

Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

Сергей Сергеевич ГРИБОВ

Алтайский государственный институт культуры  
656055, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Юрина, д. 277  
Кафедра хореографии, преподаватель.  
ORCID 0000-0002-6240-0419  
E-mail: freran92@gmail.com

## ГЕНЕРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ИСПОЛНЕНИЯ И ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА\*

В статье проводится анализ художественных проектов Д. Хэй в контексте медиа-перформанса. Автор рассматривает хореографические партитуры Хэй как генеративные структуры, позволяющие поддерживать перформативные качества произведения на различных уровнях: исполнения, зрительского восприятия и документации. Методологической базой для анализа перформансов послужила теория генеративного искусства, разработанная в трудах Ф. Галантера, Э. Колабеллы, в рамках которой произведение искусства рассматривается как динамическая система с фиксированными и переменными свойствами исполнения и восприятия.

В качестве институциональной актуализации танцевального медиа-перформанса представлен фестиваль «Девять вечеров» (1966), на котором были показаны проекты, созданные художниками и инженерами-технологами. Перформанс Д. Хэй «Solo» («Соло») был разработан и представлен на фестивале как объектно-ориентированная танцевальная структура.

Также в статье анализируется проект «Using the sky» («Используя небо»), включающий исследование архивных аспектов танцевальной партитуры перформанса Д. Хэй «No time to fly» («Нет времени летать»). Выдвигается предположение, что генеративные качества исходной партитуры дают возможность для расширения «банка движения» в последующих интерпретациях, а также возможность

включения новых методов перевода хореографического текста в различные виды искусства – генеративную графику, музыку. Помимо этого, затрагиваются смежные проекты «Motion bank» («Банк движения»), артикулирующие генеративные стратегии в хореографии, в том числе с использованием практики партитур и применением мультимедийных средств фиксации и интерпретации движений исполнителей: «Seven Duets» («Семь дуэтов») хореографа Джонатана Барроуза и композитора Маттео Фарджиона, «Two» («Два») хореографов Бебе Миллер, Томаса Хауэрта, «Synchronous objects» («Синхронные объекты») хореографа Уильяма Форсайта. В результате обзора документации «Банка движений» были отмечены перформативные свойства цифровых партитур, способствующие нелинейному изучению хореографического текста.

**Ключевые слова:** генеративное искусство, танцевальный медиа-перформанс, Дебора Хэй, генеративная документация, хореографические партитуры, банк движения, хореографический объект, Уильям Форсайт, Джонатан Барроуз, Маттео Фарджион, Бебе Миллер, Томас Хауэрт.

\* Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 20-312-90022, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

Начало институционального развития танцевального медиа-

перформанса можно датировать зарождением сообщества Е. А. Т. («Experiments in Art and



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

Technology» – «Эксперименты в искусстве и технологии»). Хотя официально запущено оно было в 1967 году – уже годом ранее участники сообщества сотрудничали в работе над фестивалем «Девять вечеров», где было произведено много практического материала: музыкальных и танцевальных перформансов, техно-художественных экспериментов.

Перформансы «Девяти вечеров» (1966) находятся на стыке различных художественных направлений, что затрудняет их анализ традиционными театроведческими или общими искусствоведческими методами. В качестве принципов анализа танцевальных медиа-перформансов была применена генеративная теория, согласно которой объект (произведение искусства) рассматривается как динамическая система с высокой степенью автономии<sup>1</sup>. В каждом генеративном произведении существуют как константные установки, стабилизирующие систему, так и переменные значения, зависящие от момента исполнения.

«Девять вечеров» занимают важную историческую нишу в истории искусства, в их рамках были широко проявлены технологические и концептуальные достижения синтеза современного танца и медиа-перформанса. В художественных проектах фестиваля были впервые системно применены генеративные мультимедийные среды, а также определены эстетические и концептуальные свойства жанра танцевального медиа-перформанса. Десять художников, принявших участие в фестивале (Люсинда Чайлдс, Джон Кейдж, Ойвинд Фальстрем, Алекс Хэй, Стив Пакстон, Ивонн Райнер,

Дэбора Хэй, Роберт Раушенберг, Дэвид Тюдор и Роберт Уитман) разработали, совместно с инженерами и электриками «Bell Labs»<sup>2</sup>, различные стратегии сценического действия. Новый взгляд на категории «танец» и «хореография» привел к тому, что исполнение танца в перформансе могло быть делегировано техническим объектам, как в перформансе «Solo» («Соло») Деборы Хэй. Также порождение партитуры (визуальной, акустической, хореографической) могло зависеть от интерактивных медиа-систем, фиксирующих физическое присутствие, биологические ритмы исполнителей, что имело место в перформансе «Grass Field» («Травяное поле») Алекса Хэя и перформансе «Variations VII» («Вариации VII») Джона Кейджа. Создание уникальных хореографических партитур, придающих генеративный характер исполнению, было главной целью художников и технологов.

