ปรากฏการณ์ความขัดแย้งทางความคิด ระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก

อำนาจ เย็นสบาย

บทนำ

นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการมาโดยตลอด โดยท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการนั้น มีความสัมพันธ์กันกับศิลปะอย่างไม่อาจแยกออกจากกันโดยเด็ดขาดได้

อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางด้านศิลปะ โดยเฉพาะช่วงเวลานับตั้งแต่สังคมไทยกับสังคมตะวันตกมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันนั้น ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างศิลปะแนวประเพณีของไทยกับศิลปะตะวันตก พร้อมทั้งผลแห่งความขัดแย้งก็ส่งผลให้เกิดการวิวัฒนาการมายังศิลปะร่วมสมัยในยุคปัจจุบันอย่างมีนัยสำคัญอีกด้วย

ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก

การยอมรับอิทธิพลศิลปกรรมจากโลกตะวันตก อันมีความแตกต่างไปจากรากฐานดั้งเดิมของศิลปกรรมไทย แม้จะมีเหตุผลแห่งความจำเป็นเพื่อการพัฒนาประเทศไปสู่ความทันสมัย แต่ผลที่ตามมาก็คือการเกิดสภาพความขัดแย้งระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกขึ้นอย่างมิอาจหลีกเลี่ยง ดังพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่พระราชทาน เมื่อวันพุธที่ ๗ มกราคม ๒๔๖๕ ครั้งที่เสด็จพระราชดำเนินไปเปิดโรงเรียนเพาะช่างตอนหนึ่งว่า (เจนจิตร กุณฑลบุตร ๒๕๑๕ : ไม่มีเลขหน้า)

การศึกษาที่จะใช้วิชาช่างไทยมาปลูกในแผ่นดินของเรา แล้วบำรุงให้งอกงามดีกว่าจะเอาพันธุ์ไม้ต่างประเทศมาปลูกในแผ่นดินของเราอันไม่เหมาะกัน เราเห็นว่าศิลปะวิชาช่างเป็นสิ่งสำคัญอันหนึ่ง ซึ่งสำหรับแสดงให้ปรากฏว่าชาติได้ถึงซึ่งความเจริญเพียงใดแล้ว วิชาช่างและการฝีมือการช่างทั้งสองอย่างนี้เป็นเครื่องแสดงความงามและความประณีต ครั้นต่อมาเมื่อเราต้องดำเนินตามสมัยใหม่ วิชาช่างของเราก็จวนจะลืมเสียหมด ไปหลงเพลินแต่จะเอาอย่างคนอื่นเขาฝ่ายเดียว ผลในที่สุดก็คือ กรุงเทพฯ เดี๋ยวนี้เต็มไปด้วยสถานที่อันเป็นเรื่องรำคาญต่าง ๆ

นั่นก็คือความหมายที่ไม่เห็นด้วยกับการนำศิลปะแบบตะวันตกมาหว่านเพาะหรือนำเข้าสู่ระบบการศึกษาในประเทศไทยนั่นเอง ซึ่งทรรศนะของพระองค์ในเรื่องนี้ มิใช่เป็นเรื่องเดียวที่เกิดขึ้นโดด ๆ แต่มีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่น ๆ ที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในเชิงต่อต้าน อันอยู่ในช่วงสถานการณ์ของการขยายอำนาจของมหาอำนาจตะวันตก และความตื่นตัวของคนไทยกลุ่มหนึ่งที่ต้องการเปลี่ยนแปลงสังคมจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปสู่ระบบการปกครองแบบประชาธิปไตยตะวันตก

แต่ถึงพระองค์จะทรงมีทรรศนะเชิงขัดแย้งไม่เห็นด้วย ก็มิอาจต้านกระแสนิยมตะวันตกอย่างสุดขั้วไปได้ ดังทรรศนะที่ว่า (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ๒๕๑๕ : ๑๗)

เรื่องคนหัวนอก เคยได้ฟังความเห็นของเขามามากต่อมากแล้ว มีพิสดารอะไรต่าง ๆ ที่กล่าวแต่เป็นรูปเขียนนั้นเบามาก ที่หนักกว่านั้นไปก็มีมาก เช่นว่าพระราชวังกรุงเก่ารักษาไว้ทำไม รื้อทำสนามเทนนิสเสียดีกว่าก็มี ที่เห็นควรจะรื้อวัดพระแก้วลงทำเสียใหม่ให้เป็นอย่างพระที่นั่งอนันตสมาคม (องค์เดี๋ยวนี้) ก็มี

จากทรรศนะเชิงขัดแย้งที่กล่าวมา แม้จะยังไม่มีลักษณะขัดแย้งเผชิญหน้ากันอย่างเปิดเผยชัดเจน แต่นั่นก็เท่ากับเป็นการเตือนว่า จุดเริ่มต้นแห่งความขัดแย้งระหว่างความพยายามสืบทอดดำรงรักษาศิลปะแนวประเพณีของคนกลุ่มหนึ่ง กับความต้องการเปลี่ยนแปลงไปสู่ศิลปะแบบตะวันตกของคนอีกกลุ่มหนึ่งได้เกิดขึ้นแล้ว โดยฝ่ายที่พยายามสืบทอดดำรงรักษาศิลปะแนวประเพณีนั้นพิจารณาจากสถานการณ์ด้านต่าง ๆ แล้ว ดูจะตกอยู่ในสถานการณ์แบบตั้งรับและถอยร่น อันเนื่องมาจากสถาบันพระมหากษัตริย์ศูนย์กลางอำนาจรัฐที่มีความสัมพันธ์ในด้านการสนับสนุนศิลปะแนวประเพณี ได้รับผลกระทบอย่างรุนแรงจากเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเมื่อวันที่ ๒๔ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๗๕

อีกทั้งความผันผวนทางด้านการเมืองภายในประเทศ ประสานกับเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ ๒ ก็ยิ่งส่งผลทำให้ฐานะของศิลปะแนวประเพณีตกอยู่ในสภาพที่ทรุดโทรมยิ่งขึ้น ในขณะที่ศิลปะตะวันตกกลับมีแนวโน้มที่จะพัฒนาเติบโตต่อไป

อย่างไรก็ตาม กลุ่มที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีก็พยายามที่จะพลิกฟื้นสถานการณ์แห่งการเสื่อมทรุดให้ดีขึ้นทุกวิถีทาง นับตั้งแต่การคัดลอกผลงานจิตรกรรมฝาผนังของ เฟื้อ หริพิทักษ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๘๙ ดังที่พิภพ บุษราคัมวดี กล่าวว่า (พิภพ บุษราคัมวดี ๒๕๒๗ : ๓๔-๓๕)

พ.ศ. ๒๔๘๔ เมื่อท่านได้เดินทางไปศึกษาต่อ ณ ประเทศอินเดีย รพินทรนาถ ฐากุร ได้ปฏิรูปศิลปะ โดยที่โน้มน้าวใจชาวอินเดียมิให้ละทิ้งลักษณะประจำชาติ เมื่อกลับมาถึงประเทศไทยในปี พ.ศ. ๒๔๘๙ ท่านเกิดความต้องการอย่างแรงกล้าที่จะทำการคัดลอกจิตรกรรมฝาผนัง โดยเริ่มต้นที่วิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์เทพวราราม และในเวลาต่อมาก็ดำเนินการ เริ่มต้นงานคัดลอกที่วัดมหาธาตุ วัดราชบูรณะ วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดอยุธยา อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ เป็นผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังนั้นท่านจึงสามารถทำการคัดลอกเฉพาะภาพที่เด่น มีคุณค่า และสมบูรณ์ด้วยศิลปะออกมาให้คนอื่น ๆ แล-เห็นคุณค่าในจิตรกรรมไทยได้เด่นชัดขึ้น

นอกจากนั้น ก็ยังมีการนำผลงานการคัดลอกจิตรกรรมฝาผนังของเฟื้อ หริพิทักษ์ ออกมาแสดงต่อสาธารณชน โดยศิลป พีระศรี ได้กล่าวถึง เฟื้อ หริพิทักษ์ ว่า **"เป็นผู้ที่รักและรู้ค่าในศิลปะเก่าของไทย"** (พิภพ บุษราคัมวดี ๒๕๒๗ : ๓๕)

ที่กล่าวมาคือ กรณีของความพยายามที่จะอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะแนวประเพณี เพื่อให้สาธารณชนเกิดความเข้าใจ สำนึกในคุณค่าในศิลปะของบรรพชน แต่กระแสการรื้อฟื้นศิลปะแนวประเพณีก็ยังเป็นกระแสด้านรอง ในขณะที่กระแสศิลปกรรมจากตะวันตกยังเป็นกระแสด้านหลักที่มีบทบาทเหนือกว่า ทว่าความพยายามของบุคคลและกลุ่มบุคคลในการที่จะพลิกฟื้นสถานการณ์ความตกต่ำของศิลปะแนวประเพณีก็ยังคงมีการดำเนินการต่อไป เช่นการก่อตั้งองค์กรเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะที่มีจุดเน้นทางด้านศิลปะแนวประเพณี เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๙๕ ชิต เหรียญประชา ได้ริเริ่มก่อตั้งจิตรกรประติมากรสมาคม มีชื่อย่อว่า จ.ป.ส. โดยมีจุดมุ่งหมาย เพื่อส่งเสริมศิลปกรรมไทยให้ก้าวหน้า ครั้งนั้น ม.จ.หญิงพูนพิศมัย ดิสกุล ทรงเป็นนายกสมาคม สมัยต่อมาคุณชิต เหรียญประชา ก็เป็นนายกสมาคมติดต่อกัน ๓ ปี และสมาคมนี้เองที่ริเริ่มการมอบเหรียญรางวัลแก่ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานดีเลิศ ทว่าน่าเสียดายที่ต่อมาอีกไม่นานนักสมาคมนี้ก็ต้องล้มเลิกไปโดยปริยาย (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๗ : ๑๑)

