



Tanz und bildende Kunst

Der Tanz und die bildende Kunst waren oft Quelle der Inspiration für einander und haben sich gegenseitig beeinflusst. Dieses Thema kann nicht alle Aspekte ihrer gegenseitigen Beziehung erfassen. Wir beschränken uns hier, die Bedeutung der bildenden Kunst für einige Choreografien herauszuarbeiten.

In der Vergangenheit war der Künstler beauftragt, eine "Kulisse" zu gestalten. Heute sprechen wir eher vom Bühnenbild oder dem Entwurf, um diese unterschiedlichen multimedialen Darstellungsarten zu unterscheiden, die sich über die gesamte Bühne erstrecken und eine entscheidende Rolle in der Wahrnehmung der Zuschauer spielen. Der bildende Künstler ist in keinster Weise nur noch der Zuarbeiter des Choreografen. Manchmal ist er Koautor des Stücks und in manchen Fällen auch des Entwurfs, der als eigenständiges Werk betrachtet werden darf und an geeignetem Ort auch ausgestellt werden kann.

Bis in die 1870er Jahre war die Kulisse für Theater oder Ballett in der Regel allein die traditionelle bemalte Leinwand im Hintergrund der Bühne. Sie wurde von Malern nach Tradition der Französischen Akademie hergestellt. Jedes Fachgebiet hatte eine eigene Werkstatt: manche malten das Meer, andere die Wälder, wieder andere die Innenräume. Deshalb war der Übergang von einem Akt zum nächsten oft nicht ganz stimmig, abgesehen von der Perspektive, die einen räumlichen Eindruck vermittelte. Mit der Erfindung der Elektrizität war diese Praxis überholt. Wenn der gesamte Bühnenraum ausgeleuchtet ist und nicht mehr nur die Vorbühne mit ihrer Reihe Kerzen, dann greift die Illusion der bemalten Leinwand nicht mehr. Außerdem wurde immer mehr Theater- und Operndirektoren bewusst, dass das Bühnenbild sich den großen Umbrüchen der Kunstwelt anpassen musste. Während das naturalistische Theater, stets um Authentizität bemüht, versucht, die reale Welt auf der Bühne penibel nachzubilden, bevorzugt das symbolistische Theater die Kunst der Andeutung und wollte die Imagination des Publikums animieren. Die Maler waren nicht mehr imstande, diese Anforderungen zu erfüllen und so wandten sich die Direktoren an Künstler. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Munch und Toulouse-Lautrec zum Beispiel, arbeiteten alle mit Lugué-Poe.

Die Zusammenarbeit mit innovativen Künstlern prägte entscheidend zwei der größten Ballett Kompanien des modernen Zeitalters: Das Ballets Russes und das Ballet Suédois. Für Sergej Diaghilev, Direktor des Ballet Russes, war der Tanz ebenso wichtig wie die Musik und die Bühnengestaltung. Und so brachte er Choreografen, Musiker und Maler der Avantgarde für seine Produktionen zusammen. In Stockholm tat Rolf de Maré das Gleiche. Er beauftragte Fernand Léger riesige Leinwände zu schaffen und sie zum Leben zu erwecken (*Skating rink, La Création du monde*). Im Sinne der Einheit entwarfen die Künstler nicht nur Bühnenbilder, sondern auch Kostüme.



So auch für *Parade* 1917. Dann trat Pablo Picasso dem Team bei, das Diaghilev zusammengebracht hatte. Jean Cocteau für das Libretto, Erik Satie für die Musik und Léonide Massine für die Choreografie. Und all das während des Ersten Weltkrieges. Die Frivolität und der nonkonformistische Charakter *Parade* bewirkte einen Skandal.

