

A**D**association pour la
danse contemporaine
genève**C**

Ola Maciejewska

Bombyx Mori

02—04.10

mer-ven 20h

salle des eaux-vives



© Martin Argirolo

Contact presse

Cécile Simonet

cecile.simonet@adc-geneve.ch

+41 22 329 44 00

Présentation

La jeune chorégraphe polonaise donne une âme à trois versions de robes noires, dansantes, sonores et sculpturales. Des métamorphoses poétiques initiées par Loïe Fuller et ses danses serpentine.

Bombyx Mori emprunte son titre au nom latin du ver de mûrier, qui produit la soie au cours de sa transformation. Un clin d'œil à la robe en soie blanche de la *Serpentine Dance* qui a inspiré Ola Maciejewska pour sa pièce, ainsi qu'aux trois étapes de sa gestation : un travail de mémoire sur le mouvement généré par les objets dans l'histoire de la danse en 2011, suivi de la performance *Loïe FULLER: RESEARCH*, que la danseuse interprète seule dans des espaces d'art, des musées et en plein air. En 2015, elle réalise son prolongement scénique pour trois danseurs, *Bombyx Mori*.

Parmi toutes les figures qui ont marqué l'évolution de la danse, Ola Maciejewska distingue l'Américaine Loïe Fuller. Celle-ci propose « de considérer la danse comme un événement au sein duquel l'interaction entre les différents éléments performatifs (tels que la lumière, les sons, le tissu, les matières premières...) contribuent au processus de production de mouvement : le corps n'est plus l'unique source dont le mouvement est originaire. La *Serpentine Dance* a marqué ce tournant : lorsqu'en 1892, celle qui devint la pionnière de la danse moderne se produisit au Park Theater Brooklyn de New York, elle invitait pour partenaire une spectaculaire robe de soie blanche qu'elle articulait avec deux baguettes dans une danse des bras inédite. Une succession d'images qui faisait écho aux expériences naissantes de l'image en mouvement. Reprises et imitations se sont multipliées depuis, sur scène comme au cinéma.

Avec *Bombyx Mori*, Ola Maciejewska en propose une évolution. Deux danseuses l'accompagnent sur scène, portant les volumes et volutes de leurs robes noires comme des sculptures. Sur une partition écrite pour corps et étoffe, ils découpent des images dans l'espace. Est-ce le danseur qui porte le tissu ou l'inverse? D'où proviennent les mouvements ? Les possibilités de figures semblent infinies et se déploient au-delà du regard dans un univers sonore étrange et dense. Chaque déplacement, chaque respiration est enregistrée par des capteurs pour amplifier les souffles des interprètes et de leur robe. Equilibre, poids, effort deviennent sensibles dans un spectacle où les interprètes sont danseurs, sculpteurs et musiciens, marionnettistes et marionnettes. *Bombyx Mori* est une expérience d'hybridations où disparaît toute limite.

« Toutes mes pièces ont un point commun : j'y travaille toujours à partir ou avec un objet, poursuit Ola Maciejewska. C'est pour cela que j'ai eu envie de faire une recherche sur Loïe Fuller et ses robes. Elle est l'une des rares chorégraphe à avoir travaillé avec des matières. Je compte d'ailleurs bien remettre ce rapport aux objets au cœur de la danse. »

Ola Maciejewska in *Le Monde*, 15 septembre 2018

Distribution et crédits

conception et chorégraphie Ola Maciejewska

interprétation Amaranta Velarde Gonzalez, Maciej Sado, Keyna Nara

son direct Carola Caggiano

régie générale et lumières Rima Ben Brahim

costumes Valentine Solé

production Caroline Redy / so we might as well dance

merci à Thomas Laigle pour son aide à la conception du son et de la lumière.

avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

coproduction Ménagerie de verre – Paris (FR), Productiehuis Rotterdam (NL), Veem House for

Performance (NL), LE CN D un centre d'art pour la danse (FR), Centre chorégraphique national de Caen en Normandie dans le cadre du programme « Artiste associé »

avec l'aide de Vivarium Studio et Nanterre-Amandiers – Centre Dramatique National

remerciements à ICK Amsterdam, Judith Schoneveld, Nienke Scholts.

