

Erik Bulatov

Catalogue raisonné in two volumes. Volume 1: Paintings 1952-2011

von
Matthias Arndt

1. Auflage

Wienand Verlag 2012

Verlag C.H. Beck im Internet:
www.beck.de

ISBN 978 3 86832 073 2

ERIK BULATOV

CATALOGUE RAISONNÉ IN TWO VOLUMES
VOLUME I: PAINTINGS 1952–2011

ЭРИК БУЛАТОВ

КАТАЛОГ РАБОТ В ДВУХ ТОМАХ
ТОМ I: КАРТИНЫ 1952–2011

Edited by Matthias Arndt

Catalogue compiled by Kristin Rieber

With an essay by Yevgeny Barabanov
and short texts by Kathrin Becker, Matteo Bertelé,
Alla Chernetska, Elina Knorpp, Liliana Milkova
and Stanislav Shuripa

Под редакцией Маттиаса Арндт

Каталог составлен Кристин Рибер

С эссе Евгения Барабанова
и краткими текстами Катрин Беккер, Маттео Бертеле,
Аллы Чернецкой, Элины Кнорпп, Лилианы Милковой
и Станислава Шурипа

WIENAND

CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

Acknowledgements / Благодарности	7
Breakthrough to Freedom – <i>Yevgeny Barabanov</i>	8
Прорыв к свободе – <i>Евгений Барабанов</i>	22
Plates and short texts / Иллюстрации и краткие тексты	37
Guide to the catalogue	262
Руководство по каталогу	263
Catalogue / Каталог	264
Biography / Биография	290
Bibliography / Библиография	295
Photo credits / Источники иллюстраций	302

BREAKTHROUGH TO FREEDOM

Yevgeny Barabanov

freedom is
freedom is
freedom is
freedom is
freedom is
freedom is
freedom is freedom

Vsevolod Nekrasov

Erik Bulatov is a central figure in Russian contemporary art. The reassessment of the tasks of painting he undertook half a century ago led him, along with other enthusiasts who followed in his wake, to a new view of the artistic profession, modernity, and art itself. Although the epithet “classic” is now attached to his name, the ultimate significance of this reassessment itself, as embodied in Bulatov’s artistic and theoretical legacy, has not yet been exhaustively interpreted by researchers. One thing is irrefutable: with his original art, Bulatov has accomplished the impossible. He took up the challenge of the Soviet modernity he was confronted with and, without hiding from it, without turning away from the totality of its indoctrination, opened doors into a world of freedom, into a world that enabled him to link art’s past with its future.

It has been at the crossroads of the classical past, the avant-garde, ideological kitsch, and innovation that the problematics of Bulatov’s art – the problematics of the *picture* – has been tested.

The question of the picture remains suspended in today’s critical consciousness. For some critics and artists, the picture is a commercial product that has outlived its age. For others, it is an arbitrary object just as arbitrarily dubbed “picture.” For still others, it is an occasion for simulative practices. For Bulatov, however, the picture continues to be part of a basic experience of trust in the world, with all the existential, ontological, cultural, and anthropological implications that follow from that trust. For Bulatov, the picture is a foothold, an opportunity for encounter, dialogue, recognition, understanding, and self-knowledge.

The absence of naïveté in this stance, a naïveté that from the outset has been deflected by a consistent theoretical self-consciousness, has often moved Russian critics to detect in Bulatov’s work “ludic strategies” combining the techniques of, say, photorealism with the constructivist poster or mass media production. Moreover, the thematics of his pictures and the presence therein of elements of Soviet propaganda have long been interpreted in terms of Sots Art.¹ Hence, Bulatov has been ranked both among the modernists and the postmodernists.²

Here we should immediately note that what Erik Bulatov was the first to undertake on the eve of the 1970s was of course not Sots Art, neither in the sense that it acquired in the subsequent ventures of Komar and Melamid, nor in the sense of a combinatory polystylistics, a masquerade-like doubling that employs fictional “artists” as its “characters” (a program absent in Bulatov’s work), nor in the sense of a Bakhtinian “carnivalization,” that is, a grassroots culture of

folkloric jokes made at the expense of ideological symbols. In Bulatov’s work, the social dimension is represented in all seriousness: he does not employ an alien idiom to mock it. There is no irony in his work; irony is replaced by distance, by a viewpoint that enables him to see and recognize things, to give them names and images. Bulatov is not an eclecticist, and therefore his work is bereft of postmodernist pastiche, simulacra, and imitations of classicism. For him, the picture is an opportunity to defend the reality of art on the frontier between life and its devastation.

The seriousness with which Bulatov has taken the theoretical bases of his stance has encouraged attempts to rank him among the conceptualists.³ If what is meant here is concept art, then he makes no attempt to situate his art “after philosophy,” that is, after the philosophy of art, after the aesthetics of the painting, as Joseph Kosuth called on artists to do. Bulatov has never tried to replace the traditional image with its technical counterpart, to replace the colored pencil or paint brush with extra-pictorial realia – with texts, photographs, objects or actions. On the contrary, he has consistently defended the value and relevance of the picture. He has done much to overcome the aestheticism and aestheticization of “French painting,” but he considers the denial of aesthetics itself naïve.⁴

It is obvious that instead of the empty and, in our case, meaningless, one-size-fits-all word “conceptualism,” it would be more correct to speak of *conceptualization* – that is, of the construction of particular models of pictorial space vis-à-vis the picture as thing and the perceptual experience of the picture’s artistic world. This perhaps sounds a bit old-fashioned, but it brings us noticeably closer to the essence of the matter, to the intentions, tasks, and problems that Bulatov himself is concerned with.

- 1 See Margarita Tupitsyn, “Sots Art: The Russian Deconstructive Force,” in Margarita Tupitsyn, et al., *Sots Art*, exh. cat. New Museum of Contemporary Art, New York, et al. (New York, 1986), pp. 4–15 [on Bulatov pp. 7–8, 106]. The characterization of Bulatov as Sots Artist can also be found in concise form: “Erik Bulatov is today considered a leading representative of the so-called ‘Sots-art.’” Eric A. Peschler, *Ateliers de Moscou: Dessins contemporains* (Paris: Enrico Navarra – Galerie de France, 1989), p. 37.
- 2 E. Andreeva, *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroi poloviny XX–nachala XXI veka* (Saint Petersburg: Azbuka-Klassika, 2007), pp. 210–211.
- 3 “Bulatov is one of the key names in Moscow conceptualism.” I. Kulik, “Govorit i pokazyvaet Erik Bulatov. Retrospektiva zhivopistsa-nonkonformista v Tre’iakove,” *Kommer-sant*, September 21, 2006, p. 13.
- 4 V. Tupitsyn, “Erik Bulatov,” in V. Tupitsyn, *“Drugoe” iskusstvo. Besedy s khudozhnikami, kritikami, filosofami: 1980–1995 gg.* (Moscow: Ad Marginem, 1997), pp. 66–67.

We should remember that we are dealing with a wholly original, tremendously important artist who has achieved a supreme level of artistic maturity, definition, perfection, and formal precision. In Bulatov’s work, there is none of the coyness, ambiguity, pretentious striving after literary effects or mystical fogginess that in contemporary art so often conceals an ambitious incompetence. On the contrary, Bulatov is an artist capable of formulating general problems and articulating his own tasks with utter clarity and responsibility.

