

АВТОРЕФЕРАТ
НА
ДИСЕРТАЦИЯ

*НОВИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА В ТАНЦОВИЯ
ТЕАТЪР – мултимедия и видео*

Росен Младенов Михайлов F 22340

*(редовен докторант към докторска програма
“Театрознание и театрално изкуство”
департамент “Театър”, НБУ
Професионално направление 8.4 Театрално и филмово изкуство)*

София
2023

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

УВОД.....	4
I. ГЛАВА СВОЕОБРАЗИЕ И ГРАНИЦИ	11
<i>I.1. Танцът като свободно изразно изкуство</i>	<i>13</i>
<i>I. 2. Класическо срещу модерно. Зараждане на модерния танц</i>	<i>25</i>
<i>I. 3. Съвременният танц - хореографски кодове и конвенции</i>	<i>36</i>
<i>I. 4. Философски основания за появата на свободния, модерен танц</i>	<i>47</i>
II. ГЛАВА ОСНОВНИ ЕТАПИ И КЛЮЧОВИ ФИГУРИ.....	52
<i>II. 1. Основни етапи и ключови фигури в развитието на съвременния танцово-хореографски сценичен език:</i>	<i>54</i>
<i>II. 2. Първопроходци и пионери (Първата вълна нЛуи Фулър и Айседора Дънкан) .</i>	<i>60</i>
<i>II. 3. Модерната епоха- пионерите в Америка</i>	<i>72</i>
<i>II. 4. Теория на новото движение</i> <i>- Емил Жак-Далкрозе, Рудолф фон Лабан, Курт Йоос, Мери Вигман и др.</i>	<i>86</i>
<i>II. 5. Въображаемият икосаедър. Теоретично изложение на принципите на „Анализ на движението на Рудолф фон Лабан“ (LMA)</i>	<i>102</i>
III. ГЛАВА ТАНЦ ЗА КАМЕРА.....	116
<i>III. 1. Видеозаснемане и танц, обща характеристика. Извеждане на самостоятелния обем на понятието „танц за камера“</i>	<i>118</i>
IV. ГЛАВА ХЕТЕРОТОПИЯ&ХЕТЕРОХРОНИЯ	152
Чакалнята	156
<i>Художествено-документално заснемане</i>	<i>162</i>
<i>Сферично 360 градусово VR заснемане</i>	<i>164</i>
Виртуални тела	169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	186
НАУЧНИ ПРИНОСИ.....	189
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	191
БИБЛИОГРАФИЯ.....	202

Съдържание на автореферата

Съдържание на дисертацията . . . 3

1. Формални факти за дисертацията . . . 4
2. Предмет и обект на изследването . . . 4
3. Цели и задачи на изследването . . . 5
4. Научен подход и метод на изследването . . . 5
5. Очаквани резултати . . . 5
6. Други основни изследвания в областта на модерния танц . . . 6
7. Основна теза . . . 6
8. Структура на текста . . . 6
 - A. (Глава I) СВОЕОБРАЗИЕ И ГРАНИЦИ . . . 7
 - B. (Глава II) ОСНОВНИ ЕТАПИ И КЛЮЧОВИ ФИГУРИ . . . 12
 - C. (Глава III) ТАНЦ ЗА КАМЕРА . . . 18
 - D. (Глава IV) ХЕТЕРОТОПИЯ&ХЕТЕРОХРОНИЯ . . . 20
9. Основни изводи . . . 23
10. Научни приноси . . . 24
11. Библиография на дисертационния труд . . . 25

1. Формални факти за дисертацията

Тема: НОВИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА В ТАНЦОВИЯ ТЕАТЪР – мултимедия и видео

Композиция: Увод. Четири (I-Теоретична, II-Историческа, III-Извеждане на нова хипотеза, IV-Практически анализ) самостоятелни глави. Заключение. Научни приноси. Библиография

Страници: 223

Шрифт: Times New Roman, Размер тяло/заглавие - 12/24

Думи: 61 991

Абзаци: 1 610

Библиография:390 заглавия на български и английски език

Български език: 38 на български език

Английски език.352 на английски език

Език:

Български език

2. Предмет и обект на изследването

А. Предмет на изследването

Предмет на настоящето научно изследване е *възникването и оформянето на новите изразни средства в модерния танц*, от една страна, а от друга *тяхното превеждане във виртуалната среда* и естетиката и теорията на кино-видео заснемането:

- откриването и проследяването на *новите изразни средства в танцовия театър*
- обосноваването и появата на идеята за модерния танц;
- *философско-естетическите концепции*, които стоят зад феномена на модерния танц;
- открояването на *водещите фигури на танцовите пионери и техните произведения*;
- последяване на основните етапи от развитието на танцовия театър, наложено от внезапния взрив на технологичното развитие и транспонирането му във виртуалното пространство в нови художествени форми, напр. в т. нар. „*танц за камера*“.

В. Обект на изследването:

- *обект на проучването* са основните концептуални подходи на адептите на модерния танц;
- *конкретните танцовите произведения*, които ги възплъщават;

- *собствената авторефлексията и анализ* по отношение на личния опит в аспекта на танца за камера.

3. Цели и задачи на изследването

Цели:

- *основната цел е проследяването на промяната между класическото и модерното изкуство, при това в полето на танца;*
- *открояването на разликите и спецификите между класически балет и нововъзникващия свободен модерен изразен танц.*
- *обособяването и консолидирането на нововъзникнали форми като екранен танц и танц за камера.*

Задачи:

- *общо определение* като работно понятие за *танцовото изкуство* и неговите граници.
- *открояване на фундаменталните естетически принципи в модерния танц.*
- *проследяването на основните етапи от еманципирането на модерния танц от традиционната сценична форма и извеждане на възловите предизвикателства* пред новите естетически инвенции, тяхното *теоретично разглеждане.*
- *диахронно полагане в историческото формиране.*
- *критическо оценяване на тенденции и произведения.*
- *общ и конкретен изкуствоведски анализ.*
- *аргументиране на теоретичните наблюдения чрез саморефлексия върху два лични проекта „Чакалнята“ и „Виртуални тела“.*

4. Научен подход и метод на изследването

Избраният научен подход по необходимост е интердисциплинарен и включва в себе си:

- последователно диахронно описание;
- изкуствоведски анализ на изворовите артефакти;
- философско-естетическо наблюдение;
- критическо обобщение;
- теоретично синтезиране и извеждане на нови хипотези.

5. Очаквани резултати

- изясняване на темата;
- подбиране и организиране на изворовия материал;
- правилно и еднотипно номенклатуризиране на основните понятия;
- по-добро разбиране и структуриране на историческите явления в общи тенденции;

- ново по-задълбочено научно интерпретиране и оценяване на явленията и идеите по отношение на танцовото изкуство през XX-ти век.

6. Други основни изследвания в областта на модерния танц

Сред редките теоретизации по отношение на философия на танца, естетика на танца, история теория и изкуствоведския анализ, се открояват най-напред изследванията на Теодор Попов в областта на „Немският свободен изразен танц“ (I ч. Курс лекции 1997 г., II ч. Христоматия, 1997 г.), „Отново за немския изразен танц“ (2000 г.) и „Първожрецът. Рудолф фон Лабан и немският свободен изразен танц“ (2002 г.), Камелия Николова „Експресионистичният театър и езикът на тялото“ (2000 г.) Галина Борисова „Танцови представи и артистични предпочитания“ (2011), Мила Искренова „Радостта от тялото“ (2012), „Вкусът на твоето тяло“ (2014) „Що е то съвременен танц“ Ани Васева (2017 г.) и „Тялото текст“ Петър Пламенов (2018 г.).

7. Основна теза

Ако класическият балет е изкуство на презентацията, разумната грация и статуарността, ако развива движението като стремеж за постигане на съвършената поза в анфас при фронтален ракурс, отговаряща на рационалистичното схващане за времето като поредица от затворени мигове-атоми, които се редуват един след друг в строга последователност. То модерният танц възниква от новото непосредствено сетивно усещането за свързаността на времепространствените характеристики. Тук движението се превръща в своеобразна репрезентация на жизненото време, което е някакво случайно и неудържимо течение, единство от сила и влечение, което превръща танца в израз на дълбинен импулс, в някакво непреривно движение, непрестанен преход от едно към друго, неудържим в собственото си разгръщане и ритъм.

8. Структура на текста

УВОД. Независимо колко е древно изкуството на танца продължава да провокира умовете, душите и въображението ни и защото е изкуство на мимолетността на онзи прекрасен миг сега, който отминава в тържеството си и не оставя никаква следа от себе си и защото пленява паметта ни с внушенията си, които не могат съвсем добре да се наместват в думите. Когато танцуваме мислим, но мислим по особен неповторим начин, който отприщва въображението ни и му дава безгранични възможности за изява на творческата способност на духа. Така танцовата мисъл преобразува всичко в движение, в копнеж, чиито език е толкова красноречив и откровен, че разтърсва и опиянява.

Странно е, но трябва да признаем, че танцът се превръща в едно от основните средства на спонтанната естетическата революция от края на XIX-ти и началото на XX-ти век и причината за това навярно е именно способността му да придава форма на скрития вътрешен живот в човека, при това целият ефект на танца (именно като високо, драматично, театрално и самостоятелно изкуство, а не само като майсторство на зрелището и виртуозността) се състои в това, да разкрива тайната на тези вътрешни импулси на душата и чрез аналогични външни движения и да им дава сетивен израз и тълкувание, да ги осъзнава и осветлява.

Твърде опростенческо и несправедливо е да се отнасяме към танца единствено като разнообразно ритмично движение на тялото, но същевременно с това е трудно да разкрием как точно той е свързан с движенията на душата, как сменя в себе си психологическия поток. Танцът не може и не бива да бъде описан с чисто механична теория или с някакъв компромис между механика и емоционална динамика. Едно бъдещо доверие, истинно описание и обяснение, би било възможно само въз основа на една по-широка в своя хоризонт теория, която обединява противопоставянето между механичното движение, от една страна, и умственото движение, от друга. Тъй като умствените движения, свързани с танца, са вид вълнение, трепет (а именно вълнението на чувствата, трепета), предполагат една нова дълбинна теория на динамиката между съзнавано и несъзнавано, онирично и копнеж, реално мислене и игра на въображението.

Навярно и това е причината танцовото изкуство да се окаже една от основните арени на голямото стълкновение между класическото традиционно и модерното неконвенционално творчество. Може би днес се намираме в подобна ситуация, когато смътно новото заявява себе си, но ние все още трудно разпознаваме силуета и характера му и поради това уплашени се правим, че не забелязваме неговото присъствие. Ето пак танцът и неговата художествена територия се оказва подходящото поле за осъществяването на поредната идейна и естетическа трансформация.

А. (Глава I) СВОЕОБРАЗИЕ И ГРАНИЦИ

I.1 Танцът като свободно изразно изкуство

Безспорно корените на свободното танцово изкуство се крият в естествените кинетични прояви на тялото в спонтанното движение и целенасочената работа в трудовите процеси, от тяхната имитация в религиозната практика и ритуала, които генерират огромна символна и семантична енергия, която очевидно танцът преработва в най-първичните си форми и които довеждат до неговото възникване като своеобразна практика. Освен това очевидно основание за неговото пораждање е и способността на движението в танца, да генерира психологически активна откритост като смисъл жестика, която да кристализира и предава адекватно емоционалното състояние на човека. Не на последно място всички ритуални празници и церемонии, притежават собствен митологично-магичен елемент, които се онагледява пластически и следва строго определена регламентация и семантика, които създават своеобразни „*кинетични партитури*“, първични основи за осъществяването на танца.

Богатството от кинетичния реперториум на човешкото тяло е почти неизчерпаем. Тялото е способно да извършва всякакви действия като завъртане, огъване, разтягане, преобръщане или скачане от една страна, а от друга да конструира смислово четивна ярка жестика, телесна пластика (заемане на поза – скулптура) и силно експресивен лицеизраз (пантомима). Комбинирайки всички тези кинетични елементи и съгласувайки ги в най-различни динамики могат да се постигнат необхватен набор от особени и напълно разнородни по изглед, емоция, ритъм и сила движения.

Танцуващото тяло се характеризира със спонтанност, непосредственост, лекота, овладяност, грациозност, красота, изящество и елегантност, които се развиват в сложен нарочен символен кинетичен език, чиято реч се състои от разпознаваеми елементи – стъпки, скокове, обръщания, завъртания, заноски, поддръжки, търсене на опора, отгласване, импулсиране и т.н. Творческата фантазия, работеща с тялото и опираща се на разгръщането и трансформацията на движението във времето и пространството в знаково-смислова поредица, всъщност създава танца – това творческо художествено

майсторство се определя като хореография. Подборът на движенията, усъвършенстването на пластичната им форма, експресивното им аранжиране и организирането им в конкретно художествено въплъщение, породено от търсенето и осъществяването на конкретни естетически намерения, допринасят за свободния, синтетичен и художествен характер на танца като самостоятелно пълнозначно завършено образно изкуство, което принадлежи на групата на зрелищните, театрално-драматични форми.

Дефиницията, към която настоящето изследване ще се придържа е съставена от гледна точка на общата теория на танца и танцовата естетика, поставила във фокуса на своето внимание високо художествения самостоятелен танц и неговите специфики. И така под танцово изкуство се разбира:

Вид темпорално-пластично, хронотопно, театрално, драматично, сценично или не-сценично, синтетично, синкретично, свободно, самостоятелно изкуство, което на основата на композиция от движения и жестове, постигнати посредством промяна в пространствената ориентация на човешко тяло, в колективна и/или дуетна и солова форма, създава собствени оригинални образи, под акомпанимента на музика или ритмически и/или шумови акустични структури (нарочно осъществена аудио среда), постига метафорично съдържание, емоционално-психологическо въздействие и самозначна изразителност¹.

Философското разглеждане през късния романтизъм и ранната модерност на изкуството и феномена на танца придобива особено значение и от пряко естетическа и от общоконцептуална гледна точка. Дискусиите се разгръщат и разгорещават, темата за мястото и ролята на танцовото изкуство става все по централна и излиза от обичайната си маргинална позиция, придобива жизненост, разнообразие и изтънченост. Това продължава през целия ХХ-ти век и през първите десетилетия на ХХI-ви век, въпреки че, следва да го признаем, не само философите и естетите, а изобщо сред работещите върху теорията на танца не може да се намери нито последователност, нито приемственост в тезите какво точно би следвало да се приеме как, докъде и какво теоретично поле функционира общата естетика на танца, като философия на танцовото изкуство, от къде започва танцовото изкуствознание, кои са границите на инструменталната теория на танца от една страна, а от друга тълкуванията на пряката история на танца и общата му социо-културна оценка. .

