



O GRUPO DE ARTE INFORMAL “LUXURIES”:

um exemplo de *underground* nos anos 1980-1990 na URSS

Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

Lilia Chernova

Orientadora: Professora Doutora Clara Moura Soares

Lisboa, 2015

“The great artist of tomorrow will go underground”.

Marcel Duchamp, 1961.

“Where do we go from here?” in Symposium at Philadelphia Museum College of Art

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação de mestrado contou com importantes apoios e incentivos sem os quais não se teria tornado uma realidade, e aos quais estarei eternamente grata.

À minha orientadora Professora Doutora Clara Moura Soares, que participou diretamente na preparação do presente trabalho, pela total colaboração no solucionar de dúvidas e apoio na compreensão da importância da execução da presente dissertação.

À tradutora Julia Buynarovskaya, que traduziu os textos do holandês e ajudou na compreensão do conteúdo das publicações holandesas, que testemunham os acontecimentos que nos interessam no que diz respeito ao assunto da investigação.

À Paula Marques Ornelas, que ajudou na revisão do texto em português e se dedicou totalmente ao trabalho.

Aos restantes participantes e testemunhas dos acontecimentos relatados, entre os quais: A. Lishnevskiy, V. Morozov, A. Chernov, T. Kazantseva e L. Rublevskaya que faleceu na última fase da escrita desta dissertação.

Por fim, gostaria de agradecer aos membros da minha família, e, especialmente, ao meu filho Tim Chernov pelo seu apoio incondicional e paciência demonstrados, e total ajuda na superação dos obstáculos que ao longo desta caminhada foram surgindo.

RESUMO

A presente dissertação é dedicada à investigação da atividade criativa dos três membros do grupo de arte “Luxuries”, formado na URSS nos anos 80-90 do século passado.

O sistema socialista mais forte na história da Eurásia deixa de existir com o início da *Perestroika*, em 1987, iniciada no sentido da democratização da sociedade soviética por Mikhail Gorbatchov.

Desde então, os espetadores têm a possibilidade de contemplar as obras de arte dos mestres da produção mundial e nacional, até então proibidas, e que tinham sido retiradas dos acervos dos museus. Tornam-se populares as vanguardas russas do início do século XX, o Modernismo Ocidental e, também, a arte não oficial de *underground* da primeira geração de emigrantes e de artistas meio clandestinos de Moscovo e Leningrado (São Petersburgo) dos anos 50-80.

Apesar da popularidade de Mikhail Gorbatchov, a crise económica levou o Estado ao abismo, à ajuda humanitária por parte da Europa Ocidental e o principal resultado da *Perestroika* passou a ser o término do período soviético de desenvolvimento na história da Rússia no início dos anos 90.

Nestas condições económicas complicadas, mas já no espaço pós-soviético meio livre de totalitarismo, os artistas que nos interessam (V. Morozov, A. Lishnevskiy e A. Chernov) juntam-se no âmbito do movimento sociocultural não oficial de *underground* e criam a conceção do seu próprio estilo começando a distinguir-se das outras uniões artísticas pela sua estética de identificação pessoal, que respondia às exigências e normas da escola modernista ocidental do século XX no mundo da arte. A liberdade de expressão e novas tendências na vida espiritual e social tornaram-se o *leitmotiv* do desenvolvimento cultural do grupo de arte “Luxuries”.

Um dos motivos mais importantes que levou a autora à tentativa da escrita do projeto sobre o grupo de arte “Luxuries” foi a saída da Rússia, em 1993, de uma enorme coleção artística (aproximadamente 500 obras) do grupo acima referido para uma exposição-leilão na galeria “Singel 37”, na Holanda, que resultou na alienação forçada de todos os objetos de arte, que são considerados perdidos até aos dias de hoje. Em resultado, a união de arte “Luxuries”, tal como toda a sua arte mitológica e existencial, torna-se um mito histórico, pois até agora não há nenhuma informação sobre a desaparecida coleção “Luxuries from Russia”.

Mas esperemos que a cativante história do grupo em questão, redigida com base no material criteriosamente compilado e na produção artística dos elementos do grupo, ajude a construir uma perspetiva especial de interação da união não oficial russa de arte “Luxuries” com a arte contemporânea ocidental.

Em conclusão, assinalamos que na nossa investigação foram estudadas e analisadas, com base nas fontes de história de arte russas e europeias, o **conceito**, a **essência** e a **especificidade funcional** da tendência cultural *underground*. Foram estudados os principais aspetos que permitem inserir justamente o *underground* da época da URSS no quadro geral do passado histórico da arte Russa, Europeia e Norte Americana da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: *underground*, não-conformismo, contracultura, arte não oficial, arte contemporânea

ABSTRACT

This study is devoted to an investigation of creative activity of three members of the group “Luxuries”, formed in USSR in the 80’s-90’s of the past century.

The strongest socialistic system in Eurasia ceased to exist with the beginning of *Perestroika* in 1987, initiated towards democratization of soviet society by Mikhail Gorbachev.

Since 1987, spectators had the possibility of contemplating early prohibited art-works of world and national production masters, which were taken from archives. Russian vanguardists of the beginning of the 20th century, European Modernism and non-official art of underground of the first generation of emigrants and half-clandestine artists of Moscow and Leningrad (Saint Petersburg) of the 50’s-80’s, became popular.

Despite the popularity of Mikhail Gorbachev, economic crisis led the State to the abyss and humanitarian aid from Europe, hence, the principal result of *Perestroika* turned into the end of development of the Soviet period in the history of Russia, in the beginning of the 90’s.

In these complicated economic circumstances but already in the post-soviet space half-free from totalitarianism, the artists of our interest (V. Morozov, A. Lishnevskiy e A. Chernov) join into the sociocultural unofficial movement of *underground* and create their own style. They begin to distinguish themselves from other artistic unions by their esthetics of personal identification, which replied to requirements and standards of modern European school in the art world. The freedom of expression and the new tendencies in the spiritual and social life became the *leitmotiv* of cultural development of the art-group “Luxuries”.

One of the most important motives, which led the author to the attempt of elaborating a project about the art-group “Luxuries”, was the exportation of their art-collection (about 500 works) from Russia in 1993 for an exhibition-auction in the gallery “Singel 37” in Holland, which resulted in a foreclosure of all art-objects, which are considered to be lost until today. In result, the art-union “Luxuries” such as its mythological and existentialist art, become an historical myth, as until now there is no information about the disappeared collection “Luxuries from Russia”.

We hope this engaging story about “Luxuries”, based on the warily compiled material and on the art production of elements of this group, will help us build a special perspective of interaction between unofficial Russian art-union “Luxuries” with the European Contemporary Art.

To conclude, we point out that in our investigation we have studied and examined **concept, nature and functional specificity** of cultural tendency *underground* on the basis of the sources of Russian and European Art History. There were studied main aspects that allow us to insert precisely the *underground* of the USSR era in the general framework of historical past of Russian, European and North American art of the second half of 20th century.

Keywords: underground, non-conformism, counterculture, unofficial art, contemporary art

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	v
RESUMO	vii
ABSTRACT	ix
ÍNDICE	xi
ABREVIATURAS	xiii
INTRODUÇÃO	15
O tema e o seu contexto	15
Objetivos e metodologia.....	17
CAPÍTULO I	
UNDERGROUND COMO FENÓMENO SOCIOCULTURAL E A SUA ESSÊNCIA	23
1.1. O conceito de <i>Underground</i>	23
1.2. Contracultura e não-conformismo.....	24
1.3. As especificidades da Rússia	29
LISTA DE FIGURAS – CAPÍTULO I	37
CAPÍTULO II	
CULTURA NÃO OFICIAL NA RÚSSIA DAS ÚLTIMAS DUAS DÉCADAS DO SÉCULO XX	47
2.1. O novo sistema de artes na Rússia e no mundo artístico Ocidental no final do século XX.....	47
2.2. O fim do soviético. Palco artístico dos anos 80 (Moscou, Leningrado – São- Petersburgo)	50
2.3. O início da arte pós-soviética. Moscou e as pequenas capitais artísticas do Sul da Rússia....	54
LISTA DE FIGURAS – CAPÍTULO II	59
CAPÍTULO III	
UNIÃO DE ARTE “LUXURIES” E OS SEUS ELEMENTOS	85
3.1. Circunstâncias da formação do grupo de arte “Luxuries”.....	85
3.2. A primeira exposição retrospectiva.....	92
3.3. Segunda exposição – a exportação irreversível da coleção artística “Luxuries” para a Holanda e a desintegração do grupo depois da terceira vernissage acionista “O Silêncio dos Inocentes”	95
3.4. Atividade criadora dos membros da união “Luxuries” nos anos 80-90 do século XX.....	103
3.4.1. Alexandr Lishnevskiy.....	104
3.4.2. Vadim Morozov	110
3.4.3. Alexandr Chernov	114
3.5. “Luxuries” depois do “Luxuries”: a atividade dos seus elementos depois de 1993.....	118
LISTA DE FIGURAS – CAPÍTULO III	125
LISTA DE DOCUMENTOS – CAPÍTULO III	243
CONCLUSÃO	285
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	289
LIVROS.....	289
CATÁLOGOS.....	291
PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS.....	292
DOCUMENTOS ONLINE.....	293

ABREVIATURAS

- Apt-Art (“Апт-арт”)** – *Kvartirnoe iskusstvo* – Arte de apartamentos
- FSK (ФСК)** - *Federalnaya Sluzhba Kontrrazvedki* – Serviço Federal de Contra-Inteligência
- ГКЧР (ГКЧП)** – *Gosudarstvennyi Komitet po Chrezvychnomu Polozheniyu* – Comitê Estatal de Emergência
- ГМИИ (ГМИИ)** – *Gosudarstvennyi Muzei Izobrazitel'nogo Iskusstva imeni A. S. Pushkina, Moskva* – Museu Estatal Pushkin de Belas Artes, Moscovo
- ГМСИ (ГМСИ)** - *Gosudarstvennyi Muzei Sovremennogo Iskusstva* – Museu Estatal de Arte Contemporânea
- GRM (ГРМ)** - *Gosudarstvennyi Russkiy Muzei* – Museu Estatal Russo
- GTG (ГТГ)** - *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya* - Galeria Estatal Tretyakov
- GULAG (ГУЛАГ)** – *Glavnoe upravlenie lagerei i mest zaklyucheniya* - Administração Geral dos Campos de Trabalho Correccional e Colônias
- ИАРНИ ЮФУ (ИАРНИ ЮФУ)** – *Institut Arkhitektury i Iskusstva Yuzhnogo Federal'nogo Universiteta (Rostov-na-Donu)* – Instituto de Arquitectura e de Arte da Universidade Federal do Sul (Rostov-do-Don)
- КГВ (КГБ)** – *Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti* – Comitê de Segurança do Estado.
- КЛАВА (КЛАВА)** – *Klub Avangardistov* – Clube de vanguardistas
- КРСС (КПСС)** – *Kommunisticheskaya Partiya Sovetskogo Soyuza* - Partido Comunista da União Soviética
- МАНИ (МАНИ)** - *Moskovskiy Arkhiv Novogo Iskusstva* – Arquivo de Arte Contemporânea de Moscovo
- “Mezhkniga” (“Межкнига”)** – Livro internacional
- MoMA** – *Museum of Modern Art* – Museu de Arte Moderna
- ММОМА** – *Moskovskiy Muzei Sovremennogo Iskusstva* – Museu de Arte Moderna de Moscovo
- МСИД (МСИД)** – *Muzei Sovremennogo Izobrazitel'nogo Iskusstva* – Museu de Artes Visuais Contemporâneas (Rostov-do-Don)
- МВНРУ (МВХПУ)** – *Moskovskoe Vysshee Khudozhestvennoe Promyshlennoe Uchilishe* – Escola Técnica de Arte Industrial de Moscovo
- РНТ de М.В. Греков (РХТ им. М. Б. Грекова)** – *Rostovskiy Khudozhestvennyi Tekhnikum imeni M. B. Grekova* – Colégio de Artes de M. B. Grekov de Rostov-do-Don
- РОВД (РОВД)** – *Rayonnyi Otdel Vnutrennih Del* - Departamento do Ministério da Administração Interna
- SH URSS (СХ СССР)** – *Soyuz Khudozhnikov SSSR* – União dos Artistas da URSS
- Samizdat (Самиздат)** – *Samostoyatelnoe Izdatelstvo* – Publicação Independente
- ТЕИ (ТЭИ)** – *Tovarishstvo Eksperimental'nogo Izobrazitel'nogo Iskusstva* – União de Arte Visual Experimental
- ТсДН (ЦДХ)** – *Tsentralnyi Dom Khudozhnika* – Casa Central do Artista
- ТЮЗ (ТЮЗ)** – *Teatr Yunogo Zritelya* – Teatro do Espetador Jovem
- URSS (СССР)** – *Sovetskiy Soyuz Sotsialisticheskikh Respublik* - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
- ZIL (ЗИЛ)** - *Zavod imeni Likhacheva* – Fábrica de Likhachev.

INTRODUÇÃO

O tema e o seu contexto

O presente trabalho é uma tentativa peculiar de análise do fenómeno do grupo de arte “Luxuries”, cuja atividade artística coincidiu com os acontecimentos que ocorriam na **cultura não oficial** da Rússia no tempo dos processos decisivos da última fase da existência do regime comunista na URSS,ⁱ nos anos 80-90 do século XX.

A autora, uma ex-habitante da URSS, vê os anos 80 e 90 como um caleidoscópio de acontecimentos imponentes na cultura de um campo socialista, que gradualmente se desmoronava no fundo de um inquietante pôr-do-sol do Império Soviético. Se recordarmos esta parte da história, tratava-se de um período de “estagnação” de Brejnevⁱⁱ e da oculta desintegração de todo o sistema socialista. Faça-se, desde logo, a ressalva de que, com todo o respeito pelo tema histórico da Rússia, iremos expressar a avaliação pessoal dos acontecimentos de crise dos anos 80-90, que acarretaram as discrepâncias de mentalidades na sociedade russa, no que diz respeito aos pontos de vista sobre os valores humanos, e que terminaram com um colapso no ano de 1991ⁱⁱⁱ.

A máquina de propaganda, com os elementos do passado soviético na arte dominante do Realismo Socialista^{iv}, ao continuar a demonstrar o seu poder, começou a falhar nas circunstâncias de uma época conceptual que se aproximava. A camada artística jovem da sociedade soviética, num instante, perdeu o medo, apercebendo-se de que é uma geração enérgica e livre. A fase negra do desespero acaba com a supressão das antigas interdições. Em consequência das enormes mudanças na sociedade deste período, com mais facilidade se formam as uniões artísticas não oficiais e coletivas, espaços de exposição e pequenas galerias, entre outras iniciativas. Seria muito difícil imaginar os acontecimentos deste período nos anos 70. Resultado: o triunfo do *underground* e o caos total na cultura estatal da sociedade soviética, cujo apogeu foi a mais notável performance dos anos 80 no território da URSS: a aterragem do avião alemão de 19 anos de idade, Mathias Rust^v, em frente à Catedral de São Basílio, em Moscovo, em maio de 1987.

A *Perestroika* estava em pleno andamento, caíra a “cortina de ferro”^{vi}. O país recebia cada vez mais frequentemente os famosos galeristas, *dealers*, revendedores e colecionadores, sobretudo depois do verão de 88, por causa do leilão realizado pela Sotheby’s^{vii} em Moscovo, que empolgou todo o mundo artístico da União Soviética e que se tornou um “íman” para todos, principalmente para os pintores. E, de facto, muitos aproveitaram-se da participação neste leilão, utilizando-o como um trampolim para a sua carreira futura.

Já no início dos anos 90, com a ajuda das novas instituições do tipo “Mezhkniga”^{viii}, o poder reconstrói-se de forma operativa e, apercebendo-se do afluxo dos negociantes vindos

do Ocidente e a possibilidade de um lucro fácil, a arte não oficial e não-socio-realista é colocada nos trilhos comerciais. E, por estes motivos, a estável, mas invisível, fraternidade dos artistas clandestinos (que já se tinham habituado a ser foragidos e renegados, e que viviam no mundo dos seus próprios valores morais e que, juntos, combatiam contra o sistema), começa a desmoronar-se por dentro. O fundamental, a nosso ver, foi a alteração do estatuto do artista na sociedade: gradualmente o artista abandona o espaço tranquilo e fechado e vive abertamente na sociedade.

Deste modo, como resultado das mudanças, às quais deu lugar a *Perestroika*, a arte não oficial, que se tinha baseado, durante longos tempos, na comunicação apenas entre as pessoas que a entendiam e na discussão restrita e permanente das matérias paraformais requintadas, que ajudam a sobreviver na sociedade hostil, para muitos artistas, a arte passa repentinamente de *modo de viver* a uma área de comércio, onde entra na moda um certo *brand* do desmoronado Império Comunista da URSS.

A marca “Made in USSR” despertava uma procura agitada, muitas vezes independentemente da qualidade. As exigências dos revendedores em relação aos quadros dessa época foram as seguintes: o estilo *à la russe*^{ix} e o absurdo com a assinatura em cirílico.

Na nossa opinião, a sociedade ocidental habituava-se de forma conservadora e com dificuldade às novas formas e aos novos nomes, porém, não escondia o seu interesse pela arte “estranha” pós-soviética. A título de exemplo, o sucesso na imprensa ocidental da atividade do grupo “Ações Coletivas”^x (1985), que demonstrava ações de queima do Deus pagão de Campos Nevosos da Rússia Antiga e outras meta-análises pagãs, que nos fazem lembrar o Acionismo dos anos 80, na América e na Europa Ocidental. Já no início da *Perestroika*, na arte visual “da URSS”, surgiram outros *brands*: o artista de *posters* Erik Bulatov e Ilya Kabakov, um metafísico e cantor do paraíso “comunal”^{xi}. O *brand* “Komar and Melamid”, aprovado no Ocidente, ultrapassou o pico de interesse (os eméritos clássicos do não-conformismo).

É bastante paradoxal que, com a desintegração da URSS, a auréola da mesma como *inimigo* tivesse esmorecido e, juntamente com ela, também, a alteridade que distinguia a Europa Oriental e a Rússia dos países de “democracia Ocidental”. “Murchou” também a curiosidade dos colecionadores ocidentais pela cultura de um país anteriormente fechado ao exterior. Nestas condições, a agitada vida artística da Rússia provinciana, especialmente a região Sul, durante longos tempos permaneceu na sombra dos *brands* da capital. Surgiu então uma nova geração de artistas da província, com critérios de arte completamente diferentes. O “Sul Artístico” da Rússia lançou-se na conquista da capital, com as fronteiras do mercado artístico já abertas, fazendo tentativas de integração no processo artístico mundial. Muitos deles conseguiram-no, como por exemplo, o hoje conhecido *action group* de Rostov-do-Don, tanto na Rússia como na Europa, “Arte ou

Morte”. Mas existiam também os outros grupos, que, por várias razões, não quiseram abandonar o seu habitat, e assim “ se enfiaram na última prateleira do arquivo cultural”, tornando-se assimétricos em relação a Moscovo e ao *mainstream* do Ocidente, no início dos anos 90.

Um desses grupos “estranhos” será a união de arte de jovens artistas oriundos da província da supracitada cidade Rostov-do-Don. O objeto do nosso interesse foi o desejo do grupo permanecer unido, juntando-se num certo campo comum, que unificará a atividade expositiva de jovens talentosos numa “escola” com perspectiva territorial geral sob a peculiar abreviação “Luxuries”, que se refere ao termo inglês para luxos .

Mas voltando ao tema dos anos 90, é de mencionar que esse foi o tempo de novas esperanças na Rússia, das primeiras galerias moscovitas, da inflação fantástica e da separação entre os ricos e os pobres, aqueles que “sabem viver” e aqueles que não sabem ganhar dinheiro. A comunidade unida pelo *underground*, que anteriormente foi não-conformista, desintegrou-se. Vieram os tutores que começaram a apoiar a última onda dos jovens, que se formaram com base nos princípios ideológicos da arte não oficial, nos finais dos anos 80. Pouco tempo depois, esse período foi substituído pelos agressivos anos 90 com relações completamente diversas dentro de associações artísticas e na sociedade russa em geral.

Objetivos e metodologia

O presente estudo é uma história subjetiva sobre um certo círculo de artistas do Sul da Rússia, que se juntou por um interesse e criou um conceito com o seu próprio estilo “Luxuries”. Um grupo formado nas condições da nova cultura do espaço pós-soviético dos meados dos anos 80 e 90 e se distinguia das outras uniões amistosas que se desenvolviam paralelamente, pela estética autoidentificativa de autoexpressão. O idioma artístico de “Luxuries” foi não só exclusivo, mas também, ao mesmo tempo, correspondia às demandas e às normas da escola do modernismo que existia nesse momento no mundo artístico. Jovens bem instruídos, que sentiam de forma requintada o contexto universal da cultura mundial, sufocados pela sociedade e que não conseguiram integrar-se na arte europeia moderna que se desenvolvia passo a passo.

A cultura artística de *underground* tardio soviético dos anos 80-90, é um fenómeno complicado e pouco estudado da comunicação do sistema político e de uma série de uniões artísticas. No entanto, foi precisamente neste meio que nasceram novas ideias e valores que em muito determinaram a cultura da Rússia contemporânea.

Foi necessário definir num único conceito o período dos anos 80 e 90 e, também, sublinhar que o *underground* soviético tardio é um fenómeno que se emprega numa série de

sinónimos tais como “estagnação”, “não oficial”, “contra oficioso”, e que possui qualidades específicas e se distingue do *underground* da Europa Ocidental do século XX.

A atualidade do problema define-se pelo crescente interesse no presente da comunidade cultural mundial pela Rússia não só como uma união estatal nas circunstâncias das mudanças geopolíticas, que constantemente alteram, mas também pela sua história e cultura.

O paradoxo da Rússia contemporânea, a tentativa de decifrar a sua “alma”, predeterminou por um lado o aparecimento das vastas informações de caráter político e histórico; por outro lado, nos inúmeros catálogos, monografias e exposições dedicadas à Europa Ocidental e à América, quase nenhuma atenção se dá à situação na Rússia dos finais do século XX, já para não falar sobre a atualidade. Podemos interpretar isto da seguinte maneira: os diversos estudos, que apareciam e que eram dedicados à arte não oficial da URSS, entram de um modo lento no rumo da ciência artística russa e estrangeira. O *underground* soviético permanece pouco estudado e depara-se no meio russo universitário com diversos obstáculos. Devido à política ambígua da Rússia, este período desperta na maioria dos investigadores ceticismo e ironia, que o transformam num enredo marginal e casual na história da arte russa e soviética. Além disso, as ambições das vanguardas russas, que encobrem todo o vetor do desenvolvimento da arte da URSS e da adoção, por parte não oficial, dos êxitos americanos e europeus, não permitem reconhecer na totalidade o *underground* russo como fenómeno independente dentro da problemática local no qual fervia a vida artística de Moscovo, de São Petersburgo e das províncias do Sul (Odessa e Rostov-do-Don).

Até agora não foi elaborado um conceito único para o contexto artístico universal do período não oficial soviético. Por esse motivo, é evidente a necessidade de um estudo detalhado dos processos que ocorrem em diversos níveis da hierarquia artística soviética, em confronto com os anteriores períodos históricos, particularmente, desde os tempos do florescimento das vanguardas russas (1910-1920), da arte do Realismo Socialista (1930-1970) e do modernismo da Europa Ocidental (aproximadamente até 1937). Os estudos gerais sobre a fase ativa do não-conformismo desde os anos 50 até aos anos 80 praticamente não existem. Os estudos que foram publicados na Rússia na época da *Perestroika* ignoram quase por completo o estudo do último período da arte não oficial dos anos 80-90.

Os objetivos do trabalho consistem na produção de um retrato geral da multifacetada atividade criadora do grupo “Luxuries”, no contexto da imagem artística da vida não oficial do *underground* soviético, nos anos 80-90, na Rússia, acentuando paralelamente os problemas do *underground* na Europa Ocidental e, também, na análise dos padrões e das condições da interação destas duas correntes bipolares. Será

empreendida a tentativa de se aproximar, através do quadro geral da vida artística, o *underground* à aureola do habitat do grupo estudado e, mais tarde, à sua atividade. Ainda assim, tentar realizar "conhecimento" do grupo com espaço cultural internacional moderno, através da investigação própria e maximamente profunda da produção artística dos "Luxuries", pouco conhecida por espectador global, para evitar o esquecimento histórico do grupo.

As problemáticas da tese, em conformidade com os objetivos colocados, consistem no seguinte:

- Percepção do *underground* como uma tendência artística na arte contemporânea do século XX e a determinação do seu lugar no sistema de valores socioculturais;
- Reflexão acerca das origens do fenómeno *underground* por via da interpretação da singularidade da arte moderna da América, Europa Ocidental e Rússia;
- Revelação dos pontos determinantes da pertinência das uniões informais em relação ao movimento cultural alternativo no contexto do Realismo Socialista fundamental na URSS, nos anos 80-90;
- Estudo da especificidade da interação e comunicação do meio *underground* de Moscovo, de São Petersburgo e do Sul provinciano (Odessa, Rostov-do-Don);
- Junção e ordenação das noções sobre a atividade artística do "Luxuries" desde o momento do seu aparecimento em 1991, no âmbito do I Festival Internacional da Juventude de Teatro "Minifest", no Sul da Rússia em Rostov-do-Don;
- Análise do método artístico do grupo em estudo e revelação da ideologia filosófica da união "Luxuries" na sua oposição ao *Pathos* socialista da sociedade e da estética oficiosa do Realismo Socialista;
- Introdução da atividade experimental artística de "Luxuries" no modelo de interpretação da arte contemporânea ocidental, tomando em consideração a autonomia da conceção artística de "Luxuries", que se repercute com muitas etapas-chave do desenvolvimento na cultura da segunda metade do século passado.
- Criação de um quadro geral da atividade dos ex-membros de "Luxuries" no presente;

O objeto de estudo é o fenómeno sociológico do grupo artístico "Luxuries" no contexto do movimento *underground* na cultura da segunda metade do século XX.

A base teórico-metodológica é a análise e a compreensão dos primeiros dois capítulos dos estudos científicos dos historiadores e teóricos de arte americanos, da Europa ocidental e russos sobre o conceito, a essência e a especificidade funcional do *underground*; a descrição e a investigação da atividade criadora do grupo "Luxuries" no terceiro capítulo baseia-se no amplo material que foi compilado pessoalmente pela autora, testemunha da

vida artística da união nos anos 80-90 do século passado. São fotografias, fragmentos das instalações de vídeo do grupo, publicações nas revistas, jornais e catálogos russos e europeus sobre a atividade expositiva da união “Luxuries” que representam o vetor do desenvolvimento artístico do grupo.

A bibliografia utilizada durante a realização do presente trabalho apresenta os pontos de vista dos principais estudiosos de arte contemporânea sobre a questão do *underground*, dos quais consideramos importante destacar alguns:

Marcel Duchamp, em 1961, avalia de forma majestosa o fenômeno *underground* como tendência do futuro, à qual se juntarão apenas aqueles artistas, cuja atividade criadora seja original, enigmática e cativante.

Já Umberto Eco propõe analisar os projetos contemporâneos provocadores da segunda metade do século XX como elitistas, universalmente dominantes, fora do grande público.

Por sua vez, a investigadora americana de performance contemporânea, Roselee Goldberg, contrapõe a variante do *underground* alternativo ao conformismo cumulativo burguês.

Continuando o tema do *underground*, Theodore Roszak interpreta a contracultura como característica das camadas privilegiadas da sociedade com ideologia protestante.

O representante americano do funcionalismo J. Yinger explora o conteúdo do termo “contracultura” como um complexo de normas e valores que se contradizem com as normas da cultura dominante.

De acordo com G. Marcuse, a contracultura alternativa é um mecanismo de defesa peculiar da força destruidora da industrialização.

O sociólogo da escola inglesa M. Brake representa a contracultura da segunda metade do século XX como um conjunto de subculturas, formadas essencialmente pelas correntes juvenis alternativas.

Na opinião do histórico da arte russo contemporâneo M. Yampolskiy, a boémia europeia do *underground* cria o mecanismo de apoio dos artistas que se contrapõem às instituições públicas estatais.

O histórico e sociólogo russo V. N. Leontyeva reconhece a cultura internacional contemporânea como resultado da autorrealização inovadora do homem por meio de arte.

A. Yesin afirma que um dos meios da “autodefesa cultural” da pressão da oficiosidade são os intelectuais com disposição oposicionista.

Petr Novitzky, um dos primeiros curadores dos projetos expositivos não oficiais contemporâneos russos dos anos 50-80, na Europa e na Suíça, fala com admiração sobre a atividade criadora da arte não oficial soviética vista em Moscovo, em 1968.

Nos seus estudos V. Kuritsyn apelida a clandestinidade do *underground* soviético dos anos 70 de fascinante e contrapõe-no à pequena-burguesia socialista.

O estudioso de arte dos países do Oriente Petr Piotrowski no livro “Na sombra de Ialta” (2009) analisa a assimetria entre o mundo artístico contemporâneo ocidental “da direita” e o “da esquerda” da Europa Oriental e Rússia nos anos 80 e propõe estudar o mundo bipolar do *underground* como uma corrente complexa e funcional na arte da segunda metade do século XX.

Sergey Daniel, professor da Universidade Europeia e da Academia de arte em São Petersburgo, assinala o rico espectro do contexto cultural europeu dos últimos anos do século XX e propõe introduzir no conceito geral do pós-modernismo diversos códigos culturais do seu desenvolvimento

Deste modo, podemos pressupor que o *underground* artístico russo e europeu tem a sua própria evolução de desenvolvimento no contexto do paradigma pós-modernista. Porém, na opinião do conhecido crítico de arte V. Miziano, a liberdade externa do Ocidente nos anos 60-70 transforma-se na interna angariação, nos anos 80 e 90, em interação próxima com a competência da curadoria. Assim, como afirma o teórico de arte contemporânea e de filosofia Boris Groys, a arte alternativa soviética, ao contrário do pós-modernismo independente europeu, só no final dos anos 80 e início dos anos 90 recusa a pressão comunista e começa, com muito atraso, a estudar o projeto de grande escala do desenvolvimento do modernismo fundamental.

Aproximando-nos dos primeiros dois capítulos, por meio de análise comparativa do padrão ocidental do mecanismo cultural com o *underground* soviético, diretamente ao tema principal da nossa investigação e iremos continuar a tradição do modernismo europeu geral no último capítulo, apoiando a atividade dos ex-membros da união artística “Luxuries” por meio de páginas pouco conhecidas da atividade criativa dos seus elementos, utilizando o material documental compilado pela autora sobre a fase ativa do desenvolvimento do grupo “Luxuries”.

O grau de elaboração do problema é bastante baixo, pois estamos perante poucos catálogos expositivos que foram publicados na Rússia sobre a atividade dos membros da união “Luxuries”. Deste modo, é neste aspeto que consiste a novidade do presente projeto.

ⁱ URSS – Estado que existiu entre 1922 e 1991 no território da Europa Oriental. União das Repúblicas Socialistas Soviéticas dominou o sistema socialista mundial e foi, junto com EUA, a superpotência e membro de Conselho de Segurança das Nações Unidas. No dia 26 de dezembro de 1991 a URSS deixou de existir, cujos direitos e obrigações assumiu o Estado Sucessor - a Federação da Rússia.

ⁱⁱ A “estagnação” de Brejnev – “Era da Estagnação” - foi o período da história do socialismo que se iniciou com a chegada ao poder de Leonid Brejnev (1964) e terminou no XXVIIº Congresso de Partido Comunista da União Soviética (Fevereiro de 1986), mais precisamente no plenário de janeiro de 1987. O termo “estagnação” tem a sua origem no relatório político do Comité Central da XXVIIª conferência de Partido Comunista da União Soviética, que foi lido por Mikhail Gorbatchev e que constatou que “na vida da sociedade começaram a delinear-se fenómenos de estagnação” na esfera económica, assim como na esfera social. De acordo com os dados da *Encyclopædia Britannica*, durante a época da estagnação, a URSS conseguiu paridade nuclear com os EUA e foi considerada uma superpotência.

ⁱⁱⁱ Colapso de 1991 – falência da URSS.

^{iv} Realismo Socialista – método ideológico da atividade artística, que foi empregado na arte da União Soviética, e mais tarde nos outros países socialistas, e que foi oficialmente incentivado pelos órgãos partidários da URSS.

^v Mathias Rust – um aviador alemão de 19 anos que, por iniciativa própria, em 1987 descolou de Helsínquia num avião de recreio “Cessna”, superou 750 km no espaço aéreo da URSS à altitude de 50 m, atravessou a defesa da área aérea soviética e aterrou na Praça Vermelha, no Dia da Polícia de Guarda Fronteira.

^{vi} “Cortina de Ferro” – cliché político que significa uma barreira informativa, política e fronteiriça entre a URSS e os países capitalistas de 1946 até 1991.

^{vii} Em julho de 1988, a Sotheby’s realizou o primeiro leilão de obras de vanguarda russas e de arte soviética moderna em Moscovo.

^{viii} “Mezhkniga” – “Mezhdunarodnaya Kniga” – (“Livro Internacional”) – salão de arte em Moscovo que funcionou a partir do final dos anos 80, na URSS.

^{ix} *Á la russe* – estilo conhecido fora do território da Rússia que reflete o trabalho de moda das tradições étnicas russas: vestuário, utensílios domésticos, ursos, balalaicas, etc.

^x Grupo “Kollektivnye deystviya” (“Ações Coletivas”) – grupo de arte de Moscovo de formação fundamental do conceptualismo moscovita. Foi fundado em 1976 por Andrei Monastyrskiy.

^{xi} Paraíso “comunal” – conceito irónico, que existiu na sociedade soviética, do apartamento no qual vivem várias famílias.

CAPÍTULO I

UNDERGROUND COMO FENÓMENO SOCIOCULTURAL E A SUA ESSÊNCIA

1.1. O conceito de *Underground*

O fenómeno cultural *underground* ainda não teve um estudo detalhado na História da Arte, devido ao facto de a atividade artística dos seus seguidores nem sempre ter tido estatuto legalizado e não ter sido explorada na totalidade. Na cultura contemporânea, o conceito “underground” em compreensão geral é empregue raramente, devido à sua política oposicionista às ideologias estatais ou mainstream. Na maioria das vezes, é aplicado num sentido mais restrito, ou seja, relativamente às obras de arte, literatura e música.

Tendo em consideração a problemática do estudo do *underground*, no presente capítulo será empreendida a tentativa de analisar o conceito, a sua essência e especificidade funcional no seu contexto sociocultural.

Na conferência “Where Do We Go from Here?” lida no simpósio no Philadelphia Museum College of Art, em março de 1961, Marcel Duchamp pronunciou uma frase lendária: “*The great artist of tomorrow will go underground.*”¹ Duchamp, provavelmente, estava a falar da sagrada, da enigmaticamente atrativa, da inacessível a todos no contexto da definição de uma obra de arte, visto que a grandiosa instalação “*Étant Donnés*” estava a ser produzida secretamente, obra que foi exposta postumamente, em 1969, no Philadelphia Museum of Art².

Alguns estudiosos colocam o sinal de igual entre conceitos como “boémia”, “arte elitista” e “arte não oficial”, “não-conformismo”, “contracultura”, “segunda vanguarda” e “underground”, quando se trata das ideias inovadoras e inspiradoras da segunda metade do século XX, que resultaram na unificação e na fusão das tradições, tecnologias, materiais, do meio ambiente e dos acontecimentos sociais e políticos.

Deste modo, na opinião do historiador de arte moderno russo M. Yampolskiy, “*a boémia cria um mecanismo de suporte para os artistas ou escritores, que por diversas razões se contrapõem à sociedade e às suas instituições.*”³

Umberto Eco, ao refletir sobre a Arte Contemporânea Ocidental, propõe ver os projetos experimentais provocadores da segunda metade do século XX como “*elitistas, universalmente dominantes fora dos limites dos mass media, da indústria e do comércio.*”⁴

¹ GIRST, Thomas. *The Duchamp Dictionary*. Ed. Thames & Hudson. London, 2014. Pág. 183

² Ibid., Pág. 183

³ YAMPOLSKIY, M., *O Tecelão e o visionário. Ensaio da História da representação, ou Sobre o material e o ideal na cultura*. Ed. Novoe Literaturnoe Obozrenie. Moscovo, 2007. Pág. 27. //ЯМПОЛЬСКИЙ, Михаил, *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*. Издательство: Новое Литературное Обозрение. Москва, 2007. Стр. 27.

⁴ ECO, Umberto, *Storia della Bellezza*. Ed. Slovo. Moscovo, 2014 (1ª edição RCS Libri S. p. A. Bompiani. Milano, 2004. Tradução: A. Sabashnikova). // ЭКО, Умберто, *Красота Масс-медиа* в книге *История Красоты*, под редакцией Умберто Эко, Слово, Москва, 2014 (первое издание RCS Libri S. p. A. – Milano, Bompiani, 2004. Перевод А. Сабашникова).

Como afirma exatamente o famoso crítico americano e historiador de arte, Roselee Goldberg “ [...] nestas condições de atitude desdenhosa relativamente à ‘comercialização vulgar’ do processo artístico, o não-conformismo é uma alternativa ao conformismo acumulativo burguês.”⁵

1.2. Contracultura e não-conformismo

Continuamos o nosso tema do *underground* com a análise de uma das correntes determinantes do movimento *underground* – o conceito de “contracultura”. Este conceito entrou no uso corrente nos EUA, nos anos 60. A maioria dos estudiosos considera que Theodore Roszak introduziu este termo no seu livro intitulado “A Criação de uma Contracultura” (ingl. “The Making of a Counter Culture”, 1969).⁶ O conceito “contracultura” interpretava-se como uma maneira própria de perceção do mundo dos privilegiados, “filhos da tecnocracia.”⁷

Este termo foi proposto, ainda em 1960, por J. Milton Yinger^{xii} e fixou-se no uso científico depois do seu relatório ter sido lido na reunião da Associação Científica Americana⁸ no Chicago, em 1977.

O autor do termo enfatiza o carácter exclusivo da contracultura: “ [...] *Contracultura é um conjunto de crenças e valores, que rejeitam de forma radical a cultura dominante da sociedade e que propõem a sua própria alternativa artística. A nível comportamental ela apresenta-se como uma configuração de valores que leva o grupo que os partilha a comportar-se de um modo não-conformista.*”⁹

Consequentemente, o já conhecido conceito de “não-conformismo”, cujo aparecimento também pode ser analisado nos estudos de J. M. Yinger, é a luta contra o conformismo; assim, “a saída” da sociedade pressupõe a fuga a esse conformismo.

Para além de J. M. Yinger o conceito “contracultura” enquanto não-conformismo foi desenvolvido por uma série de autores. Um dos primeiros foi Herbert Marcuse¹⁰, que promoveu a ideia da “Grande renúncia”, que no fundo foi um apelo para a criação de uma contracultura. Nos anos 50 e 70 do século XX, os ideólogos desta cultura passaram a ser Theodore Roszak e Charles A. Reich¹¹, respetivamente.

⁵ GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Ed. Thames & Hudson Ltd. London, 1979. Pág. 189.

⁶ ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. Ed. University of California, 1969.

⁷ NEKRASOVA N. A., MINDOLINA M. V. A questão da Essência da Contracultura e o seu Destino na Rússia no limiar dos séculos // Sociedade. Personalidade. Cultura (Estudos Sociais e Humanos): Coletânea de obras científicas. Ed. ООО «ГИК». Belgorod; São Petersburgo, 2004. Pág. 56. //НЕКРАСОВА Н. А., МИНДОЛИНА М. В., К Вопросу о Сущности Контракультуры и ее Судьбе в России на Рубеже Веков. Общество. Личность. Культура (социально-гуманитарные исследования): Сб. научных трудов - Белгород; СПб. ООО «ГИК», 2004 Стр. 56.

⁸ <http://www.asanet.org>

⁹ YINGER, J. M. *Religion in the struggle for power: a study in the sociology of religion*. Ed. Duke University Press. New York, 1970.

¹⁰ MARCUSE, Herbert. *One-Dimensional Man*. Ed. Beacon Press. Boston, 1969.

¹¹ REICH, Charles A. *The Greening of America*. Ed. Random House. New York, 1970.

A essência da concepção destes três autores pode ser formulada da seguinte forma: o surgimento da contracultura está ligado à perda, por parte do Homem Contemporâneo, da sua essência natural, ao seu afastamento da Natureza, à destruição das relações humanas devido à chegada da Era Industrial.

O sociólogo da escola inglesa Mike Brake representava a contracultura como um “conjunto de subculturas”, que eram constituídas por movimentos juvenis alternativos e que eram orientadas para a destruição dos valores antiquados¹².

É evidente que as opiniões dos estudiosos do Ocidente acerca da contracultura não são idênticas. Por um lado, ela é vista como uma contraposição à cultura essencial, baseada no irracionalismo, por outro – é de assinalar que a cultura tem a sua própria ideologia e, opondo-se à cultura essencial, não rejeita a sua existência, mas considera-a como um elemento necessário para o nascimento de novas alternativas culturais. Assim sendo, ela é explorada como um elemento positivo e está constantemente presente em qualquer cultura.

Na Rússia, a questão da “essência da contracultura” até ao presente continua a ser um conceito indefinido. Os estudiosos expressam diferentes ideias, mas nenhuma delas define este conceito de forma determinada.

Assim, a socióloga russa Veronika Leontyeva vê a contracultura como um facto histórico que se deu na segunda metade do século XX, no Ocidente e na Rússia, e desenvolve a ideia de a contracultura ser um fenómeno positivo e necessário, cujo resultado veio a ser a Época Contemporânea. V. Leontyeva considera que o principal objetivo da contracultura é o surgimento de uma Nova Cultura, que permitirá a autorrealização do Homem por meio da atividade artística, através do restabelecimento da integridade da Natureza e unificação vital do “símbolo” e do “significado”.¹³

Svetlana Levikova caracteriza a contracultura como “um elemento negativo de qualquer sociedade e é uma espécie de acumulador de ‘culturas negativas’, cuja essência e objetivo são a destruição da cultura dominante”.¹⁴

O historiador russo Andrei Yesin afirma que “em todos os tempos existem métodos específicos de autodefesa contra a pressão da oficialidade. Um dos constantes meios da autodefesa cultural é criação de contracultura. Essa, por sua vez, produz-se,

¹² DEGTYARYOVA M. B., *Contracultura na Estrutura de Cultura da Rússia no séc. XX*. Krasnodar, 2005. Pág. 21. Degtyaryova M.B. apoia-se e analisa no seu estudo o artigo de M. Brake *The Skillets and English Working Class Subculture* In “Youth & Society” №6, dezembro de 1974. //ДЕГТЯРЁВА М. Б. *Контркультура в Структуре Культуры России XX Века*, Краснодар, 2005. Стр. 21.

¹³ LEONTYEVA V. N. *Contracultura e Cultura da Criação artística* In revista “Vysshee Obrazovanie v Rossii” (“Ensino Superior na Rússia”) № 1, Moscovo, 2001. Pág. 59. //ЛЕОНТЬЕВА В. Н. *Контркультура и Культура Творчества*, журнал “Высшее Образование в России”, №1, Москва, 2001. Стр. 59.

¹⁴ БОВАКНО V. A., LEVIKOVA S. I. *Culturologia*. Moscovo, 2000. Pág. 346. // БОБАХО В. А., ЛЕВИКОВА С. И., *Культурология*, Москва, 2000. Стр. 346.

conscientemente, como a contraposição ao sistema de valores oficial. E 'os intelectuais com disposição oposicionista' têm o papel decisivo no seu aparecimento".¹⁵

Outros estudiosos da cultura e historiadores de arte russos (M. Degtyareva, P. Gurevich, B. Borisov, entre outros) consideram a contracultura um fenómeno próprio da História da Humanidade em qualquer das suas etapas e relacionam este conceito com todos os novos factos que surgem na arte e ocupam o lugar das tradições já formadas pela sociedade. Daqui podemos concluir que a contracultura, enquanto não-conformismo, se manifesta como a oposição, que se formou numa cultura específica e cujas características principais são a independência, a ausência da base comercial fortemente marcada e a experimentalidade. Assim sendo, podemos pressupor que a especificidade dos conceitos "contracultura" e "não-conformismo" refratam-se na especificidade funcional do conceito "underground", isto é, o *underground*, sem qualquer dúvida, compete com a hierarquia oficial.

Peter Novitzky^{xiii}, um dos primeiros curadores dos projetos expositivos da Arte alternativa russa dos anos 50-80, na Europa do Leste e na Suíça, exprimia admiração pelo valor da atividade artística do não-conformismo na Rússia, no período dos regimes de Khrushchov e Brejnev^{xiv}. Esse período foi um período de fenomenal coexistência das duas culturas: oficial e não oficial. Mesmo que durante dezenas de anos tenha sido feito tudo para a celebração da primeira e a destruição da segunda, hoje em dia desperta mais interesse a cultura não oficial que tanto foi desprezada e ridicularizada na Rússia, no período da URSS.

Quando, em 1968, Peter Novitzky visitou a cidade de Moscovo, ficou profundamente espantado com o que viu. Ele "[...] teve a sorte de conhecer então Ilya Kabakov, Dmitri Plavinsky, Dmitri Prigov e muitos outros artistas [...]". Ficou fascinado com o valor artístico da sua atividade que não se esperava da sociedade de Realismo Socialista.¹⁶

Visitou dezenas de exposições, fez centenas de fotografias e, durante a sua estadia em Moscovo, em 1987, escreveu que viveu muitos momentos maravilhosos e que durante todo este tempo sentiu vergonha, porque na Polónia existia muita informação sobre a arte Europeia, Americana e até Japonesa, mas os polacos iam buscar informação sobre os artistas russos do underground soviético a Nova Iorque, Londres ou Paris, e quase nunca diretamente a Moscovo.

P. Novitzky descreve do seguinte modo um caso que sucedeu na arte soviética nesse período: "Durante as visitas das oficinas de arte em Moscovo, eu descobria a sua inacreditável diversidade, e começou a crescer em mim a ideia de organizar uma exposição - as obras do 'Realismo Socialista clássico'^{xv} juntamente com as do 'desenfreado underground'... aliás, não nos podemos esquecer de que chamavam de 'vanguardista' na

¹⁵ YESIN A. B. *Introdução à Culturologia: Principais Noções da Culturologia em Exposição Sistemática*. Moscovo, 1999. Págs. 54-55. //ЕСИН А. Б., *Введение в Культурологию: Основные Понятия Культурологии в Систематическом Изложении*, Москва, 1999. Стр. 54-55.

¹⁶ *NO!, and the conformists, NIE!, i conformisci, HET! – u конформисты*. Catálogo da Exposição do Museu Nacional de Varsóvia em Maio de 1994. Ed. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe LTD. Warszawa, 1994. Pág. 14.

URSS qualquer artista que não criava de acordo com os cânones da arte do Realismo Socialista; rótulos como 'formalista', 'vanguardista', 'não-conformista', ou, Deus nos livre, 'abstracionista', excluía logo os artistas da vida artística oficial e retiravam-lhes a oportunidade de exercerem a sua profissão.”¹⁷

Para esclarecer de que situação se trata, recordamos que “A União dos Artistas” foi uma organização central que, no âmbito do Realismo Socialista, determinou correntes ideológicas e estilísticas na arte. Parte das obras produzidas pelos Membros dessa União eram adquiridas pelas Comissões do Ministério da Cultura; as encomendas das obras eram repartidas entre os membros da União e o trabalho era pago pelo Fundo Central da Arte: tratava-se da decoração de fábricas e dos interiores dos *kolkhozes*, campos de férias para pioneiros, e outros locais públicos. A lista de preços foi muito variada: pagavam mais pelos retratos de Lenine, um pouco menos por retratos de diversos heróis nacionais, muito pouco por retratos de funcionários desconhecidos e por imagens de animais. A temática artística englobava vários aspetos da vida, desde a construção do Socialismo até à infância feliz. E era assim que funcionava este mecanismo. É possível apenas imaginar as dificuldades pelas quais passaram os artistas que queriam desenvolver o seu talento na direção escolhida por eles próprios, não desejando aceitar os cânones impingidos.

O final dos anos 60 entrou na História da Cultura soviética como o tempo de “degelo”, devido ao nome da famosa novela de Ilya Ehrenburg^{xvi}, que se manifestava na reabilitação de uma série de artistas que empregavam com convicção as técnicas do Impressionismo, Expressionismo, Primitivismo, e outras correntes da arte europeia das primeiras décadas do século XX. Porém, já no ano de 1962, devido à profunda e incompetente intervenção nos assuntos artísticos por parte do novo líder do Partido Comunista da União Soviética, Nikita Khrushchev^{xvii}, o “degelo espiritual” veio a ser substituído pelas “geadas” e foi posto um fim ao desenvolvimento amplo das diversas correntes, métodos, estilos, já para não falar da tristemente conhecida destruição da exposição artística não oficial, em 1974, na região de Moscovo, pelos buldózers, na qual participaram mestres jovens não-conformistas, convencidos de que sem a busca artística livre era impensável o desenvolvimento da arte.^{xviii} Mais tarde começou o período da emigração de artistas jovens soviéticos para os EUA, Israel e França, onde eles tinham a oportunidade de desenvolver livremente os seus princípios estéticos.

Considerando as expressões acima mencionadas dos críticos, filósofos e historiadores da arte sobre o *underground*, como fenómeno sociocultural na segunda metade do século XX, devemos dar atenção à sua essência e especificidade funcional.

“Underground” (do inglês “underground” – subterrâneo; “under” – sub; abaixo, “ground” – terra, chão) é uma corrente artística na Arte Contemporânea (nas Artes Visuais, na música, literatura, cinema). Do *underground* é própria a rejeição dos valores

¹⁷ Ibid., Pág. 15

universalmente aceites, das normas, das tradições sociais e artísticas, a rebeldia, a fuga aos padrões da ideologia dominante. O *underground* surge na segunda metade do século XX; trata-se geralmente de países onde a arte é subordinada à ideologia vigente.¹⁸

O *Underground* surge como resultado da sua excedência no âmbito do campo cultural convencional, para instituir novas regras em contrapeso à legitimidade que possuíam as instituições antigas.¹⁹

“Evidentemente, a luta pela definição de géneros e correntes na Arte é um acontecimento importante, uma vez que o derrubamento das definições dominantes traz consigo novas ideias novacionais neste Universo.”²⁰

Geralmente, o *underground* é interpretado como arte alternativa, que vai para a clandestinidade por não conseguir contrapor-se à estabelecida politicamente. Deste modo, *underground* não é só um fenómeno da vida artística, mas também é uma forma de protesto social, que veste conscientemente uma capa de estética alternativa.

Um dos principais problemas do estudo do *underground* está relacionado com a questão da sua identificação. A maioria das fontes crítico-científicas deste conceito, como já vimos, partem do princípio da correlação de oposição alternativa, com a ideologia cultural fundamental. É o que aproxima os fenómenos de *underground* Ocidental e Russo, com toda a diferença que existe entre eles que é bastante intolerante. Na sociedade Ocidental, o *underground* significa a área que protesta na sua fase inicial contra a arte burguesa.

O *Underground* russo contrapôs-se ao regime oficioso soviético e estava orientado para as tentativas de reanimar as tradições interrompidas – quaisquer, desde que não sejam socio-realistas. Vyacheslav Kuritsyn diz: “Na época soviética, foi por isso que se formou esta magnífica clandestinidade - para que haja alguém a quem contrapor-se: órgão oficioso estável e pequena-burguesia socialista”.²¹

Um outro problema que dificultava a identificação do *underground* está relacionado com os significados que resultam da tradução desta palavra. Sinonimicamente aproximado à “clandestinidade”, o *underground* absorve esta semântica: primeiro, o significado de uma atividade proibida e ilegal, segundo – área intelectual da consciência “clandestina” e “associal”.

Para a caracterização de *underground* como um fenómeno especial e historicamente fixado, apresenta-se como fundamental o fator estrutural social – existência de uma comunidade oposicionista, que formava o meio de existência da oposição estética.

Segundo Marcuse, na sociedade Ocidental, em vez dos mecanismos de repressão diretos, foram produzidas técnicas de “tolerância repressiva”, que permitem nivelar e

¹⁸ Ibid., YAMPOLSKIY, Mikhail. *O Tecelão e o visionário*. Pág. 207.

¹⁹ BERG, M., *Literaturocracia. Problema de Atribuição e Redistribuição de Poder em Literatura*. Ed. Novoe Literaturnoe Obzrenie. Moscovo, 2000. Pág. 267. //БЕРГ, М., *Литературократия. Проблема Присвоения и Перераспределения Власти в Литературе*, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2000. Стр. 267.

²⁰ BOURDIEU, Pierre, *Choses Dites*, Ed. Minuit. Paris, 1987. Pág. 214.

²¹ KURITSYN, V. *Makanin e Tsvetkov à Procura do Herói “em baixo”*. In revista “Outubro” (“Oktyabr”), № 8. Moscovo, 1998. //КУРИЦЫН, В., *Маканин и Цветков Ищут Героя «Внизу»*, журнал “Октябрь”, № 8, Москва, 1998.

adaptar, todas as intervenções protestantes de cultura. O não-conformismo protestante passava rapidamente a fazer parte de um “grande mundo de arte”²². No fundo, o nascimento deste mecanismo de adaptação passou a ser um dos sintomas do esgotamento da mitologia modernista da miserabilidade. Um dos sintomas destas mudanças “foi a difusão em grande escala de movimentos culturais diversos, de pleno direito, nos anos 50-60, já o *underground* cultural surgido nos anos 70-80 adquire um caráter “de museu” ou “estetizado”. A tensão existencial e a tragédia dos tempos anteriores desaparecem completamente. Na nova versão de *underground* Ocidental predomina agora o jogo intelectual com diversos códigos culturais.”²³

1.3. As especificidades da Rússia

A arte não oficial na Rússia da segunda metade do século XX cria a sua própria versão da existência da arte-*outsider* no mundo contemporâneo. Por vezes ela apoia-se no modelo Ocidental, mas, frequentemente, os contornos do movimento não-conformista soviético não coincidem com os do Ocidente, devido a diversas circunstâncias sociais, estéticas e políticas. A arte não oficial na URSS encontra-se submetida a algumas necessidades do mundo da arte e do homem soviético, no território da Rússia dessa época. Assim, a maioria das iniciativas pós-modernistas e movimentos na Europa e Rússia são consideradas ponto zero do *underground* cultural da segunda metade do século XX.

Como interagiu a arte não oficial na URSS com a cultura alternativa do Ocidente e as suas novas tendências na arte no contexto das mudanças políticas globais? Tentaremos responder a esta pergunta. Depois da Rússia e do Ocidente passarem pelo período de confrontação política e ideológica, os mecanismos de interação artística e cultural mudaram radicalmente entre si. A nova situação gerou uma profunda dissemelhança interior das concepções artísticas perante a semelhança exterior. Por isso, se analisarmos a arte do movimento soviético “da esquerda”^{xix}, traçando analogias diretas com a arte do Ocidente, ela insere-se no quadro geral da existência cultural Ocidental, mas ao mesmo tempo como se se estivesse a distanciar.

Este problema já foi analisado pelos estudiosos da Arte dos países da Europa de Leste. Na sua pesquisa, o historiador polaco de Arte Petr Piotrowsky, no livro “In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989”, (2009) notou que “*para a análise da correlação assimétrica das relações entre os mundos artísticos de ambos os lados da antiga Cortina de Ferro ainda não possuímos um instrumento, dado que a própria língua da descrição 'inspeciona' o palco artístico da Europa do Leste e filtra a*

²² Ibid., MARCUSE, H. *One-Dimensional Man*.

²³ BOBRINSKAYA, E., *Os Estranhos*. Ed. Breus. Moscovo, 2013. Pág. 45. //БОБРИНСКАЯ, Е., *Чужие*. Издательство: Бреус. Москва, 2013. Стр. 45.

problemática em termos que são acessíveis ao consumidor Ocidental, adestrado da 'grande narrativa Ocidental.'"²⁴

Piotrowsky pressupõe que para a superação do método de investigação monopolar é necessário um contacto próximo com a realidade do bloco Ocidental e Socialista (isto é, Europa de Leste (comunista) e Rússia). Assim, apresenta-se um novo método frutífero, especificamente para estudos do mundo bipolar do *underground* como um *todo* complexo e funcional. Parece que a existência da Cortina de Ferro no período do aparecimento da arte não-conformista "da esquerda" na URSS é um obstáculo lógico para toda a sua interpretação. Porém, vamos partir do princípio que na Cultura Contemporânea não há e não pode haver nada *hermético*. Pelo menos em relação ao período de que estamos a falar. A metáfora da "cortina de ferro" não se deve compreender literalmente. O dito "cortina" não era uma barreira, mas uma membrana condutora, que criou um novo tipo de interação entre as correntes da grande narrativa Ocidental e aquelas forças artísticas que se formaram no polo oposto do mundo soviético.

A arte não oficial apareceu em Moscovo na etapa final da Guerra Fria com a Europa Ocidental e os EUA: a guerra não significa obrigatoriamente o isolamento, a tal mencionada metáfora da "cortina"; pelo contrário, ela, a guerra, propõe a interação táctica, dado que na Guerra Fria a componente cultural e ideológica deste tipo de contactos se torna extraordinariamente importante.

Uma investigadora inglesa, Frances Stonor Saunders, escreveu um livro inteiro sobre o seguinte: "... na luta dos EUA pela divulgação dos valores do liberalismo em contraposição ao agravamento da influência do Marxismo e do Comunismo depois da Segunda Guerra Mundial, depositou os seus objetivos importantes na propaganda da Arte e Cultura Americanas em todo o Mundo. Nesta atividade foi incluído o Congresso pela 'liberdade da cultura' – união dos intelectuais americanos de grande espectro político. Devido a este modo de ver as coisas, digressões dos artistas e orquestras sinfónicas e a troca das exposições de Arte Contemporânea, que se servia do apoio do governo, pouco a pouco tornaram-se marca característica do mundo pós-guerra."²⁵

A União Soviética entrou neste jogo no final dos anos 50 início dos anos 60, e respondia similarmente, renovando os contactos com o mundo exterior. Em Moscovo foi exposta Arte Contemporânea de diversos países, o que teve imediatamente influência na situação artística no país. Na primeira geração do *underground* moscovita não houve nem uma pessoa que não relacionasse o caminho do seu desenvolvimento com as impressões sobre a exposição de Picasso em 1956, as exposições no VIº Festival Internacional da Juventude e Estudantes em 1957, a Exposição da Arte dos países de Socialismo em 1958 e

²⁴ PIOTROWSKI, P., *In The Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. Ed. Reaktion Books. London, 2009.

²⁵ SAUNDERS, F. S., *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. Ed. The New Press. New York, 1999.

1959 e a Exposição Nacional Americana em 1959.²⁶ Os encontros, que foram o resultado destes contatos dos artistas soviéticos com o mundo da Arte do Ocidente, as suas ideias, as suas obras-primas e os seus representantes notáveis, não foram uma forma de relações artísticas “orgânicas” semelhante às que existiram anteriormente na primeira metade do século XX. A própria ideia das exposições não surgiu nos círculos artísticos, mas nos dos políticos, pois eram organizadas a nível governamental, por iniciativa da URSS, dos EUA e de outros países europeus. Assim que na URSS acharam que a utilidade artística destas exposições era secundária ou negativa, elas cessaram (em 1962, Abolição do “degelo” de Khrushchev^{xx}). Mais do que isso, no mecanismo da “Guerra Fria Cultural”, a arte foi apenas um símbolo e a seleção de obras para as exposições não refletia o interesse dos curadores pelas novas correntes artísticas no palco artístico nacional, refletindo apenas a lógica política.

O lugar central de troca cultural no período da Guerra Fria era ocupado pelo Expressionismo Abstrato, que antes dos anos 60 tinha o papel de uma corrente americana de exportação. Ele surgiu em Moscovo nos anos 1957-1959, no momento em que deixou de ser vanguarda *par excellence* nos EUA.

Os estudiosos da Arte americana já há muito tempo tinham notado que os curadores do Museu de Arte Contemporânea (MoMA^{xxi}) tinham grande influência sobre a seleção das obras para os programas internacionais. E é justamente ao Expressionismo abstrato que está ligada a ideia da propaganda da Cultura Americana e Europeia e da democracia liberal.²⁷

A missão política do Museu de Arte Contemporânea foi fazer propaganda dos valores do mundo livre, como Franklin Roosevelt formulou no seu discurso na abertura do edifício MoMA. Nem todos estavam de acordo. Inicialmente as correntes de vanguarda eram submetidas à verdadeira obstrução no Congresso dos EUA, onde propunham tirar os trabalhos dos artistas vanguardistas dos projetos internacionais por estes terem relações com as publicações comunistas.²⁸ MoMA e os poderes políticos que estavam por trás dele, pelo contrário, afirmavam que a demonstração das obras da chamada Escola de Nova Iorque no estrangeiro não desconsidera o respeito à América, mas contribuía para a divulgação das suas ideias importantes do individualismo e da livre iniciativa.²⁹ Como resultado, o Expressionismo Abstrato começou a representar os EUA nas exposições nos anos 50 em Londres, Paris, São Paulo, Tóquio e Moscovo, para que ninguém duvidasse da legitimidade da posição artística “da esquerda”.

O então diretor do MoMA, Alfred Barr, publicou em 1952 o artigo “Será que a arte contemporânea é comunista?”. Nele Barr explicou que os comunistas na URSS

²⁶ “Outra Arte”: Moscovo 1956-1988. Crónicas e Entrevistas com os artistas. Catálogo do Museu de Arte Contemporânea “Outra Arte”. Ed. Galart. Moscovo, 2005. //Хроника и Многочисленные Интервью с Художниками в книге *Другое Искусство*: Москва 1956-1988, Издательство: Галарт, 2005.

²⁷ COCKROFT, E., *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*, In “Art Form”, vol. 15, №10, junho de 1974. Pág. 39-41.

²⁸ Ibid., SAUNDERS, F. S., *The Cultural Cold War*. Pág. 253.

²⁹ Ibid., COCKROFT, E., *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*.

incentivavam a Arte Realista e, pelo contrário, perseguiram e proibiram as obras de vanguarda.³⁰ Deste modo, ele apontou diretamente para o facto de que a assimetria entre dois polos políticos, respetivamente à arte, consistia no seguinte: posições políticas e estéticas dos dois lados da Cortina de Ferro estão ligadas de uma maneira totalmente oposta. Assim, devido à explicação de A. Barr e outros críticos (tais como Harold Rosenberg), o Expressionismo Abstrato repentinamente se converteu num símbolo de liberalismo, da liberdade americana, propaganda do qual era muito importante nos contactos com a América Latina, Japão, Índia e países da Europa de Leste, para onde, no decorrer dos anos 50 eram enviadas exposições móveis, onde muitos artistas eram recetivos ao tema da abstração e “pintura de ação”. A exposição de 1957 no Festival Internacional de Moscovo, cujo símbolo foi “Pomba da Paz” de Picasso, demonstrou que o Expressionismo Abstrato, enquanto espécie de moda mundial, está repleto de conteúdos político-liberais. As conotações políticas desta moda de arte foram entendidas na perfeição na URSS, mas provocaram a mania de espionagem absolutamente paranoica.

Na mente dos artistas de Moscovo e dos espetadores, o aparecimento do Expressionismo Abstrato fez um golpe de mundividência. No Festival da Juventude e Estudantes em Moscovo, foram apresentadas ao público diferentes versões nacionais deste estilo dos artistas livres. Os iniciadores americanos do estilo abstrato não estavam presentes nesta exposição, dado que os EUA não lhes tinham dado apoio governamental para a participação neste evento de clara orientação comunista.

Porém, a impressão sobre este tipo de *action painting* foi bastante completa: no Parque da Cultura, em Moscovo, funcionou um Estúdio de Artes Decorativas, onde podia ser observado o processo de trabalho dos artistas abstracionistas; os espetadores distinguiram o americano Harry Coleman que trabalhava com a tinta como o fazia Pollock (*dripping*). Nesta exposição “Arte dos Países do Socialismo” (1958-59), a maior atenção foi para a mais rica abstração da secção polaca. O funcionário do Maneje^{xxii} foi obrigado a colocar uma proteção adicional para conter o fluxo do público.³¹ E, finalmente, na Exposição Nacional Americana em Sokolniki, num dos bairros de Moscovo, os soviéticos ficaram a conhecer a fonte primária – os pintores Pollock, Rothko, Mazervel, Steele, Gorky. Entre as obras trazidas para Moscovo estavam obras conhecidas, como “A Catedral” de Pollock (1947)³².

As exposições do Festival tiveram um efeito chocante nos pintores da corrente alternativa da URSS pela diversidade das tendências apresentadas nos domínios da liberdade artística.

³⁰ BARR, A. *Is Modern Art Communist?* “New York Times Magazine”, 14 de Dezembro, 1952. (Transcrito no livro *Defining Modern Art*, Selected writing of Alfred Barr, edited by Irving Sandler and Amy Newman, introduction by Irving Sandler. Ed. Abrahams. New York, 1986.)

³¹ Ibid., PIOTROWSKI, P., *In The Shadow of Yalta*. Pág. 70.

³² *Pintura e Escultura Americanas*. Catálogo da Exposição Nacional Americana em Moscovo de 25 julho a 5 de setembro de 1959. Editor: Arquivo da Arte Americana. Detroit, 1959.

Na nova Exposição Nacional Francesa, em 1961, no Museu de Pushkin em Moscovo, novos livros e publicações nas revistas “América” e “Polónia” contribuíram para a rápida difusão da informação sobre a arte contemporânea ocidental. Na altura, os artistas informais moscovitas já tinham algo para mostrar, em particular, artistas como M. Grobman, F. Infante e L. Nussberg (Fig. 1). Eles organizaram o encontro com o clássico da abstração lírica que veio com esta exposição - Jean Bazaine.^{xxiii}

Como era de esperar, os contactos com a Arte Americana e a crítica artística deu um estímulo para o desenvolvimento das relações com o **mundo da arte no Ocidente**. Mas devemos compreender que os mediadores deste contato foram as estruturas políticas e foram elas que depositaram nele as suas ideias, que não coincidiam necessariamente com as ideias que inspiravam os artistas de *underground* da primeira geração. Isto criou um efeito de uma “dupla mensagem”, isto é, junção da arte Ocidental com a liberalização da arte soviética. Esta conexão com as novas tendências da Arte Ocidental Contemporânea foi muito menos artificial e não foi característica à arte não oficial russa. Os próprios artistas abstracionistas da assim chamada Escola de Nova Iorque mantinham os impulsos políticos “da esquerda” e sonhavam com a sociedade existencial, sem elementos de anarquia ou marxismo. Esta “dupla mensagem” confirmava e apresentava argumentos a favor da sociedade capitalista enquanto sociedade “aberta” e baseada no contacto com a realidade Ocidental.

Assim, a maioria dos artistas radicais de Moscovo, que surgiram sob a influência das primeiras exposições do Ocidente, demonstravam simpatia para com o liberalismo “da direita”, sem ter em consideração que nos círculos não oficiais estavam também os adeptos das tendências conservadoras “da direita” ligados à cultura local “da direita”, do Realismo russo.

O interesse pelos Conceptualismo ocidental e Existencialismo iria existir no país dos *soviets* durante quase 10 anos e depois da “Exposição de bulldozeres” (Fig. 2, 3) nos anos 70 de Brejnev, os artistas não oficiais do *underground* russo (Dmitri Krasnopevtsev, Mikhail Kulakov, Francisco Infante, Lev Kropivnitskiy, Mikhail Roginsky, entre outros) foram obrigados a desenvolver a sua própria visão do mundo e as suas próprias ideias que nada tinham a ver com o Conceptualismo ocidental uma vez que esse foi proibido até aos anos 80 (Fig. 4-7).

Muitos simplesmente iam buscar ideias ao ar, intuitivamente experimentando com a linguagem pictórica e prosseguindo através da demonstração clandestina das suas obras para sua posterior discussão, no processo da qual ocorria a troca de ideias e terminologias. Assim surge o conceito de “clandestino”, corrente informal no país dos *soviets*, nos anos 60-70 até aos anos 80. No núcleo não oficial do órgão não-oficioso soviético entraram os artistas que propuseram os símbolos que não existiam anteriormente, que criavam a impressão ao espetador soviético de terem um sentido racional e transcendental. O próprio

processo de definição foi um dos temas mais cativantes da arte moscovita. Os símbolos podiam ser figurativos, abstratos, ou semi-abstratos. Entre os membros da corrente não oficial não se notava nenhuma similaridade estilística, só alguns deles queriam continuar o método visto nos anos 50, no período do “degelo” - o expressionismo abstrato (Fig. 8, 9, 10). John Berger formulou esta ideia de forma mais exata aquando da escrita do seu famoso livro “Ways of Seeing”, 1972. Antes de começar o livro, ele vinha repetidas vezes a Moscovo, e inspirou-se na arte de Ernst Neizvestniy (artista não formal soviético dos anos 70-80 na URSS).³³ J. Berger descreveu a arte não oficial da URSS desse período como possuidora de um código individual, que se distinguia e tinha a sua própria linguagem. A missão observada por ele da atividade artística não oficial na URSS foi vista como um protesto e uma reação à ordem totalitária na sociedade, mas não como uma luta política. Podemos concluir que a arte do *underground* soviético pode ser considerada uma forma de antítese em relação à restrição da liberdade da atividade artística.

No âmbito da nossa investigação, dedicada a um grupo de arte russo “Luxuries”, não podemos colocar o objetivo de descrever e analisar todas as componentes da Cultura não oficial Russa. Mas tentaremos esteticamente e ideologicamente descrever as tendências do *underground* da Rússia e também da Europa Ocidental, que se intersetavam entre elas mas que se desenvolviam em dois sentidos artísticos opostos. Este problema complexo terá de ser resolvido nos próximos capítulos, para que mais tarde possamos tratar a fundo a conceção artística do grupo informal “Luxuries”, cuja atividade artística se formou na fase final do *underground* soviético nos anos 80-90.

Em conclusão, esta pequena digressão de *underground* serviu para clarificar a ideia de como no início do século XX, o sistema artístico alternativo da arte não oficial russa começou a sua formação dinâmica e para ver, em traços gerais, a alteração do carácter da vida artística no projeto da Arte Contemporânea da Rússia e da Europa Ocidental.

Arthur Danto, filósofo americano, no seu artigo “The Art World” apresentou de forma clara uma nova compreensão do palco Ocidental Europeu e de Nova Iorque, na *pop art* e no Conceptualismo respetivamente, interpretando-a no contexto intelectual.³⁴ O contexto intelectual do Conceptualismo artístico até aos anos 80 criou terreno favorável para o aparecimento das novas tendências na Europa e paralelamente na Rússia, nos meados dos anos 80 e nos anos 90. Isto é, teremos uma oportunidade única para estudar a linguagem da Arte Contemporânea na última fase da existência da URSS, nos anos 80 e 90. Iremos também observar como, no cruzamento de dois séculos, o palco artístico russo estabelece a ligação com os processos artísticos internacionais.

³³ BERGER, J., *Ways of Seeing*. Ed. BBC & Penguin Books. Londres, 1972.

³⁴ DANTO, A. *The Artworld*, In “The Journal of Philosophy”, vol. 61, Nº19, outubro de 1964. Págs. 581-584.

- xii Jonh Milton Yinger (1916-2011, Quincy, Michigan) foi um sociólogo e antropólogo americano, representante do Funcionalismo na Sociologia da Religião. Obra: Yinger J. M. "Contraculture and Subculture," *American Sociological Review*, Vol. 25, 1960, pp. 625-35
- xiii Peter Novitzky é um famoso historiador da Arte polaco, foi presidente do Fundo da Arte Contemporânea Polaca nos anos 90.
- xiv Leonid Brejnev (1906-1982) – secretário-geral do Comité Central do Partido Comunista da URSS de 1964 a 1982.
- xv Realismo Socialista, enquanto método artístico e concepção teórica concreta da arte soviética, surgiu depois do discurso proferido publicamente por Máximo Gorki, figura de autoridade cultural admirada por Estaline, no Congresso de Escritores, em 1934, onde ensinou: "[...] o Realismo deve cumprir a política social do povo e exterminar as sobrevivências do Passado (quer dizer As vanguardas russas dos anos 20 e 30 do século XX e "a Arte Burguesa" Europeia, que tão bem exemplifica o Modernismo Europeu)".
- xvi Nikita Sergeievitch Khrushchov (1894 – 1971), foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética entre 1953 e 1964. O período de governo de Khrushchev é denominado "degelo" (em russo "otтеpel") durante o qual: reduziu a influência da censura; foram libertados dos campos de concentração de Estaline os prisioneiros políticos; foi feita a entrega da Crimeia da RSFS da Rússia (República Socialista Federativa Soviética) à RSSU (República Socialista Soviética da Ucrânia), em 1954; teve lugar a instalação dos mísseis nucleares em Cuba, em 1968, o que levou à Crise dos mísseis de Cuba e à fase superior da Guerra Fria com os EUA; a edificação do Muro de Berlim, em 1961; a Campanha Antirreligiosa com psiquiatria punitiva em 1954-64; o voo do primeiro cosmonauta soviético - Yuri Gagarin - para a órbita do planeta Terra.
- xvii Neste caso, empregando a definição de arte "clandestina", "não oficial", subentende-se alguma diferença no conteúdo destes conceitos: a cultura não oficial, do nosso ponto de vista, é um conceito com o significado mais amplo, ou seja, entende-se por "não oficiais" não só os artistas ou os literatos excomungados das instituições culturais soviéticas, mas também certos objetivos ideológicos, amplamente difundidos na sociedade. Por exemplo, a vida pessoal no sentido mais amplo foi "não oficial". A não oficialização pode ser estudada como um sistema de valores duplo - para a utilização pessoal e social. O conceito "cultura não oficial" pode abranger o período entre 1950 e 1980, enquanto a "cultura clandestina" circunscreve-se exatamente ao período de 1950 e 1960.
- xviii A novela de Ilya Ehrenburg "O Degelo" foi publicada em 1954 e deu o nome a um período histórico soviético depois da morte de Estaline.
- xix "Buldozernaya vystavka" – "exposição de buldózers" - uma das mais conhecidas ações públicas de arte não oficial na URSS; exposição de quadros ao ar livre organizada por vanguardistas moscovitas a 15 de setembro de 1974, nos subúrbios da cidade Belyaev. Foi encerrada de forma cruel por milícias e, também, por mangueiradas de água e buldózers, daí o nome.
- xx Expressão "movimento da esquerda" pertence a Lelya Kantor-Kazovskaya no livro "Grobman". Ed. Novoe Literaturnoe Obozrenie. Moscovo, 2014. Pág. 18. Entende-se que os "esquerdistas" do pós-guerra receberam um impulso para a sua atividade artística por parte do Ocidente nas exposições internacionais em Moscovo do final dos anos 50 e início dos anos 60, e partiam desse modelo e do facto de os resultados da unidade estética mundial entre As vanguardas russas e Ocidentais, alcançado no período antes da Revolução (antes de 1917), não se poder substituir. O Modernismo soviético do pós-guerra, ao herdar a ideologia do Modernismo Ocidental e das Vanguardas russas, não herdou a sua "orgânica correlação" com a Arte Ocidental, dado que se deparou com novas circunstâncias históricas. Isto foi descoberto precisamente nos anos 60-70, quando muitos artistas tiveram de emigrar do país dos *soviets* e nem todos conseguiram entrar de forma "orgânica" na Arte Ocidental (maioria dos casos). As razões para isto foram as diferenças mentais e religiosas entre a sociedade russa e Ocidental. O problema da diferença ideológica dos emigrantes do bloco socialista, aqueles valores que apoiam Vanguardas da Europa Ocidental e Americana, discutia-se particularmente na revista "October" na discussão com Krzysztof Wodiczko: "A Conversation" ("Diálogos" por Rosalyn Deutsche, Eva Lager - Burkhart and Krzysztof Wodiczko // "October", 1986, N38. Pág. 23-51.)
- xxi "Degelo" de Khrushchov - é a designação não oficial do período na história da vida da URSS depois da morte de Estaline (desde meados dos anos 50 até meados dos anos 60). Era caracterizado na vida política interior da URSS pela censura do culto da personalidade de Estaline, repressão dos anos 1930, liberalização do regime, libertação dos condenados, liquidação dos *Gulags*, atenuação do poder totalitarista, aparecimento de alguma liberdade de expressão, relativa democratização da vida política e social, abertura ao mundo ocidental, maior liberdade de atividade artística. O nome está ligado ao governo do secretário-geral do Comité Central do Partido Comunista Nikita Khrushchov (1953-1964).
- xxii MoMA (Museum of Modern Art) - Museu de Arte Contemporânea em Nova Iorque, Manhattan. Um dos primeiros museus mais representativos de arte contemporânea no mundo.
- xxiii Maneje – sala central de exposições em Moscovo que está em funcionamento desde 1957.
- xxiv O encontro com Jean Bazaine está descrito detalhadamente no livro "Grobman" de Lelya Kantor-Kazovskaya. Ed. Novoe Literaturnoe Izdanie, Moscovo, 2014.

LISTA DE FIGURAS – CAPÍTULO I



Fig. 1. L. Nussberg e F. Infante. Exposição “No caminho para a síntese das artes” no cine-teatro “Disk”, Moscovo, dezembro de 1969.³⁵

³⁵ ANDREEVA, E., *O ângulo da inconformidade*. Editora: Iskusstvo 21 vek, 2012. Pág. 56. // АНДРЕЕВА, Е., *Угол Несоответствия*, Издательство: Искусство 21 век, 2012. Стр. 56.



„Бульдозерная выставка” в Беляеве, Москва.
Слева: Маргарита Тупицына, Владимир
Немухин, Виктор Тупицын, Сергей Бордачев.
15 сентября 1974 г.

Fig. 2. “Exposição de buldózers” em Belyaev, Moscovo. 1974.
Publicação sobre os artistas “da esquerda” na revista “Cultura Soviética”.
Na fotografia: Margarita Tupitsyna, Vladimir Nemukhin, Viktor Tupitsyn, Sergei Bordachev. ³⁶



“In the Wilderness of Belayevo” (“Bulldozer
Exhibition”). 1974

„На пустыре в Беляеве” (на „Бульдозерной
выставке”). 1974 г.

Fig. 3. Na terra baldia de Belyaev. “Exposição de buldózers”, 1974. Moscovo.
Publicação sobre os artistas “da esquerda” na revista “Cultura Soviética”. ³⁷

³⁶ *NO!, and the conformists, NIE!, i conformisci, HET! – u конформисты*. Catálogo da Exposição do Museu Nacional na Varsóvia em Maio de 1994. Editora: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Ltd. Warszawa, 1994, Pág. 105.

³⁷ *Ibid.* Pág. 106.

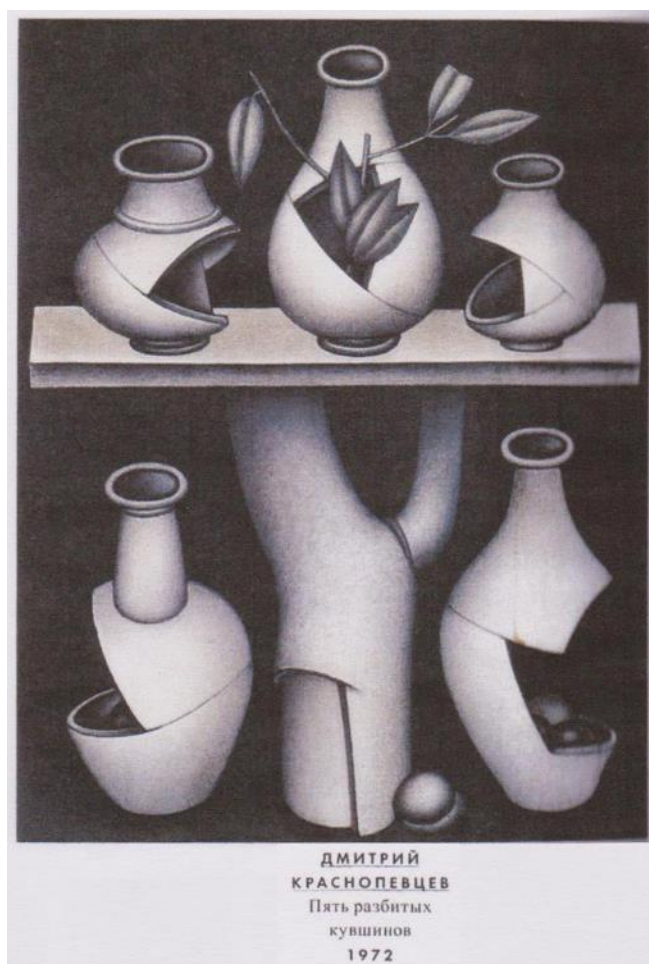


Fig. 4. Dmitriy Krasnopevtsev. “Cinco vasos partidos”, 1972.
Hardboard, óleo, 75x60 cm.
Museu Nacional de Belas Artes Pushkin, Moscovo.³⁸

³⁸ BOBRINSKAYA, E., *Os Estranhos*. Editora: Breus. Moscovo, 2012. Pág. 120. // БОБРИНСКАЯ, Е., *Чужие*. Издательство: Бреус. Москва, 2012. Стр. 120.