The same can be said of his system of self-interpretation, which is least of all a makeweight to the work itself. Its function is to limit all forms of indeterminacy, and that is why it is directed both towards integration and differentiation. And because any form of integration consists of differentiations, Bulatov is particularly attentive to the latter. Moreover, the system of differences he has introduced encompasses not only the specifics of the works themselves, but also the premises and rules of their hermeneutics, which are generated in dialogue with the picture, with tradition, with the viewer. The agency of the viewer is particularly important: Bulatov’s system of unities and differences is an open system albeit one that seems, to some, paradoxical; however, it excludes all ambivalence. Hence, the desire to reduce indeterminacy also gives rise to more basic distinctions signaled to the outside world, to those negative self-definitions on which Bulatov never tires of insisting: that his work is *not* modernism, *not* Sots Art, *not* hyper- (or photo-) realism, *not* mass media.

We should begin our brief resume of Bulatov’s life with this elucidatory “not.”

1. MOSCOW – PARIS

Bulatov is *not* from the Urals. Although he was born in Sverdlovsk (now known as Yekaterinburg) in 1933, his parents were Muscovites. After his father returned to the capital from an assignment in Sverdlovsk, Bulatov grew up, studied, and then worked in Moscow right up until his emigration from the Soviet Union in the late 1980s. From 1947 to 1952, he studied at the Moscow Arts Middle School (MSKhSh) and after graduation in the painting department at the Surikov Art Institute in Moscow. These educational institutions remained the most prestigious strongholds of Soviet academic art right up until the fall of communism.

However, the decisive role in Bulatov’s formation as an artist was played by two men – the painter Robert Falk (1886–1958), whom Bulatov met in 1952, and Vladimir Favorsky (1886–1964), a graphic artist, master book illustrator, original thinker, and art theorist whom Bulatov met in 1956.

Both Falk and Favorsky emerged as artists during the avant-garde period. Later, during the 1920s, both men taught at the renowned Vkhutemas/Vkhutein in Moscow. Finally, both were denounced as “formalists” by semi-official doctrinaires and shunted to the sidelines of artistic life. Recognition of their significance, role, scale, and indisputable achievements in Russian art came only gradually, with the advent of the Khrushchev Thaw. Both Falk and Favorsky formed original artistic systems based on a profound knowledge of the latest tendencies in European art, as well as a critical reassessment of them. Favorsky studied in Munich in 1906–1907 and, later, in the art history department of Moscow University; he translated the theoretical

texts of the sculptor Adolf Hildebrand as well as Karl Voll’s book *Comparative Studies of Paintings*.⁵ Falk, an adherent of Cézanne and the Cubists, was a member of the Jack of Diamonds group. Later, from 1928 to 1937, he lived and worked in Paris, where he had been sent originally (for a much shorter term) to study “classical art.” This, however, did not prevent him from becoming intimately familiar with all the significant phenomena in the artistic life of this period.

Falk’s conversations with the student Bulatov, and their viewing and critique of work (this all began while Stalin was still alive!) were a defining moment for Bulatov. “I essentially got my understanding of French art (and all French culture in general) from Falk. But perhaps what was more important was that Falk became for me an exemplar of how the artist should conduct himself in social space. He had no opportunity to exhibit his works, and as an artist he lived in total isolation. Official critics pretended that there was no such artist. And without fuss, without becoming indignant, without trying to adapt, not reacting to anything, he went on with his work, peaceful and focused. I think that Falk was the only member of his generation of artists who not only did not regress during those years, but, on the contrary, worked better than he previously had.”⁶

Bulatov continued to master Falk’s painterly principles and, occasionally, up until 1961, to imitate his manner. Thereafter, and right up to the present day, the place of the teacher in Bulatov’s life has been occupied by Vladimir Favorsky. For Bulatov, it was no longer a matter of overcoming the deadening academicism of socialist realist painting as much as it was a matter of developing his own problematics, his own artistic system.

Bulatov did not imitate Favorsky, nor did he even show him his works. Instead he would go to the patriarch of Moscow art to ask questions. The master’s answers, which were grounded in his own artistic practices, a profound analysis of the spatiality of artworks, and, finally, his rich experience as a teacher, introduced Bulatov not so much to readymade solutions as to methodological self-consciousness, to a clear sense of one’s own work and the how, what, and why of the work done by others. Under Favorsky’s tutelage, Bulatov mastered and rethought principles, not techniques.

Bulatov’s encounter with Falk and Favorsky marked the beginning of a thoroughgoing process of re-education – a conscious overcoming of the doctrines and methods of socialist realist painting. Along with this re-education, Bulatov formulated his own problematics as an artist: the problematics of the picture as a multi-dimensional spatial universe. This was least of all a quest for formal solutions. The question of the picture – its potential, place, and role in art – became the content of Bulatov’s life, a means of self-understanding, a way to reflect on existential, metaphysical, and social questions. It goes without saying that this interpretation of the picture and his own mission in life inevitably distanced him from a successful career as a Soviet painter.

- 5 A. Gildebrand, *Problema formy v izobrazitel’nom iskusstve*, trans. N. B. Rozenfel’d and V. A. Favorskii (Moscow: Musaget, 1914) [Russian translation of Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (Straßburg: Heitz, 1901)]; K. Foll, *Opyt sravnitel’nogo izucheniia kartin*, trans. N. B. Rozenfel’d and V. A. Favorskii (Moscow: Izdatel’stvo G. A. Lemana i S. I. Sakhorova, 1916) [Russian translation of Karl Voll, *Vergleichende Gemäldestudien* (Munich: Müller, 1907)].
- 6 E. Bulatov, “Avtobiografiia,” in E. Bulatov, *Zhivu dal’she* (Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2009), p. 12.

ПРОРЫВ К СВОБОДЕ

Евгений Барabanов

свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть свобода

Всеволод Некрасов

Эрик Булатов – фигура в современном русском искусстве центральная.

Предпринятая им еще полвека назад переоценка задач живописи привела его, а вслед за ним и других энтузиастов, к новому взгляду на дело художника, на современность, на само искусство. Теперь его имени сопутствует эпитет «классик», хотя итоговое значение самой переоценки, воплощенной в художественном и теоретическом наследии Булатова, еще не нашло обстоятельных исследовательских толкований. Неоспоримо одно: своим оригинальным искусством художник совершил невозможное: принял вызов выпавшей на его долю советской современности и, не прячась от нее, не отворачиваясь от тотальности ее внушений, открыл двери в мир свободы – мир, позволивший ему связать прошлое искусства с его будущим.

На этом скрещении путей – классического прошлого, авангарда, идеологического китча и новаторства – и проверялась собственная проблематика искусства Булатова – проблематика *картины*.

Вопрос о картине в сегодняшнем критическом сознании остается подвешенным. Для одних речь идет о пережившем свой век коммерческом продукте, для других – о произвольном объекте, столь же произвольно именуемом картиной, для третьих – о поводе для симулятивных практик. Однако для Булатова картина по-прежнему принадлежит базисному опыту доверия к миру, со всеми его экзистенциальными, онтологическими и культурно-антропологическими экспликациями. Картина для него – точка опоры, возможность встречи, диалога, узнавания, понимания и самопонимания.

