



拓展视野

1950 年代和 60 年代是新加坡的转型时期。新加坡在 1965 年独立后，迅速实现了工业化和城市化。面对社会的深刻变革，艺术家们不断寻求突破，致力于开创能够与现代化城市国家步调一致的全新艺术语言。

抽象艺术的实践迅速成为现代艺术的象征。为新加坡抽象艺术的兴起做出贡献的艺术家一般来自南洋美术专科学校或艺术社团，而另一些则是自学成才。艺术家们从多元文化中汲取灵感，发展出独特的艺术语汇。他们的作品涵盖半抽象的形式和符号，到扎根于自然和现实世界的表达不等，风格各异。

本次展览将以艺术家为中心的群体作品与个人创作交织在一起，探索艺术家在抽象与具象之间游走时，支撑他们创作的冒险精神，以及艺术与文学、插画和平面设计等学科的交叉融合。

上图

林友权 (Lim Yew Kuan)

(1928 年生于中国; 2021 年逝于新加坡)

《乙醚》

1959 年

油彩画板

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00619

下图

林学大 (Lim Hak Tai)

(1893 年生于中国; 1963 年逝于新加坡)

《暴动》

1955

油彩画板

新加坡国家美术馆馆藏

1998-00706

林学大在《暴动》中描绘了新加坡在 1950 年代经历的学生抗议和工人罢工期间的紧张气氛。

反“国民服役法”运动（1954 年）和福利巴士工潮（1955 年）是这一时期较为著名的历史事件。这幅作品通过棱角分明的形状、碎片化的形式和抽象的空间，体现了林学大如何通过立体主义的运用，传达那个时代的动荡与活力。他将立体主义技法与社会政治斗争场景相结合，彰显了他对艺术实验和本土题材的投入。

“我并非刻意追寻风格，亦非刻意创造。这是一种赋予艺术家创作秩序和智慧的方式。它既是记忆的标记，也是连接不同想法和情感，并将它们融合成创造力的途径。”

钟泗滨，《海峡时报》，1983 年。

钟泗滨被认为是新加坡艺术史上举足轻重的艺术家和教育家。他将架上绘画与中国水墨美学相融合，并深入东南亚文化生活，奠定了他作为现代艺术领军人物的地位。他还尝试使用金属等非传统材料，并利用各种物件创作出质感丰富的组合作品。钟泗滨于 1946 年抵达新加坡，在南洋美术专科学校和华侨中学任教。他经常在画作上署名“三宾”（Si Bin），这在他展出的一些作品中可见一斑。

钟泗滨

（1917 年生于中国；1983 年逝于新加坡）

《想象》

1970

金属浮雕

艺术家捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

ASB-0026

1960 年代末至 70 年代，钟泗滨开始创作一系列金属浮雕，标志着其大胆的艺术实验时期。这些金属浮雕将回收材料和“拾得”物品融入其艺术创作中，这种将艺术与非艺术作品融合的方式在当时颇具突破性。钟泗滨运用工业材料在平面上创作，赋

予《想象》作品以触觉和深度，模糊了绘画与雕塑之间的界限。

丘瑞河 (Khoo Sui Hoe)

(1939 年生于马来西亚)

《太阳之子》

1965 年

油彩画布

新加坡国家美术馆馆藏

2018-00045

此次藏品由一位个人捐赠，以纪念

June Tan Poh Hah、Daniel 和 Soo Khim Teo，以及槟城遗产研究有限公司和新加坡国家美术馆的艺术认养与收购计划。

充满活力的人物与自然元素和谐共存，在梦幻般的景观中伸展。他们修长的肢体宛如皮影戏。

该作品最初是由建筑师林苍吉委托为新加坡会议厅创作，体现了他将现代主义设计与热带气候和地域特色相结合的理念。

“面孔、风景、人物形态，以及那些既熟悉又充满想象力的物件，都会激起强烈的情感共鸣。我深知自己出生的年代、出生的地区以及我的使命。我邀请观者去探索每个奇异世界里可能蕴藏的奥秘……”

丘瑞河，《丘瑞河：概览》，2015 年。

丘瑞河曾就读于南洋美术专科学校，师从钟泗滨、张荔英和赖凤美。1971 年，他协助创办了阿尔法画廊，一个由艺术家经营的空间，致力于促进艺术交流，并展示本地和国际艺术家的作品。后来，在约翰·D·洛克菲勒三世基金会的资助下，丘瑞河在纽约探索版画创作。风景和人物是邱瑞豪艺术创作的主要主题。他刻意采用高度抽象的绘画风格，以营造想象的世界和心理氛围。

文森特·M·霍伊辛顿 (Vincent M. Hoisington)

(1924 年生于新加坡；1972 年逝于新加坡)

《文明》

约 1970 年代

聚氨酯涂料画板

新加坡国家美术馆馆藏

2019-00531

在《文明》中，一幅神秘而令人难忘的风景展开。错落有致的拱门和飘忽不定的人物仿佛在画面中时隐时现。文森特·M·霍伊辛顿使用工业聚氨酯涂料和松节油，通过水洗和滴涂，创造出半透明且层次丰富的表面。这种创新的绘画手法是他创作的典型特征，他的创作也涵盖雕塑和铝制浮雕。霍伊辛顿是一位自学成才的艺术家，他模糊了艺术与室内设计之间的界限，对材料的创造性运用为他赢得了众多公共和私人委托。

“绘画能给我自由，而不是生意。”

郑木奎，《新报》，1990 年。

郑木奎以其富有想象力的风景画和标志性的水牛而闻名。水牛在许多东南亚文化中象征着坚韧和传统。他毕业于南洋美术专科学校，师从钟泗滨和张荔英等颇具影响力的艺术家，并磨练了油画和水彩画的技艺。他的作品涵盖具象和抽象，展现了他多才多艺的创作才能。1969 年，郑木奎受新加坡希尔顿酒店委托，为其室内空间创作 300 幅画作，这让他得以全身心投入艺术创作。

郑木奎 (Tay Bak Koi)

(1939 年生于新加坡；2003 年逝于新加坡)

《无题（1964 年系列三）》

1964 年水彩水墨纸本

新加坡国家美术馆馆藏

2024-00340

在《无题（'64 系列 3）》中，郑木贵运用湿碰湿技法和强劲的笔触，将颜料和水墨巧妙地融合在一起，创造出柔和的过渡和富有表现力的交叉线条。郑木贵完全摒弃了可辨认的形式，转而专注于颜料与物质的互动，体现了他对肌理、动感和自发性的兴趣。作为他最早的抽象艺术尝试之一，这幅作品展现了他对形式和媒介不断演变的实验。

临在

艺术家们长期以来不断运用人体来探索身份认同、人类心理和社会变迁的课题。随着社会的变迁，艺术家们也不断探讨如何描绘人物形象，以反映时代身份认同的演变。他们通过极具个人特色的自画像以及对同行与挚友的亲密描绘，捕捉了人物的临在感，呈现出艺术家与被描绘者之间的微妙关系，同时也探索了个人体验与社会现实的交汇。具象绘画在这一过程中也引入了创新的表征和构图方法，展现出新的美学感知。随着 1950 年代和 60 年代艺术的不断演进，肖像画和静物画仍然是现代艺术家创作的基石，也亦是表达思想与情感的重要途径。

