

ДМИТРИЙ ГУТОВ

РИСУНКИ РЕМБРАНДТА И ДРУГИЕ РАБОТЫ ИЗ МЕТАЛЛА

DMITRY GUTOV

REMBRANDT'S DRAWINGS AND OTHER WORKS IN METAL



Figure 1

Книга издана к выставке

ДМИТРИЙ ГУТОВ
РИСУНКИ РЕМБРАНДТА

19 сентября – 13 декабря 2009

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ГРИДЧИНА

КУРАТОР МИХАИЛ СИДЛИН

The book is published in conjunction with the exhibition

DMITRY GUTOV
REMBRANDT'S DRAWINGS

September 19 – December 13, 2009

GRIDCHIN EXHIBITION HALL

CURATED BY MIKHAIL SIDLIN

Перевод: Давид Рифф
Стенли Митчелл

Содержание
Contents

Редактор английского текста: Ксения Гурштейн

Макет и верстка: Мария Новоселова и Николай Хацко

ООО «Издательство Грюндриссе»
e-mail: info@grundisse.ru
<http://www.grundrisse.ru>

Гутов, Д.Г.
Рисунки Рембрандта и другие работы из металла.
М.: ООО «Издательство Грюндриссе»,
2-е издание, исправленное и дополненное, 2010. – 152 с.

ISBN 978-5-904099-03-9

Тираж 300 экз.

© ООО «Издательство Грюндриссе»
© Д.Г. Гутов
© Выставочный зал Гридчина

| | |
|--|-----|
| Вступление | |
| Introduction..... | 7 |
| Заборы самозахваченных огородов | |
| Fences surrounding usurped vegetable patches | 16 |
| Киото, провода | |
| Kyoto, wires | 22 |
| Рисунки Рембрандта | |
| Rembrandt's Drawings | 23 |
| Спутник | |
| Sputnik (Satellite) | 78 |
| Сломанная ветка | |
| Broken Branch | 80 |
| Дон Кихот и Санчо Панса | |
| Don Quixote and Sancho Panza..... | 82 |
| К. Маркс. Рукописи | |
| K. Marx. Manuscripts | 86 |
| Документа 12 | |
| documenta 12 | 92 |
| Как сон | |
| Like a Dream | 98 |
| Мантенья | |
| Mantegna | 100 |
| Русское бедное | |
| Russian poverty..... | 102 |
| Б/У | |
| Used..... | 120 |
| Параллакс | |
| Παράλλαξι (Parallax) | 130 |
| Список иллюстраций | |
| List of Illustrations..... | 136 |
| Вместо послесловия. Мих. Лифшиц | |
| Instead of an Afterword. M. Lifshitz..... | 141 |

| |
|--------------|
| Вступление |
| Introduction |

Работа с рисунками Рембрандта в металле имеет такую предысторию.

Неподалеку от моего дома в Москве находится Кузьминский лес. В советские времена жители окрестных пятиэтажек захватывали в нем небольшие участки земли под незаконные огороды. Для защиты скудного урожая они строили заборы совершенно невероятной прочности из старых металлических кроватей, балок, проволоки, сеток и труб. Все это ныне обветшало, но только приобрело в своей выразительности (Ил. 1–5).

Желая приспособить их к искусству, я притащил в 1998 году кусок реального забора в Малый Манеж на АртМоскву, но извлеченный из природы он смотрелся не очень. Выставлять фотографии оград я не собирался, а после того, как Ольга Чернышова показала в 2000 году свою «Улицу сна», это и вовсе потеряло смысл. Она сняла садовые участки, обнесенные спинками от кроватей, с такой печалью и меланхолией, что всякий вопрос о движении по этому пути отпадал сам собой. К тому же меня в этих кривых железках привлекало немного другое: их сходство с черновиками, каллиграфией, перьевыми рисунками. (Кроме самодельных заборов подобные переплетения встречаются в проводах электропередач, особенно в тех местах, где старые провода не убирают после пробрасывания новых, как, например, в Японии (Ил. 6). Однако в случае с проводами мы имеем дело с формой, лишенной жесткости.)

В моей собственной графике и живописи мотивы, напоминающие проволоку и похожие на нее ветки, тоже не редкость (Ил. 53, 54).

Не знаю почему, но все это интересовало меня с детства. Как один из ранних опытов из металла привожу скульптуру

My work with Rembrandt's drawings in metal has the following prehistory.

Not far from where I live in Moscow lies the Kuzminsky forest. In the Soviet era, the inhabitants of nearby five-story apartment houses took hold of small plots in this forest to illegally grow vegetables. To protect their meagre harvests, they built incredibly durable fences made of metal beds, girders, wires, meshwork, and pipes. Today, all these fences have fallen into disrepair, making them all the more expressive (Fig. 1–5).

I wanted to turn these fences into art, so in 1998, I brought a part of a real fence to the Small Manege Exhibition Hall during Art Moscow, but it didn't look very good outside its natural habitat. I didn't plan to show any photos of these fences, and after Olga Chernysheva exhibited her *Street of Dreams* in 2000, there was no point. Olga took photos of garden plots fenced in by the backrests of beds, and these pictures were so full of sadness and melancholia that the question of moving in this direction was moot. What's more, it was really something else that attracted me to all that bent iron, namely its similarity to manuscripts, calligraphy, and drawings in ink. (Such interlacings can be found not only in fences, but also in electric wires, especially in places like Japan where they don't get rid of the old wires when they lay the new ones (Fig. 6). But when working with cables, we are always dealing with forms that lack rigidity.)

In my own drawings and paintings, motifs that resemble wire or tree branches are not uncommon (Fig. 53, 54).

I don't know why, but all of this has fascinated me from childhood onward. One of my early experiments with metal was a sculpture of Don Quixote and Sancho Panza that I made when I was 13, in 1974. It is not without a certain inner resistance that I show this piece, since it reveals that I have not come very far with any

Дон Кихота и Санчо Пансы, сделанную мной в 13 лет, в 1974 году. Делаю это не без некоторого внутреннего сопротивления, так как по работе видно, что в моих идеях за последующие 35 лет я ушел не слишком далеко. (Тогда я увлекался графикой Пикассо (Ил. 55–57).)

В 2007 году, вдохновляясь оградами, я сделал серию из 6 работ для documenta 12. Темой изображений послужила китайская и японская каллиграфия, а также автограф письма Бетховена и один рисунок Маркса (до этого опробованный мной в живописи (Ил. 60)). Я перевел в металл страницу рукописи «Немецкой идеологии», разделенную на 2 части, где слева легко узнается почерк Энгельса, а справа нарисовано множество профилей. Маркс в своих черновиках никаких изображений обычно не делал, и это остается странным исключением (Ил. 61, 62).

Работа с Марксом была первой в серии, на ней отрабатывалась вся технология, но в дальнейшем я сконцентрировался именно на каллиграфии (Ил. 63–68, 70–85). Маркс оказался исключением в моем ряду, так как несмотря на всю условность его графики, она изображает людей, а не абстрактные кривые, так хорошо подходящие для проволочных конструкций. Но вернуться именно к этому начальному опыту очень хотелось, и рисунки Рембрандта дают здесь наилучшую возможность своим идеальным балансом каллиграфической линии и реалистической точности. Книжки с рисунками Рембрандта я приобретаю уже много лет, и одна из таких покупок тоже связана с Ольгой Чернышовой. Находясь в Сиднее, мы занимались нашим любимым делом – исследовали местные букинистические магазины. Прямо на моих глазах Оля вытащила с полки великолепное, 1960-х годов, итальянское издание рембрандтовских рисунков, непонятно как мной незамеченное, и сразу отправилась с ним к кассе.

of my ideas in the last 35 years. (Only at that time, I really liked Picasso's drawings (Fig. 55–57).)

In 2007, still inspired by those fences, I made a series of 6 metal works for documenta 12. These pieces were made on themes from Chinese and Japanese calligraphy, as well as an autograph from one of Beethoven's letters, and a letter drawing by Karl Marx (one that I had previously tried to interpret as a painting (Fig. 60)). This was a metal rendering of a manuscript page from the *German Ideology*. The page is divided into two parts. On the left, one clearly recognizes the handwriting of Engels; on the right, there is a large number of profiles. Marx never made any drawings in his manuscripts, so this is a strange exception (Fig. 61, 62).

This piece on Marx was the first of the series, and the one in which all the technologies were developed for use later on. But from then on, I focused more on calligraphy (Fig. 63–68, 70–85). Marx turned out to be an exception in my series; even if his drawings are quite schematic, they still depict people and not the kind of abstract curves that work so well in metal constructions. But I really wanted to return to that initial experience, and Rembrandt's drawings provide the best of all possibilities with their ideal balance between a calligraphic line and realist precision. I have been buying books with Rembrandt's drawings for many years now, and one of these purchases is also connected with Olga Chernysheva. We were in Sidney together and doing what we like to do most: exploring the local antiquarian bookshops. Olga was right next to me when she found an amazing Italian edition of Rembrandt's drawings from the 1960s that I somehow missed. She headed straight for the cash register, and no matter how hard I tried to convince her to give me the book, offering her anything at all, she wouldn't do it. Then again, she later agreed to let me to hold on to the book indefinitely, and I have had it since.

Как я ни уговаривал ее отдать мне его «за что угодно», она не согласилась. Впрочем, потом разрешила держать мне эту книгу у себя без обозначения сроков, что я и делаю.

Рисунки Рембрандта в основном очень небольшого размера, часто не превышающие страницу этой книги. В металле они увеличены многократно, в 100 и более раз. Я люблю использовать этот прием гигантского blow up. Для выставки «Верю» я разогнал на стену в размер 600 x 800 см фрагмент картины Мантеньи «Мертвый Христос». Эта работа небольшая, 68 x 81 см. А фрагмент, который я использовал, всего 27 x 36 см. То есть увеличение было более чем в 400 раз, но в этом и чудо древнего искусства, что оно выдерживает любые увеличения (Ил. 69).

Еще один момент, который мне представляется важным, состоит в том, что плоское изображение рисунка становится трехмерным. В Киото, глядя на один из знаменитых садов камней, я представлял опрокинутый в пространство черновик Маркса (из «Экономико-философских рукописей 1844 года»), а потом, когда писал эту рукопись, вспоминал сады Дайтокудзи (Ил. 58, 59). С этой страницей была, кстати, довольно занятная история. Она запала мне в голову, когда я ее увидел в книге «Карл Маркс. Жизнь и деятельность», М., 1983, с. 68. Было в ней что-то очень необычное. Уже сделав картину, я все-таки решил проверить это изображение по изданию MEGA*, где обнаружил правильно опубликованную фотографию.

В советском издании она оказалась напечатанной в зеркальном отражении, что, учитывая, как проверялась работа над подобными книгами, большая редкость. Мои попытки написать эту рукопись в нормальном виде потерпели неудачу.

* MEGA - The Marx-Engels-Gesamtausgabe, Международное историко-критическое издание полного собрания сочинений Маркса и Энгельса на языке оригиналов, работа над которым продолжается.

Most of Rembrandt's drawings have a rather small format; their size often doesn't even exceed a page in this book. But in these metal versions, they have been magnified a hundred times or more. This giant «blow-up» effect is one of my favorite devices. For the exhibition *I believe*, for example, I blew up a fragment from Mantegna's *Dead Christ* to a size of 600 x 800 cm. The fragment that I was using was only originally no more than 27 x 36 cm. That amounts to a magnification of over 400 times. But one of the miracles of old art is that it can survive any magnification (Fig. 69).

Another thing I think is important is that the flat image of the drawing becomes three-dimensional. Looking at one of the famous rock gardens in Kyoto, I imagined a page from another Marx manuscript (from the *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*) laid out in space, and when I painted this manuscript page, I remembered the gardens of Daitoku-ji (Fig. 58, 59). I had a pretty interesting experience with that page too, by the way. It first stuck in my mind when I saw it in the book *Karl Marx. A Life in Action* (Moscow, 1983, p. 68). There was something very unusual about it. Once I had finished painting it, I eventually decided to check for this image in the MEGA*, the authoritative critical-historical edition of Marx and Engels that is still being edited and completed today. I found it, only to discover that the Soviet edition contained a vertical mirror image of the same manuscript page.

This is very rare if one considers how carefully such books were prepared in the Soviet Union. My attempts to paint the correct version of this manuscript met with failure.

Returning to three dimensionality. I remember that while I was making the page from the *German Ideology* for *documenta*, I simply couldn't understand what was wrong: why didn't this piece satisfy

* MEGA (Marx-Engels-Gesamtausgabe) is the internationally edited historical-critical edition of the collected work of Marx and Engels in the original. Work on this edition is ongoing.

Возвращаясь к трехмерности. Я помню, что, делая лист из «Немецкой идеологии» для documenta, никак не мог понять, почему работа, во всех отношениях довольно точная, меня не устраивала. Это продолжалось, пока мы не стали увеличивать глубину изображения. Но тогда это делалось еще довольно робко. Теперь же рисунки Рембрандта сделаны с глубиной 35–40 см. За счет этого возникает эффект параллакса, то есть изображение все время меняется при движении зрителя, и собственно рембрандтовский рисунок может быть виден только с одной единственной точки. (Здесь заслуга мастера работы с металлом Бориса Прудникова) (Ил. 7–52). Одновременно с этим замыслом я работал над проектом для 3-й Московской биеннале, который так и называется: Παράλλαξις («Параллакс»). В зале размером 1020 x 620 см над головой посетителей натянута 5 слоев защитной металлической сетки, на которой разбросаны строительные отходы, оставшиеся от монтажа экспозиции. Слои, расположенные на высоте от 250 см до 570 см с шагом 80 см, начинают иллюзорно перемещаться при любом изменении позиции наблюдателя, превращая статичную композицию в род видео (Ил. 96–99).

Последнее, на чем мне хотелось бы остановиться, это тот эффект невесомости, который приобретает железо, сваренное по логике движения пера в рисунке. Среди моих работ, сделанных из металла, с темой невесомости самым непосредственным образом связан проект «БУ». Собственно в этих работах воспроизводятся те же сады камней, где горизонтальная плоскость опрокидывается и становится вертикальной, следы на гравии от грабель обозначаются железными прутьями, а на месте камней оказываются вышедшие из употребления предметы, которые трудно выбросить. Лишенные гравитационного притяжения, вещи кажутся свободно плавающими в пространстве.

Д. Гутов

me, even if it was quite precise in all respects. That continued until we started to increase the depth of the image, though still quite sheepishly. Now, Rembrandt's drawings have been executed with a depth of 35 to 40 cm. This creates a parallax effect in viewing, that is, the image changes constantly as the viewer moves, while the original Rembrandt drawing can only be seen from one singular point of view. (All the credit for this accomplishment goes to Boris Prudnikov's masterful work with metal) (Fig. 7–52). At the same time when I was developing that idea, I was also working on a project for the 3rd Moscow Biennale, which bears that very name – Παράλλαξις (*Parallax*). In a room of 10.2 x 6.2 meters, five layers of protective wire netting are drawn overhead at a height ranging from 250 cm to 570 cm at intervals of 80 cm. Various construction materials left over from the installation are strewn on top of these equidistant layers. Whenever the viewer changes his position, they begin to produce an illusion of shifting, thus turning a static composition into a kind of video (Fig. 96–99).

The last thing I would like to say is that metal can gain the effect of weightlessness if it is welded according to the same logic by which a pen moves in making a drawing. Among my works in metal, one can find the most direct connection to weightlessness in the project *Used*. These works show the same rock gardens; the horizontal surface becomes vertical; iron rods suggest the rake-tracks in the gravel, while the stones have been replaced by appliances and objects that are no longer in use but that are hard to throw away. Defying gravity, these things seem to float freely in space.

