

KIM LIM

The — Space — Between

A Retrospective

林真金：意入有间

“林真金：意入有间”回顾展旨在重新定位林真金（1936–1997）这位出生于新加坡的英国艺术家，彰显其作为20世纪重要雕塑家及版画家的地位。这是至今为止规模最大的一次深度展览，探讨了林真金如何通过广游各地的接触契机，取资于亚洲和欧洲不同文化的审美价值，得以成就她在抽象艺术方面独特的创作进路与贡献。

林真金的艺术对欧美的极简主义和抽象艺术既有所指涉，又有所抗拒。在雕塑语言上，她较为强调更国际化、更多元化的灵感来源。这样的创作进路使她成功步入国际现代

艺术中心和机构收藏，并又超乎其外。她属于二战后第一代前往英国学习美术的离散艺术家、移民艺术家，对于惯常用以呈现和解释其生平与作品的文化符号（或时为带有东方主义和性别歧视意味的符号），她都历久坚定地加以拒绝。

本展览汇集了四十年间重要的雕塑与版画作品，以及一些从未公开过的照片和档案材料，对林真金的雕塑理念做一全面概览，并且就她的思想成长、艺术实践和艺事交游开启新的洞见。

早期作品：集合与描廓

1954年，林真金正在伦敦圣马丁艺术学院学习，因学校偏重具象艺术而感到压抑。为了追求自己对抽象艺术的兴趣，她另寻途径，1956年转入斯莱德美术学院。在那里，她掌握了诸如蚀刻、平版印刷和网版印刷等较具表现力的版画技术。她通过书籍接触到康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brâncuși）的作品，因而开始醉心于纯简古朴的造型，为她的雕塑进路奠定了基础。但

林真金的美术教育并未止步于此。她游览博物馆和图书馆，并又广游世界各地，从而接触到欧洲和亚洲类相繁多的物质文化与建筑，在早期文明的视觉遗产中找到了灵感。在她看来，这些经历构成了自己“主要的美术教育”。从上述早期影响来看，林真金对抽象形态之空间性与规模的长久兴趣其时已然萌现，当中灌注了取源于艺术史的多种指涉。

圆柱

在她的创作中，林真金由始至终用心于探索构建垂直性的各种方式，从堆叠独立部件到对单块石材进行线性切割，无所不试。这种倾向或许出于她与古代雕塑造型的意契神合。本展区就林真金的形态追求之演变提出

了新见解，审视其雕塑生涯中一再诠释的一大造型类别：图腾式的垂直雕塑。她经过多年锤炼出来的关于雕塑语言的所有重要理念，在她那些本于圆柱形态的雕塑作品上，都有反复的体现。

算盘

1959年

石膏、木材和金属

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00417

林真金名为《算盘》的作品，有不同大小的两个雕塑版本，以及一幅炭笔画，表明常见的经商工具也可以纳入雕塑艺术品之列。算盘在方正的框架中串起可滑动的算珠，是中国传统的计算工具，象征着创作者的家族在新加坡的商人阶级背景。

照片中捕捉到有趣的画面：两件《算盘》雕塑相叠而形成一道帘幕或屏风，林真金的身影在后面亦掩亦显，但她凝视远方的视线似乎不因为算盘而有所阻滞。这仿佛在告诉我们：她的艺术生命不受其文化身份所局限。

圆柱

1971至1972年

不锈钢

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00419

这件完成于1970年代的雕塑以朴素的工业金属为材质，响应了当时正越传越广的极简主义美学。林真金颠覆了我们对直立柱的预设。由一模一样的单元组成的圆柱被横置放

平，却又显得与竖立的柱子同样亦无不可。各个单元的间距与方向均可调整，使得这件雕塑在尺寸和侧面形貌上可以有不同的组合变化。

女像柱

1961年

木材和石头

私人收藏

自1960年代起，垂直的建筑部件结构一直是林真金雕塑的主要母题之一。她采用不同的堆叠、分段、交替等方法，成就了多种多样的柱状表现。她的多件《女像柱》雕塑指涉古希腊建筑中作为支柱的装饰性女性形象，可见她从早期就已对古代文物的强大象征性颇感兴趣，并以参观博物馆及海外旅行

