

УДК 793.3

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362463

**Цитування:**

Сандульський С. М. Сучасний танцювальний перформанс у музейному просторі: особливості хореографії К. Ле Руа та Т. Сегала. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 421–426.

*Сандульський Сергій Миколайович,*  
викладач кафедри хореографії

*Хмельницького гуманітарно-педагогічної академії*

<https://orcid.org/0000-0003-0062-2670>  
[sergiysandulskiy@ukr.net](mailto:sergiysandulskiy@ukr.net)

Sandulsky S. (2026). Contemporary Dance Performance in Museum Space: Features of Choreography of K. Le Roi and T. Segal. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 421–426 [in Ukrainian].

## СУЧАСНИЙ ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС У МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРИ: ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЇ К. ЛЕ РУА ТА Т. СЕГАЛА

**Мета статті** – виявити особливості авторських підходів до роботи з хореографічною лексикою провідних представників сучасних танцювальних перформативних практик у музейному просторі К. Ле Руа та Т. Сегала. **Методологія дослідження.** Застосовано теоретичний підхід, завдяки якому розглянуто передумови, контексти та поширення танцю модерн, його взаємозв'язок з іншими видами мистецтва та нові мистецькі форми, що народжуються у цій взаємодії; історико-культурний метод, що посприяв розгляду питання в історичній ретроспективі і на сучасному етапі; типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто феномен поширення сучасного танцю за межі традиційного сценічного простору крізь призму міждисциплінарної практики танцювального перформансу та окреслено особливості його репрезентації в музейному просторі; досліджено специфіку впровадження і присутності сучасного танцю і музейному просторі; виявлено ключові характеристики сучасного танцювального перформансу К Ле Руа та Т. Сегала. **Висновки.** Незважаючи на активний процес розмивання кордонів між сучасним танцем і сучасним танцювальним перформансом, у першому головна увага приділяється руху, тоді як другий більше зосереджений на живій присутності та специфічному мисленню пластичними формами, новій тілесній репрезентації, побудованій на складній філософсько-метафоричній та концептуально-афективній взаємодії з глядачем. На основі мистецтвознавчого аналізу перформативних музейних практик К. Ле Руа та Т. Сегала виявлено, що основний акцент постановниками робиться на експериментах з деконструкції тілесності, що проявляється в тяжінні до конторсіоністської естетики, метаморфозах побутової, механічної та роботизованої пластики (К. Ле Руа), авторському реконструюванню канонічних рухів танцю модерн і постмодерн, акценти на уповільненій пластичності, синтезі танцювальної пластики зі звуками та інтерактивній хореографії (Т. Сегал). Сучасний танцювальний перформанс в музейному просторі заохочує дивитися далі того, що подається у вербалізованій та візуалізованій формі, ставити під сумнів те, що сприймалося як належне, спостерігати та переживати власні дії через багатовимірний аналіз – простір, час, енергію, переосмислювати та розширювати власні бачення, відкриваючи нові виміри людського досвіду.

**Ключові слова:** сучасний танець, мистецтво перформансу, танцювальний перформанс, К. Ле Руа, Т. Сегал, тілесність, музейний простір.

*Sandulsky Serhiy, Lecturer, Department of Choreography Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy*

### **Contemporary Dance Performance in Museum Space: Features of Choreography of K. Le Roi and T. Segal**

**The purpose of the article** is to identify the features of the author's approaches to working with the choreographic vocabulary of the leading representatives of contemporary dance performative practices in the museum space, K. Le Roy and T. Segal. **Research methodology.** A theoretical approach was applied, thanks to which the prerequisites, contexts and spread of modern dance, its relationship with other types of art and new art forms that are born in this interaction were considered; historical and cultural method, which contributed to the consideration of the issue in historical retrospective and at the present stage. typological method, method of comparative analysis, method of art historical analysis. **Scientific novelty.** The phenomenon of the spread of modern dance beyond the traditional stage space is considered through the prism of interdisciplinary practice of dance performance and the features of its representation in the museum space are outlined; the specifics of the introduction and presence of modern dance and museum space are investigated; the key characteristics of modern dance performance by K. Le Roy and T. Segal are identified. **Conclusions.** Despite the active process of blurring the boundaries between modern dance and modern dance performance, the first focuses on movement, while the second is more focused on live presence and specific thinking in plastic forms, a new bodily representation built on a complex philosophical-metaphorical and conceptual-affective interaction with the viewer. Based on the art historical analysis of performative museum practices by K. Le Roy and T.

