

REGINAGALLERY



IVAN CHUIKOV

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

ДАЛЕКОЕ — БЛИЗКОЕ DISTANT — NEAR

12 ЛАБИРИНТЫ ИВАНА ЧУЙКОВА
LABYRINTHS OF IVAN CHUIKOV

MILA BREDIKHINA

38 ИВАН ЧУЙКОВ: ТРАКТАТЫ О ЗРЕНИИ
IVAN CHUIKOV: TREATISES ON VISION

HELEN PETROVSKY

62 КАК Я СТАЛ ХУДОЖНИКОМ
HOW I BECAME AN ARTIST

IVAN CHUIKOV / YURIY ALBERT

ВАРИАНТЫ VARIANTS

98 ИВАН ЧУЙКОВ
IVAN CHUIKOV

BORIS GROYS

112 ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ
TWENTY YEARS AFTER

BORIS GROYS

132 МОЗАИКА ЧУЖОГО СОЗНАНИЯ
THE MOSAIC OF THE STRANGER'S
CONSCIOUSNESS

ALEXANDER RAPPAPORT

138 ГРАВИТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ВОЛИ
THE GRAVITATION OF ARTISTIC WILL

ALEXANDER RAPPAPORT

ТОЧКА ЗРЕНИЯ POINT OF VIEW

194 ИВАН ЧУЙКОВ
IVAN CHUIKOV

YEVGENY BARABANOV

298 МЫ БЫЛИ ПОСТАВЛЕНЫ
В МЕТАПОЗИЦИЮ
BEING FORCED TO TAKE
A META-POSITION

YURI ALBERT

310 НА ГРАНИ АБСТРАКЦИИ И РЕАЛИЗМА
ON THE BOUNDARY OF REALISM AND
ABSTRACTION

SEMYON FAIBISOVICH

314 МОИ ОКНА ТОЖЕ НЕПРОЗРАЧНЫ
MY WINDOWS ARE NOT TRANSPARENT
EITHER

OLEG KULIK

338 ИВАН ЧУЙКОВ. НЕСКОЛЬКО
ФРАГМЕНТОВ
ON IVAN CHUIKOV. SOME FRAGMENTS

IGOR SHELKOVSKY

342 ОДИНОЧЕСТВО. СИДЕНИЕ У ОКНА
SOLITUDE. SITTING BY THE
WINDOW

VADIM ZAKHAROV

306 ИВАНА ЧУЙКОВА ПО ТЕЛЕФОНУ НЕ
РАССКАЖЕШЬ
YOU CANNOT GIVE AN ACCOUNT OF IVAN
CHUIKOV'S ART OVER THE PHONE

BORIS ORLOV

318 НЕ ЭНТРОПИЯ, НО СТРАННЫЙ ПОКОЙ
IT IS NOT ENTROPY, BUT AN ODD
PEACE

VICTOR ALIMPIEV

ДАЛЕКОЕ – БЛИЗКОЕ
DISTANT – NEAR

ЛАБИРИНТЫ ИВАНА ЧУЙКОВА
LABYRINTHS OF IVAN CHUIKOV

ВЫХОД ИЗ ЗЕРКАЛЬНОГО ЛАБИРИНТА ЧУЙКОВА ВОЗМОЖЕН БЛАГОДАРЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СПОСОБНОСТИ РЕАГИРОВАТЬ – ПОРОЖДАТЬ И ОТКЛО-
НЯТЬ ИДЕИ.

Джон Боулт

ФИКЦИЯ ЕСТЬ ТО, ЧТО ВОЗНИКАЕТ МЕЖДУ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
И ЗРИТЕЛЕМ...

Иван Чуйков

В России нужно жить долго, чтобы пережить не один коллективный рывок вперед-назад, вправо-влево, проехать парадоксально закрученными идеологическими трассами и выйти – пусть ненадолго – к горизонтам относительно устойчивого смысла...

На историческом перекрестке когда-то острых баталий по поводу движений и направлений в советском неофициальном искусстве фигура Ивана Чуйкова, прописанная одновременно в поп-арте, соц-арте, концептуализме, постмодернизме, абстрактном реализме и наверняка где-нибудь еще, сегодня выглядит отдельной, одинокой и потому очень заметной.

Традиционно актуальный классик концептуализма, художник, прорубивший окно в Европу, князь пустоты, еретик станковизма, ренессансный вивисектор систем изображения, воплощенное противоречие, денди постмодернизма... Кем он только не был, и все это при неизменной узнаваемости и верности однажды избранному... не стилю, но методу.

Чуйков всегда подчеркивал, что искусство – не прорыв к истине и не производство шедевров, но игра, очень важная и многим остро необходимая. Игра по Чуйкову – это сфера полной свободы. С его зрителем, будь то философ, художник или маляр, происходит ненавязчивая мобилизация и одновременно эмансипация – смотри, думай, играй. Если это доставит тебе удовольствие...

Краски Чуйкова взяты практически из банки, виды и сюжеты взяты практически у Вермеера, Вессельмана или у дочери-художницы, а глянцы и царапины ничему не мешают. Даже наоборот. Он уверяет нас: живопись – это нетрудно, это может каждый, если потренируется, но не в ней дело. Он уверяет нас, что дело не в сюжетах, не в стиле, не в профессионализме и вообще не в проблемах эстетики.

«Когда Уорхол делает признания такого рода, это понятно – Энди делает деньги. Но какой интерес у этого 45-летнего русского, чьи работы не могут быть выставлены и никто их не покупает?» –

IT IS POSSIBLE TO EXIT THE MIRROR LABYRINTH OF CHUIKOV DUE TO THE
HUMAN ABILITY TO REACT, TO GENERATE AND REJECT IDEAS.

John Boulton

FICTION IS SOMETHING THAT EMERGES BETWEEN THE ARTWORK AND THE
VIEWER...

Ivan Chuikov

You have to live a long life in Russia to experience repeated collective leaps forward and back, right and left, to drive along paradoxically twisted ideological highways and reach – for a short time at least, – the horizons of more or less stable meaning...

The figure of Ivan Chuikov, who simultaneously registered in Pop Art, Sots Art, Conceptualism, Postmodernism, Abstract Realism and quite possibly, in other art schools, looks lonely, secluded and therefore so noticeable on the historical crossroads that have witnessed heated battles of movements and trends in unofficial Soviet art.

Traditionally important luminary of Conceptualism, an artist who opened a window to Europe, prince of the void, heretic of easel painting, renaissance vivisectionist of visual systems, antagonism incarnate, a dandy of postmodernism... He has been everything, yet retained his eternal recognizability and faithfulness to his method, not style, that he selected once.

Chuikov always emphasised that art is neither a breakthrough to truth nor the production of masterpieces. It is a game, a very important game many people really need. According to Chuikov, a game is a realm of total freedom. His viewer – be it a philosopher, an artist or a house painter – experiences an unimposing mobilisation coinciding with emancipation – just look, think and play. If it gives you pleasure...

Chuikov's paints have practically been taken out of the tin; his views and motifs are similar to those of Vermeer, Wesselmann or his daughter, also an artist, whose smears and scratches do not interfere with anything, quite on the contrary. He assures us that painting is not difficult, everyone can make it if he or she trains it for a while, but painting itself is not that important. He assures us that he is not interested in subject matter, style, professionalism or problems of style and aesthetics as such.

‘When Warhol makes this sort of statement it’s understandable; Andy is making money. But what interests this 45-year-old Russian whose work



ОКНО LXVII, 2004 /
Window LXVII, 2004

удивлялись тридцать лет назад друзья-художники Комар и Меламид, уже осевшие к тому времени в Нью-Йорке¹. Сегодня Чуйков – раскупленный музейный художник, но он по-прежнему считает, что дело не в проблемах эстетики. Так в чем же дело?

«С тех пор как я начал работать с фрагментированием, важной для меня стала необходимость выхода из идеологического пространства. Я знал, что это почти невозможно и в каждом фрагменте искусства присутствует идеология, но я хотел находиться вне ее, наблюдать ее сверху», – говорит Чуйков.

Иначе говоря, фрагменты как будто продолжают отсылать к идеологическому целому, но целое уже не может собрать себя и до конца оправиться после относительно невинной процедуры членения.

Если революционность поп-арта заключалась в том, что «оптика культуры обрела свое самоопределение в оптике фрагмента» (как формулирует это Евгений Барабанов²), то постмодернизм в целом и художник Иван Чуйков в частности научили зрителя безоглядной свободе обращения с этими фрагментами, в том числе с фрагментированной, ослабленной идеологией. Научили зрителя свободе от идеологической ангажированности и упертости, когда это касается «проблем эстетики» (см. серию инсталляций «Теория отражения», проект «Аналитическое дерево», а также любую другую работу художника).

Достаточно взглянуть на план «Лабиринта» Чуйкова (2002) с жестко предписанным маршрутом, но без единой стены, с легко достижимой индугенцией «свободен» в конце пути, чтобы понять, о каком нахождении вне идеологии и каком наблюдении за нею сверху говорит художник. Впрочем, легкость маршрута в этом «Лабиринте» кажущаяся. Легко ли (и стоит ли?) законопослушному человеку «освободиться», преступив неясные, хотя и необременительные запреты? Можно ведь просто дойти до конца и аккуратно вернуться тем же путем, как и положено в классическом лабиринте. Иль стоит оказать сопротивление? Проблема может показаться надуманной, но не для людей, живущих в России...

Один из самых интригующих «лабиринтов» Ивана Чуйкова – его ранний и единственный альбом «Далекое – Близкое», 11 листов, текст без иллюстраций (1976). Работа оказалась слишком преждевременной, чтобы быть замеченной (лет на шесть раньше «Невиноватой» Ильи Кабакова), несмотря на то, что была тогда же переведена и опубликована во «Флэш Арте»³. В «обзоре жанров» «Далекое – Близкое» можно было бы

cannot be exhibited and who has no buyers?’ his friends, Komar and Melamid who are also artists, spoke out in surprise thirty years ago when they had settled in New York.¹ Today, Chuikov is an artist whose works are purchased by museums but he still maintains that issues of aesthetics do not matter.

So what does matter?

‘The need to get out of the ideological space has been important for me since the time I began to work with fragmenting. I knew that it is almost impossible to do it, and that ideology is present in every fragment of art, but I wanted to stay out, to observe it from above’, – says Chuikov.

Fragments keep referring you to the whole, but the whole of ideology is no longer able to assemble itself, to get over the relatively innocent procedure of articulation.

While the revolutionary characteristic of Pop Art was in the fact that, as Yevgeny Barabanov² puts it, the ‘optics of culture acquired its self-description in the optics of the fragment’. Postmodernism as a whole and Ivan Chuikov in particular taught the viewer that the absolute freedom of manipulations with these fragments weakened ideology. His freedom is freedom from the ideological engagement and stagnation when it refers to the ‘problems of aesthetics’ (see *The Theory of Reflection*, a series of installations, the *Analytical Tree* project or any other project by the artist).

It suffices to cast a glance on the outlay of Chuikov’s *Labyrinth* (2002) with its strictly assigned route without any walls, but with an easily achievable indulgence of freedom at the end of your route. This piece communicates an understanding of what staying *outside* ideology and what observation *from above* the artist means. But is it not too easy to pass through the *Labyrinth*, is it worth it for a law-abiding citizen to ‘break free’ trampling over obscure taboos that are not really cumbersome? It is easy to pass this route to the end and retrace your steps, just as in a classic labyrinth. Would it be worth fighting against? This problem might seem superficial to those who have not lived in Russia.

One of the most intriguing ‘labyrinths’ of Ivan Chuikov works is *Distant – Near* (1976), his early and only album of 11 sheets with text and no illustrations. This work came too early before its time to be noticed (six years earlier than Ilya Kabakov’s *The Innocent*) despite the fact that it was translated and published in *Flash Art*³ at the time. This ‘review of painting genres’ could reveal masked irony in respect to the ‘creative plans’ genre every Soviet artist was familiar with if this plan did not prove to be

¹ Komar and Melamid. The Barren Flowers of Evil. Artforum, March, 1980. С. 46–52.

² Евгений Барабанов. Оптика фрагмента: территории и трансформации в каталоге «Иван Чуйков. 1966–1997». Москва, ГТГ, 1998. С. 36. / Yevgeny Barabanov. Yevgeny Barabanov. Optics fragment: the territory and the transformation in the catalogue Ivan Chuikov. 1966 – 1997, 1998. P.36

³ Distant – Near. Flash Art, July–August, 1977. P. 13

⁴ Boris Groys. The Moscow Romantic Conceptualism, A-YA, 1979, trans. by Keith Hammond

ФОТОСЕРИЯ ОКНА, 1992 /
Photo series Windows, 1992



увидеть закамуфлированную иронию по поводу жанра «творческие планы», знакомого каждому советскому художнику, если бы этот план не оказался в последующие десятилетия выполнен и перевыполнен...

Бинарная оппозиция «реальность — иллюзия» стала визитной карточкой художника после знаменитой статьи Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» (1979). В «Далеком — близком» художник приоткрывает нам собственное представление о том, что назовет фикцией, с головокружительной легкостью обращаясь с этими двумя, а также другими, не менее серьезными парами вроде «пространства» и «времени». Его не смущает, что в «далеком» могут объединяться противоположные качества («доступное-но-не-стоит-того» и «желаемое»), что оно, это «далекое», чаще напоминает реальность исторического факта, чем «воображаемое». При этом «близкое», то есть «доступное и рекомендуемое автором», как будто прямо отсылая к искусству, не чурается бытовой реальности первого столика в диетической столовой в 13–14

fulfilled and over-fulfilled in the decades to come. The famous article by Boris Groys *The Moscow Romantic Conceptualism* (1979) describes Chuikov's signature style which works to juxtapose the binary oppositions of reality vs. illusion. In the *Distant — Near* the artist gives us a hint of a notion of what he would later call 'a fiction' later, when with stunning ease he manipulated this pair, and other serious oppositions like 'space' and 'time'. He is not confused by the fact that opposing characteristics co-exist in the 'distant' ('accessible-but-not-worth-the effort' and 'desirable'), or that this 'distant', is often closer to a real historical fact than the 'imaginable'. Therefore 'near' is 'completely accessible and recommended by the author', seemingly referring to art, and at the same time does not shy away from the everyday reality of a side table at some dietary cafe at one or two in the afternoon. Don't look for contradictions here. Later Chuikov would not fail to remind you again and again that reality is as illusory as the artistic invention (to say nothing of the real historical fact!).

The fact that the author's philosophy of the fragment is in use here is much more fascinating than the quest for the only correct way through the meaningful labyrinth of *Distant — Near*. In the battle genre, for instance, the spatial affinity of the real (or still 'imaginable'?) Beirut at 21.15 and its representation on the screen at 21.15 would later be turned 'inside out' — Chuikov's way in his *Fragments. TV series*.

It is interesting that Chuikov's signature technique — the paired attitude of the artist to the viewer has already been used in the *Distant — Near*. Thus the presence of the viewer in the 'genre scenes' make the lovers quarreling in some apartment 'near', that is art (and it doesn't matter where and in what position the viewer was deployed in it), whereas the absence of the viewer during the quarrel of lovers in the apartment on the next floor gives the status of the 'distant', or reality ('imaginable'? or 'accessible-but-not-worth-the effort'?). Note that the neighbor of the viewer is not a viewer. You cannot automatically become Chuikov's viewer, it seems.

The decisive involvement of the viewer in the territory of contemporary art is of course no an invention of Ivan Chuikov. It can be easily found in Duchamp's prophetic lectures of the 1950's, when he spoke of the 'osmosis' developing between the author and the viewer, if you choose not to mention the classic saying of Beuys, 'everyone is an artist'. The peculiarity of Chuikov's invitation is that having revealed almost every secret and method of his illusionist's skill, he somehow leaves the viewer

часов. Не ищите здесь противоречий. Поздний Чуйков не раз напомнит, что реальность так же иллюзорна, как и художественный вымысел (не станем говорить о реальности исторического факта).

Куда интересней, чем поиск единственно правильного пути в смысловом лабиринте «Далекого — близкого», тот факт, что здесь уже заложена авторская философия фрагмента. Так, например, в жанре баталии соседство реального (или все-таки «воображаемого») Бейрута в 21.15 и его экранной презентации в 21.15 позднее будет по-чуйковски «вывернуто наизнанку» в серии «Фрагменты. ТВ».

Куда интересней, что в «Далеком — близком» уже заложено фирменное, партнерское отношение художника к зрителю. Так присутствие зрителя в «бытовом жанре» делает квартирную ссору любовников «близким», то есть искусством (неважно, где и в каком качестве зритель тут дислоцировался), а отсутствие зрителя оставляет за точно такой же ссорой любовников этажом выше статус «далекого», то есть реальности («воображаемой» или «доступной-но-не-стоит-того?»). И заметьте, сосед зрителя — еще не зритель. Зрителем Чуйкова, похоже, автоматически не становишься.

Решительное вовлечение зрителя на территорию современного искусства — конечно, не изобретение Ивана Чуйкова. Его легко усмотреть уже в пророческих лекциях Дюшана в 50-х об «осмосе», возникающем между автором и зрителем, если не поминать классическое «каждый как художник» Бойса. Особенность приглашения Чуйкова в том, что, рассказав как будто все о секретах и приемах своего иллюзионистского мастерства, он каким-то образом оставил зрителю (философу, художнику, маляру) ощущение магии искусства и зрительской причастности к ней.

Самая элегантная инверсия в «Далеком — близком» происходит в жанре портрета, когда «далеким» («недоступным»? «пока недоступным»?) оказывается автопортрет, а зрителю «автор рекомендует» зеркало, свой излюбленный инструмент портретирования как реальности, так и искусства. Размер зеркала 20x20...

«Зеркала» Чуйкова, не всегда материализованные до предмета, умножают, фрагментируют, денонсируют, наконец, просто (или непросто) отражают реальность. В том числе, реальность искусства. В том числе, его сегодняшнюю реальность.

«Традиционная актуальность» Чуйкова, которую любят помянуть московские критики, изначально предполагала отсутствие в его «фикциях» какой-

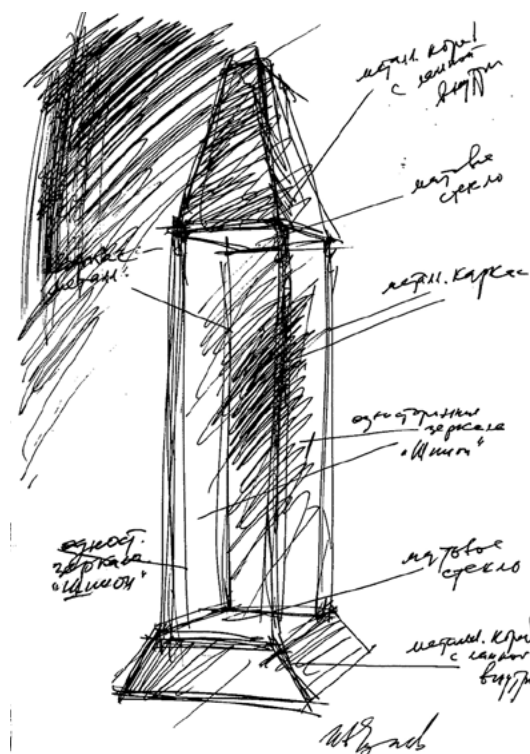
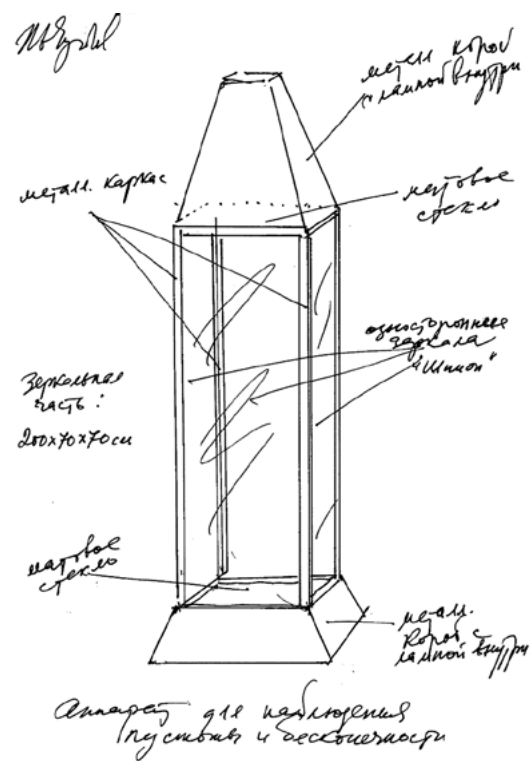
aware of the magic of art and the viewer's involvement in it (philosopher, artist, house painter).

The most elegant inversion in *Distant — Near* develops in the portrait genre when the 'distant' ('inaccessible'? 'inaccessible yet?') is a self-portrait, and the author 'recommends' a mirror to the viewer, the mirror being his favourite tool to portray both reality and art. The size of the mirror is twenty centimeters square.

Chuikov's mirrors, not always materialized to form an object, multiply, fragment, denounce, and sometimes simply (or not so simply) reflect reality, including the reality of art.

The 'traditional importance' of Chuikov which Moscow art critics like to mention initially presupposed the absence of any rigidity in his 'fictions'. Probably, it was this characteristic that made Boris Groys ask a question more than thirty years ago whether it was a work of art we were facing since 'the work of art has disclosed its own structure and its material presence in the world. Attention is now focused on what distinguishes the art work from other things, rather than on the resemblance to other things that it acquires by means of illusion — which is to say, attention has been directed to the constructive basis of the picture as an object that is simply there'.⁴ Later the artist's painting produced a 'harmonious, balanced, quiet impression which is usually associated with the historically stable tradition of painting' (Boris Groys, *Twenty Years After*). Today, when 'there is no chance of a spectator distinguishing between an artwork and a 'simple thing' on the basis of the spectator's visual experience alone, when 'the unified space of mass culture is going through a process of fragmentation', when everybody is producing texts and posting pictures in social networks, be it their own or other people's pictures, original or edited, 'who has enough time to see and read them?',⁵ Boris Groys asks.

The discussion started by Giorgio Agamben⁶ and continued by Boris Groys, the discussion of the power of 'weak' signs, of the signs that do not claim to be 'strong images with a high level of visibility such as images of classical art or mass culture', signs that do not take into account the 'authorities, tradition and power' before 'the end of time', make the unchanging attitude of Ivan Chuikov 'traditionally important' again. Doubting from the very beginning that 'artistic truth is historical, and, like history itself, it is irremovable',⁷ he persistently prompted subversive questions to his viewer, asking whether history is really irremovable, whether truth is necessary in art, and isn't our mutual — viewer's and author's — interest to this emancipating game much more important.



либо ригидности. Видимо, это качество тридцать с лишним лет назад заставляло Бориса Гройса задавать вопрос, искусство ли перед нами, ведь «произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает произведение искусства от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно»⁴. Позже картины художника стали производить «гармоничное, сбалансированное, спокойное впечатление, которое мы обычно ассоциируем с исторически установившейся живописной традицией» (см. «Двадцать лет спустя» Бориса Гройса в настоящей книге). Сегодня, когда у зрителя уже «нет шанса на базе собственного визуального опыта отличить произведение искусства от «просто вещи», когда уже и «унифицированное пространство массовой культуры проходит процесс фрагментации», когда в социальных сетях все пишут тексты и выкладывают картинки, свои или чужие, оригинальные или подправленные, «у кого есть достаточно времени, чтобы посмотреть и прочитать их?», спрашивает Борис Гройс («Слабый универсализм»)⁵. В разговоре, начатом Джорджо Агамбеном⁶ и продолженном Борисом Гройсом, о силе «слабых» знаков, то есть знаков, перед «концом времени» не учитывающих больше «авторитеты, традицию и власть» и лишенных претензии быть «видимыми отовсюду», неизменная позиция Ивана Чуйкова остается традиционно актуальной. Изначально не убежденный в том, что «истина искусства исторична и неустраима, как и сама история»⁷, Чуйков постоянно подталкивает своего зрителя к крамольным вопросам, так ли уж неустраима история, так ли необходима истина в искусстве и не важнее ли наш совместный — зрительский и авторский — непреходящий интерес к игре, освобождающей от неустраимых истин и самой истории.

P.S. Эта книга — попытка игры по Чуйкову. Варианты морских пейзажей и текстов одного и того же автора, фрагменты закатов и статей разных авторов, прозрачные стены и непрозрачные окна, позволят зрителю — на время — укрыться от авторитетов, традиции и идеологии в дружелюбных лабиринтах Чуйкова, где только одно «остается неизменно разборчивым — подпись художника»⁸.

АППАРАТ ДЛЯ НАБЛЮДЕНИЯ ПУСТОТЫ И БЕСКОНЕЧНОСТИ, 2001. ЭСКИЗЫ / Instrument for Observation of Emptiness and Infinity, 2001. Sketches

P. S. This book is an attempt to play a game in Chuykov's style. Versions of seascapes and texts of the same author, fragments of sunsets and articles of different authors, transparent walls and opaque windows will help the viewer escape ideology, time, authorities, tradition and power in the friendly labyrinths of Chuykov where 'only the artist's signature remains legible'.⁸



⁴ Boris Groys. The Weak Universalism, <http://www.e-flux.com/journal/view/130>
⁵ Giorgio Agamben. The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans. Stanford University Press, 2005
⁶ Boris Groys. The Moscow Romantic Conceptualism, A-YA, 1979, trans. by Keith Hammond
⁷ Jamey Gambrell. Perestroika Shock. Art in America, February, 1984. P. 134

ЛАБИРИНТ

Проект

Слова «преступление» и «переступить» звучат по-русски почти одинаково. В «Лабиринте» обыгрывается этимологическое родство этих понятий в русском языке.

Цель проекта – создать ситуацию, когда человеку предлагается следовать запрещающим знакам, которые кажутся ему утомительными или бессмысленными. Имеются в виду и те запреты, что существуют в нашем воображении.

Инсталляция отсылает к конвенциям конкретного публичного пространства. Посетителям любого из них предписан набор добровольно-принудительных инструкций/правил, и каждый человек выбирает, следовать им или нет. Нарушение подобных конвенций преступлением считать не принято.

Главное в этом проекте – ощущения посетителя, вынужденного публично принять решение идти сквозь этот лабиринт без стен, следуя подробной разметке на полу, чтобы в конце пути получить карточку со словом «свободен» (дальнейшие инструкции отсутствуют). Или игнорировать предложенные правила, то есть переступить через них.

Выбор, который стоит перед каждым участником этого коллективного перформанса, очевиден для всех, так как пространство зала-лабиринта имеет один вход-выход, а зона свободы, где можно получить карт-бланш, выпить вина, поговорить, находится в противоположном от входа углу.

Лабиринт может быть рассмотрен как метафора жизни, по которой человек идет очерченными тропами, ограниченный запретами, послушный или непослушный множеству законов и правил, и только смерть окончательно освобождает от них.

ИВАН ЧУЙКОВ

THE LABYRINTH

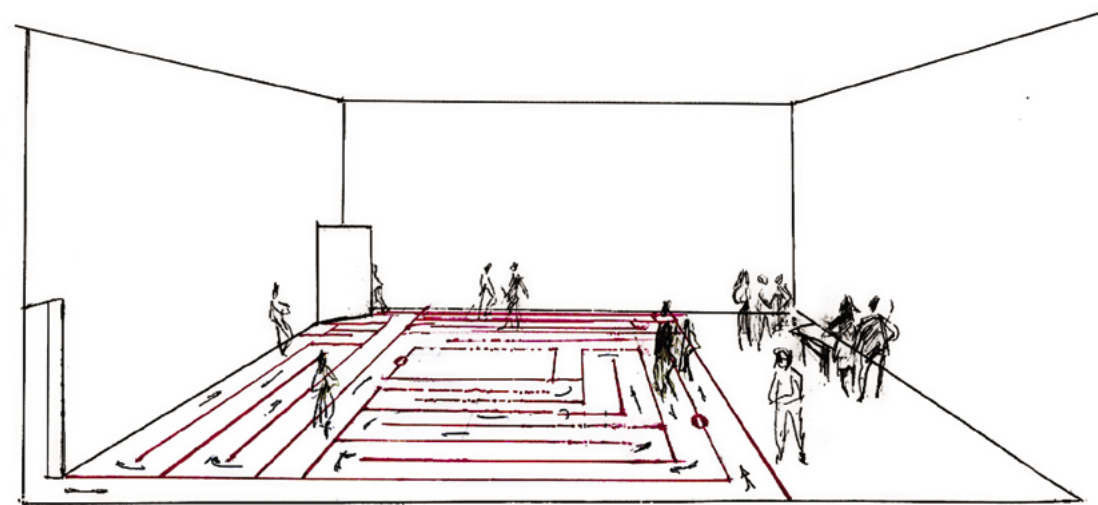
Project

The words meaning 'crime' and 'stepping over' sound almost the same in Russian. The *Labyrinth* is game based on the etymological kinship of these notions in the Russian language. The goal of this project is to create a situation when a person is invited to follow banning signs which seem to be tiresome or meaningless for him or her. It also implies taboos which exist in our imagination.

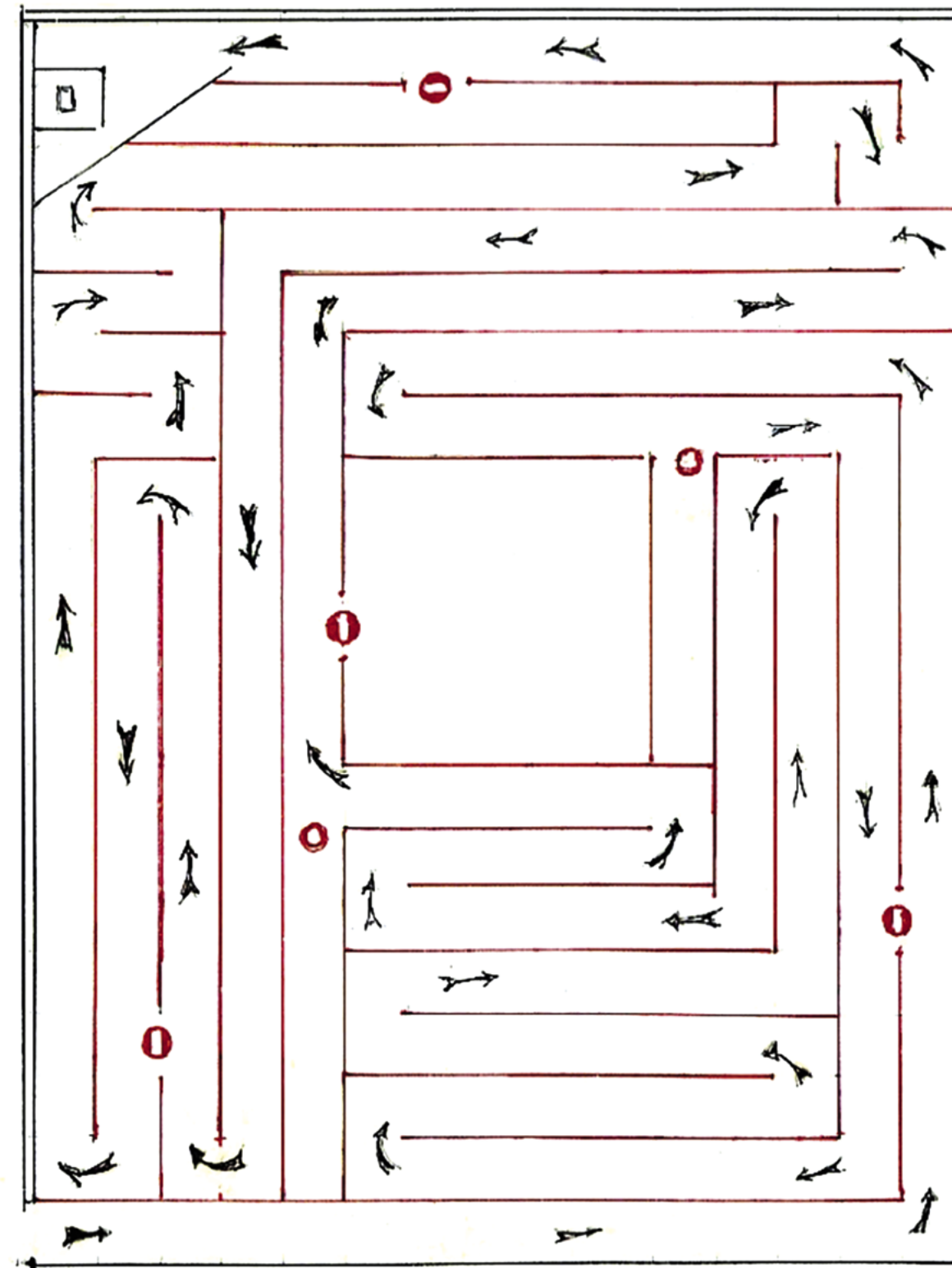
The installation refers to the conventions of certain public space. The visitors of any public space have to follow a set of voluntarily enforced instructions/laws, and every person chooses whether to follow or to break them. The violation of such conventions is not usually regarded as a crime. The main thing in this project is the sensation of the visitor who has to take a public decision to walk through this labyrinth without any walls, following a detailed marks on the floor to get a card that says 'free' on it at the end (further instructions are absent). Or he or she could ignore the suggested rules, i. e. to step over them.

The choice to be made by every participant of this collective performance is obvious for everybody as there is only one entrance and exit aperture in this labyrinth of a room, and the zone of freedom where one could get a carte blanche, to have wine, to chat, is in the corner that faces the entrance. The labyrinth could also be interpreted as a metaphor of life where a person follows well-marked paths, following the limits of taboos, observing or breaking a number of laws and rules, when only death could provide the final liberation.

IVAN CHUIKOV



ЭСКИЗ ПРОЕКТА ЛАБИРИНТ. ГЦСИ, 2002 / Sketch of the Project Labyrinth. NCCA, 2002



ЭСКИЗ ПРОЕКТА ЛАБИРИНТ. ГЦСИ, 2002 / Sketch of the Project Labyrinth. NCCA, 2002

В обзоре жанров «Далекое — Близкое» можно было бы увидеть закамуфлированную иронию по поводу жанра «творческие планы художника», если бы план этот не оказался в последующие десятилетия выполнен и перевыполнен...

ЛЮДМИЛА БРЕДИХИНА

Reviewing genres in *Distant – Near* could reveal masked irony in respect to the 'creative plans' genre every Soviet artist was familiar with if this plan did not prove to be fulfilled and over-fulfilled in the next decades.

MILA BREDIKHINA

Далекое = близкое
 (вполне доступное и рекомендуемое автором
 = недоступное, труднодоступное, пока недоступное, доступное - но не стоит того; воображаемое, желанное, подозреваемое).

Все события, их место и время абсолютно реальны и достоверны.

обзор живописных жанров

Distant – Near

(completely accessible and recommended by the artist inaccessible, accessible with difficulty, inaccessible yet, inaccessible-but-not-worth-the effort; imaginable, desirable, liable to suspicion).

All the events, their place and their time are absolutely real and credible.

Review of Painting Genres

Меморизский жанр.
 Данный момент: присутствие зрителя на квартирной выставке.

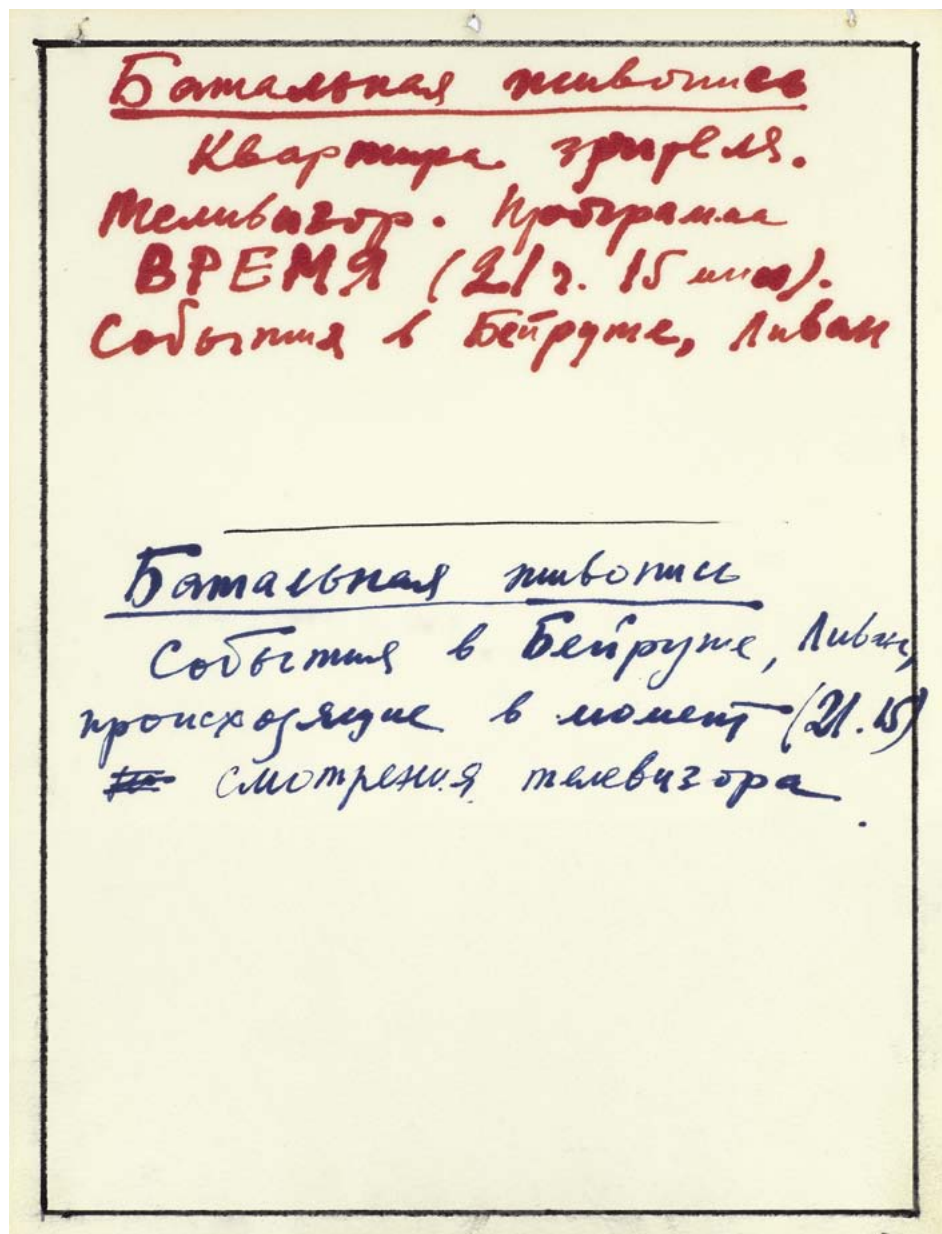
Исторический жанр
 Московская губерния, деревня Фили (уезд или неизвестен). 1812 год 1 сентября. Совет старших генов (Совет в Филе).

Historical Scenes

The present moment: the viewer's presence in the private apartment show.

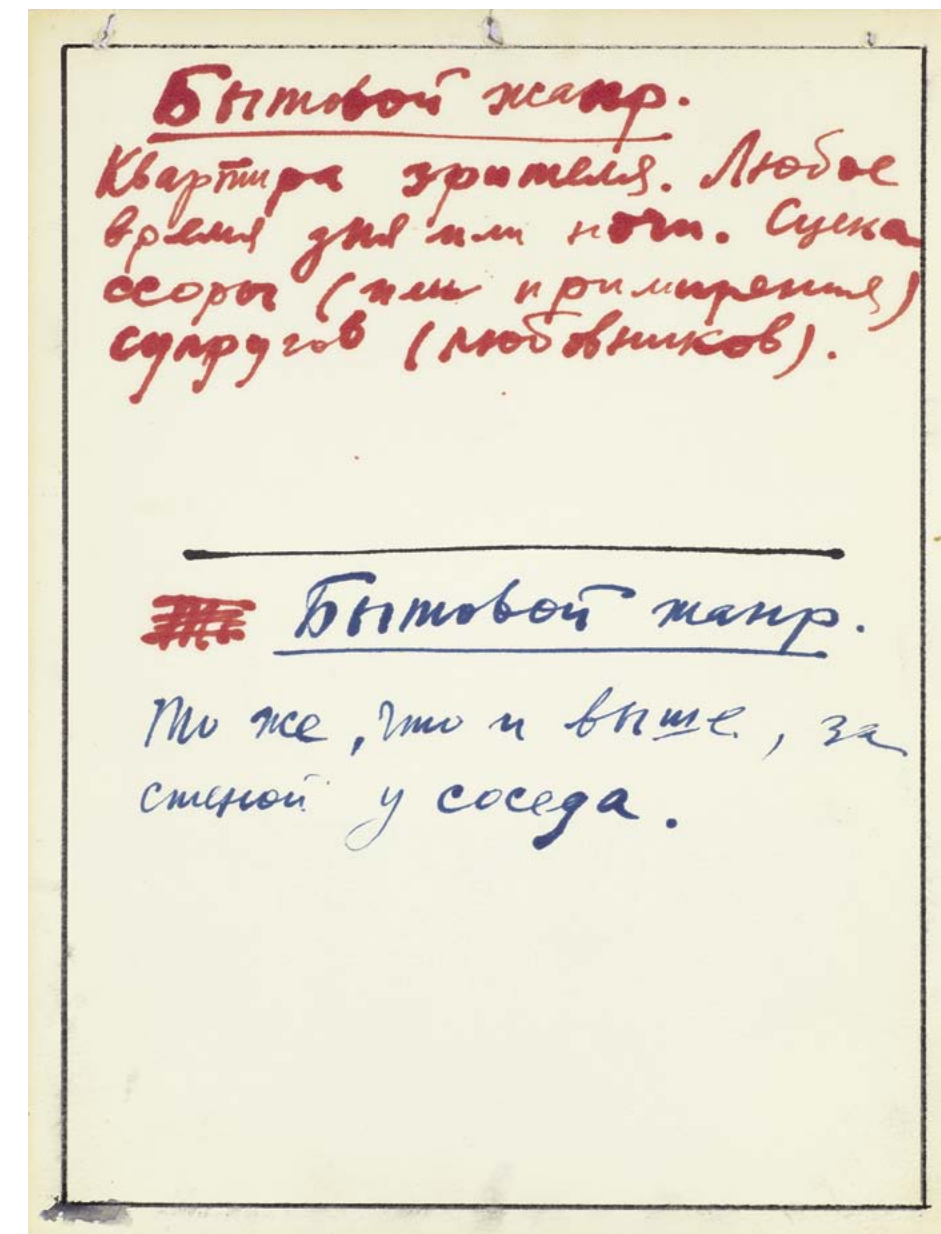
Historical Scenes

Moscow region, Fili village (position unknown by the artist). September 1, 1812. The council of high ranking generals (The Council of War in Fili).



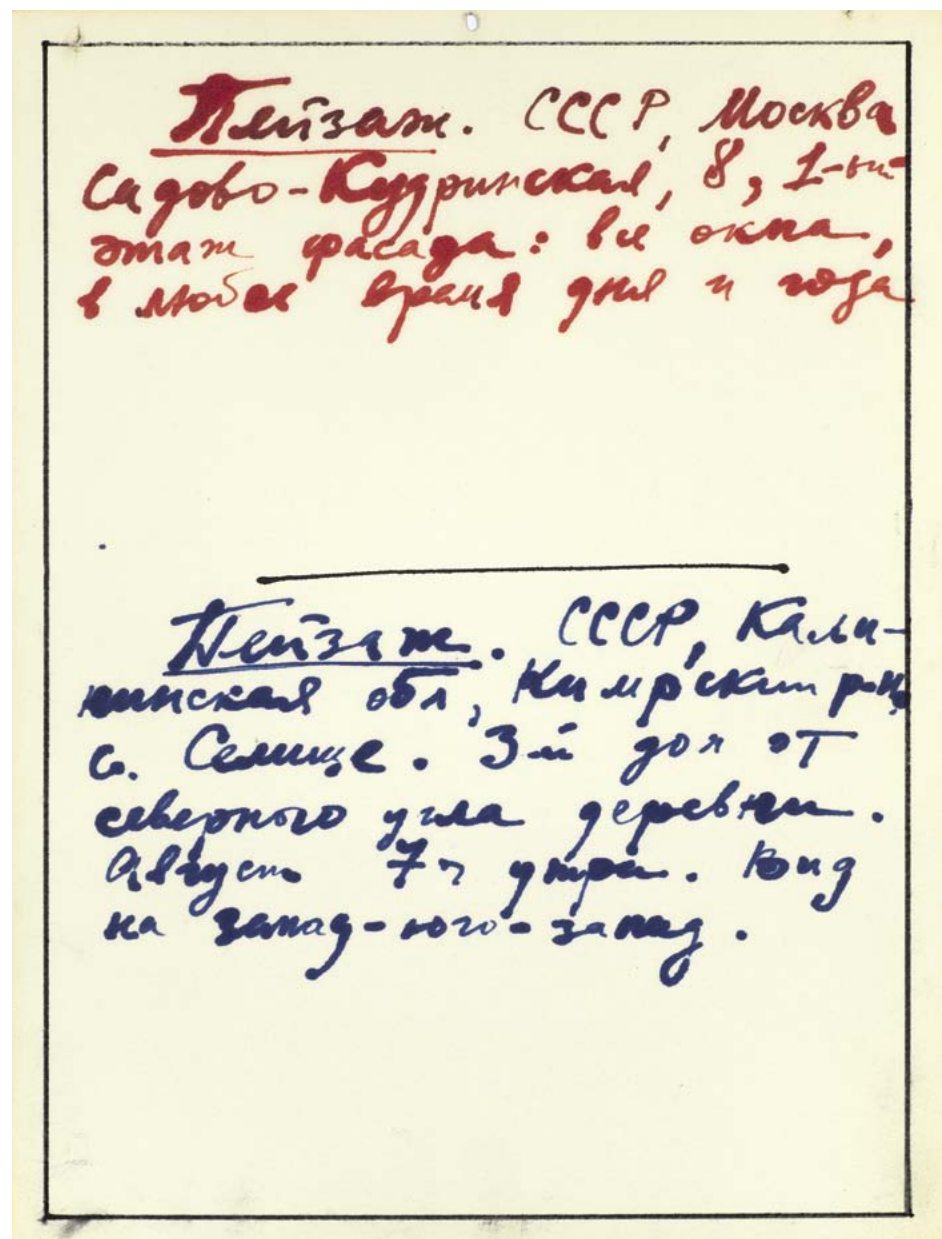
Battle Painting
The viewer's apartment,
TV set. VREMYA news broadcast (21:15),
events in Beirut, Lebanon.

Battle Painting
Events in Beirut, Lebanon,
happening at the moment (21:15)
when the TV broadcast is watching.



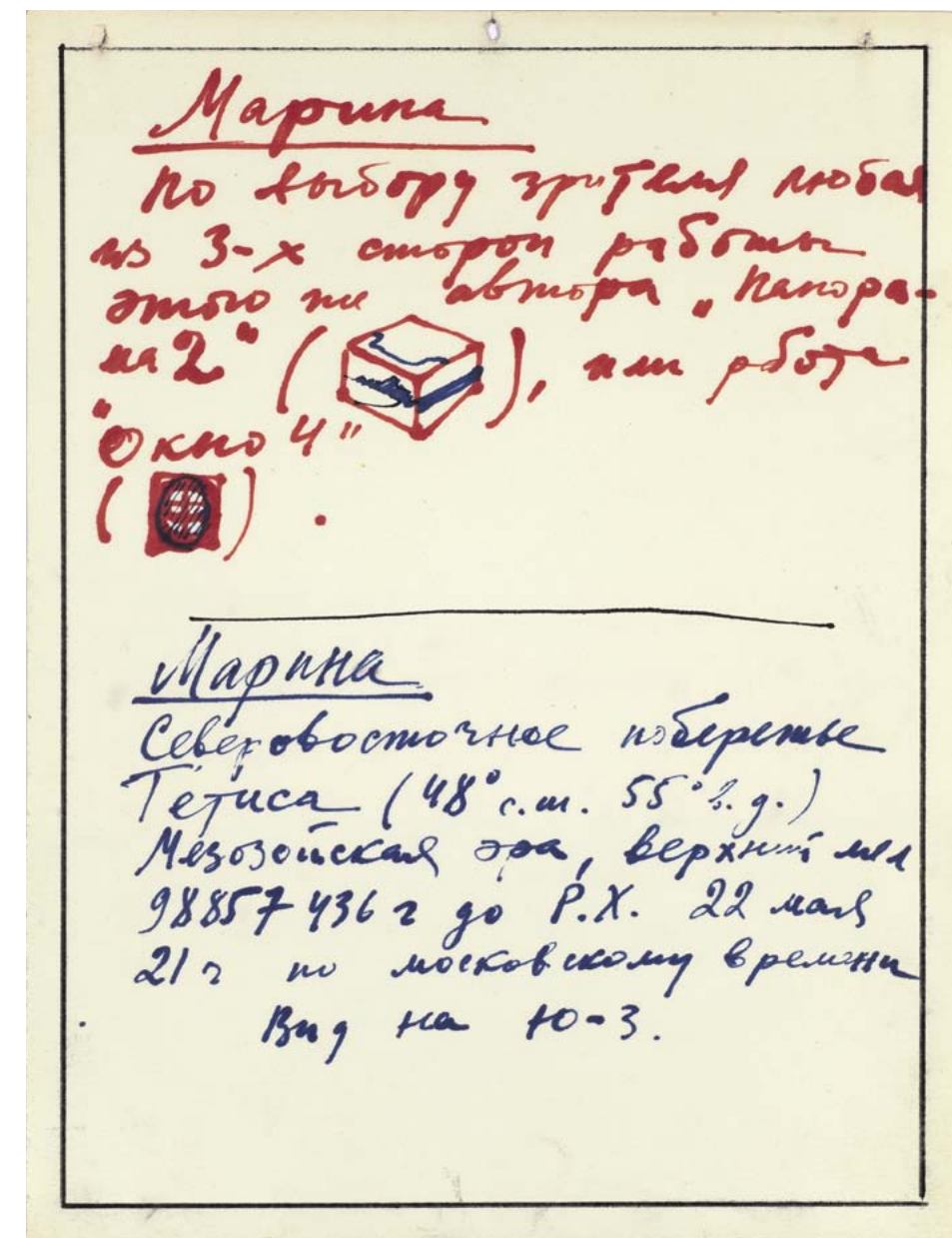
Genre Scenes
The viewer's apartment. At any hour of the night or day. A quarrel (or
a reconciliation) of spouses (lovers).

Genre Scenes
The same as above, but beyond the wall, in the
neighbours' apartment.



Landscape
USSR. Moscow, Sadovo-Kudrinskaya street, 8, 1st floor façade: all the windows at any time of the year and day.

Landscape
USSR. Kalinin region, Kimry district, Selishche village. 3rd house at the northern corner of the village. August, 7 a. m. view towards the West (South-West).



Seascape
Any of the 3 sides of the parallelepiped, the artist's personal work Panorama 2 (or Window IV), an artwork by the same author, on viewer's choice.

Seascape
North-Eastern coast of the Thetys (longitude 48° N., latitude 55° E.) The Mesozoic, Upper Cretaceous, 98857436 B.C., May 22, 21:00, Moscow time. South-West view.

Анна Петровна матер
 Калининская обл. Калинин
 р-н с. Селище.
 Июнь, 20 по московскому
 времени. Возвращение
 стада (4 шт.) с выпаса

Анна Петровна матер
 д. Фили Московской губернии
 (цезь неизвестен). 1812 г.
 1 сентября. Кошка при-
 сутствующая на полу* во
 время совета генералов
 (Совет в Фили).

* Единственный факт, достовер-
 ность которого автор не
 гарантирует.

Animalistic Series
 Kalinin region. Kimry district, village of Selishche.
 June, 20:00, Moscow time. The flock's return from pasture
 (4 animals).

Animalistic Series
 Phili village, Moscow region, unknown district,
 September 1, 1812.
 A cat present on the floor* during the generals' council in Fili
 (the Council of War in Fili).
 * The only fact which the artist does not guarantee.

СЕРИЯ ДАЛЕКОЕ – БЛИЗКОЕ № 7, 1976 / Series Distant – Near # 7, 1976

Натюрморт. Москва,
 Колхозная пл. Дюбинская,
 столовая рядом с к-т Форум
 Любим-Будни Первом с/диз
 справа у стены. Любим
 Будни день, между 13 и 14
 часами

Натюрморт. 106 Pinehurst
 av. #1 B New York N.Y
 10033 USA
 29 янв 1976 г. 19 часов по
 московскому времени.
 Подоконник кв-ва ит. К.

Still Life
 Moscow, Kolkhoznaya Square. A dietary small café near the Forum
 cinema. The first table to the right near the wall. Any working day
 between 13:00 and 14:00.

Still Life
 106 Pinehurst av. #113, New York. N. Y. 10033 USA
 January 29, 1976. 19:00, Moscow time, the windowsill at Mr. K's
 apartment.

СЕРИЯ ДАЛЕКОЕ – БЛИЗКОЕ № 8, 1976 / Series Distant – Near # 8, 1976

Спортивная тематика
 Москва. Центральный стадион Динамо.
 23 мая 1976 г.
 18 г. 53 мин. Момент у ворот Динамо (М.) в матче Динамо (М.) - Динамо (Мн.)

Спортивная тематика
 Северо-восточное побережье Тетиса (48° с. ш. 55° в. д.)
 Мезозой, Верхний мел
 98857436 г. до Р.Х.
 23 мая, около 18 г. моск. врем.
 Третий раунд схватки
 Тирозавр с Игуанодоном
 (схватка продолжалась 17 сек.)
 Фон: Платаны, магнолии, виноград, лавры и т.д.

Sporting Theme
 Moscow. Dinamo Central Stadium. May 23, 1976
 18:53. An episode near the Dinamo (Moscow) goal area.
 Dinamo (Moscow) vs. Dinamo (Minsk) game.

Sporting Theme
 North-Eastern coast of the Thetys (latitude 48° N., longitude 55° E.).
 The Mesozoic, Upper Cretaceous,
 98857436 B.C.,
 May 23, about 18:00, Moscow time
 Tyrannosaur vs. Iguanodon, third round
 (the fight continued for 17 seconds).
 Background: plane-trees, magnolias, vines, laurels, etc.

Портрет:
 Любое зеркало (не меньше чем 20x20 см.)
 в любое время дня и года
 при достаточном освещении.

Портрет.
 Автопортрет.

Portrait
 Any kind of mirror, no smaller than 20x20 cm., in any hour of the day
 and on any day of the year with sufficient light.

Portrait
 Self-portrait.



IVChnikov
May 18, 1976

ИВАН ЧУЙКОВ: ТРАКТАТЫ О ЗРЕНИИ
IVAN CHUIKOV: TREATISES ON VISION



OKHO XLV, 2000 / Window XLV, 2000

Существует мнение о том, что большие художники с годами начинают повторяться — воспроизводить мотивы, когда-то удивившие их современников. Полагаю, впрочем, что это скорее инерция зрительского взгляда — достаточно на скорую руку набросать классификацию, как все последующие работы художника будут с легкостью распределяться по уже известным графам. Особенно при наличии излюбленных (или хотя бы повторяющихся) тем. Так, Ивана Чуйкова можно поймать на его любви к окнам. Или к открыткам и морю. И это несмотря на то, что настоящей его страстью — причем вполне осознанной — является фрагмент.

Чем объяснить настойчивость, которую проявляет зрелый, состоявшийся художник? Что это, и в самом деле признак истощенного воображения или же в отработывании приема, в потребности пройти этот путь до конца прочитываются иные побуждения? Мне кажется, это мы, зрители, все время попадаем на изобразительность — мы не можем отказать себе в удовольствии узнавать знакомое. Так происходит даже в том случае, когда речь идет о новейшем искусстве. Что помнят (и цитируют) слушатели из обширного корпуса творений Шнитке? Только танго из *Concerto grosso*, то есть тот редкий музыкальный фрагмент, который мелодичен, а стало быть — изобразителен. Остальное предстает неразличимой какофонией. Так же Иван Чуйков дарит нам случайную радость от встречи с целостным изображением. Но оно растворено в мощнейшей живописной какофонии. И поэтому знаменитые окна — уже не часть интерьера, правда, приспособленная в посторонних целях, а высказывание, которое должно быть продумано до самого конца.

Если все же отдавать дань утвердившимся в культуре номинациям, то Ивана Чуйкова без труда можно отнести к концептуальному течению в искусстве. Однако, глядя на его работы из сегодняшнего дня, я бы не стала настаивать на их принадлежности к так называемому неофициальному искусству. Дело в том, что такой искусствоведческий подход неправомерно загоняет их в слишком узкие — идеологизированные — рамки. Между тем интерес, вызываемый работами Чуйкова, устойчив и неконъюнктурен. Он относится к тому, что можно было бы назвать изучением условий видения.

Уже в веселой «Купальщице» 1969 года присутствует многое из того, что будет тщательно прорабатываться позже. Прежде всего, осмелюсь назвать это произведение скульптурой, хотя на современном языке его скорее назовут

There is an opinion that many of the major artists start to repeat themselves as time goes by, reproducing the motifs that amazed their contemporaries once or exhausting a device that was formerly considered groundbreaking. I would rather say that it is the inertia of the viewer's vision: suffice it to sketch out an offhand classification, and all further works by the artist will easily go to their well-known positions in it. This is especially so when there are some favorite (or at least recurring) themes. Ivan Chouikov, for instance, can be caught in his love for windows. Or his love for postcards and the sea, despite the fact that his true passion is the fragment, he is fully aware.

What could explain this persistence on the part of every mature, well established artist? Is it really a sign of depleted imagination, or does this perfecting of the same device, the need to go all the way to reveal? I think that we, viewers, keep falling into the trap of representation — we cannot reject the pleasure of recognition. It even happens when the most recent art is concerned. What do listeners remember (and quote) from the extensive body of Schnittke's oeuvre? Nothing but the tango from his *Concerto Grosso*, that is, a rare musical fragment with a melody in it and one that is consequently figurative. The rest is perceived as inarticulate cacophony. In the same way Ivan Chouikov gives us the rare joy of encountering a continuous representation. But this representation also dissolves in a powerful pictorial cacophony. Thus, his famous windows are no longer part of an interior, although put to other purposes; they are a statement which must be uncompromisingly thought through.

But if you wish to follow nominations established in culture, Ivan Chouikov can easily be referred to the conceptual trend in art. Yet, looking at his works today, I would not insist on their belonging to the so-called unofficial art. In fact, this art critical approach illegitimately pushes them into a way too narrow, i.e. ideologized, framework. And the interest aroused by Chouikov's oeuvre is stable, it does not follow fashion. It is related to what may be called the exploration of the conditions of seeing. As early as in the joyful *Bather* (1969) one finds many of the things that the artist would explore in greater detail later. First of all, I dare call this work sculpture, although in the modern language it would rather be designated as an installation. The main intrigue here is that the protruding parts — the woman's body, monotonously racing waves, imagined blue clouds — give way to a flat, i.e. pictorial, representation. The bather seems to be placed in an elongated box with its lid thrown open, but, as Chouikov makes it clear in his later work, this



ИНСТАЛЛЯЦИЯ ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ I.
ГАЛЕРЕЯ РИДЖИНА, МОСКВА, 1992 / Installation
Theory of Reflection. Regina Gallery, Moscow, 1992

инсталляцией. Главная интрига в том, что выпуклые области — тела женщины, размеренных волн, условных синих облаков — переходят в плоскостное — живописное — изображение. Купальщица кажется помещенной в продолговатый ящик с откинутой крышкой, но, как мы узнаем из позднего Чуйкова, это всего лишь «панорама»: совмещенный параллелепипед, который своей конструкцией проблематизирует эффект захвата глубины взглядом. Вместо этого переживаешь неудобные толчки, похожие на те, что мешают созерцать пейзаж из окна набравшей скорость электрички: плавное движение волн на вертикальной грани «ящика» перебивается шершавыми островами женских груди и бедра, вполне материально-объемными; фоном для них (на откинутой «крышке») служит скромная марина, заключенная в голубую прямоугольную рамку, а также нога, голова и ягодица той же купальщицы, потерявшие всякий объем. Неудобство рассматривания этих вполне еще фигуративных элементов подчеркнуто совмещением разнородных фактур (сама идея ящика подсказана предположительно деревянной или гипсовой основой). Впоследствии Чуйков будет откровенно соединять разные выразительные средства — живопись, фотографию, образы телевидения, элементы скульптуры, — чтобы показать, насколько в нашем восприятии мы зависим от конвенций.

Конечно, наиболее показательна инсталляция «Теория отражения» (1991), где зритель сталкивается с различными вариантами немиметического видения. Бутылка, яблоко и бокал поставлены в неочевидную связь со своими странными проекциями: то это такие же предметы по другую сторону пустующей рамы, символизирующей, по-видимому, зеркало; то это контуры тех же предметов, запечатленные на темном фоне очередной полуовальной конструкции, только без самих предметов; то мятежная живопись, фрагментом которой являются эти три предмета, продублированные их же прототипами. Вариантов, конечно, больше, и все зависит от выбранной точки зрения. (Замечу, что таково название отдельной серии работ.) Ведь если встать так, что рамы соединятся, образовав вертикаль, то можно увидеть, как в одном из многих случаев материальные предметы, расположенные по обе стороны от рам, заменены на их горизонтальную проекцию. Словом, под вопрос поставлен не только механизм отражения (говоря об отражении, мы склонны представлять себе зеркальную копию чего-то в прямом и даже переносном смысле), но и само его материальное «начало»,

is just a 'panorama': a superposed parallelepiped which, with its very structure, problematizes the effect produced by the seizure of depth with the eye. Instead, you experience uncomfortable jolts resembling those that interfere with the view of the landscape in the window of an accelerating train: the smooth movement of waves on the vertical side of the 'box' is interrupted by the coarse islands of the female's breast and thigh, clearly three-dimensional in their materiality; they are shown against the background of a modest marine (on the open 'lid') enclosed in a blue rectangular frame, as well as of the leg, head and buttocks of the bather that have lost all their volume. The discomfort in viewing these still clearly figurative elements is underscored by a combination of heterogeneous textures (the very idea of a box is prompted by the supposedly wooden or plaster support). Later Chuikov will openly combine different expressive mediums — painting, photography, TV images, elements of sculpture — to reveal the extent to which our perception depends on conventions.

His *Theory of Reflection* installation (1991) is the most representative, of course, in that the viewer encounters in it different versions of non-mimetic vision. The bottle, apple and wineglass are put in a vague relationship with their bizarre projections: be it the same objects on the other side of an empty frame symbolizing apparently a mirror; the contours of these very objects depicted against the dark background of another semi-oval structure, but without the objects themselves; or a passionate painting representing these three objects as its fragments, duplicated by their prototypes. There are many more of the versions, of course, and everything depends on the point of view you have chosen. (Let me note that this is the title of an independent series.) For if you take a position from which the frames are perceived together as a vertical, you can see that in one of the many cases material objects situated on both sides of the frames are replaced with their horizontal projection. In a word, it is not only the mechanism of reflection that is put into question (speaking of reflection, we are inclined to imagine a mirror copy of something in the literal and even figurative sense of the word), but also its very material 'source', and this evokes the troubling thought of copies without originals, of the special status of pictorial resemblance, etc. Yet, despite the fact that Chuikov goes even further by designing special apparatuses for the contemplation of void and infinity, painting remains one of his favorite means of expression. In his oeuvre painting too functions

а это наводит на беспокойную мысль о копиях без оригиналов, об особом статусе живописного сходства и т.д. Однако даже притом что Чуйков идет дальше, проектируя специальные аппараты для созерцания пустоты и бесконечности, одним из его излюбленных изобразительных языков остается все-таки живопись. Но и живопись в его творчестве выступает инструментом познания — в первую очередь собственных иллюзионистских границ. Слово «иллюзионистский» возникает случайно, хотя Иван Чуйков комбинирует живопись разного толка: собственно фигуративную, абстрактную, а также ту, что я бы отважилась назвать декоративной — именно в такой разряд переводятся идеологические знаки (наиболее часто встречается красная пятиконечная звезда) и элементы газетного шрифта. Фигуративные вкрапления — ведь речь все время идет о фрагментах — позволяют распознать в них живопись старых мастеров или соцреалистическую школу. Но четких границ между предметной и беспредметной живописью мы не обнаружим. Иван Чуйков озабочен жизнью фрагментов, в том числе представленных в увеличении, — а значит, опознаваемый контур готов взорваться нагромождением пятен или разлетающихся в разные стороны штрихов, и собрать их в некоторое целое уже не представляется возможным. И вправду все зависит от точки зрения. Представьте себе, что

as a cognitive tool designed to probe, first of all, into its own illusionist limits. The word 'illusionist' is not accidental, despite the fact that Ivan Chuikov combines painting of various kinds, i.e., figurative painting proper, abstract painting, and even that which I would dare call decorative: the category under which ideological signs (the most frequently encountered is the red five-pointed star) and elements of newspaper fonts would fall. Figurative inserts — for we never stop dealing with fragments — allow us to recognise Old Masters painting or the school of Socialist Realism in them. However, we will not find clear-cut borders between figurative and non-figurative painting. Ivan Chuikov is preoccupied with the life of fragments, including those that appear as magnified, which means that the identifiable contour is about to explode into a heap of mottles or strokes scattering in every direction, and it seems no longer possible to put them together into a whole. Everything depends on the point of view, indeed. Imagine that you have not been taught to recognize scale or, what is even worse, you have been deprived of the acquired skill of contemplation (including the corresponding set of values): painting, Ivan Chuikov seems to say, is the effect of a correctly chosen distance, and if we lose it (or fail to estimate it properly), we turn into helpless insects whose only passion is pure surface.



КОРОБКА. ОБЛАКА I, 1997 /
Box. Clouds I, 1997



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 21, 1990 /
Series Postcards # 21, 1990

вас не научили масштабу или, что еще хуже, у вас отняли благоприобретенный навык созерцания (включая и соответствующий набор ценностных ориентиров): живопись, словно говорит Иван Чуйков, — это эффект правильно выбранной дистанции, а потеряв ее (или не рассчитав), мы превращаемся в беспомощных насекомых, у которых одна страсть — чистая поверхность.

Думаю, что фрагмент увлекает Чуйкова как раз потому, что им так трудно зрительно распорядиться. Особенно если перед нами — комбинация фрагментов разнородных. Здесь нельзя не вспомнить серию «Открытки», остроумное переворачивание отношения целого и части. Реальная открытка, как будто уменьшенная в размерах до простого ярлычка, оказывается инкрустированной в большое живописное изображение, воспроизводящее ее фрагмент. Получается, что это небо в небе (только измененной фактуры), или кремлевские очертания, повисшие в густой листве, или вид озер и мельниц, впаянный в кусочек берега. Целое тем самым дереализуется, напоминая неузнаваемый портрет генерала на знаменитой гоголевской табакерке: «...место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумаги»¹. Но имеет смысл продлить эту неожиданную аналогию и дальше. Б.М. Эйхенбаум приводит это место из «Шинели», чтобы показать, как строится гротеск: на первый план выдвигаются детали, а то, что, казалось бы, значимо — характеристика самого персонажа, — отодвигается на задний план. (Напомню, что о владельце табакерки, некоем Петровиче, читателю почти ничего не известно.) Нетрудно понять, что речь идет о трансформации дистанции, и в обоих случаях — как в живописи, так и в литературе — это приводит к перепредделению не только самого объекта, но и его подразумеваемых отношений с реальным — референциальным — миром. На месте реализма у Гоголя воцаряется так называемый комический сказ, у Чуйкова — ироничный взгляд на иллюзионистские претензии изображения.

Я уже упоминала о том, что у Чуйкова сталкиваются разные выразительные языки. К его «Фрагментам открыток» тесно примыкают «Виды Москвы» начала 1990-х. Первое, что бросается в глаза, — это монтажная техника. Вид Москвы смонтирован с видом какого-нибудь другого города, например Парижа или Рима. Парадокс такого географически недостоверного видения заключается, однако, в том, что новый гибридный город не воспринимается как нечто невозможное. Как раз наоборот. Именно потому, что

I think that the fragment fascinates Chuikov so much because it is so hard to visually exploit it, especially if we are faced with a combination of heterogeneous fragments. Here one cannot but recall his Postcards series, a witty reversal of the relationship of the whole and the part. A real postcard seemingly reduced to the size of a simple label finds itself encrusted in a large painting depicting its fragment. As a result it is a sky in the sky (however, of a different texture), or the outlines of the Kremlin suspended in dense foliage, or a view of lakes and windmills welded into a piece of shore. The whole is thus made unreal, resembling the unrecognizable portrait of a general on Gogol's famous snuffbox: '...a finger had been thrust through the spot where a face should have been, and the hole had been pasted up with a square bit of paper.'¹ But it makes sense to develop this unexpected analogy further. B.M. Eichenbaum cites this passage from *The Overcoat* to demonstrate the structure of grotesque: details are put in the foreground, while things that are seemingly significant, such as the description of the character, are pushed into the background. (I will remind that the reader knows almost nothing about the owner of the box, a certain Petrovitch.) It is quite clear that what is at issue is the transformation of distance, and in both cases — in painting and likewise in literature — it results in the redefinition not only of the object itself, but also of its implied relations with the real, i.e. referenced, world. If in Gogol's text the place of realism is occupied by so-called comic storytelling (*skaz*), in Chuikov's works it is the ironic view upon the illusionist pretensions of representation that prevails.

I have already mentioned that there are different expressive mediums that clash in Chuikov's works. *Views of Moscow* from the early 1990s are quite close to his *Fragments of Postcards*. The first thing that strikes your eye is the montage technique. A view of Moscow is combined with a view of some other city, such as Paris or Rome. However, the paradox of such geographically inaccurate vision is that the new hybrid city does not appear as something utterly impossible. Quite the contrary. It is precisely because the artist uses the language of tourist postcards largely based upon the reality effect produced by every photograph that an accumulation of local attractions does not strike us as being unreal. Moreover, though the seams of two postcards or the larger part of the sheet (in the case when one postcard is used) are filled in with colored pencil drawing, even this break in the means of expression does not interfere with that special continuity which tourist clichés create in

используется язык туристических открыток, во многом опирающийся на эффект реальности, производимый всякой фотографией, — нагромождение достопримечательных мест не поражает своей нереальностью. Более того, даже притом что стыки между двумя открытками или большая часть самого листа (в случае использования одной открытки) заполняются рисунком, сделанным цветным карандашом, даже эта перебивка изобразительного языка не мешает той особой непрерывности, которая в нашем восприятии задается туристическими штампами. Использование Чуйковым открыток, как и телевизионных образов, сталкивает два режима восприятия: один по-прежнему связан с особым временем существования рисованных произведений, а второй, для которого материальный носитель случаен, указывает в сторону того, что в самом образе (уже не изображении) отсылает нас к невидимому. Мы не видим туристических открыток: они лишь размечают одно из чувственных пространств разделяемого в современном мире опыта.

То, что Иван Чуйков не чужд оптическим играм, ставящим под сомнение саму материю видимого, доказывает серия «Инь — Ян». Ее можно рассматривать как своеобразный живописный вариант психологических тестов Роршаха, построенных на игре фигуры и фона. Хрестоматийный пример — два повернутые друг к другу профиля, которые при перефокусировке зрения превращаются в рельефные контуры вазы. У Чуйкова в серии тоже присутствуют очертания лиц, силуэтов и каких-то бытовых предметов. Его Инь и Ян, впрочем, не столько дополняют друг друга, сколько подрывают всякую попытку достроить эти очертания до гармоничной полноты: следуя (о)познавательной установке, зритель должен выбирать, что именно он видит.

our perception. Chuikov's use of postcards as well as TV images results in the clash of two regimes of perception: one of them is still associated with the special time in which drawn works exist, while the other, for which the carrier is accidental, points to that in the image itself (and not in representation) which refers us to the invisible. We do not see tourist postcards: they just map out one of the sensible spaces of experience that we share in the contemporary world.

The fact that Ivan Chuikov is not a stranger to optical games questioning the very substance of the visible is proved by his relatively recent *Yin — Yang* series. It can be regarded as a sort of pictorial version of the Rorschach psychological tests based on the play of figure and ground. A classic example would be two profiles facing each other, which, when your eyes refocus, turn into the curly outlines of a vase. In Chuikov's series you also find contours of faces, silhouettes and the outlines of some household objects. However, instead of supplementing each other, his Yin and Yang subvert every attempt to combine these outlines into a harmonious whole: following the attitude towards (re)cognition, the viewer is to choose what he or she exactly sees. Here, within a sole representation, the fragment still plays a crucial part, but its use is now conceptual, and not thematic: it is that which refers us to the limits of vision itself.

Ivan Chuikov's oeuvre deserves a long and detailed discussion. Not having the space to cover all his various experiments, I will end this essay by turning to the two series of works which should be mentioned at the very least in passing. They are his *Point of View* and *Windows*. It will not be an exaggeration to say that the artist has been painting *Windows* all his life; in the series he examines themes that are focal for his entire oeuvre. Indeed, the window is a metaphor of painting proper, so it



КУПАЛЬЩИЦА I, 1974-1987 /
Bather I, 1974-1987

¹ <http://www.horormasters.com/Text/a0857.pdf>, © 2002

Здесь, в пределах одного изображения, фрагмент по-прежнему играет ключевую роль, но используется уже не тематически, а концептуально: это то, что отсылает нас к пределам видения как такового.

Об Иване Чуйкове хочется говорить много и подробно. Не имея, однако, возможности осветить все многообразие его экспериментов, остановлюсь напоследок на двух сериях работ, которые требуют хотя бы беглого упоминания. Это «Точка зрения» и «Окна». Не будет преувеличением сказать, что «Окна» пишутся художником всю жизнь — на них он отработывает темы, центральные для всего его творчества. В самом деле, окно — метафора самой живописи, и поэтому нельзя считать случайностью, что Чуйков использует окно, эту осязаемую инженерную конструкцию, как если бы оно было оборотной стороной холста, обнажающей также и стянувший этот холст подрамник. Аллюзия на раму, следовательно, тоже материализуется. Среди многих вариантов работ этой серии я бы выделила перспективно сужающиеся окна, поверх которых написан прямоугольный, словно видимый в окне морской пейзаж. Это очередное концептуальное высказывание на тему живописи, а также традиционного определения этого жанра. В данном случае перевернутым оказывается соотношение реального и иллюзорного: перспективный строй, конвенционально-иллюзионистский, наделяется вещественной неотвратимостью (что такое материальное окно, изготовленное по законам перспективы?), тогда как сам пейзаж выглядит подчеркнуто фронтальным. Таким переворачиванием Чуйков как будто выводит в свет дня — представляет наглядно — сами правила искусства живописи, отделяя их от того результата, которому они должны незаметно и рабски служить. Теперь изображение напоминает тень от окна, если под последним понимать выставленный напоказ механизм культурного зрения.

«Точка зрения» — столкновение двух выразительных языков: живописи и фотографии. Я бы сказала, что это тот редкий случай, когда художнику удается преодолеть эффект неустранимой достоверности, типичный для всякого фото. В каждой из работ использовано черно-белое изображение моря в плохую погоду. Для достижения своей задачи — провоцирования мягкого коллапса восприятия — художник не боится размещать фотографию по диагонали, вертикали, а также вверх ногами. Но главное, что в конфликтные отношения с ней вступает краска, ограничивая иллюзию второго порядка, а именно иллю-

is hardly accidental that Chuikov uses the window, a tangible engineering structure, as if it were the reverse of a canvas, revealing also the stretcher that holds the canvas tight. The allusion to the frame is consequently also materialized. Among the numerous versions of works from the series I would like to single out perspectival narrowing windows featuring a rectangular seascape painted over them as if seen through a regular window. It is another conceptual statement on painting and the traditional definition of the genre. What is reversed in this case is the relationship between the real and the illusory: here perspective, both conventional and illusionist, is made unmistakably solid (what is a material window manufactured according to the laws of perspective?), while the landscape itself appears conspicuously frontal. With this reversal Chuikov seems to bring to light, i.e. to demonstrate visually, the very rules of the art of painting, separating them from the product which they must serve in a humble and servile manner. Now representation resembles the shadow of a window, if the latter is understood as the mechanism of cultural vision exposed.

Point of View is a confrontation of two expressive means: those of painting and photography. I would say that it is a rare example when an artist has succeeded in overcoming the strong certifying effect typical of any photo. Each work of the series utilizes a black-and-white picture of the sea in stormy weather. To achieve his goal — a mild collapse of perception — the artist is not afraid to place the photograph angularly, vertically, or even upside down. Most importantly, it is color that clashes with it, restraining the illusion of the second order, namely the photographic illusion. Conceptual experiments with photography have been well-known since the second half of the 20th century. Here, due to the intrusion of painting (Chuikov hurriedly paints bits of a seascape over the photographic landscape that has fallen off its axis, or depicts a large 'No Entry' road sign on it, or just drips intense yellow, supposedly the source of light, or inserts a prominent silhouette into the composition), due to all this photography turns into background, fragment, element of decoration, but primarily just another visual code among the ones that we know.

Thus Ivan Chuikov limits the pretensions of each expressive means to fullness and outlines new possibilities for their use (including instances when they function in combination with each other). However, he does this on the basis of the fragment. The fragment is that tool, conceptual, representational, which takes the means to its

зию фотографическую. Опыты концептуального обращения с фото хорошо известны со второй половины XX века. Здесь же, благодаря вторжению живописи (Чуйков наскоро пишет кусочки марины поверх фотопейзажа, сместившегося со своей оси, или изображает на нем большой дорожный знак — кирпич, или просто разбрызгивает интенсивный желтый — предположительно источник света, или вставляет в композицию приметный силуэт), фотография превращается в фон, фрагмент, элемент декора, а главное — всего лишь один из известных нам зрительных кодов.

Так Иван Чуйков ограничивает претензии каждого из выразительных средств на всеохватность и намечает новые возможности для их использования (в том числе и в комбинации друг с другом). Делает он это, впрочем, полагаясь на фрагмент. Фрагмент и есть тот инструмент — концептуальный, изобразительный, — с помощью которого выразительное средство подводится к самой своей границе, и одновременно это способ выявления и даже своеобразного проектирования новых, не оформленных еще конвенционально средств.

Июнь — июль 2010

БОЛЬШАЯ КУПАЛЬЩИЦА, 1969-70 /
Big Bather, 1969-70



own limit, and simultaneously it is a way of revealing and even, I would say, projecting novel means that have not yet been supported with their own conventions.

June — July 2010



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 9, 2003 / Series Yin-Yang # 9, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 10, 2003 / Series Yin-Yang # 10, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 10, 2003 (ПЕРЕВЕРНУТА) / Series Yin-Yang # 10, 2003 (turned up-side-down)



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 11, 2003 / Series Yin-Yang # 11, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 4, 2003 / Series Yin-Yang # 4, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 7, 2003 / Series Yin-Yang # 7, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 8, 2003 / Series Yin-Yang # 8, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 12, 2003 / Series Yin-Yang # 12, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 13, 2003 / Series Yin-Yang # 13, 2003



СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 11, 2005 (ВЕРТИКАЛЬНАЯ) / Series Yin-Yang # 11, 2005 (vertical)

...Гегельянское деление феномена (искусства в том числе) на форму и содержание нашло богатую почву в русском сознании, двойственность которого отмечал и Фрейд — смотри «Достоевский и отцеубийство». Поэтому невозможно ограничить себя исключительно формальным анализом этого странного искусства, которое по внешним причинам дорастает до статуса духовной жизни. Общественное сознание в стране, где мы родились, приобретает серию тайных болезненных точек или зон, одновременно эrogenных и патологически сверхчувствительных. Ценность культурного явления определяется здесь природой этой зоны и способом, которым автор их касается.

«Меня не интересуют проблемы стиля и эстетики как таковой», — признается нам Иван Чуйков, художник щедро представленный в журнале «А-Я». Когда Уорхол делает признания такого рода, это понятно — Энди делает деньги. Но какой интерес у этого 45-летнего русского, чьи работы не могут быть выставлены и никто их не покупает? С хитростью, достойной русского дипломата, говорящего с Киссинджером, автор избегает любого прямого ответа, намекая на то, что существует некий «контекст», который «делает любой объект, помещенный в него, чем-то большим, чем-то высшим, инвестирует его в некую фикцию». Столкновение этой фикции и реальности возникает в его работах.

Как и обещали, попытаемся проделать путь сквозь этот лабиринт. Давайте обратимся к биографии и творчеству художника. В раннем детстве Иван Чуйков начал писать пейзажи в пост-импрессионистской манере соцреализма. Постепенно его манера становилась более индивидуальной и наконец в 70-е художник начал искать выход из традиционных рамок романтического пейзажа. Он начал комбинировать плоские и объемные элементы, совмещать живописные и графические изображения с объектами и конструкциями.

Особенно интересен цикл «Окна», пластический каламбур, достойный художника прото-Ренессанса. Рама картины — оконная рама. Но тщетно вы будете отыскивать в этих рамах иллюзорных глубин классического пейзажа. Вы натолкнетесь на плоское дно, мелкое углубление, более подходящее для касаний, чем для глаз. Рельеф этих видов из окна заставляет вспомнить тактильный принцип Брайля. Слепое окно пейзажей Чуйкова — это маленький театр, ностальгирующая фикция космоса, циничное утешение для заключенного, которому небо за решеткой станет надолго геометрической абстракцией. Говоря о «нескольких уровнях интерпретации художественного произведения» автор признает, что «самый важный уровень экзегезы есть молчаливая декларация». По правде, мы имеем здесь пугающий театр, где немые актеры играют для слепых зрителей. Деревья Чуйкова напоминают горы на рельефной карте. О чем шуршат их листья? И в чем заключается молчаливое утверждение художника? К чему он имеет отношение, если не к эстетике и стилю? На этот вопрос может ответить только живущий в Русской Империи, обученный Эзопову языку советской культуры. Автор не может не иметь отношения к простому вопросу — где граница между правдой и ложью? Его русская аудитория ищет ответа на этот вопрос — где, позади театральных декораций, нагло имитирующих пространство, в которое нельзя войти, прячутся социальная и этическая правда? А художник, балансирующий на грани молчания и откровения, мямлит что-то вроде «художественный объект по природе своей — это парадокс, он двойствен», это одновременно и реальность и фикция...

КОМАР И МЕЛАМИД

The Hegelian division of phenomena (including art) into form and content found fertile soil in the Russian consciousness whose duality was also noted by Freud — see *Dostoevsky and Parricide*. For this reason it is impossible to limit ourselves to an exclusively formal analysis of this strange art which is at the outer reaches of a specific mode of spiritual life. The social consciousness of the country in which we were born possesses a series of secret sore spots or zones which are both erogenous and pathologically hyper sensitive. The value of cultural phenomena is defined by the nature of the zone and the manner in which the author touches it.

'I am not interested in problems of style and aesthetics as such,' acknowledges Ivan Chuikov, an artist who is profusely reproduced in the *A-Ya* journal. When Warhol makes this sort of statement it's understandable; Andy is making money. But what interests this 45-year-old Russian whose work cannot be exhibited and who has no buyers? With wiliness worthy of a Russian diplomat speaking to Kissinger, the author avoids any direct answer, intimating that there exists a certain 'context' which 'makes any object placed in it something bigger, something more, invests it with a certain fiction...' The clash between this fiction and reality occurs in his work.

