

УДК 7.01(497.1)
doi:10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.15
5.7.3.

Истина в глазах смотрящего: анатомия югославского перформанса

Любовь Валентиновна Копосова

АНО ВО «Гуманитарный университет», Екатеринбург, Россия,
lubovv66@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4580-3208>

Аннотация. Статья посвящена обзору выставки «Общественное тело» в Музее современного искусства Белграда, представившей четыре ключевых видеоперформанса 1970-х годов – Неши Париповича, Зорана Поповича, Раши Тодосиевича и Марины Абрамович. В центре анализа – феномен «новой художественной практики» социалистической Югославии, развивавшейся на пересечении свободы и контроля, личного и общественного. Автор рассматривает особенности восточноевропейского перформанса с его эстетикой выживания, минималистичными средствами, телесностью и острыми социальными метафорами. Через разбор отдельных произведений раскрываются различия и переключки художественных стратегий: взаимодействие с городским пространством (Парипович), исследование пределов личных границ (Тодосиевич), коллективизация памяти (Абрамович) и работа с телом как инструментом формообразования (Попович). Выставка рассматривается как ретроспектива, способная не только восстановить исторический контекст, но и подчеркнуть актуальность темы уязвимого, подчиненного тела в современную эпоху наблюдения и контроля.

Ключевые слова: югославский перформанс, новая художественная практика, телесность в искусстве, эстетика выживания, восточноевропейское искусство 1970-х

Для цитирования: Копосова Л. В. Истина в глазах смотрящего: анатомия югославского перформанса // Вестник Гуманитарного университета. 2026. Т. 14, № 1. С. 171–177. DOI 10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.15.

The Truth is in the Eyes of the Beholder: Anatomy of Yugoslav Performance

Liubov V. Kopusova

Liberal Arts University – University for Humanities, Yekaterinburg, Russia,
lubovv66@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4580-3208>

Abstract. The article reviews the Public Body exhibition at the Museum of Contemporary Art in Belgrade, which presented four key video performances from the 1970s by Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, and Marina Abramović. At the core of the analysis is the phenomenon of the “New Art Practice” in socialist Yugoslavia, developed at the intersection of freedom and control, the personal and the collective. The author examines the characteristics of Eastern European performance art, marked by an aesthetic of survival, minimal means, corporeality, and sharp social metaphors. Through detailed discussion of individual works, the text reveals both contrasts and resonances in artistic strategies: engagement with urban space (Paripović), the exploration of personal boundaries (Todosijević), the collectivization of memory (Abramović), and the use of the body as a tool of form-making (Popović). The exhibition is seen as a retrospective that not only reconstructs the historical context but also underscores the continuing relevance of the vulnerable, regulated body in today’s era of surveillance and control.

Keywords: Yugoslav performance art, New Art Practice, Corporeality in art, Aesthetics of endurance, Eastern European art of the 1970s

For citation: Kuposova LV. The Truth is in the Eyes of the Beholder: Anatomy of Yugoslav Performance. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University*. 2026;14(1):171-177. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.15.

В конце июля 2025 года в Музее современного искусства Белграда завершила работу выставка «Общественное тело» («Javno telo»), которая явила концентрированный взгляд на югославский видеоарт 70-х годов. Такой точечный подход позволяет глубже понять феномен «Новой художественной практики», рожденной в уникальных условиях социалистической Югославии.

Выставка на первом этаже музея была частью более масштабного выставочного проекта «Общественное тело», представленного в прошлом году в Сербском культурном центре «Йво Андрич» в Пекине. Однако сфокусированная на видеопроектах четырех крупнейших югославских художников – Нёши Париповича, Зорана Поповича, Раши Тодосиевича и Марины Абрамович, тема воспринимается более цельно.