ต่อมามีสมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. ๒๔๙๗ โดยในตราสารก็ได้ระบุวัตถุประสงค์ของสมาคมในข้อ ค. อย่างชัดเจนยิ่งว่า "เพื่อส่งเสริมเกียรติคุณและวัฒนธรรมทางศิลปกรรมไทย" (สมาคมศิลปกรรมไทย ๒๔๙๗ : ๒)

นอกจากนั้นก็ยังมีความพยายามในการเผยแพร่ความคิดโดยผ่านสื่อหนังสือทั้งในลักษณะบุคคลและลักษณะกลุ่ม เช่น กลุ่ม "คณะช่าง" ที่มี เหม เวชกร เป็นแกนนำ (อำนาจ เย็นสบาย ๒๕๓๑ : ๑๓๗)

กล่าวสำหรับบทบาทในความพยายามที่จะฟื้นฟูศิลปะแนวประเพณีในลักษณะปัจเจกบุคคลจะพบว่า เมื่อช่วง สเลนานนท์ เขียนหนังสือตำราเรียนเขียนภาพไทยและลายไทยออกมา พระยาอนุสาสน์พาณิชย์การ อดีตผู้อำนวยการโรงเรียนเพาะช่างก็ได้มีจดหมายเขียนมาให้กำลังใจว่า (ช่วง สเลนานนท์ ๒๔๙๔ : ไม่มีเลขหน้า)

เราจะเห็นว่าพระมหากษัตริย์ในพระราชวงศ์จักรี ทรงอุปถัมภ์ศิลปะของชาติตลอดมา ถึงกับควบคุมและทรงงานด้วยพระองค์เองก็มี ที่ทรงส่งเสริมด้วยพระปรีชาญาณต่าง ๆ ก็มี เหล่านี้มีหลักฐานเป็นองค์พยานอยู่มากมาย ศิลปะที่พระผู้เป็นเจ้าเป็นใหญ่ทรงส่งเสริมอย่างใกล้ชิดย่อมดีถึงขนาด แม้แต่คนต่างชาติต่างภาษาก็ยังยอมรับว่างดงามจริง

ที่ฉันพูดในตอนนี้ เพื่อเป็นเหตุผลประกอบในการส่งเสริมการกระทำของเธอ คือเมื่อของ ๆ เราดีถึงขนาดเช่นนี้ แล้วเมื่อมีผู้มาสร้างเครื่องป้องกันการถอยหลัง การลืมเลือน ของศิลปะของเรา เราควรช่วยส่งเสริมโดยเต็มสติกำลัง

ใช่แต่เท่านั้น ในระยะ ๒๐ ปีกว่า ๆ มานี้ ฉันสังเกตเห็นว่าศิลปะของเรางันไป เนื่องจากกระทบกระเทือนจากเหตุภายในและภายนอก ทำให้การสนใจในศิลปะของเราน้อยลงและถึงเขวไปก็มี เพราะฉะนั้นการที่เธอทำตำราขึ้นมาเหมาะแก่กาละ จึงเห็นว่าเป็นการสมควรทีเดียว

ถ้าทูลกระหม่อมของเรายังทรงพระชนม์อยู่ จะทรงดีพระทัยมากเป็นส่วนตัวกับช่วง เพราะเธอย่อมทราบดีอยู่แล้วว่าท่านทรงพระเมตตากรุณาแก่เธอมากเพียงไร และทั้งจะทรงยินดีที่จะมีตำราเป็นเครื่องส่งเสริมศิลปะของเรา ซึ่งพระองค์ท่านอยากให้คนไทยได้เรียนรู้และให้แพร่หลายยิ่ง ๆ ขึ้น ดังได้กล่าวมาแล้วว่าศิลปะของเรางันไป พอมหาสงครามเกิดขึ้น ก็เปลี่ยนจากงันกลายเป็นชุด และในที่สุดบ่อเกิดสำคัญของช่างไทยคือเพาะช่างก็ได้รับเคราะห์ถึงฆาต

แม้โรงเรียนถูกทำลายลง ครูเก่าครูแก่แยกย้ายตายจากไป แต่โรงเรียนเพาะช่างก็ได้เพาะลูกหลานที่ดีไว้แล้ว ต้องนับว่าการช่างของเรายังไม่ถึงสูญสิ้น หากเพาะช่างไม่อุบัติขึ้น ป่านนี้ศิลปการช่างของเราจะเป็นอย่างไร เมื่อนึกดูเช่นนี้ก็ต้องรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระผู้พระราชทานกำเนิดแก่โรงเรียนเพาะช่าง และล้นเกล้าฯ ผู้พระราชทานการสนับสนุนอย่างมาก พร้อมไปกับระลึกถึงพระองค์ผู้ทรงปลุกปล้ำคลุกคลีอยู่กับพวกเธอ และครูอาจารย์ของเธอ เพื่อให้ศิลปการช่างของเรารุดหน้าไป

นี่เหละช่วง เมื่อมีหนังสืออย่างนี้ของเธอนี้ขึ้นมา ก็นับได้ว่าเธอได้ทำหลักเพื่อค้ำจุนศิลปะแขนงหนึ่งขึ้น ทั้งนี้ย่อมจะเป็นที่นิยมยินดีด้วยกันทั่วไป หากจะมีผู้วิพากษ์วิจารณ์ตำราของเธอ ก็เชื่อว่าจะทำด้วยความปราณีแนะให้เจ้าของประคองศิลปะของเราให้ถาวรสืบไป

ส่วน พ. พรหมพิจิตร ก็ให้การยกย่องศิลปะไทยเอาไว้ว่า (พ. พรหมพิจิตร ๒๔๙๕ : ข) “สถาปัตยกรรมและลวดลายสำหรับใช้ในการตกแต่งและประดับประดาต่าง ๆ หรือที่เรียกกันว่าลายไทยนั้นเป็นวิชาสูงสุดในกระบวนวิชาช่างเขียนของไทย” พร้อมกันนั้นเมื่อ นนทิรา เขียนหนังสือแบบศิลปะไทยออกมา เขาก็กล่าวว่า (นนทิรา ๒๔๙๕ : ไม่มีเลขหน้า)

การที่ข้าพเจ้าได้จัดพิมพ์ “แบบศิลปะไทย” นี้ขึ้น วัตถุประสงค์ก็เพื่อต้องการจะแพร่ “ศิลปะ-ไทย” อันเป็นทรัพย์สมบัติของคนไทยทุกคน มิใช่ว่าจะเป็นของบุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ ต้องการไม่ให้ “ศิลปะไทย” ของเราเสื่อมสูญไปจากชาติ หากว่าถ้าเราคนไทยไม่ช่วยกันจรรโลงศิลปะประเภทนี้ให้มั่นคงและวัฒนาอยู่แล้ว ก็อย่าหวังต่อไปเลยว่า “ศิลปะไทย” จะดำรงอยู่คู่ชาติได้ และทั้งนี้ก็เพื่อจะยังประโยชน์และผลอันพึงมีพึงได้ในอนุชนของไทยรุ่นหลัง ๆ ต่อไป มิได้มุ่งเจตนาไปในทางอื่นใดที่จักนำความเสื่อมเสียมาสู่แบบฉบับของท่านอาจารย์ผู้ที่ข้าพเจ้าเคารพยิ่งนี้เลย

เช่นเดียวกันกับโพธิ์ ใจอ่อนน้อม ที่กล่าวว่า (โพธิ์ ใจอ่อนน้อม ๒๔๙๖ : ค) หนังสือไทยเล่มนี้ไม่มีประวัติศาสตร์ที่มาของลายไทย และไม่มีความมุ่งหมายจะให้เป็นตำราลายไทย เพราะข้าพเจ้ามีภูมิความรู้และฝีมือน้อย ที่กล้าทำหนังสือเล่มนี้ขึ้นก็ด้วยบรรดาศิษยานุศิษย์และผู้สนใจในศิลปะประเภทนี้ขอร้อง และอีกประการหนึ่งก็เพื่อเป็นคู่มือประกอบการเรียนของผู้มีฝีมือช่างอยู่แล้ว และท่านผู้มีความสนใจในวิชานี้จะได้คิดเขียนไว้บ้าง เพื่ออนุชนรุ่นต่อไปจะได้มีไว้ศึกษา วิชาศิลปะไทยประเภทนี้จะได้คงมีอยู่ต่อไป ไม่เสื่อมสูญ

