# ВСТУП

В двадцятому столітті, танець, разом із іншими видами мистецтв зазнав значних змін, що відображають посилення демократизації та відкритої форми. Із соціальної точки зору, театр танцю, в деяких із його напрямків розвитку, перемістився від, в основному, ієрархічної системи до практики колективної участі. Від старої ієрархічної системи ми успадкували систему хореографії, в якій хореограф визначає що саме має бути виконано танцюристом. Нова ж система участі в художньому виробництві забезпечує більшу свободу та відповідальність для тих, хто фактично виступає. В деяких випадках роль аудиторії також була змінена, в одних випадках аудиторія залучалась до виступу, а в інших відбувалось дистанціювання від аудиторії.

Рівнозначною до змін у танцювальній практиці з’являється нова концепція відкритої форми, яка пропонує альтернативу до репетицій, що проводяться відповідно до заданих структур в постановці. Очікування танцюристів змінилися настільки, що їх більше не влаштовувало досконале повторення представленої хореографії. В сучасних умовах, виконавець має знову і знову відкривати себе, часто під час безпосереднього виступу. В контексті відкритої форми, процес стає більш важливим чим фінальний продукт, який за визначенням знаходиться у постійному русі. Те, що бачить аудиторія, є одним із варіантів можливої реалізації ідеї**[1].**

Імпровізація об’єднує обидва ключові поняття, відмову від ієрархічної практики та підтримку відкритої форми, яка стає центральної концепцією в танці.

Термін імпровізація визначається у асоціації із такими термінами як спонтанність, експромт і відсутність роздумів. На іншому рівні, цей термін наштовхує на такі поняття як креативність, винахідливість або оригінальність та усі інші, що означають дію. Визначаючи як англійське слово вісімнадцятого століття *improvisatore* – цілком може мати походження від італійського *improvvisatore,* слово, що означає поета, який складає вірші в поточний момент**[2]**. В музиці, це мистецтво придумувати та виконувати музику в один і той же момент часто описується як експромт, що має подібне визначення. В поезії та музиці вміння які необхідні для імпровізації розглядаються як показник високої майстерності. В двадцятому столітті імпровізація була застосовано, практично, до всіх видів мистецтва і мала визначальний вплив на танець, театр, музику, поезію і візуальне мистецтво. В своїй основі, імпровізація виникає із інтуїтивних ресурсів розуму та тіла і часто приводить до креативних дій. В мистецтві, імпровізація припускає відмову від ряду практичних структур і залучення нетрадиційних елементів. Як за передумову, імпровізація, таким чином, вимагає значних зусиль для спонтанного винайдення нових форм.

Перед тим як говорити про імпровізацію в танці, необхідно поставити запитання: “Чому імпровізація така важлива для мистецтва?”. Миттєвою відповіддю є те, що імпровізація є засобом пригнічення історичної свідомості, що є необхідною умовою для розриву причинно-наслідкових зав’язків між існуючими умовами та новими розробками в мистецтві. Із імпровізацією є надія, що одного разу буде відкрито те, що не могло бути знайдене в систематичному, заздалегідь розробленому процесі. Таким чином, імпровізація гарантує безперервне джерело нових матеріалів та уникнення застою. Імпровізація примушує до перевірки ситуації безпосередньо в процесі виконання. За словами Мішеля Фуко, імпровізаційна виразність знаходиться в самому процесі творення, а не в попередньо визначеній моделі. Серед важливих характеристик імпровізації є реверсивність, розрив, специфічність і поверхневість по відношенню до встановлених моделей**[4]**.

Основним інструментом, за допомогою якого імпровізація в танці займає свої позиції, є людське тіло і його взаємодія із іншими тілами. Повний набір людських характеристик, включаючи фізичні, концептуальні і емоціональні ресурси які заключенні в тілі є, таким чином, доступними для імпровізації в танці. Цей практично невичерпний діапазон тілесних дій, в основному вільних від заданих концепцій в стилях руху і шаблонів, є важливою характеристикою, що відрізняє імпровізацію в танці від імпровізації в інших видах мистецтва, таких як музика або художнє мистецтво.

З іншої сторони імпровізація, як форма перформансу, ризикує провалитись до звичних, завчених шаблонів, що можуть стати застарілими для виконавців та глядачів. В імпровізаційному танці, виконавець повинен генерувати постійний потік ідей та моделей, і постійно дивувати самого себе так же вдало як і глядачів. Багатство та різноманітність були принесені до процесу імпровізації через негайний відгук, який мій повністю змінити напрямок події. Таким чином імпровізація вимагає набагато більше, чим проста послідовність прописаної множини інструкцій. Імпровізатор повинен створювати творчий продукт в момент його виконання.