在南洋美术专科学校（NAFA），具象艺术曾是教育的基石。这一艺术形式植根于对物质世界的直接再现，并通过持续的观察与反复的绘画练习不断磨练精进技艺。南洋美术专科学校成为战后新加坡艺术培训的主要中心，而一代又一代的艺术家都受到张荔英、陈文希、钟泗滨和陈宗瑞等具有影响力的艺术家和教师的指导。

林木化 (Lim Mu Hue)

(1936 年生于新加坡; 2008 年逝于新加坡)

《这只是一场梦》

1963 年

油彩画布

新加坡国立大学博物馆藏

S2012-0005-052-0

一位女子手持点燃的香烟，另一个身影从阴影中浮现。烟雾中弥漫着一幅街景，将充满希望的未来与她黯淡的现实形成鲜明对比。这幅作品创作于 1963 年，即新加坡脱离马来西亚两年前，展现了一个徘徊于焦虑与希望之间的社会。

林木化当时是南洋美术专科学校的教师，同时也是《南洋商报》的插画师。他或许正是凭借着教育家和社会观察者的双重身份，在这幅作品中展现了现实主义与反思性。

“虽然你们学校的老师都是实践艺术家，各自都有自己独特的风格，但他们并非教授特定艺术；因为学院的使命始终是指导学生掌握写生绘画的基本规律和保守法则。”

张荔英，《南洋美术专科学校 1957 届毕业手册》，1957 年。

张荔英是新加坡艺术史上的关键人物，曾在上海、巴黎和纽约等城市接受教育。1954 年，她受南洋美术专科学校创始人林学大邀请，到该学院教授绘画和素描。

张荔英将自己在海外学习的技巧传授给学生，并强调在发展个人艺术风格时，纪律和实践至关重要。除了静物画，她还以肖像画闻名，其中包括她学生的肖像画，例如罗哈妮·伊斯梅尔 (Rohani Ismail)，这位艺术家后来成为了她毕生的挚友。

张荔英 (Georgette Chen)

(1906 年生于中国；1993 年逝于新加坡)

《罗哈妮》

1963 年

油彩画布

艺术家遗产捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

1994-04116

这幅肖像画描绘的是罗哈妮·伊斯梅尔 (Rohani Ismail)，她是张荔英在南洋美术专科学校的学生。她端庄地坐着，身着醒目的红色花裙，头戴相配的头巾，佩戴着一枚精致的金色别针，别针上刻着字母“R”。罗哈妮和张荔英是亲密的朋友，经常用马来语通信。两人的通信反映了她们对彼此深深的尊重和钦佩。

“身体的结构是情感和感觉的有力象征；我对运用人物形象的巨大潜力着迷。无论是年轻的身体还是年老的身体，它都能通过其各个部分传达出一个感性的故事。”

黄荣庭，《黄荣庭：艺术与思想》，1998 年。

黄荣庭是一位多产的艺术家的，其创作横跨雕塑、陶瓷、绘画和素描。他在南洋美术专科学校开始了正式的艺术训练，师从包括张荔英和钟泗滨等著名艺术家。在张荔英的鼓励下，他于 1962 年至 1964 年远赴英国继续深造，学习工业陶艺和工作室陶艺。黄荣庭以其富有表现力的雕塑和陶瓷作品而闻名，这些作品探索了人体形态和状态。

黄荣庭 (Ng Eng Teng)

(1934 年生于新加坡；2001 年逝于新加坡)

《你的名字是女人 II》

约 1967 年

熔融水泥和木材

新加坡国立大学博物馆馆藏

N1997-0001-287-0

《你的名字是女人 II》描绘了一位端坐的女性形象，其头部和右脚向外延伸至浮雕表面，使其存在感更加强烈。这种巧妙地连接表面和空间的方式体现了黄荣庭对雕塑浮雕的深厚兴趣。为了创作这件雕塑，黄荣庭使用了一种称为熔融水泥(Ciment Fondu)的工业混凝土水泥熔化混凝土。他于 1959 年师从英国艺术家琼·布洛克 (Jean Bullock) 学习了这项技法，后者的赤陶肖像半身像就陈列在附近。

林浪新 (Lim Nang Seng)

(1916 年生于马来西亚; 1987 年逝于新加坡)

《牛》

约 1960 年代

青铜

新加坡国家美术馆馆藏

2021-00005

这件名为《牛》的雕塑讲述了一个关于苦难的感人故事。这头瘦骨嶙峋、营养不良的动物，表达了它所忍受的严酷环境。

在绘画主导艺术界的 1960 年代，林浪新和他的同行们开始探索三维形式，并描绘现实主义题材。

这件作品背后的档案照片记录了新加坡国家图书馆于 1967 年举办的首届雕塑展，展出了林浪新和欧英光等艺术家的作品，实现了一个将雕塑作品引入公众讨论的变革性时刻。

解放形式与色彩

自 1960 年代起，新加坡涌现出新的艺术思维方式，这与国际艺术界的发展同步。许多年轻艺术家通过旅行、接触国际艺术出版物或出国留学，拓展了艺术视野，获得了新的创作观念。现代画会的成员倡导新的艺术语言，以反映他们不断变化的现实，这些现实受到科学、技术和地缘政治潮流的影响。1962 年，多方资源艺术家协会（Angkatan Pelukis Aneka Daya）成立，旨在支持马来艺术家，并积极在新加坡及周边地区举办展览、艺术课程和合作项目。国家、地区和国际视野的融合，成为他们视觉感知中创作自由的源泉。

艺术家们不再依赖叙事内容，而是探索如何将形式的各个方面——例如线条、形状和色彩等构图元素——转化为自身有意义的组成部分，在传递意义的同时激发视觉感知。他们尝试运用色彩、笔触和日常材料来表达和谐与情感、精神与宇宙等概念。另一些人则对蜡染等传统艺术形式进行创新，展现传统与现代之间的张力。这一时期艺术和文化的广泛交流也催生了多元化的风格。

陈文希（1906 年生于中国；1991 年逝于新加坡）

《关于陈文希在金士密路 5 号的壁画》

2025 年

录像，单频，4:3 宽高比，彩色有声（立体声），时长 5 分 35 秒

新加坡国家美术馆图书馆及档案馆馆藏

陈文希于 1955 年至 1991 年期间于武吉知马金士密路 5 号的主家中工作，在这里创作了两幅具有里程碑意义的抽象壁画。其中较大的一幅名为《工作室》，横跨前廊一面特制的墙壁；另一幅则位于壁画背面。这两幅作品都体现了陈文希对几何平面和碎片化构图的大胆实验，挑战了风景、裸体和静物等传统的艺术流派。尽管这些作品随着时间的推移而变得破旧，但后来经过精心修复后，得以保留了陈文希艺术遗产的一个重要方面，诠释了他在超越传统媒介方面的探索。