Художественная практика современного танца после 1960-х и до настоящего времени сохранила теоретические и практические аспекты, открытые в перформансах «Девяти вечеров».

В рамках данного исследования будет рассмотрена художественная практика Д. Хэй, которая включает эпизоды взаимоотношений танца, хореографии и медиа-перформанса. Танцевальные медиа-перформансы Хэй актуализированы не только в качестве художественных объектов, но также развивают данное направление как научно-исследовательский метод изучения хореографических партитур.

Творческая биография Хэй включает различные проекты, в которых отражены попытки исследования танца и телесного движения в контексте технических медиа-агентов. В

<sup>1</sup> Galanter, P. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.04.2022).

<sup>2</sup> «Bell Telephone Laboratories» («Телефонные лаборатории Белла») – промышленная научно-исследовательская компания-разработчик, принадлежащая транснациональной компании Nokia.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

длительный период творчества (с конца 1960-х до конца 1990-х), после фестиваля «Девять вечеров», Хэй исследовала танцевальные партитуры, которые стали ее основным художественным методом. Один из важных проектов, в котором Хэй актуализировала свою практику танца и хореографии в контексте медиа-искусства – лаборатории исследования движения и создания цифровых партитур «Motion Bank» («Банк движения», 2010–2013). Научный проект посвящен исследованию танцевального движения, его восприятию, фиксации и интерпретации. Полученные результаты исследования партитуры Хэй позволили применить опробованные методы в изучении генеративных принципов других хореографов в рамках проекта «Банк движения» (среди них Д. Барроуз, М. Фарджион, Т. Хауэрт, Б. Миллер, В. Форсайт).

Хореографический метод Хэй направлен на поиск генеративных структур, способных инициировать танец как интуитивное движение. Танцевальные партитуры представляют не стандартизированные последовательности движений в определенном стиле или манере, но аудиовизуальные образы, позволяющие найти индивидуальный путь перемещения по виртуальной карте. В этом аспекте творческого метода проявляется ключевой момент постмодернистского искусства – отказ от разделения танца на два режима: непосредственное исполнение (присутствие) и репрезентацию. «В практике Хэй семантическое, языковое и соматическое движение тесно взаимосвязаны друг с другом, и это взаимодействие открывает пространство для воплощенного экстатического временного горизонта и топологической объемности как хореографической формы в процессе создания»<sup>3</sup>. В перформансе «Соло» (1966) порождая

<sup>3</sup> Monni, K. I am the impermanence I see. Analyzing Deborah

ющая хореография основана на условных правилах – как структура перемещения объектов в сценическом пространстве, среди которых перформеры и движущиеся платформы. Правила партитуры требовали постоянной включенности исполнителей в процесс, а также корректировки их движений и положений в общей структуре.

Танцевальную стратегию Хэй можно артикулировать как *письмо* в реальном времени. А. Лепеки отмечал, что «встроенные друг в друга, танец и письмо породили качественно неожиданные и нагруженные реляционности между субъектом, который движется, и субъектом, который пишет»<sup>4</sup>. В данном тезисе Лепеки проблематизирована концепция «хореографии», которая реализуется через языковую структуру, созданную на условных конвенциях между телом, пространством и временем. В современном танце трансформируются фигуры – хореографа и исполнителя, которые были концептуализированы еще в теории и практике танца эпохи Возрождения. Фигуры хореографа и исполнителя были маркированы согласно строгой иерархии учителя (хореографа) и ученика (исполнителя). Подобный «механистический подход к пониманию искусства существовал долгое время, пока сохранялась прямая зависимость искусства от производства, он был релевантным в эпоху промышленных революций»<sup>5</sup>. Если в традиционной концепции хореографии танец стремился к ремесленному идеалу, построенному на «бесшовном» соединении движения запи-

Hay's performance practice and reflecting its significance for the dance of the 2000–2010's // Deborah Hay: RE-Perspective: Works from 1968 to the Present / Ed. S. Foster. – Berlin: Hatje Cantz, 2019. – P. 53.

<sup>4</sup> Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 18.

<sup>5</sup> Меньшиков, Л. А. Интермедийные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 6 (65). – С. 118.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

санного и исполняемого, то танцевальный перформанс конца XX – начала XXI века прибегает к противоположной стратегии – расширению идентификации танца, подчеркивая невозможность тотальной объективации движений, их завершенности. «Хотя танец не является ни языком, ни политикой, он проясняется и уточняется с помощью этих средств. <...> Попытки определить танец как нечто совершенно отличающееся от любой другой культурной практики осложняются тем, что практики и теоретики сознательно смешивают танец с другими эстетическими формами»<sup>6</sup>.

