

变迁 · 万画

五十至七十年代的新加坡艺术

简介

二次世界大战之后的那段时期，是个充满变迁的时代。当时的新加坡刚从黑暗痛苦的日治时期（1942年至1945年）走出来，在积极展开各种重建工作的同时，也着眼于如何摆脱殖民统治、迈向独立自主的未来。不过，这条通往‘孟迪卡’（马来语：独立自主）的道路曲折不平，人们要面对各种社会不平等和国家身份认同等诸多问题。新加坡在1959年建立自治政府，于1963年与马来西亚合并，最终在1965年取得政治独立。建国过程中固然面临许多动荡不安和矛盾冲突，而1965年独立之后的那段时期，新加坡所经历的社会、经济和城市变化却是前所未有的。

新加坡艺术在战后经历着**蜕变**。艺术家们通过创作描绘生活环境的变迁。第一代画家当中有不少是新移民，在融入新环境的同时，以画笔捕捉身边的所见所闻。反殖民主义和爱国主义思潮的崛起，启发艺术家们去刻画甚至参与营造当代政治氛围。到了上世纪六七十年代，新加坡城市和工业发展迅速，本地艺术家通过创作对上述题材作出回应。本地现代画坛在当时已经创造了一种更富国际性的新绘画语言，这刚好与新加坡在国际舞台上开始施展实力的时机不谋而合。

艺术家与环境变迁 (1950年代至1960年代)

新加坡艺术发展与地理因素以及社会政治状态密不可分。从地理角度而言，许多先驱画家都是在1930年代至1950年代初期间移民新加坡，新的地理环境启发他们在创作中捕捉当地特色。对他们来说，南洋的风土人情异彩纷呈。画家们在致力钻研属于本土的独特风格之余，也积极培养包含马来亚和东南亚在内的区域性意识。从社会政治状态而言，社会不公和矛盾斗争是拥有社会意识的画家所注重的题材。他们通过创作描绘人民的困苦生活，捕捉当时充斥着反殖民主义和工人动乱的政治氛围，并反映不同群体的政治诉求。

在新加坡迈向自治政府和最终的政治独立之际，本地画家在创作上则体现了他们对身份认同和国家意识等议题的热切关注。何谓‘新加坡艺术’至今仍然备受争议，但是对催生这个理念的战后环境因素是值得探讨的。

现代性的崛起 (1960年代至1970年代)

独立之后的新加坡，不仅经历着政治变革，也出现了工业化和城市发展所带来的景物改观和社会变迁。画家们对上述种种变迁的回应则日趋迥异；有的在创作中赞扬现代社会的前进和发展，认为艺术应在国家建设上扮演一定的角色，并肩负社会责任。其他画家则通过对种种变迁的记录，向那些对新加坡发展作出实际贡献的工友们致敬。

1960年代，本地艺术进入现代化阶段。新加坡第二代画家——尤其是那些刚从海外学成归来的艺术工作者，开始在作品中融入国际元素。现代抽象艺术随着这股发展趋势顺利崛起；与新加坡社会所诠释的现代性息息相关的个人主义和自我表达理念，渗透着本地现代抽象艺术。抽象主义的崛起固然是对历来的具象风格的一种反应，属于第一代画家那种大胆变革的创新精神则是推动它前进发展的力量。新加坡现代艺术的发展富有双重特色，即对现代性的回应和对前进步伐的追随，这种现象依然延续至今。

艺术家与环境变迁 (1950年代至1960年代)

早期艺术发展

1 刘抗 (1911-2004)

1967年国庆日

帆布油画

新加坡美术馆刘抗家族收藏, 2003-03280

《国庆日》这幅画以生动活泼的手法呈现举国上下一片欢腾的热闹景象。气派庄严的最高法院和市政厅前，排列整齐、五彩缤纷的国庆锦旗在空中飘扬，缤纷的色彩也映照出群众的多元民族性。多元民族是新加坡社会的一大特色，它也是启发画家创作灵感的元素。曾经留学上海和巴黎的刘抗，是新加坡第一代画家，也是新加坡艺术协会的创办人之一。画面呈粗犷线条和鲜艳色彩，同时体现了画家在构图上的精湛功力。这是画家通过艺术创作为新生国家献上的一份贺礼。

2 林学大 (1893-1963)

南洋美专旧校址 – 圣多玛士径, 1954年作

木板油画

2001-2503

3 林学大 (1893-1963)

南洋美专旧校址 – 圣多玛士径, 1954年作

木板油画

1999-62

1937年，林学大前往探访已故企业家兼慈善家陈嘉庚的儿子 – 本地商人陈厥祥，邀请对方捐款建立美术专科学校。在陈厥祥的引介下，林学大结识了杨曼生，他们共同组织建校筹委会，并于1938年在芽笼街167号设立南洋美专校址，招生开课，由林学大担任校长。创校初期的学生仅14人。南洋美专是依循中国上海、北京和厦门的美术院校为模式建立而成的。二战前夕，美专迁移至实龙岗路，日治时期被迫关闭，直至1946年在圣多玛士径49号设立新校址，重新开班授课。

林学大是个学贯中西、精通多种画派的画家兼美术教育家。这两幅画作描绘的地点相同，但是画家却以不同的表现手法诠释眼前所见，为一个题材赋予两种艺术效果。

4 林友权 (1928年生)

绘画课, 1956年作

帆布油画

P-424

这幅作品是画家在南洋美专教课期间（1950年至1958年）完成的。林友权童年时代的绘画启蒙老师正是其父林学大，长大后于1948年进入南洋美专报读美术课程，并于毕业后留在母校教课，直至1958年负笈英国切尔西艺术学院深造为止。林友权在艺术创作上喜欢尝试各种风格和媒介，擅长木刻版画、油画、中国水墨画和雕塑创作，是个多产又极富创意的全能艺术家。

5 林木化 (1936–2008)

博物馆内 (一), 1957年作

木板油画

1998-157

6 林木化 (1936–2008)

博物馆内 (二), 1957年作

木板油画

1998-158

7 陈文希 (1906–1991)

博物馆内, 1950年代或1956年作

帆布油画

新加坡资讯及新闻部收藏

1950年代至1970年代，莱佛士博物馆（新加坡国家博物馆前身）收藏的东南亚物质文明资料和遗产十分丰富，而且在视觉上纷呈夺目。自1887年开馆以来，博物馆的人种学资料和自然历史收藏尤其吸引和启发了无数的艺术家。陈文希作品中的母子正目瞪口呆地看着自然历史展品。林木化则把焦点放在动物标本上，构图紧凑的画面所呈现的物件包括东南亚人类学文物，其中有土著雕刻、头盖骨、皮影戏人偶、峇厘岛石刻和各种盾。画家在两幅作品中也加入榴梿、水果和峇厘妇女等主体，加强文化多元性的展现。

吉逊禧尔（Carl Gibson-Hill）博士在上述作品完成的同个时期内成为博物馆馆长，直至1963年为止。虽然国家博物院画廊迟至1976年才成立，可是在这之前，吉逊禧尔就曾在博物馆内举办了几次画展，已故电影制片人拿督陆运涛也是在他任期内把115艺术作品捐献给博物馆。陆运涛的重要捐赠以马来亚画家的创作为主，这批作品后来成为博物院画廊的核心收藏。

战后的无常与彷徨

- 1 **蔡明智** (1931年生)
筑路工人，1955年作
帆布油画
2006-01220

画家以特别浅短的景深铺设，把观众的视线逼向筑路工人的脸部和双手。只见这名身份不明的劳工眼神溃散，一脸憔悴，手臂上隆起来的青筋，是天生劳碌命的无奈印证。眉宇之间尽显傍徨和焦虑，一脸的茫然不知所措，双眼直视前方却见不到前景，他脖子上滴下来的汗珠，仿佛折射出他内心的沉重压力。蔡明智在社会写实主义绘画方面的贡献巨大，这幅肖像画所彰显的广博议题——国家认同和归属感，与社会写实主义绘画息息相关。

- 2 **丘瑞福** (1934年生)
流浪的母子，约于1954年作
木刻版画
1999-00830

- 3 **钟泗宾** (1917–1983)
无题 (母与子)，1949年作
木刻版画
2009-03293

- 4 **许锡勇**
沉思，约于1958年作
木刻版画
1999-02613

- 5 **陈世集** (1928–2011)
等待，1953年作
木刻版画
1999-00825

充斥这组木刻版画画面的是一种动荡不安的氛围。1950年代至1960年代的木刻版画以人生苦难、不公现象和国家主义等议题为主，具有强烈的反抗意识，而这组版画则赋有反思的意味，着重探讨的是许多人在战后的彷徨不安。丘瑞福和钟泗宾的版画通过孤独的母子反映这种情绪，而许锡勇的作品则以孑然一身的工人形象体现这点。陈世集笔下的《等待》，采用压抑阴沉的格调彰显人们身心因种种动荡不安而饱受痛苦，画面充满强烈的紧迫感，内容引人深思。

木刻版画这种艺术创作媒介曾在新加坡盛行一时，其渊源可追溯至中国，尤其是1930年代由大文豪鲁迅所领导的现代木刻版画运动。因为鲁迅的关系，中国艺术家以致新加坡的华人艺术家开始接触德国表现主义艺术家凯绥·柯勒惠支 (Käthe Kollwitz) 的版画艺术，后者的影响在陈世集那幅震撼人心的作品中可见一斑。