D. Gutov

Translation: David Riff



Figure 2

Figures 1–5. Fences surrounding usurped vegetable patches. 2006. Moscow, Kuzminki

Photographed by Dmitry Gutov*

* Названия иллюстраций на русском языке – см. с. 136



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6. Kyoto, 2006. Wires. Photographed by Dmitry Gutov

Figures 7–52. Rembrandt's drawings



Figure 7. TWO WOMEN TEACHING A CHILD TO WALK.
About 1632/33. Formerly London (Chelsea), L. H. Walters.
The Hague, F. Lugt Collection. (Pen and iron gall ink, wash, 160 : 144 mm)

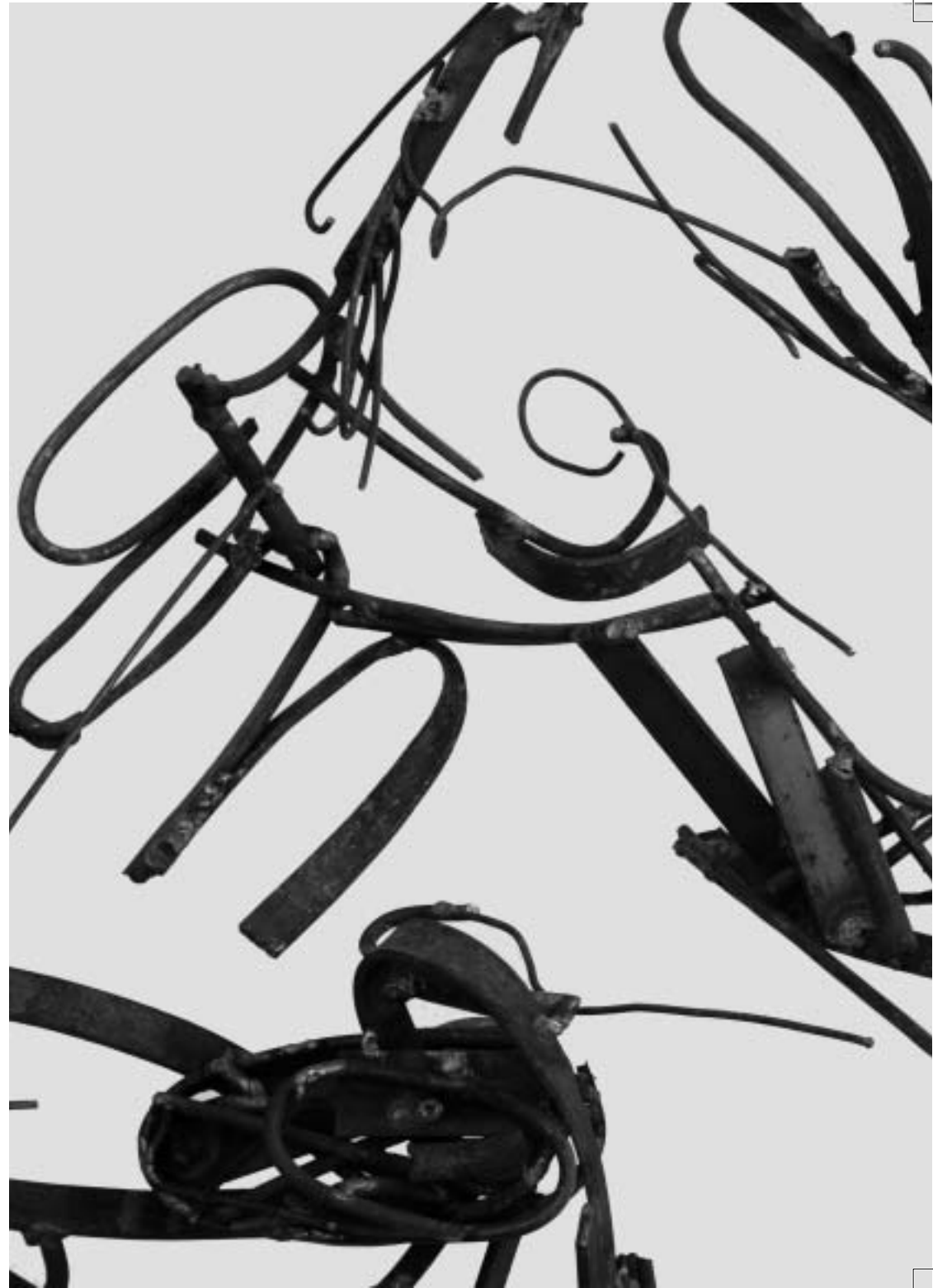


Figure 8 →



Figure 9

Figures 8–11. A WOMAN TEACHING A CHILD TO WALK.
Metal, welding, 2009, 100 x 100 x 25 cm



Figure 10

Figure 11

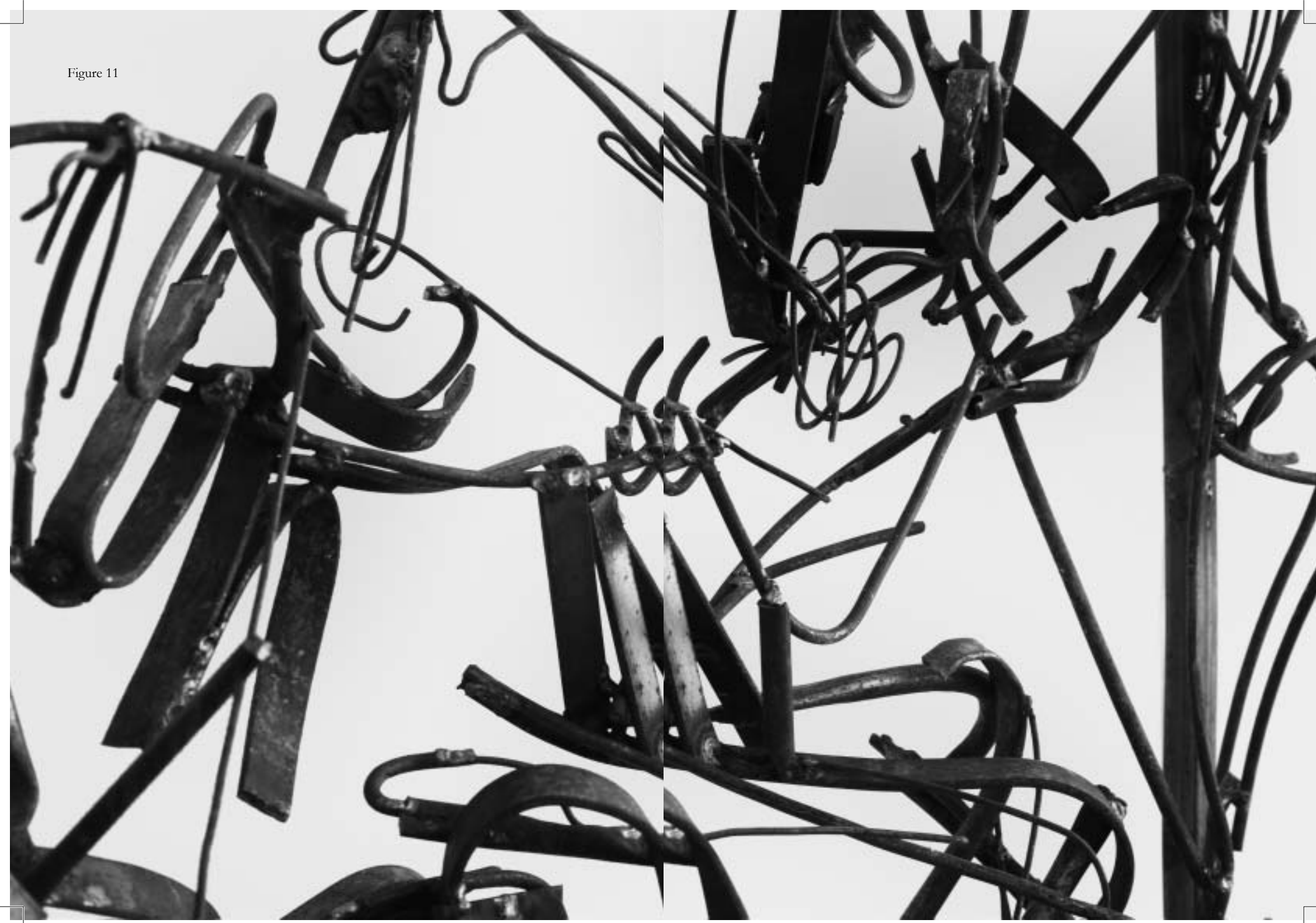




Figure 12. CHRIST IN THE STORM ON THE SEA OF GALILEE;
in the upper right corner, bust of a frightened apostle. About 1654/55.
Dresden, Kupferstichkabinett. (Pen and bistre, 197 : 300 mm)



Figure 13 →

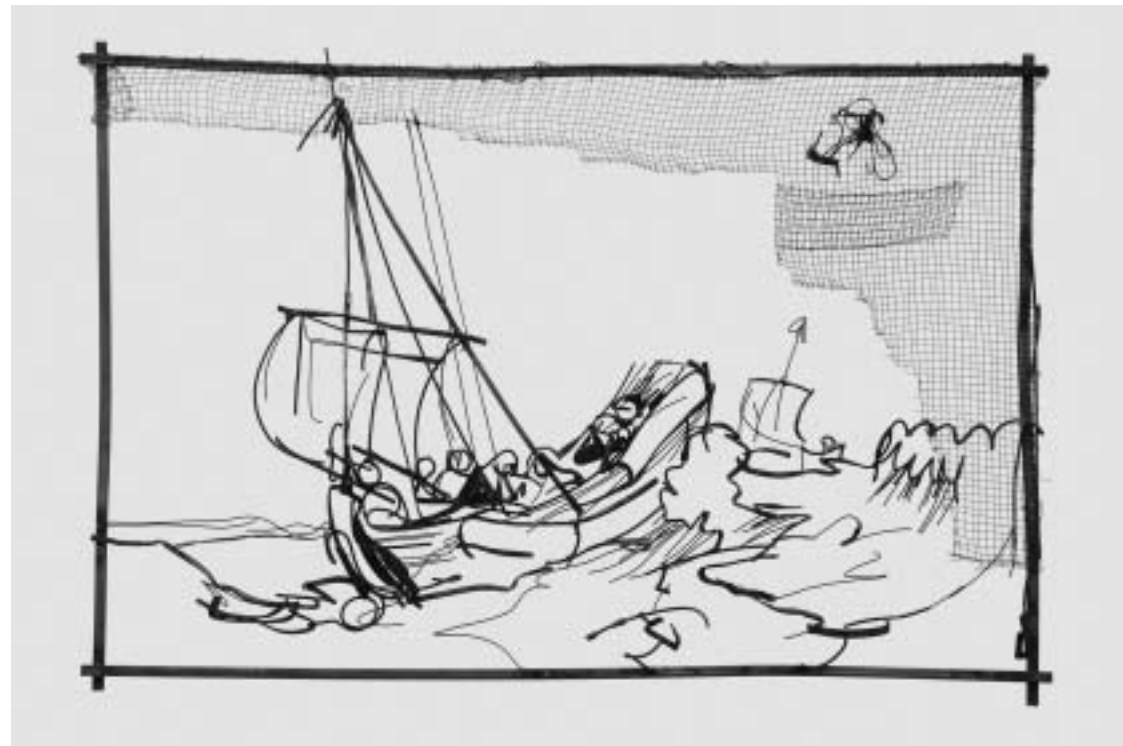


Figure 14

Figures 13–17. CHRIST IN THE STORM ON THE SEA OF GALILEE.
Metal, welding, 2009, 126 x 185 x 34 cm



Figure 15

Figure 16, 17

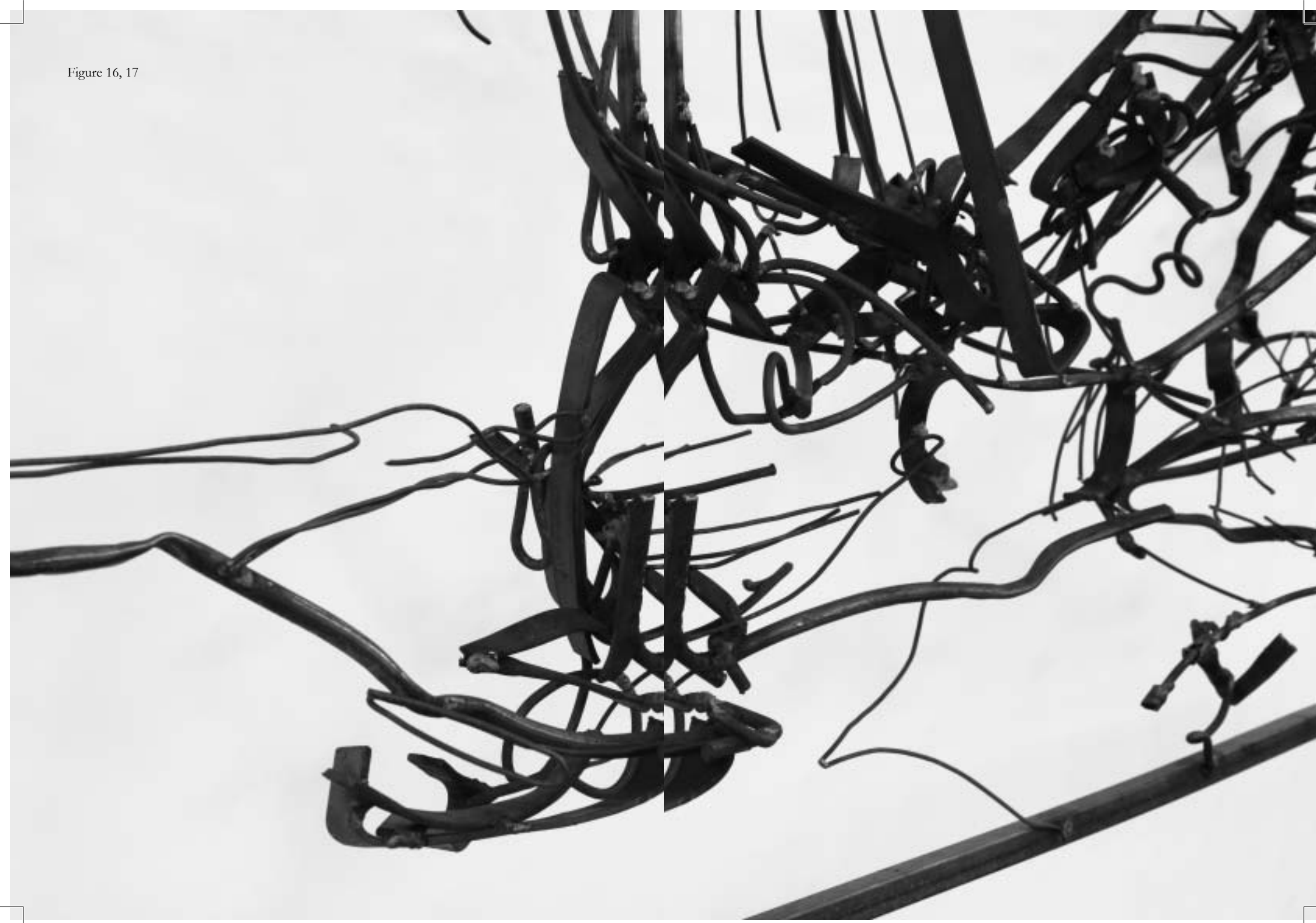




Figure 18
A MAN HELPING A RIDER ON A HORSE. About 1640/41.
Amsterdam, Rijksmuseum. (Pen and bistre, 142 : 149 mm.)
Original size. (Right side cut by 10 mm)

Figure 19 →

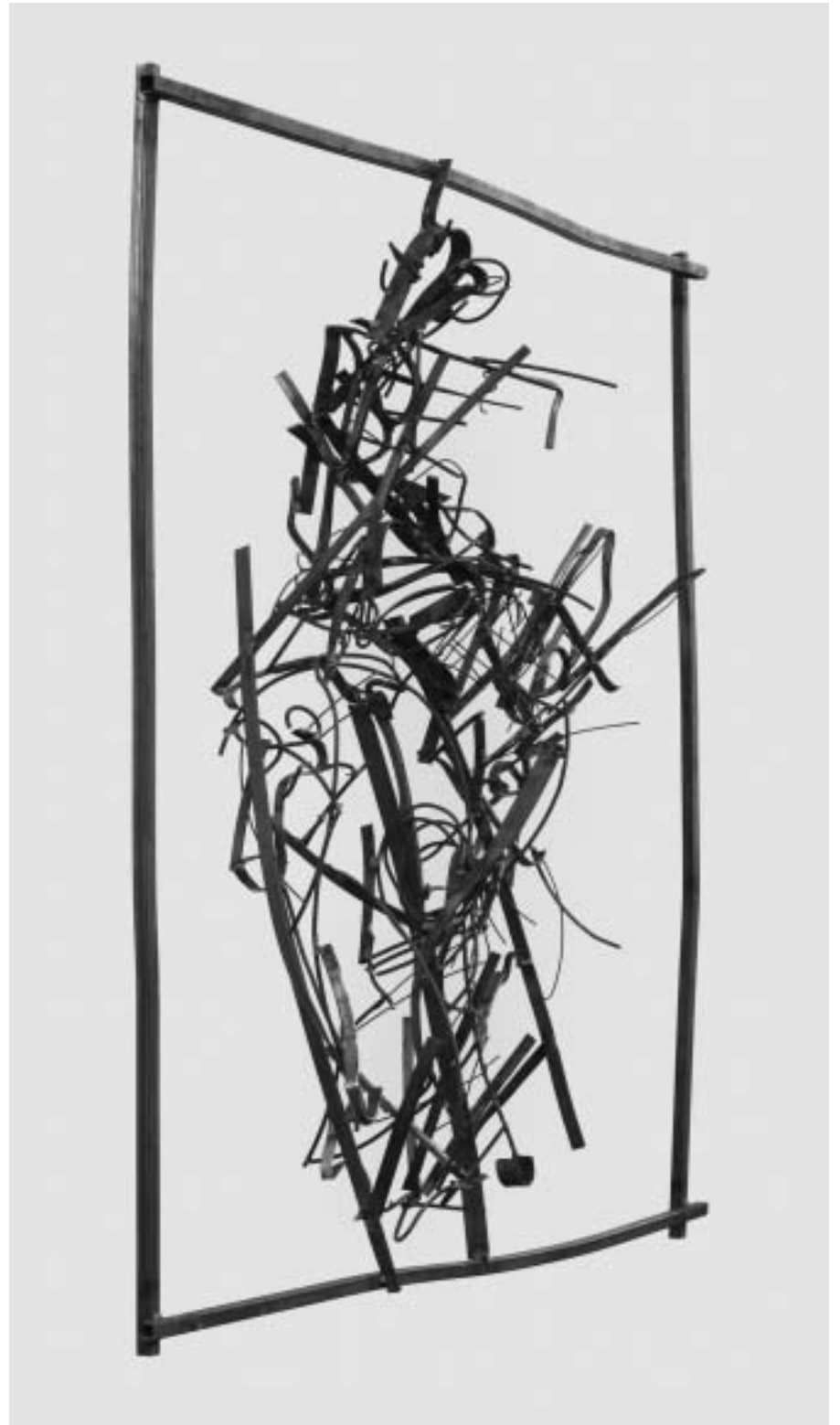




Figure 20

Figures 19–22. A MAN HELPING A RIDER ON A HORSE.
Metal, welding, 2009, 151 x 150 x 38 cm