之所得灌注其中。不过，在林真金的手中，原本的具象造型已被转化为纯简的抽象形态。

《女像柱》曾经连同《武士》，在伦敦当代艺术学院的“青年雕塑家26人展”一起展出。该展览旨在聚光于英国一些前途有望的艺术家。

浪人

1963年

木材和青铜

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

林真金虽然经历过马来亚日军占领时期的恐怖，却对日本的文化和建筑产生了深刻的欣赏之情。她曾旅游日本，记录了当地特色鲜明的艺术形态与实践（如禅意园林之类）。

“浪人”一词专指与家族断绝关系或拒绝切腹，不再侍奉主公的流浪武士。这件冠以此

称的雕塑，通过堆叠相扣而又不失平衡的废木，暗示了一种游离不羁的凶猛感。其半圆形顶部乃是以粗豪的手法切出，截然有别于《武士》中那块庄严完好的圆板。此外，还有人指出：从正面观看，这堆叠而成的形体状似日本书法的字形。

边缘明晰，色彩特异

在1960年代中期至后期，林真金特别注重其雕塑作品从正面切入的视觉体验。她指出：“绕着[它们]走一圈，只会提供一种解释，而不是发现。” 相关的作品主要采用工业材料，如工程细木工板、钢铁、铝和玻璃纤维。雕塑因为敷以彩漆，表面被赋予统一的质相，可谓被“无名化”。雕塑的形体及平面由此获得集中或扩展，得以更显精确。

回顾当时，有一整个世代的雕塑家都在为雕塑寻求更崭新的语言，要脱离亨利·摩尔（Henry Moore）和芭芭拉·赫普沃斯（Barbara Hepworth）那种对大块的单一材质进行雕刻拟塑的作风，而林真金的工业风作品即在他们之中获得认可。诸如菲利

普·金（Philip King）、安东尼·卡罗（Anthony Caro）、林恩·查德威克（Lynn Chadwick）、爱德华多·保罗齐（Eduardo Paolozzi）和威廉·特恩布尔（William Turnbull）等英国艺界巨擘都在寻求类似的突破，而林真金得以与他们同场展出，共同参与了一些重要的展览。

于此之外，本展区还探讨了林真金跨越不同媒介的色彩表现，以及她如何运用重复的轮廓线或同心线条来营造超越物象之外的、视觉韵律的实体感受和感性触动。这样的创作手法显示她倾向于铺展生命力和表现力，但其实现的方式却又总是较为克制。

婆罗洲 (I)

1964年

彩绘木材

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

林真金的《婆罗洲 (I)》是一件引人注目的红色雕塑，曾出现在英国艺术理事会1966年《彩色雕塑》展览画册的封面上，彰显了色彩可以在立体艺术中发挥的潜力。在当时，给抽象造型涂上单一色彩，被认为是“化除所用材质之实质与联想特性”的一种方式，意在颠覆对雕塑材料赋予表现主义式表面和肌理的作风。然而，《婆罗洲 (I)》顶部的花样切割终究令人联想到鸟

类的翅膀或羽冠，乃至于砂拉越伊班族壮观的礼仪头饰（砂拉越为林真金父亲的故乡所在）。

《婆罗洲 (II)》与《婆罗洲 (I)》形状完全相同，但前者选用钢材铸造，并喷涂绿色，可见林真金懂得操纵不同元素来变更观众对其雕塑的体验。

无题

1965年

纸质拼贴

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

台阶

1967年

不锈钢、瓷漆和锌涂层

威廉·特恩布尔捐赠
新加坡国家美术馆馆藏
2001-02664

林真金在此设置了一系列的扁平面，铺出层层后退的感觉，还特意让每一块半圆盘的轮廓投影都显现在后面的下一块，藉此进一步解决视觉上和雕塑上的难题。她在寻找一种“暗示体量而不实现质量的方法”。半圆盘越后越大，在作品之中营造出空间感。