Разбира се, следва да бъде отчетено и съществуването на редица видове танци в периферията на това, което традиционно трудно би могло да се дефинира като проява на танца например някои форми като дигитален танц, бойни танци или видове състезателни танци, които имат характеристики, които ги правят или подобни на естетическите спортове като аеробика, гимнастика, художествена гимнастика, еквилибристика, фигурно пързалане, физически тренинг или пък кинестетични инсталации, движенчески дигитални експерименти, техническо движение, в които действително понятието „танц“ се явява силно оборимо и проблематично.

I. 2. Класическо срещу модерно. Зараждане на модерния танц.

Под „модерен танц“ разбираме онази форма на танцовото изкуство, която продължава да е самостоятелна, самополагаща се, само целесъобразна, високо професионална, софистицирана, но не съвпада, а е стилова алтернатива на „класическия балет“ и е нова, принципно различна концептуална версия на сценичното танцово

¹ Вж. Пламенов, Петър. Благодарта на грацията. Естетика на танца. Сп. Nota bene, Благоевград. 2022.

изкуство. Следователно наричаме *модерен танц*, онзи танц, който сам по себе си е адаптация на високохудожествения сценичен танц, резултат в Западна Европа, преимуществено Германия, Франция и САЩ от усилията за обновяване на класическия балет, но също така и от влиянията на водевила, пантомимата, нямото кино, мюзикълите, авангардните и екзотични течения от около 1900 г. насам, откриването на непознати екзотични танци, както и на паралелното развитие и еманципиране на джаз-танца.

Свободната, реформационно и революционно настроена кинетична експресивност на модерния танц е отговор на строгата регламентираност и ограничен формален език на класическия балет. Основните експресивно-кинетични и стилогенериращи принципи на модерния танц днес, от гледна точка на повече от вековното си съществуване, могат да се обобщят върху генералните движенчески концепции за „свиване“ и „отпускане“ (Марта Греъм), „прилив“ и „отлив“ (Мари Вигман) и „падане“ и „възмогване“ (Дорис Хъмфри).

Модерният танц, заедно с *експресивния танц (Ausdruckstanz)*, може да бъде проследен до поколението ученици и последователи на Франсоа Делсарте. Отначало методът на Делсарте не е правилно оценяван спрямо сценично-театралното изпълнение. Факт е обаче, че методът придобива неочаквани практически приложения, при това без изобщо да се използва собственото му название, и още от първите месеци на 1885 год. в САЩ Женевиер Стебинс например на тази концептуална основа преподава практическа експресивна гимнастика. Влиянието на идеологията и метода на Франсоа Делсарте не просто художествено отключват такива артисти-новатори като знаменитата театрална актриса Сара Бернар, хореографката и танцов артист Айседора Дънкан, Рудолф фон Лабан или Тед Шон, а подпомага изобщо изработването на ново отношение към танцовата изразност, нейната основа и възможности, както и на мястото на танцовото изкуство сред останалите изпълнителски, зрелищни, сценични форми.

I. 3. Съвременният танц - хореографски кодове и конвенции

За да се направи опит за адекватно представяне на една относително завършена и цялостна теоретична система на свободния танц ще се възползваме от множество теории и концепции, които се опират на опита както на най-значимите практики, така и на някои изкуствоведи и критици сред тях Марта Греъм, Рудолф фон Лабан, Дорис Хъмфри, Пина Бауш, Сюзън Лий Фостър, Робърт Джонстън, Алистър Маколи, Рослин Сулкас, Клаудия Ла Роко, Джия Курлас и др. Целта е да се погледне от страни на танца като на език със съответните закони за творческо осъществяване от една страна, а от друга на движението като аранжирано средство от основни хореографски кодове и конвенции. Само така може да се надмogne както художествената омая от експресивното въздействие, така и да се ограничи рационалната трезвост на аналитичната дисекция. За целта може да се осъществи своеобразен паралелизъм към литературната теория и критика² и да се взаимстват оттам известни понятия и основни тропи, чрез които може най-пълно да бъдат описани различните модели на взаимоотношенията на нещата в света и танцовото движение:

И така може ли да се успоредят основните художествени тропи с някои от основните танцови подходи на съвременния танц като:

А/ Метафора

² Изложението следва част от интенциите на Сюзън Лий Фостър, изложени в: Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance (1986) Вж. повече в интернет на: <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/series-overview.html>

В/ Метонимията

С/ Синекдоха

Д/ Ирония

Зад всяка художествена троп и нейния естетически похват могат да се разпознаят хореографски методи и да съпоставят определени „хореографски концепции“, структурирани около някаква определена танцова идеология.

I. 4. Философски основания за появата на свободния, модерен танц

Няколко са теоретичните основи – най напред съпротивата срещу теорията на Хегел и концепцията му за смъртта на изкуството. Също така новото осмисляне на човешкото тяло, воля, сетивност и силата на несъзнаваното в теорията на Артур Шопенхауер и не на последно място по важност своеобразната философия на танца като израз на порива към самоутвърждаване и самоусъвършенстване, както и като способ за преосмисляне и преутвърждаване и обновяване на всички ценности у Фридрих Ницше.

Създателите на свободния танц са обединени от две водещи идеи. Едната преосмислянето на старото художествено наследство и освобождаването от всичко ретроградно, фалшиво и белязано от предразсъдъци и второ усещането, че откритията в новото поле за танцовото изкуство са особено значими и го извисяват до водещо изкуство, наситено с високи идеи, чиято оригиналност и притежават не само равен, но дори и по-висок статут от този на музиката или живописата. Свободният танц възниква от новото мислене и от възникването на модерния мироглед.

Едва ли не всички артисти новатори в областта на танца са вдъхновени и следват идеята на Ницше за танца като метафора за свободата и танцъора като възплъщение на освобождения, еманципиран и творчески дух, способен да конструира нов ред на съществуването. За основателите на движението свободният танц се превръща в специална философия, от която очакват трансформацията на живота. Айседора Дънкан (1877-1927) мечтае за появата на нов мъж и нова жена от танца. Този нов мъж, за когото танцът ще бъде толкова органичен, колкото и другите ежедневни дейности ще познава себе си и сърцето и ума си. Танцът ще издигне и новата жена на бъдещето, която ще е собственик на „най-възвишения ум в най-свободното тяло.“ Разбира се, тук няма как да не се долови влиянието на учението на Ницше за свръхчовека и неговата нова мисия на земята.

Основен принцип на свободния танц е идеята за еманципация на тялото. То не само е идеален инструмент за движението, то следва да се усъвършенства, защото през него волята за живот, разкрива своите скрити импулси. Шопенхауер назовава тялото „непосредствен обект“, но то парадоксално се оказва и единственото място – наистина интимен „топос“, от където ние научаваме нещо достоверно и точно за волята, за нейната природа и устрем, при това тялото е територия на досег, на откриване на скритото за ума, сетивният усет може да проникне в тайната на волята само и единствено чрез тялото и неговата способност да преживява, т.е. да осезава.

Свръхчовекът е устойчивият, упоритият, безкомпромисният, образ на „най-висшата устойчивост“ и само той е способен да прояви в пълнота новия заземен човешки идеал. Зад това понятие Ницше има предвид както духовно, така и чисто физическо, дори биологично значение. Затова свръхчовекът е онзи който танцува и тържествува, защото в танца тялото постига мъдростта отвъд знанието и сила отвъд мускулите.

Проектът на Ницше се сменя в основния постулат на свободния танц не само за сетивно отрицване на тялото, но и за неговото усъвършенстване и трансформация в

съвършен инструмент на израза, на изкуството и на живота. Движението няма само чисто материален характер, но тялото, чрез физическото си усъвършенстване, може все по адекватно да предава вътрешния живот, скритото и несъзнателното.

Оттук и преоткриването на античния панкалистичен соматизъм, която чете хармонията и грацията като пропорция и морал. Оттук танцът е ритуал и израз на етоса, свещена практика, социално самоопределение и упражнение за усъвършенстване на личността като пъргаво тяло и пъргав ум. Античният идеал „mens sana in corpore sano“ („Здрав дух в здраво тяло“) се свързва с копнежа по новия танцуващ мъж и новата танцуваща жена на Дънкан и разбира се, се овещества в идеала и за „красивите естествени“ движения на древния танц, основани на съвсем непринудени кинематики като ходене и бягане. Спонтанността се свързва от една страна с русоистското трепетно чувстващо сърце, а от друга с особената интелигентност на непосредственото, непрестореното, непринуденото и естественото. Всичко това води Айседора до един нов възторг от тялото, едно ново възхищение и преклонение пред направата му и пред невинната му голота. Затова и тя първа отхвърля корсета и чорапогащите и се представи в дрехи, които не пречат на движенията в туника, танцува със сандали или дори боса.

Носталгията по изначалната природност е източник на свободен танц е ритъмът представата за танца като ритмично ритуално разгръщане-разкриване. Емил Жак-Далкрозе (1865-1950), композитор, вокален педагог, театрален реформатор от Женева, за първи път използва ритъма като обучителен метод в подготовката за свирене на музикален инструмент. По-късно Далкрозе тълкува ритъма по-универсално като начин за възпитание на волята, укрепване на физическото и психическото здраве и способ за цялостно хармоничното развитие на човека.

Макар и не толкова свързан с художествената практика на танца като изкуство Рудолф Щайнер (1861-1925), основател на антропософското учение, създава теория, която подпомага и реформата на сценичния танц. Щайнер, който използва танца като съвършения способ за постигане на идеалната хармония между човек природа и космос. Сам изобретява своя оригинална система от движения - евритмия - танц, изпълнен със символично значение – идея, която по-късно ще продължи с многократни адаптации и трансформации.

Подобно на Дънкан, Далкрозе и Щайнер, Рудолф фон Лабан (1879-1958), който се смята за един от бащите основатели на модерния танц, вижда себе си не просто като танцьор, а като строител на нова култура.

Факт е, че мнозина от пионерите и първопроходците на свободния модерен танц разпознават в него не само възвишено, независимо самоцелесъобразно изкуство заради самото изкуство - феномен на елитната култура, но и някаква особена част от демократичната, масова култура - в най-добрия смисъл на думата. Ето защо те мислят танца като неразделна част от мирогледа и начина на живот.

В. (Глава II) ОСНОВНИ ЕТАПИ И КЛЮЧОВИ ФИГУРИ

II. 1. Основни етапи и ключови фигури в развитието на съвременния танцово-хореографски сценичен език:

Някъде в началото на XX-ти век самата Айседора Дънкан осъзнава необходимостта от систематично изследване на танца и неговата природа и формулира една основополагаща цел на наука за танца. Обособяват се генерално две тенденции в хореографското изкуство. Първият на т.нар. *строга* или стриктно *планирана хореография*, в която хореографът диктува едва ли не всеки елемент от движението и контролира формата в детайли, оставяйки малка или никаква възможност на танцьора да упражнява лична концептуална интерпретация. Вторият на т. нар. *свободна* или *плаваща хореография*, която допуска широко поле за самостоятелна изпълнителска танцова импровизация, при която хореографът предоставя възможност на танцьорите да допълват и тълкуват първоначалната партитура, която очертава и задава само някакви първоначални насоки и служи най-вече като ориентир за стимулиране на спонтанното импровизирано движение и форма от страна на изпълнителя. Например, партитурата може да насочи един танцьор да се оттегли от друг танцьор, който от своя страна е насочен да избегне оттеглянето като обаче се създаде рискова ситуация за контакт, или пък може да зададе пулсация по определен ритъм, която да конструира ясна последователност от движения.

Независимо дали хореографията ще е издържана в първия вид на строго планиране или във втория на свободно импровизиране и при двата типа движенията могат да се характеризират със следните дефинитиви: *динамика*: силно-слабо, стегнато-отпуснато; *интензивност*: бързо-бавно, количество: много-малко; *качество*: твърдо-меко, дълго-късо; *грация*: изящно-натурално, механично-одушевено; *амплитуда*: плитко-дълбоко; *графичност*: линейно-начупено; *ракурс*: лице-гръб, ляво-дясно, гредолу и др.

Бихме могли да изведем на преден план, макар и с висока степен на теоретична условност, няколко основни концептуални техники на структуриране на хореографското намерение по отношение на двама или повече танцьори:

А. Огледално съгласуване – когато двама или повече танцьори са изправени един срещу друг и правят синхронно едни и същи движения в идентична форма, ритъм и диапазон на разгръщане;

В. Обратна последователност - извършване в последователност на серия от движения, които обаче се изпълняват от отделните персонажи в обратен ред;

С. Канон (Canon) – тук персонажите, изпълняващи един и същи движения и следват строга последователност от промяна в хода на движенията, която се предава последователно от един на друг в ясен и прецизен като пулсация ред;

Д. Градации (възходящи и низходящи) – тук персонажите изпълняват движенията по ред и в ритмична последователност така че да се създаде впечатление за издигане и възмогване или за падане и разрушение, хода на разгръщане на движението е строго организиран от по-високо към по-ниско или обратно;

Е. Светлини и сенки – тук персонажите се структурират в линии и диагонали един зад друг и извършват едни и същи движения в точен ритъм като спазват синхрон и точна линия на разгръщане, динамика и графика;

Г. Унисон - двама или повече души правят редица движения едновременно в общ ход. Движението се разгръща едновременно при всички, но те могат да заемат различни нива в пространството и да представят движението в различни телесни ракурси, но въпреки това не се нарушава облика на самата кинема;

Г. Диалог – двама или повече изпълнители взаимодействат чрез движение един на друг, първият импулсира, а вторият приема импулса и му отговаря, редът може да е винаги последователен, а може и да се обръща по посока и да варира, но винаги се запазва усещането за обмен - импулс и реакция, въздействие и отговор.

II. 2. Първопроходци и пионери

(Първата вълна на Луи Фулър и Айседора Дънкан и др.)

Революцията на *модерния танц* се превръща в емблема на непокорното свободно изкуство, което се самоутвърждава и самополага като особена човешка дейност, аксиологически привилегирована именно защото е способна да съхранява и предава човешки съдържания и смисъл, които иначе не само не могат да бъдат съхранени, но и разбрани и описани. Високата теоретична основа и концептуална енергия на модерния танц привличат вниманието на интелектуалците и творците и идеите, експлициращи тази форма на изкуството стават особено съществени и все по-широко разпространени в първата четвърт на ХХ век. Сред първите адепти на новата художествена религия на свободния изразен танц се явяват две дами. И двете емблеми и пионери на модернизма в танца и изявяващи се колкото като артист-изпълнители, толкова и като хореографи и концептуални философско-естетически пионери. Първата е шумно известната **Луи Фулър (15. I. 1862 – 1. I.1928)** или Мари Лои /Луи Фулър, родената в чикагското предградие Фулърсбърг, Илинойс е американска актриса, танцьорка, пионер на модерния танц, и една от създателките на съвременните осветителни театрални техники. Започва кариерата си като професионална детска актриса, като дебютът ѝ се е състоял едва на четири години. Малко по-късно започва упорито да се занимава с хореография и изпълнение на остроумни и причудливи танци в бурлескови спектакли, водевилни и циркови представления. „Серпентина“ или „змийски танц“ е сред един от първите недраматични, абстрактни танци, които не разказват нищо, а изобразяват структурата на особено движение.

