



《无题4》剧照(摄影:Chris Van der Burgh)

夏天的慕尼黑本是空城一座,因为各大剧场7月、8月均歇业,市民们全数出门度假。然而,8月上旬的10天之内,这个安静的城市却吸引了来自欧洲各地的大批年轻舞者和剧场创作者。慕尼黑这热闹的10天都是因为欧洲舞蹈工坊艺术节。艺术节以舞蹈表演界的展示、交流和传授为宗旨。在请欧洲各地的著名编舞为专业舞者和业余舞蹈爱好者们举办工作坊之余,也在慕尼黑几个不同的实验性剧场举办丰富、高质量的演出活动。

欧洲舞蹈工坊艺术节的创办者及现任主席瓦尔特·霍恩向我介绍了他创办这个艺术节的由来。“虽然在很多人眼中,慕尼黑是一个保守的城市,但是,和艺术家扎堆、竞争激烈的柏林相比,在慕尼黑举办艺术节还是有很多优势的。1984年,我开始有了一个创办国际性舞蹈剧场艺术节的念头。于是成立了名为‘合作冒险’的艺术机构,并从欧盟、慕尼黑市政府和德国联邦政府得到了资助。从1991年开始,欧洲舞蹈工坊艺术节每年夏天举办一次,到今年已经是第22年了。”

今年的欧洲舞蹈工坊艺术节共有7场演出,形式早已超出传统“舞蹈式舞蹈”的范畴,每场都体现了跨界、实验的特点,与其说是“舞蹈”,不如说是“表演”。

8月1日的开幕演出,是来自维也纳的一个国际性组合“松散集合”带来的《巫师来了》。作品源自美国百老汇轰动一时的音乐剧作品《黑巫师》——据称是百老汇历史上第一名副剧音乐剧。作品长达5小时,情节取自浮士德民间故事,杂糅而俗气,依靠仙境般的大型舞美、透视装和“大腿美学”赢得了高票房和世界级瞩目。“松散集合”对原有演出进行了各种方式的引用和戏仿。一开始是冗长的叙述,一个演员在角讲述巫师的未能得逞、仙女显灵的故事。之后是插曲般轻描淡写的舞蹈片段和流行歌曲演唱穿插在一起。创作者似乎想用当代舞演绎音乐剧的轻松、平民化与绚丽多姿,也在观念上瓦解原故事对恶与善的简单定义,并赞颂个人对感官之欲的追求。维也纳78plus乐队配合演出作现场演奏。但整体来看,故作幽默成了畸形怪诞,轻松却变成了拖沓,是一场无聊的“畸形秀”。

开场演出让我感觉很糟糕,而后的6场演出却完全扭转了我这一印象。

第二场的出演者是约翰森·巴罗斯和马特乌·法耳琼二人组合。巴罗斯是英国著名编舞,以手法新颖著称,被批评界称为“英国的哥伦布”,以形容他总是在探索舞蹈的新大陆和未知领域。从2002年开始,巴罗斯和老搭档、意大利作曲家马特乌·法耳琼合作做观念艺术表演。他们的表演幽默而睿智,因而获得了舞蹈界的“Laurel and Hardy(美国长期搭档的两位著名滑稽片演员)”的美名。这次他们带来的是名为《展示与叙述》的作品。舞台简化到只剩两把椅子,投影屏幕和一架钢琴。二人播放一系列音乐和影像,展示了

对他俩的合作产生过影响的一系列音乐、舞蹈、剧场和电影作品,其中不仅包括约翰·凯奇、坎宁汉和康托,也包括出乎大家意料的帕索里尼1965年的电影《马太福音》开头的长镜头。巴罗斯称这种使用镜头的方式对他的编舞启发很大。音乐材料中甚至还包括几内亚歌手疯狂教授翻唱的帕托·班顿的雷鬼音乐《Gwarn》。二人试图以此说明他们创作中音乐和舞蹈动作的关系。叙述展示不同于一般的讲座,而是一场精心编排、节奏讲究的表演。虽然二人的演出显得极度自我中心,但其幽默和睿智还是让观众非常享受。

地体会了编舞的过程和精彩之处。而在作品第二段关于巴罗斯的部分之中,德·思梅特独具匠心地用语言为材料演示了巴罗斯的对位编舞法。她仍然用巴罗斯访谈中的原话,同时使用两种不同思路的陈述文本,用打拍子的方式把两条语言线索穿插在一起。