- 6 **黄荣庭** (1934–2001)
老年，1961年作
帆布油画
新加坡国立大学博物馆藏

- 7 **方谨顺** (1945–2006)
无业的儿子，1966年作
帆布油画
1999-01342

这两幅作品之间存在着风格以外的差别。黄荣庭以写实手法绘制了一名生命快到尽头的老妇，她脸上呆滞的表情隐约透露一种无所适从的茫然。方谨顺的《无业的儿子》则是一幅抽象画，画中的儿子虽然不是孤独一人，但是他所体验的疏离感却是非常明显的。忧心忡忡的双亲陪伴左右，似乎更加强了他的焦虑感和无助感，凸显了他的前途之渺茫。

1960年代的新加坡正置政治剧变的时代，而人民关心的则是民生问题：谁来照顾我？我有能力养家糊口吗？黄荣庭在后期的雕塑作品中仍然在探讨相关的社会议题，而方谨顺却选择朝抽象主义发展，因此较关心的是形式和几何元素的表现。

- 8 **黄光彩** (1928年生)
火灾之后，1960年作
木板油画
新加坡国立大学博物馆藏

- 9 **林友权**
火灾之后，1966年作
木刻版画
1999-02618

- 10 **许锡勇** (1938年生)
河水山大火，1961年作
木刻版画
1999-02612

林友权色调冷硬的黑白木刻版画和黄光彩的彩色全景图油画，均着重表现火灾所带来的破坏和灾区的满目疮痍。两位艺术家都没有在画中交待火灾地点，但是我们知道在1950年代至1960年代初期，本地甘榜经常发生火患，林友权和黄光彩等当代画家在作品中便表达了对这类事件的关注。

许锡勇的木刻版画以河水山大火为题材。河水山大火是战后新加坡最严重的一次火患，烧毁了总共2200间房屋，登记为灾民的家庭共2833个。许锡勇以近距离的个人角度捕捉一名母亲无比哀伤和悲痛的神情，她身边的孩子只能无助地陪伴着她。唯一没被烧毁的东西，似乎就只剩下女儿手上的小包袱。

- 11 许锡勇 (1938年生)
波东巴西水灾，1957年作
木刻版画
1999-02606

- 12 许锡勇 (1938年生)
波东巴西的排水系统，1957年作
木刻版画
1999-02614

无论是水灾或火灾为题的版画创作，许锡勇关注的往往是灾害所带来的毁坏和损失。1950年代，波东巴西一带有许多菜园，经常遭受水灾的侵袭。1951年的一场水灾，导致波东巴西的200个贫民窟家庭无家可归，而1954年的水灾则导致农作物全被毁坏，农夫在家禽类和农作物方面的损失十分惨重。许锡勇的版画很可能便是取材自上述的水灾事件。

这两幅版画作品均赋有教育意义，尤其是反映村民共同清理主要排水道的《波东巴西的排水系统》。一名年长者正指导着在旁观望的两名孩子，他似乎对村民的齐心协力十分赞赏。在那个时代，木刻版画常被用于反映受害百姓的落魄潦倒，以及体现社群团结对重建工作的重要性，上述作品便是其中范例。

- 13 陈世集 (1928–2011)
无题 (巴刹景物)，1954年作
帆布油画
私人收藏

陈世集在此画中描绘了贫苦儿童饥寒交迫的生活形态，流露出对他们的怜悯和同情。赤着上半身的孩子瘦骨如柴，显示他们三餐不得温饱，物质上的严重缺乏可想而知。他们身后那堆满一车的食物，与他们的窘境形成强烈对比。主人翁是个站在画面右边的男孩，与其说他拉开嗓门沿街叫卖，不如说他张大嘴巴向街上行色匆匆的路人无助地哭诉和哀叫。陈世集的作品题材广泛，他在战后十年的绘画和版画作品则着重刻画战后的困苦和政治动乱，深具艺术感染力。

- 14 陈世集 (1928–2011)
买卖，1958年作
木刻版画
1999-00823

- 15 朱庆光 (1931年生)
人民饭厅，1966年作
木刻版画
1999-00806

陈世集和朱庆光都是1950年代初期毕业自南洋美术专科学校的校友，擅长以木刻版画反映新加坡战后的社会经济状态。陈世集的《买卖》探讨被环境所迫出外讨生活的儿童，而朱庆光的作品则描绘社会福利部为解决战后贫困群众的温饱而设的“人民饭厅”。第一间为民众提供廉价饮食的这类饭厅设立于1946年，地点在直落亚逸一个改装后的货舱，人们只需花35分就能吃到有菜、肉、饭的一餐，可谓营养均衡。

冲突和议论：崛起的国家主义

- 1 许锡勇 (1938年生)
他们来了，1965年作
帆布油画
2002-00423
- 2 朱庆光 (1931年生)
街边小贩，1955年作
木刻版画
2000-03793

矛盾冲突是新加坡社会写实艺术的重大主题。在许锡勇的《他们来了》里，这种矛盾冲突体现在流动小贩和政府稽查员之间的对峙之中。政府人员志在把小贩从街上赶走，因为小贩所准备的食物被认为不符合卫生规格，小贩的存在也妨碍交通。画家笔下的小贩，出现在非常写实的生活场景中，他们正因稽查员的到来而赶紧逃离现场，稽查员没有出现画面，但是从众人目光所投射的方向推测，他们应该是出现在画面右边以外的位置上。画家对小贩的描绘既生动又写实，足见他对这群弱势群体的同理心。

朱庆光在《街边小贩》中也流露出对流动小贩的同情和关注。画面中的潮州蚝煎小贩正在结霜桥一带的临时摊位上休息。1968至1969年，政府为取缔非法小贩，并管制有执照小贩的经营方式，采取了大规模的小贩注册行动。到了1980年代，大多数的街头小贩已经迁移至特别建立的小贩中心内。

- 3 **陈世集** (1928–2011)
黄色的危害，1954年作
木刻版画
2010-03431

1950年代，新加坡学生团体、工会组织、文化团体和左翼政治组织发起扫黄运动，呼吁禁止这种由‘腐败’西方社会所带来的颓废文化现象。这幅木刻版画就反映了其中的色情刊物、物质崇拜和道德败坏的祸害。作品充满说教腔调，画面中的裸体女子不堪各种色情刊物的重压最终窒息而死，俨然成为警惕人们有关色情文化祸害的有力符号。当年与殖民主义政府对立抗衡的国家主义运动规模浩大，扫黄运动便是属于国家主义运动的一部分。

- 4 **林学大** (1893–1963)
动乱，1955年作
帆布油画
1998-00706

油画下方边沿写着1954年至1955年的字样。在那个年代，华校中学生和左翼工运份子结成强大的伙伴关系；华校生在1954年因反对国民服役法令举行示威抗议，以及1955年的福利巴士工潮等重大社会动乱事件，也是在这段时期发生的。林学大把这些团体和事件拼凑成一幅杂锦图，具体反映了动乱时代的政治斗争和意识形态上的矛盾和冲突。

- 5 **许锡勇** (1938年生)
探访受伤工友，约于1958年作
木刻版画
1999-02615

- 6 **朱庆光** (1931年生)
5-1-3，1954年作
木刻版画
1999-00809

1950年代，许多年轻画家如朱庆光和许锡勇的社会意识，促使他们积极记录华校中学生和蓝领工人等弱势群体的遭遇。‘5-1-3’指的是1954年5月13日，当天华校生因反对殖民地政府所颁发的国民服役法令而举行示威抗议，结果酿成暴力冲突事件。朱庆光笔下的防暴警察是来势汹汹的挑衅者，学生则是受害者，尤其是画面中间的女学生因为不堪被警棍挥打而晕了过去，场面触目惊心。

许锡勇的木刻版画反映了一名受伤工人的遭遇。探访者可能是朋友、同事或工运代表，虽然他的到访为受伤工人和他的家属带来一些安慰，但是谋生出路仍然是伤者当下最担心的一个悬而未决的问题。

- 7 **蔡名智** (1931年生)
马来亚史诗，1955年作
帆布油画
2006-01219

蔡名智以写实手法描绘一群在户外集会的学生，具体捕捉了崛起中的马来亚国家主义的形迹。画家采用较低的视角布置画面，似乎有意把观众带入学生群中。参加集会的学生个个聚精会神地聆听领袖慷慨激昂、爱国情绪澎湃的演讲。蔡名智对细节的刻画，对演讲者极有分量的说辞的描绘能力，凸显了这历史性一幕的紧张氛围，而布满乌云的天空则暗示着即将来临的革命性风暴。

- 8 **蔡名智** (1931年生)
国语课，1959年作
帆布油画
P-0145

新加坡在1959年获得自治权时，社会便针对国语这一课题展开激烈辩论。政府的目标是把马来语推广为新加坡的通用语文，因为这符合他们希望看到新加坡隶属马来亚的意愿。蔡名智的作品描绘了一班正在积极学习马来语的华族学生，把此目标形象化。在黑板上以马来文书写的问题（“你叫什么名字？你住在哪里？”）看似简单，却包涵有关身份认同和归属感等深刻议题，无形中也反映了语言、政治和个人之间密不可分的关系。

生活文丛，1955年版
2008-01418

时代报，1955年版
2000-00976

新加坡机械工程工会五周年纪念特刊，1960年版
2008-01376

新加坡书报出版商工会四周年纪念特刊，1959年版
2008-01387

1950年代至1960年代初期，各类杂志书报经常以木刻版画作为封面，印证了社会写实主义在日常生活当中的流行程度。版画成为捕捉国家主义精神和传达国家团结和凝聚力之主题思想的有效媒介。《生活文丛》和《时代报》等中文杂志的探讨焦点是年轻一代的理想主义和血气方刚的作风。到了1959年，工会刊物的封面设计开始出现变化，除了采用新加坡国旗等国家象征之外，也呈现多元民族和睦相处等主题。

符号和象征：捕捉南洋风土人情

1 林木化 (1936-2008)

丹絨禺，1972年作
帆布油画
1999-61

4 张荔英 (1906-1993)