Wenn der Bühnenvorhang mit seinen Pastellfarben, trotz seiner absichtlich verzerrten Perspektive, das Kubismus-affine Publikum zufrieden stellte, änderte sich der Stil bei Spielbeginn plötzlich. Picasso inszenierte die Handlung in einer sehr modernen Stadt, die er überstilisiert und perspektivisch verzerrt abbildete. Nach dem Vorbild jener Charaktere, die von Cocteau vorgesehen waren, fügte er die Figuren dreier *Manager* hinzu: zwei tragen Kostüme aus riesigen Kartonaufbauten, der dritte ist ein Pferd, das von zwei Tänzern gleichzeitig bewegt wird! Diese Kostüme, die alle anderen überragten, schienen ein Teil der Kulisse, die damit beweglich wirkte. Laut Cocteau "ist die Kulisse nicht einfach nur Hintergrund, sondern scheint selbst mitzuspielen." Picassos Ideen sowie seine Kombination aus Populärkultur und hochintellektuellen Ansätzen hatten im Zusammenspiel mit der Musik Saties starken Einfluss auf die Choreografie. Wir wissen, dass Massine und Picasso zusammen gearbeitet haben und sie sich jeweils durch die Ideen des anderen beeinflussen ließen.

Parade charakterisiert eine Ablehnung dem Naturalismus und der Psychologie gegenüber und drückt sich durch Formen populärer Unterhaltung wie dem Zirkus oder dem Kabarett aus. Dies verdeutlichen die Bühnenbilder und Kostüme Légers sowie die Werke des Bauhaus Malers und Lehrers Oskar Schlemmer. Die aus Metall, Plexiglas und Holz gearbeiteten Kostüme des *Triadischen Balletts* beschränken die Körper der Tänzer. Jedoch sind ihre geometrischen Formen von natürlichen Bewegungen inspiriert. „Stellen Sie sich den Raum als weiche Masse vor, die aushärtet, sobald die Bewegung ausgeführt ist. Die Bewegungen (Drehungen, Sprünge u.a.) erstarren dann in der Masse, wie eine Art Kunststoffumrisse des Körpers. Wenn Ich zum Beispiel einen Arm oder ein Bein parallel zur Körperachse bewege, ergibt sich die Form einer Scheibe. Wenn ich meinen erweiterten Arm oder Bein bewege, entsteht die Form eines Kegels oder eines Trichters. Auf diese Art kann man auch Formen wie Kreisel, Schriftrollen, Spiralen oder technische Figuren erzeugen“¹.

Oskar Schlemmer's Arbeit sollte einen wesentlichen Einfluss auf die nächste Generation von Choreografen wie Alwin Nikolaï's oder Philippe Decouflé haben. Aber das Erbe des Bauhaus war hiermit noch nicht erschöpft. Als die Nazis 1933 die Schulen schlossen, wanderten viele der Lehrer in die USA aus. Einer von ihnen, Joseph Albers, trug zur Gründung einer der wichtigsten Kunstinstitutionen der Nachkriegszeit, dem Black Mountain College bei. 1952 brachten dort mehrere Künstler, darunter Merce Cunningham, John Cage und Robert Rauschenberg ihre ersten *Events* auf die Bühne, die sie alle individuell vorbereiteten.

¹ Oskar Schlemmer, in "Eléments scéniques", 1929, quoted by Éric Michaud in *Le Théâtre au Bauhaus*.