Като истински основател на новия танц, хореограф, изпълнител и идеен вдъхновител на модерната форма безспорно палмата на първенството държи забележителната **Анджела Айседора Дънкан (26/7. V. 1877/8 – 14. IX.1927)**. Дънкан открива като основа на своя „танц на бъдещето“, възвръщането и преоживотворяването на античния танц с боси крака, който да освободи новото изкуство от излишните условности и да му възвърне непосредственото свещено дихание на мистерия и религиозно причастие. Изучаването на позите и специфичните движения от амфорите и барелефите, на черно и червенофигурната вазова живопис Дънкан смята, че проследява и възстановява танца до корените му като свещено изкуство. Поради дълбинното си психологическо значение движението в танца придобива особен смислов статут – то е психологическа и мистическа реч откровение и общение с изначалното. Новият танц на бъдещето е по-скоро според Дънкан понятие за стил, изграден на основата на свободни, спонтанни и естествени движения. Понеже техният извор е непосредственият опит с реалността, то ние най-добре бихме могли да се ги припомним и разпознаем днес в нашия твърде условен и скован свят като се обърнем към истината зафиксирани и опазена в непокътната по откровеността си форма в класическото гръцко изкуство, но също така и

във всевъзможните народни танци, в непрофесионалния социален танц, а също в движенията, които могат да се наблюдават в живата природа на зверове, птици и растения, но и в неживата природа в изразителността на самите природни сили.

Дънканизмът днес се асоциира днес, най-вече с няколко елемента на модерния танц, на първо място със спонтанната концертна сценична импровизация, босия танц, отхвърлянето на традиционния балетен костюм от майо, пачка или колет и въвеждането на относителна сценична голота. Не на последно място на свързването на танца със симфоничната и камерна музика, с нарочните или намерени композиции и дълбоката омузикализираност на танцовото движение и танцовата археология към античния и примитивен танц.

II. 3. Модерната епоха- пионерите в Америка

Марта Греъм (11 май 1894 г. – 1 април 1991 г.) може би е най-значимата и повратна фигура в историята на модерния танц, една от т. нар. Великата четворка (The Big Four) основатели на американския модерен танц, заедно със Дорис Хъмфри, Чарлз Уайдман и Ханя Холм. От днешна гледна точка нейният принос към танцовото изкуство е не само революционен, но и повратен. Тъкмо чрез преосмислената естетика на движението нейният художествен гений отприщва едно ново разбиране за танца като цяло, което се различава съществено както от внушенията и стила на класическия балет, така и на дивертисметния танцов номер, както и от водевилните, бурлескови и кабаретни форми на сценично осъществяване. Чрез Марта Греъм продължава завоюваната територия на високопрофесионалния, високохудожествен, свободен, самостоятелен, синтетичен и синкретичен танц, които едновременно развива и трансформира художествения опит от балета и социалния танц.

Греъм създава радикално нов неочаквано оригинален и спонтанен език на движение, които е способен на всевъзможна в целепологането си експресивност. Посредством него се изразява всяка форма на страстта и психологическото състояние от чист екстаз, през радост, ликуване, тъга, меланхолия, та до разкъсваща ревност, жестокост и ярост. На танца, според нея, са присъщи всички състояния и дълбини на човешкия опит. Жената в нейните постановки не е нито безтелесно вълшебно същество, нито сладострастна гризетка или едноизмерна любима, а дълбоко драматичен, дори трагичен образ, разкъсан от онтологична тревога, вина, страсти и желание за власт и самопознание. Мрачен, многоизмерен образ на съзидател и рушител, на съблазнител и самосъзнателна личност с чувство за дълг и вина, белязана от произхода си дъщеря, майка и жена с мащаба на библейското и митологично измерение, като опровергава многократно стереотипното твърдение, че „жената е слабо същество“.

В началото на ХХ-ти век, въпреки откритията на Зигмунд Фройд, буржоазният религиозно оцветен морал все още произвежда непоклатими стереотипи за мъжко и женско поведение и пристойност, чиято ограниченост създава силни предразсъдъци по отношение на изкуството и неговите търсения. Смята за съвсем естествено, че мъжете са предимно рационални и относително независими от емоционалността си, докато жените преди всичко са емоционални създания с ограничен капацитет спрямо мисленето. В танца например мъжете, изразяват себе си преимуществено чрез силови, резки праволинейни движения, докато за жените са запазени най-вече облите форми и плавни движения, които по траектории образуват безкрайни криви. На това Марта Греъм дръзко заявява, че *"не желе бъде дърво, цвете или вълна"*. В танца си тя не само изоставя този изтърган шаблон по отношение на женствеността, но съзнателно му се противопоставя като се стреми да направи женските си персонажи по-скоро безполови, строги,

вдълбочени, някъде конвенционално формални дори геометрични, силни и дори мъжествени.

В тялото на танцьора, според Греъм, публиката трябва да види човек като цяло - дисциплиниран, способен на висока концентрация, интелигентен и силен, а не да се любува единствено на подчертания от движението израз на пола му.

Стилът Марта Греъм сам по себе си е отражение на модерното изкуство на неговото време, търсения и особености, на силното влияние на идеите на психонализата, философията и митологията. Техниката ѝ е призната за един от основните методи в съвременния танц; характеризира се с отчетливи отривисти, мощни, динамични, здрави и напрегнати движения; отлично обезпечени от професионално усвоени двигателни умения. Очевидно танцовото изкуство на Марта Греъм вдъхновено от пресичането на няколко основни тенденции и съзнанието за огромното разнообразие от културни влияния върху танца от страна на модерната живопис, музика, архитектура, психоанализа, антропология и етнография, прояснила културните структури както в античната гръцка митология така и на индианските религиозни церемонии, където танцът така или иначе е универсално средство за постигане на сложни човешки съдържания и внушения.

Основните елементи на *свиване* и *отпускане* имат собствена специфика. *Свиването* е осмислено като фундаментален елемент. Идеята за него се поражда от начина, по който болката, мъката и страданието се проявяват в човешкото тяло, чрез ярки отривисти спазми-конвулсии или превивания-огъвания. Контракциите винаги се зараждат някъде в таза/кръста и импулсът на движението протича през гръбначния стълб, прехожда от таза до шията и главата. Пространството между всеки прешлен се удължава, докато конвулсията протича по кривата на гръбначния стълб. Главата и шията се поддържат подравнени с него, а самото свиване се извършва при издишване.

За повече от шестдесет години сценична дейност Марта Греъм създава над сто и осемдесет произведения. Самата тя танцува до седемдесет и шест годишна възраст и продължава да поставя още две десетилетия до смъртта си. Заради вярата си, че танцът е пълноценно изкуство, когато се използва специално написана за него музика, която се изпълнява едновременно на живо през целия си живот търси и открива композитори, с които да твори в общност. Сред тях са и някои от най-значимите творци на епохата, редица от тях подбудени от търсенията ѝ пишат специално за нея: Аарон Копланд, Дариус Мийо, Пол Хиндемит, Самюъл Барбър, особено близкият ѝ сътрудник и духовен съратник Луис Хорст, Ейтор Вила-Лобос, Антон Веберн, Пол Нордоф, Карлос Чавес, Джан Карло Меноти, Норман Дело Джойо, Алън Ховханес, Карлос Суринах, Едгард Варез, Джон Кориляно и др.

II. 4. Теория на новото движение

- *Емил Жак-Далкрозе, Рудолф фон Лабан и др.*

Една от най-значимите фигури в танцовата революция от първите десетилетия на XX-ти век е безспорно тази на **Рудолф фон Лабан** (*Rudolph von Laban 15. XII. 1879 г.Пресбург, Австрийска империя -I.VII.1958 г., Уейбридж в Съри, Англия*), артист с многостранна надареност и интереси, чиято мисъл прескача с лекота от едно изкуство към друго, от една към друга сфера на познанието към друга. Културното му влияние е толкова силно, че се отразява в няколко култури австро-унгарската, немската и британската и оставя ярък отпечатък в изкуството на Западна Европа от първата половина на XX-ти век.

Лабан се изявява като танцов артист, хореограф и танцов теоретик. Именно той е вдъхновения създател и „основател на експресионистичния танц“³, пионер на свободното движение и модерния танц. Теоретичните му инвенции и смели нововъведения включват нов анализ на движението – *лабанизъм* (начин за документиране на човешкото движение) сред които *хоревтика* (хармония на тялото в пространството), *евкинетика* (изследване на динамиката на движението, по-късно разработена под името *усилие и форма*), както и принципно нова *кинетографията* наречена *лабаннотация Labanotation* (нова система за нотация на движението). Така се проправя пътя за по-нататъшно развитие на танцовия език чрез щателното му записване и възможността за проследяване на спецификата на движението и анализа на естеството му. Той също така предлага танцови движения за масите, които да оформят едно ново изкуство т. нар. „*хор в движение*“. Друг важен източник за вдъхновението на Лабан, повлиял значително на формирането както на общия лабанизъм, така и на кинетографията му, е системата на композитора и театрален реформатор **Емил Жак-Далкрозе** (фр. Emile Jaques-Dalcroze; б. VII.1865 -1. VII. 1950) и неговата прословута „*ритмика*“.

Ритмопластичният танц, който се развива на негова основа, в много отношения е противоположен на дънканизма. Жак-Далкроз изхожда от аналитичното, неемоционално възплъщение на музиката от изпълнителите. Танцът не трябва да се превръща в произволна интерпретация на някаква обща тематична програма, а напротив да следва ясна и точно организирана система. Различните части на тялото създават своеобразен пластичен контрапункт, в който движенията на танцьорите съответстват на индивидуалните гласове на музиката. Далкрозе никога не е скривал своето открито негативно отношение към танците, които според него улавят само отделни моменти от общото ритмично движение, заложено в музикалния поток. Противопоставя се на статуарността и търсенето на поредици от пози, дори и когато напомнят фигурите, изобразени върху гръцки вази, но несвързани помежду си и не достатъчно диалогизиращи със звуковата основа.

В своето голямо теоретично съчинение „*Кинетография*“ (1928) Лабан излага нова универсална концепция за танцовия жест, която се оказва приложима при анализа и описанието на всички пластично-динамични характеристики на движенията, независимо от националността, стила и жанровата категория. Не по-малко значима за формирането на естетиката на модерния танц е и идеята на Лабан, че художествено смисленото движение трябва да бъде израз на вътрешния живот на своя създател, а не на съдържанието на музиката, т.е. хореографският текст е напълно свободен и независим в творческо отношение спрямо всички останали художествени компоненти част от сценичната форма. Танцът е най-важното и внушително средство, което е способно да предаде максимално нюансирано и дълбоко както мислите, така и чувствата, тъй като разполага с особено изразителния, автентичен и убедителен език на движението, за което инструментът не е нещо външно, а най-познатото ни – собственото ни тяло. Най-пълното възплъщение на художествените концепции на Рудолф Лабан е паметната постановка „*Трептящи ритми*“ (без музикален съпровод, от 1925).

Още от най-ранните си години Лабан се интересува от връзката между човешкото движение с пространството, което го заобикаля, а вътре в пределите на самото движение от неговата принципна експресивност и енергията на жеста и жестиката. Ето защо концентрира вниманието си върху особеностите, природата и структурата на

³ Dörr, Evelyn (2008). Rudolf Laban, The Dancer of the Crystal. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. pp. 99–101.

изкуството на движението (Bewegungskunst) и на тази основа формира своята оригинална естетическа концепция за *експресивния танц* (Ausdruckstanz). Експресивният танц е форма на свободния, артистичен танц, в която индивидуалното и общо художествено внушение, представяне (и обработка от части) цели разкриването на чувствата и техните особености, нюанси и сложни основания. Сред учениците, последователи, приятели и сътрудници на Лабан се открояват най-вече фигурите на Мери Вигман, Сюзан Перотет, Катя Вулф, Курт Йоос, Лиза Улман, Албрехт Кнуст, Дусия Береска, Лилиан Хармел, Софи Таубер-Арп, Хилде Холгер, Ана Малетич, Гертруд Краус, Гиза Герт, Уорън Ламб, Елизабет Снедън, Дилис Прайс, Ят Малмгрен, Силвия Бодмър и Ирмгард Бартениеф и редица др.

Работата на ученика и сътрудник на Рудолф Лабан **Курт Йоос** (*Kurt Jooss, 12. I. 1901 – 22. V. 1979*) балетист и хореограф, смесва елементи от класическия балет с експресивния танц и театър; един от основателите на новата форма танцов театър (Tanztheater). Йоос създава няколко танцови компании, най-влиятелната сред тях е Folkwang Tanztheater в Есен. Работата на Йоос е насочена именно към обособяването на напълно нов изразен танцов театър. За целта той използва всички познати компоненти на сценичния език сценография, осветление, музика, хорово рецитиране, които стилизира по начин близък до ритуала, като възражда традициите на мистериите и култовите театри. Въпреки това, всички тези техники се считат за подчинени на движението и в услуга на танца и на вълнуваща „енергия на движението на тялото“.

Представител на немския експресионистичен танц, сама изпълнител, теоретик и хореограф **Мери Вигман** (*Каролине Софи Мари Вигман; 13. XI. 1886 – 18. IX. 1973*), ученичка на Рудолф Лабан, също допринася твърде много за разширяването на обхвата на темите и образите на хореографията в модерния танц. Нейните художествени търсения са в съответствие с идеологията на експресионизма. Вигман изоставя движенията, които традиционно се считат за красиви и се обръща към нетрадиционната кинема. Дори признава, че грозното, смущаващото, грубото, отблъскващото и дори ужасното имат място на сцената и са достойни за възплъщение в танца. Нейните солови спектакли както и цялостни представления (сред тях „Танцьорката на Дева Мария“, „Храмов танц“, „Идолопоклонство“ (1917) и „Четири унгарски танца“ по музика на Йоханес Брамс. „Оплакване“, циклите – „Жертвоприношение“, „Майчини танци“ и „Седем танца за живота“ (1921), „Гържеството I“ (1921), „Сцени от танцова драма“ (1923/24), „Пространствени песни“ (1926), „Гържеството II“ (1927/28) и „Пътеката“ (1932).) се отличават с изключително напрежение, болезнена експресия, причудливост и динамика на формите.