Figure 21



Figure 22



Figure 23. AN OLD MAN WITH HIS HANDS LEANING ON A BOOK AND A STUDY OF A MAN WEARING A TURBAN. About 1631. London. Formerly Henry Oppenheimer Collection. (Pen and bistre, 116 : 156 mm.)
Original size. (Right and left sides cut by 10 mm each)



Figure 24

Figures 24–27. A STUDY OF A MAN WEARING A TURBAN.
Metal, welding. 2009, 97 x 99 x 29 cm



← Figure 25



Figure 26



Figure 27



Figure 28. TWO STUDIES OF A YOUNG WOMAN READING. About 1633/34.
New York, Metropolitan Museum of Art. (Pen and bistre, 173 : 150 mm.)
Fragment. Original size



Figure 29 →



Figure 30

Figures 29–32. A YOUNG WOMAN READING.
Metal, welding, 2009, 100 x 100 x 37 cm



Figure 31

Figure 32





Figure 33. MANOAH'S OFFERING. About 1639, Berlin, Kupferstichkabinett.
(Pen and bistre, 175 : 190 mm)



Figure 34



Figure 35

Figures 34–37. MANOAH'S OFFERING.
Metal, welding, 2009, 100 x 100 x 30 cm

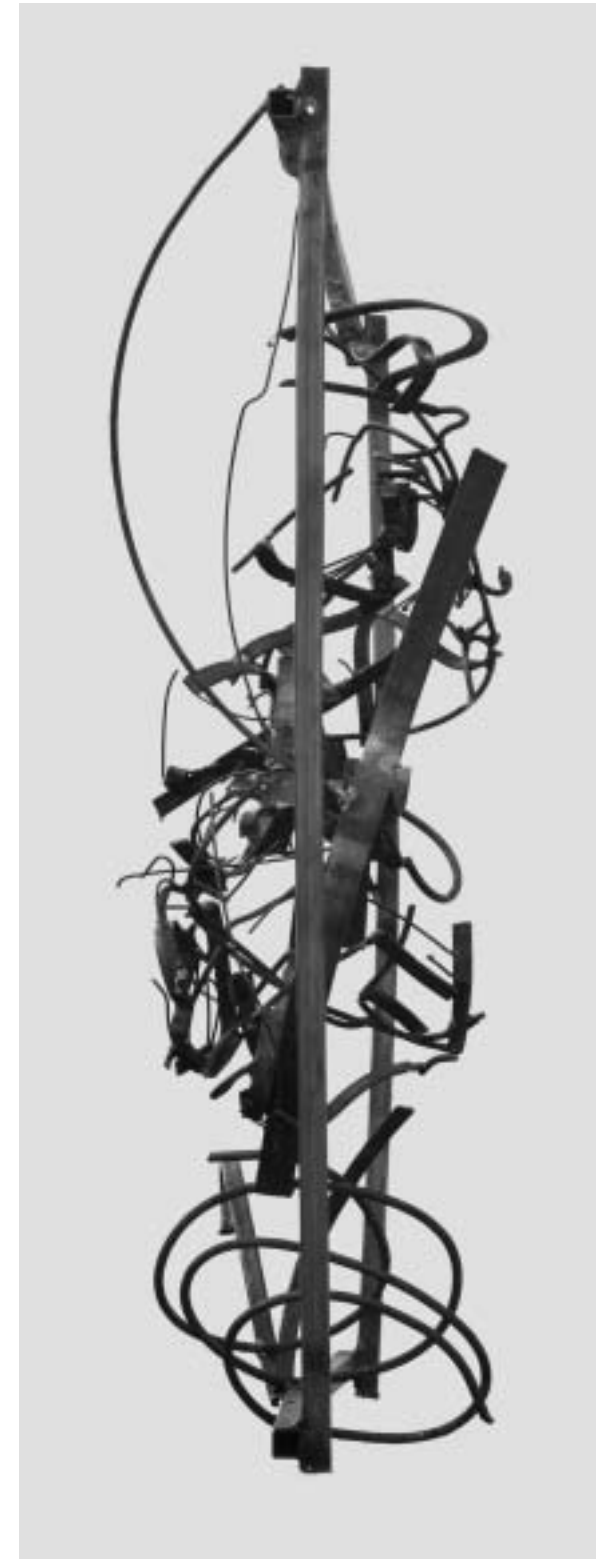


Figure 36

Figure 37





Figure 38. A SEATED MAN IN HIGH CAP. About 1629.
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. (Pen and bistre, 120 : 92 mm.)
Original size

Figure 39 →





Figure 40

Figures 39–42. A SEATED MAN IN HIGH CAP.
Metal, welding, 2009, 120 x 100 x 30 cm



Figure 41

Figure 42





Figure 43. A STUDY OF AN INNKEEPER. About 1633. London, Victoria and Albert Museum. (Pen and ink, 177 : 140 mm.) Original size

Figure 44–47. A STUDY OF AN INNKEEPER (A WOMAN WITH A JUG). Metal, welding. 2009, 100 x 100 x 32 cm



Figure 44

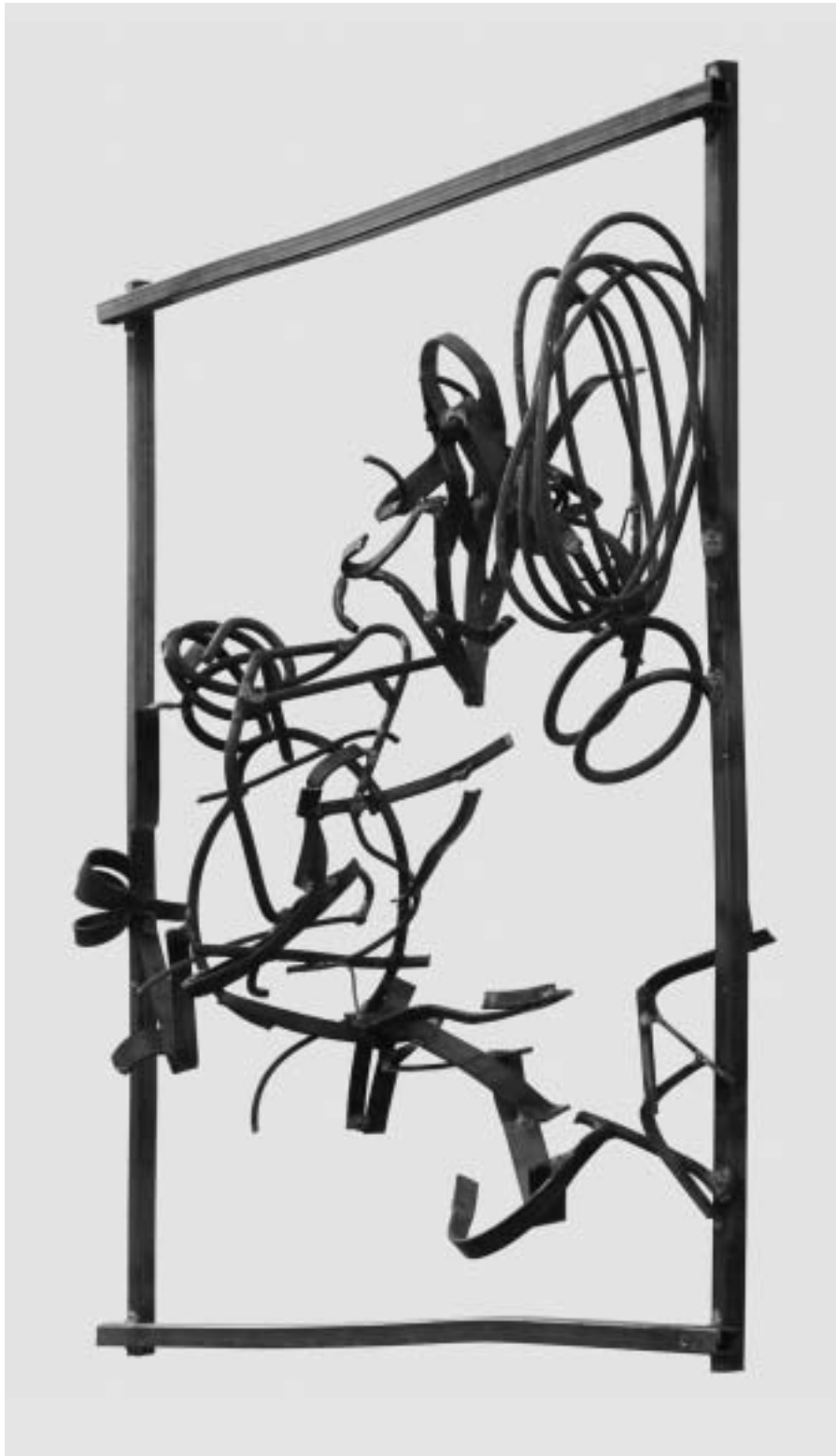


Figure 46



← Figure 45

Figure 47



Figure 49–52. THE RAPE OF GANYMEDE.
Metal, welding. 2009, 120 x 120 x 35 cm

Figure 49



Figure 48. THE RAPE OF GANYMEDE. About 1635. Dresden, Kupferstichkabinett.
(Pen and bistre, wash, 183 : 160 mm.) Fragment. Original size



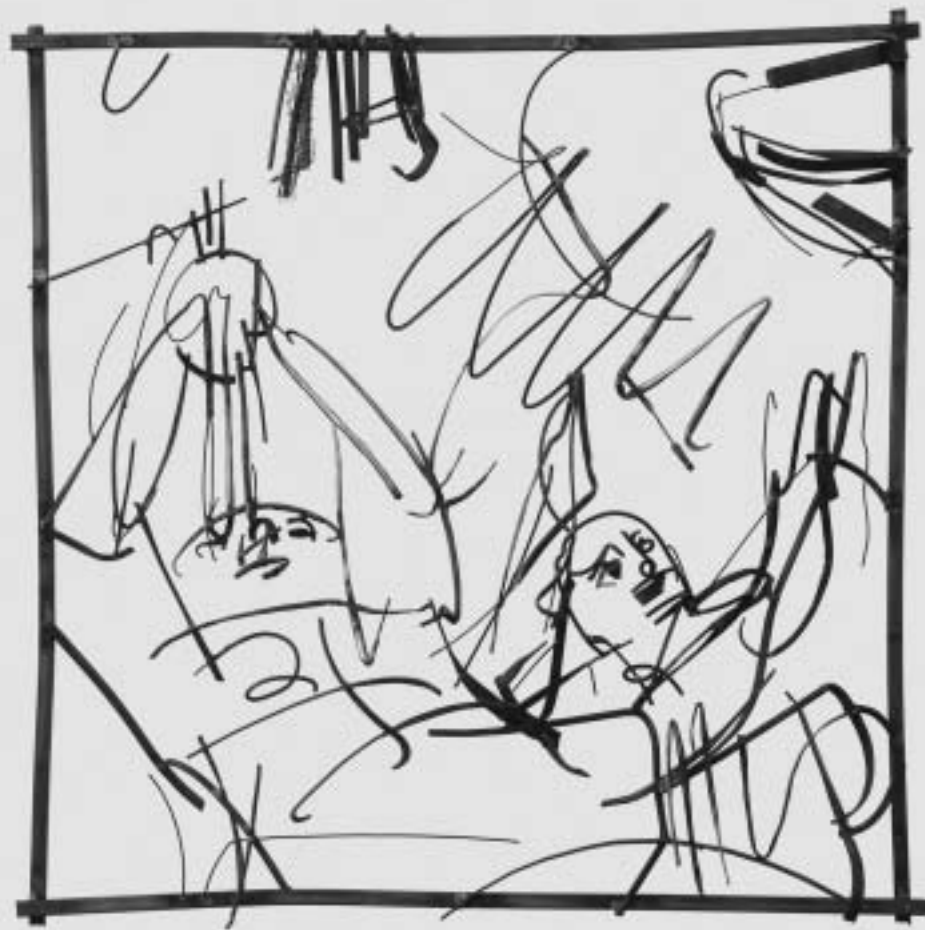


Figure 50



Figure 51



Figure 52

Figure 53. Sputnik (Satellite). 1988. Wallpaper, tempera, 70 x 44 cm.

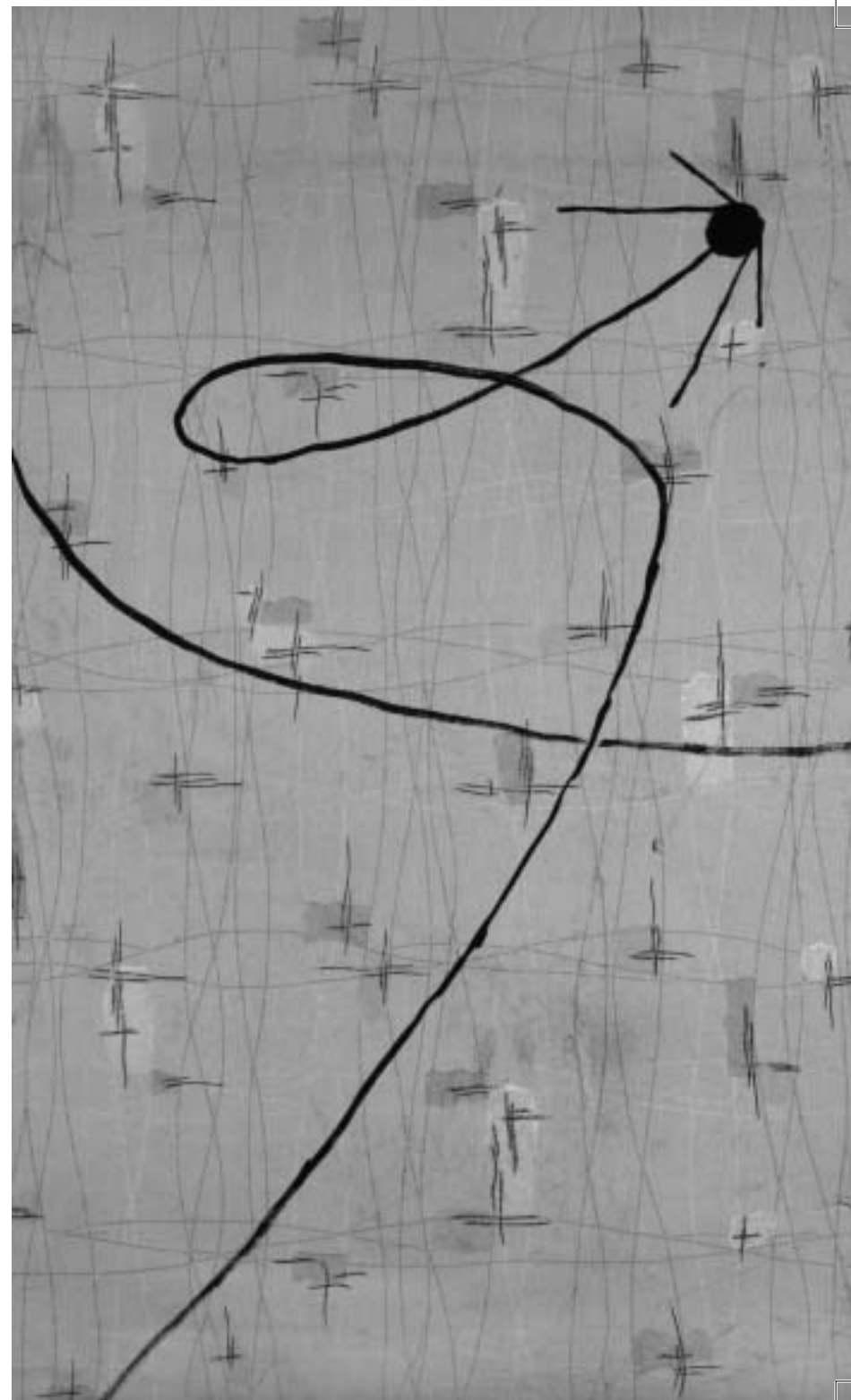




Figure 54

Figure 54. Broken Branch. 2003. Oil, canvas, 60 x 100 cm

Figures 55–57. Don Quixote and Sancho Panza. 1974.
Metal, ready-made. 34 x 58 x 23 cm