Inferno - 24 novembre 2015 - Smaranda Olcèse

ENTRETIEN : OLA MACIEJEWSKA, « BOMBYX MORI », FESTIVAL LES INACCOUTUMES

Jeune chorégraphe très remarquée lors de la séance d'ouverture de la saison au CND, où elle présentait quelques éléments de sa recherche, Ola Maciejewska revient sur les enjeux d'une création qui s'empare des avancées du travail de Loïe Fuller, figure pionnière de l'histoire de danse contemporaine, souvent passée sous silence, pour redéfinir un paradigme du mouvement qui explore le potentiel de devenir objet du corps et le devenir subjectif de la matière. Notre rencontre précédait de quelques jours la première de *Bombyx Mori* à la Ménagerie de verre dans le cadre du festival Les Inaccoutumés.



© Martin Argyroglo

Inferno : Pouvez vous revenir sur les prémisses de cette recherche sur Loïe Fuller ? Quel a été le point de départ de votre intérêt pour cette artiste du début du XXème siècle ?

Ola Maciejewska : Cette recherche a démarré suite à l'invitation qui m'a été faite de participer à une exposition collective au sujet de chorégraphes et artistes visuels actifs dans le domaine de la performance. J'ai proposé Loïe Fuller Research en tant que performance, présentée deux fois par semaine pendant les trois mois de l'exposition. Tout est parti d'un travail expérimental assez ludique que j'étais en train de développer avec de amis à partir de tentes pour enfants, qui laissaient entrevoir sous notre action des formes complètement improbables, des animaux bizarres, des ectoplasmes. En parallèle, j'étais en train de mener une recherche à l'université sur des performances où les objets et les matériaux sont très importants dans l'écriture d'ensemble, que ça soit dans le domaine du théâtre ou de la danse – notamment des artistes comme Philippe Quesne ou encore Mette Ingvartsen. J'étais intéressée par ces propositions où le mouvement est modifié par l'objet et l'objet est modifié par le mouvement. Loïe Fuller me semble être une figure paradigmatique de ce type de démarche. Cette artiste est une pionnière de son époque. La danse moderne est portée par des femmes telle Isadora Duncan, Mary Wigman, Marta Graham, et parmi elles, Loïe Fuller se distingue du fait qu'elle enclenche le mouvement à partir des objets qui l'entourent, elle agit et se laisse agir par les objets. Elle défend donc un paradigme très intéressant du mouvement, qui semble avoir été complètement oublié.

Ma proposition a enthousiasmé la curatrice. Je lisais à l'époque cet essai très connu de Michael Fried, *Art and Objecthood*, sa critique de la sculpture minimaliste qu'il trouve très théâtrale, enjoignant le spectateur à approcher les pièces, à s'engager dans une proximité avec les œuvres, à s'interroger sur l'objet qui se trouve devant ses yeux : *what you see is what you see*. J'ai retourné l'argument de Michael Fried, sa critique de cette théâtralité, qui découle de la grande place laissée au potentiel interprétatif. Dans ce sens, je trouvais le travail

de Loïe Fuller très sculptural. Je me suis donc proposée de jouer avec le potentiel de devenir objet du corps (objecthood), et le devenir subjectif de la matière (subjecthood).

Le fait de performer cette recherche dans la galerie m'a permis d'approfondir certaines questions sur les qualités sculpturales du travail. J'ai pu explorer ce type de dramaturgie. Le processus de faire sculpture met en exergue parfaitement ce mouvement qui m'intéresse, qui n'est ni le mouvement du corps, ni celui des objets, mais un mouvement produit par la relation entre le matériau et le corps. J'avais le désir de quelque chose de très concret, *as a matter of fact*, comme le dirait Yvonne Rainer.

Revenons sur les objets et accessoires que vous avez utilisés dans cette recherche.

Ola Maciejewska : J'ai passé du temps dans un studio de danse. S'agissant de la robe, nous avons testé plusieurs options et, avec ma maman, nous avons déduit une structure assez élémentaire : un cercle. J'ai finalement procédé un peu à la manière même de Loïe Fuller : travailler avec le tissu, expérimenter, essayer des choses. Elle avait une pratique d'écriture assez immédiate, au contact des matières. Par exemple, quand elle apprend que Marie Curie a découvert le radium, elle lui en demande pour l'utiliser dans ses apparitions, même si elle est mise en garde du danger potentiel que cela implique. Malgré tout, elle en répand sur sa robe pour danser *La danse de la nuit*. Elle était dans le faire, sans conceptualisation préalable.