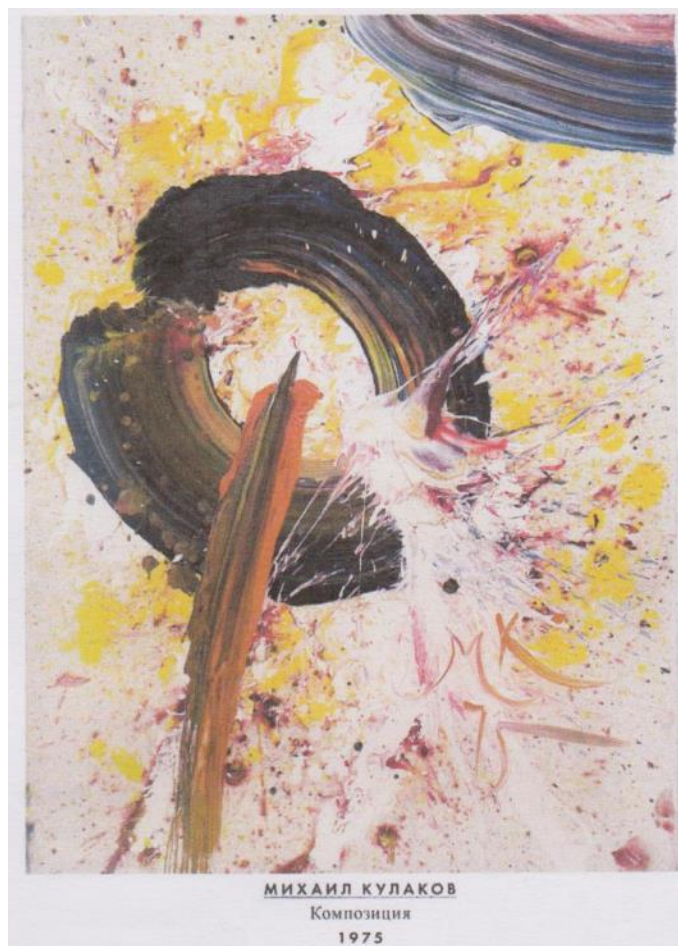


Fig. 5. Mikhail Kulakov. “Composição”, 1975.
Óleo em tela, 88x66,5 cm.
Coleção de V. Bondarenko, Moscovo.³⁹

³⁹ Ibid. Pág. 358.

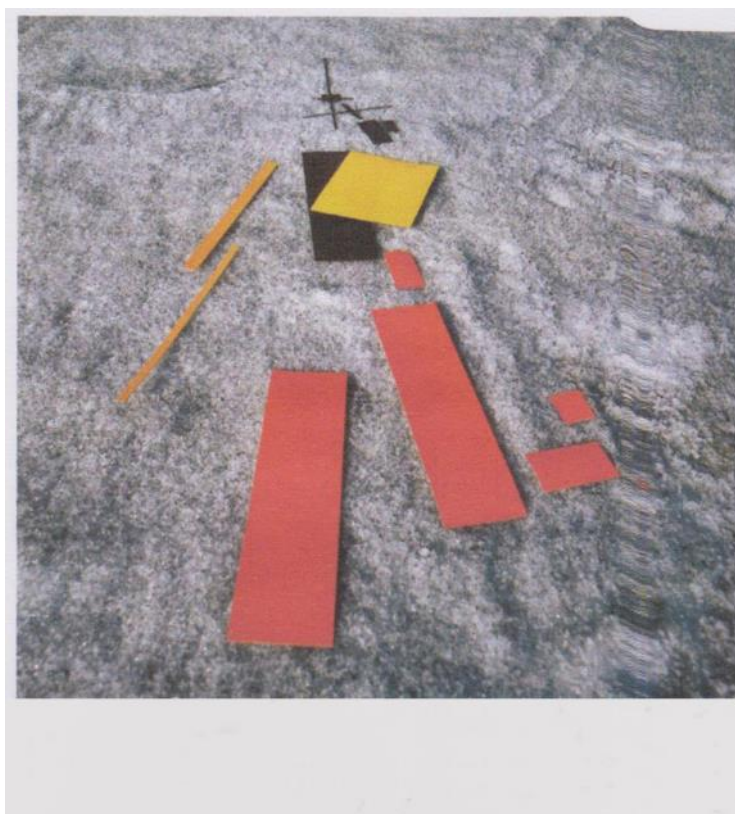


Fig. 6. Francisco Infante. "Símbolos na paisagem", 1979.
Série "Artefatos".⁴⁰

⁴⁰ AMIRZADEGI, H. *Sonhos gelados*. Editora: Transglobe publishing Ltd., 2011. Pág. 116.



Fig. 7. Lev Kropivnitskiy. “A continuidade da criação”, 1969.⁴¹

⁴¹ Ibid. ANDREEVA, E., *O ângulo da inconformidade*. Pág. 148.

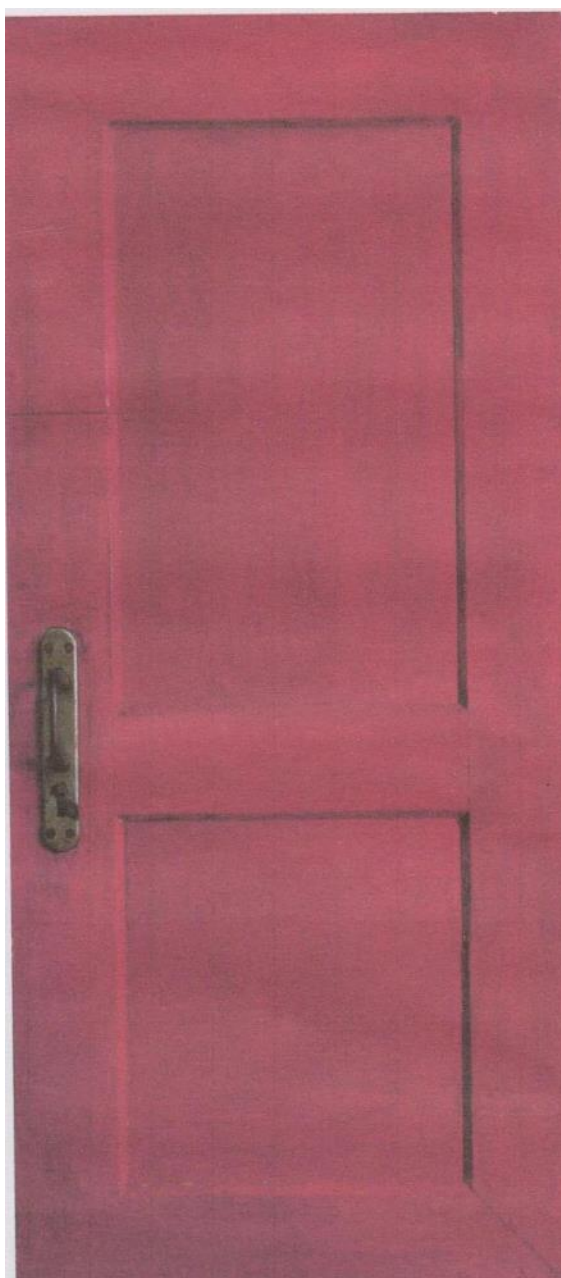


Fig. 8. Mikhail Roginskiy. "A porta", 1965.
Madeira, óleo, metal, 160x70x10 cm.
Museu "Outra Arte" (em russo "Drugoye Iskusstvo"), Moscovo. ⁴²

⁴² Ibid. BOBRINSKAYA, E., *Os Estranhos*. Pág. 367.



Fig. 9. Mikhail Schwartzman. "Neve no Salman", 1974.
Tábua, tela, gesso, têmpera, 130x75 cm.
Fundo do Património de M. Schwartzman, Moscovo. ⁴³

⁴³ Ibid. AMIRZADEGI, H. *Sonhos gelados*. Pág. 242.

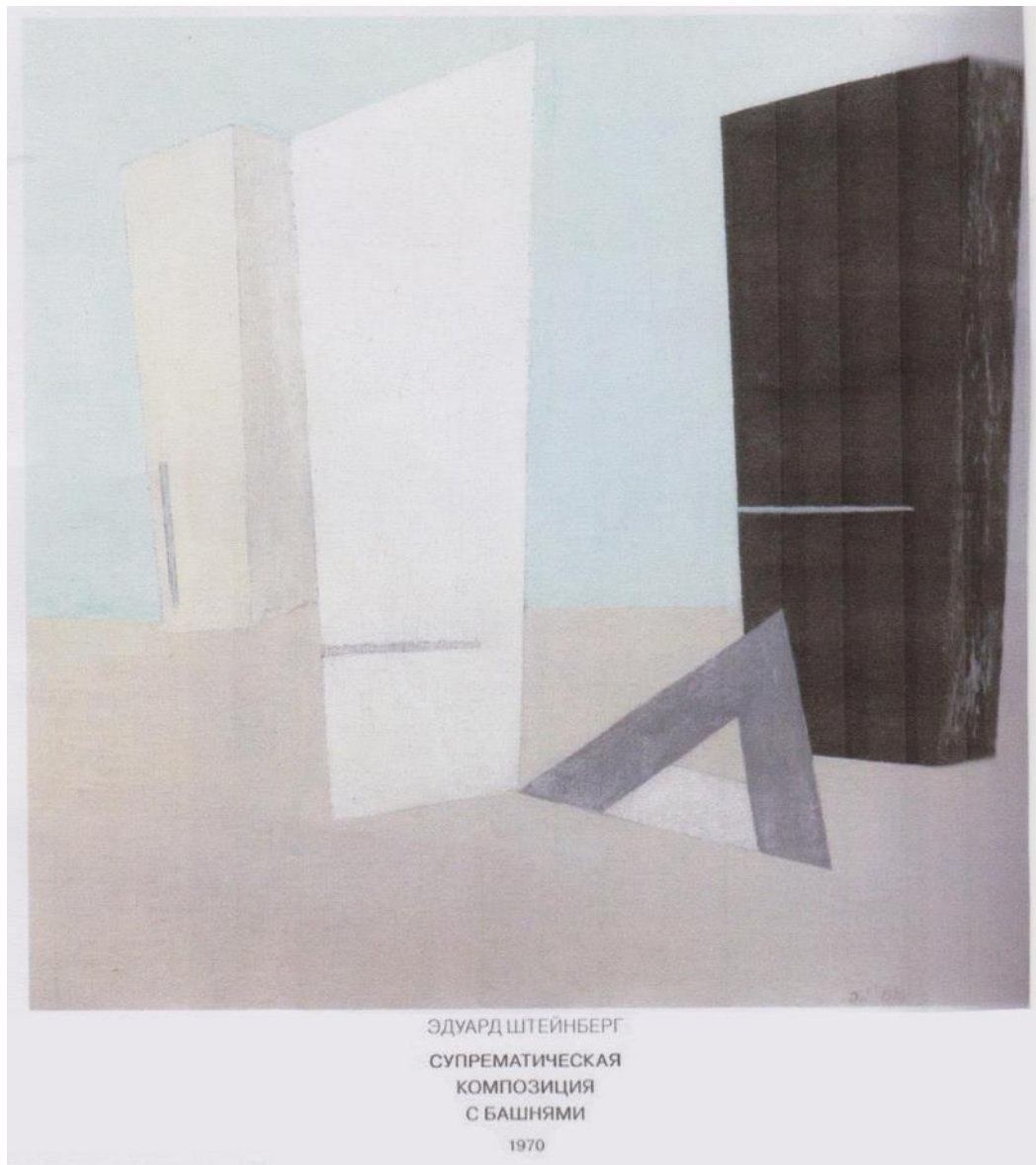


Fig. 10. Eduard Steinberg. “Composição supremática com torres”, Anos 1970. Coleção privada.⁴⁴

⁴⁴ Ibid. ANDREEVA, E., *O ângulo da inconformidade*. Pág. 181.

CAPÍTULO II

CULTURA NÃO OFICIAL NA RÚSSIA DAS ÚLTIMAS DUAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

2.1. O novo sistema de artes na Rússia e no mundo artístico Ocidental no final do século XX

Numa das variações do Pós-modernismo dos últimos 20 anos do século passado predominou o jogo intelectual com diversos códigos culturais. *“Rico espectro do contexto cultural europeu enquanto ligação do todo com o todo é a componente do paradigma pós-modernista do final do último século”*, - escreve num dos seus artigos o historiador de arte russo e especialista na área da arte europeia ocidental Sergei Daniel.⁴⁵ No presente capítulo, ao aproximar-se do “palco” da Arte Contemporânea, no qual o universalismo ocidental de pensamento se prolonga, na qualidade da percepção do mundo local e dos média, a definição do Pós-modernismo do final do século XX *“é essencialmente a tentativa da assimilação da História da Arte a partir do modernismo”*.⁴⁶

Para **compreender** e **estudar** a especificidade das interações e comunicações do meio do *underground* soviético da última fase da sua existência, no período do desmoronamento da URSS, é necessário considerar o modelo do desenvolvimento da Arte Contemporânea Ocidental deste período, de forma a se perceber as semelhanças e as diferenças entre eles.

No decorrer de todo o século XX o mundo contemporâneo ocidental tinha um método principal de Modernismo clássico – a *difusão* mundial intensiva. As inovações culturais realizavam-se facilmente graças às tecnologias dos média e à expansão global dos mercados dos mesmos nos anos 80-90, que se tornaram parte integrante do quotidiano para a cultura ocidental. A exposição e a narrativa dos média tornam-se elementos inseparáveis do poderoso mecanismo de moda ocidental, que pôs em ordem a área do mercado artístico da Arte Contemporânea, assegurando o uso contínuo dos “serviços” da estética e crítica. Ocorre um certo *discurso* entre o artista e o espetador disposto a criticar. A atitude crítica em relação ao meio artístico por parte dos governos europeus levou o mercado de arte contemporânea às sérias mudanças. Para que a demonstração da arte fosse compreendida pelo espetador enquanto acto artístico individual, possuidor de estatuto *profissional* e *autoral*, as instituições europeias, na opinião do famoso crítico de arte V. Miziano, *“voltaram-se nos anos 80 para a competência de curadoria com os seus próprios critérios e ética*

⁴⁵ DANIEL, Sergei. *Artigos de diversos anos*. Ed. Universidade Europeia em São Petersburgo, 2013. Pág. 241.

⁴⁶ Citação de ANDREEVA, E. Artigo: Neobarroco russo no contexto cultural europeu. /Barroco do final do século: “círculo” de Rubens – “círculo” de Greenway. Catálogo da exposição: São Petersburgo, 1993. (Sem paginação) // DANIEL, S. *Artigos de diversos anos*. Ed. Universidade Europeia em Sampetersburgo, 2013- pág. 241.

artística.⁴⁷ A curadoria, que surgiu nos países do Ocidente^{xxiv}, como demonstra a prática de hoje, é muito mais solicitada do que antes. Para além disso, o termo “relational artist”⁴⁸ (“artista de relação”) tornou-se uma prioridade generalizada para a prática artística ocidental.

Se nos anos 60-70 o *underground* artístico queria livrar-se da mediação tradicional dos críticos de arte, transformando o espírito comercial das galerias em alvo de contestação, já nos anos 80-90 deu-se o contrário, - a liberdade exterior do artista transforma-se na angariação interior, compreensível apenas para o artista, para um crítico esteticamente preparado e para um espetador restrito (*underground* dentro de *underground*, distanciado das massas). Ou seja, entendemos a frase lendária de Marcel Duchamp “*The great artist of tomorrow will go underground*”⁴⁹ de uma forma completamente diferente no que diz respeito ao período de tempo estudado. Umberto Eco propõe interpretar esta transformação como contradição típica na Arte Contemporânea Ocidental da segunda metade do século XX.⁵⁰

As práticas artísticas da arte conceptual (performance, instalação, *land art*, e outras), que se tornaram um prólogo do Pós-modernismo, nos anos 80 e 90, transformam-se contextualmente na narrativa dos média com um complexo sistema de visualização: fotografia digital, projeções multimédia na tela (hiper-realismo), performance *media*-teatral, neoexpressionismo. Dirigiam-se à arte dos média os artistas que tiveram educação artística clássica, designers gráficos e fotógrafos, especialistas informáticos e aqueles que tiveram a experiência de trabalho com tecnologias digitais.

Richard Hamilton começou a utilizar, em 1986, o programa de computador “Quantel Paintbox” para a reconstituição do seu *collage* “O que torna as nossas casas de hoje tão diferentes e tão atraentes?”; Jeff Wall, com a ajuda das fotografias digitais, criou quadros fantásticos (Fig. 1); Bill Viola começou a trabalhar com o género videoarte, utilizando a luz e o som para a transmissão de ideias; Dirk Pasmans e Joan Himskerk criaram “Jodi art collective” ou *jodi.org* (Fig. 2); Vera Molnar estuda as imagens de computador como uma nova área de artes visuais (Fig. 3); Richard Wilson, mestre dos truques holográficos, ficou conhecido pela sua vídeo-instalação “20:50” (Fig. 4); O grande mestre de *media*-performances Damien Hirst experimentou na área do novo espaço visual pós-conceptual contemporâneo (Fig. 5); Hit Banting, *media*-artista, trabalhou ativamente no desenvolvimento da *Net-art* nos anos 90, para citar alguns dos artistas que mais se notabilizaram na experiência artística com tecnologias digitais.

O *relational artist* do mundo ocidental movia-se no final do século XX na direção do “sentimento de presença”, algo que podemos observar hoje nas instalações interativas nos museus de arte contemporânea, ricos em imagens, desfiles de moda, dj-sets, gestos

⁴⁷ MIZIANO, V. *Cinco lições sobre a curadoria*. Ed. Ad Marginem Press. Moscovo, 2014. Pág. 53.

⁴⁸ Ibid., DANIEL, S. *Artigos de diversos anos* Pág. 53

⁴⁹ Ver citação de M. Duchamp em GHIRST, Thomas. *The Duchamp dictionary*. Ed. Thames&Hudson Ltd. London, 2014. Pág. 183.

⁵⁰ ECO, U. *História da beleza*. Moscovo. Ed. Slovo, 2014. Pág. 418. Primeira edição Pcs Libri S. p. A. – Bompiani, Milano, 2004.

políticos – em todos estes casos, é solicitada, tanto ao espetador como ao crítico, a capacidade de desenredar ideias conceptuais e estratégias.

Na Rússia, a *Perestroika* passou a ser o “novo código”: reforma político-social do sistema soviético na segunda metade dos anos 80. “O objetivo de *Perestroika* foi salvar o sistema através de simples concessões e realidades sociais.”⁵¹ Mikhail Gorbachev escreveu, que “*Perestroika* é a revolução e a aceleração decisiva do desenvolvimento socioeconómico e cultural da sociedade soviética, que envolve alterações radicais para um Estado qualitativamente novo e inegavelmente uma tarefa revolucionária.”⁵²

A autora do presente estudo está disposta a testemunhar que, nos anos 80-90 na Rússia, se formava uma variante do sistema ocidental de arte. O conceito “sistema de arte” começou gradualmente a ser usado no contexto russo. Porém, o termo foi compreendido de uma forma singular, segundo o espírito das ideias das reformas liberais de Mikhail Gorbachev, o que é natural, pois a quebra do sistema artístico soviético e a aposta no *renascimento das relações comerciais*^{xxv} na arte, segundo Martin Malia⁵³, fizeram parte das mudanças sociais executadas por “reformadores jovens”. Na prática, tudo funcionava de forma diferente: nos anos 90, na “época das esperanças democráticas”, a arte não se comprava (por pessoas particulares), e os artistas, já para não falar sobre o discurso crítico, eram simplesmente ignorados pelas instituições governamentais.^{xxvi} No contexto ocidental, o termo “sistema” subentendia, dentro da infraestrutura artística, a elaboração de um balanço que garantisse a autonomia da arte do Poder; já na Rússia nem se podia falar de autonomia do “sistema artístico” do mercado e do poder.

Para concluir, sobre os anos 80 soviéticos podemos dizer que estes foram repartidos ao meio, em 1985, com o início da *Perestroika*. Os primeiros anos foram um verdadeiro subsolo, com repressões, envio para o cumprimento do serviço militar e expulsão para o estrangeiro. A segunda metade dos anos 80 caracteriza-se pela partida das pessoas em massa para o Ocidente, pelo surgimento da primeira galeria de arte contemporânea em Moscovo (Galeria de Peter Vois, 1989), pelo leilão “Sotheby’s”, pela edição da revista “Flash Art” em russo, pela vinda dos principais especialistas ocidentais em arte contemporânea, pela abertura de uma exposição “Moscovo-Paris” em GMII (1981) onde, pela primeira vez, as Vanguardas russas aparecem de forma imponente como o principal tema (Fig. 6) da cultura russa do século XX (curador da exposição Pontus Hulten, fundador do centro Pompidou em Paris); em Leningrado surge oficialmente (1981) a primeira União dos Artistas Não Oficiais (sob a vigilância da KGB) – TEII, na Casa da Arte de Amadores de Leningrado abre-se o clube de rock.^{xxvii} É importante referir que todos estes aspetos abriram o caminho à nova arte russa dos anos 90, que engrenou já no milénio seguinte (século XXI). Na linha de pensamento de Boris Groys, podemos afirmar que “...a recusa do projeto comunista na

⁵¹ REGO, Helena Cristina. *A Nova Rússia*. Ed. Universidade Técnica de Lisboa, 1999. Pág. 72.

⁵² GORBATCHEV, Mikhail. *Perestroika. Anos de transformação e de esperança para a URSS e para o Mundo*. Ed. Publicações Europa-América (col. Estudos e documentos), 12ª edição, Mem Martins, 1988. Pág. 60.

⁵³ MALIA, Martin. Apud., Z., *O Mausoléu de Estaline. Política Internacional*. Vol. 1 (2), 1990.

*Rússia predeterminou pela primeira vez uma análise de grandes proporções da época do modernismo ocidental no período pós-soviético.*⁵⁴

2.2. O fim do soviético. Palco artístico dos anos 80 (Moscou, Leningrado – São-Petersburgo)

Desde o início dos anos 80, muitos estudiosos do Ocidente começaram a falar cada vez mais da nova tendência ligada à recusa do “radicalismo metafísico”⁵⁵, que se tornou elemento de unificação para a cultura não oficial dos anos 50, 60 e 70 na URSS. A “curva visual”, ou melhor, “curva pictórica” (“pictorial turn”)⁵⁶ entrou na nova cultura de interpretação na última fase da existência da URSS – diversas imagens, fotografias, filmes, produção tipográfica em massa. A história da cultura não oficial entra na nova e na última fase do seu desenvolvimento nos anos 80, e já nos anos 90 desmorona-se, tal como a sociedade soviética (desde 1987). Um período mórbido para todas as camadas da sociedade... Para alguns artistas, as mudanças tornaram-se um obstáculo insuperável, mas para a maioria deu-se o contrário. Durante muito tempo, todos estiveram ligados pela ideologia “antissoviética” do não oficial, e também pela especificidade doméstica e social do *modus vivendi* soviético. Nos anos 90, isso desaparece e é rejeitado pelas realidades do mundo ocidental e pós-soviético. Muitos artistas (I. Kabakov, V. Nemukhin, L. Kropivnitskiy, A. Monastyrskiy, E. Bulatov, V. Komar e A. Melamid [ver Capítulo 1]) ainda continuaram a trabalhar no estilo *Sots-art*^{xxxviii}, mas a nova imagem dos anos 85-90 da “última” arte não oficial era então formada pelos jovens artistas que tentavam perceber tudo o que é “soviético”, aperfeiçoando o seu estilo estético e existencial “de linguagem”.

A partir de meados dos anos 80, após a liberalização, os representantes da geração mais velha da arte não oficial começaram a expor as suas obras livremente na URSS e no estrangeiro, e a arte russa do século XX deparou-se pela primeira vez com o mercado (Fig. 7). A nova geração dos artistas do início dos anos 80 começou a interessar-se pelo contexto internacional (então conhecido só através das revistas do Ocidente, tais como ZG, Journal e Bomb) e ao mesmo tempo a distanciar-se dele.

Os artistas pretendiam fazer declarações segundo o espírito *Sots-art*, com um estilo “sovietizado” (inabilidade propositada de representação) das suas obras, ou na tradição do Conceptualismo e também no novo “enigma” estilístico. Essa instalação, que se tornou uma das principais formas da nova arte russa nos anos 80 e 90 soviéticos e pós-soviéticos,

⁵⁴ GROYS, Boris. *Política da poética: coletânea de artigos*. Ed. “OOO Ad Marginem Press”. Moscovo, 2013. Pág. 80// Coletânea de artigos do filósofo e teórico da arte contemporânea Boris Grois, compilada por ele próprio das obras que entraram nos seus livros “*Art Power*” (Ed. MIT Press, 2008) e “*Going Public*” (Ed. Sternberg Press, 2010), e também os artigos publicados nas revistas e catálogos americanos e europeus.

⁵⁵ Citação de DUNAEV, Sergei. *O vivo abismo do mal. Entrevista com Yuri Mamleev*. // BOBRINSAYA; E. *Os Outros*. Ed. Breus. Moscovo, 2013. Pág. 436.

⁵⁶ Termo proposto por crítico americano T. Mitchell // MITCHEL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual presentation*. Ed. The University of Chicago Press. Londres, 1994.

garantia o espaço de exposição, independente do Poder, - tanto da política soviética como da política artística internacional.

O primeiro palco para estas tendências foi a galeria de apartamento “Apt-art”^{xxix} (1982-1984), dando nome ao “estilo” juvenil de moda. Os artistas estavam ávidos de performance divertida. Ficou a dever-se, em primeiro lugar, ao grupo “Mukhomor” (“Amanita mata-moscas”) [Sven Gundlah (1959), Konstantin Zvezdochetov (1958), Vladimir Mironenko e Sergei Mironenko (1959), Aleksey Kamenskiy (1955)] (Fig. 8). Como sua primeira ação, jovens artistas irromperam na exposição dos não-conformistas mais velhos e expuseram as suas obras, parodiando o gesto futurista. Na performance “Metro” (1979), compreendendo a arte como um modo de vida, passaram um dia debaixo da terra, executando diversas ações quotidianas. Em 1982, “Mukhomor” lançou por *samizdat* um álbum feito com um gravador, o “Zolotoy disk”, no qual os membros do grupo liam os poemas paródicos com o fundo sonoro dos programas televisivos oficiais.

O grupo “Mukhomor” conduziu a narrativa, característica da arte russa, ao absurdo. A Konstantin Zvezdochetov pertencia a obra programática neste sentido “Roman-kholodilnik” (“Romance-frigorífico”, 1982) (Fig. 9). Zvezdochetov, ao apresentar na exposição de *Apt-art* um frigorífico coberto de pinturas, “*mostra-se, em relação ao conceptualismo moscovita e Sots-art, simultaneamente como tradicionalista e inovador*”.⁵⁷ Expõe ao público uma coisa simbólica da União Soviética – o frigorífico “ZIL” dos anos 1960. Em 1982, o frigorífico meio vazio é o sinal do tempo. A sua invenção – romance com imagens em género *comics* – ele prefere apresentar de forma expressiva e artística, quando a excessividade oriental da decoração se torna completa com a sua luxúria, um texto fragmentado que não se consegue ler. Segundo o comentário acertado de Andrei Monastyrskiy, nos anos 80, “ [...] o lugar de ‘estrutura’ passou a ser ocupado por textura pictórica.”⁵⁸ As obras dos artistas da New Wave surpreendem com o seu pitoresco interesse por diversas texturas. No “Romance-frigorífico” acentua-se a etnia que entra em ressonância com o sentido popular russo de cor, que foi reforçado por vanguardas e brilhou no GMII, na exposição “Moscou-Paris”, nos anos 1980.

Continuando com este tema, “Mukhomor”, no período sombrio do início dos anos 80 de Brejnev e Andropov^{xxx}, prossegue a paródia de *Sots-art* onde tudo está entrelaçado caoticamente numa alucinação geral. Zvezdochetov criou uma série de retratos dos membros do grupo num estilo ingénuo, mas, simultaneamente, representou-os em vestes de imperadores (Fig. 10), ou seja, fazendo paródia ao estilo oficial soviético. Por meio das suas ações, o grupo “Mukhomor” abalava a autoridade da cultura oficial, e, em 1984, o poder interessou-se pela sua atividade obrigando quase todos os seus membros a cumprir o serviço militar nos mais longínquos cantos do país. Após este acontecimento, o grupo separou-se.

⁵⁷ ZAKHAROV, V., KIZEVALTER, GEORGY. *Pelas oficinas*. Álbum. Parte 1. 1982-1983. Entrevista com Boris Orlov.

⁵⁸ Citação de A. Monastyrskiy no livro de AMIRZADEGI, H. Apud. *Frozen dreams: Contemporary art from Russia*. Ed. Transglobe Publishing LTD., 2012. Pág. 262.

Depois de “Mukhomor”, a juventude artística moscovita passou a incorporar, na sua visão conceptual do “paraíso” socialista, o desejo de toda a população soviética de não trabalhar, fazer mal o seu trabalho, de mergulhar na preguiça e no não-pensamento (categorias de Malevitch, formadas pelo sonho popular dos tempos da Revolução de Outubro de 1917).

Em toda a sua plenitude, a descoberta do paraíso é apresentada numa obra pouco conhecida do conceptualismo romântico e de toda a tradição literária artística de Moscovo dos anos 1980 – romance de Vladimir Sorokin “Ochered” (“Fila”)⁵⁹ escrito em 1982-1983 e publicado por “Sintaksis”, em 1985. O romance “Fila” é escrito de forma inovadora, num diálogo constante entre as pessoas que estão na fila desde a manhã até ao anoitecer para comprar *jeans* e botas. Sorokin constrói ironicamente uma “polifonia” dos excertos de frases, que parecem sair dos quadros de Kabakov e Bulatov. A linguagem de “Fila” facilmente passa do nível da paródia de *Sots-art* para o nível superior artístico da “enciclopédia da vida russa”. “Fila” é a metáfora sintética do “soviético”.

Assim que a *Perestroika* entra no auge (1987), os não-conformistas moscovitas dos anos 70 (S. Anufriev, D. Prigov, entre outros) pela primeira vez “registam” o clube de vanguardistas: *KLAVA*. O clube organiza ações ao estilo “romano dos tempos de declínio”: exposições nos banhos públicos burgueses luxuosos de Sandunovskiy (Moscovo) e um passeio num navio a vapor, dedicado ao sucesso no leilão “Sotheby’s” (1988). O ambiente do vanguardismo feliz e da palhaçada “...no novo período da ideologização toldada pelo capitalismo”⁶⁰, conhecido desde os tempos do Dadaísmo, reforça-se à medida que a crise interior político-económica se aprofunda.

O interesse pelas diversas formas de atividade artística coletiva e a existência em grupo na arte tornou-se uma característica da época dos anos 80, na Rússia. A situação artística de Moscovo enchia-se ativamente do afluxo de novas forças.

Assim, por exemplo, os artistas de Odessa em 1984 rapidamente entraram no círculo da escola conceptual de Moscovo. A orientação na sua atividade artística para o jogo intelectual foi interpretada sobretudo de forma diferente.

A Inspeção “Meditinskaya Germenevtika” (“Hermenêutica Médica”) – grupo de Odessa, fundado em 1987, em Moscovo, por Pavel Pepperstein, Sergei Anufriev e Yuri Leiderman. Através da sua estrutura e do conteúdo das suas obras, o grupo fazia uma paródia à burocracia do período soviético. Os artistas continuavam a tradição dos conceptualistas moscovitas e afirmavam que “inspetavam” o conteúdo simbólico transversal aos objetos quotidianos e às situações. Eles apresentavam as “Investigações” em forma de instalações, performances, desenhos, quadros e publicações. Na sua atividade criadora, utilizavam a linguagem dos contos populares russos, famosos objetos da cultura visual ocidental, filosofia, teologia, ciência psicadélica e até métodos pseudocientíficos. Os

⁵⁹ SOROKIN, V. G. “Fila”. Ed. Sintaksis. Paris, 1985.

⁶⁰ PEPPERSTEIN, P. *Anos 90*. Moscovo, 1999. Pág. 38.

princípios de arte deste grupo são refletidos no seu nome que afirma que na Rússia ocorre o excessivo aumento ou, pelo contrário, o esgotamento de sentidos; é uma doença que deve ser tratada.

O desejo da “Hermenêutica Médica” estuda a deslocação entre o espaço social, micro e macrocosmos, e pode ser claramente observado em obras como “Quarto de Âmbar” (1991) (Fig. 12). O seu nome lembra-nos o famoso, e há muito tempo perdido, quarto de âmbar que, segundo se diz, Catarina II, a Grande, utilizava como refúgio secreto. Nesta instalação estão misturados preconceitos e elementos dos contos tradicionais russos. A Instalação “Caixas de Klinger. Redução Fria” (1991) (Fig. 11) é constituída por gravuras excêntricas e eróticas ao estilo do artista alemão do início do século XX, Max Klinger, e as gravuras são expostas por entre chapéus russos, mitenes e cachecóis. Pepperstein explica que *“esta série é dedicada à Rússia que se tornou para a Europa um repositório de memória... A Rússia é um país com clima frio e que não permite o desenvolvimento do apodrecimento e da degradação. Por isso, as formas tradicionais do pensamento europeu, há muito tempo esquecidas na Europa, conservaram-se bem na Rússia...”*

A história iniciada por “Mukhomor” e galeria “Apt-art” encontrou continuação nas outras uniões experimentais da “nova onda”, tais como “Detskiy Sad” (“A Creche”) (Nikolay Filatov, Andrei Roiter (Fig. 13, 14), German Vinogradov^{xxxi}, G. Ostretsov) ou oficinas da travessa Furmanskiy. Surgida em 1987, a “Casa em Furmanskiy” tornou-se símbolo do sucesso comercial da arte não oficial russa dos anos 1980. Foi numa altura em que, para o Ocidente, estava na moda tudo o que era “russo” e os quadros eram vendidos a estrangeiros que nem “pãezinhos quentes”. O aspeto multicolor da “nova onda” deu impulso ao desenvolvimento das diversas tendências e fez com que a situação em Moscovo no final dos anos 80 parecesse um caldeirão a ferver. Todos ansiavam reconhecimento e “despejavam” produções em forma de exposições e performances variadas, concertos musicais e desfiles de moda alternativa.

Uma “nova onda” analógica ergueu-se no início dos anos 80, em Leningrado. Leningrado – São Petersburgo tornou-se um dos mais importantes centros culturais onde se formaram algumas uniões influentes. O principal lugar de atração das forças de vanguarda na capital do norte era a “Academia de artes diversas” organizada por Timur Novikov^{xxxii}, que tentou ressuscitar a experiência das “Primeiras Vanguardas russas.”⁶¹ (Fig. 15).

Outra figura importante na capital do norte que podemos referir é o artista e diretor cinematográfico Yevgeny Yufit, que juntou à sua volta um grupo de correligionários. O seu método artístico foi apelidado de “neco-realismo”. Apesar de ter um nome sinistro na nova corrente, a sua poética não se baseia na violência nem na cultura da morte, mas antes na absurdidade do enredo e na ausência de quaisquer relações de causa/efeito. O minimalismo dos meios utilizados pelo autor diminuía o *pathos* ostentoso e tornou as obras de Yufit

⁶¹ NOVIKOV, T. P. *Aulas*. São Petersburgo, 2003.

pouco atraentes, segundo o ponto de vista do auditório. Este cinema, afastado e absurdo em simultâneo, tem uma estética própria individual irrepetível que se reconhece facilmente.

A oposição total à frieza nórdica do necro-realismo é considerada a arte de “Mitki”, mais uma subcultura de São Petersburgo que se formou nos anos 80. O nome dado ao grupo, que juntou mais de 20 artistas, poetas e músicos, ficou a dever-se ao nome de um dos líderes do movimento – Dmitri Shagin. Tal como os artistas da escola moscovita da “nova vaga”, os “Mitki” escolheram como tema principal da sua atividade criadora o novo “folclore cidadão”. A poetização do quotidiano, o amor sem fronteiras pelo mundo que os rodeia e um humor subtil trouxeram rapidamente popularidade a este movimento.⁶² Já nos anos 90, os “Mitki” obtiveram um reconhecimento amplo, não só na Rússia, mas também no Ocidente.

A força da arte não oficial (anos 80-90) consistia nas várias uniões amigáveis que proporcionavam aos artistas a manutenção de uma energia de atividade criativa em cada um. Este processo simples, mas tenso, surtiu muito mais efeito do ponto de vista dos resultados artísticos do que na criação da produção visual ou literária do sistema estagnado das organizações soviéticas. Apenas os artistas que estavam associados ao antigo *underground* ou que continuaram a sua prática em 1990 e 2000 faziam a história da Arte Contemporânea Russa.

Os museus particulares de arte contemporânea abertos em Moscovo, São Petersburgo, Perm, Rostov-do-Don e outros nos anos 2000, são maioritariamente museus de arte de não conformismo que também está presente na Galeria Tretyakov e no Museu Estatal Russo.

2.3. O início da arte pós-soviética. Moscovo e as pequenas capitais artísticas do Sul da Rússia

Com o início dos anos 90, surgem as “pequenas” capitais artísticas no mapa artístico – Ekaterinburgo, Krasnoyarsk, Kaliningrado, Novosibirsk, Nizhniy Novgorod, Perm, Rostov-do-Don. Constantemente estes “novos” centros, além de imitarem Moscovo, construíam uma oposição consciente ao gosto da capital. Artistas da “pequena” capital, de São Petersburgo, decidiram por princípio opor-se ao poliestilismo de Moscovo e contrapor o retorno programado à herança clássica, à mitologia grega e bíblica, à ordem arquitetónica e à clareza das composições. Eles proclamaram a antiga capital do Império Russo “guardião da beleza clássica e da tradição académica”. Um dos exemplos mais notáveis surgiu em São Petersburgo, em dezembro de 1989, a “Academia Nova de Belas Artes”. O fundador e teórico da nova vertente foi Timur Novikov, que recusou o “anarquismo cultural” da atividade

⁶² KIZEVALTER, G. *Tempos de viragem de 1980 na arte não oficial da URSS*. Coletânea de materiais. Ed. Novoe Literaturnoe Obozrenie. Moscovo, 2014. Pág. 444.

criadora praticada anteriormente. Timur Novikov virou-se para o “neoclassicismo”. Utilizando os meios decorativos mínimos, converteu os principais elementos em pequenos sinais, subordinados à linha do horizonte da arte claramente entendida (Fig. 15). Novikov reflete sobre a união da abstração supremacista e da arte figurativa: “[...] se colocarmos um sinal no “Quadrado negro” de Malevitch, ele será interpretado no sentido humanístico. Ao desenhar um círculo no fundo preto, iremos criar a imagem da lua.”⁶³ “No final dos anos 80, já em 1988, teve lugar a primeira exposição de Malevitch, em Moscovo e, por isso, o final dos anos 80 foi novamente marcado pelo florescimento e todas as obras dos ‘artistas não oficiais’ expostas em 1987, em Los Angeles (Comité de organização: David Bowy, Kit Hering, diretor do Museu de Arte Moderna em Los Angeles), foram compradas em 1988, no leilão ‘Sotheby’s’ e acabaram no museu de Federico Veisman^{xxxiii} [...]. Consequentemente os anos 90 começam no ano 88 com o underground, assim como a década de 1980 começa convencionalmente em 1978’.⁶⁴

Cronologicamente, a década de 1990 já é uma nova época, mas, na realidade, o período de 1988 pouco se distinguia do período de 1992. Assim seria melhor observar este período no contexto geral da “arte não oficial” depois da derrocada da “cortina de ferro” e nos tempos vindouros.

Continuando sobre o movimento iniciado em São Petersburgo pelos guardiões dos cânones da “beleza eterna”, é de assinalar que o mesmo coincidiu com o novo período de neoclassicismo e interesse pela “beleza de glamour” no espaço artístico mundial. O neoacademismo encontrou os seus adeptos nas cidades russas. Podem servir de exemplo notável dois grupos de arte de Rostov-do-Don, a união “Arte ou Morte” e o grupo “Luxuries”. Por uma série de razões, que iremos analisar detalhadamente no seguinte capítulo, assim como a atividade artística de “Luxuries”, os membros do projeto artístico “Luxuries” nos anos 90 decidiram permanecer em Rostov-do-Don. Relativamente à união “Arte ou Morte”, depois da transferência da sua atividade das cidades Rostov-do-Don e Taganrog para Moscovo, eles tornaram-se o mais marcante fenómeno no palco artístico dos anos 90. Juntando-se ao círculo de artistas de ação exibicionista (alternativo ao “neoacademismo” em Moscovo), começaram a organizar semanalmente as exposições-projetos na galeria de travessa Trehprudniy (1991-1993), cujo líder e ideólogo foi Avdey Ter-Oganyan (Fig. 16, 17).

“Arte ou morte” (inicialmente era o grupo “Zhupel” nos anos 1987 e 1988) é uma união de artistas de Rostov-do-Don e Taganrog, fundado por A. S. Ter-Oganyan, em setembro de 1988. A maior parte dos membros desta união eram finalistas da Escola Técnica de Arte de M. B. Grekov de Rostov. No outono de 1988, os principais membros (Valeriy Koshlyakov, Avdey Ter-Oganyan, Yuri Shabelnikov, Alexandr Sigutin, Vasilii Slepchenko) mudaram-se para Moscovo. Em 1991, A. Ter-Oganyan liderou a sua galeria de

⁶³ Citação de Timur Novikov no livro de AMIRZADEGI, H. Apud. *Frozen dreams: Contemporary art from Russia*. Ed. Transglobe Publishing LTD., 2012. Pág. 192.

⁶⁴ NOVIKOV, T. *Tempos de viragem de 1980 na arte não oficial soviética. História de arte de Leningrado dos anos 1980* (fragmentos das aulas). Ed. Novoe Literaturnoe Obozrenie. Moscovo, 2014. Pág. 436.

arte (*squat*) na Travessa Trehprudniy, onde eram ativamente expostos os principais figurantes do grupo.^{xxxiv} A mais conhecida e escandalosa ação de Ter-Oganyan “Jovem ateísta” teve lugar no Maneje de Moscovo e despertou indignação nos espetadores. Depois dessa ação, o artista emigrou para a República Checa, onde lhe foi concedido asilo político. O artista tinha muito interesse na época do Modernismo (Fig. 18, 19). Um dos membros da união “Arte ou Morte” que vive atualmente em Paris, V. Koshlyakov, em 1990, desafiou os gostos moscovitas, propondo a sua versão da “beleza ideal” e juntou-se ao movimento de neoacademismo (A. Belyaev, Aidan Salakhova, entre outros). Colando folhas de papelão, Koshlyakov criava composições monumentais, que representavam templos e teatros da Roma antiga, palácios renascentistas e arquitetura soviética. Entre os seus projetos arquitetónicos podemos reconhecer “Coliseu” (1995) e “Cúpula de Brunelleschi” (1997), série “Álbum do viajante” (Fig. 20). V. Koshlyakov é um dos participantes da XXVª bienal em São Paulo (2002) e representou a Rússia na bienal de Veneza (2003). Nos últimos 10 anos, Koshlyakov cria objetos arquitetónicos a partir de matérias como cartão, fita de embrulho, poliestireno, sacos de plástico (Fig. 21, 22).

Yuri Shabelnikov nasceu a 24 de dezembro de 1959, em Taganrog. Estudou na Escola Infantil de Arte, com o professor Leonid Stukanov. Em 1977, entrou no Instituto Pedagógico de Rostov, na Faculdade de Arte e Grafismo, de onde foi transferido por razões políticas para a Escola Técnica de Arte de M. B. Grekov de Rostov, onde viria a conhecer Avdey Ter-Oganyan. Estudou com Nikolay Konstantinov, Alexandr Kislyakov e Vasiliy Slepchenko. Em 1982-1995 foi professor na Escola Infantil de Arte em Taganrog, escreveu juntamente com V. Branovskiy um programa sobre composição. Fez cenografia para festivais de rock. Em 1990, foi convidado para ser encenador no teatro de drama de Taganrog de A.P. Chekhov. De 1982 até 1991, ocupou-se essencialmente da pintura. Participou na maioria das exposições da união “Arte ou Morte”. A partir de 1991 começou a utilizar o método conceptualista na sua atividade criadora. Participou em exposições da galeria, em Trehprudniy. E mudou-se definitivamente para Moscovo em 1995, onde ainda vive e trabalha. (Fig. 23, 24).

Vasiliy Slepchenko nasceu a 5 de março de 1962, na ilha Sahalin. Depois da mudança dos pais para Taganrog, entrou na Escola Infantil de Arte e estudou com o professor Leonid Stukanov. Em 1982, concluiu o Curso de teatro na Escola Técnica de M.B. Grekov, de Rostov. Estudou com Valeriy Koshlyakov, Avdey Ter-Oganyan, Yuri Shabelnikov e Nikolay Konstantinov. Participou na maioria das exposições da união. Em 1991, mudou-se para Moscovo e vivia na Travessa Trehprudniy junto com outros membros da união, ocupando-se do grafismo. Paralelamente tentou ser escritor e interessava-se pela filosofia religiosa. Morreu tragicamente em Rostov-do-Don, a 20 de outubro de 1991. (Fig. 25, 26).

Em meados dos anos 90, o interesse pelas novas possibilidades tecnológicas de realização das suas próprias ideias fez com que muitos artistas comesçassem a trabalhar

com fotografia, que viria a manifestar-se a meio dos anos 90 como a principal técnica de arte contemporânea. A popularização da fotografia como um dos média mais importantes contribuiu em muito para as diversas exposições fotográficas e para a Foto Bial de Moscovo organizada regularmente desde 1996. O interesse elevado pela fotografia leva a que uma inteira geração de jovens artistas comece a perceber as possibilidades desta tecnologia. Eles são atraídos pela natureza dual da imagem fotográfica, que permite fazer colidir numa mesma obra diversos contextos temporais e sociais, como acontece nas obras de Vladimir Kupriyanov, Olga Chernysheva ou Igor Mukhin. A junção do carácter documental da fotografia com a possibilidade de processamento a computador na atividade criadora do grupo “AEC” cria um efeito quase surrealista da autenticidade do inexistente.

O interesse pelas novas tecnologias chega ao seu apogeu na atividade do dueto artístico V. Efimov e A. Chernyshov que, desde 1996, trabalham na área da arte dos média e do conhecimento prático contemporâneo.

Num sentido mais amplo, os anos de 1990, na Rússia, tornaram-se um tempo de constituição de mecanismos de funcionamento da arte contemporânea, um período em que começou a formação ativa do mercado de arte composto pelo sistema de galerias, fundos artísticos e escolas de arte contemporânea. As galerias e os centros que se ocupavam das questões da arte da altura surgiam com inacreditável rapidez. Em 1989, no museu de “Tsaritsino”, A. Yerofeev começou a formar a primeira coleção de arte contemporânea, que, em 2001, seria entregue à galeria Tretyakov e a partir dela foi criado o departamento de correntes contemporâneas. Em 1991, em Yakimanka, foi celebrada a abertura do Centro de Arte Contemporânea, que teve os seus próprios espaços de exposição e um programa cultural bastante diversificado. Em 1989, surgiu a “Primeira Galeria”. No ano seguinte surgiram a influente “Ridgin” e a galeria de M. Guelman. Passado algum tempo, surgiu a respeitável “Aidan-galeria” (1992) e ainda a experimental “XL” (1993). Em 1997, na 1ª Feira de Arte Contemporânea “Art-Moskva”, mais de 25 galerias participantes de diversas cidades russas foram registadas.

Os anos de 1990 tornaram-se para a Rússia não só um período de entrada no contexto mundial, mas também um período complicado acompanhado de quebra dos fundamentos sociais e políticos.

^{xxiv} A formação da curadoria está ligada normalmente ao nome de Harold Zeeman. Em 1969 Zeeman organiza a exposição “Quando as atitudes se tornam forma” (“When the attitudes become form”). Em 1987 em Grenoble, perante o Centro de Arte Contemporânea, funda-se uma escola – *Ecole du Magazine*, na qual pela primeira vez a curadoria de *un cas singulier* passou para objeto de produção profissional. A organização da exposição agora torna-se um projeto de arte, ou seja, a exposição torna-se uma obra de arte. A exposição neste período tornava-se um projeto de curadoria em diversas partes do mundo desde São Paulo (obra experimental de Valter Zanini) até Varsóvia (programa da galeria “Foxal”). Em 2013 Germano Celant no Fundo veneziano de Prada realizou um “reinactment”, ou seja, repetição ou recriação da exposição do ano 1969 de Zeeman, confirmando e fazendo do objeto de interpretação crítica o cânone da exposição “Quando as atitudes se tornam forma”.

^{xxv} Segundo Martin Malia, o início do sistema soviético é a utopia do socialismo revolucionário integral, isto é, um não capitalismo total, ou seja, abolição da propriedade privada e, conseqüentemente, do lucro e mercado.

^{xxvi} Depois das reformas austeras de M. Gorbachev de 1987 até 2000, teve lugar um período transitório de crise muito complicado.

^{xxvii} Vencer o KGB é o que conseguem exatamente os músicos: em 1983 o clube de rock junta “forças” da nova cultura juvenil na URSS.

^{xxviii} *Sots-art* (“Соц-арт”) – “Arte social” - uma das correntes de arte pós-modernista formada na URSS nos anos 70 do século XX no âmbito da assim chamada cultura alternativa que se contrapunha à ideologia estatal desse período.

^{xxix} *Apt-art* (“arte de apartamento”) é um movimento expositivo e estético dentro da arte não oficial moscovita nos anos 1980 na URSS. //Primeiro catálogo da exposição de *Apt-art*: Russian Vanguard in the 1980s, organizada por M. e V. Tupitsyn em Washington project of the arts, Washington DC, 1985, e New Museum of Contemporary Art, Nova Iorque, 1986//

^{xxx} Sistema monopólio e político de Brejnev e Andropov na URSS (1964-1985). L.I. Brejnev é homem do estado soviético №1 (1964-1966) e Secretário-geral do comité Central do Partido Comunista da União Soviética (1966-1982). Y. V. Andropov é chefe do KGB desde 1967 a 1984. “*Regime de Brejnev, cuja liderança foi cautelosa, conservadora e pragmática, tentava aproximar diversas regiões relativamente ao nível de vida e à sua total aplicação, conseguiu chegar ao melhoramento geral das condições de vida. Mas quando os líderes de repúblicas expressavam o seu sentimento nacionalista, ou seja a sua passagem dos limites do permitido por Moscovo, eles eram demitidos e reprimidos*”. Citação de Helena Cristina Rego na Nova Rússia, pág. 99

^{xxxi} Fundador do grupo A. Roiter em 1988 emigrou para EUA, vive em Amesterdão, (Fig. 13, 14 – demonstram obras do mais tardio período da Europa.)

^{xxxii} Timur Novikov trabalha numa técnica complexa de *collage* sobre tecido com uso de desenhos de padrão (Fig. 15). “*Quadro sob tecido é a melhor representação da natureza do nosso universo e da nossa atitude perante o mesmo*”.

^{xxxiii} Museu Federico Veisman – Museu de Artes de Veisman. www.archi.ru/projects/world/5674/musei-iskusstv-veismana. Acedido a 14/03/2015.

^{xxxiv} Autor obteve a informação sobre o grupo do Catálogo da exposição retrospectiva da união “Arte ou Morte”. Sob redação de Olga Golovanova. Moscovo. 2009. (Museu Estatal de Arte Contemporânea).

LISTA DE FIGURAS – CAPÍTULO II



Fig. 1. Jeff Wall, “Jell-O”, 1985.
Caixa de Alumínio, plexiglás, lâmpadas néon, cibachrome, 143x148 cm.
Munique, Coleção Goetz.⁶⁵

“O artista canadiano Jeff Wall minou as exigências da autenticidade da fotografia duplicando as imagens. Utilizando fortes caixas de iluminação, criou cenas de uma normalidade quase inquietante. Mas esta representação da normalidade incomoda e parece abrir uma espécie de abismo, embora seja impossível dizer o que é que gera este sentimento latente de ansiedade. Esta recção confusa é o resultado de uma cuidada, por vezes mesmo rebuscada, encenação dos quadros, em que cada tonalidade é deliberada – pelo que toda a vida parece de alguma forma petrificada – e onde a iluminação cuidadosamente planeada dá à cena um toque de horror, mais real que a realidade. A realidade fotográfica desliza para a artificialidade calculada de arte da fotografia.”

⁶⁵ FRICKE, C. Apud. *Arte do século XX. Volume II. Pintura. Escultura. Novos Media. Fotografia*. Editora: TASCEN. Colónia, 2005. Pág. 676.

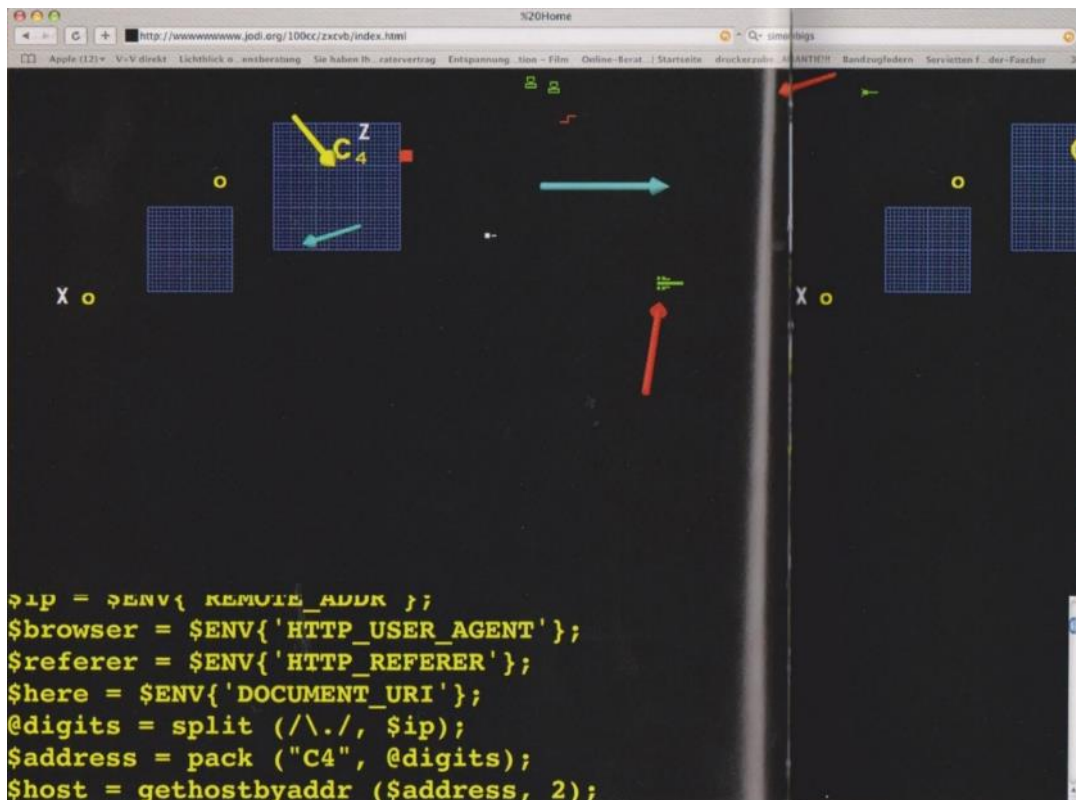


Fig. 2. “Jodi”, Bélgica - Países Baixos.
www.jodi.org
Net-art, captura de ecrã. ⁶⁶

⁶⁶ LIESER, W. *Art Digital*. Editora: H.F. Ullmann, 2009. Pág. 198.

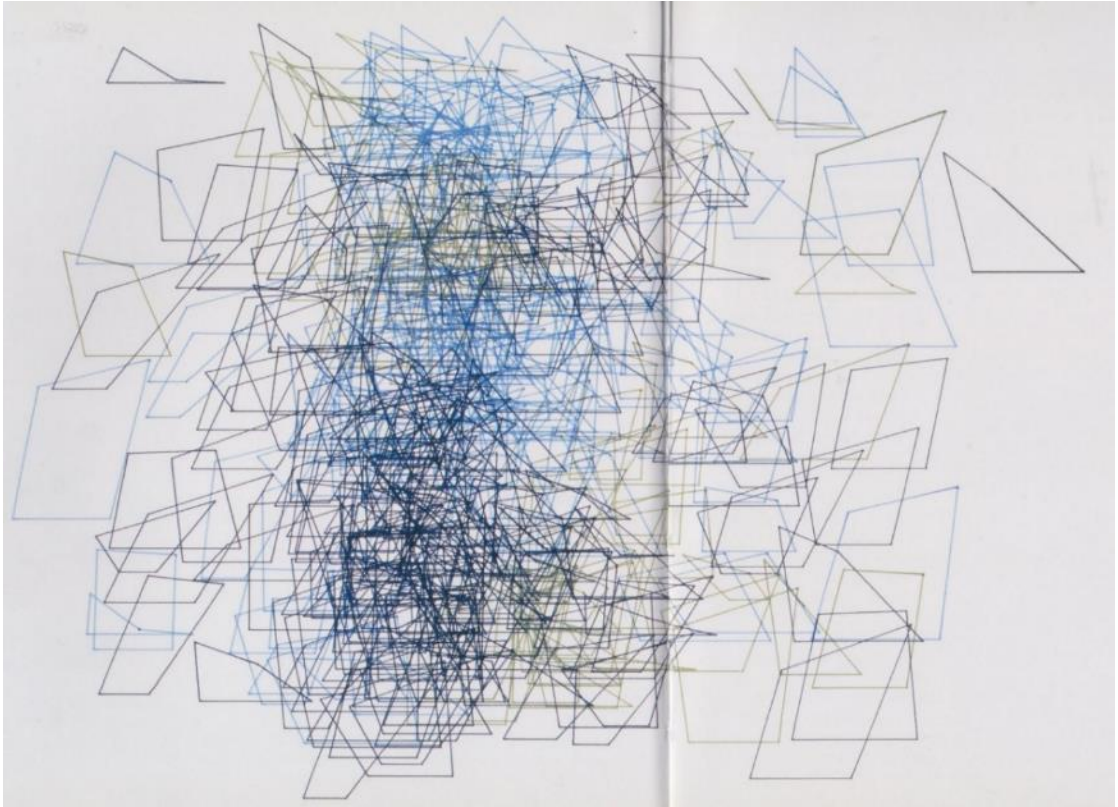


Fig. 3. Vera Molnar, “Estruturas quadradas”, 1989. França⁶⁷
Desenho com *plotter* sobre papel, 20x30 cm.

⁶⁷ Ibid. Págs. 36-37.

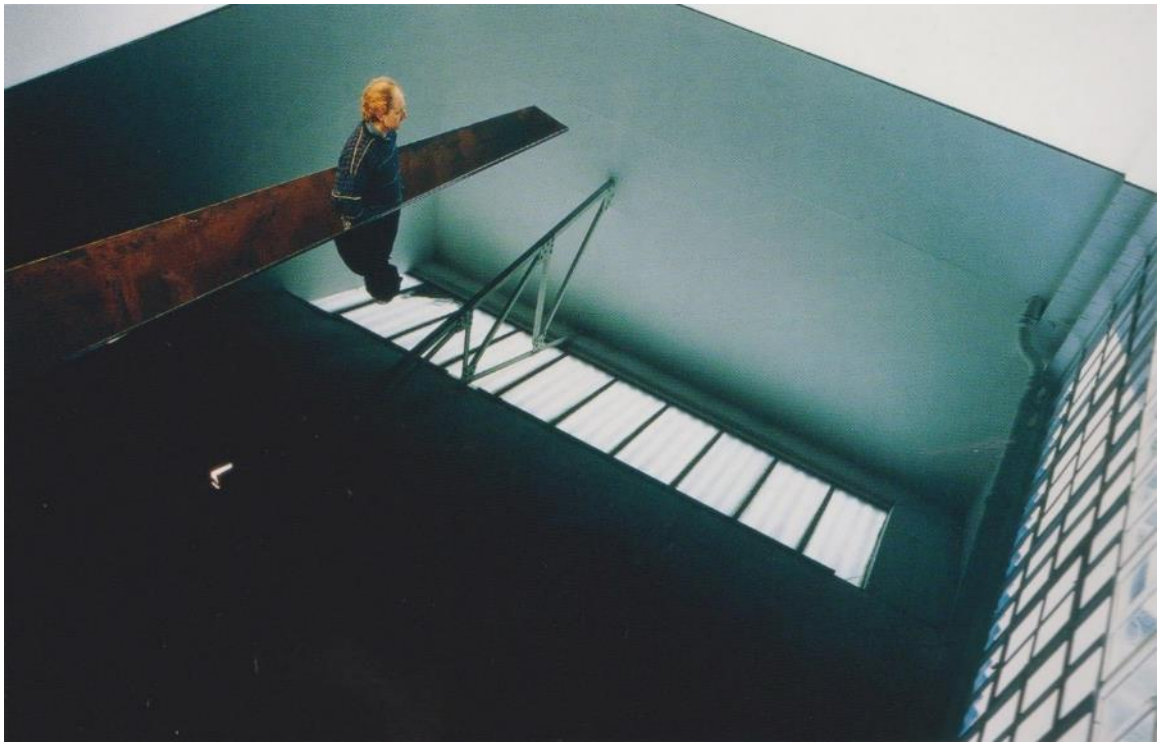


Fig. 4. Richard Wilson, "20:50", 1987. ⁶⁸

Wilson, um artista britânico, recriou esta peça em diversas galerias do mundo, depois de ter causado grande impacto na exposição em Londres, em 1987. A sala foi transformada numa piscina que continha óleo de motor (o "20:50" do título), com um corredor para os espectadores, inserido no centro. Wilson escolheu óleo para motor por ser extremamente opaco e refletivo, e queria transformar o espaço de galeria, duplicando-o. A nível formal, o seu trabalho desenvolveu-se nas esculturas espalhadas virtualmente sem objetos de Robert Morris, mas a qualidade sobrenatural da nova experiência escultural assombrava todos os que entravam. Esta obra foi o prenúncio de muitos outros ambientes envolventes deste tipo.

⁶⁸ BELL, J. *Espelho do mundo. Uma nova História da Arte*. Tradução de Luís Leitão e Cláudia Brito. Editora: Orfeu Negro, 2007. Pág. 453.



Fig. 5. Damien Hirst, "Mil Anos", 1990. ⁶⁹

Vitrinas ou armários de vidro ganharam interesse na década de 80 para figuras como Jeff Koons, como uma forma concisa de isolar um objeto como "arte". Hirst, um rapaz de 25 anos que arranjava recentemente emprego numa funerária, dividiu uma vitrina em duas câmaras com abertura a meio. Numa delas encontrava-se um ninho para vermes se transformarem em moscas, na outra, a cabeça de uma vaca para as alimentar e uma lâmpada UV mata-moscas para as matar. Este circuito fechado, com a sua sinistra demonstração de vida e more, foi apresentado com uma notável precisão clínica. Chamou imediatamente a atenção do patrono Charles Saatchi, dando início a uma das parcerias mais influentes da arte da década de 90.

⁶⁹ Ibid. Pág. 455.

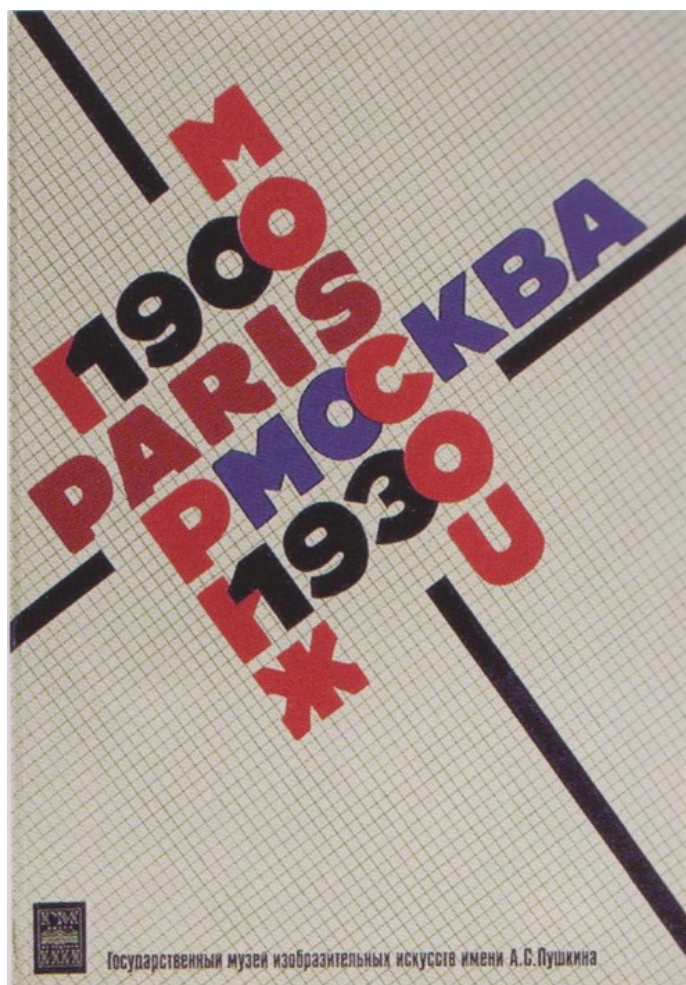


Fig. 6. Catálogo da exposição “Moscovo-Paris”, Moscovo, 1981.⁷⁰

⁷⁰ Ibid. ANDREEVA, E. *O ângulo da inconformidade*. Pág. 95.

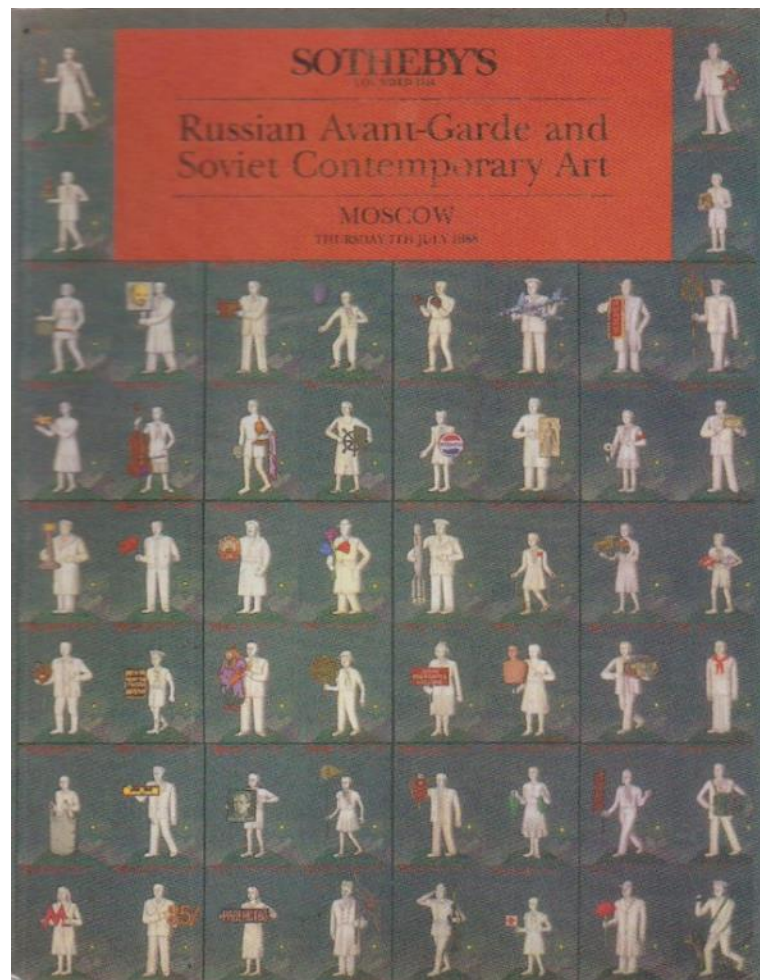


Fig. 7. Capa do catálogo Sotheby's com políptico de G. Bruskin "Léxico Fundamental".
Genebra, 1988.⁷¹

⁷¹ Ibid. Pág. 116.



Fig. 8. Grupo "Mukhomor", Moscovo, final dos anos 1970.
Da esquerda para direita: A. Kamenskiy, S. Mironenko, K. Zvezdochetov, V: Mionenko, S.
Gundlah.
Fotografia de G. Kizevalter.⁷²

⁷² Ibid. Pág. 230.

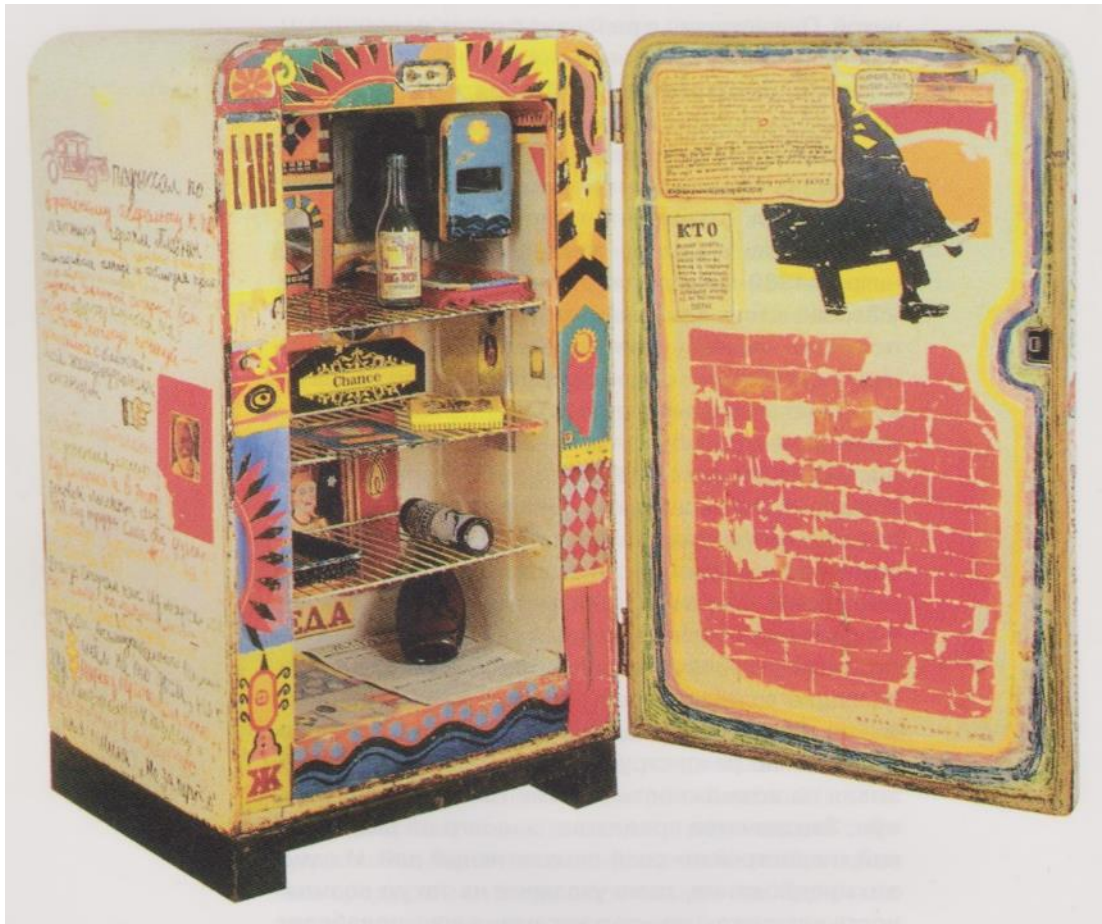


Fig. 9. Konstantin Zvezdochetov, "Roman-kholodilnik", 1982.
Objeto.⁷³

⁷³ Ibid. Pág. 234.



Fig. 10. Konstantin Zvezdochetov, Retratos de criadores do grupo "Mukhomor", 1987. (Aleksey Kamenskiy, Sergei Mironenko, Vladimir Mironenko, Sven Gundlah, autorretrato)⁷⁴

⁷⁴ Ibid. Pág. 231.



Fig. 11. “Caixas de Klinger. Redução fria”, 1991.
Da exposição “A History of Irritated Material//História do material irritado” organizada pela galeria Raven Row, Londres, 2010.
Técnica mista. Inspeção “Meditsinskaya Germenevtika”.
Fotografia disponibilizada por Nahodka Arts Ltd., Londres.⁷⁵

⁷⁵ Ibid. AMIRZADEGI, H. *Sonhos Gelados*. Pág. 118.

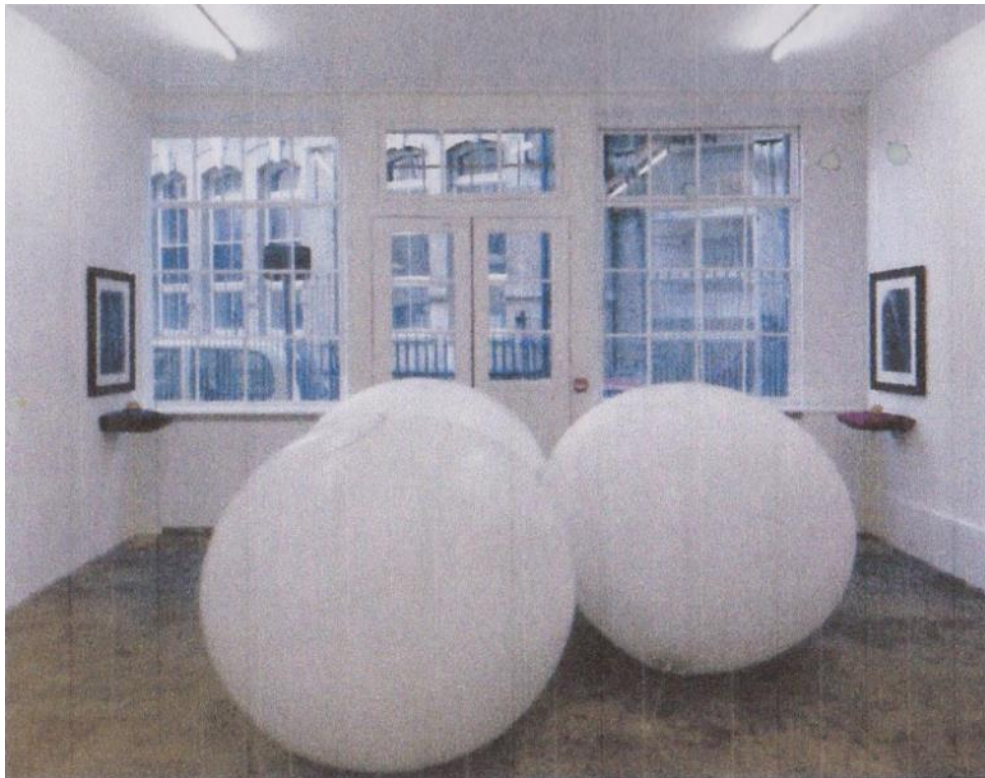


Fig. 12. “Quarto de Âmbar” (espaço lateral do sacral), 1991.
Da exposição “A History of Irritated Material//História do material irritado”, organizada pela
galeria Raven Row, Londres, 2010.
Técnica mista. Inspeção “Meditsinskaya Germenevtika”.
Disponibilizado por Nahodka Arts Ltd., Londres.⁷⁶

⁷⁶ Ibid. Pág. 118.



Fig. 13. Andrei Roiter, "Artista a trabalhar", 2010.
Tela, óleo, 200x150 cm.
Coleção privada, Nova Iorque.⁷⁷

⁷⁷ Ibid. Pág. 230.



Fig. 14. Andrei Roiter, "A minha bagagem", 2007.
Técnica mista, 54x20x20 cm.
Coleção do autor.⁷⁸

⁷⁸ Ibid. Pág. 230.



Fig. 15. T. Novikov, "Noites brancas na Sibéria", 1988.
Têxtil, acrílico, molde, 160x155 cm.
Coleção de Michel Roi.⁷⁹

⁷⁹ Ibid. Pág. 193.



Fig. 16. Da esquerda para direita:
Guzel Salavatova, Vsevolod Lisovskiy, Avdey Ter-Oganyan, Valeriy Koshlyakov, no canto
superior esquerdo – fotografia de Yuri Shabelnikov.
Oficina em Raushskaya Naberezhnaya, Moscovo, 1990.⁸⁰

⁸⁰ União “Arte ou Morte”. Catálogo da exposição. Ed: O. Golovanova. Moscovo, 2009. Pág. 11.

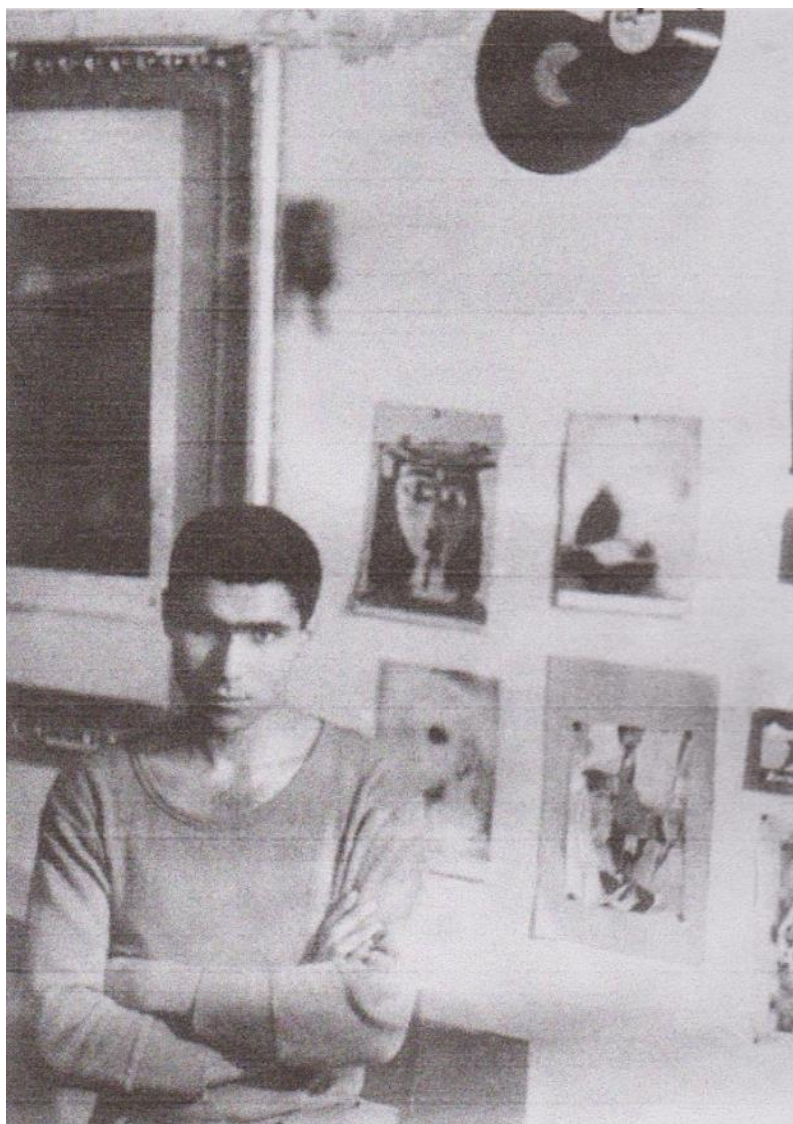


Fig. 17. Avdey Ter-Oganyan em sua casa.
Rostov-do-Don, 1986.⁸¹

⁸¹ Ibid. Pág. 17.