Figure 55



Figure 56

Figure 57

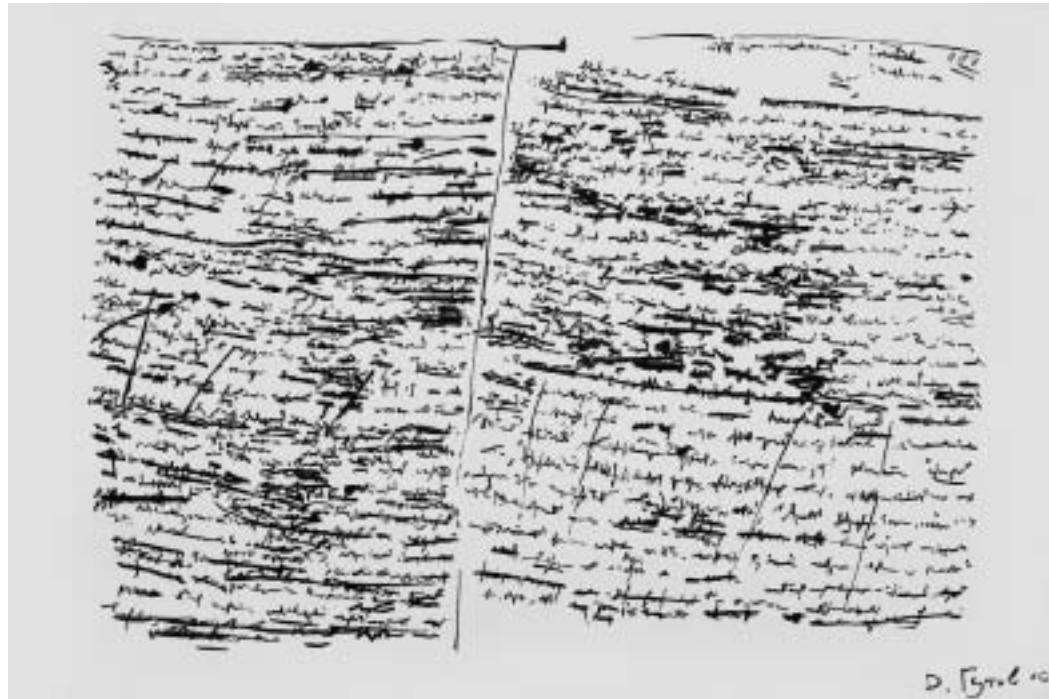


Figure 58. K. Marx. The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844. 2006.
Oil, canvas, 50 x 70 cm



Figure 59. Kyoto, 2006.
Photographed by Dmitry Gutov



Figure 60. Oil, canvas, 2006, 100 x 60 cm

Figures 60–62. Karl Marx (1818-1883). A page of the manuscript of *The German Ideology*.
From the chapter *Feuerbach*

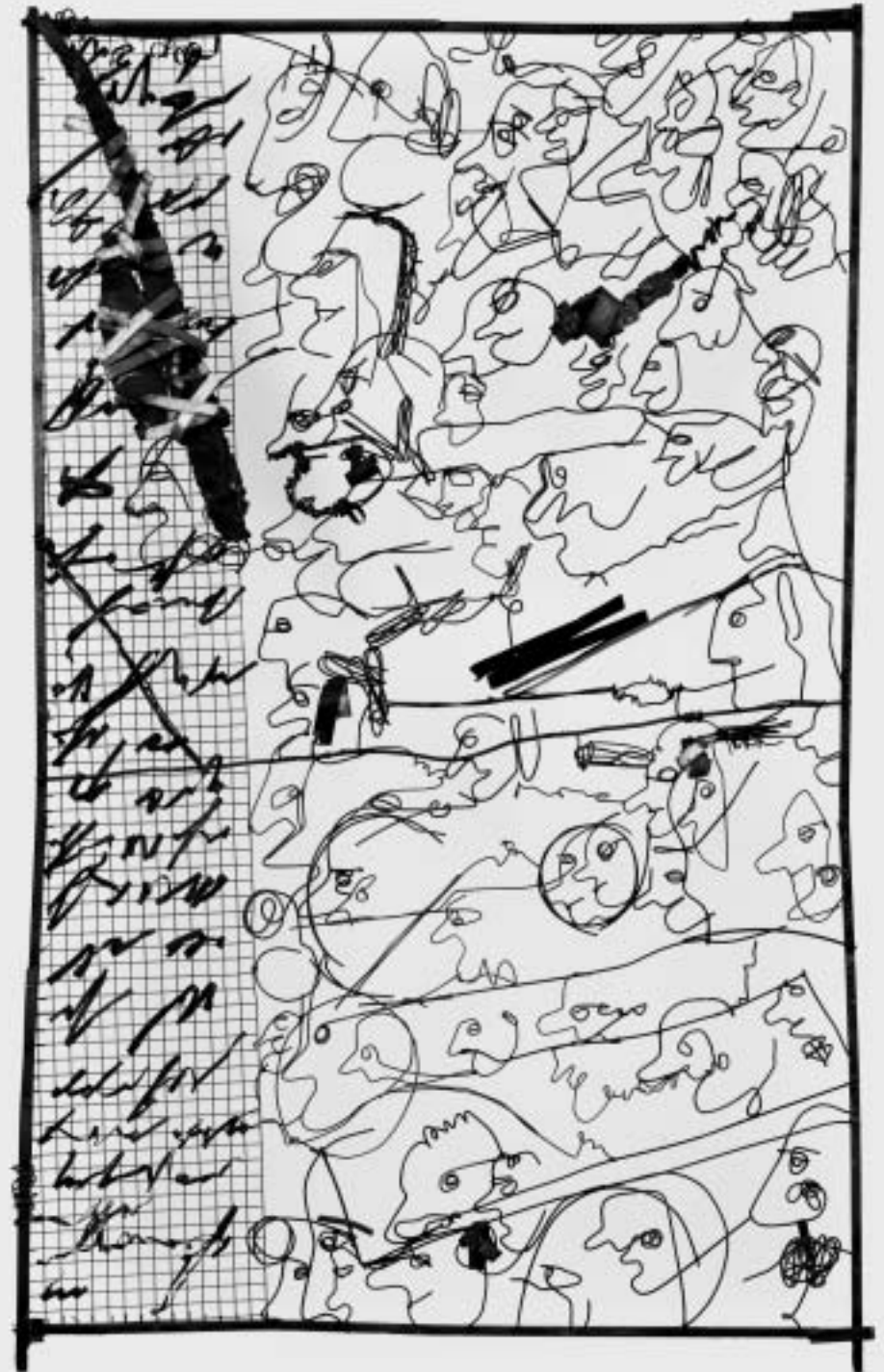
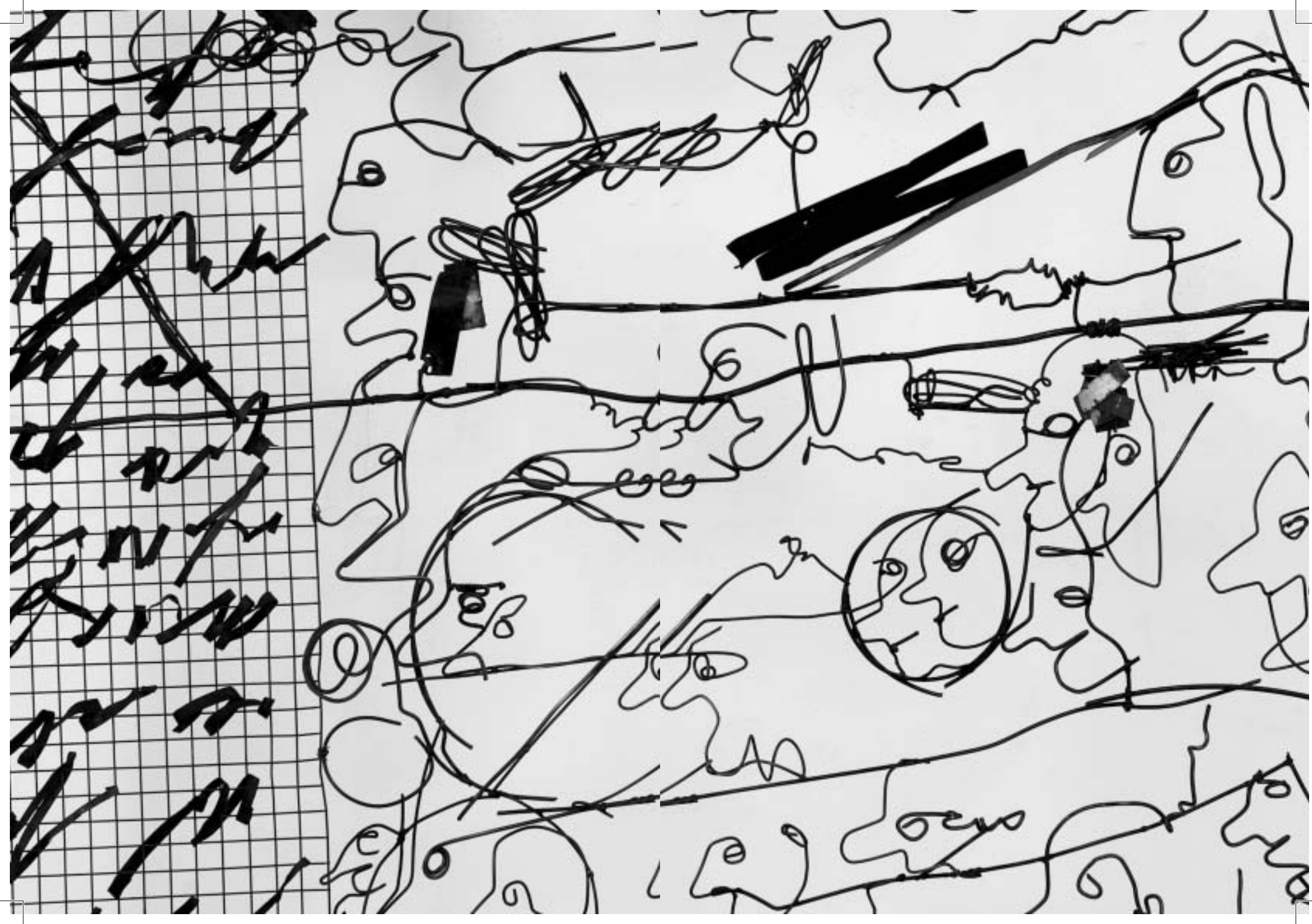


Figure 61,62. Metal, welding, 2007, 200 x 120 cm.
Merelin Oshman Collection, USA →



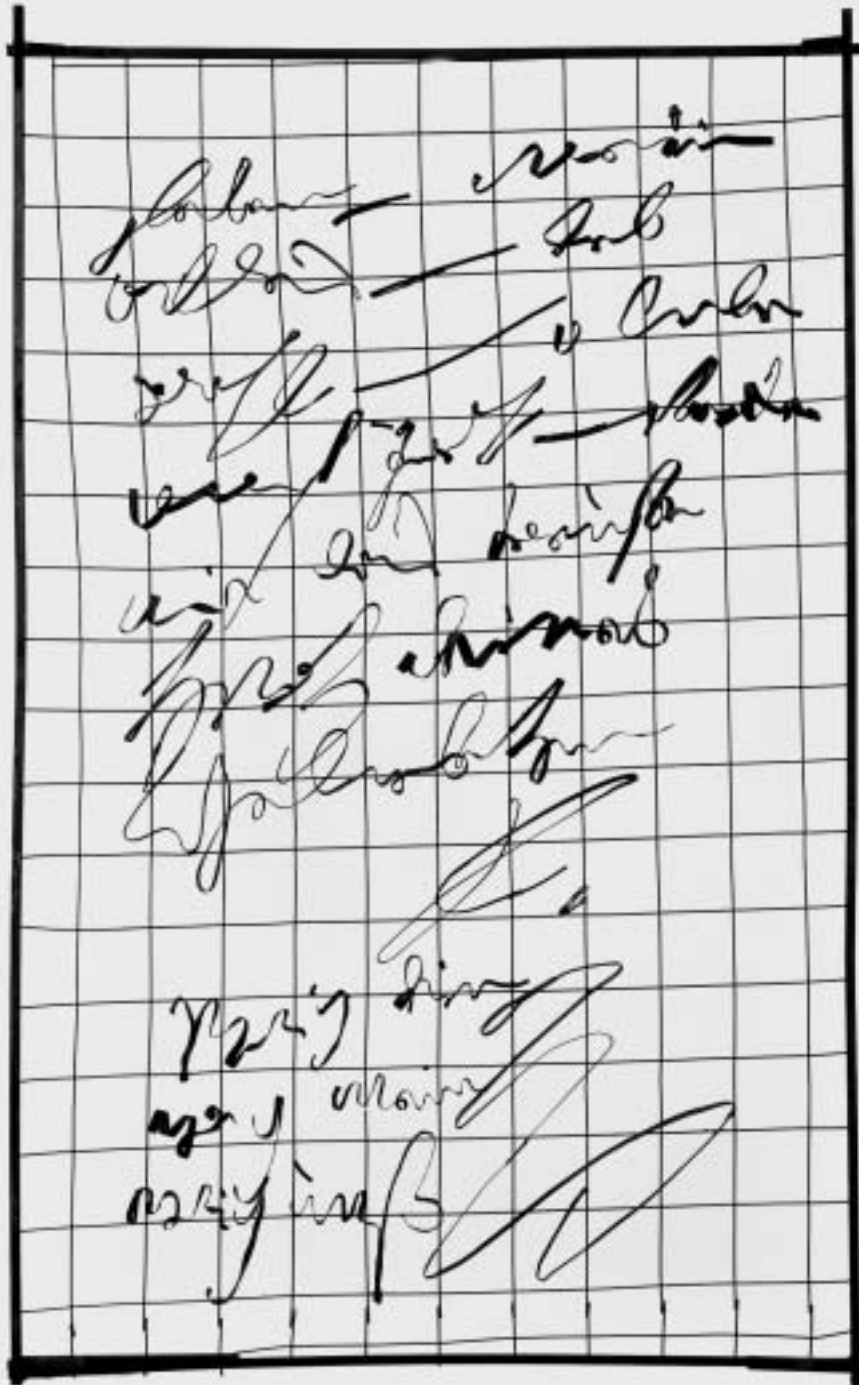


Figure 63

Figures 61–67. Series *Fence*. 2007. Metal, welding. 6 parts, 200 x 120 cm each.
Created for the *documenta 12* exhibition, Kassel, Germany

Figure 62. *German Ideology*.
Karl Marx (1818–1883). A page of the manuscript of the *German Ideology*.
From the chapter *Feuerbach*. Merlin Oshman Collection, USA

Figure 63. *To the Immortal Beloved*.
Ludwig van Beethoven (1770–1827). Last Page of the *Letter to the Immortal Beloved*.
July 7, 1812. Aslan Chehoev Collection, St. Petersburg

Figure 64. *Tiger*.
Yamaoka Tesshu (1836–1888)

Figure 65. *Dragon*.
Yamaoka Tesshu (1836–1888)

Figure 66. *Nothing Special*.
Gibon Sengai (1750–1837)

Figure 67. *Wind Shifts*.
Mi Fu (960–1127)