La longueur des bâtons est déterminée par la longueur de la robe. C'est une question de proportions. Tout est assez harmonieux. Quant aux mouvements, j'ai, bien sûr regardé les extraits vidéo qui existent, mais la robe m'apprenait déjà des façons de bouger. Je savais que je pouvais travailler dans le sens induit par l'objet ou aller à l'encontre de l'objet, saboter ses propositions. Finalement il s'agit d'une négociation par rapport à ce que l'objet désire. Et l'objet a tendance à pousser vers la production d'images. D'ailleurs c'est dans ces termes que les danses de Loïe Fuller étaient décodées à l'époque : une fleur, une flamme, un oiseau... Aujourd'hui, à la Ménagerie de verre, nous essayons de trouver d'autres images, d'aller à l'encontre de ce vocabulaire établi au tournant du XXème siècle par Mallarmé ou d'autres hommes de lettres. Nous jouons avec ces images, bien sûr, nous les utilisons, mais nous en cherchons d'autres, à même de venir saboter la robe qui, de son côté, trouve peut-être un nouveau langage.

Je suis intéressée par les qualités sculpturales du travail et la qualité des images qu'il produit. La question de la durée entre aussi en ligne de mire, car elle entraîne l'épuisement du corps et cela ajoute un niveau supplémentaire aux strates d'images. L'engagement des danseurs conduit à l'épuisement qui finit par produire des hybridations très intéressantes. Je travaille à partir de Loïe Fuller pour mettre en évidence cette qualité spécifique de mouvement produite par la relation entre le corps et les objets, parce que je suis justement intéressée par les hybrides et l'hybridité des choses.

Selon quelles lignes de force les diverses matières ont commencé à s'articuler dans la création *Bombyx Mori* ?

Ola Maciejewska : Avec ce travail, j'interroge la position spectatoriale : qu'est ce que nous voyons et comment nous regardons ? De mon point de vue, il est très important de s'avouer : je ne sais pas qu'est ce que je suis en train de voir – aller au-delà de la ressemblance – je ne sais pas la cause et je ne sais pas l'effet – dépasser les façons de penser binaires.

Quand le plateau est plongé dans l'obscurité, les sens touchent à leurs limites. De grandes formes s'affirment, instables, en perpétuelle transformation, sans pour autant laisser présager des personnes. Nous sommes en train de devenir non-humains. Nous produisons également des sons non-articulés qui créent une ambiance étrange car l'espace est amplifié. Par la suite, la question de l'identification apparaît : qu'est ce que je vois ? Où est Loïe Fuller ? Nous jouons beaucoup avec les attentes du public.

Il y a toujours un point où les choses peuvent dévier : c'est une sculpture, une sculpture cinétique, une sculpture agie par le danseur, une sculpture agie par l'image que la robe avait produite initialement, à l'époque de Loïe Fuller, une sculpture agie — augmentée — potentialisée (empowered) par ces relations. Il y a toujours une autre option, il est impossible de dire avec certitude ce qui provoque le mouvement : peut être une image, peut être la sculpture elle-même, peut être l'énergie du danseur. Je suis heureuse d'observer l'hybridité des choses et c'est exactement cela que je souhaite montrer. Il m'importe de rendre sensible le fait

que le corps, les images, la forme, l'épuisement, tous ces éléments entrent en jeu, agissent en conjonction.

Qu'en est-il de l'expérience pratique, de l'intérieur ? Comment l'effort et l'investissement des danseurs, dont vous faite partie, participent-ils à cette potentialité de devenir objet ?

Ola Maciejewska : Dans cette acception du mouvement qui m'intéresse, le danseur est une critique en acte de l'Homme de Vitruve, cette représentation de l'homme au centre de l'espace dont il définit les directions et les proportions. Donna Haraway est la première à saboter l'Homme de Vitruve, elle veut ajouter un chien ou un nuage à cette image. De mon côté, le danseur n'est pas le seul à déterminer la danse, il est tout aussi important que les autres éléments.

