสร้างอำนาจต่อรองให้แก่ศิลปินเพื่อขจัดความเอารัดเอาเปรียบของนายทุนคือเป้าหมายสำคัญ กลุ่มจักรวรรดิศิลปินมีกิจกรรมสำคัญคือการจัดนิทรรศการศิลปะในสถานที่ของเอกชน คือ “ห้องโถงของศาลาเฉลิมกรุง” โดยเสนอขออนุญาตต่อ น.อ.ขุนสวัสดิ์ฑิฆัมพร ซึ่งได้อนุญาตให้ใช้ห้องโถงได้โดยไม่คิดค่าเช่าเลย[118] นิทรรศการเปิดให้ประชาชนทั่วไปเข้ามารับชมนิทรรศการศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินจัด ณ ห้องโถงของศาลาเฉลิมกรุง 2 ครั้ง เท่านั้น โดยครั้งแรกจัดขึ้นเมื่อ 10 -24 ธันวาคม 2487 และครั้งที่ 2 เมื่อ 15 พฤศจิกายน ถึง 5 ธันวาคม 2488[119] การจัดแสดงผลงานครั้งแรกจิตรกรได้ร่วมส่งภาพจิตรกรรมเข้าแสดงถึง 178 ภาพ สด กูรมะโรหิต เล่าว่า “ประชาชนมาชมกันคับคั่งตลอดทั้ง 11 วัน และได้เขียนคำนิยมไว้ในสมุดเยี่ยมเรามากมาย…จิตรกรของสาขาจิตรกรรมสามารถขายภาพที่นำออกแสดงได้ประมาณ 10 เปอร์เซ็นต์ของภาพทั้งหมด ผู้ซื้อส่วนมากเป็นคนไทย…”[120]

สำหรับการแสดงนิทรรศการครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2488 มีภาพร่วมแสดงทั้งสิ้น 162 ภาพ ศิลปินผู้แสดงผลงานนอกจากสมาชิกของกลุ่มแล้ว กลุ่มยังได้เชิญศิลปินสมัครเล่นที่มีบทบาทในสังคมมาร่วมแสดงผลงานด้วย อาทิ ม.ร.ว.เสนีย์ ปราโมช ทวี บุญยะเกตุ หรือแม้แต่ศิลปินรับเชิญที่เป็นเจ้านายชั้นสูงอย่าง สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ได้ส่งภาพฝีพระหัตถ์ของพระองค์เข้าร่วมแสดงด้วย หากแต่นิทรรศการครั้งที่ 2 สด กูรมะโรหิต เล่าว่า การจัดแสดงภาพครั้งที่ 2 นี้ เมื่อแสดงได้เพียง 4 วัน (คือวันที่ 18 พฤศจิกายน) ได้เกิดเพลิงไหม้ขึ้นในโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง ไฟได้ลุกลามมาถึงห้องแสดงภาพก็หยุด ภาพถูกความร้อนไหม้พองไปบ้าง เราไม่สามารถขนภาพหนีไฟได้ทัน…เราต้องหยุดการแสดงภาพชั่วคราว แต่ได้เปิดการแสดงต่อไป ตั้งแต่วันที่ 29 พฤศจิกายน จนถึงวันที่ 10 ธันวาคม 2488 จึงหยุดการแสดง ในการแสดงภาพทั้งสองคราวนี้ จักรวรรดิศิลปินไม่ลืมคุณสุธรรม์ นาวานุเคราะห์ ซึ่งได้ช่วยควบคุมการแสดงอย่างใกล้ชิด[121]

นอกจากจะเปิดโอกาสให้ผู้ประกอบการงานด้านศิลปะแสดงผลงานต่อประชาชนแล้ว อีกประการหนึ่งที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะได้เคยวิเคราะห์ไว้และเชื่อมโยงกับการแก้ปัญหาการถูกเอา

---

[118] เรื่องเดียวกัน, หน้า 128.

[119] อำนาจ เย็นสบาย, ศิลปพิจารณ์, หน้า 59.

[120] อ้างจาก วิรุณ ตั้งเจริญ, ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย, หน้า 128.

[121] เรื่องเดียวกัน, หน้า 129.

เปรียบจากนายทุนคือ “เพื่อให้ประชาชนผู้สนใจมาซื้อภาพกับศิลปินโดยตรงนั่นเอง”[122] น. ณ. ปากน้ำ ได้เคยเล่าถึงบรรยากาศบางส่วนจากนิทรรศการศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินไว้ว่า

> ...ประชาชนที่พากันไปดูการแสดงภาพเขียน...พากันสายหัวไปตามๆ กัน หลายคนบ่นว่าดูไม่รู้เรื่อง แม้ว่าส่วนมากภาพเขียนเหล่านั้นจะเป็นแบบเรียลลิสม์แทบทั้งสิ้น ไม่มีภาพเขียนแบบแอบสแตรคเข้าไปปนเลยแม้แต่น้อย เป็นเพราะว่าคนไทยเราเจนตากับภาพเขียนสีถ่าน เช่นภาพเหมือนซึ่งเขียนขยายออกจากภาพถ่ายอย่างจำเจ ตลอดจนภาพเขียนแบบโปสการ์ด ซึ่งพิมพ์ส่งมาขายจากต่างประเทศ ภาพเหล่านี้เขียนอย่างเรียบร้อย เป็นงานแบบตลาดซึ่งล่อหูล่อตาให้เพลิดเพลินได้ง่าย ครั้นได้มาเห็นวิธีเขียนแบบใหม่ เช่นการป้ายพู่กันสีน้ำอย่างหยาบๆ ที 2 ทีก็เสร็จ จึงทำให้คนดูในยุคนั้นดูไม่ออกและไม่สามารถแยกแยะว่ามันมีความสวยแฝงอยู่ตรงไหน...[123]

น.ณ. ปากน้ำ ยังกล่าวว่า กลุ่มนี้ได้ชักชวนเพื่อนร่วมอาชีพที่ทำงานตามร้านบล็อคและพวกเขียนโปสเตอร์งานตลาดต่างๆ ตลอดจนนักเขียนสีถ่านขยายจากรูปถ่ายก็ส่งมาร่วมแสดงด้วย จึงได้มีภาพสีชอล์กของบุญยัง แสนสมรส ภาพประกอบเรื่องของเหม เวชกร ตลอดจนภาพงานตลาดแบบโปสการ์ดเข้าแสดงด้วยอย่างคับคั่ง[124] การดำเนินการเช่นนี้ตอกย้ำถึงการให้ความหมายของการจัดนิทรรศการในแง่ที่ต้องการลดช่องว่างระหว่างผู้สร้างสรรค์ศิลปะกับผู้เสพและผู้ซื้อผลงานเป็นสำคัญ ที่น่าสนใจคือ การจัดนิทรรศการศิลปะเพื่อเน้นตอบสนองปัจจัยด้านเศรษฐกิจของภาคเอกชนทำให้บรรยากาศการจัดนิทรรศการศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินต่างไปจากนิทรรศการศิลปะอื่นที่เคยเกิดขึ้นก่อนหน้า เนื่องจากนิทรรศการศิลปะก่อนหน้านี้ส่วนใหญ่ล้วนเกี่ยวพันกับการประกวดศิลปะเพื่อให้ได้ผลงานอันจะทำหน้าที่เป็นภาพตัวแทนของอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐ การประกวดประณีตศิลปกรรมหรือการประกวดอื่นๆ ของรัฐในช่วงทศวรรษ 2480 จึงเป็นพื้นที่แสดงภาพตัวแทนอุดมการณ์ของรัฐมากกว่าพื้นที่แสดงออกทางศิลปะที่หลากหลายอย่างแท้จริง

เมื่อพิจารณาจากช่วงเวลาการจัดนิทรรศการศิลปะทั้งสองครั้งของกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน คือตั้งแต่ พ.ศ. 2487 เป็นต้นมา อาจวิเคราะห์ได้ว่า ในแง่หนึ่งความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองก็มีผลต่อการเคลื่อนไหวของศิลปินไม่มากก็น้อย เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่อำนาจทางการเมืองถูกเปลี่ยน

---

[122] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

[123] น.ณ.ปากน้ำ, <u>บันไดเข้าถึงศิลปะ</u> (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540), หน้า 82.

[124] เรื่องเดียวกัน, หน้า 82.

จากจอมพล ป.พิบูลสงคราม และแม้การแสดงนิทรรศการครั้งแรกจะยังอยู่ในช่วงสงคราม แต่แนวทางแบบลัทธิทหารนิยมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ได้ผ่อนคลายลงไปและเปิดพื้นที่ให้กับศิลปะที่มีความหลากหลายในเชิงเนื้อหาและรูปแบบมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ภาวะสงครามทำให้กระดาษและวัสดุในการทำงานศิลปะขาดแคลน เช่น “สีน้ำมันที่มีราคาแพงมาก ทั้งไม่ค่อยมีส่งเข้ามาขาย ส่วนมากจิตรกรจึงนิยมเขียนสีน้ำกัน”[125] สมาชิกกลุ่มจักรวรรดิศิลปินคนหนึ่งคือ วรรณสิทธิ์ ปูคะวนิช อาศัยความขาดแคลนกระดาษนี้ในการพัฒนาแนวทางใหม่ๆ มาสร้างสรรค์ผลงาน เช่น “กระดาษวาดเขียนธรรมดา วรรณสิทธิ์จะใช้มีดขูดให้เป็นขุยเพื่อให้กระดาษดูดสี แล้วเขียนด้วยวิธีแห้งๆ ฉับพลันอย่างน่าดู บางทีเขาจะเอากระดาษสาบ้าง กระดาษว่าวบ้างมาใช้เขียนภาพ…บางทีเขาก็เอาสีสามทหารซึ่งนักเรียนใช้ระบายสีมาเขียน สีเหลืองก็ใช้รงค์ ซึ่งคนโบราณเขาใช้ทำยามาเขียนแทน”[126]

การเปิดโอกาสให้ผู้ประกอบวิชาชีพศิลปะหลายด้านเข้าร่วมแสดงนิทรรศการของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินเพื่อประโยชน์ทางเศรษฐกิจกลับถูกนักประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีบทบาทบางคนวิจารณ์อย่างมากในเชิงข้อผิดพลาดอันจะนำไปสู่ “ผลร้ายต่อความเจริญก้าวหน้าของศิลปะบริสุทธ์” คำวิจารณ์นี้ปรากฏในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ของ น.ณ.ปากน้ำ (นามปากกาของประยูร อุลุชาฎะ) ที่เขียนขึ้นภายหลัง พ.ศ. 2500 หรืออาจเรียกได้ว่าหลังจากมหาวิทยาลัยศิลปากรจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ครั้งแรกใน พ.ศ. 2492 ไปแล้ว ดังตอนหนึ่งว่า

> หลายท่านอาจจะเข้าใจว่าความเจริญก้าวหน้าของศิลปะร่วมสมัยเกิดขึ้นจากการจัดงานแสดงดังกล่าวมาแล้วนั้น ซึ่งความจริงไม่ใช่เพราะการแสดงงานศิลปะของ “จักรวรรดิศิลปิน” ก็ดี หรือการแสดง “ประกวดภาพงานกุศล” ต่างๆ ก็ดี ซึ่งนานๆ ครั้งจะมีสักหนหนึ่งในยุคนั้น การแสดงทั้งสองประเภทนี้เป็นการแสดงภาพโดยมีจุดมุ่งหมายแต่เพียงนำภาพเขียนของศิลปินมาร่วมแสดงเท่านั้น ไม่มีการแยกประเภทงานศิลปะระคนคละกันทั้งศิลปะแท้ๆ และศิลปะตลาด บางทีงานศิลปะประเภทสร้างสรรค์ก็ติดตั้งอยู่ข้างเคียงกับภาพโฆษณาแบบภาพตลาดนั่นเอง คนธรรมดาก็อาจจะเหมาว่า ภาพโฆษณาเป็นงานที่ดีกว่างานศิลปะแท้ๆ เป็นการนำความเข้าใจผิดต่อการฝึกฝนรสนิยมของประชาชน ซึ่งเป็นผลร้ายต่อความเจริญก้าวหน้าของศิลปะบริสุทธ์เป็นอย่างยิ่ง ข้อที่ผิดพลาดอย่างฉกรรจ์คือไม่มีการคัดเลือกภาพเขียนกันเลย ใครมีงานเท่าไหร่ๆ ก็ขนมาแสดงหมดปนเปไปทั้งงานดีและงานเลว การแสดงแบบนี้

---

[125] เรื่องเดียวกัน, หน้า 84.

[126] เรื่องเดียวกัน, หน้า 84.

ช่างผิดเป้าหมายต่อความหมายอันแท้จริงของการแสดงภาพเขียนตามแบบอย่างของอารยะประเทศทั่วๆไป เขากระทำกันเป็นอย่างมาก[127]

อย่างที่กล่าวมาข้างต้นแล้วว่า การรวมกลุ่มจัดนิทรรศการของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินมีปัจจัยทางเศรษฐกิจและการต่อต้านการผูกขาดจากนายทุนเป็นแรงผลักดันสำคัญ เหตุผลนี้นำสู่การเปิดพื้นที่ให้แก่ผู้ประกอบการศิลปะได้เข้าร่วมแสดงงานและจำหน่ายผลงานโดยตรงกับผู้ซื้อ แต่สำหรับข้อวิจารณ์ข้างต้นที่เขียนขึ้นยุคหลังการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลับมองว่า “การแสดงแบบนี้ช่างผิดเป้าหมายอันแท้จริงของการแสดงภาพเขียนตามแบบอย่างของอารยะประเทศทั่วๆไป” เพียงเพราะ “ไม่มีการคัดเลือกผลงาน” และ “ไม่มีการแยกประเภทระหว่างงานศิลปะแท้ๆ และงานศิลปะเชิงพาณิชย์” ข้อวิจารณ์เช่นนี้ย่อมมีนัยยะที่ส่งผลไม่น้อยทีเดียวต่อการสร้างตัวตนให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นพื้นที่การแสดงศิลปะแบบแท้ๆ หรือศิลปะที่บริสุทธ์ นัยยะหนึ่งข้อวิจารณ์ลักษณะนี้ยังได้สร้างตัวตนให้แก่ “การประกวดศิลปกรรม” ซึ่งเป็นเวทีที่มีการ “คัดเลือก” และมีการ “แยกประเภท” อย่างชัดเจน ว่าเป็นพื้นที่ที่จัดแสดงผลงานศิลปกรรมที่มีมาตรฐาน[128]

การวิจารณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นข้อเปรียบเทียบที่วิเคราะห์สรุปได้ว่านิทรรศการศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินไม่มีมาตรฐานและกลายเป็น “ข้อผิดพลาด” เพียงเพราะไม่ได้มีการคัดเลือกผลงานและไม่มีการแยกประเภทศิลปะเชิงพาณิชย์ออกจากศิลปะบริสุทธ์ ข้อเสนอของ น.ณ.ปากน้ำ กลับเน้นให้ความสำคัญต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติว่าเป็นเวทีที่มีมาตรฐานตามแบบอารยะประเทศและสร้างความเจริญก้าวหน้าให้กับศิลปกรรมไทยร่วมสมัย สำหรับผู้ศึกษามีทัศนะว่า ข้อเสนอนี้ได้ละเลยแนวคิดสำคัญของการจัดนิทรรศการศิลปะโดยภาคเอกชนเพื่อแก้ไขปัญหาและสร้างการต่อรองทางเศรษฐกิจให้แก่ผู้ประกอบวิชาชีพทางศิลปะที่ถูกเอาเปรียบจากนายทุนผูกขาดในขณะนั้น ข้อวิจารณ์เช่นนี้ยังโน้มน้าวให้เห็นถึงความสำคัญของมหาวิทยาลัย

---

[127] เรื่องเดียวกัน, หน้า 86.

[128] ดังในบทวิจารณ์ชิ้นเดียวกันของ น.ณ.ปากน้ำ ที่ต่อประเด็นนี้ไว้ว่า “ขึ้นชื่อว่าการแสดงภาพเขียนหรือนิทรรศการศิลปะใดก็ตาม ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะเหล่านั้นจะต้องเลือกสรรแต่สิ่งที่ตนเองเห็นว่าดีที่สุดออกมาแสดง…ศิลปินร่วมสมัยของเขาจึงเกิดมีศิลปะแบบแปลกใหม่เกิดขึ้นเรื่อยๆ ส่วนของเราจับต้นชนปลายไม่ถูก จะถือเอาเป็นการศึกษาก็ถือเอาเป็นมาตรฐานไม่ได้ กรณีเช่นนี้จะโทษกลุ่ม “จักรวรรดิศิลปิน” นักก็ไม่ได้ เพราะการริเริ่มก็ย่อมมีการผิดพลาดเกิดขึ้นเป็นของธรรมดา ในสมัยต่อมา มหาวิทยาลัยศิลปากรได้ยื่นมือเข้าจัดแสดง “นิทรรศการศิลปแห่งชาติ” เสียเอง โดยถือกฎเกณฑ์แบบอารยะประเทศในยุโรป มีการคัดเลือกภาพเขียนที่เข้าขั้นมาตรฐาน และมีการให้รางวัลเป็นเหรียญและประกาศนียบัตรอีกด้วย ปรากฏว่าได้ผลดีเกิดคาด ศิลปกรรมไทยร่วมสมัยเจริญรุดหน้าเท่าเทียมอารยะประเทศทั่วๆไป” อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 86-87.

ศิลปากรหรือนัยยะหนึ่งคือภาครัฐผู้จัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่กลายเป็นเวทีที่ “จัดได้ว่าเป็นการแสดงศิลปะบริสุทธ์อย่างแท้จริง”[129]

ข้อวิจารณ์ของ น.ณ.ปากน้ำ มีผลต่องานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยยุคหลัง 2500 เป็นต้นมาบางส่วนที่ได้นำคำวิจารณ์ลักษณะเดียวกันมาใช้อธิบายเมื่อกล่าวถึงกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน[130] ในอีกด้านหนึ่งมีผลทำให้ตัวตนและความสำคัญของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นเวทีมาตรฐานในการกำหนดคุณค่าทางศิลปะผ่านการคัดเลือกผลงานโดยคณะกรรมการ ตลอดจนการแยกประเภทชัดเจนระหว่างงานศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองสุนทรียะกับงานศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อผลทางการค้าเชิงพาณิชย์ เช่น ภาพโฆษณา ภาพประกอบหนังสือ ฯลฯ ทั้งที่ในข้อเท็จจริง หลังจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกจัดขึ้นเพียงไม่กี่ปี ได้มีหลักฐานปรากฏจากข้อเขียนหลายชิ้นของศิลป พีระศรี ที่มิอาจปฏิเสธว่า ในท้ายที่สุด ศิลปะบริสุทธ์ที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองสุนทรียะเป็นหลักนั้นก็มิอาจจะหนีจากปัจจัยทางเศรษฐกิจที่เข้ามาเกี่ยวพันอย่างแนบแน่นจนก่อให้เกิดปัญหาในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่ได้ รวมไปถึงการคัดเลือกผลงานศิลปกรรมที่ถือกันว่าเป็นมาตรฐาน แต่ประเด็นนี้กลับถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักกรณีการผูกขาดคณะกรรมการหรือแม้แต่การผูกขาดกลุ่มผู้ได้รางวัลที่มีขึ้นอย่างต่อเนื่อง ซึ่งประเด็นเหล่านี้จะนำเสนอในบทข้างหน้าต่อไป

อย่างไรก็ตาม กลุ่มจักรวรรดิศิลปินได้ยุติบทบาทและสลายกลุ่มไปในช่วง พ.ศ. 2490 ด้วยหลายเหตุผลด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นสถานการณ์การเมืองที่ปั่นป่วนจากการรัฐประหารในวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2490 ที่มีผลทำให้แกนนำสำคัญอย่าง สด กูรมะโรหิต “ต้องเป็นหนี้เขารุงรังมากขึ้น”[131] ส่วนนิตยสาร รุ่งอรุณ ที่พยายามทำกันและมีส่วนช่วยยกระดับค่าเรื่องของนักประพันธ์ในสมัยนั้นจากประมาณ 50 บาท มาเป็น 100 บาท ก็ต้องปิดตัวลงไปในปีเดียวกัน “เพราะเอเยนต์หัว

---

[129] น.ณ.ปากน้ำ, “เรื่องของนิทรรศการภาพเขียน,” ใน บันไดเข้าถึงศิลปะ (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540), หน้า 91.

[130] ดูงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากข้อวิจารณ์นี้ อาทิ พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, “ศิลปะร่วมสมัยของไทย น.ณ.ปากน้ำ ศิลปินรุ่นเก่าเล่าให้ฟัง,” ใน ศิลปะร่วมสมัยจุดหมายเหตุ (กรุงเทพฯ: บ้านหนังสือ, 2534), หน้า 65-80, สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548). เป็นต้น

[131] อ้างจาก วิรุณ ตั้งเจริญ, ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย, หน้า 126.

เมืองไม่ส่งเงินค่าขายมาให้เป็นส่วนมาก ทำให้ทุนซึ่งมีน้อยอยู่แล้วหมุนเวียนไม่ทัน จนกระทั่งในที่สุดก็เป็นหนี้ค่ากระดาษมาขึ้นทุกปี"[132] เหตุผลท้ายสุดในการยุติบทบาทของกลุ่มหลังจากปัญหารุมเร้าหลายประการ คือ "เพราะไม่สามารถฝ่าวงล้อมของนายเงินผู้ผูกขาดตลอดออกไปได้"[133]

การยุติบทบาทของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินในช่วงต้นทศวรรษ 2490 ท่ามกลางสถานการณ์การเมืองในยุครัฐประหารจึงเป็นการหยุดนิ่งของการแสดงนิทรรศการศิลปะโดยภาคเอกชนเพื่อเปิดพื้นที่ให้แก่ผู้ประกอบวิชาชีพทางศิลปะหลายประเภทได้แสดงผลงานและพบกับผู้ซื้อโดยตรงไปโดยปริยาย เช่นเดียวกับพื้นที่การแสดงออกทางศิลปะที่เปิดโอกาสให้ศิลปินแสดงผลงานโดยไม่ต้องผ่านการถูกคัดออกจึงหมดโอกาสไปด้วย

บทสรุป

ทศวรรษ 2480 การประกวดประณีตศิลปกรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญ จัดโดยกรมศิลปากร คือเวทีประกวดศิลปกรรมอย่างเป็นทางการครั้งแรกหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองวัตถุประสงค์สำคัญ เพื่อปลูกฝังให้ประชาชนเห็นความสำคัญของรัฐธรรมนูญและหลัก 6 ประการของคณะราษฎรด้วยการเรียนรู้ผ่านงานศิลปะ เนื้อหาของงานศิลปะในการประกวดเน้นนำเสนอแนวคิดชาตินิยมทางการเมืองและเศรษฐกิจ ขณะที่รูปแบบของจิตรกรรมและประติมากรรมเน้นถึงรูปทรงร่างกายคนที่แข็งแกร่งโดยได้รับอิทธิพลเชิงรูปแบบจากศิลปะฟาสซิสต์ ส่วนศิลปะไทยยังปรากฏว่ามีการประกวดและจัดแสดงร่วมอยู่ด้วย ทศวรรษเดียวกันนี้ อุดมการณ์ชาตินิยมและทหารนิยมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ผู้นำรัฐบาลในช่วง พ.ศ. 2481-2487 ภายใต้บริบทของการทำสงครามทวงดินแดนคืนจากฝรั่งเศสและสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่กองทัพญี่ปุ่นเคลื่อนทัพเข้ามาในประเทศไทย ตลอดจนปัจจัยทางเศรษฐกิจแบบชาตินิยมที่เน้นสร้างความนิยมในการทำเกษตรกรรมและการอุตสาหกรรมด้วยตนเองให้แก่ราษฎรกลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้รัฐใช้การประกวดศิลปกรรมเป็นพื้นที่ประชาสัมพันธ์อุดมการณ์เหล่านี้ บทบาทของกรมโฆษณาการคือจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การทหาร เพื่อสนับสนุนให้สร้างรูปเขียนเพื่อใช้เป็นภาพตัวแทนรณรงค์ให้ราษฎรเกิดความรักและนิยมในการทหาร งานนี้ได้รับความสนใจจากคนทำงานศิลปะส่งผลงานเข้าประกวดมากมาย ต่อมายังจัดประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การเกษตรกรรม การ

---

[132] ดูรายละเอียดเรื่องอัตราค่าเรื่องที่กลุ่มจักรวรรดิศิลปินมีส่วนในการยกระดับขึ้นได้จาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 127.

[133] อำนาจ เย็นสบาย, ศิลปพิจารณ์, หน้า 60.

อุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทยเพื่อประชาสัมพันธ์ให้ราษฎรนิยมการประกอบอาชีพเกษตรกรรมหรือผลิตของใช้เองในประเทศ ทั้งนี้รัฐมุ่งจะนำภาพที่ดีที่สุดไปจัดพิมพ์เป็นโปสเตอร์เผยแพร่ในวงกว้างต่อไป หลักฐานที่มีอยู่สะท้อนความสำคัญของการประกวดศิลปกรรมในฐานะพื้นที่ที่รัฐใช้เชิญชวนผู้มีทักษะฝีมือทางศิลปะมาประกวดแข่งขันกันสร้างภาพตัวแทนตามเนื้อหาและแนวทางที่รัฐกำหนด

การประกวดศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 จึงเป็นพื้นที่แสดงงานศิลปะที่มีปัจจัยจากอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐผลักดันอยู่เบื้องหลังมากกว่าจะเป็นพื้นที่แสดงออกทางศิลปะอย่างอิสระของศิลปินหรือภาคเอกชนอย่างแท้จริง ถึงกระนั้น ในช่วงปลายทศวรรษอันคาบเกี่ยวกันระหว่างช่วงสงครามและหลังสงคราม ผู้ประกอบอาชีพทางศิลปะของภาคเอกชนได้รวมตัวกันก่อตั้ง กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน ขึ้นเพื่อสร้างอำนาจต่อรองกับนายทุนอันนำมาสู่การจัดแสดงศิลปะสมัยใหม่หลายประเภทในพื้นที่ของเอกชน แต่ด้วยภาวะที่การจัดงานและการจัดทำสิ่งพิมพ์ของกลุ่มขาดทุนจึงสลายตัวไปในที่สุด การแสดงของกลุ่มนี้ไม่ได้มีการประกวด แต่เปิดโอกาสให้ผู้ประกอบการได้พบลูกค้าโดยตรง หากแต่ภายหลังถูกวิจารณ์ว่าไร้มาตรฐาน โดยนำไปเปรียบเทียบกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เป็นการประกวดและเกิดขึ้นภายหลังว่ามีมาตรฐานของศิลปะบริสุทธิ์มากกว่า ทั้งนี้ผู้ศึกษาเสนอว่า ผู้วิจารณ์ละเลยเจตจำนงที่เป็นรากฐานของการจัดนิทรรศการกลุ่มจักรวรรดิศิลปินไปอย่างน่าเสียดาย.

ในบทต่อไป จะกล่าวถึง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เกิดขึ้นในต้นทศวรรษ 2490 โดยการริเริ่มของศิลป พีระศรี และกรมศิลปากร การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นพื้นที่ทางศิลปะสำคัญที่สร้างและกำหนดกฎเกณฑ์หลายประการ อันมีผลไปถึงการใช้เวทีนี้เป็นพื้นที่สำคัญพื้นที่หนึ่งในการประเมินคุณค่าของผลงานศิลปกรรมยุคต่อๆ มา ท่ามกลางบรรยากาศที่เวทีนี้ต้องเผชิญกับปัญหาความขัดแย้งและกรณีการวิจารณ์ในหลายประเด็นอย่างต่อเนื่องเช่นเดียวกัน

บทที่ 4
การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยยุคศิลป พีระศรี พ.ศ. 2492 ถึง 2505

บทนำ

การประกาศสันติภาพอย่างเป็นทางการของรัฐบาลไทยในวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2488 มีประเด็นสำคัญเน้นว่าการประกาศสงครามของรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม ต่ออังกฤษและสหรัฐอเมริกานั้นเป็นโมฆะ ทำให้หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ประเทศไทยไม่ต้องตกเป็นประเทศผู้แพ้สงคราม และยังแสดง "เจตจำนงว่าพร้อมที่จะร่วมมือกับฝ่ายสหประชาชาติทุกทาง"[1] ความสัมพันธ์ระหว่างนายปรีดี พนมยงค์ ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์กับฝ่ายสัมพันธมิตร รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่าง ม.ร.ว.เสนีย์ ปราโมช เอกอัครราชทูตไทยประจำสหรัฐอเมริกาและหัวหน้าเสรีไทยสายสหรัฐอเมริกาต่อฝ่ายสัมพันธมิตรเช่นกัน ทำให้นายปรีดีเป็นผู้สนับสนุน ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช เข้ารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ประเด็นนี้ สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ เสนอว่า "ท่าทีคุกคามจากอังกฤษที่จะผลักดันสัญญาสมบูรณ์แบบ อันทำให้ไทยต้องตกอยู่ในสภาพแพ้สงคราม ฝ่ายนายปรีดีจึงต้องการให้สหรัฐอเมริกาเข้าช่วยเหลือเพื่อช่วยลดข้อผูกมัดทางสัญญาจากฝ่ายอังกฤษ ทั้งยังเป็นการประสานรอยร้าวระหว่างคณะราษฎรกับฝ่ายนิยมเจ้า"[2]

บรรยากาศทางการเมืองเช่นนี้ส่งผลต่อวงการศิลปะไม่น้อย โดยเฉพาะการประกาศให้ความร่วมมือกับสหประชาชาติยิ่งทำให้การใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือสื่อสารถึงภาพลักษณ์ประเพณีไทยต่อต่างประเทศได้รับการสนับสนุนมากขึ้น เห็นได้จากกรณีที่รัฐบาลสนับสนุนให้ศิลปะของไทยไปเผยแพร่จัดแสดงที่สถานเอกอัครราชทูตไทย ประจำกรุงลอนดอน เมื่อ พ.ศ. 2489 ในการนี้ ดิเรก ชัยนาม "เอกอัครราชทูตแห่งสำนักเซนต์เจมส์ เป็นผู้ให้ความอนุเคราะห์ศิลป พีระศรี ได้ทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายให้แขกที่มาชมงานทราบถึงความประณีตละเอียดอ่อนของศิลปะไทยด้วยตนเอง อันเป็นผลให้งานนี้ได้รับความสำเร็จอย่างสูง"[3] งานที่นำไปจัดแสดงส่วนใหญ่คือ

---

[1] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสายธารประชาธิปไตย, 2551), หน้า 54.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 54.

[3] พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 30.

ประติมากรรมที่มีเนื้อหาและรูปแบบทางพุทธศาสนา สถานการณ์ทางการเมืองและกรณีนิทรรศการศิลปะไทยในอังกฤษครั้งนี้ เป็นจุดสำคัญส่งผลต่อเนื่องมาสู่ความพยายามยกระดับศิลปะของไทยให้มีความก้าวหน้าทัดเทียมกับประเทศตะวันตกที่แสดงบทบาทนำในการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่

ในบทนี้ ผู้ศึกษาจะอธิบายถึงการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นในช่วงทศวรรษ 2490 ไปจนถึงต้นทศวรรษ 2500 ซึ่งถูกเรียกขานจากงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ว่าเป็น “ยุคศิลป พีระศรี”[4] หมายถึงงานที่จัดขึ้นในช่วงที่ศิลป พีระศรี มีชีวิตอยู่ ในการนี้จะศึกษาถึงการประกวด 3 เวทีด้วยกัน ประกอบด้วย “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ” (National Art Exhibition) ที่จัดขึ้นโดยรัฐตั้งแต่ พ.ศ. 2492 เป็นต้นมา โดยมีจุดประสงค์ที่จะยกระดับศิลปะของไทยให้มีมาตรฐานเท่าเทียมกับศิลปะในระดับนานาชาติ ทั้งนี้ผู้ศึกษาเสนอว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติต่างจากการประกวดประณีตศิลปกรรมหรือการประกวดศิลปกรรมอื่นในทศวรรษ 2480 ที่เน้นสื่อสารอุดมการณ์ของรัฐเป็นหลัก เนื่องจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการประกวดที่เน้นการยกระดับมาตรฐานของศิลปะไทยให้ทัดเทียมชาติตะวันตก แต่ขณะเดียวกันเวทีนี้ก็พยายามรักษาลักษณะของภาพลักษณ์ไทยแบบประเพณีไว้ ด้วยเหตุนี้ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงไม่มีการกำหนดเนื้อหาและรูปแบบ พร้อมทั้งสนับสนุนให้ศิลปินสร้างงานศิลปะที่เป็นภาพตัวแทนของการเชื่อมโยงเข้าด้วยกันระหว่างอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของโลกตะวันตกและเนื้อหาที่แสดงถึงวิถีชีวิตคนไทยในอดีต แนวทางนี้กลายเป็นแนวทางหลักในการคัดสรรผลงานเพื่อให้รางวัลและจัดแสดงต่อสาธารณชน ที่สำคัญการประกวดในยุคนี้หลีกเลี่ยงความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาทางการเมืองอย่างชัดเจน อิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จากประเทศโลกเสรีได้รับการตอบรับจากรัฐบาลและศิลปินอย่างยิ่งในยุคที่รัฐบาลสนับสนุนนโยบายของโลกเสรีในการต่อต้านการแพร่ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์ ในที่นี้ผู้ศึกษาจึงเสนอว่า การเลี่ยงที่จะเกี่ยวข้องกับการเมืองในทางกลับกันก็เป็นปฏิบัติการทางการเมืองอีกชนิดหนึ่ง

ในบทนี้ผู้ศึกษายังอธิบายถึงบทบาทของชนชั้นนำต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีสถานะทั้งเป็นคณะกรรมการและศิลปินสมัครเล่น เช่นเดียวกับชนชั้นกลางที่ได้รับการศึกษาด้านศิลปะ ส่งผลงานเข้าประกวดจนบางคนประสบความสำเร็จถึงขั้นเขยิบสถานะเป็น “ศิลปินชั้นเยี่ยม” ที่มีสิทธิเป็นคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ กระทั่งมีบทบาทในการตัดสินหรือชี้นำแนวทางแก่ผลงานศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเวลาต่อมา

---

[4] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548), หน้า 256.

ในบทนี้ยังอธิบายถึงการประกวดศิลปกรรมของเอกชนที่จัดขึ้นในยุคเดียวกันคือ การแสดงศิลปกรรมของ จิตรกร ปฏิมากรสมาคม ซึ่งเปิดโอกาสให้กับงานศิลปะทั้งในแบบศิลปะบริสุทธิ์และศิลปะเชิงพาณิชย์ได้มีบทบาทเท่าเทียมกันอย่างที่ไม่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ สำหรับการประกวดสุดท้ายในยุคนี้ที่จะกล่าวถึงคือ การประกวดจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย จัดขึ้นโดยหน่วยงานของรัฐโดยมีวัตถุประสงค์ชัดเจนเพื่อเผยแพร่ภาพลักษณ์ความเป็นไทย เพื่อหวังผลกระตุ้นเศรษฐกิจไทยให้เติบโตจากการท่องเที่ยวอันแสดงถึงปัจจัยทางเศรษฐกิจที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างและนำเสนองานศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ทั้งนี้ผู้ศึกษายังไม่ละเลยจะอธิบายถึงปัญหาของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ไม่สามารถจำหน่ายผลงานให้แก่หน่วยงานของรัฐบาล เอกชน หรือชนชั้นสูงได้มากตามที่ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ จนนำมาสู่ข้อเสนอของผู้ศึกษาว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในขณะนั้นที่แสดงสถานะว่าเป็นพื้นที่ของ “ศิลปะบริสุทธิ์” ก็ไม่สามารถหลีกเลี่ยงความเกี่ยวข้องหรือการพึ่งพาที่มีต่อเชิงพาณิชย์ได้

4.1 ทำไมต้อง “ศิลปกรรมแห่งชาติ”

หลังเดินทางกลับจากการนำผลงานศิลปะไปแสดงยังสถานเอกอัครราชทูตไทย ประจำกรุงลอนดอนเมื่อ พ.ศ. 2489 ศิลป พีระศรี ได้เริ่มงานสำคัญ คือ การจัด “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ” ที่กรมศิลปากรในช่วงระหว่างวันที่ 11 กุมภาพันธ์ – 10 มีนาคม พ.ศ. 2492 ศิลป พีระศรีได้กล่าวถึงแนวคิดเบื้องหลังของการแสดงนี้ว่า “ผู้ที่เคยไปต่างประเทศคงจะเคยสังเกตเห็นว่าในประเทศเหล่านั้นเขาจัดให้มีการแสดงศิลปกรรมมากรายและเป็นคราวไป…ทุกวันนี้ การแสดงศิลปะก็เหมือนการแสดงดนตรี การแสดงปาฐกถา และการแสดงอื่นๆ คือเป็นสิ่งแสดงที่จำเป็นแก่มหาชน เพื่อให้ได้รับความบันเทิงใจสำหรับอบรมอินทรีย์และขัดเกลาจิตใจให้เกิดความรู้สึกดีงามทางสุนทรียภาพประณีตยิ่งขึ้น…เมื่อมาคำนึงถึงเรื่องนี้ในประเทศของเรายังไม่มีการจัดแสดงศิลปแห่งชาติขึ้น” [5] เหตุนี้นำมาสู่การริเริ่มจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นโดยกำหนดให้มีลักษณะเป็นงานประจำปีเช่นเดียวกับต่างประเทศ ในบทความที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงครั้งที่ 1[6] ศิลป

---

[5] ศิลป พีระศรี, สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2492), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[6] บทความของศิลป ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 ในเอกสารชั้นต้นคือสูจิบัตร ผู้เขียนไม่มีการระบุชื่อบทความไว้ มีผู้แปลเป็นภาษาไทยคือ พระยาอนุมานราชธน ต่อมาในหนังสือ บทความเรื่องศิลปของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี (2505) ผู้แปลคนเดิมจึงได้ตั้งชื่อบทความว่า “เก่ากับใหม่”

ยังกล่าวว่า “เพื่อเป็นเครื่องช่วยการสำรวจวิจารณ์ถึงความก้าวหน้าและความเคลื่อนไหวแห่งศิลปินของเราและทั้งเป็นเครื่องกระตุ้นให้มหาชนชาวไทยมีความสนใจศิลปแบบปัจจุบันด้วย”[7]

บทบาทของการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ผ่านมาส่วนใหญ่จะพิจารณาจากตัวของศิลป พีระศรีในฐานะผู้ริเริ่มเป็นสำคัญ แต่งานชิ้นนี้มิอาจละเลยบริบททางการเมืองในช่วงทศวรรษ 2490 ตลอดจนบุคคลสำคัญอื่นๆ ที่มีส่วนผลักดันให้สถาบันต่างๆ ของรัฐเป็นสถาบันของชาติ ไม่เว้นแม้กระทั่งสถาบันทางศิลปะ บุคคลแรกที่จะกล่าวถึงในที่นี้คือ “หลวงวิจิตรวาทการ” นักชาตินิยมคนสำคัญของไทยที่มีบทบาทสูงทางด้านวัฒนธรรมมาตั้งแต่ทศวรรษ 2470

ความเป็นชาติของไทยในบริบทการเมืองหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ห่างไกลจากความเป็นชาติ “มหาอำนาจในแหลมทองดังความใฝ่ฝันของจอมพล ป.พิบูลสงครามและหลวงวิจิตรวาทการ”[8] นอกจากนี้ยังเผชิญหน้ากับอิทธิพลจากการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ ไม่ว่าจะเป็นชัยชนะของกองทัพพรรคคอมมิวนิสต์จีนที่มีต่อพรรคก๊กมินตั๋งใน พ.ศ. 2492 หรือต่อมาคือการพ่ายแพ้ของฝรั่งเศสที่สมรภูมิเดียนเบียนฟูใน พ.ศ. 2497 และอำนาจของพรรคคอมมิวนิสต์เกาหลีเหนือที่มีอำนาจมาก ทำให้ปัญญาชนของรัฐไทยในช่วงทศวรรษ 2490 ตระหนักถึงการคุกคามของคอมมิวนิสต์ สำหรับหลวงวิจิตรวาทการแล้ว ชาตินิยมได้กลายเป็น “ป้อมปราการสำคัญของการต่อต้านคอมมิวนิสต์”[9] ด้วยการยกสถาบันพระมหากษัตริย์ ศาสนา จารีตประเพณีมาเป็นสถาบันที่จักต้องรักษาไว้ไม่ให้ถูกทำลายจากลัทธิคอมมิวนิสต์นี้ หลวงวิจิตรวาทการจึงพยายามที่จะควบคุมสถาบันของชาติให้อยู่ภายใต้กรอบแนวคิดชาตินิยมที่มีคอมมิวนิสต์เป็นศัตรูสำคัญ

สายชล สัตยานุรักษ์ กล่าวว่าเบื้องหลังความคิดในการสร้างสถาบันต่างๆ ให้เป็นสถาบันของชาตินั้น หลวงวิจิตรวาทการได้รับแนวคิดนี้มาจากรุสโซ (Jean –Jacques Rousseau) นักปรัชญาและนักทฤษฎีการเมืองชาวฝรั่งเศสที่เน้นว่าโครงการชาตินิยมจะต้องเริ่มต้นตั้งแต่ การสร้างสถาบันต่างๆ จะต้องให้เป็นสถาบันของชาติ ตั้งแต่ทศวรรษ 2490 เป็นต้นมาจึงเกิดสถาบันและองค์กร “แห่งชาติ” ขึ้นมากมาย[10] ไม่เว้นแม้แต่พื้นที่ทางศิลปะ ซึ่งในฐานะที่หลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น ผู้ศึกษาเสนอว่า การเกิดขึ้นของ “การแสดงศิลปกรรม

---

[7] เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[8] สายชล สัตยานุรักษ์, ความเปลี่ยนแปลงในการสร้างชาติไทยและความเป็นไทยโดย หลวงวิจิตรวาทการ (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2545), หน้า 149.

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 150.

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 152.

แห่งชาติ" ที่สนับสนุนโดยกรมศิลปากรก็หลีกหนีไม่พ้นต่อการสร้างพื้นที่นี้ให้เป็นหนึ่งในสถาบันแห่งชาติเช่นกัน

บุคคลสำคัญอีกผู้หนึ่งที่อยู่ใกล้ชิดกับจอมพล ป.พิบูลสงคราม หลวงวิจิตรวาทการ และศิลป พีระศรี ทั้งยังมีบทบาทในการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติช่วงแรกด้วยคือ "พระยาอนุมานราชธน" ปัญญาชนคนสำคัญที่นำเสนอแนวคิดในการต่อต้านคอมมิวนิสต์อย่างจริงจังอีกผู้หนึ่ง ผลงานเขียนของเขาเน้นให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมท้องถิ่น ประเพณี และวิถีชาวบ้านในชนบท การเน้นเช่นนี้มิใช่ในฐานะที่มีความสำคัญในตัวเอง แต่ "มีความสำคัญในฐานะที่เป็นส่วนประกอบของวัฒนธรรมแห่งชาติ"[11] พระยาอนุมานราชธนดำรงตำแหน่งผู้ช่วยอธิบดีกรมศิลปากรในทศวรรษ 2490 เขายังเป็นผู้แปลบทความของศิลป พีระศรีที่ตีพิมพ์ลงในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายชิ้นด้วยกัน รวมถึงเป็นผู้แปลผลงานสำคัญอีกชิ้นหนึ่งของศิลป พีระศรี คือ พจนานุกรมศัพท์ศิลปะของชาวตะวันตกที่มีชื่อว่า ศิลปสงเคราะห์ ออกเผยแพร่ในต้น พ.ศ. 2500 ด้วย

ผลงานของพระยาอนุมานราชธนเหล่านี้ล้วนแสดงจุดยืนสนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแนวทางอุดมคติ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" ซึ่งอุดมคติเช่นนี้ได้สะท้อนออกมาผ่านทัศนะของพระยาอนุมานราชธนเช่นกัน ดังเห็นได้จากใน พ.ศ. 2499 เขาได้แสดงทัศนะขัดแย้งกับหนังสือของลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) เรื่อง What is Art ? หรือ ศิลปะคืออะไร ? ที่เขาแปลแบบเก็บความและกล่าวทางสถานีวิทยุเมื่อวันเสาร์ที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2499 โดยสรุปใจความสำคัญขัดแย้งกับข้อเสนอของตอลสตอยที่ให้ความสำคัญกับชาวนาหรือคนผู้ใช้แรงงานว่าเป็นผู้มีศีลธรรมสูงส่งกว่าคนมั่งมีทั้งยังดีกว่าในเรื่องอารมณ์ความสะเทือนใจ แต่พระยาอนุมานราชธนกลับเห็นว่า เรื่องเศรษฐกิจและการอยู่รอดในชีวิตประจำวันเป็นเรื่องสำคัญของคนเหล่านี้มากกว่าศิลปะ ศิลปะเป็นเรื่องต้องการเวลาว่าง เป็นศัตรูกับความสกปรก รก เลอะเทอะ ศิลปะในทัศนะของพระยาอนุมานราชธนจึงเป็นเรื่องของ "ศิลปะชั้นสูง" อันเป็นการนิยามคุณค่าของศิลปะในแบบ "เน้นย้ำการแบ่งชั้นทางสังคม" อย่างชัดเจน[12] อย่างไรก็ตาม การแปลเก็บความหนังสือเล่มนี้ของตอลสตอยสะท้อนว่าพระยาอนุมานราชธนไม่ได้ฝักใฝ่แนวทางของอุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะเท่านั้น

ในช่วงทศวรรษ 2490 ความเป็นไทยที่พระยาอนุมานราชธนเน้นย้ำยังเป็นการสร้างภาพของชนบท วัฒนธรรม ประเพณีท้องถิ่นให้มีความสวยงาม สงบเงียบเรียบง่าย เน้นแสดงถึงความเลื่อมใสพุทธศาสนาของคนในสังคมชนบท เนื่องจากชนบทไทยขณะนั้นเป็นเป้าหมายต่อการแพร่

---

[11] สายชล สัตยานุรักษ์, พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชนผู้นิรมิต "ความเป็นไทย" (กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม, 2556), หน้า 139.

[12] ดูรายละเอียดในประเด็นนี้ได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 30-31.

ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์ การเน้นย้ำว่า “เมืองไทยนี้ดี” และ “ชนบทไทยนี้ดี” จึงเพื่อแสดงให้คนไทยรับรู้ว่า “สังคมและวัฒนธรรมไทยนั้นดีอยู่แล้ว มิได้มีการกดขี่ขูดรีด และความขัดแย้งมากดังที่พวกคอมมิวนิสต์โจมตี”[13] พระยาอนุมานราชธนได้ร่วมเป็นคณะกรรมการพิจารณาตัดสินรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคต้นอีกด้วย ด้วยเหตุนี้ทัศนะและนโยบายทางวัฒนธรรมที่พระยาอนุมานราชธนร่วมกำหนดให้แก่รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม โดยมีปัจจัยทางการเมืองของสงครามเย็นช่วงทศวรรษ 2490 มาเกี่ยวข้อง จึงมิอาจปฏิเสธได้ว่าเข้ามาสัมพันธ์กับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แม้พื้นที่นี้จะมีภาพลักษณ์ภายนอกแสดงถึงความพยายามจะ “ไม่เกี่ยวข้องกับการเมือง” ก็ตาม แต่ทั้งนี้ภาพความเป็นไทยในลักษณะที่พระยาอนุมานราชธนเน้นย้ำจะถูกผลิตและนำเสนออย่างมากในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนทำให้เวทีการประกวดนี้รวมถึงมหาวิทยาลัยศิลปากรได้รับการสนับสนุนจากจอมพล ป.พิบูลสงคราม โดยเฉพาะการสนับสนุนในด้านงบประมาณสำหรับการจัดประกวดและโครงการด้านการศึกษาต่างๆ ดังจะกล่าวถึงต่อไป

ความร่วมมือระหว่างหลวงวิจิตรวาทการ พระยาอนุมานราชธนกับศิลป พีระศรีได้เคยเกิดขึ้นมาแล้วในการประกวดประณีตศิลปกรรมทศวรรษ 2480 ซึ่งทำให้การประกวดครั้งนั้นกลายเป็นพื้นที่ผลิตและเสนองานศิลปะในฐานะภาพตัวแทนอุดมการณ์การเมืองของรัฐจนมีความสำเร็จลุล่วงไปพอสมควร อย่างไรก็ตาม การกลับมาพบกันใหม่ในทศวรรษ 2490 นี้ บริบทการเมืองหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ประเทศสหรัฐอเมริกาและประเทศตะวันตกในกลุ่มโลกเสรีมีบทบาททางด้านการเมืองและเศรษฐกิจอย่างมากทำให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจำเป็นต้องผสมผสานระหว่างการรักษาความเป็นไทยแบบประเพณีเอาไว้ในขณะที่การก้าวสู่การยอมรับในระดับนานาชาติก็เป็นเรื่องสำคัญเช่นกัน ดังจะกล่าวถึงประเด็นนี้ในส่วนถัดไป

4.1.1 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี: พื้นที่แห่งภาพตัวแทนของ “เก่า” กับ “ใหม่”

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจัดขึ้นครั้งแรกในระหว่างวันที่ 11 กุมภาพันธ์ – 10 มีนาคม พ.ศ. 2492 โดยสถานที่จัด “ใช้อาคารเรียนเรือนไม้ของคณะจิตรกรรมและประติมากรรม ทั้งข้าราชการและเหล่าลูกศิษย์ช่วยกันทำหน้าที่ทุกอย่าง ไม่ว่าทาสีผนัง ติดภาพแสดง ป้ายชื่อภาพ

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 129.

ฯลฯ นอกจากนี้ศิลป พีระศรียังมีหน้าที่ทำสูจิบัตร เขียนชื่อผู้ได้รับรางวัลในประกาศนียบัตร…"[14] การแสดงนี้มิใช่การประกาศชักชวนให้ศิลปินที่สนใจนำผลงานมาแสดงเช่นนิทรรศการศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน แต่ใช้รูปแบบ "การประกวด" โดยมีคณะกรรมการตัดสินเพื่อให้ได้ผลงานศิลปะที่มีคุณภาพจนได้รับรางวัลหรือมีสิทธิร่วมแสดงนิทรรศการ รางวัลที่มอบให้แบ่งเป็นเหรียญประเภทต่างๆ คือ รางวัลเกียรตินิยมเหรียญทอง (Diploma of Golden Medal) รางวัลเกียรตินิยมอันดับสองเหรียญเงิน (Diploma of Silver Medal) และรางวัลเกียรตินิยมอันดับสามเหรียญทองแดง (Diploma of Bronze Medal) ไม่มีการมอบเงินรางวัล มีการแบ่งการประกวดเป็น 5 ประเภท คือ จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะประยุกต์ มัณฑนศิลป์ และศิลปะเด็ก[15]

รายนามคณะกรรมการจัดประกวดได้แก่ 1. พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคล 2. หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล 3. หม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ 4. พระยาอนุมานราชธน 5. ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี 6. นายโมเนต์ ซาโตมิ[16] โดยมีนายชิน อยู่ดี เป็นเลขานุการ ส่วนคณะกรรมการตัดสินมีรายชื่อกรรมการเพิ่มเติมคือ หม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กฤดากร นางอุศนา ปราโมช หลวงนฤมิตรเลขการ และนายวรรณสิทธิ์ พลาดิษฐ์ สังเกตได้ว่า คณะกรรมการจัดงานและตัดสินผลงานในช่วงต้นนี้ยังคงอยู่ในกลุ่มเจ้านายชั้นสูงที่สนใจและเป็นผู้รู้เรื่องศิลปะ บางพระองค์อย่างหม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์และหม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กฤดากร นั้น เคยร่วมมือกับกรมศิลปากรและศิลป พีระศรีมาตั้งแต่การประกวดประณีตศิลปกรรมแล้ว ผู้ศึกษาวิเคราะห์ในเบื้องต้นว่า การเชิญเจ้านายชั้นสูงมาร่วมงานเป็นกรรมการอาจจะส่งผลทำให้การประกวดได้รับการยอมรับและความน่าเชื่อถือจากทั้งฝั่งรัฐบาลและผู้ส่งผลงานเข้าประกวดด้วย การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงปัจจุบันไม่มีการกำหนดเนื้อหาของผลงานศิลปะที่จะส่งเข้าประกวด แตกต่างโดยสิ้นเชิงจากการประกวดประณีตศิลปกรรมที่เน้นการกำหนดเนื้อหาเป็นหลักสำคัญ ถึงแม้จะไม่มีการกำหนดเนื้อหา แต่วัตถุประสงค์ที่สะท้อนผ่านบทความของศิลป พีระศรีใน

---

[14] ดูประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544), หน้า 25.

[15] สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[16] จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล กล่าวอธิบายถึง นายโมเนต์ ซาโตมิ (Monet Satomi) ว่า "เป็นศิลปินชาวญี่ปุ่นที่มีบทบาทที่สำคัญคนหนึ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซาโตมิมีตำแหน่งเป็นทูตวัฒนธรรมของญี่ปุ่นประจำประเทศไทยในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 และพำนักในประเทศไทยเป็นเวลา 10 ปี เขาเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันในเมืองไทยในขณะนั้น…ชาวญี่ปุ่นผู้นี้เคยทำงานในประเทศฝรั่งเศสและมีภรรยาเป็นชาวฝรั่งเศส…" ดูเพิ่มเติมใน จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ, หน้า 24-25.

สูจิบัตรการแสดงครั้งแรกกลับปรากฏถึงร่องรอยของแนวทางที่จะใช้พิจารณาคัดเลือกผลงานเข้ามาจัดแสดง ดังตอนหนึ่งที่ว่า

> เราต้องมีศิลปินไทยที่สามารถเป็นผู้ทำสิ่งอันเป็นศิลปสืบเป็นประเพณีกันมา บูรณะฟื้นฟูโบราณสถานที่เป็นศิลป และสร้างของใหม่เพื่อมีการสร้างวัดตามแบบวิธีเก่าของไทย แต่ศิลปะนั้นไม่ใช่อยู่ที่เลียนหรือลอกแบบของเก่าเอามาอย่างไม่กระดิก ศิลปินซึ่งเป็นผู้เนรมิตสร้างอันแท้จริงย่อมมีอะไรใหม่มาด้วยเสมอไป มีอะไรที่เป็นความบันดาลใจจากความคิดเห็นและจากอารมณ์ให้สะเทือนใจ...นี่คือเหตุผลที่ว่าทำไมศิลปจึงย่อมเป็นลักษณะเฉพาะตัวของบุคคลและเป็นของเกิดใหม่เสมอไป[17]

จากที่ยกมาข้างต้นวิเคราะห์ได้ว่า ศิลป พีระศรีต้องการจะนำเสนอผลงานศิลปะที่ผสมผสานทั้งการฟื้นฟูสิ่งที่เป็นของเก่าเข้ากับการสร้างสรรค์ที่มีสิ่งใหม่และอารมณ์ความรู้สึกมาร่วมด้วย ที่สำคัญ การนำเสนอของเก่านั้นก็มิใช่ด้วยการลอกเลียนให้เหมือนอย่างที่ช่างศิลป์ของไทยดั้งเดิมกระทำ แต่เน้นการนำเสนอลักษณะเฉพาะตนของศิลปิน ทัศนะเช่นนี้ถือได้ว่าเป็นแนวคิดที่ค่อนข้างใหม่ในขณะนั้น เนื่องจากการเริ่มกล่าวถึง “ลักษณะเฉพาะตนของศิลปิน” ในแง่หนึ่งหมายถึงความพยายามเปิดโอกาสให้ศิลปินได้มีเสรีภาพในการถ่ายทอดลักษณะอันเป็นปัจเจกออกมา โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงรูปแบบหรือประเพณีดั้งเดิม ตลอดจนก้าวออกไปจากการถ่ายทอดรูปทรงหรือภาพลักษณ์ของชาตินิยมตามแบบการประกวดประณีตศิลปกรรมในช่วงทศวรรษ 2480 ด้วย ความต้องการนี้ของศิลป พีระศรีสอดคล้องกับแนวการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมของพระยาอนุมานราชธน ซึ่งขณะนั้นยังทำหน้าที่เป็นผู้บรรยายพิเศษด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมให้แก่มหาวิทยาลัยหลายแห่ง รวมทั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วย คือ “การเน้นการเปลี่ยนแปลงสังคมและวัฒนธรรมไทยให้เจริญก้าวหน้าขึ้นโดยไม่ละทิ้งมรดกจากอดีต นั่นก็คือต้องเปลี่ยนแปลงในลักษณะวิวัฒนาการหรือเชื่อมต่อกับอดีตอยู่เสมอ”[18] จนในที่สุดสิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนออกมาผ่านผลงานที่ได้รางวัลและได้นำมาร่วมแสดง[19]

---

[17] ศิลป พีระศรี, สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[18] สายชล สัตยานุรักษ์, พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชนผู้นิรมิต “ความเป็นไทย”, หน้า 132.

[19] การประกวดครั้งแรกมีผู้ส่งผลงานจำนวน 26 คน มีผลงาน 55 ชิ้น ประกอบด้วยผลงานจิตรกรรม 28 ชิ้น ประติมากรรม 13 ชิ้น งานมัณฑนศิลป์ 14 ชิ้น ที่น่าสนใจคือมีผู้ได้รางวัลแต่ละประเภทถึง 15 คน ดูเพิ่มเติมใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

ภาพลักษณ์ของงานศิลปะที่เน้นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านรูปแบบที่รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ปรากฏชัดเจนดังกรณีผลงานรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองชิ้นหนึ่งในการแสดงครั้งแรกนี้ชื่อ “วิถีแห่งความฝัน” ของมีเซียม ยิบอินซอย[20] มีเซียมถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ของถนนบริเวณซอยแถวชิดลมโดยการระบายสีแบบทิ้งร่องรอยแปรง (brush stroke) ตามอิทธิพลของศิลปินแนวหลังลัทธิประทับใจ (post-impressionism) รูปแบบศิลปะนี้ได้เคลื่อนไหวในโลกศิลปะตะวันตกตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ต่อเนื่องถึงต้นศตวรรษที่ 20 แล้ว แต่สำหรับประเทศไทย งานในลักษณะนี้เพิ่งจะเริ่มเผยแพร่กันเมื่อกลางศตวรรษที่ 20 ในหมู่ศิลปินไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 จากนิทรรศการศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินและปรากฏมากขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ครั้งแรกนี้ อาจกล่าวได้ว่า ช่วงเวลาแห่งศิลปะสมัยใหม่ของไทยนั้นตามหลังศิลปะสมัยใหม่ของยุโรปอยู่พอสมควร สอดคล้องกับข้อเสนอของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี ที่ว่า

> เมื่อเอาตารางเวลาเรื่องศิลปะสมัยใหม่ไปเทียบกับสังคมตะวันตก สังคมสยามก็ตามไม่ทันสังคมตะวันตกมาตั้งแต่เริ่มต้น คือเมื่อมองจุดก่อเกิดของคำว่า ‘ศิลปะสมัยใหม่’ ที่เข้ามาสู่สังคมสยามตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เราจะพบว่าศิลปะสมัยใหม่ของสยามในขณะนั้นมีเวลาช้ากว่าศิลปะสมัยใหม่ของยุโรปอยู่ประมาณ 70 ปี ในขณะที่ศิลปะ Academic หรือ ‘ศิลปะเหมือนจริง’ กับศิลปะ Art Deco หรือ ‘ศิลปะตกแต่ง’ กำลังเป็นกระแสหลักของคำว่า ‘ศิลปะสมัยใหม่’ อยู่ในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่ขบวนการ ‘ศิลปะสมัยใหม่ของยุโรปในเวลานั้นได้เปลี่ยนวิธีคิดไปแล้ว…เมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสยุโรป ในเวลานั้นยุโรปได้เกิดศิลปะชนิดใหม่ที่เรียกว่า ‘โพสท์-อิมเพรสชั่นนิสม์’ และ ‘เอ็กเพรสชั่นนิสม์’ ขึ้นแล้ว…[21]

ผลงานที่ได้รางวัลเหรียญทองและรางวัลเหรียญเงินในการแสดงครั้งนี้ส่วนใหญ่มีเนื้อหาและรูปแบบแสดงออกมาเป็น 2 แนวทางด้วยกัน แนวทางแรก คือผลงานภาพทิวทัศน์ ภาพคน และภาพสัตว์ที่ได้รับอิทธิพลเชิงรูปแบบการสร้างสรรค์จากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก อาทิ ภาพ “วิถีแห่งความฝัน” ของมีเซียม ยิบอินซอย ภาพ “เพชรบุรี” ของเฟื้อ ทองอยู่ เช่นกัน ส่วนประติมากรรมรูป “ลูกแพะ” ของไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ และประติมากรรมรูป “แรกแย้ม” ของแสวง สงฆ์มั่งมี ถ่ายทอดรูปสัตว์และรูปคนในรูปแบบเหมือนจริง (realism) ตามแนวทางของศิลปะ

---

[20] ดูประวัติของนางมีเซียม ยิบอินซอย ได้เพิ่มเติมในหัวข้อถัดไปหรือจากข้อเขียนของเธอใน มีเซียม ยิบอินซอย,“ชีวิตศิลปินของฉัน,” ใน เฟื่องนคร ฉบับบานไม่รู้โรย ปีที่ 4 ฉบับที่ 3 (เมษายน 2531): 55-65.

[21] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, “บทปาฐกถา ศิลปะทั้งผองพี่น้องกัน,” ห้องเสน่หา (กรุงเทพฯ: สำนักช่างวรรณกรรม, 2557), หน้า 78-79.

ตะวันตกที่เน้นความแม่นยำของกายวิภาคและสัดส่วนของรูปทรง ผลงานแนวทางนี้ส่วนใหญ่แสดงเนื้อหาของภาพคน ภาพสัตว์ หรือภาพทิวทัศน์ธรรมชาติทั่วไป

ภาพประกอบ 5 วิถีแห่งฝัน หรือ สันติคาม จิตรกรรม โดย มีเซียม ยิบอินซอย
ที่มา: จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ.

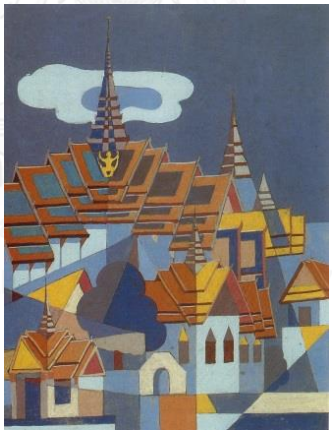
ขณะที่อีกด้านหนึ่ง มีผลงานที่รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก ทั้งรูปแบบเหมือนจริงและรูปแบบศิลปะประทับใจ แต่เนื้อหาได้สะท้อนถึงภาพลักษณ์ที่ศิลปินประยุกต์มาจากศิลปะไทยแบบประเพณีชัดเจน ดังเช่นผลงาน “ขลุ่ยทิพย์” ของ เขียน ยิ้มศิริ ที่แสดงถึงรูปทรงคนแต่งกายแบบไทยนั่งเป่าขลุ่ยและแสดงลีลาอันอ่อนช้อย

ภาพประกอบ 6 ขลุ่ยทิพย์ ประติมากรรม โดย เขียน ยิ้มศิริ
ที่มา: มหกรรมกรมศิลปากร 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ.2492-2525.

ผลงานที่ได้รางวัลทั้งสองแนวทางที่หยิบยกมาเป็นตัวอย่างนี้ ในที่สุดจะกลายเป็นแนวทางหลักที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี อันเป็นช่วงเวลาที่ศิลป พีระ

ศรีและปัญญาชนฝ่ายรัฐอย่างพระยาอนุมานราชธนพยายามเผยแพร่แนวคิดเรื่อง “ความเป็นไทย” ที่ถูกพัฒนาให้เปลี่ยนแปลงไปตามวิวัฒนาการของสังคมในสถานะของ “สิ่งใหม่” แต่ยังคงอ้างอิงจากกรอบของศาสนา จารีตประเพณี และวัฒนธรรมท้องถิ่นดั้งเดิมของคนในชนบทในสถานะของ “สิ่งเก่า” ด้วยเหตุนี้ ผลงานศิลปะกระแสหลักในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคนี้คือการเชื่อมระหว่างสิ่งเก่าและใหม่เข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว

ตัวอย่างผลงานศิลปะที่แสดงถึงความเชื่อมโยงกันระหว่างสิ่งเก่าและสิ่งใหม่ได้เป็นอย่างดีอีกชิ้นหนึ่งปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 10 พฤศจิกายน – 10 ธันวาคม พ.ศ. 2493[22] ผลงานชิ้นนี้คือ จิตรกรรมสีฝุ่นรางวัลเหรียญทองประเภทมัณฑนศิลป์ของประสงค์ ปัทมานุช ชื่อ “วัดพระแก้ว” ภายในภาพ ประสงค์ถ่ายทอดรูปทรงสถาปัตยกรรมภายนอกของวัดพระแก้วโดยใช้รูปแบบที่รับอิทธิพลจากศิลปะบาศก์นิยม (cubism) เขานำรูปทรงของวัดพระแก้วมาตัดแบ่งเป็นรูปเรขาคณิตและกำหนดรูปแบบของโครงสีรวมถึงตำแหน่งการจัดวางใหม่ ปฏิเสธมิได้ว่า ภาพของประสงค์ชิ้นนี้คือการถ่ายทอดภาพลักษณ์ใหม่ของวัดที่แตกต่างไปจากภาพลักษณ์เดิมของวัดที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามอย่างจิตรกรรมไทยแบบประเพณี



ภาพประกอบ 7 ภาพวัดพระแก้ว โดย ประสงค์ ปัทมานุช
ที่มา: มหกรรมกรมศิลปากร 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525.

[22] อธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งขณะนั้นคือ พันโท หลวงรณสิทธิพิชัย ยังคงเป็นประธานกรรมการตัดสินการประกวด ในส่วนกรรมการคนอื่นยังคงคล้ายกับการประกวดครั้งแรก แต่ไม่มีชื่อของพระยาอนุมานราชธน แต่เพิ่มพระสรลักษณ์ลิขิตและนายจิตต์ บัวบุศย์ เข้ามา น่าสังเกตว่า ใน พ.ศ. 2493 จำนวนผู้ได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองมีเพิ่มมากขึ้น จาก 3 คนในการประกวดครั้งแรก เป็น 9 คน ในปีนี้, ดูรายละเอียดได้ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

อิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกนอกจากจะส่งผลต่อการสร้างรูปทรงของวัด ดังในงานของประสงค์ ปัทมานุช แล้ว ยังส่งผลไปถึงการสร้างรูปทรงของพระพุทธรูปด้วย เนื่องจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 ได้ปรากฏภาพจิตรกรรมของ ประยูร อุลุชาฎะ ชื่อ “ยุคมืด”

ภาพประกอบ 8 ภาพ ยุคมืด โดย ประยูร อุลุชาฎะ
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493

ประยูรถ่ายทอดรูปทรงพระพุทธรูปที่มิได้แสดงรายละเอียดของความงดงามประณีตตามอย่างศิลปะไทยแบบประเพณี แต่สร้างขึ้นโดยใช้รูปทรงไม่ต่างกับรูปคนธรรมดา เขาระบายสีใบหน้าและรูปร่างของพระพุทธรูปตามแนวทางศิลปะที่เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก เช่นเดียวกับศิลปินกลุ่มเอ็กเพรสชั่นนิสม์ที่เติบโตขึ้นในประเทศเยอรมนีช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ผสมผสานกับอิทธิพลจากจิตรกรรมแบบลัทธิเหนือจริง (surrealism) ภาพยุคมืดนี้ถือเป็นภาพสำคัญทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยอีกภาพหนึ่ง ดังที่ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้เสนอว่า “ภาพนี้น่าจะเป็นภาพวาดเส้นแนวเซอร์เรียลิสต์ภาพแรกของศิลปินไทย”[23]

---

[23] สดชื่น ชัยประสาธน์ อ้างคำสัมภาษณ์ของ “ประยูร อุลุชาฎะ” ที่พูดถึงภาพนี้ว่า “ได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาดสีน้ำมันของนายสะโตมิ ที่ทำเป็นรูปตะเกียงโบราณตั้งอยู่ริมมุ้งใหญ่ มีดินแตกระแหง แสงสว่างจากตะเกียงแสดงความกรุณาปรานีท่ามกลางความแร้นแค้น” ในงานศึกษาชิ้นเดียวกัน ยังมีความเห็นของ “ถวัลย์ ดัชนี” ที่กล่าวถึงภาพชิ้นนี้เช่นกันว่า “อาจารย์ยูรได้แรงบันดาลใจจากภาพของดาลีชื่อ พระไครสต์ของเซนต์จอห์นออฟเดอะครอสส์ แต่เปลี่ยนพระไครสต์เป็นพระพุทธรูปเศียรใหญ่เบ้อเร่อ แล้วมองลงมา อันนี้แหละเป็นเซอร์เรียลิสม์รุ่นแรกตามแบบของซัลวาดอร์ ดาลี” อ้างจาก สดชื่น ชัยประสาธน์, จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527 (กรุงเทพฯ: สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมป์, 2539), หน้า 8.

ภาพทั้งสองที่ยกมากล่าวถึงนี้สะท้อนว่า ศาสนสถานและพระพุทธรูปที่เคยแสดงภาพลักษณ์เหมือนจริงอย่าง “มรดกจากอดีต” เพื่อสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ถูกเปลี่ยนมุมมองให้กลายเป็นพาหนะที่ทำหน้าที่นำสู่ความเจริญก้าวหน้าทาง “สุนทรียภาพของประเทศชาติ” ดังที่ศิลป พีระศรี กล่าวไว้ในตอนหนึ่งของบทความสำหรับการแสดงครั้งนี้ว่า “หากประชาชนประเทศใดที่ยังแต่นิยมชมชอบเฉพาะภาพจิตรกรรมหรือภาพปั้นที่เป็นศิลปะเหมือนจริงราวกับเป็นรูปถ่าย ความเจริญก้าวหน้าทางสุนทรียภาพของประเทศชาติย่อมเป็นไปอย่างเชื่องช้าและยากลำบาก”[24]

ผลงานศิลปะที่ผสมผสานเนื้อหาเรื่องราวที่แสดงถึงความเป็นไทยเข้ากับรูปแบบอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกหลายชิ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มถูกตั้งคำถามจากปัญญาชนฝ่ายอนุรักษ์นิยมที่แสดงออกทางความคิดผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ ดังกรณีข้อวิจารณ์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จากคอลัมน์ “เก็บเล็กผสมน้อย” ในหนังสือพิมพ์ สยามรัฐ ได้กล่าวถึงศิลปินที่ส่งผลงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 นี้ว่า พยายามจะสร้างงานเลียนแบบศิลปินตะวันตกโดยไม่รู้ว่าตนเองกำลังทำอะไรอยู่ “...เพราะภาพแต่ละภาพนั้นล้วนแต่ตะโกนกู่ก้องด้วยเสียงอันดังว่า ‘โกแก็ง’ หรือ ‘แวนก็อค’ หรือ ‘ซัลวาดอร์ ดาลี’ อย่างบาดหูบาดตาเป็นที่สุด”[25] ภายหลังใน พ.ศ. 2501 ศิลป พีระศรี ได้ชี้แจงต่อคำวิจารณ์ลักษณะนี้ว่า “การที่ศิลปินปัจจุบันแสดงงานของเขาออกมาด้วยวิธีการอย่างใดนั้น ก็ต้องขึ้นอยู่แก่อารมณ์เฉพาะตัวและการตัดสินใจของศิลปินเอง เขาเป็นคนไทย ฉะนั้นศิลปของเขาก็ต้องเป็นไทยด้วย แม้ว่าสายตาของคนทั่วไปยังไม่อาจมองเห็นลักษณะความเป็นไทยเช่นนั้นได้แจ่มแจ้งก็ตาม”[26]

ทัศนะเช่นนี้หากนำไปพิจารณาร่วมกับผลงานที่ได้รางวัลหรือร่วมแสดงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรีจะพบว่า การเน้นการแสดงอารมณ์เฉพาะตัวของศิลปินและการเชื่อมโยงทุกสิ่งที่ศิลปินไทยสร้างเข้ากับความเป็นไทยนั้น คือแนวทางสำคัญที่พื้นที่แห่งนี้คัดเลือกและนำมาสื่อสารต่อประชาชน แนวทางนี้ยังสอดคล้องกับหลักสูตรการเรียนการสอนของคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากรที่เน้นให้ผู้เรียนได้รับความรู้และทักษะจาก

---

[24] ศิลป พีระศรี, ข้อเขียนชิ้นนี้เดิมไม่มีการระบุชื่อข้อเขียน แต่ภายหลังพระยาอนุมานราชธน ผู้แปล ตั้งชื่อใหม่ว่า “การประจักษ์แห่งศิลป,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[25] ดูการวิจารณ์ในประเด็นนี้ได้จาก คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., “เก็บเล็กผสมน้อย,” สยามรัฐรอบปี 2493 ฉบับพิเศษรอบปีแรก, สละ ลิขิตกุล บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: สยามรัฐ, 2493), หน้า 124.

[26] ศิลป พีระศรี, “ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือไม่,” เขียน ยิ้มศิริ ผู้แปล ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 พ.ศ.2501 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2501), หน้า 4-5.

ศิลปะหลักวิชาของตะวันตกคู่ขนานไปกับการเรียนรู้ด้านศิลปะของไทยแบบประเพณี ดังที่ เสรี นิลประพันธ์ ลูกศิษย์ของศิลป พีระศรี ได้กล่าวถึงการสอนของศิลป พีระศรี บางช่วงตอนว่า

> หลายท่านอาจเข้าใจว่าท่านศาสตราจารย์ศิลป วางหลักสูตรการเรียนศิลปะเน้นหนักไปทางศิลปะตามแบบอย่างยุโรป ซึ่งก็ถูก แต่ไม่ถูกทั้งหมด ท่านได้บรรจุวิชารีเสิร์ชไทยอาร์ท หรือวิชาวิจัยศิลปะไทยเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอนในคณะจิตรกรรมฯ เป็นวิชาที่นักศึกษาศิลปะทุกคนจะต้องเรียน เป็นการปูพื้นไม่ให้ลืมศิลปะของชาติ ตั้งแต่เตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากรจนถึงปี 3[27]

การสอนวิชาองค์ประกอบศิลปะของศิลป พีระศรี ยังเน้นให้ผู้เรียนมีทักษะการสร้างงานทั้งแบบศิลปะตะวันตกและศิลปะไทยแบบประเพณีดั้งเดิมด้วย ดังที่ สมโภช อุปอินทร์ กล่าวว่า "วิชาองค์ประกอบศิลปะซึ่งถือว่าเป็นหัวใจของศิลปะ อาจารย์ศิลปเป็นผู้สอนด้วยตนเอง ตั้งแต่ระดับศึกษา (research) สร้างงาน (creative) และขยายงาน (enlarge) เรารู้จักและคุ้นเคยกับคำว่า รีเสิร์ช…มานานแล้ว เช่น วิชา Research from the Old Thai Art และ Research for Composition เป็นต้น"[28] ที่ยกมาบางส่วนนี้สะท้อนว่า หลักสูตรการเรียนการสอนของคณะจิตรกรรมและประติมากรรมในขณะนั้น มีส่วนสำคัญต่อการปลูกฝังผู้เรียนให้มีความคุ้นเคยกับสิ่ง "เก่า" กับ "ใหม่" อยู่ตลอดเวลาและการเรียนรู้นี้ส่งผลกระทบต่อผลงานที่ส่งประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคนี้อย่างมิอาจปฏิเสธได้

ยิ่งเมื่อก้าวเข้าสู่ช่วง พ.ศ. 2494 การเมืองภายในประเทศต้องเผชิญกับสถานการณ์การเคลื่อนไหวอย่างเข้มข้นของลัทธิคอมมิวนิสต์ อันเนื่องมาจากการเผยแพร่ความคิดของลัทธิคอมมิวนิสต์ในสื่อสิ่งพิมพ์ของกลุ่มปัญญาชนหัวก้าวหน้าที่เริ่มมีมากขึ้นตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2493 – 2494 นิตยสารสำคัญอย่าง อักษรสาส์น ของ สุภา ศิริมานนท์ เริ่มตีพิมพ์บทความที่เนื้อหาเกี่ยวข้องกับ "ประชาธิปไตยแผนใหม่" หรือ "ระบอบประชาธิปไตยของประชาชน" โดยเชื่อมโยงกับความคิดแบบโซเชียลลิสม์ (Socialism) รวมถึงบทความเกี่ยวกับแนวคิดแบบปรัชญาสังคมนิยมวัตถุนิยมประวัติศาสตร์ ปรัชญาของลัทธิมาร์กซิสม์จำนวนมาก เช่นเดียวกับผลงานวรรณกรรมของปัญญาชนและนักหนังสือพิมพ์หัวก้าวหน้า เช่น กุหลาบ สายประดิษฐ์ (ศรีบูรพา) ที่เขียนเรื่องสั้นสะท้อนอุดมคติเพื่อประชาชนและความยุติธรรมในสังคม กุหลาบสะท้อนประสบการณ์ในการเข้า

---

[27] อ้างจาก "เสรี นิลประพันธ์," ใน, นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ), อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์ (กรุงเทพฯ: สำนักวิจัยศิลป์ พีระศรี, 2542), หน้า 164-165.

[28] อ้างจาก "สมโภช อุปอินทร์," จาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 328-329.

ร่วมเรียกร้องสันติภาพอย่างชัดเจนตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์และนิตยสารหลายฉบับ อาทิ อักษรสาส์น เดลิเมล์วันจันทร์ ปิยมิตร สยามสมัย เธิงรมย์ เป็นต้น[29]

ที่สำคัญ ในต้น พ.ศ. 2494 ประชาชนส่วนหนึ่งผู้มีแนวคิดนำสังคมไปสู่ความเสมอภาคทางเศรษฐกิจและต่อต้านสงครามเกาหลี รวมถึงคัดค้านรัฐบาลไทยที่ส่งทหารไปร่วมรบในสงครามครั้งนี้ด้วยได้รับความสำเร็จในการจัดตั้ง “คณะกรรมการสันติภาพแห่งประเทศไทย” ในเดือนเมษายน พ.ศ. 2494 ทั้งนี้ปรากฏความร่วมมือจากภาคประชาชนหลายฝ่ายหลากอาชีพ อาทิ นักหนังสือพิมพ์ นักศึกษามหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง นักการเมืองหัวก้าวหน้าทั้งในระดับประเทศและระดับท้องถิ่น เกษตรกร พระสงฆ์ และมีผู้ลงนามเรียกร้องสันติภาพผ่านหนังสือพิมพ์และช่องทางต่างๆ จำนวนเกินกว่าแสนคน[30] อีกทั้งพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้เข้ามามีบทบาทต่อการเคลื่อนไหวของขบวนการสันติภาพนี้ด้วย ดังที่ สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล ได้เสนอ ซึ่งกล่าวโดยสรุปว่า “ความสำคัญของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยที่มีอิทธิพลต่อขบวนการสันติภาพ โดยเฉพาะยุทธวิธีที่มุ่งเป้าสู่ชนบทและอีกเป้าหนึ่งคือปัญญาชนในเมือง ดังในกรณีความเคลื่อนไหวของนักศึกษาในมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง”[31]

ในปีเดียวกันนี้เอง มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมืองได้ถูกจับตามองจากฝ่ายความมั่นคงของรัฐ โดยมีรายงานว่ามีการเผยแพร่ด้วยการบรรยายและมีกลุ่มบุคคลที่เข้าร่วมค่ายฝ่ายคอมมิวนิสต์คือ วาศ สุนทรจามร สงวน ตุลารักษ์ ประเสริฐ ทรัพย์สุนทร กุหลาบ สายประดิษฐ์ เพทาย โชตินุชิต สมัคร บุราวาศ และในช่วงต้นปี ผิน บัวอ่อน ในฐานะกรรมการนักศึกษาคณะเศรษฐศาสตร์ ยังได้เชิญสุภา ศิริมานนท์ ไปบรรยาย โดยสุภาได้ใช้หนังสือเรื่อง ทุน (Capital) ของมาร์กซิสม์ เป็นเอกสารหลักในการบรรยาย ทั้งปรากฏว่าก่อนหน้านี้ใน พ.ศ. 2491-2493 นักศึกษาธรรมศาสตร์ โดย ประจวบ อัมพะเศวตยังเป็นผู้ริเริ่มการทำหนังสือพิมพ์ ธรรมจักร ของสโมสรนิสิตเพื่อเผยแพร่ประเด็นเรื่องการเรียกร้องสันติภาพอย่างชัดเจนอีกด้วย[32]

สถานการณ์เช่นนี้อาจมีส่วนผลักดันให้ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 3 ที่จัดขึ้นในระหว่าง 10 พฤศจิกายน – 10 ธันวาคม พ.ศ.2494 ภาพของเนื้อหาความเป็นไทยภายใต้รูปแบบ

---

[29] วิวัฒน์ คติธรรมนิตย์, กบฏสันติภาพ (กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2539), หน้า 82.

[30] ดูรายละเอียดของการศึกษากรณีกบฏสันติภาพเพิ่มเติมได้ใน วิวัฒน์ คติธรรมนิตย์, เรื่องเดียวกัน .

[31] สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล, “พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยกับกบฏสันติภาพ,” ใน ชลธิรา สัตยาวัฒนา, บรรณาธิการ กึ่งศตวรรษขบวนการสันติภาพ “ความจริง” เกี่ยวกับกบฏสันติภาพ: สำนึกทางประวัติศาสตร์ของคนสามรุ่น (กรุงเทพฯ: เมฆขาว, 2545), หน้า 145 – 223.

[32] โสภา ชานะมูล, “ชาติไทย” ในทัศนะปัญญาชนหัวห้าวหน้า, หน้า 115.

ศิลปะตะวันตกยังคงถูกยืนยันนำเสนอแบบชัดเจนเช่นเดิมอย่างที่ข้อวิจารณ์ของนักหนังสือพิมพ์ข้างต้นมิอาจทัดทานได้ ทั้งนี้เพราะความเป็นตะวันตกที่ศิลป พีระศรีเลือกเข้ามาสอดผสานและสนับสนุนการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นไทยให้เปลี่ยนแปลงไปตามความก้าวหน้าทางยุคสมัยนั้น คือ ศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกที่ส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่เติบโตมีบทบาทอยู่ในประเทศกลุ่มโลกเสรีทั้งสิ้น ศิลปะสมัยใหม่ลักษณะนี้เป็นฝ่ายตรงข้ามกับศิลปะแบบ “สัจจะสังคมนิยม” (social realism) ของกลุ่มประเทศสังคมนิยม – คอมมิวนิสต์ ที่สำคัญ ในช่วงเดียวกันนี้ ศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากรบางคนที่มีบทบาทในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังได้รับการศึกษาและอิทธิพลในการสร้างงานจากศิลปินที่มีชื่อเสียงในประเทศโลกเสรี ดังกรณี เขียน ยิ้มศิริ ที่ได้รางวัลในปีนี้อีกครั้งจากประติมากรรม ชื่อ “แม่” หนึ่งในผลงานรางวัลเหรียญเงินจากการแสดงครั้งนี้

ภาพประกอบ 9 แม่ หรือ แม่กับลูก โดย เขียน ยิ้มศิริ
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 3 พ.ศ. 2494.

เขียนแสดงรูปทรงของแม่กับลูกที่ถูกตัดทอนความเหมือนจริงให้ออกมาในลักษณะกึ่งนามธรรม (semi – abstract) น่าสังเกตว่าผลงานของเขียนชิ้นนี้เริ่มเปลี่ยนจากเดิมที่เน้นแสดง “ความอ่อนช้อยในแบบลีลาไทยตามอิทธิพลของศิลปะสุโขทัย” ดังที่ปรากฏในงานประติมากรรม “ขลุ่ยทิพย์” มาเป็นความอ่อนนุ่มและเคลื่อนไหวของรูปทรงตามอิทธิพลของประติมากรชื่อดังชาวอังกฤษอย่าง เฮนรี่ มัวร์ (Henry Moore) ศิลปินผู้มีบทบาทอย่างมากของค่ายโลกเสรีในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

ผลงาน “แม่” (หรือบางครั้งถูกเรียกว่า ‘แม่กับลูก’ ในหลักฐานชั้นรองที่เกิดขึ้นภายหลังการประกวด) ชิ้นนี้ของเขียน ยิ้มศิริ มีรูปลักษณะคล้ายคลึงมากกับงานของเฮนรี่ มัวร์ ชื่อ “Family Group” (1947) อิทธิพลของมัวร์ที่มีต่อเขียน ยิ้มศิริ นั้นไม่น่าประหลาดใจมากนัก เนื่องจากช่วง พ.ศ. 2492 เขียน “ได้รับทุนจากกระทรวงศึกษาธิการไปศึกษาศิลปะ สาขาประติมากรรมเพิ่มเติมที่โรงเรียนศิลปะเชลซี (Chelsea School of Art) ในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ภายใต้การดูแลและแนะนำของเฮนรี่ มัวร์ เป็นเวลา 1 ปี”[33] อิทธิพลจากประติมากรรมแบบกึ่งนามธรรมของมัวร์ที่มีต่อผลงานของเขียนยิ่งชัดเจนขึ้นมากหลังจากนี้ เมื่อเขียนเป็นหนึ่งในประติมากรไทย 5 คน ที่ส่งแบบร่างประติมากรรมเข้าประกวดในโครงการประกวดแบบร่างอนุสาวรีย์นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก (Monument to the Unknown Political Prisoner) การประกวดนี้มี แอนโทนี เจ.ที.โคลแมน (Anthony J.T.Kloman) ทูตวัฒนธรรมของสหรัฐผู้มีบทบาทในองค์กรซีไอเอ (Central Intelligence Agency: C.I.A.) ช่วงสงครามเย็นเป็นผู้จัด การประกวดนี้เริ่มประกาศในช่วงปลาย พ.ศ. 2494 และสิ้นสุดลงที่ “งานของเขียนได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวแทนจากประเทศไทยและถูกนำไปจัดแสดงร่วมกับแบบร่างชิ้นอื่นๆ ในนิทรรศการที่เทท แกลเลอรี่ (Tate Gallery) กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษในช่วงต้น พ.ศ.2496”[34]

ภาพจิตรกรรมสีน้ำมันอีกชิ้นหนึ่งที่ได้รางวัลเหรียญทองจากการประกวดครั้งนี้ คือ ภาพของนายทวี นันทขว้าง ชื่อ “ภูเขาทอง” ทวีถ่ายทอดภาพสถาปัตยกรรมของภูเขาทองและชุมชนบริเวณโดยรอบ โดยเน้นแสดงความเคลื่อนไหวในบรรยากาศมากกว่าเน้นรายละเอียดแบบเหมือนจริง การระบายสีที่รวดเร็วฉับไวโดยได้รับอิทธิพลจากจิตรกรในกลุ่มลัทธิหลังศิลปะประทับใจ (Post – Impressionism) ที่เน้นแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกผ่านการระบายสีเพื่อสร้างรูปทรง อย่าง วินเซนต์ แวน โก๊ะ (Vincent Van Gogh) ภาพของทวีชิ้นนี้เป็นอีกภาพที่สอดคล้องกับแนวการพัฒนาความเป็นไทยให้มีความก้าวหน้าทันโลกขึ้น ต้องกล่าวด้วยว่า ในการส่งผลงานเข้าประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ภาพทิวทัศน์แสดงสถาปัตยกรรมของวัดหรือเนื้อหาที่แสดงเรื่องราวและพิธีกรรมทางพุทธศาสนาได้รับความนิยมอย่างมากจากศิลปินผู้ส่งงานเข้าประกวด ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า นอกจากความสวยงามที่กระตุ้นให้ศิลปินสนใจหันมาถ่ายทอดภาพวัดกันมาก ยังอาจ

---

[33] สมพร รอดบุญ, ชีวิตและงานของอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ (กรุงเทพฯ: บริษัท เงินทุนหลักทรัพย์ซิทก้า จำกัด มหาชน, 2537), หน้า 16.

[34] ดูการนำเสนอข้อมูลและวิเคราะห์ประเด็นนี้อย่างละเอียดได้ในงานศึกษาของ ธนาวิ โชติประดิษฐ์, “The Unknown Story : นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จักของ เขียน ยิ้มศิริ กับการเมืองวัฒนธรรมสมัยสงครามเย็น,” วารสารอ่าน ปีที่ 4 ฉบับที่ 4 (เมษายน – มิถุนายน 2556): 184-197.

เป็นไปได้อีกจากเหตุผลที่วัดในทศวรรษ 2490 อยู่ในฐานะของ “สถาบันแห่งชาติ” ที่สำคัญมาก ภาพวัดจึงได้รับความนิยมในการหยิบมานำเสนอภายใต้บริบทที่แสดงถึงความก้าวหน้าของศิลปะไทยที่ผสมผสานกับศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก[35]

การที่ศิลป พีระศรี กระตุ้นให้ศิลปินสร้าง “สิ่งใหม่” ด้วยการปรับประยุกต์นำแนวทางศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกมาใช้สร้างผลงานดูจะประสบความสำเร็จในหมู่ศิลปิน แต่สำหรับประชาชน คำวิจารณ์ว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติละเลยต่อการสนับสนุนศิลปะไทยแบบประเพณียังคงปรากฏอยู่ ดังกรณีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 ที่จัดขึ้นระหว่างวันที่ 14 มกราคม – 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2496 ศิลป พีระศรีสะท้อนประเด็นนี้ผ่านบทความในสูจิบัตรว่า “ได้มีการวิพากษ์วิจารณ์กันว่า การที่กรมศิลปากรสนับสนุนศิลปสมัยใหม่ก็เพื่อจะปล่อยให้ศิลปะที่เคยทำสืบต่อกันมานั้นเสื่อมสูญไป ในกรณีเช่นนี้ใคร่จะขอเรียนให้ทราบว่า ในการแสดงศิลปกรรมอันแท้จริงนั้นย่อมรับงานศิลปกรรมทุกแบบเข้าแสดง กรมศิลปากรก็มีจุดประสงค์เช่นเดียวกัน ไม่พึงจะเป็นผู้บันดาลหรือมีใจเอนเอียงจะให้ศิลปประเภทหนึ่งประเภทใดนำศิลปประเภทอื่นไปสู่ความเสื่อมสลาย”[36]

ปัญหาความเหลื่อมล้ำที่ความ “ใหม่” โดดเด่นกว่า “ความเก่า” ในสายตาของประชาชนอาจเป็นสาเหตุให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 นี้ ผู้จัดจึงได้เพิ่มประเภทผลงาน “จิตรกรรมแบบไทย” (Painting in Siamese Style) ประเภทเอกรงค์ (Monochromes) ส่วนประเภทมัณฑนศิลป์ เปลี่ยนเป็นประเภท “ตกแต่ง” และประเภทศิลปประยุกต์ (Applied Art) หลังจากไม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[35] ในทศวรรษนี้ วัดสำหรับปัญญาชนที่ใช้นโยบายทางวัฒนธรรมในการต่อต้านคอมมิวนิสต์อย่าง พระยาอนุมานราชธน เห็นว่าคือสถานที่ที่ยืนยันถึงความสำคัญของพระพุทธศาสนา ก่อนหน้านี้ในปี พ.ศ. 2493 พระยาอนุมานราชธนตีพิมพ์เรื่อง ชีวิตชาววัด เพื่อแสดงความสัมพันธ์อันดีงามระหว่างพระสงฆ์กับพุทธศาสนิกชน เช่นเดียวกับใน พ.ศ. 2494 ที่เขียนเรื่อง เทศกาลสงกรานต์ โดยชี้ว่า วัดเป็นสถานที่ชุมนุมของชาวบ้านที่ได้มาพบปะ มีงานสังคม แสวงหาศิลปะวิทยาการ และทำการบุญการกุศล อีกทั้งยังบวชเรียน เป็นสถานที่อบรมวิชาความรู้และศีลธรรม “…เพราะฉะนั้นเมื่อยกเว้นการทำมาหากินแล้ว วัดก็เป็นสถานที่ทุกสิ่งทุกอย่างที่ดีๆ ในชีวิตของชาวบ้าน ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตายไป” อ้างจาก สายชล สัตยานุรักษ์, พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชนผู้นิรมิต “ความเป็นไทย” (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2556), หน้า 142.

[36] ศิลป พีระศรี, สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 พ.ศ. 2496 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2496), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

ปรากฏในการประกวดครั้งที่ผ่านมา ได้กลับมาแสดงใหม่ในครั้งนี้[37] นอกจากนั้น ในสูจิบัตรยังเป็นครั้งแรกที่มีการตีพิมพ์ผลงาน “ศิลปกรรมของเด็ก” ที่ส่งเข้าประกวดด้วย[38]

ถึงกระนั้นน่าสนใจว่า เหตุใดจึงมีการวิจารณ์ลักษณะเช่นนี้ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งที่ผ่านมา เวทีนี้พยายามนำเสนองานแบบ “ไทย” ให้มีความสมดุลกับงานที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเสมอ มากไปกว่านั้น ในทศวรรษ 2490 ยังเป็นช่วงเวลาที่กลุ่มคนผู้มีฐานะและคนชั้นกลางในเมืองหลวงซึมซับและยอมรับกับวิถีทางวัฒนธรรมในรูปแบบตะวันตกหลายประเภท อาทิ ค่านิยมเรื่องการแต่งกายแบบตะวันตก การใช้สินค้าและบริโภคอาหารแบบตะวันตก การชมภาพยนตร์ต่างประเทศหรือการซื้อแผ่นเสียงและฟังเพลงตะวันตก กระทั่ง ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้เคยเสนอไว้ว่า “วัฒนธรรมตะวันตกได้กลายเป็นสื่อร่วมกันของคนในสังคมที่แสดงถึงความทันสมัย มีรสนิยม อันส่งผลต่อการเติบโตของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกในทศวรรษนี้”[39]

---

[37] ขณะที่ภายนอกเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังมีความเคลื่อนไหวเพื่อการสนับสนุนศิลปกรรมไทยในฐานะ “ศิลปกรรมประจำชาติ” และศิลปะสากล คือ การก่อตั้ง “สมาคมศิลปกรรมไทย” โดยมีจิตร บัวบุศย์ ดำรงตำแหน่งนายกสมาคมและมีนายเฉลิม นาคีรักษ์ เป็นอุปนายก สมาคมนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อฟื้นฟูส่งเสริมความรู้ในด้านศิลปกรรมประจำชาติและสากล เผยแพร่ แลกเปลี่ยนศิลปกรรมและศิลปินทั้งในและนอกประเทศ ทั้งส่งเสริมเกียรติคุณและวัฒนธรรมทางศิลปกรรมไทย สมาคมนี้มีการจัดนิทรรศการผลงานถึง 27 ครั้ง ตั้งแต่ก่อตั้งสมาคมจนจัดนิทรรศการครั้งสุดท้ายเมื่อ พ.ศ. 2507 ดูรายละเอียดการก่อตั้งสมาคมนี้ และรายชื่อคณะกรรมการเพิ่มเติมได้ในงานศึกษาของ วิรุณ ตั้งเจริญ, องค์กรผู้นำ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 2522-2530 (กรุงเทพฯ: สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ, 2547), หน้า 123.

[38] ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 5 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2496-31 มกราคม พ.ศ. 2497 ยังมีการให้ความสำคัญกับ ศิลปกรรมของเด็กมากขึ้น มีการระบุรายชื่อผู้สร้าง ชื่อผลงาน และอายุ รวมถึงแบ่งช่วงอายุของเด็กอย่างชัดเจนคือ อายุไม่เกิน 8 ปี และกว่า 8 ปี แต่ไม่เกิน 14 ปี รวมทั้งสิ้นมีเด็กนักเรียนส่งผลงานเข้าร่วมแสดงจำนวน 66 ชิ้น ในจำนวนนี้ที่น่าสนใจอย่างมากคือได้รวมผลงานของนักเรียนจาก “โรงเรียนสอนคนตาบอด” ที่ส่งผลงานเข้าร่วมแสดงด้วยจำนวน 6 ภาพ สวัสดิ์ ตันติสุข ได้เล่าไว้ภายหลังเกี่ยวกับศิลปะเด็กในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติว่า “…เป็นดำริของอาจารย์ศิลป…เด็กก็ได้แสดงความรู้ความสามารถของตนเองผ่านโรงเรียน ผ่านผู้ปกครอง แล้วส่งเข้ามา บางครั้งเด็กมีฝีมือ มีแนวคิดเกินกว่าที่เราคิด ผมยกตัวอย่าง จำชื่อเขาไม่ได้แล้ว เด็กคนหนึ่งทำงานปั้นแล้วออกมาแต่งปูนดีมากจนไม่น่าเชื่อว่าเป็นเด็กทำ จึงมีการทดสอบเด็กมาทำ เด็กทำได้ ทราบมาภายหลังว่าเด็กคนนั้นอยู่ในตระกูลของช่างปั้น ช่วยครอบครัวแต่งปูนมาตั้งแต่เด็กทำให้มีฝีมือ…” อ้างจาก จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ, หน้า 23.

[39] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพ ฯ พ.ศ. 2491 – 2500 (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2550), หน้า 215.

แม้ประชาชนโดยเฉพาะในเขตเมืองจะมีค่านิยมวัฒนธรรมตะวันตก แต่สำหรับพื้นที่ทางศิลปะกลับมีการเรียกร้องหาความเป็นไทยในแบบดั้งเดิมอย่างมากจนกลายเป็นความย้อนแย้ง ในแง่หนึ่งปัญหานี้สะท้อนให้เห็นว่า แม้ขณะนั้นผู้คนจะมีวิถีชีวิตประจำวันกลมกลืนไปกับค่านิยมทางวัฒนธรรมแบบตะวันตกอย่างมากแล้วก็ตาม แต่ศิลปะไทยแบบจารีตที่รับใช้ศาสนาในฐานะภาพตัวแทนที่ยึดโยงให้ผู้คนในสังคมตระหนักถึงความเป็นไทยภายใต้กรอบของพุทธศาสนายังมีพลังอยู่มากพอสมควร ผลงานจิตรกรรมแบบไทยที่จัดแสดงในครั้งนี้ ส่วนใหญ่เป็นงานของ เลิศ พ่วงพระเดช ส่งผลงาน “ภาพชุดรามเกียรติ์” เข้าประกวดจำนวน 3 ภาพ พินิจ สุวรรณบุณย์ ส่งภาพ “พุทธประวัติ” และ “สยามเทวาธิราช” ส่วน สนิท ดิษฐพันธ์ ส่งภาพ “แข่งเรือ” ขณะที่ประเภทศิลปประยุกต์ส่วนใหญ่จะเป็นงานเครื่องลายรดน้ำ เครื่องเคลือบ ตู้ โคมไฟฟ้าตั้งโต๊ะ ฯลฯ

ภาพประกอบ 10 ภาพชุดรามเกียรติ์ ตอน พระลักษณ์รบกับมูลพลำ โดย เลิศ พ่วงพระเดช
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 พ.ศ. 2496.

จากผลงานดังกล่าวจะเห็นว่า จิตรกรรมแบบไทยยังมีเนื้อหายึดโยงอยู่กับวรรณคดีและพุทธศาสนา ขณะที่เรื่องราวหรือภาพตัวแทนของสถาบันกษัตริย์ยังไม่ใช่เนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในความเป็นไทยของการประกวดศิลปกรรมยุคทศวรรษ 2490 แม้ขณะนั้นอุดมการณ์กษัตริย์นิยมจะเริ่มถูกฟื้นฟูขึ้นมาจากปัญญาชนกลุ่มอนุรักษ์นิยมแล้วก็ตาม โดยเฉพาะเห็นได้จากงานประพันธ์จำนวนมากของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช อาทิ สี่แผ่นดิน หรือ โครงกระดูกในตู้ ที่แสดงออกถึงการเชิดชูสถาบันกษัตริย์และจารีตประเพณีดั้งเดิม ในขณะที่งานอีกหลายชิ้นก็เสนอประเด็นโต้ตอบกับงานเขียนของปัญญาชนหัวก้าวหน้า[40] และโจมตีลัทธิคอมมิวนิสต์อย่างชัดเจนก็ตาม ถึงกระนั้น

[40] โสภา ชานะมูล, “ชาติไทย” ในทัศนะปัญญาชนหัวก้าวหน้า, หน้า 167.

รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่แม้จะเห็นความสำคัญของการฟื้นฟูอุดมการณ์กษัตริย์นิยม แต่เมื่อกระแสความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์เริ่มมีกระแสสูง “จนถึงระดับสั่นคลอนอำนาจของรัฐบาลจอมพล ป. โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากพระราชพิธีฉัตรมงคลและพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมรสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ซึ่งสร้างความชื่นชมโสมนัสในหมู่พสกนิกร ทำให้จอมพล ป.ต้องหาทางกลับไปเน้นความสำคัญของ ‘ชาติ’ ให้มากขึ้น...และนำมาสู่การตัดสินใจร่วมกับคณะรัฐประหารทำรัฐประหารในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2494 เพื่อยกเลิกรัฐธรรมนูญที่คณะรัฐประหารเห็นว่าถวายพระราชอำนาจให้พระมหากษัตริย์มากเกินไป และได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2475 แก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2494 แทน”[41]

อย่างไรก็ตาม ความพยายามของศิลป พีระศรีที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมกับวงการศิลปะนานาชาติยังมีอยู่อย่างต่อเนื่อง ใน พ.ศ. 2496 ความพยายามนี้ประสบความสำเร็จขึ้นอีกขั้นเนื่องจากมีการจัดตั้ง “ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย” (International Association of Art) ซึ่งเป็นผลจากการที่ศิลป พีระศรีและศิลปินไทยส่วนหนึ่งเข้าร่วมเป็นสมาชิกของ International Association of Plastic Art (IAPA) องค์กรนี้อยู่ภายใต้การสนับสนุนขององค์การยูเนสโก (UNESCO) มีสำนักงานใหญ่อยู่กรุงปารีส ศิลป พีระศรี ผู้ดำรงตำแหน่งประธานของสมาคมมีความตั้งใจที่จะนำผลงานศิลปินไทยเข้าร่วมแสดงนิทรรศการในระดับนานาชาติและมีความหวังว่าผลงานศิลปะจะได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลในการซื้อเพื่อตกแต่งอาคารสาธารณะหรือจัดสร้างสตูดิโอเพื่อสนับสนุนการทำงานของศิลปินที่ขาดแคลนทุนทรัพย์[42] ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทยนี้ต่อมาจะมีบทบาทสนับสนุนศิลปินไทยไปร่วมประชุมศิลปะในต่างประเทศและประสานให้ศิลปินไทยจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายคนได้ศึกษาต่อในสถาบันการศึกษาต่างประเทศด้วย

ศิลป พีระศรี ต้องเผชิญปัญหาความขัดแย้งระหว่างสิ่งเก่ากับใหม่ หรือเรียกได้ว่าคือปัญหาความไม่ลงรอยกันระหว่าง ศิลปะไทยแบบประเพณีกับศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกในสายตาประชาชนอย่างต่อเนื่อง ดังที่เขาแสดงความรู้สึกในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 ที่ผ่านมาตอนหนึ่งว่า “...เราก็ไม่ควรจะวิจารณ์อย่างรุนแรงเมื่อเห็นงานศิลปกรรมที่มองดูครั้งแรกดูแปลกตาและไม่มีเหตุผล...จึงใคร่จะขอให้ผู้เข้าชมทุกท่านพิจารณางานที่นำออกแสดงในแง่ที่ศิลปินต่างคนต่างมีลักษณะการแสดงออกที่เป็นของตนเอง และได้โปรดให้ความเห็นอกเห็นใจ

---

[41] สายชล สัตยานุรักษ์, พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชนผู้นิรมิต “ความเป็นไทย”, หน้า 121-122.

[42] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p.59.

ศิลปินบางท่านที่หาญแสดงอารมณ์อันเร่าร้อนออกมาตามแบบศิลปสมัยใหม่ด้วย"[43] เช่นเดียวกับข้อเขียนจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 5 ที่ "ความรู้สึก" เปลี่ยนมาเป็น "คำเตือน" ดังที่ว่า "...ใคร่ขอเตือนท่านผู้มาชมการแสดงจงพยายามทำความเข้าใจต่อแบบวิธีโดยเฉพาะของศิลปินแต่ละคนๆ ไป กล่าวคือจงพิจารณางานแต่ละชิ้น ๆ โดยปราศจากความเดียจฉันท์ แต่ตรงกันข้ามจงปล่อยให้งานศิลปนั้นๆ แสดงอานุภาพทางจิตและวิญญาณออกมาเอง..."[44] กระทั่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 5 กุมภาพันธ์ – 5 มีนาคม พ.ศ.2498 ถึงกับมีการแบ่งประเภทของงานจิตรกรรมให้ชัดเจนระหว่าง "จิตรกรรมในลักษณะสมัยใหม่" (Painting in Modern Style) กับ "จิตรกรรมในลักษณะไทย" (Painting in Thai Style) การแบ่งประเภทอย่างชัดเจนนี้วิเคราะห์เบื้องต้นได้ว่า อาจคือผลจากความพยายามของศิลป พีระศรี เองที่ต้องการให้การศึกษาและประสบการณ์การชมผลงานศิลปะสมัยใหม่แก่ประชาชน ซึ่งยังคงเป็นปัญหาใหญ่อยู่ตั้งแต่จัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมา

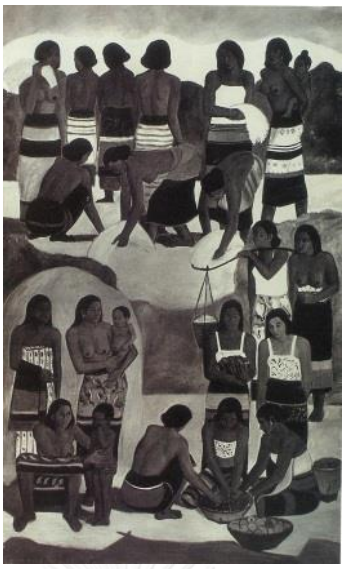
ศิลป พีระศรี อาจสะท้อนถึงการวิจารณ์จากผู้ชมว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติละเลยการสนับสนุนศิลปะแบบไทยประเพณี แต่ในที่นี้ผู้ศึกษาเสนอว่า ในมุมมองของศิลป พีระศรีนั้น ความเป็นไทยหรือเอกลักษณ์ของประเทศชาติกลับมิได้จำกัดอยู่แต่ในกรอบของงานศิลปะไทยแบบประเพณีหรือจิตรกรรมในลักษณะไทยเท่านั้น แต่อยู่ในเนื้อหาของภาพที่สัมพันธ์กับการแสดงวิถีชีวิตของชาวไทยที่ผูกพันกับศาสนา วัฒนธรรมประเพณี ทิวทัศน์ของชนบทที่สงบเรียบง่าย และตัวผู้สร้างที่เป็นคนไทย งานรางวัลเหรียญทองชิ้นหนึ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6 ที่สามารถยกมาเป็นตัวแทนเพื่ออธิบายถึงข้อเสนอนี้ได้ คือ งานจิตรกรรมประเภทเอกรงค์ของ ชลูด นิ่มเสมอ ชื่อ "ชาวนาไทย"

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[43] สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์

[44] ศิลป พีระศรี, สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2497), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.



ภาพประกอบ 11 ภาพ ชาวนาไทย โดย ชลูด นิ่มเสมอ
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6 พ.ศ. 2498.

ในภาพนี้ ชลูดนำเสนอภาพผู้หญิงชาวบ้านจำนวนมากบรรจุอยู่ในกรอบภาพ ผู้หญิงในภาพแสดงกิจกรรมลักษณะต่างๆ อาทิ การเลี้ยงลูก การหาบเร่ขายสินค้า การทำเกษตรกรรม เป็นต้น รูปทรงและการจัดองค์ประกอบภายในภาพนี้ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า ชลูดน่าจะได้รับอิทธิพลจากผลงานของจิตรกรฝรั่งเศส คือ “ปอล โกแกง” (Paul Gauguin) มาพอสมควร โดยเฉพาะชุดที่โกแกงสร้างขึ้นขณะอาศัยอยู่บน “เกาะตาฮิติ” (Tahiti) ในช่วง ค.ศ. 1891 ภายหลังชลูดยังสร้างงานลักษณะนี้อีกหลายภาพทั้งงานภาพพิมพ์และจิตรกรรม จุดสำคัญคือ ศิลปินผู้สร้างเองเชื่อว่า การถ่ายทอดภาพความเป็นไทยลักษณะนี้คือการหลุดออกจากกรอบของศิลปะไทยแบบประเพณีและมุ่งสู่การเข้าหาแรงดลใจจากชีวิตคนไทยจริงๆ ดังที่ภายหลัง ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวไว้ว่า

> เห็นว่าความเป็นไทยในงานศิลปะ คงไม่ใช่มีต้นคิดจากรูปทรงของศิลปะไทยแบบประเพณีเพียงด้านเดียวเท่านั้น ซึ่งดูจะเป็นการยากจนเกือบจะเป็นไปไม่ได้ที่จะนำมาใช้กับงานสมัยปัจจุบัน...จึงเข้าหาความดลใจจากชีวิตของคนไทยจริงๆ ที่ดำเนินอยู่ตามชานเมืองและชนบท ไปใช้ชีวิตร่วม ไปกินอยู่ ไปสังเกตซึมซับชีวิตความเป็นอยู่ งานอาชีพ ประเพณี การละเล่น พิธีกรรม คติความเชื่อของพวกเขา ผู้หญิงไทยตามบ้านนอกที่นุ่งผ้าถุงเวลาเขานั่งมีท่าทางอย่างไร ไม่เหมือนชาวกรุง ไม่เหมือนฝรั่ง...[45]

---

[45] ชลูด นิ่มเสมอ, ปาฐกถา ครั้งที่ 8 อาจารย์ศิลป์กับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), หน้า 13.

การถ่ายทอดเรื่องราวของวิถีชนบทไทยตามแนวคิดของชลูดข้างต้น นอกจากจะสามารถหลุดออกจากกรอบของศิลปะไทยแบบประเพณีได้แล้ว ยังเชื่อมต่อผสมผสานเข้ากับศิลปะสมัยใหม่ของนานาชาติตามเจตนารมณ์ของศิลป พีระศรี ได้อีกด้วย งานลักษณะเดียวกับที่ชลูดนำเสนอจึงได้รับการยอมรับอย่างมากในการประกวดนี้ เช่นต่อมามีภาพพิมพ์ของ ประหยัด พงษ์ดำ ชื่อ “ทำบุญ” เป็นต้น

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7 ในระหว่างวันที่ 25 มีนาคม – 25 เมษายน พ.ศ.2499 ศิลป พีระศรี ยังเขียนบทความที่มีเนื้อหาให้ประชาชนเห็นความหลากหลายในการสร้างสรรค์ศิลปะที่ล้วนแล้วแต่แตกต่างจากอดีต โดยเฉพาะศิลปะในแบบสมัยใหม่นั้น ศิลปินจะเน้นแสดงลักษณะหรืออารมณ์เฉพาะตัว บางคนก็แสดงออกมาอย่างโลดโผนเกินไป แต่ขอให้เปิดใจกับการแสดงออกที่โลดโผนนี้ เพราะ “อาจมีบางครั้งที่ความโลดโผนอันนี้จักเป็นเมล็ดพันธุ์ดอกไม้ที่สวยงามและมีประโยชน์ต่อไปได้”[46] และประเด็นสำคัญที่สุดคือ “...ยิ่งกว่านั้นเราต้องไม่เป็นปฏิปักษ์ต่อศิลปสมัยใหม่”[47] อย่างไรก็ตาม แม้ศิลป พีระศรีจะแนะนำให้ผู้ชมชมผลงานศิลปะสมัยใหม่โดยปราศจากอคติและไม่เป็นปฏิปักษ์ แต่สำหรับในการเรียนการสอน ได้มีหลักฐานสะท้อนว่า ศิลป พีระศรี เลือกช่วงเวลาให้ลูกศิษย์ของเขาไม่ให้หันเหไปสร้างงานศิลปะตามแบบสมัยใหม่ของตะวันตกรวดเร็วเกินไป ทั้งนี้ศิลป พีระศรี ดังที่ นิพนธ์ ผริตะโกมล กล่าวว่า

> รูป Picasso บางรูปในชั้นปีที่ 1-3 อาจารย์จะกล่าวตำหนิอย่างรุนแรงว่าไม่ดี ไม่ควรเอาอย่าง แต่ในชั้นปี 4-5 รูปเดียวกันนั้น อาจารย์จะกล่าวชมอย่างเลิศเลอว่าสวย มีความคิดสร้างสรรค์ดี สาเหตุเพราะอาจารย์เกรงนักศึกษาในปีต้นๆ จะเอาอย่าง ใจแตก เพราะหลักสูตรของอาจารย์ ปี 1-3 ต้องศึกษาให้ละเอียดในขั้นหลักวิชาศิลปอย่างถ่องแท้ แล้วไปสร้างสรรค์กันในปี 4-5 นักศึกษาที่สำเร็จออกไปถึงจะไม่เสียชื่อสถาบัน ทำงานให้เขาได้[48]

---

[46] ศิลป พีระศรี, “ศิลป,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2499), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[47] เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[48]อ้างจาก “นิพนธ์ ผริตะโกมล,” ใน, นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ), อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์ (กรุงเทพฯ: สำนักวิจัยศิลป์ พีระศรี, 2542), หน้า 236-237.

ถึงกระนั้น เพื่อให้นักศึกษาศิลปะและผู้สนใจได้เข้าใจในศิลปะหลักวิชาและศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกตามคำอธิบายของศิลป พีระศรีมากขึ้น ในเดือนมกราคม พ.ศ. 2500 ศิลป พีระศรี ได้เผยแพร่ผลงานเล่มใหม่ชื่อ ศิลปสงเคราะห์ เป็นพจนานุกรมศัพท์ศิลปะของชาวตะวันตก แปลเป็นภาษาไทยโดย พระยาอนุมานราชธน ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งเป็นรักษาการนายกราชบัณฑิตยสถาน และเป็นราชบัณฑิต ประเภทวรรณศิลป์ สาขาวิชาวรรณกรรมและภาษาศาสตร์ การแปลพจนานุกรมศัพท์ภาษาอังกฤษทางศิลปะตามคำอธิบายของศิลป พีระศรี นี้ พระยาอนุมานราชธนได้ทำเรื่อยมาตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2480 จนถึงปลายทศวรรษ 2490 กระทั่งใน พ.ศ. 2499 จึงได้รับความอนุเคราะห์จาก จอมพล ป.พิบูลสงคราม ในการจัดพิมพ์ภายใต้โครงการแปลของราชบัณฑิตยสถานและพิมพ์เผยแพร่ในเดือนมกราคม พ.ศ. 2500[49] พจนานุกรมฉบับนี้อธิบายความหมายของคำสำคัญโดยไล่เรียงตามตัวอักษรภาษาอังกฤษ อาทิคำว่า Art Abstract Artist Composition Creation Decoration Emotion Form Impressionism เป็นต้น ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า ในการจัดทำพจนานุกรมศัพท์ศิลปะของตะวันตกครั้งนี้ เพื่อให้นักศึกษาและชาวไทยใช้เป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจคำศัพท์และความหมายของศิลปะตะวันตกมากขึ้น เพราะในที่สุด ความเข้าใจนี้จะสามารถยังผลไปสู่ความสำเร็จในการยกระดับและพัฒนาศิลปะของไทยที่ผสมผสานระหว่างสิ่งเก่าและสิ่งใหม่ได้อย่างชัดเจน

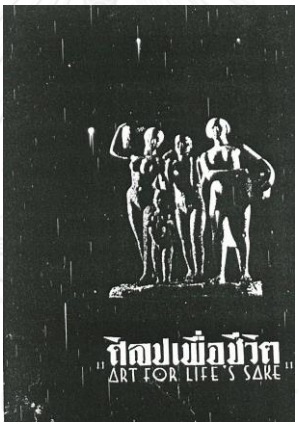
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 8 ที่จัดขึ้นในระหว่างวันที่ 1 มีนาคม – 31 มีนาคม พ.ศ. 2500 ศิลป พีระศรี ไม่ได้เขียนบทความแสดงทัศนะเรื่องใดลงตีพิมพ์ในสูจิบัตรปีนี้เลย ภาพรวมของผลงานที่ส่งประกวด ได้รางวัล และจัดแสดงไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลงไปจากปีก่อนๆ มากนัก หากพิจารณาจากสูจิบัตรประกอบการแสดง ภาพภูมิทัศน์ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศได้รับความนิยมมาก มีศิลปินส่งภาพประเภทนี้เข้าประกวดหลายชิ้น ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าเป็นการสร้างขึ้นจากความนิยมในการเดินทางไป “วาดภาพนอกชายคา” (outdoor painting) อันเป็นธรรมเนียมปฏิบัติโดยทั่วไปของผู้สนใจสร้างงานศิลปะเมื่อมีโอกาสและช่วงเวลาที่เหมาะสม

ในปีเดียวกันนี้ บรรยากาศช่วงสงครามเย็นทำให้รัฐเกิดความระแวดระวังการเคลื่อนไหวของศิลปินที่มีความใกล้ชิดหรือเดินทางเข้าไปติดต่อกับประเทศคอมมิวนิสต์มากขึ้น กรณีที่กระทบกับศิลปินโดยตรงแม้จะไม่ใช่แวดวงทัศนศิลป์ก็ตาม คือ กรณีคณะศิลปินไทย นำโดย สุวัฒน์ วรดิลก ที่รวมเอาศิลปินแขนงต่างๆ จำนวน 41 คน เดินทางไปประเทศจีน เมื่อวันที่ 27 เมษายน พ.ศ.

---

[49] ดูเพิ่มเติมใน ศิลป พีระศรี, ศิลปสงเคราะห์ แปลโดย พระยาอนุมานราชธน (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2500).

2500 ศิลปินอาทิ สมาน กาญจนผลิน บุญยงค์ เกตุคง เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ชาญ เย็นแข สุเทพ วงศ์กำแหง ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา เป็นต้น การเดินทางครั้งนี้ทางคณะศิลปินได้เข้าพบกับนายปรีดี พนมยงค์ด้วย[50] เมื่อเดินทางกลับมาในวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2500 ได้ถูกจับกุมในข้อหามีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ แต่ท้ายที่สุดคดีมักปล่อยตัวไม่ได้ดำเนินคดี สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ ยังเสนอว่า “การเดินทางของกลุ่มบุคคลเหล่านี้ ทำให้แนวโน้มความเป็นศัตรูระหว่างประเทศไทยและจีนดูเหมือนจะผ่อนคลายลง ซึ่งก็ทำให้ฝ่ายสหรัฐ ฯ เกิดความวิตกว่า รัฐบาลไทยจะปรับนโยบายให้เป็นกลางมากขึ้น”[51] อย่างไรก็ตาม หลังการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 8 นี้ บรรยากาศความขัดแย้งของอุดมการณ์ทางการเมืองในช่วงครามเย็นที่ถูกบ่มเพาะมาช่วงหนึ่งได้ปะทุขึ้นในมหาวิทยาลัยศิลปากร ความขัดแย้งนี้มาจากกรณีวันรับน้องใหม่เมื่อวันที่ 27 มิถุนายน พ.ศ. 2500 ได้มีการแจกหนังสือ มหาวิทยาลัยศิลปากร รับน้องใหม่ 2500 ขึ้น หนังสือนี้มี “ธงชัย ศรีธัญญรัตน์” นักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ เป็นสาราณียกร



ภาพประกอบ 12 ประติมากรรมครอบครัวชาวนา
โดย ชลูด นิ่มเสมอ ในหนังสือมหาวิทยาลัยศิลปากร รับน้องใหม่ 2500
ที่มา: วิชัย นภารัศมี, หลายชีวิต...จิตร ภูมิศักดิ์, 2546.

ในหนังสือเล่มนี้บรรจุบทความแปลของ เสฐียรโกเศศ เรื่อง “ศิลปะคืออะไร” ซึ่งแปลมาจากบางส่วนของหนังสือ What is Art? ของ ลีโอ ตอลสตอย บทความเรื่อง “ความเป็นมาของประวัติศาสตร์” โดย กุหลาบ สายประดิษฐ์ ซึ่งมีประโยคสำคัญในบทความคือ “ผู้สร้าง

---

[50] ดูรายละเอียดได้ใน สุวัฒน์ วรดิลก, ชีวิตในความทรงจำ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พิราบ,2537), หน้า 83-105.

[51] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, แผนชิงชาติไทย (กรุงเทพฯ: 6 ตุลารำลึก, 2553), หน้า 375-376.

ประวัติศาสตร์ไม่ใช่กษัตริย์ แต่เป็นประชาชนผู้ทุกข์ยาก"[52] ที่สำคัญคือมีบทความเรื่อง "ศิลปบริสุทธิ์ มีจริงแท้หรือไฉน?" ของ "ทีปกร" นามปากกาของ จิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนหัวก้าวหน้าที่แสดงจุดยืนอยู่ฝ่ายตรงข้ามกับอุดมคติ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" และชูธงแนวอุดมคติ "ศิลปะเพื่อชีวิต" อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังมีบทกวี "ชัยชนะจักสมปองต้องต่อสู้" ของผู้ใช้นามปากกา "ใครก็ได้" บทกวี "มิช้าฟ้าสางรางรอง" ของ "อุชเชนี" ศิลป พีระศรีได้เขียนบทความชื่อ "Art and Religion" ลงด้วย ทั้งยังปรากฏข้อความ "คุณค่าของศิลปะ มิอาจวัดได้ด้วยตัวของมันเอง หากวัดได้ด้วยความหมาย ผลสะท้อน และผลประโยชน์อันพึงมีต่อมวลมนุษยชาติ" ที่แม้จะไม่ลงชื่อว่าผู้ใดเขียน แต่ "สิริอุษา พลจันทร์" เชื่อว่า "จิตร" เป็นผู้เขียน รวมถึงยังมีการตีพิมพ์ภาพผลงานประติมากรรมของ ชลูด นิ่มเสมอ ซึ่งถ่ายทอดภาพของครอบครัวชาวนาที่กำลังทำงานและเดินไปร่วมกัน

หนังสือเล่มนี้ถูกเก็บคืนหลังจากแจกไปได้ไม่นาน ถูกนักศึกษาฝ่าย "ศิลปะเพื่อศิลปะ" ฉีกทิ้ง เผาทำลาย และนำไปสู่ความขัดแย้งทะเลาะวิวาทถึงขั้นลงไม้ลงมือกันระหว่างนักศึกษาผู้มีอุดมคติทางศิลปะที่ต่างกัน นักศึกษาฝ่ายศิลปะเพื่อศิลปะอ้างว่า "หนังสือเล่มนี้เผยแพร่ลัทธิคอมมิวนิสต์และไม่ลงพระบรมฉายาลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ไปลงรูปคนต่ำๆ... คนต่ำๆ ที่เขาว่าคือ รูปปั้นกลุ่มชาวนา โดยฝีมือของอาจารย์ชลูด นิ่มเสมอ"[53] นักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากรที่ยึดมั่นในแนวทางศิลปะเพื่อศิลปะได้มีการค้นหาว่าใครคือ "ทีปกร" (นามปากกาของจิตร ภูมิศักดิ์) ผู้เขียนบทความในหนังสือเล่มนี้ "เนื่องจากการเปิดเผยตัวอาจไม่ปลอดภัย จึงทำให้ กำจร สุนพงษ์ศรี นักศึกษาศิลปากรที่ร่วมทำหนังสือเล่มนี้ด้วยออกรับว่าตัวเขาเป็น "จิตร" แทน และถูกนำตัวไปสอบสวน แต่ในท้ายที่สุดก็ไม่สามารถทำอะไรได้"[54]

ความขัดแย้งจบลงด้วยการไกล่เกลี่ยระงับข้อพิพาทจากผู้ใหญ่สองคนของมหาวิทยาลัยศิลปากรที่มีความเห็นเปิดกว้างต่อความคิดแปลกใหม่อย่างศิลปะเพื่อชีวิต คือ ศิลป พีระศรีและพระยาอนุมานราชธน เหตุการณ์นี้คือบรรยากาศความขัดแย้งทางอุดมคติศิลปะที่ถูกบ่มเพาะอยู่

---

[52] อ้างจาก ทวีป วรดิลก, "เหตุเกิดในศิลปากร," ใน จิตร ภูมิศักดิ์ ที่ผมรู้จัก (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2546), หน้า 137.

[53] เรื่องเดียวกัน,137.

[54] ดูรายละเอียดเรื่องนี้เพิ่มเติมได้จากคำบอกเล่าของ กำจร สุนพงษ์ศรี ในเนื้อหาจากการเสวนาหัวข้อ "จิตร ภูมิศักดิ์ นักวิชาการนอกคอก," จิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนนอกคอก, สุวิมล รุ่งเจริญ, บรรณาธิการ, (กรุงเทพฯ: กองทุนจิตร ภูมิศักดิ์, ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2553), หน้า 100.

ในมหาวิทยาลัยศิลปากรมาพอสมควร[55] หากถามว่า พื้นที่ใดที่จัดแสดงและสื่อเสนอผลงานแนว “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ขณะนั้นมากที่สุดในประเทศไทย คำตอบในที่นี้ย่อมหลีกเลี่ยงมิได้ที่จะตอบว่า คือ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

การวิพากษ์วิจารณ์สังคมด้วยการชูธงอุดมคติศิลปะเพื่อชีวิตอันเป็นกระแสที่เริ่มได้รับความนิยมในหมู่ปัญญาชนผ่านการอ่านข้อเขียนของปัญญาชนหัวก้าวหน้า อาทิ จิตร ภูมิศักดิ์ กุหลาบ สายประดิษฐ์ ฯลฯ จึงน่าจะส่งผลกระทบให้การนำเสนอผลงานศิลปะภายใต้อุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะสั่นคลอนไม่น้อย โดยเฉพาะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งขณะนั้นคือสถาบันแห่งชาติที่เป็นเสมือนตราประทับรับรองให้กับศิลปินที่นำไปสู่ชื่อเสียง เกียรติยศ และโอกาสในการดำรงชีพด้วยการทำงานศิลปะอีกทางหนึ่งที่สำคัญด้วย ปรากฏการณ์นี้ในทางหนึ่งจึงน่าจะเป็นการวิพากษ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในทางอ้อมด้วย

หลังการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 8 และความขัดแย้งในวันรับน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ความเปลี่ยนแปลงรอบใหม่ที่ก่อให้เกิดความล้าหลังทางการเมืองเกิดขึ้นกับการเมืองไทยอีกครั้ง เนื่องจากเกิดการรัฐประหารในวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2500 โดย จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ การรัฐประหารครั้งนี้บ่มเพาะมาจากความขัดแย้งภายในคณะรัฐประหาร 2490 ระหว่าง “ฝ่ายของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์และฝ่ายของ พล.ต.อ.เผ่า ศรียานนท์ ที่สั่งสมมาตั้งแต่ พ.ศ. 2498 เป็นอย่างน้อย”[56] การรัฐประหารครั้งนี้มีผลทำให้จอมพล ป.พิบูลสงครามต้องลี้ภัยไปยังประเทศกัมพูชาและต่อมาเดินทางไปยังประเทศญี่ปุ่นในที่สุด จนกระทั่งถึงแก่กรรมใน พ.ศ. 2507 ศิลป พีระศรี ผู้ได้รับการสนับสนุนจากจอมพล ป.พิบูลสงครามอย่างมากมาโดยตลอดการทำงานได้แสดงออกถึงความรู้สึกสะเทือนใจต่อการที่จอมพล ป.พิบูลสงคราม โดนรัฐประหารโค่นอำนาจในครั้งนี้ ก่อนหน้านี้ ศิลป พีระศรี ได้เคยกล่าวกับลูกศิษย์อย่างทวี นันทขว้าง ว่า “ถ้าไม่ได้จอมพล ป.พิบูลสงครามช่วยเหลือ มหาวิทยาลัยศิลปากรของเราคงจะตั้งขึ้นสำเร็จได้ยาก และชมท่านจอมพลว่า เป็นคนเฉลียวฉลาด มีเสน่ห์ สุภาพ พูดคุยเก่ง” ทวียังกล่าวด้วยว่า เมื่อจอมพล ป.

---

[55] ดูการกล่าวถึงกรณีขัดแย้งสำคัญในมหาวิทยาลัยศิลปากรนี้ได้จากงานเขียนของ ทวีป วรดิลก, “เหตุเกิดในศิลปากร,” ใน จิตร ภูมิศักดิ์ ที่ผมรู้จัก (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2546), หน้า 135-142 , วิชัย นภารัศมี, “หัวชนกำแพง หรือ การเคลื่อนไหวทางทฤษฎีศิลป,” ใน หลายชีวิต จิตร ภูมิศักดิ์ (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546), หน้า 191- 197.

[56] ดูรายละเอียดความขัดแย้งของสองฝ่ายนี้ได้ในงานศึกษาของ สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสายธารประชาธิปไตย, 2551), หน้า 83-86.

พิบูลสงครามหมดอำนาจลง “ถ้าสังเกตให้ดีจะเห็นว่าท่านศาสตราจารย์ศิลปดูเงียบขรึมซึมไปทีเดียว”[57]

หลังการรัฐประหาร จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้รับพระบรมราชโองการแต่งตั้งเป็น “ผู้รักษาพระนครฝ่ายทหาร” และใช้รัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ. 2475 แก้ไข พ.ศ. 2495 ต่อไป แต่การรัฐประหารมีผลให้ ส.ส.ทุกประเภทสิ้นวาระลง คณะทหารได้ประกาศให้มีการเลือกตั้ง ซึ่งผู้ได้รับเลือกตั้งส่วนใหญ่เป็นทหารแทบทั้งสิ้น และ “ในวันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2500 คณะทหารได้เชิญนายพจน์ สารสินให้มาเป็นนายกรัฐมนตรีรักษาการ…จอมพลสฤษดิ์อธิบายว่า ‘นายพจน์ สารสินนั้นเข้ากับฝ่ายทหาร ประชาชน และในหลวงได้ดี’ และที่สำคัญนายพจน์เคยเป็นอัครราชทูตไทยประจำสหรัฐและเลขาธิการสนธิสัญญาป้องกันเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หรือ ซีโต้”[58] องค์กรนี้ตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2497 มีนโยบายต่อต้านการแพร่ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์ในภูมิภาคนี้อย่างแข็งขัน อีกทั้งหลังการรัฐประหาร สหรัฐอเมริกาได้ให้การสนับสนุนกองทัพบกอย่างมากต่อการต่อต้านคอมมิวนิสต์

ต่อมามีการเลือกตั้งอีกครั้งในวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ. 2500 แม้พรรคชาติสังคมที่ จอมพลสฤษดิ์ตั้งขึ้นมาจากการรวบรวมเสียงของพรรคที่สนับสนุนตนจะได้รับเสียงให้จัดตั้งเป็นรัฐบาล แต่เนื่องจากนายพจน์ สารสิน ไม่ขอรับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีเช่นเดียวกับจอมพลสฤษดิ์ จึงได้มอบหมายให้ พล.ท.ถนอม กิตติขจร รองหัวหน้าพรรคและผู้ช่วยผู้บัญชาการทหารบกรับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแทน[59] ในช่วงสมัยนี้ประเทศไทยเป็นฐานสำคัญของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในการต่อต้านคอมมิวนิสต์

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9 ที่จัดขึ้นระหว่าง 15 มีนาคม – 15 เมษายน พ.ศ. 2501 ศิลป พีระศรี เปิดเผยความคิดชัดเจนมากขึ้นในการสนับสนุนศิลปินไทยให้สร้างผลงานศิลปะสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก[60] สิ่งที่ผลักดันให้ศิลป พีระศรี เน้นสนับสนุนการ

---

[57]อ้างจากบันทึกของ ทวี นันทขว้าง ใน, นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ), อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์, หน้า 138.

