Основні моменти аналізу значень танцювальних імпровізацій - це обстеження тіла як середовища, через яке передається танець, і розгляд танцю як форми мистецтва. Фрейлі (1987) обговорює естетичну перспективу танцю через екзистенціальну феноменологію, яка описує, як щось представляє себе у свідомості. Концепція живого тіла дає основу для опису прожитої цілісності Я в танці в рамках недуалістичного погляду на тіло, і в рамках цієї концепції всі переживані цінності стають втіленими (Фрейле, с.7-17) Оскільки тіло підпорядковане , середнє і іманентне джерело танцю, танцюрист - це танець і має втілювати танець, щоб відрізнити його від звичайного руху як танцю як первинного естетичного наміру. Втілення реалізується тоді, коли танець живе як чиста свідомість. Це коли танцюрист і тіло стають нерозлучними (с.27-32). Але Фрейлі стверджує, що танець виконується в умовах виразності буття для іншого і стає ефективним лише як мистецтво по відношенню до іншого, до аудиторії, яка переживає танець у власних тілах на довербальному рівні через танцюриста. Цей взаємозв'язок танцюриста і публіки з тілом як спільним ґрунтом людини описується як інтерсуб'єктивне поле, поле свідомості (с. 58-65). Важливість цього для аналізу полягає в цій галузі свідомості, яка реалізується в танці через тіло. Теорія сприйняття Мерло-Понті (1962) допомагає нам зрозуміти, що танцюрист і глядачі сприймають танець із власним вибірковим, навмисним та особистим сприйняттям. Сприйняття переживається через наші органи. Через своє тіло ми сприймаємо і діємо. Через наше тіло ми маємо доступ до світу.

Можливо, процес свідомості в танці може бути реалізований лише після естетичного сприйняття танцю. Бурдьє (1979, стор. 50-52) називає це естетичною диспозицією, що розуміється як здатність сприймати і розшифровувати конкретно стилістичні характеристики. Він стверджує залежність естетичної диспозиції та матеріальних умов, побудовану взаємозв'язком між економічним, соціальним та культурним капіталом (див. Бурдьє, 1979), відмовляючи від існування колективного та індивідуального генезису, і розглядає естетичне сприйняття як соціально сформованого та набутого (Бурдьє, 1979, стор. 4, 29, 50). Натомість він стверджує, що естетичні якості художнього твору не відразу очевидні для всіх, що визнання (тут я також сказав би сприйняття) естетичних якостей - це засвоєна здатність, яка набувається за певних умов культурної соціалізації. культурний капітал здебільшого може бути пов'язаний з економічним капіталом, так що люди з меншим економічним капіталом мають менше культурного капіталу (Харрінгтон, 2004, с.95). «Тому споживання мистецтва та культури схильне, свідомо та свідомо чи ні, виконувати соціальну функцію легітимізації соціальних відмінностей» (Bourdieu, 1979, p.7).

Соціально побудований та набутий естетичний настрій може бути підтриманий концепцією Фуко про "владне знання", яка обговорює прямий примус політичної влади над тілами через розмиту, невидиму дисципліну даної форми знання (Фуко в Контселл, 2001, с. 127-132).

Розуміння конкретних цінностей танцювальних імпровізаційних виступів оскаржується, якщо розглядати тіло як ключовий момент аналізу. Через тіло ми стаємо свідомими. Тіло - це середовище дії та сприйняття, але в той же час тіло - це середовище, завдяки якому ми соціалізуємось і дисциплінуємось. Обидві сторони взаємодіють один з одним і повинні враховуватися в дискусії щодо того, чому ці цінності часом важко сприймаються аудиторією.