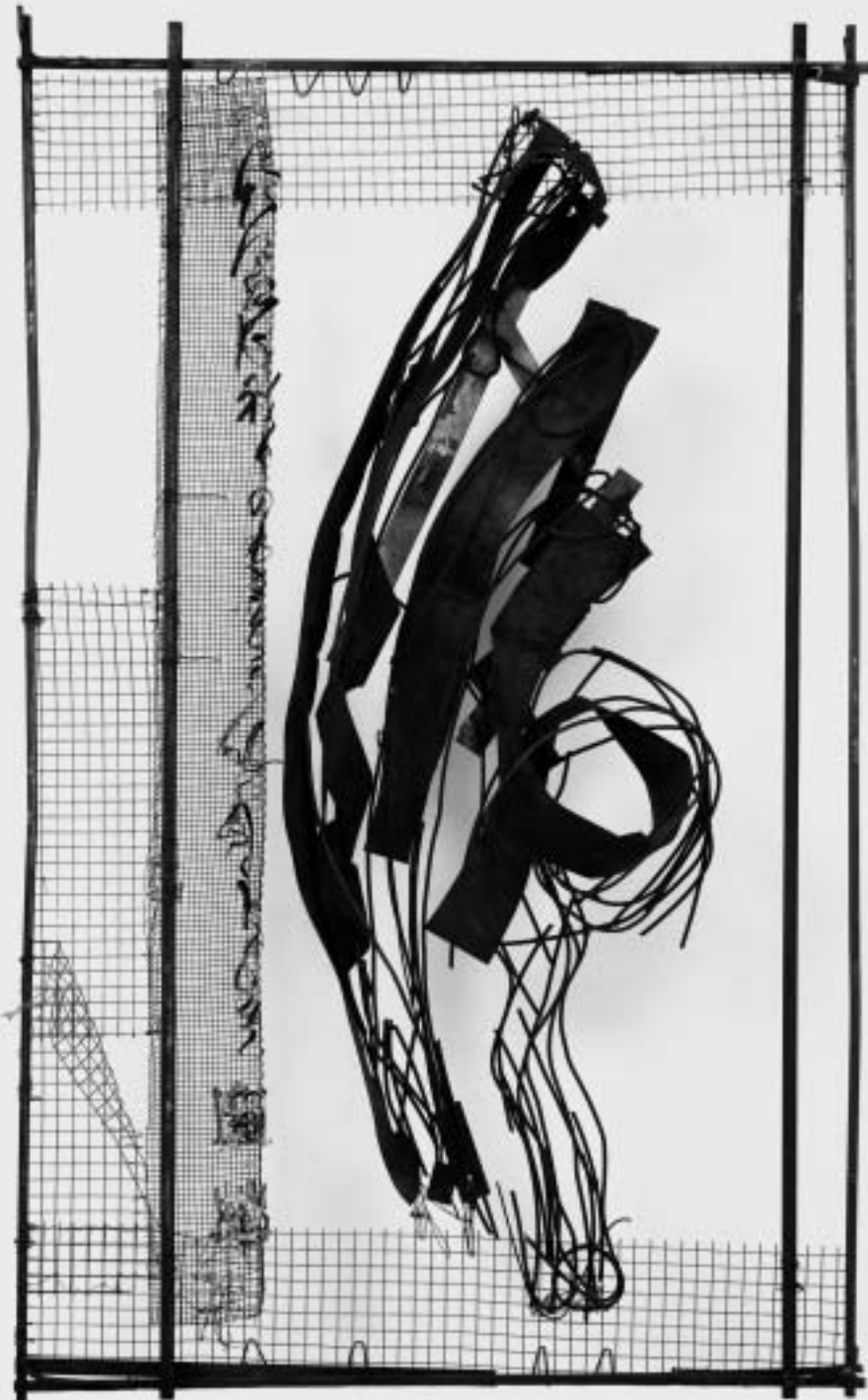


Figure 64



Figure 65

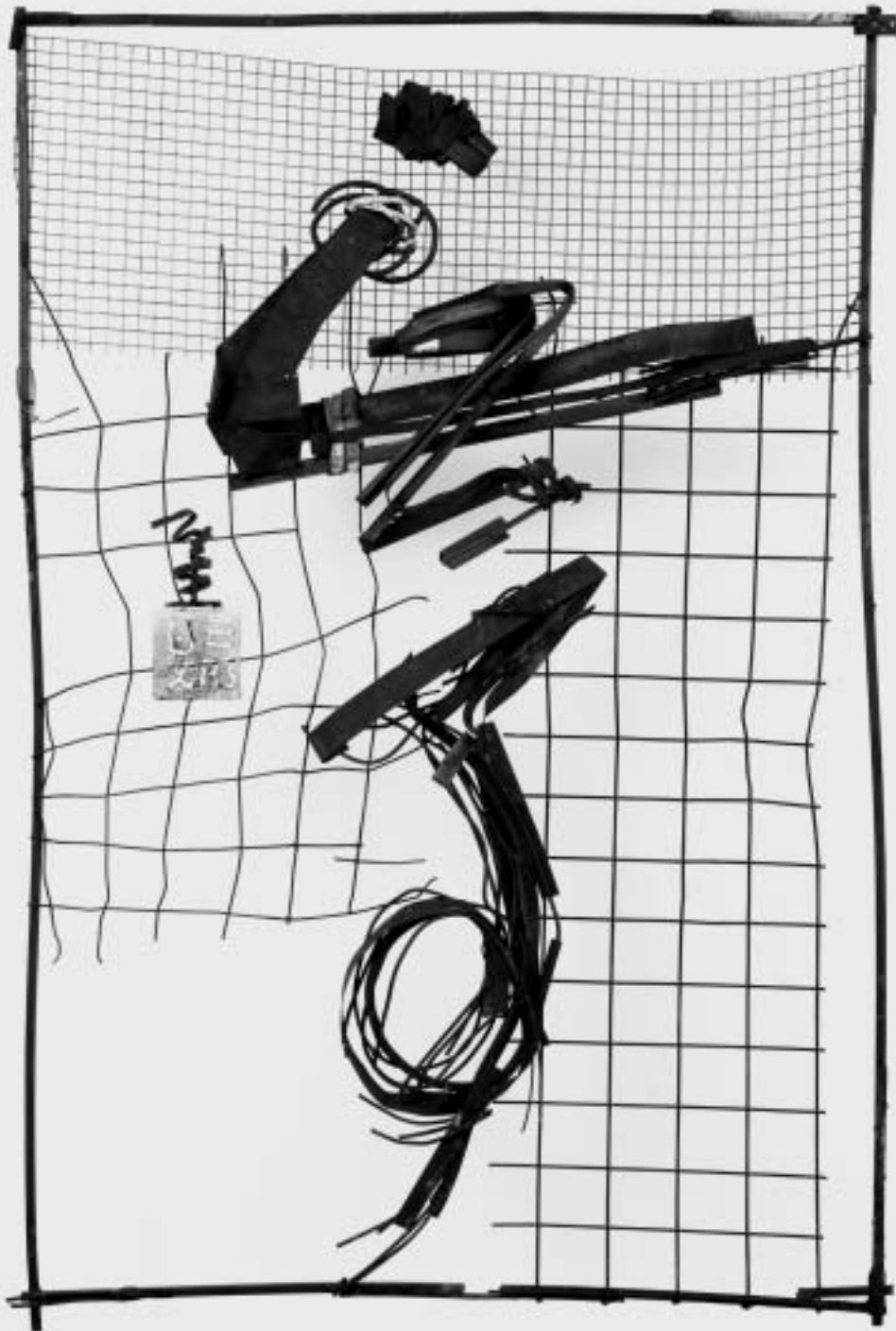


Figure 66

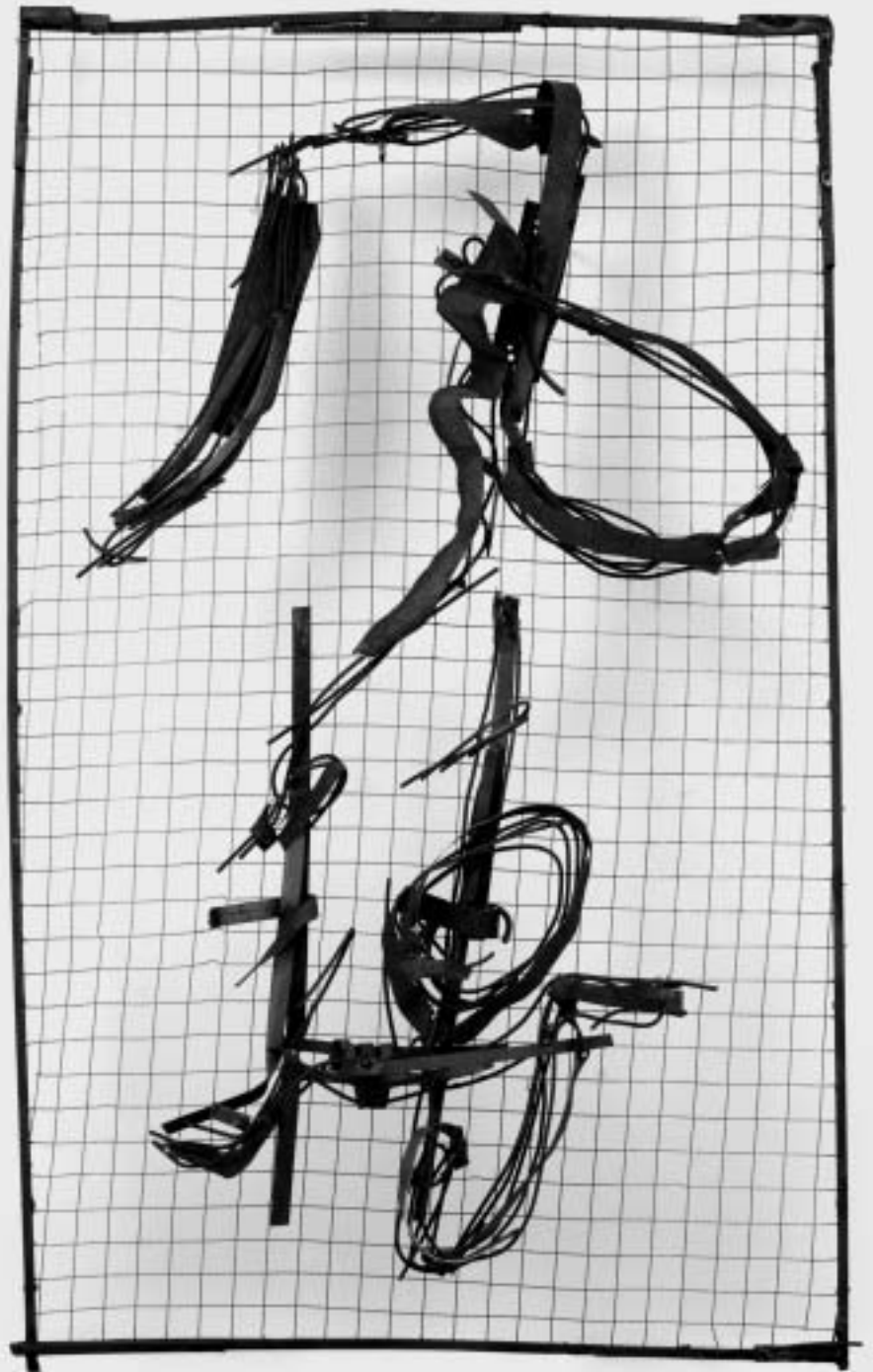


Figure 67



Figure 68. Like a Dream. Jiun Onko (1718–1804). 2007. Metal, welding.
2 parts. 200 x 200 cm each. Contemporary Art Museum ART4.RU

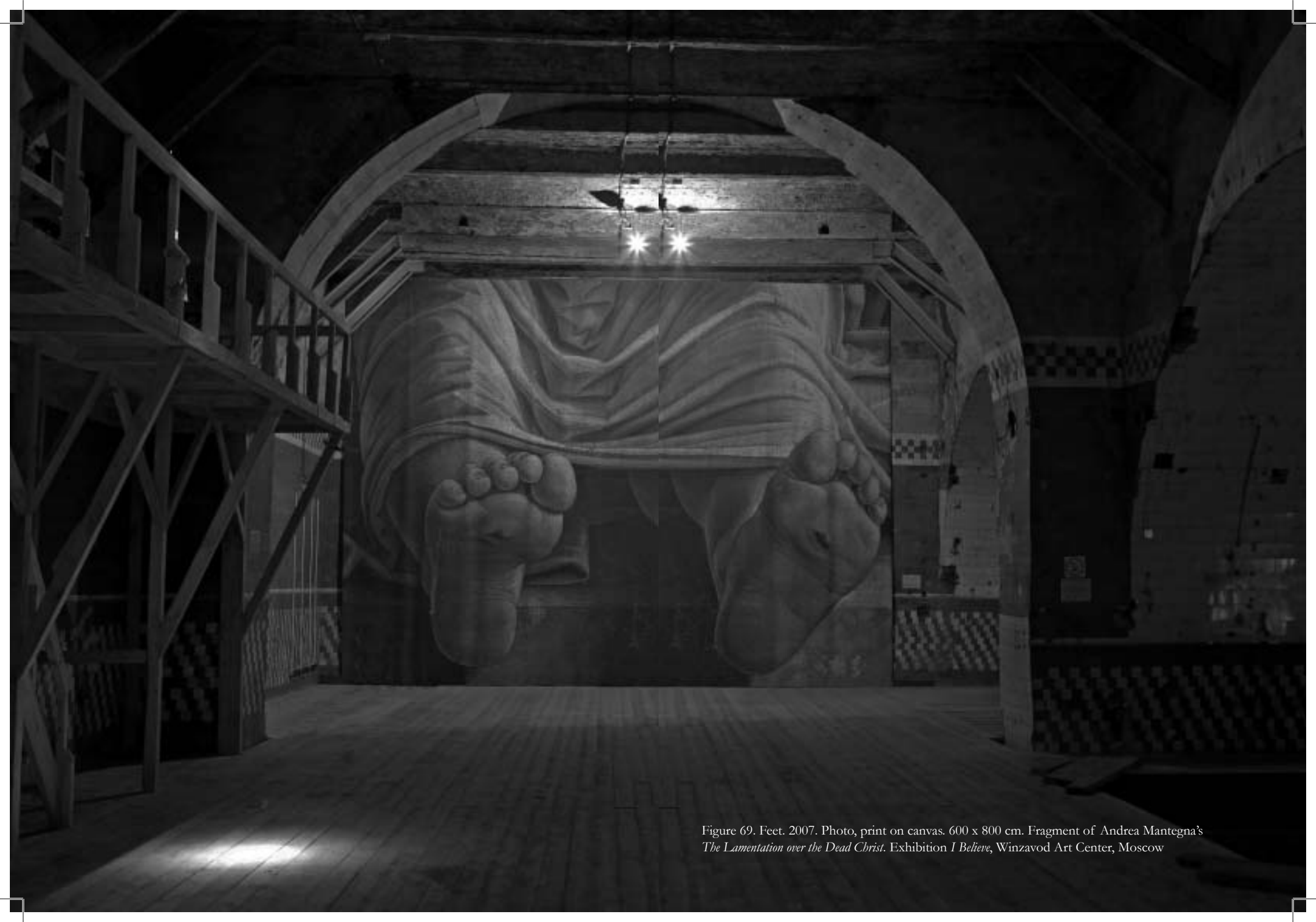


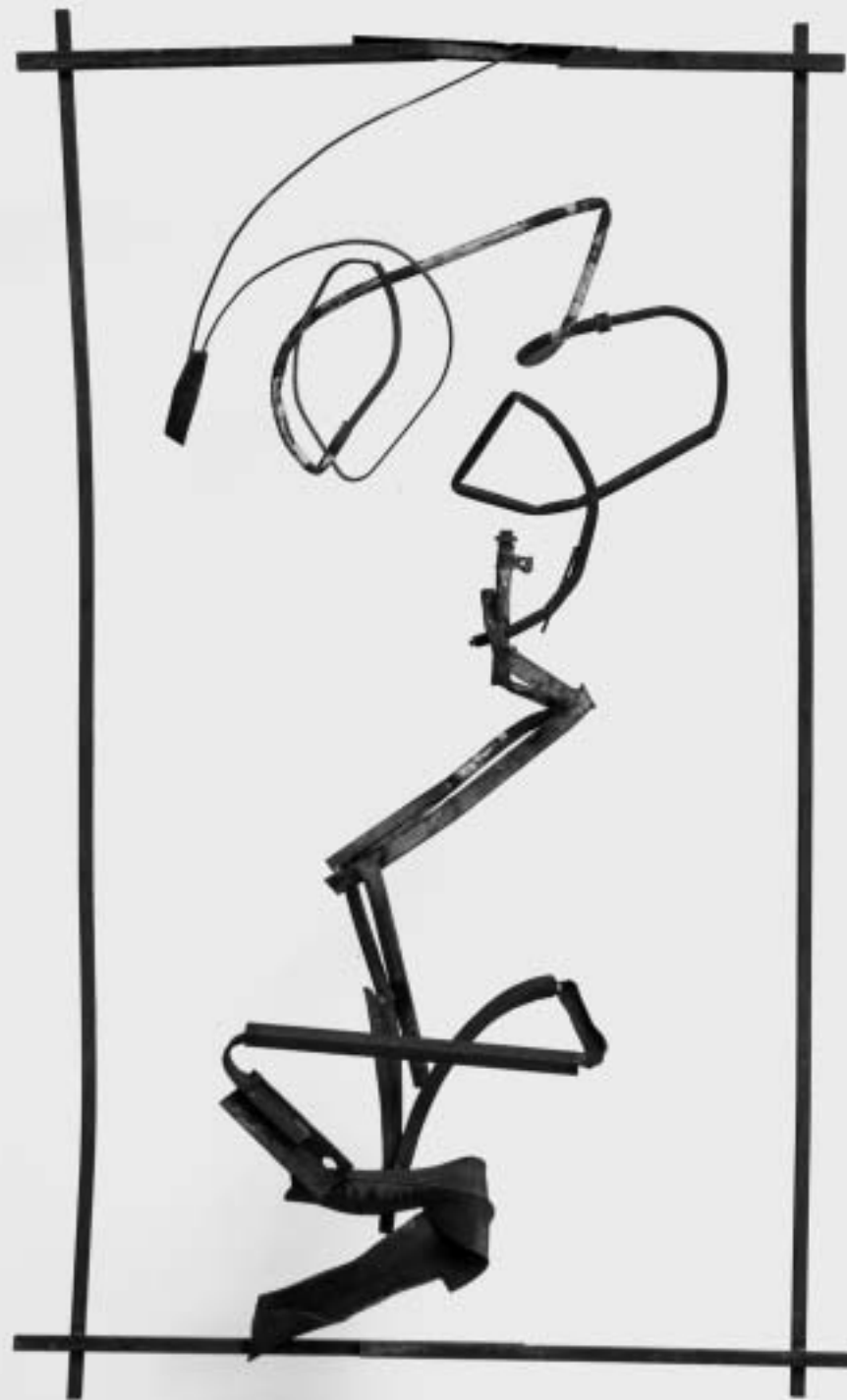
Figure 69. Feet. 2007. Photo, print on canvas. 600 x 800 cm. Fragment of Andrea Mantegna's *The Lamentation over the Dead Christ*. Exhibition *I Believe*, Winzavod Art Center, Moscow

Figures 70–86. Series 107. 2008. Metal, welding. Exhibition *Russian povera*, Perm

«The first plate was done when he was ninety-three, the second at the age of 106, and the third plate at the age of 107, the year of his death. Although the first version of wa (harmony) is powerful, the lines of the last version radiate vitality, revealing greater clarity and depth. This display of energy is testimony to a lifetime of study.»