艺术节的第五个作品是博拉沙的《喊》。博拉沙是阿尔及利亚人,原本学习法语文学,后来决定以舞蹈为职业,于1989年在巴黎创建了自己的舞团。《喊》是她2008年的旧作,得到了法国艺术批评家奖,在世界巡演。这是很奇妙的一个作品,把伊斯兰宗教舞蹈旋转托钵僧

普遍。从上世纪90年代末开始,欧洲舞蹈中的观念性变得更强。身体不再只是表达工具,而是旨在让人观念性地关注身体。另一个变化是允许,也要求观众将其自身的生活体验、观赏习惯带进创作中来。对于一个作品,每个人都可以有不同的理解。剧场不再是舞者单方面展示自身,而变成了另一种形式的和观众的约会。”

在被问及如何选择艺术节参展作品时,霍恩说:“我感兴趣的是那些能提出新视角的作品,能让人思索到底什么才是艺术。如果一个戏不提出问题……我是无法忍受的……在欧洲,现代舞、舞蹈剧场的时代

2013 欧洲舞蹈工坊艺术节:

多元·跨界·融合

□李亦男



《巫师来了》剧照(摄影:Johannes Gellner)



《喊》剧照(摄影:Agathe Poupeney)



《我看见我想我应该看见的》剧照(摄影:Dorothee Elfring)

瑞典/荷兰舞者凡·丁特和芬兰灯光设计明娜·蒂凯恩以及荷兰实验音乐人大卫·基尔思合作,带来了有意思的《磨》。基尔思用铁克诺实验音乐挑战观众听觉极限,蒂凯恩设计的灯光用极暗的光线和突然的闪光让视力对眼前的东西产生幻觉,丁特几乎有1/3的时间是在全黑中全力舞蹈,似乎在展示现代人西西弗般的荒诞生活。身体、灯光与音乐以通感的方式形成了呼应,排山倒海之势震撼全场。其中有一段,观众感觉完全像在一架正在降落的直升机旁边,剧场的地板在轰鸣声中发抖,视觉也被忽明忽暗的光线搞得十分疲劳,但是以此产生的特殊效果很奇妙,而作品对今天现实世界的隐喻也引人深思。

第四场演出《无题4》是在一个旧车库改成的剧场空间举行,可对观演关系做自由、随意的处理。比利时女编舞家克里斯汀·德·思梅特带来了一场非常特殊的表演。观众陆续入场时,表演就已经开始了。德·思梅特在空间一角,借助一个音箱重复比利时编舞家阿兰·普拉戴尔的话:“对于一个艺术作品,观众可以用自己的经历和视角去解读。每个人看到的都不一样。”空间中并没有观众席,观众或坐或立,随着德·思梅特的移动不断变换自己的位置。德·思梅特原是比利时著名舞团Les Ballets C de la B的四个编舞之一,去年,她和另外两位编舞一起独立出来。在《无题4》中,德·思梅特用编舞的方式回顾了她的艺术生涯。她采访了对她创作产生过重大影响的四位编舞:普拉戴尔、沙维尔·勒·罗阿、巴罗斯和艾斯特·萨拉蒙。在四部分表演中,她把四位编舞在采访中的叙述文本和声音、动作巧妙结合。例如,在关于普拉戴尔的第一段中,她在重复朗读普拉戴尔的“警句”,并重复普拉戴尔对她世苦难主题的偏爱之后,开始带领观众做一套普拉戴尔编排的舞蹈动作。绝大部分观众参与了,在大家重复这套动作之后,德·思梅特展示了普拉戴尔编排的一个舞蹈片段——苦难主题。我们惊讶地看到了自己刚刚重复的那套动作被出神入化地化解在德·思梅特的舞蹈之中。大家深刻

舞拆解到只剩最核心的动作元素,在不同的音乐背景中反复重复。配合旋转的音响和音乐包罗万象,从玛利亚·卡拉斯的咏叹调到艾米·维恩豪斯的歌,也有孩子们做游戏的欢笑声,像童年的回忆。这些音响和音乐却让观众更强烈地体会到某种宗教意味。《喊》似乎是一种宗教式的情绪宣泄,把旋转舞带来的和神共在的喜悦尽情挥洒出来。难怪有评论者称赞舞者是在“和神对话”。博拉沙让她非专业舞者的姐姐一起参演,让作品更有打动人的真诚力量,也展现出一种伊斯兰女性的特殊视角。