加冷河畔，约于1953-1955年作
帆布油画
张荔英遗产信托人捐赠，1994-4159

本地河流水道的景物深深吸引着新加坡画家，除了新加坡河之外，加冷河畔和丹絨禺一带的水道也是他们捕捉入画的题材。加冷河是新加坡最长的河流，在1930年代至1980年代期间曾是工业和航海活动频繁的地方。在蓬勃发展的新加坡河造船业的带动下，丹絨禺也发展了自己的造船业。

张荔英的作品洋溢着甘榜屋特有的宁静悠闲氛围，画家通过色调的变化捕捉阳光的灿烂，表现热带的强烈光线。相比之下，林木化的《丹絨禺》则采用鲜明亮丽的色彩，以更类似平面图的形式呈现热带的光影。

张荔英是新加坡杰出的先驱女画家之一，曾留学纽约和巴黎，1953年移居新加坡之后，受南洋美术专科学校创校校长林学大的邀请，成为美专的兼职讲师，专门教导西洋美术，直到1981年为止。林木化曾经是张荔英的学生，后来也在美专任职。他以细腻的观察力见称，在木刻版画和油画作品中也表现出强烈的设计感，备受各界赞赏。

2 林清河 (1912-1979)

克拉码头李德桥景观，1957年作
纸本水彩
HP-127

批上绿彩的李德桥因为靠近甘榜马六甲，因此也被称为绿桥或马六甲桥。从前到了傍晚时分，桥上就会聚集很多工人和驳船夫，聆听潮州讲古佬讲述西游记等中国民间故事或最新的世界局势发展。

林清河是本地水彩画的先驱人物，以绘制多幅新加坡河为题材的作品闻名遐尔。这幅画的重点在于表现船与建筑物之间缤纷颜色的融会交错，以及捕捉白天的耀眼阳光。他的水彩画不仅是素描，而是一幅幅完整的作品；在记录某个时空的人和物之余，也是一种艺术性的诠释和创意的表达形式。

3 林学大 (1893-1963)

新加坡河，1952年作
木板油画
1998-707

新加坡河多姿多彩的景色深深吸引了移民本地或土生土长的画家。林学大的存世作品大多都是风景画，这幅参展作品便是其中之一。林学大在1955年为《南洋青年美术》撰写的序文中曾指出，记录‘当地热带情调’是重要的；但是从他所有的热带风景画来看，他的最终目标不是依样画葫芦地呈现眼前所见，而是通过对笔触、造型和颜色的多方探索，打破具象主义的界限，进而表达在情感上对眼前景物的个人回应。这从他在描绘南洋美专校园和福康宁山时，对树木、房屋、石头和空间（在这里被诠释为形体）的刻画，以及对这些主体与光线交织的观察中可见一斑。

5 赖凤美 (1931-1995)

新加坡河 (无纪年)

帆布油画

私人收藏

1950年代至1970年代，在新加坡河畔的驳船主要由住在这一带的福建人和潮州人管理和经营，驳船在马来文中称为“tongkang”（舢舨），福建和潮州方言则俗称之为“大舫”（twakow）。新加坡是唯一制造驳船的地方，红色或红绿白三色船头是这种船的特色，凭着这点就能把它们从其他船只区分开来。

赖凤美在此画中以近乎鸟瞰图的形式呈现新加坡河景物，并把重点放在描绘河岸两旁颜色鲜艳的驳船上。毕业于南洋美专的赖凤美，曾获得法国政府奖学金到著名的国立高等美术学院深造，回国之后重返母校任教，直到1994年逝世为止。

6 钟泗宾 (1917-1983)

无题 (船和房屋)，1955年作

木板油画

已故拿督陆运涛遗赠，P-196B

1930年代至1980年代，新加坡河是新马画家热衷的绘画题材。未受1980年代河道清理工作影响之前，新加坡河畔两旁的马来甘榜、华人村落、货仓、修船厂、米坊、锯木厂等鳞次栉比。热闹喧哗的新加坡河，是许多移民首次到新加坡时的登陆地点，因此很快地便成为新加坡深受欢迎的符号和重要地标。

钟泗宾在画中尝试以阴暗背景衬托绚丽的颜色和多彩的形状，表现河畔两旁的建筑物和船只，画面既富有活泼气息，又带有丝丝幽暗的神秘感。

7 钟泗宾 (1917-1983)

无题 (妇女们与男童)，1959年作

帆布油画

已故拿督陆运涛遗赠，P-191

8 谢玉谦 (1936-1991)

无题 (甘榜景色)，1960年作

木板油画

1994-5403

早期华人移民画家喜爱通过马来亚的甘榜生活和市集景物的描绘，捕捉南洋的独特气息。除了积极融入新环境之外，他们也对当地的风土人情深感兴趣，这些人物和景物往往成为上好的绘画题材。

新加坡著名先驱画家钟泗宾以类似后印象派的手法，在作品中让各种鲜艳扁平的形状相互交织，并以黑白线条勾勒轮廓。他把人物风格化，并呈现由各种形状、颜色和线条构成的紧凑设计格局。题材到了他手里只不过是用于探讨颜料、线条和色彩的手段。

钟泗宾和陈文希对谢玉谦的影响在其作品中可见一斑。谢玉谦在南洋美专和华侨中学求学时期，曾在两位先驱画家门下学习绘画，后来获颁法国政府奖学金，于1959年至1962年远赴巴黎国立美术学院深造。这幅作品带有壁画的味，很可能是他在留学巴黎期间绘制而成的。当时的谢玉谦受到野兽派和立体画派的影响，并勇于在构图、色彩和线条方面做出大胆创新的尝试，这点和钟陈二人十分相似。画中采用色块营造交替的平面，促使观者的视线在特定空间中来回游走。

9 许振第 (1928-1996)

村妇，1966年作

纸本纤维板木刻版画

P-524

许振第在画中把两名村妇的身形拉长，让她们平添优雅婀娜的韵味。对轮廓线条和女子服装图案的注重为整个画面注入强烈的平面设计感。许振第是在丁加奴甘马仕村土生土长的画家，因此对画中题材肯定很有认同感。无论是描绘人间的美好或痛苦，许振第透过细腻笔触所流露的感性往往扣人心弦。曾在南洋美专就读的许振第也是钟泗宾的高徒，他在画中对线条的注重足见恩师对他的影响。1966年，新加坡第一次举办木刻版画展，六名参展画家当中就包括许振第。

10 赖凤美 (1931-1994)

渡江，约于1958-1965年作
帆布油画
私人收藏

赖凤美是新加坡最杰出的女画家之一。赖凤美很可能于1950年代末至1960年代期间，到访过婆罗洲，这幅引人入胜的作品画的应该就是当地景物。在前景的女子身着饰有白绿格子的马来传统服装，背景左侧出现一名裸露上身的女子，右上方则有船夫掌舵。虽然两位乘客没有面向对方，但是却非常自然地出现在同个画面中；出现在前景的女子也许是刚成为回教徒的达雅人，因此对后面女子（也许是她朋友）裸露上身的行为不会感到陌生和别扭。赖凤美也在《午餐时刻》（1965）采用同样的构图手法——即把画面横切成两个部分，在前景部分设置相对被放大的人物，在背景部分安排相对缩小的人物，这种构图法似乎有意让观众对两个人物进行对比。在赖凤美写实而充满美感的创作表面背后，往往包含着深远的涵义，等待观众慢慢去发掘和领悟。

11 蔡天定 (1912-2008)

磨椰浆的马来妇女，无纪年
峇迪画
已故拿督陆运涛遗赠，P-204A

曾被著名艺术评论家苏立文博士称为马来亚第一个国家级画家的蔡天定，擅长利用峇迪（蜡染）工艺作为媒介，描绘有关南洋生活的各种题材，创造了区域独特的艺术语言。1950年代至1960年代，蔡天定把绘画技巧融入峇迪画，从而把峇迪画从工艺的水平提升到艺术的领域，最终甚至把它推向国际地位。就如此画所示，蔡天定在捕捉马来亚居民、动物和日常生活上有十分精彩的表现，流畅的线条、把主体风格化和减缩的表现，以及对画中题材的深刻认知是其创作的特色。画中女性所朝着的方向交替轮换，为作品注

入节奏感，她们弯下的身躯则暗示着磨椰浆是一种非常耗时费力的粗活。

12 Latiff Mohidin (b. 1938)

和H的静物写生，1962年作
帆布油画
2000-1489

1959年至1962年期间，Latiff曾在柏林留学，并且参与巴黎和纽约的艺术工作者驻场计划。这是画家在柏林期间凭着对马来亚市集景物的记忆完成的作品。《和H的静物写生》这样独特的名称，意味着重点在于静物而非人物。以字母‘H’作为代号的神秘人物身份，至今仍然是个未解开的谜，要辨别这里所描绘的各种静物也十分困难。Latiff在画中把常见人物和静物缩减为基本的形状和形体，只保留大体的面貌和外形。自小在乡村长大的画家，当时身在陌生遥远的柏林，绘制着自己熟悉的乡村景物，其怀乡之情就不言而喻了。

13 张荔英 (1906-1993)

旁遮普人 (白色缠头巾)，1958年作
木板油画
李氏基金捐赠，P-801

14 谢玉谦 (1936-1991)

男孩，1955年作
木板油画
2000-1269

身为移民画家，张荔英对马来亚社会的多元民族性深感兴趣。从画中人物的白色缠头巾，就可辨认出其旁遮普人的身份。作品名称没有注明个人身份，只表明所属族群。然而张荔英并没有把他视为一般旁遮普男士的既定形象来处理，而是通过刻画人物性格特色的点点滴滴，塑造属于他个人的独特形象，这是画家在所有肖像画中都积极实现的。例如在这幅画中，张荔英描绘的是人物面带笑容、心情轻松的一面，而在刻画另一名头戴粉红色缠头巾的旁遮普人时，则捕捉了人物严谨内向的个性。