Отсутствие в такой позиции наивности, исходно оттесненной последовательной теоретической рефлексией, нередко побуждает российских критиков видеть в творчестве Булатова «игровые стратегии», основанные на соединении приёмов, скажем, фотореализма с конструктивистским плакатом или массовой продукцией. При этом тематика его картин, наличие в них визуальных элементов советской пропаганды уже давно толковались в духе соц-арта.¹ Отсюда – причисление его то к модернистам, то – к постмодернистам.²

Здесь необходимо сразу отметить: то, что Булатов начал первым делать на пороге семидесятых, конечно же, соц-артом не является: ни в значении последующих инициатив Комара и Меламида, ни в контексте отсутствующих у Булатова программ

комбинаторной полистилистики, маскарадных удвоений с помощью выдуманных «персонажных художников», ни в контексте бахтинской «карнавализации» – низовой культуры фольклорных шуток над идеологической символической. У Булатова социальное измерение представлено во всей серьезности; он не пользуется чужим языком осмеяний; у него нет иронии, её заменяет дистанция: точка зрения, позволяющая увидеть и распознать, дать имя, образ. Булатов – не эклектик, поэтому у него нет ни постмодернистского пастиша, ни симулякров, ни имитаций классицизма. Картина для него – возможность отстаивать реальность искусства на границе жизни и ее опустошения.

Серьезность, с которой Булатов отнесся к теоретическим обоснованиям своей позиции, стимулировала попытки зачисления его в ряды концептуалистов.³ Если иметь в виду концепт art – у Булатова нет никаких попыток поставить свое искусство «после философии», то есть после философии искусства, после эстетики картины, как призывал к тому Кошут. Булатов никогда не пытался заменить традиционный образ техническим, цветной карандаш или кисть – внекартинной деятельностью: текстами, фотографиями, объектами, акциями. Напротив, он последовательно отстаивает ценность и актуальность картины. Он много сделал для преодоления эстетизма и эстетизации «французской живописи», но считает наивным само отрицание эстетики.⁴

Очевидно, вместо бессодержательного, в нашем случае ничего не значащего безразмерного слова «концептуализм», правильнее говорить о *концептуализации* как о построении

особых моделей пространства картины в соотношении с картиной-вещью и перцептуальным опытом восприятия художественного мира картины. Это, быть может, выглядит несколько старомодно, однако куда заметнее приближает к сути дела – к тем намерениям, задачам и проблемам, которыми озабочен сам художник.

Следует помнить: мы имеем дело с всецело оригинальным художником огромного масштаба, достигшим высочайшего уровня художественной завершенности, определенности, законченности, точности формы. Никакой недоговоренности, двусмысленности, претенциозной литературщины или мистического тумана, за которыми в современном искусстве так часто прячется амбициозная несостоятельность. Напротив, Булатов – художник, способный предельно ясно, с внимательной ответственностью формулировать общие проблемы и артикулировать собственные задачи.

То же относится к его системе самоинтерпретации. Менее всего это «довесок» к творчеству. Её назначение – в ограничении всякой неопределенности. Именно потому она нацелена разом и на интеграцию, и на дифференциацию. А поскольку всякая интеграция конституируется дифференциациями, именно к ним-то особенно внимателен Булатов. При этом введенная им система различий охватывает не только специфику самих работ, их последовательность и взаимозависимость, но также предпосылки и правила их герменевтики, рожденные в диалоге с картиной, традицией, зрителем. Инстанция зрителя особенно важна: авторская система единств и различий – система открытая, для кого-то парадоксальная, однако исключающая всякую двусмысленность. Отсюда – из стремления к уменьшению неопределенности – следуют и более общие, направленные во вне сигналы базисных отличий: те *не* самоопределений, на которых не устает настаивать Булатов: *...не* модернизм, *не* соц-арт, *не* гипер-(фото) реализм, *не* масс-медиа ...

С разъяренного *не* следует начать и краткую биографическую справку.

1. МОСКВА – ПАРИЖ

He уралец: хотя Эрик Булатов родился в 1933 году в Свердловске (ныне Екатеринбург) – родители его москвичи. После возвращения из свердловской командировки отца в столицу – Булатов рос, учился, затем работал в Москве вплоть до переезда за границу в конце восьмидесятых.

С 1947 по 1952 год Булатов – ученик Московской средней художественной школы (МСХШ); после ее окончания – студент живописного факультета Московского художественного института имени В.И. Сурикова. Эти учебные заведения оставались самыми престижными инстанциями советского академического искусства вплоть до падения коммунизма.

Однако решающую роль в формировании Булатова-художника сыграло знакомство зимой 1952 года с живописцем Робертом Рафаиловичем Фальком (1886–1958), а в 1956-м – с графиком, мастером искусства книги, оригинальным мыслителем, теоретиком искусства Владимиром Андреевичем Фаворским (1886–1964).

Становление Фалька и Фаворского принадлежало эпохе авангарда; позже, в двадцатые годы, оба преподавали в знаменитом Вхутемасе-Вхутеине; наконец, оба были причислены официозными доктринёрами к «формалистам» и оттеснены на периферию художественной жизни. Признание их значения, роли, масштаба, неоспоримых заслуг в отечественном искусстве стало медленно приходить к ним лишь с хрущевской «оттепелью». И Фальк, и Фаворский сформировали оригинальные художественные системы, основанные как на глубоком усвоении новейших европейских художественных тенденций, так и на критическом их пересмотре: в 1906–1907 гг. Фаворский учился в Мюнхене, позже – на искусствоведческом факультете Московского университета, перевёл теоретическое сочинение скульптора Адольфа Гильдебранда, книгу Карла Фолля «Опыт сравнительного изучения картин»,⁵ а Фальк – последователь Сезанна и кубистов – входил в знаменитое объединение «Бубновый валет». Позже, с 1928 по 1937 год, Фальк был командирован во Францию «с целью изучения классического искусства», что, однако, не помешало ему близко познакомиться со всеми значительными явлениями художественной жизни той поры.

Беседы Булатова-студента с Фальком, просмотр и обсуждение работ (всё началось еще при жизни Сталина!) оказались определяющими: «По сути, понимание французского искусства, да и вообще всей французской культуры, – вспоминает Эрик Булатов, – я получил от Фалька. Но, может быть, еще более важным было то, что Фальк стал для меня образцом поведения художника в социальном пространстве. Он не имел возможности выставлять свои работы и существовал как художник в полной изоляции. Официальная критика делала вид, что такого художника не существует. А он, не суетясь, не возмущаясь, не стараясь приспособиться, спокойно и сосредоточенно работал, не реагируя ни на что. Я думаю, Фальк был единственным из художников его поколения, кто не только не деградировал в те годы, но, напротив, работал лучше, чем прежде».⁶

Период освоения живописных принципов Фалька, порой подражания ему продолжался до 1961 года. Затем – и по сей день! – место учителя занял для Булатова Владимир Андреевич Фаворский. Теперь речь шла не столько о преодолении мертвящего академизма соцреалистической живописи, сколько о формировании собственной проблематики, собственной художественной системы.

