สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและต่างประเทศ[1]

STATUS OF ART COMPETITION IN THE STUDYING OF ART HISTORY IN THAILAND AND ABROAD

สิทธิธรรม โรหิตะสุข
SITTHIDHAM ROHITASUK
นิสิตปริญญาเอก สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
DOCTORAL OF PHILOSOPHY PROGRAM IN HISTORY, FACULTY OF ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY
วิลลา วิลัยทอง[2] / VILLA VILAITHONG

บทคัดย่อ

การประกวดศิลปกรรมเป็นหัวข้อที่ถูกนำมาศึกษาในงานประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยทั้งในไทยและต่างประเทศ จากการศึกษาพบว่า การประกวดศิลปกรรมในต่างประเทศมักมีสถานภาพเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ ดังในกรณีการประกวดศิลปกรรมของเสรีรัฐไอริชในช่วงทศวรรษ 1920 หลังเป็นอิสระจากอาณานิคมอังกฤษ และการประกวดศิลปกรรมของพรรคนาซีเยอรมันในช่วง ค.ศ.1937 เป็นต้น สถานภาพเช่นนี้มีวัตถุประสงค์หลักให้ได้ผลงานศิลปกรรมที่เป็นภาพตัวแทนอุดมการณ์หรือนโยบายของรัฐเพื่อใช้สื่อสารกับประชาชน อย่างไรก็ตาม การศึกษาการประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะยังเป็นสิ่งที่ขาดแคลนในแวดวงประวัติศาสตร์ศิลปะ ทั้งนี้สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยส่วนใหญ่ยังเป็นการวิเคราะห์และอธิบายความเปลี่ยนแปลงอันเกิดมาจากกลุ่มบุคลากรในแวดวงศิลปะ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังเป็นเวทีที่ถูกให้ความสำคัญมากที่สุด ในขณะที่การประกวดศิลปกรรมอื่นที่มีความสัมพันธ์กับการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมเช่นเดียวกันถูกละเลยต่อการศึกษาไป ข้อเสนอหลักของบทความนี้คือการศึกษาการประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะและเชื่อมโยงการประกวดในฐานะที่มีความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม จะช่วยให้การประกวดศิลปกรรมมีสถานภาพสำคัญในการหาคำอธิบายถึงความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ทั้งในทางศิลปะและทางสังคมได้

คำสำคัญ : สถานภาพ , การประกวดศิลปกรรม , งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ

Abstract

Art competition is brought up in studying Modern Art History and Contemporary Art both in Thailand and abroad. The studying found that the status of art competition abroad is a state instrument of propagating political ideology which is witnessed from the art competition of Irish Free State during 1920 decade after it is liberated from the United Kingdom and art competition of Nazi Germany Party during A.D. 1937, etc. Such situation expressed main objective of applying work of art to represent ideology or policy of the State in order to communicate with the people. Nevertheless, the studying of art competition particularly is still inadequate for art history. In regard of Thailand, the status of art competition in term of Thai Art History is analysis and elucidation of its change affected by group of people in art circle. The National Exhibition of Art is still the place that is given the most importance to. Meanwhile, the studying on other art competitions related to politics, economics and society are overlooked.

The main objective of this article is the studying of art competition in an exclusive way and its concern with the changing of politics, economics and society which enables art competition as important status to interpret the changing of history both in terms of arts and society.

Keywords : Status , Art Competition , Study of Art History

[1]บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของบทที่ 1 : ทบทวนสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์ของต่างประเทศและไทย ในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก เรื่อง “ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ถึงทศวรรษ 2530” อาจารย์ ดร.วิลลา วิลัยทอง (Dr. Villa Vilaithong) อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

[2]อาจารย์ ดร. ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

บทนำ

หากพิจารณาการประกวดศิลปกรรมที่ถูกนักประวัติศาสตร์หยิบนำมาเป็นกรณีศึกษาในงานประวัติศาสตร์สังคมและศิลปะในต่างประเทศ ผู้ศึกษาพบว่า การประกวดศิลปกรรมกลายเป็นกิจกรรมที่เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับกลุ่มทางสังคมหลักอย่างน้อย 2 กลุ่มด้วยกัน กล่าวคือ กลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะ ที่เป็นผู้ผลิตชิ้นงานศิลปกรรมเพื่อส่งเข้าประกวด กับกลุ่มบุคลากรในกลไกของรัฐ ซึ่งในบางกรณีที่ปรากฏในงานศึกษาประวัติศาสตร์สังคมและศิลปะตะวันตกนั้น ได้เข้าไปมีบทบาทอย่างมากในการใช้พื้นที่การประกวดศิลปกรรมนี้ต่อการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง ตลอดจนควบคุม จำกัดมิให้แนวคิดหรืออุดมการณ์อื่นที่แตกต่างเข้ามามีบทบาทนำ แม้ว่างานศึกษาทางประวัติศาสตร์ในลักษณะที่ใช้การประกวดศิลปกรรมมาเป็นกรณีศึกษานี้จนถึงปัจจุบัน จะยังคงถูกผลิตขึ้นมาไม่มากนัก ก็ตาม บทความชิ้นนี้จะนำเสนอการศึกษา วิเคราะห์ถึงสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งของต่างประเทศและไทยบางส่วน ว่ามีสถานภาพทางประวัติศาสตร์เช่นไร และก่อให้เกิดผลกระทบสืบเนื่องต่อการศึกษาการประกวดศิลปกรรมในทางประวัติศาสตร์เช่นไร

1. ศิลปะในสถานะเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ : สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์สังคมและศิลปะจากกรณีศึกษาต่างประเทศ

การประกวดศิลปกรรมที่มีสถานภาพสัมพันธ์กับอุดมการณ์ทางการเมือง ภายใต้การนำและการควบคุมจากกลไกของรัฐถูกนำเสนออย่างชัดเจนในงานศึกษาของ ไมค์ โครนิน (Mike Cronin) ที่ชื่อ “The State on Display : The 1924 Taiteann Art Competition” (2005) งานชิ้นนี้นำเสนอเนื้อหาว่าด้วยการประกวดศิลปะของ “เสรีรัฐไอริช” (Irish Free State) ในช่วงทศวรรษ 1920 ที่จัดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของงานแข่งขันกีฬาและรวมถึงการประกวดแข่งขันทางวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ของชาวไอริชหลังเป็นอิสระจากอาณานิคมอังกฤษ ภายใต้แนวคิดในการพยายามระบุนิยามของรัฐใหม่และสร้างความเป็นชาติของชาวไอริช โดยย้อนกลับไปสู่การรื้อฟื้นวัฒนธรรมและประเพณีดั้งเดิมของชาวไอริช โครงการของการรื้อฟื้นตัวตนและสร้างความเป็นชาตินี้ถูกเรียกขานเป็นชื่อเฉพาะว่า “Aonach Tailteann” (Mike Cronin, 2005 : 50-71)