До голяма степен нейната ученичка и последователка **Ханая Холм** (*Йохана Екерт; 3. III. 1893 – 3. XI. 1992*), известна като една от "Голямата четворка" основатели на американския модерен танц, разпространява и развива новите концепции на Вигман в САЩ. Нейната техника подчертава значението на импулса, равнините, отлласкаването от пода, танца на земя, въздушното моделиране на движението, посоката и пространствената ориентация и диапазон на кинетичната енергия като централни за експресията. Движението на Холм подчертава свободата и качеството на енергийния потока на торса и гърба, но си остава свързано с универсалните принципи на физиката за естеството на човешкото движение. Холм води своето обучение чрез импровизация, а не чрез механично повторение и заучаване. Според нея така се разработва нов и много по-богат речник от специфични движения и фраза, които иначе в практиката на класическия реперторум на обучителния репетиционен клас не могат да съществуват. Подходът на Ханая Холм към преподаването е самоналожената крайна цел да се освободи

всеки отделен танцьор като индивидуалност, той да има възможността да определи и изгради свой собствен технически стил, който трябва да изразява същността и вътрешната му личност и да му дава свободата непрекъснато да се развива и изследва.

Докато друга една ученичка на Вигман **Грета Палука** (*Маргарете Палука; 8. I. 1902 – 22. III. 1993*), се обръща не само към тъмното, заплашителното и трагичното, а преоткрива и смеха, радостта и гротеската. Нейните остроумни, палави и хумористични, просветлени, лирични теми и образи също намират адекватен израз в танца и експресивното движение. Музиката, от която Вигман често бяга, използва с много недоверие и рядко в равноценна спрямо танца позиция, в изкуството на Палука отново придобива знакова роля и възвръща драматургичното си значение. Танцовото и пластичното възплъщение е съчетано с музикалните произведения на композитори като Бела Барток, Рихард Щраус, Йоханес Брамс, Г. Ф. Хендел и мн. др. Палука въвежда техниката на високите скокове и техните вариации в модерния танц и разработва собствена методика на преподаване.

II. 5. Въображаемият икосаедър. Теоретично изложение на принципите на „Анализ на движението на Рудолф фон Лабан“ (LMA)

Според основния градивен принцип на анализа, всяко човешко движение може да бъде описано посредством включването на четири основни въображаеми оси, посредством, които да бъде представено. Според диаграмата изразяваща „*усилието*“ се дава пряка възможност да се наблюдават и преживяват движенията на тялото според четири основни фактора:

тегло, време, пространство и поток

Всеки от тях е контрастно поляризиран по принципа на антитезата ("силно" тегло и "леко" тегло, "внезапно" време и "устойчиво" време, "директно" пространство и "косвено" (или "гъвкаво") пространство), „сдържан“ поток и "свободен" поток. Полето на движенческото пространство за танц е станало известно с разработването на референтна фигура, наречена "кинесфера" (въображаемата естествена сфера, обхващаща пространството, обгръщащо в близост тялото, чийто център съответства на центъра на тежестта на последния пункт (*пъп/кръстопът*), образуван от всички точки на пространството, които могат да достигнат краищата на тялото без изместване), чиято форма е вдъхновена от тази на *икосаедъра*.

C. (Глава III) ТАНЦ ЗА КАМЕРА

III. 1. Видеозаснемане и танц, обща характеристика. Извеждане на самостоятелния обем на понятието „танц за камера“.

Драматургично мислене в танца така или иначе се проявява във всяко негово видеозаснемане от най-обикновеното работно съхраняване-регистрация от една статична позиция, до значително по-сложното и само по себе си художествено кино-виео-пресътворяване, което включва в себе си операторско майсторство, режисура на кадъра, видео монтаж и т. н. т., при това с неизменното участие на цяла гама от всички възможни технологии и интерактивни дизайни, които са подчинени на водещата, заздана от хореографа концептуална рамка и движенческа естетика. Именно срещата между цялостния хореографски концепт (общата кинетична идея и естетика) на образа и визуалното му кино-видео пре-предаване-осъществяване правят възможно т. нар. видеозаснемане на танца и неговия своеобразен танц за камера и принципното рехореографиране на това свидетелско око.

Самото видео заснемане чрез окото на камерата е движение, съпровождащо движението на изпълнителя или изпълнителите като отправна точка за наблюдение и изе, изисква осъзнаването на собствената му комплементарна интерактивна характеристика, която е едновременно подчинена, но в подчинението си придобива конструкторогенерираща и структурообразуваща роля. Следователно своеобразието на всяко заснемане е осъзнаване на фундаменталното движение скрито зад наблюдаващото око на камера-танцорка, която следва да наблюдава, отразява, следва и импровизира в следването си, чиято единствена цел е достоверно и максимално отзивчиво разбиране - регистриране, за се покаже в максимална степен съхрани експресията и логиката на вътрешната драматургия на танцовото движение в непосредствено наблюдаването изпълнение – с или без оглед на наративността или абстракцията му, но адекватно на стила и реализацията му.

Очевидно от изложените по-горе тези можем да синтезираме конкретния обем на това работно понятие „танц за камера“, с което се опитваме да доловим един съществен и иначе неуловим детайл – не всяко видео заснемане на движение и танц е продуктивно художествено и адекватно стилистически, а още повече естетически. Видео-кино заснемането не е сам статичното документално изчерпателно регистриране, нито клиповидното арт монтиране, а вътрешно художествено-концептуарно режисьорско и хиперсемно над-и-съ- и-ре-хореографиране, което съхранява танцовия-хореографски обект в максимална степен достоверно и адекватно, но не само като технология и механика на движението, но и като своеобразно естетическо изражение при което добавя своя характерен допълнителен и нов нюанс.

Следователно „танц за камера“ е движението-око, движение за движението, тълкуващото движение, което се надслага върху танцовото, за да го преведе в технологичната изрядност, без да го препарира като го архаизира или историзира, елементи неизбежни в документалистиката, а се помъчи да съучаства и подпомага движенческата картина и динамика, но отново без напълно да я преструктурира (*с изключение само на VR-360 градусовото заснемане, което само по себе си е силно транспонационно, игрово и парадоксално поради интимността, вписаността и всевъзможността си за полагане и промяна на гледните точки и на неизчерпаемостта на варативността. При него можем да допуснем откровен движенчески произвол и неконтролируемост на визуалния ефект и непредвидимост на естетическото съзрение на кинетичното осъществяване*).

Следва да отчетем и относителната взаимозаменяемост и все още съдържателна терминологична недоизчистеност при употребата на термини от рода на „танц за камера“ (dance for camera), екранен танц (screen dance), танцов филм (dance film), кинотанц (cinedance) или видеотанц (videodance). Зад всички тях се крие едно интелектуално усилие да се субстантивира и обособи като независим художествен жанр във съвременното визуално изкуство танцът изведен на екран, роден от симбиозата на танца и киното, движението и камерата, заснемането и мимолетността. Разбира се, жанровите форми и граници са не само трудни за дефиниране, но и притежават не съвсем еднозначни особености. Според част от изследователите водещ термин следва да бъде „танц за камера“, посредством който може да бъде наречено принципното кино-видео отразяване-заснемане на танцовите форми. Толкова, доколкото „танцът за камера“ или екранният танц е плод на сливането на танц и кино, на режисура, хореографско майсторство и операторска работа.

Очевидно най-точното определение на природата на „танц за камера“ е възможно да се постигне единствено като се допусне присъствието на разноречиви тенденции и схващания валидни за танца и филмовото изкуство по отделно.

(Глава IV) ХЕТЕРОТОПИЯ&ХЕТЕРОХРОНИЯ

Тук предлагам две свои произведения – мащабният разгърнат танцов спектакъл „Чакалнята“ от 2016 г., изцяло издържан в стилистиката на съвременния танц с елементи на танцов театър от една страна и чисто виртуалния проект, по скоро съотнесим с формата на танца за камера „Виртуални тела“ от 2022 г., като своеобразен пример за естетическия потенциал на танцовото изкуство от една страна, а от друга досега му с модерните технологии и присъствието му във виртуалното пространство и възможностите за превод на танцовото движение и внушение по адекватен за торбата начин в езика на танца за камера и неочакваното получаване на нови кросжанрови кросоувър художествени форми, които тепърва изискват своето самостоятелно осмисляне, анализиране и критическа оценка.

За сега моята цел е да подсказва, че танцовото изкуство в сътрудничеството си с модерните технологии, които то инкорпорира все по-успешно и оригинално в собствената си тъкан като особено силните визуални включвания от страна на мултимедийната проекция, видео и камера на живо, виртуално генерирани и компютърно стилизирани пространствени и кинетични ефекти и образи за взаимодействие, или като замяна на декори или партньори и т.н., съчетани визии и виртуални образи с живо и непосредствено изпълнение на танц, разкриват хоризонта на почти неизчерпаем резервоар от значения и възможности. В случая ще покажа с спектакъла „Чакалнята“ в два видео формата единият по-близък до стилистиката и търсенията на способа танц за камера, а другия до експеримента – VR 369-градусово заснемане и как това се отразява на танцовите структури и общото художествено внушение. По нетипичната част е анализа на поведението на камерата и изобщо изследването на „съзнанието на камерата“ в жанра на танц за камера на изобщо само виртуално съществуващия проект „Виртуални тела“, които се намира на кросжанровата граница между танца за камера, хореография, кинорежисура, операторско майсторство, видео-инсталация и видеоарт.

По този начин се надявам да дам някаква по-неочаквана и по-нетрадиционна обосновка от практическа, прагматическа и чисто художествено-естетическа страна на теоретичните наблюдения и натрупаните познания в исторически план по отношение на художествените възможности, език и изразни способности на танцовото изкуство, като разбира се, не на последно място се опитам да мисля и работя с възможно най-актуалните художествени перспективи пред танцовото изкуство и неговите възможни бъдещи форми и иновативни естетически стратегии и способности.

Ако теоретично утвърдим, че не всяко кино или видео заснемане, още по-малко работното свидетелско или пък относително документално такова не съвпада в естетически план с концептуалното кинематографично наблюдение-отразяване „танц за камера“, следва и да предположим няколко ясни и като че самоочевидни естетически условия. Танцът за камера всеки път се състои като оригинално художествено заснемане осъществено в съвместителството на три основни фигури хореограф, кино режисьор и кино/видео оператор като разбира се, тук някоя от функциите може да бъде възприета от някой от тримата, допустимо е и сам хореографът да е режисьор и оператор, да работи само с оператора без режисьор или да използва помощта и на двамата.

Най-същественото в танца за камера е факта, че това е движение-наблюдение, комплеметарно допълващо-тълкувателно рехореографиране, суперсемна визуална интерпретация на даден хореографски текст със собствена художествена стойност и собствена целесъобразност, колкото и тя да е съобразена с целесъобразността на

наблюдавания на живо ретранслиран във виртуалното пространство непосредствен танцов акт, осъществяващ конкретната танцова творба. Поради това са напълно възможни различия и своеобразия, които не могат да се класифицират еднозначно като предимства или щети, най-малкото, както отбелязахме по-горе в разминаването на начина, по който гледа човешкото око и синтезира пространството и механичната правоъгълна рамка на окото на камерата и нейната окулярност от стъклени лещи.

Тук спрямо „Чакалнята“ цялостно приложеният концептуален подход на танца за камерата е стремежът да се постигне художествена адекватност спрямо цялостния концепт на творбата и да се построи наративния разказ от отделни 13 естетически емпатийно спрямо цялостната изначална хореографска концепция. Но все пак да се преодолее консервативизма на чисто сценично-театралното гледане от една позиция, един ракурс и точно фиксирана гледна точка. Въпреки това операторския поглед е щадящ търси се компромис между изпълнителска внушителност и цялостно линейно и пространствено разгръщане на движението.

Ето защо спектакълът като заснемане от типа танц за камера използва динамичен и своеобразен монтаж на панорамни, средни фигурални цело телесни, близки части от тялото и едри портретно-личеви планове, без да накърнява потока на движенията и без да ощетява логиката на тяхното визуално експониране, но пък и се възползва максимално от възможността да представи акценти и точни детайли, които да засилят драматургическата специфика в отделните 12+1 части.

В първите сцени, когато фигурите не са само човешки, камерата държи нисък ключ и е по-затворена перспективно, за да се открий последователността и ритъма на групите тела и да се засили усещането за хоризонт и полегата утринна светлина, подобна на плаж или див бряг. Когато персонажите са очовечават контрастно се търси усещането за изправеност и вертикал чрез допълнително акцентирание на панорамния поглед и структурата декора, напомняща силуета на технологичен град с небостъргачи.

Затова пък при солата и групите основното внимание е върху взаимоотношението откъдето и появата на ясни лица и предаването на техните изражения, които допълват вълнението и разкриват естеството на движението не само в кинетично-динамичен, но и в психологически план. При солата е търсен баланс между фигурната реперзентация и лично очарование и портрет. Докато на финала се следи само движението на фигуралната група със все по-засилващо се усещане за отдалечаване, чезнене и стопяване, за обезличаване и самота.

Видеото е осъществено като е заснето със сферична камера, позволяваща 360-градусово гледане на цялостния спектакъл и всичките му обекти и пълно проследяване на всички детайли отвътре в наблюдавания спектакъл, при това с непосредствено присъствие помежду самите изпълнители и дори от нивото на техния собствен ракурс. Най-експресивният ефект на 360 градусовото видео е усещането за пълно потапяне и единство с цялото на съзерцавания обект. Сферични видеозаписи, при които се регистрира всеки възможен изглед във всяка посока дава неизчерпаеми възможности за игра с гледната точка. В случая на танца с камера и танцовото видео тук играта не е само с пространствената ориентация, а и с начина на преживяване на движението и образите, които се записва едновременно и изглеждат особено динамични и релефни.

Разбира се, за не навикналото око този факт е твърде изненадващ, почти до неудобство и смущава, но след известно време и навикване, а особено с придобиването на визуален опит интерактивността само стимулира и творчеството в процеса на възприемането. 360 градусовото видео предполага много по-ангажирано, лично и

самостоятелно наблюдение, тъй като то може да се разтълкува като игра в играта, допълнителна структура за стимулиране на непривично рефлексивно поведение. Тук танцът за камера се слива с визуалния навик на зрителя и неговия характер и напълно преповтаря и откликва на волята му като му разкрива всичко, което желае и както желае с или без детайли.

В случая с „Чакалнята“ сферичното 360 градусово видео прави наблюдението извънредно чувствително към художествената структура и вътрешните метафорични връзки между изпълняваните движения и визуалната форма. Танцът на камерата следва изпълненото с любопитство съзнание да изследва в движенията нови детайли, чрез смяната на ракурсите и нивата на фокусиране. Посредством свободната игра чакането се превръща в забавна игра на наблюдение на движещи се по емоционални причини тела, обзети и разтърсени от проникновени звуци чрез такива техники като паралелни повторения, ретардации и обръщания на гладната точка.