[58] เรื่องเดียวกัน, หน้า 86-87.

[59] เรื่องเดียวกัน, หน้า 88.

[60] บทความชื่อ “ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือ” ตอกย้ำชัดเจนว่า “เขาเป็นคนไทย ฉะนั้นศิลปของเขาก็ต้องเป็นไทยด้วย แม้ว่าสายตาของคนทั่วไปยังไม่อาจมองเห็นลักษณะความเป็นไทยเช่นนั้นได้แจ่มแจ้งก็ตาม ความต้องการโดยเร่งด่วนในปัจจุบันนี้ก็คือ จะต้องมีศิลปินเพิ่มจำนวนให้มากขึ้นกว่านี้เพื่อสร้างสรรค์งานศิลป จากการผลิตงานศิลปออกมาเป็นจำนวนมากนี้เอง เราก็มีโอกาสที่จะเลือกชิ้นงานที่มีคุณค่าส่งออกไปร่วมแสดงในงานศิลปกรรมระหว่างชาติในต่างประเทศ ให้เป็นเกียรติแก่ประเทศชาติของเราได้ ดูเพิ่มเติมได้ใน ศิลป พีระศรี,

สร้างผลงานศิลปะจำนวนมากโดยไม่จำเป็นต้องหลีกเลี่ยงการรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก อาจเป็นเพราะแรงกดดันจากที่ศิลปะไทยถูกประเทศสหรัฐอเมริกาปฏิเสธ ดังที่ ศิลป์ พิทักษ์ชน ได้กล่าวถึงบรรยากาศของกรณีช่วง พ.ศ. 2499 ว่า ทางสหรัฐฯ มีการเจรจาขอเชิญให้ศิลปินไทยนำศิลปะประจำชาติไปแสดงในสหรัฐเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนทางศิลปและวัฒนธรรมระหว่างประชาชนไทยและอเมริกัน แต่ในที่สุดการเจรจาไม่สามารถตกลงกันได้ โดยทางสหรัฐฯ เสนอให้ไทยเปลี่ยนลีลาการแสดงศิลปะเสียใหม่ เพราะเกรงว่าถ้านำศิลปะแบบไทยแท้ๆ ออกแสดงจะทำให้นายทุนขาดทุนเพราะคนอเมริกันจะไม่เข้าชม[61]

อีกสิ่งหนึ่งที่เป็นหลักฐานยืนยันประเด็นนี้ได้คือ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งนี้ถือเป็นปีแรกที่มีการตีพิมพ์ “นโยบายของกรมศิลปากร” ลงในสูจิบัตร ประเด็นสำคัญที่ปรากฏในนโยบายกล่าวโดยสรุปคือ นอกจากจะธำรงรักษาไว้ซึ่ง “ความเป็นเอกราชทางศิลปและวัฒนธรรมของชาติให้มั่นคงถาวร เพื่อเชิดชูไว้ซึ่งสัญลักษณ์แห่งความเป็นชาติ…” แล้ว ยังจำต้อง “หาทางส่งเสริม ชักจูง หรือกระตุ้นเตือนให้ศิลปินของเราพยายามแข่งขันกันสร้างงานศิลปขึ้น เพื่อที่จะนำไปอวดกับเขาได้ในระหว่างประเทศหรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือ เพื่อที่จะแข่งขันผ่านเข้ารอบไปติดตั้งแสดงคู่เคียงกับศิลปกรรมของนานาชาติได้ในศาลาศิลปของโลก (Art-Gallery of the World)”[62]

ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าการมีโอกาสเป็นสมาชิกของสมาคมศิลปะในระดับนานาชาติของศิลปีพีระศรีและศิลปินไทยอีกจำนวนหนึ่งตั้งแต่ พ.ศ. 2496 รวมถึงการเริ่มต้นเข้าร่วมประชุมวิชาการทางศิลปะในต่างประเทศตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2499 น่าจะทำให้ผู้จัดและผู้ส่งผลงานประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตระหนักว่า การจะร่วมกันผลักดันให้ศิลปกรรมของไทยสามารถมีฐานะทัดเทียมกับศิลปกรรมของนานาชาติได้นั้น ลำพังการสร้างและสื่อแสดงแต่ศิลปะไทยแบบประเพณีดั้งเดิมที่ผูกอยู่กับรูปแบบที่เป็นความเคยชินของผู้คนคงไม่เพียงพอสำหรับการจะก้าวเข้าไปร่วมแสดงผลงานในต่างประเทศ โดยเฉพาะประเทศมหาอำนาจอย่างสหรัฐอเมริกาและอังกฤษที่เปิดพื้นที่อย่างมากให้แก่ศิลปะสมัยใหม่แบบนามธรรมและกึ่งนามธรรม ถึงกระนั้น แม้จุดยืนของศิลป

“ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือ,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9 พ.ศ. 2501 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2501), หน้า 4-5.

[61] บทความนี้มาจากคอลัมน์ “ศิลปวิจารณ์” ในหนังสือ ปิตุภูมิ พ.ศ. 2499-2500 ภายหลังในปี พ.ศ. 2517 ได้มีการนำมารวมพิมพ์ครั้งที่ 1 โดยฝ่ายศิลป –วัฒนธรรม สจม. ฉบับที่ผู้ศึกษาอ้างถึงนี้มาจาก ศิลป์ พิทักษ์ชน (นามปากกา), “ชัยชนะของศิลปเพื่อชีวิต ของประชาชน, “ ใน บทวิพากษ์ว่าด้วยศิลปวัฒนธรรม (กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, 2521), หน้า 30-31.

[62] สูจิบัตรประกอบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9, หน้า17-18.

พีระศรี จะสนับสนุนการสร้างศิลปะในรูปแบบสมัยใหม่เพียงไร แต่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังคงเป็นพื้นที่ที่เขาแสดงให้เห็นถึง “ความรอมชอม” ที่ผสานควบคู่ไประหว่างอิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่จากโลกตะวันตกกับภาพลักษณ์ความเป็นไทยที่ถูกให้ความสำคัญอย่างเท่าเทียมกัน ที่น่าสนใจยิ่งสำหรับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9 คือ การยกความสำคัญให้ “ความเป็นไทย” มากขึ้นไปอีกโดยความร่วมมือของภาคเอกชนที่เพิ่ม “ค่าตอบแทนสำหรับความเป็นไทยที่ดีที่สุด”

เนื่องจาก “บริษัท น้ำมัน เชลล์” ได้สนับสนุนเงิน 1,000 บาท สำหรับภาพเขียน “ทิวทัศน์เมืองไทยที่ดีที่สุด” ส่วน “สำนักงานหนังสือพิมพ์สยามรัฐ” มอบเงิน 1,000 บาท เช่นกัน สำหรับ “ภาพเขียนแบบไทยที่ดีที่สุด”[63] ไม่น่าแปลกใจนักสำหรับหน่วยงานของเอกชนทั้งสองนี้ที่เข้ามาสนับสนุนการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นไทยผ่านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะสำหรับบริษัทน้ำมัน เชลล์ เป็นบริษัทน้ำมันข้ามชาติของค่ายโลกเสรีที่มีบทบาทอย่างมากในประเทศไทยช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า การสนับสนุนเป็นพิเศษสำหรับภาพเขียนทิวทัศน์เมืองไทยที่ดีที่สุดน่าจะมีเหตุมาจากความพยายามอย่างยิ่งของบริษัทข้ามชาติที่จะแสดงภาพลักษณ์ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับวัฒนธรรมของชาติที่ตนไปลงทุนด้วย ส่วนกรณีหนังสือพิมพ์สยามรัฐ คงปฏิเสธมิได้ว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เจ้าของและคอลัมนิสต์ผู้เคยวิพากษ์วิจารณ์ศิลปกรรมแห่งชาติไว้อย่างรุนแรงว่าผลงานศิลปะได้ห่างไกลจากความเป็นไทยนั้นจะเข้ามามีส่วนสำคัญในการสนับสนุนเงินรางวัลสำหรับภาพเขียนแบบไทยที่ดีที่สุดนี้

ผลจากการสนับสนุนจึงสอดคล้องกับผลงานที่ได้รางวัลและได้รับคัดเลือกให้ร่วมแสดงเป็นจำนวนมาก ผลการประกวดครั้งนี้ไม่มีศิลปินคนใดได้รางวัลเหรียญทอง มานิตย์ ภู่อารีย์ ศิลปินหนุ่มที่ต่อมาได้รับการยกย่องว่า “ถนัดในการถ่ายทอดเรื่องราวที่เป็นภาพชีวิตในชนบท”[64] ได้ส่งภาพจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ “กฐิน” เข้าประกวด ภาพแสดงวิถีชีวิตของคนในชนบทขณะพายเรือไปร่วมพิธีทอดกฐิน มานิตย์ใช้กลวิธีแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณี คือสร้างภาพในลักษณะที่มี 2 มิติ ไม่แสดงมิติความลึกของภาพตามหลักการทัศนียภาพเชิงเส้น (Line near perspective) ภาพนี้ได้รับรางวัลเหรียญเงิน ประเภทมัณฑนศิลป์ เช่นเดียวกับภาพของ อินสนธิ์ วงศ์สาม ชื่อ “ชีวิต

---

[63] ดูรายละเอียดได้จาก “หน้าประกาศแสดงการขอบคุณที่คณะกรรมการดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีต่อสำนักงาน บริษัท ห้างร้าน ผู้สนับสนุน,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 พ.ศ. 2501, หน้า 6.

[64] สุพจน์ สิงห์สาย, “มานิตย์ ภู่อารีย์,” ใน มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ.2492-2525 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากรและกรมศิลปากร, 2535), หน้า 120.

ไทย" ที่ได้รางวัลเหรียญทองแดง โดยนำเสนอภาพจิตรกรรมเชิงประเพณีเช่นเดียวกับของมานิตย์ อินสนธิ์นำเสนอภาพชีวิตของครอบครัวที่มีการร่วมกันทำขนมชนิดต่างๆ บนบ้านทรงไทย

ผลงานเหล่านี้ตอกย้ำแนวคิดของชลูด นิ่มเสมอ ที่กล่าวถึงไปแล้วว่า ความเป็นไทยในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมิจำต้องเป็นผลงานศิลปะไทยแบบประเพณี แต่สามารถขยายไปสู่การนำเสนอภาพวิถีชีวิตของชาวบ้านได้ แนวคิดเช่นนี้สะท้อนว่าพื้นที่ที่แสดงความเป็นไทยเด่นชัดในความคิดความรู้สึกของคนเมืองกรุงที่อาศัยในเขตเมืองหลวงอย่างกรุงเทพฯ ส่วนหนึ่งคือวิถีชาวบ้านตามชนบท มิใช่พื้นที่เขตเมืองที่กระแสจากวัฒนธรรมตะวันตกได้รับความนิยมอย่างสูงในช่วงทศวรรษ 2490 ต่อเนื่องถึงทศวรรษ 2500 ความนิยมในการเสนอภาพลักษณ์ของวิถีชีวิตชนบทในฐานะของศิลปะที่แสดงรูปแบบและเนื้อหาความเป็นไทยในหมู่นักศึกษาและศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงมีจำนวนมากอย่างชัดเจน

เดือนตุลาคม พ.ศ. 2501 การรัฐประหารได้เกิดขึ้นอีกครั้ง โดยถูกเรียกว่า "การปฏิวัติ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2501" อันนำมาสู่ระบอบเผด็จการแบบเบ็ดเสร็จ เบื้องต้นแสดงออกมาโดย "ได้มีการห้ามตั้งพรรคการเมืองต่างๆ และยกเลิกรัฐธรรมนูญ มีการจับกุมผู้ที่ต้องสงสัยว่าฝักใฝ่คอมมิวนิสต์และบรรณาธิการหนังสือพิมพ์ขนานใหญ่ ในเวลานั้นก็มีการห้ามชุมนุมทางการเมืองเกินกว่าห้าคนด้วย ทั้งยังใช้วิธีรุนแรงกับสหภาพแรงงาน การกระทำขั้นเด็ดขาดกับผู้วางเพลิง"[65] นอกจากนี้ยังได้ใช้อำนาจตามมาตรา 17 ของธรรมนูญการปกครองประหารชีวิตบุคคลที่ถูกต้องสงสัยว่าเกี่ยวข้องกับคอมมิวนิสต์ ยาเสพติด อัคคีภัย เป็นภัยต่อความสงบเรียบร้อยของรัฐโดยมิได้มีการผ่านการพิจารณาจากกระบวนการยุติธรรมใดๆ คำชี้แจงต่อเหตุของการปฏิวัติในครั้งนี้มีหลักสำคัญประการแรกอยู่ในประกาศคณะปฏิวัติที่ว่า "การคุกคามของคอมมิวนิสต์ภายในประเทศที่มีมากขึ้นนั้นกำลังบ่อนทำลายรากฐานที่สำคัญของบ้านเมือง ด้วยการพยายามที่จะกำจัดราชบัลลังก์ ทำลายพุทธศาสนา และโค่นสถาบันต่างๆ ทุกรูปแบบซึ่งชาติไทยเรายึดมั่น"[66] หลังดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี จอมพลสฤษดิ์มีแนวคิด "ในการล้มล้างหน่วยงานที่เคยเป็นฐานอำนาจทางวัฒนธรรมของจอมพล ป. แม้ว่าจะได้รับการคัดค้านจากพระยาอนุมานราชธน แต่ในที่สุดรัฐบาลได้ยุบสภาวัฒนธรรมแห่งชาติและกระทรวงวัฒนธรรม"[67] ไม่มีหลักฐานใดปรากฏว่า ความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองนี้ส่งผลต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในแง่ใดบ้าง อย่างไรก็ตาม เวทีนี้

---

[65] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2552), หน้า 186-187.

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 187-188.

[67] สายชล สัตยานุรักษ์, พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชนผู้นิรมิต "ความเป็นไทย" , หน้า 176.

ยังคงประกวดและแสดงผลงานศิลปะในแนวทางเดิมโดยไม่มีส่วนใดที่จะแสดงถึงการเป็นภัยต่อความมั่นคงของรัฐได้ ความเป็นไทยและความเป็นตะวันตกยังคงผสมผสานกันไปเช่นเดิม แต่มิใช่ว่าการผสมผสานกันเช่นนี้จะไม่มีปัญหาเสียเลย โดยเฉพาะปัญหาที่สั่งสมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาอย่างยาวนาน คือ การไม่คุ้นชินกับการแสดงออกของศิลปินสมัยใหม่ที่บางครั้งอาจโลดโผนจนเกิดสิ่งที่เรียกว่า “ดูไม่รู้เรื่อง” ขึ้นในหมู่ประชาชนผู้เข้าชมนิทรรศการ

ต่อข้อปัญหานี้ ศิลป พีระศรี ใช้บทความที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 ที่จัดขึ้นระหว่างวันที่ 20 มกราคม –กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2502 อธิบายถึงเนื้อหาและรูปแบบของผลงานที่ส่งเข้าประกวดมากขึ้น ในบทความนี้ ศิลป พีระศรี ไม่ได้ให้ความสำคัญว่าผลงานชิ้นไหนได้รางวัลอะไรเท่ากับผลงานเหล่านั้นกำลัง “แสดง” อะไรอยู่ ผลงานที่เขาเลือกมากล่าวถึงในบทความประกอบไปด้วยภาพเหมือนจริง ภาพจิตรกรรมตามแบบประเพณีไทย และภาพศิลปะในแบบประทับใจที่สามารถอธิบายถึงเนื้อหาและรูปทรงที่ปรากฏในภาพได้[68]

บทความชิ้นนี้ศิลป พีระศรีให้ความสำคัญกับความพยายามอธิบายคุณค่าของงานเพื่อหวังให้ประชาชน “ดูรู้เรื่อง” มากขึ้น ทั้งยังวิพากษ์การแสดงออกทางศิลปะที่เกินเลยกว่าที่มนุษย์ทั่วไปด้วยกันจะเข้าใจได้อย่างรุนแรง[69] สิ่งนี้อาจสะท้อนได้ในเบื้องต้นว่า ความไม่เข้าใจของประชาชนที่มีต่อการแสดงออกทางศิลปะในรูปแบบที่รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเริ่มจะปรากฏมากขึ้นเรื่อยๆ ในทศวรรษนี้ ซึ่งส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะศิลปินไทยได้รับโอกาสถูก “ส่งออก” ไปเรียนรู้ประสบการณ์การศึกษาศิลปะของตะวันตกในประเทศโลกเสรีมากยิ่งขึ้น[70]

---

[68] ศิลป พีระศรี ทิ้งท้ายไว้ในบทความของเขาชิ้นนี้ว่า “ เราจะได้สูดความรู้สึกในบรรยากาศอันสงบเยือกเย็น ศิลปกรรมที่แสดงครั้งนี้ เป็นศิลปที่สร้างขึ้นโดยศิลปินผู้ยังไม่ถูกความคิดเพ้อเจ้อและความมุ่งหมายเกินวิสัยมนุษย์เข้าครอบงำ เป็นศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อมนุษย์ แต่ทุกวันนี้ ศิลปะโดยทั่วไปได้ถูกสร้างขึ้นสำหรับชาวโลกพระอังคาร โดยเหตุนี้เราจึงต้องขอแสดงความขอบคุณต่อบรรดาศิลปินของเรา ผู้ซึ่งยังคงเป็นสมาชิกในครอบครัวมนุษย์อยู่”, ศิลป พีระศรี, “แง่ชวนคิด จากการชมงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2502), หน้า 10.

[69] ถ้าหากพิจารณาจากรายชื่อผลงานศิลปะทั้งหมดที่ส่งเข้าประกวดในครั้งนี้จะพบว่า เกือบทั้งหมดเป็นภาพที่สอดคล้องกับแนวทางและเจตจำนงของอาจารย์ศิลปในขณะนั้นทั้งสิ้น กล่าวคือ แม้จะเป็นงานที่ศิลปินพยายามเนรมิตความคิดและรูปแบบอย่างใหม่ๆ ขึ้นมา แต่ก็ยัง “เป็นงานที่ดูเข้าใจได้ ที่สำคัญยิ่งกว่านั้น คือเป็นงานศิลปะซึ่งอาจค้นพบลักษณะของไทยเราได้, ดูรายละเอียดของชื่อภาพที่ส่งประกวดและภาพบางส่วนที่ตีพิมพ์ไว้เพิ่มเติมได้ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502.

[70] การเปิดประสบการณ์ของศิลปินไทยในต่างประเทศขณะนั้นส่วนหนึ่งเป็นผลจากการตั้งศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย จนทำให้ศิลปินไทยส่วนหนึ่งได้ไปศึกษาต่อศิลปะยังต่างประเทศ อาทิ เขียน ยิ้มศิริ

แม้ศิลป พีระศรี จะดำเนินการเช่นนี้ แต่ปัญหาความแตกต่างทางความคิดระหว่างประชาชนกับผู้คนในวงการศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติภายใต้บรรยากาศ “ตะวันตกปะทะความเป็นไทย” หรือ “เก่าปะทะใหม่” ยังไม่จบสิ้น ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 15 กุมภาพันธ์ – 25 มีนาคม พ.ศ. 2503 ศิลป พีระศรี ตีพิมพ์บทความชื่อ “คิดกันคนละอย่าง” หรือ “Extremities” โดยเนื้อหาหลักกล่าวถึง การแบ่งเป็น 2 ฝ่ายที่มีทัศนะแตกต่างกันอย่างชัดเจนในเรื่องศิลปะสมัยใหม่ ฝ่ายหนึ่งคือประชาชนทั่วไป “ที่มีความเสียใจที่งานจิตรกรรมและประติมากรรมตามแบบประเพณีที่สร้างขึ้นเพื่อบรรยายเรื่องต่างๆ ในวรรณคดีนั้น ไม่มีใครทำกันอีก”[71] กับอีกฝ่ายหนึ่งคือ ศิลปินและนักวิจารณ์ศิลปะ “ซึ่งส่งเสริมงานศิลปแบบใหม่ๆ แปลกๆ ที่ไม่ค่อยจะมีใครเข้าใจ” [72]

ศิลป พีระศรี แสดงทัศนะถึงฝ่ายผู้ชมโดยยกตัวอย่างว่า “อาจเป็นการไร้เหตุผลที่จะมาถกเถียงกันว่าขี่ช้างดีกว่าหรือขี่รถยนต์ดีกว่า ปัจจุบันนี้เราใช้รถยนต์เป็นพาหนะ ถ้าหากว่าใครเกิดหาญขี่ช้างไปตามถนนเจริญกรุงก็คงถูกจับหรือไม่ก็ถูกส่งไปอยู่โรงพยาบาลโรคจิตเป็นแน่”[73] แต่ฝ่ายตรงข้ามคือศิลปินและนักวิจารณ์ก็เช่นเดียวกัน ในบทความชี้ว่าฝ่ายนี้พากันยกย่องศิลปะแบบใหม่ที่มุ่งแสดงออกความรู้สึกที่ยากจะเข้าใจได้และประชาชนส่วนใหญ่ไม่เข้าใจในศิลปะเหล่านั้นเลย ที่น่าสนใจคือบทความยังวิพากษ์หนังสือหลายเล่มที่เขียนอธิบายความหมายของศิลปะสมัยใหม่ว่า “ยิ่งอ่านก็ยิ่งทำให้เราโง่”[74]

ผู้ดำรงตำแหน่งเลขาธิการของสมาคม ได้ไปศึกษาศิลปะที่สถาบันศิลปะของกรุงโรม (Academy of Fine Arts of Rome) เป็นเวลา 2 ปี และศึกษาดูงานศิลปะในประเทศต่างๆ ในยุโรปภาคเหนือ ช่วง พ.ศ. 2496 – 2499 เช่นเดียวกับ เฟื้อ หริพิทักษ์ ที่ได้ทุนจากรัฐบาลอิตาลีไปศึกษาดูงานช่วง พ.ศ. 2497 – 2499 และไปร่วมประชุมกับสมาคม IAPA ใน พ.ศ. 2503 ส่วน สวัสดิ์ ตันติสุข และทวี นันทขว้าง ได้ศึกษาต่อในอิตาลีช่วง พ.ศ. 2503 – 2504 ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ได้ทุนจากองค์การยูเนสโกให้ศึกษาดูงานในสหรัฐอเมริกาและยุโรปช่วง พ.ศ. 2501-2502 มานิตย์ ภู่อารีย์ ได้ทุนไปศึกษาดูงานที่สหรัฐอเมริกา และศึกษาต่อที่อิตาลีใน พ.ศ. 2505 เป็นต้น, ข้อมูลส่วนนี้ ดูเพิ่มได้จาก มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร,2535).

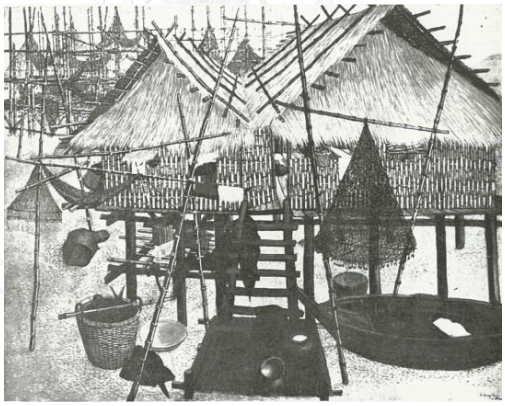
[71] ศิลป พีระศรี, “คิดกันคนละอย่าง,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2503), หน้า 3.

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 3.

[73] เรื่องเดียวกัน.

[74] เรื่องเดียวกัน.

บทความยังเสนอว่า เราควรพิจารณางานศิลปะด้วยจิตใจที่ปราศจากความโน้มเอียง แต่ต้องพยายามเข้าใจความคิดและศิลปะแบบอื่นที่ไม่เข้ากับตัวเรา ทั้งยังยกตัวอย่างผลงานที่ส่งประกวดให้เห็นถึง “ความประสานกลมกลืน” ที่ทั้งศิลปะแบบประเพณีไทยและศิลปะสมัยใหม่ต้องให้ความสำคัญเช่นเดียวกัน ศิลป พีระศรี กล่าวอีกว่า แม้ผลงานทั้งหลายที่กล่าวมาจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเพียงไร “แต่ก็ยังเป็นงานที่ดูเข้าใจได้ ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นคือเป็นงานศิลปะซึ่งอาจค้นพบลักษณะของไทยเราได้”[75] ศิลปินผู้สร้างงานในแนวทางที่สอดคล้องกับแนวคิดของอาจารย์ศิลปและถูกยกเป็นตัวอย่าง อาทิ ชลูด นิ่มเสมอ ดำรง วงศ์อุปราช เขียน ยิ้มศิริ เป็นต้น ในปีนี้ ชลูด นิ่มเสมอ ส่งผลงานเข้าประกวดเป็นจำนวนมากถึง 15 ชิ้น แม้จะไม่ได้รับรางวัลใดๆ เลยในครั้งนี้ แต่ในบทความกลับกล่าวถึงผลงานของเขาอย่างโดดเด่น อาจเป็นเพราะเนื้อหาในผลงานทั้งภาพพิมพ์และจิตรกรรมของชลูดมุ่งมั่นอยู่กับการถ่ายทอดภาพวิถีชีวิตของหญิงชาวบ้านไทยในหลายอิริยาบถภายใต้รูปแบบที่ถูกตัดทอนรูปทรงและรายละเอียดให้เรียบง่ายและบ้างมีลักษณะตามแบบศิลปะบาศก์นิยม ส่วน ดำรงค์ วงศ์อุปราช ศิลป พีระศรี ถึงกับกล่าวว่าดำรงนั้น “เป็นช่างเขียนหนุ่ม ซึ่งจะเป็นอื่นไปไม่ได้ นอกจากความเป็นไทย”[76]



ภาพประกอบ 13 หมู่บ้านชาวประมง โดย ดำรง วงศ์อุปราช
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 พ.ศ. 2503.

---

[75] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5.

[76] ความเป็นไทยในกรณีนี้ยังเน้นที่ภาพวิถีชนบทเช่นเดิม ดำรง วงศ์อุปราช ได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองเพียงหนึ่งเดียวในปีนี้ด้วยผลงานประเภทจิตรกรรมชื่อ “หมู่บ้านชาวประมง” ที่ได้รับคำยกย่องจากอาจารย์ศิลปอีกตอนหนึ่งว่า “ดำรงเขียนภาพให้มีส่วนละเอียดได้อย่างถูกต้องเหมือนอย่างศิลปินโบราณทีเดียว...ช่างเขียนมิได้เขียนภาพคน แต่ทว่าเรามีความรู้สึกประทับใจอย่างยิ่งในอันที่จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับชาวชนบทที่ดีมีสุขภาพแข็งแรง เมื่อได้เห็นภาพของชนบทเช่นนั้น” เรื่องเดียวกัน, หน้า 5.

ในอีกด้านหนึ่ง ความน่าสนใจของการแสดงครั้งนี้คือ การส่งภาพจิตรกรรมของสมโภช อุปอินทร์ ชื่อ “สมัยใหม่” (Modern Style) และ ภาพ “จุดจบ” (The End) ของพิชัย นิรันดร์ เข้าร่วมประกวดด้วย ทั้งสองสร้างสรรค์ภาพที่แสดงถึงเนื้อหาและรูปแบบ “นามธรรม” อย่างชัดเจน

ภาพประกอบ 14 สมัยใหม่ โดย สมโภช อุปอินทร์
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 พ.ศ. 2503.

ภาพประกอบ 15 จุดจบ โดย พิชัย นิรันดร์
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 พ.ศ. 2503.

สมโภชถ่ายทอดภาพ “สมัยใหม่” ตามแบบลัทธิคิวบิสม์โดยตัดทอนรายละเอียดรูปทรงคนให้เหลือเพียงโครงสร้างแบบเรขาคณิตจากหลากหลายมุม ส่วนพิชัยถ่ายทอดภาพ “จุดจบ” ด้วยการสร้างรูปทรงอิสระ (free form) ที่มีบางส่วนเพียงเล็กน้อยเท่านั้นพอมองออกว่าเป็นอวัยวะบนใบหน้าของคน ศิลป พีระศรี ไม่ได้เขียนแนะนำผลงานสองชิ้นนี้ในบทความ ซึ่งเป็นที่น่าเสียดาย

ยิ่ง[77] ถึงกระนั้น ภาพทั้งสองชิ้นได้ถูกผู้จัดคัดเลือกมาตีพิมพ์ในสูจิบัตรท่ามกลางการรุมล้อมด้วยภาพตัวแทนของความเป็นไทยเกือบทั้งหมด เหตุนี้อาจวิเคราะห์ในเบื้องต้นว่า ศิลป พีระศรี เองพยายามที่จะเลือกภาพผลงานในแบบศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกที่ขณะนั้นถูกวิจารณ์ว่า “ดูไม่รู้เรื่อง” มานำเสนอร่วมด้วย ทั้งนี้อาจเพื่อสร้างความคุ้นเคยให้แก่ผู้ชมไปทีละน้อย

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 14 เมษายน – 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2504 ได้รับเกียรติจาก “พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์” รองนายกรัฐมนตรี มาเป็นประธานเปิดและแจกรางวัล ในคำกล่าวรายงานของผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยศิลปากรต่อประธานในพิธีเน้นถึงการพัฒนาของศิลปินไทยที่ถูกเชิญจากนานาชาติให้ส่งผลงานเข้าร่วมจัดแสดง อาทิ ในประเทศเยอรมนี สหรัฐอเมริกา และญี่ปุ่น อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากรยังได้รับการอนุเคราะห์จาก พณ ฯ นายกรัฐมนตรี (จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์) ให้ไปร่วมประชุมองค์การศิลปินระหว่างชาติ ณ กรุงเวียนนา จนเป็นทางหนึ่งที่ทำให้อาจารย์ในมหาวิทยาลัยมีโอกาสเห็นความเจริญด้านศิลปะของนานาชาติและนำมาปรับปรุงแก้ไขในประเทศไทยเพื่อความก้าวหน้าต่อไป[78] เช่นเดียวกับพระดำรัสตอบของพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ที่กล่าวว่า “ประเทศต่างๆ ในโลกได้แลกเปลี่ยนศิลปะและวัฒนธรรมของกันและกันระหว่างชาติอยู่เสมอ การที่ศิลปินไทยได้มีโอกาสแสดงงานของตนในต่างประเทศและได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูงนั้น นับว่าเป็นเกียรติแก่ศิลปินและประเทศชาติเป็นอย่างยิ่ง”[79]

---

[77] ในภายหลังพบว่า ภาพจิตรกรรม “จุดจบ” ของ “พิชัย นิรันดร์” ได้ถูกนักประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยหลายคน อาทิ พิริยะ ไกรฤกษ์ อำนาจ เย็นสบาย และสดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงในฐานะที่เป็นงานศิลปะนามธรรมที่ผสานเข้ากับอิทธิพลจากศิลปะเซอร์เรียลิสม์ (เหนือจริง) ชิ้นแรกๆ ของศิลปินไทยที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ, ดูเพิ่มเติมได้ใน สดชื่น ชัยประสาธน์, จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527 (กรุงเทพฯ: สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์, 2539), หน้า 8.

[78] คำกราบทูล ฯ จบลงที่ผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยศิลปากรกล่าวเป็นตัวแทนของคณะอาจารย์กล่าวสำนึกในพระคุณของนายกรัฐมนตรีและกล่าวว่า “ มีผู้ส่งผลงานทั้งหมด 216 ชิ้น ในจำนวนนี้ไม่ได้มีแต่ศิลปินไทยเท่านั้น แต่ยังรวมถึงศิลปินชาวต่างประเทศที่พำนักอยู่ในไทยที่ส่งผลงานเข้าร่วมประกวดและแสดงด้วยเป็นจำนวนไม่น้อย” ผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยสรุปความว่า “งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของเรา ก็เป็นที่สนใจแก่ชาวต่างประเทศอยู่ไม่น้อยเหมือนกัน”, “คำกราบทูลรายงานของผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยศิลปากร,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 พ.ศ. 2504 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2504), หน้า 4.

[79] “พระดำรัสตอบของพลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ รองนายกรัฐมนตรี ในวันเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 ณ หอศิลป์ กรมศิลปากร วันศุกร์ที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2504,” ดูเพิ่มเติมได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 6.

คำกราบทูลฯ ข้างต้น สะท้อนถึงความสำคัญของโลกตะวันตกในฐานะแม่แบบหรือแนวทางที่วงการศึกษาศิลปะของไทยจะต้องพัฒนาไปให้เท่าทันอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ อาจกล่าวได้ว่า ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึงต้นทศวรรษ 2500 เป็นช่วงเวลาที่ชาติตะวันตกเข้ามาเป็นแม่แบบการพัฒนาเกือบทุกด้านของประเทศไทย ในด้านการเมือง รัฐไทยเลือกสนับสนุนข้างฝ่ายโลกเสรีและแสดงการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์อย่างแข็งขัน ส่วนด้านเศรษฐกิจ ใน พ.ศ. 2504 ได้ปรากฏออกมาในรูปแบบของ “แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ” ที่เริ่มต้นในปีนี้ ความตื่นตัวต่อกระแสการทัดเทียมกับนานาชาติหรือได้รับการยอมรับในโลกตะวันตกจึงกลายเป็นกระแสที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยเช่นกัน

บทความในสูจิบัตรครั้งนี้ชื่อ “ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12” (เขียนยิ้มศิริ แปลจากบทความชื่อ Comment on the Twelfth National Art Exhibition) ศิลป พีระศรียังคงมุ่งมั่นอธิบายถึงความสมดุลของผลงานที่ส่งเข้าประกวดในลักษณะที่ยังดำรงไว้ซึ่ง “ความเป็นไทย” และ “ความเข้าใจที่มีต่อรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่”[80] บทความพรรณนาถึงงานบางชิ้นที่ถูกเลือกมาเพื่อจะสะท้อนถึงความสมดุลดังที่กล่าวข้างต้น ศิลปิน 2 คนที่ได้รางวัลเหรียญทองจากการประกวดปีนี้ คือ มานิตย์ ภู่อารีย์ จากผลงานภาพพิมพ์ชื่อ “ตะกร้อ” กับ มาโนช กงกะนันท์ จากผลงานประเภทมัณฑนศิลป์ ชื่อ “องค์ประกอบตกแต่ง” มานิตย์แสดงภาพการเล่นตะกร้อวงของชายหนุ่ม 3 คนด้วยท่าทางที่สนุกสนาน สร้างรูปทรงคนด้วยรูปแบบดั้งเดิมของศิลปะประเพณีไทย คือมีการแสดงความอ่อนช้อยของอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกาย ขณะที่การแกะไม้ในภาพนี้ลายเส้นแสดงออกถึงความอิสระไปพร้อมกันด้วย ส่วนผลงานของมาโนช เป็นภาพจิตรกรรมกึ่งนามธรรมแสดงรูปทรงดอกไม้หลายดอกที่ถูกตัดทอนจนกลายเป็นรูปทรงอิสระ

ในปีนี้ภาพที่ถูกคัดเลือกมาตีพิมพ์ในสูจิบัตรเน้นผลงานที่รับอิทธิพลจากรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกมากขึ้น ที่น่าสนใจคือภาพพิมพ์ชื่อ “เครื่องรับโทรทัศน์” ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ซึ่งได้รับคำชมจาก ศิลป พีระศรี อย่างมาก ดังตอนหนึ่งที่ว่า “เด็กคนนั้นยืนแขนพาดศีรษะและดูเหมือนกำลังคิดว่า เมื่อใดหนอตนจึงจะได้เป็นเจ้าของเครื่องรับโทรทัศน์อันมหัศจรรย์นั้นบ้าง”[81]

---

[80] บทความนี้ตอนหนึ่งว่า “เป็นสิ่งภาคภูมิใจที่สังเกตว่าศิลปินที่ดีที่สุดของเรานั้นยังดำรงความเป็น ‘ไทย’ ไว้ งานของเขาแสดงให้เห็นถึงลักษณะง่ายๆ สะท้อนออกซึ่งชีวิตประจำวันอันบริสุทธิ์สดใสอย่างจริงใจ ถ้าเราอาจรักษาลักษณะง่ายๆ ของความคิดและความรู้สึกเช่นนี้ไว้ได้ ต่อไปในอนาคตเราก็จะพ้นอันตรายอันเกิดจากการเลียนแบบอย่างศิลปสมัยใหม่ของตะวันตกซึ่งเต็มไปด้วยความยุ่งยาก เราจะยังดำรงความเป็นไทยอยู่เสมอ แม้จะแสดงออกซึ่งความรู้สึกในแบบอย่างและความเข้าใจอย่างสมัยใหม่ก็ตาม” เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

[81] เรื่องเดียวกัน, หน้า 13.

ความมหัศจรรย์ของเครื่องรับโทรทัศน์ที่อาจยังไม่เคยมีปรากฏผ่านผลงานศิลปะของไทยมาก่อนหน้านี้ สะท้อนถึงเทคโนโลยีสมัยใหม่และวัตถุนิยมที่มีบทบาทมากขึ้นในสังคมไทยขณะนั้น

ภาพประกอบ 16 ตะกร้อ โดย มานิตย์ ภู่อารีย์
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 พ.ศ. 2504.

ภาพประกอบ 17 เครื่องรับโทรทัศน์ โดย ประพันธ์ ศรีสุตา
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 พ.ศ. 2504.

อย่างไรก็ตาม ไม่มีผู้ใดคาดคิดว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13 จัดขึ้นในระหว่างวันที่ 20 กุมภาพันธ์ – 20 มีนาคม พ.ศ. 2505 จะเป็นการจัดประกวดครั้งสุดท้ายในชีวิตของ ศิลป พีระศรี เนื่องจากเขาได้เสียชีวิตลงในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2505 หลังการแสดง เสร็จสิ้นไปเพียงไม่ถึง 2 เดือน สำหรับศิลป พีระศรี มหาวิทยาลัยศิลปากร และกรมศิลปากรแล้วนั้น ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งนี้ถือได้ว่าเดินทางมาถึงจุดสำคัญ เพราะในปีนี้

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช ฯ (รัชกาลที่ 9) เสด็จพระราชดำเนินมาเป็นองค์ประธานในพิธีเปิด พระองค์ยังทรงส่งจิตรกรรมฝีพระหัตถ์เข้าร่วมแสดงเป็นปีแรก สาระสำคัญในพระราชดำรัสของรัชกาลที่ 9 ในการเปิดการแสดงอยู่ที่ทรงเห็นว่าการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการผดุงรักษา “ศิลปของชาติ” ให้ถาวรและมีความก้าวหน้ายิ่งขึ้น ตอนหนึ่งที่น่าสนใจคือ “ศิลปกรรมเป็นการแสดงออกถึงจิตใจของชาติ ฉะนั้น ผู้ที่เป็นศิลปิน ไม่ว่าในประเภทใด จึ่งควรได้พยายามศึกษาหาความรู้ให้กว้างขวาง เพื่อที่จะได้สามารถแสดงจิตใจนั้นได้ดี”[82]

แม้จะเน้นว่าเป็นการผดุงรักษาศิลปของชาติ แต่การแสดงครั้งนี้กลับยิ่งสะท้อนถึงภาพตัวแทนของศิลปะสมัยใหม่แบบตะวันตกที่แสดงออกมาหลายรูปแบบ อิทธิพลเช่นนี้สะท้อนออกมาชัดเจนไม่เฉพาะแต่ในงานของศิลปิน แต่ยังปรากฏชัดเจนในงานจิตรกรรมฝีพระหัตถ์ทุกชิ้นด้วย ในแง่นี้ความเป็นไทยในนิยามของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงไม่ได้มีข้อกำหนดตายตัวและไม่ได้มีความเข้าใจอยู่บนฐานเดียวกันระหว่างบุคลากรในวงการศิลปะด้วยกัน

ความเป็นไทยในนิยามของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในที่นี้จึงอาจอยู่บนฐานคิดในเชิง “ตัวผู้สร้าง” มากกว่า “เนื้อหาหรือรูปแบบ” ดังที่ ศิลป พีระศรี เคยแสดงทัศนะไว้ก่อนหน้านี้แล้วว่า “การที่ศิลปินปัจจุบันแสดงงานของเขาออกมาด้วยวิธีการอย่างใดนั้น ก็ต้องขึ้นอยู่แก่อารมณ์เฉพาะตัวและการตัดสินใจของศิลปินเอง เขาเป็นคนไทย ฉะนั้นศิลปะของเขาก็ต้องเป็นไทยด้วย”[83]

ในครั้งนี้ ศิลป พีระศรี เขียนบทความชื่อ “ตะวันตกกับตะวันออก” บทความนี้ไม่ได้แสดงทัศนะให้ผู้ชมเอนเอียงไปกับศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเสียทุกอย่าง โดยเฉพาะศิลปะนามธรรม ซึ่งในความเข้าใจของศิลป พีระศรี “ศิลปะสมัยใหม่ประเภทนี้ทำให้ผู้ชมรู้สึกหวั่นเกรงและหมดหวังในการทำความเข้าใจได้”[84] ศิลปยังวิพากษ์หนังสือศิลปวิจารณ์ของตะวันตกที่มักใช้ถ้อยคำยุ่งเหยิงสับสนและพยายามจะให้ประชาชนเชื่อว่าสีที่ป้ายลงไปในผ้าใบสองสามทีนั้นมีพลังสะเทือนใจ ส่วนประชาชนผู้ชมก็มิกล้าคิดขัดแย้งเนื่องจากไม่เข้าใจและกลัวว่าจะถูกหาว่าล้าสมัย

ความแตกต่างระหว่างตะวันตกและตะวันออกในการแสดงออกทางศิลปะตามทัศนะของศิลป พีระศรี คือ การแสดงออกถึงวัฒนธรรมและจิตใจที่แตกต่างกัน ดังเช่นในขณะที่ศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกดำเนินไปตามวิถีชีวิตที่รวดเร็วแห่งชีวิตด้านวัตถุ แต่ในประเทศไทย “แม้จะ

---

[82] “พระราชดำรัส เปิดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13 ณ หอศิลป กรมศิลปากร วันอังคารที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2505,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2505), หน้า 6.

[83] ศิลป พีระศรี, “ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือ ?,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9 , หน้า 4.

[84] ศิลป พีระศรี, “ตะวันตก กับ ตะวันออก,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13, หน้า 7.

อยู่ในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ก็ตาม ก็ยังคงมีความสงบ ซึ่งอำนวยให้ศิลปินคิดและรู้สึกแตกต่างไปจากสหายชาวตะวันตกทั้งหลาย”[85] การกล่าวเช่นนี้เพื่อที่จะให้ศิลปินชาวตะวันออกอย่างเช่นศิลปินไทยเข้าใจในการนำศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกมาผสานกับความเป็นตะวันออก “เพื่อที่จะหลีกเลี่ยงไปเสียจากการเป็นนักลอกแบบทางพุทธปัญญาของความคิดและความเข้าใจกันอันเป็นแบบอย่างต่างประเทศ” [86] ข้อเสนอของศิลป พีระศรี ในบทความชิ้นนี้ที่สำคัญคือ ชาวตะวันตกและชาวตะวันออกมีการแสดงออกทางวัฒนธรรมเป็นของตนเองซึ่งไม่สามารถเลียนแบบกันได้

ความสงบที่ ศิลป พีระศรี เชื่อว่าเป็นจุดที่ศิลปินในวัฒนธรรมตะวันออกสามารถแสดงออกได้อย่างที่ศิลปินในวัฒนธรรมตะวันตกไม่สามารถลอกเลียนแบบได้นั้นถูกนำเสนอผ่านงานศิลปะอีกหลายชิ้นที่มีเนื้อหาสื่อถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เรียบง่ายและสงบสุข แม้ว่าผลงานเหล่านั้นจะมีรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกมาอย่างชัดเจนก็ตาม

ดังกรณีงานประติมากรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขต ชื่อ “ความสงบ” ที่แสดงรูปปั้นเปลือยทั้งตัวของหญิงสาวแรกรุ่นใบหน้าเอิบอิ่มด้วยรอยยิ้ม ขณะที่ศิลปินหนุ่มผู้มุ่งมั่นกับงานภาพพิมพ์แกะไม้เช่น ประพันธ์ ศรีสุตา เสนอภาพ “ความงามบนบาทวิถี” แสดงวิถีชีวิตของชาวบ้านในตลาดด้วยความรู้สึกสนุกสนานตามแนวทางของลัทธิเอกซ์เพรสชั่นนิสม์ ไม่ต่างจากงานจิตรกรรมตามแนวทางลัทธิคิวบิสม์ของ สมโภชน์ อุปอินทร์ ชื่อ “แม่บ้านในชนบท” แสดงภาพหญิงชาวบ้านกำลังจูงลูกชายอยู่ในหมู่บ้านชนบท รูปทรงทั้งหมดถูกถ่ายทอดออกมาในแบบกึ่งนามธรรม

หากพิจารณาจากทัศนะที่ ศิลป พีระศรี แสดงออกมาข้างต้น อาจวิเคราะห์ได้ว่า ผลงานของศิลปินไทยที่ถ่ายทอดเนื้อหาวิถีชีวิตอันเรียบง่ายและความสงบสุขของชาวบ้าน แม้จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกมากเพียงไร แต่ก็ถือว่าผลงานเหล่านี้เป็นภาพตัวแทนของความเป็นไทยและทำหน้าที่ในฐานะ “ศิลปะของชาติ” ไม่ต่างจากงานศิลปะไทยแบบประเพณีเช่นกัน ที่สำคัญผลงานศิลปะที่ส่งเข้าประกวดและจัดแสดงเช่นนี้ยังแสดงความสัมพันธ์เป็นอย่างดีระหว่างความเป็นตะวันตกกับความเป็นไทย หรือความ “เก่า” กับความ “ใหม่” ที่วางอยู่บนฐานของ “ศิลปะบริสุทธิ์” หรือ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ที่เติบโตอย่างมากในประเทศโลกเสรีและมีบทบาทแพร่ขยายในวงจรของศิลปะสมัยใหม่ของประเทศไทยเช่นกัน

ทั้งหมดที่กล่าวมาในบทย่อยนี้ ผู้ศึกษาเน้นถึงบทบาทของศิลป พีระศรี ในการวางแนวคิดรูปแบบ และชี้นำแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยที่ควรจะวางตนอยู่ในความสมดุลย์ระหว่างความก้าวหน้าทัดเทียมนานาชาติที่อาศัยการรับอิทธิพลจากตะวันตกกับการรักษา

---

[85] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

[86] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

เอกลักษณ์ของชาติไว้โดยนำเสนอเนื้อหาที่แสดงถึงวัฒนธรรมของชาวไทย ในบทย่อยถัดไปจะขอกล่าวถึงกลุ่มคนที่มีบทบาทในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคนี้เช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นชนชั้นนำที่มีส่วนร่วมในการตัดสินผลงานหรือแสดงผลงาน ตลอดจนชนชั้นกลางที่ภายหลังบางคนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมจากเวทีนี้ ซึ่งต่อมากลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยมจะกลายเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสานต่อแนวคิดและแนวทางของ ศิลป พีระศรี หลังจากท่านได้ถึงแก่กรรมไปแล้ว

4.2 จากชนชั้นนำถึงชนชั้นกลางและศิลปินชั้นเยี่ยมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุค ศิลป พีระศรี

ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นที่แน่ชัดว่าการประกวดศิลปกรรมได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนัก โดยพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศ์ เจ้านายชั้นสูงฝ่ายเจ้า ขุนนาง และข้าราชบริพารที่ต่างมีบทบาทในการจัดและร่วมแสดงผลงานศิลปะกับราษฎรอย่างชัดเจน การอุปถัมภ์นี้สิ้นสุดลงไปหลังการเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) และยิ่งชัดเจนขึ้นเมื่อต่อมาเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 การเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นผลให้รัฐมีบทบาทอุปถัมภ์การประกวดศิลปกรรมขึ้นแทน เป็นที่น่าสังเกตว่า การปกครองในทางการเมืองบทบาทของชนชั้นนำที่เป็นฝ่ายเจ้าจะมีน้อยมากหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แต่ในทางศิลปะปรากฏว่า ชนชั้นนำที่เป็นฝ่ายเจ้าบางส่วนยังมีความเคลื่อนไหวอยู่ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2470 ต่อเนื่องถึงทศวรรษ 2480 ชนชั้นนำที่เข้ามามีบทบาทในวงการศิลปะนั้นส่วนใหญ่ล้วนผ่านการศึกษาด้านสถาปัตยกรรมศาสตร์จากต่างประเทศ ทั้งมีความสนใจและความเชี่ยวชาญในการผลิตความรู้ทางศิลปะอีกด้วย ในกรณีนี้ที่โดดเด่น อาทิ หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ กฤดากร[87] หม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์[88] และ หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ[89] ซึ่งทั้งหมดเคยร่วมเป็น

---

[87] โอรสในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนเรศวรฤทธิ์และหม่อมสุภาพ กฤดากร ทรงเริ่มต้นศึกษาในโรงเรียนราชวิทยาลัยและโรงเรียนนายร้อยทหารบก ต่อมาเสด็จไปศึกษาที่โรงเรียนฮาร์โรว์ หลังจากนั้นจึงทรงเข้าศึกษาต่อทางด้านสถาปัตยกรรมที่สถาบัน Ecole des Beaux Arts ประเทศฝรั่งเศส “เมื่อเสด็จกลับเมืองไทยได้เข้ารับราชการในกรมศิลปากร ตั้งแต่ พ.ศ. 2459 ในตำแหน่งผู้ช่วยนายช่างคำนวณออกแบบ ถึง พ.ศ. 2462 เป็นผู้ตรวจการและได้รับพระราชทานยศเป็นเสวกเอก เมื่อ พ.ศ. 2469 ทรงดำรงตำแหน่งเป็น ผู้อำนวยการกองศิลปากรสถานแห่งราชบัณฑิตสภา ดูเพิ่มเติมได้ใน ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร, เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม (กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยาม, 2539), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

คณะกรรมการในการประกวดประณีตศิลปกรรมทั้งสิ้น โดยเฉพาะหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์นั้น ทรงผลิตงานวิชาการสำคัญที่เสนอความแตกต่างระหว่าง “ศิลปะ” กับ “งานช่าง” ต่อมายังสนับสนุนให้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้น ใน พ.ศ. 2477 ด้วย[90] เช่นเดียวกับ หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ ที่เคยแสดงทัศนะทางศิลปะโดยเสนอถึงความสมดุลกันระหว่าง “คุณค่าของศิลปะ

---

[88] โอรสลำดับที่ 7 ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจิตรเจริญ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นข้าราชการกรมศิลปากรและเป็นผู้ช่วยหัวหน้าแผนกประกวด ต่อมาเป็นผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรและกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้ง.

[89] เมื่อชันษาได้ 11 ปี เข้ารับการศึกษาที่โรงเรียนมหาดเล็กหลวง (วชิราวุธวิทยาลัย) และสำเร็จการศึกษาชั้นมัธยม 8 เมื่อ พ.ศ. 2460 หลังจากนั้นได้เข้ารับราชการในกรมราชเลขานุการในพระองค์ ช่วงนี้เองทรงแสดงความสนใจด้านศิลปะออกมาชัดเจน ทรงเขียนภาพการ์ตูนสะท้อนเหตุการณ์ในสมัยนั้นลงพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ดุสิตสมิตที่ออกใน “ดุสิตธานี” เป็นประจำ “เนื่องจากขณะนั้นอยู่ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ทรงเขียนภาพหนึ่งซึ่งเป็นภาพพระเจ้าไกเซอร์แวดล้อมด้วยผู้ประสบภัยพิบัติจากสงคราม ปรากฏว่าภาพดังกล่าวเป็นที่พอพระราชหฤทัยของรัชกาลที่ 6 จึงได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้เป็นนักเรียนทุนในพระองค์ เดินทางไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษจนจบการศึกษาด้านสถาปัตยกรรมศาสตร์จาก Gonville and Caius College มหาวิทยาลัยแคมบริดจ์ (Cambridge) ใน พ.ศ. 2466 กระทั่งกลับมารับราชการตำแหน่งสถาปนิกของกรมรถไฟ ใน พ.ศ. 2471 ทรงเป็นสถาปนิกหนึ่งในจำนวนเพียงห้าคนที่มีอยู่ในประเทศไทยขณะนั้น ทรงรับผิดชอบงานออกแบบด้านสถาปัตยกรรมของกรมรถไฟทั้งหมด ในช่วง พ.ศ. 2475 ยังมีบทบาทร่วมกับนาย นารถ โพธิประสาทและพระสาโรจน์รัตนนิมมานก์ พัฒนาส่งเสริมวิชาชีพด้านสถาปัตยกรรมในประเทศไทยด้วยการร่วมก่อตั้งสมาคมสถาปนิกสยามและยังก่อตั้งแผนกสถาปัตยกรรมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภายหลังได้ยกฐานะขึ้นเป็นคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ดูเพิ่มเติมได้ใน ม.ร.ว.ชาญวุฒิ วรวรรณ, “พระประวัติหม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ,” หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ 2443 – 2524 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ, 2534), หน้า 7.

[90] ในช่วงนี้หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ ทรงใกล้ชิดกับศิลป พีระศรี และพระสาโรชรัตนนิมมานก์ (สาโรช ศุขยงค์) เป็นอย่างมาก ทรงสนับสนุนการทำงานของทั้งสองอย่างเต็มที่ ยกเว้นเพียงแต่การไม่เห็นด้วยกับการตั้งโรงเรียนศิลปะแบบอะคาเดมีตามแนวคิดของศิลป พีระศรีและพระสาโรจ ฯ ในช่วงต้น ดังที่กล่าวไปแล้วเท่านั้น ทรงให้ความสำคัญกับการศึกษาศิลปะอย่างมาก ในบทนิพนธ์ชิ้นสำคัญ เรื่อง เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม ที่ตีพิมพ์ขึ้นครั้งแรกใน พ.ศ. 2478 ทรงแสดงทัศนะและแนะนำแนวทางของการศึกษาศิลปะไว้อย่างมาก ทรงชี้ให้เห็นความสำคัญของศิลปะในเชิงวิจิตรศิลป์ที่เน้นถึงความสวยงาม แต่ในขณะเดียวกันก็แสดงทัศนะให้ชาวไทยเห็นความสำคัญของการก่อตั้งโรงเรียนช่างพื้นเมืองขึ้นเพื่อให้วิจิตรศิลป์นั้นมิได้ตามแบบฝรั่งแต่สามารถปรับประยุกต์มาในทางการสร้างอาชีพให้แก่ราษฎรได้ อ้างจากใน ม.จ.อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร, เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

บริสุทธิ์" (Pure Art Value) กับ "คุณค่าของศิลปประโยชน์" (Practical Art Value)[91] ในทศวรรษ 2490 บทบาทของชนชั้นนำยิ่งปรากฏมากขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งในฐานะคณะกรรมการหรือเป็นศิลปินสมัครเล่นร่วมส่งผลงานเข้าประกวดตามความสามารถเฉพาะทางและความสนใจของแต่ละบุคคล ที่สำคัญใน พ.ศ. 2505 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช ฯ (รัชกาลที่ 9) ยังได้ทรงส่งงานจิตรกรรมฝีพระหัตถ์ เป็นองค์ประธานเปิด และมีพระราชดำรัสต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกด้วย เช่นเดียวกับชนชั้นนำที่เป็นนักธุรกิจผู้มั่งคั่งในสังคมชั้นสูงหรือชนชั้นกลางผู้มีโอกาสทางการศึกษาทั้งในและต่างประเทศที่ต่างมีส่วนร่วมในการประกวดศิลปกรรมนี้ในฐานะผู้ร่วมจัด ศิลปิน และคณะกรรมการ ทั้งนี้บางคนยังสามารถก้าวขึ้นไปสู่สถานะพิเศษที่มีเฉพาะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือ ฐานะ "ศิลปินชั้นเยี่ยม" อีกด้วย

ในส่วนนี้จะอธิบายถึงบทบาทของชนชั้นนำ หมายถึง พระมหากษัตริย์และเจ้านายฝ่ายเจ้าตลอดจนนักธุรกิจผู้มั่งคั่งที่อยู่ในแวดวงสังคมชั้นสูง บทบาทของชนชั้นกลาง หมายถึง ประชาชนที่ไม่ใช่เจ้านายฝ่ายเจ้า แต่เป็นผู้มีตำแหน่งในทางราชการ เป็นข้าราชการ หรือบุคคลผู้ได้รับการศึกษาจากสถาบันการศึกษา ตลอดจนนักธุรกิจและประชาชนที่มีบทบาทด้านต่างๆ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี (พ.ศ. 2492 – 2505) ทั้งนี้ผู้ศึกษาเสนอว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคนี้ ชนชั้นนำและชนชั้นกลางได้เข้ามามีบทบาทแสดงออกในทางศิลปะ ทั้งเชิงความคิดและการสร้างสรรค์ จนส่งผลกระทบต่อการประกวดศิลปะอื่นๆ สืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน ปฏิเสธมิได้ว่าชนชั้นนำและชนชั้นกลางเข้ามามีบทบาทและส่วนร่วมทำให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนมีส่วนชี้นำหรือกำหนดแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยต่อสาธารณชน แม้จะถูกตั้งคำถามหรือข้อวิจารณ์อย่างมากในระยะเวลาต่อมาก็ตาม.

4.2.1 ชนชั้นนำในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 พ.ศ. 2492 มีเจ้านายฝ่ายเจ้าเข้าร่วมเป็นคณะกรรมการดำเนินงานและตัดสินผลงานกับศิลป พีระศรี ด้วย คือ พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธุ์ยุคล อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล ธิดาของสมเด็จ

[91]ดูเพิ่มเติมได้ใน ม.จ.โวฒยากร วรวรรณ, "คุณค่าของศิลปะในสถาปัตยกรรม," หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ 2443 – 2524, หน้า 39.

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ หม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กฤดากร[92] และหม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ ซึ่งเป็นผู้ใกล้ชิดกับการประกวดและตัดสินผลงานศิลปกรรมอย่างที่สุด เพราะนอกจากจะเป็นมัณฑนากรและจิตรกรแล้วยังรับหน้าที่เป็นผู้ช่วยของอาจารย์ศิลปตั้งแต่ครั้งการประกวดประณีตศิลปกรรม เจ้านายชั้นหม่อมเจ้าที่เกี่ยวข้องกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่วนใหญ่มีที่มาจาก 2 ลักษณะด้วยกัน กล่าวคือ ลักษณะแรก เป็นผู้จบการศึกษาด้านศิลปะ (สถาปัตยกรรม) โดยตรงและรับราชการในตำแหน่งที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ อาทิ ม.จ.สมัยเฉลิม กฤดากร และ ม.จ.ยาใจ จิตรพงศ์ ในต้นทศวรรษ 2500 ทั้งสองยังได้รับตำแหน่งเป็นผู้บริหารของมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกด้วย นอกจากนี้ยังมีเจ้านายที่จบการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะและเลือกเส้นทางในการสอนตลอดจนทำงานศิลปะอย่างเต็มตัว ดังกรณี ม.จ.หญิงมารศรีสุขุมพันธุ์ บริพัตร เป็นต้น

ลักษณะที่สอง เป็นผู้ที่ไม่ได้จบการศึกษาศิลปะโดยตรง แต่สนใจในการสร้างสรรค์ทางศิลปะอย่างมาก กลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะมีส่วนร่วมทั้งในฐานะคณะกรรมการและศิลปินสมัครเล่น อาทิ หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ หม่อมเจ้าศุภสวัสดิ์ สวัสดิวัฒน์ หม่อมเอลิซาเบท จักรพงษ์ หม่อมราชวงศ์สาทิส กฤดากร (บุตรของ ม.จ.สมัยเฉลิม กฤดากร) นอกจากนี้หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังเป็นผู้ที่สนใจวิจารณ์ศิลปะผ่านสื่อสิ่งพิมพ์

ต้นทศวรรษ 2490 ม.จ.หญิงพิไลยเลขา ดิศกุล[93] เริ่มมีบทบาทใกล้ชิดกับวงการศิลปะ ตามหลักฐานเท่าที่ปรากฏ ทรงเป็นคณะกรรมการจัดงานและตัดสินผลงานการแสดงศิลปกรรม

---

[92] น้องชายต่างมารดาของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ กฤดากร จบการศึกษาด้านสถาปัตยกรรมจากสถาบันเดียวกันกับหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ ใน พ.ศ. 2471 กลับจากประเทศฝรั่งเศสและเข้ารับราชการในแผนกศิลปากรสถาน ต่อมาใน พ.ศ. 2478 ดำรงตำแหน่งสถาปนิกในกองสถาปัตยกรรม กระทรวงธรรมการ ทรงมีผลงานการออกแบบที่โดดเด่น อาทิ ศาลาเฉลิมกรุง ศาลาว่าการกรุงเทพมหานคร เป็นต้น ใน พ.ศ. 2482 ยังทำหน้าที่เป็นผู้ช่วย พระสาโรจรัตนนิมมานก์ ในตำแหน่งผู้ช่วยหัวหน้ากองศิลปากรในการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญ, ดูเพิ่มเติมใน หจช.ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง กิจการกองศิลปากร งานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482.

[93] หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล (พ.ศ. 2440 – พ.ศ.2528) ธิดาองค์ที่ 2 ของสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับ หม่อมเฉื่อย ทรงโปรดเรื่องศิลปะมากกว่ากิจกรรมอื่นๆ โดยมีสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ คอยให้การสนับสนุน สุดารา สุจฉายา ได้ทำการสัมภาษณ์และกล่าวว่า “ท่านทรงสนพระทัยการวาดภาพตั้งแต่อยู่ในพระราชวังดุสิตแล้ว เนื่องจากได้ทอดพระเนตรรูปวาดอิเหนาที่พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท จึงทรงได้รับความบันดาลใจและวาดภาพตาม ภายหลังเห็นว่าสนุกดีก็เลยวาดมาเรื่อยๆ ทรงศึกษาศิลปะจากนายช่าง คาร์โร ลิโกลี ชาวอิตาเลียน ผู้วาดภาพจิตรกรรมในพระที่นั่งอนันตสมาคม รวมถึงนายอีมัน เฟรนดี้ นายเอฟ. ฟอร์โน นายโมเนต์ ซาโตมิ และต่อมายังได้ศึกษากับศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ณ โรงเรียนประณีต

แห่งชาติ ในครั้งที่ 1(พ.ศ. 2492) และ 2 (พ.ศ. 2493) ใน พ.ศ. 2492 ทรงส่งงานจิตรกรรม ฝีพระหัตถ์ชื่อ “ทิวทัศน์ทะเลหัวหิน” เข้าร่วมแสดงและใน พ.ศ. 2493 ยังทรงมีภาพเหมือนฝีพระหัตถ์ชื่อ “ซุยอ๋วน” ตลอดจนภาพในประเภท “เอกรงค์” (monochrome) เข้าร่วมแสดงหลายชิ้นด้วยกัน ในทศวรรษ 2490 ทรงส่งผลงานจิตรกรรมฝีพระหัตถ์เข้าร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติทุกปี บางปีทรงส่งผลงานหลายชิ้นจนอาจกล่าวได้ว่าเวทีนี้คือพื้นที่หลักในการแสดงผลงานศิลปะของ ม.จ.หญิงพิไลยเลขา ใน พ.ศ. 2495 ชิต เหรียญประชา ผู้ก่อตั้ง “จิตรกรและปฏิมากรสมาคม" (Society of Painters and Sculptors) ยังได้ทูลเชิญ ม.จ.หญิงพิไลยเลขาให้มารับตำแหน่งนายกสมาคม ซึ่งทรงดำรงตำแหน่งนี้ไปจนกระทั่งสมาคมเลิกในช่วงปลายทศวรรษ 2490 ผลงานของ ม.จ.หญิงพิไลยเลขามีหลายประเภท อาทิ ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ภาพเหมือนบุคคล ภาพสัตว์ ภาพจิตรกรรมแบบไทย ทั้งในแนวทางศิลปะแบบเหมือนจริงและศิลปะตามแบบลัทธิประทับใจ “โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวาดภาพในแบบเหมือนจริงซึ่งได้รับความรู้และการฝึกทักษะด้านนี้อย่างมากจากอาจารย์เอฟ ฟอร์โน จนชำนาญ”[94] กระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองและทรงเสด็จไปปีนังพร้อมพระบิดาใน พ.ศ. 2476 เมื่อกลับมา ทรงสร้างผลงานจิตรกรรมอย่างต่อเนื่องแม้ว่าในช่วงหลังจาก ศิลป พีระศรี เสียชีวิตจะมิได้ทรงส่งผลงานเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็ตาม ม.จ.หญิงพิไลยเลขา ดิศกุล ทรงถึงชีพิตักษัยด้วยโรคชรา ณ โรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า เมื่อวันพุธที่ 11 ธันวาคม พ.ศ. 2528 สิริรวมพระชันษาได้ 88 ปี

สำหรับ ม.จ.หญิงมารศรีสุขุมพันธุ์ บริพัตร[95] ทรงได้รับแรงผลักดันทางศิลปะจากพระบิดา เนื่องจากพระองค์เจ้าจุมพฏพงษ์ บริพัตร ฯ ทรงเป็นจิตรกรสมัครเล่นที่สร้างผลงานไว้เป็นจำนวน

ศิลปกรรม, ดูเพิ่มเติมใน สุดารา สุจฉายา, “หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล จิตรกรในดวงใจ,” จิตรกรไทยสมัครเล่นผู้ควรแก่การยกย่อง (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539), หน้า 96-98.

[94] เรื่องเดียวกัน, หน้า 100.

[95] ม.จ.หญิงมารศรีสุขุมพันธุ์ บริพัตร (พ.ศ. 2474 – พ.ศ. 2556) พระธิดาพระองค์เดียวของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าจุมพฏพงษ์บริพัตร กรมหมื่นนครสวรรค์ศักดิพินิต และหม่อมราชวงศ์พันธุ์ทิพย์ บริพัตร หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองได้เสด็จตามครอบครัวไปประทับที่ชวาและต่อไปยังประเทศอังกฤษ ก่อนจะกลับมาทรงศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ในประเทศไทยที่โรงเรียนมาแตร์เดอีวิทยาลัย ใน พ.ศ. 2483 จนจบชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย “หลังจากนั้นทรงศึกษาต่อที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ฝรั่งเศส และสเปน ได้รับปริญญา Docteur es' Lettres สาขาวรรณคดี จากมหาวิทยาลัย ณ กรุงปารีส ใน พ.ศ. 2497 และต่อมาได้ทรงรับปริญญาเอกสาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ จากมหาวิทยาลัยแห่งมาดริด ประเทศสเปน ใน พ.ศ. 2502…เมื่อเสด็จกลับมาประทับในประเทศไทยได้เคยไปทรงสอนเป็นอาจารย์พิเศษที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิชาประวัติศาสตร์ศิลปกรรมตะวันตกอยู่พักหนึ่ง” ดูเพิ่มเติมได้ใน, Michel Steve, “พระประวัติย่อ หม่อมเจ้ามารศรีสุขุมพันธุ์

มากอีกพระองค์หนึ่งโดยเฉพาะขณะที่ทรงประทับอยู่ ณ ประเทศอังกฤษ หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง “ความรู้ความสามารถนี้ยังสืบทอดให้แก่พระธิดาพระองค์เดียวของพระองค์ท่านอีกด้วย”[96] ม.จ.หญิงมารศรีทรงเริ่มส่งผลงานศิลปะประเภทตกแต่งเข้าร่วมประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 3 พ.ศ. 2494 จำนวน 3 ชิ้น คือ ช้างคู่ จานนกเขา และแจกัน โดยได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ในประเภทศิลปะตกแต่ง แต่ไม่ปรากฏหลักฐานว่าทรงได้รางวัลจากผลงานชิ้นใด ต่อมายังได้รางวัลเดียวกันนี้อีกครั้งจากประเภทศิลปประยุกต์ใน พ.ศ. 2496 จากผลงานเครื่องเคลือบเซรามิกส์ ผลงานเหล่านี้ทรงส่งขณะศึกษาต่อที่ต่างประเทศ ต่อมาทรงละทิ้งงานสอนในมหาวิทยาลัยและทำงานศิลปะอย่างจริงจังตั้งแต่พระชนมายุ 30 ปี เป็นต้นมา

ขณะที่ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์[97] ทรงเริ่มส่งผลงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ พ.ศ. 2493 จากการชักชวนของโมเนต์ ซาโตมิ ผู้เป็นครูสอนศิลปะและหนึ่งในคณะกรรมการตัดสินผลงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เนื่องจากขณะที่ทรงเป็นนายห้างอยู่ที่บริษัท เซอร์วิส การาจ ท่านได้รับการแนะนำให้รู้จักกับซาโตมิ ทั้งนี้ “เมื่อคุณซาโตมิมาเยี่ยมท่านที่บ้านและได้เห็นภาพวาดสีน้ำภาพหนึ่งแขวนอยู่บนฝาผนังจึงเกิดความสงสัยและเรียนถามท่านการวิกว่าซื้อภาพนี้มาจากที่ไหนเพราะเห็นว่ามีฝีมือเยี่ยมมาก ต่อเมื่อทราบความจริงว่า จิตรกรคือหม่อมเจ้าการวิก คุณซาโตมิจึงชวนให้ท่านส่งภาพวาดดังกล่าวเข้าร่วมประกวดงานศิลปกรรม

บริพัตร,” บัญชา สุวรรณนานนท์, ผู้แปล, Marsi (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหม่อมเจ้าหญิงมารศรีสุขุมพันธุ์ บริพัตร, 2553), หน้า 13-14.

[96] ทานตะวัน (นามปากกา), “พระองค์เจ้าจุมพฏพงษ์ บริพัตร อัจฉริยภาพที่แฝงไว้ในฐานะศิลปิน,” จิตรกรไทยสมัครเล่นผู้ควรแก่การยกย่อง (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539), หน้า 125.

[97] ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ (พ.ศ. 2460 -) โอรสของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเสรษฐวงศ์วราวัตร กรมหมื่นอนุพงศ์จักรพรรดิ กับหม่อมโป๊ “ทรงศึกษาที่โรงเรียนราชกุมารและโรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย โรงเรียน Lycee perier ประเทศฝรั่งเศส ทรงศึกษาในระดับ Baccalaureat 1 และ 2 และหลักสูตร Chartered Institute of Secretaries of Joint Stock Companie ทรงเข้าร่วมในภารกิจการเป็น “เสรีไทย” โดยเริ่มสมัครเข้าเป็นทหารฝ่ายสัมพันธมิตรในกองทัพอังกฤษ ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และฝึกปฏิบัติการทางการรบที่ประเทศอินเดียร่วมกับเสรีไทยที่เป็นเจ้านายชั้นหม่อมเจ้าหลายพระองค์ รวมไปถึงหม่อมเจ้าศุภสวัสดิ์ สวัสดิวัฒน์ ตลอดจนถึงนายป๋วย อึ๊งภากรณ์ นายทศ พันธุมเสน ฯลฯ เพื่อโดดร่วมเข้ามาปฏิบัติการในประเทศไทย ในระหว่างทำภารกิจเสรีไทย ม.จ.การวิกได้ใช้ความสนใจพิเศษด้านจิตรกรรมบันทึกภาพการปฏิบัติงานของเสรีไทยนอกและในประเทศไว้ด้วยภาพสเก็ตซ์ (Sketch) จำนวนมาก ทรงทำงานอดิเรกหลายอย่างทางด้านศิลปะ อาทิ ดนตรีไทย ถ่ายภาพยนตร์และถ่ายภาพ แต่ที่โดดเด่นที่สุดคือการสร้างภาพจิตรกรรมสีน้ำจำนวนมาก อ้างจาก วิรุณ ตั้งเจริญ, “หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ เสรีไทยและจิตรกรรมสีน้ำ,” ปัจเจกศิลปิน (กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว, 2547), หน้า 2-3.

แห่งชาติในปีนั้น"[98] หลักฐานนี้สะท้อนว่าความสัมพันธ์ระหว่างคณะกรรมการกับเจ้านายชั้นสูงผู้สนใจในศิลปะเป็นสาเหตุหนึ่งในการชักนำให้เจ้านายบางพระองค์เข้ามามีส่วนร่วมในการประกวดศิลปกรรมอย่างชัดเจนไม่ต่างจาก ม.จ.พิไลยเลขา ดิศกุล ซึ่งอยู่ในฐานะลูกศิษย์ ของทั้งนายซาโตมิและศิลป พีระศรี ด้วย

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6 พ.ศ. 2498 ม.จ.การวิกได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับสอง เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรมในลักษณะสมัยใหม่และได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับสาม เหรียญทองแดง ประเภทตกแต่ง ภาพที่ทรงได้รางวัลคือ "หลังจากดับไฟป่า จันทบุรี" เป็นภาพทิวทัศน์ธรรมชาติในชนบท เช่นเดียวกับภาพอื่นที่ทรงส่งเข้าประกวดและได้คัดเลือกให้ร่วมแสดง อาทิ ภาพเขาย้อย ภาพบ้านน้องสวนสมเด็จ จันทบุรี หรือภาพทิวทัศน์ในต่างประเทศหลายภาพ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8 พ.ศ. 2500 – การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 พ.ศ. 2503 ทรงได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับสาม เหรียญทองแดง อย่างต่อเนื่องติดกันทุกปี จากภาพ "พัทยา" (พ.ศ. 2500) ภาพ "ไปไหว้พระ นครปฐม" (พ.ศ. 2501) ภาพ "หุ่นนิ่ง" (พ.ศ. 2502) ภาพ "ดอกไม้ลายไทย" (พ.ศ. 2503) การได้รับการยอมรับจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่งผลให้ทรงดำรงตำแหน่งนายกสมาคม "ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย" (International Association of Art) ตั้งแต่ พ.ศ. 2505 – 2520 และตั้งแต่ พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา ยังทรงเริ่มเป็นคณะกรรมการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกถึง 23 ครั้ง ทั้งนี้เจ้านายชั้นหม่อมเจ้าที่ยังคงเป็นคณะกรรมการในเวทีนี้อย่างต่อเนื่องคือ ม.จ.ยาใจ จิตรพงศ์ ต่อมา ม.จ.การวิก ยังทรงเป็นคณะกรรมการในการประกวดศิลปกรรมของเอกชนอีกหลายเวที

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 13 พ.ศ. 2505 ยังมีเหตุการณ์สำคัญคือ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ (รัชกาลที่ 9) ทรงเสด็จพระราชดำเนินมาเป็นองค์ประธานในการเปิดนิทรรศการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทรงมีพระราชดำรัสต่อคณะผู้จัดงานและศิลปินดังที่ได้กล่าวไปในบทที่ผ่านมา และทรงพระราชทานรางวัลให้แก่ศิลปินด้วย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเริ่มสนใจการเขียนภาพตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2503 โดยมี ศิลป พีระศรี และศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากรขณะนั้นถวายคำแนะนำ ภาพวาดฝีพระหัตถ์ช่วงแรกของพระองค์เป็นภาพใบหน้า (portrait) ประกอบด้วย ภาพพระพักตร์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และพระบรมวงศานุวงศ์ ทรงแสดงออกด้วยการระบายสีตามรูปแบบและ

---

[98] ปวีณา มีสว่าง, "หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ ศิลปินในความสันโดษ," จิตรกรไทยสมัครเล่นผู้ควรแก่การยกย่อง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2539), หน้า 136.

แนวทางของศิลปะเอกเพรสชั่นนิสม์หรือลัทธิเน้นการแสดงออก รวมถึงยังมีภาพจิตรกรรมในแบบกึ่งนามธรรมและนามธรรมอีกหลายชิ้นด้วยกัน

ต้องกล่าวว่า หลังการรัฐประหาร 16 กันยายน พ.ศ. 2500 รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้มุ่งเน้นการรื้อฟื้นให้ความสำคัญกับสถาบันพระมหากษัตริย์และพระราชพิธีดั้งเดิมของราชสำนักขึ้นมาใหม่ รัฐบาลเปลี่ยนวันชาติให้เป็นวันเดียวกับวันเฉลิมพระชนมพรรษา ทักษ์ เฉลิมเตียรณ ยังเสนอว่า “รัฐบาลชุดจอมพลสฤษดิ์ได้พยายามจริง ๆ จังๆ ที่จะให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้แสดงพระองค์ทั้งในและนานาประเทศมากขึ้น เพราะเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระบารมีมากขึ้น รัฐบาลก็ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นด้วย”[99] ช่วงต้นทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา จึงถือเป็นช่วงที่พระองค์ทรงแสดงบทบาทหลายด้านต่อสาธารณชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านศิลปะและการทรงดนตรี สอดคล้องกับการปรากฏพระองค์ในพิธีเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติดังที่กล่าว[100] ภาพวาดฝีพระหัตถ์ของพระองค์แสดงถึงอิทธิพลที่ทรงได้รับจากการศึกษาและความสนพระทัยในศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกที่แสดงออกถึงเสรีภาพและอารมณ์ความรู้สึกภายในมากกว่าการเน้นความเหมือนจริงเช่นเดียวกับดนตรีแจ๊ส (Jazz) ที่ทรงนิยมมากเช่นกัน ใน พ.ศ. 2507 พระองค์ยังทรงเข้าไปเกี่ยวข้องและไกล่เกลี่ยระงับข้อพิพาทความขัดแย้งระหว่างศิลปินรุ่นใหม่กับคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 อีกด้วย

สำหรับชนชั้นนำบางคนที่ไม่ได้ดำรงสถานะเป็นเจ้านายฝ่ายเจ้าดังบุคคลที่ได้กล่าวมาข้างต้น แต่เป็นบุคคลที่ปรากฏว่ามีความมั่งคั่งในฐานะทางเศรษฐกิจ เป็นที่รู้จักในสังคมวงกว้าง

---

[99] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ, พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะ, ผู้แปล (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2552), หน้า 354.

[100] ใน พ.ศ. 2506 พระองค์ทรงโปรดให้ ออสการ์ โคคอชกา (Oskar Kokoschka) จิตรกรชาวออสเตรียเข้าเฝ้าในระหว่างที่เสด็จประพาสยุโรปเพื่อถวายคำแนะนำในการวาดภาพด้วย โคคอชกาได้ชื่อว่าเป็นจิตรกรผู้มีผลงานโดดเด่นในแนวทางศิลปะลัทธิเอ็กเพรสชั่นนิสม์เป็นอย่างมาก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวยังทรงส่งภาพวาดฝีพระหัตถ์เข้าร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 เป็นครั้งแรกและส่งเข้าร่วมแสดงอย่างต่อเนื่องจนถึงทศวรรษ 2510 หลังจากนั้นจะเป็นไปในลักษณะที่ผู้จัดได้อัญเชิญผลงานฝีพระหัตถ์ของพระองค์ชิ้นเก่าเข้าร่วมแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของเวทีการประกวดนี้ พระองค์ยังทรงให้ศิลปินอีกหลายคนเข้าเฝ้าเพื่อถวายคำแนะนำในการทรงงานศิลปกรรม อาทิ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ ระเด่น บาซูกิ อับดุลลาห์ (Raden Basoeki Abdullah) สมโภช อุปอินทร์ ลาวัณย์ ดาวราย ไข่มุก ชูโต เป็นต้น ดูเพิ่มเติมได้ใน อภินันท์ โปษยานนท์, “ความเป็นไทย : 6 ทศวรรษแห่งศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย,” นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 : 6 ทศวรรษศิลปะไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2550), หน้า 31.

โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแวดวงสังคมชั้นสูง กรณีนี้มีบางคนที่มีส่วนร่วมกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและได้รับความสำเร็จเป็นที่ยอมรับ กระทั่งเปลี่ยนสถานะจากศิลปินสมัครเล่นสู่การเป็นศิลปินอาชีพอย่างเต็มตัว บุคคลที่โดดเด่นมากที่สุดคือสตรีนาม “มีเซียม ยิบอินซอย”

มีเซียม ยิบอินซอย เกิดที่กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ. 2449 ศึกษาที่โรงเรียนอัสสัมชัญ คอนแวนต์ กรุงเทพฯ เป็นบุตรสาวคนโตของนักธุรกิจเชื้อสายจีนที่อพยพจากอินโดนีเซียเข้ามาค้าขายในประเทศไทย นามว่า “นาย เล นำ คิน” กับนางรันจิน เมื่อเข้ามาประเทศไทยมีนามสกุลว่า “ลายเลิศ” มีเซียมแต่งงานกับ “ยิบ ยิบอินซอย เมื่ออายุได้ 17 ปี”[101] หลังจากนั้นได้ทุ่มเทชีวิตหลังแต่งงานให้กับสามีและบุตร –ธิดา ทั้ง 5 คน เธอเริ่มหันมาสนใจงานศิลปะเมื่ออายุล่วงเข้า 42 ปี แล้ว เมื่อครั้งที่เธอพาลูกสาวคนหนึ่งไปรักษาโรคโปลิโอที่ยุโรป[102] เมื่อกลับมาประเทศไทย เธอเริ่มเบื่อภาพเขียนที่ติดอยู่บนผนังบ้านและตั้งใจจะเขียนภาพมาติดบ้านด้วยตนเอง กระทั่งเพื่อนคนหนึ่งได้แนะนำให้รู้จักกับ “โมเนต์ ซาโตมิ” ชาวญี่ปุ่นผู้จบการศึกษาด้านศิลปะจากสถาบัน The Beaux Arts Academy แห่งกรุงปารีสและสอนศิลปะในประเทศไทย ซาโตมิสอนจิตรกรรมให้แก่มีเซียมประมาณ 10 เดือน ทั้งความเข้าใจทางศิลปะ การระบายสี และทักษะด้านต่างๆ จนในที่สุดได้ชักชวนให้มีเซียมส่งผลงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรก ซึ่งเขารับหน้าที่เป็นคณะกรรมการด้วย มีเซียมได้รางวัลเหรียญทองในปีนั้น[103]

---

[101] ยิบ ยิบอินซอย บุตรชายของนายยับหลงและนางกู้สุ่น ศึกษาเบื้องต้นที่โรงเรียนวัดเล่งเน่ยยี่ แล้วเดินทางไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยหลิงนาม(Lingnam University) ในมณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน เมื่อสำเร็จการศึกษาได้ฝึกงานที่ธนาคารฮ่องกง 2 ปี จึงกลับประเทศไทยเพื่อช่วยธุรกิจการค้าของบิดา นายยิบเคยคุมงานรับเหมาก่อสร้างทางรถไฟสายปราจีนบุรี และที่นี่เขาได้พบกับนายเลนำคิน ซึ่งเป็นผู้รับเหมาเช่นกัน ต่อมานายยิบได้แต่งงานกับมีเซียม และร่วมทำธุรกิจกับนายเลนำคิน และคู่เขยอีกคนคือนายชู จูตระกูล ซึ่งแต่งงานกับ “มิเลียน” น้องสาวของมีเซียม โดยตั้งห้างหุ้นส่วนจำกัด “ยิบอินซอยแอนด์โก” (Yipinsoi and Co) ขึ้นที่อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ทำกิจการด้านเหมืองแร่ ต่อมาจึงพัฒนาเป็น บริษัท ยิบอินซอย จำกัด ที่ทำธุรกิจการค้าหลายด้านจนถึงปัจจุบัน.

[102] เธอเขียนเล่าถึงชีวิตการก้าวสู่โลกศิลปะของตนในช่วงนี้ไว้บางตอนว่า “14 เดือนที่อยู่ในต่างประเทศส่วนใหญ่ในเดนมาร์ก ฉันได้ไปเที่ยวชมพิพิธภัณฑ์ หอศิลปะ และสถาบันซึ่งมีงานชิ้นเยี่ยมตั้งแสดงอยู่ ฉันได้เรียนรู้ที่จะเข้าใจภาพเขียนต่างยุค ต่างลีลา ต่างสกุล ภาพเขียนกลุ่ม อิมเพรสชั่นนิสม์นั้นต้องใจฉันมากที่สุด สีสันอันแจ่มจรัสและรอยพู่กันอันหนักแน่น ทำให้งานเหล่านั้นเปี่ยมด้วยชีวิต ฉันได้รับอิทธิพลจากศิลปินกลุ่มนี้มาก มีเซียม ยิบอินซอย, “ชีวิตศิลปินของฉัน,” เฟื่องนคร ฉบับบานไม่รู้โรย ปีที่ 4 ฉบับที่ (3 เมษายน 2431): 55.

[103] มีเซียมเล่าถึงเรื่องนี้ไว้ว่า “ครูอยากให้ฉันเข้าประกวดด้วย ฉันลังเล คิดว่าตัวเองไม่พร้อม ปีหน้าอาจจะดีกว่า…แต่อย่างไรก็ตามฉันต้องยอมจำนนต่อครูในที่สุด ภาพที่ส่งเข้าประกวดเป็นภาพทิวทัศน์ในซอย

มีเซียมยังได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง สาขาจิตรกรรม ต่อเนื่องกันอีก 2 ปี จากผลงานชื่อ “ทิวทัศน์ (โฮโนลูลู)” (พ.ศ. 2493) และ ภาพชื่อ “หัวหิน” (พ.ศ. 2494) เนื่องจากได้รางวัลเหรียญทองติดต่อกัน 3 ครั้ง ตามกฎของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เธอจึงได้รับยกย่องให้เป็น “ศิลปินชั้นเยี่ยม” (Great National Artist) คนแรกของประเทศไทยและไม่มีสิทธิส่งผลงานเข้าประกวดในเวทีนี้อีกต่อไปนอกเสียจากร่วมแสดงเท่านั้น ใน พ.ศ. 2494 เธอจัดนิทรรศการแสดงภาพจิตรกรรมของตนเอง ต่อมาเมื่อเริ่มอิ่มตัวกับการทำงานจิตรกรรม รวมถึงซาโตมิตัดสินใจเดินทางกลับญี่ปุ่น มีเซียมจึงได้เริ่มฝึกฝนด้านประติมากรรมอย่างจริงจังกับศิลป พีระศรี จนในที่สุดเธอได้เป็นทั้งจิตรกรและประติมากรที่ชำนาญและสร้างสรรค์ผลงานออกมามากมาย ในขณะที่ศิลป พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่ เธอยังคงส่งผลงานจิตรกรรมและประติมากรรมจำนวนมากเข้าร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตลอดจนทำงานศิลปะส่วนตัวออกมาอีกจำนวนมากอย่างต่อเนื่อง มีเซียมเป็นตัวอย่างของบุคคลในแวดวงสังคมชั้นสูงที่เริ่มจากความสนใจศึกษาศิลปะ แม้ว่าเธอจะไม่ได้จบการศึกษาจากโรงเรียนหรือสถาบันทางศิลปะโดยตรง แต่ผู้ศึกษามีทัศนะว่าการที่เธอได้ฝึกฝนทักษะทางศิลปะเป็นพิเศษกับซาโตมิหรือศิลปนั้นทำให้การศึกษาศิลปะของมีเซียมนั้นได้รับความรู้หรือประสบการณ์ไม่แตกต่างไปจากนักศึกษาทีเรียนในระบบเท่าไหร่นัก เพราะผู้สอนของเธอทั้งสองคน โดยเฉพาะศิลป พีระศรี ถือว่าเป็นแม่แบบของการศึกษาศิลปะหลักวิชาในประเทศไทยขณะนั้นอย่างชัดเจน มีเซียมเป็นกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้งร่วมกับกลุ่มศิลปินอีกจำนวนหนึ่งที่ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมเช่นกัน

ขณะที่ชนชั้นนำดังที่กล่าวข้างต้นมีส่วนร่วมและประสบความสำเร็จในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะมีเซียม ยิบอินซอย ที่ก้าวไปไกลถึงขั้นเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมคนแรก ในอีกด้านหนึ่ง นักศึกษาศิลปะที่ฝึกฝนทักษะและประสบการณ์จำนวนมากก็ได้อาศัยการมีโอกาสเข้าเรียนในมหาวิทยาลัยศิลปากรขยับบทบาทจากการเป็นวัยรุ่นในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด มาเป็นชนชั้นกลางที่ประกอบอาชีพรับราชการ อาชีพทางศิลปะเชิงพาณิชย์ ศิลปินอาชีพ และเพราะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้เองที่เปิดโอกาสให้คนหนุ่มสาวได้แสดงผลงาน ซึ่งหากได้รางวัลก็จะยิ่งเป็นการสะสมชื่อเสียง หลายคนมีโอกาสได้รับทุนไปศึกษาต่อต่างประเทศ กลายเป็น “นักเรียนนอก” และบางคนยังสามารถใช้รางวัลที่ได้รับจากเวทีศิลปกรรมแห่งชาติ ก้าวขึ้นจากชนชั้นกลาง

ชิดลมยาว 1 เมตร กว้า 80 เซนติเมตร เป็นสไตล์อิมเพรสชั่นนิสม์ เขียนด้วยพู่กันขนาดใหญ่ ครูได้ตั้งชื่อให้ว่า ‘Dreamer’s Avenue’ หรือ วิถีแห่งฝัน ภาพนี้บางครั้งถูกเรียกว่า “สันติคาม” และได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรก พ.ศ. 2492 ในที่สุด อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 58.

ธรรมดามาเป็น “ศิลปินชั้นเยี่ยม” อันเป็นเกียรติยศที่ถูกสถาปนาขึ้นเป็นพิเศษในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้

4.2.2 จากชนชั้นกลางถึงศิลปินชั้นเยี่ยม

การเปิดโรงเรียนประณีตศิลปกรรมในช่วงแรกเมื่อ พ.ศ. 2477 มีความสัมพันธ์กับการผลิตช่างศิลป์เพื่อตอบสนองการทำงานศิลปะให้แก่รัฐอย่างชัดเจน “การอบรมด้านจิตรกรรมและประติมากรรมให้แก่ข้าราชการและคนหนุ่มจึงไม่ได้มีการเก็บค่าเล่าเรียน”[104] ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการเปิดโอกาสให้แก่คนรุ่นหนุ่มได้เข้ามาศึกษาศิลปะหลักวิชาการของตะวันตกและไทยอย่างเป็นระบบเสริมจากเดิมที่มีเพียงโรงเรียนเพาะช่างเท่านั้น กระทั่งเมื่อเปลี่ยนเป็นโรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง เมื่อ พ.ศ. 2480 และยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรใน พ.ศ. 2486 การศึกษาศิลปะในสถาบันอุดมศึกษาจึงกลายเป็นทางเลือกของคนหนุ่มสาวจำนวนหนึ่งที่สนใจจะฝึกฝนทักษะเพื่อไปประกอบอาชีพ ในขณะนั้นทางเลือกเปิดให้ทั้งการประกอบอาชีพรับราชการของกรมศิลปากร รวมถึงการประกอบอาชีพรับราชการเป็นอาจารย์สอนศิลปะให้แก่คนรุ่นต่อไป การประกอบอาชีพเชิงพาณิชศิลป์มีการเติบโตไม่แพ้กัน อาชีพพาณิชย์ศิลป์ส่วนใหญ่ยังอยู่ในวงจรของตลาดสื่อสิ่งพิมพ์และการผลิตสื่อโฆษณาที่เริ่มแพร่หลายอย่างมากโดยเฉพาะช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา เนื่องจากธุรกิจจากต่างชาติได้เข้ามาลงทุนหรือร่วมทุนกับชาวไทยเพื่อนำสินค้าจากต่างประเทศมาจำหน่าย สื่อโฆษณาที่ต้องการบุคลากรผู้มีความชำนาญทางศิลปะมาผลิตจึงเป็นอาชีพที่ทำรายได้ไม่ต่างจากอาชีพอื่นเช่นกัน

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาชีวิตของศิลปินชั้นเยี่ยมเฉพาะในช่วงยุคศิลป พีระศรี จำนวน 12 คน[105] จะพบว่ามีเพียง 2 คนเท่านั้นที่ไม่ได้ประกอบอาชีพรับราชการ คือ มีเซียม ยิบอินซอย

---

[104] อำนาจ เย็นสบาย, อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 – พ.ศ. 2522 (กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2522), หน้า 69.

[105] มีเซียม ยิบอินซอย (พ.ศ. 2494) เขียน ยิ้มศิริ (พ.ศ.2496) สิทธิเดช แสงหิรัญ (พ.ศ.2496) แสวง สงฆ์มั่งมี (พ.ศ.2496) ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ (พ.ศ.2496) ชิต เหรียญประชา (พ.ศ.2496) ประสงค์ ปัทมานุช (พ.ศ.2497) สวัสดิ์ ตันติสุข (พ.ศ.2498) ทวี นันทขว้าง (พ.ศ.2499) เฟื้อ หริพิทักษ์ (พ.ศ.2500) ชลูด นิ่มเสมอ (พ.ศ.2502) และมานิตย์ ภู่อารีย์ (พ.ศ.2505), สามารถดูรายละเอียดของประวัติชีวิตและผลงานที่ทำให้ได้รับรางวัลศิลปินชั้นเยี่ยมของทุกคนได้ใน, มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากรและมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535).

เป็นแม่บ้านและประติมากรอิสระ ส่วนชิต เหรียญประชา เป็นช่างปั้น ช่างแกะสลัก และศิลปินอิสระ รวมถึงเป็นเจ้าของสำนักงาน ช.ช่าง บริเวณถนนตะนาวเพื่อรับทำงานช่างศิลป์ทั่วไปด้วย นอกเหนือจากนั้นศิลปินชั้นเยี่ยมอีก 10 คน ล้วนประกอบอาชีพรับราชการเป็นช่างศิลป์หรือเป็นอาจารย์สอนในมหาวิทยาลัยทั้งสิ้น สอดคล้องกับที่ศิลป พีระศรี เคยแสดงทัศนะไว้กับลูกศิษย์อย่างสมโภช อุปอินทร์ ถึงการอยู่รอดของอาชีพศิลปินในประเทศไทยขณะนั้นว่า “เมืองไทยเป็นศิลปินอาชีพไม่ได้นาย เป็นได้ก็แต่ข้าราชการศิลปิน”[106]

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ หลังจาก มีเซียม ยิบอินซอย ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมคนแรกใน พ.ศ. 2494 แล้วนั้น ต่อมาใน พ.ศ. 2496 มีผู้ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมในปีเดียวกันถึง 5 คน ประกอบด้วย เขียน ยิ้มศิริ (พ.ศ. 2465-2514) สิทธิเดช แสงหิรัญ (พ.ศ. 2459-2500) แสวง สงฆ์มั่งมี (พ.ศ. 2461-2500) ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ (พ.ศ. 2456-2542) และชิต เหรียญประชา (พ.ศ. 2451-2537) ศิลปินชั้นเยี่ยมทั้ง 5 คนล้วนเป็นศิษย์ที่ทำงานใกล้ชิดกับศิลป พีระศรีทั้งสิ้น ในกรณี เขียน ยิ้มศิริ เขาถือเป็นผู้ช่วยศิลป พีระศรี ในเรื่องวิชาการอย่างใกล้ชิด เนื่องจากมีความเชี่ยวชาญการใช้และการแปลภาษาอังกฤษจึงทำหน้าที่แปลข้อเขียนของศิลปที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตลอดจนแปลตำราและบทความวิชาการศิลปะจำนวนมาก ขณะที่ สิทธิเดช แสงหิรัญและแสวง สงฆ์มั่งมี ทั้งคู่เป็นผู้ช่วยงานประติมากรรมของศิลป พีระศรี มาตั้งแต่ทศวรรษ 2480 น่าเสียดายที่สิทธิเดชและแสวงถูกจากไปในวัยอันสั้น ใน พ.ศ. 2500 ทั้งคู่เสียชีวิตในเวลาไล่เลี่ยกัน ซึ่งนำความโศกเศร้ามาให้แก่ศิลป พีระศรีอย่างมาก[107]

ส่วนไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ทำหน้าที่อาจารย์สอนวิชาปั้นที่โรงเรียนศิลปศึกษา กรมศิลปากร (ปัจจุบันคือวิทยาลัยช่างศิลป์ แต่เดิมคือ โรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร) รวมถึงสอนวิชาปั้นให้กับโรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัยและโรงเรียนขัตติยานีผดุง จนสุดท้ายสอนที่คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เขาถูกยกย่องจากนักวิจารณ์ศิลปะรุ่นหลังว่า เป็นอีกคนหนึ่งที่สืบทอดแนวคิดและแนวปฏิบัติของศิลปะหลักวิชาไว้อย่างชัดเจน[108] ขณะที่ ชิต เหรียญประชา แม้

---

[106]อ้างจากบันทึกของสมโภช อุปอินทร์ ใน, นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ), อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์, หน้า 336.

[107]สิทธิเดช แสงหิรัญ เสียชีวิตในวันที่ 19 มิถุนายน พ.ศ.2500 ด้วยวัยเพียง 41 ปี ด้วยโรคมาเลเรียเรื้อรังหลังจากนั้นในวันที่ 23 สิงหาคม ปีเดียวกัน แสวง สงฆ์มั่งมี เสียชีวิตด้วยวัยเพียง 39 ปีเท่านั้น.

[108] เขาถูกยกย่องจากนักวิจารณ์ศิลปะรุ่นหลังไว้ว่า “ไพฑูรย์ แสดงให้เห็นถึงการเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ของเราซึ่งเป็นการศึกษาที่ถูกต้องตามอะคาเดมิคทุกประการ รูปสัตว์ทุกรูปบอกถึงกล้ามเนื้อ สัดส่วน

จะไม่ได้จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ชิตคือผู้ประกอบธุรกิจพาณิชย์ศิลป์ที่ให้ความนับถือศิลป พีระศรี อย่างมาก ชิตพบศิลป พีระศรีครั้งแรกที่นิทรรศการศิลปะ ณ สถาบันวัฒนธรรมญี่ปุ่นใน พ.ศ. 2485-2486 ต่อมาในช่วงที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเริ่มจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ชิตเชื้อเชิญให้ศิลปและลูกศิษย์มาเยี่ยมชมสตูดิโอของเขาและภายหลังใน พ.ศ. 2493 เขายังเป็นผู้ก่อตั้ง “จิตรกรและปฏิมากรสมาคม” (Society of Painters and Sculptors) เพื่อส่งเสริมศิลปะของไทย ดังจะกล่าวถึงสมาคมนี้ข้างหน้า อาจกล่าวได้ว่า ศิลปินชั้นเยี่ยม 5 คน ที่ได้รับตำแหน่งใน พ.ศ. 2496 ล้วนแต่เป็นผู้ที่ใกล้ชิดกับแนวคิดและเจตนารมณ์ทั้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและทางศิลปะของศิลป พีระศรี ทั้งสิ้น

การมีศิลปินผู้ทำงานใกล้ชิดกับศิลป พีระศรี ได้รับตำแหน่งเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมในปีเดียวกันถึง 5 คน ยังทำให้ผู้ศึกษาวิเคราะห์เพิ่มเติมอีกว่า เนื่องจากคณะกรรมการดำเนินงานรวมถึงคณะกรรมการตัดสินผลงานในช่วงแรกนั้น ประกอบด้วย อธิบดีกรมศิลปากร ชนชั้นนำที่รักในงานศิลปะ ศิลป พีระศรีและโมเน่ต์ ซาโตมิ เป็นหลัก ซึ่งทั้งสองเป็นผู้สอนศิลปะในสถาบัน อย่างไรก็ตาม คณะกรรมการที่จบการศึกษาจากสถาบันอุดมศึกษาทางศิลปะโดยตรงหรือได้รับการยกย่องยอมรับจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังมีน้อยมาก อธิบดีกรมศิลปากรที่เข้ามาเป็นกรรมการร่วมนั้นก็เป็นโดยตำแหน่ง เมื่อถึงเวลาก็จำต้องผลัดเปลี่ยนวาระเป็นผู้อื่น ขณะที่ชนชั้นนำก็ผ่านการศึกษาในแบบนอกระบบและยังมีความไม่แน่นอน เพราะแต่ละคนเข้ามามีส่วนร่วมในฐานะของจิตรกรสมัครเล่นและผู้รักงานศิลปะเท่านั้น เมื่อถึงวันหนึ่งซึ่งวัยได้ล่วงเลยไปมากอาจมีปัญหาด้านสุขภาพหรือภารกิจอื่นจนไม่สามารถมาตัดสินผลงานได้ ด้วยเหตุนี้ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงจำเป็นต้องตระเตรียมบุคคลที่จะทำหน้าที่กรรมการตัดสินที่ได้รับการยอมรับและสามารถสานต่อแนวคิดและแนวปฏิบัติของศิลป พีระศรี ไว้ในอนาคต

สิ่งที่ศิลปินชั้นเยี่ยมทั้ง 11 คน (ไม่นับรวม มีเซียม ยิบอินซอย) มีส่วนคล้ายคลึงกันคือ การมีโอกาสเข้าศึกษาในสถาบันทางศิลปะของรัฐ ส่วนใหญ่เริ่มตั้งแต่ระดับเบื้องต้นคือโรงเรียนเพาะช่างหรือโรงเรียนประณีตศิลปกรรมมาจนถึงระดับสูงคือมหาวิทยาลัยศิลปากร ยกเว้นเพียง ชิต เหรียญประชา คนเดียวในกลุ่มนี้ที่ไม่ได้ศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากร การศึกษาในสถาบันการศึกษาด้านศิลปะของรัฐเป็นส่วนสำคัญทำให้พวกเขาขยับฐานะหลังจบการศึกษามาเป็น “ชนชั้นกลาง” ที่มีรายได้จากการประกอบอาชีพรับราชการหรือทำบริษัทห้างร้านเอกชน หลังเริ่มมีชื่อเสียงจากการส่งผลงานประกวดและได้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติแล้ว บางคน

และรายละเอียดที่ถูกต้องสมบูรณ์ตามความเป็นจริง” อ้างจาก พิษณุ ศุภนิมิตร, “มีอะไรบ้างในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติย้อนหลัง ตอนที่ 1,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 26 ฉบับที่ 29 (2523): 37.

ยังได้รับทุนไปศึกษาต่อต่างประเทศด้วย อาทิ เขียน ยิ้มศิริ ได้รับทุนการศึกษาจากกระทรวงศึกษาธิการและทุนรัฐบาลอิตาลีให้ไปศึกษาประติมากรรมและประวัติศาสตร์ศิลปะ ณ สถาบันศิลปะแห่งกรุงโรม (Academy of Fine Arts of Rome)[109] ผู้ได้รับทุนไปศึกษายังสถาบันเดียวกันกับเขียน ยิ้มศิริ ต่อมาคือ สวัสดิ์ ตันติสุข ทวี นันทขว้าง เฟื้อ หริพิทักษ์ ชลูด นิ่มเสมอ และมานิตย์ ภู่อารีย์ ในกรณีของเฟื้อ ก่อนหน้าจะได้รับทุนไปศึกษาต่อที่ประเทศอิตาลี เขาได้รับสนับสนุนทุนจาก ม.ร.ว.ถนอมศักดิ์ กฤดากร ภรรยาของเขาให้เดินทางไปศึกษาด้านจิตรกรรมที่มหาวิทยาลัยวิศวภารตี ศานตินิเกตัน (Visva Bharati Santiniketan University) ประเทศอินเดีย[110]

อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากรจำนวนไม่น้อยยังมีโอกาสได้รับทุนไปศึกษาดูงานยังต่างประเทศด้วย รวมถึงมีบางส่วนได้รับการสนับสนุนจากองค์การยูเนสโกให้เข้าร่วมประชุมศิลปะนานาชาติ ตามที่ “จอมพล ป.พิบูลสงคราม ให้ความเห็นชอบและสนับสนุนให้จัดตั้งคณะกรรมการแห่งชาติของไทย”[111] การประชุมนี้ตอกย้ำถึงบทบาทของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มิอาจหลีกพ้นจากความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับภาพลักษณ์ความเป็นไทย

มิใช่แต่เฉพาะการทำหน้าที่คณะกรรมการตัดสินผลงานในการประกวดเท่านั้น ศิลปินชั้นเยี่ยมอย่าง สวัสดิ์ ตันติสุข ต่อมายังได้รับตำแหน่งเป็นผู้บริหารสถาบันการศึกษาที่มีส่วนในการวางรากฐานให้แก่ผู้ต้องการจะเข้าศึกษาต่อยังมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วย ใน พ.ศ. 2504 สวัสดิ์ดำรงตำแหน่งอาจารย์ใหญ่โรงเรียนช่างศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งขณะนั้นมีฐานะเป็นโรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร จนกระทั่งโรงเรียนได้ยกฐานะเป็นวิทยาลัยช่างศิลป์ สวัสดิ์ได้ดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ ขณะที่ศิลปินชั้นเยี่ยมช่วงปลายยุคศิลป พีระศรีอีกคนหนึ่ง คือ ชลูด นิ่มเสมอ หลังได้รับการยกย่องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมใน พ.ศ. 2502 แล้วนั้น นอกจากเขาจะเป็นกรรมการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติรวมถึงการประกวดศิลปะอีกหลายเวทีทั้งของภาครัฐและเอกชนเฉกเช่นศิลปินชั้นเยี่ยมคนอื่นแล้ว ชลูดยังเคยดำรงตำแหน่งคณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (พ.ศ. 2519-2523) อีกด้วย

---

[109] สมพร รอดบุญ, ชีวิตและงานของอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ, หน้า 16.

[110] ดูเพิ่มเติมชีวิตการศึกษา ชีวิตรัก และการทำงานศิลปะของ เฟื้อ หริพิทักษ์ ได้จากนักเขียนหลายคนใน , เฟื้อ หริพิทักษ์ จิตรกรเอกของไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ- นาคะประทีป, 2553).

[111] อำนาจ เย็นสบาย, อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 – พ.ศ. 2522, หน้า 173.

ศิลปินชั้นเยี่ยมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี หลายคนสร้างผลงานสอดคล้องกับเจตนารมณ์ในการวางรากฐานศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยของศิลป พีระศรี กล่าวคือ การสร้างภาพตัวแทนที่สมดุลย์ระหว่างสิ่ง “เก่า” และ “ใหม่” อันหมายถึงการสร้างงานศิลปะที่แสดงความก้าวหน้าผ่านรูปแบบที่รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกโดยไม่ละทิ้งเนื้อหาหรือการแสดงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย รวมถึงสร้างภาพตัวแทนของความเป็นไทยที่แนบอิงอยู่กับวิถีชีวิตสงบเรียบง่ายของคนในชนบทและความผูกพันที่มีต่อพุทธศาสนา ลักษณะเช่นนี้ปรากฏชัดเจนมากในผลงานของศิลปินชั้นเยี่ยมยุคนี้ อาทิ เขียน ยิ้มศิริ สิทธิเดช แสงหิรัญชิต เหรียญประชา ประสงค์ ปัทมานุช ชลูด นิ่มเสมอ และมานิตย์ ภู่อารีย์

ขณะเดียวกันศิลปินชั้นเยี่ยมบางคนอย่าง เฟื้อ หริพิทักษ์ แม้จะสร้างงานจิตรกรรมโดยได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกอย่างชัดเจน แต่อีกด้านหนึ่ง เฟื้อแสดงตนให้สังคมเห็นถึงความทุ่มเทของเขาในการศึกษาวิจัยและทำงานอนุรักษ์ศิลปะไทยอย่างชัดเจน ความมุ่งมั่นในเรื่องนี้ของเฟื้อทำให้กรมศิลปากรสนับสนุนให้เขาทำงานจำลองภาพจิตรกรรมฝาผนังจากโบราณสถานและศาสนสถานอีกด้วย ศิลปินชั้นเยี่ยมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี จึงเป็นกลุ่มที่มีความใกล้ชิดกับศิลป พีระศรี ทั้งในฐานะของอาจารย์กับลูกศิษย์ ในฐานะของศิลปินที่สร้างงานตามเจตนารมณ์ของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ รวมถึงในฐานะผู้สานต่อการดำเนินงานและการคัดเลือกตัดสินผลงานศิลปะในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

ในช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 ศิลปินชั้นเยี่ยมจากยุคศิลป พีระศรี และยุคหลังศิลป พีระศรีหลายคนยังได้รับเชิญให้เป็นคณะกรรมการตัดสินผลงานในการประกวดศิลปกรรมของเอกชนอย่างต่อเนื่อง ศิลปินชั้นเยี่ยมบางคนเป็นกรรมการตัดสินการประกวดหลายเวทีในปีเดียวกันจนอาจกล่าวได้ว่า มีนัยยะที่แสดงถึงบทบาทต่อการชี้นำ ตัดสิน และกำหนดแนวทางของมาตรฐานทางศิลปะในเวทีการประกวดศิลปกรรมอย่างมิอาจปฏิเสธได้ นอกจากนี้ ศิลปินชั้นเยี่ยมหลายคนยังได้รับการยกย่องให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ” อีกด้วย อาทิ เฟื้อ หริพิทักษ์ (พ.ศ. 2528) ประสงค์ ปัทมานุช (พ.ศ. 2529) ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ (พ.ศ. 2529) สวัสดิ์ ตันติสุข (พ.ศ. 2534) ทวี นันทขว้าง (พ.ศ. 2534) ชลูด นิ่มเสมอ (พ.ศ.2541) และมานิตย์ ภู่อารีย์ (พ.ศ. 2543)[112]

ที่กล่าวมาในที่นี้สะท้อนได้ว่า ศิลปินชั้นเยี่ยมในยุคศิลป พีระศรี ทั้งหมดผูกพันกับแนวความคิดและกระบวนการเรียนการสอนของศิลป พีระศรี และมหาวิทยาลัยศิลปากร (รวมถึงมีเซียม ยิบอินซอย และชิต เหรียญประชาที่เรียนรู้กับอาจารย์ศิลปแบบนอกระบบด้วย) ส่วนใหญ่

---

[112]ดูเพิ่มเติมใน มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525.

ประกอบอาชีพรับราชการพร้อมทำงานศิลปะส่วนตัวส่งเข้าประกวด หลายคนได้รับโอกาสให้เดินทางไปศึกษาหาประสบการณ์เพิ่มเติมทางศิลปะในต่างประเทศ ทุกคนสั่งสมชื่อเสียงของตนผ่านการได้รางวัลใหญ่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้งจนได้รับการยกย่องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยม สถานะนี้ทำให้หลายคนก้าวเข้ามามีบทบาทเป็นคณะกรรมการตัดสินผลงานในเวทีนี้ ซึ่งส่งผลไม่น้อยให้เกิดการเชื่อมต่อแนวคิดและการวางรากฐานทางศิลปะจากศิลป พีระศรี มาสู่คนรุ่นต่อไป ทั้งยังมิอาจปฏิเสธว่า สถานะของศิลปินชั้นเยี่ยมได้กลายเป็นตราประทับรับรองพวกเขาไปสู่เกียรติยศชื่อเสียง ความสำเร็จในชีวิตราชการ ตลอดจนความสำเร็จในการเป็นศิลปิน ที่สำคัญศิลปินชั้นเยี่ยมกลายเป็นกลุ่มคนกลุ่มใหม่ที่จะเข้ามามีบทบาทในการสืบทอดแนวคิดและรักษาการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติของศิลป พีระศรี ต่อไป อย่างไรก็ตาม การผูกขาดการเป็นคณะกรรมการตัดสินผลงานของกลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยม ตลอดจนชนชั้นนำบางคนได้ก่อให้เกิดกระแสการวิพากษ์วิจารณ์ โจมตี และต่อต้านจากคนในวงการศิลปะจำนวนไม่น้อยในช่วงหลังจากสิ้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี เป็นต้นมา ดังจะกล่าวถึงในบทต่อไป

4.3 ปัญหาทางเศรษฐกิจของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี

ในช่วงปลายทศวรรษ 2500 น. ณ ปากน้ำ นักประวัติศาสตร์ศิลปะคนสำคัญของไทยวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินเมื่อครั้งสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยสรุปว่าการแสดงของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินผิดเป้าหมายต่อความหมายอันแท้จริงของการแสดงภาพเขียนตามแบบอย่างอารยะประเทศทั่วไปกระทำกัน กล่าวคือ กลุ่มจักรวรรดิศิลปินเปิดโอกาสให้ศิลปินส่งผลงานเข้าแสดงโดยไม่มีการประกวดหรือคัดเลือกผลงานเลย รวมถึงยังนำงานประเภทพาณิชย์ศิลป์จำพวกสื่อโฆษณา บล็อกแม่พิมพ์โฆษณา ภาพประกอบหนังสือ ฯลฯ เข้ามาจัดแสดงด้วยเป็นจำนวนมาก ในความเห็นของ น .ณ ปากน้ำ จึงอาจกล่าวได้ว่า การแสดงศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินห่างไกลจากความเป็น “ศิลปะบริสุทธิ์” ขณะที่เขาเน้นให้ความสำคัญว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จัดได้ว่า “เป็นการแสดงศิลปะบริสุทธิ์อย่างแท้จริง”[113]

ข้อเสนอของ น .ณ ปากน้ำเช่นนี้ส่งผลกระทบให้งานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมาละเลยการพิจารณาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะยุคศิลป พีระศรี ในแง่มุมของปัจจัยทางเศรษฐกิจเลย สถานภาพของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมักปรากฏในงานประวัติศาสตร์

---

[113] น.ณ.ปากน้ำ, “เรื่องของนิทรรศการภาพเขียน,” บันไดเข้าถึงศิลปะ (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540), หน้า 91.

ศิลปะสมัยใหม่ของไทยว่าเป็นพื้นที่การแสดงศิลปะบริสุทธิ์หรือเป็นพื้นที่นำเสนอศิลปะตามอุดมคติ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” แต่เมื่อพิจารณาจากหลักฐานชั้นต้นอย่างสูจิบัตรการแสดงหรือเอกสารบันทึกการเข้าชมงานกลับพบว่าเวทีนี้มีความเกี่ยวข้องกับปัจจัยทางเศรษฐกิจอยู่พอสมควร เช่นเดียวกับปัญหาทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นกับศิลป พีระศรี เป็นการส่วนตัวในช่วงภาวะเศรษฐกิจยังฝืดเคืองหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาวะเช่นนี้ส่งผลให้ค่าครองชีพมีอัตราเพิ่มสูงขึ้น ขณะที่เงินเดือนของศิลป พีระศรี จำนวน 900 บาท และค่าเช่าบ้าน 80 บาท ตามสัญญาเดิมไม่สามารถจะครองชีพของตนและครอบครัวได้ นอกจากนี้ “ข้าราชการอื่นๆ ได้รับการปรับเงินเดือนแล้ว แต่ท่านเป็นข้าราชการที่มีสัญญา จึงต้องรับเงินเดือนตามสัญญา...ท่านจึงมีหนังสือร้องเรียนขอความช่วยเหลือจากทางการ”[114] เมื่อทางการไม่สามารถปรับเงินเดือนในอัตราที่เหมาะสมได้ ผนวกกับเป็นช่วงเวลาที่ลูกสองคนของศิลปจะต้องได้รับการศึกษา เขาจึงคิดจะลาเดินทางกลับอิตาลีจนกว่าทางรัฐบาลจะสามารถปรับเงินเดือนค่าจ้างตามที่เสนอได้จึงจะยินดีที่จะรับราชการต่อไป[115]

ปัญหาความฝืดเคืองของศิลป พีระศรี ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า หากไม่ได้รับการแก้ไขตามที่กล่าวมาข้างต้นและอาจารย์ศิลปไม่ได้กลับมาทำงานต่อไป ไม่แน่ว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เพิ่งจะมีการจัดเป็นครั้งแรกและยังไม่ได้แสดงบทบาทใดมากนักอาจชะงักลงไปก็เป็นได้ ในส่วนนี้ผู้ศึกษาจะอธิบายถึงการอุปถัมภ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรีของภาคเอกชน

---

[114] ดูรายละเอียดจดหมายร้องเรียนของศิลป พีระศรี และการช่วยเหลือจากกรณีนี้ใน ดำรง วงศ์อุปราช, ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี, หน้า 39-41.

[115] เกี่ยวกับเรื่องนี้ ดำรง วงศ์อุปราช อธิบายว่า “พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคล อธิบดีกรมศิลปากรจึงทรงเสนอให้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยหาตำแหน่งจ้างท่านไว้ เพราะมีโครงการที่จะโอนมหาวิทยาลัยศิลปากรไปรวมกับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอยู่แล้ว ทางจุฬา ฯ ได้สนใจและหาตำแหน่งให้ศาสตราจารย์ศิลปจนหาอัตราเงินเดือนได้ 5,800 บาท แต่เมื่อหักภาษีและค่าเช่าบ้านแล้วจะมีเงินเหลือเพียงไม่ถึง 4,000 บาท จึงไม่ยอมรับข้อเสนอ หลังพิธีเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 คือวันที่ 11 กุมภาพันธุ์ พ.ศ. 2492 ผ่านไปเพียงไม่กี่วัน ในวันที่ 16 กุมภาพันธุ์ พ.ศ.2492 ศาสตราจารย์ศิลปจึงได้มีหนังสือทูลถึงพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคลว่าเสียใจที่ไม่สามารถรับข้อเสนอที่ให้ไปรับตำแหน่งที่จุฬา ฯ ได้ และทูลยืนยัน “ขอลาพักราชการ 9 เดือน เริ่มตั้งแต่กลางเดือนเมษายน พ.ศ. 2492 เป็นต้นไป” ในที่สุดศาสตราจารย์ศิลปจำต้องลาราชการเดินทางกลับไปประเทศอิตาลี กระทั่งได้รับการช่วยเหลือจากรัฐบาลให้ได้เงินเดือนอัตราใหม่ในฐานะผู้เชี่ยวชาญปีละ 1,500 ปอนด์ กรมศิลปากรจึงมีหนังสือทาบทามให้กลับมาทำงานอีกครั้ง วันที่ 18 มิถุนายน พ.ศ.2492 ศาสตราจารย์ศิลปจึงทำจดหมายตอบกลับเพื่อมารับราชการใหม่อีกครั้งหลังจากครบกำหนดลาพักราชการตามสัญญา, อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 40-41.

ตลอดจนปัญหาฝืดเคืองของการจำหน่ายผลงานศิลปะในเวทีประกวดนี้ ทั้งยังจะอธิบายถึงความพยายามผลักดันของศิลป พีระศรี ให้เกิดหอศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยในส่วนนี้ด้วย

4.3.1 3 ปี ที่อุดมด้วยสปอนเซอร์: การอุปถัมภ์ศิลปกรรมแห่งชาติของภาคเอกชน ใน พ.ศ. 2492-2494

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้รับการสนับสนุนงบประมาณแผ่นดินส่วนหนึ่งผ่านทางกรมศิลปากร แต่ในช่วงต้นทศวรรษ 2490 ความโดดเด่นที่เห็นได้ชัดคือ ภาคธุรกิจเอกชนเริ่มให้ความสนใจเข้ามาเป็นผู้สนับสนุน (Sponsorship) โดยลงสื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์บริษัทห้างร้านในสูจิบัตรประกอบการแสดง ในที่นี้มีทั้งบริษัทห้างร้านของชาวต่างประเทศและชาวไทย ธุรกิจที่ให้การสนับสนุนการประกวดครั้งแรกนี้ส่วนใหญ่ยังจำกัดอยู่ในแวดวงผู้ประกอบการด้านพาณิชย์ศิลป์[116] อาทิ บริษัท เจเนอรัล แอดเวอร์ไทซิง โปรเกรส จำกัด (General Advertising Progress co.) บริษัทผลิตสื่อโฆษณาที่มีสำนักงานทั้งในประเทศสหรัฐอเมริกา อังกฤษ และไทย ห้องภาพวิจิตรสตูดิโอ โดย มิสเตอร์ ดับยู เตกมิน (Mr. W.Teckmin) ห้องถ่ายภาพนี้ตั้งอยู่บริเวณตลาดน้อย กรุงเทพฯ บางกอกแกลเลอรี่ (Bangkok Gallery inc) ผู้จำหน่ายสินค้าตกแต่งบ้านและของที่ระลึก โรงพิมพ์ไทยใหม่ (Thai Mai Printing Press) โรงพิมพ์ไทยเกษม บนถนนเฟื่องนคร มีผู้สนับสนุนเพียง 2 รายที่เป็นสินค้าอุปโภคคือ บริษัท วิทยาคม จำกัด ผู้จำหน่ายอุปกรณ์สำนักงาน ผู้จำหน่ายผลิตภัณฑ์สบู่ยี่ห้อ ดิว่า (Diva Soap) การสนับสนุนจากเอกชนจะเพิ่มมากและมีความหลากหลายขึ้นในการประกวดครั้งหลังจากนี้

อย่างไรก็ตาม ในช่วง พ.ศ.2492 ผู้สนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังถือว่าน้อยมากหากเทียบกับการสนับสนุนของเอกชนที่มีต่อ “การแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน พ.ศ.2492” ซึ่งจัดขึ้นตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 6 และหยุดลงไปหลังการสวรรคตของพระองค์ มาเริ่มการจัดขึ้นอีกครั้งหนึ่งในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่ยังคงมีวัตถุประสงค์เช่นเดิมคือ เพื่อการสร้าง “เอกราชทางธุรกิจ” อย่างชัดเจน[117] ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า เนื่องจากการแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนมี

---

[116] สวัสดิ์ ตันติสุข สันนิษฐานในภายหลังว่า “นายซาโตมิซึ่งทำงานในด้านการออกแบบโปสเตอร์และการพิมพ์ก็คงเป็นอีกผู้หนึ่งที่มีส่วนช่วยหาโฆษณา” อ้างจาก จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ, หน้า 25.

[117] ดังข้อความในสมุดที่ระลึกงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน พ.ศ.2492 ตอนหนึ่งที่ว่า “...เป็นงานซึ่งส่งเสริมคตินิยมที่ว่า ไทยทำ ไทยใช้ ไทยขาย ไทยซื้อ เป็นงานที่เกี่ยวพันไปถึงการสร้างเอกราชทางเศรษฐกิจ

วัตถุประสงค์ในลักษณะผู้ผลิตพบผู้ประกอบการโดยตรงและมิใช่เวทีที่เกิดขึ้นใหม่ ทั้งยังนำสินค้าศิลปหัตถกรรมมาแสดงและจำหน่ายให้แก่ประชาชนที่เข้าชมเป็นจำนวนมาก ภาคเอกชนจึงสนใจมาสนับสนุนเพื่อประชาสัมพันธ์สินค้าของตน ต่างจากเวทีใหม่อย่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งยังไม่เป็นที่คุ้นเคยนักของประชาชน ที่สำคัญ ในอดีตจนถึงปัจจุบันประเทศไทยไม่ได้มีวัฒนธรรมหรือความนิยมในการซื้อหาผลงานศิลปะอย่างจิตรกรรมหรือประติมากรรมมาประดับตกแต่งในบ้าน อาคารสำนักงานของบริษัทห้างร้านมากนักจึงเป็นไปได้ยากที่จะมีเอกชนให้การสนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในจำนวนมาก

ความเติบโตของเศรษฐกิจช่วงทศวรรษ 2490 นี้เริ่มชัดเจนขึ้น[118] เมื่อมีผู้สนับสนุนจำนวนมากหลั่งไหลกันเข้ามาอุปถัมภ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 ใน พ.ศ. 2493[119] ทั้งนี้ภาคเอกชนส่วนใหญ่เป็นบริษัทผู้แทนจำหน่ายสินค้าอุปโภคบริโภค ทั้งราคาแพงและราคาทั่วไปจากต่างประเทศ บริษัทบางรายการจำหน่ายสินค้าประเภทเดียวกัน แต่แตกต่างเพียงยี่ห้อ ดังเช่น นาฬิกา ที่มีผู้สนับสนุนเป็นตัวแทนจำหน่ายถึง 3 ยี่ห้อด้วยกัน คือ นาฬิกาโรเล็กซ์ นาฬิกายูนิเวอร์ซัล เยนีวา และบริษัท ดีทแฮล์ม จำกัด (Diethelm co.,ltd) ผู้แทนจำหน่ายนาฬิกาอีเทอร์นา.มาติก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ให้แก่ประเทศชาติในอนาคต” ในงานนี้มีภาคเอกชนหรือแม้แต่หน่วยงานภาคราชการบางหน่วยเข้าร่วมลงสื่อโฆษณาและลงรายชื่อเป็นผู้สนับสนุนที่บ่งจำนวนเงินชัดเจนรวมถึง 160 ราย ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน สมุดที่ระลึกงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน พ.ศ.2492 (กรุงเทพฯ: กระทรวงธรรมการ, 2492).

[118] ผู้ศึกษาเสนอว่า การสนับสนุนของภาคเอกชนในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนใน พ.ศ.2492 เป็นหลักฐานที่ชี้ถึงการฟื้นตัวอย่างรวดเร็วของเศรษฐกิจ โดยเฉพาะภาคอุตสาหกรรมที่มีบริษัทห้างร้านเกิดขึ้นจำนวนมากเช่นเดียวกับงานพาณิชย์ศิลป์อย่างการผลิตสื่อโฆษณาและสิ่งพิมพ์ที่เติบโตคู่กันไป.

[119] การแสดงครั้งนี้ ปรากฏหลักฐานเป็นบันทึกของศิลป พีระศรี ถึงอธิบดีกรมศิลปากรว่า “ศิลปได้ทำเรื่องขอยืมเงินจากกรมศิลปากรจำนวน 2,500 บาท เพื่อใช้เป็นค่าประกาศโฆษณาและจัดทำสูจิบัตร โดยกำหนดส่งเงินคืนจากเงินรายได้การแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ…” ดูเพิ่มเติมได้ใน หจช.ศธ.0701.32/8 เรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2493, หน้า 10.

ภาพประกอบ 18 ภาพโฆษณาบางส่วนของบริษัทห้างร้านผู้สนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2493.