林真金将《台阶》简化至只剩下半圆盘的最

根本形态，所构想的是一种开放的、从正面与作品交接的角度。创作者更乐于让雕塑本身给出当下的“解说”，而不是任由观众自行逐步发现。她志在创作可以从单一视角完全自我展现的作品。此外，雕塑涂成白色，也有助于掩藏材料的实际体积与密度，让人感受到“眼前的实质存在不仅如此而已”。

蓝调

1966年

彩绘钢材和木材

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

回声

1967年

不锈钢、瓷漆和锌涂层

威廉·特恩布尔捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

2001-02663

林真金经常在她的雕塑中将声响母题视觉化，我们看《蓝调》、《回声》之类的作品名称即可知一二。此类对音乐概念的指涉——比如对应于音高之偏差或声响之重复等等——深入体现在她的创作进路之中。

色彩在林真金的雕塑表达中非常重要。她善于利用颜色或肌理的变化来突出雕塑边缘或平面的转折。这一点可见于《蓝调》的天蓝色条纹以及《回声》内部鲜艳的朱红色。

《蓝调》的造型在黄铜雕塑《两次》

（1966年）之中重现两次而呈直角，等于是视觉上的“回声”，尤见巧趣。

《回声》的另一层重大意义，在于它展现了林真金如何探索内部空间或负体量。创作者在此利用钢体圆鼓鼓的结构来包含和操纵空间，并又利用其表面来强调整个形体恍如贝壳的特性与扁平。观其明晰的边缘和矮胖的形状，虽然与林真金高立直挺的典型结构意趣相异，但这些也是她造型设计中至为重要的元素。

糖果

1965年

彩绘木材

英国艺术理事会典藏（伦敦南岸中心）

《糖果》是林真金最具标志性的早期彩色作品之一。它令人联想到她1962年的雕塑《飞马》，但两者其实存在着关键的不同点。

《飞马》属于垂直竖立的形态，而《糖果》则是横卧造型。两件雕塑均为木材制作，但

林真金在《糖果》中采用了层压细木工板，作品的规模因而得以扩大。与不曾上色的《飞马》相比，《糖果》的平面涂上大胆厚实的橙色和黄色，更能吸引观众的目光，使大家注意到雕塑的整体形态与存在感。

白昼

1966年

彩绘钢材

Lim Koon Teck 捐赠

新加坡国家美术馆馆藏

ASB-0037

《白昼》具有利落的线条和平坦的白色表面，既凸显纯粹的形体，也排斥错觉主义。林真金的原意是希望观众能够当下把握这一作品的整体，而无需绕其周围且行且观。她1971年的雕塑《无题》就《白昼》的形态作了更进一步的探索，巧妙地将它解构成下有圆形底座，上有两个矩形部件的组合，展示了空间如何可以阻断及取代实体形态。

《白昼》最初是受委制作的公共艺术品，原拟设置于罗敏申路（现已拆除的）马来西亚-新加坡航空公司大厦的屋顶平台。后

来，由于这件雕塑被人错误地视为废金属，购置计划被取消。《白昼》另有一个版本，1966年在伦敦巴特西公园的露天雕塑展上首次亮相，与亨利·摩尔（Henry Moore）、芭芭拉·赫普沃斯（Barbara Hepworth）和安东尼·卡罗（Anthony Caro）的作品一同展出。林真金入选凸显了她在当时英国艺术界的重要地位。英国版的《白昼》1983年为英国约克郡的赫普沃斯·韦克菲尔德美术馆所收购，现立于该美术馆的户外花园。