โครนินเสนอว่า ใน ค.ศ.1924 เป็นความพยายามของรัฐบาล Cumann nan Gaedheal ที่จะใช้การประกวดศิลปกรรมเป็นภาพตัวแทนในการนำเสนอภาพลักษณ์รัฐใหม่ของไอร์แลนด์ให้ปรากฏทั้งแก่คนภายในและภายนอกประเทศ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดมุมมองเชิงบวกต่อประเพณีดั้งเดิมของชาวไอริชและแสดงความก้าวหน้าของศิลปินในยุคที่เป็นอิสระจากอาณานิคม อีกทั้งเพื่อสร้างเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นชาวไอริชมากกว่าอังกฤษ โครนินยังอธิบายถึงสถานภาพของการประกวดศิลปะนี้อีกว่า “สำหรับผู้ชมที่อยู่ภายในประเทศ การประกวดศิลปะนี้เกิดขึ้นเพื่อสนับสนุน ‘มติประชาชน’ ในการยืนยันการมีอยู่ของชาวไอริช ส่วนสื่อมวลชนและคนภายนอกประเทศ การประกวดศิลปะภายใต้สัญลักษณ์ของโครงการ Aonach Tailteann นี้คือการประกาศว่าอิสรภาพของไอร์แลนด์นั้นเป็นความจริง” (Mike Cronin, 2005 : 51) ด้วยการยืนยันผ่านงานศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์ถึงความเป็นอิสระและความดีงามในประเพณีดั้งเดิมของชาวไอริชโบราณที่มีมาก่อนหน้ายุคอาณานิคม งานศิลปหัตถกรรมในการประกวดนี้มีความโดดเด่นอย่างสูง เนื่องจากหนึ่งในผู้ร่วมจัดงานกับรัฐบาลคือ สมาคมศิลปะและหัตถกรรม (Arts and Crafts Society) ทั้งนี้งานศิลปหัตถกรรมของช่างศิลป์และศิลปินชาวไอริชที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะและอารยธรรมของชาวเซลติก (Celtic) ในอดีตที่แสดงตัวตนความเป็นชาติของชาวไอริชว่ามีความรุ่งเรืองมาก่อนยุคอาณานิคมยังมีผลต่อการรื้อฟื้นความเป็นไอริชมากกว่างานศิลปะของเหล่าจิตรกรที่สร้างงานศิลปะแบบสมัยใหม่ จุดนี้เองที่งานของโครนินสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในฐานะที่เป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐผ่านการร่วมมือกันระหว่างบุคลากรจากวงการศิลปะและบุคลากรที่เป็นกลไกของรัฐ

เช่นเดียวกับงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะของ “เบอร์นาด สมิทธิ์” (Bernard Smith) จากบทความชื่อ “The 1930s : Politics and the Formalesque” ในงานประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่ชื่อว่า Modernism ‘s History : A Study in twentieth - Century art and ideas (1998) เบื้องต้นงานชิ้นนี้ได้ทำการทบทวนวรรณกรรมและกล่าวถึงปัญหาในงานประวัติศาสตร์ศิลปะของนักวิชาการชาวตะวันตกด้วยกันว่าละเลยที่จะวิเคราะห์งานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับอุดมการณ์ทางการเมืองไป อาทิ ในงานของ “เอช . เอช. อาร์นาสัน” (H. H. Arnason) หรืองานของ เฮนรี - รัสเซล ฮิชคอกซ์ (Henry – Russell Hitchcock) ที่ทั้งสองละเลยการศึกษาศิลปะที่เกิดขึ้นในเยอรมนี สหภาพโซเวียตหรือเม็กซิโกในช่วงทศวรรษ 1930 ด้วยเหตุนี้ สมิทธิ์จึงพยายามอธิบายถึงศิลปะยุโรปในช่วงทศวรรษ 1930 อันเป็นช่วงที่ “อาณาจักรทางการเมืองกลายเป็นพลังอำนาจทั้งหมดใน อิตาลี รัสเซีย และเยอรมนี” (Bernard Smith, 1998 : 197-198)

Institute of Culture and Arts

ภาพที่ 1 : ฮิตเลอร์เข้าเยี่ยมชมผลงานศิลปะในงาน The Great German Art Exhibition ค.ศ.1937
ที่มาของภาพ http://niamhireland.wordpress.com

สมิทธ์ชี้ให้เห็นถึงกรณีของเยอรมนีในช่วงเวลาแห่งอำนาจของพรรคนาซีที่ไม่ได้สร้างศิลปะเพื่อรับใช้อุดมการณ์ของตนเองเฉกเช่นที่สหภาพโซเวียตกระทำอย่างในกรณีการสร้างและสนับสนุนศิลปะในแบบสัจจะสังคมนิยม (Socialist Realism) สมิทธ์ยังกล่าวว่า "สิ่งที่นาซีกระทำไม่ได้มีความจำเป็นจะต้องสร้างรูปแบบใหม่ทางศิลปะขึ้นมา หากแต่มุ่งเน้นการทำลายรูปแบบที่ต่อต้านขัดขวาง นอกจากนี้ยังรื้อฟื้นวัฒนธรรมที่ประชาชนนิยมในประเพณีของเยอรมนีในช่วงศตวรรษที่ 19 ขึ้นมา" (Bernard Smith.1998 : 199) ภายใต้บรรยากาศทางการเมืองและศิลปะเช่นนี้เองที่ทำให้รัฐเข้ามามีอำนาจนำในการควบคุมและใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง จนส่งผลต่อสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมที่มีชื่อว่า "The Great German Art Exhibition" ที่เป็นการคัดสรรและจัดแสดงผลงานศิลปะที่สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ปกครองอย่างฮิตเลอร์ งานนี้จัดขึ้นที่ Troost's New House of German Art เมืองมิวนิค (Munich) เปิดนิทรรศการวันที่ 18 กรกฎาคม ค.ศ.1937 "มีผลงานศิลปะส่งเข้ามาร่วมประกวดมากกว่า 1,500 ชิ้น ถูกคัดเลือกจนเหลือ 900 ชิ้น โดยฮิตเลอร์มีบทบาทเป็นผู้คัดเลือกผลงานขั้นสุดท้าย ผลงานส่วนใหญ่แสดงถึงความสมบูรณ์แข็งแรงของร่างกายคน ภาพเปลือยผู้ชายและผู้หญิงที่แข็งแรงถูกนำมาเป็นภาพตัวแทนของการแสดงครั้งนี้ รวมไปถึงภาพใบหน้าเหมือนของผู้นำรัฐบาลและผู้นำพรรค" (Bernard Smith, 1998 : 203)

สมิทธ์ได้ใช้บทสุนทรพจน์ (speech) ของฮิตเลอร์มาเป็นหลักฐานเพื่อแสดงให้เห็นถึงสถานภาพของการประกวดศิลปะที่ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของกลุ่มอำนาจทางการเมือง ดังตอนหนึ่งที่ฮิตเลอร์กล่าวว่า "ศิลปะสามารถที่จะไม่เป็นไปตามแนวทางของแฟชั่น... ศิลปะแบบลัทธิคิวบิสต์ ลัทธิดาดา ลัทธิฟิวเจอร์ลิส ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ฯลฯ ไม่ได้มีอะไรที่ทำให้กับพวกเราประชาชนชาวเยอรมัน..." (Bernard Smith, 1998 : 204) การกล่าวเช่นนี้สะท้อนถึงความพยายามของฮิตเลอร์และกลุ่มอำนาจทางการเมืองที่จะ "กำจัด" และ "จำกัด" งานศิลปะสมัยใหม่ของศิลปินหัวก้าวหน้าในยุโรป

อย่างไรก็ตาม การที่ปัจจัยทางการเมืองเข้ามามีบทบาทต่อการประกวดศิลปกรรมมิได้เกิดขึ้นเฉพาะในโลกตะวันตกเท่านั้น แต่ยังเกิดขึ้นในวงการศิลปะของโลกตะวันออกอีกด้วย สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมที่ถูกสร้างเป็นเครื่องมือเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองกรณีศิลปะเอเชียยังปรากฏในงานของ "บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ" นักวิชาการด้านรัฐศาสตร์ชาวไทย เรื่อง "ชะตากรรมของภาพเขียนและโปสเตอร์การเมือง มองบทเรียนจากจีนสู่สังคมไทย" ประเด็นหนึ่งที่ปรากฏในงานชิ้นนี้คือการนำเสนอถึงศิลปะในฐานะกลไกทางอุดมการณ์ของผู้นำลัทธิคอมมิวนิสต์จีนอย่าง เหมา เจ๋อ ตุง ที่แสดงทัศนะถึงหน้าที่ของศิลปินว่าจะต้องสร้างผลงานโดยมีองค์ประกอบสำคัญคือ "ให้ประชาชนเข้าถึงได้ (accessible) มีลักษณะสร้างสรรค์ (instructive) เหมาะสำหรับเผยแพร่เพื่อมหาชนในวงกว้าง (suitable for mass circulation)" (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2553 : 12) ทัศนะของเหมาเช่นนี้นำมาสู่การประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติและหอศิลปะแห่งชาติ โดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อ "แสวงหาภาพที่เหมาะสมไปจัดวางตั้งแสดงตามสถานที่ทำการของรัฐในเมืองต่าง ๆของประเทศ" (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2553 : 12)

งานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของศิลปะจีนยุคปฏิวัติในช่วงปลายทศวรรษ 1940 ภายใต้การนำของเหมา เจ๋อ ตุง ที่ศิลปวัฒนธรรมมิได้มีอิสรเสรีภาพ แต่อยู่ภายใต้การกำกับของหน่วยงานที่ทำหน้าที่วางแผนและควบคุมยุทธศาสตร์ด้านศิลปวัฒนธรรมของจีนในยุคปฏิวัติอย่าง Central Cultural Revolution Group (CCRG) นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินเรดการ์ด (Red Guard Artist) ที่สร้างงานศิลปะแบบ Social Realism พร้อมทั้งบุกทำลายล้างงานศิลปะที่มีสัญลักษณ์หรือเนื้อหาของชนชั้นกระฎุมพี แม้แต่การวาดภาพใบหน้าของประธานเหมาเจ๋อตุง ศิลปินยังต้องได้รับการอนุมัติจากฝ่ายนำเสียก่อนจึงจะวาดได้ ปรากฏการณ์เหล่านี้ได้กลายเป็นสิ่งที่ถูกลดทอนความสำคัญหลังการปฏิวัติวัฒนธรรมผ่านไปและจีนเดินหน้าเข้าสู่การขยายตัวทางเศรษฐกิจ (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2553 : 12-13)

งานศึกษาที่กล่าวมาข้างต้นทำหน้าที่สะท้อนถึงการประกวดศิลปกรรมในสถานภาพที่เป็นเครื่องมือหรือกลไกของรัฐอันมีกลุ่มบุคลากรที่ถืออำนาจรัฐควบคุมอยู่และสร้างผลกระทบต่อพื้นที่ทางศิลปะ เป็นที่น่าเสียดายว่า งานศึกษาที่กล่าวมายังไม่ได้เปิดประเด็นให้เห็นว่านอกจากรัฐแล้ว มีกลุ่มอื่นใดอีกบ้างที่เข้าไปมีบทบาทสนับสนุนหรือต่อต้านการควบคุมของรัฐนี้หรือไม่ ที่สำคัญคือ มิติของปัจจัยความเคลื่อนไหวทางเศรษฐกิจที่ไม่ได้ถูกหยิบมาพิจารณาผ่านกรณีศึกษาจากงานที่กล่าวมาข้างต้น

2. สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษา

ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

ความขาดแคลนการศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมยังปรากฏชัดสำหรับการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะและสังคมในประเทศไทยอีกด้วย ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยจะถูกละเลยต่อการถูกนำมาพิจารณาโดยนักวิชาการหรือนักประวัติศาสตร์ศิลปะ ในทางกลับกัน งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยของไทยได้มีการกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมไว้อยู่พอสมควร มีการอธิบายถึงแนวคิดและความหมาย มีการนำเสนอเรื่องราวหรือหยิบยกประเด็นต่าง ๆ มากล่าวถึงไม่มากก็น้อย อย่างไรก็ตาม ผู้ศึกษามีความเห็นว่า การนำเสนอประเด็นการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยจากงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะเหล่านั้นยังเป็นการอธิบายและวิเคราะห์ในมิติที่ไม่ได้มีความกว้างขวางมากนัก โดยมากสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมจะถูกอธิบายในแง่ที่มีการก่อเกิดหรือความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ มาจากกลุ่มศิลปิน สถาบันการศึกษาศิลปะหรือจำกัดอยู่ในกลุ่มบุคลากรของวงการศิลปะเพียงเท่านั้น การวิเคราะห์ผลงานศิลปะที่ได้รางวัลถูกให้ความสำคัญ ในขณะที่ปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจถูกนำเสนอในแง่ของบริบทที่อยู่แวดล้อมการประกวดมากกว่าที่จะอยู่ในสถานะหรือบทบาทที่มีอำนาจนำไปสู่การก่อตั้ง จนก่อให้เกิดผลกระทบต่อวงการศิลปะ ที่น่าเสียดายคือ งานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะและวัฒนธรรมที่เน้นศึกษาเรื่อง “การสำรวจสถานภาพของกลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย” เป็นหลัก อย่างที่ปรากฏในงานของ “สิทธิเดช โรหิตะสุข” ชื่อ กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย : บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหว ในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530 (2552) ก็ยังมิได้มีการหยิบยกเรื่องของกรณีการประกวดศิลปกรรมจากเวทีใดมาอธิบายหรือนำเสนอในฐานะที่เป็นพื้นที่นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยเลย

งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยส่วนใหญ่นำเสนอประเด็นการประกวดศิลปกรรม โดยเริ่มต้นกล่าวถึงการประกวดศิลปะในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อาทิ การประกวดจิตรกรรม โคลงภาพพระราชพงศาวดาร (พ.ศ. 2430) และการประกวดในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวบ้าง อาทิ การประกวดฝีมือช่างเขียน ในงานวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2459 หรือการประกวดภาพสำหรับผู้ชอบเขียน พ.ศ. 2460-2463 ในพระราชวังพญาไท ทั้งนี้เป็นการกล่าวถึงแนวคิดและรายละเอียดของการประกวดเพียงเล็กน้อยในฐานะที่เป็นกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมที่เป็นพระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ โดยละเลยการนำบริบททางการเมืองและสังคมที่เป็นอยู่ในขณะนั้นมาวิเคราะห์ร่วมด้วย เพื่อให้เกิดคำอธิบายที่อาจมีมากไปกว่า “ความสนพระทัยในงานศิลปะ” ของพระมหากษัตริย์เท่านั้น การนำเสนอเช่นนี้ปรากฏในงานศึกษาของ “วิรุณ ตั้งเจริญ” ที่ชื่อ ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (2534) ที่ใช้หลักฐานจากงานเขียนสารานุกรมของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ในงานศึกษาของ “วิบูลย์ ลี้สุวรรณ” ที่ชื่อ ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่ (2548) หรืองานศึกษาภาษาอังกฤษของ “อภินันท์ โปษยานนท์” ที่ชื่อ Modern Art in Thailand ; Nineteeth and Twentieth Centuries (1992 / 2535) ที่ต่างใช้หลักฐานชั้นรองจากงานบันทึกความทรงจำหรืองานเขียนสารคดีทางประวัติศาสตร์ของนักวิชาการไทย ส่วนงานศึกษาภาษาไทยของอภินันท์ โปษยานนท์ อีกชิ้นหนึ่งคือ “พระบาทสมเด็จพระ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการอุปถัมภ์ศิลปะ : การประกวดจิตรกรรมครั้งสำคัญ” ในหนังสือ จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2 (2537) เป็นงานศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยชิ้นแรก ๆ ที่ให้รายละเอียดในเรื่องของ การประกวดจิตรกรรมโคลงภาพพระราชพงศาวดารในรัชกาลที่ 5 ไว้พอสมควร อภินันท์วิเคราะห์ผลงานในการประกวดนี้จากหลักฐานภาพชั้นต้น แต่น่าเสียดายที่แง่มุมการวิเคราะห์ในงานชิ้นนี้ยังคงเป็นไปในลักษณะของการวิเคราะห์เชิงประจักษ์ (empirical analysis) ที่เน้นการวิเคราะห์เรื่องขององค์ประกอบทางศิลปะมากกว่าสถานภาพของการประกวดนี้ในแง่มุมทางการเมืองและสังคม