Булатов не подражал Фаворскому, даже не показывал ему своих работ. Он приходил к патриарху московского искусства с вопросами. Ответы мастера, обязанные собственным художественным практикам, углубленному анализу пространственности произведений искусства, наконец, богатому педагогическому опыту приобщили Булатова не столько к готовым решениям, сколько к методологической рефлексии, к ясности

⁵ *А. Гильдебранд. Проблема формы в изобразительном искусстве. Перевод Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., Мусагет, 1914; К. Фолль. Опыт сравнительного изучения картин. Перевод Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916.*

⁶ *Эрик Булатов. Живу дальше. М., Артист. Режиссер. Театр. 2009, с. 12.*

¹ *М. Тирпсын. Sots Art: The Russian Deconstructive Force. // Sots Art. The New Museum of Contemporary Art, New York, April 12–June 12, 1986, pp. 4–15 [о Булатове pp. 7–8; тот же пассаж повторен: М. Тулицына. От Соцарта к Соварту. Заметки о московском альтернативном искусстве. // Флэш Арт. Русское издание. 1989, № 1, с. 106]; русск. перевод текста 1986 года: М. Тулицына. Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. М., Ad Marginem, 1997, с. 40–62. Квалификацию Булатова как художника соц-арта можно встретить и в кратких формулах: например, «Эрик Булатов считается сегодня ведущим представителем так называемого “соц-арта”» (*Eric A. Peschler. Ateliers de Moscou Dessins contemporains. Paris, Enrico Navarra – Galerie de France, 1989, p. 37.*)*

² *Е. Андреева. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб., Азбука-Классика, 2007, с. 210–211.*

³ «Булатов – одно из ключевых имен московского концептуализма» (*И. Кулик. Говорит и показывает Эрик Булатов. Ретроспектива живописца-нонконформиста в Третьяковке. // Коммерсант, 2006, № 176, 21 сентября, с. 13.*)

⁴ *В. Тулицына. «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М., Ad Marginem, 1997, с. 66–67.*



5 | CALCUTTA / КАЛЬКУТТА
1956
120 x 74 cm



7 | AT THE SPRING / У ИСТОЧНИКА
1957
128 x 100 cm



13 | UZBEK CARPET WEAVERS / УЗБЕКСКИЕ КОВРОВЩИЦЫ
1958-59
120 x 90 cm



45 | LANDSCAPE. TREETOPS / ПЕЙЗАЖ. ВЕРХУШКИ ДЕРЕВЬЕВ
1964
99 x 79 cm



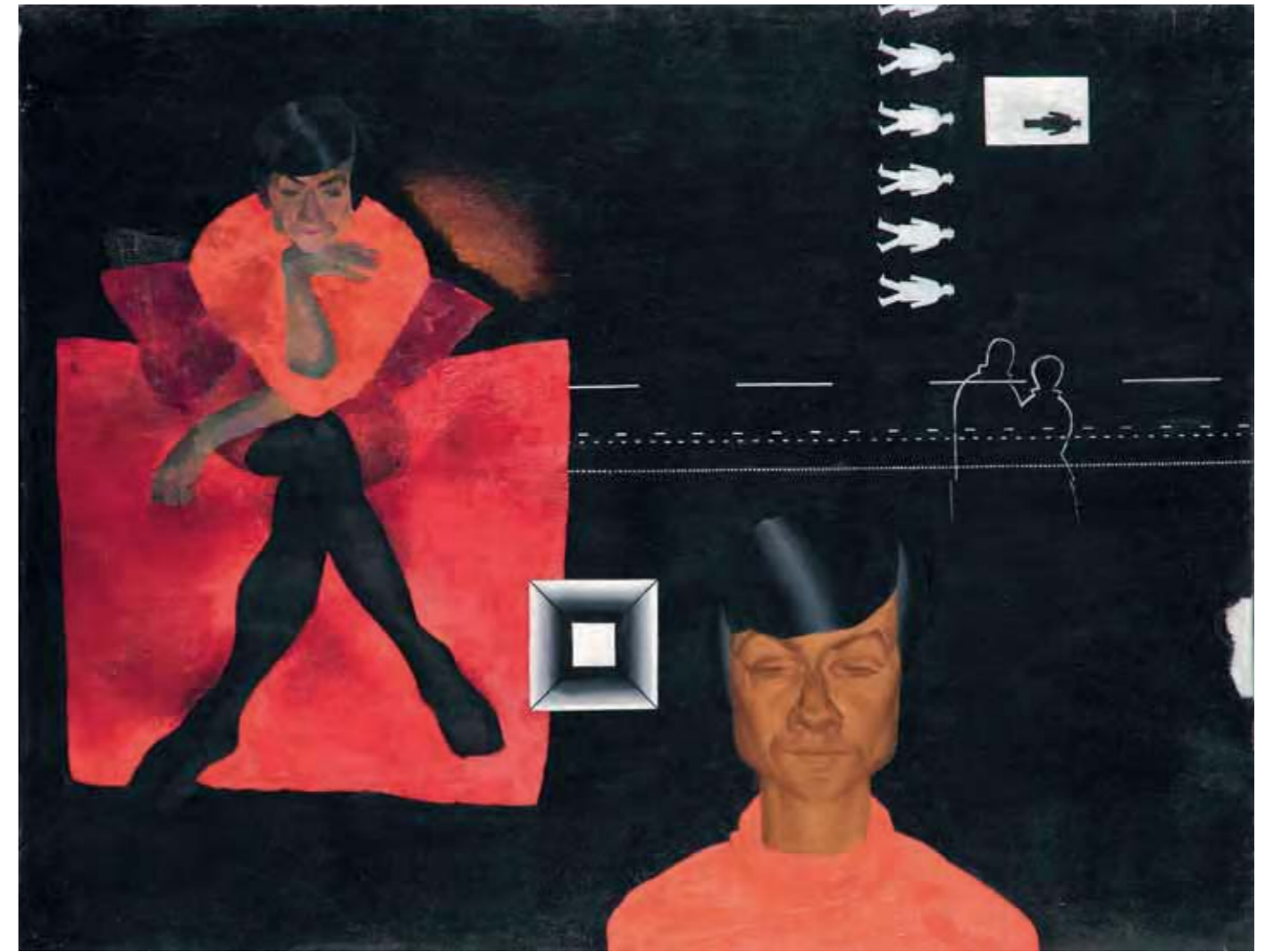
46 | POPPY / МАК
1964
72.5 x 62 cm



47 | BUTTERCUPS / ЛЮТИКИ
1964
70 x 90 cm



64 | PORTRAIT OF OLGA ANDREEVA (STUDY FOR CITY AT NIGHT) / ПОРТРЕТ ОЛЬГИ
АНДРЕЕВОЙ (ЭСКИЗ ДЛЯ НОЧНОГО ГОРОДА)
1966
79.2 x 69.6 cm



68 | CITY AT NIGHT / НОЧНОЙ ГОРОД
1967
100 x 129 cm



87 | ENTRANCE - NO ENTRANCE / ВХОД - ВХОДА НЕТ
1974-75
180 x 180 cm

ENTRANCE – NO ENTRANCE, 1974–75

Bulatov's studies with Robert Falk strongly influenced his artistic deontology: only by starting with the most obvious manifestations and forms of reality – those visible to everyone – and using its language, can the artist capture it in his picture. In his encounters with reality he must renounce any kind of a priori approach, as well as any adherence to his own tastes and individuality. What he hopes to appropriate is not his own personal relationship with a phenomenon but the phenomenon itself.¹ It is simply a matter of waiting until reality seizes the artist's attention with one or other of its manifestations: "It may be said that I do not seek the object, but the object seeks me."²

For the first time in Bulatov's creative biography, the subject in *Entrance – No Entrance* has an exclusively written form. As in previous works (*Danger*, 1972–73, p. 102; *Caution*, 1973, p. 103), the painting invokes the conventional system of traffic signs. But whereas earlier the text had been a warning signal and the written message was in conflict with the figurative elements, here the text itself proves ambivalent by suggesting various options. It indicates a driveway while simultaneously blocking it; it expresses an invitation and, at the same time, a prohibition. It develops in two dimensions and on two levels. In its dual image of central perspective, "Entrance" dictates the space's three-dimensionality by pointing to a dimension beyond the canvas, while "No Entrance," represented on the plane, denies the image's depth. Bulatov discovers a new conception of the text as a universal artistic element that can be represented both as space and as surface.