ผู้อุปถัมภ์รายอื่นในกลุ่มสินค้าอุปโภคยังมีความหลากหลายอย่างมาก ตั้งแต่บริษัทไม้ขีดไฟไปจนถึงบริษัทผลิตรถยนต์เพื่อใช้ในการเกษตรหรือบริษัททำป่าไม้[120] ส่วนด้านธุรกิจน้ำมันในขณะนั้นผู้ที่สนับสนุนคือ บริษัท คาร์ลเท็กซ์ ออย (ประเทศไทย) จำกัด ในจำนวนนี้ที่น่าสนใจคือ มีสินค้าที่บริษัท ยิบอินซอย จำกัด (Yip In Soi Co.,LTD) ของครอบครัวมีเชียม ยิบอินซอย เป็นผู้แทนจำหน่ายหนึ่งรายการ คือ กล้องถ่ายรูปยี่ห้อโรลลี่เฟล็กซ์ (Rolleiflex) รวมถึงมีบริษัท Kian Gwan (ประเทศไทย) จำกัด ผู้จำหน่ายเครื่องฉายภาพยนตร์ยี่ห้อแอมโปรซาวด์ ซึ่งมีสำนักงานตั้งอยู่บนชั้นบนสุดของอาคารยิบอินซอย เป็นผู้สนับสนุนด้วย ประเภทสินค้าบริโภค ประกอบด้วย

Chulalongkorn University

[120] ผู้สนับสนุนในกลุ่มนี้ อาทิ บริษัท ไม้ขีดไฟไทย จำกัด (ผู้ผลิตไม้ขีดไฟตราพระยานาค) สายการบิน KLM บริษัท ฮอลแลนด์ สยามเทรดดิ้ง จำกัด (ผู้แทนจำหน่ายยาสีฟันโปรเดนท์) หลอดไฟยี่ห้อคอนดอร์ บริษัท ไทยวา (Thai –Wah) เทรดดิ้ง จำกัด (ขณะนั้นเป็นผู้นำเข้าเครื่องจักร ผลิตภัณฑ์ทำจากโลหะ และส่งออกกระป๋อง ทังสเตน ยาง และไม้สัก) บริษัท เซ้าท์อีสต์เอเชียเทรดดิ้ง (สยาม) จำกัด (ผู้แทนจำหน่ายเครื่องติดท้ายเรือยนต์ยี่ห้อ ซีฮอส ในประเทศไทย) บริษัท อีส เอเชียติค คอมพานี จำกัด (The East Asiatic Company., ltd) บริษัท ป่าไม้ ล่าซำ จำกัด บริษัท รอตเตอร์ดาม เทรดดิ้ง จำกัด (ผู้จำหน่ายฟิล์มถ่ายภาพยนตร์ยี่ห้อ Gevaert) บริษัท เกอร์สัน แอนด์ ซัน จำกัด (ผู้แทนจำหน่ายตู้เหล็กและอุปกรณ์สำนักงานยี่ห้อ แซนกี้และเซลดอน) บริษัท นาครพานิช จำกัด (ผู้แทนจำหน่ายรถยนต์ยี่ห้อ Dodge บริษัท บริษัทยนตรภัณฑ์ จำกัด (ผู้แทนจำหน่ายสินค้าของบริษัท อินเตอร์เนชันแนล ฮาเวสเตอร์ อเมริกา ผู้จำหน่ายเครื่องมือกสิกรรมและอุตสาหกรรมทุกชนิด) บริษัท คริสเตียนิ และ นีลเสน ประเทศไทย (บริษัทผู้รับเหมาก่อสร้าง) ดูเพิ่มเติมได้ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

เบียร์ยี่ห้อ Carlsberg ห้างเบอร์ลี่ยุคเกอร์ แอนด์โก ผู้แทนจำหน่ายยารักษาไข้มาลาเรียยี่ห้อเรโซซิน (Resochin) และ สุราต่างประเทศยี่ห้อกอร์ดอน

การมีผู้สนับสนุนจำนวนมากส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรกได้รับความสำเร็จพอสมควร ดังที่ โมเนต์ ซาโตมิ บันทึกไว้ในสูจิบัตรการแสดงครั้งที่ 2 เป็นภาษาอังกฤษถอดความได้ว่า “ขณะนี้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 เปิดแสดงแล้วและคงจะประสบความสำเร็จอย่างมากดั่งเช่นการแสดงเมื่อปีที่แล้ว”[121] เช่นเดียวกับที่ ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวว่า “การแสดงครั้งแรกนี้ประชาชนให้การต้อนรับอย่างดียิ่ง ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศเข้าชมกันอย่างเนืองแน่นทุกวันตลอดการแสดง”[122] ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า การแสดงศิลปกรรมลักษณะนี้ย่อมเป็นที่คุ้นเคยของชาวต่างประเทศอยู่พอสมควร จึงไม่น่าแปลกนักเมื่อการแสดงครั้งแรกได้รับความสนใจจากผู้ชม การแสดงครั้งที่ 2 จึงอาจกลายเป็นที่หมายตาของนายทุนต่างชาติต่อการขยายพื้นที่ประชาสัมพันธ์บริษัทห้างร้านของตน

เมื่อพิจารณาสินค้าที่บริษัทผู้แทนจำหน่ายต่างๆ มาให้การสนับสนุน ส่วนใหญ่ล้วนแต่เป็นสินค้าที่ตอบสนองการใช้ชีวิตของคนชั้นกลางและคนชั้นสูงในเมืองหลวง อาทิ เครื่องประดับราคาแพงอย่าง นาฬิกาโรเล็กซ์ รถยนต์ สายการบิน บริษัทน้ำมันต่างชาติ ฯลฯ เหล่านี้คือสินค้าที่นายทุนและผู้ชมชาวต่างชาติหรือชาวไทยที่เคยมีประสบการณ์ชมการแสดงศิลปะประจำปีในต่างประเทศอาจจะตระหนักว่า ไม่น่าจะแปลกแยกหรือขัดแย้งกับวิถีชีวิตของคณะกรรมการส่วนใหญ่ที่ล้วนแล้วแต่เป็นชนชั้นนำ ส่วนนักศึกษาที่ส่งผลงานเข้าประกวด แม้หลายคนจะมีพื้นฐานมาจากเป็นชาวชนบท แต่ก็ได้เข้ามาศึกษาศิลปะในพระนครตั้งแต่วัยหนุ่ม รับรู้บรรยากาศของกระแสความเป็นตะวันตกที่มีบทบาทในวิถีชีวิต ไม่ว่าจะในรูปแบบการเสพความบันเทิง ตลอดจนเนื้อหาและรูปแบบทางศิลปะของตะวันตกที่เรียนรู้อยู่ในชั้นเรียน นักศึกษาบางคนยังเริ่มมีประสบการณ์ทางศิลปะเพิ่มเติมด้วยการเดินทางไปศึกษายังต่างประเทศอีกด้วย ขณะที่ผู้ส่งผลงานเข้าประกวดอีกส่วนหนึ่งคือศิลปินสมัครเล่นที่เป็นนักธุรกิจชื่อดังหรือชนชั้นนำ ส่วนฟากผู้ชม ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าการเปิดแสดงในระยะเวลาเพียงหนึ่งเดือน ผู้ชมส่วนใหญ่จึงน่าจะเป็นชาวตะวันตกและชาวไทยที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ นั่นเอง

---

[121] Monet Satomi, “Notes by Compiler,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[122] ชลูด นิ่มเสมอ, ปาฐกถา ครั้งที่ 8 อาจารย์ศิลป์กับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย, หน้า 17.

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 3 พ.ศ. 2494 ยังคงมีภาคเอกชนให้การสนับสนุนเช่นเคย ธุรกิจผู้แทนจำหน่ายน้ำมัน รถยนต์ บริษัทรับเหมาก่อสร้าง และบริษัทนำเข้าสินค้าอุปโภคบริโภคจากต่างประเทศยังยืนพื้นอยู่เช่นเดิม[123] อย่างไรก็ตาม การสนับสนุนจากธุรกิจเอกชนอย่างคับคั่งนี้กลับหายไปในปีต่อๆ มา การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 พ.ศ. 2496 ถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7 พ.ศ. 2499 ปรากฏว่าในสูจิบัตรการแสดงไม่มีสื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์บริษัทห้างร้านเอกชนใดลงเลยแม้แต่ชิ้นเดียว[124] ขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ พ.ศ. 2500 จนถึง พ.ศ. 2505 มีภาคเอกชนผู้จำหน่าย “ผลิตภัณฑ์สี” สำหรับการวาดภาพเท่านั้นที่ให้การสนับสนุน โดยใน พ.ศ. 2500 มีสีชื่อดังยี่ห้อ วินเซอร์ แอนด์ นิวตัน (Windsor and Newton) จากประเทศอังกฤษ ซึ่งห้างจินดามณีและห้างโมฮัมมัด เป็นผู้แทนจำหน่ายในประเทศไทย และสียี่ห้อกริฟฟิน (Griffin) หรือตราสิงโต แต่หลังปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมาก็เหลือเพียงสียี่ห้อวินเซอร์ แอนด์ นิวตั้น นอกจากนั้นกรมศิลปากรได้ลงโฆษณาหนังสือของกรมบริเวณด้านท้ายของสูจิบัตรเท่านั้น ทั้งนี้ตั้งแต่พ.ศ. 2498 – พ.ศ. 2499 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้รับงบประมาณสนับสนุนจากรัฐบาล โดยใช้งบของกองสลากกินแบ่งรัฐบาลจำนวน 50,000 บาท ซึ่งน่าจะได้รับต่อเนื่องเช่นนี้ทุกปี จึงอาจเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้ภาคเอกชนหายไปจากการเป็นผู้สนับสนุนงานครั้งนี้.

4.3.2 ติดป้าย…แต่ขายไม่ค่อยออก: ปัญหาการไม่มีผู้นิยมซื้อผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมิได้เกิดขึ้นเพียงเพื่อยกระดับศิลปะของไทยให้มีมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับในเวทีศิลปะโลกเท่านั้น แต่ยังเกิดขึ้นด้วยเหตุผลที่ไม่แตกต่างมากนักกับการแสดงนิทรรศการของกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน กล่าวคือ เพื่อยกระดับให้อาชีพศิลปินเป็นที่ยอมรับและ

---

[123] ในปีนี้ สายการบิน KLM ไม่ได้เป็นผู้สนับสนุนเพียงลำพังอีกต่อไป เพราะใน พ.ศ.2494 สายการบิน S.A.S. (Scandinavian Airlines System) เข้ามาร่วมด้วย เช่นเดียวกับ บริษัทน้ำมัน คาร์ลเท็กซ์ จำกัด ที่ถูกประกบคู่ด้วย บริษัท เชลล์ ที่เริ่มมาให้การสนับสนุนวงการศิลปะในปีนี้ ส่วนที่เหลือ อาทิ ผ้านีโลตราสิงโต จากสวิส นาฬิกา มอเตอร์ไซค์ยี่ห้อ PUCH กล้องยี่ห้อ Leika และที่สำคัญหนึ่งในสินค้าหลายรายการ ยังมี “เบียร์ตราแหม่ม” เบียร์จากเยอรมันที่มี บริษัท ยิบอินซอย จำกัด เป็นตัวแทนจำหน่ายในประเทศไทยอีกด้วย, ดูเพิ่มเติมได้ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2494), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[124] ที่ต้องกล่าวถึงในที่นี้คือ เฉพาะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 5 ได้รับการสนับสนุนพิเศษจากจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งได้ “อนุมัติเงินการกุศลวันเกิดของท่านจำนวน 14,000 บาท เพื่อใช้จัดแสดงงานครั้งนี้” อ้างจาก จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ, หน้า 25.

สามารถเลี้ยงชีพได้ด้วยการจำหน่ายผลงานของตน ดังที่ ศิลป พีระศรี เขียนในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493 ตอนหนึ่งว่า “ศิลปินเหล่านี้ต่างทำงานที่ยากลำบาก ยอมแบกเอาความเสียสละไม่เห็นแก่ตนอย่างหนักไว้ก็เพื่อวัฒนธรรมแห่งชาติของเรานั่นเอง”[125] ข้อเขียนชิ้นเดียวกันนี้ยังกล่าวถึงปัญหาทางเศรษฐกิจของอาชีพศิลปินอย่างชัดเจนว่า “ศิลปินต้องใช้เวลาใช้เงินสร้างเป็นรูปปฏิมากรรมหรือรูปวิจิตรกรรมขึ้นแล้วนำออกแสดงและได้รับวาจาสนับสนุนกระตุ้นน้ำใจมากมาย แต่รูปที่สร้างขึ้นก็ยังอยู่ เพราะขายไม่ได้ จริงอยู่วาจาอันไพเราะที่กล่าวปลอบใจอาจทำให้ศิลปินมีจิตต์ใจดีขึ้นไม่น้อย แต่ถ้าต้องการจะอุดหนุนจุนเจือศิลปะของเรา จำเป็นจะต้องให้ศิลปินของเราได้รับความเห็นใจจากราชการและเอกชน ด้วยการให้ผลในทางที่จะเป็นประโยชน์แก่ศิลปินได้อย่างเห็นง่ายๆ...”[126] ซึ่งในที่นี้ก็คือ การซื้อผลงานของศิลปินนั่นเอง การขายรูปไม่ได้ของศิลปินขณะนั้นน่าจะเป็นปัญหามาก เพราะแม้แต่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ผู้วิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 อย่างรุนแรงว่าห่างไกลจากความเป็นไทย ลงท้ายยังแนะนำให้ประชาชนช่วยกันสนับสนุนศิลปินด้วยการซื้อผลงาน โดยกล่าวว่า “เพราะศิลปินก็ต้องกินต้องใช้อย่างคนธรรมดาเรานี่เอง”[127]

ความต้องการแรงสนับสนุนเพื่อซื้อผลงานศิลปะในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของคณะผู้จัดถึงขนาดว่า ตั้งแต่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 5 พ.ศ. 2497 – การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 8 พ.ศ. 2500 มีการ “ใส่ราคา” ของผลงานที่ส่งเข้าประกวดและได้รับคัดเลือกให้ร่วมแสดงเกือบทุกชิ้น ยกเว้นไว้แต่ผลงานศิลปะของเด็กเท่านั้น ราคาผลงานที่สูงสุดไม่เกิน 9,800 บาท ซึ่งราคานี้มาจากประติมากรรมชื่อ “คลื่น” ของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่ร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 8 พ.ศ. 2500 ราคานอกจากนั้นลดหลั่นตามกันมา โดยส่วนใหญ่จะอยู่ที่หลักพันและหลักร้อยซึ่งถือเป็นราคาที่ค่อนข้างสูงแล้วในทศวรรษ 2490

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการแจ้งราคาผลงานอย่างชัดเจน แต่ดูเหมือนสิ่งที่ศิลป พีระศรี ต้องการให้เกิดขึ้นคือ การที่มีผู้สนใจไม่ว่าจะเป็นบุคคลหรือหน่วยงานของรัฐและเอกชนซื้อผลงานศิลปะไปประดับตกแต่งให้เกิดความงามจะไม่เป็นผล ข้อเขียนของเขาในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7 พ.ศ. 2499 เริ่มต้นกล่าวถึงความหวังว่าการจัดการแสดงศิลปกรรม

---

[125] ศิลป พีระศรี, “การประจักษ์แห่งศิลป,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[126] เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[127] คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., “คอลัมน์เก็บเล็กผสมน้อย,” สยามรัฐรอบปี 2493 ฉบับพิเศษรอบปีแรก, สละ ลิขิตกุล, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: สยามรัฐ, 2493), หน้า 124.

แห่งชาตินี้จะก่อให้เกิดความเข้าใจและความนิยมศิลปะสมัยใหม่ในปัจจุบันของประชาชน ต่อมายังกล่าวอธิบายถึงประโยชน์ที่คนจะได้รับจากการสนับสนุนศิลปะด้วยการ “นำไปประดับตกแต่งอาคารบ้านเรือนของเอกชน หรือสถานที่ราชการ อาคารของรัฐ”[128] ส่วนสำคัญคือ การเปิดเผยของศิลป พีระศรี ว่า แม้คนหนุ่มสาวและเยาวชนจะสนใจและเข้าถึงงานศิลปะสมัยปัจจุบันเพียงไร แต่นอกจากชื่นชมแล้ว “คนหนุ่มเหล่านี้ยังไม่มีทางจะสนับสนุนอุ้มชูศิลปินของเราอย่างจริงจังได้ โชคดีในความช่วยเหลือศิลปินจึงยังมิได้บังเกิดผล”[129]

ความปรารถนาศิลป พีระศรี ลงท้ายด้วยการเรียกร้องความช่วยเหลือจาก “ชนชั้นสูง” ผู้มีทรัพย์เป็นสำคัญ ดังที่ว่า “เราปรารถนาอย่างยิ่งที่จะได้รับความกรุณาและช่วยเหลือจากชนชั้นสูงด้วย เพราะโดยปกติเราใช้เงินให้หมดไปเพื่อความสนุกสนานได้ หากเราจะใช้เงินสักสองสามร้อยหรือสองสามพันบาทในปีหนึ่งเพื่อตกแต่งอาคารบ้านเรือนของเราให้สวยงามด้วยศิลปแล้ว อย่างน้อยที่สุดแขกที่มาเยี่ยมจะได้ทราบถึงรสนิยมอันดีและสูงซึ่งเรามีต่อศิลปนั้นด้วย”[130] ข้อเขียนชิ้นนี้สะท้อนถึงบรรยากาศการเคลื่อนไหวทางเศรษฐกิจในหมู่ชนชั้นสูงช่วงปลายทศวรรษ 2490 ได้เป็นอย่างดีว่ากระแสความนิยมสินค้าหรือการเสพรับความบันเทิงจากวัฒนธรรมตะวันตกได้แพร่หลายในหมู่ชนชั้นสูงและรวมถึงชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ อย่างมาก เบื้องต้นหากพิจารณาจากบริษัทห้างร้านผู้แทนจำหน่ายสินค้านำเข้าจากต่างประเทศที่ร่วมอุปถัมภ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วง 3 ปี แรก จะเห็นว่าส่วนใหญ่ล้วนแต่เป็นสินค้าราคาสูงและนิยมในหมู่ชนชั้นสูงผู้มีกำลังซื้อไม่น้อยเลยทีเดียว ข้อเขียนนี้ยังสะท้อนว่า การซื้องานศิลปะมาสะสมหรือประดับตกแต่งอาคารบ้านเรือน และบริษัทของเอกชนนั้นยังไม่เป็นที่นิยมเช่นเดียวกับหน่วยงานของราชการ

รางวัล ชื่อเสียงหรือสถานะที่ศิลปินบางคนได้รับยกย่องให้เป็น “ศิลปินชั้นเยี่ยม” อันเป็นเกียรติยศสูงสุดของศิลปินที่จะได้รับจากเวทีนี้ ในบางกรณีมิได้ทำให้การขายผลงานประสบความสำเร็จเสมอไป ดังกรณีของ ทวี นันทขว้าง ศิลปินชั้นเยี่ยมใน พ.ศ. 2499 แม้จะได้รับการยอมรับนับถือจากวงการศิลปะเป็นอย่างมาก “แต่ในทางเศรษฐกิจไม่มีผลเลย อาจารย์ทวีต้องเขียนภาพประกอบเรื่องไปลงในนิตยสารเป็นครั้งคราวเพื่อหารายได้ยังชีพเพื่อครอบครัว”[131] ชีวิต

---

[128] ศิลป พีระศรี, “ศิลป,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2499), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[129] เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[130] เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[131] ดำรง วงศ์อุปราช, “ครูที่ผมรักและนับถือ,” อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายทวี นันทขว้าง ท.ช. (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2535), หน้า 108.

ศิลปินของทวีสะท้อนได้ว่า อาชีพศิลปินอิสระที่ทำงานศิลปะเต็มเวลานั้นยากที่จะสามารถเลี้ยงชีพอยู่ได้ ทางออกที่จะทำให้ศิลปินได้ทำงานอย่างต่อเนื่องและเลี้ยงชีพได้ด้วยคือ การรับราชการในตำแหน่งอาจารย์สอนหรือประกอบอาชีพในเชิงพาณิชย์ศิลป์

นอกจากความพยายามให้หน่วยงานราชการและเอกชนสนับสนุนศิลปินด้วยการซื้อผลงานแล้ว ต่อมาศิลป พีระศรี ยังกระตุ้นให้ภาครัฐเห็นความสำคัญของการมี “หอศิลปสมัยใหม่” ผ่านข้อเขียนชื่อ “Is Art Necessary” (ศิลปเป็นสิ่งจำเป็นหรือ ?, แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ) ใน พ.ศ. 2501 ข้อเขียนดังกล่าวพรรณนาถึงความสนใจของผู้เข้าชมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในทุกปีที่ผ่านมาว่า “ได้มีผู้มาชมเป็นจำนวนพันๆ ทุกๆ วันอาทิตย์มีประชาชนจำนวนมากพากันไปยังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไปชมความงามที่เขากระหายใคร่เห็น ไฉนเล่าจึงจะไม่สร้างอาคารถาวรหรือหอศิลปสมัยใหม่ขึ้นไว้เพื่อแสดงงานศิลปให้ประชาชนได้ชมกันบ้าง”[132] การสนับสนุนศิลปินด้วยการซื้อผลงานและสร้างหอศิลปสมัยใหม่ไว้เพื่อแสดงงานสำหรับศิลป พีระศรี เป็นเรื่องที่สัมพันธ์กัน เนื่องจากหากมีหอศิลป์แล้วจะบังเกิดผลเป็นการ “กระตุ้นเตือนศิลปินไทยให้มีกำลังใจสร้างงานศิลปให้ดียิ่งขึ้น”[133] ถือว่าเป็นการสร้างความเติบโตอย่างยั่งยืนให้กับวงการศิลปะไทยในอันที่ศิลปินจะสามารถกลายเป็นอาชีพได้เช่นเดียวกับอาชีพอื่น

การเรียกร้องหน่วยงานราชการและกลุ่มชนชั้นสูงให้ช่วยซื้อผลงานยังคงปรากฏในข้อเขียนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502 ศิลป พีระศรี กล่าวว่า “สิ่งที่น่าเศร้าใจในเรื่องศิลปปัจจุบันนี้ก็คือ ศิลปกรรมเกือบทั้งสิ้นที่จัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ 9 ครั้งที่แล้วๆ มา...ไม่มีเลยสักชิ้นเดียวที่ทางราชการได้ซื้อไปติดตั้งตามสถานที่ราชการ งานศิลปกรรมแต่ละชิ้นซึ่งทำขึ้นในระยะ 9 ปีที่แล้วมา จึงสูญหายกระจัดกระจายไปสิ้น”[134] ประเด็นสำคัญในข้อเขียนนี้คือการนำเรื่อง “ความเป็นไทย” มาเชื่อมโยงกับเรื่องการสนับสนุนศิลปะในทางเศรษฐกิจอย่างชัดเจน เมื่อศิลป พีระศรี วิพากษ์ว่า ประเทศไทยยังปล่อยให้ศิลปะเป็นไปตามยถากรรมและมัวแต่หลงอยู่กับสิ่งใหม่ๆ ที่มี อาทิ รถยนต์ โทรทัศน์ เครื่องบิน แต่เขามองว่า “สิ่งเหล่านี้มิได้เป็นเครื่องสำแดงถึงความมีวัฒนธรรมของไทยเลย สิ่งซึ่งเป็นเครื่องแสดงวัฒนธรรมนั้นก็คือการแสดงออกซึ่งความรู้สึกทางด้านจิตใจและพุทธิปัญญา”[135] ในที่นี้กล่าวได้ว่า ภาพตัวแทนความรู้สึกทางด้านจิตใจและ

---

[132] ศิลป พีระศรี, “ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือ?,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9, หน้า 5.

[133] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5.

[134] ศิลป พีระศรี, “วัฒนธรรม และ ศิลป,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 , หน้า 5.

[135] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5.

พุทธิปัญญาสำหรับศิลป พีระศรี ก็คือ ผลงานศิลปะจำนวนมากในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่สะท้อนภาพของความเป็นไทยเนื่องจากสร้างขึ้นมาโดยศิลปินชาวไทยนั่นเอง

ถึงกระนั้น อาจเป็นเพราะข้อเขียนชิ้นนี้ที่เปิดเผยถึงปัญหาการขายผลงานไม่ค่อยได้อย่างตรงไปตรงมาและเรียกร้องการสนับสนุนจากผู้มีทรัพย์ จึงปรากฏหลักฐานว่า ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 มียอดการจองผลงานที่จัดแสดงจำนวนไม่น้อยเลยทีเดียว ผู้สั่งจองส่วนใหญ่เป็นชาวต่างประเทศ ข้าราชการ นักธุรกิจ แม้แต่ศิลป พีระศรี ก็เป็นหนึ่งในผู้จองผลงานครั้งนี้ด้วย เฉพาะในวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2502 มีหลักฐานที่ ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรบันทึกไว้ว่า

> …มีผู้เข้าชม 760 คน ในจำนวนผู้เข้าชมในวันนั้นมีท่าน เอ.เอส.ซี. อดัมส์ (A.S.C. Adams) ที่ปรึกษาเอกอัครราชฑูตอังกฤษได้จองซื้อภาพเขียนหมายเลข 70 ชื่อ “ชายหาด” ของนายธวัชชัย ศิริทรัพย์, ภาพหมายเลข 11 ชื่อ “ภาพนิ่ง” กับหมายเลข 14 ชื่อ “ฤดูฝน” ของ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ มิสซิส เอ. ฟ็อกซ์ (A. Fox) แห่งอีคาเฟ่ จองภาพหมายเลข 112 ชื่อ “เฝ้าลูก” ของนายประหยัด พงษ์ดำ มิสแพ็ต ฟอร์ไดซ์ จองซื้อภาพหมายเลข 108 ชื่อ “อ้ายห้อย” ของนายประหยัด พงษ์ดำ, มิสอุลล่า โอลิน ซื้อภาพหมายเลข 102 ชื่อภาพ “ไก่” ของนายมาโนช กงกะนันทน์, มิสเตอร์ไมเกิล คุ๊ก ซื้อภาพหมายเลข 8 ชื่อ “แม่ค้าปลา” ของนายชลูด นิ่มเสมอ กับ มิสเตอร์ยอร์ช ซูร์นาส ซื้อภาพหมายเลข 101 ชื่อ “กบ” ของนายมานิตย์ ภู่อารีย์…[136]

สังเกตได้ว่า ชาวต่างประเทศให้ความสนใจทั้งเข้าชมและซื้อผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะในครั้งที่ 10 มีชาวต่างประเทศจำนวนหนึ่งสนใจจองซื้อภาพอย่างคับคั่ง[137] นอกจากชาวต่างประเทศแล้ว ชาวไทยที่ซื้อภาพในครั้งนี้ยังปรากฏหลักฐานว่า มีเซียม ยิบอินซอย ได้ซื้อภาพของ เฟื้อ หริพิทักษ์ จำนวน 3 ภาพ ราคาภาพละ 800 บาท เช่นเดียวกับศิลป พีระศรีและ

---

[136] หจช.ศธ. 0701.32 / 46 เรื่อง เชิญไปร่วมพิธีเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 ลงวันที่ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2502, หน้า 27.

[137] ในหลักฐานชุดเดียวกันนี้ยังปรากฏว่าชาวต่างประเทศจองซื้อภาพอีกหลายชิ้น อาทิ Mr. V.A. Avilla ทำงานที่สำนักงานใหญ่ธนาคารกรุงเทพ จองภาพของ ดำรง วงศ์อุปราช เลิศ พ่วงพระเดช และมาโนช กงกะนันทน์ ขณะที่ Mr.Herbert B. Smith จองภาพของทวี รัชนีกร เช่นเดียวกับ Mrs.Raymond White ที่จองภาพของชลูด นิ่มเสมอ และผู้อุปถัมภ์ที่สำคัญอีกผู้หนึ่งขณะนั้น คือ บาทหลวง “เรซ์ ซี. ดาวน์” (Ray Cloyd Downs) แห่งสำนักกลางนักเรียนคริสเตียน ได้จองภาพของสมศิลป พจนานนท์ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ และนิพนธ์ ผลิตะโกมล ด้วย อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

นายไมเคิล คุ๊ก (Mr. Michael Cook) ที่จองซื้อภาพของเฟื้อหลายภาพ[138] ไม่ต่างจากงานศิลปะไทยแบบประเพณีที่เป็นที่สนใจของชนชั้นนำและข้าราชการไทยเช่นกัน[139] อาจกล่าวได้ว่า การจำหน่ายผลงานจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 นี้เริ่มแสดงถึงนิมิตรหมายที่ดีขึ้น แม้จะยังไม่ปรากฏหน่วยงานของรัฐบาลหน่วยใดจัดสรรค์เงินงบประมาณส่วนหนึ่งมาซื้อผลงานไปตกแต่งอาคารสถานที่ตามที่ศิลป พีระศรี มุ่งหมายไว้ก็ตาม[140]

ใน พ.ศ. 2504 ปรากฏข้อเขียนชื่อ “Comment on the Twelfth National Art Exhibition” หรือ “ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12” ศิลป พีระศรี สะท้อนความรู้สึกที่เต็มไปด้วยความหวัง เนื่องจากมีบริษัทห้างร้านของเอกชนเริ่มว่าจ้างศิลปินไทยเข้าไปทำงานศิลปะตกแต่งสถานที่หลายแห่ง ซึ่งหากมีการกระทำเช่นนี้อย่างไม่หยุดยั้ง เขาเชื่อว่า “ประเทศไทยก็จะมีศิลปินทำงานเป็นอิสระเป็นกลุ่มแรกขึ้นมาได้ อันเป็นสิ่งที่จำเป็นยิ่งสำหรับความเจริญก้าวหน้าของศิลป”[141] เขายังได้เสนอแนวทางต่อภาครัฐด้วยว่า “เรายังใคร่ที่จะได้เห็นกระทรวงทบวงกรมต่างๆ ได้มีงบประมาณสักก้อนหนึ่ง สำหรับซื้องานศิลปกรรมไว้ตกแต่งอาคารสถานที่ราชการอีกด้วย

---

[138] เฟื้อ หริพิทักษ์ จำหน่ายงานได้หลายชิ้นจากการแสดงครั้งนี้ โดยปรากฏว่า “ศาสตราจารย์ศิลป จองภาพชื่อ ในเมือง (800 บาท) ผู้หญิงเปลือย (2,000 บาท) องค์ประกอบ (4,000 บาท) และบ้านชาวประมง (800 บาท) ส่วนมีเซียมจองภาพชื่อ เงาแดด ปลาทะเล 3 หัว และกระท่อมชาวประมง ราคาภาพละ 800 บาท ขณะที่นายไมเคิล คุ๊กจองภาพชื่อ Studioditesta (500 บาท) อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 107.

[139] มีหลักฐานแสดงว่า วันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2502 มีผู้เข้าชมงานถึง 536 คน ในวันนั้น “พระยาวิทูรธรรมพิเนตุ จองซื้อหีบบุหรี่ลายรดน้ำ ของ ล้อม แก้วมงคล, พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนครสวรรค์ศักดิ์พินิต จองภาพพิมพ์แกะไม้ชื่อ ตะกร้อ ของ มานิตย์ ภู่อารีย์ และภาพพิมพ์แกะไม้ชื่อ “ไก่แจ้” ของ ประหยัด พงษ์ดำ ส่วน ม.ล.ปิ่น มาลากุล รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ จองซื้อ ตู้พระธรรมลายรดน้ำขนาดเล็กและหีบบุหรี่ลายรดน้ำ ของล้อม แก้วมงคล…ขณะที่ในวันที่ 20 กุมภาพันธ์ พล.ต.ต.เนื่อง อาขุบุตร จองพระพุทธรูปแบบสุโขทัย จำนวน 3 รูป (รูปละ 1,500 บาท)ของ ชูชัย พระขรรค์ชัยไปด้วย” อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 57,107.

[140] แม้จะไม่มีหลักฐานปรากฏว่าหน่วยงานของรัฐซื้อผลงาน แต่สำหรับชาวต่างประเทศ บรรยากาศการซื้อผลงานยังคงเป็นที่สนใจเช่นเดิม ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี ใน พ.ศ. 2506 ได้ปรากฏการรายงานของ “เทพ” (นามปากกา) ในหนังสือพิมพ์ สยามนิกร (ฉบับวันที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2506) บางส่วนว่า “…ฝรั่งเหล่านี้เป็นแฟนตั้งแต่เช้า พอเปิดประตู หอศิลป ก็ก้าวพรวด ๆ เข้าไปรีบจองภาพเขียนรูปโน้นรูปนี้ราวกับได้ซื้อทองคำราคาถูก ภายในวันแรกที่เปิดแสดงมีภาพขายได้ 22 ภาพ เป็นเงินถึง 26,850 บาท แหม่มคนหนึ่งกระหยิ่มยิ้มย่อง เมื่อได้ภาพรางวัลที่หนึ่งด้วยราคาถูกอย่างน่าตกใจเพียง 600 บาท เท่านั้น…” อ้างจาก จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ, หน้า 26.

[141] ศิลป พีระศรี, “ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2504), หน้า 10.

เพราะการปฏิบัติดังกล่าวนี้ได้กระทำกันอยู่เป็นปกติในหลายประเทศ และคงจะได้ประโยชน์ไม่น้อย ถ้าหากจะมีการปฏิบัติทำนองนี้ในประเทศไทยบ้าง"[142] เช่นเดียวกับหอศิลปะสมัยใหม่ที่ศิลป พีระศรี กล่าวว่าเป็นสิ่งแรกที่ชาวต่างประเทศถามว่าประเทศไทยมีขึ้นหรือยัง ซึ่งเขาได้แต่เพียงตอบซ้ำๆ เสมอว่า "เสียใจ เสียใจจริง เรายังไม่มีหอศิลปสมัยใหม่"[143]

ปัญหาการไม่มีหอศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยขณะนั้นวิเคราะห์ได้ว่า คือปัญหาที่สืบเนื่องมาจากการที่ยังไม่มีการเริ่มซื้อผลงานศิลปะเพื่อสะสมของภาครัฐและภาคเอกชนไม่มากก็น้อย ทั้งนี้ปรากฏคำกล่าวจาก ดำรง วงศ์อุปราช ว่า ใน พ.ศ. 2499 ศิลป พีระศรี คือผู้ริเริ่มด้วยการเปิดห้องทำงานเล็กๆ ของเขาให้กลายเป็นหอศิลป์ "โดยนำรูปของลูกศิษย์มาติดอย่างไม่เป็นทางการและนำออกมาขายเมื่อมีแขกต่างประเทศมาเยี่ยม เพื่อช่วยลูกศิษย์ที่ไม่มีทุนการศึกษา และในขณะที่ไม่มีใครนิยมสะสมผลงานศิลปะ ศาสตราจารย์ศิลปยังเป็นคนแรกที่ควักเงินส่วนตัวซื้อผลงานศิลปะเอง"[144]

แม้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะไม่สามารถขายผลงานได้มากตามที่ศิลป พีระศรี หวัง แต่มิได้หมายความว่า การขายผลงานศิลปะนอกพื้นที่การประกวดจะหยุดนิ่ง เนื่องจากในช่วงต้นทศวรรษ 2500 นักศึกษาศิลปะ โดยเฉพาะมหาวิทยาลัยศิลปากรหารายได้พิเศษด้วยการวาดภาพและนำไปขายให้แก่ชาวต่างประเทศที่เข้ามาทำงานในประเทศไทย โดยมากเป็นกลุ่มฝรั่งที่ทำงานสถานทูตหรือเป็นครูสอนภาษาอังกฤษในสถาบันภาษา เป็นต้น ประพันธ์ ศรีสุตา กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า "ดำรง วงศ์อุปราช ถือเป็นคนหนึ่งที่มีพื้นฐานการใช้ภาษาอังกฤษดี เขาสามารถสื่อสารกับฝรั่งได้ มีฝรั่งรู้จักดำรงส่วนหนึ่งมาจากชื่อเสียงที่เขาเริ่มได้รับจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดำรงเป็นคนหนึ่งที่สามารถขายภาพให้แก่ฝรั่งในราคาที่ค่อนข้างสูงมากในสมัยนั้นคือ รูปละ 150-300 บาท ทั้งนี้ภาษาอังกฤษถือเป็นเครื่องมือสำคัญที่นักศึกษาหรือศิลปินขณะนั้นจะใช้ประโยชน์ในการขาย

---

[142] มิใช่แต่เฉพาะการจำหน่ายผลงานเท่านั้น เพราะในขณะที่ศิลปินไทยจำนวนหนึ่งเริ่มมีโอกาสได้แสดงผลงานในต่างประเทศ ดังในกรณีที่มหาวิทยาลัยศิลปากรส่งผลงานภาพพิมพ์ของศิลปินไทยไปแสดงยังเยอรมนี สหรัฐอเมริกา และญี่ปุ่น แต่ทางมหาวิทยาลัยก็ "ให้ความร่วมมือได้ไม่มากพอ เนื่องจากขาดเงินอุดหนุนสำหรับใช้จ่ายในการนี้ ดูเพิ่มเติมได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 10.

[143] เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

[144] ดำรง วงศ์อุปราช "การเสวนาเรื่องหอศิลป์ในประเทศไทย : วันพุธที่ 29 พฤษภาคม 2539," สรุปผลการเสวนาเรื่อง หอศิลป์ในประเทศไทย : มุมมองต่างๆ (กรุงเทพฯ: ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์และฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 17.

งานศิลปะ เพราะกลุ่มผู้ซื้อชาวไทยยังมีน้อยมาก เทียบกับชาวต่างชาติที่มีวัฒนธรรมในการชมงานศิลปะหรือซื้อผลงานศิลปะไปประดับตกแต่งบ้านเรือน"[145]

ความหวังของศิลป พีระศรี เรื่องหอศิลปะสมัยใหม่เพื่อสนับสนุนการทำงาน การแสดงงาน หรือการสะสมผลงานของศิลปินเริ่มมีขึ้นจากข้อเขียนชื่อ "ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12" ศิลป พีระศรี เขียนตัดพ้อถึงความไม่สนใจของภาครัฐต่อการสร้างหอศิลปะสมัยใหม่ดังที่หยิบยกมาแล้วข้างต้น ใน พ.ศ. 2504 ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้ว่าการธนาคารแห่งประเทศไทยและผู้อำนวยการสำนักงานเศรษฐกิจการคลังได้อ่านข้อเขียนนี้และได้เดินทางมาพบศิลป พีระศรี ด้วยตนเองและต่อมาได้เชิญไปพบที่สำนักงบประมาณ "เพื่อให้ความช่วยเหลือด้านงบประมาณกึ่งหนึ่ง อีกกึ่งหนึ่งให้คนในวงการศิลปะรณรงค์ทำกิจกรรมหางบประมาณมาสมทบ รวมทั้งวางแผนการสร้างหอศิลปะที่สมบูรณ์แบบขึ้นในประเทศไทยบริเวณสนามเสือป่า ซึ่งต่อมาเกิดปัญหาขัดข้อง จึงไม่สามารถสร้างหอศิลปะในบริเวณดังกล่าวได้[146] แต่การดำเนินการเริ่มต้นอย่างจริงจังของ ดร.ป๋วย ครั้งนี้ ทำให้ต่อมาได้เกิดหอศิลปะสมัยใหม่ขึ้นด้วยการสนับสนุนจาก ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ ดำรง วงศ์อุปราช พีระ พัฒนะ พีระ เดช และบุคลากรในวงการศิลปะอีกจำนวนมากที่ก่อให้เกิดการจัดตั้ง "หอศิลป พีระศรี" ขึ้นที่ซอยอรรถการประสิทธิ์ ถนนสาธร ตั้งอยู่ในที่ดินของมูลนิธิจุมภฏ – พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ทั้งนี้ ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ ถือเป็นบุคคลที่สนใจวงการศิลปะอย่างมาก เขาคือผู้หนึ่งที่เดินทางมาชมนิทรรศการและซื้อผลงานศิลปะบางส่วนของศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วยเงินส่วนตัวเพื่อไปติดตั้งภายในอาคารของธนาคารแห่งประเทศไทยด้วย แม้ในขณะนั้นธนาคารกลางของรัฐบาลแห่งนี้จะไม่ได้มีงบประมาณมาซื้อผลงานศิลปะก็ตาม แต่อาจกล่าวได้ว่า เพราะคุณูปการของ ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ ธนาคารแห่งประเทศไทยจึงนับได้ว่าเป็นหน่วยงานราชการหน่วยแรกที่มีผลงานศิลปะสะสมอย่างชัดเจน

ปัญหาการจำหน่ายผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี มิได้มีข้อสรุปถึงแนวทางการแก้ปัญหาอย่างเด่นชัดและเป็นรูปธรรม ปัญหานี้จึงสั่งสมไปจนกระทั่งศิลป พีระศรี เสียชีวิต และไม่ทันได้เห็นความสำเร็จของการก่อตั้งหอศิลป พีระศรี ใน พ.ศ. 2517 รวมถึงตลาดการค้างานศิลปะที่เติบโตขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา ในส่วนถัดไปจะกล่าวถึงการรวมตัวของภาคเอกชนเพื่อเคลื่อนไหวทางศิลปะและจัดประกวดศิลปกรรมใน

---

[145] ประพันธ์ ศรีสุตา, "สัมภาษณ์ 25 มกราคม พ.ศ. 2555.

[146] อำนาจ เย็นสบาย, ศิลปพิจารณ์ (กรุงเทพฯ: ศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2552), หน้า 229.

ทศวรรษ 2490 น่าสนใจที่เวทีการประกวดของเอกชน แสดงให้เห็นถึงความพยายามผสานทั้งงานศิลปะบริสุทธ์และศิลปะเชิงพาณิชย์ได้แสดงร่วมในพื้นที่เดียวกัน

4.4 การแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม: การประกวดศิลปกรรมของเอกชนกับพื้นที่ของการรอมชอมกันระหว่างศิลปะบริสุทธิ์และศิลปะเชิงพาณิชย์

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้กลายเป็นแม่แบบของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยนับตั้งแต่ทศวรรษ 2490 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน หลักฐานที่ยืนยันถึงเรื่องนี้เริ่มปรากฏขึ้นกลางทศวรรษ 2490 ดังกรณีของ การแสดงศิลปกรรมของ จิตรกร ปฏิมากรสมาคม (Society of Painters and Sculptors) ที่จัดขึ้นโดยองค์กรทางศิลปะของภาคเอกชน แม้จะมีผู้คนบางส่วนจากภาครัฐเข้ามาร่วมในสมาคมด้วย แต่ไม่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ การจัดงานจึงเป็นการร่วมระดมทุนจากภาคเอกชนเพื่อมาใช้จัดกิจกรรมการประกวดครั้งนี้ ถึงกระนั้น แม้การประกวดศิลปกรรมนี้จะได้รับอิทธิพลเชิงรูปแบบมาจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งในเรื่องการจัดตั้งคณะกรรมการจัดงาน คณะกรรมการตัดสินผลงาน การกำหนดให้มีเหรียญรางวัลหรือการจัดแสดงนิทรรศการผลงานหลังการตัดสินผ่านไป แต่อีกด้านหนึ่ง การประกวดของสมาคมนี้ได้ดำเนินการเพิ่มเติมในส่วนที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมิได้เปิดให้อย่างเต็มที่ นั่นคือ การเปิดพื้นที่ให้กับงานศิลปะกลุ่มงาน “พาณิชย์ศิลป์” (commercial art)[147] ซึ่งมิได้มีพื้นที่แสดงนิทรรศการเผยแพร่

[147]ต้องกล่าวว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงต้นมีการกำหนดให้ประกวดผลงานประเภท “ศิลปะประยุกต์” เช่นกัน แต่ศิลป พีระศรี กลับแสดงทัศนะชัดเจนถึงจุดมุ่งหมายของการแสดงในบทความชื่อ “วิจารณ์ศิลปกรรมลางชิ้นในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่กรมศิลปากรเมื่อวันที่ 11 กุมภาพันธ์ ถึงวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2492” ใน นิตยสาร ศิลปากร ฉบับเดือนเมษายน พ.ศ. 2492 ตอนหนึ่งว่า “ไม่ได้มุ่งที่จะแสดงศิลปกรรมชนิดที่ผลิตสร้างขึ้นเป็นพาณิชย์ศิลป์เพื่อให้ถูกใจแก่คนทั่วไป แต่เป็นศิลปกรรมชนิดที่ถอดเอาความรู้อันเกิดจากอารมณ์และปัญญาความคิดของผู้สร้างให้สำแดงปรากฏออกมา” ทั้งนี้เมื่อพิจารณาผลงานที่ได้รางวัลประเภท “ศิลปะประยุกต์” กับศิลปะบริสุทธิ์ประเภทอื่นกลับไม่ค่อยต่างกันเท่าใดนัก ในกรณีนี้ศิลป พีระศรีนำเอาประติมากรรมที่ได้รางวัลประเภทศิลปะประยุกต์ชื่อ “โอบอุ้มปทุมมา” ของ ปิยะ ชวนเสถียร มาเปรียบเทียบกับรูปปั้นของ แสวง สงฆ์มั่งมี ซึ่งทั้งสองเป็นศิลปะแบบ “เหมือนจริง” เช่นกัน แต่ในทัศนะของศิลป พีระศรี เห็นว่ารูปของปิยะ ผู้สร้างมุ่งหมายที่จะให้เป็นรูปที่งดงามเจริญตาเจริญใจ เพื่อมีไว้สำหรับตกแต่งประดับเคหสถานบ้านเรือน ขณะที่รูปของแสวงแสดงออกมาอย่างศิลปบริสุทธิ์ (pure art) คือ มุ่งเอาอารมณ์เป็นใหญ่ไม่มีความหมายเพื่อประโยชน์อย่างอื่น ผู้ศึกษามองว่า การกำหนดนิยามเรื่องความแตกต่างระหว่างศิลปะประยุกต์กับศิลปะบริสุทธิ์ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรีนี้ ค่อนข้างมีปัญหาพอสมควร

ผลงานอย่างเป็นทางการหลังจาก “กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน” ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ต้องยุติบทบาทไป การแสดงนิทรรศการครั้งนี้คือ การประกวดศิลปกรรมนอกเวทีของรัฐที่ภาคเอกชนและบุคลากรของรัฐบางส่วนเข้ามาทำกิจกรรมร่วมกันเพื่อส่งเสริมศิลปะในฐานะวัฒนธรรมของชาติ ขณะเดียวกัน บทบาทที่เพิ่มขึ้นคือ ความพยายามสร้างพื้นที่ในลักษณะที่มีการรอมชอมกันระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับพาณิชย์ศิลป์ด้วยการเปิดให้ประกวดศิลปะในประเภทเดียวกันกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและเพิ่มการประกวดงานประเภทพาณิชย์ศิลป์ขึ้น อีกทั้งยังติดราคาจำหน่ายผลงานในการแสดงอย่างชัดเจนดังที่จะกล่าวถึงต่อไป

จิตรกร ปฏิมากรสมาคม ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2493 โดยการริเริ่มของ ชิต เหรียญประชา ประติมากรและเจ้าของร้าน ช.ช่าง บริเวณถนนตะนาว ผู้แตกต่างจากศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่วนใหญ่ เนื่องจากชิตไม่ได้ศึกษาที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรมหรือมหาวิทยาลัยศิลปากรโดยตรง ทั้งยังทำงานเอกชนมิได้เป็นข้าราชการในตำแหน่งอาจารย์ดังเช่นศิลปินชั้นเยี่ยมจำนวนมาก แต่มีบทบาทอย่างมากต่อแวดวงประติมากรรมในประเทศไทย สมาคมนี้เริ่มแรกมีกรรมการผู้ก่อตั้งสมาคมจำนวน 6 คน ประกอบด้วย พระยาอนุมานราชธน พ.ท.หลวงรณสิทธิพิชัย ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี หลวงนฤมิตรเรขการ เปรื่อง แสงเถกิง และชิต เหรียญประชา ชิตได้ทำเรื่องขออนุญาตจัดตั้งสมาคมหรือองค์การจาก “สภาวัฒนธรรมแห่งชาติ” ตามเลขคำขอที่ 911/2493 และได้รับเลขอนุญาตที่ 3620/2493 เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ. 2493 โดยการจดทะเบียนขอตั้งสมาคมนี้ ทางสภาวัฒนธรรมแห่งชาติได้กำหนดให้ผู้ขอจดทะเบียนต้องระบุวัตถุประสงค์ของการจัดตั้งสมาคมหรือองค์การด้วย จากเอกสารใบอนุญาตจัดตั้งสมาคมหรือองค์การทำให้ทราบว่า ชิตระบุวัตถุประสงค์ของการจัดตั้งสมาคมไว้ 3 ข้อ เพื่อให้จิตรกรและปฏิมากรแห่งประเทศได้มีโอกาส “1. พบปะสนทนาแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นซึ่งกันและกัน 2. สมานความสามัคคี 3. ช่วยกันส่งเสริมศิลปของชาติให้เจริญก้าวหน้า ทั้งนี้โดยไม่เกี่ยวข้องกับการเมือง”[148] สมาคมได้ระบุที่ตั้งของสำนักงานคือ ร้าน ช.ช่าง ถนนบ้านตะนาว อำเภอพระนคร จังหวัดพระนคร ที่ชิตเป็นเจ้าของนั่นเอง

เนื่องจากผลงานทั้งสองประเภทนี้เมื่อพิจารณาดูจากหลักฐานแล้วพบว่ามีรูปแบบที่ไม่แตกต่างกันนัก, ดูเพิ่มเติมได้ใน, วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548), หน้า 241.

[148] “ใบอนุญาตจัดตั้งสมาคมและองค์การ เลขที่ 3620 / 2493 ของจิตรกร ปฏิมากรสมาคมนี้ ได้ถูกนำมาตีพิมพ์ใน หนังสือที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายชิต เหรียญประชา (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและครอบครัวเหรียญประชา, 2537), หน้า 106.

สนิท ดิษฐพันธ์ ศิลปินร่วมยุคสมัยกับชิตให้รายละเอียดเพิ่มเติมโดยสรุปได้ว่า จิตรกรปฏิมากรสมาคมไม่เก็บเงินจากสมาชิกเลยเป็นผลทำให้สมาคมนี้อยู่ไม่ยืนยาวเพราะไม่มีเงินสนับสนุน แต่เริ่มต้นคุณชิตเป็นผู้หาเงินก่อตั้ง โดยได้จากการจัดการแสดงการกุศลที่ศาลาเฉลิมไทย พวกเราใช้ร้านคุณชิตเป็นหลักในการดำเนินงานของสมาคม รวมถึงการพิมพ์ดีด ออกหนังสือเอกสารต่างๆ เนื่องจากไม่เก็บเงินและยังไม่มีโครงการจัดการประกวดที่ใด เพราะต่างคนก็มีงานมากมาย การประชุมสมาคมก็มีเพียงไม่กี่ครั้ง[149] แม้จะจัดประชุมเพียงไม่กี่ครั้ง แต่สมาคมได้ดำเนินกิจกรรมที่สำคัญคือ การจัดนิทรรศการศิลปกรรมของสมาคมครั้งแรกใน พ.ศ. 2493 ณ โรงภาพยนตร์แกรนด์ วังบูรพา น่าเสียดายยิ่งว่า หลักฐานจากการแสดงครั้งแรกมิได้หลงเหลือให้ได้ศึกษาในปัจจุบัน นอกจากนี้ใน พ.ศ. 2495 “ชิตยังได้เชิญ ม.จ.หญิงพิไลยเลขา ดิศกุล มาเป็นประธานสมาคมและปีเดียวกันยังเชิญบุคคลสำคัญทางการเมืองอย่างนายควง อภัยวงศ์ อดีตนายกรัฐมนตรี มาที่ร้าน ช.ช่าง เพื่อให้ศิลปินสมาชิกของสมาคมทำการสเก็ตซ์ภาพและวาดภาพใบหน้าของนายควงอีกด้วย”[150] ใน พ.ศ. 2496 สมาคมได้จัดการแสดงศิลปกรรมขึ้นอีกครั้ง ครั้งนี้ถือเป็นการแสดงครั้งที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก หลักฐานชั้นต้นที่อธิบายถึงการแสดงครั้งนี้คือสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมที่ถือเป็นเอกสารทางประวัติศาสตร์ของวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยที่หายากในปัจจุบัน

การแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม ครั้งที่สองจัดขึ้นระหว่างวันที่ 1-15 ตุลาคม พ.ศ. 2496 ณ ชั้น 2 ของโรงภาพยนตร์แกรนด์ วังบูรพา ถือได้ว่าเป็นการแสดงศิลปะสมัยใหม่ของประเทศไทยกลุ่มที่สองที่ภาคเอกชนจัดขึ้นโดยใช้พื้นที่ของโรงภาพยนตร์ที่มีขนาดใหญ่มาเป็นสถานที่จัดนิทรรศการ เพราะก่อนหน้านี้ในช่วงกลางทศวรรษ 2480 กลุ่มจักรวรรดิศิลปินเคยใช้ศาลาเฉลิมกรุงเป็นที่จัดแสดงนิทรรศการศิลปะมาครั้งหนึ่งแล้ว วัตถุประสงค์ของการจัดแสดงนอกจากจะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการจัดตั้งสมาคมแล้ว ยังเพื่อให้เป็น “การสอดคล้องต้องกันกับนโยบายของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ” อีกด้วย การแสดงครั้งนี้มิได้นำผลงานที่ส่งทั้งหมดมาจัดแสดงเฉกเช่นการแสดงศิลปกรรมของกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน แต่นำรูปแบบของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาใช้ กล่าวคือ การจัดประกวด หลังจากนั้นจึงนำผลงานที่ได้รางวัลหรือได้รับคัดเลือกมาจัดแสดงนิทรรศการให้สาธารณชนเข้าชมนั่นเอง การแสดงแบ่งประเภทของผลงานศิลปกรรมออกเป็น 8 ประเภท ประกอบด้วย “1. จิตรกรรมไทยแบบโบราณ 2. จิตรกรรมในแผนใหม่ 3. ปฏิมากรรม 4. วาดเขียน 5.ภาพประกอบเรื่อง 6. ประยุกต์ศิลป 7.พานิชศิลป

---

[149] อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 7-8.

[150] Apinan poshyananda, Modern art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p.51.

8.ภาพถ่าย"[151] สมาคมมีการแบ่งคณะกรรมการออกเป็น 3 ชุดด้วยกันเพื่อจัดการประกวดครั้งนี้ ชุดที่ 1 คือ คณะกรรมการผู้ตัดสิน จำนวน 7 คน[152]

กรรมการชุดที่ 2 จัดตั้งขึ้นพิเศษเพื่อทำหน้าที่พิจารณาตัดสินงานประเภท "ภาพถ่าย" เป็นการเฉพาะ มีจำนวน 4 คน ประกอบด้วย ระบิล บุนนาค[153] รัตน์ เปสตันยี[154] นายห้างวิจิตรจำลอง (เจ้าของห้างถ่ายภาพวิจิตรสตูดิโอ ร้านถ่ายภาพชื่อดังที่สนับสนุนงบประมาณในการแสดงครั้งนี้ด้วย) คนสุดท้าย คือ ม.จ.ศุกรวรรณดิศ ดิศกุล[155] กรรมการชุดสุดท้าย คือ คณะกรรมการจัดงาน

---

[151] สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม 2496 (กรุงเทพฯ: จิตรกร ปฏิมากรสมาคม, 2496), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[152] ประกอบด้วย พระยาเทวาธิราช ผู้ดำรงตำแหน่งประธานสำนักวัฒนธรรมสาขาศิลปกรรม พันโท หลวงรณสิทธิพิชัย อธิบดีกรมศิลปากร ศิลป พีระศรี และหลวงวิศาลศิลปกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร เหม เวชกร จิตรกรนักวาดภาพประกอบหนังสือและนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง ชิต เหรียญประชา ศิลปินและผู้ก่อตั้งสมาคม ฯ คนสุดท้ายคือ มิสเตอร์ ยอรช ชาวต่างประเทศที่ในหลักฐานชั้นต้นมิได้บอกรายละเอียดใดๆ ไว้ นอกจากนี้ยังใส่เครื่องหมาย ? ต่อท้ายชื่ออีกด้วย แสดงว่า อาจเข้ามามีส่วนร่วมกับทางสมาคมเพียงเล็กน้อยในช่วงระยะเวลาสั้น จนกรรมการสมาคมไม่ทราบรายละเอียดมาก, อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[153] ระบิลคือเจ้าของร้านถ่ายภาพชื่อ "ร.บุนนาค" ถนนสีลม ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2480 เขาศึกษาที่ประเทศสิงคโปร์อยู่ 7 ปี และสนใจศึกษาวิชาถ่ายภาพจากตำราต่างประเทศจนมีความเชี่ยวชาญ ต่อมาได้เป็นอาจารย์พิเศษในแผนกวิชาช่างภาพ วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ ฯ อีกด้วย, ดูเพิ่มเติมใน, สุมิตรา ขันตยาลงกต, "ภาพถ่ายของระบิล บุนนาค จะบันทึกประวัติศาสตร์ไว้ชั่วกาลนาน," ผลงานภาพจิตรศิลป์ของครู (กรุงเทพฯ: สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพฯ แผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์, 2546), หน้า 34.

[154] รัตน์เริ่มสร้างภาพยนตร์ไทยขนาดสั้นตั้งแต่ พ.ศ.2480 หลังจากนั้นมีผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวหลายเรื่องที่ประสบความสำเร็จ จบการศึกษาด้านวิศวกรรมเครื่องกล จากมหาวิทยาลัยลอนดอน ประเทศอังกฤษ เมื่อ พ.ศ. 2475 รัตน์สนใจถ่ายภาพอย่างจริงจัง ขนะเลิศการประกวดภาพถ่ายหลายครั้งขณะศึกษาอยู่ที่อินเดียในวัยเยาว์และขณะศึกษาที่อังกฤษยังเป็นสมาชิกของ Royal Photographic society อีกด้วย รัตน์เข้าสู่วงการภาพยนตร์ไทยโดยเริ่มจากตำแหน่งช่างภาพจากการชักชวนของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล นอกจากนั้น รัตน์ยังเขียนบทภาพยนตร์และก่อตั้งบริษัท หนุมานภาพยนตร์ ของตนเองด้วย, ดูเพิ่มเติมได้ใน สุมิตรา ขันตยาลงกต, "ตะกร้าผงคือครูที่วิเศษที่สุด รัตน์ เปสตันยี," เล่มเดียวกัน, หน้า 49-53.

[155] พระโอรสในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าดิศวรกุมาร กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับหม่อมแสง ทรงอยู่ในวงการภาพยนตร์ตั้งแต่ช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง ทรงรับตำแหน่งช่างภาพและผู้กำกับภาพ ผลงานที่โดดเด่นและเกี่ยวข้องกับรัฐอย่างมากคือ ทรงกำกับภาพในภาพยนตร์ไทยชื่อ "รวมไทย" ซึ่งรัฐบาลโดยกรมสาธารณสุขและกรมรถไฟได้สนับสนุนให้จัดสร้างขึ้นเพื่อปลุกระดมให้ประชาชนเรียกร้องดินแดนคืนจากฝรั่งเศส นอกจากนี้ทรงเป็นผู้ก่อตั้ง บริษัท ปรเมรุภาพยนตร์ อีกด้วย.

ทำหน้าที่จัดประกวดและแสดงนิทรรศการผลงานครั้งนี้ มีจำนวน 14 คน[156] ส่วนใหญ่คือศิลปินและอาจารย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากร (มีบางคนเช่น แสงอรุณ รัตนกสิกร คืออาจารย์สถาปัตยกรรมศาสตร์จาก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) หลายคนมีบทบาทในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ นอกจากนี้ยังมีกรรมการจากชุดที่ 1 และ 2 บางส่วนเข้าร่วมด้วย

เป็นที่น่าสังเกตว่า หนึ่งในคณะกรรมการชุดนี้ มี ประยูร อุลุชาฎะ (ใช้นามปากกา น.ณ. ปากน้ำ) เป็นกรรมการและเลขานุการด้วย ประยูรภายหลังคือนักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักวิจารณ์ที่มีชื่อเสียง ในช่วงทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา เขาเสนอว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือการแสดงศิลปกรรมที่แท้จริง กล่าวคือเป็นพื้นที่ที่จัดแสดงผลงานศิลปะบริสุทธิ์ ขณะที่การแสดงศิลปกรรมของกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน ซึ่งเปิดกว้างให้แก่งานศิลปะหลายประเภท โดยเฉพาะในกลุ่มพาณิชย์ศิลป์นั้นไม่เป็นการแสดงศิลปกรรมที่แท้จริง อย่างไรก็ตาม แม้ว่าสมาคมจะเปิดกว้างให้แก่งานในกลุ่มพาณิชย์ศิลป์มากก็ตาม แต่สำหรับทัศนะของประยูร “จุดประสงค์ใหญ่ของสมาคม ก็คือการแสดงผลงานศิลปบริสุทธิ์”[157] ประยูรยังเสนอว่า การที่สมาคมมิได้จัดแสดงศิลปบริสุทธ์เพียงอย่างเดียว แต่จัดแสดงศิลปประยุกต์ด้วยนั้น เพราะว่า “ศิลปประยุกต์นั้นเปรียบเสมือนผู้ติดตามการเคลื่อนไหวของศิลปบริสุทธิ์อยู่ตลอดเวลาจึงได้มีความเกี่ยวพันกันอย่างใกล้ชิด”[158]

การรอมชอมกันระหว่างศิลปบริสุทธ์กับพาณิชย์ศิลป์ในพื้นที่การแสดงของสมาคม เฉพาะในทัศนะของประยูรจึงเป็นการรอมชอมที่มีศิลปบริสุทธิ์เป็นหลักใหญ่โดยมีศิลปประยุกต์หรือศิลปะกลุ่มพาณิชย์ศิลป์เป็นผู้ตามเท่านั้น ถึงกระนั้น หากย้อนไปที่วัตถุประสงค์ในการก่อตั้งสมาคมและพื้นหลังในอาชีพของชิต เหรียญประชาแล้ว ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า น่าจะเกิดจากความตั้งใจของเขาที่ต้องการให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ความคิดเห็นซึ่งกันและกัน และร่วมกันส่งเสริมศิลปของชาติให้ก้าวหน้ามากกว่าที่จะมีศิลปะประเภทใดเป็นผู้นำหรือผู้ตามหากแต่ต้องเอื้อไปด้วยกัน เพราะอย่างที่ทราบว่า แม้ชิตจะทำงานประติมากรรมสร้างสรรค์อันถือเป็นงานศิลปะบริสุทธิ์ส่งเข้า

---

[156] ประกอบด้วย 1.ชิต เหรียญประชา 2.สิทธิเดช แสงหิรัญ 3.เหม เวชกร 4.แสงอรุณ รัตนกสิกร 5. แสวง สงฆ์มั่งมี 6. พนม สุวรรณบุณย์ 7.ทวี นันทขว้าง 8. ระบิล บุนนาค 9.อุรา สุนทรศารทูล 10.บุญยัง แสนสมรส 11.ฟุ้ง ฟุ้งศิลป 12.สวัสดิ์ ตันติสุข 13. อุดร ฐาปโนสถ 14.ประยูร อุลุชาฎะ เป็นกรรมการและเลขานุการ, ดู สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม 2496, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[157] ประยูร อุลุชาฎะ, “ความสัมพันธ์ในการแสดงศิลปและประชาชน,” หนังสือที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายชิต เหรียญประชา, หน้า 89.

[158] เรื่องเดียวกัน, หน้า 89.

ประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างต่อเนื่อง แต่อาชีพหลักที่มีคุณค่าเช่นกันของเขาเกี่ยวข้องกับงานศิลปะเชิงพาณิชย์ตามโจทย์ของผู้ว่าจ้างอย่างมิอาจปฏิเสธได้

ในสูจิบัตรของการแสดง พ.ศ. 2496 ระบุว่ามีผู้ส่งงานเข้าร่วมประกวดจำนวนมาก แผนกจิตรกรรม มีผู้ส่งจำนวน 83 ชิ้น แผนกพาณิชย์ศิลป์ จำนวน 6 ชิ้น แผนกประติมากรรม จำนวน 8 ชิ้น แผนกศิลปประยุกต์ จำนวน 8 ชิ้น ทั้งหมดคืองานชื่อ “ลายผ้า” ของ ประสงค์ ปัทมานุช เพียงผู้เดียว แผนกวาดเขียน จำนวน 16 ชิ้น แผนกภาพแทรก จำนวน 11 ชิ้น และแผนกภาพถ่าย จำนวน 150 ชิ้น โดยรางวัลแต่ละประเภทมีการระบุเป็นชนิดเหรียญรางวัลตามแบบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ รางวัลแผนกจิตรกรรมมี 7 รางวัล[159] รางวัลแผนกปฏิมากรรมมี 2 รางวัล[160] รางวัลแผนกวาดเขียน (monochrome) หรือเรียกอีกอย่างว่างานวาดเส้น (drawing) มี 3 รางวัล[161]

ขณะที่ผู้ได้รางวัลแผนกพานิชยศิลป (commercial art) มีจำนวน 3 รางวัล[162] ผู้ได้รางวัลแผนกภาพแทรก (illustrate) มี 3 รางวัล[163] ผู้ได้รางวัลแผนกภาพจิตรกรรมไทยโบราณ[164] และสำหรับประเภทสุดท้ายคือ รางวัลแผนกภาพถ่าย (photography) มีผู้ได้รางวัล 13 รางวัล[165]

---

[159] รางวัลที่หนึ่ง เกียรตินิยมเหรียญทองประเภทจิตรกรรม มีจำนวน 2 ชิ้น คือ ภาพ “ใคร” โดย ดนัย ปฏิรูปานุสรณ์ และ ภาพ “ภาพนิ่ง” โดย นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์ รางวัลที่สอง เกียรตินิยมเหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม มีจำนวน 3 ชิ้น คือ ภาพ “ดอกไม้” โดย ปราณี ศรีวิภาค ภาพ “อะไร” โดย ดนัย ปฏิรูปานุสรณ์ และ ภาพ “น้ำตกนางรอง” โดย อภัย ศรดันท์ รางวัลที่ 3 เกียรตินิยมเหรียญทองแดง มีจำนวน 2 ชิ้น คือ ภาพ “ฤดูหนาวที่ 70” โดย น.ศ.นฤมิตร และ ภาพ “ภาพนิ่ง” โดย ฤดี เพชรชาติ ทั้งนี้สำหรับผู้ได้รางวัลที่ใช้นามแฝงว่า น.ศ.นฤมิตร นั้น ผู้ศึกษาได้ค้นพบหลักฐานเพิ่มเติมจากงานเขียนของ สุมิตรา ขันตยาลงกต เรื่อง ผลงานภาพจิตรศิลป์...ของครู (2546) ว่า เป็น น.ศ.นฤมิตร คือ นามแฝงของ นฤมล พลาวงศ์ (ศโรภาส) ซึ่งขณะส่งผลงานเข้าประกวดเป็นนักเรียนชั้นปีที่ 1 ของโรงเรียนเพาะช่าง รางวัลชมเชยประเภทนี้มีจำนวน 2 ชิ้น คือ ภาพของ ชอบ อุ่นอารีย์ และภาพของ แก้ว เปลี่ยนคารม.

[160] รางวัลที่ 2 เกียรตินิยมเหรียญเงิน คือ ผลงาน “Poor man” โดย ทรงศักดิ์ วาสนะตระกูล รางวัลที่ 3 เกียรตินิยมเหรียญทองแดง คือ ผลงาน “Mother and son” โดย ทรงศักดิ์ วาสนะตระกูล เช่นกัน อ้างจาก สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม 2496, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[161] รางวัลที่สอง เกียรตินิยมเหรียญเงิน มีจำนวน 2 ชิ้น คือ ภาพ “หญิง” โดย บุญส่ง กัลยาณพงศ์ (ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น อังคาร) และ ภาพ “เพ่งลิขิต” โดย น.ศ.นฤมิตร รางวัลที่ 3 เกียรตินิยมเหรียญทองแดง จำนวน 1 ชิ้น คือ ภาพ “Volume” โดย ชลูด นิ่มเสมอ อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[162] รางวัลที่ 1 เกียรตินิยมเหรียญทอง คือ ภาพ “เครื่องเคลือบ” โดย สังเวียน ชุ่มพาณี รางวัลที่ 2 เกียรตินิยมเหรียญเงิน คือ ภาพ “ไม้ขีด” โดย ฉันท์ สุวรรณบุณย์ รางวัลที่ 3 เกียรตินิยมเหรียญทองแดง คือ ภาพ “ยาสีฟัน” โดย เสน่ห์ (ไม่ระบุนามสกุล) อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

ภาพประกอบ 19 ตัวอย่างผลงานรางวัลเหรียญทองประเภทพาณิชย์ศิลป์"ไม้ขีด" โดย ฉันท์ สุวรรณบุณย์
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม พ.ศ. 2496.

ภาพที่ได้รางวัลและที่ส่งร่วมประกวดทั้งหมดถูกจัดแสดงบริเวณชั้น 2 ของโรงภาพยนตร์แกรนด์ ในสูจิบัตรระบุราคาผลงานแต่ละชิ้นชัดเจน มีเพียงบางชิ้นเท่านั้นที่ผู้ส่งระบุว่าไม่ขาย ราคาผลงานอยู่ระหว่าง 100 – 3,000 บาท ซึ่งในช่วงปีที่มีการประกวดของสมาคมนั้น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งประสบปัญหาการไม่สามารถจำหน่ายงานได้ก็จำต้องระบุราคาของผลงานไว้ในสูจิบัตรนิทรรศการเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[163] รางวัลที่ 2 เกียรตินิยมเหรียญเงิน คือ ภาพ “พระอิศวร” โดย สนั่น ศิลากรณ์ รางวัลที่ 3 เกียรตินิยมเหรียญทองแดง จำนวน 2 ชิ้น คือ ภาพของประภาศรี ศิริวรสาร และภาพของนพรัตน์ ลิวิสิทธิ์ อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[164] รางวัลที่ 2 เกียรตินิยมเหรียญเงิน คือ ภาพ “ต้นไม้” โดย บุญส่ง กัลป์ยาณพงศ์ และรางวัลที่ 3 เกียรตินิยมเหรียญทองแดงคือ ภาพ โดย คณะช่าง อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[165] รางวัลที่ 1 เกียรตินิยมเหรียญทอง คือ ภาพ “เมื่อน้ำหลาก” โดยปคุณ จิรชาญชัย รางวัลที่ 2 เกียรตินิยมเหรียญเงิน คือ ภาพ “สินในน้ำ” โดยอำพน ชุติรักษ์ รางวัลที่ 3 เกียรตินิยมเหรียญทองแดง คือ ภาพ “หญิง” โดยอรุณ จารุพันธุ์ และ ภาพ “รูปคน” โดย สมถวิล โอศิริ รางวัลชมเชยมี 9 รางวัล คือ ภาพ “ลุง” โดยปคุณ จิรชาญชัย ภาพ “หญิง” โดยอรุณ จารุพันธุ์ ภาพ “งานหนัก” โดยไพบูลย์ มุสิกโปดก ภาพ “เทตะกร้า” , ภาพ “Thai Mother” ภาพ “Curyes” และภาพ “Still Life” โดยไพฑูรย์ โอศิริ ภาพ “ลำเค็ญ” โดย ประชุม กาญจนวัฒน์ และภาพ “ลงสวน” โดย วิชัญ ชลานุเคราะห์ อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

ภาพประกอบ 20 จิตรกรรมไทย “ต้นไม้” โดย บุญส่ง กัลยาณพงศ์
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม พ.ศ. 2496.

เมื่อพิจารณาผลงานที่ส่งประกวดแต่ละประเภท พบว่ามีแนวทางที่ไม่ต่างกับผลงานที่เข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมากนัก กล่าวคือ ผลงานส่วนใหญ่ประกอบไปด้วยเนื้อหาหลักคือ ภาพทิวทัศน์ ภาพเหมือนใบหน้าคน ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่นำเรื่องราวจากวรรณคดีมาสร้าง ภาพหุ่นนิ่ง ภาพสถาปัตยกรรมของวัด นอกจากนั้นคือภาพงานออกแบบโฆษณาสินค้าต่างๆ ส่วนรูปแบบแสดงถึงการรับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกควบคู่ไปกับการนำเสนองานที่มีรูปแบบไทยประเพณี ที่สำคัญคือ “ปราศจากผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการเมือง” ตามวัตถุประสงค์ที่ได้จดทะเบียนจัดตั้งสมาคมไป ปฏิเสธมิได้ว่า การเลี่ยงหรือปฏิเสธความเกี่ยวข้องใดๆ กับการเมือง ในอีกด้านหนึ่งอาจถือว่าเป็นปฏิบัติการทางการเมืองชนิดหนึ่งที่สร้างความมั่นคงให้กับบุคคลหรือพื้นที่ด้วยการไม่แสดงสิ่งใดที่จะสุ่มเสี่ยงต่อการถูกกล่าวหาว่า “เป็นภัยต่อความมั่นคง”ได้ จากการวิเคราะห์ของผู้ศึกษาเท่าที่หลักฐานปรากฏ การแสดงศิลปกรรมของสมาคมแตกต่างจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเพียง 3 ประการเท่านั้น

ประการแรก การแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม จัดขึ้นโดยอาศัยทุนรอนและความร่วมมือจากภาคเอกชนเป็นหลัก มิได้มีงบประมาณแผ่นดินของรัฐบาลมาอุดหนุนเฉกเช่นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังปรากฏว่าเอกชนสนับสนุนด้วยการให้งบประมาณแลกกับการลงโฆษณาประชาสัมพันธ์ในสูจิบัตร[166] นอกจากนี้ผู้สนับสนุนสถานที่จัดงานคือ โรงภาพยนตร์แกรนด์

[166] มีสินค้าหลายประเภท อาทิ บริษัท เอกฮง จำกัด (ผู้แทนจำหน่ายสีตราทหาร) ห้องภาพวิจิตรจำลองสี่พระยา (ร่วมเป็นคณะกรรมการตัดสินภาพถ่ายด้วย) ร้านเทพประสิทธิ์ (ผู้จำหน่ายรองเท้า เครื่องสำอาง และเครื่องนอน) ห้างเอ.อาร์.ซาเลบาย สาขาเฉลิมกรุง (ผู้จำหน่ายเครื่องเขียน อุปกรณ์วาดภาพ และเครื่องใช้

เธียเตอร์ วังบูรพา ขณะที่องค์การ STEM. (Special Technical Economic Mission) หรือองค์การให้ความช่วยเหลือของประเทศสหรัฐอเมริกาสนับสนุนที่ติดตั้งภาพ (ในที่นี้เข้าใจว่าคือ บอร์ดและเครื่องมือการจัดนิทรรศการ) ไม่น่าแปลกใจนักที่องค์การนี้เข้ามาให้ความช่วยเหลือ เนื่องจากบรรยากาศช่วงสงครามเย็นขณะนั้นส่งผลให้สหรัฐอเมริกาพยายามมีบทบาทสนับสนุนกิจการหลายด้านของไทย อาทิ ด้านการทหาร การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม และการศึกษา

ประการที่สอง การแสดงศิลปกรรมของสมาคม เท่าที่ปรากฏในหลักฐานทำให้ทราบว่าคณะกรรมการจัดแสดงงานทั้งหมดที่ส่งเข้ามาประกวดโดยมิได้คัดผลงานชิ้นใดออกไม่ให้แสดง เนื่องจากผลงานทุกชิ้นมีการระบุรายละเอียดราคาจำหน่ายเกือบทุกภาพ ประกอบกับสถานที่จัดแสดงนิทรรศการคือโถงชั้น 2 ของโรงภาพยนตร์ซึ่งมีขนาดใหญ่ จึงวิเคราะห์ว่า น่าจะจัดแสดงผลงานโดยไม่มีนโยบายตัดชิ้นใดออก

ประการที่สาม คือ การแสดงศิลปกรรมของสมาคมเปิดโอกาสให้กับงานศิลปะหลายประเภท โดยเฉพาะกลุ่มงานเชิงพาณิชย์ศิลป์ ประยุกต์ศิลป์ และภาพถ่ายอย่างชัดเจน มีการเชิญผู้เชี่ยวชาญด้านงานประยุกต์ศิลป์และภาพถ่ายเข้ามาร่วมตัดสินเป็นการเฉพาะ ต่างจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เปิดพื้นที่ให้แก่งานประยุกต์ศิลป์เพียงน้อยนิด ไม่สม่ำเสมอ และโดยมากงานประยุกต์ศิลป์ที่ได้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น จากที่ปรากฏดูจะไม่แตกต่างจากงานที่ได้รางวัลประเภทจิตรกรรมเท่าใดนัก ดังในกรณีงานจิตรกรรมภาพ “วัด” ของ ประสงค์ ปัทมานุช ซึ่งกลับถูกจัดอยู่ในประเภทมัณฑนศิลป์[167] เป็นต้น

การแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคมจัดต่อไปจนถึง พ.ศ. 2500 จึงยุติบทบาทของสมาคมลง ในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพของชิต เหรียญประชา เมื่อวันจันทร์ที่ 12 ธันวาคม พ.ศ.2537 นอกจากจะตีพิมพ์ประวัติของสมาคมแล้ว ยังตีพิมพ์รายละเอียดของ

สำนักงาน) ร้านเทอดศิลป (รับทำแม่พิมพ์ ตรายาง ตราโลหะ) ร้านศิลปไทย ถนนเฟื่องนคร (รับทำงานศิลปะ งานช่างศิลป์) สำนักงานแพร่การช่าง (รับทำงานช่างศิลป์) ร้านศิลปกิจ (รับทำบล็อกแม่พิมพ์) บริษัท ทรงโอสถ จำกัด (ผู้ผลิตยาตรากุญแจ) ฯลฯ ดูเพิ่มเติมได้ใน เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[167] มาโนช กงกะนันทน์ ได้เปิดเผยไว้ภายหลังเกี่ยวกับความเห็นของศิลป พีระศรี ที่มีต่อความแตกต่างระหว่าง Decorative Art กับ Fine Arts ตอนหนึ่งว่า “ถ้าเป็นจิตรกรรมทาง Fine Arts แล้วจะให้ความรู้สึกลึกซึ้งในอีกลักษณะหนึ่ง เช่นของที่เราเห็นสกปรก น้ำครำ ตะไคร่น้ำ มีคุณค่ามีความงามในตัวของมันเองได้ ศิลปินถ่ายทอดออกมาได้ แต่ทางมัณฑนศิลป์ต้องสบายเท่านั้นจึงจะเหมาะกับการตกแต่งสถานที่... กระผมรู้สึกอึดอัดใจมากตอนนั้น ท่านถามถึงผลงานของอาจารย์ประสงค์ ปัทมานุช ว่า นายชอบไหม สวยไหม ผมก็ตอบว่า ชอบครับ สวยครับ ท่านก็ตบหลัง บอกว่า นั่นแหล่ะพอแล้ว” อ้างจาก จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุลและคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ, หน้า 22.

คณะกรรมการและผู้ได้รางวัลจากการแสดงของสมาคมใน พ.ศ. 2497 ไว้ด้วยในฐานะเอกสารชั้นรอง แม้ไม่มีการลงรูปภาพผลงานหรือปีของการประกวดแต่อย่างใด แต่ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าเป็นผลจากการประกวดของสมาคมใน พ.ศ. 2497 ด้วยการตรวจสอบรายชื่อของหนึ่งในศิลปินผู้ได้รางวัลเกียรตินิยมเหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม คือ นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์ พบว่า ในประวัติของนพรัตน์ ระบุว่าเขาเคยได้รางวัลเหรียญทอง 2 ครั้งเท่านั้นจากการจัดประกวดของสมาคม ครั้งแรกคือ พ.ศ. 2496 ดังที่ได้กล่าวถึงไปก่อนหน้านี้และครั้งที่สองคือ พ.ศ. 2497 นอกจากนพรัตน์แล้ว สุวรรณี นันทขว้าง (สุคนธ์เที่ยง หรือสุวรรณี สุคนธา) ยังได้รางวัลนี้จากผลงานจิตรกรรมชื่อ “ทะเล” อีกด้วย[168] น่าเสียดายที่สมาคมเคลื่อนไหวอยู่ในระยะเวลาอันสั้น ผู้ศึกษาไม่พบหลักฐานที่บ่งชี้ว่าผลงานในการแสดงที่มีการตั้งราคาไว้สามารถจำหน่ายได้มากหรือน้อยเพียงไร แต่เหตุที่สมาคมต้องยุติบทบาทไป คือ สถานะทางเศรษฐกิจ เนื่องจากไม่มีการเก็บค่าสมาชิกและการจัดกิจกรรมแต่ละครั้งมีค่าใช้จ่ายสูงมากจนไม่สามารถรับภาระได้ค่าใช้จ่ายได้อีกต่อไป

4.5 ภาพลักษณ์ความเป็นไทยในการประกวดจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (อ.ส.ท.)

การประกวดหนึ่งซึ่งถูกจัดขึ้นโดยหน่วยงานของรัฐร่วมกับเอกชนและจัดในช่วงเวลาที่ถือว่าอยู่ภายใต้ยุคศิลป พีระศรี คือ การประกวดจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย หรือ อ.ส.ท. (Tourist Organization of Thailand : T.O.T) ใน พ.ศ. 2505 จุดมุ่งหมายคือประกวดงานจิตรกรรมเพื่อนำเสนอภาพลักษณ์ที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวในประเทศไทยให้แก่ชาวต่างชาติและบุคคลทั่วไปในประเทศ ทั้งนี้ผลประโยชน์จากการส่งเสริมการท่องเที่ยวนั้นย่อมหลีกไม่พ้นความสัมพันธ์กับการเติบโตทางเศรษฐกิจที่มาจากการท่องเที่ยวนั่นเอง ผู้ศึกษาเสนอว่าการประกวดจิตรกรรมครั้งนี้เน้นประกวดและนำเสนอภาพลักษณ์ “ความเป็นไทย” ในลักษณะภาพตัวแทนของวิถีชีวิตชาวชนบทหรือภาพตัวแทนของพุทธศาสนา ภาพลักษณะดังกล่าวมิได้ถูกใช้เพียงเพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์ของชนบทในแง่มุมที่มีแต่ความสงบสวยงามเท่านั้น แต่ยังมีปัจจัยทางเศรษฐกิจผลักดันอยู่ คือ ถูกใช้ส่งเสริมการท่องเที่ยวประเทศไทยแก่ชาวต่างชาติและประชาชนในประเทศเองด้วย

---

[168] ดูรายละเอียดของคณะกรรมการ ซึ่งไม่เปลี่ยนไปจาก พ.ศ.2496 มากนัก และรายชื่อศิลปินผู้ได้รางวัลในแต่ละประเภทจากการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม ประจำ พ.ศ. 2497 ได้เพิ่มเติมใน หนังสือที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายชิต เหรียญประชา, หน้า 109-111.

4.5.1 การท่องเที่ยวกับความเติบโตทางเศรษฐกิจของไทยในต้นทศวรรษ 2500

ต้นทศวรรษ 2500 ความสัมพันธ์ของไทยต่อสหรัฐอเมริกาภายใต้การสนับสนุนทางการทหารและเศรษฐกิจทำให้ไทยเป็นฐานสำคัญในภูมิภาคนี้ต่อการต่อต้านการแพร่ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์อันเป็นภัยสำคัญของประเทศโลกเสรี ดังที่ ทักษ์ เฉลิมเตียรณ ผู้ศึกษาเรื่องของ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์อย่างละเอียดในหลายแง่มุมกล่าวว่า “การแยกแยะว่าอะไรเป็นของจอมพลสฤษดิ์ แท้ๆ กับอะไรเป็นของจอมพลสฤษดิ์บวกอิทธิพลของอเมริกันในเรื่องที่เกี่ยวกับการพัฒนาประเทศไทยระหว่าง พ.ศ. 2501 – พ.ศ. 2506 นั้นเป็นเรื่องยาก”[169] การร่างแผนพัฒนาเศรษฐกิจไทยของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2502 – 2504 จึงเชื่อมโยงกับอิทธิพลของอเมริกาที่เข้ามามีบทบาทไม่น้อย การเร่งพัฒนาชนบทด้านการคมนาคมและการชลประทานถูกให้ความสำคัญมากกว่าอุตสาหกรรมและกิจการภาคเอกชน ทั้งนี้ “การพัฒนาชนบทของจอมพลสฤษดิ์เน้นพัฒนาในแบบอนุรักษ์นิยมที่เน้นให้ชาวนาพอใจในความเป็นอยู่ของตน โดยมีจุดมุ่งหมายทางการเมืองในการสร้างความชอบธรรมและเสถียรภาพความมั่นคงให้แก่รัฐบาลอยู่เบื้องหลัง”[170] เห็นจากการที่รัฐบาลจัดตั้งโทรทัศน์กองทัพบกขึ้นในวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2501 เพื่อเผยแพร่ข่าวสารที่เน้นการต่อต้านคอมมิวนิสต์ ขณะที่ในภาคชนบทหลายท้องที่ไม่มีวิทยุเพื่อรับฟังข่าวสาร “รัฐบาลจึงแก้ไขด้วยการนำเอาวิทยุทรานซิสเตอร์ไปมอบเป็นของขวัญแก่ราษฎรและมีนโยบายส่งเสริมให้มีการผลิตวิทยุทรานซิสเตอร์ราคาถูกออกจำหน่ายแก่ประชาชน”[171]

นอกจากความต้องการเสถียรภาพของรัฐบาลแล้ว การเดินทางไปชนบทได้สะดวกยิ่งขึ้นและชนบทที่มีวิถีการทำเกษตรแบบดั้งเดิมอย่างที่จอมพลสฤษดิ์ต้องการได้กลายเป็นฐานให้แก่สิ่งที่รัฐบาลขณะนั้นเริ่มเห็นความสำคัญคือ “การส่งเสริมการท่องเที่ยว” ในวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2503 ได้มีการจัดตั้ง “องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย” (Tourist Organization of Thailand) ขึ้น ถนัด คอมันตร์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงต่างประเทศ ผู้ที่สนับสนุนนโยบายการต่อต้านคอมมิวนิสต์อย่างแข็งขันเป็นประธานคณะกรรมการขององค์การนี้ ขณะนั้นมีสำนักงานชั่วคราวตั้งอยู่ที่ถนนศรีอยุธยา ถนัด คอมันตร์ ชี้ให้จอมพลสฤษดิ์เห็นว่า “ความสำคัญของ

---

[169] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ, แปลโดย พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2552), หน้า 271.

[170] ดูรายละเอียดของประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 276.

[171] อ้างจาก ประจักษ์ ก้องกีรติ, และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ...การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548), หน้า 163-164.

อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวคือผลกำไรในเศรษฐกิจของชาติ"[172] ตัวชี้วัดสำคัญคือตัวเลขของนักท่องเที่ยวที่เพิ่มจำนวนมากขึ้นในแต่ละปีหลังจากก่อตั้งองค์การนี้ขึ้นมา

ใน พ.ศ. 2505 รายงานของถนัด คอมันตร์ ต่อจอมพลสฤษดิ์ เกี่ยวกับความสำคัญต่อการย้ายสำนักงานใหญ่ขององค์การไปยังถนนราชดำเนินซึ่งเผยแพร่ในนิตยสารภาคภาษาอังกฤษขององค์การ คือ นิตยสาร Holiday Time in Thailand ได้กล่าวถึงความสำเร็จของประเทศจากการเพิ่มจำนวนนักท่องเที่ยวแต่ละปีไว้โดยสรุปว่า "ก่อนการก่อตั้ง อ.ส.ท. คือใน พ.ศ. 2502 มีตัวเลขนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศเข้ามาเยือนไทย 61, 571 คน เมื่อก่อตั้ง อ.ส.ท.ใน พ.ศ. 2503 ตัวเลขนักท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นเป็น 81, 340 คน และใน พ.ศ. 2504 มียอดรวมของนักท่องเที่ยวอยู่ที่ 107,754 คน ประมาณการว่ามีการใช้จ่ายเงินของนักท่องเที่ยวและทำรายได้เข้าประเทศประมาณ 12,550,280 ล้านดอลล่าสหรัฐ ฯ หรือประมาณ 251,005,600 ล้านบาท"[173]

อัตราชาวต่างประเทศที่เข้ามาจับจ่ายใช้สอยในประเทศอีกส่วนหนึ่งยังเพิ่มขึ้นจากทหารและผู้เชี่ยวชาญชาวอเมริกัน ที่ใน "พ.ศ. 2504 เข้ามาติดตั้งระบบควบคุมอากาศยานและระบบเตือนภัยทางอากาศที่สนามบินดอนเมือง เช่นเดียวกับสนามบินแห่งที่สองคือในอำเภอตาคลี จ. นครสวรรค์ ที่สร้างขึ้นในปีเดียวกันเพื่อเป็นฐานปฏิบัติการของเครื่องบินแบบ F-100 และ F-105 ในระหว่างสงครามเวียดนาม ต่อมาใน พ.ศ. 2505 ฐานทัพแห่งที่สามพัฒนาขึ้นที่โคราช โดยได้รับแรงผลักดันมาจากวิกฤติในลาว…ฐานทัพโคราชจะเป็นฐานสำคัญแห่งหนึ่งในปฏิบัติการของเครื่องบินขับไล่และสู้รบทางอากาศ ใน พ.ศ. 2506 ยังมีการปรับปรุงฐานทัพอากาศที่จังหวัดนครพนมด้วย"[174] แม้อัตราการเพิ่มจำนวนของชาวต่างประเทศที่เข้ามาท่องเที่ยวหรือมาปฏิบัติการทางทหารในประเทศไทยจะมีมากขึ้น แต่การส่งเสริมการท่องเที่ยวเพื่อความเติบโตทางเศรษฐกิจยังคงเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อสร้างเสถียรภาพให้มั่นคงแก่รัฐบาล ด้วยเหตุนี้ การถ่ายทอดเรื่องราวของวัฒนธรรม ประเพณี และภาพตัวแทนของความเป็นไทยให้แก่ชาวต่างประเทศจึงถูกนำเสนอผ่านเครื่องมือประชาสัมพันธ์ของ อ.ส.ท. อย่างมากมาย.[175]

---

[172] Thanat Khoman, "Report of his excellency Mr. Thanat Khoman," Holiday time in Thailand (Vol.3 no.2, 1962), p.20.

[173] Ibid, p.25.

[174] ประจักษ์ ก้องกีรติ, และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ…การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา, หน้า 170-171.

[175] นิตยสาร Holiday time in Thailand เน้นนำเสนอเรื่องราวของประเพณี เช่น ประเพณีสงกรานต์หรือบทความที่เสนอเรื่องพุทธศาสนาและพระพุทธรูปสำคัญ เขียนโดย เซอร์ เอ็ดวิน อาร์โนลด์ (Sir Edwin Arnold)

4.5.2 ภาพตัวแทนความเป็นไทยในการประกวดจิตรกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 พ.ศ.2501 บริษัท เชลล์ (ประเทศไทย) จำกัด ได้สนับสนุนมอบเงิน 1,000 บาท สำหรับภาพเขียน “ทิวทัศน์เมืองไทยที่ดีที่สุด” ส่วน “สำนักงานหนังสือพิมพ์สยามรัฐ” มอบเงิน 1,000 บาท สำหรับ “ภาพเขียนแบบไทยที่ดีที่สุด”[176] เบื้องต้นการสนับสนุนนี้สะท้อนถึงการที่ภาคเอกชนเริ่มให้ความสำคัญกับการมีบทบาทร่วมประชาสัมพันธ์นโยบายของรัฐ โดยเฉพาะการส่งเสริมความเป็นไทยผ่านการสนับสนุนการสร้างภาพทิวทัศน์หรือภาพเขียนแบบไทย ดังที่ประชาชนขณะนั้นเรียกร้องกัน เนื่องจากประชาชนส่วนใหญ่ยังคุ้นชินกับการชมงานศิลปะประเภทนี้มากกว่างานศิลปะสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกมาอย่างเต็มที่จนมิอาจจะเข้าใจได้ง่ายนัก

ในต้นปี พ.ศ. 2505 องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้รับการสนับสนุนงบประมาณและของรางวัลจากภาคเอกชนเพื่อร่วมกันจัดประกวดจิตรกรรม โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ 2 ประการ คือ เพื่อส่งเสริมภาพความสวยงามของประเทศไทยสู่สายตานักท่องเที่ยวผ่านการแสดงออกของศิลปินและเพื่อสนับสนุนศิลปินไทยรุ่นใหม่[177] บริษัท เชลล์ (ประเทศไทย) จำกัด มอบงบประมาณจำนวน 35,000 บาท เป็นเงินรางวัลและค่าจัดการประกวด ส่วนบริษัท ไทย แอร์เวย์ อินเตอร์เนชั่นแนล สนับสนุนรางวัลเป็นตั๋วเครื่องบินชั้นเฟิร์สคลาส ไป - กลับ กรุงเทพฯ – ฮ่องกง สำหรับผู้ได้รางวัลที่หนึ่งทั้งในจิตรกรรมประเภทสีน้ำมันและสีน้ำ การประกวดกำหนดให้ส่งผลงานจิตรกรรมทั้งสีน้ำและสีน้ำมันขนาดไม่ต่ำกว่า 60 x 120 เซนติเมตร และไม่เกิน 90 x 120 เซนติเมตร ส่งได้ไม่จำกัดจำนวนชิ้น แต่ต้องใส่กรอบรูปให้เรียบร้อยก่อนส่งภายในเดือนกุมภาพันธ์

เป็นต้น Holiday time in Thailand ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 ประจำปี 2505 เกือบทั้งเล่มอุทิศพื้นที่ให้กับการกล่าวถึงรายละเอียดของ “การประกวดจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย” อันเป็นกิจกรรมที่ร่วมมือกันระหว่าง อ.ส.ท. กับภาคเอกชนที่เป็นผู้สนับสนุนหลักคือ บริษัท เชลล์ (ประเทศไทย) จำกัด และ บริษัท ไทย แอร์เวย์ อินเตอร์เนชันแนล จำกัด (Thai Airways International).

[176] ดูรายละเอียดได้จาก “หน้าประกาศแสดงการขอบคุณที่คณะกรรมการดำเนินงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีต่อสำนักงาน บริษัท ห้างร้าน ผู้สนับสนุน,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 พ.ศ. 2501, หน้า 6.

[177] “Paintings in Competition,” Holiday time in Thailand Vol.3 no.2 (1962): 31.

พ.ศ. 2505[178] คณะกรรมการตัดสินแบ่งออกเป็น 2 ชุด คือ คณะกรรมการผลงานรอบคัดเลือก (The Selection Team)[179] และคณะกรรมการตัดสินรอบสุดท้าย (The Judges)[180] คณะกรรมการมีทั้งในส่วนผู้บริหารขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ผู้บริหารของบริษัทผู้สนับสนุนและตัวแทนจากวงการศิลปะ[181] เกณฑ์การตัดสิน 2 ประการ คือ 1. ผลงานจะต้องสามารถถ่ายทอดส่งเสริมการท่องเที่ยวผ่านการแสดงถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง อาทิ แสดงภูมิทัศน์ที่สวยงามประเพณี สถาปัตยกรรม ศิลปหัตถกรรม เรื่องราวด้านวัฒนธรรม 2. มีการแสดงออกโดยใช้เทคนิคที่เหมาะสมผ่านสื่อวัสดุที่เลือกโดยตัวศิลปิน คือ สีน้ำมันหรือสีน้ำ[182] รางวัลที่ 1 ประเภทสีน้ำมันและสีน้ำ ผู้ชนะจะได้เงินรางวัล 4,000 บาท พร้อมตั๋วเครื่องบินชั้นเฟิร์สคลาสไป-กลับ กรุงเทพฯ – ฮ่องกง พร้อมเหรียญรางวัล ผู้ชนะรางวัลที่ 2 จะได้เงินรางวัล 2,000 บาท พร้อมเหรียญรางวัล ผู้ชนะรางวัลที่ 3 จะได้เงินรางวัล 1,000 บาท พร้อมด้วยเหรียญรางวัล แลรางวัลชมเชยจำนวน 3 รางวัล จะได้รับเงินรางวัล ๆ ละ 500 บาท

---

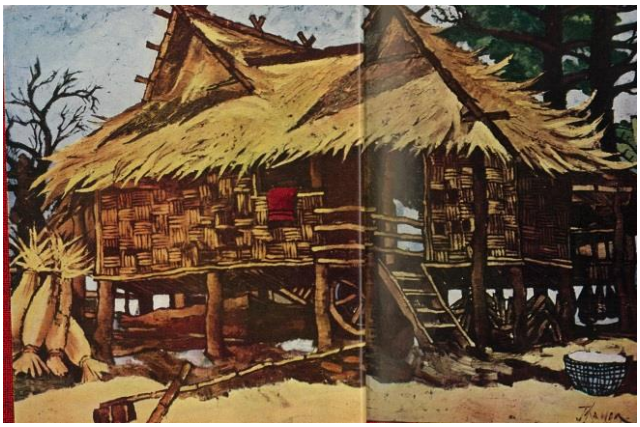
[178] ส่งผลงานและแสดงนิทรรศการที่สำนักงานชั่วคราวของ อ.ส.ท. ถนนศรีอยุธยา ซึ่งใช้เป็นศูนย์ประสานงานนักท่องเที่ยว ตลอดจนจำหน่ายของที่ระลึกต่างๆ รวมถึงมีห้องจัดนิทรรศการด้วย จากการประกาศเชิญชวนให้ส่งผลงานจิตรกรรมเข้าประกวดครั้งนี้ ผลปรากฏว่ามีผลงานจิตรกรรมเข้าประกวดทั้งหมด 219 ชิ้น แบ่งเป็นประเภทจิตรกรรมสีน้ำมัน 143 ชิ้น และ จิตรกรรมสีน้ำ 76 ชิ้น อ้างจาก Ibid, pp.31-38.

[179] คณะกรรมการรอบคัดเลือกมีจำนวน 7 คน ประกอบด้วย 1. เฉลิมชัย จารุวัชร ผู้อำนวยการของ อ.ส.ท. 2. มารุต เทวกุล ผู้บริหารบริษัท เชลล์ (ประเทศไทย) จำกัด 3. Mr. Knut Schiempff – Larsen) ผู้บริหารบริษัท ไทยแอร์เวย์ อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด 4. เฟื้อ หริพิทักษ์ จากมหาวิทยาลัยศิลปากร 5. บาทหลวงเรย์ ซีส์ ดาวน์ (Ray C. Downs) จากสำนักกลางนักเรียนคริสเตียน 6. สมัคร เจริญรัถ จากศูนย์ศิลปะบางกอก อาร์ต เซ็นเตอร์ (Bangkok Art Centre) และ 7. เหม เวชกร.

[180] คณะกรรมการรอบตัดสิน 10 คน ประกอบด้วย 1. เฉลิมชัย จารุวัชร 2.ศิลป พีระศรี 3.เอสเธอร์ ซามูแอล (Mrs. Esther Samuel) จากบริษัท เชลล์ (ประเทศไทย) จำกัด 4. คริสเต็น ฮันเดอร์รัป (Mr. Christain Hunderup) จากบริษัท ไทยแอร์เวย์ อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด 5.สงัด มุสิกะถาวร จากโรงเรียนช่างศิลป์ 6. เฟื้อ หริพิทักษ์ 7.แสงอรุณ รัตนกสิกร 8. เหม เวชกร 9.สมัคร เจริญรัถ และ 10. บาทหลวงเรย์ ซีส์ ดาวน์.

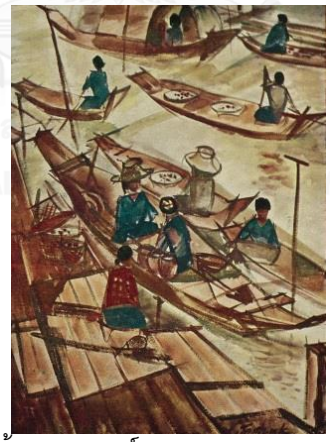
[181] เหม เวชกร คือ นักวาดภาพประกอบและนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมากตั้งแต่ทศวรรษ 2480 บาทหลวง เรย์ ซีส์ ดาวน์ เป็นบุคคลที่เปิดพื้นที่ให้ปัญญาชนทำกิจกรรมที่สำนักกลางนักเรียนคริสเตียนอย่างต่อเนื่อง ทั้งยังสนับสนุนให้แสดงผลงานศิลปะของศิลปินรุ่นใหม่ด้วย สมัคร เจริญรัถ คือผู้บริหารคนหนึ่งของบริษัท ยิบอินซอย จำกัด ใน พ.ศ. 2504 เขาสนใจศิลปะจนถึงขั้นร่วมมือกับศิลปินหนุ่มหัวก้าวหน้า อาทิ ดำรง วงศ์อุปราช พีระ พัฒนะพีระเดช ก่อตั้งหอศิลป์เอกชนชื่อ บางกอก อาร์ต เซ็นเตอร์ ขึ้นที่บริเวณแยกมักกะสัน.

[182] “Paintings in Competition,” Holiday time in Thailand Vol.3 no.2 (1962): 41.



ภาพประกอบ 21 บ้านชนบทไทย หรือ Thai Farmhouse
โดย ถวัลย์ ดัชนี รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ประเภทสีน้ำมัน
ที่มา: Holiday time in Thailand Vol.3 no.2 (1962).

ผลงานรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ประเภทสีน้ำมันได้แก่ ผลงานชื่อ “บ้านชนบทไทย” ของถวัลย์ ดัชนี ศิลปินหนุ่มจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร สะท้อนภาพบ้านของชาวชนบทที่สร้างขึ้นจากวัสดุจากธรรมชาติแบบเรียบง่าย ถวัลย์วาดภาพด้วยกลวิธีผสมผสานกันระหว่างการสร้างบรรยากาศตามแบบศิลปะประทับใจ (impressionism) กับความพยายามเก็บรายละเอียดของบ้านชนบทไทยในแนวทางศิลปะเหมือนจริง



ภาพประกอบ 22 ตลาดน้ำ โดย สวัสดิ์ ตันติสุข รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ประเภทสีน้ำ
ที่มา: Holiday time in Thailand Vol.3 no.2 (1962).

ส่วนรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ประเภทสีน้ำคือ ผลงานชื่อ “ตลาดน้ำ” ของสวัสดิ์ ตันติสุข จากมหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้เริ่มมีชื่อเสียงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ภาพของสวัสดิ์ถ่ายทอดตามแบบศิลปะประทับใจ เน้นให้ความสำคัญกับบรรยากาศของตลาดน้ำด้วยการระบายสีอย่างรวดเร็ว แสดงถึงความเคลื่อนไหวของเส้น และแสง มากกว่าจะเน้นเก็บรายละเอียด

ภาพสีน้ำมันรางวัลที่ 2 เป็นของ โอสถ เกศโสภา ถ่ายทอดวิถีชีวิตหญิงสาวชาวบ้านในชนบทหลายคนกำลังแสดงอากัปกิริยาหลายแบบ อาทิ การค้าขายผลไม้ การเลี้ยงลูก โดยมีฉากหลังเป็นวัดวาอารามที่ตั้งอยู่ท่ามกลางภูมิทัศน์ที่เป็นทิวเขาหลายลูก ส่วนภาพสีน้ำมันรางวัลที่ 3 คือภาพวัดของ วัฒนะ วัฒนะพันธุ์ แสดงภาพสถาปัตยกรรมของวัดออกมาตามแบบศิลปะลัทธิบาศก์นิยม (cubism) สำหรับภาพรางวัลที่ 2 ประเภทสีน้ำ คือภาพตลาดน้ำของ เปรื่อง เปลี่ยนสายสืบ เช่นเดียวกับภาพรางวัลที่ 3 คือภาพท่าน้ำศาลาวัด ของ มานิตย์ สร้อยสะอาด รางวัลชมเชยจำนวน 3 รางวัล คือ ภาพสถาปัตยกรรมวัดพระแก้ว ของ สวัสดิ์ ตันติสุข ภาพทิวทัศน์ตลาดน้ำของ พีระ พัฒนะพีระเดช และภาพหมู่บ้านชาวประมงของ สงัด ปุยอ๊อก

หากพิจารณาจากผลงานที่ได้รางวัลทั้งหมดจะพบว่า การนำเสนอภาพลักษณ์ความเป็นไทยเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวในมุมมองของศิลปินยังคงเป็นแนวทางเดียวกับผลงานรูปแบบความเป็นไทยที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขณะนั้น กล่าวคือ การเน้นวิถีชนบทและภาพของศาสนสถานเป็นสำคัญ โดยเฉพาะภาพเนื้อหาวิถีชีวิตของชาวตลาดน้ำจะได้รับความนิยมสร้างกันมากเป็นพิเศษ และได้รับหลายรางวัล เรื่องนี้อาจสะท้อนว่า การท่องเที่ยวตลาดน้ำน่าจะกำลังได้รับความนิยมในหมู่นักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ ผู้จัดยังสร้างกิจกรรมเพื่อประชาสัมพันธ์การประกวดด้วยการเปิดแสดงนิทรรศการผลงานที่เข้ารอบคัดเลือกจากการประกวดเป็นเวลา 12 วัน ก่อนในเบื้องต้น ทั้งนี้เพื่อเชิญชวนให้ประชาชนที่สนใจเข้าชมพร้อมส่งไปรษณียบัตร “ทายผล” ว่าภาพใดจะได้รางวัลชนะเลิศโดยส่งทายผลได้ที่สำนักงานของ อ.ส.ท. ปรากฏว่ามีไปรษณียบัตรทายผลส่งมาจำนวน 92 ใบ ผู้ทายผลถูกต้องสำหรับผลงานที่ได้รางวัลที่ 1 ประเภทสีน้ำมันหรือสีน้ำจะได้รางวัลเป็นเงินจำนวน 3,000 บาท ซึ่งผู้ได้รางวัลจากการทายผลคือ สงัด ชื่นประภา ที่ทายผลถูกต้องว่าผลงานชิ้นใดได้รางวัลที่ 1 ประเภทสีน้ำมัน[183]

นิทรรศการจากการประกวดนี้จัดที่ศูนย์สรรพสินค้าของ อ.ส.ท. บริเวณถนนศรีอยุธยา โดยเปิดให้เข้าชมจนถึงสิ้นเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2505 มีรายงานว่า ผู้ให้ความสนใจเข้าชมมีจำนวนมากทั้งชาวไทยและต่างประเทศ “โดยเฉพาะชาวต่างประเทศที่ถือเป็นโอกาสดียิ่งในการเห็นประเทศไทยผ่านสายตาของศิลปินไทยรุ่นใหม่”[184]

การประกวดนี้ถูกเชื่อมโยงเข้ากับประโยชน์ที่รัฐบาลได้รับทั้งด้านเศรษฐกิจและการสืบสานวัฒนธรรมแห่งชาติด้วย ดังปรากฏในสุนทรพจน์ของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ที่ชื่นชมความสำเร็จจากการประกวดครั้งนี้ โดยเฉพาะที่ “ศิลปินรุ่นใหม่ได้ช่วยพัฒนาและแสดงออกถึงมรดกของชาติ

---

[183] Ibid, pp.41-42.

[184] Ibid, p.42.

และวัฒนธรรมของเรา มากไปกว่านั้น ข้าพเจ้าพอใจเป็นอย่างมากที่ได้เรียนรู้ถึงความทุ่มเทในทางปฏิบัติและการเห็นคุณค่าซึ่งถูกแสดงออกมาในการประกวดนี้ โดยคนรุ่นใหม่โน้มน้าวข้าพเจ้าให้เชื่อว่า เยาวชนของชาติได้ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ ข้าพเจ้ามีความมั่นใจถึงการปรับปรุงวัฒนธรรมแห่งชาติของเราให้ดียิ่งขึ้นไป"[185]

ความสำเร็จของการประกวดยังส่งผลไปถึงความเคลื่อนไหวของตลาดธุรกิจทางศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นแกลเลอรี่เอกชนหรือร้านขายภาพเขียนที่ระลึกให้แก่ชาวต่างชาติทั้งที่เป็นนักท่องเที่ยวทั่วไป รวมถึงชาวอเมริกันที่มาปฏิบัติการทางทหารตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2500 ด้วย เนื่องจากชาวต่างชาติเหล่านี้มีวัฒนธรรมซื้อภาพเขียนเป็นของที่ระลึกหรือเป็นของขวัญ โดยมีกลุ่มหนึ่งที่นิยม "ซื้อผลงานจิตรกรรมประเภทวัด วัง ตลาดน้ำ ไปเป็นที่ระลึก"[186] เพราะฉะนั้น การที่การประกวดนี้มอบรางวัลให้แก่ภาพที่มีเนื้อหาประเภทดังกล่าวจำนวนมากจึงน่าจะส่งผลให้มูลค่าและความนิยมในผลงานประเภทนี้มีมากยิ่งขึ้น อีกด้านหนึ่งยังตอกย้ำให้ภาพลักษณ์ความเป็นไทยในงานศิลปะกลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวที่เป็นส่วนสำคัญอย่างมากต่อการพัฒนาเศรษฐกิจของชาติขณะนั้นด้วย

บทสรุป

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี ตั้งแต่ พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2505 ถือเป็นปฐมบทของแม่แบบการประกวดศิลปกรรมที่ส่งอิทธิพลสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน วัตถุประสงค์สำคัญคือเพื่อยกระดับศิลปะของไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติด้วยการจัดแข่งขันและแสดงนิทรรศการในลักษณะงานประจำปี จุดยืนของศิลป พีระศรี คือ ศิลปะของไทยที่จะก้าวหน้าทัดเทียมศิลปะของโลกนั้นต้องไม่ละทิ้งลักษณะหรือเอกลักษณ์แบบไทย จุดยืนนี้สอดคล้องกับแนวคิดในการเผยแพร่เรื่องความเป็นไทยในทศวรรษ 2490 ของปัญญาชนคนสำคัญคือ พระยาอนุมานราชธน ด้วยเหตุนี้ผลงานที่ได้รางวัลหรือได้คัดเลือกให้ร่วมแสดงยุคนี้จึงปรากฏออกมาในลักษณะผสมผสานกันระหว่างผลงานที่รูปแบบได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกกับเนื้อหาที่เน้นเสนอภาพตัวแทนของความเป็นไทยที่อิงอยู่กับภาพลักษณ์เชิงบวกของชาวชนบทและพระพุทธศาสนา ทั้งยังเปิดให้ศิลปะไทยแบบประเพณีร่วมแสดงด้วย การเน้นนำเสนองานที่แสดงความสมดุลย์ระหว่างสิ่งเก่าและสิ่งใหม่นี้ทำให้ศิลป พีระศรี ต้องเผชิญกับข้อวิจารณ์ถึงการละเลยต่อการสนับสนุนศิลปะ

---

[185] Ibid, pp.42-43.

[186] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่, หน้า 299.

ไทยแบบประเพณีที่ปรากฏในวัดหรือวังอย่างที่ประชาชนคุ้นเคย แม้จะรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกมากเพียงไร แต่นิยามความเป็นไทยของ ศิลป พีระศรี ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติคือการเน้นว่า หากผู้สร้างเป็นคนไทย ผลงานนั้นก็แสดงถึงความเป็นไทยด้วย

ในยุคนี้ชนชั้นนำเข้ามามีบทบาทกับการประกวดศิลปกรรมอย่างคึกคัก ทั้งในฐานะของคณะกรรมการจัดงาน คณะกรรมการตัดสิน และศิลปินสมัครเล่น ซึ่งทำให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดศิลปกรรมอื่นในยุคนี้ได้รับการยอมรับและความเชื่อถือ ความสำเร็จอีกประการในยุคนี้ คือ โอกาสของศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยที่สามารถเดินทางไปแสวงหาความรู้และประสบการณ์ทางศิลปะยังต่างประเทศ ลูกศิษย์ของศิลป พีระศรี หลายคนเมื่อส่งผลงานประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนมีชื่อเสียงได้ขยับฐานะเป็นชนชั้นกลางที่ประกอบอาชีพรับราชการหรืออาชีพรับจ้างของเอกชน บางส่วนสะสมชื่อเสียงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนเป็นที่ยอมรับและได้รับการยกย่องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยม กลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยมนี้ต่อมาจะเข้ามาสืบทอดแนวคิดและรักษาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของศิลป พีระศรี ให้เป็นแม่แบบของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยไว้จนส่งผลถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม แม้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรีจะมีผู้เข้าชมงานเป็นจำนวนมาก แต่มิอาจหลีกเลี่ยงปัญหาด้านเศรษฐกิจที่เกิดจากการไม่มีหน่วยงานของรัฐบาลหน่วยใดจัดสรรงบประมาณมาซื้อผลงานไปตกแต่งอาคารสถานที่ รวมถึงผู้มีทรัพย์ทั้งหลายยังไม่ค่อยมีความนิยมซื้อผลงานศิลปะไปสะสมเพื่อแสดงถึงรสนิยมของตนมากนักตามที่ศิลป พีระศรีคาดหวัง มีเพียงชาวต่างประเทศ ชนชั้นนำ และข้าราชการไทยจำนวนหนึ่งเท่านั้นที่สนใจซื้อผลงาน ในยุคนี้การคาดหมายที่จะให้เวทีนี้ส่งเสริมอาชีพศิลปินให้สามารถดำรงชีพอยู่ได้ด้วยการทำงานศิลปะจึงยังไม่ประสบความสำเร็จนัก เช่นเดียวกับการมีหอศิลป์สมัยใหม่ซึ่งได้เริ่มใช้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเครื่องมือเรียกร้องการสนับสนุนจากรัฐบาล จนในปลายยุคนี้จึงเริ่มเห็นเค้าลางการก่อรูปหอศิลป์จากการผลักดันเบื้องต้นของ ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ ผู้บริหารงบประมาณและนโยบายทางเศรษฐกิจของประเทศในขณะนั้น

รูปแบบของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังถูกนำไปประยุกต์ใช้กับการประกวดของเอกชน ดังกรณีการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม การประกวดนี้สร้างข้อแตกต่างด้วยการเปิดโอกาสให้ประกวดและแสดงผลงานทั้งแนวทางศิลปะบริสุทธิ์และศิลปะเชิงพาณิชย์ รวมถึงยังนำผลงานที่ส่งประกวดทุกชิ้นมาจัดแสดงโดยมิได้คัดออกตามอย่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่การแสดงศิลปกรรมขององค์กรนี้ต้องปิดตัวลงไปอย่างน่าเสียดายด้วยข้อจำกัดทางงบประมาณอันมาจากการรวมกันของภาคเอกชนโดยมิได้มีรัฐสนับสนุนอยู่เบื้องหลัง

ขณะที่ต้นทศวรรษ 2500 หน่วยงานของรัฐอย่างองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้สนับสนุนให้มีการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นไทยด้วยการจัดประกวดจิตรกรรมเพื่อใช้ศิลปะประชาสัมพันธ์และกระตุ้นอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ในงานนี้ภาคเอกชนเริ่มมีบทบาทอุปถัมภ์การประกวดศิลปกรรมเพื่อร่วมสนับสนุนนโยบายของรัฐ การประกวดยังได้รับรูปแบบจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่ต่างกันตรงมีการเพิ่มรางวัลในส่วนของ “ผู้ทายผล” เพื่อกระตุ้นให้เกิดการมีส่วนร่วมของผู้ชมเป็นพิเศษ ภาพลักษณ์ความเป็นไทยที่ถูกคัดเลือกมานำเสนอจากการประกวดนี้ เป็นการแสดงภาพภูมิทัศน์และบรรยากาศอันสวยงามของสถานที่ท่องเที่ยวต่างๆ อาทิ ตลาดน้ำ วัด ภูมิทัศน์ในชนบทหรือชายทะเล จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ยกย่องการประกวดครั้งนี้ว่าสนับสนุนให้เกิดการถ่ายทอดสืบสานมรดกของชาติด้านวัฒนธรรม ในอีกด้านหนึ่งยังทำหน้าที่เป็นกลไกเผยแพร่ความเป็นไทยตามแนวทางของรัฐขณะนั้นที่ยึดโยงอยู่กับความสงบสวยงามและความรุ่งเรืองของวิถีชาวชนบท รวมถึงแสดงความผูกพันที่ผู้คนมีต่อศาสนาอีกด้วย

ในบทต่อไปจะกล่าวถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี หมายถึงการแสดงที่เกิดขึ้นหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี คือ ตั้งแต่ พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา การแสดงยุคหลังนี้เกิดความขัดแย้งขึ้นมากมาย โดยเฉพาะการที่ศิลปินไทยส่วนหนึ่งมีโอกาสเดินทางไปรับรู้ประสบการณ์ทางศิลปะยังต่างประเทศตั้งแต่ยุคศิลป พีระศรีนั้น ได้ทำให้เกิดความพยายามผลักดันให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเปิดรับการสร้างสรรค์ศิลปะรูปแบบใหม่ๆ อาทิ ศิลปะนามธรรมและศิลปะกึ่งนามธรรมหลายรูปแบบที่กำลังได้รับความนิยมในประเทศโลกเสรีของตะวันตก ความพยายามนี้จึงก่อให้เกิดการท้าทายต่อรูปแบบความเป็นไทยในยุคศิลป พีระศรี ตลอดจนเกิดความขัดแย้งระหว่างศิลปินรุ่นใหม่กับกลุ่มคณะกรรมการตัดสินซึ่งโดยมากคือกลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยมจากยุคศิลป พีระศรี ที่ทำหน้าที่สานต่อแนวคิดของศิลป พีระศรีนั่นเอง

บทที่ 5
ปฏิกิริยาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี

บทนำ

หลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี เมื่อเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2505 ประเทศไทยได้สูญเสียบุคลากรสำคัญของวงการศึกษาและสร้างสรรค์ศิลปะไป ถึงกระนั้น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังคงเป็นเวทีการประกวดศิลปะหลักของประเทศ คณะกรรมการผู้กำหนดทิศทางของแนวทางศิลปะที่จะได้รางวัลยังคงมีชนชั้นนำบางส่วน แต่ส่วนใหญ่คือลูกศิษย์ของศิลป พีระศรี ที่ได้รับการยกฐานะให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมและเป็นอาจารย์สอนอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นสำคัญ แม้คณะกรรมการตัดสินในยุคหลังศิลป พีระศรีจะสามารถดำเนินกิจกรรมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้อย่างต่อเนื่อง แต่ก็มิได้ราบรื่นนัก เนื่องจากมีปฏิกิริยาความขัดแย้งเกิดขึ้นไม่น้อยเลยตั้งแต่ พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา ความขัดแย้งนี้ทำให้บทบาทการยอมรับหรือความเชื่อถือต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติค่อยลดน้อยถอยลง

ในบทนี้ ผู้ศึกษาจะเริ่มกล่าวถึงกระแสความนิยมการสร้างงานศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมในหมู่ศิลปินรุ่นใหม่ กระแสนี้เกิดจากการที่ศิลปินได้รับความรู้ ประสบการณ์ทางศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกมากขึ้นทั้งโดยทางตรงคือจากการเดินทางไปศึกษาดูงานต่างประเทศและทางอ้อมคือการศึกษาในสถาบัน กระแสนี้ยังเชื่อมโยงกับบรรยากาศของสงครามเย็น เพราะเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่รัฐบาลในประเทศกลุ่มโลกเสรีให้การสนับสนุนศิลปะนามธรรมอย่างมากเพื่อใช้เป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมต่อต้านศิลปะสัจจะสังคมนิยมของประเทศคอมมิวนิสต์ ศิลปินไทยรุ่นใหม่พยายามผลักดันและนำเข้าศิลปะรูปแบบนามธรรมนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งให้เป็นที่ยอมรับในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนก่อให้เกิดปฏิกิริยาความขัดแย้งระหว่างคนต่างรุ่นและความขัดแย้งอื่นที่ตามมาภายหลังในยุคนี้

ผู้ศึกษาจะอธิบายถึงปฏิกิริยาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรีที่ปรากฏหลักฐานซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาจำนวน 3 กรณีด้วยกัน ประกอบด้วย กรณีแรก คือ ความขัดแย้งในเหตุการณ์ศิลปินประท้วงคณะกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 พ.ศ. 2507 จากกรณีภาพ “ชักกระดาน หมายเลข 2” กรณีที่สอง คือ ปฏิกิริยาความขัดแย้งอันเกิดจากการวิพากษ์วิจารณ์ของกลุ่มศิลปินที่สนับสนุนอุดมคติ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ที่มีต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติช่วง พ.ศ. 2518 และกรณีที่สาม คือ ปฏิกิริยาความขัดแย้งในหมู่คณะกรรมการและศิลปินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 ซึ่งมีการประท้วง

และตอบโต้กันทางความคิดผ่านพื้นที่บทวิจารณ์ในสื่อสิ่งพิมพ์ ผู้ศึกษายังจะกล่าวถึง การเคลื่อนไหวของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยที่สร้างเวทีการแสดงศิลปกรรมที่มีนโยบายสวนทางกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างชัดเจน แม้จะเคลื่อนไหวในช่วงระยะเวลาไม่ถึงทศวรรษก็ตาม แต่บทบาทขององค์กรนี้ยังคงมีอิทธิพลหลายส่วนสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ผู้ศึกษาเสนอว่า ปฏิกิริยาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในยุคนี้ ด้านหนึ่งได้สร้างผลกระทบเชิงลบให้แก่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ถูกวิจารณ์และสร้างความไม่น่าเชื่อถือให้แก่เวทีนี้ แต่อีกด้านหนึ่ง การถูกวิจารณ์นำมาสู่ความพยายามปรับเปลี่ยนโครงสร้างของนโยบายในการประกวดจนก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลง แม้การเปลี่ยนแปลงนั้นจะนำมาสู่ความขัดแย้งก็ตาม แต่ในที่สุดได้ชักนำให้เกิดการเพิ่มเติมหรือสร้างสิ่งที่เป็นพัฒนาการทางศิลปะ อาทิ การพยายามปรับปรุงให้คณะกรรมการตัดสินมีที่มาที่หลากหลายขึ้นในยุคนี้ การเพิ่มประเภท “ศิลปะสื่อประสม” เข้าในการประกวด การเกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้น การเติบโตของกลุ่มประติมากรไทยและที่น่าสนใจคือ บทบาทของการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในสื่อสิ่งพิมพ์ที่เป็นพื้นที่แสดงออกและต่อสู้กันทางความคิดที่แตกต่างของศิลปิน นักวิชาการทางศิลปะ และยังสะท้อนความรู้สึกของประชาชนที่มีต่อความขัดแย้งในวงการศิลปะอีกด้านหนึ่งด้วย

5.1 ความเคลื่อนไหวของศิลปะนามธรรมหลังยุคศิลป พีระศรี

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 13 พ.ศ. 2505 เป็นปีที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ เสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วยสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีมาเป็นองค์ประธานในพิธีเปิดการแสดงดังที่กล่าวไปแล้วในบทที่ผ่านมา น่าเสียใจอย่างยิ่งว่า การแสดงครั้งนั้นกลายเป็นการแสดงครั้งสุดท้ายของชีวิตศิลป พีระศรี ก่อนที่จะเสียชีวิตลงในวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2505 และไม่ทันได้เห็นบทบาทของพระมหากษัตริย์พระองค์นี้ซึ่งได้เข้ามามีส่วนร่วมอย่างมากกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในปีต่อมา เนื่องจากในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 จัดแสดงขึ้นในระหว่างวันที่ 26 มกราคม – 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2506 พระองค์ได้พระราชทานผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันฝีพระหัตถ์จำนวน 6 ภาพเข้าร่วมแสดงในครั้งนี้ด้วย[1] ถือได้ว่าเป็นจิตรกรรมชุดแรกที่ออกแสดงสู่สายตาของสาธารณชนอย่างเป็นทางการ

[1] ภาพจิตรกรรมสีน้ำมันฝีพระหัตถ์จำนวน 6 ภาพนี้ประกอบไปด้วย 1. ภาพกุหลาบไทย 2. ภาพมือแดง 3. ภาพชอบเขียน 4. ภาพเขียนที่ภูพิงค์ 5.ภาพวัฏฏะ และ 6.ภาพต่อสู้ ดูเพิ่มเติมได้ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2506)

หลังจากทรงเริ่มฝึกฝนและสร้างงานอย่างจริงจังตั้งแต่ พ.ศ. 2502 เป็นต้นมา ภาพจิตรกรรมฝีพระหัตถ์ทั้งหมดสะท้อนถึงอิทธิพลที่พระองค์ได้รับจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ของยุโรปอย่างชัดเจน คือ งานตามแนวทางลัทธิเน้นการแสดงออก (Expressionism) ดังปรากฏในภาพชื่อ “ต่อสู้” (Fight) ของพระองค์ เช่นเดียวกับอิทธิพลจากศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realism) ดังปรากฏในภาพชื่อ “เขียนที่ภูพิงค์” ทรงวาดพระบรมฉายาลักษณ์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชินีนาถ นอกจากนี้ ศิลปินที่มีชื่อเสียงอย่างจำรัส เกียรติก้อง ยังวาดภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของรัชกาลที่ 9 ส่งเข้าร่วมแสดงด้วย[2]

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 ร่องรอยของการเชื่อมต่อระหว่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่ โดยเฉพาะการนำเสนอผลงานในสองแนวทางระหว่างงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกกับงานศิลปะที่นำเสนอเนื้อหาและรูปแบบที่เน้นถ่ายทอดความเป็นไทย ผลงานแนวทางนี้ที่โดดเด่น อาทิ จิตรกรรมสีน้ำชื่อ “วัด” ของ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ งานภาพพิมพ์หลายชิ้นของ ชลูด นิ่มเสมอ ที่ส่งเข้าร่วมแสดง งานจิตรกรรมชื่อ “เพื่อนเก่า” ของ สันต์ สารากรบริรักษ์ หรืองานจิตรกรรมของ ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ชื่อ “เจ้าเงาะ” ที่หยิบนำแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทยมาผสมผสานกับภาพบรรยากาศวิถีชีวิตของชาวบ้านในชนบทยุคเก่า อย่างไรก็ตาม สัดส่วนของเนื้อหาที่ว่าด้วยความเป็นไทยจากการถ่ายทอดวิถีชีวิตในชนบทหรือภาพวัดด้วยกลวิธีตามแบบศิลปะสมัยใหม่นั้นเริ่มมีจำนวนน้อยลง อาจเป็นเพราะศิลปินรุ่นใหม่พยายามค้นหาแนวทางสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ออกไป โดยเฉพาะการก้าวสู่การทำงานศิลปะนามธรรมที่ได้รับความนิยมในประเทศโลกเสรีขณะนั้น

ผลงานที่ได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองประเภทจิตรกรรมประจำปีนี้มีเพียงชิ้นเดียว คืองานชื่อ “ผนังและความศรัทธา” โดย พิชัย นิรันดร์ ศิลปินหนุ่มรุ่นใหม่จากมหาวิทยาลัยศิลปากร พิชัยนำรูปโครงสร้างของรอยพระพุทธบาทมาตัดทอนให้เป็นรูปทรงแบบกึ่งนามธรรม โดยใช้สื่อสีน้ำมันสร้างพื้นผิวให้นูน ทั้งยังใช้วัสดุอื่นเข้ามาประสมด้วย เช่น ใช้กาวหยอดแล้วโรยทรายและนำทองคำเปลวมาปิด ถือเป็นการนำสัญลักษณ์จากพุทธศาสนามาผสานกับรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งงานลักษณะนี้จะกลายเป็นที่นิยมในการประกวดเวทีนี้ในเวลาต่อมา

---

[2] ใน พ.ศ. 2490 นายจำรัส เกียรติก้อง น่าจะเป็นศิลปินผู้วาดภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เป็นคนแรก เขายังวาดภาพพระฉายาลักษณ์ของสมเด็จพระราชชนนีศรีสังวาลย์ออกแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 พ.ศ. 2504 อีกด้วย ดูเพิ่มเติมใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2504), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

ภาพประกอบ 23 ผนังและความศรัทธา โดย พิชัย นิรันดร์

ที่มา: จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ.

นอกจากนี้งานศิลปะแบบบาศก์นิยม (Cubism) ที่เติบโตตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ในยุโรปยังเป็นที่นิยมของศิลปินหนุ่ม ดังผลงานจิตรกรรมชื่อ “หลังคา” โดย ถวัลย์ ดัชนี ผลงานชื่อ “ในเมือง” โดย สมโภชน์ อุปอินทร์ ผลงานชื่อ “ตลาดนัด” โดย สวัสดิ์ ตันติสุข เช่นเดียวกับประติมากรรมสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากรูปแบบงานของเฮนรี มัวร์ (Henry Moore) ซึ่งได้รับความนิยมพอสมควรตั้งแต่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี ดังในงานของเขียน ยิ้มศิริ ยังคงปรากฏให้เห็นในยุคนี้เช่นกัน ดังในงานชื่อ “กัลปังหา” โดย ชลูด นิ่มเสมอ ผลงานชื่อ “นักกายกรรมหมายเลข 5” โดย ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ หรือผลงานชื่อ “เส้นดิ่ง” โดยชำเรือง วิเชียรเขตต์

สาเหตุที่ศิลปินนิยมสร้างงานในลักษณะศิลปะแบบนามธรรมหรือกึ่งนามธรรมมากขึ้นในยุคนี้ อาจมาจากการที่นักศึกษาและศิลปินรุ่นใหม่ขณะนั้นเริ่มรับรู้ความเคลื่อนไหวด้านศิลปกรรมในต่างประเทศมากขึ้นจากการเผยแพร่ตำรา หนังสือ การเรียนการสอนของคณาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งหลายคนโดยเฉพาะกลุ่มที่เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมมีประสบการณ์ศึกษาดูงานศิลปะสมัยใหม่ในต่างประเทศหลายวาระ รวมถึงภายหลังนักศึกษาศิลปะหลายคนได้หาโอกาสเดินทางไปศึกษาต่อด้านศิลปะทั้งในอเมริกาและยุโรปตามแนวทางของคณาจารย์และศิลปินรุ่นพี่มากขึ้น ดังกรณีของ ดำรง วงศ์อุปราช ที่สถาบันบริติช เคาน์ซิล (British Council) สนับสนุนให้ “ได้รับทุนไปศึกษาศิลปะที่สเลด สคูล (Slade School, University College of London) ประเทศอังกฤษ ตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2505 และกลับมาประเทศไทยใน พ.ศ. 2506 จิตรกรรมของดำรงเปลี่ยนจากการนำเสนอวิถีชีวิตไทยมาเป็นจิตรกรรมแนวนามธรรม”[3]

---

[3] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548), หน้า 303.

ต่อมาในช่วง พ.ศ.2511-2513 ดำรงยังได้รับทุนจากมูลนิธิร็อคกี้เฟลเลอร์ให้ศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยแห่งเมืองเพนซิลวาเนีย (University of Pensilvania) ประเทศสหรัฐอเมริกาด้วย ในช่วงใกล้เคียงกันยังมีศิลปินหลายคนเดินทางสู่ต่างประเทศเพื่อหาประสบการณ์ทางศิลปะเพิ่มเติม อาทิ พีระ พัฒนะพีระเดช กำจร สุนพงษ์ศรี เดินทางไปศึกษาศิลปะต่อในสหรัฐอเมริกา[4] อนันต์ ปาณินท์ ศึกษาและดูงานในประเทศฝรั่งเศส ประพันธ์ ศรีสุตา เดินทางไปศึกษาในประเทศเยอรมัน พิริยะ ไกรฤกษ์ จบการศึกษาจากประเทศออสเตรีย เป็นต้น ศิลปินเหล่านี้เมื่อกลับมาล้วนแล้วแต่พัฒนาผลงานของตนในลักษณะศิลปะนามธรรม กึ่งนามธรรม ศิลปะตามลัทธิเน้นการแสดงออกหรือศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงทั้งสิ้น

นอกจากศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว ความเคลื่อนไหวของศิลปะนามธรรมในประเทศไทยที่สำคัญคือ การแสดงผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวทางลัทธิศิลปะนามธรรมที่เน้นการแสดงออก (Abstract Expressionism) ของ อารี สุทธิพันธุ์ เมื่อ พ.ศ. 2504 ณ สถาบันภาษา เอ.ยู.เอ. อารีคืออดีตนักศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่างและวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร ต่อมาเป็นอาจารย์ประจำของวิทยาลัยวิชาการศึกษาที่ได้รับทุนไปศึกษาระดับปริญญาโทด้านจิตรกรรมต่อที่มหาวิทยาลัยอินเดียนา (Indiana University) ประเทศสหรัฐอเมริกาเมื่อช่วงต้นทศวรรษ 2500 ขณะศึกษาอยู่ที่สหรัฐอเมริกาเขาคือหนึ่งในลูกศิษย์ของ “วิลเลียม ดี คูนนิง” (William De Kooning) จิตรกรแนวนามธรรมแบบเน้นการแสดงออกชาวเนเธอแลนด์ที่ย้ายมาตั้งถิ่นฐานและทำงานอยู่ที่สหรัฐอเมริกาอย่างต่อเนื่องจนมีชื่อเสียงอย่างมาก[5] ผลงานชุดแรกของอารีสร้างความแปลกใหม่ให้แก่วงการศิลปะ เนื่องจากผลงานศิลปะนามธรรมที่ศิลปินไทยได้รับอิทธิพลมากในขณะนั้นส่วนใหญ่คือศิลปะจากยุโรป ไม่ว่าจะเป็นจากอิตาลี ฝรั่งเศส หรือเยอรมัน อาทิ ศิลปะประทับใจ ศิลปะบาศก์นิยมหรือลัทธิเน้นการแสดงออกมากกว่าศิลปะแอบสแตรคเอกเพรสซันนิสม์ที่มีรากฐานการก่อเกิดจากสหรัฐอเมริกา นอกจากอารี สุทธิพันธุ์แล้ว ในช่วงใกล้เคียงกันยังมีความเคลื่อนไหวจากศิลปินอิสระที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง คือ จ่าง แซ่ตั้ง ผู้สร้าง

---

[4] กล่าวเฉพาะกรณีของกำจร สุนพงษ์ศรี ในช่วงที่เป็นนักศึกษาศิลปากรช่วง พ.ศ. 2500 ก่อนหน้าที่เขาจะเดินทางไปศึกษาต่อศิลปะในประเทศสหรัฐอเมริกา กำจรยังเคยเดินทางไปยังประเทศสหภาพโซเวียตจากการสนับสนุนของ จิตร ภูมิศักดิ์ โดยมี International Union of Student ส่งไปในนามของสถาบัน ดูเพิ่มเติมเฉพาะประเด็นนี้ได้ใน สุวิมล รุ่งเจริญ (บรรณาธิการ), “บันทึกการอภิปรายเรื่อง จิตร ภูมิศักดิ์ นักวิชาการนอกคอก,” <u>จิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนนอกคอก บันทึกคำอภิปรายจากสัมมนา 72 ปี จิตร ภูมิศักดิ์</u> (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), หน้า 98-103.