Произволът и случайността на играта на танцуващата по собствена прищявка камера навярно разрушава монолитността на хореографската структура, но затова пък дава неповторимата възможност да се обхванат иначе незабележими малки микро теми в изпълненията и взаимодействието между изпълнителите, да се разпознаят нови емоционални състояния и „импресионистични“ теми и като цяло чрез това смело нарушаване на условностите и натрупване на най-разнообразни визуални впечатления да се достигне до усещането за самоконструирането на един нов свят за живеене, свят на свобода и неочаквана забава с образите и изпълнителските тела и присъствия. Следователно сферичното 360 градусово видео заснемане е по-скоро експериментално на територията на танцовите форми и вътрешно разрушително дори унищожително за танца за камера, тъй като той е комплеметарно допълващо-тълкувателно рехореографиране, суперсемна визуална интерпретация на даден хореографски текст и се разпада при наличието на твърде много интерактивност и възможност за структурен произвол. Все пак всичко предстои пред опита на 360 градусовото видео заснемане и танцовите произведения.

„Виртуални тела“ – танцова виртуална видео инсталация, изкуствоведски анализ на танца за камера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Танцовото изкуство се превръща в арена на множество борби и експерименти именно поради архетипната автентичност на изразните средства на танца – движението и драматичната колизия. Очевидно в съответствие с неизменната функционалност на общия закон за развитието на формите от по-просто към по-сложно състояние на територията на съвременния сценичен танц, като развитие на основните тенденции заложени в свободния модерен танц, не се откриват никакви следи от примитивна простота или ограничени елементаризирани танцови движения. Напротив въпреки общата тенденция към минимализация танцът съхранява своята остра драматичност и театрален заряд, също като и почти необхватен речник от софистицирана изразност и похвати.

Модерният свободен изразен танц връща на човека непосредственото усещане за житейското време, за потока на битието и непрерывността. Това възвръщане разбира се, води до болезнено осъзнаване и реагиране на крехката природа на съществуването, неговата преходност, ефимерност, нестабилност и обреченост на произвола на случайността, но въпреки това в лицето на танца модерното изкуство във възможно най-пълна степен най-добре смогва да реализира екзистенциалното усещане за трагизъм и

възторг, ужас и отрезвяване, индивидуално самоосъзнаване и социално определение. За това помага самата природа на танца и движенческият език – в и чрез тяло, но към мисълта и чувството.

Това до голяма степен обяснява подкрепата, която свободният модерен танц получава от представителите на визуалните изкуства и литературата, което съответно довежда до възникването на множество авангардни неконвенционални полижанрови форми като пърформанс, акция, хепънинг, инсталация, екранен танц, танц за камера и т. н. В допълнение към острата кризата на художествените езици, танцът все още се разглежда и като отговор на високата йерархия, аксиологическа нормативност, рафинирана структурираност и шаблонно формализиране на човешкия социален живот и опростяването на цялостната представа за човека до био-механична инстинктивна моторика. Танцът съхранява своята ритуално-театрална основа на динамично организиране и драматично феноменално преосмисляне на творческата парадоксалност на съчетаване на хаос и ред, загуба и придобиване на контрол, забравяне и намиране на спомени, отрезвяване и пълно отдаване на екстаза. Затова и танцът продължава да стимулира въображението ни като територия на конкретното, сетивното и непосредственото от една страна, а от друга като митологична образна машина за несъзнаваното, копнежа и необяснимото, за недокоснатото от софистицираната жестока и все-рационализираща текстова култура.

•

9. Основни изводи

A. Можем да открием две основни водещи тенденции в развитието на свободния танц. Представителите на едната, са свързани с естетическите концепции на експресионизма. Те разпознават в израза и изразяването мощна художествена стихия, способна да даде форма и подходящ език на неизразимите и необозрими субективни вътрешно психологически преживявания на хореографа, който открива основния принцип на творчеството си емоцията и нейната крайна експресия, дори с цената на екцесивността и крайните експерименти.

B. Другите са свързани с антимииметизма и антиемоционалността стигат до идеята за хладния, неизобразителен и абсолютен танц.

C. В стремежа си да постигнат пълна независимост от традицията, представителите на модерния танц в последна сметка освобождават границите на самото художествено съзнание, което най-стене има пред себе си всички възможности за неконвенционално, самоцелесъобразно, неутилитарно творчество.

D. Всяко танцово изкуство зависи от приемането, адаптирането и усвояването на определени техники, а пълно отклонение от традиционните и класически балетни форми на практика не би могло да бъде нито напълно възможно, нито напълно смислено и продуктивно.

E. По пътя на естетическия бунт и ревизионизъм се откриват и нови кросоувър и кросжанрови художествени форми като танц-театър, физически театър, видео танц, танца за камера, танцова инсталация, танцов хепънинг, танцов пърформанс и т.н. Не е случайно, че историята на кинематографичния език, на кино и видео арта, на виртуалните нови форми при сблъсъка си с танцовото изкуство, поражда напълно естествено и неочаквани необичайни

художествени реалности, за които едва сега придобиваме усет и развиваме сетива.

10. Научни приноси

1. Изследването за първи път, повдига проблема за философско-естетическите и теоретично-научени основания за възникването и утвърждаването на новите изразни средства в модерния танц в контекста на голямата художествена трансформация от края на XIX-ти и началото на XX-ти век – борбата между класически и модерни форми, като едновременно проследява диахронните специфики и интерпретира основанията на новите търсения.
2. Преоценява се самото понятие „*модерен танц*“, което започва да се разглежда в по-широк теоретичен смисъл като своеобразен стилистично конструиращ елемент, а не единствено като следствие от конкретна движенческа техника. Изяснява се как на практика се осъществява прехода от чисто инструменталното му тълкуване и обхват към по-широкото му общо философско-естетическо значение. Посредством разширената му употреба и приложение става възможно научно да се обяснят редица скрити вътрешни тенденции, идейни движения и трансформации в танцовото изкуство от края на XIX -ти век и последващото им развитие в XX-ти век.
3. Не на последно място в протежение на изследването редица термини и понятия от областта на модерния танц се изясняват подробно, подлагат се на критично научно наблюдение и се консолидират в единна теоретична система.
4. Излагайки основните теоретико-художествени и философско-естетически особености на „*екранныя танц*“ се достига и до охарактеризирането и отличаването на по-свободното понятие „*танц за камера*“, на което се прави коректен анализ и опит за съставяне на актуална дефиниция и след това се проследява в сферата на личния опит чрез интерпретативна саморефлексия в два проекта спектакъла „*Чакалнята*“ и танцовата инсталация „*Виртуални тела*“.
5. Дял към ползата от подобно научно разглеждане се открива и в по-внимателния, със стремеж към изчерпателност, анализ на възможните структури на модерния танц и техните основни елементи, които следва да се вземат предвид при интерпретацията.
6. Не на последно място като важен елемент от изследването може да се възприеме теоретично-естетическо разгръщане на авторефлексивните наблюдения открити в анализа на конкретните танци за камера, което извежда синтетичната роля на хореографското съзнание в епохата на настъплението на виртуалната реалност и нейните неочаквани предизвикателства пред всеки отделен творец и художествена форма.

10. Библиография

1. Арто, Антонен. Манифест на театър на жестокостта. Първи манифест. 21. Жестокостта. Театърът и неговият двойник. Изд. Сонм. Превод от френски Тодорка Минева. София 1999.
2. Борисова, Галина. "Танцови представи и артистични предпочитания." София, Нов български университет, 2011.
3. Бурга, Марсел. Техника на танца. Изд. Кама. София 2001.
4. Васева, Ани. „Що е то съвременен танц“. Изд. Метеор. София 2017.
5. Гьоте, Йохан Волнганг, За литературата и за изкуството. Класическо и романтическо. Есета т. 1 и 2, Библиотека Естетика и изкуствознание, Изд.: Наука и изкуство. София 1979.
6. Естетика на Немския романтизъм. Вакенродер, Ф. Шлегел, Новалис, А. В. Шлегел, Наука и изкуство. София 1984.
7. Искренова, Мила. В „Чакалнята“ на изгубените идеали с „Арабеск“. Спектакъл на хореографа Росен Михайлов с деликатността на хайку сентенция. Публикация на сайта. Площад Славейков. Достопен в интернет на: <https://www.ploshadslaveikov.com/y-chakalnyata-s-rosen-mihajlov/>
8. Искренова, Мила. Вкусът на твоето тяло. Изд. Скалино. София 2014.
9. Искренова, Мила. Радостта от тялото. Изд. Black Flamingo. София 2012.
10. Искренова, Мила. Мърс Кънингам: хореография на случайността. В: Култура / Брой 8 (2981), Октомври София 2021.
11. Кандински. Василий. За духовното изкуство. ЛИК. София 1998.
12. Кант, Имануел. Критика на способността за съждение. Превод: прф. д-р Цеко Торбов. БАН. София 1993.
13. Кант, Имануел. Критика на чистия разум. София: Издателство на БАН, 1992.
14. Николова, Камелия. „Експресионистичният театър и езикът на тялото“ . УИ „Св. Климент Охридски“. София. 2000.
15. Ницше, Фридрих. Залезът на боговете. Превод от немски Георги Кайтазов. Изд. Христо Ботев. София 1992, стр. 76.
16. Ницше, Фридрих. Към генеалогията на морала. Изд. Захарий Стоянов. София. 2000.
17. Ницше, Фридрих. Раждането на трагедията и други съчинения. Превод от немски Христина Костова Добрева. Изд. Наука и изкуство. София 1990.
18. Ницше, Фридрих. Тъй рече Заратустра. Прев. от нем. ез. Жана Николова-Гълъбова. Изд. Христо Ботев. София. 1990.
19. Ницше, Фридрих. „Човешко твърде човешко“, т. 1 и 2. Превод от немски Донка Илинова. Изд. Христо Ботев. София 1993.
20. Новалис, Учениците от Саис. Библиотека „Касталия“. ЛИК, София 1993.
21. Пламенов, Петър. Благодатта на грацията. Естетика на танца. Сп. Nota bene, Благоевград. 2022.
22. Пламенов, Петър. Драмата на очакването. В-к Култура, Брой 37 (3139), София 11 ноември 2016. Вж. и в интернет на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/25329>
23. Пламенов, Петър. Нищетата на пародията, или за палиятивната мисъл на настоящето, Философски алтернативи, брой: 3, 2013.
24. Пламенов, Петър. Обещанията на интересното. Издателство на СУ „Св. Климент Охридски“, София 2019.
25. Пламенов, Петър. Погледът. (Погледът и ръката. Естетическо преоткриване на тялото) Част I, Философски алтернативи, брой: 4, 2015.
26. Пламенов, Петър. Ръката. (Погледът и ръката. Естетическо преоткриване на тялото) Част II, Философски алтернативи, брой: 5, 2015.
27. Пламенов, Петър. Между - (μεταξύ) corpus и ψυχή в античния модел на човека, Философски алтернативи, брой:2, 2010, стр.:63-82.
28. Пламенов, Петър. Тялото текст. Издателство на СУ „Св. Климент Охридски“, София 2019.
29. Попов, Теодор. „Немски свободен изразен танц“. Курс лекции. София 1997.
30. Попов, Теодор. Попов, Теодор. „Немски свободен изразен танц“. Христоматия, София.1997.
31. Попов, Теодор. „Отново за немския изразен танц“. София 2000.
32. Попов, Теодор. „Първожрецът. Рудолф фонЛабан и немският свободен изразен танц“. София 2002 г.
33. Философия на изкуството. Сборник. Лик&Вермеер. София 1996.
34. Фингова, Светла. “Монтажът на аудиовизуално произведение: Теория и практика.”, София, Нов български университет, 2004, стр.154
35. Ханиш, Михаел. “За песнето в дъжда - филмовият мюзикъл вчера и днес”, София: Издателство “Музика”, 1985.
36. Хегел, Г. Фр. В., Естетика. том I, II, Изд. БКП. София., 1969.
37. Шопенхауер, Артур. Светът като воля и представа. Т. I. / прев. от нем. Христина Костова. Изд: УИ „Св. Климент Охридски“, София 1997.
38. Шопенхауер, Артур. Светът като воля и представа. Т. II. / прев. от нем. Харитина Костова-Добрева. Изд: Захарий Стоянов, София 2000.

39. Alberts, Josef & Weber, Nicolas Fox., "Interaction of Color: New Complete Edition.", New Haven, CT, Yale University Press, 2009.
40. Blom, Lynne Anne & Chaplin, L. Tarin. "The Moment of Movement: Dance Improvisation." Pittsburgh, PA.: The University of Pittsburgh Press, 1988, p. 252
41. Broadhurst, Susan & Machon, Josephine., "Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity.", London, Palgrave Macmillan, 2007, p. 224
42. Denby, Edwin., Porter, Jenelle and Clarke, Shirley., "Dance with Camera.", Pittsburgh, PA.: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2010
43. Horton Fraleigh, Sondra. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh, ISBN 978-0-8229-7170-2/1987.
44. Kay, Karyn; Peary, Gerald, eds. (1977). "A Letter to James Card by Maya Deren". *Women and the Cinema: A Critical Anthology*. New York: Dutton. ISBN 978-0-52547-459-3.
45. Keller, Sarah. "Frustrated Climaxes: On Maya Deren's Meshes of the Afternoon and Witch's Cradle," *Cinema Journal* 52, no. 3 (Spring 201
46. Kealinohomoku, Joann. *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*, New York, Oxford University Press, coll. « What is Dance? Readings in Theory and Criticism », 1983
47. Itten, Johannes., "The Art Of Color.", New York, NY, Van Nostrand Reinhold Co., 1973, p. 160
48. McCandless, Stanley., "A Method of Lighting The Stage Fourth Edition.", New York, NY, Theatre Arts Books, 1958.
49. Parker & Wolf., "Scene Design and Stage Lighting, 6th Edition" Holt, Rinehart, & Winston, Chicago, IL, 1990.
50. Murray, Simon & Keefe, John., "Physical Theatres: A Critical Introduction.", Abingdon, Oxon: Routledge, 2008, p. 248
51. Huxley, Michael and Witts, Noel. "The Twentieth-Century Performance Reader." London: Routledge, 1996, p.488
52. Jowitt, Deborah. "Time and Dancing Image." Los Angeles: University of California Press, 1988, p.431
53. McPherson, Katrina. "Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen." Abingdon: Routledge, 2006, p.296
54. Murray, Simon & Keefe, John. "Physical Theatres: A Critical Introduction.", Abingdon, Oxon: Routledge, 2008, p. 248
55. Spain, Louise. "Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos." Lanham, Scarecrow Press, 1998, p.408
56. Pallant, Cheryl. "Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form." Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2006, p. 207
57. Smith-Autard, Jacqueline M. "Dance Composition: A Practical Guide to Creative Success in Dance Making." London: A&C Black Publishers Ltd., 2004, p. 256
58. Spain, Louise. "Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos." Lanham, Scarecrow Press, 1998, p.408
59. Tufnell, Miranda and Crickmay, Chris. "Body, Space, Image: Notes towards improvisation and performance." London: Dance Books Ltd., 1993, p.298
60. Zaporah, Ruth. "Action Theater: The Improvisation of Presence." Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1995.
61. Albright, Ann Cooper, 2011, "Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology", *Dance Research Journal*, 43(2): 5–18. doi:10.1017/S0149767711000027
62. Albright, Ann Cooper and David Gere (eds.), 2003, *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Hanover, CT: Wesleyan University Press.
63. Alpers, Philip A., 1984, "On Musical Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(1): 17–29. doi:10.2307/430189
64. —, 1998, "Improvisation: An Overview", in Kelly 1998. See also article with the same title and author in Kelly 2014: vol. 3, 439–441.
65. —, 2010, "A Topography of Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3): 273–280.
66. Alpert, Lauren R., 2016, "Co-Authorship and the Ontology of Dance Artworks", presentation at the American Society for Aesthetics 74th Annual Meeting, Seattle, WA, 16–19 November 2016. [Alpert 2016 available online]
67. Arnelagos, Adina and Mary Serridge, 1978, "The Identity Crisis in Dance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(2): 129–139. doi:10.2307/429836
68. Bannon, Fiona, 2018, *Considering Ethics in Dance, Theatre and Performance*, Cham: Springer International Publishing. doi:10.1007/978-3-319-91731-3
69. Beardsley, Monroe C., 1982, "What Is Going on in a Dance?", *Dance Research Journal*, 15(1): 31–37. doi:10.2307/1477692
70. Beauquel, Julia, 2013, "Physical and Aesthetic Properties in Dance", in Bunker, Pakes, and Rowell 2013: 165–184.
71. Bergamin, Joshua A., 2017, "Being-in-the-Flow: Expert Coping as beyond Both Thought and Automaticity", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 16(3): 403–424. doi:10.1007/s11097-016-9463-1
72. Berleant, Arnold, 1991, "Dance as Performance", in *Art as Engagement*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 151–174.
73. Best, David, 1974, *Expression in Movement and the Arts: A Philosophical Inquiry*, London: Lepus Books, Henry Kimpton, Ltd.
74. —, 1999, "Dance Before You Think", in McFee 1999: 101–122.
75. Blades, Hetty, 2015a, "Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores", *Performance Research*, 20(6): 26–34. doi:10.1080/13528165.2015.1111048
76. —, 2015b, "Inscribing Work and Process: The Ontological Implications of Virtual Scoring Practices for Dance", in *The Performing Subject in the Space of Technology: Through the Virtual, Towards the Real*, Matthew Causey,