จากทรรศนะที่กล่าวมา จะพบว่า ท่านเหล่านั้นล้วนมีจุดยืนที่จะฟื้นฟู สนับสนุนและยกย่องเชิดชูศิลปะแนวประเพณีด้วยกันทั้งสิ้น แต่ก็ดังที่กล่าวมาแล้วว่า สถานการณ์แวดล้อมด้านต่าง ๆ ไม่เอื้อต่อการพัฒนาศิลปะแนวประเพณี ตรงกันข้ามกับศิลปะแบบตะวันตกที่มีแนวโน้มนับวันแต่จะเติบโต เป็นที่ยอมรับสำหรับคนในวงการศิลปะและประชาชนในโอกาสต่อ ๆ ไป ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากความมุ่งมั่นเอาจริงเอาจังของศิลป พีระศรี ที่จะเผยแพร่ความคิด สร้างความเข้าใจในศิลปะตะวันตกบนรากฐานความคิดชนิดหนึ่งในสังคมคนไทยอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่การเขียนบทความลงในวารสารศิลปากร เรื่องประติมากรรมและจิตรกรรมของสยามในปัจจุบันในปี พ.ศ. ๒๔๘๑ การเสนอผลงานชุดพจนานุกรมศัพท์ศิลปะชื่อ ศิลปสงเคราะห์ โดยพระยาอนุมานราชธนได้เป็นผู้แปล การเขียนตำราว่าด้วยเรื่องทฤษฎีสีในปี พ.ศ. ๒๔๘๖ ทฤษฎีองค์ประกอบในปี พ.ศ. ๒๔๘๗ ประติมากรรมไทยในปี พ.ศ. ๒๔๘๙ ตลอดจนบทความชิ้นสำคัญ ๆ อีกมากมายในเวลาต่อมา เป็นต้นว่า ความงามของเส้นนอกแห่งรูปในปี พ.ศ. ๒๔๙๑ พรุ่งนี้ก็ช้าเสียแล้วในปี พ.ศ. ๒๔๙๑ เก่ากับใหม่ในปี พ.ศ. ๒๔๙๒ เอกภาพของศิลปะในปี พ.ศ. ๒๔๙๒ ศิลปะและราคะจริตในปี พ.ศ. ๒๔๙๒ ฯลฯ โดยท่ามกลางการเสนอความคิดดังกล่าวอันเอื้ออำนวยต่อสถานการณ์ความตื่นตัวของผู้คนในวงการศิลปะที่มีต่อโลกตะวันตก ศิลป พีระศรี ก็เป็นผู้มีบทบาทในการสนับสนุนให้เกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๙๒ โดยเวทีแห่งนี้มีวัตถุประสงค์สำคัญประการหนึ่งก็คือ "ผู้จัดมีความมุ่งหมายอยู่หลายประการ แต่ที่เป็นข้อใหญ่ก็คือ เพื่อสนองแก่มหาชนให้ได้ดูชมสิ่งที่สำแดงออกมาและสร้างขึ้นเป็นศิลปะ ซึ่งเรียกว่าศิลปกรรม ไม่ได้มุ่งที่จะแสดงศิลปกรรมชนิดที่ผลิตสร้างขึ้นเป็นพาณิชยศิลป์ เพื่อให้ถูกใจของคนทั่วไป แต่เป็นศิลปกรรมชนิดที่ถอดเอาความรู้อันเกิดจากอารมณ์และปัญญาความคิดของผู้สร้างให้สำแดงปรากฏออกมา" (ศิลป พีระศรี ๒๔๙๒ : ๓)

อีกประการหนึ่ง "เพื่อส่งเสริมบรรดาศิลปินผู้มีใจรักศิลปะให้มีโอกาสแข่งขันกันสร้างงานศิลปะให้มีระดับสูงและประณีตยิ่งขึ้น และโดยที่โลกสมัยปัจจุบันมีการติดต่อสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด จึงเห็นเป็นหน้าที่สำคัญที่จะต้องยกระดับศิลปะของศิลปินไทยในปัจจุบันให้มีมาตรฐานทัดเทียมกับนานาอารยะประเทศทั้งหลาย" (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ๒๕๐๕ : ไม่มีเลขหน้า)

จากจุดมุ่งหมายนี้เอง ประกอบกับการที่ศิลป พีระศรี มีบทบาทในการวางรากฐานทางการศึกษาให้กับมหาวิทยาลัยศิลปากร "โดยใช้หลักสูตรจากอะคาเดมีในฟลอเรนซ์" (ประยูร อุลุชาฎะ ๒๕๓๑ : ๑๑๗) จึงทำให้เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นสถานประลองความสามารถทางศิลปะของบรรดาลูกศิษย์ลูกหาซึ่งผ่านการศึกษาตามหลักสูตรแบบตะวันตกเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยท่ามกลางการประกวดแข่งขันในแต่ละครั้ง ศิลป พีระศรี ก็แสดงบทบาทของการวิจารณ์งานศิลปะและเสนอบทความทางศิลปะอย่างสม่ำเสมอ โดยมีนัยของการวิจารณ์ การเสนอความคิด ทั้งเพื่อสื่อความเข้าใจเรื่องของศิลปะแบบตะวันตกไปสู่ประชาชน และเพื่อการติชมเสนอแนะแนวความคิดต่อศิลปินโดยตรง ซึ่งความรู้ความเข้าใจในศิลปะตะวันตกดังกล่าว ถือว่าเป็นสิ่งที่ขาดแคลนในสังคมไทยในขณะนั้น ดังเช่นในการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ ๒ ศิลป พีระศรี ได้สะท้อนบรรยากาศความสนใจของศิลปินไทยที่มีต่อศิลปะตะวันตกออกมาว่า (ศิลป พีระศรี ๒๔๙๔ : ๔๒) "งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๒...ศิลปกรรมซึ่งมีผู้นำมาแสดง มีมากกว่า ๑๐๐ ชิ้น เป็นภาพจิตรกรรม (Painting) รูปประติมากรรม (Sculpture) มัณฑนศิลป์หรือศิลปะตกแต่ง (Decorative Art) และภาพเอกรงค์ (Monochrome) อันเป็นวิถีแสดงเฉพาะตัว (Personal style) ของศิลปินจำนวนราว ๔๐ คน มีวิธีแสดงทั้งที่เป็นตามหลักการวิชาการโดยบริสุทธิ์ (Pure

academism) จนถึงที่ไปสุดโต่ง เป็นศิลปะแบบ Surrealism และ Abstractism งานแสดงศิลปกรรมคราวนี้มีศิลปินต่างชาติ นำเอางานศิลปะของตนมามีส่วนร่วมแสดงด้วย กระทำให้มีลักษณะเป็นการแสดงศิลปกรรมระหว่างชาติอยู่กลาย ๆ"

นอกจากสะท้อนภาพความสนใจในแนวทางการสร้างผลงานของศิลปินออกมาแล้ว ก็ยังสะท้อนให้เห็นอีกว่า อิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่ที่ในเวลาต่อมาจะมีบทบาทเข้าแทนที่ศิลปะตามหลักวิชาได้เริ่มจะปรากฏให้เห็นดังที่ ศิลป พีระศรี กล่าวว่า (ศิลป พีระศรี ๒๔๙๔ : ๔๖) "งานจิตรกรรมของจิตรกรไทยบางคน รู้สึกว่ามีลักษณะใกล้เคียงกันมากกับงานจิตรกรรมของจิตรกรชาวตะวันตกมี Cezanne, Van Gogh, Gauguin ฯลฯ"

ดังนั้น การที่ศิลป พีระศรี เขียนตำรา เขียนบทความ เสนอบทวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์จึงเป็นทั้งสิ่งใหม่ในสายตาของคนในวงการศิลปะ และในสายตาของประชาชน เป็นทั้งความต้องการของผู้ที่ต้องการศึกษา พร้อมกันนั้นก็เป็นทั้งการวางรากฐานความรู้ ความเข้าใจในศิลปะตะวันตกให้กับคนในสังคมไทยไปในตัว

อย่างไรก็ตามลำพัง ศิลป พีระศรี เพียงคนเดียวย่อมไม่สามารถจะวางรากฐานทางด้านศิลปะตะวันตกในสังคมไทยได้อย่างแข็งแรง ถ้าหากระบบราชการไม่มีส่วนเอื้ออำนวย นั่นก็หมายความว่า มีความต้องการของราชการตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ และที่ ๖ ที่ต้องการช่างแขนงต่าง ๆ จากตะวันตกมาช่วยงานราชการ ดังที่เขียน ยิ้มศิริ กล่าวว่า (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๗ : ๔)

ศาสตราจารย์ศิลปฯ มักกล่าวเสมอว่า ท่านมุ่งที่จะทำงานรับใช้พระมหากษัตริย์และประเทศไทยอย่างเต็มความสามารถ ให้สมกับที่ท่านได้รับเกียรติยศใหญ่หลวงที่สุดในชีวิต ด้วยได้รับความไว้วางพระราชหฤทัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าฯ รับสั่งให้ท่านเข้ามาทำงานในประเทศไทย คืองานสร้างอนุสาวรีย์เป็นสำคัญ ประการต่อมาก็เพื่อจัดตั้งโรงเรียนศิลป์ในประเทศไทยให้มีมาตรฐานเท่ากับสถาบันชั้นสูงที่ท่านได้เคยศึกษามา นั่นคือ โรงเรียนปราณีตศิลปกรรม ซึ่งตั้งขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. ๒๔๗๘ และปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยศิลปากร

นอกจากนั้นก็ยังมีเงื่อนไขโดยได้รับการสนับสนุนและช่วยเหลือในด้านการเผยแพร่ความคิดจากข้าราชการระดับสูงในกรมศิลปากร การได้รับการส่งเสริมจากผู้มีอำนาจทางการเมืองสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังที่วินัย ผู้นำพล กล่าวว่า (วินัย ผู้นำพล ๒๕๒๑ : ๑๒๖)

จอมพล ป. พิบูลสงคราม อดีตนายกรัฐมนตรีหลายสมัยของไทย ได้ใช้ศิลปวัฒนธรรมเป็นนโยบายหนึ่งในการปลุกความรักชาติและการตระเตรียมประเทศ เพื่อต้องการเป็นชาติมหาอำนาจในภูมิภาค เนื่องจากความหวังว่าญี่ปุ่นจะได้รับชัยชนะหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ โดยมีผู้ช่วยคนสำคัญคือ หลวงวิจิตรวาทการและศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี เช่นได้มีการสร้างอนุสาวรีย์เป็นจำนวนมากที่เกี่ยวกับวีรกรรม ชัยชนะ ประชาธิปไตย และโครงการพุทธมณฑล

