



## Taniec i sztuki plastyczne

Taniec i sztuki plastyczne często były dla siebie źródłem inspiracji i polem wzajemnych wpływów. Całościowe omówienie związków między tymi dwiema dziedzinami sztuki nie jest możliwe w ramach tego opracowania, dlatego ograniczymy się do pokazania roli, którą odegrały sztuki plastyczne w wybranych choreografiach.

Niegdyś do spektaklu tanecznego projektowało się „dekoracje”. Dziś mówi się raczej o „scenografii” czy „projektowaniu przestrzeni”, myśląc o różnorodnych koncepcjach multimedialnych, obejmujących całą przestrzeń sceniczną, silnie oddziałujących na choreografię i jej odbiór. Artysta plastyk nie jest już tylko współpracownikiem choreografa, ale często staje się współautorem spektaklu. W niektórych przypadkach scenografia może zostać nawet uznana za dzieło sztuki samo w sobie i przedstawiona publiczności jako samoistna instalacja.

Do lat 70. XIX wieku dekoracje teatralne czy baletowe ograniczały się zazwyczaj do malowanego płótna zawieszonoego z tyłu sceny, stworzonego przez rzemieślników zgodnie z tradycją akademicką. Każda z pracowni miała swoją specjalność – jedne malowały morze, inne lasy, jeszcze inne wnętrza. Dlatego często brakowało spójności między dekoracjami do poszczególnych aktów, może z wyjątkiem użycia perspektywy dla osiągnięcia efektu głębi. Odkrycie elektryczności miało położyć kres tej praktyce. Kiedy pojawiła się możliwość oświetlenia całej sceny – zamiast rzędu świec ustawionych na proscenium – iluzja tworzona przy pomocy malowanej kurtyny przestała mieć rację bytu. Ponadto coraz więcej reżyserów teatralnych i operowych rozumiało, że dekoracja spektaklu musi uwzględniać zmiany zachodzące w świecie sztuki. Podczas gdy teatr naturalistyczny, skoncentrowany na autentyczności, polegał na skrupulatnym odtwarzaniu istniejącej rzeczywistości, w teatrze symbolicznym uwaga koncentrowała się na sztuce sugestii, która miała stymulować wyobraźnię widzów. Rzemieślnicy nie byli w stanie sprostać tym wyzwaniom, dlatego reżyserowie zwrócili się o pomoc do artystów. Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Edvard Munch czy Henri de Toulouse-Lautrec – wszyscy oni, na przykład, pracowali z Aurélienem Lugné-Poe.

Współpraca z nowatorskimi malarzami miała się okazać jedną z cech wyróżniających dwa z najlepszych zespołów baletowych modernizmu – Baletów Rosyjskich i Baletów Szwedzkich. Chcąc nadać równe znaczenie tańcowi, muzyce i dekoracji, Sergiej Diagelew, dyrektor Baletów Rosyjskich, zaangażował do produkcji swoich spektakli choreografów, muzyków i malarzy awangardy. Rolf de Maré postąpił tak samo, dając Fernandowi Légerowi możliwość stworzenia i ożywienia ogromnych płócien do spektakli *Skating Rink* i *La Création du monde* (Stworzenie świata). By zachować spójność, zaczęto także prosić autorów dekoracji o zaprojektowanie kostiumów.



Tak też było w przypadku *Parade* z 1917 roku. Do zespołu Diagilewa, poza Jeanem Cocteau (libretto), Erikiem Satie (muzyka) i Léonidem Massine'em (choreografia), dołączył Pablo Picasso. Działo się to w samym środku I wojny światowej. Frywolność i nonkonformizm *Parade* wywołały skandal.