谢玉谦作品中端坐着的华族男孩，身上带着书包，人物身份不详。谢玉谦和张荔英的出身背景很不同，前者是在柔佛出世和成长，对马来亚的多元族群十分熟悉。风景画占谢玉谦早期作品的主要部分，人物的描绘则通常出现在更大篇幅的画作或叙事作品中。

15 赖凤美 (1931-1995)

静物写生，无纪年

木板油画

私人收藏

16 张荔英 (1906-1993)

马来亚水果，1965年作

木板油画

张荔英遗产信托人捐赠，1994-4149

17 钟白木 (1911-2004)

鱼儿，1947年作

木板油画

郑农捐赠，P-354H

除了马来亚各民族之外，当地的水果和食物也是张荔英喜爱的作画题材。这幅画描绘的正是马来亚具代表性的各种水果，作画时间恰逢新加坡取得独立的那一年。静物写生是张荔英的强项，她常用的题材有本地土产或应节食品。

钟白木的《鱼儿》代表了马来亚画家早期对抽象主义的一种尝试。画面赋有强烈的质感，画家把鱼儿缩减成最基本的形状，出现同个画面的还有一瓶水。鱼是马来亚沿岸居民常吃的营养食物，水则是维持生命不可或缺的资源。出生怡保的钟白木曾负笈中国学画，还一度接受徐悲鸿的指导。1940年代末期，钟白木成为海峡美术公司的创办人之一。海峡美术公司是本地少数专门销售美术材料的商店。曾活跃于槟城、吉隆坡和新加坡画坛的钟白木，后于1950年代移居香港。

赖凤美则在作品中呈现一组不同质感的物件，这些物件都与文化艺术相关联。挂在帆布后面的希腊瓷盘仿制品、美术杂志、中国漆盒兼漆盖、中国漆箱、陶制碗盘，以及画笔，综合起来便构成一幅赖凤美的‘自画像’，分别象征了赖凤美选择以绘画为专业的决定、她的文化背景、到访之处、美术教育背景，以及她的女性身份。

探索‘南洋’

1 刘抗 (1911-2004)

艺术家和模特儿，1954年作

帆布油画

新加坡蚬壳集团捐赠，P-1070

2 刘抗 (1911-2004)

鼓手，1952年作

纸本粉彩画

画家捐赠，2002-782

1952年，刘抗、陈宗瑞、陈文希和钟泗宾四名画家从新加坡出发，前往印尼峇厘岛寻找新的绘画题材。是次旅行写生很明显的是受到法国名师高更和比利时画家勒迈耶的启发，这两名西方艺术大师曾先后到达大溪地和峇厘岛寻找新的作画灵感。被喻为‘最后的天堂’的峇厘岛，它的美丽、岛上的庙宇、居民、文化和风俗都没有让四名远道而来的画家失望。峇厘岛之行的意义重大，不仅是因为后来的相关画展轰动艺坛，也是因为它标志着画家们积极探索的南洋风格的真正成形。四名画家在此行之后从此被誉为南洋画风的开创者。早期体现这种风格的作品可追溯至张汝器(1905-1944)和杨曼生(1896-1962)在1930年代完成的油画和水彩画。

刘抗通过白色轮廓线、平涂颜色和独特的绘画风格，在这幅油画作品中重现陈文希为峇厘岛居民画肖像的情景。粉彩画《鼓手》则充分反映刘抗对鲜艳色彩的偏爱。刘抗曾说，峇厘岛居民很有艺术天分，在音乐、舞蹈和雕刻方面有卓越的表现。画家尝试通过对峇厘岛居民的日常生活、业余爱好以及民族服装的描绘，捕捉峇厘岛居民的艺术精神。

3 陈宗瑞 (1910-1985)

舞蹈课，1952年作

纸本水彩素描

1993-1712

4 钟泗宾 (1917-1983)

峇厘的舞蹈，1952年作

纸本钢笔素描

画家捐赠，P-434

5 钟泗宾 (1917-1983)

无题(对话)，1952年作

纸本钢笔素描

2009-3386

陈宗瑞以精湛的笔法把峇厘舞蹈员的优雅姿态和夸张手势捕捉入画。色彩绚丽、漂亮精致的服装，在一片晕染着淡灰色的建筑群前面更显得耀眼突出。此画充分表现了陈宗瑞平实不造作的写实功力，也间接反映了画家脚踏实地的个性，和对刻画真实事物的执着。

钟泗宾的素描则反映了他对线条的注重。画家以明快豪放的笔触和写实手法绘制《峇厘舞蹈员》中的人物，另一幅速写则是为大型油画作品所准备的画稿，画面中的线条经多次修饰，最终绘制出来的人物轮廓别有一番雅趣。

- 6 钟泗宾 (1917-1983)
峇厘岛海滩，1955年作
帆布油画
已故拿督陆运涛遗赠，P-27

- 7 钟泗宾 (1917-1983)
峇厘岛女孩，1952年作
帆布油画
私人收藏

- 8 陈宗瑞 (1910-1985)
峇厘岛妇女，1952年作
帆布油画
GI-105

这三幅作品的题材均为峇厘岛女性，却在诠释手法上各有所异。钟泗宾在多幅油画作品中，均把峇厘岛女子的形象视为一种图案，可以随意塑造、风格化、加长和组合，成功开创了别开生面的新格局。在颜色表现上富有表现派作风的《峇厘岛海滩》便是其中范例。《峇厘岛女孩》在钟泗宾作品当中较为罕见，毕竟画家追求的始终是纯粹的形式主义表现，很少以写实手法描绘题材。

陈宗瑞则采用写实手法完成作品。画中人物袒胸露乳，乍看之下画家似乎在强调一种异国风情，但仔细端详，便察觉到其实妇女的日常生活点滴（如采水果和挑重担）才是重点。法国著名画家高更作品中的波利尼西亚妇女有的也拿着水果，题材虽说都一样，但是陈宗瑞笔下穿着美丽纱笼裙的峇厘岛女子，展示的却是勤奋干活的一面。

- 9 陈文希 (1906-1991)
渡轮，约于1952年作
帆布油画
2005-1286

1953年出版的峇厘岛之行画展特刊里便出现此画。峇厘岛上栩栩如生的动物雕刻和岛上居民的健康壮硕形象深深吸引了陈文希。他采用多条交叉斜线和雄浑有力的笔触，捕捉船在海上行驶的动态，整体构图复杂多变。峇厘岛之行让四名南洋画家大开眼界，既激发他们的创作灵感，又丰富了他们的艺术视野，同时也启发他们日后继续到访南洋等地旅行写生。

- 10 Abdullah Ariff (1904-1962)
绿色狂想曲，无纪年
纸本水彩画
1999-1636

擅长水彩画的杨曼生和Abdullah Ariff，曾活跃于1930年代以及战后时期的檳城。Abdullah曾在檳城印象派画会开班授艺。该画会的会员清一色都是欧洲白种人，却破例让Abdullah这名亚洲人加入成为会员。Abdullah所描绘的马来亚甘榜、锡矿、河流溪水，注重诠释热带光影和色彩的微妙变化，在在反映了印象派对他的强烈影响。杨曼生固然也着重表现热带的光影效果，但是他在画中也探讨了运笔的流畅性，反映了他的中国水墨画功底。

- 11 杨曼生 (1896-1962)
海边的渔夫，1952年作
纸本水彩画
1993-1002

- 12 钟泗宾 (1917-1983)
无题 (斜躺着的肯雅族妇女)，约1953至1960年作
纸本水墨设色
已故拿督陆运涛遗赠，P-121B

钟泗宾何时到访砂拉越并绘制肯雅族肖像画至今仍然是个谜，但根据合理推测，此画很可能是1953年（峇厘岛之行后）和1960年（画家前往英国之前）之间的作品。肯雅族妇女那对特别长的耳垂是她们的外貌特征。东南亚土著的热带风情美和丰富多彩的物质文化深深吸引了钟泗宾和其他移民画家。画家使用中国水墨设色绘制这类题材，意味着他对个人文化和民族身份的意识，也反映了他对新环境的兴趣和认识。

融入和适应：在南洋落地生根

1 崔大地 (1903–1974)

书法，1964年作

册页，纸本水墨设色

Mandarin Art Galleries捐赠，P-1138

崔大地自幼对书法产生兴趣，后来于1953年至1958年旅居伦敦，有机会接触大英博物馆收藏的甲骨文、古铜器和石碑，大大提升了他对古代中国各书体的认识。画家在这里对商代晚期礼器—**匜**祖丁鼎上的铭文进行新的诠释。**匜**祖丁鼎是台北故宫博物院现存最大的鼎。除了崔大地之外，钟泗滨、陈城梅、叶之威和陈潮光也涉猎金石学和古代书体，他们尽管没有从事书法创作，或以水墨画为常用的创作媒介，却都曾使用篆体、甲骨文或金文签名署款。

2 黄葆芳 (1912–1989)

梅花，1967年作

立轴，纸本水墨设色

1991-256

梅、兰、竹、菊为花中四君子，象征刚毅顽强、坚韧不拔、雅逸脱俗和清风亮节的高尚情操，是中国文人喜爱的绘画题材。黄葆芳在1950年代放弃西洋绘画，专注投入中国水墨画创作，画风深受海派大师吴昌硕（1844–1927）和王个簃（1897–1988）的影响。除了类似此画的中国传统题材之外，也偶尔描绘热带水果如**榴槿**、山竹和红毛丹。

3 吴在炎 (1911–2001)