ในเวลาเดียวกันก็ยังได้รับการสนับสนุนจากผู้ที่มีบทบาททางการเมืองสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม และตัวของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ ๒๕๒๙ : ๒๐) "โครงการฝึกอบรมทางศิลปะได้รับการส่งเสริมเต็มที่จากจอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้เป็นนายกรัฐมนตรี

ในสมัยนั้น ท่านเล็งเห็นความสำคัญว่า ศิลปะจะเป็นประโยชน์ต่อไปในนโยบายสร้างชาติของท่านที่จะเปลี่ยนสยามให้เป็นไทยยุคใหม่" ซึ่งส่งผลให้จอมพล ป. พิบูลสงคราม ยกระดับโรงเรียนศิลปากรขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร ทำการผลิตศิลปินซึ่งมีความขาดแคลนในสังคมไทย เหล่านี้จึงเป็นกลไกที่เกื้อหนุนให้ ศิลป พีระศรี มีบทบาทในการเผยแพร่ความคิดกว้างขวางยิ่งขึ้น

ที่สำคัญก็คือ ภายหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ ๒ สงบลง สถานการณ์ทางการเมืองของโลกได้ส่งผลให้ประเทศไทยดำเนินนโยบายสังกัดอยู่กับค่ายโลกเสรี และจากจุดนี้นี่เองจึงกลายเป็นเงื่อนไขภายนอกอันสำคัญที่ทำให้ประเทศไทยกับประเทศซีกโลกตะวันตก ไม่ว่าจะกลุ่มประเทศทางยุโรปตะวันตกหรือประเทศสหรัฐอเมริกามีความใกล้ชิดกันมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่ "จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้เข้ามาเป็นหัวหน้ารัฐบาล (พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖) ซึ่งในระยะนั้น การพัฒนาประเทศได้ดำเนินไปอย่างกว้างขวาง โดยได้รับความช่วยเหลือทางด้านการเงินจากประเทศสหรัฐอเมริกา สภาวะบ้านเมืองที่ค่อนข้างมั่นคงในยุคนั้นมีส่วนช่วยส่งเสริมการทำงานศิลปะอยู่มาก" (พิริยะ ไกรฤกษ์ ๒๕๒๕ : ๓๐) และความท่วมท้นของงานศิลปะในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๐๔-๒๕๐๗ เริ่มต้นด้วยคิวบิสซึ่ม ซึ่งเป็นแนวที่เด่นที่สุดในช่วงนั้น ศิลปินหนุ่มที่น่าประทับใจ เช่น จรูญ บุญสวน, ดำรง วงศ์อุปราช, อนันต์ ปาณินท์ และประยุทธ ฟักผล ได้เจริญรอยตามอย่างศิลปินอาวุโส เช่น เฟื้อ และชลูด งานของศิลปินเหล่านี้ใน พ.ศ. ๒๕๐๕ ส่วนใหญ่จะเป็นทัศนียภาพทางทะเลซึ่งแสดงออกในรูปแบบคิวบิสท์ ในปี พ.ศ. ๒๕๐๖ อนันต์ และสวัสดิ์ ตันติสุข ได้ละลายรูปแบบคิวบิสท์ไปเป็นรอยสีหย่อม ๆ และได้กลายเป็นงานนามธรรมไปด้วยวิธีนี้ คนอื่น ๆ เช่น ประยุทธ ฟักผล และประพันธ์ ศรีสุตา ได้ทดลองทำงานแนวนามธรรม แบบอ่อนหวานและแบบรุนแรงตามลำดับ ในปี พ.ศ.๒๕๐๕ ดำรงได้ไปเข้าเรียนที่สเลด (Slade School) ในกรุงลอนดอนและกลับมาในปี พ.ศ. ๒๕๐๖ ในฐานะศิลปินนามธรรม และเป็นโฆษกคนสำคัญให้กับงานศิลปะแนวนี้เลยทีเดียว ศิลปะแนวนามธรรมกลายเป็นที่นิยมในปี พ.ศ. ๒๕๐๗ เมื่อมีศิลปินอื่น ๆ เข้าร่วมด้วย เช่น พิชัย นิรันต์, ทวี รัชนีกร และนิพนธ์ ผลิตะโกมล ผู้ซึ่งได้รับเหรียญเงินสำหรับภาพแนวนามธรรมของเขาสองปีติดต่อกัน คือ ปีพ.ศ. ๒๕๐๗ และ ๒๕๐๘ ศิลปินคนอื่น ๆ เช่น พีระ พัฒนพีระเดช และปรีชา อรชุนกะ ได้จัดแสดงงานเดี่ยวซึ่งเป็นงานนามธรรมเป็นครั้งแรกของเขา (พิริยะ ไกรฤกษ์ ๒๕๒๕ : ๓๖)

เกี่ยวกับความสนใจในศิลปะนามธรรมนั้น อนันต์ ปาณินท์ ได้เสนอทรรศนะว่า (อนันต์ ปาณินท์ ๒๕๐๗ : ๓๐)

ศิลปินในปัจจุบันหลายคนได้ย้อนกลับเข้าภายในของเขาเองและได้มองดูภายในใจของเขา และได้พบอาณาเขตอันไม่สิ้นสุดและมิได้ปิดกั้นไว้ด้วยรูปร่างลักษณะของสิ่งต่าง ๆ ซึ่งได้ยึดถือมาเป็นเวลานานนี่เองที่เป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดศิลปะประเภทนามธรรม (Abstract Art) ขึ้น ศิลปินที่ทำงานประเภท Abstract มีความเชื่อว่าสรรพสิ่งทั้งหลายที่มองเห็นไม่มีสาระสำคัญที่ต้องยึดถือ สิ่งที่ปรากฏอยู่ในใจเรานั้นเป็นสิ่งที่จะต้องมองดูและแสดงออกถึงความรู้สึกที่ปรากฏขึ้นในใจของเราอย่างไม่มีขอบเขต และไม่ยอมให้มีอะไรมาปิดกั้นความรู้สึกนึกคิดเสียได้

จากความตื่นตัว และการทดลองสร้างงานศิลปะตามแนวความคิดลัทธิต่าง ๆ อย่างมากมายนั้น ไม่เพียงแต่สถานการณ์สิ่งแวดล้อมต่าง ๆ จะเอื้ออำนวยแล้ว สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ประการหนึ่งคือ ภายหลังการมรณกรรมของศิลป พีระศรี ในปี พ.ศ. ๒๕๐๕ ส่งผลทำให้ศิลปินที่เป็นลูกศิษย์มีความสะดวกใจมากขึ้น

ต่อการสร้างงานศิลปะในแนวที่ศิลป พีระศรี เคยปฏิเสธมาแล้วอย่างรุนแรง ดังที่ศิลป พีระศรี วิจารณ์ผลงานศิลปะสมัยใหม่เอาไว้ว่า (ศิลป พีระศรี ๒๔๙๓ : ๔๓-๔๕)

ข้าพเจ้าขอย้ำว่า ศิลปะของยุโรปจะมีความโลดโผนเป็นอย่างไรก็ตาม ไม่เป็นสิ่งที่ควรเป็นที่สนใจของเรา แต่ทว่าประเทศไทยก็เหมือนกับประเทศอื่น ๆ ในโลก ย่อมได้รับวัฒนธรรมชนิดสากลล้นไหลเข้ามาเรื่อยไม่ขาดสาย เพราะฉะนั้นจึงอาจเป็นผลกระทบกระเทือนมาถึงศิลปะของเราด้วย...เพราะฉะนั้นระหว่างเวลาที่กล่าวนี้ ย่อมเป็นหน้าที่ของเรา ที่จะกล่าวแก่ศิลปินของเราว่าอย่าหลงลมตกเป็นเหยื่อแก่นางยักษินีซึ่งแปลงร่างมายั่วยวนเรา...ไม่ต้องสงสัยเลยว่า ศิลปะอันแปลกประหลาดนี้ย่อมเป็นเหมือนกระจกเงาฉายให้เห็นความเป็นวิกฤตกาลในทางจิตใจแห่งยุคสมัยนี้ ซึ่งพิสูจน์ให้เห็นได้อย่างร้ายแรงจากมหาสงคราม แต่ว่าความจริงศิลปะที่ได้วิจารณ์มานี้เริ่มมีมาก่อนมหาสงครามตั้งหลายปีแล้ว เป็นเพราะเราตีคุณค่าการสำแดงออกมาแห่งศิลปะของชนชาติซึ่งยังอยู่ในสมัยแห่งความเจริญแรกเริ่มมากเกินไป ดังได้กล่าวมาแล้ว ความจริง เมื่อได้ดูชมศิลปะของยุโรปและอเมริกันที่สร้างขึ้นตามลักษณะนี้เป็นจำนวนมาก ก็รู้สึกเหมือนตนถูกอำนาจแม่มดหมอผีซึ่งมาแต่อื่น คว้าเอาตัวและจิตใจไป

อย่างไรก็ตาม วิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแนวบาศกนิยม แนวนามธรรม ต่างถือว่าเป็นมิติใหม่แห่งความขัดแย้งอันสำคัญต่อศิลปะแนวประเพณี