После разрыва Тито со Сталиным (1948 г.) Югославия фактически отказалась от догматического «социалистического реализма» и открыла пространство для авангардных экспериментов. Уникальное геополитическое положение Югославии, ее лидерство в Движении неприсоединения обеспечили художникам свободу и возможность выстраивать собственную художественную траекторию, недоступную в других странах соцлагеря. Уже в 1960–1970-е годы югославские художники активно экспериментируют в области «Новой художественной практики», абстрактного и концептуального искусства, видеоперформанса, не отставая в освоении последнего от подобных экспериментов на Западе (см.: [The New Artistic Practice ... 1978]). Югославия была единственной страной под руководством коммунистов, где художники занимались такими практиками открыто. Для художников соцлагеря искусство Социалистической Югославии 70-х и 80-х годов было принципиально недостижимым уровнем возможностей.

Маленькая выставка охватила весь спектр особенностей восточноевропейского перформанса, характеризующегося эстетикой выживания и выносливости – «endurance», работой с телом как площадкой для экстремальных состояний и социальных метафор, использованием минимальных ресурсов, простых предметов и живого взаимодействия, осмыслением влияния социальной изоляции и авторитарных ситуаций.

Ранним перформансам и видеоперформансам югославских художников, так же как и классикам перформативного искусства других стран, таким как Деннис Оппенгейм [Oral history interview ... 1995], свойственно эпистемологическое исследование природы искусства, способов его создания и определения самого искусства, сфокусированного на месте и контексте. Эстетическая составляющая трансформируется от восприятия физических свойств музейного пространства к социальному и политическому контексту тела. Такое расширение рамок и смешение дисциплин становится одной из ключевых черт искусства второй половины XX века – не только в Югославии, но и в глобальном контексте. Именно на этот процесс «размывания границ», где перформанс соединяет элементы разных художественных практик и выходит за пределы жанровых определений, указывает Наталия Курюмова, рассматривая феномен танц-перформанса России (см.: [Курюмова 2022]). Фокусируя внимание на глубоком и многоплановом исследовании перформативных практик в различных их вариациях, Ричард Шехнер, режиссер и теоретик, классик американского перформанса, описывает перформанс как «восстановленное действие», находящееся между искусством, ритуалом и повседневной жизнью (см.: [Шехнер 2020]).

У югославских художников не сразу появилась возможность видеофиксации перформансов, и первоначально именно фотофиксация формировала не только способ репрезентации, но и эстетическое восприятие перформанса как **единичного и мифологизированного действия**, приведя к опоре на единичный «сильный» фотокадр как

на самостоятельное художественное высказывание. Впрочем, в 70-х годах та самая эфемерность и мимолетность перформанса, запечатленная на фотографии, полностью соответствовала концепциям его сохранения и репрезентации, декларируемым как художниками, так и теоретиками перформанса (см.: [Фишер-Лихте 2015; Phelan 1993; Sretenović 2020]).

Центральной темой поисков художников в области перформанса становится тело. Постепенно усиливающееся, развивающееся раскрепощение тела в западных капиталистических странах, концентрирующееся на личных ощущениях и правах, является сильным контрастом с телом социалистическим, общественным, лишенным всякого индивидуалистического права на свои проявления и возможности распоряжаться им. Именно на этом стыке личного и коллективного, свободы и контроля, и рождалось югославское искусство, полное социальных метафор и эстетики выживания.

Несмотря на разницу тем и подходов, у всех представленных художников есть точки соприкосновения: это осмысление самого перформативного акта художника как искусства, признание телесности и звука (или его отсутствия) равноправными выразительными средствами, невероятно точное попадание в пространство, время и ситуацию. Все они входили в группу, определяемую критиками как «Группа шести белградских художников». Будучи наиболее интересными и радикальными в своей творческой позиции, они сформировали движение «Новой художественной практики». Именно эти художники, объединившиеся вокруг Студенческого культурного центра в Белграде, определяли «противостояние модернизмов»: «официального», транслировавшегося Музеем современного искусства и Домом молодежи, и «неофициального», прямого, бескомпромиссного и яркого, формировавшегося в рамках Студенческого центра, напрямую связанного со студенческими протестами 1968 года (см.: [Подрядова, Галеева 2022]).