The picture's ambivalence is underscored by the bright chromatic contrast that we can also discover in other works from this period (*Welcome*, 1973–74, p. 106; *Stop – Go*, 1975, p. 107). According to Innesa Levkova-Lamm, blue – the color of extended space – indicates progress, freedom of movement. Red, an aggressive and anti-spatial color, looms over the viewer, denying him freedom with a peremptory ban.³

The picture's figurative component is reduced to written signs, which contradict one another in terms of their meanings. And not only via semantic and chromatic antithesis, but also in the very composition of the work, whose center is, as Bertrand Lorquin has pointed out, occupied by two letters, "ДА" ("yes"), which in turn reject the ban expressed by the phrase of which they themselves are a part.⁴ Thus the picture is rendered not merely an expression of the contradiction and ambivalence of social space, but at the same time is a brilliant projection of Bulatov's grand existential dilemma: whether it is possible to pass into another reality – the only reality the artist believes in, that of the picture.

The picture's simplified graphics-like composition alludes to the aesthetics of avant-garde posters – the structuring of space with diagonals, and the use of the most ordinary typographic fonts, but ones possessing a strong visual impact. In their intention to totally organize life, the members of the Soviet avant-garde defined this ordinary life for a long time thereafter, leaving an indelible mark on its formal appearances. The cognitive function that Bulatov has appropriated for the picture is here reduced to its essence, thus achieving maximum effect. The square format and monumental size of the canvas define the severe, compressed composition, imparting to it an aura of mournful sanctity.

Matteo Bertelé

ВХОД – ВХОДА НЕТ, 1974–75

Обучение у Роберта Фалька сильно повлияло на художественную деонтологию Булатова: лишь отталкиваясь от самых явных проявлений и форм реальности – тех, что находятся на виду у всех, – и используя ее язык, автор может изобразить ее в своей картине. Художник должен отказаться от любого вида априорного подхода в столкновениях с реальностью, как и от следования собственным вкусам и собственной индивидуальности. То, что он хочет изобразить – не его личное отношение к явлению, а само явление.¹ Речь идет просто-напросто об ожидании – до тех пор, пока реальность каким-либо своим проявлением не овладеет вниманием художника: «Можно сказать, что не я иду на поиски объекта, но объект ищет меня».²

Объект в картине *Вход – входа нет* впервые в творческой биографии Булатова имеет исключительно письменную форму. Как и в предыдущих произведениях (*Опасно*, 1972–73, с. 102; *Осторожно*, 1973, с. 103), он использует общепринятую систему дорожных знаков. Но если раньше текст являлся сигналом тревоги, и письменное послание входило в конфликт с фигуративными элементами, то здесь сам текст оказывается двусмысленным, подсказывая варианты возможностей. Он указывает на подъездной путь и одновременно преграждает его; выражает приглашение и в то же время – запрет. Текст развивается в двух измерениях и на двух уровнях: «ВХОД», в своем двойном изображении центральной перспективы, диктует трехмерность пространства, указывая на измерение по ту сторону холста; текст «ВХОДА НЕТ», представленный плоским, отрицает глубину изображения. Булатов открывает новую концепцию текста, как универсального художественного элемента, который может быть исполнен и как пространство, и как поверхность.

Амбивалентность картины подчеркнута ярким хроматическим противопоставлением, которое можно обнаружить и в других работах этого периода (*Добро пожаловать*, 1973–74, с. 106; *Стоя – иди*, 1975, с. 107). Синий цвет, согласно Иннесе Левковой-Ламм, – цвет протяженного пространства; он указывает на продвижение, свободу движения. Красный, агрессивный и «антипространственный» цвет, нависает над зрителем, отрицая его свободу безопасности запретом.³

Фигуративный компонент картины сокращен исключительно до письменных знаков, которые по своему значению противоречат друг другу. Не только в семантической и хроматической антитезе, но и в самой композиции работы, где в центре находятся две буквы «ДА», как замечает Берtrand Лоркин, опровергающие в свою очередь запрет, выраженный слоганом, часть которого они составляют.⁴ Картина таким образом делается не

просто выражением противоречивости и двойственности, присущей социальному пространству, но в то же время блестящей проекцией большой экзистенциальной дилеммы Булатова: существует ли возможность перехода в другую реальность, – единственную, в которую верит художник – реальность картины.

В своей упрощенной графике композиция картины отсылает к эстетике плакатов авангардного происхождения: структурирование пространства диагоналями, использование типографских шрифтов, самых обыкновенных, но обладающих сильным визуальным воздействием. Советские авангардисты в своем стремлении к тотальной организации жизни надолго определили повседневную жизнь, оставив неизгладимый след в ее формальных проявлениях. Когнитивная функция, присвоенная Булатовым картине, здесь редуцирована до самого существенного и таким образом достигает максимального эффекта. Квадратный формат и монументальный масштаб холста определяют суровую сжатую композицию, придавая ей ауру печальной святости.

Matteo Bertelé

1 Erik Bulatov, "Gespräche mit Falk," in *Robert Falk*, ed. Dmitri Sarabjanow (Dresden: Verlag der Kunst, 1974), p. 257.

2 Eric Bulatov, "My Attitude Towards Social Reality," in *Margins of Soviet Art: Realism to the Present*, ed. Margarita Tupitsyn (Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989), p. 152.

3 I. Levkova-Lamm, "Vlast' prostranstva – prostranstvo vlasti," *Tvorchestvo* 2 (1990): p. 6.

4 Bertrand Lorquin, "Erik Bulatov: A Genealogy," in *Erik Bulatov: That's it*, ed. Natalya Godzina and Alexandra Kharitonova, exh. cat. State Tretyakov Gallery, Moscow (Moscow: Knigi WAM, 2006), pp. 20f.