# ІСТОРІЯ ТА ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ

Імпровізація в танці має довгу історію що проходить через доволі інтенсивний розвиток протягом останню четверть століття, в основному в танцювальній спільноті Сполучених Штатів**[5].** Імпровізацію можна знайти в танцювальних практиках багатьох культур, включаючи культури Азії, Африки, Європи та Індії**[6]**. В класичному танці Індії, який часто базується на міфах та легендах, танцівник покращує сприйняття танцювальної розповіді імпровізуючи в манері яка близька до жанру та теми виконання. На іншому рівні, ритмічна структура індійського танцю, Тала, який базується на шістнадцяти бітах, через різноманіття комбінацій, дає танцівникові свободу в імпровізації, наприклад: 11 + 5, 8 + 8, 12 + 4, 10 + 6 бітів**[8]**.

Навіть строго структурований японський танець Но, який складається із реалістичних(описових), символічних та абстрактних елементів, закликає до очікуваної спонтанності. Ціним в Но, є вид краси, що генерується в спонтанному та непередбачуваному поєднання виконавців, які збираються разом тільки один раз, щоб створити задану гру, а не відпрацьоване повторення ретельно узгодженими груповими зусиллями**[9]**.

В контексті європейського танцю, фламенко, форма танцю і музики, що датується дев’ятим століттям у мавританській Іспанії, і який вважається частиною мозамбікської культури, є прикладом спонтанних та індивідуальних варіацій імпровізаційного виконання і також базується на не обговореній заздалегідь взаємодії між танцівниками та музикантами. Танцівники та музиканти фламенко працюють в рамках традиційної структури, що дозволяє свободі для окремих учасників змінюватись залежно від взаємодії, яка може виникнути при конкретному виконанні. Фламенко *cantes jondos*  і *cantes chicos,* які як вважається мали розвиток у пізньому вісімнадцятому столітті, спочатку виконувались в романський родинах серед табірного вогнища їхніх анклавів, як частина їхньої культури. Танцівники та музиканти фламенко пізніше почали виконувати фламенко в кафе і театрах, де фламенко зазнало значних змін і еволюціонувало в глобальну форму протягом двадцятого століття**[10]**.

Незважаючи на домінування сценографічної хореографії в історії балету, що розвивається від Новерра до Баланчина, залишилося місце і для імпровізації, особливо в виступах провідних танцюристів, таких як Фанні Елсслер, Марі Талліоні, Анна Павлова, та їх наступників, особливістю яких є інтерпретаційні подачі, дозволені для імпровізаційних окрас балету, в якому вони виступали. Імпровізація в контексті традиційного балету спирається на індивідуальне відображення драматичного характеру та ставлення танцюриста. Вона базується на технічній віртуозності та унікальних особливостях фантазії та тіла танцюриста.

Можна також думати про імпровізацію у творчості майстрів-балетмейстерів для балету, таких як Джордж Баланчин, які розширили діапазон класичного синтаксису балету своїми винаходами. Метод роботи Баланчина часто полягав у створенні танцювальних кроків "на місці" у співпраці з його танцюристами і, в результаті цього, його танці могли включати інциденти, що відбулися спонтанно або навіть випадково в процесі випробовування його концепцій **[11]**. Інші сучасні хореографи розширили словниковий та театральний контекст для балету через свої експерименти з імпровізацією. Вільям Форсайт, голова франкфуртського балету з 1984 року, поєднує імпровізаційні рухи з "мовою, піснями, фільмами, відео, скульптурою, електронними звуками, а також посиленими шумами, виданими танцюристами".

Ще один сенс імпровізації є явним в творчості Лої Фуллер, новаторської танцюристки кінця ХІХ століття, експерименти з рухом якої призвели до відмови від “обмежувальних танцювальних прийомів” на користь вільного стилю, в яких танцюристів заохочували використовувати рухи, що природно виражають тіло як у бігу, стрибках, поворотах, ходьбі та відпочинку**[13]**. Фуллер не відмовилася від структури у своїх танцях, але вона забезпечила ідіосинкратичні рухи та їх вільний вибір для виконавців щоб інтерпретувати танець по-своєму.

Багато в чому, теорії Фуллер передбачають розвиток застосування імпровізації, яка зіграла головну роль у танці у другій половині ХХ століття.