Танцевальные партитуры Хэй являются генеративными структурами, которые интерпретируются индивидуально каждым исполнителем. Хэй отмечала: «Я узнаю свою хореографию, когда вижу саморегулирующееся преодоление танцовщиком собственного хореографического тела внутри последовательности движений, которая отличает один танец от другого»<sup>7</sup>. В перформансе «Соло», показанном на фестивале «Девять вечеров» (1966), танцевальная партитура была основана на перемещении объектов по условным композиционным правилам. Внимание перформеров было сфокусировано на восприятии сценического пространства (исполнители определяли свою хореографию в зависимости от количества людей, качества их движений, а также перемещения других объектов). Сглаживание иерархии «одушевленных» и «неодушевленных» объектов в композиции перформанса позволило сделать акцент на моменте восприятия – на реальном времени.

<sup>6</sup> Martin, R. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. – London: Duke University Press Books, 1998. – P. 5.

<sup>7</sup> Bissell, B. *Communities of Consciousness and the Begetting of Deborah Hay* // *Questions of practice. The pew center for arts & heritage* [Электронный ресурс]. URL: [https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah\\_hay\\_0.pdf](https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah_hay_0.pdf) (дата обращения: 18.05.2022).

Согласно теории П. Фелан, перформанс актуализирует «стремление к реальности через сопротивление метафорическому сведению двух к одному. <...> Жанр перформанса сфокусирован на проведении различия между присутствием и репрезентацией, используя тело в качестве метонимии»<sup>8</sup>. В перформансе «Соло» собственное восприятие – пространства танцовщиком или происходящего на сцене действия зрителем – становилось ключом к присутствию. Таким образом, можно предположить, что партитура определила режим исполнения, но зависела от коммуникации в реальном времени. Генеративные качества партитуры способствовали созданию практических метонимий (в жестах и перемещениях исполнителей), суть которых – фокус на темпоральных аспектах события.

Дальнейшие художественные исследования Хэй также пересекались с генеративным искусством. В 1967 году Леон Хармон и Кен Ноултон – исследователи «Лабораторий Белла», в рамках проекта «Studies in Perception I» («Исследования восприятия I»), создали произведение «Computer Nude» («Компьютерное ню»). «Компьютерное ню» представляет собой сгенерированное из цифровых символов изображение фотографии Хэй. В роли фотографа выступил Макс Мэтьюз – инженер и изобретатель, создатель первой программы для генерирования цифрового звука. Хармон и Ноултон отсканировали (на транзисторном компьютере IBM 7094) фотографию хореографа, переведя изображение в черно-белую картинку из двенадцати цифровых символов. В дальнейшем Р. Раушенберг использовал это изображение в качестве фона на пресс-конференции Е. А. Т. (1967). Помимо этого, Компьютерное ню было показано

<sup>8</sup> Phelan, P. *The Politics of Performance*. – London and New York: Routledge, 1993. – P. 152.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

на выставках «Machine as Seen at the End of the Mechanical Age» («Машина глазами конца эпохи механики», 1968–1969) и «Cybernetic Serendipity» («Кибернетическая интуиция», 1968). «Компьютер проанализировал изображение по уровням яркости, но вместо того, чтобы использовать случайно разбросанные точки для получения светлых и темных значений, точки были организованы в небольшие узоры, видимые с близкого расстояния, но незаметные издалека»<sup>9</sup>. В этом произведении, так же как в перформансе «Соло», проблематизируется процесс перевода кинетического языка в рамки формальной логики. И хотя эти два проекта имеют различную жанровую основу, в них проявляется новая парадигма телесно-технологической связи. Если до середины XX века активно развивались различные практики фиксации тела – фотография, видео, запись биологических ритмов – то с появлением доступных широкому кругу пользователей компьютеров, ученые и художники стали изучать область интерпретации данных. Постмодернистское искусство и культура второй половины XX века закладывают «основания для новой культуры – культуры техногенной цивилизации, информационного общества, культуры виртуальной реальности, соединения всех возможных культурных традиций и медиа»<sup>10</sup>.

Интерпретация движений через технические средства в танцевальном медиа-перформансе позволяет поддерживать нелинейность хореографии. Помимо этого, в танцевальных партитурах Хэй обратная связь с телом во

время исполнения соло также определяет нелинейность танца, его генеративность. Хэй использует различный инструментарий для проявления танца: графические рисунки, речевые образы. Один из ключей партитуры «Нет времени летать» (2010) – «что, если...» – определяет восприятие исполнителем партитуры как потенциальной возможности к движению. «Хэй направляет перцептивную ориентацию исполнителя соло, одновременно препятствуя паттернам, основанным на привычной и имплицитной памяти, а также встраивает паттерны исполнителя в сенсорные и эмоционально заряженные воспоминания о пространствах и песнях»<sup>11</sup>. Данный метод интерпретирует тело как архив данных, включающий виртуальную карту возможных действий и принятий решений. «В основе этой практики лежит требование непрерывно получать информацию из окружающего пространства и тела, реагировать на нее, отпускать ее до того, как идея обретет форму, переключать фокус внимания, получать новую информацию и т. д. Правила включают в себя требования не повторяться, не планировать, отвергать заученные ответы и линейную последовательность. Хореография генерируется в зависимости от того, как исполнители интерпретируют задания партитуры»<sup>12</sup>.