Segal, it was found that the main emphasis of the directors is on experiments in the deconstruction of corporeality, which is manifested in the attraction to contortionist aesthetics, metamorphoses of everyday, mechanical and robotic plasticity (K. Le Roy), the author's reconstruction of canonical movements of modern and postmodern dance, an emphasis on slow plasticity, the synthesis of dance plasticity with sounds and interactive choreography (T. Segal). Modern dance performance in the museum space encourages looking beyond what is presented in verbalised and visualised form, questioning what was taken for granted, observing and experiencing one's own actions through multidimensional analysis – space, time, energy, rethinking and expanding one's own visions, discovering new dimensions of human experience.

**Keywords:** modern dance, performance art, dance performance, K. Le Roy, T. Segal, corporeality, museum space.

Актуальність теми дослідження. Одним із феноменів, що виник у складній взаємодії сучасного танцю з мистецькими практиками 1960-70-х рр. є танцювальний перформанс. Експериментальний дух танцюристів у творчій взаємодії з художниками-візуалістами призвів до проникнення їхньої творчості до музеїв та художніх галерей. На сучасному етапі зростає популярність танцювального перформансу в музейному просторі, що значно розширює його просторовий функціонал для соціально-критичних роздумів, досліджень тілесності та технологічних експериментів. Актуальність теми статті пов'язана з важливістю дослідження відкритості сучасного танцю за межами характерних для нього обмежень репрезентативності, а також релятивного характеру, який він набуває у взаємодії з аудиторією за межами сценічного простору, в контексті міждисциплінарної взаємодії з іншими видами мистецтва. Одним із аспектів, що вимагають дослідження з мистецтвознавчих позицій є особливості хореографії танцювальних перформативних музейних практик провідних митців сучасності – К. Ле Руа та Т. Сегала.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвитку танцювального перформансу в Україні крізь призму прогресу сучасного мистецтва присвячено публікацію О. Білокінь [1] – авторка робить акцент на розкритті впливу даного виду мистецтва на висвітлення соціально важливої проблематики та виховання суспільства. Виявленню морфологічних ознак сценічних і позасценічних танцювальних перформансів присвячена стаття О. Бойко [2]. В. Волчукова, О. Тищенко та О. Барабаш [15] здійснюють вдалу спробу розглянути танцювальний перформанс як феномен європейського мистецтва. Європейський досвід танцювального перформансу також розглядають А. Єліна та В. Єліна [3]. Окремі аспекти означеного питання аналізує І. Маслова-Лисичкіна у статті, що присвячена дослідженню перформансу в культурно-мистецькому просторі України [4], Ю. Скиба [5], в публікації, предметом дослідження якої є перформативно-хореографічні тенденції у мистецько-інтелектуальному середовищі сучасних танцювальних компаній та ін. Отже, науковий інтерес до означеної проблематики є

беззаперечним, проте багато аспектів вимагають подальшого наукового розроблення питання.

Мета статті – виявити особливості авторських підходів до роботи з хореографічною лексикою провідних представників сучасних танцювальних перформативних практик у музейному просторі К. Ле Руа та Т. Сегала.

Виклад основного матеріалу. Як важливий жанр танцювального мистецтва, сучасний танець здійснив глибокий вплив на світ танцю завдяки унікальним художнім виразам та естетичним концепціям. Він не лише кидає виклик нормам та обмеженням традиційного танцю, але й відображає нове розуміння та вираження з точки зору естетики тіла [7, с. 49]. У сучасному танці танцюристи виражають свої почуття через рухи тіла та вільно висловлюють свої справжні емоції. Сучасний танець не дотримується фіксованих танцювальних рухів та форм, а приділяє більше уваги вираженню та конотації емоційних станів. Його створення та виконання безпосередньо залежать від сучасного суспільства та культури, і тісно пов'язані з умовами життя та естетичними вимогами сучасних людей.