Її теорії ідіосинкратичного руху, використання непідготовленого танцівника як виконавця, орієнтація на завдання в її танці, хореографічна структура, яка дозволяла свободу вибору, використання зовнішнього простору - ось ідеї, які знову будуть досліджені в іншому часі та інший контексті[14].

Лої Фуллер розглядала рух як форму візуалізації простору, використовуючи при цьому різноманітні форми та малюнки, створені світлом на тканинах. Саме Фуллер досліджувала нові можливості утворення сценічних ілюзіонів за допомогою електричного світла. Її танець вперше відкрився цивілізації електрики та машин тяжінням до більш вільнішої, об’ємнішої мови та видовища, що на той час був поміж танцювальною постановкою та стовідсотковим театром. Лої Фуллер відчувала своє тіло виключно як танцівниця, для неї воно було випромінюванням енергії, що регулюється пульсом жесту – в точності як механічне серце робота, яке забезпечує рух автоматично. Основою її танцю було тіло – машина, тіло, що повністю підпорядковане нематеріальним орнаментаціям, котрі безперервно створюються засобами повітряних та неосяжних спіралей вуалі.

На початку двадцятого століття імпровізація, слідуючи напрямкам закладеним у роботі Фуллер, ставала все більш експериментальною і була ключовим елементом у підготовці танцюристів та засобом підготовки матеріалу до використання у хореографії.

Рудольф Лабан, Еміль Жак-Далкрозе у Швейцарії та Мері Вігманн у Німеччині практикували імпровізацію у навчанні танцюристів, а також як засіб пошуку матеріалу для застосування у хореографії.

Дослідження Жака-Далкрозе енергії та ваги тіла під час руху у відповідь на музику та його дослідження основних рухів людського тіла, таких як ходьба, спускання, підскоки та стрибки**[15]**, висунуло уявлення про те, що для танцю не потрібні заздалегідь визначені кроки та традиційні форми. Він передбачив більш цілеспрямовані дослідження з імпровізації останньої частини ХХ століття.

Лабан, відомий розробкою системи танцювальної нотації, також був піонером у застосуванні імпровізації. Його теорії та експерименти допомогли звільнити танцювальний рух від залежності в музичній структурі та застосувати багато засобів, що сприяють імпровізації, включаючи прийняття спільних рішень, новий, вільний підхід до тіла як у русі, так і в вигляді, взаємозамінні ролі, неметричні ритми і повноцінний рух, а також демократична структура для організації його виконавської компанії[16]. Хоча Лабан працював у Цюріху під час руху “Дада”, він залишався осторонь крайнощів дадаїстів у виконанні. Проте він був непохитним експериментатором у своєму підході до теоретичних питань в танці щодо простору, руху, жесту, вираження, звуку, а також реакції аудиторії та групової взаємозалежності. Лабан поширив свої теорії імпровізації на підготовку аматорів і, таким чином, передбачає розмиття ліній, відкритих у танці постмодерну, між рухами звичайної людини та підготовленими танцюристами у перформансі.

Рудольф Лабан створює своєрідну науку про рух – хореологію, яка дає можливість проаналізувати рух, розклавши його на складові частини,систематизувати рухи за їх пластично-графічними властивостями на підставіспільних рис та побачити шляхи створення нових рухів. Тут хореограф-новатор застосовував математичний метод аналізу, за допомогою якого довів універсальні закономірності рухів людського тіла. Революційною стала теорія простору Рудольфа Лабана. Для нього це був не просто порожній простір, його можна ліпити і формувати за допомогою різноманітної архітектоніки рухів. Він збагатив танець багаточисельними рухами торсу і рук. Відкриття Лабана мали універсальний характер і не обмежувалися вільним та сучасним танцем: завдяки їм і сам балет звільнився від статичності – як фізичної (мається на увазі суто прямолінійна послідовність стрибків, па, поворотів, поз та різноманітних комбінацій цих елементів), так і образної (коли просторові виміри є виключно у площинному вигляді, тобто лише у восьми напрямках).

Мері Віґманн, яка навчавчалася як у Жака-Далкрозе, так і у Рудольфа Лабана, застосувала їх ідеї, щодо імпровізації, до свого власного викладання та виконання. Як і Лабан, Вігманн розглядала танець як мову, засновану на єдності фізичного і духовного, з власними законами, сформованими незалежно від музичних структур. Вона розробляла ці концепції в своєму особистому стилі танцю, який демонстрував сольні танці, організовані в цикли. У цих циклах танців Вігманн розробила діалог між чистою формою та виразністю**[17]**. Її практика включала концептуальну обізнаність та заняття гімнастики, що забезпечувало необхідні розумові та фізичні сили та гнучкість, необхідні для творчого імпровізаційного руху.