Партитура «Нет времени летать» получила апробацию в рамках медиа-искусства с применением современных вычислительных технологий. В рамках «Банка движения» в 2011 году исполнительницам Ж. Дернинг, Д. Мапп и Р. Уорби было предложено адаптировать пар-

<sup>9</sup> Hulten, P. K. G. The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age. – Greenwich: Museum of Modern Art, 1968. – P. 207.

<sup>10</sup> Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 209.

<sup>11</sup> Hansen, P., Callison, D. Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – P. 134.

<sup>12</sup> Hansen, P., Climie, E. A., Oxoby, R. J. The Demands of Performance Generating Systems on Executive Functions: Effects and Mediating Processes // Frontiers in Psychology. – 2020. – Vol. 11. – № 1894. – P. 5.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

титурю «Нет времени летать» в собственные со-  
ло, а затем на основе этого создать, под руко-  
водством Хэй, трио «As Holy Sites Go» («Как  
проходить Святые места», 2012). Каждая соль-  
ная интерпретация партитуры была записана  
семь раз для последующего изучения паттернов  
и поиска пересечений отдельных секвенций ис-  
полнения. Формальная запись каждого соло  
осуществлялась с помощью пяти видеокамер,  
расположенных вокруг исполнителя так, чтобы  
максимально детализировать хореографию в  
пространстве. В дальнейшем видео исследова-  
лось алгоритмами компьютерного зрения для  
выявления паттернов и различий между отдель-  
ными соло. Помимо этого, осуществлялась ка-  
чественная аудио-запись, включавшая все ре-  
плики и вокализации исполнителей, а также  
пространственный звук. Однако, помимо поис-  
ка визуальных феноменов в хореографии, це-  
лью исследования было выявление скрытых  
«генераторов» партитуры. Для этого была ис-  
пользована программа Risesmaker, служащая  
для аннотирования видео в режиме реального  
времени. Отдельным группам людей предлага-  
лось смотреть видео и вносить заметки парал-  
лельно видеоряду. В дальнейшем производился  
сравнительный анализ заметок с текстом парти-  
туры, что позволило отметить зоны с увеличен-  
ной интенсивностью внимания с точки зрения  
независимого «внешнего» восприятия.

Проект «Банк движения» позволил со-  
здать дополнительные ключи для исходной  
партитуры в виде цифровой документации дан-  
ных перемещения исполнителей. Помимо этого,  
можно выявить генерирующий принцип парти-  
туры «Нет времени летать», который проявля-  
ется в перформативном характере последую-  
щих итераций. Каждое прочтение партитуры:  
исполнение, видеофиксация, дигитализация,  
описание раскрывается как перформанс в пер-

формансе. Партитура инициирует создание во-  
круг исполнителя нелинейных связей с про-  
странством и населяющими его объектами.  
«Нет времени летать» включает в себя тексты и  
графические зарисовки. Тексты, как упоминает  
Хэй в конце партитуры<sup>13</sup>, вдохновленные твор-  
чеством писателя Д. Крейса, содержат образы  
«постсоциальных» миров. Инструкции содер-  
жат образ восприятия пространства, в большей  
степени напоминают предложения к действию,  
но не команды. В качестве ограничений Хэй  
предложила три тезиса: «Откажитесь от моей  
последовательности из последовательности  
направлений движения. Избавьтесь от сомне-  
ний и пересмотра. Слово или короткая фраза,  
выделенная жирным шрифтом красными чер-  
нилами, является предупреждением о том, что я  
должен избегать автоматической реакции на  
творческий подход или впасть в привычное  
поведение в отношении слов, которые я исполь-  
зую. Вместо этого я сразу же отсоединяюсь от  
этих импульсов, замечая все тело как своего  
учителя, таким образом, принимая клеточный  
разум моего тела»<sup>14</sup>. Данные заметки являются  
своего рода генераторами прочтения, тогда как  
конкретные фразы выступают аттракторами ис-  
полнения, содержащими широкий потенциал  
интерпретаций.

Исследование соло «Using the sky» («Ис-  
пользуя небо») Хэй от «Банка движения» вклю-  
чает в себя материалы перформанса в трех кате-  
гориях: видеофиксация интерпретаций различ-  
ных исполнителей; фиксация цифровой адапта-  
ции в визуальных образах (генеративная графика)  
и собственные заметки исполнителей парал-  
лельно структуре партитуры; основные концеп-  
ции, повлиявшие на создание исходной парти-

<sup>13</sup> Hay, D. No time to fly. 2010 URL: [http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF\\_booklet\\_D.Hay.pdf](http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF_booklet_D.Hay.pdf) (дата обращения: 23.05.2022).