Merce Cunningham sollte daraufhin seine Stücke auf immer gleiche Art und Weise hervorbringen: Musik und Tanz wurden getrennt von einander erarbeitet und erst einen Tag vor der Aufführung auf der Bühne zusammengebracht. Natürlich gab es Vorgaben bezüglich der Länge einzelner Sequenzen, aber darüberhinaus genoss sowohl der Komponist als auch der Choreograf absolute Freiheit. Auch der Bühnenbildner erhält nur minimale Anweisungen. Für *Minutiae* bat Cunningham Robert Rauschenberg, etwas anzufertigen, das „in der Mitte der Bühne platziert sein soll und um das herum wir uns bewegen können“. Für *Winterbranch* sollte er an „Tageslicht während der Nacht denken“. Cunningham lehnt die Vorstellung, dass der Tanz der Musik folgen soll und das Bühnenbild als reine Illustration ab. „Konventionelle Ballette sind um ein zentrales Thema errichtet, dem sich alles andere fügt: oft ist es das Libretto, die Musik in Verbindung mit dem Libretto und wiederum das passende Bühnenbild, das jene noch verstärken soll. Wohingegen wir gleich zwei oder drei Themen in die Raum-Zeit, die Musik, den Tanz, und die bildhafte Ausgestaltung einflechten, wovon allerdings keines aus einer zentralen Idee stammt. Im Gegenteil sind die einzelnen Bereiche so autonom wie nur möglich. Das Werk entsteht nicht aus jener singulären Idee, die der Tanz verkörpert, die Musik begleitet und das Bühnenbild illustriert. Vielmehr kreisen die drei Bereiche um ihr jeweiliges Zentrum und bleiben so unabhängig voneinander“². Dieser Ansatz Cunninghams, mit dem er anderen Kunstschaaffenden große Freiräume ließ, ermöglichte ihm die Zusammenarbeit mit den zweifellos besten Künstlern seiner Zeit. In diesem Ansatz wird auch der Wunsch deutlich, Hierarchien abzubauen, der sich in seinen Choreografien niederschlägt. Zwischen den Künsten besteht nicht mehr Hierarchie als unter den Tänzern, den Orten im Raum oder den verschiedenen Körperteilen.

1999 entwarfen Shelley Eshkar und Paul Kaiser die Kulisse für *Biped*. Hier werden die Bewegungen der Tänzer auf eine Projektion virtueller Figuren übertragen, die zuvor mit Hilfe von Sensoren aufgezeichnet wurden. Wie eine Art gigantische körperlose Doubles der Tänzer auf der Bühne tauchen hier und da geisterhafte Silhouetten auf.

Wie Merce Cunningham, lehnen auch *postmoderne Tänzer* den erzählerischen Tanz und subjektiven Ausdruck ab und arbeiten mit den Komponisten und bildenden Künstlern ihrer Generation zusammen. Ihr Stil jedoch ist ein alltäglicherer, ohne dabei Virtuosität anzustreben. Als minimalistische Künstler interessieren sie sich für einfache Formen und deren Zwischenräume. Gleichzeitig legen sie großen Wert auf den Wechsel des Standpunkts und dessen Einfluss auf die Wahrnehmung. 1979 wandte Lucinda Childs für ihr Stück **Tanz** eine Choreografie zu einer Musik von Philip Glass an und kombinierte sie mit Arbeiten des Künstlers Sol LeWitt. Le Witt's Zeichnungen und Strukturen sind Kombinationen geometrischer Einheiten. "Warum willst Du ein Bühnenbild?" fragte er sie. "Ich will kein Bühnenbild. Ich will etwas, was den Raum verändert und uns eine

² Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*, In conversation with Jacqueline Lesschaeve, p.151



neue Sichtweise auf den Tanz ermöglicht“ antwortete sie.³ Sie schlug vor, er solle einen 35mm Film produzieren, den sie auf eine transparente Leinwand auf der Vorbühne projizieren würde. Was man auf diesem Bild sieht, entspricht exakt dem, was sich auf der Bühne zuträgt. Aber es ist schwarz weiß und vor allem ist die Perspektive eine andere. Sol LeWitt verwendete verschiedene Einstellungen, manchmal stellte er zwei Aufnahmen gegenüber und variierte so Komposition und Bildmontage. Während er das aufgezeichnete Material und die live Performance gleichzeitig sowie Körperbilder in verschiedenen Ebenen wahrnimmt, findet sich der Zuschauer in einer Endlosschleife an Variationen wieder, die durch Musik und Choreografie verdoppelt werden.⁴

Heute entstehen choreografische Arbeiten nicht selten in Zusammenarbeit von Choreograf und Bildkünstler. Der Künstler wird damit zum Koautor.