นั่นก็หมายความว่า ศิลปะแนวประเพณีที่เคยขัดแย้งกับศิลปะตะวันตกบนแนวคิดแบบศิลปะตามหลักวิชา ก็เกิดคู่ความขัดแย้งขึ้นใหม่ที่พัฒนาไปจากเดิม อันมีผลทำให้ศิลปะแนวประเพณีตกอยู่ในสภาพโดดเดี่ยวยิ่งขึ้น ถึงกระนั้น ผู้สร้างงานศิลปะแนวประเพณีก็พยายามที่จะอนุรักษ์ คลี่คลาย พัฒนาผลงานต่อไป พร้อม ๆ ไปกับการเคลื่อนไหวด้วยรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแสดงผลงานอย่างสม่ำเสมอของสมาคมศิลปกรรมไทย ของศิลปินกลุ่มโรงเรียนเพาะช่าง จนกระทั่งสุดท้ายกลุ่มผู้ทำงานศิลปะแนวประเพณี อันมีความสัมพันธ์กับกลุ่มที่ทำงานศิลปะเพื่อการค้า ก็ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างเป็นรูปธรรม ดังที่พิชัย นิรันต์ วิจารณ์ว่า (พิชัย นิรันต์ ๒๕๐๗ : ไม่มีเลขหน้า)

ศิลปินที่แอบแฝงทำมาหากินอย่างยึดเป็นอาชีพการค้า โดยเอาลักษณะแบบไทยบังหน้าอย่างเห็นแก่ได้นี้ เป็นผลกระทบกระเทือนต่อความเสียหายที่จะเกิดขึ้นต่อองค์การศิลปกรรมของไทย และลักษณะอันดีงามยิ่งใหญ่ของไทยจะต้องพลอยเสียหายไปด้วย เพราะผลงานเหล่านี้ขาดคุณค่าทางศิลปะก็เท่ากับแสดงให้เห็นความเสื่อมโทรมทางพุทธิปัญญาของชนในชาติ หากเป็นวัตถุที่คงทนก็ยิ่งจะประจานกันต่อ ๆ ไปชั่วกาลสมัย ดังนี้แล้วศิลปินเหล่านี้จึงมีส่วนสร้างความเสียหายต่อศิลปกรรมของไทย และความเจริญของประเทศชาติด้วย เมื่อเป็นดังนี้ศิลปินที่ดำเนินการสร้างสมศิลปกรรมในแนวทางดังกล่าวนี้ก็ควรจะต้องคำนึงถึงความสำคัญยิ่งใหญ่ของศิลปกรรมไทยบ้าง อย่าคิดว่าศิลปกรรมของบรรพบุรุษนั้นไม่มีแก่นสารลึกซึ้งหรือเป็นของง่ายดายนัก จงพยายามสนใจหรือสังเกตศึกษาค้นคว้าเสียใหม่ให้ลึกซึ้งกว่าที่เป็นมา เพราะผลงานที่แสดงกันออกมาในปัจจุบันนี้นั้น ออกจะมีความเข้าใจศิลปกรรมของไทยเราอย่างผิวเผินเกินไป และนึกจะลอกเลียนลักษณะแบบอย่างของบรรพบุรุษก็ลอกเลียนกันอย่างง่าย ๆ โดยไม่คิดศึกษาค้นคว้าให้รอบคอบแตกฉานเสียก่อน ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานของศิลปินที่นำออกแสดงบ่อยครั้งในปัจจุบันนี้ ให้เห็นความผิดพลาดที่ขาดความเข้าใจต่อการนำเอาลักษณะดั้งเดิมของศิลปกรรมไทยมาปรับให้เข้ากับสมัยปัจจุบัน

ประกอบกับในช่วงปีเดียวกัน คือปี พ.ศ. ๒๕๐๗ ผลการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ตัดสินให้รางวัลเหรียญทองแก่ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในภาพเขียนแนวประเพณีชื่อ "ชักกระดานหมายเลข ๒" ที่สวนทางกับกระแสความตื่นตัวต่อศิลปะตะวันตก จนส่งผลทำให้เกิดการรวมตัวประท้วงการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. ๒๕๐๗ ศิลปินเหล่านี้ได้แย้งการตั้งกฎของคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๑๕ พวกเขากล่าวหาคณะกรรมการว่าลำเอียง ในการให้รางวัลเหรียญทองแก่ศิลปินภาพไทยคนหนึ่ง ส่วนงานสมัยใหม่หลายชิ้นซึ่งเป็นผลงานของศิลปินหนุ่มสาวที่มีอนาคตไกลกลับถูกปฏิเสธ ผู้จัดงานได้แถลงว่า คณะกรรมการมีความเป็นกลางในการตัดสินและไม่ได้เอนเอียงชอบศิลปะแบบหนึ่งแบบใดโดยเฉพาะ ศิลปินที่ไม่เห็นด้วย ๑๔ คน ได้ขอถอนงานจากการแสดง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงเป็นศิลปินที่สามารถพระองค์หนึ่งได้ทรงทำให้ข้อขัดแย้งนี้หมดไปด้วยการที่ทรงเชิญทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับพระราชทานอาหารกลางวันที่พระตำหนักจิตรลดา (พิริยะ ไกรฤกษ์ ๒๕๒๕ : ๓๕) ซึ่งเหตุการณ์ขัดแย้งครั้งนี้ได้นำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวาง ทั้งยังอาจถือได้ว่าในปี พ.ศ. ๒๕๐๗ เป็นต้นมา เป็นปีแห่งการเริ่มต้นความขัดแย้งทางความคิดทางด้านทัศนศิลป์ในเรื่องศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกบนรากฐานความคิดชนิดหนึ่งอย่างมีหลักฐานเป็นรูปธรรม นับตั้งแต่คำประกาศในข้อเขียนในนามสมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมครั้งที่ ๒๗ ของสมาคมศิลปกรรมไทยที่ว่า (สมาคมศิลปกรรมไทย ๒๕๐๗ : ไม่มีเลขหน้า)

ศิลปินไทยสักกี่คนที่ให้ความสนใจต่อศิลปะกับวัฒนธรรมแห่งชาติ ไม่ใช่สร้างงานเพื่อตัวเอง แต่เพื่อส่วนรวมของชาติด้วย ศิลปินไทยสักกี่คนที่ซาบซึ้งในคุณค่าของชาติเชื้อ (Ethnological Values) **ที่ปรากฏอยู่ในศิลปะและสร้างสรรค์งานเพื่อชาติไทยที่ศิลปินสังกัดอยู่ ทุกคนมีสิทธิในการสร้างสรรค์และวิจารณ์ศิลปะได้โดยเสรี แต่งานสร้างสรรค์และการวิจารณ์แนวใดเล่า ที่คนไทยเราจะทำเพื่อเกียรติของชาติไทยที่ได้ถูกยกย่องว่าเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมสูงเด่นมาแล้วในอดีตไม่แพ้ชาติใด ๆ ในโลก**

ทรรศนะการยกย่องเชิดชูศิลปะแนวประเพณีของไทยดังกล่าว พึงนับได้ว่ามีบางส่วนที่สอดคล้องกับคำกล่าวของพิชัย นิรันต์ ที่กล่าวว่า (พิชัย นิรันต์ ๒๕๐๗ : ไม่มีเลขหน้า)

อันที่จริง การสร้างสรรค์ศิลปะตามรูปแบบอย่างหรือแบบแผนของบรรพบุรุษ ย่อมเป็นผลที่จรรโลงรักษาไว้ซึ่งความดีเด่นของลักษณะพิเศษประจำชาติ ไม่ให้สูญหายไป อีกทั้งเป็นการส่งเสริมขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมอันดีของบรรพบุรุษให้ยั่งยืนสืบไป จนถึงอนุชนรุ่นหลังได้มีโอกาสรับช่วงมรดกอันล้ำค่านี้สืบไปด้วย ซึ่งเท่ากับเป็นการเชิดชูเกียรติภูมิของตนเองให้อารยะประเทศอื่น ๆ ได้ประจักษ์ในความเจริญรุ่งเรืองที่มีมาแต่โบราณกาลจนปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม ไม่เพียงแต่เกิดความพยายามที่จะฉุดรั้งให้คนในสังคมไทย หันกลับมาสนใจศิลปะแนวประเพณีเพียงด้านเดียวเท่านั้น ยังมีทรรศนะที่มีลักษณะแบบนักชาตินิยมเข้มข้นเกิดขึ้นอีกด้วย ดังที่อุษณี กล่าวว่า (อุษณี ๒๕๐๗ : ๓๐)

คนไทยมีนิสัยเสียอยู่อย่างหนึ่ง พอเห็นศิลปินที่เป็นชาวต่างชาติเท่านั้น ต่างพากันยกย่องขนานใหญ่ทีเดียว ขนาดพากันอุ้มชูศิลปินต่างประเทศว่าเป็นหนึ่งหรือเหนือกว่าศิลปินของเราเสียอีก เพราะความเห่อเหิมเพื่อนชาวต่างประเทศมากไปกระมัง เลยลืมความสำคัญของความเป็นศิลปินของตัวเอง และ

เกือบจะกล่าวได้ว่า ได้มีนักศิลปินต่างชาติบางคนได้นำเอาผลงานที่ไม่มีคุณค่าและลอกเลียนแบบของงานศิลปะยุคศตวรรษที่ ๑๗ มาแสดงโฆษณาชวนเชื่อว่า "ฉันก็เป็นศิลปินเอกของโลกเหมือนกัน" และเขาผู้นั้นได้ใช้วิธีเล่ห์เหลี่ยมที่จัดเจนมาจากยุโรปมาหลอกลวงคนไทย ก็ปรากฏว่าได้ผลมากทีเดียว มีคนแห่ไปดูแน่นขนัดทุกวัน และภายหลังจากนั้น นักศิลปินต่างชาติผู้นั้น ก็อาศัยเล่ห์เหลี่ยมพลิกแพลงโฆษณาหากินอยู่ในเมืองไทยต่อไป