Одним із феноменів, що виник у складній взаємодії сучасного танцю з іншими мистецькими практиками є танцювальний перформанс. Вітчизняні науковці пропонують такі трактування сучасного танцювального перформансу як «унікальне явище, що розширює межі традиційної хореографії, поєднуючи елементи театру, музики, образотворчого мистецтва та перформативних практик» [15, с. 1]; мистецької практики, в якій «провідну роль відіграє положення та пластика людського тіла у просторі, хореографія) з залученням інших засобів виражальності (переважно таких, що в уявленні більшості глядачів сприймаються як «позахудожні», наприклад, в якості звукового супроводу - шум натовпу, звуки мікрофона, що фонить, стогін тощо)» [2, с. 72-73].

Поява сучасного танцю в музеях змінила його функцію та зв'язок з тілом, суспільством та самою музейною установою. Переміщення танцю до традиційного простору образотворчого мистецтва не лише означало розрив з умовностями репрезентативності, але

й підняло статус хореографа до статусу художника-візуаліста. Постмодерністський танець звернувся до онтологічного питання про танець, розмістивши його в одній сфері з інституційною теорією сучасного мистецтва, таким чином зрівнявши художника-візуаліста та хореографа. Так, наприклад, С. Форті створила дві свої роботи, «Ролик» та «Гойдалка», у галереї Рубен у 1960 р., розділяючи програму з художниками, пов'язаними з Fluxus, такими як К. Ольденбург. У «Гойдалках» рух двох танцюристів, І. Райнер та Р. Морріса, полягав у переміщенні вгору та вниз по дошці на мольберті. На кінцях дошки від її кінця до бічних стін йшли гумки, так що під час розгойдування гойдалки створювався зигзагоподібний візерунок з еластичних елементів та дощок. У «Ролику» відвідувачі тягнули два колісні ящики виставковим простором, тоді як С. Форті та П. Ольденбург, пригнувшись усередині кліток, співали імпровізований дует. Відсутність координації призводила до поштовхів, різких зупинок і навіть зіткнень, які впливали на тіла обох виконавців. В обох роботах саме непередбачувані рухи об'єкта диктували розвиток переживань тіла [9, с. 12].

У 1969 р. М. Монк представила свою роботу «Сік» у Музеї Гуггенхайма. Вистава проходила у величезному спіральному просторі за участю 85-ти виконавців. Глядачі сиділи на круглій підлозі музею, поки танцюристи створювали рухливі живі картини. У 1970 р. танцювальним перформансом «Паради та зміни» А. Халпрін було відкрито будівлю Художнього музею Берклі в Сан-Франциско. Її твір був заснований на серії орієнтованих на завдання рухів: перенесення сорока пляшок вина, переодягання. А. Халпрін дозволила кожному виконавцю розробити серію ізольованих рухів, які виражали його власні сенсорні реакції на світло, матеріал і простір [9, с. 10]. Т. Браун у перформансі «Ходіти по стіні», який відбувся в Музеї американського мистецтва Вітні в 1971 р. порушила умовності просторового сприйняття, піднявшись на білі стіни музею. Виконавці рухалися вздовж стіни під прямим кутом до аудиторії. Таким чином, наприкінці 1960-х рр. галереї та музеї стали поширеними місцями для презентації постмодерністського танцю. Танцюристи покинули свої звичні місця для виступів, серед іншого, щоб повстати проти елітизму, жорсткої дисципліни та арт-ринку.

На початку 1990-х рр. на європейській хореографічній сцені з'явилася нова хвиля митців, які знову порушили усталені естетичні норми, поставивши під сумнів підхід до

