

癡狂的 [城市] 紐利·庫祖詹的畫作

作者：H.G. Masters

“大都會務求達到神話式的巔峰；在這裏，一切都是人類創建的，與人類的慾望絕對一致。”
—雷姆·庫哈斯,《癡狂的紐約》(1978年)*

我探望紐利·庫祖詹的當天，畫家正在伊斯坦布爾多拉普德爾區一個已停工的、近於荒廢的廠房裏作畫。這個工業區全是小型工場與修車車房，剛好位於兩個陡峭的小丘之間，幾條狹窄的小街通往兩邊遍植栗子樹的康莊大道。正是隆冬季節，接近傍晚時份，通過工作室蓋著污垢的鐵窗框，我可遠眺窗外的山嶺。日落餘暉正映照著市中心塔克辛廣場一帶新建的酒店。

有時候，伊斯坦布爾像一個被二十世紀所遺忘的城市。二次大戰後，這個土耳其大都會的人口劇增，可是市區並沒有向上發展，反而不斷往外延伸，覆蓋了博斯普魯斯海峽屬於亞洲與歐洲大陸的兩岸*。這個城市沒有幾個重要的或還繼續使用的現代建築物；城區內只有幾處的道路規劃用了現代都市的網格式。市內有幾個中心地帶，沒有繁華的下城區，也沒有傳統的商業區。其實，到了上世紀末，伊斯坦布爾政府才開始建摩天大廈。最初，它們屹立在城市的邊緣地帶，後來聚集在周邊的多個環路旁邊，現已組成多個商業中樞。多拉普德爾小區屬於具有歐洲風格的貝伊奧盧區，那裏只有狹窄的、蜿蜒的街道，仍保留著十九世紀的那種小區的模樣。區內只有寥寥幾棟二十世紀建築物，它們是一些不高於五層的，外牆平凡的公寓。

我們到達紐利的工作室不消幾分鐘，他把小小的暖爐打開來，準備給我與他的夥伴伊斯拉（他充當我的翻譯）泡茶或咖啡。紐利從旁邊一個小房間裏取出一些大面積的方形（或近於方形）油畫出來，一個一個的堆疊起來。這些畫作大多是四方形與長方形，一些只展示兩維、一些則加了深度。明確規定的色塊與綫條都展現在畫布上。我們一起觀賞的首兩幅畫作還沒有完成，是《窗後 I》與《窗後 II》，它們正好是黑白顏色的雙聯畫。當時，紐利還在塗上一層一層的黑色油彩。畫布上某些部分顯出濃密的色塊，看起來都是不同的形狀與格式。我看罷這幅雙聯畫，及後觀賞了《面臨》，發覺畫布上直角般的反復綫條正好意味著密麻麻的、多棟高樓的輪廓。我頓時回憶起少年時代，自己身處於紐約曼哈頓的中城區的那段時光。我在街道上昂首仰望那些高不可測的摩天大廈。那些摩天大廈看起來與我們在藝術課用直尺畫出來的綫條一樣，也正是雷姆·庫哈斯於 1979 年發表《癡狂的紐約》所描述的「二十世紀羅塞塔石碑」，即城市中的石屎森林。儘管我們當時身在伊斯坦布爾討論紐利創作的城市景觀，大家卻沒有提及所身處的都會。對紐利來說，國際性建築風格與它衍生的派系無所不在。因此，就算他的畫作與自身環境全不相若，也不要緊。畢竟，紐利並不是一位描畫風景的藝術家。

我與紐利站在一起，欣賞那些還未完成的畫作。伊斯拉站在我們中間充當翻譯；這也是他第一次觀賞這些畫作。當我退後幾步觀看《窗後 I》與《窗後 II》時，頓時發現還沒有塗彩的部分看起來像建築物外牆，窗口的輪廓也更明顯。紐利作畫的方法，是塗上一層又一層的油彩。這樣，每一層都可出乎意外，帶出易於變動的元素。紐利最初的構思，是把小小的幾何形狀拼在一起，把那些純粹抽象的圖案結合以後，畫作編成一個顯而易見的整體。對他來說，整個創作過程與提筆寫字或編制樂譜相若。

紐利鼓勵我們站遠一點觀看畫作。他越來越顯得興奮，把椅子與落地燈都移開了，要我們走到房間裏最遠的角落，也要我們使用不同的視覺角度觀畫。正如他所口，我們應該把自己的視覺像攝影鏡頭般調焦。我聯想到一部 1977 年，由口爾斯與雷爾·詹姆斯執導的電影《十的次方》。這部影片的開端，是兩個人在芝加哥湖畔野餐。高架空中的攝影機把鏡頭越拉越遠，更把周邊的距離點算出來，加上浮動的正方形標記，每一個標記都代表「十次方」。從一百米遠望（正如鳥瞰般），我們已看不清兩人了。到了一萬米的距離時，芝加哥的城區網格式凸現出來。鏡頭後來又反過來，把距離拉近至顯微鏡、甚至亞原子的量度。