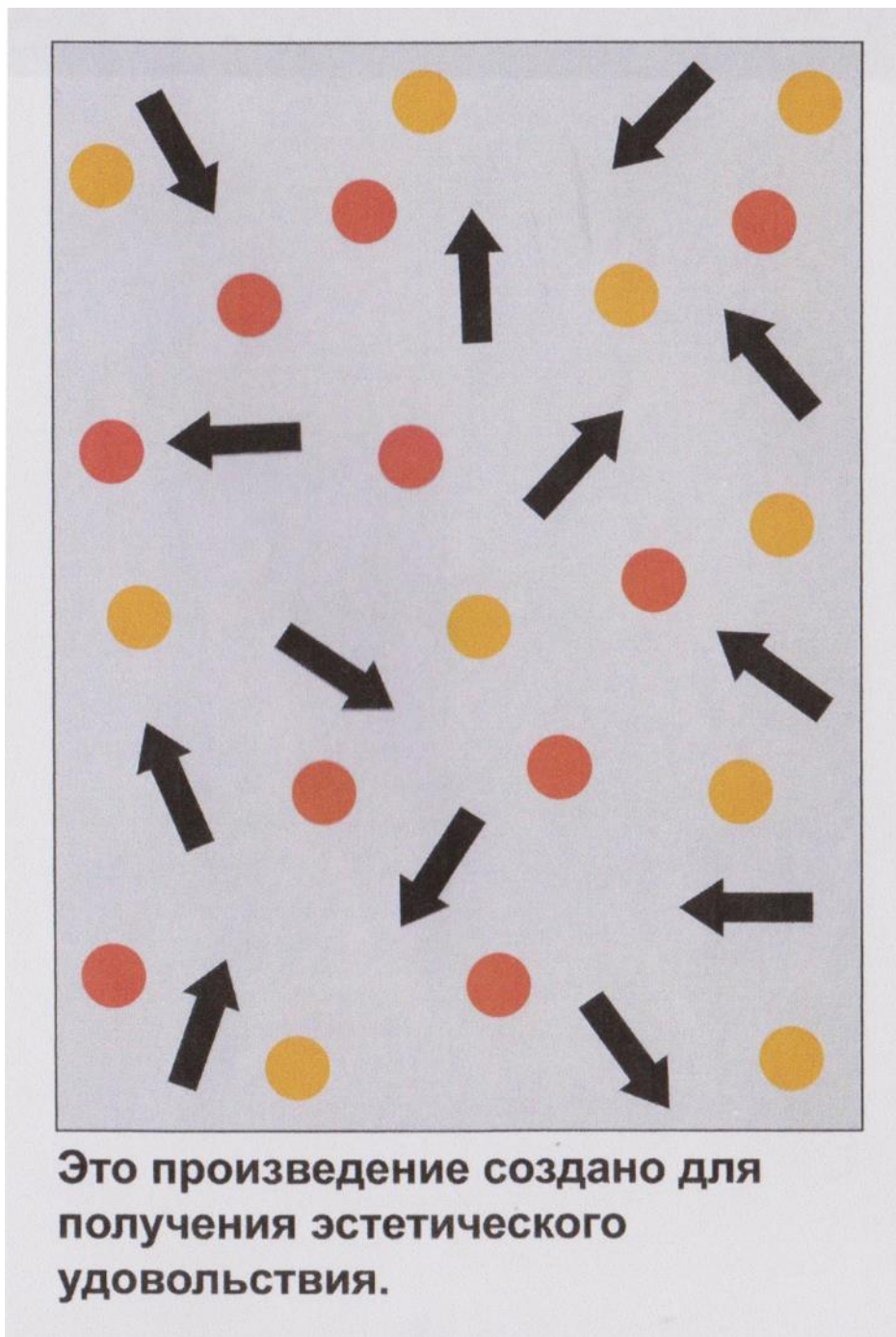


Fig. 18. Avdey Ter-Oganyan, "Esta obra foi criada para o deleite estético".
Da série "Abstracionismo radical", 2004.⁸²

⁸² Ibid. AMIRZADEGI, H. *Sonhos gelados*, Pág. 259.

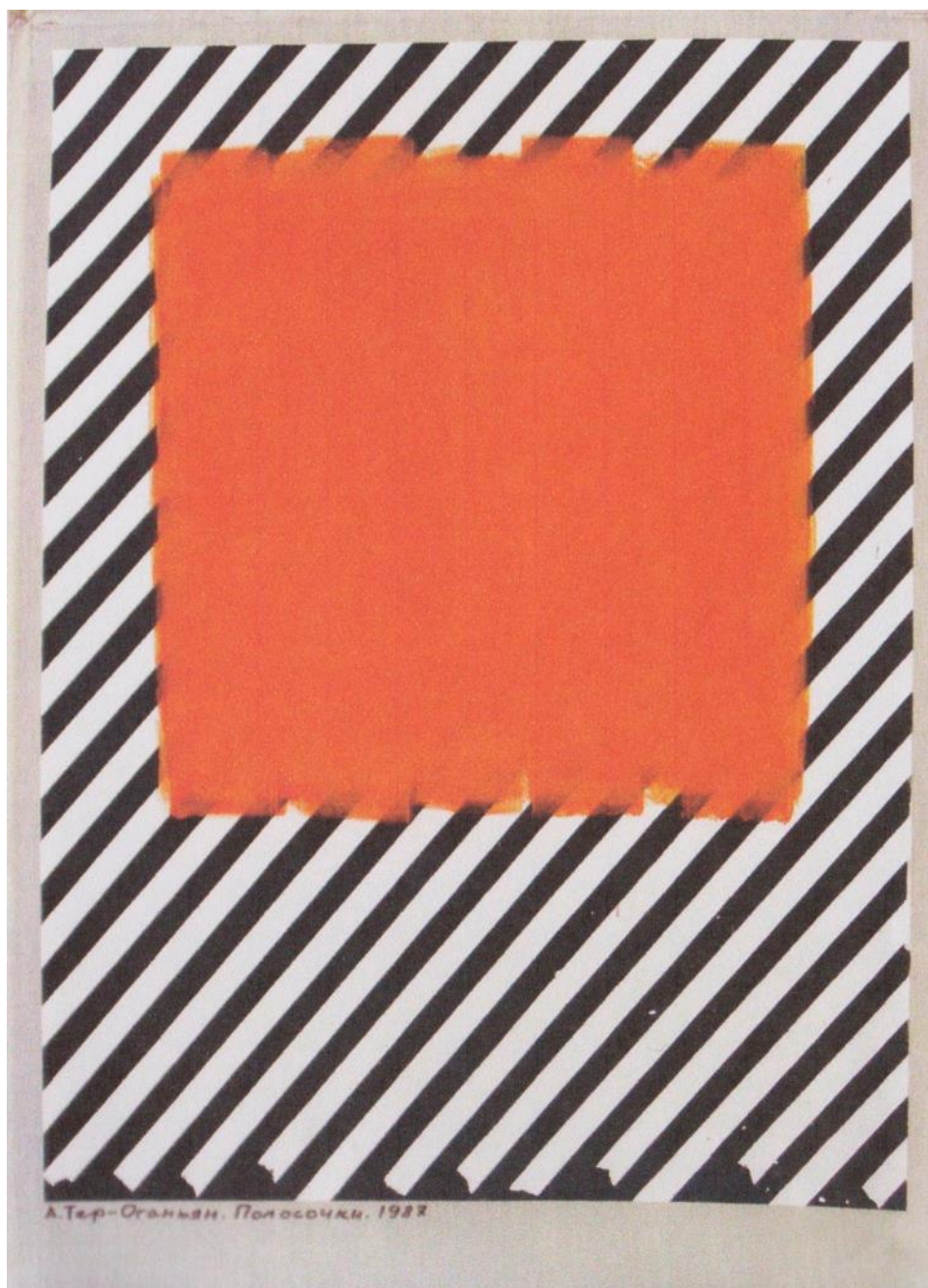


Fig. 19. A. Ter-Oganyan, "Linhas", 1987.
Óleo em tela, 145x100 cm.
Disponibilizado por Galeria Guelman.⁸³

⁸³ Ibid. Pág. 259.



Fig. 20. Valeriy Koshlyakov, Sem título.
Série "Álbum do viajante", 1997.
Primeira parte, 98.5x159 cm. Papel fotográfico, impressão a cores.⁸⁴

⁸⁴ Sessão de ligação. Catálogo da 1ª Bienal de Arte Contemporânea da Rússia do Sul, Rostov-do-Don, 2010. Pág. 49.

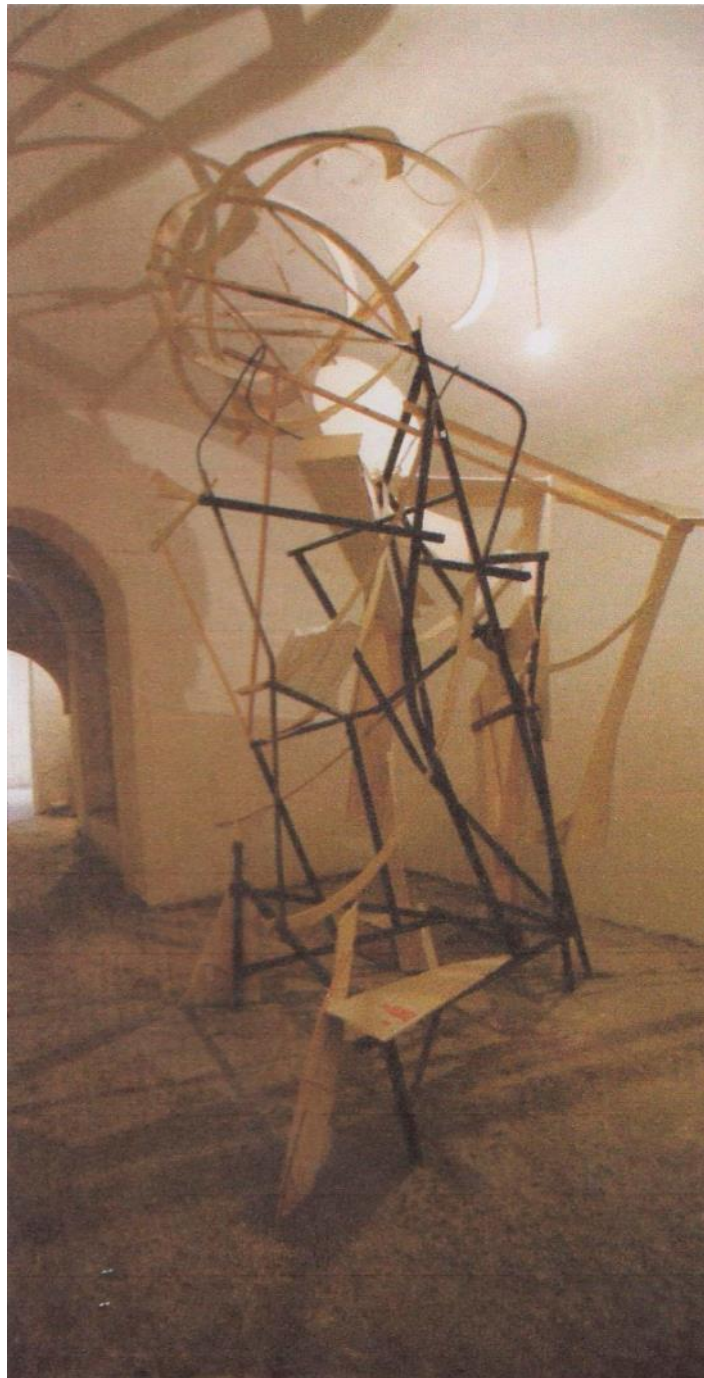


Fig. 21. Valeriy Koshlyakov, "Torre", 2009.
Instalação na Fondazione Volume, Roma.
Fotografia disponibilizada pelo autor.⁸⁵

⁸⁵ Ibid. AMIRZADEGI, H. *Sonhos gelados*, Pág. 146.



Fig. 22. Valeriy Koshlyakov, “Construção do monumento”, 2010.
Projeto para Louvre, Paris.
Fotografia disponibilizada pelo autor. ⁸⁶

⁸⁶ Ibid. Pág. 146.

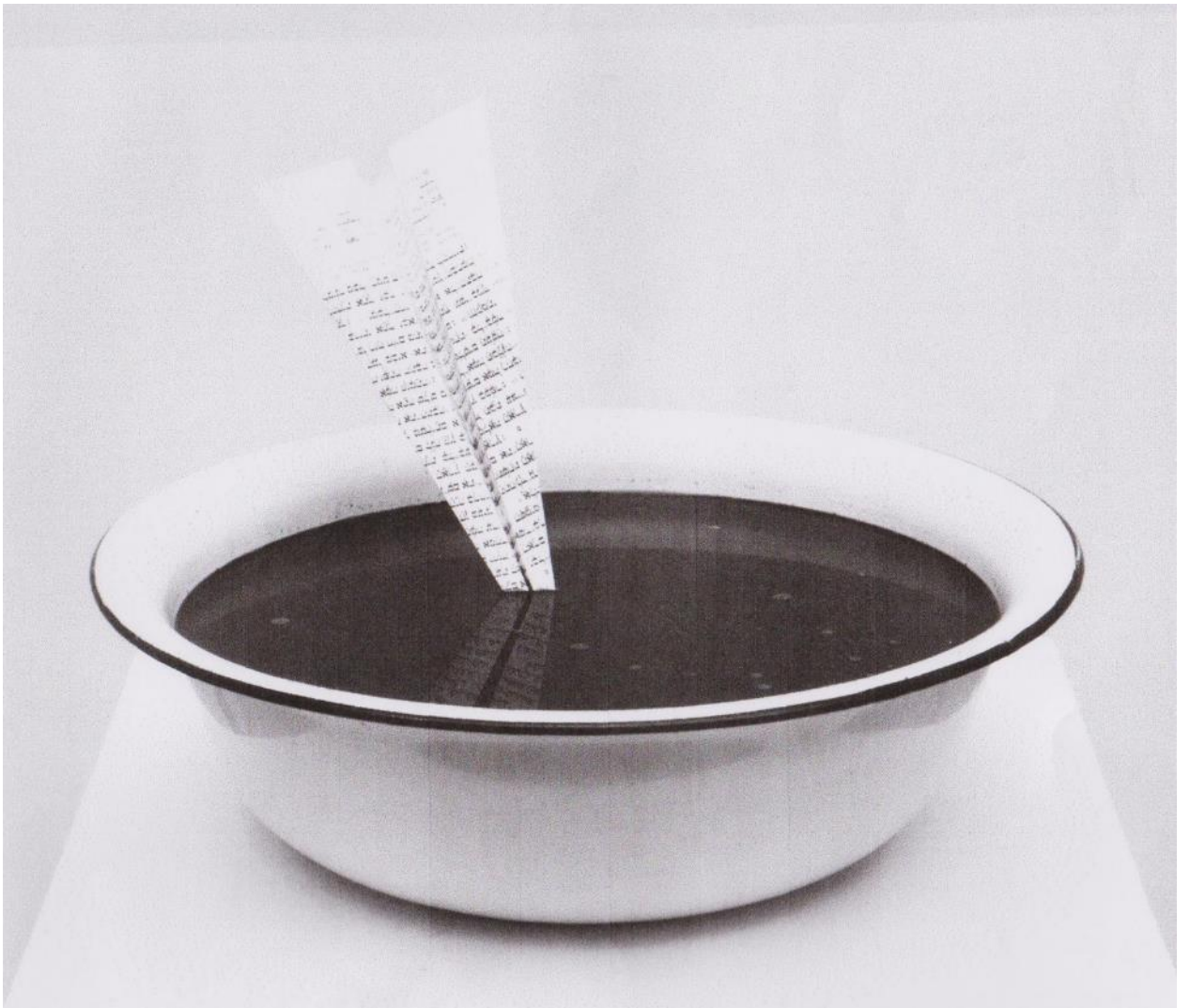


Fig. 23. Yuri Shabelnikov, “E houve chuva sobre a terra quarenta dias e quarenta noites.”,
2011
Primeiro livro de Moisés (Gênesis 7:12).
Objeto, técnica mista, 49x49x35 cm.⁸⁷

⁸⁷ Ibid. União “Arte ou Morte”. Catálogo da exposição. Pág. 60.



Fig. 24. Yuri Shabelnikov, “... *Feliz é o homem que empresta com generosidade e que com honestidade conduz os seus negócios. O justo jamais será abalado; para sempre se lembrarão dele.*”, 2010.

Salmos. (Salmo 112:5-6)

Tela, acrílico, têmpera, objeto, 225x180 cm. ⁸⁸

⁸⁸ Ibid. Pág. 65.

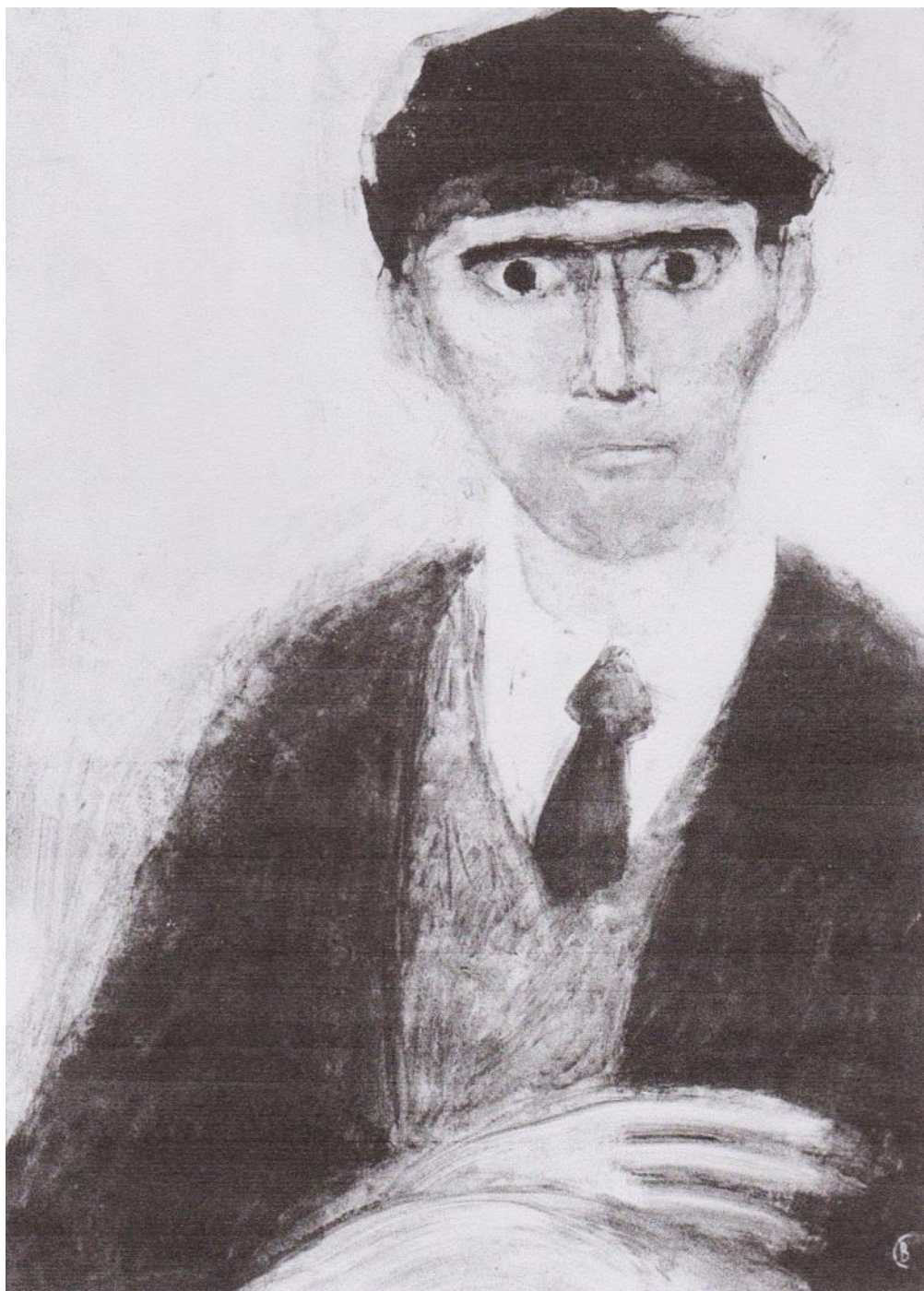


Fig. 25. Vassili Slepchenko, "Retrato de Avdey Stepanovitch com boina", 1988.
Papel, pincel, tinta-da-china, têmpera, 46x33.3 cm.
Propriedade de Irina Slepchenko.⁸⁹

⁸⁹ Ibid. Pág. 71.

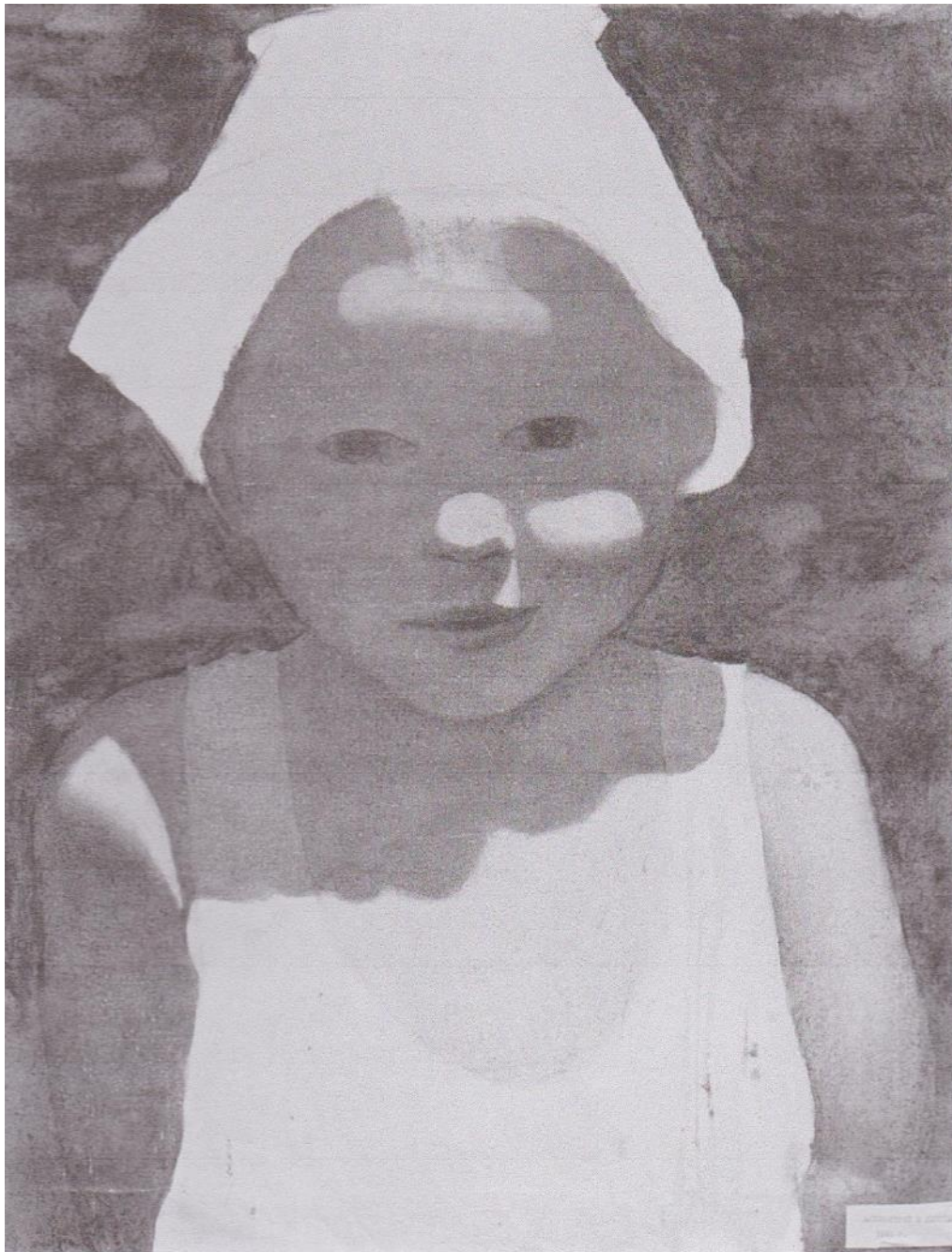


Fig. 26. Vassili Slepchenko, "Retrato", 1984.
Papel, tinta-da-china, têmpera, 47.4x32.5 cm.
Propriedade de Irina Slepchenko.⁹⁰

⁹⁰ Ibid. Pág. 78.

CAPÍTULO III

UNIÃO DE ARTE “LUXURIES” E OS SEUS ELEMENTOS

Os fenómenos artísticos do *underground* soviético contribuíram para a formação da Arte Contemporânea da Rússia, mas estiveram inacessíveis ao vasto público até ao final dos anos 90 do século XX.

Seguindo esta tradição e apoiando a atividade dos ex-membros da união da arte “Luxuries”, é um prazer apresentar no nosso estudo as páginas pouco conhecidas da atividade criadora dos seus elementos que, de alguma forma, determinaram o meio cultural geral de uma das “pequenas” capitais da Rússia, no final do século passado.

Nesse período, o espaço pós-soviético da Rússia estava dividido em vários centros iluminados: Moscovo, São Petersburgo, Novosibirsk, Odessa^{xxxv} e Rostov-do-Don. É evidente que, fora da capital, as correntes artísticas e grupos criativos desenvolviam-se de forma relativamente isolada e não existia comunicação cultural adequada às novas tendências da arte e, por isso, muitas vezes esses fenómenos escapavam à análise crítica dos estudiosos de arte. Foi o que aconteceu com o grupo de arte “Luxuries” que por muito tempo permaneceu “na sombra”. Mas não podemos esquecer-nos de que a história da Arte Contemporânea da Rússia continua até hoje a ser escrita e é nossa responsabilidade preencher este tipo de lacunas.

Recordamos que neste momento um dos principais problemas na educação da arte na Rússia é a ausência de estabelecimentos de ensino onde seja lecionada a arte contemporânea, no âmbito da igualdade estética, fora da agressão política e económica. Resultado, a Rússia *parcialmente* “ficou de fora” do processo mundial de ensino de arte.

A formação da arte da Europa Ocidental tornou-se o resultado de uma longa *batalha* pelo reconhecimento, que se prolongou ao longo de todo o período modernista. Mais do que isso, a *luta* ocidental pelo reconhecimento, nas condições das formadas leis de mercado, pode ter o privilégio de prosseguir com o seu desejo de ser socialmente e esteticamente legitimada. Descreveremos também como, nas condições da rigorosa disposição geopolítica de interesses, a riquíssima nova cultura contemporânea russa do final do século XX e início do século XXI, irá tentar aproximar-se o mais possível, por meios diplomáticos e outros meios éticos, à estetização codificada europeia.

3.1. Circunstâncias da formação do grupo de arte “Luxuries”

Nesta secção será apresentada uma digressão única sobre a entusiasmante época soviética e pós-soviética dos anos 80 e 90, quando em Rostov-do-Don, a capital do sul da Rússia, se formaram uniões de jovens artistas, cuja atividade criadora rapidamente

ultrapassou as fronteiras da região e tornou-se uma forte concorrência ao *underground* moscovita, incentivado com toda a atenção dada por parte dos *média* liberais. Permanecendo “na província”, muitas das formações artísticas faziam frente, através das suas experimentações plásticas, à comercialização da capital que ganhava novos talentos. Muitos daqueles que posteriormente deixaram Rostov-do-Don trouxeram para o mercado da capital a auto-ironia provinciana e de comportamento juntamente com a infinita procura do sentido de vida em moldes de referências ocidentais.

Por exemplo, o **primeiro** encontro do espetador moscovita com o espetáculo chocante “Plasticina” (2001), de Kirill Serebrennikov^{xxxvi} (Fig. 1) (Centro de Dramaturgia e Realização sob a direção de A. Kazantsev), cujo cenógrafo foi Nikolay Simonov^{xxxvii} (Fig. 2), despertou grande interesse e imediatamente foi assinalado o espírito inovador dos dois artistas de Rostov. Numa observação do crítico teatral de Moscovo K. Kovalskiy, a encenação foi comparada aos “...oito centímetros cúbicos de sangue 'fresco' – quatro permitidos de cada braço – de Simonov e Serebrennikov – na veia do teatro da capital”.⁹¹

A procura de projetos de escala com o desejo de surpreender o espetador da capital, com representação espetacular e brilhante, continuou com o membro da união “Arte ou Morte” (ver Capítulo II), o artista de Rostov Valeriy Koshlyakov; “Romântico do Don”⁹², finalista do Colégio das Artes de M. B. Grekov, que se mudou para Moscovo, onde chegou a ser artista de renome mundial, depois da primeira ação “Zhupel”^{xxxviii} em Rostov-do-Don.

Voltemos ao estudo do fenómeno do grupo de arte “Luxuries”, cujos membros ficaram na sua cidade natal e continuaram a mudar a realidade periférica para o lado do desenvolvimento da Arte Contemporânea.

Qual o motivo para ter sido a cidade Rostov-do-Don a unir os artistas, músicos, poetas, que são chamados hoje “a onda da Rússia do Sul”?⁹³ Sentir o ambiente e o carácter especial da cidade daqueles tempos torna mais fácil criar o retrato geral da união artística “Luxuries” no seu fundo excepcional.

Às vezes, na história acontece o facto de os contemporâneos e os descendentes avaliarem de formas diferentes a mesma época. A imagem de Rostov-do-Don no limiar dos séculos XX e XXI não é exceção; naturalmente a cidade era muito diferente do que é hoje, passados quase 30 anos (Fig. 3).

Os sentimentos interiores dos seus habitantes de então são tão diversos que qualquer generalização parece duvidosa. Para os que então aí viveram, a vida era a habitual, como numa cidade normal. Era a capital do sul, o porto que unia rotas comerciais da Rússia central com o mar Negro, Mediterrâneo e Cáspio; nas conversas do dia-a-dia falava-se das fábricas gigantescas “Rostselmash”^{xxxix} e “Rostvertol”^{xl}. Mas para a camada

⁹¹ Revista “Strastnoy bulvar №10”. *Teatro russo: informação, problemas, tendências*. Edição № 7 – 127/2010. Caras. Disponível em URL: www.astrast10.ru/node/1015. Acedido a 02/04/2015.

⁹² Citação de Mikhail Roginskiy, In Revista eletrónica “Snob”. Disponível em URL: www.snob.ru/profi/e/5144. Acedido a 02.02.2015.

⁹³ KRUIZE, S. “Sessão de ligação”. Catálogo da Iª bienal da Rússia do Sul de Arte Contemporânea. 21 de maio a 22 de junho, 2010. Ed. “Omega-Print”. Rostov-do-Don. Pág. 20.

fina da intelectualidade, era o refúgio provinciano e silencioso da moribunda época soviética, em conjunto com o passado histórico sacro (Rostov-do-Don foi fundada pela Imperatriz Isabel da Rússia, no dia 15 de dezembro de 1749, na foz do rio Temernik, para a povoação dos Cossacos do Don).

Era, ao mesmo tempo, uma cidade espantosamente bela com incomparável herança arquitetónica (Fig. 4), tradição musical e artística, que se tornou *genius loci*, unindo os meios sociais artísticos, e que se viu num estado de ruína, tal como o país inteiro, no final dos anos 80: ruas cinzentas, vazio metafísico dos edifícios apicais arruinados, fuga total para Moscovo, o fim de tudo o que é requintado e refinado. Hoje, é uma cidade contemporânea “em flor”, com grande variedade de galerias de arte contemporânea dos anos 80 e 90, é constituída por travessas lineares, com muitas oficinas impregnadas de humidade e meio clandestinas, nas quais a vida artística e a arte “embriagada” pela liberdade ilimitada se fundem num só. A posição meio clandestina do *underground* provinciano era interpretada pelos seus habitantes, não como uma desgraça, mas, pelo contrário, como quotidiano forçado da especificidade informal na sua cidade. As instalações subterrâneas eram distribuídas pelos serviços comunitários de habitação por um preço simbólico e sem qualquer formalidade, e eram decoradas mais tarde como oficinas de arte por jovens com aspirações artísticas... Assim nascia toda uma inteira sociedade de correligionários, unidos, não pela oposição ao sistema, mas pela defesa dos seus interesses fora do sistema. É importante compreender a singularidade das relações entre as pessoas, que viviam e criavam em condições de vida tão invulgares. Todos os habitantes das instalações subterrâneas procuravam a mensagem artística inseparavelmente ligada à nova consciência da “respiração vital” que surgia.

Num dos tais *squats* da Linha № 20, no centro histórico de Rostov-do-Don (Fig. 5), devido à amizade de três pessoas talentosas, na altura todos perto da casa dos 30 anos, nascerá o projeto “Luxuries”, em 1991.

Vamos arriscar dizer que o ritmo dos movimentos foi quase biológico: era necessário preencher o vazio circundante insuportável com algum “tecido nervoso”. A vida isolada num círculo restrito devia deixar entrar o “ar” da grande vida. Tudo o que era habitual ficava para além das janelas baixinhas das oficinas subterrâneas. Sem dúvida, a solidão e a autonomia artísticas geram oportunidades de um crescimento longo e natural numa direção mais livre e intuitiva, sem ter em conta o gosto geral e a opinião alheia. A ligação com a cultura mundial foi limitada devido à pobreza do fluxo de informação e, respetivamente, surgia o perigo de “juntar tudo no mesmo molho” (suprematismo, *ready-made*, surrealismo, conceptualismo e outros). A tal construção policêntrica do mundo *underground* companheiro e brilhante encontrava pela frente a primeira perceção dicotómica por parte dos críticos provincianos (“materialismo” – “conceptualismo” e outros). Por isso, o fenómeno “Luxuries” exige um entendimento separado pela sua imagem de liberdade artística nas condições de

mediocridade, ausência de galerias e publicações de grande escala no espaço da intemporal e moribunda URSS.

Após o estudo em linhas gerais das circunstâncias da formação da “batida hermética da pulsação” do *underground* provinciano subterrâneo, passaremos ao aspeto que nos interessa – o grupo de arte “Luxuries”, os seus membros e as exposições que promoveram.

A primeira exposição retrospectiva do grupo de arte “Luxuries” teve lugar em 1991, na Rússia, em Rostov-do-Don, no âmbito do IIº Festival Internacional de Teatro “Minifest”^{xii} (Fig. 6). O projeto “Luxuries” existiu desde 1991 até 1993 e foi o resultado da colaboração muito próxima dos três artistas jovens de Rostov, ainda entre as paredes do Colégio das Artes de M.B. Grekov^{xiii}, onde todos estudaram, no início dos anos 80.

Os membros de “Luxuries” Alexandr Lishnevskiy, Alexandr Chernov e Vadim Morozov (fig. 7) foram finalistas da Faculdade de Teatro, na oficina de Yuri Scheblanov^{xliii}, que dominaram brilhantemente a mestria de cenografia.

Para que possamos conhecer um pouco melhor os artistas, vejamos alguns dos traços fundamentais das suas biografias artísticas:

Alexandr Lishnevskiy (Fig. 13) – nasceu a 18 de outubro de 1958, em Mariupol; desde 1979 que vive em Rostov-do-Don. Tem duas formações superiores: RHT de M. B. Grekov e MVHPU, em 1988. Trabalhou como professor na RHT de 1988 até 1994. Desde 2000 que é docente do curso de *Design* moderno em IARHI YuFU.

Ordenaremos cronologicamente as exposições e os projetos de Lishnevskiy, utilizando um espectro limitado de fontes.⁹⁴

Exposições e projetos:

1982 – Exposição zonal “Artistas de teatro do **Sul da Rússia**”, Rostov-do-Don.

1988 – Exposição juvenil, Moscovo.

1989 – Exposição juvenil, Rostov-do-Don.

1991 – Projeto “**Luxuries**”, Rostov-do-Don. TYuZ “Minifest 91”.

1992 – Projeto “**Luxuries**”, Amesterdão.

1993 – Projeto “**Luxuries**” “**O silêncio dos Inocentes**”, Rostov-do-Don.

1995 - Exposição pessoal “**Jardim de Midas**”, Rostov-do-Don. Casa do Cinema.

1996 – Exposição pessoal “**Jardim O. R.**”, Rostov-do-Don.

Desde 1996 – participante das exposições do grupo “**Ilha verde**”, Rostov-do-Don.

1997 – Exposição pessoal “**33 objetos de arte**”, Mariupol.

⁹⁴ “DOTS”. Catálogo do projeto. Ed. YuFU. Rostov-do-Don, 2008.

“Sessão de ligação”. Catálogo da Iª bienal da Rússia do Sul de Arte Contemporânea. 21 de maio a 22 de junho, 2010. Ed. Omega-Print. Rostov-do-Don, 2010.

1998 – Exposição pessoal “**Metamorfismo**”, Mariupol. Performance-mistério “Assassinato de Pushkin”.

Desde 2002 – participante das exposições do grupo “**Sintel-Radunitsa**”, Rostov-do-Don.

2002 – Exposição pessoal “**Objetos de arte**”, Museu Regional das Artes Visuais de Rostov.

2004 – Exposição pessoal “**Colagem**”, *Belle* – andar-galeria. Rostov-do-Don. Performance “**Torre**”.

2005 – Curador e participante do projeto “**O Homem não sabe estar nu**”, Museu de Arte Contemporânea na Rua Dmitrovskaya, Rostov-do-Don. Performance “Aperta” com a participação de T. Berdnik.

2007 – Projeto “**A paixão segundo Juliano e Gregório**”, Museu de Arte Contemporânea na Rua Dmitrovskaya, Rostov-do-Don.

2007 – Projeto “**Novo Angelarium**”, Moscovo, MMSI na Rua Yermolaevskaya.

2008 – Curador e participante do projeto “**Pontos/DOTS**”, Rostov-do-Don, MSIID.

2008 – Curador e participante do projeto “Book art”, Rostov-do-Don, MSIID.

2008 – Projeto “**RAO – yes, RAO – no, ou desliga ao saíres!**”, Moscovo, Galeria na Rua Solyanka.

2008 – Projeto “**Gop-art**”, Rostov-do-Don, Galeria “Burevestnik”.

2008 - Projeto “**Morte na arte**”, Rostov-do-Don, galeria “M”.

2008 – Exposição pessoal “**Objetos de arte de Alexandr Lishnevskiy**”, Rostov-do-Don, MSIID.

2008 – 4ª Feira-exposição internacional de Moscovo “**Livro do artista**”, TDH, projeto especial “**Espero**”/”**I wait**”.

2009 – Nomeado no 4º concurso anual russo na área da arte contemporânea “**Innovatsia**” na nomeação “Projeto regional de arte contemporânea”

2010 – Iª Bienal da Rússia do Sul de Arte Contemporânea, que teve lugar nos espaços artísticos de Rostov-do-Don; comissário da bienal Alexandr Lishnevskiy.

2015- Curador e participante do projeto “**Luz negra**” dedicado aos 100 anos do “Quadrado negro” de K. Malevitch.

Vadim Morozov (Fig. 32), o seguinte membro do “Luxuries”, escultor e artista, que nasceu a 14 de novembro de 1958, em Rostov-do-Don e, assim como Alexandr Lishnevskiy, estudou de 1979 a 1993, em RHT de M. B. Grekov, na Faculdade de Teatro e Decoração com o professor de Yuri Scheblanov.

Exposições e ações de V. Morozov^{xliv}:

1983 – Exposição dos trabalhos e projetos de diploma, Sala Expositiva da União dos Artistas da URSS. Cenografia da ópera S. Prokofiev “Amor por Três Laranjas”, Rostov-do-Don.

1987 – *Designer* de produção do espetáculo “Sabiam que...” escrito por D. Kharms. Diretor - A. Vidgop, compositor - A. Bakshi, Teatro Académico de M. Gorky de Rostov.

1989 – Exposição “**A Itália Tem a Forma de uma Bota**” em conjunto com o grupo “Arte ou Morte” (A. Ter-Oganyan, V. Koshlyakov, Y. Shabelnikov, V. Slepchenko, S. Timofeev, N. Konstantinov).

1991 – Exposição “**Luxuries**” no âmbito do Festival Internacional de Teatro “Minifest” em conjunto com A. Chernov, A. Lishnevskiy, V. Makhnitskiy. Expõe pela primeira vez a obra de som “Arco de Eros”, um instrumento musical sem fatores idênticos de novo tipo, no qual foi utilizado o método de mudança espectral da estrutura do metal, inventado pelo autor, que permite atingir a sonoridade polifónica superior, com amplitude de 6 oitavas.

1992 – Criação da obra de som “**Madrepérola Negra**” para o espetáculo “Sidur-Misteria” de Mark Pekarski. Diretor - V. Fokin, *designer* - A. Velikanov, compositor - A. Bakshi, Centro de V. E. Meyerhold, Moscovo.

1992 – Obra de som “**Madrepérola Negra**” foi apresentada no Festival de Música Contemporânea em Paris, onde recebeu uma excelente avaliação por parte do grande compositor do século XX - S. T. Gubaidulina.

1993 – Exposição “**Luxuries from Russia**”, Amesterdão, galeria “Singel 37” em conjunto com A. Chernov e A. Lishnevskiy. Os artistas apresentaram aproximadamente 500 obras criadas em 5 anos. A. Chernov – 350 obras, pintura, grafismo; A. Lishnevskiy – 60 obras, pintura, grafismo; V. Morozov – 111 obras, pintura, grafismo e escultura: “Arco de Eros”, “Golden Line of the Night”, “Portões do Inferno”, “Anunciação”, “As Costas do Anjo”, “O Terceiro É de Cristal”, “Retorno da Caça” (Pedra tumular de V. Slepchenko), entre outros. Em 1992 a obra de som “Arco de Eros” teve uma excelente avaliação dos especialistas do Stedelijk Museum de Amesterdão.

1993 – Devido às ações ilegais de I. Sopov (Rússia) e F. Los (Holanda) – cofundadores da exposição – depois do protesto, declarado pelos artistas na entrevista aos *média* da Holanda ao “Staad TV-Rabotnik”, que vieram para entrevistar os artistas em Rostov-do-Don, as obras da exposição foram apreendidas e transportadas para um armazém da cidade de Alkmaar onde foram vendidas em leilão. A intervenção da Sua Majestade a Rainha Beatriz da Holanda não ajudou na resolução da situação. Os artistas não receberam nem um cêntimo. A localização das obras permanece desconhecida. Os organizadores da exposição desapareceram.

1993 – Exposição “**O Silêncio dos Inocentes**” em conjunto com A. Chernov e A. Lishnevskiy.

1993-1995 – Período de acionismo. Criação do grupo “Mad Microbs”

Ações:

- “Espesinhamento de Holder”

- “Mad Microbs na sua casa” juntamente com A. Chernov. Interpretação dos *soundtracks* “Led Zeppelin” e “Black Sabbath” em esfregonas e vassouras durante as visitas à casa dos mais conhecidos homens de cultura de Rostov-do-Don.

- Lançamento do demo-álbum com as composições de AC/DC intitulado “Estudantes Atropelados pelo Autocarro” A. Chernov – bateria, A. Lishnevskiy – voz, V. Morozov – guitarra.

2000-2004 – Cria elementos arquitetónicos e de *design* para o palacete do empresário G. Ferenchuk.

2006 – Depois da criação de 4 portas da “**Igreja da Intercessão de Nossa Senhora**” em Rostov-do-Don, foi viver para Moscovo. Criação do objeto de arte conceptual – escadas da *penthouse* “Miracle Spirit of the Home”, Obninsk.

2006 – Criação dos primeiros filmes de vídeo caleidoscópicos para “**Miracle Spirit of the Home**”.

2007 – Trabalho como *designer* principal na “Art-studia DA”. Criação de obras na zona da autoestrada Rublevo-Uspenskoe.

2008 – “**DOTS**”, Rostov-do-Don.

2009 – Exposição “**Remake**”, M-galeria. Série “Livro dos Mortos”, exibição de 27 cópias de imagens da série perdida na Holanda.

2009 – Criação do objeto de arte “**Guns & Roses**” para o espetáculo de “Fausto”, Teatro de Câmara de Moscovo. Diretor - N. Popov, *designer* – A. Shikulya, compositor - A. Bakshi.

2010 - Criação da obra de som “**Butterflies**”, ou “Harp #3”. *Media*-instalação de 4 monitores “Gigantes do Underground”. Filme “Olhos de Fera”.

2010 – Participação na Iª bienal de Arte Contemporânea no Sul da Rússia, comissário da bienal A. Lishnevskiy. *Trash*-ação da interpretação na “Butterflies”. Junto com os guitarristas D. Keleshyan, V. Posidelov, V. Knyazev, Papa Srpa - “Dick Tracy Style – Installation”.

Atualmente encontra-se a realizar os seguintes projetos:

“O Artista Cego”

“Shabbashka”

“O Livro dos Mortos – matriz e bolinhas falantes de *origami*”

“Os Sem-abrigo de Cristal”.

Criação da “Harp #4”

Projeto “O Altar da Igreja das Paixões de Cristo”

Alexandr Chernov (Fig. 51) – terceiro membro dos “Luxuries”, pintor, nasceu em 1962.⁹⁵

Exposições em grupo e ações:

1991 – “**Objetos de Luxo**”, festival “Minifest”, Rostov-do-Don.

1992 – “**Luxuries from Russia**”, Amesterdão, Holanda.

1993 – Exposição “**O Silêncio dos Inocentes**” junto com V. Morozov e A. Lishnevskiy.

1993-95 – Período de acionismo. Criação do grupo “Mad Microbs”.

1998 – Exposição num armazém de maquinaria agrícola abandonado.

2004 – “**Melhor que Deep Puple**”, galeria “Monmartre”, Rostov-do-Don.

2008 – “**Época Alta**”, “Galeria M”, Rostov-do-Don.

2009 – “**Voos nos Sonhos e na Realidade**”, M-galeria, Rostov-do-Don.

2009 – “**REMAKE**”, M-galeria, Rostov-do-Don.

Ações:

- “Mad Microbs na Sua Casa” junto com V. Morozov. Reprodução de *soundtracks* de “Led Zeppelin” e “Black Sabbath” em esfregonas e vassouras durante a visita aos apartamentos dos nomes mais notórios da cultura de Rostov-do-Don.

- Lançamento do demo-álbum com composições de AC/DC intitulado “Alunos que Foram Atropelados por um Autocarro”. A. Chernov – bateria, A. Lishnevskiy – voz, V. Morozov – guitarra.

A Linha №20, no centro histórico de Rostov, “Nor-Nahichevan”, tornou-se um *squat* para este mundo magnífico e companheiro dos futuros elementos de “Luxuries”, um *squat* que cheirava a tinta onde o silêncio terminava apenas à noite, quando os artistas se juntavam para as discussões e debates sobre arte.

A. Lishnevskiy, A. Chernov e V. Morozov, consideravam-se a si mesmos uma instituição artística de *underground*, e sem dúvida tomavam consciência de que eram as primeiras pessoas livres, dado que, desde 1988, tinham acesso à atividade criadora de Bacon, de um Picasso tardio e do já reconhecido génio russo Malevitch. Resultado – um sistema ideológico de gostos, com elevadas exigências em relação ao seu próprio trabalho, contra o sistema conservador de Realismo Socialista.

3.2. A primeira exposição retrospectiva

Em 1991, no festival “Minifest”, com a recomendação do principal cenógrafo do Teatro de Espetador Jovem Nikolay Simonov, teve lugar a primeira exposição retrospectiva

⁹⁵ *Alexandr Chernov*. “Galeria M”. Disponível em URL: www.m-gallery.ru/node/63 . Acedido a 11/06/2015.

da união artística "Luxuries" onde foram apresentadas 41 obras de arte dos membros da união e na qualidade de projeto - revista-catálogo, publicado por *samizdat* numa impressora, onde se mostravam as obras de cada um dos participantes da exposição (Fig. 8). O espetador europeu reagiu fascinadamente à exposição, contudo, a imprensa local ficou silenciosa, abstendo-se dos comentários sobre os quadros "incompreensíveis". A. Chernov decorou os cartões-de-visita dos supostos visitantes num estilo modernista, onde estava escrito o texto do manifesto, em letras brancas sob fundo negro de um quadrado (Fig. 9), como orientação do movimento interior da união. Literalmente o texto dizia:

COMO SE UNIRAM OS IRMÃOS

Discutindo os problemas da próxima exposição, entre os artistas (Chernov, Morozov, Lishnevskiy) surgiu a ideia de juntar-se num grupo de arte - triplamente reforçado a nível emocional e artístico. Anteriormente, quando os artistas pretendiam mostrar as suas obras, quase tinham de fazer malabarismos ao anunciá-las, destruindo, deste modo, a harmonia geral e enfraquecendo a carga emocional da exposição.

Atualmente, com uma colaboração livre, ponderando juntos cada ponto a favor e contra, o grupo torna a exposição (não prejudicando a individualidade do artista) num monólito brilhante, atribuindo à sua obra a força de um elefante de combate e a graciosidade de uma Machaon.

LUXURIES

Como é visível na publicação do manifesto do grupo "Luxuries", a essência da primeira exposição consistia nas exigências intelectuais dos seus membros, cujas obras demonstravam um alto nível da mestria. Subentendia-se que a combinação inesperável da forma, do estilo, da cor e do enredo das obras da exposição permitiria ampliar emocionalmente os horizontes e a experiência artística do espetador da província.

A novidade das obras pictóricas e escultóricas dos expoentes do grupo "Luxuries" no âmbito do Festival Internacional fundia-se na tentativa de interpretação concetual das práticas europeias do futurismo, dadaísmo e surrealismo.

Por exemplo, uma das dezasseis obras de A. Chernov, uma composição tridimensional "Rosas e Lírios" (fig. 67), foi criada de acordo com o princípio da acumulação de baixo-relevo da cor, nas profundidades da qual a tremulação caleidoscópica se alternava conforme o ângulo visual.

A ideia de Chernov consistia em passar para a superfície da tela o volume escultórico e pictórico dos objetos que deveriam lançar a sombra. Deste modo, o pintor quebrava

corajosamente os estereótipos da percepção do espaço circunjacente e continuava a desenvolver os princípios pictóricos do surrealismo, que ainda André Breton começou a estudar no ensaio "O surrealismo e a pintura" em 1928.

Sem dúvida, Alexandr Chernov atirou um desafio à monotonia do surrealismo politizado.

No tríptico "Homem com o compasso. O serrador. Homem de chapéu." (fig. 19a), A. Lishnevskiy conseguiu descrever a crise existencial da sociedade soviética de uma maneira estilisticamente chamativa. As personagens do tríptico fazem lembrar os agentes do estado do regime comunista que, desprovidos de individualidade, delineiam do modo metafisicamente certo as margens e normas de comportamento do homem na USSR.

A instalação escultórica ambiciosa de V. Morozov " Golden Line of the Night" (fig. 48a) foi endereçada, antes de tudo, ao espetador, e representava uma bela jovem que vigiava a todos mediante um único olho artificial do boneco empalhado de coelho, manipulando assim a consciência dos visitantes.

Nas melhores tradições dos dadaístas de Zurique, " Golden Line of the Night" demonstrava as exigências intelectuais do seu autor.

No período de funcionamento da exposição, o ideólogo do grupo "Luxuries" A. Lishnevskiy periodicamente se punha em cima da cadeira no centro da entrada do Teatro do Espetador Jovem, imitando assim os futuristas do século XX, citava Vladimir Nabokov em alta voz:

"A arte não é fenómeno de ideias, mas de língua", ⁹⁶ deste modo contrapondo a superioridade dos "Luxuries" ao grupo "Arte ou morte", naquele momento já conhecido em Moscovo e no Ocidente.

Experimentando nas suas obras com escultura, pintura, instalação e ideias complexas no contexto do festival internacional, os elementos do grupo de arte "Luxuries" tinham como objetivo estabelecer uma ligação invisível com a arte contemporânea ocidental através do espetador europeu, que pela primeira vez visitou a capital do sul da Rússia. Os jovens artistas esperavam sinceramente de adquirir fãs fora da USSR, e representar o seu grupo como boémia marginal no melhor sentido desta palavra, também como o grupo de pintores com energia infinita, que inventam algo novo e individual, mas ao mesmo tempo estão sob a pressão política da censura.

⁹⁶ NABOKOV, V. "O Dom". Contos. Ed. Izdatelstvo im. Chekhova. Nova Iorque, Pág.2.

Considerando o facto de que naquele momento qualquer forma de atividade artística existia sob a pressão das sanções de organizações partidárias na Rússia Soviética, inclusivamente em Rostov-do-Don, certamente a primeira exposição dos opositoristas do regime "Luxuries" representava o progresso, ao mesmo tempo se tornando num forte catalisador reflexivo das novas ferramentas artísticas alternativas aos da arte do Realismo Socialista.

3.3. Segunda exposição – a exportação irrecuperável da coleção artística “Luxuries” para a Holanda e a desintegração do grupo depois da terceira vernissage acionista “O Silêncio dos Inocentes”

Em 1993, de Rostov-do-Don foi exportada uma enorme coleção da união artística “Luxuries” por um grupo de russos (I. Sopov e A. Tsarik) para a exposição-leilão “Luxuries from Russia” na galeria “Singel 37” (Holanda, Alkmaar) com o objetivo de enriquecimento pessoal. Aproximadamente 500 objetos de arte foram vendidos a indivíduos desconhecidos e até hoje são considerados *desaparecidos*.

Dispondo de vasto material, compilado com muito cuidado, que testemunha o processo de exportação e de preparação das formalidades das obras de arte para o controle alfandegário, e também publicações em revistas, fotografias das obras desaparecidas e guardadas, catálogos com a indicação de datas concretas do período de exposição de “Luxuries” e os seus representantes, iremos realizar uma investigação cronologicamente sistematizada sobre a irrecuperável exportação da coleção artística “Luxuries” para a Holanda.

O objeto em análise nesta secção será a singularidade do fator determinante do desaparecimento dos objetos da atividade criadora dos membros do grupo “Luxuries”, em circunstâncias que favorecem o regulamento simplificado da exportação transnacional da Rússia, dos valores culturais do *underground* soviético, com a sua posterior receita ilegal.

Depois do final do festival “Minifest-91” num dia de primavera que não renunciava nada de mal, alguém bateu insistentemente com a ponta da bota numa das baixinhas janelas da oficina meio clandestina de A. Chernov, colocada de uma forma que só se via os movimentos dos pés das pessoas que passavam... Das recordações de Alexandr: *“Depois de uma batida estranha numa das janelas, o meu coração repercutiu nas ténporas ainda durante 5 minutos... era mau sinal...”*

Dois jovens que se apresentaram como admiradores da pintura do artista e funcionários da “PMF Galeria”, referiram o propósito da sua visita – ajudar na organização da exposição/venda num dos subúrbios de Amesterdão com a colaboração, por parte da Holanda, de um certo Frans Los.

A confirmação deste episódio está numa das entrevistas de A. Tsarik a um jornal local⁹⁷ (Doc. 1), onde ele relata amavelmente a ideia da criação da primeira galeria privada em Rostov-do-Don depois da inesquecível visita à oficina de A. Chernov, onde conheceu um artista incrivelmente talentoso e viu espantosas telas pictóricas, escondidas dos olhos das pessoas, cobertas de poeira nas prateleiras de uma casa repleta de humidade, que é necessário mostrar ao mundo inteiro. À pergunta do jornalista se a “PMF Galeria” se responsabilizava por cuidar dos talentos, Tsarik responde com convicção: “...a nossa empresa livra os artistas, que se distinguem pelo alto profissionalismo e singularidade do pensamento, de todas as preocupações: desde o fornecimento de tintas até a organização da exposição-vendas das suas obras, fechamos os contratos com condições atrativas... e dentro de alguns dias será enviado o primeiro lote de exposição para a galeria central de Amsterdão, na qual serão apresentados os trabalhos de artistas do Don - Chernov, Morozov e Lishnevskiy. Caso a exposição tenha sucesso, os 'russos' far-se-ão notar na Europa...”

Os artistas, incapazes naquele momento de controlar a ilusão de relações “confidenciais” com os “benfeitores” da “PMF Galeria”, começaram a traçar a potencialidade atrativa da exposição em grande escala fora do país e a oportunidade de mostrar ao espetador especializado europeu aquilo que os amigos da Linha № 20 executaram durante um longo período de tempo.

Os acontecimentos desenrolaram-se da seguinte forma: entre os participantes de “Luxuries” e os representantes da “PMF Galeria” foram celebrados, com condições lucrativas (recebiam o alto lucro das vendas das obras de arte), os contratos autenticados com assinaturas e carimbos (Doc. 2) que testemunhavam as obrigações dos empresários perante os artistas pela guarda dos valores materiais conferidos e exportados da Rússia para a Holanda, na quantidade de 500 unidades.

Mais tarde foi apresentada uma lista e fotografias das obras de arte, servindo de registo, aos serviços alfandegários russos, autenticadas pelo Ministério de Cultura, onde se podia verificar 307 obras de A. Chernov, 60 de A. Lishnevskiy e 111 de V. Morozov e mais algumas obras de artistas desconhecidos de Rostov. (Doc. 3)

Depois da passagem pela fronteira holandesa, sem haver obstáculos, de dois camiões da Rússia repletos de quadros e objetos escultóricos, começou o processo de inspeção da coleção de *underground* soviético por funcionários do Museu Estatal “Singel 37”, adjectivada de “prometedora”.⁹⁸ O processo preparativo da abertura da exposição por parte do curador Frans Los e dos seus “amigos” (I. Sopov e A. Tsarik) foi relatado com bastante expressividade nos artigos fotográficos do famoso jornal “Stad en Streek” (Doc. 4, 5). Aqui I. Sopov explica a sua própria visão da etimologia da abreviatura “Luxuries”: “... na

⁹⁷ Revista “Interesse pessoal”. № 1. Rostov-do-Don, 1993.

⁹⁸ PINEDO, D. *Arte russa em Alkmaar* In jornal “Stad en Streek”. Ed. Voordam 11, Amsterdão. 6 de abril de 1993.

Rússia a luxúria não é o carro em frente à porta ou a televisão no quarto. Luxuria é a “possibilidade de criar.”

A abertura da exposição “Luxuries from Russia” teve lugar no dia 6 de abril de 1993, na galeria “Singel 37”, na cidade de Alkmaar e logo no primeiro dia houve uma proposta, por parte de um dos visitantes, da possível aquisição de um instrumento musical “O Arco de Eros” de V. Morozov por 20.000 florins holandeses.⁹⁹ (Doc. 6)

A publicação entusiástica de Monique Koemans “Força vivificante da arte” no jornal “Het Parol”¹⁰⁰ (Doc. 7) relata o seguinte:

... Amesterdão sob o nome “Luxúrias da Rússia”.

A partir do dia de hoje estão expostos quase 400 quadros e outras obras de arte do sul da Rússia. Muito diferentes estilisticamente, estas obras totalmente diversas têm algo em comum: elas estão embrenhadas de uma profunda força vivificante. Inaugurada ontem na galeria “Singel 37”, a exposição permite apreciar as obras do coletivo de Rostov-do-Don.

A abertura teve sucesso. Como o tempo estava bom, às portas da galeria juntaram-se aproximadamente 100 pessoas para ver as obras de arte. A música provinha da obra de arte feita em ferro com cordas, realizada por artista Morozov. Podia tocar-se nas cordas, que emitiam sons glaciais, mas melódicos. Foi algo muito característico desta exposição.

As paredes da galeria estavam cobertas de quadros. Na verdade, as paredes nem se viam. Diferentes estilos, géneros, cores e técnicas - tudo estava misturado, num ritmo único. O organizador da exposição, Frans Los, explica que esta maneira de expor a arte foi escolhida propositadamente. “Na Rússia os quadros costumam ser expostos precisamente assim. Na Holanda geralmente escolhem os melhores de uma enorme coleção, mas nós aqui decidimos expor todos os 400 quadros para reproduzir o estilo de uma exposição russa”. O facto de isto ter um efeito chocante sobre todos é interessante para Los.

O representante do Museu Estatal de Arte “Stedelijk museum” avaliou as obras de arte e escolheu 30 obras. Quais foram as obras escolhidas, Los não indica. Ele diz apenas que há uma diferença de qualidade, mas é isso que faz com que a exposição seja única. Não fazia sentido expor simples pedaços de cartão...

Como especialista, Los começou a interessar-se pelos quadros russos no início do ano... Entretanto, a coleção chamou a sua atenção. Um dos donos de uma galeria em Amesterdão disponibilizou uma sala para esta exposição, por um período de 6 semanas.

O conselheiro municipal Bakker, que preparou a abertura da exposição, agradeceu ao dono da galeria pela colaboração, apesar de o dono não receber quaisquer subsídios. O essencial entre os homens de arte é a atitude de respeito em relação às obras que têm interesse artístico. Só desta forma se conseguem ultrapassar as dificuldades financeiras.

⁹⁹ MINNEMA, M. *Heiloonês recebe aproximadamente 600 quadros russos “de visita”* In jornal Stad en Streek. №81. Ed. Voordam 11, Alkmaar. 6 de abril de 1993.

¹⁰⁰ KOEMANS, M. *Força vivificante da arte* In “Het Parol”. Amesterdão. 7 de junho de 1993. Pág. 9.

Os artistas, na execução das suas obras, utilizavam materiais como cartão, madeira e cordas. Aqui estão expostos materiais pouco comuns: por exemplo, insetos secos, com os quais são feitas as colagens. Isto reflete a diversidade de técnicas artísticas dos artistas da Rússia.

Além disso, os artistas não se interessam pela política. Eles apenas pretendem reproduzir a estética do quotidiano contemporâneo. Três artistas talentosos, Chernov, Morozov e Lishnevskiy, têm uma exposição forte. Sopov realça sobretudo as obras de Chernov e a sua série “Beleza feminina” que está apresentada na exposição.

Chernov tem muitas obras (em 4 anos criou 350 quadros) e nas suas obras nota-se a influência dos mestres da Europa. São cores de Miró, linhas de Chagall, rostos femininos de Picasso e pinceladas de Pollock. Porém, os artistas não perdem a sua originalidade nacional, eles estão sob a influência de ícones russos e retratos de Lenine, que se manifestam nas suas obras. Sopov sublinha que se trata das “luxúrias da Rússia” e que o homem é capaz de criar um tesouro.

Los gostaria de expor esta arte singular também noutras cidades da Europa; já estaria até a negociar com galerias de Paris e de Londres. Ele espera que o lucro da venda dos quadros lhe permita viajar até à Rússia. Assim, conseguirá falar com os artistas e ser ele próprio a entregar-lhes o dinheiro. O conselheiro municipal Bakker disse ontem no seu discurso relativamente à abertura da exposição que espera que haja continuação da troca cultural entre Rostov e Amesterdão: “Porque agora tenho a certeza que poderá haver entre eles um novo Malevitch”.

A galeria “Singel 37” estará aberta das 12.00 às 18.00, nas próximas 6 semanas.

No outono de 1993, houve um acontecimento importante na vida cultural de Rostov-do-Don – um grupo de filmagem da Holanda, da “Staat TV Rabotnik”, liderada por Bert Alletau viu a possibilidade de um diálogo direto com V. Morozov, A. Lishnevskiy, A. Chernov, cujas obras de arte únicas, de “Luxuries from Russia”, despertaram o interesse e deram origem a publicações de relevância na imprensa holandesa. A abertura da vernissage expositiva “O Silêncio dos Inocentes” (Fig. 10), na oficina vazia de A. Chernov, contribuiu para o estabelecimento do contacto amigável entre “Luxuries” e o coletivo holandês.

Os membros de “Luxuries”, desconhecendo o destino de todas as suas obras enviadas para Alkmaar, em meados de 1993, procuravam uma solução para o problema. O conteúdo da expressividade protestante e grotesca da vernissage passou a ser em letras feitas em cartão branco e espelhadas pelo chão de madeira pintado de vermelho; as fontes das letras eram representações de todas as línguas do mundo, desde os ornatos em espiral gregos, “ganchos de pesca georgianos” até ao latim clássico. O dinamismo do conteúdo, cheio de energia existencial entendia-se claramente: “... No princípio era o Verbo...”. Ou seja, a interpretação ideológica dos “fragmentos” do texto bíblico espalhados no chão

tornaram-se retratos reproduzidos de Pushkin^{xlv}, colados numa base de madeira compensada e colocados no peitoril da janela e no chão vermelho (Fig. 11). O assassinato, em 1837, de Pushkin, durante o duelo com Dantes, tornou-se a reação metafórica acionista relativamente ao sucedido com os artistas anteriormente referidos.

Por sorte, os quadros de Chernov, Lishnevskiy e Morozov que escaparam à viagem até à galeria “Singel 37”, estavam encostados altivamente, silenciosamente “apelando” aos jornalistas da “Staad TV Rabotnik” que transmitissem a história verdadeira de três amigos de Rostov que estavam esperançosos em recuperar as suas obras. (Fig. 12)

Depois da exibição em vários canais televisivos de Amesterdão do filme de L. Rublevskaya “Mataram Pushkin”¹⁰¹ e a entrevista com Chernov, Morozov e Lishnevskiy, que relatava de forma clara o desaparecimento das telas pictóricas e esculturas da Rússia, houve uma reação pública explosiva que obrigou a polícia local a fechar a exposição “Luxuries from Russia” que durava há mais de 6 meses, na galeria “Singel 37”. Todas as obras de “Luxuries” foram apreendidas e guardadas num dos armazéns de Alkmaar (Doc. 8). Assim, ingloriamente, acabou a epopeia expositiva “Luxuries from Russia”.

O processo iniciado para a recuperação da coleção “Luxuries” pode ser lido na publicação clara de Nadezhda Volkova no jornal “Gorod N”.¹⁰² Uma amarga ironia perpassa por entre as linhas como mais um “colorido” provinciano. Propomos dar a conhecer o texto na sua íntegra:

Anjos da clandestinidade e esfinges do negócio.

Obras da exposição de artistas de Rostov e empreendedores de Rostov perdidas na vastidão da Holanda.

A vida é, em princípio, um pequeno pântano. Uma gotinha de água no microscópio. Por intermédio de estranhas circunstâncias e de uma mistura ridícula à primeira vista, umas células levantam voo deste pântano de anjos com redes. Eles apanham esfinges-anãs que levam as almas das pessoas para o sítio onde apenas palavras e orações conseguem chegar voando. De vez em quando, alguém baralha as cartas e então as almas das pessoas começam a apanhar com redes as palavras das orações que as esfinges, sentadas nas mãos dos anjos, pronunciam. Aliás, destas coisas não se fala, pintam-se os quadros. “Pequeno pântano”, “Anjo e esfinge-anã”, “Quem leva as almas”, “Oração” – são todas obras novas de A. Chernov, expostas agora na Casa do Cinema.

Mas o correspondente N não veio para a exposição para escrever uma crítica. A. Chernov é um dos artistas de Rostov que confiou os seus quadros à “PMF Galeria” (I. Sopov e A. Tsarik). O que aconteceu depois N escreveu no folheto “Como empresários ajudavam

¹⁰¹ RUBLEVSKAYA, L. *Mataram Pushkin*. 1993. O filme sobre a exposição “O Silêncio dos Inocentes”. Disponível em URL: <http://chernov.com/luxuries/media/videos/19384700>. Acedido a 03/05/2015

¹⁰² VOLKOVA, N. *Anjos da clandestinidade e esfinges do negócio. Exposição de artistas de Rostov e empreendedores de Rostov perdidos na vastidão da Holanda*. In “Gorod N” №25. Julho de 1994. Rostov-do-Don.

os artistas” (№ 38). As obras dos artistas até aos dias de hoje permanecem na Holanda. Devolvê-las, ao que parece, ninguém pretende, pelo menos por enquanto. Jornalistas televisivos da Holanda, que vieram à cidade de Rostov, filmaram uma reportagem sobre os artistas que foram enganados, que esperam que os empresários cumpram o prometido e deem a possibilidade de ir à Holanda, seguindo as suas obras, para apresentar as mesmas, trabalhar um pouco em circunstâncias diferentes, ampliar o círculo da comunicação artística... ou pelo menos recuperar as obras e voltar com elas para casa. Após regressarem ao seu país, os jornalistas televisivos juntaram esta reportagem com a reportagem da abertura da exposição dos artistas de Rostov. Dizem que depois houve um escândalo e a exposição foi fechada (versão № 1 de Sopov, dada por telefone). Eis a versão №2, dada pelo mesmo indivíduo, I. Sopov, e que contradiz a primeira: a exposição foi fechada porque ela deixou de ser visitada. Juntou um diagrama à versão №2, que reflete a frequência da exposição ao longo de 20 semanas (de 6 de junho a 26 de outubro de 1993). Se no dia da inauguração a exposição foi visitada por 200 pessoas, no final – por 19. E “a sua continuação não fazia sentido”. O segundo diagrama apresenta a dinâmica da alteração do lucro recebido da realização da exposição. Sendo que está claramente explícito que os custos superaram consideravelmente o lucro e a devolução dos quadros aos artistas não pode ser efetuada por falta de meios financeiros.

Fazendo uma breve visita a Rostov, Sopov encontrou-se com um dos artistas, V. Morozov. De acordo com Morozov, aquando da visita do empresário, o mesmo disse expressamente que a empresa “PMF” tinha falido. Sopov contou que carregava carne na Holanda para ganhar algum dinheiro e que transportava as obras das instalações, repletas de infiltrações, do matadouro para um lugar mais seguro. Depois desta conversa Sopov ainda foi visto em Rostov. Dizem que tinha uma imagem respeitável.

Onde está I. Sopov agora, só A. Tsarik sabe. Talvez em Moscovo, ou na Holanda. Talvez esteja a traçar novos diagramas. O que aconteceu às obras depois do fecho da exposição? Eis um excerto da carta de Sopov enviada aos artistas: “Neste momento, as obras estão guardadas no seguinte endereço (indica o endereço holandês) conforme o acordo e a lista de 18.10.93, assinado por F. Los, devido à falta de meios económicos para o envio da coleção para a Rússia. De acordo com as cláusulas deste acordo, Los trata da organização de um leilão internacional com o objetivo de ganhar fundos para o envio da exposição para a Rússia e criação de condições para o cumprimento de deveres contratuais entre a empresa PMF, empresas que cofinanciavam o projeto e os artistas, cujos trabalhos formaram a exposição. Curioso. O que irão vender no leilão internacional? Não serão as obras dos artistas?

Os artistas pediram ajuda aos órgãos de Segurança Nacional e ao Adido Holandês da Cultura. O último recurso para o caso foi efetuado pelo ROVD (Departamento do Ministério da Administração Interna) de Oktyabrsk, de onde seguirá para o tribunal arbitrário.

Antes de o processo ser entregue aos procuradores, o FSK (Serviço Federal de Contra-Inteligência) tinha a possibilidade de tratar deste caso. Agora o mesmo vai novamente para o FSK e esperemos que os serviços de informação continuem o processo em colaboração com os serviços alfandegários. O tenente-coronel do FSK V. Gulenkov pensa que “para que não haja situações como as dos artistas, os serviços alfandegários têm de pensar que as obras de arte podem nunca voltar à origem. É preciso perguntar pelos quadros às pessoas jurídicas. O Estado deve avaliar os quadros expedidos e, se a pessoa jurídica os vender, terá de devolver o seu custo ao Estado”.

Nesta história os ecos da imprensa holandesa sobre a exposição alegam um pouco. Rostov pode realmente ter orgulho nos seus artistas. Por outro lado, quem conhece em Rostov os nomes de A. Lishnevskiy, A. Chernov e V. Morozov? Os artistas organizaram uma exposição das suas obras no “Minifest 91”, mas foi ignorada pela imprensa. Se não fosse a Casa do Cinema, que disponibiliza gratuitamente uma sala aos artistas desconhecidos, é pouco provável que a presente exposição de A. Chernov tivesse tido lugar.

Os artistas já não se dirigem a qualquer instituição. Pensam que os seus quadros voltarão para Rostov apenas por feliz acaso. “Para quê ir a algum lado? É melhor ocupar-se com alguma coisa, pintar quadros – diz A. Chernov. – Nós somos os filhos do sistema antigo, dirigir-se às instituições é ridículo”. A. Lishnevskiy, V. Morozov e A. Chernov consideram que pertencem ao meio underground. A clandestinidade da sua própria alma muitas vezes é escura e húmida, como aquelas oficinas-caves, onde os artistas vivem e trabalham, mas onde se sentem mais livres que num pântano pequeno. Essa clandestinidade não enlodaça, mas faz nascer anjos e esfinges. A tentativa de contactar com esse pântano acaba como acabou a história destes artistas. Depois do sucedido, a posição de V. Makhnitskiy, outro representante do underground artístico de Rostov, não parece tão pessimista. Ele faz parte do mesmo grupo destes três artistas de “Luxuries” (“Objetos de luxúria”). Sopov e Tsarik propuseram-lhe ir à Holanda também, mas ele recusou. Na sua opinião, “o artista deve contentar-se com o que tem, contar só com ele próprio e não contar com patrocinadores. Caso os empresários queiram ajudar os artistas, então que encomendem para as bibliotecas de Rostov revistas estrangeiras de arte ou que organizem em Rostov uma exposição, por exemplo, de Filonov. Para um artista verdadeiro isto tem mais utilidade do que o dinheiro”. E a cidade fica numa posição vantajosa, não estando dependente das migalhas de ninguém. Para quem se interessa por saber se a recuperação dos quadros perdidos, ou melhor, exportados para a Holanda, é possível, a possibilidade é praticamente nula. Aqui precisamos de um esforço, que não está dentro da lei; é necessária a intervenção da administração da cidade e a coordenação entre os serviços de contra-inteligência e os alfandegários. O mais importante é o interesse, a compreensão da cidade que perde uma camada inteira de vida espiritual juntamente com os quadros. Sem esta compreensão o que resta é realmente esperar pelo milagre.

“Vejo que o tempo não nos cura, todos somos pobreza e miséria” – cantam os artistas na sua oficina, com Timofeev no gravador. Cantam com alguma depressão, até com orgulho. E neste momento é lhes igual o que fazem Sopov e Tsarik, na vastidão da Holanda.

Neste momento, de um pântano pequenino levantam voo anjos com redes ou esfinges, e algures nos cantos dos lábios sorridentes gela a pergunta silenciosa. Por alguma razão, N pensou que essa pergunta não era direcionada a Deus, nem aos Céus, mas às pessoas. E a resposta a essa pergunta deve ser dada na língua humana.

O processo contínuo de procura de um claro desfecho estimulou o desesperado V. Morozov ao *“último lançamento mortal, apercebendo-me de que sou um grande guerreiro e que posso dirigir-me à rainha Beatriz da Holanda...”*¹⁰³ (Doc. 9)

*A Sua Excelência
Rainha Beatriz da Holanda*

Sua Majestade,

Dirige-se a si o artista russo Vadim Morozov na esperança de que Sua Majestade atente na minha carta e possa ajudar numa história pouco habitual e deveras trágica que sucedeu na Holanda e que se prolonga há quase 5 anos.

Esta história está relacionada com o destino das minhas obras e das obras de quatro dos meus amigos.

Venho por este meio expor o meu apelo: ouvi dizer que Sua Majestade tem uma atitude benévola em relação aos artistas e, por isso, só na sua pessoa vejo a certa e, provavelmente, a última instância que é capaz de pôr fim ao absurdo que está a suceder, dado que o nosso apelo às instituições oficiais, na Rússia e na Holanda, se deparou com a total indiferença.

Acontece que, no dia 10 de janeiro de 1993, a galeria PMF levou da Rússia (Rostov-do-Don) para uma exposição na Holanda aproximadamente 600 obras de cinco artistas do sul da Rússia. Os artistas são: Alexandr Chernov (350 obras), Vadim Morozov (111 obras), Alexandr Lishnevskiy (66 obras), Sergei Bezuglov-Kurganov (32 obras) e Oleg Tyopin (21 obras).

[Assinatura do Vadim Morozov]

Pela resposta do chanceler do secretário real, Sr. Krumbach, (Doc. 10) ao advogado Ruud Loman, que se interessou pelo caso do “Luxuries”, e mais tarde reencaminhados por

¹⁰³ Notas autobiográficas de Vadim Morozov. Documento de arquivo de Lilia Chernova №16.

fax para um dos artistas de Rostov, o artista V. Morozov, depreendemos que o sucedido aos artistas será analisado nos próximos tempos. Concluindo a nossa investigação do “período holandês” dos “Luxuries”, vamos ter em atenção a última carta (Doc. 11) do secretário de Estado, Sr. A. Nuis para Ruud Loman, na qual é visível o interesse do diretor Dr. H. Lodder, secretário de estado do Departamento do Património Cultural do Ministério da Educação, Cultura e Ciência da Holanda, em recuperar e investigar os valores materiais de “Luxuries”, devolvê-los pessoalmente à Rússia, e em disponibilizar a ajuda jurídica subsidiada a Chernov, Morozov e Lishnevskiy.

Surpreendido pela persistência do escultor V. Morozov, Ruud Loman no dia 14 de maio de 1998, no jornal “Noord Holland Dagblad”, publica um artigo com a descrição dos acontecimentos acima mencionados. (Doc. 12) Para finalizar a nossa demanda artística, uso uma citação de Morozov: “... *Aqui a minha paciência acaba. Para salvar o meu cérebro e a alma, eu paro a BATALHA e foco-me totalmente na criação de objetos de arte de forja.*”¹⁰⁴

O sucesso da exposição traduziu-se numa perda irrecuperável para os artistas em aproximadamente 500 obras pictóricas, esculturas e de arte gráfica, criadas durante 5 anos, de 1987 a 1992. A intervenção da rainha Beatriz da Holanda não ajudou a alterar a situação. Até aos dias de hoje a localização das obras permanece desconhecida.

3.4. Atividade criadora dos membros da união “Luxuries” nos anos 80-90 do século XX

Na presente secção analisaremos detalhada e sistematicamente o método artístico nas principais obras dos três membros do grupo em estudo e tentaremos inserir conceptualmente a linguagem experimental e estética de cada um deles no modelo de interpretação da Arte Moderna Ocidental. Tomaremos a liberdade de unir, formando um padrão, um círculo específico de representantes de arte do século XX conhecidos internacionalmente que será usado como termo de comparação na avaliação do fenómeno da atividade criadora de “Luxuries” que iremos fazer. Além disso, limitaremos a problemática com os fatores essenciais que são a **perceção** e a **formação** dos próprios critérios de avaliação das obras dos exponentes da união “Luxuries” por parte da autora.

A perceção da autoridade do artista no mundo contemporâneo mudou muito nos dias que correm; a maior parte das vezes ele é avaliado pelos resultados da documentação de arte (catálogos das exposições, publicações na imprensa e nas revistas da orientação cultural, fotografias, conversas particulares e outros documentos), que testemunham a quantidade e a importância da sua atividade expositiva.

É de salientar a posição do teórico de arte contemporânea Boris Groys^{xlvi} sobre este assunto: “... *o objeto tem o estatuto de arte no caso de a documentação guardar a*

¹⁰⁴ Documento №17 do arquivo de Lilia Chernova.

informação sobre a exposição do próprio objeto... a obra de arte continua a sua existência na qualidade de um documento de arte demonstrativo que é a sua componente material".¹⁰⁵ Por outras palavras, a documentação artística manifesta a obra como arte.

Dispondo de um vasto espectro de documentação artística sobre a atividade criadora da união "Luxuries", analisaremos a especificidade das obras da arte visual dos todos os membros do grupo.

3.4.1. Alexandr Lishnevskiy

A autora do presente trabalho foi estudante da Faculdade de Teatro e Decoração e foi aí, nas paredes da RHT de M. B. Grekov, em 1983, que conheceu **Alexandr Lishnevskiy**. Nesse verão, ele preparava-se para entrar numa das instituições de ensino superior da capital no curso de "Design industrial". Quando ele voltou de Moscovo, continuou a viver e a praticar a sua arte num local na Linha № 20, em Rostov-do-Don. Aí continuaram a sua amizade, encontrando-se muitas vezes e falando dos temas que lhes interessavam em termos de Cultura e Arte. Lishnevskiy, Morozov e Chernov passaram a ser vizinhos e amigos de *squat* no № 20.