<sup>14</sup> Ibid.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

туры и интервью с участниками проекта. В результате изучения партитуры, ее возможных интерпретаций, перед зрителем (читателем) возникает не архив данных партитуры, но динамичная сеть, иницирующая поиск новых адаптаций. «В системе [онлайн-партитуры] используется концепция SET (или сетки), состоящая из отдельных ячеек, которые могут взаимодействовать. Каждая ячейка может содержать различный контент, например встроенное видео, некоторый текст или изображение. Ячейки могут быть запрограммированы на взаимодействие друг с другом. В системе используются стандартные веб-технологии и облачное потоковое видео»<sup>15</sup>. Данный аспект характеризует перформативность научного исследования хореографического текста. Потенциально каждое обращение к партитуре, в контексте художественного исполнения или документации хореографического кода, может расширять поле существования партитуры.

В данном проекте танцевальный медиа-перформанс Хэй проявлялся в новом качестве – как метод научного исследования хореографии с помощью мультимедийных технологий. Если «Соло» из «Девяти вечеров» имело контекст художественного исполнения, то партитура «Нет времени летать» в проекте «Банк движений» открыла область исследований танцевальной документации – кодирования хореографического текста. Также следует указать, что работа с документацией партитуры вовлекает в действенное соучастие, что уже является перформансом. «В то время как живая ситуация может способствовать феноменологическим отношениям взаимодействия “плоть к плоти”, документальный обмен (зритель/читатель) в

равной степени интерсубъективен»<sup>16</sup>. Еще в качестве инструмента исследования партитуры Ф. Джанеттом была разработана программа Trio Generator, которая позволяла накладывать друг на друга видео соло, а также индивидуально регулировать временное расположение отдельных эпизодов.

В рамках интердисциплинарной практики изучения данных партитуры можно отметить создание генеративной графики на основе перемещения исполнителей в пространстве (генеративный художник А. Вебер). Таким образом, можно сделать вывод, что методы документации «Банка движений» являются генеративными, поскольку поддерживают не только область возможных репрезентаций исходной партитуры, но позволяют вовлечься в прочтение как событие. «Документация не просто генерирует образы/утверждения, которые описывают автономное исполнение и констатируют, что оно произошло: она воссоздаёт событие как перформанс»<sup>17</sup>.

В рамках «Банка движения» генеративная документация также была применена в исследовании сотворчества хореографа Джонатана Барроуза и композитора Маттео Фарджиона в работе «Seven Duets» («Семь дуэтов»). Исследование серии дуэтов и партитур, созданных за многие годы сотрудничества Барроуза и Фарджиона, было проведено с помощью визуального анализа перемещения исполнителей, что позволило выявить хореографические паттерны действий и жестов исполнителей. «В исследовании реализована многокамерная установка из двух Kinect и пяти 2D/HD видеокамер. Первый

<sup>15</sup> Debora Hay score production session (Ostin) [Электронный ресурс]. URL: <http://motionbank.org/en/event/deborah-hay-score-production-session-austin> (дата обращения: 23.05.2022).

<sup>16</sup> Jones, A. «Presence» in Absentia. Experiencing performance as documentation // *Art Journal*. – 1997. – Vol. 56. – No. 4. – P. 12.

<sup>17</sup> Auslander, P. The Performativity of Performance Documentation // *PAJ: A Journal of Performance and Art*. – 2006. – Vol. 28. – № 3 (84). – P. 5.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

Kinect использовался для захвата движений Джонатана Берроуза, второй фиксировал движения Маттео Фарджиона»<sup>18</sup>. Таким образом, с помощью двух сенсорных консолей Kinect, индивидуально отслеживающих каждого исполнителя, появилась возможность детально записать движения в формате набора данных о положении двадцати точек тела в пространстве. Данная возможность была использована в рамках цифровой визуализации. Отдельные эпизоды стали ключевыми паттернами хореографии, которые были задокументированы в форме генеративной графики. На странице онлайн партитуры представлена возможность интерактивно изучать графические сцены. «Каждая сцена состоит из “генератора” паттерна и “исполнителя” (или двух), которые выражают эти паттерны. Импульсы, посылаемые “генератором”, запускают движения “исполнителя”»<sup>19</sup>. Данный способ визуализации инициирует взгляд на хореографию без привязанности к субъекту-исполнителю, что позволяет артикулировать документацию как генеративную систему.

Другое исследование «Банка движения» – «Two» («Два») анализирует подход хореографов Б. Миллер, Т. Хауэрта. Проект также использует генеративные принципы. «Два» документирует импровизационные стратегии, которые хореографы разработали через практику телесного осознания. Хауэрт применил генеративную стратегию создания хореографии – «Careful Scientist» («Внимательный исследова-

тель»). «Внимательный исследователь» является упражнением, в котором используется строгий набор правил, поддерживающий координацию отдельных сегментов и конечностей тела. В упражнении необходимо выполнять движения левой и правой частью тела, избегая одновременно линейной симметрии и противоположности в движениях. «Мы заинтересованы в том, чтобы продолжать поддерживать определенную задачу, даже когда наше внимание занято инициированием другого движения, например жонглирования»<sup>20</sup>. Сгенерированная хореография с исполнением упражнения четырьмя танцорами была задокументирована через камеру захвата движения. В рамках документации была создана карта вспомогательных соло-касаний, которая показывала возможное количество и частоту импульсов, подаваемых ассистентами.