"Імпровізація означає вибір на даний момент можливостей на відміну від визначених заздалегідь визначеностей" (Мюррей у Коен-Булл, 1997, стор. 17), "континуум від простого представлення самого процесу до високоструктурованих імпровізацій, задуманих як танці". (Коен Булл, 1997, с.17-19). Це означає, що це залежить від виконавця, якщо вона / він / вони демонструють безкоштовну імпровізацію, де заздалегідь нічого не було заплановано, або якщо у них є структура, наприклад, партитура, яка дає кадр, в якому виконується танець. Структура може допомогти виконавцю впоратися з незручними ситуаціями, коли вони не знають, що робити, як рухатись, реагувати, вести себе. Це настанова або загроза через виступ і може забезпечити закінчення, тоді як повністю безкоштовна імпровізація дає набагато більше свободи танцюристу з одного боку, але для цього потрібні більше навичок, і найбільше вимагає вміння вибирати те, що робити, як рухатись у складних ситуаціях, щоб аудиторія не занудьгувала чи розчарувалась, бо нічого не відбувається. З іншого боку, і для виконавця, і для аудиторії може бути дуже цікаво знати, що нічого не планується, і бачити, що з цього виходить. У танцювальній імпровізації, вільній або структурованій, імпровізатор повинен вміти відображати атмосферу або взаємодіяти з аудиторією, відображати потенційні діалоги чи конфлікти. Але імпровізатору також необхідно прийняти можливість провалу, не знати, як вирішити ситуацію і розчарувати аудиторію. Ще одна відмінність полягає в необхідній здатності кожного імпровізатора мати огляд в кожний момент над ситуацією, це означає, що інші імпровізатори мали робити в будь-який момент, а також сприймати стан реакції аудиторії. У порівнянні з музичною імпровізацією, коли музиканти можуть чути один одного, не завжди танцю можна побачити, почути, відчути інших танцюристів (Hupp Ramsay, 1991, с.13). Особливо в імпровізованих групових виступах танцюристів просять створити атмосферу, а також вирішити складні ситуації разом у групі неієрархічно.

Це описано Фостером:

“Досвід ні ведучого, ні слідування, а замість того, щоб рухатись, рухатись та переміщуватися іншим тілом створює багатогранне спільне рух. […] Коли танцюристи практикують цю відносність один з одним, вони більше дізнаються один про одного. Вони творчо реагують на помилки; вони допомагають один одному з колії; вони рухаються за свої межі. Вони не згодні; вони роблять помилки і відкидають рішення; вони натикаються на щось нове; вони концентруються. Найголовніше - вони беруть на себе колективну відповідальність за час, який вони проводять разом. (2002, с.240)”

Для багатьох імпровізаторів це один дуже важливий аспект імпровізації, це навчання на все життя (Anon, Space to Move 11, 2004). У імпровізації, оскільки це не реальне життя, є можливість випробувати різні речі, пограти з ситуаціями - тут виконавець - це тіло для глядачів, яке це сприймає і переживає (Fraleigh, 1987, с.65).

Фостер розповідає про колективну відповідальність, яку мають виконавці у справі імпровізації. У цьому криється велика можливість дізнатися про реальне життя, щоб вирішити проблеми колективно. Цей соціальний та політичний сенс був дуже важливим у 60-70-ті роки (Banes, 1987, p. Xix), але чи не є він і сьогодні чи ще важливішим, коли ієрархії та соціальна структура вже не так сильно ставлять під сумнів?

Інший важливий аспект, який слід зробити з попередньої цитати, полягає в тому, що виконавцю потрібно знайти конкретний стан тіла / духу, що дозволяє їй / йому бути відкритим для ситуації та можливостей, можливо, обрати нові чи різні шляхи. У реальному житті і виконавець, і глядачі можуть пам’ятати цю свободу вибору вирішувати ситуацію іншим чином, що відкриває можливість вибору в цій ситуації в реальному житті. У цьому криється величезна сила імпровізації.

Два витяги з відео «Падіння після Ньютона» 1987 року продемонструють невеликі аспекти цього величезного поля.

Відео «Падіння після Ньютона» - про початок і розвиток контактної імпровізації (див. Новак, 1990). Два уривки з цього відеозапису 1987 року демонструють деякі характеристики імпровізації, хоча контактна імпровізація є особливою, оскільки вона не є імпровізацією щодо зміни точки фізичного контакту з акцентом на фізичність, а не на особистість (Foster, 2002, с. 93- 96).

Перший - це танцювальний дует Стіва Пакстона та Ненсі Старк Сміт, які імпровізують разом із музикантом Коліном Уолкотом. Це частина "Контактної щоквартальної вигоди, що працює" в Move Arts в Берклі в 1978 році.