Джаз, який відноситься до розвитку джазової музики, з’являється вперше в африкано-американській культурі Сполучених штатів і стає ще одним джерелом в імпровізації. Початково пов’язаний із рідною музикою африканських рабів, джаз частково характеризується своїм вільним стилем імпровізації, що нагадує розмову. Процес випливає з існуючого паттерну пісні чи руху, а музиканти та танцюристи “відчувають і наповнюють” його імпровізованими варіаціями, заснованими на почуттях виконавця та його реакції на атмосферу перформансу, включаючи зворотній зв'язок від музикантів та танцюристів. Імпровізації відображають нечувані ритмічні звуки і рухи музикантів та танцюристів. Соціальний джазовий танець виник у клубах Нового Орлеана, Гарлема та Чикаго і, часом, був основою для різного роду популярних танцювальних маній. Джазовий танець також мав місце в масових розвагах і навіть знайшов свій шлях до театру тацю в модерні та балеті таких хореографів як Кетрін Данем та Джордж Баланчин. Якби вони з'явилися сьогодні, то джазова музика та танець спиралися б на багатокультурну базу, яка включає африканські, карибські та урбаністичні теми пісень та рухів.

Мабуть, найрадикальніші підходи до імпровізації в танцях на даний момент мали місце між 1960 і по сьогоднішній день. Після півстолітніх змагань в поглядах на сучасний танець, як кульмінацією, в авангарді сучасного танцю з’явилась ціла галактика зірок, кожна з яких має унікальну систему руху та виконання - Ісідора Дункан, Марта Грем, Доріс Хамфрі, Мерс Каннінгем, Пол Тейлор та велика кількість інші, які створили власні компанії, щоб слідувати своїм теоріям та прийомам танцю.

У пошуках нових напрямків певні каталітичні фігури пропонували контекст для дослідження. Анна Халпрін із Західного узбережжя та Роберт Елліс Данн на Східному узбережжі були особливо важливими у розвитку імпровізаційних підходів до танцювального руху та хореографії. Примітно, що і Хальпрін і Данн принесли хореографічне бачення, засноване на багатопрофільних інтересах. Халпрін вивчала університеті Вісконсіна і відвідувала Школу дизайну в Гарварді. Її майстерня танцюристів у Сан-Франциско була міждисциплінарною групою, в яку входили архітектори, художники, педагоги та музиканти. Данн навчався як музикант у музичній консерваторії Нової Англії та разом із Джоном Кейджем навчався у Новій школі. Він також вивчав танець і літературне мистецтво, філософію та психологію. Можливо, їх широкий інтерес та підготовка сприяли їхній відкритості до експериментів з імпровізацією.

Халпрін заохочувала особистісний розвиток танцюристів та творчу співпрацю. Її інтерес до співпраці поширився і на глядачів, яких іноді включали як учасників танцю. Одного разу, під час фестивалю американського танцю в коледжі Конектикута, Халпрін запросила критика приєднатися до виконавців на сцені, щоб бути свідком імпровізаційного процесу посеред перформансу**[18].**

Її цілю було використати імпровізацію, щоб зламати традиційне розділення між виконавцями та глядачами, і зробити танцювальний досвід більш доступним для танцювальної аудиторії та публіки. Методи Халпрін розширили поняття суб’єктивності, що була умовно сфокусована на хореографічних дослідженнях сучасного танцю, щоб включити окремих танцівників чиї вільні та спонтанні рухи також включались до танцювального процесу. В роботі Халпрін, природні дії повсякденного життя, включаючи рухи взяті із поведінки людей та тварин, були принесені до перформансу.

Данн очолював семінар хореографії в Нью-Йорку, який зібрав групу молодих винахідливих хореографів і танцюристів на початку 1960 року**[19].**

Данн, який супроводжував та спостерігав за заняттями та репетиціями Марти Грем, Луї Хорста, Мерс Каннінгам, Пола Тейлора та інших основних діячів сучасного танцю, спирався на еклектично-теоретичну основу свого підходу до танцювального руху. На нього впливали різні течії думки та практики, включаючи ідеї філософів Мартіна Хайдеггера та Людвіга Вітгенштейна, а також дзен-буддизм, сучасна література та творчість таких експериментальних композиторів, як Джон Кейдж. Саме Кейдж запросив Данна презентувати курс сучасної танцювальної композиції і надав початкові керівні принципи проекту. Учасники семінару, який проводився спочатку в танцювальній студії Мерс Каннінгем у 1960 та 1961 роках, включали Івону Райнер та Стіва Пэкстона, які разом з іншими танцюристами, музикантами, поетами та художниками, зробили вагомий внесок у розвиток постмодерну та інших форм мистецтва другої половини двадцятого століття. Неоціненна аналітична структура, надана Данном, дала змогу учасникам створити твори, засновані на імпровізаційних винаходах, а не спиратися на попередні формули.