Еще одно упражнение-генератор, предложенное Хауэртом, – «Assisted Solos» («Соло с ассистентом») – заключается в том, что внешний помощник осуществляет передачу импульсов (через прикосновения и ведение) исполнителю-солисту. Дальнейшая импровизация, уже без непосредственного влияния внешних ассистентов, позволяет сохранить внимание исполнителя во время импровизации.

Б. Миллер также применяет различные упражнения и установки в качестве генераторов движений. В качестве упражнения было предложено выделить три стратегии движения: Story, Drive, Risky Weight (история, управление, рискованный вес), которые направляют внимание исполнителя на игру с гравитацией, поиск противоположных состояний: стабильности и неопределенности. В документационной форме

<sup>18</sup> Kahn, S., Keil, J., Müller, B., Bockholt, U., Fellner, D. W. Capturing of contemporary dance for preservation and presentation of choreographies in online scores // 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage). – Marseille, 2013. – P. 276.

<sup>19</sup> Seven Duets: fragments, movements and insights from the interplay between Jonathan Burrows and Matteo Fargion [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/jbmf/#/set/a-parallel-world> (дата обращения: 23.05.2022).

<sup>20</sup> Hauert, T. Two. [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/two/#/set/habit> (дата обращения: 23.05.2022).





Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

фиксирувалась хореография дуэта танцовщиков – Э. Хаузер и Д. Джонса, – которую они генерировали на основе импровизационных установок. Таким образом, цифровая онлайн документация позволила масштабировать движения, изучать хореографию с различных ракурсов.

Помимо этого, подход Миллер артикулировал генеративную стратегию «Redux» («Редукс»). «Редукс» стала практикой работы с хореографической памятью. Танцовщики вспоминали фрагмент хореографии, который они исполняли в прошлом и ссылались на его отдельные аспекты в новом исполнении. Redux генерировался по различным сценариям: «Цитирование и деконструкция последовательности хореографических действий; перемещение действия во времени, пространстве, форме, части тела; смена ролей [в дуэте]; припоминание хореографического времени и последовательности, но не точных действий; предложение начала или окончания действий, слушание и поиск новых решений; повторение качества касаний в дуэте»<sup>21</sup>. Данная генеративная стратегия также была задокументирована с помощью камер захвата, позволяя в дальнейшем настраивать ракурс и масштаб просмотра апробации дуэта Хаузер и Джонса.

В результате исследования хореографических подходов Б. Миллер и Т. Хауэрта в цифровом архиве «Банка движения» было создано четыре набора, подробно фиксирующих четыре генеративных стратегии создания танца. Каждая стратегия развернута в медиадokumentации, которая фиксирует как исполнительские особенности, так и идейно-концептуальные аспекты танцевальной практики.

<sup>21</sup> Hauert, T. Two [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/two/#/set/habit> (дата обращения: 23.05.2022).

Еще одна цифровая партитура была создана в рамках исследования хореографического подхода У. Форсайта – «Synchronous objects» («Синхронные объекты»). «Синхронные объекты» – это попытка проявить танец в медиа-объектах. «“Синхронные объекты” сфокусированы на хореографических структурах в работах Форсайта и на его интересе к актуализации хореографических идей за пределами тела в бесчисленном множестве других междисциплинарных проявлений, которые он называл “хореографическими объектами”»<sup>22</sup>. Концепция хореографического объекта позволяет генерировать танец в различные формы информации: художественные, цифровые. При том, что хореографический объект не является трансляцией одного вида искусства в другой, скорее, это метод интеграции хореографического мышления. «Синхронные объекты» исследовали различные принципы исполнения танца «One Flat Thing» («Одна плоская вещь»), включая анализ записанных движений в трехмерном формате, комментарии исполнителей, темы отдельных эпизодов, темпо-ритмические особенности, структуры импровизаций. Некоторые паттерны были визуализированы графически, параллельно записанному видео, что позволяло рассмотреть незаметные в режиме реального исполнения детали движений и логическую структуру хореографии. «“Синхронные объекты” можно понимать как хореографический объект или набор из двадцати хореографических объектов, которые функционируют вместе для передачи идей танца с помощью анимации, интерактивных инструментов и т. д.»<sup>23</sup>. Один из хореогра-

<sup>22</sup> Shaw, N. Z. Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas // *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* / Ed. by G. Klein, S. Noeth. – Transcript Verlag, 2011. – P. 209.

<sup>23</sup> Ibid. P. 210.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

фических объектов – это Generative Drawing Tool (инструмент генеративного рисования), позволяющий создавать интерактивную графику на основе данных тела исполнителя.

В качестве исследования темпоритмических аспектов разработан инструмент Cue Annotations Object (реплики-аннотации объекты), который показывает реплики, проговариваемые исполнителями во время танца параллельно с записанным видео.