ท่ามกลางการวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าว กรกฎ หลักเพชร นักวิจารณ์ศิลปะที่มีจุดยืนอยู่กับการสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีทั้งในแบบอนุรักษ์และในแบบพัฒนา ก็ปรากฏตัวขึ้นโดยการชี้ให้เห็นถึงสภาพการณ์ในวงการศิลปะขณะนั้นว่า (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๗ : ๔๒-๔๓)

ณ ที่นี้ ข้าพเจ้าจะขอกล่าวเฉพาะเพียงด้านศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยในระยะหลังสุดว่า อิทธิพลตะวันตกได้มีบทบาทอำนาจอยู่เป็นอันมาก นี่คือปัญหาแห่งความขัดแย้งของปัญญาชนในปัจจุบัน กล่าวคือ ฝ่ายหนึ่งมีความเห็นว่า ศิลปะแบบชนบทนิยมต่างหากที่ควรแก่การพัฒนาและสนับสนุน เพราะนั่นคือความรู้สึกในชนชาติของเรา ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งเห็นว่า ศิลปะนั้นจำเป็นจะต้องคลี่คลายไปกับกาลสมัย ด้วยความรู้สึกแสดงออกโดยอิสระเสรี เพราะนั่นคือความเจริญ

พร้อมกันนั้นเขาก็แสดงทรรศนะความเข้ากันไม่ได้ระหว่างตะวันตกกับตะวันออกในเชิงเปรียบเทียบเอาว่า (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๗ : ๔๒)

แน่นอนที่สุด ระหว่างความแตกต่างและไม่เข้ากันสนิทของน้ำกับน้ำมันฉันใด ในปัญหาวัฒนธรรมระหว่างตะวันออกกับตะวันตกก็เป็นเช่นนั้น ทุกวันนี้วัฒนธรรมของยุโรป อเมริกัน ได้เข้ามามีบทบาทเต้นเร่า อยู่ในความรู้สึกนึกคิดชีวิตประจำวันของชาวตะวันออกอย่างทรงอิทธิพลมหาศาล เป็นผลให้หลายประเทศในเอเชียอาคเนย์ที่เคยอยู่ในความปกครองของฝรั่งมีทุกสิ่งทุกอย่าง แทบว่าจะกลายเป็นเผ่าพันธุ์หนึ่งของฝรั่งไปหมด ทั้ง ๆ ที่พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ตลอดจนคุณค่าในจิตใจผิดแผกกันดั่งขาวกับดำ เช่นนี้ช่างเป็นคำตอบที่เที่ยงแท้เสียนี่กระไรว่า นอกจากที่ชาวตะวันออกยอมรับเอาความเจริญทั้งในทางวิทยาศาสตร์ เทคนิคและวัตถุของชาวตะวันตกแล้ว ยังศรัทธาลุ่มหลงระเริงในวัฒนธรรมอื่น ๆ ของฝรั่งอีกด้วยนั้น คือความเสื่อมโทรมจิตใจอย่างแท้จริง

ซึ่งตอนสุดท้ายในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ที่ชื่อ จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ กรกฎก็ได้เปิดเผยความในใจตอนหนึ่งของเฉลิม นาคีรักษ์ เอาไว้ดังนี้ (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๗ : ๕๐)

โดยสำนึก ข้าพเจ้ารักธรรมชาติ ชีวิตความเป็นอยู่ ขนบประเพณี บรรยากาศ และวัฒนธรรมแบบไทย ๆ เป็นปฐม ข้าพเจ้าซาบซึ้งในลีลาการเขียน อันสะท้อนกลับถึงอุปนิสัยเฉพาะของชนชาติในอุดมคติของจิตรกรรมแบบไทย ดังนั้น ภาพเขียนส่วนใหญ่ของข้าพเจ้าจึงแสดงออกในกลวิธีที่เป็นมัชฌิมาปฏิปทา คือไม่ผาดโผนจนเกินขนาด และไม่ผูกพันมั่นคงกับตะเกียงน้ำมันมะพร้าว ภาวะปัจจุบันแห่งความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ของโลกก็เป็นอีกข้อหนึ่งที่ข้าพเจ้าคำนึงข้อมูลดังกล่าวนี้ จึงเป็นกลวิธีเนื้อหาสาระในจิตรกรรมที่ข้าพเจ้าสันทัด และจะดำเนินวิธีการในแนวนี้ตลอดไป ด้วยจิตสำนึกว่า นี่เป็นการประลองแนวหนึ่งในเส้นทางอันมากมายของศิลปกรรม

แต่จากการแสดงนิทรรศการภาพเขียนของเฉลิม นาคีรักษ์ ควบคู่ไปกับการเสนอแนวความคิดเชิงวิพากษ์วิจารณ์ของ กรกฎ หลักเพชร นั้น มีบางทรรศนะกลับมีความเห็นเป็นแบบตรงกันข้ามเกิดขึ้น

นั่นก็คือ ทรรศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ของ ฮิราม วูดวาร์ต (Heram Woodward, Jr) ตีพิมพ์ลงในหนังสือบางกอกเวอร์ลและวิจารณ์ผลงานของเฉลิม นาคีรักษ์ อันได้ชื่อว่าเป็นบุคคลผู้มีบทบาทอย่างสำคัญคนหนึ่งในการทำงานสืบทอดและพัฒนาศิลปะแนวประเพณี โดยมีข้อความว่า (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๘ : ๔๒)

โดยความจริง จิตรกรรมของเรานั้น ยังเป็นแบบธรรมดาสามัญสำหรับจิตรกรและนักเขียนภาพประกอบเรื่องสมัยก่อนเก่าของชาวอเมริกันตะวันตกบางคนเสียมากกว่า เราได้พบดวงอาทิตย์สีม่วงแดงที่กำลังจะตกดินดวงเดียวกัน และความรู้สึกในสภาพแห่งความเป็นจริงอย่างเดียวกัน แต่แท้ที่จริง ภาพที่ชื่อว่า "ไปทำบุญ" กล่าวโดยเฉพาะการแย้มยิ้มของเด็กผู้หญิงแต่ละคน ที่ยืนเป็นแถวดูเหมือน ๆ กันนั้น คล้ายกับว่าเธอกำลังใช้ความพยายามที่จะโฆษณายาสีฟันคอลเดนท์นั้น มิใช่แบบอย่างของการแต่งกายแบบไทย และมิใช่สิ่งที่แสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมดังกล่าวเป็นแบบไทย ๆ ได้เลย งานของเฉลิมมีความสมบูรณ์ทางศิลปะ อารมณ์ขัน และความอ่อนละไมของเส้นแบบภาพเขียนโบราณนั้นน้อยไป ส่วนในด้านภาพชุดชีวิตไทย อันได้รับการยกย่องของเขานั้น เฉลิมสามารถแสดงออกโดยปราศจากการชี้ให้เห็นความห่างไกลระหว่างชีวิตของเขากับความรู้สึกและภาวะอันแท้จริงของภาพ หรือถ้าจะมีก็มีอยู่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น

อย่างไรก็ดี หากไร้เสียซึ่งบารมีแห่งการโฆษณาชวนเชื่อแล้วละก็ ภาพเขียนบางภาพที่นำออกแสดงนั้น มันก็จะแสดงคุณลักษณะของมันเองออกมาให้ปรากฏงานที่ดีที่สุดของเฉลิม ก็ช่างละม้ายคล้ายคลึงกับภาพประกอบเรื่องในนิยายยุวชนตะวันตก ภาพอันมีชื่อว่า "การเดินทาง" ก็เป็นภาพหนึ่งในจำนวนดังกล่าว คือ ในภาพนั้น จะเห็นผู้คนเดินทางโดยไม่มีฉากหลัง มีเพียงรูปคนเท่านั้นที่ใช้เป็นเรื่องราว สำหรับภาพ "ตีไก่" ซึ่งเคลือบคลุมด้วยบรรยากาศสีม่วงแดง และรูปแบบที่เกินเลยความเป็นจริงจัดไว้คล้ายฉากละคร ภาพทิวทัศน์ด้วยสีน้ำมัน ส่วนใหญ่เป็นสีม่วงแดง แต่บางภาพ เฉลิมก็แสดงให้เห็นว่าเขามีลักษณะพิเศษเฉพาะในฝีแปรงของเขาเอง อีกประการหนึ่งภาพสีน้ำมันเหล่านั้นค่อนข้างจะไม่มีระเบียบเอาเสียเลย

นอกจากคำวิจารณ์ดังกล่าวแล้ว ฮิราม วูดวาร์ต ก็ได้สรุปว่า "ศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยนี้ยังไม่เป็นไทยเพียงพอ..." อันส่งผลทำให้ กรกฎ หลักเพชร ตอบโต้อย่างฉับพลันทันทีว่า (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๘ : ๔๓)

ข้อความนี้เป็นความจริง และผู้เขียนบทวิจารณ์น่าจะได้รับความขอบคุณอย่างสูง สำหรับสายตาอันกว้างและเที่ยงธรรมของเขา แต่สหายเอ๋ย กรุงโรม มิได้สร้างเสร็จในวันเดียวนะสหาย...สำหรับการพัฒนาศิลปกรรมประจำชาติแต่ละยุคนั้น ไม่ง่ายเหมือนการนำเอาสีต่าง ๆ เทลงบนแผ่นผ้าใบแล้วใช้ความคิดอยู่นานว่า ตั้งชื่ออย่างไรจึงจะแสดงภูมิปัญญาเป็นปรัชญาได้มาก หากแต่ไปลงตัวเอาเมื่อถึงที่สุดหรือเกิดภาวะผันผวนทางการเมืองอย่างสิ้นเชิงเท่านั้น เยี่ยงเดียวกับภาพของเฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งอยู่ในระยะเวลาของการแสวงหาแนวทางเช่นเดียวกับศิลปินผู้ร่วมจิตสำนึกเดียวกันของชาติต่าง ๆ ในตะวันตก นี่คือเครื่องหมายคำถามใหญ่ที่วางอยู่กลางเอเชียอาคเนย์ปัจจุบัน