Пізніше Данн продовжив розвиток імпровізації у його навчанні як засіб просування нових форм театру танцю. В процесі його навчання, він розробив “логіку імпровізації”, щоб допомогти танцівникам розвинути словник нових рухів. Словники рухів розроблені таким чином, базувались сприйнятті від зовнішнього та внутрішнього оточення танцівника, включаючи візуальні, сенсорні, кінетичні, реальні та вигадані елементи; Данн експериментував із даними ідеями аж до його смерті в 1996**[21]**.

Хоча Данн не був хореографом, він мав на меті забезпечити хореографів та танцюристів імпровізаційними ресурсами, які б дали змогу розробляти нові матеріали для танцю. Його спроби разом із іншими хто приймав участь у його проектах, призвели до формування майстерні танцю Джадсон (Judson Dance Workshop) а пізніше заснування театру танцю Джадсон у Нью-Йорку , центру танцювальної імпровізації. Проект Джадсона забезпечував кооперативний, демократичний прихисток для хореографів Івонни Райнер (Yvonne Rainer), Стіва Пакстона (Steve Paxton) та інших з метою продовження їхніх експериментів протягом 1970-х років. Ці напрацювання є описуються в мемуарах Данна і в працях історика танців Салі Бейнс**[22]**. Танцюристи Джадсона спровокували радикальний сумнів у всій практиці танцю, переосмислення естетичної, соціальної та політичної динаміки танцю. Вони включили людей, що не є танцюристами, у свої творчі експерименти та дали нові можливості для співпраці між танцюристами, музикантами, художниками, відео художниками та кіно митцями, тим самим створивши клімат для медіа-арт-проектів.

Замість танцю, заснованого на звичних умовах фразування, коли розподіл енергії призводить до кульмінаційних моментів у русі, що супроводжуються спокійними моментами, та де танець розвивається відповідно до варіацій на певну тему, або підкреслюючи технічну віртуозність, Райнер замислюється над тим, щоб знайти нове використання для повсякденних рухів людей без формальних танцювальних навиків і скласти у виконанні прості "одно- та дворухові фрази", що не вимагають особливих танцювальних навичок, та за мінімальних затрат енергії.

Дискусія Райнер про її "Тріо А" є прикладом її нового підходу до хореографії. "Тріо А" - це робота тривалістю чотири із половиною хвилини, виконана одночасно трьома особами. Як описала Райнер: “немає пауз між фразами, самі фрази часто складаються з окремих частин, наприклад, послідовних артикуляцій кінцівок - права нога, ліва нога, руки, стрибок тощо, але кінець кожної фрази відразу зливається на початку наступної, не маючи помітного наголосу. Кінцівки ніколи не знаходяться в нерухомому відношенні, створюючи враження, що тіло постійно займається переходами”**[24]**. Жодна частина серії рухів в "Тріо А" не вважається важливішою за іншу, хоча і представлена їх широка різноманітність; вони мають неквапливий вигляд, показуючи рухи тіла та зусилля, необхідні для перенесення ваги в режимі реального часу. Таким чином, фразування приховується від глядачів, тоді як фактична енергія, необхідна для виконання завдань, видима для аудиторії. Виконавці уникають конфронтації з аудиторією, щоб створити подібний образ, на відміну від встановлення традиційних театральних відносин між виконавцем і публікою.

Трансформація, що засвідчила підхід Райнер до імпровізаційного танцю, позначає перехід від поняття імпровізації як джерела матеріалів для хореографії до ідеї імпровізації як форми танцю. Окрім її власної роботи, імпровізаційна робота Великої Спілки (Grand Union), колективної імпровізаційної групи, утвореної Райнер спільно зі Стівом Пакстоном (Steve Paxton), Тришою Браун (Trisha Brown), Дугласом Данном (Douglas Dunn), Девідом Гордоном (David Gordon) та іншими, надала деякі найбільш провокаційні та найвпливовіші експерименти з імпровізацією в танці протягом 1970-х. Підсумком Великої спілки (Grand Union) було вивчити основу театрального танцю та запропонувати альтернативні засоби для розвитку танцю в майбутньому, або може, навіть, розчинитися і припинити своє існування. Виступи групи включали словесні та рухові елементи, часто з політичним підтекстом, грою та гумором, а виступи проходили без репетицій.