Музикант грає на ситаранському індійському інструменті, а два танцюристи разом імпровізують, використовуючи контакт, імпровізуючи як форму танцю, під музику. Стів Пакстон заздалегідь пояснює, що після багатьох років занять контактною імпровізацією вони почали використовувати музику, щоб кинути виклик собі в імпровізації. Усі три виконавці мають рівні можливості як створити атмосферу, так і імпровізувати. Кожен з них, здається, дуже обізнаний з іншими двома, які можна підтвердити через потік, але також і коротким перериванням фізичного контакту між танцюристом і тим, як музика їх супроводжує. Фізичний контакт дозволяє їх тілам рухатися на більш несвідомому рівні, щоб дозволити тілу реагувати на контакт без втручання розуму (Paxton, 1987). Оскільки обидва танцюристи, Пакстон і Старк Сміт, дуже досвідчені в контактній імпровізації, вони готові зробити вибір музики та один одного протягом декількох секунд. Це дає хороший приклад описаних вище необхідних навичок імпровізаторів, щоб відобразити ситуацію та вміти віддзеркалювати атмосферу. Ми також можемо побачити паузи, коли один з них чекає поштовху від інших, щоб створити виставу колективно, але ми також бачимо дуже короткий момент непорозуміння між танцюристами, коли Пакстон не знає, що збирається робити Старк Сміт . У той момент він просто зупиняється і відкриває себе для того, що коли-небудь буде наступним. Цей момент дуже захоплююче спостерігати, оскільки напруга зростає, поки не завершиться резолюція іншим потоком спільних дій. Це підкріплюється видом музики. Це розкриває неймовірну можливість виконавців створити колективно дуже захоплюючу атмосферу. Аудиторія майже не може сприймати це на свідомому рівні, але поява сміху могла трактуватися як несвідома реакція аудиторії, виявляючи, що вони захоплюються виконавцями. Ці моменти мають велику заслугу.

Коли вони з’являються у «хороших» хореографічних танцювальних творах, вони мають іншу якість, як ніби вони були заплановані і хотіли б з’явитися без будь-якого впливу аудиторії. На жаль, такі моменти не оцінюються однаково, як це трапляється зрідка, забуваючи, що одним із важливих аспектів імпровізації є дозволити цим моментам, що робота імпровізатора полягає в тому, щоб зробити себе відкритим, щоб він міг відпустити ці моменти трапляються. Музика з одного боку інтерпретує танець, а з іншого - впливає на нього.

Це безперервна взаємодія гри та радості, що робить його дуже приємним дивитися, а також може створити бажання рухатися та танцювати. Другий витяг підкреслює соло Ненсі Старк Сміт, хоча він переходить на інший дует (Ненсі Старк Сміт з Кертом Сіддаллом), який включений сюди для кращого розуміння багатства контактної імпровізації, дуетної форми.

Соло від Ненсі Старк Сміт демонструє тестування свого руху, граючи з гравітацією. Стів Пакстон коментує (1987): "Вона не спрямовує себе, вона починає рухатись, а потім дозволяє це робити, знаходячи способи впоратися з імпульсом і силою тяжіння". Вона рухається навколо, йде на підлогу і від підлоги без жодного. переривання потоку її руху, дозволяючи її тілу вирішити, куди воно хоче йти і як воно хоче рухатися. Я виявив, що це дуже захоплююче спостерігати, оскільки це показує величезні можливості організму рухатися та реагувати.

Для мене як аудиторії цього відео вона показує Старка Сміта в стані свідомості тіла / розуму, де вона здатна йти з потоком.

Для інших людей відповіді можуть бути різними, оскільки немає розповіді, нічого не планується. Пізніше я обговорюю вплив / критерії того, чому ми можемо сприймати подібні виступи по-іншому.

Соло - це дослідження можливостей тіла, що справляється з імпульсом і силою тяжіння, як прокоментував Пакстон. Це може бути прикладом критичної точки імпровізації, адже далеко не всіх цікавлять абсолютно безкоштовні імпровізації. Анна Халпрін (джерело) стверджує, що абсолютно вільні імпровізації не мають в них подальшого розвитку, тому недостатньо об'єктивних критеріїв, щоб оцінити чи засвоїти вплив, який він має на аудиторію та наше особисте життя. Питання, що виникає, для чого імпровізація? Чи має це розвиток у ньому? Для Halprin це здається необхідним, оскільки вона перестала займатися імпровізацією, але продовжувала займатися "розвідкою", яка для неї була руховою практикою з набагато більшою увагою та більшим контролем. Вони повинні уособлювати аспект розвитку (Halprin, 1987, с.11). Це, можливо, стало причиною того, що Халпрін розвивала свої екологічні та цілющі танці (Kaplan, 1995, p. Xi).

Тому зараз я хочу використовувати цей критичний погляд для обговорення особливої цінності імпровізаційних виступів. Тут може бути корисно мати на увазі, що існує багато різних можливостей того, як може виглядати імпровізаційний виступ. Основна різниця може полягати між вільною та структурованою імпровізацією. Використання обох може призвести до двох основних цінностей імпровізації.

Починаючи з безкоштовної імпровізації, як це показано у витягах відео: обидва були неструктуровані, але сприйняття їх було зовсім іншим, припускаючи також, що перший витяг "сподобався" першому витягу, ніж другому. Це, мабуть, тому, що перший мав дивитись більше аспектів, ніж другий, який був "просто" солом. Здається, логічно, що більше факторів, таких як музика та взаємодія між людьми, викликає більший інтерес. Тож якщо людей не цікавить лише рух, вони мають можливість сконцентруватися на взаємодії чи музиці. Обговорення та світогляд.