水晶

1979年

青铜

2/3版

英国政府艺术典藏

《水晶》以五个轮廓弯曲的浅水盆由小至大堆叠而成。它们盛满了水，映现着风与光线变化不息的韵致，意在模仿水体或梯田中的柔和波纹。水是林真金最喜欢的主题之一，联系着她在新加坡和伦敦两地多雨气候中的生活经历。从1978年起，她创作了几件《水晶》雕塑，用上了石材等不同的材料。这

些雕塑经常是放置在户外园林，以加强它们与自然界的联系。1985年，林真金为英国法纳姆的长者住屋发展项目“河滨阁”（Riverside Court）设计了一件加大版的《水晶》，作为喷泉。您可以在一旁的触屏平板电脑上观览这一创作专案的照片和筹备草图。

光、空间与韵律

光影如何形塑我们对空间的体验？从1960年代中期到1970年代，林真金的雕塑创作进路变得更为系列化和模块化，力求探索重复性如何能在雕塑中造就韵律。她使用木材和铝等材料制作基本单元，并且不无游戏趣味地加以排列，使投射的阴影形成图案。

重复对林真金来说非常重要，因为它可以引

起振动和连续性的感觉，使观众能够在各自的想象中“填补空白”。她的作品虽然透出一种抽象的数学兴味，其灵感却是来自实体世界中看不见的韵律，比如心跳、乐曲旋律，或者我们周围的各种自然节奏。林真金不愿明确赋予作品特定的含义，而更多的是希望它们能够暗示各自的源头，隐隐指向我们对世界的感知和体验。

间隔（IIC）

1973年

松木

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00420-003 及

2015-00420-004

《间隔》系列为状似梯子的木制结构所组成，每个结构都有一根主干和一组叉齿，可以按照预定的多种排列方式进行展示，如此处所示。为了探索把光和空间也当作雕塑材料的可能性，林真金在这些结构的排列上借助墙壁和地板，使它们的阴影形成图案。通

过这样的安排，林真金邀请观众品味负空间或者间隔之空间的价值。这些作品所投射的直线阴影，与不远处《链接（II）》和《链接（III）》柔和弧线的阴影互映成趣，共成悦目可喜的对比。

间隙（II）

1977年

桃花心木

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

林真金1970年代许多雕塑作品的设计原意，都是要配合场地空间更动布置。《间隙（II）》在展示中连接了地板和墙壁，意在吸引观众注意此处展览空间的角落。在房间的另一边，《间隙（III）》直接放置于地板上，是要鼓励观众以更具物理性、感官性的

方式来体验它的大小。众多空虚之处所呈现的阴影都是作品重要的一部分。对林真金而言，这些负空间并非空无一物，而是“一种实体物质，需要通过作品形体的特定方式的利用，加以表现、操纵、围困[及]挤压”。

伊洛瓦底

1979年

松木

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00422

《伊洛瓦底》对缅甸的命脉水道提出了大胆的重新想象。林真金将松木板排成从壁

“流”到地板的形态，寓示伊洛瓦底江从北到南的流程。虽然作品的基本部件是以加工木材制成，创作者通过简单的重复以及在

展厅空间中的布置方式，竟能营造出有机的流动感和韵律感。她的灵感取自东南亚的古代建筑和景观。在《伊洛瓦底》中，林真金将这方面的体验提炼成纯粹的形式，邀请观众倾心感受形状与空间的普世语言。

线条之轻重

1979年标志着林真金艺术实践的转折点。在采用木材、玻璃纤维、钢材和青铜进行创作长达二十多年之后，她此时将注意力转向了石雕。这一变化缘起于她1979年在伦敦圆屋画廊举行的首次综览展。那次展览使她“意识到有序静态体验以及有机结构形式的动态韵律之间的拉扯”。融合这两种看似对立的元素，就此成为林真金晚期石雕创作