Ця ідея імпровізації як форми танцю суттєво просунулася у творчості Стіва Пакстона та інших під назвою контактна імпровізація. Пакстон, співробітник проекту Джадсон разом із Жозе Лімона, Мерс Каннінгем та інших, був одним із авторів нового підходу до танців, який розпочався в 1972 році і тепер має багато в усьому світі.

Спочатку Пакстон описав контактну імпровізацію як дуетну систему руху, в якій кожна сторона дуету вільно імпровізувала з метою працювати по найпростіших шляхах, доступних їх взаємно рухомим масам. В межах цих, доволі гнучких обмежень, швидкість, орієнтація та особисті деталі взаємодії залишаються танцюристам, які, однак, дотримуються ідеалу активних, рефлексивних, гармонійних, спонтанних, взаємних форм**[26]**. Такий підхід до танцю має коріння у партнерстві і базується на відчуттях дотику та рівноваги, за допомогою яких інформація, що стосується руху один одного, передається партнерам відповідно. Це відрізняється від партнерства в класичному балеті тим, що не застосовується набір хореографічних правил. Завдяки таким діям, як кочення, повзання, падіння, стрибки, взяття та віддача ваги тіла один одного, імпровізація відбувається відкритим способом. Відчуття, а не заздалегідь задані наміри, забезпечує бажану мотивацію танцювальних рухів, а рух, вільний від попередньої домовленості, є одним із результатів. Процес також включає спільний зворотний зв'язок або "свідчення", в якому партнери обговорюють між собою свою зустріч. Хоча попередні заняття танцювальними техніками не обов'язково корисні для участі в контактній імпровізації, ставлення та розминка тіла - необхідні умови для уникнення травм та досягнення бажаних цілей. За своєю суттю контактна імпровізація передбачає дії на ризик та можливу просторову дезорієнтацію і протікає без забезпечення меж, встановлених правилами звичайної хореографії. Взаємна довіра та обізнаність є антидотом до цих факторів.

На початку контактна імпровізація була зосереджена на відчуттях та рефлексах як основних стимулах у генеруванні руху і не стосувалася ролі зображень, виведених з інших аспектів свідомості реакцій руху. Але в пізнішому ессе Пакстон визнав, що “свідомість, підтримувана колекціями образів та внутрішнім спостереженням”, також грала роль у контактній імпровізації**[27]**. Образи, таким чином, існують для того щоб сфокусувати або поліпшити контакт між танцівниками.

Антрополог Синтія Новак охарактеризувала контактну імпровізацію як орієнтовану всередину, неофіційну в одязі та манері, таку що використовує рухи пішоходів, а також, що важливо, гендерно-нейтральний підхід до її виконання**[28]**. У своєму внутрішньо повернутому режимі контактна імпровізація змінила відношення виступу до аудиторії. Замість того, щоб виступати перед публікою або для публіки, танцюристи в контактній імпровізації зосереджені на дії, що відбувається між собою. Стиль руху та костюми не мають розділення по статі, і жоден конкретний тип тіла, чоловічий чи жіночий, великий чи малий, не є або бажаним або забороненим в партнерстві в контактній імпровізації.

З моменту свого створення контактна імпровізація перетворилася від експериментального танцю до соціальної практики, що пов'язана з дослідженням тіла та розуму. Серед інших, хто вдосконалив контактну імпровізацію, також згадують Річард Булл та Рут Запора. Булл (1931 - 1998) називався "батьком хореографічної структурованої імпровізації" і створив багато танців. "Його підхід пропонує альтернативне бачення суспільства та індивідуального агентства, в яких органи ініціюють, створюють та грайливо досліджують власний фізичний та семантичний потенціал"**[30]**. Театр дії Рут Запора також сприяв розвитку імпровізації в танці. Виходячи за межі танцю, контактна імпровізація сприяє розчиненню меж, що розділяють танець та інші форми життя. Те, що почалося як спосіб розширення можливостей для танцювального перформансу, стало моделлю для переосмислення особистого зростання та людських стосунків у більш широкому масштабі. У цьому контексті рух змушує повірити, що індивідуальне зростання є функцією вільного дослідження взаємозв'язків між фізичною дією та чуттєвою реакцією. Демократичні цінності та спільна модель соціальних дій постають як припис гармонійного соціального порядку**[31]**.