As promised, we'll try to make our way through this labyrinth. Let us turn to the artist's biography and art. In early childhood Ivan Chuikov began painting landscapes in the Post-Impressionist manner of Socialist Realism. Gradually this manner became more individual, and finally in the 70s the artist began to seek a way out of the traditional framework of the romantic landscape. He started combining planar elements and volume, laying pictorial and graphic images over objects and constructions. The cycle *Windows* with its plastic pun worthy of an artist of the proto-renaissance is particularly interesting. The picture frame is the window frame. But in vain will you search for the illusory depths of a classical landscape within these frames. You'll run up against the flat boom of a shallow recess, more suitable for the touch than the eye. The relief of these window views forces us to recall the tactile principle of Braille. The blind window of Chuikov's landscapes is a stage in a tiny theater, a nostalgic fiction of cosmic space, the cynical consolation of a prisoner for whom the sky beyond his prison bars long ago became a geometrical abstraction. Speaking of the 'several levels of interpretation of an artist's work', the author admits that 'the most important level of exegesis is the silent declaration'. In truth we have here a frightening theater, where mute actors perform before a blind audience. Chuikov's trees most closely resemble the mountains of a relief map. What are their leaves rustling about? What is the author's silent statement?

What does concern him, if it is not aesthetics or style? This question can only be answered by an inhabitant of the Russian Empire who is skilled in the Aesopian language of Soviet culture. The author is concerned with a simple question: where is the boundary between falsehood and truth? His Russian audience seeks an answer to this question. Where are the social and ethical truths concealed behind a veneered theatrical setting rudely imitating space which cannot be entered? And the artist, balancing on the edge of silence and revelation, hems and haws, saying that 'an artistic object is paradox by its ambiguous nature' is reality and fiction simultaneously...

КОМАР И МЕЛАМИД

КАК Я СТАЛ ХУДОЖНИКОМ
HOW I BECAME AN ARTIST



РЕШЕТКА II, АВТОПОРТРЕТ, 2009 /
Grid II, Self-Portrait, 2009

ЧУЙКОВ: Как я стал художником... Это как-то очень неконкретно... Художником я не знаю, когда стал, да и стал ли вообще. А начало профессиональной деятельности, видимо, надо отнести к самому началу образования, к художественной школе. Конечно, я и до художественной школы что-то рисовал, но как все подростки — рыцарей рисовал, парусники, всадников. Парусники очень любил и знал дотошно, где какие реи, где какие бом-брам-стенги. Но все это совершенно не связывалось с искусством и даже с рисованием, просто существовали на свете такие красивые вещи, как рыцари в латах или парусники, и за неимением живых парусников или хотя бы фотографий рисовал сам. Когда мне было лет двенадцать-тринадцать, отец предложил мне... даже настаивал, чтобы я поступил в художественную школу. Нужно сказать, я к этому относился не то чтобы с подозрением, но я стеснялся этюдника. Еще до школы отец купил мне маленький этюдник, и я ходил вместе с ним писать горы. Это было само по себе довольно интересное занятие: заниматься с красками, рисовать.

CHUIKOV: How I became an artist... This is a bit non-specific... I don't know when I became an artist, if I am one at all. The start of my professional career should probably be placed at the very beginning of my education, at the art school. I used to draw before the art school, of course, just as every teenager does, I drew knights, sailing ships, riders. I was fond of sailing vessels very much, and I knew precisely well all those yards and royal masts. All this, however, was in no way associated with art or even drawing, it's just that there were beautiful things in this world, like knights in armour and sailing vessels, and so, as there were no real sailing vessels or so much as photographs of them available, I drew them myself. When I was about twelve-thirteen, my father suggested, even insisted, that I enter an art school. Well, I would not go as far as calling it suspicion, but the sketchbook made me shy. Even before the art school my father bought me a small sketch-box, and I went into the mountains with him to paint landscapes. All this dealing with paints and painting was quite an interesting occupation for me.

Nevertheless, the profession of an artist looked suspicious to me — easels and sketch-boxes made me shy. It was so different from anything my friends cared about in their life, it even seemed to pull me away from them, and I naturally didn't like it. When my father suggested that I go further to a secondary art school, I actively opposed the idea. I imagined myself going everywhere with a sketch-box painting something, and I didn't see any magic, any mystery, any fascination in it which some children from non-artistic families might see. It was quite an everyday business for me because I saw it all everyday around myself, and, at the same time, it made me different from others. Since teenage mentality is quite conformist, I didn't really like to be different. To cut a long story short, I was against it and said that I wanted to stay at my school, with my friends, and that I didn't need any art school. So I missed a year or two. My parents gave up and stopped insisting. And then (perhaps, it was not just the conformism of the teenage mentality or the fear of the sketch-box), when they stopped insisting on it, a certain sense of antagonism obviously grew inside. I suddenly decided that an interesting opportunity was no longer looming ahead, and I broached the subject myself. At once, I entered the third grade of the art school — it corresponded to the fifth grade of the common secondary school. The entrance exam was quite hard for me because I had no skills then, despite the sketching outings I did with my parents. I remember 'the master' of the fourth grade,

Но профессия художника выглядела подозрительно — я как-то стеснялся мольбертов, этюдников. Все это было настолько не похоже на то, как жили все мои друзья, даже как будто отделило меня от них, и это мне, соответственно, не нравилось. Когда отец предложил мне поступить в МСХШ, я очень активно воспротивился. Я представил себе, как я буду ходить с этюдником, что-то рисовать, — никакой магии за этим, ничего таинственного, интересного не было, как, возможно, для ребят из семей нехудожников. Для меня это было довольно обыденным делом, я видел все это рядом, но в то же время отличным от других, а поскольку сознание подростковое достаточно конформистское, то не очень мне хотелось отличаться от других. Короче говоря, я активно сопротивлялся, сказал, что хочу остаться в своей школе со своими друзьями и что не нужно мне никакой художественной школы. И так я пропустил год или два. Родители поставили на этом крест и перестали настаивать. И вот тут-то (возможно, дело было не только в конформизме детского сознания или боязни этюдника), когда они перестали настаивать, во мне, видимо, заговорило чувство противоречия. Я вдруг решил, что какая-то интересная возможность перестала светить впереди, и сам поднял этот вопрос. Я поступил сразу в третий класс художественной школы — это был примерно пятый класс обычной школы. На вступительном экзамене мне было довольно туго, так как я тогда ничего не умел, несмотря на выходы с родителями на этюды. Я помню, как подошел мэтр из четвертого класса — Олег Целков — и давал мне советы по поводу композиции, которую я мучительно выдывал.

АЛЬБЕРТ: Это был экзамен по композиции?

ЧУЙКОВ: Были рисунок, живопись и композиция. С рисунком и живописью я как-то справился, уж не помню, хорошо или плохо, а вот с композицией дело засохло, надо было что-то придумать. Я изображал сбор колосков... или молотьбу, не помню, но, кажется, что-то сельскохозяйственное, по летним впечатлениям. До конца школы, даже до второго курса института я прозямался без особого интереса. Тянулась такая рутина... Нет, вру, в школе иногда случались вспышки интереса: например, летом, на этюдах, встречал вдруг что-то необычное — яркие закаты, античные халаты...

АЛЬБЕРТ: Что значит античные?

ЧУЙКОВ: Они были как античные... висели на телах. Кажется, на Рижском взморье я это увидел, и мне очень понравилось. И когда уже в школе пришлось делать композицию, я сделал —

Oleg Tselkov, coming up to me and advising on the composition I was painfully creating.

ALBERT: Was it a composition exam?

CHUIKOV: There were drawing, painting and composition exams. I somehow managed to pass drawing and painting — I don't remember whether I fared well or badly, but my resources somehow dried up when it came to composition, so I had to invent something. I drew a crop harvest... or threshing, I don't remember, but something agricultural, from my summer memories. I had no interest in studies until finishing art school, and even up until the second year of the Institute. It was a drudging routine... No, that's not true, there were some flashes of interest at school: in summer, for instance, during sketching trips, I would suddenly encounter something unusual — a bright sunrise, or antique robes...

ALBERT: What do you mean by antique?

CHUIKOV: They looked antique... hanging on the bodies. It was at the Riga seashore, I think, when I saw it, and I liked it very much. And when I had to do composition at school, I made it with antique figures wearing red robes... But still there was no real interest. Then, at the end of the second and during the third year at the institute, when I was bored to death by everything they had taught me, I began to try doing everything in a different way, in a way that was interesting to me. Straight away, I started to get bad grades. That's when the vital interest emerged, it was when I had a chance to do things in a different way — something I wanted to do, not something I had to do.

ALBERT: Why did this opportunity to do things in a different way come? Were you just bored to follow the routine?

CHUIKOV: It wasn't just boredom... I had, for instance, a physiological reaction to those academic drawings with nudes, etc. we had to make — those lines and hatching. That hatching still makes me sick, just as it did back then.

ALBERT: A kind of herringbone, right?

CHUIKOV: No, following the pattern...

ALBERT: Oh, you had a different school!

CHUIKOV: It's hard to describe it, you just immediately see it, this ordinary hatching, stuck since Chistyakov's time, and it was utterly incompatible with the living body. And since my awareness of the living being was literal (deprived of any abstract ideas), this hatching seemed to be lifeless, dogmatic, a withered mannerism. And, in order to be as close to nature as possible, to bring life into it, I began to do something different, I drew lines under different angles and in different directions; that is how everything got started. Besides, I came from



ИВАН ЧУЙКОВ. КРЫМ. СУДАК. 1957 / Ivan Chuikov. Crimea. Sudak. 1957

с античными фигурами в красных халатах... Но настоящего интереса все-таки еще не было. Примерно в конце второго — на третьем курсе института, когда все, чему учили, обрыдло, я стал пытаться делать как-то иначе, просто чтобы мне самому было интересно. Сразу стал получать тройки и двойки. Тут-то и возник живой интерес, когда появилась возможность делать иначе — что хотел, а не что нужно было.

АЛЬБЕРТ: Почему появилась возможность делать иначе? Просто стало скучно делать так?

ЧУЙКОВ: Даже не скучно... У меня была, например, физиологическая реакция на эти академические рисунки, с обнаженкой и т. п., которые нам приходилось делать: вот этот штрих — меня до сих пор тошнит от него. И тогда тошнило.

АЛЬБЕРТ: Паркетиком таким, да?

ЧУЙКОВ: Нет, по форме...

АЛЬБЕРТ: Значит, у вас другая школа!

ЧУЙКОВ: Даже его и не опишешь, просто его сразу видно, такой обычный, со времен Чистякова ввевший штрих. Но он никак не соответствовал живому телу. А поскольку ощущение живого было очень буквальным (никаких абстрактных идей там не было), этот штрих казался еще более мертвящей, догматичной, засохшей манерой. И чтобы сделать как можно ближе к натуре, как можно живее, что-то совсем другое, я стал штриховать под разными углами, в разных направлениях. Вот с таких вещей и началось. А потом, все-таки я был из семьи художников: были в доме, по-моему, уже в то время Сезанн, Модильяни. Сезанна я открыл для себя довольно поздно, хотя книга лежала на виду; на Модильяни я раньше обратил внимание. В этих книгах было что-то живое. Нигде в мире это уже не воспринималось как живое, а у нас действительно было откровением, тем более в юношеском возрасте было открытием глаз, и хотелось не то чтобы подражать или делать что-то в том же роде, важно было увидеть, что можно как-то иначе, а не единственно так, как нас учат. Вот тогда я, наверное, и начал становиться художником.

АЛЬБЕРТ: А кем ты хотел стать до того, как тебя послали в художественную школу?

ЧУЙКОВ: Я не помню.

АЛЬБЕРТ: Во всяком случае — художником не хотел?

ЧУЙКОВ: Нет, нет... Смешно говорить, что я хотел бы быть моряком, это желание даже в том возрасте не ощущалось как реальное, хотя вот это как раз было интересно — моряком на парусных кораблях, романтика такая...

АЛЬБЕРТ: Скажи, а когда ты учился в МСХШ и потом в институте, это ведь уже была професси-

an artists' family, after all: I believe we had books on Cézanne, Modigliani at home even at that time. I discovered Cézanne quite late, though the book about him was always on view, but I noticed Modigliani earlier. There was some life in those books. By then it would not be perceived as life anywhere in the world, but it was a real revelation for me, and in my youth it was a real eye-opener, and it wasn't like I felt imitating or doing something of a kind, it was important to see that you can do things differently, and not just the way you were taught. That is when I began to become an artist, perhaps.

ALBERT: And what did you want to be before they sent you to art school?

CHUIKOV: I don't remember.

ALBERT: In any case, you didn't want to become an artist, did you?

CHUIKOV: No, no... It is funny to say so, but I'd rather be a sailor — even at that age I had an awareness that this desire was not real, but that's what was interesting for me — to be a sailor, to voyage in sailing boats, romantic of sorts...

ALBERT: Tell me, when you studied at the Moscow secondary art school, and later, at the Institute — it was some sort of professionalisation then, you must have identified yourself as a future artist. When you were fifteen it must have been clear to you that you would have to pursue it all your life, right?

CHUIKOV: Well, it is not that simple. Or, rather, quite simple, but it requires long explanation. There was a presumption of honest art making (it has survived, but my views upon art making have changed). At that point in time to be an honest artist meant not painting portraits of leaders because the milieu of the Moscow Union of Artists (MOSKh), to which my parents belonged, viewed that as something unbefitting... and there was the true, fine kind of art... In principle, even then it seemed that one had an opportunity to pursue the creation of real art. However for me a problem emerged when I became aware of myself as an artist, i. e. when I started to do something differently.

ALBERT: And you never thought about it before, did you?

CHUIKOV: Before that I just went with a flow. It was boring. I had plenty of other childhood interests.

ALBERT: Now that's what I'd like to know: at some moment a critical point is reached, and there's no way back. When you graduate from an art school, you can, let's say, go to the Surikov Art Institute or the Moscow Institute of Physical Engineering, or a military school...

CHUIKOV: Actually, that's what I should have done because Algebra, Mathematics and Physics inter-



ОКНО II, 1967 / Window II, 1967



ИВАН ЧУЙКОВ НА ПОДВОДНОЙ ОХОТЕ. КРЫМ. СУДАК. 1958 / Ivan Chuikov at the subaquatic hunting. Crimea. Sudak. 1958

анализация, ты ощущал себя будущим художником? Наверное, и в пятнадцать лет уже было ясно, что придется всю жизнь этим заниматься? ЧУЙКОВ: Тут довольно сложно. Вернее, просто, но требует долгих объяснений. Существовала презумпция честного художничества (она и сейчас сохранилась, только изменились взгляды на само художничество). Быть честным художником означало не писать портреты вождей, потому что в московской среде, где были мои родители, это считалось западло, а вот есть настоящее искусство, высокое... Казалось, даже тогда, что в принципе можно заниматься настоящим искусством. Но эта проблема возникла тогда, когда я осознал себя художником, то есть когда стал делать что-то иначе.

АЛЬБЕРТ: А до этого просто не задумывался?

ЧУЙКОВ: До этого был поток, как-то шло само собой. Скучно было. Масса других интересов, детских.

АЛЬБЕРТ: Меня тут вот что интересует: ведь в какой-то момент набирается критическая масса — и назад уже пути нет. Скажем, из художественной школы можно пойти в Суриковский, а можно в МИФИ или в военное училище...

ЧУЙКОВ: Собственно, как я и должен был, потому что мне в той же художественной школе алгебра, математика и физика были больше интересны, чем живопись. Как-то уже на первом курсе института я встретил на улице нашего физика. Он спросил, как дела. Я говорю: «Ничего, поступил вот, учусь». — «Где?» — «В Суриковском». — «Как же так?!» Я был его любимым учеником в этом классе, он считал, что я должен идти на мехмат. Между прочим, интересно, что у нас в классе был один блестящий ученик — очень лихой живописец. Я учился средне, по-всякому. Не блистал. А он всегда получал пятерки, очень лихо писал. Он пошел в математический институт. Не стал художником. А я пошел в художники. Думаю, это просто была инерция. Я тогда не очень задумывался, тем более у меня был прямой ход. Было довольно сложно поступать куда-то, а у меня была золотая медаль по общим предметам и пятерки по специальным. И я поступал в Суриковский институт без экзаменов. А в другие, видимо, пришлось бы сдавать...

АЛЬБЕРТ: А тогда в Суриковский было сложно попасть?

ЧУЙКОВ: Я не знаю, по-моему, нет. Меня это не касалось, я поступал без экзаменов. Я сдал документы и уехал куда-то.

АЛЬБЕРТ: Это хорошо... Так, значит, на втором или третьем курсе ты вдруг понял, что это дико скучно — рисовать?

ested me a lot more than painting. Once, during my first year at the institute, I ran into our physics teacher in the street. He asked me how I was doing and I said: 'I'm alright, I am studying.' 'Where?' he asked. 'At the Surikov.' 'How come?!' I was his favourite student in our class, and he believed that I should study at the Mechanics and Mathematics faculty. It is interesting, by the way, that there was another brilliant student in our class and a remarkable painter too. Whereas my grades were average, certainly nothing to boast about, he would always get 'A' grades, and his painting was awfully good. However he did not become an artist and went on to study Mathematics whereas I went to study art. It was just callousness; I didn't think much about anything at the time, I just followed the way. Back then it was quite difficult to get into any institute, and I had a gold medal for general curriculum subjects and 'A' grades for special ones. That way I entered the Surikov without passing entrance exams. If I went anywhere else, I might have had to sit them...

ALBERT: And was it difficult to enter the Surikov Institute then?

CHUIKOV: I don't know, I don't think so. It had nothing to do with me, I entered without passing any exams. I just filed an application and went away.

ALBERT: That's good... So, during your second or third year at the Institute you suddenly realised that it is awfully boring to draw?

CHUIKOV: No, I was bored all the time, except few moments I have already mentioned. I didn't seriously think that one could somehow develop all that. No, there were interesting moments. I even had an idea during the first year already: well, in principle, yes, you can do your stuff and find out how to be an artist. I had no ambition whatsoever. I remember my parents' advice: greatness is not important, but every artist contributes in some way... It was quite an abstract idea, and the occupation was not interesting until... Well, perhaps, I'm exaggerating things and confusing you. Perhaps, it all started during the second year, and then ambition emerged when people from other courses came to see what I was doing — not just because it was good, but because it was different from what was expected. It was interesting, and the interest in the profession itself emerged with it. I remember Eric [Bulatov] popping in during the break to have a look at my scribbling. It was during the third year — somebody mentioned me to him...

ALBERT: And what was it like?

CHUIKOV: Well, I think it was a sort of Cézannism, but not quite like that. By the way, when Eric visited, there was a seated model in black, with pink

ИВАН ЧУЙКОВ ПЕРЕД ЭСКИЗОМ ПАННО ДЛЯ КЛУБА
В КАМЕНЕЦ-ПОДОЛЬСКОМ /
Ivan Chuikov in front of the sketch of the picture
for a club in Kamenets-Podolsky



ЧУЙКОВ: Нет, скучно мне было все время, за исключением некоторых моментов, как я уже говорил. Я не воспринимал всерьез, что это можно как-то развивать. Нет, мне бывало интересно. Наверное, даже уже на первом курсе я думал: да, в принципе, можно делать свое дело, найти, как быть художником. Честолюбия не было никакого. Вспоминаю родительские заветы: не важна величина, но каждый художник что-то свое добавляет... Это была такая абстрактная идея, а само занятие не было интересным, пока... Может быть, я немного утрирую, сбиваю. Возможно, это на втором курсе началось. Потом возникло и честолюбие, потому что стали приходиться с других курсов, смотреть, что я делаю, — не потому, что это было очень хорошо, а потому, что это было не так, как полагалось. Стало интересно, а, соответственно, и сама профессия стала казаться интересной. Я помню, Эрик на перемене прибежал посмотреть, что я там накарябал. Это было курсы на третьем — кто-то что-то сказал...

АЛЬБЕРТ: А как это выглядело?

ЧУЙКОВ: Ну, я думаю, это такой сезаннизм был, но не совсем. Вот, кстати, когда Эрик приходил, это была такая модель сидящая, в черном, с розовыми щеками. Я делал не совсем пуантилизм, но так, чтобы краска не блестела, не было вот этого мазка, с нажимом цветовым, несколько Модильяни напоминающим.

АЛЬБЕРТ: Ну да, тыканье кисточкой такое.

cheeks. I wasn't quite making Pointillism, just making sure the paint was not glittery, I avoided brushstrokes with accentuated colour, somewhat like Modigliani.

АЛЬБЕРТ: Ah, yes, a kind of brush dabs.

ЧУЙКОВ: Not quite. Naturally, I hadn't seen a real Modigliani, only the reproductions. However, there must have been his influence. Otherwise where could I get that from?

АЛЬБЕРТ: There must have been a Modernism tradition in the family, mustn't there? Some old paintings... In any case, it wasn't a banned topic at home, was it?

ЧУЙКОВ: No, and that's quite important. Firstly, my father took me to the Tretyakov Gallery to see Vrubel before his paintings were taken away. I remember when the painting was missing from the display, and it was a closed subject, I wasn't allowed to discuss it at school. Afterwards, I remember the first exhibition, it was in 1954 I believe — I was at school then but I remember it: I was just a kid when father took me there and there was Venice and Spain on the walls. My father said: now that's art... Secondly, we had books at home. Then it was at the Institute, I might be lying here, as books really appeared when Father started traveling abroad. His first trip was to India in 1952, and the second was in 1957, when I was finishing school. Later, some books were purchased from some second-hand dealers. Besides catalogues of Modigliani and

ЧУЙКОВ: Не совсем. Я ни одного Модильяни не видел в натуре, это естественно, в репродукциях видел. Но, наверное, это было влияние. Иначе откуда?..

АЛЬБЕРТ: А ведь это было в семье — традиция модернизма? Какие-то картинки старые... Во всяком случае, это не была закрытая тема?

ЧУЙКОВ: Нет. Это важный момент. Во-первых, отец меня водил в Третьяковку — Врубеля смотреть, еще до снятия. Помню, когда потом его не было. И это была запретная тема — в школе говорить об этом было нельзя. А потом уже помню первую выставку, наверное, это был 1954 год, я еще в школе учился. Но я помню, отец водил меня совсем пацаном, помню как сейчас — Венеция, Испания висели. И отец говорил: вот это искусство... Во-вторых, дома были книги. Это уже в институте, но тут не соврать бы, потому что по-настоящему книги появились, когда отец стал выезжать за границу. Первый раз он выехал в 1952-м, в Индию, второй раз в 1957-м. Значит, к концу школы. Потом книги покупали у каких-то перекупщиков. Дома были кроме Модильяни и Сезанна Ренуар, импрессионисты, Пикассо голубой и розовый... Помимо этого, была устная традиция, не визуальная. Это после третьего курса началось. Рассказывали о ВХУТЕМАСе, Фальке — мама у него училась, отец тоже немножко, но потом у кого-то другого, не помню, у кого. Мама у Малевича училась, очень недолго, у нее даже, как потом оказалось (я этого, увы, не застал), оставалась рукопись Малевича, которую, когда мы были в эвакуации, соседи, растащившие всю квартиру, то ли сожгли, то ли... Ну, в общем, исчезла куда-то. А когда я учился курсы на третьем, отец меня привел к Фальку. Нет, сначала я был у него с одной соученицей с нашего курса, такая шустрая девочка, она бывала у него и нас привела. Мы втроем ходили — такой Боря Дидоров, она и я. Меня все очень поразило — и не столько живопись, хотя и живопись очень понравилась, поразила человеческая ситуация. Фальк был уже старым человеком (он, по-моему, в 1958-м уже умер, а мы были году в 1955–1956-м). Пришли мы, три молокососа, он нам показывал целый вечер картины, несколько сот картин, потом рассказывал о Париже, о том, как он там жил. До сих пор помню его рассказы. А потом уже я был у него несколько раз с отцом, который его хорошо знал. Это было очень сильное влияние, не в плане живописи, а в человеческом плане — как факт противостояния и честного художнического дела. Ну вот — момент осознания себя художником. А до этого, до второго или третьего курса (не могу точно сказать), было лишь

Cézanne, we had Renoir, Impressionists, blue and pink Picassos at home... Besides that, there was an oral tradition, not just a visual one. It all started after the third year at the institute: I heard about VkhUTEMAS, Falk — Mom studied with him, and Father too, a bit, but then he studied with somebody else, I don't remember whom. Mom studied with Malevich, not for very long, and it turned out that she even had a Malevich manuscript, but I did not get to see it because during the evacuation period our neighbours, who stole everything from our apartment, burnt it or something... it disappeared, somehow. During my third year at the university my father introduced me to Falk. No, for the first time I came to his place with a fellow student, a smart girl, who was a regular at his house, and she brought us there too. We went there, the three of us — Borya Diodorov, this girl and myself, and I was astonished by everything — not just by his paintings, although I liked them very much, I was astonished by the human situation. Falk was already old (he died in 1958, I think, and we visited him in 1955-1956). So the three of us greenhorns come around, and he shows us his paintings all night, several hundred paintings, then he spoke about Paris and his life there. I still remember his stories. Later I went there with my father several times, my father knew him well. This was a powerful influence — not in painting, but rather on a human scale, as a case of opposition and honest art making. This was the moment when I became aware of being an artist. Before that, before my second or third year (I can't say for sure), I just had an obscure feeling that, yes, one could be an artist, doing something on his own, be honest and pursue some high, remarkable art, your own kind of art. From there the making of this art started, however funny it may sound. It was a conscious making of what you were interested in, and you knew beforehand it was destined for further punishment. ALBERT: But was it actually a sort of Cézannism?

ЧУЙКОВ: No, it was something more recent, like blue or pink period Picasso. But I must say, generally speaking, that I went through the entire range, starting with Impressionism. Perhaps, it was reflected in one or two artworks, but it was there — there were Impressionists and Cézanne, Modigliani and Picasso, and then...

АЛЬБЕРТ: Did you reach abstraction?

ЧУЙКОВ: No, I didn't reach abstraction, I wasn't interested in it. And, honestly speaking, I am not interested in it now either.

АЛЬБЕРТ: I see. Can you tell me, have you ever had the feeling of transitional moment in your life?

ЧУЙКОВ: No, there was no transitional moment back then, (it's clear now) in retrospect. In fact,

смутное ощущение, что да, можно быть художником, делать что-то там свое, быть честным, заниматься высоким, замечательным искусством, своим. Потом началось именно делание этого искусства, как бы это ни смешно звучало. Уже сознательное делание того, что тебе интересно и про что заранее знаешь, что оно обречено на некоторое наказание.

АЛЬБЕРТ: Но реально это выглядело как такой сезаннизм — или как?

ЧУЙКОВ: Да нет, позже — как какой-нибудь голубой и розовый Пикассо. Но вообще, нужно сказать, что я прошел всю эту гамму, начиная с импрессионистов. Может быть, это отразилось на одной-двух работах, но все было — были импрессионисты и Сезанн, Модильяни и Пикассо, ну а дальше уже...

АЛЬБЕРТ: До абстракции не дошел?

ЧУЙКОВ: Нет, до абстракции не дошел, неинтересно было. И сейчас, честно говоря, неинтересно.

АЛЬБЕРТ: Понятно. А скажи, пожалуйста, это ощущение переходного момента, оно у тебя было один раз в жизни?

ЧУЙКОВ: Да нет, тогда же не было переходного момента, это задним числом. На самом деле были несколько раз кризисные моменты на детском, полудетском уровне, а потом уже серьезно. Я считаю свои работы совершенно зрелыми, но это другая тема. А мы говорим, как я стал художником — начиная с 1969 года. Это был кризис очень тяжелый, потому что я до этого делал эстетские, маньеристские вещи, я их большей частью уничтожил, но какие-то иногда и сейчас мне попадаются. Меня от них тошнит, я их просто видеть не могу. И когда я у других художников что-то подобного рода вижу, у меня это сразу вызывает аллергию. Я мог небольшие работы писать по два-три месяца, потому что это ведь тоже наследие института, того перелома, когда естественной реакцией на то, чему нас учили, было не что, а как. Что, как потом оказалось, тоже неправильно. И поэтому вот такой эстетизм. Почему я мог писать картину несколько месяцев? Потому что я должен был перепробовать все мыслимые варианты по цвету, я считал себя абсолютно свободным человеком, я мог покрасить небо, скажем, красным, но не так, как Эрик, у него со смыслом было, а у меня в 50–60-х годах сознание было на эстетическом, эстетском уровне. Единственным критерием был чисто вкусовой. И наступил какой-то момент, когда это во мне просто сломалось, я больше не смог, тошнить стало. Да еще деформация активная, фигуры деформировал. И тогда я со-

I had several crises in childhood and in my early teens, and then serious ones. I now view my works as absolutely mature, but that's quite a different topic. We are, on the contrary, talking about how since 1969 I had been becoming an artist. I went through a crisis, quite a substantial one, because prior to that I had been making very aesthetic, Mannerist things, most of them I destroyed. Some that were spared I still encounter from time to time and they make me sick, I just can't stand them. When I see something of that sort in other artists' work, I immediately feel allergic. Back then I could be working on small works for two to three months, and that was the Institute's legacy, the legacy of the turning point, when the natural reaction to what we were taught was not about asking the *what*, but rather the *how* question, which later proved to be wrong too. That's why I came to aestheticism. Why could I take several months to paint a picture? Because I had to try every conceivable colour variation, and I regarded myself absolutely free, and I could paint the sky, say, red, but not the way Eric did it, there was meaning in his colour, and during 1950s–1960s my consciousness was at the aesthetic level. Taste was my only criterion. Then the moment came when something broke inside me, I just couldn't do it anymore, I was sick and tired of it. Plus there was a certain deformation, an active deformation of figures. So I consciously set myself a task to make a series of transitional works where I had to reject deformation — just drawing everything as it was, simplifying it, often quite naïvely, rejecting an arbitrary colour, that is, the sky is blue, the cloud is white, the trees are green, and the body is pink. Suddenly it worked, those rigid borders emerged, and this made me feel free. I quickly produced quite a lot of paintings. This was a true turning point, reflected in two or three works (they still exist). However, I had to make a resolution to do it, I had to reject all the values I cherished and cultivated for a long time, and it was quite painful.

АЛЬБЕРТ: Was it 1969?

ЧУЙКОВ: It took several months between 1968 and 1969. The turning point was associated not only with the works, but also with comprehension of certain facts. As a matter of fact, I was born into the family of artists, and these artists were not leftist, so to say, but free MOSKh artists. I kept hearing all the conversations with the artists of the same kind, the left wing of the Moscow Union of Artists. Left MOSKh was a specific name that appeared later, in the 1970s. What I am talking about is left wing of MOSKh that I was brought up with and believed in. One day I realised what these good,



БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1987 /
Untitled, 1987



ИВАН ЧУЙКОВ, 1978. ФОТО И. ПАЛЬМИНА /
Ivan Chuikov, 1978. Photo by I. Palmim

знательно задал себе сделать на протяжении нескольких лет целый ряд переходных работ, в которых был бы отказ от деформации: вот я рисую так, как есть, ну упрощенно, часто немного наивно, отказавшись от произвольного цвета, то есть небо — голубое, облако — белое, деревья — зеленые, тело — розовое. И вдруг у меня это дело сразу пошло, жесткие рамки такие... из-за этого я почувствовал себя свободным. Я быстро сделал довольно много работ. Это был переломный момент — буквально две или три работы (они существуют). Но на это надо было решиться, нужно было отказаться от всех ценностей, которые я так долго лелеял и вынашивал; было довольно болезненно.

АЛЬБЕРТ: Это в 1969 году?

ЧУЙКОВ: В течение нескольких месяцев 1968–1969-го. Этот перелом был связан не только непосредственно с работой, но и с осмыслением некоторых фактов. Дело в том, что я вырос в семье художников, причем художников не то чтобы левой ориентации, но свободной, московской. И я постоянно слышал все эти разговоры, приходили другие художники такого же типа — левый МОСХ. Но «левый МОСХ» — это уже позже, в 70-е годы. А я имею в виду просто левое крыло МОСХа, это то, на чем я воспитывался и чему я верил. Но однажды я осознал то, о чем говорили эти хорошие, настоящие левые художники МОСХа. Они ценили живопись, живописные отношения, они ценили Фалька — и при этом совершенно искренне говорили, что искусство должно быть для народа, понятно народу и все такое...

АЛЬБЕРТ: То есть они действительно были искренни, не как позже, когда говорили, что искусство должно принадлежать народу, все было по-честному?

ЧУЙКОВ: Да, конечно, по-честному, но при этом ценилось в своих же работах, не только, скажем, у Фалька, чтобы это было написано. Я вдруг понял (тогда как раз Глазунов начался, народ на него ходил, а может, и нет, ну неважно — другие были), что те ценности, которые они так лелеют, совершенно недоступны народу, они абсолютно элитарные, закрытые... Чтобы наслаждаться этими ценностями, как мазок к мазку положен, как взято отношение неба к дереву, этому нужно долго учиться, это совершенно аристократическая, элитарная вещь. Какой народ, о чем вы говорите! И вот это противоречие сразу показало ложность ситуации. Тогда я решил, что нужно просто писать, не потому, что я хотел быть понятным народу, а чтобы избежать всего этого... Тут уже накопилась и тошнота от собственных изысков и манерничанья, во-первых,

genuine left wing artists of MOSKh were talking about. They valued painting, fine art, they valued Falk, and they were absolutely sincere when they spoke of art for the public, that it should be easy to comprehend, and all that...

АЛЬБЕРТ: That is, they were actually sincere, not like years later, when they said that art ought to belong to people, everything was honest then, wasn't it?

ЧУЙКОВ: Yes, of course, it was honest, and it was valued to be painted in their own works too, not just in Falk's paintings. I suddenly realised (it was just then that Glazunov appeared — people crowded to see his works, or maybe not, but that's not important, there were others of that sort) that the values which they cherish are absolutely incomprehensible to the public — they are completely private and elitist... In order to enjoy the application of brushstrokes, the position of the sky in relation to the tree, you would have to study for a long time, because it was absolutely aristocratic and elitist. What public were they talking about?! This antagonism immediately revealed the falsity of the situation. It was then that I decided that painting should be simple — it wasn't because I wanted to be understood by the public, I just wanted to avoid everything of that sort. By then I already developed nausea of my own pretence and mannerisms, firstly, and I denounced this monstrous antagonism, secondly. It was a lie, but an unconscious lie, because they strived for the better.

АЛЬБЕРТ: That was at the end of 1960s.

ЧУЙКОВ: Yes.

АЛЬБЕРТ: Did you have the same feelings of becoming an artist again later on?

ЧУЙКОВ: Well, it wasn't that I was becoming an artist, but I had my crises. It was in the late 1970s, when I was already making windows. I had about thirty of them, and I had other works too, but the main thing was those windows, people knew me by those windows. I was bored: it was clear to me why and what I was going to do. I could go on, and make fifty, sixty, a hundred more windows. The setting for me was that it was not the same as production of chairs. That's when the fragments emerged, it was not on purpose: I always get a certain image at first, I want to create something, and the relationship comes later. Prior to that I already had some photography experience of 1978 with painting on photographs, *Variants*. I just saw a Rembrandt exhibition poster, which featured a fragment with a large texture and glistening paint, with nothing else was visible there. Immediately I thought — that's what should be painted. Later on it evolved further.

АЛЬБЕРТ: Can you tell me whether this transition

ЖИВОПИСЬ. ФРАГМЕНТ, 1983 /
Painting. Fragment, 1983

а во-вторых — осуждение этого чудовищного противоречия. Лжи даже, но лжи неосознанной, они же хотели как лучше.

АЛЬБЕРТ: Это все конец 60-х.

ЧУЙКОВ: Да.

АЛЬБЕРТ: Потом были такие ощущения? Ты опять становился художником?

ЧУЙКОВ: Ну не то чтобы становился художником, но кризисы были. Был конец 70-х, я уже делал окна, их тогда уже штук тридцать было, и другие работы были. Но главное — окна, меня знали по окнам. И мне стало скучно; мне стало ясно, почему и как я буду делать. Можно было продолжать, сделать еще пятьдесят, шестьдесят, сто. Но срабатывала установка, что мы же не стулья делаем. И вот тогда пошли фрагменты. Причем это тоже не специально, у меня всегда возникает сначала некий образ, хочется что-то сделать, а всякое отношение — это потом. Правда, был уже опыт 1978 года с фотографиями, живопись на фотографиях — «Варианты», это как бы подход. А тогда я просто увидел где-то плакат выставки Рембрандта, и там был фрагмент — крупно-фактурный, и блеск краски, и больше ничего не видно было. Подумал — вот что нужно написать. А потом уже это все развивается, дополняется.

АЛЬБЕРТ: Скажи, пожалуйста, переход из одной среды, среды художников МОСХа, традиционных, в среду неофициальных художников — это был

from a more traditional MOSKh milieu to the milieu of unofficial artists, was it a turning point for you? Or is not worth noticing?

CHUIKOV: It was rather special. As a matter of fact, I never got into that milieu. Due to some traits of my character I am not a really extroverted and sociable person. It's not that I am hard to deal with, but I find communication, especially with people I don't know, quite difficult, and it is not easy for me to overcome myself. On the other hand, people were suspicious of me because I came from an academic family. I remember a youth exhibition where I was introduced to Eduard Shteinberg and Kuper and where they boxed us into the left group.

ALBERT: When was it?

CHUIKOV: In 1967. However, I didn't have any real contact with them. They were a little afraid of me, and they didn't want me to join them either. Generally speaking, they were right because, look around — is there anyone in our circle, except myself, from the artists of that milieu? There are none.

ALBERT: It is an exception that proves the rule.

CHUIKOV: I have been alone for a very long time. I kept in touch with some boys from my school and maintained heartfelt contacts with them for a long time, but then we drifted apart because our paths diverged. I did not make the choice to become an unofficial artist, I just didn't want to be exhibited at the exhibitions where their works were displayed. Besides, everybody voted for something at the Moscow Union of Artists, and I didn't vote. I had a close friend at school, and our friendship lasted for a long time afterwards. He actually told me about the Gulag when we were at school because I knew almost nothing about it then. When Stalin died, my attitude was ambivalent: the mourning music and weeping mugs had their effect, on the one hand, and, on the other hand, I couldn't celebrate it the same way the convicts did because I didn't know the whole truth, I just suspected something. So, this guy who opened my eyes then, would suddenly say: 'You know, it is not that simple at all.' I believed that everything was quite simple, in a way. That's how life drifts people apart because one cannot live without justifying his or her life.

ALBERT: You said that at one moment you realised that artistic values are not true values at all. Didn't you have this feeling at one moment, that these artists are not true, while some others are true?

CHUIKOV: No, I didn't feel anything of that kind.

ALBERT: I don't mean the political views, I mean the image of an artist in general: take Van Gogh, for instance, is he a miserable sufferer, or a bearded alcoholic?



ИВАН ЧУЙКОВ И ГАЛЯ МАЛИК. 70-Е / Ivan Chuikov and Galya Malik. 70s

перелом? Или это как-то незаметно произошло?

ЧУЙКОВ: Нет, это особое дело. Дело в том, что я в среду и не попадал. Я, в силу свойств своего характера, человек не очень экстравертный и легкий в общении. Не то что я трудный в общении, но это общение, особенно с незнакомыми, дается мне трудно, и преодолевать себя тоже довольно трудно. А с другой стороны, и ко мне очень подозрительно относились, потому что я из семьи академика. Я помню, была молодежная выставка, когда я познакомился с Эдиком Штейнбергом и Купером, и там нас сгруппировали как левых.

АЛЬБЕРТ: Это в каком году?

ЧУЙКОВ: В 1967-м. Но настоящего контакта у меня не получилось. И потом, несколько раз это было, меня побаивались и не хотели. В общем-то, правильно, наверное, потому что — сейчас я смотрю — есть хоть один в нашей среде, кроме меня, из художников той среды? Никого нет.

АЛЬБЕРТ: Исключение, подтверждающее правило.

ЧУЙКОВ: Я очень долго был в одиночестве. У меня были контакты с ребятами, с которыми я учился в школе, и я с ними по-человечески контактировал довольно долго, но поневоле разошелся, потому что жизненные дороги постепенно разошлись. И я не выбирал заранее, что я буду неофициальным художником, а просто на выставках тех, где они выставлялись, я не хотел выставляться. Там все в МОСХе за что-то голосовали, а я нет. У меня в школе был близкий друг, с которым мы долго потом дружили. Он мне, собственно, открыл глаза на ГУЛАГ еще в школе, потому что я почти ничего не знал. И когда умер Сталин, у меня уже было к этому двойственное отношение: с одной стороны, траурная музыка и заплаканные рожи кругом как-то действовали, а с другой стороны, я не мог радоваться, как эски радовались, потому что я не настолько все это знал, но что-то подозревал. Так вот, этот парень, который мне открыл глаза, потом, позже, вдруг говорит: «Ты знаешь, все не так просто». Мне казалось, что все это довольно просто в некотором смысле. Так что жизнь, она разводит, потому что человек не может жить, не оправдывая своей жизни.

АЛЬБЕРТ: Ты сказал, что в какой-то момент ты понял, что художественные, живописные ценности — это не ценности. Не было ли в какой-то момент ощущения, что вот эти художники ненастоящие, а какие-то другие — настоящие?

ЧУЙКОВ: Нет, этого у меня не было.

АЛЬБЕРТ: Я имею в виду не политическую позицию, а есть образ художника, например, Ван Гог, несчастный страдалец, или художник — борода-тый алкоголик?

CHUIKOV: You know, I somehow avoided all that, such images failed to appear in my mind. I owe much to my parents because it was them from who taught me about true art, and they somehow introduced me to it. We shall not discuss now where their art belongs. The point is, there is genuine art, and there is phoney art that is not art, but opportunism. Whether this division is right and whether it really exists, is a different question, but that's where it started for me. Perhaps, this is the reason why I still cannot say that there are genuine artists and there artists who are not. I have similar feelings towards young left wing of MOSKh: I don't particularly like what they do, but they made their way up, and some people like it, so let it be.

ALBERT: No, it's not that, I am asking what you think of yourself, not the way you classify others. You are saying that there were those refined, arty values at first, and then there were other values, and it is not about whether these were true values or not, but by leaving some of them behind and identifying yourself with other values, you became more genuine as an artist, didn't you?

CHUIKOV: I see. Oh, no, you know, I don't assess it that way; it was just interesting for me to do it, and I had to do it. I never even asked myself this question whether I was a true artist or not. However, as far as ambition and vanity are concerned, that is a different story: initially I was completely unambitious. When I had my first success, when people learned about me, that is when my ambition revealed itself. It is still there, unfortunately, and it still interferes with my life. For some reason I remember a conversation with my future wife I had during our first or second date; I was explaining my theories to her: 'Well, I know that I'm not a Picasso (what a self-humiliation!), but artists are different; it is important to create your own world...'

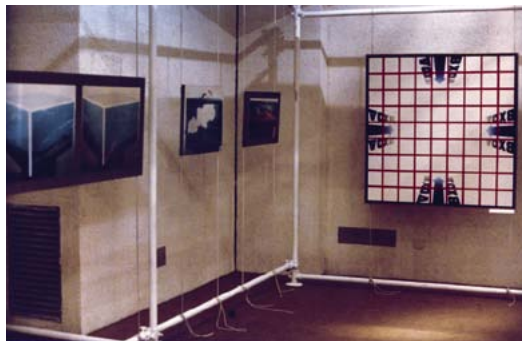
ALBERT: And yet, the transition from one milieu to another...

CHUIKOV: Yes, it is important and interesting, and, perhaps, it is the most interesting thing. It was a gradual process. I kept in touch with my school friends and classmates from the institute, it was the same group of people. Later, when I was already among unofficial artists, I continued to see them until one incident, but that's another story... And later, some time in the early 1970s Natasha Yablonskaya, Myuda's sister, was preoccupied with cultural outreach activities: she was making arrangements with different artists, gathering groups of people to conduct guided tours of artist's studios. I had heard the names of Krasnoperovtsev and Kaba-kov before that. And from Pivovarov who lived not far from my place — our wives were colleagues — I





ВАНЯ ЧУЙКОВ. 1938 / Vanya Chuikov. 1938



ФОТОКОПИИ РАБОТ ИВАНА ЧУЙКОВА И ЭРИКА БУЛАТОВА НА ВЕНЕЦИАНСКОМ БИЕННАЛЕ. ОРИГИНАЛЫ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ, ЖИВУЩИХ В СССР, НЕ МОГЛИ ВЫСТАВЛЯТЬСЯ ЗА ГРАНИЦЕЙ. 1977 / Photocopies of works of Ivan Chuikov and Erik Bulatov at Venice Biennale. Original works of unofficial artists living in USSR were not allowed to exhibit abroad. 1977

ЧУЙКОВ: Ты знаешь, я как-то без этого обошелся, у меня не создавалось имиджей. Я очень многим обязан своим родителям, потому что именно от них я узнал, что есть настоящее искусство, они каким-то образом ввели меня в это дело. Не будем сейчас говорить, куда относится их искусство. Есть настоящее искусство, а есть ложное, не искусство, а приспособление. Правильное ли это разделение и существует ли оно — другой вопрос, но с этого началось мое вхождение в дело. Возможно, по этой причине я до сих пор не могу сказать, что есть настоящие художники, а есть ненастоящие. Даже относительно молодого левого МОСХа: ну мне не нравится, что они делают, но они доросли до этого, и потом, кому-то это нравится — и на здоровье.

АЛЬБЕРТ: Нет, я имею в виду для себя, не как ты других делишь. Ты говоришь, сначала были ценности тонкие, живописные, потом иные, и не то, что они настоящие или нет, а вот я, уйдя от этих и придя к тем, стал более настоящим.

ЧУЙКОВ: Понял. Нет, ты знаешь, я так не расцениваю, просто мне интересно было и нужно было что-то делать. А настоящий или нет, у меня даже вопроса такого не возникало. Другое дело — тщеславие, честолюбие. Но я был абсолютно нечестолюбив. Когда появились первые успехи, когда меня где-то узнали, признали, тогда появилось и честолюбие — и до сих пор никак не пройдет, к сожалению, все время мешает жить. Почему-то запомнился разговор при первом или втором свидании с моей будущей женой, когда я ей излагал свою теорию: «Да, я знаю, что я не Пикассо (самоуничтожение какое!), но художники разные бывают, важно создать свой мир...»

АЛЬБЕРТ: Но все же переход из одной среды в другую...

ЧУЙКОВ: Да, это важно и интересно, возможно, это самое интересное. Это происходило постепенно. Я общался со школьными и институтскими друзьями, это была одна и та же группа. Позже, когда я уже был в среде неофициальных художников, я продолжал с ними встречаться, пока там не произошел один инцидент, но это отдельный разговор... А где-то в начале 70-х Наташа Яблонская, сестра Мюды, занималась культуртрегерской деятельностью: она договаривалась с художниками, собирала группы и водила по мастерским. До этого я слышал, что есть Краснопевцев, Кабаков. От Пивоварова, с которым мы жили рядом, а наши жены вместе учились, я знал, что есть такой художник Янкилевский. Сам Пивоваров тогда делал иллюстрации и графику — это была середина 60-х. Очень интересно, мы встречались, поскольку мы жили

learnt that there was an artist called Yankilevsky. At the time, Pivovarov himself was making illustrations and graphic art, it was in the mid-1960s. It was very interesting — we would often meet each other because we lived close by, and take walks together, and then we would go back home to listen to the Radio Free Europe. We met once or twice a week, and at birthdays, but Vitya never asked me what I was engaged in. He was afraid, afraid because his thinking must have been that this son of an academician was making some rubbish, and he would have to lie saying that he liked it, which would spoil the friendship, so it was better not to broach the subject at all.

ALBERT: Did you ask him about his art?

CHUIKOV: Yes, I did. But he was making graphic art back then, and I saw those of his works that were up on his walls. I heard from him that there was a group of artists — Kabakov, Yankilevsky and Sooster, with Sooster being their ideologist. Once I met Volodya Yankilevsky at his place at a birthday party, he came with an article from *Wytwarné Umenie* or from other Polish journal, an article about himself, and they all sat there translating it. So I wasn't a part of that crowd, I was rather a by-stander. I got to know Igor Shelkovsky in 1976, when the reading sessions started. Then I met Yulikov through Sima and Slava Sokhranskiy, but I didn't know him as an artist then, although I had seen his works. From time to time Yulikov would get art magazines from Alik and Vitalik [Komar and Melamid]. We arranged reading sessions, and I was the only person who could read some English, so I had to translate those awfully difficult texts, having done some homework in advance. Then I got to know Yulikov, Sokov, Shelkovsky, the Gerlovins; Shablavin used to attend too, Rochale and Skersis also came a couple of times, as well as Alik and Vitalik. At first we did readings at Seza's place, and later we moved to other private apartments including our place at Rechnoy Vokzal. Vitya used to come there, Ilya came once. Vitya and I found ourselves at the same apartment block in mid 1970s, when everybody came to live in Festivalnaya... Around 1972 Natasha Yablonskaya brought a large group of artists to my place (it means that there must have been some talk about me then because the group was large), and that was when Volodya Yankilevsky invited me to his studio. That's when I got to know Dmitry Aleksandrovich Prigov and Boris Orlov; Patsyukov was there too. That is when Vitya for the first time asked to see my work. I had only a small studio then, so I moved some works there and placed them along the walls. Vitya came around with Gorokhovskiy and Petkin, who was the chairman of our cooperative. He looked around

рядом и вместе ходили гулять, а потом приходили слушать радио «Свобода». Мы встречались раз-два в неделю и в дни рождения, но ни разу Витя не спросил меня, что я делаю. Боялся. Боялся, потому что сын академика, наверное, делает какую-то хреновину, и нужно либо говорить, что нравится, врать, либо портить отношения... лучше этой темы не касаться.

АЛЬБЕРТ: А ты у него спрашивал?

ЧУЙКОВ: Да, спрашивал. Но он тогда делал графику. Я видел то, что висело у него на стенах. Но я слышал от него, что есть такая группа — Кабаков, Янкилевский, где Соостер идеолог. Однажды я встретил у него на дне рождения Володю Янкилевского, он прибежал со статьей — не то в «Витварны умени», не то в каком-то польском журнале статья была о нем. И все сидели и переводили. Так что я был не участником этой тусовки, а скорее зрителем. В 1976-м я познакомился с Игорем Шелковским, потом начались чтения. Через Симу и Славу Сохранских я познакомился с Юликовым, но не как художником, хотя я видел его работы. Юликов получал время от времени журналы от Алика и Виталика. Я был единственным человеком, который читал по-английски.

and said: 'It's quite an occasion, I must call Ilya [Kabakov]' That was how I entered their circle. However, you could only enter this group when you made a public statement. In 1976 an apartment show was held in seven different apartments including Lenya Sokov's place, meanwhile Alik and Vitalik exhibited at Chernyshev's place... That was the moment when I made my entrance, I believe.

ALBERT: At Sokov's place in the Sretenka Street? The funny thing is that that was also a kind of entrance for me. Nadya and I, schoolchildren then, both attended that show. We came straight after the secondary school graduation exams, wearing school uniform and looking very neat. They didn't let us in at first because we looked very much like spying Komsomol members. They only let us in with some reluctance when we mentioned that we knew Katya and Alik. I remember how Yulikov astounded me with his long hair. I think I saw you too... We came at an inappropriate time — Nadya, myself and another girl. For me it was almost the first involvement in this kind of activity (I had already been at Alik's and Vitalik's shows).

So was that all? Weren't there any more other dramatic turns? Didn't you become an artist again?



УЧАСТНИКИ ВЫСТАВКИ В МАСТЕРСКОЙ Л.СОКОВА: Л. СОКОВ, С. ШАБЛАВИН, И. ШЕЛКОВСКИЙ, Р. ГЕРЛОВИНА, И. ЧУЙКОВ, А. ЮЛИКОВ, В. ГЕРЛОВИН. 1976 / Participants of exhibition in workshop of L. Sokolov: L. Sokolov, S. Shablavin, I. Shelkovsky, R. Gerlovina, I. Chuikov, A. Yulikov, V. Gerlovin. 1976

ВОЗМОЖНОСТИ ФОТОГРАФИИ.
ЦЕНТР ДИЗАЙНА. МОСКВА. 1981 /
Possibilities of photography.
Centre of Design, Moscow. 1981

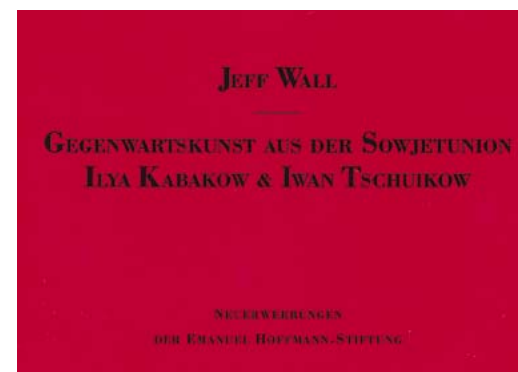


И мы устраивали чтения, когда мне приходилось переводить эти чудовищно трудные тексты, предварительно подготовившись дома. Тогда я ближе познакомился с Юликовым, с Соковым. Приходили Шелковский, Герловины, Шаблавин, пару раз были Рошаль и Скерсис, Алик с Виталиком. Сначала мы читали у Сезы, а потом стали в разных квартирах. Потом уже у нас, на Речном вокзале. Бывал Витя, один раз приходил Илья. С Витей мы оказались в середине 70-х в одном доме, когда все съехались, на Фестивальной... А году в 1972-м Наташа Яблонская приводила ко мне большую группу художников (значит, все-таки какие-то разговоры вокруг меня были, потому что собралась группа), и тогда-то Володя Янкилевский предложил: приходи ко мне в мастерскую. Тогда я и с Дмитрием Александровичем Приговым, и с Борей Орловым познакомился, Пацюков тоже был. Тогда же и Витя мне впервые сказал: покажи, что ты делаешь. Я только что получил маленькую мастерскую, перевез туда работы и расставил по стенкам. Он пришел, с Гороховским и с Петкиным, председателем нашего кооператива. Посмотрел и сказал: «Это событие, я должен Илью позвать». Вот это, собственно, и было мое вхождение. Но по-настоящему войти можно было, только заявив о себе общественно. В 1976 году состоялась квартирная выставка — семь квартир в разных

CHUIKOV: It wasn't really a sharp turn, but a joyous event. I keep trying to become an artist, although I am not quite successful in it now — age and momentum, you know, do their bit, but I always try to continue developing rather than repeating. Everyone keeps saying how wonderful the windows are and why don't I make more of them? Perhaps, I'll make some now when commerce is that bad... but I want to live, to be alive.

ALBERT: When exactly did you feel that there was no way back?

CHUIKOV: You know, it was a completely natural process without any struggle, so I couldn't register the moment when I realised: that's it, a point of no return. I always did what I did. During all the years of underground art making I pursued the same business where there was no way back: I was earning money at the art factory, just as I would saw firewood or wipe the floor, or serve tubs at a public bathhouse. At some point, it got quite painful — I don't mean the work process, for everything was quick and easy for me — but switching from one activity to another was rather difficult. I didn't need to return anywhere, from my point of view art of no return is not different from what I did at the factory, it's just that the ambitions were of a slightly different level, perhaps. On principle, it was the same: you had an order, be it specific or implied one, and you had to fulfil it, that's all.



ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ НА ВЫСТАВКУ В МУЗЕЕ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В БАЗЕЛЕ, ФЕВРАЛЬ 1987 /
Invitation to the exhibition in Modern Art Museum,
Basel, February 1987



ИВАН ЧУЙКОВ НА ДАЧЕ В АБРАМЦЕВО С МАМОЙ,
ЕВГЕНИЕЙ АЛЕКСЕЕВНОЙ МАЛЕИНОЙ. 1981 /
Ivan Chuikov in the country house in Abramtsevo
with his mother, Eugenia Alexandrovna Maleina.
1981

местах — у Лени Сокова, Алик с Виталиком у Чернышева выставлялись... С этого момента я считаю, что я вошел.

АЛЬБЕРТ: У Сокова — на Сретенке? Забавно, что для меня это тоже было отчасти вхождение. Мы тогда с Надей, школьниками, пришли на эту выставку. Мы были чуть ли не после выпускных экзаменов, в школьных формах, очень чистенькие. Сначала нас туда не пустили, видимо, потому что мы выглядели как такие подосланные комсомольцы. И только когда мы сослались, мол, мы от Кати и Алика, тогда нас с некоторым скрипом пустили. Я помню, меня поразил Юликов с длинными волосами. Тебя, по-моему, я тоже видел... Мы пришли в какое-то неурочное время, я, Надя и еще одна девочка. Для меня это было почти первое (я уже был у Алика и Виталика) приобщение к такой деятельности. И это все? Больше не было таких крутых поворотов? Не становился больше художником?

ЧУЙКОВ: Это был уже не крутой поворот, а просто радостное событие. Я все время пытаюсь становиться художником, хотя сейчас это не совсем получается, все-таки возраст и инерция, но стараюсь все время делать что-то другое, продолжать, а не повторять. Вот все говорят: какие окна, почему бы тебе не делать еще. Может, я теперь сделаю, когда дела с коммерцией так плохи... Но хочется жить, живым быть.

АЛЬБЕРТ: С какого момента ты почувствовал, что возврата назад уже нет?

ЧУЙКОВ: Ты знаешь, это было настолько естественно, не было никакого насилия, так что нельзя было зафиксировать — все, назад ходу нет. Я все время делал то, что делал. Все эти годы подпольного занятия искусством я занимался тем самым, куда возврата нет: зарабатывал деньги в комбинате, и делал это, как пилил бы дрова, или подметал, или шайки в бане подавал. В какой-то момент это стало уже мучительным, не сам процесс, я делал это очень быстро и легко, но переключение туда-обратно — это было довольно трудно. Но мне возвращаться никуда не надо было, потому что, с моей точки зрения, то искусство, куда как бы нет возврата, ничем не отличается от того, что я делал в комбинате, просто устремления честолюбивые, может быть, немножко другого ранга. Но принципиально то же самое: есть заказ, конкретный или подразумеваемый, и ты его делаешь, только и всего.

АЛЬБЕРТ: Нет, я другое имею в виду. Ты с детства постепенно становился художником, на твои представления о позиции художника влияли родители и их среда. И вот в какой-то момент ты

ALBERT: No, I mean something different. You have been becoming an artist gradually since your childhood, your parents and their milieu influenced your notions about the role of an artist, and then, at some moment, you replaced those notions, you realised that you want to be different.

CHUIKOV: I'm not sure that I wanted to be different...

ALBERT: I mean just one thing: do those school-time notions about art as an occupation resemble what you are pursuing now?

CHUIKOV: Well, generally, yes. I change but my attitude to art remains the same.

ALBERT: So your occupation remains the same, but you change within this occupation? Quite a harmonious case, isn't it?

CHUIKOV: Going back to my parents and their friends... My mom studied with Malevich, and I saw her early works — well, not the earliest, because those have disappeared, they were all destroyed. I still keep a little album with her cubist collages. My parents were educated at a different school to me. Whilst we had Chistyakov's school, theirs were quite different, and later they pursued Realist art, unlike us. However, I know their attitudes and their strivings, and all our everyday life was ascetic, when I look back, even though my father was a member of the Academy and received bonuses. Our everyday life was ultimately simple, we did not need anything. My father had other strivings: he just had to visit Kirgizia, he liked to paint there, and mom pursued painting too. I cannot see their transformation, their transition, as some commercialism or betrayal.

ALBERT: Oh, no, I didn't mean anything like that.

CHUIKOV: I know, and it is not your words I object to. It is difficult for me to compare the circumstances, because mine were different from theirs. I knew more, I learned something and I had different opportunities, having grown up at a different time. Didn't you say that we were Western messengers or Western spies? That was true because we were sick of lies we were surrounded by, and did not want to lie ourselves. There was also this idea that there was a place where this total lie does not exist, and that means that art would have been different there. Therefore this alternative, this presence of a different art, of a different world, made us look for some other options.

ALBERT: I meant something a bit different here, for instance, a paradigm (unfashionable word nowadays) of that generation's art was a depiction, be it formalist or non-formalist, of the external world. You, on the other hand, represent the language of painting, not of the external world, and in this sense your attitude to art is very different.



ИВАН ЧУЙКОВ. 1979 / Ivan Chuikov. 1979

сменил эти представления, ты понял, что хочешь быть другим.

ЧУЙКОВ: Я не уверен, что другим...

АЛЬБЕРТ: Я имею в виду вот что: твои школьные представления о занятии искусством похожи на то, чем ты на самом деле занимаешься?

ЧУЙКОВ: Ну, в общем, да. Я меняюсь, а мое отношение к этому остается тем же самым.

АЛЬБЕРТ: То есть занятие остается тем же самым, а в пределах этого занятия ты меняешься? Очень гармоничный случай.

ЧУЙКОВ: Возвращаясь к родителям и их друзьям... Мама училась у Малевича, я видел ее ранние вещи, нет, не ранние даже, ранние все пропали, уничтожены. У меня хранится ее альбомчик с кубистическими коллажами. Они проходили совсем другую школу. Мы — чистяковскую, а они совсем другую. Но они потом занимались реалистическим искусством, а мы — наоборот. Но я знаю их отношения и их устремления, и вообще весь наш быт, аскетичный даже по моим теперешним масштабам, хотя отец был академиком и премию получал. Но быт был предельно простым, ничего не нужно было. У отца были другие устремления, он должен был обязательно быть в Киргизии, ему нравилось там писать, мама живописью занималась. Их трансформацию, их переход я не могу воспринимать как какую-то продажность или предательство.

АЛЬБЕРТ: Нет, это мне и в голову бы не пришло.

ЧУЙКОВ: Я понимаю, я говорю это не в возмущение тебе. Поэтому мне трудно противопоставлять. У меня были другие условия, я больше узнал, чему-то научился, потому что были другие возможности. Я вырос в другое время. Как ты говоришь — мы же посланцы Запада или шпионы Запада? Действительно так было. Потому что достала ложь, в которой мы жили, а самому лгать не хотелось. И было представление, что где-то нет этой тотальной лжи. А значит, и искусство там другое. Вот эта альтернатива, что есть другое искусство, другой мир, заставляла искать какие-то иные варианты.

АЛЬБЕРТ: Я имею в виду немножко другое, например, парадигма (такое уже немодное слово) искусства живописи того поколения — это все-таки изображение, формалистически или неформалистически, внешнего мира. Ты же изображаешь не внешний мир, а сам язык живописи, и в этом смысле действительно сменился взгляд на искусство.

ЧУЙКОВ: Да, но это же пришло постепенно, именно потому, что мне пришлось пройти через всю гамму XX века. И к чему я пришел? Что я должен выбрать, создать свой язык, а почему?

CHUIKOV: I agree, but the change came gradually, just because I had to go through the entire range of 20th century trends. Where have I arrived? [I realised] that I had to choose, to create my own language, but why? I have no faith in any language, so why do I have to...

ALBERT: That's to do with lies.

CHUIKOV: Yes, I am inventing my own language. That is a lie again, because it's a mask.

ALBERT: When did you realise that?

CHUIKOV: While working on the 1978 *Variants* series! Gradually, I became aware of it working on that series, the one of marine photographs with paintings made in a different style on top of them.

I can refer almost all of the works which I produced until recently to those works produced very early on in my life. Take *Windows*, for instance: I believe that the first work of that series I made was in 1967, the one that is in the Bar-Gera collection. Stylistically it is quite different, but it is a window. As a matter of fact, I have some other works, much earlier works, where the window is not designated as a window but as a part of some picture — small pictures, different ones, which seem to have nothing to do with it, there were some breakthroughs in that direction. And it is the same for all my other works. These are psychoanalytical objects which seem to be rooted in my subconsciousness. My works never have any content, any message. I keep talking about it and insisting upon it, but, obviously, there is some glitch making me return to them again and again. And if you look really hard, you can find it in any artist, not just myself.

ALBERT: Take Jasper Johns, for instance, he only does a very few variations.

CHUIKOV: That is a different problem.

ALBERT: What I mean is when you want to become a true artist you want to find your own language, and then I suddenly realised that any language is false, and in that sense it was a total change of paradigm.

CHUIKOV: It did not change overnight but gradually, and, what is more important, it had changed at first, and I became aware of it later.

ALBERT: So, you did not have any dramatic transitions, did you?

CHUIKOV: Yes, I had a few — the first was at the turn of 1960s–1970s, and, by the way, that is when everything happened: I made two or three transitional works then (one of them looked like Wesselman), and then works with the road sign followed — I already worked with the language, and then there were *Windows*, all of which were painted in a different style, but within the reality of the frame. That 'moment' was not consciously registered though.



ОКНО I, 1967 / Window I, 1967

Я уже не верю никакому языку, и почему вообще я должен...

АЛЬБЕРТ: К вопросу о лжи.

ЧУЙКОВ: Да. Я придумываю свой язык. Это же ложь опять, маска.

АЛЬБЕРТ: А когда ты это понял?

ЧУЙКОВ: В процессе работы над серией «Варианты» 1978 года. Причем сначала нужно было ее сделать, чтобы постепенно осознать, когда стала выстраиваться вся серия: одинаковые фотографии моря — и на них разностильная живопись. Вот еще что интересно. Я могу почти все свои работы вплоть до последнего времени соотносить с работами, сделанными очень рано. Например, «Окна». Я считаю, что первая работа сделана в 1967-м, та, что у Бар-Гера. Стилистически совсем другая, но — окно. На самом деле у меня есть несколько работ еще более ранних, где окно не обозначено как окно, но внутри некой картины — маленькие картинки, другие, как бы не имеющие отношения прорывы туда. И так же со всем остальным. Это психоаналитические вещи, укорененные в подсознании. В моих работах ведь никогда нет содержания, никакого message, я об этом все время говорю и на этом настаиваю, но есть, видимо, какая-то зацепка — почему все эти возвраты. И это, если внимательно посмотреть, не только у меня, но у любого художника.

АЛЬБЕРТ: Возьмем Джаспера Джонса, у него только несколько мотивов.

ЧУЙКОВ: Но это отдельный вопрос.

АЛЬБЕРТ: Я как раз имею в виду, что когда ты хотел стать настоящим художником, ты хотел найти именно свой правдивый язык, а потом вдруг понял, что все языки ложные, и в этом смысле парадигма сменилась тотально.

ЧУЙКОВ: Но она сменилась не в один день, а постепенно, и главное — она сначала сменилась, а потом осозналась.

АЛЬБЕРТ: То есть у тебя не было таких резких переходов?

ЧУЙКОВ: Нет, были. Первый перелом — на грани 60–70-х, и, между прочим, тогда-то это и произошло: тогда я сделал работы две-три переходные (одна на Вессельмана похожая), но вслед за ними пошла с дорожным знаком — это уже о языке работа, потом «Окна». Все в разных стилях написаны, но есть некая реальность рамы. Но момент возникновения не был отрефлектирован.

АЛЬБЕРТ: Интересно, я просто сейчас пытаюсь понять. В большинстве текстов для этого выпуска журнала я не мог сам спрашивать — что напишут, то напишут. А у меня есть идея, что человек не один раз становится художником.

ALBERT: This is interesting, I'm just trying to understand... I could not ask my own questions for this issue of the magazine, I had to take on what people had already written. I have this idea that a person does not become an artist just once. You are saying that you changed during the second year of your studies at the Institute, if we forget that you went to art school. Later on you had quite a Modernist, if not left MOSKh, development with a quest for a language of your own.

CHUIKOV: Absolutely.

ALBERT: And then you played with languages, what is usually called Conceptualism, Post-Modernism, etc. Your development was quite logical, there weren't any dramatic turning points.

CHUIKOV: Right, but that turning point was quite dramatic. That's why my works are so different in their size, style, and everything. It is not that now it is like this, and tomorrow it is quite different, the change emerged in two or three works — it was really noticeable, if you remember, in that window in the Bar Gera collection, though it wasn't a *window*, it was just that style, a bit Surrealist, a bit Mannerist. I gave this window away as the first one, and it's important, since I really don't have any works of that period now left. It is important for me as a window, but as a painting it is monstrous.

ALBERT: Were there any famous people among your classmates at school and at the Institute?

CHUIKOV: No one particularly famous.

ALBERT: I don't mean internationally famous.

CHUIKOV: Igor Orlov, do you know him?

ALBERT: No, I don't.

CHUIKOV: He is quite successful. However, his generation found itself on the brink of the precipice, and they were not able to become great Soviet artists, just because of their age. Take sculptor Yura Chernov, for instance.

ALBERT: I don't know him.

CHUIKOV: They were a bit late, they needed a decade more or so. It is age that makes you a big boss, when you are in your fifties. In 1985, when they (and us) were about fifty, the change started.

ALBERT: Were there any left wing unofficial artists?

CHUIKOV: There weren't any.

ALBERT: You said you studied with Eric Bulatov. Or was he older?

CHUIKOV: He is two years older, and he also studied at the painting department, he used to attend another course, and later they several times invited me to drawing sessions at Eric's place, in Brestskaya street. I saw Oleg Vasilyev, Eric Bulatov, Mezheninov and Boris Alimov there.

ALBERT: The children's books illustrator?

CHUIKOV: Not children's. There were two of them —

У тебя получается, что один раз на втором курсе поменялось, не считая того, когда тебя отвели в художественную школу. Потом было пусть не левомосховское, но модернистское развитие — поиски своего языка.

ЧУЙКОВ: Совершенно верно.

АЛЬБЕРТ: Потом игра с языками, собственно, то, что называется «концептуализм», «постмодернизм» и т. д. Но у тебя было логичное развитие, не было таких переломов.

ЧУЙКОВ: Нет, но этот перелом был довольно резкий. Потому что работы резко различаются по размерам, по стилистике, по всему. Не то что сегодня такая, а завтра другая, а на двух-трех работах это изменение произошло, и оно очень заметно, если ты помнишь, это окошко у Бар-Гера, только не «окно», а просто в такой стилистике, «сюрватой», маньеристской. Это окно я отдал, чтобы первое было, это важно, ну и потом, у меня действительно не осталось работ того времени. Как окно — оно важно для меня, а как живопись — это что-то чудовищное.

АЛЬБЕРТ: Кто были твои известные однокурсники или однокурсники?

ЧУЙКОВ: Известных никого нет.

АЛЬБЕРТ: Я имею в виду не всемирно известных.

ЧУЙКОВ: Игорь Орлов — знаешь ты такого?

АЛЬБЕРТ: Не знаю.

ЧУЙКОВ: Он пользуется успехом. Но это поколение попало на слом, они не успели стать великими советскими художниками. По возрасту просто. Чернов Юра, скульптор.

АЛЬБЕРТ: Не знаю.

ЧУЙКОВ: Они не успели, им не хватило лет десяти. Это же с возрастом большими начальниками становятся, годам к пятидесяти. А в 1985-м, когда им всем (и нам тоже) было около пятидесяти, все начало меняться.

АЛЬБЕРТ: С кем ты учился из левых неофициальных?

ЧУЙКОВ: Никого не было.

АЛЬБЕРТ: Ты говорил, с Булатовым — или он старше был?

ЧУЙКОВ: Он старше на два года, он тоже на живописном был, он приходил с другого курса, и потом они меня несколько раз приглашали на сеансы рисунка у Эрика дома, на Брестской. Там были Олег Васильев, Эрик Булатов, Меженинов и Борис Алимов.

АЛЬБЕРТ: Детский иллюстратор?

ЧУЙКОВ: Не детский. Вообще их два — Сережа Алимов и Боря. Сергей иллюстрировал «Ревизора» Гоголя. А другой стал редактором, хотя был очень одаренным, написал потрясающий диплом — смесь Фалька с Петровым-Водкиным.

Талант — это, наверное, какая-то страсть. Не то, что ты умеешь, глаз у тебя есть — это одаренность. Он был очень одаренный, но занялся другими делами. И ведь умница был, дружил со всеми, всех знал. К Штейнбергу он меня привел. АЛЬБЕРТ: Ты рассказывал, что ходил к Кабакову (может, с Наташей Яблонской) и как-то понял, что не надо делать красиво.

ЧУЙКОВ: Нет, это Илья говорил тогда. Мы с Наташей Яблонской были у Янкилевского, который произвел на меня совершенно потрясающее впечатление. Просто убил меня. Я пришел оттуда и думаю: ну зачем же я стал художником? Вот — художник, вот — мощь, сила. Что я, какой я художник? А у Ильи было по-другому, там было непонятно, но только ясно, что правильно. Илья уже тогда, в начале 70-х, был довольно известным, к нему часто приходили, не только с Наташей. И у него была тогда идея, что надо делать некрасиво. Он об этом говорил. Я думал: ну почему же надо делать некрасиво, какая разница? (Я тогда уже понял, что делать красиво — плохо, но специально делать некрасиво, как я думал, тоже установка на определенные ценности.) Есть задача, ее нужно выполнить, не думая о том, красиво или некрасиво, а красиво оно само будет. Я помню, когда с Ильей уже жили в одном доме, общались, прихожу к нему в мастерскую. У него на стене всегда висела рожа с бубликами — не живопись, а графика. Я говорю: «Илюш, смотри, красивая же вещь!» «Ну да, ты находишь?» Я говорю: «Ну да, она же красивая стала». Он делал ее, чтоб было некрасиво, а она получилась красивой. Если создана система, если она убедила, она становится канонической в некотором роде и, значит, красивой.

АЛЬБЕРТ: В общем, Иван, ты уникальный человек, потому что мы так и не выяснили момента, когда ты стал художником.

ЧУЙКОВ: Я же сказал, все время — и сейчас становлюсь...

Беседа записана 2 июня 1997 года в Кельне.

Печатается по: Пастор. Избранные материалы, 1992–2001. Вологда, 2009

Seryozha Alimov and Borya. Sergey illustrated Gogol's *The Inspector General*. The other one became an editor, although he was very gifted, and he painted an astonishing graduation work, sort of combining Falk and Petrov-Vodkin. Talent must be a sort of passion, it's not some skill you have — when you've got an eye for it, it is a gift. He was very gifted, but he chose to pursue other occupations. And he was really clever and was friends with everybody, knew everybody. He was the one who took me to Shteinberg.

ALBERT: You said you visited Kabakov (with Natasha Yablonskaya, perhaps) and somehow understood that you shouldn't make things beautiful.

CHUIKOV: No, it was what Ilya was saying then. Natasha Yablonskaya and I were at Yankilevsky's place, and he had an absolutely astounding impression on me. I felt almost dead. I came back from his place and thought: why did I become an artist? Here is an artist that is power, force, and what kind of artist am I? With Ilya it was different — it was incomprehensible, but it was clear that it was right. Ilya had already been quite well-known in the early 1970s, and we often visited him, not just with Natasha. He had an idea then that you should make things ugly, and he spoke about it. I used to think: why should I make things ugly, what's the difference (I had already realised that it was wrong to make things beautiful, but making things ugly on purpose, I thought, also meant pursuing certain values). You've got a task, and you have to fulfil it, without thinking whether it should be beautiful or ugly, and it will turn out beautiful. I remember that when Ilya and I lived in the same apartment block, we used to meet, and so once I came to his studio, and there was that mug of a face with bagels on his wall — graphics, not painting. I said: 'Ilyush, look, what a beautiful thing!' 'Well, yes, really?' And I say: 'Well, yes, you got it beautiful.' He made it to be ugly, and it turned out to be beautiful. When the system has been created, when it has convinced the viewer, it turns into a sort of a canon, and that means beauty.

ALBERT: Generally speaking, you, Ivan, are a unique person because we have not been able to find the moment when you became an artist.

CHUIKOV: But I did tell you that I am still becoming an artist, even right now...

The conversation was recorded on June 2, 1997 in Cologne. (Pastor. Selected materials 1992-2001. Vologda, 2009)



ИВАН ЧУЙКОВ С ДОЧЕРЬЮ И ВНУКАМИ. 2010 /
Ivan Chuikov with his daughter and grandchildren. 2010



ПОСЛЕ КВАРТИРНОЙ ВЫСТАВКИ. СЛЕВА НАПРАВО:
И. ШЕЛКОВСКИЙ, С. ШАБЛАВИН, О. ШАБЛАВИНА,
А. АБРАМОВ, Г. МАЛИК, И. ЧУЙКОВ, А. ЮЛИКОВ. 1976 /
After the house exhibition. From left to right: I. Shelko-
vsky, S. Shablavin, O. Shablavina, A. Abramov, G. Malik,
I. Chuikov, A. Yulikov. 1976

ИВАН ЧУЙКОВ, 80-Е /
Ivan Chuikov, 80s



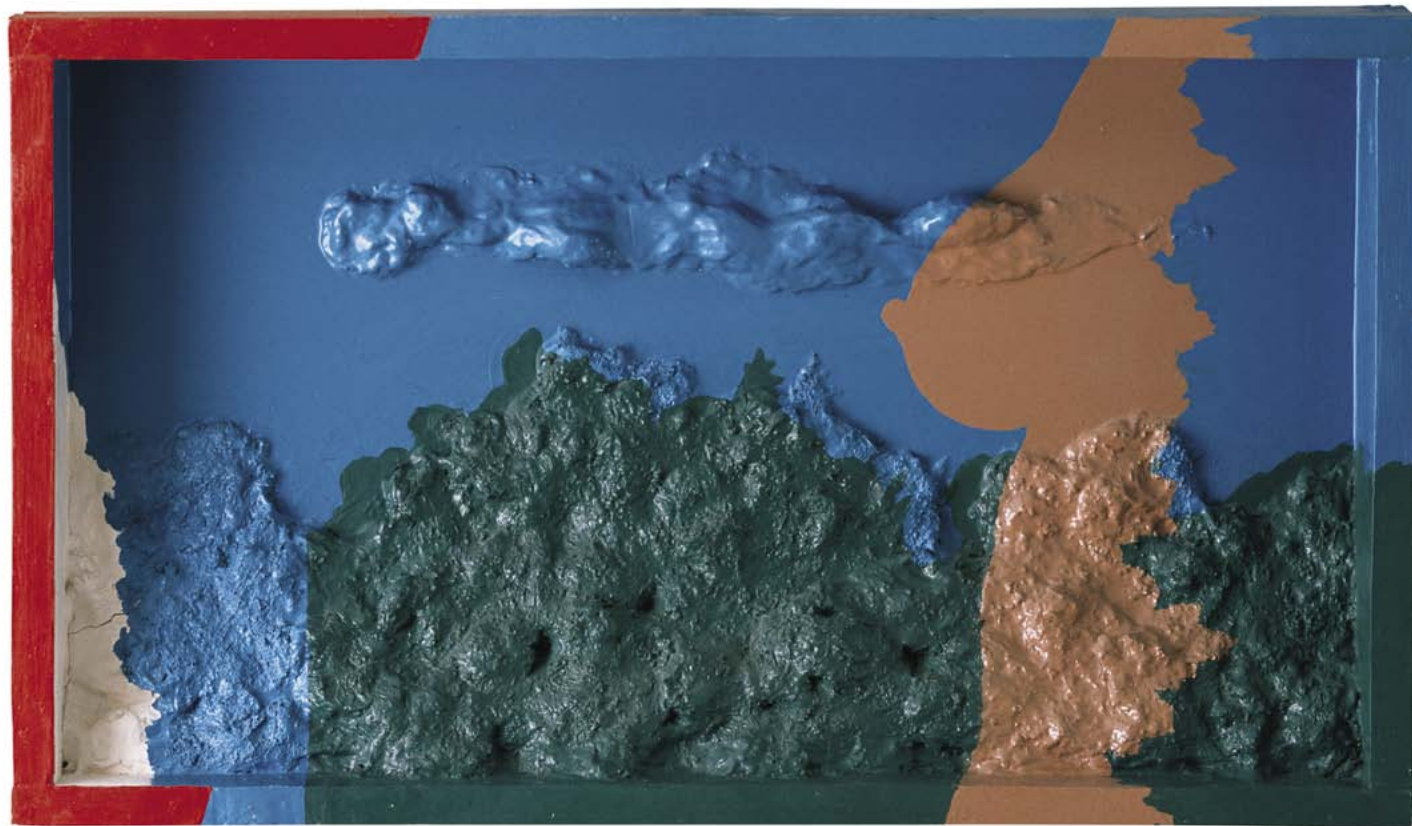
ДОМА. СЛЕВА НАПРАВО: Е.А. МАЛЕИНА (МАТЬ
ХУДОЖНИКА), ЖЕНЯ (ДОЧЬ), М.А. ШУЛЯК (МАМА ГАЛИ),
ИВАН ЧУЙКОВ, ГАЛЯ МАЛИК (ЖЕНА) И С.А. ЧУЙКОВ
(ОТЕЦ). ФОТО И. МАКАРЕВИЧА /
At home. From left to right: E.A. Maleina (mother of
the artist), Zhenia (daughter), M.A. Shulyak (mother of
Galya), Ivan Chuikov, Galya Malik (wife) and S.A. Chuikov
(father). Photo: I. Makarevich



ИВАН ЧУЙКОВ С ГЕННАДИЕМ КОЗЬМИНЫМ НА ОХОТЕ. ЮЖНЫЙ КАЗАХСТАН. 1965 /
Ivan Chuikov with Gennady Kuzmin on safari. South Kazakhstan. 1965

ВЫСТАВКА ЦВЕТ, ФОРМА, ПРОСТРАНСТВО. ГОРКОМ ГРАФИКОВ. 1979 /
Exhibition Color, Form, Space. Gorkom of Graphics. 1979





OKHO VIII, 1976 / Window VIII, 1976



БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1997 / Untitled, 1997



OKHO VII, 1975 / Window VII, 1975



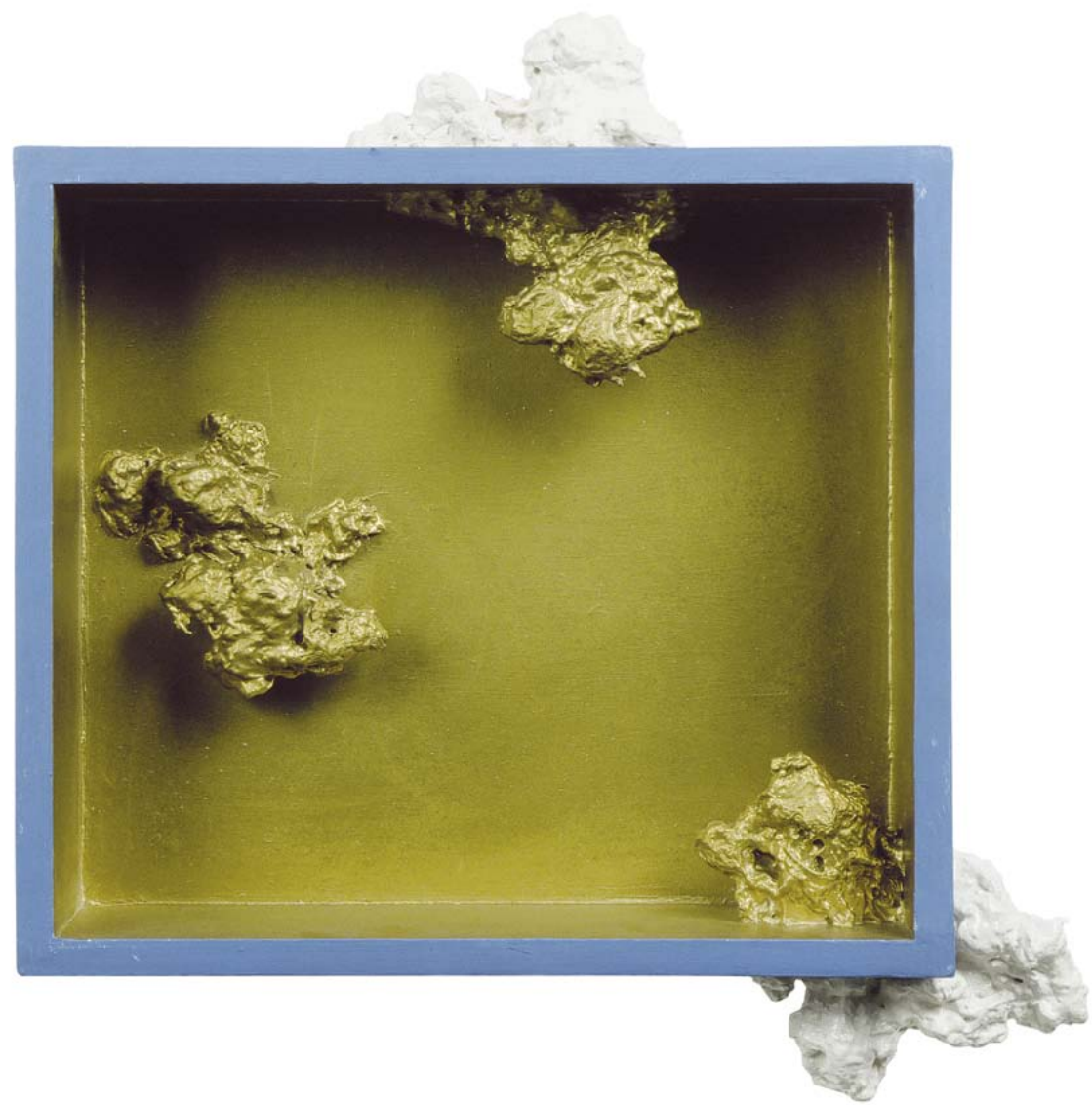
БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1971 / Untitled, 1971



ДОРОЖНЫЙ ЗНАК, 1973 / Road Sign, 1973



БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1973 / Untitled, 1973



КОРОБКА. ОБЛАКА II, 1998 / Box. Clouds II, 1998



КОРОБКА. ОБЛАКА III, 1998 / Box. Clouds III, 1998



БЕЗ НАЗВАННЯ, 1979 / Untitled, 1979



ОКНО XII, ТРИПТИХ ВАРИАНТ, 1979 / Window XII, Triptych Variant, 1979



OKHO II, 1967 / Window II, 1967

ВАРИАНТЫ
VARIANTS

ИВАН ЧУЙКОВ
IVAN CHUIKOV

ПОСВЯЩАЕТСЯ К. МАЛЕВИЧУ. ПЕЙЗАЖ,
ТРИПТИХ, 1991 /
K. Malevich Gewidment,
Landscape, Triptych, 1991



Новая серия работ Ивана Чуйкова («Фрагменты» — прим. ред.) представляет собой прежде всего глубокое и адекватное выражение ситуации художника в современном мире. В наше время, как никогда ранее, художник стоит перед многообразием стилей и направлений, традиции и претензий на новаторство. От него требуется самоопределиться перед лицом этого многообразия, найти «свое лицо». Само это расхожее выражение уже вызывает недоумение; создается впечатление, что каждый художник как-то уже с самого начала ухитрился это лицо потерять. Лозунг современного искусства, как и вообще современного мира, «стань самим собой» — крайне проблематичен. В этом лозунге речь идет, скорее, о поиске еще не реализованной возможности и таким образом об объективном положении дел в искусстве, которое к той или иной конкретной индивидуальности художника имеет мало отношения. Вообще «делание культуры» куда по существу своему более технично и социально мотивированно, чем сами «деятели культуры» это склонны признавать. В результате, массы художников, писателей и т. д. мечутся сейчас по всему миру в поисках подходящей оригинальной маски, которую можно было бы объявить «своим лицом». Когда же они ее находят, то никто не хочет на нее смотреть, потому что мир устал от разнообразия. Масса созданной культуры вытесняет художника во все более бесплодные пустыни, откуда уже мало шансов принести назад нечто дикое, первозданное, а подделки под детскость уже стали культурным ритуалом.