的起点。

林真金将对自然界的观察提炼成强而有力的石雕，激起我们对水蚀或热裂等自然现象的联想。她细心形塑石材的轮廓，凿刻轻重不一的线条，把光当作了地位平等的伙伴，与其共同划定雕塑的造型。

痕迹 (II)

1982年

石材

英国艺术理事会典藏（伦敦南岸中心）

在《痕迹 (II)》中，林真金在一块石材上雕出了蜿蜒的深刻线条，让它们流过顺滑的抛光表面，延伸至粗糙的边缘。她晚期的作品往往从石面画线开始，以自己对材料的直

觉为指引，据此决定这些线条的粗细深浅。林真金的目的是要涵括空间，造就展现明暗反差的区块。

那伽

1984年
波特兰石

新加坡国家美术馆馆藏
2015-00425

这件雕塑用以命名的“那伽”，指印度教和佛教神话中的一种蛇形生物（梵语的“那伽”通常译为“龙”）。人们经常将其联系水和降雨。雕塑由七块楔形石板组成，它们伸展于地板上，若有蛇行之动态，因为表面上所刻的线条而俨然连成一体。林真金在创

作了《螺旋》系列之后，不久即着手雕塑《那伽》和《螺旋》呈不同变化的各个版本。如一旁的屏幕所示，这些作品经常设于户外园林中展示。两个系列都具有开放的组成形式，暗示了不断的移动与接续，而不是完成。

波陀摩 (III)

1985年
波特兰石

Patricia Lee收藏

《波陀摩 (III)》属于以表示“莲花”的梵语名词命名的雕塑系列。作品由两个部分组成，上面为一大石块，平衡地安置在另一石块之上。林真金在石块上雕刻了不同深度的弯曲线条——有的深如裂缝，有的则轻浅如石材固有的天然纹理。她切割出这些线条，

留下凿痕，意在抵消石材厚重的物理质量，在表面上开展不同的肌理。经过这样的操作，石块始终保持了其基本形状，四边与平顶犹在。这表明了林真金对所选材料的尊重以及与它的紧密合作。

大理石浮雕 (查灵加)

1987年
查灵加大理石

新加坡国家美术馆馆藏
2015-00423

大理石是有一定挑战性的材质，其坚硬难琢需要雕塑者待之以耐心与技巧。艺术家一般会使用石锯、大锤和凿子来进行形塑。在《大理石浮雕 (查灵加)》这里，林真金不复打造立地而起的大件雕塑，转而制作了一件

要装设于墙上的细长作品。她细致地打磨了大理石的表面，柔化了它的边缘。沿着垂直面细心刻出的两条狭窄线条，俨然在邀请观众观察光线与石材的精彩互动。

库达

1989年

玫瑰极光大理石

私人收藏

《库达》采用玫瑰极光大理石雕刻而成，粉红、奶油色和米色三种色调展露无遗。林真金借助石面上的轻柔起伏和垂直切割，突出了石材的细腻品质。她刻意避免了过度打磨，因为她认为这会产生一种均匀的外观，在观众与作品之间形成障碍。

林真金利用线条来引导视线，在作品中藉以

营造韵律感。大理石一般会令人联想到建筑，这样的联系在此却被一种更为有机的形态所取代。作品名称“库达”为马来语，是“马”的意思，让人联想到国际象棋中的骑士。林真金喜欢跟丈夫（即雕塑家威廉·特恩布尔）一起下国际象棋，她的作品从1950年代末就开始经常指涉棋子。

板岩浮雕

1994及1995年

板岩

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

切分节奏 (I)

1995年

板岩

Tina Cheong 与 Leong Wah Kheong收藏

在1990年代中期，林真金创作了一系列装设于墙面的浮雕作品，采用了板岩这种耐久的、能够轻易分裂成薄片的细粒岩石。这批作品重新探讨了她在早期版画和雕塑中曾经探索过的形式和元素。她在晚期致力于让作品