- Emma Meehan, and Neil O'Dwyer (eds.), (Palgrave Studies in Performance and Technology), London: Palgrave McMillan, pp. 202–219.
77. —, 2016, “Work(s) and (Non)production in Contemporary Movement Practices”, *Performance Philosophy Journal*, 2(1): 35–48. [Blades 2016 available online]
 78. Bläsing, Bettina, Beatriz Calvo-Merino, Emily S. Cross, Corinne Jola, Juliane Honisch, and Catherine J. Stevens, 2012, “Neurocognitive Control in Dance Perception and Performance”, *Acta Psychologica*, 139(2): 300–308. doi:10.1016/j.actpsy.2011.12.005
 79. Bläsing, Bettina, Martin Puttke, and Thomas Schack (eds.), 2019, *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills*, second edition, Abingdon: Routledge.
 80. Bond, Karen E. (ed.), 2019, *Dance and Quality of Life*, (Social Indicators Research Series, 73), Netherlands: Springer. doi:10.1007/978-3-319-95699-2
 81. Boyce, Kristin, 2013, “Dance, Philosophy and Modernism”, in Bunker, Pakes, and Rowell 2013: 37–51.
 82. —, forthcoming, “Thought, Dance, and Aesthetic Reason”, in Farinas and Van Camp.
 83. Brannigan, Erin, 2014, “Dance: Dance and Film”, in Kelly 2014 (Volume 2), 271–274.
 84. Bresnahan, Aili, 2013, “Review: The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance, and Understanding by Graham McFee. 2011”, *Dance Research Journal*, 45(2): 142–145. doi:10.1017/S0149767713000077
 85. —, 2014a, “Improvisational Artistry in Live Dance Performance as Embodied and Extended Agency”, *Dance Research Journal*, 46(1): 85–94. doi:10.1017/S0149767714000035
 86. —, 2014b, “Toward A Deweyan Theory of Ethical and Aesthetic Performing Arts Practice”, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 1(2): 133–148. doi:10.2752/205393214X14083775794871
 87. —, 2015, “Improvisation in the Arts: Improvisation in the Arts”, *Philosophy Compass*, 10(9): 573–582. doi:10.1111/phc3.12251
 88. —, 2017a, “Dancing in Time”, in *The Routledge Handbook of Philosophy of Temporal Experience*, Ian Phillips (ed.), Abingdon: Routledge, pp. 339–348.
 89. —, 2017b, “Appreciating Dance: The View from the Audience”, in *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*, fourth edition, David Goldblatt, Lee B. Brown, and Stephanie Patridge (eds.), New York: Routledge, pp. 347–350.
 90. —, 2019a, “Perceiving Live Improvisation in the Performing Arts”, in *Perception, Cognition, and Aesthetics*, Dena Shottenkirk, Manuel Curado, and Steven S. Gouveia (eds.), New York and Abingdon: Routledge, pp. 106–119.
 91. —, 2019b, “Dance Rhythm”, in *The Philosophy of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics*, Peter Cheyne, Andy Hamilton, and Max Paddison (eds.), Oxford: Oxford University Press, 91–98.
 92. Bresnahan, Aili, Einav Katan-Schmid and Sara Houston, 2020, “Dance as Embodied Ethics”, in *The Routledge Companion to Performance Philosophy*, Alice Lagaay and Laura Cull Ó Maoilearca (eds.), Abingdon: Routledge, 379–386.
 93. Bresnahan, Aili and Michael Deckard, 2019, “Beauty in Disability: An Aesthetics for Dance and for Life”, in Bond 2019: 185–206. doi:10.1007/978-3-319-95699-2_11
 94. Brown, Lee B., 1996, “Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(4): 353–369. doi:10.2307/431917
 95. Bullock, Nicolas J., William P. Seeley, and Stephen Davies, 2017, “Art and Science: A Philosophical Sketch of Their Historical Complexity and Codependence”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(4): 453–463. doi:10.1111/jaac.12398
 96. Bunker, Jenny, Anna Pakes, and Bonnie Rowell (eds.), 2013, *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices*, Hampshire: Dance Books Ltd.
 97. Burt, Ramsay, 2009, “The Specter of Interdisciplinarity”, *Dance Research Journal*, 41(1): 3–22. doi:10.1017/S0149767700000504
 98. Butterworth, Jo and Liesbeth Wildschut (eds.), 2017, *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, second edition, New York: Routledge.
 99. Carr, David, 1987, “Thought and Action in the Art of Dance”, *The British Journal of Aesthetics*, 27(4): 345–357. doi:10.1093/bjaesthetics/27.4.345
 100. —, 1997, “Meaning in Dance”, *The British Journal of Aesthetics*, 37(4): 349–366. doi:10.1093/bjaesthetics/37.4.349
 101. Carr, Jane, 2013, “Embodiment and Dance: Puzzles of Consciousness and Agency”, in Bunker, Pakes, and Rowell 2013: 63–82.
 102. Carroll, Noël, 2001, “Toward a Definition of Moving-Picture Dance”, *Dance Research Journal*, 33(1): 46–61. doi:10.2307/1478856
 103. —, 2003, “Dance”, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ed.), Oxford: Oxford University Press, pp. 582–593.
 104. Carroll, Noel and Sally Banes, 1982, “Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley’s ‘What Is Going on in a Dance?’”, *Dance Research Journal*, 15(1): 37–41. doi:10.2307/1477693
 105. Carroll, Noël and Margaret Moore, 2011, “Moving in Concert: Dance and Music”, in Schellekens and Goldie 2011: 333–345.
 106. Carroll, Noël and William P. Seeley, 2013, “Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance: Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2): 177–186. doi:10.1111/jaac.12007
 107. Carter, Curtis L., 2000, “Improvisation in Dance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 181–190. doi:10.2307/432097

108. Challis, Chris, 1999, "Dancing Bodies: Can the Art of Dance Be Restored to Dance Studies?" in McFee 1999: 143–154.
109. Clark, Andy, 2011, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, New York: Oxford University Press. doi:10.1093/acprof:oso/9780195333213.001.0001
110. Clemente, Karen, 1990, "Playing with Performance: The Element of the Game in Experimental Dance and Theater", *The Journal of Popular Culture*, 24(3): 1–10. doi:10.1111/j.0022-3840.1990.2403_1.x
111. Cohen, Selma Jeanne, 1962, "A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21(1): 19–26. doi:10.2307/427634
112. Collection, 1982, *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*, Middletown (ed.), 1992, *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 n*, CT: Wesleyan University Press.
113. *Collectioto the Present, Second Edition*, Highstown, NJ: Princeton Book Publishers.
114. Colebrook, Claire, 2005, "How Can We Tell the Dancer from the Dance?: The Subject of Dance and the Subject of Philosophy", *Topoi*, 24(1): 5–14. doi:10.1007/s11245-004-4157-7
115. Conroy, Renee M., 2012, "Dance", in *The Continuum Companion to Aesthetics*, Anna Christina Ribeiro (ed.), London: Continuum, pp. 156–170.
116. Collection, 2013, "Responding Bodily", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2): 203–210. doi:10.1111/jaac.12010
117. Collection, 2013b, "The Beat Goes On: Reconsidering Dancework Identity", in Bunker, Pakes, and Rowell 2013: 102–126.
118. Collection, 2015, "Gestural Fiction: Dance", in *Fiction and Art: Explorations in Contemporary Theory*, Ananta C. Sukla (ed.), London and New York: Bloomsbury Academic, pp. 285–300.
119. Copeland, Roger, 1993, "Dance Criticism and the Descriptive Bias", *Dance Theatre Journal*, 10: 26–32.
120. Copeland, Roger and Marshall Cohen (eds.), 1983, *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*, New York and Oxford: Oxford University Press.
121. Cross, Emily S. and Luca F. Ticini, 2012, "Neuroaesthetics and beyond: New Horizons in Applying the Science of the Brain to the Art of Dance", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1): 5–16. doi:10.1007/s11097-010-9190-y
122. Cull Ó Maoilearca, Laura, 2012, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*, London: Palgrave MacMillan. doi:10.1057/9781137291912
123. Collection, 2018, "Notes towards The Philosophy of Theatre", *Anglia: Journal of English Philology*, 136(1): 11–42. doi:10.1515/ang-2018-0007
124. Cvejić, Bojana, 2015a, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, London: Palgrave MacMillan. doi:10.1057/9781137437396
125. Collection, 2015b, "From Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy", *Perormance Philosophy*, 1: 7-23.
126. Collection, 2017, "Choreography that Causes Problems", in Butterworth and Wildschut 2017: 54–67.
127. Danto, Arthur C., 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
128. Davies, David, 2004, *Art As Performance*, Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
129. Collection, 2009, "The Primacy of Practice in the Ontology of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(2): 159–171. doi:10.1111/j.1540-6245.2009.01345.x
130. Collection, 2011a, "'I'll Be Your Mirror'? Embodied Agency, Dance, and Neuroscience", in Schellekens and Goldie 2011: 346–356.
131. Collection, 2011b, *Philosophy of the Performing Arts*, Oxford: Wiley-Blackwell. doi:10.1002/9781444343458
132. Collection 2013, "Dancing Around the Issues: Prospects for an Empirically Grounded Philosophy of Dance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2): 195–202. doi:10.1111/jaac.12009
133. Collection, 2014, "'This is Your Brain on Art': What Can Philosophy of Art Learn from Neuroscience?", in *Aesthetics and the Sciences of the Mind*, Greg Currie, Matthew Kieran, Aaron Meskin, and Jon Robson (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 57–74. doi:10.1093/acprof:oso/9780199669639.003.0004
134. Davies, Stephen, 1991, "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of Their Performances", *Noûs*, 25(1): 21–41. doi:10.2307/2216091
135. Collection, 2001, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford: Clarendon Press. doi:10.1093/0199241589.001.0001
136. Collection, 2006, "Balinese Legong: Revival or Decline?", *Asian Theatre Journal*, 23(2): 314–341. doi:10.1353/atj.2006.0018
137. Collection –, 2007, "Versions of Musical Works and Literary Translations", in *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Kathleen Stock (ed.), Oxford: Oxford University Press, pp. 79–92.
138. Collection, 2008, "The Origins of Balinese Legong", *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, 164(2–3): 194–211. doi:10.1163/22134379-90003656
139. Collection, 2012, "Beauty, Youth, and the Balinese Legong Dance", in *Beauty Unlimited*, Peg Zeglin Brand (ed.), Indianapolis, IN: University of Indiana Press, pp. 259–279.
140. Collection, 2017, "The Beautiful in Bali", in *Artistic Visions and the Promise of Beauty: Cross-Cultural Perspectives*, Kathleen M. Higgins, Shakti Maira, and Sonia Sikka (eds.), (Sophia Studies in Cross-Cultural Philosophy of Traditions and Cultures 16), Cham: Springer International Publishing, 225–236. doi:10.1007/978-3-319-43893-1_17
141. DeFrantz, Thomas F., 2005, "African American Dance: Philosophy, Aesthetics, and 'Beauty'", *Topoi*, 24(1): 93–102. doi:10.1007/s11245-004-4165-7