Также в исследовании «Синхронные объекты» были разработаны другие объекты, служащие для документации детализации исходных генераторов танца. Объект Alignment Forms Object (объект выравнивания форм) генерировал анимированные фигуры в трехмерном пространстве между двумя исполнителями, что позволяло рассмотреть скрытые связи и «танцевальные рифмы» в общей хореографической структуре.

В результате изучения цифровой документации танцевальные перформансы представляются как динамические системы. Каждый хореографический подход в проекте «Банк движения» артикулирован как генеративная стратегия. «Наш творческий процесс двигался в постоянном расширении между независимым и коллективным разумом, между известным и неизвестным, хаосом и порядком, фокусом и постоянно меняющимся сетевым вниманием»<sup>24</sup>.

Таким образом, можно выявить два направления генеративного искусства в танцевальном перформансе. Одно связано с медиаперформансом, как в фестивале «Девять вечеров», в котором технологии выступали генеративными системами в формате художественного исполнения. Другое направление артикулировалось в проекте «Банк движения» в формате генеративной документации, что позволило

анализировать хореографические методы и структуры различных танцевальных художников с помощью мультимедийных инструментов. Цифровая документация позволила уточнить понимание хореографической партитуры как динамической системы, которая может поддерживать и проявлять танцевальные, двигательные паттерны, оставаясь при этом нелинейной структурой, зависящей от конкретного исполнителя.

Помимо этого, в цифровых архивах «Банк движения» проявились дополнительные функции партитуры, позволяющие не только «идентифицировать автора произведения от исполнения к исполнению»<sup>25</sup>, но и воспринимать сеть накопленных данных как набор идентификаций танца в хореографических объектах.

**Список литературы**

Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – 208 с.

Меньшиков, Л. А. Интермедиальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 6 (65). – С. 130–140.

Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 6. – С. 200–212.

Auslander, P. The Performativity of Performance Documentation // PAJ: A Journal of Performance and Art. – 2006. – Vol. 28. – № 3 (84). – P. 1–10.

Bissell, B. Communities of Consciousness and the Begetting of Deborah Hay // Questions of practice. The pew center for arts & heritage [Электронный ресурс]. URL:

[https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah\\_hay\\_0.pdf](https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah_hay_0.pdf) (дата обращения: 18.05.2022).

<sup>25</sup> Goodman, N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. – Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968. – P. 128.

<sup>24</sup> Ibid. P. 220.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

**| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |**

Debra Hay score production session (Ostin). [Электронный ресурс]. URL: <http://motionbank.org/en/event/deborah-hay-score-production-session-austin> (дата обращения: 23.05.2022).

Galanter, P. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.04.2022).

Goodman, N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. – Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968. – 277 p.

Hansen, P., Callison, D. Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – 219 p.

Hansen, P., Climie, E. A., Oxoby, R. J. The Demands of Performance Generating Systems on Executive Functions: Effects and Mediating Processes // *Frontiers in Psychology*. – 2020. – Vol. 11. – № 1894. – P. 1–12. – DOI:10.3389/fpsyg.2020.01894

Hauert, T. Two [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/two/#!/set/habit> (дата обращения: 23.05.2022).

Hay, D. No time to fly. 2010 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF\\_bookletD.Hay.pdf](http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF_bookletD.Hay.pdf) (дата обращения: 23.05.2022).

Jones, A. «Presence» in Absentia. Experiencing performance as documentation // *Art Journal*. – 1997. – Vol. 56. – № 4. – P. 11–18.

Kahn, S., Keil, J., Müller, B., Bockholt, U., Fellner, D. W. Capturing of contemporary dance for preservation and presentation of choreographies in online scores // 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage). – Marseille, 2013. – P. 273–280. – DOI: 10.1109/DigitalHeritage.2013.6743750.

Martin, R. Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics. – London: Duke University Press Books, 1998. – 280 p.

Monni, K. I am the impermanence I see. Analyzing Deborah Hay's performance practice and reflecting its significance for the dance of the 2000–2010's // *Deborah Hay: RE-Perspective: Works from 1968 to the Present* / Ed. by S. Foster. – Berlin: Hatje Cantz, 2019. – P. 53–70.

Phelan, P. The Politics of Performance. – London and New York: Routledge, 1993. – 207 p.

Pontus Hulten, K. G. The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age. – Greenwich: Museum of Modern Art, 1968. – 218 p.

Seven Duets: fragments, movements and insights from the interplay between Jonathan Burrows and Matteo Fargion [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/jbmf/#!/set/a-parallel-world> (дата обращения: 23.05.2022).

Shaw, N. Z. Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas // *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* / Ed. by G. Klein, S. Noeth. – Transcript Verlag, 2011. – P. 207–222.