能够带出一种平衡感。据她解释，这是要达到“一种体验出来的对称，而非实质存在的对称”。这批作品获启于骨骼结构、贝壳和植物叶片形态，反映了林真金对自然结构长久不懈的探求。

《河流流动》

1992至1993年

霍普顿伍德石材

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00424

《无题 (II) 》

1993至1997年

花岗岩

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

《无题 (II) 》和《河流流动》展示了林真金对横向及纵向两种不同韵律的探索。其探索以石材的特性以及它在雕刻过程中所提供的“反馈”为本。《无题 (II) 》以花岗岩制成，是林真金1997年黯然早逝前最后的几件作品之一。尽管她所用的大理石和花岗

岩非常沉重，她还是选择独自工作，不依赖工作室助手。这使得她能够与作品保持直接的关系。林真金有这样的解释：“我在尝试寻找足以传达自身体验的一种个人隐喻——体验就是我对自我那种世界的体验。我希望能够触动他人的回响。”

晚期作品

左起至右：

《间隔》系列

1972年

醋酸纸面网版版画

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

最右侧：

《间隔》系列

1972年

醋酸纸面网版版画

新加坡国家美术馆馆藏

P-1223

在1970年代，林真金于版画制作方面投入了更具实验性的做法。她不用一般的纸张，而是将版画印到透明胶片上，并且将其悬挂在离墙面一定距离的位置，让光线透过，打

破了艺术作品展示的常规。在她的《间隔》系列中，交错图形的鲜明色彩与光线互动，实现了立体感和动感。

A 小调

1979年

纸面木刻版画

C 大调

1979年

纸面木刻版画

木刻 《A 小调》

1979年

手工和纸木刻版画

木刻 《C 大调》

手工和纸木刻版画

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00426 | 2015-00427 | 2016-00041 | 2016-00042

在《A 小调》和《C 大调》的木刻版画中，林真金在不同的纸张上重复相同的形状。正如作品的名称所示，她在谈论自己的作品时经常指涉音乐。她一再玩味特定的形状，由此积淀出多种效果及版本变化，就像作曲家

一直重复同一个乐句那样。比如见于《C 大调》的直线形态，在林真金的《堆叠》系列和《剪纸作品》系列等较早作品中就已曾亮相。这两个系列目前都在前一个房间里展示。

门

1974年

纸面木刻版画

新加坡国家美术馆馆藏

2015-00428

《门》画面上交错的细狭长条，并非仅见。它们在诸如《堆叠》和《桥》等后来的雕塑作品中又再现踪迹。（两者如今都在此处的展览空间展出。）这不免引发了一个有趣的问题：林真金是否在把想法转移到雕塑形式之前，先在纸上进行了一番测试呢？我们知道她喜欢就不同的材料和大小发挥创意。她

曾表示：“我把图像当作一个单元来使用。”据她解释，她在构建版画时，会将同样的一个图像印制两次，有时甚至加以反转。林真金对版画制作的兴趣，其实不在于其复制能力。她所重视的，是它作为一种媒介之特有的具体特性。

剪纸

剪纸作品

1976至1978年

纸面版画

林真金遗产 / 伦敦特恩布尔工作室典藏

这组剪纸作品体现了林真金对间隔之空间的兴趣。她有感于和纸这种材料的优良品质，决定不在和纸上进行版印。她另外选择的做法，是在这些纸张上细心切割出精细的图案，让光线透过。林真金藉此而得以快速变

换光线与空间的布局，不拘于横向、纵向、斜向，使其或开或合。光影和空间于是也就成为作品的核心特征，而非次要于材料本身。

摄影

林真金在接受正规的美术教育之外，更辅之以自发的旅行和游历考察。她游访多国，其中包括希腊、意大利、中国、日本、印度、印度尼西亚、柬埔寨、埃及、马来西亚和土

耳其，并以摄影记录了旅途之所见。林真金远行归来后，即在家中冲洗照片。经此积累的旅游照片，如今已挑选出一部分，在此展出。