[5] ดูเพิ่มเติมใน วิรุณ ตั้งเจริญ, <u>ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย</u> (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534).

งานศิลปะนามธรรมที่เน้นการแสดงออกเช่นกัน แต่งานของจ่างแสดงจุดยืนว่าได้รับอิทธิพลทางความคิดจากปรัชญาตะวันออกโดยเฉพาะจีนมากกว่าตะวันตก อิทธิพลในงานจิตรกรรมของจ่างยังส่งต่อไปยังศิลปินผู้อยู่นอกระบบการศึกษาอีกคนหนึ่งคือ ประเทือง เอมเจริญ ที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเองและสร้างงานศิลปะกึ่งนามธรรมอย่างจริงจัง

ประสบการณ์การรับรู้ถึงความเคลื่อนไหวทางศิลปะในต่างประเทศยังเกิดจากการที่ศิลปินไทยมีโอกาสส่งผลงานเข้าร่วมประกวดและจัดแสดงผลงานในต่างประเทศมากขึ้น ดังใน พ.ศ. 2505 ชลูด นิ่มเสมอ สวัสดิ์ ตันติสุข ประหยัด พงษ์ดำ ดำรง วงศ์อุปราช ประพันธ์ ศรีสุตา และสมโภชน์ อุปอินทร์ ศิลปินหนุ่มหัวก้าวหน้าจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้มีโอกาสจัดแสดงผลงานที่ประเทศสหรัฐอเมริกาในนิทรรศการชื่อ “An Introduction to Contemporary Thai Art” ณ วิทยาลัย Milwaukee-Downer มลรัฐวิสคอนซิน ในปีต่อมาคือเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2506 ไมเคิล สมิทธีร์ (Michael Smithies) ผู้ทำงานที่สถาบันบริติช เคาน์ซิลและเป็นนักวิจารณ์ศิลปะในหนังสือพิมพ์ บางกอกเวิลด์ (Bangkok World) ที่สนใจความเคลื่อนไหวทางศิลปะในเมืองไทยอย่างมากร่วมกับนายริชาร์ด รอเบิร์ต (Richard Roberts) ได้จัดนิทรรศการผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินไทย ณ แอลไพน์ คลับ แกลเลอรี่ (Alpine Club Gallery) ในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ[6] ในประเทศไทยเองยังมีการจัดนิทรรศการศิลปะของศิลปินต่างประเทศ อาทิ ใน พ.ศ. 2506 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจัดนิทรรศการผลงานประติมากรรมนามธรรมของศิลปิน “บาบารา เฮบเวิร์ท” (Barbara Hepworth) ขึ้น[7] เช่นเดียวกับโอกาสจากการประกวดศิลปะที่มีมากขึ้นดังที่ในบทนำ (ไม่ปรากฏนามผู้เขียน) ของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 ได้เขียนกล่าวชื่นชมศิลปินไทยที่ได้รางวัลจากการประกวดภาพพิมพ์ที่ประเทศญี่ปุ่นและเยอรมัน ได้รางวัลจากการแสดงศิลปกรรมนานาชาติประเภทจิตรกรรมที่สหรัฐอเมริกาและเวียดนาม[8]

งานศิลปะนามธรรมยังได้รับการสนับสนุนจากกระบวนการเรียนการสอนในสถาบันอุดมศึกษาทางศิลปะอย่างมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกด้วย โดยเฉพาะในรายวิชา “องค์ประกอบศิลปะ” (Art Composition) ที่มีการกำหนดหัวข้ออิสระให้แก่ผู้เรียน ผู้สอนเปิดโอกาสให้นักศึกษาทดลองทำงานศิลปะแบบนามธรรมจำนวนมาก สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของ ปรีชา อรชุนกะ อดีตนักศึกษาศิลปะมหาวิทยาลัยศิลปากรในช่วงขณะนั้นที่เสนอต่อประเด็นนี้

---

[6] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Tewentieth Centuries (Singapore: Oxford University Press,1992), pp.96-97.

[7] Ibid, p.96.

[8] สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2506), หน้า 10.

ว่า “การศึกษาทักษะและทฤษฎีแบบศิลปะตามหลักวิชาได้ถือเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการสร้างงานนามธรรม”[9] ผลงานจากชั้นเรียนส่วนหนึ่งถูกนักศึกษานำมาส่งประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วย[10] โอกาสทางการศึกษา การเติบโตทางความคิด และประสบการณ์ที่มีต่อศิลปะในระดับนานาชาติ ทำให้ศิลปินรุ่นใหม่ขณะนั้นพยายามพัฒนารูปแบบทางศิลปะสมัยใหม่ของไทยให้ก้าวหน้า โดยเชื่อมโยงการสร้างสรรค์เข้ากับอิทธิพลเชิงรูปแบบซึ่งเป็นที่นิยมของศิลปินไทยในขณะนั้นอย่างมากคือ การสร้างศิลปะในรูปแบบนามธรรม กึ่งนามธรรม และศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริง ความนิยมเช่นนี้เติบโตขึ้นและขยายเป็นปัญหาทำให้เกิดความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปินรุ่นใหม่จำนวนหนึ่งกับคณะกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 พ.ศ. 2507 จนนำไปสู่การประท้วงครั้งแรกที่ศิลปินมีต่อคณะกรรมการ[11] โดยขอเรียกกรณีปฏิกิริยาความขัดแย้งนี้อย่างกระชับว่า “กรณีชักกระดานหมายเลข 2”

5.1.1 **กรณีชักกระดาน หมายเลข** 2

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ประจำ พ.ศ. 2507 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 4 กรกฎาคม – 4 สิงหาคม พ.ศ. 2507 ณ อาคารพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร โดยมีนายธนิต

---

[9] อ้างจาก สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: หอศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), หน้า 70.

[10] ดูประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน, เรื่องเดียวกัน, หน้า 70-71.

[11] อันที่จริงก่อนหน้านี้ ใน พ.ศ. 2504 ศิลปินรุ่นใหม่อาทิ ดำรง วงศ์อุปราช พีระ พัฒนะพีระเดช พิชัย นิรันดร์ ทวี รัชนีกร อนันต์ ปาณินฑ์ ประพันธ์ ศรีสุตา อินสนธ์ วงสาม เปรื่อง เปลี่ยนสายสืบ นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์ สมยศ ทรงมาลัย เป็นต้น ได้เคยแสดงปฏิกิริยาต่อคณะกรรมการจากการคัดงานศิลปะที่พวกเขาเห็นว่ามีคุณภาพหรือมีความน่าสนใจออกไป แต่การแสดงปฏิกิริยาครั้งนั้นมิใช่ด้วยวิธีการประท้วง หากเป็นการร่วมกันเปิดหอศิลป์ บางกอก อาร์ต เซ็นเตอร์ (Bangkok Art Center) บริเวณวงเวียนมักกะสัน เพื่อเพิ่มพื้นที่การแสดงออกทางศิลปะให้มากขึ้นไปกว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ต่อมา ใน พ.ศ. 2505 กลุ่มนี้ยังได้เข้าไปช่วย ม.ร.ว. พันธุ์ทิพย์ บริพัตร พัฒนาพื้นที่วังสวนผักกาดให้เป็นหอศิลป์ด้วย และใน พ.ศ. 2509 ยังร่วมกันก่อตั้งหอศิลปปทุมวัน (Pathumwan Gallery) ขึ้นด้วยเจตนารมณ์ไม่ต่างกับข้างต้น, ดูเพิ่มเติมได้ใน, ด.ร.วงศ์ (นามปากกา), “ปฏิกิริยาจากศิลปินกลุ่มหนึ่ง,” สูจิบัตรนิทรรศการจิตรกรรมครั้งที่ 2 กลุ่มศิลปินร่วมสมัยปทุมวัน (กรุงเทพฯ: หอศิลปปทุมวัน, 2509), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

อยู่โพธิ์ เป็นประธานคณะกรรมการตัดสิน ส่วนคณะกรรมการมีจำนวน 12 คน[12] ในจำนวนนี้มี 7 คนที่อยู่ในฐานะศิลปินชั้นเยี่ยม พลตรีพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ รองนายกรัฐมนตรี ผู้ถวายรายงานคำกราบบังคมทูลต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงเสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานเปิดการแสดงได้กล่าวว่า “ในการประกวดครั้งนี้มีศิลปินส่งผลงานเข้าร่วมถึง 564 ชิ้น แต่คณะกรรมการคัดเลือกเพื่อเข้าแสดงไว้เพียง 152 ชิ้น คือ ผลงานจิตรกรรม 111 ชิ้น ประติมากรรม 8 ชิ้น และ ภาพพิมพ์ 33 ชิ้น”[13]

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวยังทรงโปรดเกล้าพระราชทานภาพฝีพระหัตถ์สีน้ำมันเข้าร่วมแสดงด้วยจำนวน 7 ภาพ เป็นผลงานที่ทรงสร้างขึ้นตามแนวทางแบบศิลปะที่เน้นการแสดงออกและศิลปะแบบเหนือจริง[14] หากพิจารณาจากผลงานที่ถูกคัดเลือกเข้าร่วมแสดงและตีพิมพ์ภาพลงในสูจิบัตรจะพบว่า ภาพรวมของปีนี้ ผลงานที่มีบทบาทอย่างมากคืองานศิลปะแบบนามธรรมและกึ่งนามธรรม ภาพที่โดดเด่นและสร้างในแนวทางศิลปะเหมือนจริงในปีนี้ที่ชัดเจนเห็นจะมีภาพชื่อ “ภาพเหมือน” โดย สมโภช อุปอินทร์และประติมากรรมภาพเหมือน ชื่อ “สุมน สุมนเตมีย์” โดย สันต์ สารากรบริรักษ์ อย่างไรก็ตาม ภาพที่โดดเด่นและกลายเป็นประเด็นขัดแย้งในเวทีครั้งนี้คือ ภาพรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองประเภทจิตรกรรม ซึ่งมีเพียงรางวัลเดียวเท่านั้นจากภาพชื่อ “ชักกระดาน หมายเลข 2” โดย ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[12] ประกอบด้วย ม.จ.สมัยเฉลิม กฤดากร ม.จ.ยาใจ จิตรพงศ์ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ มีเชียม ยิบอินซอย พินิจ สมบัติศิริ เหม เวชกร ชิต เหรียญประชา เฟื้อ หริพิทักษ์ ชลูด นิ่มเสมอ สวัสดิ์ ตันติสุข ทวี นันทขว้าง และเขียน ยิ้มศิริ ในจำนวนนี้ที่เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมประกอบด้วย มีเชียม เขียน ชิต เฟื้อ สวัสดิ์ ชลูด และทวี.

[13] กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ, “คำกราบบังคมทูลในงานเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2507), หน้า 7.

[14] นักวิชาการที่เสนอว่าภาพจิตรกรรมสีน้ำมันฝีพระหัตถ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในการแสดงครั้งนี้มีงานตามแนวทางศิลปะแบบเหนือจริง หรือ Surrealism อยู่ด้วย คือ อภินันท์ โปษยานนท์ จากบทความภาษาอังกฤษของเขาที่ชื่อว่า “Thematic Art, Mythological Painting and Surrealist Inspiration” โดยกล่าวว่าผลงานชื่อ “ทะเลาะ” (The Quarrel) ของพระองค์มีลักษณะที่ใกล้เคียงกับงานแบบเซอร์เรียลลิสม์มาก อ้างจากและดูเพิ่มเติมได้ใน สดชื่น ชัยประสาธน์, จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527 (กรุงเทพฯ: สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์, 2539), หน้า 14 .

ภาพประกอบ 24 “ชักกระดาน หมายเลข 2” โดย ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ

ที่มา: จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ.

ประพัฒน์นำเนื้อหาจากประเพณีของชาวบ้านไทยโบราณมาถ่ายทอด ถึงกระนั้นประพัฒน์มิได้เขียนภาพนี้ในลักษณะจิตรกรรมไทยแบบประเพณี แต่ผสมผสานกลวิธีสร้างจิตรกรรมแบบศิลปะสมัยใหม่เข้าไปด้วย กล่าวคือ มีการสร้างระยะของภาพด้วยการใช้แสงและเงา พร้อมทั้งวางรูปแบบภาพโดยใช้ทัศนียภาพเชิงเส้น (Linear Perspective) ตามแบบแผนศิลปะหลักวิชาของตะวันตก ถือได้ว่าภาพนี้มีส่วนผสมระหว่างเนื้อหาในแบบไทยประเพณีกับรูปแบบของศิลปะหลักวิชาของตะวันตก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงซื้อภาพชิ้นนี้ไปก่อนที่จะมีการประกวดด้วยเหตุผลว่า แม้จะไม่ได้ชอบงานแนวนี้ แต่เพราะต้องการซื้อไปให้ชาวต่างประเทศ ซึ่งพระองค์ต้องการใช้โอกาสนี้เผยแพร่ความเป็นไทย เรื่องนี้พระองค์ทรงรับสั่งต่อหน้าศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากร 2 คนที่เข้าไปถวายงานในวัง คือ ลาวัณย์ อุปอินทร์และทวี นันทขว้าง ดังที่ลาวัณย์ อุปอินทร์ ได้เคยให้สัมภาษณ์ลงในงานศึกษาของ รวิเทพ มุสิกะปาน ไว้ตอนหนึ่งว่า

> ...มีอยู่วันหนึ่งได้เข้าไปที่ในวัง รู้สึกจะเป็นวังสวนจิตรลดา ระหว่างที่นั่งอยู่ได้เถียงกับอาจารย์ทวี นันทขว้าง เรื่องนี้ [หมายถึงเรื่องกรณีชักกระดาน หมายเลข 2, นายสิทธิธรรม โรหิตะสุข ผู้ศึกษา] โดยไม่ทราบว่าในหลวงได้มาประทับยืนอยู่ด้านหน้า ท่านทรงรับสั่งว่า หยุดก่อนทั้งสองคน ให้ฉันได้อธิบายก่อน ที่อาจารย์บอกว่าที่คณะกรรมการเห็นว่าฉันชอบงานด้านนี้ จริงๆ แล้วไม่ใช่ ที่จริงฉันซื้อเพราะฉัน

ซื้อไปให้ฝรั่ง แล้วให้เขาไปติดที่ต่างประเทศ เพราะฉะนั้นก็ต้องการได้ผลงานที่เป็นลักษณะไทยๆ แต่ฉันไม่ได้ชอบ เพียงแต่ต้องการเผยแพร่ผลงานที่มีลักษณะของความเป็นไทย[15]

ภาพนี้กลายเป็นชนวนของประเด็นความขัดแย้ง เนื่องจากศิลปินรุ่นใหม่จำนวน 14 คน นำโดย ดำรง วงศ์อุปราช ประท้วงคณะกรรมการตัดสินและขอถอนผลงานจากการแสดงครั้งนี้[16] พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า "พวกเขากล่าวหาคณะกรรมการว่าลำเอียงในการให้รางวัลเหรียญทองแก่ศิลปินภาพไทยคนหนึ่ง ซึ่งก่อนหน้านี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงซื้อภาพของเขาไป ส่วนงานสมัยใหม่หลายชิ้นซึ่งเป็นผลงานของศิลปินหนุ่มสาวที่มีอนาคตไกลกลับถูกปฏิเสธ"[17]

แม้จะมีภาพชักกระดาน หมายเลข 2 เป็นชนวนสำคัญให้เกิดการประท้วงคณะกรรมการ แต่แกนนำการประท้วงอย่างดำรง วงศ์อุปราช ได้ให้สัมภาษณ์แก่ รวิเทพ มุสิกะปาน ไว้ว่า "ผมไม่ได้ประท้วงประพัฒน์ แต่ประท้วงการตัดสินของกรรมการว่าจริงๆ แล้วศิลปะสมัยใหม่ควรได้รับการสนับสนุน ผิดหวังนักวิชาการไทย แทนที่จะบอกว่าเป็นความขัดแย้งทางศิลปะ กลับบอกว่าเป็นเรื่องของการอิจฉา...เป็นการประท้วงกรรมการที่กุมบังเหียนอยู่ที่เป็นพวกไม่พัฒนาตัวเองและออกจะไม่ยอมรับศิลปะนามธรรมด้วย..."[18] ขณะเดียวกันหนึ่งในคณะกรรมการครั้งนั้น คือ สวัสดิ์ ตันติสุข ได้อธิบายถึงเรื่องราวในวันตัดสินการประกวดครั้งนี้โดยสรุปว่า การให้รางวัลแก่ผลงานของประพัฒน์นั้นเป็นเสียงของคณะกรรมการส่วนใหญ่ อาจมีกรรมการบางคนที่ไม่เห็นด้วย แต่ถ้าคณะกรรมการเสียงส่วนใหญ่มี 70 เปอร์เซ็นต์ก็น่าพอใจแล้ว สวัสดิ์ยังอธิบายว่า ในรอบตัดสินมีผลงานที่เข้ารอบไปจำนวน 2 ชิ้น คืองานของประพัฒน์และงานศิลปะแบบนามธรรม บังเอิญมีการ

---

[15] อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, "การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524," (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2543), หน้า 55.

[16] ศิลปินที่ทำการประท้วงคณะกรรมการทั้ง 14 คนประกอบด้วย ดำรง วงศ์อุปราช อนันต์ ปาณินท์ พิชัย นิรันดร์ ปรีชา อรชุนกะ ประวัติ เล้าเจริญ ทวี รัชนีกร นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์ เปรื่อง เปลี่ยนสายสืบ กำธร วิกรวงศ์ วณิช จรูญ บุญสวน อวบ สาณะเสน พนม สุวรรณนาถ เสรี นิลประพันธ์ และสุพจน์ จันทร์ทวี, อ้างจาก, Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p.113.

[17] พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ.2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 35.

[18] อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, "การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524, หน้า 44.

ให้คะแนนเสียงที่เท่ากันจึงต้องให้ประธานคณะกรรมการในวันนั้น คือ อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ เป็นผู้ตัดสินชี้ขาด สวัสดิ์มองว่า ศิลปินที่ทำการประท้วงมองว่าผลงานอันดับสองนั้นดีกว่า สมัยใหม่กว่า “แต่เราจะปฏิเสธไม่ได้ว่าของประพัฒน์ไม่ดี ไม่ได้”[19]

หลังการประท้วงและมีการจัดแสดงผลงาน คณะกรรมการดำเนินงานและคณะกรรมการตัดสินได้แสดงทัศนะในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ผู้เป็นตัวแทนคณะกรรมการในการเขียนบทความครั้งนี้คือ เขียน ยิ้มศิริ กรรมการและเลขานุการของคณะกรรมการตัดสิน บทความชื่อ “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15” ของเขียนพยายามอธิบายถึงผลงานที่ได้รางวัลและได้คัดเลือกเข้าร่วมแสดงว่าแต่ละชิ้นมี “แบบ” (style) ที่แตกต่างกันออกไป เขียนเน้นอธิบายถึงลักษณะและกระบวนความคิดของศิลปะแบบนามธรรมอย่างมาก อีกทั้งยังอธิบายและโต้ตอบความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินหนุ่มที่มักนิยมสร้างงานแบบศิลปะนามธรรมตอนหนึ่งว่า

> ศิลปินหนุ่มที่มีหัวพัฒนาหลายคนได้มีโอกาสไปศึกษาศิลปเพิ่มเติมในยุโรปและอเมริกา กำลังได้รับอิทธิพลศิลปะลัทธินิยมนามธรรรมของกลุ่มศิลปินตะวันตก ได้พยายามอย่างยิ่งที่จะสร้างงานของตนออกมาในรูปของนามธรรม ซึ่งขณะนี้ลัทธินิยมนี้ก็ได้ขยายตัวออกไปกว้างขวางอีกหลายแบบ ฉะนั้นจะมีประโยชน์อันใดที่เราจะมายึดถือคำว่า *ใหม่ เก่า ทันสมัย ไม่ทันสมัย* ถ้างานศิลปะนั้นไม่มีสิ่งซึ่งเป็นสาระสำคัญ (essence) หรือธาตุแท้อยู่ ดังนั้นการทำงานศิลปะโดยเกรงว่าจะไม่ทันสมัยนั้นอาจกลายเป็นการ *ตามสมัย* หรือไม่ก็ *ล้าสมัย* ไปได้ง่าย เพราะขาดความเป็นตัวเอง (Individuality) และปราศจากความจริงใจ (sincerity)[20]

ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า บทความข้างต้นเป็นการตอบโต้ของคณะกรรมการต่อกลุ่มศิลปินหนุ่มที่ทำการประท้วง ทั้งยังพยายามอธิบายถึงความยุติธรรมของการตัดสินและคัดเลือกผลงานด้วย ดังตอนหนึ่งที่ว่า “มหาวิทยาลัยศิลปากรพยายามอย่างดีที่สุดที่จะคัดเลือกและตัดสินมาเสนอให้แก่ประชาชนได้ชมเป็นอาหารของจิตใจ ศึกษาถึงพัฒนาการและการเนรมิตสร้างสรรค์ศิลปแบบต่างๆ กัน โดยถือหลัก ‘เป็นกลาง’ ไม่ยึดเอาแบบใดๆ ของศิลปมาวินิจฉัยให้เกิดความโน้มเอียงในคุณสมบัติของงานแต่ประการใด”[21] ท้ายสุดคณะกรรมการยังยืนยันมติเดิมในการตัดสินให้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองประเภทจิตรกรรมแก่งานชิ้นนี้ ถึงกระนั้น แม้คณะกรรมการจะใช้

---

[19] ดูบทสัมภาษณ์ของ สวัสดิ์ ตันติสุข เพิ่มเติมใน, เรื่องเดียวกัน, หน้า 47.

[20] เขียน ยิ้มศิริ, สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15, หน้า 11.

[21] เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

บทความยืนยันความเป็นกลางในการตัดสิน แต่ได้ปรากฏหลักฐานจากคำให้สัมภาษณ์ของลาวัณย์ อุปอินทร์ เมื่อ พ.ศ. 2543 เกี่ยวกับกรณีนี้ซึ่งกล่าวว่า แม้เธอจะไม่ได้เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งและการประท้วงครั้งนี้ แต่ได้มีโอกาสพูดคุยกับหนึ่งในคณะกรรมการว่าเหตุใดภาพนี้จึงได้รางวัล ทั้งๆ ที่ถ้าพูดถึงคุณค่าของงานก็ไม่น่าจะได้ถึงรางวัลเหรียญทอง ลาวัณย์กล่าวถึงเรื่องราวจากคำบอกเล่าของหนึ่งในกรรมการที่เธอพูดคุยด้วยว่า

> …กรรมการท่านนั้นว่าคัดค้านแล้ว แต่เป็นเสียงส่วนน้อยในที่สุดต้องแพ้โหวตไป…และทราบมาตอนหลังว่าเนื่องจากกรรมการท่านหนึ่งมีเสียงที่มีอิทธิพลมากทุกคนกลัว เพราะเป็นคนที่จบมาเป็นคนรุ่นแรกๆ เป็นลักษณะที่ทุกคนต้องเกรงใจและต้องรับฟัง…และเป็นความจริงที่ว่ากรรมการท่านนี้เป็นเจ้าหนี้อาจารย์ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ อยู่และอาจารย์ประพัฒน์ก็ไม่มีเงินใช้หนี้ และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเวลานั้นมีเงินรางวัลด้วย ทราบมาภายหลังว่ากรรมการท่านนี้ได้ยึดรางวัลที่เป็นเงินรางวัลทั้งหมดเพื่อเป็นการใช้หนี้…[22]

แม้จะเป็นคำสัมภาษณ์ที่เกิดขึ้นภายหลังจากบุคคลที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง หากแต่อยู่ร่วมยุคสมัยกับเหตุการณ์ แต่คำสัมภาษณ์ของลาวัณย์ อุปอินทร์ สะท้อนได้ว่า ในช่วงเวลานั้น กรณีชักกระดาน หมายเลข 2 มีการนำมาพูดถึงกันทั้งที่เป็นข้อเท็จจริงและเป็นคำบอกเล่าจากบุคคลต่างๆ ที่มีความแตกต่างกันในรายละเอียดพอสมควร นอกจากการประท้วงแล้ว กลุ่มศิลปินยังขอถอนผลงานที่ได้รับการคัดเลือกให้เข้าร่วมแสดงครั้งนี้ด้วย ปรากฏว่ากรมศิลปากร หน่วยงานที่จัดการประกวดร่วมกับมหาวิทยาลัยศิลปากร “ได้ขู่ว่าจะลงโทษศิลปินเหล่านี้”[23] แต่ในที่สุดไม่ได้มีการลงโทษเกิดขึ้น เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงลงมาไกล่เกลี่ยข้อขัดแย้งนี้ด้วยพระองค์เอง ทรงเชิญศิลปินกลุ่มที่เคลื่อนไหวประท้วงกับกลุ่มคณะกรรมการเข้าไปในพระราชวังสวนจิตรลดาเพื่อร่วมรับประทานอาหารและทรงจัดเลี้ยงน้ำชา สวัสดิ์ ตันติสุข หนึ่งในกรรมการที่ได้รับเชิญเข้าวังครั้งนั้นยังให้สัมภาษณ์ว่า “ทรงรับสั่งให้ออกความคิดเห็นแนะนำ วิจารณ์ภาพเขียนฝี

---

[22] ลาวัณย์ อุปอินทร์ ให้ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542 โดยมิได้ระบุชื่อของกรรมการที่เธอพาดพิงถึงทั้งสองคน, อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524,” , หน้า 55.

[23] พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475, หน้า 35.

พระหัตถ์ศิลปะของพระองค์ ท่านทรงทำให้ผู้ที่เป็นศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องอยู่ในวงการศิลปะเห็นว่างานศิลปะนั้นสามารถติชมและวิจารณ์ได้"[24]

ความขัดแย้งกรณีนี้ยุติลงหลังจากการไกล่เกลี่ยผ่านไป อย่างไรก็ตาม กรณีนี้สะท้อนถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เริ่มมีปัญหาและถูกตั้งคำถามในประเด็นมาตรฐานของการตัดสิน กรณีนี้ยังสะท้อนถึงการปะทะกันทางความคิดระหว่างกลุ่มศิลปินผู้ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเช่นกัน หากแต่ฝ่ายหนึ่ง (คณะกรรมการ) สนับสนุนให้นำศิลปะสมัยใหม่มาผสมผสานกับเนื้อหาเรื่องราวที่ยังคงแสดงถึงความเป็นไทยกับอีกฝ่ายหนึ่ง (ศิลปินผู้ประท้วง) ที่พยายามสนับสนุนการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบกึ่งนามธรรมหรือนามธรรมที่เป็นที่นิยมในโลกตะวันตก การปะทะกันของสองกลุ่มความคิดนี้เกิดขึ้นหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี ได้สองปี การไร้ซึ่งศิลป พีระศรี ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินำจะส่งผลไม่น้อยที่ทำให้การปะทะกันทางความคิดระหว่างศิลปินต่างรุ่นต่างความคิดกระทำได้ง่ายและรุนแรงขึ้น

เขียน ยิ้มศิริสะท้อนถึงการพยายามรักษาความเป็นไทยให้ปรากฏในงานศิลปะที่รับรูปแบบศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตก ดังที่กล่าวไว้ในบทสัมภาษณ์ของ กรกฎ หลักเพชร ว่า

> งานสมัยใหม่ซึ่งโดยมากมักจะเป็นรูปแบบพิสดารนั้น ผมเห็นว่าเป็นเรื่องฉาบฉวยชั่วครั้งชั่วคราว ไม่จีรังยั่งยืนอะไรนัก ที่ถูกแล้วเราควรจะหันมาสร้างงานจำหลักไม้แบบไทยสมัยใหม่กันมากกว่า ผมมั่นใจว่าจะต้องก้าวไกลทัดเทียมกับฝรั่งทีเดียว ข้อสำคัญคือเราไม่ลืมตัว ไม่ลืมความเป็นไทยอีกด้วย ขอแต่ได้โปรดกรุณาช่วยกันสนับสนุน เอาใจใส่ และแสดงออกในด้านที่เป็นการดำรงความเป็นไทยเอาไว้บ้าง[25]

ขณะที่ศิลปินในกลุ่มประท้วงอย่างดำรง วงศ์อุปราช แสดงความคิดปะทะกับคณะกรรมการอย่างชัดเจน โดยมุ่งเคลื่อนไหวเพื่อจุดประเด็นให้เห็นว่าคณะกรรมการไม่ได้สนับสนุนศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะศิลปะแบบนามธรรม ดังที่กล่าวถึงการประท้วงครั้งนั้นว่า "...ปีนั้นเท่ากับเป็นการทดสอบ ไม่ถือว่าเป็นการเสียหาย...เป็นการประท้วงกรรมการที่กุมบังเหียนอยู่ที่เป็นพวกไม่พัฒนาตัวเองและออกจะไม่ยอมรับศิลปะนามธรรมด้วยจากการฟังทัศนคติแล้ว ก็

---

[24] สวัสดิ์ ตันติสุข ให้ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543, อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, "การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524, หน้า 56.

[25] กรกฎ หลักเพชร, "ศิลปกรรมจำหลักไม้ 2," ชัยพฤกษ์ ฉบับเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2507, หน้า 10-11.

ร่วมกันไม่ได้แล้ว...ผมทำศิลปะนามธรรมตั้งแต่อยู่เมืองนอก เมืองไทยยังเป็นแค่ศิลปะกึ่งนามธรรม...เราพิสูจน์ให้เห็นว่ากรรมการไม่ได้มีการสนับสนุนศิลปะใหม่"[26]

การปะทะกันทางความคิดระหว่างคนต่างรุ่นได้เกิดขึ้นอย่างเข้มข้น ระหว่างศิลปินรุ่นใหม่หัวก้าวหน้าส่วนหนึ่งที่นิยมการสร้างสรรค์ศิลปะให้ทันกับกระแสศิลปะสมัยใหม่ในโลกตะวันตกกับศิลปินชั้นเยี่ยมคนรุ่นก่อนที่แม้จะยอมรับศิลปะสมัยใหม่จากโลกตะวันตก แต่ยังคงต้องการจะกำกับให้ทิศทางของศิลปกรรมแห่งชาติเป็นไปในลักษณะที่เกิดความรอมชอมกันระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับการถ่ายทอดภาพลักษณ์ความเป็นไทยเช่นเดิม กรณีนี้ยังถือเป็นกรณีแรกและน่าจะเป็นกรณีเดียวในประวัติศาสตร์ของวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยที่ผู้ไกล่เกลี่ยระงับข้อพิพาทระหว่างศิลปินในเวทีการประกวดคือพระมหากษัตริย์

แม้กรณีนี้จะยุติลงในที่สุด แต่กรณีนี้ได้เริ่มสร้างความไม่น่าเชื่อถือให้แก่คณะกรรมการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ภายหลังศิลปินบางคนที่แม้จะไม่ได้อยู่ในกลุ่มผู้ประท้วง แต่ขาดความเชื่อมั่นในมาตรฐานการตัดสินของกรรมการจนเลิกส่งผลงานเข้าประกวดในเวทีนี้ ดังเช่นกรณี สมโภชน์ อุปอินทร์ ที่เลิกส่งผลงานตั้งแต่ พ.ศ. 2512 เป็นต้น หรือกรณี ทวี รัชนีกร หนึ่งในผู้ร่วมประท้วง "หลังผ่านช่วงความขัดแย้งแล้ว ได้กลับไปสอนศิลปะกับจรูญ บุญสวน และดำรง วงศ์อุปราช ที่วิทยาลัยเทคโนโลยี นครราชสีมา ใน พ.ศ. 2508 เขาได้พยายามเปลี่ยนแปลงหลักสูตร โดยปรับจากหลักสูตรการเรียนการสอนศิลปะของประเทศอังกฤษ ไม่ให้เหมือนศิลปากรและเพื่อสร้างแนวทางใหม่ให้ต่างจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ"[27] ถึงกระนั้นกรณีชักกระดานหมายเลข 2 นี้กลับส่งผลให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปีต่อๆ มา โดยเฉพาะเมื่อก้าวเข้าสู่ทศวรรษ 2510 มีจำนวนผลงานศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมเพิ่มขึ้นจำนวนมาก รวมไปถึงผลงานศิลปะแบบเหนือจริงที่เข้ามาร่วมแสดงอีกบางส่วน จากพื้นที่ที่ไม่มีการยอมรับผลงานศิลปะนามธรรมเข้าร่วมแสดงมากนักกลายเป็นพื้นที่แสดงออกที่สำคัญของศิลปะนามธรรม ปรากฏการณ์เช่นนี้จะส่งผลก่อให้เกิดปฏิกิริยาความขัดแย้งรอบใหม่ที่จะติดตามมาหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ผ่านพ้นไป

---

[26] ดำรง วงศ์อุปราช ให้ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2542, อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, "การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524," หน้า 44.

[27] ทวี รัชนีกร ให้ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 22 กันยายน พ.ศ. 2542, อ้างจาก,เรื่องเดียวกัน, หน้า 69.

5.2 การเคลื่อนไหวคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 16: จากการวิพากษ์มาตรฐานการตัดสินถึงสำนึกทางสังคมในวงการศิลปะ

ภายหลังการประท้วงของศิลปินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 พ.ศ.2507 จากกรณีชักกระดานหมายเลข 2 แล้ว ภาพรวมของผลงานศิลปะที่ส่งเข้าร่วมประกวด ได้รางวัล และได้คัดเลือกเข้าร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือ การปรากฏขึ้นของผลงานศิลปะกึ่งนามธรรมและศิลปะนามธรรมจำนวนมาก ขณะที่ผลงานศิลปะแบบลัทธิประทับใจหรือศิลปะเหมือนจริงถูกคัดเลือกให้รางวัลหรือนำมาแสดงน้อยลงมาก ผลงานศิลปะกึ่งนามธรรมโดยมากจะถูกสร้างออกมาตามแนวทางที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบลัทธิเหนือจริง (surrealism) ของตะวันตก นอกจากนั้น ผลงานส่วนใหญ่จะปรากฏในแบบศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ (abstract art หรือ non-figurative art) ซึ่งไม่ได้เติบโตเฉพาะในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่ยังเผยแพร่ผ่านการจัดแสดงผลงานของศิลปินรุ่นใหม่ขณะนั้นในหอศิลป์เอกชนที่กระจายตัวอยู่หลายแห่งในกรุงเทพมหานคร

การขยายตัวของงานศิลปะนามธรรมช่วงปลายทศวรรษ 2500 นอกจากจะมีสาเหตุจากโอกาสในการเดินทางไปต่างประเทศของศิลปินไทยและการจัดนิทรรศการของศิลปินต่างประเทศแนวนี้ในไทยแล้ว อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญเช่นกันมีผลจากการเปิดภาควิชาภาพพิมพ์ขึ้นที่มหาวิทยาลัยศิลปากรอย่างเป็นทางการเมื่อ พ.ศ. 2509 “ถือเป็นการเปิดการสอนศิลปะภาพพิมพ์ในประเทศไทยที่ประกอบไปด้วยเทคนิค วิธีการอันกว้างขวางตามมาตรฐานสากล ในปีนี้เอง คณะจิตรกรรม ประติมากรรม จึงได้เปลี่ยนชื่อเป็น คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์”[28]

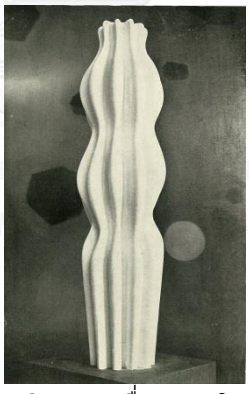
ภาพพิมพ์ได้รับความนิยมจากนักศึกษา คณาจารย์ และศิลปินอย่างมาก อาจารย์ผู้สอนในมหาวิทยาลัยศิลปากรบางคนเป็นผู้เชี่ยวชาญและทำงานศิลปะประเภทนี้ในแนวกึ่งนามธรรมด้วย ดังกรณี ชลูด นิ่มเสมอ ซึ่ง “มีอิทธิพลโดยตรงต่อศิลปินรุ่นใหม่ของไทยจำนวนมากขณะนั้น ตั้งแต่การเรียนการสอนในห้องเรียนที่เน้นการสร้างองค์ประกอบศิลป์อย่างอิสระ การสอนจิตรกรรมสมัยใหม่ และภาพพิมพ์ของชลูดได้อนุญาตให้นักศึกษาทดลองสร้างผลงานในลักษณะนามธรรม…ไม่น่าประหลาดใจที่ความสนใจในศิลปะนามธรรมของชลูดจะส่งอิทธิพลไปยังลูกศิษย์

---

[28] ไขศรี ศรีอรุณ, “ความเป็นมา พัฒนาการและสืบสานเจตนารมณ์ของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ด้านศิลปะ,” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษ ปีที่ 12 เดือนกันยายน, 2536), หน้า 16.

ของเขา”[29] พิษณุ ศุภนิมิตร แสดงความเห็นถึงความนิยมการสร้างงานศิลปะนามธรรมด้วยสื่อภาพพิมพ์ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคปลายทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2510 ว่า “อาจเป็นเพราะรูปแบบภาพพิมพ์เป็นลักษณะที่อิสระและในเทคนิคของภาพพิมพ์สามารถสร้างรูปแบบทางนามธรรมได้ง่ายกว่าเทคนิคอื่น…เพราะงานภาพพิมพ์เริ่มต้นจากเทคนิคก่อน”[30] อย่างไรก็ตามความนิยมงานภาพพิมพ์ทำให้งานประติมากรรมไม่ค่อยได้รับความสนใจมากนักในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี ทั้งที่ก่อนหน้างานสายนี้มีความโดดเด่นมาก ดังจะกล่าวถึงประเด็นนี้ต่อไปข้างหน้า

แม้งานภาพพิมพ์จะเข้ามามีบทบาทและกลายเป็นสื่อใช้สร้างผลงานศิลปะนามธรรมจำนวนมากในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่โดยภาพรวมแล้ว ศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรมปรากฏว่ามีความนิยมในการสร้างจากทุกสื่อ ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ บทบาทของศิลปะนามธรรมที่โดดเด่นสะท้อนออกมาจากรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 16 พ.ศ. 2508 หลังจากผ่านความขัดแย้งจากกรณีชักกระดานหมายเลข 2 มาไม่นาน รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทประติมากรรม ได้ตกเป็นของประติมากรหนุ่มอย่าง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จากผลงานรูปแบบนามธรรมชื่อ “หมู่”



ภาพประกอบ 25 ประติมากรรมชื่อ “หมู่” โดย ชำเรือง วิเชียรเขตต์
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 พ.ศ. 2508.

---

[29] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Tewentieth Centuries, p.119.

[30] พิษณุ ศุภนิมิตร ให้ สัมภาษณ์กับ รวิเทพ มุสิกะปาน เมื่อวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2542, อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524,”, หน้า 66.

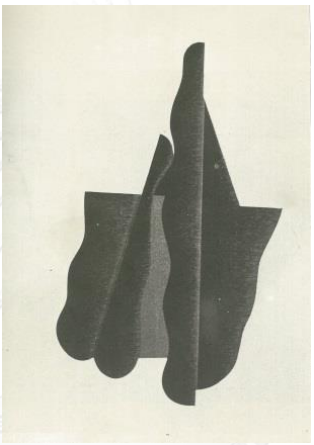
ส่วนรางวัลเกียรตินิยมเหรียญทอง ประเภทภาพพิมพ์ เป็นผลงานของ สันต์ สารากรบริรักษ์ ชื่อ “สังขาร” ขณะผลงานจิตรกรรมที่โดดเด่นมากคือ งานจิตรกรรมนามธรรมรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ของ กำจร สุนพงษ์ศรี ชื่อ “ทรัพย์ในดิน” นอกจากนี้เมื่อพิจารณาจากข้อมูลในสูจิบัตรจะพบว่า กระแสความนิยมสร้างงานศิลปะนามธรรมดำเนินควบคู่ไปกับการเริ่มตั้งชื่อภาพในแบบนามธรรมพร้อมทั้งกำกับหมายเลขต่อท้ายไว้ด้วย อาทิ งานจิตรกรรมของพีระ พัฒนะพีระเดช ชื่อ “จินตนาการ หมายเลข 1, 2 และ 3” หรือภาพจิตรกรรมและภาพพิมพ์ของชลูด นิ่มเสมอ ไม่ปรากฏชื่อภาพเลย แต่ใช้หมายเลขและต่อด้วยปีที่สร้างแทนชื่อภาพ เช่น 7/2508 101/2508 เป็นต้น การตั้งชื่อภาพศิลปะนามธรรมเช่นนี้จะยิ่งปรากฏมากขึ้นในทศวรรษ 2510

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17 พ.ศ. 2509 ระหว่างวันที่ 1 มีนาคม - 31 มีนาคม พ.ศ. 2509 จัดโดยใช้สถานที่ชั่วคราวคือ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี ในปีนี้ผลงานศิลปะนามธรรมยิ่งปรากฏชัดเจนขึ้นมากกว่าปีก่อน รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินประเภทประติมากรรมเป็นของประติมากรที่นิยมรูปแบบนามธรรมอย่าง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รางวัลจากผลงานชื่อ “มวล” ขณะภาพจิตรกรรมนามธรรมคือผลงานรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินของ พนม สุวรรณนาถ ชื่อ “ทะเล” ส่วนศิลปินที่ไม่ได้สร้างงานศิลปะนามธรรมแต่ยังมีความโดดเด่นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีเพียงส่วนน้อย หนึ่งในนั้นคือ จักรพันธ์ โปษยกฤติ จิตรกรผู้สร้างภาพเหมือนบุคคลออกมาหลายรูปแบบ ภาพเหมือนของเขาได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดงใน พ.ศ.2508 และใน พ.ศ. 2509 ยังสามารถคว้ารางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินไปได้ท่ามกลางวงล้อมของศิลปะนามธรรมและศิลปะแบบเหนือจริง อาจกล่าวได้ว่าตั้งแต่ พ.ศ. 2508 เป็นต้นมา ศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรมได้ครอบครองพื้นที่ส่วนใหญ่ของรางวัลและนิทรรศการมากระทั่งถึงต้นทศวรรษ 2520 เลยทีเดียว

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติบางปีผลงานที่ได้รางวัลและถูกคัดเลือกให้ร่วมแสดงเกือบทั้งหมดเป็นศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรมที่ตั้งชื่อแบบนามธรรมพร้อมกำกับหมายเลขต่อท้าย เช่น ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 21 พ.ศ. 2515 ภาพที่ได้รางวัลมีชื่อ อาทิ ภาพ “ความเคลื่อนไหว หมายเลข 2” ของ ประเทือง เอมเจริญ ภาพ “รูปทรงหมายเลข 2” ของ ถกล ปรียาคณิตพงศ์ เป็นต้น ในที่นี้มีภาพศิลปะแบบเหนือจริงที่ได้รางวัลคือ ภาพจิตรกรรมชื่อ “เจ้าแม่กาลีศตวรรษที่ 20” ของ สมชัย หัตถกิจโกศล ภาพชื่อ “วูบหนึ่งของความรู้สึก” ของ เกียรติศักดิ์ ชานนท์นารถ และ ภาพชื่อ “หลง” ของจักรพันธ์ โปษยกฤต นอกจากนั้นเป็นภาพศิลปะนามธรรมทั้งสิ้น ไม่ต่างจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22 พ.ศ. 2517 ที่ผลงานในนิทรรศการเป็นศิลปะนามธรรมเกือบทั้งหมด ดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ เคยให้ความเห็นถึงการแสดงครั้งนี้ไว้ว่า “ถ้าจะยกเว้น

งานแนวสัจจนิยมของ จักรพันธ์ โปษยกฤต และงานแนวเหนือจริงของเกียรติศักดิ์ ชานนนารถแล้ว งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2517 ก็ถูกครอบงำด้วยงานกึ่งนามธรรมและงานนามธรรมแบบเส้นขอบนอกคม"[31]

ในปีนี้ภาพที่มีชื่อแบบนามธรรมพร้อมกำกับด้วยหมายเลขต่อท้ายมีจำนวนมาก อาทิ ภาพ "ระยะในรูปทรงหมายเลข 3" โดย อุดม นางสุบิน ประติมากรรมชื่อ "สัมพันธภาพ หมายเลข 1" โดย นนทิวรรธน์ จันทนะผลิน ภาพชื่อ "ความบันดาลใจจากวงกลมหมายเลข 1" โดยอิทธิ คงคากุล ภาพชื่อ "ความสัมพันธ์หมายเลข 2" โดยถกล ปรียาคณิตพงศ์ ภาพชื่อ "โครงสร้างในความว่าง หมายเลข 3" โดยรุ่ง ธีระพิจิตร ภาพชื่อ "เส้นโค้งหมายเลข 7/2516" โดยเดชา วราชุน เป็นต้น



ภาพประกอบ 26 "ความสัมพันธ์หมายเลข 2" โดย ถกล ปรียาคณิตพงศ์
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22 พ.ศ. 2517.

Chulalongkorn University

งานศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรมจำนวนมากนี้สะท้อนว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นเวทีที่ให้ความสำคัญกับการทดลองนำเสนอเทคนิคหรือรูปแบบทางศิลปะมากกว่าจะเน้นคุณค่าด้านเนื้อหาที่มีความสัมพันธ์กับสังคม จากหลักฐานที่ปรากฏพบว่าสัดส่วนของผลงานศิลปะที่นำเรื่องราวทางสังคมมาวิพากษ์วิจารณ์และนำเสนอนั้นปรากฏให้เห็นน้อยมากในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังที่ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ เสนอว่า ผลงานที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สภาพสังคมเริ่มปรากฏเป็นครั้งแรกในเวทีศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 พ.ศ.2508 จากผลงานภาพพิมพ์ของ สันต์ สารากรบริรักษ์ ชื่อ "สังขาร" หรือภาพเขียนของ ธนะ เลาหกัยกุล ชื่อ "ละครโรงใหญ่" ส่วนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 18 พ.ศ.2511 ศุภชัยเห็นว่าภาพชื่อ "เลือด –เนื้อ-ศรัทธา"

---

[31] พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ.2475, หน้า 40.

ของประเทือง เอมเจริญ รวมถึงภาพชื่อ “ผนัง” ที่ประเทืองได้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 19 พ.ศ.2512 คือภาพจำนวนน้อยที่หยิบยกเรื่องราวของสภาพสังคมมานำเสนอ[32]

ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา อาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาแห่งความตื่นตัวทางสังคมการเมืองของนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัย การเพิ่มจำนวนขึ้นของกิจกรรมแนวอาสาพัฒนาชนบทตามที่ประจักษ์ ก้องกีรติ เรียกขานว่าเป็น “วาทกรรมคนรุ่นใหม่ที่เป็นหนี้สังคม” นั้น ทำให้นักศึกษาแม้จะถือว่าเป็นทัศนะแบบชนชั้นนำในสังคม แต่ “ทว่าเป็นชนชั้นนำคนละแบบกับอภิสิทธิ์ชนที่ใช้ฐานะอันสูงส่งของตนเพื่อประโยชน์ส่วนตัวและหมู่คณะ นักกิจกรรมเหล่านี้สร้างค่านิยมและความหมายใหม่ว่าสถานะที่สูงของนักศึกษาควรถูกโน้มนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อประชาชนร่วมชาติ”[33] อย่างไรก็ตาม ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจนักหากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะพยายามตีตัวให้ออกห่างจากการนำเสนอเรื่องราวทางการเมือง บรรยากาศเช่นนี้สืบเนื่องมาตั้งแต่การเริ่มจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในต้นทศวรรษ 2490 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเข้มข้นของสงครามเย็น การต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ของรัฐได้ทำให้ปฏิบัติการทางการเมืองของสถาบันการศึกษาศิลปะและเวทีการประกวดศิลปะของรัฐที่สำคัญคือ การพยายามไม่ยุ่งเกี่ยวกับการเมืองนั่นเอง

ต่อเนื่องมาจนถึงทศวรรษ 2510 ขบวนการนิสิตนักศึกษามีการทำงานขับเคลื่อนสังคมเชื่อมโยงเป็นเครือข่ายผ่านพื้นที่ของการสร้างกลุ่มในมหาวิทยาลัยหรือสื่อสิ่งพิมพ์ นิตยสาร สังคมศาสตร์ปริทัศน์ โดยเฉพาะยุคที่ สุชาติ สวัสดิ์ศรี เปลี่ยนหน้าที่จากผู้ช่วยบรรณาธิการของสุลักษณ์ ศิวรักษ์ มาเป็นบรรณาธิการในช่วง พ.ศ. 2512 -2519 ถือเป็นช่วงที่ “ส่วนใหญ่มีทั้งนักเรียนนอกและนักเรียนในที่เริ่มมี ‘จิตสำนักขบถ’ มากขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นผลมาจากการก่อเกิดสังคมศาสตร์ปริทัศน์ฉบับนิสิตนักศึกษา ฉบับบัณฑิต และจากการรวมตัวกันเป็นกลุ่มความคิดต่างๆ หลังปี พ.ศ.2510…”[34]

อย่างไรก็ตาม มิอาจปฏิเสธได้ว่า กระแสความคิดทางศิลปะที่ขบวนการนิสิตนักศึกษาปัญญาชนหัวก้าวหน้าช่วงเวลานั้นให้ความสนใจและตื่นตัวศึกษากัน กระแสหนึ่งที่สำคัญคือ

---

[32] ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2537), หน้า 23.

[33] ประจักษ์ ก้องกีรติ, และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ…การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา , หน้า 98.

[34] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, “จาก “อักษรสาส์น” ถึง “สังคมศาสตร์ปริทัศน์”,” เศรษฐศาสตร์การเมือง (เพื่อชุมชน) ฉบับที่ 28 , ณรงค์ เพชรประเสริฐ บรรณาธิการ, (กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 74.

“ศิลปะเพื่อชีวิต” ที่มีรากฐานมาจากงานของทีปกร (นามปากกาของ จิตร ภูมิศักดิ์) ชิ้นสำคัญคือ ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน เขียนและเผยแพร่ขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2500 หรืองานบทวิจารณ์ศิลปะและวรรณกรรมของ บรรจง บรรเจิดศิลป์ (นามปากกาของ อุดม ศรีสุวรรณ) ถึงกระนั้น กระแสความคิดทางศิลปะที่แตกต่างกันสองขั้วระหว่าง “ศิลปะเพื่อศิลปะ” อันเป็นแนวทางที่อาจารย์และนักศึกษาส่วนใหญ่ในมหาวิทยาลัยศิลปากรดำเนินมาอย่างช้านานกับกระแสศิลปะเพื่อชีวิตที่เริ่มมีนักศึกษาส่วนหนึ่งในมหาวิทยาลัยศิลปากรให้ความสนใจได้เคยเกิดการปะทะกันอย่างรุนแรงมาแล้วครั้งหนึ่งจากกรณีการเผยแพร่หนังสือรับน้องใหม่ มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปี พ.ศ. 2500[35] การปะทะกันดังกล่าวสะท้อนถึงความเป็นไปได้น้อยมากที่กระแสศิลปะเพื่อชีวิตจะสามารถขยายเติบโตได้อย่างกว้างขวางในมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงที่จอมพลถนอม กิตติขจร เป็นผู้นำรัฐบาลต่อจากจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ.2506 ซึ่ง “โดยทางระบบแล้ว ในระยะแรกสมัยของจอมพลถนอมมิได้มีอะไรที่แตกต่างไปจากสมัยของจอมพลสฤษดิ์มากนัก คือ รักษาอำนาจเผด็จการ โน้มนำการบริหารโดยระบบราชการและใช้นโยบายพัฒนาเศรษฐกิจ ผูกมิตรกับอเมริกา”[36]

ใน พ.ศ.2510 จอมพลถนอม กิตติขจรยังมีตำแหน่งเป็นนายกคณะกรรมการมหาวิทยาลัยศิลปากรและเป็นผู้นำคำกราบบังคมทูลต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในการเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 ต่อมาในช่วง พ.ศ. 2514 รัฐบาลจอมพลถนอมต้องเผชิญกับแรงกดดันในหลายประเด็น อาทิ การรื้อฟื้นบทบาทของสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรฝ่ายสังคมนิยมที่เรียกร้องให้รัฐบาลปรับนโยบายรับรองสาธารณรัฐประชาชนจีน ตลอดจนเรียกร้องให้มีการถอนฐานทัพของอเมริกาออกจากประเทศไทย ทั้งยังมีปัญหาในสภาจากที่มีการเสนอให้แก้ไขรัฐธรรมนูญ[37] ปัญหาที่รัฐบาลจอมพลถนอมต้องเผชิญเหล่านี้กลับถูกแก้ไขด้วยการก่อการรัฐประหารตนเองในวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2514 ส่งผลให้ประเทศไทยเข้าสู่วงจรของการปกครองแบบเผด็จการทหารเต็มรูปแบบอีกครั้ง สภาพการณ์เช่นนี้ยิ่งส่งผลทำให้สิทธิเสรีภาพในการแสดงออกทางความคิดต้องถูกปิดกั้นและมีความระแวดระวังมากขึ้น

---

[35] ผู้ศึกษาได้นำเสนอถึงกรณีนี้ไปแล้วในบทที่ 4 ย้อนดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ในหัวข้อที่ 4.

[36] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสายธารประชาธิปไตย,2551), หน้า 103.

[37] ดูเพิ่มเติมได้ใน,เรื่องเดียวกัน, หน้า 108-109.

การที่ศิลปินช่วงนั้นจะนำเสนอผลงานศิลปะแนววิพากษ์วิจารณ์สังคม แม้จะไม่ใช่การวิพากษ์ประเด็นทางการเมืองโดยตรง แต่ก็สุ่มเสี่ยงต่อการถูกแทรกแซงจากรัฐบาลได้ การทำงานศิลปะแนววิพากษ์วิจารณ์เป็นเรื่องที่อ่อนไหวมาก เห็นได้จากกรณีตัวอย่างที่สำคัญใน พ.ศ. 2514 เมื่อ ถวัลย์ ดัชนี อดีตนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ภายหลังยังจบการศึกษาระดับสูงด้านศิลปะ ปรัชญา และสุนทรียศาสตร์จากประเทศเนเธอแลนด์แสดงภาพจิตรกรรมในเชิงวิพากษ์วิจารณ์สภาพปัญหาของสังคมและศาสนา “ถวัลย์สนใจเรื่องของโลกุตระกับโลกียะ โดยสร้างสัญลักษณ์เป็นรูปทรงของมนุษย์ที่น่ารังเกียจให้แตกต่างจากอาณาจักรของจิตวิญญาณเพื่อสื่อความหมายแง่นี้ แต่การที่เขาตัดทอนรูปคนเปลือยไปวางเคียงกันกับรูปบูชาของพระพุทธรูปได้ทำให้เกิดข้อขัดแย้งและการตีความถึงความหมายที่ศิลปินต้องการสื่ออย่างผิดพลาด”[38]

ในปีนั้นภาพจิตรกรรม 3 ชิ้นของเขาถูกนำเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการศิลปะของกลุ่มศิลปินที่โรงแรมอินทรา นิทรรศการได้รับความสนใจจากหนังสือพิมพ์หลายฉบับ กระทั่งเมื่อย้ายไปจัดแสดงที่สำนักกลางนักเรียนคริสเตียน เชิงสะพานหัวช้างในช่วงเดือนตุลาคมปีเดียวกัน นักข่าวจากหนังสือพิมพ์ไทยรัฐได้เขียนถึงถวัลย์ว่า เขาคือชาวคริสเตียนผู้วาดภาพลบหลู่ดูหมิ่นศาสนาพุทธ ผลจากการลงข่าวนี้คือ “ในวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ. 2514 นักเรียนจำนวน 80 คนจากโรงเรียนสันติราษฎร์บำรุงราษฎร์ได้เข้าไปทำลายภาพเขียนของถวัลย์ที่สำนักกลางนักเรียนคริสเตียน”[39] การแสดงครั้งนี้ถือเป็นสัญญาณบ่งบอกถึงความอ่อนไหวที่ศิลปินผู้เลือกทำงานแนววิพากษ์สังคมจะต้องเผชิญกับการคุกคามทางเสรีภาพ

ทั้งนี้จากสภาพการณ์ทางการเมืองที่มีความไม่พอใจของประชาชนต่อรัฐบาล การเคลื่อนไหวต่อต้านรัฐบาลของขบวนการนิสิตนักศึกษา การปิดกั้นเสรีภาพในการแสดงออก จนถึงกรณีการทำลายภาพเขียนของถวัลย์ ดัชนี ยิ่งตอกย้ำว่า การมุ่งเน้นนำเสนอ ให้รางวัล หรือสนับสนุนศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรมบริสุทธิ์ที่ปราศจากเนื้อหาในเชิงวิพากษ์สังคม การเมือง หรือศาสนานั้นย่อมทำให้เวทีนี้ยังคงรักษาการสนับสนุนจากรัฐบาลได้ต่อไป

ปัญหาหลายประการจากรัฐบาลเผด็จการทหาร อาทิ ความไม่เป็นธรรมทางสังคม ความยากจน การเอารัดเอาเปรียบทางเศรษฐกิจและการเมืองจากต่างชาติ ความไม่ชอบธรรมจากนักการเมืองในรัฐบาล ดังเช่น กรณีการนำพาหนะ งบประมาณ และอาวุธของทางราชการเข้าไปล่าสัตว์ในเขตป่าทุ่งใหญ่ การเรียกร้องรัฐธรรมนูญ ฯลฯ ปัญหาเหล่านี้สั่งสมจนสุกงอมและก่อให้เกิด

---

[38] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Tewentieth Centuries ,p.149.

[39] Ibid, p.149.

การเคลื่อนไหวของขบวนการนิสิตนักศึกษาประชาชนจนปะทุออกกลายเป็นเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 เหตุการณ์นี้จบลงด้วยชัยชนะของฝ่ายประชาชน ผู้นำรัฐบาลเผด็จการต้องออกไปนอกประเทศ หลังเหตุการณ์ยังตามมาด้วยบรรยากาศความเฟื่องฟูด้านประชาธิปไตย ปัญหาสังคมที่สั่งสมมาหลายด้านได้ถูกหยิบนำมาพิจารณา ขบวนการนิสิตนักศึกษา ปัญญาชน มีบทบาททางสังคมต่อสู้ใกล้ชิดกับประชาชนที่ทุกข์ยากและได้รับความไม่เป็นธรรม สภาพการณ์เช่นนี้ส่งผลกระทบต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติทางอ้อม

เนื่องจากหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 16 กระแสสูงของแนวทางศิลปะในฐานะที่เป็นเครื่องมือรับใช้สังคมได้ย้อนกลับไปตั้งคำถามกับบทบาทของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ผ่านมาว่ามีทิศทางเช่นไร ที่สำคัญคือ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้จัดขึ้นโดยใช้ภาษีของประชาชน ยิ่งทำให้เวทีนี้ถูกตั้งคำถามและเป็นเป้าหมายในการถูกวิพากษ์วิจารณ์มากขึ้นจากบุคลากรในวงการศิลปะที่สนับสนุนแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตและสนับสนุนการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องความไม่เป็นธรรมในสังคม ในที่สุดได้ก่อให้เกิดการคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ก่อนที่จะมีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 ใน พ.ศ.2518 ขึ้น

5.2.1 แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยกับการคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

การเคลื่อนไหวทางสังคม การเมืองของขบวนการนิสิตนักศึกษา ปัญญาชนช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 เป็นความเคลื่อนไหวที่มีอาวุธทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญ ขบวนการนักศึกษา ปัญญาชนผู้ที่ผลิตผลงานศิลปะและวรรณกรรมออกมานั้นอาจกล่าวได้ว่า มีแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตเป็นแรงขับดันอยู่เบื้องหลังการเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคม ดังที่อำนาจ เย็นสบาย กล่าวไว้ว่า “เป็นอาวุธทางวัฒนธรรมที่ต่อสู้วิพากษ์วัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมจักรวรรดินิยมอย่างเข้มข้นแหลมคม”[40]

ช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ปรากฏว่ามีนักศึกษาและคณาจารย์ด้านศิลปะเข้าไปมีส่วนร่วมเคลื่อนไหวทางการเมือง ไม่ว่าจะเป็นการเดินขบวนหรือร่วมฟังคำปราศรัยต่างๆ ในช่วงนี้เอง ถกล ปรียาคณิตพงศ์ อาจารย์และศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้มีความสนใจทางการเมือง พิทักษ์ ปิยะพงษ์และสถาพร ไชยเศรษฐ์ อดีตนักศึกษาศิลปะผู้ซึ่งขณะนั้นทำงานอยู่ในแวดวงโฆษณา รวมถึงกลุ่มผู้ทำงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่สนใจสังคมส่วนหนึ่งมี

---

[40] อำนาจ เย็นสบาย, “30 ปี 14 ตุลาคม กับศิลปะภาพรณรงค์เพื่อการเมือง,” ภาพศิลปะคัทเอาท์การเมืองเดือนตุลา (กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์ และมูลนิธิ 14 ตุลา, 2546), หน้า 60.

ความเห็นพ้องต้องกันว่า คนทำงานศิลปะหลากแขนงควรรวมตัวกันเป็นองค์กรเพื่อดำเนินกิจกรรมทางสังคม การเมือง และมีการหารือกันเพื่อร่วมก่อตั้งองค์กรในปลายปี พ.ศ. 2517 นำไปสู่การยกร่างและประกาศจัดตั้งองค์กร “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ครั้งแรก สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย อธิบายเพิ่มเติมว่า มีการยกร่างคำประกาศแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ณ ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และประกาศจัดตั้งเป็นองค์กรต่อสาธารณชน ณ ท้องพระโรง วังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ประชุมได้เลือกให้ พนม สุวรรณนาถ ดำรงตำแหน่งประธานองค์กรเป็นคนแรก ต่อมาหลังส่งจดหมายเปิดผนึกในนามแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยประท้วงรัฐบาลเกาหลีกรณีจับกุม คิม ซี งา กวีของประชาชนเกาหลี พนม สุวรรณนาถ ได้ลาออกจากตำแหน่งประธาน กำจร สุนพงษ์ศรี ได้รับเลือกให้ดำรงตำแหน่งประธานคนที่สอง[41]

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเป็นการรวมตัวของบุคลากรในวงการศิลปะทั้งที่เป็นคณาจารย์ในสถาบันการศึกษา นักศึกษาศิลปะ นักการโฆษณา นักวิชาการ นักหนังสือพิมพ์ และศิลปินอิสระ[42] เป็น “ความร่วมมือโดยไม่ยึดติดกับสถาบันทางศิลปะใดสถาบันหนึ่ง ทุกคนสามารถเข้ามาช่วยเหลือสังคมได้โดยใช้ผลงานศิลปะเป็นสื่อ”[43] ทั้งนี้มีการออก “คำประกาศของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ซึ่งเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์ศิลปวัฒนธรรมที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือพิทักษ์ผลประโยชน์ของนายทุนศักดินาและจักรวรรดินิยม ดังตอนหนึ่งที่ว่า

> …การศึกษาและศิลปวัฒนธรรมก็ทำนองเดียวกัน ล้วนแล้วแต่ตกเป็นเครื่องมือของพวกผู้มีอำนาจ และอิทธิพลทางเศรษฐกิจและทางการเมืองดังกล่าว หาได้มีคุณค่าในทางสร้างภูมิปัญญา จริยธรรมและคุณธรรมอันดีงามแก่ประชาชนส่วนใหญ่ ผู้อดอยากยากไร้โดยทั่วไปแต่ประการใดไม่ หากแต่ได้ใช้ไปในทางพิทักษ์รักษาผลประโยชน์ของเหล่านายทุนศักดินาและจักรวรรดินิยม เพื่อมอมเมาปวงชนชาว

---

[41] สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย : ข้อสังเกตบางประการ,” ภาพศิลปะคัทเอาท์การเมืองเดือนตุลา (กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์ และมูลนิธิ 14 ตุลา, 2546), หน้า 22.

[42] ดูรายละเอียดรายชื่อสมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้ในหนังสือ ภาพศิลปะคัทเอาท์การเมืองเดือนตุลา และดูรายละเอียดการศึกษาแนวความคิดของแนวร่วมศิลปิน ฯ เพิ่มเติมได้ในงานศึกษาของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2537) หรือในงานศึกษาของสิทธิเดช โรหิตะสุข, กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย: บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหว ในช่วงปี พ.ศ. 2516 – 2530 (กรุงเทพฯ: ศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย –มศว,2551).

[43] ถกล ปรียาคณิตพงศ์, ให้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557.

ไทยให้ลืมสภาพที่แท้จริงของตน หยุดยั้งความคิดในการต่อสู้ เพื่อยกคุณค่าของชีวิตและของสังคมให้สูงขึ้น[44]

คำประกาศมีจุดยืนในการก่อตั้งผ่านเป้าหมายและนโยบายที่ชัดเจน 7 ประการด้วยกัน คือ

เพื่อปฏิรูปศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ให้เป็นของประชาชน เพื่อสร้างค่านิยมใหม่ในศิลปวัฒนธรรมให้เป็นของประชาชน เพื่อเปลี่ยนทัศนคติในการสร้างศิลปวัฒนธรรมจากรับใช้ปัจเจกชน นายทุนศักดินา จักรวรรดินิยม มารับใช้ประชาชน เพื่อสร้างสุนทรียภาพใหม่ให้มีความสำนึกในการสร้างสรรค์สังคมทางการเมือง เพื่อมนุษยชาติ เพื่อหมุนกงล้อประวัติศาสตร์ศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ก้าวหน้า เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามในอดีตให้เป็นสมบัติของประชาชน เพื่อส่งเสริมการศึกษาศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามของโลกให้เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์[45]

คำประกาศข้างต้นสะท้อนถึงอิทธิพลทางความคิดที่องค์กรนี้ได้รับจากแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตอย่างชัดเจน ส่งผลให้การเคลื่อนไหวของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมีทั้งการร่วมทำงานศิลปะแบบรวมหมู่เพื่อเข้าสนับสนุนการประท้วงเรียกร้องความไม่เป็นธรรมของผู้ใช้แรงงานในโรงงาน การจัดนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมทาส ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมกับองค์กรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ การร่วมจัดสร้างภาพคัทเอาท์การเมืองเดือนตุลา บริเวณเกาะกลางถนนราชดำเนิน ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2518 โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณบางส่วนจากศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยเพื่อร่วมแสดงในวาระครบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 16 การจัดทำภาพคัทเอาท์การเมืองเพื่อต่อต้านฐานทัพจักรวรรดินิยมอเมริกา นอกจากนี้สมาชิกของแนวร่วมยังร่วมอาสาทำหน้าที่ดูแลผู้ชุมนุมและนักศึกษาจากเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม 2519 จนทำให้มีสมาชิกเสียชีวิต คือ กมล แก้วไทรไทยและมนัส เศียรสิงห์ มีสมาชิกบางส่วนถูกจับกุมคุมขังดังกรณี สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ทั้งมีสมาชิกบางคนได้ตัดสินใจเข้าร่วมกับ

---

[44] "คำประกาศแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย," ตีพิมพ์ครั้งแรกใน หนังสือคำประกาศแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย (กรุงเทพฯ : ฝ่ายเอกสารและสิ่งพิมพ์แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2518) ชิ้นที่ผู้ศึกษาใช้คือชิ้นที่ถูกนำมารวบรวมไว้ใน วงไหม เมืองล้านนา และ สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, สายธารธรรมศิลป์: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย สู่ศิลปะเพื่อสันติภาพ ประชาธิปไตย ความเป็นธรรม (กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรมสถาบันปรีดี พนมยงค์, 2551), หน้า 6.

[45] อ้างอิงจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 6.

พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย เพื่อต่อสู้ในเขตป่าเขา อาทิ มงคล อุทก ทองกราน ทานา ล้วน เขจรศาสตร์ สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย เป็นต้น[46]

แม้แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยจะเป็นการรวมตัวของบุคลากรในวงการศิลปะส่วนหนึ่งที่ต้องการใช้ศิลปะเป็นสื่อเพื่อรับใช้สังคม แต่ถึงกระนั้น ปฏิเสธมิได้ว่า แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่สมาชิกส่วนหนึ่งเป็นคณาจารย์และนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากรยังมีสาเหตุมาจากความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างคณาจารย์ในมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วย เนื่องจากตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 คณาจารย์บางส่วนจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ เข้าไปร่วมเคลื่อนไหวทางการเมือง รวมถึงวิพากษ์การเรียนการสอนแสดงความไม่เห็นด้วยกับการบริหารคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ทั้งยังเชื่อมโยงไปถึงความไม่พอใจในการบริหารการจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วย คณาจารย์กลุ่มนี้ได้สรุปความคิดขัดแย้งกับการบริหารคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติพิมพ์เป็นหนังสือชื่อ <u>การลิดรอนสิทธิและเสรีภาพในมหาวิทยาลัยศิลปากร</u> บันทึกเหตุการณ์ในคณะจิตรกรรมฯ ตั้งแต่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2516 ถึง 14 มกราคม พ.ศ. 2517 จนผู้บริหารและคณาจารย์ในคณะจิตรกรรมฯ ที่ไม่ได้เข้าไปมีบทบาททางการเมืองเกิดความไม่พอใจ ความขัดแย้งนี้ก่อให้เกิด “กรณี 12 อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร”[47] ได้แสดงเจตจำนงยื่นใบลาออกจากคณะจิตรกรรมฯ และไปตั้งภาควิชาใหม่ คือ ภาควิชาประยุกต์ศิลป์ โดยสังกัดกับคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร คณาจารย์กลุ่มนี้ส่วนหนึ่งจึงได้เข้าร่วมก่อตั้งและเป็นสมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย จุดนี้เองทำให้การก่อเกิดแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมีความสัมพันธ์กับความไม่พอใจในความล้มเหลวของมาตรฐานการตัดสินหรือการบริหารงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอยู่ด้วย

กระแสสูงที่ศิลปินหัวก้าวหน้ารุ่นใหม่พยายามใช้ศิลปะเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวรับใช้สังคมกลายเป็นสิ่งที่ขาดหายและไม่ถูกให้ความสำคัญในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ลาวัณย์ อุปอินทร์ หนึ่งใน 12 อาจารย์จากกรณีข้างต้นเคยกล่าวถึงประเด็นนี้โดยสรุปว่า คนรุ่นใหม่ที่ทำงานศิลปะเพื่อสังคมส่งผลงานในแนวนี้ไปแล้วไม่ได้ถูกคัดให้แสดง เธอยังกล่าวอีกว่า “ช่วงนั้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเค้าจะเน้นนามธรรมมากกว่าเพราะเป็นเรื่องใหม่ เค้าจะไม่เน้นด้านเนื้อหา

---

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 10.

[47] ถกล ปรียาคณิตพงษ์ หนึ่งใน 12 อาจารย์ที่ร่วมอยู่ในเหตุการณ์นี้ได้ให้สัมภาษณ์ข้อมูลเพิ่มเติมว่า 12 อาจารย์ ประกอบด้วย สมโภช อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เสาวภา วิเชียรเขตต์ ถกล ปรียาคณิตพงษ์ พนม สุวรรณนาถ สน สีมาตรัง มานิตย์ ภู่อารีย์ ทวี นันทขว้าง วีระ โยธาประเสริฐ เศวต เทศน์ธรรม และพัชรา สัตตบรรณศุข.

เท่าไหร่ งานที่มีเนื้อหาทางด้านสังคมและเพื่อชีวิตจะค่อนข้างได้รับการปฏิเสธ เพราะเค้ามีความคิดว่าศิลปินกลุ่มนี้ไปรับใช้พวกการเมือง”[48] ขณะที่กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงสาเหตุที่ก่อให้เกิดแนวร่วมศิลปินซึ่งมีสาเหตุอยู่ถึง 7 ข้อ แต่ในข้อที่ 5 ได้กล่าวถึงความขัดแย้งจากกรณี 12 อาจารย์นี้ และข้อ 6 นั้นกล่าวถึง “การกล่าวหาการตัดสินรางวัลของคณะกรรมการว่ามีการเล่นพรรคเล่นพวก ปราศจากความยุติธรรม มีการผูกขาดการเป็นกรรมการ”[49]

ความไม่พอใจในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเคยจัดให้มีการประกวดศิลปะเช่นกัน โดยเป็นกิจกรรมย่อยภายใน “นิทรรศการศิลปะวัฒนธรรมทาส” จัดโดยชุมนุมวรรณศิลป์และฝ่ายวัฒนธรรม องค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ณ หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในช่วงวันที่ 21 – 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2518 เอกสารประกอบนิทรรศการซึ่งเป็นหลักฐานเพียงชิ้นเดียวที่หลงเหลืออยู่ให้ศึกษาในปัจจุบันแสดงข้อมูลว่า งานนี้มีกิจกรรมการจัดบอร์ดแสดงข้อมูล รูปภาพประกอบข้อมูล เทคนิคบางประการด้านศิลปะ รายการแสดงบนเวที การอภิปราย การจำหน่ายหนังสือประกอบนิทรรศการ และมีการประกวดภาพเขียน นักเรียน นักศึกษา ประชาชน[50]

เอกสารประกอบนิทรรศการไม่ปรากฏรูปภาพหรือรายละเอียดใดที่เกี่ยวกับการจัดนิทรรศการและการประกวดศิลปะครั้งนี้ เนื้อหาส่วนใหญ่มีเพียงบทความที่ไม่ระบุชื่อผู้เขียนอธิบายถึงความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของศิลปวัฒนธรรมศักดินา ศิลปวัฒนธรรมทุนนิยมและจักรวรรดินิยม ทั้งนี้เพื่อให้ความรู้ที่สอดคล้องกับการตั้งชื่อนิทรรศการที่มีความหมายว่าเป็น “ศิลปที่ปลูกฝังความเป็นทาสให้แก่ประชาชน”[51] การเผยแพร่ความคิดเชิงวิพากษ์ศิลปวัฒนธรรมของศักดินาผ่านนิทรรศการครั้งนี้ตอกย้ำจุดยืนในการนำเสนออุดมคติศิลปะเพื่อชีวิตของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม นิทรรศการครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งในการเคลื่อนไหว

---

[48] ลาวัณย์ อุปอินทร์ ให้ สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542 , อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2524,” , หน้า 77.

[49] ดูเพิ่มเติมได้ใน กำจร สุนพงษ์ศรี, “บันทึกความทรงจำ: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย,” สร้างสานตำนานศิลป์ 20 ปี แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย 2517 -2537 (กรุงเทพฯ: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2537), หน้า 113-114.

[50] เอกสารประกอบนิทรรศการ ศิลปะวัฒนธรรมทาส (กรุงเทพฯ: ชุมนุมวรรณศิลป์ ฝ่ายวัฒนธรรม องค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2518), หน้า 2.

[51] เรื่องเดียวกัน, หน้า 4.

ทางการเมืองร่วมกับขบวนการนิสิตนักศึกษาในช่วงเวลานั้น ลาวัณย์ อุปอินทร์ เคยให้สัมภาษณ์กับผู้ศึกษาว่า “กิจกรรมในช่วงเวลานั้นจะเป็นการร่วมเคลื่อนไหวทางการเมืองด้วย จึงร่วมกันคิดเร็ว ทำเร็ว เพื่อให้ทันต่อสถานการณ์ทางการเมืองแบบวันต่อวัน”[52] ลาวัณย์ยังกล่าวว่า เธอเป็นหนึ่งในคณะกรรมการจัดประกวดภาพศิลปะของนักเรียน นักศึกษา ประชาชน ครั้งนี้ มีผู้ส่งภาพเข้ามามาก โดยคณะกรรมการเน้นภาพแนวศิลปะเพื่อสังคมที่สะท้อนถึงความทุกข์ยากของประชาชน ผู้ใช้แรงงาน การประกวดได้แต่เพียงทำประกาศนียบัตรแจกให้แก่ผู้ได้รางวัลเท่านั้นและเพราะเป็นงานที่จัดขึ้นด้วยความรวดเร็วจึงไม่ได้มีการทำเอกสารเพื่อเก็บข้อมูลหรือภาพของผู้ได้รางวัลไว้ เมื่อแจกประกาศนียบัตรแล้วก็มีการแสดงเพียงเล็กน้อย และเจ้าของภาพก็นำภาพคืนกลับไป[53]

ความไม่พอใจของบุคลากรในวงการศิลปะส่วนหนึ่ง โดยเฉพาะกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่ไม่เห็นด้วยกับการผูกขาดการเป็นคณะกรรมการ รวมถึงมาตรฐานการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตลอดจนเรียกร้องให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเปิดรับงานศิลปะทุกประเภทเนื้อหานั้น ทำให้ก่อนที่จะมีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 23 ประจำ พ.ศ. 2518 ถกล ปรียาคณิตพงษ์ สมาชิกที่มีบทบาทมากคนหนึ่งในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้ร่วมกับสมาชิกและเครือข่ายที่ประกอบด้วยครูสอนศิลปะ ศิลปิน ตลอดจนศิลปินที่ทำงานในวงการโฆษณาในการเคลื่อนไหวประท้วงคณะกรรมการดำเนินงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 23 พ.ศ. 2518 ถกล ปรียาคณิตพงษ์ได้เขียนบทความ “เบื้องหลังการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ” โดยใช้นามปากกาว่า “กะออม พันเมือง” ในนิตยสาร โลกศิลปะ อธิบายว่า ผู้ร่วมเคลื่อนไหวต้องการ “ให้ขจัดระบบการผูกขาดเป็นคณะกรรมการตัดสินรางวัลและเรียกร้องให้ดำเนินการสนับสนุนศิลปะทุกแนวทาง ด้วยความจริงใจ”[54]

ถกล ปรียาคณิตพงษ์ ได้ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมไว้อีกโดยสรุปว่า คณะกรรมการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติควรจะมีสัดส่วนที่มาของกรรมการที่หลากหลาย มีทั้งศิลปิน คณาจารย์จากหลายสถาบันไม่ผูกขาดอยู่ที่สถาบันใดสถาบันหนึ่งเท่านั้น นักวิชาการศิลปะหรือวรรณกรรมก็สามารถเข้ามาร่วมเป็นกรรมการได้ ผู้ที่เป็นคณะกรรมการต้องมีวาระที่ชัดเจน มีการผลัดเปลี่ยนกันเมื่อหมดวาระ ไม่ผูกขาด ที่สำคัญคือให้โอกาสสนับสนุนผลงานศิลปะทุกประเภท ทุกแนวทาง ถกลยังกล่าวว่า ปัญหาสำคัญคืออาจารย์ที่สอนในคณะจิตรกรรมฯ

---

[52] ลาวัณย์ อุปอินทร์, ให้สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555.

[53] เรื่องเดียวกัน.

[54] กะออม พันเมือง (นามปากกา), “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ,” นิตยสารโลกศิลปะ ปีที่ 2 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – กันยายน 2525): 14.

มหาวิทยาลัยศิลปากรขณะนั้นกับคณะกรรมการตัดสินรางวัลเป็นคนเดียวกัน ผู้ส่งผลงานส่วนมากที่เป็นนักศึกษาหรืออาจารย์จากคณะจึงมีความได้เปรียบในการนำผลงานที่ส่งในชั้นเรียนและได้รับคำวิจารณ์มาเรียบร้อยแล้วมาส่งเข้าประกวด ทำให้ผู้ส่งจากสถาบันหรือที่อื่นเสียเปรียบและไม่ได้รับความยุติธรรม เพราะกรรมการก็เป็นชุดเดียวกันนี้ต่อเนื่องเป็นเวลาหลายปี[55]

การเคลื่อนไหวครั้งนี้ยังถือเป็นครั้งแรกที่มองว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการประกวดและการแสดงศิลปะที่ “อาศัยภาษีของประชาชนส่วนใหญ่” จนนำไปสู่การออกเอกสารเผยแพร่แสดงปฏิกิริยาตอบโต้คณะกรรมการชื่อว่า “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติโดยอาศัยภาษีของประชาชนส่วนใหญ่ แต่เพื่อคนกลุ่มน้อย” มีสาระสำคัญคือ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อส่งเสริมให้ประชาชนสนใจศิลปะนั้น ปรากฏว่าผู้ที่สนใจกลายเป็นคนกลุ่มน้อยในแวดวงจำกัด ส่วนจุดมุ่งหมายที่การแสดงจัดเพื่อสนับสนุนศิลปินให้พยายามแข่งขันกันสร้างงานศิลปะกลับปรากฏว่านับวันจะมีศิลปินส่งงานเข้าร่วมประกวดน้อยลงทุกที และที่การแสดงจัดขึ้นเพื่อส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ทัดเทียมกับอารยประเทศ แต่ผลปรากฏว่า ยิ่งแสดงศิลปวัฒนธรรมของชาติก็ยิ่งเลือนหายไป ความพยายามที่จะทัดเทียมอารยประเทศในทางศิลปะก็ขาดการวิเคราะห์ พิจารณา เลือกสกัดตัดทอนให้สอดคล้องกับความเป็นจริงของสังคมไทย[56]

การเคลื่อนไหวครั้งนี้ส่งผลสะเทือนให้บุคลากรในวงการศิลปะเบื่อหน่ายต่อการส่งผลงานไปร่วมประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เห็นได้จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 22 พ.ศ. 2517 จากหลักฐานในสูจิบัตรปรากฏว่า “มีผู้ส่งผลงานศิลปะเข้าร่วมการประกวดถึง 424 ชิ้น คณะกรรมการได้คัดเลือกเข้าแสดง 269 ชิ้น และได้ตัดสินให้รางวัลแก่ศิลปิน 18 รางวัล”[57] แต่หลังจากการเคลื่อนไหวประท้วงคณะกรรมการครั้งนี้เกิดขึ้น เบื้องต้นปรากฏว่ามีผู้ส่งผลงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 พ.ศ. 2518 เพียง 58 ชิ้น เท่านั้น กะออม พันเมือง ใช้บทความ “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ” กล่าวถึงข้อมูลอีกด้านหนึ่งในเรื่องนี้ว่า

---

[55] ถกล ปรียาคณิตพงษ์, สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557.

[56] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน อำนาจ เย็นสบาย, อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ.2522 (กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2522), หน้า 227-228.

[57] แสวง สดประเสริฐ, ศาสตราจารย์, “คำถวายรายงานในงานเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2517), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

> การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 นับเป็นความล้มเหลวครั้งใหญ่ นอกจากจะมีการประท้วงจากศิลปินทั่วประเทศแล้ว ปรากฏว่ามีศิลปินส่งผลงานเข้าร่วมการคัดเลือกแสดงเพียง 58 ชิ้น ถ้าคัดแสดงก็คงเหลือไม่ถึง 30 ชิ้น ทางมหาวิทยาลัยจึงปิดเป็นความลับ โดยขยายเวลาการรับผลงานออกไปอีกสองสัปดาห์ เพื่อเปิดโอกาสให้นักศึกษาจากคณะจิตรกรรม ฯ ได้มีโอกาสทำงานหรือส่งผลงานเพิ่มขึ้น จากจำนวนผลงาน 58 ชิ้น จึงเพิ่มเป็น 222 ชิ้น คัดแสดง 162 ชิ้น นับเป็นการเอาเปรียบบุคคลภายนอกที่ไม่ทราบหมายกำหนดการรับผลงานที่เลื่อนออกไปนี้เลย และทุกๆ ปีจะมีเหตุการณ์แบบนี้เกิดขึ้นเสมอ[58]

แม้จะมีการเคลื่อนไหวประท้วงดังที่กล่าวข้างต้น แต่คณะกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งนี้ยังคงเป็นคณะกรรมการที่ทำหน้าที่ต่อเนื่องมาอย่างยาวนานเช่นเดิม[59] ผลงานที่ส่งเข้าประกวดและถูกคัดเลือกให้ร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 23 ในช่วงวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2518 – 14 มกราคม พ.ศ. 2519 ส่วนใหญ่ยังคงเป็นงานศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรม อาทิ ภาพพิมพ์ของ พิษณุ ศุภนิมิต ชื่อ “รูปทรงหมายเลข 4” จิตรกรรมของ วุฒิ วัฒนสิน ชื่อ “ความสัมพันธ์ของรูปทรงในบรรยากาศ 3” จิตรกรรมของ เกียรติศักดิ์ ชานนนาถ ชื่อ “ความเร้นลับของจิต 5” จิตรกรรมของนายอิทธิ คงคากุล ชื่อ “ความสมดุลแบบโรแมนติค 5” ประติมากรรมของวิชัย สิทธิรัตน์ ชื่อ “ประติมากรรม 1” เป็นต้น ซึ่งสะท้อนถึงความไม่เปลี่ยนแปลงของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

ขณะเดียวกัน ผู้ศึกษาพบว่าอีกประเด็นที่ยังไม่มีผู้นำเสนอคือ การทับซ้อนกันของผู้ที่รับหน้าที่เป็นคณะกรรมการดำเนินงาน เพราะปรากฏว่าหนึ่งในคณะกรรมการดำเนินงานเป็นผู้ที่ส่งผลงานเข้าประกวดและยังถูกพิจารณาให้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดงประเภทภาพพิมพ์ด้วย ดังกรณีของพิษณุ ศุภนิมิต[60] ในทัศนะของผู้ศึกษาเห็นว่า สิ่งที่ปรากฏนี้แสดงถึงปัญหาของการบริหารงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ยังขาดมาตรฐานเรื่องการตัดสินผลงาน ซึ่งก่อให้เกิดความเสียเปรียบอย่างมากต่อบุคคลที่อยู่ภายนอกคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ทั้งยังสะท้อนว่า คณะผู้จัดงานมิได้นำข้อเสนอหรือข้อเรียกร้องของศิลปินผู้เคลื่อนไหวประท้วงมาพิจารณาแก้ปัญหาเพื่อให้เกิดการยอมรับอย่างกว้างขวางและ

---

[58] กะออม พันเมือง (นามปากกา), “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ,” หน้า 15.

[59] โดยมีศาสตราจารย์ ม.จ. ยาใจ จิตรพงศ์ เป็นประธาน ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ เป็นกรรมการ และอีก 6 คน คือ ศิลปินชั้นเยี่ยมจากเวทีนี้ ประกอบไปด้วย นางมีเซียม ยิบอินซอย นายเฟื้อ หริพิทักษ์ นายสวัสดิ์ ตันติสุข นายทวี นันทขว้าง นายมานิตย์ ภู่อารีย์ นายชลูด นิ่มเสมอ , อ้างจาก, สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2518), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[60] ดูรายชื่อของคณะกรรมการดำเนินงานทั้งหมดได้ใน, เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

จริงจัง การเคลื่อนไหวประท้วงคณะกรรมการก่อนหน้าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 23 ใน พ.ศ. 2518 จึงถือว่าเป็นการวิจารณ์และเรียกร้องที่เกิดขึ้นทั้งจากความไม่พอใจในมาตรฐานการบริหารและการตัดสินผลงานที่ผ่านมาของมหาวิทยาลัยศิลปากร ตลอดจนมีอุดมคติศิลปะเพื่อชีวิตที่เป็นกระแสสำคัญหนึ่งในการเคลื่อนไหวทางสังคมการเมืองของขบวนการนิสิตนักศึกษาปัญญาชนขณะนั้นเป็นแรงผลักดัน แม้การเคลื่อนไหวจะส่งผลสะเทือนเบื้องต้นต่อความสนใจของผู้ส่งงานเข้าประกวด แต่ท้ายที่สุด การดำเนินงานและแนวทางของงานที่ได้รางวัลและจัดแสดงได้สะท้อนให้เห็นว่า การเคลื่อนไหวใน พ.ศ. 2518 นี้ไม่ได้ก่อให้เกิดการพัฒนา แก้ไข หรือเปลี่ยนแปลงใดๆ

หลังเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เมื่อขบวนการนักศึกษาได้รับความสูญเสียและพ่ายแพ้ อำนาจเผด็จการได้ถูกรื้อฟื้นคืนมาอีกครั้งอย่างเต็มรูปแบบส่งผลให้การแสดงความคิดเห็นทางการเมืองช่วงทศวรรษ 2520 ไม่ได้มีเสรีภาพอย่างเต็มที่ ในทศวรรษดังกล่าว การตั้งคำถามต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ยังคงดำเนินกิจกรรมและแสดงจุดยืนไม่ต่างจากเดิมจึงยังคงเหลือเชื้อของการวิจารณ์เพียงแค่ในกรอบการผูกขาดคณะกรรมการเป็นหลัก ซึ่งกลายเป็นการประท้วงครั้งใหญ่และส่งผลสะเทือนต่อความน่าเชื่อถือของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างมาก ขณะที่ในทศวรรษ 2520 ผลงานแนวทางศิลปะเพื่อสังคมนี้ไม่ได้หวังพึ่งพาพื้นที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีความหวังเพียงน้อยนิดดังเช่นที่ผ่านมาอีกต่อไป เนื่องจากมีพื้นที่ “การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ที่ก่อเกิดขึ้นมาเพื่อสวนทางกับแนวคิดและการปฏิบัติของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติโดยเฉพาะมารองรับผลงานศิลปะทุกแนวทางดังที่จะกล่าวถึงต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 เมื่อความหลากหลายกลายเป็นความขัดแย้ง: ปัญหาความขัดแย้งจากการขยายกลุ่มคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทศวรรษ 2520

การเคลื่อนไหวประท้วงการผูกขาดคณะกรรมการ มาตรฐานการตัดสิน และการเรียกร้องให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเปิดรับผลงานทุกแนวทางโดยมีแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตและสังคมเป็นแรงผลักดันใน พ.ศ. 2518 ที่กล่าวถึงไปนั้น แม้จะไม่ส่งผลต่อการพัฒนาปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงใดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 พ.ศ. 2518 แต่ร่องรอยของการพัฒนาปรับปรุงกลับเริ่มเห็นเมื่อก้าวเข้าสู่ทศวรรษ 2520 เนื่องจากศาสตราจารย์ ดร.อดุลย์ วิเชียรเจริญ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรเล็งเห็นถึงปัญหาการถูกตั้งคำถามวิพากษ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้จึงเริ่มมีนโยบายเปิดกว้าง ด้วยการเชิญนักวิชาการในสายอื่นมาเป็นคณะกรรมการตัดสินร่วมกับคณะกรรมการชุดเดิมที่ล้วนประกอบไปด้วยเหล่าศิลปินชั้นเยี่ยม

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 24 พ.ศ. 2520 ประธานคณะกรรมการยังคงเป็น ศาสตราจารย์ ม.จ.ยาใจ จิตรพงศ์ คณะกรรมการตัดสิน คือ ม.จ.การวิก จักรพันธ์ มีเชียม ยิบอินซอย เฟื้อ หริพิทักษ์ สวัสดิ์ ตันติสุข ชลูด นิ่มเสมอ เป็นกรรมการและเลขานุการ ส่วนคณะกรรมการที่เป็นคนนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรในปีนี้ คือ เฉลิม นาคีรักษ์ จากวิทยาลัยเพาะช่าง ศาสตราจารย์ ดร.พัทยา สายหู นักวิชาการสายสังคมศาสตร์ และ ดร.สุเมธ ชุมสาย สถาปนิก นักวิชาการศิลปะ และศิลปิน กล่าวเฉพาะ พัทยา สายหูและสุเมธ ชุมสาย ทั้งสองได้รับหน้าที่เป็นคณะกรรมการร่วมกันต่ออีก 2 ปี กระทั่งใน พ.ศ. 2526 สุเมธ ชุมสาย มิได้ร่วมเป็นกรรมการด้วย การนำพัทยาและสุเมธเข้ามาร่วมนั้นยังไม่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงใดในเชิงการตัดสินมากไปกว่าการแสดงให้คนภายนอกเห็นว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเปิดกว้างให้คนนอกมาร่วมเป็นกรรมการบ้างแล้วเท่านั้น พัทยา สายหู เคยกล่าวถึงการถูกเชิญครั้งนี้ในแง่ที่เขาเป็นคนนอกซึ่งอาจจะมาเพียงเพื่อลดความขัดแย้ง แต่ไม่มีบทบาทก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงมากนักว่า

> ตอนที่ถูกเชิญไปคิดว่าในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติคงทดลองวิธีการใหม่ๆ คืออาจจะต้องการกรรมการในบุคคลที่ไม่ถูกครอบงำโดยการศึกษาของมหาวิทยาลัยศิลปากร…ในการเป็นกรรมการตัดสิน ทางคณะกรรมการเค้าก็ให้เกียรติผม ไม่มีการให้ใครมาสั่งให้ทำอะไรหรืออย่างไร ถือเป็นประสบการณ์ จึงรู้ว่าการตัดสินนั้นใช้ความรู้สึกของศิลปินก็คือกรรมการ เป็นเกณฑ์ในการตัดสิน…เราต้องเจียมตัวและคอยดูกรรมการส่วนใหญ่ที่เป็นผู้รู้ เขาใช้วิธีการอย่างไรแล้วเราก็ต้องให้เกียรติแก่เข้าของเรื่อง ว่าทางวงการศิลปะใช้วิธีการแบบนี้ก็ต้องเชื่อเขาและยอมเขา…ก่อนหน้านั้นผมคิดว่าคณะกรรมการน่าจะมาถกเถียงกัน ในสมัยนั้นไม่มีการชี้แจงกันว่าดีเพราะอะไร…เราอาจจะถูกเชิดก็ไม่รู้ได้ เพราะการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอาจต้องการแสดงให้ภายนอกรู้ว่า นี่ไงเอาคนนอกเข้ามาแล้ว…[61]

การเชิญคณะกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรและนักวิชาการสายอื่นเข้ามาอาจจะสร้างภาพลักษณ์ภายนอกที่ดีขึ้นให้แก่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอยู่บ้าง แต่สำหรับศิลปินที่เป็นคณะกรรมการตัดสินกลับมองว่าคนภายนอกเหล่านี้แม้จะรักและชื่นชอบงานศิลปะแต่ยังไม่มีความรู้เรื่องศิลปะมากพอจะมาตัดสินผลงาน ดังที่ ดำรง วงศ์อุปราช ผู้ที่เคยเป็นคณะกรรมการร่วมกับคนภายนอกในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 กล่าวว่า “ผมคุยกับพวกนี้แล้วเค้ายังไม่รู้เรื่องศิลปะเท่าไหร่ เค้าไม่รู้เทคนิคทางศิลปะด้วย…เค้าต้องการเชิญคนอื่นเข้า

---

[61] พัทยา สายหู ให้สัมภาษณ์วันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2542 ใน รวิเทพ มุสิกะปาน, “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524,” หน้า 83-84.

มาเพื่อต้องการให้เห็นว่ามีคนอื่นแล้ว พวกนี้มีปัญญาเป็นถึงด็อกเตอร์ต้องมีคนเกรงใจ เปล่าเลย จริง ๆ แล้วไม่เกรงใจ เค้าไม่รู้เรื่องไม่จำเป็นต้องเกรงใจ คนพวกนี้เป็นแค่ผู้ชื่นชมเท่านั้น จะเป็นผู้ตัดสินได้อย่างไร"[62]

ในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ขณะปัญหาภายในของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเรื่องความขัดแย้งทางความคิดและประสบการณ์ของคณะกรรมการยังคงดำเนินต่อไป สำหรับฟากศิลปินยังมีข้อมูลที่สะท้อนว่า ความนิยมส่งผลงานเข้าร่วมประกวดในเวทีนี้เริ่มมีน้อยลง เนื่องจากในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 พ.ศ.2523 มีผู้ส่งผลงานเข้าร่วมจำนวนน้อยและผู้ส่งผลงานส่วนใหญ่ยังจำกัดอยู่เพียงนักศึกษาและอาจารย์ในมหาวิทยาลัยศิลปากร ดังที่กะออม พันเมือง นำเสนอข้อมูลไว้ว่า "มีผู้ส่งผลงานเข้าร่วมการคัดเลือกแสดงเพียง 169 ชิ้น คัดแสดง 90 ชิ้น จากจำนวนศิลปิน 61 คน เป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ 50 คน ส่วนใหญ่เป็นนักศึกษา และอีก 11 คนเป็นบุคคลภายนอก ที่น่าสังเกต ผู้ได้รับรางวัล 18 คนในปีนี้ เป็นบุคคลที่มาจากคณะจิตรกรรมฯ ทั้งหมด กวาดเงินรางวัลไป 128,000 บาท ตลอดระยะเวลา 3 ปีที่ผ่านมา ไม่มีบุคคลภายนอกได้รับรางวัลเลย"[63]

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 พ.ศ. 2523 ยังถูกวิจารณ์ว่าคณะกรรมการจากภายนอกที่ผู้จัดเชิญมาไม่ได้มีบทบาทมากนัก ในปีนี้กรรมการส่วนใหญ่ยังเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยศิลปากร ส่วนบุคคลภายนอกวงการศิลปะเหลือเพียงคนเดียวเท่านั้น คือ ศาสตราจารย์ ดร.พัทยา สายหู เนื่องจาก ถวัลย์ ดัชนี ถือเป็นศิษย์เก่าของคณะจิตรกรรมฯ ที่มีชื่อเสียงมาก ขณะที่ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แม้จะเป็นบุคคลภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ร่ำเรียนด้านศิลปะขั้นสูงทั้งเชิงปฏิบัติและประวัติศาสตร์ศิลปะมาโดยตรง ทั้งยังเคยเป็นหนึ่งในผู้ถวายคำแนะนำการเขียนภาพให้แก่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ อีกด้วย อีกประเด็นที่นักวิจารณ์ศิลปะเห็นว่าทำให้การแสดงครั้งนี้กลายเป็นเรื่องที่คับแคบ คือ การเปลี่ยนสถานที่แสดงนิทรรศการจาก "หอศิลปแห่งชาติกลับไปยังหอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร"[64]

---

[62] ดำรง วงศ์อุปราช ให้สัมภาษณ์วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2542, ใน, เล่มเดียวกัน, หน้า 84.

[63] กะออม พันเมือง (นามปากกา), "เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ,", หน้า 15.

[64] ประเด็นนี้ถูกสะท้อนโดย วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ใช้นามปากกา "วรวรรณ ตอบจิต" เขียนประจำนิตยสารโลกศิลปะว่า "เมื่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกถากถางว่าแคบ แล้วการแสดงครั้งนี้ยังกลับดึงจากหอศิลปแห่งชาติเข้าไปสู่มหาวิทยาลัยศิลปากรอีก มันก็ยิ่งใหญ่รู้สึกว่าแคบเฉพาะคณะจิตรกรรม ฯ ของมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้นเอง อย่างน้อยคำว่า "แห่งชาติ" ก็พอจะเป็นคำขยายมโนทัศน์ของผู้คนได้ระดับหนึ่ง, วรวรรณ

นอกจากจำนวนผลงานส่งประกวดที่ลดน้อยลงและความขัดแย้งในหมู่กรรมการแล้วยังปรากฏว่ามีประเด็นของ “ประติมากรรม” ที่ถูกให้ความสำคัญน้อยลงนับตั้งแต่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี เป็นต้นมา ในวันที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2523 จึงมีการนัดพบปะกันในหมู่ประติมากรไทย ประกอบด้วย คณาจารย์ผู้สอนด้านประติมากรรมในสถาบันการศึกษาศิลปะต่างๆ รวมถึงประติมากรอิสระและผู้แทนหอศิลป์ในกรุงเทพฯ ณ ตึกภาควิชาประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร วระ อิษวาส ได้บันทึกการพบปะนี้ในรูปบทความ มีสาระว่ามีเรื่องสำคัญในการพูดคุยกัน 2 ประเด็น คือ ประติมากรรมถูกคุมกำเนิดและบทบาทประติมากรรมที่มีต่อสังคม กล่าวเฉพาะประเด็นแรกที่ว่าด้วยประติมากรรมถูกคุมกำเนิดนั้น มีสาเหตุจากความไม่พอใจการตัดสินของคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติโดยตรง กลุ่มประติมากรไทยที่ร่วมพูดคุยเห็นตรงกันว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติควรจะต้องได้รับการปรับปรุงให้มีความยุติธรรม วระยังรายงานถึงสถานการณ์ของวงการประติมากรรมในงานประกวดศิลปกรรมว่า “สำหรับวงการประติมากรรม สิ่งที่ได้รับจากกรรมการทั้งหลาย ก็คือคำพูดที่จะสนับสนุนวงการประติมากรรม แต่การกระทำกลับตรงกันข้าม เพราะคอยแต่จะปฏิเสธผลงานประติมากรรมตลอดมา ไม่ว่าจะเป็นการให้เข้าแสดงและรางวัล…”[65]

วระอ้างในบทความของเขาว่า ประติมากรรมดูจะได้รับความสนใจจากกรรมการน้อยมาก ขณะที่ประติมากรรุ่นใหม่ทั้งที่เป็นนักศึกษาและจบการศึกษาแล้วมีมากขึ้น แต่รางวัลด้านประติมากรรมกลับถูกผันไปเป็นรางวัลของจิตรกรรมและภาพพิมพ์ ผลงานประติมากรรมมีการสรุปผลตัดสินมาว่าไม่ได้มาตรฐานและ “ถูกคัดออกเป็นว่าเล่น โดยไม่พิจารณาว่าการสร้างสรรค์ขั้นตอนต่างๆ ในแต่ละรูปแบบนั้นลำบากเพียงใด”[66]

ความไม่พอใจนี้จึงผลักดันให้กลุ่มประติมากรที่เข้าร่วมรวมตัวกันตั้งเป็น “กลุ่มประติมากรไทย” มีการจัดแสดงนิทรรศการของกลุ่มเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2524 ผู้มีบทบาทในกลุ่มนี้อาทิ วระ อิษวาส นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ วิชัย สิทธิรัตน์ ชีวา โกมลมาลัย อำนวย

ตอบจิต (นามปากกา), “ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26,” นิตยสารโลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 (ตุลาคม – ธันวาคม 2523): 39.

[65] วระ อิษวาส, “ก่อนจะเป็นประติมากรไทย,” การแสดงงานประติมากรรมของกลุ่มประติมากรไทยครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2524), หน้า 68-69.

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 69.

หุนสวัสดิ์ ธานี กลิ่นขจร เข็มรัตน์ กองสุข กมล เผ่าสวัสดิ์ อิทธิ คงคากุล วสันต์ ฮารีเมา ธงศักดิ์ หงส์แพง ศราวุธ ดวงจำปา ฉายนภา เลปาจารย์ ฯลฯ[67]

การตัดสินผลงานของคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 26 ยังกลายเป็นประเด็นร้อนเมื่อมีการวิพากษ์วิจารณ์กล่าวหาว่าผลงานรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองประเภทภาพพิมพ์ชื่อ “ชีวิตในทุ่งหญ้า” ของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข นักศึกษาจากคณะจิตรกรรม ฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรได้ “ลอกเลียนภาพถ่ายจากหนังสือ National Geographic ฉบับเดือนมกราคม พ.ศ.2523 หน้า 54”[68] ผู้ที่เริ่มต้นวิจารณ์ในกรณีนี้ได้รับการเปิดเผยว่าคือ สนิท คิ้วฮก ผู้ที่ขณะนั้นทำงานเป็นภัณฑารักษ์อยู่ที่หอศิลปแห่งชาติและเป็นกรรมการในการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยคนหนึ่งด้วย ดำรง วงศ์อุปราช หนึ่งในคณะกรรมการตัดสินได้กล่าวโต้แย้งว่า “เป็นความรู้สึกที่คับแคบของผู้วิจารณ์ เพราะศิลปินไม่จำเป็นต้องนำแบบจากของจริง เค้าอาจจะเห็นจากภาพถ่าย เค้าไม่ได้ลอก แต่เค้าเอามาทำเป็นของเค้า เทคนิคก็เปลี่ยนไปแล้ว…คนวิจารณ์คือ สนิท คิ้วฮก เค้าไม่เข้าใจศิลปะ…โลกเปลี่ยนไปแล้ว คนเขียนรูปยังไม่จำเป็นต้องไปสถานที่จริง”[69] แม้ประเด็นนี้จะเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันในวงการศิลปะในแบบต่างมุมมอง แต่สุดท้ายก็จบลงโดยไม่มีข้อสรุปใดและไม่มีผลกระทบต่อรางวัลที่ศิลปินได้รับ

ความนิยมที่ลดน้อยลงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติช่วงต้นทศวรรษ 2520 ไม่ได้ถูกวิจารณ์เพียงเฉพาะแต่ในบทวิจารณ์ของสื่อสิ่งพิมพ์เท่านั้น แต่ยังปรากฏว่าได้ถูกนักเขียนงานวรรณกรรมถ่ายทอดความรู้สึกของเขาลงไปในตัวละครของนวนิยายอีกด้วย ดังกรณีนวนิยายรักเรื่อง ชูมาน ความรักอันอ่อนหวานในช่วงชีวิตหนึ่ง ของ พิบูลย์ศักดิ์ ละครพล ที่ตัวพระเอกของเรื่องนามว่า “ประดับใจ” ผู้เป็นนักศึกษาจิตรกรรมของวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ ได้เดินทางไปชมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่กรุงเทพฯ ช่วงต้นทศวรรษ 2520 ได้รำพึงความรู้สึกที่มีต่อการ

---

[67] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมของกลุ่มนี้ได้ในข้อเขียนของ วระ อิษวาส , เรื่องเดียวกัน, หน้า 68-69 รวมถึงบทความของ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน, “ความเคลื่อนไหวของกลุ่มประติมากรไทย, “ นิตยสารโลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 4 (กรกฎาคม – กันยายน 2524), หน้า 41-46.

[68] กะออม พันเมือง (นามปากกา), “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ,”, หน้า 14.

[69] อ้างจากบทสัมภาษณ์ของดำรง วงศ์อุปราช ใน รวิเทพ มุสิกะปาน, “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524,” หน้า 93.

แสดงว่า “ก่อนหน้านี้ ผมได้ลงไปเมืองหลวง ไปดูงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งหลังสุด ผมรู้สึกผิดหวังอยู่มาก มันไม่สะใจเหมือนสมัยก่อนๆ ซึ่งบัดนี้ศิลปินรุ่นนั้นก็คงเหลาเหย่กันหมดแล้ว”[70]

การเชิญบุคคลภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรมาร่วมเป็นกรรมการจัดงานได้ปรากฏเป็นรูปธรรมมากขึ้นภายใต้นโยบายการบริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรของ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีที่รับตำแหน่งต่อจากศาสตราจารย์ ดร.อดุลย์ วิเชียรเจริญ ม.ร.ว.ทองใหญ่ แสดงทัศนะเรื่องนี้แก่สื่อมวลชนว่า “ผมจึงได้เสนอแนวคิดโดยให้บุคคลหลายๆ ฝ่ายมาช่วยกันทำ เสนอต่อที่ประชุมคณบดีว่ากรรมการดำเนินงานควรเป็นบุคคลที่เป็นตัวแทนจากหน่วยงานต่างๆ ที่ส่งเสริมศิลปะมาร่วมกันออกความเห็น...”[71]

ผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรได้เชิญตัวแทนจากสถาบันการศึกษาต่างๆ ที่เปิดสอนด้านศิลปะมาร่วมเป็นคณะกรรมการดำเนินงาน อาทิ วิทยาลัยเพาะช่าง ภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรม คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยช่างศิลป์ ส่วนในมหาวิทยาลัยศิลปากรนอกจากคณะจิตรกรรมฯ แล้วยังมีกรรมการจากคณะมัณฑนศิลป์ รวมถึงผู้แทนจากหอศิลป์ต่างๆ ผู้แทนจากธนาคารที่ส่งเสริมศิลปะหรือที่จัดประกวดศิลปกรรม อธิการบดีได้กล่าวอีกว่า “เราพยายามที่จะเอาคนเหล่านี้มาในฐานะผู้แทนหน่วยไม่ใช่ในฐานะบุคคล เพราะว่าถ้าในฐานะบุคคล ความคิดเห็นอาจจะเป็นเฉพาะตัวเกินไป แต่ถ้ามาในฐานะผู้แทนหน่วยก็จะได้ไปฟังความคิดเห็นคนอื่นๆ ประกอบ...ผมเองต้องการให้การดำเนินงานนั้นเป็นประชาธิปไตยพอสมควร”[72] การดำเนินงานภายใต้นโยบายเช่นนี้ แม้จะถือว่าเป็นพัฒนาการของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่ในการปฏิบัติจริงได้เกิดความขัดแย้งขึ้นอย่างมาก เนื่องจากคณะกรรมการดำเนินงานที่มาจากหลายฝ่ายตามนโยบายใหม่ได้พิจารณาเสนอชื่อคณะกรรมการตัดสินรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 กรรมการชุดนี้ได้รับการยอมรับจากอธิการบดีเป็นอย่างดี โดย

---

[70] ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า พิบูลย์ศักดิ์ ละครพล ซึ่งเป็นผู้สร้างตัวละคร “ประดับใจ” นี้ขึ้นมาคงบันทึกความรู้สึกจากการชมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2522 – 2523 เนื่องจากนวนิยายเรื่องนี้พิบูลย์ศักดิ์เขียนขึ้นในช่วงเดือนกันยายน พ.ศ.2523 และได้ตีพิมพ์ครั้งแรกลงในนิตยสาร “ดิฉัน” ช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2523 ข้อความที่หยิบยกมานั้นมาจากการรวมเล่มครั้งแรก ดูเพิ่มเติมได้ใน พิบูลย์ศักดิ์ ละครพล, ชู มาน ความรักอันอ่อนหวานในช่วงชีวิตหนึ่ง (เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, 2524), หน้า 46-47.

[71] กองบรรณาธิการ, “สัมภาษณ์ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร,” นิตยสารโลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 (มกราคม – มีนาคม 2524): 24.

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 25.

ม.ร.ว.ทองใหญ่ กล่าวว่า “ผมเห็นว่ากรรมการตัดสินนั้นควรมีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันไป ส่วนที่เกรงว่าจะทำให้มาตรฐานของผลงานด้อยลงไปนั้น อาจเป็นความเห็นที่หวาดกลัวเกินไป”[73]

แต่ในขณะเดียวกันได้มีเสียงแสดงความไม่เห็นด้วยจาก พิษณุ ศุภนิมิตร ศิลปินและอาจารย์คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้ซึ่งเคยทำหน้าที่คณะกรรมการดำเนินงานในงานนี้มาก่อน อีกทั้งยังได้รับเหรียญรางวัลหลายครั้งจากเวทีนี้ พิษณุใช้บทวิจารณ์ของตนใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ในนาม “พิษณุ ศุภ.” เขียนถึงกรณีที่คณะกรรมการส่วนหนึ่งไม่เห็นด้วยต่อการให้คณะกรรมการดำเนินงานใช้วิธี “โหวต” เลือกกรรมการตัดสินนี้ไว้ตอนหนึ่งว่า

> ในเรื่องที่กรรมการตัดสินพากันปฏิเสธต่อมหาวิทยาลัยนี้ บางท่านก็อ้างเหตุผลว่าท่านเป็นมานานแล้ว ควรเปิดโอกาสให้คนอื่นบ้าง บางท่านก็ถ่อมตนว่าไม่มีความสามารถ บางท่านก็พูดตรงๆ ถึงความบกพร่องในการดำเนินงานของมหาวิทยาลัย...เรื่องของกรรมการตัดสินนั้นเป็นเรื่องละเอียดอ่อน เพราะถือว่ามหาวิทยาลัยเป็นผู้เชิญกรรมการ ผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้ทรงความรู้ในทางศิลปะ จะมาใช้วิธีโหวตเสียงแข่งขันกันเป็นผักปลานั้นไม่มีกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ (ที่แท้จริง) เขายอมให้ทำอย่างนั้นหรอก...ไม่ได้ดูเลยว่า กรรมการนั้นๆ จะมีผลงานความสามารถในการวิจารณ์ศิลปะหรือตัดสินงานศิลปะมาก่อนหรือไม่ ไม่ได้ดูว่ากรรมการที่เป็นศิลปินบางคนเคยส่งงานเข้าประกวดแล้วโดนคัดเลือกไม่ได้แสดงก็มี ไม่ได้ดูเลยว่า กรรมการที่เป็นศิลปินนั้นเป็นศิลปินที่มีอุดมการณ์ที่แท้จริงหรือไม่ หรือว่าตนเองก็เคยขายตัวทำงานพาณิชย์ศิลป์กันให้เปรอะอยู่แล้วจะมาตัดสินงานของศิลปินนั้นมันควรอยู่หรือ[74]

พิษณุยังใช้บทวิจารณ์อีกชิ้นหนึ่งเปิดเผยว่ากรรมการที่เคยตัดสินผลงานส่วนหนึ่งที่ไม่พอใจกับวิธีการโหวตเพื่อสรรหาคณะกรรมการตัดสิน ไม่เห็นด้วยกับการจัดตั้งกรรมการอำนวยการที่ไม่ได้มาจากผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะ และไม่เห็นด้วยกับตัวบุคคลที่เข้าร่วมเป็นกรรมการตัดสิน กรรมการส่วนที่ไม่พอใจที่พิษณุอ้างถึงประกอบด้วย มีเซียม ยิบอินซอย ชลูด นิ่มเสมอ มานิตย์ ภู่

---

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 26.

[74] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน พิษณุ ศุภ. (นามปากกา), “เรื่องของการเมืองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ความขัดแย้งที่มาจากผู้บริหาร,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 27 ฉบับที่ 24 (7 ธันวาคม 2523), หน้า 31-32.

อารีย์ ดำรง วงศ์อุปราช และบาทหลวง เรย์ ซีดาวน์[75] พิษณุยังใช้บทวิจารณ์หลายชิ้นต่อเนื่องกันใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ เขียนถึงกรณีนี้ โดยเปิดเผยว่า บทความของเขาคือ "การประท้วงต่อผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27"[76] บทวิจารณ์บางชิ้นเขายังได้แสดงออกเชิงเสียดสี ดังตอนหนึ่งที่กล่าวว่า

> ถ้าจะเลือกกรรมการตัดสินกันส่งเดชอย่างนี้ ปีต่อไปผมขอแนะนำให้เชิญผมเป็นกรรมการตัดสินด้วย เหตุผลที่ดูเข้าท่านั้นมีอยู่มากมาย เช่น ข้อ 1 ผมเขียนวิจารณ์มหาวิทยาลัยมามากพอ ถ้าเข้าร่วมก็คงจะปิดปากได้สนิท ข้อ 2 ผมเป็นนักวิจารณ์ศิลปะตัวจริงมีผลงานมากกว่ากรรมการที่อยู่กลุ่มนักวิจารณ์ของมหาวิทยาลัยเสียอีก...ข้อ 3 ผมเป็นศิลปินภาพพิมพ์ ซึ่งกรรมการชุดนี้ไม่มีศิลปินภาพพิมพ์เลยสักคน แต่ขอบอกเสียก่อนว่า ถ้าเชิญมาผมก็คงตอบปฏิเสธอีกแหล่ะครับ เพราะอะไรน่ะหรือ ก็เพราะว่าผมไม่ใช่คนส่งเดชนะซี[77]

เนื่องจากมีผู้ที่ได้รับการโหวตและทาบทามให้เป็นคณะกรรมการตัดสินส่วนหนึ่งลาออก ทำให้คณะกรรมการดำเนินงานต้องดำเนินกระบวนการสรรหาคณะกรรมการตัดสินต่อไปจนครบจำนวน[78] ดังปรากฏรายชื่อคณะกรรมการตัดสินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 มี ดร.เฟื้อ หริพิทักษ์ เป็นประธานกรรมการ ส่วนกรรมการประกอบด้วย ถวัลย์ ดัชนี ผู้ช่วยศาสตราจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ สวัสดิ์ ตันติสุข ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ประเทือง เอมเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทวี นันทขว้าง อารี สุทธิพันธุ์ มีผู้อำนวยการโครงการจัดตั้งหอศิลปะมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นกรรมการและเลขานุการ[79]

Chulalongkorn University

---

[75] ดูรายละเอียดได้ใน พิษณุ ศุภ. (นามปากกา), "ตอบหนังสือมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องข้อขัดแย้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ตอนที่ 1, สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์" ปีที่ 27 ฉบับที่ 28 (มกราคม 2524), หน้า 30-32.

[76] พิษณุ ศุภ. (นามปากกา), "เรื่องของการเมืองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ความขัดแย้งที่มาจากผู้บริหาร," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 27 ฉบับที่ 24 (7 ธันวาคม 2523), หน้า 31.

[77] ดูการวิจารณ์ประเด็นการคัดเลือกกรรมการตัดสินเพิ่มเติมได้ใน พิษณุ ศุภ.(นามปากกา), "ตอบหนังสือมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องข้อขัดแย้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27, สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์" ปีที่ 27 ฉบับที่ 28 (4 มกราคม 2524), หน้า 30-32.

[78] รวิเทพ มุสิกะปาน, "การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524," , หน้า 97.

[79] สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2524), หน้า 131.

แม้บทวิจารณ์ของพิษณุจะไม่ได้กล่าวว่าบุคคลใดเป็นคณะกรรมการตัดสินในส่วนที่ถูกคัดค้าน แต่ “จดหมายจากผู้อ่าน” ของ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ หนึ่งในคณะกรรมการตัดสินรางวัลที่ถูกนำมาตีพิมพ์ลงใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ได้เปิดเผยว่าคือ กำจร สุนพงษ์ศรี อารี สุทธิพันธุ์ และประเทือง เอมเจริญ[80] ในการนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้ออกมาตอบโต้ข้อวิจารณ์ของพิษณุกรณีนี้ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 2 ฉบับต่อกันโดยให้ความเห็นสรุปเป็น 7 ข้อ คือ

1. โจมตีและคัดค้านโครงสร้างของการดำเนินงานที่ทางมหาวิทยาลัยเสนอมาเป็นแนวทางปฏิบัติ เพราะถ้าหากโครงสร้างนี้เป็นที่ยอมรับและปฏิบัติสืบไปจะไม่มีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเข้าไปควบคุมหรือมีอิทธิพลอย่างเด็ดขาดไม่
2. จากการที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26 ซึ่งมีการดำเนินงานเหมือนครั้งที่ 27 ทุกประการ มิได้มีการคัดค้านหรือกล่าวโจมตีแต่อย่างใด เพราะคณะกรรมการอำนวยการและกรรมการตัดสินงาน ล้วนเป็นบุคคลที่คุณพิษณุเชื่อถือและคัดค้านว่าเข้ากับตนได้ แต่ผลจากการเลือกตั้งคณะกรรมการตัดสินงานครั้งที่ 27 มีบุคคลหลายฝ่ายได้รับการคัดเลือกมา ทำให้ดุลอำนาจในการตัดสินงานไม่เป็นดังที่คุณพิษณุคาดหวัง จึงโหมการโจมตีคุณสมบัติของกรรมการใหม่อย่างหนัก สร้างภาพพจน์ลวงให้แก่ศิลปินและผู้ที่รักในศิลปกรรมว่า วงการศิลปะจะต้องตกต่ำลงเพราะบุคคลเหล่านี้ ทั้งๆ ที่สภาพของสัจธรรมผลงานศิลปินเป็นเครื่องวัดความเจริญของวงการศิลปกรรมมากกว่าอื่นใดทั้งหมด
3. มุ่งโจมตีผู้บริหารมหาวิทยาลัยเพราะคาดว่า จะทำให้ผู้บริหารบังเกิดความลังเล ท้อถอย ไม่กล้าที่จะขยายวงการดำเนินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติออกไปอีก เป็นการสร้างดุลอำนาจถ่วงขึ้นมา
4. มุ่งโจมตีบุคคลผู้มิได้อยู่ในกลุ่มของตน หรือผู้ที่ไม่ให้ความสำคัญแก่ตน ละเว้นการวิพากษ์วิจารณ์พวกพ้องหรือบุคคลที่ตนเองคิดว่าได้ประโยชน์ เพื่อสร้างความระอาเบื่อหน่ายไม่กล้าที่จะเข้ามาร่วมงานกับทางมหาวิทยาลัย
5. พยายามสร้างความระแวงแบ่งพรรคบางพวก ดังเช่นจัดแบ่งศิลปินกลุ่มหน้าพระลาน กลุ่มวังหน้า กลุ่มวัดเลียบ และอื่นๆ
6. พยายามยกย่องสรรเสริญเยินยอบุคคลภายในกลุ่มของตนเอง เพื่อให้ประชาชนเข้าใจว่า นอกจากบุคคลเหล่านี้แล้ว บุคคลจากกลุ่มอื่นปราศจากความหมายไม่มีคุณค่าควรกล่าวถึง อีกทั้งไม่เป็นที่ยอมรับของวงการศิลปกรรม

---

[80] ดูจดหมายของไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ได้ใน ดรรชนี ประดับนิล, “ผู้อ่านพูดถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 27 ฉบับที่ 48 (24 พฤษภาคม 2524), หน้า 29-30.

7. มีความคิดสวนทางกับความก้าวหน้าทั้งมวล คัดค้านการดำเนินงานแบบประชาธิปไตย ดังจะเห็นได้จากการโจมตี คัดค้านโครงสร้างของการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติ[81]

เช่นเดียวกับ อารี สุทธิพันธ์ กรรมการตัดสินจากหน่วยงานภายนอกที่แสดงความเห็นกรณีนี้ไว้ภายหลังว่า “ผมถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อเสริมฐานะของกลุ่มผูกขาด คุณมีเซียม คุณชลูด คุณสวัสดิ์ ซึ่งผูกขาดเป็นคณะกรรมการตัดสินรางวัลอยู่แล้วก็ยังมาผูกขาดการเป็นคณะกรรมการดำเนินงานด้วย แล้ว 3 เสียง ซึ่งเป็นตัวแทนจากสถาบันการศึกษาศิลปะอื่นๆ จะมีความหมายอะไร”[82]

นอกจากบทวิจารณ์ของพิษณุ ศุภนิมิตร ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ หลายชิ้นจะแสดงการคัดค้านวิธีการสรรหาคณะกรรมการดำเนินงานและกรรมการตัดสินของผู้บริหารแล้ว การวิจารณ์ผู้บริหารมหาวิทยาลัยยังปรากฏอีกในบทวิจารณ์ของ “ตกกล้า” นามปากกาของคอลัมนิสต์ในหนังสือพิมพ์ มติชน ซึ่งวิจารณ์ผู้บริหารมหาวิทยาลัยที่มีนโยบายเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ว่า “หลักการหรืออุดมการณ์ของศิลปกรรมแห่งชาตินั้นเปลี่ยนแปลงไปเพื่อรองรับผลประโยชน์หรือความมีหน้ามีตาของผู้มีอำนาจบางคนในศิลปากร โดยไม่คำนึงถึงผลกระทบต่อมาตรฐานของศิลปในประเทศชาติ เป็นผลให้กรรมการตัดสินผู้ทรงคุณวุฒิในด้านศิลปถึง 7 คน ปฏิเสธที่จะเป็นเครื่องมือของผู้มีอำนาจในมหาวิทยาลัยศิลปากร”[83]

ขณะที่สื่อมวลชนสายศิลปะรายงานเรื่องนี้ต่อไปอีกว่า “การวิพากษ์วิจารณ์กรรมการกลุ่มใหม่ก็ตามมาอีก เสียงโดยสรุปก็คือยังคงต้องการกรรมการกลุ่มเก่าและไม่มั่นใจกรรมการกลุ่มใหม่ซึ่งจะเกี่ยวกับผลประโยชน์เก่าๆ ด้วยหรือไม่ก็เหลือเดา ศิลปินกลุ่มหนึ่งทำการประท้วงเงียบด้วยการไม่ส่งผลงานเข้าร่วมแสดง…[84] ถึงกระนั้น การประท้วงครั้งนี้ก็ไม่ได้ “เงียบ” ตามที่ถูกเรียกเพราะนักวิจารณ์ศิลปะอย่างพิษณุ ศุภ. ที่แสดงออกถึงการคัดค้านนโยบายใหม่นี้ของผู้บริหาร

---

[81] สรุปจากการโต้ตอบของกำจร ในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 2 ฉบับต่อกัน ดูรายละเอียดได้ใน กำจร สุนพงษ์ศรี, “ขออีกสักครั้งเถอะ เรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ตอนที่ 1,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 28 ฉบับที่ 1 (28 มิถุนายน 2524),หน้า30- 31. และ “ขออีกสักครั้งเถอะ เรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ตอนที่ 2,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 28 ฉบับที่ 2 (5 กรกฎาคม 2524), หน้า 30-31.

[82] กะออม พันเมือง (นามปากกา) “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ,”, หน้า 15.

[83] ตกกล้า (นามปากกา), “ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 มาตรฐานอยู่ที่ไหน,” มติชน (ฉบับวันที่ 20 เมษายน 2524), หน้า 8.

[84] หญ้าแพรก (นามปากกา), “ศิลปกรรมแห่งชาติ 27,” นิตยสารโลกศิลปะ (ปีที่ 1 ฉบับที่ 3 เมษายน – มิถุนายน 2524), หน้า 42-43.

มหาวิทยาลัยได้ใช้บทวิจารณ์ของตนนำเสนอประเด็นนี้กล่าวโดยสรุปว่า มีศิลปินจำนวนประมาณ 40 คน ที่เคยส่งผลงานและได้รางวัลจากเวทีนี้ไม่ยอมส่งผลงานเข้าร่วม[85]

บทวิจารณ์ของพิษณุชิ้นนี้ยังชี้ว่า หากศิลปินเหล่านี้ส่งผลงานเข้าร่วมประกวดน่าจะส่งผลทำให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 มีผลงานเพิ่มและเป็นผลงานที่มีมาตรฐานมากขึ้น เช่นเดียวกับ เกียรติศักดิ์ ชานนนาถ หนึ่งในศิลปินที่ไม่ได้ส่งผลงานเข้าร่วมประกวดครั้งนี้ได้แสดงความคิดเห็นไว้ภายหลังว่า การไม่ส่งผลงานเป็นเพราะไม่มีความเชื่อมั่นในตัวคณะกรรมการ เกียรติศักดิ์ยอมรับว่า ตัวเขายอมรับในตัวคณะกรรมการคนนอกครั้งก่อนๆ อย่าง ดร. สุเมธ ชุมสาย ซึ่งเป็นสถาปนิก แต่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ หรือศาสตราจารย์ ดร.พัทยา สายหู ที่แม้จะไม่ได้ทำงานศิลปะ แต่มีระดับเป็นคณบดี เป็นศาสตราจารย์ในมหาวิทยาลัยแล้ว ถือเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเป็นที่ยอมรับของศิลปิน “แต่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ในสมัยนั้น อาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี อาจารย์ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็คือผู้ส่งงานคนหนึ่ง อาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ อาจารย์ประเทือง เอมเจริญ ในสมัยนั้นเราคิดว่ากรรมการยังไม่ถึงขั้นเป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะที่ศิลปินยอมรับได้...”[86]

ในอีกด้านหนึ่ง ความหลากหลายและการเปิดกว้างให้คณะกรรมการตัดสินมาจากหลายสถาบันการศึกษายังได้รับการสนับสนุนจากอาจารย์ ศิลปิน และนักวิจารณ์บางคนที่เขียนบทวิจารณ์ลงใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ แสดงทัศนะที่ไม่เห็นด้วยกับการประท้วงของพิษณุ ทั้งยังเปิดเผยถึงความรู้สึกเสียเปรียบของผู้ส่งผลงานเข้าประกวดที่เป็นคนภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากร ดังกรณีของ อิทธิ คงคากุล ที่ตอนหนึ่งกล่าวว่า

> ...ในอดีตอันยาวนานกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่วนใหญ่มาจากอาจารย์ในมหาวิทยาลัยศิลปากรและก่อนที่นักศึกษาคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์หลายคนจะส่งผลงานแสดงในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เขาก็เอางานไปให้อาจารย์ติชมคัดเลือกเสียก่อนครั้ง

---

[85] ศิลปินที่ประท้วงไม่ยอมส่งผลงานเข้าร่วมในการแสดงครั้งนี้ อาทิ เกียรติศักดิ์ ชานนนาถ เดชา วราชุน กมล สุวุฒิโท พิชัย กรรณกุลสุนทร สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงษ์ อัศนี ชูอรุณ สุเมธา สว่าง รุ่ง ธีระพิจิตร ปัญญา วิจินธนสาร ปริพนธ์ ศัลยพงศ์ วัชรี วงศ์วัฒนอนันต์ ถาวร โกอุดมวิทย์ สันทนา ปลื้มชูศักดิ์ ณฤนท์ทร แป้นเหมือน ประกิตศิลป์ วรมิศร์ สมชาย เถาทอง สิริพุฒ พูลลาภ ฯลฯ, อ้างจาก,พิษณุ ศุภ. (นามปากกา), “การ (ประท้วง) ไม่ส่งผลงานมีผลต่อมาตรฐานในครั้งที่ 27 หรือไม่,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 27 ฉบับที่ 45 (3 พฤษภาคม 2524), หน้า 31.

[86] อ้างจาก รวิเทพ มุสิกะปาน, “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524,” หน้า 100.