142. —, forthcoming, “Resisting the Universal: Black Dance, Aesthetics, and the Afterlives of Slavery”, in Farinas and Van Camp.
143. De Spain, Kent, 1993, “Dance Improvisation: Creating Chaos”, *Contact Quarterly*, 18(1): 21–27.
144. —, 2003, “The Cutting Edge of Awareness: Reports from the Inside of Improvisation”, in Albright and Gere 2003: 27–38.
145. —, 2014, *Landscape of the Now: A Topography of Movement Improvisation*, New York: Oxford University Press.
146. —, 2019, “Lost in the Footlights: The Secret Life of Improvisation in Contemporary American Concert Dance”, in *Midgelow 2019*: 689–704.
147. Dewey, John, 1934, *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Co. Reprinted in 1989, *John Dewey: The Later Works, 1925–1953*, vol. 10, Jo Ann Boydston (ed.), Carbondale, IL: Southern Illinois University Press. Reprinted in 2005, New York: The Penguin Group, Perigree Edition.
148. Eddy, Martha, 2002, “Somatic Practices and Dance: Global Influences”, *Dance Research Journal*, 34(2): 46–62. doi:10.2307/1478459
149. Farinas, Rebecca, and Julie Van Camp (eds.), forthcoming, *The Bloomsbury Handbook to Dance and Philosophy*, London: Bloomsbury.
150. Foster, Susan Leigh, 1986, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, CA: University of California Press.
151. —, 2003, “Taken by Surprise: Improvisation in Dance and Mind”, in Albright and Gere 2003: 3–12.
152. —, 2008, “Movement’s Contagion: The Kinesthetic Impact of Performance”, in *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Tracy C. Davis (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 46–59. doi:10.1017/CCOL9780521874014.004
153. —, 2011, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, New York: Routledge.
154. Foster, Susan Leigh, Philipa Rothfield, and Colleen Dunagan (eds.), 2005, *Philosophy and Dance*, special issue of *Topoi*, 24(1).
155. Fraleigh, Sondra Horton, 1996, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
156. —, 1999, “Witnessing the Frog Pond”, in *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, Sondra Horton Fraleigh and Penelope Hanstein (eds.), Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 188–224.
157. —, 2000, “Consciousness Matters”, *Dance Research Journal*, 32(1): 54–62. doi:10.2307/1478276
158. —, 2004, *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, Pittsburgh, CA: University of Pittsburgh Press.
159. —, 2010, *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Champaign, IL: University of Illinois Press.
160. —, 2015, *Moving Consciously: Somatic Transformations through Dance, Yoga, and Touch*, Champaign, IL: University of Illinois Board of Trustees.
161. —, 2018, *Back to the Dance Itself: Phenomenologies of the Body in Performance*, Champaign, IL: University of Illinois Press.
162. Franko, Mark, 1989, “Repeatability, Reconstruction and Beyond”, *Theatre Journal*, 41(1): 56–74. doi:10.2307/3207924
163. —, 1993, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge University Press.
164. —, 1996, “History/Theory—Criticism/Practice”, *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, in Susan Leigh Foster (ed.), New York: Routledge, pp. 25–52.
165. —, 2011a, “Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance”, *Common Knowledge*, 17(2): 321–334. doi:10.1215/0961754X-1188004
166. — (ed.), 2011b, *Dance as Phenomenology: Critical Reappraisals*, special issue, *Dance Research Journal*, 43(2).
167. —, 2014a, “Dance: Dance Studies”, in Kelly 2014: vol. 2, 265–268.
168. —, 2014b, “Dance: Authenticity in Dance”, in Kelly 2014: vol. 2, 268–271.
169. —, 2017, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199314201.001.0001
170. Friedman, Jeff, forthcoming, “Entanglement: A Multi-layered Morphology of Post-colonial African Philosophical Frameworks for Dance Aesthetics”, in Farinas and Van Camp.
171. Friedman, Jeff with Aili Bresnahan, forthcoming, “Engagement: A Brief Introduction to Dance Philosophy, Aesthetics, and Practice”, in Farinas and Van Camp.
172. Friesen, Joanna, 1975, “Perceiving Dance”, *Journal of Aesthetic Education*, 9(4): 97–108. doi:10.2307/3331982
173. Gallese, Vittorio, 2001, “The ‘Shared Manifold’ Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy”, *Journal of Consciousness Studies*, 8 (5–7): 33–50.
174. Goldman, Danielle, 2010, *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
175. Goodman, Nelson, 1976, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company Inc.
176. —, 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, IN: Hackett.
177. Gould, Carol S. and Kenneth Keaton, 2000, “The Essential Role of Improvisation in Musical Performance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 143–148. doi:10.2307/432093
178. Guest, Ann Hutchinson, 1985, “A Brief Survey of 53 Systems of Dance Notation”, *National Centre for the Performing Arts Quarterly Journal*, 14(1): 1–14.
179. —, 1989, *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York: Gordon and Breach.

180. —, 1998, “Notation: Dance Notation”, in Kelly 1998. See also article with the same title and author in Kelly 2014: vol. 4, 528–530.
181. —, 2005, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, New York: Routledge.
182. Guest, Ann Hutchinson and Claudia Jeschke, 1991, Nijinsky’s ‘Faune’ Restored: A Study of Vaslav Nijinsky’s Dance Score ‘L’Après-midi d’un Faune’, (*Language of Dance*, 3), The Netherlands: Gordon and Breach Science Publishers.
183. Hagberg, Garry L., 1998, “The Aesthetics of Jazz Improvisation”, in Kelly 1998: 479–482. See also “Improvisation: Jazz Improvisation”, in Kelly 2014: vol. 3, 441–448.
184. — (ed.), 2000, *Improvisation in the Arts*, special issue of *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2).
185. Hagendoorn, Ivar, 2012, “Inscribing the Body, Exscribing Space”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1): 69–78. doi:10.1007/s11097-011-9238-7
186. Hall, Joshua M., 2012, “Revalorized Black Embodiment: Dancing with Fanon”, *Journal of Black Studies*, 43(3): 274–288. doi:10.1177/0021934711419363
187. —, 2017, “Core Aspects of Dance: Schiller and Dewey on Grace”, *Dance Chronicle*, 40(1): 74–98. doi:10.1080/01472526.2017.1274217
188. —, 2018, “Philosophy of Dance and Disability”, *Philosophy Compass*, 13(12): e12551. doi:10.1111/phc3.12551
189. Hanna, Judith Lynne, 1979 [1987], *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, TX: University of Texas Press. Reprinted with a new Preface, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
190. —, 1983, *The Performer–Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*, Austin, TX: University of Texas Press.
191. He, Jing and Susanne Ravn, 2018, “Sharing the Dance—on the Reciprocity of Movement in the Case of Elite Sports Dancers”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 17(1): 99–116. doi:10.1007/s11097-016-9496-5
192. Hill, Constance Valis, 2003, “Stepping, Stealing, Sharing, and Daring”, in Albright and Gere 2003: 89–102.
193. Jang, Seon Hee and Frank E Pollick, 2011, “Experience Influences Brain Mechanisms of Watching Dance”, *Dance Research*, 29(supplement): 352–377. doi:10.3366/drs.2011.0024
194. Johnson, Mark, 2007, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago: University of Chicago Press.
195. Jola, Corinne, Shantel Ehrenberg, and Dee Reynolds, 2012, “The Experience of Watching Dance: Phenomenological–Neuroscience Duets”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1): 17–37. doi:10.1007/s11097-010-9191-x
196. Jowitt, Deborah, 1998, “Modernism: Modern Dance”, in Kelly 1998. See also the article with the same title and author in Kelly 2014: vol. 4, 374–378.
197. Katan, Einav, 2016, *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin’s Movement Research*, London: Palgrave Macmillan. doi:10.1057/978-1-137-60186-5
198. Kelly, Michael, (ed.), 1998, *Encyclopedia of Aesthetics*, first edition, New York: Oxford University Press.
199. — (ed.), 2014, *Encyclopedia of Aesthetics*, second edition, New York: Oxford University Press. Also available at Oxford Reference Online.
200. Khatchadourian, Haig, 1978, “Movement and Action in the Performing Arts”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(1): 25–36.
201. Kit Wah Man, Eva, 2019, *Bodies in China: Philosophy, Aesthetics, Gender, and Politics*, Albany, NY: SUNY Press.
202. Kloppenberg, Annie, 2010, “Improvisation in Process: ‘Post-Control’ Choreography”, *Dance Chronicle*, 33(2): 180–207. doi:10.1080/01472526.2010.485867
203. Kraut, Anthea, 2010, “‘Stealing Steps’ and Signature Moves: Embodied Theories of Dance as Intellectual Property”, *Theatre Journal*, 62(2): 173–189. doi:10.1353/tj.0.0357
204. —, 2011, “White Womanhood, Property Rights, and the Campaign for Choreographic Copyright: Loïe Fuller’s Serpentine Dance”, *Dance Research Journal*, 43(1): 3–26. doi:10.5406/danceresearchj.43.1.0003
205. —, 2016, *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*, Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/acprof:oso/9780199360369.001.0001
206. Lakoff, George and Mark Johnson, 1999, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.
207. LaMothe, Kimerer L., 2009, *What a Body Knows: Finding Wisdom in Desire*, Ripley, Hants: O Books.
208. —, 2012, “‘Can They Dance?’ towards a Philosophy of Bodily Becoming”, *Journal of Dance & Somatic Practices*, 4(1): 93–107. doi:10.1386/jdsp.4.1.93_1
209. —, 2015, *Why We Dance: A Philosophy of Bodily Becoming*, New York: Columbia University Press.
210. Langer, Susanne Katherina Knauth, 1953a, “Virtual Powers”, in Langer 1953b: 169–187.
211. —, 1953b, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York: Charles Scribner’s Sons.
212. Legrand, Dorothee and Susanne Ravn, 2009, “Perceiving Subjectivity in Bodily Movement: The Case of Dancers”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8(3): 389–408. doi:10.1007/s11097-009-9135-5
213. Lepecki, André, 2014, “Dance: Contemporary Dance”, in Kelly 2014: vol. 2, 274–278.
214. Levin, David Michael, 1983, “Philosophers and the Dance”, in Copeland and Cohen 1983: 85–94.
215. Levinson, Jerrold, 1980, “Autographic and Allographic Art Revisited”, *Philosophical Studies*, 38(4): 367–383. doi:10.1007/BF00419336
216. —, 1984, “Hybrid Art Forms”, *Journal of Aesthetic Education*, 18(4): 5–13. doi:10.2307/3332623

217. Levinson, Jerrold and Philip Alperson, 1991, "What Is a Temporal Art?", *Midwest Studies in Philosophy*, 16: 439–450. doi:10.1111/j.1475-4975.1991.tb00252.x
218. Lewis, George E., 2014, "Improvisation: Improvisation and Experimental Music", in Kelly 2014: vol. 3, 448–452.
219. Lewis, George E. and Benjamin Piekut (eds.), 2016, *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Volume 1 of 2*, Oxford: Oxford University Press. See Piekut and Lewis 2016 for Volume 2. doi:10.1093/oxfordhb/9780195370935.001.0001
220. Lewis, Tyson, 2007, "Philosophy—Aesthetics—Education: Reflections on Dance", *The Journal of Aesthetic Education*, 41(4): 53–66. doi:10.1353/jae.2007.0038
221. Manning, Erin, 2013, *Always More Than One: Individuation's Dance*, Durham, NC and London: Duke University Press.
222. Margolis, Joseph, 1981, "The Autographic Nature of the Dance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(4): 419. doi:10.2307/430241
223. Martin, John, 1933a, *The Modern Dance*, New York: A. S. Barnes. Reprinted Brooklyn, NY: Dance Horizons, 1965.
224. —, 1933b, "Metakinesis", in Martin 1933a. Reprinted in Copeland and Cohen 1983: 23–25.
225. —, 1939, *Introduction to the Dance*, New York: W. W. Norton. Reprinted Brooklyn, NY: Dance Horizons, 1965.
226. —, 1946, "Dance as a Means of Communication", in his *The Dance: The Story of the Dance Told in Pictures and Text*, New York: Tudor Publishing. Reprinted in Copeland and Cohen 1983: 22–23.
227. Matheson, Katy, 2005, "Improvisation", in the *International Encyclopedia of Dance*, Selma Jeanne Cohen (ed.), New York: Oxford University Press, online edition.
228. McFee, Graham, 1992a, "The Historical Character of Art: A Re-Appraisal", *The British Journal of Aesthetics*, 32(4): 307–319. doi:10.1093/bjaesthetics/32.4.307
229. —, 1992b, *Understanding Dance*, New York: Routledge.
230. —, 1994, "Was That Swan Lake I Saw You at Last Night?: Dance-Identity and Understanding", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 12(1): 20–40. doi:10.2307/1290708
231. —, 1998a, "Dance: Contemporary Thought", in Kelly 1998. See also article with same title and author in Kelly 2014: vol. 2, 259–265.
232. —, 1998b, "Criticism: Dance Criticism", in Kelly 1998. See also article with same title and author in Kelly 2014: vol. 2, 206–208.
233. — (ed.), 1999, *Dance, Education and Philosophy*, Oxford: Meyer & Meyer Sport (UK) Ltd.
234. —, 2001, "Wittgenstein, Performing Art and Action", in Wittgenstein, *Theory and the Arts*, Richard Allen and Malcolm Turvey (eds.), New York: Routledge, pp. 92–117.
235. —, 2003, "Cognitivism and the Experience of Dance", in *Art and Experience*, Ananta Ch. Sukla (ed.), Westport, CT: Praeger, pp. 121–143.
236. —, 2011a, "Empathy: Interpersonal vs. Artistic?", in *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Amy Coplan and Peter Goldie (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 185–208.
237. —, 2011b, *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*, Hampshire: Dance Books Ltd.
238. —, 2012, "In Remembrance of Dance Lost", *Choros International Dance Journal*, 1: 1–13.
239. —, 2013a, "Dance", in *The Routledge Companion to Aesthetics*, third edition, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), New York: Routledge, pp. 649–660.
240. —, 2013b, "Defusing Dualism: John Martin on Dance Appreciation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2): 187–194. doi:10.1111/jaac.12008
241. —, 2013c, "'Admirable Legs', or the Dancer's Importance for the Dance", in Bunker, Pakes, and Rowell 2013: 22–45.
242. —, 2018, *Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance*, Binstead, Hampshire: Dance Books Ltd..
243. —, forthcoming, "Dance, Normativity, and Action", in Farinas and Van Camp.
244. McKechnie, Shirley and Catherine J. Stevens, 2009, "Visible Thought: Choreographic Cognition in Creating, Performing, and Watching Contemporary Dance", in *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, first edition, Jo Butterworth and Liesbeth Wildschut (eds.), Abingdon: Routledge, pp. 38–51.
245. Melrose, Susan, 2017, "Expert-Intuitive and Deliberative Processes: Struggles in (the Wording of) Creative Decision-making in 'Dance'", in Butterworth and Wildschut 2017: 25–40.
246. Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard. Translated as *Phenomenology of Perception*, Colin Smith (trans.), New York: Routledge & Kegan Paul, 1962.
247. —, 1964, *L'Œil et l'esprit*, Paris: Gallimard. Translated as "Eye and Mind", in his *The Primacy of Perception*, James M. Edie (ed.), C. Dallery (trans.), Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964. Revised by Michael B. Smith in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Galen A. Johnson (ed.), Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993.
248. Merritt, Michele, 2015, "Thinking-Is-Moving: Dance, Agency, and a Radically Enactive Mind", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 14(1): 95–110. doi:10.1007/s11097-013-9314-2
249. Meskin, Aaron, 1999, "Productions, Performances and their Evaluation", in McFee 1999: 45–61.
250. Middelgouw, Vida L. (ed.), 2019, *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199396986.001.0001
251. Mitra, Royona, 2015, *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*, Basingstoke, Hampshire (UK) and New York: Palgrave MacMillan. doi:10.1057/9781137393661