Открытость художественного пространства Югославии и возможность обмениваться опытом с зарубежными коллегами посредством личного общения, а не только книг, сделали возможным активный диалог художников и поиск ответов на волнующие вопросы.

Первый проект, который встречает зрителя, – «NP 1977» Нёши Париповича (1977, 22 минуты). Перформанс представляет собой кинематографическое действие – художник, одетый в современный бордовый вельветовый костюм, перемещается по летнему Белграду, и единственной целью этого перемещения является само действие, акт взаимодействия с городским пространством. Он проходит, проскальзывает, перелезает, проникает сквозь тело города – стены, подворотни, крыши, – почти растворяясь в его ткани. Камера выступает беспристрастным, почти случайным наблюдателем. Эти действия напоминают доведенные до абсурда ритуалы повседневности, шаблонные и торопливые перемещения от окраины в центр города. При этом зритель не имеет ни малейшего представления о реальном направлении движения, линейном или путано-лабиринтном.

Перформанс рожден не только концептуальными идеями и философскими спорами в искусстве 60–70-х годов, но и особенностями пространства самого Белграда, являясь более глубоким высказыванием, чем просто предьявленное свидетельство городского пространства и ощущений пятидесятилетней давности. Эти особенности пространства города являются для Белграда сущностными и вневременными. Они определяют характер мышления белградцев, их утонченное чувство пространства и формы. Поэтому так органично ощущается почти полное проникновение тела художника в ткань города, их взаимопроницаемость. Перформанс создает замкнутую на себя структуру, динамично очерчивающую собственное пространство действия, коммуникации и смысла.

Для современного зрителя этот перформанс пятидесятилетней давности обладает поразительной тактильностью, всем телом ощущаемой осязаемостью и чувственным восприятием пространства. Оно воспроизводится в памяти шагами, поворотами, шершавой стеною через физическую и визуальную тактильность, подкрепленную сугубо субъективным опытом прикосновений. Телесность перформанса формируется из фо-

кусирования и осознания собственного тела при движении. Не менее интересный парадокс работы Париповича – в звуке, точнее в его отсутствии. Следуя за перемещениями художника, мозг достраивает всю звуковую палитру столичного города, «обещание звука», которое, однако, так и не исполняется. Зритель «слышит глазами» – визуальное становится переносчиком недостающего звукового. Сочетание этого отсутствующего звука с максимально телесной визуальной тактильностью создает странное ощущение дискомфорта и тревожности, не позволяющее благостно погрузиться в созерцание знакомого пространства. Уже здесь видны предвестники следующего направления поиска Париповича – взаимодействие, порой парадоксальное, со звуком.

Если Парипович исследует тело в городском ландшафте, то следующие работы погружают нас в пространство более интимное и одновременно более жестокое – пространство личных границ. И они чрезвычайно интересны тем, что особенности их восприятия зависят от того, кто на них смотрит. Югославия в 70-е годы и вообще во второй половине XX века была неким пограничным форпостом, соединяющим Западный и Восточный мир, капиталистический и социалистический. И эта граница делила многое, и в первую очередь отношение к человеку, его личному пространству и телу.

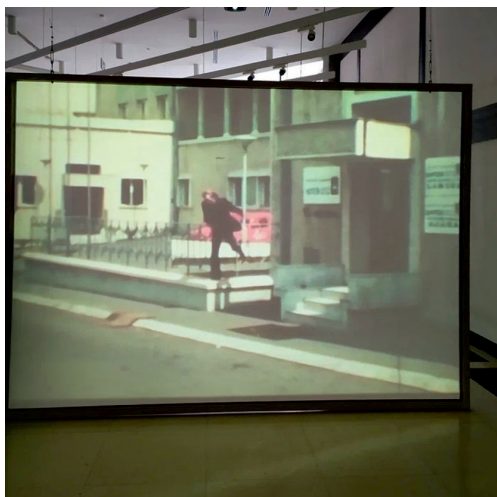


Рис. 1. Парипович Н. «NP 1977» (1977)¹
Fig. 1. Neša Paripović's. NP 1977 (1977)