В своей новой серии Чуйков как бы заявляет, что он отказывается видеть в своих собратьях-ху-

Ivan Chuikov's new series of works is, first and foremost, a profound and faithful expression of the artist's situation in the modern world. The artist today is confronted by an unprecedented multiplicity of styles and trends, traditions and claims to innovation. He is required to define himself in face of this variety, to 'find himself'. This well-worn expression is, in itself, a cause of bewilderment: it would seem that each artist has somehow contrived from the very outset to lose himself. The watchword of modern art, as of the modern world itself, is problematic in the extreme 'become yourself'. This refers for the most part to the search for still unrealized opportunity and thus to the objective state of affairs in art, which bears little relation to the particular, individual artist. Generally speaking, 'culture making' is, essentially, far more technically and socially motivated than the 'culture makers' themselves are inclined to acknowledge. As a result, a great many artists, writers, and others now rush about the world in search of a suitable original mask which they can declare to be 'themselves'. When they do find it, no one wants to look at it, for the world is tired of variety. The great mass of created culture pushes the artist out into ever more sterile deserts, from which there is a little chance of bringing back anything wild and primeval, and faking savagery has already become a cultural ritual.

In his new series Chuikov declares, as it were, that he refuses to see his artist confreres as enemies and rivals in the struggle for originality. He assimilates their work as his own and presents what they have in common, as if unwilling to notice their acknowledgement of mutual incompatibility. He sees his role not in the further intensification of rivalry,

художников врагов и конкурентов в борьбе за оригинальность. Он осваивает их работы как свое собственное, он устанавливает общее между ними, как бы не желая замечать того, что они осознавали себя взаимно несовместимыми. Свою роль он видит не в ужесточении соперничества, а во всеобщем примирении. Чуйков не желает быть загнанным в гетто собственного стиля и в то же время делает жест — в этом жесте и состоит творческий пафос его работы, — чтобы вывести и других из того гетто, а которое они себя сами заточили.

Витгенштейн как-то проиллюстрировал в своем дневнике свой философский метод следующим замечанием: «Я часто ловил себя на том, что если находил для картины удачную раму или вешал ее на подводящее место, то бывал всегда так горд, как будто сам эту картину написал. Это, впрочем, не совсем точно, не так горд, как будто я сам ее написал, а так горд, как будто я, так сказать, написал ее небольшую часть». Когда я увидел новую серию Чуйкова, мне сразу вспомнились эти слова Витгенштейна. Тем, что Чуйков находит для чужой работы место в определенном ряду, он как бы создает эту работу заново, ибо как уже было сказано, место работы в определенном ряду — это и есть, собственно, сама эта работа, и есть то, ради чего художник ее создал. Найти для работы место в другом, так сказать, «субъективном» ряду, то есть не в том, в котором видел ее создатель и в котором он прожил ее как выражение своей «индивидуальности», — значит отобрать у другого эту работу, отобрать у него его индивидуальность, обнаружив ее в качестве простой маски. Чуйков запрещает себе, однако, это тотальное насилие над чужой индивидуальностью, столь характерное для искусства «зрелого концептуализма», он ограничивается «небольшой частью», фрагментом, делая таким образом как бы двойной жест примирения. На фрагменте, который выбирает Чуйков, обычно видна в первую очередь живопись как таковая. Сейчас на Западе большое увлечение живописью в духе экспрессионизма или искусства «информель» 50-х годов. Возрождается и фигуративизм, причем упор делается на символические, насыщенные ассоциациями образы. Художники охотно играют с цитатами из чужих работ, но при этом погружают их в некую живописную «нерасчлененку», в некое месиво, долженствующее изображать субъективность художника. В 20-м веке давно уже пришли к выводу, что писать субъективно означает писать плохо. Авангард отказался от критериев мастерства и решил таким образом завоевывать

but in general reconciliation. Chuikov does not want to be driven into the ghetto of his own style and, at the same time, he does want to make a gesture. It is in this gesture that the creative spirit of his work lies, drawing others, too, out of that ghetto in which they have placed themselves.

Wittgenstein once illustrated his philosophical method by the following observation in his diary: 'If I found a frame that suited a picture or hung it in a suitable place, I often caught myself feeling always as proud as if I had painted the picture myself. But that is not quite accurate: not 'as proud as if I had painted it myself, but as proud as if I had, so to speak, painted a small part of it'. When I saw Chuikov's new series I immediately recalled Wittgenstein's words. By finding a place in a definite ranking for others' work, Chuikov 'creates' this work afresh since, as has already been stated, the place of a work in a definite ranking is, in fact, the work itself and what the artist created it for. To find a place for a work in another, 'subjective' ranking — that is, not where its creator saw it and in which he lived it as an expression of his 'individuality' — means taking this work away from someone else, taking away his individuality and revealing it as simply a mask. Chuikov, however, does not commit this total violence against another's individuality, which is so characteristic of the art of 'mature conceptualism', but limits himself to 'a small part', a fragment, thus making, so to speak, a dual gesture of reconciliation.

In the fragment that Chuikov selects, painting as painting is usually the most prominent feature. A great deal of enthusiasm is currently being shown in the West for painting in the spirit of expressionism or the 'informal' art of the 1950s. Figurativism is also being resurrected, furthermore with the stress laid on symbolic images heavy with associations. Artists are not reluctant to play with quotations from others' works, but in doing so they submerge them in a kind of artistic 'potpourri', a kind of mishmash intended to represent the artist's subjectivity. Long ago the conclusion was reached that to paint in the 20th century subjectively means to paint badly. The avant-garde renounced the standards of high art and thus resolved to conquer subjectivity. Now it has been concluded that only painting which follows a model is bad: where standards are absent, nothing bad can be done.

However, painting for Chuikov is not an opportunity for subjective play, but a kind of universal and, in a certain sense, professional dimension of the artistic act. The following general conclusion may be drawn from this series: whoever an artist is, whatever conscious objectives he sets himself, whether

субъективность. Теперь же пришли к выводу, что только живопись по образцам может быть по-настоящему плохой: где нет критериев, там и нельзя сделать ничего плохого.

Для Чуйкова, однако, живопись — не возможность для субъективной игры, а некое всеобщее и, в известном смысле, цеховое, профессиональное измерение художественного акта. Общий вывод из его серии можно сделать такой: кем бы ни был художник, какие бы сознательные задачи он перед собой ни ставил, плохой он или хороший, но он включен в магию искусства, в магию краски и поэтому, что бы он ни делал — это всегда прекрасно. В свое время главным для художника считалось увидеть красоту в природе. Но Чуйков сделал в своей серии нечто гораздо большее — он увидел красоту в искусстве. У Чуйкова вообще есть удивительное дарование видеть красоту — весьма редкостное в наши времена. В наше время люди ищут единства и гармонии мира обычно путем утверждения: все говно. Чуйков ищет ее утверждением: все прекрасно. Он утверждает мир, радуется и примиряет с ним.

Бывают времена, когда искусство хочет создать нечто совершенно образцовое, отряхнуть со своих ног прах всего относительного и уже бывшего и от «подобий», с которыми мы имеем дело в нашем земном опыте, выйти к небесным «прообразам». Малевич — яркий тому пример. А бывают времена, когда искусство хочет преодолеть всякие претензии на исключительность — тогда оно отрицает право за образцами представлять «духовность» и стремится к мистическому переживанию единства всего сущего без иерархий и рангов, вбирая в себя небесные озарения на правах лишь части единого целого. Это как выдох и вдох.

Впрочем, такие манифестации всеобщего единства тоже в своем роде образцовы. И они тоже, в свою очередь, могут быть освоены, оспорены и приведены в новое единство. Что же остается? Остается именно все — и то, и это, и их синтез тоже. Кто в искусство попал — тот больше уже из него никуда не денется, хочет он этого или нет.

«А-Я», №7, 1986

he is a good artist or a bad one, nevertheless he is included in the magic of art, the magic of paint and, therefore, whatever he does is always beautiful. Once it was considered most important for an artist to see the beauty in nature. But Chuiikov has done something much greater in his series — he has seen the beauty in art. Indeed, Chuiikov has a remarkable gift for seeing beauty, something extremely rare in our time. People today usually seek unity and harmony in the world by affirming that everything is shit. Chuiikov seeks it through the affirmation that everything is beautiful. He affirms the world, takes joy in it and is a reconciling force. There are times when art wants to create something utterly exemplary, to shake from its feet the dust of everything similar and everything that has already been done and to leave behind the 'similarities' with which we deal in our earthly experience towards heavenly 'prototypes'. Malevich is a shining example of this. And there are times when art wants to overcome all claims to being exclusive — then it denies the right of a model to represent 'spiritual qualities' and strives towards a mystical experiencing of the unity of all existence without hierarchy or ranks, taking into itself heavenly illuminations as just a part of the united whole. This alternation is like breathing out and breathing in. Furthermore, such manifestations of universal unity are also exemplary in their own way. And they, too, in their turn, can be assimilated, disputed and brought to a new unity. What, then, is left? What is left is just everything — this and that and their synthesis as well. He who has found his way into art will never get out of it again, whether he wants to or not.

А-Я, №7, 1986

Translated by K.G. Hammond



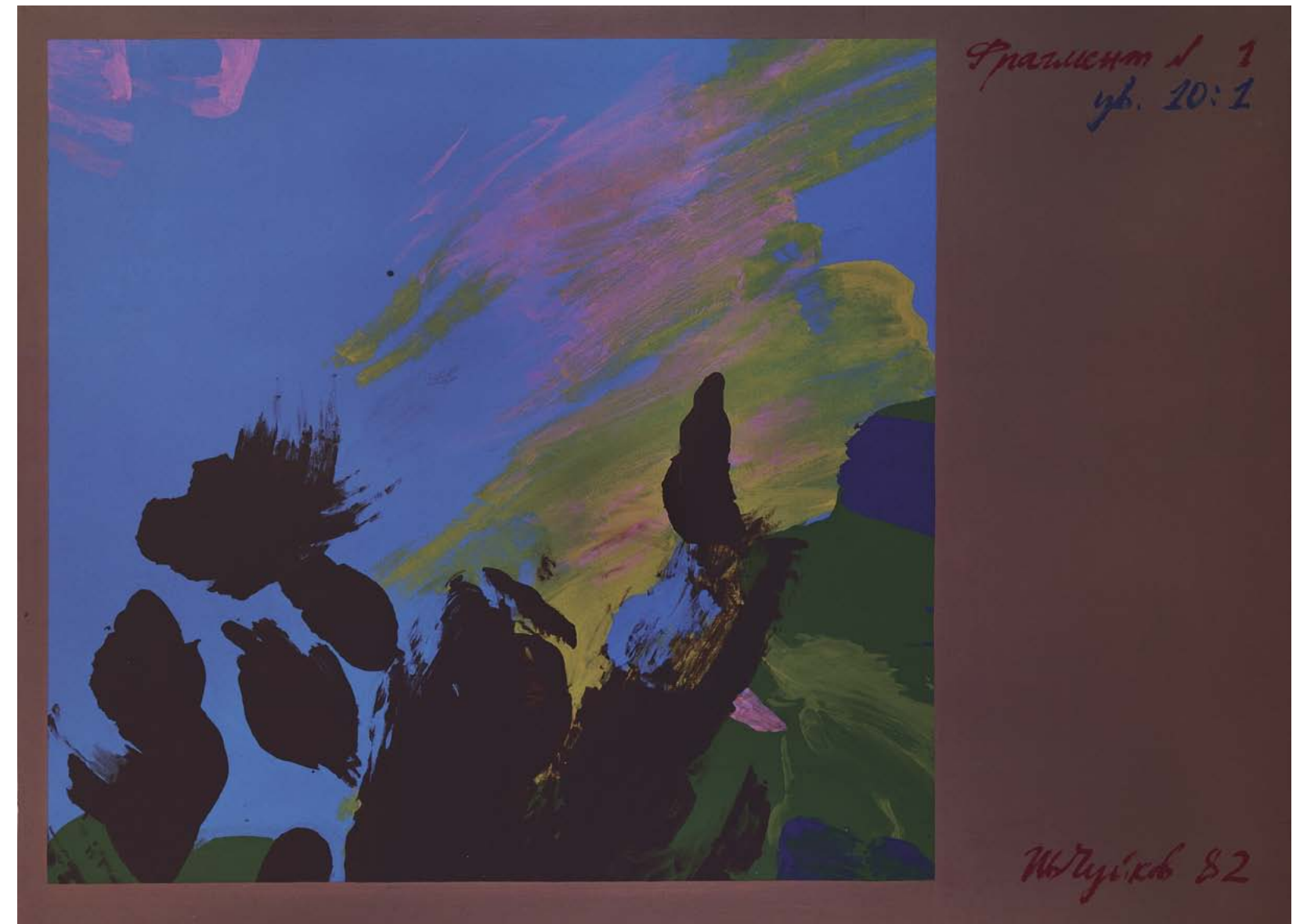
СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, 1989 / Suprematistic Composition, 1989

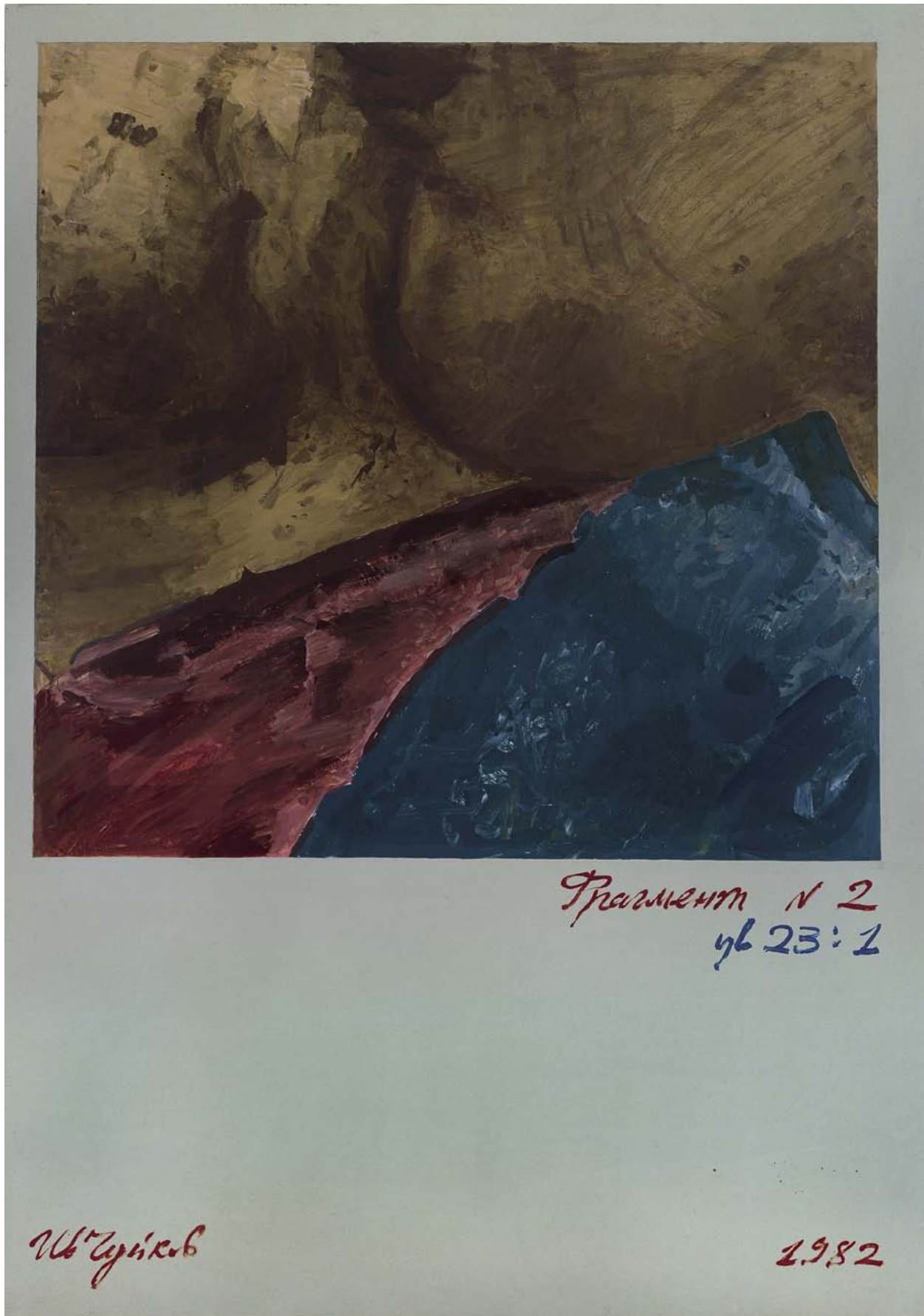
Я беру готовые изображения, потому что не решаю проблему стиля и не верю в собственный стиль. Стиль — очередная условность искусства, но если ты не веришь, что это нужно делать, то и не сможешь сделать. А я не верю.

ИВАН ЧУЙКОВ

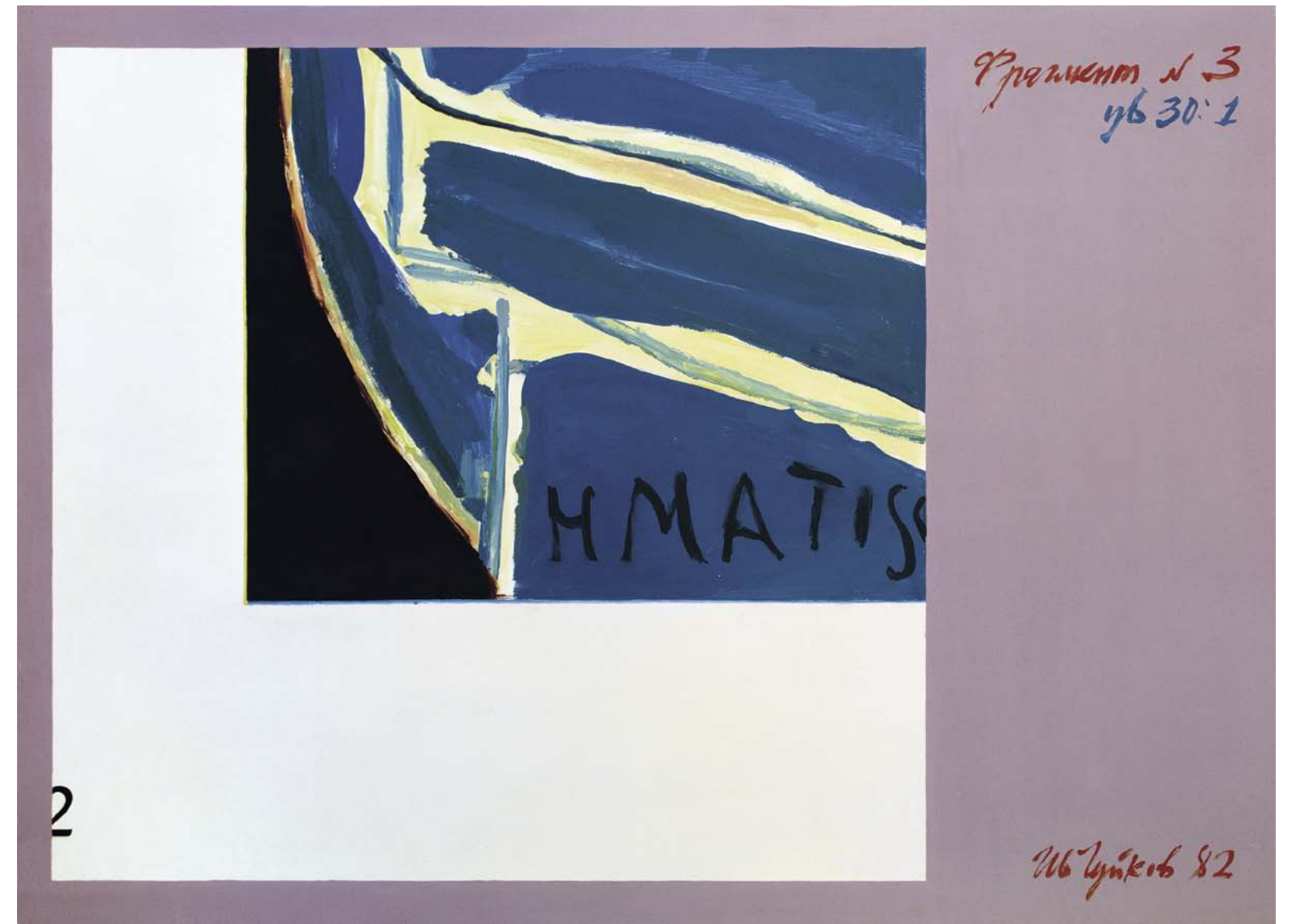
I take readymade depictions for I am not trying to solve the style issue and I do not believe in personal style. Style is another convention for art, but if you don't believe that you must do it, you cannot do it. And I don't believe in it.

IVAN CHUIKOV





ФРАГМЕНТ № 2. ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ МАЗАЧЧО, 1982 / Fragment # 2. Fragment of Masaccio Fresco, 1982



ФРАГМЕНТ № 3. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ МАТИССА, 1982 / Fragment # 3. Fragment of Painting by Matisse, 1982



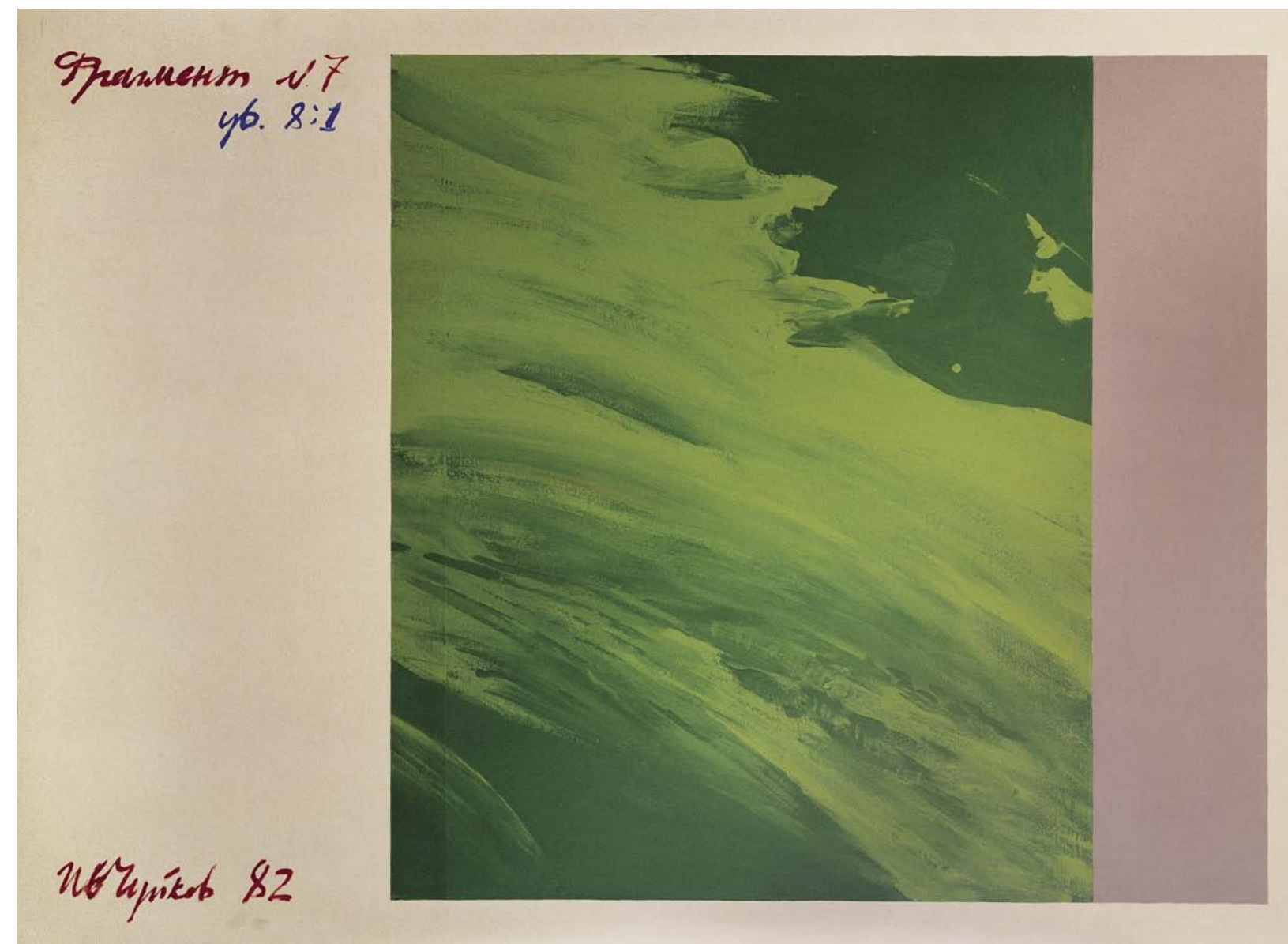
ФРАГМЕНТ № 4. ФРАГМЕНТ ФУТБОЛЬНОГО ПЛАКАТА, 1982 / Fragment # 4. Fragment of a Football Poster, 1982



ФРАГМЕНТ № 5. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ СОВЕТСКОГО ХУДОЖНИКА МАКСИМОВА, 1982 / Fragment # 5. Fragment of Painting of Soviet Artist Maximov, 1982



ФРАГМЕНТ № 6. ФРАГМЕНТ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА, 1982 / Fragment # 6. Fragment of Political Poster, 1982



ФРАГМЕНТ № 7. ФРАГМЕНТ ФРАГМЕНТА I, 1982 / Fragment # 7. Fragment of Fragment I, 1982

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ
TWENTY YEARS AFTER



СЛЕВА НАПРАВО: Г. МАЛИК, И. ЧУЙКОВ, Е. БАРАБАНОВ, Л. БАРАБАНОВА, Б. ГРОИС. ФОТО Н. НИКИТИНОЙ / G. Malik, I. Chuikov, E. Barabanov, L. Barabanova, B. Groys. Photo: N. Nikitina

Время от времени приходится читать или слышать, что критику не следует писать о художниках-друзьях: теряется, дескать, объективность. Но объективность в искусстве и его оценке, во-первых, невозможна, а во-вторых, нежелательна. Если критик не ангажирован, объективен и равнодушен, так, что невозможно понять, кто его друг, а кто — противники, то это просто плохой критик, который занялся не своим делом. Искусство есть, в конце концов, дело вкуса. И друзьями в нем могут стать только те, кто хотя бы в какой-то степени связан общностью вкуса. Именно эта общность вкуса сводит людей, делает их друзьями — так что в конце концов личное смешивается с общественным и эстетическое — с сентиментальным.

Именно такого рода эстетически-сентиментальные соображения и воспоминания возникают у меня сейчас, когда я пишу о работах моего друга Ивана Чуйкова. Я вспоминаю, например, как он пришел ко мне домой в Москве в 1979 году (или это был еще 1978 год?) с предложением написать вступительную статью для первого номера художественного журнала «А-Я», который должен был выходить в Париже под редакцией Игоря Шелковского. Шелковского я тогда лично не знал, обстоятельства издания тоже не знал и не имел, разумеется, никаких рациональных оснований полагать, что из этой затеи получится что-либо эстетически

From time to time you read or hear that an art critic should not write about his or her friends when they are artists — he is no longer objective then, they say. But, firstly, objectivity in art and its assessment is impossible, and, secondly, it is not desirable. When the critic is not involved, when he aims to be objective and impartial, it is impossible to understand who are his friends and who are his opponents. This is an example of a bad art critic who is pursuing something he should not. Art is purely a matter of taste, and only people who share a sort of affinity in taste can become friends in it. It is precisely this affinity of taste which brings people together, so that, in the end, the personal is mixed with the social and the aesthetic with the sentimental.

It is my own aesthetically and sentimental ideas and recollections that I shall draw upon to write about the works of my friend, Ivan Chuikov. I recall how Chuikov visited my home in Moscow in 1979 (or was it 1978?) suggesting that I should write an introductory article for the first issue of the *A-Ya* art journal which was to be published in Paris and edited by Igor Shelkovsky. I didn't know Shelkovsky in person, just as I did not know the situation with this publication, and I had no idea, no rational reason to suppose that something aesthetically acceptable could result from this idea. Nevertheless, I immediately trusted Chuikov's taste, although I

приемлемое. И тем не менее я немедленно доверился вкусу Чуйкова, с которым я тогда еще не был особенно близко знаком, но чье искусство — с того момента, как я его увидел, — показалось мне в высшей степени заслуживающим доверия.

Это ощущение доверия, которое я и сейчас каждый раз испытываю, когда вижу новые работы Чуйкова, возникает, несомненно, прежде всего, оттого, что при взгляде на них сразу становится ясно, из чего и как они сделаны. Чуйков использует в своих работах фрагменты, взятые из картин классического живописного репертуара, но также из массовой изопроодукции вроде плаката или фотографии. Фрагменты эти всегда имеют четкую геометрическую форму (чаще всего это форма квадрата). И они комбинируются между собой по простым, хотя и отнюдь не элементарным, но понятным для зрителя комбинаторным правилам. Не побоявшись профанного сравнения, можно сказать, что искусство Чуйкова напоминает ресторан с хорошей кухней, которая отличается тем, что каждый посетитель может сравнительно легко определить, из чего сделано каждое отдельное блюдо, каковы составляющие его продукты и не повредят ли они здоровью. Такая кухня сразу вызывает доверие — в отличие от блюд и произведений искусства, относительно которых непонятно, из чего они сделаны, и которые выглядят поэтому в высшей степени подозрительно. Обычно принято говорить, что подобные изделия приготовлены из вдохновения, — но при этом сообщении у наблюдателя как раз и возникает особенно острый страх отравиться.

Обсуждение операции фрагментирования и перекombинирования является, вне сомнения, одной из доминирующих тем в философской и культурологической эссеистике нашего века, поскольку именно эти две операции определяют, по существу, функционирование современной технической цивилизации. В литературе и искусстве нашего века фрагментация и комбинаторика представляются при этом достаточно часто в трагических тонах. Фрагментация — даже символическая — воспринимается как вивисекция, как жестокое насилие над органическим телом, будь то тело человека или тело произведения искусства, как победа машины над организмом. Метафорами насильственной «расчлененки», как она осуществляется на войне или в операционной, перенасыщены почти все влиятельные дискурсы о фрагментации и комбинаторике — от Маринетти и Бенямина до Делеза. Не менее драматичной была и трактовка фрагментирования и коллажа в искусстве XX века: от ранних кубистов и дадаистов до Дэмиена Херста (художники технической

did not know him well at that time, but his art — from the very moment I saw it — looked extremely trustworthy.

Even today, this feeling of trust which I experience every time I see new artworks by Ivan Chuikov, is undoubtedly based on the fact that I immediately realized what these artworks are made of when I saw them. In his artworks Chuikov uses fragments of the classic repertory of painting and of mass produced images like posters or photographs. These fragments always have clear geometric form (in most cases they are square). They are re-organized and mixed according to simple, though not quite elementary rules which are, nevertheless, understandable to the viewer. Unafraid to sound profane in this comparison, I could say that Chuikov's art reminds me of a restaurant with good cooking where every visitor can easily see what each individual dish is made of, what are its ingredients, and whether they can be harmful to them. Such cooking immediately arouses trust — unlike other dishes and artworks where one cannot understand what they are made of and which therefore look extremely suspicious. You could say that such dishes are made of inspiration — but this very information could trigger an acute fear of poisoning in the viewer.

The discussion of fragmentation and recombination is a dominating topic in the philosophical and cultural essays of this century as it is precisely these two operations which essentially determine the functioning of the contemporary technological civilization. However, art and literature of the 20th century often present fragmentation and recombination in quite tragic hues. Fragmentation — even when it is symbolical — is perceived as vivisection, as cruel rape of the organic body, be it a human body, the body of land or the body of an artwork. It is perceived as a victory of the machine over the real. All the influential discourses concerning fragmentation and recombination — from Marinetti and Benjamin to Deleuze — are brimming with the metaphors of violent 'dismemberment' as it is practiced in combat or surgery. The treatment of fragmentation and collage in 20th century art, ranging from early Cubists and Dadaists to Damien Hirst, was at least as dramatic — the artists of the technological epoch are inclined to scare the viewer with scissors and saws.

The technique of appropriation forms another central theme of the contemporary artistic discourse which is also used by Ivan Chuikov as a basic artistic method. The symbolical appropriation of the works by other artists — whether in whole or as fragments — is in most cases interpreted in terms

эпохи склонны запугивать зрителя ножницами и пилой).

Другой центральной темой для современного художественного дискурса является техника апроприации, также используемая Чуйковым как основной художественный прием. Символическое присвоение художником работ других художников — целиком или фрагментов — интерпретируется при этом чаще всего в терминах борьбы за власть над художественной формой. В художественной системе, как она исторически сложилась, авторство художника означает также авторское право, то есть право собственности на художественный образ. Тем самым искусство вписывается в систему отношений частной собственности, гарантированную господствующими структурами власти. В этой перспективе техника репродукции — в комбинации с использованием этой техники в художественном контексте — выступает как орудие борьбы за своего рода символическое обобществление культурных ценностей.

В работах Чуйкова драматизм фрагментации, однако, так же мало ощущается, как и пафос борьбы против авторства. Его картины не являются ни анатомическим театром, ни ареной борьбы за власть. Скорее, они производят гармоничное, сбалансированное, спокойное впечатление, которое мы обычно ассоциируем с исторически установившейся живописной традицией. Причина состоит в том, что Чуйков использует характерно постмодернистские приемы фрагментации, репродукции, апроприации и перекомбинирования в целях выявления чистой живописности картины, в целях обнаружения единой и потенциально бесконечной живописной плоскости, на которой одни конфигурации форм и цвета сменяются другими, но которая остается тем не менее постоянно равной самой себе. Выявление чистой живописной плоскости — скрытой под многообразием живописных форм, но в то же время делающей эти формы возможными — представляет собой, как известно, основную цель модернистской абстракции. Традиционно эта цель достигалась предельным устранением всех изобразительных и экспрессивных элементов живописи, благодаря чему оказывалось возможным сделать зримой единую и непрерывную живописную плоскость — или, иначе говоря, истинную медиальную природу живописи как искусства.

Хорошо известна священная история высокой модернистской абстракции от Малевича и Мондриана до Джексона Поллока, Барнета Ньюмена и Эда Рейнхардта. Это история радикальной аскезы и постоянной жертвы видимым ради скрытого.

of struggle for power over the aesthetical form. In the aesthetical system, as it developed historically, the authorship of an artist also implies copyright, i.e. ownership rights covering the aesthetical image. Thus, art is made to fit the system of private property relations guaranteed by the dominating structures of power. From this point of view the reproduction method, combined with the use of this method in the artistic context, functions as a weapon used in the struggle for a certain symbolic socialization of cultural values.

Yet, the drama of fragmentation is not that acutely felt in Ivan Chuikov's works, just as the enthusiasm of fighting against authorship is quite low in them. His paintings are not an anatomy theatre or an arena where the fight for power is going on. They rather produce a harmonious, balanced, quiet impression which is usually associated with the historically stable tradition of painting. The reason for it is in the fact that Ivan Chuikov resorts to distinctive postmodernist methods of fragmentation, reproduction, appropriation and recombination to reveal the pure pictorial quality of his work, to discover the integral and potentially infinite painted surface where certain configurations of form and colour replace each other, but which remains equal to itself forever. This revelation of the pure pictorial surface, concealed with the variety of the forms of painting, yet making all these forms possible, is obviously the main goal of Modernist abstraction. Traditionally this goal was achieved by the ultimate annihilation of all figurative and expressive elements of painting exposing to the eye the integral and continuous pictorial surface — or, in other words, the true medium of painting. The holy history of high Modernist abstraction developing from Malevich and Mondrian to Jackson Pollock, Barnett Newman and Ad Reinhardt is well-known. It is the history of radical asceticism and of continuous sacrifice of the visible in the name of the concealed. But it was Kandinsky who already pointed out that it was not necessary to make new abstract art — it was enough to see all existing art as pictorial abstraction, i.e. as a pure combination of form and colour. One could say that Ivan Chuikov's art achieves this effect. By the fragmentation and recombination of the existing artistic forms Chuikov shifts the attention of the viewer from their plot, theme and historical function to their pure pictorial form, i.e. he reveals their abstract nature — and their own medium with it, their inherent place on the integral, virtual and infinite pictorial surface. This is why Ivan Chuikov's artworks have no external drama and expressiveness — they just calmly state the fact that every pictorial form has been manu-



ФРАГМЕНТ ПОЛИТСТЕНДА, 1985 / Fragment of Propaganda Board, 1985



ИВАН ЧУЙКОВ, СЕРГЕЙ МИРОНЕНКО, БОРИС ГРОЙС НА ВЫСТАВКЕ НИКОЛАЯ ОВЧИННИКОВА. ГАЛЕРЕЯ КРИНГС-ЭРНСТ. КЕЛЬН. 1990 / Ivan Chuikov, Sergey Mironenko, Boris Groys at the exhibition of Nikolai Ovchinnikov. Krings-Ernst Gallery. Cologne. 1990

Но уже Кандинский обратил внимание на то, что необязательно делать новое абстрактное искусство — достаточно увидеть все уже имеющееся искусство как живописную абстракцию, то есть как чистую комбинацию формы и цвета.

Можно сказать, что именно этого эффекта достигает искусство Чуйкова. Путем фрагментирования и перекомбинирования уже имеющихся художественных форм Чуйков переносит внимание зрителя с их сюжета, темы и исторической функции на их чистую живописную форму, то есть выявляет их абстрактную природу — и, тем самым, их собственную медиальность, их изначальную принадлежность единой, виртуальной и бесконечной живописной плоскости. Именно поэтому работы Чуйкова лишены внешней драматичности и экспрессивности: они лишь спокойно констатируют исходную сделанность любой живописной формы и непрерывный характер живописной практики.

И во всяком случае фрагментация и комбинаторика не служат здесь введению в искусство литературности и повествовательности, как это имело место у многих русских художников, работавших параллельно с Чуйковым, таких, скажем, как Илья Кабаков, Эрик Булатов или Виктор Пивоваров. Эти художники, имевшие обширный опыт литературы и повествовательности, как это имело место у многих русских художников, работавших параллельно с Чуйковым, таких, скажем, как Илья Кабаков, Эрик Булатов или Виктор Пивоваров. Эти художники, имевшие обширный опыт литературы и повествовательности, как это имело место у многих русских художников, работавших параллельно с Чуйковым, таких, скажем, как Илья Кабаков, Эрик Булатов или Виктор Пивоваров. Эти художники, имевшие обширный опыт литературы и повествовательности, как это имело место у многих русских художников, работавших параллельно с Чуйковым, таких, скажем, как Илья Кабаков, Эрик Булатов или Виктор Пивоваров.

Эту устремленность в бесконечность я как раз отметил как особенно характерную и сугубо романтическую черту московского концептуализма в той самой статье «Московский романтический концептуализм», которую предложил мне написать Чуйков и от которой в отечественной коллективной памяти осталось только выражение «московский концептуализм». Но можно было бы тогда сказать и «московский романтический структурализм». Все помнят, что структурализм был тогда тотальной интеллектуальной модой, — и было просто обязательным все культурные

factured, and that pictorial practice is continuous in its nature. Anyway, fragmentation and recombination do not function as a means to include literature and narration into visual art as it was with other Russian artists who worked in parallel with Chuikov, such as Ilya Kabakov, Erik Bulatov or Victor Pivovarov. These artists, having an extensive experience of book illustration, had the goal of reflecting upon the experience of the contemporary technological manipulations with the artistic form, i.e. of mechanical fragmentation, reproduction and recombination, through the integration in the narrative text. In a certain sense, Ivan Chuikov moves in the opposite direction, for he, on the contrary, strives to use the same methods for the new justification of the pictorial autonomy, and to achieve the traditional goals of High Modernism. Yet, Ivan Chuikov's art is not abstract in the sense of 'being deprived of content', at the same time, and it is its content that brings Ivan Chuikov's art close to the art of his colleagues, the Moscow Conceptualists, when you look at it hard. I mean here he is striving for infinity.

It was this striving for infinity which I mentioned as a specific and purely romantic characteristic of Moscow Conceptualism in that very article titled *Moscow Romantic Conceptualism* which was written on Chuikov's suggestion and which has completely faded away in the collective memory of Russia, except for the phrase 'Moscow Conceptualism'. But it could also be called 'Moscow romantic Structuralism'. Everybody remembers that Structuralism was a total intellectual craze then — and it was a must to describe all cultural phenomena in Structuralist terms. But what does this description imply? It is nothing else but the use of the same operations of fragmentation, reproduction and recombination. Yet, these operations were only used in theory with the objective to discover a limited number of rules which describe the system of culture as a whole — this was a pain in the neck for these romantic and dreamful people, and the author of this text also belonged to these romantic people who tended to think that the play of imagination, including the play of technological imagination, is infinite and cannot be limited to a finite set of operations. It is well-known that these dreams brought about the emergence of Post-Structuralism in France in the late 1960s and early 1970s which marked the transition to manipulations with infinite fragmentation and infinite recombination. In Russia this transition was limited to the sphere of art. This infinite dreaming manifested itself in its appeal to the endless processes of fragmentation and recombination which shatter and eliminate



ИВАН ЧУЙКОВ НА ФОНЕ СВОИХ РАБОТ. 70-Е /
Ivan Chuiikov in front of his artworks. 70s

феномены описывать структуралистски. Но что означает «структуралистское описание»?

Не что иное, как применение все тех же операций фрагментирования, репродуцирования и перекombинирования. Но эти операции применялись теоретически всегда только с целью найти конечное число правил, описывающих всю систему культуры в целом, — и это обстоятельство сильно действовало на нервы натурам романтическим и мечтательным, к которым относится и автор этих строк и которые были склонны думать, что игра воображения, включая и игру технического воображения, является бесконечной и не может быть подчинена конечному набору операций.

Во Франции такого рода мечтательные соображения привели, как известно, в конце 60-х — начале 70-х годов к возникновению постструктурализма, который и был переходом к оперированию бесконечной фрагментацией и бесконечной комбинаторикой. В России в те же годы этот переход произошел только в искусстве. У всех художников московского концептуализма можно найти эту бесконечную мечтательность, выраженную в апелляции к бесконечным процессам фрагмен-

every definite, stable, finite form that can be found in every creation of the Moscow Conceptualists. With every artist of this trend this infinite Post-Structuralist dreaming has an absolutely certain political tendency, be it in the fragmentation and recombination of Socialist Realism in paintings by Komar & Melamid, or the visions of infinity dreamed by Kabakov's lonely individual sitting in his wardrobe. Each of these cases, besides other things, implies the struggle to overcome the finite limits of the Soviet political system. It could and may have been owing to the fact that Soviet theoretical Structuralism has always functioned inside the finite limits of the Soviet, or, at best, of the international system of academic art, which made it impregnable to the Post-Structuralist dreaming which infected unofficial Russian artists. Every one of Chuiikov's works also hint at the potential for its infinite continuation, every series implies something invisible, some 'etc'. And a certain political component which is surely present in Chuiikov's art is associated with it. Every hierarchy is de-hierarchicised in his work, every central position is de-centred. All artistic forms are recognized as equally

тирования и комбинирования, в которых дробится и исчезает всякая определенная, устойчивая, конечная форма. И у всех этих художников бесконечная постструктуралистская мечтательность имеет совершенно определенную политическую направленность, будь то фрагментация и комбинаторика, которой подвергают соцреалистическую картину Комар и Меламид, или мечты о бесконечном, которым предается кабаковский одинокий индивидуум, сидя у себя в шкафу. Во всех этих случаях речь идет, кроме всего прочего, о преодолении конечных границ советской политической системы. Возможно — и даже очень вероятно, — что именно то обстоятельство, что советский теоретический структурализм всегда функционировал внутри конечных границ советской или, в лучшем случае, международной академической системы, сделало его нечувствительным к постструктуралистской мечтательности, к которой оказались чувствительны неофициальные русские художники.

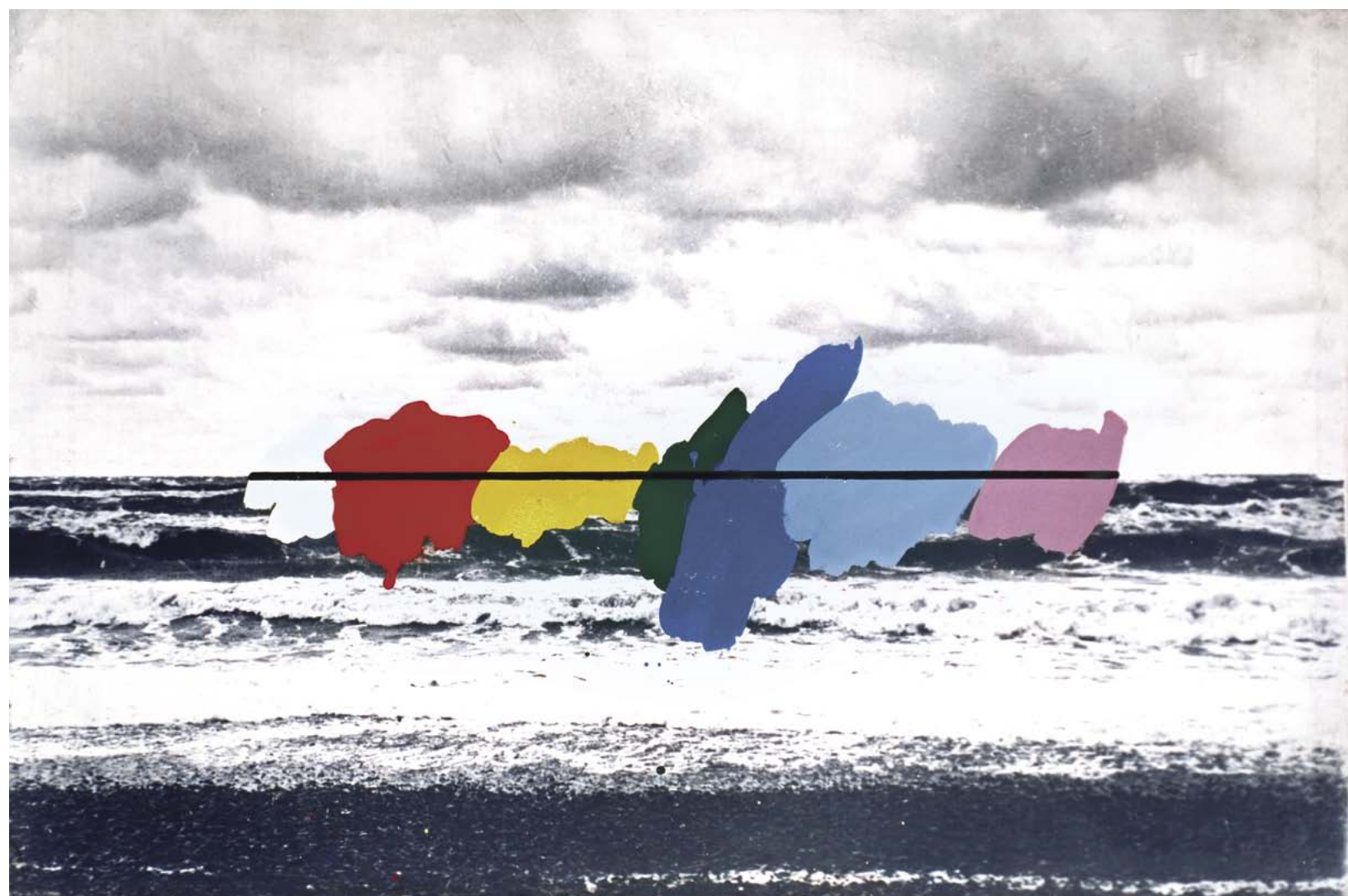
Каждая работа Чуйкова также намекает на возможность ее бесконечного продолжения, каждая серия работ предполагает за собой невидимое «и т. д.». С этим связана и определенная политическая составляющая, которая имеется, конечно, в искусстве Чуйкова. В его работах деиерархизируются любые иерархии, децентрируются любые центральные позиции. Любые художественные формы признаются одинаково заслуживающими внимания — но только после того, как они лишаются всех своих традиционных идеологических претензий. Очевидно, что подобная стратегия значительно более эффективна, нежели драматическая инсценировка единичных, индивидуальных акций протеста, которые, уже вследствие самой своей единичности и претензии на особое значение, подтверждают еще раз тот миф об исключительности художника, на котором базируется система, против которой соответствующие акции якобы направлены.

Исключительности противостоит, как известно, постоянство. И именно постоянство присуще прежде всего работам Чуйкова. Двадцать лет спустя после того, как я впервые познакомился с искусством Чуйкова и написал о нем, художник продолжает свою работу, не увлекаясь многочисленными и взаимопротиворечивыми модами, следуя только внутренней логике своего метода. А такое постоянство метода и есть, вероятно, самое трудное и дается с наибольшими внутренними усилиями в наше достаточно нервное время.

Впервые: в каталоге «Иван Чуйков. 1966–1997». Москва, ГТГ, 1998

important — but that happens only when they are deprived of their traditional ideological pretence. Obviously, this strategy is much more efficient than the dramatic staging of single, individual protest actions which, due to their singularity and the pretence for special importance, are just another confirmation of the myth of the artist's exceptionality, the myth which forms the basis of the system against which these actions seem to be directed. It is well-known that permanence opposes exception. And it is precisely permanence which is inherent in Ivan Chuiikov's work. Twenty years after the day I got to know Ivan Chuiikov's art and wrote about it, the artist continues his work without being distracted by numerous antagonistic fashions, following nothing but the immanent logic of his method. And this permanence of the method is, perhaps, the most difficult thing that is achieved, through tremendous internal effort, in our jittery time.

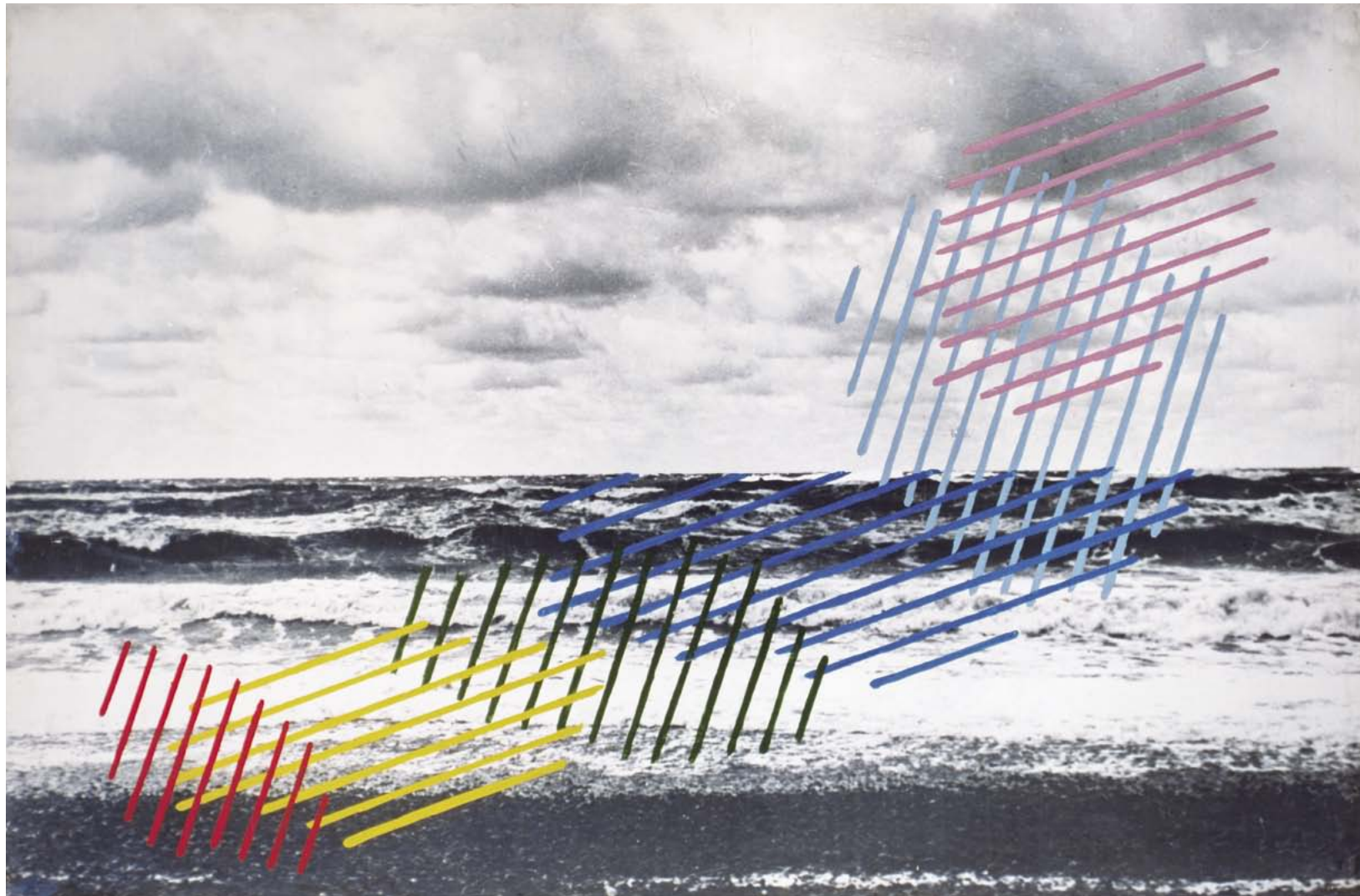
The first time appears in 'Ivan Chuiikov. 1966–1997'. Moscow, The State Tretyakov Gallery, 1998



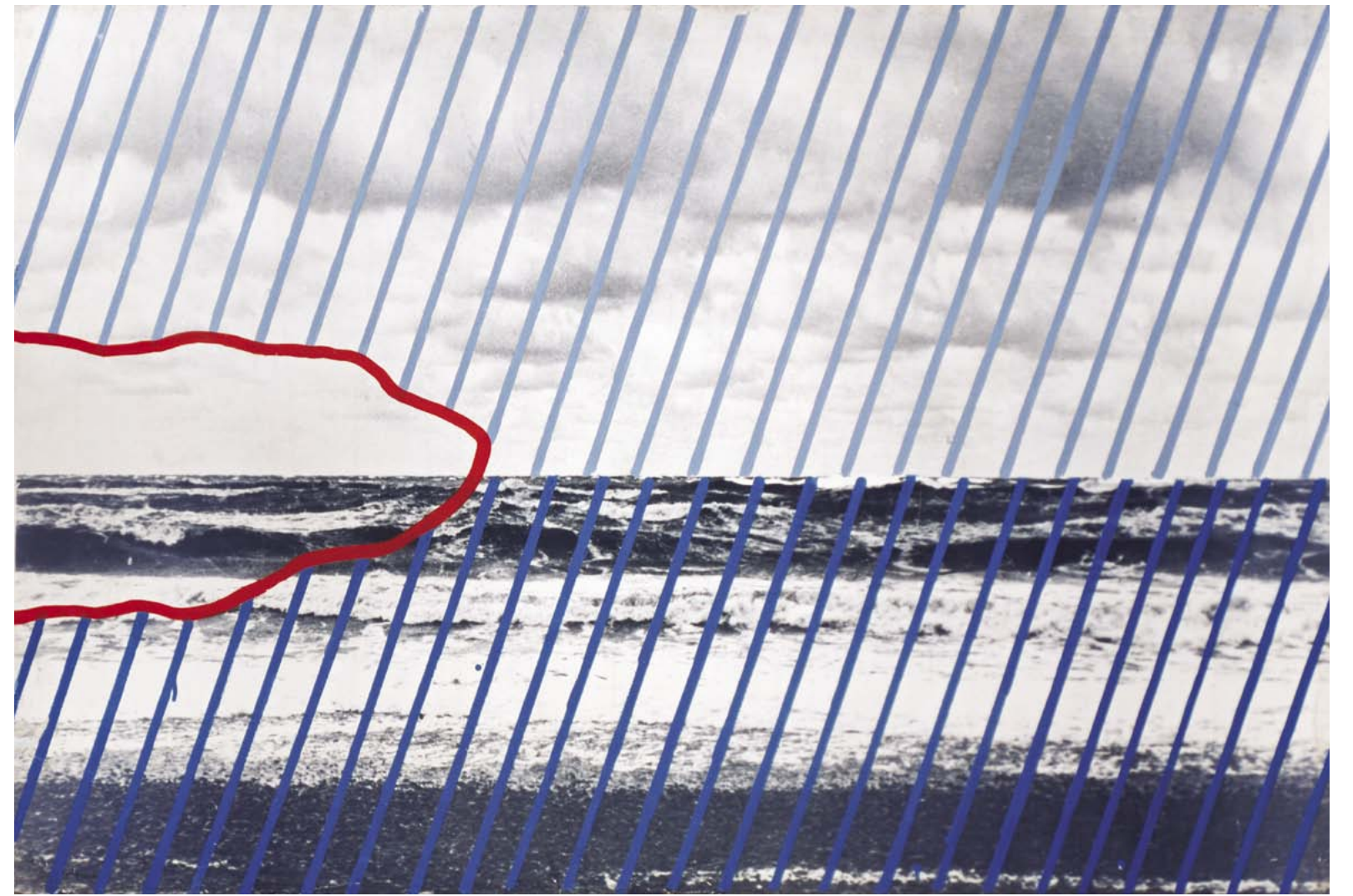
ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978



ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978 / Variants. Series of 12 Pieces, 1978

МОЗАИКА ЧУЖОГО СОЗНАНИЯ
THE MOSAIC OF THE STRANGER'S CONSCIOUSNESS



КРЕСТИКИ – НОЛИКИ, 1998 /
Crisscross, 1998

Многие зрители, знакомящиеся с историей искусств по репродукциям, воспринимают размер картин как условность. Наверное, для тех, кто склонен содержание искусства сводить к сюжетам полотен, могущим быть описанными словесно, — это небольшая утрата. На самом же деле размер — самая очевидная характеристика картины, требующая знакомства с оригиналом. Не следует думать, что речь идет о каких-то гурманских тонкостях. В картинах Ивана Чуйкова размер делается обособленной темой, некоторые его композиции строятся на обыгрывании собственно размерных преобразований. Из маленькой открытки художник вырезает фрагменты все более крупного масштаба, под конец совершенно теряющие свой предметно-изобразительный смысл. Пережить и понять эти масштабные преобразования можно только при рассматривании произведений «в натуре».

Но для чего понадобились эти игры с размерами? Дело в том, что современное искусство занимается не только событиями, происходящими в мире. Но и событиями, происходящими с миром в целом. Ведь меняются не только вещи этого мира, но и сам мир. Новая техника, прежде всего коммуникативная, изменяет структуры и параметры того мира, в котором мы жи-

Most of the viewers who study art history through reproductions perceive the size of paintings as something conventional. Perhaps this is not a huge loss for those who tend to reduce the content of art to the subject of pictures which could be verbally described. In fact, size is the most obvious characteristic of a painting and the one that requires knowledge of the original artwork. You shouldn't think that I am talking of some connoisseur-felt subtleties here. In Ivan Chuikov's paintings size is a separate theme, some of his compositions are structured around playing with size transformation. The artist takes a small postcard and cuts out of it fragments, gradually increasing their size, so in the end these fragments lose any objective and representative meaning. The only way to experience and understand these transformations of scale is to examine paintings 'in their natural state'.

But what is this play with size meant for? As a matter of fact, contemporary art deals not only with the events that happen in the world, but also with the events that happen to the world as a whole. Considering that it is not just things present in this world that are changing, it is the world itself. The new technology, first and foremost communication technology, changes the structures and param-

ет. Земля стала маленькой, ее теперь можно облететь за час. Значит, воистину земной шар уподобляется деревне. Меняется и структура мира. Путешественник с помощью авиации попадает из одного города в другой, так что между городами остаются не ландшафты, а два аэродрома. Расстояния между городами превращаются в пустое время сидения в кресле. Разные пространства оказываются в разных временах: одни во времени живого переживания. Другие во времени условного переживания. Но таково не только ландшафтное, земное пространство. Таковы и многие умопостигаемые пространства культуры.

Пожалуй, интереснее всего в этом отношении газеты, каким-то образом воспроизводящие географическую карту в совершенно иных масштабах и структурных отношениях. Полоса газеты — это мозаика фрагментов, в которых события и вещи представлены как бы под увеличительным стеклом. Чтение газеты напоминает перелеты с одного континента на другой. В многоканальном телевидении поворот ручки переносит зрителя из одной ситуации в другую. Пространство и время дробятся на какие-то значимые фрагменты, а рука зрителя уподобляется руке, вращающей калейдоскоп.

Поучительность калейдоскопа в том, что в нем главную роль играют структурные отношения, а содержание фрагментов (будь то бутылочные стеклышки или какие-нибудь другие частицы предметного мира) почти безразличны.

Узоры калейдоскопа получаются тем интереснее, чем контрастнее эти фрагменты. Непрерывные ткани мира не способны образовывать эти случайные узоры, так как они неподвижны относительно друг друга. Традиционный наблюдатель был в зависимости от движений внутри мира и всю жизнь созерцал лишь то, что было чередой событий исторического времени, в том числе времени его путешествий. Исключение составляли разве что сны. Изобретение книгопечатания сделало игру пространств и времен произвольной (ведь до этого приходилось искать бывалых людей и расспрашивать их о виденном). Вслед за книгой явились иные способы записи, а следовательно, и фрагментации, разрезки, осколки, способные образовывать все более и более произвольные сочетания. Однако внутри этих фрагментов сохранялась условная целостность мира. Теперь в самих картинах отразилась современная раздробленность реальности. Почему бы не видеть именно в этом «структурный реализм», отражающий наш способ «чтения» мира?

eters of the world we live in. The Earth has become so small nowadays that you can fly around it in an hour's time. That means that the globe actually resembles a village. Hence, the structure of the world changes too. The traveler can get from one city to another by air and see no landscapes on his way, just two airports. The distance separating the cities is transformed into the aimless pastime spent in an armchair. Different spaces find themselves in different times: some of them remain in the time of live experience, while others are in the time of conventional experience. However, this refers not only to the landscape of terrestrial space — many intelligible spaces of culture are like that.

Newspapers perhaps, are especially interesting here as they somehow reproduce a geographical map in completely new scales and structural relationships. A newspaper column is a mosaic of fragments where events and things seem to appear as if through a magnifying lens. Reading a newspaper is like flying from one continent to another. With multichannel television, pushing the button transposes the viewer from one situation into an absolutely different one. Space and time are broken into a few significant fragments, whilst the viewer's hand resembles the hand turning a kaleidoscope. A kaleidoscope is especially illustrative because it is dominated by structural relations, while the content of its fragments (be it glass fragments or parts of the objective world) is almost insignificant.

The greater the contrast between the fragments the more interesting the kaleidoscopic pictures are. Continuous fabrics of this world cannot form such accidental patterns as they are immobile in respect to each other. Depending on his or her movements inside the world, a traditional observer would normally have spent their entire life watching a series of events unroll in historical time, including the time of his or her traveling; only dreams could provide an exception. The invention of printing, however, made this play of spaces and times accidental (before that you had to find experienced people and ask them about what they had witnessed). The book was followed by other methods of recording and, consequently, of fragmentation and cutting, thus producing shapes capable of forming increasingly random combinations. However, conventional integrity of the world was retained inside these fragments. Today the modern fracturing of reality is reflected in paintings. So, why not see it as 'structural realism', i.e. the realism representing our method of 'reading' this world?

There is something hypnotic, 'dreamful' in such reading. The change of fragments and of their scale corresponds to the movement of body in

В таком чтении есть нечто гипнотическое, «сонное». Ведь перемена фрагментов и их масштабов соотносится с перемещениями тела в пространстве. Выбирая различные фрагменты газетной мозаики, мы преодолеваем инертность тела и его положения в пространстве-времени и ощущаем (не сознавая этого) эффект абсолютной невесомости. Естественная гравитация уступает место идеальной подвижности духа, не знающего сопротивления среды. Быть может, в этом ощущении есть привкус свободы. Речь идет об онтологической свободе, сказочной свободе всеприсутствия, незамкнутости бытия в каких-либо границах.

Безграничность и невесомость нашего «я» в художественных произведениях воплощается в свободе устройства границ, в их подчеркнуто условной артикуляции. В газете это столбцы, в телевизионном приемнике — знание программ, в картине — стыки фрагментов. Различие существенно. В обыденных ситуациях границы стремятся к незаметности, как бы исчезают из поля зрения, будучи воплощенной свободой, они перестают быть чем-то имеющим собственное существование. В картинах Ивана Чуйкова, напротив, границы оказываются не менее важными, чем то, что они ограничивают. Чуйков пошел дальше Розенквиста и Филлиппса, он ввел косые рамки. Косая рамка — вызов гравитации, определяющей основные векторы ориентации в видимом мире. Невесомость, сделавшись предметом внимания, останавливает и озадачивает — как новая преграда. В картине мы на самом деле видим нечто прямо противоположное газете и калейдоскопу, ибо не мы выбираем фрагменты видимого мира, это делает за нас художник. Точнее, в газете мы сохраняем иллюзию самостоятельного выбора. В картине эта иллюзия исчезает.

Предложенные нам кем-то фрагменты мира обращают на себя внимание как нечто намеренно случайное, как нечто несовместимое не потому, что они «вырезаны» из необозримой непрерывности пространства и времени культуры, а потому, что «вырезаны» они оттуда не нами. Перед нами чужая воля, представшая в виде предмета созерцания. Приятная иллюзия свободы меняется на гораздо менее комфортабельную иллюзию зависимости от художника. Воля художника не только выбирает и складывает фрагменты видимого мира, многообразные дистанции и моменты его созерцания вместе, но и ограничивает нашу свободу выбирать их по собственной воле. Наша свобода зримо ограничивается чужой свободой. В отношении художника и зрителя входит коммуникативный конфликт свобод.

space. Choosing various fragments of the newspaper mosaic, we overcome the inertia of the body and its position in space and time, feeling (unconsciously) the effects of zero gravity. Natural gravity gives way to an ideal mobility of the spirit that does not know the resistance of its environment. Perhaps, this awareness has an aftertaste of freedom. Here I mean the ontological freedom, the fairytale freedom of omnipresence where existence is not constrained by any borders.

The limitlessness and weightlessness of this 'I' of ours is embodied in the freedom of border constructions, in the accentuated conventionality of the articulation of these borders, as far as artworks are concerned. In newspapers it is the columns, in TV broadcasting it's the knowledge of programming, whereas in painting it's seams that separate fragments. The difference is essential. In everyday situations borders tend to be inconspicuous, as if disappearing from our view — being the embodiment of freedom, they seem to exist on their own. However, in Ivan Chuikov's paintings borders are no less important than what they delimit. Chuikov went further than Rosenquist and Phillips, he introduced slanting frames. A slanting frame challenges gravitation which determines the main orientation vectors of the visible world. Brought into focus, weightlessness makes the viewer stop in bewilderment before a new obstacle. In painting we see something contrary to the newspaper or kaleidoscope pattern, for we do not choose the fragments of the visible world, the artist does it for us. Or, rather, with the newspaper we retain the illusion of an independent choice. With painting this illusion is gone.

Fragments of the world, offered to us by somebody, capture our attention as something intentionally accidental, as something incompatible not just because they were 'cut out' of the vast continuum of cultural space and time, but because it wasn't us who cut them out. We face a stranger's will, present as an object of contemplation. The pleasant illusion of freedom is replaced with a less comfortable illusion of dependence on the artist. The artist's will not only select and put together the fragments of the visible world, as well as its multifarious distances and moments of contemplation, but it also limits our freedom to choose them on our own will. Our freedom is visibly limited by a stranger's freedom. The communicative clash of freedoms enters the relations between the artist and the viewer.

This makes the traumatic effect of any reality noticeable. Stranger's dreams are our nightmares. The world tailored and sewn by the stranger's will

Здесь становится заметным травматический эффект всякой реальности. Чужие сны — это наши кошмары. Мир, скроенный и сшитый чужой волей и чужим выбором, — это не наш мир. Стало быть, это внешний мир, травмирующий нас этой своей внешностью. Разрушается иллюзия самодовлеющего распоряжения временем и пространством. Так воссоздается новая реальность. Оказывается, что реальность — это не категория объективного постижения мира, а категория коммуникативного конфликта. То, что не вызывает вопросов изнутри сознания — скольжение от одного фрагмента мира к другому, — становится проблемой. Их несовместимость становится загадкой, шифром чужого сознания, действием чужой воли. Художник — это чужой человек. Хотя и необязательно враждебный. И даже необязательно непонятный. Просто чужой. Гравитация его видения и воли тяготит нашу иллюзорную свободу и проблематизирует наше созерцание. Чтобы снять неприятное ощущение, можно смотреть на картину, как на кроссворд — вещь, созданную для нашего самодовольства. Но если это не кроссворд?

Тогда это другая загадка или задача. Задача, вытекающая из действительных условий бытия в современном мире и общения с проявлениями чужого сознания и воли.

1988

and by the stranger's choice is not our world. So it is an external world, having a traumatic effect due to its external position. Reality turns out to be a category of communicative conflict — not a category of objective knowledge of the world. To slide from one fragment to another (unquestioned by the mind) can pose a problem. The incompatibility of the fragments turns it into a mystery, a code of a stranger's consciousness, an act of a stranger's will. An artist is a stranger — not necessarily hostile, and not necessarily incomprehensible, just a stranger.

The gravitation of his vision, and will, encumbers our illusory freedom and can make our contemplation problematic. To avoid that unpleasant feeling you can look at these paintings as a crossword puzzle, something created for our complacent pleasure. And if it is not a crossword?

Then it is a different mystery or puzzle. It is a puzzle rooted in the actual conditions of existence in the contemporary world and in communication with manifestations of a person's consciousness and will.

1988

ГРАВИТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВОЛИ
THE GRAVITATION OF ARTISTIC WILL



СЕРИЯ МАЛЕНЬКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ, 1993 (деталь) /
Series the Little Collection, 1993 (detail)

НАШЕ ВИДЕНИЕ ПРИРОДЫ ПРЕТЕРПЕВАЕТ РАДИКАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В СТОРОНУ МНОЖЕСТВЕННОСТИ, ТЕМПОРАЛЬНОСТИ И СЛОЖНОСТИ. ДОЛГОЕ ВРЕМЯ В ЗАПАДНОЙ НАУКЕ ДОМИНИРОВАЛА МЕХАНИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРОЗДАНИЯ. НЫНЕ МЫ СОЗНАЕМ, ЧТО ЖИВЕМ В ПЛЮРАЛИСТИЧЕСКОМ МИРЕ.

Илья Пригожий, Изабелла Стенгерс
«Порядок из хаоса»

Серия картин Ивана Чуйкова «Варианты» дает способы совмещения фотографии морского пейзажа с множеством графических и живописных интерпретаций этого сюжета. Здесь наложение фактур фотографии, графики, живописи и различных формальных трактовок изображения дает основание для рефлексии автономии пространств самой фотографии, живописи, графики и реальности. Варианты совмещения этих пространств в серии изображений моря резко отличаются от способов совмещения и разделения пространств в традиции классического ренессансного искусства. Различия пространств, известные классической традиции, можно свести к двум оппозициям: интерьер — экстерьер и реальное — изображенное пространство. Реальный мир был разделен на помещения, а стены интерьеров, как и листы книг, украшались изображениями иных миров. При всем различии расчленения внешних, внутренних и мысленных пространств однородность классического мира позволяла применять для их связи и разделения один и тот же прием — раму.

Рама — скорее архитектурная, чем живописная часть среды. Отделяя картину от интерьера, она скорее часть интерьера, чем картины. Однако рама является не только предметом прикладного искусства, но и символическим предметом, разделяющим миры и пространства. В какой-то мере рама окна или двери тоже может рассматриваться как такого рода символический предмет посредник, медиатор. Однако всякая рама, сколько бы важной ни была ее символическая функция, остается вещью среди других вещей, и как вещи ей противостоят миры, пространства и изображения.

Современный мир не укладывается в эти классические структуры, его миры и пространства уже не сопрягаются рамами. Симптоматично, что, исследуя пространственно-временные «швы» современного мира, Чуйков использует раму, девальвируя и трансформируя ее вещественный и символический смысл одновременно. Он использует раму как поверхность, на которой рисует пейзаж. Вместо того, чтобы разделять реальность и изображение, рама в работах Чуй-

OUR VISION OF NATURE UNDERGOES DRAMATIC CHANGES DRIFTING TOWARDS MULTIPLICITY, TEMPORANEITY AND COMPLEXITY. FOR A LONG TIME SCIENCE IN THE WEST WAS DOMINATED BY A MECHANICAL PICTURE OF THE UNIVERSE. TODAY WE ARE AWARE THAT WE INHABIT A PLURALISTIC WORLD.

Ilya Prigogine, Isabelle Stengers
Order Out of Chaos

The *Variants* series of paintings by Ivan Chuikov presents the method of combining seascape photography with numerous graphic and pictorial interpretations of this subject. Here the superimposition of textual characteristic of photography, graphics, painting and various formal treatments of the images provide the basis for a reflection upon the autonomy of the fields of photography, painting, graphics and reality. The variants of the combinations of these spaces in the marine series differ from the methods of combining and dividing spaces in the tradition of classical Renaissance art. The difference between the spaces known in the classic tradition could be reduced to two oppositions: interior vs. exterior, and real vs. depicted space. The real world was divided into rooms, and the walls of interior spaces; like the pages of a book, they were decorated with the depictions of other worlds. Despite all the differences in the partitioning of the external, internal and mental spaces, the homogeneity of the classical world made it possible to use the same method — a frame — to link and distinguish them.

The frame is an architectural rather than a pictorial part of the environment; separating the picture from the interior, it is rather a part of the interior than of the painting. However, a frame is not just an object of applied decorative art, it is also a symbolic object which separates worlds and spaces. To a certain degree, the frame of a window or of a door can also be regarded as a sort of a symbolic mediating object, a mediator. Yet, every frame, no matter how important its symbolic function, is a thing among other things, and worlds, spaces and images are juxtaposed to it, just as to other things. The modern world does not fit this classic structure, its worlds and spaces cannot be joined by frames. It is symptomatic that exploring the spatial and temporal 'seams' of the modern world Ivan Chuikov uses the frame, simultaneously devaluating and transforming its material and symbolic meaning. The frame is a surface on which he paints landscapes. Instead of separating reality and image, the frames began to combine them in Chuikov's works, using a variety of methods. So he constructs a frame in a shortened perspective,

кова начала совмещать их. Чуйков варьирует приемы этого совмещения. Так, например, он конструирует раму в перспективном сокращении, строя реальную вещь по законам изображения, что ранее практиковалось только в театральной бутафории, но не становилось приемом станкового искусства. Испытав возможности трансформации рамы, Чуйков переходит к экспериментам с безрамными стыками. След рамы остается в виде прямых линий или косых границ, разделяющих два изображения. Затем вместо линейного стыка Чуйков использовал пятно, в котором «плавает» фрагмент иного мира. Он не прибегает к тому способу разделения миров, которым, как правило, пользуется Илья Кабаков и который был впервые использован в живописи еще Рене Магриттом, — к таблице. Чуйков далек от холодной жесткости «табличного реализма», символически выражающего бюрократический космос: ему ближе романтическая стихия игры с рамками. Одна из причин — тяга к живописности, не исчезающая у Чуйкова в ходе концептуальных экспериментов. Сами эти эксперименты остаются в области субстанций искусства и картины, не уходя в перспективы слов. Метаморфозы рамок и границ в его живописи, растворяя мир в мире, моделируют не логическую, а субстанциональную, фигуративную, вещественную сторону реальности, чередование и взаимопревращение наших представлений, чувственного и визуального опыта. Хотя несовместимость визуальных образов может пониматься как символ иных видов несовместимости, в человеческой культуре как раз несовместимость представлений играет основную роль. Чуйков исследует аспекты этой проблемы, варьируя виды несовместимости: стилистической, предметной, масштабной. Несовместимость размеров и масштабов оказывается сложной и неоднозначной. Гибрид слона и мухи для классического сознания является абсурдом, но Сальвадор Дали создал нечто вроде такого кентавра в картине «Предчувствие гражданской войны». Контраст масштабов пространства переводит эту предметную метафору в область дистанций: крупные и общие планы соответствуют точкам зрения, далекой или близкой, физическая дистанция оказывается одновременно дистанцией умозрительной. В серии больших картин Чуйков берет за основу композиции почтовую открытку с изображением ландшафта или репродукции классической живописи и komponует фрагменты этой открытки, увеличенные в десятки и сотни раз. Изменение этих масштабов открывает в той же изобразительной реальности микроструктуру предметного мира.

for instance, building the real object according to the laws of the image, just as it was practiced in scenery design, but that method had never been used in easel painting. Having tested the potential transformations of the frame, Chuikov moved to experiments with frameless junctions. The frame leaves its trace in the form of straight lines or inclined borderlines dividing two images. Then, Chuikov uses a spot where a fragment of the other world 'floats' as a linear junction. He does not resort to a chart as a method of dividing different worlds Ilya Kabakov used to (and first encountered in Magritte). Chuikov stays far away from the cold hardness of 'Chart Realism' to symbolically express the bureaucratic cosmos, he feels closer to the romantic element of play with frames. One of the reasons for it is his inclination to pictorial quality which does not disappear in Chuikov's oeuvre in conceptual experimentation. These experiments stay within the substantial sphere of art and of painting, without reaching out into the verbal perspective. In his painting the metamorphosis of frames and borders model the substantial, figurative, material side of reality, repeating and mutually transforming our notions, our sensuous and visual experience, dissolving the world into itself.

Although the incompatibility of visual images can be interpreted as a symbolic of other kinds of incompatibility, it is the incompatibility of notions that plays the main part in human culture. Chuikov explores different aspects of it, varying the kinds of incompatibility — stylistic, objective and incompatibility of scale.

The incompatibility of size and scale turns out to be complex and ambivalent. The hybrid of an elephant and a fly is absurd for the classic mentality, but Salvador Dali created this kind of centaur in his *Premonition of Civil War*. The contrast of the spatial scale transferred this objective metaphor into the sphere of distance representation: the foreground and the background correspond to points of view — distant or close ones, whereas the physical distance simultaneously turns out to be speculative. In Chuikov's series of large scale paintings composition is based on a postcard, presenting a landscape or a reproduction of some classic painting, combining fragments of this postcard blown-up dozens and hundreds of times. Such changes of scale reveal the microstructure of the objective world in the same pictorial reality. This micro-universe retains its complexity, spatial qualities and plasticity, but, at the same time, it reveals its own captivating vastness and a sort of reverse deepened perspective.



OKHO XLVIII, 2000 /
Window XLVIII, 2000

Этот микромир не теряет своей сложности, пространственности и пластичности, в нем обнаруживаются своя захватывающая ширь и как бы обратная, углубляющаяся перспектива.

Сочетание контрастных фрагментов изображения выражает не только дистанцированность от предмета, но и контраст жестов и соответствующих им типов времени переживания. Экзистенциальный мир композиции Чуйкова оказывается разорванным, между его фрагментами зияют разломы. Эти разломы и дают возможность увидеть, точнее — задуматься над онтологической природой современного бытия и его пространственно-временной структурой. «Зренья нет, природа вся в разломах», — говорил О.Мандельштам, имея в виду нечто аналогичное: контрасты продуктов биологической эволюции. Здесь же сами подобные контрасты открываются через зрение, но по природе своей они не визуальны, а понятийны. Чуйков — концептуалист, с помощью изображений он говорит о невидимом, об умопостигаемом — о структуре основных онтологических предпосылок человеческого существования и их современной трансформации.