> หนึ่งแล้ว และบังเอิญอาจารย์เหล่านั้นเป็นกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเสียด้วย…สิ่งที่ผมขอเสนอแนะ (ไม่ใช่ความเพ้อฝันที่จะให้กรรมการชุดเก่าทั้งหมดกลับเข้ามาตัดสินอีก) เพื่อแก้ข้อครหาก็คือ กรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะต้องมาจากตัวแทนของสถาบันสอนศิลปะต่างๆ และจำนวนกรรมการต้องมีสัดส่วนเท่าๆ กัน จึงจะถือว่ายุติธรรม…[87]

เช่นเดียวกับ ดรรชนี ประดับนิล ที่แสดงความเห็นว่า “ไม่ว่าคณะกรรมการประเมินค่าตัดสินจะมีคุณภาพหรือไม่ แต่การได้ระบบโครงสร้างที่ดีกว่า ระบบโครงการที่สร้างความมั่นใจได้ในระดับหนึ่งว่า ตัวระบบของมันอย่างน้อยมันก็ได้เปิดโอกาสให้มีการเปลี่ยนแปลงได้ในวาระต่อๆไป ซึ่งเป็นอันตรายน้อยกว่าระบบผูกขาดหรือยึดถือตัวบุคคล”[88] ข้อเสนอของอิทธิ คงคากุล และความเห็นของดรรชนี ประดับนิล มุ่งเน้นให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติแม้จะจัดโดยมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ก็มิได้ผูกขาดอำนาจการตัดสินหรือข้อได้เปรียบต่างๆ ไว้ที่สถาบันนี้ อย่างไรก็ตาม มีนักวิชาการและนักวิจารณ์บางคนเสนอว่า การประท้วงและคัดค้านนโยบายของผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรครั้งนี้ของพิษณุ ศุภนิมิตร มีแรงผลักดันจากการที่คณะกรรมการตัดสินอย่าง กำจร สุนพงษ์ศรี อารี สุทธิพันธ์ หรือประเทือง เอมเจริญ เป็นผู้มีบทบาทในการจัด “การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย”[89] ที่จัดโดย “ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย)”[90] ซึ่งจัดการแสดงนี้ตั้งแต่ พ.ศ. 2522 และได้รับการสนับสนุนจากทั้งภาคเอกชน รวมถึงได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากศิลปิน ครูศิลปะ นักเรียน นักศึกษา จากทั่วประเทศ มากไปกว่านั้น ในการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 ปรากฏว่ามีผลงานของ ม.ร.ว.เสนีย์ ปราโมช อดีตนายกรัฐมนตรีและจิตรกรรมสีน้ำของ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ ซึ่งขณะนั้นเป็นผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรเข้าร่วมแสดงด้วย ทั้งยังแสดงความชื่นชมต่อกิจกรรมอย่างมาก

---

[87] อิทธิ คงคากุล, “งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 เปลี่ยนแปลงในทางบวก,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 27 ฉบับที่ 44 (26 เมษายน 2524), หน้า 29-30.

[88] ดรรชนี ประดับนิล, “ผู้อ่านพูดถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตอนที่ 2,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 27 ฉบับที่ 49 (31 พฤษภาคม 2524), หน้า 30-31.

[89] ข้อเสนอลักษณะนี้ปรากฏในงานศึกษาของ อำนาจ เย็นสบาย, “การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531,” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ, 2531.

[90] ดูการศึกษาถึงแนวคิดและบทบาทขององค์กรนี้อย่างละเอียดในงานศึกษาของ วิรุณ ตั้งเจริญ, องค์กรผู้นำ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 2522-2530 (กรุงเทพฯ: สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ และโครงการตำรามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2547).

แนวคิดและแนวปฏิบัติของการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยสวนทางกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างชัดเจน ที่สำคัญที่สุดคือ การ “เปิดโอกาสให้ศิลปินร่วมแสดงความสามารถในทางศิลปกรรมโดยไม่จำกัดเพศ วัย ฐานะ ระดับการศึกษาและแนวทางศิลปะ... การแสดงผลงานครั้งนี้มิได้มีเป้าหมายเฉพาะเพื่อค้นหาหรือคัดเลือกงานที่มีคุณภาพเข้าแสดงเป็นหลัก แต่มีเป้าหมายเพื่อเปิดโอกาสให้คนส่วนใหญ่ซึ่งมีความแตกต่างกันหลายๆ ด้าน มีเวทีการแสดงออกอย่างกว้างขวาง”[91]

ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยมีเจตนารมณ์ชัดเจนว่า “ทุกคนควรพิทักษ์สิทธิการแสดงออกมากกว่าการเฟ้นหาคุณภาพที่มีผลทำให้ศิลปินต้องถูกทำลายสิทธิการแสดงออกไป”[92] นโยบายของการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยสะท้อนถึงการวิพากษ์รูปแบบและการตัดสินของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างชัดเจน ในแนวทางปฏิบัติ การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยยังเปิดโอกาสให้ศิลปินสามารถส่งผลงานเข้าแสดงได้โดยที่ไม่มีการตัดสินให้รางวัล ศิลปินสามารถส่งผลงานได้ไม่จำกัดจำนวน แต่จะมีคณะกรรมการเลือกแสดงตามความเหมาะสมของสถานที่ เวทีนี้เปิดให้ส่งผลงานเข้าแสดงได้หลายด้าน อาทิ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย ภาพการ์ตูน หรือกระทั่งสามารถส่งภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นมาร่วมฉายได้ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยก่อตั้งขึ้นด้วยความร่วมมือกันของคณาจารย์ ศิลปิน นักวิชาการศิลปะ นักโฆษณาหลายสถาบัน ส่งผลให้สามารถจัดนิทรรศการสัญจรในส่วนภูมิภาคได้หลายจังหวัด กำจร สุนพงษ์ศรี ชี้แจงถึงเจตนารมณ์ที่แตกต่างระหว่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ไว้ครั้งหนึ่งว่า

> การแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้นเป็นการแสดงที่กำหนดให้มีการแข่งขันกันเพื่อให้ได้งานศิลปะที่มีมาตรฐานสูงและมีคุณค่าในทางศิลปะแนวลึก แต่”การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” เป็นการแสดงในทางกว้างโดยไม่จำกัดคุณภาพในงานศิลปะ และมุ่งที่จะส่งเสริมให้ศิลปินทุกส่วนของประเทศที่มีใจรักในงานศิลปะมีเวทีที่จะรับผลงานของตนออกแสดงได้ การแสดงครั้งนี้จึงไม่มีการคัดเลือกงานนอกจากผลงานนั้นจะขัดต่อศีลธรรมและกฎหมาย[93]

---

[91] คณะกรรมการดำเนินงานจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 , “บทนำ,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2522), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[92] เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[93] อ้างจาก อำนาจ เย็นสบาย, “การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531,” หน้า 171.

การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยยังจัดทำหนังสือวิชาการทางศิลปะและจัดอภิปรายเรื่องศิลปะให้ประชาชนในแต่ละพื้นที่ฟัง หนังสือวิชาการที่จัดพิมพ์ขึ้นประกอบการแสดงนอกจากสูจิบัตรแล้ว ใน พ.ศ.2522 ยังมีหนังสือชื่อ ศิลปะ 2522 เน้นการให้คณะกรรมการชมรมที่เป็นนักวิชาการมาเขียนบทความให้ความรู้ในแนวงานศิลปะหลายแนว[94] การให้ความสำคัญกับศิลปะเพื่อสังคมของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะคณะกรรมการหลายคนเคยมีบทบาทอยู่ใน แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย มาก่อน อาทิ ถกล ปรียาคณิตพงษ์ กำจร สุนพงษ์ศรี สันติ อิศโรวุฒกุล สมโภช อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐ์ เศวต เทศธรรม โชคชัย ตักโพธิ์ ฯลฯ รวมถึงมีนักวิชาการศิลปะและศิลปินหัวก้าวหน้าที่เคยเคลื่อนไหวเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการนักศึกษา อาทิ วิรุณ ตั้งเจริญ อำนาจ เย็นสบาย ผดุง พรมมูล มานพ ถนอมศรี ทวี รัชนีกร นิเวศน์ กันไทยราษฎร์ สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ฯลฯ ส่งผลให้ผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยจำนวนมากมีเนื้อหาในลักษณะ “ศิลปะสะท้อนสังคม” ทำให้ผู้นิยมสร้างผลงานแนวทางนี้มีพื้นที่แสดงออกโดยไม่ต้องพึ่งการส่งประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

อย่างไรก็ตาม การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้ถูกวิจารณ์จากผู้ที่สนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ อาทิ พิษณุ ศุภ. หรือ เสวก ‘ธิสาร โดยใช้พื้นที่บทวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์รายวันและรายสัปดาห์ พิษณุมองว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเป็นการจัดเพื่อคัดค้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของมหาวิทยาลัยศิลปากร ดังที่ว่า “…ผมออกจะไม่เห็นด้วยกับเจตนาที่มีการทำงานใหญ่อย่างหนึ่ง แต่เพื่อคัดค้านอีกสถาบันหนึ่ง ดูจะเป็นการกระทำที่ไม่ถูกต้องด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[94] อาทิ บทความชื่อ “ปัญหาคุณค่าศิลปะสองแนวทาง” โดย ถกล ปรียาคณิตพงษ์ “ข้อคิดบางประการ : ศิลปะนามธรรม” โดย สมชาย บำรุงวงศ์ “บนถนนสายยาวเหยียดของสัจจนิยม” โดย วิรุณ ตั้งเจริญ “อิมเพรสชันนิสม์” โดย สันติ อิศโรวุฒกุล “ข้อคิดบางประการเกี่ยวกับประติมากรรม” โดย กำจร สุนพงษ์ศรี หนังสือยังให้ความสำคัญกับ “ศิลปะเพื่อสังคม” ดังปรากฏในบทความหลายชิ้น อาทิ “ศิลปะภาพพิมพ์ของโกยา ศิลปะภาพพิมพ์เพื่อประชาชน” โดย อัศนีย์ ชูอรุณ “เพลงพื้นเมืองกับการไม่บันทึก” โดย เอนก นาวิกมูล “บทบาทของศิลปะในสังคม” โดย กรรณิกา จรรแสง นอกจากนี้ยังเปิดโอกาสให้ประชาชนศึกษาแนวทางศึกษาและสร้างงานศิลปะจาก “ศิลปินไร้สำนัก” ที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง อย่าง ประเทือง เอมเจริญ ผ่านข้อเขียนของเขาที่ชื่อ “ประวัติและแนวทางการศึกษาศิลปะด้วยตนเอง” โดยประเทือง เอมเจริญ รวมถึงมีพื้นที่ให้แก่วงการศิลปศึกษา ผ่านบทความชื่อ “ศิลปะกับเด็กและผู้ปกครอง” โดย พิษณุ ธีระกนก และ “เด็กที่มีความคิดสร้างสรรค์” โดย สวัสดิ์ สุวรรณอักษร, ดูเพิ่มเติมได้ใน ศิลปะ 2522 (กรุงเทพฯ: ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2522).

เหตุและผลไม่สมกับชื่อการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย"[95] เช่นเดียวกับ เสวก 'ธิสาร (นามปากกาของ เสวก จิรสุทธิสาร นักวิจารณ์และอาจารย์วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร) ที่เสนอบทวิจารณ์ชื่อ "การแสดงงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย งานถึงขั้นศิลปหรือยัง?" โดยนำเสนอว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยจัดขึ้นมาเพื่อให้แตกต่างกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดศิลปะเวทีอื่นๆ แม้จะมีข้อวิจารณ์โดยยกผลงานบางชิ้นในการแสดงมาชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนจุดแข็ง แต่การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยที่ไม่มีการประกวดคัดเลือกผลงานโดยคณะกรรมการนั้น เสวก ' ธิสาร เห็นว่า "ผลงานศิลปะแห่งประเทศขณะนี้จึงดูโลเลหาจุดยืนไม่ได้ เหมือนเพียงแต่ขอให้ได้จัดแสดงในแต่ละปีและมีผลงานมากๆ และผลงานเหล่านั้นก็กลายเป็นส่วนเสริมให้งานของคนอีกจำนวนหนึ่งเด่นขึ้นมาโดยไม่ต้องไปประกวดประขันกับใครที่ไหนและที่สำคัญก็คือทำให้ความหมายของคำว่า 'ศิลป' สับสนปนเปแยกกันไม่ออกของคนทั่วไป เพราะเอาไปใช้กับผลงานที่ไม่มีการคัดเลือกให้ได้คุณค่าและมาตรฐานเท่าที่ควร"[96]

สำหรับ สวัสดิ์ ตันติสุข คณะกรรมการตัดสินผลงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ยังแสดงความรู้สึกชัดเจนที่มองว่าการสร้างเวที "แห่งประเทศไทย" ขึ้นมาเพื่อต่อต้านเวที "แห่งชาติ" ในงานอภิปรายเรื่อง "ที่มา ที่เป็น และที่ไปของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ" วันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2524 ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยศิลปากร มุ่งหมายให้คณะกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 มาอธิบายถึงเบื้องหลังการตัดสินผลงานในครั้งนั้น แต่สุดท้ายมีเพียง สวัสดิ์ ตันติสุข กำจร สุนพงษ์ศรี และอารี สุทธิพันธุ์ มาเป็นวิทยากรเท่านั้น สวัสดิ์กล่าวในงานนี้ว่า "…ผมตกใจมากเมื่ออาจารย์อารีจะมาเปลี่ยนโครงสร้างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เจตนาจะล้มโครงสร้าง ผมยอมไม่ได้ ผมก็เลือดศิลปากร…ไม่ใช่ว่าศิลปกรรมแห่งชาติใช้ไม่ได้แล้ว ไปทำศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้น…ก็ในเมื่อ 80 – 90 % ที่ส่งงานเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นคนจากศิลปากรแล้วจะให้รางวัลคนอื่นได้อย่างไร…"[97]

ภายหลังในปีต่อๆ มา ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย นอกจากจะจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยแล้วยังจัดการแสดงศิลปกรรมเยาวชนและจัดประกวดศิลปะเด็กแห่ง

---

[95] พิษณุ ศุภ. (นามปากกา), "ศิลปินของประเทศไทยกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 25 ฉบับที่ 11 (กันยายน 2522), หน้า 37-38.

[96] เสวก 'ธิสาร (นามปากกา), "การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย งานถึงขั้นศิลปหรือยัง," สยามรัฐ ฉบับวันที่ 13 พฤศจิกายน 2524, หน้า 9.

[97] นายหมึก (นามปากกา), "เสียงจากกรรมการ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27," นิตยสารโลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 3 (เมษายน – มิถุนายน 2524), หน้า 49.

ประเทศไทยด้วย ชมรมประกาศนโยบายและกำหนดเกณฑ์การประกวดศิลปกรรมเยาวชนที่มีโครงสร้างต่างจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติชัดเจน มีการเปลี่ยนแปลงคณะกรรมการตัดสินและมีเกณฑ์การให้รางวัลโดยไม่ยึดติดอยู่เพียงความเห็นของกรรมการตัดสินเป็นศูนย์กลางเท่านั้น ดังเช่นมีการระบุเกณฑ์การตัดสินรางวัลไว้ว่า

> จากสภาพแวดล้อมของเยาวชนแต่ละชุมชนที่ต่างกัน ซึ่งเป็นตัวกำหนดรสนิยมทางศิลปะหรือแนวทางศิลปะที่ต่างกัน เกณฑ์การตัดสินรางวัลจึงต้องคำนึงถึงสภาพแวดล้อม อันได้แก่ อายุ สภาพ พื้นฐานความแตกต่างทางระดับการศึกษา เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม สภาพภูมิประเทศ ความเจริญทางด้านเทคโนโลยีแต่ละท้องถิ่นและอื่นๆ ประกอบกับคุณภาพผลงานเป็นเกณฑ์การพิจารณาให้รางวัล[98]

เหล่านี้ล้วนเป็นความเคลื่อนไหวโดยสังเขปของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยและการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยที่เกิดขึ้นเพื่อสร้างโอกาสและพลังร่วมทางศิลปะให้แก่บุคลากรในวงการศิลปะวงกว้าง ทั้งยังเพื่อสร้างกิจกรรมที่แตกต่างกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีปัญหาสั่งสมมายาวนาน[99] แม้จะไม่มีกรรมการชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยผู้ใดแสดงตนหรือประกาศชัดเจนว่าเป็นปฏิปักษ์หรือต้องการสร้างเวทีนี้เพื่อต่อต้านเวที “แห่งชาติ” แต่สำหรับบรรยากาศทางวิชาการส่งผลให้ครั้งหนึ่งนักประวัติศาสตร์ศิลปะถึงกับเปรียบเทียบความแตกต่างของสองเวทีนี้ ดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเทียบได้กับกลุ่ม “สมาคมศิลปินอิสระ” (Societe des Artistes Independent) ของฝรั่งเศส ใน ค.ศ.1884 และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเทียบได้กับกลุ่ม “ซาลอง” (Salon) ของ “สมาคมศิลปินแห่งฝรั่งเศส” (Societe des Artistes Frazncais)[100] ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ รวมถึงคำวิจารณ์ของพิษณุ ศุภนิมิต เสวก ‘ธิสาร และสวัสดิ์ ตันติสุข ที่หยิบยกมานั้น สะท้อนถึงบรรยากาศความขัดแย้งในการแสดง

---

[98] คณะกรรมการจัดโครงการแสดงศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2528, “นโยบายโครงการแสดงศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย,” สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2528), หน้า 6-7.

[99] น่าเสียดายยิ่งที่การจัดกิจกรรมที่ใช้ต้นทุนสูง รวมถึงต้องอาศัยความร่วมมือจากฝ่ายต่างๆ เป็นจำนวนมาก เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) ต้องยุติบทบาทขององค์กรนี้ลงใน พ.ศ. 2530 ดูรายละเอียดของปัญหาต่าง ๆที่ทำให้เกิดการยุติองค์กรนี้ได้ในงานศึกษาของ วิรุณ ตั้งเจริญ, องค์กรผู้นำ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 2522-2530.

[100] พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 ,หน้า 42.

ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ที่ปฏิเสธมิได้ว่า มีปฏิกิริยาของการสนับสนุนหรือวิพากษ์การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเข้ามามีส่วนด้วย

การมีคณะกรรมการดำเนินงานและตัดสินที่หลากหลายครั้งนี้ แม้จะก่อให้เกิดความขัดแย้งหลายประเด็นดังที่ได้นำเสนอข้างต้น แต่อีกด้านหนึ่งทำให้เกิดการเพิ่มข้อเสนอใหม่เข้ามาในโครงสร้างของการประกวด แม้ข้อเสนอใหม่บางประการจะได้รับการวิจารณ์และปฏิเสธตกไป ข้อเสนอใหม่นี้ถูกรายงานอยู่ในบทวิจารณ์ของพิษณุ ศุภ. อาทิ ข้อเสนอที่ให้แบ่งประเภทผู้ส่งผลงานออกเป็น 5 ประเภท ข้อเสนอที่ให้แบ่งศิลปะออกเป็น 2 ประเภทคือ ประเภทที่มีเป้าหมายทางศิลปะโดยตรงและประเภทที่มีเป้าหมายสื่อความหมายในสังคม ข้อเสนอที่ให้เพิ่มประเภทผลงานศิลปะ โดยศิลปะทุกประเภทจะถูกแบ่งออกเป็นแบบประเพณีนิยมและแบบร่วมสมัย ข้อเสนอให้เพิ่มประเภทผลงานศิลปะ “สื่อประสม” (mixed – media) เข้ามาด้วย รวมถึงข้อเสนอสุดท้ายที่ให้มีการจำกัดขนาดของผลงาน[101] ในที่สุดได้มีการรับเอาข้อเสนอในการเพิ่ม “ศิลปะสื่อประสม” เข้ามาในการประกวดท่ามกลางบรรยากาศที่มีการถกเถียงทั้งสนับสนุนและคัดค้านกันเช่นเดิม

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า “ได้เสนอให้เพิ่ม Mixed Media โดยใช้ภาษาไทยว่า ‘วัสดุผสม’ หลายคนก็บอกว่าศิลปกรรมแห่งชาติมีได้ 3 อย่างคือ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ต้องอธิบายชี้แจงกัน จนได้อาจารย์เจตนา นาควัชระ ช่วยหาคำว่า ‘สื่อประสม’ จึงได้เป็นที่ยอมรับกัน”[102] การเพิ่มศิลปะสื่อประสมเข้ามา ทางคณะกรรมการเห็นว่าศิลปะบางประเภทยากที่จะจัดกลุ่มอยู่ในศิลปะประเภทเดิมที่มีมา ดังที่ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ กล่าวว่า “ที่ประชุมตกลงเพิ่มประเภทผลงานขึ้นอีกประเภทหนึ่งเรียกว่า ‘สื่อประสม’ ซึ่งได้มีการวิพากษ์วิจารณ์กันมาก หลายท่านเห็นด้วย ในต่างประเทศเขาก็มี งานศิลปะนี่บางอย่างก็แยกลำบากว่าจะจัดอยู่ในกลุ่ม

---

[101] ในบทวิจารณ์ของพิษณุ ศุภ. ได้กล่าวอ้างว่า ข้อเสนอที่ให้แบ่งผู้ส่งผลงานเข้าประกวดเป็น 5 ประเภท ประกอบด้วย 1. ประเภทประชาชนทั่วไปที่ทำงานศิลปะเป็นงานอดิเรก 2. ประเภทประชาชนทั่วไปที่ทำงานศิลปะเป็นอาชีพ 3. ประเภทครู อาจารย์ ที่ทำการสอนอยู่ในสถาบันของรัฐบาลและเอกชน 4. ประเภทนิสิต นักศึกษา ที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับอุดมศึกษา 5. ประเภทชาวต่างชาติที่พำนักในประเทศ ดูเพิ่มเติมรายละเอียดในทุกข้อเสนอที่ตกไปยกเว้นการเพิ่มศิลปะสื่อประสมได้ใน พิษณุ ศุภ.(นามปากกา), “การเกิด – การดับ ของศิลปะสื่อประสม,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 29 ฉบับที่ 48 (22 พฤษภาคม 2526), หน้า 30-32.

[102] นายหมึก (นามปากกา), “เสียงจากกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27,” นิตยสารโลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 3 (เมษายน – มิถุนายน 2524), หน้า 48.

จิตรกรรม ประติมากรรม หรือภาพพิมพ์ เช่น การใช้แสงฉายบนฟ้าเป็นสีต่างๆ เกี่ยวกับประเภทสื่อประสมถ้าใครยังไม่แน่ใจก็ไม่ต้องส่ง"[103]

อย่างไรก็ตาม พิษณุ ศุภ. ได้วิจารณ์ถึงการเพิ่มประเภทศิลปะนี้ไว้อย่างรุนแรงว่า "ได้มีกรรมการอำนวยการบางคนเสนอให้มีการเปลี่ยนแปลงประเภทของงานศิลปะแบ่งแยกออกไปถึง 7-8 ประเภท มีทั้งงานออกแบบ งานศิลปะประเพณี และศิลปะแบบเทคนิคผสม ซึ่งมหาวิทยาลัยก็ยอมรับข้อเสนอบางอย่างเข้ามาอย่างน่าอับอาย"[104]

แม้จะมีการเพิ่มประเภทศิลปะสื่อประสมมาในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 แต่ตั้งแต่มีการเพิ่มเข้ามา ผู้ที่วิจารณ์และมีจุดยืนไม่เห็นด้วยอย่างชัดเจนที่จะนำศิลปะประเภทนี้มาร่วมประกวดอยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติคือ "พิษณุ ศุภ." ซึ่งมีความเห็นกล่าวโดยสรุปว่าตัวเขาเองมีความรู้ ความเข้าใจ และยอมรับว่ามีการสร้างศิลปะประเภทนี้ในศิลปินทั่วโลกมานานแล้ว แต่ที่ไม่เห็นด้วยเนื่องจากศิลปะในประเภทจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์นั้นก็มีการนำวัสดุหรือเทคนิคอื่นมาผสมผสานในการสร้างงานอยู่แล้ว ประการต่อมาคือ ศิลปะสื่อประสมยังเป็นเทคนิคที่กว้างขวางหาคำจำกัดความได้ยากว่าอะไรคือสื่อประสมแท้ๆ เพราะงานสื่อประสมบางชิ้นก็เป็นงานจิตรกรรมได้ ที่สำคัญพิษณุเห็นว่า มหาวิทยาลัยศิลปากรเองยังไม่สามารถหาคำบรรยายที่ถูกต้องและให้ใจความที่ครอบคลุมได้จึงทำให้ผู้ส่งงานประกวดไม่มีความมั่นใจ ท้ายสุดพิษณุยังเห็นว่าการเพิ่มศิลปะสื่อประสมเป็นการให้ความสำคัญกับเทคนิคมากกว่าความคิด และถ้าจะเพิ่มสื่อประสมก็ต้องให้ความเป็นธรรมกับศิลปะประเภทอื่นที่เป็นความก้าวหน้าทางศิลปะด้วย ซึ่งมีจำนวนมากจนยากต่อการแบ่ง"[105] ต่อมามีการยกเลิกศิลปะเภทนี้ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 29 ใน พ.ศ. 2526 กว่าที่สื่อประสมจะกลับมาในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกครั้งก็เมื่อ พ.ศ. 2534 สำหรับข้อเสนอใหม่ที่ตกไปบางประการเช่น การแบ่งประเภทผู้ส่งผลงานนั้น ในภายหลังเมื่อ พ.ศ. 2527 มหาวิทยาลัยศิลปากรได้มีการเพิ่ม "การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยโดยศิลปินรุ่นเยาว์" สำหรับผู้ส่งผลงานประกวดอายุไม่เกิน 25 ปี เป็นการเฉพาะสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

---

[103] กองบรรณาธิการ, "สัมภาษณ์ ,ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร," นิตยสารโลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 (มกราคม – มีนาคม 2524), หน้า 26.

[104] พิษณุ ศุภ. (นามปากกา), "เรื่องของความขัดแย้งจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและใครเป็นผู้ทำให้ต้องรีบจัดงานนี้," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 27 ฉบับที่ 25 (ธันวาคม 2523), หน้า 31.

[105] ดูรายละเอียดของของบทวิจารณ์นี้เพิ่มเติมได้ใน พิษณุ ศุภ.(นามปากกา), "ทำไมจึงต้องตัด 'สื่อประสม' ออกจากแห่งชาติ," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 29 ฉบับที่ 50 (5 มิถุนายน 2526), หน้า 32-33.

ในแง่ผลงานของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 นี้ถูกวิจารณ์ว่า ผลงานที่ได้รางวัลและเข้าร่วมแสดงส่วนใหญ่เป็นผลงานแบบศิลปะเหมือนจริง (realistic) และศิลปะแบบเหนือจริง (surrealism) ส่วนผลงานศิลปะนามธรรมที่เคยโดดเด่นก่อนหน้านี้กลับลดจำนวนลง ดังปรากฏว่างานจิตรกรรมรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ผู้ได้รางวัลคือ ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง จากผลงานชื่อ “อดีตกาล 2”

รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม เป็นของ สุรสิทธิ์ เสาว์คง จากผลงานชื่อ “ความสงบ” ทั้งสองภาพคืองานจิตรกรรมแบบเหมือนจริงที่แสดงลักษณะการสร้างงานตามคติของศิลปะหลักวิชาอย่างชัดเจน ขณะที่ผลงานศิลปะตามแนวลัทธิเหนือจริงและมีนัยยะแสดงเนื้อหาสะท้อนหรือวิพากษ์สังคมมีบทบาทมากเช่นกัน ผลงานที่โดดเด่น อาทิ ภาพชื่อ “เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง” ของ ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ภาพ “การเดินทางสู่ความฝัน” ของ จิระศักดิ์ พัฒนพงศ์ ซึ่งเป็น 2 ใน 7 ชิ้นที่ได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ไพศาลและจิระศักดิ์เป็นสมาชิกของ “กลุ่มกังหัน” รวมตัวกันทำงานศิลปะแนวเหนือจริงเพื่อสะท้อนสังคมตั้งแต่ พ.ศ. 2521 เป็นต้นมา รางวัลของทั้งสองคนครั้งนี้ “เป็นผลให้ศิลปินหนุ่มสาวกลุ่มกังหันได้รับการกล่าวขานจากวงการศิลปะในประเทศไทยกันอย่างกว้างขวาง”[106]

ภาพประกอบ 27 “เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง” โดย ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร

ที่มา: จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ, 5 ทศวรรษการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ.

ผลงานประเภทประติมากรรมไม่มีผู้ใดได้รางวัลเหรียญทอง ส่วนผลงานชื่อ “ประติมากรรม 8 ชิ้น” ของ กมล เผ่าสวัสดิ์ เป็น 1 ใน 3 ชิ้นที่ได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง มีความโดดเด่นในจุดที่ผสมผสานระหว่างการนำเสนองานประติมากรรมกับศิลปะแบบ

---

[106] ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย , หน้า 68.

ติดตั้งจัดวาง (Installation Art) สำหรับงานประเภทสื่อประสมที่เพิ่มขึ้นมา ยังไม่มีใครได้รับเหรียญทอง ส่วนผลงานสื่อประสมของ อาคม ด้วงชาวนา ชื่อ “แปรสภาพ 1” เป็นงานศิลปะนามธรรมที่คว้ารางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินไป สำหรับผลงานภาพพิมพ์ในภาพรวมยังคงประกอบไปด้วยผลงานศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมเสียเป็นส่วนใหญ่ แต่รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ที่ตกเป็นของ ประหยัด พงษ์ดำ จากผลงานชื่อ “ยามเช้า” นั้น เป็นผลงานภาพพิมพ์แกะไม้รูปไก่ที่ผสมผสานกันระหว่างรูปทรงที่เน้นความเหมือนจริงกับการใส่สีสันตามแบบศิลปะลัทธิเน้นการแสดงออก ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า ส่วนหนึ่งที่งานศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ไม่ได้ถูกตัดสินให้รับรางวัลในการแสดงครั้งนี้ น่าจะมีที่มาจากความหลากหลายของคณะกรรมการที่ต้องการเปิดให้แนวงานศิลปะประเภทเหมือนจริงและแนวอื่นที่ประชาชนสามารถชมและพอเข้าใจเนื้อหาได้เข้ามามีบทบาทในเวทีนี้บ้าง หลังจากงานศิลปะนามธรรมแบบบริสุทธิ์ได้ยึดกุมพื้นที่การแสดงออกนี้ไว้ต่อเนื่องมาหลายปี

บทสรุป

ความขัดแย้งช่วงแรกในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเกิดหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรีเพียง 2 ปี จากกรณีชักกระดานหมายเลข 2 โดยศิลปินรุ่นใหม่ได้ประท้วงคณะกรรมการตัดสินผลงานที่ให้รางวัลแก่ภาพจิตรกรรมของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ เพราะไม่เห็นด้วยกับคณะกรรมการที่แสดงถึงความอนุรักษ์นิยม โดยไม่เปิดโอกาสให้ผลงานศิลปะสมัยใหม่ที่มีรูปแบบแหวกไปจากศิลปะสมัยใหม่ขนบเดิมที่เน้นการนำรูปแบบและวิธีการจากศิลปะตะวันตกมาผสานหรือประยุกต์เข้ากับเนื้อหาความเป็นไทยหรือความเป็นชนบท กรณีนี้ถือเป็นปฏิกิริยาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นอย่างเป็นทางการครั้งแรกในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นการเคลื่อนไหวเพื่อให้การประกวดนี้เปิดพื้นที่ให้กับศิลปะรูปแบบใหม่ อาทิ ศิลปะนามธรรม กึ่งนามธรรม หรือศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริง สะท้อนถึงความต้องการพัฒนาความคิดและการสร้างสรรค์ของคนรุ่นใหม่ที่วิพากษ์และไม่ยอมรับในความคิดของคนรุ่นก่อนซึ่งทำหน้าที่คณะกรรมการตัดสินชี้ชะตาหรือชี้นำแนวทางของศิลปะผ่านการประกวด

หลังกรณีดังกล่าว ปรากฏว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นพื้นที่รองรับกระแสความนิยมสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรม กึ่งนามธรรม และศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงที่ยากแก่การทำความเข้าใจ แต่อีกด้านหนึ่งก็แสดงถึงความพยายามสร้างผลงานศิลปะให้มีความก้าวหน้าดั่งเช่นในโลกตะวันตกซึ่งกระแสศิลปะนามธรรมได้รับความนิยมอย่างมาก โดยเฉพาะในช่วงเวลาของสงครามเย็น นอกจากนี้ การเปิดการเรียนการสอนศิลปะภาพพิมพ์ที่มีกระบวนการสร้างสรรค์

เอื้อต่อการสร้างงานศิลปะนามธรรมส่งผลให้งานแนวนี้เพิ่มปริมาณมากขึ้นในการศิลปกรรมแห่งชาติจนถูกวิพากษ์จากศิลปิน นักวิชาการศิลปะกลุ่มที่มีความสนใจทางสังคม การเมือง และมีจุดยืนสนับสนุนอุดมคติศิลปะเพื่อชีวิตและสังคม การวิจารณ์นี้ก่อให้เกิดการเคลื่อนไหวประท้วงคณะกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติใน พ.ศ. 2518 โดยมองว่า การแสดงนี้จัดขึ้นโดยใช้ภาษีของประชาชน แต่กลับแสดงออกจำกัดอยู่เพียงแค่คนกลุ่มน้อย ทั้งยังเรียกร้องให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติสนับสนุนศิลปะทุกแนวทาง แม้ปฏิกิริยาครั้งนี้จะส่งผลกระทบให้มีผู้ส่งผลงานเข้าประกวดน้อยลง แต่สิ่งที่กลุ่มผู้ประท้วงเรียกร้องกลับยังไม่ได้รับการแก้ไขอย่างเป็นรูปธรรม

ความไม่พอใจการผูกขาดของคณะกรรมการตัดสินผลงานการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการไม่เปิดรับศิลปะในแนวทางที่กว้างขวางได้ปะทุขึ้นในทศวรรษ 2520 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 เนื่องจากผู้บริหารมหาวิทยาลัยศิลปากรได้ปรับปรุงนโยบายในการสรรหาและคัดเลือกคณะกรรมการที่มีลักษณะเปิดกว้างขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม แต่ผลกลับเป็นการสร้างความขัดแย้ง มีศิลปินและนักวิจารณ์ภายในมหาวิทยาลัยศิลปากรบางคนแสดงการไม่ยอมรับต่อการเปลี่ยนแปลงนี้ ส่วนศิลปินและนักวิชาการภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรมีทั้งที่ให้การสนับสนุนและคัดค้าน การสนับสนุนความเปลี่ยนแปลงนี้ส่วนใหญ่เนื่องจากต้องการให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเปิดกว้างและแสดงออกถึงความยุติธรรม ทั้งนี้การวิจารณ์ โต้ตอบของคนต่างขั้วความคิดกระทำผ่านพื้นที่บทวิจารณ์ในสื่อสิ่งพิมพ์ ทั้งหนังสือพิมพ์รายวัน รายสัปดาห์ และนิตยสาร ตลอดจนเวทีอภิปรายทางศิลปะอย่างกว้างขวาง

ภายใต้ความขัดแย้งนี้อีกด้านหนึ่งทำให้เกิดผลกระทบต่อวงการศิลปะ ในที่นี้ประกอบด้วยการเกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยที่มีนโยบายสวนทางกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติชัดเจน การเพิ่มผลงานประเภทศิลปะสื่อประสมขึ้นเพื่อเปิดโอกาสให้งานสร้างสรรค์ที่มีความแปลกใหม่ในเชิงการใช้วัสดุมาผสมผสานมากขึ้น หรือการเติบโตของกลุ่มประติมากรไทยที่เริ่มจากความไม่พอใจในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินำไปสู่การสร้างพื้นที่และโอกาสให้แก่กลุ่มวิชาชีพของตนเอง รวมถึงข้อเสนอใหม่ที่ตกไปอย่างการแบ่งประเภทของผู้ส่งผลงาน ซึ่งมาเกิดผลในภายหลังเพราะต่อมาได้มีการเพิ่ม “การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินรุ่นเยาว์” ใน พ.ศ. 2527 โดยมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นเพื่อประกวดงานศิลปกรรมของคนที่อายุไม่เกิน 25 ปี โดยเฉพาะ เหล่านี้คือผลจากปฏิกิริยาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี ที่ปัญหาสั่งสมเรื่องการผูกขาดกรรมการยังไม่มีข้อสรุป แต่ขณะเดียวกันปฏิกิริยาความเคลื่อนไหวได้ก่อให้เกิดผลกระทบทางประวัติศาสตร์ในวงการศิลปะที่แสดงถึงความก้าวหน้าและปัญหาในช่วงเวลาแห่ง

การเปลี่ยนผ่านของสังคม ความขัดแย้งที่นำเสนอในบทนี้ยังเป็นปัญหาที่สั่งสมไปถึงเนื้อหาในบทต่อไป

ในบทต่อไปผู้ศึกษาจะอธิบายถึงการขึ้นมามีบทบาทของธุรกิจภาคเอกชนในการอุปถัมภ์วงการศิลปะด้วยการเป็นเจ้าภาพจัดประกวดศิลปกรรม บทบาทของภาคเอกชนในการอุปถัมภ์ลักษณะนี้ได้ส่งผลต่อวงการศิลปะของไทยอย่างมาก ทั้งในเชิงการสร้างสรรค์งานศิลปะ ตลอดจนสร้างความเคลื่อนไหวทางเศรษฐกิจด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
การประกวดศิลปกรรมภายใต้ร่มเงาการอุปถัมภ์ของธุรกิจเอกชน ปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530

บทนำ

นับตั้งแต่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจัดขึ้นครั้งแรกใน พ.ศ. 2492 ภาคธุรกิจเอกชนหลายประเภท อาทิ ธุรกิจการผลิตสื่อโฆษณาและสิ่งพิมพ์ ธุรกิจการนำเข้าหรือส่งออกสินค้าอุปโภคบริโภค ธุรกิจเครื่องประดับตกแต่งร่างกายและบ้านเรือน ธุรกิจอุปกรณ์การทำงานศิลปะและพาณิชย์ศิลป์ ธุรกิจรับเหมาก่อสร้าง ธุรกิจสายการบิน ธุรกิจด้านพลังงาน (ตัวแทนจำหน่ายน้ำมัน) รวมกระทั่งธุรกิจการทำป่าไม้หรือธุรกิจการจำหน่ายเครื่องจักรทางการเกษตร[1] ได้จัดสรรงบประมาณส่วนหนึ่งเพื่อเข้ามาเป็นผู้สนับสนุนร่วมกับกรมศิลปากร อย่างไรก็ตาม การสนับสนุนจากภาคเอกชนอย่างคับคั่งปรากฏเพียงแค่ช่วง 3 ปีแรกเท่านั้น หลังจากนั้นพบว่า งบประมาณส่วนใหญ่จะได้รับจัดสรรจากรัฐบาลโดยนำเงินรายได้จากสำนักงานสลากกินแบ่งรัฐบาลมาให้การสนับสนุน จำนวนผู้สนับสนุนที่น้อยลงทำให้พื้นที่โฆษณาในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปลายยุคศิลป พีระศรี จึงถูกนำมาใช้ประชาสัมพันธ์หนังสือวิชาการทางศิลปะและโบราณคดี ตำราหรือหนังสือโน้ตเพลงของกรมศิลปากรเสียเป็นส่วนใหญ่แทน

สำหรับผู้ได้รางวัลจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี จะได้เพียงเหรียญรางวัลแต่ละชั้นเท่านั้นไม่มีเงินรางวัลให้ ยกเว้นแต่เงินรางวัลพิเศษดังกรณีการประกวดใน พ.ศ. 2501 ที่เอกชนเพิ่มเป็นพิเศษให้เพื่อสนับสนุนการสร้างภาพความเป็นไทยดังที่กล่าวไปแล้ว[2] เงินรางวัลสำหรับศิลปินในเวทีนี้เริ่มต้นขึ้นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 พ.ศ. 2507 โดยมหาวิทยาลัยศิลปากรจัดสรรเงินจากงบประมาณแผ่นดินมาเป็นเงินรางวัล เบื้องต้นรางวัลเหรียญทองได้รับเงิน 5,000 บาท ส่วนเหรียญเงินและทองแดงได้รับเงิน 1,000 บาท เท่ากัน ต่อมาได้มีการปรับจำนวนเงินรางวัลแต่ละประเภทเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ให้เหมาะสมตามความเปลี่ยนแปลงทาง

---

[1] ดูรายละเอียดโฆษณาของบริษัทห้างร้านที่สนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะยุคต้นในช่วง พ.ศ. 2492-2494 ที่มีภาคเอกชนให้การสนับสนุนอย่างคับคั่งได้ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2492), สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493), สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2494).

[2] ย้อนดูรายละเอียดประเด็นนี้ได้ใน บทที่ 4 หัวข้อที่ 4.1.1

เศรษฐกิจ ในช่วงทศวรรษ 2510 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลังยุคศิลป พีระศรี ยังคงใช้งบประมาณแผ่นดินมาจัดดำเนินการและให้รางวัล ในช่วงนี้งานศิลปะกึ่งนามธรรม ศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ และศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงมีความโดดเด่นมาก ขณะที่ศิลปะเนื้อหาอื่นแทบจะไม่มีบทบาทมากนัก การไม่เปิดกว้างให้กับงานศิลปะหลายแนวหลากเนื้อหา ตลอดจนการตั้งคำถามของคนในวงการศิลปะจากภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรที่มีต่อมาตรฐานการตัดสินและการผูกขาดคณะกรรมการส่งผลให้ในช่วงปลายทศวรรษ คือ พ.ศ. 2518 มีการเคลื่อนไหวจากแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เครือข่ายครูศิลปะ ศิลปิน และบุคคลในวงการโฆษณา ดังที่ได้กล่าวอธิบายไปแล้วในบทที่ผ่านมา

ธุรกิจเอกชนเริ่มเข้ามามีบทบาทสนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกครั้งในช่วงตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 บางรายให้การสนับสนุนแบบไม่ต่อเนื่องมากนัก อาทิ บริษัท กมลสุโกศล บริษัท เงินทุนหลักทรัพย์กรุงศรีอยุธยา จำกัด ในกลุ่มธนาคารมีทั้งธนาคารของเอกชน คือ มูลนิธิธนาคารกรุงเทพและธนาคารของรัฐ คือ ธนาคารกรุงไทย จำกัด จนในที่สุด ใน พ.ศ.2525 เมื่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 28 ได้เข้าร่วมในวาระงานฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี จึงได้บริษัท เอสโซ่แสตนดาร์ด (ประเทศไทย) จำกัด เข้ามาอุปถัมภ์การประกวดจนถึงปัจจุบัน การสนับสนุนนี้เริ่มต้นขึ้นภายใต้แนวคิดการ “เชิดชูเอกลักษณ์ไทย คู่ไปกับการพัฒนา” อันถือว่าเป็นกระแสร่วมของภาคเอกชนที่ให้การสนับสนุนการประกวดศิลปะในฐานะพื้นที่นำเสนอภาพตัวแทนความเป็นไทยที่สำคัญอีกพื้นที่หนึ่งในสังคมไทย ในปลายทศวรรษ 2510 ภาคธุรกิจเอกชนเริ่มเข้ามาอุปถัมภ์วงการศิลปะของไทย เริ่มแรกการอุปถัมภ์นี้มิได้มาในรูปแบบของการร่วมสนับสนุนงบประมาณการจัดประกวดศิลปกรรมของรัฐเท่านั้น แต่ธุรกิจเอกชนได้เริ่มสร้างการประกวดศิลปกรรมประจำองค์กรของตนขึ้นมา เริ่มตั้งแต่ธนาคารกรุงเทพ ซึ่งถือเป็นธุรกิจเอกชนรายแรกที่สร้างพื้นที่การประกวดศิลปกรรมในนาม “การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง” ในพ.ศ. 2517 ตามมาด้วยธนาคารกสิกรไทยที่สร้างเวที “การประกวดและแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย” เริ่มใน พ.ศ. 2522 ความสำเร็จในการจัดประกวดของธนาคารสองแห่งนี้นำสู่การที่ทศวรรษ 2520 – ทศวรรษ 2530 ธุรกิจเอกชนจำนวนมากได้สร้างพื้นที่การประกวดศิลปกรรมของตนขึ้น

ในบทนี้ ผู้ศึกษาจะอธิบายถึงการขึ้นมาของการประกวดศิลปกรรมที่จัดโดยองค์กรธุรกิจเอกชนในช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 – ทศวรรษ 2530 ในเชิงแนวคิด วัตถุประสงค์ ตลอดจนบทบาทของการประกวดในเวทีของเอกชนเหล่านี้ต่อวงการศิลปะ ทั้งในเชิงพัฒนาการ ปัญหา และความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากการประกวด นอกจากนี้ยังจะกล่าวถึงความร่วมมือระหว่างธุรกิจเอกชนกับรัฐในการจัดประกวดศิลปกรรมเพื่อกระตุ้นการสร้างภาพตัวแทนผ่านงานศิลปะที่ตอบสนอง

นโยบายหรือวาระสำคัญของรัฐบาล ผู้ศึกษาเสนอว่า การประกวดศิลปกรรมภายใต้การอุปถัมภ์ของเอกชนในช่วงนี้มีบทบาทเป็นที่ยอมรับอย่างมากในวงการศิลปะ การเติบโตทางเศรษฐกิจยังส่งผลเชิงบวกในด้านเงินรางวัลที่เพิ่มขึ้น ธุรกิจเอกชนได้รับประโยชน์จากการจัดประกวดศิลปกรรมหลายประการ ทั้งเพื่อประชาสัมพันธ์ภาพลักษณ์อันดีขององค์กรแก่สังคมในฐานะที่ให้ความสนับสนุนด้านศิลปวัฒนธรรม การสะสมผลงานศิลปกรรมที่ได้รางวัลเป็นสมบัติ การได้ลดหย่อนภาษี และอีกประการคือการสนับสนุนนโยบายหรือวาระสำคัญของรัฐบาล นอกจากนี้ ศิลปินผู้ได้รางวัลหรือการยอมรับจากเวทีเหล่านี้ยังนำสู่โอกาสที่จะเข้าสู่ตลาดธุรกิจทางศิลปะได้อีกด้วย อย่างไรก็ตาม แม้จะมีความพร้อมทางเศรษฐกิจและการประชาสัมพันธ์มากกว่ารัฐ แต่การประกวดศิลปกรรมของเอกชนยังมิสามารถหลุดพ้นจากความเชื่อมโยงกับรัฐในแง่โครงสร้างของการประกวด ตลอดจนเครือข่ายของคณะกรรมการตัดสินที่มีลักษณะคล้ายผูกขาดจนเป็นปัญหานำไปสู่ความนิยมที่น้อยลงในเวลาต่อมา

6.1 การอุปถัมภ์วงการศิลปะของกลุ่มธนาคารพาณิชย์และบริษัทเอกชน

ความไม่คล่องตัวในการจำหน่ายผลงานศิลปะคือปัญหาสำคัญในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี กลุ่มผู้ซื้องานยังมีเพียงชนชั้นสูงและชาวต่างประเทศกลุ่มหนึ่ง ขณะที่หน่วยงานของรัฐบาลยังไม่สนใจซื้อผลงานไปประดับตกแต่งหรือสะสมเป็นสมบัติจนศิลป พีระศรีถึงกับต้องใช้ข้อเขียนของตนเรียกร้องชนชั้นสูงหรือหน่วยงานรัฐบาลแบ่งสรรงบประมาณส่วนหนึ่งมาเพื่อซื้อผลงานศิลปะบ้าง ถึงกระนั้น มีบุคคลไม่กี่คนที่มีส่วนกระตุ้นกลุ่มคนที่มีความพร้อมทางเศรษฐกิจให้สนใจอุปถัมภ์งานศิลปะอย่างจริงจัง อาทิ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร พระชายาในกรมหมื่นนครสวรรค์ศักดิ์พินิต พระองค์เจ้าจุมภฏพงษ์ บริพัตร ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ มีเชียม ยิบอินซอย ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ ผู้ว่าการธนาคารแห่งประเทศไทยและผู้อำนวยการสำนักเศรษฐกิจการคลัง บุญชู โรจนเสถียร เทพ จุลดุลย์ บัญชา ล่ำซำ ศิวพร ทรรทรานนท์ เป็นต้น

ในกรณีของอาจารย์ป๋วย อึ้งภากรณ์ และ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ทั้งสองสนใจศิลปะอย่างมากและเริ่มใช้เงินส่วนตัวซื้อผลงานศิลปะมาประดับตกแต่งและสะสม อาจารย์ป๋วยสนับสนุนศิลปินโดยซื้องานศิลปะจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและนำมาประดับไว้ในอาคารของธนาคารแห่งประเทศไทยจนภายหลังพัฒนากลายเป็นนโยบายของธนาคารในการสะสมงานศิลปะ ส่วน ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ สนับสนุนศิลปินด้วยการก่อตั้งหอศิลป์เพื่อจัดแสดงผลงานภายในวังสวนผักกาด ถนนศรีอยุธยา และซื้อผลงานของศิลปินรุ่นใหม่สะสมไว้เป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ใน

ฐานะที่เป็นผู้ดูแลมูลนิธิจุมพฏ – พันธุ์ทิพย์ ยังเปิดโอกาสให้ศิลปินรุ่นใหม่เข้ามาใช้พื้นที่เปิดหอศิลป์และสตูดิโอสำหรับทำงานศิลปะ รวมถึงเปิดโรงเรียนสอนศิลปะให้แก่บุคคลที่สนใจทั่วไปในนาม “ศูนย์ศิลปเมฆพยับ”[3] ใน พ.ศ. 2516 มี พีระ พัฒนะพีระเดช เป็นผู้อำนวยการ ต่อมาใน พ.ศ. 2517 ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ยังเป็นประธานกรรมการมูลนิธิหอศิลป พีระศรี และภายหลังยังร่วมกับศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย (International Association of Art – IAA) กรมศิลปากรและธนาคารกสิกรไทยจัดประกวดนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยด้วย

ปลายทศวรรษ 2510 แม้กรุงเทพมหานครจะมีหอศิลป์เอกชนเปิดขึ้นเพื่อดำเนินธุรกิจจำหน่ายผลงานศิลปะเป็นจำนวนมาก กลุ่มผู้ซื้อหลักขณะนั้นเป็นชาวต่างชาติที่เข้ามาท่องเที่ยวหรือทำงานในประเทศไทย แต่พื้นที่สำหรับแสดงออกทางศิลปะของรัฐยังคงมีอยู่จำกัด การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงยังคงเป็นเวทีหลักในการแสดงงานของศิลปินอยู่ อย่างไรก็ตาม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีข้อจำกัดคือเป็นการประกวด ซึ่งโดยหลักการไม่ได้เปิดโอกาสให้กับคนจากหลายกลุ่มได้แสดงผลงานหากไม่ได้รับการคัดเลือกจากคณะกรรมการ ผนวกกับความน่าเชื่อถือของคณะกรรมการและมาตรฐานการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมักถูกวิพากษ์วิจารณ์จากคนภายนอกอยู่ตลอดเวลาทำให้การประกวดนี้ได้รับความนิยมน้อยลง ถึงกระนั้น หลังเหตุการณ์ 14 ตุลา พ.ศ. 2516 ผ่านไปด้วยชัยชนะของฝ่ายผู้เรียกร้องประชาธิปไตย ชัยชนะช่วงสั้นๆ นี้ไม่ได้ก่อให้เกิดความตื่นตัวแต่เฉพาะบรรยากาศทางการเมืองยุคประชาธิปไตยเบ่งบานเท่านั้น แต่ยังก่อให้เกิดความตื่นตัวในการลงทุนทางเศรษฐกิจ ในช่วงนี้ธุรกิจเอกชนเข้ามาอุปถัมภ์วงการศิลปะอย่างจริงจังมากกว่าเป็นเพียงผู้ให้งบประมาณสนับสนุนการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติดังเช่นที่ผ่านมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มธุรกิจด้านการเงินและธนาคาร

การเติบโตและการขยายบทบาทของธุรกิจด้านการเงินการธนาคารตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2500 มีส่วนสำคัญมาจากระบบเศรษฐกิจไทยในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองมีการพัฒนาด้านการผลิตและการใช้เงินเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนอย่างรวดเร็ว ตลอดจนการพัฒนาด้านการคมนาคมที่ทำให้การติดต่อค้าขายระหว่างภูมิภาคต่างๆ ของประเทศและต่างประเทศเป็นไปด้วยความสะดวกรวดเร็ว ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเกอร์ ยังอธิบายด้วยว่ายุทธศาสตร์การพัฒนา

---

[3] จากสูจิบัตรแนะนำแนวคิดและโครงสร้างการบริหารของศูนย์ศิลปเมฆพยับที่จัดพิมพ์ในช่วง พ.ศ. 2516 ระบุว่า ศูนย์ศิลปะแห่งนี้มีศิลปินที่พำนักอยู่ประจำเพื่อทำงานศิลปะ จัดแสดงงาน และทำการสอน ทั้งหมด 4 คน ประกอบด้วย ประพันธ์ ศรีสุตา ถวัลย์ ดัชนี พีระ พัฒนะพีระเดช และบรรจง โกศัลวัฒน์ อ้างจาก, ถวัลย์ ดัชนี, “ข้อเขียนของถวัลย์ ดัชนี,” ศูนย์ศิลปเมฆพยับ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิจุมพฏ – พันธุ์ทิพย์, 2516), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

เศรษฐกิจภายใต้การนำของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ “นำไปสู่การขยายตัวของเศรษฐกิจเมืองอย่างรวดเร็วและการสะสมทุนพอกพูนในกลุ่มธนาคารและธุรกิจอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ไม่กี่แห่งที่ผลิตสินค้าประเภทสิ่งทอ ผลิตภัณฑ์เกษตรแปรรูป และสินค้าทดแทนการนำเข้า การส่งออกสินค้าเกษตรเพิ่มขึ้นมาก ธนาคารผันเงินฝากของครัวเรือนแล้วแปลงเป็นสินเชื่อให้วิสาหกิจขนาดใหญ่ลงทุน...”[4] บทบาทของธนาคารพาณิชย์กับระบบเศรษฐกิจยังมีมากขึ้น ดังที่ เกริกเกียรติ พิพัฒน์เสรีธรรม อธิบายไว้ว่า “ระบบการเงินของไทยได้เปลี่ยนรูปแบบของการออมทรัพย์โดยถือทรัพย์สินต่างๆ เช่น ในรูปของที่ดินและของมีค่าอื่นๆ มาเป็นการถือหลักทรัพย์ทางการเงินในการออมทรัพย์...ทำให้สถาบันการเงินสามารถระดมเงินออมของประเทศมาใช้ในระบบเศรษฐกิจได้มากขึ้น ในขณะเดียวกันก็ทำให้สถาบันการเงินมีบทบาทและอิทธิพลในทางเศรษฐกิจมากขึ้นด้วย”[5] เกริกเกียรติยังกล่าวว่า เมื่อบทบาทการกำหนดทิศทางของเศรษฐกิจส่วนใหญ่อยู่กับภาคเอกชนมากกว่ารัฐบาล ธนาคารพาณิชย์จึงกลายเป็นฐานการเงินของระบบเศรษฐกิจไทย นอกจากนี้ในช่วงทศวรรษ 2500 – ทศวรรษ 2510 ธนาคารพาณิชย์ยังเป็นสถาบันให้กู้ยืมเงินทำให้มีอิทธิพลต่อระบบเศรษฐกิจภายในประเทศเพิ่มขึ้น ทั้ง “การระดมเงินออมภายในประเทศมาให้กู้ยืมแล้ว ธนาคารพาณิชย์ยังนำเงินจากต่างประเทศมาให้กู้ยืมในระบบเศรษฐกิจไทยด้วย ธนาคารพาณิชย์จึงมีบทบาทและอิทธิพลในการให้กู้ยืมและกำหนดทิศทางของการใช้เงินทุนในประเทศไทย”[6]

การขยายตัวของธนาคารพาณิชย์ต่อระบบเศรษฐกิจไทยสะท้อนได้จากการเพิ่มจำนวนสาขาของธนาคารพาณิชย์ในกรุงเทพมหานครและส่วนภูมิภาค ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ ใน พ.ศ. 2500 กรุงเทพมหานครมีธนาคารพาณิชย์จำนวนทั้งสิ้น 64 แห่ง ในส่วนภูมิภาคมี 122 แห่ง รวมทั้งสิ้น 186 แห่ง และมี 47 จังหวัดที่มีธนาคารพาณิชย์ตั้งทำการอยู่ แต่ใน พ.ศ. 2517 กรุงเทพมหานครมีธนาคารพาณิชย์เพิ่มขึ้นเป็นจำนวน 303 แห่ง ในส่วนภูมิภาคมี 544 แห่ง รวมทั้งสิ้น 847 แห่ง ทุกจังหวัดของประเทศมีธนาคารพาณิชย์ตั้งอยู่ทั้งหมด[7] ในช่วงต้นทศวรรษ 2510 -กลางทศวรรษ 2520 ถือเป็นช่วงที่ภาวะเศรษฐกิจไทยมีความผันแปร ทั้งการมีสภาพคล่องสูงขึ้นและบางช่วงเศรษฐกิจภาคเมืองมีภาวะการชะลอตัว ดังที่ ผาสุก พงษ์ไพจิตรและคริส เบเกอร์ อธิบายว่า

---

[4] ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเกอร์, เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ (เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ซิลค์เวอร์ม, 2546), หน้า 178.

[5] เกริกเกียรติ พิพัฒน์เสรีธรรม, วิวัฒนาการของระบบธนาคารพาณิชย์ไทย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536), หน้า 32.

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 35.

[7] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้จาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 41.

เนื่องจาก “ผลจากการที่ภาคเกษตรเติบโตช้าลง การลดลงด้านเงินช่วยเหลือทั้งทางเศรษฐกิจและการเมืองจากสหรัฐฯ และผลจากการที่เศรษฐกิจต้องเผชิญหน้ากับขีดจำกัดของยุทธศาสตร์การพัฒนาที่เน้นอุตสาหกรรมทดแทนการนำเข้า…”[8] แต่กระนั้น ธนาคารพาณิชย์ยังคงมีสินทรัพย์จำนวนมหาศาล ดังมีการวิจัยที่แสดงข้อมูลในเรื่องนี้ว่า “เมื่อสิ้นปี 2523 ธนาคารพาณิชย์ทั้งระบบมีสินทรัพย์รวมทั้งสิ้นเป็นจำนวนถึง 300,016.4 ล้านบาท เทียบกับจำนวน 259,731.0 ล้านบาท เมื่อสิ้นปี 2522 จากยอดสินทรัพย์รวมนี้เป็นการปล่อยสินเชื่อถึง 218,931.2 ล้านบาท…การปล่อยสินเชื่อของธนาคารพาณิชย์ส่วนใหญ่ให้แก่การค้าส่งและค้าปลีก การอุตสาหกรรม การนำเข้าและการส่งออก”[9]

การปล่อยสินเชื่อของธนาคารพาณิชย์ให้กับองค์กรธุรกิจต่างๆ โดยเฉพาะการอุตสาหกรรม การนำเข้าและการส่งออก ได้ส่งผลให้ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 – ทศวรรษ 2530 ภาวะของเศรษฐกิจไทยมีการขยายตัวอย่างมาก จากตัวเลขสถิติการส่งออก (exports) ของประเทศไทยรวมทั้งปีใน พ.ศ.2538 มีข้อมูลว่า มีมูลค่าถึง 1,406,310.1 ล้านบาท ขยับสูงขึ้นจาก พ.ศ. 2529 ซึ่งมีมูลค่า 233,382.8 ล้านบาท เช่นเดียวกับการนำเข้า (imports) รวมทั้งปีใน พ.ศ. 2538 มีมูลค่าถึง 1,763,591.3 ล้านบาท ขยับสูงขึ้นจาก พ.ศ. 2529 ซึ่งมีมูลค่า 241,357.7 ล้านบาท[10] จำนวนมูลค่าของเศรษฐกิจไทยที่เพิ่มสูงขึ้นหากดูจากมูลค่าการนำเข้าและการส่งออกส่วนสำคัญมีผลจากการขยายจำนวนสาขาของธนาคารพาณิชย์ที่เพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อยๆ ในช่วงทศวรรษ 2530 ที่สำคัญความมั่นคงของธนาคารพาณิชย์ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา มิได้อยู่ที่การขยายบทบาทและอิทธิพลทางด้านเศรษฐกิจจากการออม การกู้ยืม การลงทุนแลกเปลี่ยน ฯลฯ ทั้งภายในและภายนอกประเทศเพียงเท่านั้น แต่ยังอยู่ที่การพึ่งพาอิทธิพลทางการเมืองด้วยการสานสัมพันธ์ใกล้ชิดกับกลุ่มทหาร กลุ่มนักการเมือง กลุ่มตำรวจ โดยธนาคารพาณิชย์ทุกแห่งล้วนแต่มีคณะกรรมการและผู้ร่วมถือหุ้นเป็นกลุ่มทหาร กลุ่มตำรวจ และนักการเมืองผู้มีอิทธิพลในรัฐบาลหรือในวงราชการทั้งสิ้น[11] จึงไม่น่าแปลกใจนักว่า เมื่อธนาคารพาณิชย์หันมาอุปถัมภ์ศิลปะหรือจัด

---

[8] ผาสุก พงษ์ไพจิตร และ คริส เบเกอร์, เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ, หน้า 220.

[9] ฝ่ายวิจัยเศรษฐกิจและการตลาด, สรุปรายงานสถาบันการเงิน 2523-2524 (กรุงเทพฯ: บริษัท แพนสยามคอมมิวนิเคชั่นส์ จำกัด, 2524), หน้า 22.

[10] ข้อมูลจาก สถิติการค้าและเครื่องชี้ภาวะเศรษฐกิจของไทยปี 2538 (กรุงเทพฯ: กรมเศรษฐกิจการพาณิชย์ กระทรวงพาณิชย์, 2539), หน้า 5.

[11] ดูรายละเอียดของประเด็นนี้ได้ใน, เกริกเกียรติ พิพัฒน์เสรีธรรม, วิวัฒนาการของระบบธนาคารพาณิชย์ไทย, หน้า 89-98.

ประกวดศิลปกรรม หลายครั้งหัวข้อหรือแนวคิดในการประกวดจึงสอดคล้องกับนโยบายของรัฐบาลหรือวาระแห่งชาติต่างๆ อย่างชัดเจน

จากที่กล่าวมาสะท้อนว่า ขณะที่รัฐบาลในฐานะผู้อุปถัมภ์ศิลปวัฒนธรรมในประเทศเริ่มมีบทบาททางเศรษฐกิจน้อยลง รวมถึงการประกวดศิลปะของรัฐไม่พัฒนาด้านเงินรางวัลหรือการประชาสัมพันธ์กระตุ้นเร้าให้เกิดการสร้างงานศิลปะของนักศึกษา คณาจารย์ และศิลปินอิสระมากนัก สถาบันการเงินการธนาคารของกลุ่มทุนเอกชนที่เติบโตและขยายตัวอย่างมากในช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา จึงมีความพร้อมในการเข้ามาสร้างบทบาทการอุปถัมภ์ที่โดดเด่นมากกว่ารัฐบาลอย่างชัดเจน แม้ว่าการสร้างความยอมรับในการประกวดของธนาคารจะยังคงต้องอาศัยบุคลากรทางศิลปะที่มีชื่อเสียงจากสถาบันการศึกษาของรัฐ อีกทั้งยังต้องใช้รูปแบบการประกวดศิลปกรรมของรัฐบาลที่มีมาแต่เดิมก็ตาม

ภาคธุรกิจเอกชนยังมีแรงจูงใจต่อการเข้ามาอุปถัมภ์จัดประกวดหรือจัดนิทรรศการศิลปะ ซึ่งนอกจากจะเป็นการสร้างภาพลักษณ์อันดีขององค์กรต่อสังคม รวมถึงได้สะสมผลงานศิลปะจากศิลปินที่ได้รางวัลหรือที่ซื้อจากการนิทรรศการแล้ว ปฏิเสธมิได้ว่า ผลประโยชน์ที่ได้รับจากการอุปถัมภ์นี้เป็นเช่นดังระบบการจัดการของรัฐที่มีต่อองค์กรธุรกิจในสังคมทุนนิยมของโลกตะวันตก นั่นคือ เรื่องของการได้ลดหย่อนภาษีอันมาจากการนำผลกำไรไปช่วยสังคม ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายถึงกรณีของสังคมอเมริกันว่า “ระบบการเก็บภาษีได้พยายามบีบนายทุนใหญ่ทั้งหลายให้ต้องนำรายได้มหาศาลมาใช้จ่ายช่วยเหลือสังคมเพื่อเป็นการตัดยอดเงินที่ต้องเสียภาษีลง เพราะถ้าไม่นำไปบริจาคหรือช่วยเหลือสังคม ยอดเงินจำนวนนั้นก็จะกลายเป็นภาษีที่ต้องผันเข้ารัฐ”[12] ด้วยเหตุนี้ ในช่วงเวลาดังกล่าวเมื่อภาคธุรกิจไทยเติบโตอย่างมาก แรงจูงใจที่กล่าวมาจึงผลักดันให้ธนาคารพาณิชย์และบริษัทเอกชนสลัดบทบาทของ “พระรอง” ที่คอยสนับสนุนเพียงเงินงบประมาณอยู่เบื้องหลัง กระโดดลงมา “เล่นเป็นพระเอกในวงการศิลปวัฒนธรรมไทยมากขึ้น”[13]

ปลายทศวรรษ 2510 การอุปถัมภ์ศิลปะของภาคธุรกิจเอกชนในช่วงแรกยังไม่ได้เกิดขึ้นในรูปแบบของการเป็นเจ้าภาพจัดประกวดศิลปกรรม หากแต่เป็นการจัดนิทรรศการเพื่อสนับสนุนศิลปินและมีวัตถุประสงค์ในการซื้อภาพเพื่อสะสมเป็นสมบัติขององค์กร กรณีแรกที่เห็นชัดคือ บริษัท ไทย อินเวสเมนต์ แอนด์ ซิเคียวริตี้ จำกัด (Thai Investment and Securities Co,Ltd.) หรือ ทิสโก้ (TISCO) บริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ที่ร่วมทุนกับต่างชาติ เป็นนายหน้าทางการเงินให้กับนายทุนญี่ปุ่นและสหรัฐอเมริกา จดทะเบียนและตั้งขึ้นอย่างเป็นทางการเมื่อ 25 มีนาคม พ.ศ.2512

---

[12] วิรุณ ตั้งเจริญ, ทัศนะวิจารณ์ (กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2529), หน้า 240.

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 240.

โดยรากฐานของบริษัทนี้คือธุรกิจด้านการเงินของกลุ่ม “ตระกูลล่ำซำ”[14] บริหารโดย ศิวะพร ทรรทรานนท์ กรรมการผู้อำนวยการใหญ่และนักธุรกิจด้านการเงินผู้สนใจสะสมผลงานศิลปะอย่างมาก ใน พ.ศ. 2514 ทิสโก้สนับสนุนการจัดนิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยวของ ดำรง วงศ์อุปราช และต่อมาใน พ.ศ. 2517 ได้เป็นเจ้าภาพจัดนิทรรศการศิลปะชื่อ “นิทรรศการร่วมสมัยโดยศิลปินรับเชิญของทิสโก้” โดยเชิญศิลปิน 26 คน เพื่อจัดนิทรรศการศิลปะบริเวณอาคารที่ทำการใหม่ของบริษัทบนถนนสีลม[15]

นิทรรศการดังกล่าวมีวัตถุประสงค์เพื่อสนับสนุนศิลปินไทยและซื้องานศิลปะบางส่วนในนิทรรศการสะสมไว้เป็นทรัพย์สิน งานครั้งแรกนี้ทิสโก้ซื้อผลงานไว้จำนวน 22 ภาพด้วยกัน ทิสโก้ยังจัดนิทรรศการศิลปะลักษณะนี้อีก 3 ครั้ง คือใน พ.ศ. 2520 2524 และ 2529 ส่งผลให้ทิสโก้กลายเป็นสถานที่สะสมผลงานศิลปะจำนวนมากกว่า 200 ชิ้นที่มีคุณค่าและราคามหาศาลจากศิลปินไทยที่มีชื่อเสียง อาทิ เฟื้อ หริพิทักษ์ ดำรง วงศ์อุปราช อังคาร กัลยาณพงศ์ ประหยัด พงษ์ดำ สวัสดิ์ ตันติสุข ถวัลย์ ดัชนี พิชัย นิรันดร์ ปรีชา อรชุนกะ ประเทือง เอมเจริญ ถกล ปรียา คณิตพงศ์ สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงศ์ ฯลฯ นอกจากนี้ยังสนับสนุนกิจกรรมศิลปะต่างๆ ของศิลปินอีกด้วย อาทิ การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เป็นต้น นอกจาก ศิวพร ทรรทรานนท์แล้ว ผู้บริหารด้านการเงินของทิสโก้อีกคนคือ ปลิว มังกรกนก ยังเป็นผู้สนับสนุนการสะสมผลงานศิลปะอย่างต่อเนื่องอีกคนหนึ่งด้วย

ในฟากธนาคารพาณิชย์เมื่อ พ.ศ. 2510 ฝ่ายประชาสัมพันธ์ ธนาคารกรุงเทพ (Bangkok Bank) ได้เริ่มต้นนำงบประมาณมาดำเนินการจัด “รางวัลวรรณกรรมบัวหลวง” เพื่อประกวดผลงานทั้งประเภทร้อยแก้วและร้อยกรอง โดยเน้น “การใช้ภาษาไทยให้ถูกต้องตามมาตรฐานทางภาษาไทยและหนังสือไทย”[16] นับเป็นการเริ่มต้นบทบาทการอุปถัมภ์วงการศิลปวัฒนธรรมของธนาคารพาณิชย์แห่งนี้ จนเมื่อก้าวสู่ช่วง พ.ศ. 2515 ธนาคารกรุงเทพถือเป็นธนาคารพาณิชย์ของเอกชนที่มีทรัพย์สินและทุนจดทะเบียนมากกว่าธนาคารพาณิชย์รายอื่น คือ “มีทรัพย์สินจำนวน

---

[14] พรรณี บัวเล็ก, วิเคราะห์นายทุนธนาคารพาณิชย์ของไทย พ.ศ. 2475 – 2516 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม, 2543), หน้า 206.

[15] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries (Singapore : Oxford University Press, 1992), p. 175.

[16] “ความเป็นมาของรางวัลมูลนิธิธนาคารกรุงเทพ,” สโมสรถนนหนังสือ , สุชาติ สวัสดิ์ศรี บรรณาธิการ (ฉบับปฐมฤกษ์ กรกฎาคม 2531), หน้า 177.

21, 241 ล้านบาท และใน พ.ศ. 2516 ยังเพิ่มขึ้นเป็น 30,891 ล้านบาท”[17] ทรัพย์สินจำนวนนี้ส่วนหนึ่งถูกนำมาขยายงานส่งเสริมภาพลักษณ์ขององค์กรผ่านการอุปถัมภ์งานด้านศิลปวัฒนธรรมไทยอย่างจริงจัง ที่สำคัญคือ การก่อตั้งมูลนิธิธนาคารกรุงเทพ (Bangkok Bank Foundation) มีภารกิจในการดำเนินงานจัดตั้งศูนย์สังคีตศิลป์เพื่อสนับสนุนงานด้านดนตรีไทยและศิลปะการแสดงพื้นบ้าน รวมถึงจัดประกวดจิตรกรรมและวรรณกรรมบัวหลวง เป็นต้น

การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง (Bua Luang Painting Competition) เกิดขึ้นใน พ.ศ. 2517 ตามแนวคิดริเริ่มของ บุญชู โรจนเสถียร อดีตรองนายกรัฐมนตรี ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งกรรมการผู้จัดการใหญ่ของธนาคารกรุงเทพ บุญชูเป็นนายธนาคารผู้สนใจศิลปะอย่างมากเห็นได้จากในช่วงทศวรรษ 2500 ขณะที่ธนาคารกรุงเทพเติบโตขยายสาขาในหลายจังหวัด บุญชูเริ่มสนับสนุนวงการศิลปะโดยว่าจ้างให้ “สองศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากร คือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ และเรืองสุข อรุณเวช ออกแบบผนังและประติมากรรมให้แก่สำนักงานของธนาคารกรุงเทพที่ถนนพลับพลาไชย กรุงเทพฯ”[18]

การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงมีวัตถุประสงค์สำคัญ 3 ประการ คือ “1. สนับสนุนส่งเสริมศิลปินและมุ่งจรรโลงไว้ซึ่งงานศิลปะของชาติ 2. เป็นการช่วยส่งเสริมศิลปินให้ได้มีสนามส่งงานเข้าประกวดและแสดง และ 3. เพื่อเป็นการคลี่คลายงานของกลุ่มศิลปินเอง คือการที่ศิลปินได้มีโอกาสทำงานอยู่ตลอดเวลา ได้ฝึกฝนการสร้างงานของตนอย่างสม่ำเสมอจะได้เกิดทักษะและประสบการณ์มากยิ่งขึ้น”[19] ผู้จัดแบ่งประเภทผลงานศิลปะที่เข้าประกวดไว้ 2 ประเภทหลัก คือ 1. ประเภทจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย และ 2.จิตรกรรมไทยแบบประเพณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกวดให้ความสำคัญมากกับงานประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งทางธนาคารถือเป็น “เอกลักษณ์เฉพาะอันเป็นศิลปะประจำชาติที่บรรพชนได้สร้างสรรค์ไว้และกำลังถูกลืม”[20]

ทั้งนี้กระแสที่ว่าด้วยการลืมสิ่งที่บรรพชนในอดีตสร้างไว้ สาเหตุหนึ่งน่าจะเกิดตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา เพราะรัฐบาลไทยที่ปกครองทั้งด้วยระบอบเผด็จการและกึ่งเผด็จการนั้นแสดงจุดยืนอยู่ข้างฝ่ายโลกเสรีอย่างชัดเจนทั้งในด้านนโยบายเศรษฐกิจ การเมือง การทหาร

---

[17] พรรณี บัวเล็ก, วิเคราะห์นายทุนธนาคารพาณิชย์ของไทย พ.ศ. 2475 – 2516, หน้า 187.

[18] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries , p. 95.

[19] “วัตถุประสงค์ของการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง,” บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช (กรุงเทพฯ: มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2539), หน้า 88.

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 88.

นอกจากนี้รัฐบาลทหารยัง “ส่งเสริมการลงทุนจากต่างประเทศ โดยเฉพาะอเมริกาและญี่ปุ่น โดยประกาศข้อเสนอจูงใจให้ทุนต่างชาติเข้ามาประกอบการด้วยแรงจูงใจเรื่องวัตถุดิบและแรงงานราคาถูก”[21] จนนำมาสู่การขยายตัวของเศรษฐกิจภาคอุตสาหกรรมโดยทุนต่างชาติจำนวนมาก ประกอบกับสื่อทางวัฒนธรรมที่มาจากโลกตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามาได้รับความนิยมในสังคมจน ช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ขบวนการนักศึกษาและปัญญาชนส่วนหนึ่งได้ปลุกเร้ากระแสชาตินิยมให้สังคมไทยหลุดพ้นจากอิทธิพลทางเศรษฐกิจและสังคมของจักรวรรดินิยมอเมริกาและญี่ปุ่นอย่างชัดเจน

หากพิจารณารูปแบบผลงานที่เข้าประกวดทั้งสองประเภทในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงจะพบว่า งานประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณี คือ งานที่นำเนื้อหาจากคำสอนหรือเรื่องราวทางพุทธศาสนา พุทธประวัติ วรรณคดี รวมถึงวัฒนธรรม ประเพณีและพิธีกรรมในวิถีชีวิตประจำวันของชาวบ้านในอดีตมาประยุกต์เข้ากับกลวิธีหรือรูปแบบจากงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีดั้งเดิมที่เห็นในศาสนสถานดังเช่นที่มีการสร้างในอดีตมาสร้างลงบนผืนผ้าใบแทนฝาผนัง

ส่วนงานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย คือ งานที่นำเสนอเนื้อหาและรูปแบบที่มีความอิสระของผู้สร้าง มีการผสมผสานระหว่างการใช้รูปแบบของจิตรกรรมไทยเข้ากับอิทธิพลเชิงรูปแบบจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกอย่างชัดเจนไม่ต่างจากผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเท่าใดนัก อย่างไรก็ตาม งานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี คือ งานที่สร้างชื่อและเอกลักษณ์ให้กับการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงจนเป็นที่ยอมรับของคนในวงการศิลปะมากกว่าประเภทอื่นที่มีการประกวดในเวทีนี้[22] รางวัลที่ทางมูลนิธิธนาคารกรุงเทพกำหนดมี 3 รางวัลหลักที่ได้รับรูปแบบมาจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือ รางวัลเหรียญทองบัวหลวง รางวัลเหรียญเงินบัวหลวง และรางวัลเหรียญทองแดงบัวหลวง พร้อมเงินรางวัลในทุกประเภท ที่สำคัญคือ ผลงานที่ได้เหรียญ

---

[21] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, “จากอักษรสาส์น ถึง สังคมศาสตร์ปริทัศน์,” เศรษฐศาสตร์การเมือง (เพื่อชุมชน) ฉบับที่ 28 (กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 40.

[22] ภายหลังใน พ.ศ.2525 มีการวิจารณ์เกี่ยวกับกรอบความหมายของคำว่า จิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่เน้นการยึดติดอยู่กับเนื้อหาและรูปแบบตามคตินิยมของศิลปะไทยโบราณตามวัดวาอารามจนไม่เปิดโอกาสให้กับการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยแบบประเพณีในลักษณะใหม่ๆ หรือแม้แต่ผลงานที่ได้รางวัลก่อนหน้านี้หลายชิ้นก็ไม่ได้มีรูปแบบตรงตามขนบดั้งเดิมของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีมากนัก จนน่าจะก่อให้เกิดปัญหาในระยะยาวได้ ในที่สุดมีการเปลี่ยนแปลงในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 15 พ.ศ. 2534 ด้วยการเพิ่มประเภท “จิตรกรรมไทยแบบแนวประเพณี” เข้าไปเพื่อให้โอกาสกับงานจิตรกรรมไทยที่ผสมผสานทั้งคตินิยมแบบประเพณีดั้งเดิมกับแบบร่วมสมัย ดูรายละเอียดเกี่ยวกับประเด็นนี้ได้ใน บทที่ 7 (ผู้ศึกษา).

รางวัลพร้อมกับเงินนั้น บางส่วนทางธนาคารยัง “ขอซื้อผลงานที่ดีด้วยราคาตลาด”[23] เป็นสมบัติสะสมของธนาคารกรุงเทพด้วย

การเข้ามาอุปถัมภ์วงการศิลปะด้วยการจัดประกวดส่งผลให้การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงได้รับความนิยมและมิอาจปฏิเสธได้ว่าเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะค่อยเริ่มลดความนิยมลงอย่างมาก ตัวอย่างจำนวนผลงานศิลปะที่ส่งเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 22 พ.ศ. 2517 มีงานศิลปะหลายประเภทรวมกันถึง 424 ชิ้น ขณะที่การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งแรก พ.ศ. 2517 ซึ่งรับเฉพาะงานประเภทจิตรกรรมเท่านั้นมีผู้ส่งผลงานจำนวน 296 ชิ้น กระทั่งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23 พ.ศ. 2518 มีการประท้วงจากบุคลากรในวงการศิลปะจนส่งผลให้เริ่มแรกมีผู้ส่งงานเข้าร่วมประกวดเพียง 58 ชิ้น “จนมหาวิทยาลัยศิลปากรปิดเป็นความลับและขยายเวลารับผลงานออกไปอีกสองสัปดาห์ จึงมีจำนวนชิ้นงานเพิ่มขึ้นทุกประเภทรวมกันจำนวน 222 ชิ้น”[24] ส่วนการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2518 มีผลงานส่งเข้าประกวดจำนวน 229 ชิ้น จากศิลปิน 94 คน[25]

งานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยหลายรูปแบบได้ถูกส่งเข้าประกวดและร่วมแสดงในจิตรกรรมบัวหลวง การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงจึงเป็นอีกงานที่รองรับผลงานจำนวนมากที่สร้างขึ้นในชั้นเรียนของนักศึกษาศิลปะ ตลอดจนคณาจารย์และศิลปินอิสระที่จบการศึกษาไปแล้วได้เพิ่มขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง งานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีได้กลับมามีบทบาทอีกครั้งหลังจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงจัดขึ้นครั้งแรกและประสบความสำเร็จอย่างมาก เวทีนี้จึงกลายเป็นพื้นที่รองรับผลงานประเภทนี้ขยายจากเดิมที่มีเพียงการจ้างวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังในศาสนสถานหรือระเบียงภาพขององค์กรเอกชนเท่านั้น

ความโดดเด่นของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจากเวทีนี้ยังส่งผลให้คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เปิดการเรียนการสอนในสาขาวิชาใหม่ คือ

---

[23] ไมเคิล ไรท์, “แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้,” บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช (กรุงเทพฯ: มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2539), หน้า 86.

[24] กะออม พันเมือง (นามปากกา), “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ,” หน้า 15.

[25] ดูเพิ่มเติมได้ใน “ตารางข้อมูลส่งภาพและภาพคัดเลือกแสดงการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 1-19,” บัวหลวงระบายสี : ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช, หน้า 309.

“สาขาศิลปะไทย” เพิ่มขึ้นใน พ.ศ. 2518[26] มูลนิธิธนาคารกรุงเทพแสดงออกอย่างชัดเจนว่า “การเปิดแผนกใหม่นี้ในคณะจิตรกรรมฯ มีผลมาจากความสำเร็จของโครงการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง”[27] สาขาศิลปะไทยของคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร “กลายเป็นสาขาที่ผลิตจิตรกรจำนวนมากที่ชนะการประกวดในประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจากเวทีประกวดจิตรกรรมบัวหลวง อาทิ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจินธนสาร และสมยศ ไตรเสนีย์ เป็นต้น”[28]

จิตรกรไทยที่จบจากสาขานี้และเริ่มมีชื่อเสียงจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงได้พยายามเป็นแกนนำในการจัดตั้งกลุ่มทางศิลปะขึ้นมาเพื่อชูคุณค่าของศิลปะไทยแบบประเพณีขึ้น เห็นได้จากใน พ.ศ. 2523 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์กับกลุ่มเพื่อนที่ทำงานในแนวศิลปะไทยทั้งแบบประเพณีและแบบร่วมสมัยได้ตั้ง “กลุ่มศิลปไทย 23”[29] ขึ้น เพื่อแสดงผลงานศิลปะไทยแบบประเพณีและผลงานศิลปกรรมไทยแบบร่วมสมัย กลุ่มนี้ยังประกาศชัดว่าตั้งขึ้นมา “เพื่อต้านอิทธิพลศิลปะจากยุโรปและอเมริกา” สมาชิกของกลุ่มนี้หลายคนได้รางวัลในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงอย่างต่อเนื่อง ต่อมาสมาชิกคนสำคัญของกลุ่ม คือ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์และปัญญา วิจินธนสาร ยังสร้างชื่อเสียงอย่างรวดเร็วจากการร่วมกับเพื่อนคือ ปาง ชินะสาย เริ่มต้นอาสาทำงานเขียนภาพจิตรกรรมไทยแก่วัดพุทธประทีป กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เมื่อ พ.ศ. 2527 โดยไม่มีค่าจ้างและยังมีผู้เข้าร่วมช่วยเขียนภาพที่วัดนี้อีกจำนวนหนึ่ง หลายคนเป็นผู้ที่ได้รางวัลและมีชื่อเสียงจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงด้วยเช่นกัน อาทิ เริงศักดิ์ บุญยวาณิชย์กุล สมภพ บุตรราช เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[26] ปีที่เปิดสาขานี้ ข้อมูลจาก ไขศรี ศรีอรุณ, “มหาวิทยาลัยศิลปากร: ความเป็นมาพัฒนาการและการสืบสานเจตนารมณ์ของ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ด้านศิลปะ,” ใน วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับ 100 ปี ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ปีที่ 12 ฉบับพิเศษ พ.ศ. 2535: 16.

[27] ดูเพิ่มเติมได้ใน “ความเป็นมาของจิตรกรรมบัวหลวง,” บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ,หน้า 88.

[28] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, p. 176.

[29] สมาชิกของกลุ่มศิลปไทย 23 นี้ ประกอบด้วย เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจินธนสาร สามารถ ทองสม วิภาวี บริบูรณ์ วิชัย จิตมาลีรัตน์ กิลเบิร์ต ลอยด์ ปรีดา ซื่อตรง คำอ้าย เดชดวงตา หลุยส์ โจชูศรี วันเจริญ จ่าปะคัง หทัย บุนนาค สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม ประกิตศิลป์ วรมิศร์ ปกรณ์ ขุนทอง สุเทพ นวลนุช ปราโมช บุนนาค สุรสิทธิ์ เสาว์คง.

ความสำเร็จของการผลิตบุคลากรด้านศิลปะไทยอันมีพื้นมาจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงยังนำไปสู่ยุคแห่งความรุ่งเรืองของการจัดแสดงนิทรรศการและตลาดการค้างานศิลปะ โรงแรมและศูนย์การค้าให้ความสนใจเป็นพิเศษกับงานประเภทศิลปะไทยสมัยใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยกับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก ในทศวรรษ 2530 โรงแรมและศูนย์การค้าจำนวนมากจัดสรรพื้นที่ไว้เป็นการเฉพาะสำหรับแสดงผลงานศิลปะดังกรณีศูนย์การค้าเซ็นทรัล ดีพาร์ทเม้นสโตร์ (Central Department Store) ศูนย์การค้าริเวอร์ซิตี้ โรงแรมมณเฑียร โรงแรมโอเรียลเต็ล โรงแรมแลนด์มาร์ค โรงแรมอิมพีเรียล โรงแรมแกรนด์ไฮแอท เอราวัณ เป็นต้น[30] สถานที่เหล่านี้ทำรายได้จากการจำหน่ายผลงาน โดยกลุ่มผู้ซื้อมีทั้งกลุ่มนักธุรกิจและนักสะสมชาวต่างประเทศ

อย่างไรก็ตาม การใช้ชื่อการประกวดโดยเน้นคำว่า “จิตรกรรม” ของเวทีนี้ต่อมากลายเป็นปัญหาที่ถูกวิจารณ์มาก โดยเฉพาะช่วงระหว่าง พ.ศ. 2524-2526 แม้จะประกาศชัดเจนว่าเวทีนี้ประกวดผลงานจิตรกรรม แต่มีศิลปินจำนวนไม่น้อยส่งผลงานที่ไม่เข้าข่ายจิตรกรรมเข้ามาร่วมประกวดด้วย ใน พ.ศ. 2524 ปัญหานี้ถึงกับทำให้ธนาคารกรุงเทพต้องการเปลี่ยนชื่อการประกวดจาก “จิตรกรรมบัวหลวง” เป็น “ศิลปกรรมบัวหลวง” ดังที่ นริศร์ ทรัพย์ประภา ผู้ควบคุมฝ่ายศิลปะทางด้านจิตรกรรมของการประกวดนี้เปิดเผยว่า “เป็นเพราะปัญหาเกี่ยวกับผลงานที่ศิลปินหลายคนส่งมาไม่อยู่ในข่ายของงานจิตรกรรมและเห็นว่าทุกวันนี้ การสร้างสรรค์งานของศิลปินบางส่วนล้ำหน้าไปมากจนบางครั้งไม่อาจจะจัดได้ว่าอยู่ในประเภทใดประเภทหนึ่ง”[31] การเปลี่ยนชื่อนี้ได้รับการสนับสนุนจากนักวิจารณ์ศิลปะบางคนเช่น “เสวก’ธิสาร” (นามปากกาของ เสวก จิรสุทธิสาร) แต่ถึงอย่างไร เสวก’ธิสาร ยังคงเสนอว่าเวทีบัวหลวงควรจะ “แยกประเภทภาพไทยเอาไว้ต่างหากเป็นประเภทหนึ่งเหมือนที่เคยทำมา เพื่อให้โอกาสสำหรับศิลปินผู้ที่ทำงานประเภทนี้โดยเฉพาะขอให้แยกประเภทของศิลปะไทยประเพณีเอาไว้ โดยไม่นำไปประกวดรวมกับประเภทร่วมสมัย”[32]

เสวก ‘ธิสาร สะท้อนอีกว่า จากการที่เขามีโอกาสพูดคุยกับศิลปินชั้นเยี่ยมบางคนในมหาวิทยาลัยศิลปากรกลับมีความเห็นว่าไม่ควรเปลี่ยนชื่อเป็นศิลปกรรมบัวหลวง โดยให้เหตุผลว่า

---

[30] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries, pp. 180- 181.

[31] อ้างจาก เสวก ‘ธิสาร (นามปากกา), “จาก ‘จิตรกรรมบัวหลวง’ เป็น ‘ศิลปกรรมบัวหลวง’ เอกลักษณ์ที่จะต้องสูญเสีย,” สยามรัฐ (ฉบับวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2524), หน้า 9.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

“เพราะจะทำให้เอกลักษณ์ของบัวหลวงอันเป็นที่รู้จักกันดีต้องเสียไป”[33] ถึงแม้จะมีข่าวการเปลี่ยนชื่อการประกวดให้ครอบคลุมประเภทศิลปะที่กว้างขวางขึ้นมากกว่าจิตรกรรมอย่างเดียว แต่สุดท้ายการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงยังคงใช้ชื่อนี้มาอย่างต่อเนื่อง กระทั่งใน พ.ศ. 2525 นักวิจารณ์ศิลปะชื่อดังอย่าง พิษณุ ศุภนิมิตร ได้วิจารณ์ธนาคารกรุงเทพว่า มีบางครั้งที่เขาเห็นผู้จัดมีความสับสนในการเรียกชื่อหรือพิมพ์ชื่อการประกวดนี้ เพราะบางครั้งก็ใช้คำว่า “จิตรกรรมบัวหลวง” แต่บางครั้งก็ใช้คำว่า “ภาพเขียนบัวหลวง” เรื่องนี้กลายเป็นประเด็นต่อเนื่องมาจากปัญหาการที่ศิลปินหลายคนถูกกรรมการคัดงานออกเพราะส่งผลงานผิดประเภทด้วย พิษณุใช้บทวิจารณ์สะท้อนข้อเสนอในการนิยามความแตกต่างของคำว่า “จิตรกรรม” กับ “ภาพเขียน” อีกครั้งเพื่อหาทางออกต่อปัญหานี้ ดังที่กล่าวว่า

> เมื่อศิลปินเห็นว่าภาพเขียนที่เขาทำๆ กันอยู่เป็นภาพที่ต้องเขียนจากพู่กัน เขียนลงไปบนพื้นราบของผ้าใบศิลปินก็เบื่อ หาทางที่จะไม่ต้องเขียนหรือระบายสีลงไปเพียงอย่างเดียว อาจใช้วัสดุต่างๆ นำมาปะติด ภาพเขียนก็เลยมีความนูน มีมิติเพิ่มขึ้นมาอีก…งานจิตรกรรมไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นภาพเขียนเสมอไป ไม่เขียนไม่วาดก็ได้ ใช้ปะติด ใช้ตอกยึด ใช้เชื่อม หรือ ใช้วัสดุอื่นๆ ก็ได้ ขอให้ดูและเป็นภาพเป็น 2 มิติ ก็เรียกว่างานจิตรกรรมแล้ว…[34]

พิษณุวิจารณ์ความคับแคบของกรรมการตัดสินที่มักคัดงานจิตรกรรมที่ใช้วัสดุอื่นเข้ามาทดแทนการระบายสีหรือใช้วัสดุอื่นเข้ามาประสมออกไป[35] ดังที่กล่าวว่า “กรรมการบางคนยังมีความเชื่อว่า งานจิตรกรรมจะต้องแสดงออกด้วยสี งานที่สร้างขึ้นด้วยวัสดุอื่นเช่น กระดาษหรือโลหะไม่เรียกว่างานจิตรกรรม ดูเอาเถิด ความล้าหลังของกรรมการตัดสินบางคนและในที่สุดเมื่อ

---

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

[34] พิษณุ ศุภ.(นามปากกา), “จิตรกรรมบัวหลวง หรือ ภาพเขียนบัวหลวง เอาให้แน่,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ (ปีที่ 29 ฉบับที่ 3 วันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2525), หน้า 30.

[35] ใน พ.ศ. 2525 คณะกรรมการตัดสินการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ประกอบด้วย ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ชลูด นิ่มเสมอ ถวัลย์ ดัชนี ปรีชา เถาทอง เฟื้อ หริพิทักษ์ มีเซียม ยิบอินซอย สวัสดิ์ ตันติสุข และอิทธิพล ตั้งโฉลก, อ้างจาก, บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช, ส่วนภาคผนวก.

ตนเองไร้ภูมิปัญญาแล้วก็เลยเสนอให้เปลี่ยนหลักการของจิตรกรรมบัวหลวงไปเสียเป็นศิลปกรรมบัวหลวงไปเลยง่ายดี"[36]

พิษณุคืออีกผู้หนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนจิตรกรรมบัวหลวงเป็นศิลปกรรมบัวหลวง เขาเสนอทางออกว่า ควรจะนิยามความหมายของคำว่าจิตรกรรมให้กว้างขวางและหลุดไปจากคำจำกัดความของคำว่า "ภาพเขียน" พิษณุเรียกร้องว่า "ขอให้พิจารณาดูที่คำว่า 'ภาพเขียน' ถ้าใช้คำนี้เห็นทีว่าจะต้องคัดงานที่ไม่ได้เขียนขึ้นทิ้งไปอีกมากมาย ผมขอร้องให้เปลี่ยนคำเป็น 'จิตรกรรม' เสียให้หมดเถิด เพื่อให้ดูกว้างขึ้น"[37] ข้อเสนอที่นิยามความหมายของคำว่าจิตรกรรมให้กว้างขึ้นกว่าการเป็นภาพเขียนที่ต้องอาศัยยึดการวาดด้วยมือหรือระบายด้วยสีจากปลายพู่กันเป็นข้อเสนอที่น่าสนใจทีเดียว ทั้งยังเปิดโอกาสให้ศิลปินทั้งที่สร้างงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและแบบไทยร่วมสมัยได้คิดค้นวิธีการสร้างงาน 2 มิติให้มีความแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ประเด็นนี้ยังคงถูกวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์อีกครั้งช่วง พ.ศ. 2526 เนื่องจากมีผลงานของศิลปินที่ได้ร่วมแสดงบางคนสร้างงานจิตรกรรมตามนิยามที่พิษณุเสนอให้กว้างขวางขึ้น แต่ผลงานบางชิ้นที่ได้รางวัลก็ดูเหมือนจะไปไกลเกินกว่าจิตรกรรมในนิยามของพิษณุ กรณีนี้ รัชนี หัสรังสี นักวิจารณ์ศิลปะผู้หนึ่งที่ได้ไปชมนิทรรศการจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 7 บนชั้น 9 ธนาคารกรุงเทพ สำนักงานใหญ่ ถนนสีลม ได้วิจารณ์ประเด็นนี้ไว้ว่า

> ถ้าคำนิยามของงานจิตรกรรมที่จำได้ถูกต้องครบถ้วนนั้น ก็แสดงว่างานที่ปรากฏและกำลังแสดงอยู่หลายๆชิ้นในห้องนิทรรศการนั้น ไม่ใช่งานจิตรกรรมที่มีระบุไว้ในระเบียบการรับงานเข้าประกวดครั้งนี้ และเมื่อไม่ใช่แล้ว ทำไมจึงมีพลัดหลงเข้ามาร่วมแสดงหรือร่วมประกวดชิงรางวัลกับบรรดางานจิตรกรรม (Painting) แท้ๆ เหล่านี้ด้วย ไม่รู้ว่าข้อสงสัยนี้จะไปถามใถ่ได้จากคณะกรรมการท่านใด[38]

ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้รัชนี หัสรังสี ยกตัวอย่างงานของ รุ่ง ธีระพิจิตร ที่นำเอาวัสดุโลหะมาเชื่อมบนเฟรม งานของทวน ธีระพิจิตร ที่นำบรรดาหนังและกระดูกเขี้ยวเขาของสัตว์ชนิดต่างๆ มาติดไว้บนเฟรม งานของพิษณุ ศุภนิมิตร ที่นำไม้มาอัดต่อขึ้นเป็นกล่อง ทาด้วยสีดำมีแผ่นกระจกปิด

---

[36] พิษณุ ศุภ.(นามปากกา), "จิตรกรรมบัวหลวง หรือ ภาพเขียนบัวหลวง เอาให้แน่," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ (ปีที่ 29 ฉบับที่ 3 วันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ.2525), หน้า 31.

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

[38] รัชนี หัสรังสี (นามปากกา), "ความถูกผิดในงานจิตรกรรมบัวหลวง," สยามรัฐ (ฉบับวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2526), หน้า 9.

ทับด้านหน้าแล้วมีภาพงานที่ใช้ถ่ายเอกสารมาปะติดไว้ที่ด้านในหลังกระจกกั้นด้วยซี่ไม้ จากรูปแบบของงานเช่นนี้ทำให้รัชนีวิจารณ์คณะกรรมการอย่างรุนแรงว่า

> ให้รู้สึกเป็นห่วงต่อความเป็นไปในความถูกต้องของการศึกษาและการให้ความรู้ทั้งของอาจารย์และนักศึกษาปัจจุบันเสียแล้ว ในเมื่ออาจารย์ที่เป็นหลักของการศึกษากลับทำแบบอย่างที่ไม่ถูกต้องให้ปรากฏขึ้นแล้วยังเพิกเฉยต่อความเป็นจริง รวมถึงการบิดเบือนลักษณะรูปแบบของงานศิลปไปเพียงเพื่อความต้องการที่จะส่งงานเข้าไปประกวดเท่านั้น แล้วเราจะแน่ใจได้อย่างไรต่อความมีประสิทธิภาพและผลทางการศึกษาที่บรรดานักศึกษาทั้งหลายกำลังได้รับอยู่ว่า มีความถูกต้องมากน้อยเพียงใดหรือไม่มีเลย[39]

เช่นเดียวกับนักวิจารณ์ศิลปะที่ใช้นาม “ไพร สบัดใบ” ที่กล่าววิจารณ์ประเด็นนี้เช่นกันว่า “ในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงหลายๆ ครั้ง ที่ผ่านมาทำให้เกิดความไม่แน่ใจ เมื่อผลงานที่ได้รับรางวัล มีงานผิดประเภทรวมอยู่เสมอ ซึ่งต่อไปยังปล่อยให้สิ่งดังกล่าวมีอยู่ เราก็ไม่รู้จะเรียกชื่อจิตรกรรมบัวหลวงว่าอย่างไร[40]

ปัญหาการถกเถียงถึงนิยามของคำว่าจิตรกรรมที่ต่างกันระหว่างฝ่ายหนึ่งที่เห็นว่าจิตรกรรมนอกจากจะมีลักษณะ 2 มิติแล้ว ยังควรคงไว้ซึ่งการใช้สี การวาดรูปทรงต่างๆ ด้วยมือและระบายสีด้วยพู่กัน กับอีกฝ่ายที่เสนอว่า จิตรกรรมนั้นต่างจากภาพเขียนเพราะสามารถนำวัสดุอื่นๆ มาปะติดให้เกิดเป็นภาพทดแทนการระบายสีได้แต่ยังคงให้มีลักษณะ 2 มิติเช่นกันกลายเป็นปัญหาที่ทุกฝ่ายเสนอให้ตกเป็นความรับผิดชอบของคณะกรรมการตัดสิน นักวิจารณ์เสนอว่ากรรมการควรระบุนิยามของคำว่า “จิตรกรรม” ที่จะส่งประกวดให้ชัดเจนในระเบียบการรับสมัครของเวทีบัวหลวง ใช้ระเบียบการให้ความกระจ่างไปเลย แม้แต่พิษณุ ศุภนิมิตร ซึ่งเป็นผู้เสนอนิยามของคำว่าจิตรกรรมกว้างไปกว่าการเป็นภาพเขียนยังเคยวิจารณ์งานบางชิ้นที่ได้รางวัลไปจากเวทีนี้ว่าเข้าข่ายเป็นงาน “ประติมากรรม” ไป

---

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

[40] ไพร สบัดใบ (นามปากกา), “จิตรกรรมบัวหลวงและวิธีการสรรหากรรมการตัดสิน,” สยามรัฐ (ฉบับวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2526), หน้า 9.

ภาพประกอบ 28 "จินตนาการจากอดีต 2" โดย ถาวร โกอุดมวิทย์
ที่มา: บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 ฯ.

ดังที่เขาวิจารณ์งานชื่อ "จินตนาการจากอดีต 2" ของ ถาวร โกอุดมวิทย์ ที่ได้รางวัลที่ 3 ประเภท "จิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย" ใน พ.ศ. 2524 โดยทางหนึ่งก็กล่าวโทษกรรมการที่ไม่ระบุนิยามของจิตรกรรมให้ชัดเจนดังที่ว่า "ระเบียบการของบัวหลวงไม่ได้ให้ความกระจ่างในเรื่องที่ว่าจิตรกรรมคืออะไรเลย ผลงานของ ถาวร โกอุดมวิทย์ ที่ใช้หีบเหล็ก ตะเกียงวางอยู่ในกล่อง เคยได้รับรางวัลที่ 3 ประเภทจิตรกรรมร่วมสมัย เมื่อการแสดงครั้งที่ 5 ปี 2524 นั้นเป็นงานจิตรกรรมก็น่าสงสัยอยู่ ทั้งที่วัตถุในภาพก็เป็นของจริง มีปริมาตร และให้ความลึกที่เป็นจริง เป็นงานประติมากรรม"[41] พิษณุเสนอว่าปัญหานี้จะถูกแก้ไขถ้ากรรมการตัดสินจะเขียนให้ศิลปินรู้ว่าผลงานที่เป็นจิตรกรรมควรเป็นอย่างไร โดยกล่าวว่า "อย่าให้มีคนของธนาคารคอยกระซิบข้างหูท่านอยู่ทุกปีว่าทางธนาคารต้องการงานเขียนที่เขียนด้วยพู่กันอยู่บนแผ่นราบ 2 มิติ เท่านั้น งานนูนๆ งานยื่นๆ ปิดๆ ปะๆ นั้นไม่เอา ถ้าจะเอากันอย่างนั้นก็บอกไว้ในระเบียบการว่างานจิตรกรรมบัวหลวงนั้นรับเฉพาะงานจิตรกรรมที่เขียนด้วยพู่กันลงบนผ้าใบเท่านั้น"[42] ที่กล่าวมาเป็นปัญหาหนึ่งที่การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงต้องเผชิญกับการถูกวิจารณ์ในเชิงลบ ต่อมายังมีประเด็นข้อถกเถียงเกิดขึ้นอีกในประเด็นเรื่องนิยามของคำว่า จิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย ซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงในบทต่อไป

---

[41] พิษณุ ศุภ.(นามปากกา), "จิตรกรรมบัวหลวงผิดถูกอย่างไร," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ (ปีที่ 30 ฉบับที่ 3 วันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2526), หน้า 30-31.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

ธนาคารกสิกรไทย (Thai Farmer Bank) เป็นธนาคารพาณิชย์เอกชนอีกรายที่หันมาอุปถัมภ์การประกวดศิลปกรรมอย่างจริงจังด้วยการจัด “การแสดงนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย” ตั้งแต่ พ.ศ. 2522 การประกวดเริ่มต้นมาจากการจัดตั้ง “หอศิลป พีระศรี” ขึ้นสำเร็จในวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2517 ซึ่งเป็นวันคล้ายวันมรณกรรมของศิลป พีระศรี (ถึงแก่กรรมในวันเดียวกันนี้เมื่อ พ.ศ.2505) หอศิลป์ตั้งอยู่ในซอยอรรถการประสิทธิ์ ถนนสาธร กรุงเทพฯ ออกแบบโดย หม่อมหลวงตรีทศยุทธ เทวกุล และดำเนินงานโดยมูลนิธิหอศิลป พีระศรี ซึ่งก่อนหน้านี้ทำหน้าที่ระดมทุนจากภาคส่วนต่างๆ เพื่อจัดสร้างหอศิลป์ขึ้น[43]

นอกจากหอศิลป พีระศรี จะเป็นพื้นที่จัดแสดงนิทรรศการศิลปะของศิลปินไทยและต่างประเทศแล้ว มูลนิธิยังจัดมอบทุนให้แก่ศิลปินดีเด่นประจำปีอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ทุนส่วนใหญ่ขณะนั้นยังเป็นทุนทรัพย์ส่วนตัวของ มีเซียม ยิบอินซอย ซึ่งนอกจากทำหน้าที่เป็นกรรมการมูลนิธิแล้ว เธอยังเป็นประธานกรรมการศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทยอีกด้วย ลำพังทุนของมีเซียมมิอาจสนับสนุนและขยายวงการศิลปะได้อย่างมีระบบ ด้วยเหตุนี้ มีเซียม “จึงได้นำความเข้าปรึกษาหารือกับนายบัญชา ล่ำซำ แห่งธนาคารกสิกรไทย ซึ่งเป็นบุคคลที่รู้จักสนิทสนมกันดีในวงการธุรกิจ นายธนาคารใหญ่ยินดีที่จะให้การสนับสนุนกับวงการศิลปะด้วยเล็งเห็นว่าจะเป็นการประคับประคองให้หอศิลป พีระศรี มีสภาพที่เติบโตต่อไปจึงเริ่มต้นโครงการนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยขึ้น”[44] นี่จึงเป็นเหตุให้การแสดงนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยเริ่มต้นขึ้นภายใต้ความร่วมมือของ 3 องค์กรหลัก ประกอบด้วย 1. ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย (IAA) ซึ่งมีเซียม ยิบอินซอย เป็นประธาน 2. หอศิลป พีระศรี มี ม.ร.ว. พันธุ์ทิพย์ บริพัตร เป็นประธาน และมีมีเซียมเป็นกรรมการ และ 3. ธนาคารกสิกรไทยโดย บัญชา ล่ำซำ กรรมการผู้จัดการใหญ่

---

[43] มูลนิธิมีคณะกรรมการบริหารประกอบด้วย ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร เป็นประธานกรรมการ ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ เป็นรองประธาน มีกรรมการ คือ นายธนิต อยู่โพธิ์ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ นางเจ . แซมมวลส์ นายภุชงค์ เพ่งศรี นางมีเซียม ยิบอินซอย และมีนายพัทยา สายหู เป็นกรรมการและเลขานุการ หอศิลป พีระศรี ยุคเริ่มต้นมี ดำรง วงศ์อุปราช เป็นผู้อำนวยการ นอกจากนี้ยังมี พีระ พัฒนะพีระเดช ที่มีส่วนสำคัญในการประสานงานหลายด้านจนก่อให้เกิดหอศิลป์ขึ้น ดูการศึกษากรณีการก่อตั้งหอศิลป พีระศรี เพิ่มเติมได้ในงานของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข, “ป๋วย อึ้งภากรณ์, ศิลป พีระศรี และหอศิลป พีระศรี จากข้อเขียนในสูจิบัตรสู่พลังร่วมในการก่อตั้งหอศิลป์ในประเทศไทย,” ใน ปาจารยสาร ปีที่ 39 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2558): 12-34.

[44] พิษณุ ศุภนิมิตร, ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2535), หน้า 49.

บัญชา ล่ำซำ เป็นนายธนาคารที่สะสมผลงานศิลปะติดตั้งประดับไว้ที่ทำการของธนาคาร โดยการสะสมนี้ทำต่อเนื่องมาจากยุคของ “เกษม ล่ำซำ” กรรมการผู้จัดการธนาคารกสิกรไทย ในช่วง พ.ศ.2491-2505 ผู้เป็นอาของบัญชา พิษณุ ศุภนิมิตร อธิบายเพิ่มเติมว่า “ก่อนที่จะเริ่มจัดให้มีการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารได้มีการจัดซื้อภาพเขียนของคนไทยที่มีวางขายกันตามแกลเลอรี่ ส่วนใหญ่จะเป็นภาพที่ดูแล้วสบายตา เช่น ภาพทิวทัศน์ชนบท ทะเล โบสถ์ฝรั่ง และทุ่งข้าว ภาพเหล่านี้ส่วนใหญ่ซื้อหาเองจาก สุริวงศ์แกลเลอรี่”[45] ต่อมาเมื่อจัดประกวดนอกจากธนาคารกสิกรไทยจะกำหนดให้ผลงานที่ได้รางวัลเป็นกรรมสิทธิ์ของธนาคารแล้ว “ธนาคารกสิกรไทยจะซื้อผลงาน 10-15 ชิ้นจากนิทรรศการเพื่อสะสมและบริจาคผลงาน 1 ชิ้นแก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป์ด้วย”[46] เหตุนี้ทำให้ธนาคารเก็บสะสมผลงานศิลปะมากขึ้น ผลงานสะสมส่วนใหญ่นำมาติดตั้งจัดแสดงที่ระเบียงศิลป์ของสำนักงานใหญ่ ธนาคารกสิกรไทย ถนนพหลโยธิน กรุงเทพฯ นอกจากนี้บริเวณอาคารสำนักงานและพื้นที่โดยรอบ บัญชายังดำริให้จัดสร้างประติมากรรมของศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก อาทิ มีเซียม ยิบอินซอย ชลูด นิ่มเสมอ เป็นต้น โดยมีการรวบรวมผลงานสะสมของธนาคารเป็นหนังสือชื่อ ศิลปะสะสมของธนาคารกสิกรไทย ในยุคของ “บรรยง ล่ำซำ” สำหรับบัญชาร่วมเป็นคณะกรรมการตัดสินผลงานในการประกวดของธนาคารกสิกรไทย 5 ครั้งแรกด้วย แต่ “ไม่ได้ให้ความคิดเห็นในการตัดสินแต่อย่างไร อาจจะเป็นด้วยเหตุที่ท่านไม่ต้องการที่จะแสดงตนเป็นผู้รู้ทางศิลปะ การมีชื่อเป็นกรรมการตัดสินจึงเป็นไปในฐานะตัวแทนของผู้จัดเท่านั้น ในการประกวดครั้งที่ 6 พ.ศ.2526 จึงขอถอนตัวออกปล่อยให้เป็นหน้าที่ของผู้ทรงคุณวุฒิ”[47]

ความขัดเจนในการอุปถัมภ์นี้เกิดขึ้นไม่ยากนัก เนื่องมาจากการเติบโตของธนาคารกสิกรไทยทางเศรษฐกิจที่มีทรัพย์สินในช่วง พ.ศ.2516 อยู่ที่ 6,530 ล้านบาทและขยายตัวขึ้นเรื่อยๆ จนนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์เศรษฐกิจอธิบายว่า “ธนาคารกสิกรไทย เป็นแหล่งการเงินที่สำคัญที่สุดของกลุ่มธุรกิจตระกูลล่ำซำ”[48] การขยายตัวทางเศรษฐกิจและเงินทุนของธนาคารกสิกรไทยส่งผลถึงการประกวดศิลปกรรมอย่างชัดเจน แม้จะมีอีก 2 องค์กรที่จัดประกวดร่วมกันดังที่กล่าว แต่ธนาคารกสิกรไทยเป็นผู้ออกงบประมาณทั้งในส่วนเงินรางวัลและค่าดำเนินการทั้งหมด ส่วน

---

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 55.

[46] Virginia Henderson, The Social Production of Art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998, Thesis Thai studies section, Chulalongkorn University, 1997, p.157.

[47] เรื่องเดียวกัน, หน้า 65.

[48] พรรณี บัวเล็ก, วิเคราะห์นายทุนธนาคารพาณิชย์ของไทย พ.ศ. 2475 – 2516, หน้า 208.

ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทยทำหน้าที่ให้คำปรึกษา โดยมีหอศิลป พีระศรี สนับสนุนพื้นที่จัดแสดงงาน การประกวดของธนาคารกสิกรไทยครั้งแรกใน พ.ศ. 2522 ยังจัดขึ้นในวาระพิเศษที่หอศิลป พีระศรี ครบรอบ 5 ปีด้วย ทั้งนี้ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร รับเป็นประธานเปิดการแสดงนิทรรศการผลงานจากการประกวดอย่างต่อเนื่องหลายปี[49]

การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยเปิดโอกาสให้ศิลปินนำผลงานตามแนวทางสร้างสรรค์ของตนเข้าร่วมประกวดอย่างอิสระ ยกเว้นเพียงบางปีที่ธนาคารกสิกรไทยจัดการประกวดจิตรกรรม “รางวัลพู่กันทอง” เพื่อสนับสนุนในวโรกาสการเฉลิมพระเกียรติองค์พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์เท่านั้น ดังที่จะกล่าวถึงประเด็นนี้ในบทต่อไป การเปิดหัวข้ออิสระทำให้ปรากฏผลงานหลายรูปแบบและเทคนิค ต่างจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงซึ่งโดดเด่นในแนวทางจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยชัดเจนที่สุด

เงินรางวัลของธนาคารกสิกรไทยช่วงแรกถือว่ามีมูลค่ามากกว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและของเอกชนเวทีอื่น รางวัลยอดเยี่ยมอยู่ที่ 30,000 บาท มากกว่าเงินรางวัลเหรียญทองของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ตกอยู่ที่ 8,000 บาท และรางวัลที่ 1 ของการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงในช่วง พ.ศ. 2522 – 2524 ที่ตกอยู่ที่ 25,000 บาท อีกทั้งเป็นที่รู้กันในหมู่ผู้ส่งงานเข้าประกวดว่า เมื่อศิลปินผู้ได้รางวัลจากการประกวดของธนาคารจัดแสดงนิทรรศการเดี่ยวหรือกลุ่ม “พวกเขาอาจจะเชิญประธานของธนาคารมาเป็นประธานเปิดนิทรรศการหรือมาเยี่ยมชมและซื้อผลงาน สำหรับศิลปินที่เคยส่งผลงานเข้าร่วมประกวดกับธนาคารยังมีโอกาสได้รับเงินสนับสนุนการพิมพ์สูจิบัตรอีกประมาณ 10,000 บาท ส่วนผู้ที่ยังไม่เคยส่งผลงานเข้าประกวดกับธนาคารก็อาจจะได้รับเงินสนับสนุนการทำงานหากได้รับการแนะนำมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร”[50]

อย่างไรก็ตาม เงินรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมโดยกลุ่มธนาคารพาณิชย์และบริษัทเอกชนจะยิ่งเพิ่มมากขึ้นโดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 2530 ที่มีอัตราการเติบโตทางเศรษฐกิจและการลงทุนอย่างมาก เงินรางวัลจากทุกเวทีการประกวดศิลปกรรมของเอกชนในทศวรรษ 2530 นี้ “ก้าวขึ้นสู่หลักแสนทั้งหมดและบางเวทียังมีตั๋วเครื่องบินให้ศิลปินไปศึกษาดูงานทางด้านศิลปะที่ต่างประเทศด้วย”[51] รางวัลจากการประกวดของธนาคารพาณิชย์ยังเพิ่มขึ้นเป็นพิเศษ หลังจากเข้า

---

[49] พิษณุ ศุภนิมิตร, ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย , หน้า 59.

[50] Virginia Henderson, The Social production of art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998, p. 157.

[51] See detail in, ibid p. 152.

ร่วมการจัดงานที่สำคัญของรัฐบาลตั้งแต่ พ.ศ. 2525 ซึ่งจัดเฉลิมฉลองการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี รวมถึงวาระการจัดประกวดศิลปกรรมเพื่อเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ในช่วงทศวรรษ 2530

การอุปถัมภ์ศิลปะด้วยการจัดประกวดศิลปกรรมส่งผลให้ธนาคารพาณิชย์มีเครือข่ายเป็นบุคลากรจากสถาบันอุดมศึกษาทางศิลปะและศิลปินอิสระที่มีชื่อเสียงมากมาย ที่สำคัญ นอกจากจะช่วยส่งเสริมภาพลักษณ์ในฐานะองค์กรธุรกิจที่คืนกำไรให้แก่สังคมรวมถึงได้รับการลดหย่อนภาษีแล้ว อีกด้านหนึ่งยังทำให้ธนาคารพาณิชย์เหล่านี้มีสมบัติเป็นผลงานศิลปะสะสมจำนวนมากด้วย ดังเห็นได้จากผลงานที่ได้รางวัลจากการประกวดศิลปกรรมของธนาคารกสิกรไทยจะตกเป็นสมบัติของธนาคารเช่นเดียวกับการประกวดศิลปกรรมของเอกชนอื่นๆ ที่เกิดขึ้นภายหลัง ประเด็นนี้ภายหลังได้ถูกวิจารณ์จาก “โสธกและสิปปะ” นักวิจารณ์ศิลปะใน สยามรัฐ ช่วงเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2527 อย่างรุนแรงว่า

> การซื้อผลงานของศิลปินในรูปของเงินรางวัล นับเป็นกิจกรรมที่แฝงไว้ด้วยความเมตตาและเกื้อกูลวงการศิลปะในสายตาประชาชน แต่ในสายตาคนทำงานศิลปะแล้ว เราเรียกมันว่า การเลือกซื้องานศิลปะ เพราะในลักษณะเช่นนี้หากเป็นผู้สนับสนุนงานศิลปะที่แท้จริงแล้ว ทำไมกับเงินเพียงไม่กี่หมื่นบาทที่ตกรางวัลให้แก่ศิลปินจึงต้องเก็บเอารูปของเขาไปด้วย[52]

บทวิจารณ์นี้ยังเสนอว่าการกระทำของธนาคารเช่นนี้ไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้ “เนื่องจากผลงานที่ได้รับรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะถูกเก็บไว้เป็นสมบัติของชาติ”[53] ถึงกระนั้น ประโยชน์และความสำเร็จด้านการมีผลงานศิลปกรรมสะสมนี้ส่งผลไปถึงนโยบายของ “ธนาคารแห่งประเทศไทย” ธนาคารกลางของรัฐด้วย

เดิมทีในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ “มักจะไปชมงานแสดงจิตรกรรมของนักเรียนนักศึกษาบ่อยครั้ง พร้อมทั้งสั่งซื้อภาพเขียนสีน้ำมันซึ่งเป็นผลงานของนักเรียนในงานประกวดศิลปกรรมนั้น และนำไปติดตั้งในตัวอาคารที่ทำงานของธนาคารอันได้แก่ สำนักงาน

---

[52] โสธกและสิปปะ (นามปากกา), “ธนาคารกับการประกวดงานศิลปะ ท่าทีที่น่าประทับใจในสายตาประชาชน แต่…,” สยามรัฐ (ฉบับวันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2527), หน้า 9.

[53] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

สุรวงศ์หรือในอาคารของฝ่ายวิชาการอยู่เสมอ”[54] จนทำให้ธนาคารแห่งประเทศไทยน่าจะเป็นหน่วยงานของรัฐบาลแห่งแรกๆ ที่เริ่มมีการสะสมผลงานศิลปกรรม

อย่างไรก็ตาม จากเหตุการณ์การนองเลือดและเข้าปราบปรามขบวนการนักศึกษาประชาชนอย่างโหดร้ายของฝ่ายอำนาจรัฐในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ดร.ป๋วย ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งอธิการบดีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จำต้องเดินทางออกจากประเทศไทยในคืนวันเดียวกันตามคำแนะนำของเพื่อนมิตร สถานการณ์เริ่มเป็นไปในทางเลวร้าย มีการนำเสนอข้อกล่าวหาที่บิดเบือนความจริงและอาจเกิดอันตรายแก่ ดร.ป๋วยได้ เนื่องจาก “เพราะยานเกราะก็ดี ใบปลิวก็ดี ได้ยุยงให้มีการลงประชาทัณฑ์อธิการบดีธรรมศาสตร์ในฐานที่เป็นผู้ยุยงส่งเสริมนักศึกษาให้ทำลายสถาบันพระมหากษัตริย์”[55] ถึงกระนั้น “ดร.ป๋วย ได้มอบภาพจิตรกรรมจำนวนมากที่เป็นสมบัติส่วนตัวให้เป็นสมบัติของธนาคารแห่งประเทศไทย”[56] ซึ่งเป็นคุณูปการสำคัญที่นำสู่ความสนใจสะสมผลงานศิลปกรรมและกลายเป็นนโยบายต่อเนื่องไปถึงผู้ว่าการธนาคารแห่งประเทศไทยอีกหลายคน อาทิ พิสุทธิ์ นิมมานเหมินทร์ กำจร สถิรกุล ชวลิต ธนะชานันท์ และยุคของวิจิตร สุพินิจ ที่มี เริงชัย มะระกานนท์ เป็นรองผู้ว่าการธนาคารแห่งประเทศไทย บุคคลที่กล่าวมาล้วนดำเนินนโยบายนำงบประมาณมาจัดซื้อผลงานศิลปกรรมสะสมเป็นสมบัติของธนาคารทั้งสิ้น ผู้ว่าการ ฯ อย่าง กำจร สถิรกุล ยังทุ่มเทเวลาส่วนหนึ่งของชีวิตเป็นจิตรกรสมัครเล่นที่ทำงานศิลปะแนวนามธรรมอย่างต่อเนื่องและจัดแสดงงานร่วมกับศิลปินอาชีพอยู่เสมอ

ใน พ.ศ. 2525 ธนาคารแห่งประเทศไทยมีการจัดประกวดศิลปกรรมขึ้น มีวัตถุประสงค์ คือ เพื่อจัดหาผลงานศิลปกรรมมาตกแต่งสำนักงานใหญ่ที่สร้างขึ้นใหม่บริเวณริมแม่น้ำเจ้าพระยาและได้ทำการเปิดที่ทำการในปีนี้เอง คณะกรรมการบริหารของธนาคารแห่งประเทศไทยได้แต่งตั้งให้สุวัตถิ์ รัชไชยบุญ ดำเนินการจัดนิทรรศการและมีการประกวดศิลปกรรมขึ้นด้วย ส่งผลให้คณะกรรมการ “มีการคัดเลือกงานศิลปะไว้เป็นสมบัติของธนาคารหลายแขนงด้วยกัน…ในคราวเดียวกันนี้ธนาคารได้เชิญศิลปินมีชื่อให้ทำงานศิลปะตามต้องการให้แก่ธนาคารอีกด้วย ได้แก่

---

[54] ชุมพล ดอนสกุล และคณะ, ศิลปะสะสมธนาคารแห่งประเทศไทย (กรุงเทพฯ: ธนาคารแห่งประเทศไทย, 2542), หน้า 15.

[55] ดูประเด็นนี้เพิ่มได้ใน ป๋วย อึ้งภากรณ์, “ความรุนแรงและรัฐประหาร 6 ตุลาคม 2519,” จาก 14 ถึง 6 ตุลา (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์ ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 4, 2551), หน้า 70-71.

[56] Virginia Henderson, The Social production of art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998, p.73.

อังคาร กัลยาณพงศ์ ถวัลย์ ดัชนี มีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น”[57] นอกจากนั้นยังมีงานของศิลปินชื่อดังที่ได้รับคัดเลือกมาเป็นสมบัติสะสมของธนาคาร อาทิ ประหยัด พงษ์ดำ สวัสดิ์ ตันติสุข อนันต์ ปาณินท์ พิษณุ ศุภนิมิต สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง อารยา ราษฎร์จำเริญสุข นัยนา โชติสุข สุรสิทธิ์ เสาว์คง วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กมล สุวุฒโฑ เดชา วราชุน ปริญญา ตันติสุข ถาวร โกอุดมวิทย์ รุ่ง ธีระพิจิตร เป็นต้น ผลงานมีหลายแนวทางมาก ทั้งศิลปะแบบเหมือนจริง ศิลปะตามแนวลัทธิประทับใจ ศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริง ศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรม

ความสำเร็จด้านการส่งเสริมภาพลักษณ์องค์กรและการมีผลงานศิลปะสะสมเป็นสมบัติกระตุ้นให้องค์กรภาครัฐและภาคธุรกิจเอกชนตื่นตัวเข้ามาอุปถัมภ์วงการศิลปะของไทย โดยกิจกรรมที่ได้รับการสนับสนุนชัดเจนที่สุดคือการเป็นเจ้าภาพจัดประกวดศิลปกรรม ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 องค์กรอื่นนอกเหนือไปจากธนาคารพาณิชย์ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทด้านนี้มากขึ้น อาทิ ใน พ.ศ. 2528 การปิโตรเลียมแห่งประเทศไทย หรือ ปตท. องค์กรด้านธุรกิจการผลิตพลังงานของรัฐได้จัดการประกวดศิลปกรรม ปตท. ขึ้นเป็นครั้งแรก การจัดประกวดของ ปตท. มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์ให้แก่องค์กร รวมถึงสนับสนุนนโยบายของรัฐบาล โดยเฉพาะเรื่องการอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมไทยและการรักษาทรัพยากรสิ่งแวดล้อมอย่างชัดเจน ดังตัวอย่างใน พ.ศ. 2537 การประกวดศิลปกรรม ปตท. ครั้งที่ 9 มุ่งตอบสนองนโยบายของรัฐบาลที่กำหนดให้ปีดังกล่าวเป็นปีแห่ง “การรณรงค์วัฒนธรรมไทย”[58] เป็นต้น ระยอง ยิ้มสะอาด อธิบายเรื่องนี้เพิ่มเติมกับเวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน (Virginia Henderson) ว่า “วัฒนธรรมไทยเป็นสิ่งที่มีความสำคัญและมันเป็นที่ต้องการต่อการใช้เป็นภาพตัวแทนสำหรับการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมในประเทศไทย”[59] ภายหลังการปิโตรเลียมแห่งประเทศไทยปรับโครงสร้างเป็น บริษัท ปตท. จำกัด (มหาชน) และยังคงรักษาการประกวดนี้สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน โดยทุกปีจะต้องมีหัวข้อที่เน้นแนวทางการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย สิ่งแวดล้อมหรือพลังงาน เป็นสำคัญ เช่นเดียวกับกลุ่มธุรกิจเครื่องไฟฟ้าที่เริ่มหันมาให้การสนับสนุนเป็นเจ้าภาพจัดการประกวดศิลปกรรมของตนเอง

ใน พ.ศ. 2532 บริษัท โตชิบา ประเทศไทย จำกัด โดยการนำของผู้บริหารระดับสูงที่สนใจศิลปะอย่าง นางกอบกาญจน์ วัฒนวรางกูร ได้จัดการประกวดศิลปกรรม “นำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต” เป็นครั้งแรก คำขวัญที่ว่า “นำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต” เป็นคำขวัญของบริษัทและถูกเชื่อมโยงเป็นหัวข้อในการ

---

[57] เรื่องเดียวกัน, หน้า 18.

[58] กองบรรณาธิการ, “ย้อนยุค 9 ปี ศิลปกรรม ปตท.,” Art Record (ปีที่ 1 ฉบับที่ 9, 2537), หน้า 4.

[59] Virginia Henderson, The Social production of art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998, p.162.

ประกวดอย่างชัดเจน ดังที่กล่าวว่า “กำหนดแนวเรื่องตามคำขวัญของบริษัทที่ว่า ‘ นำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต’ โดยเปิดโอกาสให้ผู้ส่งผลงานได้ใช้จินตนาการอย่างกว้างขวางตามความคิดสร้างสรรค์อิสระ เพื่อชี้นำการจรรโลงคุณภาพชีวิตและสังคม โดยไม่จำเป็นต้องมีความเกี่ยวข้องกับผลิตภัณฑ์โตชิบาแต่อย่างใด”[60] รางวัลยอดเยี่ยมจะได้รับเงินจำนวน 100,000 บาท ประกาศนียบัตร พร้อมตั๋วเครื่องบินไปชมผลงานศิลปะที่ประเทศญี่ปุ่นและยังได้รับผลิตภัณฑ์ของบริษัทด้วย รางวัลที่สองและสามได้รับตั๋วเครื่องบินเช่นกันเพียงแต่เงินรางวัลลดลงเหลือ 75,000 บาท และ 50,000 บาท ตามลำดับ บริษัท โตชิบา ประเทศไทย จำกัด ยังคงรักษาการประกวดนี้ไว้จนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้บริษัทยังมักให้การสนับสนุนที่คล้ายกับธนาคารกสิกรไทย คือ สนับสนุนเงินจำนวนหนึ่งสำหรับศิลปินเพื่อใช้เป็นค่าวัสดุในการจัดนิทรรศการและจัดพิมพ์สูจิบัตรนิทรรศการเดี่ยวและกลุ่มด้วย

กลุ่มธุรกิจที่เป็นตัวแทนผลิตและจำหน่ายผลิตภัณฑ์ประเภทเครื่องไฟฟ้าอีกบริษัทที่เข้ามาจัดประกวดศิลปกรรมคือ บริษัท ซิว- เนชันแนล จำกัด โดยเน้นงานจิตรกรรมเป็นการเฉพาะ การประกวดจิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค เริ่มต้นใน พ.ศ. 2538 โดย เมธ์วดี นวพันธ์ ประธานกรรมการของบริษัท เธอคือนักธุรกิจหญิงคนสำคัญอีกคนหนึ่งของสังคมไทย นอกจากจะเป็นนักธุรกิจที่ประสบความสำเร็จแล้ว เมธ์วดียังเป็นจิตรกรสมัครเล่นที่ทำงานอย่างต่อเนื่อง ดังที่เธอเคยกล่าวว่า “โดยส่วนตัวแล้วมีความรักและความสนใจในงานวาดภาพมาตั้งแต่ตอนเด็กๆ แล้ว แต่ไม่มีโอกาสและเวลาที่จะทำ ในขณะนี้ก็มีเวลาว่างมากขึ้นจึงเริ่มมาทบทวนความรู้ใหม่และกำลังศึกษาการวาดภาพลงผ้าใบ โดยใช้ทั้งสีน้ำและสีน้ำมัน”[61] เมธ์วดีกล่าวโดยสรุปว่าการประกวดจิตรกรรมของพานาโซนิคเป็นการส่งเสริมสนับสนุนวงการศิลปะให้ได้รับการพัฒนาได้ดีขึ้น ทั้งยังเป็นกิจกรรมที่ช่วยจรรโลงสังคม เช่นเดียวกับกิจกรรมของบริษัทในด้านอื่นเช่น ด้านการศึกษา กีฬา เป็นต้น สำหรับเงินรางวัลในการประกวดเวทีนี้ มีรายละเอียดเช่นเดียวกับการประกวดศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต ของบริษัท โตชิบา ข้างต้น ต่างกันเพียงได้รับผลิตภัณฑ์ของพานาโซนิคแทน

ด้านเอกชนผู้ทำธุรกิจคอมพิวเตอร์และการพัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศอย่าง บริษัท สหวิริยา โอเอ จำกัด (SVOA) ที่ดำเนินธุรกิจมาตั้งแต่ พ.ศ. 2525 ได้ลงมาร่วมเป็นเจ้าภาพจัดการประกวดศิลปกรรมเช่นกัน ในนาม “การประกวดศิลปกรรมของบริษัท สหวิริยา โอเอ” ใน พ.ศ. 2538 โดยร่วมมือกับมหาวิทยาลัยศิลปากรเช่นเดียวกับองค์กรธุรกิจอื่น อย่างไรก็ตาม บริษัท สหวิริยา โอเอ ได้เลิกกิจกรรมนี้ไปในช่วงกลางทศวรรษ 2540 ไม่ต่างจากธนาคารพาณิชย์บางแห่งที่

---

[60] “การประกวดศิลปกรรม ‘นำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต’ ของบริษัท โตชิบา ประเทศไทย จำกัด,” Art Record (ปีที่ 1 ฉบับที่ 10, 2537), หน้า 11.