O ile kurtyna o pastelowej kolorystyce, mimo zaburzonej perspektywy, była jeszcze jakimś ukojeniem dla widowni słabo zaznajomionej z kubizmem, o tyle po rozpoczęciu spektaklu styl scenografii stawał się zupełnie zaskakujący. Picasso osadził akcję w modernistycznym mieście, które przedstawione było w sposób mocno stylizowany, czy wręcz zdeformowany. Na scenie pojawiało się też trzech „menadżerów” – postaci spoza libretta Cocteau, z których dwie Picasso ubrał w rozbudowane kartonowe konstrukcje, zaś trzecią uczynił koniem, we wnętrzu którego porusza się dwójka tancerzy! Owi trzymetrowi menadżerowie, znacznie przewyższający pozostałych tancerzy, wydawali się nosić fragmenty dekoracji na plecach, czyniąc ją mobilną. Jak to określił Cocteau, dekoracja „występuje na scenie, zamiast [zwyczajnie] się na niej znajdować”. Decyzje Picassa, podejmowane w zgodzie z muzyką Satiego, jego wyobrażenia oraz dokonane przezeń zestawienie kultury popularnej i wysokiej wywarły wpływ na choreografię. Wiemy, że Massine i Picasso pracowali razem, a jeden modyfikował swoje wizje pod wpływem sugestii drugiego.

Charakterystyczne dla *Parade* jest odrzucenie naturalizmu i psychologii, przy jednoczesnym wprowadzeniu odniesień do popularnych form rozrywki, jak cyrk czy kabaret. Te elementy widoczne są także w dekoracjach i kostiumach zaprojektowanych przez Légera, a także w spektaklach malarza i pedagoga Bauhausu, Oskara Schlemmera. Kostiumy do *Triadisches Ballett* autorstwa tego ostatniego – wykonane z metalu, szkła akrylowego i drewna – ograniczają swobodę ruchów tancerzy. Jednak ich geometryczne kształty nawiązują do form kreślonych przez ruchy naturalnie wykonywane przez tancerzy. „Trzeba wyobrazić sobie tę przestrzeń wypełnioną miękką masą, która tężeje po przejściu przez nią ruchu. Wówczas ruchy ciała (obroty, kołysania, itd.) odtwarzają w zastygłej masie jego plastyczne kształty. Na przykład, jeśli poruszam ręką albo nogą równoległe do osi ciała, wówczas powstaje forma tarczy; jeśli obracam się z rozpostartymi ręką albo nogą, wówczas powstaje forma stożka albo lejka. Poza tym w efekcie takiego cięcia przestrzeni mogą powstawać formy takie jak bąka, ślimaka, spirali, kształty pokrewne organizmom technicznym”<sup>1</sup>.

Twórczość Oskara Schlemmera miała wywrzeć istotny wpływ na kolejne pokolenie choreografów, takich jak Alwin Nikolaïs czy Philippe Decouflé. Jednak dzieło Bauhausu nie kończy się na tym. Kiedy naziści zamknęli szkołę w 1933 roku, wielu z pedagogów Bauhausu wyemigrowało do USA. Jeden z nich, Josef Albers pomógł stworzyć tam jedną z najważniejszych instytucji sztuki epoki powojennej – Black Mountain College, gdzie w

---

<sup>1</sup> Oskar Schlemmer, *Bühnen-Elemente* (Elementy sceniczne), 1929, cytata za: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2010, s. 90–107.



1952 roku grupa artystów, wśród których byli Merce Cunningham, John Cage i Robert Rauschenberg, wystawiła swoje pierwsze „wydarzenie” (*event*). Każdy z nich przygotował swój wkład oddzielnie.