сучасного танцю, що розвивався протягом попередніх десятиліть. Художні пропозиції представників нового покоління були дуже неоднорідними за формою та змістом, однак, на думку дослідників, вони мали спільні риси, що й «принесло їм ярлики нового танцю, експериментального танцю, концептуального танцю, не-танцю, мінімалістичного танцю... терміни, в яких більшість цих митців не вважали себе відображеними» [10, с. 233]. Багато з цих хореографів, зокрема К. Ле Руа, Ж. Бель, Ла Рібо, Б. Кальво та І. Мундуате, Т. Сегал та ін., почали представляти свої роботи наприкінці 1990-х - на початку 2000-х рр. у мистецьких просторах та музеях, встановивши чіткий зв'язок з тими танцюристами/виконавцями 60-70-х рр. ХХ ст., які розширили танець в інші простори, виходячи за межі своєї дисципліни. На думку Л. Лупп, нова течія критичних тіл поставила під сумнів засоби видовищного виробництва та відстоювала досвід самого тіла, дистанціюючи жест від будь-якої естетики та легітимізуючи його через власне виробництво [12, с. 353]. Ця відмова від видовищного резонує з танцювальними перформативними практиками 1960-1970-х рр. та авангардними рухами 1920-х рр., а в цілому рух оновлює естетичні постулати постмодерністського танцю. На думку дослідників, спільними характеристиками танцювальних перформансів цього періоду є:

- тяжіння до сольного формату, нерухомості та економії ресурсів, експериментів та трансдисциплінарності;
- підхід до тіла, в контексті його репрезентації як нейтральної сутності [11, с. 235];
- сміливі експерименти зі сценічним апаратом;
- свідоме стимулювати або спрямування сприйняття глядача в іншому напрямку не дотримуючись традицій фронтальної сцени, деієрархізації процесів, частин тіла та просторів.
- відродження фігури мінімалістичного глядача, «від якого хореограф вимагає чогось більшого, ніж просто сидіти та спостерігати» [10].

Однак, незважаючи на бажання зруйнувати дисциплінарні, просторові, часові, концептуальні та навіть хореографічні кордони, впроваджуючи сучасний танець у музейний простір, наміри та цілі митців значно відрізняються від намірів та цілей постмодерністських танцюристів кінця 1960-1970-х рр., які жили в іншому соціальному та культурному контексті.

На відміну від тогочасних художників-візуалістів, танцюристів/виконавців та

музикантів, які повставали проти домінуючої культури, а отже, і проти арт-ринку, сучасні хореографи, входячи до музею з повною легітимністю, не мають наміру залишати арт-ринку, а радше пропонують нові підходи до практики танцювального перформансу. Такі хореографи як К. Ле Руа, Т. Сегал та ін., більше уваги приділяють тому, що робить мистецтво, ніж тому, що воно говорить.

У лютому 2012 р. у приміщенні Fundació Tàpies (Барселона) відкрилася ретроспективна виставка К. Ле Руа – хореограф і виконавець створив інсталяцію в стилі ретроспективи на основі сольних робіт, розроблених між 1994 і 2009 рр. Цю інсталяцію активували 16-ть танцюристів, які працювали позмінно протягом трьох місяців, протягом яких виставка була відкрита для публіки. Танцюристи використовували ранні роботи К. Ле Руа як ресурс, привласнюючи, переосмислюючи та переосмислюючи їх, переплітаючи з власною особистою ретроспективою. Відвідувачі цієї виставки зустрічали танцюристів замість об'єктів чи відео, які встановлювали з ними вербальний контакт, пояснюючи роботи К. Ле Руа, переплетені з їхніми власними біографіями. Виставка не пропонує єдиного лінійного оповідання про мистецьку кар'єру К. Ле Руа, а радше представляє її розпорошеною по різноманітних перспективах, створених кожним художником-учасником. «Ретроспектива» складається з 16 ретроспектив танцюристів, які демонструють їхні власні траєкторії у зв'язку з солом Ле Руа, утворюючи динамічний механізм, який можна сприймати по-різному під час кожного візиту до Фонду протягом його тримісячного періоду [14, с. 113]. Специфіка «Ретроспективи» полягає в широкій географії цієї мистецької практики (представлена в Музеї танцю, Ренн (Франція); Галереї Грегоріо де Мотос, Сальвадор де Баїя (Бразилія); Центрі Помпиду (Париж); та МоМА PS1, Нью-Йорк (США) та залученні до неї місцевих танцюристів, що посприяло позиціонуванню її як способу виробництва, а не як колекцію значущих робіт, оскільки кожне видання представляє різних танцюристів, різний досвід та різні перспективи. Таким чином, глядач отримує доступ до інших вимірів траєкторії К. Ле Руа. На думку В. Перез Рово, інтегруючи матеріали в особисті наративи, робота К. Ле Руа демістифікована та набуває іншого виміру: контекстуального. Посеред музею, «створеного для тиші, споглядання та дистанційного спостереження (храм), відкривається соціальний простір (форум), який дозволяє оновити зсередини способи взаємодії з експонованою культурною