ในขณะที่ การประกวดจิตรกรรมโคลงภาพพระราชพงศาวดารครั้งเดียวกันนี้ กลับถูกหยิบนำมาวิเคราะห์ในแง่ของ “ประวัติศาสตร์นิพนธ์”(historiography) จากงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ของ “เอื้อมพร ศรสุวรรณ” ในบทความชื่อ “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร : การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์” ในหนังสือ สายธารแห่งอดีต (2550) ที่เอื้อมพรใช้หลักฐานจากหนังสือ “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร” พระนิพนธ์ของ “สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ” ซึ่งถูกกรมศิลปากรนำมาจัดพิมพ์ใหม่ใน พ.ศ. 2526 เบื้องต้นเอื้อมพรอธิบายถึงพระราชหฤทัยของรัชกาลที่ 5 “ที่จะ เลือกสรรเรื่องราวในพงศาวดารออกมาเป็นงานประวัติศาสตร์ที่ถ่ายทอดออกมาให้เป็นที่ประจักษ์แก่สาธารณชน ลบจารีตการเขียนประวัติศาสตร์ของรัฐที่แต่เดิมเสพกันแต่ในหมู่ชนชั้นนำ ประวัติศาสตร์จึงไม่ใช่ของหวงห้าม เป็นของศักดิ์สิทธิ์ของชนชั้นสูงอีกต่อไป ซึ่งนี่เป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญและน่าสนใจอย่างยิ่ง” (เอื้อมพร ศรสุวรรณ, 2550 : 129) เอื้อมพรยังได้อธิบายและวิเคราะห์ไว้โดยสรุปว่า การสร้างโคลงภาพ ฯ เป็นการจำลองภาพความสมจริงจากอดีตที่มาจากจินตนาการของจิตรกรและมีการใส่อารมณ์ความรู้สึกเข้าไปด้วย “...แต่ทั้งนี้จินตนาการดังกล่าวก็หาใช่จินตนาการที่ไร้ขอบเขตของเวลาและสถานที่ ดังเช่น ภาพพุทธประวัติไม่ แต่ตั้งอยู่บนสิ่งที่เรียกว่า พงศาวดารสยาม ซึ่งมีบุคคล เวลา สถานที่ ซึ่งเชื่อว่ามีอยู่จริง อดีตที่ถ่ายทอดออกมาจึงเท่ากับว่าถูกจำลองขึ้นมาใหม่” (เอื้อมพร ศรสุวรรณ, 2550 : 129) งานชิ้นนี้ถือเป็นงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ที่หยิบยกงานจิตรกรรม

จากการประกวดมาวิเคราะห์ในฐานะของประวัติศาสตร์นิพนธ์และทำให้เห็นถึงบทบาทของพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงที่เข้ามามีอำนาจนำในการประกวดภาพ ทั้งนี้โดยมีปัจจัยทางการเมืองเป็นแรงผลักดันที่สำคัญอยู่เบื้องหลัง อันเป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏมากนักในงานศึกษาของนักประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมยังถูกอธิบายในแง่ความสัมพันธ์กับปัจจัยและกลุ่มทางการเมืองที่มีอำนาจนำในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของ “ชาตรี ประกิตนนทการ” ที่ชื่อ ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร : สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์ (2552) ในบทความที่ชื่อ “ศิลปะคณะราษฎร 2475 – 2490” และ “งานฉลองรัฐธรรมนูญ” ชาตรีวิเคราะห์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยช่วงหลัง พ.ศ. 2475 จนถึงก่อน พ.ศ. 2490 ที่มีสถานภาพเป็นกลไกทางอุดมการณ์ของรัฐ ด้วยเหตุนี้ “การประกวดประณีตศิลปกรรม” ที่เริ่มต้นใน พ.ศ. 2480 จึงถูกนำมาเป็นกรณีศึกษาโดยชาตรีนำไปเปรียบเทียบกับงาน The Great German Art Exhibition การแสดงศิลปะที่สร้างขึ้นภายใต้อุดมการณ์ทางการเมือง National Socialist ของฮิตเลอร์ ชาตรีมิได้เปรียบเทียบการประกวดทั้ง 2 ครั้งนี้เพียงแค่เรื่องช่วงเวลาที่จัดใกล้เคียงกันเท่านั้น แต่ยังเปิดเผยให้เห็นความสอดคล้องกันในแง่การผลิตสร้างผลงานศิลปะที่มีภาพลักษณ์แบบอุดมคติดังในกรณีของ “ร่างกายแบบอุดมคติ” ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ทางการเมืองของกลุ่มที่ถืออำนาจรัฐในขณะนั้นอย่างชัดเจน” (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2552 : 138)

อย่างไรก็ตาม การที่งานศึกษาของชาตรีพุ่งเป้าไปที่ข้อเสนอหลักที่กล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 ในฐานะที่เป็นเครื่องมือของกลุ่มการเมืองที่ถืออำนาจรัฐ เราจึงมิได้เห็นบทบาทของคนกลุ่มอื่นที่มีปฏิกิริยาต่อต้านหรือวิพากษ์การกระทำของรัฐในการประกวดประณีตศิลปกรรม ทั้งที่ในข้อเท็จจริงมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นเอกสารราชการระบุว่า มีราษฎรบางคนที่แสดงความไม่พอใจและวิพากษ์วิจารณ์การจัดประกวดศิลปะของรัฐเวทีนี้ (ดูกรณีการร้องเรียนกรมศิลปากรของ นายเชย จากชุมชนบ้านบาตร เขตพระนคร เพิ่มเติมได้ใน หจช.ศธ. 0701.23.2 / 32 เรื่อง ขอให้กรมศิลปากรงดส่งของเข้าประกวด, หน้า 44) นอกจากชาตรีจะให้ความหมายของการประกวดประณีตศิลปกรรมในแง่ที่เป็นกลไกของรัฐหลังการปฏิวัติสยาม 2475 แล้วแต่เนื่องจากความขาดแคลนงานศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย จึงส่งผลทำให้ชาตรีมีข้อสรุปด้วยว่า “การประกวดประณีตศิลปกรรม” เป็น “เวทีการประลองฝีมือทางศิลปะอย่างเป็นทางการของชาติครั้งแรกๆ ที่จัดขึ้นในสังคมไทย” (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2552 : 167) ทั้งที่ในทางประวัติศาสตร์มีการประกวดประชันฝีมือทางการช่างศิลปหัตถกรรมและศิลปะ ไม่ว่าจะเป็น ภาพเขียน ภาพถ่ายและการตกแต่ง “อย่างเป็นทางการ” มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นแล้ว

นอกจากนี้ งานของชาตรียังกล่าวถึงสถานภาพของการประกวดประณีตศิลปกรรมในแง่ที่ไม่ต่างไปจากงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยจำนวนมาก ที่ให้ความสำคัญกับการประกวดและแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งนี้เนื่องจากชาตรีมีข้อเสนอว่า “การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติเป็นมรดกจากผลพวงที่สืบเนื่องมาจากการประกวดประณีตศิลปกรรม” (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2552 : 167) ทั้งๆที่เมื่อนำข้อเสนอของชาตรีนี้มาพิจารณาร่วมกันกับหลักฐานที่เป็นข้อเขียนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่ถูกตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ครั้งแรกต่อเนื่องเป็นเวลาเกินกว่า 1 ทศวรรษ ผู้ศึกษากลับพบว่าไม่มีข้อเขียนแม้แต่ชิ้นเดียวในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่จะอ้างถึงการประกวดประณีตศิลปกรรมเลย รวมไปถึงแนวคิดในการจัดประกวดของทั้งสองเวทียังมีความแตกต่างกันอย่างมาก ในขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมุ่งเน้นยกระดับศิลปะในประเทศไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติ เน้นการแสดงผลงานศิลปะที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก โดยไม่เน้นแสดงผลงานศิลปะที่มีนัยยะทางการเมือง แต่กับการประกวดประณีตศิลปกรรมแล้วผู้จัดกลับเน้นการนำเสนออุดมคติแบบศิลปะสร้างชาติเพื่อขับเคลื่อนอุดมการณ์หรือนโยบายทางการเมืองอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ต้องถือว่างานของชาตรี ชิ้นนี้ได้เปิดมิติในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่นำเสนอประเด็นการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยโดยอธิบายให้เห็นถึงบทบาทของกลุ่มทางการเมืองและหน่วยงานของรัฐที่มีบทบาทนำต่อการประกวดนอกเหนือไปจากกลุ่มศิลปิน