Починаючи з безкоштовної імпровізації, як це показано у витягах відео: обидва були неструктуровані, але сприйняття їх було зовсім іншим, припускаючи також, що перший витяг "сподобався" першому витягу, ніж другому. Це, мабуть, тому, що перший мав дивитись більше аспектів, ніж другий, який був "просто" солом. Здається, логічно, що більше факторів, таких як музика та взаємодія між людьми, викликає більший інтерес. Тож якщо людей не цікавить лише рух, вони мають можливість сконцентруватися на взаємодії чи музиці.

Тому варто було б зосередитись на тому, щоб розкрити цінність соло Ненсі Старк Сміт, оскільки воно демонструє дослідну імпровізацію імпульсу та сили тяжіння.

Одне значення, мабуть, очевидно для людей, зацікавлених бачити рух: саме радість бачити демонстрацію дослідницького процесу з невдачами та авантюрними переживаннями. Другий важче зрозуміти: він демонструє процес у виконанні з невдачами та авантюрними переживаннями. Це дозволяє глядачам встановити зв'язок від вистави до свого реального життя, дає глядачам дозвіл повернути це до свого реального життя, дослідити його з невдачами та пригодницькими переживаннями. Як це може статися? Згідно з

Карлсон, ми можемо робити дії бездумно, але коли ми думаємо про них, або я б сказав, коли ми бачимо їх на сцені, це вносить рівень свідомості як до виконавця, так і до аудиторії (у Біал, 2004, стор. 70). Тож у виведенні процесу на сцену та у свідомість лежить цінність. Це неможливо реалізувати в простому імпровізації самим собою, оскільки після Фрейлі в цьому випадку необхідно виконати імпровізацію для аудиторії, щоб її можна було оцінити. Досвід цього танцю передається тілом аудиторії на довербальному рівні і будує поле свідомості, яке з'єднує танцюриста та публіку.

Це також може бути підтверджено дослідженнями, проведеними автентичним рухом, з великою різницею, що «зовнішній свідок» дуже свідомо спостерігає за рухом, тоді як у виставі аудиторія може використовувати різні канали сприйняття руху. Сюзанна Котто стверджує, що в імпровізації спосіб спостереження відрізняється, тому що ні Імпровізатори, ні публіка не знають, що буде (Cotto in Benoit, 1995, 113). Як і чому ми сприймаємо імпровізаційний танець по-іншому?

Танець, нарешті, оцінюється як мистецтво через сприйняття аудиторією, яке після Бурдьє (1976) та Фуко (у Counsell, 2001) уявлення про соціально побудовані та сформовані. Припускати, що втручання суспільства у спосіб його сприйняття означає погодитись з тим, що аудиторія матиме різні способи сприйняття і в межах цього досягне різного рівня свідомості. Це роз'яснює труднощі в оцінці танцювальної імпровізації у виконанні, а ще більше, коли включається культурне середовище сьогодні. В той час, як імпровізація розвивалася в 60-70-х роках в оточенні політичних тем участі, демократії та співпраці (Banes, 1987, p.xix), наприклад. у центрі танцю з 1970 року Річард Булл відображав обмеження та свободу кожної людини в межах громади. Це було продемонстровано за допомогою варіацій форм кола, спільного кола для кожного виконавця, а також окремих гуртків, які включали спільне коло за допомогою різних правил. Сьогодні імпровізаційні виступи мають стикатися з зовсім іншим культурним середовищем. Замість перформансу 60-х років, який хотів бути рефлексивним, а не репрезентативним, що представляв аудиторію як учасників, а не як глядачів (Шепхард та Уолліс 2004, с.83), або 70-х років, які більше наголошували на « політика свідомості ', виконання спектаклів як діяльності із залучення до нього свідомості (Carlson, 2004.p.72), перфоманс та імпровізація повинні боротися проти споживацтва, пропонуючи можливість свідомості через імпровізацію як для імпровізаторів, так і для аудиторії та всередині цього передаючого повідомлення Маркуза: “завдання мистецтва полягає в тому, щоб передати критичне бачення свободи, коріння як чуттєвого катарсису, так і конкретного заперечення пануючого суспільного ладу. Завдання мистецтва - викликати альтернативні горизонти сприйняття, досвіду та дій, що дають сміливість змінити світ (Харрінгтон, 2004, стор. 140)”