Le Saut de l'ange von Dominique Bagouet entstand 1987 im Cour Jacques Coeur in Montpellier. Christian Boltanski, in dessen Verantwortung Bühnenbild und Kostüme und auch die Konzeption des Stücks lagen, teilte die Bühne in zwei Hälften: eine leere, in der die Tänzer auf dem Boden tanzen; in der anderen steht ein rot-gelbes Podium, das an den Zirkus erinnert und eine Art Theater im Theater errichtet. Die Show findet bei Einbruch der Dunkelheit statt und sobald es dunkel ist, werden Glühbirnen eingeschaltet, die an Volksfeste oder Weihnachtsschmuck erinnern. Sie unterstreichen die Architektur des Palastes und verwandeln ihn bewusst in eine künstliche Kulisse⁵, um das zu erzeugen, was Boltanski die „bescheidene Magie“ des Theaters nennt. Die seltsamen Kostüme sollen sich dabei klar vom „typischen modernen Tanz“ abheben Boltanski's täuschend unschuldiges Bühnenbild und sein Misstrauen der Balletttradition gegenüber halfen Dominique Bagouet seinen Tanz „aufzulockern“⁶, ihn spontaner zu machen. Damit möchte er eine gewisse Verspieltheit wiederentdecken, eine bis ins letzte Detail durchdachte Vorstellungskraft, gleich einem Zirkusakt⁷. Die Darsteller tanzen vergnügt wie auf einem Dorfplatz. Sie imitieren Tiere oder Figuren eines Melodramas. Aber der spielerische Charakter des Stücks beugt sich ab und an einer gewissen Melancholie. Der Titel spielt auf eine akrobatische Figur an (der Hechtsprung des Engels) aber auch auf den Todessturz eines Engel. Jenseits des "akrobatischen Aspekt des Werkes"⁸, ist *Le Saut de l'ange* eine „Besinnung auf die Ungewissheit der Dinge“.

³ This conversation is recounted by Patricia Kuypers in her article “Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs” and quoted by Corinne Rondeau in *Lucinda Childs, Temps/Danse*, p.65

⁴ Reference must be made here to Corinne Rondeau's superb analysis of this piece and of all of Lucinda Childs' work.

⁵ *Interview with Christian Boltanski and Alain Neddam, Montpellier, March 5, 1987.* Source: www.lescarnetsbagouet.org

⁶ http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf p.11

⁷ Dominique Bagouet,

<http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html>

⁸ http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf p.12



Viele Jahre nutzte Mathilde Monnier die Zusammenarbeit mit Musikern, Schriftstellern, bildenden Künstlern und Choreografen. Mit dem Maler Dominique Figarella schuf sie 2010 *Soopera*. Der Titel des Stückes ist eine humorvolle Anspielung auf die Seifenoper, jene sentimentalern Fernsehserien, die Hausfrauen fokussiert und von Haushaltswaren-Herstellern gesponsort werden. In diesem Fall ist die Seife jedoch tatsächlich eine enorme Menge an weißem Schaum auf der Bühne. Zunächst ist sie leblos, dann wird sie allmählich von den Bewegungen der Tänzer aufgelöst. Die Tänzer, die im Schaum versteckt sind, heben die dicke nasse Masse, bewegen und formen sie und tauchen immer wieder aus ihr heraus. Die Langsamkeit ihrer Bewegungen erhält das Volumen des Schaums und sein Geheimnis lange aufrecht.