การเชื่อมโยงระหว่างการประกวดประณีตศิลปกรรมกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นการเน้นย้ำถึงความสำคัญของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีสถานภาพเป็นการประกวดที่ถูกนักประวัติศาสตร์หยิบมานำเสนอเป็นหลักมากที่สุด งานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยบางชิ้นถึงกับใช้ปีแรกที่เริ่มต้นการจัดประกวด (พ.ศ. 2492) มาเป็นจุดเริ่มต้นของงานศึกษา ดังที่ปรากฏในงานศึกษาของ “อำนาจ เย็นสบาย” ซึ่งจัดพิมพ์โดยกรมการฝึกหัดครู ที่ชื่อ อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2522 (2522) แม้งานศึกษาชิ้นนี้จะศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยในภาพรวม แต่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้ถูกนำมากล่าวถึงค่อนข้างละเอียด ไม่ว่าจะเป็น แนวคิด ข้อมูลรายชื่อคณะกรรมการ ทัศนะจากคณะกรรมการและรายชื่อผู้ได้รับรางวัล รวมถึงวิเคราะห์โครงสร้างการประกวด ตลอดจนอิทธิพลของศิลปะตะวันตกที่มีต่อผลงานศิลปะในการประกวดนี้อย่างชัดเจน โดยอำนาจใช้หลักฐานชั้นต้นจากสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและหลักฐานชั้นรองที่มีการนำเสนอทัศนะจากคณะกรรมการตลอดจนบทวิจารณ์ศิลปะในสื่อสิ่งพิมพ์ งานชิ้นนี้น่าจะเป็นงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ชิ้นแรกๆ ที่นำเสนอถึงประเด็น

ความขัดแย้งของบุคลากรในวงการศิลปะภายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทำให้สถานภาพของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปรากฏออกมาในแบบที่ผู้ศึกษาเห็นว่าเป็น “ทวิลักษณะ” ที่มีทั้ง “ความก้าวหน้า” และ “ความล้าหลัง” ต่อวงการศิลปะในประเทศไทย งานของอำนาจได้เน้นที่การนำเสนอข้อมูลทั่วไปของการประกวดแบบภาพรวมมากกว่าจะมีการวิเคราะห์ถึงบทบาทของปัจจัยอื่นที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องจนทำให้เกิดข้อขัดแย้งในการประกวด ที่สำคัญงานของอำนาจชิ้นนี้เน้นไปที่การวิเคราะห์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเวทีเดียว โดยละเลยการประกวดศิลปกรรมในเวทีอื่นที่ถูกจัดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกับที่อำนาจเลือกศึกษา ซึ่งมีผลทำให้งานชิ้นนี้ขาดคำอธิบายถึงแง่มุมของปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจที่เข้ามามีอิทธิพลต่อการประกวดศิลปกรรมของรัฐในช่วงต้นทศวรรษ 2500 เช่น การประกวดภาพจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (อ.ส.ท.) ที่มีปัจจัยในด้านการส่งเสริมอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวเข้ามาสัมพันธ์ด้วย หรือการประกวดศิลปกรรมของธุรกิจเอกชนและธนาคารพาณิชย์ เป็นต้น

ถึงกระนั้น บทบาทของนักวิจารณ์ นักหนังสือพิมพ์ นักเขียน คณาจารย์และนักศึกษาทั้งในและนอกวงการศิลปะ ปัญญาชนที่เป็นตัวแทนความคิดของฝ่ายก้าวหน้าและปัญญาชนที่เป็นตัวแทนความคิดของฝ่ายอนุรักษ์นิยมที่ใช้พื้นที่ของการวิจารณ์ในการแสดงออกทางความคิด ได้ปรากฏอย่างชัดเจนผ่านงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ในยุคต่อมาของอำนาจ เย็นสบาย ซึ่งงานชิ้นนี้เป็น วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ชื่อ การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.2530 (2533) อำนาจได้เข้าไปพิจารณาถึงกรณีความขัดแย้งทางความคิดในกลุ่มปัญญาชนผู้ใช้สื่อสิ่งพิมพ์และบทวิจารณ์เป็นเครื่องมือในการต่อสู้กันทางความคิด ความขัดแย้งที่ปรากฏมากที่สุดเห็นจะเป็นภายในเวที “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ” อีกเช่นเคย เนื่องจากระหว่าง พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2530 ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เวทีการประกวดนี้เกิดความขัดแย้งทางความคิดขึ้นในหลายประเด็น มีการปะทะทางความคิดในเชิงที่เป็น “คู่ขัดแย้ง” อาทิ เรื่องของความเป็นไทยกับอิทธิพลศิลปะจากตะวันตก อุดมคติศิลปะเพื่อศิลปะกับอุดมคติศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า ศิลปะหลักวิชากับศิลปะสมัยใหม่ เป็นต้น ปฏิเสธมิได้ว่าความขัดแย้งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมที่คอยเกื้อหนุนความคิดของปัญญาชนแต่ละฝ่าย แต่ละกลุ่มความคิดอยู่เบื้องหลัง

งานชิ้นนี้ได้ใช้หลักฐานชั้นต้นเป็นบทความ บทวิจารณ์ในสื่อสิ่งพิมพ์ชนิดต่างๆ ตลอดจนเอกสารอย่างตำราเรียนศิลปะที่ถูกผลิตขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา เพื่อสะท้อนถึงปฏิกิริยาความขัดแย้งในกลุ่มปัญญาชนที่เข้ามามีบทบาทต่อการชี้นำทางศิลปะ แม้งานชิ้นนี้จะยังไม่ได้มีการวิเคราะห์ถึงบทบาทของกลุ่มอื่นๆ ดังเช่นกลุ่มที่มีบทบาททางเศรษฐกิจแต่ถือได้ว่าเป็นงานอีกชิ้นหนึ่งที่นำเสนอสถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในลักษณะของการเป็นพื้นที่ปะทะสังสรรค์กันทางความคิดและอุดมการณ์ทางการเมืองหรือทางศิลปะที่แตกต่างกันของกลุ่มปัญญาชน

งานศึกษาที่เน้นนำเสนอความขัดแย้งของกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะ และปัญญาชนโดยมีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นพื้นที่รองรับ ยังได้ส่งอิทธิพลทำให้เกิดงานวิทยานิพนธ์ต่อเนื่องจากงานของอำนาจ เย็นสบายข้างต้น งานศึกษาที่ชัดเจนมากชิ้นหนึ่งคือ วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒของ “รวิเทพ มุสิกะปาน” ที่ชื่อ การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ.2507 ถึง พ.ศ.2524 (2542) งานชิ้นนี้ถือเป็นงานศึกษาที่วิเคราะห์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการเฉพาะเป็นการเพิ่มสถานภาพความสำคัญให้แก่เวทีนี้มากขึ้นในการอธิบายถึงว่าเป็นพื้นที่อันนำมาสู่ความขัดแย้งมากมายภายในวงการศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งระหว่างคนในวงการศิลปะกับกลุ่มปัญญาชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความขัดแย้งทางความคิดระหว่างนักวิจารณ์ศิลปะด้วยกันเป็นสำคัญ ประเด็นของความขัดแย้งส่วนใหญ่ที่วิทยานิพนธ์เล่มนี้เน้นอย่างมากคือ ความขัดแย้งอันเนื่องมาจากโครงสร้างการประกวดที่มีระบบหรือมาตรฐานที่แสดงออกถึงความไม่เป็นธรรม การผูกขาดคณะกรรมการและการผูกขาดเชิงสถาบันของผู้ที่ได้รับรางวัล อย่างไรก็ตามการศึกษาเน้นไปที่เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเพียงเวทีเดียว โดยละเลยการพิจารณาถึงเวทีการประกวดศิลปกรรมอื่นดังเช่น การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย ฯลฯ ทำให้งานชิ้นนี้ไม่สามารถนำเสนอให้เห็นถึงความสัมพันธ์หรืออิทธิพลระหว่างการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีต่อการประกวดศิลปกรรมเวทีอื่น ดังเช่นอิทธิพลในแง่ของคณะกรรมการตัดสินผลงานที่มีลักษณะเป็นเครือข่าย เป็นต้น