突然間，紐利的話打斷了我那些關於攝影或光學儀器的遐想。我從來沒有聽過任何畫家聽過這一番話。他認為畫作不應只從某個角度觀看，也不應只用某個特定距離指定最佳效果。紐利的想法剛好相反，他建議觀者通過自己的悟性，找出屬於自己的空間。箇中原因是紐利不願意畫作被看為牆壁或者窗口。他相信看畫作要像看鏡子：當你遠離畫作的時候，畫作同樣地遠離你。這樣就像我們面對鏡子一樣——站得距離鏡面越遠，肖像在鏡子的倒影也變得更深入。紐利的處理手法，是運用簡單形狀。倘若他的畫作帶有沒完成的成分，是因為他刻意地留一點空間給觀賞者。正如他所說，畫作不是為了炫耀什麼高超技巧。但是，我應該補充一下，紐利的畫作一點都不粗糙，一點都不過於簡單。

我們陸續欣賞更多的畫作。在《工作中》，紐利塗上黑色油彩，在不同地方沾上膠帶然後作畫；撕走膠帶後，留下來的就是或寬或窄的黑色綫條，看起來就像建築物一樣。紐利沒有運用電腦作畫，也沒有參照任何照片樣品。這些畫作名副其實是憑空創作。一開始作畫的時候，紐利專攻畫布的一小區域，設計不同的形狀，構思一個大致的藍圖，然後從中即興。他這樣說，「我知道這是個森林，也是一個山谷，但我要把全部的樹木都勾畫出來。」

正當他把更多的畫作取出來，我們就把部份搬移到工場的一個更偌大的空間。他把《督見》這幅畫拿出來，使它靠著一張桌子。除了一些稀疏的粉紅、橙色與藍色綫條以外，畫布漆黑一片。他走到二十米外，把掛在天花板的吊燈調較一下，讓我們更清晰地看到畫布上反映的光線與變化。「觀賞者對焦的時候，應該像攝影鏡頭般，讓焦點不同移動變化」，觀賞者應該更加「主動」。他建議伊斯拉與我彎下腰甚至蹲下來觀看畫作，讓我們可看得到自己在畫布上半透明、略有反光的倒影。過了一會，他提議我們用四十五度角來觀看畫作，同時談論畫作如何因不同光線而有所調節，變得更富有色調。

紐利提議用不同角度觀看畫作的那份堅持，其實一點都不算稀奇古怪，因為畫作在不同光線下，的確有所變化；層層油彩之間的細微差別，確實可以顯露出來。但是，紐利的推理並不源自美學觀點；畫家認為科技進步令我們可以運用多種新的方法去察看世界，它們都是新學問的產物與催化劑。我們察看事物的方法與我們認知宇宙操作的概念有著深深的聯繫。

對紐利來說，他的畫作並不標誌任何特定地點；它們是捏造出來的，虛擬的。他也承認，畫中的建築很有可能是同一個建築物，一種「宇宙性建築」，因為大都會的高樓大廈已經成為世界上過半人口的共通語言。雖然紐利質疑這種蔓延的均質性，他卻接受全世界的城市統一化的趨勢，也可能是他的思維和畫作與伊斯坦布爾有所共鳴的原因之一。今天，屬於亞洲大陸的伊斯坦布爾東部發展迅速，沿著馬爾馬拉海伸延至蓋布澤，一個距離伊斯坦布爾中心 30 公里的城市。高樓大廈沿著新發展的山邊與海岸一直延伸到那裏。站在太子島山上瞭望這種蛻變，令人嘆為觀止。我又想起雷姆·庫哈斯的另一句話：「城市的構造像不規則碎片形，相同結構的模塊無窮無盡地重複；最小的實體，比如說一座桌上電腦甚至一個小小的電腦軟盤，都可以把它重新建立」。城市開發商早已鼓吹的單一城市概念，今天在世界各地——包括伊斯坦布爾——都已經實現了。但是，令我更感興趣的，是庫哈斯的概念如何套用於紐利所描繪畫的幻想城市中、紐利如何在作畫時營造強烈性與「龐大性」（也是庫哈斯的用詞）、還有通過不斷的重複與變奏，讓畫作顯得既似熟悉又似陌生。這樣的想法，足以令人變得癡狂。

註：

* Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: Oxford University Press, 1978.

* 1948 年，伊斯坦布爾的人口剛超過一百萬。到了 1955 年，人口增長五十萬；千禧年的人口是一千萬。今天，伊斯坦布爾人口的官方數據為一千四百萬。從 21 世紀開始，每天平均添加 915 位新居民。自上世紀中葉，新移民集居在城市的邊沿地帶，逐漸建立起多層公寓的社區，由政府提供基礎建設。