Рис. 2. Тодосиевич Р. «Was ist Kunst, Marinela Koželj?» (1978)
Fig. 2. Raša Todosijević. Was ist Kunst, Marinela Koželj? (1978)

Югославия 70-х – это все же социалистическая страна, с концептуальными издержками этого типа правления и тенденциями к контролю и управлению личностью. Работы Тодосиевича и Абрамович, связанные с осознанием и исследованием личного пространства, отличная иллюстрация этим поискам.

Видеоперформанс Раши Тодосиевича «Was ist Kunst, Marinela Koželj?» (1978, 16 минут) представляет собой «одностороннее взаимодействие» [Todosijević 1978]. На экране – безответная женщина, к которой по имени обращается настойчивый, эмоционально-жесткий голос художника, многократно задающий вопрос на немецком: «Was ist Kunst, Marinela Koželj?» («Что такое искусство?»). Вопрос сопровождается бесцеремонными прикосновениями к лицу девушки. Возникает мощное аудиовизуальное противоречие между нарастающим давлением голоса и безмолвной уязвимостью героини. При этом художник выбирает язык перформанса (немецкий) в первую очередь на основе синестезического восприятия звука как ассоциации, пересечения метафизичности и эмпиричности порождаемых им ощущений.

Работа Тодосиевича – это максимально телесное пространство в диалоге допустимости воздействия на личность, выраженное через жесткое взаимодействие с телом. Важная тема **допустимости границ взаимодействия и воздействия**, не столько фи-

¹ Все фотографии, представленные в статье, сделаны автором – Л. В. Копосовой.

зической, сколько ментальной и эмоциональной уязвимости, не раз поднималась и обсуждалась в работах югославских художников. В восточноевропейских работах 1970-х уже сам акт демонстрации тела в кадре становится заявлением о социальной уязвимости (см.: [Phelan 1993]).

Раша Тодосиевич активно работает с 1970-х годов и широко известен как художник радикального аналитического направления. Его творчество является примером так называемой «друге линије» (второй линии) – аналитического концептуализма неконформистской, интеллектуальной и антиидеологической струи в югославском искусстве того периода. Оно демонстрирует влияние философии (в частности, структурализма и постструктурализма) и теоретических основ искусства. Особенность работ Тодосиевича этого периода – «холодное» искусство, отказ от экспрессии и патетики, акцент на абсурде и произвольности художественного высказывания. В своем искусстве он фокусируется на концепте, идее, жесте, интервенции, а не эстетике объекта. Он часто использует провокационные лозунги как способ обличения национализма и социальной дисгармонии (см.: [Prestupničke forme devedesetih ... 1998, s. 22]).

Тема уязвимости и стойкости находит свое отражение и в творчестве Марины Абрамович, без сомнения легенды мирового перформанса, продолжающей работать в области перформативных практик. На выставке был показан видеоперформанс «Freeing the Memory» (1976, 50 минут), один из первых изначально спланированных как видеоработа. Тема является ключевой в творчестве художницы, о чем свидетельствует, например, перформанс «Rhythm 0» (1974), демонстрирующий тело как «объект, открытый для действий других», подчеркивающий «опыт отдельности и зависимости» (см.: [Gramatikopoulou 2012]).

Художница сидит и монотонно произносит слова, которые приходят ей на ум, до полного ментального «опустошения». Этот жест вскрывает границы памяти и языка, однако здесь важна не «сила», а **уязвимость субъекта в коммуникации**. Зритель становится свидетелем потока личных, обрывочных воспоминаний, обычно скрытых от посторонних. Однако озвученные, эти слова перестают быть сугубо личными и растворяются в коллективной памяти, находя отклик в ощущениях каждого зрителя.