“对我来说，拼贴画是一种从画笔的束缚中解放出来的解放。它为创作方法注入了重要的物理元素。你必须了解这些外来材料的行为。”

姚照宏《姚照宏：回顾展》，1997 年。

姚照宏被誉为色彩大师，以其绘画和拼贴画而闻名，这些作品通常描绘有机形态、风景和想象空间。他毕业于南洋美术专科学校，之后在切尔西艺术学院和伦敦哈默史密斯艺术与建筑学院深造，并在那里沉浸在这座城市的艺术氛围中。1980 年代回到新加坡后，姚照宏不断尝试各种媒介，包括油画、丙烯画、

水粉画、纸和金属。他的作品以自然和风景为主题，通常从更高的视角进行创作。

姚照宏 (Thomas Yeo)

(1936 年生于新加坡)

《黄骑士》

1967 年

丙烯画布

新加坡国家美术馆馆藏

2020-00351

受保罗·乌切洛 (Paolo Uccello) 的《圣罗马诺之战》(约 1438-1440) 启发，《黄骑士》标志着姚照宏从具象绘画向抽象绘画的转变。姚照宏摒弃了清晰的叙事，将形体提炼为纯粹的色彩和形状。两个白色椭圆形象征着骑马者，他们的身影融入芥末色的底色和鲜艳的色块中。

马匹并非通过清晰的轮廓显现，而是通过流畅交织的形态显现。在这里，姚照宏将混乱的战斗重新想象为形状和色彩的交织，邀请观众体验这一场景，而不仅仅是观察。

“自从渡过六十年代，当我觉悟到要创新，必须放弃一切可依的形象，以及即存在的技巧与手段，唯有向无人落脚的地方去开拓，方才无所顾忌地摒弃具象，朝向自由奔放的抽象境界挪步。”

何和应，《我的画作》，1978.

何和应是一位画家、作家和艺术评论家，以其富有表现力的抽象绘画和书法而闻名。作为一名自学成才的艺术家，他与他人共同创立了现代画会，倡导本地艺术的创新。他汲取中国文化、哲学、书法和西方抽象主义的精髓，于 1970 年代发展出自己独特的滴彩技法。

何和应 (Ho Ho Ying)

(1936 年生于中国；2022 年逝于新加坡)

《构图》

1974 年

丙烯酸纤维板

艺术家捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

P-0249

作品构图以大胆的色块和倾泻而下的颜料滴落为特色，呈现出动态的互动。何和应经常将画作平铺于地面，通过倾斜和调整位置来引导颜料自由流动的自然律动。这种以过程为导向的创作方式，灵感源自美国抽象表现主义的自发性，体现了何和应对绘画作为一种不可重复的自我发现行为的信念。每一个动作，直觉而奔放，都捕捉着本能与探索的瞬间。

“我的色彩表达着我的环境。如果你仔细观察，你会发现它们是新加坡的色彩……我所处的环境既拥挤又充满都市气息。如果我住在其他地方，我的画作可能会有所不同。”

吴珉权，吴珉权个人画展，1977 年。

吴珉权的创作根植于地域和材料。他在新加坡华侨中学师从陈文希和钟泗滨学习艺术，之后前往美国深造，并于 1960 年代接触了美国抽象表现主义和拼贴画。这段经历塑造了他独特的艺术风格，将中国书法笔触与抽象主义融为一体。吴珉权的作品以其对宣纸、布料和泥土等材料的非传统运用而闻名，这些作品的质感丰富，反映了他的个人经历。

吴珉权 (Goh Beng Kwan)

(1937 年生于印度尼西亚)

《黑色午后》

1963 年

丙烯画布

新加坡国家美术馆馆藏

1993-01394

吴珉权创作《黑色午后》是为了纪念 1963 年约翰·F·肯尼迪总统遇刺事件。作品以阴郁的色彩和富有表现力的笔触，表达了对这一历史性悲剧的悲痛与痛苦。当时，吴珉权还在纽约求学，他的绘画风格深受美国抽象表现主义的影响——该派以充满力量的笔触、充满活力的色彩和自发性而闻名。

吴珉权 (Goh Beng Kwan)

(1937 年生于印度尼西亚)

上图

《牛车水都会更新》

1986 年

家用颜料、宣纸、水墨和胶水画布

下图

《风水图》

约 1980 年代

家用颜料、水墨、中国茶包纸、宣纸、装饰纸、布料、绳子、泥土、蜡和胶水画布

新加坡国家美术馆馆藏

2010-03472 | 2003-00226

《牛车水都市更新》与《风水图》展现了吴珉权创新的拼贴技法，以及他对新加坡 1980 年代城市和文化转型的参与。在

《牛车水都市更新》中，吴珉权以自上而下的视角重新诠释了牛车水，并用令人眼花缭乱的图案和大胆的色彩捕捉了其快速演变的景象。这件作品回应了正在进行的城市重建项目，以及人们对遗产区过度商业化的日益担忧。风水学借助中国宇宙观，探讨仪式和信仰如何影响社会生活、城市形态和文化。作品以圆形为主，用绳子分成四个象限，这暗示了风水中使用的罗盘——一种基于能量流动（气）的占卜形式和空间组织系统。它不仅仅是一个符号，更是一种构图手段，赋予作品一种平衡感和流动感。

“如同绘画：写诗如同在交织的文字上挥洒笔触。”

林欣欣，《字节我们旅行》，1997 年。

林欣欣是一位画家、数字媒体艺术家、诗人、作曲家和 IT 领域的先驱，以其早期对媒体工具和技术探索而闻名。除了数学和计算机科学的学术训练以及音乐方面的正式认证外，她还师从刘抗和钟泗滨。因此，她的艺术作品和写作展现了她对电脑和技术的了解和娴熟运用，并展现了她对自然、社会和技术现象的观察，使她成为新加坡独立后艺术界中一股独特的力量。

林欣欣 (Lin Hsin Hsin)

(生于新加坡)

《作为建筑师的电脑》

1977 年

油彩画布

新加坡国家美术馆馆藏

2021-00530

1970 年代和 80 年代，林欣欣将电脑作为其高度抽象绘画的中心主题。她意识到电脑在她周围世界中日益增长的存在。在《作为建筑师的电脑》中，她设想了电脑辅助设计 (CAD) 将如何改变建筑和工程。通过她的作品，林欣欣预见数字技术在城市化进程中日益重要的作用。

“如果我拿起画笔，我可以体现速度或单调。如果我用快速的笔触，我可以展现时间与时间的抗争。线条是普遍存在的，但人们却未能理解这一点。我创造的色彩是我生活中的视觉体验，是我内心的风景。”

贾法尔·拉蒂夫，《海峡时报》，1985 年。

贾法尔·拉蒂夫是一位画家，以其对蜡染的创新方法而闻名。蜡染是一种深深植根于东南亚传统的媒介。尽管蜡染被广泛认为是一种传统工艺，但贾法尔却将蜡染转化为一种充满活力的艺术表达形式。绚丽的色彩以及能够唤起动感、情感和节奏的有机形态和形状，是他作品中的重要特征。除了实践之外，贾法尔还在巴哈鲁丁职业学院、拉萨尔艺术学院和南洋美术专科学校教授艺术、设计和新媒体课程。