A avaliação emocional foi a seguinte: Alexandr Lishnevskiy é uma pessoa perspicaz e erudita. As pessoas que o conheciam podiam passar horas a falar com ele e a olhar para as suas mãos sujas de tinta. Lishnevskiy é um grande técnico, professor talentoso que deixa a marca no destino posterior dos finalistas do curso de *Design* contemporâneo industrial da Universidade de Arquitetura de Rostov.

Numa das entrevistas à famosa revista "Pessoas de Moscovo, São Petersburgo e Rostov"¹⁰⁶ os aspetos ideológicos de Alexandr são perfeitamente visíveis:

Arte atual

A.L. *"... a arte atual é o paradigma pós-modernista, e o pós-modernismo pressupõe a citação dos clássicos, fusão de diferentes pontos de vista."*

A.L. *"Em Rostov são poucos os que se ocupam da arte atual. Quase todos se mudaram para Moscovo. Vivo nesta cidade há 20 anos e há 20 anos que desejo ir para a capital. Começo a perceber que amo esta cidade. Mas os problemas são muitos, pois em Rostov há falta de espaço expositivo contemporâneo... Quando eu passeio na marginal, vejo umas floreiras no lugar da sala de exposição, onde teve lugar a minha primeira exposição e o primeiro encontro com o professor, quando vim pra cá em 'criança' e entrei no Colégio das Artes. Há muito tempo, nos anos 80, este foi um 'templo' expositivo para milhares de pessoas. Agora... olho para esta floreira e acho-a monstruosa."*

¹⁰⁵ GROYS, B. *Política da poética*. Ed. Ad Marginem Press. Moscovo 2013, Págs. 149, 151.

¹⁰⁶ Revista "Pessoas de Moscovo, São-Petersburgo e Rostov", № 1, janeiro de 2008. Rostov-do-Don, Págs. 7-8.

Mercado de arte

A.L. *“... nos dias de hoje os artistas que se ocupam da arte atual em Moscovo são mundialmente conhecidos, eles ocuparam os seus nichos nos art-ratings. Fazem parte de projetos muito dispendiosos, recebem honorários elevados – e acontece algo parecido com o que sucedeu no período da 'estagnação de Brejnev', quando os académicos, mimados com prémios do Estado, não significavam nada. Em Moscovo, algo semelhante se passa com os artistas contemporâneos. Eles cansaram-se. Expõem as suas obras no Museu de Guggenheim ou respondem apenas às propostas do Japão... Eu não critico, apenas quis exemplificar o abismo que há entre a província e Moscovo.”*

Sobre os projetos

A.L. *“... um dia, na nossa bela cidade, aparecerão as primeiras galerias de arte contemporânea, nas quais eu mostrarei as minhas obras e as obras dos meus alunos. Eu sou pedagogo e sou responsável pelos meus alunos. O mesmo aconteceu comigo, enquanto jovem soviético, quando conheci em Rostov professores que me falaram de Picasso, que ele não era um burguês odiado pelo Poder soviético, apesar de ser comunista. Se não encontrasse essa gente talvez estivesse agora a pintar retratos e seria feliz ao pensar que continuo o trabalho de Ticiano, Rembrandt, entre outros”*

Sobre o dever

A.L. *“... há pouco tempo eu li uma revista com a entrevista com Kirill Serebrennikov. Ele é muitas vezes acusado de criar espetáculos tristes, ao que ele responde: 'O teatro de hoje pode ser diferente?'. Penso que o dever do artista é falar das preocupações, assim como exprimiam os seus pressentimentos, no seu tempo, Picasso e Dali. Pode ser que assim o mundo mude para melhor.”*

Nas suas conversas, o próprio artista sublinhou mais do que uma vez que a sua arte *“é a interpretação da percepção da quintessência modernista passada para o quadro pós-modernista.”*

A. Lishnevskiy praticamente que, desde o início da criação das suas obras, utiliza diversas técnicas, desde a pintura tradicional, colagem, foto-instalação até a vídeo-art, experimenta e aplica diversos princípios de visualização das suas ideias. Por fim, ele distingue-se pela amplitude e diversidade da autoexpressão artística.

Uma obra marcante e simbólica dos anos 80 tornou-se a obra neonaturalista “Dia do Nascimento” (Fig. 14), que se baseia nas tendências gerais dos pintores neerlandeses do século XVI Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel.

No quadro “Dia do Nascimento” um menino com uma boina feita à mão está sentado no baloiço com as pernas a abanar, o baloiço está atado a duas árvores estranhas com fortes raízes bastante ramificadas que penetram no solo. Nesta composição está depositada a profunda ideia filosófica de família, e as imagens têm um significado simbólico. As árvores – são “pais”, as raízes são os “antecessores”, o terreno nutritivo é o crescimento de uma família de qualidade, a linha preta na parte inferior da tela relata a tragédia infinita da vida: o homem nasce para morrer.

A obra podia surgir, evidentemente, sob a influência da série de Pieter Bruegel “Estações do Ano” – Lishnevskiy adota os motivos das árvores e a condicionalidade da paisagem, que não se distingue pela originalidade. A figurinha pintada em estilo *staffage* em miniatura de um menino e uma essência infernal quase invisível entre copas das árvores, analogia ao dragão voador de Bruegel de “Caçadores na neve” – são interpretações discretas sobre o bem e o mal, que concentram a tensão do quadro e testemunham o estado ansioso da alma do artista A. Lishnevskiy. A gama colorida em cores douradas e castanhas convida a sentir o ar fresco e húmido. O conteúdo e a organização de cores são subordinados ao equilíbrio irrepreensível e à harmonia. O domínio destes princípios são sem dúvida alguma “fala” sobre o processo perceptivo da criatividade artística de Alexandr. Inesperadas confrontações da paisagem fantástica e gradações de tons em cores sépia e ocre remetem relativamente da mesma forma para a pintura da *Scuola Metafisica*^{xlvii}, fundada por Giorgio de Chirico (1888-1978) e secundada por Carlo Carrà (1881-1961).

O ramo pós-modernista das procuras metafísicas manifestou-se na arte contemporânea portuguesa do final do século XX, de uma forma mais nítida.

“Dia do Nascimento” de A. Lishnevskiy e a tela pictórica de Henrique Ruivo (1935) “O Pêndulo” (Fig. 15) têm em comum o motivo iconográfico (uma pequena figura solitária), dualismo rítmico e a interação do espaço isolado com as forças da ação central, que realçam a eventual semelhança profunda dos dois autores (Lishnevskiy e Ruivo) no caminho da procura transcendental de um certo sentido de vida.

“A morte de Marat” (Fig. 16) é a continuação da série “neonaturalista”, *a priori*, de A. Lishnevskiy. A conotação descritiva remonta à obra de arte homónima de Jacques-Louis David “La mort de Marat”, que enuncia o destino de um jacobino assassinado por Charlotte Corday devido ao ódio à violência e crueldade, causadas pelo líder sanguinário da revolta francesa, no final do século XVIII.

A visualização pictórica irracional na obra de Alexandr Lishnevskiy “A Morte de Marat” parece espantosamente fidedigna e o enredo da morte torna-a mágica e assustadora. A perspetiva rígida e a morfologia sinistra de um corpo derrubado sob a

verticalidade física de Marat, no fundo de pseudoclássico ornamento no chão e objetos estranhos, confundem o observador. A leitura interpretativa do enredo histórico pelo próprio Lishnevskiy manifesta a atitude intransigente em relação ao esquema das revoltas revolucionárias radicais^{xlviii} que, de forma vulgar, muda a essência do Homem. Continuando com as tradições da *Scuola metafísica*, Alexandr Lishnevskiy contrapõe a visão do enredo com a lógica da percepção das diversas deformações do corpo de Francis Bacon, no tríptico “Maio-Junho” (Fig. 17).

A. Lishnevskiy sucessivamente passou pelo período de aprendizagem de um verdadeiro “desenhador” que aspirava por, através da arte, criar a textura pictórica genuína do real, assimilando ao mesmo tempo a filosofia pós-modernista. O “Retrato de Alexandr Chernov” (Fig. 18) é um forte exemplo disso. O artista Chernov, um dos membros da “Luxuries”, está retratado no fundo da realidade efémera que escapa e está presente como se fosse uma outra forma fantasmagórica de existência. Na tentativa de criar o retrato fidedigno de um amigo próximo e companheiro da união “Luxuries” e ao mesmo tempo guardar a objetividade máxima da imagem, sente-se o princípio da Nova objetividade - “Neue sachlichkeit”.^{xlix}

A imagem de Chernov “leva” não ao referente, mas ao seu estado de alma. Observamos a tentativa verbal do artista Lishnevskiy de criar a percepção apofática da inspiração divina, condescendente para com Chernov, quando são fixados não as formas visuais (ausência de substância dentro do olho), mas aquilo que o olho não vê.

A figura aparece desenhada com mestria como se existisse separadamente do espaço do quadro, escapando à realidade cotidiana. O pensamento que visitou Chernov, Lishnevskiy representou como que um momento descritível-indescreível.

Olhando para o “Retrato de A. Chernov” recordamos involuntariamente as palavras de René Magritte de que “*a arte da pintura realmente merece ser chamada arte de semelhança, permite descrever o pensamento por meio de pintura, que é capaz de ser vista, evidente...*”¹⁰⁷

A mensagem enigmática sobre “o pensamento inspirado” de Magritte foi descrita de uma forma inacreditável por Paul Éluard: “*vão para cima, para a eternidade, as escadinhas do olho... muitas vezes estão escondidas todas as escadinhas...*”¹⁰⁸

Ao criar aproximadamente 60 obras pictóricas num período curto desde 1988 a 1992, posteriormente exportadas para a Holanda [“Tríptico” (1989), “Quatro graus de ausência de liberdade” (1989), “Melão” (1992), “Babuíno” (1989), entre outros (Fig. 19)] feitas em técnicas diferentes, Lishnevskiy entra num período complicado de maturidade.

“Natureza-morta com o caracol” (Fig. 20) fecha a coleção desaparecida de Alexandr e ao mesmo tempo é uma etapa limiar e de partida para a procura de uma nova

¹⁰⁷ Citação de MAGRITTE, R. In livro de PICON, G. *Surrealismo*. Ed. Skira. Paris, 1995. Pág. 143. Tradução para russo de Jaque Petiver.

¹⁰⁸ ÉLUARD, P. O poema: *René magritte*. <http://www.wikipoemes.com/poemes/paul-eluard/rene-magritte.php>. Acedido a 05/07/2015

autoexpressão estilística pessoal. É um facto conhecido que Natureza-morta é a confissão poética do artista. Poesia é o estado em que o artista vive permanentemente. O interesse de Lishnevskiy pela atividade criadora de Arseny Tarkovski¹ (pai do cineasta Andrei Tarkovski) levou-o à criação de obras pictóricas estranhas com a gama colorida monocromática, feitas segundo as regras de velatura, com várias camadas ao estilo do holandês Willem Claesz. O formato quadrado de “Natureza-morta com o caracol” está coberto de laca de pistácio e é por isso que o quadro é tão fresco e atraente. Tonalidades suaves de cinza, castanho, dourado e também técnicas plásticas e composicionais são analógicas às buscas similares do famoso mestre português contemporâneo, Bartolomeu (1931-2008). Semelhanças interiores das maneiras de resolução dos problemas de coloração, questões de cor e predição de sintaxe, em obras tão diferentes e simultaneamente parecidas, são observadas aquando da comparação da “Natureza-morta com o caracol” de A. Lishnevskiy com as gravuras de Bartolomeu “Mirror – Homage to Andrei Tarkovsky” e “Aleph” (Fig. 21). Todas as composições são feitas de acordo com a relevância semântica e visual. O mecanismo idiomático iguala os sinais linguístico e pictórico. Neste caso – a nota de Bartolomeu sobre o filme de Andrei Tarkovsky “Espelho” convida à discursividade. Não foi por acaso que Picasso repetia: “... os quadros devem ser pintados por símbolos...”¹⁰⁹

A semiótica de éfrase gótica “Nature mort” e a paráfrase pictórica visual na “Natureza-morta com o caracol” são paralelas ao pensamento linguístico-artístico de Bartolomeu, nas suas gravuras “Aleph” e “Mirror”.

As categorias metafóricas e plásticas na “Natureza-morta com o caracol” e na gravura “Mirror” são instrução para o mundo enigmático da recetividade do observador.

O método de Andrei Tarkovski de percecionar a arte através de metáforas aproxima os contextos estilísticos de Lishnevskiy e Bartolomeu. Ainda no início do século XX o grande Kandinsky identificou de forma surpreendente e exata o artista e o observador como portadores de uma consciência linguística figurada e estética, que são instrumentos de conhecimento do incrível mundo da arte.¹¹⁰

Em 1992, depois da exportação de quase todos os seus quadros criados desde 1988 até 1992, ficou com uma oficina vazia, A. Lishnevskiy começa a interessar-se pela liberdade interior e a emancipação. Interessado na história cultural de Picasso, Dadá, e *ready-made* de Duchamp, cria diversas colagens e *assemblages* reprodutivas.

A série temática “Book-art” (livros do artista) começou a ser composta como reflexo da memória visual da história popular e cultural [“O livro da vida” (Fig. 22), “O livro da honra. A vida secreta dos insetos” (Fig. 23) e “Conversas” (Fig. 24)]. Lishnevskiy sobre os seus livros: “... a reação ao desmoronamento do país, à guerra, à globalização, ao terrorismo, ao sexo e à violência determinou o tema dos meus livros. Os maços dos jornais compilados dos anos 80-90 passaram a ser o material a partir do qual eu fazia as colagens nas 70 páginas

¹⁰⁹ KRYUCHKOVA, V. A. *Anti-arte: teoria e prática dos movimentos vanguardistas*. Moscovo. 1985. Pág. 79.

¹¹⁰ KANDINSKY, V. “E até hoje não me passou”. Pintura na poesia russa. Odessa, 2001.

do 'Livro da Honra'. Nela apareceu a fome insaciável da ilustração bela de então. A alegria trazida pelas novas revistas que surgiram 'Yunost', 'Ogonyok', 'Smena' ou 'Sovetskiy Soyuz segodnya' penso eu que ninguém vai perceber agora. Parece-me que nestas colagens consegui 'conservar' nas imagens a história do perdido Império Russo-Soviético..."¹¹¹

O vazio e as marcas do “conteúdo” do passado, que recodificam e viram do avesso o conhecimento e o significado dos objetos e coisas, tornam-se tema de uma série de *assemblages* do artista: “Natureza-morta com o balde” (Fig. 25), “Foge” (Fig. 26), série das *assemblages* com vestuário, que guarda a dinâmica dos movimentos humanos, posições, gestos e outros. Nestas obras transparecem diversos lados e tonalidades da memória emocional.

Mais uma obra de Alexandr Lishnevskiy, significativa, sem dúvida alguma, e que, de alguma forma, é símbolo da atividade criadora do artista dos anos 80-90. “Outono” (Fig. 27) é a representação de uma pá enferrujada que se parece com uma folha de outono “carcomida” pelo mau tempo. Mas nesta imagem podemos observar, quase como nos conhecidos cartões de teste Rorschach, muita coisa: algo que está condenado à crucificação, algo vivo no corpo da pá que morre ou o tempo que está a morrer na URSS outonal.

Trabalhos da mesma importância são “Vera Fria” (Fig. 28) e “Eclipse solar em 1999 observada através do ‘Quadrado Negro’ de K. Malevitch” (Fig. 29). *Assemblage* a preto e branco na qual está o retrato fotográfico da atriz russa do cinema mudo dos anos 20 do século XX, Vera Friaⁱⁱ, posto numa moldura preta pesada, localizado no fundo do disco branco “frio”, simbolizando desta forma aquilo que restou da fama e brilho do passado, e tudo isto cria uma estrutura visual, verbal, sonora e emocional de jogo, bastante complexa, contida neste objeto que parece tão simples.

O eclipse solar de 1999, observado por Lishnevskiy através de um pedaço de vidro preto parecido com o Quadrado Negro de K. Malevitch, é a réplica associativa significativa do artista contra o século cessante.

O ponto artístico dominante de Alexandr Lishnevskiy tornou-se a vídeo-performance “Estrelas esfomeadas” (Fig. 30), pensado em estilo de foto-art do famoso teórico de surrealismo belga Paul Nougé (1895-1967), muitas vezes chamado “Segundo Breton” (Fig. 31). A filmagem do vídeo-art “Estrelas esfomeadas” foi feita na oficina do autor na Linha Ne 20, em 1989, em Rostov-do-Don.

Um certo objeto iluminado está pendurado no quarto, mas ninguém o vê. A alegria e o medo como pressentimento de mudanças ansiosas na vida das estrelas esfomeadas que fitam avidamente as caras das pessoas que riem (Chernov, Lishnevskiy, entre outros artistas de Rostov) são sensações contíguas. A cave da oficina, a cova, a lâmpada e a vela, ou talvez um relâmpago esferoidal, um homem vermelho feito de papel e pessoas que riem

¹¹¹ LISHNEVSKY, A. *Concentration of ensouling*. Catálogo. Ed. YuFU Rostov-do-Don, 2008. Sem paginação.

no fundo dos barulhos do rádio e das vozes de Alisa Koonen, palavras repetidas “tenho frio” e “tenho medo” da peça de rádio “Madame Bovary”, formam uma colagem com várias camadas. Ocorre o aprofundamento na escuridão, na qual corre a vida normal com detalhes do cotidiano, eletrizada com relâmpagos esfereoidais – estrelas esfomeadas.

Manifesto-absurdo tornou-se o próximo texto quase dadaísta lido pela irmã de A. Chernov, numa das cenas do vídeo:

“Relâmpagos esfereoidais, ao contactar com o corpo humano, deixam nele as queimaduras em forma de naturezas-mortas e paisagens. Em 2117, no Cáucaso do Norte, nas costas de um turista atingido por um relâmpago esfereoidal foi encontrada a imagem dos montes e do vale com algumas árvores. O homem sobreviveu. A crueldade e a sensatez da produção por meio dos raios deste tipo de artefactos são inexplicáveis, mas podem ser compreendidas como atividade criadora do mundo paralelo, que contacta conosco acidentalmente ou propositadamente”.

“Estrelas esfomeadas” é a tendência performativa incipiente da atividade artística de Lishnevskiy, que pode ser observada nos novos projetos visuais computacionais nos anos 2000, projetos esses que serão tema numa das próximas secções. Em conclusão, sobre o percurso artístico do artista nos anos 80-90, diremos que Alexandr Lishnevskiy, sentindo-se como parte de um mundo em constante renovação, defende o seu estilo individual, tenta mudar a realidade e subordinar ao ritmo dela a sua própria atividade criadora.

3.4.2. Vadim Morozov

Vadim Morozov é um homem com um percurso artístico muito curioso. É filho de um aviador polar e quase toda a sua infância foi passada na ilha Tiksi^{lii}.

A força e a beleza das auroras boreais que viu na infância deixaram uma marca na sua brutalidade e virilidade, e também o “dotaram” de uma inesgotável energia de viver.

Não tendo conseguido entrar na Escola Técnica de Aviação por questões de saúde, Vadim mudou o seu destino e decidiu dedicar-se totalmente à arte.

Depois da defesa da tese, de um projeto cenográfico, a ópera de Sergei Prokofiev^{liii} “Amor por Três Laranjas” na RHT, começa a interessar-se pelas ideias surrealistas de A. Breton que abriam o limiar e a natureza da inspiração¹¹² através da mecânica do sonho, e cria a sua própria teoria filosófica, a “teoria da cunha energética”. Sob a influência das obras dadaístas de Francis Picabia completamente incompreensíveis (Fig. 33), Vadim, através das fantasias poéticas e desenhos esquemáticos, tenta explicar a sua própria versão do aparecimento da magia, da energia artística da inspiração. À semelhança do ciclo mental de Breton “Revers”¹¹³, a ideia de aquisição da imortalidade através da imaginação, é

¹¹² Ibid. PICON, G. *Surrealismo*. Pág. 11// Tradução do francês para russo Jaques Petiver.

¹¹³ BRETON, A. *Manifesto do surrealismo*, 1924. A. Breton afirmava que os sonhos – “revers” - são realidade suprema e poderosa, que são imaginações poéticas.

representada por Vadim Morozov com uma visualização através de uma cadeia de casulos de borboleta em forma de concha, localizados num certo espaço intergaláctico convencional (Fig. 34).

Em 1989, na exposição “A Itália Tem a Forma de uma Bota” (Fig. 35), organizada por amigos da união “Arte ou Morte”, Morozov demonstra pela primeira vez as “encarnações” pictóricas das suas próprias fantasias sobre os temas da beleza e da imortalidade (Fig. 36). As telas pictóricas “Damas ao Pé do Mar” e “Três Graças” (Fig. 37) – são a resposta incondicional de Vadim às “Senhoritas de Avignon” de Picasso, permitidas, pela primeira vez para observação, na Rússia, , em 1988.

Numerosos textos poéticos, escritos por Vadim e dedicados ao mar e às “damas” irão ser lidos posteriormente na primeira exposição de “Luxuries” e serão publicados numa das páginas do primeiro catálogo de “Luxuries” (Fig. 8k).

Citaremos apenas alguns poemas, relativos aos quadros da exposição “Itália Tem a Forma de uma Bota”:

*“...sou o lavrador indolente, no campo infinito,
e as esperanças das donzelas com cabelo dourado não me inquietam,
estou deitado perante ti, belo e carinhoso...
mas sou o lavrador preguiçoso, no campo triste...”*

Ou:

*“... vi-me sentado na areia do novo mar
enfiando as contas num fio de aço...
eis uma conta lunar com cambiante vermelha...
eis uma negra, com pintinhas ruivas...
eis... são tantas as contas na praia do mar...
pensei em tirar uma das contas do fio,
mas o fio continua impecável e de aço, como o tempo...”¹¹⁴*

Depois da participação na exposição organizada pela união “Arte ou Morte”, Vadim Morozov, olhando para o seu interior, para a sua existência com paixão, realiza uma autoinvestigação em composições complexas que demonstram o domínio virtuoso de diversos materiais pictóricos (série “A Grande Caça Real” e “Desenhos de Pó” [Fig. 38-46]).

O motivo vegetal da série gráfico-pictórica “Grande Caça” foi criado por Morozov sob a influência da serradura de madeira “Mulher” de Hans Arp (Fig. 47), reproduzida numa das revistas soviéticas onde começaram a aparecer pela primeira vez, nos anos 80, na URSS, artigos cuidadosos e notas sobre o modernismo da Europa Ocidental^{lv}. Todas as obras criadas no período acima referido serão transportadas para a Holanda, em 1993.

¹¹⁴ “Descrição dos sonhos” Nº 3, datados por anos 80 do século XX, do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

Sob a influência da tentativa de golpe de Estado entre os dias 18 e 21 de agosto de 1991^{lv} que foi acompanhada por bombardeamentos da Casa Branca, em Moscovo, pelos tanques, Morozov cria uma obra que confirma a ideia da beleza em contraposição ao mal mundial. É a primeira composição escultural dele “Golden Line of the Night” (Fig. 48). No sentido pós-modernista “sui generis”, o conceito técnico da escultura foi pensado por Vadim como um certo “hieróglifo” da vida.

O polimento espelhado da superfície deveria “dissolver” a imagem feminina de alumínio no espaço à volta. A extremidade do contorno (6 cm), assim chamada “hieróglifo da vida”, está coberta de um banho de ouro, isto é, umas folhas finíssimas de ouro que normalmente são utilizados para fins decorativos. A figura surrealista encurvada “Golden Line of the Night” analógica ao corpo humano em “Dança” de Picasso (Fig. 49) tem uma função pessoal fantástica e plástica: o modelo de esboço pensado por Vadim como um fragmento espacial.

A escultura feminina plana de Morozov tem uma flor chamada “corticeira” fundida em zinco. O escultor tratou com antecedência da flor de corticeira, com uma haste comprida, no jardim da sua casa. A flor cortada, fundida com gesso, “passou” para o estado sólido por meio de fundição no espaço vazio, talhado de zinco fundido. Este método de fundição do vazio era utilizado por restauradores para a reconstrução de utensílios debaixo da lava do vulcão, na cidade antiga de Pompeia.

Era necessário um olho artificial de um verdadeiro coelho empalhado com um diamante no lugar da pupila, fixado num fio de aço, para contemplar através do buraco do olho a donzela mítica. Durante a contemplação, a desfocagem do olhar fazia com que o observador se “dissolvesse” psicologicamente no objeto observado. Os cabelos compridos da donzela de alumínio eram cravados de forma difratada por um diamante verdadeiro. Esta técnica refratava a luz da superfície de espelho inoxidável. A pintura foi criada num banco praticamente sem visão. O ouvido naturalista é a escultura de uma senhora russa que realmente existiu e se chamava Maria.

O colar colocado no pescoço é feito de *strass*, que imita as pedras preciosas, e de vidro de chumbo, com elevado nível de dispersão e de refração.

De acordo com as testemunhas da exposição em Alkmaar “Luxuries from Russia” (1993), a composição escultórica de Morozov “Golden Line of the Night” foi a primeira a ser vendida pelos organizadores.

Logo após a “Golden Line of the Night”, V. Morozov vira-se totalmente para a criação de objetos de arte de forja.^{lvi}

O instrumento musical, escultura “Arco de Eros” ou “Harp #1” é um sintetizador de aço, com uma altura de 3 metros e um peso de 300 quilos (Fig. 50). Na sua base estão membranas que reproduzem sons, que lembram enormes asas de borboleta *Papilio Machaon*. V. Morozov inventou uma maneira de criar uma alteração pontual da estrutura do

metal que permitiu receber sons polifônicos superiores com uma amplitude de 6 oitavas, através da percussão, do arco ou da corda dedilhada. Graças ao uso de um pendente de sino foi possível extrair algo parecido à voz humana, um som limpo. As cordas estão fixadas numa viga central, fixada dos dois lados por uma cabeça escultórica de um deus da Grécia Antiga, Eros, e moldes dos seus próprios pés. A viga imita o corpo de Eros e é o eixo horizontal da composição escultórica musical. O corpo de Eros contorna o grifo por baixo que, por sua vez, é constituído por várias camadas paralelas das membranas que estão numa posição em que têm liberdade de movimento. A membrana de cima é funcional, a segunda é livre. Os pedais e as alavancas, quando são pressionados, movimentam o corpo de Eros pelo eixo vertical. Por cima do objeto está um mastro e uma suspensão de lâminas à qual sinos pequenos estão fixados para obter o som adicional. Do lado direito do grifo está escrito “Arco de Eros”.

Esta obra de arte fantástica do escultor Morozov é tida como desaparecida depois da exposição na galeria “Singel 37” (Holanda, 1993). Nesta escultura de aço que tem na base membranas ressoadoras, Vadim inventou um método “de alteração espectral da estrutura do metal”. Ou seja, as ligações na estrutura cristalina adquiriram comprimentos diversos, formando campos harmónicos superiores. Deste modo, ele criou uma certa analogia sonora do caleidoscópio de espelho, onde absolutamente todas as combinações que surgem são infinitas no tempo e ao mesmo tempo perfeitas. Ao tocar o “Arco de Eros” era possível tirar combinações sonoras harmónicas. Além disso, o conjunto de sinos no objeto reproduzia o som parecido com as tonalidades vocais do homem. A composição sonora “Arco de Eros” parecia uma esponja que absorvia os sons do mundo em redor: o barulho da chuva, o canto dos pássaros, passos e outros, harmonizando-os simultaneamente. Em 1993, os especialistas das famosas revistas holandesas “Stedelijk Museum”, “Stad en Streek”, “Het Parool” consideraram a escultura sonora do escultor russo Vadim Morozov uma obra contemporânea única.

Logo a seguir à saída em 1992 das suas 111 obras de arte para a Holanda, Vadim recebe uma encomenda inesperada para a criação de um objeto musical analógico para um diretor conhecido de Moscovo, do Centro de Meyerhold, Mark Pekarskiy. Morozov cria num período curto o segundo objeto de som intitulado “Madrepérola Negra” ou “Harp#2”^{lvii} para a estreia do espetáculo “Sidur-Misteria”. Vadim tocou nele “A Noite da Santa Valburga”.

Da revista “Ecrã e Cena”¹¹⁵: “O tema da arte torna-se principal na segunda parte chamada “Corpo Sonoro” da “Sidur-Misteria” – em cena aparece uma construção que é simultaneamente uma escultura e um instrumento musical com capacidades únicas: tem capacidade para emitir sons parecidos aos de uma orquestra de cordas ou até de vozes femininas (autor da escultura V. Morozov). Perante os olhos do espetador, uma grande massa de ferro torna-se um totem mágico e horripilante, e os músicos – seus sacerdotes.

¹¹⁵ Revista “Ecrã e cena”, Nº2. Moscovo, 1993.

O espetáculo feito em 1992, por Morozov, com Mark Pekarski “Sidur-Misteria”, esteve em digressão pela França onde recebeu bons comentários. “Madrepérola Negra” foi visto em Paris por S.T. Gubaidulina, uma das famosas compositoras do século XX que entra, juntamente com A. Shnitke e E. Denisov, na trindade dos melhores compositores de Moscovo na vertente vanguardista. *“Este rapaz é um génio; inventar no final o século XX um novo instrumento musical seria praticamente impossível, mas ele conseguiu-o”*¹¹⁶ - foi o seu comentário sobre a segunda obra musical de Morozov “Madrepérola Negra”.

Entre 1993-2000, Vadim Morozov “fecha-se” e repensa o século XX que termina.

Nesta secção, demos relevância às peças mais interessantes, na nossa opinião, dos 111 trabalhos exportados para a Holanda, das obras de V. Morozov. Mas todas, de forma bastante completa e ampla, transmitem uma noção exata da atividade criadora de Vadim Morozov nos últimos 20 anos do século passado.

3.4.3. Alexandr Chernov

Alexandr Chernov nasceu em Taganrog^{lviii}, pátria do famoso escritor e dramaturgo russo do século XIX, A. P. Chekhov. Alexandr começou a sua demanda de se encontrar como artista na Escola Infantil de Arte, sob a direção do professor Leonid Stukanov (Fig. 52) que, de acordo com as recordações de Chernov *“... era uma personagem notória na história da pintura de Taganrog, um não-conformista dos anos 70.”*¹¹⁷

Alexandr Chernov herdou do seu professor a imagem do artista do *underground*, disposto a viver numa cave, pintar para ele próprio e ser culto, ler muito e aperfeiçoar o seu mundo espiritual íntegro.

Na escola, por recomendação de Leonid Stukanov, ele, um rapaz de 10 anos, pela primeira vez, em 1972, leu a revista “O Correio da UNESCO”¹¹⁸ de 1971, dedicada completamente ao período inicial da atividade criadora de Picasso. Este tipo de “encontro” de Chernov com a Arte Contemporânea Ocidental através das publicações soviéticas sobre Picasso marcará a sua atividade artística posterior.

Adquirindo as habilitações artísticas básicas nas aulas de L. Stukanov, Chernov começa a sonhar com a arte superior. Em 1979 entrou sem dificuldades no Colégio das Artes de M. B. Grekov, na oficina de Y. Scheblanov e estudou tenazmente. Constantemente tomado de uma compulsão, Alexandr simultaneamente estuda e aceita propostas de

¹¹⁶ Catálogo da 1ª bienal da Rússia do Sul de Arte Contemporânea. 21 de maio a 22 de junho, 2010. Ed. “Omega-Print”. Rostov-do-Don. Pág. 78.

¹¹⁷ Jornal “Rostov Noturna” № 148-149. 25 de julho de 2009. Rostov-do-Don.

¹¹⁸ O Correio da UNESCO №3 – 1971. Disponível em URL: www.nehudlit.ru/journals/kurer-yunesco-03-10971.html. Acedido a 05/06/2015. Depois do “degelo” de Khrushchov até ao ano 1974 podiam ser encontradas as publicações sobre o período inicial da atividade de Picasso. Na revista “Correio” da Unesco №3, o autor S. Kaffaer propunha à sociedade soviética expressar a sua opinião em relação a arte ocidental contemporânea através da avaliação das obras de Picasso.

trabalho mal pago. Mas apesar das dificuldades, consegue dominar as bases da mestria profissional no Colégio das Artes. Apesar de todo o seu interesse pela beleza do mundo material, Chernov, devido ao carácter do seu dom de *pintar o que lhe vem à mente e à imaginação*, torna-se gradualmente um opositor da arte realista. Interessando-se pela poética mitológica e bíblica, através das suas próprias fantasias metafísicas, faz experiências na área do espaço pictórico e composicional. Cria a sua versão da técnica pictórica, muito próxima do sistema de M. Chagall e P. Picasso e inacreditavelmente similar à estilística de, desconhecidas por ele, obras pictóricas de alguns dos artistas portugueses da coleção contemporânea (anos 80-90) de Manuel de Brito.^{lix}

Adotando as ideias conceptuais de Vassili Kandinsky (a criação da obra é a Criação do Mundo)¹¹⁹ e o princípio da percepção do mundo de Kazimir Malevitch, através da deformação que traz as alterações de todos os elementos de composição no sistema pictórico¹²⁰, Chernov utiliza com convicção as técnicas linguísticas do modernismo russo e ocidental.

As obras gráficas e pictóricas criadas, numa quantidade aproximada de 400 desde meados dos anos 80 até ao final dos anos 90, demonstrarão a seriedade das intenções profissionais de A. Chernov. Delas iremos analisar as mais marcantes e mais características do método artístico de Alexandr.

A nível da quantidade e diversidade das obras criadas, Chernov é o mais “frutífero” elemento dos “Luxuries”. Apesar da falta de interação integral entre a sociedade soviética e a arte do *underground*, no final da época da crise na União Soviética em desmoronamento, o interesse pela arte na interação íntima com os melhores exemplos visuais do modernismo ocidental e russo tornam-se, para Chernov, o seu objetivo principal.

Para manter a alta eficiência, introduz um forte regime disciplinar para se autocontrolar no espaço de *underground* meio clandestino. Vive uma vida simples. Todos os dias passa 8 a 10 horas por dia em frente ao cavalete, criando a sua própria linguagem plástica, em diversas vertentes de enredo.

Delinearemos em traços gerais as obras mais notórias de Chernov com base na ampla compilação de fotografias de grande qualidade, feitas a partir dos originais das suas obras e folhas gráficas criadas pelo artista, nos últimos 20 anos do século passado, das quais cerca de 350 seriam exportadas para a Holanda.

No decorrer de todo o seu percurso artístico, Alexandr busca inspiração nos enredos mitológicos e bíblicos, que refletem o mundo complexo dos sentimentos humanos.

Num dos seus primeiros quadros, “Eva no Paraíso”, (Fig. 53) é utilizado o enredo da história do Antigo Testamento, quando Eva é seduzida pela serpente com as seguintes palavras: “*Certamente não morrereis! Porque Deus sabe que no dia em que comeres desse fruto, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal*”.

¹¹⁹ KANDINSKY, V. *O ponto e a linha na superfície plana*. Ed. Azbuka. São Petersburgo, 2014. Pág. 10.

¹²⁰ MALEVITCH, K. *Quadrado Negro*. Ed. Azbuka. São-Petersburgo, 2014. Pág. 63.

(Gênesis 3: 4-5) O corpo frágil e anatomicamente correcto de Eva faz lembrar as enigmáticas figuras escultóricas estilizadas do estilo africano. Os olhos da jovem estão fechados, ela é pura. O mistério do pecado original é sublinhado explicitamente na gradação de cor, do dourado ao negro, no primeiro fundo do quadro. A revelação do enredo transforma-se nas emoções subjetivas interiores do artista sobre Deus, a Criação do Mundo. O voo da fantasia, a paleta brilhante sonora, a expressão das personagens encantadoras bíblicas – são funções expressivas e enigmáticas da percepção da tela pictórica “Eva no Paraíso”.

A passagem da figuração da fantasia à estilização condicional do método artístico, no início dos anos 90, deu-se devido ao facto de Chernov ter sido influenciado pelo interesse nas ideias suprematistas de Malevitch. No tratado “Sobre os Novos Sistemas na Arte” o autor do mundialmente conhecido “Quadrado Negro” chega à conclusão que *“a fuga à criação da forma é a consciência da forma suprematista que não repete a sua própria natureza”*.¹²¹

Deste modo, nas obras “Fuga para o Egito” (Fig. 54) e “Três Anjos” (Fig. 55), Alexandr Chernov muda o motivo biomórfico para o lado da geometrização e forma os princípios suprematistas da criação das formas.

Na tela pictórica “Fuga para o Egito” Chernov representou o famoso tema da fuga da família de Jesus Cristo para o Egito para evitar o assassinato do bebé por ordem do rei Herodes. A iconografia do enredo difundido na arte na maioria dos casos baseia-se nas fontes apocríticas e as personagens principais, regra geral, são Maria, que vem em cima do burro, o bebé que ela leva ao colo e José, que conduz o burro.^{lx}

Na obra de A. Chernov “Fuga para o Egito” Maria e o bebé estão posicionados no centro estático do quadro, aumentando a dinâmica geral da narração das outras personagens, que acompanham os viajantes insólitos – o anjo, que leva a procissão para a frente, e José, que fecha a marcha. O anjo, como se estivesse a garantir final feliz desta viagem forçada, olha para a sua frente com atenção. A capa com zigzagues geométricos paira sobre a mãe e o bebé, alienando a Virgem Maria mergulhada nos seus pensamentos. A excelente técnica de representação faz com que haja nitidez construtiva em todos os detalhes do quadro. A utilização do ornamento egípcio na capa que cobre a cabeça de José transporta mentalmente o espetador às orientações geográficas do sucedido. A gama diversificada de cores, o voo da imaginação e a fina paleta de sentimentos presentes na obra refletem o rico mundo interior do próprio artista.

Na obra “Três Anjos” Alexandr, continuando com a temática bíblica, apresenta-nos o tema do Antigo Testamento da Santíssima Trindade que está na base do enredo, do capítulo 18, do livro dos Génesis, que narra a história de Deus, a aparecer em frente ao antepassado Abraão e à sua mulher Sara ,como três homens ou Anjos. Alexandr, de uma

¹²¹ MALEVITCH, K. “Sobre os novos sistemas” // Coletânea das obras. 5 Tomos. Sob redação de A.D. Sarabyanov e A. S. Shatskih. Tomo 1. Pág. 163.

forma nova e diferente, reflete sobre o enredo do Antigo Testamento e concentra-se na imagem da Santíssima Trindade, já não na dos viajantes, mas nas figuras dos Anjos. Concentra a sua percepção na definição da Santíssima Trindade como unidade indivisível.

Unindo com uma linha geral as três figuras que estão lado a lado, Chernov começa a narração pelo ombro do Anjo da direita que está vestido com um quítion e *himation* verde e segura um cajado de pastor, que simboliza o poder. Depois, o artista passa para o ombro e as asas do Anjo do meio com um pombo nas mãos, a linha segue até à cabeça um pouco inclinada do Anjo da esquerda e acaba ao sair para o canto esquerdo do quadro. A composição que cria o caminho da união está inscrita numa esfera oval. É impressionante como Chernov organizou com um profundo sentimento todo este espaço com linhas requintadas e langorosas quase como as de Chagall.

Em “Três Anjos” de A. Chernov predomina a cor verde azulada da moral, do espírito nobre, do céu limpo e uno que junta Deus Filho, Deus Pai e Deus Espírito Santo. O indizível e silencioso mundo dos três Anjos, de repente e metaforicamente, é percecionado por Chernov como hesicasmos, sempre necessário, principalmente nos tempos difíceis de desastres e na época dos desmoronamentos lúgubres.

Igualando-se ao princípio de Picasso de introduzir sem hesitação a novidade e escolher o estilo necessário de acordo com os temas da composição, Alexandr Chernov continua o desenvolvimento temático variável nas obras estranhas, cujos heróis e personagens são anjos, heróis mitológicos fantásticos e os amantes do século galante [“Arcanjo Gabriel trespassa uma barata ” (Fig. 56), “Os Apreciadores de Néctar” (Fig. 57), “Voo de Divindade” (Fig. 58), “Regresso dos Caçadores” (Fig. 59) e muitos outros].

Na obra “Beijo traiçoeiro” (Fig. 60) podemos observar a cena do meio galante e erudito do século XVIII. A codificação monocromática da peça teatral repercute analogicamente, se compararmos a uma obra semelhante, “1 de novembro de 1755”, realizada por encomenda, para um painel de azulejos decorativo por um artista contemporâneo português Menez (1926-1995). (Fig. 61)

Na obra “Os Apreciadores de Néctar” (Fig. 57) e “O Corvo” (Fig. 62) experiências pictóricas expressionistas fazem lembrar as configurações plásticas da narrativa criativa, nas obras do conhecido pintor português Júlio Pomar (1926) (Fig. 63).

Nos retratos e naturezas-mortas metafísicas [“Máscara” (Fig. 64), “Faraó” (Fig. 65), “Flores para Lomonosov” (Fig. 66), “Rosas e Lírios” (Fig. 67), “Flores” (Fig. 68), “Natureza-morta na Imponderabilidade” (Fig. 69), entre outros], para Alexandr Chernov, a cor é uma oportunidade para passar todas as nuances da sua atitude perante o mundo. A pintura expressiva de Chernov é complexa a nível de plástica e cor, e difere simultaneamente a nível de estetismo e de requinte surpreendentes. Nos autorretratos (Fig. 70, 71), Alexandr examina o futuro com atenção, mentaliza a sua singularidade e a diferença perante os outros.

As obras de Alexandr Chernov são um relato do artista sobre ele próprio, sobre o microcosmos inventado que ele estava destinado a inventar para poder viver e criar. Ultrapassando as dificuldades materiais, traçando o seu caminho na arte com o esforço diário, Alexandr quebra o meio soviético meio clandestino para entrar no mundo que paira sobre a mediocridade infinita e a degradação da URSS que se desmorona à sua volta.

Imitando a “supremacia da percepção pura” de Malevitch, V. Morozov, A. Lishnevskiy e A. Chernov demonstravam adicionalmente a atitude de princípio em relação à arte, que tinha como base o domínio da linha, da cor e textura pictórica dos materiais escolhidos, e ainda a ligação inseparável com o vetor da arte contemporânea mundial.

“Luxuries” é um nível de atividade criadora sem compromissos, que pretende ser assim o amante “refinado” da arte que aguarda infinitamente.

Em conclusão, seria importante enumerar os principais motivos interacionais que reuniram A. Chernov, A. Lishnevskiy e V. Morozov na união artística “Luxuries”:

- Oposição ao sistema conservador do Realismo Socialista;
 - Vizinhança “próxima” das oficinas subterrâneas, localizadas no curto segmento da rua;
 - Frequência da Faculdade de Teatro da Colégio das Artes sob direção de Yuri Scheblanov;
 - Sistema mundividêncial de gostos, pontos de vista e interesses (interesse pela arte da Europa Ocidental e Russa do início e meados do século XX);
 - Elevadas exigências artísticas em relação à sua atividade criadora (isto é, as obras devem tornar-se objetos de luxo e não matérias-primas de baixa qualidade para o público geral, totalmente impregnadas de ideias utópicas de igualdade e fraternidade socialista).
- Ambições a mais? Talvez. Contudo, precisamente o egocentrismo “inesperado” e “surpreendente” é característico de toda a narrativa modernista e pós-modernista multidimensional na arte do século passado.

3.5. “Luxuries” depois do “Luxuries”: a atividade dos seus elementos depois de 1993

Como dissemos, o aparecimento das primeiras galerias de arte contemporânea na Rússia, no final dos anos 80, ficou a dever-se ao interesse constante do público pela arte do *underground* e pelas novas tendências artísticas. Precisamente o espectador contemporâneo, com o seu desejo de empatia, acompanhava a reivindicação das galerias de arte no espaço cultural da Rússia.

Mas até ao final do século XX, os historiadores da arte russos não consideravam as galerias de arte contemporânea como organizações com papel importante na formação da vida cultural da sociedade.

Desde os anos 2000, a organização do negócio de galerias nas cidades maiores da Rússia torna-se um assunto da atualidade. De uma maneira fundamental, no início do século XXI altera-se a função do museu, que gradualmente passa de repositório e lugar para o estudo de contemplação da arte a centro cultural, ao qual se deslocam grande quantidade de pessoas, para um local de interação com os seus representantes.

Entre as galerias do novo tipo, tornam-se famosas, em Moscovo, a galeria de Marat Guelman^{lxi}, MMoMA^{lxii}, “Garazh”^{lxiii} e, também, MSIID^{lxiv} em Rostov-do-Don e Novo Museu^{lxv}, em São Petersburgo.

Agora, a arte contemporânea na Rússia não se manifesta na qualidade de um novo “objeto” de contemplação, mas apresenta-se antes como uma estrutura de um projeto artístico e curador que é documentado como tal. A própria arte transforma-se num *modus vivendi* e, por consequência, a obra de arte torna-se a documentação deste modo de viver. Ou por outras palavras, a arte passa a ser biopolítica e começa a produzir e documentar por meios artísticos a própria vida como atividade pura. Em Rostov-do-Don, o primeiro projeto deste género foi realizado na rua Dmitrovskaya (MSIID); trata-se de um projeto de curadoria, socio-filosófico e engenhoso de Alexandr Lishnevskiy “O Homem Não Sabe Estar Nu” (2005). No dito projeto, A. Lishnevskiy tenta não acentuar a sua própria posição em relação a si próprio, recusa a introspeção perscrutadora, substituindo e dissolvendo a sua própria imagem nas imagens dos outros membros do projeto. A reflexão de cada um dos membros do projeto “O Homem Não Sabe Estar Nu” transforma-se ilimitadamente através da corporalidade representada nos vídeos, fotografias, grafismos, pintura e na estrutura (Fig. 72).

Utilizando o seu próprio princípio^{lxvi} de metamorfismo¹²², Lishnevskiy encontra a forma de representação do objeto real que, de alguma forma, tenta ganhar vida. O vestuário na colagem “Foge” guarda as “memórias” do calor do corpo humano e simultaneamente pretende ter a sua própria existência.

Alexandr Lishnevskiy, leal à diversidade das posições artísticas e a uma personalidade singular, realiza em 2008 a ideia original “DOTS”, que pressupõe integrar o ponto da suprema tensão artística, num círculo com 56 cm de diâmetro que, absorvendo em si muitos significados, inexoravelmente alarga um pequeno espaço de salas do Museu de Arte Contemporânea, na Rua Dmitrovskaya (Fig. 73). A palavra “ponto”, que se tornou essencial no projeto “DOTS”, foi escolhida propositadamente. A linha, o número, a mancha, o ponto, são noções que não só têm relação direta com a arte visual, mas que também

¹²² “O Homem não sabe estar nu”. Catálogo. MSIID, Rostov-do-Don, 2005. Pág. 2.

carregam a marca da infinidade do mundo, do universo. O ponto é a forma artística espacial e filosófica e, também, a conclusão linguística do pensamento.

O agrupamento rítmico, simétrico e linear dos pontos-círculos do mesmo diâmetro e a reprodução múltipla da mesma figura geométrica que preenche a mesma forma sublinha o valor das variações infinitas, a imparidade de cada uma das obras de arte separadas, representadas no projeto.

A participação no projeto “DOTS” de Vadim Morozov demonstra visivelmente a continuação da interação entre os ex-membros do grupo “Luxuries”, depois da sua desintegração, em 1993.

Nas obras que fizeram parte da exposição “DOTS”, está refletido o carácter ilusório do mundo visível (Fig. 74). Na sua interpretação, o ponto deixa de ser compreendido como uma unidade linguística invariável. Na “Mensagem” (Fig. 74a) sucede a desintegração da imagem visual por meio da perda da ligação habitual entre os significados das palavras.

Cada ponto preenchido dos outros 40 participantes da exposição (N. Simonov, V. Makhnitskiy, S. Malyutin, entre outros) representava a sua própria realidade e simultaneamente tornava-se central.

Depois do final do funcionamento do projeto retrospectivo “DOTS”, no mesmo ano – 2008 - Alexandr Lishnevskiy faz coincidir com o seu aniversário de 50 anos, uma exposição “Objetos de Arte de Alexandr Lishnevskiy” (Fig. 75).

O quadro do mundo do século XX e XXI, reproduzido pelo artista no projeto “Obras de Arte de Alexandr Lishnevskiy”, demonstra as reflexões de Alexandr que estão relacionadas com muitos aspetos do mundo espiritual e físico da nossa existência. Para o artista, o importante é não só o quadro do cessante século XX, mas também a sua perceção através do prisma do tempo atual e do espaço. A especificidade da interação do tempo e do espaço, por exemplo, na série “Espero” (“I wait”) (Fig. 76) possui um efeito cinematográfico, quando o representado aparece como acontecimento estável, que perdura ininterruptamente, no qual o universo e o autor são idênticos.

Sentindo-se como partícula do mundo que se renova constantemente, um certo *modus existendi*, Alexandr Lishnevskiy defende simultaneamente a sua singularidade humana, o seu estilo individual, ao ritmo do qual subordina a sua própria criatividade artística, alterando a realidade.

No dia 21 de maio de 2010, pela primeira vez na capital da Rússia do Sul, em Rostov-do-Don, foi realizado um projeto internacional de curadoria de grandes proporções de A. Lishnevskiy, a “I Bienal de Arte Contemporânea na Rússia do Sul”, na qual participaram artistas de diversos países (Inglaterra, Itália, Espanha, França, Alemanha, Ucrânia, EUA, Grécia, Holanda, Dinamarca e Rússia) (Fig. 77).

O tema da bienal foi “Sessão de Ligação” enquanto comunicação de arte entre as comunidades culturais artísticas. A participação na bienal, e mais, a sua organização e

realização, é um dos acontecimentos mais marcantes na atividade artística de A. Lishnevskiy. À sua frente, como comissário e curador da bienal, tinha uma tarefa complicada: diminuir a rotura entre conteúdos culturais da capital e da província e, também, definir a sua importância conceptual para o espaço cultural contemporâneo, do Sul da Rússia.

Concluindo a nossa narração complexa sobre Alexandr Lishnevskiy acrescentaremos apenas que Alexandr trabalha, há 15 anos (desde o ano 2000), como docente no curso de *Design* Industrial no Instituto de Arquitetura e de Arte da Universidade Federal do Sul, na cidade Rostov-do-Don. O Instituto de Arquitetura e de Arte (YuFU) desenvolve-se hoje, no sentido da integração, com o processo educacional europeu, dá bastante atenção aos novos resultados na área da arte contemporânea, orienta a preparação profissional dos estudantes no sistema das relações diretas, com práticas artísticas internacionais.

Os trabalhos de curso sob direção de Lishnevskiy são projetos contemporâneos dos desenhos no vestuário e nas revistas (Fig. 78). Muitos dos ex-estudantes de A. Lishnevskiy trabalham em muitas vertentes do desenvolvimento científico-tecnológico complexo, tanto russo como europeu, em empresas novas e corporações.

Nas obras contemporâneas de outro membro de “Luxuries”, V. Morozov, começando em 2000, observa-se o interesse pela arte de forja. Vadim, utilizando a forja como método, cria diversos elementos de *design* arquitetónico: escadas, balaustres das varandas, portões de igrejas e vilas particulares.

Na qualidade de *designer* e arquiteto principal, cria as decorações dos interiores do palacete de G. Ferenchuk desde 2000 até 2004, em Rostov-do-Don. (Fig. 79)

O período de 4 anos de criação artística, na quinta de Ferenchuk pode ser descrito como expressivo e eclético. Nunca até então, foi a primeira vez, se vira tão claramente marcada a sua percepção interpretativa original do estilo “fundamentado” de Gaudi na Casa Calvet (Fig. 80), na qual a estrutura dos detalhes do vão das escadas, do elevador e da grade forjada têm um carácter neobarroco.

Seguindo a percepção das formas geométricas de Gaudi, Vadim cria uma magnífica construção galvânica vitral para o átrio da quinta. (Fig. 81) O vitral galvânico é a criação de Morozov na qual ele utiliza o princípio da alteração do comprimento da onda de luz em conformidade com o movimento do sol no céu. Um vidro em várias camadas, cheio de luz feérica!

Em 2006, Vadim Morozov realiza a instalação “O Espírito Mágico da Casa” na cidade de Obninsk, perto de Moscovo, na *townhouse* do seu irmão Arkadiy Morozov (Fig. 82) – escada pairando com 2 lanços e 7 metros de altura. Criando a espiral dos corrimãos revirados e utilizando o ornamento vegetal de Carl Blossfeldt^{lxvii} (Fig. 83), Morozov decora as

escadas de ferro gradeadas que se elevam com as balaustradas entrançadas em forma de onda em estilo *art nouveau*.

Vadim-forjador faz com que o metal serpenteie, encha as hastes com tanta energia, tanto excesso que parece que a seiva vai jorrar... e estamos apenas a falar de corrimãos.

Após a criação dos fortes portões forjados para a Igreja da Intercessão da Virgem Maria (Fig. 84), realiza para a galeria de Marat Guelman, as vídeo-instalações caleidoscópicas, dedicadas ao famoso matemático Grigori Perelman (Fig. 85).

Em 2009, resumindo a sua atividade artística, Vadim Morozov, com o fotógrafo russo S. Sokolov, faz uma compilação do seu próprio estilo e de desenhos gráficos com o *upgrade* informático (Fig. 86). As imagens criadas pelo artista narram com convicção o alto valor estético do pensamento de *design* de Morozov.

A última obra escultórica criada para a exposição de 2010, a I bienal em Rostov-do-Don, foi a instalação sonora com o nome irónico “Minhas Asas Inúteis” (Harp #3). A ideia aperfeiçoada de “Arco de Eros”, desaparecido na Holanda, realizou-se passados quase 20 anos com uma criação escultórica multidimensional e excecional com asas de bronze e cordas fortes, com luz de néon e com 3 metros de altura e 5 metros de largura (Fig. 87).

Neste momento Vadim Morozov desenvolve uma nova obra escultórica conceptual com características sonoras, acústicas e eletrónicas. Esperemos que nos próximos tempos possamos conhecer o resultado final do projeto.

No que diz respeito a Alexandr Chernov, o terceiro ex-membro da união artística “Luxuries” desintegrada em 1993, por razões já conhecidas, na projeção do século XXI, o seu destino artístico não teve uma forma tão brilhante e notável como gostaria. Mas é compreensível que, trabalhando no limite das duas possibilidades (aproximadamente 400 obras em quase 10 anos) e perdendo quase 350 das obras depois da sua exposição lendária na galeria “Singel 37” (Alkmaar, Holanda), Alexandr Chernov não tenha encontrado forças em si para continuar com a prática artística. Mas dispondo de uma experiência inestimável na área de arte, trabalha como consultor na área de espaço contemporâneo expositivo, nas instalações do famoso galerista Marat Guelman, em Moscovo.

Estando em contacto constante, Lishnevskiy, Morozov e Chernov continuam a ser os melhores amigos da antiga união artística “Luxuries”.

^{xxxv} Odessa – cidade-herói na Vitoria contra o fascismo, “pérola” do Mar Negro, no passado o maior porto da Rússia, fundado em 1794 por Imperatriz Catarina II, a Grande, desde 1991 pertence ao estado da Ucrânia.

^{xxxvi} Kirill Serebrennikov (nasceu a 7.09.1969, Rostov-do-Don) – encenador russo de teatro e cinema, laureado do prémio nacional na área da televisão “TEFI”, vencedor dos programas de concurso do Festival Aberto de cinema da Rússia “Kinotavr”, Festival de Cinema Internacional de Roma, diretor artístico de “Gogol-centre” (desde 2002).

^{xxxvii} Nikolay Simonov (nasceu a 11.01.1961, Rostov-do-Don) – concluiu o curso de artista-encenador da Faculdade de Teatro e Decoração da Escola Técnica de Arte de M.B. Grekov. Laureado do Prémio Nacional “Triumf” (2002), “Khrustalnaya Turandot” (2005), “Chayka” (2005), “Zolotaya Maska” (2010). Desde 1995 constantemente colabora com Kirill Serebrennikov no teatro e no cinema. Encenou mais de 70 espetáculos. Vive e trabalha em Moscovo.

^{xxxviii} “Zhupel” – exposição de arte da união de Rostov “Arte ou Morte”, organizada desde 27 a 29 de maio de 1988 em Rostov-do-Don na sala de exposição da organização de Rostov União de Artistas da URSS na Rua Gorky 84. O objeto central num estilo *readymade* foi um tijolo intitulado “Cerâmica” de Avdey Ter-Oganyan.

^{xxxix} “Rostselmash” – produtor mundial (5º lugar) da maquinaria agrícola (Canadá, EUA, Cazaquistão, Rússia).

^{xl} “Rostvertol” – fornecedor de helicópteros de destino pacífico.

^{xli} Primeiro Festival Internacional de Teatro e de espetáculos para crianças e jovens “Minifest” na base do Teatro Juvenil de Rostov – um dos mais antigos festivais internacionais, na Rússia foi organizado pela primeira vez em 1989 por iniciativa de V. Chigichev, teve lugar 11 vezes e passou a ser tradicional. “Minifest” nestes anos ampliou geograficamente, juntando participantes dos teatros da Rússia, Áustria, Polónia, França, Alemanha, Bélgica, Finlândia. Em 1996 no palco do Teatro de Espetador Jovem em Rostov-do-Don teve lugar a Assembleia Geral e o Congresso Mundial (ASSITEJ) da Associação Internacional de teatros para crianças e jovens.

^{xlii} Colégio das Artes de Rostov de M. B. Grekov – a mais antiga instituição de ensino no Sul da Rússia, cujo processo educacional se baseia nas fortes tradições da escola académica realística, fundada em 1895 pelo Comité Artístico da Sociedade Artística do Imperador chefiada por A. S. Chinenov, que instituiu aulas de desenho. Com o passar dos tempos as aulas de desenho e moldagem passaram a fazer parte de uma escola profissional de arte de alto nível, e deu ao país artistas tão famosos com E. V. Vuchetich – artista nacional, autor de composições monumentais de escultura em Berlim, Nova Iorque e Volgograd; G. K. Artemov – brilhante artista franco-russo, cujas obras estão nos museus e coleções privadas da França e América; G. I. Shilyan – artista famoso italo-russo, que trabalhou muitos anos no Vaticano; V. A. Pushkarev – artista e estudioso da arte que dirigiu por mais de 20 anos o Museu Estatal Russo, e que preservou e recuperou as obras dos artistas russos do final do século XIX e início do século XX, entre outras.

^{xliii} Recordações sobre Y. Scheblanov de Avdey Ter-Oganyan: “Scheblanov era conhecido como liberalista e progressista e eu tinha a certeza que tive muita sorte quando entrei em 1981 na sua oficina. Mas não foi bem assim. Scheblanov tinha relações com os teatros polacos e os seus colegas polacos intervieram com uma declaração qualquer para apoiar a “Solidarnost” (“Solidariedade”). O facto ficou conhecido em Rostov e Scheblanov foi demitido. Contudo, ele era um professor muito famoso...” //União “Arte ou Morte”. Sob redação de Olga Golovanova. Moscovo, 2009. Pág. 23.

^{xliv} Website people.su dá informação suficiente sobre a cronologia da atividade expositiva de V. Morozov// www.people.su/76681 Acedido a 29/05/2015

^{xlv} A. S. Pushkin (1799-1837) – poeta russo, dramaturgo, prosaico. Entre as obras poéticas do autor distinguem-se “Cavalheiro de bronze” e “Ruslan e Ludmila, peça “Boris Godunov”, “Mozart e Salieri”. Pushkin é considerado como criador da língua contemporânea russa.

^{xlvi} Boris Groys, 1947 – teórico de arte russo e alemão, filósofo, publicista. Professor de filosofia e história de arte na Escola Superior Estatal de Design em Carlsruhe, professor de estudos eslavos na Universidade de Nova Iorque, autor de artigos que entraram nos seus livros “Art power” (MIT Press, 2008) e “Going Public” (Sternberg Press, 2010), e também de publicações nas revistas americanas e europeias.

^{xlvii} Pela primeira vez os princípios da pintura metafísica foram expressas pelo editor da revista “Valori plastici” Mario Broglio (1891-1948) e utilizado por G. Apollinaire em 1913, descrevendo o estilo de Chirico. A escola Scuola metafísica foi chefiada por Carra (1881-1978), Giorgio de Chirico (1888-1978), artista G. Morandi (1890-1964) e Filippo de Pisis (1896-1933). Os seus quadros alógicos fantásticos pareciam estranhamente verosímeis. //50 Ideias. Arte. Susie Hodge. Ed. Phantom Press. Moscovo. 2014. Pág. 138.

^{xlviii} A revolução na Rússia em 1917 mudou o destino de uma inteira geração, lançando-a no abismo histórico “evolutivo”.

^{xlix} A nova objetividade (1923-1933) ou Neue sachlichkeit – movimento modernista, expresso pela primeira vez por Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), diretor do Museu de Arte em Mannheim, para a caracterização dos artistas que representavam personagens no centro do quadro em interiores diversos, que tinham pouco a ver com a realidade.

^l Arseny Tarkovsky (1907-1989) – poeta russo. Adepto do estilo clássico na poesia russa. Pai do cineasta Andrei Tarkovsky. Autor das coletâneas poéticas “Antes de dormir” (1962), “montanhas fantásticas” (1978), “Luz abençoada” (1993) etc.

^{li} Vera Fria – Nome em russo é Vera Kholodnaya, traduzido do russo “Fria”.

^{lii} Ilha Tiksi – aldeia na costa do mar de Laptev, porto nórdico da Rússia, portões marinhos da Ártica.

^{liii} S. Prokofiev (1891-1953) – compositor russo, maestro e pianista. Membro da Academia Real de Música da Suécia desde 1947.

^{liv} Das memórias narradas por Morozov numa das conversas com a autora da presente dissertação (L. Chernova)

^{lv} GKTshP – Comité estatal de emergência ou Camarilha dos Oito – órgão, criado por uma série de pessoas próximas do governador do estado na URSS, que na noite de 18 para 19 de agosto de 1991 tentou infrutiferamente levar a cabo um Golpe de Estado que queria retirar Mikhail Gorbachev do poder.

^{lvi} Arte de forja é uma das mais antigas. A arte de forjar exige processos tecnológicos complexos. O forjador ocupa-se com o trabalho do metal: ferro, bronze, chumbo, metais nobres. Esta arte inclui a forjadura livre, soldagem de forja, trabalho térmico do objeto e outros.

^{lvii} Não foi guardada nenhuma imagem do “Madrepérola Negra” depois da exposição em Paris no Festival de Música contemporânea do *underground* (1992-1993) – o objeto não voltou de França por razões desconhecidas e foi comprado por um colecionador francês em circunstâncias misteriosas. Morozov acabou por receber o dinheiro da venda do “Madrepérola Negra”.

^{lviii} Taganrog – cidade fundada em 1968 por um czar reformador russo, Pedro I da Rússia. É o primeiro porto russo na costa aberta do mar de Azov. Localiza-se a 50 km de distância da fronteira sudoeste da Ucrânia.

^{lix} Manuel de Brito (1928-1995) – galerista (Galeria 111) e colecionador da arte contemporânea portuguesa da segunda metade do século XX. O assassinato trágico de Martin Luther King, dos irmãos Kennedy e os horrores da guerra no Vietnam levam Manuel de Brito, em 1964, a criar um movimento alternativo em termos de estilo “Cosmographies”, da própria conceção constituída por obras conceptuais e esteticamente complexas de Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, Sá

Nogueira, Lurdes Castro e outros. A Coleção de Manuel de Brito é uma importante componente histórica de um pequeno país europeu.

^{lx} As mais conhecidas obras deste enredo na arte são obras do mestre Bertram no Altar de Grabow, Giotto, Durer, Caravaggio e Poussin.

^{lxi} Galeria de Marat Guelman (1990) – galeria de arte contemporânea em Moscovo, uma das primeiras galerias privadas na Rússia. Em 2002-2004 existiu a filial em Kiev. Na galeria realizavam-se exposições dos famosos artistas do século XX, tais como Joseph Beuys, Andy Warhol. O círculo de artistas da Rússia: Ilya Kabakov, Andrei Monastyrskiy, Valeriy Koshlyakov, Yuri Shabelnikov, Alexandr Brener, Avdey Ter-Oganyan, Erik Bulatov e muitos outros).

^{lxii} MoMA (1999) – Museu de Arte Contemporânea de Moscovo (Moscow Museum of Modern Art). Primeiro Museu Estatal Municipal na Rússia, totalmente especializado em arte dos séculos XX e XXI. Coleção do museu: As Vanguardas – Kazimir Malevitch, Mark Chagall, Vladimir Tatlin, Vassili Kandinsky, entre outros; não-conformismo: Ilya Kabakov, Anatoli Zverev, Vitaliy Komar e Alexandr Melamid e outros; artistas contemporâneos: Dmitry Prigov, Francisco Infante, Konstantin Zvezdochetov, Yuri Shabelnikov e outros artistas.

^{lxiii} “Garazh” – Museu de Arte Contemporânea (Garage Museum of Contemporary Art) é uma instituição internacional com raízes russas. Entre as principais tarefas do museu está o encontro da Rússia com êxitos da cultura contemporânea mundial.

^{lxiv} MSIID (2005) – Museu de Artes Visuais Contemporâneas na Rua Dmitrovskaya em Rostov-do-Don. Nas salas expositivas, únicas na cidade, os artistas podem expor as suas obras sem terem de pagar renda. O Museu realiza trabalho de compilação, de exposição, de investigação científica e de educação, e também de formação da coleção de arte contemporânea.

^{lxv} Noviy Muzey – Novo Museu (2010) – Museu de Arte Contemporânea na Rua 6º linha da Ilha Vassiliev em São Petersburgo, cuja coletânea de pintura inclui o período dos anos 50 do século XX até aos nossos dias. A exposição do Novo Museu é constituída por obras dos artistas da “Outra arte”, clássicos de não-conformismo: Oscar Rabin, Lev Krapivnitskiy, Dmitry Krasnopevtsev, etc.

^{lxvi} Metamorfismo de acordo com A. Lishnevskiy é preenchimento do espaço de uma forma por meio de pontos

^{lxvii} Karl Blossfeldt (1865-1932) – fotógrafo alemão e escultor que trabalhou em Berlim. Fotografava plantas e ornamentos vegetais.

LISTA DE FIGURAS – CAPÍTULO III



Fig. 1. Kirill Serebrennikov.¹²³

¹²³ Kirill Serebrennikov. Revista "Snob". Disponível em URL: <http://snob.ru/profile/5253>. Acedido a 02/04/2015.



Fig. 2. Nikolai Simonov.¹²⁴

¹²⁴ Nikolai Simonov. Sociedade on-line "RAO". Disponível em URL: <http://rao.ru/index.php/press-tsentr/meropriyatiya/premiya-rao/premiya-rao-2010>. Acedido a 02/04/2015.



Fig. 3. Vista moderna sobre Rostov-do-Don, 2014.¹²⁵

¹²⁵ "Vista sobre Rostov-do-Don". Disponível em URL: <http://big-rostov.ru/?p=25057>. Acedido a 28/06/2015.

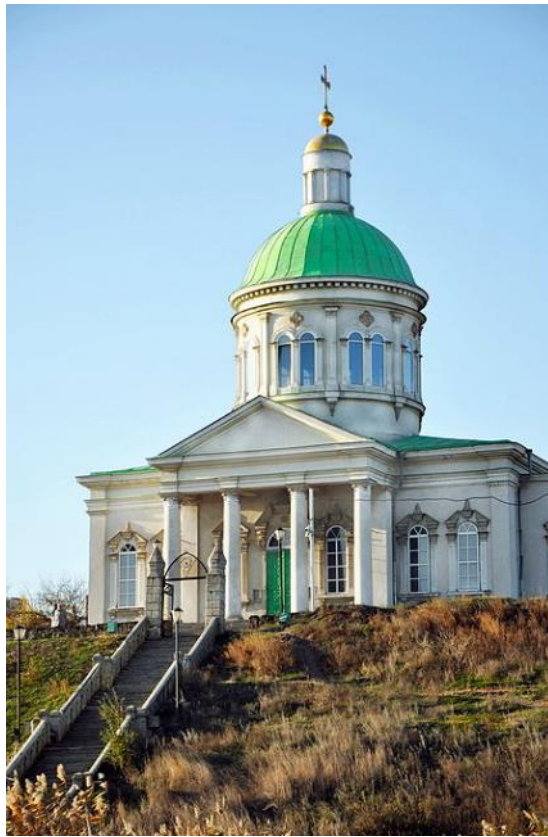


Fig. 4a. Igreja de Santa Cruz, 1786-1792.
Rostov-do-Don.¹²⁶



Fig. 4b. Casa de Vranghel, 1885.
Rostov-do-Don.¹²⁷

¹²⁶ Imagens de Rostov-do-Don. Disponível em URL: <http://goo.gl/TZdrnJ>. Acedido a 28/06/2015.

¹²⁷ Ibid. Acedido a 28/06/2015.



Fig. 4c. Casa de S. I. Shenderov, final do século XIX.
Rostov-do-Don.¹²⁸



Fig. 4d. Casa de Chirikov, 1913.
Rostov-do-Don.¹²⁹

¹²⁸ Ibid. Acedido a: 28/06/2015.

¹²⁹ Ibid. Acedido a: 28/06/2015.



Fig. 4e. Teatro Académico de Drama de M. Gorki em Rostov-do-Don, 1935.¹³⁰



Fig. 4f. A Fonte na Praça Teatralnaya, 1936.
Rostov-do-Don.¹³¹

¹³⁰ Ibid. Acedido a 28/06/2015.

¹³¹ Ibid. Acedido a 28/06/2015.

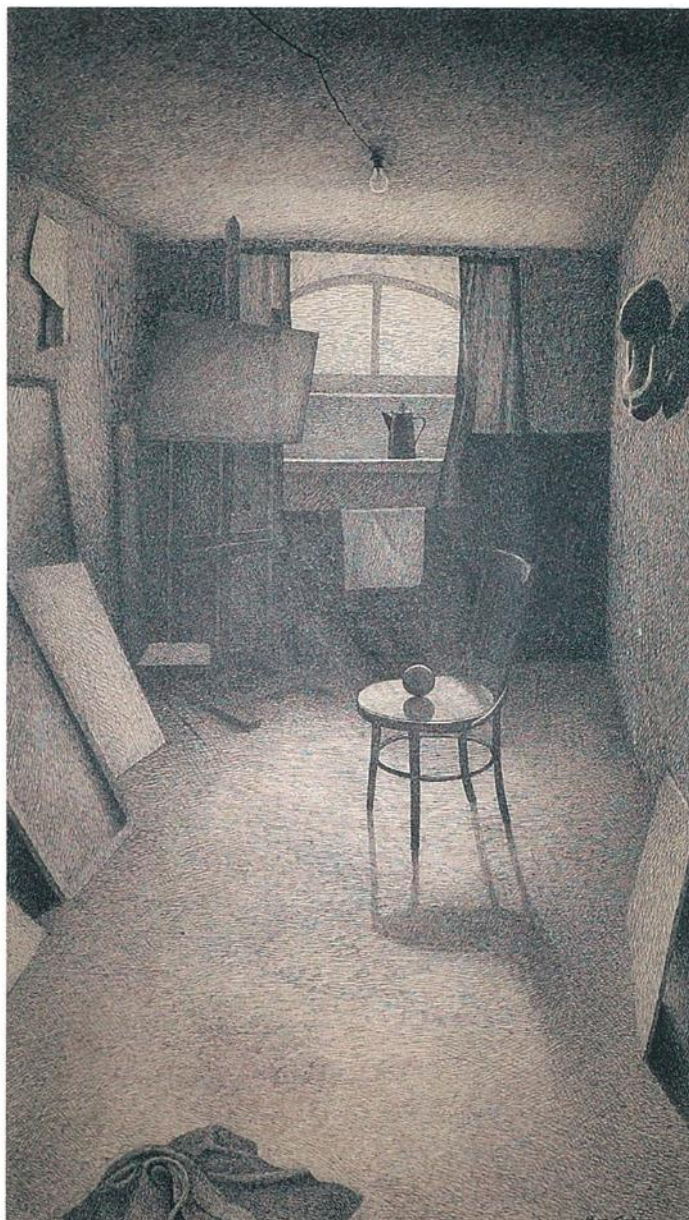


Fig. 5. Vassili Slepchenko (ex-membro do grupo “Arte ou Morte”), “Oficina na Linha № 20”, 1987.

Cartão, têmpera, 33,5x26 cm.
Propriedade de Irina Slepchenko.¹³²

¹³² Ibid. União “Arte ou Morte”. Catálogo da exposição. Pág. 253.



Fig. 6. Teatro do Espectador Jovem, Rostov-do-Don. ¹³³

¹³³ SURKOVA. L. *A walk around my dear city from the XVIII to the XXI century*. Editora: Donskoy Publishing House, Rostov-do-Don, 2002. Pág. 87.



Fig. 7. 1º ano na RHT de M. B. Grekov. Faculdade de Teatro sob direção de Y. Scheblanov, 1979.

Da esquerda para a direita: no segundo plano - V. Koshlyakov (№2), V. Morozov (№ 5), A. Lishnevskiy (№ 8); no primeiro plano - A. Chernov (№1), V. Slepchenko (№3), N. Simonov (№º 4).¹³⁴

¹³⁴ Fotografia do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

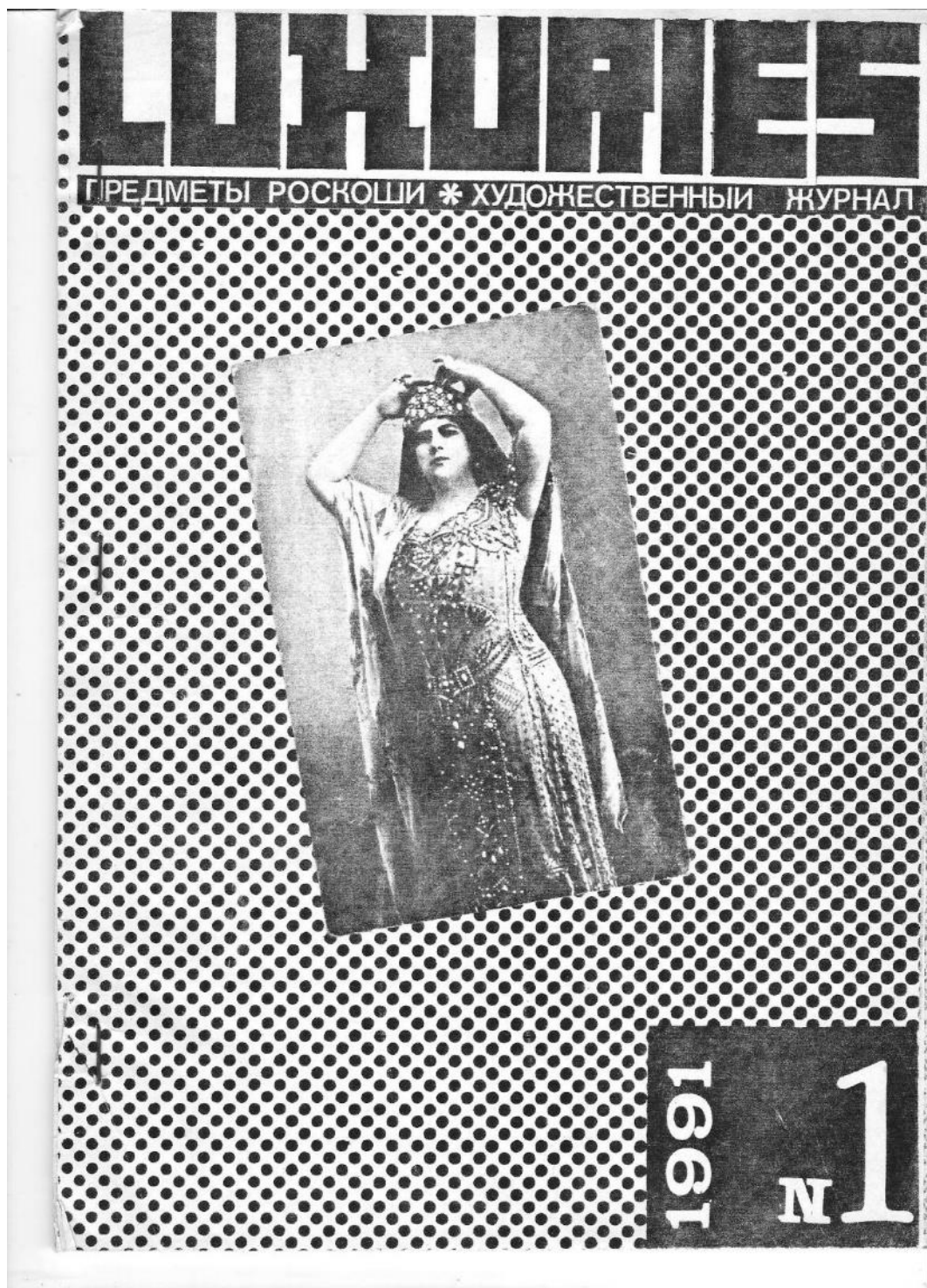


Fig. 8a. "Luxuries" ("Objetos de luxo"). Revista de arte. 1991. Ed: N°1. Catálogo da primeira exposição do grupo de arte "Luxuries" no âmbito do I Festival Internacional de Juventude em 1991 em Rostov-do-Don (Rússia). Impresso na impressora por meios próprios em 100 exemplares.¹³⁵

¹³⁵ Arquivo pessoal de Lilia Chernova.

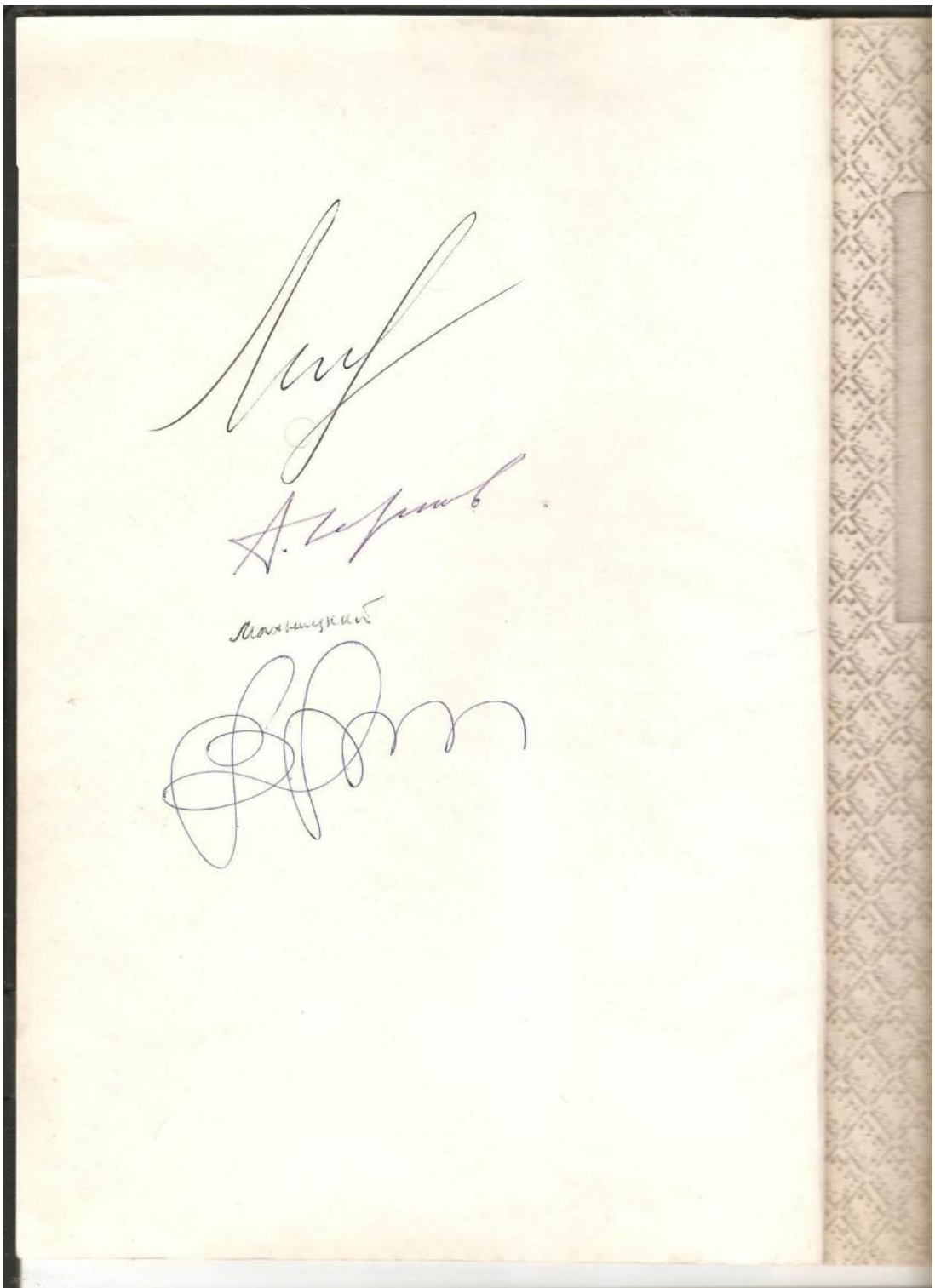


Fig. 8b. (Continuação).
Assinaturas dos pintores.