木槿（金鱼木槿图），1967年作

立轴，绢本水墨设色

林春月女士捐赠，2004-528

4 范昌乾 (1907–1987)

荷花，1956年作

立轴，纸本水墨设色

Heng Siew Leng捐赠，1993-985

吴在炎是本地著名指画大师。此画描绘的金鱼和木槿是富贵吉祥的象征，画面逸趣横生，一撇一划在纤柔中赋脆弱感，似乎在暗喻美好意象背后蕴藏的是生命的空灵飘渺，短暂有限。

范昌乾则是写意画名家。在佛教里象征心灵纯洁的荷花，到了画家手里尽显禅意，尽管他以海派典型的苍劲浑朴笔法绘制荷叶和叶柄，却不为荷花披上海派喜用的艳丽色彩，而是选择为它注入肃穆清雅的韵味。

5 施香沱 (1906–1990)

绿玉藤和黑冠黄鹂，1978年作

立轴，纸本水墨设色

时代出版社捐赠，AB 2004-48

除了施香沱之外，从中国大陆移民至马来亚和新加坡的画家还有吴在炎、范昌乾、侯熙敬、黄葆芳、陈宗瑞、陈人浩和崔大地等人，他们坚持以中国传统书法绘画为创作媒介，在水墨画的创作上更是求新求变，风格各异。这群画家在水墨画上的造诣很高，在推动东南亚的中国绘画发展上更是功不可没。

施香沱强调对景写生，注重的是描绘在自身环境中所观察的真实事物，这和陈宗瑞的看法雷同。施香沱本着这种师法自然的理念，经常带学生到植物园写生作画。他的多幅创作，体现了他对热带景物的观察入微，这幅刻画黑冠黄鹂的作品便是其中佳例。

6 施香沱 (1906–1990)

达雅武士肖像，1949年作

立轴，纸本水墨设色

私人收藏

施香沱在题跋中写道，古代中国人物画家的描绘对象就包括了游牧民族；而自己在描绘达雅族肖像时，已经能够准确掌握其衣冠特征。想起在南洋生活十年的自己，则主张‘君子素夷狄而行乎夷狄，吾其被发左衽乎’，这暗示了画家心理上的某种矛盾情绪—尽管在他乡落地生根，却一生坚持中国书画篆刻创作，可谓身处南洋，心系传统。

施香沱出生于福建漳州一户书香世家，1938年为逃离中日战火南下新加坡，后于二战期间前往苏门答腊避难。二战之后，施香沱到南洋美专教课之余，也私下招生授艺，为新加坡培养了一批中国传统绘画人才。随着社会对施香沱的艺术贡献给予认可，画家最终也把新加坡视为安身立命之处。

7 陈宗瑞 (1910–1985)
废墟，1956年作
册页，纸本水墨设色
1993-1725

8 陈宗瑞 (1910–1985)
甘榜，1970
纸本水墨设色
秋斋藏画曾国和捐赠，2011-1725

陈宗瑞的油画功底扎实，但是中国水墨画和西洋水彩画才是他最偏爱和擅长的媒介。他的画风写实求真，认为宣扬真善美是画家的社会责任；唯有如此，艺术才会被理解和欣赏。陈宗瑞也大力提倡中国传统水墨画的现代化和本土化。在1967年墨澜社出版的刊物中，陈宗瑞甚至提出在中国水墨画以英文或马来文题诗作跋，以便扩大懂得欣赏中国画的观众群。画中的废墟原址在马六甲。当时新加坡正积极朝城市化发展，许多乡村地区迅速消失，因此另一幅画所描绘的甘榜景物应属马来西亚。

9 钟泗宾 (1917–1983)
山水，无纪年
纸本水墨设色
已故拿督陆运涛遗赠，P-199

这幅风景画基本上属于具象写实画风，但是其风格化处理手法、形体的铺设、追求诗意的色彩表现，却反映了抽象主义的倾向。钟泗宾的甘榜风光，成功把中西绘画精神和技巧与本地题材融为一体。在他手里，媒介不过是实现艺术目标的工具，他不受传统的束缚，而且会积极探讨和尝试水墨或油画在创作上的各种可能性，做到融会贯通，破旧立新的境界。画家在这里通过流畅线条、水墨的晕染和枯笔的交替使用，呈现中国水墨的特质。画面赋有康定斯基和克利作品的格调，却又蕴含东方特有的生动气韵。

10 陈文希 (1906–1991)
猿猴嬉戏图，1969年作
立轴，纸本水墨设色
GI-190

陈文希以画猿闻名于世。他生前在家中后院养了一头猿猴，以便能经常观察其动作和姿态。张大千（1899-1983）曾赞他神笔绘猿，甚至将他誉为宋代绘猿名家易元吉（约1000—约1064）之后“第一人”。八大山人（约1626—1705）、

黄慎（1687–1772）、虚谷（1824–1896）和潘天寿（1897–1971）对他的影响，则反映在画家对线条笔法、笔墨的挥洒，以及借留白协调水墨渲染的注重上。陈文希在水墨画创作上破旧立新，风格独特，不仅被誉为新加坡艺术史上的水墨大师，也是现代水墨画史上闻名中外的艺术巨匠。

放眼区域

1 钟泗宾 (1917–1983)
海滨，1955年作
木板油画
新加坡赛马博彩管理局捐赠，1991-871

2 陈人浩 (1908–1976)
遍布岩石的海岸，1961年作
木板油画
1992-979

马来亚半岛以及其他东南亚的滨海和遍布岩石的海岸，是五六十年代移民画家和本地画家喜爱的绘画题材。画家们藉着对闲逸的渔村，挤满弄潮儿的沙滩，或是拍打岩石的海浪的描绘，表达滨海纯朴宜人的美。钟泗宾在作品中以明快有力的笔触绘制渔夫居住的奎笼。陈人浩则在作品中以细腻手法描绘岩石和海浪，犹如法国画家塞尚的作风。陈人浩在留学巴黎之际，曾研究印象派和后印象派的作品，因此在创作上也受其影响。

3 陈文希 (1906–1991)
无题 (渔村)
纸本水墨兼水彩画
Majorie Chu捐赠，1992-437

4 符致珊 (1928年生)
丁加奴渔村，1950年代作
木刻版画
2010-232

早在1930年代，马来亚和新加坡画家曾屡次组团到丁加奴一带的海岸旅行写生。到了1950年代，海岸风光成了画家们普遍采用的题材，他们不仅深深被海岸的淳朴美所吸引，也十分向往海边简单悠闲的生活。两名画家对船只的线条和造型深感兴趣。深谙木刻版画艺术的符致珊，在画中不仅带出海岸风光的美，也反映了渔夫们生活劳碌艰苦的一面，而陈文希则着重于绘画的形式元素，并在作品中融入风格化和抽象画特质。

5 叶之威 (1913–1981)
多峇湖，约于1970年作
木板油画
2000-128

6 叶之威 (1913–1981)
无题 (峇厘岛船只)，1962年作
木板油画
1999-1645

十人画会曾在1961年至1976年之间屡次组团到马来亚、印尼、东马、泰国、柬埔寨、越南、菲律宾、缅甸、尼泊尔、印度、台湾和香港旅行写生。这两幅作品是叶之威在参与旅行后的成果，均以印尼岛屿为题材。叶之威的峇厘岛风景画反映了他早期对抽象主义的探讨。他把各种形体分解为颜色和形状，画面中代表船杆的多条竖线打破了沙滩船只所营造的横向视觉规律。

《多峇湖》则是他在抽象主义尝试上的成熟表现。画家通过各种形体、色彩和线条的融合交织，营造了和谐的画面。他早期作品中的形体铺设较为孤立，后来的画面则呈现视觉统一性，这种倾向在1974年以后的作品可见一斑。

7 叶之威 (1913–1981)
无题 (达雅男子喜欢斗鸡)，1975年作
木板油画
叶氏家族捐赠
P-752

以叶之威为首的十人画会在1962年第一次举办画展，当时的参展作品被誉为‘马来亚意识’的象征。然而画家们都没有发表任何宣言，他们也无意创造任何新风格或重新诠释‘南洋风格’。他们的目标就是本着对中西方艺术的认识，通过对东南亚艺术的接触和研究，创造出个人的绘画语言。

叶之威在这幅作品中以甲骨文（或石鼓文）书写‘达雅年轻男子的爱好是斗鸡’，并且用红彩署名，模仿钤盖印章。叶之威的油画作品经常出现古代书法文字和钤盖印章的图案。他也大量使用黑色，这不但反映中国碑刻拓片的墨色美，也是画家对形式主义界限的一种挑战。此画以落款、印章、洞穴般的氛围、凹凸不平的边缘、简化的形体，以及黑色和富质感表面的使用，为画面平添原始气息和古色古香的韵味。

8 陈城梅 (1932年生)
婆罗浮屠，1962年作
木板油画
私人收藏

9 林子平 (1923年生)
苏门答腊，1970年作
Mandarin Art Galleries捐赠，P-1148

10 刘抗 (1911–2004)
缅甸仰光，1972年作
木板油画
新加坡美术馆刘氏家族收藏，2003-3283

1961年，十名画家组团乘车到马来亚东海岸旅行写生。陈城梅是提出这次旅行写生的画家，她曾在1960年和林子平、朱庆光和其弟陈潮光乘车到马来亚其他地方写生作画。陈城梅在翌年邀请叶之威同游马来亚。接受邀请的叶之威不但带头组织那次的旅行写生，之后还筹办了数次海外旅游项目，以及相关的画展。这群画家后来被称为十人画会。他们本着对旅行的爱好，东南亚和亚洲艺术的共同兴趣，以及对区域文化交流的积极和热衷，在1961年至1976年期间，八次组团到东南亚和亚洲各地旅行写生。