Феноменология созерцания картин Чуйкова показывает, что зрение здесь служит импульсом к рефлексии соотношения фрагментов Старого и дает ожидаемого шизофренического напряжения. Композиционный строй и самая манера живописи возвращает этим гигантским коллажам некое чувство уверенности. Первоначальная болезненная реакция авангарда на мозаичность современной культуры у Чуйкова обретает спокойствие и монументальность. Это, однако, не значит, что композиции Чуйкова лишены драматизма. Этот драматизм, утратив шоковую реакцию, приобрел иной смысл. Я склонен усматривать этот смысл прежде всего в откровенной пластичности его работ, их рукотворности, ремесленной сделанности.

Довольно долго авангард фиксировал по преимуществу силы отталкивания, вольно или невольно способствуя взрыву культуры. Постепенно динамика разлетающейся вселенной начала уступать место драматической статике удержания мира, антропоцентрическому тяготению. На место забвения возвращается память. Силы центробежные уравновешиваются силами центростремительными. Еще недавно миссия сохранения, удержания прошлого ограничивалась безжизненным пространством музеев. Но вот началось восстановление старых кварталов в городах, сентиментальный стиль ретро захватил живопись.

The combination of contrasting depicted fragments expresses more than just distancing from the object, it also reveals the contrast of gestures and relevant time of experience. The existential world of Chuikov's composition is torn apart; cracks appear visible between its fragments. These faults make it possible to see or rather to contemplate the ontological nature of modern life and its spatial and temporal structure. 'There is no vision, nature broke apart', — Osip Mandelstam said, meaning something similar — contrasts between the products of biological evolution. Here the same contrasts are revealed through vision, but they are notional, not visual, by their nature. Chuikov is a conceptualist, his images speak of the invisible, of something that is intelligible — of the structure of basic ontological presuppositions of human existence and their modern transformation. The phenomenological contemplation of Ivan Chuikov's paintings reveals that vision provides an impulse for reflection upon the correlation of the fragments of the Old and of the seams of the New world. Yet, this fracturing of the world does not produce an expected schizophrenic tension. Compositional structure and styles of painting restore some assurance in these giant collages. The initial morbid reaction of the Avant-garde to the mosaic nature of contemporary culture acquires peace and monumentality in Chuikov's oeuvre but it doesn't mean that Chuikov's compositions lack in drama. However, having lost its shock reaction, this drama acquired a different meaning. I am inclined to see this meaning in the outspoken plasticity of his works, first and foremost, in their inherent handmade artisan quality. For a long time the Avant-garde has been mainly registering forces of repulsion, willy-nilly encouraging the explosion of culture. Gradually the dynamics of a swiftly expanding universe gave way to dramatic statics of holding this world, anthropocentric gravitation. As a result, memory comes to replace oblivion and centrifugal forces are balanced up by centripetal forces. Not so long ago the mission of conservation, of holding the past was limited to the lifeless space of museums, but then the restoration of old quarters started in the cities, the sentimental *retro* style has been in vogue in painting. Ivan Chuikov's art is quite far from this sentimental nostalgia. Masculinity and rigidity of his compositional montage match the uncompromising nature of the Avant-garde, but this is a kind of Moscow Conceptualism where I can see sparkles of new spirit — communicative culture. Hybridization and montage of fragments are just an example of the possible forms of this culture.

Искусство Чуйкова весьма далеко от этой сентиментальной ностальгии. Мужественность и жесткость его композиционных монтажей не уступают бескомпромиссности авангарда, но это — одна из разновидностей московского концептуализма, в котором мне видятся проблески нового духа — коммуникативной культуры.

Гибридизация и монтаж фрагментов — лишь частный пример возможных форм этой культуры. Важнее само существование какой-то силы, которая берется противостоять разлетающейся культуре в бездне всепоглощающего времени, возвращая ее в пространство самого искусства, самой живописи. В безжалостных лабораториях авангарда, вопреки еще более безжалостной критике его ниспровергателей, начинают формироваться новые структуры, способные преобразовать энергию распада иронии и несовместимости в силу, обещающую новый синтез. Пока что это лишь обещание, фантазия, данная в виде странных, но обнадеживающих композиций, таких, как композиции Ивана Чуйкова.

1988

The important thing is that there is a force ready to oppose disintegration of culture in the abyss of all-consuming time, returning culture into the space of art and painting. Inside the merciless laboratories of the Avant-garde there are new structures, able to transform the energy of irony and incompatibility decaying into the force that promises a new synthesis, despite even more merciless criticism of its hardline opponents. For now this is just a promise, a fantasy presented in strange but assuring compositions, such as those of Ivan Chuikov's paintings.

1988



ФРАГМЕНТ НЕБА, 1982-1986 / Fragment of Sky, 1982-1986



ФРАГМЕНТЫ НЕИЗВЕСТНОГО ШЕДЕВРА, 1991 / Fragments of Unknown Masterpiece, 1991



2 ФРАГМЕНТА РАБОТ И. ЧУЙКОВА, 1983 / 2 Fragments of Chuiikov's Works, 1983



АВТОПОРТРЕТ С Л. СОКОВЫМ, 1989 / Self-Portrait with L. Sokov, 1989



МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ III, 1990 / Seascape III, 1990



ЗАКАТ IV, 1990 / Sunset IV, 1990



РОМАНТИЧЕСКИЙ МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ II, 1989 / Romantic Seascape II, 1989



МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ, 1980 / Seascape, 1980



ФРАГМЕНТ ОТКРЫТКИ И АВТОПОРТРЕТ, 1983 / Fragment of Postcard and Self-Portrait, 1983



ФРАГМЕНТ ЗАБОРА, 1982 / Fragment of Fence, 1982



ОКНО XVIII, ПОСВЯЩАЕТСЯ М. МАТЮШИНУ. ДВИЖЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ. СТОХАСТИЧЕСКИЙ ВАРИАНТ, 1980 /
Window XVIII. M. Matyushin Gewidment. Motion in Space. Stochastic Version, 1980

В «Стохастическом варианте» речь шла о работе Матюшина, в которой я изменил краски согласно случайному выбору, то есть просто дал номера банкам с красками и вытягивал жребий из шапки. Матюшин специально занимался теорией цвета и подбор красок был для него очень важен. Мне же казалось, что гениальность его работы вовсе не в цвете и цвета можно изменить случайным образом без ущерба для работы...

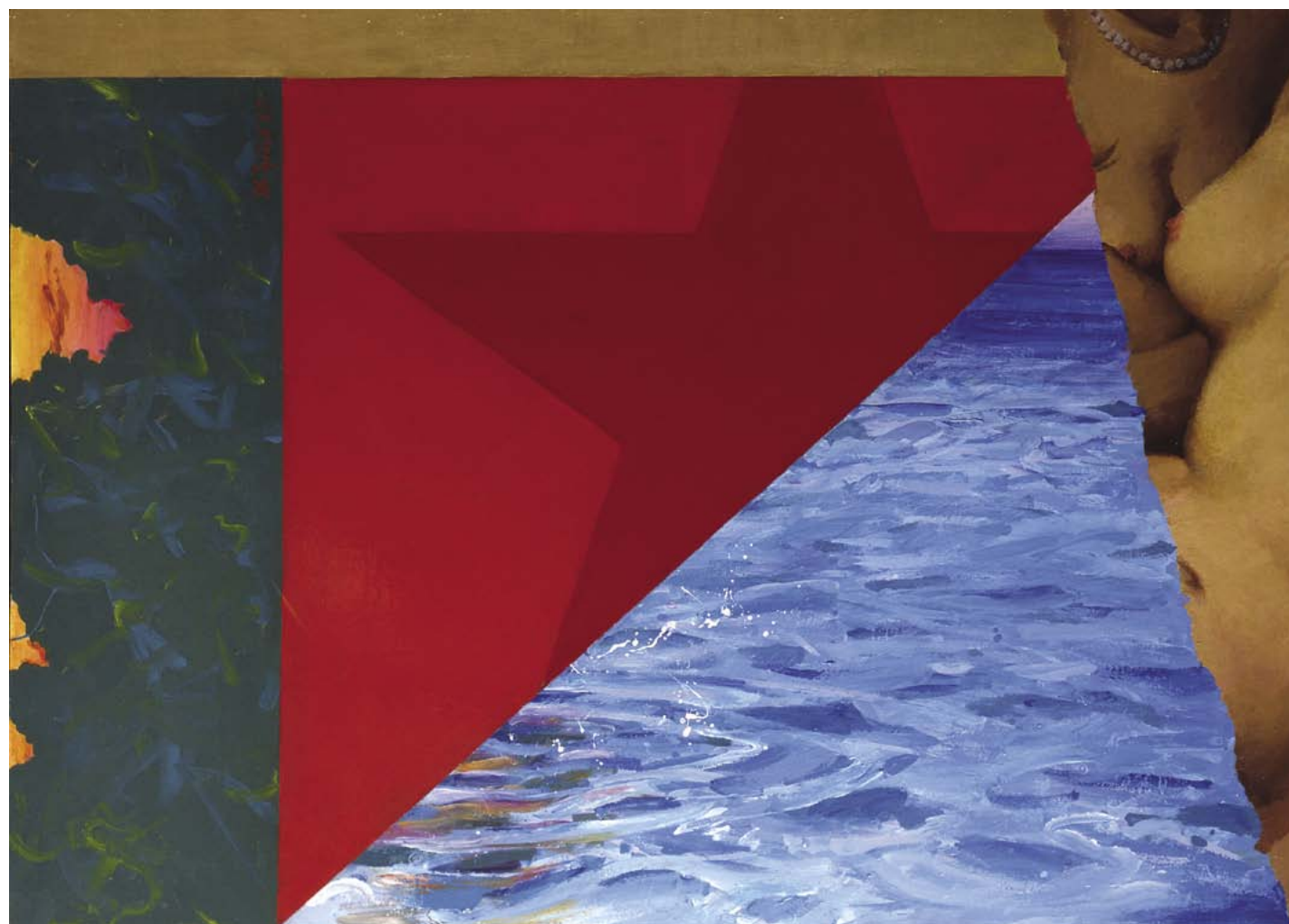
ИВАН ЧУЙКОВ

The *Stochastic Variant* dealt with an artwork by Matyushin where I randomly changed colors, that is, I put numbers on cans with paints and drew pieces of paper with these numbers from my hat. Matyushin studied the theory of color on purpose, and the choice of paint was very important for him. And I believe that it is not color that makes his painting the work of a genius, that you could change color randomly in them, without damaging his artwork...

IVAN CHUIKOV



ТРИ ФРАГМЕНТА I. ТРИПТИХ ИЗ 3-Х СОЕДИНЕННЫХ МЕЖДУ СОБОЙ ЧАСТЕЙ, 1990 / Three Fragments I. Triptych of 3 Pieces, 1990



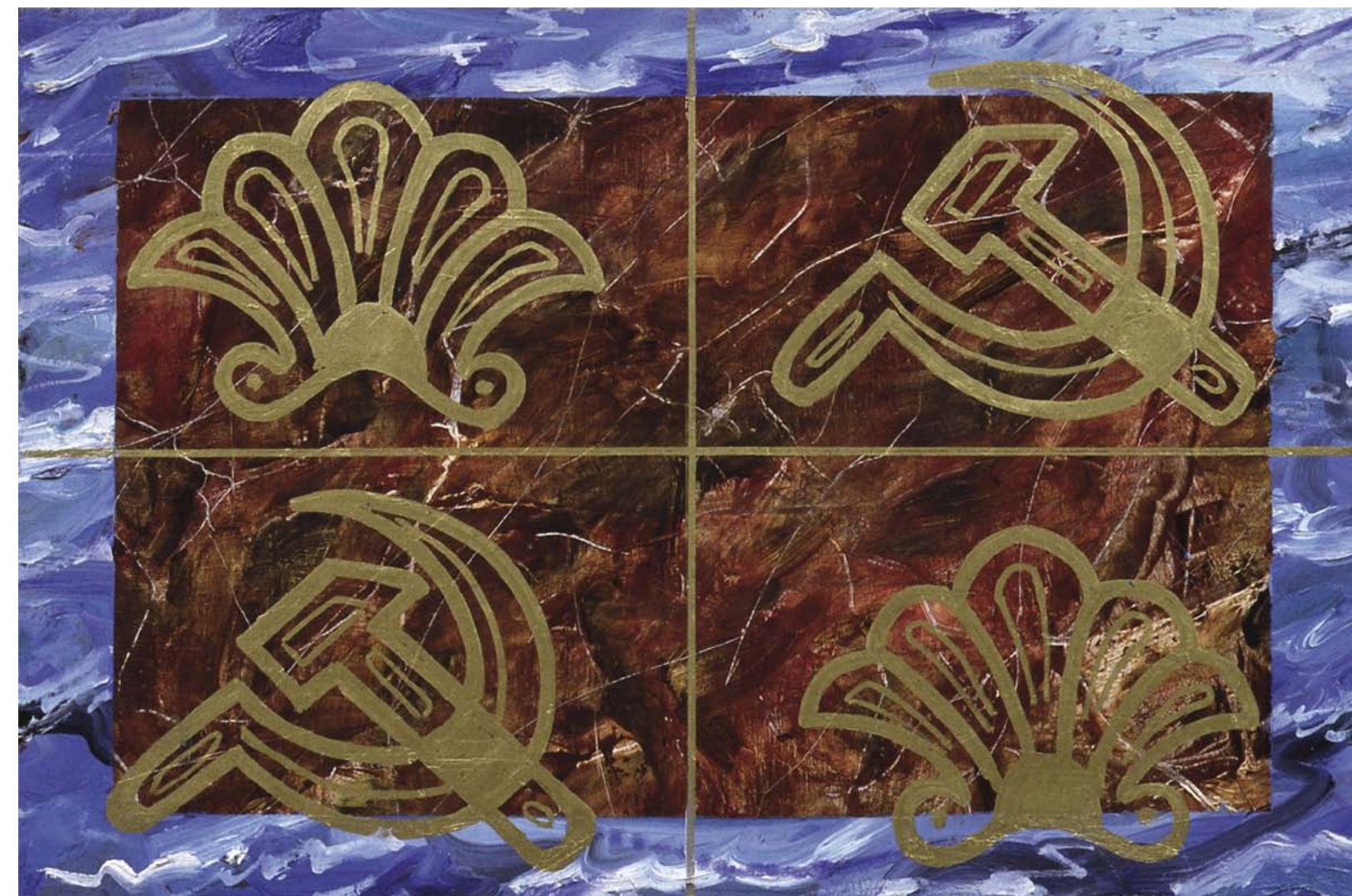
ЗАКАТ I, 1987 / Sunset I, 1987



23 ФРАГМЕНТА, 1986 / 23 Fragments, 1986



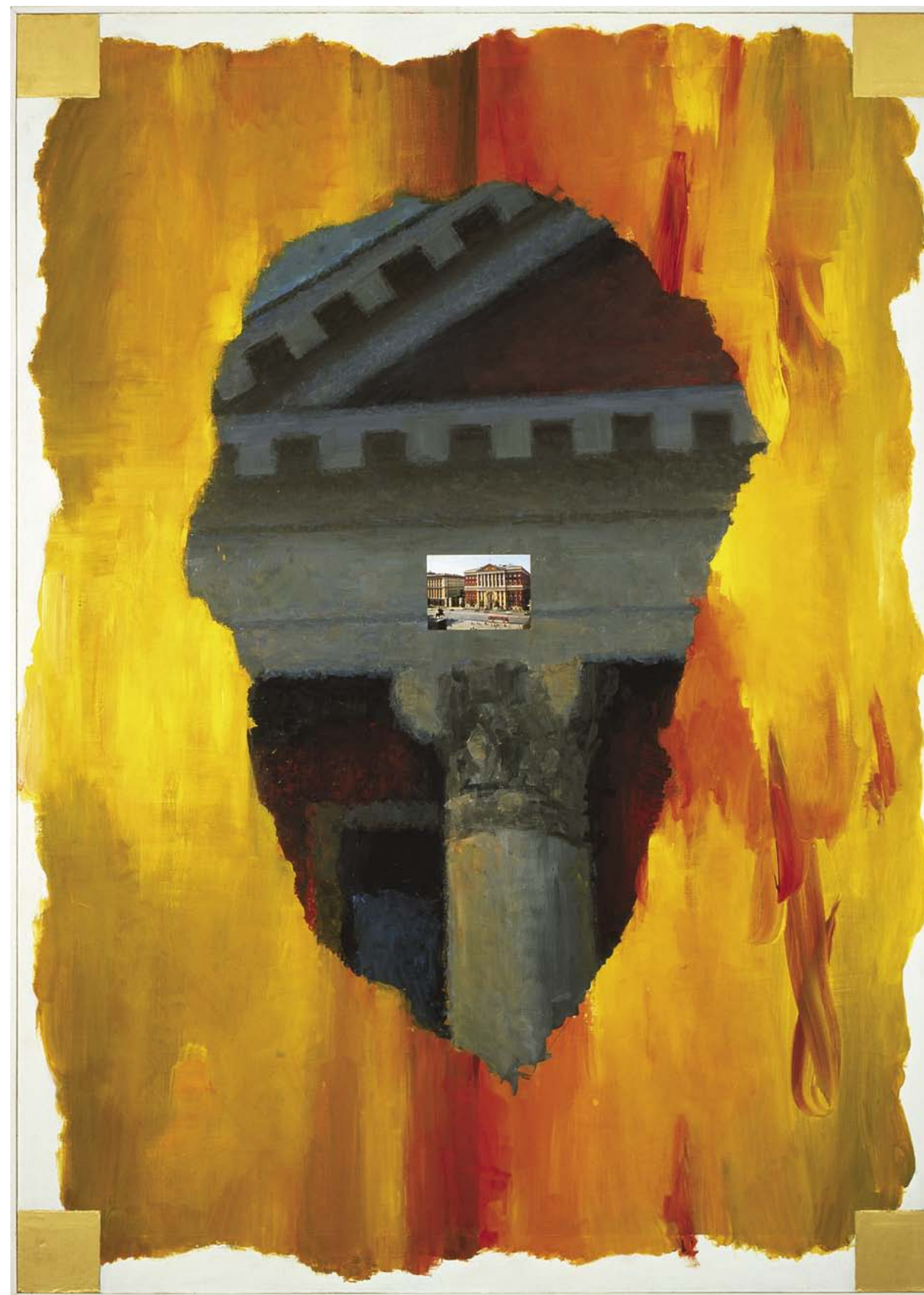
ЗАКАТ II, 1988 / Sunset II, 1988



БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1993 / Untitled, 1993



СУВЕНИР (4 ОТКРЫТКИ), 1990 / Souvenir (4 Postcards), 1990



ЗАКАТ III, 1989 / Sunset III, 1989



...Я работал преподавателем во Владивостоке, потом в заочном университете. Обучение осуществлялось по переписке. Рубль двадцать консультация. Ученики присылают работы – учителя пишут рекомендации. Как у Сэлинджера в «Голубом периоде де Домье–Смита». Но на одной чаше весов твои советы, а на другой – вся советская страна...

ИВАН ЧУЙКОВ

...Практические поправки мосье Йошото, то есть его рисунки, нанесенные на кальку поверх рисунков учащихся, вместе с письменными замечаниями на обороте рисунков вполне могли показать мало-мальски способному ученику, как похоже изобразить свинью или даже, как живописно изобразить свинью в живописном хлеву. Но никогда в жизни он не сумел бы научить кого-нибудь отлично написать свинью и так же отлично хлев...

Д. Д. СЭЛИНДЖЕР. «ГОЛУБОЙ ПЕРИОД ДЕ ДОМЬЕ-СМИТА»

...I was an educator in Vladivostok, and then at the extramural university. Education was conducted by correspondence. One ruble twenty kopeks per consultation. Students sent their works, and teachers wrote recommendations. Just as it was in *De Daumier-Smith Blue Period* by Salinger. And your advice must outweigh the whole big Soviet Union...

IVAN CHUIKOV

...With his [M. Yoshoto] practical overlay work – that is to say, his tracing-paper drawings imposed over the student's drawings – along with his written comments on the backs of the drawings – he was quite able to show a reasonably talented student how to draw a recognizable pig in a recognizable sty, or even a picturesque pig in a picturesque sty. But he couldn't for the life of him show anyone how to draw a beautiful pig in a beautiful sty...

J. D. SALINGER. *DE DAUMIER-SMITH BLUE PERIOD*



Стакан, 1975 – 1987 / Glass, 1975 – 1987



СЕРИЯ ПЕРЕВЕРТЫШИ № 2, 1975 / Series Turned Inside Out # 2, 1975



ВОДОПРОВОДНЫЙ КРАН. СЕРИЯ ПЕРЕВЕРТЫШИ, 1975 – 1987 / Waterfacet. Series Turned Inside Out, 1975 – 1987

...Меня всегда поражало, что нарисовать можно что угодно, каким угодно способом. Видимо отсюда интерес к столкновению, конфликту между изобразительной иллюзией и реальностью, между разными вариантами этой иллюзии – разными способами изображения. По существу это проблема языка (визуального в данном случае). Мир существует для нас только в языке. Изменяя язык, мы изменяем мир...

ИВАН ЧУЙКОВ

I have always been astonished by the fact that it is possible to draw anything, in any feasible way. Hence my interest in this clash, this conflict, this correlation between visual illusion and reality, between different versions of illusion, i.e. different methods of depiction. Essentially it is an issue of language (in this case visual language). The world for us can only exist in language; by changing language, we change the world.

IVAN CHUIKOV



ПАДЕНИЕ, 1978 / Falling Down, 1978



ТРИ ФРАГМЕНТА II. ТРИПТИХ, 1991 / Three Fragments II. Triptych, 1991

Я редко что-то придумывал, по большей части брал фрагменты, куски уже существующих изображений — рэди мэйд. Иногда это были известные художники, иногда совсем не известные, у своей дочери кое-что брал. Самый интересный момент — это перевод в живопись, перевод из трехмерного в двухмерное пространство, из реального объема в плоскую картинку. Это великое изобретение. Важнее, чем вся абстрактная живопись.

ИВАН ЧУЙКОВ

I rarely invented anything, I mainly picked up fragments, pieces of existing depictions — ready-mades. Sometimes it would be well-known artists, sometimes they were not really known, some I picked up from my daughter. The most interesting point here is this translation into painting, translation from the three-dimensional to bi-dimensional space, from real volume to the flat picture. That is a great invention. It is more important than all abstract painting.

IVAN CHUIKOV

В последнее время оценка Западом русского искусства резко изменилась, что вызвано не всеобщей эйфорией, обусловленной перестройкой, но самой динамикой жизни. Еще вчера восточное искусство, рассматриваемое как экзотический и лишенный разнообразия монстр, вдруг проявило себя с поразительной многогранностью. В хаосе мнений и оценок (первое большое представление публике нонконформистов в Москве в 1987 году примечательно называлось «Лабиринт») ведущая роль отводилась, по всей видимости, концепции «соцарта». Особенно удался выход на постмодернистские позиции начала 80-х годов живущих в Америке Комару и Меламиду с их живописными гротескными карикатурами на наследие социалистического реализма. Стилизованная реконструкция сентиментальных сказок и китча сталинского времени в области эстетики вполне укладывалась в «ярмарку» современного цитирования.

С открытием художественной Москвы во второй половине 80-х оказалось, что словарь русских нью-йоркцев давно известен дома. Так, увлеченный идеями гиперреализма, Эрик Булатов очень точно работает с советской уличной пропагандой. Плакаты, которым давно никто не верит, помещенные в традиционный иконный контекст, создают удивительный визуальный парадокс. В отличие от «чистой оптики» Булатова Илья Кабаков воскрешает забытые элементы языковой памяти русских.

Следующий представитель ведущей тройки реформаторов советской эстетики, Иван Чуйков, сейчас выставлен в Кельнской галерее. В то время как Булатов и Кабаков следуют традиции художников-диссидентов из России реагировать на проблемы окружающей их социальной реальности, Чуйков идет значительно дальше. В центре его исследований, лишенных претенциозности, не только реальность и идеология, но собственно живопись и ее инструментарий...

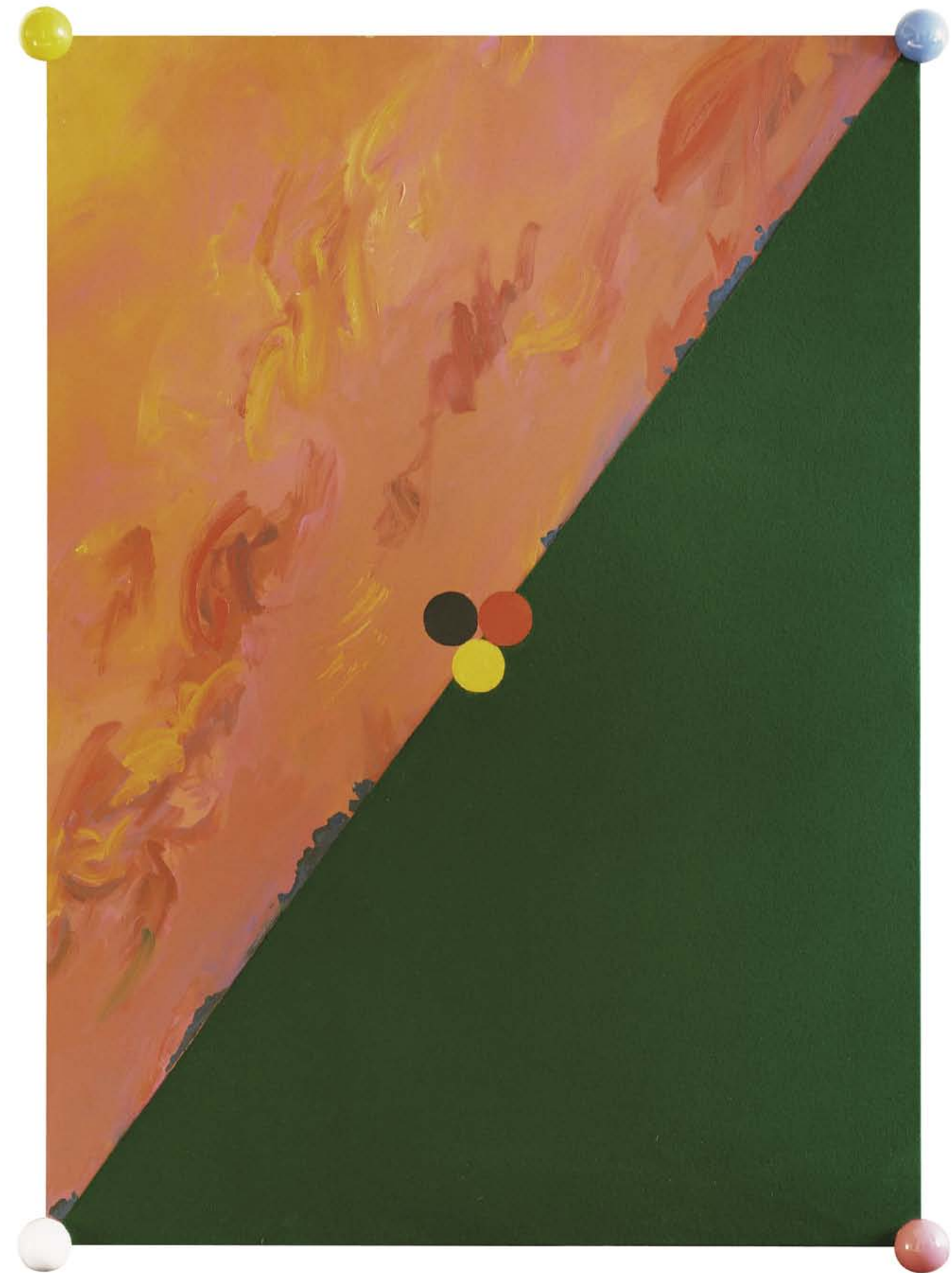
ТОМАС ШТРАУС

The appreciation of Russian art in the West has recently undergone a swift change. This is not because of the general euphoria caused by Perestroika, but has more to do with the dynamics of life. Only recently Asian art was seen as an exotic monster, devoid of variety, and now it has suddenly revealed its amazing, multifaceted appearance. Amidst a chaos of opinion and appraisals a leading role has been assigned to the concept of Sots Art. In 1987 the first Nonconformist introduction of this to Moscow's public was, significantly, entitled *Labyrinth*. Komar and Melamid's entrance onto the postmodernist 1980s scene, with their grotesque caricatures of Socialist Realism's heritage, was a particular success. Their stylised reconstructions of sentimental stories and Stalinist aesthetic kitsch fitted quite well into the 'fair' of contemporary appropriation.

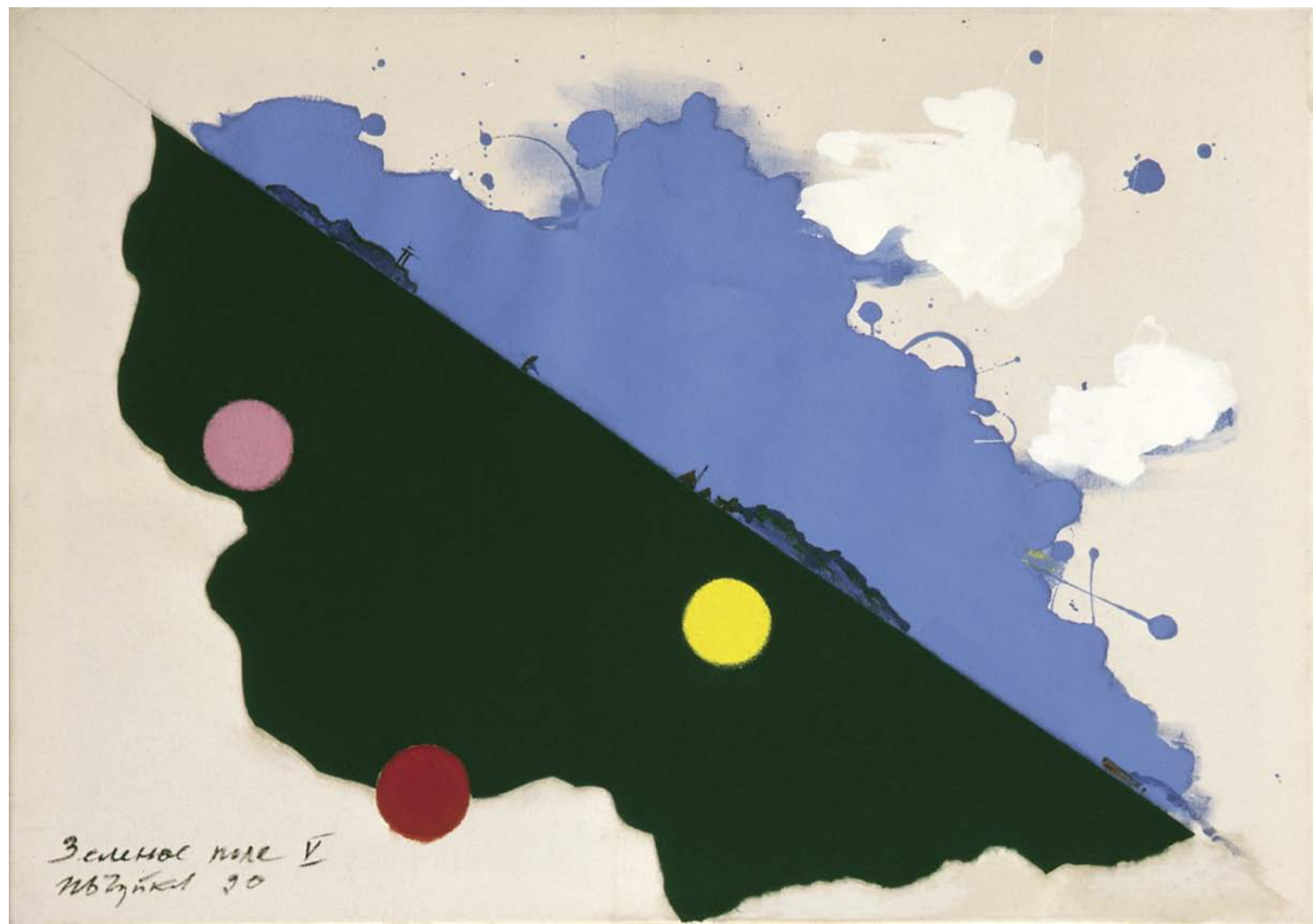
The discovery of Moscow art from the second half of the 1980s, meanwhile, has demonstrated that the vocabulary of Russian's living in New York is well known back home. Fond of Hyperrealism, Erik Bulatov works meticulously with Soviet street propaganda. Posters are not to be believed anymore but rather placed in the traditional iconic context, in which they create unusual visual paradoxes. In comparison with Bulatov's 'clear optics' Ilya Kabakov revitalises the forgotten elements of Russian lingual memory.

The next representative from the leading trinity of reformers of Soviet aesthetics, Ivan Chuikov, is showing in Cologne. Whereas Bulatov and Kabakov have followed the tradition of Russian dissident artists in reacting to the problems of social reality, Chuikov goes much further. Central to his research (free from pretentiousness) is not only reality and ideology but painting itself and its instruments...

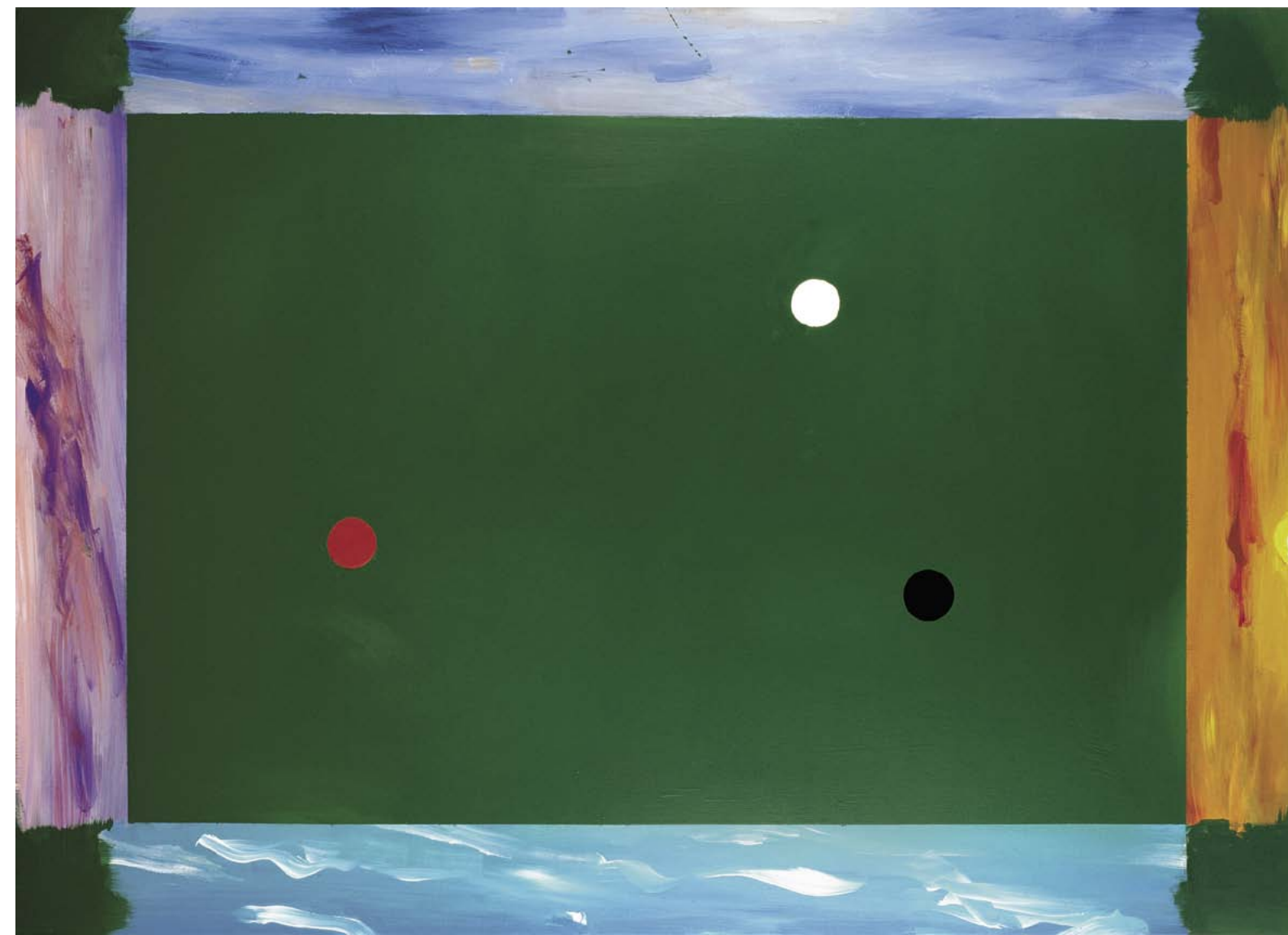
THOMAS STRAUSS



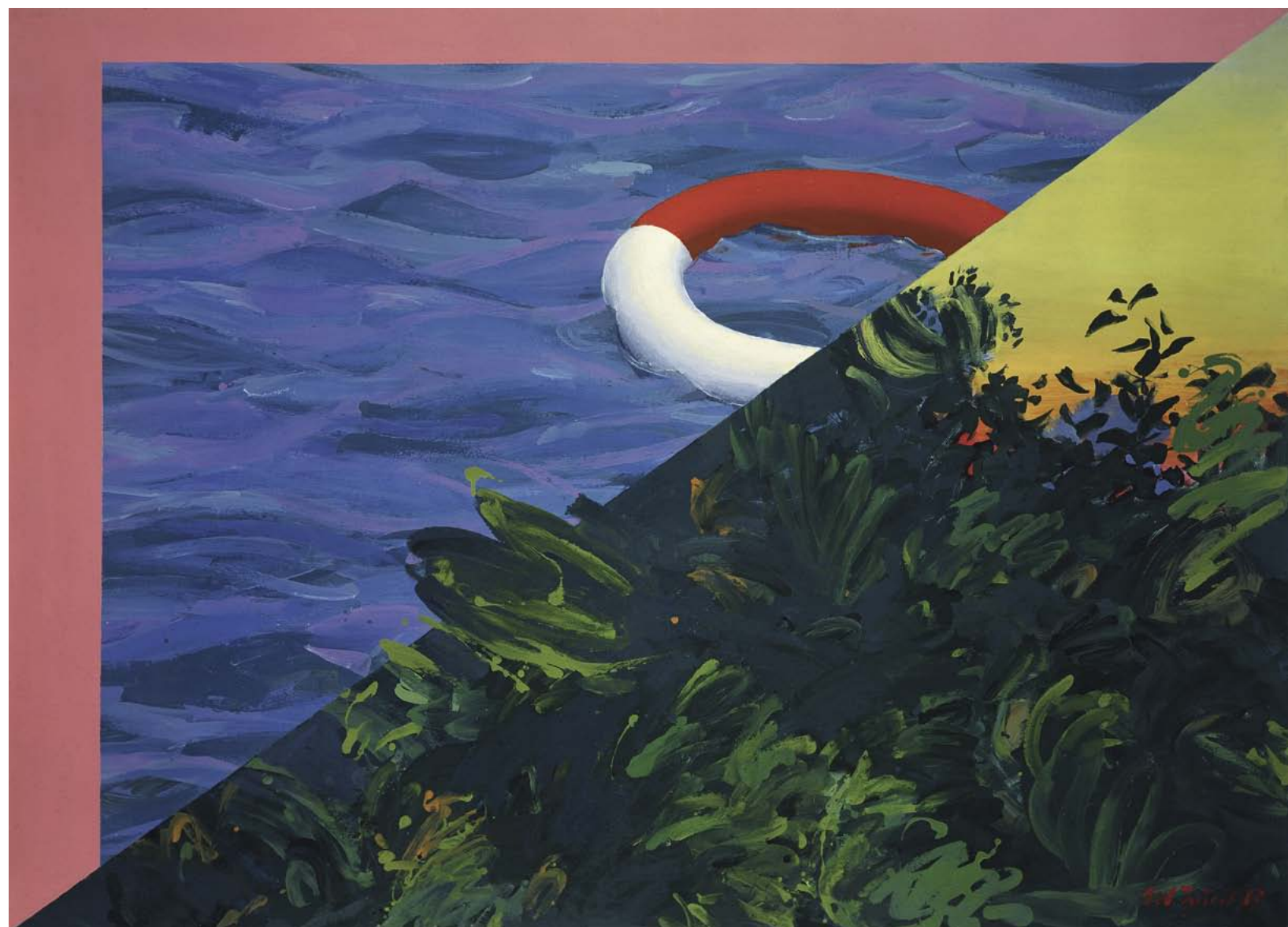
ЗЕЛЕНОЕ ПОЛЕ II, 1990 / Green Field II, 1990



ЗЕЛЕНОЕ ПОЛЕ V, 1990 / Green Field V, 1990



ЗЕЛЕНОЕ ПОЛЕ I, 1990 / Green Field I, 1990



СПАСАТЕЛЬНЫЙ КРУГ. 2 ЧАСТИ, ЧАСТЬ 1, 1987 / Ring-Buoy. 2 Parts, Part 1, 1987



СПАСАТЕЛЬНЫЙ КРУГ. 2 ЧАСТИ, ЧАСТЬ 2, 1987 / Ring-Buoy. 2 Parts, Part 2, 1987



ФРАГМЕНТ РАБОТЫ ПЕЙЗАЖ II, 1987. ЧАСТЬ ДИПТИХА / Fragment of Landscape II, 1987. Part of the Diptych



ФРАГМЕНТ РАБОТЫ ПЕЙЗАЖ II, 1987. ЧАСТЬ ДИПТИХА / Fragment of Landscape II, 1987. Part of the Diptych

В таких работах как «Вермейер» или «Случайный выбор» Чуйков собирает стилистически несовместимые образы — репродукции старых мастеров, фрагменты советской графической продукции, фирменных лого, открыточных пейзажей — в лоскутные композиции. В серии названной «Фрагменты» имиджи увеличиваются в геометрической прогрессии, превращаясь в абстракцию, и только подпись художника остается неизменно разборчивой.

ДЖЕЙМИ ГЭМБРЕЛЛ

In individual canvas like *Vermeer* or *Random Choice*, Chuikov juxtaposes stylistically disjunctive images — reproductions of old-master paintings, bits of graphics from Soviet posters and institutional logos, postcards landscapes — in patch-work compositions. In several series titled *Fragments*, images appear in progressively enlarged sequence until details turn to abstractions and only the artist's signature remains legible.

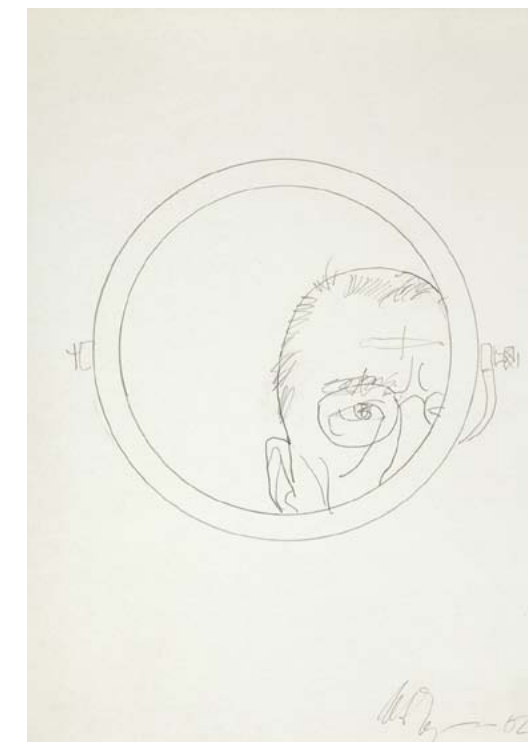
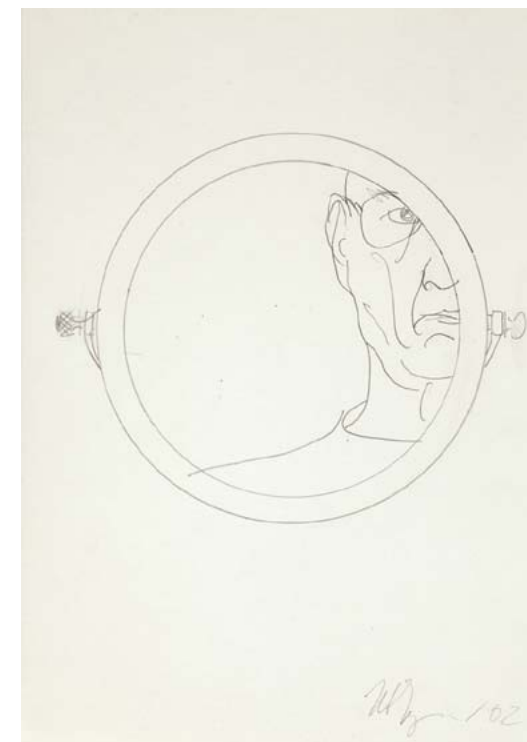
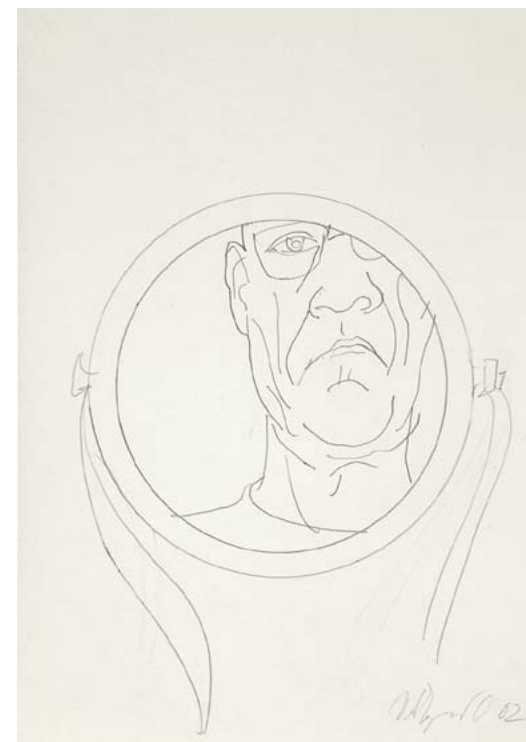
JAMEY GAMBRELL



МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ, 2004 / Seascape, 2004



ФРАГМЕНТ ИНТЕРЬЕРА, 1998 / Fragment of Interior, 1998



АВТОПОРТРЕТ, 1998 / Self-Portrait, 1998

...Но однажды я осознал то, о чем говорили эти хорошие, настоящие левые художники МОСХа. Они ценили живопись, живописные отношения, они ценили Фалька — и при этом совершенно искренне говорили, что искусство должно быть для народа, понятно народу и всё такое... При этом в своих работах не только, скажем, у Фалька ценилось, чтобы это было написано. Я вдруг понял, что те ценности, которые они так лелеют, совершенно недоступны народу, они абсолютно элитарные, закрытые... Чтобы наслаждаться, как мазок к мазку положен, как взято отношение неба к дереву, — этому нужно долго учиться, это совершенно аристократическая, элитарная вещь. Какой народ, о чем вы говорите! И вот это противоречие сразу показало ложность ситуации. Тогда я решил, что нужно писать просто, не потому, что я хотел быть понятным народу, а чтобы избежать всего этого...

ИВАН ЧУЙКОВ

One day I realised what all of these good, genuine, left-wing artists of the Moscow Union of Artists were talking about. They valued painting, fine art, they valued Falk, and they were absolutely sincere when they spoke of art for the public; that it should be easy to comprehend, and all that... At the same time it has to be *painted* in their own works, not just in Falk's paintings. And I suddenly realised that all the values they cherished were absolutely incomprehensible to the public — they were completely private and elitist... In order to enjoy the application of brushstrokes, the position of the sky relative to the tree, you would have to study for a long time, because it was something absolutely aristocratic and elitist. What public were they talking about? This antagonism immediately revealed the falsity of the situation. And it was then I decided that painting should be simple — it wasn't because I wanted to be understood by the public, I just wanted to avoid everything of that sort...

IVAN CHUIKOV





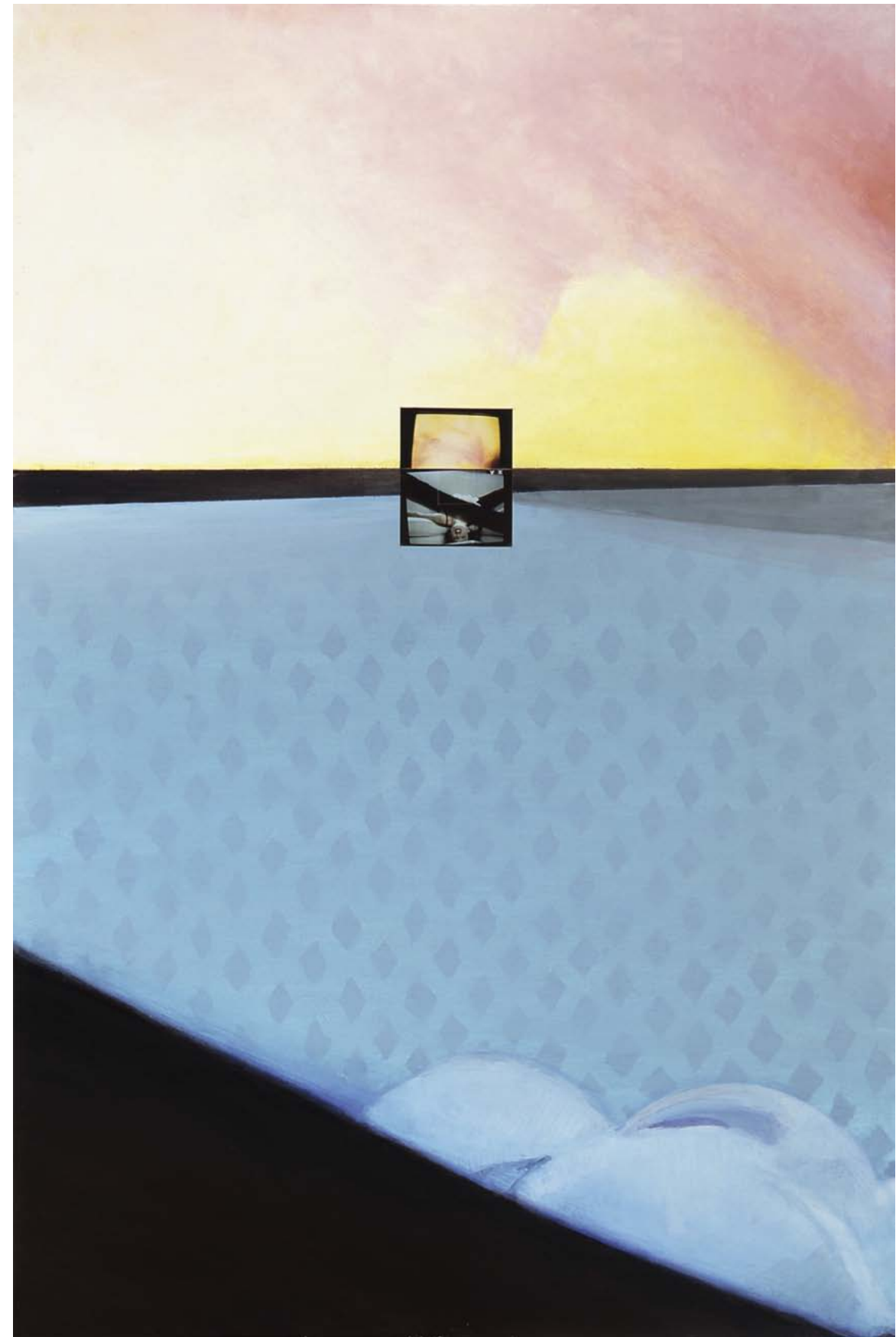
TB № 4, 1994 / TV # 4, 1994



TB № 5, 1994 / TV # 5, 1994



TB № 7, 1995 / TV # 7, 1995



TB № 9, 1994 / TV # 9, 2001

ТОЧКА ЗРЕНИЯ
POINT OF VIEW

ИВАН ЧУЙКОВ
IVAN CHUIKOV

МЕНЯ ВСЕГДА ПОРАЖАЛО, ЧТО НАРИСОВАТЬ МОЖНО ЧТО УГОДНО, КАКИМ УГОДНО СПОСОБОМ. ВИДИМО, ОТСЮДА ИНТЕРЕС К СТОЛКНОВЕНИЮ, КОНФЛИКТУ, ВЗАИМООТНОШЕНИЯМ МЕЖДУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ИЛЛЮЗИЕЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ, МЕЖДУ РАЗНЫМИ ВАРИАНТАМИ ЭТОЙ ИЛЛЮЗИИ — РАЗНЫМИ СПОСОБАМИ ИЗОБРАЖЕНИЯ. ПО СУЩЕСТВУ, ЭТО ПРОБЛЕМА ЯЗЫКА (ВИЗУАЛЬНОГО В ДАННОМ СЛУЧАЕ). МИР СУЩЕСТВУЕТ ДЛЯ НАС ТОЛЬКО В ЯЗЫКЕ. ИЗМЕНЯЯ ЯЗЫК, МЫ ИЗМЕНЯЕМ МИР.

Иван Чуйков

Эти слова Ивана Чуйкова — наилучшая отправная точка для интерпретации его творчества. Ориентирами же на пути толкований остается собственная проблематика современного искусства, сконцентрированная в опыте и саморефлексии вокруг проблем имитации и мимезиса, мимезиса и симуляции.

Конечно, конфликт изобразительной иллюзии с реальностью, о котором говорит Чуйков, не является открытием современного искусства. Но современное искусство заново его переосмыслило перед лицом того, что Жан Бодрийяр назвал «агонией реального». Первоначально (вспомним предпринятый Просвещением и романтиками поиск «истинной сущности» бытия, манифестирующий себя как нечто новое через субъективистский творческий акт художника-демиурга) это был вопрос о правде и лжи искусства по отношению к «подлинной реальности», скрытой за оболочкой «неестественности», безобразия, обыденности, социальной несправедливости, идеологического отчуждения. От художника-тайновидца или художника-разоблачителя ждали откровений «последней правды», парадоксальным образом не замечая ни иллюзорности самих задач, ни иллюзорности их решений.

Впоследствии, побуждаемый развертыванием логики модернистского сознания, художественный авангард перенес центр конфликта между иллюзией и реальностью в пространство самого искусства. Однако зримо-материальная реальность самих вещей, будь то первые коллажи кубистов или рейди-мейды Дюшана, заступивших место иллюзорной условности изображения, опять-таки оказалась не чем иным, как одним из элементов общей иллюзии — иллюзии искусства. Впрочем, не только вещь — любой жест, мысль, идея, текст, наконец, даже пустота! — все превращалось в искусство силой его контекстуальности и все несло в себе магию иллюзии.

Конфликт изобразительной иллюзии и реальности был радикальным образом переосмыслен постмодернистским сознанием, переместившим проблематику современного искусства в область языка: язык как всеохватывающая знаковая

I HAVE ALWAYS BEEN ASTONISHED BY THE FACT THAT YOU CAN DRAW EVERYTHING IN ANY POSSIBLE WAY. HENCE MY INTEREST IN THE CLASH, IN THE CONFLICT, IN THE CORRELATIONS BETWEEN VISUAL ILLUSION AND REALITY, BETWEEN DIFFERENT VERSIONS OF THIS ILLUSION — DIFFERENT WAYS OF DEPICTING. ESSENTIALLY IT IS AN ISSUE OF LANGUAGE (OF VISUAL LANGUAGE IN THIS CASE). THE WORLD CAN ONLY EXIST FOR US IN LANGUAGE: CHANGE THE LANGUAGE AND WE CHANGE THE WORLD.

Ivan Chuikov

This paragraph by Ivan Chuikov is one of the best starting points for any interpretation of his oeuvre. The main principles of how we should interpret his work are concentrated upon experience and self-reflection, ideas that form the very subject of contemporary art. His work is to do with the issues of imitation and mimesis, and mimesis and simulation.

Surely such a conflict between visual illusion and reality, that which Chuikov talks of, cannot be called a discovery of contemporary art. Contemporary art merely re-conceptualised this conflict in the face of what Jean Baudrillard has called 'the agony of the real'. Initially, (if you remember the quest for a 'true essence' of existence, as sought by the Enlightenment and during the Romantic periods — of existence manifesting itself as something new, through the subjective and creative act of the artist-demiurge) truth and falsehood was the issue of art in respect to representing a 'true reality', that might otherwise be concealed by a shell of artificialness, ugliness, routine, social injustice or ideological alienation. The artist-mystery-seer or the artist-exposer had previously been expected to produce 'the ultimate truth', failing paradoxically to notice its illusory nature. Later, urged on by the development of a Modernist logic of consciousness, the visual avant-garde shifted their focus of conflict from illusion and reality into the space of art proper. The reality of found objects, be it in the first Cubist collages or in Duchamp's readymades, which replaced the illusory convention of depiction, still remained nothing more than just an element of the general illusion — the illusion of art. And yet it was not only material things (a gesture, any thought, any idea, any text, even a vacuum!) — everything was transformed into art by the power of its context, and everything contained the magic of illusion.

This conflict between visual illusion and reality was radically reconsidered by postmodernism which shifted the subject of modern art into the sphere of language. As a comprehensive signifying structure this led to the discovery of the conventional nature of former dichotomies. The unified, but multi-



СЛУЧАЙНЫЙ ВЫБОР, 1987 /
Random Selection, 1987

структура — то есть система отношений элементов — обнаружил условный характер прежних оппозиций. Единое, но многослойное пространство языка открыло бесконечность всевозможных переходов между образами и смыслами того, что раньше противопоставлялось в качестве «иллюзии» и «реальности».

Знаменательно: в Москве, десятилетиями оторванной не только от реальности западной культуры, но даже от сколько-нибудь правдивой информации о ней, Иван Чуйков «повторил» эти важнейшие, исторически и диалектически сопряженные меж собой этапы современного искусства, опираясь исключительно на собственный художественный опыт. И не только повторил, но создал притом совершенно оригинальные, интеллектуально утонченные, заряженные энергетической мощью работы.

Чуйков начал самостоятельно работать с 1962 года; однако, как нередко бывало в те времена, в течение многих лет оставался в полной изоляции, ничего не зная о других художниках московского подполья. Для Чуйкова это было время мучительного изживания французской эстетики «красивого» — каждодневный труд преодоления гипноза изощренной живописности Сезанна и Модильяни средствами самой живописи. «Я мог писать небольшую картину размером в полметра по два-три месяца, — вспоминает художник, — потому что единственный критерий был эстетический, и для того чтобы убедиться, что следует делать именно так, а не иначе, я должен был перепробовать все варианты. И я по десять раз переписывал картину, пока к концу 1967 года вся эта приторность не стала мне поперек горла».

Только в конце 60-х годов — во время знакомства с наиболее радикальными художниками московского альтернативного искусства и одновременно с открытием для себя языка американского поп-арта — произошел резкий слом, освободивший путь к простоте. Подлинность своих художественных задач Чуйков уже не проверяет эстетизмом «живописности» и «выразительности» — колоритом, нюансами, текстурой поверхности, красотой мазка; напротив, отныне он стремится к прямым высказываниям или, как он сформулировал в 1979 году, к «некоторым сознательным самоограничениям — к отсутствию деформации, упрощению фактуры, цветовой заданности: небо — голубое, растительность — зеленая, тело — розовое». Примером последовательного осуществления этой программы самоограничений может служить картина «Обнаженная» (1973), несколько напоминающая «American Nudes» Тома Вессельмана, хотя не столь холодная и тотально

layered space of language revealed an infinity of all sorts of transitions between images and the meaning of what earlier was called 'reality' or 'illusion'. It is notable that in Moscow, which for decades was separated not only from the reality of Western culture but also from any truthful information about it, Ivan Chuikov managed to 'repeat' many of the most crucial, historically and dialectically adjoined milestones in the development of contemporary art, whilst relying on nothing but personal experience. And not only did he 'repeat' them, but he also created many completely original, sophisticated, powerful and intellectually engaging artworks.

Chuikov's independent creative work started in 1962 and, as it often happened at that time, he remained in total isolation for many years, knowing nothing about the other artists of the Moscow underground. For the artist this was a time of torment spent annihilating the French 'aesthetic of beauty'. Every day he would labor by means of painting to overcome the hypnotic magic of Cézanne and Modigliani. 'I could work on a small painting half a meter large for two or three months', — the artist recalls. — 'Because aesthetics were the only criteria, and I had to try every version in order to be sure that I had to do it this way, and not any other. So, I repainted the same painting a dozen times until late 1967 by which time I had gotten sick and tired of this mawkishness'.

Only in the late 1960s, when the artist came into the acquaintance of the most radical artists of Moscow's alternative art scene and simultaneously discovered the language of American Pop Art, did he encounter a radical turning point which freed the road to simplicity. Chuikov was no longer testing the authenticity of his artistic goals through pictorial aesthetics — through colour, nuances, surface texture, the beauty of brushwork. On the contrary, he was striving for straightforward statements or, as he put it in 1979, for a 'certain conscious self-limitation: the absence of transformation — simplified texture or colour conventions: the sky is blue, the foliage is green, and the flesh is pink'.

The most significant thing in his paintings of this period though (the late-1960s to early-1970s) is not just their affinity with American Pop Art, but their attempt to formulate such a conflict between an illusion of depiction and real space, even as it tangibly encroaches upon the surface of his paintings through cut-out, three-dimensional inserts, or hollow and protruding painted reliefs. These paintings anticipated the future direction of Chuikov's work.

деиндивидуализированная. Впрочем, наиболее примечательное в картинах того периода (конец 60-х — начало 70-х) не столько отклики на американский поп-арт, сколько предвосхищающие будущее усилия обозначить основоположения: различия между иллюзией изображения и «реальным» пространством, осязаемо вторгающимся в плоскость картин врезками-углублениями либо, напротив, сильно выступающими цветными рельефами-муляжами.

Еще острее, с большей последовательностью тот же конфликт сформулирован Чуйковым в сериях картин-объектов («Панорамы», «Окна»), в серии виртуальных проектов (проекты для углов и стен комнат), в серии концептуальных фотографий. Здесь столкновение иллюзорного и реального осуществляется через непосредственное соединение образа и материальной конструкции, чертежа и устойчивой материальной формы, живописной поверхности и самодостаточной предметности. И «Окна», и «Панорамы» продолжают наметившиеся раньше две линии работы с «реальным пространством»: в «Окнах» — углубление пространства, в «Панорамах» — его экстерииоризация или, как говорит сам Чуйков, «выворачивание наизнанку». По форме «Панорамы» представляют собой достаточно большие параллелепипеды, со всех сторон покрытые изображениями пейзажа либо интерьера. Конфликт между изобразительной пленкой-иллюзией и скрытой под ее поверхностью реальной в своей вещественности конструкцией сгущается в парадокс экстерииоризованной глубины. Но этот парадокс, переворачивающий традиционную логику визуального восприятия и его вербализации, не разрушает

Such a conflict was formulated with even greater persistence and drama in Chuikov's series of painting-objects (*Panoramas, Windows*), in his series of virtual projects (projects for the corners and walls of rooms), and in his series of conceptual photographs. Here the clash between the illusory and the real is realized through direct assemblages of image and material structure, draft and stable material form, painted surface and self-sufficient objectivity. Both *Windows* and *Panoramas* continue the two-dimensional aspect of his work into 'real space' as was outlined earlier: deepened space in *Windows* and the exteriorization of space in *Panoramas*, or, as Chuikov himself puts it, 'turning inside out'.

Talking about form, *Panoramas* are large parallelepipeds covered with depictions of either landscapes or interiors. The clash between the visual layer of illusion and the surface of the real structure, as material as can be, concealed by its surface, thickens to form a paradox surrounding its exteriorized depth. However, this paradox, turning upside down the traditional logic of visual perception and its visualization, does not destroy the foundations of this logic — the dualism of subject vs. object, that the Modernist consciousness grew up on. Chuikov's *Panoramas* indicate the borderlines of this consciousness. But they do not suggest a meta-language for the description of its content; rather, this language appears later, in his series *Variants and Fragments*.

Essentially, it is the same paradox as in his *Windows*, and yet here it is based on the conventionality of our perceptive process and a profound cultural symbolism rooted in archaic darkness.



ПАНОРАМА IV, 1976 / Panorama IV, 1976

самой основы этой логики — субъект-объективного дуализма, из которого исходило модернистское сознание. «Панорамы» Чуйкова указывают на границы этого сознания, но еще не предлагают собственного метаязыка для описания его содержания; такой язык возникнет позже — в циклах «Варианты» и «Фрагменты».

По существу, тот же парадокс в его «Окнах». Но здесь он опирается не только на условность нашего перцептивного опыта, а еще и на глубинную, укорененную в архаической тьме культурную символику.

Окно — один из центральных архетипических символов нашей культуры: визуальная и метафизическая граница между пространством внутренним и внешним, между «я» и миром, между видимым и невидимым. «Окошечко маленькое, а в него все видно» — наставляет седая русская мудрость. В России космологический характер окна и сейчас подчеркивается резными наличниками с солярными знаками либо орнаментом, указывающим на Мировое Древо. Этимологически «окно» связано с «оком» (ср.: болгарское прозорец = окно при русск. «зоркий»; древне-англ. Eadryrel = окно, букв. «впадина глаз», древне-исландск. uindauga = окно, букв. «ветровой глаз»), с «глазом» дома, с возможностью проникновения в иной мир и обратно, с опасностью вторжения извне вовнутрь. Отсюда — ритуальные запреты смотреть в окно, ритуалы колядования у окна, восходящие к обмену благами между представителями разных миров; отсюда же вера в магическую силу вести, полученной через окно. Через окно приходит смерть. «Смерть входит в наши окна», — говорит пророк Иеремия. И так же чувствует современный поэт:

А в наши дни и воздух дышит смертью:
Открыть окно, что жилы отворить...
(Б.Пастернак)

В доме умершего окна закрыты; их отсутствие уподобляется гробу. Но окна открываются для того, чтобы душа умершего могла покинуть жилище либо, напротив, посетить его в день поминовения. Окно — сакрально: оно место эпифаний, явлений Бога в самых разных образах, в том числе в образе нищего. Поэтому, согласно русской поговорке: «в окно подать — Богу подать». Окном в божий мир называлась икона. С окном связываются надежды, желания, осуществимость ожидаемого (мотив, широко используемый в оформлении современных окон-витрин); у окна изображались узники и влюбленные, к образу окна обращаются древние сонники и современный психоанализ. И уж поистине бесконечно использование мотива окна

Windows form one of the central archetypal symbols of our culture: the visual and metaphysical borderline between the internal and the external space, between 'I' and the world, between the visible and the invisible. As an old Russian saying puts it, 'The window is small, but through it everything can be seen'. In Russia the cosmological nature of the window is emphasized still by decorative window casings featuring solar signs or elements referring to the tree of life.

In Russian the window is etymologically linked to the eye (cf. *prozorets* — 'window' in Bulgarian, *zorky* — 'sharp sighted' in Russian; in Old English *eaqpyrel* was 'window', literally 'eye hole', in Old Norse *uindauga* was 'window', literally 'the eye of wind'), through the phrase the 'eye of the house', with its ability to penetrate another world and return, with the threat of invasion from the outside posed to the inside. Hence the ritual taboos of looking out of the window, the ritual singing under the window that originated from the exchange of benefits between the representatives of different worlds; hence the belief in the magic power of the message received through the window. Death comes through the window: 'death enters our windows', Jeremiah says.

And here is what a modern poet feels:

In our days air breathes with death:
A window opens like a vein.

(Boris Pasternak)

Windows are closed in the house of the deceased; their absence resembles a coffin. But windows are opened to let the soul of the deceased fly away from the house or to visit it during remembrance day. A window is sacred: it is the place for epiphanies where God visits in different incarnations, including the incarnation of a beggar. So, according to the Russian saying, 'to give alms through the window is to give it to God'. The icon was called a window to the divine world. Hopes, wishes, the realization of the expected was associated with the window (this motif is extensively used in the design of modern show-displays); prisoners and lovers were represented near windows, ancient dream-books and modern psychoanalysis both address the image of the window. And the use of the window motif is truly infinite in European art where painting itself has been interpreted as a 'window into the world' since the Renaissance period. But what does this theme of the window mean in Chuikov's oeuvre? To start with, it is a dialogue with the Renaissance idea of the 'painting as a window into the world', but this dialogue immediately re-

в европейском искусстве, где со времен Ренессанса сама картина понимается как «окно в мир». Но что означает тема окна у Чуйкова? На первый взгляд — прямой диалог с ренессансной идеей «картина — окно в мир». Однако в этом диалоге сразу же обнаруживается таящий далеко идущие последствия сбой: Чуйков всерьез принимает ренессансную метафору; он толкует окно не только как символ, знак, образ или понятие, но одновременно буквально — как материальную конструкцию. Рама картины — вполне реальная оконная рама, с привычным членением внутренних частей. Эта рама и заменяет художнику традиционные холст и подрамник. Однако за рельефом такой рамы наш глаз сразу же упирается в плоское «дно» упрощенно раскрашенного театрального задника. Вместо движения вглубь, вместо иллюзорного пространства зрителю предстоит редуцированное изображение: грубо покрашенная поверхность, навязчиво «обклеивающая» собой все объемы рамы, а порой распространяющаяся и за ее пределы. Эта поверхность, не допускающая никакого погружения, благодаря легко опознаваемым образам деревьев, неба, облаков означает либо «пейзаж», либо какую-то картину другого мастера (например, пейзаж И. Айвазовского или парафраз живописи одного из отцов русского авангарда М. Матюшина). «Окно в мир» оказывается окном в совсем другой, не нанесенный ни на какие карты универсум — мир, балансирующий на подвижной границе между иллюзией и предметной реальностью. Утверждение реальности этого декларативно-условного и одновременно откровенно иллюзорного мира ставит под сомнение и сам диалог. Все так и не так. Но — о чем спорить, о чем препираться? Парадоксальность ситуации усугубляется еще и тем, что вполне материальные конструкции окон нередко даны в перспективном сокращении, в еще одном удвоении не только эстетической, но и чисто визуальной иллюзорности. При этом намагниченная культурным наследием символическая семантика окна не оставляет своей притягательной силы, продолжая внушать нашему литературно-философствующему воображению бесконечно развертывающиеся сюжеты. На этом пути «Окна» Чуйкова легко превращаются в притчи о нашей судьбе и судьбе нашей культуры, в экзистенциалистски заряженные метафоры социальной закрытости, изоляции, несвободы... Но Чуйков не делает ничего, чтобы поддержать или разочаровать нас на этих путях. Он ценит саму возможность вариантов, возникающих из труда зрительской интерпретации. Впрочем, здесь следует выразиться определеннее: Чуйков сам постулирует необходимость ва-

veals a failure with far-reaching consequences: Chuikov takes this Renaissance metaphor seriously; he treats the window not only as a symbol, a sign, an image or a notion — he interprets it literally as a material structure at the same time. The frame of the painting is a quite real window frame, with the familiar partitioning of internal sections. This frame replaces the traditional canvas and stretcher for the artist. Yet, behind the relief of this frame the viewer's eye immediately discovers the flat 'bottom' of the stage scenery painted in a simplified manner. Instead of any movement in the direction of its depth, instead of illusory space, the viewer is presented with a greatly reduced depiction: a crudely painted surface insistently glued to all reliefs of the frame, sometimes spreading beyond its limits. This surface, without allowing any depth, designates either a landscape, or a painting of some master (like an Aivazovsky landscape, for instance, or a quote from a painting by Matyushin, a founding father of the Russian avant-garde), due to the easily recognizable images of trees, a sky, some clouds.

This 'window into the world' proves to be a window into quite a different world, a world which is absent from all maps, a world balancing on the shifting borderline between reality and illusion. But the confirmation of reality as a decorative, conventional, and simultaneously openly illusory world questions the dialogue itself. Everything is so, and everything is not so. Yet, what could be argued over, what is there to refute? Paradoxality of the situation is aggravated by the fact that material structures of windows are often shown through the perspective of reduction, doubling again not only aesthetic, but also purely visual illusion. Magnetized with our cultural heritage, the symbolic semantics of the windows do not lose their appeal; they continue to impose infinitely expanding scenarios upon our literary and philosophical imagination. Chuikov's *Windows* are easily transformed into parables about the fate of our culture, existentially charged metaphors of social exclusion, isolation, lack of freedom... but Chuikov does nothing to support or disappoint us on this journey. He values the potential for variations that emerge from the viewers' interpretation.

...

Here we should make a more definite statement: Chuikov postulates the need of variants with the cycle of his paintings bearing the same name. His *Variants* (twelve paintings produced in 1978-1979) combined photography and painting, being a new play upon the theme of the opposition of illusion

риантов одним из циклов своих картин, именно так им и названным. Его «Варианты» (двенадцать картин, созданных в 1978–1979 годы) — соединение фотографии и живописи — на новый лад разыгрывают тему взаимоотношений иллюзорности и реальности, но делают это в дельте постмодернистской обращенности к прежде «неактуальным» возможностям языка. Чуйков и здесь верен задаче предельной концептуализации изобразительного материала. И «образ», и конвенциональное «значение», и жест художника, и само их сопряжение — все представлено им как континуум эквивалентных единиц. Лишь при более внимательном рассмотрении можно заметить, что эти будто бы взаимообратные единицы знаменуют разные уровни смысла. Каждая из картин этого «зодиакального» цикла верна общей парадигме серийности и одновременно обособлена. Логика их обособления прочитывается как «тема и вариации»: исходные основные цвета; спонтанный жест; спектральная раскладка цветов в переходе от теплого к холодному; чертежно-графическое начало и так далее — до тавтологии черно-белого на черно-белом, до симфонической кульминации всех голосов, наконец, до обнажения исходного материала: оголенный картон, вибрирующие цвета, текущая краска... Однако фотографическая серийность и живописная обособленность здесь не противостоят друг другу как фикция и действительность, но разом обращаются к нам как два полноправных способа высказывания. При этом

and reality. But they follow a postmodernist appeal to the formally 'unimportant' potential of language. Here, Chuikov is also faithful to the task of the ultimate conceptualization of visual material. Both the 'image' and the conventional 'significance', and the gesture of an artist, and their junction — these are all represented as a continuum of equivalent units. However, closer examination makes it possible to see that all of these so-called mutually reversible units manifest different levels of meaning. Each painting of the *Zodiac* cycle follows the common paradigm of the series and is at the same time individual. The logic of their individualization is interpreted as 'the theme and its variations': they contain basic reference colours; spontaneous gesture; spectral colour schemes that transition from warm to cold; sketchy graphical elements, and so on — including the tautology of black-and-white on black-and-white; a symphonic culmination of all voices, and, finally, the revealing of the primary material: bare cardboard, vibrating colours, flowing paint... The serial nature of photography and the individualization of painting do not oppose one another here like illusion and reality. They appeal to us simultaneously as two fully-fledged methods for making a statement. The different languages of these statements are made equal in their conventionality: the reality of the photographic sign and the reality of the pictorial sign is as real as it is illusory. They can equally be called both the aesthetics of the hallucination of reality, and simultaneously of the representation of a bigger,



ИВАН ЧУЙКОВ И ЕВГЕНИЙ БАРАБАНОВ. МОСКВА / Ivan Chuikov and Yevgeny Barabanov, Moscow

различные языки высказываний уравниваются в своей условности: реальность фотографического знака и реальность знака живописного столь же реальна, сколь иллюзорна. Их в равной мере можно отнести к эстетике галлюцинаций реальности и одновременно — к репрезентации более общего, всеохватывающего поля, именуемого структурой или системой.

Но здесь — уже внутри постмодернистского дискурса (а Чуйков был первым художником в Москве, сознательно обратившимся к проблематике постмодернизма) — вступают в свои права и другие уровни значений. Та «действительность природного мира», которая на планшетах художника представлена искусственным, закрепленным техникой репродуцирования языком черно-белой фотографии, символизирующей переход природы в культуру в качестве имманентной семиотической системы, конечно же, остается одним из вариантов одного из высказываний.

Но только ли? Да, эта семиотическая система принципиально открыта для любых знаков и жестов, будь то спонтанная живопись, чертеж или фотография; да, она включает в себя самые различные фрагменты, допуская любую гибридизацию цитат, ассоциаций, образов, позиций; да, она благосклонна к иронии, игре, ритуалу, мифу, надеванию маски на маску. Однако этот всепримиряющий карнавал имеет смысл лишь в том случае, если мы не утратили способности различать означающее и означаемое, номинацию и референт. Как свидетельствуют «Варианты» Чуйкова, использование «готового языка», игра с ним или сведение различных языков к некоему «элементарному» условию вовсе не отменяет, напротив — заостряет проблему иллюзии. Ибо иллюзия возникает там, где нас оставляет способность вновь воссоздавать свой мир, узнавать, понимать, творить заново. Иллюзии господствуют над нами не потому, что мы идем проторенными дорогами, но потому, что чужое мертво в нас. Там же, где присутствует дыхание реальности, там нет «своего» и «чужого»: реальность оживляет мертвые слова, мертвые жесты, мертвые образы. Они становятся иными; ведь живое — способность быть иным и порождать иное. И так происходит с любым языком, ибо в магическом пространстве искусства иллюзия и реальность, свое и чужое не есть что-то определенно очерченное, но всегда — испытание: возможность быть или не быть иным. Осознание этой возможности, пожалуй, ярче всего проявилось в большом цикле картин «Фрагменты» (1980-е), где героями живописи Чуйкова стали угадываемые и безвестные цитаты культуры: преобразование известного в новую реаль-

generally comprehensive field called the structure, or the system. Within postmodernist discourse (and Chuikov was the first Moscow artist to consciously address postmodernist issues) other levels of meanings emerge to enjoy their rights. That 'reality of the natural world' which appears on the drawing boards of the artist as represented by the artificial language of black-and-white photography, fastened by the language of reproduction and symbolizing the transition of nature into culture as an immanent semiotic system, surely remains a variant of a statement. But is that all? Yes, on principle, this semiotic system is open to any signs and gestures, be it spontaneous painting, a draft, or photography; yes, it includes diverse fragments allowing any hybridization of quotations, associations, images, attitudes; yes, it favours irony, play, ritual, myths, wearing masks over masks. But this all-reconciling carnival is reasonable only if we have not lost the ability to distinguish between the signifier and the signified, the nomination and the referent. Chuikov's *Variants* testify that the use of a 'readymade language', a play with it or the reduction of different languages to a certain 'elementary' condition in no way cancels the problems of illusion. It even makes it more dramatic for the illusion emerges where we are left without the ability to recreate our world, to recognize, understand, to create it anew. Illusions have power over us because the strange is dead in us, not because we follow familiar roads. There is no 'ours' and 'alien' where the breath of reality is present for reality breathes life into dead words, dead gestures, dead images. They become different, for to live means the ability to be different and to generate something different. And this happens to any language for illusion and reality. 'Ours' and 'alien' are not things clearly outlined in the magic space of art, but it is always a trial, an opportunity to be or not to be different.

Awareness of this opportunity was, perhaps, especially clear in *Fragments*, a large cycle of paintings (produced in the 1980s) whereby easily recognized and unknown cultural quotations were the heroes of Chuikov's works — it was the transformation of the familiar into the new reality; of paradoxical meanings into the recollections of life; into provocative mystifications that arouse the imagination. These mostly were fragments, ornaments, Renaissance paintings, black-and-white reproductions, fragments of works by Matisse, Picasso, Gauguin, Ingres, Cranach, Chuikov himself, fragments of topographical maps, old Russian icons, official



СЕРИЯ МАЛЕНЬКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ, 1993 /
Series The Little Collection, 1993

ВЫСТАВКА ЦВЕТ, ФОРМА, ПРОСТРАНСТВО.
ГОРКОМ ГРАФИКОВ. 1979 /
Exhibition Color, Form, Space. Gorkom
of Graphics. 1979



ность парадоксальных смыслов, в воспоминания о пережитом, в провоцирующие, возбуждающие воображение мистификации.

Чаще всего это фрагменты орнамента, ренессансной картины, черно-белой репродукции, фрагменты произведений Матисса, Пикассо, Гогена, Энгра, Кранаха, самого Чуйкова, фрагменты топографической карты, древнерусской иконы, официального лозунга, государственного герба, Доски почета, обложки популярного журнала, наконец, обособленно стоящие фрагменты вполне «реального», как бы с природы написанного неба и столь же «реального» забора (обе последние картины были на московском аукционе Sotheby's 1988 года). Порой это только многократные увеличения, где исходное изображение трансформировано в абстрактный экспрессивный мазок, иногда — объединение в одной плоскости картины следов разных художественных направлений: концептуализма (на холсте наклеена открытка), гиперреализма, абстрактного экспрессионизма, геометрической абстракции; и тут же — «просто живопись» поля, одноцветно окрашенного. И всегда — без какой-либо иерархии значений и ценностей, без подчинения какому-либо управляющему центру.

Каждая из картин обезоруживающе проста, хотя — эмоционально насыщена; каждая написана легко, виртуозно, с безупречным вкусом. Однако это вовсе не триумфалистский памятник достижениям культуры. Напротив, в какой-то момент мы вдруг замечаем, что цитата, замкнутая на цитате, как бы невзначай ставит под сомнение прочность ценностной пирамиды того, что мнится «жизнью в культуре», а то, что зовется «диалектикой части и целого», на поверку оборачивается абсурдом.

slogans, the state emblem, the display of honour, a cover of some popular periodical, and isolated fragments of the quite 'real' sky as if painted from nature, and of the fence as 'real' as the former. Sometimes these were just multiplied blown-up images where the initial picture was transformed into an abstract expressive brushwork, sometimes they combined paintings from various trends in art — Conceptualism (a postcard glued to the canvas), Hyperrealism, Abstract Expressionism, Geometrical Abstraction — on one plane; and right there was another plane, 'just painting', produced in monochrome mode. And there was no hierarchy of meanings and values, no subordination to any centre. Each painting was disarmingly simple and emotionally full. Each was painted in an easy, masterly manner, with impeccable taste. But it was not a monument to the triumph of our culture. On the contrary, at some moment you suddenly noticed that the quotation enclosed on the quotation casually questions the strength of the pyramid of values designating everything we regard as our 'life in culture', and what you call the 'dialectics of the part and of the whole' proves to be absurd. And then, challenged by this absurdity, Chuikov's gesture proves to be a salutary gesture of reconciliation: his painting testifies that the creation of your own world from any 'strange' material is in fact our life-in-reality. And it is not only the artist who is to live that way, it refers to each of us, of the viewers. The fact that some of Chuikov's paintings are simple does not imply any simplification. It is rather marginality, the 'territorial' conjunction with unexpected planes of meaning. So, in some recent artworks, for instance, fragments are integrated into the module matrix to form an orderly structure. The



ОТКРЫТКА, ФРАГМЕНТ ОТКРЫТКИ, ФРАГМЕНТ
 ФРАГМЕНТА. 3 ЧАСТИ, 1984 /
 Postcard, Fragment of the Postcard, Fragment of the
 Fragment. 3 Parts, 1984

И вот перед вызовом этого абсурда художественные жесты Чуйкова оказываются спасительным жестами примирения: как свидетельствует его живопись, оригинальность, акты воссоздания своего мира из любого «чужого» материала и есть наше бытие-в-реальности. И к этому бытию причастен не только художник, но всякий из нас, зрителей.