1 E. Bulatov, «Gespräche mit Falk», в *Robert Falk*, изд. D. Sarabjanow (Dresden: Verlag der Kunst, 1974), с. 257.

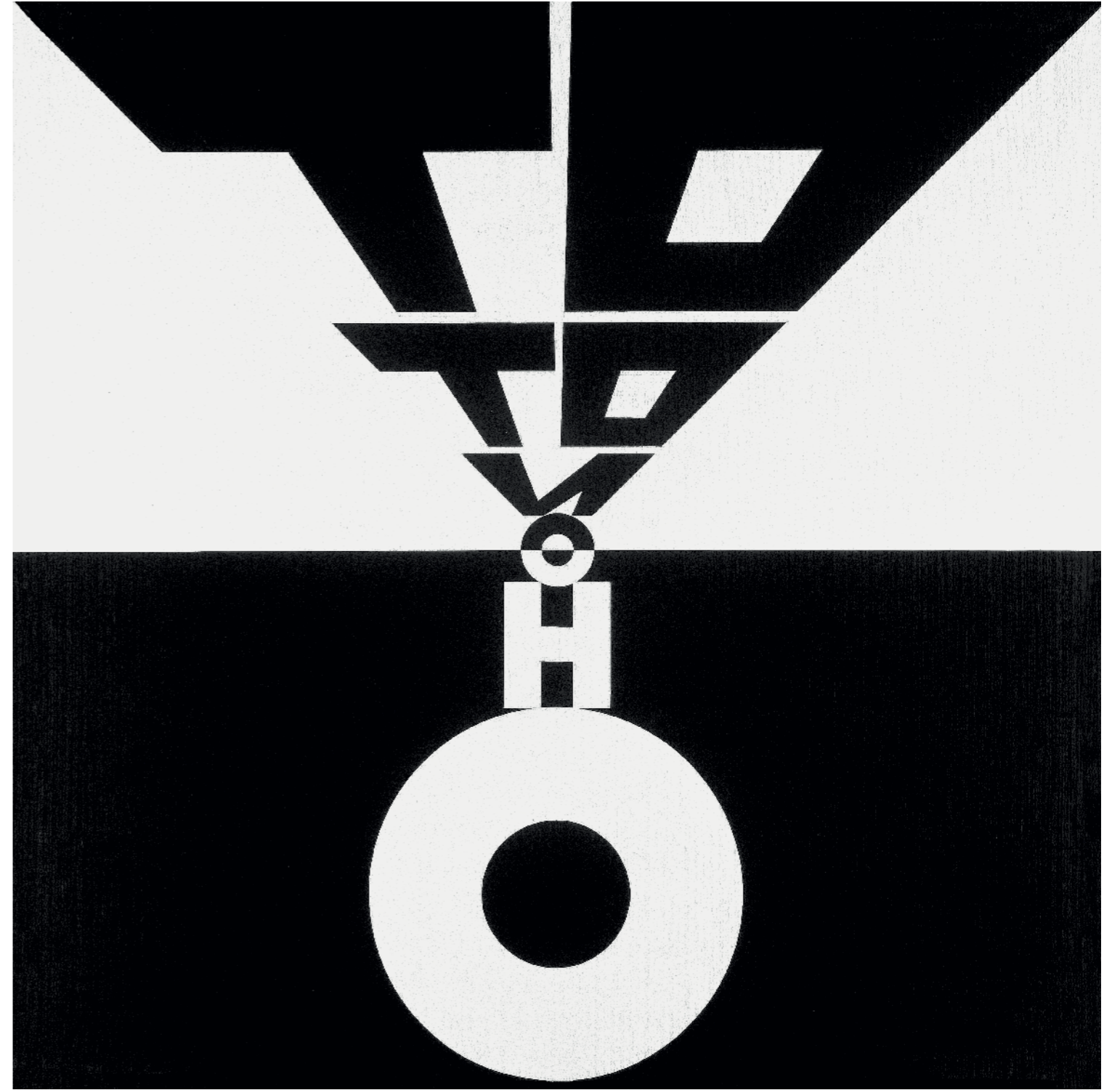
2 E. Bulatov, «My Attitude Towards Social Reality», в *Margins of Soviet Art: Realism to the Present*, изд. M. Tupitsyn (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1989), с. 152.

3 И. Левкова-Ламм, «Власть пространства – пространство власти», *Творчество* 8 (1990): с. 6.

4 Б. Лоркен, «Эрик Булатов. Генеалогия творчества», в *Эрик Булатов: Вот*, сост. Н. Годзина и А. Харитонова. Кат. выст. Государственная Третьяковская Галерея, Москва (М.: Книги WAM, 2006), с. 22.



193 | BLACK NIGHT – WHITE SNOW (from the series HERE) / ЧЕРНЫЙ ВЕЧЕР – БЕЛЫЙ СНЕГ (из серии ВОТ)
2000
200 x 200 cm



197 | THAT IS WHAT IT IS (from the series HERE) / ТО-ТО И ОНО (из серии ВОТ)
2001
200 x 200 cm

Von der Revolution zur Perestroika, Lucerne ... Vienna / Люцерн ... Вена (cat., Kunz, col. ill. p. 120); 1993 (g), *Von Malewitsch bis Kabakov*, Cologne / Кёльн (cat., Weiss, pp. 238, 239, cat. № 515, col. ill. № 89 [n. p.]); 1995, permanent exhibition / постоянная выставка, *Peter and Irene Ludwig's Gift to the Russian Museum*, Saint Petersburg / Санкт-Петербург (cat., Kiblitky, p. 18 [with col. ill.]); 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, col. ill. p. / цв. илл. с. 115)

Literature / Литература: (period.) McGill, D. C. "Art Ventures Increase between U.S. and Soviet." *New York Times*, May 18, 1987, ill. p. C14; 1988 (cat.), Peschler, *Künstler in Moskau*, col. ill. p. 96; 1989 (E. B.), *Декоративное искусство* 6, с. 26; 1990 (period.), Taylor, *Art in America* 3, col. ill. p. 174; 1995 (cat.), Becker / Беккер, *Flug, Entfernung / Полет, уход*, b/w ill. p. / ч/б илл. с. 42; 2003 (cat.), Arns, *Objects in the mirror*, p. 184, col. ill. fig 1b; 2009 (cat.), Синельникова, *Нонконформисты*, с. 422

Provenance / Происхождение: Sammlung Ludwig, Aachen / Аахен (acquired in 1989 / приобретено в 1989 г.); transferred to / передано в Museum Ludwig, Cologne / Кёльн, in / в 1993 г.

№ 99, p. / с. 126

SEVA'S BLUE / СЕВИНА СИНЕВА, 1981
200 x 200 cm

Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union, New Brunswick, USA / Нью-Брунсвик, США

Exhibitions / Выставки: 1988–89 (s), *Erik Bulatov: Moscow*, Zurich ... Chicago / Цюрих ... Чикаго (cat./E. B., Jolles, p. 26, col. ill. p. 73; cat./E. B. *, Ouvrard, pp. 24, 75, col. ill. p. 53; cat./E. B. *, 1989, Lingwood, pp. 22, 23–24, col. ill. p. 73); 1999 (g), *Examining Pictures*, London, Chicago / Лондон, Чикаго (cat., Bonami/Nesbitt, col. ill. p. 54); 2006 (g), *Artists Against the State*, New York / Нью-Йорк; 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, col. ill. p. / цв. илл. с. 109); 2011 (g), *Ostalgie*, New York / Нью-Йорк

Literature / Литература: 1988 (cat.), Tavel/Landert, *Ich lebe – ich sehe*, p. 219; 1990 (period.), Taylor, *Art in America* 3, p. 174; 1995 (cat.), Becker / Беккер, *Flug, Entfernung / Полет, уход*, p. 28 / с. 245; 2004 (period.), O’Dea, *Zimmerli Journal* 2, col. ill. p. 87

Provenance / Происхождение: Phyllis Kind Gallery, New York / Нью-Йорк

№ 100, p. / с. 127

THE POET VSEVOLOD NEKRASOV / ПОЭТ ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ, 1981 / 85
201 x 201 cm

Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union, New Brunswick, USA / Нью-Брунсвик, США

Exhibitions / Выставки: 1982/84 (g), *Photography and Painting / Фотография и живопись*, Moscow, Tartu / Москва, Тарту; 1986 (g), *International Art Exposition*, Chicago / Чикаго; 1988–89 (s), *Erik Bulatov: Moscow*, Zurich ... Chicago / Цюрих ... Чикаго

(not exhibited in Amsterdam and Freiburg i. Br. / не выставлялось в Амстердаме и Фрейбурге; cat./E. B., Jolles, pp. 26, 35, col. ill. p. 77; cat./E. B. *, Ouvrard, p. 75, col. ill. p. 55; cat./E. B. *, 1989, Lingwood, pp. 23–24, 36, 37, col. ill. p. 77); 1988 (g), *Ich lebe – ich sehe*, Bern / Берн (cat., Tavel/Landert, col. ill. p. 41); 2004 (g), *Beyond Memory*, New Brunswick / Нью-Брунсвик; 2006 (g), *Soviet Dis-Union*, Minneapolis / Миннеаполис; 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, col. ill. p. / цв. илл. с. 108)