Merce Cunningham zawsze później stosował ten sam proces twórczy – muzyka i taniec były opracowywane niezależnie od siebie i zestawiane na scenie dopiero na dzień przed premierą. Oczywiście istniały wspólne wytyczne, na przykład co do czasu trwania poszczególnych układów tanecznych, jednak w ramach zadanej struktury kompozytor i choreograf mieli absolutną swobodę twórczą. Artysta plastyk otrzymywał zaś bardzo mało konkretne wytyczne w zakresie dekoracji; w przypadku *Minutiae* Cunningham poprosił Roberta Rauschenberga o stworzenie „czegoś, co można by umieścić pośrodku sceny tak, aby tancerze mogli poruszać się wokół”. Przy pracy nad spektaklem *Winterbranch* zasugerował, by Rauschenberg „myśląc o świetle, wyobraził sobie, że jest noc, mimo że jest dzień”. W istocie Cunningham odrzucał przekonanie, że taniec musi podążać za muzyką, a dekoracja stanowić dla nich ilustrację. „Konwencjonalne spektakle baletowe są skonstruowane wokół głównej koncepcji, do której wszystko jest dostosowane – libretto, muzyka w powiązaniu z librettem oraz dekoracje, które mają z tymi dwoma współgrać lub potęgować ich efekt... My natomiast przeplatamy ze sobą dwie-trzy nici w danej jednostce czasu i przestrzeni – muzyka, taniec i sztuki plastyczne spotykają się ze sobą, ale żadna nie wywodzi się z nadrzędnej koncepcji. Wręcz przeciwnie, każda pozostaje jak najbardziej autonomiczna. Spektakl nie powstaje z jednej idei, którą taniec przedstawia, muzyka potęguje, a dekoracje ilustrują – każdy z tych elementów pozostaje odrębny, każdy ma własną myśl przewodnią”<sup>2</sup>. Autonomia, którą Cunningham pozostawiał innym twórcom, bez wątpienia przyciągnęła do niego najlepszych artystów tych czasów. To podejście było także zgodne z chęcią obalenia struktur hierarchicznych widoczną w jego choreografiach – poza hierarchią sztuk zniósł także hierarchię między tancerzami, punktami w przestrzeni, czy częściami ciała.

Stworzona przez Shelley Eshkar i Paula Kaisera scenografia do spektaklu *Biped* (1999) to projekcja wirtualnych postaci, na które przenoszone są ruchy tancerzy nagrane wcześniej przy użyciu czujników. Sylwetki-zjawy pojawiające się w konkretnych momentach spektaklu przypominają gigantyczne, bezcielesne sobowtóry tancerzy na scenie.

Podobnie jak Merce Cunningham, tancerze postmodernistyczni odrzucają taniec narracyjny i subiektywność wyrazu na rzecz współpracy z kompozytorami i artystami wizualnymi swojego pokolenia. Ich styl pracy jest jednak bardziej powszedni, bez dążenia do wirtuozerii. Podobnie jak artyści minimalistyczni, skupiają się na zestawieniach prostych form i aranżacji przestrzeni między nimi, koncentrując się na zmianach punktu widzenia i ich wpływie na percepcję. Tworząc w 1979 roku spektakl

---

<sup>2</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*, w rozmowie z Jacqueline Lesschaeve, Paris, Belfond, 1980, s. 151.



**Dance**, Lucinda Childs użyła muzyki Philipa Glassa i projektu scenograficznego Sola LeWitta, autora rysunków i struktur składających się z zestawień figur geometrycznych. – *Po co ci dekoracja?* – zapytał ją LeWitt. – *Nie chcę dekoracji* – odparła. – *Potrzebne mi coś, co zmieni przestrzeń i pozwoli spojrzeć na taniec na nowo*<sup>3</sup>. Zasugerowała, by nakręcił 35-milimetrowy film, który zostanie wyświetlony na przezroczystym ekranie umieszczonym na proscenium. Obraz widziany na ekranie stanowi dokładne odbicie ruchów wykonywanych w danym momencie przez tancerzy, jednak film jest czarno-biały i, co najważniejsze, nakręcony z innego punktu widzenia niż perspektywa publiczności. Nagrywając film, Sol LeWitt ustawił kamery pod różnym kątem w stosunku do sceny, a następnie podczas montażu zestawiał ze sobą różne ujęcia, różnicując kompozycję i rytm filmu. Oglądając jednocześnie występ na żywo i uprzednio nagrany film wyświetlany na różnej wysokości na ekranie ustawionym przed tancerzami, widz zagłębia się w niekończącą się sekwencję powtórzeń i wariacji, które intensyfikują efekt muzyki i choreografii<sup>4</sup>.