спадщиною» [14, с. 114]. «Ретроспективу» дослідник пропонує розглядати як художній архів, в якому танцюрист не виконує хореографію перед анонімною аудиторією, як це робиться в театральних умовах, де аудиторія є одиницею, захищеною темрявою, натомість адаптує свій виступ до кожного відвідувача, не лише лінгвістично, а й термінологічно, наближаючись до профілю відвідувача: віку, рівня знань про творчість К. Ле Руа та про танці чи мистецтво загалом [13, с. 143]. Впровадження цього твору у виставкове середовище дозволяє К. Ле Руа розробити кілька гібридних стратегій між тілом та об'єктом, між музейним простором та сценічним простором, а також між темпоральністю сцени та музею.

Надзвичайно цікавий підхід до танцювального перформансу пропонує Т. Сегал, який позиціює їх як «сконструйовані ситуації». Однією з найважливіших концепцій Т. Сегала є його повернення до концепції мистецтва як ефемерного та дематеріалізованого елемента. Якщо живе мистецтво проникло в музей, щоб поставити під сумнів легітимність об'єкта пластичного мистецтва, Т. Сегал робить крок далі, щоб розмістити ці практики, що відбуваються в музейному просторі, знову ж таки, у вимірі неповторного.

Концепція, заснована на дослідженні вимірів нематеріального, повертає музейне мистецтво до унікального досвіду глядача та, певною мірою, до ідеї мистецтва як аури, як неповторного та унікального досвіду. Але, можливо, відмінною рисою Т. Сегала є той факт, що у своїх «сконструйованих ситуаціях» він уникає і навіть забороняє будь-яку документацію. Запис заборонено в його роботах як захід для підвищення вимогливості живого досвіду. Роботи Т. Сегала не можна записувати чи фотографувати; навіть каталоги художніх конкурсів, у яких він брав участь, не містять документальних записів його робіт – сторінки, присвячені їм, просто опущені [9]. У більшості своїх музейних інсталяцій хореограф досліджує та зміцнює ідею передачі, таким чином, що його роботи зрештою стають творами тих, хто з ними взаємодіє. На відміну від К. Ле Руа, який розробляє вправи з передачі своєї роботи, що є колективною та нескінченною, оскільки кожна передача є матеріалізацією нового твору в тілі іншого суб'єкта, який стає співавтором, у роботах Т. Сегала аура творця лишається очевидною. Його твори, навіть якщо вони розроблені іншими людьми, завжди є роботою Тіно Сегала: їхня функція залишається закріпленою у старій концепції інтерпретатора/виконавця. Не менш

характерним для творчості Т. Сегала є посилення відчуження аудиторії: немає жодної алюзії (явної чи неявної), яка б давала глядачеві будь-яку ознаку того, що те, що там відбувається, є частиною перформативної пропозиції. Наприклад, у перформансі «Це критика» виконавці, одягнені як охоронці, виконують різні жести: перевертають куртку догори дном перед роботою Карла Андре, виконують стриптиз у галереях музею. Виконавцям було дозволено відповідати на запитання аудиторії лише словами: «Це критика, Тіно Сегал, 2008» [6, с. 26]. Останній аспект, який слід підкреслити в художній практиці Сегала, полягає в протагонізм, наданий публіці, оскільки глядач мимоволі стає співсуб'єктом творів – сама присутність в одному просторі робить його частиною того, що там відбувається. Це чітко видно у перформансі «Варіації»: 49-ть виконавців рухаються в темряві кімнати; глядач відчуває початкове відчуття відчуженості, яке ще більше посилюється, коли випадково виникають швидкоплинні спалахи, що дозволяє глядачам споглядати присутність інших суб'єктів, статус яких вони не знають (глядачів або виконавців) [8, с. 61].