Tanchu Terayama. *Zen Brushwork*. Japan, 2003, p. 77.
The book is about Hirakushi Denchu (1872–1979)

Figure 70. Without Title. 200 x 120 cm.
PERMM Museum of Contemporary Art, Perm,
donation of Nadejda Agisheva →



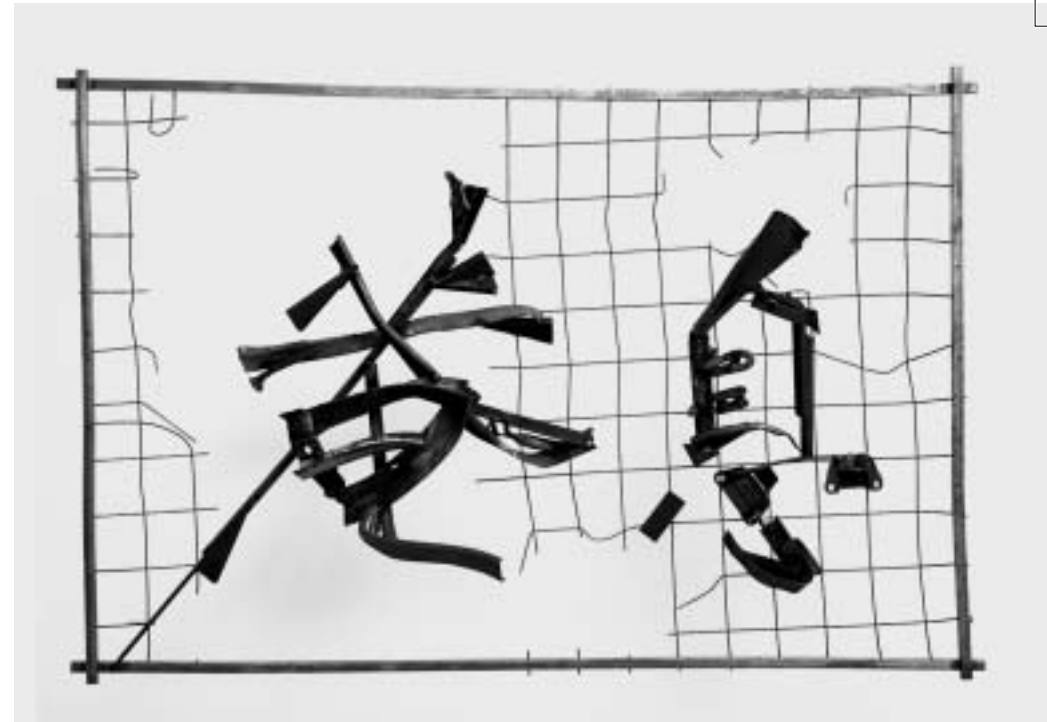
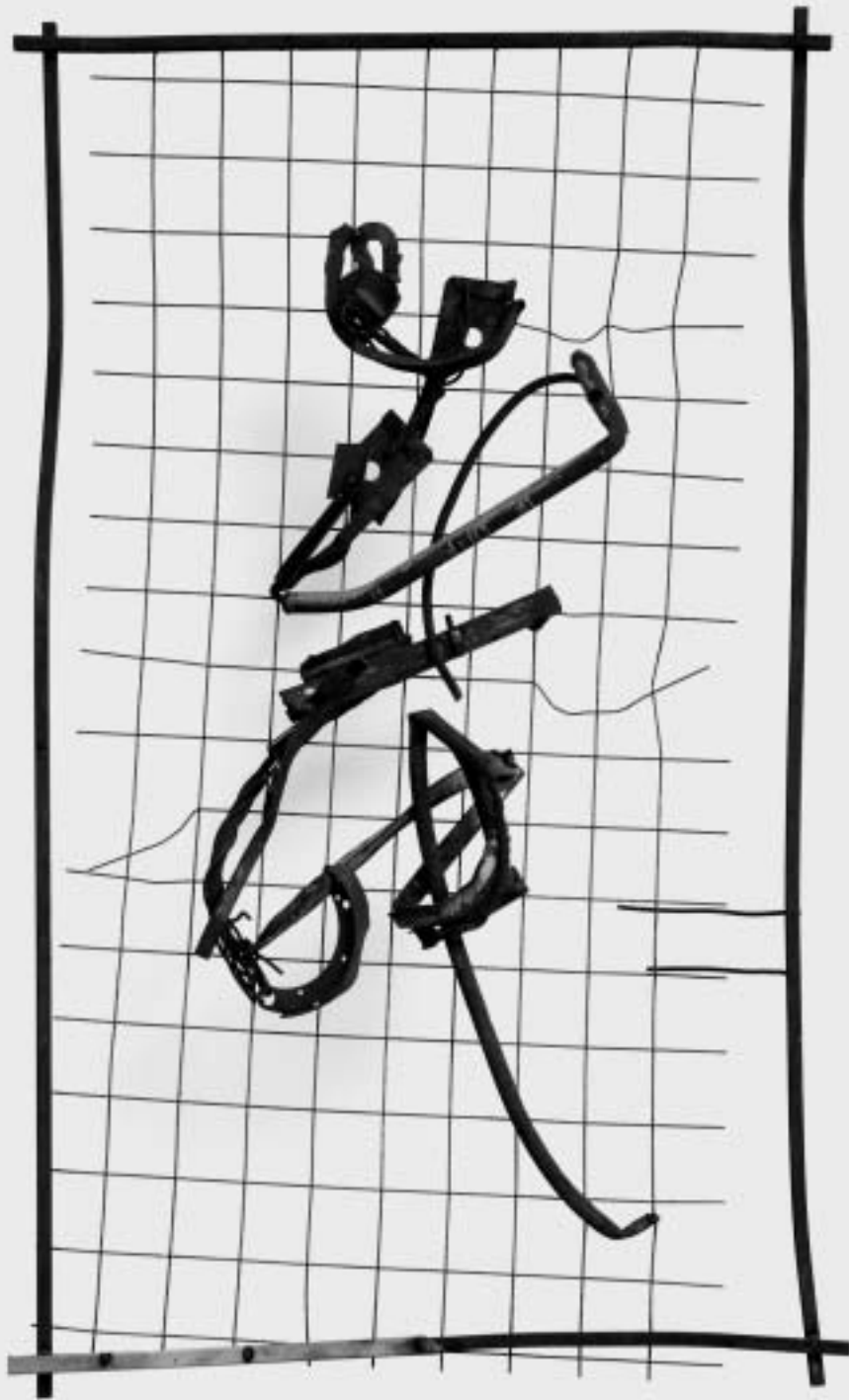


Figure 71. Daikyo Shonen (1215–1289), *Certificate Conferring a Buddhist Name*.
120 x 200 cm. Herve Loevenbruck collection, France

Figure 72. Gibon Sengai (1750–1837), *Spring is Slumberous*. 200 x 120 cm.
← PERMM Museum of Contemporary Art, Perm, donation of Nadezhda Agisheva

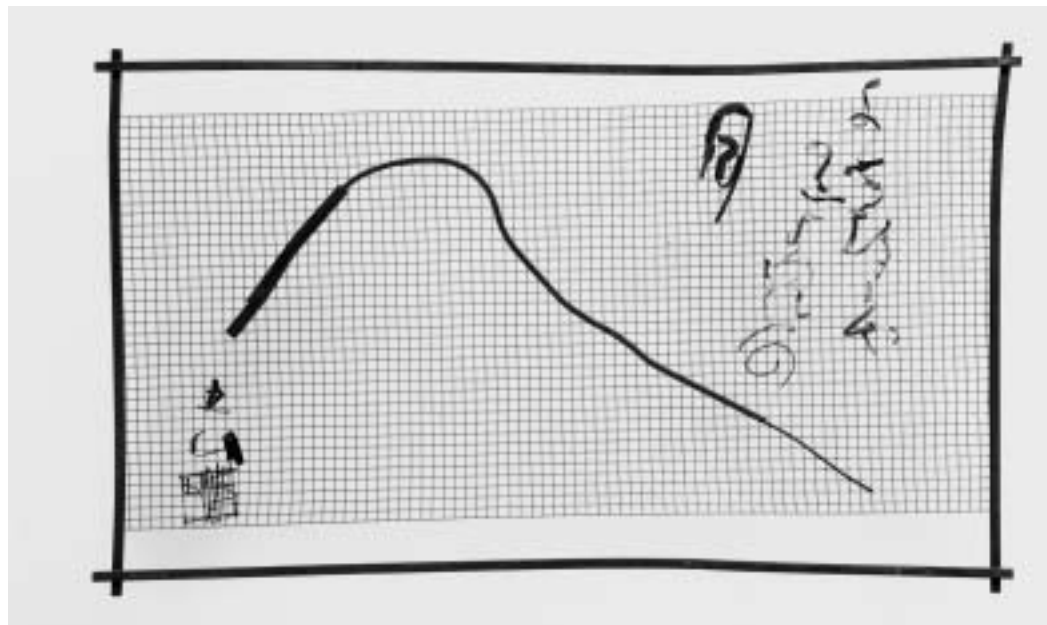


Figure 73. Inoue Shiro (1742–1812), *Moon*. 120 x 200 cm.
Nadezhda Agisheva collection, Russia

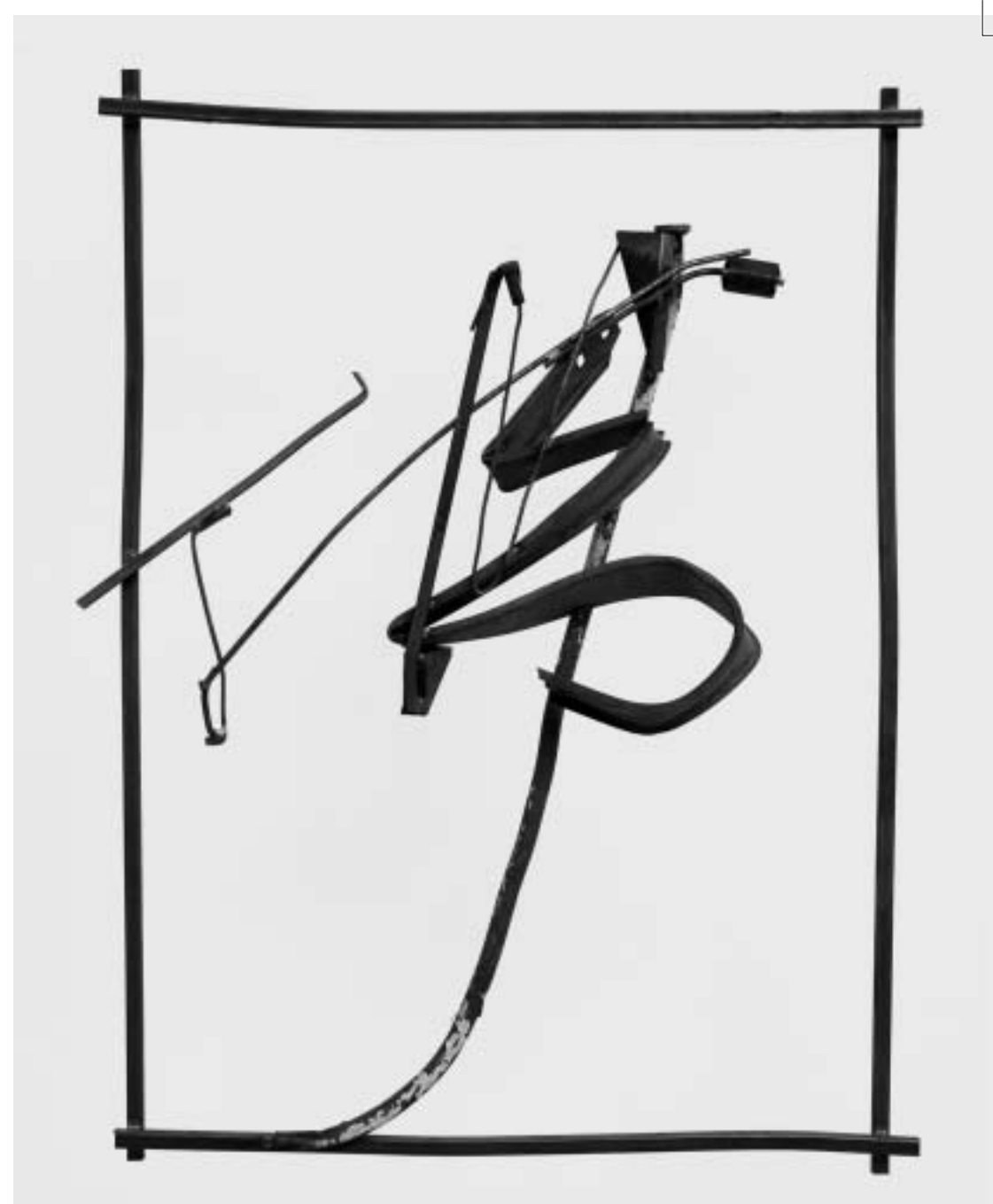


Figure 74. Fujiwara Sadanobu (1088–1156), *The character butsu (Buddha)*
from a section of *The Emergence of the Treasure Tower*,
Chapter II of the *Lotus Sutra*. 100 x 75 cm

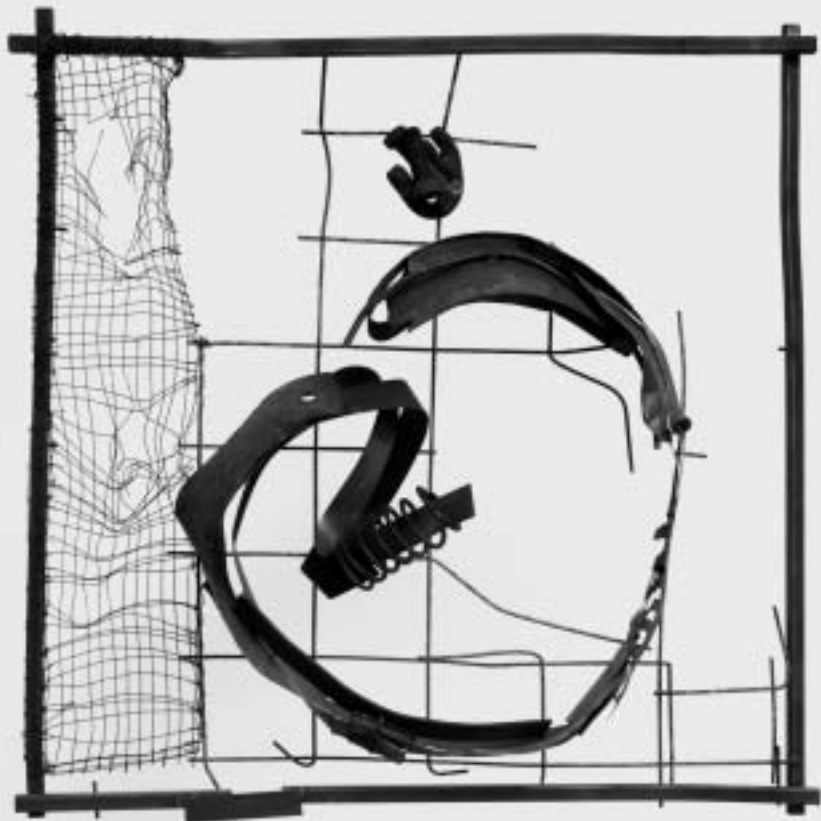


Figure 75. Sakugen Shuryo (1501–1579), *Rain*. 75 x 75 cm.
Alain Nicolet collection, France

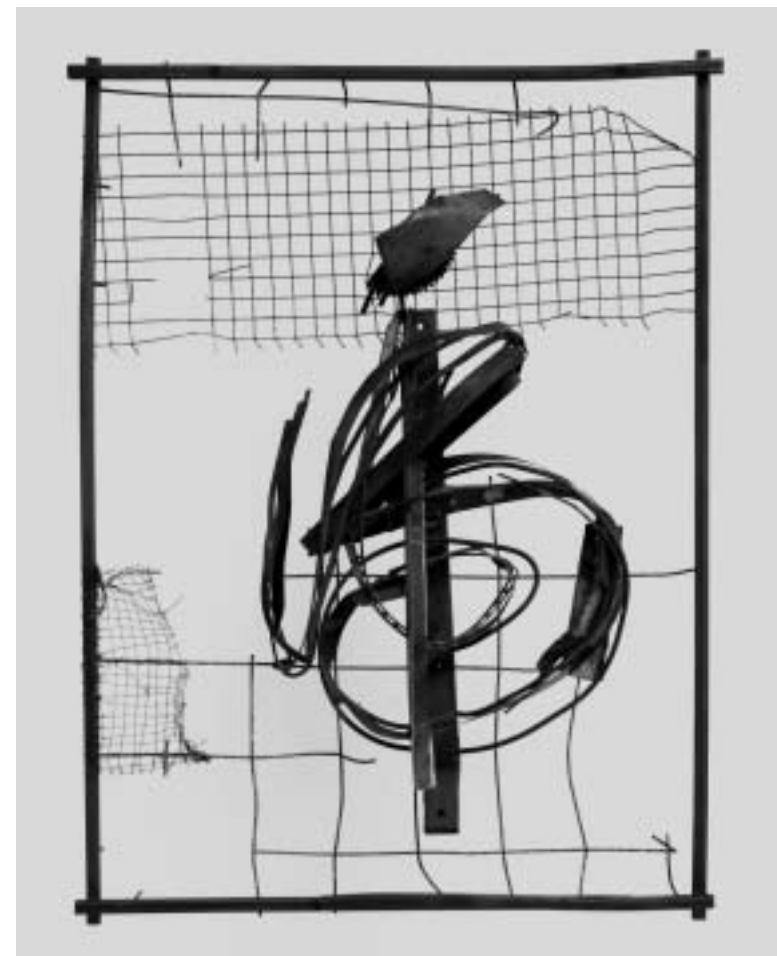


Figure 76. Ryu Kobi (1714–1792), *Dragons Growl*. 100 x 75 cm.
Philippe Desjacques collection, France