贾法尔·拉蒂夫 (Jaafar Latiff)

(1937 年生于新加坡；2007 年逝于新加坡)

《愿景 1/86》

1986 年

丙烯画布

新加坡国家美术馆馆藏

P-0954

《愿景 1/86》中，大胆的色流和流畅的曲线形态充斥着画布，传达出一种活力与动感。贾法尔·拉蒂夫于 1960 年代开始创作蜡染画，并在 70 年代至 80 年代转向丙烯画。这一转变使他的创作节奏更快。他将蜡染画中的图案和韵律融入到这种新的媒

介中，充分利用丙烯画中更鲜明色彩对比的特性，这在画布上色彩的交织中得到了充分体现。

“我将诗歌中的同一种情感融入绘画。”

阿卜杜勒·加尼·哈米德，《海峡时报》，1999 年。

身为作家、诗人和艺术家的阿卜杜勒·加尼·哈米德 (Abdul Ghani Hamid) 认为，他的创作领域之间没有界限。对他而言，艺术与文学紧密相连。1962 年，他与他人共同创立了“各种资源艺术家协会” (Angkatan Pelukis Aneka Daya)，该协会通过展览、项目和艺术课程来支持马来艺术家。阿卜杜勒·加尼·哈米德也是新加坡战后首个文学运动——“五十年代马来文学运动” (Angkatan Sasterawan '50) 的成员。他的诗歌、散文、戏剧和艺术评论大多以马来语发表，探讨了文化、身份认同和艺术表达等主题。1950 年代和 70 年代，他还以笔名为马来杂志《Hiboran》和周日报纸《Berita Minggu》撰写漫画和讽刺漫画。

阿卜杜勒·加尼·哈米德 (Abdul Ghani Hamid)

(1933 年生于新加坡；2014 年逝于新加坡)

左图

《Chempaka Mewangi Pagi》

1995 年

剪纸及水墨纸本

右图

《1995 年艺术交汇处》

1995 年

报纸、剪纸、照片及水墨纸本

新加坡国家博物馆馆藏

2001-03739 | 2001-03738

阿卜杜勒·加尼·哈米德的这些拼贴画反映了他艺术与文学追求之间的动态关系。《Chempaka Mewangi Pagi》融合了他 1970 年代创作的诗歌与自然意象，而《1995 年艺术交汇处》则采用更为个人色彩的叙事方式，将他本人与其他艺术家的照片，与他撰写或发表于报章的文章并置呈现。这些作品将观众带入他的创意生活世界，在那里文字和图像相互交流、相互联系。

郑殿宗 (Teh Tien Chong)

(1939 年生于马来西亚；卒年不详，新西兰)

《宇宙屏障》

1980 年

合成颜料、画布及木材

艺术家捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

ASB-0017

《宇宙屏障》突破了传统画布的界限，其图案和流畅的波浪形体横跨多块面板。在科幻小说和太空竞赛的影响下，郑殿宗将抽象的时空概念转译为感知的艺术媒介。他运用浮雕技法创造

出三维效果，赋予其画作雕塑般的质感，并创作过程中重新思考绘画的终结与雕塑的起源。

张华昌 (Chong Fah Cheong)

(1946 年生于新加坡)

《一家人》

1985 年

柚木与红毛丹树枝

新加坡国家美术馆馆藏

ASB-0081

五块雕刻的木板相互依偎，彼此支撑，形成一种精妙而稳固的平衡。作品内部空间仿佛被包裹，被它们的连接紧紧连接。张华昌最初将作品名为《家庭》，在添加第五块木板后将其重新创作为《一家人》。新增木板的圆润边缘与有机的形态暗示着对家庭概念的延申与扩展。他将作品直接放置在地板上，而非置于基座上，从而为观者带来更直接、更真实的体验。

新艺术的载体

新的艺术形式将会是什么样？

随着 20 世纪 70 年代现代艺术的发展，艺术家们开始审视艺术本身的物理形态和材料特质。他们运用新兴的工业技术和材料，例如塑料、钢铁和纺织品，重新定义了绘画和雕塑的构成和外观。由此，光线、色彩和韵律成为改变观众感知和艺术体验的重要元素。新加坡先锋艺术家自营空间 Alpha 画廊的艺术家们，推动了艺术的创新方法，并积极回应国际艺术潮流。

这一时期也见证了摄影、陶瓷、版画、水墨和雕塑等其他媒介的重大艺术创新。艺术家们秉持“新”的现代主义精神，拓展了所选媒介的可能性，以反映当代语境。他们探讨了形式、物质性、自我表达、自然以及传统与创新之间张力等问题。一些艺术家涉足商业和平面设计领域，反映了当时的多领域精神以及艺术与工业之间日益加深的交织。

陈瑞献 (Tan Swie Hian)

(1943 年生于印度尼西亚)

《大花海幻觉或冷泉危石新结桥》

1982 年

水墨水彩宣纸

YLY 收藏捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

这幅作品形态神秘，引人遐想。这究竟是石头，还是如标题所示，是一片“花海”？

这种模糊性体现了陈瑞献对佛教哲学的理解，在佛教哲学中，感知被视为转瞬即逝、流动且主观的。陈瑞献是一位自学成才的艺术家，其创作领域涵盖绘画、雕塑、表演、语言学、写作和翻译。他的创作不受学科范畴的束缚，开放且多元，正如其作品不断转化的意义一般。

林真金 (Kim Lim)

(1936 年生于新加坡；1997 年逝于英国)

《间隔 I + II》

1973 年

松木

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00420

《间隔 I + II》由几个梯状木结构组成，每个结构都带有一个脊骨和一组叉子。这种排列方式是林真金预先设定的几种排列组

合之一。作品体现了林真金模块化且内敛的雕塑手法，以及她运用光线投射出变幻阴影来创造视觉节奏的技巧。对林真金而言，作品中的间隔或负空间充满了可能性，暗示着自然、音乐和日常生活中不可见的韵律。
“如果你是一位艺术家，你同时也是一位工匠、一位设计师。我全身心地投入到我的作品和展览中。我在包豪斯体系中扎实的训练让我明白这一点。” 杜瑛，《海峡时报》，1982 年。 杜瑛是一位跨领域艺术家，以其创新且井然有序地运用布料而闻名，擅长通过浮雕枝干和色彩营造独特的视觉效果。她早年在南洋美术专科学校师从张荔英，随后前往英国深造，在那里她接触到强调材料探索与严谨设计原则的包豪斯教学法，深受其影响。1981 年回到新加坡后，她加入了 Alpha Group 组织，并在 Alpha 画廊展出作品。杜瑛的创作涵盖纺织品、纸张和三维形式，体现了她直觉性和实验性的方法，反映出自然与形而上学力量的深刻影响。她还超越传统艺术的界限，涉足舞台、纺织品和书籍设计领域。
杜瑛 (Eng Tow) (1947 年生于新加坡) 《灰色阴影》 约 1970 年代 棉布上的绗缝针法