Простота некоторых картин Чуйкова никоим образом не означает упрощения. Скорее — пограничность, «территориальную» сопряженность с неожиданными полями смыслов. Так, например, на некоторых работах последних лет фрагменты объединены модульной сеткой в формально упорядоченную структуру. Соединение фрагмента и структуры оказывается еще одним смысловым пространством, позволяющим приблизиться к прояснению соотношений детерминированного и непредсказуемого. И здесь, конечно же, имеет значение и то, что при размещении фрагментов Чуйков иногда пользуется приемом алеаторики — отбором по жребию. Допущение в картину случайного заставляя неожиданным образом проявиться тому, что было скрыто либо не распознано до творческого акта трансформации.

В последней серии «Фрагментов» («Colours», 1988), состоящей из семи сборных блоков, подчиненных какому-либо одному основному цвету, каждый фрагмент наделен одним и тем же размером и полной автономией внутри целого. Все фрагменты можно менять местами, раздвигать расстояние между ними, выстраивать из них новые композиции с совсем другими акцентами, синтаксисом, метрикой. При этом манипуляцион-

combination of the fragment and of the structure proves to be another space of meaning which allows us to approach the clarification of the correlation of the predetermined and of the unpredictable. It is surely important that Chuikov sometimes resorts to aleatoric methods, throwing dice to determine the layout of his fragments. Admission to the paintings were hidden or unrecognized before the creative act of transformation.

In the last series of *Fragments (Colours, 1988)* made from seven unitized blocks, following some reference colour, every fragment has the same size and full autonomy inside the whole. All the fragments can change places, the distances between them can be altered, and you can construct new compositions with different accentuation, syntax and meter. This manipulation aspect is not limited to the concept of *art as a game*, it also facilitates the awareness and emotional experience of the meaningful multiplicity of an artwork and the open nature of the process where meaning is formed. In this sense Chuikov's attitude could be compared to contemporary linguistics which distinguishes the language (or *langue*, the language system) and speech (*parole*, the speech act, the text, speech activity, speech behaviour). But it is not the primary elements of the visual language Chuikov is interested in (these are 'structure elements' of linguistics: phonemes, morphemes, word forms and morphology models, inflection and sentence building structures which are the focus of minimal art); he is preoccupied with language as an integral system, that is, he is interested in the structure of language, in its norm, its different levels (func-

ный аспект такой работы не ограничивается концепцией «искусство-игра»; он также направлен на то, чтобы осознать и прочувствовать смысловую множественность произведения и открытый характер процесса формирования смысла.

В этом смысле позиция Чуйкова может быть упоdobлена современной лингвистике, различающей язык (*langue*, систему языка) и речь (*parole*, речевой акт, текст, речевую деятельность, речевое поведение). Однако визуальный язык интересует Чуйкова не в его первоэлементах (в лингвистике это «строевые единицы»: фонемы, морфемы, словоформы и модели словообразования, словоизменения и построения предложений), которыми заняты художники минимал-арта; его занимает язык как целостная система, то есть и строение языка, и его нормативность, и его знаковость, и его различные уровни (функциональный, мифопоэтический, идеологический), и непосредственная «речевая деятельность» с ее результатами в виде «текстов» (= визуальных объектов и образов).

Поскольку Чуйков сам является автором собственных «текстов» (= картин или объектов), один из наиболее острых вопросов для него — вопрос метаязыка, способного охватить и представить другие «языки» и «тексты». Таким «метаязыком» стал для него метод контаминации — комбинаторики отдельных стилистически разнородных элементов внутри единого поля картины. Это поле, сконцентрированное до саморазвивающейся структуры, не только отменило композицию как традиционное риторическое понятие, но оказалось самодостаточным стилиобразующим началом. Можно сказать, что «метаязык», охвативший собой стилистически разнородные, казалось бы, несовместимые части, именно в соприкосновении с ними и обнаружил свой собственный непреднамеренный стиль — свою особую структурную совокупность выразительных средств, способных без насилия и поражения вступить в диалог с другими выразительными средствами.

Возможность такого диалога предопределена еще и тем, что для Чуйкова «образы культуры» — не застывший продукт прошлого, но побудительные импульсы формирования новых смыслов, предполагающих актуализацию других «кодов», других «текстов» и «контекстов».

В этом позиция Чуйкова, посредством цитат отсылающего зрителя к межтекстовым ассоциациям, парадоксальным образом близка идеям структурной лингвистике. (Вспомним программную тезу Ролана Барта: «Основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся объективному изучению, а его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки; иначе говоря,

tional, mythological, ideological) and in the immediate 'speech activity' with its results in the form of texts (and its equivalent in visual objects and images).

Since Chuikov is the author of his own 'texts' (read paintings or objects), the issue of the metalanguage which is able to cover other languages and texts is a crucial problem for him. He found such a metalanguage in the method of contamination, of combining individual stylistically heterogeneous elements within the integral plane of painting. This plane, condensed to form a self-developing structure, did not only cancel composition as the traditional notion of rhetoric, it also proved to be a self-sufficient style-forming element. One could say that the metalanguage covering stylistically heterogeneous and seemingly incompatible parts revealed its own artless style, its own structural set of expressive means capable to start the dialogue with other expressive means without violence and defeat in conjunction with them.

The potential for such a dialogue was also predetermined by the fact that 'images of culture' are not a frozen product of the past for Chuikov, they are impulses encouraging the formation of new images that presuppose the activation of other 'codes', other 'texts' and 'contexts'. And here Chuikov's attitude, through his use of quotations to refer the viewer to intertextual associations, is paradoxically close to the ideas of structural linguistics (take the thesis of Roland Barthes: 'It is not the inner, closed structure, which can be objectively studied, that forms the basis of the text, it is its incursions into other texts, other codes, other signs; in other words, the essence of the text is not in the text proper, it is in its intertextuality. We are increasingly aware that it is necessary to combine two ideas which were believed to mutually exclude each other in the practice of scientific research; it is the idea of structure and the idea of combinatorial infinity').

Surely, comparing Chuikov's *Fragments* to the structural linguistics is nothing but an explanatory analogy. Chuikov is not making scientific research, he is an artist, first and foremost, who follows his own logic of art in everything. And it is precisely this gravitational logic that indestructibly ties together the artist, the artwork and the viewer. The viewer is not an optional attachment to his artworks. For Chuikov, it is a mode of existence for his artworks; it is the interpreting eye of the viewer that produces what has existed as an inactivated potential in the artwork. Here we, viewers, resem-

существо текста не в тексте как таковом, а в его межтекстовом характере. Мы начинаем все больше осознавать, что в практике научных исследований необходимо сочетать две идеи, которые считались взаимоисключающими: идею структуры и идею комбинаторной бесконечности»).

Конечно, сопоставление «Фрагментов» со структурной лингвостилистикой — не более чем поясняющая аналогия. Чуйков не занимается научными исследованиями. Он — художник, прежде всего художник, во всем следующий собственной логике искусства. И именно в силу этой затягивающей логики художник, произведение и зритель оказываются для него связанными между собой самым нерасторжимым образом. Ведь зритель для Чуйкова не «факультативное дополнение» к его произведениям, но способ их существования: лишь благодаря интерпретирующему взгляду зрителя и возникает то, что в произведении существовало только как неактуализированная возможность. Здесь мы, зрители, схожи с музыкантами-исполнителями, превращающими немые знаки нотного листа в живые звуки. Однако в своем исполнении мы не только следуем за текстом автора, мы также интерпретируем его; и глубина этого истолкования соответствует нашей сотворческой глубине. Нечто сходное о зрительском соавторстве говорит и сам Чуйков: «Даже самое рациональное и рационалистически построенное произведение искусства, выходя в контекст и вступая в диалог со зрителем, теряет и приобретает значение самым непредсказуемым образом, а существенная сердцевина его, его суть, как раз и выкристаллизовывается, формируется в контексте и в процессе такого диалога... Поскольку, с одной стороны, мои работы не абстрактны, а всегда что-то изображают, и выбор конкретного изображения происходит интуитивно, без волевого усилия, а, с другой стороны, некий предмет становится картиной лишь в результате взаимодействия со зрителем, постольку интерпретация зрителя ничуть не лучше и не хуже авторской».

Означают ли эти слова, что конфликт иллюзии и реальности исчерпывается актами зрительской интерпретации? Или — конфликт продолжается и за чертой толкований, за чертой дискурса? И что, наконец, означает этот конфликт? Игру? Метод? Новое знание? Возможность дальнейшего диалога с иллюзорной реальностью искусства? Иван Чуйков ничего не говорит об этом; он избегает любой принудительности. Ответ призван дать каждый из нас, не опасаясь упреков в возможной его иллюзорности.

1988

ble musical performers who transform mute signs of notes on a sheet of paper into live sounds. Yet, in our performance we do not only follow the text of the author, we also interpret it; and the depth of this interpretation corresponds to the depth of our co-creation.

Chuiikov himself says something very close to this opinion when he speaks about his co-authorship with the viewer: 'Even the most rationally and rationalistically built artwork uses and acquires meaning in a most unpredictable manner reaching out into its context, starting a dialogue with the viewer in which its essential core, its essence, crystallizes itself; being formed in the context and in the process of such a dialogue... For, on the one hand, my works are not abstract, they always represent something, and the choice of the concrete image is always intuitive, without any effort of will, and, on the other hand, an object turns into a picture only as the result of its interaction with the viewer since the viewer's interpretation is not better or worse than that of the author'.

Did he mean that the conflict of illusion and reality is exhausted in the act of the viewer's interpretation? Or does that conflict continue beyond the limits of interpretation, beyond the limits of discourse?

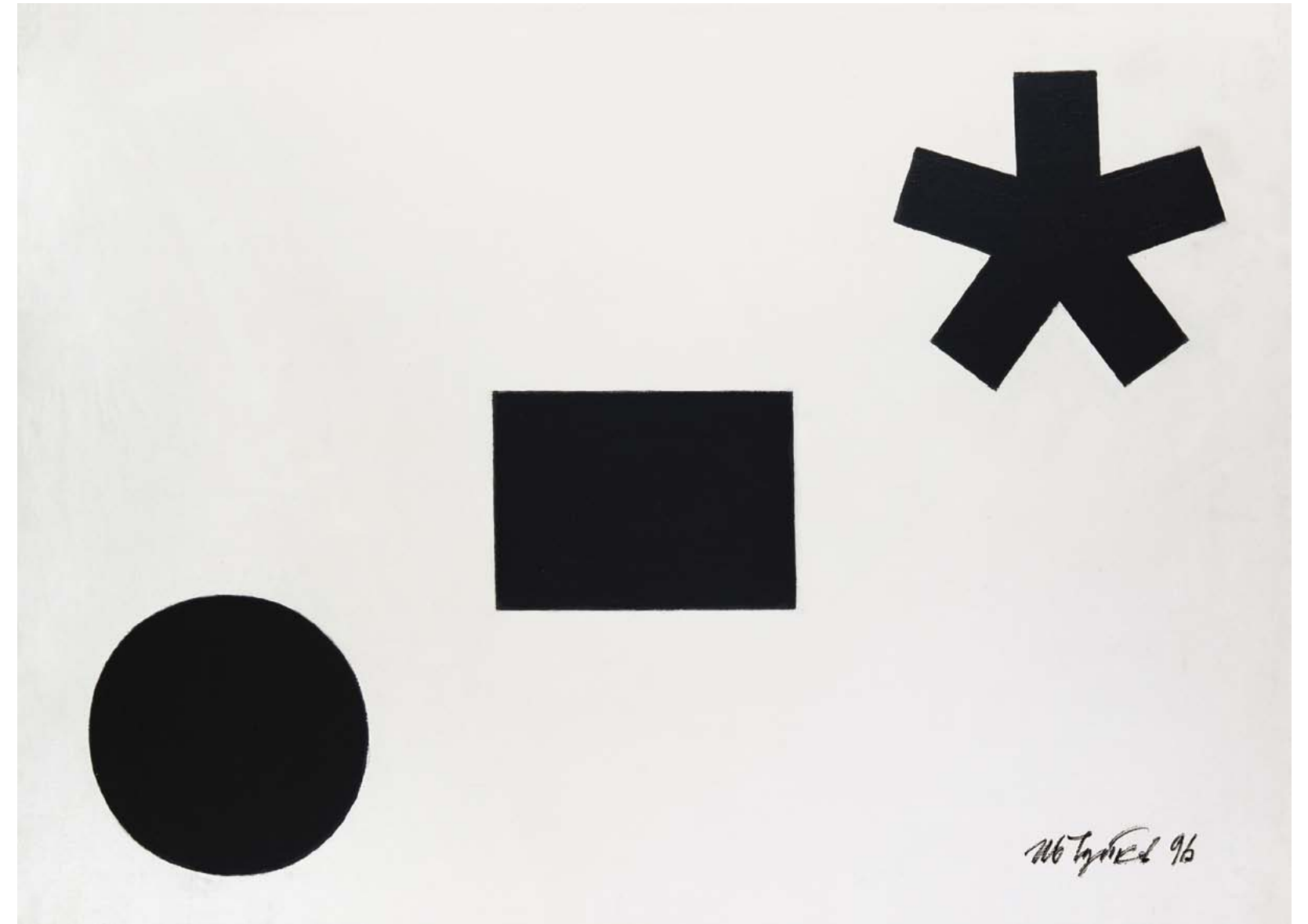
And what is the meaning of this conflict, at last? Is it a game? Is it a method? New knowledge? Is it an opportunity for a dialogue with the illusory reality of art?

Ivan Chuiikov does not say anything about it; he avoids any forcefulness. Each of us has to give an answer, without fearing reprimands about its possible illusory nature.

1988



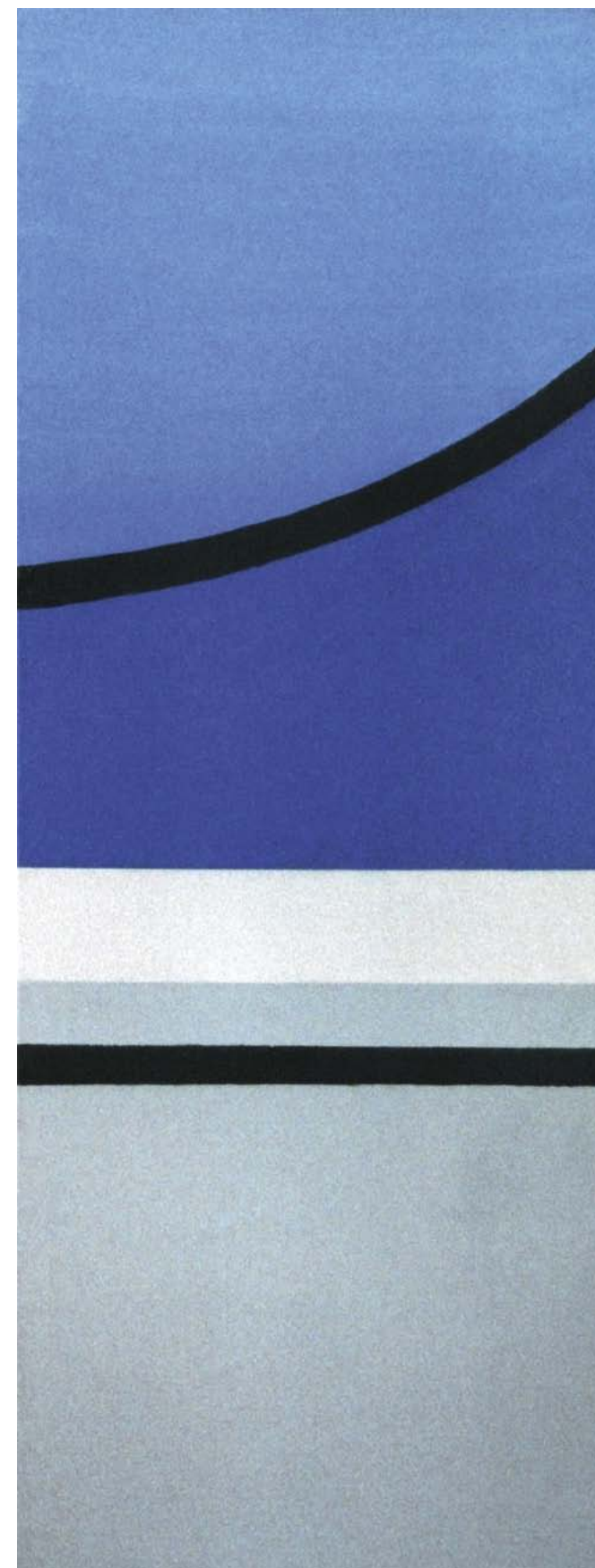
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 1, 1996 /
Fragment of Russian Newspaper 1, 1996



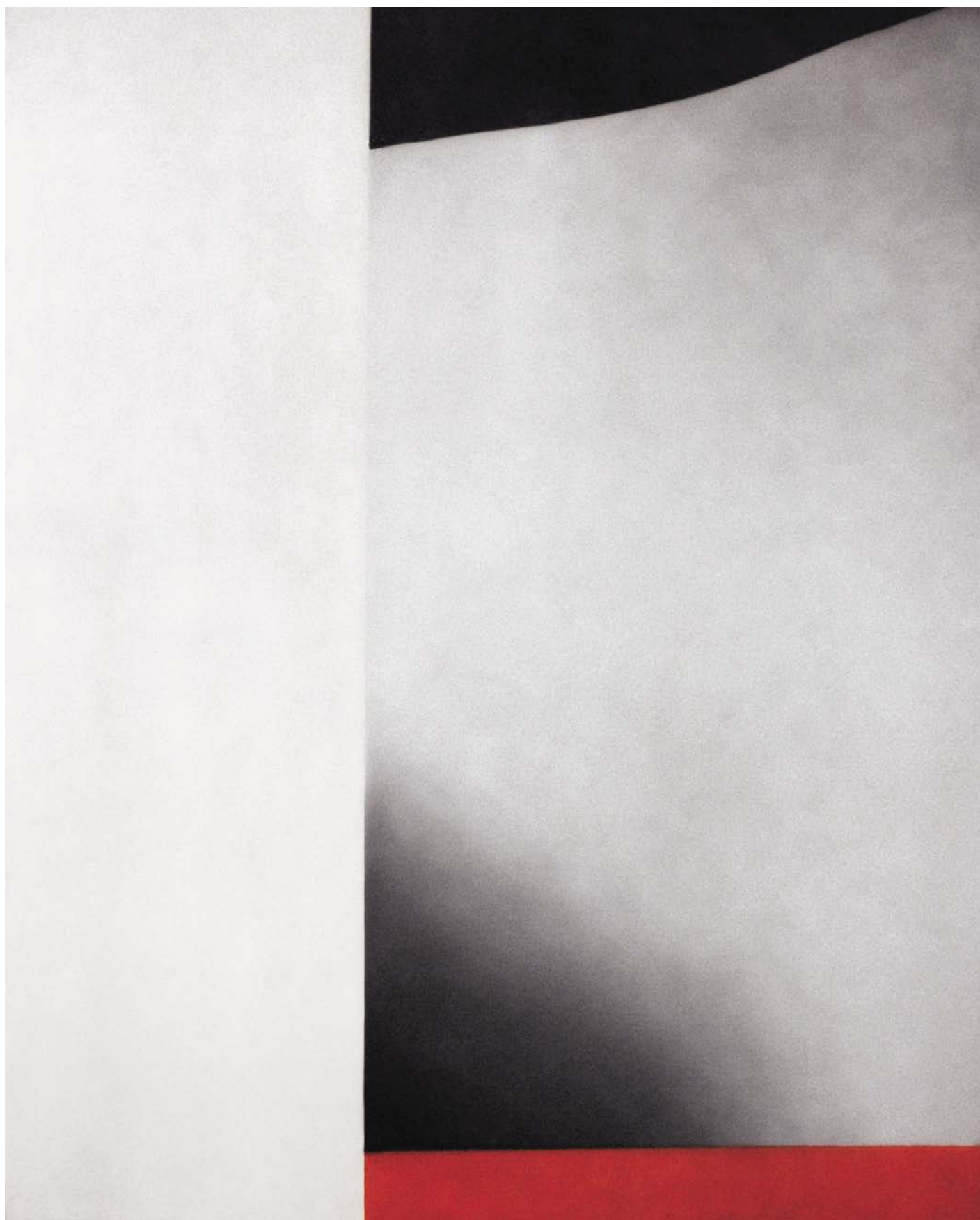
ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ, 1996 / Fragment of German Newspaper, 1996



ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ, 1996 / Fragment of German Newspaper, 1996



ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ 4, 1996 / Fragment of German Newspaper 4, 1996



ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ 5, 1996 / Fragment of German Newspaper 5, 1996



ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ 7, 1996 / Fragment of German Newspaper 7, 1996



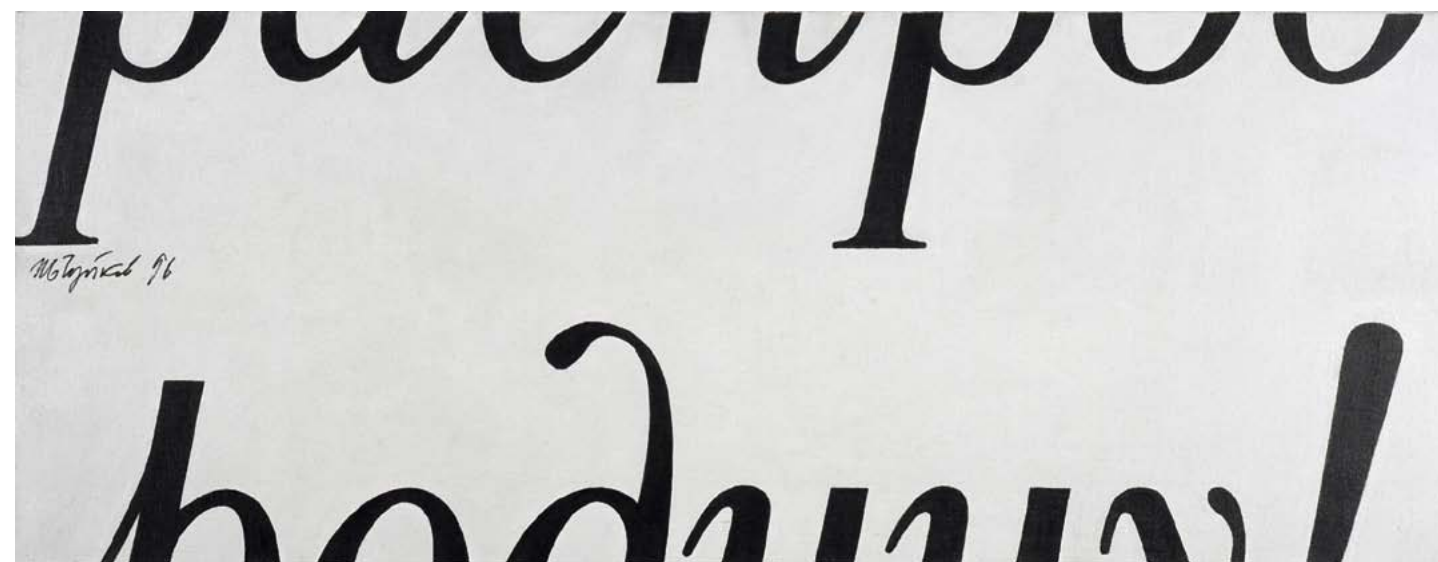
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 2, 1996 / Fragment of Russian Newspaper 2, 1996



ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 3, 1996 / Fragment of Russian Newspaper 3, 1996



ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 4, 1996 / Fragment of Russian Newspaper 4, 1996



ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 5, 1996 / Fragment of Russian Newspaper 5, 1996



ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 6, 1996 / Fragment of Russian Newspaper 6, 1996



ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 7, 2002 / Fragment of Russian Newspaper 7, 2002



ФРАГМЕНТ ИТАЛЬЯНСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008 / Fragment of Italian Newspaper, 2008
 ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008 / Fragment of German Newspaper, 2008
 ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008 / Fragment of Russian Newspaper, 2008
 ФРАГМЕНТ ФРАНЦУЗСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008 / Fragment of French Newspaper, 2008
 ФРАГМЕНТ ИСПАНСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008 / Fragment of Spanish Newspaper, 2008
 ФРАГМЕНТ АНГЛИЙСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008 / Fragment of English Newspaper, 2008

Точка зрения предполагает варианты, варианты – свободу, свобода – выбор, в том числе точек зрения...

ЕВГЕНИЙ БАРАБАНОВ

A point of view suggests variatns, variatns suggest freedom, freedom suggests choice, including a choice of points of view.

YEVGENY BARABANOV



ТОЧКА ЗРЕНИЯ I, 1990 / Point of View I, 1990



ТОЧКА ЗРЕНИЯ II, 1990 / Point of View II, 1990



ТОЧКА ЗРЕНИЯ III, 1990 / Point of View III, 1990



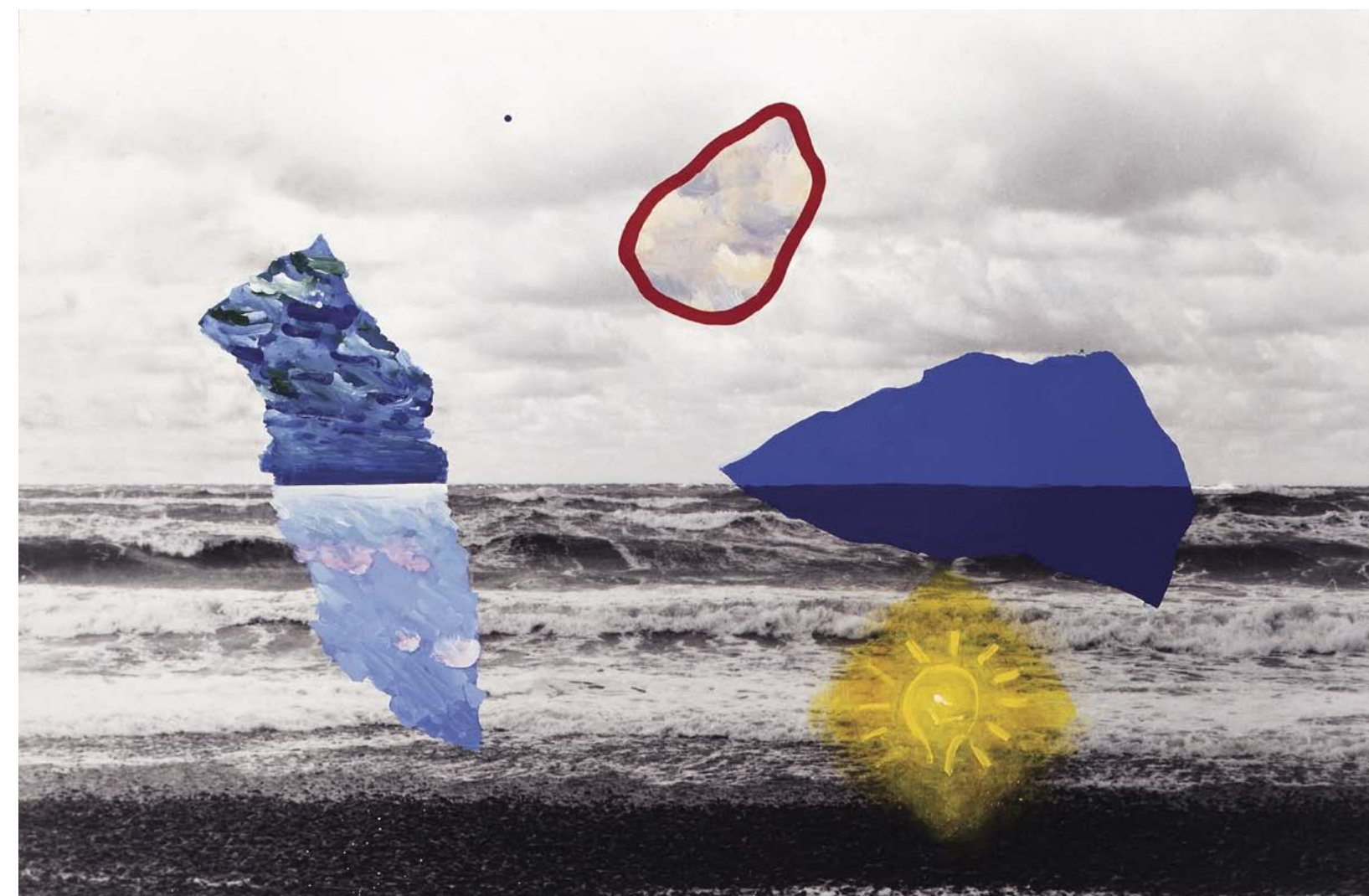
ТОЧКА ЗРЕНИЯ IV, 1990 / Point of View IV, 1990



ТОЧКА ЗРЕНИЯ V, 1990 / Point of View V, 1990



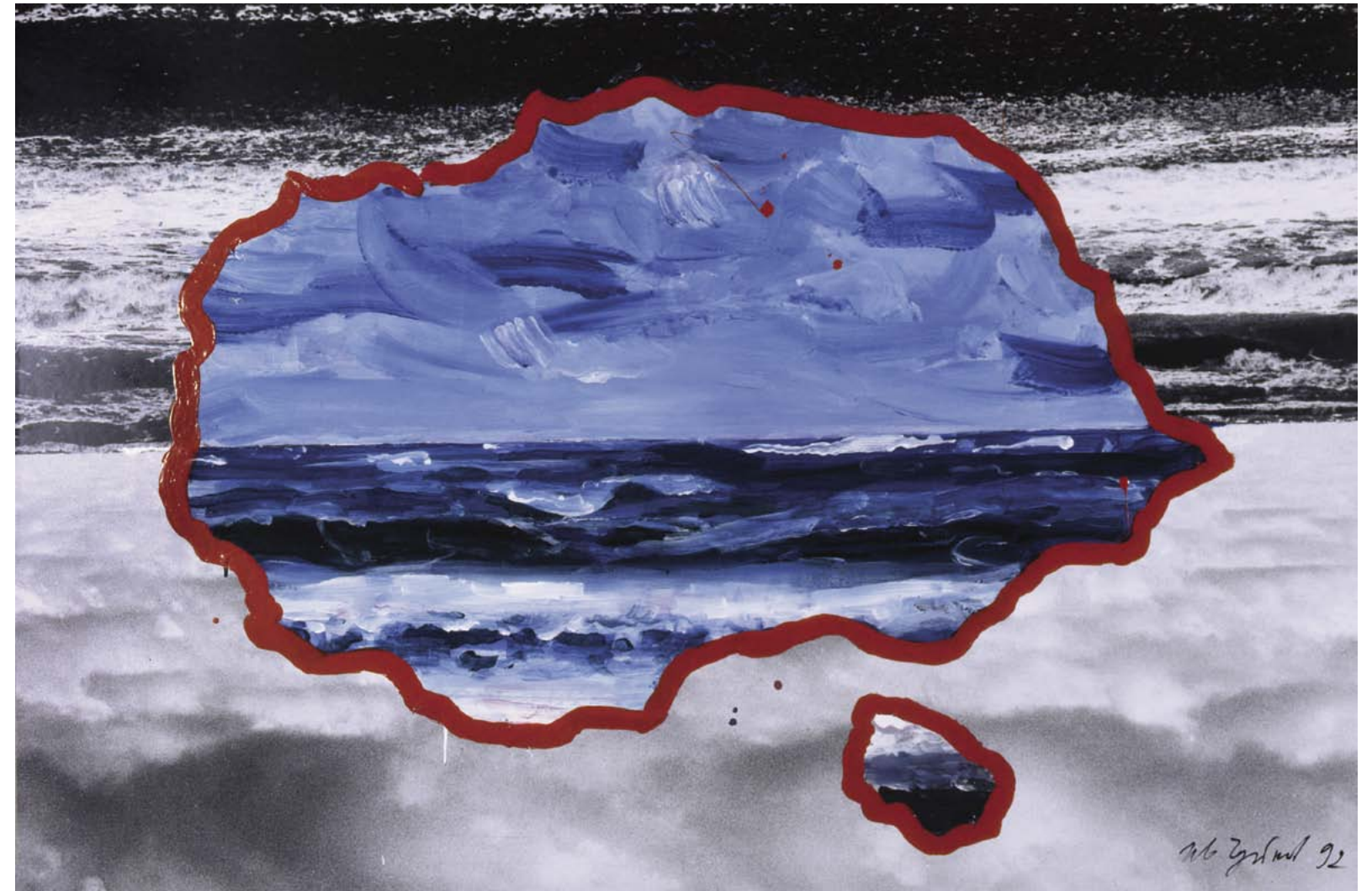
ТОЧКА ЗРЕНИЯ VI, 1990 / Point of View VI, 1990



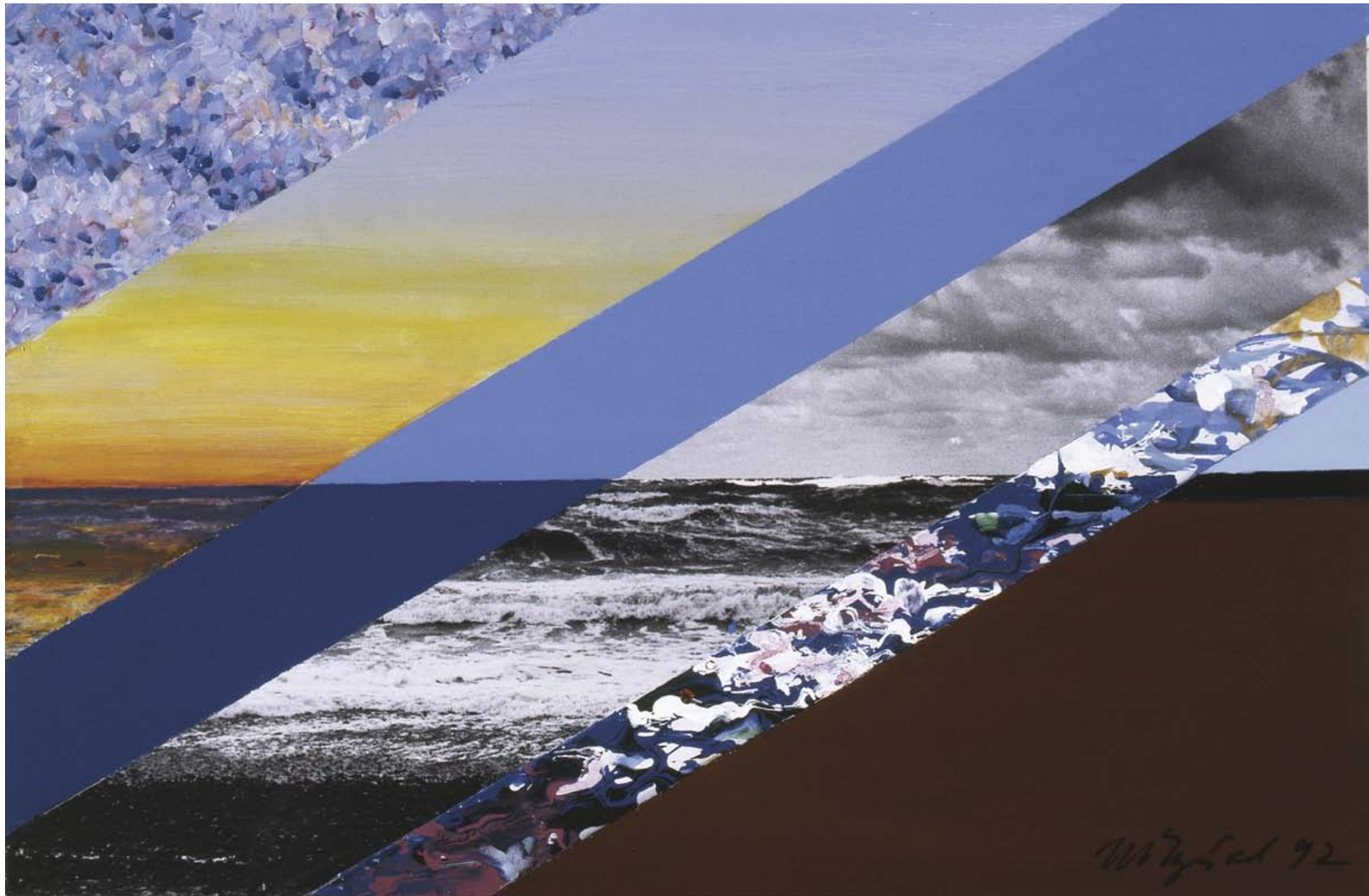
ТОЧКА ЗРЕНИЯ VIII, 1990 / Point of View VIII, 1990



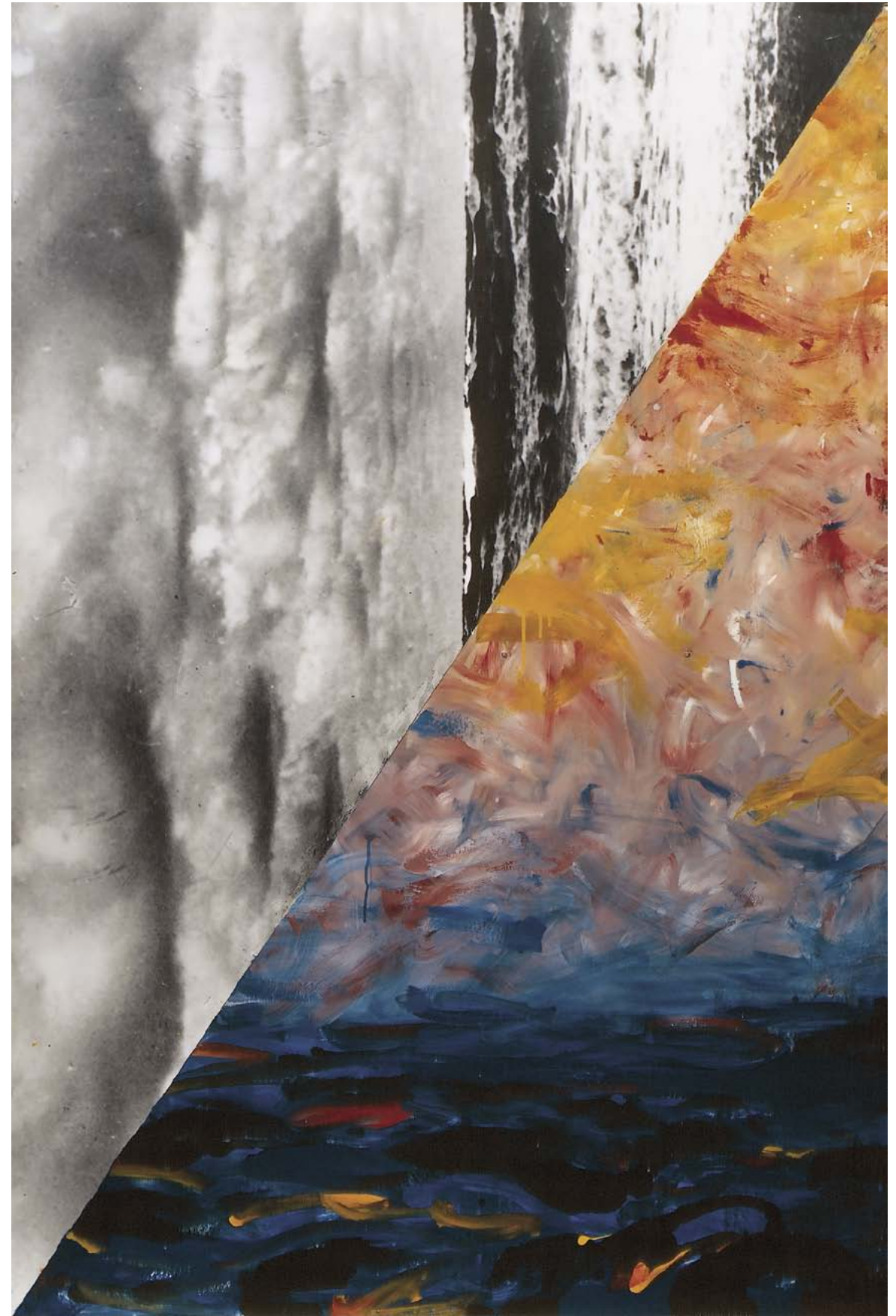
ТОЧКА ЗРЕНИЯ IX, 1990 / Point of View IX, 1990



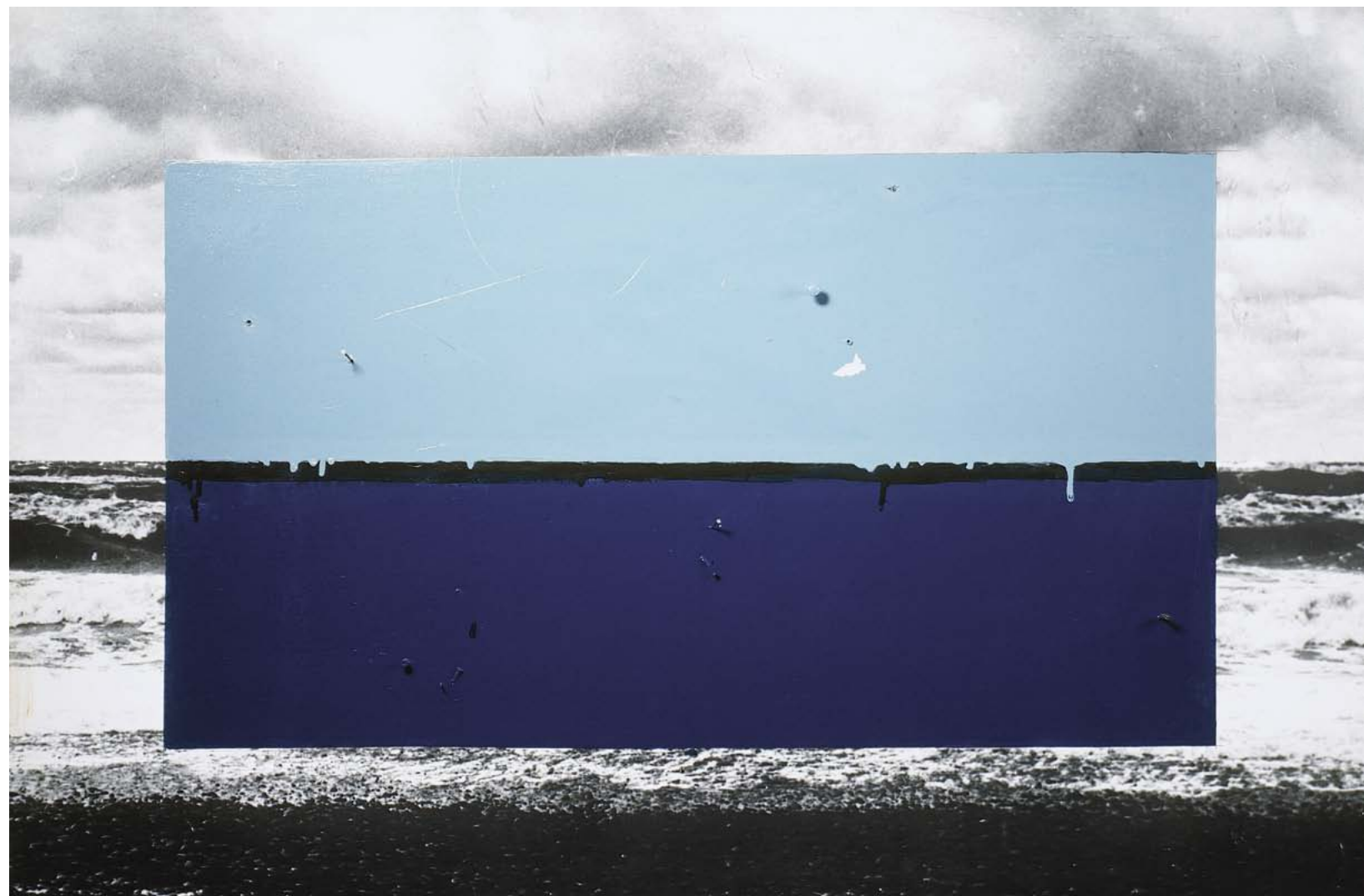
ТОЧКА ЗРЕНИЯ X, 1990 / Point of View X, 1990



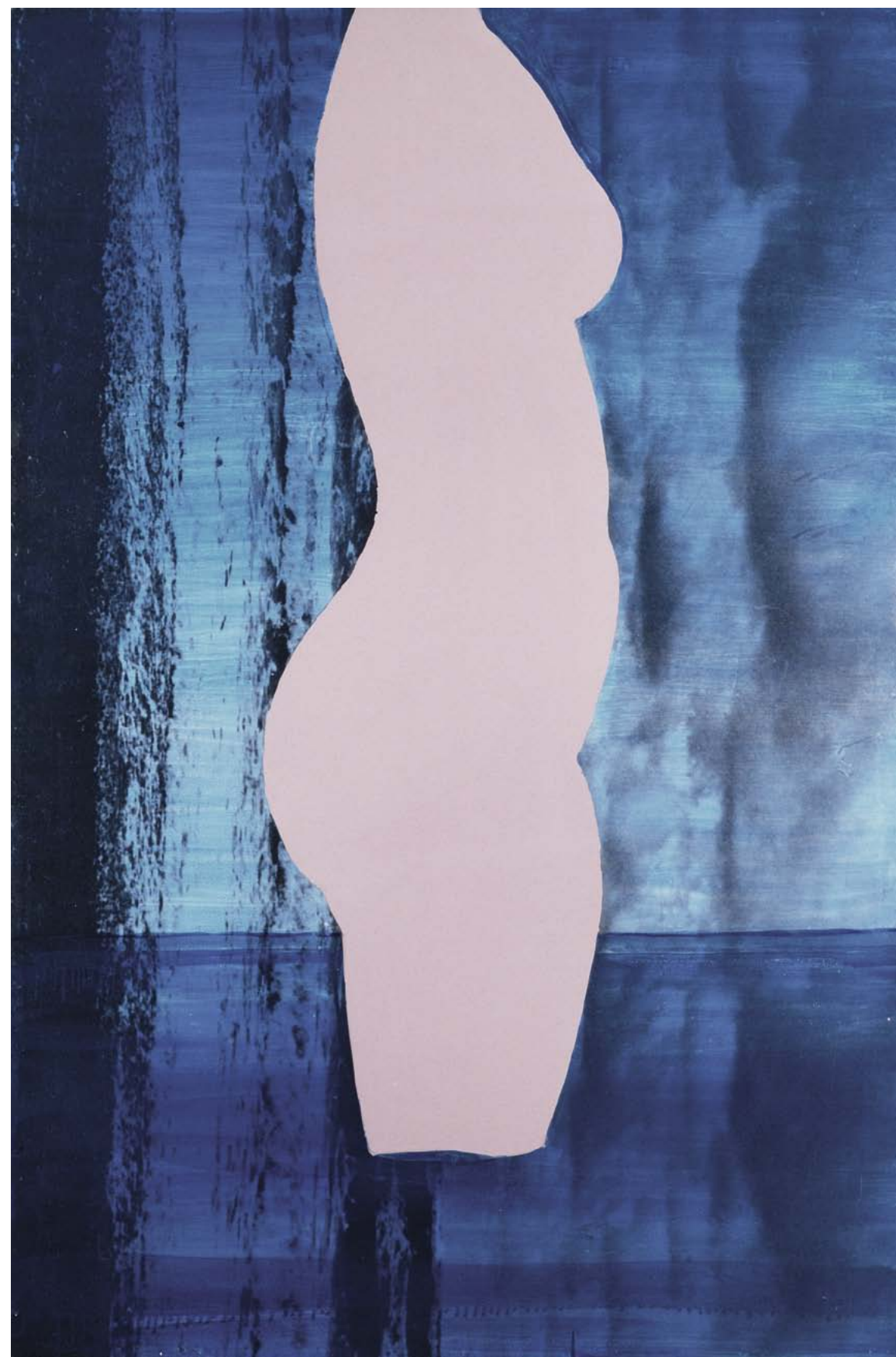
ТОЧКА ЗРЕНИЯ XI, 1990 / Point of View XI, 1990



ТОЧКА ЗРЕНИЯ XV, 1994 / Point of View XV, 1994



ТОЧКА ЗРЕНИЯ XIV, 1994 / Point of View XIV, 1994



ТОЧКА ЗРЕНИЯ XVI, 1994 / Point of View XVI, 1994

Чуйков денонсирует мистику окна: оно тоже есть излучающий экран, а вовсе не вид вдаль. Вместо пространства, в котором Булатов, Васильев и даже Кабаков хотели бы узреть онтологическую опору и моральную ценность, эти окна могут предложить разве что тавтологию («окно есть окно») и этику игры («а все же не совсем»). Серия «Панорамы» 1970-х годов – объектов-«коробок» с нарисованными на стенках видами – тоже превращает пространство в плоскость, а метафизику – в вещь повседневного обихода. И «окна», и «панорамы» у Чуйкова – некие реди-мейды, готовые предметы, купленные на рынке «духовных ценностей», единственном, который процветал в СССР...

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ

Chuikov denounces the mysticism of the window – it is also a screen emanating light, not a view into the distance. Instead of space where Bulatov, Vasilyev and even Kabakov were prone to see an ontological base and moral value, these windows could offer nothing but a tautology ('a window is a window') and game ethics ('yet it's not quite that'). The *Panorama* series of 1970s with the objects-boxes featuring views painted on their walls also transforms space into the plane and metaphysics – into household objects. Chuikov's 'windows' and 'panoramas' are a sort of ready-mades, ready-made objects purchased in the market of 'spiritual values', the only market that prospered in the USSR...

EKATERINA DYOGOT



ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΙΙ, 1976 / Panorama II, 1976



ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΙΙΙ, 1976 / Panorama III, 1976



ΠΑΝΟΡΑΜΑ Ι, 1976 / Panorama I, 1976



ΠΑΝΟΡΑΜΑ V, 1976 / Panorama V, 1976

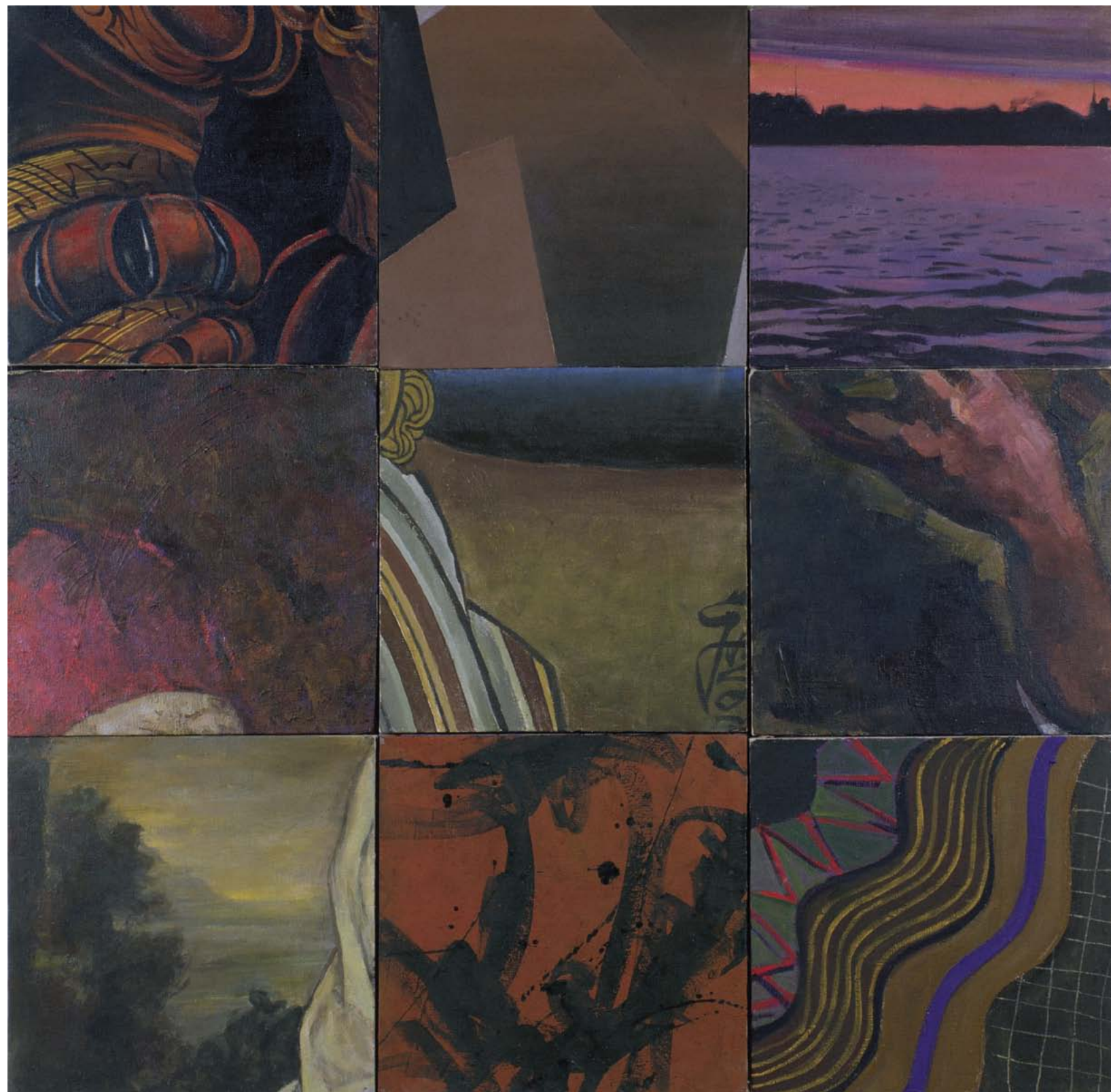
В свое время главным для художника считалось увидеть красоту в природе. Но Чуйков сделал в своей серии нечто гораздо большее — он увидел красоту в искусстве. У Чуйкова вообще есть удивительное дарование видеть красоту — весьма редкостное в наши времена. В наше время люди ищут единства и гармонии мира обычно путем утверждения: все говно. Чуйков ищет ее утверждением: все прекрасно. Он утверждает мир, радуется и примиряет с ним.

БОРИС ГРОЙС

Once it was considered the most important thing for an artist to see beauty in nature. But Chuikov has done something much greater in his series — he has seen beauty in art. Indeed, Chuikov has a remarkable gift for seeing beauty, something extremely rare in our time. People nowadays usually seek unity and harmony in the world by affirming that everything is shit. Chuikov seeks it through the affirmation that everything is beautiful. He affirms the world, feels the joy and makes peace with it.

БОРИС ГРОЙС

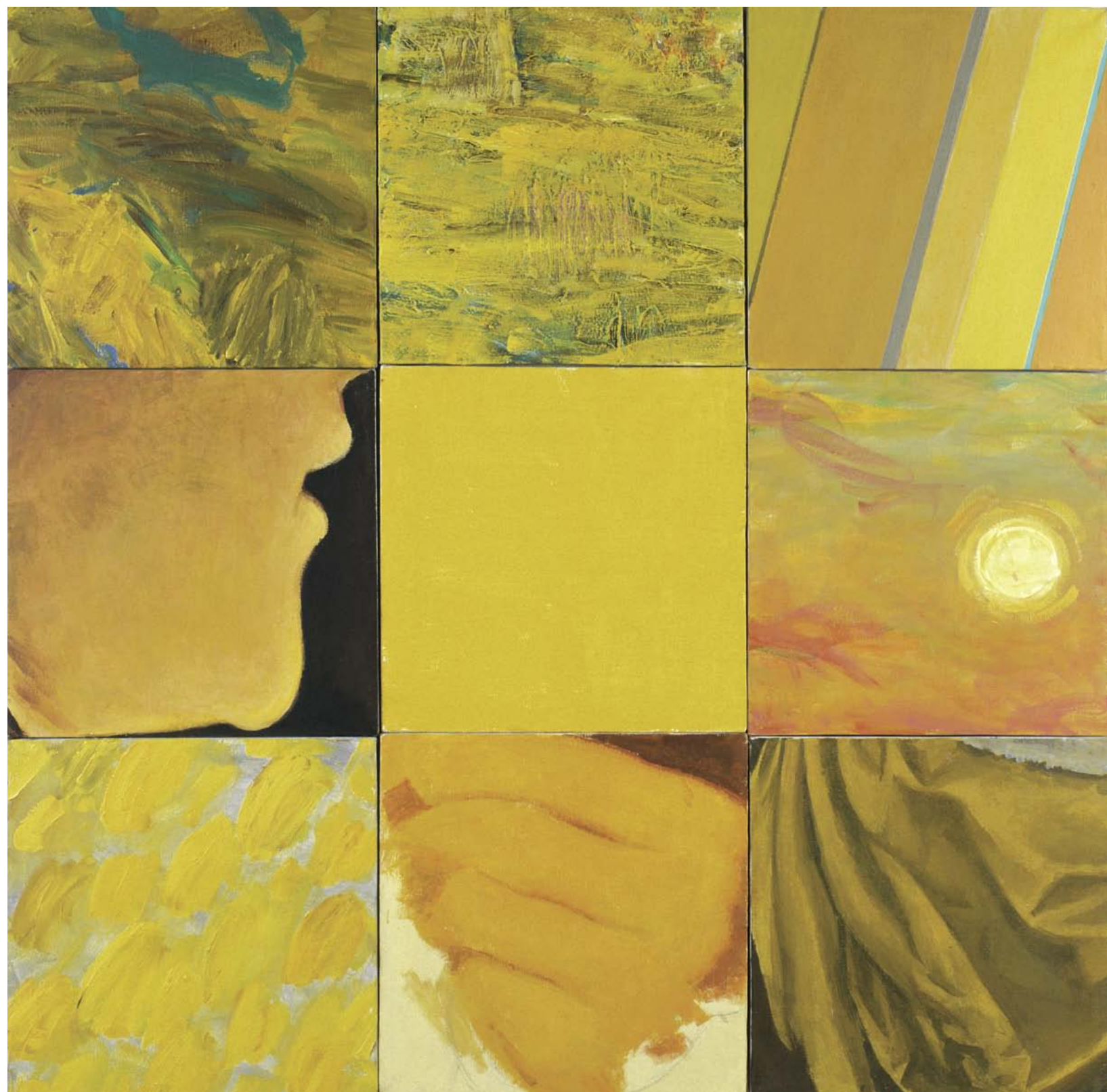




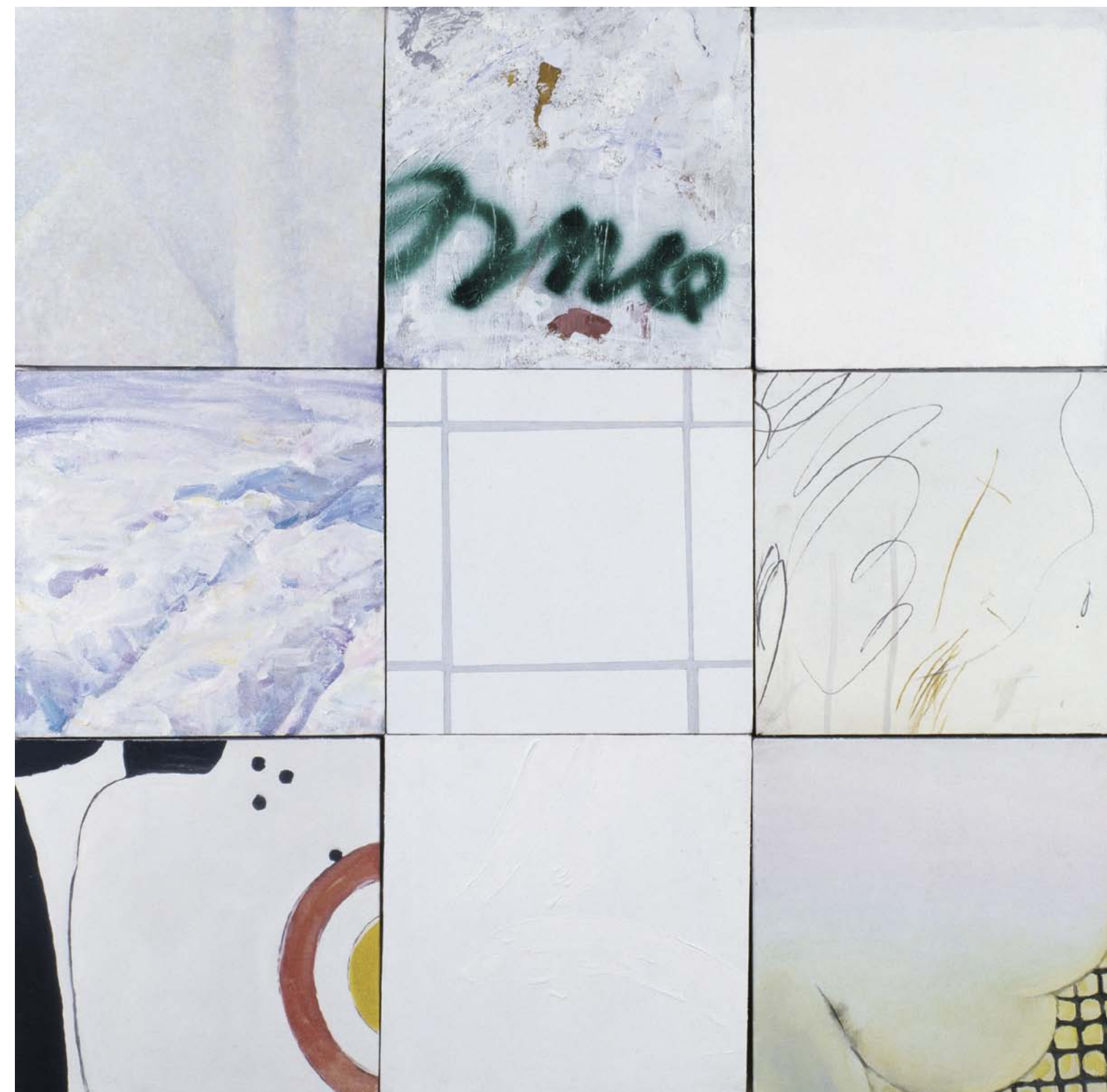
СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988 / Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988



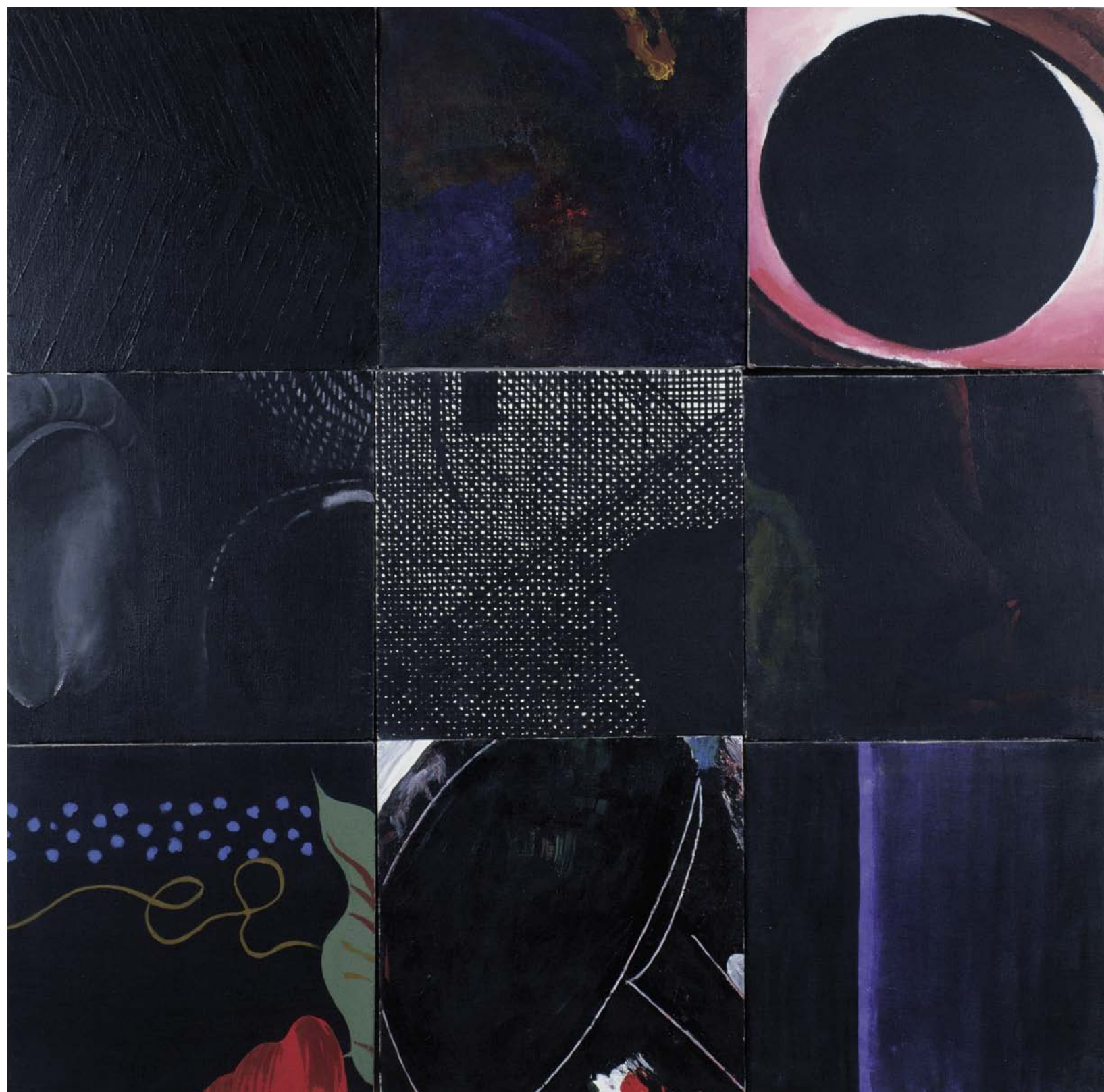
СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988 / Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988



СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988 / Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988



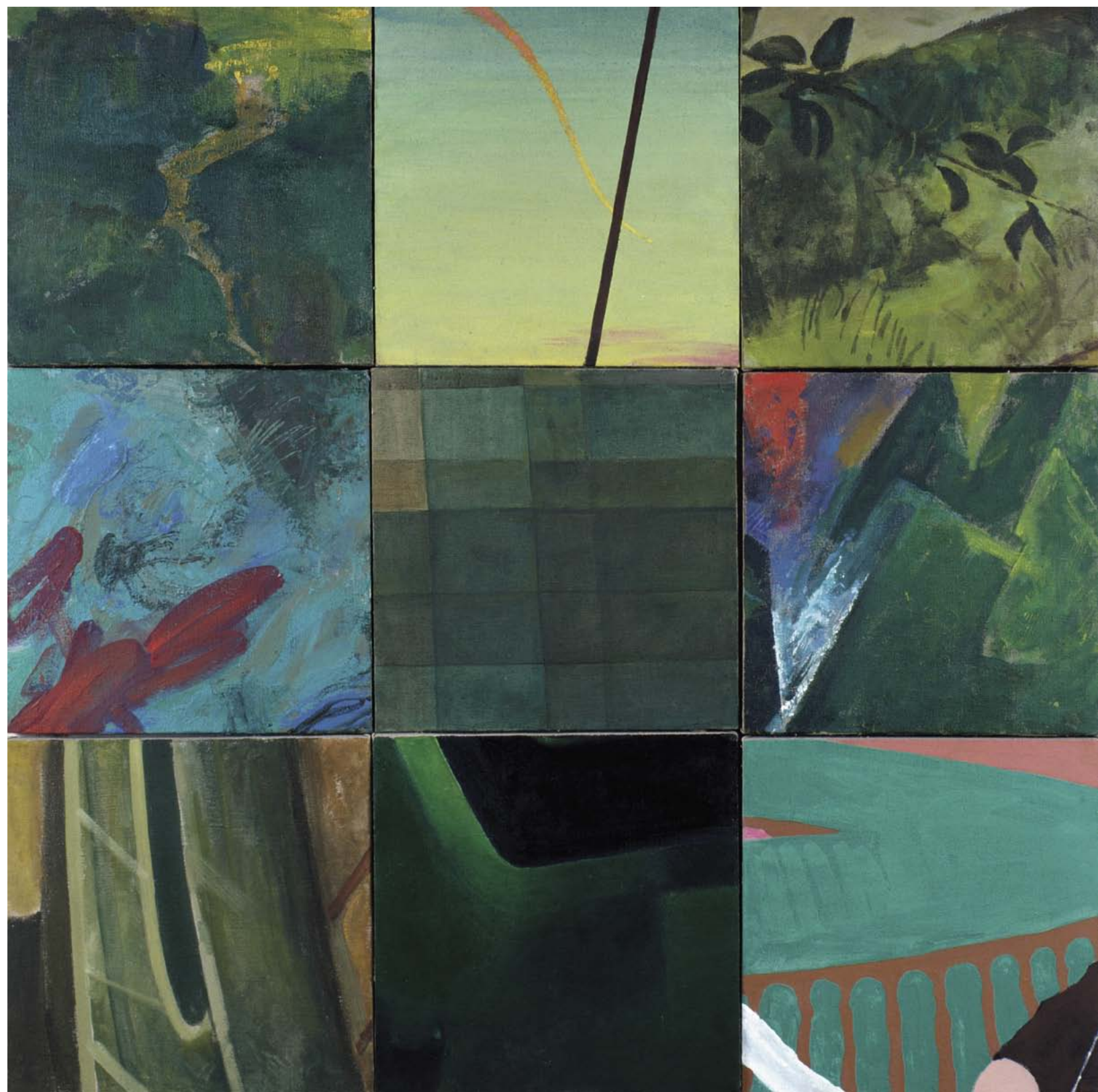
СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988 / Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988



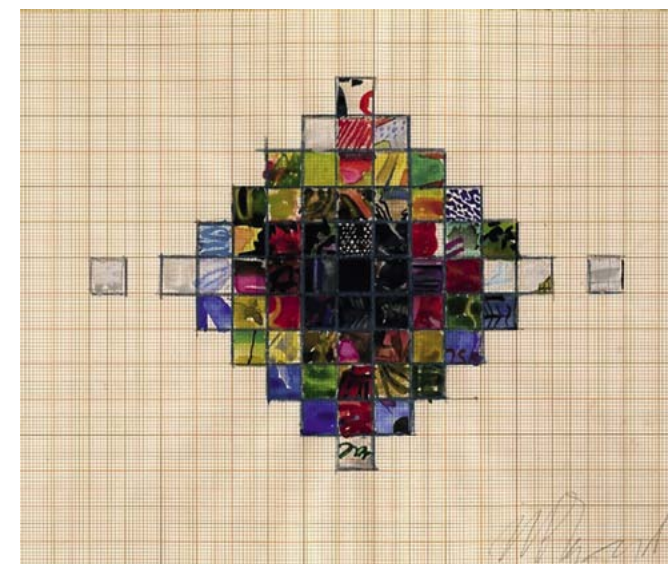
СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988 / Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988



СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988 / Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988



СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988 / Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988



СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. ВАРИАНТЫ ОРГАНИЗАЦИИ, 1988 / Series All Beautiful Colours. Variants of Organization, 1988



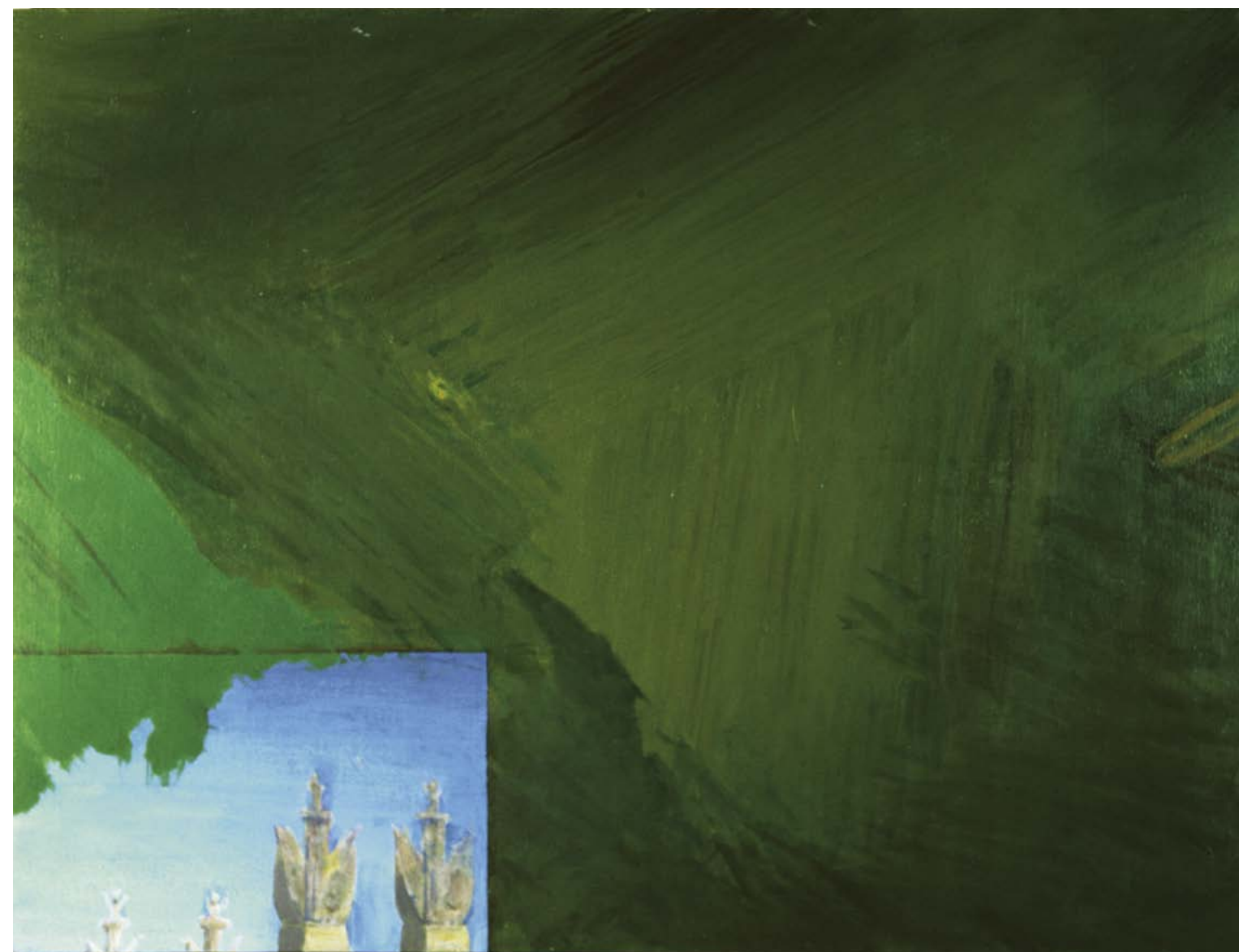
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 21, 1990 / Series Postcards # 21, 1990



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 10, 1992 / Series Postcards # 10, 1992



ПЕЙЗАЖ III (ОТКРЫТКА), 1987 / Landscape III (Postcard), 1987



ФРАГМЕНТ ПЕЙЗАЖА III (ОТКРЫТКА), 1987 / Fragment of Landscape III (Postcard), 1987



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 7, 1992 / Series Postcards # 7, 1992



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 8, 1992 / Series Postcards # 8, 1992



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 9, 1992 / Series Postcards # 9, 1992



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 12, 1992 / Series Postcards # 12, 1992



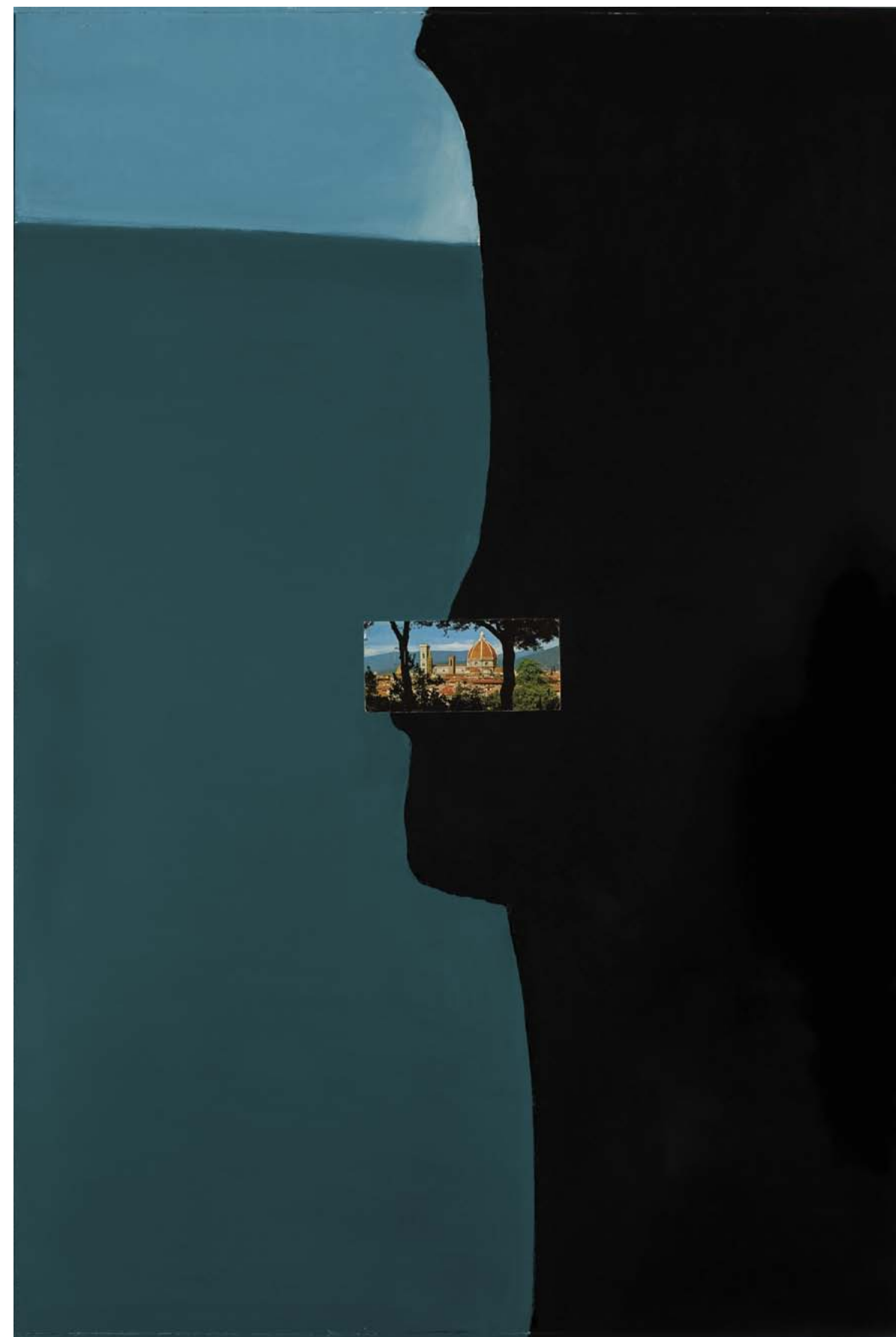
ДВЕ ОТКРЫТКИ, 1993 / Two Postcards, 1993



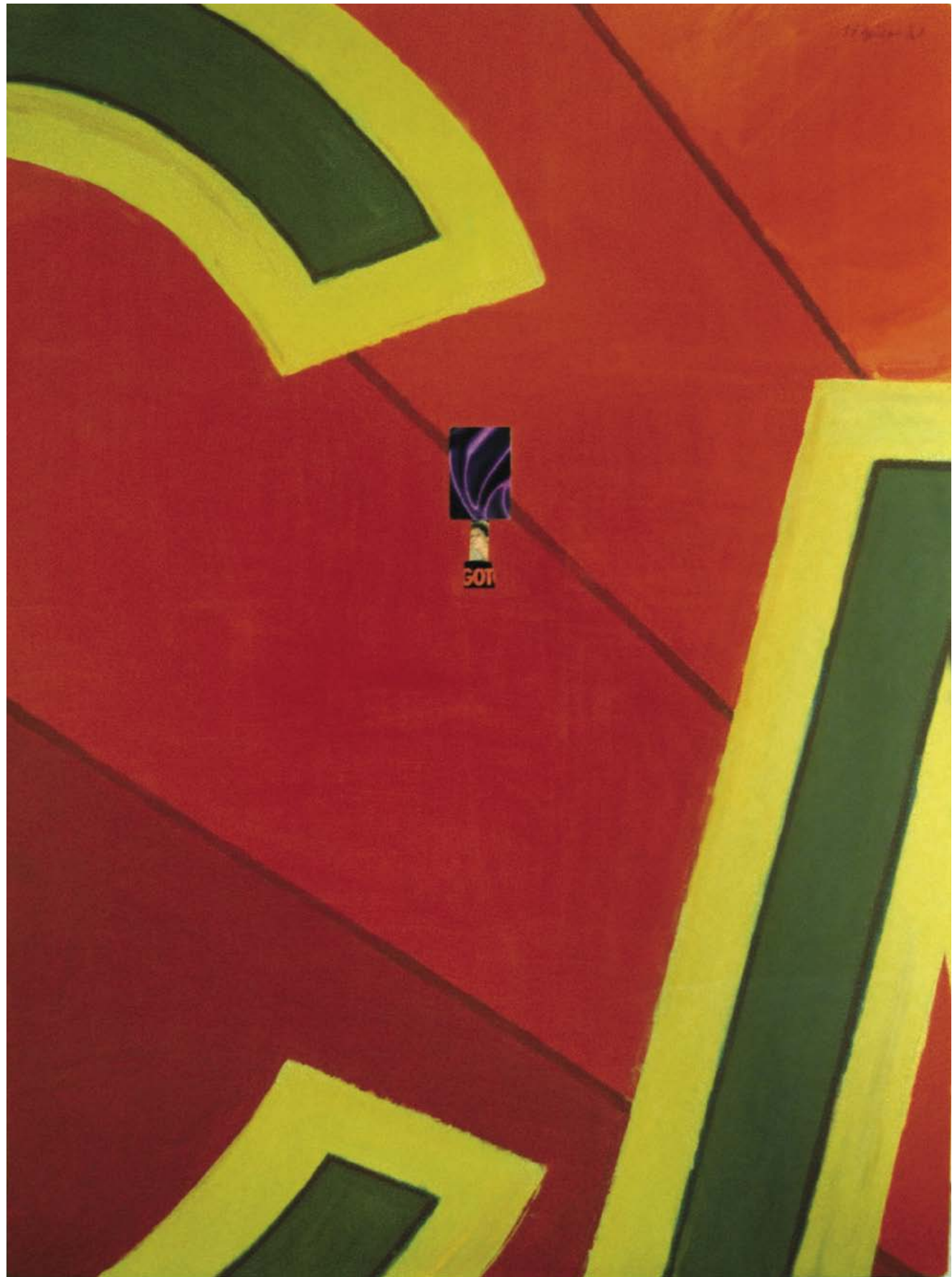
ЧЕРНАЯ НОЧЬ II, 1989 / Black Night II, 1989



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 14, 1992 / Series Postcards # 14, 1992



СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 19, 2004 / Series Postcards # 19, 2004



ФРАГМЕНТЫ, 1988 / Fragments, 1988

...Тогда быть честным художником означало не писать портреты вождей, потому что в московской среде, где были мои родители, это считалось западло, а вот есть настоящее искусство, высокое... Казалось, даже тогда, что в принципе можно заниматься настоящим искусством. Для меня эта проблема возникла, когда я осознал себя художником, т.е. когда стал делать что-то иначе...