Dzisiejsze prace choreograficzne powstają niekiedy w wyniku współpracy choreografa i artysty wizualnego, który zyskuje tym samym status współtwórcy spektaklu.

Praca **Le Saut de l'ange** autorstwa Dominique'a Bagoueta powstała w 1987 roku w Cour Jacques Coeur w Montpellier. Christian Boltanski, który był odpowiedzialny nie tylko za projekt scenografii i kostiumów, ale także za ogólną „koncepcję” spektaklu, podzielił scenę na dwie części – jedna była zupełnie pusta, a wykonawcy tańczyli bezpośrednio na podłodze; na drugiej ustawiono czerwono-żółty podest, przywodzący na myśl cyrk i tworzący swego rodzaju mały teatr w teatrze. Spektakl grany był wieczorem – gdy tylko zapadł zmrok, zapalano żarówki kojarzące się z jarmarkiem lub dekoracjami bożonarodzeniowymi. Uwydatniały one jednocześnie architekturę pałacu, zamieniając ją celowo w kiczowatą dekorację<sup>5</sup>, co Boltanski określił jako „małą magię” teatru. Dziwaczne kostiumy tancerzy miały natomiast odróżniać spektakl od „typowego tańca modern”. Na pozór naiwna scenografia Boltanskiego i jego podejrzliwość względem tradycji baletowej pomogły Dominique'owi Bagouetowi „rozluźnić”<sup>6</sup> choreografię, uczynić taniec bardziej spontanicznym, a także „wskrzесиć zamięłowanie do zabawy, fantazję zaplanowaną w najmniejszym szczególe na kształt występu cyrkowego”<sup>7</sup>. Wykonawcy cieszą się tańcem, jakby występowali na placu miejskim, naśladując zwierzęta lub aktorów melodramatu. Niemniej ludyczny charakter dzieła ustępował

<sup>3</sup> Rozmowa opisywana przez Patricię Kuypers w artykule *Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs* i cytowana przez Corinne Rondeau w *Lucinda Childs, Temps/Danse*, Pantin, Centre National de la Danse, 2013, s. 65.

<sup>4</sup> Należy to nawiązać do wybitnej analizy tego spektaklu i innych prac Lucindy Childs dokonanej przez Corinne Rondeau.

<sup>5</sup> ] *Interview with Christian Boltanski and Alain Neddam, Montpellier, March 5, 1987*. Źródło: [www.lescarnetsbagouet.org](http://www.lescarnetsbagouet.org).

<sup>6</sup> [http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf) p.11.

<sup>7</sup> Dominique Bagouet, <http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html>.



niekiedy miejsca melancholii. Tytuł zaproponowany przez Boltanskiego nawiązuje do figury gimnastycznej (skok w dół z rozłożonymi ramionami), ale także do upadku anioła i do śmierci. Poza „akrobatycznym aspektem pracy”<sup>8</sup> *Le Saut de l'ange* jest „refleksją nad ulotnością rzeczy”.

Od wielu lat Mathilde Monnier z przyjemnością współpracuje z muzykami, pisarzami, artystami wizualnymi i innymi choreografami. W 2010 roku stworzyła spektakl *Soapera* wspólnie z malarzem Dominikiem Figarellą. Tytuł spektaklu to żartobliwe nawiązanie do opery mydlanej (z ang. *soap opera*), czyli sentymentalnych seriali kręconych z myślą o paniach domu i sponsorowanych przez producentów chemii gospodarczej. Jednak tutaj mydło pojawia się na scenie w postaci ogromnej ilości białej piany. Początkowo nieożywiona, piana przechodzi stopniowe zmiany i znika pod wpływem ruchów tancerzy. Otoczeni pianą tancerze konfrontują się z gęstą, mokrą materią; powodują, że się unosi, przemieszcza, rozstępuje, odsłaniając od czasu do czasu samych artystów. Tancerze poruszają się powoli – piana długo zachowuje swoje właściwości i pozostaje nieprzenikniona.