252. —, 2018, “Beyond Fixity: Akram Kham on the Politics of Dancing Heritages”, in Morris and Nicholas 2018: 32–43.
253. Montero, Barbara Gail, 2006a, “Proprioceiving Someone Else’s Movement”, *Philosophical Explorations*, 9(2): 149–161. doi:10.1080/13869790600641848
254. —, 2006b, “Proprioception as an Aesthetic Sense”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(2): 231–242. doi:10.1111/j.0021-8529.2006.00244.x
255. —, 2010, “Does Bodily Awareness Interfere with Highly Skilled Movement?”, *Inquiry*, 53(2): 105–122. doi:10.1080/00201741003612138
256. —, 2012, “Practice Makes Perfect: The Effect of Dance Training on the Aesthetic Judge”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1): 59–68. doi:10.1007/s11097-011-9236-9
257. —, 2013, “The Artist as Critic: Dance Training, Neuroscience, and Aesthetic Evaluation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2): 169–175. doi:10.1111/jaac.12006
258. —, 2016, *Thought In Action: Expertise and the Conscious Mind*, Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/acprof:oso/9780199596775.001.0001
259. Morris, Geraldine and Lorraine Nicholas (eds.), 2018, *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*, second edition, New York and Axon: Routledge
260. Mullis, Eric C., 2015, “Performing with Robots: Embodiment, Context and Vulnerability Relations”, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 11(1): 42–53. doi:10.1080/14794713.2015.1009233
261. —, forthcoming, “The Power of Political Dance: Representation, Mobilization, and Context Apparatus”, in Farinas and Van Camp.
262. Ness, Sally Ann, 2011, “Foucault’s Turn From Phenomenology: Implications for Dance Studies”, *Dance Research Journal*, 43(2): 19–32. doi:10.1017/S0149767711000039
263. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1872, *Geburt der Tragödie*, Leipzig: Fritsch. Translated in Nietzsche 1967.
264. —, 1888, *Der Fall Wagner*, Leipzig: Naumann. Translated in Nietzsche 1967.
265. —, 1967, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, Walter Kaufmann (trans.), New York: Random House, Inc.
266. Noland, Carrie, 2009, *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*, London: Harvard University Press.
267. Novack, Cynthia J., 1988 [2010], “Looking at Movement as Culture: Contact Improvisation to Disco”, *The Drama Review: TDR*, 32(4): 102–119. Reprinted in *The Routledge Dance Studies Reader*, second edition, Alexander Carter and Janet O’Shea (eds.), London and New York: Routledge, 2010, pp. 168–180. doi:10.2307/1145892
268. —, 1990, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, (New Directions in Anthropological Writing), Madison, WI: University of Wisconsin Press.
269. Osumare, Halifu, 2007, *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop*, New York: Palgrave MacMillan.
270. —, 2018, *Dancing in Blackness: A Memoir*, Gainesville, FL: University Press of Florida.
271. Pakes, Anna, 2003, “Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research”, *Research in Dance Education*, 4(2): 127–149. doi:10.1080/1464789032000130354
272. —, 2006, “Dance’s Mind-Body Problem”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 24(2): 87–104.
273. —, 2013, “The Plausibility of a Platonist Ontology of Dance”, in Bunker, Pakes, and Rowell 2013: 84–101.
274. —, 2017a, “Knowing Through Dance-Making: Choreography, Practical Knowledge, and Practice-as-Research”, in Butterworth and Wildschut 2017: 11–34.
275. —, 2017b, “Reenactment, Dance Identity and Historical Fictions”, in Franko 2017: 79–100.
276. —, 2019, “Dance and Philosophy”, in *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, Sherri Dodds (ed.), London: Bloomsbury Publishing Plc., pp. 327–356.
277. —, forthcoming, *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*, New York: Oxford University Press.
278. Pallant, Cheryl, 2006, *Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, Jefferson, NC: MacFarland.
279. Parviainen, Jaana, 2002, “Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance”, *Dance Research Journal*, 34(1): 11–26. doi:10.2307/1478130
280. Paxton, Steve, 1975, “Contact Improvisation”, *The Drama Review: TDR*, 19(1): 40–42. doi:10.2307/1144967
281. —, 1981, “Roundup-Contact Improvisation in Perspective”, *Contact Quarterly*, 6(2): 46–49.
282. Piekut, Benjamin and George E. Lewis, (eds.), 2016, *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Volume 2 of 2, Oxford: Oxford University Press. See Lewis and Piekut 2016 for Volume 1. doi:10.1093/oxfordhb/9780199892921.001.0001
283. Portanova, Stamatia, 2013, *Moving Without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, Cambridge MA: MIT Press.
284. Redfern, Betty, 1983, *Dance, Art and Aesthetics*, London: Dance Books.
285. Reason, Matthew and Dee Reynolds, 2010, “Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance”, *Dance Research Journal*, 42(2): 49–75. doi:10.1017/S0149767700001030
286. Rosenberg, Douglas (ed.), 2016, *The Oxford Handbook of Screen Dance Studies*, Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199981601.001.0001
287. Rouhiainen, Leena, 2008, “Somatic Dance as a Means of Cultivating Ethically Embodied Subjects”, *Research in Dance Education*, 9(3): 241–256. doi:10.1080/14647890802386916

288. Rubidge, Sarah, 2000, "Identity and the Open Work", in *Preservation Politics: Dance Revived Reconstructed Remade*, Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton, 8–9 November 1997, Stephanie Jordan (ed.), London: Dance Books, pp. 205–211.
289. Sachsenmaier, Stefanie, 2016, "Ways of Doing, Ways of Thinking, Ways of Moving Together: Considerations for Cross-Cultural Encounters and Exchanges in and through Dance Practice", *Choreographic Practices*, 7(2): 305–326. doi:10.1386/chor.7.2.305_1
290. Salzer, Heike and Ana Baer, 2015, "Being a Video-Choreographer: Describing the Multifaceted Role of a Choreographer Creating Screendance", *The International Journal of Screendance*, 5: 102–115. doi:10.18061/ijsd.v5i0.4446
291. Sawyer, R. Keith, 2000, "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 149–161. doi:10.2307/432094
292. Schellekens, Elisabeth and Peter Goldie (eds.), 2011, *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/acprof:oso/9780199691517.001.0001
293. Schroeder, Brian, 2009, "Dancing Through Nothing: Nietzsche, the Kyoto School, and Transcendence", *Journal of Nietzsche Studies*, 37: 44–65.
294. Scott, Gregory, 2018, *Aristotle on Dramatic Musical Composition: The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, 2 volumes, edition, New York: Existence PS Press.
295. Seeley, William P., 2011, "What Is the Cognitive Neuroscience of Art ... and Why Should We Care?", *American Society for Aesthetics Newsletter*, 31(2): 1–4.
296. —, 2013, "Movement, Gesture and Meaning: A Sensorimotor Model for Audience Engagement with Dance", in *Moving Imagination: Explorations of Gesture and Inner Movement in the Arts*, Helena De Preester (ed.), Amsterdam: John Benjamins, 51–68.
297. Shay, Anthony and Barbara Sellers-Young, 2016, *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*, Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199754281.001.0001
298. Sheets-Johnstone, Maxine, 1966, *The Phenomenology of Dance*, Madison, WI: University of Wisconsin Press. See Sheets-Johnstone 2015 for a later edition.
299. —, 1981, "Thinking in Movement", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(4): 399–407. doi:10.2307/430239
300. —, 1984, *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
301. —, 1999, *The Primacy of Movement*, Amsterdam: John Benjamins.
302. —, 2011, *The Primacy of Movement, Expanded Second Edition*, Amsterdam: Johns Benjamin Publishing Company.
303. —, 2012, "From Movement to Dance", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1): 39–57. doi:10.1007/s11097-011-9200-8
304. —, 2015, *The Phenomenology of Dance*, 50th anniversary edition, Philadelphia, PA: Temple University Press. (The new preface includes a discussion of mirror neurons, proprioception, and Sean Gallagher and Dan Zahavi's account of Merleau-Ponty and bodily responses.)
305. Sherman, Nancy, 2018, "Dancers and Soldiers Sharing the Dance Floor: Emotional Expression in Dance", in *Social Aesthetics and Moral Judgment*, Jennifer A. McMahon (ed.), New York: Routledge, pp. 121–138.
306. Shusterman, Richard, 2005, "The Silent, Limping Body of Philosophy", in *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Taylor Carman and Mark B. N. Hansen (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 151–180. doi:10.1017/CCOL0521809894.007
307. —, 2008, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511802829
308. —, 2009, "Body Consciousness and Performance: Somaesthetics East and West", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(2): 133–145. doi:10.1111/j.1540-6245.2009.01343.x
309. —, 2011a, "Muscle Memory and the Somaesthetic Pathologies of Everyday Life", *Human Movement*, 12(1): 4–15. doi:10.2478/v10038-011-0001-2
310. —, 2011b, "Somatic Style", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(2): 147–159. doi:10.1111/j.1540-6245.2011.01457.x
311. —, 2011c, "Somaesthetic Awareness, Proprioceptive Perception, and Performance", in *Consciousness, Perception, and Behavior: Conceptual, Theoretical, and Methodological Issues*, Proceedings of the 11th Biannual Symposium on the Science of Behavior, Guadalajara, México, February 2010, Emilio Ribes Iñesta and José E. Burgos (eds.), New Orleans: University Press of the South.
312. —, 2012, *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139094030
313. Sklar, Deirdre, 2008, "Remembering Kinaesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge", in *Migrations of Gesture*, Carrie Noland and Sally Ann Ness (eds.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, pp. 85–112.
314. Siegel, Marcia B., 1972, *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*, New York: Saturday Review Press.
315. Sirridge, Mary and Adina Armelagos, 1977, "The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(1): 15–24. doi:10.2307/430745
316. —, 1983, "The Role of 'Natural Expressiveness' in Explaining Dance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41(3): 301–307. doi:10.2307/430107
317. Smyth, Mary M., 1984, "Kinesthetic Communication in Dance", *Dance Research Journal*, 16(2): 19–22. doi:10.2307/1478718

318. Sparshott, Francis, 1982, "On the Question: 'Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?'" , *Dance Research Journal*, 15(1): 5–30. doi:10.2307/1477691
319. —, 1982b, *The Theory of the Arts*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
320. —, 1983, "The Missing Art of Dance", *Dance Chronicle*, 6(2): 164–183. doi:10.1080/01472528208568860
321. —, 1985, "Some Dimensions of Dance Meaning", *The British Journal of Aesthetics*, 25(2): 101–114. doi:10.1093/bjaesthetics/25.2.101
322. —, 1988, *Off the Ground: First Steps Towards a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
323. —, 1993, "The Future of Dance Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(2): 227–234. doi:10.2307/431389
324. —, 1995, *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto: University of Toronto Press.
325. —, 1998, "Dance: History and Conceptual Overview", in Kelly 1998. See also "Dance: Overview", in Kelly 2014: vol. 2, 256–259.
326. —, 2004, "The Philosophy of Dance: Bodies in Motion, Bodies at Rest", in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ed.), Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 276–290. doi:10.1002/9780470756645.ch15
327. Stevens, Catherine J., Jane Ginsborg, and Garry Lester, 2011, "Backwards and Forwards in Space and Time: Recalling Dance Movement from Long-Term Memory", *Memory Studies*, 4(2): 234–250. doi:10.1177/1750698010387018
328. Stevens, Catherine J., Emery Schubert, Shuai Wang, Christian Kroos, and Shaun Halovic, 2009, "Moving with and Without Music: Scaling and Lapsing in Time in the Performance of Contemporary Dance", *Music Perception*, 26(5): 451–464. doi:10.1525/mp.2009.26.5.451
329. Thomas, Helen, 2018, "Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice", in Morris and Nicholas 2018: 69–81.
330. Van Camp, Julie C., 1980, "Anti-Geneticism and Critical Practice in Dance", *Dance Research Journal*, 13(1): 29–35. doi:10.2307/1478363
331. —, 1981, *Philosophical Problems of Dance Criticism*, PhD thesis, Temple University.
332. —, 1994, "Copyright of Choreographic Works", in *Entertainment, Publishing and the Arts Handbook*, 1994–95 edition, John David Viera and Robert Thorne (eds.), Clark Boardman Callaghan: New York, pp. 59–92. [Van Camp 1994 available online]
333. —, 1996a, "Review: Philosophy of Dance", *Dance Chronicle*, 19(3): 347–357. doi:10.1080/01472529608569256 [Van Camp 1996a available online]
334. —, 1996b, "Non-Verbal Metaphor: A Non-Explanation of Meaning in Dance", *The British Journal of Aesthetics*, 36(2): 177–187. doi:10.1093/bjaesthetics/36.2.177
335. —, 1998, "The Ontology of Dance", in Kelly 1998. See also entry "Ontology of Art: Ontology of Dance", in Kelly 2014: vol. 5, 15–17.
336. —, 2006, "A Pragmatic Approach to the Identity of Works of Art", *Journal of Speculative Philosophy*, 20(1): 42–55.
337. —, 2009, "Dance", in *A Companion to Aesthetics*, second edition, Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper (eds.), Malden and West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 76–78.
338. —, 2019, "Review: Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance by Graham McFee", *The British Journal of Aesthetics*, 59(3): 348–351. doi:10.1093/aesthj/ayy049
339. Symposium, 2010, "Musical Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3).
340. Vass-Rhee, Freya, 2018, "Schooling an Ensemble: The Forsythe Company's Whole in the Head", *Journal of Dance & Somatic Practices*, 10(2): 219–233. doi:10.1386/jdsp.10.2.219_1
341. Washburn, Auriel, Mariana DeMarco, Simon de Vries, Kris Ariyabuddhipongs, R. C. Schmidt, Michael J. Richardson, and Michael A. Riley, 2014, "Dancers Entrain More Effectively than Non-Dancers to Another Actor's Movements", *Frontiers in Human Neuroscience*, 8: 00800. doi:10.3389/fnhum.2014.00800
342. Weber, Rebecca, 2019, "Somatic Movement Dance Education: A Feminist, Cognitive, Phenomenological Perspective on Creativity in Dance", in Bond 2019: 307–326. doi:10.1007/978-3-319-95699-2_18
343. Welch, Shay, 2019, *The Phenomenology of a Performative Knowledge System: Dancing with Native American Epistemology*, London: Palgrave MacMillan. doi:10.1007/978-3-030-04936-2
344. Welsh-Asante, Kariamu, 1990, "Philosophy and Dance in Africa: The Views of Cabral and Fanon", *Journal of Black Studies*, 21(2): 224–232. doi:10.1177/002193479002100207
345. Whatley, Sarah, 2007, "Dance and Disability: The Dancer, the Viewer and the Presumption of Difference", *Research in Dance Education*, 8(1): 5–25. doi:10.1080/14647890701272639
346. Whatley, Sarah, Charlotte Waelde, Shawn Harmon, Abbe E. L. Brown, Karen Wood, and Hetty Blades (eds.), 2018, *Dance, Disability and Law: InVisible Difference*, Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
347. Williamson, Amanda, Glenna Batson, Sarah Whatley, and Rebecca Weber, 2014, *Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives*, Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
348. Wollheim, Richard, 1980, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*, second edition, Cambridge: Cambridge University Press.
349. Zaporah, Ruth, 2003, "Dance: A Body with a Mind of Its Own", in Albright and Gere 2003: 21–26.