[61] กองบรรณาธิการ, “บทสัมภาษณ์ เมธ์วดี นวพันธ์,” Art Record (ปีที่ 2 ฉบับที่ 13, 2538), หน้า 26.

เคยมีประวัติการจัดประกวดศิลปกรรมและเลิกราไปในระยะเวลาอันสั้น ดังกรณี ธนาคารนครธน (Nakhonthon Bank) เป็นธนาคารในกลุ่มตระกูล “หวั่งหลี” ที่จัด “การประกวดจิตรกรรมไทย” ในวาระครบรอบ 60 ปี ของธนาคารใน พ.ศ. 2536 จุดมุ่งหมายนอกจากจะเฉลิมฉลองวาระสำคัญของธนาคารแล้ว ยัง “เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย โดยมุ่งหวังให้การจัดประกวดและการแสดงนิทรรศการครั้งนี้เป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าและช่วยพัฒนาศิลปะไทยให้เจริญก้าวหน้ายิ่งขึ้น”[62]

จุดมุ่งหมายนี้สอดคล้องกันดีกับการเชิญ ดร.รุ่ง แก้วแดง นักการศึกษาของไทย ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่ง “เลขาธิการสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ” หน่วยงานที่กำกับดูแลนโยบายทางวัฒนธรรมของรัฐบาลมาร่วมเป็นหนึ่งในคณะกรรมการอำนวยการด้วย กรรมการส่วนใหญ่ของงานยังคงเป็นกลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยม[63] ในจำนวนนี้มียกเว้นเพียง ประเทือง เอมเจริญ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ และจักรพันธุ์ โปษยกฤต เท่านั้นที่ไม่ได้มีสถานะดังกล่าว ผู้ได้รางวัลที่ 1 จะได้เงินรางวัล จำนวน 90,000 บาท รางวัลที่ 2 จำนวน 70,000 บาท และ รางวัลที่ 3 จำนวน 50,000 บาท ที่คล้ายกับเวทีอื่นคือ ผลงานที่ได้รางวัลจะตกเป็นกรรมสิทธิ์ของธนาคาร อย่างไรก็ตาม การประกวดของธนาคารนครธน ไม่ได้จัดอย่างต่อเนื่องและเนื่องจากประเภทของงานที่ส่งประกวดมีความเหมือนกับการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง คือ จิตรกรรมไทยแบบประเพณี และจิตรกรรมไทยแนวไทยประเพณี อาจเป็นไปได้ว่าเวทีบัวหลวงนั้นดำเนินการมานานและได้รับการยอมรับจากคนในวงการมากกว่าจึงทำให้เวทีนี้ไม่ได้แสดงความโดดเด่นใดออกมามากนักและหยุดดำเนินการไปในที่สุด

การประกวดศิลปกรรมจากองค์กรทั้งภาครัฐและเอกชนช่วงทศวรรษ 2520 – ทศวรรษ 2530 ในภาพรวมมีรูปแบบการประกวดที่คล้ายคลึงกัน ต่างกันเพียงบางเวทีมีการกำหนดเนื้อหาหรือแนวคิดเป็นพิเศษตามนโยบายขององค์กรเท่านั้น นอกจากจะเป็นพื้นที่รองรับผลงานศิลปะของนักศึกษาศิลปะจากสถาบันอุดมศึกษา คณาจารย์ และศิลปินอิสระที่ถูกสร้างขึ้นมาจำนวนมากในแต่ละปีแล้ว ยังเป็นพื้นที่ที่ผู้ส่งงานเข้าประกวดแต่ละคนที่ยังไม่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงกว้างและยังไม่มีโอกาสจัดแสดงผลงานของตนในแกลเลอรี่เอกชนใช้เป็นที่แสวงหาโอกาสทาง

---

[62] สุวิทย์ หวั่งหลี, “คำกล่าวรายงาน,” สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมไทย ธนาคารนครธน จำกัด (มหาชน) (กรุงเทพฯ: ธนาคารนครธน, 2536), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[63] ผู้ดำรงตำแหน่งประธานกรรมการในครั้งนี้ คือ สวัสดิ์ ตันติสุข ส่วนกรรมการคือ ชลูด นิ่มเสมอ ประเทือง เอมเจริญ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ จักรพันธุ์ โปษยกฤต ปรีชา เถาทอง เดชา วราชุน อิทธิพล ตั้งโฉลก อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

ชื่อเสียงและทางอาชีพหากได้รับคัดเลือกให้ได้รางวัล[64] หรือแม้แต่เพียงได้เข้าร่วมแสดงผลงานอย่างต่อเนื่องจนชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากขึ้นก็ตาม โดยเฉพาะกลุ่มที่สร้างงานศิลปะประเพณีนิยมแบบสมัยใหม่ซึ่ง เดวิด เทย์ (David Teh) แสดงทัศนะไว้ว่าศิลปินกลุ่มนี้ “ได้สร้างชิ้นงานตระการตาให้ธนาคารและโรงแรม ขยันส่งงานศิลปะเข้าประกวดตามงานที่มีรางวัลก้อนโตและไม่ละเลยที่จะผลิตงานที่เอื้อกับแนวทางสะสมศิลปะของบรรษัทธุรกิจ”[65]

ถึงกระนั้น นักวิชาการศิลปะบางคนมองการประกวดของธนาคารพาณิชย์และบริษัทเอกชนในแง่เชิงบวกที่สามารถทำหน้าที่เป็นตราประทับรับรองให้แก่ศิลปิน ดังที่ สุธี คุณาวิชยานนท์ กล่าวว่า “คุณูปการของการประกวดและความเป็นสถาบันทางศิลปะเป็นยุทธวิธีการสร้างความน่าเชื่อถือของวงการศิลปะ”[66] สุธียังแสดงทัศนะถึงความพร้อมของเอกชนที่มีมากกว่ารัฐในการอุปถัมภ์ศิลปะผ่านข้อเสนอกล่าวโดยสรุปว่า การประกวดศิลปกรรมของธนาคารหรือบริษัทเอกชนยังกระตุ้นให้เกิดการซื้อผลงานศิลปะไปสะสม “ขณะที่การจัดซื้อผลงานศิลปะร่วมสมัยเพื่อการสะสมสำหรับให้เป็นสมบัติของชาติ โดยหอศิลปแห่งชาติ ของกรมศิลปากรไม่สามารถทำการได้อย่างเท่าทันการสร้างงานของศิลปินร่วมสมัย”[67]

ขณะที่นักวิจารณ์ศิลปะที่มีผลงานต่อเนื่องในช่วงทศวรรษ 2510-2520 อย่าง “โสธกและสิปปะ” กล่าวว่า “นอกจากเกียรติยศชื่อเสียงและเงินรางวัลที่จะได้จากการประกวดแล้ว การชนะการประกวดงานศิลปกรรมยังจะเป็นหลักค้ำประกันการทำมาหากินของศิลปินในวงสังคมด้วย ช่วยเขยิบฐานะจากคนเขียนรูปที่ไม่มีใครรู้จัก เขียนภาพในราคาถูกสู่ความเป็นศิลปินใหญ่ที่เขียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[64] ประเด็นนี้ สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง ศิลปินผู้หนึ่งซึ่งเคยได้รับรางวัลจากการประกวดจิตรกรรมเนื่องในงานฉลองสมโภช 200 ปี กรุงรัตนโกสินทร์ ของธนาคารกสิกรไทย เมื่อ พ.ศ. 2525 ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้ศึกษาว่า “แม้รางวัลที่ได้จะไม่ใช่รางวัลพู่กันทองสูงสุดก็ตาม แต่เมื่อภาพที่ส่งประกวดได้รับรางวัล รวมถึงภาพได้ถูกนำไปตีพิมพ์ลงในหนังสือพิมพ์หลายฉบับ ได้มีผลทำให้ผู้คนรู้จักชื่อเสียงมากขึ้น และส่งผลทำให้ผลงานได้รับความสนใจในการแสดงงานในแกลเลอรี่เอกชน เรียกได้ว่า การได้รางวัลในเวทีการประกวดใหญ่ๆ สมัยนั้น ทำให้สามารถ แจ้งเกิดได้ในวงการศิลปะ” สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง, “สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2557.

[65] เดวิด เทย์, “และแล้วความเคลื่อนไหวไม่ปรากฏ,” วริศา กิตติคุณเสรี ผู้แปล วารสารอ่าน (ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 มกราคม – มีนาคม 2554), หน้า 150.

[66] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณี สู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), หน้า 133.

[67] เรื่องเดียวกัน, หน้า 134.

รูปเพียงไม่กี่เส้นก็เรียกเงินได้ในราคาแพง”[68] ไม่ต่างจากเวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน ที่กล่าวว่า “ความดึงดูดให้ศิลปินก้าวเข้ามาสู่เวทีการประกวดนั้นมาจากการยอมรับที่เพิ่มมากขึ้นสำหรับผู้ได้รับรางวัลที่จะกลายเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและได้รับโอกาสทั้งในการขายผลงานได้ การได้ทุนไปศึกษาต่อยังต่างประเทศหรือได้ทุนสำหรับใช้ทำงานศิลปะต่อไป”[69]

ความสำเร็จของศิลปินที่ได้รางวัลชนะเลิศจากการประกวดศิลปกรรมทั้งของเอกชนและรัฐอย่างต่อเนื่องมีผลอย่างมากต่อการตัดสินใจในการก้าวเข้าสู่เส้นทางของศิลปินอาชีพอย่างเต็มตัว กรณีหนึ่งที่น่าสนใจยิ่งคือ กรณีของ ประสงค์ ลือเมือง ผู้ตัดสินใจลาออกจากการเป็นนักศึกษาปีสุดท้ายของคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร หลังจากได้รับรางวัลชนะเลิศจากการประกวดอย่างต่อเนื่อง ประสงค์ได้รางวัลเหรียญทองจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงใน พ.ศ. 2530 ได้รางวัลเกียรตินิยมเหรียญทองจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2531 ในช่วงนี้เขาเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 5 และกำลังอยู่ในช่วงทำงานศิลปนิพนธ์ (Art Thesis) ประสงค์ให้สัมภาษณ์กล่าวโดยสรุปว่า ในช่วง พ.ศ. 2529 ก่อนหน้าที่เขาจะทำผลงานศิลปนิพนธ์ เป็นช่วงที่เริ่มมีแนวทางสร้างสรรค์เป็นของตนเอง ประสงค์ทุ่มเทชีวิตให้กับการทำงานจิตรกรรมทั้งหมดโดยแทบจะไม่ได้เรียนวิชาอื่นเลย จนกระทั่งผลงานได้รางวัลเหรียญทองทั้งจากเวทีจิตรกรรมบัวหลวง ศิลปกรรมแห่งชาติ และจากเวทีประกวดของธนาคารกสิกร เงินรางวัลที่ได้รับจากการประกวดอย่างต่อเนื่องประมาณ 2-3 แสนบาทในขณะนั้น ประสงค์กล่าวว่าเพียงพอต่อการใช้เป็นทุนรอนกลับไปตั้งต้นทำงานจิตรกรรมเป็นศิลปินอิสระอยู่ที่จังหวัดลำพูนบ้านเกิด ประสงค์ตัดสินใจลาออกจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแม้จะอยู่ในชั้นปีสุดท้ายแล้วก็ตาม ความสำเร็จจากการประกวดทำให้เขาเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั้งในวงการศิลปะและนักสะสมงานจนมีนักสะสมงานตามไปซื้อผลงานถึงที่บ้านเกิด ถึงกระนั้น ประสงค์กล่าวว่า ความสำเร็จจากการประกวดเป็นเพียงการสร้างความมั่นใจในจุดเริ่มต้น แต่ความสำเร็จยังต้องมาจากการทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่องจนได้รับการยอมรับในวงการศิลปะและวงการนักสะสมศิลปกรรมด้วย[70]

---

[68] โสธกและสิปปะ (นามปากกา), “ธนาคารกับการประกวดงานศิลปะ ท่าทีที่น่าประทับใจในสาตาของประชาชน แต่…,” สยามรัฐ (ฉบับวันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ.2527), หน้า 9.

[69] Virginia Henderson, The Social production of art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998, pp.166-167.

[70]สัมภาษณ์ ประสงค์ ลือเมือง เมื่อวันที่ 15 มิถุนายน พ.ศ. 2558.

อย่างไรก็ตาม มีบางกรณีที่ผลิตภัณฑ์ของบริษัทผู้เป็นเจ้าภาพจัดประกวดไม่สอดคล้องกับนโยบายของรัฐบาล โดยเฉพาะในด้านสาธารณสุข จนก่อให้เกิดความขัดแย้งกลายเป็นกรณีพิพาท ความขัดแย้งนี้มิได้เกิดขึ้นเฉพาะระหว่างบุคลากรในวงการศิลปะเท่านั้น แต่ยังเกิดขึ้นระหว่างคนในวงการศิลปะกับบุคลากรในแวดวงสายอาชีพด้านสุขภาพและภาคประชาสังคมบางส่วน กรณีน่าสนใจที่เกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2530 เป็นการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดยองค์กรธุรกิจข้ามชาติ คือ การประกวดศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งประเทศไทยและอาเซียน จัดโดยบริษัท ฟิลิป มอร์ริส (Phillip Morris)

ฟิลิป มอริส เป็นบริษัทอุตสาหกรรมผู้ผลิตและจำหน่ายยาสูบหรือบุหรี่ขนาดใหญ่มากที่สุดแห่งหนึ่งของโลก มีการกระจายสาขาบริหารและฐานการผลิตไปในหลายประเทศทั่วโลก ทั้งในยุโรป อเมริกา เอเชีย และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผลิตภัณฑ์ยาสูบที่รู้จักกันดีในหลายประเทศ คือ บุหรี่ยี่ห้อมาร์ลโบโล (Marlboro) การอุปถัมภ์กิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมของบริษัทนี้ในประเทศไทยเกิดขึ้นเนื่องจากการมีกฎหมายห้ามโฆษณาบุหรี่ต่อสาธารณชน ดังงานวิจัยของนายแพทย์หทัย ชิตานนท์ อธิบายเพิ่มเติมว่า “ตั้งแต่วันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2532 เป็นต้นมา การโฆษณาบุหรี่เป็นการกระทำผิดกฎหมายโดยคำสั่งของคณะกรรมการว่าด้วยการโฆษณาของสำนักงานคุ้มครองผู้บริโภค (สคบ.) ที่ 2 / 2532 เรื่องการโฆษณาบุหรี่ ลงพิมพ์ในราชกิจานุเบกษา ฉบับพิเศษ หน้า 4 เล่ม 106 ตอนที่ 26… คำสั่งของคณะกรรมการ ฯ นี้มีข้อความตอนหนึ่งว่า ‘จึงมีคำสั่งห้ามการโฆษณาสินค้าที่เป็นบุหรี่ด้วยสื่อโฆษณาทุกชนิด’”[71]

ใน พ.ศ. 2535 รัฐบาลยังออกพระราชบัญญัติควบคุมผลิตภัณฑ์ยาสูบ ซึ่งห้ามโฆษณาบุหรี่ตามมาตรา 8 โดยมีข้อความว่า “ห้ามมิให้ผู้ใดโฆษณาผลิตภัณฑ์ยาสูบหรือแสดงชื่อหรือเครื่องหมายของผลิตภัณฑ์ยาสูบในสิ่งพิมพ์ ทางวิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์หรือสิ่งอื่นใดที่ใช้เป็นการโฆษณาได้หรือใช้ชื่อเครื่องหมายของผลิตภัณฑ์ยาสูบในการแสดง การแข่งขัน การให้บริการหรือการประกอบกิจกรรมอื่นใดที่มีวัตถุประสงค์ให้สาธารณชนเข้าใจว่าเป็นชื่อหรือเครื่องหมายของผลิตภัณฑ์ยาสูบ”[72] การออกกฎหมายห้ามโฆษณาบุหรี่ในสื่อทุกชนิดนำมาสู่การใช้กลยุทธ์อื่นเพื่อประชาสัมพันธ์สินค้าขององค์กรทางอ้อม บริษัท ฟิลิป มอร์ริส และกลุ่มบริษัทผู้ผลิตยาสูบอื่นเองล้วนมีนโยบายที่ใช้เงินจำนวนมหาศาลต่อปีเพื่อทำการอุปถัมภ์ทางศิลปะของทุกประเทศ กล่าวเฉพาะกลุ่มประเทศในเอเชียบางประเทศ ดังเช่น ฮ่องกง มีข้อมูลเสนอว่า

---

[71] หทัย ชิตานนท์, นายแพทย์, การอุปถัมภ์รายการศิลปวัฒนธรรม โดย บรรษัทบุหรี่ข้ามชาติ (กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข, 2540), หน้า 19.

[72] อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 19.

“ตั้งแต่ พ.ศ. 2529 ถึง 2532 กลุ่มบริษัทบุหรี่ได้ใช้งบมากถึง 475 ล้านเหรียญฮ่องกง หรือ ราวๆ 1,529.5 ล้านบาท ในการอุปถัมภ์องค์กรทางวัฒนธรรมและการกีฬา”[73]

สำหรับประเทศไทย บริษัท ฟิลิป มอร์ริส เริ่มต้นอุปถัมภ์ศิลปวัฒนธรรมโดยร่วมกับบริษัทเอกชนผู้ทำธุรกิจจัดคอนเสิร์ตสนับสนุนงบประมาณจัดการแสดงดนตรีหลายครั้ง ตั้งแต่ พ.ศ. 2536 อาทิ คอนเสิร์ตของ โทนี่ เบ็นเน็ต และแมคคอย ไทเนอร์ ทรีโอ (Tony Bennett and Mccoy Tyner Trio) ภายหลังมีกลุ่มเครือข่ายผู้เคลื่อนไหวสายสาธารณสุขทั้งไทยและต่างประเทศจำนวนมาก อาทิ คณะชมรมแพทย์ชนบท สหพันธ์นักศึกษาแพทย์แห่งประเทศไทย สำนักงานที่ปรึกษาการควบคุมยาสูบเอเชีย สมาคมควบคุมยาสูบภาคพื้นเอเชียแปซิฟิค ได้ยื่นจดหมายถึงบริษัทมีเดีย พลัส ผู้จัดคอนเสิร์ต และต่อศิลปินคือ โทนี่ เบนเน็ต เพื่ออธิบายถึงกลยุทธ์ของบริษัทบุหรี่ที่ใช้เงินจากการจำหน่ายผลิตภัณฑ์ที่เป็นภัยต่อสุขภาพมาอุปถัมภ์ศิลปวัฒนธรรมเพื่อสร้างภาพลักษณ์อันดีแก่องค์กรและเพื่อการตลาด อย่างไรก็ตาม ผู้จัดคอนเสิร์ตได้ให้สัมภาษณ์แถลงจุดยืนในหนังสือพิมพ์แสดงความไม่เห็นด้วยต่อการออกมาประท้วงของกลุ่มเครือข่ายงานสาธารณสุขครั้งนี้ กล่าวโดยสรุปว่า “ถ้าเปิดใจให้กว้างแล้ว จะเห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างการโฆษณาบุหรี่กับการอุปถัมภ์โดยบริษัทสำหรับงานศิลปะ ทั้งยังควรยกย่องบริษัทฟิลิป มอร์ริสต่อการเข้ามาเป็นผู้สนับสนุนนี้[74]

บริษัท ฟิลิป มอร์ริส (ไทยแลนด์) จำกัด เริ่มเข้าสู่วงการศิลปะของไทยด้วยการเป็นเจ้าภาพจัด “การประกวดศิลปกรรมยอดเยี่ยมอาเซียน ครั้งที่ 1” (Philip Morris Asean Art Awards) ใน พ.ศ. 2537 องค์กรในอาเซียนที่ร่วมกันจัดการประกวดนี้ประกอบด้วย สมาคมศิลปะแห่งประเทศบรูไน (Art Society of Brunai) มูลนิธิวิจิตรศิลป์แห่งอินโดนีเซีย (Indonesian Fine Arts Foundation) หอศิลป์แห่งชาติแห่งมาเลเซีย (National Arts Gallery of Malaysia) พิพิธภัณฑ์ อายาร่าแห่งฟิลิปปินส์ (Ayala Museum of the Philippines) สมาคมศิลปกรรมแห่งชาติแห่งสิงคโปร์ (National Arts Council of Singapore) ทุกประเทศล้วนแต่เป็นฐานการผลิตและจำหน่ายของบริษัททั้งสิ้น ขณะที่องค์กรร่วมจัดประกวดในประเทศไทย คือ มหาวิทยาลัยศิลปากรและนิตยสารศิลปวัฒนธรรม

---

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 15.

[74] “Promoter Rejects NGO Protests against concerts,” Bangkok Post (23 November 1993), p.3.

การประกวดมีวัตถุประสงค์คือ “เพื่อเป็นเวทีสำหรับศิลปินในประเทศและศิลปินอาเซียนได้แสดงออกถึงจินตนาการอันมุ่งมั่นและเป็นแรงบันดาลใจให้ได้แสดงผลงานในระดับสูงยิ่งขึ้น”[75] เน้นผลงานประเภทจิตรกรรมโดยไม่กำหนดแนวงานหรือหัวข้อ ต้องเป็นผลงานที่ไม่เคยส่งประกวดเวทีใดมาก่อน การให้รางวัลแบ่งเป็น 2 ระดับ คือ ในชั้นต้น มีรางวัล “ศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งประเทศไทย” เป็นการประกวดเพื่อให้ได้ผู้ชนะเลิศในประเทศเสียก่อน ซึ่งรางวัลที่ 1 ได้รับเงินจำนวน 125,000 บาท พร้อมถ้วยรางวัล รางวัลที่ 2 ได้เงินจำนวน 75,000 บาท รางวัลที่ 3 ได้เงินจำนวน 50,000 บาท รางวัลที่ 4 ได้เงินจำนวน 25,000 บาท และรางวัลที่ 5 ได้เงินจำนวน 15,000 บาท หลังจากนั้นจึงนำผลงานที่ชนะรางวัลของแต่ละประเทศไปประกวดกันอีกครั้งในระดับอาเซียนเพื่อชิงรางวัลระดับ “ศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน” ซึ่งจะประกวดกันที่งาน “เทรซอร์” (Tresor) อันเป็นงานแสดงภาพเขียนและศิลปวัตถุระดับโลก ณ ประเทศสิงคโปร์ ผู้ชนะเลิศจะได้เงินรางวัลจากกลุ่มบริษัทฟิลิป มอร์ริส จำนวน 10,000 เหรียญสหรัฐ พร้อมถ้วยรางวัล รางวัลที่ 2 เงินรางวัล 8,000 เหรียญสหรัฐ รางวัลที่ 3 เงินรางวัล 5,000 เหรียญสหรัฐ รางวัลที่ 4 เงินรางวัล 3,000 เหรียญสหรัฐ และรางวัลที่ 5 เงินรางวัล 1,500 เหรียญสหรัฐ[76]

สิ่งที่แตกต่างระหว่างการประกวดครั้งนี้กับการประกวดของธนาคารพาณิชย์ในไทยคือผลงานทุกชิ้นที่ได้รางวัลจะยังคงเป็นสมบัติของศิลปิน คณะกรรมการตัดสินในการประกวดนี้มี ศาสตราจารย์ประหยัด พงษ์ดำ ศิลปินชั้นเยี่ยมและอาจารย์ประจำของคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นประธาน กรรมการที่เหลือประกอบด้วย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชัยอนันต์ ชอุ่มงาม (มหาวิทยาลัยศิลปากร) รองศาสตราจารย์เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ (สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง) อาจารย์จุฑาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์ (วิทยาลัยเพาะช่าง) และอาจารย์นนทิวรรธน์ จันทนะผลิน (มหาวิทยาลัยศิลปากร)

หลังจากประกาศเชิญชวนผู้สนใจส่งงานศิลปกรรมเข้าประกวด กลุ่มองค์กรผู้เคลื่อนไหวด้านสุขภาพและสาธารณสุขได้แสดงท่าทีคัดค้านการประกวดนี้ทันที แกนนำสำคัญด้านสาธารณสุขที่ออกมาเคลื่อนไหวคือ นายแพทย์หทัย ชิตานนท์ ประธานสมาคมควบคุมยาสูบภาคพื้นเอเชียและแปซิฟิค รวมถึงมูลนิธิรณรงค์เพื่อการไม่สูบบุหรี่และเครือข่ายอื่นๆ นายแพทย์หทัยนำเสนอต่อสื่อมวลชนว่า “การเข้าร่วมการจัดงานศิลปะของบริษัทฟิลิป มอร์ริส ครั้งนี้ ถือเป็น

---

[75] อ้างจาก “ผิดหรือถูก ม.ศิลปากรทำลายชาติร่วมมือ บ.บุหรี่ประกวดศิลปะ, สยามโพสต์ (ฉบับวันอังคารที่ 23 สิงหาคม พ.ศ. 2537), หน้า 12.

[76] อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

ความพยายามอีกขั้นหนึ่งของบริษัทบุหรี่ต่างชาติในการที่จะสร้างภาพพจน์ของบริษัทโดยโยงเข้ากับเรื่องศิลปะซึ่งเป็นเรื่องที่ดีงาม”[77]

การคัดค้านการอุปถัมภ์ของบริษัทฟิลิป มอร์ริส โดยองค์กรด้านสาธารณสุขและสุขภาพนี้ได้รับการตอบโต้จาก สุมิตรา จันทร์เงา บรรณาธิการบริหารนิตยสาร ศิลปวัฒนธรรม หนึ่งในองค์กรร่วมจัดโดยเธอกล่าวต่อสื่อมวลชนในรายงานข่าวชิ้นเดียวกันนี้ว่า

> นิตยสารศิลปวัฒนธรรมเป็นองค์กรที่ส่งเสริมงานด้านศิลปะ และกิจกรรมที่จัดขึ้นครั้งนี้ได้มองในแง่เนื้อหาสาระและประโยชน์ของกิจกรรม และคิดว่าไม่ได้ตกเป็นเครื่องมือของบริษัทใดบริษัทหนึ่ง ที่ผ่านมาเคยมีความพยายามจะจัดงานประกวดศิลปะในลักษณะนี้มาแล้ว แต่ไม่มีบริษัทเอกชนรายใดยื่นมือเข้ามาสนับสนุน…แต่เมื่อบริษัทฟิลิป มอร์ริส ยื่นมือเข้ามาในฐานะบริษัทเอกชนที่สนับสนุนศิลปะมานานกว่า 35 ปี เราก็ยินดีเพราะจะเป็นโอกาสที่ศิลปินไทยจะได้แสดงผลงานให้ปรากฏไปทั่วโลก[78]

สอดคล้องกับทางผู้บริหารของบริษัท ฟิลิป มอร์ริส ในเอเชียที่เปิดเผยอย่างชัดเจนถึงกลยุทธ์การประชาสัมพันธ์สินค้าผ่านการอุปถัมภ์ทางศิลปะ นายแพทริค รีการ์ท (Patrick Regard) ผู้จัดการฝ่ายกิจกรรมองค์กรของบริษัทฟิลิป มอร์ริส ประจำอยู่ประเทศสิงคโปร์ กล่าวว่า ประเทศไทยคือประเทศที่บุหรี่ถูกห้ามโฆษณา ขณะที่สินค้าของบริษัทกำลังเป็นที่นิยมในตลาดผู้บริโภคชาวไทย “ด้วยเหตุนี้จึงปรับแผนมาเป็นการเข้าไปสนับสนุนการจัดกิจกรรมทางศิลปะ ซึ่งได้รับความสำเร็จอย่างดี ทำให้บริษัทมีแผนจะขยายขอบข่ายการให้การสนับสนุนไปยังทุกประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้”[79]

การตอบโต้กันระหว่างผู้บริหารจากบริษัทบุหรี่และองค์กรร่วมจัดการประกวดในไทยกับองค์กรด้านสุขภาพที่ออกมาต่อต้านการประกวดยังมีอย่างต่อเนื่องทั้งในหน้าหนังสือพิมพ์และในการทำหนังสือราชการ[80] การเคลื่อนไหวของกลุ่มคัดค้านดูจะพุ่งเป้าไปที่มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยกลุ่มที่นำโดยนายแพทย์หทัย ชิตานนท์ รวมถึงนายแพทย์ชูชัย ศุภวงศ์ เลขาธิการแพทยสภา ขณะนั้นออกมาแถลงการณ์ให้ “มหาวิทยาลัยศิลปากรพิจารณาทบทวนเรื่องนี้ใหม่ เพราะมี

---

[77] “ยื่นหนังสือค้านสปอนเซอร์ บุหรี่ แฝงตัว โฆษณางานประกวดศิลปะ,” มติชน (ฉบับวันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ.2537), หน้า 40.

[78] สุมิตรา จันทร์เงา ให้สัมภาษณ์ใน, เรื่องเดียวกัน, หน้า 40.

[79] หทัย ชิตานนท์, การอุปถัมภ์รายการศิลปวัฒนธรรม โดย บรรษัทบุหรี่ข้ามชาติ, หน้า 31.

[80] ดูเอกสารการตอบโต้ระหว่างกลุ่มผู้คัดค้านกับกลุ่มผู้สนับสนุน พร้อมทั้งรายละเอียดด้านอื่นที่เกี่ยวข้องในประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน เรื่องเดียวกัน.

ผลกระทบต่อสุขภาพของคนไทยในระยะยาว เรื่องนี้เป็นอุทาหรณ์ว่ารัฐพึงสนับสนุนงานศิลปกรรมอย่างจริงจังมากกว่าปล่อยให้มหาวิทยาลัยต้องดิ้นรนหรือพึ่งพิงบริษัทบุหรี่ข้ามชาติเช่นนี้ อีกทั้งทำให้ภาพพจน์ของมหาวิทยาลัยต้องมัวหมอง แต่เสริมภาพพจน์ที่ดีให้บริษัทบุหรี่"[81]

แถลงการณ์นี้ได้รับการชี้แจงจากรองศาสตราจารย์ไชศรี ศรีอรุณ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรขณะนั้นผ่านคอลัมน์ "บุคคลในข่าว" ในหนังสือพิมพ์ ไทยรัฐ ว่า "มหาวิทยาลัยเข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าว เพราะเห็นว่ามิได้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสวงหาประโยชน์ใดๆ เกี่ยวกับผลิตภัณฑ์ของบริษัทและมหาวิทยาลัยก็ได้ตั้งเงื่อนไขว่าในการจัดงานครั้งนี้ บริษัทฯ จะต้องไม่กล่าวถึงผลิตภัณฑ์หรือสินค้าที่เกี่ยวข้องกับผลิตภัณฑ์ประเภทบุหรี่..."[82] กลุ่มของนายแพทย์หทัยและเครือข่ายยังเคลื่อนไหวต่อต้านการประกวดต่อไป ผู้ร่วมเคลื่อนไหวอย่างศาสตราจารย์นายแพทย์ประกิต วาทีสาธกกิจ เลขานุการคณะกรรมการควบคุมการบริโภคยาสูบยังทำหนังสือลงวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2537 ถึง "นายชวน หลีกภัย" นายกรัฐมนตรี ผู้มีความผูกพันกับมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นอย่างดีให้ร่วมพิจารณากับอธิการบดีเพื่อหาทางออกเรื่องนี้ในโอกาสที่นายชวนจะเดินทางไปเป็นประธานเปิดงาน "วันศิลป พีระศรี" ในวันที่ 15 กันยายน พ.ศ. 2537 ขณะภาพที่ส่งเข้าประกวดถูกส่งมาเกือบ 200 ภาพแล้ว ในที่สุดมหาวิทยาลัยศิลปากรได้ถอนตัวออกจากการประกวดกลางคัน สุมิตรา จันทร์เงา บรรณาธิการบริหารนิตยสาร ศิลปวัฒนธรรม อธิบายเรื่องนี้ว่า

> ประเทศไทยไปในนามมหาวิทยาลัยศิลปากรเถื่อน เพราะมหาวิทยาลัยจำเป็นต้องถอนตัวออกไปในนาทีสุดท้ายก่อนการประกวดผลการตัดสินในเมืองไทยแค่ไม่กี่วัน แต่ทางคณะผู้จัดงานทางสิงคโปร์ดึงชื่อออกจากรายการไม่ทันเสียแล้วจึงต้องเลยตามเลยให้มีชื่อศิลปากรติดในเอกสารด้วย ซึ่งก็เสี่ยงอย่างยิ่งที่คณบดีคณะจิตรกรรม ฯ อาจจะเสนอขอให้ผู้บริหารมหาวิทยาลัยเอาผิดกับทางฟิลิป มอร์ริสได้หรืออาจฟ้องร้องค่าเสียหายที่ทำให้มหาวิทยาลัยศิลปากรเสื่อมเสียชื่อเสียงได้[83]

แพทยสภาแจ้งว่า "มหาวิทยาลัยศิลปากรได้ขอถอนตัวจากการเป็นองค์กรร่วมจัด"[84] พร้อมกับแสดงความขอบคุณว่ามหาวิทยาลัยศิลปากร "มีวิจารณญาณในการพิจารณาปัญหาที่

---

[81] เอกสารแถลงการณ์ของแพทยสภาต่อสื่อมวลชนในวันที่ 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2537 ชื่อว่า "คัดค้านฟิลิปมอร์ริสทำงานศิลปะให้แปด เปื้อน," นำมาตีพิมพ์อีกครั้งใน, เรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

[82] ไต้ฝุ่น (นามปากกา), "บุคคลในข่าว," ไทยรัฐ (3 สิงหาคม พ.ศ. 2537), หน้า 4.

[83] สุมิตรา จันทร์เงา, "สันติ ทองสุข ชัยชนะของประเทศไทยในศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน," มติชนรายวัน (ฉบับวันเสาร์ที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2537), หน้า 38.

[84] หทัย ชิตานนท์,การอุปถัมภ์รายการศิลปวัฒนธรรมโดย บรรษัทบุหรี่ข้ามชาติ, หน้า 56.

เกิดขึ้นอย่างรอบคอบและเชื่อมั่นว่าจะไม่มีซ้ำสองในอนาคต”[85] อย่างไรก็ตาม ในการประกวดครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2538 บริษัทฟิลิป มอร์ริส ยังมีนิตยสาร ศิลปวัฒนธรรม เป็นองค์กรร่วมจัดเช่นเดิม ส่วนองค์กรที่ทดแทนมหาวิทยาลัยศิลปากรคือ พิพิภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป (National Art Gallery) และศิลปินกลุ่มไวท์ (White Group) สำหรับกลุ่มหลังนี้ สมาชิกทั้งหมดล้วนจบการศึกษาจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร หลายคนนอกจากจะศึกษาปริญญาโทอยู่ที่คณะนี้แล้วยังเป็นอาจารย์ประจำอยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ กรมศิลปากรด้วย[86] การประกวดครั้งที่ 3 ใน พ.ศ. 2539 คณะจิตรกรรมฯ ได้ร่วมกับองค์กรเดิมเป็นองค์กรร่วมจัด ทั้งยังมีคณะวิชาทางศิลปะจากมหาวิทยาลัยส่วนภูมิภาคร่วมสนับสนุนด้วย อาทิ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ เป็นต้น

การประกวดศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งประเทศไทยและอาเซียนนี้ยิ่งได้รับความสนใจจากเหล่าศิลปินในไทย เนื่องจากศิลปินไทยสามารถคว้ารางวัลชนะเลิศในระดับ “ศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน” จากการประกวดครั้งแรกมาได้ คือ สันติ ทองสุข ผู้จบจากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร จากจิตรกรรมชื่อ “ลมหายใจในเมืองหลวง” สุมิตรา จันทร์เงา ถ่ายทอดความเห็นของคณะกรรมการในระดับอาเซียนซึ่งไม่มีกรรมการจากฝ่ายไทยเข้าร่วมด้วยเลยว่า “ผลงานลมหายใจในเมืองหลวงของสันติค่อนข้างเข้าใจง่าย เนื่องจากเป็นลายเส้นที่งดงาม ให้ความรู้สึกและอารมณ์ที่ชัดเจนโดยไม่ต้องมีคำบรรยายใดๆ…แสดงถึงความสับสนอลหม่าน ความยุ่งเหยิงที่เกิดขึ้นในเมืองหลวงที่มีประชาชนล้นหลาม”[87]

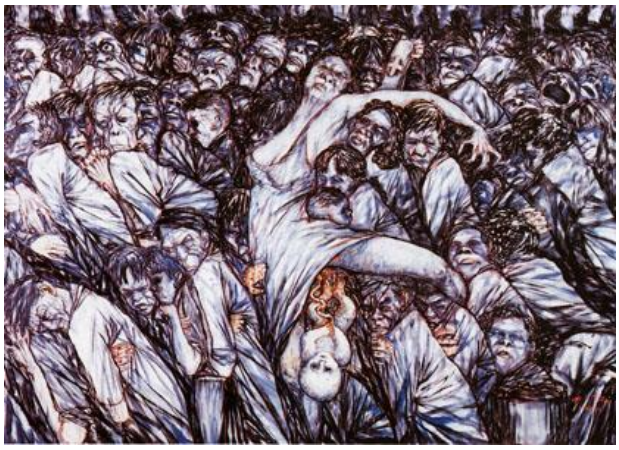
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[85] อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 56.

[86] ศิลปินกลุ่มไวท์ (White Group) ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2525 สมาชิกประกอบด้วย เข็มรัตน์ กองสุข วิโชค มุกดามณี ธงศักดิ์ หงส์แพง สรรณรงค์ สิงหเสนีย์ ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ มณเฑียร บุญมา ปริญญา ตันติสุข สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงศ์ พิชิต ตั้งเจริญ สมวงศ์ ทัพรัตน์ มนต์ชัย ขาวสำอาง สุวรรณ คมน์ทิพยรัตน์ ศุภชัย สุขขีโชติ เป็นต้น ดูการศึกษากลุ่มนี้ได้ในงานของ สิทธิเดช โรหิตะสุข, กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย : บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงปีพุทธศักราช 2516 -2530 (กรุงเทพฯ: ศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2552), หน้า 263-281.

[87] สุมิตรา จันทร์เงา, “สันติ ทองสุข ชัยชนะของประเทศไทยในศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน,” มติชนรายวัน (ฉบับวันเสาร์ที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2537), หน้า 38.



ภาพประกอบ 29 “ลมหายใจในเมืองหลวง” โดย สันติ ทองสุข

ที่มา: สูจิบัตรการแสดงนิทรรศการศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน พ.ศ. 2537.

สุมิตรากล่าวว่า คณะกรรมการระดับอาเซียนยังกระจายรางวัลให้ได้ครบถึง 5 ประเทศ เธอแสดงความยินดีที่ศิลปินจากประเทศไทยได้มีโอกาสรับรางวัลและแสดงผลงานในระดับนานาชาติ แต่แสดงความรู้สึกว่าความสำเร็จของประเทศไทยที่เกิดขึ้นครั้งนี้ “ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐบาลน้อยเต็มทีหรือจะว่าไปแล้วงานนี้คนในรัฐบาลต่อต้านอย่างหัวชนฝาด้วยซ้ำ โดยเฉพาะรัฐมนตรีกระทรวงสาธารณสุขที่ออกจดหมายบังคับให้มหาวิทยาลัยศิลปากรถอนตัวตั้งแต่แรกเริ่ม”[88] สุมิตรายืนยันว่า โดยส่วนตัวไม่ได้นิยมชมชอบบุหรี่แล้วก็ยังรังเกียจบุหรี่เต็มอัตราศึก แต่ในฐานะของบรรณาธิการบริหารนิตยสารศิลปวัฒนธรรมยืนยันว่าพร้อมที่จะทำงานร่วมกับองค์กรทุกองค์กรที่มีเจตนาดีต่อวงการศิลปวัฒนธรรม เธอแสดงทัศนะถึงการสนับสนุนของบริษัทบุหรี่นี้โดยมีสาระสำคัญว่า การไม่ยึดเอางานของศิลปินที่ได้รางวัลเป็นสมบัติของบริษัทถือเป็นความกล้าหาญอย่างหนึ่ง โดยเธอยังวิจารณ์การประกวดของธนาคารพาณิชย์ว่าความกล้าหาญของบริษัทบุหรี่ คือ “กล้าหาญที่จะให้รางวัลศิลปินโดยชื่นชมตัวเขา แต่ไม่ต้องยึดงานยอดเยี่ยมของเขาไปเป็นสมบัติของบริษัทของธนาคารในราคาทุนที่แสนถูกตามรางวัลที่ตั้งให้”[89]

ความสำเร็จของสันติ ทองสุข กระตุ้นให้ศิลปินไทยส่งงานประกวดในเวทีนี้จำนวนมาก ขอบเขตการส่งผลงานกระจายไปยังสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนด้านศิลปกรรมส่วนภูมิภาคด้วย ขณะก่อนหน้าที่สันติจะได้รางวัล ศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงพร้อมทั้งนักวิจารณ์ศิลปะได้ออกมาแสดงความคิดเห็นกับสื่อมวลชน ดังเช่น ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร นักวิจารณ์ศิลปะ กล่าวว่า “คิดว่าจะ

---

[88] เรื่องเดียวกัน, หน้า 38.

[89] เรื่องเดียวกัน, หน้า 38.

ให้ผลอะไรหรือเปล่ากับการคัดค้านในการให้ความช่วยเหลือของมหาวิทยาลัยศิลปากร ในเมื่อประเทศเราเองรัฐบาลตั้งโรงงานยาสูบและจำหน่ายสินค้าตัวที่แพทยสภาถือว่าเป็นสินค้าที่ร้ายแรงไร้จริยธรรม กลับกันรัฐบาลก็คงไร้จริยธรรมเหมือนกับบริษัทฟิลิป มอร์ริส ที่เป็นบริษัทเอกชนนำบุหรี่เข้าเท่านั้น ผิดกับรัฐบาลเราที่ผลิตเองขายเอง…"[90] ขณะที่ เฉลิมชัย โฆสิตพิพัฒน์ ศิลปินชื่อดังให้ความเห็นว่า "ศิลปากรไม่มีความผิดเลยในการยอมรับของเขา มันต้องการโฆษณาขนาดไหนเท่านั้นเองซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องตกลงกัน ถ้าในกรณีที่เสนอค่าโฆษณาสี่สีเป็นรูปซองบุหรี่อย่างนี้ถือว่าศิลปากรผิดคือเห็นเงินเป็นพระเจ้าโดยที่ไม่มองเหตุผลกระทบ แต่ถ้าการตกลงเพียงแค่มีชื่อบริษัทก็ถือว่าเป็นความฉลาดของมหาวิทยาลัย"[91]

ถึงกระนั้นท่ามกลางเสียงสนับสนุนการประกวดจากศิลปินส่วนใหญ่ในวงการศิลปะปรากฏว่ามีนักวิชาการศิลปะบางคนที่เห็นด้วยกับกลุ่มองค์กรด้านสาธารณสุขที่ออกมาคัดค้านการประกวดนี้ ดังกรณีของ อำนาจ เย็นสบาย จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒและเป็นนักวิจารณ์ศิลปะที่มีผลงานต่อเนื่อง ในช่วงแรกอำนาจแสดงทัศนะเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า "ผลกระทบหรือเป้าหมายสุดท้ายของการร่วมมือกับบรรษัทบุหรี่คืออะไร หากมีผลกระทบต่อชีวิต สุขภาพของประชาชนและเยาวชน จำนวน 42,000 คน / ปีที่กลายเป็นผู้ติดบุหรี่ จะเป็นการร่วมมือที่อยู่บนเกียรติยศ ชื่อเสียงหรือไม่ถ้าหากคิดว่าความร่วมมือกับบรรษัทบุหรี่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับสุขภาพของประชาชนโดยตรง วิธีคิดแยกส่วนเช่นนี้ถูกต้องหรือไม่"[92]

ในทศวรรษ 2540 อำนาจ เย็นสบาย ยังเขียนบทวิจารณ์แสดงจุดยืนต่อต้านบริษัทบุหรี่ที่มาสนับสนุนศิลปะ เขาเข้าร่วมเป็นกรรมการของมูลนิธิรณรงค์เพื่อการไม่สูบบุหรี่ ทั้งยังทำกิจกรรมเคลื่อนไหวรณรงค์กับภาคศิลปินในประเด็น "ศิลปะปลอด (บริษัท) บุหรี่"[93] อย่างต่อเนื่อง แม้ภายหลังบริษัทฟิลิป มอร์ริส "จะเลิกจัดการประกวดศิลปกรรมนี้เฉพาะในประเทศไทยไปในช่วง

---

[90] "ผิดหรือถูก ม.ศิลปากรทำลายชาติร่วมมือกับ บ.บุหรี่ประกวดศิลปะ," สยามโพสต์ (ฉบับวันอังคารที่ 23 สิงหาคม พ.ศ. 2537), หน้า 12.

[91] อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

[92] หทัย ชิตานนท์, การอุปถัมภ์รายการศิลปวัฒนธรรมโดย บรรษัทบุหรี่ข้ามชาติ, หน้า 118.

[93] การเคลื่อนไหวของ อำนาจ เย็นสบาย ที่ชัดเจนในกลางทศวรรษ 2540 คือ การร่วมมือกับศิลปินรุ่นใหม่และนักวิชาการศิลปะเพื่อก่อตั้ง "เครือข่ายศิลปินเพื่อศิลปะปลอด (บริษัท) บุหรี่" องค์กรนี้ไม่ปฏิเสธศิลปินที่สูบบุหรี่และไม่มองผู้สูบบุหรี่ว่าเป็นศัตรู แต่รณรงค์ให้ข้อมูลแก่ศิลปินให้เท่าทันการอุปถัมภ์ของบริษัทบุหรี่ที่แทรกแฝงการโฆษณาสินค้าที่ทำลายสุขภาพของประชาชนและเยาวชน ดูรายละเอียดการก่อตั้งเครือข่ายและกิจกรรมการเคลื่อนไหวเพิ่มเติมใน, สิทธิธรรม โรหิตะสุข, ศิลปะ: ก้าวที่พ้นผ่านจากม่านควัน (กรุงเทพฯ: มูลนิธิรณรงค์เพื่อการไม่สูบบุหรี่, 2553).

กลางทศวรรษ 2540"[94] แต่เหลือไว้เพียงการมอบทุนการศึกษาและทุนการทำงานสร้างสรรค์ให้แก่นักศึกษาศิลปะที่มีผลงานโดดเด่นจากสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศ โดยร่วมมือกับ "มูลนิธิรัฐบุรุษพลเอกเปรม ติณสูลานนท์" เป็นประจำทุกปีจนถึงปัจจุบัน

นอกจากบริษัทบุหรี่ข้ามชาติแล้วยังพบกรณีที่ใกล้เคียงกันคือ มีกลุ่มธุรกิจผู้ผลิตสินค้าประเภทเครื่องดื่มแอลกอฮอล์เคยเข้าร่วมสนับสนุนการประกวดศิลปกรรมด้วย ดังกรณี บริษัท คลอสเตอร์ บริวเวอร์รี่ จำกัด (Kloster Brewery) และบริษัท บุญรอด บริวเวอร์รี่ จำกัด (Boonrawd Brewery) แต่กรณีนี้กลับไม่พบว่ามีการต่อต้านใดๆ จากองค์กรด้านสุขภาพ สาเหตุส่วนหนึ่งน่าจะมาจากพวกเขาจัดประกวดศิลปะของนักเรียนเพื่อร่วมฉลองเนื่องในวโรกาสครบรอบ 50 ปีแห่งการครองสิริราชสมบัติของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและยังเน้นสิ่งที่สอดคล้องกับนโยบายของรัฐนั่นคือ "การเชิดชูความเป็นไทย" กรณีของบริษัท บุญรอด ที่จัดประกวดศิลปกรรมของนักเรียนและประชาชนทั่วไปเนื่องในโอกาสครบรอบ 65 ปีของบริษัท โดยใช้หัวข้อว่า "มอง 65 ปี สิงห์ ผ่านงานศิลปะสำหรับนักเรียนและประชาชน" ผู้จัดเน้นให้ความสำคัญกับงานในรูปแบบศิลปะไทยแบบประเพณีและสนับสนุน "ภาพลักษณ์ของเบียร์สิงห์ในฐานะผลิตภัณฑ์ของคนไทย รางวัลของนักเรียนคือ 70,000 , 50,000 และ 30,000 บาท ขณะที่รางวัลสำหรับประชาชนทั่วไปคือ 100,000, 50,000 และ 30,000 บาท"[95] กรณีของบริษัท บุญรอด สะท้อนอีกด้านหนึ่งของธุรกิจที่ผลิตสินค้าอันขัดกับนโยบายด้านสุขภาพของรัฐที่สามารถจัดประกวดได้อย่างราบรื่นด้วยการร่วมมือหรือเชิดชูสิ่งที่สอดคล้องกับนโยบายของรัฐและสถาบันหลักของชาติ ซึ่งนอกจากจะช่วยประชาสัมพันธ์องค์กรแล้วยังกลายเป็นเกราะป้องกันการถูกต่อต้านจากองค์กรด้านสุขภาพต่างๆ อีกด้วย ถึงกระนั้น เกราะป้องกันภาคเอกชนที่จะทำให้การประกวดของตนได้รับการยอมรับนอกจากจะเน้นการกำหนดเนื้อหาเชิดชูนโยบายหรือสถาบันหลักที่สำคัญของรัฐแล้ว ยังหมายรวม

---

[94] ในทศวรรษ 2540 การประกวดศิลปกรรมของบริษัทฟิลิป มอร์ริส ยังได้รับการต่อต้านจากองค์กรด้านสาธารณสุขและเครือข่ายศิลปินเพื่อศิลปะปลอด (บริษัท) บุหรี่ ที่จัดกิจกรรมคู่ขนานเชิงวิพากษ์ขณะที่มีการจัดนิทรรศการผลงานของการประกวด แกนนำสายสาธารณสุขอย่างนายแพทย์หทัย ชิตานนท์ ถึงกับเคยยืนถือป้ายประท้วงหน้าสถานที่แสดงงานของการประกวด ข้อมูลจากมูลนิธิรณรงค์เพื่อการไม่สูบบุหรี่ชี้แจงว่า การตัดสินใจเลิกประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยของบริษัทนี้ส่วนหนึ่งมาจากแรงกดดันจากการคัดค้านที่เริ่มขยายสู่ระดับนานาชาติ ขณะเดียวกัน การมอบทุนการศึกษาที่ร่วมกับองค์กรภายใต้ชื่อบุคคลระดับสูงของประเทศดูจะเป็นกลยุทธ์ที่เผชิญกับแรงกดดันน้อยกว่า.

[95] Virginia Henderson, The Social production of art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998, pp.164-165.

ไปถึงการมี “บุคคลระดับสูง” ของสังคมมามีส่วนร่วมในงานเพื่อใช้สถานะทางสังคมเป็นตราประทับรับรองให้เกิดความน่าเชื่อถือได้อีกชั้นหนึ่งด้วย

6.2 การประกวดศิลปกรรมของเอกชนกับความเชื่อมโยงต่อบุคคลระดับสูงในสังคม

การมีความร่วมมือกับมูลนิธิรัฐบุรุษ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ของบริษัท ฟิลิป มอร์ริส มิใช่เรื่องที่น่าประหลาดใจหรือแตกต่างจากบริษัทอื่นนัก เพราะการมีความเชื่อมโยงกับพระบรมวงศานุวงศ์ บุคคลระดับสูงในรัฐบาลหรือบุคคลที่ใกล้ชิดกับสถาบันพระมหากษัตริย์ล้วนแต่เป็นสิ่งที่ปรากฏในการจัดประกวดของบริษัทเอกชนและธนาคารพาณิชย์ของไทยแทบทั้งสิ้น ในแง่ของกรรมการกรณีที่เห็นชัดที่สุดคือ การเชิญเจ้านายชั้นสูงผู้รักงานศิลปะมาเป็นประธานคณะกรรมการตัดสินหรือกรรมการ ดังกรณีของ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ ซึ่งทำหน้าที่นี้ให้แก่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายปี รวมถึงการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย การประกวดศิลปกรรม ปตท. การประกวดจิตรกรรมของพานาโซนิค และการประกวดศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต

พระบรมวงศานุวงศ์ เจ้านายชั้นสูง บุคคลระดับสูงของรัฐบาล และองคมนตรียังได้รับเชิญจากบริษัทและธนาคารพาณิชย์ให้ทำหน้าที่เป็น “องค์ประธานมอบรางวัลและเปิดนิทรรศการผลงานจากการประกวด” อยู่เสมอ เห็นได้จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ในการประกวดครั้งที่ 1-3 (พ.ศ. 2517-2520) ได้เชิญ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ในฐานะที่เป็นประธานมูลนิธิหอศิลป์ พีระศรี ในการประกวดครั้งที่ 4-5 ได้เชิญ บุญชู โรจนเสถียร กรรมการผู้จัดการใหญ่ของธนาคารกรุงเทพ หลังจากนั้นน่าสนใจว่า ตั้งแต่ครั้งที่ 6-19 (พ.ศ. 2525 – 2538) องค์ประธานมอบรางวัลและเปิดนิทรรศการของการประกวดนี้คือ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ จะมียกเว้นเพียงการประกวดครั้งที่ 15 พ.ศ. 2534 ที่ทรงโปรดให้พระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าพัชรกิติยาภา รวมถึงในการประกวดครั้งที่ 17 พ.ศ. 2536 ที่ทรงโปรดให้ ฯพณฯ นายธานินทร์ กรัยวิเชียร องคมนตรี เป็นผู้แทนพระองค์

ด้านการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย ในช่วงแรกได้เชิญ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร เป็นองค์ประธานในฐานะที่เป็นผู้บริหารหอศิลป์ พีระศรี หนึ่งในองค์กรร่วมจัดด้วย ต่อมาใน พ.ศ. 2535 ได้เชิญ พล.อ.ต.กำธน สินธวานนท์ (ยศในขณะนั้น) เป็นองค์ประธาน และใน พ.ศ. 2538 ได้เชิญ พล.อ.อ.สิทธิ เศวตศิลา องคมนตรี เป็นองค์ประธาน ทั้งนี้ยังมีการเปิดเผยรายพระนามและรายชื่อของคณะกรรมการที่ปรึกษาการประกวดในแต่ละปี ปรากฏว่า

กรรมการที่ปรึกษาเกือบทั้งหมดเป็นผู้มีความใกล้ชิดกับสถาบันพระมหากษัตริย์ รัฐบาลหรือ แวดวงราชการและการศึกษาทั้งสิ้น อาทิ ม.จ.สุภัทรดิส ดิสกุล ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค คุณหญิงนงเยาว์ ชัยเสรี นายสัญญา ธรรมศักดิ์ นายเกษม วัฒนชัย นายทรงศักดิ์ ศรีกาฬสินธุ์ นายกำธน สินธวานนท์ นายทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา นางไขศรี ศรีอรุณ นายประกอบ หุตะสิงห์ นางวรุณยุพา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา เป็นต้น[96]

ธนาคารกสิกรไทยได้ทำงานใกล้ชิดกับบุคคลระดับสูงในรัฐบาลและแวดวงสังคมมากขึ้น จากการเป็นองค์กรที่จัดการประกวดพิเศษในวโรกาสของการ “เฉลิมพระเกียรติ” ส่วนการประกวดจิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิคครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2538 ได้เชิญ “พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุขุมาภินันท์” พระโอรสในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจและหม่อมสมพันธ์ บริพัตร ณ อยุธยา เสด็จเป็นองค์ประธานเปิด ด้านบริษัทโตชิบา ประเทศไทย จำกัด ผู้จัดประกวดศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิตได้เชิญ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ องคมนตรีและรัฐบุรุษ เป็นองค์ประธานมอบรางวัลและเปิดนิทรรศการทุกครั้งในช่วงทศวรรษ 2530[97] ไม่ต่างจากการประกวดศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งประเทศไทยและอาเซียนของบริษัท ฟิลิป มอร์ริส ซึ่งได้เชิญพลเอกเปรมมาเป็นองค์ประธานมอบรางวัลและเปิดนิทรรศการทุกครั้งที่จัดประกวดเช่นกัน ต่อมามูลนิธิรัฐบุรุษพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ยังร่วมมือกับบริษัทฟิลิป มอร์ริส อย่างใกล้ชิดในการมอบ “ทุนสร้างสรรค์มูลนิธิรัฐบุรุษ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์” ให้แก่นักศึกษาศิลปะผู้มีผลงานโดดเด่นทุกปีแม้การประกวดศิลปกรรมจะยกเลิกไปแล้วก็ตาม

การเชิญบุคคลระดับสูงในวงสังคมมาเป็นองค์ประธานมอบรางวัล เปิดนิทรรศการหรือกรรมการ ปฏิเสธมิได้ว่า ส่งผลให้การประกวดศิลปกรรมของเอกชนได้รับการยอมรับจากแวดวงศิลปะและสังคมวงกว้าง ตลอดจนสร้างภาพลักษณ์อันดีให้แก่องค์กรมากขึ้น ทั้งยังผลกลายเป็นเวทีที่จะสร้างต้นทุนด้านชื่อเสียงให้แก่ศิลปิน หากได้รางวัลหรือได้ร่วมแสดงผลงานอย่างต่อเนื่อง

---

[96] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน พิษณุ ศุภนิมิตร, “รายพระนามและรายชื่อคณะกรรมการที่ปรึกษา,” ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย , หน้า 289.

[97] ข้อมูลผู้เป็นองค์ประธานเปิดนิทรรศการศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิตของบริษัท โตชิบา นี้ มาจาก หอศิลป์เจ้าฟ้า 25 ปี: รายงานการดำเนินงานประจำปี พ.ศ. 2542 (กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป สำนักโบราณคดี และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2542).

6.3 คณะกรรมการตัดสินผลงานในการประกวดศิลปกรรมของเอกชน

รูปแบบการตัดสินผลงาน รางวัล และการจัดนิทรรศการของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นต้นแบบให้กับการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดยกลุ่มธุรกิจเอกชนด้วย ต้นแบบเช่นนี้มิได้มีความต่อเนื่องแต่เพียงด้านรูปแบบเท่านั้น แต่ยังกลายเป็นต้นแบบที่ผู้นำมาใช้ภายหลังอย่างภาคธุรกิจเอกชนไม่สามารถสลัดพ้นจากปัญหาที่สั่งสมมาอย่างยาวนาน นั่นคือ ปัญหาที่มาและการผูกขาดของคณะกรรมการตัดสินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติสู่การประกวดของภาคเอกชน

เมื่อพิจารณาจากภาพรวมในหลักฐานของการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ ย้อนหลังไปเฉพาะครั้งที่ 1- 19 คือในระหว่าง พ.ศ. 2517–พ.ศ. 2538 คณะกรรมการตัดสินส่วนใหญ่ยังคงเป็นผู้ที่ทำหน้าที่กรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติด้วย กรณีที่เห็นได้ชัดคือ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ เจ้านายผู้รักการทำงานศิลปะ ส่งผลงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนได้เหรียญรางวัลหลายครั้ง ม.จ.การวิกเริ่มรับตำแหน่งเป็นคณะกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างต่อเนื่องทุกปีตั้งแต่ พ.ศ. 2507 จนถึง พ.ศ. 2523 นอกจากนี้บางปี อาทิ พ.ศ. 2523 2526 และ 2527 ม.จ.การวิกยังเป็นประธานคณะกรรมการด้วย มีบางปีเท่านั้นที่ ม.จ.การวิกเว้นจากการทำหน้าที่กรรมการ โดยเฉพาะช่วงที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติโดนวิจารณ์เรื่องปัญหาความไม่ยุติธรรมจากการผูกขาดคณะกรรมการ เช่น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 เป็นต้น ขณะที่เป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ม.จ.การวิกยังรับเป็นกรรมการตัดสินในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงต่อเนื่องทุกครั้งตั้งแต่ พ.ศ. 2517 – 2538 นอกจากนี้ยังรับเป็นประธานคณะกรรมการตัดสินให้แก่การประกวดศิลปกรรมของภาคเอกชนและภาครัฐอีกหลายแห่ง อาทิ การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย การประกวดศิลปกรรม ปตท. การประกวดศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิตของบริษัท โตชิบา และการประกวดจิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค ปฏิเสธมิได้ว่า ด้วยเพราะเป็นบุคคลระดับสูงในสังคมที่ทุ่มเทด้านศิลปะอย่างจริงจัง ประกอบกับมีประสบการณ์เคยได้รางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนได้รับการยอมรับในแวดวงศิลปะวงกว้าง ส่งผลให้ ม.จ.การวิกเป็นกรรมการตัดสินผลงานศิลปกรรมที่มี “งานชุก” หลายงานต่อปี

กรรมการตัดสินผลงานทั้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงส่วนหนึ่งยังมาจากกลุ่ม “ศิลปินชั้นเยี่ยม” จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ อาทิ มีเชียม ยิบอินซอย เป็นกรรมการในจิตรกรรมบัวหลวงอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2517 – 2526 ในระหว่างนี้เว้นเพียง 1 ปี คือ พ.ศ. 2524 ปีเดียวกับที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 เกิดกรณีความ

ขัดแย้งอย่างหนัก เช่นเดียวกับ ชลูด นิ่มเสมอ ในเวทีจิตรกรรมบัวหลวง ชลูดเป็นคณะกรรมการต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ.2517-2538 เว้นเพียง พ.ศ. 2524 เช่นกัน ต่างจาก สวัสดิ์ ตันติสุข ซึ่งทำหน้าที่เป็นกรรมการในจิตรกรรมบัวหลวงต่อเนื่องทุกปี ตั้งแต่ พ.ศ.2517 – 2538 ปรีชา เถาทอง เริ่มเป็นกรรมการตั้งแต่ พ.ศ. 2522 ต่อเนื่องทุกปีจนถึง พ.ศ. 2538 ศิลปินชั้นเยี่ยมบางคนยังเคยเข้าร่วมเป็นกรรมการในงานจิตรกรรมบัวหลวงบ้าง แต่ไม่ได้สม่ำเสมอทุกครั้งไป อาทิ เฟื้อ หริพิทักษ์ ประหยัด พงษ์ดำ และอิทธิพล ตั้งโฉลก

การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงยังได้เชิญศิลปินและนักวิชาการที่มีชื่อเสียง ผู้ล้วนเคยเป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไม่มากก็น้อยครั้งมาร่วมเป็นกรรมการด้วย อาทิ เฉลิม นาคีรักษ์ ถวัลย์ ดัชนี ดำรง วงศ์อุปราช กำจร สุนพงษ์ศรี ประยูร อุลุชาฎะ อวบ สาณะเสน ทรงคุณ อัตถากร พิริยะ ไกรฤกษ์ ประเทือง เอมเจริญ บัณจบ พลาวงศ์ วิรุณ ตั้งเจริญ และ อภินันท์ โปษยานนท์ เป็นต้น เฉพาะการประกวดจำนวน 19 ครั้ง (พ.ศ. 2517 – 2538) มีผู้ที่ไม่เคยเป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเพียงไม่กี่คน อาทิ ชัยณรงค์ เจริญพาณิชย์กุล ทำเนียบ เชื้อวิวัฒน์ ธนะชัย อุดมธนพัฒน์ และสำเริง พันธุ์สนิท ที่น่าสนใจคือ การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงให้ความสำคัญกับการชูประเด็นเรื่องศิลปะไทยแบบประเพณีมากจึงเชิญผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านเข้ามาร่วมเป็นกรรมการตัดสินด้วย ผู้หนึ่งที่สำคัญมากคือ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (พ.ศ. 2476 – ปัจจุบัน) นักประวัติศาสตร์ศิลปะผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทย โดยเฉพาะในศิลปะแบบประเพณีและวิวัฒนาการของจิตรกรรมไทยสมัยโบราณจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ จุลทัศน์เริ่มต้นเป็นอาจารย์ในคณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จากนั้นได้ย้ายไปเป็นอาจารย์สอนที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรจนเกษียณอายุราชการ แม้จุลทัศน์จะไม่ได้เป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แต่การเชิญเขามาร่วมเป็นกรรมการในเวทีจิตรกรรมบัวหลวงทุกปีตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 – ปลายทศวรรษ 2530 เป็นสิ่งยืนยันได้ถึงการให้ความสำคัญกับการคัดสรรผลงานที่โดดเด่นและถูกต้องตามหลักวิชาการของศิลปะไทยแบบประเพณี เช่นเดียวกับการประกวดจิตรกรรมไทยของธนาคารนครธนใน พ.ศ.2536 ซึ่งได้เชิญจุลทัศน์เป็นกรรมการตัดสินในผลงานประเภทเดียวกัน

ข้อเท็จจริงที่กรรมการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติส่วนหนึ่งเป็นคนกลุ่มเดียวกับกรรมการในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง รวมถึงการประกวดอื่นของเอกชนหลายแห่งช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 – ทศวรรษ 2530 หลีกไม่พ้นที่จะกล่าวว่าการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยยังคงอยู่ภายใต้อิทธิพลของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและมหาวิทยาลัยศิลปากร

วิรุณ ตั้งเจริญ นักประวัติศาสตร์ศิลปะ นักวิจารณ์ศิลปะ และศิลปินจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒเป็นผู้หนึ่งที่วิจารณ์การอุปถัมภ์ศิลปะโดยธนาคารพาณิชย์อย่างมาก

ใน พ.ศ.2522 วิรุณเขียนบทวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์ ตะวันออกปริทัศน์ ฉบับวันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2522 ยืนยันถึงการที่ธนาคาร ภาคธุรกิจเอกชน รวมถึงหน่วยงานราชการที่ต้องการจะสนับสนุนศิลปกรรมจะต้องตระหนักถึงปัญหาการผูกขาดคณะกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและแก้ปัญหาเพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการประท้วงไม่ยอมส่งผลงานเข้าร่วมประกวดของศิลปินขึ้นอีก วิรุณมีข้อเสนอโดยเน้นที่ธนาคารกรุงเทพว่า “ไหน ๆ ก็เชียร์ธนาคารกันมาถึงเพียงนี้แล้วก็อยากถามธนาคารกรุงเทพเสียครั้งนี้ว่า การแสดงศิลปกรรมบัวหลวงที่จะถึงในเร็ววันนี้นั้น หลักการต่างๆ ที่เสนอมาถ้าเป็นประโยชน์ต่อวงการศิลปะต่อประชาชนและต่อธนาคารแล้ว ท่านจะไม่ลองหันกลับมาทบทวนเพื่อการปรับปรุงแก้ไขกันบ้างหรือ”[98] ใน พ.ศ. 2523 วิรุณยังตอกย้ำข้อเสนอที่มีต่อเรื่องการผูกขาดกรรมการในการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ว่า

> สิ่งที่ท้วงติงกันมากก็เหมือนจะเป็นกลุ่มกรรมการตัดสินที่ออกจะเป็นผู้คนกลุ่มเดียววงการเดียวที่มีความคิดผูกขาดในรูปแบบหนึ่ง ซ้ำร้ายกรรมการกลุ่มเดียวกันนี้ก็ยังวนเวียนไปเกือบทุกครั้งทุกที่อีกด้วย...ธนาคารพาณิชย์ก็น่าจะได้เสาะหากรรมการจากหลายกลุ่มแนวคิด...ผลจากกรรมการกลุ่มเดียวพวกเดียวก็มีประจักษ์พยานเด่นชัด คือ คนไปร่วมเปิดงาน คนดู ศิลปินที่ได้รับรางวัลดูซ้ำหน้าอยู่ในกลุ่มเล็กๆ มีรางวัลไว้ก็เหมือนเตรียมการแบ่งกันใช้ ถ้ามองในอีกมุมหนึ่งก็อาจจะเหมือนผู้คนกลุ่มเดียวหาทางดึงเงินจากธนาคารมาใช้ ผู้ได้รับรางวัลก็มักจะเป็นลูกศิษย์ลูกหาของกรรมการ มีรูปแบบและแนวคิดคล้อยตามกันอยู่ในขอบเขตจำกัด งานของศิลปินบางคนดูซ้ำซากจำเจเหมือนงานฝีมือเครื่องจักรสาน ก็ได้รางวัลแล้วรางวัลอีก[99]

ถึงกระนั้นต้องยอมรับว่ามูลนิธิธนาคารกรุงเทพได้พยายามสรรหากรรมการที่มาจากสถาบันการศึกษาที่หลากหลาย หลายคนแม้จะเคยเป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติแต่ก็สอนอยู่นอกรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร อาทิ พิริยะ ไกรฤกษ์ อภินันท์ โปษยานนท์ หรือภายหลังในช่วงพ.ศ. 2535 – 2538 วิรุณ ตั้งเจริญ ก็ได้รับเชิญเข้ามาร่วมเป็นกรรมการตัดสินด้วย ในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 8 พ.ศ. 2527 ธนาคารกรุงเทพได้พยายามเปลี่ยนวิธีการสรรหา

---

[98] วิรุณ ตั้งเจริญ, ทัศนะวิจารณ์ (กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2529), หน้า 199.

[99] เรื่องเดียวกัน, หน้า 206-207.

คณะกรรมการตัดสิน หลังจากตั้งแต่ พ.ศ. 2517 ใช้ “วิธีการปรึกษาจากศิลปินบางกลุ่ม”[100] มาเป็นการส่งแบบฟอร์มไปยังศิลปินที่ธนาคารมีรายชื่ออยู่และให้ลงคะแนนเลือกคณะกรรมการ แต่วิธีการนี้ถูกวิจารณ์ว่า “ส่งแบบฟอร์มให้เฉพาะกลุ่มศิลปินที่ธนาคารมีรายชื่อ (คงไม่เกิน 300 คน) เพราะกลุ่มเป้าหมายที่ธนาคารมองเห็นนั้น มีเฉพาะกลุ่มศิลปินดังกล่าว และมีจำนวนน้อย ศิลปินทุกคนได้รับแบบฟอร์มสรรหากรรมการอย่างทั่วหรือไม่?”[101] วิธีการนี้ไม่เป็นที่เปิดเผยว่าได้รับความสำเร็จหรือไม่ แต่หากพิจารณาจากรายชื่อของคณะกรรมการตัดสินในการประกวดครั้งนั้นจะพบว่าไม่ได้แตกต่างไปจากเดิมเสียเท่าไหร่[102]

ขณะที่การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยซึ่งมีองค์กรร่วมจัด 3 องค์กร คือ ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย มูลนิธิหอศิลป พีระศรี และธนาคารกสิกรไทย ปรากฏว่ามีกรรมการตัดสินที่ไม่แตกต่างจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงมากนัก คณะกรรมการส่วนใหญ่มาจากองค์กรสำคัญ คือ ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย คณะกรรมการของศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทยโดยส่วนใหญ่แล้วยังคงต่อเนื่องมาจากยุคที่ศิลป พีระศรี เป็นประธานในช่วง พ.ศ. 2500 กล่าวคือ เป็นลูกศิษย์ของศิลป โดยคณะกรรมการชุด 3 ซึ่งจัดตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2520 นั้น มีเซียม ยิบอินซอย เป็นประธาน และ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ เป็นรองประธาน ส่วนกรรมการที่เหลือทั้งหมดมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรทั้งสิ้น มีทั้งกลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยมและกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ[103]

ในทศวรรษ 2520 คณะกรรมการสมาคมที่กล่าวมานี้บางคน อาทิ ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ มีเซียม ยิบอินซอย ชลูด นิ่มเสมอ สวัสดิ์ ตันติสุข และอิทธิพล ตั้งโฉลก ทำหน้าที่เป็นกรรมการตัดสินผลงานการประกวดศิลปกรรมถึง 3 เวทีในปีเดียวกัน คือ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ การ

---

[100] ไพร สบัดใบ (นามปากกา), “จิตรกรรมบัวหลวงและวิธีการสรรหากรรมการตัดสิน,” สยามรัฐ (ฉบับวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2526), หน้า 9.

[101] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

[102] คณะกรรมการตัดสินผลงานในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 8 พ.ศ. 2527 ประกอบด้วย มจ. การวิก จักรพันธุ์ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ชลูด นิ่มเสมอ ถวัลย์ ดัชนี ประยูร อุลุชาฎะ ปรีชา เถาทอง เฟื้อ หริพิทักษ์ สวัสดิ์ ตันติสุข และอวบ สาณะเสน อ้างจาก, บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช, หน้า 303.

[103] ประกอบด้วย ชลูด นิ่มเสมอ สวัสดิ์ ตันติสุข อิทธิพล ตั้งโฉลก กลุ่มผู้ที่จบจากมหาวิทยาลัยศิลปากร คือ ธงชัย รักปทุม มาโนช กงกะนันท์ พีระ พัฒนะพีระเดช นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน วิโรจน์ เจียม จิราวัฒน์ พิษณุ ศุภนิมิตร กัญญา เอ็งเจริญอมร, อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 50.

ประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ และการประกวดศิลปกรรมของธนาคารกสิกรไทย ซึ่งเป็นเวทีใหม่ล่าสุดขณะนั้น จนเมื่อเวทีการประกวดเพิ่มมากขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2520 – ทศวรรษ 2530 ผู้ที่กล่าวชื่อมาบางคนได้รับเชิญเป็นกรรมการตัดสินในการประกวดมากกว่า 3 เวทีขึ้นไป เรื่องนี้สะท้อนได้ถึงบทบาทของศิลปินชั้นเยี่ยมและบทบาทของ “ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย” สมาคมนี้สามารถรวมศิลปินชั้นเยี่ยมหลายคนเข้าเป็นคณะกรรมการสมาคม ซึ่งต้องยอมรับว่าสมาคมนี้เป็นองค์กรเก่าแก่และยังเป็นภาพตัวแทนสะท้อนถึงตัวของผู้ริเริ่มคือ ศิลป พีระศรี ไม่แตกต่างอะไรกับมหาวิทยาลัยศิลปากรเช่นกัน

การประกวดศิลปกรรมของธนาคารกสิกรไทยสามารถสะท้อนได้ถึงสถานะของกรรมการที่มีความหลากหลายซ้อนอยู่ในตัวคนๆ เดียว เห็นได้จากศิลปินชั้นเยี่ยมที่เป็นกรรมการถึง 3 เวทีต่อปีในช่วงปลายทศวรรษ 2510- ทศวรรษ 2520 ดังกรณีของ ชลูด นิ่มเสมอ สวัสดิ์ ตันติสุข และอิทธิพล ตั้งโฉลก เรื่องนี้อธิบายได้ว่า อาจเป็นเพราะพวกเขาเป็นกรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเพราะเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมจึงเป็นโดยสิทธิ เป็นกรรมการการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงเพราะได้รับเชิญในฐานะผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ และเป็นกรรมการการประกวดศิลปกรรมของธนาคารกสิกรไทย เพราะเป็นกรรมการของศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทยที่ร่วมจัด รวมถึงในทศวรรษ 2530 ภาครัฐและเอกชนส่วนใหญ่จัดประกวดโดยทำความร่วมมืออย่างเป็นทางการกับมหาวิทยาลัยศิลปากร ดังในกรณีการประกวดศิลปกรรม ปตท. การประกวดศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต(โตชิบ้า) และการประกวดจิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค หรือแม้แต่การประกวดจิตรกรรมไทยในวาระพิเศษครบ 60 ปี ของธนาคารนครธน ส่งผลให้ศิลปินชั้นเยี่ยมบางคนรวมถึงกรรมการจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและอาจารย์จากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรหลายคนได้เป็นกรรมการตัดสินในเวทีเหล่านั้นด้วย

คณะกรรมการตัดสินงานในการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยคนอื่นที่ไม่ได้เป็นกรรมการของศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทยหลายคนอยู่ในฐานะศิลปินชั้นเยี่ยม อาทิ เฟื้อ หริพิทักษ์ ปรีชา เถาทอง เดชา วราชุน ซึ่งเป็นกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเช่นกัน ขณะที่ผู้เคยเป็นกรรมการจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกหลายคนเข้าร่วมด้วย อาทิ นฤมล โชติเวช อิทธิ คงคากุล พิษณุ ศุภนิมิตร ที่น่าสนใจคือธนาคารกสิกรไทยได้เชิญกรรมการจากสายอาชีพอื่นทางศิลปะเข้าร่วมด้วย ทางสายมัณฑนากรคือ ม.ร.ว.ภวรี สุชีวะ และวิภาวดี พัฒนพงษ์พิบูลย์ สายสถาปนิกคือ ม.ล.ตรีทศยุทธ เทวกุล ผู้ออกแบบหอศิลป พีระศรี

ในจำนวนนี้บางคนเป็นศิลปินชื่อดังอย่าง ถวัลย์ ดัชนี หรือนักวิชาการศิลปะชื่อดังอย่าง พิริยะ ไกรฤกษ์ และประยูร อุลุชาฎะ ซึ่งเป็นกรรมการทั้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จิตรกรรมบัว

หลวงและเวทีของธนาคารกสิกรไทยด้วย ข้อมูลโดยสังเขปเหล่านี้สะท้อนถึงเครือข่ายของกรรมการตัดสินในช่วงทศวรรษ 2520 – ทศวรรษ 2530 ที่จำกัดอยู่ในแวดวงที่คับแคบ ทั้งยังสะท้อนได้ถึงอิทธิพลของมหาวิทยาลัยศิลปากรในฐานะผู้จัดและวางแนวทางของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีการกำหนดเกณฑ์ให้เกิดการยกย่องศิลปินชั้นเยี่ยม จนบุคคลกลุ่มนี้มีบทบาทในวงการศึกษาทางศิลปะ ในสมาคมทางศิลปะ และที่สำคัญคือ มีบทบาทในการคัดสรร ตัดสินรางวัลในการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยที่จัดขึ้นทั้งโดยรัฐและภาคเอกชนอย่างต่อเนื่องด้วย

ปัญหาการผูกขาดกรรมการหรือการเป็นกรรมการตัดสินหลายเวทีประกวดซ้ำซ้อนกัน ถูกวิจารณ์ว่านำไปสู่การสร้างอิทธิพลของกรรมการคนใดคนหนึ่งหรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งที่มีต่อกรรมการคนอื่น รวมไปถึงกรรมการที่มีอายุน้อย เป็นลูกศิษย์หรือเป็นรุ่นน้องอาจมีความเกรงใจ เกรงกลัว และไม่กล้าแสดงความคิดเห็นคัดค้าน ดังที่ ไพร สบัดใบ นักวิจารณ์ศิลปะผู้เสนอให้ยกเลิกการตัดสินงานศิลปะด้วยวิธีการ “ยกมือ” กล่าวไว้ว่า “ปัญหาหนึ่งที่เด่นชัดคือ ปัญหาความเกรงใจ เกรงกลัว ทำให้กรรมการไม่กล้าแสดงความคิดเห็นให้เกิดการโต้แย้งเพื่อสรุปหาข้อดีอย่างถูกต้องเป็นประชาธิปไตย กรรมการบางท่านยึดถือวิธีการเชื่อผู้นำไม่กล้าคัดค้าน เมื่อผู้นำชอบรูปไหนก็เห็นด้วยไปหมด ซึ่งปัญหาดังกล่าวนั้นเกิดเป็นการผูกขาดหรือเกิดเป็นกลุ่มกรรมการมาเฟียขึ้นได้”[104] ไพร สบัดใบ ได้เสนอทางออกในการแก้ปัญหานี้ต่อธนาคารว่าให้ใช้ “วิธีกดปุ่มด้วยเครื่องอิเลคทรอนิกส์แบบที่ประเทศสิงคโปร์ใช้และเป็นที่ยอมรับ วิธีดังกล่าวจะออกมาเป็นการให้คะแนนลับ”[105] แต่จนถึงปัจจุบันยังไม่ปรากฏว่ามีการประกวดศิลปกรรมใดในประเทศไทยใช้วิธีกดปุ่มให้คะแนนลับเช่นนี้เลย

ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 – ทศวรรษ 2520 ต้องกล่าวว่าการประกวดศิลปกรรมของธุรกิจเอกชนยังมิอาจสลัดหลุดพ้นจากสิ่งที่เป็นข้อวิจารณ์ของ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่เคยเสนอไว้โดยสรุปใจความสำคัญได้ว่า การสนับสนุนและรสนิยมทางศิลปกรรมของธนาคารนั้นดีกว่ารัฐบาล แต่เมื่อธนาคารพาณิชย์เข้ามาอุปถัมภ์ศิลปกรรมด้วยการจัดประกวดแล้ว ดูเหมือนจะกระทำในแนวทางที่เดินตามก้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไปติดๆ “เหมือนกับว่าการประกวดศิลปะในรูปแบบของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นสูตรสำเร็จของการสนับสนุนวงการศิลปกรรมกระนั้น ไม่ว่าจะเป็นการให้รางวัล การตัดสินรางวัล รวมทั้งกลุ่มกรรมการที่เป็นอมตะ ซึ่งทั้งนี้และทั้งนั้นธนาคาร

---

[104] ไพร สบัดใบ (นามปากกา), “จิตรกรรมบัวหลวงและวิธีการสรรหากรรมการตัดสิน,” สยามรัฐ (ฉบับวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2526), หน้า 9.

[105] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

พาณิชย์อาจจะเห็นพ้องต้องใจ อาจจะคิดอย่างอื่นไม่ออกหรือเพราะกองเชียร์รอบข้างก็ได้"[106] วิรุณยังเสนอว่า ธนาคารอาจค้นหาแนวทางการอุปถัมภ์ศิลปะแบบใหม่ที่มากไปกว่าการประกวด อาทิ การมอบเงินรายปีให้แก่ศิลปินที่ทำงานดีเด่นและต่อเนื่อง แต่มีเงื่อนไขคือต้องแสดงผลงานเดี่ยว มอบทุนการศึกษาสำหรับนักศึกษาศิลปะ สนับสนุนการเผยแพร่วิชาการศิลปะ มอบทุนการพิมพ์หนังสือศิลปะหรือการสร้างหอศิลปกรรม ฯลฯ[107]

ข้อเสนอของนักวิจารณ์ศิลปะที่หยิบยกมาอาจจะไม่ได้ถูกธนาคารพาณิชย์หยิบมาดำเนินการพัฒนาอย่างเป็นรูปธรรมขณะนั้น แต่หลังจากนั้นในทศวรรษ 2540 ถึงทศวรรษ 2550 ในปัจจุบัน ธนาคารพาณิชย์หลายแห่งเริ่มปรับตัวต่อการอุปถัมภ์วงการศิลปะมากขึ้น ดังเช่น ธนาคารกรุงเทพ แม้จะยังคงรักษาการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงไว้อย่างต่อเนื่อง แต่ปัจจุบันได้เพิ่มกิจกรรมพิเศษมากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการจัดประชันการทำงานศิลปะในหมู่นักศึกษาศิลปะ การเป็นเจ้าภาพจัดนิทรรศการผลงานศิลปนิพนธ์ (Art Thesis) ยอดเยี่ยมประจำปีของนักศึกษาแต่ละสถาบัน เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ในทศวรรษ 2530 ปัญหาการผูกขาดคณะกรรมการตัดสินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและของเอกชนยังมิได้มีการปรับปรุงอย่างจริงจัง ศิลปินบางคนถึงกับสร้างงานศิลปะเพื่อประชดเสียดสีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการเฉพาะและส่งเข้าประกวดใน พ.ศ. 2535 ด้วย ดังกรณี คามิน เลิศชัยประเสริฐ สร้างงานจิตรกรรมสื่อประสมชื่อ "ผมอยากได้รางวัลเหรียญทองครับผม" ศิลปินวาดเส้นเป็นตัวอักษรลงบนกระดาษโดยเขียนข้อความว่า "ผม คามิน เลิศชัยประเสริฐ อยากได้เหรียญทองแห่งชาติบ้างครับ ขอบคุณครับ" ตรงบริเวณด้านล่างของภาพยังมี "รอยเท้า" ประทับไว้อีกด้วย ภาพนี้ได้รับคัดเลือกให้ร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเบื่อหน่ายและไม่มีโอกาสภายใต้กรรมการตัดสินที่ไม่มีความเปลี่ยนแปลงได้อีกทางหนึ่งไม่มากก็น้อย[108]

---

[106] อ้างจาก วิรุณ ตั้งเจริญ, ทัศนะวิจารณ์, หน้า 306-307.

[107] เรื่องเดียวกัน, หน้า 307.

[108] ดูการวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่กล่าวถึงความก้าวหน้าและความล้าหลังในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ได้ใน, ถนอม ชาภักดี, "มองความก้าวหน้าและความล้าหลังของวงการศิลปะในประเทศไทยผ่านการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ," ใน Art Record ปีที่ 1 ฉบับที่ 12/2558 หน้า 52-54.

ภาพประกอบ 30 “ผมอยากได้รางวัลเหรียญทองครับผม” โดย คามิน เลิศชัยประเสริฐ
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 38 พ.ศ. 2535.

ถึงกระนั้น ปัญหานี้กลับไม่ได้ถูกวิพากษ์วิจารณ์หรือสร้างความขัดแย้งให้แก่คนในวงการศิลปะมากนัก ส่วนหนึ่งวิเคราะห์ได้ว่าน่าจะมาจากบทบาทของการประกวดศิลปกรรมต่างๆ ที่ลดความสำคัญและความโดดเด่นลงหลังผ่านช่วงต้นทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา อีกประการที่จะปฏิเสธมิได้คือ การลดจำนวนลงของพื้นที่วิพากษ์วิจารณ์หรือสื่อสารความคิดในแวดวงศิลปะ อาทิ นิตยสารศิลปะที่ลดจำนวนลงอย่างมาก หน้าหนังสือพิมพ์รายวันและรายสัปดาห์มีพื้นที่ให้แก่การวิจารณ์ศิลปะน้อยลงมากหรือไม่มีเลย สาเหตุประการหนึ่งน่าจะมาจากจำนวนของผู้ทำงานเขียนบทวิจารณ์ศิลปะ (ทัศนศิลป์) ในสังคมไทยมีจำนวนน้อยมากและประเด็นการผูกขาดคณะกรรมการในการประกวดเป็นประเด็นปัญหาที่หยุดนิ่งและไม่มีการแก้ไขอย่างจริงจัง.

บทสรุป

ในช่วงปลายทศวรรษ 2510 ต่อเนื่องจนถึงทศวรรษ 2530 กลุ่มธุรกิจเอกชนโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ธนาคารพาณิชย์ได้เข้ามามีบทบาทอุปถัมภ์วงการศิลปะด้วยการเป็นเจ้าภาพจัดประกวดศิลปกรรม ในจำนวนนี้การประกวดศิลปกรรมของธนาคารรายใหญ่สองแห่ง คือ ธนาคารกรุงเทพและธนาคารกสิกรไทยมีบทบาทได้รับการยอมรับจากคนในวงการศิลปะอย่างมาก ทั้งยังส่งอิทธิพลไปสู่ภาคธุรกิจเอกชนอีกจำนวนหนึ่งที่เลือกใช้การประกวดศิลปกรรมเป็นช่องทางประชาสัมพันธ์ภาพลักษณ์องค์กรและเชื่อมต่อองค์กรเข้ากับการประชาสัมพันธ์นโยบายของรัฐ ที่

สำคัญ ความสำเร็จในการประกวดของภาคเอกชนมาจากความพร้อมด้านเศรษฐกิจและการประชาสัมพันธ์ที่มีมากกว่าการประกวดของรัฐ เงินรางวัลที่เพิ่มขึ้นอย่างมากแต่ละปีและโอกาสในการสะสมชื่อเสียงเพื่อให้เป็นที่รู้จักในแวดวงตลาดธุรกิจศิลปะกลายเป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปิน คณาจารย์ และนักศึกษาศิลปะหันมาให้ความสนใจส่งงานเข้าประกวดกับเวทีเหล่านี้ แม้ว่าปัญหาสำคัญคือ การประกวดของเอกชนจะมีรูปแบบ ตลอดจนกลุ่มคณะกรรมการตัดสินที่ยังไม่สามารถสลัดพ้นอิทธิพลจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้อย่างชัดเจนก็ตาม

การประกวดศิลปกรรมของเอกชนหากกำหนดหัวข้อการประกวดเชื่อมโยงเข้ากับนโยบายของรัฐได้ อาทิ การรณรงค์อนุรักษ์ความเป็นไทย การเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ การรักษาสิ่งแวดล้อมหรือการประหยัดพลังงาน ฯลฯ สามารถทำให้การประกวดดำเนินไปได้อย่างราบรื่น ต่างจากกรณีของบริษัทฟิลิป มอริส องค์กรธุรกิจผลิตสินค้ายาสูบที่มีความขัดแย้งในเรื่องกฎหมายจนนำไปสู่ความขัดแย้งระหว่างบุคลากรในวงการศิลปะกับบุคลากรในแวดวงสาธารณสุข รวมถึงเกิดความขัดแย้งระหว่างบุคลากรในแวดวงศิลปะด้วยกันเอง ถึงกระนั้น จุดสำคัญที่ทำให้การประกวดของภาคเอกชนได้รับการยอมรับเชื่อถือจากคนในวงการศิลปะยังมาจากการอาศัยความสัมพันธ์กันระหว่างผู้จัดกับบุคคลระดับสูงในสังคม ทั้งเจ้านายชั้นสูง รวมถึงกลุ่มบุคคลที่อยู่ใกล้ชิดสถาบันพระมหากษัตริย์และรัฐบาลซึ่งเข้ามามีส่วนร่วมกับการประกวดในฐานะที่ปรึกษา ประธานในพิธีมอบรางวัลหรือเปิดนิทรรศการ และบางส่วนได้ร่วมเป็นกรรมการตัดสินผลงานด้วย

ในทศวรรษ 2530 ภาวะเศรษฐกิจที่เติบโตทำให้ประเทศไทยขยายตัวอย่างมากเรื่องการลงทุน โดยเฉพาะการลงทุนในตลาดหลักทรัพย์ ธุรกิจไฟแนนซ์ ธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ มีสถาบันการเงินจำนวนมากดำเนินธุรกิจด้วยการปล่อยเงินกู้เพื่อการลงทุนเงินกู้จำนวนมหาศาลมาจากแหล่งทุนนอกประเทศ เมื่อเศรษฐกิจโลกเกิดการผันผวน ตลาดหลักทรัพย์ในประเทศได้เกิดการปั่นหุ้นจนก่อให้เกิดความวุ่นวายและเข้าสู่ยุคตลาดหุ้นตกต่ำในปลายทศวรรษ 2530 เช่นเดียวกับความล้นเกินของธุรกิจอสังหาริมทรัพย์จนนำไปสู่ภาวะ “อสังหาริมทรัพย์ล้นตลาด”[109] เสริมด้วยปัญหาการไร้ประสิทธิภาพในการกำกับดูแลการทำธุรกรรมทางการเงิน “จนเกิดกรณีอย่างธนาคารกรุงเทพพาณิชย์การหรือการขาดสภาพคล่องของบริษัทเงินทุนเอกธนกิจและธนาคารพาณิชย์ที่ไม่มีประสิทธิภาพในการกำกับดูแลการเงินและการลงทุนจนก่อให้เกิด ‘ลูกหนี้ที่ไม่ก่อให้เกิดรายได้’ (Non Performing Loans, NPL) จำนวนมาก ตลอดจนการล้มไปของสถาบันการเงินอย่าง

---

[109] ดวงกมล โชตนา (บรรณาธิการ), “10 ปี กรุงเทพ ฯ ธุรกิจ: ทศวรรษเศรษฐกิจฟองสบู่ เหลียวหลังแลหน้าพลิกฟื้นประเทศไทย” (กรุงเทพฯ: กรุงเทพธุรกิจ, 2540), หน้า 10-27

‘ไฟแนนซ์’ หลายแห่ง”[110] นำมาสู่วิกฤติเศรษฐกิจ ใน พ.ศ. 2540 หรือ “วิกฤติฟองสบู่แตก” ซึ่งส่งผลไม่น้อยต่อความซบเซาในแวดวงตลาดการค้างานศิลปะ กรณีที่เห็นชัดคือ ใน พ.ศ. 2540 “องค์การเพื่อการปฏิรูประบบสถาบันการเงิน หรือ ปรส. นำผลงานศิลปะที่เป็นทรัพย์สินของบริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ที่ล้มละลายและไม่สามารถฟื้นฟูฐานะได้จำนวน 322 ชิ้น มาจัดนิทรรศการและประมูลต่อผู้สนใจ”[111] สะท้อนว่าลูกค้าผู้ซื้องานศิลปะไปสะสม นอกจากจะเป็นนักสะสมแล้วยังประกอบไปด้วยธุรกิจสถาบันการเงินจำนวนมาก วิกฤตินี้ไม่ได้ทำให้บริษัทเอกชนหรือธนาคารพาณิชย์รายใหญ่อย่าง ธนาคารกรุงเทพ ธนาคารกสิกรไทย โตชิบา พานาโซนิคหรือหน่วยงานของรัฐอย่าง ปตท. เลิกจัดประกวดศิลปกรรม มีเพียงธนาคารกสิกรไทยที่เลิกจัดประกวดศิลปกรรมไปใน พ.ศ. 2544 แต่ไม่ใช่ด้วยสาเหตุจากวิกฤติเศรษฐกิจ อย่างไรก็ตาม ในทศวรรษ 2540 การประกวดศิลปกรรมทั้งแห่งชาติและของเอกชนกลับไม่ได้เป็นพื้นที่สำคัญที่สุดของการแสดงออกทางศิลปะและของการหาโอกาสสร้างชื่อเสียงในหมู่ศิลปินรุ่นใหม่ไปแล้ว

เนื่องจากตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 บริษัทเอกชนบางแห่งอย่างบริษัท ยนตรกิจ จำกัด ผู้นำเข้าและจำหน่ายรถยนต์ BMW ได้ก่อตั้งหอศิลป์ตาดู (TADU) ขึ้นในแหล่งท่องเที่ยวของวัยรุ่นอย่าง RCA (Royal City Avenue) ย่านพระราม 9 เพื่อให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้แสดงผลงานศิลปะเช่นเดียวกับ เกล้ามาศ ยิบอินซอย หลานสาวของมีเซียม ยิบอินซอย ได้เปิดศิลปสถานนาม “อะเบ้าท์ คาเฟท์” (About Café’) ขึ้นที่ย่านเจริญกรุง เน้นแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยที่มีรูปแบบแปลกใหม่หรือศิลปะแนวทดลอง ในทศวรรษ 2540 ยังมีพื้นที่ศิลปะเลือดใหม่ที่เปิดให้ศิลปินทดลองสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลายแนวทาง เช่น ศิลปสถานนาม “Project 304” ดำเนินการโดย กฤติยา กาวีวงศ์ รวมไปถึงร้านอาหาร ร้านหนังสือ หรือผับ (Pub) บาร์เหล้า อีกหลายแห่งที่กระจายตัวในย่านธุรกิจสำคัญของกรุงเทพ ฯ ได้เริ่มเปิดพื้นที่ส่วนหนึ่งให้นักศึกษาศิลปะและศิลปินจำนวนมากมาแสดงผลงานและมีระบบการขายผลงานใกล้เคียงหรือเช่นเดียวกับแกลเลอรี่เอกชน พื้นที่ศิลปะทางเลือกเหล่านี้ไม่ได้เกิดขึ้นแค่ในกรุงเทพมหานคร แต่กระจายตัวไปยังเมืองใหญ่ส่วนภูมิภาคด้วย อาทิ เชียงใหม่ ภูเก็ต เป็นต้น ถึงกระนั้น ในทศวรรษนี้ บริษัทเอกชนบางแห่งยังคงสนใจจัดประกวดศิลปกรรมอยู่ อาทิ บริษัท โนเกีย ประเทศไทยหรือบริษัท ฮิตาชิ ประเทศไทย จำกัด แต่ก็มิอาจสร้างความโดดเด่นทัดเทียมกับเวทีการประกวดของเอกชนดั้งเดิมที่แปรสภาพกลายเป็น “สถาบัน” ที่มีตราประทับรับรองไปแล้วจนในที่สุดต้องล้มเลิกไปในเวลาอันสั้น

---

[110] เรื่องเดียวกัน, หน้า 10-27.

[111] ลักขณา คุณาวิชยานนท์, “ทศวรรษ ที่ 6 พ.ศ.2539-2549,” สูจิบัตรนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9: 6 ทศวรรษศิลปะไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2549), หน้า 158.

สำหรับเอกชนที่เล่นบทเป็น “พระรอง” อย่าง บริษัท เอสโซ่ แสตนดาร์ด ประเทศไทย จำกัด ที่ให้งบสนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างเป็นทางการตั้งแต่ พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา ยังคงยึดพื้นที่นี้ไว้เพื่อประชาสัมพันธ์องค์กรได้อย่างยาวนาน ใน พ.ศ. 2546 “ธนาคารกรุงไทย” (Krung Thai Bank) เริ่มนำเงินมาสนับสนุนการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเช่นกัน โดยถึงกับตั้งรางวัลพิเศษชื่อว่า “รางวัลสนับสนุนจากธนาคารกรุงไทย” เพิ่มเข้ามาในการประกวด ถึงกระนั้นพื้นที่ศิลปะทางเลือกที่มีมากขึ้นทำให้การประกวดศิลปกรรมแง่หนึ่งถูกมองจากคนรุ่นใหม่ว่ามีความหยุดนิ่งและไม่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้สร้างสรรค์อย่างเต็มที่ หากเทียบกับหอศิลป์หรือพื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกที่เปิดให้ศิลปินสร้างสรรค์ได้มากกว่า ทั้งยังมิอาจสลัดข้อกังขาเรื่องมาตรฐานและความยุติธรรมในการตัดสินออกไปได้ จนอาจกล่าวได้ว่า การประกวดศิลปกรรมของรัฐและเอกชนแม้จะยังดำเนินอยู่ในวงการศิลปะไทย แต่มิได้เป็นพื้นที่แสดงศิลปะที่มีบทบาทมากดังเช่นในอดีต หากกลายเป็นเพียงกิจกรรมของวงการศิลปะที่ยังคงเคลื่อนไหวและสืบทอดต่อเนื่องมาจากอดีตเท่านั้น

ในบทต่อไป วิทยานิพนธ์จะอธิบายถึงการขึ้นมามีบทบาทของศิลปะไทยแบบประเพณีและศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติในการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ ปฏิเสธมิได้ว่า การประกวดศิลปกรรมของเอกชนมีส่วนสร้างให้แนวงานศิลปะทั้งสองนี้มีความโดดเด่นและเป็นที่นิยมสร้างในหมู่ศิลปินที่ส่งผลงานประกวดอย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7
จากศิลปะไทยแบบประเพณีสู่ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ ในการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ ปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530

บทนำ

ในทศวรรษ 2490 ศิลป พีระศรีได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลให้ทำหน้าที่ศึกษาค้นคว้าและนำเสนอภาพตัวแทนที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย กรณีที่เห็นได้ชัดคือ กรมศิลปากรสนับสนุนศิลป พีระศรีและลูกศิษย์ค้นคว้าเรื่องจิตรกรรมฝาผนังในโบราณสถาน สนับสนุนการศึกษาเรื่องโบราณคดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะยุคสุโขทัย "อันนับเป็นยุคสมัยทางประวัติศาสตร์แห่งอุดมคติในฐานะที่สุโขทัยเป็นราชอาณาจักรแห่งแรกของชาวไทย งานส่วนนี้รับใช้อุดมการณ์รัฐที่ย้อนกลับมาให้ความสำคัญกับตัวตนรากเหง้า 'ความเป็นไทย' อีกครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนนำไปสู่การปรับปรุงการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยศิลปากร ด้วยการจัดตั้งคณะสถาปัตยกรรมไทยและคณะโบราณคดี ใน พ.ศ. 2498 เพื่อผลิตบุคลากรป้อนกรมศิลปากร"[1]

ทศวรรษนี้เช่นกัน ผลงานศิลปะจำนวนมากในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นภาพวัดภาพทิวทัศน์ชนบทไทย ภาพวิถีชีวิตของชาวบ้านในชนบทที่ผูกพันกับพิธีกรรมหรือประเพณีทางพุทธศาสนา ภาพเหล่านี้กลายเป็นภาพตัวแทนความเป็นไทยที่แสดงถึงความสวยสงบและงดงามในชนบท การประกวดได้รับการเอื้อเฟื้อจากรัฐบาลเป็นอย่างดี ส่วนหนึ่งวิเคราะห์ได้ว่าเป็นเพราะภาพเหล่านี้นอกจากจะไม่ได้แสดงเนื้อหาสนับสนุนอุดมการณ์การเมืองแบบสังคมนิยมที่ขัดแย้งกับรัฐบาลแล้ว ยังสามารถเป็นภาพตัวแทนให้แก่การเผยแพร่แนวคิดเรื่องความเป็นไทยของปัญญาชนฝ่ายรัฐคนสำคัญอย่างพระยาอนุมานราชธนที่ให้ความสำคัญกับการเสนอวาทกรรม "ชนบทไทยนี้ดี" ผ่านงานเขียนเพื่อทัดทานกับกระแสลัทธิคอมมิวนิสต์ที่แพร่ขยายไปยังพื้นที่เขตชนบท[2] ที่สำคัญภาพเหล่านี้ไม่ใช่ภาพไทยแบบประเพณีล้วนดังเช่นที่ปรากฏในศาสนสถาน แต่ยังแสดงถึงการก้าว

---

[1] ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, "ศิลปณานิคม ในนามของศิลป พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย," รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 35 ฉบับที่ 1 (มกราคม – เมษายน 2557), หน้า 200.

[2] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน สายชล สัตยานุรักษ์, พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชน ผู้นิรมิต "ความเป็นไทย" (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), หน้า 140-141.

สู่โลกภายนอก ด้วยการผสานเนื้อหาความเป็นไทยให้เข้ากับรูปแบบอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกได้อย่างลงตัว

กระทั่งในช่วงทศวรรษ 2500 - ทศวรรษ 2510 ประจักษ์ ก้องกีรติ ยังเสนอว่า ภาพของชาวบ้านในชนบทยังถูกแยกออกจากกลุ่มของชาวเมือง งานเขียนของพระยาอนุมานราชธนช่วงนี้สะท้อนว่า ชาวบ้านในชนบทนั้นมี “ปัญญาน้อย” และตอกย้ำการแบ่งแยกชนชั้นโดยเปรียบว่า “คนที่เป็นชั้นตาสีตาสา ยายมียายมา ซึ่งเป็นพวกชาวบ้านร้านถิ่นก็เปรียบได้เป็นเหมือนชั้นฐานเจดีย์”[3] ภาพเช่นนี้ถูกนำเสนอในงานเขียนของปัญญาชนฝ่ายอนุรักษ์และนำสู่การสร้างวาทกรรมว่าชนบทจะต้องได้รับการพัฒนาให้พ้นไปจากความด้อยพัฒนา ปัญญาชนฝ่ายอนุรักษ์นิยมที่เสนอภาพของชนบทเช่นเดียวกับพระยาอนุมานราชธนและมีบทบาทยิ่งในช่วงทศวรรษ 2500 - ทศวรรษ 2510 คือ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ประจักษ์ยังเสนอว่างานของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นำเสนอภาพชาวชนบทในลักษณะแบบชวนฝันที่ “ไม่มีอยู่จริงในอดีต” คือ “สังคมที่ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองกับชาวนาในชนบทเป็นไปอย่างราบรื่นกลมเกลียวปราศจากการขูดรีด ชนชั้นนำมีเมตตากรุณาต่อชนชั้นล่างและชาวนาในชนบทและคนที่มีฐานะต่ำต้อยทั้งหลายต่างมีความสุขและไม่เคยแม้แต่นึกฝันถึงสภาพสังคมที่ไม่มีความเหลื่อมล้ำต่ำสูง…นอกจากนี้ยังเสนอภาพของชาวชนบทในลักษณะที่ภายหลังเรียกกันติดปากว่า โง่-จน-เจ็บ”[4]

อีกด้านหนึ่งภาพลักษณ์ของชนบทที่ถูกถ่ายทอดในงานศิลปะยังคงนำเสนอภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในชนบทโดยเน้นที่ความสงบและสวยงามของทิวทัศน์ ตลอดจนวิถีชีวิตชนบทที่เชื่อมโยงกับพุทธศาสนา ประเพณี หรือพิธีกรรมอย่างชัดเจน ภาพที่มีเนื้อหาแสดงสัญลักษณ์หรือเรื่องราวทางพุทธศาสนาและภาพศิลปะไทยแบบประเพณียังมีบทบาทในสังคมไทยยุคของการพัฒนาด้านเศรษฐกิจและอุตสาหกรรมในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ด้วย กล่าวได้ว่า ผลงานศิลปะที่เสนอภาพลักษณ์ความเป็นไทยผ่านการเน้นย้ำวิถีชีวิตชนบทในแบบชวนฝันและภาพศิลปะนามธรรมที่เน้นการแสดงออกอย่างอิสระของศิลปิน ทั้งสองแนวนี้มีที่ยืนอย่างมากในตลาดการค้างานศิลปะและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงที่สงครามเย็นยังดำเนินอยู่อย่างเข้มข้น

ภาพตัวแทนความเป็นไทยที่มีเนื้อหายึดโยงอยู่กับสถาบันชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์กลายเป็นภาพลักษณ์ที่รัฐบาลไทยช่วงสงครามเย็นให้ความสำคัญโดยนำมาสื่อสารกับประชาชนเพื่อต่อต้านการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์เช่นกัน นอกจากจะช่วยรัฐปลูกฝังประชาชนมิให้ลุ่ม

---

[3] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, การเดินทางของความไม่เสมอภาคในสังคมไทย: ปาฐกถาปรีดี พนมยงค์ ประจำปี พ.ศ. 2557 (กรุงเทพฯ: สถาบันปรีดี พนมยงค์, 2557), หน้า 19-20.

[4] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

หลงในลัทธิคอมมิวนิสต์แล้ว ภาพลักษณ์ความเป็นไทยยังสามารถขายได้จนเป็นที่นิยมในหมู่นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ ทหารหรือเจ้าหน้าที่ที่เข้ามาปฏิบัติงานสร้างฐานทัพ สร้างถนนหรือปฏิบัติการด้านสงครามกับประเทศเพื่อนบ้านด้วยดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ส่วนศิลปะนามธรรมกลายเป็นรูปแบบที่ศิลปินรุ่นใหม่ของไทยพยายามทดลองสร้างสรรค์ให้ก้าวหน้าอย่างตะวันตกและกลายเป็นแนวงานกระแสหลักในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2506 จนถึงปลายทศวรรษ 2510 อย่างไรก็ตาม การที่รัฐบาลทหารของไทยมีนโยบายทางการเมือง การทหาร และเศรษฐกิจที่แสดงจุดยืนในการเดินตามสหรัฐอเมริกาทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์จากขบวนการนักศึกษาปัญญาชน โดยเฉพาะการต่อต้านฐานทัพอเมริกาในไทยที่ชัดเจนว่าตั้งขึ้นเพื่อทำสงครามแทรกแซงกิจการของประเทศเพื่อนบ้าน อาทิ ในประเทศเวียดนามและลาว จนภาพลักษณ์ของประเทศตะวันตกถูกเรียกขานจากสื่อสิ่งพิมพ์ของขบวนการนักศึกษาว่าเป็น “ภัยขาว”[5]

ภาพชนบทที่ถูกปัญญาชนฝ่ายอนุรักษ์นิยมตั้งแต่ทศวรรษ 2490 สร้างจนเป็นวาทกรรมของความด้อยพัฒนาและต้องการการพัฒนาจากเมืองยังส่งผลต่อขบวนการนักศึกษาและปัญญาชนในช่วงต้นทศวรรษ 2510 ที่ให้ความสำคัญอย่างมากกับ “กิจกรรมการพัฒนาชนบท” รวมถึงมีการตั้งองค์กรขึ้นเพื่อสนับสนุนคนรุ่นใหม่เข้าไปพัฒนาพื้นที่ชนบทดังกรณี ดร.ป๋วย อึ๊งภากรณ์ เป็นแกนหลักในการก่อตั้ง “มูลนิธิบูรณะชนบท” ขึ้นใน พ.ศ. 2512 ควบคู่กับกระแสความนิยมการออกค่ายอาสาพัฒนาชนบทของนักศึกษา[6]

แม้ความสนใจในชนบทจะปรากฏในหมู่ปัญญาชน แต่ไม่อาจเทียบได้กับกระแสการพัฒนาจากโลกตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทกับวิถีชีวิตของคนชั้นกลางในสังคมไทย โดยเฉพาะการลงทุนด้านอุตสาหกรรมทั้งในเมืองและชนบทจากทุนต่างชาติจำนวนมาก ผนวกกับกระแสของวัฒนธรรมและศิลปะจากตะวันตกที่หลั่งไหลเข้าสู่การเสพรับของผู้คน อาทิ ภาพยนตร์และเพลงจากอเมริกา การแต่งกาย ฯลฯ สิ่งเหล่านี้สอดคล้องกับแวดวงศิลปะของไทยตั้งแต่กลางทศวรรษ 2500 หรือหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี เป็นต้นมา เมื่อศิลปะนามธรรม กึ่งนามธรรม และ

---

[5] “ภัยขาว” คือ หนังสือเล่มละบาทที่จัดทำขึ้นโดยขบวนการนักศึกษา มี กมล กมลตระกูล เป็นแกนหลักในการทำหนังสือเล่มนี้ เผยแพร่ครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์วันที่ 10 มีนาคม พ.ศ.2514 ภัยขาวมุ่งเปิดโปงนโยบายด้านลบของสหรัฐอเมริกาในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ กล่าวว่า ภัยขาวมีจุดยืนชาตินิยมแบบไทยค่อนข้างแรง ดูเพิ่มเติมใน ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, วรรณกรรมในชีวิต: ชีวิตในวรรณกรรม (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มิ่งมิตร, 2539), หน้า 36-37.

[6] ดูประเด็นนี้เพิ่มเติมใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548), หน้า 96-98.

ศิลปะเหนือจริงที่รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเติบโตเป็นกระแสความนิยมสูงสุดจนศิลปะไทยแบบประเพณีหายไปจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของรัฐอย่างสิ้นเชิง[7]

ในบทนี้ผู้ศึกษาจะอธิบายถึงการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ต่อการเชิดชูภาพลักษณ์ความเป็นไทยให้กลับคืนมามีบทบาทในวงการศิลปะอีกครั้ง ทั้งยังนำไปสู่ความสำเร็จอีกหลายประการที่จะศึกษาว่าส่งผลกระทบด้านใดบ้างต่อวงการศิลปะ ที่น่าสนใจคือ ความสำเร็จของงานศิลปะไทยแบบประเพณีจากการประกวดยังนำไปสู่การนำเสนอภาพลักษณ์ความเป็นไทยที่เชื่อมโยงเข้ากับการเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์มากยิ่งขึ้นเมื่อเข้าสู่ทศวรรษ 2520 เนื่องจากรัฐบาลมีการจัดงานฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ขึ้นใน พ.ศ.2525 โดยมีเอกชนเข้าร่วมสนับสนุนจัดงานกับรัฐบาลจำนวนมาก รวมถึงเป็นเจ้าภาพจัดประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะอีกด้วย จนเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นไทยในงานศิลปะที่ขยายจากเรื่องวิถีชีวิตชาวบ้านในชนบท เรื่องราวทางพุทธศาสนา มาเน้นการเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างชัดเจนจนกลายเป็นต้นทางของการสร้างงาน “ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ”[8] ศิลปะแนวทางนี้สามารถผนวกรวมสถาบันหลักคือ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ รวมถึงวิถีชีวิตชาวชนบทในแบบที่ต้องการการพัฒนาเข้ามาไว้ด้วยกันได้ อันเป็นอีกประเด็นที่จะศึกษาและอธิบายในบทนี้

ในที่นี้ผู้ศึกษาเสนอว่า ในทศวรรษ 2520 – ทศวรรษ 2530 การประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์มีส่วนสำคัญในการฟื้นฟูศิลปะไทยแบบประเพณีให้กลับขึ้นมามีบทบาทในวงการศิลปะอีกครั้ง หลังจากศิลปะแนวนี้ไม่ได้ถูกให้ความสำคัญอย่างจริงจังในการแสดงศิลปกรรม

---

[7] ปัญหานี้ไม่ต่างจากในทศวรรษ 2490 ที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีผู้เรียกร้องให้จัดแสดงงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีบ้าง แต่ดูเหมือนงาน “แห่งชาติ” จะไม่สามารถตอบสนองข้อเรียกร้องนี้ได้อย่างตลอดรอดฝั่ง งานประติมากรรมของ ชิต เหรียญประชา ภาพจิตรกรรมไทยประเพณีของ เลิศ พ่วงพระเดช หรือเครื่องลายรดน้ำของ ล้อม แก้วมงคล ยังเป็นเพียงงานแนวไทยแบบประเพณีดั้งเดิมส่วนน้อยที่ได้รางวัลหรือร่วมแสดงท่ามกลางการถูกรุมล้อมโดยงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก.

[8] นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ถือว่าเป็นนักวิชาการศิลปะคนแรกๆ ที่เรียกขานกระแสความนิยมการสร้างงานศิลปะที่มีเนื้อหาเพื่อเทิดพระเกียรติพระมหากษัตริย์ในช่วงทศวรรษ 2530 ว่าเป็นช่วงของ “สุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติ” ดูเพิ่มเติมได้ใน นิพนธ์ ทวีกาญจน์, “สุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติ ความหลากหลายที่ไร้กำแพงกั้น,” 3 มิติ ทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา (กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2533), หน้า 49. หลังจากนั้น งานของสุธี คุณาวิชยานนท์ อาจถือว่าเป็นงานประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยชิ้นแรกๆ ในช่วงกลางทศวรรษ 2540 ที่เรียกขานศิลปะแนวนี้ว่า “ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ” ดูเพิ่มเติมได้ใน สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณี สู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545).

แห่งชาติหลังยุคศิลป พีระศรี เป็นต้นมา นอกจากนี้ การสร้างงานศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติจากแรงสนับสนุนของธนาคารพาณิชย์ที่จัดประกวดศิลปกรรมในวาระพิเศษเพื่อร่วมเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ในทศวรรษ 2520-ทศวรรษ 2530 ยังมีบทบาทมากต่อการสนับสนุนให้เกิดการประกวดแข่งขันเพื่อสร้างภาพลักษณ์ที่เน้นการเชิดชูพระมหากรุณาธิคุณและพระบารมีของพระมหากษัตริย์ ทั้งนี้เรื่องราวทางประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมที่เชิดชูบทบาทพระมหากษัตริย์ของไทยในรัชสมัยต่างๆ จึงมีความสำคัญและถูกศิลปินเลือกหยิบมาใช้ในการสร้างภาพตัวแทนเพื่อเฉลิมพระเกียรติผ่านงานศิลปะอันแสดงให้เห็นถึงความต่อเนื่องในบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อสังคมไทยตั้งแต่ช่วงก่อนและหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง

7.1 **จิตรกรรมไทยแบบประเพณีในการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์**

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 เขตชนบทคือพื้นที่ขยายความคิดเรื่องประชาธิปไตยของนักศึกษาและปัญญาชน หลายคนร่วมกันตั้งคำถามวิพากษ์โครงการพัฒนาของรัฐและต่างชาติที่เกิดขึ้นอย่างมากหลังจากรัฐบาลเผด็จการทหารเลือกยืนอยู่ข้างฝ่ายโลกเสรีชัดเจนตั้งแต่ทศวรรษ 2500 อาทิ การสร้างเขื่อนที่จะส่งผลกระทบต่อทรัพยากรของประชาชนในชนบท ปัญหาชาวบ้านไร้ที่ทำกินและเดินทางมาขายแรงงานในเมืองจนก่อให้เกิดช่องว่างระหว่างเมืองกับชนบทมากยิ่งขึ้น ปัญญาชนหัวก้าวหน้าได้ร่วมกันจัดทำภาพยนตร์ ดังกรณี หนัง “ทองปาน” (2518) ของไพจง ไหลสกุล เพื่อสะท้อนภาพชีวิตคนชนบทที่ได้รับผลกระทบจากการพัฒนาของรัฐ กระแสเหล่านี้ทำให้ภาคชนบทไทยถูกให้ความสำคัญในหมู่ปัญญาชนคู่ขนานไปกับการเติบโตทางเศรษฐกิจในเขตเมืองยุคหลัง 14 ตุลา 16

แม้ความเป็นชนบทหรือกระแสต่อต้านจักรวรรดินิยมในไทยจะมีความเข้มข้นในขบวนการนักศึกษาปัญญาชน แต่ในแวดวงศิลปะ ตั้งแต่ยุคกลางทศวรรษ 2500 เป็นต้นมากลับเป็นสิ่งที่ตรงกันข้าม งานศิลปะที่แสดงถึงพัฒนาการความก้าวหน้าในหมู่ศิลปินรุ่นใหม่คือ การสร้างผลงานแนวศิลปะนามธรรม ศิลปะกึ่งนามธรรมหรือศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงที่รับอิทธิพลมาจากศิลปะในโลกเสรีของตะวันตก ศิลปินรุ่นใหม่ต่อสู้ให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเห็นความสำคัญของศิลปะนามธรรม ผลของมันนำสู่การเติบโตอย่างถึงขีดสุดของศิลปะนามธรรม กึ่งนามธรรมและศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ พ.ศ.2508 เป็นต้นมา การเติบโตนี้ส่งผลให้ศิลปะไทยแบบประเพณีทั้งในแบบดั้งเดิมและแบบที่ผสมผสานกับรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเลือนหายไปจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างชัดเจน แม้ว่าในช่วง

ปลายทศวรรษ 2500 จะมีนักวิจารณ์ศิลปะบางคนอย่าง “อุษณี” และ “กรกฎ หลักเพชร” ที่เขียนบทวิจารณ์หลายชิ้นลงตีพิมพ์ใน สารประชาชน แสดงจุดยืนสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีไทยและวิพากษ์โจมตีการคลั่งไคล้ศิลปะและวัฒนธรรมตะวันตกอย่างรุนแรง[9]

แม้ในฟากรัฐบาลจะมีอุดมการณ์ทางการเมืองยืนอยู่ข้างโลกเสรีและแสดงความเป็นศัตรูกับฝ่ายสังคมนิยม แต่ในนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรม รัฐบาลตั้งแต่ยุคจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นต้นมา ได้ให้ความสำคัญกับการส่งเสริมศิลปะและวัฒนธรรมของชาติในแนวอนุรักษ์ประเพณีนิยม อาทิ มีการรื้อฟื้นประเพณีของราชสำนักในอดีตที่เคยเลิกไปให้ขึ้นมาจัดอีกครั้ง ทั้งนี้ การส่งเสริมเรื่องความเป็นไทยภายใต้การเชิดชูสถาบันหลักคือ ชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์จะส่งผลเป็นดั่งเกราะป้องกันภัยคอมมิวนิสต์ได้อย่างดี อำนาจ เย็นสบาย อ้างถึงนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมของรัฐบาลหลังจอมพลสฤษดิ์ที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน ดังที่จอมพลถนอม กิตติขจร แถลงว่า “จะส่งเสริมประเพณีอันดีงามของชาติและประชาชน...ตลอดจนศิลปะและวัฒนธรรมของชาติ” สู่ยุคของสัญญา ธรรมศักดิ์ ที่แถลงนโยบายในวันที่ 25 ตุลาคม พ.ศ.2516 ว่า “...บำรุงรักษาศิลปะ วัฒนธรรม อันเป็นสัญลักษณ์และสมบัติของชาติไทย” มาถึงสมัยของ ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช ที่แถลงว่า “รัฐบาลนี้จะรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมอันดีของชาติ...”[10]

แนวนโยบายที่จะดำรงรักษาไว้ซึ่งศิลปะและวัฒนธรรมของชาติเช่นนี้ เมื่อพิจารณาจากผลงานศิลปะที่จัดแสดงอยู่ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติดูจะปรากฏภาพที่สวนทางกันโดยสิ้นเชิง ขณะที่เวทีการประกวดศิลปกรรมของรัฐไม่ได้แสดงบทบาทนักในการสนับสนุนศิลปะแนวทางที่สอดคล้องไปกับนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมของรัฐ ในอีกด้านหนึ่ง ธุรกิจเอกชนจึงเข้ามามีบทบาทแทนในฐานะเป็นเจ้าภาพจัดประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ เมื่อ พ.ศ.2517 ที่วัตถุประสงค์ข้อหนึ่งตั้งไว้ชัดเจนเพื่อ “มุ่งจรรโลงไว้ซึ่งงานศิลปะของชาติ”[11] ทั้งตอกย้ำ

---

[9] อำนาจ เย็นสบาย แสดงความประหลาดใจกรณีนักวิจารณ์ศิลปะ 2 คน คือ กรกฎ หลักเพชรและอุษณี ที่ตีพิมพ์บทวิจารณ์เป็นประจำใน สารประชาชน ซึ่งเป็นนิตยสารที่มีจุดยืนยกย่องอเมริกาและต่อต้านคอมมิวนิสต์อย่างชัดเจนในช่วงกลางทศวรรษ 2500 ไว้ว่า “ก็แปลก ! สีสันของหนังสือเล่มนี้ยกย่องอเมริกามหามิตร ต่อต้านคอมมิวนิสต์อย่างเต็มที่ แต่คอลัมน์นี้มีทาทีคัดค้านศิลปวัฒนธรรมจากอเมริกาและตะวันตก ราวกับมาคนละงาน” อ้างจาก อำนาจ เย็นสบาย, ศิลปพิจารณ์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ, 2532), หน้า 164.

[10] ดูรายละเอียดใน, เรื่องเดียวกัน, หน้า 177 – 178.

[11] “วัตถุประสงค์ของการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง,” บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช (กรุงเทพฯ: มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2539), หน้า 88.

ว่าการประกวดนี้ “มีความแตกต่างจากการประกวดของสถาบันอื่น เพราะงานจิตรกรรมบัวหลวงมีเอกลักษณ์เฉพาะโดยเฉพาะการจัดประกวดจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งเป็นศิลปะประจำชาติที่บรรพชนได้สร้างสรรค์ไว้”[12] สะท้อนว่า ศิลปะของชาติในความหมายจากเวทีการประกวดศิลปะของรัฐกับเอกชนในกรณีนี้ต่างกัน ศิลปะของชาติในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ หมายถึง ศิลปะทั้งแบบไทยและแบบเนื้อหาไทยที่รับอิทธิพลจากตะวันตกต่างถูกนับรวมว่าเป็น “ความเป็นไทย” ทั้งหมด ขอให้ได้ชื่อว่าศิลปินชาวไทยเป็นผู้สร้าง แต่สำหรับการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ศิลปะของชาติที่แสดงถึงความเป็นไทยมีความหมายเจาะจงไปที่การให้ความสำคัญกับจิตรกรรมแบบรากฐานของประเพณีไทยดั้งเดิม

จุดยืนของจิตรกรรมบัวหลวงที่สนับสนุนการสร้างงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและรวมถึงงานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างจิตรกรรมไทยแบบประเพณีกับรูปแบบศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกทำให้จิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่นำเสนอเนื้อหาเรื่องพุทธศาสนาประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรม และวิถีชีวิตชาวไทยในอดีตในสังคมเกษตรกรรมกลับมาได้รับความนิยมสร้างและเสพชมกันอีกครั้ง แม้ภายหลังในช่วงต้นทศวรรษ 2520 การเข้ามาสนับสนุนนี้จะถูกวิจารณ์จากปัญญาชน นักคิด นักเขียนชื่อดังคือ สุลักษณ์ ศิวรักษ์ ก็ตาม[13]

ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าการเน้นชูจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่อ้างอิงกับพุทธศาสนาในการประกวดนี้กลับมิใช่เป็นการตอกย้ำภาพลักษณ์ความเป็นไทยเพื่อสร้างวาทกรรมการต่อต้านคอมมิวนิสต์ดังเช่นในอดีต (ทศวรรษ 2490 – ต้นทศวรรษ 2500) อีกต่อไป ถึงแม้ว่าในช่วงกลางทศวรรษ 2500 – ปลายทศวรรษ 2510 กระแสการต่อต้านคอมมิวนิสต์จากฝ่ายรัฐจะยังมีความเข้มข้นอยู่ก็ตาม แต่การเชิดชูจิตรกรรมไทยแบบประเพณีขึ้นมาโดยธนาคารพาณิชย์ยุคนี้เป็นการอุปถัมภ์ฟื้นฟูภายใต้แนวคิดชาตินิยมในช่วงที่กระแสศิลปวัฒนธรรมตะวันตกมีอิทธิพลอย่างสูงในสังคมไทยมากกว่า ที่เห็นได้ชัดคือ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งน่าจะเป็นพื้นที่ตอบสนองการ

---

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 88.

[13] สุลักษณ์ ศิวรักษ์ ได้รับเชิญไปพูดเรื่อง “สถานการณ์จิตรกรรมฝาผนังในปัจจุบัน” ที่ศูนย์สังคีตศิลป์ของธนาคารกรุงเทพ ในวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ.2524 ถึงแม้เขาจะพูดที่ธนาคารกรุงเทพ แต่ได้วิพากษ์วิจารณ์การเข้ามาสนับสนุนศิลปะไทยของธนาคารแห่งนี้ไว้อย่างรุนแรงว่า “อีกประการหนึ่งที่เป็นตัวทำลายจิตรกรรมฝาผนังปัจจุบัน คือ ระบบทุนนิยมในปัจจุบันและธนาคารกรุงเทพ (หัวเราะ) ครับพวกนี้มีความหวังดีนะครับ หลายต่อหลายครั้งมีความหวังดี อยากจะทำนุบำรุงต่างๆ แต่โดยที่ความคิดของเขาไม่แตกต่างจากพวกกระทรวงศึกษาธิการครับ เวลาอนุรักษ์จิตรกรรม เขาจะอนุรักษ์ด้วยการให้ศิลปินเขียนมาติดไว้ที่เขานะครับ…” อ้างจาก ศิลปวิจารณ์ ในทัศนะ ส.ศิวรักษ์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม, 2547), หน้า 78.

แสดงออกของศิลปินที่ทำงานศิลปะในแนวทางที่หลากหลาย รวมถึงศิลปะไทยแบบประเพณีด้วย แต่กลับมุ่งให้รางวัลสนับสนุนงานศิลปะที่รับอิทธิพลจากศิลปะนามธรรมหรือศิลปะเหนือจริงของตะวันตกเป็นหลัก พื้นที่ยืนของจิตรกรที่สร้างงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในช่วงตั้งแต่กลางทศวรรษ 2500 – กลางทศวรรษ 2510 กลับไม่ใช่เวทีการประกวด แต่เป็นการรับว่าจ้างทำงานจิตรกรรมฝาผนังให้แก่เอกชน[14] ส่วนคนรุ่นใหม่ที่สนใจทำงานแนวทางนี้ก่อนจะมีการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงก็มิได้มีพื้นที่แสดงออกหรือการประกวดที่จะเป็นหนทางในการแสวงหาชื่อเสียงได้อย่างชัดเจนเลย

ด้วยเหตุนี้เมื่อการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงได้รับความสำเร็จขึ้นมาตั้งแต่จัดครั้งแรกใน พ.ศ. 2517 จึงส่งผลให้เกิดคลื่นแห่งการพัฒนาศิลปะไทยขึ้นหลายระลอก อาทิ การเปิด “ภาควิชาศิลปะไทย” ขึ้นที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ใน พ.ศ. 2518[15] การจัดตั้งกลุ่มศิลปไทย 23 ขึ้นใน พ.ศ. 2523 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ “ต่อต้านกระแสวัฒนธรรมต่างชาติและพัฒนาฟื้นฟูศิลปะไทยไปสู่แนวทางร่วมสมัยเน้นการแสดงออกความรู้สึกอารมณ์ของความเป็นไทย”[16] มากไปกว่านั้นคือ รัฐบาลได้ตอกย้ำการเชิดชูเรื่องเอกลักษณ์ความเป็นไทยนี้ด้วยการจัดตั้งหน่วยงานสำคัญคือ “สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ” (The Office of the National Culture Commission) ขึ้นใน พ.ศ. 2522 ซึ่งสะท้อนถึง “การขยายตัวในการสนับสนุนให้เกิดการอนุรักษ์และรณรงค์รูปแบบมาตรฐานของวัฒนธรรมไทย”[17]

---

[14] ในที่นี้ผู้ศึกษาขออธิบายเพิ่มเติมว่า จิตรกรไทยรุ่นอาวุโสที่ทำงานสร้างสรรค์ทั้งแบบประเพณีและแบบที่ประยุกต์ให้ร่วมสมัยกลับไปเน้นการทำงานว่าจ้างให้แก่เอกชนจนบางรายได้รับความสำเร็จมีชื่อเสียงอย่างมาก ดังกรณีของ นายไพบูลย์ สุวรรณกูฏ ซึ่งเป็นผู้ทำงานจิตรกรรมฝาผนังให้แก่พระที่นั่งสรรเพ็ชรปราสาทภายในบริเวณเมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการและโรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ ความสำเร็จของนายไพบูลย์ทำให้เขามีลูกศิษย์ลูกหาที่มีฝีมือจำนวนมากเข้ามาช่วยงานที่ต้องอาศัยทักษะความประณีตละเอียดอ่อนนี้ มีการรวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนสำหรับรับทำงานให้แก่ศาสนสถานและเอกชนผู้ว่าจ้าง เรียกขานว่า “กลุ่มท่านกูฏ”

[15] ย้อนดูการกล่าวถึงการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพในฐานะที่มีบทบาทต่อการจัดตั้งภาควิชานี้ขึ้นได้อีกครั้งในหัวข้อ 6.1 ของงานศึกษาชิ้นนี้.

[16] อ้างจาก สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณี สู่สมัยใหม่และร่วมสมัย, หน้า 131.

[17] Virginia Henderson, The social production of art in Thailand: Patronage and commoditisation 1980-1998 (Thesis of Thai studies section, graduate school, Chulalongkorn University, 1997), p. 75.

งานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงช่วงแรกส่วนใหญ่ยังแสดงเนื้อหาเรื่องราวทางพุทธศาสนาหรือที่นักวิชาการศิลปะเรียกขานว่าเป็น “พุทธศิลป์” ซึ่งเดิมมีความหมายตามองค์ประกอบที่ อำนาจ เย็นสบาย เคยเสนอไว้ว่า งานพุทธศิลป์นี้จะต้องประกอบด้วย การสร้างในเขตปริมณฑลของวัด มีเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับศาสดา เช่น พุทธประวัติ พุทธปฏิมา เกี่ยวข้องกับคำสอนโดยอาศัยวิธีการต่างๆ เช่น ทฤษฎีสามโลกในไตรภูมิและศิลปินมีเจตจำนงในการเนรมิตศิลปกรรมด้วยพลังศรัทธา สร้างขึ้นเป็นพุทธบูชา[18] ถึงกระนั้น งานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงซึ่งอยู่ภายใต้บริบทความเปลี่ยนแปลงจากการอุปถัมภ์ของวัดหรือวังมาเป็นกลุ่มทุนทำให้เกิดพัฒนาการที่ต่างไปจากงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ปรากฏในศาสนสถาน อาทิ จิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องพุทธประวัติ

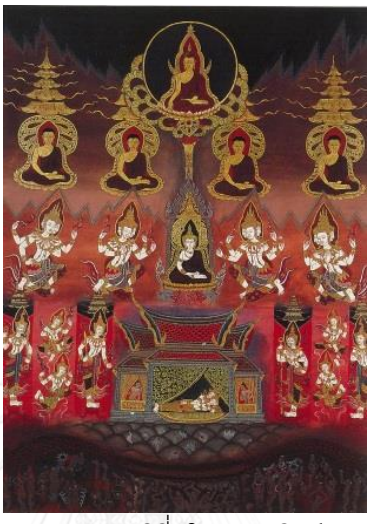
เนื่องจากงานจิตรกรรมไทยที่อยู่ภายใต้การประกวดมีข้อจำกัดว่าจะต้องสร้างภายในกรอบภาพไม่เกินขนาดที่กำหนด ด้วยเหตุนี้จิตรกรจึงใช้วิธีเลือกสรร “เนื้อหา” (content) เรื่องใดเรื่องหนึ่งในคำสอนของพุทธศาสนา พุทธประวัติ วรรณคดีหรือเรื่องราวที่ปรากฏในสังคมมาถ่ายทอด โดยเน้นสื่อแสดงถึง “สาระสำคัญ” (essence) สรุปเป็น “แนวคิดรวบยอด” (concept) ผ่านการใช้สัญลักษณ์หรือภาพตัวแทนต่างๆ มากกว่าการสร้างงานแบบ “พรรณนา” (narrative) เรื่องราวของพุทธประวัติหรือวรรณคดีในแบบไล่ลำดับเรื่องราวจากต้นจนจบอย่างที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป ความเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้งานพุทธศิลป์ที่จำต้องอาศัยพึ่งพากลุ่มทุนและการประกวดเพื่อสื่อแสดงนั้นมิอาจหลุดพ้นจากอิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกไปได้ ดังที่ อำนาจ เย็นสบาย เคยกล่าวถึงการสร้างงานพุทธศิลป์ยุคสมัยนี้ว่า “เราได้เห็นผลงานศิลปะที่ศิลปินอ้างถึงความเป็นของตัวเอง มีร่องรอยของการประสมประสานระหว่างตะวันตกและตะวันออกในผลงานของเขาไปผุดเกิดในโรงแรม ธนาคาร อาคารธุรกิจเอกชนอย่างชัดเจนและมากมาย”[19] แม้แต่งานพุทธศิลป์ของศิลปินที่ตั้งกลุ่มเพื่อต่อต้านกระแสวัฒนธรรมต่างชาติก็ต่างสร้างอยู่ภายใต้กรอบที่มิอาจสลัดพ้นนี้ได้เช่นกัน ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากผลงานที่ได้รางวัลในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงแล้วจะพบว่าการสร้างงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่กล่าวมายังสามารถแบ่งย่อยออกได้อีก 3 แนวทาง ตามการถ่ายทอดภาพลักษณ์ที่ต่างกันออกไป

---

[18] อำนาจ เย็นสบาย, ศิลปพิจารณ์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ, 2532), หน้า 96-97.

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 98.

แนวทางแรก เป็นงานพุทธศิลป์ที่ศิลปินนำสัญลักษณ์หรือคำสอนทางพุทธศาสนามาจัดวางองค์ประกอบใหม่ แต่ทั้งนี้ยังเพื่อต้องการสื่อสารถึงความหมายดั้งเดิมของสัญลักษณ์เหล่านั้นต่อผู้ชม ดังตัวอย่างที่ปรากฏในภาพสีฝุ่นรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2517 ชื่อ “ภูมิสี่” ของวัลลภิศร์ สดประเสริฐ หรือภาพรางวัลที่ 3 ใน พ.ศ.2529 ชื่อ “บัวบานกลางไตรภูมิ” ของประสาท เสรี เป็นต้น



ภาพประกอบ 31 “ภูมิสี่” โดย วัลลภิศร์ สดประเสริฐ
ที่มา: บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19.

แนวทางนี้ส่วนใหญ่ศิลปินจะยังคงกลวิธีแบบดั้งเดิมของการทำงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีไว้ คือ สร้างเป็น 2 มิติ มีการสร้างทัศนียภาพในการมองตามแบบ “ลำดับชั้น” จากบริเวณด้านบนมาสู่ด้านล่างภาพมากกว่าใช้หลักทัศนียวิทยา (perspective) หลักกายวิภาค (anatomy) หรือหลักการใช้แสงและเงา (light and shadow) ตามแบบศิลปะตะวันตก มักใช้สีฝุ่น (tempera color) ตามแบบงานจิตรกรรมประเพณีที่เขียนขึ้นบนฝาผนังตามวัดหรือวังในอดีต

แนวทางที่สอง เป็นการนำสัญลักษณ์หรือเรื่องราวทางพุทธศาสนามาจัดองค์ประกอบใหม่เพื่อสื่อสารความหมายตามที่ศิลปินต้องการ บางครั้งเป็นการสื่อถึงเรื่องราวตามจินตนาการของศิลปินเองหรือในเชิงวิพากษ์สังคม ดังตัวอย่างที่ปรากฏในภาพสีฝุ่นรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2522 ชื่อ “วิกฤติการณ์ปัจจุบัน” ของ ปัญญา วิจินธนสาร ภาพสีฝุ่นรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2528 ชื่อ “มาร” ของ เริงศักดิ์ บุญยวาณิชย์กุล เป็นต้น งานลักษณะนี้ถ่ายทอดเนื้อหาทางพุทธธรรมโดยมิจำเป็นต้องอาศัยสัญลักษณ์ที่มีในงานพุทธศิลป์เดิม อาทิ โบสถ์ เจดีย์ ใบหน้าของพระพุทธองค์ ฯลฯ แต่ศิลปินอาจสร้างสัญลักษณ์ขึ้นเป็นลักษณะเฉพาะตนขึ้นใหม่เพื่อตีความและสื่อเนื้อหาทางพุทธธรรมโดยไม่เคร่งครัดกับกลวิธีตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิมนัก

ภาพประกอบ 32 “วิกฤติการณ์ปัจจุบัน” โดย ปัญญา วิจินธนสาร
ที่มา: บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19

แนวทางที่สาม เป็นงานพุทธศิลป์ที่มีแนวทางแบบสัจจนิยม นำเสนอภาพวิถีชีวิตมนุษย์ โดยศิลปินมักสะท้อนถึงวิถีชีวิตชาวบ้านไทยหรือสังคมเกษตรกรรมในอดีตที่มีความผูกพันกับวัดประเพณี พิธีกรรมทางพุทธศาสนาหรือสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนามานำเสนออย่างตรงไปตรงมาโดยไม่ใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อน ศิลปินที่นิยมสร้างงานแนวทางนี้ในช่วงแรกๆ ของเวทีบัวหลวงที่โดดเด่นมีหลายคน ดังตัวอย่างที่ปรากฏในภาพสีฝุ่นรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2520 ชื่อ “มุมหนึ่งของชีวิตไทย” โดย เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ภาพสีฝุ่น –อะครีลิค รางวัลที่ 1 ใน พ.ศ.2524 ชื่อ “ความรู้สึกที่มีต่อศาสนา” ของ สมยศ ไตรเสนีย์ เป็นต้น

ภาพประกอบ 33 “มุมหนึ่งของชีวิตไทย” โดย เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์
ที่มา: บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19.

แม้เวทีจิตรกรรมบัวหลวงจะเน้นสนับสนุนจิตรกรรมไทยแบบประเพณี แต่ขณะเดียวกันยังเปิดโอกาสให้ส่งผลงานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยที่มีเนื้อหาและรูปแบบหลากหลายได้ ไม่ต่างจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งเนื้อหาที่แสดงถึงเรื่องราวความเป็นไทย ดังตัวอย่างที่ปรากฏ

ในภาพรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2524 ชื่อ “พื้นผิวและกาลเวลา” ของไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง ขณะที่งานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยแนวศิลปะนามธรรมปรากฏว่ามีจำนวนมากเช่นกัน ดังตัวอย่างภาพรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2517 ชื่อ “ชีวิตในความสงบ” ของ ชัยอนันต์ ชะอุ่มงาม ภาพรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2518 ชื่อ “กรุงเทพ 1975 หมายเลข 3” ของวิโรจน์ เจียมจิราวัฒน์ เป็นต้น เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยแนวศิลปะแบบเหนือจริง ดังตัวอย่างภาพรางวัลที่ 2 ใน พ.ศ. 2518 ชื่อ “คน” ของ สมพงษ์ อดุลยสารพันและภาพรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ. 2531 ชื่อ “สภาวะแห่งจิตซ่อนเร้น” ของอรัญ หงษ์โต เป็นต้น

ถึงแม้ว่า จิตรกรรมไทยในราชสำนักหรือวัดวาอารามกับในเวทีประกวดจิตรกรรมบัวหลวงจะแตกต่างกันในด้านพัฒนาการเชิงรูปแบบหรือลักษณะการถ่ายทอดเนื้อหาตามที่อธิบายไปข้างต้น แต่สิ่งที่ไม่ต่างกัน คือ ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีทั้ง 3 แนวทางที่กล่าวมายังคงนำเสนอโครงเรื่องหรือภาพตัวแทนความเป็นไทยที่อยู่ภายใต้อิทธิพลของกรมศิลปากรที่แนบอิงกับแนวคิดอนุรักษ์นิยม อันหมายถึงการเน้นนำเสนอภาพของชุมชนในลักษณะที่ปฏิบัติตามกรอบของประเพณีหรือพิธีกรรมทางพุทธศาสนาอย่างเคร่งครัดไม่เปลี่ยนแปลง ส่งผลให้จิตรกรรมไทยแบบประเพณีมีบทบาทน้อยมากในการสื่อแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจบนพื้นฐานความเป็นจริงตามยุคสมัยขณะนั้น

นอกจากนี้ จิตรกรรมไทยแบบประเพณีช่วงปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 แม้จะไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อเฝ้าระวังการแพร่ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์เป็นหลัก แต่ในยุคทุนนิยมเสรีกำลังตื่นตัวนี้ จิตรกรรมลักษณะดังกล่าวยังมิอาจสลัดหลุดพ้นไปจากวาทกรรมแบบ “ชนบทไทยนี้ดี” ของ พระยาอนุมานราชธนที่มีบทบาทมากในทศวรรษ 2490 ได้เลย ในทางกลับกัน ภาพลักษณ์แบบนี้กลับยิ่งเด่นชัดและได้รับการโอบอุ้มจากราชการรวมถึงภาคเอกชนที่มีความพร้อมทางเศรษฐกิจมากยิ่งขึ้น โครงเรื่องซึ่งไม่ได้ให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดความเปลี่ยนแปลงในวิถีชีวิตของคนทั้งในเมืองและชนบทตามยุคสมัยยังส่งผลให้งานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงและของเอกชนรายอื่นจึงเน้นนำเสนอภาพลักษณ์ของสังคมหรือชุมชนในแบบ “หวนระลึกถึงอดีต” (nostalgia) ที่ให้สาระสำคัญกับภาพของอดีตที่งดงามและเกาะเกี่ยวอยู่กับวิถีความเชื่อ พิธีกรรมและศาสนามากกว่าสิ่งอื่นใด สอดคล้องกับ สุธี คุณาวิชยานนท์ ที่เสนอถึงการนำเสนอของศิลปะแนวนี้ว่า “จะออกไปในด้านของความดีและสวยงาม เต็มไปด้วย

บรรยากาศที่สะอาด สงบ เรียบร้อย ไม่มีอะไรขัดต่อกฎระเบียบและศีลธรรมอันดีของสังคม เป็นการแสดงออกในแบบที่รัฐและราชการพร่ำสอนผ่านสื่อและแบบเรียนต่างๆ มาโดยตลอด"[20]

ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในลักษณะพุทธศิลป์หลายภาพยังสะท้อนว่าใช้การกำหนดประเภทผลงานว่า "ไทยแบบประเพณี" มากดทับวิถีความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรมที่บางครั้งมีการผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมของชนชาติอื่นที่ไม่ใช่ไทยด้วย เสมือนว่าวัฒนธรรมใดที่ได้กระทำกันในขอบเขตประเทศไทยก็ถูกจัดรวมเข้าให้กลายเป็นความเป็นไทยชนิดหนึ่งทั้งสิ้น ดังตัวอย่างในภาพรางวัลที่ 1 ใน พ.ศ.2525 ชื่อ "วันเดือนเป็ง" ของสมยศ ไตรเสนีย์หรือภาพรางวัลที่ 3 ใน พ.ศ. 2534 ชื่อ "ปอยฮอม" ของประยอม ยอดดี เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ผู้จัดต้องเผชิญกับการวิพากษ์วิจารณ์จากผู้ส่งผลงานประกวดถึงความคลุมเครือว่าอะไรคือสิ่งที่เรียกว่า "จิตรกรรมไทยแบบประเพณี" และอะไรคือขอบเขตของคำว่า "ความเป็นไทย" ในบทวิจารณ์ชื่อ "จิตรกรรม 'บัวหลวง' เรื่องของจิตรกรรมไทยประเพณี" ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2525 พิษณุ ศุภนิมิตร ได้กล่าวถึงขอบเขตของคำว่า "จิตรกรรมไทยแบบประเพณี" และ "จิตรกรรมไทยร่วมสมัย" โดยเสนอว่า

> งาน "จิตรกรรมไทยแบบประเพณี" นั่นคือ ผลงานสร้างสรรค์ที่มีแนวสืบเนื่องมาจากศิลปไทยโบราณทั้งในด้านความคิด ความเชื่อ คตินิยม รูปแบบหรือเทคนิควิธีการ "งานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย" คือผลงานสร้างสรรค์ที่มีอิสระทั้งในด้านของการเสนอความคิด เรื่องราว และเทคนิควัสดุ…คือฝ่ายหนึ่งเป็นศิลปแบบไทยๆ อีกฝ่ายหนึ่งเป็นศิลปแบบสากล[21]

พิษณุยังเสนอว่ากรอบคิดเช่นที่เขาเสนอมานี้มักเกิดปัญหาเพราะ "ความเป็นไทยหรือเอกลักษณ์ของไทยว่ามันอยู่ตรงไหน"[22] ทั้งยังตั้งคำถามต่ออีกว่า "ลักษณะความเป็นไทยขึ้นอยู่กับแนวคิดและรูปแบบที่ต้องสืบเนื่องมาจากไทยโบราณเท่านั้นหรือ สิ่งที่คิดขึ้นใหม่ในวันนี้และสร้างขึ้นจากฝีมือคนไทยที่มีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน เราจะไม่ถือว่าผลงานนั้นเป็นผลงานของคนไทยหรือ

---

[20] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณี สู่สมัยใหม่และร่วมสมัย, หน้า 180.

[21] พิษณุ ศุภนิมิตร, "จิตรกรรม 'บัวหลวง' เรื่องของจิตรกรรมไทยประเพณี," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ (ปีที่ 29 ฉบับที่ 1 วันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2525), หน้า 30.

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 30.

ศิลปะไทยหรือ"[23] ในท้ายที่สุดพิษณุได้แก้ปัญหาข้อสงสัยของเขาเองด้วยการยกทัศนะของคณะกรรมการ 3 คนจากเวทีบัวหลวง นั่นคือ ชลูด นิ่มเสมอ อิทธิพล ตั้งโฉลก และปรีชา เถาทอง ที่ร่วมกันเสนอบทความชื่อ "ความคิดเห็นบางประการเกี่ยวกับการจัดประกวดจิตรกรรมบัวหลวง" ตีพิมพ์ลงในสูจิบัตรการประกวดครั้งที่ 6 พ.ศ.2525 สาระสำคัญของบทความนี้กล่าวถึงความหมายที่ต่างกันของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย โดยกล่าวว่า

1. จิตรกรรมที่มีรูปแบบ มีลักษณะเป็นแบบประเพณีแท้ๆ คือเป็นจิตรกรรมที่ยังคงเขียนเป็นสัญลักษณ์ มี 2 มิติ ไม่มีแสงเงา ไม่มีปริมาตร มีการปิดทองตัดเส้น ลวดลายเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวัดวาอาราม เรื่องราวก็ยังคงเดินเรื่องแบบโบราณคือ เรื่องที่เกี่ยวกับพุทธประวัติ ชาดก หรือวรรณคดี
2. จิตรกรรมที่อาศัยแนวความคิดของจิตรกรรมแบบประเพณีเป็นพื้นฐาน แล้วนำมาพัฒนารูปแบบและเรื่องราวใหม่ เช่น การเพิ่มแสงเงา ปริมาตร ใช้การมองตามทัศนียวิทยา และเพิ่มกายวิภาค (anatomy) ลงในคนหรือสัตว์ สำหรับเรื่องราวเนื้อหาก็หันมาใช้เรื่องราวที่เกี่ยวกับชีวิตคนไทยในปัจจุบัน หรือไม่ก็เอาแนวคิดของลัทธิศิลปะอื่นเข้ามาผสม เช่น ศิลปะเหนือจริงแบบเซอร์เรียลลิสม์ หรือคิวบิสม์[24]

แม้จะมีการนำเสนอกรอบความหมายของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย แต่จุดสำคัญอยู่ตรงที่ หากกรรมการจะคัดสรรค์งานประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณีตามความหมายที่ยกมาข้างต้นน่าจะสร้างปัญหาให้กับกรรมการและผู้ส่งผลงานอย่างมาก ทั้งผลงานที่ตัดสินให้ได้รางวัลไปก่อนหน้านี้หลายชิ้นก็ไม่ได้เข้าเกณฑ์ตามความหมายที่กล่าว ส่วนผลงานที่จะตัดสินต่อไปในอนาคตน่าจะเกิดปัญหาในการจัดแยกประเภทอย่างชัดเจน เพราะในบทความนี้ของกรรมการเองยังกล่าวว่า "แนวทางนี้เองที่เป็นปัญหาในการจัดประเภทศิลปไทยได้ยาก เพราะการผสมผสานระหว่างสิ่งใหม่กับเก่าย่อมจะต้องมีอัตราส่วนที่ต่างกัน ผลงานบางคนอาจก้าวเข้าไปในศิลปไทยได้ แต่บางคนก็ก้าวเลยออกมาจนเป็นศิลปร่วมสมัย"[25]

---

[23] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

ทางออกของปัญหานี้มาถึงจุดที่คณะกรรมการพยายามใช้บทความนำเสนอ “สิ่งที่สามารถควบคุมให้ผลงานอยู่ในประเภทของศิลปไทยได้” โดยเสนอไว้ 3 ส่วนคือ “1. เนื้อหาเรื่องราวที่มาจากวิถีชีวิตของคนไทยหรือความเชื่อคตินิยมแบบไทย 2. รูปแบบและวิธีการแสดงออกในแบบศิลปะไทยหรือมีการพัฒนาให้เห็นว่ามาจากศิลปไทย และ 3. เทคนิควิธีการที่มาจากศิลปไทย”[26] ทั้ง 3 ส่วนนี้ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่ายังมิอาจหาคำตอบได้ชัดเจนว่า อะไรคือขอบเขตของวิถีชีวิตคนไทยหรือความเชื่อคตินิยมแบบไทยและมีส่วนอย่างยิ่งที่ทำให้ความเป็นไทยในจิตรกรรมบัวหลวงทศวรรษ 2520 มีสถานะไม่ต่างจากข้อเสนอของศิลป พีระศรี ที่เคยกล่าวถึงความเป็นไทยในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 พ.ศ. 2501 ว่า “เขาเป็นคนไทย ฉะนั้นศิลปของเขาก็ต้องเป็นไทยด้วย แม้ว่าสายตาของคนทั่วไปยังไม่อาจมองเห็นลักษณะความเป็นไทยเช่นนั้นได้อย่างแจ่มแจ้งก็ตาม”[27]

พิษณุ ศุภนิมิตร ได้เสนอวิธีการแก้ปัญหานี้ในระยะยาวแก่การประกวดจิตรกรรมบัวหลวงโดยสนับสนุนการ “ขอให้เปลี่ยนชื่อจาก ‘จิตรกรรมไทยประเพณี’ เป็น ‘จิตรกรรมไทยแนวประเพณี’ ซึ่งพิษณุเห็นด้วยอย่างยิ่ง เพราะศิลปะไทยที่เราทำกันอยู่ทุกวันนี้ มิใช่ผลงานที่ยึดมั่นอยู่ในงานแบบประเพณีอย่างเดียว แต่ได้มีการพัฒนามามากแล้ว”[28] อย่างไรก็ตาม ธนาคารกรุงเทพยังคงการประกวดประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเพื่อเน้นการอนุรักษ์และคงประเภทจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยที่เน้นการสร้างสรรค์แบบอิสระไว้ แต่ใน พ.ศ. 2534 มีการเพิ่มประเภท “จิตรกรรมไทยแนวประเพณี” เข้าไปในการประกวดเพื่อเปิดโอกาสให้กับงานจิตรกรรมไทยที่ขาข้างหนึ่งยืนอยู่บน “คตินิยมแบบประเพณี” และขาอีกข้างหนึ่ง “ก้าวเลยออกมาจนเป็นศิลปะร่วมสมัย”

ถึงแม้จะมีข้อถกเถียงต่อการตีกรอบความหมายที่หลากหลายระหว่างผลงานประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมไทยแนวประเพณี แต่ต้องกล่าวว่า ศิลปะทั้ง 2 ประเภทนี้ได้รับความสำเร็จในเวทีจิตรกรรมบัวหลวง โดยเฉพาะศิลปินที่นำสองแนวทางนี้มาปรับประยุกต์เพื่อนำเสนอเนื้อหาเชิงพุทธศิลป์และถ่ายทอดวิถีชีวิตของคนไทยที่สัมพันธ์กับพุทธศาสนาหรือวิถีทางวัฒนธรรมท้องถิ่นจนแพร่ขยายได้รับความนิยมอย่างมากในตลาดการค้างานศิลปะ ศิลปินหลายคนสั่งสมชื่อเสียงจากการทำงานแนวพุทธศิลป์ โดยจัดแสดงทั้งในและต่างประเทศจนได้รับ

---

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

[27] ศิลป พีระศรี, “ศิลปเป็นสิ่งจำเป็นหรือไม่, “ สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2501), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[28] พิษณุ ศุภนิมิตร, เรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

ความสำเร็จทั้งด้านชื่อเสียงและการตลาด[29] น่าสนใจที่ความสำเร็จด้านธุรกิจศิลปะกับงานศิลปะไทยแนวประเพณีนี้ส่วนหนึ่งปฏิเสธมิได้ว่า เป็นเพราะความสนใจงานด้านพุทธศิลป์และศิลปะไทยแบบร่วมสมัยของชาวต่างประเทศที่เข้ามาทำธุรกิจแกลเลอรี่เอกชนในกรุงเทพ ฯ คือ อัลเฟรด พอลลิน (Alfred Pawlin) เจ้าของศิลปสถานชื่อ “วิช่วลธรรม แกลเลอรี่” (Visual Dhamma Gallery) บนย่านถนนอโศก ที่ก่อตั้งขึ้นใน พ.ศ.2524[30]

พอลลินสนับสนุนศิลปินไทยรุ่นใหม่ที่ก่อนหน้านี้ได้รับความสำเร็จจากเวทีประกวดหลายคน โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่หัวก้าวหน้าที่นำเรื่องราวของพุทธศาสนาหรือภาพลักษณ์ความเป็นไทยมาผสมผสานกับศิลปะร่วมสมัยของตะวันตก การสนับสนุนนี้มาในรูปของการพัฒนาทักษะของศิลปินเหล่านี้ด้านการทำงานในระดับนานาชาติ การจัดทำแฟ้มสะสมผลงาน (Portfolio) และแนะนำศิลปินเหล่านี้ต่อเครือข่ายนักสะสมผลงานชาวต่างประเทศ[31] ทักษะที่เพิ่มขึ้นจากการทำงานร่วมกับนักธุรกิจทางศิลปะชาวต่างประเทศทำให้ศิลปินไทยเหล่านี้สามารถก้าวขึ้นไปแสดงผลงานในระดับนานาชาติได้[32] ประสบการณ์ของศิลปินไทยที่ก้าวขึ้นสู่เวทีศิลปะนานาชาติยังนำไปสู่การนำเนื้อหาพุทธศิลป์หรือสัญลักษณ์จากพุทธศาสนาไปพัฒนาต่อยอดด้วยการ

---

[29] อีกกรณีหนึ่งที่ทำให้งานแนวพุทธศิลป์ของศิลปินไทยสร้างชื่อเสียงในต่างประเทศอย่างมาก คือ การที่นายปัญญา วิจินธนสาร นายเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์และนายปาง ชินะสาย พร้อมคณะทำงานซึ่งส่วนใหญ่เป็นจิตรกรไทยที่ผ่านการยอมรับจากเวทีประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ไปรับอาสาเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแนวพุทธศิลป์ให้กับวัด “พุทธประทีป” ในเมืองวิมเบอร์ดัน กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในช่วง พ.ศ.2527 โดยไม่รับค่าจ้าง เมื่องานครั้งนี้สำเร็จในช่วงต้นทศวรรษ 2530 ได้กลายเป็นที่สนใจอย่างมากของสื่อมวลชนในไทย ดังที่ อำนาจ เย็นสบาย ได้เคยเสนอข้อมูลว่า โทรทัศน์บางช่องอย่างช่อง 9 อ.ส.ม.ท. “ได้ติดตามเรื่องนี้อย่างใกล้ชิดผ่านรายการศิลปวัฒนธรรม” ในฐานะเป็นศิลปินผู้ใช้งานพุทธศิลป์ถ่ายทอดความเป็นไทยสู่สายตาชาวโลก, อ้างจาก อำนาจ เย็นสบาย, ศิลปพิจารณ์, หน้า 95.

[30] ดูเรื่องราวและความคิดของ อัลเฟรด พอลลิน เพิ่มเติมได้ใน Gridthiya Gaweewong, “Interview : Alfred Pawlin 13 March 2013,” [Montien Boonma] Unbuilt / Rare works (Bangkok: The Jim Thomson Art Center,2013), pp. 44-50.

[31] Virginia Henderson, The social production of art in Thailand: Patronage and commoditisation 1980-1998, pp. 86-87.

[32] ใน พ.ศ. 2526 อัลเฟรด พาวลิน ยังได้จัดนิทรรศการศิลปะครั้งสำคัญให้กับ 6 ศิลปินที่สร้างผลงานในแนวศิลปะไทยประเพณีแบบร่วมสมัยที่ วิช่วลธรรม แกลเลอรี่ด้วย นิทรรศการนี้ชื่อ “Dhamma Vision” โดย ถวัลย์ ดัชนี พิชัย นิรันดร์ ประเทือง เอมเจริญ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจินธนสาร และสุรสิทธิ์ เสาว์คง อ้างจาก, Gridthiya Gaweewong, “Interview : Alfred Pawlin 13 March 2013,” [Montien Boonma] Unbuilt / Rare works, p.112.

ผสมผสานเข้ากับแนวทางการสร้างงานศิลปะแบบร่วมสมัยของตะวันตก ศิลปินไทยบางคนที่มีโอกาสไปศึกษาต่อยังต่างประเทศได้ทุ่มเทและประสบความสำเร็จจากการทำงานแนวทางนี้ ดังกรณีตัวอย่างของ มณเฑียร บุญมา ที่นำวัสดุจากธรรมชาติ สมุนไพร แบบหล่อพระพุทธรูป ฯลฯ มาประกอบเข้ากับวัสดุสำเร็จรูปสร้างเป็นงานประติมากรรมหรืองานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง (installation art) มณเฑียรสร้างงานในแนวนี้ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 และได้รับความสำเร็จในระดับนานาชาติอย่างมากในช่วงทศวรรษ 2530 – ทศวรรษ 2540[33]

การประกวดจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและแบบร่วมสมัยกลายเป็นรูปแบบที่ธนาคารเอกชนรายอื่นหยิบนำไปใช้เพื่อร่วมอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย ดังกรณีธนาคารนครธน จำกัด (มหาชน) ที่จัดประกวดจิตรกรรมไทยในวาระครบรอบ 60 ปี ของธนาคารใน พ.ศ. 2536 อย่างไรก็ตาม ศิลปะแนวพุทธศิลป์ไม่ใช่แนวทางเดียวที่ทำหน้าที่เป็นภาพตัวแทนของความเป็นไทย เพราะเมื่อก้าวเข้าสู่กลางทศวรรษ 2520 ภาพสะท้อนของความเป็นไทยที่โดดเด่นและได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชนอย่างมาก รวมทั้งมีผลต่อการรับรู้ของประชาชนในวงกว้าง คือ การเฉลิมพระเกียรติสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ก่อให้เกิดการสร้างภาพตัวแทนผ่านงานศิลปกรรมในการประกวดจำนวนมาก แม้แต่จิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยยังถูกนำมาใช้ประยุกต์เข้ากับการสร้างงานศิลปะเพื่อเฉลิมพระเกียรติด้วย

7.2 การฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี: ปฐมบทของการประกวดศิลปกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติโดยธนาคารพาณิชย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พุทธศักราช 2525 เป็นวาระครบรอบ 200 ปี แห่งการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งกลายเป็นแรงผลักดันมหาศาลที่ทำให้รัฐบาลใช้วาระนี้ในการเร่งสถาปนาภาพลักษณ์หรือภาพตัวแทนของความเป็นไทยในแบบ “ทางการ” หรือ “ทางราชการ” ที่อิงอยู่กับสามสถาบันหลักคือ ชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาบันพระมหากษัตริย์ที่เริ่มกลับเข้ามามีบทบาทในการเมืองไทยอีกครั้งหลังการรัฐประหารในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2490[34] กระทั่งเกิดการรัฐประหารของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เพื่อยึดอำนาจจากจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในวันที่ 16

---

[33] มณเฑียร บุญมา (2496-2543) เสียชีวิตด้วยโรคมะเร็ง ใน พ.ศ. 2543 (ผู้ศึกษา).

[34] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ในงานศึกษาของ ณัฐพล ใจจริง, “การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ.2491-2500),” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

กันยายน พ.ศ. 2500 และอีกครั้งในวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2501 การรัฐประหารสองครั้งโดยจอมพลสฤษดิ์นั้นได้ส่งผลทำให้ “สถานะของพระมหากษัตริย์ถูกยกย่องเชิดชูอย่างสูงเด่น”[35] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ ยังมีข้อเสนออธิบายถึงประเด็นเดียวกันนี้โดยสรุปว่า การเชิดชูพระมหากษัตริย์ของจอมพลสฤษดิ์ก็เพื่อสร้างความชอบธรรมให้แก่การรัฐประหารและพยายามทำให้เกิดการยอมรับในหมู่ข้าราชการและประชาชน โดยหลังการรัฐประหารได้เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทันทีเพื่อกราบบังคมทูลถึงเหตุผลในการยึดอำนาจ ทั้งนี้หลังทรงมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้า ฯ แต่งตั้งให้จอมพลสฤษดิ์เป็นผู้รักษาพระนคร จอมพลสฤษดิ์ได้แจกสำเนาพระบรมราชโองการนี้แก่หนังสือพิมพ์ฉบับต่างๆ เพื่อยืนยันอำนาจอันชอบธรรมของตน[36]

จอมพลสฤษดิ์ได้รื้อฟื้นพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ขึ้นมาใหม่ อาทิ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ เป็นต้น เช่นเดียวกับวันรัฐธรรมนูญ ในวันที่ 10 ธันวาคม ได้ถูกเรียกขานใหม่ว่าเป็น “วันพระราชทานรัฐธรรมนูญ”[37] มากไปกว่านั้นยังมีการเปลี่ยน “วันชาติ” ให้เป็นวันเดียวกับวันเฉลิมพระชนม์พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวส่งผลทำให้ความหมายของสถาบันหลักคือ ชาติและพระมหากษัตริย์กลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สถาบันพระมหากษัตริย์ยังได้รับการเชิดชูอย่างต่อเนื่องในรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร ภายใต้บรรยากาศที่พระองค์ทรงให้ความสำคัญกับการต่อต้านการคุกคามของลัทธิคอมมิวนิสต์ร่วมกับรัฐบาลอย่างชัดเจน[38] ก่อให้เกิดการสนับสนุนโครงการด้านการพัฒนาจำนวนมาก รวมถึงการออกเยี่ยมพสกนิกรโดยเฉพาะในถิ่นทุรกันดาร โครงการลักษณะนี้เริ่มมีมาตั้งแต่ พ.ศ.2494 และยิ่งมี “โครงการพระราชดำริในยุคการพัฒนาเพื่อความมั่นคง”[39] มากขึ้นในช่วงตั้งแต่ พ.ศ.2501-2523 ซึ่งส่งผลให้

---

[35] ประจักษ์ ก้องกีรติ, <u>และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ...การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา</u>, หน้า 464.

[36] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, <u>การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ</u> (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526), หน้า 411-412.

[37] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, “จากอักษรสาส์น ถึง สังคมศาสตร์ปริทัศน์,” <u>เศรษฐศาสตร์การเมือง (เพื่อชุมชน) ฉบับที่ 28</u> ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ บรรณาธิการ, (กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 39.

[38] ประจักษ์ ก้องกีรติ, <u>และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ...การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา</u>, หน้า 466.

[39] ดูประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ในงานศึกษาของ ชนิดา ชิตบัณฑิตย์, <u>โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ : การสถาปนาพระราชอำนาจนำในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว</u> (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2550). หน้า 107-238.

พระมหากษัตริย์ได้รับความนิยมอย่างมาก ทั้งยังทรงเปิดให้คณะบุคคลต่างๆ มีโอกาสเข้าเฝ้าอย่างใกล้ชิดผ่านพระราชกรณียกิจ อาทิ พระราชทานปริญญาบัตรให้แก่ผู้สำเร็จการศึกษาในมหาวิทยาลัย การเปิดให้นักศึกษามหาวิทยาลัย “เข้าเฝ้ารับโอวาทและฟังการแสดงดนตรีของพระองค์อย่างเป็นกันเอง”[40]

การทรงดนตรีของพระองค์และคณะในมหาวิทยาลัยแต่ละครั้งจะทรงมีพระราชดำรัสตรัสถึงกิจการบ้านเมืองและสถานการณ์ความเป็นไปต่างๆ ที่กำลังอยู่ในความสนใจของนิสิตนักศึกษาเป็นพิเศษ อาทิ เรื่องปัญหาคอรัปชั่น เรื่องความเห็นที่ทรงมีต่อรัฐธรรมนูญฉบับใหม่ในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2511 เรื่องช่องว่างระหว่างวัย โดยเฉพาะความเห็นที่พระองค์ทรงมีต่อประชาธิปไตยจนส่งผลตอกย้ำสิ่งที่ ประจักษ์ ก้องกีรติ เรียกขานว่าเป็น “วาทกรรมกษัตริย์ประชาธิปไตย”[41] ซึ่งมาจากความพยายามในการเชื่อมโยงแนวคิดประชาธิปไตยเข้ากับพระมหากษัตริย์ให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม การทรงดนตรีของพระองค์และคณะต่อนักศึกษาในมหาวิทยาลัยได้สิ้นสุดในช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2516 อันเป็นปีที่ความขัดแย้งระหว่างนักศึกษากับรัฐบาลเข้มข้นขึ้นมากภายหลังการทำรัฐประหารตนเองของจอมพลถนอม กิตติขจรในวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2514

---

[40] ประจักษ์ ก้องกีรติ อธิบายว่า พระองค์เริ่มทรงดนตรีให้นักศึกษาฟังเป็นครั้งแรกใน พ.ศ.2500 “โดยได้ทรงมีพระราชดำรัสต่อนิสิตจุฬา ฯ ที่เข้าเฝ้าเพื่อถวายพระพรในโอกาสที่สมเด็จพระบรมราชินีนาถทรงประสูติสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์ ให้อยู่ร่วมฟังดนตรีที่พระองค์และคณะทรงเล่นทั้งตรัสว่า ‘วันนี้ขอให้นิสิตเป็นกันเอง’ หลังจากเหตุการณ์ครั้งนี้ การเสด็จทรงดนตรีก็กลายเป็นประเพณีที่ดำเนินมาอย่างต่อเนื่องและขยายไปยังมหาวิทยาลัยอื่นๆ ด้วย”, ประจักษ์ ก้องกีรติ, <u>และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ…การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา</u>, หน้า 466.

[41] ประจักษ์อธิบายโดยสรุปว่า หลังการรัฐประหาร 2490 กลุ่มผู้นิยมเจ้าพยายามย้อนกลับไปตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงรัชกาลปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้พระราชหัตถเลขาที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ทรงสละราชสมบัติในวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2477 หลังความขัดแย้งระหว่างพระองค์กับคณะราษฎรจากการปฏิวัติสยามในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 ที่มีว่า “ข้าพเจ้ามีความเต็มใจที่จะสละอำนาจอันเป็นของข้าพเจ้าอยู่แต่เดิมให้แก่ราษฎรทั่วไป แต่ข้าพเจ้าไม่ยินยอมยกอำนาจทั้งหลายของข้าพเจ้าให้แก่ผู้ใด คณะใดโดยฉะเพาะ เพื่อใช้อำนาจนั้นโดยสิทธิขาดและโดยไม่ฟังเสียงอันแท้จริงของประชาราษฎร” เมื่อผนวกกับความสัมพันธ์อันดีระหว่างพระมหากษัตริย์กับนักศึกษา ทำให้การเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยของขบวนการนักศึกษา นอกจากจะแสดงถึงความหวังพึ่งพระบารมีของพระมหากษัตริย์แล้ว นักศึกษาบางกลุ่ม เช่น กลุ่มเรียกร้องรัฐธรรมนูญ ได้หยิบยกพระราชหัตถเลขานี้ไปใช้ในการทำหน้าปกหนังสือ “กลุ่มเรียกร้องรัฐธรรมนูญ” ด้วย, ดูเพิ่มเติมได้จาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 486-519.

จนก่อให้เกิดการจำกัดเสรีภาพในการแสดงออกทางความคิดอีกครั้ง ถึงกระนั้น ในช่วงต้นทศวรรษ 2510 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงวางพระองค์ใกล้ชิดและให้คำแนะนำต่อนักศึกษาผ่านพระราชดำรัสทั้งในงานทรงดนตรีและงานพระราชกรณียกิจอื่นๆ จนทำให้เกิดความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างพระองค์กับนักศึกษา ส่งผลให้นักศึกษามองสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นที่พึ่งของประชาชน ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลา พ.ศ.2516 พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ยังทรงมีพระราชดำรัสหลายครั้งที่สะท้อนว่ามีความคิดเห็นสอดคล้องกับนักศึกษา กรณีหนึ่งที่น่าสนใจคือ พระราชดำรัสของสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าสิรินธร ฯ เทพรัตนราชสุดาที่มีต่อกรณีบุคคลสำคัญในรัฐบาลและคณะใช้เฮลิคอปเตอร์ของราชการเข้าไปล่าสัตว์ในเขตทุ่งใหญ่อันอื้อฉาว ซึ่งพระองค์ทรงวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลในเรื่องนี้อย่างตรงไปตรงมา[42]

เมื่อสถานการณ์ความขัดแย้งระหว่างขบวนการนักศึกษา ปัญญาชนและประชาชนกับรัฐบาลสุกงอมจนก่อให้เกิดการเดินขบวนประท้วงครั้งใหญ่ในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ภาพที่ปรากฏชัดคือ ภาพของขบวนนักเรียน นักศึกษา และประชาชนเดินชูภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมราชินีนาถเพื่อต่อต้านรัฐบาลเผด็จการทหารบนถนนราชดำเนินหรือกระทั่งเมื่อสถานการณ์ตึงเครียดและส่อเค้าว่าจะเกิดการปราบปรามนักศึกษาขึ้น หนึ่งในผู้นำนักศึกษาอย่าง เสกสรรค์ ประเสริฐกุล ยังตัดสินใจพยายามนำมวลชนไปที่สวนจิตรลดาเพื่อหวังพึ่งพระบารมี

หลังเหตุการณ์สงบลง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระบรมราชินีนาถและพระบรมวงศานุวงศ์ยังได้เสด็จพระราชดำเนินมาทรงให้กำลังใจต่อนักศึกษาและประชาชน ทั้งยังทรงมีพระบรมราชานุญาตให้จัดสร้าง “เมรุ 14 ตุลา” ขึ้นบริเวณท้องสนามหลวงเพื่อพระราชทานเพลิงศพประชาชนผู้เสียชีวิตจากเหตุการณ์ครั้งนี้ซึ่งถือเป็นการใช้พื้นที่ของพระมหากษัตริย์เพื่อปลงศพสามัญชนเป็นครั้งที่ 2 หลังจากครั้งแรกคือ กรณีการฌาปนกิจทหาร 17 นายจากกรณีการปราบกบฏบวรเดชใน พ.ศ. 2476[43] ชาตรี ประกิตนนทการ ยังเสนอว่ากรณีนี้สื่อให้เห็นถึงการที่ “สถาบันกษัตริย์ก็มิใช่คู่ความขัดแย้งของประชาธิปไตยเหมือนครั้งเมรุคราวกบฏบวรเดช แต่เป็นการสื่อให้เห็นว่า กษัตริย์มีความสำคัญและบทบาทยิ่งต่อการต่อสู้เพื่อรักษาระบอบประชาธิปไตย”[44] ขณะที่

---

[42] ผู้สนใจสามารถดูรายละเอียดของพระราชดำรัสนี้เพิ่มเติมได้จาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 474-475.

[43] ดูการศึกษาและวิเคราะห์กรณีนี้เพิ่มเติมได้ใน ชาตรี ประกิตนนทการ, “เมรุคราวกบฏบวรเดช: เมรุสามัญชนครั้งแรกกลางท้องสนามหลวง,” ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์ (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ, 2552), หน้า 90.

[44] เรื่องเดียวกัน, หน้า 95-96.

หลังเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เป็นต้นมา “ตัวแทนของฝ่ายรัฐทั้งหมดยังได้แพร่ขยายอุดมการณ์ที่เน้นประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุขของรัฐ อันเป็นส่วนผสมระหว่างแนวคิดแบบประเพณีดั้งเดิมในความเป็นกษัตริย์เข้ากับระบอบประชาธิปไตย”[45]

ความนิยมที่เพิ่มพูนอย่างมากของสถาบันพระมหากษัตริย์หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ยังเกิดจากการดำเนินโครงการส่วนพระองค์จำนวนมากในช่วงทศวรรษ 2520 ทั้งนี้รัฐบาลได้สนับสนุนวาระที่เชื่อมโยงเข้ากับการเชิดชูพระบารมีของพระมหากษัตริย์อย่างต่อเนื่อง งานสำคัญที่สะท้อนถึงสิ่งที่กล่าวมาได้เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 2524 – 2525 ระหว่างการจัดเตรียมงานฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ที่จะเกิดขึ้นในเดือนเมษายน พ.ศ. 2525 รัฐบาลได้จัดตั้งคณะกรรมการฝ่ายต่างๆ จากทั้งบุคลากรของหน่วยงานรัฐและภาคเอกชนจำนวนมาก[46] ทั้งนี้มีการตั้งคณะอนุกรรมการที่กำกับดูแลงานและกิจกรรมด้าน ชาติ - ศาสนา – พระมหากษัตริย์ แบ่งออกอย่างชัดเจนเป็นการเฉพาะ[47] ก่อนงานสมโภชมีการบูรณปฏิสังขรณ์โบราณสถานสำคัญทางประวัติศาสตร์ของกรุงรัตนโกสินทร์ พร้อมกันนี้ “คณะอนุกรรมการด้านพระมหากษัตริย์ได้อนุมัติให้กระทรวงศึกษาธิการจัด ‘โครงการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมเทิดพระเกียรติพระมหากษัตริย์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์’ ทั้งหมด 110 ภาพ…มีศิลปินชื่อดังมาร่วมงานมากมายทั้งศิลปินรุ่นอาวุโสและรุ่นใหม่”[48] อนึ่งการสร้างงานจิตรกรรมแบบเทิดพระเกียรติพระมหากษัตริย์นี้มีรากฐานมาจาก

---

[45] Michael Kelly Connors, Democracy and National Identity in Thailand (London: Routledge Curzon, 2003), p. 128.

[46] ก่อนการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี นายสุลักษณ์ ศิวรักษ์ ได้แสดงปาฐกถาที่ห้องโสตทัศนศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ตามคำเชิญของชุมนุมศึกษาพุทธศาสตร์และประเพณีในวันที่ 28 สิงหาคม พ.ศ.2524 แสดงทัศนะถึงการจัดงานครั้งนี้โดยไม่ได้ศึกษาประเพณีและความหมายของการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ในอดีตที่เคยจัดกันในสมัยรัชกาลที่ 5 (100 ปี) และ รัชกาลที่ 7 (150 ปี) ทั้งยังวิจารณ์รัฐและเอกชนว่า “ผมเห็นว่าฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี นี้เป็นของเล่นของชนชั้นปกครองจำนวนน้อย เป็นของเล่นของพวกพ่อค้าม้าขายจำนวนน้อย ซึ่งแสวงหาผลประโยชน์เพื่อเขาและพวกเขาเท่านั้นเอง…เรื่องฉลองนี้เป็นที่สนใจสำหรับคนซึ่งมีเงินจะใช้เพื่อโฆษณาเกี่ยวกับตัวเอง มีเงินจะใช้โฆษณาเพื่อโฆษณาผลผลิตของตัวเอง และอีกพวกหนึ่งที่สนใจก็คือ พวกที่จะได้เงินเหล่านั้น…” อ้างจาก สุลักษณ์ ศิวรักษ์, ศิลปวิจารณ์ ในทัศนะ ส.ศิวรักษ์ , หน้า 89. และดูการวิจารณ์งานนี้ของสุลักษณ์ในประเด็นอื่นๆ ได้อย่างละเอียดในเล่มเดียวกันนี้.

[47] ดูรายชื่อคณะกรรมการแต่ละฝ่ายในงานนี้ใน, จดหมายเหตุ งานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545).

[48] ศิลปินที่มาร่วมวาดภาพครั้งนี้ อาทิ คิด โกศัลวัฒน์ พิชัย นิรันดร์ เฉลิม นาคีรักษ์ บัณจบ พลาวงศ์ สุมน ศรีแสง พิชิต ตั้งเจริญ สมยศ ไตรเสนีย์ เสริมสุข เธียรสุนทร วิโชค มุกดามณี มณเฑียร บุญมา ปริญญา

การจัดประกวดโคลงภาพพระราชพงศาวดาร ใน พ.ศ. 2430 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ครั้งนั้นพระองค์ทรงคัดเลือกเรื่องราวที่แสดงถึงพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ไทยที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารมาให้สร้างเป็นงานจิตรกรรมด้วยพระองค์เอง หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง จิตรกรรมแนวเทิดพระเกียรติหลังจากนี้ยังไม่ค่อยปรากฏนัก ส่วนใหญ่ในช่วงที่ศิลป พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่ มีจิตรกรบางคนเท่านั้นที่วาดภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์ ดังกรณี จำรัส เกียรติก้อง วาดภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ใน พ.ศ. 2490 และวาดภาพพระบรมฉายาลักษณ์ สมเด็จพระราชชนนีศรีสังวาลย์ออกแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 พ.ศ. 2504 เท่านั้น แต่วาระสำคัญใน พ.ศ.2525 นี้ การกล่าวถึงพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ผ่านการใช้ภาพตัวแทนคืองานศิลปะได้ถูกนำกลับมาสร้างความโดดเด่นอีกครั้ง

นอกจากนี้คณะอนุกรรมการด้านประชาสัมพันธ์ซึ่งมี พลโทชาญ อังศุโชติและสมศักดิ์ ชูโต เป็นประธานคณะอนุกรรมการยังมอบหมายให้กรมศิลปากรจัด “การประกวดภาพสัญลักษณ์งานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี” เพื่อให้ได้ภาพสัญลักษณ์ที่หน่วยงานต่างๆ ทั้งรัฐและเอกชนจะนำไปใช้เผยแพร่ตลอดปี ทั้งนี้ใน จดหมายเหตุงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ได้ให้ข้อมูลว่ามีผู้ส่งภาพเข้าประกวดทั้งสิ้น 166 ภาพ ภาพที่ได้รางวัลที่ 1 เป็นของ มนตรี แพทย์เพียร ครูโรงเรียนวัดระฆัง และมีภาพได้รางวัลชมเชย 4 ภาพ[49] ภาพสัญลักษณ์ที่ได้รางวัลนี้มีรายละเอียดที่แสดงสัญลักษณ์ของชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ไว้อย่างชัดเจน[50] มีการนำดวงตรามหาจักรีมาประกอบในภาพด้วย แต่ในท้ายที่สุด เมื่อคณะกรรมการได้ทำเรื่องทูลเกล้าฯ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเชิญดวงตรามหาจักรีไว้ในภาพสัญลักษณ์ ปรากฏว่าไม่พระราชทานพระบรมราชานุญาต คณะกรรมการจึงได้มอบหมายให้กรมศิลปากรปรับปรุงภาพใหม่ โดยเปลี่ยนจากดวง

ตันติสุข ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ฯลฯ, สุธี คุณาวิชยานนท์,จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย, หน้า 179.

[49] จดหมายเหตุ งานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545). หน้า 359.

[50] ในจดหมายเหตุงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ได้อธิบายรายละเอียดของภาพนี้ว่า “เป็นรูปชุ้มเรือนแก้วแบบสถาปัตยกรรมไทย ภายในเบื้องบนมีเครื่องหมายสัญลักษณ์แห่งพระบรมราชวงศ์จักรี เบื้องล่างมีภาพเทวดาแบบศิลปวัฒนธรรมไทย นั่งประนมมือหันหน้าเข้าหากัน ใต้ภาพมีคำว่า สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พ.ศ.2525 สีพื้นเป็นสีแดงชาด หมายถึง ชาติไทยและเป็นวรรณะสีอันเป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทย ดวงตรามหาจักรีเป็นสีทองอยู่ในวรรณะเหลือง ซึ่งเป็นสีประจำพระบรมราชวงศ์จักรี เทวดา ขอบ ชุ้มเรือนแก้วและตัวหนังสือเป็นสีดำ หมายถึง ความหนักแน่นมั่นคง” อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 359.

ตรามหาจักรีเป็นซุ้มวิมาน (ตามแบบซุ้มประดิษฐานพระสยามเทวาธิราช ในพระบรมมหาราชวัง ตามคำแนะนำของรองราชเลขาธิการ) และได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาต[51]

คณะอนุกรรมการด้านประชาสัมพันธ์ยังจัดประกวดด้านศิลปวัฒนธรรมอีกหลายเวที อาทิ การประกวดคำขวัญของงาน การประกวดเพลงไทยสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี สิ่งที่สะท้อนได้ดีว่างานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดขึ้นเพื่อเชิดชู 3 สถาบันหลักที่แสดงถึงการเป็นภาพตัวแทนความเป็นไทยได้อย่างกระชับและชัดเจนที่สุด น่าจะมาจากคำขวัญที่ได้รางวัลชนะเลิศของงานนี้ที่ว่า “รักชาติ รักกษัตริย์ รักแผ่นดิน” ที่ภายหลังคณะอนุกรรมการได้แก้ไขคำขวัญที่ชนะเลิศเป็น “รักชาติ ศาสน์ กษัตริย์ รักแผ่นดิน ร่วมสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี”[52] คณะอนุกรรมการฝ่ายเดียวกันยังจัด “การประกวดแบบโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี” โดยจัดประกวดตั้งแต่วันที่ 1 เมษายน ถึงวันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 มีผู้ส่งแบบโปสเตอร์เข้าประกวด 109 ภาพ รางวัลที่ 1 เป็นแบบโปสเตอร์ของ สุรพล แสงโสภิต รางวัลที่ 2 เป็นแบบโปสเตอร์ของ วราวุธ ชูแสงทอง และมีผู้ได้รับรางวัลชมเชยอีก 7 รางวัล[53]

นอกจากการประกวดที่มาจากภาครัฐแล้ว พลังการสนับสนุนการสร้างภาพลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ผ่านงานศิลปะเพื่อร่วมในวาระฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ยังมาจากภาคธุรกิจเอกชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งธนาคารพาณิชย์ที่ได้จัดการประกวดศิลปกรรมรางวัลพิเศษขึ้นเพิ่มจากการประกวดที่จัดเป็นประจำทุกปีอยู่แล้วเพื่อร่วมฉลองในวาระนี้เป็นการเฉพาะ ธนาคารกสิกรไทยได้จัดการประกวดงานจิตรกรรมเนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ซึ่งภายหลังเรียกขานกันอีกชื่อหนึ่งเป็นที่รู้กันในวงการศิลปะว่า “การประกวดจิตรกรรมรางวัลพู่กันทอง” เนื่องจากรางวัลชนะเลิศของการประกวดนี้ใช้ชื่อว่า “รางวัลพู่กันทอง” ชื่อรางวัลเช่นนี้จะถูกธนาคารกสิกรไทยใช้อีกหลายครั้งเพื่อประกวดศิลปกรรมในวาระเฉลิมพระเกียรติโดยเฉพาะ[54] สำหรับครั้งแรกนี้มีวัตถุประสงค์เน้นแนวเรื่องอย่างชัดเจนดังที่ว่า

---

[51] เรื่องเดียวกัน, หน้า 359.

[52] เรื่องเดียวกัน, หน้า 406.

[53] เรื่องเดียวกัน, หน้า 406.

[54] การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี เริ่มต้นขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ พ.ศ. 2522 โดยร่วมกับมูลนิธิหอศิลป พีระศรี และ ศิลปสมาคมระหว่างชาติแห่งประเทศไทย และส่งผลทำให้ธนาคารกสิกรไทยมีผลงานสะสมที่ได้รับรางวัลจากการประกวด รวมถึงที่ธนาคารซื้อเพิ่มเติมขึ้นจำนวนมาก อย่างไรก็ตาม การประกวดนี้ยุติลงใน พ.ศ. 2544.

> ...เพื่อเทิดพระเกียรติพระบรมราชจักรีวงศ์ โดยธนาคารกสิกรไทยในครั้งนี้มีเป้าหมายในการจัดการประกวดว่าจะเป็นงานจิตรกรรมที่แสดงจุดเด่นที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ของแต่ละรัชสมัยแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่เริ่มสถาปนาจนถึงปัจจุบัน เป็นการแสดงให้เห็นถึงพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ทุกพระองค์และแสดงให้เห็นถึงลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมและสภาพสังคมในแต่ละรัชสมัยแห่งกรุงรัตนโกสินทร์[55]

ในงานที่ส่งประกวดมีข้อกำหนดขนาดไว้ว่าต้องมีเนื้อที่ไม่น้อยกว่า 1 ตารางเมตร แต่ไม่เกิน 6 เมตร ไม่จำกัดเทคนิคในการเขียนและต้องใช้วัสดุที่คงทนถาวร ทุกภาพที่ส่งประกวดจะต้องเป็นภาพเขียนที่ใช้ฝีมือและความคิดรังสรรค์โดยอาศัยหลักฐานความจริงประกอบ (ภาพสองมิติ) ได้[56] การกำหนดเช่นนี้ย่อมแสดงว่า ภาพที่ส่งประกวดจะได้รับการพิจารณาในฐานะของการสร้างสรรค์ที่ต้องอิงอยู่กับเหตุการณ์หรือข้อเท็จจริงที่มีปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ทั้งนี้ผู้จัดมีการแต่งตั้งคณะกรรมการที่ปรึกษาทางด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดี[57] เพื่อตรวจสอบผลงานร่วมกับคณะกรรมการตัดสินผลงาน[58] ซึ่งมีนายสัญญา ธรรมศักดิ์ ที่ปรึกษาคณะอนุกรรมการด้านพระมหากษัตริย์เป็นประธาน ผู้ส่งภาพเข้าประกวดจะเป็นผู้เลือกเองว่าจะสร้างงานในเนื้อหาที่ปรากฏในรัชสมัยใด ทั้งนี้มีผู้ส่งงานเข้าประกวดจำนวน 81 ภาพ คณะกรรมการพิจารณาตัดสินให้ได้รางวัล 10 ภาพ และคัดเลือกให้ร่วมแสดงนิทรรศการ 13 ภาพ ผลงานที่ได้รางวัลและตีพิมพ์ในสูจิบัตรทั้งหมดยังได้รับการบรรยายภาพเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์เหล่านี้โดย ศาสตราจารย์วิลาสวงศ์ พงศะบุตร ด้วย ผู้ชนะเลิศได้รางวัล 100,000

---

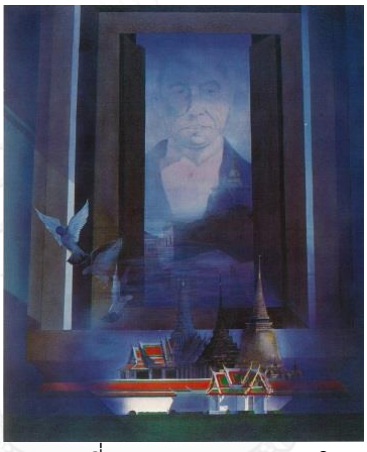
[55] สัญญา ธรรมศักดิ์, "คำกราบบังคมทูลของนายสัญญา ธรรมศักดิ์ ประธานกรรมการการประกวดงานจิตรกรรม เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี, " สูจิบัตรการประกวดงานจิตรกรรม เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ของธนาคารกสิกรไทย (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2525), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[56] "ประกาศเรื่องการประกวดงานจิตรกรรม เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี,", เรื่องเดียวกัน , เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[57] คณะกรรมการชุดนี้มี ศาสตราจารย์ ดร.ประเสริฐ ณ นคร เป็นประธาน ส่วนกรรมการประกอบด้วย ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรุณยุพา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ดร.เอกวิทย์ ณ ถลาง รองศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ รองศาสตราจารย์ ดร. ม.ร.ว.อคิน รพีพัฒน์ ศาสตราจารย์วิลาสวงศ์ พงศะบุตร นายสวัสดิ์ จงกล และนายประพัฒน์ ตรีณรงค์, อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[58] คณะกรรมการตัดสินผลงาน ประกอบด้วย สัญญา ธรรมศักดิ์ มีเซียม ยิบอินซอย เฟื้อ หริพิทักษ์ ชลูด นิ่มเสมอ ม.ร.ว.แสงสูรย์ ลดาวัลย์ อวบ สาณะเสน พิชัย วาศนาส่ง เอกวิทย์ ณ ถลาง สวัสดิ์ ตันติสุข ถวัลย์ ดัชนี และจักรพันธ์ โปษยกฤต, อ้างจาก เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

บาท รองชนะเลิศได้ 60,000 บาท และรางวัลชมเชยได้ 30,000 บาท โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นองค์ประธานในพิธีพระราชทานรางวัลและทรงเปิดนิทรรศการที่จัดแสดง ณ อาคารใหม่สวนอัมพร ที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปจากการประกวดประจำปีของธนาคารนี้คือ ผลงานทั้งหมดที่ได้รางวัลจะตกเป็นสมบัติของธนาคารกสิกรไทย ภาพทั้งหมดที่ได้รางวัลและร่วมแสดงล้วนมีเนื้อหาเสนอถึงพระราชกรณียกิจสำคัญของพระมหากษัตริย์แต่ละรัชกาลที่ทรงมีต่อชาติ ศาสนา สังคม วิทยาการ และวัฒนธรรม ที่สำคัญคือการสะท้อนภาพพระมหากษัตริย์ไทยในฐานะผู้นำแนวคิดสมัยใหม่มาสู่ประเทศ อาทิภาพชื่อ “Modernization” ของ วิชัย อนุตรปัญญา ที่ได้รับการคัดเลือกให้ร่วมแสดง



ภาพประกอบ 34 “รัชกาลที่ 4” (Modernization) โดย วิชัย อนุตรปัญญา

ที่มา: สูจิบัตรการประกวดงานจิตรกรรมเนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พ.ศ. 2525.

Chulalongkorn University

การหยิบนำภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระองค์ในเครื่องทรงแบบตะวันตกมานำเสนอนั้น ส่งนัยยะถึงพระมหากษัตริย์ที่ทรงเปิดรับความคิดและอารยธรรมสมัยใหม่จากโลกตะวันตกมาสู่ประเทศ กรณีหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือ ทรงเปลี่ยนทัศนคติในเรื่องการผลิตซ้ำรูปเหมือนบุคคล ซึ่งก่อนหน้ารัชสมัยของพระองค์ การถ่ายรูป การปั้นรูป ถอดรูปนั้นมีความเชื่อดั้งเดิมว่าจะทำให้อายุสั้นและไม่เป็นที่นิยมในหมู่ชนชั้นนำ ดังที่ “เมาริสซิโอ เพเล็คกี” (Maurizio Peleggi) อธิบายเพิ่มเติมว่า “ก่อนกลางศตวรรษที่ 19 ไม่มีประเพณีในการแสดงภาพเหมือนของพระราชวงศ์ในสยาม เนื่องจากข้อห้ามการแสดงและนำเสนอพระวรกายของพระมหากษัตริย์ ความทรงจำที่มีต่อพระมหากษัตริย์ที่เสด็จสวรรคตแล้วถูกเก็บไว้ในลักษณะของพระพุทธรูปซึ่งประดิษฐ์ขึ้นภายหลัง

การสวรรคต ทั้งนี้เป็นไปตามประเพณีที่รับมาจากสำนักของเขมร”[59] แต่ความเชื่อเช่นนี้ค่อยเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากใน พ.ศ. 2404 เมื่อทรงได้รับเครื่องราชบรรณาการจากพระเจ้านโปเลียนที่ 3 อันประกอบด้วย “พระรูปปั้นของ นโปเลียนที่ 3 และพระมเหสี พร้อมด้วยตราลิจองดอนเนอร์ด้วย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมีพระราชดำรัสให้พระองค์เจ้าประดิษฐ์วรการ นายช่างใหญ่เป็นผู้ปั้นพระบรมรูปของพระองค์เองพร้อมด้วยดวงตรานพรัตน์ดวงแรกเพื่อจะส่งไปถวายตอบแทนแก่พระเจ้านโปเลียนที่ 3”[60] แม้จะมีการกราบทูลคัดค้านการปั้นรูปเหมือนของพระองค์ครั้งนี้แต่ทรงไม่ยินยอม ในที่สุดได้ดำเนินการสำเร็จตามพระประสงค์และติดตามมาด้วยการฉายพระรูปของพระองค์เอง ตลอดจนการฉายภาพบันทึกเหตุการณ์สำคัญของพระองค์อีกหลายภาพ[61] ด้วยเหตุนี้ ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของรัชกาลที่ 4 กับชื่อภาพ “Modernization” จึงปฏิเสธมิได้ว่าต่างสะท้อนความหมายถึงความทันสมัยเช่นเดียวกัน ไม่ต่างจากภาพชื่อ “ทรงคำนวณสุริยุปราคา” ของ โชคชัย เฟื่องกาญจน์ ที่สะท้อนถึงการเปิดรับความคิดทางวิทยาศาสตร์และดาราศาสตร์แบบตะวันตกของรัชกาลที่ 4 เป็นต้น

ภาพทั้งหมดอ้างอิงอยู่กับประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่เน้นพระมหากษัตริย์ในฐานะเป็นภาพตัวแทนของการริเริ่มความทันสมัยมาสู่ประเทศโดยปราศจากข้อขัดแย้ง ประเด็นนี้สะท้อนได้เป็นอย่างดีผ่านภาพรางวัลชมเชยชื่อ “รัฐธรรมนูญ” ของ ถาวร โกอุดมวิทย์ ที่นำภาพถ่ายเหตุการณ์จริงในการพระราชทานรัฐธรรมนูญของรัชกาลที่ 7 วันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2475 มานำเสนอร่วมกับพระบรมฉายาลักษณ์และพระราชหัตถเลขาของพระองค์พร้อมทั้งคำบรรยายภาพที่ว่า “ถึงแม้ว่าพระองค์จะทรงเตรียมการที่จะพระราชทานรัฐธรรมนูญให้แก่ราษฎรของพระองค์มาโดยตลอดนับตั้งแต่เสด็จขึ้นครองราชย์ แต่การที่ทรง ‘รอเวลาอันเหมาะสม’ เป็นเหตุให้บุคคลคณะหนึ่ง

---

[59] Maurizio Peleggi, “Siam/Looking Back-Thailand/Looking Forward: King Chulalongkorn in Thai Collective Memory,” King Chulalongkorn: Siam-Southeast Asia-Jambudvipa (Bangkok: The Foundation for the promotion of Social and Humanities Textbooks Project, 2004), p. 136.

[60] ปัจจุบันพระบรมรูปและดวงตรานพรัตน์นี้ยังอยู่ในพิพิธภัณฑสถานฟองแตนโบล ประเทศฝรั่งเศส, ดูเพิ่มเติมได้ใน, ศักดา ศิริพันธุ์, กษัตริย์และกล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ. 2388 – 2535 (กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2535), หน้า 24.

[61] ดูการกล่าวถึงการฉายภาพและภาพบันทึกเหตุการณ์การเสด็จพระราชดำเนินยังที่ต่างๆ ของรัชกาลที่ 4 เพิ่มเติมได้ใน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548), หน้า 108.

ประกอบด้วยทหารและพลเรือนในนาม ‘คณะราษฎร’ ได้เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย…”

การบรรยายเช่นนี้ตอกย้ำประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่อยู่ภายใต้วาทกรรมกษัตริย์ประชาธิปไตยที่ละเลยปัญหาวิกฤติทางสังคม การเมือง เศรษฐกิจก่อนหน้าการเปลี่ยนแปลงการปกครอง[62] ตลอดจนความขัดแย้งระหว่างรัชกาลที่ 7 กับคณะราษฎรหลังการปฏิวัติ[63] ภาพนี้เมื่อรวมเข้ากับคำบรรยายภาพประวัติศาสตร์ยังส่งนัยยะที่ตอกย้ำถึงวาทกรรม “การชิงสุกก่อนห่าม”[64] ของคณะราษฎรที่ผลิตโดยชนชั้นนำฝ่ายนิยมเจ้าจำนวนมากหลังการรัฐประหารในวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา

นอกจากภาพที่กล่าวมาจะพยายามสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงความเชื่อมโยงระหว่างความทันสมัยทั้งในด้านสังคม วัฒนธรรม วิทยาการ และการปกครองกับพระมหากษัตริย์ไทยในฐานะที่เป็นผู้ริเริ่มหรือบุกเบิกนี้แล้ว ภาพอีกส่วนหนึ่งยังสื่อถึงความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมและ

---

[62] เบนจามิน เอ. บัทสัน (Benjamin A. Batson) เสนอว่า ภาวะเศรษฐกิจที่ตกต่ำทั่วโลก โดยเฉพาะช่วง พ.ศ. 2473 เป็นต้นมา ตลอดจนการใช้งบประมาณที่ล้นเกินในรัฐบาล เป็นเหตุทำให้เกิดการตัดงบประมาณ ปลดทหารและข้าราชการออก และตัดลดเงินผลประโยชน์ของฝ่ายเจ้านายชั้นสูง รวมไปถึงปัญหาการเก็บภาษีในอัตราที่ไม่เป็นธรรมในลักษณะของ “เงินรัชชูปการ” เหล่านี้ล้วนส่งผลให้เกิดแรงผลักดันอันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองการปกครองในช่วงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 ของคณะราษฎรด้วย ดูรายละเอียดในประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ในงานของ เบนจามิน เอ. บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม แปลโดย พรรณงาม เง่าธรรมสาร สดใส ขันติวรพงศ์ และศศิธร รัชนี ณ อยุธยา (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2555), หน้า 270-338.

[63] ความขัดแย้งระหว่างรัชกาลที่ 7 กับคณะราษฎร โดยเฉพาะที่ทรงเห็นว่ามาตรการของคณะราษฎรหลายประการได้รุกล้ำสิทธิดั้งเดิมของสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งนี้ทรงเสนอแนะข้อเปลี่ยนแปลงในรัฐธรรมนูญหลายข้อเพื่อเพิ่มพระราชอำนาจ แต่ท้ายที่สุดได้เกิดความขัดแย้งและความพยายามในเรื่องนี้ของพระองค์ล้มเหลวจนนำไปสู่การสละราชสมบัติ ดูเพิ่มเติมได้ในงานที่อธิบายถึงเรื่องนี้ อาทิ นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, การปฏิวัติสยาม พ.ศ.2475 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ฟ้าเดียวกัน, 2553), หน้า 349-391, ประจักษ์ ก้องกีรติ, และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ…การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548), หน้า 486-491. สุพจน์ ด่านตระกูล, พระปกเกล้ากับคณะราษฎร (กรุงเทพฯ: สถาบันวิทยาศาสตร์สังคม, 2544). เป็นต้น.

[64] การปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475 นั้น มีกระบวนการและวิกฤติหลายประการที่ผลักดันให้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง โดยไม่สามารถจะรอความเปลี่ยนแปลงที่มาจากเบื้องบนได้และไม่ใช่การชิงสุกก่อนห่าม ดูการศึกษาประเด็นนี้เพิ่มเติมในงานของ นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, การปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ฟ้าเดียวกัน, 2553). หน้า 121-160 และ หน้า 164 – 200.

ศาสนา อาทิ ในภาพชื่อ “ทรงสร้างพระนอนวัดโพธิ์” (รัชกาลที่ 3) ของ ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ หรือกรณีภาพ “การเผยแพร่ศาสนาในหมู่ชาวเขา” (รัชกาลที่ 9) ของ สมคิด หงษ์สุวรรณ ที่สื่อถึงพระมหากษัตริย์ในฐานะอัครศาสนูปถัมภกภายใต้หลักคิดสมัยใหม่ซึ่งปฏิเสธความเชื่อถือภูต ผี หรือไสยศาสตร์และมีอำนาจเหนือความเชื่อดั้งเดิมของชนพื้นเมือง ธงชัย วินิจจะกูล ได้เคยอธิบายหลักคิดทางพุทธศาสนาเช่นนี้ว่ามีรากฐานมาจากการปฏิรูปทางภูมิปัญญาครั้งใหญ่ในต้นศตวรรษที่ 19 โดยขบวนการธรรมยุติกนิกายของวชิรญาณภิกขุที่เน้นการทำให้ศาสนาเป็นระบบความเชื่อทางศีลธรรมของปัจเจกบุคคลและเป็นความเชื่อที่เป็นเหตุเป็นผล ที่สำคัญคือเกิดความเปลี่ยนแปลงของพุทธศาสนาในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประการหนึ่งคือ “สถาปนาคณะสงฆ์ที่รวมศูนย์ตามแบบการปกครองของรัฐและแผ่ขยายความคิด การตีความคัมภีร์ที่กรุงเทพฯ ถือเป็นมาตรฐานออกไปเพื่อตะล่อมให้พุทธศาสนาบนแผ่นดินสยามคล้ายคลึงตามมาตรฐานเดียวกัน”[65] พุทธศาสนาในมิติที่ธงชัยอธิบายว่าเป็นมรดกของสมบูรณาญาสิทธิราชย์นี้สามารถเห็นได้อย่างชัดเจนในภาพของสมคิด หงษ์สุวรรณ

ภาพถ่ายทอดพระบรมฉายาลักษณ์ของในหลวงและพระราชินีอยู่บนสุดด้านซ้ายและขวาของภาพ ตรงกลางเป็นภาพของพระสงฆ์ซึ่งเชื่อมโยงศาสนาและพระมหากษัตริย์ในฐานะสถาบันหลัก ขณะที่ส่วนกลางและด้านล่างภาพแสดงถึงชนพื้นเมืองที่ในยุคสมัยนั้นถูกเรียกขานว่า “ชาวเขา” กำลังเข้าร่วมพิธีกรรมทางพุทธศาสนาและบวชเป็นพระภิกษุสามเณรจำนวนมาก ในอีกด้านหนึ่ง ภาพมีนัยยะสื่อถึงการกดทับความเชื่อดั้งเดิมของชนพื้นเมืองให้กลายเป็นความล้าหลังดังปรากฏในคำบรรยายภาพว่า “ในอดีตชาวเขาต่างนับถือ ภูต ผี ปีศาจ อันเป็นความเชื่อดั้งเดิมของตน แต่ปัจจุบันนี้ความเชื่อในเรื่องดังกล่าวเลือนรางลงไปมาก พุทธศาสนาได้เข้าไปแทนที่การนับถือ ภูต ผี ปีศาจ ปรากฏว่าชาวเขามีความศรัทธาในพุทธศาสนาอย่างยิ่งและได้เข้าบวชเป็นพระภิกษุสามเณรกันเป็นจำนวนมาก”[66] ไม่ต่างจากภาพ “สวนขวา” (รัชกาลที่ 2) ของ หทัย บุนนาค หนึ่งในสองภาพรางวัลชนะเลิศพู่กันทองที่แสดงความเจริญรุ่งเรืองด้านวัฒนธรรมทั้งดนตรีนาฏศิลป์ วรรณศิลป์ และการช่างในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เนื่องจากพระองค์ทรง “โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร (ต่อมาคือ

---

[65] ธงชัย วินิจจะกูล, “มรดกสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในปัจจุบัน,” สยามยาม (ไม่) เปลี่ยนผ่าน ชุมนุมปาฐกถา 70 ปี ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ฟ้าเดียวกัน, 2555), หน้า 12.

[66] วิลาสวงศ์ พงศะบุตร, “คำบรรยายภาพ การเผยแพร่พุทธศาสนาในกลุ่มชาวเขา,” สูจิบัตรการประกวดงานจิตรกรรม เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ของธนาคารกสิกรไทย (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2525), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) เป็นแม่กองสร้าง ‘สวนขวา’ ข้างพระราชมณเฑียรด้านตะวันออกสำหรับเป็นที่ประพาสภายในเขตพระบรมมหาราชวังเช่นเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยา”[67] ภาพสวนขวายังแสดงรูปแบบของสถาปัตยกรรมที่บางส่วนได้รับอิทธิพลจากจีนและแสดงถึงการละเล่นทั้งทางเรือและตามเก๋งต่างๆ ซึ่งภาพตัวแทนทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่พยายามสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงความเจริญรุ่งเรืองของวัฒนธรรมภายใต้การอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์

ภาพประกอบ 35 “ในหลวงของชาวบ้าน” โดย เกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์
ที่มา: สูจิบัตรการประกวดงานจิตรกรรมเนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พ.ศ. 2525.

ขณะภาพ “ในหลวงของชาวบ้าน” ของ เกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์ เป็นจิตรกรรมสีน้ำแนวเหมือนจริงที่เปลี่ยนมุมมองการนำเสนอมาถ่ายทอดภาพของพระมหากษัตริย์จากมุมที่มีความใกล้ชิดกับราษฎรมากขึ้น ภาพแสดงบรรยากาศภายในบ้านของชาวบ้านที่ประดับพระบรมฉายาลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระราชินีอยู่บนที่สูงทั้งที่เป็นภาพถ่ายใส่ในกรอบและภาพจากปฏิทิน ศิลปินพยายามสื่อถึงความจงรักภักดีของพสกนิกรที่มีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว การสร้างภาพลักษณะนี้จะกลายเป็นที่นิยมในการประกวดศิลปกรรมวาระเฉลิมพระเกียรติอีกหลายเวทีในทศวรรษ 2530 ดังที่ พิษณุ ศุภนิมิตร กล่าวว่า “ภาพนี้เป็นแนวคิดใหม่ที่ได้รับความสนใจและให้อิทธิพลต่อศิลปินในยุคต่อมาอีกนาน”[68] สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง หนึ่งในศิลปินที่

[67] วิลาสวงศ์ พงศะบุตร, “คำบรรยายภาพ สวนขวา,” เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[68] พิษณุ ศุภนิมิตร, ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย , หน้า 75.

ได้รางวัลชมเชยจากการประกวดครั้งนี้ยังให้สัมภาษณ์ถึงข้อมูลที่เขามีโอกาสทราบถึงความรู้สึกของนายสัญญา ธรรมศักดิ์ ประธานคณะกรรมการตัดสินที่แสดงความเห็นถึงภาพนี้ว่า “ท่านสัญญาประทับใจภาพนี้มาก ท่านบอกความรู้สึกกับผมหลังการประกวดว่าชอบชื่อภาพที่เกียรติศักดิ์ตั้งว่า ‘ในหลวงของชาวบ้าน’ มาก”[69] ความนิยมสร้างภาพศิลปะเฉลิมพระเกียรติลักษณะนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลจากการที่ฝ่ายอนุรักษ์นิยมได้รื้อฟื้นพระมหากษัตริย์ที่มีฐานะอันศักดิ์สิทธิ์ขึ้นมาตั้งแต่หลังการรัฐประหาร 2490 เป็นต้นมา ดังที่ ธงชัย วินิจจะกูล อธิบายว่าเป็นการสร้าง “พระมหากษัตริย์ของมหาชนชาวสยาม” (popular monarchy) ขึ้นมาอีกครั้งโดยเสริมสร้างความมั่นคงและ “สถาปนาพระมหากษัตริย์ที่ศักดิ์สิทธิ์ เป็นที่รักของมหาชนและอยู่ข้างบนของระบบการเมืองได้สำเร็จ”[70]

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้เสนอถึงการประกวดจิตรกรรมครั้งนี้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการประกวดจิตรกรรม “ภาพประวัติศาสตร์” หรือ “แนวเฉลิมพระเกียรติ”[71] ข้อเสนอของสุธีนี้มีกรอบของเวลาเพียงในรัชกาลปัจจุบันที่เริ่มต้นใน พ.ศ. 2489 เนื่องจากสุธีเองได้กล่าวต่อไปว่า การประกวดจิตรกรรมภาพประวัติศาสตร์หรือแนวเฉลิมพระเกียรตินี้สามารถสืบย้อนไปที่การประกวดโคลงภาพพระราชพงศาวดารในสมัยรัชกาลที่ 5 ใน พ.ศ. 2430 อย่างไรก็ตาม ผู้ศึกษามีข้อเสนอในที่นี้ว่า การประกวดโคลงภาพพระราชพงศาวดารในสมัยรัชกาลที่ 5 แม้จะมีการอ้างอิงโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมมาจากพระราชพงศาวดารที่เสนอภาพการเชิดชูพระมหากษัตริย์ แต่ข้อที่แตกต่างกันคือ ในการประกวดโคลงภาพพระราชพงศาวดาร รัชกาลที่ 5 ทรงเป็นผู้เลือกสรรเรื่องราวต่างๆ เลือกช่างฝีมือและกวีที่จะมาถ่ายทอดภาพลักษณ์ด้วยพระองค์เอง มากไปกว่านั้น พระองค์ทรงเป็นผู้ตัดสินรางวัลด้วย พระองค์ทรงดำเนินการทั้งหมดเพื่อให้ประวัติศาสตร์นิพนธ์ในแบบราชาชาตินิยมนี้ถ่ายทอดไปสู่เจ้านาย ข้าราชการ และราษฎร

ขณะที่การประกวดจิตรกรรมในงานสมโภช 200 ปี กรุงรัตนโกสินทร์เป็นการสร้างภาพลักษณ์ที่ภาคเอกชนร่วมกับราชการในฐานะพสกนิกร ศิลปินเป็นผู้เลือกสรรโครงเรื่องของประวัติศาสตร์ที่เน้นศูนย์กลางอยู่ที่สถาบันพระมหากษัตริย์เพื่อถวายหรือเฉลิมพระเกียรติต่อสถาบัน การดำเนินการลักษณะนี้ยิ่งเสริมให้สถานะของงานศิลปะเฉลิมพระเกียรติทรงพลัง ในฐานะภาพตัวแทนของประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมที่มีภาพของความศักดิ์สิทธิ์ที่เลือกสรรจาก

---

[69] สัมภาษณ์ สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2557.

[70] อ้างจาก ธงชัย วินิจจะกูล, “มรดกสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในปัจจุบัน,” หน้า 18-19.

[71] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณี สู่สมัยใหม่และร่วมสมัย, หน้า 179.

การรับรู้ของราษฎร สร้างโดยราษฎร และในท้ายที่สุด แม้จะเป็นการสร้างเพื่อเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์ แต่กลุ่มผู้เสพที่สำคัญก็ย้อนกลับมาที่ราษฎรอีกเช่นกัน อย่างไรก็ตาม การเปิดให้ประชาชนเข้าชมนิทรรศการหลังการประกวดครั้งนี้กลับถูกวิจารณ์ถึงช่วงเวลาที่ไม่ค่อยสอดคล้องกับโอกาสในการชมของประชาชนนัก ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้วิจารณ์ถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

> กิจกรรมที่ใช้เงินมหาศาลครั้งนี้ ได้เปิดแสดงผลงานไปแล้ว (19-21 มีนาคม 2525) ณ สวนอัมพร ซึ่งนับเป็นการเสนอความชื่นชมให้กับประชาชนเพียง 2 วันเต็ม เป็นการแสดงที่ออกจะรวบรัดจนเหมือนกับทางธนาคารกสิกรไทยไม่ได้เอื้อต่อการสร้างเสริมรสนิยมให้ประชาชนอย่างแท้จริง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประชาชนจากต่างจังหวัด ที่ควรจะได้ทอดระยะเวลาให้เขาได้มีโอกาสมาร่วมชื่นชมด้วย แม้เพียงจำนวนไม่มากนัก หรือทางธนาคารจะเพียงให้ได้ชื่อว่าทุ่มเงินจัดประกวดงานจิตรกรรมเท่านั้น[72]

บทวิจารณ์ของวิรุณยังสะท้อนบรรยากาศการวิจารณ์คณะกรรมการและผู้จัดในประเด็นที่ให้รางวัลแก่ผลงานชื่อ “รัฐธรรมนูญ” ของ ถาวร โกอุดมวิทย์ ซึ่งนำภาพถ่ายประวัติศาสตร์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวในวันรัฐธรรมนูญ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2475 มาถ่ายทอดเป็นงานในลักษณะภาพพิมพ์ “ซึ่งดูจะขัดกับการประกวดจิตรกรรม มีเสียงตำหนิกรรมการกับผู้จัดประกวดว่าจะเอาอย่างไรแน่ ซึ่งปีที่ผ่านมาผลงานของถาวรก็เคยมีข่าวผิดประเภทมาแล้ว เรื่องนี้เป็นหน้าที่การกำหนดขอบเขตและข้อยกเว้นให้เป็นลายลักษณ์อักษร ไม่ใช่ตามอำเภอใจ”[73] ถึงกระนั้น ต้องกล่าวว่า การประกวดจิตรกรรมครั้งนี้ของธนาคารกสิกรไทยได้กลายเป็นหมุดหมายสำคัญของการวางรากฐานในการสร้างงานศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติให้แก่ศิลปินไทยจำนวนไม่น้อย โดยเฉพาะกลุ่มที่นิยมส่งผลงานเข้าประกวดในเวทีต่างๆ เนื่องจากก่อนหน้านี้แทบไม่ปรากฏหลักฐานการประกวดศิลปกรรมในลักษณะดังกล่าวเป็นการเฉพาะเลย

ความสำเร็จของศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติจากการประกวดจิตรกรรมในงานฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี สามารถอธิบายได้ถึงปรากฏการณ์การรับรู้ของประชาชนที่มีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ในด้านสำคัญคือการตอกย้ำบทบาทของ “พระมหากษัตริย์สมัยใหม่” (modern monarchy) ที่ผสมผสานระหว่างการทรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรมเพื่อคุ้มครองข้าแผ่นดินให้พ้นจากภยันตราย เป็นสมมติเทพที่ทรงบุญบารมีสูงสุดในแผ่นดิน และยังทรงมีบทบาทในการบำบัดทุกข์

---

[72] วิรุณ ตั้งเจริญ, ทัศนะวิจารณ์ (กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2529), หน้า 295.

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 296.

บำรุงสุขในด้านต่างๆ แก่ราษฎรอย่างใกล้ชิดด้วย[74] กรณีนี้เห็นได้จากการเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวที่เริ่มขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2493 แต่ทั้งนี้การเสด็จ ฯ ซึ่งหลายครั้งเสด็จพร้อมด้วยสมเด็จพระบรมราชินีนาถได้เพิ่มจำนวนมากขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2500 จนถึงทศวรรษ 2520 ปราการ กลิ่นฟุ้ง ได้เสนอว่า การเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดก่อนหน้า พ.ศ. 2509 นั้น มีลักษณะของการต่อต้านคอมมิวนิสต์จากภายนอกประเทศ ทรงเน้นที่การเสด็จฯ ตรวจเยี่ยมกองทหารและตรวจกิจการของเจ้าหน้าที่ที่ปฏิบัติงานในเขตชายแดน แต่หลังจากพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) ตัดสินใจต่อสู้ด้วยอาวุธกับรัฐบาลอย่างเป็นทางการ ซึ่งเริ่มต้นในวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2508 ที่จังหวัดนครพนม (เหตุการณ์นี้รู้จักกันในนาม “วันเสียงปืนแตก”) การเสด็จฯ ไปเยี่ยมตำรวจตระเวนชายแดน ค่ายทหาร รวมถึงการพระราชทานถุงของขวัญและพระบรมฉายาลักษณ์แก่เจ้าหน้าที่ ตลอดจนชาวเขาจะยิ่งเพิ่มจำนวนมากขึ้น ทั้งยังปรากฏว่าหลายครั้งเสด็จฯ เข้าไปในพื้นที่ที่มีการรบ สะท้อนถึงการเสด็จฯ ในลักษณะเพื่อต่อต้านการคุกคามจากภายในด้วย[75]

ในทศวรรษ 2510 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวยังเสด็จพระราชดำเนินพื้นที่ชาวเขาทางภาคเหนือ พระราชกรณียกิจที่สำคัญที่สุดคือ ทรงนำโครงการพัฒนาชนบทที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพของชาวเขาไปดำเนินการ ขณะที่ “สมเด็จพระนางเจ้า พระบรมราชินีนาถและสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอจะพระราชทานเสื้อผ้า เครื่องเขียน และขนมให้กับเด็กนักเรียน และมีหน่วยแพทย์พระราชทานปฏิบัติหน้าที่ระหว่างการเสด็จ”[76]

ในทศวรรษ 2520 ยังทรงมีพระราชกรณียกิจในลักษณะ“โครงการตามพระราชดำริ” ของพระองค์เองจำนวนมาก อาทิ โครงการฟาร์มทดลองด้านการเพาะปลูกและเลี้ยงสัตว์ โครงการจัดพัฒนาที่ดิน โครงการชลประทาน โครงการด้านการจัดการศึกษา ฯลฯ ที่ทรงปฏิบัติในการเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดและถิ่นทุรกันดาร รวมไปถึง “โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ” ที่รัฐบาลเป็นผู้ดำเนินการและสนับสนุนงบประมาณ[77] ความใกล้ชิดระหว่างพระองค์กับราษฎรขณะ

---

[74] ดูประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน, ธงชัย วินิจจะกูล,“มรดกสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในปัจจุบัน,”, หน้า 17-19.

[75] ดูเพิ่มเติมได้ใน, ปราการ กลิ่นฟุ้ง, “การเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พ.ศ. 2493-2530,” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 153-154.

[76] เรื่องเดียวกัน, หน้า 159.

[77] ปราการ กลิ่นฟุ้ง ได้เสนอถึงนิยามของโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ โดยพิจารณาจากบทบัญญัติของระเบียบสำนักนายกรัฐมนตรีว่า “อาจนิยามโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริได้ว่า เป็น

เสด็จเยี่ยมเยียนตามพื้นที่เสด็จพระราชดำเนินมีผลไม่น้อยที่ส่งเสริมให้ภาพศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติจากการประกวดจิตรกรรมในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ล้วนทำหน้าที่เป็นเสมือนภาพตัวแทนของสิ่งที่เรียกว่า “พระมหากษัตริย์ของมหาชนชาวสยาม” ที่ผสมผสานทั้งความศักดิ์สิทธิ์และเป็นที่รักของมหาชนเข้าไว้ด้วยกัน

สิ่งสำคัญอีกประการที่สนับสนุนให้ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติได้รับการยอมรับและขยายไปสู่เวทีการประกวดในทศวรรษ 2530 มาจากการเผยแพร่ภาพพระบรมฉายาลักษณ์และภาพพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระราชินีนาถตามสื่อ เช่น หนังสือพิมพ์ นิตยสาร และสื่ออื่นๆ อย่างมาก โดยเฉพาะการจัดพิมพ์หนังสือประเภทเฉลิมพระเกียรติจำนวนมากที่มักนำภาพพระบาทสมเด็จเจ้าอยู่หัวขณะกำลังปฏิบัติพระราชกรณียกิจในพื้นที่ชนบทหรือการเสด็จเยี่ยมราษฎรในถิ่นทุรกันดารมาตีพิมพ์เผยแพร่[78] ดังในกรณี พ.ศ. 2530 มีหนังสือที่จัดพิมพ์เพื่อเฉลิมพระเกียรติถึง 74 เล่ม ในจำนวนนี้มี 38 เล่ม ใช้ภาพพระบรมฉายาลักษณ์เป็นปก มี 25 เล่ม ที่ใช้ภาพกำลังทรงงานเป็นปก และมีจำนวน 6 เล่ม ที่ใช้ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ “พระเสโท” มาเป็นปก[79] ยังไม่นับรวมภาพพระราชกรณียกิจจำนวนมากที่ถูกเผยแพร่ในโทรทัศน์หรือตีพิมพ์ในวโรกาสพิเศษต่างๆ ตามหน้าหนังสือพิมพ์และนิตยสารอย่างสม่ำเสมอจนประชาชนมีความคุ้นเคยกับภาพเหล่านี้ กระทั่งส่งผลไปถึงศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยด้วย

7.3 ภาพพระบรมฉายาลักษณ์และภาพพระราชกรณียกิจในการประกวดศิลปกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติ ทศวรรษ 2530

ในทศวรรษ 2530 ศิลปินที่ส่งภาพจิตรกรรมเข้าประกวดเริ่มใช้เทคนิคนำเสนอด้วยการนำภาพพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพพระราชกรณียกิจที่ถูกตีพิมพ์ลงในภาพข่าวหนังสือพิมพ์ สารคดีในนิตยสาร และโทรทัศน์ที่ประชาชนคุ้นชินมาถ่ายทอดในรูปแบบแนวเหมือนจริงหรือนำมาต่อ

โครงการที่หน่วยงานรัฐเป็นผู้ดำเนินการ ใช้งบประมาณของรัฐ ดำเนินการภายใต้พระราชดำริ และเป็นไปตามพระราชประสงค์” ดูเพิ่มเติมได้จาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 184.

[78] ในพุทธศักราช 2530 เป็นวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ทรงเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษา.

[79] ดูเพิ่มเติมได้ใน ปราการ กลิ่นฟุ้ง, “การเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พ.ศ. 2493-2530,”, หน้า 213.

ยอดเพิ่มเติมด้วยการจัดวางองค์ประกอบใหม่มากขึ้น[80] หลักฐานที่สะท้อนถึงปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นใน “การประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษาในปีพุทธศักราช 2530 ของธนาคารกสิกรไทย” ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ถือเป็นการประกวดจิตรกรรมรางวัลพู่กันทอง ครั้งที่ 2 มีวัตถุประสงค์เพื่อ “ให้ศิลปินไทยได้สร้างสรรค์งานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงพระมหากรุณาธิคุณที่ทรงมีต่อพสกนิกร”[81] ทั้งยังมี “คำแถลงการณ์จัดประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติของธนาคารกสิกรไทย” ที่จะเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดทิศทางเนื้อหาของภาพที่ส่งเข้าประกวดดังตอนหนึ่งที่ว่า

> ให้แสดงถึงพระราชกรณียกิจ พระมหากรุณาธิคุณที่ทรงมีต่อพสกนิกรของพระองค์ หรือเป็นความประทับใจของศิลปินเอง หรือเป็นการบันทึกสภาพสังคม การแสดงออกถึงลักษณะของขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมต่างๆ ที่อยู่ในรัชสมัยของพระองค์ท่าน เพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้เห็นถึงพระปรีชาสามารถและพระบารมีว่ามิเพียงเป็นแต่คำที่ยกขึ้นมากล่าวอ้างถวายเป็นราชสดุดีเท่านั้น หากแต่เป็นพระบารมีที่ทรงอุตสาหะบำเพ็ญสั่งสมมาโดยต่อเนื่องแท้ เห็นประจักษ์ได้จากพระราชกรณียกิจที่ทรงแผ่พระราชทานแก่ทวยราษฎร์ทั้งใกล้ไกลทั่วขอบขัณฑสีมาโดยเสมอหน้ากัน[82]

หากพิจารณาคำแถลงการณ์ที่ยกมาข้างต้นจะเห็นว่า การประกวดครั้งนี้เน้นการบันทึกสภาพของพระราชกรณียกิจในด้านต่างๆ เพื่อเฉลิมพระเกียรติ ที่สำคัญคือ “เพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงไว้ให้อนุชนรุ่นหลัง” การเน้นการบันทึกภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ส่งผลให้งานจำนวนมากหยิบนำภาพพระบรมฉายาลักษณ์ที่เป็นรูปเคารพและภาพถ่ายพระราชกรณียกิจที่เคยเผยแพร่ในสื่อต่างๆ มาผลิตซ้ำใหม่ มีทั้งที่ถ่ายทอดเลียนแบบภาพของจริงและนำมาจัดวางองค์ประกอบใหม่ ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า ภาพพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพพระราช

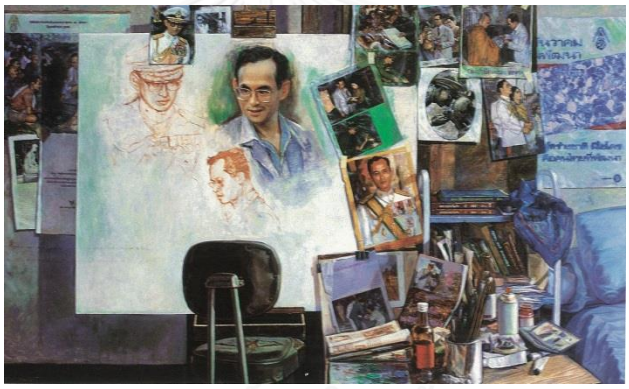
---

[80] ปรากฏการณ์นี้สนับสนุนทัศนะของพิษณุ ศุภนิมิต ที่เคยกล่าวถึงงานศิลปะที่เน้นเลียนแบบภาพบรรยากาศของเหตุการณ์หรือสถานที่ให้เหมือนจริงดังที่นายเกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์ ได้รับความสำเร็จเป็นศิลปินรางวัลพู่กันทองมาก่อน และงานแนวนี้ส่งอิทธิพลแก่ศิลปินรุ่นต่อมา.

[81] บัญชา ล่ำซำ, “คำกราบบังคมทูลของนายบัญชา ล่ำซำ ประธานกรรมการ ธนาคารกสิกรไทย,” สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษา (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2530), หน้า 5.

[82] เรื่องเดียวกัน, หน้า 4.

กรณียกิจเมื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นภาพวาดและนำมาประกวดแข่งขันกันนั้น หากนำมาวาดในลักษณะที่เลียนแบบให้เหมือนจริง แง่หนึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงทักษะฝีมือความชำนาญของศิลปินแต่ละคนว่าจะวาดเลียนแบบภาพถ่ายให้เหมือนหรือคล้ายของจริงมากที่สุดได้เพียงใด แต่หากเป็นการนำภาพถ่ายมาเลียนแบบให้เหมือนจริงและพยายามจัดวางองค์ประกอบใหม่โดยใส่บรรยากาศหรือจินตนาการของศิลปินเพิ่มเติมเข้าไปด้วยอีกนั้น ยิ่งมีผลกระตุ้นการรับรู้ของผู้ชมให้ขยายประสบการณ์จากภาพเหตุการณ์ในภาพถ่ายเหตุการณ์หนึ่งไปสู่การเชื่อมต่อเข้ากับเรื่องราวอีกหลายเรื่องราวได้ นี่จึงอาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้การประกวดศิลปะเฉลิมพระเกียรติในช่วงเวลานั้นเน้นสนับสนุนการประกวดการสร้างภาพวาดเป็นหลัก นอกจากนี้ยังปฏิเสธมิได้ว่าภาพวาดที่มีคุณภาพและได้รางวัลจากการพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิเป็นตราประทับรับรอง เมื่อตกเป็นสมบัติของธนาคารก็อาจหมายถึงมูลค่าของผลงานที่สูงขึ้นต่อไปได้ในอนาคตด้วย



ภาพประกอบ 36 “ความประทับใจจากพระราชกรณียกิจ” โดย จำนันต์ สาครักษ์
ที่มา: สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ พ.ศ. 2530.

ในภาพรางวัลที่ 3 ชื่อ “ความประทับใจจากพระราชกรณียกิจ (ร.9)” ของจำนันต์ สาราครักษ์เป็นตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนถึงสิ่งที่กล่าวมาข้างต้น ศิลปินนำภาพถ่ายพระบรมฉายาลักษณ์จากสื่อต่างๆ จำนวนมากมาจัดวางองค์ประกอบใหม่ให้ภาพเหล่านี้รวมอยู่ในห้องทำงานของจิตรกร ภาพลักษณ์ที่ปรากฏในงานชิ้นนี้สนับสนุนสิ่งที่ได้กล่าวไปแล้ว นั่นคือ หลัง พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา โดยเฉพาะใน พ.ศ.2530 การเผยแพร่ภาพพระบรมฉายาลักษณ์และภาพพระราชกรณียกิจตามสื่อนั้นมีจำนวนมาก ที่สำคัญคือคุณูปการของอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกที่ศิลปินไทยได้รับมาอย่างต่อเนื่องชัดเจน โดยเฉพาะตั้งแต่มีการจัดตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมในปลายทศวรรษ 2470 เป็นต้นมา จนส่งผลมาถึงการสร้างงานศิลปะเฉลิมพระเกียรติในยุคนี้ที่ศิลปินสามารถพรรณาเรื่องราวหรือเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์โดยก้าวข้ามพ้นจากงานศิลปะไทยแบบ

ประเพณีดั้งเดิมที่มีขนบในการแบ่งแยกเขตแดนระหว่างพระมหากษัตริย์กับราษฎรอย่างชัดเจนมาสู่ความสามารถสร้างบรรยากาศในภาพที่แสดงถึงความสัมพันธ์หรือความใกล้ชิดระหว่างพระมหากษัตริย์กับราษฎรที่มีมากขึ้น แม้จะเป็นเพียงความใกล้ชิดผ่านภาพถ่ายในบ้านหรือในห้องทำงานของจิตรกรก็ตาม ภาพ “ในหลวงของชาวบ้าน” ของเกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์หรือภาพ “ความประทับใจในพระราชกรณียกิจ” ของจำนันท์ สารารักษ์ และแนวเดียวกันนี้ของศิลปินคนอื่นๆ จึงสะท้อนทำให้เราเข้าใจสถานภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่เป็นของ “มหาชนชาวสยาม” ที่มีความใกล้ชิดกับราษฎร โดยเฉพาะความใกล้ชิดที่สุดของราษฎรคือการมีโอกาสเป็นเจ้าของหรือชมภาพพระบรมฉายาลักษณ์และภาพพระราชกรณียกิจผ่านสื่อต่างๆ ทั้งยังทำให้เข้าใจถึงการแสดงตัวตนของศิลปินที่แสดงออกในความจงรักภักดี โดยทำหน้าที่สร้างภาพตัวแทนด้วยการจัดวางองค์ประกอบใหม่ให้สะท้อนถึงความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดนี้อย่างประณีตบรรจงอีกด้วย

ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ในฉลองพระองค์ที่ใช้ขณะทรงงานในพื้นที่ต่างจังหวัด คือ ชุดเสื้อนอกทับเสื้อเชิ้ต ซึ่งเป็นฉลองพระองค์ชุดเดียวกับในภาพ “พระบรมฉายาลักษณ์เสโท” ถูกเน้นให้เป็นจุดเด่นอยู่ตรงกลางภาพชิ้นนี้ ทั้งนี้ ปราการ กลิ่นฟุ้ง ได้เสนอว่า ภาพที่ทรงฉลองพระองค์ลักษณะดังกล่าวน่าจะเป็นภาพที่เกิด “ในช่วงปลายทศวรรษ 2510 ต่อต้นทศวรรษ 2520”[83] ภาพพระราช กรณียกิจในฉลองพระองค์ชุดนี้กลายเป็นที่นิยมของศิลปินที่สร้างงานศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติในเวลาต่อมา เพราะนอกจากงานของจำนันต์แล้ว ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ในฉลองพระองค์ชุดทรงงานได้ถูกนำมาวาดเลียนแบบใหม่ในบรรยากาศและสถานที่ที่ต่างกัน อันปรากฏในผลงานอีกเป็นจำนวนมากที่ได้รับรางวัลและร่วมแสดงในนิทรรศการของการประกวดครั้งนี้[84]

การวาดภาพสะท้อนความจงรักภักดีของราษฎรที่นำภาพพระบรมฉายาลักษณ์ไปประดับและบูชาในบ้านพักอาศัยยังคงมีประเด็นที่ควรกล่าวถึง การประกวดครั้งนี้เกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์ยังคงฉายภาพในลักษณะของ “ในหลวงของชาวบ้าน” แต่เปลี่ยนจากชาวบ้านคนอื่นเป็นการเน้น

---

[83] ปราการ กลิ่นฟุ้ง, “การเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พ.ศ. 2493-2530,” หน้า 211.

[84] อาทิ ภาพรางวัลชมเชยชื่อ “ประทับใจ” ของ ศักย ขุนพลพิทักษ์ (ภาพพระบรมฉายาลักษณ์เสโทในปฏิทินติดอยู่หน้าโต๊ะเรียนของเด็ก), ภาพร่วมแสดงชื่อ “ร่มเกล้า” ของไกรวัล ศุภประเสริฐ (ภาพในหลวงฉลองพระองค์ด้วยชุดทรงงานหันพระพักตร์เข้าหาแผ่นดินที่แห้งแล้ง) ภาพร่วมแสดงชื่อ “พระผู้เป็นอัจฉริยะ” ของ วิษุวัติ พีสะระ (ภาพขณะกำลังทรงงานในพื้นที่ต่างจังหวัด) ฯลฯ ผู้สนใจสามารถชมภาพเหล่านี้ได้จาก, สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ รัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษา ในปีพุทธศักราช 2530 ของธนาคารกสิกรไทย.

“ในหลวงของคริสตชน” นัยหนึ่งหมายถึงตัวของเกียรติศักดิ์เองที่เป็นผู้นับถือศาสนาคริสต์ด้วย[85] ตำแหน่งของภาพพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพพระราชกรณียกิจในเคหะสถานจากภาพจิตรกรรมลักษณะนี้มักปรากฏทั้งที่ถูกติดอยู่บนที่สูงซึ่งส่งความหมายถึงการเคารพบูชาและทั้งที่ติดอยู่หลายตำแหน่งภายในบ้านหรือสถานที่ที่ศิลปินต้องการสื่อ ซึ่งอาจส่งความหมายให้รับรู้ถึงความจงรักภักดีที่เจ้าของบ้านหรือตัวของศิลปินมีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ภาพเหล่านี้นัยหนึ่งสะท้อนถึงสถานะของสถาบันพระมหากษัตริย์สมัยใหม่ที่ปรากฏเป็นที่รับรู้ต่อราษฎรในพื้นที่สาธารณะผ่านสื่ออย่างภาพถ่ายที่ทำหน้าที่ทั้งสื่อถึงข่าวสารของพระองค์ต่อสาธารณชนและเป็นสื่อที่สามารถให้ราษฎรนำไปใช้สักการะบูชาในเคหะสถานของตนได้ด้วย

ขณะที่การแสดงความจงรักภักดีของราษฎรในการไป “รับเสด็จ” การเสด็จพระราชดำเนินของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้กลายเป็นภาพลักษณ์เฉลิมพระเกียรติที่โดดเด่นในการประกวดนี้เช่นกัน ผลงานจำนวน 2 ชิ้นที่ได้รางวัลใหญ่ในครั้งนี้ถ่ายทอดภาพการรอรับเสด็จ พระราชดำเนินของชาวบ้านในชนบท ดังปรากฏในภาพจิตรกรรมเทคนิคผสมรางวัลที่ 1 ชื่อ “รอรับเสด็จ” ของ สุวิชาญ เถาทอง[86] และภาพรางวัลที่ 3 ชื่อ “ทรงพระเจริญ” ของไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง[87]

สัญลักษณ์สำคัญที่ปรากฏในสองภาพนี้คือธงชาติขนาดเล็กพิมพ์คำว่า “ทรงพระเจริญ” และธงตราสัญลักษณ์ประจำพระองค์ ทั้งนี้ไม่ได้ปรากฏหลักฐานใดที่จะยืนยันแน่ชัดถึงช่วงเวลาการเริ่มต้นพิมพ์และใช้ “ธงทรงพระเจริญ” แต่เมื่อพิจารณาจากแนวคิดในการสร้างงานของทั้งสองซึ่งต้องการแสดงภาพความจงรักภักดีที่พสกนิกรมีต่อในหลวงด้วยการรอรับการเสด็จพระราช

---

[85] นอกจากเกียรติศักดิ์ ผลิตาภรณ์ แล้ว ในการประกวดครั้งนี้มีจิตรกรอีกหลายคนที่แสดงภาพของพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวที่ติดประดับเป็นจำนวนมากอยู่ในบ้านพักอาศัย อาทิ ภาพรางวัลชมเชยชื่อ “ห้องหนังสือ” ของ สุวัฒน์ วรรณมณี (ในห้องหนังสือ) , ภาพร่วมแสดงชื่อ “เหนือเกล้า” ของ ชะลอ ดิษฐ์ภิญโญ (ในห้องนอน), ภาพร่วมแสดงชื่อ “พระองค์ผู้ทรงเป็นมิ่งขวัญของปวงชนชาวไทย” ของ ธีรวัฒน์ คะนะมะ (ในกระท่อม) เป็นต้น ดูเพิ่มเติมได้ใน, เรื่องเดียวกัน, 2530.

[86] มีการตีพิมพ์แนวคิดสร้างสรรค์ภาพนี้ของสุวิชาญ เถาทอง ไว้ว่า “ใช้คนที่มีอาชีพแตกต่างกันมาร่วมอยู่ในกลุ่มคนเดียวกัน เพื่อรอรับเสด็จในหลวง เมื่อดูภาพแล้วจะรู้สึกได้ถึงความจงรกภักดีที่มีต่อในหลวง” อ้างจาก, สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ รัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษา ในปีพุทธศักราช 2530 ของธนาคารกสิกรไทย, หน้า 17.

[87] มีการตีพิมพ์แนวคิดสร้างสรรค์ภาพนี้ของไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง ไว้ว่า “พ่อของข้าพเจ้าเป็นชาวนา ชาวนาเป็นพลเมืองส่วนใหญ่ของประเทศ ในส่วนลึกของพ่อและชาวบ้านเทิดทูนพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ซึ่งทรงปกครองแผ่นดินด้วยทศพิธราชธรรม ทำให้บ้านเมืองอยู่เย็นเป็นสุข ถึงแม้จะต่างฐานะกันแต่จิตใจของพระองค์ก็อยู่ในจิตใจของชาวนา” อ้างจาก, เรื่องเดียวกัน, หน้า 25.

ดำเนิน ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า การเสด็จพระราชดำเนินในท้องที่ต่างจังหวัด แม้จะเริ่มต้นในช่วง พ.ศ. 2493 ก็ตาม แต่ช่วงเวลาที่น่าจะมีผลต่อการเกิดความประทับใจและความภาคภูมิใจของราษฎรที่จะได้รอรับเสด็จพระราชดำเนินในต่างจังหวัดตามที่ศิลปินจินตนาการไว้ในภาพมากที่สุดอาจจะเป็นช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 ซึ่ง “โครงการพัฒนาชนบทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเริ่มขยายตัวในด้านปริมาณมากขึ้น...และเป็นช่วงเวลาที่อาจเรียกได้ว่า เป็นช่วงของการซ้อนทับกันระหว่างการเสด็จฯ ที่เกี่ยวข้องกับการคุกคามของคอมมิวนิสต์กับการเสด็จฯ ที่เกี่ยวกับโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ”[88] ในช่วงนี้นอกจากจะทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจในโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริแล้วยังมีการพระราชทานสิ่งของและบางครั้งมีหน่วยแพทย์ทำการบริการรักษาราษฎรที่มารอรับเสด็จด้วย

ภาพประกอบ 37 “รอรับเสด็จ” โดย สุวิชาญ เถาทอง

ที่มา: สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ พ.ศ. 2530.

ผลงานบางชิ้นศิลปินนำภาพพระราชกรณียกิจมาตัดทอนและผสมเข้ากับภูมิทัศน์จากจินตนาการของตนเอง ดังปรากฏในภาพรางวัลชมเชยชื่อ “ทรงเสด็จเยี่ยมราษฎรชาวเขาในท้องถิ่นทุรกันดาร” ของ จำรัส พรหมมินทร์ เป็นภาพการเสด็จพระราชดำเนินของในหลวงและพระราชินีเพื่อไปเยี่ยมชาวเขาบนภูเขาสูง[89] ภาพลักษณะนี้ปรากฏอยู่ในสื่อจำนวนมาก แต่จำรัสเปิดเผยแนวคิดการสร้างงานของเขาว่า “บันทึกภาพเหล่านี้จากจินตนาการดังภาพที่ได้เขียนมา”[90]

---

[88] ปราการ กลิ่นฟุ้ง, “การเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พ.ศ. 2493-2530,” หน้า 168.

[89] ในข้อเท็จจริง ภาพการเสด็จพระราชดำเนินไปเยี่ยมราษฎรชาวเขานั้น เกิดขึ้นในช่วงเดือนมกราคม พ.ศ. 2512 ในพื้นที่หมู่บ้านชาวเผ่าแม้ว ที่ดอยปุย อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ และ บ้านแม่สาน้อย อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ทรงเยี่ยมราษฎรและทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม พระราชทานผ้าห่มกันหนาว

ภาพประกอบ 38 “ทรงเสด็จเยี่ยมราษฎรชาวเขาในท้องถิ่นกันดาร” โดย จำรัส พรหมมินทร์
ที่มา: สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ พ.ศ. 2530.

ปรากฏการณ์การนำภาพถ่ายพระบรมฉายาลักษณ์และภาพพระราชกรณียกิจมาผลิตซ้ำโดยการสร้างเป็นภาพลักษณ์ใหม่ได้กลายเป็นรูปแบบของงานศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติที่ได้รับความนิยมมากกว่ารูปแบบอื่น กระแสความนิยมนี้น่าจะมาจากการที่ภาพถ่ายพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพพระราชกรณียกิจเป็นภาพลักษณ์ที่ผู้ชมส่วนใหญ่มีประสบการณ์ร่วมกันผ่านทางสื่ออื่นมาก่อนหน้า สอดคล้องกับที่ ปีเตอร์ เบิร์ค (Peter Burke) กล่าวไว้ว่า “ในยุคสมัยของภาพถ่าย ความทรงจำเฉพาะจากเหตุการณ์กลายสภาพมาเป็นความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดมากขึ้นผ่านภาพลักษณ์ทางการมองเห็น”[91] นอกจากนี้ แม้การประกวดจะอยู่ในยุคสมัยที่เทคโนโลยีของการถ่ายภาพและการพิมพ์มีความก้าวหน้าไปมากแล้ว แต่คุณสมบัติที่โดดเด่นของงานจิตรกรรมยังอยู่ที่ศิลปินสามารถสอดแทรกจินตนาการเพิ่มเติม จัดองค์ประกอบใหม่ และใช้การสร้างรูปทรงรวมถึงการระบายสีเพื่อสร้างบรรยากาศหรือเรื่องราวทั้งที่เหมือนจริงหรือเกินกว่าความจริงให้ปรากฏในภาพวาดตามต้องการได้ ด้วยเหตุนี้ การนำภาพเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์มาจัดองค์ประกอบหรือสร้างบรรยากาศใหม่ด้วยกลวิธีทางจิตรกรรมจึงเป็นการนำเสนอภาพของอดีตที่หลายครั้งมี

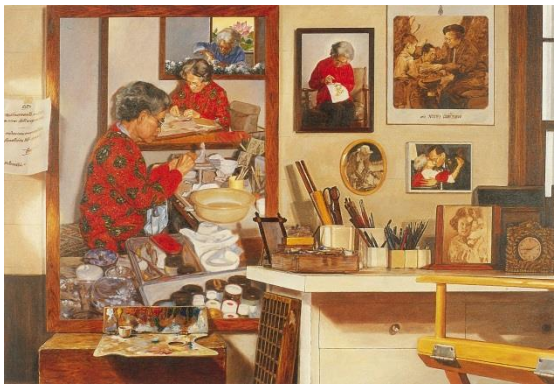
พันธุ์พืช และให้แพทย์หลวงและพยาบาลที่ตามเสด็จทำการตรวจรักษาและให้ยารักษาโรคแก่ชาวบ้านที่มารับเสด็จ หลังจากนั้นการเสด็จเช่นนี้ยังมีปรากฏในพื้นที่อื่นๆ จนถึงช่วงต้นทศวรรษ 2520 จึงไม่ปรากฏอีก ดูเพิ่มเติมได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 158-162.

[90] สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ รัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษา ของธนาคารกสิกรไทย , หน้า 27.

[91] Peter Burke, Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence (London: Reaktion Books, 2001),p.140.

ภาพลักษณ์ที่เกินกว่าความจริงหรือเหนือความจริงจนสามารถสร้างแรงปะทะและประสบการณ์ใหม่ให้แก่การรับรู้ของผู้ชมได้เป็นอย่างดี ที่สำคัญ ปฏิเสธมิได้ว่า ผู้ที่มีโอกาสชมภาพจากการประกวดเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นสูงและชนชั้นกลางโดยเฉพาะในเขตเมือง ด้วยเหตุนี้ ภาพถ่ายพระราชกรณียกิจในท้องถิ่นที่ห่างไกลจากการเสด็จเยี่ยมชนพื้นเมืองที่ถูกกระทำให้ “เป็นอื่น” (otherness) โดยสมัยหนึ่งมักถูกคนเมืองหรือสื่อต่างๆ เรียกขานว่า “ชาวเขา” ซึ่งปรากฏว่าศิลปินที่ส่งงานเข้าประกวดเลือกใช้กันมากนั้น ยิ่งส่งผลต่อผู้ชมในการเชื่อมต่อประสบการณ์ระหว่างการเสพรับภาพพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ที่เป็นที่เคารพบูชาเข้ากับภาพและวิถีชีวิตที่ตนไม่คุ้นเคย จนอาจสร้างแรงปะทะให้สามารถเกิดได้ทั้งความประทับใจ (impression) หรือความตื่นตาตื่นใจ (exotic) ต่อผู้ชมไปในคราวเดียวกันไม่มากก็น้อย

แนวทางนี้ได้ขยายไปสู่การประกวดศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติอื่นที่รุ่งเรืองอย่างมากในทศวรรษ 2530 ดังกรณีงานประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ ใน พ.ศ. 2533 จัดเป็นวาระพิเศษโดยผนวกเข้ากับวโรกาสการประกวดจิตรกรรม “เทิดพระเกียรติสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมายุครบ 90 พรรษา” มีการเพิ่มรางวัลพิเศษจิตรกรรมเทิดพระเกียรติสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีขึ้น ศิลปินผู้ได้รางวัลพิเศษนี้จำนวน 2 คน คือ รางวัลที่ 2 งานจิตรกรรมสีฝุ่นของ พรชีวินทร์ มลิพันธุ์ ชื่อ “ใต้ร่มเงาสวนดุสิต” เล่าถึงช่วงที่สมเด็จพระชนนียังทรงพระเยาว์และอาศัยอยู่ที่พระราชวังสวนดุสิต ขณะภาพรางวัลที่ 2 อีกชิ้นคือจิตรกรรมสีน้ำมันของ จำนันต์ สาครักษ์ ชื่อ “ความประทับใจในพระราชกรณียกิจ” สร้างขึ้นโดยนำภาพถ่ายพระราชกรณียกิจของสมเด็จย่าในด้านต่างๆ อาทิ ด้านการจัดการศึกษาให้แก่เด็กในถิ่นทุรกันดาร ศิลปาชีพ มาจัดองค์ประกอบสร้างเป็นภาพลักษณ์ใหม่ โดยให้ภาพเหล่านั้นมารวมอยู่ในห้องทำงานของจิตรกรและสร้างออกมาในลักษณะที่เลียนแบบวัตถุให้เหมือนจริง



ภาพประกอบ 39 “ความประทับใจในพระราชกรณียกิจ” โดย จำนันต์ สาครักษ์

ที่มา: บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 1-19.

ใน พ.ศ. 2534 ธนาคารกสิกรไทยยังได้จัดการประกวดจิตรกรรมรางวัลพู่กันทองเป็นครั้งที่ 3 ครั้งนี้เป็น “การประกวดศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมายุ 36 พรรษา” ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย[92]

ภาพประกอบ 40 “พระผู้ทรงความดีงาม” โดย จำนันต์ สารารักษ์
ที่มา: บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 1-19.

ผู้ได้รางวัลจากการประกวดครั้งนี้ยังนำภาพพระราชกรณียกิจมาจัดองค์ประกอบใหม่เช่นเดิม ภาพส่วนใหญ่เน้นความสัมพันธ์ระหว่างพระราชกรณียกิจของพระองค์ที่มีกับราษฎร โดยเฉพาะในชนบท ดังปรากฏในภาพรางวัล “ศิลปกรรมยอดเยี่ยมพู่กันทอง” ของ ธีระวัฒน์ คะนะมะ ชื่อ “บายศรีสู่ขวัญ” เสนอถึงชาวบ้านในชนบทได้ทำพิธีบายศรีสู่ขวัญอันเป็นพิธีกรรมที่เป็นสิริมงคลของชาวบ้านถวายแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ขณะที่รางวัลที่ 1 เป็นภาพชื่อ “พระผู้ทรงความดีงาม” ของ จำนันต์ สารารักษ์ ในภาพนี้ศิลปินนำภาพพระราชกรณียกิจของสมเด็จพระเทพรัตนฯ จากสื่อต่างๆ อาทิ ภาพกับครอบครัวเมื่อครั้งยังทรงพระเยาว์ ภาพพระราชกรณียกิจด้านการจัดการศึกษาในท้องถิ่นทุรกันดาร ภาพเสด็จเยี่ยมราษฎร ภาพทรงเครื่องดนตรีไทย และที่ปรากฏอยู่บริเวณหน้าสุด คือภาพทรงกราบพระพุทธรูปที่ตั้งอยู่บนโต๊ะหมู่บูชา ความน่าสนใจของภาพอยู่ตรงที่ศิลปินสร้างองค์ประกอบใหม่เพื่อนำสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็น ชาติ

[92] มีผู้ส่งผลงานจำนวน 122 คน จากผลงาน 131 ชิ้น มีงานได้รับคัดเลือกให้ร่วมแสดง 73 ชิ้น ขณะที่ตั้งรางวัลไว้ถึง 18 รางวัล แต่ตัดสินให้ได้รับเพียง 9 รางวัล, พิษณุ ศุภนิมิต, ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย, หน้า 77.

ศาสนา พระมหากษัตริย์มาผนวกเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นลักษณะการจัดเนื้อหาที่ปรากฏในภาพศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติอีกหลายภาพเช่นกัน

ใน พ.ศ. 2535 ธนาคารกสิกรไทยและธนาคารกรุงเทพต่างจัดประกวดศิลปกรรมพิเศษ “เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชินีนาถ เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษา” ทั้งสองเวทีปรากฏแนวทางที่ไม่ต่างกันคือ ศิลปินนิยมนำภาพพระราชกรณียกิจในท้องถิ่นที่ทุรกันดาร โดยเฉพาะภาพพระราชกรณียกิจด้านการส่งเสริมศิลปาชีพที่โดดเด่นมานำเสนอเช่นกัน

ภาพประกอบ 41 “ใต้ร่มเงาเจ้าฟ้ามหาราชินี” โดย ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง

ที่มา: ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยฯ.

ดังตัวอย่างในภาพรางวัลที่ 2 ของธนาคารกสิกรไทยชื่อ “ใต้ร่มเงา เจ้าฟ้ามหาราชินี” โดย ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง ซึ่งถ่ายทอดภาพหญิงชาวบ้านกำลังทอผ้าตามที่ได้รับการส่งเสริมจากโครงการด้านศิลปาชีพของพระราชินี ด้านข้างปรากฏภาพของหนังสือที่แสดงพระบรมฉายาลักษณ์วางอยู่ด้วย ลักษณะเช่นนี้พบว่ามีปรากฏหลายภาพจากการประกวด ในแง่หนึ่งแสดงให้เห็นว่า การสร้างงานศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติบางครั้งมิจำเป็นจะต้องจัดองค์ประกอบเน้นให้ภาพพระบรมฉายาลักษณ์โดดเด่นเสมอไป แต่สามารถเน้นที่การทำงานของชาวบ้านในโครงการภายใต้การอุปถัมภ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งนัยหนึ่งทำหน้าที่เสมือนเป็นภาพตัวแทนของสถาบันได้เช่นกัน นอกจากนี้ ในภาพรางวัลพิเศษอีกหลายภาพยังปรากฏภาพเนื้อหาลักษณะที่แสดงถึงความใกล้ชิดระหว่างสมเด็จพระราชินีกับราษฎรในชนบทที่เข้าร่วมโครงการส่วนพระองค์ อาทิ ภาพของ อุดม หวานจริง ชื่อ “พระผู้ชุบชีวิตศิลปาชีพไทย” ที่เสนอภาพทรงเสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมหญิงชาวบ้านผู้ทรงสนับสนุนให้ทำงานด้านศิลปาชีพอย่างใกล้ชิด ภาพของ สุชาติ แก้ววิเศษ ชื่อ “แม่ผู้

เป็นกำลังแห่งฟ้า เป็นสิริแห่งดิน” ภาพเหล่านี้นำภาพพระราชกรณียกิจของพระองค์มาสร้างใหม่และถ่ายทอดโดยขับเน้นสมเด็จพระบรมราชินีนาถในฐานะ “แม่ของแผ่นดิน”

ภาพประกอบ 42 “พระผู้ชุบชีวิตศิลปาชีพไทย” โดย อุดม หวานจริง

ที่มา: ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทยฯ.

ในทศวรรษ 2530 ยังมีการประกวดศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติและนิทรรศการแนวนี้อีกเป็นจำนวนมาก อาทิ การประกวดจิตรกรรมเนื่องในวโรกาสเฉลิมฉลองกาญจนาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ ใน พ.ศ. 2539 นิทรรศการศิลปะเด็ก “เรารักในหลวง” ของโรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ “อัครศิลปิน” ของศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในช่วงสิ้นปี 2530 ธนาคารกรุงเทพจัดกิจกรรมพิเศษโดยมิได้จัดประกวด คือ “การแสดงนิทรรศการสุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติ” นำผลงานแนวเฉลิมพระเกียรติของศิลปินไทยด้านจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มานำเสนอ มีศิลปินร่วมแสดงถึง 92 คน และมีผลงานมากกว่า 140 ชิ้น นิพนธ์ ทวีกาญจน์ กล่าวเพิ่มเติมว่า “การรวมตัวในครั้งนี้ เป็นการรวมพลังของศิลปินอิสระ ศิลปินอาจารย์ทุกภูมิภาคทั่วประเทศไทย จากสถาบันศิลปะทุกแห่งที่มีบทบาทในการเรียนการสอนวิชาศิลปะ...สำหรับรายได้จากการจัดนิทรรศการคณะกรรมการจะมอบรายได้ส่วนหนึ่งเสด็จพระราชกุศล และรายได้อีกส่วนหนึ่งสมทบทุนให้แก่สภาศิลปกรรมไทยแห่งสหรัฐอเมริกา”[93]

---

[93] ดูเพิ่มเติมได้ใน นิพนธ์ ทวีกาญจน์, “สุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติ ความหลากหลายที่ไร้กำแพงกั้น,” 3 มิติ ทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา (กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2533), หน้า 49.

ปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวของศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติที่เกิดขึ้นโดยจุดเริ่มต้นสำคัญจากการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ช่วงกลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 นั้น ปฏิเสธมิได้ว่า ส่งผลให้บุคลากรในวงการศิลปะของไทยจากสถาบันการศึกษาด้านศิลปะต่างๆ มีส่วนสำคัญในการผลักดันให้เกิดการสถาปนา “มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9” ขึ้นใน พ.ศ. 2539 อันเป็นปีแห่งวโรกาสการฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี และถือเป็นการเชื่อมโยงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9 เข้ากับการลำดับโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของประเทศไทยผ่านการจัดพิมพ์หนังสือชุดที่ระลึก การจัดนิทรรศการศิลปะทั้งนิทรรศการจริงและพัฒนาเป็นนิทรรศการเสมือนในเว็บไซต์ในเวลาต่อมา

บทสรุป

การอุปถัมภ์ศิลปะด้วยการจัดประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ไทยในช่วงตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 มีวัตถุประสงค์เพื่อสนับสนุนวงการศิลปะและศิลปินด้วยความพร้อมด้านเงินทุนและการประชาสัมพันธ์ที่มีมากกว่าภาคราชการ การอุปถัมภ์นี้เปิดโอกาสให้เอกชนหยิบนำประเด็นเนื้อหาที่ง่ายต่อการเชื่อมต่อระหว่างรัฐ เอกชน และประชาชนเข้าด้วยกันได้ จนนำสู่การเชิดชูความเป็นไทยที่เน้นทั้งการย้อนกลับไปให้ความสำคัญกับศิลปะไทยแบบประเพณีและการส่งเสริมให้นำความเป็นไทยแบบประเพณีมาประยุกต์เข้ากับแนวงานศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยที่ไม่ปิดกั้นอิทธิพลจากศิลปะของตะวันตก ความสำเร็จจากการฟื้นฟูและเชิดชูความเป็นไทยแบบประเพณีในการประกวดศิลปกรรมของเอกชนส่งผลให้เกิดการจัดตั้งแผนกวิชาศิลปะไทยเพื่อผลิตบัณฑิตด้านศิลปะไทยเป็นการเฉพาะขึ้น ศิลปินที่ทำงานศิลปะไทยแบบประเพณีและแบบที่ประยุกต์เข้ากับความร่วมสมัยนั้นยังมีโอกาสและพื้นที่ที่จะหาความสำเร็จทั้งด้านชื่อเสียงและเงินทองได้จากการประกวดศิลปกรรมมากกว่าในอดีตที่ศิลปินแนวนี้ต้องอาศัยเพียงจากการว่าจ้างของศาสนสถานและบริษัทเอกชนเท่านั้น

ต่อมาการเฉลิมพระเกียรติสถาบันพระมหากษัตริย์ได้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของการประกวดศิลปกรรมโดยธนาคารพาณิชย์ตั้งแต่ พ.ศ. 2525 เริ่มจากการประกวดจิตรกรรมเพื่อฉลองในวาระสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ของธนาคารกสิกรไทย ซึ่งศิลปินนำโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์นิพนธ์ในแบบราชาชาตินิยมมาถ่ายทอดเพื่อเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์แต่ละรัชสมัย รวมถึงนำเสนอภาพพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้ริเริ่มความทันสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากโลกตะวันตกเข้ามาในสังคมไทย ความสำเร็จของการประกวดจิตรกรรมเพื่อฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ยัง

นำสู่การจัดประกวดศิลปกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติอีกหลายเวทีในทศวรรษ 2530 ความโดดเด่นจากการประกวดเหล่านี้คือ เกิดแนวทางการสร้างงานศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติที่ได้รับความนิยมแก่ศิลปินที่ส่งประกวดงานในแนวนี้ต่อมา คือ การนำภาพถ่ายพระบรมฉายาลักษณ์และภาพถ่ายพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์จากสื่อหลายชนิดมาวาดเลียนแบบให้เหมือนจริงและนำมาจัดองค์ประกอบจนเกิดเป็นภาพลักษณ์ใหม่ ศิลปินหลายคนได้เพิ่มเติมบรรยากาศเรื่องราวจากจินตนาการของตนเองสอดแทรกเข้าไปด้วย แนวทางนี้ปรากฏในผลงานที่ส่งเข้าประกวดหรือจัดแสดงในนิทรรศการศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติจำนวนมากในทศวรรษ 2530 จนสืบเนื่องถึงปัจจุบัน ทั้งนี้เมื่อพิจารณาภาพรวมของศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติจากการประกวดศิลปกรรมของธนาคารพาณิชย์ในช่วงเวลาที่เป็นกรณีศึกษา ผู้ศึกษาสามารถวิเคราะห์ถึงมุมมองของศิลปินในการคัดสรรภาพพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพพระราชกรณียกิจเพื่อนำมาประกอบสร้างเป็นภาพลักษณ์ใหม่ได้ใน 3 ลักษณะด้วยกัน ประกอบด้วย

ลักษณะแรก ภาพระหว่างการเสด็จพระราชดำเนินเพื่อปฏิบัติพระราชกรณียกิจกับพสกนิกรโดยเฉพาะในถิ่นทุรกันดาร ภาพลักษณะนี้ศิลปินนิยมนำมาใช้มาก เนื่องจากสามารถถ่ายทอดให้เห็นถึงความใกล้ชิดที่พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์มีต่อราษฎร ภาพลักษณะนี้ยังแสดงภาพลักษณ์ของราษฎรในสถานะของผู้ที่อาศัยพึ่งพาพระบารมีจากโครงการตามพระราชดำริด้านต่างๆ ที่จะยังผลมาสู่การพัฒนาปรับปรุงด้านเศรษฐกิจและความเป็นอยู่ของตนให้ดีขึ้น ที่สำคัญ ชนิดา ชิตบัณฑิตย์ ได้เคยเสนอว่า ภาพถ่ายพระราชกรณียกิจนี้ยังสามารถเชื่อมต่อประสบการณ์และความทรงจำของราษฎรกับพระมหากษัตริย์ได้ไม่มากก็น้อยตามแต่ความทรงจำของบุคคลที่ต่างกันไป[94]

---

[94] ประเด็นนี้ ชนิดา ชิตบัณฑิตย์ ให้ข้อมูลที่น่าสนใจระบุว่า “ในระหว่างการเสด็จพระราชดำเนินเยือนราษฎร จะมีช่างภาพท้องถิ่นและช่างภาพจากสำนักพระราชวังทำหน้าที่บันทึกภาพถ่ายอิริยาบถต่างๆ ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในขณะปฏิบัติพระราชกรณียกิจต่อราษฎร บ่อยครั้งที่สำนักพระราชวังหรือช่างภาพท้องถิ่นจะนำภาพที่ล้างอัดแล้วส่งกลับมาให้ราษฎรเก็บไว้เป็นที่ระลึกและบูชา…ทำให้ราษฎรเหล่านั้นมี ‘พื้นที่สำหรับการสร้างความทรงจำ’ (site of memory) และสามารถสร้างตัวตนเชื่อมโยงกับพระมหากษัตริย์ผ่านรูปถ่ายในลักษณะความทรงจำส่วนบุคคลที่แตกต่างกัน ส่งผลให้เกิดการผลิตเรื่องเล่าและความทรงจำต่อพระมหากษัตริย์จากสามัญชนในกลุ่มต่างๆ อย่างไรก็ตาม เรื่องเล่าดังกล่าวมักมีโครงเรื่อง (plot) ของการนำเสนอร่วมกัน ที่แสดงถึงความปลื้มปิติในพระมหากรุณา และการสรรเสริญพระบารมีเป็นสำคัญ” อ้างจาก, ชนิดา ชิตบัณฑิตย์, โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ: การสถาปนาพระราชอำนาจนำในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2550), หน้า 142.