A travers le travail des marionnettes, j'ai découvert un mouvement de manipulation qui nécessite une connexion à l'objet, une manière de penser-faire en relation : trouver les modalités selon lesquelles cet objet non-humain agit, ce qu'il peut faire, comment il veut être traité, quelles sont ses réponses à mes gestes. Il s'agit d'une vision très non-anthropocentrique. Mes recherches avec les danseurs s'orientent dans cette direction. Malika Djardi et Roberto Martinez, ont saisi cet aspect dès le départ. C'était le préalable de toute collaboration pour *Bombyx Mori*. J'ai imaginé par exemple une sculpture cinématique que nous appelons *Hooligans*. Elle demande un très fort engagement physique. Il s'agit de bouger les bâtons de manière très rythmée et symétrique, d'activer à fond le corps pour produire quelque chose de l'ordre du paysage. La danse est simple et claire, cela ne m'intéressait pas de l'affiner davantage. Le mouvement est pensé en relation avec les objets. Je traverse le sculptural et ensuite un nouveau paramètre s'ajoute : la durée, par laquelle l'épuisement entre en ligne de mire. L'énergie corporelle devient le combustible de l'image.

Parlons justement de la durée de vie d'une image. C'est une expression qui est apparue dans des échanges que j'ai pu avoir l'année dernière avec des chorégraphes tels Loïc Touzé et Latifa Laabissi.

Ola Maciejewska : J'avais une intuition dès le départ, qui commence à se préciser. Il y a des affects corporels qui se réveillent, qui sortent. Quand Malika tourne longtemps, jusqu'à 5 minutes, elle commence à vomir des sons. Cette contrainte supplémentaire de la durée engendre un surplus, un excès de l'image, en relation directe avec le côté somatique. Le spectateur est en train de voir des vagues, et puis soudain, quand les danseurs épuisés commencent à rire – dû aussi aux effets sonores assez basiques, car la salle résonne terriblement – il voit des monstres. Mon intérêt est de maintenir l'image, mais surtout, de maintenir ouvertes les possibilités de différentes lectures et interprétations, pour qu'autre chose puisse apparaître. Il s'agit de garder intactes les potentialités de l'image.

Cette façon d'envisager de multiples strates sensibles est passionnante. Comment avez-vous travaillé pour déplacer la référence à Loïe Fuller, pour qu'elle ne fasse pas écran et n'impose pas une lecture dominante ?

Ola Maciejewska : J'aime bien l'immédiateté de la danse, sa corporalité – le corps qui danse a ses raisons, il peut toujours changer de direction, il est opaque, insaisissable, comme la météo, très vulnérable aussi. J'avais besoin d'une réaction contre une certaine manière de pré-penser le corps. Loïe Fuller me permet de me situer par rapport à une certaine histoire de la danse. Ce paradigme hybride mobilise à la fois un engagement physique fou dans l'instant même, des matériaux, l'illusion et sa dispersion, l'immersion, la fleur et les danseurs qui suent dans les tissus. Tous ces paramètres comptent : l'intensité du concept, de l'idée et l'intensité du vécu dans le corps, dans l'exécution, dans l'actualisation, la réalisation. Avec Loïe Fuller je peux embrasser les limites de tout un champ de création.

OLA MACIEJEWSKA « L'APPROPRIATION COMME STRATÉGIE DE CRÉATION EST UNE NOTION INTEMPORELLE »



© Martin Argyroglo

Sa performance *Loïe Fuller : Recherche* présentée dans l'atrium du Centre national de la danse, pendant le week-end OUVERTURE en octobre dernier, avait médusé les visiteurs hagards. Avec un simple costume de soie dans lequel se cachent deux tiges de bambou, Ola Maciejewska revisitait *Serpentine Dance*, célèbre solo de Loïe Fuller, danseuse américaine et pionnière de la danse moderne. Intitulé *Bombyx Mori* (du papillon Bombyx du mûrier, forme adulte du ver à soie), sa nouvelle création poursuit de puiser dans le potentiel poétique des volutes sculpturales des robes dansantes de Loïe Fuller.

Vos deux pièces *Loïe FULLER: RESEARCH* et *BOMBYX MORI* s'articulent autour de la chorégraphe américaine Loïe Fuller, pouvez-vous revenir sur la genèse de ces deux projets? Comment est née l'idée de travailler sur cette figurante dansante ?

En 2011 j'ai soutenu un mémoire qui s'intitulait « *Extending the notion of movement in dance to non-humans, things and objects* ». En esquissant un arbre généalogique des artistes du champs chorégraphique qui interrogent la figure humaine dans leur processus de production de mouvement, Loïe Fuller était l'une des grandes figures qui s'inscrivait clairement dans cette lignée conceptuelle. Deleuze, dans un de ses essais écrit « *The basic thing is how to get taken up in movement of a big wave, column of rising air, to 'come between' rather than be the origin of an effort* » Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air, « *arriver entre* » au lieu d'être à l'origine d'un effort. (Gilles Deleuze, « *Mediators* », *Incorporations*, eds. Jonathan Crary and Sanford Kwinter, 1992. p.281, ndlr) C'est fascinant d'observer quel genre de mouvements certaines entités produisent.