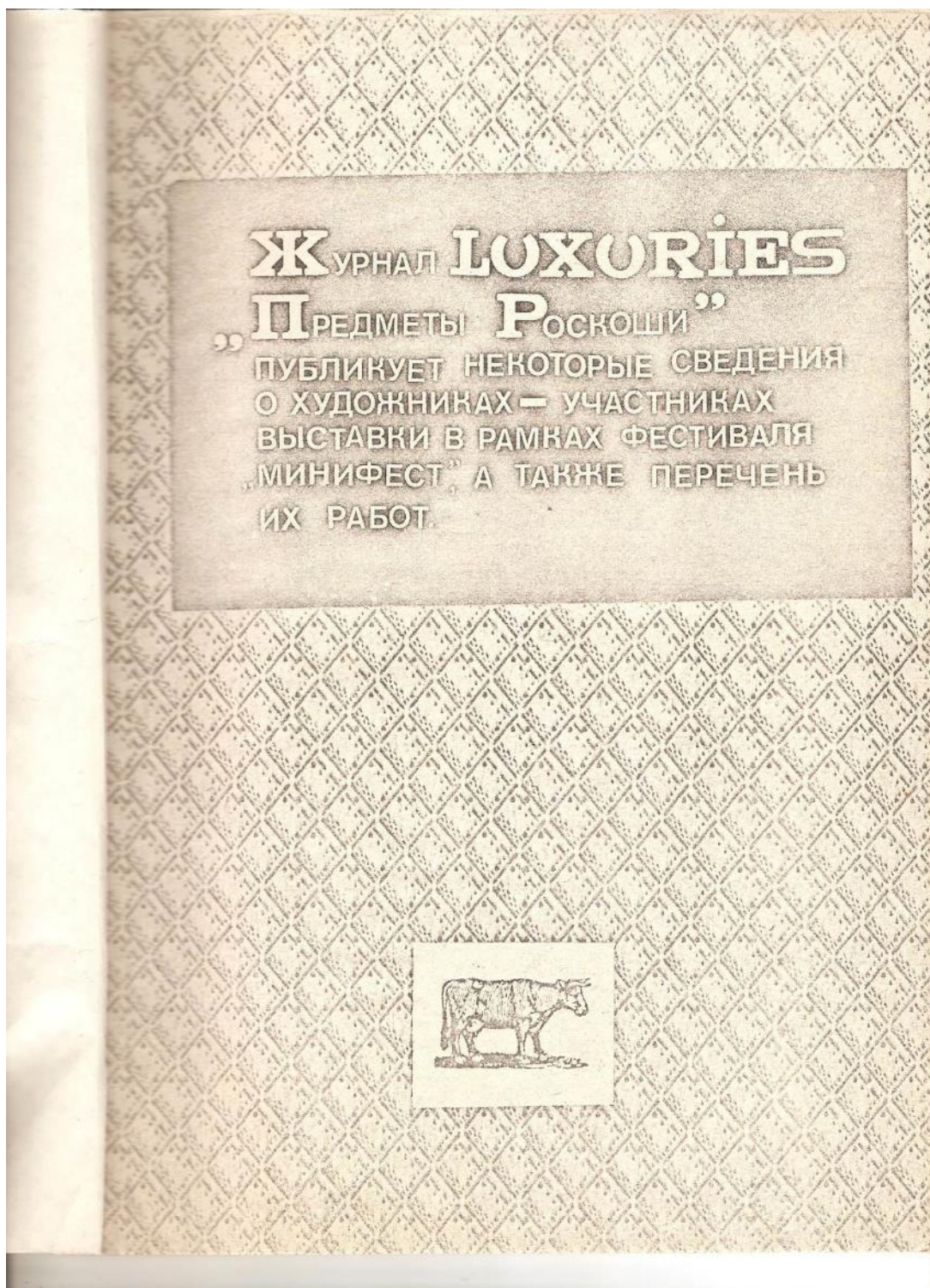


Fig. 8c. (Continuação).

Revista "Luxuries" – "Objetos de luxo" publica alguns dados acerca dos pintores – participantes da exposição no âmbito do Festival "Minifest" e a lista dos seus trabalhos.

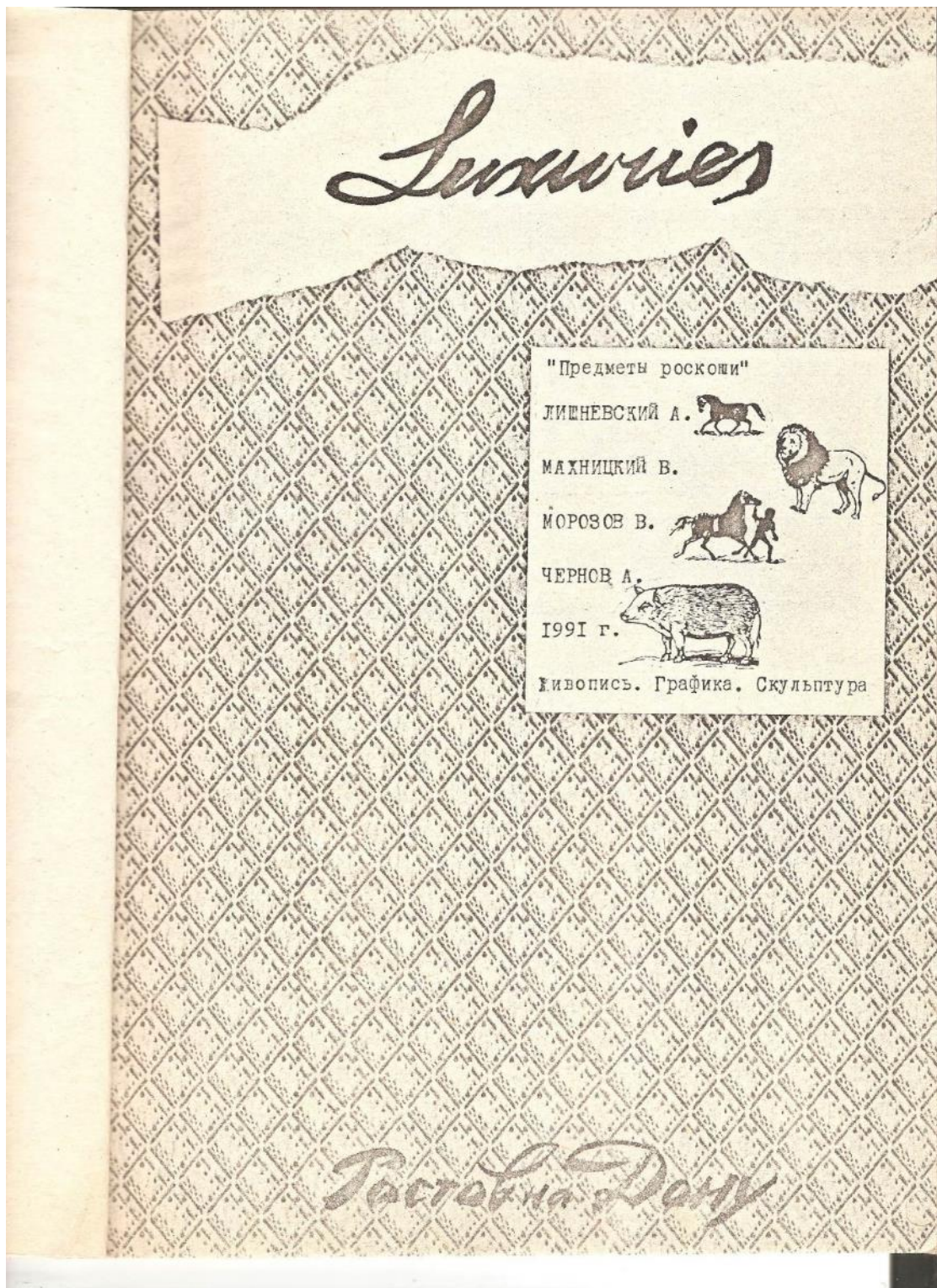


Fig. 8d. (Continuação).
"Luxuries". "Objetos de luxo".
Lishnevskiy A.
Makhnitskiy V.
Morozov V.
Chernov A.
1991
Pintura. Artes gráficas. Escultura.
Rostov-do-Don.



Fig. 8e. (Continuação).

Lishnevskiy Alexandr

Nasceu a 18 de outubro de 1958 na cidade de Mariupol.

1979-1983 - Estudou na Escola Técnica de Arte de M. B. Grekov de Rostov.

1983-1988 - Estudou na Academia Estatal de Arte Industrial de Stroganov em Moscovo.

Vive e trabalha na cidade de Rostov-do-Don.

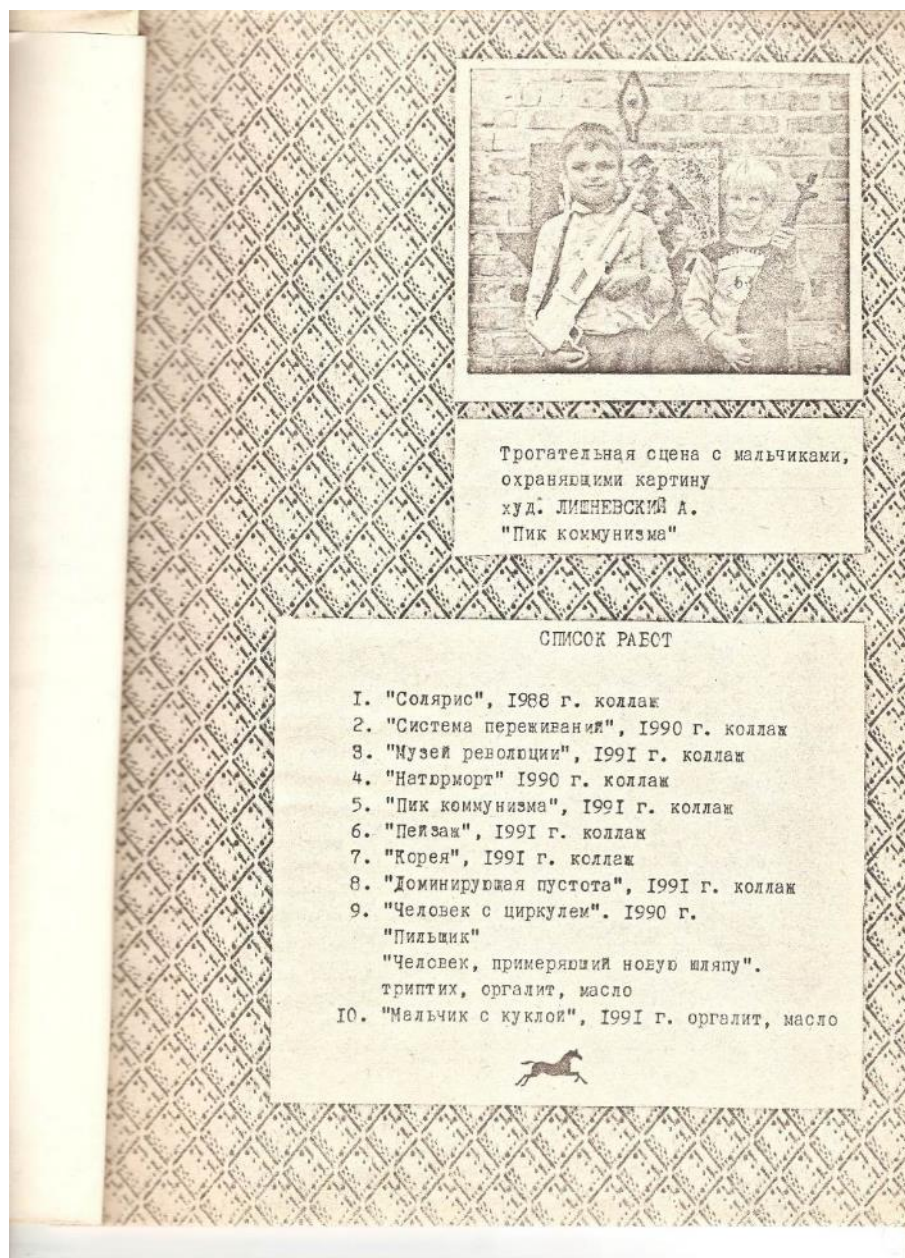


Fig. 8f. (Continuação).

Cena comovente dos meninos que guardam o quadro do pintor A. Lishnevskiy "O pico do Comunismo".

Lista de trabalhos

1. "Solaris", 1988. *Collage*
2. "Sistema das vivências", 1990. *Collage*
3. "Museu da revolução", 1991. *Collage*
4. "Natureza morta", 1990. *Collage*
5. "Pico do Comunismo", 1991. *Collage*
6. "Paisagem", 1991. *Collage*
7. "Coreia", 1991. *Collage*
8. "O vazio dominante", 1991. *Collage*
9. "Homem com o compasso", "Serrador",
"Homem experimenta o novo chapéu", 1990. Tríptico, *fiberboard*, óleo
10. "Menino com a boneca", 1991. *Fiberboard*, óleo.

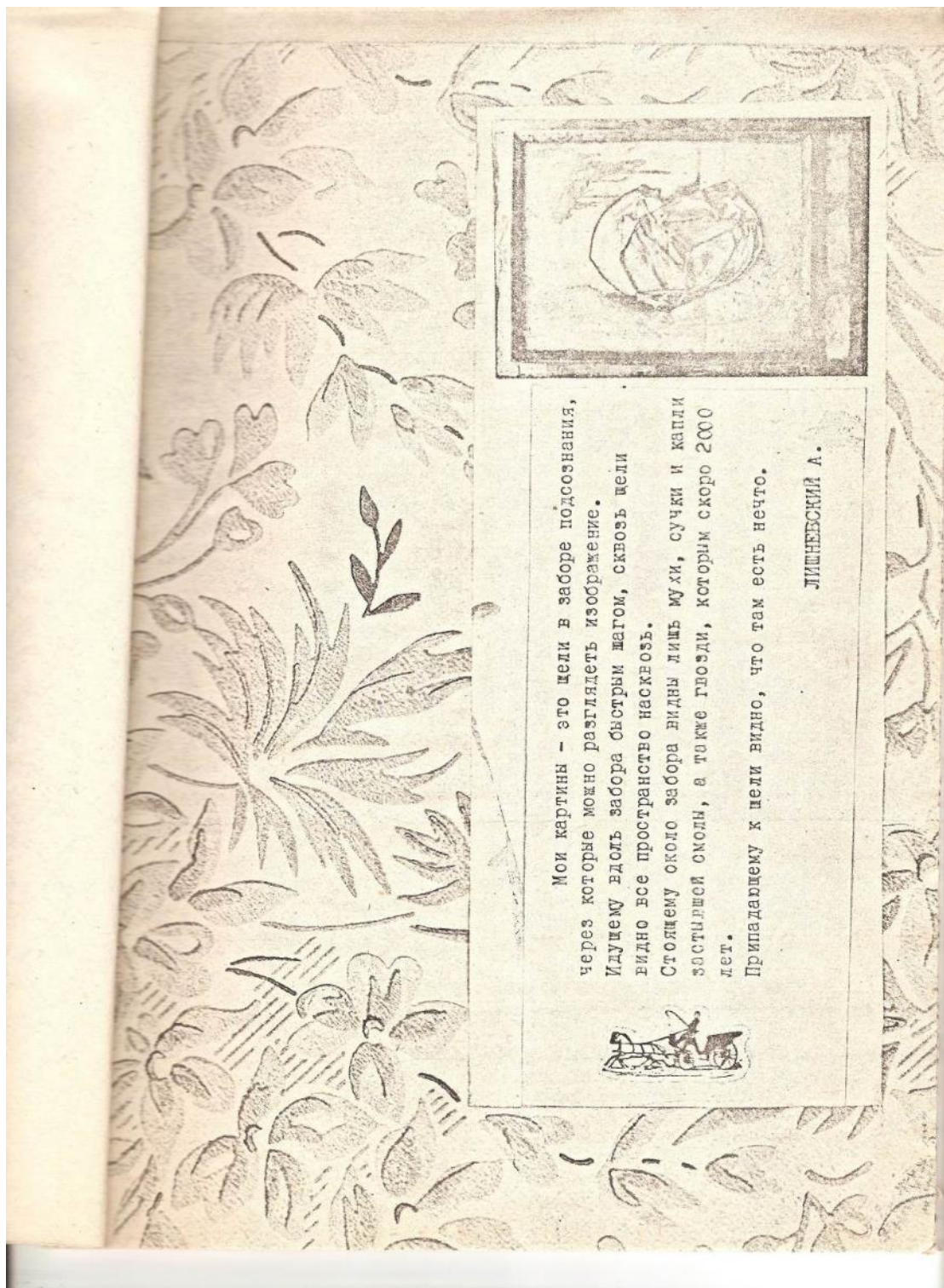


Fig. 8g. (Continuação).

“Os meus quadros são objetos vivos no cercado do subconsciente, através deles é possível discernir a representação.

Aquele que caminha rapidamente ao lado do cercado, através das fendas, vê todo o espaço de ponta a ponta.

Aquele que está parado ao pé do cercado, apenas vê as moscas, raminhos e gotas de alcatrão e, também, pregos que têm 2000 anos de idade.

Aquele que se aperta das fendas vê que existe algo mais.”

Lishnevskiy A.

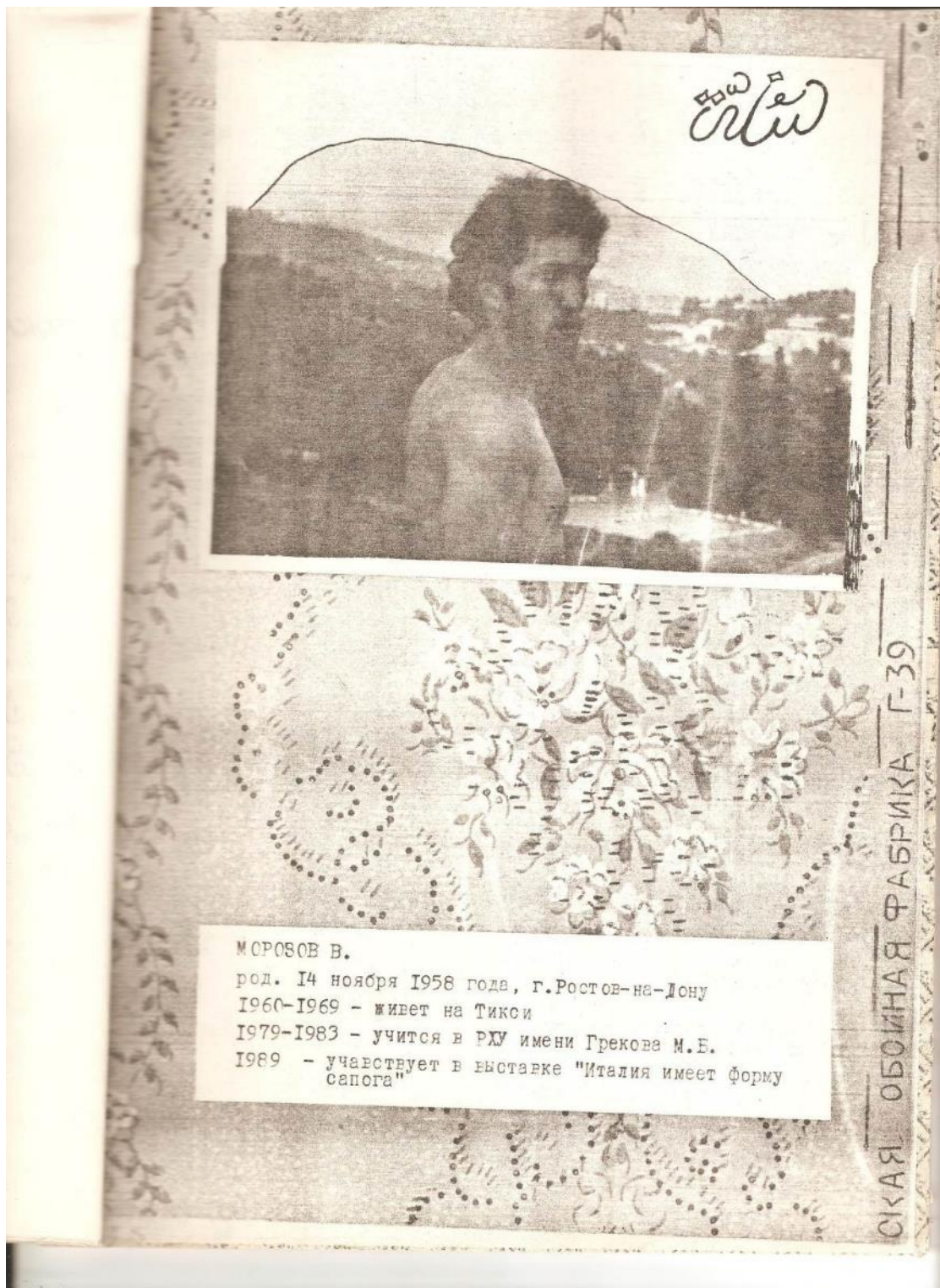


Fig. 8h. (Continuação).

Morozov V.

Nasceu a 14 de novembro de 1958 em Rostov-do-Don.

1960-1969 - Vive na ilha Tiksi.

1979-1983 - Estuda na Escola Técnica de Arte M. B. Grekov de Rostov.

1989 - Participa na exposição "Itália Tem Forma de uma Bota".

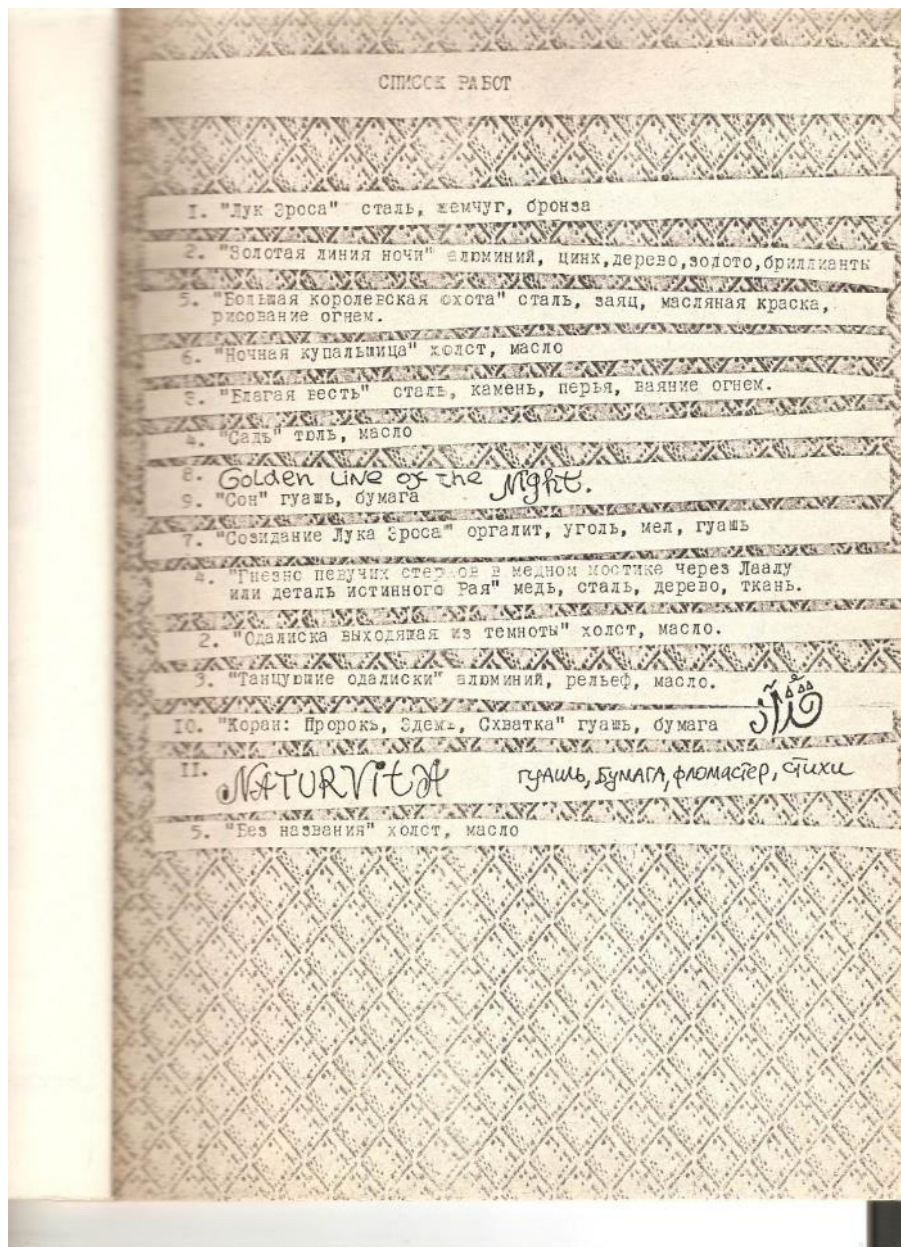


Fig. 8i. (Continuação).

Lista de trabalhos

1. "O Arco de Eros". Aço, pérola, bronze.
2. "A linha dourada da noite". Alumínio, zinco, madeira, ouro, diamantes.
3. "A Grande caça Real". Aço, coelho, tinta de óleo, pintura com fogo.
4. "Banhista noturna". Tela, óleo.
5. "Notícia boa". Aço, pedra, penas, escultura com fogo.
6. "O jardim". Tule, óleo.
7. "Sonho". Guache, papel.
8. "Criação do Arco de Eros". Fiberboard, carvão, giz, guache.
9. "O ninho dos grou melódicos na ponte de cobre através da Laala ou o detalhe do verdadeiro Paraíso". Cobre, aço, madeira, tecido.
10. "Odalisca a sair da escuridão", tela, óleo.
11. "Odaliscas a dançar". Alumínio, relevo, óleo.
12. "O Corão: o Profeta, Éden, Embate". Guache, papel.
13. "Naturvita". Guache, papel, marcador, poemas.
14. "Sem nome". Tela, óleo.

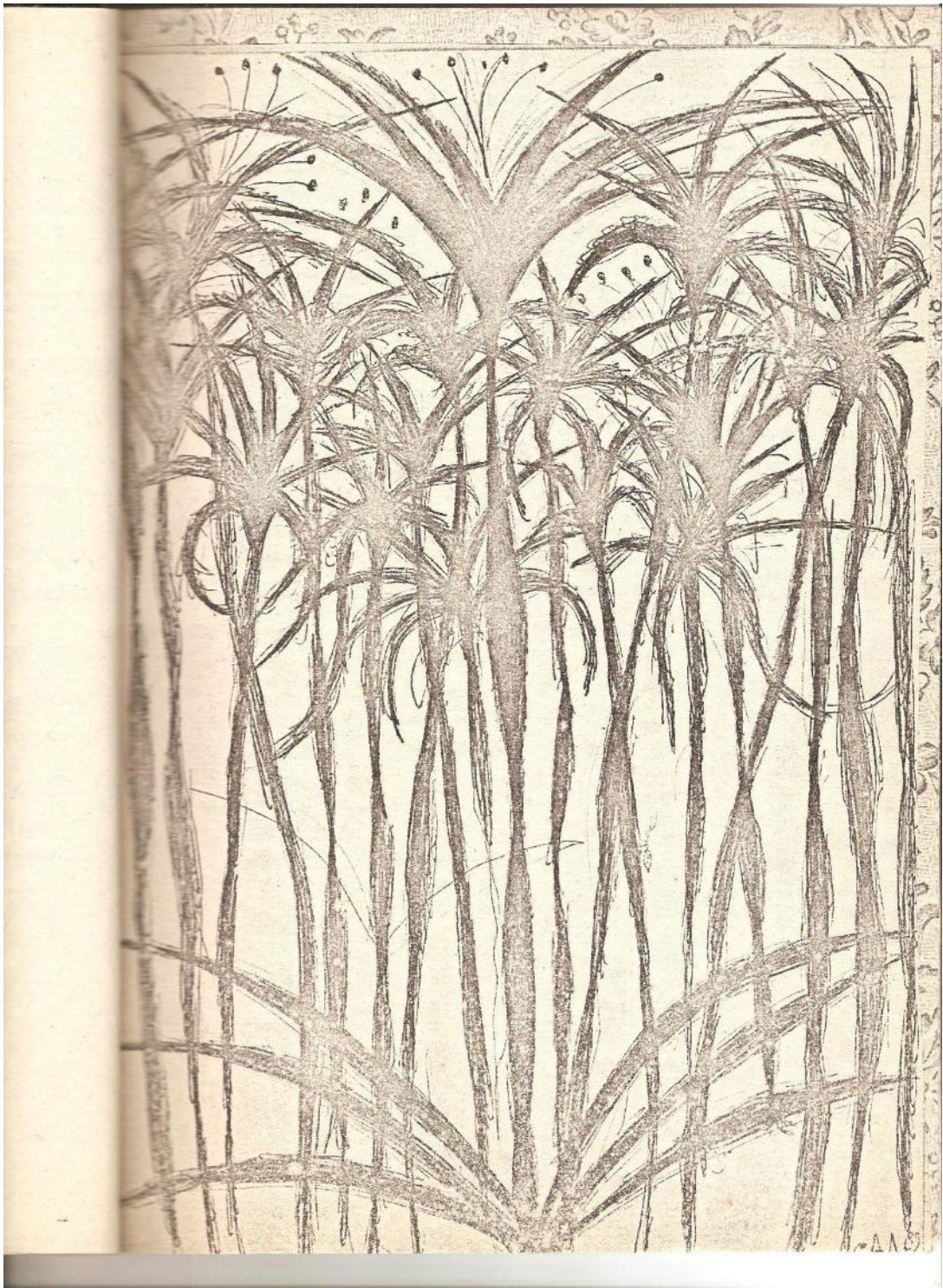


Fig. 8j. (Continuação).

ДАМЫ ТАГАНРОГА - ИЗУМИТЕЛЬНО ЛУКАВЫ.
 DAME OF TAGANROG ARE AMAZINGLY SLY
 ЛУЛУ-ЛУЛА - ШЕПЧУТ ОНИ
 LOOLA-LOLU WHISPERED THEY
 ЭТО ГОЛОС БЛИЗКОГО МОРЯ
 THIS'S THE VOICE OF THE NEAREST SEA
 КАК ЕСЛИ МАЛЫЙ ЛЕПЕСТОК РАКОВИНЫ
 LIKE A SMALL SHELL-PETAL
 ЛЕЖИТ НА ЯЗЫКЕ
 LYING ON THE TONGUE
 СОБОЙ НЕ ВИДНЫ, ДАМЫ ТАГАНРОГА
 YOU AREN'T CURIOUS, DAME OF TAGANROG
 ИХ БЕДРА ПОЛОГИ ВБОР ТУМАНЕН ГОЛОС ТИХ
 YOUR HIP'S ARE GENTLE YOUR GAZES DIM
 VOICE IS LOW
 Я ВИДЕЛ ИХ, ОНИ ШЛИ КРАЕМ МОРЯ
 I'VE SEEN THEM WALKING ROUND THE SEA
 МОРЕ ЛАСКАЛО ЛЪДИНЫ
 CARESSING THE ICE-FLOES
 ДИНЬ-ДИНЬ - ЛАСКОВО ПЕЛИ ЛЪДИНЫ
 THAT SWEETLY SING DEAN-DEAN
 ДЫХАНЬЕ МОРЕ ПЛАГУЛО МОИ ГУБЫ
 SEA BREATHING STROKES MY LIPS
 БЕЛЁСЫ БЫЛИ ДАМИ
 THE DISTANCE WAS MISTY
 ТО МАРТ СПАЛ В ЛЕДЯНОЙ ЛАГУНЕ
 MARCH WAS SLEEPING IN THE ICE-COLD
 LAGOON
 Я ВОЗВРАЩАЛСЯ
 I WAS COMING HOME...
 ЛЁГКАЯ ЭЛЕКТРИЧКА, ГЛЯДЯ В НОЧЬ,
 УНОСИЛА МЕНЯ
 LIGHT TRAIN WAS TAKE ME AWAY
 ЛУЛУ-ЛУЛА - ШЕПТАЛА И Я
 LOOLA-LOOLOO - WHISPERED I,
 ЛЮБЛЮ ТЕБЯ.
 I LOVE YOU.



Fig. 8k. (Continuação).



Fig. 8l. (Continuação).

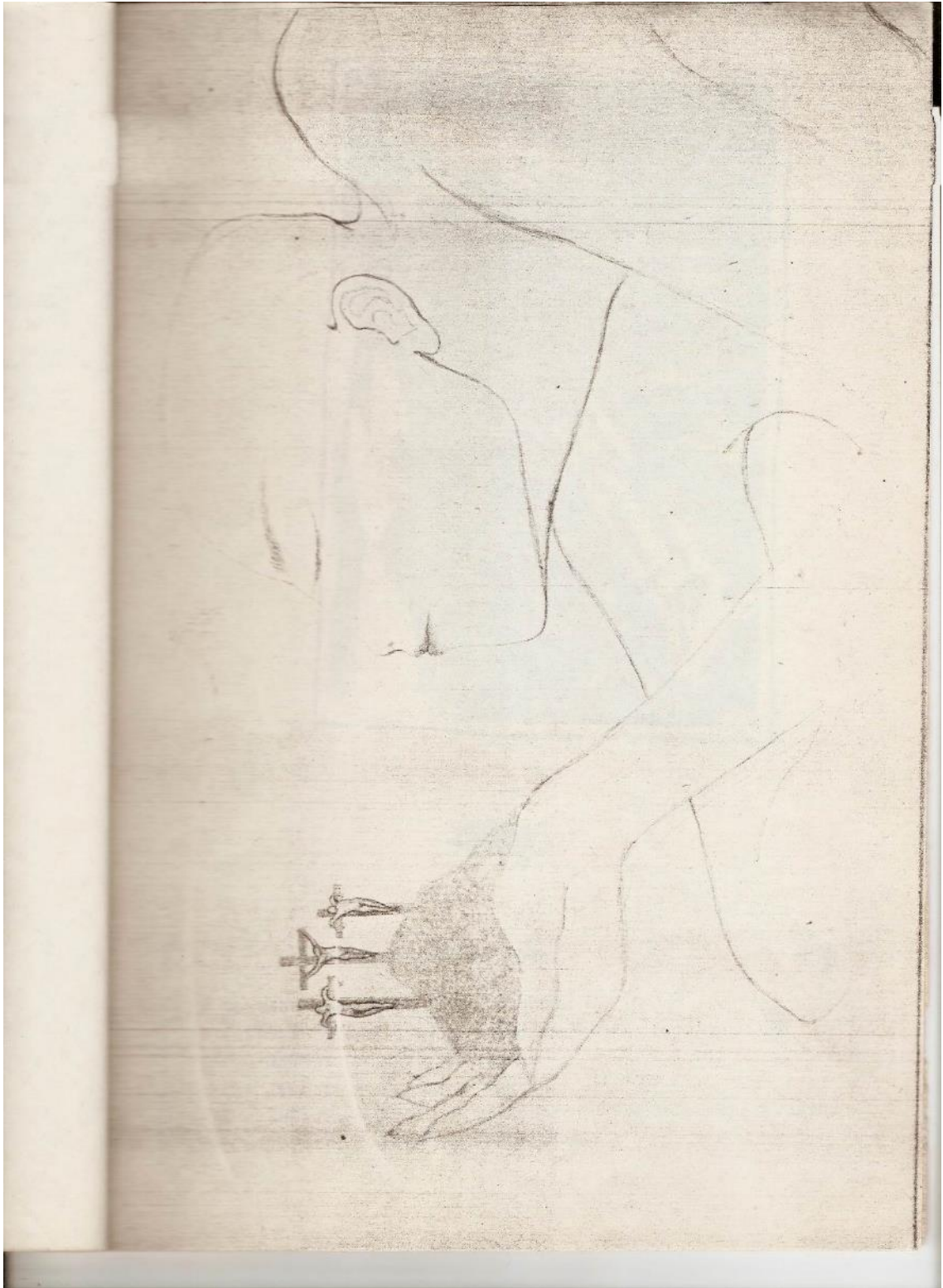


Fig. 8m. (Continuação).

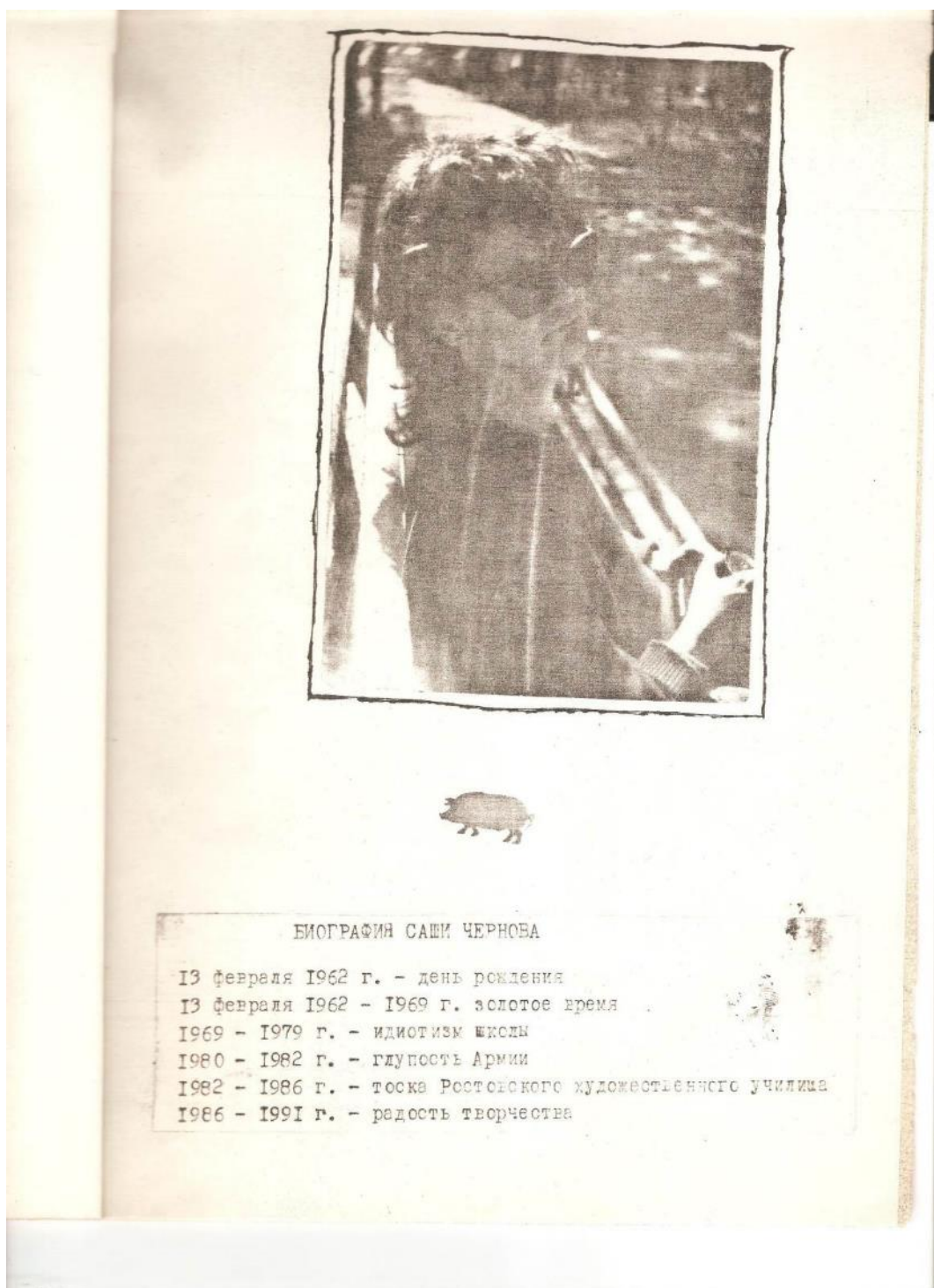


Fig. 8n. (Continuação).

Biografia de Alexandr Chernov
13 Fevereiro de 1962 – Data de nascimento.
13 Fevereiro 1962 – 1969 – Tempo de ouro.
1969-1979 – Idiotismo da escola.
1980-1982 – A estupidez do exército.
1982-1986 – A tristeza da Escola Técnica de Arte de Rostov.
1986-1991 – A felicidade da criação.

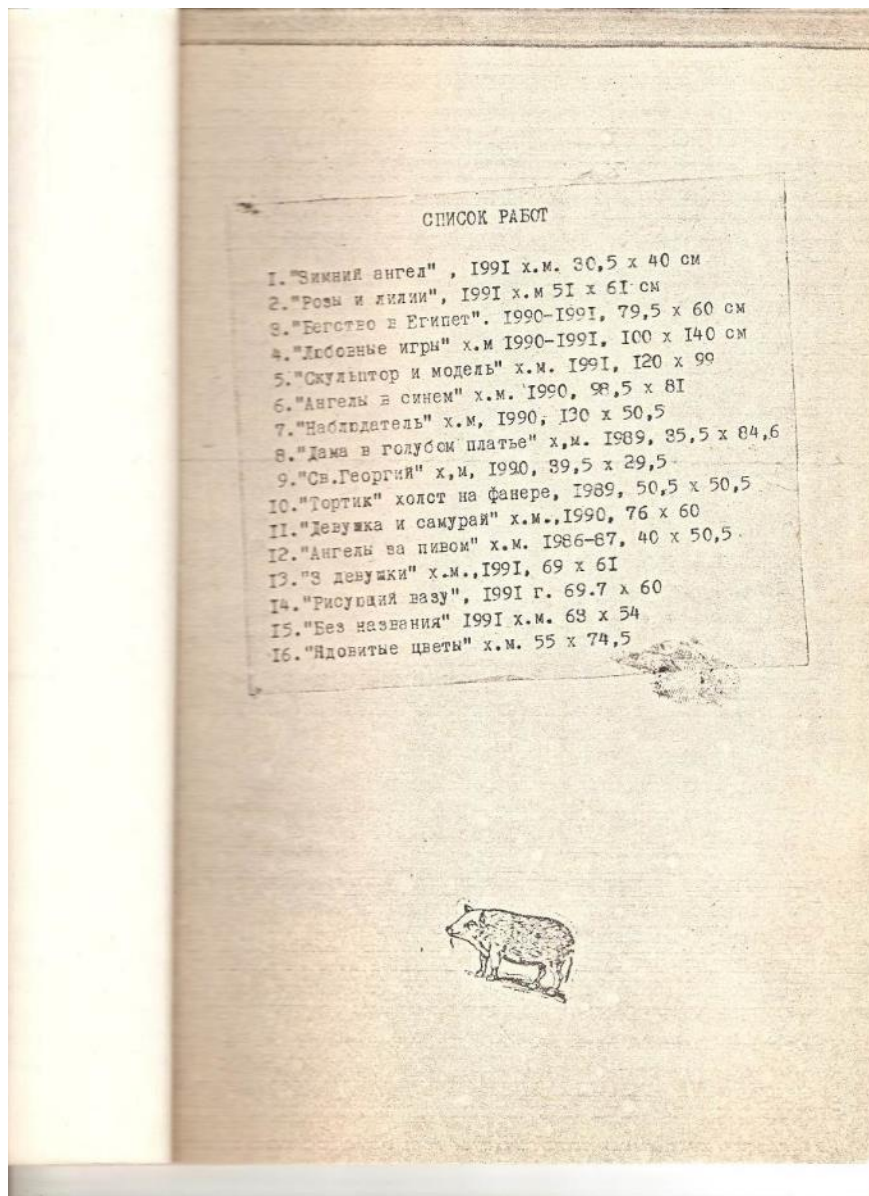


Fig. 8o (Continuação).

Lista de trabalhos

1. "Anjo invernal", 1991. Óleo em tela, 30.5x40 cm.
2. "Rosas e lírios", 1991. Óleo em tela, 51x61 cm.
3. "A fuga para o Egipto", 1990-1991. 79.5x60 cm.
4. "Jogos amorosos", 1990-1991. 100x140 cm.
5. "Escultor e a modelo", 1991. Óleo em tela, 120x99 cm.
6. "Anjos de azul". Óleo em tela, 1990, 98.5x81 cm.
7. "Vigilante", 1990. Óleo em tela 130x50.5 m.
8. "Dama de vestido azul" 1989. Óleo em tela, 35.5x84.6 cm.
9. "São Jorge", 1990. Óleo em tela 39.5x29.5 cm.
10. "Bolinho", 1989. Tela em madeira compensada, 50,5x50,5 cm.
11. "A jovem e o samurai", 1990. Óleo em tela, 76x60 cm.
12. "Anjos e cerveja", 1986-87. Óleo em tela, 40x50,5 cm.
13. "3 Meninas jovens", 1991. Óleo em tela, 69x61 cm.
14. "O pintor da rosa", 1991. 69.7x60 cm.
15. "Sem nome" 1991. 63x54 cm.
16. "Flores venenosas". Óleo em tela, 55x74,5 cm.

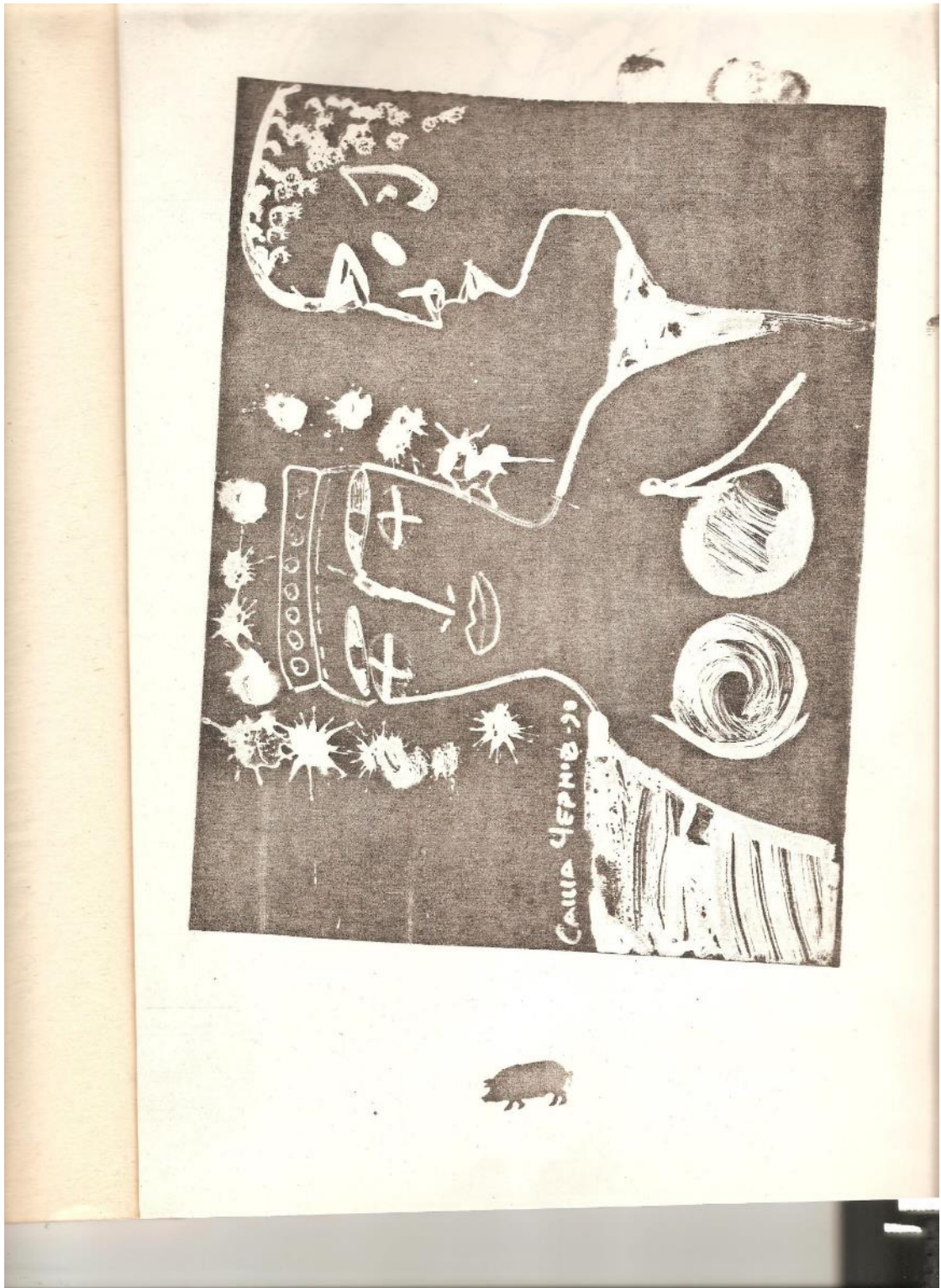


Fig. 8p. (Continuação).



Fig. 8r. (Continuação).
A. Chernov, 1989.

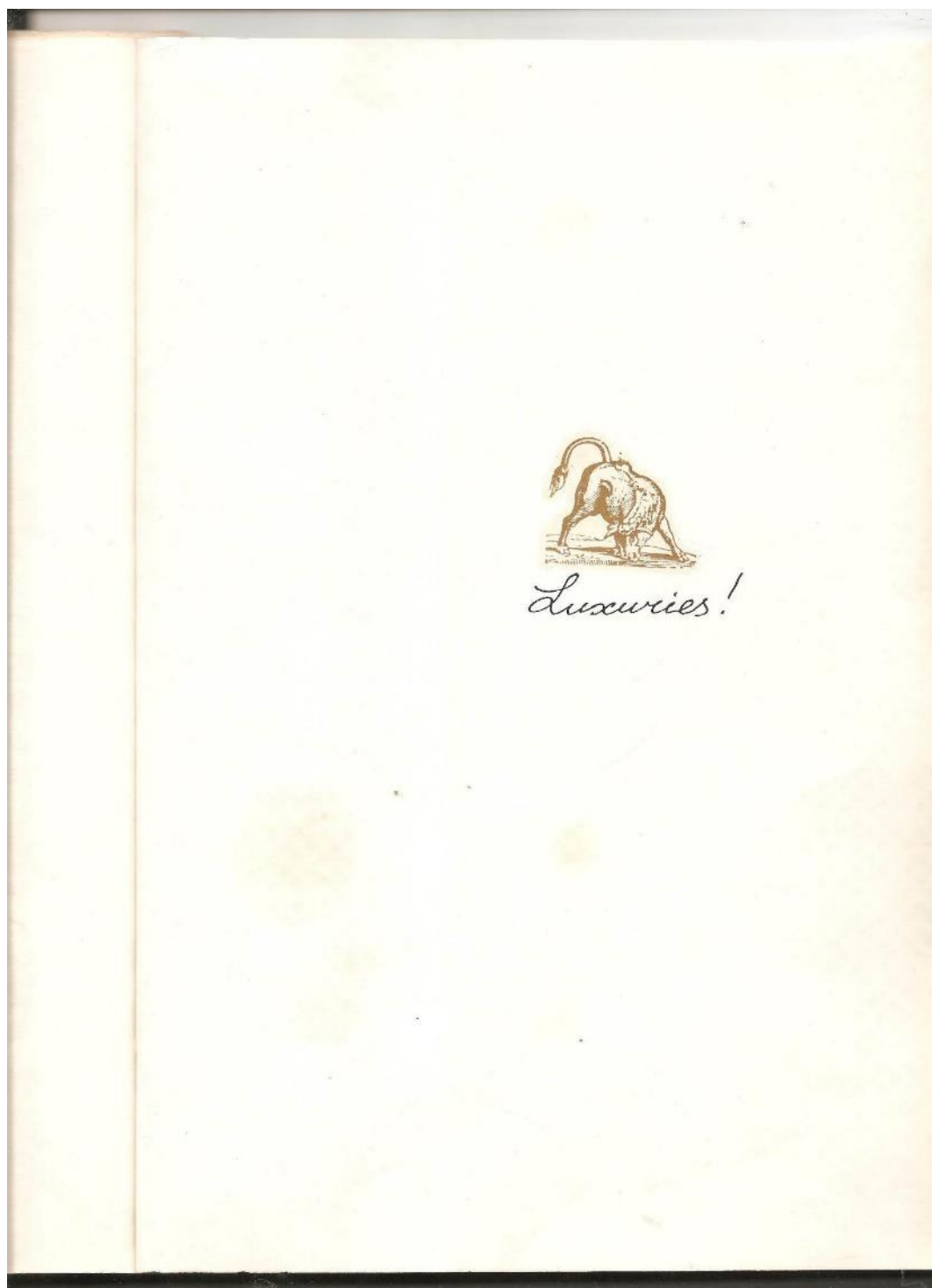


Fig. 8s. (Continuação).
"Luxuries!"



Fig. 9. Placar-anúncio da primeira exposição retrospectiva do grupo de arte “Luxuries”, 1991.¹³⁶

¹³⁶ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.



Fig.10. Placar-anúncio “O Silêncio dos Inocentes” – “Luxuries”.
Fragmento do documentário de L. Rublevskaya “Mataram Pushkin” filmado no canal
televisivo “Don TP”, 1993.¹³⁷

¹³⁷ Fotografia do arquivo pessoal de L. Rublevskaya.



Fig. 11. Exposição retrospectiva “O Silêncio dos Inocentes”, fragmentos do documentário de L. Rublevskaya “Mataram Pushkin”¹³⁸

¹³⁸ Fotografia do arquivo pessoal de L. Rublevskaya



Fig. 12a. Alexandr Chernov, Vadim Morozov, Alexandr Lishnevskiy.
Cena do documentário de L. Rublevskaya.



Fig. 12b. Fotografia dos originais das revistas holandesas com publicações sobre "Luxuries from Russia".
Cena do documentário de L. Rublevskaya.



Fig. 12c. (Continuação)
A. Chernov. "Divindades".
Cena do documentário de L. Rublevskaya.



Fig. 12d. A. Chernov. "Triúno".
Cena do documentário de L. Rublevskaya. ¹³⁹

¹³⁹ Fotografias do arquivo pessoal de L. Rublevskaya.

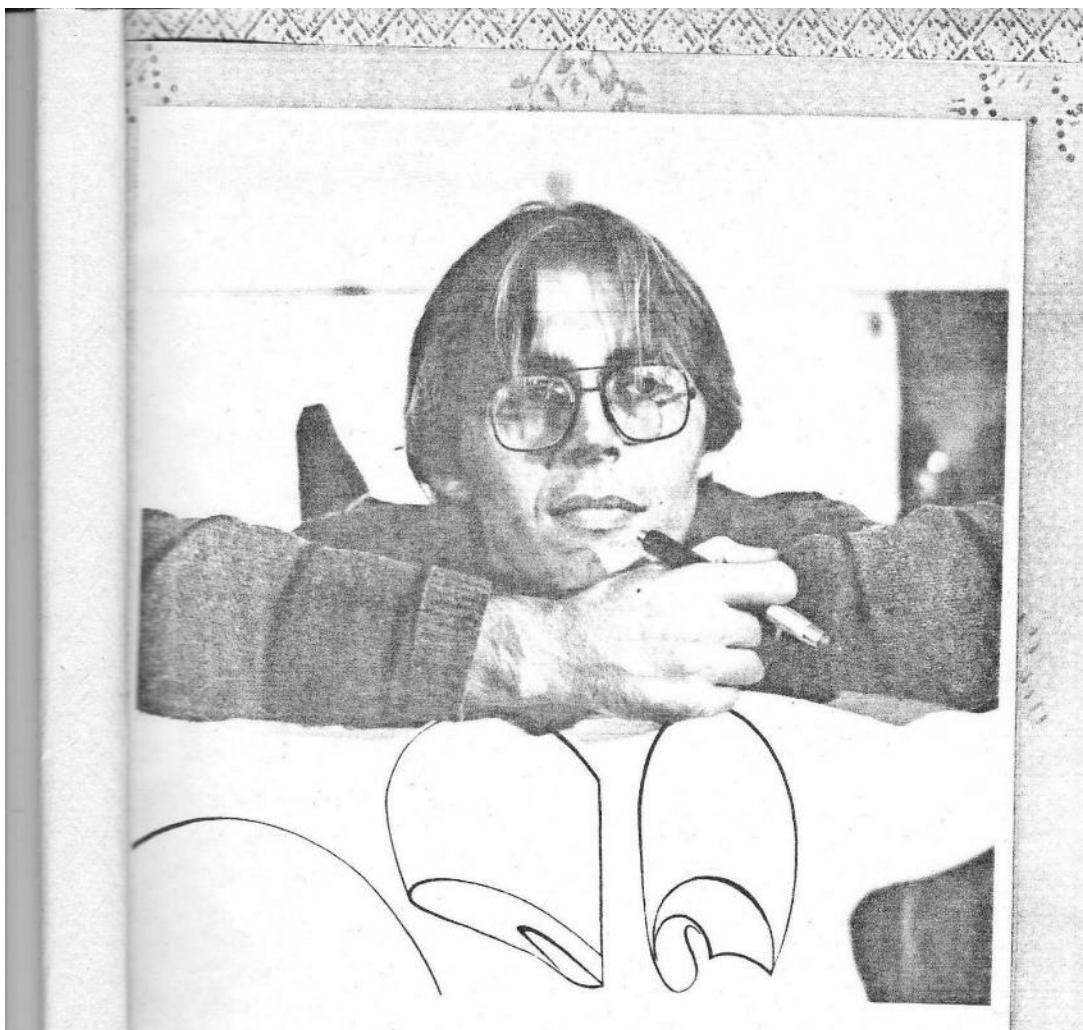


Fig. 13. Membro do projeto “Luxuries” Alexandr Lishnevskiy. Foto de 1983 feita no período em que frequentou a Escola Técnica de Arte Industrial em Moscovo.¹⁴⁰

¹⁴⁰ “Luxuries” №1. Catálogo da exposição. 1991. Sem paginação.



Fig. 14. A. Lishnevskiy. "Dia do nascimento". 1991.
Hardboard, óleo, 80x115 cm. ¹⁴¹

¹⁴¹ LISHNEVSKIY, A. *Concentration of ensouling*. Catálogo. Editora: YuFU IAil, 2008. Sem paginação.



Fig. 15. Henrique Ruivo, "O pêndulo", 1973.
Acrílico sobre tela, 70x50 cm.¹⁴²

¹⁴² Coleção de Manuel de Brito. Centro de arte de Manuel de Brito. Catálogo. Editora: CAMB, 2011.

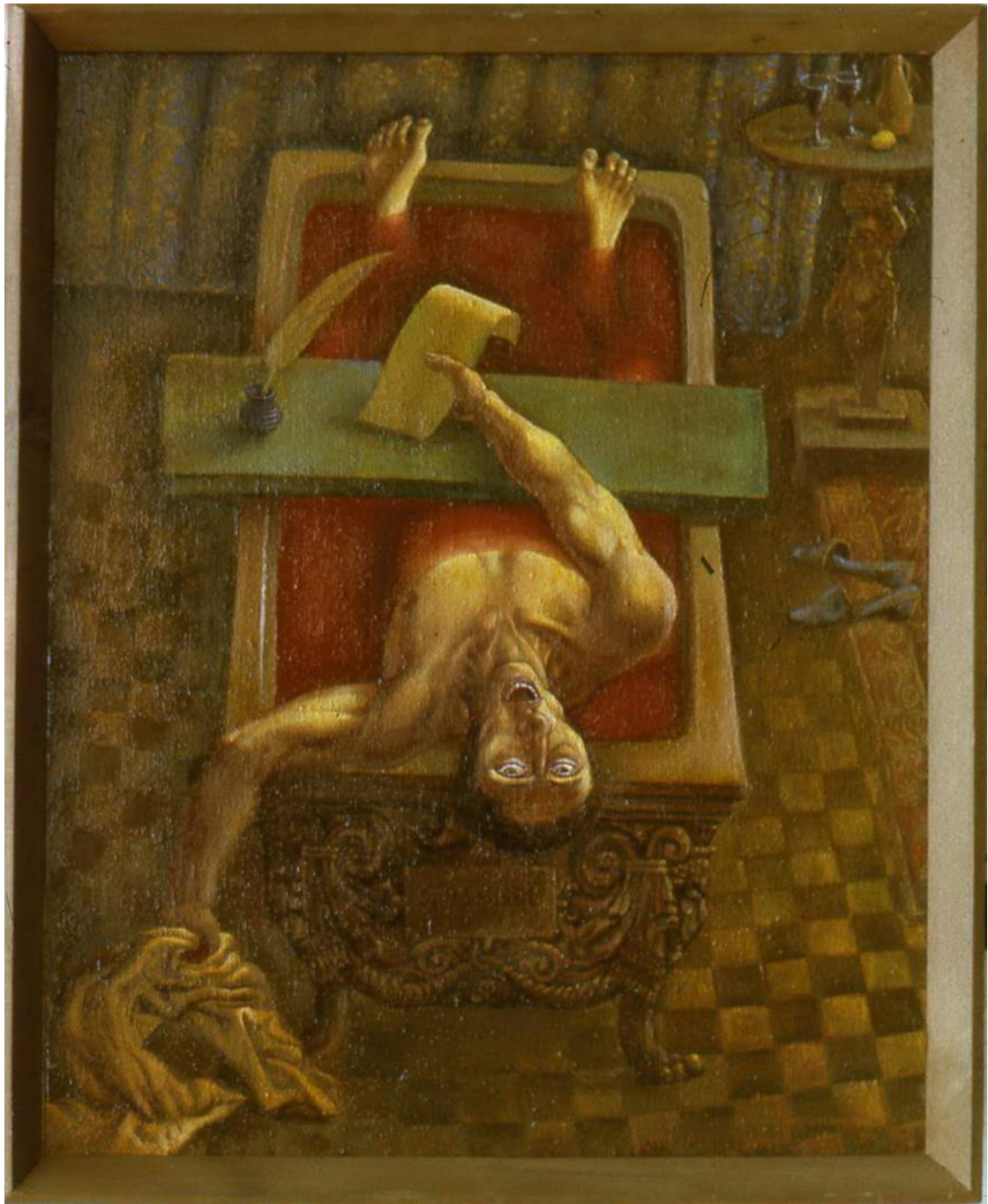


Fig. 16. A. Lishnevskiy "A morte de Marat", 1991.
Óleo em tela, 60.5x80 cm.¹⁴³

¹⁴³ Ibid., Sem paginação.



Fig. 17. Francis Bacon "Maio-junho", 1973.
Tríptico.¹⁴⁴

¹⁴⁴ DELEUZE, G. *Francis Bacon. A lógica dos sentimentos*. Editora: Machina. São-Petersburgo, 2002. Pág. 130. Tradução do francês A. Shestakov.



Fig. 18. A. Lishnevskiy “Retrato de A. Chernov”, 1991.
*Hardboard, óleo, 40x43cm.*¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ibid., Sem paginação.



Fig. 19a. A. Lishnevskiy. 1. "Homem com o compasso", 100x100cm.
 2. "O serrador", 100x200cm.
 3. "Homem de chapéu", 100x100cm.
 Tríptico, óleo em tela, 1989.

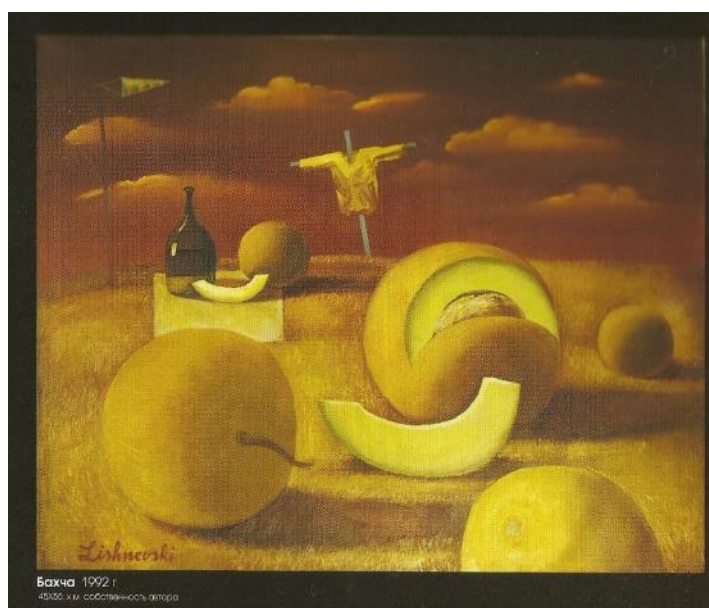


Fig. 19b. A. Lishnevskiy. "Melão", 1992.
 Óleo em tela, 45x55.



Fig. 19c. (Continuação).
A. Lishnevskiy. "Ídolo". 1989.
Madeira, metal, *assemblage*, 40x60 cm.

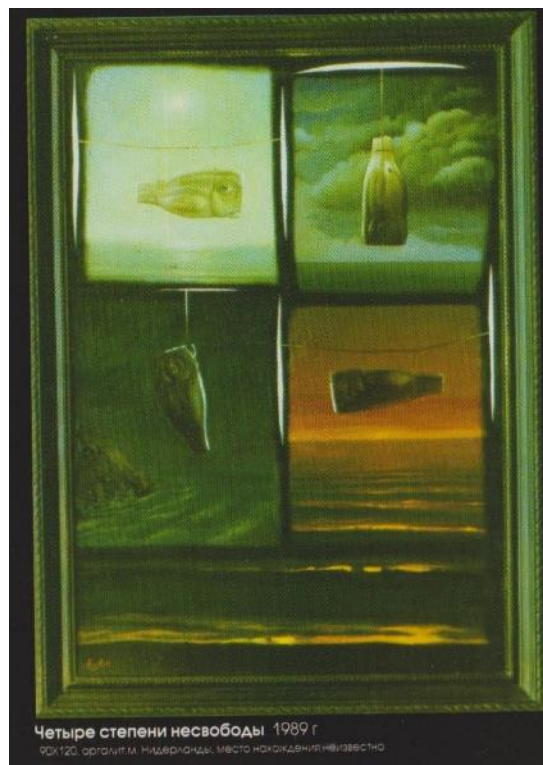


Fig. 19d. A. Lishnevskiy. "Quarto grau de não-liberdade". 1989,
Óleo em tela, 90x120 cm. ¹⁴⁶

¹⁴⁶ Ibid., Sem paginação.



Fig. 20. A. Lishnevskiy. "Natureza-morta com o caracol", 1993.
Óleo em tela, 40x50 cm.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Ibid., Sem paginação.

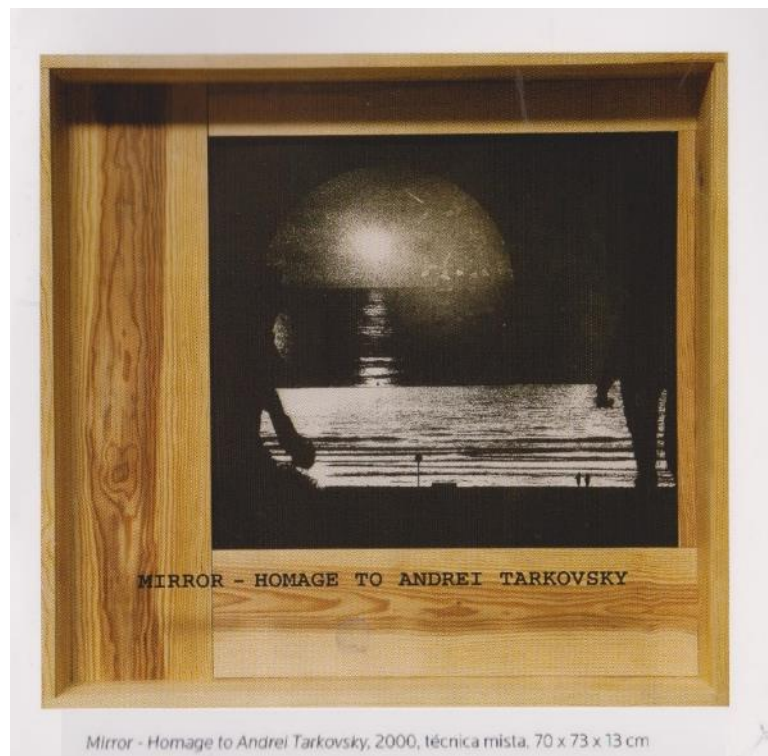


Fig. 21a. Bartolomeu Cid dos Santos. "Mirror - Homage to Andrei Tarkovsky", 2000. Técnica mista, 70x73x13 cm.

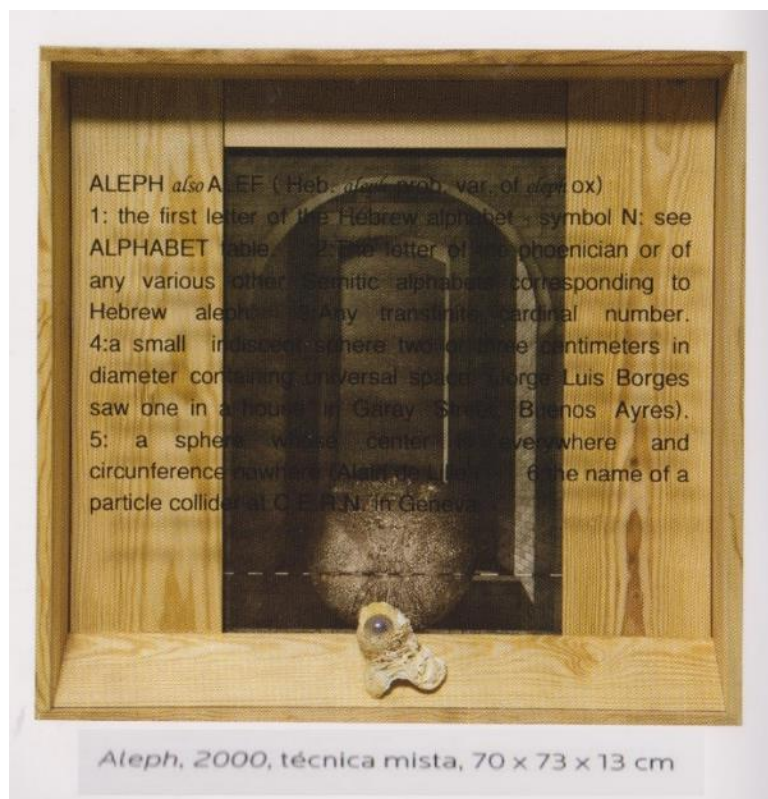


Fig. 21b. (Continuação)
Bartolomeu Cid dos Santos, "Aleph", 2000.
Técnica mista, 70x73x13 cm.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Bartolomeu Cid dos Santos. Catálogo. Palácio dos Anjos, Algés. Editora: CAMB, sem paginação.



Fig. 22. A. Lishnevskiy. "O livro da vida", 1995.
Técnica mista, colagem.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Ibid., LISHNEVSKIY, A. *Concentration of ensouling*. Sem paginação.



Fig. 23. A. Lishnevskiy. Book art. "O livro de honra. A vida dos insetos", 1995.
Técnica mista, colagem.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Ibid., Sem paginação.



Fig. 24. A. Lishnevskiy. Book art. "Conversas", 1998.
Técnica mista, colagem.¹⁵¹

¹⁵¹ Ibid., Sem paginação.



Fig. 25. A. Lishnevskiy. "Natureza-morta com o balde", 1998.
Técnica mista, *assemblage*. 60x90 cm.¹⁵²

¹⁵² Ibid., Sem paginação.

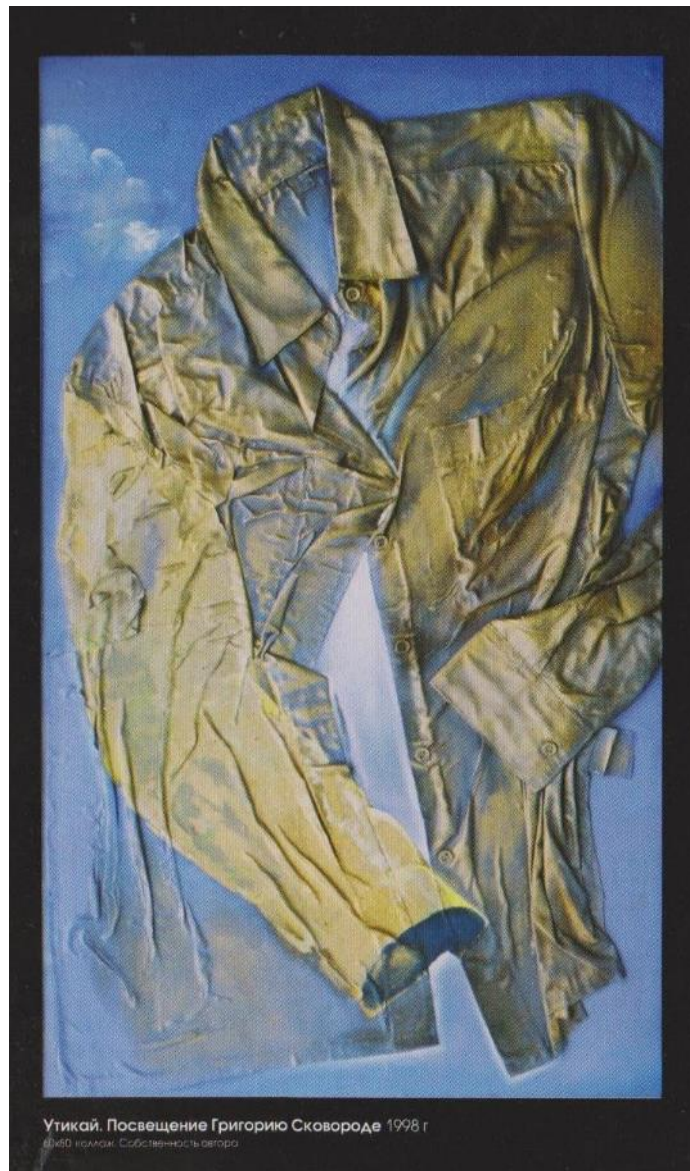


Fig. 26. A. Lishnevskiy. "Foge", 1998.
Técnica mista, *assemblage*. 60x80. ¹⁵³

¹⁵³ Ibid., Sem paginação.



Fig. 27. A. Lishnevskiy. "Outono", 1997.
Técnica mista, *assemblage*.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ibid., Sem paginação.

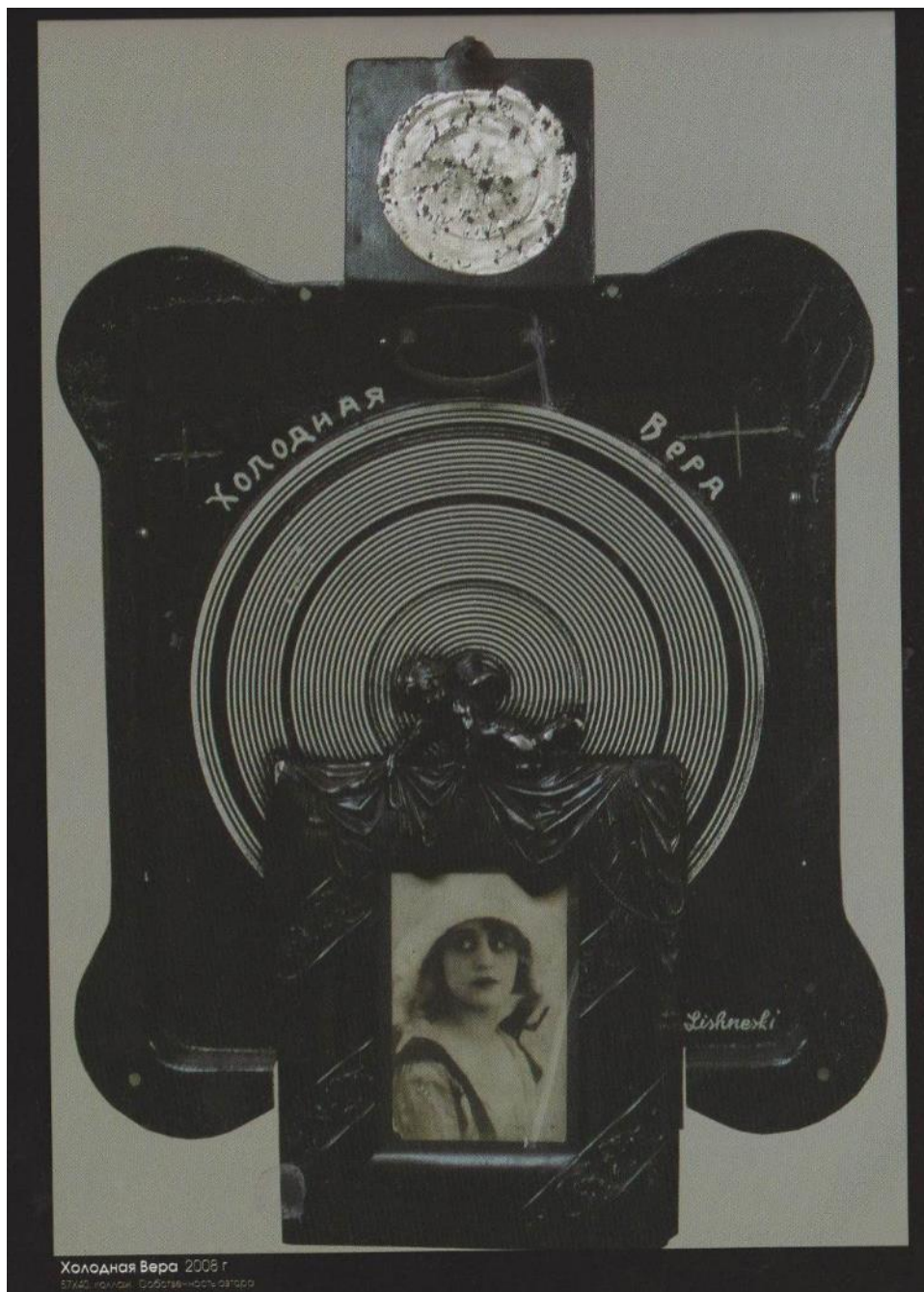


Fig. 28. A. Lishnevskiy. "Vera Fria", 2008.
Colagem, 32x40 cm. ¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ibid., Sem paginação.



Fig. 29. A. Lishnevskiy. "Eclipse solar em 1999 observada através do 'Quadrado negro' de Kazimir Malevitch", Rostov-no-Don. ¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ibid., Sem paginação.



Fig. 30. "Estrelas esfomeadas - 2", 1989.

Video-art, filme de 15 min.

Ideia: A. Lishnevskiy, operador: S. Zaichenko, participantes: A. Chernov, S. Piskunovskiy, I. Stadnichenko, A. Kuripko. ¹⁵⁷

¹⁵⁷ Ibid., Sem paginação.



Fig. 31. Paul Nougé. 1. "Yeux, bouche, scellé", 1929-1930. Instalação.
 2. "Cils coupés". De la série "La subversion des images". Instalação.
 3. "Les spectaculeurs", 1929-1930. Instalação.¹⁵⁸

¹⁵⁸ *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine.* Catálogo. Ed: Centre Pompidou, Paris. 2009. Págs. 71-72.