ส่วนในประเด็นอื่น ๆ กรกฎ หลักเพชร ก็ตอบโต้ว่า (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๘ : ๑๘) ฮิราม วูดวาร์ต เพ้อต่อไปอีกว่า ภาพเขียนของเฉลิม นาคีรักษ์ นั้นพูดให้ชัดก็คือ ล้าหลัง และดูเหมือนจะลอกแบบภาพประกอบเรื่องของเผ่าพันธุ์เขามาเสียด้วย ภาพชื่อ "ไปทำบุญ" เด็กหญิงก็ดูจะยิ้มอวดไรฟันเพื่อโฆษณายาสีฟัน อาภรณ์ก็ไม่ใช่แบบไทยแท้ รวมทั้งภาพชุดชีวิตไทย ก็ยังสะท้อนให้เห็นได้ไม่ถึงก้นบึ้งของ

ความจริง...ข้อนี้คือการสารภาพถึงประสาทสัมผัสและประสบการณ์ที่เขายังมีอยู่น้อยเกินสำหรับทุกสิ่งที่เรียกว่าประเทศไทย และน่าขันว่า ภาพไทยเหมือนภาพประกอบฝรั่ง พูดตรง ๆ ก็คือ ศิลปินไทยโบราณบรรพบุรุษของเรามักง่าย เป็นทาสลอกเลียนฝรั่ง...ฮิราม วูดวาร์ต พล่ามสืบไปเพื่อเน้นผนึกความเข้าใจในความไร้สาระ ผิดพลาดใหญ่หลวงของภาพเขียนฝีมือเฉลิม นาคีรักษ์ โดยย้ำหัวตะปูโวหารลงเป็นที่สุดท้ายว่า งานลอกเลียนฝรั่งที่ชื่อ "การเดินทาง" (ในชื่อภาษาไทย) แสดงเรื่องราวเพียงรูปคนไม่มีฉากหลังมาโน้มน้าวความรู้สึกให้สมบูรณ์ ภาพ "ตีไก่" บรรยากาศสีม่วงแดง และรูปแบบเกินเลยความจริง (หมายถึง จริตแกล้งทำ) นั้นจัดไว้คล้ายฉากละคร...ข้อนี้ถ้าคิดด้วยความรู้สึกพื้น ๆ เราก็อดจะเอ็นดูฝรั่งผู้นี้มิได้ เขาช่างเสียสละสู้อุตส่าห์เฝ้าสังเกตด้วยความปรารถนาดีต่อวงการศิลปะของเราเสียจริง ๆ ดีกว่าคนไทยด้วยกันเสียอีก แต่ตรงกันข้าม ข้าพเจ้าถือเป็นถ้อยประมาทหยาบหยามภูมิปัญญาอย่างแรงในอุดมคติทางวัฒนธรรมแห่งชนชาติของข้าพเจ้า และ

ความจริง จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ยังมิใช่ความสัมฤทธิผลของจิตรกรรมแบบขนบนิยมยุคใหม่ รวมทั้งไม่ใช่กฎเกณฑ์อันผูกขาดในศิลปะดังกล่าวนี้ต่อสังคมแต่อย่างใด เพราะเป็นความพยายามค้นคว้าแสวงหาแนวทางหนึ่งเท่านั้น อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่าความอุตสาหะแห่งอุดมคติของเขาอาจจะประสบความล้มเหลวอับปางในกาลต่อไปก็จริง แม้กระนั้น เขาก็เป็นผู้หนึ่งที่มีความนิยมยินดีในลมหายใจของตนเองมิได้สยบยอบยอมตัวลงเป็นทาส ทาสในจิตสำนึกอันต่ำทรามยิ่งกว่าทาสโดยเพียงเรือนกายดั่งฟ้ากับดิน

ท่ามกลางสถานการณ์เช่นนี้ และช่วงเวลานั้น ดูเหมือนว่าจะเป็นบรรยากาศที่ไม่มีใครฟังใครและไม่มีใครเสนอบทวิจารณ์เชิงวิเคราะห์เพื่อชี้ให้เห็นข้อดีข้อเสียในศิลปะแต่ละแนวคิดออกมาให้เห็นอย่างชัดเจนยิ่ง ดำรง วงศ์อุปราช เสนอทรรศนะเชิงวิจารณ์เอาไว้อีกว่า (ดำรง วงศ์อุปราช ๒๕๐๘ : ๓๑-๓๒)

ผมมีความเห็นว่า การพยายามเป็นไทย โดยดัดแปลงของโบราณ เป็นการทำได้อย่างมากก็แบบประยุกต์มากกว่างานสร้างสรรค์...และถ้านักศึกษาเห็นครูผูกเน็คไท ใส่เสื้อสีขาว ยืนเขียนรูปในห้องแบบออฟฟิศ ค่อย ๆ แต้มสี เขียนรูปภาพเป็นราชการ เชื่อแน่ว่าแรงศรัทธาคงลดลง ในโรงเรียนศิลปะแท้ ๆ บรรดาผู้สอนล้วนแต่ทำงานหนัก เห็นเขาใส่เสื้อเปรอะสี เดินอย่างสบายตลอดเวลา มีอะไรก็ถกเถียงกันอย่างเปิดเผย

อีกทั้งการที่ น. ณ ปากน้ำ เขียนบทวิจารณ์กลุ่มจิตรกรภาพเขียนไทย อันประกอบด้วย เฉลิม นาคีรักษ์ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ อร่าม แก้วสว่าง สนอง ศรีบุญ สุกริด ธารีนาค อนันต์ อนุศาสตร์นันทน์ ทองเติม ทุรันตะวิริยะ และกมล ทัศนาญชลี เอาไว้ว่า (น. ณ ปากน้ำ ๒๕๐๘ : ๒๑๐-๒๑๑)

ได้มีการแสดงภาพเขียนของจิตรกรกลุ่มหนึ่ง ที่บางกะปิแกลเลอรี่ จิตรกรกลุ่มนี้เรียกตัวเองว่าศิลปะแบบไทย แต่เมื่อดูกันทุกชิ้นแล้ว ทำให้สะดุ้งชวนให้คิดไปว่า เป็นการฆาตกรรมศิลปะไทยหรืออย่างไรกันแน่ การใช้สีเห็นได้ชัดว่าขาดความรู้ เป็นไทยก็ไม่เชิง เทศก็ไม่ใช่ ดูไม่ออก เขาเขียนภาพแบบตะวันตก แต่ตัดเส้นหนัก ๆ การเขียนภาพคนก็ใช้เส้นสายสะดิ้ง จนเหมือนคนเป็นโรคสันนิบาต มันเป็นเรื่องของการดัดจริต มิใช่ผู้ดี

บางแห่งเขาใช้พู่กันเล็กเรียกว่า "พู่กันหนวดหนู" เพื่อเน้นส่วนของใบหน้าให้ดูกลม แตกต่างกับเส้นรอบนอก กลวิธีเช่นนี้ ควรจะได้ศึกษาให้อย่างกว้างขวาง ผู้ที่คิดจะปฏิรูปศิลปะไทยนั้น ควรจะได้

ศึกษาศิลปะไทยให้ถึงแก่น อย่างเช่นอังคาร กัลยาณพงศ์ เคยทำมานั่นแหละจึงจะไม่เป็นการพล่าเกียรติศิลปะไทย ดังที่จิตรกรกลุ่มนี้กระทำกันอยู่

จากคำวิจารณ์ดังกล่าว ดูเหมือนจะยิ่งทำให้เกิดบรรยากาศแห่งการเผชิญหน้ากันมากขึ้น ทว่าฝ่ายที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีซึ่งเป็นฝ่ายตั้งรับมาโดยตลอดก็พยายามอย่างยิ่งที่จะอาศัยเหตุผล อาศัยบุคคล และองค์กรมาสนับสนุน เพื่อสร้างความชอบธรรมในการดำรงอยู่ของตน ดังจะพบว่ากลุ่มผู้จัดการแสดงภาพเขียนแบบไทย ได้ตีพิมพ์นิพนธ์คำขวัญของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ประธานองคมนตรี มีใจความว่า (กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ๒๕๐๘ : ไม่มีเลขหน้า)

การเขียนภาพแบบไทย เป็นศิลปะที่มิได้เลียนมาจากต่างชาติ สมควรแท้ที่จะช่วยกันทำนุบำรุงให้ยืนยาวต่อไป แต่ศิลปะก็เหมือนมนุษย์ การที่จะงอกงามต่อไปได้ อาจต้องอาศัยแบบแผนภายนอกมาช่วยประกอบความคิดผ่อนผันบ้างตามกาลสมัย จะยึดหลักอยู่ตามเดิมอย่างเคร่งครัดทุกแง่ทุกมุมอาจไม่เป็นทางแห่งวิวัฒนาการได้เหมือนกัน ข้อสำคัญอยู่ที่ต้องระวังมิให้พลิกหน้าเป็นหลังก็พอ