压轴戏安排的是慕尼黑本地舞者萨宾娜·格兰茨的两个独舞作品:创作于2004年的《我看见我想我应该看见的》和创作于2006年的《一个在内在的身体》。格兰茨的编舞内敛、严谨而精细,充满了深刻的自省精神,探索自我感知与身体的在场和缺席。据艺术节主席霍恩介绍:慕尼黑本地的编舞因为缺乏有效的宣传机制,也因为慕尼黑城市保守的名声,并不如欧洲其他城市的舞蹈艺术家名气大。但是,格兰茨的作品水准之高让人惊讶,绝不亚于远道而来的那些名家。

闭幕作品是瑞典女编舞家古尼拉·海尔波恩的清新之作《这不是一个爱情故事》。作品用了大量语言叙述,讲述两个天性害羞的男女主人公在不同的场合相遇相知,作品像散文一样美好、自然而随意,充满瑞典式的轻松可爱,还有幽默和自嘲。舞蹈动作再次成为插曲式的“点缀”,语言讲述则成为作品主体。

当我问到为何舞蹈艺术节尽数选择“非舞蹈”的跨界作品时,霍恩解释:“其实这并非我们艺术节的特殊之处,而代表了近10年来欧洲舞蹈发展的一般趋势。说得远一些,从历史先锋派的俄罗斯芭蕾开始,实验性舞蹈就是一种‘整体艺术’,既有米歇尔·弗金、瓦斯拉夫·尼金斯基、乔治·巴兰钦等编舞者的作用,也有毕加索、米罗、马蒂斯画家的贡献与合作。编舞并不只意味着编排身体动作,也意味着将不同艺术形式结合在一起。编舞使用各种艺术媒介和语言,包括说话、音乐、灯光、物品,当然也包括人的形体。这在欧洲已经相当

早已过去。我也常常惊讶于当代舞不断的新变化。”

确实,近年来,欧洲当代舞与其他实验性剧场艺术(如装置、戏剧、行为艺术、音乐、录像艺术等)之间的边界变得越来越模糊。例如,在丹麦编舞家迈特·英格瓦森的作品《蒸发的风景》中,开场的编舞变成了对烟雾和泡沫等风景元素的编排,这让编舞接近于造型艺术或剧场舞美。又如德国艺术家爱娃·迈耶、凯勒在作品《牵线》中,使用了一系列通常在剧场幕后使用的物品,使他们像木偶一样活动起来。这个作品可以看成动态的装置,也可以看成物品剧场,也可以看作是对物品的编舞。对于这些新形式的艺术作品,将其归入舞蹈、戏剧或造型艺术等传统门类已经不再可能。我们或可沿用汉斯·蒂斯·雷曼的说法,用“后戏剧剧场”这个名词统而称之。

此次观看艺术节的另一感触,是对“欧洲”概念的反思。此次的7部多种多样的作品中,似乎折射出当下欧洲的总面貌。欧洲一体化不仅意味着市场与货币的统一,在经济联系之外,“欧洲”也在不断探索一体化之中新的文化身份和自我认同。霍恩认为:“应该给予一体化的欧洲一个灵魂。要促成无障碍的交流,也要保持文化的多样性。欧洲的文化比我们想象的要丰富。”融合与多元化如何在彼此张力之间继续下去,是我对欧洲、对欧洲剧场艺术的期待。



彼得·多伊格



《白色独木舟》

英国大收藏家查尔斯·萨奇曾在2005年推出了一系列艺术大展,名为“绘画的胜利”。这是英国24年来最大的一次绘画艺术展。艺术媒体以及观众似乎突然醒悟:“绘画是否又回来了?”

自从杜尚将小便器搬入展馆,所谓当代艺术,前卫艺术便再也无法摆脱“观念”这个字眼,时至今日,观念艺术已占据统治地位,而与人类文明一样历史悠久的绘画却似乎疲态尽显。

萨奇的“绘画的胜利”系列展,参展艺术家均为当时欧洲已有盛名的画家,彼得·多伊格(Peter Doig)便是其中之一。他的一幅名为《白色独木舟》的风景油画,在2007年伦敦苏富比拍卖会上,以1130万美元成交,创造了在世的欧洲艺术家作品拍卖价位的最高纪录,显示了他的绘画在当代艺术中强大的冲击力。

在世界各地孤独漫游

作为艺术家,彼得·多伊格所走的路线比大多数同行都要复杂。而他的经历的确是其作品的重要元素,是呈现在观众面前的情节与故事。多伊格1959年出生于苏格兰爱丁堡,两年后,随家人移居特立尼达,他7岁时,随父亲迁居到加拿大蒙特利尔郊区——后来搬到魁北克的福斯特,然后又到安大略的乡村。19岁时,多伊格只身前往伦敦,并于1979年在温布尔登艺术学院基础课程中赢得了一席之地。