新加坡国家美术馆馆藏

2024-00676

《灰色阴影》是对纹理、韵律和光线的细致而复杂的探索。一块方形的棉布，一种常用于床上用品的紧密编织的棉质织物，被精心缝制和褶皱，形成九种不同的图案和方向。它们共同构成了一个令人着迷的网格，充满韵律效果，营造出一种动感的视觉错觉。

这究竟是艺术还是纺织品设计？在包豪斯“整体艺术” dw

（Gesamtkunstwerk）理念的影响下，杜瑛打破了艺术与工艺之间的界限，重新诠释了纺织品的表现力，将其转化为一种拥有广阔可能性的丰富艺术媒介。

杜瑛 (Eng Tow)

（1947 年生于新加坡）

《无题 - 棕榈树》

约 1983-1984 年

织物浮雕（50%涤纶/50%棉），聚酯纤维填充，木框

新加坡国家美术馆馆藏

2016-00742

这幅织物浮雕受新加坡时报私人有限公司委托，被拍摄并复制于《新加坡颂歌》（1984 年）一书中。作品以布缝制成，褶皱从书脊中央向外辐射，与书封上的旅人蕉图案相呼应，并与书的折痕相吻合。杜瑛在其职业生涯中曾多次接受公共和私人委

托，她将艺术家、工匠和设计师的角色灵活地融合在一起，将这些角色视为相互关联的工作模式。

陈彬章 (Tan Ping Chiang)

(1940 年生于马来西亚)

《音乐》

1979 年

颜料、木材、竹子、镜子和金属

艺术家捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

ASB-0010

这幅木雕作品将竹竿、圆形镜子和木质构件和谐地组合在一起，以音乐为主题，彰显了艺术家对音乐的持久兴趣。陈彬章通过教育塑造了新加坡的艺术和设计界。他是南洋美术专科学校应用艺术系首任系主任，也是新加坡当代版画协会的创始会长。他的作品经常探索艺术、设计和音乐，体现了他跨领域的艺术创作方法。

“一切都可以简化为线条和角度的基本形状。”

方谨顺，《海峡时报》，1972 年。

方谨顺毕业于南洋美术专科学校和伦敦拜厄姆·肖艺术学院，以营造出动态的光学和空间效果的几何和浮雕绘画而闻名。他在包豪斯学派、硬边绘画和欧普艺术的影响下，系统化地探索了艺术、设计和科技的交汇。他最著名的作品是始于 1970 年代初

的“波浪”系列。这些画作的灵感源于频率波的流畅运动，充满能量，挑战了传统绘画的静态本质。方谨顺 1973 年至 1978 年之间管理 Alpha 画廊，并成为 Alpha Group 组织的成员。Alpha Group 由九位艺术家组成，他们共用位于画廊上方的工作室。

方谨顺 (Anthony Poon)

(1945 年生于新加坡；2006 年逝于新加坡)

《白上白 2P》

约 1990 年代

丙烯浮雕画布

已故方谨顺家属捐赠

新加坡艺术博物馆馆藏

2007-01065

《白上白 2P》融合了方谨顺异形画布的雕塑效果和他早期绘画的蜿蜒波浪纹路。铝制支柱在纯净的表面之下，营造出丰盈的波浪形态，引导光线与画布互动，增强了轻柔的动感。尽管作品完全由手绘，但表面却几乎呈现出喷漆般的质感，展现了方谨顺的精准度和控制力。

杜超寰 (Tow Theow Huang)

(1945 年生于新加坡)

1. 《盒中之物》

1977 年

丙烯灯光

新加坡国家美术馆馆藏

ASB-0006

2. 《无题（盒中系列）》

1977 年

丙烯灯光

黄水兴收藏

3. 《初雨》

1977 年

亚克力板与灯光

艺术家收藏

杜超寰的光雕塑作品是将亚克力板插入盒子中，使其发光的边缘和蚀刻图案发光，从而产生光学效果。作品于 1977 年在艺术家自营的空间 Alpha 画廊首次展出，当时的观众被邀请重新排列亚克力板，形成自己的图案序列，从而鼓励与作品互动。这种游戏和参与的精神是杜超寰创作的核心。他将自己的雕塑想象成多面的物件：装饰元素、光源，以及“玩具”。

蔡荣恩 (Choy Weng Yang)

(1930 年生于新加坡)

《水平线 I》

1977 年

油彩画布

艺术家捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

P-0235

这幅画作的画面布满了鲜艳的水平色带。一些色带排列成垂直和水平的图案，打断了色彩的流动。蔡荣恩在此探索色彩关系——和谐、对比、纹理和色调——以及它们如何塑造感知。他富有表现力的笔触和富有质感的颜料运用，并非遵循严格的理论，而是旨在唤起观者的情感共鸣。蔡荣恩于 1973 年结识了包豪斯艺术家乔治·凯佩斯 (György Kepes) 和约瑟夫·阿尔伯斯 (Josef Albers)。他是一位跨学科的艺术家的，身兼画家、策展人、展览和平面设计师等职务，并坚信将艺术、工艺和设计统一成一种有凝聚力的视觉语言。

陈立诚 (Tan Lip Seng)

(1942 年生于新加坡；2025 年逝于新加坡)

左图

《三个工人》

1965 年，于 2017 年打印

数码打印于档案纸

右图

《两个工人》

1968 年，于 2017 年打印

数码打印于档案纸

新加坡国家美术馆馆藏

2018-00046 | 2018-00048

此次收藏得益于艺术认养与收购计划的捐赠。

陈立诚的《两个工人》和

《三个工人》展现了 1960 年代新加坡快速变化的景象中的劳动者。陈立诚开发了一种名为“色彩衍生蒙太奇”的创新技法。通过叠加和手动处理多种色彩透明胶片，他创作出了色彩饱和度高、图形质感强烈的引人注目的构图。这些作品最初以 35 毫米幻灯片的形式制作，用于放映，展现了他对高对比度彩色摄影的驾驭能力。陈立诚的医学摄影师背景赋予了他精准的技术，并结合大胆的艺术实验，记录了新加坡不断变化的自然地貌以及其中的人文体验。

“我的摄影风格简单，现实而朴实。我的摄影风格在于发现生活中的独特之处，并将它们转化为值得留念的照片，成为一件值得欣赏的珍贵之物。”

林光霖，《光中的故事》，2023 年。

林光霖三十多岁时开始学习摄影，他从日常生活中汲取灵感，并渴望记录与家人在一起的美好瞬间。他参加了新加坡成人教育委员会的摄影入门课程，师从本地摄影师李秀林教授。1965 年，林光霖与他人共同创立了新加坡摄影艺术协会，并广泛参与本地和国际沙龙展览。然而，到了 1970 年代，他逐渐脱离了典型的沙龙摄影风格，不认同这种风格对图像美学的强调。他转而投身纪实摄影，致力于记录新加坡的生活，摒弃摆拍或摆姿势。

林光霖 (Lim Kwong Ling)

(1932 年生于新加坡)