ИВАН ЧУЙКОВ

At that point in time to be an honest artist meant not painting portraits of leaders, because the milieu of the Moscow Union of Artists, to which my parents belonged, viewed that as something unbecoming... and then there was the true, fine kind of art. In principle, even then it seemed that one had an opportunity to pursue the creation of real art. However for me a problem emerged when I became aware of myself as an artist, i.e. when I started to do something differently...

IVAN CHUIKOV



ОФИЦИАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ, 1990 / State Portrait, 1990



ДОСКА ПОЧЕТА, 1983 – 1993 / Board of Fame, 1983 – 1993



ПОСВЯЩАЕТСЯ Д.А. ПРИГОВУ, 1983 / D.A. Prigov Gewidmet, 1983



АЛЕЕВ ВОСТОК, 1989 / East is Glowing, 1989



ИМИТАЦИЯ, 1989 / Fake, 1989

«Аналитическое древо» скорее можно назвать древом познания добра и зла истории искусств — в углу развешены холсты разных форматов, отсылающие к различным этапам в основном американской живописи второй половины XX века, — абстрактный экспрессионизм Ротко, Лихтенштейн, Туомбли. Однако все эти картины являются всего лишь увеличенными фрагментами центрального элемента композиции — советской открытки в раме с цветочками, порождением монстра советского дизайна. В единое целое древо собирается еще более эксплицированным ментальным усилием — путем нумерации всех компонентов.

ХАИМ СОКОЛ

The *Analytical Tree* is rather the Tree of Knowledge of Good and Evil of art history — canvases of various sizes are hanging in the corner referring to different stages in the basically American painting of the second half of the 20th century with its Abstract Expressionism of Rothko, Lichtenstein, Twombly. But all these paintings are just blown-up fragments of the central element of composition, of the Soviet period postcard in a frame with flowers, the monstrous creation of Soviet design. The tree is assembled by a more explicit mental effort, by the enumeration of all fragments.

ХАИМ СОКОЛ



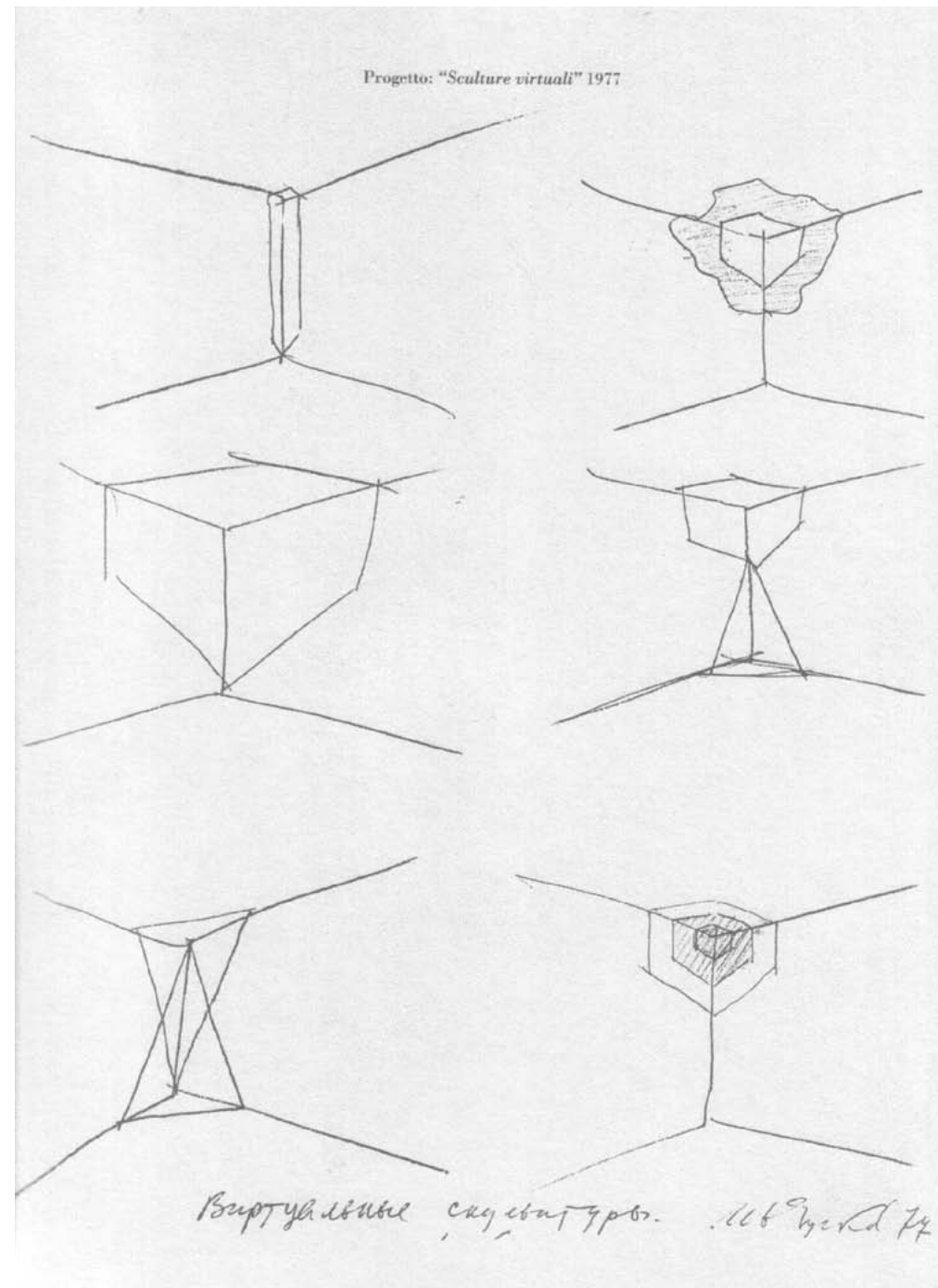
ИВАН ЧУЙКОВ НА ФОНЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ АНАЛИТИЧЕСКОЕ ДЕРЕВО, 1994 /
Ivan Chuikov in front of the installation Analytical Tree, 1994

...Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушимого созерцаемого, не отсылающий ни к какому стереотипу, и в этом смысле преодолевают иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т.д.) не столь уж важны и, строго говоря, излишни. Важно то, что отказав искусству в праве на истинное созерцание, Иван Чуйков прямо продолжил здесь ту традицию заклинающего жеста и рыцарственной защиты, которую он выделил и осознал как одну из возможностей осмысленного делания искусства в наше время — искусства, понятого как непреодолимая, но подлинно пережитая иллюзия...

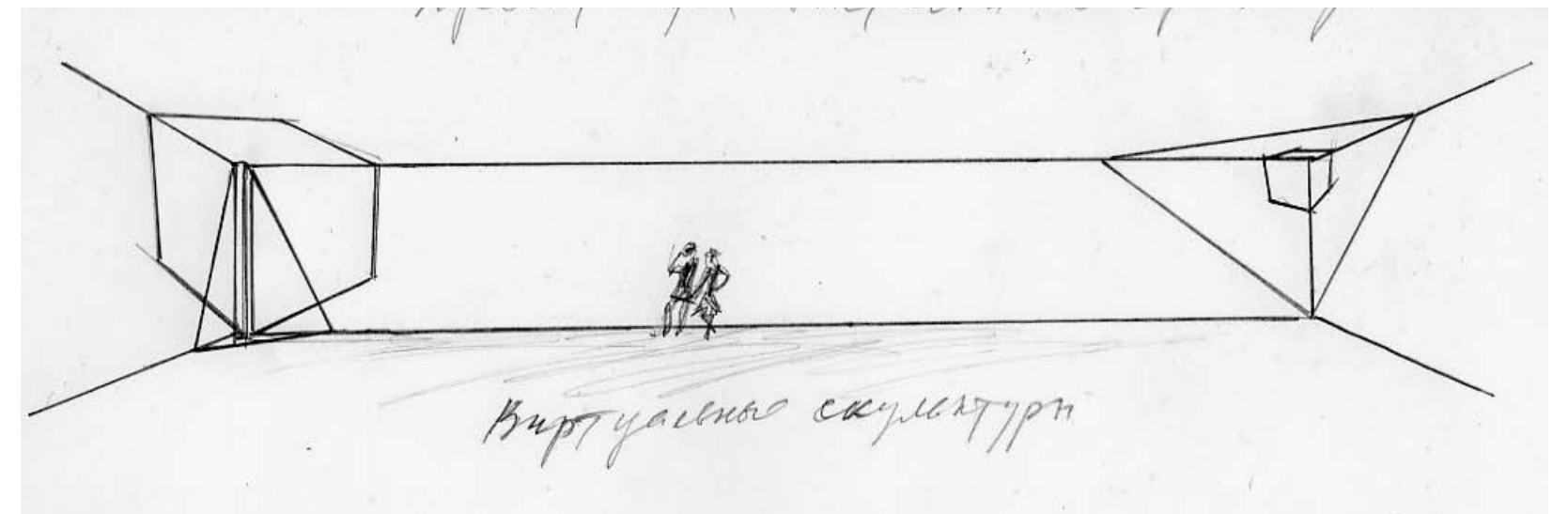
БОРИС ГРОЙС

...A few elegant and reliable tracings confer to the room the status of an indestructable object of contemplation, unrelated to any stereotype; its illusory character is thereby transcended and it becomes rooted in authentic emotional experience. The characteristics of these tracings (the effect of play when the viewer moves, for instance) are not very important and in fact superfluous. What is important is that Ivan Chuikov, in denying to art the right of true contemplation, is directly continuing the tradition of incantatory gesture and chivalrous defense which he singled out and perceived as one possibility for intelligent artistic activity in our time — for art understood as insurmountable yet genuinely experienced illusion...

BORIS GROYS



ЭСКИЗ ПРОЕКТА ВИРТУАЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ, 1972 / Sketch of the Project Virtual Sculptures, 1972



ЭСКИЗ ПРОЕКТА ВИРТУАЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ, 1972 / Sketch of the Project Virtual Sculptures, 1972

В «Теории отражения» можно увидеть парафраз ключевого произведения уже не московского, а самого что ни на есть классического концептуализма, а именно знаменитой работы Джозефа Кошута «Один и три стула», представляющей собой настоящий стул, его фотографию в натуральную величину и словарную статью «Стул». Впрочем, московская версия оказывается и вправду более романтической. Предметы и их подобию разыгрывают целую фантазмагорию с двойниками и исчезновениями. И трудно в очередной раз не вспомнить негласные корни московского концептуализма – а именно сюрреализм. «Теория отражения» Ивана Чуйкова кажется куда ближе не к Кошуту, а к Рене Магритту с его любимыми сочетаниями картин, окон и зеркал...

ИРИНА КУЛИК

It is not just Moscow Conceptualism, in the *Theory of Reflection* you can descry the periphrasis of a crucial work of classical Conceptualism, of the famous *One and Three Chairs* by Joseph Kosuth, representing a real chair, its life-size photo and a dictionary entry describing the chair. But the Moscow version is actually more romantic. Objects and their resemblances put on a phantasmagoric performance with their doubles and disappearances, and it is hard not to be reminded of the hidden roots of the Moscow Conceptualism again, I mean Surrealism. The *Theory of Reflection* by Ivan Chuikov seems to be closer to René Magritte and his favorite combinations of paintings, windows and mirrors, rather than to Kosuth...

IRINA KULIK



ИНСТАЛЛЯЦИЯ ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ I, 1992 / Installation Theory of Reflection I, 1992

НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ ИВАНА ЧУЙКОВА ТЕОРИЯ
ОТРАЖЕНИЯ | В ГАЛЕРЕЕ РИДЖИНА, 1992 /
Theory of Reflection. Exhibition by Ivan Chuikov.
Vernissage in Regina Gallery, 1992.

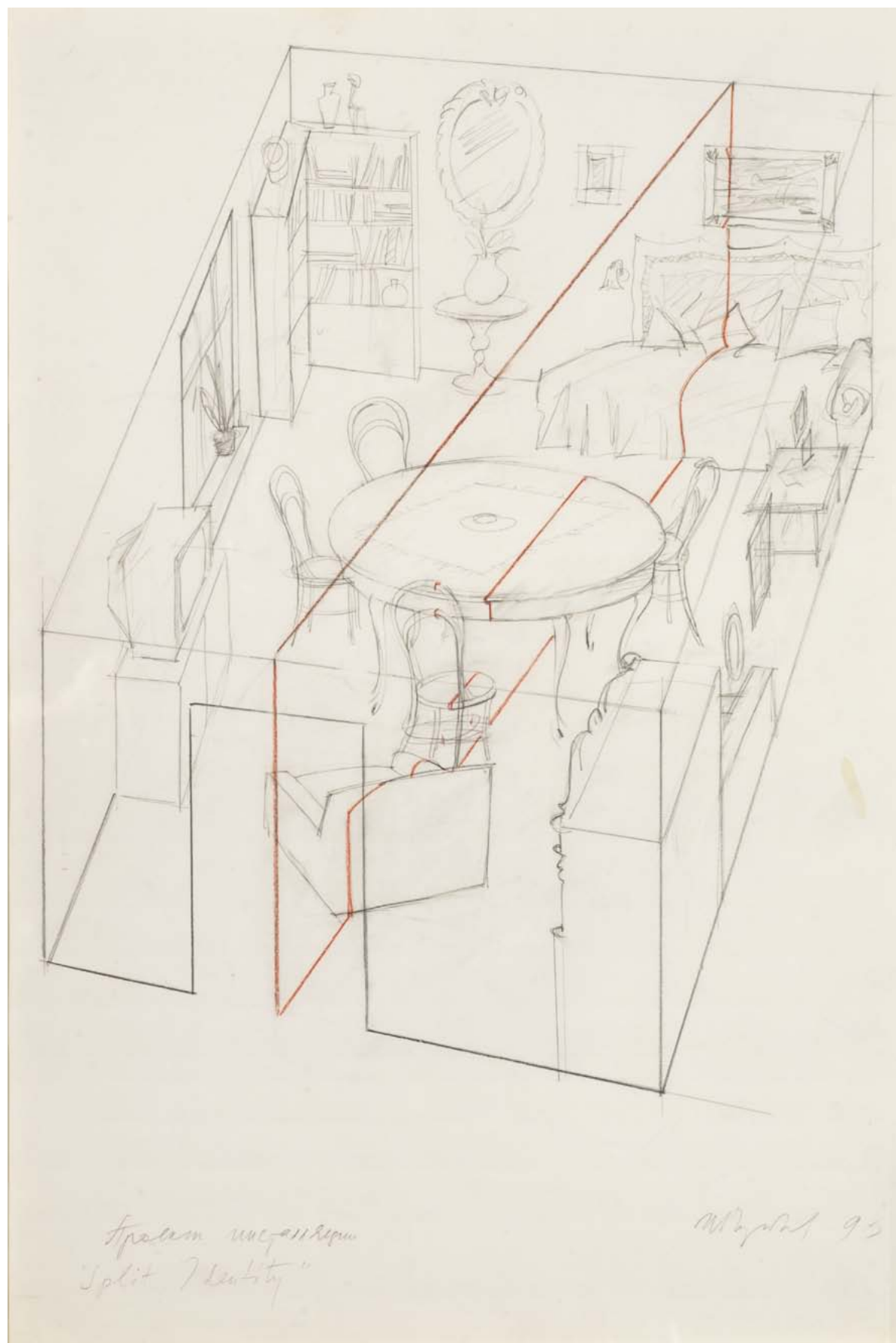


...Для московской артистической сцены Иван Чуйков – фигура уникальная. То, чем он занимался и занимается, в той или иной степени находило точки соприкосновения с местной художественной практикой (концептуализмом, соц-артизмом, странным отечественным деструктивизмом). Впрочем, художник нисколько не шел на ее поводу, методично анализируя одно из фундаментальных для искусства понятий «eikon» (то есть, в переводе с греческого, «изображения»). И в этом смысле он был всегда внятен и потому интересен и для зарубежных критиков, и для галеристов. Приходится только удивляться, почему он не разделил лавры исследователя оптики искусства «всех стран и народов» либерального академика-математика Раушенбаха...

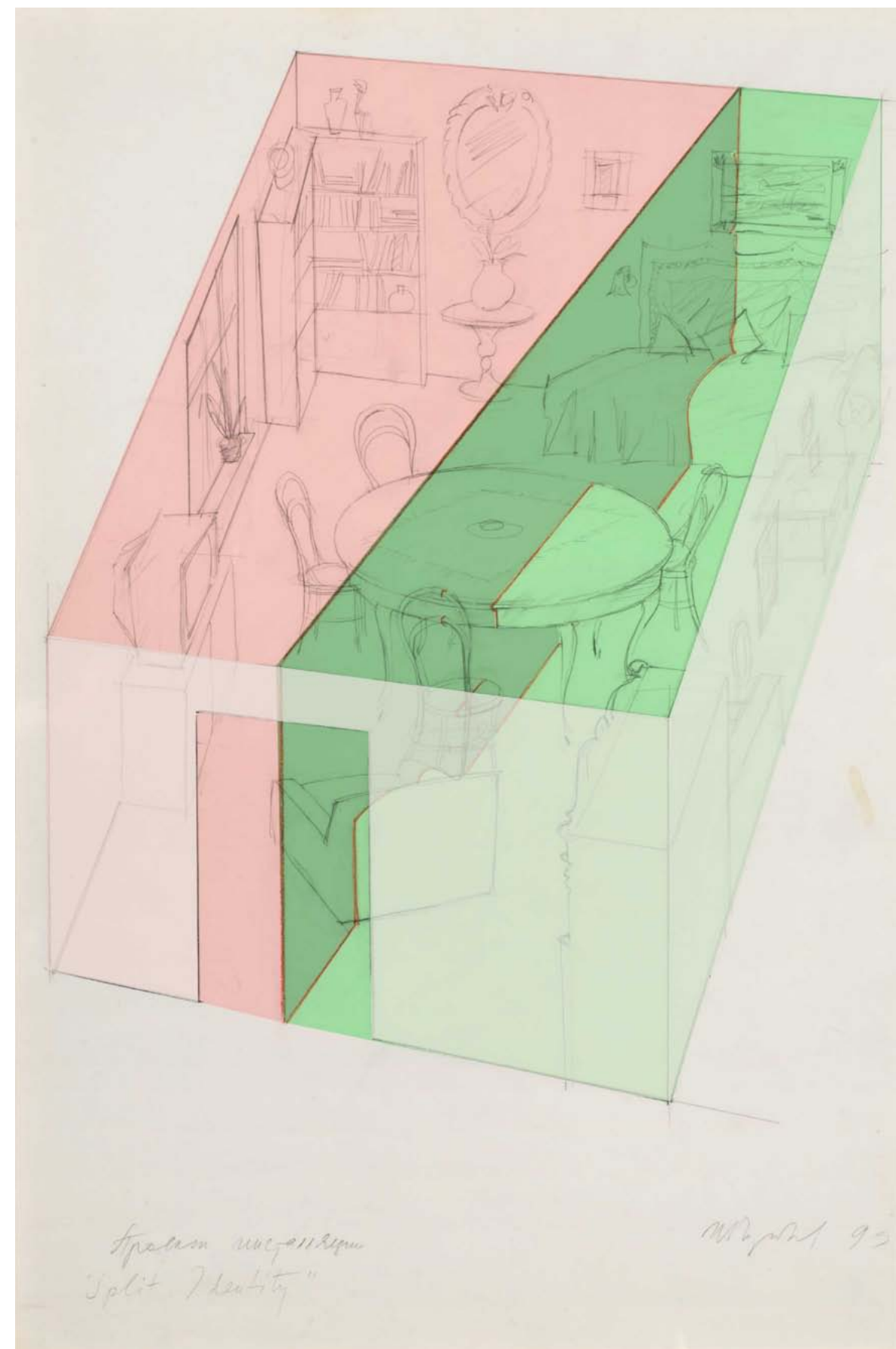
МИХАИЛ БОДЕ

...Ivan Chuikov is a unique figure for the Moscow art scene. Everything he was engaged in and is engaged in has always found echoes in the local art practice to a certain extent (in Conceptualism, Sots Art, bizarre Russian Deconstructivism). But the artist has never followed in the wake of this practice thoroughly analyzing the 'eikon' (i. e. 'depiction' in Greek), a fundamental notion in art. And in this sense he has always been comprehensible and, therefore, interesting both for foreign critics, and for gallerists. It is astonishing that he did not share the throne of the explorer of art optics 'for all countries and nations' with Rauschenbach, the liberal mathematician and academician...

MIKHAIL BODE



ЭСКИЗ ИНСТАЛЛЯЦИИ РАСЩЕПЛЕНИЕ, 1992 – 2009 / Project of the Installation Split Identity, 1992 – 2009



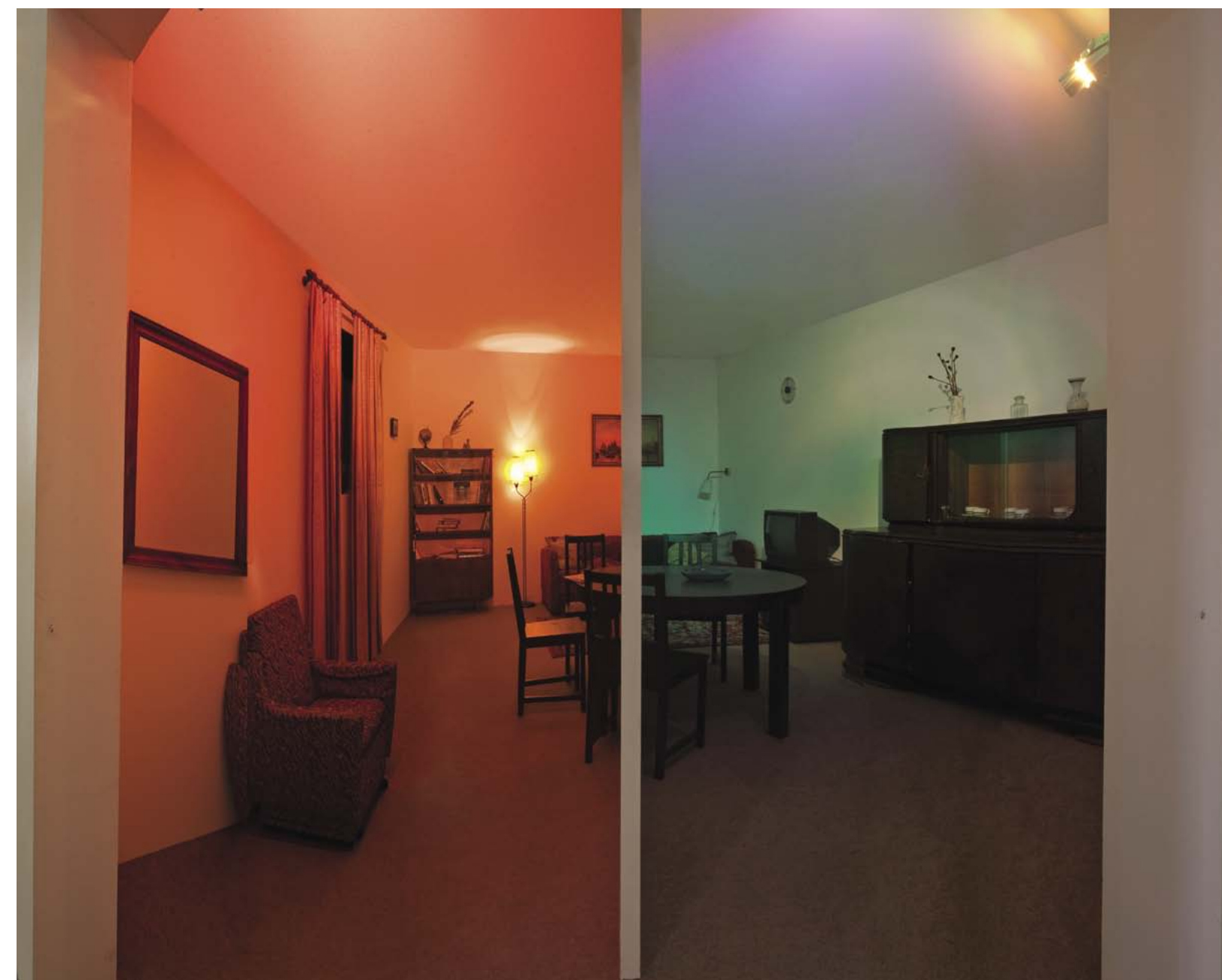
ЭСКИЗ ИНСТАЛЛЯЦИИ РАСЩЕПЛЕНИЕ, 1992 – 2009 / Project of the Installation Split Identity, 1992 – 2009

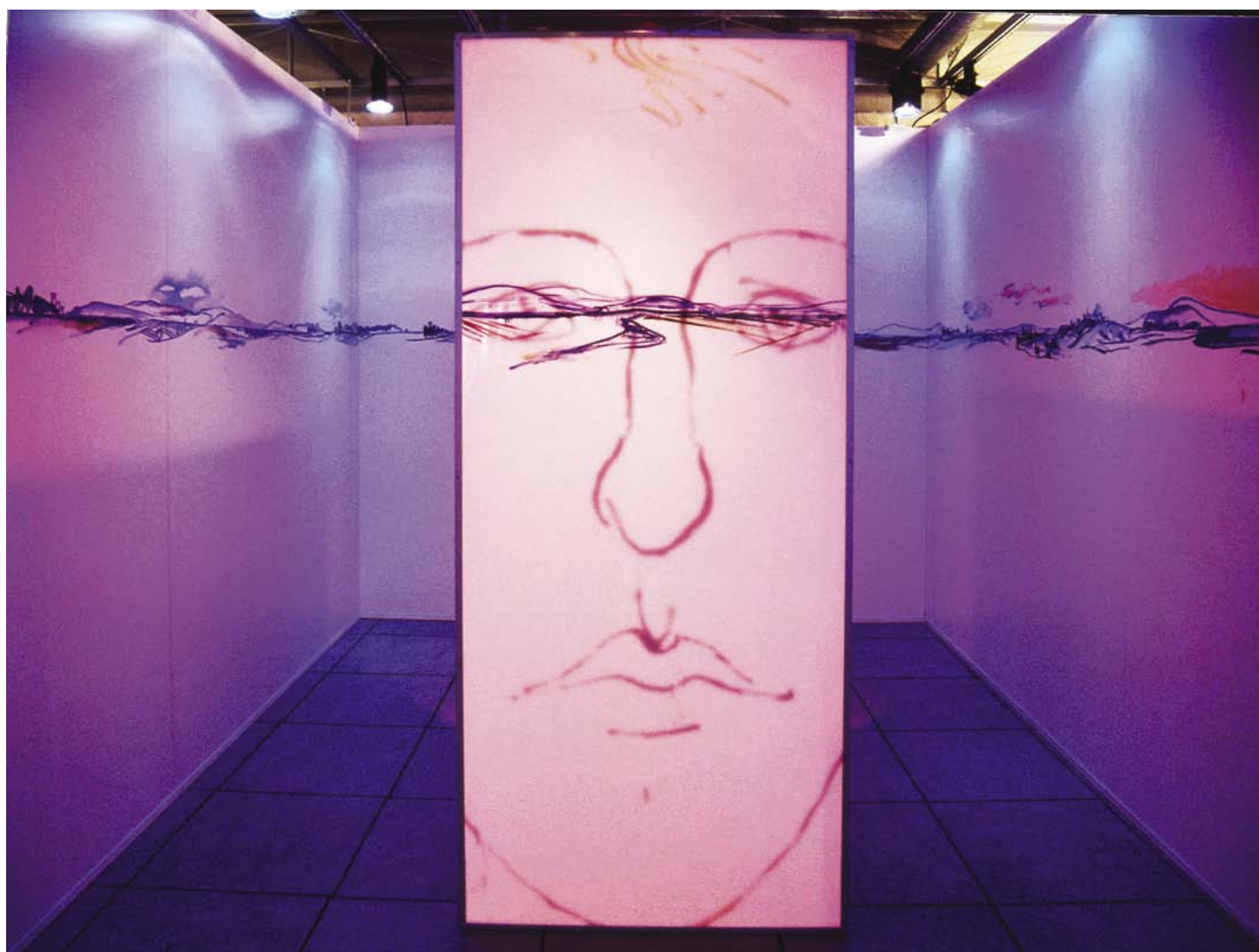
Творчество Чуйкова диалогично и деконструктивно. Эти свойства явственно присутствуют в его инсталляции «Расщепление», представленной на 3 Московской биеннале. Художник воспроизводит обычную московскую квартиру, фокусируясь на своей излюбленной теме соотношения реальности и симулякра. Стена, разделяющая надвое комнату и все, что в ней находится, задает тон работе. Название побуждает нас увидеть в этом частном, домашнем пространстве место, где человек обретает подлинную идентичность и буквально, и метафорически. Здесь также присутствует намек на коллективное, даже национальное сознание: комнату уже нельзя назвать «личной», поскольку она выставлена на публичное обозрение как художественная инсталляция. Сходство между двумя половинами комнаты уменьшено окрашенным освещением – мягким красным и мягким синим соответственно. Но, что важнее, освещение работает на главную идею Чуйкова о двойственной природе личности. В самом деле, связь между наследием коммунизма и советской культурой, с одной стороны, и западными художественными и экономическими влияниями, с другой, обрела в этой работе визуальное выражение. Эта связь, по Чуйкову, безусловно, непроста, полна проблем, но также диалогична, как и его искусство.

ЖАН-ЮБЕР МАРТЕН

That Chuikov's art is dialogic and deconstructive in nature is evident in his installation *Split Identity* for the *Moscow Biennale*. He replicates an average Moscow apartment, immediately drawing into focus his ongoing concern with reality and simulacra. The meaning of the piece pivots on the wall that invades the room and severs its furniture in two. The title 'Split Identity' – cues us to read this private, domestic space as that in which identity is actually and metaphorically established. This also has implications for collective, even national identity, in the sense that the room is not private, but has been made public as an art installation. The verisimilitude of the room's two segments is further undercut by stylised lighting, which is softly red and blue, respectively; but more importantly, the lighting emphasises Chuikov's manifest concern with the dual nature of identity. Indeed, the relationship between the legacy of communism and contemporary Soviet culture, and the influence of Western artistic and economic forces, is visually depicted here. The nature of this relationship, for Chuikov, is undeniably fraught and problematical, but also dialogic in nature – like his art in a broader sense.

JEAN-HUBERT MARTIN





ИНСТАЛЛЯЦИЯ ЧЕЛОВЕК В ЛАНДШАФТЕ, 1979 – 1993 / Installation Person in a Landscape, 1979 – 1993

...Когда появились первые успехи, когда меня где-то узнали, признали, тогда появилось и честолюбие (и до сих пор не пройдет, к сожалению, мешает жить). Почему-то запомнился разговор при первом или втором свидании с моей будущей женой, когда я ей излагал свою теорию: «Да, я знаю, что я не Пикассо (самоуничижение-то какое!), но художники разные бывают, важно создать свой мир...»

ИВАН ЧУЙКОВ

...When I had my first success, when people learned about me, that is when my ambition revealed itself. It is still there, unfortunately, and it still interferes with my life. For some reason I remember a conversation with my future wife I had during our first or second date; I was explaining my theories to her: 'Well, I know I'm not a Picasso (what a self-humiliation!), but artists are different; it is important to create your own world...'

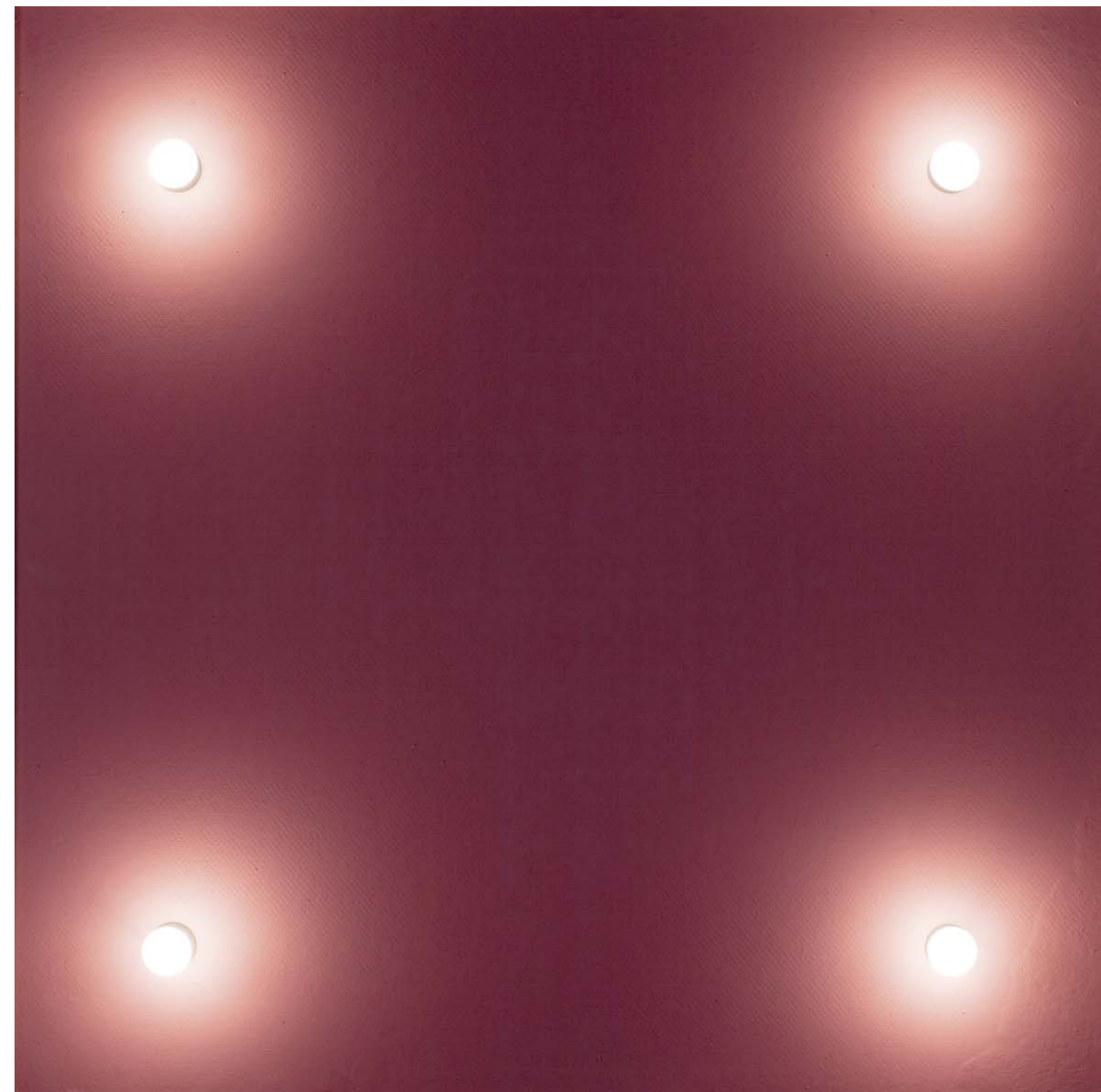
IVAN CHUIKOV



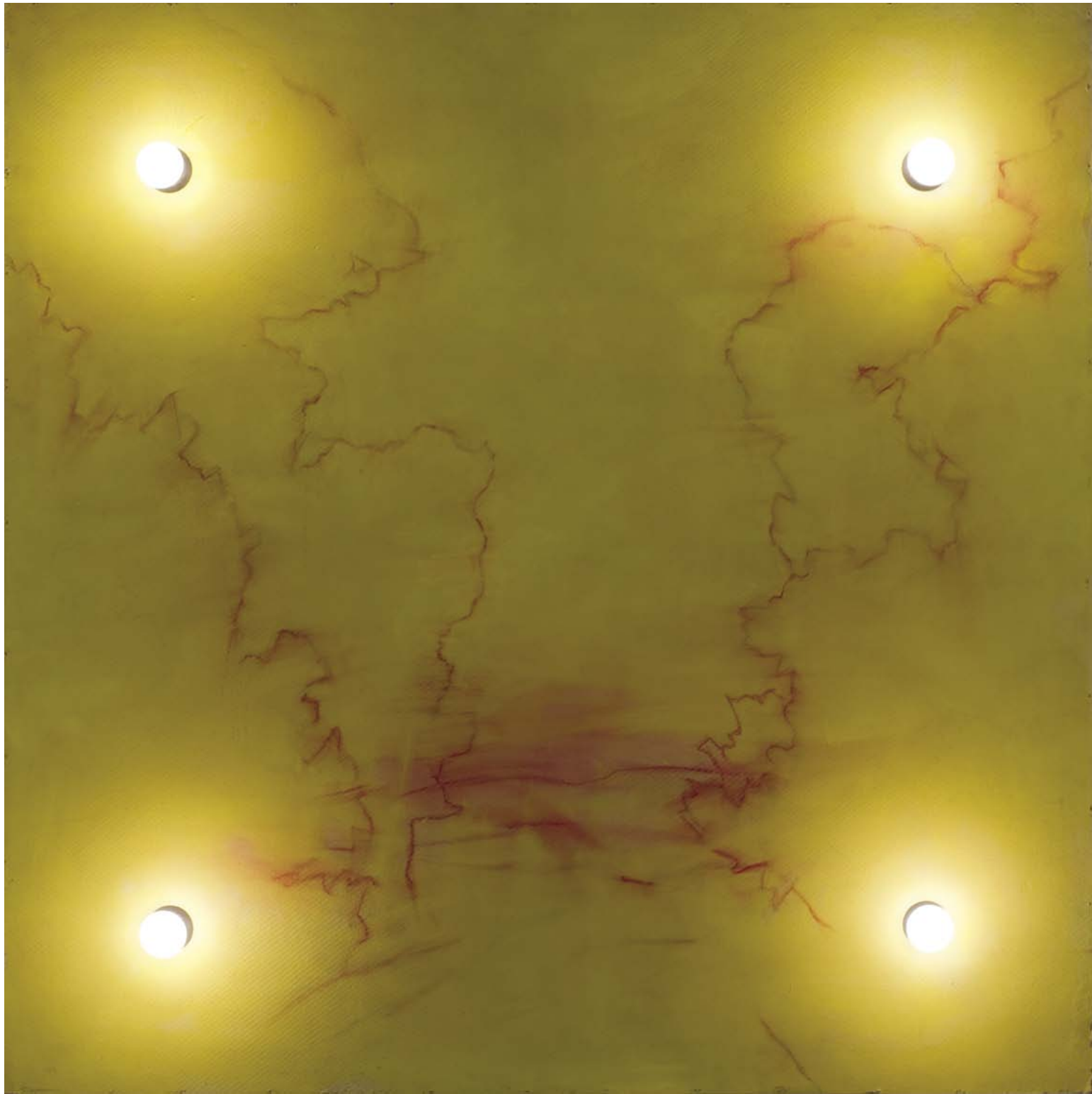
ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ, 1996 / Black Square, 1996



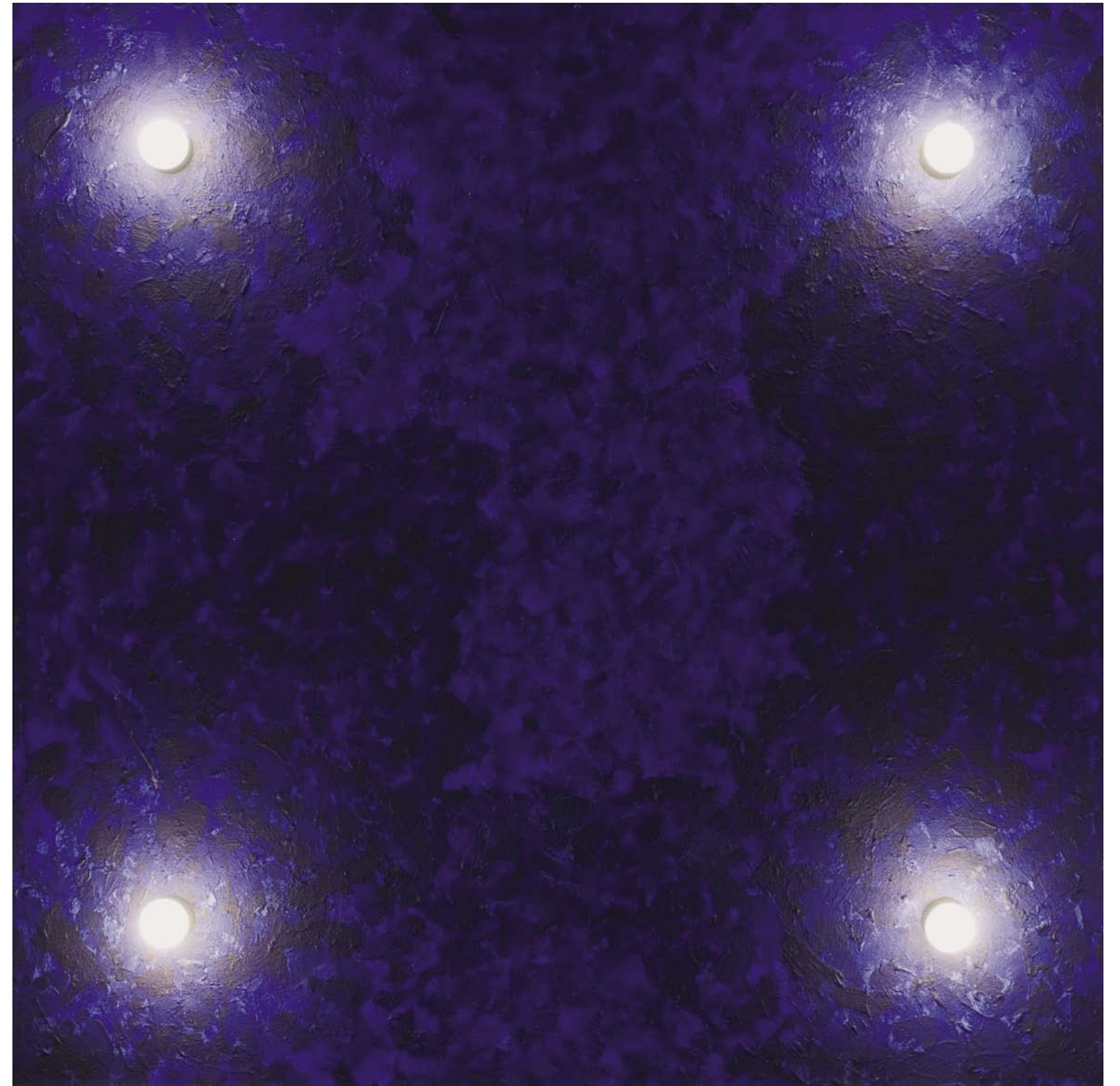
БЕЛЫЙ КВАДРАТ, 1918 / White Square, 1918



КРАСНЫЙ КВАДРАТ, 1918 / Red Square, 1918



ЖЕЛТЫЙ КВАДРАТ, 1913 / Yellow Square, 1913



СИНИЙ КВАДРАТ, 1913 / Blue Square, 1913

МЫ БЫЛИ ПОСТАВЛЕНЫ В МЕТАПОЗИЦИЮ
WE WERE PLACED IN A METAPosition



ЧАСТЬ ИНСТАЛЛЯЦИИ НА ВЫСТАВКЕ ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ
В ГАЛЕРЕЕ ШЮППЕНГАУЕР, КЕЛЬН, 2004 /
Part of the installation at the exhibition Invitation to the Execution,
Schuuppenhauer Galerie, Cologne, 2004

Мне очень нравится у Ивана Чуйкова то, что Пригов называл культурной вменяемостью. Человек понимает, чем он занимается, поэтому его работы вызывают доверие. Это, к сожалению, не слишком частое качество у художников. Большинство художников чем-то, конечно, занимаются, но обычно сами не понимают — чем. А если художник осознает свою проблематику, то ее осознает и зритель, а это очень важно.

Я помню одну из первых моих встреч с его работами. Это была выставка в конце 70-х в горкоме, я даже не помню, персональная или групповая. Там висело несколько морских пейзажей, совмещение фотографии с разными стилями живописи. Я, наверное, был школьником, не помню. Но мне как-то сразу стало ясно, что человек делает. Ясно, что это современное искусство, но есть аналитическое, саморефлективное, не инфантильное, но и не морочащее людям голову. Художники ведь любят морочить голову зрителям высокодуховными рассуждениями, что обычно значит: не приставайте ко мне с вопросами, я занимаюсь высоким искусством! А Ивану вполне можно задавать вопросы, его работы как раз предполагают разговор художника со зрителем. Эту серию, надо сказать, я до сих пор люблю, одна из самых любимых. А совсем первый раз я увидел Ванины работы, когда побывал на групповой выставке в мастерской Сокова в 1976 году. Насколько я знаю, это была для Ивана первая выставка в кругу неофициальных художников, а для меня — первая квартирная выставка, на которую я попал. До этого я видел, конечно, «малогрузинский сюрреализм» с чудовищными «духовными» претензиями, а тут было ясно, как устроены работы и что они результат размышлений художников о том, что такое искусство. Для меня это в каком-то смысле образец культурной вменяемости. Если не ошибаюсь, из чуйковских работ там были «Панорамы» и, может быть, угол под потолком из «Виртуальных скульптур», но не уверен, может, я его видел где-то еще. «Панорама» точно была, голубовато-розоватая. Мы тогда не были знакомы, я пришел в школьной форме, со значком, наверное, комсомольским, с каких-то экзаменов. И вышли художники — все такие красивые, в джинсовых костюмах — Иван Чуйков, Саша Юликов, Соков — просто ковбои Мальборо. На меня это сильное впечатление произвело, потому что это были какие-то не наши люди, прямо скажем. Приятное воспоминание...

Я думаю, роль Чуйкова в нашем искусстве очень важная, недооцененная и недоосознанная. Тот анализ живописи, картины, который он провел,

In Ivan Chuikov's work I am fond of what Prigov called *cultural sanity*. This man is aware of what he is engaged in, so his artworks evoke trust. This is, unfortunately, quite a rare quality in artists. Most artists are, of course, engaged in something, but often they are unsure of what they are actually saying. It is only when an artist is fully aware of their subject that the viewer can be too. This is a key dimension in visual art and one which Chuikov fully appreciates.

I remember one of my first encounters with Chuikov's artwork. It was a show at the exhibition hall of the Municipal Committee of Graphic Artists in the late 1970's, I don't even remember if it was a solo or a group show. There were several seascapes and combinations of photography with different styles of painting. I may have still been a schoolboy, I don't remember. But somehow it became immediately clear to me what this man was doing. Clearly, he was a contemporary artist — that is, he was analytical, self-reflective and non-infantile, but at the same time it didn't mess with people's heads. And you have to admit — artists are often very fond of messing with viewers heads through exalted spiritual statements which usually mean: don't ask any questions — I am engaged in high art! With Chuikov's artworks, meanwhile, you can ask questions because his works actually favours a dialogue between the artist and the viewer. I must say I still like this series, and to this day it remains one of my favourite works.

I saw Vanya's works for the first time when I visited a group exhibition at Sokov's studio in 1976. As far as I know, for Ivan, it was his first show in the circle of unofficial artists, and for me, it was the first apartment show I ever visited. Of course, before this I have seen the 'surrealism' that artists from Malaya Gruzinskaya Street were creating, with its monstrous 'spiritual' pretence. In contrast, here it was clear how these artworks were structured, and you could see that they were the result of the artist's contemplation on the subject of art. For me, in a sense, it was an example of cultural sanity. If I am not mistaken, from Chuikov's works there were *Panoramas* and maybe, the corner under the ceiling from *Virtual Sculptures*, but I'm not sure, I could have seen it elsewhere. The *Panorama* surely was there, the bluish-pink one. We didn't know each other then, and I came wearing my school uniform and a Komsomol membership badge, after taking exams. Then the artists came out, and they were so handsome, wearing denim suits — Ivan Chuikov, Sasha Yulikov, Sokov — they looked like Marlborough cowboys. I was so impressed back then, they didn't look like people

очень важен. Даже не картины — картину анализировал Эрик Булатов, — но анализ изображения, того, что может быть изображено на картине, что значит «быть изображенным», что мы за изображением видим, как соотносятся между собой разные способы изображения — это все очень важные вещи. Таких художников вообще было мало и в параллельной нам мировой истории искусства. Я вот могу назвать только Ричарда Гамильтона и Герхарда Рихтера из тех, что работали с похожими дихотомиями: абстрактное — изобразительное, фрагмент — целое, разные изобразительные языки в одной картинке или в серии и так далее. А это важная работа, которая подготовила постмодернистскую живопись и перевернула представление о живописи. Произошло разоблачение живописи и одновременно ее утверждение через разоблачение, амбивалентная процедура, которая дала начало разным тенденциям в нашем искусстве. Причем художники, использующие эти открытия, может быть, и не знают, кто первый показал такие возможности.

А без этих возможностей не могло быть ни «хулиганских» вещей — типа того, что делает Костя Звездочетов или Дубосарский/Виноградов, ни того, что делают наши новые формалисты — типа Алимпиева...

Об алкидной эмали: я слышал и от Ивана, и от Пивоварова, и еще от кого-то, что все они искали материал, который не был бы «художественным», и вышли — в эпоху дефицита выбор был невелик — на алкидную эмаль, которой все начали пользоваться, от Кабакова до художников моего поколения. Продавалась белая эмаль, еще какая-то, в общем, трех цветов, но в нее можно было подмешивать масляные краски. Получался такой странный, нерукодельный эффект. Западные художники в то время, судя по журналам, работали каким-то таинственным акрилом, которого никто из нас в жизни не видел. И потом, мы же их работы видели на глянцевых репродукциях, поэтому эмаль напоминала этот западный блеск... С другой стороны, автомобили напоминала, станки крашенные, что-то техническое. Но, как выяснилось, эмаль желтеет и от этого становится «роднее», во всяком случае, румынская и гэдээровская. На белых поверхностях у Кабакова заметно, что она слегка пожелтевшая, теплая стала. А была абсолютно белая, насколько я помню то, чем сам пользовался.

Что касается вопроса, концептуалист ли Иван Чуйков. Я не думаю, что это так уж важно, это же не почетное звание. Я часто сталкиваюсь с суждением этой проблематики и с вопросом,

from our country, to put it mildly. It's a wonderful memory...

I think Chuikov's role in Russian art is very important, but it is underestimated and under-valued. The analysis of a painting that he carried out is very important. Actually, it wasn't even the painting analysis that he realized — that was rather done by Eric Bulatov — it was more the analysis of the image itself, of something that can be presented in a painting. He analyzed what it meant 'to be painted', what we see behind the image, and how different methods of representation correlate — all these issues are of great importance. There are few artists even in the global history of art, which run parallel to our lives. I can only name Richard Hamilton and Gerhard Richter among those who worked with similar dichotomies of abstract vs. figurative, fragments vs. whole, analyzing various visual languages in one picture or in the series, and so on. It was an important job that led the way for postmodernist painting and turned the whole notion of painting on its head. It was Chuikov's simultaneous exposure of painting and its establishment through this exposure, an ambivalent procedure that gave rise to different trends in Russian art. Those artists who make use of these discoveries may never know who was the first to demonstrate their potential.

Without that potential there could be neither the 'hooligan' artworks like those produced by Konstantin Zvezdochetov or Dubosarsky and Vinogradov, nor the works produced by our 'New Formalists' like Alimpiev...

On the subject of enamel paint, I heard from Ivan and Pivovarov, and perhaps from somebody else, that they were looking for a media that was not 'aesthetical', and they came across the alkyd enamel in that time of deficit when there was practically no other choice, everybody started to use it, including Kabakov and other artists of my generation. White enamel and enamel of two other colours was all that was sold back then, but you could mix oil paints into them. As a result, bizarre effects of something not made by hand were created.

Judging by magazines at the time, artists in the West used some mysterious acrylic which none of us ever got to see because we only saw their artworks on glossy reproductions. This enamel resembled that Western glitter for us... and on the other hand, it reminded us of cars, painted machine tools, and technology. But it turned out that this enamel yellows with time, which made it even more intimate — at least that was the case with the Romanian and GDR enamel. Kabakov's white surfaces have noticeably become yellowish, warm



ИВАН ЧУЙКОВ И ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. 1979 /
Ivan Chuikov and Yuri Albert. 1979

являются ли московские концептуалисты концептуалистами вообще. В 70-е годы московский концептуализм был скорее синонимом саморефлексирующего современного искусства в целом. Если брать художников по отдельности, то у каждого была собственная рефлексия. Хотя, думаю, раз все согласились называться концептуалистами, это неспроста. Не все были концептуалистами, но никто не возражал так называться. Не потому что это было почетно, в те времена это было не почетнее, чем называться сюрреалистом, но видели какую-то общность, скажем так.

Редукционизм, свойственный классическому концептуализму, русскому искусству не очень свойственен. Дело в том, что англо-американский концептуализм возник после уже проведенной большой редукционистской работы — после абстрактного экспрессионизма, поп-арта, минимализма. То есть, собственно, в какую выставочную ситуацию вносили концептуалисты свои работы? Скорее всего, в поп-артистскую или минималистскую. Наши же мыслили себя на фоне советской живописи в диапазоне от Герасимова до левого МОСХа и одновременно на фоне идеального западного искусства, которого никогда в реальности не видели, только репродукции и тексты. И еще на фоне традиции неофициального искусства, нонконформизма. Это создавало психопатологическую атмосферу, я имею в виду не личности художников, а их работу. Приходилось ориентироваться на три взаимоисключающих или плохо совместимых контекста, то есть задача редукции была начата с совершенно другого уровня, до этого никакой редукции не было. Это во-первых. Во-вторых, концептуализм предполагает некоторый анализ искусства, его переопределение, метапозицию. А метапозицию можно занять только по отношению к чему-то определенному. Поэтому, конечно, люди типа Чуйкова или Булатова являются концептуалистами — они заняли метапозицию по отношению к тому наличному искусству, которое было вокруг них. А было совсем не то, что у Кошута и компании.

Вот еще хороший пример — Эд Руша. Руша есть во всех книжках про концептуализм и во всех книжках, скажем, про новую живопись или фотореализм. Эд Руша или Рихтер — пример таких околконцептуальных живописцев.

Принадлежность к какому-то направлению — всего лишь то, что у художников обнаруживается общего, но у всякого художника есть еще и необщее. Скажем, мы считаем Дега импрессионистом, но он никогда в жизни не интересовался

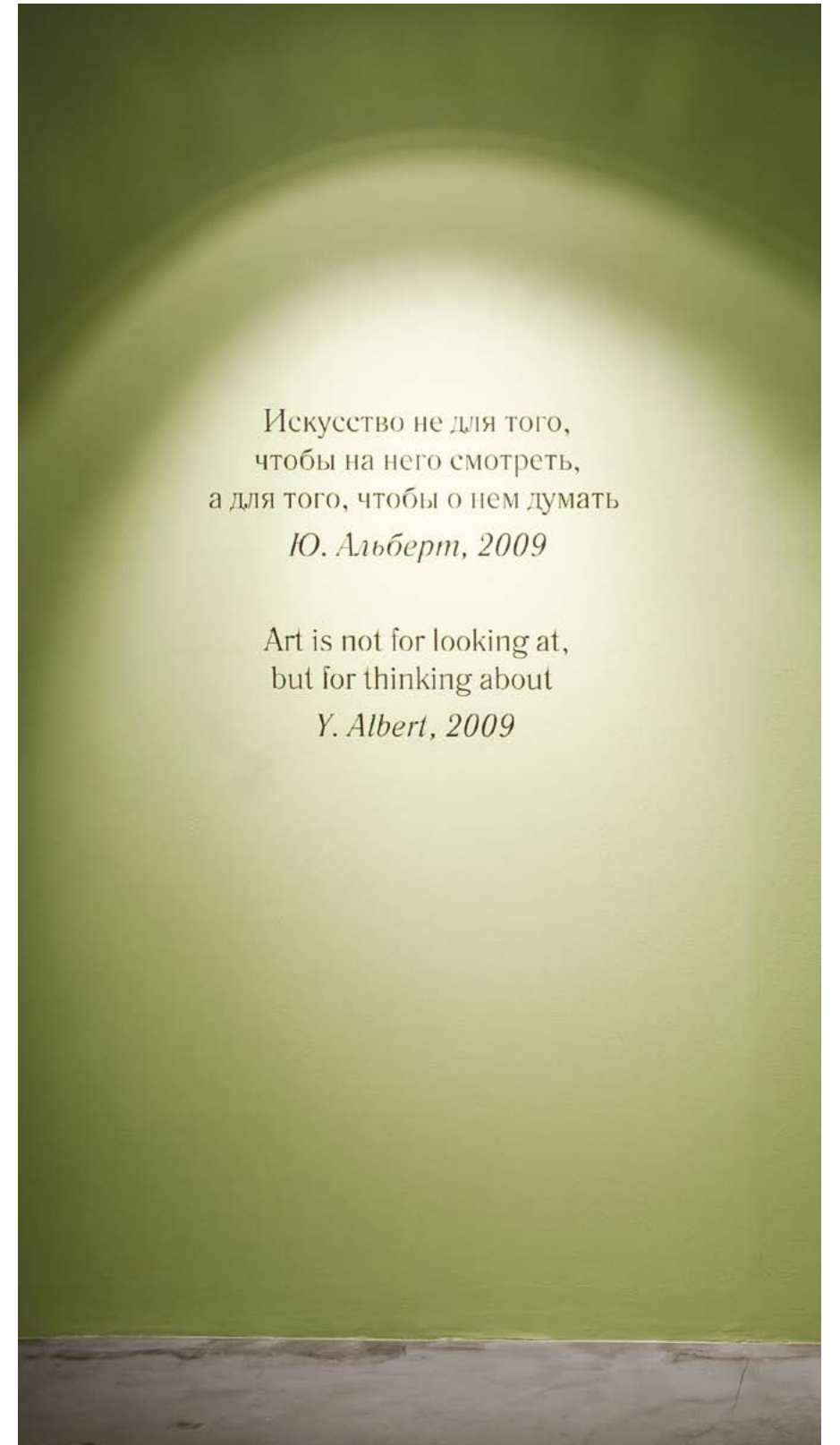
with time. Originally it was absolutely white, as far as I remember the one that I used myself.

As for the question of whether Ivan Chuikov is a Conceptualist or not, I don't think that it is really that important, it's not an honorary title or something. I often come across discussions on whether Moscow Conceptualists were Conceptualists after all. During the 1970s Moscow Conceptualism was rather a synonym for self-reflective contemporary art as a whole. If you take individual artists, each of them had his or her own contemplation. I think since they agreed to be called Conceptualists, it was not without a purpose. Not all of them were actually Conceptualists, but none of them objected to being called Conceptualists. It wasn't that they saw honour in it, at the time it was no more honourable to be called a Surrealist, but they saw some common ground in it, so to speak.

The reductionist quality of classic Conceptualism is not so characteristic of Russian art. As a matter of fact, Anglo-American Conceptualism emerged after substantial reductionist work — after Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism. What was the situation like for Conceptual artists in the West who took their artworks to exhibitions? It was mostly Pop Art or Minimalism that dominated art shows there. Russian artists, on the contrary, conceptualized themselves against the background of Soviet painting ranging from Gerasimov to the left wing of the Moscow Union of Artists, and simultaneously against the background of idealized Western art that they never saw in reality, except in reproductions and texts about it. Besides, there was also a tradition of unofficial art, of non-conformism. All this created a psychopathologic atmosphere, and by atmosphere I mean the atmosphere of the artists work, not of their personalities. As bearing points they had to use three mutually exclusive or hardly compatible contexts. What I mean is the task of reduction had to be resolved from an absolutely different level, as there had been no reductionist work in soviet art before then. The second challenge was that Conceptualism presupposes a certain analysis of art, its redefinition, a meta-position of the artist. And this meta-position can only be taken in respect to something definite. For this reason people like Chuikov or Bulatov are, of course, Conceptualists, for they took a meta-position in respect to the art present around them, and it had nothing in common with Kosuth and his circle.

Ed Ruscha is another good example here; his works can be found in every book about Conceptualism and in all the books about, say, new painting or Photorealism. Ed Ruscha or Richter are examples of such near-Conceptual painters.

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. ИСКУССТВО НЕ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ НА НЕГО СМОТРЕТЬ, А ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ О НЕМ ДУМАТЬ. STELLA ART FOUNDATION, МОСКВА, 2009 /
Yuri Albert. Art is not for looking at, but for thinking about. Stella Art Foundation, Moscow, 2009





ВЫСТАВКА ОДНОЙ РАБОТЫ. АНТОНИТЕН КИРХЕ,
КЕЛЬН, 1996 /
One Artwork Exhibition.
Antonien Kierhe, Cologne, 1996

проблемами солнечного освещения, пленэра, он на натуре-то никогда не писал, во всяком случае, судя по тем воспоминаниям, которые я читал. Но тем не менее он выставлялся с импрессионистами, какая-то общая проблематика и стилистика есть, и мы это видим, хотя вроде и не импрессионист он.

Это важно, с кем художники ставят себя в одну компанию, важнее, чем строгое соответствие «измам», искусство все-таки не наука. Само-названия важны именно потому, что они само-названия, но нет чистого эталона, по которому мы можем сказать: этот импрессионист, а тот не импрессионист, этот концептуалист, а тот — нет. Та же проблема и с соц-артом. Иван каким-то боком и в соц-арт залезает. Где его границы? Тут, мне кажется, есть важный момент — художников в то время было меньше, чем открывшихся возможностей, течений, поэтому каждый отвечал за широкий фронт работ. Это действительно важно, потому что в западной системе художник делает какие-нибудь перформансы, и ему не нужно думать о проблеме перформанса вообще, за это теоретики отвечают. Он не должен думать глобально, потому что на это генералы есть, а он простой сержант. А у нас все были как бы генералами, и каждый отвечал за большой фронт работ от поп-арта до концептуализма, скажем. Художников-то было человек двадцать. Поэтому каждый широко мыслил, и главное — каждый вынужден был обобщать, анализировать ситуацию. И сама ситуация этому способствовала. Собственно, чем мы занимались? Любой человек мог сказать: «Что это, ребята? Это же не искусство». Поэтому все время приходилось думать, что такое искусство, модели строить, потому что не было моделей в наличии. На Западе, с его развитой инфраструктурой, модели с высоких университетских высот сваливались. Какой-нибудь Гринберг напишет... А у нас Гринбергов не было, поэтому приходилось самим думать. А такое построение моделей искусства непосредственно в своих работах и есть, собственно, концептуализм.

Отличие «московского концептуализма» от западного, на мой взгляд, еще и в том, что первоначальный англо-американский концептуализм — последнее великое модернистское течение, завершающее модернистскую эпоху. Когда Кошут выступал здесь с лекцией, хорошо был виден его модернистский пафос. Он нашел решение — и попробуй ему возрази. Как когда-то нашли решение Малевич или Мондриан. А мы, в силу того что были отделены от мировой ситуации, смотрели на нее издалека, были заведомо

An affiliation with some artistic trend means that some artists discover a lot of common ground, but each artist always has something that is not common for his or her milieu. For example, we view Degas as an Impressionist, but in fact, he had no interest in the sunlight effects or open air work — he never even worked on location, at least judging by the memoirs that I've read. Nevertheless, his works were displayed side by side with Impressionists, and there is some common subject ground and stylistics there, and we see it, although he doesn't seem to be an Impressionist.

The question of what company artists prefer to place themselves in is very important; it is more important than the strict accordance with various '-isms', for art is not a science. Self-nomination is also important due to the fact that it is self-nomination, but there is no clear cut standard here which could allow us to determine that one is an Impressionist, and that one is not; that one is a Conceptualist, and that one is not.

The same problem refers to Sots Art. Ivan marginally encroaches upon Sots Art. Where are its limits? There is one important point to be made here I think; artists were less numerous than the number of new opportunities and trends, so each of them was responsible for a wide front of work. This really is important, because in the Western system an artist would do some performances, and he or she does not need to think of an overall subject of performance, there are art theory experts who are responsible for it. He does not have to think globally because there are generals for it, while he is a sergeant. Whereas here everybody was a general, and everybody was responsible for a tremendous area of work, ranging from Pop Art to Conceptualism, for instance. There were about twenty artists all in all. So everybody had to pursue a wide range of thinking and, pursue what was important, they had to conceptualize and analyse the situation, and the situation was quite favourable. What were we actually engaged in? Everybody could say: 'What's that, guys? That's not art'. So you had to keep thinking of what art was, you had to generate models, for no models were available. In the West, with its extensive infrastructure, models of art cascaded from university summits upon high. A figure called 'Greenberg' used to write certain things... but we had no Greenbergs around; we had to think for ourselves. And the creation of such artistic models within our own work was, essentially, conceptualism.

The difference between 'Moscow Conceptualism' and that in the West was also, from my point of view, in the fact that the initial Anglo-American



ИВАН ЧУЙКОВ И ЮРИЙ АЛЬБЕРТ /
Ivan Chuikov and Yuri Albert

поставлены в метапозицию, несколько психопатологическую. Реакция на три несовместимые традиции: соцреализм, традицию нонконформизма и современное западное искусство, — давала постмодернистский ответ. И наш концептуализм был постмодернистским. Как верно сказал Пригов, главное в постмодернизме — совсем не эклектика, не вседозволенность, не шуточки, а сомнение, встроенное в художественное высказывание, сомнение в его возможности. Художник отказывается от прямого высказывания и личного языка. Здесь есть самоотречение, аскетизм при кажущейся вседозволенности. В модернизме художник учит зрителя: вот вам, товарищи, «Черный квадрат» — и больше уже ничего не будет. В будущее возьмут не всех. Постмодернизм демократичней, художник не бьет зрителя истиной по голове. В этом смысле наши художники и Иван Чуйков, конечно, постмодернисты. И я, наверно, хотя это не так заметно...

И, надо сказать, удивительно, что хотя в нашу постмодернистскую эпоху личность художника, казалось бы, никак не связана с его произведениями, сам Иван вызывает такое же доверие, как и его работы. И это очень приятно.

Май 2010

Conceptualism was the last great Modernist trend that concluded the Modernist époque. When Kosuth delivered a lecture here, you sense his old Modernist pathos, he found a solution and there was no way to refute it; just like Malevich or Mondrian who found their solutions in their time. Since we were separated from the global situation we looked at it from a distance, and therefore we were in a meta-position bearing traces of psychopathology. Our simultaneous reaction to three incompatible traditions — Socialist Realism, the tradition of nonconformism, and Modern Art in the West — produced a postmodernist response. So our conceptualism was postmodernist. Prigov was right to say that the most important thing in postmodernism was not eclecticism, permissiveness or anecdotalism but the doubt inherent in the aesthetic statement, the doubt of its potential.

The artist rejects a straightforward statement and the use of personal language. There is self-rejection and asceticism in this seeming permissiveness. The Modernist artist teaches his viewer: here is the Black Square for you, comrades, and there will never be anything else. Not everyone will be taken into the future. Postmodernism is a bit more democratic, the artist does not club the viewer on the head with his truth. In this sense our artists and Chuikov, of course, are postmodernists and myself too, perhaps, although it is not so noticeable...

Yet it is surprising, I must say, that in our postmodernist times, when the personality of an artist seems to be in no way connected with his or her artworks, Ivan evokes as much trust as do his works, which is a real pleasure.

May 2010

ИВАНА ЧУЙКОВА ПО ТЕЛЕФОНУ НЕ РАССКАЖЕШЬ
YOU CANNOT GIVE AN ACCOUNT OF IVAN CHUIKOV'S ART OVER THE PHONE



БОРИС ОРЛОВ. ДИНАМОВКА, 1977 / Boris Orlov. Dinamovka, 1977

Блистательный художник, одна из самых мощных и влиятельных фигур русского искусства второй половины XX века. Революционные для нашего искусства вещи он сделал в 70–80-е годы. Он не писал манифестов — его манифестами всегда были его работы. Идеи его считывались мгновенно и сразу увлекали.

В начале 70-х, когда многие из нас испытывали кризис в связи с перепроизводством «духовности», искали выход, Иван в одиночку делает попытку прорыва из «экзистенциального окружения». Кажется, году в 1973-м я впервые услышал это имя от Андрея Гросицкого. Тогда я увидел в мастерской Гросицкого серию его больших картин, изображающих с доскональной точностью всего один предмет из бытового обихода. Очень хорошо запомнил электрический счетчик и ведро с половой тряпкой. Это привело меня в восторг, и я стал бурно поздравлять Андрея. «Нет-нет, — засмутился он. — Это уже начал до меня Рогинский, а вот есть в Москве удивительный художник, Иван Чуйков. Вот он делает нечто!» И поднял брови.

После этого я начал искать случай зайти к Чуйкову, и вот как-то зимой 1973–1974 года мы с Приговым навели его в мастерской на Масловке. То, что мы увидели — «Большую купальщицу», — было действительно ново. Инсценировалось столкновение разных видов искусства. Картина превращалась в объект, иллюзорное сталкивалась с конкретикой. Уже здесь затевалась большая пространственная игра цвета, объема, линии, твердости, мягкости и много чего еще. Иван умел минимальными средствами достичь максимальной выразительности. Краски он выбирал самые простые и дешевые, из хозмага, совсем не тонкотертые, в нарочито нищенской палитре, а выходило феерично, так что захватывало дух. Это были не картины, не объекты, а некие сцены пластических столкновений. Художник был сценографом. В углу мастерской в волнах плескалась пловчиха. И это было нечто! Здесь рождалась полифония, то, чем и мы с Приговым были уже беременны и готовились разродиться. С того дня мы общались довольно часто и, думаю, как-то влияли друг на друга. Так складывался наш круг.

Чуйков мне казался чистым формалистом, с большой буквы, одним из немногих среди нас художников западного типа. Формальные задачи доминируют над всем прочим в его искусстве. Спектр его интересов очень широк. Его четкие, я бы сказал, предельно очищенные намерения (что привлекало к нему так называемых московских концептуалистов) всегда обретали точные

Чуйков is a brilliant artist, one of the most powerful and influential figures of the Russian art of the second half of the 20th century. He produced artworks that were revolutionary in Russian art during the 1970s and 1980s. He did not write any manifestos, because his artworks were his manifestos. The viewers picked up his ideas immediately, and were carried away by them.

In the early 1970s, when many of us experienced a crisis associated with the excess of 'spiritual' production and were looking for a way out, Ivan was the only person to try to breakthrough from this 'existential environment'. I think it was 1973 when I heard his name for the first time from Andrey Grositsky. That was when I saw the series of large paintings meticulously representing just one everyday object in Grositsky's studio. I remember very well the electricity counter and a bucket with a mop, I really loved them, and started congratulating Andrey. 'No, no', — he responded in confusion, — 'Roginsky started this thing before me, and there is this amazing artist, Ivan Chuikov, in Moscow. Well, his works are really something!' And he raised his eyebrows.

I was looking for a chance to visit Chuikov after that, so Prigov and I came to his studio in Maslovka Street in the winter of 1973-74. What we saw there, the *Big Bather*, was something really new, it staged a clash of several genres of art. The painting turned into an object, the illusory clashed with the concrete; a powerful spatial interplay of colour, volume, lines, hardness, softness, and many other things has already begun there. Ivan knew how to achieve ultimate expressiveness through minimal means. He always chose the cheapest paints from hardware stores, not finely grounded ones, and his palette was conspicuously beggarly, but the final product was so fantastic that it took your breath away. These were neither paintings, nor objects, these were scenes of plasticity clashes of sorts. This artist was a scenographer. A swimmer splashed in rushing waves in the corner of his studio, and that was something else!

Polyphony was born here, something Prigov and I had already been pregnant with and were about to deliver. Since that day we saw a lot of each other and influenced each other somehow, I think. That's how our circle was formed.

I regarded Chuikov as a pure formalist, a formalist with capital 'F', an artist of the western sort which were few among us. Formal goals dominate everything else in his art. His range of interests is extensive. His clear and, I would even say, ultimately purified intentions (that's what drew the so-called Moscow Conceptualists to him) always took pre-

визуальные образы (что очень ценилось и нами, художниками с улицы Рогова). Вспоминаю, как в свое время Виталик Комар сказал, что настоящее концептуальное искусство не должно быть визуальным, его легко рассказать по телефону. И чем проще рассказать, тем оно концептуальнее. Вот Ивана Чуйкова по телефону не расскажешь. Его надо видеть.

Его записывали в свои ряды все, кто так или иначе формулировал свои доктрины, но Иван всегда — как бы со всеми и ни с кем, сам по себе, одиночка. И это хорошо как для него, так и для искусства. Иван Чуйков — такой постоянно совершенствующийся художественный организм. На мой взгляд, вершиной его искусства стали серии работ 80-х годов, утверждающие принципы полиязыка, то, что опять-таки роднит его с нами, художниками с улицы Рогова (Орлов, Пригов, Лебедев).

Как обозначить, куда отнести творчество Чуйкова? Он и то, и другое, и третье. Скорей всего он был предшественником постмодерна, некий протомодерн. Но лучше не определять. Всякое ложе для большого художника окажется прокрустовым, а Чуйков — большой художник.

Июнь 2010

cise visual images (both us, and the Rogov Street artists valued that very highly). I remember Vitaly Komar saying once that true conceptual art should not be visual; one should be able to describe it over the telephone. And the easier the description, the greater its conceptuality. However, you cannot describe Ivan Chuikov over the phone. You must see it for yourself.

Everybody who in one way or another formulated their own doctrines listed Ivan among their followers, but Ivan has always been with everybody and yet remained alone. This is good both for him and for his art. Ivan Chuikov is a sort of artistic organism in a state of continuous self-perfection.

From my point of view, his 1980s series of artworks that established the principles of the poly-language are a peak of his oeuvre, and these works bring him closer to us, the artists from Rogov Street (Orlov, Prigov, Lebedev).

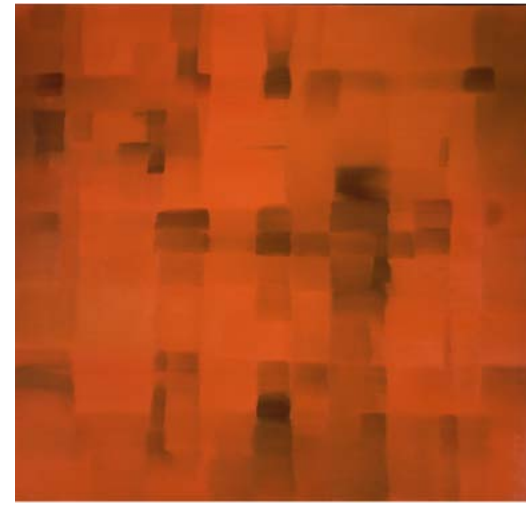
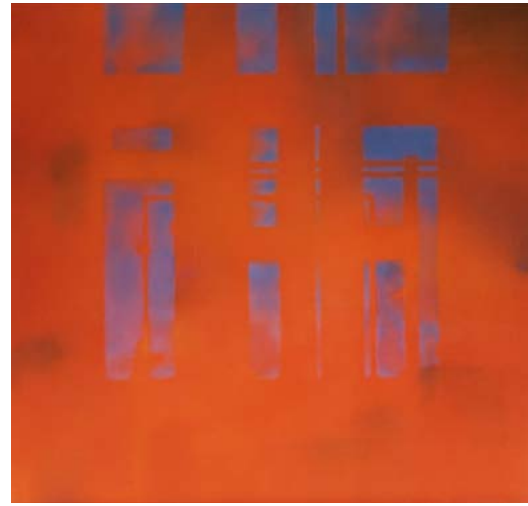
How could one designate Chuikov's oeuvre? It is this, and that, and the other all at once. He must have been a sort of predecessor of postmodern, being a kind of Proto-Modernist. However, it is better to avoid any definitions. For a big artist, every bed is the Procrustean bed, and Ivan Chuikov is a big artist.

June 2010

НА ГРАНИ АБСТРАКЦИИ И РЕАЛИЗМА
ON THE BOUNDARY OF REALISM AND ABSTRACTION



СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ. ОКНО СТУДИИ
НА УЛИЦЕ ЧАПЛЫГИНА (ТРИПТИХ), 1993 /
Semyon Faibisovich. Window of the Studio
on Chaplygina Street (Triptych), 1993



Иван относится к той части концептуалистов, которые апеллируют к глазам как к органам чувств, а не инструментам считывания информации, и в этом аспекте он «традиционен». То есть если бы Иван Чуйков не был концептуалистом или это как-то по-другому называлось бы — он все равно оставался бы большим художником, и в частности живописцем. Еще для меня важно, что его человеческий и творческий масштабы сопоставимы — эта гармония не часто встречается и импонирует сама по себе. Особенно если добавить сюда органичность, естественность Вани. Он не носит никаких масок и не меняет их по соображениям целесообразности.

Наше современное искусство выросло из андеграунда, так что не замечать Ивана Чуйкова — одного из идеологов и лидеров художественного неконформизма советской поры — само по себе затруднительно. Тем более что сейчас в арте получило, наконец, право на существование пластическое высказывание, на котором он всегда настаивал. Отчасти это произошло благодаря окрепшему институту коллекционирования, который стал интегральной частью здешнего арт-процесса, но не только. Когда безвременье сменяется временем, время начинает идти и маятник раскачивается, акцентируя, по мере смены мод и течений, различные грани, составляющие художественное дарование, авторский месседж. А Иван всегда нес в себе соединение идеологии с чувственностью и концепции — с живописным, пластическим качеством: это и позволяет его искусству звучать современно, не становясь историей искусства.

Мне очень близок давнишний ход Ивана — blow-up. Одновременно это работа на грани абстрактного и реального — из реальной картинке за счет гиперувеличения извлекается ее гиперреальное абстрактное начало. В 90-е я другим способом исследовал этот

Ivan is one of those Conceptualists who appeal to the eye as an organ of senses, and not as an information reading device, and he is 'traditional' in this aspect. That is, if Ivan Chuikov were not a Conceptualist, or if it had some other name, he would still have been a big artist, and painter, in particular. It is also important for me that his human and creative skills are comparable, and this harmony is rare and attractive on its own, especially if you add the fact that Vanya is organic, natural. He never wears any masks and does not change them for any purposes.

Our contemporary art emerged from the underground art, so it is difficult to ignore Ivan Chuikov, one of the ideologists and leaders of the aesthetic non-conformism of the Soviet period, especially since the plastic statement he always insisted upon has won recognition in art at last. This was partially due to the well-established institution of collecting that became an integral part of the Russian art process. When hard times pass and things are on the move, then time starts to flow and the pendulum rocks, accentuating various sides of the artistic talent and the authors' message in the change of fashions and trends. And Vanya has always carried a particular combination of ideology and sensuousness, of concept and pictorial, plastic qualities in himself, and that makes his art sound modern, instead of becoming art history.

I strongly identify with his use of the blow-up, an old method of Ivan. It is simultaneously about work on the borderline of abstract and real, when the hyper real abstract element is extracted from the real picture by the 'hyper-blow-up'. In the 1990s I studied this transition albeit slightly differently in the *Ochevidnost* [Evidence] project, working on the

переход в проекте «Очевидность», занимаясь оптикой человеческого зрения, в частности тем, что видит человек с закрытыми глазами. Исследовал пространство, где реальность перетекает в свою противоположность; где на уровне чисто физиологического восприятия — на сетчатке — предметность то резко, то постепенно оборачивается беспредметностью: этаким реалистический абстракционизм. У Ивана отправной точкой также является реальность, но он ее иначе трансформирует, другим способом проявляет ее абстрактную составляющую. Поэтому все, что он делал и делает в этом направлении, мне интересно вдвойне.

Когда я занимался «очевидностью», мне пришло в голову, что, похоже, опыт видения с закрытыми глазами уже использовался некоторыми художниками (самый яркий пример Ротко), но не артикулировался, а скорее, не осознавался ими как опыт подобного рода. Неслучайно иные части моих диптихов-триптихов того проекта вызывали у зрителей ассоциации с Ротко. Но роскошное сумрачное мерцание живописи Ротко воспринимается как чистая абстракция, а в моих работах зафиксированы конкретные видения на просвечивающих кровью экранах закрытых век. Я хочу сказать, что в нашем с Ваней случае речь идет о реализме, который выглядит как абстракционизм. Иными словами, не исключено, что мы на сознательном уровне открыли и частично освоили поле пограничных трансформаций типа реальное-абстрактное (предметное-беспредметное).

Поэтому не так уж удивительно — но примечательно — что почти все галеристы у нас с Чуйковым «общие»: в прошлом Филлис Кайнд в Нью-Йорке, Инга Беккер в Кельне и уже почти двадцать лет совместного сотрудничества с Владимиром Овчаренко. Как-то в начале 91 года, когда я готовил выставку у Инги Беккер, мы с Ваней с недельку замечательно проводили вечера в том роде общения, который в советские времена назывался «кухонным». И хоть с тех пор мы встречаемся эпизодически и ненадолго — на вернисажах и т.п. — наши встречи неизменно носят дружеский характер и проникнуты взаимной (надеюсь) симпатией: как человеческой, так и профессиональной. Иван из тех художников, у которых есть свой путь, и они просто идут им, а не гоняются за успехом и модой. По отношению к такому мастеру мне кажется некорректным приписывать его как крепостного к концептуализму, соцартизму, фотореализму... С одной стороны, этот ярлык мало что говорит о конкретном художнике и часто уводит от сути сделанного им; с другой, за упрощенным, схематическим подходом слишком часто стоят слепота и интеллектуальная лень, если не профессиональная недобросовестность референтов. Феноменологический подход к таким художникам, как Иван Чуйков, представляется единственно корректным и продуктивным.

optics of human sight, in particular concentrating on what the human being sees through closed eyes. Through studying the optics of human eyesight and what human beings see when their eyes are closed, I was exploring the space where reality floats into its antagonist; where objectivity now dramatically, then gradually turns into abstraction on the retina, on the level of purely physiological perception — it was a certain realistic Abstractionism. Reality is the starting point for Ivan too, but he transforms it in a different way, exposing its abstract component differently. That is why everything he has done and does in this respect is of double interest to me.

While I was preoccupied with 'Evidence', I realized that the experience of seeing through closed eyes seems to have been already used by some artists — Rothko is the most significant example of it — but was not articulated or, rather, conceptualized by them as an experience of that sort. It was not accidental that certain viewers saw links with Rothko in some parts of my diptychs-triptychs from that project. Yet, the luxurious dusky glimmer of Rothko's paintings is perceived as pure abstraction, while my works register concrete views seen through the screens of closed eyelids shining with blood. I'd like to say that in Vanya's case we rather deal with *Realism that looks like Abstractionism*. In other words, it might be that, *at the level of consciousness*, we discovered and partially mastered the sphere of marginal transformations of the real — abstract (figurative — non-figurative) type. Thus it is not that surprising — though significant — that Chuikov and I 'share' almost all our gallerists: in the past Phyllis Kind in New York, Inga Becker in Cologne (in the past for me), and for almost twenty years now both of us have been cooperating with Vladimir Ovcharenko. Some time in the early 1991, when I was preparing an exhibition at Inga Becker Gallery, Vanya and I spent wonderful nights having the sort of conversation that was known as 'kitchen talk' during the Soviet period. Although our meetings have been occasional and short since that time — we met at opening ceremonies, etc. — our meetings have always been friendly and filled with mutual (I hope) sympathy: both human and professional. Ivan is one of those artists who follow their own path, and just follow it, without chasing success or fashion. I believe that it is improper to chain such a master with the labels of any Conceptualism, Sots Art or Photorealism... On the one hand, a label doesn't say much about a concrete artist, it often takes us away from the essence of his oeuvre; on the other hand, this simplified, schematic approach often conceals blindness and

intellectual laziness, if not lack of professionalism and negligence on the part of reviewers. It seems to me that *phenomenological* approach to such artists as Ivan Chuikov is the only proper and productive way to approach them.