这一时期,在伦敦皇家艺术学院展出的“绘画新精神”首次将意大利超前卫、德国的新表现主义带到伦敦,给多伊格诸多启发,他开始探索

极端个性化的具象风格,这对于当时观念之风盛行的伦敦艺坛是一种叛逆。此时多伊格的绘画已呈现出超越性的沉默独立,受到艺术界的关注。

在1984年和1986年举办过几次个展后,多伊格返回加拿大。“我回到加拿大时,力图找到一种新的主题……但是我在画关于我对伦敦记忆。它在我的脑海中实在挥之不去。”多伊格始终保持着旺盛的创作精力与激情。近几年,他的个展和作品拍卖仍连续不断。

2008年英国泰德美术馆、法国巴黎现代美术馆和法兰克福希尔恩博物馆分别举办名为“彼得·多伊格”的个人回顾展,评论家对他的作品赞不绝口,从而使他成为2008年第15届沃夫冈奖得主。评委伊娃娜布雷兹维克评论:“多伊格的绘画现实主义,将绘画带入了一个从未探求过的领域。”这是对他创新精神的充分肯定。

多伊格在作品中表现出的回忆和梦幻般的画境,与其生活经历密切相关。不断迁徙,不断适应新地方与新朋友,这奠定了他作品中孤独与忧郁的气质。他一生飘来飘去所形成的习性,也变成他艺术创作最不可磨灭的因素。近来,他的绘画更加流畅,更为朴素,并充满真挚的变化,然而具象与抽象之间摇摆的情绪一如往昔。

总体来讲,多伊格的绘画具有一种“神秘的现实主义风格”,他通常借用城市 and 自然环境的

彼得·多伊格:孤独的造梦者

□张晨

摄影效果,制造一种非自然的、超越时空的梦幻景象。如创作于1990年的《白色独木舟》,画面中一艘白色独木舟在夜里独自发光,停驻在宁静的湖中央,枯枝、树木、月光、星空、云雾、光影,将夜色点缀得灿烂缤纷。腐烂的树桩搅乱湖面漂浮的残渣与藻类植物,不见人迹的若隐若现的小木屋,使白色独木舟与坠落的人影更显得孤寂和绝望。这一主题来自于恐怖影片《黑色星期五》,平静的湖面上,一名女子坐在独木舟上,身体下坠,手臂悬在外缘,惊悚的形象烙印在艺术家的画面上。小船就像诺亚方舟,被赋予了宿命的传奇,是恐怖、悬疑、静默、悲悯、神圣,还是绝望?

《白色独木舟》的色调清冷却对比强烈,多伊格将颜料直接涂抹在画布上,给人以陌生感与距离感,在略显诡异的色调中,孤独飘摇的小舟却显现出神秘、不安甚至近乎恐怖的气氛。而观众身处远望视角中,仿佛藏在某个角落,体察着来自彼岸的不安与不祥。

“独木舟”的图式在多伊格的作品中反复出现,除了《白色独木舟》外,他还创作了《陷入沼泽》《独木舟湖》《黑色星期五》《一百年前》《红船中人》等一系列作品。不断变幻的面貌中,陌生与不安的情绪却如一辙。同样的现象,也曾出现在象征主义大师蒙克身上。蒙克因童年的不幸与身体的孱弱,经常在作品中反复描绘家庭的悲剧与亲人的死亡,象征自己人生的痛苦与不幸,更隐藏了人们在世间的迷茫与彷徨。多伊格的“独木舟”所表达的主题,表面似乎是艺术家个人的某种微妙情绪或反复萦绕的噩梦,但观众通过过对作品的深层解读,却可以窥见一个时代、一种当代社会人群的生存体验。

多伊格在以建筑为母题的风景画中发挥与放大了这种生存体验。多伊格笔下的建筑似乎永远无人居住,而静谧地隐身于参差的树木背后,即处在森林与大自然之中的现代建筑。这种如同憧憬鬼影的树干间隙而进行观看的方式,同样给予观众一个特定的视角。多伊格将日常生活中的现代建筑移入野外世界,陌生与疏离之感陡然显现,而与之相融的,便是人们被陌生和疏离所撩拨起的不安与恐惧。如此,多伊格精心设计的画面现场感便能精准地击破现代人的心防。