Т. Сегал, відомий авторським підходом до перенесення танцю з театру в «білий куб» музейного простору, створив канон сучасного музейного танцювального перформансу, основоположними елементами якого є безперервність (його тривалість відповідає тривалості музейної виставки) та глядацька трансформація (перетворення зі спостерігача на частину мистецтва перформансу завдяки залученню в безпосередню взаємодію з виконавцем). Незважаючи на відмову від використання фіксованого набору рухів сучасного танцю, в хореографії Т. Сегала можна виділити кілька типів рухів, що є основою творчого почерку майстра, зокрема:

- реконструкція канонічних рухів провідних представників танцю модерн і постмодерн – вільна пластика (А. Дункан), експресивність позування (В. Ніжинський), геометрична точність (Дж. Баланчин), постмодерністські підходи до роботи з простором (М. Каннінгем);

- акцентування на уповільненому темпі рухів, що сприяють плавному переходу тіла від однієї пози до іншої;

- звернення до деконструкції побутових жестів (біг, хотьба, падіння, стрибки);

- синтез танцю зі звуковим супроводом (виконавці наспівують певні ритмічні звуки, задаючи темп та/або ведуть діалог, в якому основоположною частиною хореографічного малюнку є ритм);

- експериментування з інтерактивною хореографією (ініціювання рухів відповідно до глядацької реакції).

Висновки. Незважаючи на активний процес розмивання кордонів між сучасним танцем і сучасним танцювальним перформансом, у першому головна увага приділяється руху, тоді як другий більше зосереджений на живій присутності та специфічному мисленню пластичними формами, новій тілесній репрезентації, побудованій на складній філософсько-метафоричній та концептуально-афективній взаємодії з глядачем. На основі мистецтвознавчого аналізу перформативних музейних практик К. Ле Руа та Т. Сегала виявлено, що основний акцент постановниками робиться на експериментах з деконструкції тілесності, що проявляється в тяжінні до конторсіоністської естетики, метаморфозах побутової, механічної та роботизованої пластики (К. Ле Руа), авторському реконструюванню канонічних рухів танцю модерн і постмодерн, акценті на уповільненій пластиці, синтезі танцювальної пластики зі звуками та інтерактивній хореографії (Т. Сегал). Сучасний танцювальний перформанс в музейному просторі заохочує дивитися далі того, що подається у вербалізованій та візуалізованій формі, ставити під сумнів те, що сприймалося як належне, спостерігати та переживати власні дії через багатовимірний аналіз – простір, час, енергію, переосмислювати та розширювати власні бачення, відкриваючи нові виміри людського досвіду.

#### *Література*

1. Білокінь О. Розвиток танцювального перформансу в Україні в контексті прогресу сучасного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 79. С. 79-83.

2. Бойко О. С. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознаство». 2016. С. 69-77.

3. Єліна А. С., Єліна В. В. Танцювальний перформанс – від витоків до сучасності. *Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends : Scientific monograph*. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2025. С. 18-29.

4. Маслова-Лисичкіна І. Перформанс у культурно-мистецькому просторі України ХХ–ХХІ ст. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2022. Т. 5, № 2. С. 137–149. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.5.2.2022.266529> (дата звернення: 15.04.2026).

5. Скиба Ю., Кундис Р. Перформативно-хореографічні тенденції у мистецько-

інтелектуальному середовищі сучасних танцювальних компаній. V International Scientific and Practical Conference «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities». Vinnytsia, UKR –Vienna, AUT: International Centre Corporative Management. 2023. No 24. С. 822–824.

6. Albarrán J. Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal. Sin Objeto. 2017. Vol. 00. pp. 24–39. DOI: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2017.00.02](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.02)

7. Chen D. Basic Characteristics and Body Aesthetics Analysis of Modern Dance. Frontiers in Art Research. Vol. 6. Issue 4. pp. 47–50. DOI: 10.25236/FAR.2024.060408

8. Cornago O. Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva. AusArt. 2016. Vol. 4 (2). pp. 53–66. DOI: 10.1387/ausart.17115

9. Hernández R. P. Danza en el museo. Potencialidades expandidas. Universitat Politècnica de València, 2019. URL : [https://www.academia.edu/91679677/Danza\\_en\\_el\\_museo\\_Potencialidades\\_expandidas](https://www.academia.edu/91679677/Danza_en_el_museo_Potencialidades_expandidas) (дата звернення : 2.04.2026).