*Soapera* funkcjonuje w dwóch postaciach. Pierwszą jest godzinny spektakl oglądany z widowni usytuowanej naprzeciwko sceny. Po zniknięciu piany, pośród mokrych śladów na scenie, wyłania się płótno wywołujące bezpośrednie skojarzenia z malarstwem. Ale *Soapera* to także instalacja performatywna. Tym razem przemiana piany w wodę jest powtarzana przez dwie godziny. Widzowie mogą wchodzić i wychodzić, kiedy chcą – akcja nie ma początku ani końca, element teatralności zostaje usunięty. Ustawiona wokół publiczność obserwuje z bliska jak tancerze dokonują przemiany materii, przekształcając pianę w wodę.

*Carmen/Shakespeare* to projekt w kilku aktach, którego autorami są Olga Mesa i Francisco Ruiz de Infante. W 2013 roku, na potrzeby aktu pierwszego, zatytułowanego *The Fog* (Mgła), stworzyli projekt audiowizualny, miksując nagrania wideo oraz dźwięki zarejestrowane na taśmie i tworzone w czasie rzeczywistym. Podkład muzyczny stanowi kilka fragmentów opery Bizeta granych w niekończącej się pętli pulsujących powtórzeń. Na scenie ma miejsce inwazja stołów, krzeseł o różnych wysokościach, projektorów na stojakach, głośników, komputerów, mikrofonów, konsol, lamp elektrycznych i urządzeń do wytwarzania dymu. Dobrze widoczne kable uwydatniają wielość połączeń pomiędzy różnymi częściami scenografii i jej złożoność. Czy znajdujemy się na planie filmowym? Na próbie lub pokazie spektaklu? Tracimy poczucie czasu; granice między rzeczywistością a fikcją zostają zatarte.

*Carmen/Shakespeare* to spektakl o uwodzeniu i pożądaniu, napięciach i wewnętrznych rozgrywkach prowadzonych w związku między dwojgiem ludzi. Scena staje się „polem

---

<sup>8</sup> [http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf), s. 12.





bitwy”<sup>9</sup>, metaforą chaosu miłości, gdzie dwoje bohaterów, będących jednocześnie reżyserami i wykonawcami, raz współpracując, a innym razem rywalizując ze sobą. Uwięzieni w „pułapce techniki”, którą sami stworzyli, wydają się walczyć o władzę, nie wiedząc już, kto kim manipuluje. W każdej chwili ich ciała są zmuszone do potwierdzania swojej odrębności, wolności, swojej niezgody na uprzedmiotowienie, walcząc jednocześnie z maszynami o przestrzeń do tańca.

Choć stworzony początkowo jako spektakl, projekt *Carmen/Shakespeare* może być także prezentowany w formie instalacji w odpowiedniej przestrzeni.

Niektórzy choreografowie są także artystami wizualnymi. Rysują, kręcą filmy, tworzą instalacje i projektują scenografię do swoich spektakli.