陈城梅笔下的婆罗浮屠赋有强烈的质感，反映出古遗迹的粗重质地，深沉的色彩则突显宗教古迹的肃穆和沧桑。林子平则以活泼的笔调描绘苏门答腊巴塔克土著和房屋。刘抗的作品也以鲜艳明亮的笔意，呈现缅甸著名庙宇雪德宫和周围的缅甸人群。

11 Latiff Mohidin (1938年生)
佛塔 (一) (Pago Pago 系列)，1964年作
木板油画
1995-1802

此系列名称‘Pago Pago’是画家Latiff采用英文的‘pagoda’（塔的意思）和马来文的‘pagar’（指的是旧式马来房屋的木梁）拼凑出来的新词，也是美属萨摩亚岛主要市镇的名称--光听名字就觉得这是个充满异国情调的地方。Latiff于1964年从欧洲回国并到访泰国、柬埔寨和老挝之后开始创作此系列。画家对当地的印度教和佛教古遗址印象深刻，对自己民族文化的根也有很深的意识，他积极创造新的视觉语言，不外乎是为了反映这两种构成他个人文化身份的元素丰富性。

现代性的崛起 (1960年代至1970年代)

工业发展与工人面貌

- 1 **林学大** (1893–1963)
森林里垦荒的印度劳工，1955年作
木板油画
P-0968

身为南洋美专（南洋艺术学院前身）创校校长的林学大，认为艺术必须肩负教育和社会责任。他在这里以粗犷的笔触描绘正在森林里开垦土地的印度劳工，借此向那些为新加坡城市发展做出贡献的籍籍无名者致敬。画面前景有数名劳工在辛勤工作，背景的伙伴们则在开疆拓土，具有写实和象征性意义。林学大以浑厚拙朴的线条折射出流在劳工们上半身的晶莹汗水，也暗喻着变革步伐的加快。

- 2 **余金裕** (1939年生)
丁加奴炼铜工人，1961年作
帆布油画
1994-05168

- 3 **张荔英** (1906–1993)
锡矿 (怡保)，约于1953年作
帆布油画
李氏基金捐赠，P-0794

两幅作品均以马来亚工业为题材。张荔英图中所绘应为霹雳州近打县的锡矿，她以明快活泼的笔调，色泽丰富的土色系，呈现大地的韵律美；背景远处可看到些许绿意，前景则出现若干渺小人物，带出整个空间的宽阔感。张荔英经常以海岸风光和日常生活景象等题材入画，《锡矿》这类作品则显示她也关注马来亚的工业发展面貌。

《丁加奴炼铜工人》则把焦点放在劳工身上。画家余金裕在新加坡出生，在丁加奴成长。他在丁加奴期间接触到峇迪绘画，后来峇迪画成为他最为令人称道的创作媒介。此画反映的则是立体主义对他在早期的影响。1961年，十人画会组团到东马旅行写生，之后在同年举办第一次展览，此画便是余金裕的参展作品。当年结伴同行的画家们对当地各种工艺程序产生兴趣，铜具磨削便是其中之一。

- 4 **赖凤美** (1931–1994)
午休时刻，1965年作
帆布油画
1997-02952
- 5 **刘抗** (1911–2004)
河边的红头巾，1949年作
帆布油画
新加坡美术馆刘氏家族收藏，2003-03294

红头巾在新加坡历史上被视为刻苦耐劳、坚强不屈的象征。红头巾来自中国广东山水县，因为大多头戴红色头巾而得名。她们主要在建筑工地工作，尤其是在1950年代至1960年代的新加坡。刘抗笔下的红头巾正在河边劳动，场地可能在马来亚。作品主要体现红头巾之间的团结精神。赖凤美则以感性笔触描绘背向观众、独坐一隅的红头巾，从中表达了她对红头巾卑微身份和对国家无私奉献的同理心。两幅作品强调的是红头巾活出尊严的一面，而不是她们的劳碌人生。

国家的建设

- 1 **吴秉诚** (1915–2006)
水泥工人，约于1959年作
银盐照片
吴秉诚及家族捐赠，2007-01109
- 2 **吴秉诚** (1915–2006)
两名水泥工人，约于1959年作
银盐照片
吴秉诚及家族捐赠，2007-01107

吴秉诚是活跃于1950年代至1960年代的新加坡著名先驱摄影师，曾是新加坡摄影协会的主要会员之一。1990年，吴秉诚凭着对摄影艺术的贡献获颁新加坡文化奖。吴秉诚在这两张照片中巧妙利用强烈日光和个人对质感的敏锐掌握，把水泥工人认真扎实而熟练流畅的铺水泥动作生动地表现出来。工人以富节奏感的动作所创造出来的波浪纹，与所处环境中的固定线条和形状形成强烈对比。

3 蔡哲民 (1931–2003)
整理木板，1960年代–1970年代作
银盐照片
2007-02238

4 蔡哲民 (1931–2003)
晒木板，1960年代–1970年代作
银盐照片
2007-02235

5 蔡哲民 (1931–2003)
煨烧，1960年代–1970年代作
银盐照片
2007-02236

单枪匹马打天下的工人形象是这组摄影作品的主题。蔡哲民从远处静静观察，然后小心翼翼地为工人和他手中的材料构思画面。在《整理木板》中，层层相叠的木板所形成的凹凸不平的边沿，在这里化为把工人圈起来的天然框架，而工人的位置和姿势则有助维持整个画面的平衡感和张力。《煨烧》中的工人背部肌肉也存在着一种紧绷的张力，当时的他正提着一篮子的蛤壳准备拿去煨烧，供制造建筑水泥用。

摄影师采用低视角摄制《晒木板》这帧照片，把工人推向一个‘高高在上’的位置上，成功营造工人辛苦叠木板背后的一种壮伟气势，而橘色滤光片的使用则凸显木板和云朵之间的反差和定义，呈现戏剧性效果。蔡哲民在1970年代中晚期曾出版专书，和读者分享了这种摄影技巧，这类刊物也成为摄影初学者的指导手册。

6 李少林 (1930年生)
移山，1957年作
银盐照片
2006-00106

《移山》是摄影师李少林的早期作品，展现了他在捕捉人与现实环境之关系的深厚功力。照片中光秃嶙峋的岩石上，一名赤着上身的工人凸现天际，正用力开采石料。矿场地点应为乌敏岛。李少林以高超的摄影技术和精湛的画面构思技巧闻名遐尔。他曾开课授艺，也曾通过丽的呼声和新加坡电视台（Television Singapore）的摄影广播节目，分享摄影心得。

7 王金成 (1945年生)
建设采油井，1976年作
纸本水彩画
2009-01617

8 王金成 (1945年生)
惹兰红山大牌106座，1972年作
纸本水彩画
2009-01351

新加坡水彩画早期历史可追溯至19世纪的查尔斯·戴斯（Charles Dyce）等英国画家。水彩画也是新加坡先驱艺术教育者理查德·沃克（Richard Walker）等人在本地教授的绘画媒介之一。水彩比油画便宜而且在应用上灵活多变，从1950年代开始深受本地画家的青睐，水彩画也是在那时候成为捕捉新加坡城市风貌变迁的主要媒介。

水彩画家王金成从1960年代开始，积极以画笔记记录新加坡城市和工商业的发展情况，完成了无数这类题材的作品。《惹兰红山大牌106座》对画家本人有着深刻的意义：他和家人便是从石叻路甘榜迁移至该座组屋的，之后又搬到隔壁的107座去。画面描绘的是建设中的组屋（右边为大牌106座）。《建设采油井》强调的也是建设工程和参与建设的工人，作品反映了1970年代新加坡的工业发展面貌。两幅作品体现了画家对新加坡都市变迁的意识，也反映了劳动队伍在新加坡现代化建设上所作出的贡献。

9 钟泗宾 (1917–1983)
无题 (炼油厂)，1959年作
纸本钢笔画
钟灵月捐赠，2010-03573

10 钟泗宾 (1917–1983)
无题 (电缆)，1959年作
纸本钢笔画
钟灵月捐赠，2010-03608

11 钟泗宾 (1917–1983)
无题 (工厂景观)，1959年作
纸本钢笔画
钟灵月捐赠，2010-03857

12 钟泗宾 (1917–1983)
无题 (沿岸工业机械)，1959年作
纸本钢笔画
William Hsiang捐赠，2010-04404

钟泗宾的速写体现了他对日常生活和本地景物的敏锐观察，其中有些景物是其完成作品里找不到的。画家在这组钢笔速写中以纤细的线条描出工厂、炼油厂和电缆的人工景观，反映了他对工业景物的兴趣。尽管新加坡经济发展局在1960年代才开始大规模推行工业计划，但是新加坡的工业发展早在1950年代就已经起步，例如殖民地开发公司（Colonial Development Corporation）便是在1950年代中建立武吉知马工业区，钟泗宾也可能曾到那里进行速写。

进步与发展

- 1 **何国豪** (1922年生)
对话，1977年作
混合媒体
画家捐赠，P-0320

何国豪的这幅作品虽以写实手法完成，却富有超现实意义。在烈日当空底下身穿军服的三名男孩，看起来还不到十七八岁的入伍年龄，他们的头发也不符合军中规定的平头发型。画面呈复古色调，似乎暗示着场景是属于旧时代的；出现于画面的三名稚气未脱的男孩却是属于现实世界的，这种布局富有时空交错的神秘感，人物所处地点一荒芜的沙漠环境也十分耐人寻味。何国豪的儿子在1970年代被征召入伍，此画藉着天真无邪和生命无常的意象，折射出画家对国防这个重大国家议题的个人反思。