นอกจากนั้น กรกฎ หลักเพชร ก็ได้อาศัยทรรศนะของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการสนับสนุนทรรศนะความคิดของตนดังต่อไปนี้ (กรกฎ หลักเพชร ๒๕๐๘ : ๔๕)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เปิดเผยข้อสัมภาษณ์ของนายเรอเน เมเฮอ เกี่ยวกับ Universal Civilization ว่าดังนี้...ในความคิดเห็นของผู้อำนวยการองค์การยูเนสโกนั้น เห็นว่าอารยธรรมแบบสากลนี้เป็นของที่ไม่มีประโยชน์แก่โลก จะทำให้โลกมีทรรศนะอันแคบ มีความเป็นอยู่อย่างแคบ วัฒนธรรมอย่างอื่น ๆ ของโลก ที่อาจจะดีกว่า งดงามกว่าและน่าจะรักษาไว้มากกว่าวัฒนธรรมและความเจริญแบบฝรั่งนั้นยังมีอยู่มากมายหลายสิบประเทศ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ควรรักษาไว้ และนอกจากนั้นก็ยังเป็นสิ่งที่ควรสนับสนุนและส่งเสริมอีกด้วย และ

การเข้าใจของเก่าและของใหม่นั้น มิได้หมายเพียงจดจำยึดถือเพียงเค้าความผิวเผินมาพิจารณาเท่านั้น หากแต่จะต้องวิเคราะห์เจาะลึกลงไปแทงให้ทะลุลงไปในเลือดเนื้อและปัญหาภายในของศิลปะไทยให้ถ่องแท้ เพราะความก้าวหน้าดังว่านั้นย่อมหมายถึง "สร้างรูปใหม่-ดำเนินเนื้อหาใหม่" แน่นอนว่าระยะแรกคงปรากฏเพียงรูปธรรมบ่งบอกทางเชื้อชาติ ซึ่งผลดังกล่าวนี้ มิได้หมายเพียงความต้องการของจุดรวมวงการศิลปะทั่วโลกคือ ยูเนสโกเท่านั้น หากยังเป็นความเรียกร้องต้องการอย่างแท้จริงของนานาประชาชาติที่เจริญแล้วอีกด้วย

หลังจากการอ้างอิงทรรศนะบุคคลและองค์กรที่น่าเชื่อถือเพื่อสร้างความชอบธรรมให้เกิดขึ้นผ่านพ้นไป บรรยากาศการเผชิญหน้า ความขัดแย้งระหว่างทรรศนะที่ฝ่ายหนึ่งสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีกับทรรศนะอีกฝ่ายหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับการเคลื่อนไหวโดยมีเป้าหมายการวิจารณ์อยู่ที่สมาคมศิลปกรรมไทย และกลุ่มภาพเขียนแบบไทย ก็เริ่มลดความเข้มข้นลง จนในที่สุดประเด็นความขัดแย้งอันเป็นผลมาจากความพยายามที่จะรักษารูปแบบสังคม ๒ แบบไว้ในเวลาเดียวกันของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ อันได้แก่รูปแบบสังคมแนวอนุรักษ์นิยม ด้วยการเชิดชูสถาบันหลักของชาติ ซึ่งสัมพันธ์กับการคงอยู่ของศิลปะแนวประเพณี กับการเป็นพันธมิตรกับค่ายโลกเสรีที่ส่งผลทำให้วิถีการดำเนินชีวิตแบบเสรีนิยม ซึ่งเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับการพัฒนาของศิลปะสมัยใหม่ จึงกลายเป็นสิ่งที่ต้องเผชิญหน้ากันตามกฎเกณฑ์ที่มิอาจหลีกเลี่ยง

สรุป

จากปรากฏการณ์ความขัดแย้งทางความคิดระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกที่กล่าวมา ไม่เพียงแต่จะเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงทรรศนะที่แตกต่างกันเท่านั้น ในตัวของผลงานศิลปะก็ปรากฏผลงานที่สะท้อนจุดยืนทางความคิดของแต่ละฝ่ายได้อย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวสำหรับปัจจุบัน ประสบการณ์แห่งการเรียนรู้ที่กว้างขวาง วิจารณญาณที่สุขุมรอบคอบ ได้ส่งผลทำให้ภาวะการณ์แห่งการเผชิญหน้าทางความคิดมีการคลี่คลายไปในทางแห่งการยอมรับฐานะและความสำคัญของกันและกัน อีกทั้งยังมีการยอมรับการถ่ายเทแลกเปลี่ยน ซึ่งส่งผลทำให้ศิลปะแนวประเพณีเกิดการพัฒนาไปในแนวทางของปัจเจกบุคคล ขณะเดียวกัน ศิลปินผู้สนใจในการสร้างสรรค์ศิลปะแนวตะวันตกบางคน ก็แสดงทีท่าในการสร้างสรรค์ผลงานแบบตะวันตกที่มีกลิ่นแบบสังคมไทยเข้าไปเจือปนมากขึ้น

เอกสารอ้างอิง

เจนจิตร กุณฑลบุตร “ศิลปะการช่าง” **ศิลปะหัตถศึกษา** ม.ป.พ. ๒๕๑๕ ไม่มีเลขหน้า

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยา “สาส์นสมเด็จ” **วารสารศิลปากร** ๓ : ๑๗ กันยายน ๒๕๑๕

พิภพ บุษราคัมวดี **เฟื้อ หริพิทักษ์ : ชีวิตและงาน** ศิริวัฒนาการพิมพ์ ๒๕๒๗, ๑๖๔ หน้า

กรกฎ หลักเพชร “ศิลปกรรมจำหลักไม้ ๒” **ชัยพฤกษ์** ๑๑ : ๙-๑๑ พฤษภาคม ๒๕๐๗

สมาคมศิลปกรรมไทย การพิมพ์สตรีสาร ๒๔๙๗, ๑๔ หน้า

อำนาจ เย็นสบาย **ศิลปะพิจารณ์** แสงศิลป์การพิมพ์ ๒๕๓๑, ๒๘๐ หน้า (ชุดทัศนศิลป์ อันดับ ๒)

ช่วง สเลลานนท์ **วิชาวาดเขียนภาพไทย** โรงพิมพ์จันหว่า ๒๔๙๔, ๑๑๒ หน้า

พ. พรหมพิจิตร (นามแฝง) **พุทธศิลป์** โรงพิมพ์พระจันทร์ ๒๔๙๕, ๑๐๘ หน้า

นนทิรา (นามแฝง) **แบบศิลปะไทย** โรงพิมพ์ไทยสัมพันธ์ ๒๔๙๕, ไม่มีเลขหน้า

โพธิ์ ใจอ่อนน้อม **คู่มือลายไทย** โรงพิมพ์อุดม ๒๔๙๖, ๑๓๐ หน้า

ศิลป พีระศรี **สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๑** กุมภาพันธ์-มีนาคม ๒๔๙๒

นราธิปพงศ์ประพันธ์, กรมหมื่น **บทความจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ** ม.ป.ท. ๒๕๐๕, ๗๒ หน้า

ประยูร อุลุชาฎะ **๕ รอบประยูร อุลุชาฎะ** โรงพิมพ์พิฆเณศ ๒๕๓๑, ๑๔๒ หน้า

ศิลป พีระศรี "งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๒" **วารสารศิลปากร** ๔ : ๑๐, ๒๔๙๔

วินัย ผู้นำพล "วิวัฒนาการทางศิลปะในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์" **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร** ๑ : ๑๒๖ มกราคม-มีนาคม ๒๕๒๑

พิริยะ ไกรฤกษ์ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย" **ภาพสะท้อนประสบการณ์ในอเมริกา** โรงพิมพ์ศิริวัฒนา ๒๕๒๙, ๑๑๖ หน้า

พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ **ศิลปกรรมหลัง ๒๔๗๕** ศรีบุญ พับลิเคชั่น ๒๕๒๕, ๓๐๔ หน้า

อนันต์ ปาณินท์ "Abstract Art" **สารประชาชน** ๑๖ : ๓๐-๓๑ ตุลาคม ๒๕๐๗

ศิลป พีระศรี "สำรวจวิจารณ์ศิลปะปัจจุบันในยุโรปเกี่ยวกับศิลปะไทย" **วารสารศิลปากร** ๔ : ๑, ๒๔๙๓

พิชัย นิรันต์ "ศิลปะของไทยวันนี้" **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร** ๒๕๐๗

สมาคมศิลปกรรมไทย "อัจฉริยศิลปินยุคปัจจุบัน ปัญหาที่ยังแก้ไม่ตก" **การแสดงศิลปกรรมครั้งที่ ๒๗** โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน ๒๕๐๗ ไม่มีเลขหน้า

อุษณี (นามแฝง) "ศิลปินต่างชาติ" **สารประชาชน** ๑๓ : ๓๐ กันยายน ๒๕๐๗

กรกฎ หลักเพชร "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ๑" **สารประชาชน** ๒๖ : ๔๒-๔๓ ธันวาคม ๒๕๐๗

_____. "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ๑" **สารประชาชน** ๒๖ : ๔๒ ธันวาคม ๒๕๐๗

_____. "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ๑" **สารประชาชน** ๒๖ : ๕๐ ธันวาคม ๒๕๐๗

_____. "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ๒" **สารประชาชน** ๒๗ : ๔๒ มกราคม ๒๕๐๘

_____. "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ๒" **สารประชาชน** ๒๗ : ๔๓ มกราคม ๒๕๐๘

_____. "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ๓" **สารประชาชน** ๒๘ : ๑๘ มกราคม ๒๕๐๘

ดำรง วงศ์อุปราช "ศิลปร่วมสมัย" **สังคมศาสตร์ปริทัศน์** ๓ : ๒๘-๓๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๘

น. ณ ปากน้ำ **บันไดเข้าถึงศิลปะ** โอเดียนสโตร์ ๒๕๐๘

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอกรมหมื่น **การแสดงภาพเขียนแบบไทย ครั้งที่ ๒** โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน ๒๕๐๘, ไม่มีเลขหน้า

กรกฎ หลักเพชร "ศิลปกรรมกับเกียรติภูมิ" **สารประชาชน** ๕๓ : ๔๕ กรกฎาคม ๒๕๐๘