Les effets des célèbres costumes de Loïe Fuller ne m'ont pas autant intéressés que sa figure d'artiste dans le champs chorégraphique. En effet, ses robes dansantes sont amusantes et spectaculaires au départ, mais si nous creusons un peu le sujet, nous pouvons nous apercevoir que cette artiste, en tant que personnage historique, propose de considérer la danse comme un événement au sein duquel l'interaction entre les différents éléments performatifs (tels que la lumière, les sons, le tissu, les matières premières...) contribuent au processus de production de mouvement : le corps n'est plus l'unique source dont le mouvement est originaire. C'est d'autant plus intéressant lorsqu'on sait que l'histoire de la danse s'est construite principalement sur le

mouvement du corps, le corps et ses capacités expressives, les origines du mouvement...

Comment dialoguent et se complètent ces deux projets ?

Avec *Loïe FULLER: RESEARCH*, je concentre mon attention dans la manière de concevoir ou de générer le mouvement dans la danse. Cette pièce tire sa genèse dans la relation entre le sculpteur (humain) et la sculpture (non-humain). J'interprète une séance d'entraînement qui met en jeu le médium corps avec l'artefact (la robe dansante) dans une relation proche de l'acte de sculpter. Cette pratique très physique stimule le mouvement de la matière, une forme instable qui émerge de la relation entre le corps et l'objet. L'idée n'est pas tant de mettre l'accent sur l'interaction physique entre corps et objet mais plutôt sur les formes plastiques qui rendent visibles cette interaction.

Avec *BOMBYX MORI*, je développe et rajoute de nouveaux paramètres parmi lesquels nous retrouvons le son et la multiplication des figures dansantes. Des le début de mes recherches avec les robes dansantes de Loïe Fuller le bruit du tissu était très présent. Je voulais assumer et illustrer la présence de cet élément inhérent : le bruit et les sons des formes que nous produisons sont enregistré par des micros très sensibles et amplifiés en live : nous sommes à la fois sculpteurs et musiciens. On dialogue et on s'accorde également avec l'espace dans lequel nous jouons, en terme d'architecture le lieu ou la salle est toujours très réceptif et sensible au sons que nous produisons, si nous ne prenons pas en compte à cette nouvelle donnée l'ambiance sonore devient vite hors de contrôle et insupportable.

***Loïe FULLER: RESEARCH* et *BOMBYX MORI* ont chacun un dispositif scénique différent. Le premier est joué principalement in situ dans des espaces d'expositions et le second est plutôt présenté dans un dispositif plus habituel scène/gradin dans des théâtres. Comment s'opère ce changement et qu'offre-t-il ?**

Je ne vois pas ça comme un changement de dispositif mais comme le développement de *Loïe FULLER: RESEARCH*, performance de mes recherches en action. J'ai présenté cette pièce dans des galeries d'art, dans des théâtres, dans un skatepark, au cœur des montagnes Suisse, à l'école des Beaux-Arts de Paris, dans la Cour Carrée du musée du Louvre... Et elle continuera d'être présentée dans des espaces inédits contrairement à *BOMBYX MORI* qui a été spécialement conçu pour des espaces sensible au son, mais ces deux cadres sont au final assez similaires. *BOMBYX MORI* cristallise mes observations les plus frappantes de *Loïe FULLER: RESEARCH*, parmi lesquels la prise en compte d'une architecture théâtrale et les conditions de monstration du mouvement dans un espace que nous partageons.

Question technique : Comment avez-vous créé les costumes ?

Loïe Fuller testait elle même différents types de tissus en mouvement afin de sentir son poids, voir ses effets à la lumière ou entendre le son qu'ils faisaient... J'ai fait de même. Quand j'étais enfant, ma mère me faisait beaucoup de costumes et de déguisements : sorcière, champignon, grenouille, pirate, zombie... Je lui ai montré quelques vidéos trouvées sur Youtube et elle a trouvé très rapidement le mécanisme qui permettait de recréer les mêmes effets. Ce travail n'étant pas un hommage à Loïe Fuller ni une reconstruction historique, je n'ai pas essayé de rester fidèle à ses esquisses ou à ses écrits, au contraire.