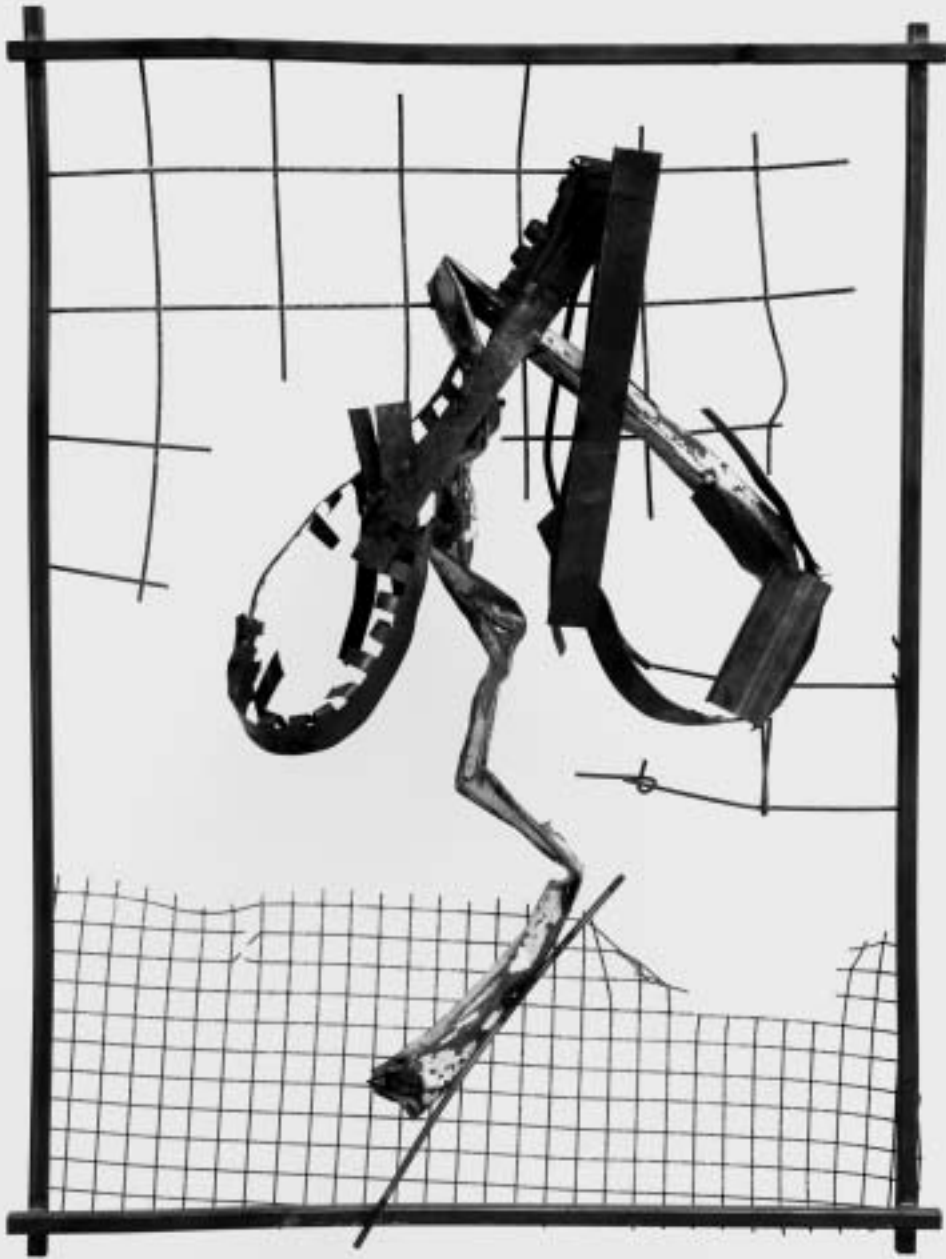


Figure 77. Tominaga Jakugon (1702-1771), *Wind*. 100 x 75 cm

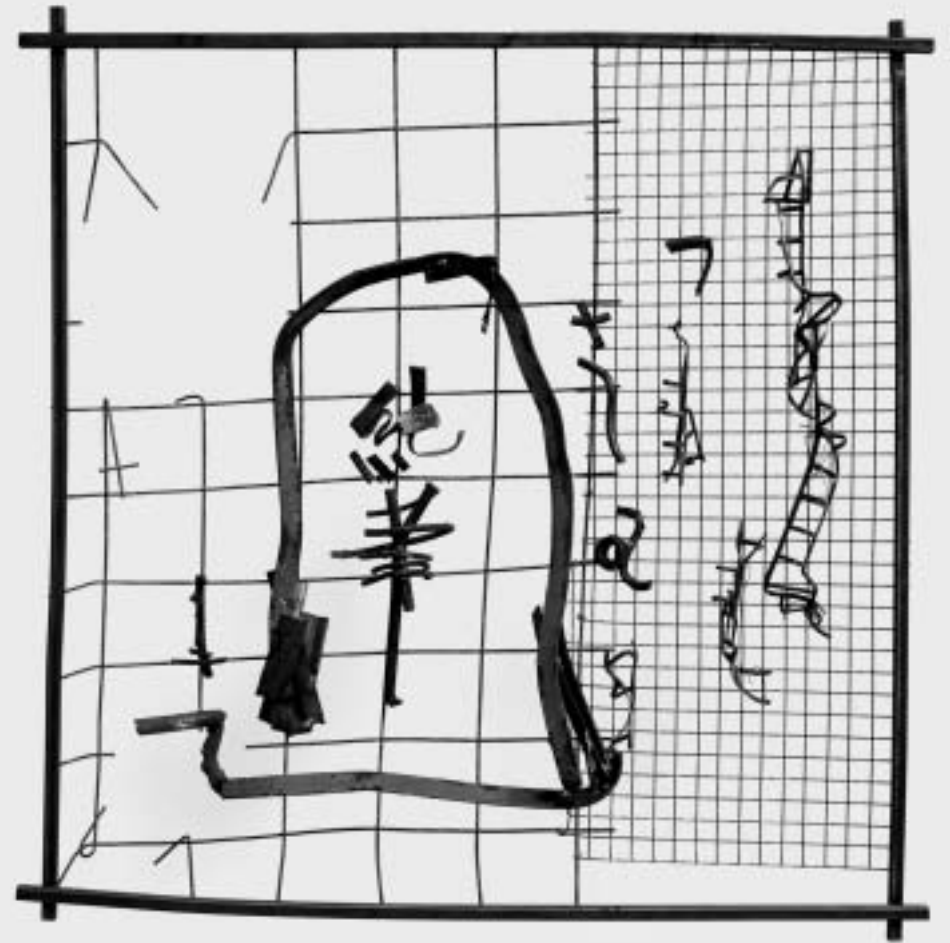


Figure 78. Gibon Sengai (1750-1837), *Monument to the End of the Brush*. 100 x 100 cm

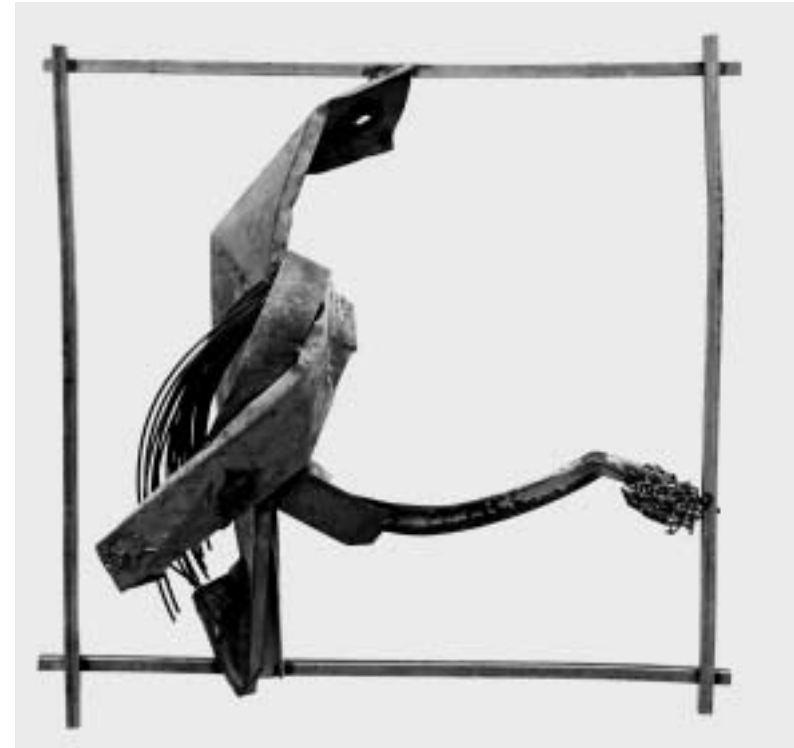
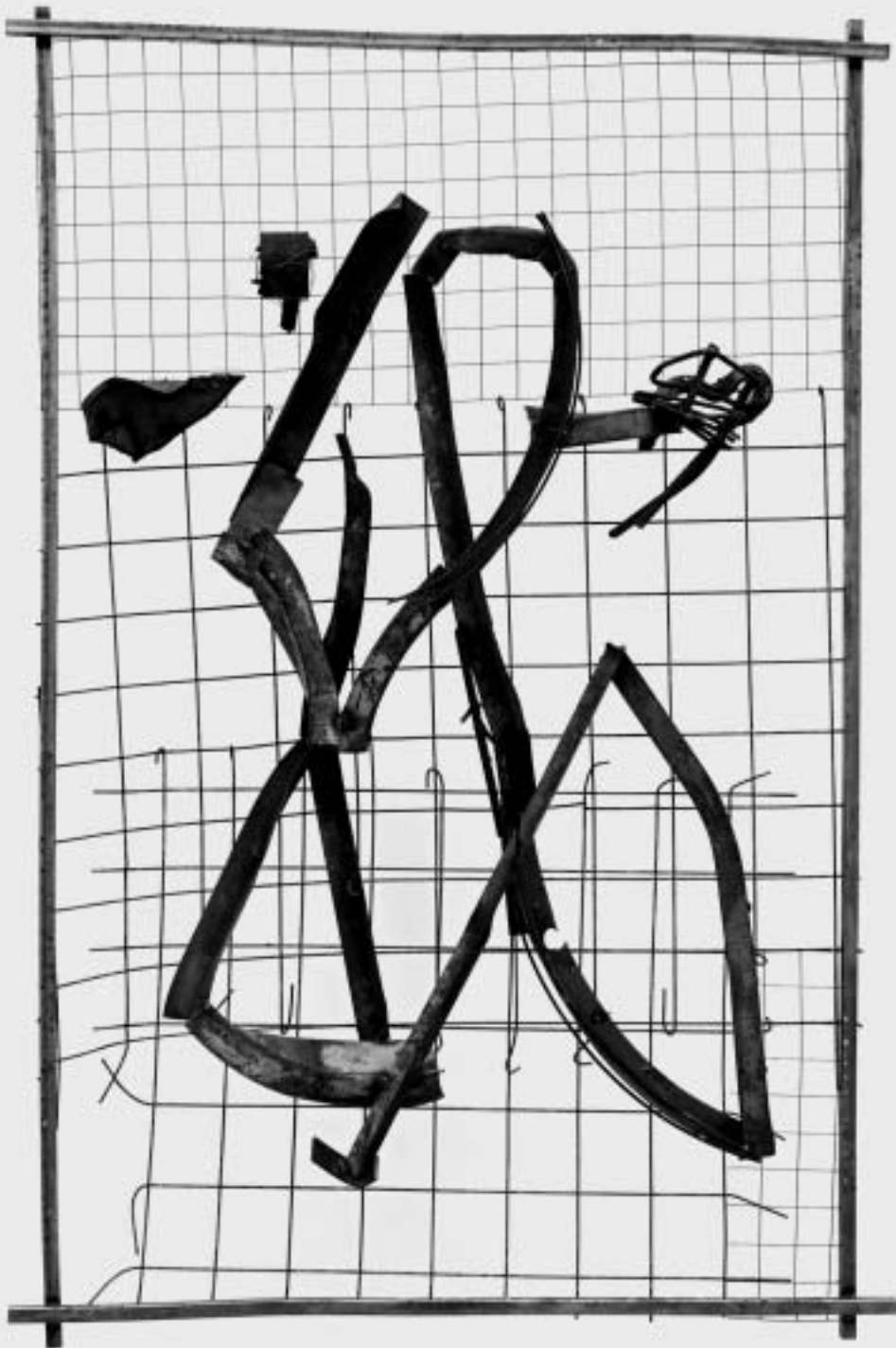