在艺术史中自由穿行

多伊格的人生写满了漫游与漂泊,这不仅表现在其绘画的独特气质,还与他的艺术成就与创作特点相关:他以自由运用艺术史传统中的各种手法与图式著称。他的画面中经常可见波洛克的笔触与印象派的色彩,马蒂斯的线条与蒙克的忧郁气质。他的创作无法以具象或抽象艺术流派的名义加以概括,而呈现出自由多变的面貌。

如果将多伊格的作品放入整个西方艺术史,这种以当代姿态进行艺术创作暗合了一条似乎被遗忘的传统。多伊格并非为了叛逆而叛逆,他的创作实际上承接了丰富的艺术史资源。

风景画在西方油画中的发展有两种趋势,其一以17世纪荷兰小画派为代表,力求以近乎科学的精细眼光如实表现家乡风光,客观再现与描绘外部世界。趋势之二则属19世纪法国的巴比松画派与印象派。印象派的画法是传统艺术的极大颠覆,但事实上,他们进一步深化了荷兰小画派的客观的创作传统。西方艺术史中,风景画最为人们熟知的是这样一条力求客观真实的绘画传统。多伊格则不同,他在创作中更多地融入了自我主观的情感,承载了集体的主观记忆,因而被称作“主观的风景”,而这样的风景画创作,在西方艺术史中同样有章可循。

与法国的巴比松画派、印象派等客观风景画时代的英国画派,最为有名的风景画家为特纳。他的名作皆是被赋予了主观情感和体验的风景。但这种传统终究是个人化,因而亦是偏于狭隘的。跟特纳几乎同一时期的德国画家弗里德里希则在风景画创作中刻意赋予了基督教精神,这也个人对于外部景观的感受升华为基督教徒的群体神圣体验。从这点说,弗里德里希的风景与蒙克的象征主义作品相似,衔接了多伊格的绘画传统与创作来源。作为“主观的风景”在当代艺术界的代表,多伊格也始终有着自己的一席之地。

在图像时代做出选择

与大多数画家一样,多伊格收集了大量的图像素材,包括日常生活的照片、艺术史中的图像、大众传媒的广告图片、甚至电影、电视的剧照等。

在一次访谈中,多伊格曾说:“我把那些照片再用激光复印机打印出来,或打印出黑白的影印本,原本的形象被进一步弱化,与实际的地方更加不一样。”在这里,摄影图片客观再现的功能被彻底打破,而成为了记忆检索与存储、情感输入与修饰的载体,变成了多伊格绘画实践的创作起点。无论对独木舟、滑雪,还是建筑等场景的再描绘,其中显而易见都是多伊格对情感主题的重视,在照片向绘画主题转换的过程中,画家的主观想象力都得到了释放,去掉背景,主题依旧可以从纵深的景色中孤立出来,画家的原性由此而来。这一方面渗透了摄影脱离客观的真实性,另一方面也为多伊格作品的绘画性提供了载体。

无处不在的图像,无疑会对艺术家的创作产生影响。上世纪60年代的波普艺术家,直接对图像进行挪用、拼贴;而后的李希特,以运用极具绘画性的笔触对摄影图片进行再次创作闻名。时至今日,新一代的绘画艺术家早已无法满足于对图像简单机械的使用,致力于从中挖掘更为深刻的意义,他们或以描绘照片的手法再现现实,事实上如今的照片已成为现实本身;或删除照片的再现功能,而将自身的视觉体验与记忆倾注其中,引起观众广泛的共鸣——多伊格便是其中翘楚。

摄影术的诞生一度对营造三维幻觉的绘画形成冲击,照片的属性与客观现实建立起了难以分割的关联。然而随着摄影技术的更新与图像时代的来临,人们开始对摄影与现实之间的真相产生怀疑。在图像泛滥的时代,图片是否已然成为现实的一部分?这对艺术家而言,在绘画中表现照片,是将照片作为现实的一种形态,来探讨图像与现实之间的灰色地带与模糊关系。

即便再精密的摄影器材,其所拍摄的照片依然无法与人的主观视觉体验与记忆契合。在今天,真正能够对外部世界的描绘中抓住观众情感的艺术,并非绘画莫属——这也正是多伊格始终坚持绘画艺术的原因。多伊格在图像时代的背景之下,选择以摄影照片为素材,捕捉大众对于图像的记忆与感觉,通过自己独特的艺术加工与画面设计,唤起人们身体的共振与情感的共鸣。多伊格寻找到了潜藏在照片之下,人们心底的真实情感与记忆,这正是其艺术最值得称道之处。