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังคงเป็นเวทีที่หยิบยกมานำเสนอหรืออธิบายในลักษณะที่ถูกให้ความสำคัญและมีภาพลักษณ์เสมือนเป็นตัวแทนของการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย แม้แต่ในงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยในแบบภาพรวมเช่นงานของ “วิบูลย์ ลี้สุวรรณ” ที่ชื่อ ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึง ศิลปะสมัยใหม่ (2548) ที่มีการกล่าวถึงการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยเวทีอื่นที่น่าสนใจอยู่พอสมควร ไม่ว่าจะเป็นการประกวดศิลปกรรมของกลุ่มจิตรกร ปฏิมากรสมาคม การประกวดภาพจิตรกรรมขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (อ.ส.ท.) หรือ การประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดยกลุ่มธุรกิจเอกชน แต่การประกวดศิลปะเหล่านี้ได้ถูกกล่าวถึงเพียงในแง่

Institute of Culture and Arts

ความเคลื่อนไหวมากกว่าที่จะหยิบนำมาวิเคราะห์ในฐานะที่เป็นการประกวดศิลปะอันเกิดจากบทบาทของกลุ่มอื่นๆ ในสังคมที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์ต่อวงการศิลปะ

ขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ มีสถานภาพที่โดดเด่นในงานชิ้นนี้ถึงกับมีการนำเสนอรายละเอียดของการประกวดไปพร้อมกับการกล่าวถึงความเคลื่อนไหวของศิลปินสมัยใหม่ควบคู่กันไป ดังที่ปรากฏใน บทที่ 5 ของหนังสือที่ชื่อ “การเคลื่อนไหวของศิลปินสมัยใหม่และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ.2488 – 2492” อันเป็นการกล่าวถึงความเคลื่อนไหวก่อนที่จะเกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้น ตลอดจนการกล่าวถึงแนวคิดที่มา บทที่ 6 ที่ชื่อ “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี พ.ศ.2492-2505” และ บทที่ 7 “การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคหลังศิลป พีระศรี พ.ศ.2506-2515 ที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพและบทบาทของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี และมหาวิทยาลัยศิลปากร ในฐานะของบุคคลและสถาบันผู้บุกเบิกการประกวดนี้ ซึ่งในทางกลับกันก็มิอาจปฏิเสธได้ว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้กลายเป็นพื้นที่ทางศิลปะอีกพื้นที่หนึ่งที่สัมพันธ์กับการสร้างตัวตนของศาสตราจารย์ศิลปและกลุ่มลูกศิษย์โดยเฉพาะศิษย์ในยุคแรกๆ ที่ภายหลังมักได้รับยกย่องให้เป็น “ศิลปินชั้นเยี่ยม” ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2490 เป็นต้นมา ที่มีอำนาจในการผลักดันให้เกิดความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะสมัยใหม่ตลอดจนชี้นำในด้านสุนทรียภาพทางศิลปะในประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน

งานศึกษาทางประวัติศาสตร์ยุคหลังที่กล่าวถึงบทบาทเชิงอำนาจนำในการสถาปนาทั้งตัวตนของบุคคล กลุ่มบุคคล และศิลปะแห่งชาติโดยส่วนหนึ่งอาศัยการใช้เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติคืองานของ “ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์” ที่ชื่อ ศิลปาณานิคม ในนามของศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย (2557) งานชิ้นนี้หยิบยืมแนวคิดเกี่ยวกับ “การครองอำนาจนำ” (Hegemony) ของ แอนโตนิโอ กรัมชี่ (Antonio Gramsci) มาใช้ในการวิเคราะห์ โดยมองว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์กับคนหลายกลุ่มทางสังคม โดยเฉพาะในช่วงแรกที่กลุ่มอำนาจทางการเมืองช่วงจอมพล ป.พิบูลสงคราม เข้ามามีบทบาทอย่างมาก ตลอดจนพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงด้วย ที่น่าสนใจคือ งานชิ้นนี้ถือเป็นงานทางประวัติศาสตร์เพียงไม่กี่ชิ้นที่ให้ความสำคัญกับการเติบโตของกลุ่มศิลปินและนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากรโดยผ่านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งนี้ภิญญพันธุ์มองว่ากลุ่มที่เติบโตเหล่านี้มีบทบาทอย่างมาก โดยกลายเป็นกลุ่มที่มีลักษณะเปรียบได้กับในแบบที่กรัมชี่เรียกขานว่าเป็น “กลุ่มทางประวัติศาสตร์” (Historical Bloc) อันมีหน้าที่สืบทอดจรรโลงอุดมการณ์ ซึ่งในที่นี้คืออุดมการณ์ทางศิลปะของศาสตราจารย์ศิลป ต่อมากลุ่มนี้มีบทบาทอย่างมากในสถานะของการเป็นคณะกรรมการตัดสินและนักวิจารณ์ศิลปะ (ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, 2556 : 201-202) นับว่างานชิ้นนี้ได้เปิดมิติของการศึกษาการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในสถานภาพการเป็นพื้นที่ “สถาปนาอำนาจนำ” ชิ้นแรกๆ เลยทีเดียว

นอกจากนี้ยังมีงานศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ไทยที่ผลิตขึ้นเพื่อนำเสนอเนื้อหาแบบไล่เลียงไปตามลำดับเวลา ทั้งนี้การหยิบยกผลงานมาเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์หรืออธิบายลำดับเวลาและความเคลื่อนไหวในทางประวัติศาสตร์ยังคงใช้ผลงานที่โดดเด่นโดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังในงานศึกษาของ “พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ” ที่ชื่อ ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (2525) เป็นงานศึกษาที่มีจุดเน้นในการไล่เลียงเหตุการณ์ ความเคลื่อนไหว ภายใต้แนวคิดต่างๆ ที่ส่งผลกระทบต่อวงการศิลปกรรมไทยตั้งแต่ช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 งานชิ้นนี้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการประกวดประณีตศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 ไว้เพียงเล็กน้อย เพื่ออธิบายถึงความเคลื่อนไหวของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี และการตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของอุดมการณ์ทางการเมืองยุคสร้างชาติของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม บทบาทของการประกวดศิลปกรรมจะถูกนำเสนออย่างโดดเด่นมาก ในบทที่ 3 ที่ชื่อว่า “ชีวิตคนสั้นศิลปะนั้นยืนยาว” โดยกล่าวถึงบทบาทสำคัญของศาสตราจารย์ศิลปที่ริเริ่มการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป พีระศรี ซึ่งถือเป็นยุคแรกของการวางรากฐานเพื่อยกระดับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย มีการนำเข้าอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกที่ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ในแง่ที่ห่างไกลจากความเป็นไทยในนัยยะของ “ความเป็นแห่งชาติ” หลังจากนั้นเมื่อต้นทศวรรษ 2500 จึงมีแนวทาง “การพัฒนาแนวการเขียนภาพแบบตะวันตกให้เกิดขึ้นไปพร้อมกับการฟื้นฟูแนวประเพณีนิยม” (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525 : 30-33) จุดเด่นของงานศึกษาชิ้นนี้คือความพยายามในการเก็บรวบรวมการประกวดศิลปกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงระหว่าง ทศวรรษ 2480 จนถึง พ.ศ. 2525 ไว้ ด้วยการนำเสนอการประกวดศิลปกรรมในฐานะเวทีการแสดงออกทางศิลปะที่มีบทบาทควบคู่ไปกับพัฒนาการของวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย อย่างไรก็ตาม เนื่องจากตัวเนื้อหาหลักของงานชิ้นนี้เป็นการนำเสนอปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับวงการศิลปะในแบบภาพรวม เราจึงเห็นแต่ความขัดแย้งและความเป็นไปต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับการประกวดศิลปกรรมโดยจำกัดอยู่ในปัจจัยความเปลี่ยนแปลงที่มาจากคนในวงการศิลปะเป็นสำคัญ

งานศึกษาที่นำเสนอประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยในแบบภาพรวมอีกชิ้นหนึ่งของ “สุธี คุณาวิชยานนท์” ที่ชื่อ จากสยามเก่า สู่ ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (2545) ถือเป็นพัฒนาการที่สืบเนื่องมาจากกลุ่มงานศึกษาแบบภาพรวมของ พิริยะ ไกรฤกษ์ วิรุณ ตั้งเจริญ อำนาจ เย็นสบาย อภินันท์ โปษยานนท์ และวิบูลย์