10. Écija A. El espectador minimalista. En Noguero, J. (Ed.), El espectador activo. En: MOV-S 2010. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; El Mercat de les Flors., 2011.

11. Écija A. Danza distinguida, las piezas de La Ribot. Revista Boletín de Arte. 2011. n° 32–33. pp. 233–249.

12. Louppe L. Poética de la danza contemporánea. Salamanca: Focus 12. Universidad de Salamanca, 2011.

13. Pérez Royo V. El giro performativo de la imagen. UNED. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica. 2010. Vol. 19. pp. 143–148. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6232>

14. Pérez Royo V. Entre el pasado y su transmisión. Estéticas de la dialéctica inmóvil, A.DNZ. 2017. n°2. pp. 112–115. URL : <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45059/47138> (дата звернення : 12.04.2026).

15. Volchukova V. M., Tishchenko O. M., Barabash O. V. Dance performance as a phenomenon of european art. Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2025. pp. 1–17.

### References

1. Bilokin, O. (2024). The development of dance performance in Ukraine in the context of the progress of modern art. Current issues of the humanities, 79, 79–83 [in Ukrainian].

2. Boiko, O. S. (2016). Dance performances as an artistic phenomenon. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series “Art Studies”, 69–77 [in Ukrainian].

3. Yelina, A. S., & Yelina, V. V. (2025). Dance performance – from origins to the present. Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends. Baltija Publishing, 18–29 [in Ukrainian].

4. Maslova-Lysichkina, I. (2022). Performance in the cultural and artistic space of Ukraine in the 20th–21st centuries. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art, 5 (2), 137–149. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.5.2.2022.266529> [in Ukrainian].

5. Skyba, Y., & Kundys, R. (2023). Performative and choreographic tendencies in the artistic and intellectual environment of modern dance companies. V International Scientific and Practical Conference “Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities”. Vinnytsia, UKR –Vienna, AUT: International Centre Corporative Management, 24, 822–824 [in Ukrainian].

6. Albarrán, J. (2017). Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal. Sin Objeto, 00, 24–39. DOI: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2017.00.02](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.02) [in Spanish].

7. Chen, D. (2024). Basic Characteristics and Body Aesthetics Analysis of Modern Dance. Frontiers in Art Research, 6 (4), 47–50. DOI: 10.25236/FAR.2024.060408 [in English].

8. Cornago, O. (2016). Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva. AusArt, 4 (2), 53–66. DOI: 10.1387/ausart.17115 [in Spanish].

9. Hernández, R. P. (2019). Danza en el museo. Potencialidades expandidas. Universitat Politècnica de València, [https://www.academia.edu/91679677/Danza\\_en\\_el\\_museo\\_Potencialidades\\_expandidas](https://www.academia.edu/91679677/Danza_en_el_museo_Potencialidades_expandidas) [in Spanish].

10. Écija, A. (2011). El espectador minimalista. En Noguero, J. (Ed.), El espectador activo. En: MOV-S 2010. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; El Mercat de les Flors [in Spanish].

11. Écija, A. (2011). Danza distinguida, las piezas de La Ribot. Revista Boletín de Arte, 32–33, 233–249 [in Spanish].

12. Louppe, L. (2011). Poética de la danza contemporánea. Salamanca: Focus 12. Universidad de Salamanca [in Spanish].

13. Pérez Royo, V. (2010). El giro performativo de la imagen. UNED. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, 19, 143–148. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6232> [in Spanish].

14. Pérez Royo, V. (2017). Entre el pasado y su transmisión. Estéticas de la dialéctica inmóvil, A.DNZ, 2, 112–115. <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45059/47138> [in Spanish].

15. Volchukova, V. M., Tishchenko, O. M., & Barabash, O. V. (2025). Dance performance as a phenomenon of European art. Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends. Baltija Publishing, 1–17 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.03.2026  
Отримано після доопрацювання 09.04.2026  
Прийнято до друку 20.04.2026  
Опубліковано 26.05.2026*