Soopera existiert zweifach: Zunächst ist sie eine einstündige Performance, die streng von vorne betrachtet wird. Nachdem sich der Schaum aufgelöst und Spuren auf der Bühne hinterlassen hat, erscheint eine große weiße Leinwand als direkte Referenz zur Malerei. *Soopera* ist aber auch eine Performance Installation, in der Verwandlung des Schaums, von seiner Entstehung bis zu seiner Verflüssigung zwei Stunden lang wiederholt wird. Die Zuschauer können kommen und gehen wie sie wollen. Es gibt keinen Anfang und kein Ende, das Theaterelement ist verschwunden. Das Ereignis ist die Transformation des Materials durch die Tänzer. Das Publikum, drumherum platziert, betrachtet alles aus nächster Nähe.

Carmen / Shakespeare ist ein Projekt in mehreren Akten von Olga Mesa und Francisco Ruiz de Infante. 2013 schufen sie für den ersten Akt (*The Fog*) ein audio-visuelles Konzept, das gefilmtes Material und Echtzeit-Video und Ton mischte. Die Musik besteht aus verschiedenen Auszügen aus Bizets Oper mit Wiederholungsschleifen in einer Art endloses Pulsieren. Dicht gedrängt stehen auf der Bühne Tische und Stühle auf verschiedenen Ebenen, Projektoren auf Stativen, Lautsprecher, Computer, Mikrofone, Mischpulte, elektrische Lampen und Nebelmaschinen. Die gut sichtbaren Kabel machen die vielfachen Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen des Bühnensets deutlich. Sind wir bei einem Filmdreh? Oder ist es die Probe oder Aufführung eines Stückes? Wir verlieren das Zeitgefühl; die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen.

Carmen / Shakespeare ist ein Stück über Verführung, Verlangen, Spannungen und die Machtspiele innerhalb einer Beziehung. Der Schauplatz ist ein „Schlachtfeld“⁹, eine Metapher für das Chaos der Liebe. Auf diesem Feld agieren die beiden Protagonisten, die gleichzeitig Regisseure, Darsteller und hin und wieder Komplizen oder Rivalen sind. In dieser „technologischen Falle“ gefangen, die sie selbst erschaffen haben, scheinen sie um Macht zu kämpfen, ohne zu wissen wer wen manipuliert. In jedem Augenblick, muss der Körper seine Einzigartigkeit bestätigen, seine Freiheit und seine Weigerung zum Objekt zu werden. Und der tanzbare Raum muss aus dem Raum der Maschinen zurückgewonnen werden.

⁹ The show's programme notes.



Carmen / Shakespeare, ursprünglich als Show konzipiert, kann an geeignetem Ort auch als Installation präsentiert werden.

Einige Choreografen sind auch bildende Künstler. Sie zeichnen, drehen Filme, entwerfen Installationen und kreieren das Bühnenbild für ihre eigenen Shows.

Seit 1991 positioniert La Ribot ihre Arbeit bewusst zwischen Tanz, Performance und bildender Kunst. Ihre Reihe *Piezas distinguidas* ("Distinguished Pieces") (1993-2000) präsentiert sie üblicherweise in Museen und Galerien. Ihr Anliegen ist es, ihre Beziehung zum Publikum zu verändern, sich selbst von dem durch die Institution vorgegebenem Format zu befreien und anders mit dem Körper im Raum arbeiten zu können. Ihre *Piezas distinguidas* verkauft sie wie Kunstwerke auch an Sammler. Die kurzen Stücke sind lebende Gemälde, die anhand von Zeichnungen entworfen wurden. Darin stellt sie die Frage nach der *Repräsentation* des Körpers (bild- oder bühnenhaft), insbesondere des weiblichen Körpers. Sie performt oft nackt und versteht diese Nacktheit als Schutz, der sie „unberührbar“ macht. Mit hämischen Vergnügen gibt sie Alltagsgegenständen unerwartete, spielerische oder gewalttätige Funktionen. Einige werden sogar zu Instrumenten sadistischer Lust und Folter (*Pieza n°14*). Manchmal verwendet sie unbedeutende Objekte und inszeniert sie in Form einer präzisen Installation. In dem sie deren vielfältige Dimensionen ausschöpft, ihr Material und ihre Farbe, macht sie sie zu Zeichen und verleiht ihnen eine manchmal dramatische Geschichte (*Another Bloody Mary*).