Od 1991 roku La Ribot celowo lokowała swoje prace na pograniczu tańca, sztuk performatywnych i wizualnych. Chcąc zmienić swoją relację z widzem, uwolnić się z form narzucanych przez instytucje i inaczej pracować z ciałem w przestrzeni, La Ribot zazwyczaj prezentuje swoje *Piezas distinguidas* (Spektakle wybitne) (1993–2000) w muzeach i galeriach. Sprzedaje je także kolekcjonerom dzieł sztuki. Te mini-spektakle to zazwyczaj żywe obrazy, które powstają z rysunków. Za ich pomocą La Ribot zadaje pytanie o kwestię „reprezentacji wizualnych lub scenicznych, a dokładniej, o sposób reprezentacji ciała kobiecego. Występuje nago, twierdząc, że nagość ją chroni, daje jej „nietykalność”. Używa przedmiotów codziennego użytku, czerpiąc perwersyjną przyjemność z nadawania im niespodziewanych, zabawnych, czy niebezpiecznych funkcji. Niektóre zostają nawet przekształcone w narzędzia sadystycznej przyjemności lub tortur (*Pieza n°14*). Czasami używa przedmiotów nieznaczących w sposób, który nadaje im sens, podobnie jak to się dzieje w instalacjach. Wykorzystując ich kształt, materiał i kolor, zamienia je w symbole, obdarza historią, czasami bardzo dramatyczną (*Another Bloody Mary*).

Przedstawiając absurdalne rytuały, *Piezas distinguidas* oscylują między komedią a tragedią – ciało jest często brutalizowane, traktowane jak rzecz, przedmiot pożądania, mierzone, źle traktowane. Stojąc lub siedząc na ziemi obok tancerza, widzowie wchodzą w niekomfortową rolę mimowolnych podglądaczy przemocy.

W *100% polyester, objet dansant n° (à définir)*, pierwszej pracy Christiana Rizzo i *l'association fragile*, nie występowali tancerze, a źródłem ruchu były wentylatory produkujące powietrze, które owiewało ubrania. Był to spektakl lub instalacja poświęcona nieobecności, powracającemu tematowi w twórczości Rizzo. Kolejne choreografie tworzył już na ciała tancerzy, przywiązując największą uwagę do przestrzeni, która kształtowana jest przez ich gesty i która ich dzieli. Kiedy tworzy solo, nie jest w stanie wyobrazić sobie samotnego ciała na scenie – niezbędny jest przynajmniej rekwizyt, który współgrałby z ciałem tancerza. Scenografię opracowuje w

---

<sup>9</sup> Zaczerpnięte z programu spektaklu.



pierwszej kolejności, gdyż „bez konkretnej przestrzeni do zagospodarowania, nic się nie może wydarzyć”<sup>10</sup>. Scenografia spektaklu *b.c., January 1545, fontainebleau* przypomina wnętrze dokładnie wymierzonego pudełka. Służy za tło dla czarno-białych obrazów ożywianych przez drgania światła<sup>11</sup> i powoli przekształcanych przez misternie dopracowane ruchy tancerki<sup>12</sup>. Na myśl przychodzi kaligrafia i rzeźbiarstwo – BC to inicjały Benvenuto Celliniego, który na dworze Franciszka I Walezjusza wykonał rzeźbę zbudowaną z ruchu i światła. W bezkompromisowym zamyśle Christiana Rizzo, pod czujnym okiem samego choreografa (człowiek w masce królika), ma miejsce dziwny rytuał i spotkanie tego, co geometryczne z organicznym, materii ożywionej z nieożywioną.

---

<sup>10</sup> Christian Rizzo, *Quelque chose suit son cours*, s.94

<sup>11</sup> Podobnie jak w prawie wszystkich spektaklach Christiana Rizzo, oświetlenie zostało zaprojektowane przez Caty Olive.

<sup>12</sup> Tancerką jest Julie Guibert, dla której Rizzo stworzył spektakl.



## Idź dalej :

BABLET, Denis. *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris : Société internationale d'art, 1975. 395 p.

BANES, Sally. *Terspichore en baskets, post-modern dance*. Paris-Pantin : Chiron - CND (coéd.), 2002. 310 p.

BOISSEAU, Rosita GATTINONI, Christian. *Danse et art contemporain*. Paris : Nouvelles éditions Scala, 2011. 127 p. (Sentiers d'art).

CUNNINGHAM, Merce. *Le danseur et la danse : entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*. Paris : Belfond, 1980. 250 p. (Entretiens).

FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine (Politique de l'hybride)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. 141 p. (Intervention philosophique).