Sergey S. GRIBOV

| Generative strategies in the context of performing and documenting dance performance |

Sergey S. GRIBOV

Altai State Institute of Culture  
277 Str. Yurina, Barnaul, Altai Region, 656055, Russian Federation  
Department of Choreography, Teacher  
ORCID 0000-0002-6240-0419  
E-mail: freran92@gmail.com

## GENERATIVE STRATEGIES IN THE CONTEXT OF PERFORMING AND DOCUMENTING DANCE PERFORMANCE

The article analyzes D. Hay's artistic practice in the context of media performance issues. The author considers Hay's choreographic scores as generative structures, manifested in artistic performance, audience perception and documentation.

The theory of generative art is used as a methodological basis for the analysis of performances. Within the framework of this theory, developed in the works of P. Galanter, E. Colabella, a work of art is considered as a dynamic system with fixed and variable properties. The «Nine Evenings Festival» (1966) is celebrated as the time of the institutional actualization of dance media performance, at which art projects created by artists and process engineers were presented. D. Hay's performance «Solo» shown at the festival, was designed and presented as an object-oriented dance structure.

The article analyzes the project «Using the sky», which is focused on the study of archival aspects of the dance score of the performance «No time to fly». It is noted that the generative qualities of the original score are an opportunity to expand the bank of movements in subsequent interpretations, as well as the possibility of including new methods of translating the cho-

reographic text into other areas of art – generative graphics, music. In addition, other projects of the «Motion bank» are analyzed, where generative strategies were applied in dance practice and choreographic documentation: «Seven Duets» by choreographer Jonathan Burrows and composer Matteo Fargion, «Two» by choreographers Bebe Miller, Thomas Howert, «Synchronous objects» by choreographer William Forsyth. As a result of the review of the documentation of the «Motion bank», the performative properties of digital scores were noted, which contribute to the non-linear study of the choreographic text.

**Key words:** generative art, dance media performance, Deborah Hay, generative documentation, choreographic scores, motion bank, choreographic object, William Forsyth, Jonathan Burrows, Matteo Fargion, Bebe Miller, Thomas Hauert.

\* *The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 20-312-90022, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR)*

### References

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 3 (84). 1–10.

Bissell, B. *Communities of Consciousness and the Begetting of Deborah Hay. Questions of practice. The pew center for arts & heritage* [https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah\\_hay\\_0.pdf](https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah_hay_0.pdf) (Accessed: May 18, 2022).

Debora Hay score production session (Ostin). <http://motionbank.org/en/event/deborah-hay-score-production-session-austin> (Accessed: May 05, 2022).

Galanter, P. *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan.* <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (Accessed: April 04, 2022).

Goodman, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs-Merrill Company.



Sergey S. GRIBOV

**| Generative strategies in the context of performing and documenting dance performance |**

Hansen, P., Callison, D. (2015). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan.

Hansen, P., Climie, E. A., Oxoby, R. J. (2020). The Demands of Performance Generating Systems on Executive Functions: Effects and Mediating Processes. *Frontiers in Psychology*, 11 (1894). 1–12.

Hauert, T. *Two*. <http://scores.motionbank.org/two/#/set/habit> (Accessed: April 23, 2022)

Hay, D. *No time to fly. 2010*. [http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF\\_bookletD.Hay.pdf](http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF_bookletD.Hay.pdf) (Accessed: May 23, 2022).

Jones, A. (1997). «Presence» in Absentia. Experiencing performance as documentation, *Art Journal*, 56 (4). 11–18.

Kahn, S., Keil, J., Müller, B., Bockholt, U., Fellner, D. W. (2013) *Capturing of contemporary dance for preservation and presentation of choreographies in online scores. 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage)*. 273–280.

Lepeki, A. (2021). Ischerpy'vaya tanecz. Performans i politika dvizheniya. [Exhausting dance: performance and the politics of movement]. *Art Gid*. (In Russian).

Martin, R. (1998) *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press Books.

Men'shikov L. A. (2019). Intermedial'ny'e praktiki v teorii akcionistskogo iskusstva. [Intermedial Practices in the Theory of Action Art], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 6. 130–140. (In Russian).

Men'shikov, L. A. (2021). Postmodern v iskusstve: istoricheskij i semioticheskij aspekty. [Postmodern in Art: Historical and Semiotic Aspects], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 6. 200–212. (In Russian).

Monni, K. (2019). Deborah Hay: RE-Perspective: Works from 1968 to the Present. In S. Foster. (Ed.), *I am the impermanence I see. Analyzing Deborah Hay's performance practice and reflecting its significance for the dance of the 2000–2010's*. Hatje Cantz. 53–70.

Phelan, P. (1993). *The Politics of Performance*. Routledge.

Pontus Hulten, K. G. (1968). *The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age*. Museum of Modern Art.

*Seven Duets: fragments, movements and insights from the interplay between Jonathan Burrows and Matteo Fargion*. <http://scores.motionbank.org/jbmf/#/set/a-parallel-world> (Accessed: May 23, 2022).

Shaw, N. Z. (2011). In Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography. In Klein, G., Noeth, S. (Ed.), *Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas*. 207–222. Transcript Verlag.