《昔日的马林百列》

1970 年

明胶银版画画纸

艺术家与家属捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

2019-00010

这张照片反映了林光霖作品中反复出现的主题——新加坡城市景观变迁背后常常被忽视的劳动者。背景中，高耸的纯白色建屋发展局组屋象征着现代化与进步；前景中，工人们在阳光下昏暗的地面上辛勤劳作，形成鲜明的对比。林光霖没有刻意安排或处理，而是通过精心的构图和强烈的视觉叙事来构建场景。这种巧妙的并置，将人们的注意力引向推动国家发展的体力劳动者。

尤斯曼·阿曼 (Yusman Aman)

(1937 年生于新加坡；2016 年逝于马来西亚)

《结构 I》

1973 年

蜡染

新加坡国家美术馆馆藏

P-0184

这幅蜡染画作中，柔和的粉色线条交错、堆叠、层叠，营造出一种动感的韵律。尤斯曼最初是一位具象画家，后来因其蜡染实验而闻名，他将蜡染与丙烯颜料相结合。尤斯曼是一位自学成才、在商业环境中创作的艺术家的代表，他的创作将工艺传统与现代主义抽象主义融为一体。与 1960 年代和 70 年代新加坡的许多艺术家一样，他追求新的视觉语言，借此表达不断变化的文化和社会景观。

“它必须源自你的内在自我、你的力量和你的性格。这些东西没有什么秘密。它们之所以真实，是因为它们源自内心。我的身体在动，我的情感被浓缩在那一刻。”
陈录记，《事实无表象：超越物象的艺术》，2015 年。

陈录记是一位雕塑家、画家，也是 1970 年代和 80 年代颇具影响力的教师。他在香港学习中国水墨画和西方绘画，之后在德国国立艺术学院学习雕塑和版画。1970 年，陈廷基移居新加坡，在巴哈鲁丁职业学院教授应用雕塑。陈录记在新加坡引入新的雕塑方法方面发挥了关键作用，运用工业金属构建动态的抽象形态。他的作品植根于其书法和水墨的根基，并深受其老师，雕塑家诺伯特·克里克的影响。

陈录记 (Tan Teng-Kee)

(1937 年生于马来西亚；2016 年逝于澳大利亚)

《骑士》模型

1983 年

钢、油漆和木材

艺术家捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

2016-00482

这是陈录记 1983 年代表新加坡参加在曼谷举行的第二届东盟雕塑研讨会的作品。这件完成的雕塑至今仍矗立在曼谷恰图恰公园。他摒弃了雕刻或造型等雕塑传统，转而堆叠并焊接工业元素，描绘出一位抽象的骑马者，这是艺术史上反复出现的主题。

陈录记凭借其在工业制造方面的专业知识和独特的审美，获得了众多大型公共雕塑的委托。

陈录记 (Tan Teng-Kee)

(1937 年生于马来西亚；2016 年逝于澳大利亚)

《野餐》照片记录，以《火雕塑》为特色，1979 年经陈录记授权，由新加坡国家美术馆图书馆及档案馆数字化

1979 年，陈录记在诺曼顿庄园家门外的空地上举办了一场户外展览《野餐》，展出了他的绘画和雕塑作品。展览中展出了《火雕塑》，这是一个高耸的金属结构，上面插着火炬，里面装着报纸，由木杆支撑。黄昏时分，陈录记邀请一位德国文化专员点燃了它，将这件作品转化为一场充满戏剧性的创造与毁灭的表演。这一系列行为标志着他展览的开幕。虽然陈录记此后没有重返行为艺术领域，但这次活动被认为是新加坡最早的行为艺术作品之一，预示着 1980 年代末观念艺术的兴起。

桂承平 (Kwei Chin Pen)

(1927 年生于中国; 2020 年逝于新加坡)

《翠羽丹枫》

1985 年

水墨设色纸本

新加坡国家美术馆馆藏

2021-00007

这幅作品展现了桂承平对花鸟画的精湛技艺，以及她对指墨画技法的娴熟运用。作品遵循中国传统绘画的构图原则，以橙色枫叶的对角线枝叶为特色。枫叶以不同的透明度进行绘制，营造出一种纵深感，并与青鸟形成对比。

桂承平师从陈宗瑞与车澄霖，而后也拜师指画大师吴在炎。她在男性主导的领域开辟先河的先驱，与他人共同创立了三一指画会，并于 1986 年成为新加坡中华美术研究会首位女性会长。除了艺术之外，桂女士还从事着多种职业，担任过电台播音员、演员和教育家，其中最引人注目的是担任李光耀的普通话老师。

洪雪珍 (Hong Sek Chern)

(1967 年生于新加坡)

《城市广场 - 仿贾科梅蒂》

约 1998 年

混合媒介

国家艺术理事会捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

2024-01101

洪雪珍突破了传统水墨山海题材，运用密集的线条和元素层次，投射出一种熟悉却又令人不安的城市空间感。这件作品是对瑞士雕塑家阿尔贝托·贾科梅蒂 1948 年创作的《城市广场》的回应。贾科梅蒂的作品描绘了五个瘦削的人物，置身于一荒凉的景致之中。相比之下，洪雪珍的创作环境空无一人，不断延伸的线条既令人感到压抑，又将观者包围，引发了对城市环境的封闭性和孤立感的沉思。

卢伙生 (Loo Foh Sang)

(1944 年生于马来西亚)

《飞行堡垒》

1968 年

丝网版画

郑隆先生捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

P-0354-T

在《飞行堡垒》中，卢伙生运用菱形构图，勾勒出错综复杂、交织的图形，暗示着飞行和加速的运动。卢伙生毕业于南洋美术专科学校，后前往巴黎，在国立高等美术学院和著名的 17 号工作室 (Atelier 17) 师从斯坦利·海特 (Stanley Hayter) 学习版画。与许多 1960 年代和 70 年代的艺术家里一样，卢伙生曾远赴

海外深造版画创作，之后通过在新加坡及其他国家举办的展览展示其在版画创作方面的成就。

陈城梅 (Chen Cheng Mei)

(1927 年生于新加坡；2020 年逝于新加坡)

《榴梿》

1986 年

蚀刻版画

新加坡国家美术馆馆藏

GI-0130

陈城梅的版画描绘了一棵结果实的榴梿树，树干和树枝呈现出柔和的蓝色，背景则以富有质感的浅棕色为主色调。一直以来对大自然的热爱，部分源于童年生活在热带植被环绕的环境中——那时父亲种植兰花和榴梿，对她产生了深远影响。1985 年，陈城梅向拉萨尔艺术学院捐赠了两台新进口的印刷机，为新加坡的版画创作做出了重大贡献。这促成学院版画系的建立，之后像庄心珍这样的艺术家得以在此任教，培养未来的艺术人才。