ลักษณะที่สอง ภาพพระราชกรณียกิจด้านการทำนุบำรุงพุทธศาสนา ศิลปินมักนำมาจากภาพถ่ายการเสด็จพระราชดำเนินในพระราชพิธีสำคัญทางศาสนา และมาจัดวางองค์ประกอบหรือใส่จินตนาการเพิ่มเติมเข้าไปตามลักษณะเฉพาะของศิลปินแต่ละคน ภาพลักษณะนี้มักแสดงภาพของพระมหากษัตริย์ในฐานะเป็นอัครศาสนูปถัมภกหรือแสดงพระบารมีของพระองค์ที่เชื่อมโยงกับศาสนาอันเป็นสิ่งที่ราษฎรเคารพบูชา

ลักษณะที่สาม คือ การนำเสนอภาพพระบรมฉายาลักษณ์ที่ติดตั้งอยู่ในสถานที่ต่างๆ โดยเฉพาะที่นิยมมากคือ การเสนอภาพพระบรมฉายาลักษณ์ติดอยู่ในบ้านของชาวบ้าน ภาพลักษณะนี้อาจแตกต่างจากลักษณะอื่นตรงที่มิได้เน้นการทำหน้าที่เล่าเรื่องจากเหตุการณ์หรือความทรงจำดังเช่นที่เกิดกับภาพพระราชกรณียกิจ แต่เน้นไปที่ “ความจงรักภักดี” ของราษฎรที่มีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์จึงได้นำภาพพระบรมฉายาลักษณ์มาติดประดับไว้ในบ้านเพื่อแสดงความเคารพบูชา ภาพพระบรมฉายาลักษณ์นั้นอาจมีที่มาจากสื่อหลายประเภท อาทิ ปฏิทินแขวนและตั้งโต๊ะ ภาพโปสเตอร์ ภาพถ่ายจากหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร เป็นต้น

งานทั้ง 3 ลักษณะนี้เป็นปฏิบัติการทางศิลปะที่เปลี่ยนแปรสภาพบริบทของ “รูปเคารพ” มาสู่ภาพลักษณ์ใหม่ที่มีภาพเหตุการณ์ (events) ที่ประชาชนผู้เสพมีประสบการณ์ร่วมได้ใกล้ชิดมากขึ้น ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงการเสนอภาพตัวแทนของพระมหากษัตริย์ในสถานภาพที่เชื่อมโยงกับพุทธศาสนาในฐานะอัครศาสนูปถัมภก เชื่อมโยงกับราษฎรในฐานะพระมหากษัตริย์ของมหาชนชาวสยามที่บำบัดทุกข์บำรุงสุขแก่ราษฎรผ่านโครงการตามพระราชดำริและการเสด็จพระราชดำเนินในท้องที่ต่างๆ โดยเฉพาะถิ่นทุรกันดาร นอกจากนี้ยังสะท้อนสถานภาพของพระมหากษัตริย์สมัยใหม่ที่มีบทบาทอยู่ในพื้นที่สาธารณะ ราษฎรมีโอกาสรับรู้ข่าวสารของสถาบันพระมหากษัตริย์ได้มากขึ้นจากการรับชมผ่านสื่อ แตกต่างจากพระมหากษัตริย์ในยุคสยามเก่า ภาพศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติยังสะท้อนถึงโอกาสของราษฎรที่จะมีภาพพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพพระราชกรณียกิจไว้เพื่อสักการะบูชาในเคหะสถานและเพื่อแสดงความจงรักภักดี ภาพศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติได้ช่วยสนับสนุนให้ราษฎรและผู้ได้เสพชมภาพเชื่อมต่อประสบการณ์และความทรงจำของตนที่มีต่อพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ได้อย่างแตกต่างกันออกไป แต่ล้วนอยู่ภายใต้โครงเรื่องของการเทิดพระเกียรติและความจงรักภักดี ภาพเหล่านี้ยังถูกสนับสนุนให้มีการสร้างมากขึ้นเพื่อส่งเสริมสถานภาพของวาทกรรมที่ว่าด้วย “ความเป็นไทย” ที่เชื่อมโยงผูกพันกับสถาบันหลักอันประกอบด้วย ชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์.

บทที่ 8
มรดกจากการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย
บทสรุปของพัฒนาการและปัญหา

บทนำ

การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530 มิได้ทำให้รับทราบแต่เพียงข้อมูลรายละเอียดจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่นำมาใช้ศึกษาวิเคราะห์เท่านั้น แต่ในอีกด้านหนึ่ง การศึกษาการประกวดศิลปกรรมถือเป็นการศึกษาพื้นที่ทางศิลปะอีกประเภทที่มีบุคลากรทั้งจากวงการศิลปะและวงสังคมด้านอื่นเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันภายใต้สถานะและบทบาทที่แตกต่าง แม้ว่าหลังจาก พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาเวทีการประกวดศิลปกรรมที่ยังคงอยู่ทั้งของรัฐและเอกชนจะไม่ได้มีบทบาทโดดเด่นในวงการศิลปะมากนักหากนำมาเปรียบเทียบกับพื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกที่เกิดขึ้นอย่างมากมายและไม่จำกัดอยู่เฉพาะในรูปแบบของหอศิลป์เท่านั้น แต่ก็มิอาจปฏิเสธได้ว่า การประกวดศิลปกรรมยังเป็นพื้นที่ทางศิลปะประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญสำหรับนักศึกษา คณาจารย์ หรือศิลปินบางส่วน โดยเฉพาะคนที่ยังไม่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงกว้าง เวทีการประกวดนั้นยังเสมือนเป็น “พื้นที่แห่งความหวัง” ที่คนเหล่านั้นมุ่งหมายอยู่เช่นเดิม ไม่ว่าจะเป็นความหวังที่จะได้รางวัลชนะจากการประกวดหรือให้ผลงานถูกคัดเลือกเพื่อร่วมแสดง อันจะนำไปสู่การสะสมชื่อเสียงเพื่อไต่เต้าก้าวเดินไปบนเส้นทางอันยาวไกลของการทำงานศิลปะเป็นอาชีพได้ ปฏิเสธมิได้อีกว่า เมื่อมองย้อนไปในประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในช่วงเวลาที่เป็นกรณีศึกษาแล้วจะพบว่า การประกวดเป็นพื้นที่และกิจกรรมศิลปะอีกประเภทหนึ่งที่มอบมรดกทั้งที่เป็นคุณูปการเชิงพัฒนาการและที่เป็นปัญหาให้แก่วงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยไม่น้อยเลยทีเดียว

ในบทนี้ ผู้ศึกษาจะทำการอภิปรายสรุปถึงมรดกจากการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยในช่วงเวลาที่เป็นกรณีศึกษาว่าได้มอบพัฒนาการด้านใดบ้างให้แก่วงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย เช่นเดียวกับที่อีกด้านหนึ่ง การประกวดศิลปกรรมได้ทิ้งมรดกที่เป็นปัญหาสำหรับวงการศิลปะของไทยที่ยังไม่สามารถก้าวข้ามได้พ้นในด้านใดบ้าง ซึ่งถือเป็นบทสรุปสำหรับการศึกษาทางประวัติศาสตร์ของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ที่จะช่วยตอกย้ำถึงความสำคัญของพื้นที่นี้ต่อการประกอบสร้างความรู้ทางประวัติศาสตร์และความเคลื่อนไหวทางการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทย การอธิบายถึงมรดกจากการประกวดศิลปกรรมทั้งในเชิงพัฒนาการ

และปัญหานี้ยังจะนำไปสู่การต่อยอดการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยที่มีความสัมพันธ์ไปพร้อมกันกับการศึกษาประวัติศาสตร์สังคม การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมในหัวข้ออื่นที่น่าสนใจได้อีกมากมาย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อทั้งวงการประวัติศาสตร์และวงการศิลปะของไทยต่อไปในอนาคต

8.1 การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีบุกเบิกโครงสร้างและรูปแบบที่ก่อให้เกิดพัฒนาการในวงการศิลปะของไทย

การประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นในทศวรรษ 2480 คือ การประกวดประณีตศิลปกรรมและการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาร การเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย ซึ่งจัดขึ้นโดยหน่วยงานของรัฐบาลคือ กรมศิลปากรและกรมโฆษณาการต่างสะท้อนให้เห็นจุดยืนสำคัญของการประกวดที่มุ่งสนับสนุนให้เกิดการสร้างภาพตัวแทนผ่านงานศิลปะเพื่อเผยแพร่แนวคิดชาตินิยมของจอมพล ป.พิบูลสงครามและนักชาตินิยมคนสำคัญของรัฐอย่าง หลวงวิจิตรวาทการ ที่เน้นเรื่องความสำคัญของรัฐธรรมนูญ การสร้างชาติ แนวทางแบบลัทธิทหารนิยม เศรษฐกิจชาตินิยม ทั้งนี้ โครงสร้างและรูปแบบหลายประการที่ส่งผลเป็นพัฒนาการต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ในเวลาต่อมา จากการศึกษาพบว่า การประกวดศิลปกรรมในช่วงทศวรรษ 2480 – ทศวรรษ 2490 มีบทบาทเป็น “เวทีบุกเบิก” จากเหตุผล 5 ประการด้วยกันที่จะทำการเสนอในที่นี้ กล่าวคือ

ประการแรก การประกวดศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 ถือเป็นการบุกเบิก “การประกวดศิลปกรรมของรัฐ” เป็นครั้งแรกในประเทศไทย ความหมายของการประกวดศิลปกรรมของรัฐในที่นี้มีขอบเขตที่ชัดเจนคือ เป็นการประกวดที่หน่วยงานของรัฐบาลจัดขึ้น ต่างจากในอดีตที่การประกวดศิลปกรรมถูกจัดและอุปถัมภ์โดยพระมหากษัตริย์หรือฝ่ายราชสำนัก ถือได้ว่าเป็นการเปลี่ยนมือของผู้อุปถัมภ์ศิลปะในประเทศไทยครั้งสำคัญจากวัดและวังมาเป็นรัฐ โดยมีรากฐานมาจากบริบทของการเปลี่ยนแปลงการปกครองในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 การประกวดศิลปกรรมที่จัดโดยหน่วยงานของรัฐบาลนั้นมีโครงสร้างและรูปแบบที่เป็นสากลตามแบบอย่างของตะวันตกที่เน้นความชัดเจนในสถานะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือ มีการประกาศเชิญชวนให้ส่งผลงานเข้าประกวด มีการกำหนดเนื้อหา หัวข้อหรือประเภทของผลงานศิลปะที่จะส่งประกวด มีการแต่งตั้งคณะกรรมการ มีการระบุรางวัล ประกาศรางวัล และจัดแสดงนิทรรศการผลงานที่ได้รางวัลหรือถูกคัดเลือกให้ร่วมแสดง โครงสร้างของการประกวดในยุคนี้เป็นต้นมามีความชัดเจน

มากกว่าการประกวดที่จัดโดยราชสำนักในอดีต ซึ่งขาดการจัดการระบบในทุกด้านที่กล่าวมาอย่างชัดเจน รูปแบบการประกวดเช่นนี้ยังกลายเป็นแบบแผนที่การประกวดศิลปกรรมเวทีอื่นทั้งของรัฐและเอกชนนำมาใช้อย่างสืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน ผู้มีคุณูปการสำคัญต่อการวางโครงสร้างและรูปแบบการประกวดศิลปกรรมของรัฐยุคบุกเบิกนี้ คือ นายคอราโด เฟโรจี หรือ ศิลป พีระศรี ประติมากรชาวอิตาลี ผู้เคยผ่านประสบการณ์ชีวิตในการไต่เต้าสะสมชื่อเสียง เพื่อโอกาสและความมั่นคงในการประกอบอาชีพจากเวทีการประกวดศิลปกรรมในต่างประเทศมาแล้ว[1] การบุกเบิกการจัดประกวดศิลปกรรมของรัฐในยุคนี้ยังนำไปสู่การจัด “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ” ซึ่งผลักดันโดยศิลป พีระศรี ใน พ.ศ. 2492 จนถึงปัจจุบัน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นพื้นที่สำคัญที่จัดประกวดและแสดงศิลปกรรมเป็นงานประจำปี เป็นภาพตัวแทนของ “ศิลปะแห่งชาติ” ที่ถูกผลักดันให้มีบทบาทในการยกระดับศิลปะของไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติ

ประการที่สอง การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีบุกเบิกให้เกิด “การพัฒนาด้านการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย” จากการศึกษาพบว่า ผลจากการแสดงนิทรรศการผลงานศิลปะที่ผ่านการประกวดประณีตศิลปกรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482 ได้นำสู่การพัฒนาโรงเรียนศิลปากรแผนกช่างให้ยกฐานะเป็นสถาบันการศึกษาศิลปะขั้นสูง คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร ใน พ.ศ. 2486 อันเนื่องมาจากความพอใจอย่างมากของจอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ที่มีต่อผลงานและการเรียนการสอนของสถาบันหลังจากชมผลงานจากการประกวดครั้งนี้เอง การยกฐานะให้โรงเรียนศิลปากรแผนกช่างเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรส่งผลอย่างยิ่งต่อการพัฒนาหลักสูตรในแบบผสมผสาน ทั้งในแนวทาง “ศิลปะหลักวิชา” (Academic Art) ตามแบบแผนของตะวันตกและการเรียนรู้ด้านศิลปะประเพณีรวมถึงโบราณคดีของไทยจนเกิดการผลิตบุคลากรด้านศิลปะของไทยอย่างต่อเนื่อง

ในระยะแรกที่ศิลป พีระศรี ยังมีชีวิตอยู่ การแสดงผลของความก้าวหน้าจากการเรียนการสอนนี้ยังหนีไม่พ้นการแสดงผ่านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีเจตนารมณ์สำคัญเน้นแสดงผลงานศิลปะใน 2 แนวทาง คือ “งานศิลปที่สืบต่อของเก่าเป็นประเพณีกันมา แต่แก้ไขใหม่ให้เข้า

---

[1] ก่อนเดินทางมาประเทศไทย คอราโด เฟโรจี เคยส่งผลงานแบบอนุสาวรีย์เข้าร่วมการประกวดแบบอนุสาวรีย์ที่จัดขึ้นโดยรัฐบาลอิตาลี การประกวดนี้มีหัวข้อคือ อนุสาวรีย์ผู้กล้า To Their Heroes Who died for the country เฟโรจีได้รางวัลจากการประกวดนี้ อันนำมาสู่การได้รับคัดเลือกจากรัฐบาลอิตาลีให้เข้ามารับราชการในสยามใน พ.ศ. 2466 ดูเพิ่มเติมได้ใน ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, “ศิลปาณานิคม ในนามของศิลป พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย,” รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 35 ฉบับที่ 1 (มกราคม –เมษายน 2557), หน้า 192.

กับสมัยปัจจุบันและงานศิลปซึ่งเป็นการสำแดงออกมาแห่งศิลปอย่างสมัยใหม่"[2] จะเห็นว่าในยุคศิลป พีระศรี การวางรากฐานการศึกษาศิลปะของไทยเน้นให้เกิดการผสานระหว่างสิ่ง "เก่ากับใหม่" อย่างมาก แม้แต่งานศิลปะแบบประเพณีดั้งเดิมยังได้มีความพยายามพัฒนาให้เกิดการผสมผสานร่วมกันกับศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก

ต่อมาการศึกษาศิลปะไทยทั้งในแบบประเพณีดั้งเดิมและแบบประยุกต์ยังเกิดการพัฒนาได้โดยอาศัยความสำเร็จจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ของธนาคารกรุงเทพ ที่จัดขึ้นครั้งแรกใน พ.ศ. 2517 การประกวดนี้ฟื้นฟูสถานะของศิลปะไทยแบบประเพณีให้กลับมามีความโดดเด่นในวงการศิลปะอีกครั้ง หลังจากไม่สามารถขึ้นมามีบทบาทเด่นเทียบกับศิลปะนามธรรมและศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงที่เป็นที่นิยมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างยาวนานหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี ความสำเร็จของการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงยังก่อให้เกิดการผลักดันหลักสูตรของคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรจนสามารถเปิด "สาขาศิลปะไทย" ขึ้นเป็นครั้งแรกตั้งแต่ พ.ศ. 2518 เป็นต้นมา ต้องกล่าวว่ามหาวิทยาลัยศิลปากรคือสถาบันอุดมศึกษาที่สอนด้านศิลปะแห่งแรกของไทย ต่อมามรดกด้านหลักสูตรการศึกษาศิลปะในอุดมศึกษานี้ได้พัฒนาไปสู่มหาวิทยาลัยอื่นในประเทศด้วย ซึ่งมิอาจปฏิเสธได้ว่า รากฐานสำคัญของการบุกเบิกนี้มีที่มาจากการประกวดประณีตศิลปกรรมโดยแท้

ประการที่สาม การประกวดประณีตศิลปกรรมถือเป็นเวทีบุกเบิกเรื่องการนำอุดมการณ์หรือนโยบายของรัฐมาปลูกฝังเผยแพร่แก่ประชาชนผ่านการประกวดกันสร้างภาพลักษณ์ทางศิลปกรรม จากการศึกษาพบว่า สิ่งนี้ไม่เคยเกิดขึ้นในการประกวดศิลปกรรมสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ก่อนหน้านี้ เห็นได้จากในการประกวดโคลงภาพพระราชพงศาวดาร สมัยรัชกาลที่ 5 พระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้เลือกสรรเรื่องราวให้ช่างศิลป์ทำการประกวดกัน เช่นเดียวกับการประกวดภาพถ่ายในงานวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2448 หรือการประกวดศิลปะในและนอกราชสำนักช่วงรัชกาลที่ 6 ที่ไม่มีการกำหนดหัวข้อในการประกวด จนหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 ศิลปวัฒนธรรมได้กลายเป็นเครื่องมือปลูกฝังเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐ นโยบายของรัฐถูกกำหนดเป็นหัวข้อและกติกาในการประกวดศิลปกรรมอย่างชัดเจน เห็นได้จากกติกาการประกวดประณีตศิลปกรรมที่เน้นผลงานศิลปะเนื้อหาเกี่ยวกับความสำคัญของระบอบรัฐธรรมนูญและหลัก 6 ประการของคณะราษฎร เป็นต้น

---

[2] เรื่องเดียวกัน, เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

การบุกเบิกเรื่องนี้มิได้ส่งทอดมายังการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ถึงกระนั้น ตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา ได้เริ่มกลับมาเห็นหลักฐานของการนำนโยบายรัฐมาเป็นหัวข้อในการประกวดศิลปกรรม ดังกรณี การประกวดจิตรกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว จัดโดย องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (พ.ศ. 2505) และการประกวดศิลปะของเด็กและเยาวชนในเวทีย่อยอีกจำนวนมากที่จัดโดยหน่วยงานของรัฐและเอกชน การกำหนดหัวข้อจากนโยบายของรัฐหรือวาระสำคัญของชาติยิ่งปรากฏมากขึ้น โดยเฉพาะช่วงตั้งแต่ การประกวดงานจิตรกรรมเนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พ.ศ. 2525 ของธนาคารกสิกรไทยที่มีการกำหนด “แนวเรื่อง” ให้แสดงถึง พระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์แต่ละรัชสมัยของกรุงรัตนโกสินทร์จนกลายเป็นรูปแบบที่ส่งต่อเนื่องไปถึงการประกวดศิลปกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติอีกจำนวนมากจนถึงปัจจุบัน นโยบายรัฐที่แปรเป็นหัวข้อในการประกวดยังปรากฏชัดมากจากการประกวดศิลปกรรม ปตท. ตั้งแต่ครั้งแรกใน พ.ศ. 2528 จนถึงปัจจุบัน ที่เน้นการนำนโยบายด้านการอนุรักษ์พลังงาน ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ตลอดจนการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยมาสร้างเป็นหัวข้อและกติกาในการประกวด

ประการที่สี่ การประกวดศิลปกรรมกับการบุกเบิก “หอศิลป์สมัยใหม่” จากการศึกษาพบว่า การจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงแรกทำให้เกิดการสะท้อนปัญหาการขาดพื้นที่แสดงงานศิลปะจนก่อให้เกิดการผลักดันและบุกเบิกการสร้างหอศิลปะร่วมสมัยในเวลาต่อมา เห็นได้จากการที่ศิลป พีระศรี ใช้ข้อเขียนที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกล่าวถึงปัญหาการขาดหอศิลป์สมัยใหม่เพื่อใช้แสดงผลงานศิลปะ ทั้งนี้โดยใช้เหตุผลอ้างถึงจำนวนผู้ชมที่เข้ามาชมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติว่ามีจำนวนมาก[3] ต่อมาเขายังมีข้อเขียนที่แสดงถึง “ความเสียใจอย่างยิ่งที่ประเทศไทยยังไม่มีหอศิลป์ทัดเทียมกับนานาชาติ”[4] โดยมองว่าการแข่งขันในเรื่องศิลปะกันในชาติและกับชาติอื่นได้อย่างสมบูรณ์นั้นจำต้องมีหอศิลป์สมัยใหม่เพื่อแสดงผลงานศิลปะของไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน

---

[3] ศิลป พีระศรี กล่าว ว่า “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติทุกๆ ปีมาได้มีผู้มาชมเป็นจำนวนพันๆ ทุกๆ วัน อาทิตย์มีประชาชนจำนวนมากพากันไปยังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไปชมความงามที่เขากระหายใคร่เห็น ไฉนเล่าเราจึงจะไม่สร้างอาคารถาวรหรือหอศิลปสมัยใหม่ขึ้นไว้ เพื่อแสดงงานศิลปให้ประชาชนได้ชมกันบ้าง…” ดูเพิ่มเติมได้ใน ศิลป พีระศรี, “ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือไม่, “ แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2501), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

[4] ศิลป พีระศรี, “ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2504), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

ในที่สุด ดร.ป๋วย อึ้งภากรณ์ ผู้ว่าการธนาคารแห่งประเทศไทยและผู้อำนวยการสำนักเศรษฐกิจและการคลัง ผู้ที่ไปชมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและพยายามสนับสนุนศิลปินด้วยการซื้อผลงานเสมอได้อ่านข้อเขียนเหล่านี้จนเริ่มต้นพูดคุยประสานงานกับศิลป พีระศรีอย่างจริงจัง รูปธรรมที่ชัดเจนคือ ดร.ป๋วย ผลักดันให้เกิดการระดมทุนโดยทางรัฐบาลจะออกเงินสร้างหอศิลป์ให้ครึ่งหนึ่ง อีกครึ่งหนึ่งให้คนในวงการศิลปะจัดนิทรรศการระดมทุนกัน ทั้งนี้การจัดนิทรรศการเพื่อระดมทุนเกิดขึ้นใน พ.ศ. 2506 และ พ.ศ. 2508[5] การเคลื่อนไหวนี้สำเร็จได้ในที่สุดจนก่อให้เกิด “หอศิลป พีระศรี” ในวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2517 จึงกล่าวได้ว่า ข้อเขียนในเชิงสะท้อนปัญหาและจำนวนผู้ชมที่ถูกอ้างถึงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีส่วนสำคัญยิ่งต่อการผลักดันให้เกิดการพูดถึงการสร้างหอศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทยขึ้นเป็นครั้งแรกจนนำมาสู่การพัฒนาและก่อเกิดพื้นที่ทางศิลปะอีกเป็นจำนวนมากในปัจจุบัน

ประการที่ห้า การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีบุกเบิก “การจัดพิมพ์สูจิบัตรและเอกสารประกอบนิทรรศการศิลปะอย่างเป็นระบบ” ข้อสรุปนี้มีหลักฐานเป็นที่แน่ชัดว่า ก่อนหน้าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะเริ่มขึ้นใน พ.ศ.2492 การประกวดศิลปกรรมสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์หรือในช่วงหลัง พ.ศ. 2475 แล้วก็ตาม มีการจัดพิมพ์เอกสารประกอบการประกวดจริง อาทิ “รายการพระราชกุศล ในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตร ภาคที่ 13 ร.ศ. 125” ใช้ประกอบการประกวดภาพถ่ายในงานวัดเบญจมบพิตร ใน พ.ศ. 2448 ในเอกสารมีข้อมูลทั่วไปของการประกวด แต่ไม่มีการตีพิมพ์รูปลงไป เช่นเดียวกับเอกสารชื่อ “บาญชีภาพ ในการประกวดสำหรับผู้ชอบเขียน (amature) ม.ป.ป. ณ วังพญาไท 2463” ใช้ประกอบการประกวดศิลปะในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 6 ส่วนการประกวดศิลปกรรมของรัฐช่วงทศวรรษ 2480 ไม่มีการพิมพ์สูจิบัตรออกมาเลย

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีแรกของนิทรรศการศิลปะในประเทศไทยที่พิมพ์สูจิบัตรประกอบนิทรรศการอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ มีการตีพิมพ์แนวคิดในการประกวด มีรายชื่อคณะกรรมการและผู้ได้รางวัล มีข้อเขียนเชิงวิชาการและกึ่งวิชาการ มีรายชื่อและรูปภาพของผลงานที่ได้รางวัลและถูกคัดเลือกให้ร่วมแสดง ในบางปียังบอกราคาของภาพด้วย การบุกเบิกนี้ได้

---

[5] นิทรรศการศิลปะเพื่อระดมทุนสร้างหอศิลป พีระศรีจัดขึ้นครั้งแรกในระหว่างวันที่ 28 พฤศจิกายน – 20 ธันวาคม พ.ศ. 2506 ณ ห้องแสดงนิทรรศการขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ถนนศรีอยุธยา โดยมี ม.จ.การวิก จักรพันธุ์ เป็นประธานคณะกรรมการจัดงาน ส่วนอีกครั้งเกิดขึ้นใน พ.ศ. 2508 โดยใช้ชื่อนิทรรศการว่า “อนุสรณ์ศิลป พีระศรี การแสดงศิลปนานาชาติ ครั้งที่ 1 ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ ระหว่างวันที่ 11 – 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2508 ดูเพิ่มเติมได้ใน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548), หน้า 356-357.

กลายเป็นแม่แบบให้แก่การประกวดและการจัดแสดงนิทรรศการศิลปะในเวลาต่อมาจนถึงปัจจุบัน คุณูปการของสูจิบัตรนิทรรศการนี้ยังหมายถึงการทำหน้าที่เป็น “หลักฐานทางประวัติศาสตร์” ที่ใช้ศึกษาค้นคว้าในหัวข้อต่างๆ รวมไปถึงการวิจารณ์ที่เป็นประโยชน์ได้ต่อไปอีกด้วย

8.2 การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีบุกเบิก ผลักดัน และพัฒนาแนวงานศิลปะ

การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2480 – ทศวรรษ 2530 มีส่วนสำคัญต่อการผลักดันให้เกิดการสร้างและนำเสนอแนวงานศิลปะหลายประเภทที่มีความโดดเด่น ศิลปะบางแนวทางมีพัฒนาการผ่านการมีผู้สร้างและส่งเข้าประกวดจนได้รับความนิยมและส่งอิทธิพลสู่ศิลปินไทยรุ่นใหม่จนถึงปัจจุบัน ผู้ศึกษาได้ทำการประมวลสรุปแนวงานศิลปะที่ได้รับการผลักดันและพัฒนาจากเวทีการประกวดศิลปกรรมที่โดดเด่น ดังนี้

8.2.1 พัฒนาการของศิลปะไทยแบบประเพณี จากการศึกษาพบว่า นอกเหนือจากการยกระดับศิลปะไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติแล้ว เจตนารมณ์ที่ชัดเจนของศิลป พีระศรี ในการก่อตั้งเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือ การผลักดันให้ศิลปะไทยแบบประเพณีมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปสู่การสร้างสรรค์สิ่งใหม่มากขึ้น แม้จะโดนวิจารณ์จากนักวิจารณ์และผู้ชมถึงการที่เวทีดังกล่าวละเลยไม่ให้ความสำคัญกับงานศิลปะไทยแบบประเพณีดังที่ผู้ชมเคยคุ้นชินกันในวัดวัง หรือเรื่องราวจากพุทธประวัติและวรรณคดี แต่ศิลปยังคงมุ่งให้ศิลปะไทยแบบประเพณีแสดงถึงการพัฒนาโดยไม่หยุดนิ่งอยู่กับการยึดแบบแผนดั้งเดิมอย่างตายตัวเท่านั้น พัฒนาการของศิลปะไทยแบบประเพณีกล่าวให้ชัดเจนในที่นี้คือ การนำอิทธิพลเชิงรูปแบบจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเข้าไปผสมผสานกับงานแบบประเพณี สอดคล้องกับนโยบายของกรมศิลปากรช่วงทศวรรษ 2490 ที่ว่า “จะต้องตั้งจุดหมายและหาทางปรับปรุงให้เข้ากับนานาชาติ แต่ไม่ทิ้งลักษณะของไทย…”[6] ไม่ว่าแนวงานนี้จะมีอิทธิพลจากตะวันตกมากน้อยเพียงไร แต่สำหรับศิลป พีระศรี งานเหล่านี้ล้วนเป็นภาพตัวแทนที่แสดงถึง “วัฒนธรรมแห่งชาติ”[7] ทั้งสิ้น ความสำเร็จของศิลปินหลายคนจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ อาทิ เขียน ยิ้มศิริ ชิต เหรียญประชา ชลูด นิ่มเสมอ หรือมานิตย์ ภู่อารีย์ ทำให้แนวงานประเภทนี้เป็นที่นิยมมากขึ้น

---

[6] ศิลป พีระศรี, “นโยบายของกรมศิลปากร,” บทความเรื่องศิลป ของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2506), หน้า 22.

[7] ศิลป พีระศรี, “การประจักษ์แห่งศิลป,” แปลโดย พระยาอนุมานราชธน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493), เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์.

อย่างไรก็ตาม ในช่วงต้นทศวรรษ 2500 เมื่อศิลปินรุ่นใหม่จากมหาวิทยาลัยศิลปากรมีโอกาสเดินทางไปศึกษาศิลปะยังต่างประเทศและมีประสบการณ์กับงานศิลปะสมัยใหม่มากขึ้น เมื่อกลับมายังไทย หลายคนเปลี่ยนแปลงแนวงานของตนให้เป็นศิลปะแบบนามธรรม ดังกรณีของดำรง วงศ์อุปราช ทั้งยังเรียกร้องให้กรรมการเปิดกว้างต่องานแนวสมัยใหม่จนเกิดเป็นกรณีความขัดแย้ง ส่งผลให้ศิลปะไทยแบบประเพณีได้รับความนิยมน้อยลงและไม่สามารถสร้างความโดดเด่นในการประกวดนี้ได้ตั้งแต่ พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา กระทั่งปลายทศวรรษ 2510 ศิลปะแนวนี้ได้รับการเชิดชูจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ (พ.ศ. 2517-ปัจจุบัน) ที่สนับสนุนจิตรกรรมไทยแบบประเพณีภายใต้แนวคิดชาตินิยมจนได้รับความนิยมอีกครั้ง ภายหลังได้มีข้อถกเถียงเกี่ยวกับลักษณะและขอบเขตของงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจนก่อให้เกิดการพัฒนาแนวงานอีกครั้ง โดยใช้คำว่า “จิตรกรรมไทยแบบแนวประเพณี” หมายถึงแนวงานที่นำแบบแผนหรือลักษณะเด่นของศิลปะไทยแบบประเพณีทั้งในเชิงเนื้อหาและรูปแบบเข้ามาผสมผสานกับอิทธิพลเชิงรูปแบบที่รับมาจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกจนกลายเป็นงานศิลปะอีกแนวที่ได้รับความนิยมและมีการสร้างสรรค์สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

8.2.2 ความก้าวหน้าและความนิยมของศิลปะนามธรรมและศิลปะกึ่งนามธรรม จากการศึกษาพบว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือเวทีสำคัญที่ผลักดันให้ศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมมีบทบาทอย่างมากในวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยเนื่องมาจากหลายเหตุผล ความนิยมประการแรกมาจากโอกาสในการเปิดประสบการณ์ทางศิลปะของศิลปินไทยรุ่นใหม่ในต่างประเทศ โดยเฉพาะศิลปินที่ได้รับความสำเร็จจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและศิลปินรุ่นใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินเหล่านี้เกิดความต้องการจะทดลองพัฒนาแนวงานของตนไปสู่งานศิลปะแบบนามธรรมหรืองานศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงที่กำลังเป็นที่นิยมในตะวันตก โดยเฉพาะในกลุ่มประเทศโลกเสรีที่งานศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมกลายเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมเพื่อต่อสู้กับคอมมิวนิสต์ในช่วงสงครามเย็น

ประการต่อมาคือความต้องการพัฒนาตัวเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติให้มีความทันสมัยและเปิดกว้างต่อแนวงานศิลปะสมัยใหม่ที่มีรูปแบบแปลกใหม่มากขึ้นกว่าที่ผ่านมา ซึ่งมักจะเต็มไปด้วยภาพทิวทัศน์ ภาพวัด ภาพวิถีชีวิตในชนบท ภาพจิตรกรรมหรือประติมากรรมไทยแบบประเพณี ความต้องการของศิลปินรุ่นใหม่นี้นำไปสู่การผลักดันให้กรรมการยอมรับงานศิลปะแนวนามธรรมและกึ่งนามธรรมมากขึ้นจนถึงกับเกิดความขัดแย้งใน พ.ศ. 2507 จากกรณี “ชักกระดานหมายเลข 2”

ประการสุดท้าย วิชาองค์ประกอบศิลป์ในกระบวนการเรียนการสอนของมหาวิทยาลัยศิลปากรเน้นเรียนรู้ด้านการนำทัศนธาตุ (art element) อาทิ จุด เส้น สี ฯลฯ มาจัดองค์ประกอบร่วมกันในกรอบภาพโดยไม่เน้นนำเสนอเนื้อหาเรื่องราว สอดคล้องกับลักษณะงานศิลปะนามธรรมที่สามารถนำมาใช้ประโยชน์ในวิชานี้ได้ นอกจากนี้ การเปิด “สาขาวิชาภาพพิมพ์” ใน พ.ศ. 2509 ยิ่งส่งผลต่อการสร้างงานศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมมากขึ้น เนื่องจากเทคนิคกระบวนการสร้างงานภาพพิมพ์สามารถสร้างรูปแบบของศิลปะนามธรรมได้ค่อนข้างง่ายและทำได้หลายรูปแบบ ที่สำคัญ คณาจารย์ยังสนับสนุนให้นักศึกษานำผลงานในชั้นเรียนไปส่งเข้าประกวดได้ งานแนวนี้จึงมีจำนวนมาก ต่อมาการนำผลงานในชั้นเรียนไปส่งประกวดจะถูกวิจารณ์จากบุคคลภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรมาก เนื่องจากกรรมการตัดสินผลงานส่วนใหญ่คืออาจารย์ผู้สอนในคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ทั้งสิ้น ถึงกระนั้น ต้องยอมรับว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีส่วนผลักดันให้งานศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมหลายรูปแบบ อาทิ แนวเหนือจริง (surrealism) แนวบาศก์นิยม (cubism) หรือศิลปะที่เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ (expressionism) ได้รับความนิยมและมีพัฒนาการในการสร้างสรรค์มาต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

8.2.3 การบุกเบิกงานประเภท “ศิลปะสื่อประสม” (mixed-media) ในประเทศไทย ศิลปะสื่อประสมที่ศิลปินนิยมสร้างสรรค์ในปัจจุบันนั้นมีรากฐานมาจากการบุกเบิกผลักดันของคณะกรรมการดำเนินงานและกรรมการตัดสินบางส่วนในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 ในครั้งนี้แม้จะมีความขัดแย้งเกิดขึ้นมากมาย โดยเฉพาะกรณีที่มาและการสรรหาคณะกรรมการดังที่กล่าวไว้ในวิทยานิพนธ์ แต่จากการศึกษาพบว่า ความหลากหลายที่มาของคณะกรรมการครั้งนี้ทำให้เกิดข้อเสนอใหม่เพื่อพัฒนาการประกวดให้เปิดกว้างต่อแนวงานศิลปะที่มีความก้าวหน้ายิ่งขึ้น ข้อเสนอหนึ่งที่มีการถกเถียงกันอย่างกว้างขวาง แต่ในที่สุดได้รับการนำมาปฏิบัติคือการเพิ่มงานประเภท “ศิลปะสื่อประสม” เข้าไป คำนี้มี “เจตนา นาควัชระ” เป็นผู้เสนอและปรับปรุงขึ้นจนเป็นที่ยอมรับกัน การเพิ่มงานศิลปะสื่อประสมเป็นทางออกให้กับศิลปินรุ่นใหม่หลายคนที่ทดลองนำวัสดุสำเร็จรูป (ready-made) เข้ามาปะติดหรือใช้เป็นวัสดุในการสร้างงาน อย่างไรก็ตาม ในช่วงแรก ศิลปะประเภทนี้ยังคงถูกวิจารณ์ว่า กรรมการไม่สามารถนิยามขอบเขตของแนวงานและแยกให้เห็นความแตกต่างระหว่างศิลปะสื่อประสมกับงานจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ได้อย่างชัดเจนจนมีการยกเลิกงานประเภทนี้ไปใน พ.ศ. 2526 ถึงกระนั้น ใน พ.ศ. 2534 คณะกรรมการดำเนินงานศิลปกรรมแห่งชาติได้เปิดให้ประกวดศิลปะประเภทนี้อีกครั้งและได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน

8.2.4 พัฒนาการของศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ จากการศึกษาพบว่า การประกวดจิตรกรรมเนื่องในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ของธนาคารกสิกรไทย มีการกำหนดเนื้อหาให้ผู้ส่งเข้าประกวดสร้างงานศิลปะเพื่อเชิดชูพระราชกรณียกิจและเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2525 จนกลายเป็นรากฐานสำคัญให้เกิดงาน “ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติ” ปรากฏในหลายเนื้อหาและรูปแบบด้วยกัน อาทิ การแสดงภาพพระมหากษัตริย์เป็นภาพตัวแทนของสมมติเทพในรูปแบบงานศิลปะไทยแบบประเพณีหรือแนวประเพณี การสร้างตามแนวงานศิลปะแบบเหมือนจริง แต่แนวงานที่ได้รับความนิยมมากคือ การนำภาพถ่ายพระบรมฉายาลักษณ์หรือภาพถ่ายพระราชกรณียกิจมาเป็นแบบในการสร้างงานจิตรกรรม ทั้งในแบบเหมือนจริงที่นำเสนอภาพเหล่านั้นติดตั้งหรือประดับอยู่ตามสถานที่ต่างๆ และแบบที่นำภาพถ่ายเหล่านั้นหลายภาพหลายเหตุการณ์มาจัดองค์ประกอบใหม่เข้าไว้ในกรอบภาพเดียวกันเพื่อนำเสนอเรื่องราวตามที่ศิลปินต้องการ ศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติทั้งสองรูปแบบนี้ยังคงได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน แม้จะมีหน่วยงานของรัฐและเอกชนจัดเป็นนิทรรศการพิเศษในวโรกาสของการเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์อย่างต่อเนื่อง แต่พื้นที่ที่สร้างความโดดเด่นให้แก่ศิลปะแนวนี้จนถึงปัจจุบันยังคงเป็นเวทีการประกวดศิลปกรรม ที่เปิดให้ศิลปินแข่งขันกันค้นหาเนื้อหา กลวิธี และรูปแบบเพื่อสร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้แก่งานในแนวนี้.

8.3 การประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีกระตุ้นพื้นที่ของการวิจารณ์ศิลปะ

การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2480 เป็นเวทีกระตุ้นให้เกิด “พื้นที่ของการวิจารณ์ศิลปะ” ในหลายระดับด้วยกัน ทั้งในระดับการวิจารณ์ของผู้ชมงานศิลปะ ระดับของนักวิจารณ์ศิลปะ และระดับของการวิจารณ์เชิงปฏิกิริยาโต้ตอบตามสถานการณ์ ซึ่งกล่าวโดยสรุปของแต่ละระดับได้ดังนี้

8.3.1 การวิจารณ์ของผู้ชมงานศิลปะ ในระดับนี้สะท้อนผ่านปฏิกิริยาจากผู้ชมที่โดยมากไม่ได้มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ส่วนใหญ่สามารถศึกษาได้จากหลักฐานคือบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ที่มีผลงานในสื่อสิ่งพิมพ์สะท้อนไว้ ในทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2490 ศิลป พีระศรี สะท้อนว่า เขาถูกประชาชนวิจารณ์และทวงถามในบางเรื่อง อาทิ วิจารณ์ศิลปะแบบสมัยใหม่ที่ดูไม่ค่อยรู้เรื่อง การถามหาศิลปะไทยแบบประเพณีที่ประชาชนคุ้นชิน เป็นต้น ถึงกระนั้น มีกรณีที่น่าสนใจอย่าง “จดหมายของนายเชย” ประชาชนจากชุมชนบ้านบาตร พระนคร ที่เขียนหากรมศิลปากรวิจารณ์ความได้เปรียบของข้าราชการและความเสียเปรียบของประชาชนในการส่งผลงาน

ศิลปะเข้าประกวดในงานประณีตศิลปกรรม ซึ่งน่าจะถือเป็นหลักฐานในจำนวนน้อยนิดที่สะท้อนถึงการวิจารณ์ของประชาชนที่มีต่อการประกวดศิลปกรรมของรัฐอย่างเป็นลายลักษณ์อักษร ในยุคหลังทศวรรษ 2510 ประชาชนมักวิจารณ์ความซ้ำซากจำเจของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติโดยมากยังสะท้อนผ่านมือของนักวิจารณ์ศิลปะที่มีบทวิจารณ์ในสื่อสิ่งพิมพ์เช่นเดิม บ้างสะท้อนผ่านช่องทาง “จดหมายจากผู้อ่าน” ดังปรากฏอยู่บ้างใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ นอกจากนี้ ผู้ชมซึ่งเป็นนักเขียนได้สะท้อนความรู้สึกผ่านตัวละครในวรรณกรรม ดังกรณี นวนิยายเรื่อง ชุมาน ของพิบูลย์ศักดิ์ ละครพล เป็นต้น การวิจารณ์ในระดับนี้น่าเสียดายที่ไม่ปรากฏหลักฐานเป็นข้อเขียนให้ศึกษามากนักจึงต้องอาศัยอ่านผ่านงานชั้นสองคือบทวิจารณ์ศิลปะในสื่อสิ่งพิมพ์ซึ่งนักวิจารณ์แต่ละคนมักเลือกสะท้อนทัศนะของผู้อ่านเฉพาะที่เข้ากับประเด็นที่ตนกำลังจะวิจารณ์เท่านั้น

8.3.2 การวิจารณ์จากนักวิจารณ์ศิลปะ ในที่นี้หมายถึง นักวิจารณ์ที่มีคอลัมน์ประจำในหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร ทั้งยังหมายรวมถึงนักวิจารณ์ที่เป็นนักคิด นักเขียนมืออาชีพที่มีผลงานปรากฏในสาธารณะ ซึ่งการประกวดศิลปกรรมมีส่วนทำให้การวิจารณ์ในระดับนี้คึกคัก ดังกรณีการวิจารณ์ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่สอง พ.ศ. 2493 ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ใน สยามรัฐ วิจารณ์อิทธิพลของศิลปะตะวันตกที่มีล้นเกินในการแสดงนี้ ต่อเนื่องมาถึงยุคที่การวิจารณ์ศิลปะรุ่งเรืองในสื่อสิ่งพิมพ์ อาทิ สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ มติชน มติชนสุดสัปดาห์ สังคมศาสตร์ปริทัศน์ โลกศิลปะ ฯลฯ ที่นักวิจารณ์ศิลปะได้สะท้อนทัศนวิจารณ์กันอย่างคึกคักในประเด็นที่หลากหลาย หลายประเด็นเกี่ยวข้องโดยตรงกับการประกวดศิลปกรรม อาทิ กรณีความขัดแย้งเรื่องการสรรหากรรมการหรือการเพิ่มประเภทงานศิลปะสื่อประสมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 พ.ศ. 2524 การวิจารณ์การประกวดของธนาคารพาณิชย์ ดังกรณีการสรรหากรรมการ การกำหนดระยะเวลาการแสดง การนำผลงานที่ได้รางวัลไปเป็นสมบัติของธนาคาร การวิจารณ์ความบกพร่องของกรรมการที่ไม่กำหนดนิยามของแนวงานศิลปะให้ชัดเจน ดังกรณีของศิลปะสื่อประสม ศิลปะไทยแบบประเพณี หรือแม้แต่งานจิตรกรรมเอง

นักวิจารณ์ศิลปะมักแสดงเหตุผลทั้งที่อ้างอิงจากประสบการณ์ส่วนตัวและความรู้ทางวิชาการมารองรับ บางกรณีมีการโต้ตอบกันระหว่างนักวิจารณ์ศิลปะด้วยกันเอง ดังกรณีความขัดแย้งเรื่องการสรรหากรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ นอกจากนี้ นักวิจารณ์ศิลปะมักมีข้อเสนอที่จะเป็นทางออกของปัญหาให้แก่ผู้อ่านและวงการศิลปะด้วย ไม่ว่าจะเป็นการเสนอแนวงานใหม่อย่างศิลปะไทยแบบแนวประเพณีหรือการเสนอช่องทางใหม่ในการอุปถัมภ์ศิลปะให้แก่ภาคเอกชน เป็นต้น นักวิจารณ์ศิลปะที่โดดเด่นในช่วงทศวรรษ 2510 – ทศวรรษ 2530 อาทิ พิษณุ ศุภนิมิตร วิรุณ ตั้งเจริญ อำนาจ เย็นสบาย กำจร สุนพงษ์ศรี กะออม พันเมือง ดรรชนี ประดับนิล

กรกฎ หลักเพชร เสวก ‘ธิสาร จัตวา กลิ่นสุนทร วิบูลย์ ลี้สุวรรณ นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ถนอม ชาภักดี เป็นต้น เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้บรรยากาศในการวิจารณ์ศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าวจะมีความคึกคัก แต่นักวิจารณ์ศิลปะส่วนใหญ่ที่กล่าวมากลับเป็นอาจารย์สอนในสถาบันการศึกษาหรือนักหนังสือพิมพ์อาชีพ มีน้อยมาก ดังเช่นกรณีของ ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ที่จะทำงานวิจารณ์ศิลปะโดยไม่ได้เป็นอาจารย์สอนในสถาบันการศึกษาควบคู่ไปด้วย

8.3.3. การวิจารณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะสถานการณ์ การวิจารณ์ลักษณะนี้มักปรากฏกับบุคลากรในวงการศิลปะที่มีส่วนเกี่ยวข้องหรือต้องการแสดงความคิดเห็นในบางประเด็นเป็นการเฉพาะ มิได้เป็นข้อเขียนประจำ มักปรากฏในรูปของจดหมายที่ศิลปินเขียนถึงนักวิจารณ์ศิลปะ ดังในช่วงความขัดแย้งเรื่องการสรรหากรรมการในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีข้อเขียนของคนในวงการศิลปะเข้าร่วมด้วย อาทิ จดหมายของ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ หรือของอิทธิ คงคากุล เป็นต้น หรือการวิจารณ์ความคล้ายคลึงของภาพที่ได้รางวัลในการประกวดกับภาพถ่ายในนิตยสาร ดังกรณีของ สนิท คิ้วฮก วิจารณ์ผลงานภาพพิมพ์ของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข เป็นต้น การวิจารณ์นี้มักปรากฏในเชิงการแสดงปฏิกิริยาทางความคิด ทั้งที่สนับสนุนและขัดแย้งกับประเด็นที่เกิดขึ้น ซึ่งเกิดประโยชน์ทำให้เห็นมิติของความคิดที่หลากหลายในการศึกษาทางประวัติศาสตร์ได้

8.4 การประกวดศิลปกรรมในฐานะพื้นที่แสวงหาชื่อเสียงและเพิ่มมูลค่าให้แก่ผลงานในตลาดการค้างานศิลปะ

ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530 การประกวดศิลปกรรมถือเป็นพื้นที่สำคัญในการแสวงหาและสะสมชื่อเสียงให้แก่ศิลปินจำนวนไม่น้อย จากการศึกษาพบว่า การกำหนดรางวัลเป็นเหรียญชั้นต่างๆ ตลอดจนกำหนดให้มีสถานะพิเศษอย่างตำแหน่ง “ศิลปินชั้นเยี่ยม” เป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ศิลปินจำนวนมากพยายามส่งผลงานเข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติรวมถึงงานประกวดอื่นอีกด้วย งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยหลายชิ้น รวมถึงวิทยานิพนธ์นี้มีข้อเสนอที่ตรงกันคือ การได้รางวัลหรือการที่ผลงานของศิลปินถูกคัดเลือกให้ร่วมแสดงอย่างต่อเนื่องส่งผลทำให้ศิลปินมีชื่อเสียงและได้รับโอกาสในการแสดงผลงานกับหอศิลป์เอกชนมากขึ้น ทั้งยังเป็นตรารับรองแก่ศิลปินที่จะส่งผลให้มูลค่าของผลงานเพิ่มขึ้นในตลาดการค้างานศิลปะ อย่างไรก็ตาม มิได้หมายความว่า ศิลปินทุกคนจะได้รับความสำเร็จเช่นนี้โดยอาศัยพื้นที่การประกวดศิลปกรรมเท่านั้น เพราะแม้แต่ศิลปินชั้นเยี่ยมบางคน ดังกรณีของ ทวี นันทขว้าง ยังเคยสะท้อนว่า เขาไม่สามารถขายผลงานได้มากนักแม้จะได้รางวัลบ่อยครั้งก็ตาม ทำ

ให้ต้องทำงานวาดภาพปกและภาพประกอบหนังสือเพื่อหารายได้เพิ่ม เช่นเดียวกับศิลปินจำนวนไม่น้อยที่ความสำเร็จจากการประกวดเป็นเพียง “บันไดขั้นแรก” ที่จะก้าวสู่ความสำเร็จเท่านั้น บันไดที่ต้องก้าวยังมีอีกหลายขั้น อาทิ การแสดงผลงานของตนอย่างต่อเนื่อง การให้สัมภาษณ์หรือสร้างความสนใจแก่สื่อมวลชน การทำกิจกรรมเคลื่อนไหวทางศิลปะกับคนในวงการและนอกวงการ การหาโอกาสเข้าร่วมกิจกรรมพิเศษของรัฐบาลหรือของชาติ เป็นต้น

8.5 ปัญหาที่ยังมิอาจเปลี่ยนแปลง

ปัญหาที่สั่งสมมาโดยตลอดจากการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยช่วงทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530 พบว่าประกอบด้วยปัญหาหลัก 4 ประการด้วยกัน กล่าวคือ

8.5.1 ปัญหาการผูกขาดคณะกรรมการตัดสิน ปัญหานี้เริ่มปรากฏชัดเจนในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี เป็นต้นมา เนื่องจากหลังการเสียชีวิตของศิลป พีระศรี กลุ่มสำคัญที่เข้ามามีบทบาทเป็นคณะกรรมการตัดสินหลักคือ กลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยมจากเวทีดังกล่าว รวมถึงบุคลชั้นนำในวงสังคมที่มีความสัมพันธ์แนบแน่นกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและศิลปินชื่อดังที่จบจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรด้วย มีกรรมการไม่กี่คนเท่านั้นที่เป็นนักวิชาการชื่อดังจากภายนอก

แม้การวิจารณ์กรณีนี้จะเกิดการประท้วง ต่อต้าน และมีความพยายามใช้วิธีสรรหาคณะกรรมการจากสถาบันอื่นเข้ามาร่วมด้วยใน พ.ศ. 2524 จนสำเร็จ หากแต่เป็นความสำเร็จท่ามกลางความขัดแย้งอย่างหนักและยังไม่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นรูปธรรมในระยะยาวมากนัก กลุ่มศิลปินชั้นเยี่ยมที่เป็นกลุ่มคณะกรรมการตัดสินหลักในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังรับทำหน้าที่เป็นกรรมการในเวทีการประกวดอื่นที่จัดโดยภาคเอกชนด้วย กรรมการบางคนรับตัดสินงานในการประกวดหลายเวทีต่อปี ปัญหานี้ถูกวิจารณ์จากผู้ส่งประกวดจำนวนไม่น้อยที่ประกอบด้วยคณาจารย์และศิลปินจากภายนอกมหาวิทยาลัยศิลปากรว่า เป็นความไม่ยุติธรรมกับผู้ส่งผลงานจากภายนอก เนื่องจากกรรมการส่วนใหญ่สอนในมหาวิทยาลัยศิลปากร มีโอกาสได้เห็นผลงานของผู้ส่งประกวดที่เป็นนักศึกษาจากสถาบันเดียวกันก่อน อาจนำมาสู่การขอคำแนะนำหรือการวิจารณ์ล่วงหน้า ซึ่งจะเกิดขึ้นหรือไม่เกิดนั้นคนภายนอกมิสามารถทราบได้และทำให้ผู้ส่งประกวดจากภายนอกเกิดความเสียเปรียบ ปัจจุบันแม้ปัญหานี้จะได้รับการปรับปรุงแก้ไขมาไม่มากก็น้อย แต่ยังไม่สามารถสร้างความเชื่อมั่นให้แก่ผู้ส่งเข้าประกวดได้อย่างชัดเจน

8.5.2 วิธีการตัดสินผลงานในการประกวดศิลปกรรม โดยปกติการตัดสินผลงานของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยจะใช้วิธีการยกมือโหวตเป็นรอบ กรรมการแต่ละคนจะโหวตให้กับผลงานที่ตนเองเลือกและให้ผลงานที่ไม่ได้รับการโหวตตรงกันเลยตกรอบไป กรรมการจะนำผลงานที่มีความเห็นไม่ตรงกันมาวิจารณ์ถกเถียงเป็นกรณีไป อย่างไรก็ตาม เคยมีผู้วิจารณ์ว่ากรรมการที่มีอาวุโสเป็นอาจารย์ เป็นรุ่นพี่ของกรรมการคนอื่น หรือเป็นกรรมการผูกขาดในเวทีประกวดนั้นมาอย่างยาวนานต่อเนื่องก็มักจะเป็นที่เกรงใจของกรรมการอื่นที่มีอาวุโสน้อยกว่า เป็นกรรมการใหม่หรือเป็นกรรมการที่มาจากวิชาชีพสายอื่น ทำให้ผู้ที่มีความเห็นต่างไม่กล้าคัดค้าน ทั้งนี้ยังเคยมีผู้เสนอว่าการตัดสินควรนำวิธีการ “ลงคะแนนลับ” หรือวิธีการ “กดปุ่ม” ให้คะแนนมาใช้แทนการยกมือโหวต แต่ไม่ได้รับการตอบรับ ขณะที่ต่างประเทศมีตัวอย่างการให้รางวัลกับผลงานทัศนศิลป์ ดังกรณีรางวัล “เทอเนอร์ไพรซ์” (Turner Prize Award) ของประเทศอังกฤษ ที่กำหนดให้ศิลปินส่งผลงานมาแสดงนิทรรศการ แล้วจึงมีผู้ให้คะแนน ทั้งที่เป็นคณะกรรมการและประชาชนยังสามารถมีส่วนร่วมให้คะแนนศิลปินที่ตนชื่นชอบได้ด้วย สำหรับประเทศไทยจนถึงปัจจุบันยังคงใช้วิธีดั้งเดิม ไม่มีการคิดค้นหาแนวทางที่จะสามารถพัฒนากระบวนการตัดสินผลงานให้เป็นที่น่าเชื่อถือหรือสร้างการมีส่วนร่วมของประชาชนให้เป็นที่ยอมรับได้มากนักจนถึงปัจจุบัน

8.5.3 ปัญหารูปแบบการประกวด การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530 ส่วนใหญ่ยังมีรูปแบบที่เป็นประเพณีดั้งเดิมของการประกวด กล่าวคือ ศิลปินส่งชิ้นงานที่ตนเองสร้างในหัวข้อ จำนวน และขนาดตามที่ผู้จัดกำหนด หลังจากนั้นจึงเข้าสู่กระบวนการพิจารณาตัดสินของคณะกรรมการ ประกาศรางวัล และมีการจัดนิทรรศการ รูปแบบที่ดำเนินต่อเนื่องมาอย่างยาวนานเช่นนี้แม้ไม่ใช่เรื่องผิดพลาดประการใด แต่โดยมากมักมีข้อจำกัดอยู่ที่การประกวดผลงานศิลปะในแบบ 2 หรือ 3 มิติ เป็นหลัก การประกวดศิลปกรรมแบบที่เป็นมาจึงไม่เปิดโอกาสหรือช่องทางที่ท้าทายให้ศิลปินหลากรุ่นอีกหลายคนที่สร้างผลงานในรูปแบบที่ต่างออกไป อาทิ ศิลปะสิ่งแวดล้อม (environment art) ศิลปะพื้นที่เฉพาะกาล (site specific art) ศิลปะดิจิตอล (digital art) ศิลปะสื่อการแสดงสด (performance art) ฯลฯ หากมีการพัฒนารูปแบบการประกวดให้ก้าวข้ามพ้นจากประเพณีดั้งเดิมไปสู่การเป็นพื้นที่รองรับการแข่งขันคิดค้นกลวิธีการสร้างผลงานที่แปลกใหม่และเปลี่ยนไปตามยุคสมัยของสังคมได้ การประกวดศิลปกรรมจะเป็นพื้นที่การแสดงออกทางความคิดและการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กลวิธีการสร้างสรรค์ระหว่างศิลปินหรือนักวิชาการได้มากกว่าที่เป็นอยู่

8.5.4 ปัญหาการขาดกลวิธีสร้างการมีส่วนร่วมให้แก่ผู้ชม การประกวดศิลปกรรมสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์อย่างเช่นการประกวดภาพถ่ายในงานวัดเบญจมบพิตรที่ได้รับความสนใจจากประชาชนอย่างมาก ไม่เพียงเพราะการถ่ายภาพเป็นกิจกรรมที่แปลกใหม่เท่านั้น แต่ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่า เป็นเพราะการประกวดถูกนำเข้าเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลหรืองานประจำปีที่สาธารณชนคุ้นชินและมีการสร้างแรงจูงใจในการโหวตให้คะแนนควบคู่ไปกับการทำบุญด้วย เช่นเดียวกับ การประกวดประณีตศิลปกรรมที่เป็นกิจกรรมหนึ่งในงานฉลองรัฐธรรมนูญ จนเมื่อมีการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงแรก ศิลป พีระศรี สะท้อนว่ามีประชาชนสนใจมาชมงานในวันหยุดเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการแสดงศิลปะแห่งชาติลักษณะนี้ยังเป็นสิ่งแปลกใหม่และเป็นที่คาดหวังต่อผู้ชม

อย่างไรก็ตาม การประกวดที่ไม่มีการพัฒนาให้ประชาชนมีส่วนร่วมในการให้คะแนนหรือการวิจารณ์ผลงาน จนถึงการจัดแสดงนิทรรศการที่ไม่ได้รับการสนับสนุนด้านการประชาสัมพันธ์แก่ผู้ชมอย่างทั่วถึง ทำให้การชมผลงานศิลปะจากการประกวดแข่งขันกันทางความคิดสร้างสรรค์และทักษะฝีมือไม่เป็นที่นิยมหรือยังไม่สามารถเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของประชาชนได้ ส่งผลให้การประกวดศิลปกรรมที่ผ่านมาได้รับความสนใจเพียงภายในกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะจำนวนหนึ่งและเอกชนที่เข้ามาร่วมสนับสนุนเท่านั้น ทั้งที่กิจกรรมนี้น่าจะเป็นเวทีสำคัญก้าวแรกที่สามารถพัฒนาหรือสร้าง “วัฒนธรรมการวิจารณ์” และ “วัฒนธรรมการชมผลงานศิลปะ” ให้แก่ประชาชนทั่วไปในสังคมได้ง่ายกว่าพื้นที่ศิลปะประเภทอื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทสรุป

การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยเป็นพื้นที่ทางศิลปะอีกชนิดหนึ่งที่เป็นรากฐานหรือเชื่อมโยงก่อให้เกิดประโยชน์ในด้านต่างๆ ต่อศิลปินและวงการศิลปะ อาทิ การอุปถัมภ์ทางศิลปะของรัฐและเอกชน การพัฒนาหลักสูตรและสถาบันการศึกษาให้มีความก้าวหน้า การพัฒนาและผลักดันแนวงานศิลปะ การพัฒนาหอศิลป์เพื่อแสดงงานศิลปะ การกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ตลอดจนการเป็นพื้นที่แสวงหาโอกาสชื่อเสียงและมีผลต่อการเพิ่มมูลค่าของผลงานในตลาดการค้างานศิลปะ ขณะที่อีกด้านหนึ่ง การไม่สามารถพัฒนาก้าวพ้นไปจากรูปแบบหรือประเพณีดั้งเดิมที่ดำเนินสืบต่อมาอย่างยาวนาน ทั้งยังไม่มีการแก้ไขปัญหาที่สั่งสม ทำให้การประกวดไม่ได้รับการยอมรับจากคนทุกกลุ่มในวงกว้างอย่างจริงจัง เมื่อผนวกกับการขาดการสร้างการมีส่วนร่วมกับประชาชนแล้วกลับส่งผลทำให้การประกวดศิลปกรรมเป็นพื้นที่หนึ่งที่สะท้อนถึงปัญหาของวงการศิลปะไทยอย่างมิอาจจะปฏิเสธได้.

รายการอ้างอิง

เอกสารชั้นต้น

เอกสารชั้นต้นที่ยังไม่ตีพิมพ์

"เรื่อง การแจกรางวัลการแสดงศิลปะการหัตถกรรมของนักเรียน." ราชกิจจานุเบกษา 29 (23 กุมภาพันธ์ ร.ศ.131): 2666, 2681 – 2683.

"เรื่อง จะจัดให้มีการแสดงศิลปการหัตถกรรมของนักเรียน พ.ศ.2455." ราชกิจจานุเบกษา 29 (13 ตุลาคม ร.ศ.131 / พ.ศ.2455): 1582.

"เรื่อง ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเงินประกวดภาพที่วังพญาไท สำหรับซื้อปืนให้เสือป่า." ราชกิจจานุเบกษา 37 (12 ธันวาคม 2460): 3017.

เอกสารหอจดหมายเหตุแห่งชาติ (หจช.)

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. (3) ศธ. 0701.23.2/32 เรื่อง รายงานผลการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญ 2482

_____. (5) ศธ. 0701.9.1/2 เรื่อง นโยบายของกรมศิลปากร พ.ศ. 2477

_____. (6) ศธ. 0701.9.1/2 เรื่อง นโยบายของกรมศิลปากร พ.ศ. 2477

_____. ศธ.17/1 เรื่อง รายงานการแสดงศิลปการหัตถกรรม" พ.ศ.2455

_____. ศธ.17/2 เรื่อง คำกราบบังคมทูลในงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนครั้งที่ 1 พ.ศ.2455

_____. ศธ.17/2 เรื่อง พระราชดำรัสตอบเสนาบดีกระทรวงธรรมการ

_____. ศธ.17/3 เรื่อง รายงานการแสดงศิลปหัตถกรรม พ.ศ.2456 (11 ม.ค. 2455-30 พ.ค. 2456

_____. ศธ.17/3 "เรื่อง รายนามกรรมการตรวจตัดสินรางวัลในการแสดงหัตถกรรมฝีมือนักเรียน (ร.ศ.131)

_____. ศธ.17/3 เรื่อง นามผู้ให้เงินรางวัล เงินขวัญ ในการแสดงศิลปการหัตถกรรม (ร.ศ. 131)

_____. ศธ.17/7 เรื่อง รางวัลศิลปการหัตถกรรม (17 ธ.ค. 2457 – 29 มิ.ย. 2458)

_____. ศธ. 0701.0.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาร ครั้งที่ 5 นะ กรมโคสนาการ (8 เมสายน 2486)

_____. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง ตั้งกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหาน (14 พฤศจิกายน 2485)

_____. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียน ฯ ครั้งที่ 7 นะ กรมโคสนาการ (23 เมสายน 2486)

_____. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง เลขหมายรูปที่อนุกัมการและที่ปรึกสาเสนอต่อที่ประชุมพ้องกัน

_____. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง บันทึกการประชุมคณะกัมการจัดการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหาน ครั้งที่ 6 นะ กรมโคสนาการ (9 เมสายน 2486)

_____. ศธ. 0701.9.10/17 เรื่อง การประกวดรูปเขียนเกี่ยวแก่การกเสตรกัม การอุสาหกัมและทิวทัสน์งามตามธัมชาติของประเทศไทย โดยกรมโคสนาการ (3 เมสายน 2486)

_____. ศธ. 0701.23.2 / 12 เรื่อง ของรางวัลที่จะให้กรรมการตัดสินต่างๆ (24 มกราคม พ.ศ. 2482)

_____. ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง กิจการกองศิลปากร งานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482

_____. ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง ขอให้กรมศิลปากรงดส่งของเข้าประกวด

_____. ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง เชิญไปตัดสินการประกวดประณีตศิลปกรรม พ.ศ.2482

_____. ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง ปาฐกถากิจการของกองศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ บรรยายทางวิทยุกระจายเสียง (13 ธันวาคม พ.ศ.2481)

_____. ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง ประกาศการแสดงหัตถศิลป ของกองศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482

_____. ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง ผลของการประกวดประณีตศิลปกรรมงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482

_____. ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง รางวัลในการประกวดหัตถศิลปประเภทต่างๆ

_____. ศธ.0701.32/8 เรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2493

_____. ศธ 0701.32/46 เรื่อง เชิญไปร่วมพิธีเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 (19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2502)

เอกสารชั้นต้นที่ตีพิมพ์แล้ว

บาญชีภาพ ในการประกวดสำหรับผู้ชอบเขียน (Amateur) ม.ป.ป. ณ วังพญาไท 2463. กรุงเทพฯ: เอกสารประกอบการจัดประกวด, 2463.

บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช. กรุงเทพฯ : มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2539.

แผ่นพับประชาสัมพันธ์. นิทรรศการไทยเท่ นิทรรศการศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์. กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2555.

รายการพระราชกุศล ในงานสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ภาคที่ 13. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, 2448 (ร.ศ.125).

สูจิบัตรการประกวดงานจิตรกรรม เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ของธนาคารกสิกรไทย. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2525.

สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ รัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษา ในปีพุทธศักราช 2530 ของธนาคารกสิกรไทย. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2530.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมของจิตรกร ปฏิมากรสมาคม 2496. กรุงเทพฯ: จิตรกร ปฏิมากรสมาคม, 2496.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2492.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2494.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2496.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2497.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2498.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2500.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2501.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2502.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2504.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2506.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2507.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 23. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2518.
สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2524.
สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 38. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535.
สมุดที่ระลึกงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน พ.ศ.2492. กรุงเทพฯ: กระทรวงธรรมการ, 2492.
เอกสารประกอบนิทรรศการ ศิลปวัฒนธรรมทาส. กรุงเทพฯ: ชุมนุมวรรณศิลป์ ฝ่ายวัฒนธรรมองค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2518.

เอกสารชั้นรอง

หนังสือภาษาไทย
78 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (พ.ศ. 2477 – 2555) มองธรรมศาสตร์ผ่านเอกสารหอจดหมายเหตุ. กรุงเทพฯ: หอจดหมายเหตุและหอประวัติศาสตร์เกียรติยศแห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555.
เกริกเกียรติ พิพัฒน์เสรีธรรม. วิวัฒนาการของระบบธนาคารพาณิชย์ไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.
คณะทำงานประวัติการพิมพ์ในประเทศไทย. สยามพิมพการ: ประวัติการพิมพ์ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: มติชน, 2549.
โคลงภาพพระราชพงศาวดาร. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526.
จดหมายเหตุ งานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545.
จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล และคณะ. 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 – 2541. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544.
ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. ภาพยนตร์กับการเมือง. กรุงเทพฯ: ภูมิปัญญา, 2542.
ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์. ปฏิวัติ 2475. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2547.
ชาตรี ประกิตนนทการ. ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร. กรุงเทพฯ: มติชน, 2552.
ชาลี เอี่ยมกระสินธุ์. พระมงกุฎเกล้าฯ กับสงครามโลกครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2520.
ชนิดา ชิตบัณฑิตย์. โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ : การสถาปนาพระราชอำนาจนำในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2550.

ชุมพล ดอนสกุล และคณะ. ศิลปะสะสมธนาคารแห่งประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ธนาคารแห่งประเทศไทย, 2542.

ชลูด นิ่มเสมอ. ปาฐกถาศิลป พีระศรี ครั้งที่ 8 อาจารย์ศิลปกับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2546.

ดำรง วงศ์อุปราช. ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี. กรุงเทพฯ: ปาณยา, 2521.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. โคลงภาพพระราชพงศาวดาร. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526.

_____. ตำนานเรื่องเครื่องโต๊ะและถ้วยปั้น. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2507.

แถมสุข นุ่มนนท์. ละครการเมือง 24 มิถุนายน 2475. กรุงเทพฯ: สมาคมประวัติศาสตร์ในพระราชูปถัมภ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2545.

ทีปกร. ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นกฮูก, 2540.

ทักษ์ เฉลิมเตียรณ. การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526.

_____. การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ. แปลโดย พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2552.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. ศิลปะกับสภาวะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2552.

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ. วรรณกรรมในชีวิต : ชีวิตในวรรณกรรม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มิ่งมิตร, 2539.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. การปฏิวัติสยาม พ.ศ.2475. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2553.

_____. ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมืองในการปฏิวัติสยาม 2475. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546.

นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ). อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์. กรุงเทพฯ: สำนักวิจัยศิลป์ พีระศรี, 2542.

น.ณ. ปากน้ำ. บันไดเข้าถึงศิลปะ. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. สาส์นสมเด็จ 2. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2505.

เบนจามิน เอ. บัทสัน. อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม. แปลโดย พรรณงาม เง่าธรรมสาร, สดใส ขันติวรพงศ์ และศศิธร รัชนี ณ อยุธยา. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2555.

บุรุษรัตนราชพัลลภ, พระยา. บุรุษรัตน. กรุงเทพฯ: ดำรงวิทยา, 2553.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. การเดินทางของความไม่เสมอภาคในสังคมไทย : ปาฐกถาปรีดี พนมยงค์ ประจำปี พ.ศ. 2557. กรุงเทพฯ: สถาบันปรีดี พนมยงค์, 2557.

_____. และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตร เล่ม 3. กรุงเทพฯ: มูลนิธิวัดเบญจมบพิตร, 2550.

เพ็ญพิสุทธิ์ อินทรภิรมย์. เซียวฮุดเสง สีบุญเรือง ทัศนะและบทบาทของจีนสยามในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

พิบูลย์ศักดิ์ ละครพล. ชูมาน ความรักอันอ่อนหวานในช่วงชีวิตหนึ่ง. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, 2524.

พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525.

พรรณี บัวเล็ก. วิเคราะห์นายทุนธนาคารพาณิชย์ของไทย พ.ศ. 2475 – 2516. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม, 2543.

พิษณุ ศุภนิมิตร. ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2535.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเกอร์. เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ซิลค์เวอร์ม, 2546.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพ ฯ พ.ศ. 2491 – 2500. กรุงเทพฯ: มติชน, 2550.

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร,2535.

ลิขิต ธีรเวคิน. วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาคที่ 7 หมายรับสั่งแลบาญชีโคมตราในพระราชพิธีวิสาขบูชาในรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463.

วงไหม เมืองล้านนา และสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. สายธารธรรมศิลป์ : แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย สู่ศิลปะเพื่อสันติภาพ ประชาธิปไตย ความเป็นธรรม. กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรมสถาบันปรีดี พนมยงค์, 2551.

วิจิตรวาทการ, หลวง. ปาฐกถาและคำบรรยายของ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ. กรุงเทพฯ: เสริมวิทย์บรรณาคาร, 2516.

วิโชค มุกดามณี และคณะ. ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-8. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2539.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548.

วิรุณ ตั้งเจริญ. ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534.

_____. องค์กรผู้นำ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 2522-2530. กรุงเทพฯ: สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ, 2547.

วิรุณ ตั้งเจริญ และอำนาจ เย็นสบาย. ทัศนะวิจารณ์. กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2529.

วิวัฒน์ คติธรรมนิตย์. กบฏสันติภาพ. กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2539.

ศักดา ศิริพันธุ์. กษัตริย์และกล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ. 2388 – 2535. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2535.

ศิลปะ 2522. กรุงเทพฯ : ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2522.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2537.

ศิลป พีระศรี. ศิลปสงเคราะห์. แปลโดย พระยาอนุมานราชธน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2500.

สายชล สัตยานุรักษ์. ความเปลี่ยนแปลงในการสร้างชาติไทยและความเป็นไทยโดย หลวงวิจิตรวาทการ. กรุงเทพฯ: มติชน, 2545.

_____. พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชน ผู้นิรมิต “ความเป็นไทย”. กรุงเทพฯ: มติชน, 2556.

สุจิรา ศิริไปล์. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับสงครามโลกครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2528.

สดชื่น ชัยประสาธน์. จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527. กรุงเทพฯ: สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์, 2539.

สิทธิเดช โรหิตะสุข. กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย : บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงปีพุทธศักราช 2516 -2530. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2552.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ. แผนชิงชาติไทย. กรุงเทพฯ: 6 ตุลารำลึก, 2553.

_____. สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสายธารประชาธิปไตย, 2551.

สุธี คุณาวิชยานนท์. จากสยามเก่า สู่ ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. ศิลปะ : ก้าวที่พ้นผ่านจากม่านควัน. กรุงเทพฯ: มูลนิธิรณรงค์เพื่อการไม่สูบบุหรี่, 2553.

เสน่ห์ จามริก. การเมืองไทยกับพัฒนาการรัฐธรรมนูญ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2549.

สุพจน์ ด่านตระกูล. พระปกเกล้ากับคณะราษฎร. กรุงเทพฯ: สถาบันวิทยาศาสตร์สังคม, 2544.

โสภา ชานะมูล. "ชาติไทย" ในทัศนะปัญญาชนหัวก้าวหน้า. กรุงเทพฯ: มติชน, 2550.

สมพร รอดบุญ. ชีวิตและงานของอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ. กรุงเทพฯ: บริษัท เงินทุนหลักทรัพย์ซิทก้า จำกัด มหาชน, 2537.

_____. ชีวิตและงานของอาจารย์ เฟื้อ หริพิทักษ์. กรุงเทพฯ: บริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ซิทก้า, 2536.

สถิติการค้าประจำปี พ.ศ. 2531 . กรุงเทพฯ: กรมเศรษฐกิจการพาณิชย์ กระทรวงพาณิชย์, 2532.

สถิติการค้าและเครื่องชี้วัดภาวะเศรษฐกิจของไทยปี 2538. กรุงเทพฯ: กรมเศรษฐกิจการพาณิชย์ กระทรวงพาณิชย์, 2539.

สรุปรายงานสถาบันการเงิน พ.ศ. 2523-2524 . กรุงเทพฯ: บริษัท แพนสยามคอมมิวนิเคชั่นส์ จำกัด, 2525.

สุลักษณ์ ศิวรักษ์. ศิลปวิจารณ์ ในทัศนะ ส.ศิวรักษ์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม, 2547.

สุวัฒน์ วรดิลก. ชีวิตในความทรงจำ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พิราบ, 2537.

หทัย ชิตานนท์. การอุปถัมภ์รายการศิลปวัฒนธรรม โดย บรรษัทบุหรี่ข้ามชาติ. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข, 2540.

หนังสือที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายชิต เหรียญประชา ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) พ.ศ. 2530 วันจันทร์ที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2537 ณ ฌาปน

สถานวัดเทพศิริทราวาส. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและครอบครัวเหรียญประชา, 2537.

หอศิลป์เจ้าฟ้า 25 ปี : รายงานการดำเนินงานประจำปี พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป สำนักโบราณคดี และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2542.

อมรดรุณารักษ์, จมื่น (แจ่ม สุนทรเวช). พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม 6. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2512.

อำนาจ เย็นสบาย. ศิลปพิจารณ์. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ, 2532.

_____. ศิลปพิจารณ์. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2552.

_____. อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ.2522. กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2522.

อัจฉราพร กมุทพิสมัย. กบฏ ร.ศ. 130 กบฏเพื่อประชาธิปไตย: แนวคิดทหารใหม่. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2540.

อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร, ม.จ. เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2478.

_____. เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม. กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยาม, 2539.

อภินันท์ โปษยานนท์. จิตรกรรม และ ประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2535.

บทความภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี. “บันทึกความทรงจำ : แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย,” ใน สร้างสานตำนานศิลป์ 20 ปี แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย 2517 -2537. หน้า 113-114. กรุงเทพฯ: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2537.

กรุณา กุศลาศัย. “อาจารย์เฟื้อในอินเดีย,” ใน เฟื้อ หริพิทักษ์ จิตรกรเอกของไทย. หน้า 49-51. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2553.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. “คำกราบบังคมทูลในงานเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15. หน้า 7. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2507.

“คำกราบทูลรายงานของผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยศิลปากร,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 พ.ศ. 2504. หน้า 4. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2504.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. “คอลัมน์เก็บเล็กผสมน้อย,” ใน สละ ลิขิตกุล (บรรณาธิการ), สยามรัฐ รอบปี 2493 ฉบับพิเศษรอบปีแรก. หน้า 124. กรุงเทพฯ: สยามรัฐ, 2493.

คณะกรรมการจัดโครงการแสดงศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2528. “นโยบายโครงการแสดงศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 2. หน้า 6-7. กรุงเทพฯ : ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2528.

คณะกรรมการดำเนินงานจัดงานแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1. “บทนำ,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย, 2522.

“ความเป็นมาของจิตรกรรมบัวหลวง,” ใน บัวหลวงระบายสี : ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช. หน้า 88. กรุงเทพฯ: มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2539.

“จิตร ภูมิศักดิ์ นักวิชาการนอกคอก,” ใน สุวิมล รุ่งเจริญ (บรรณาธิการ), จิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนนอกคอก. หน้า 83-139. กรุงเทพฯ: กองทุนจิตร ภูมิศักดิ์, ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ชาญวุฒิ วรวรรณ, ม.ร.ว. “พระประวัติหม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ,” ใน หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ 2443 – 2524. หน้า 7. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ, 2534.

ชาตรี ประกิตนนทการ. “เมรุคราวกบฏบวรเดช : เมรุสามัญชนครั้งแรกกลางท้องสนามหลวง,” ใน ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์. หน้า 90. กรุงเทพฯ: มติชน, 2552.

_____. “ศิลปะคณะราษฎร 2475-2490,” ใน ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร. หน้า 129. กรุงเทพฯ: มติชน, 2552.

ดำรง วงศ์อุปราช. “การเสวนาเรื่องหอศิลป์ในประเทศไทย : วันพุธที่ 29 พฤษภาคม 2539” ใน สรุปผลการเสวนาเรื่อง หอศิลป์ในประเทศไทย : มุมมองต่างๆ. หน้า 12-25. กรุงเทพฯ: ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ และฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

_____. “ครูที่ผมรักและนับถือ,” ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายทวี นันทขว้าง ท.ช. ณ เมรุวัดโสมนัสวรวิหาร วันจันทร์ที่ 17 กุมภาพันธุ์ พ.ศ.2535. หน้า 108. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2535.

_____. “ประสงค์ ปัทมานุช : ศิลปินอาวุโสคนสำคัญ และศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ,” ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายประสงค์ ปัทมานุช ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) พ.ศ. 2529. หน้า 19. กรุงเทพฯ: ธนาคารออมสิน, 2532.

ด.ร.วงศ์. “ปฏิกิริยาจากศิลปินกลุ่มหนึ่ง,” ใน สูจิบัตรนิทรรศการจิตรกรรมครั้งที่ 2 กลุ่มศิลปินร่วมสมัยปทุมวัน. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: กลุ่มศิลปินร่วมสมัยปทุมวัน, 2509.

ดวงกมล โชตนา (บรรณาธิการ). 10 ปี กรุงเทพ ฯ ธุรกิจ: ทศวรรษเศรษฐกิจฟองสบู่ เหลียวหลังแลหน้าพลิกฟื้นประเทศไทย. หน้า 10-27. กรุงเทพฯ: กรุงเทพธุรกิจ, 2540.

ถวัลย์ ดัชนี. “ข้อเขียนของถวัลย์ ดัชนี,” ใน ศูนย์ศิลปเมฆพยับ. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: มูลนิธิจุมพฏ-พันธุ์ทิพย์, 2516.

ทานตะวัน. “พระองค์เจ้าจุมพฏพงษ์ บริพัตร อัจฉริยภาพที่แฝงไว้ในฐานะศิลปิน,” ใน จิตรกรไทยสมัครเล่นผู้ควรแก่การยกย่อง. หน้า 125-130. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539.

ทวีป วรดิลก. “เหตุเกิดในศิลปากร,” ใน จิตร ภูมิศักดิ์ ที่ผมรู้จัก. หน้า 135-142. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

ธงชัย วินิจจะกูล. “มรดกสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในปัจจุบัน,” ใน สยามยาม (ไม่) เปลี่ยนผ่าน ชุมนุมปาฐกถา 70 ปี ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. หน้า 12. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2555.

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ. “พระองค์เจ้าปฤษฎางค์ กับ คำกราบบังคมทูลความเห็นจัดการเปลี่ยนแปลงราชการแผ่นดิน ร.ศ. 103,” ใน ความคิดการเมืองไพร่กระฎุมพีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์. หน้า 165-166. กรุงเทพฯ: มติชน, 2549.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. “สองกระแสของภูมิปัญญา ในการปฏิวัติสยามทศวรรษที่ 2470,” ใน ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมืองในการปฏิวัติสยาม 2475. หน้า 168, 170-171. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546.

น.ณ.ปากน้ำ. “เรื่องของนิทรรศการภาพเขียน,” ใน บันไดเข้าถึงศิลปะ. หน้า 91. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. “สุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติ ความหลากหลายที่ไร้กำแพงกั้น,” ใน 3 มิติทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา. หน้า 46-51. กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2533.

บุญธรรม วัชรพรรณ. “คิดถึงและอาลัยเพื่อนรัก,” ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายประสงค์ ปัทมานุช ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) พ.ศ. 2529. หน้า 38. กรุงเทพฯ: ธนาคารออมสิน, 2532.

บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ. “กว่าจะรู้สึกร่วมสมัย: สุนทรียศิลปการเมืองในงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช,” ใน ไร้แก่นสาร หนังสือประกอบนิทรรศการไร้แก่นสารของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช และคามิน เลิศชัยประเสริฐ. หน้า 45-81. กรุงเทพฯ: หจก.แปลน.บี, 2547.

_____. “ทัศนียภาพของการต่อต้าน : การเมืองทัศนา (Visual Politics) ของการปฏิวัติสยามในสื่อร่วมสมัย,” ใน สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ และทิพย์พาพร ตันติสุนทร (บรรณาธิการ), จาก 100 ปี ร.ศ.130 ถึง 80 ปี ประชาธิปไตย. หน้า 214-262. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

จำนง ธนาวณิชกุล. “บทสัมภาษณ์ชิต เหรียญประชา,” ใน มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525. หน้า 72. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2534.

“บันทึกการอภิปรายเรื่อง จิตร ภูมิศักดิ์ นักวิชาการนอกคอก,” ใน สุวิมล รุ่งเจริญ (บรรณาธิการ), จิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนนอกคอก บันทึกคำอภิปรายจากสัมมนา 72 ปี จิตร ภูมิศักดิ์, หน้า 98-103. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ประยูร อุลุชาฎะ. “ความสัมพันธ์ในการแสดงศิลปและประชาชน,” ใน หนังสือที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายชิต เหรียญประชา ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) พ.ศ. 2530 วันจันทร์ที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2537 ณ ฌาปนสถาน วัดเทพศิรินทราวาส. หน้า 89. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและครอบครัวเหรียญประชา, 2537.

ปราณี ไชยชนะ. “ทวี นันทขว้าง ศิลปินชั้นเยี่ยมด้านจิตรกรรม,” ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายทวี นันทขว้าง ท.ช. ณ เมรุวัดโสมนัสวรวิหาร วันจันทร์ที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2535. หน้า 13 -27. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2535.

ปวีณา มีสว่าง. “หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ ศิลปินในความสันโดษ,” ใน จิตรกรไทยสมัครเล่นผู้ควรแก่การยกย่อง. หน้า 136-140. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2539.

ป๋วย อึ้งภากรณ์. “ความรุนแรงและรัฐประหาร 6 ตุลาคม 2519,” ใน จาก 14 ถึง 6 ตุลา. พิมพ์ครั้งที่ 4. หน้า 51-81. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2551.

พิพัฒน์ พงศ์ระพีพร. “โรงเรียนประณีตศิลปกรรม-โรงเรียนศิลปากร,” ใน “รากเหง้า” มหาวิทยาลัยศิลปากร หน้า 15-22. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536.

พิภพ บุษราคัมวดี. “ประวัติและการศึกษาของอาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์,” ใน เฟื้อ หริพิทักษ์ จิตรกรเอกของไทย. หน้า 17-18. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2553.

ไมเคิล ไรท์. “แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้,” ใน บัวหลวงระบายสี : ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช. หน้า 86. กรุงเทพฯ: มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2539.

ลักขณา คุณาวิชยานนท์. “ทศวรรษที่ 6 พ.ศ. 2539-2549,” ใน สูจิบัตรนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 : 6 ทศวรรษศิลปะไทย. หน้า 158-159. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2549.

วิชัย นภารัศมี. “หัวชนกำแพง หรือ การเคลื่อนไหวทางทฤษฎีศิลป,” ใน หลายชีวิต จิตร ภูมิศักดิ์. หน้า 191- 197. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2546.

วิจิตรวาทการ, หลวง. “ปาฐกถาเรื่อง การเสียดินแดนไทยให้แก่ฝรั่งเศส ณ หอประชุมศิลปากร วันพฤหัสบดีที่ 17 ตุลาคม พ.ศ.2483,” ใน ปาฐกถาและคำบรรยาย ของ หลวงวิจิตรวาทการ, หน้า 377. กรุงเทพฯ: เสริมวิทย์บรรณาคาร, 2516.

โวฒยากร วรวรรณ, ม.จ. “คุณค่าของศิลปะในสถาปัตยกรรม,” ใน หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ 2443 – 2524. หน้า 39. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ, 2534.

_____. “สิลปรส,” ใน หม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ 2443 – 2524. หน้า 59. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหม่อมเจ้าโวฒยากร วรวรรณ, 2534.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. “ศิลปะร่วมสมัยของไทย น.ณ.ปากน้ำ ศิลปินรุ่นเก่าเล่าให้ฟัง,” ใน ศิลปะร่วมสมัยจดหมายเหตุ. หน้า 65-80. กรุงเทพฯ: บ้านหนังสือ, 2534.

วระ อิษวาส. “ก่อนจะเป็นประติมากรไทย,” ใน การแสดงงานประติมากรรมของกลุ่มประติมากรไทยครั้งที่ 1. หน้า 68-69. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2524.

วิรุณ ตั้งเจริญ. “การประกวดภาพเขียนฉลองกรุง ธนาคารกสิกรไทย,” ใน ทัศนะวิจารณ์. หน้า 295-296. กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2529.

_____. “หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์ เสรีไทยและจิตรกรรมสีน้ำ,” ใน ปัจเจกศิลปิน. หน้า 2-5. กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว, 2547.

วิลาสวงศ์ พงศะบุตร. “คำบรรยายภาพ การเผยแพร่พุทธศาสนาในกลุ่มชาวเขา,” ใน สูจิบัตรการประกวดงานจิตรกรรม เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ของธนาคารกสิกรไทย. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2525.

ศิลป พีระศรี. “เก่ากับใหม่,” แปลโดย พระยาอนุมานราชธน. ใน บทความเรื่องศิลป ของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี. ไม่ระบุเลขหน้า . กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2506.

_____. “เก่ากับใหม่,” แปลโดย พระยาอนุมานราชธน. ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2492.

_____. “การประจักษ์แห่งศิลป,” แปลโดย พระยาอนุมานราชธน. ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493.

_____. “ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2504.

_____. “คิดกันคนละอย่าง,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11. หน้า 3-9. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2503.

_____. “แง่ชวนคิด จากการชมงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502. หน้า 6-10. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2502.

_____. “ตะวันตก กับ ตะวันออก,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13. หน้า 7-10. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2505.

_____. “นโยบายของกรมศิลปากร,” ใน บทความเรื่องศิลป ของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี. หน้า 22. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2506.

_____. “วัฒนธรรม และ ศิลป,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10. หน้า 3-5. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2502.

_____. “ศิลป,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2499.

_____. “ศิลป เป็นสิ่งจำเป็นหรือ?,” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 พ.ศ.2501. หน้า 3-5. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2501.

ศิลป์ พิทักษ์ชน. “ชัยชนะของศิลปเพื่อชีวิต ของประชาชน,” ใน บทวิพากษ์ว่าด้วยศิลปวัฒนธรรม. หน้า 30-31. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, 2521.

สายชล สัตยานุรักษ์. “การสร้างอัตลักษณ์ไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ,” ใน กาญจนี ละอองศรี และธเนศ อาภรณ์สุวรรณ (บรรณาธิการ), ลืมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน. หน้า 265-311. กรุงเทพฯ: มติชน, 2544.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. “จากอักษรสาส์น ถึง สังคมศาสตร์ปริทัศน์,” ใน ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ (บรรณาธิการ), เศรษฐศาสตร์การเมือง (เพื่อชุมชน) ฉบับที่ 28. หน้า 39-74. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. “บทปาฐกถา ศิลปะทั้งผองพี่น้องกัน,” ใน ห้องเสน่หา. หน้า 64-85. กรุงเทพฯ: สำนักช่างวรรณกรรม, 2557.

สด กูรมะโรหิต. “จักรวรรดิศิลปิน เจ้าของคติพจน์ ศิลปะคืออาภรณ์ของศิลปิน,” ใน เหม เวชกร. หน้า 173. กรุงเทพฯ: ห้องสมุดการ์ตูนไทย, 2544.

สุดารา สุจฉายา. “หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล จิตรกรในดวงใจ,” ใน จิตรกรไทยสมัครเล่นผู้ควรแก่การยกย่อง. หน้า 96-98. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539.

สุเนตร ชุตินธรานนท์. “การเสด็จประพาสยุโรป พ.ศ.2440 : ความหมายเชิงสัญลักษณ์,” ใน กาญจนี ละอองศรี และธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, บรรณาธิการ, ลืมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน, หน้า 188-226. กรุงเทพฯ: มติชน, 2544.

สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย : ข้อสังเกตบางประการ,” ใน ภาพศิลปะคัทเอาท์การเมืองเดือนตุลา. หน้า 22. กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์ และมูลนิธิ 14 ตุลา, 2546.

สุพจน์ สิงห์สาย. “มานิตย์ ภู่อารีย์,” ใน มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ.2492-2525. หน้า 120. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร และกรมศิลปากร, 2535.

สมเกียรติ วันทะนะ. “เมืองไทยยุคใหม่ : สัมพันธภาพระหว่างรัฐกับประวัติศาสตร์สำนึก,” ใน สมบัติ จันทรวงศ์ และชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (บรรณาธิการ), อยู่เมืองไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2530.

สุมิตรา ขันตยาลงกต. “ตะกร้าผงคือครูที่วิเศษที่สุด รัตน์ เปสตันยี,” ใน ผลงานภาพจิตรศิลป์ของครู. หน้า 49-53. กรุงเทพฯ: สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพฯ แผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์, 2546.

_____. “ภาพถ่ายของระบิล บุนนาค จะบันทึกประวัติศาสตร์ไว้ชั่วกาลนาน,” ใน ผลงานภาพจิตรศิลป์ของครู. หน้า 32-48. กรุงเทพฯ: สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพฯ แผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์, 2546.

สมรรถ สุวรรณพงษ์. “ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์,” ใน มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492- 2525, หน้า 64. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร และกรมศิลปากร, 2535.

สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล. “พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยกับกบฏสันติภาพ,” ใน ชลธิรา สัตยาวัฒนา (บรรณาธิการ), กึ่งศตวรรษขบวนการสันติภาพ “ความจริง” เกี่ยวกับกบฏสันติภาพ : สำนึกทางประวัติศาสตร์ของคนสามรุ่น. หน้า 145-223. กรุงเทพฯ: เมฆขาว, 2545.

แสวง สดประเสริฐ. “คำถวายรายงานในงานเปิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22 . ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2517.

สุวิทย์ หวั่งหลี. “คำกล่าวรายงาน,” ใน สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมไทย ธนาคารนครธน จำกัด (มหาชน). ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: ธนาคารนครธน, 2536.

อำนาจ เย็นสบาย. “30 ปี 14 ตุลาคม กับศิลปะภาพรณรงค์เพื่อการเมือง,” ใน ภาพศิลปะคัทเอาท์การเมืองเดือนตุลา. หน้า 60. กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์ และมูลนิธิ 14 ตุลา, 2546.

_____. “พุทธศิลป์กับพุทธธรรม,” ใน ศิลปพิจารณ์. หน้า 96-97. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ, 2532.

อารี สุทธิพันธุ์. “สอบทานกันหน่อย,” ใน ศิลปะ 2522. หน้า 11. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1, 2522.

อภินันท์ โปษยานนท์. “ความเป็นไทย : 6 ทศวรรษแห่งศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย,” ใน นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 : 6 ทศวรรษศิลปะไทย. หน้า 31. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2550.

เอื้อมพร ศรสุวรรณ. “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร: การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์,” ใน สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ (บรรณาธิการ), สายธารแห่งอดีต. กรุงเทพ ฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

Michel Steve. “พระประวัติย่อ หม่อมเจ้ามารศรีสุขุมพันธุ์ บริพัตร,” แปลโดย บัญชา สุวรรณนานนท์. ใน Marsi. หน้า 13-14. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหม่อมเจ้าหญิงมารศรีสุขุมพันธุ์ บริพัตร, 2553.

Monet Satomi. “Notes by Compiler,” ใน สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2493.

บทความวารสารภาษาไทย

กะออม พันเมือง. “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ,” โลกศิลปะ 2, 2 (กรกฎาคม-กันยายน 2525): 14-15.

“การประกวดศิลปกรรม ‘นำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต’ ของบริษัท โตชิบา ประเทศไทย จำกัด,” Art Record 1, 10, (2537): 11.

กำจร สุนพงษ์ศรี. “ขออีกสักครั้งเถอะ เรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ตอนที่ 1,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 28, 1 (28 มิถุนายน 2524): 30-31.

_____. “ขออีกสักครั้งเถอะ เรื่องการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ตอนที่ 2,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 28, 2 (5 กรกฎาคม 2524): 30-31.

กรกฎ หลักเพชร. “ศิลปกรรมจำหลักไม้ 2,” ชัยพฤกษ์ (มิถุนายน 2507): 10-11.

กองบรรณาธิการ. “สัมภาษณ์ ม.ร.ว.ทองใหญ่ ทองใหญ่ อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร,” โลกศิลปะ 1, 2 (มกราคม-มีนาคม 2524): 24-26.

กองบรรณาธิการ. “ย้อนยุค 9 ปี ศิลปกรรม ปตท,” Art Record 1, 9 (2537): 4.

_____. “บทสัมภาษณ์ เมธ์วดี นวพันธ์,” Art Record 2, 13 (2538): 26.

ไขศรี ศรีอรุณ. “ความเป็นมา พัฒนาการและสืบสานเจตนารมณ์ของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรีด้านศิลปะ,” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษ 12 (กันยายน, 2535): 15-24.

ชาตรี ประกิตนนทการ. “รูปภาพ ลวดลาย และสัญลักษณ์ธนบัตรไทย : ภาพสะท้อนทางการเมือง,” จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์ 16 (มิถุนายน 2555-พฤษภาคม 2556): 106.

ดำรง วงศ์อุปราช. "ความเคลื่อนไหวของศิลปินและศิลปะในยุคของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี," วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษ 100 ปี ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กันยายน 2535 –กุมภาพันธ์ 2536): 75.

ดรรชนี ประดับนิล. "ผู้อ่านพูดถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 27, 48 (24 พฤษภาคม 2524): 29-30.

_____. "ผู้อ่านพูดถึงงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตอนที่ 2," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 27, 49 (31 พฤษภาคม 2524): 30-31.

ตกกล้า. "ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 มาตรฐานอยู่ที่ไหน," มติชน (20 เมษายน 2524): 8.

ถนอม ชาภักดี. "มองความก้าวหน้าและความล้าหลังของวงการศิลปะในประเทศไทยผ่านการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ," Art Record 1, 12 (2538): 52-54.

เทย์, เดวิด. "และแล้วความเคลื่อนไหวไม่ปรากฏ," แปลโดย วริศา กิตติคุณเสรี. อ่าน 3, 2 (มกราคม-มีนาคม 2554): 150.

ธงชัย วินิจจะกูล. "ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์ เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเองผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ," รัฐศาสตร์สาร 24, 2 (2546): 18.

ธนาวิ โชติประดิษฐ์. "The Unknown Story : นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จักของ เขียน ยิ้มศิริ กับการเมืองวัฒนธรรมสมัยสงครามเย็น," อ่าน 4, 4 (เมษายน – มิถุนายน 2556): 184-197.

นายหมึก. "เสียงจากกรรมการ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27," โลกศิลปะ 1, 3 (เมษายน-มิถุนายน 2524): 48-49.

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. "ความเคลื่อนไหวของกลุ่มประติมากรไทย," โลกศิลปะ 1, 4 (กรกฎาคม-กันยายน 2524): 41-46.

บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. "ชะตากรรมของภาพเขียนและโปสเตอร์การเมือง มองบทเรียนจากจีนสู่สังคมไทย," วิภาษา 3, 7 (16 ธันวาคม 2552-31 มกราคม 2553): 12.

ปรีดี หงษ์สต้น. "มอง 'งานฉลองรัฐธรรมนูญ' ในแง่การเมืองวัฒนธรรมหลังการปฏิวัติ 2475," จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์ 16 (มิถุนายน 2555-พฤษภาคม 2556): 123-139.

ไพร สบัดใบ. "จิตรกรรมบัวหลวงและวิธีการสรรหากรรมการตัดสิน". สยามรัฐ (1 ธันวาคม 2526): 9.

พิษณุ ศุภ. "การเกิด – การดับ ของศิลปะสื่อประสม," สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 29, 48 (22 พฤษภาคม 2526): 30-32.

_____. “การ (ประท้วง) ไม่ส่งผลงานมีผลต่อมาตรฐานในครั้งที่ 27 หรือไม่,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 27, 45 (3 พฤษภาคม 2524): 31.

_____. “จิตรกรรมบัวหลวงผิดถูกอย่างไร,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 30, 3 (10 กรกฎาคม 2526): 30-31.

_____. “จิตรกรรมบัวหลวง หรือ ภาพเขียนบัวหลวง เอาให้แน่,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 29, 3 (11 กรกฎาคม 2525): 30-31.

_____. “ตอบหนังสือมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องข้อขัดแย้งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ตอนที่ 1,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 27, 28 (มกราคม 2524): 30-32.

_____. “ทำไมจึงต้องตัด ‘สื่อประสม’ ออกจากแห่งชาติ,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 29, 50 (5 มิถุนายน 2526): 32-33.

_____. “เรื่องของการเมืองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ความขัดแย้งที่มาจากผู้บริหาร,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 27, 24 (7 ธันวาคม 2523): 31-32.

_____. “ศิลปินของประเทศไทยกับการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 25, 11 (กันยายน 2522): 37-38.

พิษณุ ศุภนิมิตร. “จิตรกรรม ‘บัวหลวง’ เรื่องของจิตรกรรมไทยประเพณี,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. 29, 1 (17 มิถุนายน พ.ศ.2525): 30-32.

_____. “บทวิพากษ์ศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี,” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษ 100 ปี ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, (กันยายน 2535-กุมภาพันธ์ 2536): 116.

_____. “มีอะไรบ้างในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติย้อนหลัง ตอนที่ 1,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 26, 29 (13 มกราคม 2523): 36-38.

ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์. “ศิลปาณานิคม ในนามของศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย,” รัฐศาสตร์สาร 35, 1 (มกราคม-เมษายน 2557): 178-243.

รัชนี หัสรังสี. “ความถูกผิดในงานจิตรกรรมบัวหลวง,” สยามรัฐ (20 มิถุนายน พ.ศ. 2526): 9.

วรวรรณ ตอบจิต. “ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 26,” โลกศิลปะ 1, 1 (ตุลาคม-ธันวาคม 2523: 39.

สิงห์ สนามหลวง. “สิงห์ สนามหลวงสนทนา,” เนชั่นสุดสัปดาห์ 17, 879 (3 เมษายน 2552): 46.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี (บรรณาธิการ). “ความเป็นมาของรางวัลมูลนิธิธนาคารกรุงเทพ,” สโมสรถนนหนังสือฉบับปฐมฤกษ์ (กรกฎาคม 2531): 177.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. “บทบรรณาธิการ,” ช่อการะเกด (ตุลาคม -ธันวาคม 2551): 37.

มีเซียม ยิบอินซอย. “ชีวิตศิลปินของฉัน,” เฟื่องนคร ฉบับบานไม่รู้โรย 4, 3 (เมษายน 2531): 55-65.

เสวก ‘ธิสาร. “การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย งานถึงขั้นศิลปหรือยัง,” สยามรัฐ (13 พฤศจิกายน 2524): 9.

_____. “จาก ‘จิตรกรรมบัวหลวง’ เป็น ‘ศิลปกรรมบัวหลวง’ เอกลักษณ์ที่จะต้องสูญเสีย,” สยามรัฐ (2 มิถุนายน พ.ศ. 2524): 9.

โสธกและสิปปะ. “ธนาคารกับการประกวดงานศิลปะ ท่าทีที่น่าประทับใจในสายตาประชาชน แต่...,” สยามรัฐ (28 พฤษภาคม 2527): 9.

หญ้าแพรก. “ศิลปกรรมแห่งชาติ 27,” โลกศิลปะ 1, 3 (เมษายน-มิถุนายน 2524): 42-43.

อิทธิ คงคากุล. “งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 เปลี่ยนแปลงในทางบวก,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 27, 44 (26 เมษายน 2524): 29-30.

วิทยานิพนธ์ภาษาไทย

ก้องสกล กวินรวีกุล. “การสร้างร่างกายพลเมืองไทยในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม พ.ศ.2481-2487.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545.

ฉัตรบงกช ศรีวัฒนสาร. “การพระราชพิธีสิบสองเดือนในจิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

ณัฐพล ใจจริง. “การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ.2491-2500).” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ปราการ กลิ่นฟุ้ง. “การเสด็จพระราชดำเนินท้องที่ต่างจังหวัดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พ.ศ. 2493-2530.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

สมิทธ์ ถนอมศาสนะ. “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต พ.ศ. 2492 – 2501.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

สุวิมล พลจันทร์. “กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ พ.ศ. 2476-2487.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531.

รวิเทพ มุสิกะปาน. “การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524.” ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2543.

อำนาจ เย็นสบาย. “การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531.” ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2533.

หนังสือพิมพ์

ไต้ฝุ่น. “บุคคลในข่าว.” ไทยรัฐ (3 สิงหาคม 2537): 4.

“ประกาศให้ผู้สนใจเข้าร่วมส่งผลงานในการประกวดประณีตศิลปกรรม พ.ศ. 2480.” ประชาชาติ. (1 ธันวาคม 2480): 1.

“ผิดหรือถูก ม.ศิลปากรทำลายชาติร่วมมือ บ.บุหรี่ประกวดศิลปะ.” สยามโพสต์ (23 สิงหาคม 2537): 12.

ไพร สบัดใบ. “จิตรกรรมบัวหลวงและวิธีการสรรหากรรมการตัดสิน.” สยามรัฐ (1 ธันวาคม 2526): 9.

“ยื่นหนังสือค้านสปอนเซอร์ บุหรี่ แฝงตัว โฆษณางานประกวดศิลปะ.” มติชน (19 กรกฎาคม 2537): 40.

สุมิตรา จันทร์เงา. “สันติ ทองสุข ชัยชนะของประเทศไทยในศิลปกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน.” มติชนรายวัน (5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2537): 38.

สัมภาษณ์

ถกล ปรียาคณิตพงศ์. อาจารย์และศิลปินอิสระ. สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2557.

ประพันธ์ ศรีสุตา. อาจารย์และศิลปิน. สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2555.

ประสงค์ ลือเมือง. ศิลปินอิสระ. สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2558.

ลาวัณย์ อุปอินทร์. อาจารย์และศิลปิน. สัมภาษณ์,16 พฤศจิกายน 2555.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง. อาจารย์และศิลปิน. สัมภาษณ์,10 มิถุนายน 2557.

หนังสือภาษาอังกฤษ

Apinan Poshyananda. Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries. Singapore: Oxford University Press ,1992.

Bennett, Tony. The Birth of Museum. London: Routledge, 2000.

Burke, Peter. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. London: Reaktion Books, 2001.

Connors, Michael Kelly. Democracy and National Identity in Thailand. London: Routledge Curzon, 2003.

Loos, Tamara. Subject Siam : Family, Law, and Colonial Modernity in Thailand. Itaca: Cornell University Press, 2006.

Smith, Bernard. Modernism 's History: A Study in Twentieth – century Art and Ideas. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

Vella, Walter F. Chaiyo! King Vajiravudh and the development of Thai Nationalism. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1976.

บทความภาษาอังกฤษ

Burke, Peter. "Iconography and Iconology," in Eyewitnessing: The uses of Images as Historical Evidence. London: Reaktion Books ,2001.

Gridthiya Gaweewong. "Interview : Alfred Pawlin 13 March 2013," in [Montien Boonma] Unbuilt / Rare works. Bangkok: The Jim Thomson Art Center, 2013.

Huynh-Beattie, Boitran. "Saigonese Art during The Cold War: Modernity versus Ideology," in Tony Day and Maya Liem (eds.), Cultural At War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia. New York: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2010.

Maurizio, Peleggi. "Siam/Looking Back-Thailand/Looking Forward : King Chulalongkorn in Thai Collective Memory." in King Chulalongkorn: Siam-Southeast Asia-

Jambudvipa, p. 136. Bangkok: The Foundation for the promotion of Social and Humanities Textbooks Project, 2004.

Thongchai Winichakul, "Siam's Colonial Conditions and the Birth of Thai History," in Volker Grabowsk (ed.), Southeast Asian Historiography Unraveling the Myths Essays in honour of Barend Jan Tervniel, p 22. Chiengmai: River Books, 2011.

บทความวารสารภาษาอังกฤษ

Cronin, Mike. "The State on Display: The 1924 Tailteann Art Competition," New Hibernia Review 9, 3 (Autumn 2005): 50-71.

"Paintings in Competition," Holiday time in Thailand 3, 2 (1962): 31-41.

Strate, Shane. "An Uncivil state of affairs : Fascism and anti-Catholicism in Thailand,1940-1944," Journal of Southeast Asian Studies 42, (February 2011): 59-87.

Thanat Khoman. "Report of his excellency Mr. Thanat Khoman," Holiday time in Thailand 3, 2 (1962): 20.

วิทยานิพนธ์ภาษาอังกฤษ

Copeland, Matthew Phillip. "Contested Nationalism and the 1932 Overthrow of the Absolute Monarchy in Siam." Ph.D. Dissertation, Australian National University, 1993.

Henderson, Virginia. "The Social Production of Art in Thailand: Patronage and Commoditisation 1980-1998." M.A. Thesis, Thai Studies Section, Graduated School, Chulalongkorn University, 1997.

หนังสือพิมพ์ภาษาอังกฤษ

"Promoter Rejects NGO Protests Against Concerts," Bangkok Post (23 November 1993): 3.

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
รายนามคณะกรรมการการตัดสินและศิลปินรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 1-19

รายนามคณะกรรมการการตัดสิน การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ ๑-๑๙

รายนาม คณะกรรมการตัดสิน	ครั้งที่ ๑ ๒๕๑๗	ครั้งที่ ๒ ๒๕๑๘	ครั้งที่ ๓ ๒๕๒๐	ครั้งที่ ๔ ๒๕๒๒	ครั้งที่ ๕ ๒๕๒๔	ครั้งที่ ๖ ๒๕๒๕	ครั้งที่ ๗ ๒๕๒๖	ครั้งที่ ๘ ๒๕๒๗	ครั้งที่ ๙ ๒๕๒๘	ครั้งที่ ๑๐ ๒๕๒๙	ครั้งที่ ๑๑ ๒๕๓๐	ครั้งที่ ๑๒ ๒๕๓๑	ครั้งที่ ๑๓ ๒๕๓๒	ครั้งที่ ๑๔ ๒๕๓๓	ครั้งที่ ๑๕ ๒๕๓๔	ครั้งที่ ๑๖ ๒๕๓๕	ครั้งที่ ๑๗ ๒๕๓๖	ครั้งที่ ๑๘ ๒๕๓๗	ครั้งที่ ๑๙ ๒๕๓๘
หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
นายกำจร สุนพงษ์ศรี					●						●	●	●	●	●	●	●	●	●
นายจุลทัศน์ พยาฆรานนท์	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
นายเฉลิม นาคีรักษ์											●								
นายชลูด นิ่มเสมอ	●	●	●	●		●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
นายชัยณรงค์ เจริญพาณิชย์กุล												●	●						
นายดำรงค์ วงศ์อุปราช	●	●																	
นายถวัลย์ ดัชนี				●	●	●	●	●	●			●	●	●	●	●	●	●	●
นายทรงคุณ อัตถากร									●	●	●	●							
นายทำเนียบ เชื้อวิวัฒน์	●	●																	
นายธนะชัย อุดมธนพัฒน์			●																
นายบัณฑบ พลาวงศ์					●														
นายประหยัด พงษ์ดำ					●														
นายประเทือง เอมเจริญ													●	●	●	●	●	●	●
นายประยูร อุลุชาฎะ								●	●										
นายปรีชา เถาทอง				●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
นายพิริยะ ไกรฤกษ์				●															
นายเฟื้อ หริพิทักษ์			●			●	●	●											
นางมีเซียม ยินอินซอย	●	●	●	●		●	●												
นายวิรุณ ตั้งเจริญ																●	●	●	●
นายสวัสดิ์ ตันติสุข	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
นายสำเริง พันธุ์สนิท																●	●	●	●
นายอวบ สาณะเสน				●	●			●	●	●									
นายอภินันท์ โปษยานนท์																●	●	●	●
นายอิทธิพล ตั้งโฉลก						●													

รายชื่อศิลปินที่ได้รับรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ ๑-๑๙

ชื่อศิลปิน	ประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณี																		
	๒๕๑๗	๒๕๑๘	๒๕๒๐	๒๕๒๒	๒๕๒๔	๒๕๒๕	๒๕๒๖	๒๕๒๗	๒๕๒๘	๒๕๒๙	๒๕๓๐	๒๕๓๑	๒๕๓๒	๒๕๓๓	๒๕๓๔	๒๕๓๕	๒๕๓๖	๒๕๓๗	๒๕๓๘
กฤดากร สดประเสริญ		●		●															
เกษร กองสุข													●						
เกรียงไกร วงษ์ปิติรัตน์														●					
คมกริช สวัสดิรมย์													●	●					
จินตนา เปี่ยมศิริ														●					
จันทนา แจ่มทิม															●				
เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์			●	●															
ฉัตรชัย ศิริพันธุ์															●				
เด่น หวานจริง														●					
ทรงเดช ทิพย์ทอง																		●	
ธีระวัฒน์ คะนะมะ													●						
ธัญญ์ ศรีหาบุตร																			●
ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ														●					
นิคม ปทุมล่องทอง																			●
นิพนธ์ วันทา						●	●												
บุญชัย วงษ์ประเสริฐ									●										
ปัญญา วิจินธนสาร				●															
ประวิติ ปริญญาธารามาศ					●														
ประสาท เสรี							●	●		●									
ปราโมท บุนนาค								●											
ปรีดา ซื่อตรง								●											
ประสงค์ ลือเมือง											●								
ปราโมทย์ ศรีพรหม																●			
ผ่อง เช่งกิ่ง		●																	
พิชัย กรรณกุลสุนทร										●									
พรชีวินทร์ มลิพันธุ์												●							
พยัต ชื่นเย็น					●														

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชื่อศิลปิน	ประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณี																		
	๒๕๑๗	๒๕๑๘	๒๕๒๐	๒๕๒๒	๒๕๒๔	๒๕๒๕	๒๕๒๖	๒๕๒๗	๒๕๒๘	๒๕๒๙	๒๕๓๐	๒๕๓๑	๒๕๓๒	๒๕๓๓	๒๕๓๔	๒๕๓๕	๒๕๓๖	๒๕๓๗	๒๕๓๘
พรชัย ใจมา																	●	●	●
ภูษิต กาญจนศิริปาน																		●	
มณเฑียร ชูเสือหึง																●		●	●
เริงศักดิ์ บุญยวณิชย์กุล									●	●	●								
รุ่งวิทย์ ลัคนทิน											●	●							
วัลลภิศร์ สดประเสริญ	●																		
วิภาวี บริบูรณ์				●															
วิชัย นุ่นพันธ์															●	●	●		
สัญญา สุดล้ำเลิศ						●										●			
สุวัฒน์ แสนขัติ																	●		
สันติ อรัญรัตน์																	●		
สมยศ ไตรเสนีย์						●													
สามารถ ทองสม					●														
สมหมาย พันธ์บ้านแหลม						●	●												
สมภพ บุตรราช							●												
สายันต์ บรรโล																			●
สุรสิทธิ์ เสาว์คง								●		●									
แสนคม สมคิด									●										
สุรเชษฐ์ แก้วจำรัส											●								
สุรพล จินารัตน์												●	●						
สาครินทร์ เครืออ่อน												●							
สมพงษ์ สารทรัพย์														●					
สุระสิน ชินวงศ์														●					
หทัย บุนนาค			●																
อภิชัย ภิรมย์รักษ์														●					
อรรถศาสตร์ ดุลารักษ์	●																		
อลงกรณ์ หล่อวัฒนา										●									

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อศิลปิน	ประเภทจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย																		
	๒๕๑๗	๒๕๑๘	๒๕๒๐	๒๕๒๒	๒๕๒๔	๒๕๒๕	๒๕๒๖	๒๕๒๗	๒๕๒๘	๒๕๒๙	๒๕๓๐	๒๕๓๑	๒๕๓๒	๒๕๓๓	๒๕๓๔	๒๕๓๕	๒๕๓๖	๒๕๓๗	๒๕๓๘
จรูญ บุญสวน								●	●										
จำนันต์ สารารักษ์																		●	
จินตนา เปี่ยมศิริ																		●	
ชัยนันท์ ชะอุ่มงาม	●																		
ชวลิต พุกกคุปต์											●								
ชาติชาย ปุยเปีย												●	●						
ชาคร ผาสุวรรณ														●					
ญาณวิทย์ กุญแจทอง							●												
ณรงค์ศักดิ์ มุ่งมิตร									●										
ถาวร โกอุดมวิทย์					●	●				●									
ทวน ธีระพิจิตร				●															
ธีระวัฒน์ คะนะมะ										●	●								
ธงชัย ยุคันตรพรพงษ์										●									
ธเนศ สนธิ																	●		●
นพพงษ์ สัจจวิโส	●							●	●	●	●								
เนติกร ชินโย															●			●	
นาวิน เบี่ยดกลาง																	●		
ปริญญา ตันติสุข					●	●													
พิษณุ ศุภนิมิตร			●	●															
ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง					●			●											
พยัต ชื่นเย็น												●							
รุ่ง ธีระพิจิตร				●	●														
วิโรจน์ เจียมจิรานวัฒน์		●																	
วราวุธ ชูแสงทอง							●												
วิโชค มุกดามณี								●											
วิสุทธิ์ คงวุฒิ											●								
วิระพงษ์ ภาดรศักดิ์													●						
วิชา วิรัชดำรงค์																●			
วุฒิกร คงคา																	●		●
วัลลภ หน่อสีดา											●								

ชื่อศิลปิน	ประเภทจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย																		
	๒๕๑๗	๒๕๑๘	๒๕๒๐	๒๕๒๒	๒๕๒๔	๒๕๒๕	๒๕๒๖	๒๕๒๗	๒๕๒๘	๒๕๒๙	๒๕๓๐	๒๕๓๑	๒๕๓๒	๒๕๓๓	๒๕๓๔	๒๕๓๕	๒๕๓๖	๒๕๓๗	๒๕๓๘
สราวุธ คงรวมทรัพย์																●			
สงกรานต์ สุดหอม															●				
สราวุฑ ตันณีกุล												●		●	●				
สมพงษ์ อดุลย์สารพัน		●																	
เสริมสุข เธียรสุนทร				●															
สุวรรณ เมธาพิสิฐ						●	●												
สุพจน์ สิงห์สาย																			●
สุรพล แสนคำ						●								●					
สุรสิทธิ์ เสาว์คง							●												
เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม									●										
เสริม วัชรินทร์																	●		
สันติ ทองสุข																		●	
สมพงษ์ สารทรัพย์													●						
สุรสีห์ กุศลวงศ์													●						
สมรรถ สุวรรณพงษ์														●	●				
อิทธิพล ตั้งโฉลก			●																
อรัญ หงษ์โต												●							
เอกนรินทร์ เชื้องสาว																			●
	ประเภทจิตรกรรมไทยแบบแนวประเพณี (ประกวดตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๕ และเว้นไปในปี พ.ศ. ๒๕๓๗)																		
เกรียงไกร วงษ์นิติรัตน์																			●
คมกริช สวัสดิรมย์															●	●			●
จินตนา เปี่ยมศิริ																	●		
ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ															●				
บดินทร์ มหาวงศ์																●			
เบญจรงค์ โควาพิทักษ์เทศ																●	●		
ประยอม ยอดดี															●				●
เมธา คงสนธิ																			●
วิชัย นุ่นพันธุ์																●	●		
เสงี่ยม แพไทยสงฆ์																	●		

ชื่อศิลปิน	ประเภทจิตรกรรมไทยแบบแนวประเพณี (ประกวดตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๕ และเว้นไปในปี พ.ศ. ๒๕๓๗)																		
	๒๕๑๗	๒๕๑๘	๒๕๒๐	๒๕๒๒	๒๕๒๔	๒๕๒๕	๒๕๒๖	๒๕๒๗	๒๕๒๘	๒๕๒๙	๒๕๓๐	๒๕๓๑	๒๕๓๒	๒๕๓๓	๒๕๓๔	๒๕๓๕	๒๕๓๖	๒๕๓๗	๒๕๓๘
อำนวย จนาศิลป์															●	●	●		
อภิชัย ภิรมย์รักษ์															●				
	ประเภทจิตรกรรมเทิดพระเกียรติ สมเด็จพระศรีนครินทรา บรมราชชนนี เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมายุ ๙๐ พรรษา																		
จำนันต์ สารารักษ์														●					
พรชีวินทร์ มลิพันธุ์														●					
	ประเภทจิตรกรรมเทิดพระเกียรติ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกติ์พระบรมราชินีนาถ เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมายุ ๖๐ พรรษา																		
เกรียงไกร เมืองมูล																●			
จันทนา แจ่มทิม																●			
อุดม หวานจริง																●			
	ประเภทจิตรกรรมธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เนื่องในโอกาสครบรอบ ๕๐ ปี ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)																		
ไพโรจน์ วังบอน																		●	
ภควัต ทัศคร																		●	
สุดใจ ไชยพันธุ์																		●	
สุรพล แสนคำ																		●	

ที่มา: บัวหลวงระบายสี: ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ 50 ปี พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช (กรุงเทพฯ: มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2539)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ข

รายนามศิลปินชั้นเยี่ยมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1-36

ศิลปินชั้นเยี่ยม

จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1-36 **(พ.ศ.2492-2533)**

1. นางมีเซียม ยิบอินซอย	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม	ในปี พ.ศ. 2494
2. นายเขียน ยิ้มศิริ	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทประติมากรรม	ในปี พ.ศ. 2496
3. นายสิทธิเดช แสงหิรัญ	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทประติมากรรม	ในปี พ.ศ. 2496
4. นายแสวง สงฆ์มั่งมี	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทประติมากรรม	ในปี พ.ศ. 2496
5. นายไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทประติมากรรม	ในปี พ.ศ. 2496
6. นายชิต เหรียญประชา	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทศิลปประยุกต์	ในปี พ.ศ. 2496
7. นายประสงค์ ปัทมานุช	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทมัณฑนศิลป์	ในปี พ.ศ. 2496
8. นายสวัสดิ์ ตันติสุข	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม	ในปี พ.ศ. 2498
9. นายทวี นันทขว้าง	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม	ในปี พ.ศ. 2499
10. นายเฟื้อ หริพิทักษ์	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม	ในปี พ.ศ. 2500
11. นายชลูด นิ่มเสมอ	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม	ในปี พ.ศ. 2502
12. นายมานิตย์ ภู่อารีย์	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทภาพพิมพ์	ในปี พ.ศ. 2505
13. นายอิทธิพล ตั้งโฉลก	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทภาพพิมพ์	ในปี พ.ศ. 2522
14. นายปรีชา เถาทอง	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม	ในปี พ.ศ. 2522
15. นายประหยัด พงษ์ดำ	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทภาพพิมพ์	ในปี พ.ศ. 2524
16. นายเดชา วราชุน	ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทภาพพิมพ์	ในปี พ.ศ. 2525

รวมศิลปินชั้นเยี่ยมทั้งหมด	**16 คน**
ประเภทจิตรกรรม	6 คน
ประเภทประติมากรรม	4 คน
ประเภทภาพพิมพ์	4 คน
ประเภทศิลปประยุกต์	1 คน
ประเภทมัณฑนศิลป์	1 คน
	147 คน

ที่มา: มหกรรมกรมศิลปากร ศิลปกรรม 16 ศิลปินชั้นเยี่ยมแห่งชาติ พ.ศ. 2492-2525 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากรและกรมศิลปากร, 2535)

ภาคผนวก ค
รายพระนาม และรายนามคณะกรรมการตัดสินการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย
พ.ศ. 2522-2535

รายพระนาม และรายนามคณะกรรมการตัดสิน การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย
ปี พ.ศ. 2522-2535

1.	หม่อมเจ้าการวิก	จักรพันธุ์	2522*,2523*,2524*,2525*,2526*,2527*,2528*,2529*,2530*,2531*,2532*,2533*,2534*,2535*
2.	นายบัญชา	ล่ำซำ	2522,2523,2524,2525
3.	นางมีเซียม	ยิบอินซอย	2522,2523,2524,2525,2526,2527,2528,2529,2530,2531
4.	นายสวัสดิ์	ตันติสุข	2522,2523,2524,2525,2526,2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
5.	นายชลูด	นิ่มเสมอ	2522,2523,2524,2525,2526,2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
6.	นายถวัลย์	ดัชนี	2522,2523,2524,2525,2526,2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
7.	นายเฟื้อ	หริพิทักษ์	2524,2525,2526,2527
8.	นายอิทธิพล	ตั้งโฉลก	2525,2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
9.	นายพิริยะ	ไกรฤกษ์	2525,2526,2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
10.	นายประยูร	อุลุชาฎะ	2526,2527
11.	นายปรีชา	เถาทอง	2526,2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
12.	นายอิทธิ	คงคากุล	2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
13.	นางนฤมล	โชติเวช	2527,2528,2529,2530,2531,2532,21533,2534,2535
14.	นางวิภาวดี	พัฒนพงษ์พิบูลย์	2527,2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
15.	นายเดชา	วราชุน	2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534,2535
16.	ม.ร.ว.ภวรี	สุชีวะ	2528,2529,2530,2531,2532,2533,2534
17.	ม.ล.ตรีทศยุทธ	เทวกุล	2529,2530,2531,2532
18.	นายพิษณุ	ศุภนิมิตร	2532,2533,23534,2535

* ประธานคณะกรรมการคัดเลือกและตัดสิน
รวมคณะกรรมการคัดเลือกและตัดสินทั้งสิ้น 18 คน

ข้อมูลการประกวดงานจิตรกรรมเนื่องในวาระพิเศษรางวัล "พู่กันทอง" 4 ครั้ง

- พ.ศ. 2525 การประกวดเนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี
- พ.ศ. 2530 การประกวดเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
- พ.ศ. 2534 การประกวดเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 36 พรรษา สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
- พ.ศ. 2535 การประกวดเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษา สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

รายพระนามและรายคณะกรรมการที่ปรึกษา

1. นายประเสริฐ	ณ นคร	2525, 2530
2. ม.จ.สุภัทรดิส	ดิศกุล	2525, 2530, 2534, 2535
3. คุณวรุณยุพา	สนิทวงศ์ ณ อยุธยา	2525
4. นายเอกวิทย์	ณ ถลาง	2525
5. นายเจตนา	นาควัชระ	2525
6. ม.ร.ว.อคิน	รพีพัฒน์	2525
7. นางวิลาสวงศ์	พงศะบุตร	2525
8. นายสวัสดิ์	จงกล	2525
9. นายประพัฒน์	ตรีณรงค์	2525
10. นายประกอบ	หุตะสิงห์	2530
11. นายเกษม	สุวรรณกุล	2530, 2534, 2535
12. คุณหญิงนงเยาว์	ชัยเสรี	2530
13. นายสุธรรม	อารีกุล	2530
14. นายทรงศักดิ์	ศรีกาฬสินธุ์	2530
15. นายสัญญา	ธรรมศักดิ์	2534, 2535
16. นายกำธน	สินธวานนท์	2534, 2535
17. ท่านผู้หญิงมณีรัตน์	บุนนาค	2534, 2535
18. นายทองต่อ	กล้วยไม้ ณ อยุธยา	2534, 2535
19. นายเกษม	วัฒนชัย	2534, 2535
20. นางไขศรี	ศรีอรุณ	2534, 2535
21. นางบุษกร	กาญจนจารี	2534, 2535

รวมทั้งสิ้น 21 คน

รายพระนามและรายนามคณะกรรมการคัดเลือกและตัดสิน

1. นายสัญญา	ธรรมศักดิ์	2525*
2. นางมีเซียม	ยิบอินซอย	2525, 2530
3. นายเฟื้อ	หริพิทักษ์	2525
4. นายชลูด	นิ่มเสมอ	2525, 2530, 2534, 2535
5. ม.ร.ว.แสงสูรย์	ลดาวัลย์	2525
6. นายอวบ	สาณะเสน	2525, 2530
7. นายพิชัย	วาศนาส่ง	2525, 2530
8. นายเอกวิทย์	ณ ถลาง	2525
9. นายสวัสดิ์	ตันติสุข	2525, 2530, 2534, 2535
10. นายถวัลย์	ดัชนี	2525
11. นายจักรพันธ์	โปษยกฤต	2525, 2530, 2534, 2535
12. ม.จ.การวิก	จักรพันธุ์	2530*, 2534*, 2535*
13. นายอิทธิพล	ตั้งโฉลก	2530, 2534, 2535
14. นายอิทธิ	คงคากุล	2530
15. นายพิริยะ	ไกรฤกษ์	2530, 2534, 2535
16. นายเดชา	วราชุน	2530, 2534, 2535
17. นางนฤมล	โชติเวช	2530
18. นางวิภาวดี	พัฒนพงศ์พิบูล	2530
19. ม.ร.ว.ภวรี	สุขีวะ	2530
20. ม.ล.ศรีทศยุทธ	เทวกุล	2530
21. นายปรีชา	เถาทอง	2530, 2534, 2535
22. นายจุลทัศน์	พยามรานนท์	2534, 2535
23. นายพิษณุ	ศุภนิมิตร	2534, 2535

* ประธานกรรมการคัดเลือกและตัดสิน
คณะกรรมการคัดเลือกและตัดสินรวมทั้งสิ้น 23 คน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มา: ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2535)

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายสิทธิธรรม โรหิตะสุข เกิด 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 จังหวัดสมุทรปราการ การศึกษาชั้นประถมศึกษาตอนต้น–มัธยมศึกษาตอนปลาย (พ.ศ. 2529-2541) จากโรงเรียนอัสสัมชัญ สมุทรปราการ การศึกษาระดับปริญญา ได้รับ ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) จากภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (พ.ศ. 2545) ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (พ.ศ. 2549) ปัจจุบัน อาจารย์ประจำหลักสูตรการจัดการภูมิวัฒนธรรม วิทยาลัยโพธิวิชชาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University