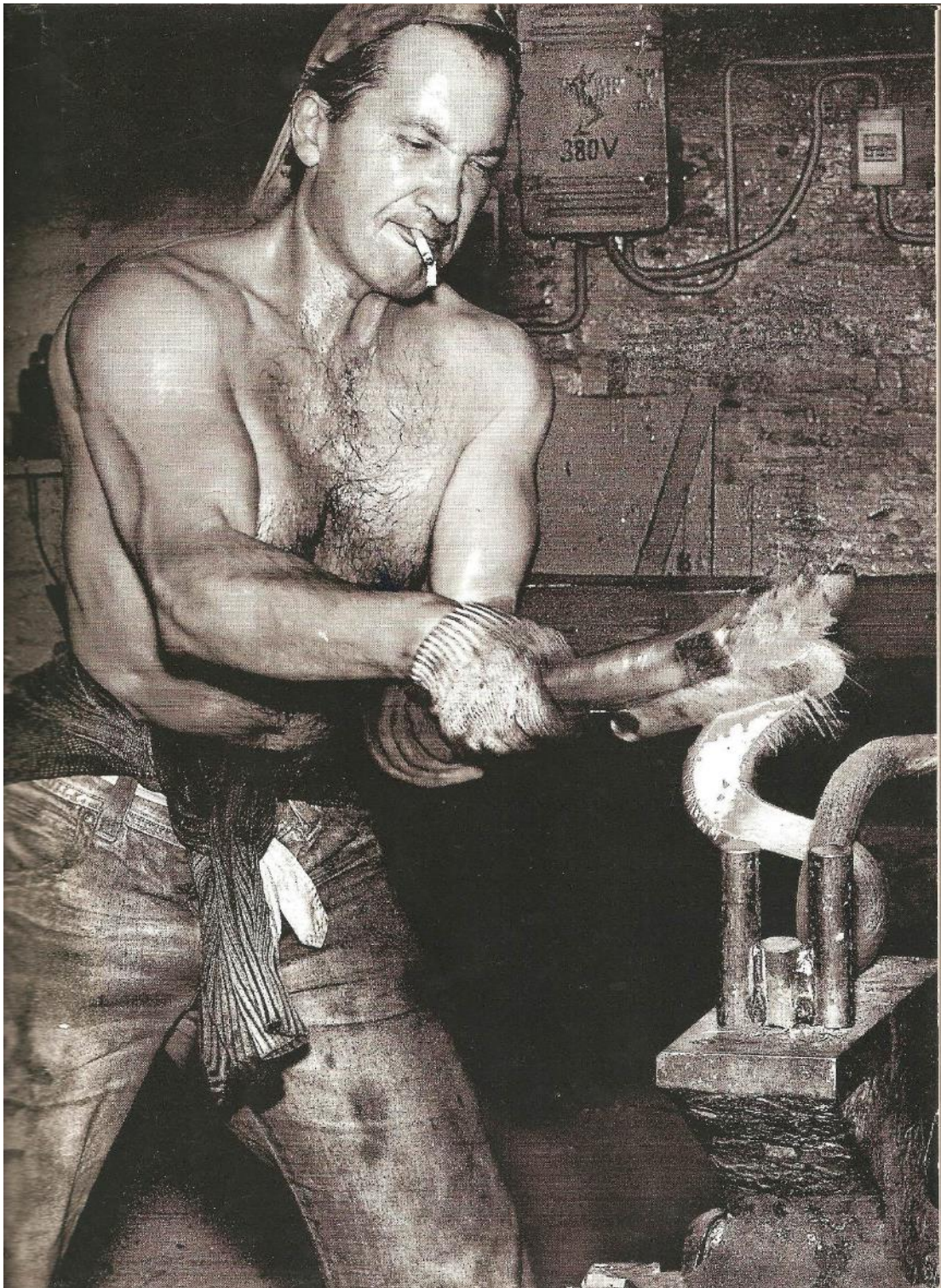


Fig. 32. Vadim Morozov. 2012. ¹⁵⁹

¹⁵⁹ Fotografia do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

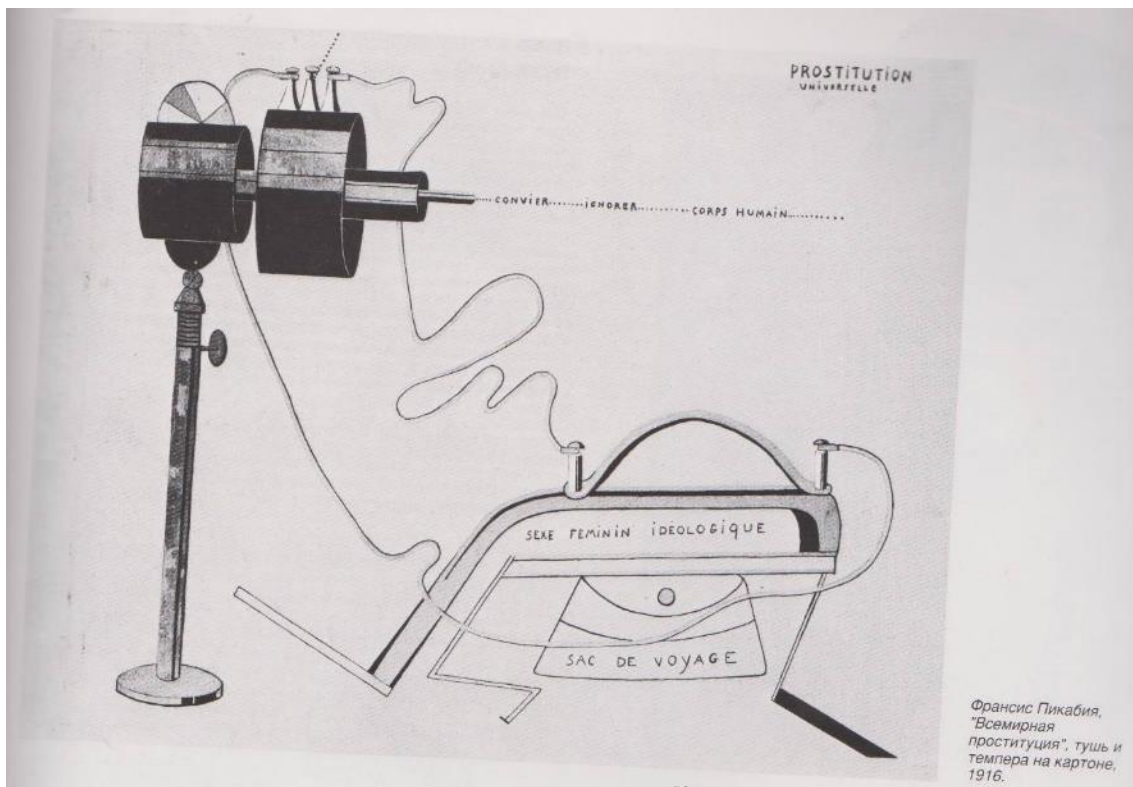


Fig. 33. Francis Picabia. "Prostituição mundial", 1916.
Tinta-da-china e têmpera no cartão.¹⁶⁰

¹⁶⁰ PICON, G. *Surrealismo*. Editora: Skira. Genebra, 1995. Pág. 19.



Fig. 35. Exposição “A Itália Tem Forma de uma Bota”, 1989.
Sala de exposição da União dos Artistas na rua Naberezhnaya, Rostov-do-Don.
PS: No cartaz diz: “O essencial num quadro é a beleza”.¹⁶²

¹⁶² Ibid., *União “Arte ou Morte”*, Catálogo. Pág. 8.



Fig. 36a. Vadim Morozov. "O Punho energético", 1985.
Cartão, guache. 60x72 cm.



Fig. 36b. Vadim Morozov. "Árvore do Paraíso", 1985.
Óleo em ela, 34.5x50.5 cm.
Coleção privada.¹⁶³

¹⁶³ Documento do arquivo pessoal de Lília Chernova.

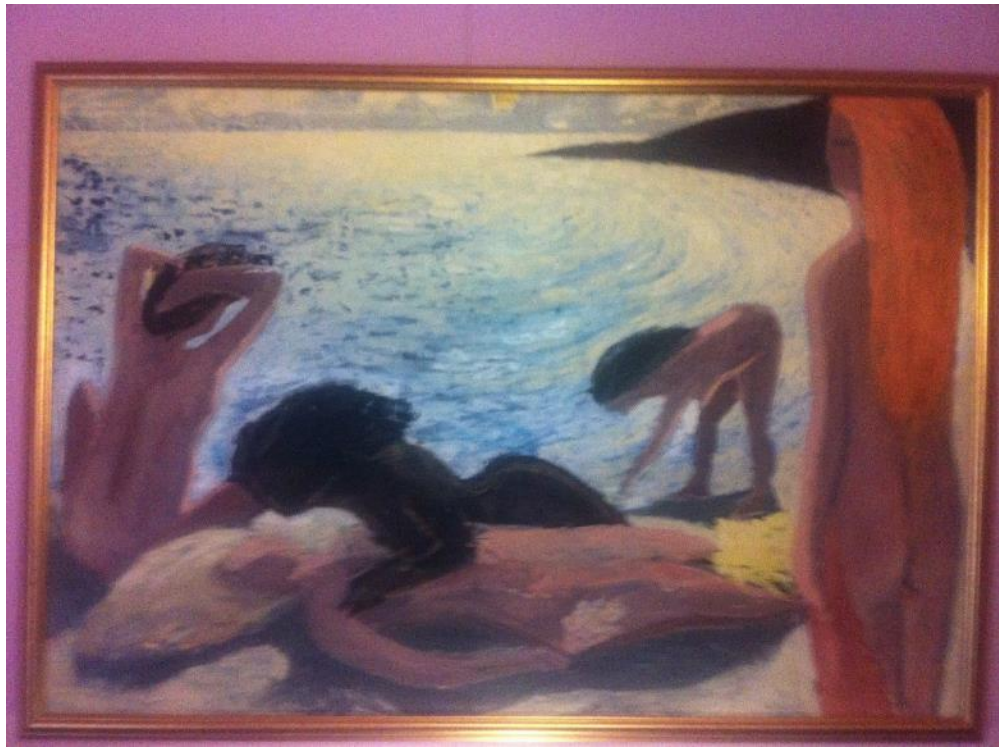


Fig. 37a. Vadim Morozov. "Damas ao pé do mar", 1985.
Óleo em tela, 120x200 cm. ¹⁶⁴

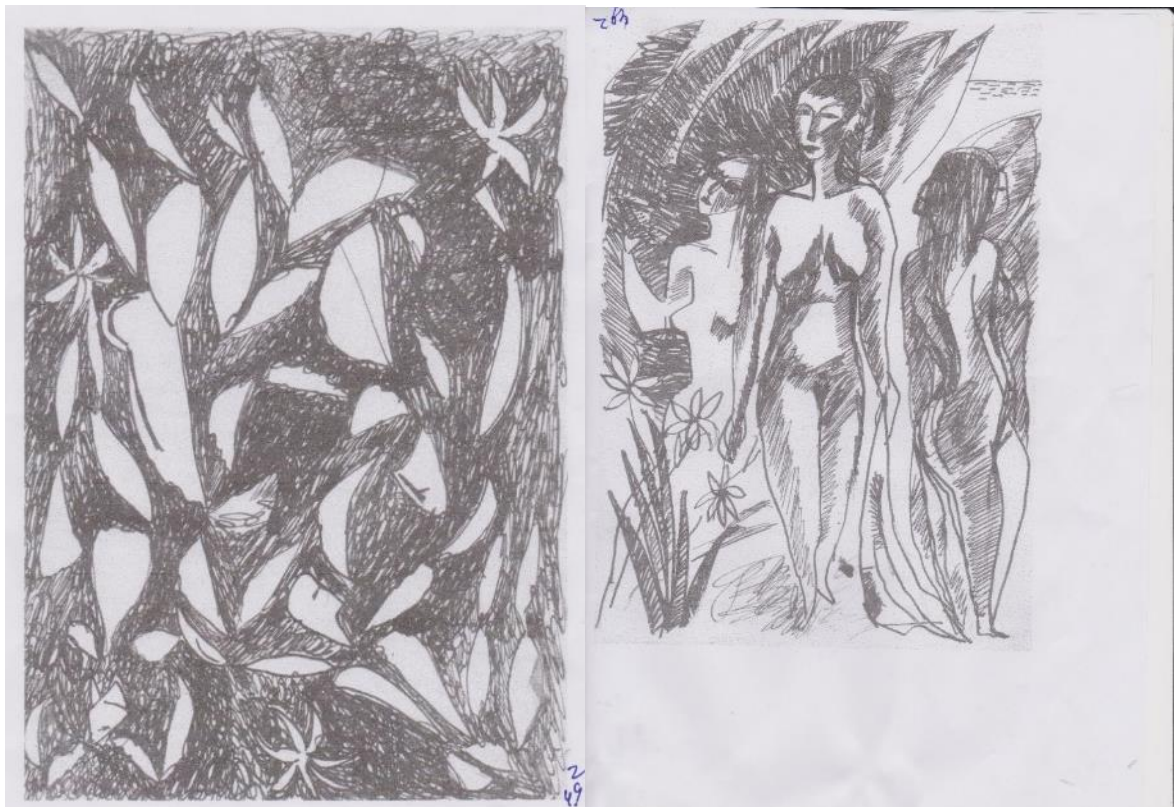


Fig. 37b. "Damas ao pé do mar", 1985.
Série holandesa "Três graças". Lápis, papel. A4.

¹⁶⁴ Documento do arquivo pessoal de Lília Chernova.



Fig. 38. Vadim Morozov. "Um punhado de terra", 1986.
Grafite A4.
Série holandesa. ¹⁶⁵

¹⁶⁵ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

«Ночная купальщица»
1986г.
Холод. масло.
≈ 1м x 1м 20см.

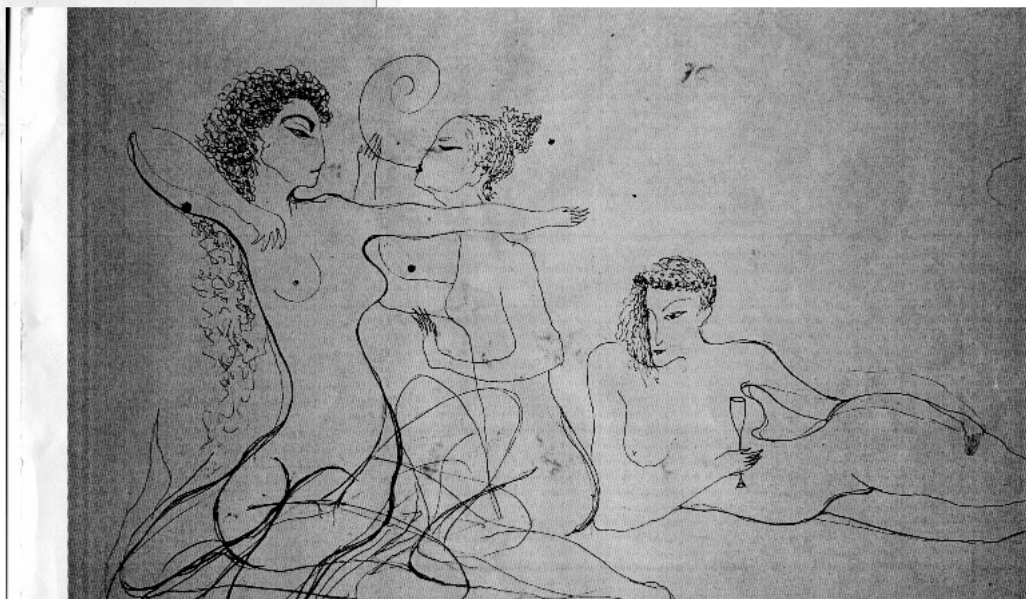


Fig. 39. Vadim Morozov. “Banhista noturna”, 1986.
Série holandesa.
Óleo em tela, 100x120 cm.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.



Fig. 40. "Regresso da caça", 1988.
Pedra tumular de Vassili Slepchenko.
Grafite, A4.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.



Fig. 41. Vadim Morozov. "Jardim", 1990.
Série holandesa.
Pintura no tule. Óleo, tule. 230x150 cm.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

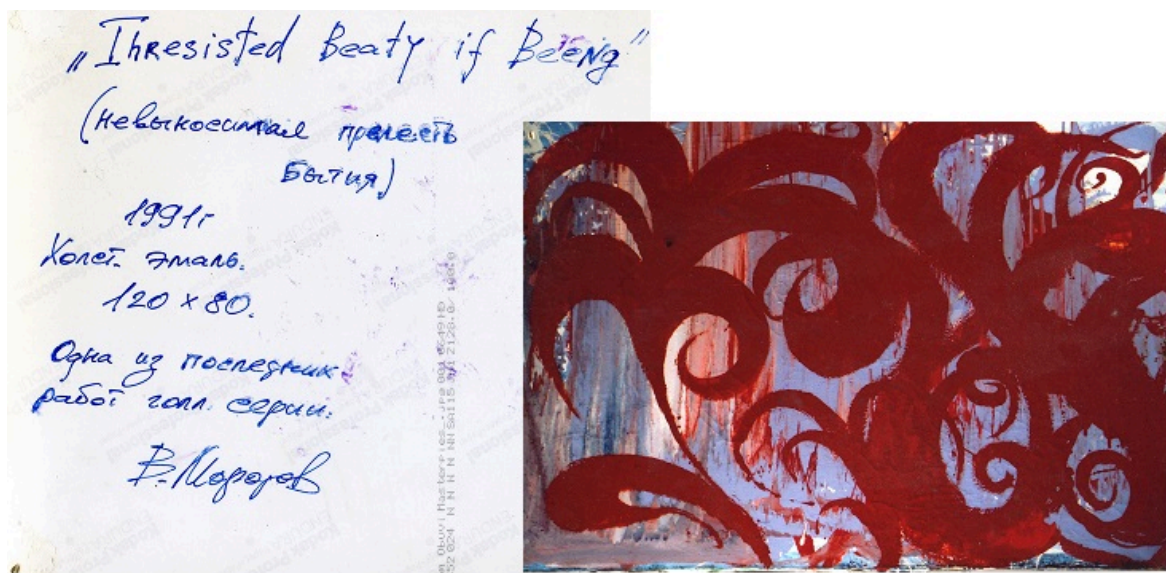


Fig. 42. Vadim Morozov. "A insuportável beleza da existência", 1991.
Série holandesa.
Tela, esmalte. 120x80 cm.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.



Fig. 43. Vadim Morozov. "Grande caça real", 1991.
Grafite, A4.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

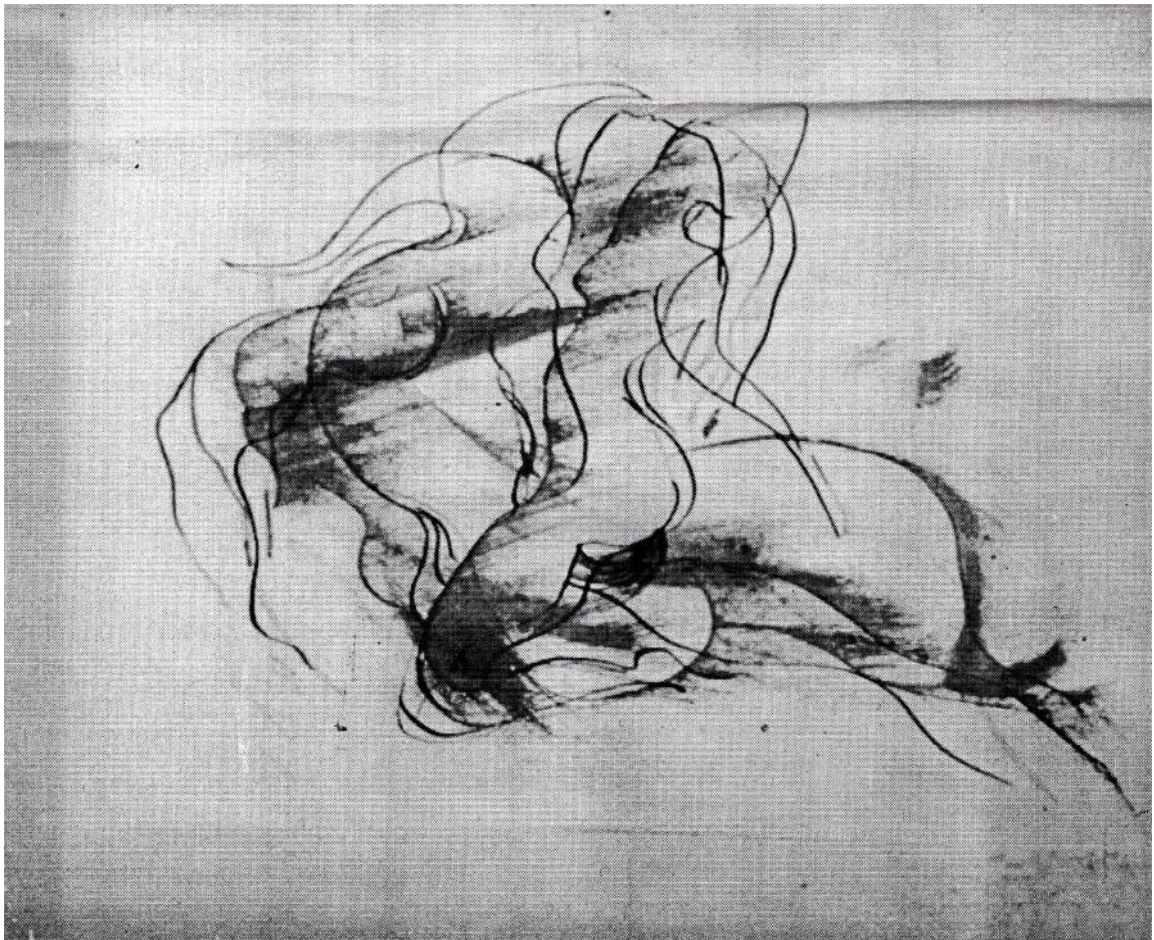


Fig. 44. "Grande caça real", 1991.
Grafite, A4.¹⁷¹

¹⁷¹ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

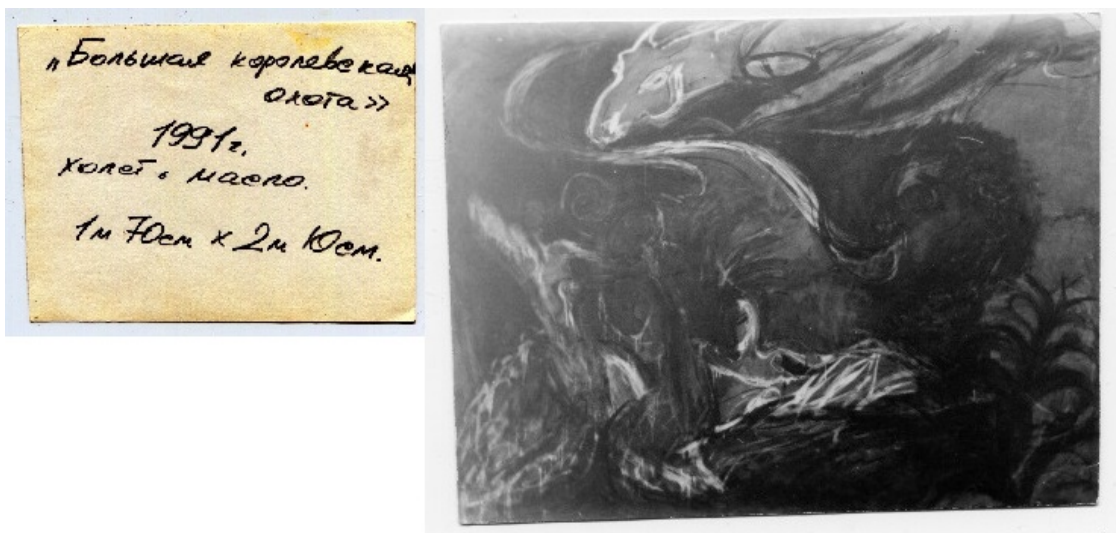


Fig. 45. Vadim Morozov. "Grande caça real", 1991.
Óleo em tela. 177x200 cm. ¹⁷²

¹⁷² Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.



Fig. 46. Vadim Morozov. Esboço da “Grande caça real”, 1990.
Guache, A3.¹⁷³

¹⁷³ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

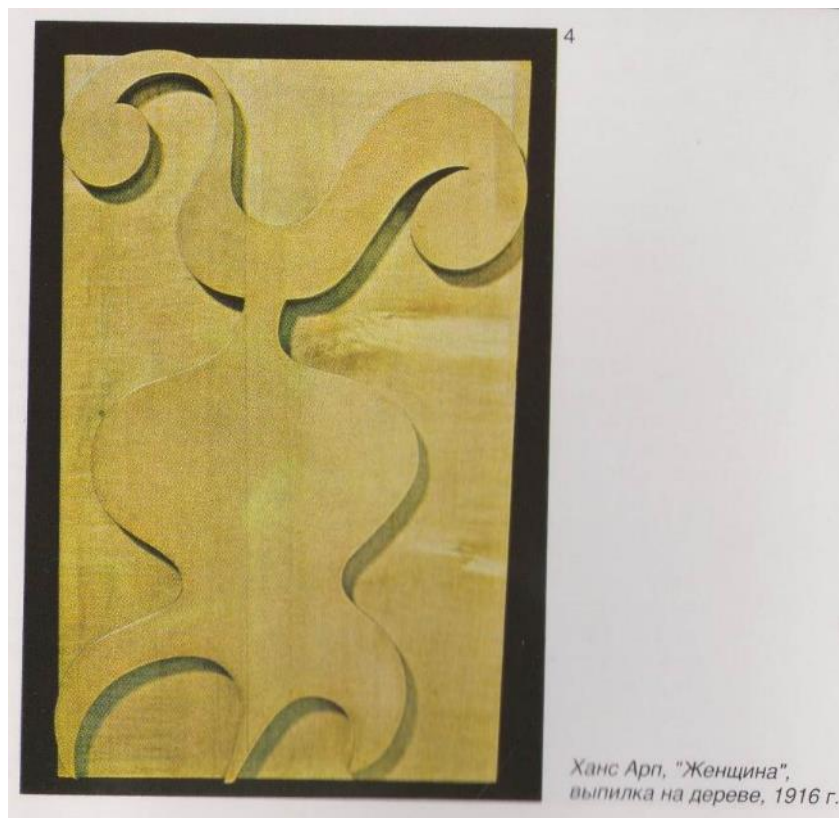


Fig. 47. Hans Arp. "Mulher", 1916.
Recorte na madeira.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Ibid., PICON, G. *Surrealismo*. Pág. 24.



Fig. 48a. Vadim Morozov. "Golden Line of the Night", 1991.
124x54x15 cm.

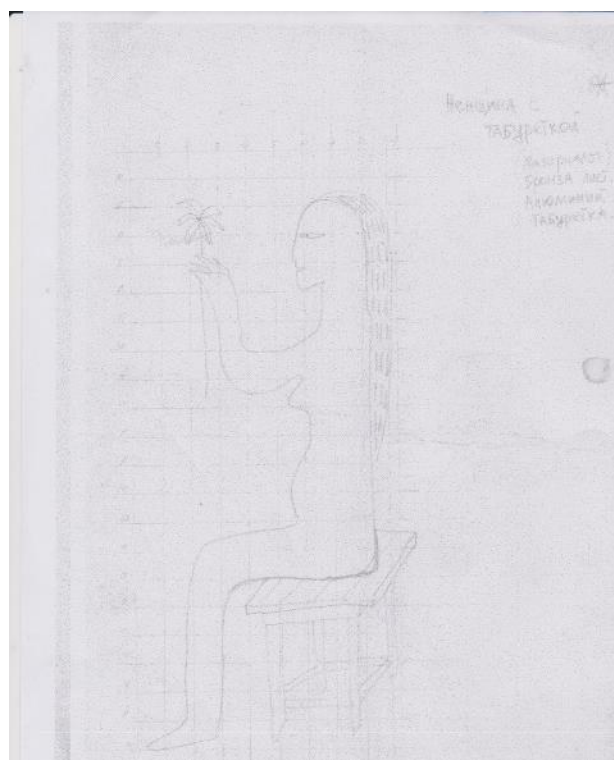


Fig. 48b. Vadim Morozov. Esboço para a realização escultórica de "Golden Line of the Night". Lápis, A4.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

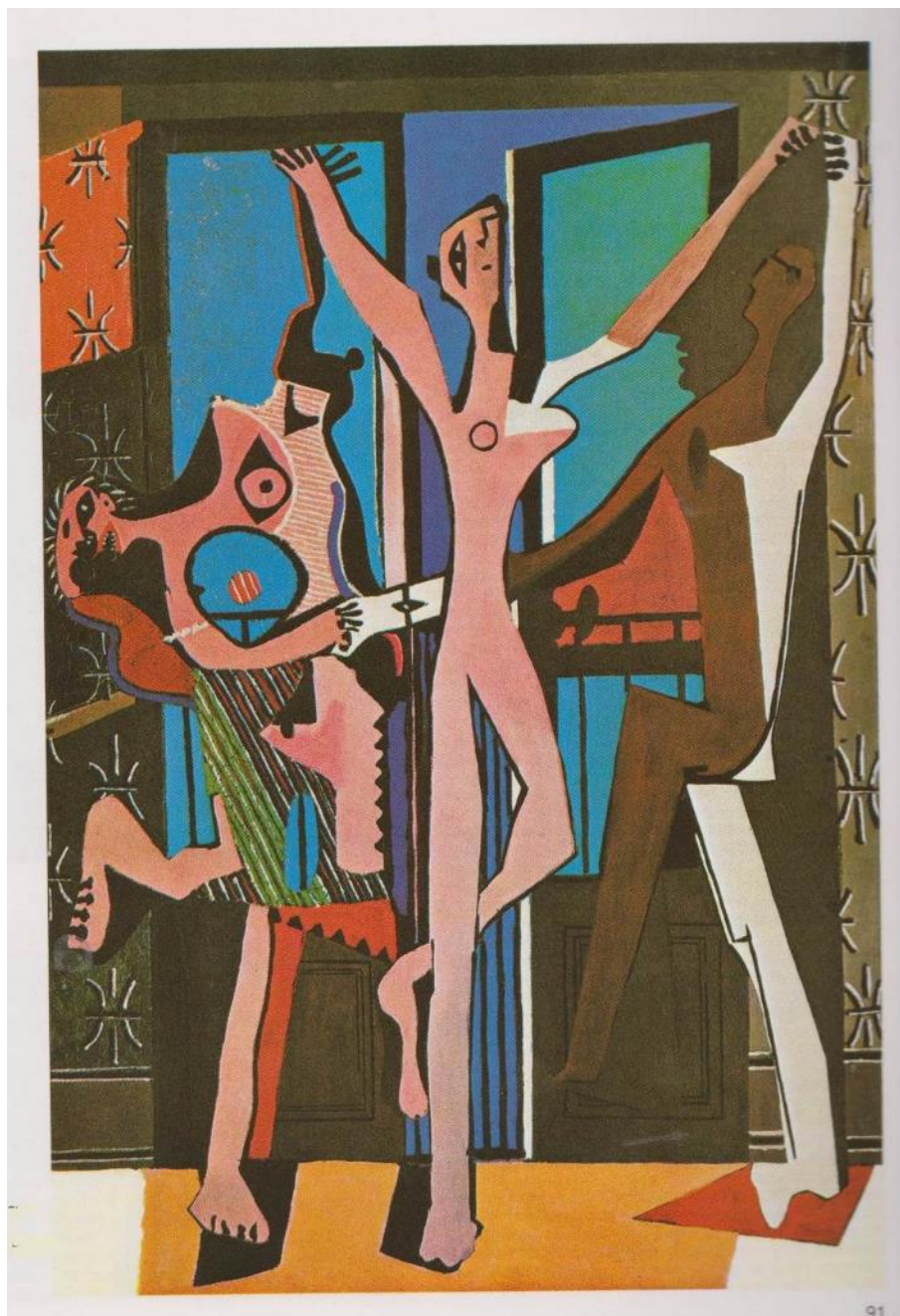


Fig. 49. Pablo Picasso. "Dança", 1925.
Óleo.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Ibid., PICON, G. Surrealismo. Pág. 91.

" Лук Эроса "
1989-1991г.
HARP #1. Саунд-объект.
СТАЛЬ, струны, цинк, strass.
Высота = 3м.
Ширина = 3м.
Глубина = 2м. 50см.
Вадим Морозов.

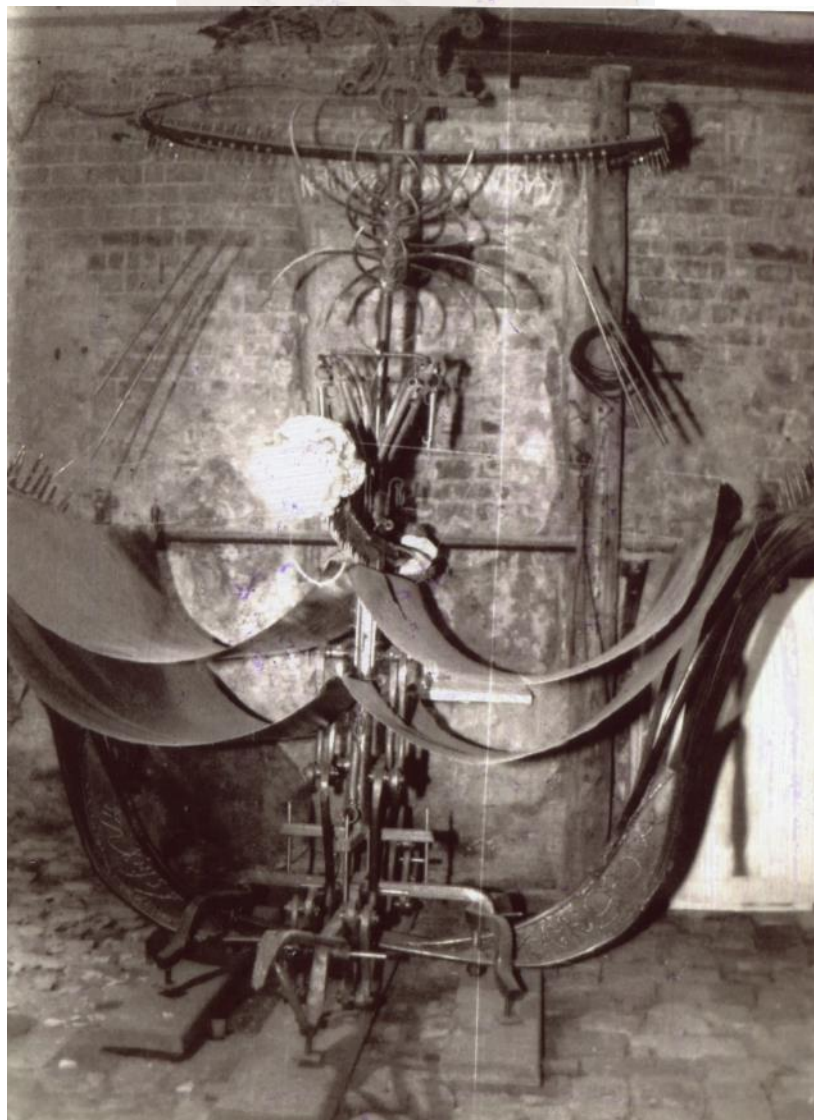


Fig. 50a. Vadim Morozov. "Arco de Eros", 1989-1991.
Objeto de som.

Aço, cordas, zinco, strass. Altura - 3m, largura - 3m, profundidade - 2.50m. ¹⁷⁷

¹⁷⁷ Fotografias do arquivo pessoal de Lilia Chernova.



Fig. 50b. (Continuação)

Tradução do comentário no verso da fotografia:

A qualidade da fotografia é bastante baixa. Porém, é a única que tenho. As fotografias foram feitas na minha oficina antes do envio.

Vê-se o corpo de Eros, o grifo que o contorna por baixo, pedais e alavancas que transportam o seu corpo pelo eixo vertical.

Por cima está localizado o mastro e a mola, aos quais são agarrados os sinos que servem de vozes da mola.

A mola também é contornada sob a coerção dos pedais, o que leva à alteração do tom das vozes.

В центральной части
 масти находится
 цветок Эроса
 (Между ресорсой и
 пружиной повеской тела
 Эроса) На нем совершается
 игра с помощью
 ударов.
 Но и все на инструменте
 могут играть одновремен-
 но до 4-6 человек.
 Но впрочем, я больше
 люблю делать это один.
 На правой стороне
 грифа написано "Арк Эроса".
 на левой по-арабски
 "Аллах Велик". Т.к. создание
 моих скульптур, во многом,
 было моей реакцией
 на Коран. (Но я не
 мусульманин)



Fig. 50c. (Continuação)

Tradução do comentário no verso da fotografia:

Na parte central do mastro localiza-se a flor de Eros (entre a mola e a suspensão de molas do corpo de Eros). A pessoa toca este instrumento com a ajuda dos golpes.

A ideia é que neste instrumento podem tocar simultaneamente entre 4 a 6 pessoas. Porém, eu gostava mais fazê-lo sozinho. Do lado direito do grifo está escrito "Arco de Eros", do lado esquerdo, em árabe, "Allah é grande" dado que a criação das esculturas muitas vezes era a minha reação em relação ao Corão (mas eu não sou muçulmano).

Ноги Эроса. Голова, несущая
балка и ноги образной горизон-
тально ось скульптуры.
Вместе с двумя параллельно
расположенными мембранами нахо-
дящимися в свободной повеске
образной тело Эроса, которое
и перемещается по вертикали.
Верхняя мембрана ~~свободная~~ рабочая,
вторая свободная. Перемещается
пальцами левой руки по струне,
правой осуществляется игра смычком.



Fig. 50d. (Continuação)

Tradução do comentário no verso da fotografia:

Os pés de Eros, a cabeça, a alavanca de suporte e as pernas criam um eixo horizontal com duas membranas dispostas paralelamente, que se encontram na suspensão livre e formam o corpo de Eros, que se movimenta na direção vertical.

A membrana de cima é funcional, a segunda é livre. Deve-se tocar com o arco com a mão direita, tocando nas cordas com os dedos da mão esquerda.



Fig. 51. A. Chernov. 1991.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Fotografia do arquivo pessoal de Lilia Chernova.

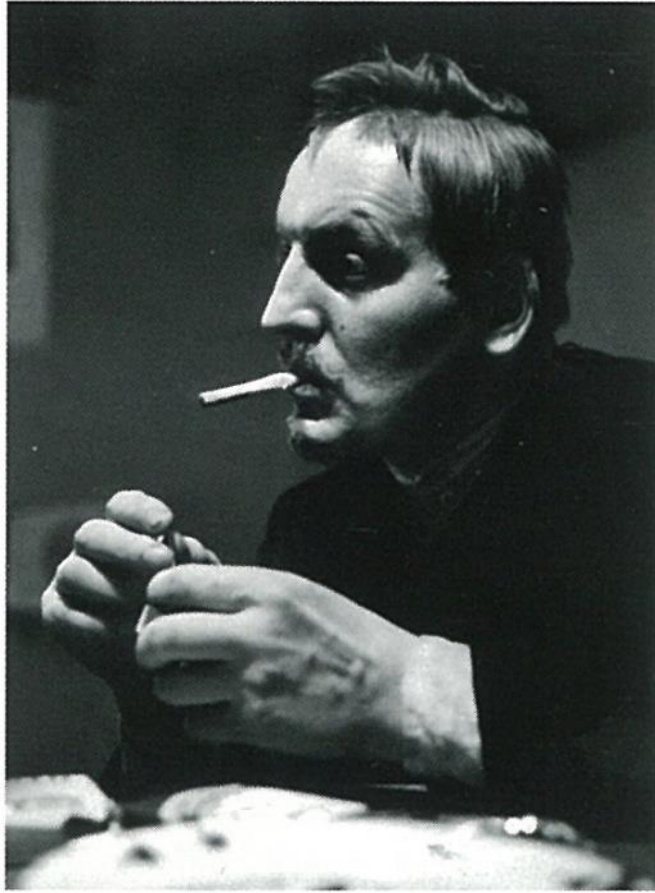


Fig. 52. Leonid Stukanov. 1981.
Fotografia de Mikhail Basov.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Ibid., *União "Arte ou Morte"*. Catálogo. Pág. 63.



Fig. 53. A. Chernov. "Eva no Paraíso", 1987.
Série holandesa.
Óleo em tela, 59.7x80cm.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.



Fig. 54. Alexandr Chernov. "Fuga para o Egito", 1991.
Série holandesa.
Óleo em tela, 40x52.
Coleção privada.¹⁸¹

¹⁸¹ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.



Fig. 55. Alexandr Chernov. "Três Anjos", 1993.
Óleo em tela 100x100.5 cm.
Coleção "Galeria M".¹⁸²

¹⁸² Fotografia do acervo da "Galeria M".

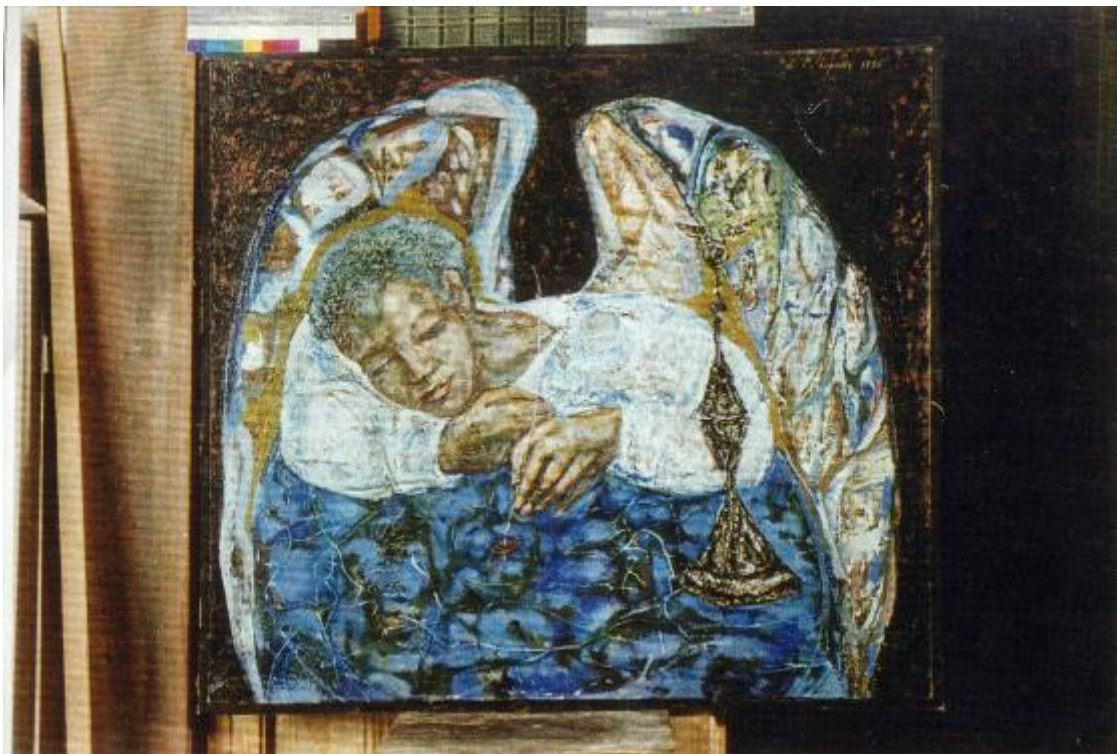


Fig. 56. Alexandr Chernov. "Archanjo Gabriel trespassa uma barata", 1990.
Série holandesa.
Óleo em tela.¹⁸³

¹⁸³ Fotografia do arquivo pessoal de Lilia Chernova.

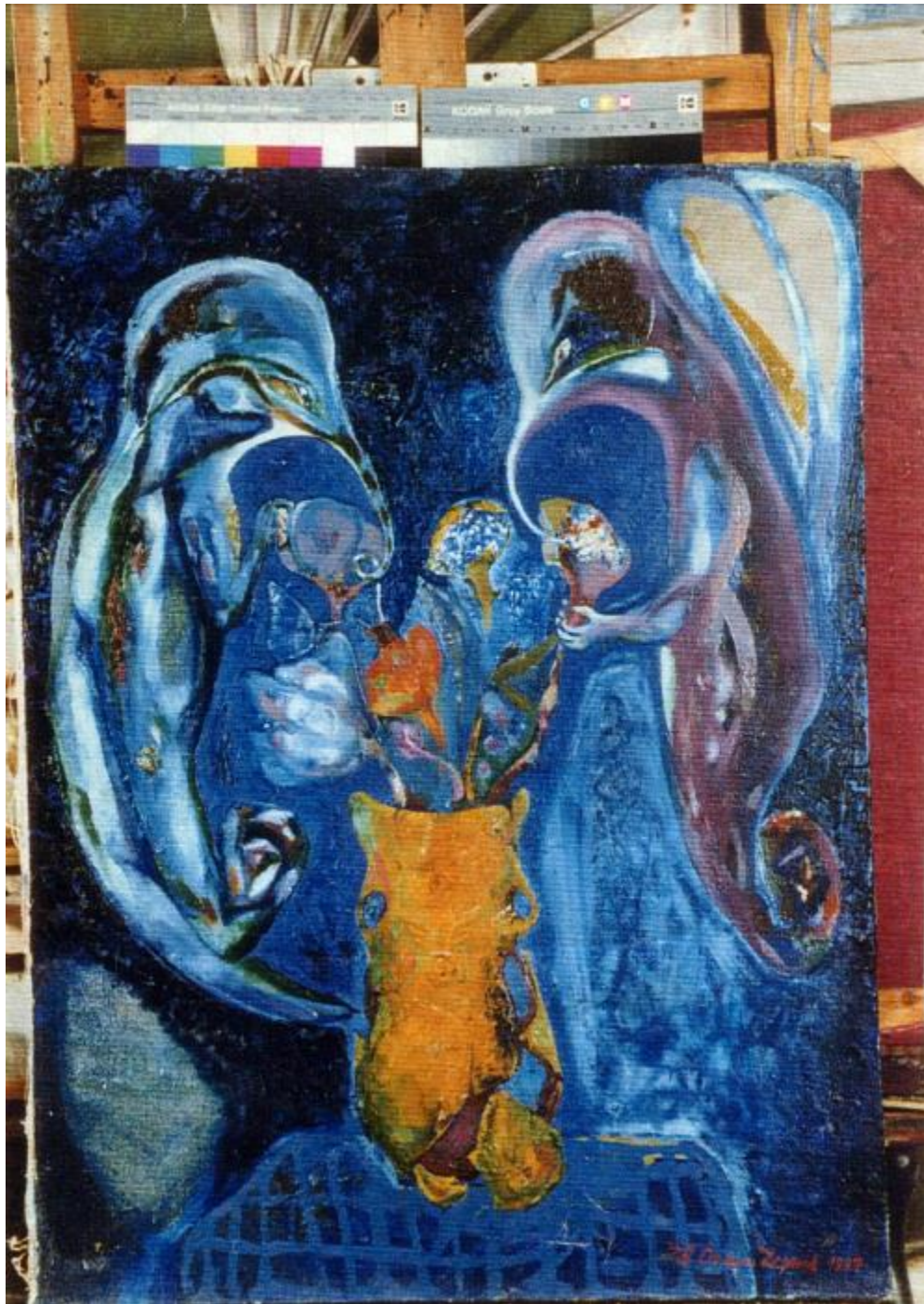


Fig. 57. Alexandr Chernov. “Os Apreciadores de Néctar”, 1991.
Óleo em tela.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.



Fig. 58. Alexandr Chernov. "O voo da divindade", 1998.
89x145.5cm.
Coleção de Vadim Morozov.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Fotografia do arquivo pessoal de Vadim Morozov.



Fig. 59. Alexandr Chernov. "Retorno dos Caçadores", 1990.
Série holandesa.
Óleo em tela, 78x56.5cm. ¹⁸⁶

¹⁸⁶ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.



Fig. 60. Alexandr Chernov. "O beijo traiçoeiro", 1988.
Série holandesa.
Compósito epóxi-fibras, Óleo 84.7x75.5cm.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Fotografia do arquivo pessoa de Lilia Chernova.



Fig 61. Menez. "1 de novembro de 1755", 1992.
Acrílico sobre tela, 155x190cm.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Menez. Catálogo. Palácio dos anjos. Algés. Editora: CAMB. Pág. 41.



Fig. 62. Alexandr Chernov. "O corvo", 1994.
Óleo em tela.
Coleção de T. Kazantseva.

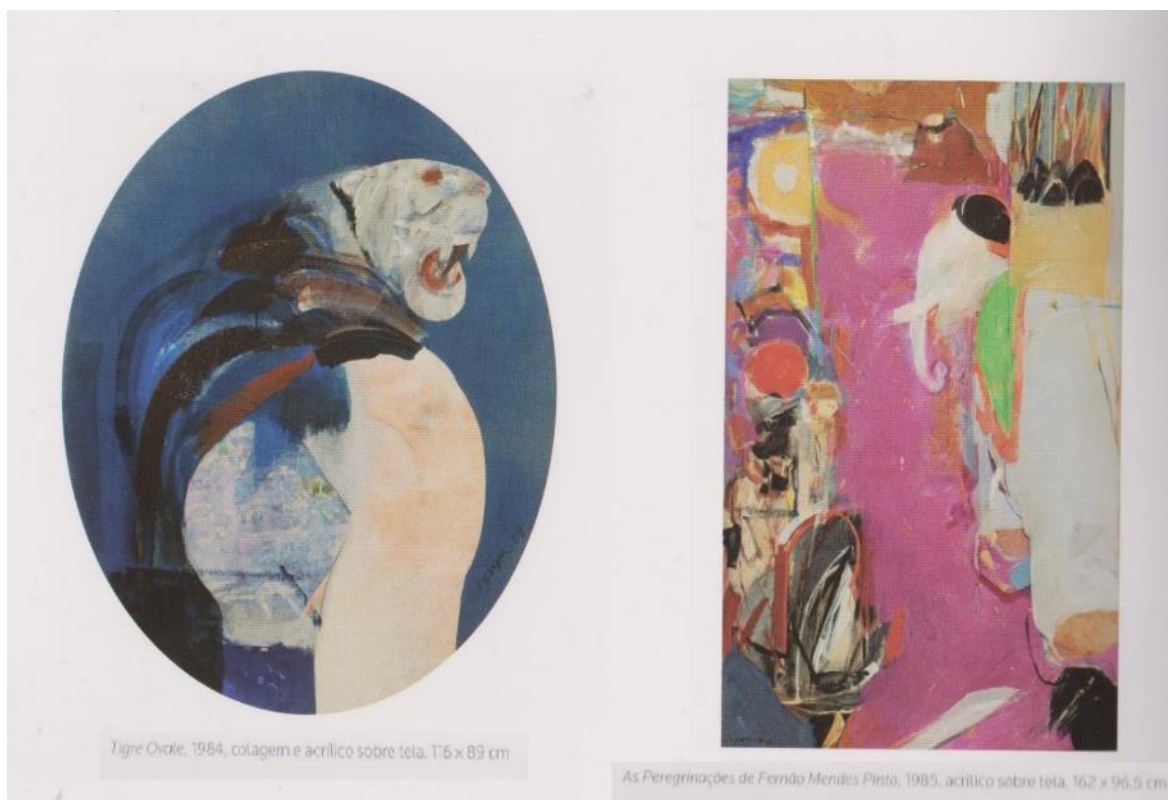
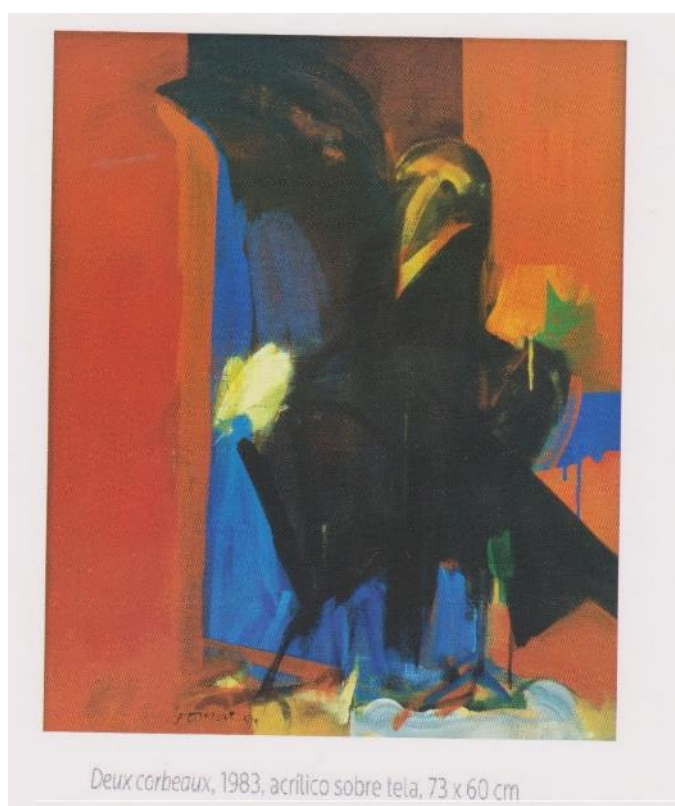


Fig. 63. Júlio Pomar. 1. "Tigre ovale", 1984. Colagem e acrílico sobre tela, 160x89 cm.
 2. "As peregrinações de Fernão Mendes Pinto", 1985. Acrílico sobre tela, 162x96.5 cm.



3. "Deux corbeaux", 1983. Acrílico sobre tela, 73x60cm.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Júlio Pomar. Catálogo. Palácio dos Anjos. Algés. Editora: CAMB. Pág. 24, 26-27.

Э.М.
С.И. Чернов
Маска
1989
X.M



Fig. 64. Alexandr Chernov. "Máscara", 1989.
Óleo em tela.
Coleção pessoal de S. Podgornaya.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Fotografia pessoal do arquivo de Lília Chernova.



Fig. 65. Alexandr Chernov. "Faraó", 1991.
Óleo em cartão, 60x40cm.
Coleção privada.¹⁹¹

¹⁹¹ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.



Fig. 66. Alexandr Chernov. "Flores para Lomonosov", 1995.
Óleo em cartão, 30x30cm.
Coleção pessoal de T. Kazantseva.¹⁹²

¹⁹² Fotografia do arquivo pessoal de Lilia Chernova.

Чернов Александр
Васильевич
13.02.1962г.р.
"Розы и Лилии"
Х, М, 61x51(см)
1991г.
Справка № 310 от 20.03.2008г.
Руководитель *Александр Васильевич Чернов*



Fig. 67. Alexandr Chernov. "Rosas e lírios", 1991.
Óleo em tela.
Coleção privada. ¹⁹³

¹⁹³ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.



Fig. 68. Alexandr Chernov. "Flores", 1993.
Óleo em tela.
Coleção privada.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Fotografia do arquivo pessoal de Lilia Chernova.

Александр Васильевич
Чернов
13.02.1962.г.р
"Натюрморт в неясности"
1988г.
Х. Л. 50x60 (см)
Справка! № 31 от 20.03.2008г
Руководитель Александр И. Ваганов
Ваш



Fig. 69. Alexandr Chernov. "Natureza-morta na imponderabilidade", 1991.
Óleo em tela.
Coleção privada.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.

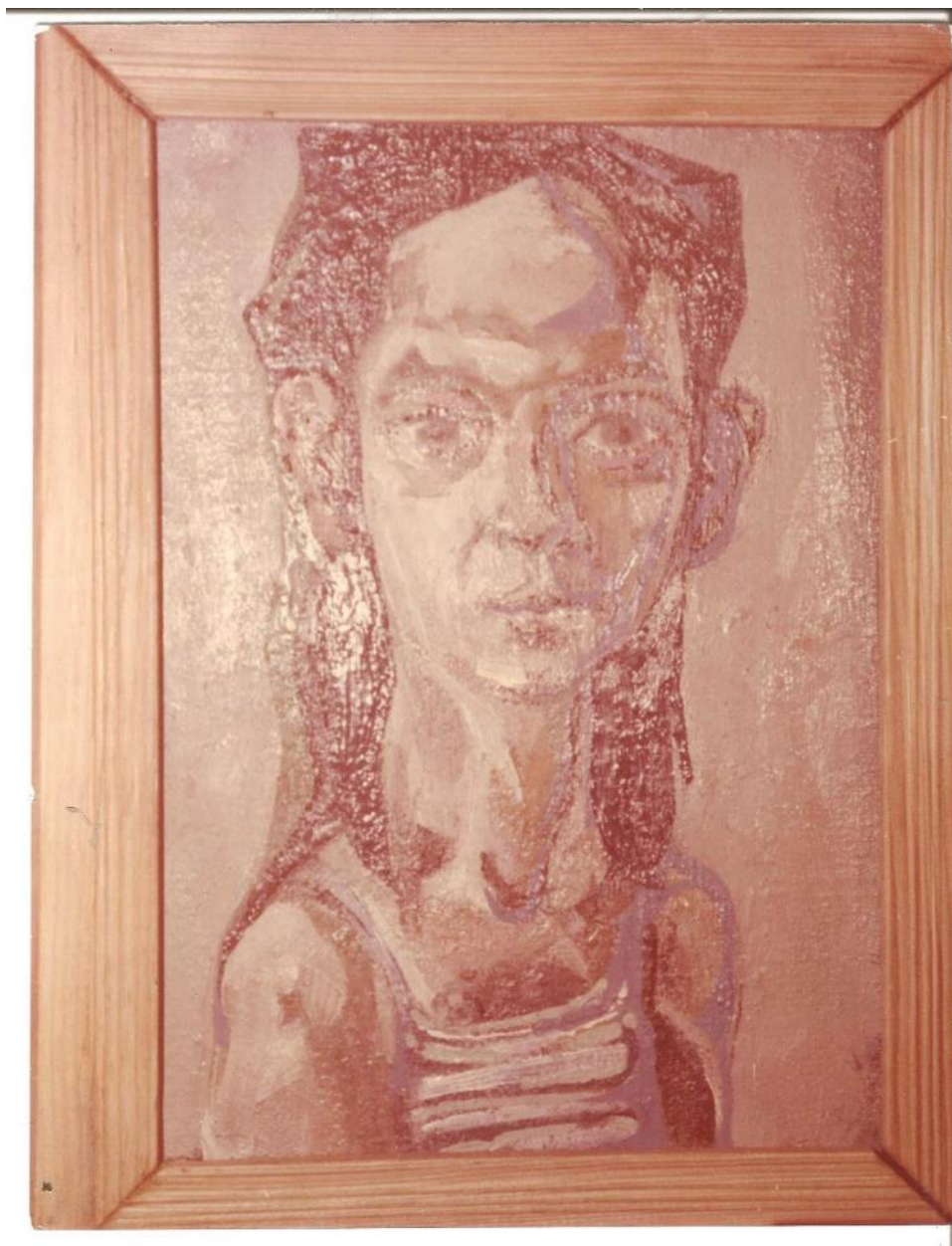


Fig. 70. Alexandr Chernov. "Autorretrato", 1992.
Série holandesa.
Óleo em tela, 40x60cm.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Fotografia do arquivo pessoal de Lília Chernova.

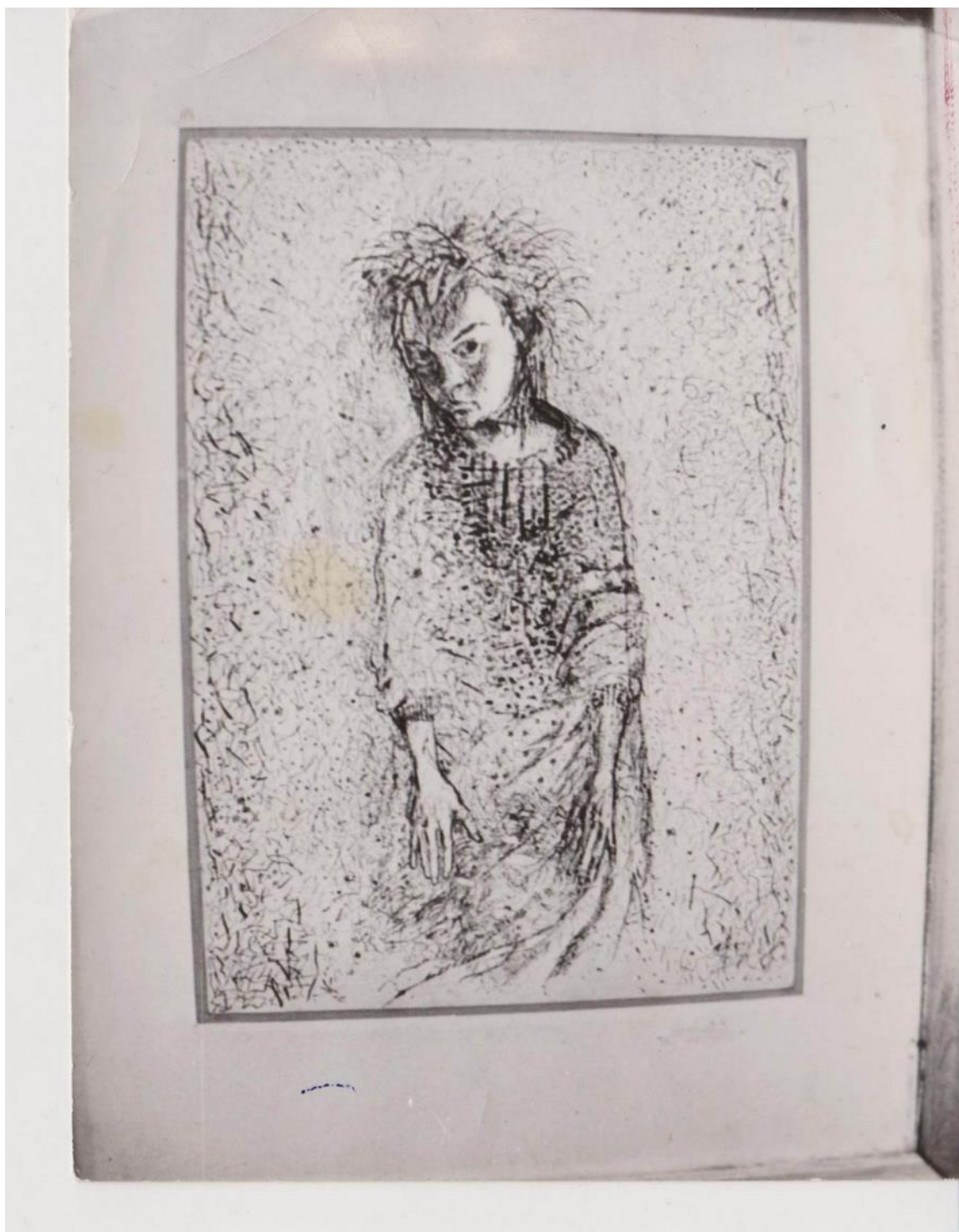


Fig. 71. Alexandr Chernov. "Autorretrato", 1987.
Série holandesa.
Tinta-da-china, pluma, papel. A4.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Documento do arquivo pessoal de Lília Chernova.

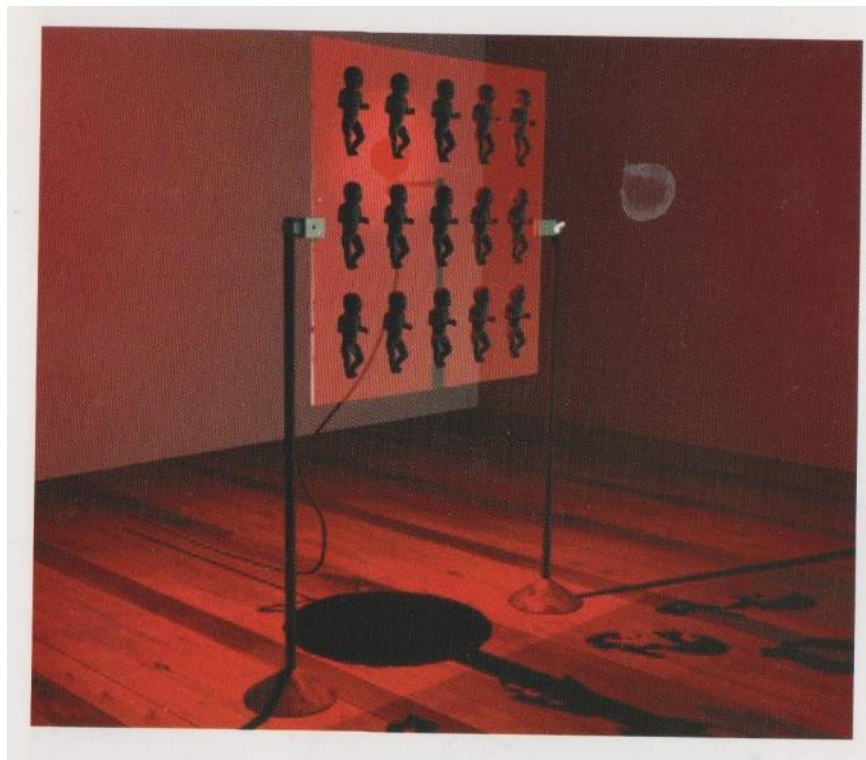


Fig. 72a. Sveta Boskhomodzhieva. "Regresso". Instalação.
Metal, vidro, gesso, lâmpadas, fio elétrico, 71x74x190 cm.

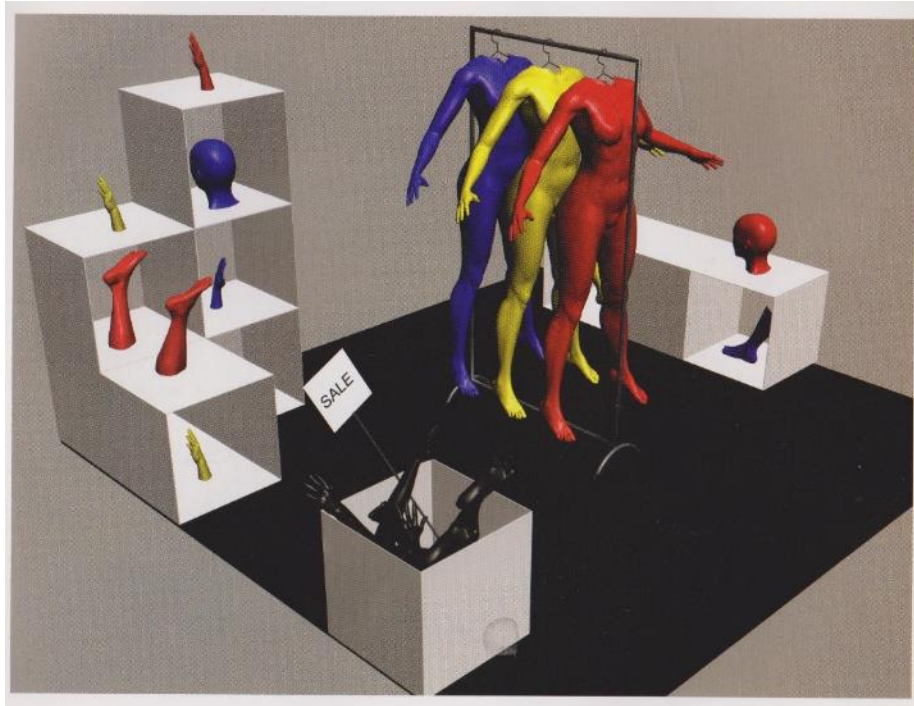


Fig. 72b. Grupo "K.T.O.". "Loja. Coleção nova". Instalação.
Fita-cola, cartão, película, 300x300x175 cm.¹⁹⁸

¹⁹⁸ "O homem não sabe estar nu". Catálogo do projeto. Editora: MSIID. Pág. 4, 13.

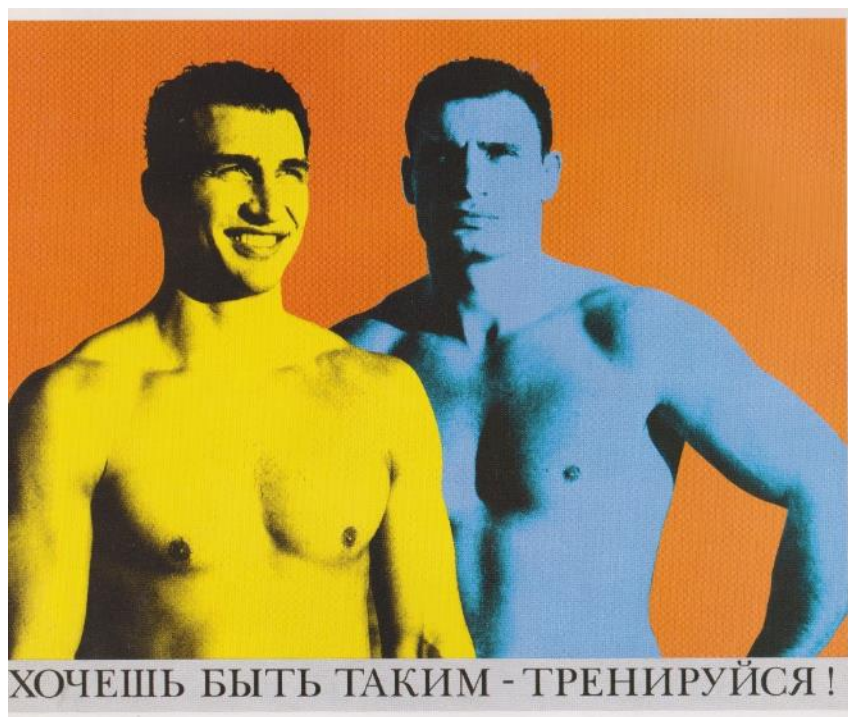


Fig. 72c. (Continuação)
Alexandr Lishnevskiy. "Queres ser assim – treina!".
Impressão na tela, 100x123cm.

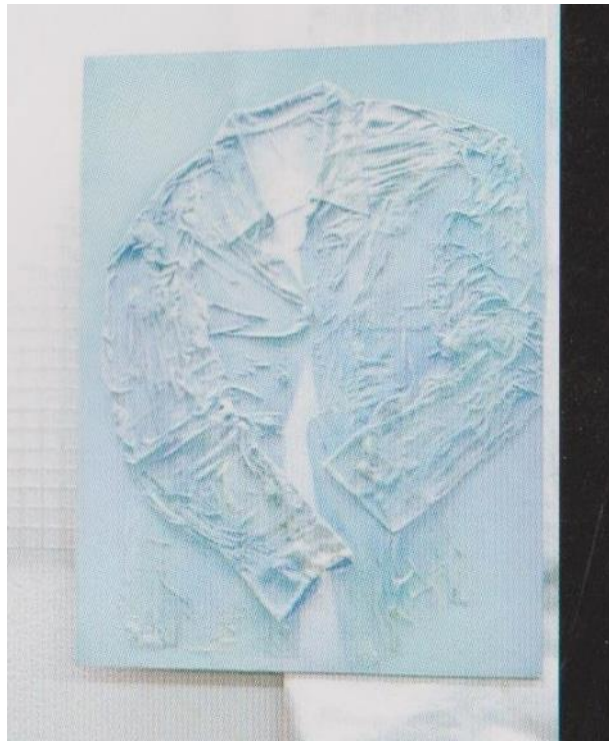


Fig. 72d. (Continuação)
Alexandr Lishnevskiy. "Foge".
Técnica mista, *assemblage*.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Ibid., Pág. 18-19.



Fig. 73. Projeto de curadoria de Alexandr Lishnevskiy "DOTS" em MSIID.²⁰⁰

²⁰⁰ "DOTS". Catálogo. Editora: MSIID, 2008. Pág. 3.

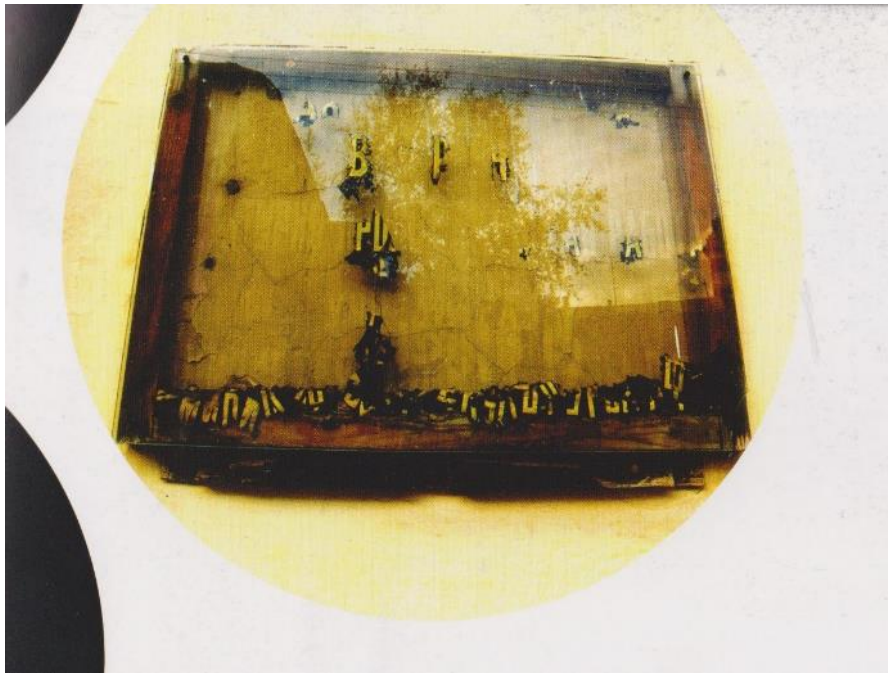


Fig. 74a. Vadim Morozov. "Mensagem", 1998.
Impressão digital.



Fig. 74b. Vadim Morozov. "Mona Sveta", 1998.
Impressão digital.²⁰¹

²⁰¹ Ibid., Pág. 55.



Fig. 75a. Alexandr Lishnevskiy. "Rússia interior", 2008.
Instalação na "Galeria M".
Propriedade do autor.

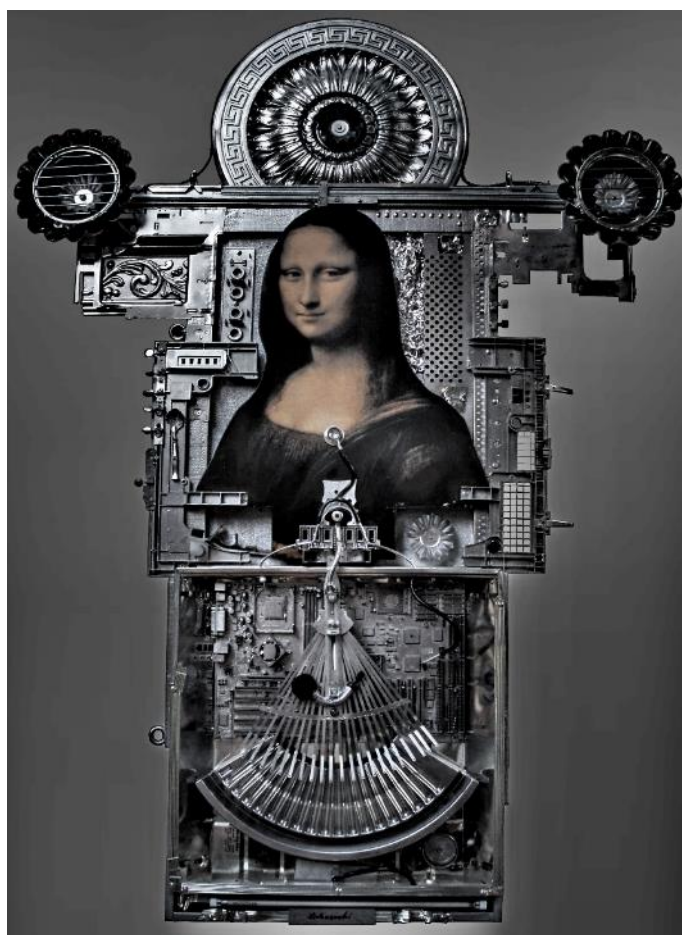


Fig. 75b. Alexandr Lishnevskiy. "Sessão de ligação", 2008.
Instalação na "Galeria M".
Propriedade do autor.



Fig. 75c. (Continuação)
Alexandr Lishnevskiy. "Fonte negra", 2008.
Instalação no MSIID.
Coleção do MSIID.²⁰²

²⁰² Ibid., LISHNEVSKIY, A. *A Concentration of ensouling*. Sem paginação.



Fig. 76. Alexandr Lishnevskiy. "I wait", 2008.
Instalação no MSIID.²⁰³

²⁰³ Ibid., Sem paginação.



Fig. 77a. Conferência dedicada à abertura da bienal a 21 de maio de 2010.

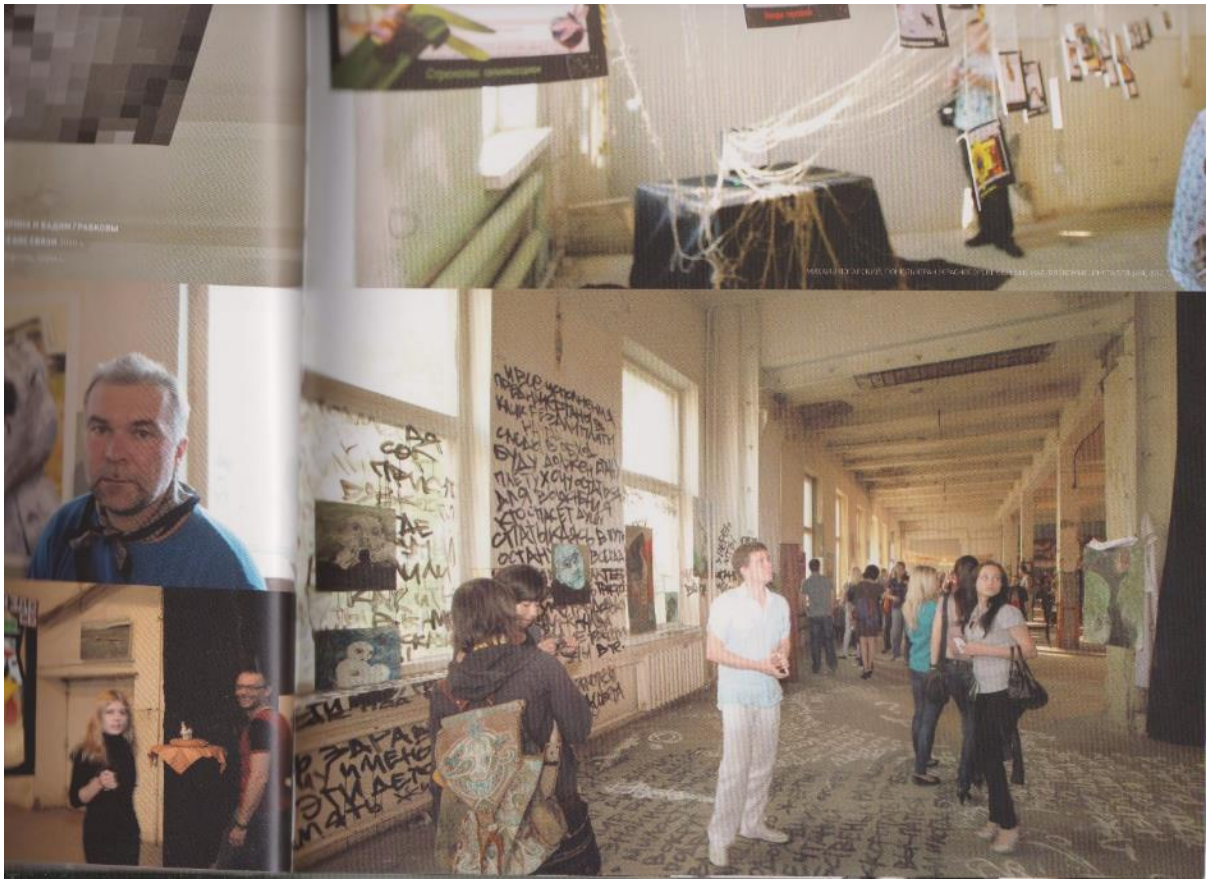


Fig. 77b. Salas de exposição da I bienal de Rostov-do-Don.²⁰⁴

²⁰⁴ South Russian biennale of Contemporary Art, Catálogo. 2010. Pág. 12.