Під час і після цих подій інші молодші хореографи відреагували новими способами включення імпровізації у свої виступи. Наприклад, у 1976 р. Хореограф Гас Соломон випустив імпровізаційну роботу під назвою "Bug Dance", засновану на імпровізаційній партитурі "Bug Piece", композитора Єгуди Яннаї. Цей інтерактивний твір складався з безпрецедентних звуків, створюваних музикантами та рухів танцюристів у відповідь на рух групи комах по сітці оргскла, підготовленої композитором. Коли одна чи кілька комах приземлилися на певну ділянку сітки, що вказує на певний звук чи рух, танцюристи та музиканти, відповідно, стихійно реагували власним відкритим вибором руху звуку, в межах периметра, передбаченого цим процесом. Ті комахи, що вижили, були належним чином випущені наприкінці виступу.

Імпровізація набула нових форм у танці 1980-х та 1990-х років. Як зауважила Саллі Бейнс, критики контактної імпровізації виявили занадто пасивний спосіб танцю, неадекватний для вираження терміновості танцюристів у 1980-х та 1990-х роках, і непридатний для забезпечення життєздатного театрального досвіду для глядачів. Зміни в театральному стилі та мінливий економічний клімат призвели до театральних творів, що включають в себе танцювальне, музичне та медіа-мистецтво, а також використовують імпровізацію як джерело, але відмовляючись від попереднього театралізованого підходу до театральної вистави. Бельгійський театральний режисер-хореограф Ян Фабре застосував цей підхід у своєму балеті "Das Glas im Kopf wird Glas. Dance Section 1987." У цьому творі танцюристи створюють власну музику під час виступу, використовуючи звуки рухомих обладунків, які вони носять. Тут танець позбавлений своєї суті, оскільки антибаллетичні рухові структури, отримані з імпровізаційних експериментів під час репетицій, замінюють витончені та елегантні балетні стратегії альтернативними рухами, що розкривають зусилля, приховані в традиційному балетному виконанні, яке, за задумом, видається без зусиль.

На інших фронтах імпровізація в 90-х роках пов'язана з проблемами, пов'язаними з культурною політикою. Такі питання, як індивідуальність проти колективності, культурна та етнічна приналежність, гендерна та сексуальна ідентичність, криза СНІДу, фізичні та психічні відхилення, дали нові можливості для пов’язання імпровізації в танці з актуальними проблемами суспільства. Афро-американські, латиноамериканські та інші колективи використали імпровізаційний танець у даному контексті. Один із таких колективів, «Міські жінки Буша», використовувала імпровізацію як засіб вивчення расових та гендерних проблем, а також ставлення людей до колективу**[35]**. Особливо гострий приклад імпровізаційного танцю в політичному контексті стався на сходах галереї мистецтв Коркоран у Вашингтоні, округ Колумбія, восени 1996 року під час першого національного маршу солідарності на підтримку справедливості для іспаномовних працівників у Америці. Подія відбулася спільно з інсталяційним твором "Храм сповіді", створеним Гільєрмо Гомес-Пеною та Роберто Сіфуентесом у Коркорані. Коли десятки тисяч робітників марширували вулицею повз музей, танцюристи з виконавської групи, розташовуючись на сходах Коркорану, ввели марш у свою імпровізацію, коли вони висловлювали співпереживання та солідарність з робітниками через імпровізований танцювальний виступ**[36]**.

Перш ніж зробити висновок, необхідно поставити питання: Як імпровізація в танці змінила практику танцю? По-перше, вона збагатила сценографічну хореографію завдяки своїм прикрасам у виступах, і це істотно доповнило репертуар сценографічної хореографії через винахід, як це було продемонстровано за допомогою різних видів танцю, розглянутих тут. По-друге, імпровізація, яку культивують постмодерністські групи, такі як Великий Союз та багато практикуючих контактних імпровізацій, часто зміщують фокус від танцю як об'єкта для задоволення аудиторії через його виступи до дії, що відбувається серед танцюристів під час робочого процесу. Коротше кажучи, танець у певному імпровізаційному контексті став більше предметом задоволення творців, ніж танцю як об'єкту задоволення для глядачів**[37]**. Тим самим вона суттєво змінила відношення танцюристів до своєї аудиторії, внаслідок чого деякі випадки викликають амбівалентність або навіть ворожість танцюристів до аудиторії, і часто залишають загальну аудиторію відчуженою та заплутаною щодо їх ролі щодо танцю. Відповідь критика New York Post на виступ Івонни Райнер у 1969 році в Театрі Білла Роуз влучно охарактеризував це питання: “Її "Рожеві фракції" виконувались минулої ночі в неохайному вуличному одязі - переважно джинсах і кросівках, без макіяжу, комплектів, крил, штор чи музики. А хореографія полягала в основному з ходьби чи бігу, безцільного повторення, без грації, логіки, стилю, послідовності, віртуозності чи сенсу. Міс Райнер, очевидно, має шанувальників у своїй роботі в танцювальному центрі Judson, але можна підозрювати, що частина їх захоплення - це її зухвалість у тому, щоб взяти гроші глядачів, а потім їх ігнорувати. Вона не робить ніяких спроб спілкування і, здається, цілком щаслива у своєму заколоті. Добра частина вчорашньої вечірньої аудиторії пішла в антракті**[38]**.”