Chacun de vos projets semblent tisser des liens avec les arts visuels : *COSMOPOL* est un film dansé et votre solo *TEKTON* peut se lire également comme une installation évolutive... Comment ces différents média nourrissent votre écriture chorégraphique ?

En effet, chacun de mes projets semble tisser des liens avec les arts visuels mais ce n'est pas intentionnel. Ses enjeux et ses questionnements sur le regard ne sont pas inhérents qu'aux arts plastiques. La danse, le théâtre, le cinéma ou l'architecture, pour ne citer que ces media, se soucient, élaborent et travaillent également attentivement sur la façon dont nous voyons les choses. Je cherche plutôt à déstabiliser et perturber ce que je perçois comme un anthropocentrisme théâtral. Je croise mes recherches avec d'autres domaines scientifiques comme ceux de l'anthropologie, la géologie, les sciences sociales, la physique... Même si ces différentes références ne transparaissent pas à première vue dans le travail final. Je vois ces différents média comme des sources qui me permettent d'articuler des idées, des pensées, des problèmes...

Depuis maintenant quelques années, nous pouvons voir de nombreux jeunes chorégraphes soutenir leur recherche – chorégraphique, esthétique, théorique – sur les grandes figures de la danse du XXe siècle. Quelles sont vos réflexions sur les enjeux de ces affiliations ? Quelle est votre regard sur l'histoire de la danse ?

L'appropriation comme stratégie de création est une notion intemporelle, prenant également une place très importante dans le discours critique des années 70. L'appropriation s'alignait et prenait déjà ses marques dans le discours de la post-modernité. Acheter ou voler, adopter des images, acquérir des connaissances, c'est quelque chose que nous savons, que nous faisons et pratiquons constamment. Cette notion d'appropriation est aujourd'hui très différente. Nous savons que l'histoire de l'art est constitué de coupures et de temporalités différentes : d'un manque d'histoire à un surplus d'histoire, posons nous plutôt la question des enjeux et des effets de ces absences et de ces excès... J'aime souvent associer l'appropriation à l'invocations de fantômes, de romans gothiques, de désirs fétichistes, de morbidité, de ruines...

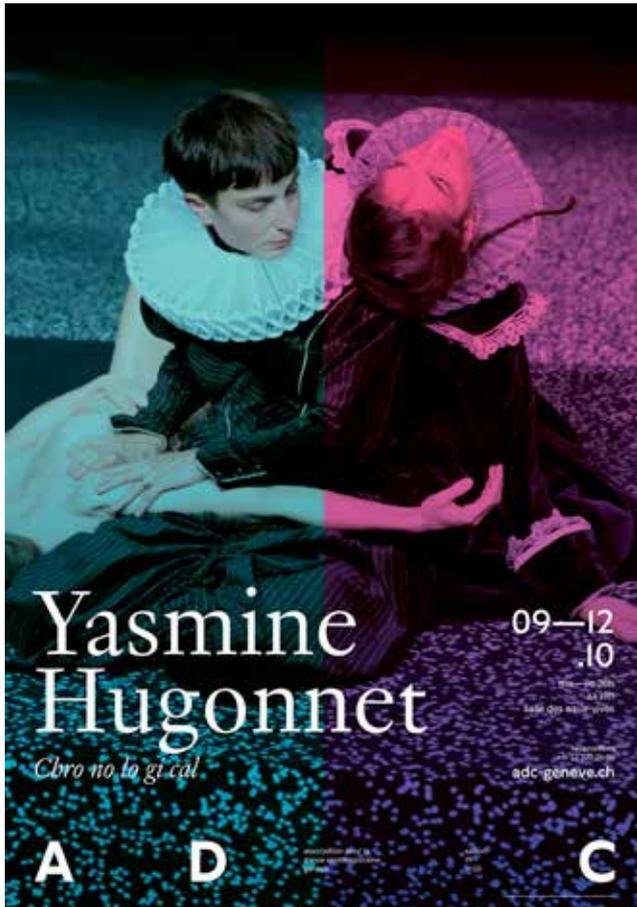
Nous voyons aujourd'hui des artistes s'enterrer vivants en faisant des rétrospectives, ou par le biais d'autres artistes... en émerge ce que j'appelle des « zombies », enclavant l'objet approprié dans une économie de marché... Quelle attitude devons nous avoir face à l'histoire et à en quoi cette opération d'appropriation est aujourd'hui critique ? Qu'est-ce qui la rend pertinente? Quand Marcel Duchamp présentait son urinoir (*Fontaine*, 1917, ndlr) ou son séchoir à bouteilles (*Porte-bouteilles*, 1914, ndr), l'objet réapproprié questionnait automatiquement pour ce qu'il était. Avec pour toile de fond notre époque qui prône la culture du bien et de la notion d'auteur, il est pertinent aujourd'hui de jouer avec cette notion d'appropriation. En disséquant un fantôme, apparaît quelque chose d'intemporel, qui n'est pas fixée sur l'échelle du temps, qui revient encore et toujours, qui déstabilise la notion d'auteur, l'essence même de la propriété et la production de quelque chose de nouveau...