June 2010

МОИ ОКНА ТОЖЕ НЕПРОЗРАЧНЫ
MY WINDOWS ARE NOT TRANSPARENT EITHER



ОЛЕГ КУЛИК. ШЕРШЕНЬ, 1989 /
Oleg Kulik. Hornet, 1989

Забавно, что у меня были две большие серии пронумерованных «Фрагментов» (в конце 80-х и в 2004 году), была серия «Окон», но я над этим не задумывался и не соотносил их с «Фрагментами» и «Окнами» Ивана Чуйкова...

Мои стекла с отражениями окружающей среды возникли из попыток уловить реальность — прямым взглядом через «картину». Чем больше видишь реальности, тем меньше остается искусства. И наоборот. Отражение на стекле того, что сзади, неба, — это еще реальность или уже искусство? Возникает момент их неразличения и вопрос, сколько искусства вообще допустимо, если интересуешься реальностью. Отражение в стекле — это фрагмент искусства (памяти, традиции), размещенный непосредственно в реальности. Реальность мне, в отличие от Ивана, казалась величиной безусловной, и поэтому моя «теория отражения» сводилась к буквальному отражению неба или машины на стекле. Сейчас мне так не кажется. Реальность многомерна, слоиста, не безусловна. Границы ее существуют, но они относительны, хотя разрывов между множеством пространств, ее составляющих, нет. Последние мои «Фрагменты», черные, были на самом деле эскизами к работе с пространством и объемами — я хотел убрать все культурные наслоения (одежду, спорт) и посмотреть, что останется. Остались куски живого тела в метафизической черноте. Символически эта чернота вполне сродни прозрачности. Реальность познаваема, конечно, но не линейно и не до конца. Мне было интересно, как фрагменты тела намекают на целое — тела, пространства и собственно реальности, заселяют ее. Мне кажется, бытовые, глухо окрашенные рамы Ивана делали то же самое — вторгались в метафизику реальности и обживали ее, насколько это возможно. Я ведь почему перестал заниматься категорией прозрачности? Эта проблема не решается, она из жизни метафор. Прозрачность не может быть физически явлена в этом мире. Если ты ее видишь, это уже не она. Поэтому нарисовал схему, простую или сложную, проработал ее — стекло, за стеклом, на стекле, перед стеклом, сбоку — и все. Эта игра не получается по-настоящему захватывающей, если не внесешь в нее всего себя, со всеми внутренними трансформациями.

Мои «Окна» тоже непрозрачны — за ними реальность фотообоев, на которую наложен еще один полупрозрачный слой отражений. Сейчас я это воспринимаю как памятник собственным попыткам вступить с реальностью в прямые, чувственные отношения. В этом смысле я был значительно ближе к цели, когда прокусил Линдквисту ногу.

Июль 2010

It is funny, but I also did two series of numbered *Fragments* (in the late 1980s and again in 2004), and series of *Windows* too, but I never mused upon it, and never tried to find the correlation between my work and the *Fragments* and *Windows* of Ivan Chuikov.

My glass panes with reflections of their environment were triggered by attempts to capture reality, to achieve a direct view through the 'picture'. The more reality you see, the less art you are left with, and vice versa. The reflection of the sky or something behind you in the glass — is that reality, or is that already art? There is an issue of differentiating them, an issue of how much art is acceptable if you are interested in reality. A reflection in the glass is a fragment of art (of memory, tradition), placed in reality. Unlike Ivan, I regarded reality as an absolute constant, and therefore my *theory of reflection* was reduced to a literal reflection of the sky or a car in the glass. I don't agree with it now: reality is multidimensional, it is layered, and it is not absolute. It has limits, but they are relative, although there are no gaps between the multitude of universes it consists of.

My last *Fragments*, the black ones, were, in fact, studies used later in my work with space and volume — I wanted to remove all cultural layers (clothes, sports) and see what remains: pieces of a living body in metaphysical darkness. Symbolically this darkness is quite akin to transparency. Reality can be cognised, but this cognition is not linear or ultimate. I was interested in how fragments of the body hint at the whole, at the body, space and reality, and how they populate the latter. I believe that in a similar way, the domestic solidly painted window frames of Ivan had the same effect: they invaded the metaphysics of reality and settled in it, *as well as they could*. Why did I drop my preoccupation with the category of transparency? Because it has no solution, it is from the life of metaphors. Transparency cannot be physically manifested in this world. It is not transparency if you see it. So you sketch a scheme, be it simple or complex, you work on it — on the glass, behind the glass, on the surface of the glass, in front of the glass, to the side of it, and that's all there is to it. This game will never become truly captivating if you do not bring your entire self into it, with your internal transformations.

My *Windows* are not transparent either — there is that reality of photographic wallpaper behind them, with a semi-transparent layer of reflections layered upon them. Today I perceive them as a monument to my own attempts to establish direct, sensuous relations with reality. In this sense I was much closer to my goal when I bit Mr. Lindquist's leg.

July 2010



ОЛЕГ КУЛИК. ОКНА (ЖИРАФ), 2001. 49 ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ, ПАВИЛЬОН ЮГОСЛАВИИ, 2001 /
Oleg Kulik. Windows (Giraffe), 2001. 49 Venice Biennale, Yugoslavian Pavilion, 2001

НЕ ЭНТРОПИЯ, НО СТРАННЫЙ ПОКОЙ
IT IS NOT ENTROPY, BUT AN ODD PEACE

Бывают художники, инспирирующие красноречие, а бывают такие, о которых все как бы уже заранее сказано. И те и другие могут быть выдающимися и любимыми.

Когда я пытаюсь размышлять о творчестве Ивана Чуйкова, я обнаруживаю собственные мысли как будто уже сформулированными в студенческом реферате. Мне нечего сказать «с жаром». Чуйков как будто вписывается «пятым битлом» в трио Кабаков–Булатов–Васильев. У каждого приносящего дары свой приносимый дар: беккетовская божественная мизантропия — у Кабакова, советский космос — у Булатова, печаль и память — у Васильева. Что у Чуйкова? Те же оптические пресуществления и никакой печали (радости, трезвости, пьяности). Спокойствие. Чудо превращения воды в воду. Вот это ощущение покоя мне представляется интересным.

«Эмалевые опыты» Кабакова, Чуйкова, Орлова и других художников 70-х были способом уйти от ненавистного культа «живописности». Эмаль дает эффект мгновенной сделанности, так как она саморастекается, подобно сгущенке, образуя ровную поверхность, лишённую следов кисти — следов труда. Такая картина самоустраняется от возможности быть разглядываемой и утверждает себя через скромность «экрана» (фаворкосветного, культурного и т. д.) — мгновенное изображение для мгновенного взгляда.

К слову, образ «мгновенного изображения» вдохновляет и мою работу. Для меня цвет имеет значение, если можно так аллегорически выразиться, «цвета здоровой кожи». Понятно, что у итальянцев он другой, чем у шведов, но он всегда очевиден. Определенная сближенная палитра здесь — остаточное явление на пути к такой очевидности; так сказать, «пока не засветится» (а акриловая краска дает возможность сколь угодно долго корректировать сумму цветов, не «утруждая» поверхность). Цвета формы и фона для меня как два оттенка одного и того же, как, скажем, ладонь на плече у Энгра. Это головокружительное различие, и его — мгновенный — эффект простирается от очарованности до драмы (например, старики у Коржева с белыми телами и закопченными лицами), и всегда замедляет взгляд. А также память — через эффект рифмы...

Основным «инструментальным» образом произведений Ивана Чуйкова мне представляется — по аналогии с «хорошо темперированным клавиром» — хорошо настроенный проецирующий аппарат, устройство для построения перспективного изображения. Окно, вульгарная материализация картинной плоскости, проекты фильмов с проецированием съемки на объект съемки, «фрагменты»

There are artists who inspire eloquence and there are artists about whom everything seems to have already been said; both groups can be said to be outstanding and loved.

When I try to think about the oeuvre of Ivan Chuikov, my own thoughts seem to have already been formulated in some student's paper. Nothing I could say would be with ardor. Chuikov seems to fit in the trinity of Kabakov-Bulatov-Vasilyev like a 'fifth Beatle'. And everybody bearing gifts has his own gift: Kabakov has the divine misanthropy of Becket, Bulatov has his Soviet Cosmos and Vasilyev has his sorrow and memory. What about Chuikov? He has his optical Eucharist and no sorrow (or joy, sobriety, inebriation). Tranquility. The miracle of transforming water into water. It is this feeling of peace which I believe to be interesting.

The enamel experiments of Kabakov, Chuikov, Orlov and other artists of 1970s led the way to escaping from the hateful cult of the 'picturesque'. Enamel produces the effect of immediate readiness as it flows on its own, like condensed milk, forming a smooth surface and leaving behind no traces of brush or traces of labor. Painting of this kind removes itself from potential examination and establishes itself through the humility of the 'screen' (transfiguration, the cultural light, etc.), an instantaneous depiction for an instantaneous stare. By the way, it is the image of the 'instantaneous depiction' that inspires my work too. For me, colour has the same value as 'the colour of healthy skin', to put it allegorically. It is clear that it is different for Italians than for Swedes, but it is always obvious. Here a certain narrowed colour scale is a relic, remaining on the way to this obviousness; it can be worked upon until it shines (whereas acrylic paint makes it possible to change the sum of colours for as long as you want without bothering the surface). Colours of the form and background are two hues of the same thing, like an Ingres' painting of a hand on a shoulder. This stunning difference and its instantaneous effect stretch from charm to drama (take, for instance, Korzhev's old people with white bodies and soot-covered faces), and it always makes your stare slow down, and memories too, through the effect of repetition and rhyming... The basic image 'tool' of Ivan Chuikov's work is, I think, a well tuned projection device, some gadget to form the image in perspective — something like a well-tempered clavier. The window is a 'vulgar materialization' of the picture plane; film projects with the projections of shooting on the object of shooting, 'fragments' and 'fragments of fragments', text works where events from different temporal planes are projected to the same place — all these events

и «фрагменты фрагментов», текстовые работы, в которых одновременные события «проецируются» на одно и то же место — все это события «чудесного» совмещения принципиально разноудаленных явлений. «Романтически далеко» разноудаленных. Радость этого совмещения очевидна. Таинственным же для меня является работа проецирующего аппарата и его точность в сфере живописи.

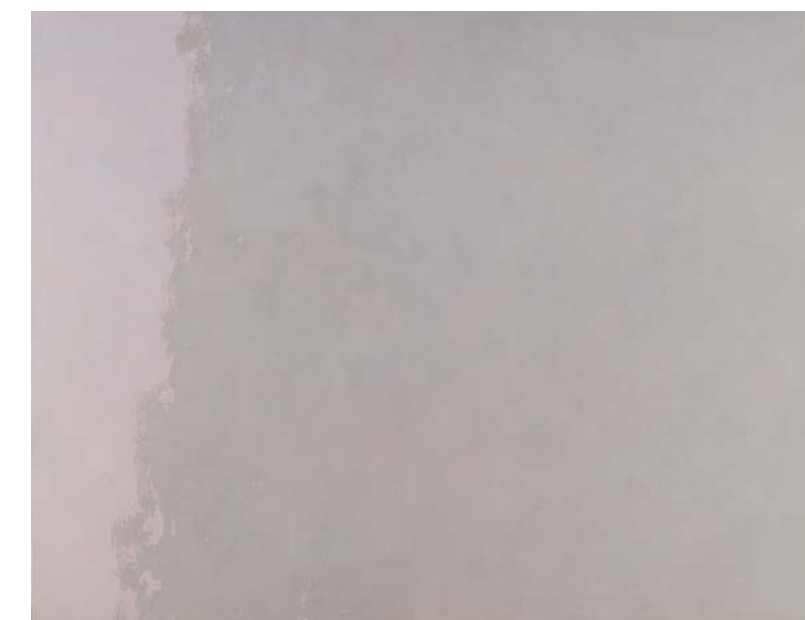
Например: «золотой закат» в картине «Золотой закат» равноудален как от общего места, живописующего литературно-изобразительное клише «золотой закат», так и от того, всегда предшествующего общему месту, всегда персонального удивления — действительно, свет глубокого неба странным образом похож на свет, отраженный плоским металлом... Оба этих взаимонаправленных золотых заката аннигилируются в картинной плоскости их встречи и оставляют сухой остаток — чистую материальность живописности. Не живописи, а именно живописности. Живопись — парадокс, то самое удивление или разочарование, тогда как живописность — чисто материальное, автономное эстетическое свойство. Рассматривание «иронической» картины «Золотой закат» эмоционально и по сути не отличается от рассматривания живописной картины, живописующей «золотой закат»... В этом есть интригующее философское равнодушие, точно найденный баланс. Не энтропия, но странный покой. Хорошо настроенный проецирующий аппарат.

Август 2010

are 'miraculous' coincidences of radically, equally distant phenomena. It is the romantic distance of thoughts divided by such different distances and the joy of this coincidence that is obvious to me. The function of the projection device and its accuracy in the sphere of painting is still a mystery. Take, for instance, the 'gold sunset' in his painting of the same name, which is equally distant both from the triviality, which materializes the spectacular pictorial and literature cliché of the gold sunset, and from that amazement, always personal, which always proceeds the triviality. Here, the colour of the *deep* sky strangely resembles light reflected by *flat* metal... Both of these gold sunsets aimed at each other are annihilated on the surface of the painting where they meet leaving dry residue — the pure materiality of the picturesque. Of the picturesque, not the painting. Painting is a paradox, that very amazement or disappointment, while the picturesque has a material, autonomous aesthetic quality. The contemplation of the 'ironic' painting titled *The Gold Sunset* does not emotionally and essentially differ from the contemplation of a spectacular picture vividly presenting the 'gold sunset'...

There is some intriguing, philosophical indifference, an exact balance discovered in it. It is not entropy, but an odd peace — a well-tuned projection device.

August 2010



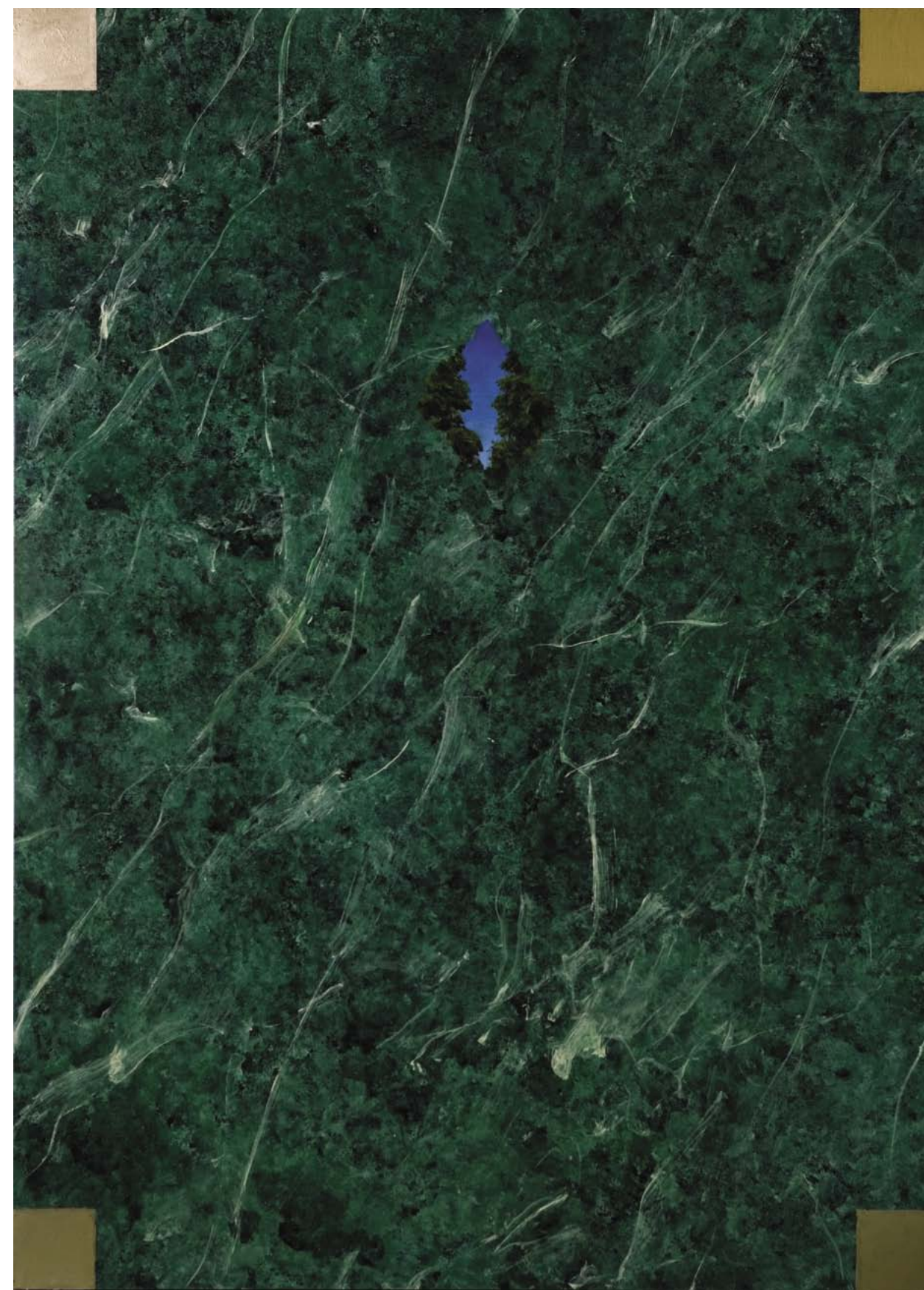
ВИКТОР АЛИМПИЕВ. КОНЕЦ ПОЛЯ 4, 2007 / Victor Alimpiev. The Edge Of Field 4, 2007



ЗОЛОТОЙ ЛАНДШАФТ, 1993 / Golden Landscape, 1993



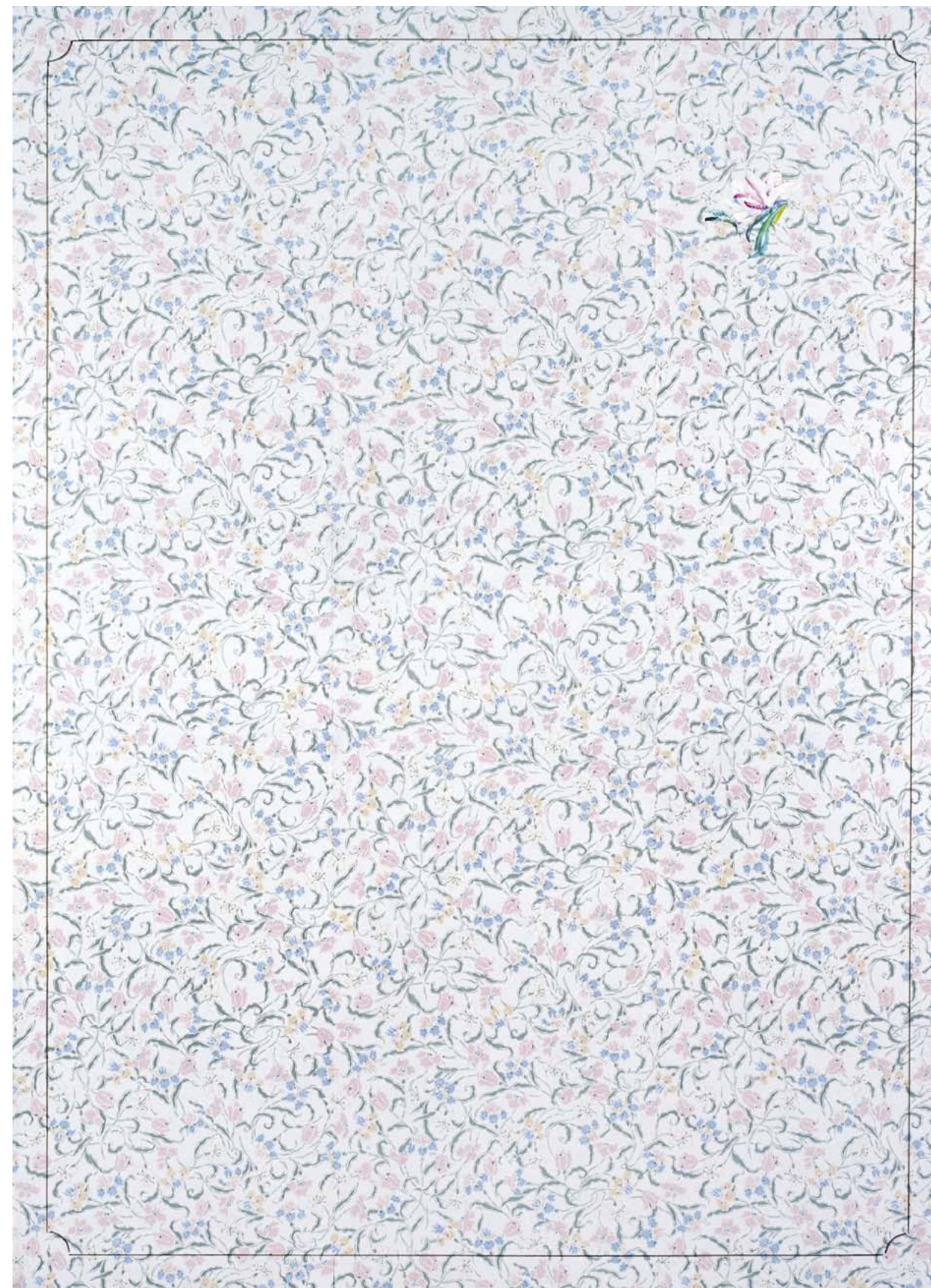
КАМЕННЫЕ ОСТРОВА. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1990 / Stone Islands. Series Fakes, 1990



МРАМОРНЫЙ ЛЕС. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989 / Marble Forest. Series Fakes, 1989



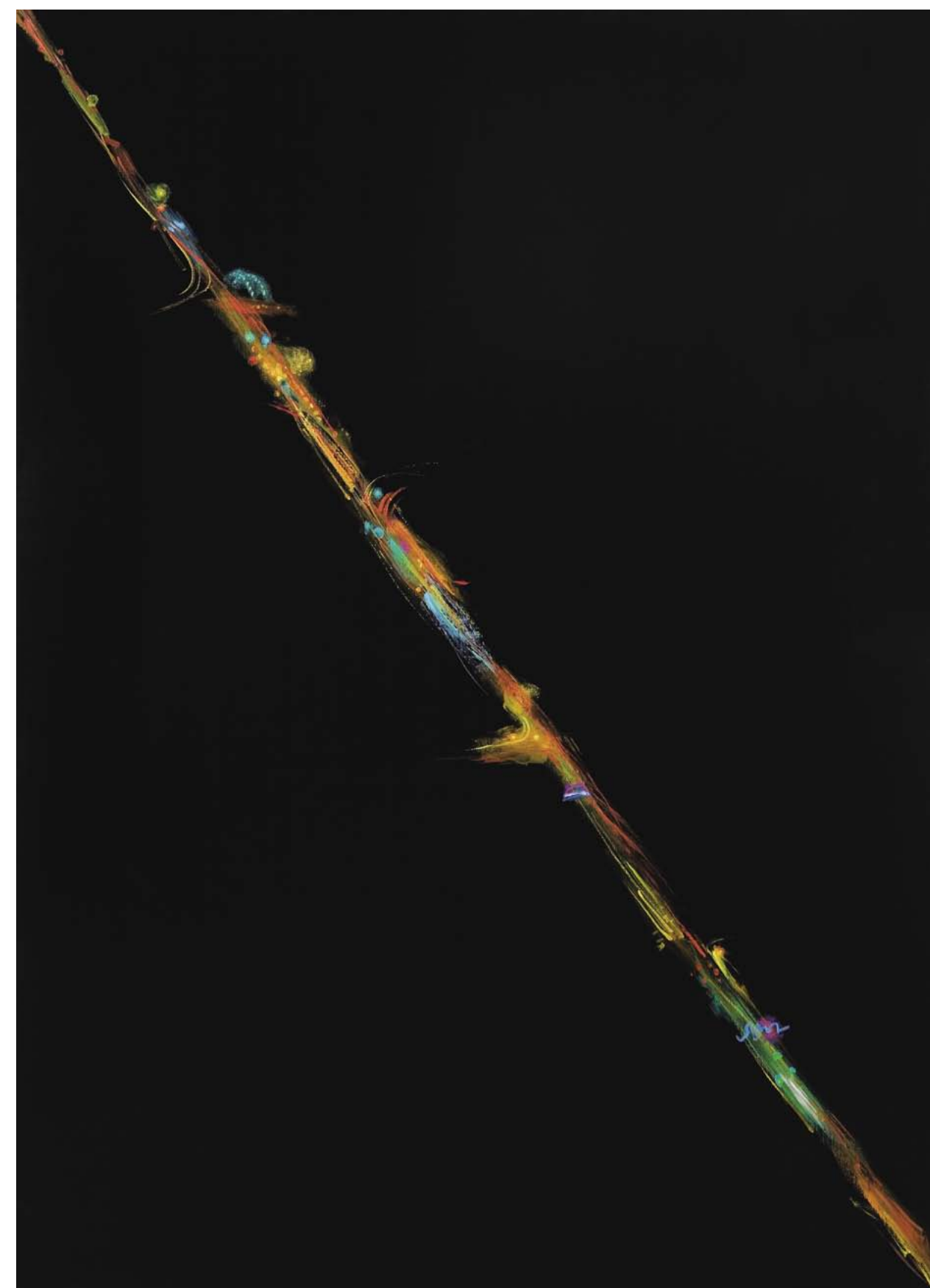
КРАСНОЕ МОРЕ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989 / Red Sea. Series Fakes, 1989



САД ОБОЕВ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989 / Garden of Wallpapers. Series Fakes, 1989



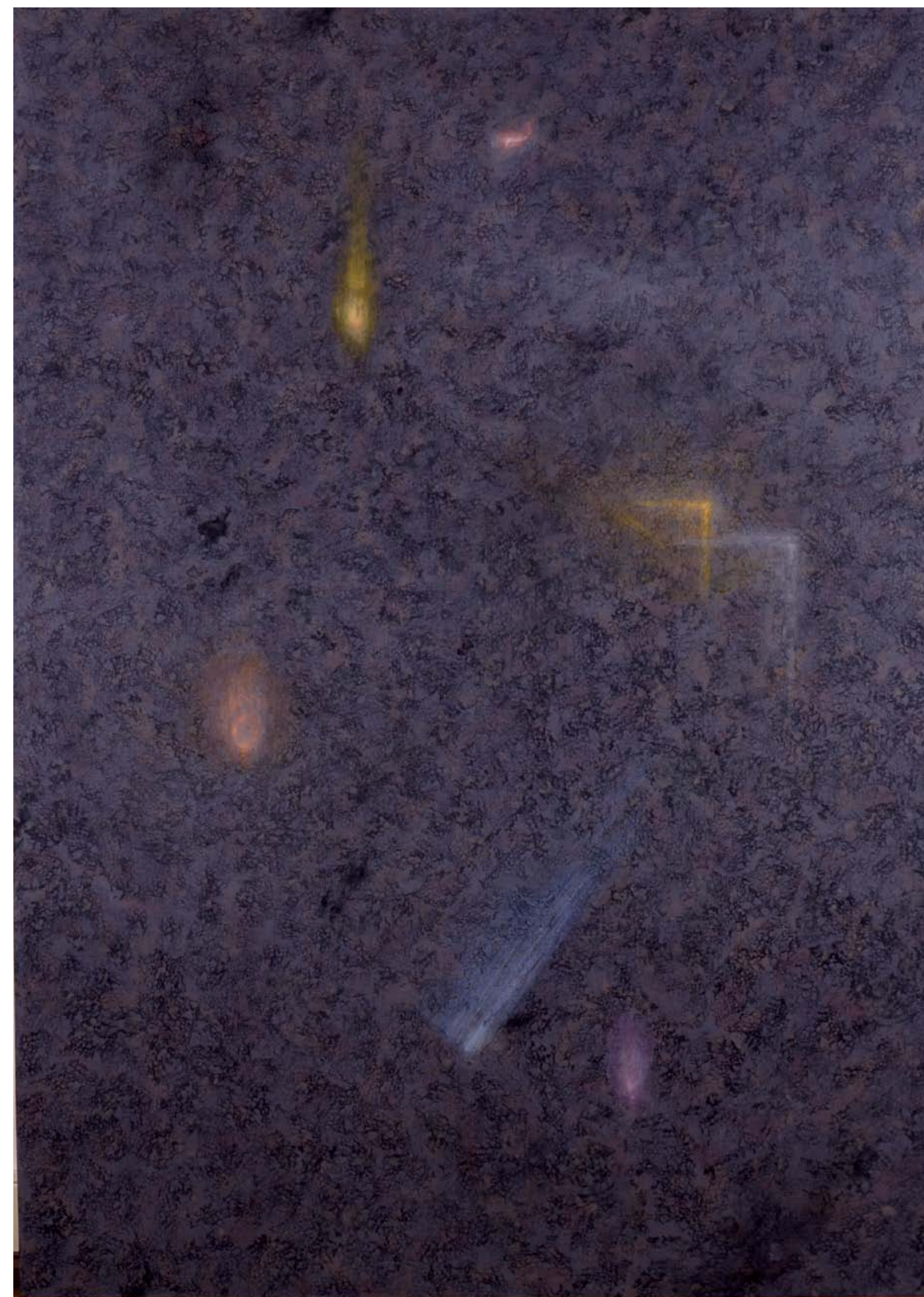
СЕРЕБРЯНАЯ ЗИМА. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989 / Silver Winter. Series Fakes, 1989



ЧЕРНАЯ НОЧЬ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989 / Black Night. Series Fakes, 1989



ЗОЛОТОЙ ЗАКАТ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989 / Golden Sunset. Series Fakes, 1989



КАМЕННЫЕ ОТРАЖЕНИЯ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989 / Stone Reflections. Series Fakes, 1989



ФОТОСЕРИЯ ОКНА, С 1992 / Photo Series Windows, from 1992

Существует ли мир по ту сторону окна? Существует ли мы по эту сторону? Вот главные вопросы, которые задает Чуйков во всех своих произведениях. В этом и выражается его метафизичность.

ХАИМ СОКОЛ

Does the world behind the window exist? Do we exist at this side of the window? These are the main questions posed by Chuikov in his artworks. This is where his metaphysic finds its expression.

KHAIM SOKOL



СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 25, 2008 / Series Fragments of Postcards # 25, 2008



СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 18, 2004 / Series Fragments of Postcards # 18, 2004



СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 17, 2004 / Series Fragments of Postcards # 17, 2004



СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 15, 2004 / Series Fragments of Postcards # 15, 2004

ИВАН ЧУЙКОВ. НЕСКОЛЬКО ФРАГМЕНТОВ
ON IVAN CHUIKOV. SOME FRAGMENTS



ДОРОЖНЫЙ ЗНАК II, 1973 /
Road Sign II, 1973

Каждый из нас смотрит на мир своими глазами, но, иногда, побывав на выставке яркого и значительного художника, начинаешь воспринимать окружающее его глазами. Мир действительно состоит из фрагментов, деталей, и каждая деталь достойна всматривания. Несколько мазков белил по синему или наоборот — облако. Зубчатая зелень заборной зеленой краски — лес и т.д. Изобретательное искусство Чуйкова обогащает наше видение, делает его более изощренным, требовательным, даже капризным. Искусство — вещь сложная, и о нем можно (а то и нужно) писать труднодостижимыми словами, вроде «дискурс», «парадигма», «амбивалентность», «идеологические коды» (что это?). Или трудно произносимыми, вроде «институциональный». А можно просто, как Гертруда Стайн. Когда ее спросили, чем ей нравятся картины Пикассо, она ответила: «Мне нравится на них смотреть».

Работы Ивана Чуйкова строятся на интеллектуальной основе, им свойственен точный расчет, метод художника последователен. Но разве только в этом дело? Только ли хорошая теория создает хорошее произведение, не нуждается ли оно в чем-то сверх нее? Как у Достоевского: «Если мне предскажут, что такого-то дня в таком-то часу я должен такому-то человеку показать фигу, то, может быть, мне и не захочется ее показывать». Это к вопросу о свободе волеизъявления человека вообще и художника в частности. Свобода художника окружена множеством неизвестных моментов, и как бы точно ни была сформулирована первоначальная задача, окончательный результат трудно предсказуем. Как многие художники, Иван Чуйков говорит, что настоящее осмысление произведения происходит после его создания, а не до. Да, небо голубое, трава зеленая, тело розовое. Но может ли по этому рецепту любой сделать картину и почему именно в работах Чуйкова это так красиво? Его работы, несмотря на кажущуюся простоту, красивы, если можно так сказать, вопреки желанию автора.

Когда-то, уже давно, в 70-е нас связывала общая абрамцевская география. Чуйков жил в Поселке Художников, а мы — Борис Орлов, Ростислав Лебедев и автор этих строк — по разным углам в Поселке Композиторов. Дорога для общения пролегла через долину реки Воря, тропинка вилась среди буйной травы и кустарника, и это абрамцевское пиршество природы отразилось во многих работах, сделанных Чуйковым («Дорожный знак», «Окно IV» и шедевр, который

Everyone of us sees the world through his or her own eyes, but sometimes after a visit to an exhibition of a brilliant artist, you start to perceive surroundings through artist's eyes. Actually the world is made of fragments, details, and every detail deserves examination. Just a few brush strokes of white over blue or vice versa, and you have a cloud. The dented green of a painted fence is a forest, and so on. The inventive art of Chuikov enriches our vision, making it more sophisticated, demanding, even capricious. Art is a complicated thing and it can (and sometimes must) be described with certain words that are hard to comprehend, like 'discourse', 'paradigm', 'ambivalence', 'ideological codes' (what could that be?). Or you have to use unpronouncables like 'institutional'. Or you can speak simply like Gertrude Stein — when she was asked what she liked in Picasso paintings, she said: 'I like looking at them'.

Ivan Chuikov's works are built on an intellectual base, they are characterized with accurate calculation; the artist's method is consistent throughout. Is that the only thing that matters? Is it just a good theory that makes a good artwork? Doesn't it need something above? Just as Dostoyevsky has it: 'If I predicted to stick a finger up at some person on a certain day and at a certain time, I may never feel like doing it'. It is about the freedom in the expression of will for an individual in general and for an artist in particular. Artist's freedom has many unknown implications, and no matter how accurately the initial goal was defined, the final result is hard to predict. Like many artists, Ivan Chuikov says that the true conceptualization of an artwork takes place after its creation, and not before. Yes, the sky is blue, the grass is green and the flesh is pink. Could anyone who follows this recipe produce a painting, and why are Chuikov's artworks so beautiful? Despite their seeming simplicity, his artworks are beautiful against the author's will, if I may say so.

Once, quite a long time ago, in the 1970s, the common geography of Abramtsevo bound us together. Chuikov lived in the Artists' Colony, whereas Boris Orlov, Rostislav Lebedev and myself stayed in various corners at the Composers' Settlement. Our road of communication ran across the valley of the Vorya River, it was a path that meandered through lush grass and bushes, and this Abramtsevo feast of nature was reflected in many artworks by Chuikov (*Road Sign*, *Window IV* and *Window VI*, a masterpiece that always stayed in the collection of A.Sidorov). Also the panoramas, featuring Crimean landscapes

всегда хранился в коллекции А. Сидорова, «Окно VI»). И тогда уже были вывернутые панорамы с крымскими пейзажами, поражающие всех, кто видел их впервые.

Мало кто знает, что Иван Чуйков был одним из инициаторов журнала «А-Я». От зарождения идеи этого журнала до ее воплощения и выхода первых номеров лежал сложный и долгий путь. Надо было проделать трудную и нудную работу по сбору и организации материалов, вдохновлять авторов писать на неисследованные темы, преодолевать скептицизм и неверие коллег — эту задачу Иван Чуйков и Алик Сидоров, московский редактор «А-Я», взяли на себя. Отдельная детективная история — пересылка полученных материалов и фотографий, когда ничего нельзя послать по почте, а других каналов почти нет. К тому же, все это было связано с риском «засветиться» (конфликт с КГБ, конечно, произошел, но позже, после выхода первого номера).

Мы жили в ненормальное время в ненормальной стране и делали что могли, чтобы эта страна стала нормальной. Хотя бы по части искусства...

pulled inside out had already been there, amazing everybody who saw them for the first time.

Few people know that Ivan Chuikov was one of the initiators of *A-Ya* magazine. There was difficult and long road led from the moment the idea of a magazine was born to the day when its first issue was published. Hard and tiresome work needed to be undertaken to collect and arrange materials, to encourage authors to write on under-researched topics, to overcome skepticism and the mistrust of colleagues — that was the task Ivan Chuikov and Alik Sidorov, the Moscow editor of *A-Ya*, took upon themselves. Sending the materials and photographs was a separate story and a true thriller, for nothing could be sent by mail, and there were almost no other communication channels at the time. They also ran the risk of being spotted (there was a clash with KGB, of course, but it was later, when the first issue came out).

We lived in abnormal times and in an abnormal country, and we took every possible effort to make this country normal. As far as the art was concerned, at least...



ИВАН ЧУЙКОВ И ИГОРЬ ШЕЛКОВСКИЙ /
Ivan Chuikov and Igor Shelkovsky

ОДИНОЧЕСТВО. СИДЕНИЕ У ОКНА*
SOLITUDE. SITTING BY THE WINDOW*

* «СИДЕНИЕ У ОКНА – ПОЗИЦИЯ, УДЕРЖИВАЮЩАЯ МИР ОТ БЕЗУМИЯ». ТЕРМИН В. ЗАХАРОВА ИЗ СЛОВАРЯ ТЕРМИНОВ МОСКОВСКОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

* “SITTING BY THE WINDOW – The attitude preventing the world from going mad.” V. Zakharov’s term from the Dictionary of the Terms of the Moscow Conceptual School



АКЦИЯ ГРУППЫ КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ. СЛЕВА НАПРАВО: С. РОМАШКО, Н. КОЗЛОВ, Ю. АЛЬБЕРТ, В. СКЕРСИС, Д. ТАЛОЧКИН, И. ЧУЙКОВ, И. ПИВОВАРОВА, О. ВАСИЛЬЕВ, И. КАБАКОВ, А. МОНАСТЫРСКИЙ. 1981 / Performance of group Collective Actions. On photo from left to right: S. Romashko, N. Kozlov, Y. Albert, V. Skersis, D. Talochkin, I. Chuikov, I. Pivovarova, O. Vasilyev, I. Kabakov, A. Monastyrsky. 1981

Об Иване Чуйкове писать сложно. Есть стереотипы, которые невозможно преодолеть. Один из них: «Чуйков — открытый, общительный человек...». Второй: «Творчество Чуйкова — формально, эстетично, прямолинейно». Даже мне, человеку, знающему Ивана лет тридцать, эти стереотипы всегда закрывали картину правды. Возможно, лишь последние десять лет эта пелена стала спадать с моих глаз. Я стал видеть художника и человека Ивана Чуйкова в другом ракурсе понимания. Но допускаю, что и эта «правда» является очередным искажением действительности, но тогда это только мое, извините, заблуждение.

Эти два стереотипа сложно разъединить, они как будто иллюстрируют давний филологический спор о том, как правильно описывать автора: биографически или исходя из результата творческой деятельности, отбросив личную жизнь как вредный, затемняющий истину балласт. Наверно этот спор давно уже разрешен, но я не могу и не хочу делить на части личность художника.

Writing about Ivan Chuikov is complicated; it is impossible to overcome certain stereotypes. One of them is that 'Chuikov is an open, sociable person'. The second is that Chuikov's oeuvre is 'formal, aesthetic, straightforward'. These stereotypes have concealed the true picture of Chuikov even from myself, although I have known Ivan for some thirty years. During the last decade perhaps, this curtain started to lift before my eyes and I began to see Ivan Chuikov, a man and an artist, from a different perspective. However, I admit that this 'truth' may prove to be yet another distortion of reality, and then it will be my own delusion for which I will have to apologise.

It is difficult to disentangle these two stereotypes; they seem to illustrate an old philological discussion concerning the correct way of describing the author — through his or her biography, for instance, or through their creations, rejecting his or her personal life as a harmful, obscuring burden. This debate might have been settled already, but I still cannot and do not want to divide the personality of the artist into two different sectors.

Я могу убедительно сказать, что все творчество Ивана можно понять только через одиночество, как его жизненную позицию. Думаю, что об этом никто никогда не писал и потому, что это предположение затрагивает личностную, приватную сферу художника. Я даже допускаю, что сам автор, внутренне боясь, отталкивал от себя это неприятное наваждение — творчество одиночки. Он всегда убегал даже от намека на возможность такого прочтения его жизненного пути. Хотя, если подумать, что в этом удивительного — все авторы одиночки. Но только Иван всю свою жизнь посвятил пониманию этой фигуры творчества. Для меня одиночество Ивана — очевидная, растянутая во времени реальность. Она проявлялась всегда. Посмотрите основную линию творчества Чуйкова — цикл «Окна». Первое «Окно» написано в 1967 году, когда Ивану было 32 года. Это начало одиночества. Чуйков становится адептом замкнутого пространства. И он уже никогда не выходит наружу. Он замуровал себя в нем, как монах в келье. Только в отличие от монаха, который отталкивает мир, Чуйков пытается описывать мир, стоя, сидя у Окна. Вот уже 53 года этот процесс описания продолжается почти без изменения. Все его Окна — взгляд одинокого мужчины, добровольно взявшего на себя такую аскезу. В цикле «Окна» мы также можем видеть состояния самого автора. Виды из окна разнообразны — оптимистические, радостные, эротические, депрессивные, сумбурные, мизантропические, отражающие, болезненные... Все эти Окна — и автопортреты художника. Картины за окном отражаются на лице художника, одновременно эти картины искажаются эмоциональным настроением смотрящего. Иногда художник меняет ракурс, он не смотрит сквозь стекло, он работает только с самой перегородкой — рамой, переносит на нее увиденное снаружи днем, ведь ночью ничего не видно за окном. Только в последней серии «Окон» 2009 года автор кардинально отказывается от любого видения, внешнего и внутреннего. Там исчезает любая иллюзия. Художник вдруг увидел, что всю жизнь стоял только перед окном. Он вдруг осознал одиночество как собственную реальность. Думаю, это поступок героя. Понять свою реальность дано не каждому. Иван — одинокий художник, хотя мало кто в это поверит. Многие его серии — это все то же описание картин жизни из кельи. Все циклы «фрагментов» только об этом. Когда наступает ночь снаружи, наступает день внутри кельи — и художник пытается соединить разрозненные куски реальности в некую единую картину. Осколки идеологии здесь естественно ложатся рядом

I can assure you that Ivan's oeuvre can only be understood through his position in life as being one of solitude. I think no one ever wrote about this suggestion as it refers to the artist's personal and private sphere. I might even assume that the author rejected the unpleasant phantom of loner art and had an internal fear of it. He always avoided any hint at the possibility of interpreting his life in that way. But, if you think about it, it's no surprise, because authors are loners. And yet, Ivan is the only person who devoted his life to the understanding of this creative force.

For me Ivan's solitude is an obvious reality stretched through time. It always manifested itself. Have a look at the main thread in Chuikov's oeuvre, his *Windows* cycle: the first *Window* was painted in 1967. Ivan was thirty two and it was the starting point of his solitude. Chuikov turned into an adept of the enclosed space and he would never get outside it again. He emerged himself in it, like a monk in his cell. Yet, unlike the monk who repels the world, Chuikov tries to describe this world, standing or sitting by the window. This process of description has been going on almost unchanged for fifty three years. All of his *Windows* are the glances of a lonely man who has voluntarily accepted such asceticism. In the *Windows* cycle we can see the various states of the author; correspondingly, the views from the window are different: optimistic, joyful, erotic, depressive, confusing, misanthropic, reflective, morbid... All these *Windows* are self-portraits of the artist. Images behind the window are reflected on the artist's face, and at the same time they are simultaneously distorted by the emotional mood of the observer. Sometimes the artist changes his point of view; he doesn't look through the glass, he manipulates it with the partition (a frame), transferring to it everything he had seen in the daylight because at night he cannot see anything behind the window. Only in the latest window series, from 2009, does the author radically reject any vision, be it external or internal. Every illusion disappears there. The artist suddenly realizes that he has been standing in front of his window all his life. He is suddenly aware of solitude as his personal reality. I think it is a heroic deed. Not everyone could become aware of his or her own reality.

Ivan is a lonely artist, although few people would believe it. Many of his series are similar descriptions of life in the monk's cell. All of his *Fragments* cycles are about this. During the night, the day comes inside the cell, and the artist makes a picture by attempting to combine disintegrated pieces of reality into a whole. Fractions of ideology naturally find their places next to the fragments of



ИВАН ЧУЙКОВ И ГАЛЯ МАЛИК. ДРЕЗДЕН. 2005 /
Ivan Chuikov and Galya Maliik. Dresden. 2005

с фрагментами классических картин. Цикл «Виды Москвы» — это тоже «ночная» работа. Используя открытки, он пытается понять, увидеть то, что находится за пределами Его Окна. Фрагменты газет — редкая информация, которую случайно заносит в замкнутое пространство ветер из другого мира. Серия «TV» — виды иллюзорного пространства, врывающегося агрессивно в мир одиночества, и Иван увидит, нивелирует эту агрессию, превращая картины смерти, насилия, порно в цветные пятна, лишь намекающие на безумие нашего мира.

В ранней серии «Варианты» другой метод описания — это «рисунки на стекле» окна. Он дорисовывает, дополняет реальность, вытягивая ее в бесконечность творчества, соединяя с пространством рамы. В другой ранней серии «Зеркало 1», 1977 года, художник будто не доверяет своим глазам — он пытается провести реальный опыт, заводит собственную руку в зазеркалье другого пространства, ставит туда стакан и блюдце с лимоном и понимает, что эти пространства не всегда пересекаются. Не все то, что находится здесь, находит реальное подтверждение Там. Во всяком случае лимона Там нет.

Иван постоянно экспериментирует с разными пространствами, попадающими в поле его самозаточения. Включая эксперименты с самим пространством, в котором он находится, его «Виртуальные скульптуры» 1977-го и позже. Он не боится прорваться в другое пространство, но убегает от его экзистенции, демонстративно показывая лишь его контур. И в этом причина очередного стереотипа оценки художника Чуикова. Но сознательный отказ от глубины лишь подтверждает ее наличие в творчестве Чуикова. Иван Чуиков — сложная фигура в современном русском искусстве именно потому, что навязанные самим художником стереотипы, растиражированные позже критиками, не дают прорваться к матрице его реальности. Кстати, Борис Гройс в статье 1977 года «Московский романтический концептуализм» одним из первых увидел в Чуикове сложный комплекс его позиции и описал ее как концептуальную. И я убежден, тем более, сегодня, Иван Чуиков использует различные концептуальные методики описания мира, культуры и себя самого.

Чуиков создал вокруг себя некое «облако непонимания», выраженного ясными, открытыми, подчас банальными образами. Через них сложно увидеть самого художника, но когда реально встречаешься с ним в пространстве его кельи, садишься у его Окна — видишь горечь и радость

classical paintings. His *Views of Moscow* cycle is also 'night' work. Manipulating postcards, he tries to recognize and see what lies beyond the frames of his window. Newspaper fragments are rare bits of information which accidentally find their way into the enclosed space, carried by the wind from another world. The *TV* series is about the views of illusory space aggressively invading the world of solitude, and Ivan channels and levels this aggression by transforming images of death, violence and pornography into spots of colour which could only hint at the madness of our world.

His early series *Variants* offers a different method of description: 'drawings on the window-panes'. He draws, adds to reality, pulling it into the infinite creation, connecting it to the space of the frame. It seems that in *Mirror 1*, his other early series from 1977, the artist does not trust his own eyes: he tries to conduct a real experiment, thrusting his own arm into the space behind the mirror; he puts a glass and a saucer with a lemon slice there and realizes that these spaces do not always intersect. Not everything found here is confirmed in reality *there*. The lemon is not *there*, anyway.

Ivan keeps experimenting with various spaces that fall into the sphere of his self-incarceration; including experiments with the space where he finds himself (I refer here to his *Virtual Sculptures* of 1977 and later). He is not afraid to break through into another space, but he avoids its existence, deliberately demonstrating only its outlines. This is the reason for another stereotype in the assessment of Chuikov as an artist, but his deliberate rejection of depth cannot but confirm its presence in Chuikov's oeuvre.

Ivan Chuikov is a complicated figure in contemporary Russian art due to the fact that the stereotypes imposed by the artist on himself were later copied by art critics, and prevented access to the matrix of his own reality. In his 1977 article entitled *Moscow Romantic Conceptualism* Boris Groys was the first to notice the complex attitude of Chuikov's position and described it as a conceptual one. I am also convinced, especially today, that Chuikov resorts to various conceptual methods in his descriptions of the world, of the culture and of himself. Chuikov created a 'cloud of misunderstanding' around himself that is manifested in clear, frank, and sometimes trivial images. It is difficult to see the artist through them, yet when you meet him in the space of his monk's cell, when you sit by his window, you see the bitterness and joy of his solitude, you become aware of the sophisticated construction of the building he had erected in the course of many years. It is not a monk's cell any



его одиночества, понимаешь конструктивную изысканность выстроенного им за многие годы здания. Да, это уже не келья, а многоуровневый лабиринт, из которого одинокая фигура никогда не искала выхода.

P.S. Я забыл сказать, что одиночество художника охраняет всю его жизнь замечательный человек — его жена Галя. Спасибо ей за это.

longer, it is a multilayered maze from which this lonely figure has never tried to get out.

P.S. I forgot to say that during his life the solitude of this artist has been protected by a wonderful person — his wife Galya. I am grateful to her for it.

СЕРИЯ ВИДЫ МОСКВЫ, 1993 /
Series Views of Moscow, 1993



MOCT, 1987 / Bridge, 1987



Я могу почти все свои работы вплоть до последнего времени соотнести с работами, сделанными очень рано. Например, «Окна». Я считаю, что первая работа сделана в 1967-м, та, что у Бар-Гера. Стилистически совсем другая, но — окно. На самом деле у меня есть несколько работ еще более ранних, где окно не обозначено как окно, но внутри некой картины — маленькие картинки, другие, как бы не имеющие отношения прорывы туда. И так же со всем остальным. Это психоаналитические вещи, укорененные в подсознании. В моих работах ведь никогда нет содержания, никакого message, я об этом все время говорю и на этом настаиваю, но есть, видимо, какая-то зацепка — почему все эти возвраты. И это, если внимательно посмотреть, не только у меня, но у любого художника.

ИВАН ЧУЙКОВ

I can refer almost all of the works which I produced until recently to those produced very early on in my life. Take *Windows*, for instance: I believe that the first work of that series I made was in 1967, the one that is in the Bar-Gera collection. Stylistically it is quite different, but it *is* a window. As a matter of fact, I have some other works, much earlier works, where the window is not designated as a window but as a part of some picture — small pictures, different ones, which seem to have nothing to do with it, there were some breakthroughs in that direction. And it is the same for all my other works. These are psychoanalytical objects which seem to be rooted in my subconsciousness. My works never have any content, any message. I keep talking about it and insisting upon it, but, obviously, there is some glitch making me return to them again and again. And if you look really hard, you can find it in any artist, not just myself.

IVAN CHUIKOV



OKHO I, 1967 / Window I, 1967

Чуйков известен как художник, который прорубил окно в Европу. И дело даже не в том, что серия «Окна», живопись в оконных рамах, которую он начал создавать с 1967 года (в доконцептуальную эру), сделала его знаменитым. Чуйков доводит до предела представление о картине как об окне, постулированное Альберти. Но, буквализируя аналогию Альберти, художник главным образом проявляет основные качества европейской живописи, основанной на теории проекции и геометрии – рациональный подход и математический расчет. Иными словами, Чуйков восстанавливает связь между европейской традицией и современным искусством, которое многие упрекают в умозрительности и в интеллектуальном перекосе. И все же главное заключается в том, что окно – это ультимативная метафора границы между искусством и жизнью, между художником и миром, между эпохами, между имманентным и трансцендентным.

ХАИМ СОКОЛ

Chuiikov is famous as an artist who cut the window to Europe. And it is not that his *Windows* series with paintings in window frames which he began to produce in 1967 (in pre-conceptual époque) made him famous. Chuiikov drives the notion of the painting as a window postulated by Alberti to its limit. Yet, making Alberti's analogy literal, the artist clearly reveals basic characteristics of European painting relying on the theory of projection and geometry with its rational approach and mathematical calculations. In other words, Chuiikov establishes a link between the European tradition and modern art which many people accuse of being speculative and highbrow. But the main thing here is that the window is an ultimate metaphor of the borderline between art and life, between the artist and the world, between different époques, between the immanent and the transcendental.

KHAIM SOKOL



OKHO XX, 1981 / Window XX, 1981



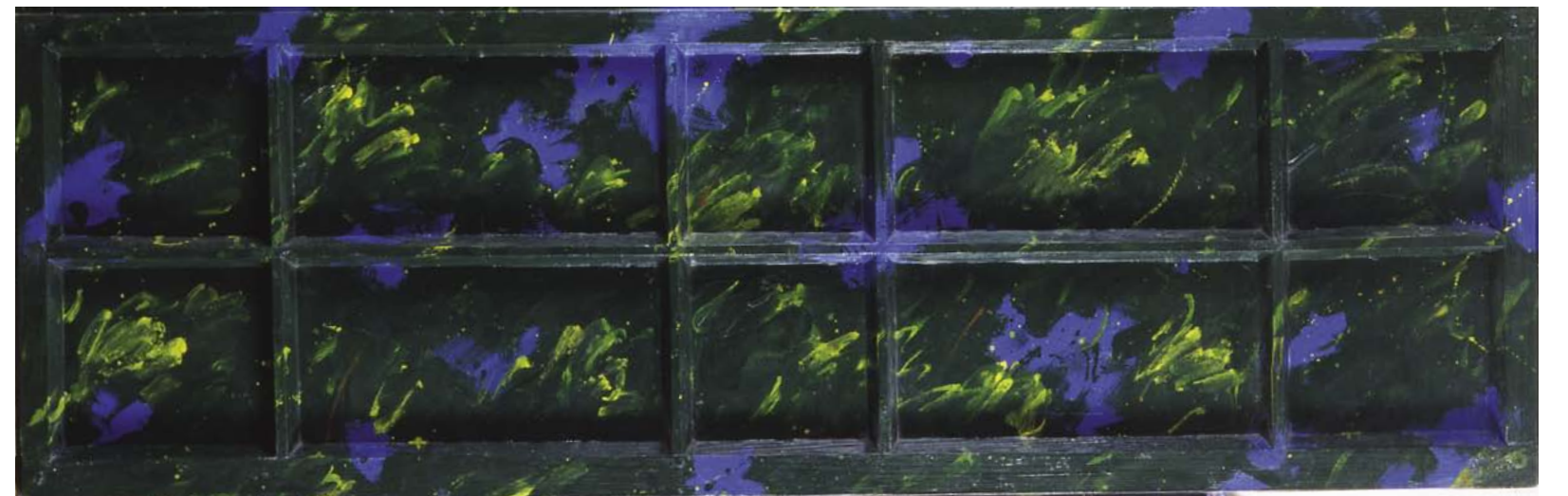
OKHO XXI, 1981 / Window XXI, 1981



OKHO XXII, 1981 / Window XXII, 1981



ОКНА II. ТРИПТИХ, 1993 / Windows II. Triptych, 1993



ОКНО XXVII, 1996 / Window XXVII, 1996



OKHO XXVIII, 1997 / Window XXVIII, 1997



OKHO XXIX, 1998 / Window XXIX, 1998



OKHO XXX, 1999 / Window XXX, 1999



OKHO XXXI, 2001 / Window XXXI, 2001



OKHO XXXIV, 2000 / Window XXXIV, 2000



OKHO XXXV, 2000 / Window XXXV, 2000



OKHO XXXVI, 2000 / Window XXXVI, 2000



OKHO XXXVII, 2000 / Window XXXVII, 2000



OKHO XXXVIII, 2000 / Window XXXVIII, 2000



OKHO XXXIX, 2000 / Window XXXIX, 2000



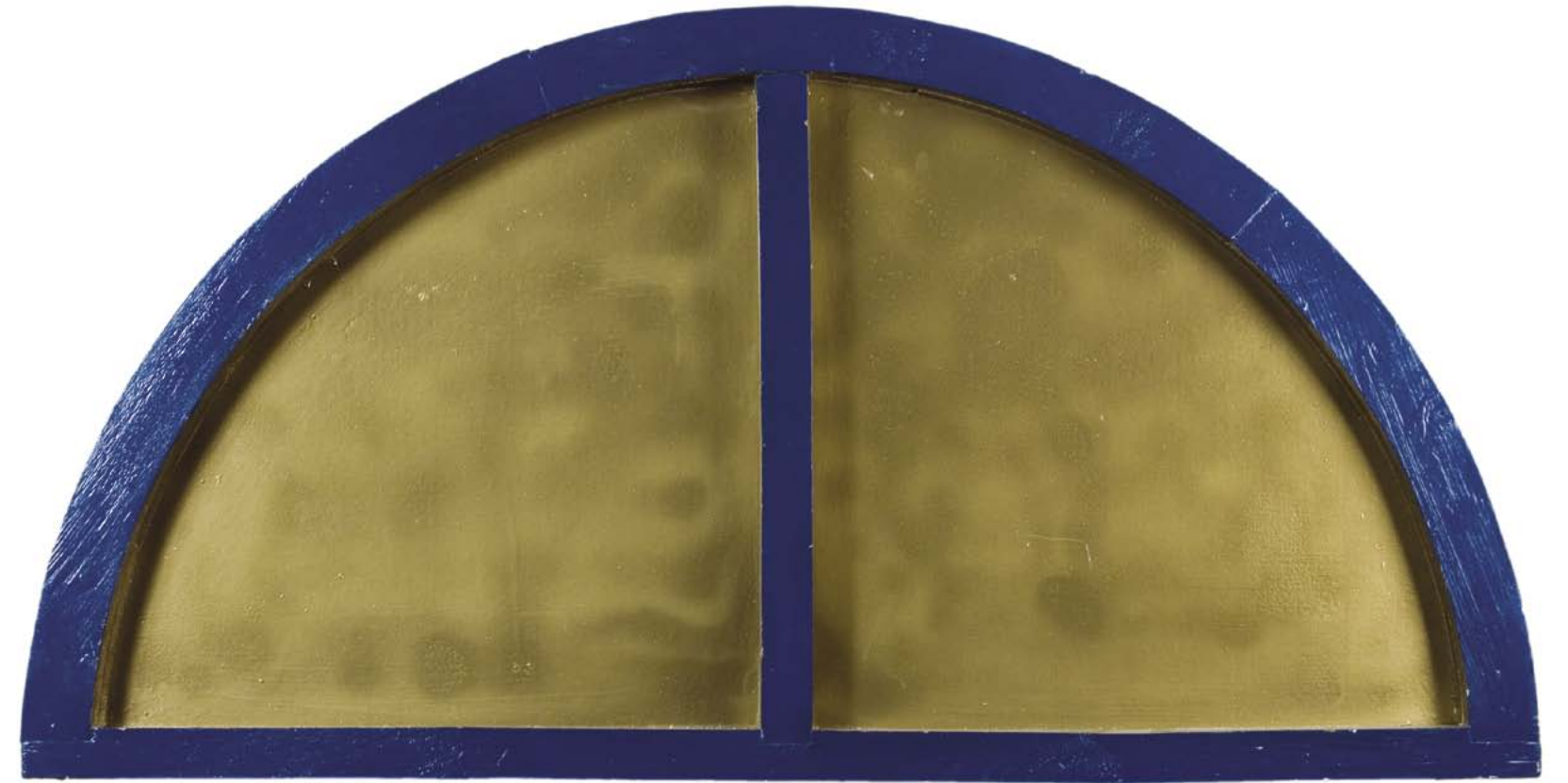
OKHO XLI, 2000 / Window XLI, 2000



OKHO XLII, 2000 / Window XLII, 2000



OKHO XLIII, 2000 / Window XLIII, 2000



OKHO XLIV, 2000 / Window XLIV, 2000



OKHO XLVI, 2000 / Window XLVI, 2000



OKHO XLVII, 2000 / Window XLVII, 2000



OKHO LI, 2000 / Window LI, 2000



OKHO LIII, 2000 / Window LIII, 2000



OKHO LVI, 2001 / Window LVI, 2001



OKHO LVII, 2001 / Window LVII, 2001



OKHO LVIII, 2001 / Window LVIII, 2001



OKHO LIX, 2001 / Window LIX, 2001



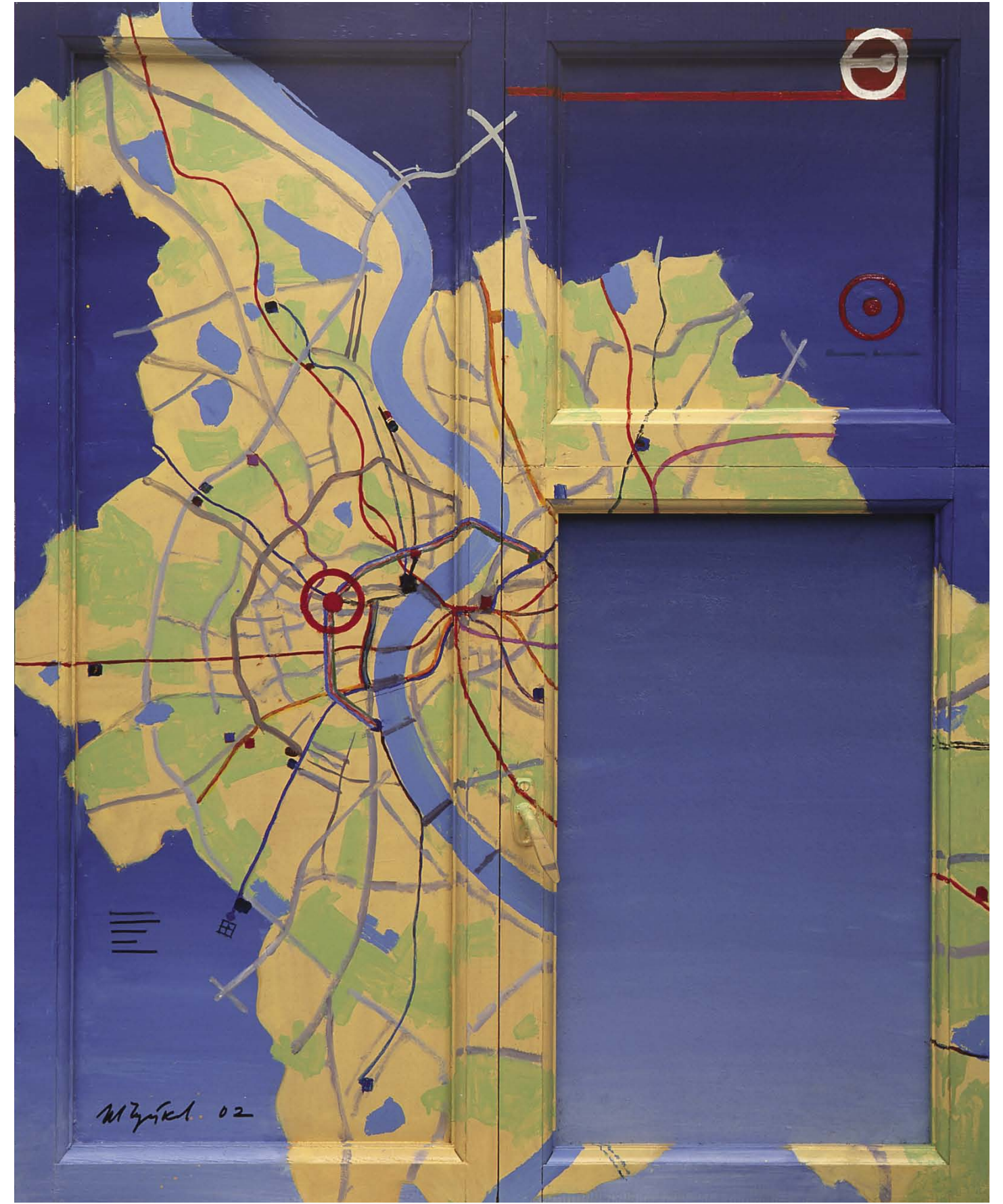
OKHO LXI, 2002 / Window LXI, 2002



OKHO LXII, 2002 / Window LXII, 2002



OKHO LXIV, 2002 / Window LXIV, 2002



OKHO LXV, 2002 / Window LXV, 2002



OKHO LXVIII, 2004 / Window LXVIII, 2004



OKHO LXVII, 2004 / Window LXVII, 2004



OKHO LXX, 2006 / Window LXX, 2006



OKHO LXXIV, 2007 / Window LXXIV, 2007



OKHO LXXVI, 2007 / Window LXXVI, 2007



OKHO LXXVIII, 2008 / Window LXXVIII, 2008



OKHO LXXIX, 2008 / Window LXXIX, 2008



OKHO LXXX, 2008 / Window LXXX, 2008



OKHO LXXXII, 2009 / Window LXXXII, 2009



OKHO LXXXI, 2009 / Window LXXXI, 2009



OKHO LXXXIII, 2009 / Window LXXXIII, 2009



OKHO LXXXIV, 2009 / Window LXXXIV, 2009



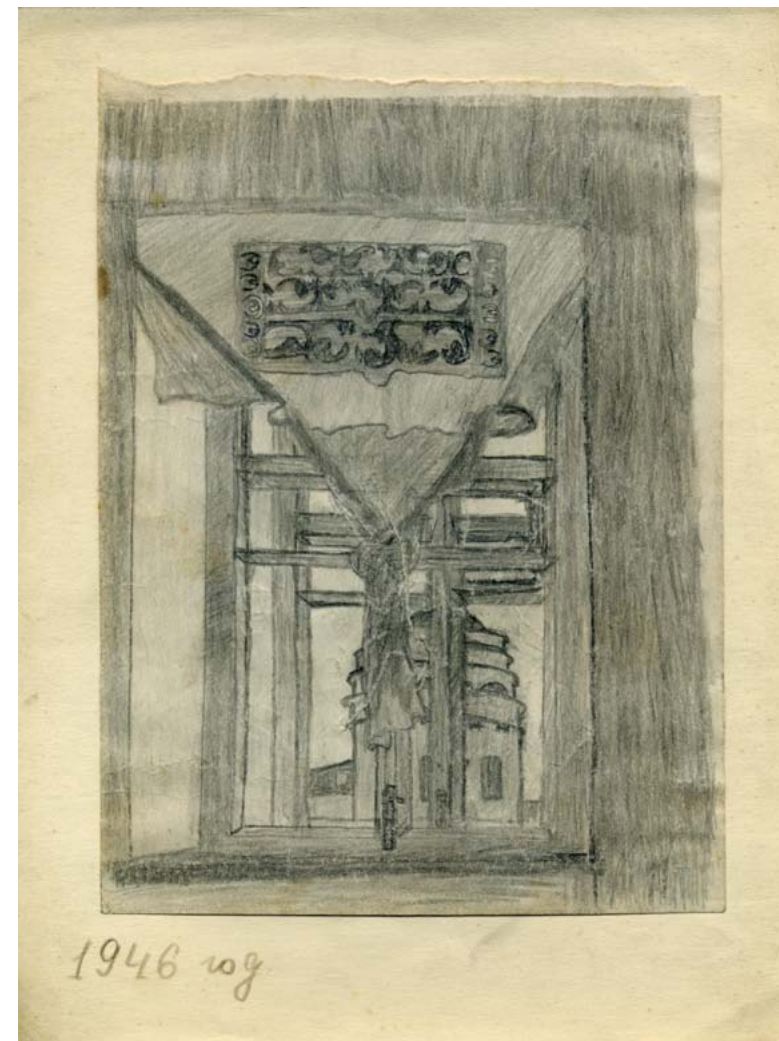
ОКНО LXXXV, 2009 / Window LXXXV, 2009

Отказ от собственного языка, кода и собственного стиля принципиален для меня. Мы видим мир так, как нас научили художники. Что и как мы видим есть наше мировоззрение, то есть идеология. Именно искусство учит нас видеть и различать, что важно или неважно, что прекрасно или безобразно, что правда, а что обман. Искусство предлагает критерии для всех этих категорий, отталкиваясь от наличных и предлагая новые, расширяя традицию. Искусство идеологично, и отказ художника от собственного языка и стиля есть критика вышеописанной ситуации, попытка стать над идеологией. Отказ от серьезности и претензий — это игра, а игра — это свобода.

ИВАН ЧУЙКОВ

The rejection of personal language, of personal code, and personal style is a matter of principle for me. We see the world the way the artists taught us to see it. What and how we see constitutes our world outlook, our ideology. It is art that teaches us to see and to distinguish what is important and what is not, what is beautiful and what is ugly, what is true and what is a lie, what is real and what is a fiction. Artists offer criteria for all these categories, relying on those present and suggesting new ones, expanding traditions. Art is ideological, and when an artist rejects personal style and language, it becomes a form of criticism and an attempt to rise above ideology. This rejection of seriousness and pretence is a play, and playing is freedom.

IVAN CHUIKOV



ОКНО. РИСУНОК С НАТУРЫ, 1946 / Window. Drawing from nature, 1946

ПРИЛОЖЕНИЕ
APPENDIX

13.
ОКНО LXVII, 2004
120 x 100 см
мазонит, дерево, акрил
Частная коллекция
Window LXVII, 2004
120 x 100 cm
acrylic on masonite, wood
Private collection
14.
ФОТОСЕРИЯ ОКНА, 1992
Государственный центр современного искусства,
Москва
фотография
Photo series Windows, 1992
photography
National Centre for Contemporary Arts, Moscow
16.
АППАРАТ ДЛЯ НАБЛЮДЕНИЯ ПУСТОТЫ И БЕСКОНЕЧНОСТИ.
ЭСКИЗ, 2001
210 x 297 мм
бумага, шариковая ручка
Частная коллекция
Instrument for Observation of Emptiness and Infinity.
Sketch, 2001
210 x 297 mm
ballpoint pen on paper
Private collection
- 20-21.
ЭСКИЗ ПРОЕКТА ЛАБИРИНТ. ГЦСИ, 2002
210 x 297 мм
бумага, карандаш, шариковая ручка
Собственность художника
Sketch of the Project Labyrinth. NCCA, 2002
210 x 297 mm
pencil on paper, ballpoint pen
Courtesy of artist
- 24-34.
СЕРИЯ ДАЛЕКОЕ — БЛИЗКОЕ № 1 — № 11, 1976
32 x 24.3 см
бумага, чернила
Собственность художника
Series Distant — Near # 1 — # 11, 1976
32 x 24.3 cm
ink on paper
Courtesy of artist
38.
ОКНО XLV, 2000
оргалит, акрил
Частная коллекция
Window XLV, 2000
acrylic on hardboard
Private collection
41.
КОРОБКА. ОБЛАКА I, 1997
дерево, смешанная техника, эмаль, золотой спрей
Частная коллекция
Box. Clouds I, 1997
mixed media, golden spray, enamel on wood
Private collection
42.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 21, 1990
140 x 99.5 см
деревянная панель, смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Postcards # 21, 1990
140 x 99.5 cm
mixed media on panel
Regina Gallery, London & Moscow
43.
КУПАЛЬЩИЦА I, 1974-1987
76 x 169,5 см
оргалит, синт. эмаль
Музей Современного Искусства, Сеул
Bather I, 1974-1987
76 x 169,5 cm
synth. enamel on hardboard
Museum of Modern Art, Seoul
45.
БОЛЬШАЯ КУПАЛЬЩИЦА, 1969-70
смешанная техника, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Big Bather, 1969-70
mixed media, oil
The State Russian Museum, Saint-Petersburg
47.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 9, 2003
100 x 75 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 9, 2003
100 x 75 cm
acrylic on hardboard
Private collection
48.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 10, 2003
100 x 150 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 10, 2003
100 x 150 cm
acrylic on hardboard
Private collection
49.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 10, 2003 (ПЕРЕВЕРНУТА)
100 x 150 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 10, 2003 (turned up-side-down)
100 x 150 cm
acrylic on hardboard
Private collection
50.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 11, 2003
100 x 75 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Yin-Yang # 11, 2003
100 x 75 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow
51.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 4, 2003
100 x 100 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 4, 2003
100 x 100 cm
acrylic on hardboard
Private collection
52.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 7, 2003
100 x 100 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 7, 2003
100 x 100 cm
acrylic on hardboard
Private collection
53.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 8, 2003
150 x 100 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 8, 2003
150 x 100 cm
acrylic on hardboard
Private collection
54.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 12, 2003
70 x 100 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 12, 2003
70 x 100 cm
acrylic on hardboard
Private collection
55.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 13, 2003
100 x 140 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Yin-Yang # 13, 2003
100 x 140 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow
57.
СЕРИЯ ИНЬ-ЯН № 11, 2005 (ВЕРТИКАЛЬНАЯ)
100 x 75 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Series Yin-Yang # 11, 2005 (vertical)
100 x 75 cm
acrylic on hardboard
Private collection
62.
РЕШЕТКА II, АВТОПОРТРЕТ, 2009
дерево, акрил
Собственность художника
Grid II, Self-Portrait, 2009
acrylic on wood
Courtesy of artist
65.
ОКНО II, 1967
80 x 57 см
оргалит, смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window II, 1967
80 x 57 cm
mixed media on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow
69.
БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1987
200 x 200 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Untitled, 1987
200 x 200 cm
enamel on hardboard
Private collection
70.
ЖИВОПИСЬ. ФРАГМЕНТ, 1983
60 x 95 см
оргалит, синт. эмаль
Частная коллекция
Painting. Fragment, 1983
60 x 95 cm
synth. enamel on hardboard
Private collection
77.
ОКНО I, 1967
73 x 59 см
оргалит, масло
Коллекция Бар-Гера
Window I, 1967
73 x 59 cm
oil on hardboard and wood
Collection of Bar-Gera
82.
ОКНО VIII, 1976
42,2 x 73,3 x 8,5 см
смешанная техника, эмаль
Zimmerly Art Museum & New Brunswick, США
Window VIII, 1976
42,2 x 73,3 x 8,5 cm
mixed media, enamel
Zimmerly Art Museum & New Brunswick, USA
83.
БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1997
30,2 x 74,8 x 12 см
дерево, масло
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Untitled, 1997
30,2 x 74,8 x 12 cm
oil on wood
Regina Gallery, London & Moscow
84.
ОКНО VII, 1975
100 x 80 x 8,5 см
мазонит, дерево, эмаль
Частная коллекция
Window VII, 1975
100 x 80 x 8,5 cm
enamel on masonite, wood
Private collection
85.
БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1971
80 x 57 см
дерево, оргалит, эмаль
Коллекция М. Ершова, Москва
Untitled, 1971
80 x 57 cm
oil on hardboard and wood
Collection of M. Ershov, Moscow
86.
ДОРОЖНЫЙ ЗНАК I, 1973
70 x 73 x 35,5 см
дерево, оргалит, масло, смешанная техника
Коллекция В. Тарасова
Road Sign I, 1973
70 x 73 x 35,5 cm
mixed media, oil on hardboard, wood
Collection of V. Tarasov
87.
БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1973
смешанная техника
Частная коллекция
Untitled, 1973
mixed media
Private collection
88.
КОРОБКА. ОБЛАКА II, 1998
дерево, смешанная техника, эмаль, золотой спрей
Частная коллекция
Box. Clouds II, 1998
mixed media, enamel, golden spray, wood
Private collection
89.
КОРОБКА. ОБЛАКА III, 1998
игрушка, дерево, смешанная техника, эмаль, золотой спрей
Частная коллекция
Box. Clouds III, 1998
mixed media, enamel, golden spray, toy, wood
Private collection
90.
БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1979
150 x 100 см
плексиглас, эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Untitled, 1979
150 x 100 cm
plexiglass, enamel
Regina Gallery, London & Moscow
91.
ОКНО XII, ТРИПТИХ ВАРИАНТ, 1979
150 x 100 см
плексиглас, эмаль
Частная коллекция
Window XII, Triptych Variant, 1979
150 x 100 cm
plexiglass, enamel
Private Collection

93. **ОКНО II, 1967**
80 х 57 см
оргалит, смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window II, 1967
80 х 57 см
mixed media on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

98. **ПОСВЯЩАЕТСЯ К. МАЛЕВИЧУ. ПЕЙЗАЖ, ТРИПТИХ, 1991**
100 х 100 см (каждая часть)
холст, акрил
Коллекция П.В. Маркс, Кельн
К. Malevich Gewidment. Landscape, Triptych, 1991
100 х 100 см (each)
acrylic on canvas
Collection of P.V. Marks, Cologne

101. **СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, 1989**
180 х 130 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Suprematistic Composition, 1989
180 х 130 см
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

103. **ФРАГМЕНТ № 1. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ ЧУЙКОВА ОКНО XIX, 1982**
180 х 260 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment # 1. Fragment of the Chuikov’s Painting Window XIX, 1982
180 х 260 см
enamel on hardboard
Private collection

104. **ФРАГМЕНТ № 2. ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ МАЗАЧЧО, 1982**
215 х 150 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment # 2. Fragment of Masaccio Fresco, 1982
215 х 150 см
enamel on hardboard
Private collection

105. **ФРАГМЕНТ № 3. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ МАТИССА, 1982**
30 х 180 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment # 3. Fragment of Painting of Matiss, 1982
30 х 180 см
enamel on hardboard
Private collection

106. **ФРАГМЕНТ № 4. ФРАГМЕНТ ФУТБОЛЬНОГО ПЛАКАТА, 1982**
180 х 260 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment # 4. Fragment of a Football Poster, 1982
180 х 260 см
enamel on hardboard
Private collection

107. **ФРАГМЕНТ № 5. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ СОВЕТСКОГО ХУДОЖНИКА МАКСИМОВА, 1982**
130 х 180 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment # 5. Fragment of Painting of Soviet Artist Maximov, 1982
130 х 180 см
enamel on hardboard
Private collection

108. **ФРАГМЕНТ № 6. ФРАГМЕНТ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА, 1982**
215 х 150 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment # 6. Fragment of Political Poster, 1982
215 х 150 см
enamel on hardboard
Private collection

109. **ФРАГМЕНТ № 7. ФРАГМЕНТ ФРАГМЕНТА I, 1982**
130 х 180 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment # 7. Fragment of Fragment I, 1982
130 х 180 см
enamel on hardboard
Private collection

118–129. **ВАРИАНТЫ. СЕРИЯ ИЗ 12 РАБОТ, 1978**
85 х 127 см (каждая)
фотография, масло
Музей Людвига, Аахен
Variants. Series of 12 Pieces, 1978
85 х 127 см (each)
photography, oil
Ludwig Museum, Aachen

132. **КРЕСТИКИ — НОЛИКИ, 1998**
130 х 180 см
оргалит, эмаль
Коллекция П.В. Маркс, Кельн
Crisscross, 1998
130 х 180 см
enamel on hardboard
Collection of P.V. Marks, Cologne

138. **СЕРИЯ МАЛЕНЬКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ, 1993 (деталь)**
15 частей разных размеров и материалов
Частная коллекция
Series The Little Collection, 1993 (detail)
15 pieces of different dimensions and media
Private collection

140. **ОКНО XLVIII, 2000**
120 х 60 см
дерево, масло
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window XLVIII, 2000
120 х 60 см
oil on wood
Regina Gallery, London & Moscow

142. **ФРАГМЕНТ НЕБА, 1982–1986**
215 х 150 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment of Sky, 1982-1986
215 х 150 см
enamel on hardboard
Private collection

143. **ФРАГМЕНТЫ НЕИЗВЕСТНОГО ШЕДЕВРА, 1991**
135 х 100 см
рама, оргалит, масло
Частная коллекция
Fragments of Unknown Masterpiece, 1991
135 х 100 см
frame, oil on hardboard
Private collection

144. **2 ФРАГМЕНТА РАБОТ И. ЧУЙКОВА, 1983**
180 х 130 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
2 Fragments of Chuikov’s Works, 1983
180 х 130 см
enamel on hardboard
Private collection

145. **АВТОПОРТРЕТ С Л. СОКОВЫМ, 1989**
128 х 142 см
холст, акрил
Частная коллекция
Self-Portrait with L. Sokov, 1989
128 х 142 см
acrylic on canvas
Private collection

146. **МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ III, 1990**
170 х 254 см
смешанная техника
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Seascape III, 1990
170 х 254 см
mixed media
The State Tretyakov Gallery, Moscow

147. **ЗАКАТ IV, 1990**
85 х 127 см
смешанная техника
Частная коллекция
Sunset IV, 1990
85 х 127 см
mixed media
Private collection

148. **РОМАНТИЧЕСКИЙ МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ II, 1989**
165 х 350 см
холст, акрил
Коллекция Ульрике и Бернд Бирфройнд, Людвигсбург
Romantic Seascape II, 1989
198 х 300 см
acrylic on canvas
Collection of Ulrike and Bernd Bierfreund, Ludwigsburg

149. **МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ, 1980**
230 х 230 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Seascape, 1980
230 х 230 см
enamel on hardboard
Private collection

150. **ФРАГМЕНТ ОТКРЫТКИ И АВТОПОРТРЕТ, 1983**
180 х 260 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment of Postcard and Self-Portrait, 1983
180 х 260 см
enamel on hardboard
Private collection

151. **ФРАГМЕНТ ЗАБОРА, 1982**
130 х 180 см
оргалит, эмаль
Частная коллекция
Fragment of Fence, 1982
130 х 180 см
enamel on hardboard
Private collection

152. **ОКНО XVIII. Посвящается М. Матюшину. Движение в пространстве. Стохастический вариант, 1980**
130 х 96 х 8 см
дерево, оргалит, синтет. эмаль
Частная коллекция
Window XVIII. M. Matyushin Gewidment. Motion in Space. Stochastic Version, 1980
130 х 96 х 8 см
synth. enamel on hardboard, wood
Private collection

154–155. **ТРИ ФРАГМЕНТА I. ТРИПТИХ ИЗ 3-Х СОЕДИНЕННЫХ МЕЖДУ СОБОЙ ЧАСТЕЙ, 1990**
180 х 440 см
холст, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Three fragments I. Triptych of 3 Pieces, 1990
180 х 440 см
acrylic on canvas
Regina Gallery, London & Moscow

156. **ЗАКАТ I, 1987**
130 х 180 см
оргалит, эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Sunset I, 1987
130 х 180 см
enamel on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

157. **23 ФРАГМЕНТА, 1986**
24 х 24 см (каждая часть)
холст, акрил
Музей ART4.ru, Москва
23 Fragments, 1986
24 х 24 см (each)
acrylic on canvas
Museum ART4.ru, Moscow

158. **ЗАКАТ II, 1988**
130 х 180 см
Частная коллекция
Sunset II, 1988
130 х 180 см
Private collection

159. **БЕЗ НАЗВАНИЯ, 1993**
40 х 60 см
холст, масло
Собственность художника
Untitled, 1993
40 х 60 см
oil on canvas
Courtesy of artist