GINOT, Isabelle. *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*. Pantin : Centre national de la danse, 1999. 303 p. (Recherches – CND).

HUESCA, Roland. *Danse, art et modernité : au mépris des usages*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012. 263 p. (Lignes d'art).

KUYPERS, Patricia. « Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs », in *Nouvelles de danse. Danse et architecture*, n°42-43. Bruxelles : Contredanse, 2000. p. 117-134

MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma. *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 novembre 2011 -2 avril 2012). Paris : Centre Pompidou, 2011. 320 p.

MICHAUD, Éric. *Théâtre au Bauhaus : 1919-1929*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1978. 201 p. (Théâtre années vingt. Série Etudes)

MONNIER, Mathilde, OLISLAEGER, François. *Mathilde : danser après tout*. Paris-Pantin : Denoël Graphic - Centre national de la danse (coéd.), 2013. 2 volumes, 175 p. (Denoël graphic). 120 p.

PERRIN, Julie. *Figures de l'attention – Cinq essais sur la spatialité en danse : Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz et Merce Cunningham*. Dijon : Les presses du réel, 2013. 323 p. (Nouvelles scènes).





RIZZO, Christian. *Quelque chose suit son cours... : une année d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme*. Pantin : Centre national de la danse, 2010. 172 p. (Parcours d'artistes).

RONDEAU, Corinne. *Lucinda Childs. Temps/Danse*. Pantin : Centre national de la danse, 2013. 157 p. (Parcours d'artistes).

ROUSIER, Claire. *La Ribot*. Pantin : Centre national de la danse, 2004. (Parcours d'artistes).

ROUSIER, Claire (dir.). *Oskar Schlemmer : l'Homme et la figure d'art*. Pantin : Centre national de la danse, 2002. 173 p. (Recherches – CND).

## **DVD**

ABEILLE, Anne (dir.), RODES, Christine. *Dominique Bagouet* [DVD]. Paris : La Maison d'à côté, 2010. 2 DVD + 1 livret (132 p.).

BENSARD, Patrick. *Lucinda Childs* [DVD]. Paris : CNC [distrib.], [DL 2010], 52 mn. (Images de la culture. Danse).

*La Ribot. Treintaycuatropiècésdistinguées&onestriptease* [DVD]. Madrid : La Casa Encendida de la obra social de caja, 2007, 149 min.

PETER, Luc. *La Ribot distinguida : Images de la culture : Danses* [DVD]. Paris : CNC, 2004, 63 mn. (Images de la culture).

## **Strongy internetowe**

Lucinda Childs Dance [en ligne]. Disponible sur : : <http://www.lucindachilds.com/>

Les Carnets Bagouet [en ligne]. Disponible sur : : [www.lescarnetsbagouet.org](http://www.lescarnetsbagouet.org)

Mathilde Monnier [en ligne]. Disponible sur : : <http://www.mathildemonnier.com/>

Cie Hors Champ/Fuera de Campo [en ligne]. Disponible sur : <http://www.olgamesa.eu/>

La Ribot (Maria Ribot) [en ligne]. Disponible sur : <http://www.laribot.com/>

L'association fragile / Christian Rizzo [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lassociationfragile.com/>



### **Realizatorzy :**

Wybór fragmentów filmowych

Marie-Thérèse Champesme

Wybór tekstów i bibliografii

Marie-Thérèse Champesme

Produkcja

Maison de la Danse

### **Biografia autora :**

Marie-Thérèse Champesme uczy historii sztuki i tańca na Uniwersytecie w Littoral w Dunkerque. Jednocześnie współpracuje z artystami współczesnymi (kuratorami wystawy, wspieraniem projektów, tekstami i wywiadami ...), takimi jak Christian Rizzo czy Peter Downsborough.

**Zagadnienie „Taniec i sztuki plastyczne” opracowano dzięki wsparciu Sekretariatu Generalnego francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji – Urzędu Koordynacji Polityki Kulturalnej i Innowacji.**