Як результат, аудиторія для такого імпровізаційного танцю в основному складалася з танцюристів, артистів та критиків, пристосованих до нового мистецтва.

Третє враження - вплив імпровізаційного танцю на вибір та використання виконавських просторів. Вихід за рамки просценського етапу, як це зумовлено імпровізацією та іншими змінами в танцях, дав змогу танцюристам виступити практично в будь-якому просторі, від гімназій до художніх галерей, приватних горищ, міських вулиць, відкритих полів та за їх межами. Ці різноманітні налаштування дозволяють здійснювати різні типи взаємодії між танцюристами та виконавським середовищем. Навколишнє середовище набуває нового значення в імпровізаційному танці. Наприклад, космічна студія, позбавлена необхідності світла та порожнього простору, збільшує абстрактне майбутнє руху. Для контрасту, імпровізаційний рух, виконаний на міській вулиці, спирається на набагато складніший набір можливостей. Четверте значення імпровізації в танці вимагає зміни в мисленні про те, що вважається екземпляром роботи в танці або задовільним виконанням. За відсутності встановленої хореографії, заснованої на попередньому наборі рішень, не існує визначеної роботи, щодо якої можна визначити, чи може робота бути виконана правильно чи неправильно. Скоріше твір імпровізації ніколи не може бути повторений, за винятком випадкового випадку, оскільки імпровізація вимагає, принаймні, теоретично, що робота залучається як спонтанний безпрецедентний процес, який може змінювати напрямок у міру його розвитку. Ці обставини піднімають то, що може бути важливим питанням імпровізації, тобто питання про те, як оцінити продукт. Імпровізаційний танець вимагав би різних критеріїв оцінки від попередньо встановлених творів, які мінімально покладаються на такі заходи, як відповідність попередньому набору особливостей, формальне багатство структури або, можливо, діапазон та інтенсивність виразності. Можливо, такі значення, як зміна, потік та ризик, можуть бути кориснішими для оцінки імпровізаційного танцю, ніж традиційні критерії. Цей предмет вимагає розгляду тут поза межею.

По-п’яте, ідея репертуару в його традиційному розумінні не поширюється на танець, який суто складається з імпровізаційного процесу. Повторюваність - необхідна умова репертуару в такій формі мистецтва, як танець. Таким чином, імпровізація, висунута до її меж, цілком може призвести до втрати наступності та почуття історії в танці. Серед хореографів та танцюристів уже зростає усвідомлення того, що імпровізація, не маючи нічого іншого, не має можливості підтримувати інтерес аудиторії. Це може допомогти пояснити, чому, здається, танець сьогодення вийшов за межі імпровізації як чистої форми танцю. Навіть якби це було так, залишається місце для імпровізації як джерела прикраси та джерела винайдення нової форми танцю.

На закінчення, усі ці міркування передбачають, що естетика приділяє пильну увагу імпровізації як плідної категорії для розуміння розвитку танцю та інших мистецтв. Це сприяло демократизації танцю та розвитку відкритої форми, яка була головною темою мистецтв ХХ століття. Імпровізація в її основних формах, прикрашання існуючого танцю, винахід руху для використання в хореографії та як оригінальний танець залишається важливою концепцією розуміння природи танцю. Імпровізація звільнила танець від успадкованих танцювальних традицій і запропонувала фундамент для постійного оновлення. Звільняючи танець від конкретних музичних структур, оповідальних казок, драматичних структур або меж просценського етапу, імпровізація відкрила нові можливості для творчого танцювального руху. Її вплив поширився за межі театрального танцю і перетворився на сучасні культурні та політичні дебати. Доцільно розраховувати, що імпровізація продовжить відігравати важливу роль у майбутньому розвитку танцю в ХХІ столітті, оскільки практично всі минулі традиції в мистецтві знову виникають і ставлять під сумнів попит на постійну реактивізацію.