160. **СУВЕНИР (4 ОТКРЫТКИ), 1990**
100 х 150 см
оргалит, фотопечать, эмаль
Коллекция Марека Потоцкого
Souvenir (4 Postcards), 1990
100 х 150 см
enamel on hardboard, photo printing
Collection of Marek Pototsky

161. **ЗАКАТ III, 1989**
180 х 130 см
оргалит, эмаль, фото
Частная коллекция
Sunset III, 1989
180 х 130 см
enamel on hardboard, photo
Private collection

162–163. **ОСКОЛКИ. 20 ЧАСТЕЙ РАЗНЫХ РАЗМЕРОВ, 1991 — 1995**
смешанная техника
Частная коллекция
Shards. 20 Dimensional Pieces, 1991 — 1995
mixed media
Private collection

165. **СТАКАН, 1975 — 1987**
120 х 96,5 см
оргалит, синт. эмаль
Частная коллекция
Glass, 1975 — 1987
120 х 96,5 см
synth. enamel on hardboard
Private collection

166. **СЕРИЯ ПЕРЕВЕРТЫШИ № 2, 1975**
мазонит, эмаль
Частная коллекция
Series Turned Inside Out # 2, 1975
enamel on masonite
Private collection

167. **ВОДОПРОВОДНЫЙ КРАН. СЕРИЯ ПЕРЕВЕРТЫШИ, 1975 — 1987**
112 х 81,3 см
мазонит, эмаль
Частная коллекция
Waterfacet. Series Turned Inside Out, 1975 — 1987
112 х 81,3 см
enamel on masonite
Private collection

169. **ПАДЕНИЕ, 1978**
85 х 127 см
оргалит, фото, синт. эмаль
Частная коллекция
Falling Down, 1978
85 х 127 см
photo, synth. enamel on hardboard
Private collection

170. **ТРИ ФРАГМЕНТА II. ТРИПТИХ, 1991**
310 х 360 см
холст, акрил
Музей Вюрт, Кюнцельзау
Three Fragments II. Triptych, 1991
310 х 360 см
acrylic on canvas
Wüth Museum, Künzelsau

173. **ЗЕЛЕНОЕ ПОЛЕ II, 1990**
88 х 138 см
мазонит, зеленый войлок, акрил
Собственность художника
Green Field II, 1990
88 х 138 см
green felt, masonite, acrylic
Courtesy of artist

174. **ЗЕЛЕНОЕ ПОЛЕ V, 1990**
70 х 93 см
холст, эмаль
Галерея Инге Беккер, Кельн
Green Field V, 1990
70 х 93 см
enamel on canvas
Gallery Inge Becker, Cologne

175. **ЗЕЛЕНОЕ ПОЛЕ I, 1990**
130 х 180 см
фанера, акрил
Собственность художника
Green Field I, 1990
130 х 180 см
acrylic on plywood
Courtesy of artist

176. **СПАСАТЕЛЬНЫЙ КРУГ. 2 ЧАСТИ, ЧАСТЬ 1, 1987**
130 х 180 см
оргалит, алкид, эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Ring-Buoy. 2 Parts, Part 1, 1987
130 х 180 см
alkyd, enamel on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

177. **СПАСАТЕЛЬНЫЙ КРУГ. 2 ЧАСТИ, ЧАСТЬ 2, 1987**
106,5 х 120,5 см
оргалит, алкидная эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Ring-Buoy. 2 Parts, Part 2, 1987
106,5 х 120,5 см
alkyd enamel on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

178.
ФРАГМЕНТ РАБОТЫ ПЕЙЗАЖ II. ЧАСТЬ ДИПТИХА, 1987
 130 x 180 см
 оргалит, эмаль
 Galerie de France, Париж
 Fragment of Landscape II. Part of the Diptych, 1987
 130 x 180 cm
 enamel on hardboard
 Galerie de France, Paris

179.
ФРАГМЕНТ РАБОТЫ ПЕЙЗАЖ II. ЧАСТЬ ДИПТИХА, 1987
 130 x 180 см
 оргалит, эмаль
 Galerie de France, Париж
 Fragment of Landscape II. Part of the Diptych, 1987
 130 x 180 cm
 enamel on hardboard
 Galerie de France, Paris

181.
МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ, 2004
 57,5 x 121 см
 оргалит, акрил
 Галерея Риджина, Лондон & Москва
 Seascape, 2004
 57,5 x 121 cm
 acrylic on hardboard
 Regina Gallery, London & Moscow

182.
ФРАГМЕНТ ИНТЕРЬЕРА, 1998
 110 x 160 см
 оргалит, акрил, бра, лампы, рама
 Московский музей современного искусства, Москва
 Fragment of Interior, 1998
 110 x 160 cm
 acrylic on hardboard, sconce, lamps, frame
 Moscow Museum of Modern Art, Moscow

183.
 Автопортрет, 1998
 29,5 x 21 см (каждый)
 бумага, карандаш
 Галерея Fine Art, Москва
 Self-Portrait, 1998
 29,5 x 21 cm (each)
 pencil on paper
 Fine Art Gallery, Moscow

185.
 ТВ № 3, 1994
 180 x 130 см
 оргалит, эмаль, фото
 Частная коллекция
 TV # 3, 1994
 180 x 130 cm
 photo, enamel on hardboard
 Private collection

186.
 ТВ № 4, 1994
 180 x 130 см
 оргалит, эмаль, фото
 Частная коллекция
 TV # 4, 1994
 180 x 130 cm
 photo, enamel on hardboard
 Private collection

187.
 ТВ № 5, 1994
 150 x 100 см
 картон, эмаль, фото
 Музей Alte Post, Mülheim a.d. Ruhr
 TV # 5, 1994
 150 x 100 cm
 photo, enamel on cardboard
 Kunstmuseum Alte Post, Mülheim a.d. Ruhr

188.
 ТВ № 7, 1995
 100 x 150 см
 оргалит, акрил
 Галерея Риджина, Лондон & Москва
 TV # 7, 1995
 100 x 150 cm
 acrylic on hardboard
 Regina Gallery, London & Moscow

189.
 ТВ № 9, 1994
 150 x 100 см
 оргалит, эмаль, фото
 Частная коллекция
 TV # 9, 2001
 150 x 100 cm
 photo, enamel on hardboard
 Private collection

195.
СЛУЧАЙНЫЙ ВЫБОР, 1987
 169 x 150 см
 оргалит, акрил, синтег. эмаль
 Частная коллекция
 Random Selection, 1987
 169 x 150 cm
 synth. enamel on hardboard
 Private collection

196.
ПАНОРАМА IV, 1976
 65,5 x 65,5 x 14,7 см
 оргалит, синтег. эмаль
 Коллекция Нортона Додж
 Panorama IV, 1976
 65,5 x 65,5 x 14,7 cm
 synth. enamel on hardboard
 Collection of Norton Dodge

201.
СЕРИЯ МАЛЕНЬКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ, 1993 (ДЕТАЛЬ)
 15 частей разных размеров и материалов
 Частная коллекция
 Series The Little Collection, 1993 (detail)
 15 pieces of different dimensions and media
 Private collection

202.
ОТКРЫТКА, ФРАГМЕНТ ОТКРЫТКИ, ФРАГМЕНТ ФРАГМЕНТА. 3 ЧАСТИ, 1984
 180 x 130 см (каждая)
 мазонит, алкидная эмаль
 Частная коллекция
 Postcard, Fragment of the Postcard, Fragment of the Fragment. 3 Parts, 1984
 180 x 130 cm (each)
 alkyd enamel on masonite
 Private collection

205.
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 1, 1996
 140 x 100 см
 холст, акрил
 Коллекция Виктора Бондаренко, Москва
 Fragment of Russian Newspaper 1, 1996
 140 x 100 cm
 acrylic on canvas
 Collection Victor Bondarenko, Moscow

207.
ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ, 1996
 100 x 140 см
 холст, акрил
 Коллекция Виктора Бондаренко, Москва
 Fragment of German Newspaper, 1996
 100 x 140 cm
 acrylic on canvas
 Collection Victor Bondarenko, Moscow

208.
ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ, 1996
 190 x 140 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of German Newspaper, 1996
 190 x 140 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

209.
ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ 4, 1996
 180 x 60 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of German Newspaper 4, 1996
 180 x 60 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

210.
ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ 5, 1996
 150 x 120 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of German Newspaper 5, 1996
 150 x 120 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

211.
ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ 7, 1996
 140 x 90 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of German Newspaper 7, 1996
 140 x 90 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

212.
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 2, 1996
 140 x 110 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of Russian Newspaper 2, 1996
 140 x 110 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

213.
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 3, 1996
 120 x 180 см
 холст, акрил
 Stella Art Foundation, Москва
 Fragment of Russian Newspaper 3, 1996
 120 x 180 cm
 acrylic on canvas
 Stella Art Foundation, Moscow

214.
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 4, 1996
 150 x 100 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of Russian Newspaper 4, 1996
 150 x 100 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

215.
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 5, 1996
 70 x 180 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of Russian Newspaper 5, 1996
 70 x 180 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

216.
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 6, 1996
 120 x 190 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of Russian Newspaper 6, 1996
 120 x 190 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

217.
ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ 7, 2002
 100 x 70 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of Russian Newspaper 7, 2002
 100 x 70 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

218–219.
ФРАГМЕНТ ИТАЛЬЯНСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008
 140 x 110 см
 холст, акрил
 Галерея Риджина, Лондон & Москва
 Fragment of Italian Newspaper, 2008
 140 x 110 cm
 acrylic on canvas
 Regina Gallery, London & Moscow

ФРАГМЕНТ НЕМЕЦКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008
 120 x 110 см
 холст, акрил
 Галерея Риджина, Лондон & Москва
 Fragment of German Newspaper, 2008
 120 x 110 cm
 acrylic on canvas
 Regina Gallery, London & Moscow

ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008
 160 x 150 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of Russian Newspaper, 2008
 160 x 150 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

ФРАГМЕНТ ФРАНЦУЗСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008
 130 x 100 см
 холст, акрил
 Галерея Риджина, Лондон & Москва
 Fragment of French Newspaper, 2008
 130 x 100 cm
 acrylic on canvas
 Regina Gallery, London & Moscow

ФРАГМЕНТ ИСПАНСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008
 100 x 150 см
 холст, акрил
 Галерея Риджина, Лондон & Москва
 Fragment of Spanish Newspaper, 2008
 100 x 150 cm
 acrylic on canvas
 Regina Gallery, London & Moscow

ФРАГМЕНТ АНГЛИЙСКОЙ ГАЗЕТЫ, 2008
 100 x 105 см
 холст, акрил
 Частная коллекция
 Fragment of English Newspaper, 2008
 100 x 105 cm
 acrylic on canvas
 Private collection

223.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ I, 1990
 100 x 150 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Частная коллекция
 Point of View I, 1990
 100 x 150 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Private collection

224.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ II, 1990
 100 x 150 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Частная коллекция
 Point of View II, 1990
 100 x 150 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Private collection

225.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ III, 1990
 100 x 150 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Частная коллекция
 Point of View III, 1990
 100 x 150 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Private collection

226.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ IV, 1990
 100 x 150 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Частная коллекция
 Point of View IV, 1990
 100 x 150 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Private collection

227.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ V, 1990
 100 x 150 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Музей Вюрт, Кюнцельзау
 Point of View V, 1990
 100 x 150 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Wüth Museum, Künzelsau

228.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ VI, 1990
 95 x 145 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Частная коллекция
 Point of View VI, 1990
 95 x 145 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Private collection

229.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ VIII, 1990
 95 x 145 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Музей Вюрт, Кюнцельзау
 Point of View VIII, 1990
 95 x 145 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Wüth Museum, Künzelsau

230.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ IX, 1991
 95 x 145 см
 оргалит, акрил
 Галерея Риджина, Лондон & Москва
 Point of View IX, 1991
 95 x 145 cm
 acrylic on hardboard
 Regina Gallery, London & Moscow

231.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ X, 1990
 85 x 125 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Частная коллекция
 Point of View X, 1990
 80 x 125 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Private collection

232.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ XI, 1990
 50 x 75 см
 оргалит, фотопечать, эмаль
 Коллекция Е. Мустад
 Point of View XI, 1990
 50 x 75 cm
 photo printing, enamel on hardboard
 Collection of E. Mustad

233.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ XV, 1994
150 x 100 см
мазонит, фотопечать, эмаль
Частная коллекция
Point of View XV, 1994
150 x 100 cm
photo printing, enamel on masonite
Private collection

234.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ XIV, 1994
100 x 150 см
оргалит, фотопечать, эмаль
Частная коллекция
Point of View XIV, 1994
100 x 150 cm
photo printing, enamel on hardboard
Private collection

235.
ТОЧКА ЗРЕНИЯ XVI, 1994
150 x 100 см
оргалит, фотопечать, эмаль
Собственность художника
Point of View XVI, 1994
150 x 100 cm
photo printing, enamel on hardboard
Courtesy of artist

238.
ПАНОРАМА II, 1976
64,5 x 64,5 x 43 см
оргалит, синтет. эмаль
Музей Людвига, Будапешт
Panorama II, 1976
64,5 x 64,5 x 43 cm
synth. enamel on hardboard
Ludwig Museum, Budapest

239.
ПАНОРАМА III, 1976
65,5 x 65,5 x 65,5 см
оргалит, синтет. эмаль
Музей Людвига, Будапешт
Panorama III, 1976
65,5 x 65,5 x 65,5 cm
synth. enamel on hardboard
Ludwig Museum, Budapest

240.
ПАНОРАМА I, 1976
65,5 x 65,5 x 65,5 см
оргалит, синтет. эмаль
Музей Людвига, Будапешт
Panorama I, 1976
65,5 x 65,5 x 65,5 cm
synth. enamel on hardboard
Ludwig Museum, Budapest

241.
ПАНОРАМА V, 1977
65,5 x 65,5 x 29 см
оргалит, синтет. эмаль
Музей Людвига, Будапешт
Panorama V, 1977
65,5 x 65,5 x 29 cm
synth. enamel on hardboard
Ludwig Museum, Budapest

243.
СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. ВАРИАНТЫ ОРГАНИЗАЦИИ, 1988
Собственность художника
Series All Beautiful Colours. Variants of Organization, 1988
Courtesy of artist

244–250.
СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. 9 ЧАСТЕЙ, 1988
Полиптих из 7 частей, каждая из 9–ти частей
40 x 40 см (каждая)
холст, акрил
Коллекция Альфреда Невен ДюМонт, Кельн
Series All Beautiful Colours. 9 Pieces, 1988
polyptych of 7 parts, each of 9 pieces
40 x 40 cm (each)
acrylic on canvas
Collection of Alfred Neven duMont, Cologne

251.
СЕРИЯ ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА. ВАРИАНТЫ ОРГАНИЗАЦИИ, 1988
Собственность художника
Series All Beautiful Colours. Variants of Organization, 1988
Courtesy of artist

252.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 21, 1990
140 x 99,5 см
деревянная панель, смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Postcards # 21, 1990
140 x 99,5 cm
mixed media on panel
Regina Gallery, London & Moscow

253.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 10, 1992
180 x 130 см
холст, акрил
Частная коллекция
Series Postcards # 10, 1992
180 x 130 cm
acrylic on canvas
Private collection

254.
ПЕЙЗАЖ III (ОТКРЫТКА), 1987
180 x 130 см
оргалит, открытка, акрил
Частная коллекция
Landscape III (Postcard), 1987
180 x 130 cm
postcard, acrylic on hardboard
Private collection

255.
ФРАГМЕНТ ПЕЙЗАЖА III (ОТКРЫТКА), 1987
123,5 x 162,3 см
холст, акрил
Частная коллекция
Fragment of Landscape III (Postcard), 1987
123,5 x 162,3 cm
acrylic on canvas
Private collection

256.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 7, 1992
180 x 130 см
холст, акрил, открытка
Частная коллекция
Series Postcards # 7, 1992
180 x 130 cm
postcard, acrylic on canvas
Private collection

257.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 8, 1992
180 x 130 см
холст, акрил, открытка
Частная коллекция
Series Postcards # 8, 1992
180 x 130 cm
postcard, acrylic on canvas
Private collection

258.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 9, 1992
180 x 130 см
холст, акрил, открытка
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Postcards # 9, 1992
180 x 130 cm
postcard, acrylic on canvas
Regina Gallery, London & Moscow

259.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 12, 1992
180 x 130 см
холст, акрил, открытка
Коллекция Deweer Gallery, Отегем
Series Postcards # 12, 1992
180 x 130 cm
postcard, acrylic on canvas
Collection of Deweer Gallery, Otegem

260.
ДВЕ ОТКРЫТКИ, 1993
180 x 129 см
холст, акрил, бумага, типограф. цветная печать
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Two Postcards, 1993
180 x 129 cm
typogr. colour print, acrylic on canvas, paper
The State Tretyakov Gallery, Moscow

261.
ЧЕРНАЯ НОЧЬ II, 1989
130 x 180 см
оргалит, эмаль
Собственность художника
Black Night II, 1989
130 x 180 cm
enamel on hardboard
Courtesy of artist

262.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 14, 2004
150 x 100 см
оргалит, открытка, эмаль
Частная коллекция
Series Postcards # 14, 2004
150 x 100 cm
postcard, enamel on hardboard
Private collection

263.
СЕРИЯ ОТКРЫТКИ № 19, 2004
150 x 100 см
оргалит, открытка, эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Postcards # 19, 2004
150 x 100 cm
postcard, enamel on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

264.
ФРАГМЕНТЫ, 1988
180 x 130 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Fragments, 1988
180 x 130 cm
acrylic on hardboard
Private collection

267.
ОФИЦИАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ, 1990
180 x 130 см
холст, акрил
Галерея Инге Беккер, Кельн
State Portrait, 1990
180 x 130 cm
acrylic on canvas
Gallery Inge Becker, Cologne

268.
ДОСКА ПОЧЕТА, 1983 — 1993
73,3 x 89,5 см
оргалит, синт. эмаль
Частная коллекция
Board of Fame, 1983 — 1993
73,3 x 89,5 cm
synth. enamel on hardboard
Private collection

269.
ПОСВЯЩАЕТСЯ Д.А. ПРИГОВУ, 1983
180 x 260 см
оргалит, синтет. эмаль
Кunsthalle, Базель
D.A. Prigov Gewidmet, 1983
180 x 260 cm
synth. enamel on hardboard
Kunsthalle, Basel

270.
АЛЕЕТ ВОСТОК, 1989
128 x 142 см
холст, акрил
Частная коллекция
East is Glowing, 1989
128 x 142 cm
acrylic on canvas
Private collection

271.
ИМИТАЦИЯ, 1989
180 x 270 см
оргалит, акрил
Частная коллекция
Fake, 1989
180 x 270 cm
acrylic on hardboard
Private collection

276–277.
ЭСКИЗ ПРОЕКТА ВИРТУАЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ, 1972
210 x 297 мм
бумага, карандаш
Собственность художника
Sketch of the Project Virtual Sculptures, 1972
210 x 297 mm
pencil on paper
Courtesy of artist

284–285.
ЭСКИЗ ИНСТАЛЛЯЦИИ РАСЩЕПЛЕНИЕ, 1992 — 2009
60 x 41 см
бумага, карандаш
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Project of the Installation Split Identity, 1992 –2009
60 x 41 cm
acrylic on paper
Regina Gallery, London & Moscow

291.
ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ, 1996
133 x 133 см
оргалит, акрил, электрические лампы
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Black Square, 1996
133 x 133 cm
acrylic on hardboard, electric lamps
Regina Gallery, London & Moscow

292.
БЕЛЫЙ КВАДРАТ, 1997
133 x 133 см
оргалит, акрил, электрические лампы
Галерея Риджина, Лондон & Москва
White Square, 1997
133 x 133 cm
acrylic on hardboard, electric lamps
Regina Gallery, London & Moscow

293.
КРАСНЫЙ КВАДРАТ, 1997
133 x 133 см
оргалит, акрил, электрические лампы
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Red Square, 1997
133 x 133 cm
acrylic on hardboard, electric lamps
Regina Gallery, London & Moscow

294.
ЖЕЛТЫЙ КВАДРАТ, 1997
133 x 133 см
оргалит, акрил, электрические лампы
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Yellow Square, 1997
133 x 133 cm
acrylic on hardboard, electric lamps
Regina Gallery, London & Moscow

295.
СИНИЙ КВАДРАТ, 1997
133 x 133 см
оргалит, акрил, электрические лампы
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Blue Square, 1997
133 x 133 cm
acrylic on hardboard, electric lamps
Regina Gallery, London & Moscow

321.
ЗОЛОТОЙ ЛАНДШАФТ, 1993
80 x 60 см
холст, спрей, акрил
Собственность художника
Golden Landscape, 1993
80 x 60 cm
acrylic, spray on hardboard
Courtesy of artist

322.
КАМЕННЫЕ ОСТРОВА. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1990
180 x 130 см
фанера, акрил, имитация камня
Собственность художника
Stone Islands. Series Fakes, 1990
180 x 130 cm
stone imitation, acrylic on plywood
Courtesy of artist

323.
МРАМОРНЫЙ ЛЕС. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989
180 x 130 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Marble Forest. Series Fakes, 1989
180 x 130 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

324.
КРАСНОЕ МОРЕ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989
180 x 130 см
картон, акрил
Собственность художника
Red Sea. Series Fakes, 1989
180 x 130 cm
acrylic on cardboard
Courtesy of artist

325.
САД ОБОЕВ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989
180 x 130 см
оргалит, обои, акрил
Собственность художника
Garden of Wallpapers. Series Fakes, 1989
180 x 130 cm
wallpapers, acrylic on hardboard
Courtesy of artist

326.
СЕРЕБРЯНАЯ ЗИМА. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989
180 x 130 см
оргалит, смешанная техника
Собственность художника
Silver Winter. Series Fakes, 1989
180 x 130 cm
mixed media on hardboard
Courtesy of artist

327.
ЧЕРНАЯ НОЧЬ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989
180 x 130 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Black Night. Series Fakes, 1989
180 x 130 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

328.
ЗОЛОТОЙ ЗАКАТ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989
180 x 130 см
оргалит, имитация золотого листа, масло
Частная коллекция
Golden Sunset. Series Fakes, 1989
180 x 130 cm
oil on hardboard, golden leaf imitation
Private collection

329.
КАМЕННЫЕ ОТРАЖЕНИЯ. СЕРИЯ ИМИТАЦИИ, 1989
180 x 130 см
фанера, акрил
Частная коллекция
Stone Reflections. Series Fakes, 1989
180 x 130 cm
acrylic on plywood
Private collection

330.
ФОТОСЕРИЯ ОКНА, 1992
фотография
Государственный центр современного искусства, Москва
Photo series Windows, 1992
photography
National Centre for Contemporary Arts, Moscow

332.
СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 25, 2008
125 x 75 см
холст, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Fragments of Postcards # 25, 2008
125 x 75 cm
acrylic on canvas
Regina Gallery, London & Moscow

333.
СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 18, 2004
150 x 100 см
оргалит, смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Fragments of Postcards # 18, 2004
150 x 100 cm
mixed media on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

334.
СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 17, 2004
150 x 100 см
смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Fragments of Postcards # 17, 2004
150 x 100 cm
mixed media
Regina Gallery, London & Moscow

335.
СЕРИЯ ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК № 15, 2004
150 x 100 см
смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Fragments of Postcards # 15, 2004
150 x 100 cm
mixed media
Regina Gallery, London & Moscow

338.
ДОРОЖНЫЙ ЗНАК II, 1973
63,5 x 63,5 x 35 см
оргалит, масло, смешанная техника
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Road Sign II, 1973
63,5 x 63,5 x 35 cm
mixed media, oil on hardboard
The State Tretyakov Gallery, Moscow

345-346.
СЕРИЯ ВИДЫ МОСКВЫ, 1993
50 x 64 см
бумага, смешанная техника
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Series Views of Moscow, 1993
50 x 64 cm
mixed media on paper
Regina Gallery, London & Moscow

347.
СЕРИЯ ВИДЫ МОСКВЫ, 1992
50 x 70 см
бумага, смешанная техника
Частная коллекция
Series Views of Moscow, 1992
50 x 70 cm
mixed media on paper
Private collection

348–349.
МОСТ, 1987
103 x 136 см
деревянная панель, коллаж, масло
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Bridge, 1987
103 x 136 cm
oil on board with collage
Regina Gallery, London & Moscow

351.
ОКНО I, 1967
73 x 59 x 6 см
дерево, оргалит, масло
Коллекция Бар-Гера
Window I, 1967
73 x 59 x 6 cm
oil on hardboard and wood
Collection of Bar-Gera

353.
ОКНО ХХ, 1981
180 x 74,5 x 5 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window XX, 1981
180 x 74.5 x 5 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

354.
ОКНО XXI, 1981
113 x 68,5 x 4 см
дерево, оргалит, эмаль
Коллекция Игоря Макаревича, Москва
Window XXI, 1981
113 x 68,5 x 4 cm
enamel on hardboard and wood
Collection of Igor Makarevich, Moscow

355.
ОКНО ХХII, 1981
171 x 98 x 5 см
мазонит, дерево, эмаль
Частная коллекция
Window XXII, 1981
171 x 98 x 5 cm
enamel on masonite, wood
Private Collection

356.
ОКНА II. ТРИПТИХ, 1993
190 x 200 см
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Windows II. Triptych, 1993
190 x 200 cm
enamel on hardboard and wood
Private collection

357.
ОКНО ХХVII, 1996
46 x 142,5 x 4,5 см
дерево, оргалит, эмаль
Собственность художника
Window XXVII, 1996
46 x 142,5 x 4,5 cm
enamel on hardboard and wood
Courtesy of artist

358.
ОКНО ХХVIII, 1997
дерево, оргалит, эмаль,
Коллекция Григория Брускина
Window XXVIII, 1997
enamel on hardboard and wood
Collection of Grisha Bruskin

359.
ОКНО ХХIX, 1998
137 x 98 см
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Window XXIX, 1998
137x 98 cm
enamel on hardboard and wood
Private collection

360.
ОКНО ХХХ, 1999
160 x 110 см
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Window XXX, 1999
160 x110 cm
enamel on hardboard and wood
Private collection

361.
ОКНО ХХХI, 2001
150 x 100 см
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Window XXXI, 2001
150 x 100 cm
enamel on hardboard and wood
Private collection

362.
ОКНО ХХХIV, 2000
200 x 64 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window XXXIV, 2000
200 x 64 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

363.
ОКНО ХХХV, 2000
90 x 120 x 5 см
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window XXXV, 2000
90 x 120 x 5 cm
acrylic on hardboard, wood
Private collection

364.
ОКНО ХХХVI, 2000
дерево, оргалит, акрил
Коллекция Екатерины и Владимира Семинихиных
Window XXXVI, 2000
acrylic on hardboard and wood
Collection of Ekaterina and Vladimir Semenikhiny

365.
ОКНО ХХХVII, 2000
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window XXXVII, 2000
acrylic on hardboard and wood
Private collection

366.
ОКНО ХХХVIII, 2000
120 x 90 см
дерево, оргалит, акрил
Собственность художника
Window XXXVIII, 2000
120 x 90 cm
acrylic on hardboard and wood
Courtesy of artist

367.
ОКНО ХХХIX, 2000
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window XXXIX, 2000
acrylic on hardboard and wood
Private collection

368.
ОКНО ХLI, 2000
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window XLI, 2000
acrylic on hardboard and wood
Private collection

369.
ОКНО ХLII, 2000
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window XLII, 2000
acrylic on hardboard and wood
Private collection

370.
ОКНО ХLIII, 2000
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window XLIII, 2000
acrylic on hardboard and wood
Private collection

371.
ОКНО ХLIV, 2000
60 x 116 см
оргалит, эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window XLIV, 2000
60 x 116 cm
enamel on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

372.
ОКНО ХLVI, 2000
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Window XLVI, 2000
acrylic on hardboard and wood
Private collection

373.
ОКНО ХLVII, 2000
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Window XLVII, 2000
acrylic on hardboard and wood
Private collection

374.
ОКНО LI, 2000
150 x 160 см
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Window LI, 2000
150 x 160 cm
acrylic on hardboard and wood
Private collection

375.
ОКНО LIII, 2000
150 x 160 см
дерево, оргалит, эмаль
Музей ART4.ru, Москва
Window LIII, 2000
150 x 150 cm
enamel hardboard and wood
Museum ART4.ru, Moscow

376.
ОКНО LVI, 2001
100 x 150 см
дерево, картон, акрил
Коллекция Рувима Бессера
Window LVI, 2001
100 x 150 cm
acrylic on cardboard and wood
Collection of Ruvim Besser

377.
ОКНО LVII, 2001
150 x 100 см
дерево, картон, акрил
Частная коллекция
Window LVII, 2001
150 x 100 cm
acrylic on cardboard and wood
Private collection

378.
ОКНО LVIII, 2001
150 x 100 см
дерево, картон, акрил
Частная коллекция
Window LVIII, 2001
100 x 150 cm
acrylic on cardboard and wood
Private collection

379.
ОКНО LIX, 2001
150 x 100 см
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window LIX, 2001
150 x 100 cm
acrylic on hardboard and wood
Private collection

380.
ОКНО LXI, 2002
150 x 100 см
дерево, оргалит, акрил
Частная коллекция
Window LXI, 2002
150 x 100 cm
acrylic on hardboard and wood
Private collection

381.
ОКНО LXII, 2002
150 x 100 см
дерево, картон, акрил
Собственность художника
Window LXII, 2002
100 x 150 cm
acrylic on cardboard and wood
Courtesy of artist

382.
ОКНО LXIV, 2002
111 x 90 см
дерево, оргалит, эмаль
Московский музей современного искусства, Москва
Window LXIV, 2002
110 x 90 cm
enamel on hardboard and wood
Moscow Museum of Modern Art, Moscow

383.
ОКНО LXV, 2002
111 x 90 см
дерево, оргалит, эмаль
Частная коллекция
Window LXV, 2002
110 x 90 cm
enamel on hardboard and wood
Private collection

384.
ОКНО LXVIII, 2004
120 x 140 см
мазонит, дерево, акрил
Частная коллекция
Window LXVIII, 2004
120 x 140 cm
acrylic on masonite, wood
Private collection

Список серий и циклов 1967–2009 / List of series and cycles 1967–2009

385.
ОКНО LXVII, 2004
120 x 100 см
мазонит, дерево, акрил
Частная коллекция
Window LXVII, 2004
120 x 100 cm
acrylic on masonite, wood
Private collection

386.
ОКНО LXX, 2006
150 x 160 см
дерево, картон, акрил
Частная коллекция
Window LXX, 2006
150 x 160 cm
acrylic on cardboard and wood
Private collection

387.
ОКНО LXXIV, 2007
150 x 100 см
оргалит, эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window LXXIV, 2007
150 x 100 cm
enamel on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

388.
ОКНО LXXVI, 2007
150 x 100 см
оргалит, эмаль
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window LXXVI, 2007
150 x 100 cm
enamel on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

389.
ОКНО LXXVIII, 2008
150 x 100 см
оргалит, эмаль
Коллекция Виктора Бондаренко
Window LXXVIII, 2008
150 x 100 cm
enamel on hardboard
Collection of Victor Bondarenko

390.
ОКНО LXXIX, 2008
125 x 70 см
оргалит, акрил
Собственность художника
Window LXXIX, 2008
125 x 70 cm
acrylic on hardboard
Courtesy of artist

391.
ОКНО LXXX, 2008
125 x 70 см
оргалит, акрил
Собственность художника
Window LXXX, 2008
125 x 70 cm
acrylic on hardboard
Courtesy of artist

392.
ОКНО LXXXII, 2009
160 x 90 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window LXXXII, 2009
160 x 90 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

393.
ОКНО LXXXI, 2009
160 x 65 см
оргалит, акрил
Собственность художника
Window LXXXI, 2009
160 x 65 cm
acrylic on hardboard
Courtesy of artist

394.
ОКНО LXXXIII, 2009
150 x 80 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window LXXXIII, 2009
150 x 80 cm
acrylic on hardboard
Regina Gallery, London & Moscow

395.
ОКНО LXXXIV, 2009
150 x 70 см
оргалит, акрил
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window LXXXIV, 2009
150 x 70 cm
acrylic on hardboard
Courtesy of artist

396.
ОКНО LXXXV, 2009
200 x 150 см
дерево, зеркало
Галерея Риджина, Лондон & Москва
Window LXXXV, 2009
200 x 150 cm
wood, mirror
Regina Gallery, London & Moscow

399.
ОКНО. РИСУНОК С НАТУРЫ, 1946
18,5 x 24,5 см
бумага, карандаш
Собственность художника
Window. Drawing from nature, 1946
18,5 x 24,5 cm
pencil on paper
Courtesy of artist

СПИСОК СЕРИЙ И ЦИКЛОВ 1967–2009 / List of series and cycles 1967–2009

ОКНА, С 1967
Windows, since 1967

РАБОТЫ С РЕЛЬЕФОМ, КОНЕЦ 60–Х
Works with Relief, late 60s

ДОРОЖНЫЕ ЗНАКИ, С 1972
Road Signs, since 1972

ПАНОРАМЫ, С 1975
Panoramas, since 1975

ДАЛЕКОЕ–БЛИЗКОЕ, 1976
Distant – Near, 1976

ВИРТУАЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ, ЗОНЫ, С 1977
Virtual Sculptures, Zones, since 1977

ЗЕРКАЛА (ФОТО), 1977
Mirrors (photo), 1977

ПРОГРАММИРОВАННЫЕ РИСУНКИ, 1975
Preset paintings, 1975

ВАРИАНТЫ, 1978–79
Variants, 1978–79

ВИДЫ МОСКВЫ, С 1980
Views of Moscow, since 1980

ПЕРЕВЕРТЫШИ, 1983
Turned Inside Out, 1983

ФРАГМЕНТЫ, С 1982
Fragments, since 1982

ДИПТИХИ С УВЕЛИЧЕННЫМ ФРАГМЕНТОМ, 1987
Diptyches with Expanding Fragments, 1987

ВСЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЦВЕТА, 1988
All the Beautiful Colours, 1988

МАЛЕНЬКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ, 1993
The Little Collection, 1993

ТОЧКА ЗРЕНИЯ, С 1990
Point of View, since 1990

АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, С 1991
Archeological Series, since 1991

ФРАГМЕНТЫ ГАЗЕТ, 1996
Fragments of Newspapers, 1996

ИМИТАЦИИ, 1989–1990
Imitations, 1989–1990

ОКНА (ФОТО), 1992
Windows (photo), 1992

ФРАГМЕНТЫ ИНТЕРЬЕРА, 1995
Fragments of an Interior, 1995

КВАДРАТЫ (С ЛАМПАМИ), 1996
Squares (with lamps), 1996

ИНЬ–ЯН, 2001
Yin-Yang, 2001

ФРАГМЕНТЫ ОТКРЫТОК, 1992
Fragments of postcards, 1992

ТВ, 1993
TV, 1993

СЕРИИ И ЦИКЛЫ 1967–2009
Series and Cycles 1967–2009

СЕРИИ И ЦИКЛЫ 1967–2009
Series and Cycles 1967–2009

ИНСТАЛЛЯЦИИ / Installations

ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ 1, 1978–1992
Theory of Reflection 1, 1978–1992

ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ 4, 1993
Theory of Reflection 4, 1993

ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ 2, 1994
Theory of Reflection 2, 1994

ПАНОРАМА 6, 1991
Panorama 6, 1991

ЧЕЛОВЕК В ПЕЙЗАЖЕ, 1993
A Man in the Landscape, 1993

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ДРЕВО, 1994
Analytical Tree, 1994

ФРАГМЕНТЫ В ИНТЕРЬЕРЕ, 1995
Fragments of an Interior, 1995

АППАРАТ ДЛЯ НАБЛЮДЕНИЯ ПУСТОТЫ И БЕСКОНЕЧНОСТИ, 2001
Instrument for Observation of Emptiness and Infinity, 2001

…И ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ ВИД ИЗ ОКНА, 2000
…and Fantastic View from the Window, 2000

РАСЩЕПЛЕНИЕ, 2009
Split Identity, 2009



Родился в 1935 году в Москве, Россия, в семье художников С.А. Чуйкова (1902–1980) и Е.А. Малеиной (1903–1984)

1949–1954. Учеба в Московской Средней Художественной Школе при МГХИ им. Сурикова

1954–1960. Учеба в Московском Государственном Художественном Институте им. Сурикова

1960–1962. Преподаватель во Владивостокском Художественном Училище

1957. Первая выставка. 7-ой Всемирный Фестиваль Молодежи в Москве

С 1967. Член Союза художников СССР

С 1977. Участие в выставках за рубежом

Живет и работает в Германии и в России

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ:

2010

• Далекое — Близкое. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия

2008

• Пусто. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия
• Теория отражения. Stella Art Foundation. Москва, Россия

2006

• Возвращенные ценности. Часть 3. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия

2004

• Новые работы. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия

2003

• One Painting Show. St. Gereon Kirche. Кёльн, Германия
• Ivan Chuikov. Kunstmuseum Alte Post. Мюльхайм-на-Руре, Германия
• Arbeiten der letzten 15 Jahre. Galerie Inge Baecker. Кёльн, Германия

2002

• Лабиринт. Государственный центр современного искусства. Москва, Россия

2001

• Fenster und Interiers (совместно с McKenna & Kanovitz). Galerie Inge Baecker. Кёльн, Германия
• Прибор для наблюдения пустоты и бесконечности. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия
• Zwischen Fenster und Bild. Galerie Sandmann. Берлин, Германия

2000

• ...и прекрасный вид из окна. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия
• Galerie Zeller Mayer. Берлин, Германия
• Fragment. Kultur-Fabrik. Centre culturel. Эш-на-Альзетте, Люксембург

1999

• Ivan Chuikov. Kulturabteilung AG Bayer. Лейверкузен, Германия

1998

• Иван Чуйков. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия
• Окна. Центр современного искусства. Москва, Россия
• Окна. Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород, Россия

Born in 1935 in Moscow, Russia in the family of the artists S.A. Chuikov (1902–1980) and E.A. Malenina (1903–1984)

1949–1954. Moscow Art School

1954–1960. Moscow State Art Institute (Surikov)

1960–1962. Art Teacher in Art College in Vladivostok

1957. 1st Show Participation. 7th World Youth Festival in Moscow

Since 1967. Membership of the Artists Union

Since 1977. Participation in Exhibitions abroad

Lives and works in Germany and in Russia

SOLO SHOWS:

2010

• Distant — Near. REGINA Gallery. Moscow, Russia

2008

• Void. REGINA Gallery. Moscow, Russia
• Theory of Reflection. Stella Art Foundation. Moscow, Russia

2006

• Restored Values. Part III. REGINA Gallery. Moscow, Russia

2004

• Postcards. New Works. REGINA Gallery. Moscow, Russia

2003

• One Painting Show. St. Gereon Kirche. Cologne, Germany
• Ivan Chuikov. Kunstmuseum Alte Post. Mülheim a.d. Ruhr, Germany
• Arbeiten der letzten 15 Jahre. Galerie Inge Baecker. Cologne, Germany

2002

• Labyrinth. National Centre of Contemporary Art (NCCA). Moscow, Russia

2001

• Fenster und Interiers (with McKenna & Kanovitz). Galerie Inge Baecker. Cologne, Germany
• Apparatus for Watching Emptiness & Infinity. REGINA Gallery. Moscow, Russia
• Zwischen Fenster und Bild. Galerie Sandmann. Berlin, Germany

2000

• ...and Fantastic View from Windows. REGINA Gallery. Moscow, Russia
• Galerie Zeller Mayer. Berlin, Germany
• Fragment. Kultur-Fabrik. Centre culturel. Esch-sur-Alzette, Luxembourg

1999

• Ivan Chuikov. Kulturabteilung AG Bayer. Leverkusen, Germany

1998

• Ivan Chuikov. The State Tretyakov Gallery. Moscow, Russia
• Windows. Institute of Contemporary Art. Moscow, Russia
• Windows. Centre of Contemporary Art. Filial N. Novgorod. N. Novgorod, Russia

1997

• Galerie Zeller Mayer. Берлин, Германия
• Galerie Karenina. Вена, Австрия.

1996

• One Painting Show. Церковь Антонитенкирхе. Кёльн, Германия
• Fragmente der Leere. Galerie Inge Baecker. Кёльн, Германия

1995

• Фрагменты интерьера. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия
• Теория отражения IV. Галерея XL. Москва, Россия

1994

• Deweer Art Gallery (совместно с И. Кабаковым и В. Захаровым). Отегем, Бельгия
• Stammbaum der Analyse. Galerie Inge Baecker. Кёльн, Германия
• Теория отражения II (совместно с Ю. Лейдерманом). Galerie Inge Baecker. Кёльн, Германия

1993

• Ivan Chuikov. Galeria Paolo Sprovieri. Рим, Италия

1992

• Теория отражения I. Галерея РИДЖИНА. Москва, Россия
• Фрагменты. Галерея XL. Москва, Россия

1991

• Galerie Inge Baecker (совместно с М. Книжаком). Кёльн, Германия
• Galerie Eva Poll (совместно с А. Косолаповым и И. Белкиным). Берлин, Германия

1990

• Ivan Chuikov. Galerie Inge Baecker. Кёльн, Германия
• Ivan Chuikov. Galerie Ynguanzo. Мадрид, Испания

1989

• Ivan Chuikov. Kunstverein. Мюнстер, Германия
• Программа Художники в резиденции WPA. Вашингтон, США
• Ivan Chuikov. Kunstverein. Билефельд, Германия

1987

• New Aquisitions (совместно с И. Кабаковым). Museum für Gegenwartskunst. Базель, Швейцария
• 7 фрагментов. Объединение Эрмитаж. Москва, Россия

1979

• Three Soviet Photographers. Centre Pompidou. Париж, Франция

ГРУППОВЫЕ ВЫСТАВКИ (ИЗБРАННОЕ):

2009

• III Московская Биеннале современного искусства. Центр современной культуры Гараж. Москва, Россия

2008-2009

• That Obscure Object of Art. Kunsthistorisches Museum. Вена, Австрия; Ca' Rezzonico. Венеция, Италия
2007
• Приключения «Черного квадрата». Государственный Русский музей. Санкт-Петербург, Россия

2006

• Works on the Edge — A New Selection of the Ludwig Collection. Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art. Будапешт, Венгрия
• Depository of Dreams. White Space Gallery. Лондон, Великобритания

1997

• Galerie Zeller Mayer. Berlin, Germany
• Galerie Karenina. Vienna, Austria

1996

• One Painting Show. Antoniter Kirche. Cologne, Germany
• Fragmente der Leere. Galerie Inge Baecker. Cologne, Germany

1995

• Fragments of Interior. REGINA Gallery. Moscow, Russia
• Theory of Reflection IV. XL Gallery. Moscow, Russia

1994

• Deweer Art Gallery (with I. Kabakov & V. Zacharov). Otegem, Belgium
• Stammbaum der Analyse. Galerie Inge Baecker. Cologne, Germany
• Theory of Reflection II (with U.Leiderman). Galerie Inge Baecker. Cologne, Germany

1993

• Ivan Chuikov. Galeria Paolo Sprovieri. Rome, Italy

1992

• Theory of Reflection I. REGINA Gallery. Moscow, Russia
• Fragments. XL Gallery. Moscow, Russia

1991

• Galerie Inge Baecker (with M.Knizak). Cologne, Germany
• Galerie Eva Poll (with A.Kosolapov & I.Belkin). Berlin, Germany

1990

• Ivan Chuikov. Galerie Inge Baecker. Cologne, Germany
• Ivan Chuikov. Galerie Ynguanzo. Madrid, Spain

1989

• Ivan Chuikov. Kunstverein. Münster, Germany
• Artist in Residence at WPA. Washington, USA
• Ivan Chuikov. Kunstverein. Bielefeld, Germany

1987

• New Aquisitions (with I. Kabakov). Museum für Gegenwartskunst. Basel, Switzerland
• 7 Fragments. Moscow Association Hermitage. Moscow, Russia

1979

• Three Soviet Photographers. Centre Pompidou. Paris, France

GROUP SHOWS (SELECTION):

2009

• III Moscow Biennale of Contemporary Art. Center for Contemporary Culture Garage. Moscow, Russia

2008-2009

• That Obscure Object of Art. Kunsthistorisches Museum. Vienna, Austria; Ca' Rezzonico. Venice, Italy
2007
• Adventure of the Black Square. The State Russian Museum. Saint-Petersburg, Russia

2006

• Works on the Edge — A New Selection of the Ludwig Collection. Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art. Budapest, Hungary
• Depository of Dreams. White Space Gallery. London, UK

2005	<ul style="list-style-type: none">Русский поп-арт. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия Russia. Guggenheim Museum. Нью-Йорк, США Смысл жизни — смысл искусства. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия
2004	<ul style="list-style-type: none">Einladung zur Hinrichtung. Galerie Schüppenhauer. Кельн, Германия
2003	<ul style="list-style-type: none">Berlin — Moscow. Martin-Gropius Bau. Берлин, Германия Москва — Берлин. Государственный исторический музей. Москва, Россия
2001	<ul style="list-style-type: none">Отцы и дети. Москва, Россия Accrochage. Galerie Inge Ваеcker. Кёльн, Германия Направление — Восток. На пути к Гималаям. Галерея Кино. Москва, Россия
2000	<ul style="list-style-type: none">Festival du Garonne. Тулуза, Франция Russische Zweite Avantgarde. Galerie Karenina. Вена, Австрия
1999	<ul style="list-style-type: none">Kunst in Untergrund. Nonkonformist Künstler aus Sovjet Union. Albertina. Вена, Австрия
1998	<ul style="list-style-type: none">Forbidden Art. The Postwar Russian Avant-Garde. Pasadena Art Centre College of Design. Пасадена, США Russlands Zweite Avantgarde. Museum Moderner Kunst. Пассау, Германия
1997	<ul style="list-style-type: none">Фотозстафета: от Родченко до наших дней. Музей фотоколлекций. Москва, Россия Искусство нон-конформизма из Советского Союза. Exhibitionhall Mucharnik. Будапешт, Венгрия Биография в письмах. Русский культурный центр. Будапешт, Венгрия Jahresgaben 1997. Kölnischer Kunstverein. Кёльн, Германия
1996	<ul style="list-style-type: none">Die Welt ist wie ein zerbrochener Spiegel. Galerie Inge Ваеcker. Кёльн, Германия Нон-конформисты. Второй русский авангард. 1955-1988. Из собраний Бар-Гера. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург, Россия; Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия; Städelisches Kunstinstitut. Франкфурт-на-Майне, Германия Archtecture of a Landscape. Limerick City Gallery of Art. Лимерик, Ирландия
1995	<ul style="list-style-type: none">Kunst im Verborgenen. Wihelm — Hack Museum. Людвигсхафен, Германия За горизонтом. Выставочный зал Беляево. Москва, Россия Kräfte messen. Parallel program. Мюнхен, Германия Дома. Выставочный зал Беляево. Москва, Россия Мультипликация. Выставочный зал Каширка. Москва, Россия
1994	<ul style="list-style-type: none">Dear John. Galerie Sophia Ungers. Кёльн, Германия A Painting Show. Deweer Art Gallery. Отегем, Бельгия Групповая выставка. Галерея Fine Art. Москва, Россия Фестиваль современного искусства. Сочи, Россия

2005	<ul style="list-style-type: none">Russian Pop-Art. The State Tretyakov Gallery. Moscow, Russia Russia. Guggenheim Museum. New York, USA Essence of Life — Essence of Art. The State Tretyakov Gallery. Moscow, Russia
------	---

2004	<ul style="list-style-type: none">Einladung zur Hinrichtung. Galerie Schüppenhauer. Cologne, Germany
------	--

2003	<ul style="list-style-type: none">Berlin — Moscow. Martin-Gropius Bau. Berlin, Germany Moscow — Berlin. State Historical Museum. Moscow, Russia
------	--

2001	<ul style="list-style-type: none">Fathers and Sons. Moscow, Russia Accrochage. Galerie Inge Ваеcker. Cologne, Germany Direction — East. On the way to Himalayas. Kino Gallery. Moscow, Russia
------	---

2000	<ul style="list-style-type: none">Festival du Garonne. Toulouse, France Russische Zweite Avantgarde. Galerie Karenina. Vienna, Austria
------	---

1999	<ul style="list-style-type: none">Kunst in Untergrund. Nonkonformist Künstler aus Sovjet Union. Albertina. Vienna, Austria
------	--

1998	<ul style="list-style-type: none">Forbidden Art. The Postwar Russian Avant-Garde. Pasadena Art Centre College of Design. Pasadena, USA Russlands Zweite Avantgarde. Museum Moderner Kunst. Passau, Germany
------	---

1997	<ul style="list-style-type: none">Photo-relay: from Rodchenko till nowadays. Museum of photo collections. Moscow, Russia Nonconformist Art from the Soviet Union. Exhibitionhall Mucharnik. Budapest, Hungary Biography in letters. Russian Cultural Centre. Budapest, Hungary Jahresgaben 1997. Kölnischer Kunstverein. Cologne, Germany
------	--

1996	<ul style="list-style-type: none">Die Welt ist wie ein zerbrochener Spiegel. Galerie Inge Ваеcker. Cologne, Germany Nonkonformisten. Zweite Russische Avantgarde. 1955-1988. Sammlung Bar- Gera. The State Russian Museum. St. Petersburg, Russia; The State Tretyakov Gallery. Moscow, Russia; Städelisches Kunstinstitut. Frankfurt-am-Main, Germany Archtecture of a Landscape. Limerick City Gallery of Art. Limerick, Ireland
------	--

1995	<ul style="list-style-type: none">Kunst im Verborgenen. Wihelm — Hack Museum. Ludwigshafen am Rhein, Germany Beyond the Horizon. Belyaevو exhibition space. Moscow, Russia Kräfte messen. Parallel program. Munich, Germany At Home. Belyaevو exhibition space. Moscow, Russia Multiplication. Kashirka exhibition space. Moscow, Russia
------	--

1994	<ul style="list-style-type: none">Dear John. Galerie Sophia Ungers. Cologne, Germany A Painting Show. Deweer Art Gallery. Otegem, Belgium Group Show. Moscow Fine Art Gallery. Moscow, Russia Festival of Contemporary Art. Sochi, Russia
------	--

1993	<ul style="list-style-type: none">Caisse de Depot. Париж, Франция Adresse Provisoire. Musee de la Poste. Париж, Франция Национальные традиции и постмодернизм. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия Art Hamburg. Galerie Inge Ваеcker. Гамбург, Германия
------	--

1992	<ul style="list-style-type: none">Herbarium. Kunsthalle Exnergasse zusammen mit Galerie Wien. Вена, Австрия A Mosca... a Mosca. Villa Compolieto. Эрколано, Италия International Pop-Art II. Galerie Inge Ваеcker. Кёльн, Германия Gedankenstrich. Heinrich Heine Institut. Дюссельдорф, Германия Europe — America. Kolodzei Art Foundation. Сиэтл, США
------	---

1991	<ul style="list-style-type: none">Staatsporträt/ Künstler der Galerie. Galerie Inge Ваеcker. Кёльн, Германия Peace Exhibition. Galerie Schulze. Кёльн, Германия Gulliver Travels. Galerie Sophia Ungers. Кёльн, Германия Artistas Rusos Contemporaneos. Auditorio De Galicia. Сантьяго ди Компостела, Испания Sowjetische Kunst heute aus der Sammlung Ludwig. Stadtsgalerie Villa Dessanev. Бамберг, Германия Ostkunst — Westkunst. Ludwig Forum. Аахен, Германия Modern Art from Russia — Contemporary Masters. 1991 Hong Kong Art Festival. Гонконг, Китай MANI Museum. Clementinerkloster. Франкфурт, Германия Back to Square One. Gallery Berman E.N. Нью-Йорк, США From Thaw to Perestroika — Contemporary Soviet Art. Seta-gaya Art Museum. Токио, Япония Ausstellung Emanuel Hoffmann Stiftung 1980–1990. Museum für Gegenwartskunst. Базель, Швейцария Maestri Sovietici Contemporanei. Casa Giorgio Cini. Феррара, Италия Arbeit mit Fotografie. Osteuropäisches Kulturzentrum. Кёльн, Германия In the Rooms. Dom Kulturey. Братислава, Словакия
------	---

1990	<ul style="list-style-type: none">Green Show. Exit Art. Нью-Йорк, США В сторону объекта. Выставочный зал Каширка. Москва, СССР L'oro di Milano. Milano Galeria. Порто Серво, Италия In de USSR en Erbuiten. Stedelijk Museum. Амстердам, Нидерланды Adaptation and Negation of Socialist Realism. Aldrich Museum of Contemporary Art. Риджфелд, США Другое искусство. Государственная Третьяковская галерея. Москва, СССР Soviet Contemporary Art. Alpha Cubik Gallery. Токио, Япония От революции до перестройки. Советское искусство из собрания П. Людвига. Художественный музей. Лунд, Швеция
------	--

1989	<ul style="list-style-type: none">Дорогое искусство. Дворец молодежи. Москва, СССР Wirklichkeit als Konzept. Galerie Inge Ваеcker. Кёльн, Германия Behind the Ironic Curtain. Phyllis Kind Gallery. Нью-Йорк, США Von der Revolution zur Perestroika: Sowjetische Kunst aus der Sammlun Ludwig. Kunstmuseum Lucerne. Люцерн, Швейцария Art Contemporaine Sovietique. Hotel de Ville. Страсбург, Франция
------	---

1988-1989	<ul style="list-style-type: none">FRAC. Пятые международные мастерские департамента Луары. Франция
-----------	--

1993	<ul style="list-style-type: none">Caisse de Depot. Paris, France Adresse Provisoire. Musee de la Poste. Paris, France National Tradition and Postmodernism. The State Tretyakov Gallery. Moscow, Russia Art Hamburg. Galerie Inge Ваеcker. Hamburg, Germany
------	--

1992	<ul style="list-style-type: none">Herbarium. Kunsthalle Exnergasse zusammen mit Galerie Wien. Vienna, Austria A Mosca... a Mosca. Villa Compolieto. Ercolano, Italy International Pop-Art II. Galerie Inge Ваеcker. Cologne, Germany Gedankenstrich. Heinrich Heine Institut. Düsseldorf, Germany Europe — America. Kolodzei Art Foundation. Seattle, USA
------	---

1991	<ul style="list-style-type: none">Staatsporträt/ Künstler der Galerie. Galerie Inge Ваеcker. Cologne, Germany Peace Exhibition. Galerie Schulze. Cologne, Germany Gulliver Travels. Galerie Sophia Ungers. Cologne, Germany Artistas Rusos Contemporaneos. Auditorio De Galicia. Santiago di Compostela, Spain Sowjetische Kunst heute aus der Sammlung Ludwig. Stadtsgalerie Villa Dessanev. Bamberg, Germany Ostkunst — Westkunst. Ludwig Forum. Aachen, Germany Modern Art from Russia — Contemporary Masters. 1991 Hong Kong Art Festival. Hong Kong, China MANI Museum. Clementinerkloster. Frankfurt, Germany Back to Square One. Gallery Berman E.N. New York, USA From Thaw to Perestroika —Contemporary Soviet Art. Seta-gaya Art Museum. Tokio, Japan Ausstellung Emanuel Hoffmann Stiftung 1980–1990. Museum für Gegenwartskunst. Basel, Switzerland Maestri Sovietici Contemporanei. Casa Giorgio Cini. Ferrara, Italy Arbeit mit Fotografie. Osteuropäisches Kulturzentrum. Cologne, Germany In the Rooms. Dom Kulturey. Bratislava, Slovakia
------	---

1990	<ul style="list-style-type: none">Green Show. Exit Art. New York, USA Toward the object. Kashirka exhibition space. Moscow, USSR L'oro di Milano. Milano Galeria. Porto Cervo, Italy In de USSR en Erbuiten. Stedelijk Museum. Amsterdam, Netherlands Adaptation and Negation of Socialist Realism. Aldrich Museum of Contemporary Art. Ridgefield, USA Alternative Art. The State Tretyakov Gallery. Moscow, USSR Soviet Contemporary Art. Alpha Cubik Gallery. Tokio, Japan Sovietkonst i dag ur Ludwigs Samlingar. Konsthall. Lund, Sweden
------	--

1989	<ul style="list-style-type: none">Precious Art. Youth Palace. Moscow, USSR Wirklichkeit als Konzept. Galerie Inge Ваеcker. Cologne, Germany Behind the Ironic Curtain. Phyllis Kind Gallery. New York, USA Von der Revolution zur Perestroika: Sowjetische Kunst aus der Sammlun Ludwig. Kunstmuseum Lucerne. Lucerne, Switzerland Art Contemporaine Sovietique. Hotel de Ville. Strassburg, France
------	---

1988-1989	<ul style="list-style-type: none">FRAC. Cinquieme Ateliers Internationaux des Pays de la Loire. France
-----------	--

1988

- Ich lebe — Ich sehe. Kunstmuseum. Берн, Швейцария
- Exhibition of contemporary Soviet Art. Botanic. Брюссель, Бельгия
- Group show of Russian Artists. Galerie de France. Париж, Франция
- Олимпиада искусств. Сеул. Южная Корея

1987

- Объект. Московский объединенный комитет художников-графиков. Москва, Россия
- Жилище. Объединение «эрмитаж». Москва, СССР
- Рестроспектива I, 1960–1975, Ретроспектива II, 1975–1987
- Объединение «Эрмитаж». Москва, СССР
- FIAC. Galerie de France. Париж, Франция

1986

- 18 художников. Московский объединенный комитет художников-графиков. Москва, СССР

1984

- Живопись и фотография. Художественный музей Тарту. Тарту, Эстония
- Tradition and Contemporary Art. Дюссельдорф, Гамбург

1983

- Выставка графики и рисунка. Московский объединенный комитет художников-графиков. Москва, СССР
- City without Walls — Come yesterday and You'll be the First. Ньюарк, Нью Джерси, США

1981

- Nouvelles tendances de l'art Russe non officiel 1970-1980. Le Centre Culturel de la Villedieu. Париж, Франция
- 25 лет советского неофициального искусства. Нью Джерси, США
- Возможности фотографии. Центр технической эстетики. Москва, СССР

1979

- Цвет, форма, пространство. Московский объединенный комитет художников-графиков. Москва, СССР
- Other Child Book. Remont Gallery. Варшава, Польша

1978

- Групповая выставка. Центральный Дом Ученых. Москва, СССР
- Unofficial Soviet Art (on Biennale material). Лоди, Беллинзона, Турин, Италия

1977

- Venice Biennale. Венеция, Италия
- Conceptual Art, Visual Poetry, Happening etc. Laboratorio Gallery. Милан, Италия

1976

- Неофициальная выставка в мастерской Л. Соколова. Москва, СССР

1967

- VI молодежная выставка московских художников. Москва, СССР

1965

- Групповая выставка молодых художников. Всесоюзное театральное общество. Москва, СССР

1957

- Выставка молодых советских художников к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов. Академия художеств СССР. Москва, СССР

1988

- Ich lebe — Ich sehe. Kunstmuseum. Bern, Switzerland.
- Exhibition of contemporary Soviet Art. Botanic. Brussels, Belgium
- Group show of Russian Artists. Galerie de France. Paris, France
- Olympiade des Arts. Seoul, South Korea.

1987

- Object . Gorcom Grafikov. Moscow, USSR
- Zhilischce. Association Ermitazh. Moscow, USSR
- Retrospective I, 1960 — 75, Retrospective II, 1975 — 87. Association Ermitazh. Moscow, USSR
- FIAC. Galerie de France. Paris, France

1986

- 18 artists. Gorcom Grafikov. Moscow, USSR

1984

- Malerei und Fotografie. Staatsmuseum Tartu.Tartu, Estonia
- Tradition and Contemporary Art. Düsseldorf, Hamburg

1983

- Drawings and Graphic. Gorcom Grafikov. Moscow, USSR
- City without Walls — Come yesterday and You'll be the First. Newark, New Jersey, USA

1981

- Nouvelles tendances de l'art Russe non officiel 1970-1980. Le Centre Culturel de la Villedieu. Paris, France
- 25 years of Soviet Unofficial Art. New Jersey, USA
- Possibilities of Photography, Design Centre. Moscow, USSR

1979

- Colour. Form. Space. Gorcom Grafikov. Moscow, USSR
- Other Child Book. Remont Gallery. Warsaw, Poland

1978

- Group Exhibition. House of Scientists. Moscow, USSR
- Unofficial Soviet Art (on Biennale material). Lodi, Bellinzona, Torino, Italy

1977

- Venice Biennale. Venice, Italy
- Conceptual Art, Visual Poetry, Happening etc. Laboratorio Gallery. Milan, Italy

1976

- Unofficial Exhibition. L.Sokovs Studio. Moscow, USSR

1967

- VI Exhibition of Young Moscow Artists. House of Artists. Moscow, USSR

1965

- Group Exhibition of Young Artists. All Union Theatre Society. Moscow, USSR

1957

- Exhibition of young Soviet artists for the VI International Youth Festival in Moscow. Academy of Arts. Moscow, USSR

МУЗЕЙНЫЕ СОБРАНИЯ:

Ludwig Forum für Internationale Kunst. Аахен, Германия
Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник Абрамцево. Абрамцево, Россия
Museum of Contemporary Art. Базель, Швейцария
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Берлин, Германия
Ludwig Collection. Будапешт, Венгрия
DuMont Collection. Кельн, Германия
Дальневосточный художественный музей. Хабаровск, Россия
Kunsthalle. Гамбург, Германия
Kunsthalle zu Kiel. Киль, Германия
Краснодарский краевой художественный музей им. А.В. Луначарского. Краснодар, Россия
Museum of Contemporary Art. Лоуны, Чехия
Музей МАНИ. Москва, Россия
Государственный музей-заповедник Царицыно. Москва, Россия
Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва, Россия
Музей фотографических коллекций. Москва, Россия
Московский музей современного искусства. Москва, Россия
Zimmerly Art Museum. Нью Брансуик, США
Centre Pompidou (Departament of Photo,Cinema, Video). Париж, Франция
Museum of Contemporary Art. Сеул, Корея
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург, Россия
Museum Würrh. Кюнцельзау, Германия
Graphische Sammlung Albertina. Вена, Австрия
Государственный центр современного искусства. Москва, Россия
Kunstmuseum Alte Post. Мюльхайм-на-Руре, Германия
Museum Bar Gera für verfolgte Kunst und Künstler. Ашдод, Израиль
Art4.ru. Москва, Россия

ВЫСТАВКИ В ГАЛЕРЕЕ РИДЖИНА, МОСКВА, РОССИЯ:

2010. Далекое — Близкое
2008. Пусто
2006. Возвращенные ценности. Часть 3
2004. Новые работы
2001. Прибор для наблюдения пустоты и бесконечности
2000. ...и прекрасный вид из окна
1995. Фрагменты интерьера
1992. Теория отражения I

PUBLIC COLLECTIONS:

Ludwig Forum für Internationale Kunst. Aachen, Germany
Abramtsevo Museum (Departament of Contemporary Soviet Art). Abramtsevo, Russia
Museum of Contemporary Art. Basel, Switzerland
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, Germany
Ludwig Collection. Budapest, Hungary
DuMont Collection. Cologne, Germany
Habarovsk Art Museum. Habarovsk, Russia
Kunsthalle. Hamburg, Germany
Kunsthalle zu Kiel. Kiel, Germany
Art Museum. Krasnodar, Russia
Museum of Contemporary Art. Louny, Czech Republic
MANI Museum. Moscow, Russia
State Museum-Reserve Tsaritsyno, Moscow, Russia
The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia
The Pushkin State Museum of Fine Arts. Moscow, Russia
Museum of Photography. Moscow, Russia
Museum of Contemporary Art. Moscow, Russia
Zimmerly Art Museum. New Brunswick, USA
Centre Pompidou (Departament of Photo, Cinema, Video). Paris, France
Museum of Contemporary Art. Seoul, South Korea
The State Russian Museum. St. Petersburg, Russia
Museum Würrh. Künzelsau, Germany
Graphische Sammlung Albertina. Vienna, Austria
National Centre for Contemporary Art. Moscow, Russia
Kunstmuseum Alte Post. Mühlheim a.d. Ruhr, Germany
Museum Bar Gera für verfolgte Kunst und Künstler. Ashdod, Israel
Art4.ru. Moscow, Russia

SHOWS IN REGINA GALLERY, MOSCOW, RUSSIA:

2010. Distant — Near
2008. Void
2006. Restored Values. Part III
2004. New Works
2001. Apparatus for Watching Emptiness & Infinity
2000. ...and Fantastic View from Windows
1995. Fragments of an Interior
1992. Theory of Refection I



3 Московская биеннале современного искусства. Москва, 2009
Агунович К. Word для Windows. Классик отечественного концептуализма в галерее Regina / Афиша № 22, 2000
Барабанов Е. Иван Чуиков / Декоративное искусство (журнал) № 1-6, 1992
Бобринская Е. Концептуализм / Galart. Москва, 1994
Бохоров К. Иван Чуиков / Теория отражения IV. Художественный журнал № 1, 1996
Гройс Б. Иван Чуиков /А-Я (журнал) № 1, 1979
Гройс Б. Иван Чуиков /А-Я (журнал) № 7, 1986
Гройс Б. Утопия и обмен / Знак. Москва, 1993
Деготь Е. Окна Ивана Чуикова / Коммерсант, 1998
Деготь Е. Русское искусство XX века / Трилистник, 2000
Зайцева Е. Сын того самого / Литературная газета, 1998
Злобина-Кутяева Св. ...и прекрасный вид из окна / Интервью с Иваном Чуиковым, Polit.ru, 2000
Иван Чуиков. Выставка произведений 1966-1997. Ivan Chuikov. Ausstellung 1966-1997. Москва, ГТГ, 1998
Иван Чуиков. Прибор для наблюдения пустоты и бесконечности / Invitation for the show. Regina Gallery, 2001
Илющенко К. Имидж — ничто, игра — все / Время, 1998
Искусство (журнал) № 3, 1988
Кабанова О. Иван Чуиков: Видеть нас научили художники / Известия, 2000
Как я стал художником. Интервью с Ю. Альбертом / Pastor № 11, 1997
Кашук Л. Еще раз про красоту / Русская коллекция № 9-10, 1998
Ковалев А. Непрозрачные окна Ивана Чуикова / Интервью. @rt.net № 6, 2006
Ковалев А. Променад по лабиринту в сторону свободы / Время MN №196, 2002
Ковалев А. Пустота с прибором / Время MN № 192, 2001
Ковалев А. Секреты искусства в избранных фрагментах / W.M., 1998
Ковалев А. Фрагменты картины мира в интерьере галереи / Сегодня, 1995
Кулик И. Иван Чуиков зашел в лабиринт / Коммерсант № 199, 2002
Кулик И. Подсматривая за пустотой / Ведомости, 2001
Ларичев Е. Окно в живопись / Эксперт № 43, 2000
Левкова-Ламм М. Чуиков И. / Новое русское слово (газета) № 5, 1984
Малинин Ник. Иван Чуиков: Нарисовать можно что угодно / Русский телеграф, 1998
МАНИ (Московский архив нового искусства) № 1
МАНИ (Московский архив нового искусства) № 3
МАНИ (Московский архив нового искусства) № 4
Обухова А., Орлова М. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму / Галарт, Москва, 2001
Овчинникова Ю. Теория отражения / Harper's Bazaar, 2001
Орлова М. Выставка одного прибора / Коммерсант № 191, 2001
Орлова М. Классик держится в рамках / Коммерсант № 209, 2000
Орлова М. Windows 96. Ibid.
Орлова М. Чуиков наконец-то открыл окно в Россию / Власть, 1998
Пацюков В. Иван Чуиков. Аппарат для наблюдения пустоты и бесконечности / Художественный Журнал № 1 (41), 2002
Пацюков В. Чуиков И. / А-Я (журнал) № 4, 1982
Раппапорт А. Мозаика чужого сознания / Искусство (журнал) № 1, 1990
Романова Е. Фрагменты Ивана Чуикова / Каталог L-галереи. Москва, 1992
Ромер Ф. ...и великолепный вид из окна / Итоги № 46, 2000
Ромер Ф. Иван Чуиков / Итоги № 38, 1998
Селина Е. Отражение как движение или Иван Чуиков как зеркало новой художественной стратегии / Теория отражения IV. Каталог персональной выставки. Москва, 1995
Силин Дм. Свет обоев / Неделя (газета), 1995
Творчество (журнал) № 7, 1988
Тупицын В. Другое искусство / Ad Marginem. Москва, 1997
Тупицын М. Оптическое — Критическое / Ad Marginem. Москва, 1997
Хачатурян С. Пересек — переступил / Время Новостей № 199, 2002
Холмогорова О. Денди постмодернизма / Стас (журнал), 1995
Чувиллин И. Кровное родство / MN № 31, 2001
Чуиков И. Искусство не прозрачно / Записала Л. Бредихина. О прозрачности. Альманах. CD-версия. Москва, 1993
Чуиков И. (текст художника) / А-Я (журнал) № 1, 1979
Чуиков в окне 60-х / Разгуляй, 1998
Яковлев Ф. Возвращение Нонконформистов / Эксперт № 35, 1998
Alexander Rappaport. Gravitation des künstlerischen Willens, 1988. Ibid
Amey Wallach. Import/Export; Marketing Perestroika / Art in America, 1989
Amey Wallach. The Art of Glasnost (The unofficial view) / New York Newsday, 1987
Andreas Weitkamp. Ein Maler stellt die Wahrnehmung in Frage. (Ivan Chuikov im Westfälischen Kunstverein) / Münsterische Zeitung, 1989
Angelo Dragone. L'altra faccia dell'arte Sovietica / La Stampa, 1977
Anka Pataszowska. L'art comme un jeu de hasard / Interview with I. Chuikov. Art Press, 1989
ARCO / Madrid. Catalogue, 1987
Arielle Pelenc. Conclusion in the Shape of Pear / Cinquiemes Ateliers Internationaux des Pays de la Loire. FRAC. Catalogue, 1988
Barabanov E. Catalogue. Solo exhibition at Sprovieri Gallery, Rome, 1993
Barabanov E. Image and Text: Russian Art of the Post-Avantgarde / Adaptation and Negation of Socialist Realism. Catalogue. Exhibition in Aldrich, 1990
Claudia Jolles. Künstler tauchen auf dem Untergrund auf / Berner Zeitung, 1988
Claudia Jolles. Moskau 1987. Konturen und Akzente in einer noch schlecht bekannten Kulturlandschaft / Kunst-Bulletin des schweizerischen Kunstvereins, 1987
Cullern-Bown M. Art International # 11, 1990
Daniel Rot. Gorbi a Strassburg / Dernieres Nouvelles d'Alsace. Strassburg, 1989
Die Kunst des Fragments / NRZ, 2003
Eingefahrene Seheweise sind in Frage gestellt / Reinische Post # 43, 1999
Enrico Crispolti & Gabriella Monkada: Nuova Arte Sovietica / Catalogue. Biennale 1977
Epihin S. Иван Чуиков ...и великолепный вид из окна. Regina / Архроника № 1, 2001

3 Moscow Biennale of Contemporary Art. Moscow, 2009
Erich Peschler. Künstler in Moskau. Die Neue Avantgarde
Gambrell J. Report from Moscow (Part II). The Best and the Worst of Times / Art in America, 1992
Boris Groys. Exportkunst im Nomadenlager / Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1989
Boris Groys. Ibid
Boris Groys. Moderne Sowietische Kunst / DU # 6, 1981
Edward Ball. Behind the Ironic Curtain / 7 Days, 1989
F.S. All'est molto di Nuova / Art & Dossier, 1988
FIAC. Paris / Association Kniga, Catalogue, 1987
Gegenwartskunst der Sowjetunion — Ilja Kabakov und Iwan Tschouikov / Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1987
Habsburg Feldman. Fine Art Actioneers Catalogue. Zürich, New York, 1990
Hannelore Sauerbier. Unruhestifter und Störenfriede — Zur Doppelaufstellung Sowjetischer Künstler / Ultimo # 5, 1989
Ich lebe — Ich sehe / Catalogue. Bern, 1988
In die Seh-Falle getappt. Theorie der Reflexion. Iwan Tschouikov bei Baecker / Kölner Stadt Anzeiger, 1994
Ilaria Bignimini. Arte Cinetica, Poesia Visiva, Arte Concettuale. Happening & Fotografia / Galeria Laboratorio, Milan, 1977
Ilaria Bignimini: From the USSR / Flash Art, 1977
Ingeborg Schwenke-Runkel: Geistreiches Still-Puzzle. Arbeiten des Russen Ivan Chuikov 1966 — 1997 / Leverkusener Anzeiger # 43, 1999
Innessa Levkova-Lamm. Catalogue. Exhibition Back to Square One / E.N. Bermann Gallery, New York, 1991
Irena Bazileva. What is Modern Soviet Art / Catalogue: Soviet Contemporary Art Exhibition in Alpha Cubic Gallery, Tokio, 1990
Ivan Chuikov / Bons Baisers de Russie. Festival Garonne, 2000
Ivan Chuikov / TIP. Berliner Magazin, 1997
Ivan Chuikov. Ibid
Ivan Chuikov. Münster, 1989
J.S. Spannend. Ausstellung die Inge Baecker / Kölner Stadt Anzeiger, 1990
Jamey Gambrell. Notes on the Underground / Art in America, 1989
Jamey Gambrell. Perestroika Schok / Art in Amerika, 1989
Javier Rubio. Cuatro pintores extranijeros en Madrid / ABC. Madrid, 1990
Javier Rubio Nomblat. Ivan Chuikov in El Punto de las Artes / Madrid, 1990
Jo Coucke: A Painting Show / Catalogue. Exhibition at Deweer Art Gallery, Otegem, Belgium, 1994
Joachim Rönneper. Bilder, die aus dem Rahmen fallen. «Fragments» (1991) von Ivan Chuikov / Neues Museum # 4, 1991
John E. Bowlit. Das Ziel sind Bilder mit malerischen Werten / DU # 6, 1981
Jose Alvarez. Gorbachev Pinxit / City Magazine. Paris, 1989
Jürgen Schön: Schule des Sehens / Kölner Stadt Anzeiger #125, 1994
Komar & Melamid. The Barren Flowers of Evil / Art Forum, 1980
Lien Heyting: Ivan Tsjoekov: Er verander hier niets / NRC Handelsblad, 1989
Maggie Beale. Russian Contemporary Art. Italian Connection / Artention International # 16, 1991
Magritta Ulbricht: Kunst ist eine Frage des Standpunktes / WAZ, 2003
Margarita Tupitsyn. Back in the USSR / Flash Art, 1988
Margarita Tupitsyn. Playing the Games of Difference / Catalogue. Artistas Rusos Contemporaneos. Exhibition in Santiago de Compostela, 1991
Margarita Tupitsyn. Veil on Photo: Metamorphoses of Supplementary in Soviet Art / Arts, 1989
Markus Brakel. Visuelle Signale von Münster nach Moskau / Münsterische Anzeiger, 1989
Mathew Cullern-Bown. Contemporary Russian Art / Phaidon Press. UK, 1989
Michel Nurisdany. Les artistes vraiment reconnus / Le Figaro, 1993
Monkada G. Aspects and documentation of Nonconformist Art from the Soviet Union / City Museum, Lody, 1978
Monkada G. The Ordinary and the Utopia of New Soviet Art. New Soviet Art / Turin 1978
N.N. Erfolg für den Maler vom Roten Stern / Münsterische Zeitung, 1989
N.N. Gegenwartskunst der Sowjetunion — Ilja Kabakov und Iwan Tschouikov / Ideales Heim, 1987
Nicita Alekseev: Ivan Chuikov / Catalogue. Adresse Provisoire. Paris, 1993
Olimpiade of Arts. Seoul. South- Corea. Catalogue, 1988
Pascale le Thorel-Daviot: Ivan Chuikov / Petit Dictionnaire des Artistes contemporains. Bordas, 1996
Peter Funken. Anatoly Belkin, Ivan Chuikov, Alexander Kosolapov / Kunstforum # 14 July, 1991
Postcards 1992 — 1993. Ivan Chuikov / Galleria Sproveri, Roma, 1993
Que vienen los Rusos / La Voz de Galicia, 1991
Raoul-Jean Moulin. Un Panorama coherent / L'Humanite, 1987
Renee Schipp. Zeitgenossische Tendenzen der Sowjetischen Malerei / Berliner Morgen Post, 1991
Riesige Fragmente. Strenge Kunst: Ivan Chuikov in der Galerie Baecker / Kölner Stadt Anzeiger # 293, 1996
Roman Hallenstein. Zwei russische Gegenwartskünstler / Neue Zürcher Zeitung, 1987
Russia / Catalogue. Exhibition at Guggenheim Museum. New York, 2005
Sabine Maria Schmidt. Momentaufnahmen / Stadtblatt Münster, 1989
Sigmar Gassert. Entlarvungen West, Entlarvungen Ost / Baseler Zeitung, 1987
Svergun A. Gallerei v obraze / Kommersant # 155, 2002
The Art that came from the cold. Ivan Chuikov / Interview, Vol. XVIII, 1989
The House of Chujkovs / Link, Indian magazine, 1968
Thomas Strauss. Der Dritte aus der Umbruchszene. Iwan Tschouikov stellt sich in Köln vor / Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1990
Thomas Strauss: Die Schwierigkeiten der kulturellen Kommunikation zwischen Ost und West / Das Kunstwerk, 1985
Thomas Strauss. Spuren einer gespaltener Existenz / Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1991
Thomas Strauss. Widerstandsästhetik. Die Nichtoffizielle russische Kunst. Eine Bilanz: 1958 — 1988 / Aus der Sammlung Jacob und Kenda Bar — Gera. Catalogue. Osteuropäisches Kulturzentrum. Cologne, 1989
Trois Artistes Moscovites / Le Monde, 1979
Villar S. Ihres Artistas Rusos Instalan sus Obras en el Auditorio, que exhibe el Arte de Perestroika / Diario de Galicia, 1991
Werner Lange. Wenn der Osten mit dem Westen / Der Tagesspiegel, 1991
Y.P. Staatssprache trifft Kunstzeichen / Südkurier, 1987
Yevgeny Barabanov. Ivan Chuikov / Westfälischer Kunstverein, Münster. Catalogue, 1988
Yndrich Chalupsky. Moscow 1977 / Flash Art, 1978
Yndrich Chalupsky. Moscow 1978 / Flash Art, 1978

ИВАН ЧУЙКОВ / IVAN CHUIKOV

СОСТАВИТЕЛЬ / COMPILED BY

ЛЮДМИЛА БРЕДИХИНА / Mila Bredikhina

ДИЗАЙН / DESIGN

ОЛЬГА БАРКОВСКАЯ / Olga Barkovskaya

РЕДАКТОРЫ / EDITED BY

МАРИЯ БОДРЯГИНА, ВИКТОРИЯ КЛЮЕВА /
Maria Bodryagina, Victoria Klyueva

КОРРЕКТОР РУССКИХ ТЕКСТОВ / RUSSIAN TEXTS PROOFREADER

НАТАЛЬЯ УЖИК / Natalia Yjik

КОРРЕКТОР АНГЛИЙСКИХ ТЕКСТОВ / ENGLISH TEXTS PROOFREADER

РОМИЛЛИ ИВЛЕЙ, МАРИЯ ГАФАРОВА /
Romilly Eveleigh, Maria Gafarova

АВТОРЫ / AUTHORS

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ / Yuriy Albert

ВИКТОР АЛИМПИЕВ / Victor Alimpiev

ЕВГЕНИЙ БАРАБАНОВ / Yevgeny Barabanov

МИЛА БРЕДИХИНА / Mila Bredikhina

ИВАН ЧУЙКОВ / Ivan Chuikov

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ / Semyon Faibisovich

БОРИС ГРОЙС / Boris Groys

ОЛЕГ КУЛИК / Oleg Kulik

БОРИС ОРЛОВ / Boris Orlov

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ / Helen Petrovsky

АЛЕКСАНДР РАППАПОРТ / Alexander Rappaport

ИГОРЬ ШЕЛКОВСКИЙ / Igor Shelkovsky

ВАДИМ ЗАХАРОВ / Vadim Zakharov

ФОТОГРАФЫ / PHOTOGRAPHERS

ЛЮДМИЛА БАРАБАНОВА / Ludmila Barabanova

АЛЕКСАНДР ГРАДОБОЕВ / Alexander Gradoboev

АННЕ ГОЛД / Anne Gold

ТОМАС МАЕВСКИЙ / Tomas Maevsky

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ / Igor Makarevich

ЛЕВ МЕЛЕХОВ / Lev Melekhov

ГАЛИНА МАЛИК / Galina Malik

НАТАЛЬЯ НИКИТИНА / Natalia Nikitina

ИГОРЬ ПАЛЬМИН / Igor Palmin

ЙОЖЕФ РОСТА / József Rosta

ВАЛЕНТИН СЕРОВ / Valentin Serov

СЕМЕН ЧУЙКОВ / Semyon Chuikov

ЦВЕТКОРРЕКЦИЯ / COLOR PROOF

АЛЕКСАНДР БОГОМОЛОВ / Alexander Bogomolov

ПРЕПРЕСС / PREPRESS

ВЛАД КРОТОВ / Vlad Krotov

ПЕРЕВОД / TRANSLATION

АННА МАКЕССИ, АНДРЕЙ ПАТРИКЕЕВ /

Anya Mackessy, Andrey Patrikeev

Данный каталог выпущен Галереей Риджина по случаю выставки
Ивана Чуйкова ЛАБИРИНТЫ
2 ноября — 5 декабря, 2010
Московский музей
современного искусства

Галерея Риджина выражает благодарность
за предоставленные материалы
Ludwig Forum fur Internationale Kunst, Аахен, Германия
Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art, Будапешт,
Венгрия
Peter and Irene Ludwig Foundation, Аахен, Германия
Stella Art Foundation, Москва, Россия
Галерея XL, Москва, Россия
Галерея Файн Арт, Москва, Россия
Фонду «Художественные проекты», Москва, Россия

Все права защищены.
Ни одна часть издания не может быть воспроизведена
ни в какой форме без письменного согласия издателя.

Отпечатано в Парето-Принт, Тверь,
Россия, www.pareto-print.ru

ISBN: 5-901929-08-X

WWW.REGINAGALLERY.COM

This catalogue has been published by Regina Gallery on the occasion
of the exhibition
Ivan Chuikov LABYRINTHS
November 2 — December 5, 2010
Moscow Museum of Modern Art

Regina Gallery is grateful for the material
provided by
Art Projects Foundation, Moscow, Russia
Fine Art Gallery, Moscow, Russia
Ludwig Forum fur Internationale Kunst, Aachen, Germany
Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art,
Budapest, Hungary
Peter and Irene Ludwig Foundation, Aachen, Germany
Stella Art Foundation, Moscow, Russia
XL Gallery, Moscow, Russia

All rights reserved.
No parts of this book can be reproduced,
in any form, without written permission from the publisher.

Printed by Pareto-Print,
Tver, Russia, www.pareto-print.ru



REGINA MOSCOW

1, 4TH SYROMYATNICHESKY PEREULOK
MOSCOW, 105120, RUSSIA
T +7 495 2281330, F +7 495 2281332
MOSCOW@REGINAGALLERY.COM

REGINA LONDON

22 EASTCASTLE ST
LONDON, W1W 8DE, UK
T +44 207 636 7768
LONDON@REGINAGALLERY.COM