В перформансе художница исследует очень важную для сербов тему личной и коллективной памяти. Перформанс является своеобразным диалогом с перформансом «Вспомнить» (1974) Денниса Оппенгейма, с той разницей, что для югославского контекста недостаточно исследовать личные ощущения. Они обязательно окрашиваются социально-политическим контекстом (см.: [Tayler 2001]).



Рис. 3. Абра́мович М.
«Freeing the Memory» (1976)
Fig. 3. Marina Abramović.
Freeing the Memory (1976)

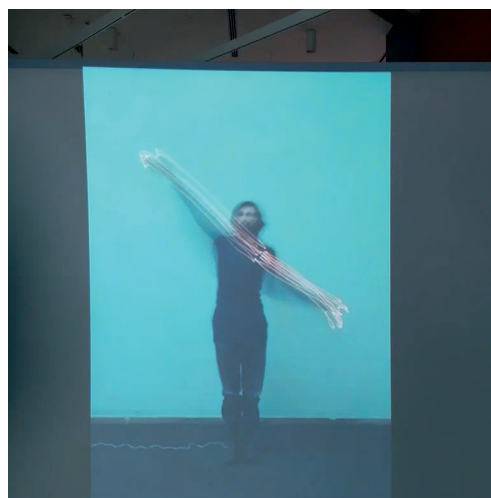


Рис. 4. По́пович З. «Аксиомы» (1972)
Fig. 4. Zoran Popović. Axioms (1972)

Перформанс «Freeing the Memory» – один из первых перформансов в составе «Freeing Series», в котором художественная задача формулировалась как «работа через видео». В этой серии перформансов камера фиксирует процесс различного уровня самораскрытия.

Завершает экспозицию абстрактно-минималистский перформанс Зорана Поповича «Аксиомы» (1972, 9 минут). Художник работает с телом и светом, соединяя чистую геометрию Казимира Малевича и концептуализм своего времени. Попович выделил в декартовой системе восемь базовых фигур (линия, квадрат, круг, крест и др.), а затем визуализировал эти фигуры посредством движений своего тела в темной комнате. Прикрепив на концы пальцев фонарики, стоя перед камерой, художник последовательно чертит руками линии и контуры форм. Его собственное тело практически исчезает в полутьме за световыми траекториями. Оно становится инструментом для создания чистой формы, а сам перформанс – **исследованием структур языка и репрезентации**.

Один из основателей «Grupa šestorice autora» (*хорв.* «Группа шести авторов»), Зоран Попович (Белград, 1944), теоретик и практик концептуального искусства, в своем творчестве часто обращается к темам критики и исследования репрезентации.

Экспонаты выставки рассказывают о времени самых первых экспериментов художников, работавших в различных областях творчества, с видео и инсталляциями. Именно они в следующие десятилетия инициировали сложные и неожиданные исследования природы автономии произведения искусства, идентичности личности, интуиции, намерения, концепции и оригинальности (см.: [Sretenović 2020]).

В 80–90-е годы в Сербии, потрясенной популистскими национал-социалистическими силами, именно эти художники выступают в качестве рационального современного сопротивления новой, доминирующей иррациональности в культуре и обществе, тянущей в прошлое.

Ретроспекция в выставках позволяет не только прикоснуться к истории явления или течения, осмыслить ход развития, но и найти опору для дня сегодняшнего. Эти работы, запечатлевшие, как личное пространство становится полем напряжения между индивидом и системой, позволяют посмотреть на сегодняшние события с нового ракурса.

Перформанс, провозглашенный эфемерным и сиюминутным, будучи запечатленным на видео, остается актуальным не только своей концептуальностью, но и последствиями своего яркого бытия. Сегодня, в эпоху новых форм контроля и наблюдения, тема тела – общественного, уязвимого, подчиненного – вновь обретает остроту.