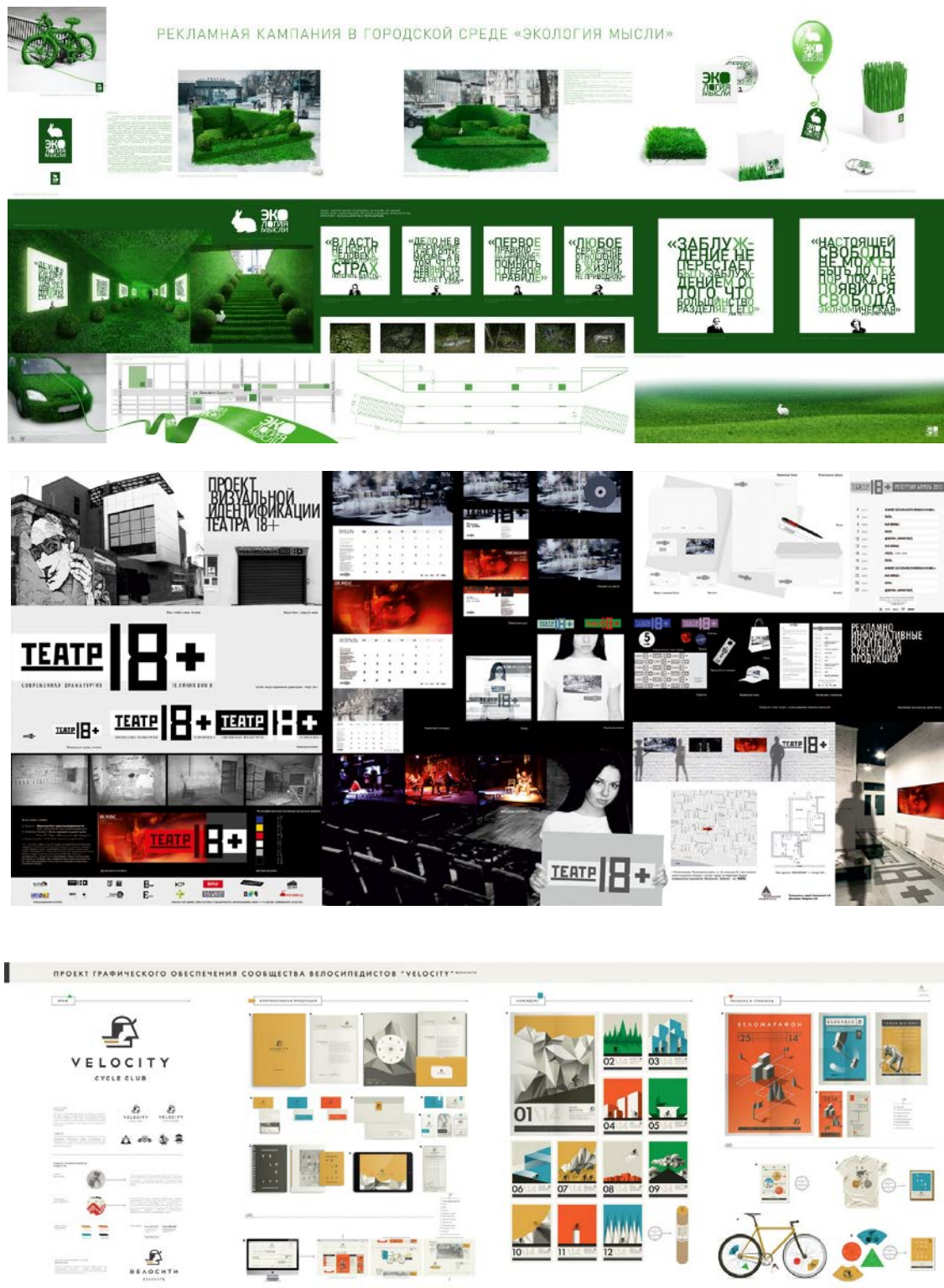


Fig. 78. Projetos de curso dos estudantes de Alexandr Lishnevskiy.²⁰⁵

²⁰⁵ Projetos de curso. Sítio da Academia de Arquitetura e Arte da YuFU. Disponível em URL: <http://comdiz.ru/projects/diplom/>. Acedido a 09/07/2015.



Fig. 79. Vadim Morozov. Corrimãos forjados na Herdade de G. Ferenchuk, 2000-2004.²⁰⁶

²⁰⁶ Fotografias do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

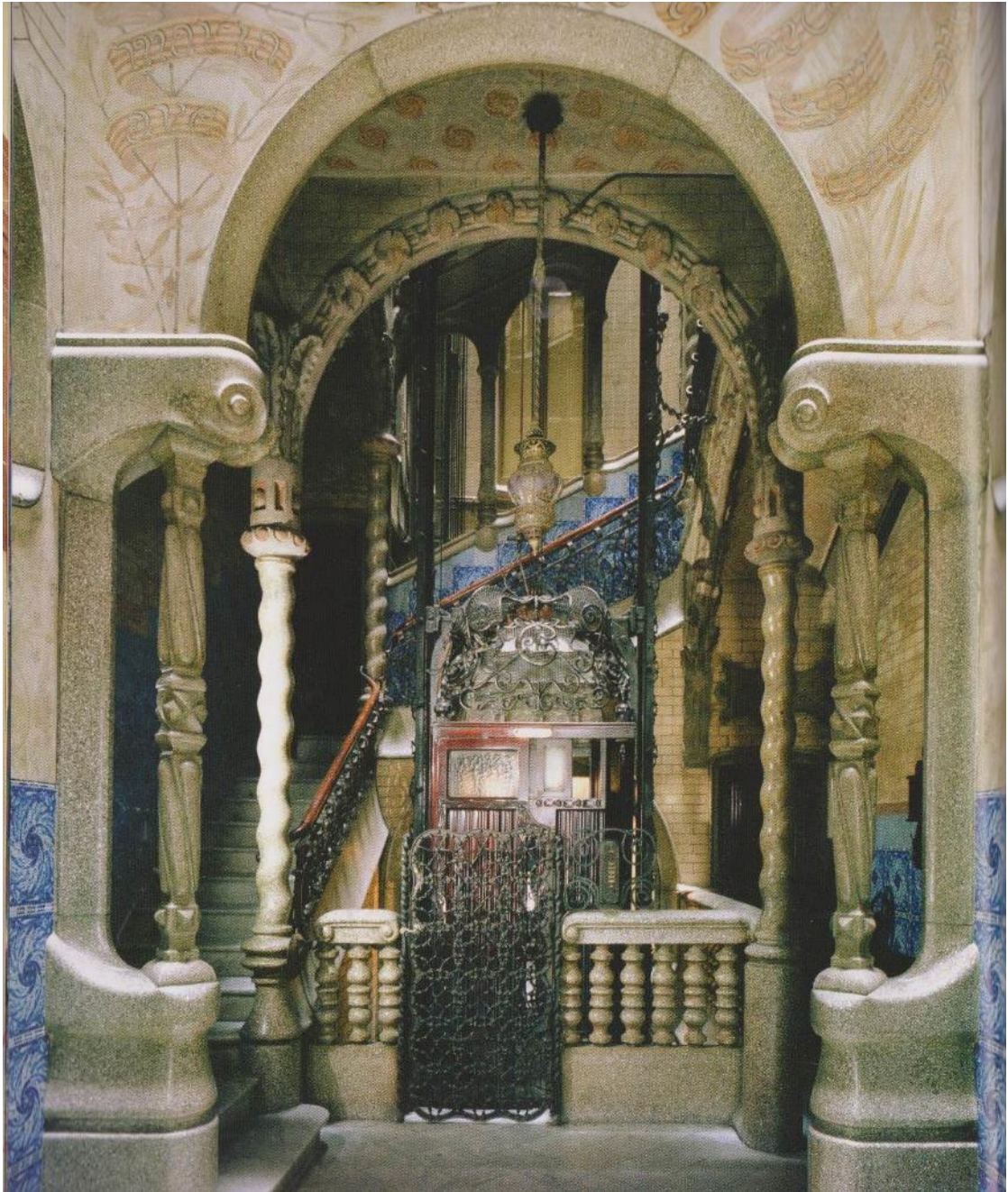


Fig. 80. Escadas com elevador e grade forjada. Estilo Gaudi. Casa do Calvet, 1898-1900. Barcelona.²⁰⁷

²⁰⁷ CRIPPA, M. A. *Gaudi*. Editora: TASCEN, 2008. Pág. 59.



Fig. 81a. Vadim Morozov. Esboço de *design* da “Vitrail galvânica”.

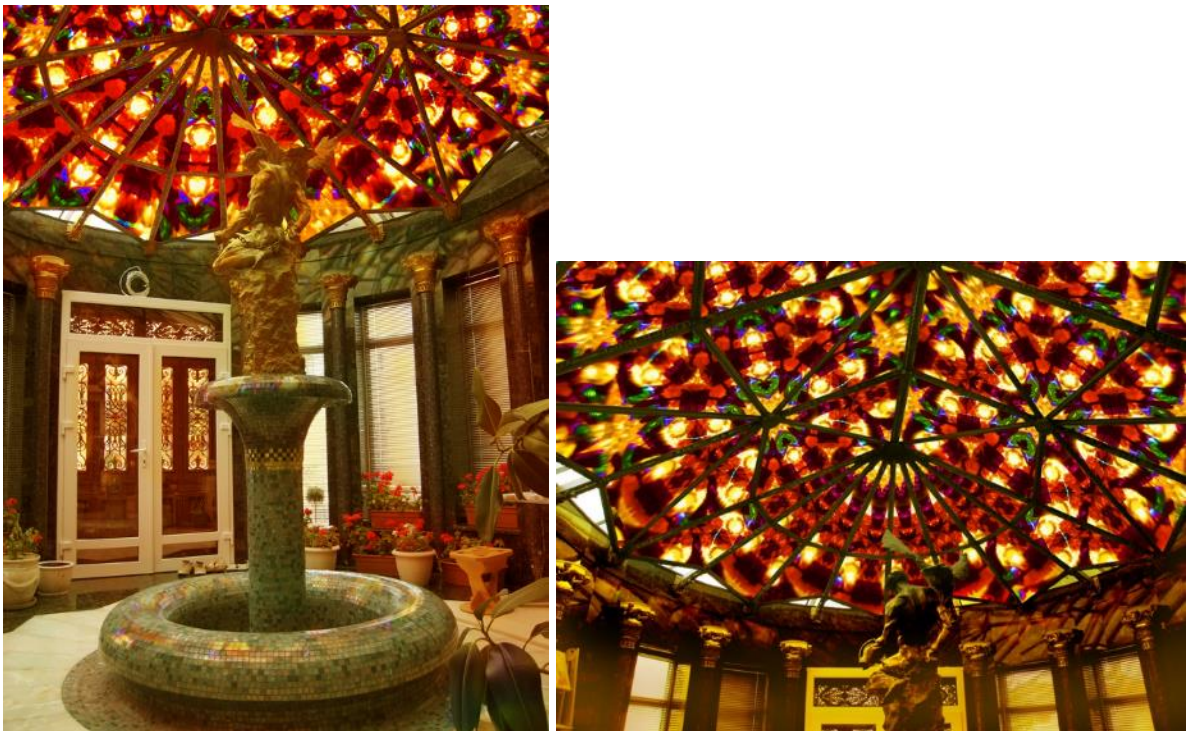


Fig. 81b. Vadim Morozov. Vitrail galvânica. Átrio na Herdade de G. Ferenchuk, 2000-2004.²⁰⁸

²⁰⁸ Fotografias do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

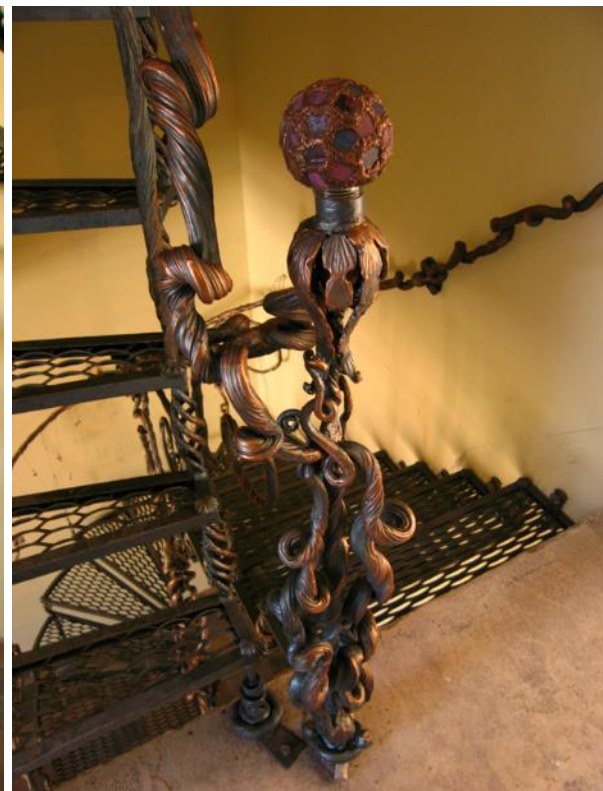
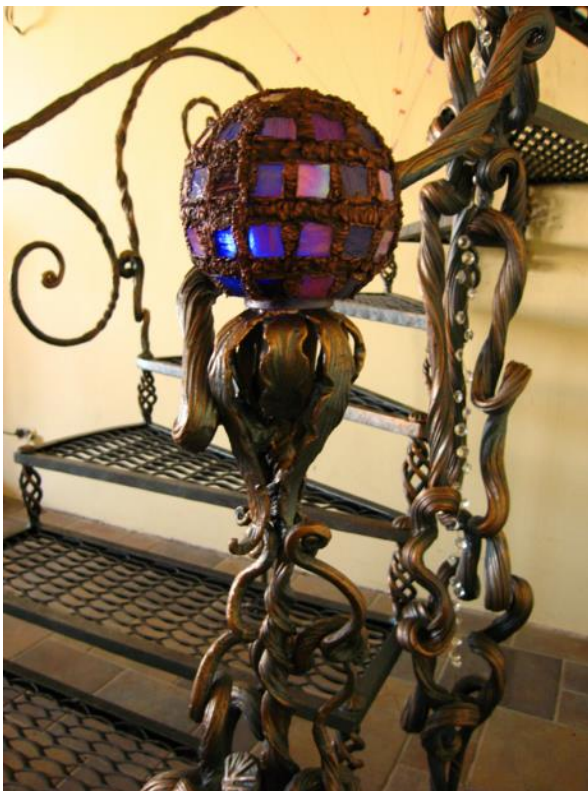


Fig. 82. Vadim Morozov. “Espírito mágico de casa” no *penthouse* de Arkadiy Morozov. Escada de ferro de 7 metros de altura, corrimãos forjados. Obninsk, 2006. ²⁰⁹

²⁰⁹ Fotografias do arquivo pessoal de Vadim Morozov.



Fig. 83. Karl. Blossfeldt. "Cucurbita" (gravinhas de abóbora).
Fotografia ampliada quatro vezes 1900/03. Retirado de *Urformen der Kunst* [protótipos de arte], Berlim, 1928. Karl Blossfeldt estudou as plantas nos seus diversos estádios de crescimento, apresentando-as aumentadas diversas vezes nas suas fotografias de pormenor. Estas imagens serviam para aguçar a consciência da natureza nos artistas e eram frequentemente utilizadas para elaborar padrões decorativos.²¹⁰

²¹⁰ FAHR-BECKER, G. *A arte nova*. Editora: Konemann, 1997. Colónia. Pág 21.



Fig. 84. Vadim Morozov. Portões da Igreja da Intercessão da Nossa Senhora, 2009.²¹¹

²¹¹ "Portões da Igreja da Intercessão da Nossa Senhora", 2009. Vadim Morozov. O arquivo pessoal da autora.

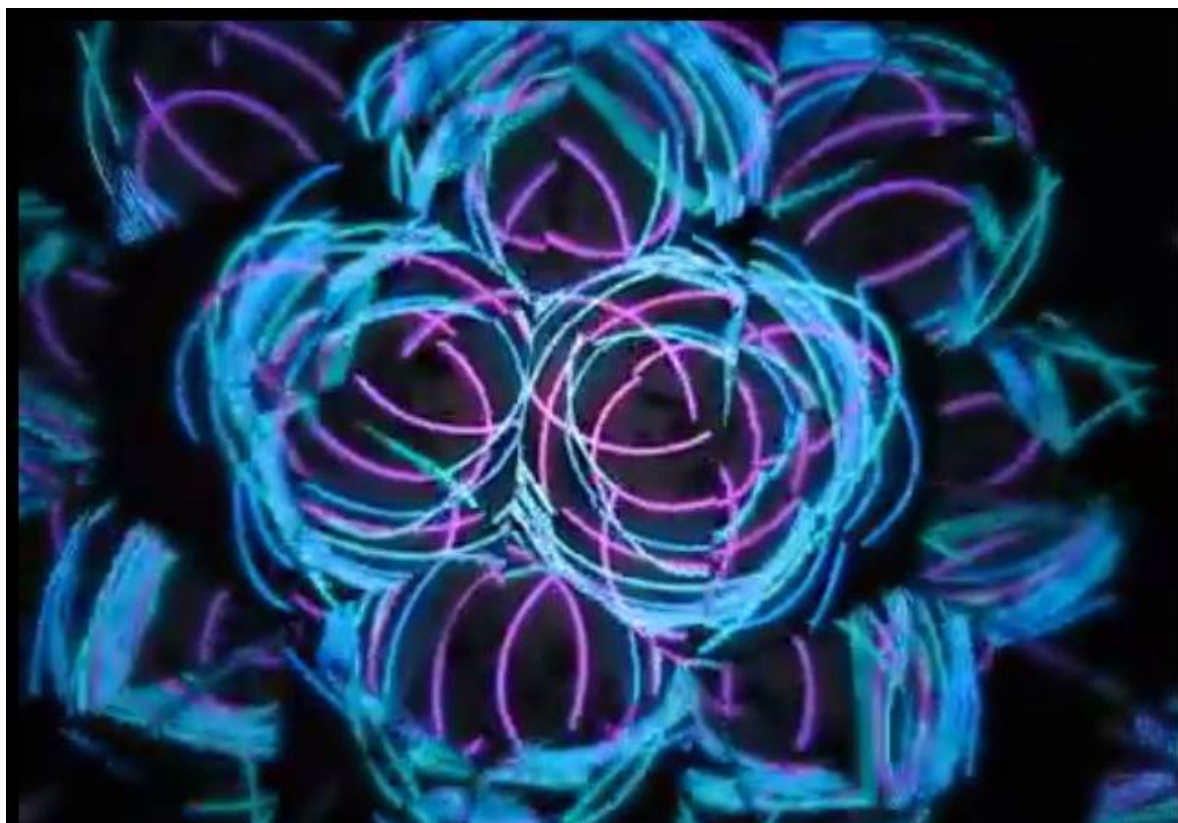


Fig. 85. Vadim Morozov. "Formiga", 2010.²¹²

²¹² "Formiga", 2010. Vadim Morozov. Disponível em URL: <http://chernov.com/luxuries/media/videos/19384775>. Acedido a 28/06/2015.



Fig. 86a. Vadim Morozov. "Upgrade informático", 2013.

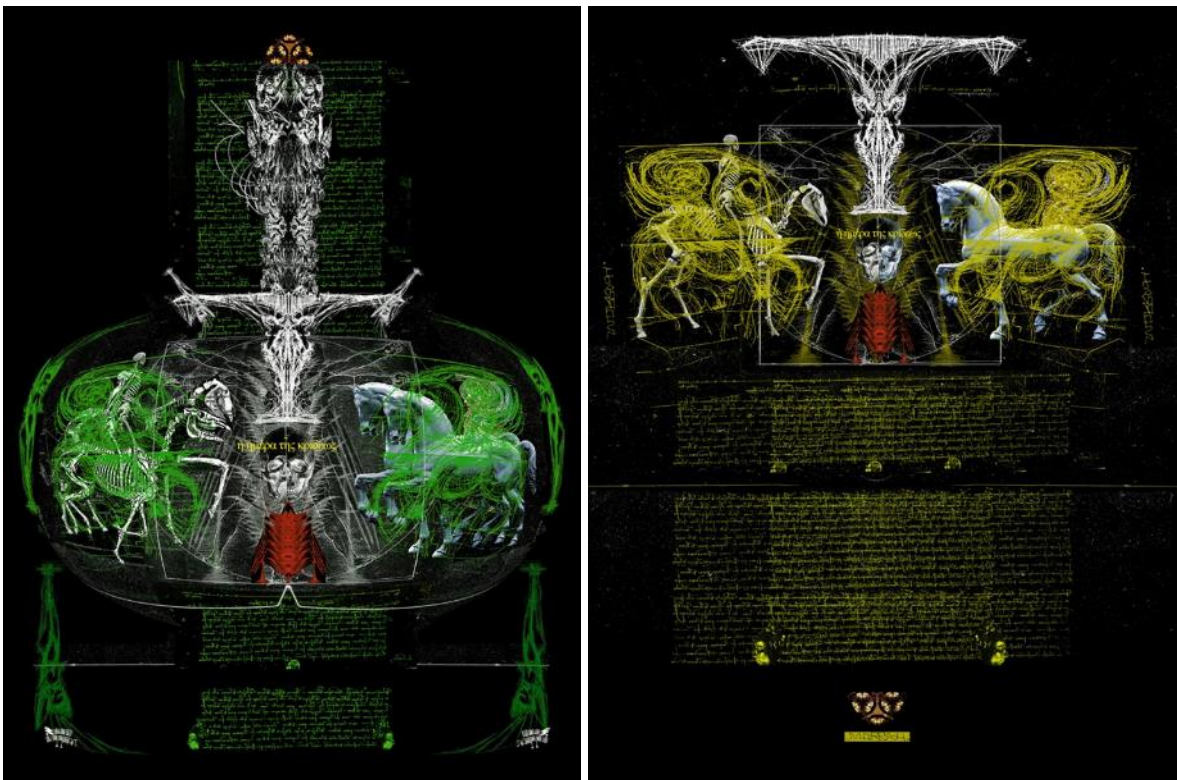


Fig. 86b. (Continuação)



Fig.86c. (Continuação).²¹³

²¹³ "Upgrade", 2013. Vadim Morozov. O arquivo pessoal da autora.



Fig. 87. Vadim Morozov. «Harp №3».
Instrumento musical que imite som de membranas. Foi exposto na I bienal da Rússia do Sul
em Rostov-do-Don em 2010.
Foi vendido aos coletores de metais não ferrosos.²¹⁴

²¹⁴ Ibid., South Russian biennale of Contemporary Art, Catálogo. 2010. Sem paginação.

LISTA DE DOCUMENTOS – CAPÍTULO III

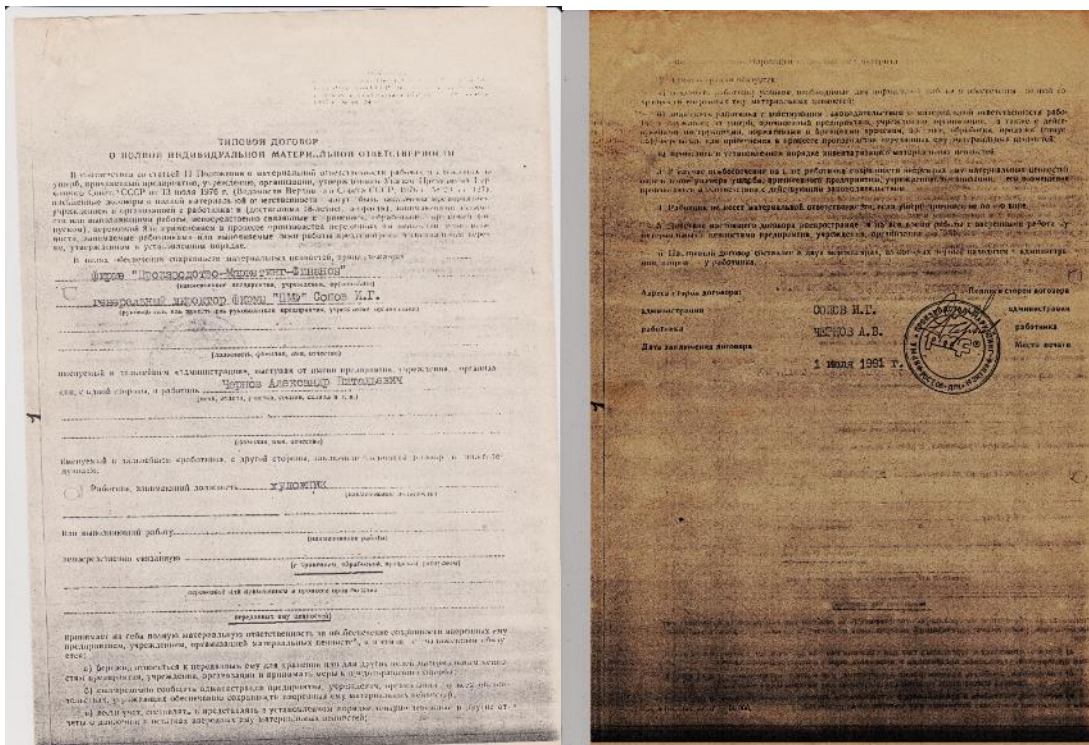


Doc. 1. Revista "Interesse pessoal" Nº 1, Rostov-do-Don, 1991. Pág. 7. ²¹⁵
Tradução da coluna destacada.

(...) Nós temos duas galerias – a permanente e a ambulante. Por enquanto, os trabalhos são aceites com base nas comissões. A nossa galeria é a saída para o mercado civilizado. Nós fazemos o nome aos pintores não só na Rússia mas também no estrangeiro. Desta forma, a nossa empresa assinou contratos com principais galerias de Itália, França, Holanda. Há poucos dias foi enviada a primeira exposição para a galeria central de Amsterdão. Lá estão expostas as obras dos pintores de Rostov do Don – Sasha Chernov, Vadim Morozov, Alexandr Lishnevskiy, Sergei Bezuglov, Gennadi Turov, Alexei Konkov. No caso de sucesso a nossa exposição será vista nos outros países da Europa.

A nossa galeria será completada regularmente com novas obras. Será possível fazer pedidos aos pintores. É necessário mencionar que trabalhamos não só com a pintura, mas também com as antiguidades. Nisto temos o apoio na colaboração com a empresa "Centro Cultural" sob a coordenação de V.V. Prilutskiy. Exposições em conjunto, leilões – são um bom exemplo.

²¹⁵ Revista "Interesse pessoal" Nº 1, Rostov-do-Don, 1991. Pág. 7.



Doc. 2. Um dos contratos fechados entre Galeria PMF e artista A. Chernov com a permissão da exportação da coleção de arte de cada elemento do grupo “Luxuries” para um leilão na Holanda com o objetivo de venda. Confrmados com assinaturas de a chernov e administrador da galeria I. Sopov.

Tradução resumida do contrato-tipo entre “PMF Galeria” e Alexandr Chernov: A fim de garantir a segurança dos bens materiais pertencentes à empresa “PMF Galeria” na pessoa de Sopov I.G, a seguir designado Administração, e Alexandr Chernov, a seguir designado Funcionário, assinaram o acordo sobre o seguinte:

O Funcionário tem toda a responsabilidade material de assegurar a conservação dos bens e é obrigado a:

- a) Cuidar dos bens confiados pela empresa;
 - b) Denunciar todas as circunstâncias que ameaçam a segurança dos bens;
 - c) Efetuar registros de bens;
 - d) Participar do inventário dos bens;
- Administração compromete-se a:
- a) Criar as condições necessárias para o trabalho do Funcionário;
 - b) Familiarizar o Funcionário com a legislação vigente em relação à responsabilidade pelos bens confiados;
 - c) No caso de a conservação dos bens não poder ser assegurada, o valor da indenização é determinado de acordo com a legislação vigente;
 - d) O Funcionário não será responsável se o dano for causado por outras circunstâncias;
 - e) As cláusulas do presente contrato aplicam-se em todo o tempo em que o Funcionário estiver a trabalhar com os bens;
 - f) O contrato vem em duplicado;

Administração/ I.G. Sopov (Assinatura)
 Funcionário/ AV Chernov (Assinatura)

1 de julho de 1991

Carimbo da “PMF Galeria”²¹⁶

²¹⁶ Documento do arquivo pessoal de Lilia Chernova.



- см., оргалит, масло.
- 19. "Летаргический сон", 1989 г., 77,5 см., холст на планшете, масло.
 - 20. "Лето", 1988 г., 49,5 x 49,5 см., холст, масло, типографская краска.
 - 21. "Святой Георгий", 1990 г., 39,5 x 29,5, холст, масло.
 - 22. "Окаменелости", 1991 г., 30 x 34 см., холст на планшете, масло.
 - 23. "Пионерское лето", 1989 г., 41 x 51 см., холст, масло.
 - 24. "Подруги", 1989 г., 50 x 35 см., картон, масло.
 - 25. "Тортик", 1989 г., 50,5 x 50,5 см., холст на планшете, масло.
 - 26. "Вечная битва", 1989 г., 35 x 49,5 см., картон, масло.
 - 27. "Газовая атака", 1990 г., 40 x 27 см., холст на планшете, масло.
 - 28. "Добыча Фавна", 1989 г., 50,3 x 65 см., холст, масло.
 - 29. "Ядовитые Цветы", 1991 г., 55 x 74,5 см., холст, масло.
 - 30. "Ева", 1987 г., 59,7 x 90 см., холст, масло.
 - 31. "Треугольник", 1990 г., 50 x 61 см., холст.
 - 32. "Шуты", 1986 г., 49,5 x 69,5 см., холст, масло.
 - 33. "Сон Марии", 1989 г., 55 x 74 см., холст, масло.
 - 34. "Угощение фруктами - I", 1990 г., 62,5 x 69 см., оргалит, масло.
 - 35. "Угощение фруктами - II", 121 x 130 см., холст, масло.
 - 36. "Бимний ангел", 1991 г., 40 x 30,5 см., холст, масло.
 - 37. "Идущая по прямой", 1989 г., 90 x 58 см., холст, масло.
 - 38. "Частная жизнь", 1991 г., 56 x 40 см., холст, масло.
 - 39. "Сцена из видеофильма", 1990 г., 60,5 x 80 см., холст, масло.
 - 40. "Натюрморт в неведении", 1989 г., 50 x 60 см., холст, масло.
 - 41. "Три девушки", 1991 г., 69 x 61 см., холст, масло.
 - 42. "Театр", 1988 г., 79 x 35,5 см., холст на планшете, масло.
 - 43. "Мать и змея", 1990 г., 36 x 28 см., холст на планшете, масло.
 - 44. "Ангелы пьющие пиво", 1986 - 87 гг., 40 x 50,5 см., холст, масло.
 - 45. "Хитрый шут", 1991 г., 31 x 36 см., картон, масло.
 - 46. "Река Дон", 1990 г., 31 x 40 см., картон, масло.
 - 47. "Стоячая вода", 1986 г., 25,5 x 42 см., холст, масло.



Doc. 3b. (Continuação).



48. "Несение креста", 1990 г., 35 х 55,5 см.
49. "В поле", 1984 г., 33 х 40 см., картон, масло.
50. "Уголок парка", 1990 г., 52 х 42,5 см., картон, масло.
51. "Ночь в Старочеркасске", 1989 г., 35 х 51 см., картон, масло.
52. "Любовные игры", 1991 г., 100 х 140 см., холст, масло.
53. "Девушка с кошкой", 1991 г., 63 х 54 см., холст, масло.
54. "Скульптор и модель", 1991 г., 120 х 99 см., холст, масло.
55. "Комедианты", 1991 г., 22 х 19 см., картон, масло.
56. "Модель ангела", 1991 г., 60,5 х 80 см., холст, масло.
57. "Натюрморт "Леда"", 1992 г., 82,5 х 65 см., холст, масло.
58. "Автопортрет - I", 1992 г., 50 х 70 см., холст, масло.
59. "Автопортрет - II", 1992 г., 40 х 50 см., холст, масло.
60. "Недорисованный натюрморт", 1991 г., 35 х 50 см., холст, масло.
61. "Суд Париса", 1991 г., 60 х 80 см., холст, масло.
62. "Отпускная птицу", 1991 г., 60 х 80 см., холст, масло.
63. "Ангел с чашей", 1991 г., 35 х 50 см., холст, масло.
64. "Мороженое", 1992 г., 60 х 80 см., холст, масло.
65. "Натюрморт с двумя раковинами", 1990 г., 35 х 50 см., холст, масло.
66. "Порыв ветра", 1990 г., 62,5 х 51 см., картон, масло.
67. "Крыша поехала", 1992 г., 60,5 х 70 см., холст, масло.
68. "Два ангела с чашами", 1992 г., 60 х 50 см., холст, масло.
69. "Христос в Гефсиманском саду", 1992 г., 69 х 50 см., картон, масло.
70. "Девушка с кувшином", 1992 г., 68 х 50 см., картон, масло.
71. "Девушка", 1992 г., 68 х 50 см., картон, масло.
72. "Еврейка", 1990 г., 50 х 35 см., картон, масло.
73. "Рисующий вагу", 1990 г., 69,7 х 60 см., холст, масло.
74. "Чайный натюрморт", 1990 г., 50 х 35 см., картон, масло.
75. "Уносящий душу", 1990 г., 50 х 35 см., картон, масло.
76. "Загадки Сфинкса", 1990 г., 50 х 35 см., картон, масло.
77. "Натюрморт с зеленой бутылкой", 1990 г., 50 х 35 см., картон, масло.
78. "На берегу", 1990 г., 50 х 35 см., картон, масло.



79. "Поклонение Младенцу", 1991 г., 88 х 100 см., холст на планшете, масло.
80. "Кентавр", 1992 г., 100 х 100 см., холст на планшете, масло.
81. "Большой натюрморт", 1991 г., 106 х 90 см., холст на планшете, масло.
82. "Благовещение", 1990 г., 20 х 25 см., бумага, масло.
83. "Девушка с кувшином", 1992 г., 50 х 35, холст, масло.
84. "Параллельный мир", 1992 г., 93 х 84 см., холст, масло.
85. "Рождение образа", 1992 г., 91 х 85 см., холст, масло.
86. "Два ангела с чашами", 1992 г., 70 х 60 см., холст, масло.
87. "Свалка", 1990 г., 52,5 х 28 см., картон, масло.
88. "Автопортрет с лилиями", 1987 г., 30 х 20 см., бумага, тушь.
89. "Венера перед зеркалом", 1988 г., 48 х 24 см., картон, гуашь, тушь.
90. "Шествие ангелов", 1989 г., 32 х 27 см., зеркальная пленка, темпера.
91. "Галактические улыбки", 1987 г., 34 х 27 см., бумага, тушь.
92. "Просто натюрморт", 1991 г., 42 х 30, бумага, масло.
93. "Девушка и пес", 1987 г., 18 х 12 см., бумага, тушь.
94. "Грязная деревня", 1989 г., 42 х 32 см., картон, масло.
95. "Четыре лица", 1987 г., 21 х 24 см., бумага, тушь.
96. "Лиля спит", 1989 г., 27 х 25 см., акварель, бумага, тушь.
97. "Спящий Амур и две дамы", 1987 г., 20 х 25 см., бумага, тушь.
98. "Свидание", 1990 г., 42 х 30 см., бумага, карандаш.
99. "Сумасшедший", 1990 г., 29 х 20 см., бумага, гуашь.
100. "Спящие птицы", 1988 г., 34 х 24 см., бумага, гуашь, восковые мелки.
101. "Девушка", 1992 г., 23 х 20 см., бумага, гуашь.
102. "Готическая прогулка", 1987 г., 29 х 20 см., бумага, акварель.
103. "Поцелуй Иуды", 1989 г., 29 х 20 см., бумага, тушь.
104. "Ангел со свечой", 1990 г., 42 х 30 см., бумага, пастель.
105. "Прогулка на Единороге", 1990 г., 42 х 24 см., бумага, гуашь.
106. "Девушка из Вьетнама", 1990 г., 42 х 24 см., бумага, восковые мелки, маркеры.

107. "Наглая девушка", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, акварель, тушь.
108. "Космос души", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, карандаш.
109. "Домогательства Кентавра", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, типографские краски.
110. "Диалог", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
111. "Жертва матадора", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
112. "Герои Кранаха в пространстве", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
113. "Встреча" ("Подводные жители"), 1989 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
114. "Единорог", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, восковые мелки, карандаш.
115. "Отпускная птицу", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
116. "Тараон", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
117. "Тараон", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
118. "Кукла", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, карандаш, тушь.
119. "Девушка с цветком", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, карандаш.
120. "Освобождение Святого Петра", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
121. "В складках", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
122. "Пастораль", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
123. "I. N. R. I.", 1992 г., 42 x 30 см., бумага, восковые мелки.
124. "Девушка с кошкой", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, карандаш.
125. "Читающий ангел", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
126. "Кентавр", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, типографские краски.
127. "Сон", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
128. "Преобразования", 1992 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь, тушь.
129. "Демонстрация силы", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, карандаш.
130. "Русалка", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
131. "Зеркальце", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, акварель.
132. "Монумент", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
133. "Береговая роша художника Куинджи", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
134. "Кто это?", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, пастель.





- 135. "Взаимолвие", 1992 г., 42 x 30 см., бумага, гуашь.
- 136. "Танцы", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, типографские краски.
- 137. "Три грации", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
- 138. "Ожидание", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, тушь, акварель.
- 139. "Отдыхающая Диана", 1989 г., 42 x 30 см., бумага, тушь, акварель.
- 140 - 142. "Сон" 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло, карандаш.
- 143 - 145. "Девушка с цветком", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло, карандаш.
- 146 - 150. "Девушка", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло, карандаш.
- 151. "Термитник", 1989 г., 34 x 24 см., бумага, тушь, поталь.
- 152. "Прогоняющий ангела", 1991 г., 34 x 24 см., бумага, акварель.
- 153. "Свидание с Минотавром", 1991 г., 34 x 24 см., бумага, акварель, гуашь.
- 154. "Добыча Минотавра", 1991 г., 34 x 24 см., бумага, акварель, гуашь.
- 155 - 157. "Цветы", 1991 г., 34 x 24 см., бумага, акварель, пастель.
- 158. "Падение Ичара", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.
- 159. "В траве", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, тушь, гуашь.
- 160. "Троянский конь", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, типографские краски.
- 161. "УГО", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, акварель, карандаш.
- 162. "Помножение волквов", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, чернила.
- 163. "Девушка - кошка", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, чернила.
- 164. "Шагающий робот", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
- 165. "Зеркало", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.
- 166. "О Новым Годом!", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
- 167. "Завн" ("Автопортрет"), 1987 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
- 168. "Мечтательница", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
- 169. "Плат Марии", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.
- 170. "Человек с мешком", 1992 г., 29 x 20 см., бумага, масло, ткань.



171. "Старая лодка", 1992 г., 29 x 20 см., бумага, линогравюра.
172. "Дон - Кихот", 1986 г., 29 x 20 см., бумага, линогравюра.
173. "Пожирая камбалу - 1", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
174. "Пожирая камбалу - 2", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь, пастель.
175. "Сменяющаяся девушка", 1992 г., 29 x 20 см., картон, масло.
176. "Необитаемый остров", 1992 г., 50 x 35 см., картон, масло.
177. "Девушка на синем", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
178. "Пьяный автопортрет", 1987 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
179. "Христос и Иоанн Креститель", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
180. "Святой Петр отсекает ухо рабу", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
181. "Красивая шляпка", 1992 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
182. "Летний чай", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, линогравюра.
183. "Преступник", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
184. "Над морем", 1987 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
185. "Прогулка", 1988 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
186. "Вечерний моцарт", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
187. "Халиф и красавица", 1989 г., 20 x 27 см., бумага, тушь.
188. "Пикник" ("Пастораль"), 1987 г., 29 x 20 см., бумага, типографская краска.
189. "Скала", 1996 г., 29 x 20 см., бумага, акварель.
190. "Зелство в Египет", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
191 - 195. "Девушка с единорогом", 29 x 20 см., бумага, тушь.
196 - 197. "Шуг", 1987 и 1989 г., 29 x 20 см., бумага, акварель.
198. "Африка", 1989 г., 15 x 19 см., бумага, гуашь.
199. "Драка роботов", 1989 г., 15 x 19 см., бумага, гуашь.
200 - 201. "Созерцание спящего Фавна", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, тушь, гуашь.
202. "Ангел оборачивается", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
203. "Арест ангела", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
204. "Любовники", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, черные чернила.
205. "Женский портрет", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, черные чернила.

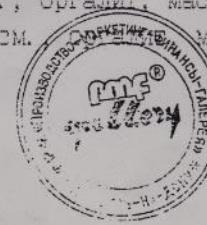
206. "Кот", 1989 г., 15 x 19 см., бумага, восковые мелки.
207. "Капитолийская волчица", 1989 г., 15 x 19 см., бумага, тушь.
208. "Невозмутимость", 1992 г., 29 x 20 см., бумага, акварель.
209. "Жена Зевса", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
210. "Игра с птицей", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
211. "Злой ангел", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
212. "Сон", 1990 г., 24 x 30 см., бумага, гуашь.
213. "Натурщица", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.
- 214 - 227. Без названия, 1989 г., 42 x 30 см., бумага, типографская краска.
228. "Портрет знакомой", 1991 г., 30 x 42 см., бумага, масло.
229. "Убийца", 1989 г., 30 x 42 см., бумага, тушь, фольга.
230. "Радость", 1990 г., 30 x 42 см., бумага, масло.
- 231 - 238. "Метаморфозы", 1990 г., 35 x 26 см., бумага, тушь, пастель.
239. "Пророк", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
240. "Белые цветы", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
241. "Яблоко", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
242. "Злой взгляд", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь, акварель.
243. "Скала", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
244. "Маска", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
245. "Два атлета", 1989 г., 26 x 22 см., бумага, масло.
246. "Спящая девушка", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
247. "Музыка Фавна", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
248. "Ева ест яблоко", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло, тушь.
249. "Свидание с Фавном", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
250. "Белый журавль", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
251. "Ловля птиц", 1991 г., 42 x 30 см., 42 x 30 см., бумага, масло.
252. "Шествие" ("Акция"), (9 листов), 29 x 29 см. 1989 г., бумага, цветные мелки, бронзавка.
- 253 - 257. "Сувениры", 1990 г., 15 x 15 см., керамическая плитка, керамические краски.
258. "Маска - I", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.



Перечень работ Черива А.


259. "Маска - II", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, тушь, восковые мелки.
260. "Дует с инопланетянином", 1989 г., бумага, бронзовка.
261. "Сон", 1987 г., 29 x 20 см., бумага, акварель.
262. "Женский портрет", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.
263. "Встреча", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.
264. "Интим", 1987 г., 18 x 18 см., бумага, тушь.
265. "Кентавр", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
266. "Девушка и Фавн", 1990 г., 29 x 20 см., бумага, тушь, восковые мелки.
267. "Ковчег - 89", 1989 - 90 гг., 60 x 80 см., холст, масло.
268. "За кофе", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
269. "Подруги", 1988 г., 29 x 20 см., бумага, акварель, пастель.
270. "Подруги", 1988 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
- 271 - 272. "Натюрморт", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, масло.
273. "Маска", 1991 г., 42 x 30 см., бумага, карандаш.
274. "Мечтательница", 1990 г., 20 x 14 см., бумага, тушь, гуашь.
275. "Натура", 1991 г., 20 x 14 см., бумага, тушь.
- 276 - 281. "Фотографика", 1990 г., 24 x 16 см., фотобумага.
- 282 - 287. "Фотографика", 1990 г., 18 x 12 см., фотобумага.
- 288 - 295. "Фотографика", 1990 г., 24 x 16 см., фотобумага.
- 299 - 306. "Визуальная эротика", 1990 г., 42 x 30 см., бумага, карандаш.
307. "Шут", 1989 г., 19 x 12 см., бумага, офорт.

Перечень работ Лешневского А. А.:

308. "Пильщик", 1990 г., 80 x 150 см., оргалит, масло.
309. "Человек, примеряющий новую шляпу", 1990 г., 80 x 80 см., оргалит, масло.
310. "Человек с циркулем", 1990 г., 80 x 80 см., оргалит, масло.
311. "Влик заката", 1991 г., 80 x 115 см., оргалит, масло.
312. "День рождения", 1991 г., 80 x 115 см., оргалит, масло.





- 
313. "Прорастание", 1992 г., 60 x 90 см., оргалит, масло.
314. "Спасение мотылька", 1992 г., 82,5 x 110 см., оргалит, масло.
315. "Смерть Марата", 1991 г., 60,5 x 90 см., оргалит, масло.
316. "Юдифь - I", 1991 г., 80 x 120 см., холст, масло.
317. "Юдифь - II", 1992 г., 120 x 150 см., холст, масло.
318. "Мальчик с куклой", 1991 г., 90 x 45 см., оргалит, пластик, масло.
319. "Пушкин и Смерть", 1991 г., 70 x 90 см., оргалит, масло.
320. "Портрет Чернова", 1991 г., 40 x 43 см., оргалит, масло.
321. "Погружаясь в сон", 1992 г., 75 x 90 см., холст, масло.
322. "Натюрморт на фоне пейзажа", 1992 г., 39 x 49 см., холст, масло.
323. "Тайная вечеря", 1991 г., 39 x 73 см., оргалит, масло.
324. "Раковина и фрукты", 1999 г., 83 x 110 см., оргалит, масло.
325. "Амур освобождающий Венеру", 1999 г., 30 x 100 см., холст, масло.
326. "Сон", 1999 г., 50 x 40 см., картон, масло.
327. "Девушка с дыней", 1990 г., 49 x 73 см., картон, масло.
328. "Куст сирени", 1986 г., 35 x 55 см., картон, масло.
329. "Сухие калы", 1992 г., 46 x 60 см., холст, масло.
330. "Ростовский дворик", 1992 г., 31 x 46 см., картон, масло.
331. "Дождь", 1992 г., 46 x 31 см., картон, масло.
332. "Слышу", 1992 г., 52 x 62 см., холст, масло.
333. "Весна в Африке", 1991 г., 49 x 80 см., оргалит, масло.
334. "Натюрморт", 1991 г., 40 x 60 см., оргалит, масло.
335. "Букет", 1991 г., 41 x 59 см., оргалит, масло.
336. "Русалка", 1990 г., 36 x 49 см., оргалит, масло.
337. "Меланхолия", 1999 г., 60 x 90 см., холст, масло.
338. "Ковчег", 1990 г., 60 x 70 см., картон, масло.
339. "Натюрморт с куличем", 1990 г., 34 x 22 см., оргалит, масло.
340. "Канарейка", 1986 г., 79 x 49 см., оргалит, масло.
341. "Солнце - I" ("Детство"), 1992 г., 90 x 60 см., холст, масло.
342. "Солнце - II" ("Детство"), 1992 г., 90 x 60 см., холст, масло.
343. "Рассматривающий цветы", 1990 г., 53 x 41 см., картон, масло.
- 

- 
344. "Девушка с птицей", 1990 г., 100 х 70 см., картон, масло.
345. "Воздух", 1992 г., 90 х 60 см., холст, масло.
346. "Игроки в теннис", 1990 г., 38 х 24 см., картон, масло.
347. "Три мушкетера", 1982 г., 100 х 100 см., холст, масло.
348. "Место где стоял храм", 1990 г., 30 х 24 см., оргалит, масло.
349. "Луна и шар", 1986 г., 38 х 25 см., картон, масло.
350. "Пейзаж в Ломово", 1986 г., 32 х 24 см., картон, масло.
351. "Сотворение Мира", 1990 г., 64 х 52 см., картон, масло.
352. "Воскрешение", 1992 г., 85 х 58 см., картон, масло.
353. "Музей Ленина", 1990 г., 109 х 116 см., смешанная техника.
354. "Ведро", 1990 г., 57 х 80 см., смешанная техника.
355. "Звуковой барьер", 1992 г., 90 х 90 см., смешанная техника.
356. "Сеанс связи", 1991 г., 40,5 х 46 см., смешанная техника.
357. "Донской пейзаж", 1990 г., 60 х 60 см., смешанная техника.
358. "За дверь", 1991 г., 60 х 51 см., смешанная техника.
359. "Идол", 1992 г., 63 х 37 см., смешанная техника.
360. "Берегиня", 1992 г., 60 х 80 см., смешанная техника.
361. "Терминатор", 1990 г., 27 х 36 см., смешанная техника.
362. "Солярис", 1990 г., 70 х 210 см., смешанная техника.
363. "Пустота", 1990 г., 80 х 110 см., смешанная техника.
364. "Сусанна и старцы", 1991 г., 46 х 64 см., смешанная техника.
365. "Сон девочки", 1989 г., 29 х 36 см., смешанная техника.
366. "Неотправленное письмо", 1989 г., 58 х 36 см., смешанная техника.
367. "Жук", 1989 г., 22,5 х 36 см., смешанная техника.
368. "Собиратели марок", 1989 г., 32 х 39 см., смешанная техника.
369. "Путешествие", 1989 г., 42 х 29 см., смешанная техника.
370. "Эволюция", 1989 г., 21 х 33 см., смешанная техника.
371. "Вашня", 1989 г., 21 х 33 см., смешанная техника.
372. "Гибель Венеции", 1990 г., 21 х 33 см., бумага, карандаш.
373. "Умиление Буше", 1992 г., 90 х 100 см., холст, масло.


Перечень работ Морозова В. В. :

374. "Лук Эроса", 1989 - 91 гг., 220 х 200 х 20 см., сталь,



- 
397. "Одалиска", 1988 г., 29 х 20 см., бумага, графит.
398. "Лесная прогулка", 1989 г., 26 х 21 см., бумага, графит.
399. "О. Э. Мандельштам", 1991 г., 29 х 20 см., бумага, графит.
400. "Рисунок к скульптуре", 1989 г., 29 х 20 см., бумага, графит.
401. "Рана Земли", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
402. "Поцелуй", 1987 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
403. "Блеститель нравственности", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
404. "Цветущий поцелуй", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит, аппликация.
405. "Одновременность", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит, аппликация.
406. "Художник", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
407. "Ангел с серьгой", 1988 г., 20 х 9 см., бумага, графит, белила.
408. "Принцесса", 1986 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
409. "Арабеска", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
410. "Мольба", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит, белила.
411. "ЭКСИТ", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит, белила.
412. "Фрегат любви", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
413. "Конец", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
414. "Рисунок головы ночной купальщицы", 1987 г., 20 х 29 см., бумага, шариковая паста.
415. "Жажда любви", 1986 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
416. "Горсть земли", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
417. "Последний император", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит, белила.
418. "Возвращение в охоты", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
419. "Беседа", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит, белила.
420. "Танец", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит, белила.
421. "Поднимающая ракушкун", 1986 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
422. "Ангел над морем", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
423. "Спаси меня, моя любовь", 1986 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
424. "Плот"Медузы", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, белила.
- 

425. "Жизнь", 1987 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
426. "ЭКСИТ - 2", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
427. "Плачь Клеопатры", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
428. "Дева - рыба", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, графит.
429. "Арабески - 2", 1988 г., 20 х 29 см., бумага, графит, белила.
430. "Сцена охоты", 1992 г., 42 х 29,5 см., бумага, тушь, белила.
431. "Ночная купальщица", 1987 г., 30 х 30 см., бумага, паста.
432. "Сцена битвы", 1989 г., 42 х 29,5 см., бумага, паста, уголь.
433. "Ковер", 1987 г., 42 х 29,5 см., бумага, гуашь.
434. "Сон", 1989 г., 29 х 30 см., картон, гуашь.
435. "Охота", 1991 г., 42 х 29,5 см., бумага, гуашь.
436. "Крыло бабочки", 1992 г., 42 х 29,5 см., бумага, цветной лак.
437. "Цветы", 1992 г., 42 х 29,5 см., бумага, цветной лак.
438. "Охота", 1992 г., 42 х 29,5 см., бумага, цветной лак.
439. "Цветок", 1992 г., 42 х 29,5 см., бумага, цветной лак.
440. "Лев", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
441. "Портрет", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, тушь.
442. "Лежащая фигура", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
443. "Без названия", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
444. "Портрет", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, тушь.
445. "Испанка", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь.
446. "Охота в Испании", 1989 г., 29 х 20 см., бумага, чернила.
447. "Девушка с птицей", 1989 г., 29 х 20 см., бумага, чернила.
448. "Всадник и две махи", 1989 г., 29 х 20 см., бумага, чернила.
449. "Танец", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
450. "Охота на льва", 1992 г., 20 х 29 см., бумага, чернила.
451. "Лежащая", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, чернила.
452. "Всадник слезающий с коня", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, чернила.
453. "Толгофа", 1989 г., 20 х 29 см., картон, тушь.
454. "Тайная вечеря", 1989 г., 20 х 29 см., картон, тушь.
455. "Воздвижение креста", 1990 г., 16,5 х 20,5 см., бумага, черни.
456. "Слушая свирель", 1990 г., 16,5 х 20,5 см., бумага, чернила.
457. "Суд Париса", 1990 г., 16,5 х 20,5 см., бумага, чернила.
458. "Большая охота", 1992 г., 20 х 29 см., бумага, тушь.

- 
459. "Большая охота", 1992 г., 20 х 29 см., тушь.
460. "Большая охота", 1992 г., 20 х 29 см., тушь.
461. "Большая охота", 1992 г., 20 х 29 см., тушь.
462. "Большая охота", 1992 г., 20 х 29 см., бумага, тушь.
463. "Все названия", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, тушь.
464. "Все названия", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, тушь.
465. "Все названия", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, тушь.
466. "Вертикаль", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
467. "Плывущая", 1987 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
468. "Благая весть", 1987 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
469. "Сад", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
470. "Поэты", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
471. "Юдифь", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
472. "Бездна", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, паста.
473. "Пророк", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь.
474. "Эдем", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь, бронзовка.
475. "Схватка", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь.
476. "Сирень", 1986 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь.
477. "Испанка с бокалом", 1989 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь.
478. "Семейный портрет", 1986 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь, графит.
479. "Деторождение Гей", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, гуашь, графит.
480. "Большая одалиска", 1990 г., 20,5 х 16,5 см., бумага, цветной карандаш.
481. "Падение Америки", 1990 г., 20 х 29 см., бумага, паста, гуашь, бронзовая краска.
482. "Поклонение волквов", 1990 г., 20 х 29 см., картон, гуашь, аппликация.
483. "Благозвешение", 1990 г., 20 х 29 см., картон, гуашь, аппликация, фотография.
484. "Две фигуры в пейзаже", 1989 г., 132 х 115 см., холст, масло.

Перечень работ Безуглова С. А.:





- 18 -

- 533. "Зима", 1992 г., 59 x 63,5 см., холст, масло.
- 534. "Ребенок", 1978 г., 43 x 41 см., холст, масло.
- 535. "Цыганка", 1976 г., 42,5 x 36 см., холст, масло.
- 536. "В огороде", 1977 г., 36 x 32 см., клеенка, масло.
- 537. "Оттепель", 1978 г., 30 x 48 см., холст, масло.

Дополнительный список.

Чернов А. В.:

- 538. "Юдифь", 1991 г., 110 x 120 см., холст, масло.
- 539. "Натюрморт с черепом", 1990 г., 24 x 49 см., картон, масло, тушь, смола.
- 540. "Добыча Фавна", 1990 - 91 гг., 25,5 x 35,5 см., холст, масло.
- 541. "Любительница кофе", 1991 г., 35 x 50 см., холст, масло.
- 542. "Натюрморт", 1992 г., 60 x 80 см., холст, масло.
- 543. "Натюрморт с черной раковиной" 1989 г., 56 x 37 см., холст, масло.
- 544. "Девушка с букетом", 1991 г., 35 x 50 см., картон, масло.
- 545. "Девушка и самурай", 1990 г., 76 x 60 см., холст, масло.
- 546. "Автопортрет", 1991 г., 22 x 35 см., холст на планшете, масло.
- 547. "Треугольное лицо", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, восковые мелки.
- 548. "Подруги", 1989 г., 29 x 20 см., бумага, тушь.
- 549. "Маска", 1991 г., 29 x 20 см., бумага, гуашь.
- 550. "Гермес", 1988 г., 24 x 18 см., бумага, акварель.



Tradução da lista de obras:
Empresa "PMF Galeria"

Lista de obras dos pintores A.V Chernov, V.V. Morozov, S.A. Bezuglov, A.O. Tepina, que são exportadas temporariamente para a exposição na Holanda pela empresa "PMF Galeria".

Lista de obras de Chernov A.:

1. "Anjos de azul", 1990, 98.4x81 cm, óleo em tela
2. "Regresso dos caçadores", 1990, 78x56.5, tela em prancheta, óleo
3. "Beijo pérfido", 1988, 94,7x75,5 cm, compósito epóxi-fibras, óleo
4. "Ilhas celestes", 1987, 80x70 cm, compósito epóxi-fibras, óleo
5. "Observador", 1990, 130x50,5, óleo em tela
6. "Primeira neve", 1990, 55x74 cm, tela em prancheta, collage, óleo
7. "Anjo com o pássaro", 1989, 62,2x40,5, óleo em tela
8. "A jovem de Livorno", 1986, 70x90cm, tela em prancheta, óleo
9. "A Anunciação", 1991, 131x180 tela feita de 2 partes, óleo
10. "Anjo sem-abrigo", 1990, 60x80cm, tela, collage, óleo
11. "SIDA – é uma preocupação contínua", 1990, 60x80 cm, tela, collage, óleo
12. "Sociedade laica", 1990, 59,5x79,5 cm, tela, collage, óleo
13. "Flores invernais" 1990, 70x80, óleo em tela
14. "Luz elétrica" 1996, 109x98 cm, tela em prancheta, óleo
15. "Beijo de Judas", 1989-1990, 90x84,2, óleo em tela
16. "Vénus em frente ao espelho" 1988, 90x100 cm, óleo em tela
17. "Baile em Lisse" 1987, 87x88 cm, óleo em tela
18. "Metamorfoses do amor" 1988, díptico numa moldura, 70x45 cm, fiberboard, óleo
19. "Sono litúrgico", 1988, 77.5x101.5 cm, tela em prancheta, óleo
20. "Verão", 1986, 49.5x49.5 cm, tela em óleo, tinta tipográfica
21. "São Jorge", 1990, 39.5x29.5, óleo em tela
22. "Fósseis", 1991, 30x34 cm, tela em prancheta, óleo
23. "Verão de pioneiro", 1989, 41x51 cm, óleo em tela
24. "Amigas", 1989, 50x35, cartão, óleo
25. "Bolinho", 1989, 50,5x50,5, tela em prancheta, óleo
26. "Luta eterna", 1989, 35x49.5 cm, cartão e óleo
27. "Ataque a gás", 1990, 40x37 cm, tela em prancheta, óleo
28. "A presa de Fauno", 1989, 50.3x65 cm, óleo em tela
29. "Flores venenosas", 1991, 55x74 cm, óleo em tela
30. "Eva", 1987, 59.7x80 cm, óleo em tela
31. "Triângulo", 1990, 50x61, collage
32. "Bobos", 1986, 49,5x59,5 cm, óleo em tela
33. "Sono de Maria", 1989, 55x74, óleo em tela
34. "Oferecimento de frutas I", 1990, 62.5x69 cm, fiberboard, óleo
35. "Oferecimento de frutas II", 121x130 cm, óleo em tela
36. "Anjo invernal" 1991, 40x30,5 cm, óleo em tela
37. "A que caminha numa linha reta" 1989, 80x52, óleo em tela
38. "Vida privada", 1991, 56x40 cm, óleo em tela
39. "Cena do filme", 1990, 60,5x90cm, óleo em tela
40. "Natureza morta na imponderabilidade", 1989, 50x60 cm, óleo em tela
41. "Três moças", 1991, 69x61 cm, óleo em tela
42. "Teatro", 1992, 79x35.5 cm, tela em prancheta, óleo
43. "O rato e a cobra", 1990, 36x26 cm, tela em prancheta, óleo
44. "Anjos a beberem a cerveja", 1986-1987, 40x50,5 cm, óleo em tela

45. "Bobo esperto", 1991, 31x36 cm, cartão, óleo
46. "Rio Don", 1990, 31x40 cm, cartão, óleo
47. "Águas paradas", 1986, 35,5x42m cartão, óleo
48. "O porte da cruz", 1990, 35x55,5 cm, óleo em tela
49. "No campo", 1984, 38x40 cm, cartão, óleo
50. "Canto do parque", 1990, 52x43,5 cm, cartão, óleo
51. "Noite em Starocherkassk", 1989, 35x51, cartão, óleo
52. "Jogos amorosos", 1991, 100x140, óleo em tela
53. "A jovem com a gata", 1991, 63x54, óleo em tela
54. "Escultor e a modelo", 1991, 63x54, óleo em tela
55. "Comediantes", 1991, 22x19 cm, cartão, óleo
56. "Modelo de anjo", 1991, 22x19, óleo em tela
57. "Natureza morta "Leda"", 1992, 82.5x65 cm, óleo em tela
58. "Autorretrato I", 1992, 50x70 cm, óleo em tela
59. "Autorretrato II", 1992, 40x50, óleo em tela
60. "Natureza morta não concluída", 1991, 35x50 cm, óleo em tela
61. "O julgamento de Parisse", 1991, 60x80 cm, óleo em tela
62. "Libertando o pássaro", 1991, 60x80 cm, óleo em tela
63. "Anjo com a taça", 1991, 35x50 cm, óleo em tela
64. "Gelado", 1992, 60x80 cm, óleo em tela
65. "Natureza morta com duas conchas", 1990, 35x50 cm, óleo em tela
66. "Rajada de vento", 1990, 62.5x51 cm, cartão, óleo
67. "A loucura", 1992, 60,5x70 cm, óleo em tela
68. "Dois anjos com taças", 1992, 60x50 cm, óleo em tela
69. "Cristo no jardim Getsémani", 1992, 68x50 cm, cartão, óleo
70. "A jovem com o jarro", 1992, 68x50 cm, cartão, óleo
71. "A jovem", 1992, 68x50 cm, cartão, óleo
72. "Judia", 1990, 50x35 cm, cartão, óleo
73. "Aquele que desenha a jarra", 1990, 69,7x60 cm, óleo em tela
74. "Natureza morta de um chá", 1990, 50x35 cm, cartão, óleo
75. "Aquele que leva a alma", 1990, 50x35 cm, cartão, óleo
76. "Os enigmas da Esfinge", 1990, 50x35 cm, cartão, óleo
77. "Natureza morta com garrafa verde", 1990, 50x35 cm, cartão, óleo
78. "Na beira", 1990, 50x35 cm, cartão, óleo
79. "Adoração ao bebê", 1991, 66x58, tela em prancheta, óleo
80. "Centaur", 1992, 100x100 cm, óleo em tela
81. "Grande natureza morta", 1991, 106x90 cm, tela em prancheta, óleo
82. "A Anunciação", 1990, 20x25 cm, papel, óleo
83. "A jovem com o jarro", 1992, 50x35, óleo em tela
84. "Mundo paralelo", 1992, 93x84 cm, óleo em tela
85. "Nascimento da imagem", 1992, 91x85 cm óleo em tela
86. "Dois anjos com taças", 1992, 70x60 cm, óleo em tela
87. "Despejador", 1990, 52.5x28 cm, cartão, óleo
88. "Autorretrato com lírios", 1987, 30x20 cm, papel, tinta-da-china
89. "Vénus em frente ao espelho", 1988, 48x24 cm, cartão, guache, tinta-da-china
90. "O desfile dos anjos", 1989, 32x27 cm, película espelhada, têmpera
91. "Sorrisos galácticos", 1987, 34x27 cm, papel, tinta-da-china
92. "Simplesmente natureza morta", 1991, 42x30, papel, óleo
93. "A jovem e o cão", 1987, 13x12 cm, papel, tinta-da-china
94. "Aldeia suja", 1989, 42x32, cartão, óleo
95. "Quatro faces", 1987, 21x24 cm, papel, tinta-da-china
96. "Lília a dormir", 1989, 27x25 cm, aguarela, papel, tinta-da-china

97. "Cupido adormecido e duas damas", 1987, 20x25 cm, papel, guache
98. "Encontro", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
99. "Louco", 1990, 29x20 cm, papel, guache
100. "Pássaros adormecidos", 1988, 34x24 cm, papel, guache, giz de cera
101. "A jovem", 1992, 29x20 cm, papel, guache
102. "Passeio gótico", 1987, 29x20 cm, papel, aguarela
103. "Beijo de Judas", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
104. "Anjo com a vela", 1990, 42x30 cm, papel, pastel
105. "Passeio de licorne", 1990, 42x30 cm, papel, guache
106. "A jovem de Vietname", 1990, 42x30 cm, papel, giz de cera, selos
107. "Uma moça descarada", 1989, 42x30 cm, papel, aguarela, tinta-da-china
108. "Cosmos da alma", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
109. "Pretensões de Centauro", 1989, 42x30 cm, papel, tintas tipográficas
110. "Diálogo", 1989, 42x30 cm, papel, guache
111. "A vítima de matador", 1989, 42x30 cm, papel, guache
112. "Heróis de Cranach no espaço", 1989, 42x30 cm, papel, guache
113. "Encontro (habitantes submarinos)", 1989, 42x30 cm, papel, guache
114. "Licorne", 1991, 42x30 cm, papel, guache
115. "Libertando o pássaro", 1990, 42x30 cm, papel, óleo
116. "Faraó", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
117. "Faraó", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
118. "A boneca", 1991, 42x30 cm, papel, lápis, tinta-da-china
119. "A jovem com flor", 1991, 42x30 cm, papel, lápis
120. "Libertação de São Pedro", 1990, 42x30 cm, papel, guache
121. "Entre as pregas", 1989, 42x30 cm, papel, guache
122. "Pastoral", 1991, 42x30 cm, papel, guache
123. "INRI", 1992, 42x30 cm, papel, giz de cera
124. "A jovem com a gata", 1991, 42x30 cm, papel, lápis
125. "Anjo a ler", 1991, 42x30 cm, papel, guache
126. "Centauro", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
127. "Sonho", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
128. "Transformações", 1992, 42x30 cm, papel, guache, tinta-da-china
129. "Demonstração do poder", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
130. "Sereia", 1990, 42x30 cm, papel, óleo
131. "Espelho", 1990, 42x30 cm, papel, óleo
132. "Monumento", 1990, 42x30 cm, papel, óleo
133. "Arvoredo de bétula do pintor Kuinzhi", 1989, 42x30 cm, papel, guache
134. "Quem é?", 1991, 42x30 cm, papel, tinta-da-china, pastel
135. "O silêncio", 1992, 42x30 cm, papel, guache
136. "Danças", 1989, 42x30 cm, papel, tintas topográficas
137. "Três graças", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
138. "Espera", 1989, 42x30 cm, papel, tinta-da-china, aguarela
139. "Diana a descansar", 1989, 42x30 cm, papel, tinta-da-china, aguarela
140. "Sono", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
141. "Sono", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
142. "Sono", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
143. "A Jovem com flor", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
144. "A Jovem com flor", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
145. "A Jovem com flor", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
146. "A Jovem", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
147. "A Jovem", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis
148. "A Jovem", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, lápis

149. "A Jovem", 1991, 42x30 cm, papel óleo, lápis
150. "A Jovem", 1991, 42x30 cm, papel óleo, lápis
151. "O ninho da térmita", 1988, 34x24 cm, papel, tinta-da-china, imitação de ouro
152. "Aquele que faz correr o anjo", 1991, 34x24 cm, papel, aguarela
153. "Encontro com o minotauro", 1991, 34x24 cm, papel, aguarela, guache
154. "A presa do minotauro", 1991, 34x24, papel, aguarela, guache
155. "Flores", 1991, 34x24 cm, papel, aguarela, pastel
156. "Flores", 1991, 34x24 cm, papel, aguarela, pastel
157. "Flores", 1991, 34x24 cm, papel, aguarela, pastel
158. "A queda do Ícaro", 1989, 29x20 cm, papel, giz de cera
159. "Na relva", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china, guache
160. "O cavalo de Tróia", 1990, 29x20cm, papel, tintas tipográficas
161. "UFO", 1989, 29x20 cm, papel, aguarela, lápis
162. "Adoração dos sacerdotes", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
163. "A jovem-gata", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
164. "O robô a caminhar", 1990, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
165. "O espelho", 1990, 29x20 cm, papel, giz de cera
166. "Feliz Ano Novo!", 1990, 29x20 cm, papel, guache
167. "Fauno (Autorretrato) ", 1987, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
168. "Sonhadora", 1991, 29x20 cm, papel, guache
169. "O xaille da Maria", 1990, 29x20 cm, papel, giz de cera
170. "Homem com um saco", 1992, 29x20 cm, papel, óleo, tecido
171. "O barco velho", 1992, 29x20 cm, papel, (ilegível)
172. "Dom Quixote", 1986, 29x20 cm, papel, monotipia
173. "Devorando a solha 1", 1991, 29x20 cm, papel, guache
174. "Devorando a solha 2", 1991, 29x20 cm, papel guache, pastel
175. "A jovem a rir-se", 1992, 29x20 cm, cartão, óleo
176. "Ilha deserta", 1992 cm, 50x35 cm, cartão, óleo
177. "A jovem de azul", 1990, 29x20 cm, cartão, ole
178. "Autorretrato bêbado", 1987, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
179. "Cristo e João Batista", 1990, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
180. "São Pedro decepa a orelha do escravo", 1990, 29x20 cm, papel, guache
181. "O chapéu bonito", 1992, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
182. "Chá estival", 1989, 29x20 cm, papel, linoleogravura
183. "O criminoso", 1989, 29x20 cm, papel, guache
184. "Por cima do mar", 1987, 29x20 cm, papel, guache
185. "Passeio", 1988, 29x20 cm, papel, guache
186. "Exercício vespéral", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
187. "Califa e a bela", 1989, 20x27 cm, papel, tinta-da-china
188. "Piquenique (+astoral) ", 1987, 29x20 cm, papel, tinta tipográfica
189. "A rocha", 1986, 29x20 cm, papel, aguarela
190. "A fuga para o Egito", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
191. "A jovem com o licorne", 29x20 cm, papel, tinta-da-china
192. "A jovem com o licorne", 29x20 cm, papel, tinta-da-china
193. "A jovem com o licorne", 29x20 cm, papel, tinta-da-china
194. "A jovem com o licorne", 29x20 cm, papel, tinta-da-china
195. "A jovem com o licorne", 29x20 cm, papel, tinta-da-china
196. "O bobo", 1987 e 1989, 29x20 cm, papel, aguarela
197. "O bobo", 1987 e 1989, 29x20 cm, papel, aguarela
198. "África", 1989, 15x19 cm, papel, guache
199. "A briga dos robôs", 1989, 15x19 cm, papel, guache

200. "Observação de Fauno adormecido", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china, guache
201. "Observação de Fauno adormecido", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china, guache
202. "Anjo a virar-se", 1989, 29x20 cm, papel, guache
203. "A prisão do anjo", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
204. "Amantes", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china preta
205. "Retrato feminino", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china preta
206. "Gato", 1989, 15x19cm, papel, giz de cera
207. "Lupa Capitolina", 1989, 15x19 cm, papel, tinta-da-china
208. "Impassibilidade", 1992, 29x20 cm, papel, aguarela
209. "A mulher de Zeus", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
210. "Jogo com o pássaro", 1991, 29x20 cm, papel, guache
211. "Anjo mau", 1989, 29x20 cm, papel, guache
212. "Sono", 1990, 24x30 cm, papel, guache
213. "A modelo", 1990, 29x20 cm, papel, giz de cera
214. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
215. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
216. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
217. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
218. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
219. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
220. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
221. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
222. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
223. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
224. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
225. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
226. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
227. "Sem nome", 1989, 42x30 cm, papel, tinta tipográfica
228. "Retrato da conhecida", 1991, 30x42 cm, papel, óleo
229. "Assassino", 1989, 30x42 cm, papel, tinta-da-china, papel de alumínio
230. "Felicidade", 1990, 30x42 cm, papel, óleo
231. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
232. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
233. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
234. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
235. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
236. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
237. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
238. "Metamorfoses", 1990, 35x26 cm, papel, tinta-da-china, pastel
239. "Profeta", 1990, 43x30 cm, papel, óleo
240. "Flores brancas", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
241. "Maçã", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
242. "Mau olhar", 1989, 26x22 cm, papel, guache, aguarela
243. "Rocha", 1991, 29x20 cm, papel, guache
244. "Máscara", 1991, 29x20 cm, papel, guache
245. "Dois atletas", 1989, 26x22 cm, papel, óleo
246. "A jovem adormecida", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
247. "A música do Fauno", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
248. "Eva come a maçã", 1991, 42x30 cm, papel, óleo, tinta-da-china
249. "O encontro com o Fauno", 1991, 42x30 cm, papel, óleo

250. "O jarro de argila branco", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
251. "A caça dos pássaros", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
252. "O desfile (Ação) ", 9 folhas, 83x29 cm, 1989, papel, giz colorido, substância corante com base em bronze
253. "Souvenirs", 1990, 15x15 cm, azulejo cerâmico, tintas cerâmicas
254. "Souvenirs", 1990, 15x15 cm, azulejo cerâmico, tintas cerâmicas
255. "Souvenirs", 1990, 15x15 cm, azulejo cerâmico, tintas cerâmicas
256. "Souvenirs", 1990, 15x15 cm, azulejo cerâmico, tintas cerâmicas
257. "Souvenirs", 1990, 15x15 cm, azulejo cerâmico, tintas cerâmicas
258. "Máscara I", 1991, 29x20 cm, papel, tinta-da-china, giz de cera
259. "Mascara II", 1991, 29x20 cm, papel, tinta-da-china, giz de cera
260. "Dueto com o extraterrestre", 1989, papel, tinta-da-china, substância corante com base em bronze
261. "Sono", 1987, 29x20 cm, papel, aguarela
262. "Retrato feminino", 1991, 29x20 cm, papel, giz de cera
263. "Encontro", 1991, 29x20 cm, papel, giz de cera
264. "A intimidade", 1987, 18x18cm, papel, óleo
265. "Centauró", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
266. "A jovem e o Fauno", 1990, 29x20 cm, papel, tinta-da-china, giz de cera
267. "A arca – 89", 1989-90, 60x80 cm, óleo em tela
268. "A tomar o café", 1991, 29x20 cm, papel, guache
269. "Amigas", 1988, 29x20 cm, papel, guache
270. "Amigas", 1988, 29x20, papel, aguarela, pastel
271. "Natureza morta", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
272. "Natureza morta", 1991, 42x30 cm, papel, óleo
273. "Máscara", 1991, 42x30 cm, papel, lápis
274. "Sonhadora", 1990, 20x14 cm, papel, tinta-da-china, guache
275. "Natureza", 1991, 20x14 cm, papel, tinta-da-china
276. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
277. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
278. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
279. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
280. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
281. "Fotográfica", 1990, 18x12, papel fotográfico
282. "Fotográfica", 1990, 18x12, papel fotográfico
283. "Fotográfica", 1990, 18x12, papel fotográfico
284. "Fotográfica", 1990, 18x12, papel fotográfico
285. "Fotográfica", 1990, 18x12, papel fotográfico
286. "Fotográfica", 1990, 18x12, papel fotográfico
287. "Fotográfica", 1990, 18x12, papel fotográfico
288. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
289. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
290. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
291. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
292. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
293. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
294. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
295. "Fotográfica", 1990, 24x16, papel fotográfico
296. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
297. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
298. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
299. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis

- 300. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
- 301. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
- 302. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
- 303. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
- 304. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
- 305. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
- 306. "Erotismo visual", 1990, 42x30 cm, papel, lápis
- 307. "O bobo", 1989, 19x12 cm, papel, água-forte

Lista das obras de A.A. Lishnevskiy

- 308. "Serrador", 1990, 80x150 cm, fiberboard, óleo
- 309. "O homem experimenta o novo chapéu", 1990, 80x80 cm, fiberboard, óleo
- 310. "O homem com o compasso", 1990, 80x80 cm, fiberboard, óleo
- 311. "O reflexo do pôr-do-sol", 1991, 80x115 cm, fiberboard, óleo
- 312. "Dia do nascimento", 1991, 80x115, fiberboard, óleo
- 313. "Germinação", 1992, 60x90 cm, fiberboard, óleo
- 314. "A salvação da mariposa", 1992, 82.5x110 cm, fiberboard, óleo
- 315. "Marat assassinado", 1991, 60,5x80 cm, óleo em tela
- 316. "Judite I", 1991, 80x120 cm, óleo em tela
- 317. "Judite II", 1991, 120x150 cm, óleo em tela
- 318. "O menino com a boneca", 1991, 90x45 cm, fiberboard, plástico, óleo
- 319. "Pushkin e a morte", 1991, 70x90 cm, fiberboard, óleo
- 320. "Retrato de Chernov", 1991, 40x43 cm, fiberboard, óleo
- 321. "Mergulhando no sono", 1992, 75x90 cm, óleo em tela
- 322. "Natureza morta no fundo da paisagem", 1992, 39x49 cm, óleo em tela
- 323. "Ceia de Cristo", 1991, 38x73, fiberboard, óleo
- 324. "A concha e as frutas", 1989, 83x110 cm, fiberboard, óleo
- 325. "Cupido que liberta a Vénus", 1989, 30x100 cm, óleo em tela
- 326. "Sono", 1989, 50x40 cm, cartão, óleo
- 327. "A jovem com meloa", 1990, 48x79 cm, cartão, óleo
- 328. "O arbusto de lilás", 1986, 35x55 cm, óleo em tela
- 329. "Calas secas", 1982, 46x60 cm, óleo em tela
- 330. "O pátio de Rostov", 1982, 31x46 cm, cartão, óleo
- 331. "Chuva", 1982, 46x31 cm, cartão, óleo
- 332. "Oiço", 1992, 52x62 cm, óleo em tela
- 333. "A primavera em África", 1991, 48x60, fiberboard, óleo
- 334. "Natureza morta", 1991, 40x50 cm, fiberboard, óleo
- 335. "O ramo de flores", 1991, 41x59 cm, fiberboard, óleo
- 336. "Sereia", 1990, 36x49 cm, óleo em tela
- 337. "Melancolia", 1989, 60x90, óleo em tela
- 338. "Um bode", 1990, 50x70 cm, cartão, óleo
- 339. "Natureza morta com o folar", 1990, 34x22 cm, fiberboard, óleo
- 340. "Canário", 1986, 79x48 cm, fiberboard, óleo
- 341. "Sol I (infância) ", 1992, 90x60 cm, óleo em tela
- 342. "Sol II (infância) ", 1992, 90x60 cm, óleo em tela
- 343. "O observador das flores", 1990, 53x40 cm, cartão, óleo
- 344. "A jovem com o pássaro", 1990, 100x70 cm, cartão, óleo
- 345. "O ar", 1992, 90x80 cm, óleo em tela
- 346. "Jogadores de ténis", 1990, 38x24 cm, cartão, têmpera
- 347. "Três mosqueteiros", 1982, 100x100 cm, óleo em tela

348. "O lugar onde estava o templo", 1990, 30x24 cm, fiberboard, óleo
349. "Lua e a esfera", 1986, 38x25 cm, cartão, óleo
350. "Paisagem em Lomovo", 1986, 32x24 cm, cartão, óleo
351. "Criação do Mundo", 1990, 64x52 cm, cartão, óleo
352. "Ressuscitação", 1992, 85x58 cm, cartão óleo
353. "Museu de Lenine", 1990, 109x116 cm, mixed media
354. "O balde", 1990, 57x80 cm, mixed media
355. "A barreira sonora", 1992, 90x90 cm, mixed media
356. "Sessão de ligação", 1991, 40,5x46 cm, mixed media
357. "Paisagem de Don", 1991, 60x60 cm, mixed media
358. "Atrás da porta", 1991, 60x51 cm, mixed media
359. "Ídolo", 1992, 63x37 cm, mixed media
360. "Sereia", 1992, 60x80 cm, mixed media
361. "Terminador", 1990, 27x36 cm, mixed media
362. "Solaris", 1990, 70x210, mixed media
363. "O vazio", 1990, 80x110 cm, mixed media
364. "Susana e os anciãos", 1991, 46x64 cm, mixed media
365. "O sono de uma menina", 1989, 29x36 cm, mixed media
366. "Carta não enviada", 1989, 58x36 cm, mixed media
367. "Escravelho", 1989, 28.5x36cm, mixed media
368. "Colecionadores de selos", 1989, 32x39 cm, mixed media
369. "A viagem", 1989, 42x29 cm, mixed media
370. "Evolução", 1989, 21x33 cm, mixed media
371. "A torre", 1989, 21x33 cm, mixed media
372. "A destruição da Veneza", 1990, 21x33 cm, papel, lápis
373. "Comoção de Boucher", 1992, 90x100 cm, óleo em tela

Lista de Obras de V. Morozov

374. "O Arco de Eros", 1989-91, 220x200x245 cm, aço, zinco
375. "Golden Line of the Night", 1989, 124x54 cm, alumínio, Madeira, naturvita
376. "O ninho de grou melódicos na ponte de cobre através da Laala ou o detalhe do verdadeiro Paraíso", cobre, aço, madeira, tecido
377. "Notícia boa", 1990, 260x65x30 cm, aço, pedra
378. "O regresso da caça", 1990-92, 200x127x14 cm, aço, manequim de coelho, giz, néon, fio sintético
379. "Exit", 1990-92, 200x127 cm, aço, zinco, naturvita, fio sintético
380. "A asa da borboleta", 1992, 110x76 cm, aço, óleo
381. "O jardim", 1991, 220x125 cm, tule, tinta de óleo
382. "Odaliscas a dançar", 1989, 69x67 cm, alumínio, óleo
383. "As flores do Paraíso", 1992, papel, fios, tinta
384. "Machaon majestoso", 1992, 200x200 cm, aço, óleo
385. "Grande caça Real", 1992, 176x220 cm, óleo em tela
386. "Banhista noturna", 1987, 119x100 cm, óleo em tela
387. "Sem nome", 1987, 140x80 cm, óleo em tela
388. "Odalisca com uma flor amarela", 1990, 63,5x80,5 cm, óleo em tela
389. "Odalisca a sair do escuro", 1989-90, 139x80 cm, óleo em tela
390. "Odalisca em forme de flor", 1992, 152x99 cm, óleo em tela, verniz colorido
391. "Grande odalisca", 1992, 165x116 cm, óleo em tela

392. “Criação do Arco de Eros”, 1989-91, 214x152,5, fiberboard, carvão, giz, guache, substância corante com base em bronze
393. “O desenho da cabeça de Eros”, 1991, 45x43 cm, papel, grafite, esferográfica
394. “Wolf”, 1991, 44x46 cm, papel, grafite, esferográfica
395. “Retrato”, 1989, 29x20 cm, papel, grafite
396. “Corpo feminino deitado”, 1989, 24,5x16,5 cm, papel, grafite
397. “Odalisca”, 1988, 29x20 cm, papel, grafite
398. “Passeio florestal”, 1989, 26x24 cm, papel, grafite
399. “O. E. Mandelstam”, 1991, 29x20 cm, papel, grafite
400. “Desenho para a escultura”, 1989, 29x20 cm, papel, grafite
401. “A ferida da Terra”, 1989, 20x29cm, papel, grafite
402. “Beijo”, 1987, 20x29 cm, papel, grafite
403. “Guardião da moralidade”, 1988, 20x29cm, papel, grafite
404. “Beijo fluorescente”, 1989, 2x29cm,papel, grafite, aplicação
405. “Simultaneidade”, 1989, 20x29 cm, papel, grafite, aplicação
406. “Pintor”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite
407. “Anjo com o brinco”, 1988, 20x9 cm, papel, grafite, cal
408. “Princesa”, 1986, 20x29 cm, papel, grafite
409. “Arabesca”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite
410. “Súplica”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite, cal
411. “EXIT”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite, cal
412. “Fregata do amor”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite
413. “Fim”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite
414. “O desenho da cabeça da banhista noturna”, 1987, 20x29 cm, papel, esferográfica
415. “A sede do amor”, 1986, 20x29 cm, papel, grafite
416. “O punhado de terra”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite
417. “Último Imperador”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite, cal
418. “Regresso de caça”, 1989, 20x29 cm, papel, grafite
419. “Conversa”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite, cal
420. “Dança”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite, cal
421. “A que levanta a concha”, 1986, 20x29 cm, papel, grafite
422. “Anjo por cima do mar”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite
423. “Salva-me, meu amor”, 1986, 20x29cm, papel, grafite
424. “A balsa da medusa”, 1988, 20x29 cm, papel, cal
425. “Vida”, 1987, 20x29 cm, papel, grafite
426. “Exit – 2”, 1988, 20x29 cm, papel, grafite
427. “O choro da Cleópatra”, 1989, 20x29cm, papel, grafite
428. “Virgem – peixe”, 1989, 20x29 cm, papel, grafite
429. “Arabescas 2”, 1988, 20x29cm, papel, grafite, cal
430. “A cena da caça”, 1992, 42x29,5, papel, pasta, carvão
431. “Banhista noturna”, 1987, 30x30 cm, papel, pasta
432. “Cena da batalha”, 1989, 42x29,5 cm, papel, pasta, carvão
433. “Tapete”, 1987, 42x29,5 cm, papel, guache
434. “Sonho”, 1989, 29x30cm, cartão, guache
435. “Caça”, 1991, 42x29,5 cm, papel, guache
436. “A asa da borboleta”, 1992, 42x29,5 cm, papel, verniz colorido
437. “Flores”, 1992, 42x29,5cm, papel, verniz colorido
438. “Caça”, 1992, 42x29,5 cm, papel, verniz colorido
439. “Flor”, 1992, 42x29,5 cm, papel, verniz colorido
440. “Leão”, 1989, 20x29 cm, papel, pasta
441. “Retrato”, 1989, 20x29 cm, papel, tinta-da-china

442. "Corpo deitado", 1989, 20x29cm, papel, pasta
 443. "Sem nome", 1989, 20x29cm, papel, pasta
 444. "Retrato", 1989, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 445. "Espanhola", 1989, 29x20 cm, papel, guache
 446. "Caça em Espanha", 1989, 29x20 cm, papel, tinta de escrever
 447. "A jovem com o pássaro", 1989, 29x20 cm, papel, tinta de escrever
 448. "O cavaleiro e duas Machas", 1989, 29x20 cm, papel, tinta de escrever
 449. "Dança", 1989, 20x29cm, papel, pasta
 450. "A caça ao leão", 1992, 20x29 cm, papel, tinta de escrever
 451. "Deitada", 1989, 20x29 cm, papel, tinta de escrever
 452. "Cavaleiro a sair do cavalo", 1989, 20x29 cm, papel, tinta de escrever
 453. "Calvário", 1989, 20x29 cm, cartão, tinta-da-china
 454. "A ceia de Cristo", 1989, 20x29 cm, cartão, tinta-da-china
 455. "Exaltação da santa cruz", 1990, 16,5x20,5 cm, papel, tinta de escrever
 456. "Ouvindo o pífaro", 1990, 16,5x20,5 cm, papel, tinta de escrever
 457. "Julgamento de Parisse", 1990, 16,5x20,5 cm, papel, tinta de escrever
 458. "Grande caça", 1992, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 459. "Grande caça", 1992, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 460. "Grande caça", 1992, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 461. "Grande caça", 1992, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 462. "Grande caça", 1992, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 463. "Sem nome", 1989, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 464. "Sem nome", 1989, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 465. "Sem nome", 1989, 20x29cm, papel, tinta-da-china
 466. "Vertical", 1989, 20x29cm, papel, pasta
 467. "Nadadora", 1987, 20x29 cm, papel, pasta
 468. "Boa notícia", 1987, 20x29 cm, papel, pasta
 469. "O jardim", 1990, 20x29cm, papel, pasta
 470. "Poetas", 1990, 20x29 cm, papel, pasta
 471. "Judite", 1990, 20x29cm, papel, pasta
 472. "Abismo", 1990, 20x29cm, papel, pasta
 473. "Profeta", 1990, 20x29cm, papel, guache
 474. "Éden", 1990, 20x29cm, papel, guache, substância corante com base em bronze
 475. "A luta", 1990, 20x29cm, papel, guache
 476. "Lilás", 1986, 20x29cm, papel, guache
 477. "Espanhola com um copo", 1989, 20x29cm, papel, guache
 478. "Retrato de família", 1986, 20x29cm, papel, guache, grafite
 479. "A procriação da Gaia", 1990, 20x29cm, papel, guache, grafite
 480. "Grande odalisca", 1990, 20,5x16,5 cm, papel, lápis de cor
 481. "A queda da América", 1990, 20x29cm, papel, pasta, guache, tinta de bronze
 482. "Adoração dos sacerdotes", 1990, 20x29cm, cartão, guache, aplicação
 483. "A Anunciação", 1990, 20x29cm, cartão, guache, aplicação, fotografia
 484. "Duas figuras na paisagem", 1989, 132x115 cm, óleo em tela

Obras de **S. Bezuglov**:

533. "O inverno", 1992, 59x63,5 cm, óleo em tela
 534. "Criança", 1978, 43x41 cm, óleo em tela
 535. "A cigana", 1976, 42,5x36 cm, óleo em tela
 536. "Na horta", 1977, 36x32 cm, oleado, óleo
 537. "Degelo", 1978, 30x48cm, óleo em tela

Lista adicional:

A. Chernov

- 538. "Judite", 1991, 110x120 cm, óleo em tela
- 539. "Natureza morta com a caveira", 1990, 24x49 cm, cartão, óleo, tinta-da-china, alcatrão
- 540. "A presa de Fauno", 1990-91, 25,5x35,5 cm, óleo em tela
- 541. "Apreciadora de café", 1991, 35x50cm, óleo em tela
- 542. "Natureza morta", 1992, 60x80 cm, óleo em tela
- 543. "Natureza morta com a concha negra", 1989, 56x37cm, óleo em tela
- 544. "A jovem com um ramo de flores", 1991, 35x50cm, óleo em tela
- 545. "A jovem e o samurai", 1990, 76x60cm, óleo em tela
- 546. "Autorretrato", 1991, 22x35cm, tela em prancheta, óleo
- 547. "A face triangular", 1991, 29x20cm, papel, giz de cera
- 548. "Amigas", 1989, 29x20 cm, papel, tinta-da-china
- 549. "Máscara", 1991, 29x20cm, papel, guache
- 550. "Hermes", 1988, 24x18 cm, papel, aguarela

ALKMAAR — Het Regionaal Bestuur voor de Arbeidsvoorziening (RBA) Noord-Holland Noord heeft gistermiddag besloten de vijf ton die het dit jaar beschikbaar stelt aan subsidies voor initiatieven die de werkgelegenheid bevorderen, in te zetten in heel Noord-Holland-Noord.