ลี้สุวรรณ แต่ให้ภาพและหลักฐานที่ชัดขึ้นในเรื่องบทบาทของกลุ่มการเมืองที่เข้ามาครอบงำและควบคุมการจัดประกวดศิลปกรรมในช่วงทศวรรษ 2480 ขณะเดียวกัน สุธียังคงให้ความสำคัญกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในฐานะที่เป็นกลไกหนึ่งในการสร้างพัฒนาการให้กับวงการศิลปะของไทย งานชิ้นนี้แตกต่างจากงานชิ้นอื่นที่กล่าวมาก่อนหน้า คือ การเสนอว่า ในช่วงทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา สถานะของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็น "ประเพณี" ที่ส่งผลกระทบต่อการประกวดเวทีอื่นๆ ด้วย สุธีมีข้อเสนอในประเด็นนี้ว่า

ในทศวรรษ 2520 นี้ การประกวดศิลปกรรมได้กลายเป็นประเพณีอย่างหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย เวทีการประกวดที่มีมากขึ้นเรื่อยๆในทศวรรษ 2520 ไปจนถึง 2530 ต่างดำเนินการในลักษณะที่ใกล้เคียงกับการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ นับตั้งแต่เงื่อนไขและกติกาของการประกวด รายชื่อกรรมการตัดสิน พื้นฐานทางศิลปะของกรรมการแต่ละคน วิธีการตัดสิน การจัดการประกวดและการจัดนิทรรศการไปจนถึงกลุ่มศิลปินที่ส่งงานเข้าประกวด ดังนั้นภาพโดยรวมของการประกวดทั้งหมดจะมีความคล้ายคลึงกัน รายชื่อของศิลปินและแนวงานที่ได้รับรางวัลในแต่ละปีของแต่ละเวทีการประกวดมักจะซ้ำๆกัน จนเกิดข้อครหาว่ามีการเล่นพวกหรือกรรมการลำเอียง (สุธี คุณาวิชายานนท์, 2545 : 133)

ข้อเสนอนี้อาจตีความได้ทั้งในแง่ที่เป็น "พัฒนาการ" ของการสร้าง "แม่แบบ" ให้แก่การประกวดอื่น และเป็นได้ทั้ง "ความล้าหลัง" ของประเพณีหรืออำนาจที่ "ครอบงำ" การประกวดอื่นได้ด้วยเช่นกัน ถึงกระนั้น งานของสุธียังให้น้ำหนักการประกวดไปที่การเป็นพัฒนาการและคุณูปการแก่วงการ มากกว่าการก่อให้เกิดความหยุดนิ่งหรือล้าหลัง เห็นได้จากตอนหนึ่งของข้อสรุปจากการวิเคราะห์ว่า "อย่างไรก็ตาม การประกวดในแต่ละเวทีก็ได้เอื้อประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะพอสมควร ทั้งเป็นการอุปถัมภ์และสนับสนุนให้ศิลปินได้ทำงานศิลปะต่อไป...นอกจากนี้การประเมินคุณค่าในการตัดสินให้รางวัลหรือให้ได้ร่วมแสดง ยังเป็นระบบการสร้างมาตรฐานและความเป็นสถาบันของศิลปะร่วมสมัยด้วย..." (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2552 : 132) ข้อสรุปเช่นนี้แสดงถึงสถานภาพของการประกวดที่เอื้อต่อกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะบางส่วนและทำให้การวิเคราะห์ในงานของสุธีละเลยต่อผลประโยชน์ด้านอื่นที่กลุ่มอื่นในสังคมอย่างเช่น รัฐบาล กลุ่มการเมืองหรือกลุ่มธุรกิจเอกชนจะได้จากการเข้ามาอุปถัมภ์หรือมีส่วนร่วมกับการประกวดศิลปกรรมด้วย ที่สำคัญการที่สุธีกล่าวว่าทศวรรษ 2520 ได้มีการเกิดข้อครหาต่อคณะกรรมการที่ตัดสินงานประกวดนั้นในข้อเท็จจริง วิพากษ์วิจารณ์คณะกรรมการในลักษณะนี้ได้เกิดขึ้นตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2500 และปลายทศวรรษ 2510 แล้ว ทั้งยังมีความรุนแรงมากถึงขั้นมีการประท้วงคณะกรรมการและออกเอกสารวิพากษ์โจมตีอย่างรุนแรง อย่างไรก็ตาม สุธียังไม่ปฏิเสธสถานภาพการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยว่ามีส่วนเชื่อมโยงกับปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ทั้งในแง่ของการกระตุ้นให้เกิดการซื้อขายงานศิลปะ การสะสมผลงานของเอกชน เป็นต้น แม้ว่าข้อเสนอในงานของสุธีจะมองการประกวดศิลปกรรมในเชิงพัฒนาการที่เป็นการเอื้อประโยชน์ต่อวงการศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการเกิดพื้นที่การแสดงออกทางศิลปะ การอุปถัมภ์ศิลปิน การประเมินคุณค่า ตลอดจนการสร้างมาตรฐานและความเป็นสถาบันของศิลปะร่วมสมัย แต่ข้อเสนอเช่นนี้กลับถูกมองในลักษณะ "ตรงข้าม" กันโดยสิ้นเชิง ดังที่ปรากฏในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่บางชิ้นที่เน้นเรื่องบทบาทของศิลปะในฐานะเครื่องมือรับใช้สังคมด้วยท่าทีจริงจัง ดังเช่นในงาน ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (2534) ของ วิรุณ ตั้งเจริญ งนของอำนาจเย็นสบาย ที่ชื่อ การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.2530 (2533) หรืองานที่ศึกษาทัศนศิลป์เพื่อชีวิตโดยตรง ที่ชื่อ ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย (2537) ของ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ งานเหล่านี้ วิพากษ์วิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในมิติของความหยุดนิ่งและความล้าหลัง โดยเฉพาะประเด็นเรื่องระบบและมาตรฐานของการตัดสินผลงานที่สร้างข้อจำกัดในการแสดงออกของศิลปิน จนนำมาสู่ปฏิกิริยาต่อต้านการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของคนในวงการศิลปะบางกลุ่ม นอกจากนี้ยังวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เป็นกิจกรรมจำกัดอยู่แต่ในวงแคบ มุ่งเน้นเพียงการสร้างชื่อเสียง และรางวัลมากกว่าการนำศิลปะไปเป็นเครื่องมือรับใช้สังคมอย่างแท้จริง งานทางประวัติศาสตร์ศิลปะในกลุ่มนี้จะได้รับอิทธิพลจากงานชิ้นสำคัญของ จิตร ภูมิศักดิ์ ที่ชื่อ "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน" ที่เผยแพร่ตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา

งานศึกษาที่กล่าวไปข้างต้นมีจุดร่วมกันอย่างหนึ่ง คือ สะท้อนถึงความสำคัญของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่มีต่อวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทย จุดร่วมเช่นนี้ผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับงานทั้งหมดที่กล่าวมาเช่นกัน อย่างไรก็ตาม การที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติถูกใช้เสมือนเป็นศูนย์กลางในการอธิบายถึงความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยย่อมไม่เพียงพอต่อการทำความเข้าใจกับพัฒนาการ อิทธิพล ความเปลี่ยนแปลงทั้งเชิงก้าวหน้าและความล้าหลังที่เกิดกับวงการศิลปะของไทยได้ การพิจารณาการประกวดศิลปกรรมจากเวทีอื่นร่วมไปด้วยจะสามารถทำให้เห็นความสัมพันธ์ของปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจที่เข้ามามีส่วนก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อวงการศิลปะของไทยได้มากและกว้างขวางยิ่งขึ้น

ดังในกรณีงานศึกษาภาษาอังกฤษ จากสาขาไทยศึกษาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยของ "เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน" (Virginia Henderson) ที่ชื่อ The Social Production of Art in Thailand : Patronage and Commoditisation 1980-1998