Оглядываясь на югославское искусство 1970-х, очевидно, что ему всегда был присущ универсальный подход. Художники свободно комбинировали жанры, техники и методы, превращая их в подходящий инструментарий для выражения идей. Из всей этой группы лишь Марина Абрамович продолжила практиковать перформанс как «чистую» форму, тогда как для большинства ее сподвижников он являлся одним из средств и методов в многоуровневой художественной стратегии.

Важнейшее отличие югославских художников от их коллег в других странах соцлагеря заключалось в возможности вести прямой диалог с Западом. Это позволяло им сразу встраиваться в международный контекст, и последующее разрушение большой государственной структуры почти не изменило естественный ход развития искусства в странах бывшей Югославии. Сегодня художественная сцена Сербии органично связана с глобальной артистической сетью: художники, работающие в самой стране, и те, кто живет за ее пределами, – такие как Ивана Башич (Ivana Bašić), живущая сейчас в Нью-Йорке и чья выставка скульптуры и видеоперформанса недавно прошла в белградском Музее современного искусства, – имеют одинаковый уровень и значимость. Их творчество давно встроено в широкие мультикультурные коммуникации современного мира, где искусство становится универсальным языком, не теряющим своего национального колорита.

Список источников

- Курюмова Н. В. Танц-перформанс: между танц-театром и художественными практиками современного танца // Вестник Гуманитарного университета. 2022. № 1 (36). С. 63–74.
- Подрядова В. Э., Галеева Т. А. «Дрангулариум» и его обитатели: из истории студенческого культурного центра в Белграде в 1970-е годы // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2022. № 4 (55). С. 84–88. DOI 10.25628/UNIIP.2022.55.4.014.
- Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / [пер. с нем. Н. Кандинской] ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М. : Play & Play : Канон-плюс, 2015. 376 с.
- Шехнер Р. Теория перформанса / пер. с англ. А. Асланян. М. : V-A-C Press, 2020. 486 с.
- Grammatikopoulou Ch. Marina Abramović: Rituals of Breath, Voice and Void // Interartive : website. 2012. URL: <https://interartive.org/2012/01/abramovic-breath-voice-void> (access date: 10.08.2025).
- Oral history interview with Dennis Oppenheim / by S. Boettger // Archives of American Art : Website of the Smithsonian Institution. Recorded 1995, July-Aug. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-dennis-oppenheim-12924> (access date: 10.08.2025).
- Phelan P. Unmarked: The Politics of Performance. Psychology Press, 1993. 207 p.
- Prestupničke forme devedesetih. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka. Novi Sad : Muzej savremene likovne umetnosti ; VrJac : Centar za savremenu kulturu Konkordija, 1998. 81 s.
- Sretenović D. Many Lives of Perfomance: A Short Review // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2020. No. 11 : Yugoslav Performance Art: On the Deferred Production of Knowledge / ed. by G. Pavlić. DOI 10.17892/app.2020.00011.239.
- Taylor S. Dennis Oppenheim: New Works. East Hampton, NY : Guild Hall Museum, 2001. 36 p.
- The New Artistic Practice in Yugoslavia 1966-1978 / ed. by M. Susovski. Zagreb : Gallery of Contemporary Art, 1978. 273 p.
- Todosijević R. Was ist Kunst, Marinela Koželj? : video performance. Belgrade, 1978. URL: https://vk.com/video10806679_456239398 (access date: 10.08.2025).

Информация об авторе

Любовь Валентиновна Копосова, преподаватель кафедры хореографического искусства и художественной культуры, АНО ВО «Гуманитарный университет» (Екатеринбург, Россия).

Information about the author

Liubov V. Koposova, lecturer of the Contemporary Dance Department, Liberal Arts University – University for Humanities (Yekaterinburg, Russia).

Статья поступила в редакцию | Submitted 26.08.2025.

Одобрена после рецензирования | Revised 03.10.2025.

Принята к публикации | Accepted 03.10.2025.