“我热衷于运用不同类型的材料并探索新的技法。艺术创作本身就是一种物化的行为，它将我的观察和思考转化为视觉信息。”
庄心珍，《海峡时报》，1989 年。

庄心珍在新加坡版画创作的发展中发挥了重要作用，并于 1986 年至 1997 年期间教授版画。她的艺术创作探索社会问题、环境

和人类境况。庄心珍曾担任华文教师，之后在英国、美国和巴黎学习艺术。她还在 17 号工作室（Atelier 17）师从斯坦利·海特（Stanley Hayter）。尽管 1988 年她几乎失明，但她仍坚持创作，并为残疾人士发声。庄心珍以版画创作闻名，但她的创作也涵盖绘画、雕塑、混合媒介和装置艺术。她亦是一名敬业的作家，于 2007 年荣获新加坡华文文学奖。

庄心珍 (Chng Seok Tin)

（1946 年生于新加坡；2019 年逝于新加坡）

《自画像》

1989 年

蚀刻干刻版画纸本

新加坡国家美术馆馆藏

2021-01075

《自画像》创作于庄心珍人生中最黑暗的时刻之一。

1988 年，她遭遇一场事故，导致她几乎完全失明。尽管悲痛万分，但她很快回归艺术创作，并将自己的情感倾注于作品中。在这幅版画中，密集的线条包裹并遮蔽了简单描绘的人物，营造出一种张力与能量感。这幅作品既反映了挣扎，也反映了韧性——这正是庄作品的核心主题。

蒋才雄 (Cheo Chai-Hiang)

(1946 年生于新加坡)

上图

《无题 – 29 件 (9) 》

1976 年

蚀刻飞尘蚀刻纸本

下图

《无题 – 29 件 (8) 》

1976 年

蚀刻飞尘蚀刻纸本

新加坡国家美术馆馆藏

2000-00149 | 2000-00148

在这些版画中，蒋才雄摒弃了传统的创作手法，突出了印版的材质和蚀刻工具的痕迹。他通过雕刻、锤击和抛光长方形印版，让刻意的笔触和偶然的痕迹得以显现。

这些作品创作于伦敦皇家艺术学院，反映了他以更广阔的概念性方法，探究意义体系和艺术感知方式。

“雕塑和版画创作这两项活动对我来说同等重要。”

林真金，泰特美术馆，1977 年。

林真金是一位雕塑家和版画艺术家，她对光线、空间和节奏的特质始终保持着浓厚的兴趣。17 岁时，她离开新加坡，前往伦敦圣马丁艺术学院和斯莱德美术学院学习。林真金的雕塑和版

画创作以简单的形式为灵感，并通过重复来营造视觉的振动和节奏。她的雕塑和版画作品往往相互关联——最初在一种媒介中探索的灵感往往会影影响另一种媒介，从而展现了她在二维和三维表达之间流畅切换的能力。

“功能性和艺术性之间并没有截然的界限。[...] 最初阶段或许会存在这种矛盾。我应该更倾向于雕塑性、艺术性，还是功能性？但随着创作的深入，你的手、你的陶土、你的情感、你的思维，最终都会在你最终想要创作的作品中融合在一起。这种界限并不那么清晰。”

伊斯干达·贾里，《蜕变形象：新加坡当代陶瓷》，1987 年。

伊斯干达·贾里是一位公认的陶艺大师，他的陶瓷作品通常涵盖功能性物品和雕塑性艺术品，融合了多元的文化背景和游历，并因其对当地陶土、独特釉料和东南亚图案的创新运用而备受赞誉。他曾在巴哈鲁丁职业学院和南洋美术专科学校等院校任教五十余年，倡导艺术的完整性和严谨性。

伊斯干达·贾里 (Iskandar Jalil)

(1940 年生于新加坡)

《传统与当代形式的交融：#2 爪夷文阿拉伯文字》

2002 年

陶器与釉料

总统府艺术收藏

2004-00190

爪夷文书法贯穿于这件作品的表面。伊斯干达·贾里经常将爪夷文融入陶瓷创作，体现了他对书法历史和演变的浓厚兴趣。由此创作出的造型和图案视觉冲击力强，寓意丰富，将马来文化意识与创新理念完美融合。

苏里亚妮·苏拉特曼 (Suriani Suratman)

(1959 年生于新加坡)

《第三班 1》

2017 年

浅黄色拉烧，橙色和白色惹兰巴哈尔粘土泥浆，桉木灰釉

新加坡国家美术馆馆藏

2023-00145

苏里亚妮·苏拉特曼的《第三班 1》显现了对女性不为人知的劳动的平静而有力的沉思。除了有偿工作以及无偿的家务和育儿职责外，她还强调了“第三班”，即女性在志愿服务和社会服务中常常被忽视的贡献。作品受艺术家母亲的启发，通过三个相互关联的陀螺来展现女性在工作、家庭和社区之间平衡的多重角色。这些相互依存、相互支撑的形态象征着一种微妙的平衡。苏里亚妮是一位社会人类学家和雕塑家，师从伊斯干达·贾里学习陶艺。她的艺术创作深受马来家庭两性关系研究的影响。

林龙成 (Lim Leong Seng)

(1950 年生于新加坡)

《生命的开始》

1977 年

高岭土

艺术家收藏

在《生命的开始》中，林龙成打破了陶瓷传统上与工艺和实用性挂钩的框架，赋予它全新的雕塑表现形式。林龙成的作品与传统的花瓶不同，顶部采用密封设计，强调其美学品质而非功能性。林龙成毕业于巴哈鲁丁职业学院，师从伊斯干达·加里尔学习陶瓷艺术。他以其多元化的艺术实践而闻名，涵盖雕塑、绘画和拼贴画。

韩少芙 (Han Sai Por)

(1943 年生于新加坡)

《生长》

1985 年

大理石

新加坡国家美术馆馆藏

ASB-0062

《生长》由五个轮廓流畅的抽象形态构成，它们轻柔地弯曲，暗示着一种有机的生命力。尽管这些形态由以持久耐用和强度著称的大理石雕刻而成，却依然栩栩如生、流畅自然。

韩少芙的作品经常以有机形态为灵感，这些形态的形成源于她对自然世界及其与人类经验之间相互联系的密切关注。

身体、自我与他者

创作人体图像意味着什么？我们如何为他人的身体保留空间？

艺术家们将创作人体图像视为一种既个人化又意义深远的行为。

一个名为“90 小组”的非正式团体致力于研究和解读人体。他们在拉萨尔艺术学院和斯坦福德艺术中心举办了闭门裸体写生课程，并共同举办展览。在另类艺术形式兴起的时代，他们依然致力于将人体作为重要的美学形式，并将其作为艺术发展的核心。

尽管艺术中对裸体存在文化焦虑，但艺术家们仍然坚持以身体为载体，探索身份认同，包括性别、种族和性取向。到了 1990 年代，年轻一代的艺术家也开始运用身体来探讨更广泛的表征议题，以及我们作为观者如何看待被描绘的人物。一些艺术家转向行为艺术，以身体为媒介，审视围绕身体不断变化的文化规范。

谢惠汉 (Chia Wai Hon)

(1927 年生于新加坡; 2023 年逝于新加坡)