Die absurden Rituale in *Distinguished Pieces* spiegeln gleichzeitig Komödie und Tragödie. Der Körper wird oft brutal behandelt, verdinglicht, zu einer begehrten Ware, vermessen oder misshandelt. Dem Zuschauer, stehend oder sitzend nah an den Tänzern, ist unbehaglich. Er wird zum unfreiwilligen Voyeur und Zeuge der Gewalt.

100% Polyester, objet dansant n (à définir)^o, das erste Stück von Christian Rizzo und seiner *l'association fragile*, war ein Stück ganz ohne Tänzer, in dem die Bewegung von Kleidung aus Ventilatoren hervorging. Es war entweder eine Installation oder eine Show, die sich mit Abwesenheit beschäftigt, was ein stets wiederkehrendes Thema bei Christian Rizzo ist. Seitdem hat er seine Stücke für Tänzer geschrieben. In ihnen legt er größte Aufmerksamkeit auf den Raum, den ihre Bewegungen schaffen und das Design der Zwischenräume ihrer Körper. Wenn er ein Solo schreibt, kann er sich keinen Körper allein auf der Bühne vorstellen: es muss mindestens eine Requisite geben, die den Körper wiederhallen lässt. Beim Entwurf seiner Stücke beginnt er mit der Kulisse, denn „wenn es keinen konkreten Raum gibt, kann nichts entstehen“¹⁰. *bc, Januar 1545, fontainebleau* wird in einer Box getanzt, deren Dimensionen genau berechnet sind. Sie ist der Rahmen für dieses Tableau in schwarz weiß, das durch die Vibration des Lichts belebt wird¹¹ und das die feinen Bewegungen der Tänzer¹² langsam verwandeln. Es

¹⁰ Christian Rizzo, *Quelque chose suit son cours*, p.94

¹¹ As in almost all of Christian Rizzo's shows, the lighting is designed by Caty Olive.



erinnert an Schreibkunst oder Bildhauerei: BC sind die Initialen Benvenuto Cellinis, der am Hofe des François I, eine seiner Skulpturen unter der Verwendung von Bewegung und Licht präsentierte. In Christian Rizzos kompromisslosem Entwurf entfaltet sich, unter dem wachsamen Auge des Choreografen selbst (der Mann mit der Kaninchenmaske), ein seltsames Ritual, in dem das Geometrische und das Organische, das Lebende und das Unbelebte aufeinander treffen.

¹² The dancer is Julie Guibert, for whom Christian Rizzo created the piece.
www.numeridanse.tv



Weiter gehen :

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).

Websites

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

Les Carnets Bagouet [en ligne]. Disponible sur : : 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/>



Redaktion :

Video Selektion

Marie-Thérèse Champesme

Text und Literatur

Marie-Thérèse Champesme

Produktion

Maison de la Danse

Biografie des Autor :

Marie-Thérèse Champesme lehrt Kunstgeschichte und Tanz an der Universität von Littoral in Dunkerque. Gleichzeitig arbeitet sie mit zeitgenössischen Künstlern (Ausstellungskuratoren, Projektbegleitung, Texten und Interviews ...) wie Christian Rizzo oder Peter Downsbrough zusammen.

Das Parcours „Tanz und Bildende Kunst“ wurde realisiert mit freundlicher Unterstützung des General Secretariat of Ministries and Coordination of Cultural Policies for Innovation.

Die Übersetzung wurde mit Hilfe des European Video Dance Heritage Projekts umgesetzt, das durch die Kulturförderung der Europäischen Union unterstützt wird. Mehr Infos auf www.evdhproject.eu.