De opzet was het geld vooral

RBA-geld voor de hele regio

in projecten te stoppen in de regio Oostelijk West-Friesland, vanwege de achterstandssituatie waarin deze regio verkeert. Met name in de Kop van Noord-Holland heerst echter het gevoel dat ook hier sprake is van

een achterstandssituatie. Vandaar dat is besloten het geld aan te wenden in het gebied Noord-Holland-noord. Daar kon de vergadering gistermiddag van harte mee akkoord gaan. Zowel particulieren als gemeenten of bij voorbeeld samenwerkingsverbanden kunnen een aanvraag doen in het kader van de nieuwe Stimuleringsregeling.

Ondernem 'scharrela

Russische kunst in Alkmaar

Igor Sopov toont een greep uit de ruim 600 Russische schilderijen en etsen die sinds kort in Alkmaar staan uitgesteld in een hal op het voormalige slachthuisterrein. De uit Rostov afkomstige Sopov stelt samen met Frans Los uit Heiloo pogingen in het werk de schilderijen aan de man te brengen. Sopov en een viertal collega-kunstenaars overrompelden Los in januari, door een truck vol met schilderijen voor zijn deur te parkeren. Hij had het vijftal ontmoet op een zakenreis, en ze hadden hem wel eens de vraag voorgelegd of hij een expositie kon regelen. De Russen pakten de zaken daarna voortvarend aan en stuurden een hele lading kunst. Frans Los heeft inmiddels de taak op zich genomen om iets met de schilderijen te ondernemen.

Foto Studio Wijk Naeff

Stad en Streek 4:
● Ik zou willen dat ik er een stand van had



Doc. 4. Revista holandesa "Stad en Streek", 6 de abril de 1993.²¹⁷

Tradução do artigo:

Arte russa em Alkmaar

Igor Sopov demonstra mais de 600 quadros e objetos de arte que desde há pouco tempo estão em Alkmaar no sítio do antigo matadouro. Natural de Rostov, Sopov, junto com Frans de Heiloo, tenta apresentar os quadros às pessoas. Sopov e seus quatro colegas artistas fizeram uma surpresa ao Los em janeiro, deixando em frente à sua porta um camião cheio de obras de arte.

Ele conheceu-os na sua viagem de trabalho. Naquele momento eles perguntaram se ele consegue organizar uma exposição para eles, ao que Los deu uma resposta positiva. Russos levaram tudo a sério e enviaram a mercadoria com a arte. Frans Los tomou a responsabilidade de fazer alguma coisa com estes quadros.

²¹⁷ Revista "Stad en Streek", 6 de abril de 1993.

Russische kunst overspoelt Alkmaar

Of Frans Los interesse had in Russische kunstwerken? Argeloos had hij toestemming gegeven voor het afleveren van 'een paar werken' op zijn huisadres in Alkmaar. Een Russisch 'ja' en een Nederlands 'ja' zijn nog altijd twee verschillende dingen, dacht hij. Nu staat er een truck met 650 werken uit Rostov aan de Don voor zijn deur.

door DANIELLE PINEDO

ALKMAAR - Frans Los was al meer dan eens voor zaken in Rostov geweest, een stad aan de rivier de Don, in het zuiden van Rusland. Per trein reisde hij dan van Moskou naar Rostov, niet ver van de Zee van Azov bij de Krim. "Echte businessmen komen niet verder dan Moskou," zegt hij. "Maar een moderne handelsreiziger zoals ik, zoek ik heel in Rostov."

Hij combineerde ontspanning met zaken. Met een toek bezocht hij de plaatselijke cafés. Daar kon hij urenlang debatteren over het communisme, het kapitalisme en alle andere -ismen die in de loop van de wereldgeschiedenis de revue zijn gepasseerd.

"Vertrouwen is in die gesprekken altijd een sleutelwoord geweest," zegt hij. "Als je de Russen met al hun gebruiken en eigenaardigheden niet accepteert, zullen ze nooit je vrienden worden."

Ook in zijn vak - hij verkoopt elektronica aan Oostbloklanden - is een ver-

trouwensband met zijn klanten onontbeerlijk. "Te veel zakenlui hebben in het verleden hun best gedaan dit land leeg te roven, vooral na de val van het oude regime. Het communisme had zo zijn nadelen, maar het zorgde wel voor orde en stabiliteit."

"Als je bent opgegroeid in Rusland en je ziet die chaos om je heen, ben je heel gevoelig voor de dollars die - even buiten handbereik - naar je lonken. Vooral als je jong bent en zonder toekomst. En een Europese zakenman zoals ik, is dan vanzelfsprekend een doelwit."

lading een bestemming heeft gevonden. "De kunst die wij maken," zegt hij, "is apolitiek. Wij kunstenaars zoeken de waarheden van het leven liever buiten de politiek, in the real life."

"Het is niet zo dat wij ons niet voor politiek interesseren, maar in de politiek zijn geen zekerheden. Chroesjtsjov, Brezjnef, Andropov, Gorbatsjov en Jeltsin, ze waren allemaal zo zeker van hun zaak, zo zeker van hun eigen gelijk. Maar ze hebben het leven van de gewone man er niet gemakkelijker op gemaakt. Niemand weet wat hij of zij mor-

het nogal eens," zegt hij.

Maar nog geen drie maanden later rijdt Sopov bij Los' kantoor in Alkmaar voor, met de truck vol kunst. En nu zit Los met een probleem: "Van elektronica heb ik wel verstand, maar van Russische kunst niet."

Een medewerker van het Stedelijk Museum heeft het werk geïnspecteerd. De lijsten om de schilderijen zien er overwegend beroerd uit, maar het werk zelf is veelbelovend. En dus ondervingen Sopov en Los nu veel belangstelling van galeriehouders, die hen uitnodigen voor etentjes en dan natuurlijk ook even willen kijken.

Maar voor Los, die de trucklading voorlopig heeft ondergebracht in een voormalige slachterij in Alkmaar, zijn de schilderijen inmiddels dierbaar geworden. "Deze kunst," zegt hij, "weerspiegelt de innerlijke gemoedrust van de makers en de omstandigheden waaronder zij werken. Dat zie je ook aan de materialen die worden gebruikt: karton, hardboard, jute... ze gebruiken zelfs dienbladen en babybadjes."

Sopov: "In tijden van voorspoed werken we met materialen van redelijke kwaliteit, maar over het algemeen roeien we met de riemen die we hebben."

Toch luidt de verzamelnaam voor de schilderijen, beeldhouwwerken en andere objecten in Rusland zelf luxury objects.

Sopov: "In Rusland is luxe niet een auto voor je deur of een televisie in je huiskamer. Luxe is de mogelijkheid te creëren."

Collectief uit Rostov waagt kans

Los ontmoette een 33-jarige Rus, Igor Sopov, die een deel van een hotel in Rostov bleek te hebben omgebouwd tot galerie. Igor, radioloog van beroep, is zich in de loop der jaren steeds meer voor kunst gaan interesseren.

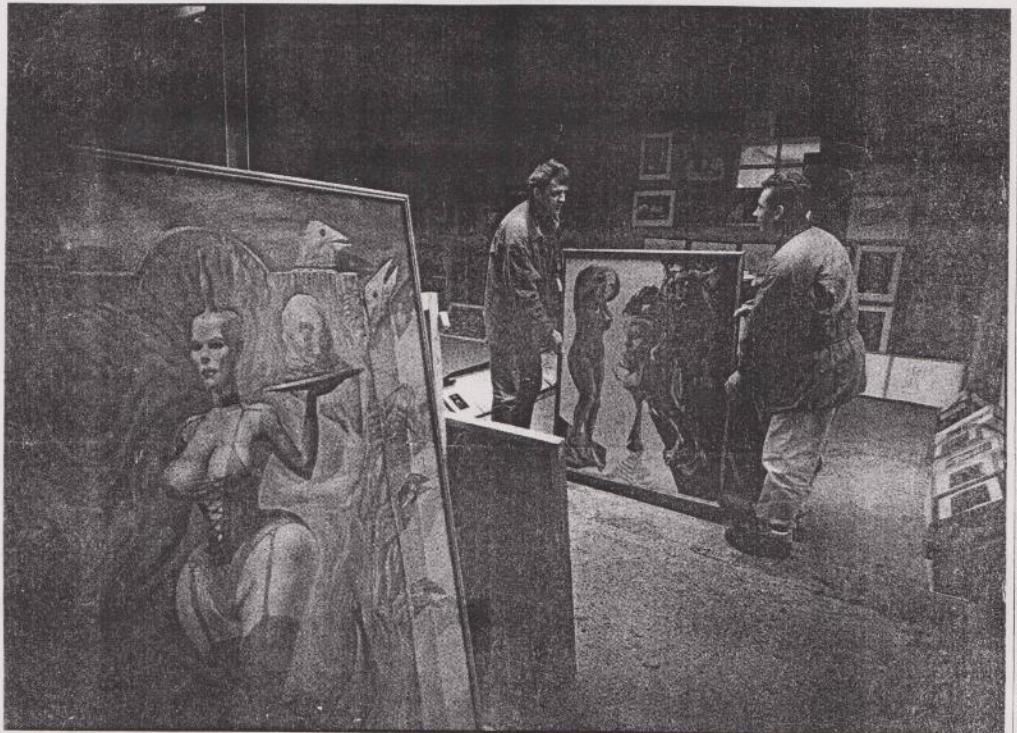
Aan het eind van de jaren tachtig meldde hij zich aan bij de kunstacademie in Rostov, waar hij drie van zijn huidige compagnons ontmoette. Samen met hen besloot hij de galerie te beginnen. Het clubje bestaat inmiddels uit zes mensen.

Sopov is de man die de truck met zeshonderdvijftig kunstwerken op de stoep van Los heeft geparkeerd. Hij blijft in Nederland totdat de hele

gen kan doen, zeggen of denken."

Toen Los de zes in Rostov ontmoette, maakten die juist hun bloeiperiode door. Sinds het einde van de jaren tachtig hadden ze al ruim zeshonderd schilderijen geproduceerd. Maar waar moet je in Rusland met schilderijen naar toe? Keer op keer vroeg Sopov daarom aan Los of hij geen tentoonstelling in Nederland wilde organiseren.

Los stemde daar uiteindelijk mee in, in de veronderstelling dat het uitvoeren van het plan nog wel enkele jaren zou duren. "Als je in Rusland een zakelijke overeenkomst sluit, ben je lang niet altijd zeker van je zaak. Geen roebels, geen deal - en aan dat eerste ontbreekt



Los (links) en Sopov, met tussen hen Judith die het hoofd van Holofernes op een dienblad draagt.

FOTO AD NUIS

"Het duurt nog zeker vijf jaar voor

miljoen gulden." "De uiteindelijke bedrijfs-

G
in
A

AMI
de
ste
heer
loka
gebu
dere
wor
guld
won

Aan
de w
had
niet
weg
terbu
angs
De b
ning
het
rame
houd
He
voor
dijn
He
staai
werk
schei
vesti
de
ontpl

Ve

act

SCH

van

Dier

daga

van

en v

taur

vech

De

groei

nipul

tegen

op

Om

un

vech

den

van

h

gen

s

hand

Om

werd

staan

zen

f

zigen

een

n

We

honde

ling

f

Co

kra

HAAI

dat

h

gen

men

over

van

Dulst

is

eet

In

ring

niet

o

rett

Doc. 5. Revista "Stad en Streek, 6 de abril de 1993.

Na fotografia estão Frans Los e Igor Sopov umas horas antes da abertura da exposição "Luxuries from Russia".

Ver tradução do artigo no verso da página.

Arte russa invade Alkmaar

Frans Los interessava-se pela arte russa? Ele deu a permissão para o envio de um par de obras de arte para sua residência em Alkmaar. “Sim” russo e holandês são coisas completamente diferentes, pensou ele naquele momento. Pois agora o caminhão com 650 obras dos 5 artistas jovens de Rostov-do-Don está em frente à sua porta.

Artigo de Daniella Pinedo

Alkmaar – Frans Los esteve várias vezes em Rostov em negócios, na cidade que está no rio Don no sul da Rússia. De Moscovo até Rostov, cidade perto do Mar de Azov perto da Crimeia, ele ia de comboio. “Os verdadeiros homens de negócios não vão para fora de Moscovo”, diz ele. “Mas um negociante moderno, como eu, procura a sua salvação em Rostov”.

Ele combinava o trabalho com férias. Junto com o tradutor ele visitava cafés da região. Assim ele podia discutir horas e horas o comunismo, capitalismo e outros “ismos” que podia observar no decorrer da história mundial.

“A confiança nestas conversas era sempre a palavra-chave”, diz ele. “Se não percebes os russos junto com os seus costumes e peculiaridades, eles nunca serão teus amigos”.

Da mesma forma acontece no seu negócio, pois ele vende eletrodomésticos nos países do boco de Leste, confiança entre ele e os seus clientes é necessária. “Muitos empreendedores fizeram no passado muito para roubar este país, em geral depois do desmoronamento do regime antigo. Comunismo tinha as suas imperfeições, mas ele preocupava-se com a ordem e a estabilidade. Se cresceste na Rússia e vês o caos à tua volta, tornas-te muito sensível em relação a dólares, que estão fora do teu alcance, em geral, se és jovem e não tens futuro. O empreendedor europeu como eu, claro, é um alvo.”

Los conheceu o russo de 33 anos Igor Sopov que, pelos vistos, reconstruiu parte do hotel numa galeria. A profissão de Igor é radiologista e durante muitos anos ele interessava-se cada vez mais pela arte.

No final dos anos 80 ele inscreveu-se na academia de artes em Rostov onde conheceu três dos companheiros de hoje. Junto com eles decidiu abrir uma galeria. Agora o clube é constituído por 6 pessoas.

Sopov é uma pessoa que estacionou o caminhão com 600 obras em frente à porta da casa de Los. E ficou na Holanda até a mercadoria encontrar o seu destino.

“Arte que criamos” diz ele, “é apolítica”. “Nós, artistas, procuramos a verdade da vida, de preferência fora da política, maioritariamente na vida real. Não podemos dizer que não nos interessamos pela política, mas na política não há exatidão. Khrushchev, Brejnev, Andropov, Gorbachev e Yeltsin, todos eles tinham a sua razão, mas eles não fizeram a vida de um simples homem mais fácil. Ninguém sabe o que ele irá fazer amanhã, dizer ou pensar.”

Quando Los conheceu aos 6 em Rostov, artistas estavam no momento do seu florescimento. No final dos anos 80 eles já criaram 600 quadros, mas onde vais com eles na Rússia? Várias vezes perguntava Sopov ao Los se esse queria organizar uma exposição na Holanda. Los afinal aceitou, pressupondo que o cumprimento do plano irá demorar uns anos. “Se tu na Rússia assinas um acordo, tu não podes ter a certeza do negócio. Não há rublos – não há negócio. E o primeiro faltava”, diz ele. Mas em menos de 3 meses Sopov veio à casa de Los em Alkmaar com o caminhão cheio de arte. E agora Los está com problemas: “Eu entendo um pouco de eletrónica, mas não de arte russa”.

O funcionário do museu da cidade inspetou as obras. As listas das obras eram um pouco sombrias. Mas as obras eram promissoras. Sopov e Los agora consideram importantes os proprietários das galerias que eram convidados para petiscar e dar uma olhadela nas obras.

Mas para Los, que temporariamente transportou a mercadoria para o matadouro, estes quadros tornaram-se muito importantes. “Esta arte”, diz ele, “reflete o mundo interior dos seus criadores e as condições nas quais esses trabalham. Nota-se pelo material utilizado: cartão, orgalito, fios... ele utilizam até bandejas e banheiras para crianças”.

Sopov: “Nos tempos calmos trabalhamos com material de boa qualidade mas na maioria das vezes com o que possuímos.”

Contudo, o nome coletivo destes quadros, estátuas e outros objetos de arte na Rússia é “Luxuries”.

Sopov: “Na Rússia a luxúria não é o carro em frente à porta ou televisão no quarto. Luxúria é a possibilidade de criar”.

(Apr 3 B) Stad & Streek 4 *Ganpenis 1993* (Apr 3 B) Stad & Streek 4
 DINSdag 6 APRIL 1993

Heiloonaar krijgt ruim 600 Russische kunstwerken 'op visite' 'Ik zou willen dat iker verstand van had'

**VAN HET VERLAGGERE
 MARK MINNEMA**

ALKMAAR—Hij krijgt de vraag de hele dag om de oren, vertelt Frans Los: Wat hij nou eigenlijk gaat doen met de ruim 600 Russische schilderijen die in januari voor zijn deur werden afgeleverd. Los praat makkelijk over zijn zakenreizen door Rusland, zijn eerste stappen in de wondere wereld van de kunst. Maar als antwoord op de hem zo vaak gestelde vraag haalt hij de schouders op. Ik hoop dat veel mensen ze te zien krijgen.

Frans Los werkt voor een Alkmaars bedrijf dat handelt in Rusland, vooral in Rostov, een grote stad in de buurt van de Zwarte Zee. Gemiddeld tien dagen per maand vertoert hij daar om te handelen in allerlei producten. Van cassette en vatenbanden tot en met de auto's waar de politie van Rostov is rijk.

Soms komt er ook wel eens een lading goedere die kant op, als gevolg van een ruilhandeling. De lading die hij in februari ontving kwam echter als een complete verrassing: ruim 600 schilderijen en stoffen van een vijftal Russische kunstenaars uit Rostov. Geschatte waarde was hij wel, die dag in januari, deed al iets vermoeden. "De kunst komt er aan", werd gezegd. Verwagings dreigde anders dan aan op de zaak: een lijst met daarop alle kunstwerken. Niet veel later arriveerde de lading, na een reis van tien dagen, vanuit Rostov, via Moskou en Peking naar Alkmaar.

De werken zijn afkomstig van kunstenaars die Los leerde kennen in Rostov. Alle vijf zijn weer contacten heeft met het Russische bedrijf PMP. Los kende dat bedrijf, en daardoor



Frans Los: "Ik houd wel van gekke dingen."
Foto's Studio Voka nazij

ook de jonge kunstenaar Igor Supur voor PMP werkt maar die levens lid is van het collectief, Igor had hem enige tijd terug al gevraagd of hij niet eens een exposé kon regelen in Nederland. "Maar", had Los geantwoord, er mist op rekord dat het er echt van zou komen.

Gekke dingen
 Op het ogenblik studeert Los bijna al zijn tijd in de collectie. Hij heeft de taak op zijn gezeten, iets met de schilderijen te ondernemen. "Met een even- tje te koken", zegt Los. Hij wil iets doen voor zijn Russische vrienden, wil zorgen dat het werk gezien wordt. En bovendien is het weer eens wat anders, legt Los uit, met hoofd vol van gekke dingen. Ik kan nooit te lang achter elkaar hangende doen."

De Heiloonaar heeft de kunstwerken kunnen ontbrengen in een vrolijke en kille hantelruimte van de Kruisstraat van Eindhoven. De ruimte heeft hij gehuurd van de mensen van Portable Gallery, die het samen met de oostblok in beheer hebben. De oostblok bleef een vriendelijke verrassing. De werken staan te kijk in de donkere, betonnen ruimte. De schilderijen zijn meer uiteenlopend van stijl en karakter. Er zijn een paar onderwerpe nonconformistische. Iedereen heeft andere werken weer over naturalistische aandoen.



ten gevaarte. Het is een soort donk huis. Ze zijn er niet uit de klauwen gewassen en strijk instrument met instrument dat de onderhandelende partij op bezoek had. Een stuk of vijf zijn er samen gekomen. Voor bepaalde vrenten worden ze wel lateraals. Het is echter de eerste om Los te vinden. Het is niet de eerste keer dat hij aan verstand van had, dat ook in een ander. Prijzen moeten ze een priep op plakken. "Druk niet. Vandaag was er één staat van hande heeft hij we miles voor een object dat in dit geval somer wat kunstmatige" wilde hij koor' goed van pas. Dat heb er'.

Het is nu dat zaak de kunst verrecht. Ze willen er wel van. Het is echter de eerste om Los te vinden. Het is niet de eerste keer dat hij aan verstand van had, dat ook in een ander. Prijzen moeten ze een priep op plakken. "Druk niet. Vandaag was er één staat van hande heeft hij we miles voor een object dat in dit geval somer wat kunstmatige" wilde hij koor' goed van pas. Dat heb er'.

De wens van Los is eigenlijk een een grote positie te ergaanderen. "De meest gebruikelijke worden. Dat kan ik wel verstand van de makera. En het

meerd wordt door de galerieborders. Dat is het 50 procent van de opbrengst naar de galerien gaat, is iets wat hem maar geen met in New York via een galerie 70 procent. Ja, beklijk". Het lag ik dat de kunstenaar uit." Nog meer. Een galeriehouder die vindt dat een bevalt. Los. "Die zegt als de artist maakt dan hang ik hem op. Terwijl dat nu juist tegen het principe van kunst tegenstrijkt met. Een leuk wereldje is dit, leuke zaken doen. Je moet er soms in meemaken."

De wens van Los is eigenlijk een een grote positie te ergaanderen. "De meest gebruikelijke worden. Dat kan ik wel verstand van de makera. En het

moet naar Amsterdam. Om er zo veel mogelijk mensen van te laten zien, moet je toch daar zijn." Hij krijgt overigens hulp van de Amsterdamse kunstenaar Robert de Vries, die al een uitnodiging over de vacanzelijden zelfs mogelijkheden voor een exposé in Antwerpen, dat dit jaar de culturele hoofdstad van Europa is.

komt om veel met communistische symbolen te werken, iets wat het voor kort string werken was. Ze zijn het kunstenaarsoverleefde uit Rostov. "Wij hebben al jaren hebben van de politiek. Laat politiek een zaak van politiek zijn. Kunstenaars houden zich bezig met schoonheid. De schoonheid van de dingen ontweken is het belangrijkste. Zy we look for that we live a beautiful life."

UIT DE OUDER DAGE

Doc. 6. Revista "Stad en Streek", 6 april de 1993.²¹⁸
 Na fotografia Frans Los antes da abertura da exposição "Luxuries from Russia".

Título do artigo: "Heiloonês recebe aproximadamente 600 quadros russos "de visita".
 Subtítulo do artigo: "Eu gostaria de ter pelo menos alguma ideia sobre isto".

²¹⁸ Revista "Stad en Streek", 6 abril de 1993.

Pijp
ing'

te bezorg-
overlast,
opgepakt
middelijk
m zijn de
opgepakt en
door de po-
at zij voor
gaat er aan
tenlanders
e en crimi-
De manier
te werk is
maar voor
een kwaad
t."



Vitale collectie Russische kunst

door MONIQUE KOEMANS

AMSTERDAM – Onder de titel 'Luxuries from Russia' zijn vanaf vandaag ruim 400 schilderijen en objecten uit Zuid-Rusland te bezichtigen. De in stijl en kwaliteit sterk verschillende werken hebben één overeenkomst: zij stralen alle een enorme vitaliteit uit. De gisteren in de galerie op Singel 37 geopende expositie laat werk zien van het uit zes kunstenaars samengestelde Russische collectief 'Rostov on Don'.

De opening is een succes. Ondanks het mooie weer verdringen zich ruim honderd mensen om van alle kunstwerken toch een glimp op te vangen. De ruim vloeiende wodka en royaal uitgedeelde haring moeten de band tussen Rusland en Nederland symboliseren. De muziek wordt verzorgd door een ijzeren kunstwerk met snaars van de schilder en beeldhouwer Lishnevskij. De snaars kunnen bespeeld worden en laten kille maar toch energieke en melodieuze tonen horen. Typend voor deze expositie. De wanden van de galerie zijn helemaal volgehangen met schilderijen. Van de muur is geen stukje wit meer te zien. Verschillende stijlen, genres, kleuren en kunstenaars hangen naast elkaar. Organisator Frans Los legt uit dat met opzet voor deze opstelling is gekozen. "In Rusland hingen de kunstwerken op precies dezelfde manier. In Nederland is het de gewoonte slechts de topstukken uit een collectie

op te hangen, maar wij wilden de 400 schilderijen als één geheel laten spreken." Dat deze opstelling misschien choquerend zal werken, vindt Los juist interessant.

De tweede conservator van het Stedelijk Museum heeft de kunstwerken getaxeerd. Hij koos 'er dertig uit. Welke wil Los niet zeggen. Hij beseft dat er verschil in kwaliteit is maar volgens hem is de expositie juist in omvang zo uniek. Hij wil niet alleen 'de krenten uit de pap' ophangen.

Voor zakenman Los begon het Russische avontuur begin dit jaar. Argeloos had hij op een zakenreis in Rostov toestemming gegeven voor het afleveren van een paar kunstwerken op zijn huisadres. Dat enkele weken later een truck met 650 werken op zijn stoep zou staan had hij niet verwacht. Als noodoplossing werden de werken ondergebracht in een voormalige slachterij in Alkmaar. Toen door lokale werken gingen kromtrekken, werd het tijd vervangende ruimte te zoeken.

Intrusies hadden al meerdere kunstkeners de bijzondere collectie opgemerkt. Een Amsterdamse galeriehouder stelde vervolgens de huidige ruimte voor zes weken beschikbaar.

Wethouder Bakker, die de opening verrichtte, prees de onbaatzuchtigheid van de galeriehouder, aangezien subsidiegeld niet beschikbaar was. Hij zei verder dat de opbrengst van de kunstwerken voor het grootste gedeelte bij de kunstenaars terecht komt. Dan kunnen de financiële omstandigheden waaronder zij

moeten werken verbeterd worden.

De kunstenaars hebben onder meer materialen als karton, hardboard en jute gebruikt bij de vervaardiging van hun werk. De afbeeldingen van verscheurde gezichten en messen die door de collages van dode vliegen, blijes en verspatten heen steken zouden de moeilijke situatie van kunstenaars in Rusland weerspiegelen.

Toch nemen de kunstenaars geen politieke standpunten in. Zij willen de esthetiek van het dagelijks leven uitbeelden, zoals initiatiefnemer van het collectief Igor Sopov uitlegt. Het gaat volgens hem om de schoonheid van Rusland. Trots staat Sopov voor

'Misschien zit de nieuwe Malevich er wel tussen'

een realistisch schilderij van Lisjnevsky. In één van de twee afgebeelde gezichten is hij duidelijk te herkennen. Sopov is radioloog van beroep en kon ondanks zijn baan bij de universiteit de opleiding voor zijn zoon niet betalen.

Maar over zichzelf wil hij niet praten. Hij is in Nederland om aandacht te vragen voor het kunstenaarscollectief. In Rusland is iedereen te veel bezig met de dagelijkse beslommeringen om interesse te kunnen hebben voor

kunst. Van de drie belangrijkste kunstenaars Tsjernov, Morozov, Lisjnevsky, hangt bijna hun hele oeuvre. Sopov spreekt vooral over Tsjernov die met zijn serie de 'beauty of women' vertegenwoordigt is.

Tsjernov kent een enorme gedrevenheid (hij schilderde 350 schilderijen in 4 jaar) en is duidelijk geïnspireerd door Westerse kunstenaars. De kleuren van Miró, de lijnen van Chagall, de vrouwengezichten van Picasso en de 'drippings' van Pollock zijn herkenbaar. Toch verloochenen de kunstenaars hun nationaliteit allermost. Invloeden van Russische iconen en beelden van Lejnik naar voren. Sopov legt uit dat de titel 'Luxuries from Russia' slaat op de luxe van de mogelijkheid om te creëren.

Los wil de over het algemeen figuratieve kunst in heel Europa onder de aandacht brengen. Hij is in onderhandeling met galeries in Parijs en Londen. Hij hoopt dat de opbrengsten van de schilderijen zo hoog zijn dat de geplande reis naar Rusland mogelijk wordt. Dan kan hij de kunstenaars zelf spreken en het geld persoonlijk bij ze afleveren.

Wethouder Bakker wees gisteren in zijn openingspeech op de mogelijkheid dat die reis het begin zou kunnen worden van een mooie uitwisseling tussen Rostov en Amsterdam: "Want je kan nooit weten. Misschien hangt hier wel een nieuwe Malevich tussen."

Galerie Singel 37, de komende zes weken geopend van 12.00 tot 18.00 uur.

aangesloten schuldenaar van het nemus. Gaudemus en het Holland Festival, binnen zes maanden een bedrijfsplan opstellen. C. de Vries, bestuurslid van het wijkopbouworgaan Spaarndammer- en Zeeheldenbuurt zal worden gevraagd als adviseur.

Plan GroenLinks voor emancipatie

(Van een verslaggever)
AMSTERDAM – Het gemeentelijk beleid voor vrouwenemancipatie gaat uit als een nachtdaars, zegt de GroenLinks-fractie in de Amsterdamse gemeenteraad in de notitie 'Tien puntenplan vrouwenemancipatie'.

Vrouwenemancipatie staat niet meer prominent op de politieke agenda, zoals in de jaren tachtig, aldus de partij. GroenLinks wil het vrouwenemancipatiebeleid nieuw leven inblazen nu is besloten een Emancipatieraad in te stellen, die het gemeentebestuur gevraagd en ongevraagd moet adviseren over de positie van vrouwen binnen het gemeentelijk apparaat.

College blijft bij Reclamemuseum

(Van een verslaggever)
AMSTERDAM – B. en w. van Amsterdam blijven erbij dat het Reclamemuseum in de Waag moet komen. Ze negeren daarmee de wens van de raadscommissie grondzaken om er het Kinderboekencentrum te vestigen.

Het college wil het centrum wel hebben, maar dan moet het binnen een maand kan het niet. De raadscommissie wil het centrum tot het najaar de tijd geven. De raad beslist eind deze maand.

vervalser" (kus signet onbekende naam en) met de mededeling 'brand'. Zo werd het Bostun verscheept. De handlanger woonachtig in de Bostun. Die liet, in diepe afkeer, de douane er een echte Rembrandt weg was, maar dat de overgeschied om de wone invoerrecht te ken. De handlanger met een onschuldig douanekantoor en speke verrassing toen hi het hier een origineel ambtenaren stonken kreeg een geringe bo taxreductie. Op het document kwam Rembrandt te staan. Nu wist de verdachte zijde dat hi gekregen voor zijn hand dollar.

KOR

Demonstratie

AMSTERDAM – Ni tweeduizend mensen terdag in Amsterdam men aan een demonstratie racismisch geweld. Vanaf de Dam naar het Duitse consulaat De Lairestraat. De man verklaarde dat nissen in Solingen l met 'schaamte en

Overval

AMSTERDAM – Drie zich met een valswijs ufgaven voor hebben gisteravond van een pand aan straat overvallen.

(DOR 3A) "Het PAROL" Amsterdam 7.06.93 estp 9.

Doc. 7. Revista "Het Parol", 07 de junho de 1993, Amsterdão.²¹⁹
Tradução do texto está na página 60 do Capítulo III.

²¹⁹ Revista "Het Parol", 07 de junho de 1993, Amsterdão.



Склад & Архиве „Stad Alkmaar“
 Telefoon 072-5403034 fax 072-5400579
 E-mail info@stadalkmaar.nl
 Postbank 164525
 ING bank 651060850
 Postcode 1812 PG K.v.k. Alkmaar 37064326
 Homepage www.stadalkmaar.nl
 B.T.W-identificatienummer NL801663426 B01

На этом складе с 1993 года по 2000 году
 хранилась оставшаяся после прогниев
 Союзом И.Т часть моих картин. В. Морозов
 в 1996 году был и видел картину в мно-
 гом состоянии, т.к. там хранились
 абстракция. На фото 2004 года склад
 сейчас Склад в городе Риз Норман.

Doc. 8. Neste armazém desde 1993 até 2000 estava guardada uma parte dos quadros que não foram vendidos por I. Sopov. Em 1996 V. Morozov esteve aqui e viu os quadros em mau estado, dado que este espaço se destinava para guardar peças para automóveis. Na fotografia feita em 2004 aparece o armazém na atualidade. Fotografia feita por Ruud Loman.²²⁰

²²⁰ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov e Lilia Chernova.

Your Majesty!

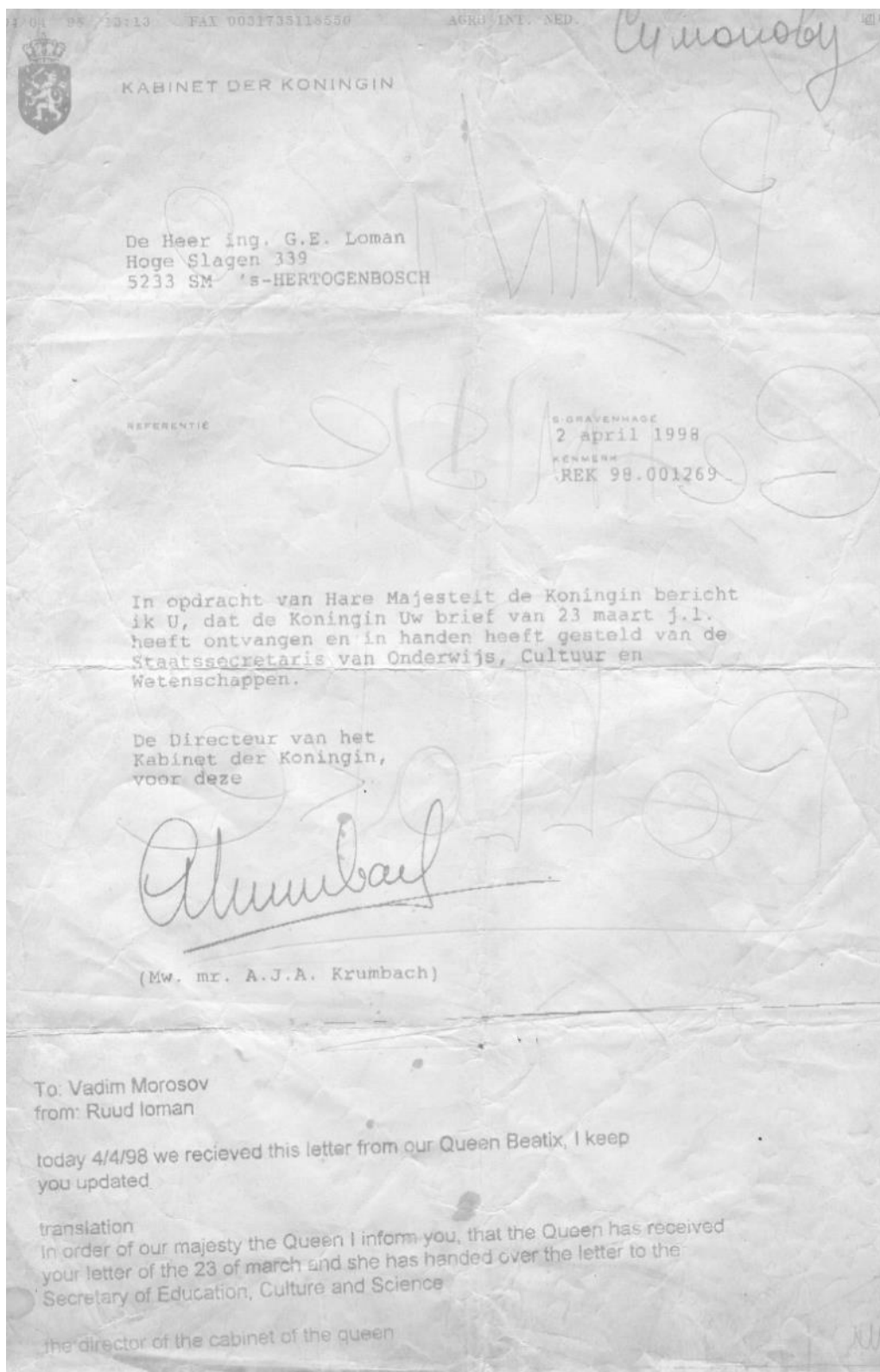
A Russian artist Vadim Morosov is appealing to you in hope of the help and protection of Your Majesty in a very dramatic situation in which I was unlucky to fall.

The matter is that still in 1993, me and four other artists from the town of Rostov-on-Don confidently passed about 650 our works to the firm, "PMF-gallery" for an exhibition in Holland. The exhibition, named "Luxuries from Russia" took place in Amsterdam in the gallery "Singel-37," from May to October 1993.

But the organizers of the exhibition violated the contract on participation of the artist in it and did not fulfil their

Doc. 9. Carta enviada à Rainha Beatriz da Holanda. ²²¹

²²¹ Documento do arquivo pessoal de Lilia Chernova.



Doc. 10. Correspondência por fax entre Sr. Ruud Loman e Chanceler do gabinete da Rainha Beatriz da Holanda A. J. A. Krumbach.²²²

²²² Documento do arquivo pessoal de Lilia Chernova.

*От Вас из министерства
был получен*

От: ppp:ppp:agro@inter.nl.net
Кому: MOROSOV VADIM <prisma@icomm.ru>
Тема: letter OCW
Дата: 27 апреля 1998 г. 13:15

ref: 980093 email 27 april 1998

Thanks for your address by email it will be cheaper for both of us to correspond

I received on Saturday a letter of our ministry of education culture and science written by the state secretary Drs. G. Lodder director of cultural inheritance.

I herewith give you the translation

quote

dear Mr. Loman

referring to the letter of 23 march 1998 ref: 980058 written to our majesty the queen

that has been given to me for handling I can inform you according

I have read your letter with the enclosed letter of Mr. V. Morosov, with much interest.

Mr. Morosov explained in his letter that DUTCH and RUSSIAN organisers of an exhibition

with art works from him and of colleague artist not fulfilled their conditions

as stipulated in a contract.

from the letter of Mr. Morosov I learned that he has not been treated

correctly. The fact

that mentioned artworks- despite efforts of Mr. morosov not have been returned

to RUSSIA and are even partly damaged and also disappeared I consider as very regrettable.

Assuming that the dutch law is applicable in this situation I give you some

points to

consider based on facts from your letter and Mr. Morosov some starting points

to start

juridical action. Under civil law the conflict is the not fulfillment of a

so called in loan

contract I advise you to consider steps through a lawyer. Besides this there is

a possibility

of criminal penalty of robbery. In that case I advise Mr. Morosov or his legal

authorized

person to inform the police in the place where the goods are stolen.

Unfortunately I have no other possibilities to assist you I hope Mr. Morosov

succeeds

in getting back to RUSSIA his works

the state secretary Mr. A. NUIS

unquote

Vadim, I have contacted my lawyer asking if based with these letter we can get a so called subsidised lawyer as I assume you do not have the money, I keep you informed

note: today I contacted KAZALI WORLDWIDE LTD the company you and I visited where SOPOV is the owner I understood from the Polish man PILECKI you also met that SOPOV lives now in MOCKBA (I asked for a telephone number maybe you can check through his parents, his son lives in AMSTERDAM I will try to check

regards

№0041004 1

Doc. 11. Correspondência por fax entre Sr. Ruud Loman e o secretário do estado do Ministério de Herança Cultural Sr. A. Nuis.²²³

²²³ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

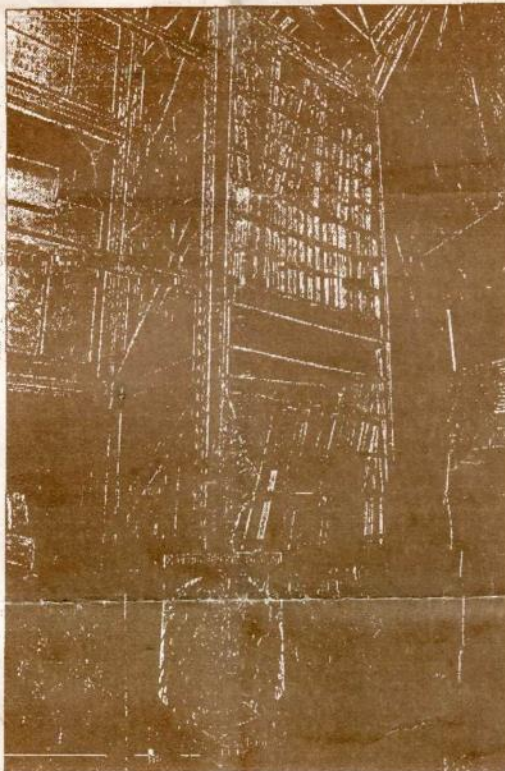
Russische kunst ligt al jaren 'vast' in Alkmaars bedrijf

Van onze verslaggever
ARNO RUITENBEEK

ALKMAAR - Honderden kunstwerken van vijf Russische kunstenaars liggen al jaren te verpletteren bij een Alkmaars transportbedrijf. Bovendien heeft het er alle schijn van dat een aantal artistieke voorwerpen is verdwenen. Een van de gedupeerde Russen heeft in zijn wanhoop een brief geschreven aan koningin Beatrix, met de vraag of zij 100 miljoen voor hem en zijn gezin zou willen betalen. Ruud Loman, een zakenman uit het Noord-Brabantse Vlijmen, behartigt de belangen van de Russen. Loman sluit niet uit dat zij het slachtoffer zijn geworden van criminele praktijken. Hij is momenteel op zoek naar een advocaat, die de kunstenaars wil bijstaan: „In feite is dit ordinaire diefstal.”

De collectie kunst van zeer uiteenlopende stijl, karakter en niveau, is begin jaren negentig in bruikleen gegeven aan de PMA Gallery in Rostov aan de Dons. Het officiële contract tussen de vijf kunstenaars en de galerie is in handen van de officieel gemachtigde van de kunstenaars, Ruud Loman. Volgens hem is die galerie eigendom van Igor Sopov. Diezelfde naam doorkruist in deze krant op in het interview met FL uit Hello, die zei medewerker te zijn van ten Alkmaars firma die handel drijft met de voormalige Sovjet-Unie, vertelde dat hij compleet verrast was toen er plotseling een vrachtauto met de 600 kunstwerken voor zijn huisdeur sloopte.

Loman bracht de collectie onder in een voormalige slachterij in Alkmaar, destijds beheerd door een galerie. Hij gaf te kennen een expositie van het Russische materiaal te willen houden, in samenwerking met de inmiddels in Nederland gearriveerde Sopov. „Zover is het blijkbaar nooit gekomen”, aldus Loman. „De Russen hebben in elk geval nooit geld van verkochte stukken gezien.” Evenmin keerde hun geleende werk terug naar Rostov, noch vernamen ze sindsdien iets uit Nederland van L. dan wel Sopov. Ten einde raad klopste kunstenaar Vadim Morosov aan bij de werkgever van zijn broer, Agro Limited in Obninsk (100 kilometer van Moskou). Dat is een dochteronderneming van Agro Interna-



□ Russische kunst in een Alkmaarse opslagruimte. De kunstenaars willen hun 'kindjes' terug, maar hun Nederlandse 'vriend' betaalt zijn rekeningen niet. Foto Studio Wick Netzijl

tional, eigendom van de regelmatig in Rusland verkerende Ruud Loman.

'Bow of Eros'

De laatste trok zich het lot van Morosov en diens vrienden aan en zocht contact met L. uit Hello. „Hij durfde me niet persoonlijk te ontmoeten. Het enige dat hij over de telefoon liet was dat de collectie stond opgeslagen bij een transport- en overslagbedrijf in Alkmaar.” Loman liet Morosov in juli 1996 overkomen naar Nederland. Samen namen ze een kijkje in de Alkmaarse opslagloods. Morosov constateerde dat zijn stalen constructie Bow of Eros, dat volgens kenners 20.000 gulden waard is, ontbrak. Loman: „We hebben het vermoeden dat er

nog meer kunst is verdwenen. Mogelijk is dat verkocht in het Amsterdamse circuit, waarin Sopov verkeerde. Hoewel hij een kind in de hoofdstad heeft, is deze man intussen ook in rook opgelost.”

De administrateur van het Alkmaarse bedrijf, waar de kunstverzameling al die jaren ligt opgeslagen, weet precies wat er loos is. „Onze opdrachtgever voor de opslag is de handelsfirma van L. Die heeft de opslagkosten niet betaald. Daarom hebben we een deurwaarder de opdracht gegeven het geld te innen.” Het gaat om 'slechts' 1500 gulden, inclusief deurwaarderskosten nu wellicht het dubbele. „Peanuts, ja. We zouden kunnen overgaan tot verkoop van de kunst, ware het

'In feite is dit ordinaire diefstal'

niet dat L. nog meer en grotere schadeclaim heeft die beslag hebben laten leggen op zijn goederen, waaronder de kunst. Het is vervelend voor de kunstenaars en ook een beetje voor ons. De kunst wordt er niet beter op.”

De deurwaarder kan zo goed als zeker weinig voor de Alkmaarse transporteur doen. L. is vaker failliet gegaan, met achterlating van de nodige schuldeisers, weet de administrateur. L. zelf is ook nergens te vinden om commentaar te geven. Hij neemt de telefoon, thuis in Hello, niet op.

Smeekbede

Omdat het probleem niet langs de normale weg lijkt te kunnen worden opgelost, richtte Vadim Morosov een smeekbede aan de koningin. Dit in het Engels gestelde epistel is doorgezonden naar het ministerie van onderwijs, cultuur en wetenschappen. De plaatsvervangend directeur cultureel erfgoed van het departement, drs. G. Lodder, schreef enkele dagen geleden een begripvolle brief aan gemachtigde Loman terug. Lodder doet suggesties om juridische stappen te ondernemen. „In civielrechtelijk oogpunt zou er sprake kunnen zijn van het niet nakomen van een bruikleenovereenkomst. Ik adviseer u hieromtrent een advocaat in de hand te nemen. Daarnaast kan er in strafrechtelijk opzicht sprake zijn van diefstal. In dit geval dient de heer Morosov, dan wel diens gemachtigde, hiervan aangifte te doen bij de politie.”

Loman is sterk van zins beide voorstellen uit te voeren. „Eerst moet ik een pro deo-readsman vinden voor de armlastige Russen, want ik kan hen niet onbeperkt blijven steunen. Ook al wil ik dat graag. Als die advocaat er is, zullen we zo snel mogelijk bij de politie in Alkmaar aangifte doen van verdwijning of diefstal.”

NOORD HOLLANDS DAGBLAD 7/5/93
TEL: 0111 31735218649

Doc. 12. Revista holandesa “Noord Holland Dagblad” de 7 de maio de 1993.²²⁴ Ver tradução do artigo no verso da página.

²²⁴ Documento do arquivo pessoal de Vadim Morozov.

Tradução do artigo na revista "Noord Holland Dagblad" de 7 de maio de 1993:

Arte russa encontra-se na posse de uma companhia de Alkmaar

Nosso correspondente Arno Ruitenber

Alkmaar – centenas de obras de arte de 5 artistas russos definham-se na companhia de transportes de Alkmaar. Além disso, parece que algumas das obras desapareceram. Um dos russos enganados escreveu em desespero uma carta à nossa rainha Beatrice perguntando se ela podia ajudar a obter de volta as obras dele. Ruud Loman, homem de negócios de Vlijmen da região Brabante do Norte, colabora para os interesses dos russos. Loman não exclui a possibilidade de que os artistas foram vítimas de práticas criminosas. Neste momento ele está a procura do advogado que poderá ajudar aos artistas: "De facto, isto é um simples roubo".

A coleção de arte de um estilo, carácter e nível completamente diferentes, no início dos anos 90 foi emprestada à galeria PMF em Rostov-do-Don. O contrato oficial entre os 5 artistas e a galeria encontra-se nas mãos do representante oficial dos artistas, do Ruud Loman. Segundo ele, Igor Sopov é dono desta galeria. O mesmo nome já apareceu em 1993 neste jornal com a entrevista com Fans Los de Heiloo. Los disse que era funcionário da empresa que trata do negócio de comércio com ex-União Soviética, contou que ficou surpreendido quando o camião com 600 obras de arte parou em frente à sua porta.

Los transportou a coleção para as instalações do antigo matadouro em Alkmaar e depois abriu uma galeria. Ele expôs a exposição do material russo, tentando mantê-la, junto com Sopov que veio da Rússia, "Pelo que parece, não veio", segundo Loman. "Russos não receberam nenhum dinheiro da venda dos objetos", e não trouxeram de volta para Rostov as obras que lhes pertenciam, e ninguém mais ouviu delas nem na Holanda, nem de Los, nem de Sopov. No final de contas o artista desenrascou-se. Vadim Morozov entrou em contacto com o empregador do seu irmão, Agrus Limited em Obinsk (100 km de Moscovo). Esta é uma filial da Agro International, que pertence ao Ruud Loman na Rússia.

Arte russa no armazém de Alkmaar. Artistas querem de volta as suas obras diletas, mas o seu "amigo" holandês não paga as contas.

"O arco de Eros"

No passado, Morozov e os seus amigos procuravam o contacto com Los de Heiloo. "Ele não entrava em contacto comigo. A única coisa é que disse por telefone que a coleção estava guardada na companhia de transportes em Alkmaar". Loman permitiu ao Morozov em junho de 1996 visitar a Holanda. Juntos deram uma olhadela nos armazéns. Morozov constatou que a sua construção de aço "Arco de Eros", que na opinião dos conhecedores vale 20.000 florins holandeses, desapareceu. Loman: "Nós prevíamos que mais obras estavam desaparecidas. Provavelmente elas já foram vendidas no circuito de Amsterdão no qual estava metido Sopov. Quantas obras estão agora na capital, e este homem também dissolveu".

O administrador da empresa de Alkmaar onde durante anos estava guardada a coleção, sabe com certeza que isto é mentira. "O nosso cliente - é uma empresa comercial de Los, que não pagou as despesas de guarda. Por isso nós chamámos o exequente para receber o dinheiro. Trata-se de 1500 florins, incluindo as despesas de exequente, hoje o valor duplicou. Nós queríamos evitar a venda das obras, se não fosse o facto que Los cada vez mais impingia as suas mercadorias, incluindo arte. Isto é vergonhoso para os artistas e um pouco para nós. Arte não se torna melhor".

O exequente podia fazer pouco para a empresa de transportes de Alkmaar. O administrador tem conhecimento de que Los faliu, recusando a ajuda dos credores. Los também não conseguiu comentar a situação. Ele não atende o telefone de casa em Heiloo.

(Continuação)

Súplica

Devido ao facto que o problema tomou o caminho anormal e parecia que podia ser resolvido, Vadim Morozov enviou uma súplica à Rainha. Em inglês mandou uma carta para o Ministério de Educação, de Cultura e de Ciência. Subdiretor do departamento de Herança cultural, Dr. G. Lodder, escreveu há dias uma resposta ao Loman. Lodder aconselhou tomar passos jurídicos: “Do ponto de vista da lei civil, trata-se de incumprimento do acordo do empréstimo. Aconselho que um advogado trate deste assunto. Além disso, pode-se tratar também de um roubo criminal. Neste caso é necessário que Sr. Morozov ou o seu representante informem a polícia sobre o roubo”.

Loman estava disposto a seguir os dois conselhos. “Primeiro eu devo encontrar um consultor para os pobres russos, porque não posso continuar a apoiá-los. Mesmo que o queira muito. Se houver um advogado, conseguiremos o mais rápido possível fazer uma queixa na polícia de Alkmaar do desaparecimento das obras e do roubo.”

CONCLUSÃO

Como se depreende da investigação realizada, a atividade artística experimental e a ideologia estética da união artística “Luxuries” eram formadas por transformações estilísticas específicas, construídas no âmbito da existência alternativa e artística do grupo, no espaço soviético e pós-soviético dos anos 80-90 do século XX. Além disso, o caráter comportamental dos membros de “Luxuries” contradizia muitas normas universalmente aceites da sociedade socialista e representava uma variedade de fenómenos sociológicos de *underground* na cultura da Rússia dos últimos 20 anos, do século XX.

Sublinhando a sua oposição em relação ao *pathos* oficial do Realismo Socialista, os elementos da união artística “Luxuries” tornaram-se “camada criativa” com a sua própria perceção do mundo e portadores da ideologia filosófica do fenómeno cultural de *underground*, do qual são característicos: ausência de uma base concreta comercial; não-conformismo; autonomia, sinceridade e liberdade; experimentação e presença do mitologema “subterrâneo”.

Este tipo de visão do mundo informal formara-se até 1988, sob influência dos acontecimentos políticos que ocorriam na URSS e também em consequência da convicção derrotista que a existência no meio dos artistas miseráveis, no sistema soviético inabalável, seria eterna. O entendimento da “falta de potencial” do campo socialista criava no meio de artistas meio clandestinos um forte desejo de procurar o apoio espiritual nos seus amigos e companheiros, com demandas artísticas similares.

Em meados dos anos 80, na Rússia, ocorria o desmoronamento triste da cultura. A “cortina de ferro” foi levantada e daí afluíu a onda da produção artística de baixa qualidade. Mas ao contrário do Ocidente, onde a cultura *pop* e o *show business* que estão ligados a ela se relacionavam bem com a arte sublime na URSS a cultura *pop* primitiva, enriquecida com a “popular” lírica criminal oligárquica, conquistava impetuosamente todas as posições, substituindo todos os outros tipos de criação artística.

Mas havia “exceções”. No mundo “meio clandestino” de *underground* penetravam obras interessantes e importantes da cultura ocidental por caminhos desconhecidos. Nas lojas “Melodia” vendia-se música clássica de boa qualidade, jazz polaco e checo, os discos da marca “Eterna” com a excelente música barroca pela qual se interessava então a “classe criativa”.

No que diz respeito às artes visuais europeias, o expressionismo alemão que predominava naquele período no seio da capital, conquistava as mentes dos intelectuais de arte – nomes como Georg Baselits, Walter Schnabl, Anselm Kiefer ouviam-se por todo o lado. E depois da grande exposição retrospectiva em Moscovo “Geometria de Arte” (1988), em memória de K. Malevitch e depois do sensacional evento que foi o leilão da Sotheby’s

(1988), as vanguardas russas e o modernismo ocidental tornaram-se uma orientação dominante até no meio informal das pequenas capitais da Rússia.

Infelizmente, todas estas mudanças positivas sucediam-se num ambiente de catástrofes tecnológicas – para além de Chernobyl, basta mencionar o aparecimento simultâneo dos conflitos internacionais no Cazaquistão, na Geórgia, em Nagorno-Karabakh e na Transnístria.

Aqui devemos assinalar que, ultrapassando gradualmente os principais dogmas marxistas, os futuros líderes do país continuavam a tomar a atitude desdenhosa e de caráter marxista em relação à cultura que consideravam um facto secundário derivado das áreas económicas e sociais. No mesmo tempo, do nosso ponto de vista, é precisamente a cultura, que reúne a longa experiência histórica, que incorpora e une muitas formações históricas, com as suas raízes antológicas e gênese complexa, a verdadeira base: uma fonte de motivação e moral predominante na sociedade, um fator essencial do desenvolvimento sociopolítico, espiritual e económico.

Foi com este vetor de desenvolvimento, orientado no sentido inverso, no sentido da sociedade criminal e feudal com a ideologia desmoronada, rapidamente substituída por consumismo total, mas ao mesmo tempo embriagada de ar de liberdade e da fé crescente no radioso futuro civilizacional, que a Rússia entrou nos anos 90.

No início dos anos 90, o desmoronamento da sociedade soviética, dos seus modelos de vida, das suas normas e mitos, coloca um ponto na história da arte não oficial enquanto fenómeno especial.

O grupo de arte “Luxuries” nos anos 90 passa a fazer parte integrante da arte pós-soviética por um curto período de tempo e deixa de existir em 1993, depois do desaparecimento da sua coleção de aproximadamente 500 obras, em território holandês. A história de “Luxuries” acaba juntamente com a mudança das circunstâncias sociais que a originaram. Porém, a atmosfera específica daqueles meios de existência da união no “outro mundo”, aquela ótica de distanciamento e estudo analítico da sociedade em redor que formaram a imagem única do grupo, despertam um grande interesse em nós.

A união alternativa “Luxuries” é, com certeza, um grupo fechado constituído por três pessoas - A. Lishnevskiy, V. Morozov e A. Chernov, que formou a sua própria ideologia e estratégia da união, da qual se construía o complexo de autoexpressão e princípios comportamentais que seriam pouco naturais para a sociedade e poder soviéticos.

Sentindo-se coparticipante da cultura inter-regional não oficial, independentemente da geografia (muitos artistas interessavam-se pelas novidades artísticas nos anos 80-90, de igual modo em diferentes regiões da Rússia: em Moscovo, São Petersburgo, Sibéria, Ural, Rostov-do-Don), o grupo representava fortemente a sua própria tendência do “metaforismo existencial metafísico” diferente do conceptualismo local da “nova onda moscovita”, orientada maioritariamente para o reconhecimento por parte do público da capital.

O principal conceito de “Luxuries” foi a tentativa de criação de uma nova linguagem mundana. O entendimento entre os membros da união formava-se com base na rejeição geral dos estandartes soviéticos, no desejo de se encontrarem a si próprios no infinito e aberto contexto da cultura mundial, cuja área se projetava no interesse por tudo o que estava fora do formato socialista. A complexão da problemática artística que se revelou no diapasão da associação de códigos culturais estilísticos modernistas e pós-modernistas complexos tornou-se essencial para a criação artística dos membros da união não oficial “Luxuries” que, sem dúvida, é o fenómeno vívido da última fase dos anos 80-90 de *underground* soviético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

AMIRZADEGI, H. *Frozen dreams: Contemporary art from Russia*. Ed. Transglobe publishing, 2011. // АМИРЗАДЕГИ, Х. *Замерзшие сны*. Издательство: Трансглоб павлишинг, 2011.

ANDREEVA, E., *O ângulo da inconformidade*. Ed. Iskusstvo 21 vek, 2012. // АНДРЕЕВА, Е., *Угол Несоответствия*, Издательство: Искусство 21 век, 2012.

BARR, A. *Is Modern Art Communist?* "New York Times Magazine", 14 de Dezembro, 1952. (Transcrito no livro *Defining Modern Art*, Selected writing of Alfred Barr, edited by Irving Sandler and Amy Newman, introduction by Irving Sandler. Ed. Abrahams. New York, 1986.)

BERG, M., *Literaturocracia. Problema de Atribuição e Redistribuição de Poder em Literatura*. Ed. Nove Literaturnoe Obozrenie. Moscovo, 2000. //БЕРГ, М., *Литературократия. Проблема Присвоения и Перераспределения Власти в Литературе*, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2000.

BERGER, J., *Ways of Seeing*. Ed. BBC & Penguin Books. Londres, 1972.

BELL, J. *Espelho do mundo. Uma nova História da Arte*. Tradução de Luís Leitão e Cláudia Brito. Ed. Orfeu Negro, 2007.

ВОБАКНО В. А., LEVIKOVA S. I. *Culturologia*. Moscovo, 2000. //БОБАХО В. А., ЛЕВИКОВА С. И., *Культурология*, Москва, 2000.

VOBRINSKAYA, E. *Os Estranhos*. Ed. Breus. Moscovo, 2012. //БОБРИНСКАЯ, Е., *Чужие*. Издательство: Бреус. Москва, 2012.

BOURDIEU, Pierre, *Choses Dites*, Ed. Minuit. Paris, 1987.

BRETON, A. *Manifesto do surrealismo*, 1924.

СОСКРОФТ, Е., *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*, In "Art Form", vol. 15, №10, junho de 1974.

CRIPPA, M. A. *Gaudi*. Ed. TASCHEN, 2008.

DANIEL, Sergei. *Artigos de diversos anos*. Ed. Universidade Europeia em São Petersburgo, 2013.

DANTO, A. *The Artworld*, In "The Journal of Philosophy", vol. 61, №19, outubro de 1964.

DEGTYARYOVA M. B., *Contracultura na Estrutura de Cultura da Rússia no séc. XX*. Krasnodar, 2005. Degtyaryova M.B. apoia-se e analisa no seu estudo o artigo de M. Brake *The Skillets and English Working Class Subculture* In "Youth & Society" №6, dezembro de 1974. // ДЕГТЯРЁВА М. Б. *Контркультура в Структуре Культуры России XX Века*, Краснодар, 2005.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. A lógica dos sentimentos*. Ed. Machina. São-Petersburgo, 2002. Tradução do francês A. Shestakov.

ECO, U. *História da beleza*. Moscovo. Ed. Slovo, 2014. Pág. 418. Primeira edição Pcs Libri S. p. A. – Bompiani, Milano, 2004.

FAHR-BECKER, G. *A arte nova*. Ed. Konemann, 1997. Colonia.

- FRICKE, C. Apud. *Arte do século XX. Volume II. Pintura. Escultura. Novos Media. Fotografia*. Ed. TASCHEN. Colonia, 2005.
- GIRST, Thomas. *The Duchamp Dictionary*. Ed. Thames & Hudson. London, 2014.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Ed. Thames & Hudson Ltd. London, 1979. ЭКО, Умберто, *Красота Масс-медиа* в книге *История Красоты*, под редакцией Умберто Эко, Слово, Москва, 2014 (первое издание RCS Libri S. p. A. – Milano, Vompiani, 2004. Перевод А. Сабашникова).
- GORBACHEV, Mikhail. *Perestroika. Anos de transformação e de esperança para a URSS e para o Mundo*. Ed. Publicações Europa-América (col. Estudos e documentos), 12ª edição, Mem Martins, 1988.
- GROYS, B. *Política da poética*. Ed. Ad Marginem Press. Moscovo 2013.
- KANDINSKY, V. *O ponto e a linha na superfície plana*. Ed. Azbuka. São Petersburgo, 2014.
- KANDINSKY, V. “E até hoje não me passou” // *Pintura na poesia russa*. Odessa, 2001.
- KIZEVALTER, G. *Tempos de viragem de 1980 na arte não oficial da URSS*. Coletânea de materiais. Ed. Novoe Literaturnoe Obozrenie. Moscovo, 2014.
- KRYUCHKOVA, V. A. *Anti-arte: teoria e prática dos movimentos vanguardistas*. Moscovo. 1985. Pág. 79. // КРЮЧКОВА, В. А. *Анти-искусство: теория и практика авангардистских движений*. Москва, 1985.
- KURITSYN, V. *Makanin e Tsvetkov à Procura do Herói “em baixo”*. In revista “Oktyabr”, № 8. Moscovo, 1998. // КУРИЦЫН, В., *Маканин и Цветков Ищут Героя «Внизу»*, журнал “Октябрь”, № 8, Москва, 1998.
- LEONTYEVA V. N. *Contracultura e Cultura da Criação artística* In revista “Vyssee Obrazovanie v Rossii” (“Ensino Superior na Rússia”) № 1, Moscovo, 2001. // ЛЕОНТЬЕВА В. Н. *Контркультура и Культура Творчества*, журнал “Высшее Образование в России”, №1, Москва, 2001.
- LIESER, W. *Art Digital*. Ed. H.F. Ullmann, 2009.
- MALEVITCH, K. *Quadrado Negro*. Ed. Azbuka. São-Petersburgo, 2014.
- MALEVITCH, K. “*Sobre os novos sistemas*” // Coletânea das obras. 5 Tomos. Sob redação de A.D. Sarabyanov e A. S. Shatskih. Tomo 1.
- MALIA, Martin. Apud., Z., *O Mausoléu de Estaline. Política Internacional*. Vol. 1 (2), 1990.
- MARCUSE, Herbert. *One-Dimensional Man*. Ed. Beacon Press. Boston, 1969.
- MITCHEL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual presentation*. Ed. The University of Chicago Press. Londres, 1994.
- MIZIANO, V. *Cinco lições sobre a curadoria*. Ed. Ad Marginem Press. Moscovo, 2014.
- NABOKOV, V. “*O Dom*”. Contos. Ed. Izdatelstvo im. Chekhova. Nova Iorque.
- NEKRASOVA N. A., MINDOLINA M. V. A questão da Essência da Contracultura e o seu Destino na Rússia no limiar dos séculos // *Sociedade. Personalidade. Cultura (Estudos Sociais e Humanos): Coletânea de obras científicas*. Ed. ООО «GIK». Belgorod; São Petersburgo, 2004. // НЕКРАСОВА Н. А., МИНДОЛИНА М. В., *К Вопросу о Сущности*

Контркультуры и ее Судьбе в России на Рубеже Веков. Общество. Личность. Культура (социально-гуманитарные исследования): Сб. научных трудов - Белгород; СПб. ООО «ГИК», 2004.

NOVIKOV, T. P. *Aulas*. São Petersburgo, 2003.

NOVIKOV, T. *História de arte de Leningrado dos anos 1980* (fragmentos das aulas) / "Tempos de viragem de 1980 na arte não oficial soviética". Ed. Novoe Literaturnoe Obozrenie. Moscovo.

PEPPERSTEIN, P. *Anos 90*. Moscovo, 1999.

PICON, G. *Surrealismo*. Ed. Skira. Genebra, 1995.

PIOTROWSKI, P., *In The Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. Ed. Reaktion Books. London, 2009.

REGO, Helena Cristina. *A Nova Rússia*. Ed. Universidade Técnica de Lisboa, 1999.

REICH, Charles A. *The Greening of America*. Ed. Random House. New York, 1970.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. Ed. University of California, 1969.

SAUNDERS, F. S., *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. Ed. The New Press. New York, 1999.

SOROKIN, V. G. "Fila". Ed. Sintaksis. Paris, 1985.

SURKOVA, L. *A walk around my dear city from the XVIII to the XXI century*. Ed. Donskoy Publishing House. Rostov-do-Don, 2002.

YAMPOLSKIY, M., *O Tecelão e o visionário. Ensaio da História da representação, ou Sobre o material e o ideal na cultura*. Ed. Novoe Literaturnoe Obozrenie. Moscovo, 2007. //ЯМПОЛЬСКИЙ, Михаил, *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*. Издательство: Новое Литературное Обозрение. Москва, 2007.

YESIN A. B. *Introdução à Culturologia: Principais Noções da Culturologia em Exposição Sistemática*. Moscovo, 1999. //ЕСИН А. Б., *Введение в Культурологию: Основные Понятия Культурологии в Систематическом Изложении*, Москва, 1999.

YINGER, J. M. *Religion in the struggle for power: a study in the sociology of religion*. Ed. Duke University Press. New York, 1970.

CATÁLOGOS

"1ª South Russian biennale of Contemporary Art". Catálogo. 2010.

"A Concentration of ensouling". Catálogo. Ed. YuFU IAil, 2008.

"Bartolomeu Cid dos Santos". Catálogo. Ed. CAMB.

"Coleção de Manuel de Brito". Catálogo. Centro de arte de Manuel de Brito. Ed. CAMB, 2011.

"DOTS". Catálogo. Ed. MSIID, 2008.

“Júlio Pomar”. Catálogo. Ed. CAMB.

“La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine”. Catálogo. Ed. Centre Pompidou, Paris. 2009.

“Luxuries” №1. Catálogo da exposição, 1991.

“Menez”. Catálogo. Ed. CAMB.

Neobarroco russo no contexto cultural europeu. Barroco do final do século: “círculo” de Rubens – “círculo” de Greenway. Catálogo da exposição. São Petersburgo, 1993.

NO!, and the conformists, NIE!, i conformisci, HET! - неконформисты. Catálogo da Exposição do Museu Nacional na Varsóvia em Maio de 1994. Ed. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Ltd. Warczawa, 1994.

“O homem não sabe estar nu”. Catálogo. Ed. MSIID.

“Outra Arte: Moscovo 1956-1988”. Catálogo da Iª bienal da Rússia do Sul de Arte Contemporânea. Ed. Galart. Moscovo, 2005. //Хроника и Многочисленные Интервью с Художниками в книге *Другое Искусство*, Москва 1956-1988, Издательство: Галарт, 2005.

“Pintura e Escultura Americana”. Exposição Nacional Americana em Moscovo de 25 julho a 5 de setembro de 1959. Editor: Arquivo da Arte Americana. Detroit, 1959.

“Sessão de ligação”. Catálogo da Iª Bienal de Arte Contemporânea da Rússia do Sul. Rostov-do-Don, 2010.

União “Arte ou Morte”. Catálogo da exposição sob redação de O. Golovanova. Moscovo, 2009.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

“Ecrã e cena”, №2. Moscovo, 1993.

“Interesse pessoal”. № 1. Rostov-do-Don, 1993.

KOEMANS, M. *Força vivificante da arte* In “Het Parol”. Amesterdão. 7 de junho de 1993.

MINNEMA, M. *Heiloonês recebe aproximadamente 600 quadros russos “de visita”* In jornal Stad en Streek. №81. Ed. Voordam 11, Alkmaar. 6 de abril de 1993.

PINEDO, D. *Arte russa em Alkmaar* In jornal “Stad en Streek”. Ed. Voordam 11, Amesterdão. 6 de abril de 1993.

“Pessoas de Moscovo, São-Petersburgo e Rostov”, № 1, janeiro de 2008. Rostov-do-Don.

“Rostov noturna” № 148-149. 25 de julho de 2009. Rostov-do-Don.

VOLKOVA, N. *Anjos da clandestinidade e esfinges do negócio. Exposição de artistas de Rostov e empreendedores de Rostov perdidos na vastidão da Holanda.* In Revista “Gorod N” №25. Julho de 1994. Rostov-do-Don.

ZAKHAROV, V., KIZEVALTER, GEORGY. *Pelas oficinas*. Álbum. Parte 1. 1982-1983. Entrevista com Boris Orlov.

DOCUMENTOS ONLINE

Alexandr Chernov. Sítio da “Galeria M”. Disponível em <http://www.m-gallery.ru/>. Acedido a 14/07/2015.

O Correio da UNESCO №3 – 1971. Disponível em URL: www.nehudlit.ru/journals/kurer-yunesco-03-10971.html. Acedido a 05/06/2015.

ÉLUARD, P. O poema: *René magritte*. <http://www.wikipoemes.com/poemes/paul-eluard/rene-magritte.php>. Acedido a 05/07/2015

Formiga, 2010. Vadim Morozov. Disponível em URL: <http://chernov.com/luxuries/media/videos/19384775>. Acedido a 28/06/2015.

Kirill Serebrennikov. Revista “Snob”. Disponível em URL: <http://snob.ru/profile/5253>. Acedido a 02/04/2015.

Nikolai Simonov. Sociedade on-line “RAO”. Disponível em URL: <http://rao.ru/index.php/press-tsentr/meropriyatiya/premiya-rao/premiya-rao-2010>. Acedido a 02/04/2015.

“Vista sobre Rostov-do-Don”. Disponível em URL: <http://big-rostov.ru/?p=25057>. Acedido a 28/06/2015.

Projetos de curso. Sítio da Academia de Arquitetura e Arte da YuFU. Disponível em URL: <http://comdiz.ru/projects/diplom/>. Acedido a 09/07/2015.

RUBLEVSKAYA, L. *Mataram Pushkin*. 1993. O filme sobre a exposição “O Silêncio dos Inocentes”. Disponível em URL: <http://chernov.com/luxuries/media/videos/19384700>. Acedido a 03/05/2015

Teatro russo: informação, problemas, tendências. Edição № 7 – 127/2010. Caras. In “Strastnoy bulvar №10”. Disponível em URL: www.astrast10.ru/node/1015. Acedido a 02/04/2015.