上图

《生物形态》

1975 年

纸上蚀刻

下图

《指责的指点》

1999 年

炭笔纸本

艺术家捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

P-1133 | 2010-01276

《指责的指点》中斜倚的裸体女子，其四肢遮挡了部分身体。右上角，一根指向的手指介入，引出了一个模棱两可的叙事——谁在指点，又为何指点？艺术评论家谢惠汉曾是“90 小组”的成员。这是一个非正式艺术团体，主张应掌握人体造型技巧，这是创作的关键。他对裸体的描绘反映出他拒绝被当时社会对裸体艺术形式的禁忌所束缚。

S. 纳马斯瓦扬 (S. Namasivayam)

(1926 年生于印度; 2013 年逝于新加坡)

上图

《无题》

日期不详

炭笔纸本

下图

《无题》

日期不详

炭笔纸本

新加坡国家美术馆馆藏

2020-00288 | 2020-00290

s. 纳马斯瓦扬的这些画作展现了他对人体形态的深度探索，他通过木炭笔下的姿态线条捕捉人体形态的表达可能性。他运用扭曲的笔触增强了每个人物的张力。他是“90 小组”的创始成员之一，这是一个致力于裸体艺术研究的非正式团体，成员包括约瑟夫·麦纳利修士、刘抗、谢惠汉、黄荣庭等人。他也于 1987 年至 2001 年在拉萨尔艺术学院教授人物素描。

克丽西尔达·切里安 (Chrisilda Cherian)

(1957 年生于马来西亚；卒年不详)

《舞者》

1995 年

水墨纸本

新加坡美术馆馆藏

1996-00160

在《舞者》中，女性形象以轻快有力的笔触勾勒轮廓呈现，营造出一种神秘而暧昧的氛围。大胆而果断的笔触遮蔽了人物的

双眼，刻意遮蔽了她的目光。艺术家为何选择这样做？这又将如何挑战传统的女性裸体表现形式？克丽西尔达·切里安毕业于拉萨尔艺术学院，并接受过舞蹈和音乐方面的训练，力求通过情感冲动来传达动感和能量。

陈有炳 (Tan Oe Pang)

(1947 年生于新加坡)

《汉族杂技》

1983 年

水墨设色宣纸

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00409

在《汉杂技》中，陈有炳捕捉了一位男性杂技演员在动作中展现出的活力与优雅。大胆的笔触勾勒出人物的轮廓，流畅的墨迹晕染则展现出动感与活力。陈有炳以单色为主调，致敬这门古老的表演艺术，并汲取了超现实主义和立体主义的影响。这件作品最终呈现出一幅融合的画面：既是人体形象，也像书法字形。陈有炳 13 岁时，开始接触中国传统艺术的训练，师从当地水墨大师范昌乾。

“在现场表演中，以我的身体和个人经验作为与观众直接交流的素材，是一个有意识、经过深思熟虑的选择。”

王良吟，演讲笔记，未注明日期。

王良吟是一位跨领域行为艺术家，她的作品探讨当代社会中的传统性别角色、文化身份政治和城市变迁。她于 30 多岁时转向艺术，在 1986 年辞去税务官的工作，前往拉萨尔艺术学院学习版画。作为艺术家村的创始成员，王良吟的创作强调过程和观众参与，将简单的日常行为——行走、交谈或触摸——作为社会批判和变革的有力工具。她还于 1999 年创立了新加坡首个由艺术家运营的女性团体“艺术里的女人”（Women in the Arts）。

王良吟 (Amanda Heng)

(1951 年生于新加坡)

《牵着凳子去散步》

1999 年

凳子，链条，影像，单频，5:4 宽高比，彩色有声（立体声），12 分钟

艺术家收藏

《牵着凳子去散步》是王良吟对新加坡艺术限制的回应。1997 年，当她获国家艺术理事会分配位于直落古楼的工作室时，必须签署一份禁止协议，禁止在该空间进行表演。这项限制是新加坡政府冻结行为艺术资金的一部分。在 1994 年 Josef Ng 创作的备受争议的作品《Brother Cane》之后，政府暂停了对表演艺术近十年的资助。王良吟的回应既尖锐又俏皮。她与合演者轮流牵着一张用链条拴住的凳子，像遛宠物一样，从武吉士街走到乌节路，然后再走回来。这一简单却有力的举动象征性地探讨了艺术领域的控制与排斥问题。

王良吟 (Amanda Heng)
(生于 1951 年, 新加坡)

《身体碎片的诉说 I》

1990 年

炭笔纸本

新加坡国家美术馆馆藏

2024-00681

《身体碎片的诉说 I》汇集了王良吟对身体部位——四肢、眼睛、腹部和臀部——的特写绘画。画中人物的身份不明。通过这些私密而碎片化的快照，作品打破了传统的人物绘画，挑战了人们对身体及其物化的固有观念。虽然王良吟以其行为艺术而闻名，但这些绘画揭示了绘画与她对身体和身份的持续探索之间的联系。

王良吟 (Amanda Heng)
(1951 年生于新加坡)

何舜莹 (Ho Soon Yeen)
(1970 年生于新加坡)

陈坤仪 (Chen Kunyi)
(出生年份不详)

《集体表演 I》

1992 年

于丰美仓库空间的“空间”的表演记录

经王良吟友情许可，由新加坡国家美术馆图书馆及档案馆数字化。摄影：Koh Nguang How。

《集体表演 I》是由王良吟、何舜莹和陈坤仪合作完成的。该表演以身体为媒介，通过标记来探索身体与空间的关系。艺术家们邀请观众参与，在现已拆除的丰美仓库屋顶的各个表面——包括墙壁、地板、窗台和楼梯——涂抹房屋涂料，勾勒出身体的轮廓。这场演出于 1992 年举行，是艺术家村与新加坡国际艺术节合作的一部分，其短暂性和场地特定性反映了人们对艺术的认识以及艺术家在社会中的作用的转变。

王翠凤 (Susie Wong)

(1956 年生于新加坡)

《子宫系列 #7》

1997 年

油彩画布

新加坡国家美术馆馆藏

2024-01097

《子宫系列 #7》以女性为中心的视角，对裸体绘画这一流派作出了回应。作品以一位老年模特为主题，探讨了传统的审美理念，即赋予年轻身体以特权。蜷缩成胎儿的姿势，既暗示着老年，也暗示着婴儿期，突显了生与死之间的循环联系。尽管裸体绘画一直以来都是男性主导的活动，但王翠凤在家中举办的人体写生课程，大部分参与者都是女性。以自己的方式研究身体意味着什么？这将如何改变我们所看到的？

何舜莹 (Ho Soon Yeen)

(1970 年生于新加坡)

《以此姿势描绘，腹部未收》

1992 年

水墨纸本

私人收藏

在这幅肖像画中，何舜莹展现了她原始而未经修饰的自我形象，既诚实又展现自我。她将自己描绘成艺术家和创作对象，描绘出一幅非理想化的形象——她凌乱的头发和标注“未收腹”的文字，挑战了人们对女性身体的理想化刻画。何舜莹以俏皮而又愤世嫉俗的视角，颠覆了传统的女性裸体形象和美的本质，这些形象往往迎合男性的目光。何舜莹毕业于拉萨尔艺术学院，是一位艺术家和教育家，以其对酷儿身份及其艺术表现的批判性探讨而闻名。