- 2 **赖桂芳** (1936年生)
建设中的薛尔思桥，1976年作
帆布油画
新加坡总统府收藏，2007-01092

画面背景为新加坡中央商业区，是人们熟悉的一道风景线，象征着狮城的商业发展和成功，与前景的建筑工地遥相呼应。画家赖桂芳以非常写实具体的手法描绘建筑机械，地面上的若干细节既立体又精细，与土地本身尚未开发的平坦荒芜形成对比。建筑工人在工地上打地基准备建设的正是薛尔思桥。1981年建成的薛尔思桥，以新加坡第二任总统的姓氏命名，是条直接把中央商业区和当时新开设的樟宜机场衔接起来的高速公路。

- 3 **李文苑** (1935年生)
造船厂，无纪年
帆布油画
画家捐赠，P-0238
- 4 **蔡明智** (1931年生)
食堂内的工人，1974年作
帆布油画
画家捐赠，P-0236

工人阶级的团结精神是这两幅作品的主题。画家着重刻画的是造船厂工人的团体生活面貌。李文苑笔下的一群工人下班后正气宇轩昂地从造船厂走出来，他们活力十足、多姿多彩的形象与背景中那些硬邦邦的庞大建筑形成强烈对比。工人们之间的团结精神和认同感，也体现在蔡明智的作品中。《食堂内的工人》顾名思义，描绘的是造船厂内热闹的午餐景象。如果说李文苑的作品歌颂的是工人们为工业发展的贡献，那么蔡明智则把焦点投注在工人的生活面貌上，这从画家对工人们脸部表情和互动形态的详细描绘中可见一斑。

蔡李二人均通过作品对战后新加坡的社会变迁浪潮进行记录和做出反映，不但体现了他们的社会意识，也反映了他们对工人阶级的认同感。两名画家在这方面的贡献和努力备受社会肯定。蔡明智是赤道艺术研究会的创办人之一，李文苑曾担任该研究会主席。赤道艺术研究会旨在促进社会写实主义，认为艺术可以在社会和建国事业上扮演重要角色。

抽象主义的早期尝试

- 1 **林学大** (1893–1963)
绘画，1955年作
木板油画
P-1151
- 2 **叶之威** (1913–1981)
无题 (抽象画-船只)，1961年作
木板油画
叶氏家族捐赠，2009-1836

早在1950年代，新加坡艺术家便开始对抽象主义进行尝试，但是他们和现代抽象画的接触，往往是通过画刊和艺术杂志等间接的方式。当时这类刊物并不多见，收藏家兼艺术家郑农开设的海峡美术公司，除了售卖美术材料之外，也是少数代销这类刊物的地方。

林学大以画风多样取材广泛见称，能绘制竹等传统中国水墨画题材，也积极对表现主义进行尝试，这在参展作品中可见一斑。作品所采用的颜色却偏离表现主义，转而倾向于诠释热带郁郁葱葱的交织光影。

叶之威的作品体现了对抽象主义的初步探讨。1961年之前，画家对抽象派持否定立场，认为它是一种颓废的潮流。为了证实自己的看法，曾花多年研究现代艺术大师如毕加索（1881-1973）、马蒂斯（1869-1954）、康定斯基（1866-1944）和蒙德里安（1912-1968）的作品，最终得出的结论是抽象艺术并非是偶然产生的，它其实是深深扎根于原始主义和古典派等多种风格和艺术形式，追求的是一种艺术的精粹和纯净的境界。

3 陈文希 (1906–1991)

抽象鹤鸟，约于1960年代作
木板油画
2002-00413

各类鸟禽如鹭鸶、鹤、麻雀等是陈文希偏爱的绘画题材。他在此画中把鹤鸟简化成最基本的形状，并尝试在抽象表现中融入立体主义元素。他在其他作品中则采用鹤、鹭鸶等水鸟的轮廓线条勾出重叠形体和交叉斜线，形体和线条之间的交替碰撞为画面营造一种优美的韵律感。陈文希也和钟泗宾一样，发现西方抽象主义的特点和中国水墨画强调留白和重神似过于形似的论点有异曲同工之妙。擅长油画的陈文希，却更偏爱以中国水墨画进行创作。

4 钟泗宾 (1917–1983)

风景，1963年作
木板油画
P-617

这幅画代表了钟泗宾艺术生涯的转折点，他当时的创作正游走于具象和抽象之间。画家尝试以油画营造出水墨画淡雅润泽的晕染效果：在苍茫幽远的画面中，一栋甘榜屋若隐若现，呼之欲出。作品既承袭英国画家约瑟夫特纳的画风，又蕴含着中国水墨画特有的生动气韵。

钟泗宾是在游学欧洲两年期间完成此画。1961年10月，钟泗宾在拿督陆运涛的资助下，前往伦敦和欧洲各地作画办展，直至1963年中（或年末）。拿督陆运涛长期以来是钟泗宾作品的鉴藏家兼赞助人。旅居欧洲的经历让画家大开眼界，并有机会亲睹之前只能通过艺术杂志接触到的现代派艺术大师作品。钟泗宾在伦敦期间经常与当时在英国和欧洲深造的学生见面，如杨可均、姚照宏、黄荣庭、陈潮光和其他年轻画家。钟泗宾对他们来说是推动和启发他们的一股力量，在国外期间的交流更激励了画家们在创作上的探索精神。

5 钟泗宾 (1917–1983)

建筑，1969年作
金属浮雕
艺术家捐赠，ASB 0023

钟泗宾回国后，进一步扩大对抽象主义的尝试和探索。1967年至1973年期间，他以金属和各种现成物件创作出一系列金属浮雕作品。此系列作品和之前其他作品一样，着重于形式主义的体现，探索的是有关线条、造型和形体之间的关系。如何利用媒介的特质表达个人艺术愿景是艺术家经常面临的挑战。钟泗宾在此以金属材料创造出各种有机造型，并把它们与各种形状混杂在一起，制造出来的张力不仅来自各种造型和形体的布局，也源自使用坚硬媒介去创造流动造型和线条的整个行为。

追求现代主义

1 何和应 (1935年生)

绘画，1974年作
帆布丙烯画
P-249

抽象表现主义对何和应的整个创作生涯有着重大影响，这点从此画中可见一斑。何和应在1963年与其他六名画家创办现代画会之前，已经在大力推动抽象主义绘画发展。他拒绝接受写实主义，曾在1958年提出具象和写实作品均属‘假’的看法，原因是这些作品永远无法成为它们所代表的实际物件。因此何和应主张画家以抽象主义进行创作，以便能更直接地和观众交流和连系。他认为，艺术固然是表达自我的桥梁，但是艺术家在创作时仍然必须把观众考虑在内。画家在通过抽象主义创造新形体和意象之余，也肩负着社会责任：即创造真正道地的新加坡艺术和文化。

2 黄明宗 (1938年生)

冲突，1978年作

混合媒介

画家捐赠，P428

无论是这幅画背后的涵义--冲突，或是其他作品所蕴含的爱、饥饿等概念，黄明宗所要表达的意念均十分明确；他的创作之所以成功，原因就在于他懂得把概念和形式主义特质巧妙而完美地融合起来。1964年前往巴黎国立高等美术学院深造之前，黄明宗与何和应等画家携手创办现代画会。黄明宗是名多才多艺、作品丰富的艺术家。擅长以多种媒介创作的他，除了是本地抽象艺术的先驱人物之外，也在书法创作上屡创新风，并成功在作品中把书法篆刻艺术和西方抽象主义元素融为一体。

3 陈彬章 (1940年生)

音乐，1979年作

帆布混合媒介

ASB-10

陈彬章使用金属和乒乓球在帆布上创造浮雕，采用抽象手法呈现对音乐涵义的诠释。整幅作品纯粹使用白色。艺术家特意省略颜色，迫使观众只看到由立体的点和线所组成的基本元素。陈彬章是现代画会成立之初的会员，在艺术生涯早期便开始进行抽象主义创作，这与他在当时参与属于商业性质的平面美术设计工作有关。陈彬章也曾在南洋艺术学院担任讲师多年，专授平面设计一科。

4 吴民权 (1937年生)

城市的重建，1977年作

混合媒介

1993-01395

吴民权在1960年代远赴纽约艺术学生联盟就学，当时的他便受到威廉·德库宁 (Willem de Kooning)、弗朗兹·克兰 (Franz Kline)、罗伯特·马瑟韦尔 (Robert Motherwell) 和汉斯·霍夫曼 (Hans Hoffman) 的抽象表现主义作品的影响。吴民权的油画创作既采用‘手势’ (gestural) 为表达形式，又融入一股东方精神；他的混合媒介作品则是以较慎重严谨的手法完成的。例如此画呈现富有层次感的质地和笔触，反映了吴民权对建筑外观、地面和日常物件的质感的极大兴趣。1970年代期间，牛车水旧建筑物在城市重建计划下被迅速拆除，引起曾是牛车水居民的吴民权的关注，此画所体现的矛盾情绪，何尝不是他的心情写照。

5 郑志道 (1941年生)

蓝色的水 (二)，1977年作

峇迪画

私人收藏

郑志道曾以帆布油画以外的多种媒介进行创新的艺术尝试，这幅峇迪画 (蜡染) 便是其中范例。艺术家尝试采用往往被视为传统媒介的峇迪画表达其抽象化意象，即把各种复杂多变的曲线造型用蜡染料印在布料上。郑志道是钟泗滨的学生，在老师的启发和影响下，致力在创作中求新求变，这种探索精神也可能促使他于1963年成为现代画会的创办人之一成立画会标志着画家踏上抽象主义的创作新路。郑志道也是新加坡阿尔法画廊 (Alpha Gallery) 的创办人之一，其他创办人包括钟泗滨和数名受华文教育的画家。阿尔法画廊后来被拿督斯里林苍杰收购。