Éléments biographiques

Née en Pologne, Ola Maciejewska est une chorégraphe et performeuse qui vit et travaille à Paris. Elle a étudié à l'École Nationale du Ballet en Pologne et à la Rotterdam Dance Academy. Elle a travaillé en tant que danseuse et interprète dans les projets de Bruno Listopad (PT), Nicola Unger (DE), Philippe Quesne (FR), et Bojan Djordjev (SR). Elle a également obtenu un Master de danse contemporaine et dramaturgie de l'université d'Utrecht. Dans ce cadre, elle a développé un travail de recherche pratique, *LOIE FULLER: Research* (2011), qu'elle a présenté en Espagne, Pologne, Belgique, Suisse, Pays-bas et en France, notamment pour l'ouverture du CND Pantin en octobre 2015. Son premier solo, *TEKTON*, qu'elle crée en 2014 au Théâtre de l'Usine de Genève est associé à un film court, *COSMOPOL*, et a également été présenté au Rotterdamse Schouwburg puis au Festival Actoral de Marseille, au Bâtard Festival à Bruxelles, au Nowy Teatr à Varsovie et à Veem Huis voor Performance à Amsterdam. En novembre 2015, elle a créé *BOMBYX MORI*, dans le cadre du Festival Les Inaccoutumés à la Ménagerie de Verre. Cette pièce pour trois danseurs a été présentée dans de nombreux théâtres et festivals, Rotterdamse Schouwburg, Veem Voor Performance à Amsterdam, Kaaitheater, Museu de Arte Contemporânea de Serralves pour n'en citer que quelques uns. *BOMBYX MORI* a également reçu le soutien de la fondation Hermès dans le cadre de son programme New Settings #6.

De 2016 à 2018, Ola Maciejewska est artiste associée au Centre chorégraphique national de Caen en Normandie. A l'automne 2017, son solo *LOIE FULLER: Research* et *COSMOPOL* ont été présentés à la Biennale d'art contemporain de Lyon. Sa nouvelle pièce *DANCE CONCERT* est présentée en avril en première mondiale au National Taichung Theatre à Taiwan et à l'automne 2018 au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

À venir à l'ADC



Yasmine Hugonnet
Cbros no la gi cal

09—12
.10

mer—sâ 20h
sa 19h
salle des écuries

Association pour la
promotion culturelle
de Genève

adc-geneve.ch

A D C



Ruth Childs
fantasia

30.10
—03.11

mer—ve 20h
sa 19h & 18h
salle des écuries

Association pour la
promotion culturelle
de Genève

adc-geneve.ch

A D C

Informations pratiques

Lieu de la représentation

L'ADC à la Salle des Eaux-Vives
82-84 rue des Eaux-Vives
CH - 1207 Genève

Accès

lignes 2, 6, E, G — arrêt Vollandes

Réservation

www.adc-geneve.ch ou
par téléphone 022 320 06 06
Les billets sont à retirer le soir de la représentation,
au plus tard 15 minutes avant le début du
spectacle (ouverture de la caisse une heure avant la
représentation)

Information

022 329 44 00 / info@adc-geneve.ch

Tarifs

plein : CHF 25.- // réduit : CHF 20.- //
mini : CHF 15.- // Carte 20ans/20frs : CHF 8.-

plein : Adultes

réduit : Passedanse, Côté Courrier, Théâtres
partenaires* (voir sur le site)

mini : Passedanse réduit, AVS, AI, chômeur,
étudiants, apprentis, moins de 20 ans, membre de
l'avdc

Les chèques culture sont acceptés

Tarif réduit sur présentation d'un justificatif:

Les billets ne sont ni échangés, ni remboursés

adc-geneve.ch