Institute of Culture and Art

(2540) ซึ่งศึกษาถึงการอุปถัมภ์ในวงการศิลปะของไทยตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 การประกวดศิลปกรรมที่ปรากฏในงานชิ้นนี้จึงเริ่มแสดงข้อมูลที่มาจากฝั่งของกลุ่มองค์กรธุรกิจ โดยเฉพาะในกลุ่มธุรกิจธนาคาร เฮนเดอร์สันใช้หลักฐานชั้นต้นจากสูจิบัตรการแสดงนิทรรศการผลงานจากการประกวดศิลปะของกลุ่มธนาคารในแต่ละปีที่ตีพิมพ์ประกาศและประชาสัมพันธ์การประกวดลงไปในสูจิบัตร เธอนำเสนอข้อมูลการเพิ่มขึ้นของเงินรางวัลที่ธนาคารมอบให้กับผู้ชนะ ข้อเสนอของเฮนเดอร์สัน คือ อัตราการขยายตัวทางเศรษฐกิจของประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ได้ส่งผลทั้งในแง่ของการเพิ่มจำนวนเวทีการประกวดศิลปะที่จัดโดยกลุ่มธุรกิจเอกชนและในแง่ของเงินรางวัลที่มีอัตราเพิ่มมากขึ้น จนกลายเป็นสิ่งจูงใจสำคัญและกลายเป็นกลไกหนึ่งที่ส่งผลต่อมูลค่าของงานศิลปะในตลาดการซื้อขายงานศิลปะของหอศิลป์เอกชนด้วย

งานของเฮนเดอร์สันแสดงให้เห็นว่า หากเริ่มมีการศึกษาถึงปัจจัยทางเศรษฐกิจที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับวงการศิลปะโดยผ่านเวทีการประกวดศิลปกรรมนั้น จะทำให้สามารถเข้าใจถึงความเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงด้านเศรษฐกิจและทุนที่รายล้อมอยู่กับวงการศิลปะไทยได้มากขึ้น ทั้งยังจะนำไปสู่การแสวงหาคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ถึงสาเหตุของการเกิดพัฒนาการและความหยุดนิ่งในวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนแสดงให้เห็นได้ว่า วงการศิลปะของไทยไม่ได้เคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงโดยคนในวงการศิลปะเท่านั้น แต่ยังมีคนกลุ่มอื่นในสังคมที่เข้ามามีบทบาทก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านแนวคิดและการสร้างสรรค์ โดยมีปัจจัยทางการเมืองหรือทางเศรษฐกิจที่ผลักดันอยู่เบื้องหลังอย่างมีนัยสำคัญ.

บทสรุป

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นถึงปัญหาสำคัญหลักอยู่ 2 ประการในงานศึกษาที่กล่าวมา กล่าวคือ ประการแรก การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมเป็นการเฉพาะเพื่อทำความเข้าใจหรือหาคำอธิบายเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวหรือความเปลี่ยนแปลงของวงการศิลปะและสังคมทั้งในไทยและต่างประเทศยังขาดแคลนอยู่มาก ส่วนใหญ่การประกวดศิลปกรรมจึงถูกกล่าวถึงในฐานะพื้นที่อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งของภาพรวมทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่มากกว่าการกล่าวถึงในเชิงที่มีสถานะของบทบาทนำที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะข้อจำกัดของหลักฐาน โดยเฉพาะในกรณีประเทศไทยที่มีการให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมากกว่าการผลิตงานวิชาการศิลปะ งานประวัติศาสตร์ศิลปะหรืองานศิลปวิจารณ์ ซึ่งจะทำหน้าที่บันทึกความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะที่เกิดขึ้นให้กลายสภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่จะสามารถนำมาศึกษาจากหลากหลายแง่มุมได้ ประการที่สอง การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยที่ผ่านมายังให้ความสำคัญต่อกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะในฐานะของผู้สร้างและก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงมากกว่าผลกระทบที่มีที่มาจากปัจจัยอื่น อาทิ การเมืองและเศรษฐกิจ ทำให้การศึกษาขาดพลังที่สัมพันธ์กับการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ทั้งที่สิ่งเหล่านี้เป็นบริบทแวดล้อมที่มีบทบาทนำไปสู่การสร้างและก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นเดียวกัน ด้วยเหตุนี้การศึกษาประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมที่เคยมีมาจึงเป็นการอธิบายผ่านตัวของบุคลากรในวงการศิลปะและสถาบันการศึกษาศิลปะ มากกว่าอธิบายถึงบทบาทของกลุ่มทางสังคมอื่นๆ ตลอดจนปัญหาความขัดแย้งที่เข้ามาเกี่ยวข้องอย่างชัดเจน

ผู้ศึกษามีข้อเสนอว่า นักประวัติศาสตร์สามารถศึกษาผลงานหรือหยิบยกความเคลื่อนไหวทางประวัติศาสตร์ศิลปะมาใช้ในการศึกษาหาคำอธิบายเกี่ยวกับอดีตในด้านการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมในประเด็นที่สนใจได้ โดยการใช้หลักฐานทั้งที่ถูกผลิตจากกลุ่มบุคลากรในวงการศิลปะโดยตรง ไม่ว่าจะเป็นผลงานศิลปะ สูจิบัตรนิทรรศการหรือบทสัมภาษณ์ความคิดในสื่อต่างๆ และหลักฐานที่ถูกผลิตจากกลุ่มทางสังคมอื่นที่แวดล้อมวงการศิลปะอยู่ อาทิ รัฐ ธุรกิจเอกชน หรือบทวิจารณ์แสดงความคิดเห็นของปัญญาชน นักวิจารณ์ นอกจากนี้ควรให้ความสำคัญกับการทำความเข้าใจลักษณะของงานศิลปะแต่ละลัทธิ แต่ละประเภทว่ามีแนวคิดและลักษณะเช่นไร การวิพากษ์หลักฐานร่วมไปกับบริบททางสังคมด้านอื่นที่แวดล้อมช่วงเวลาของการสร้างสรรค์งาน การจัดการประกวด หรือการจัดกิจกรรมทางศิลปะจึงเป็นวิธีการทำงานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ.

Institute of Culture and Arts

เอกสารอ้างอิง

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2552). **ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร**. กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม.

บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. (2553). "ชะตากรรมของภาพเขียนและโปสเตอร์การเมือง มองบทเรียนจากจีนสู่สังคมไทย" **วิภาษา**. ปีที่ 3 ฉบับที่ 7 (16 ธันวาคม 2552 – 31 มกราคม 2553).

พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ.(2525). **ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475**. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์.(2557). "ศิลปาณานิคม ในนามของศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย" รัฐศาสตร์สาร. ปีที่ 35 ฉบับที่ 1 (มกราคม – เมษายน 2557).

รวิเทพ มุสิกะปาน.(2542). **การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507** ถึง พ.ศ. 2524. ปริญญานิพนธ์ สาขาศิลปศึกษา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิรุณ ตั้งเจริญ.(2534). **ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ.(2548). **ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545) **จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ** จากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2552) **กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย : บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหว** ในช่วงปี พ.ศ.2516 – พ.ศ. 2530. กรุงเทพฯ : โครงการศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย มศว.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์.(2537). **ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

เอื้อมพร ศรสุวรรณ. (2550). “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร : การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์” สายธารแห่งอดีต, สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ ,บรรณาธิการ .กรุงเทพ ฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภินันท์ โปษยานนท์.(2537). **จิตรกรรมและประติมากรรมตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 2**.กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง.

อำนาจ เย็นสบาย.(2522). **อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2492- พ.ศ. 2522.** กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

_____.(2533). การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานวิจารณ์ ของวงการทัศนศิลป์ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2530. วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Apinan Poshayananda.(1992). **Modern Art in Thailand : Nineteenth and Twentieth Centuries.Singapore** : Oxford University Press.

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

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

Virginia Henderson.(1997). **The Social Production of Art in Thailand : Patronage and Commoditisation 1980-1998.** Thesis Thai Studies Section Graduated School Chulalongkorn University.

Institute of Culture and Arts