6 Abdul Ghani Hamid (1933年生)

正在冥想的脸，无纪年

帆布油画

画家捐赠，P-233

Abdul Ghani通过抽象脸孔的描绘，把沉思默想这种精神状态形体化。他的作品往往捕捉这类有关静思的主题，或因着对简单点子或生活的欣赏而产生的诗意创作表现。身为诗人兼作家的Abdul Ghani，对新加坡文艺发展贡献巨大；身为艺术家的他，则在创办和领导Angkatan Pelukis Aneka Daya (简称APAD，英文名称为Association of Artists of Various Resources，即‘多资源艺术家协会’)方面功不可没。

抽象主义中的自我表达

1 张永生 (1938年生)

时空景象，无纪年(应为1970年代末)
帆布油画
P-373

《时空景象》代表张永生艺术生涯中的某个阶段——当时的他正积极尝试各种现代画派如表现主义、抽象表现主义和现代超现实主义创作。他在采用上述画派中的某些元素之余，也会自我挑战，鞭策自己在油画、混合媒介、雕塑和装置艺术创作上不断探索和创造新风。张永生也曾参与表演艺术创作。1971年从英国学成归来后，他在新加坡国际学校（现称联合世界书院）担任教职，并在那里筹办常年艺术节，邀请画家同行参加艺术节美展，同时自己也经常受邀到阿尔法画廊展示作品

2 陈潮光 (1941年生)

‘呷呷’之前的时期，1970年作
帆布丙烯画
P649

作品名称是由陈潮光之女取的，小时候的她把蟑螂称为‘呷呷’。作品在完成多年后才命名，因此名称不是在说明题材，而是在指明某个时期。画面中形体的铺设和留白的使用，反映了陈潮光的创作特色。1960年代，他在伦敦圣马丁艺术学院习画期间，深深意识到自己华族文化的根，并经常走访大英博物馆观摩古代中国文物展品。活跃于18世纪的扬州八怪的艺术风格、禅宗佛教和道教哲学以及古代中国书法，是启发陈潮光创作灵感的泉源，画家在这个基础上，积极通过抽象造型和形体以及顺势运笔（gestural strokes）和线条的探索，创造个人独特的视觉语言。

3 杨可均 (1935年生)

明朗的一天，约于1976至1978年间作
帆布油画
P-325

杨可均在南洋美专就读期间便打下绘画的深厚根基，后于1950年代中至1960年代初负笈法国巴黎国立高等美术学院深造，画艺更上一层楼。他的作品体现了其个性和精神面貌，也是抒发个人情感的渠道。从《明朗的一天》那明快飞舞的笔触之中，我们不难意会到一股乐观活泼的精神和欢乐愉悦的情绪。杨可均的作品往往在诗意中平添韵律感，足见其音乐才情；据说他偶尔会边作画边唱歌剧。在他轻盈无比的笔触背后是强烈的使命感和坚韧性。杨可均十分热爱艺术，这股激情推动他不断创造新作品，积极参与视觉艺术领域的活动，至今仍然如此。

4 卢国祥 (1943年生)

祷告(二)，1976年作
纸本水粉画
P-331

此画表达了卢国祥对虔诚祷告的感受和想法。他和许多曾到英国习画的同辈画家一样，曾深受马克·罗斯科（Mark Rothko）、弗朗兹·克兰（Franz Kline）、威廉·德库宁（Willem de Kooning）和汉斯·霍夫曼（Hans Hoffman）创作的影响。1972年，卢国祥开始探讨欧洲和中国艺术传统的精神和形式，并摸索融会中西之道。无论他的艺术发展方向如何，他通过顺势运笔（gestural strokes）和色彩表达自我的坚持始终不变。卢国祥在英国学习绘画兼法律，后来在1970年至1977年期间旅居挪威、西班牙、意大利和巴黎，作画为生。

5 杜英 (1947年生)

无题，1974年作
木板印刻和纸本印记
私人收藏

杜英在英国皇家艺术学院求期间制作的这件木板印刻，反映了艺术家对调节单一色彩（尤其是白色）的兴趣，也展现了一旦呈现颜色的表层有了改变之后，光线如何影响人眼中所见的颜色效果。杜英对纺织品和纸张的兴趣也十分浓厚，曾使用印刻在纸上制作无色印记，然后把图案转移到丝网版画和纺织品上。她在研究色彩和线条时，通过对纺织品和手工纸的操纵和控制，模糊了艺术和工艺之间的界限—既把艺术导向工艺的层次，又把工艺推向艺术的地位。

6 方谨顺 (1945–2006)

RIS 波浪，无纪年
帆布丙烯画
P-212

方谨顺于1977年开始创作著名的波浪系列。画家基本的关注点是色彩和纯粹的形体。多年来，他通过帆布绘画、浮雕，以至雕塑媒介，体现波浪富有韵律感的曲线特征。方谨顺的作品主要受到欧普艺术的影响，既蕴含条理感和结构美，又体现一种无重感和动态感，许多企业机构因为喜爱这种创作风格而经常委托他进行创作。新加坡阿尔法画廊（Alpha Gallery）在1970年代是前卫艺术品的重要展销处，作为前卫艺术代表人物的方谨顺，不仅经常在那里展出自己的作品，曾担任画廊经理的他，也积极引进志同道合的艺术家到该画廊展出。

7 蔡荣恩 (1930年生)

横向（一），无纪年
帆布油画
画家捐赠P-235

蔡荣恩通过多条彩色横线探讨不同颜色之间的互动和关系—画家也许是希望借此探索抽象画家约瑟夫·亚伯斯（Josef Albers）的艺术理论，同时延续塞尚、蒙德里安和克利的创作尝试。蔡荣恩早期负笈英国学画，1965年回国后，到新加坡师资训练学院从事美术教育工作，后于1970年代加入国家博物院担任艺术研究员，并参与新加坡阿尔法画廊（Alpha Gallery）的多项团体展，该画廊在当时是新加坡现代抽象艺术的主要推手。

8 姚照宏 (1936年生)

圣幕，1973年作
纸本拼贴画
P-105

如作品名称所示，此画呈现的是一处圣所和敬拜地点。姚照宏经常会从大自然当中（尤其是其质感方面）寻找灵感，大自然也能激发他内心的情感，推动他创造新的艺术愿景。《圣幕》是他探讨纸本拼贴画创作的一个开始。他的拼贴画作品经常包涵早期半抽象风景画元素。他和其他留学英国的画家一样，受到圣艾夫斯学院的抽象画风影响。属于第二代画家的姚照宏，也和许多同辈画家一样曾在钟泗滨、陈文希等先驱画家门下习画，并不断通过对中西绘画技巧和材料的尝试寻求创新变革。

9 丘瑞河 (1939年生)

风景中的三个人物，1973年作
帆布油画
1998-00058

丘瑞河的抽象人物脸上似乎戴着面具，予人稀奇古怪、神秘玄妙之感，而且人物所处环境也一样充满梦幻般的色彩。三人物并列站在瀑布般的场所前。画家藉着这些人物的描绘表达个人内心的情感或心理状态。除了方谨顺和Morena Longbow之外，丘瑞河也曾在1970年代担任阿尔法画廊经理，并在推动新加坡抽象艺术发展上扮演关键角色。

10 叶纬雄 (1943–2006)

等同节奏，1969年作
帆布油画
Fanny, Jenny和Alice Yap捐赠，2010-00753

叶纬雄在诗词创作方面的成就固然更为人所称道，但是在绘画领域自学成才的他，其实笔下的画和诗一样的引人入胜。此画的创作灵感来自14世纪至15世纪初的西方音乐。画家把‘等同节奏’（isorhythm，源自希腊文）转移至帆布上，以绘画形式诠释音乐概念。画面中的波浪状形体和条纹在帆布上横行复现，波浪状的形体却被若干竖线间隔开来，干扰了横向的动态感。在诗词创作上，叶纬雄被誉为‘拥有画家一般的眼光’，我们又何尝不能以相同的比喻，赞赏他在绘画创作上‘拥有诗人般的才情’。

11 郭维洲 (1936年生)

静物，无纪年

帆布油画

P-430

郭维洲的作品几乎都以静物为题材。他的静物写生创作蕴含诗意、精神性和超凡意味。画家似乎有意通过对日常事物的视觉关注，邀请观者对日常生活中的简单和美进行反思。曾在钟泗宾和陈文希门下习画的郭维洲，在油画中体现出对线条的注重和书法般的笔触，反映了钟陈二老对画家的影响。画面中的本地水果有的放置在篮子内，有的在篮子前，整体布局别具一格。郭维洲在许多作品中，常会巧妙布置主要物件所呈现的椭圆形和圆形，以配合背景中的长方形，让整个画面取得平衡感。

12 黄荣庭 (1934–2001)

母亲与双胞胎，1974年作

铝土水泥

GI-0583

13 黄荣庭 (1934–2001)

女孩头像，1971年作

铝土水泥

1997-2160

黄荣庭的创作灵感来自人，无论他的雕塑作品的形体有多抽象，都不会离开人物的造型。他以母子系列作品闻名，后来他在1980年代把此系列发展为公共雕塑。《母亲与双胞胎》为该系列的早期例子。呈管状造型的母亲，把呈球状的双胞胎平衡在她那S形的‘身体’上，这相互平衡的形体之间充满活泼趣味。母亲的脸贴近其中一名孩子，眼睛却不忘注视着另外一名双胞胎，隐约流露出母亲保护孩子的天性。在《女孩头像》中，黄荣庭把脸部五官缩减成最简约的元素，让并置着的方形和圆圈代表头发和脸的轮廓线。黄荣庭的作品既赋有强烈的沟通性意味，又蕴含以人为本的特色，后者让他的创作容易在观众当中产生共鸣。