Literature / Литература: (period.), «Круглый стол. Представляем участников». *Техническая эстетика* 6 (1982): ч/б илл. с. 17; 1987 (period.), Tupitsyn, *Flash Art* 137, col. ill. p. 78; 1983 (E. B.), *A–Я. Unofficial Russian Art Review* 5, b/w ill. p. / ч/б илл. с. 28; 1989 (E. B.), *Декоративное искусство* 6, с. 26; 1990 (int.), Schütz, *Kunstforum* 106, col. ill. p. 259; 1990 (period.), Taylor, *Art in America* 3, pp. 174/175, col. ill. p. 174; 1995 (cat.), Becker / Беккер, *Flug, Entfernung / Полет, уход*, p. 27 / с. 245, b/w ill. p. / ч/б илл. с. 63

Provenance / Происхождение: Acquired from the artist / Приобретено у автора

№ 101, p. / с. 202

I LIVE – I SEE I / ЖИВУ – ВИЖУ I, 1982
200 x 200 cm

Private collection, Zurich / Частная коллекция, Цюрих

Exhibitions / Выставки: 1982/84 (g), *Photography and Painting / Фотография и живопись*, Tartu / Тарту (not exhibited in Moscow / не выставлялось в Москве); 1988–89 (s), *Erik Bulatov: Moscow*, Zurich ... Chicago / Цюрих ... Чикаго (not exhibited in Amsterdam and Freiburg i. Br. / не выставлялось в Амстердаме и Фрейбурге; cat./E. B., Jolles, pp. 14, 26, 35, 45, col. ill. p. 79; cat./E. B. *, Ouvrard, pp. 13, 75, col. ill. p. 56; cat./E. B. *, 1989, Lingwood, pp. 15, 22, 23–24, 36, col. ill. p. 79); 1988 (g), *Ich lebe – ich sehe*, Bern / Берн (cat., Tavel/Landert, p. 219, col. ill. cover and p. 41); 1990 (g), *Contemporary Russian Artists*, Prato / Прато (cat., Barzel/Jolles, p. 86, col. ill. p. 116)

Literature / Литература: 1981 (period.), Patsyukov / Пацуков, *A–Я. Unofficial Russian Art Review* 3, pp. 15f. / с. 15 след.; 1983 (E. B.), *A–Я. Unofficial Russian Art Review* 5, b/w ill. p. / ч/б илл. с. 29; 1986 (period.), Гройс, *Wiener Slawistischer Almanach*, с. 335; 1987 (int.), Jolles/Misiano, *Flash Art* 137, col. ill. p. 82; 1988 (period.), Кашук, *Искусство* 3, с. 14; 1988 (cat.), Peschler, *Künstler in Moskau*, p. 91; 1989 (period.), Гройс, *Декоративное искусство* 6, с. 22; 1991 (cat.), Groys, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau*, pp. 88f.; 1992 (cat.), Groys, *Total Art of Stalinism*, p. 84; 1993 (cat.) Гройс, *Утопия и обмен*, с. 78; 1995 (cat.), Becker / Беккер, *Flug, Entfernung / Полет, уход*, p. 27 / с. 245; 1998 (int.), Восковская, *Русский журнал* (непронумер.); 2001 (cat.), Деготь, *Иллюстрированный словарь*, с. 74; 2001 (cat.), Деготь, *Русское искусство*, с. 92; 2002 (cat.), Деготь, *Русское искусство XX века*, с. 174; 2004 (period.), O’Dea, *Zimmerli Journal* 2, p. 91, b/w ill. p. 90; 2005 (cat.), Васильев, *Окна памяти*, с. 141; 2006 (E. B. *), *Freedom is Freedom*, p. 28; 2006 (E. B./cat. *),

Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, *That's it! / Bom!*, pp. / с. 13–14, 27, 199; 2008 (cat.), Milkova, *Painting Photography*, pp. 99f., 147–151, ill. p. 293, fig. 2.14; 2009 (E. B. *), *Живу дальше*, с. 23–27, 47; 2009 (cat.), Синельникова, *Нонконформисты*, цв. илл. с. 426

Provenance / Происхождение: Phyllis Kind Gallery, New York / Нью-Йорк

№ 102, p. / с. 123

BREZHNEV IN THE CRIMEA / БРЕЖНЕВ В КРЫМУ, 1981–85
190 x 260 cm

Private collection, Italy (as at 2006) / Частная коллекция, Италия (соответств. 2006 г.)

Exhibitions / Выставки: 1987 (g), *Direct from Moscow!*, New York / Нью-Йорк; 1988–89 (s), *Erik Bulatov: Moscow*, Zurich ... Chicago / Цюрих ... Чикаго (cat. *, Jolles, p. 14, col. ill. p. 75; cat. *, Ouvrard, p. 13, col. ill. p. 59; cat. *, 1989, Lingwood, col. ill. p. 75); 1995 (g), *Russian Jewish Artists*, New York / Нью-Йорк (cat., Goodman, b/w ill. p. 157); 2003–04 (g), *Berlin – Moskau*, Moscow / Москва (not exhibited in Berlin / не выставлялось в Берлине); 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat./E. B. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, p. / с. 50, col. ill. p. / цв. илл. с. 107)

Literature / Литература: 1987 (period.), Tupitsyn, *Flash Art* 137, pp. 75, 77, 80; 1988 (period.), Gauville, *Libération*, p. 43; 1988 (period.), Martin, *Plus* 3–4, pp. 31–33 (with b/w ill.); 1988 (period.), Schenker, *Noema*, p. 67, col. ill. p. 68; 1989 (E. B.), *Декоративное искусство* 6, с. 26; 1989 (period.), Тупицына, *Флэш Арт* 1, цв. илл. с. 109; 1990 (period.), Левкова-Ламм, *Творчество* 2, с. 7; 1990 (int.), Schütz, *Kunstforum* 106, col. ill. p. 259; 1990 (period.), Taylor, *Art in America* 3, p. 175; 1994 (cat.), Холмогорова, *Соцарт*, цв. илл. с. 47; 1995 (cat.), Becker / Беккер, *Flug, Entfernung / Полет, уход*, p. 27 / с. 245; 1997 (cat.), Jolles, *Memento aus Moskau*, p. 75; 1997 (cat.), Тупицына, *Критическое оптическое*, с. 46; 2006 (cat. *), Görner, *Freedom is Freedom*, p. 55; 2009 (E. B. *), *Живу дальше*, с. 55

Provenance / Происхождение: Acquired from the artist / Приобретено у автора



№ 103

NATASHA / НАТАША, 1983
63.5 x 37 cm

Collection of N. Godzina / Коллекция Н. Годзиной

Provenance / Происхождение: Gifted by the artist / Подарено автором

Signature / Подпись: S. and d. “Bulatov 83” (in Cyrillic) recto / Подпись и дата «Булатов 83» на лицевой стороне



№ 104

PORTRAIT OF A LADY / ПОРТРЕТ ДАМЫ, 1983
48.3 x 35.6 cm

Private collection, California / Частная коллекция, Калифорния

Provenance / Происхождение: Gifted by the artist to Tatyana Turkestanova / Подарено автором Татьяне Туркестановой; acquired from / приобретено у Gallery 1912, Los Angeles, USA / Лос-Анджелес США, in the 90’s / в 90-х г.

Signature / Подпись: S. and d. “E Bulatov 83” (in Cyrillic) recto / Подпись и дата «Е Булатов 83» на лицевой стороне

№ 105, p. / с. 130

PORTRAIT OF THE ARTIST’S MOTHER (STUDY) / ПОРТРЕТ МАМЫ (ЭТЮД), 1983
61 x 55 cm

Collection of the artist / Собственность автора

Exhibitions / Выставки: 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, col. ill. p. / цв. илл. с. 110)

№ 106, p. / с. 131

WATCHING TV / У ТЕЛЕВИЗОРА, 1984
116 x 160 cm

Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union, New Brunswick, USA / Нью-Брунсвик, США

Exhibitions / Выставки: 1986–87 (g), *Sots Art*, New York ... Cincinnati / Нью-Йорк ... Цинциннати; 2003–04 (g), *Berlin – Moskau*, Berlin, Moscow / Берлин, Москва (cat., Sgoroschilow, vol. 1, col. ill. p. 92; cat., 2004, Деготь, цв. илл. с. 82); 2004 (g), *Beyond Memory*, New Brunswick / Нью-Брунсвик; 2006 (g), *Soviet Dis-Union*, Minneapolis / Миннеаполис; 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, pp. / с. 13–14, col. ill. p. / цв. илл. с. 111)

Literature / Литература: 1988 (cat. *), Jolles, *Erik Bulatov. Moskau*, col. ill. p. 83; 1988 (period.), Stahl, *art – das Kunstmagazin* 1, col. ill. p. 103; 1990 (int.), Schütz, *Kunstforum* 106, col. ill. p. 259; (period.), Alings, Reinhard. “Berlin – Moskau. Moskau – Berlin. 1950–2000.” *Museums-Journal* 4 (October

2003): col. ill. p. 19; 2006 (cat. *), Görner, *Freedom is Freedom*, pp. 55, 57

Provenance / Происхождение: Collection of Galina Main, Moscow (acquired from the artist) / Коллекция Галины Мэйн, Москва (приобретено у автора); acquired from the aforementioned in 1985 / приобретено у вышеупом. в 1985 г.

№ 107, p. / с. 132

SEAL OF QUALITY. STUDY / ЗНАК КАЧЕСТВА. ЭСКИЗ, 1984
33 x 46 cm

The Pushkin State Museum of Fine Arts – Museum of Private Collections, Moscow / Музей личных коллекций имени А. С. Пушкина, Москва

Exhibitions / Выставки: 2003 (s), *Here / Bom*, Moscow / Москва

Provenance / Происхождение: Gifted by the artist to Vsevolod Nekrasov; transferred to the museum in 2011 / Подарено автором Всеволоду Некрасову; передано в музей в 2011 г.

Signature / Подпись: S. and d. “Bulatov 84” (in Cyrillic) recto; inscr. verso: “To Vsevolod Nikolayevich Nekrasov in commemoration of today’s solemn date this Seal of Quality size 46 x 33 cm donated March 24, 1984” (in Russian) / Подпись и дата «Булатов 84» на лицевой стороне; на обороте посвящение: «Всеволоду Николаевичу Некрасову в ознаменование сегодняшней торжественной даты знаком качества размером 46 x 33 см с вручением 24 марта 1984 года»



№ 108

ROTRAIT OF LUDMILLA STARIKOVA / ПОРТРЕТ ЛЮДМИЛЫ СТАРИКОВОЙ, 1985
79 x 49.5 cm

Collection of Ludmilla Starikova, Russia / Коллекция Людмилы Стариковой, Россия

Provenance / Происхождение: Gifted by the artist / Подарено автором

Signature / Подпись: S. and d. “Bulatov 85” (in Cyrillic) recto; inscr. and d. verso: “Lusia, I wish your literary creations to be equally charming and irresistible 4.5.85” (in Russian) / Подпись и дата «Булатов 85» на лицевой стороне; на обороте подпись, название, посвящение и дата: «Люся, желаю твоим литературным созданиям быть такими же прелестными и неотразимыми 4.5.85»

№ 109, p. / с. 130

STUDY FROM STUDIO WINDOW / ЭТЮД ИЗ ОКНА МАСТЕРСКОЙ, 1985
53 x 38 cm

Collection of the artist / Собственность автора

Exhibitions / Выставки: 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, col. ill. p. / цв. илл. с. 126)

№ 110, p. / с. 128

SKY – SEA / НЕБО – МОРЕ, 1985
200 x 200 cm

Private collection, Switzerland / Частная коллекция, Швейцария

Exhibitions / Выставки: 1988–89 (s), *Erik Bulatov: Moscow*, Zurich ... Chicago / Цюрих ... Чикаго (not exhibited in Amsterdam and Freiburg i. Br. / не выставлялось в Амстердаме и Фрейбурге; cat. *, Ouvrard, col. ill. p. 57); 1988 (g), *Ich lebe – ich sehe*, Bern / Берн (cat., Tavel/Landert, col. ill. p. 41); 1990 (g), *Contemporary Russian Artists*, Prato / Прато (cat., Barzel/Jolles, b/w ill. p. 70); 1995–96 (g), *Flug, Entfernung / Полет, уход*, Prague, Berlin, Kiel / Прага, Берлин, Киль; 1999 (s), *Erik Boulatov*, Paris / Париж (cat. *, Vierny, col. ill. p. 53); 2006 (s), *That's it! / Bom!*, Moscow / Москва (cat. *, Godzina/Kharitonova / Годзина/Харитонова, col. ill. p. / цв. илл. с. 112)

Literature / Литература: 1987 (period.), Tupitsyn, *Flash Art* 137, col. ill. p. 75; 1988 (period.), Schenker, *Noema*, p. 70, col. ill. p. 65; 1989 (E. B.), *Декоративное искусство* 6, цв. илл. с. 21; 1990 (period.), Левкова-Ламм, *Творчество* 2, цв. илл. с. 7; 1990 (period.), Taylor, *Art in America* 3, p. 174; 2004 (period.), O’Dea, *Zimmerli Journal* 2, p. 91, b/w ill. p. 92; 2006 (period.), Кулик, *Коммерсантъ* 176, с. 13

Provenance / Происхождение: Ambassador Karl Fritschi, Switzerland / Посол Карл Фриттчи, Швейцария; acquired at / приобретено в Phillips de Pury & Company, London / Лондон, in / в 2008 г.

Signature / Подпись: S. and inscr. verso / На обороте подпись и надпись

№ 111, p. / с. 133

TRADEMARK / ЗНАК КАЧЕСТВА, 1986
Oil and bronze powder on canvas / Холст, масло, бронзовый порошок
203 x 203 cm

Museum Ludwig, Cologne / Кёльн

Exhibitions / Выставки: 1987 (g), *The Artist And His Era / Художник и его эпоха*, Moscow / Москва; 1988–89 (s), *Erik Bulatov: Moscow*, Zurich ... London / Цюрих ... Лондон (not exhibited in Boston, Newport Beach and Chicago / не выставлялось в Бостоне, Ньюпорт Бич и Чикаго; cat./E. B., Jolles, pp. 15, 35; cat. *, Ouvrard, p. 13, col. ill. p. 58; cat. *, 1989, Lingwood, pp. 13–14, 37, b/w ill. p. 1); 1989 (g), *Neue Kunst aus Moskau*, Cologne / Кёльн (cat., Galerie Krings-Ernst, ill. p. 12); 1989 (g), *Behind the Iron Curtain*, New York / Нью-Йорк; 1989–92 (g), *Von der Revolution zur Perestroika*, Lucerne ... Vienna / Люцерн ... Вена (cat., Kunz, col. ill. p. 121); 1991 (g), *Ostkunst – Westkunst*, Aachen / Аахен (cat., Uelsberg, p. 42, col. ill. p. 41); 1991–92 (g),