Figure 79. Hironaka Denchu (1872–1979), *Harmony*. 100 x 100 cm

← Figure 80. Mi Fu (960–1127), *Sailing on the Wu River*. 180 x 120 cm

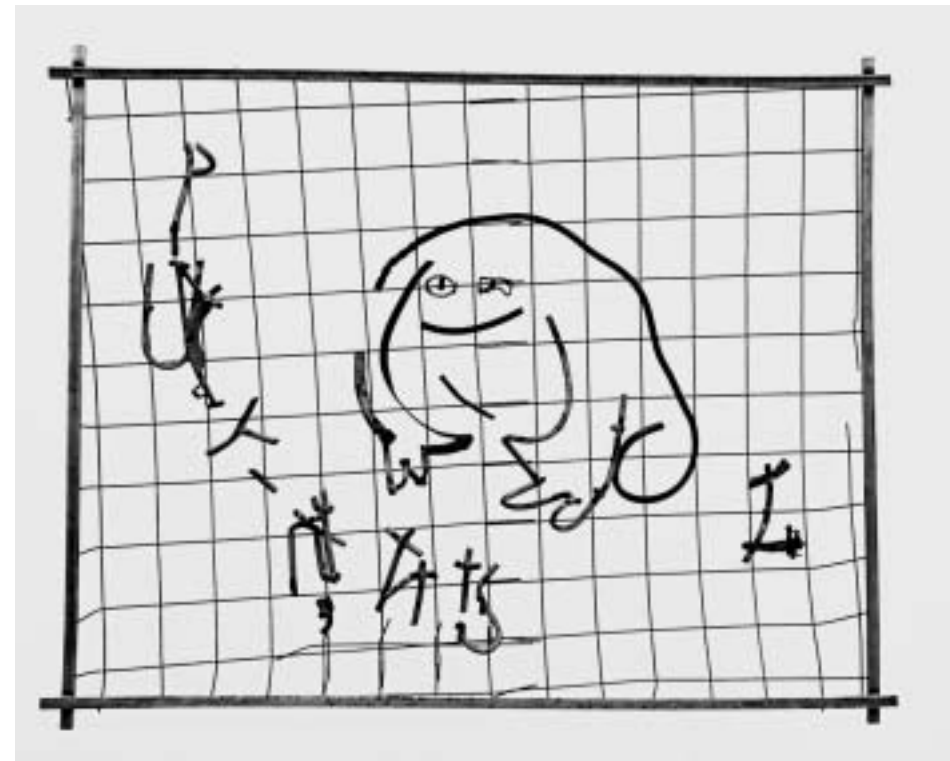


Figure 81. Gibon Sengai (1750–1837), *Meditating Frog*. 120 x 150 cm

← Figure 82. Kamishiro Hidechiko (1792–1845), *Cherry Blossom Rain*. 200 x 93 cm



Figure 83. Dong Qichang (1555–1636), *Chaotic Notes I*. 137 x 106 cm



Figure 84. Dong Qichang (1555–1636), *Chaotic Notes II*. 100 x 75 cm

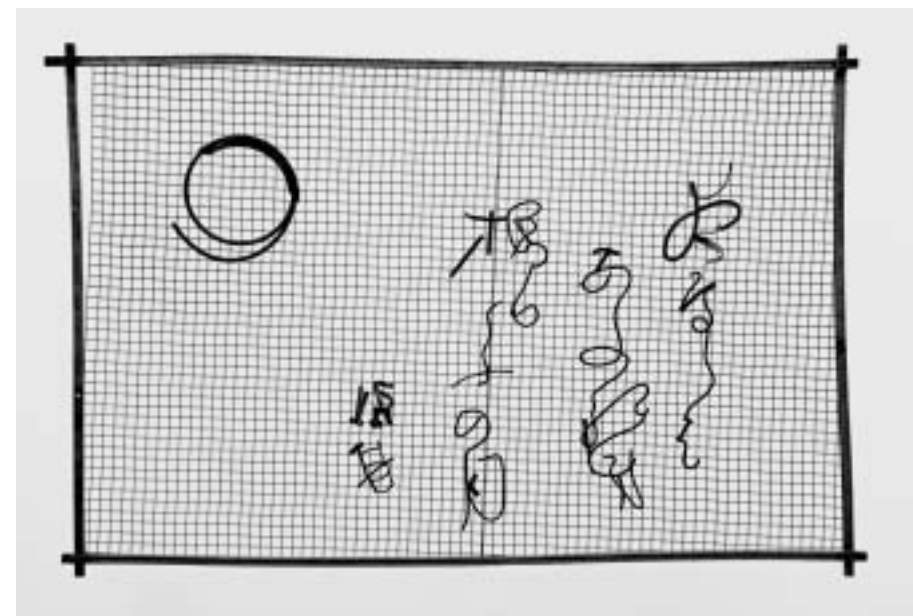
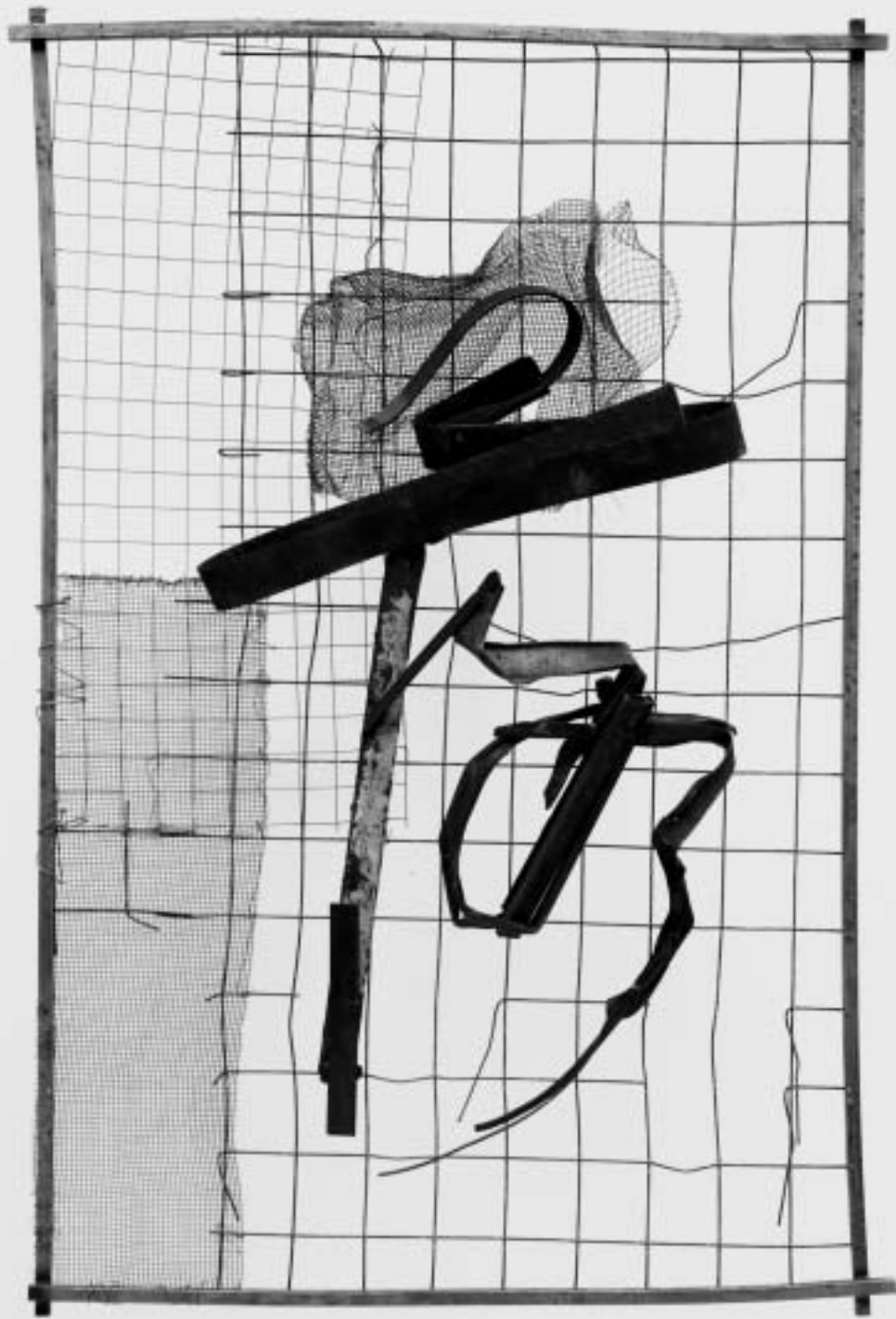


Figure 85. Takebe Ayatari (1719–1794), *Moon*. 120 x 180 cm.
Nadezhda Agisheva collection, Russia

← Figure 86. Without Title. 180 x 120 cm

Figures 87–95. Series *Used*. 2008. Metal, welding, ready-made. M&J Guelman Gallery



Figure 87. Bicycle, 200 x 150 cm

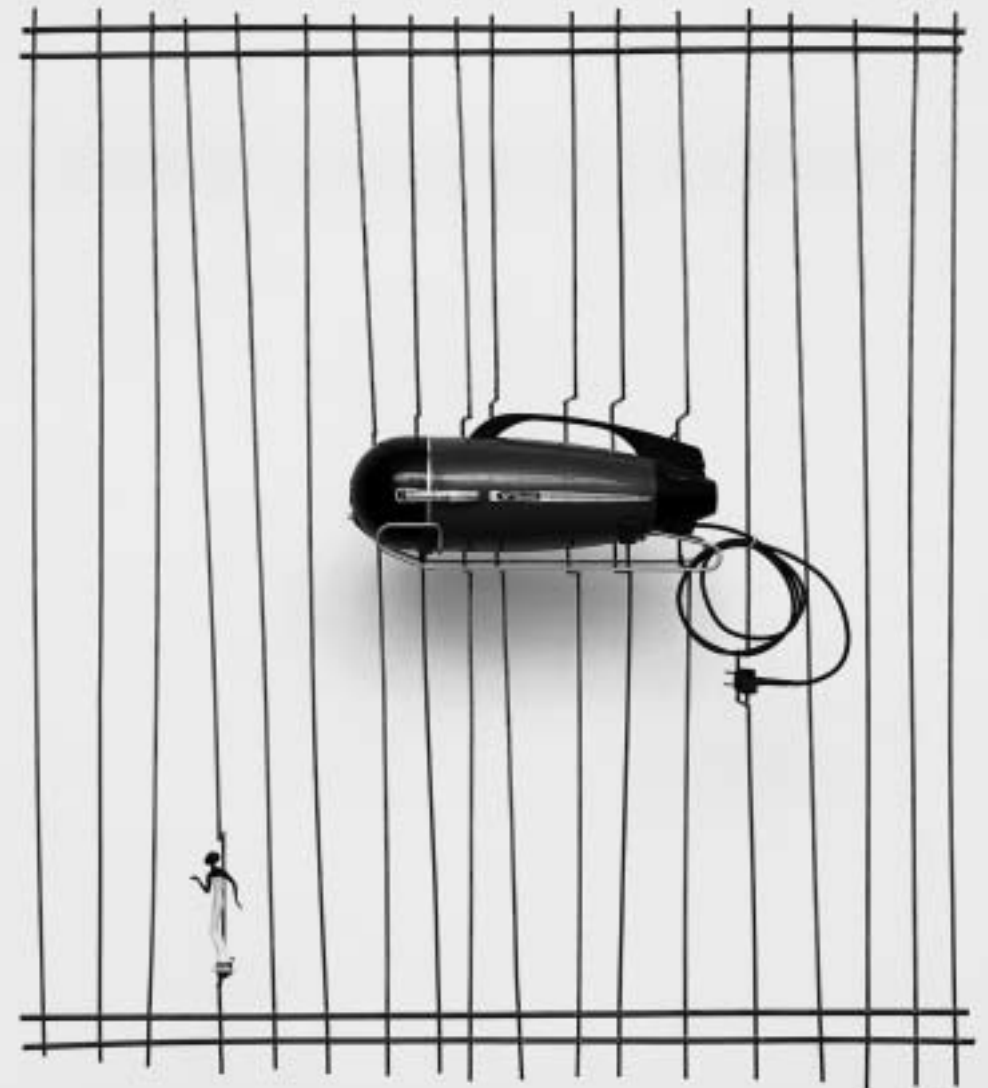


Figure 89. «Chaika» vacuum cleaner, 170 x 150 cm

← Figure 88. Backless stool, 200 x 120 cm. M&J Guelman Collection

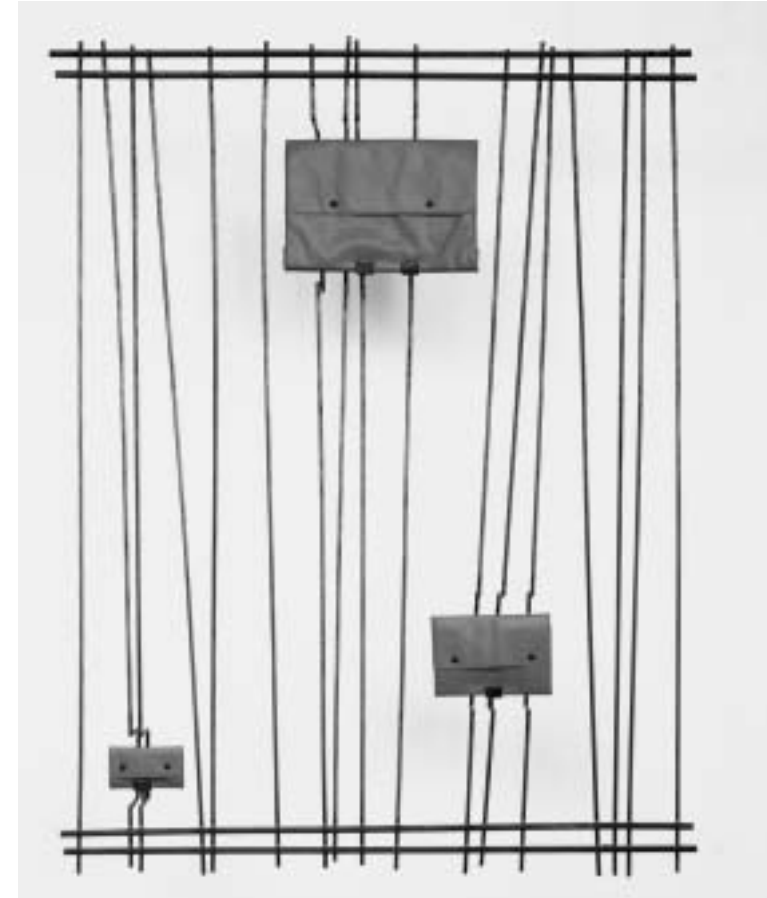


Figure 91. Bags, 120 x 90 cm

← Figure 90. Photo enlarger, 200 x 150 cm



Figure 92. Ultrasonic washing device, 120 x 70 cm



Figure 93. Processing tank, 70 x 70 cm



Figure 94. «Sputnik» vacuum cleaner, 200 x 150 cm.
Ekaterina Cultural Foundation collection

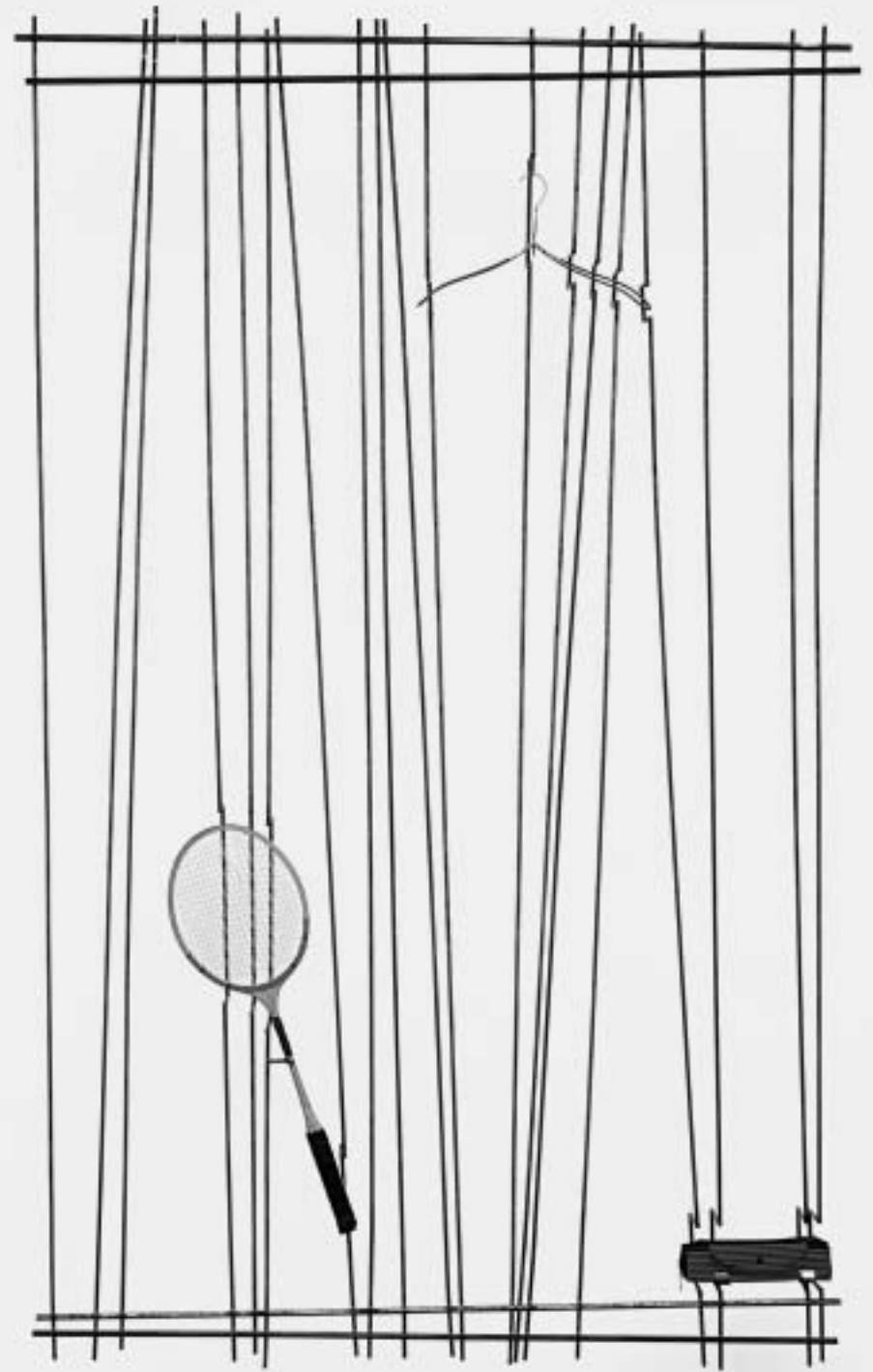


Figure 95. Clothes hanger, 200 x 120 cm →



Figures 96–99. *Παράλλαξ* (*Parallax*). 2009. Five layers of protective wire netting, plywood, planks, cardboard, metal. 10.2 x 6.2 x 5.7 m. Third Moscow Biennale of contemporary art, *Against exclusion*, Garage, Moscow

← Figure 96

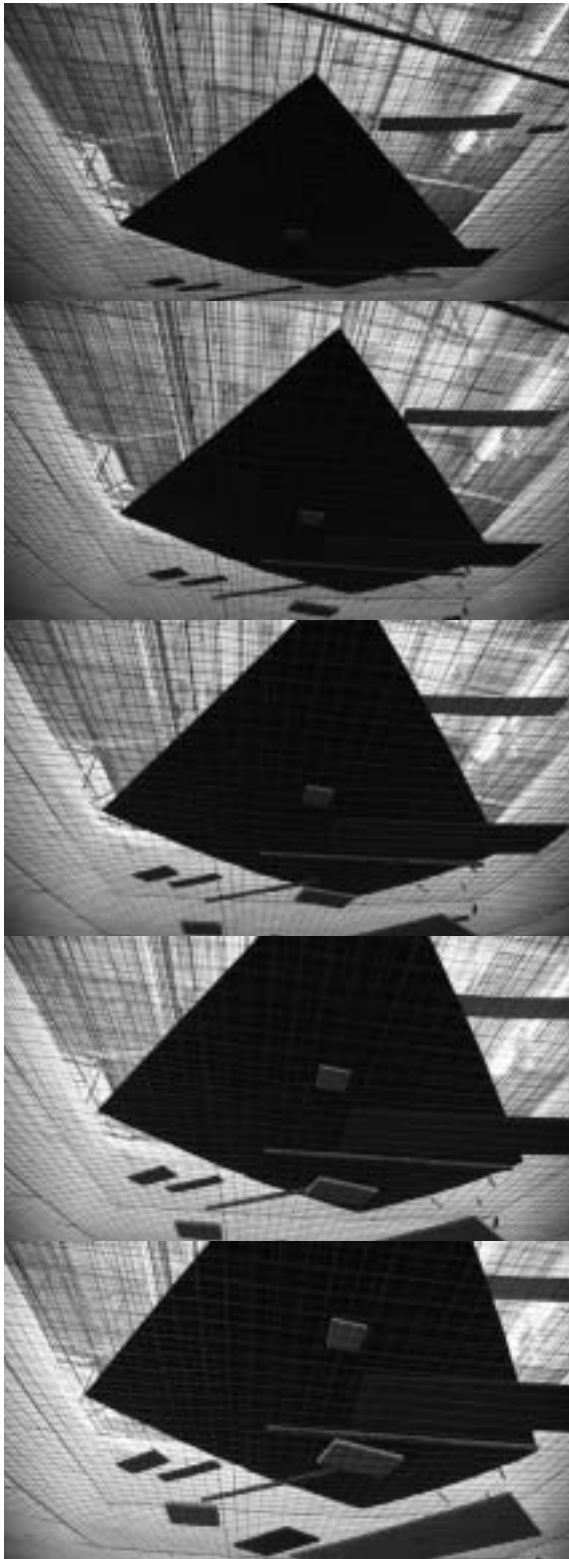


Figure 97

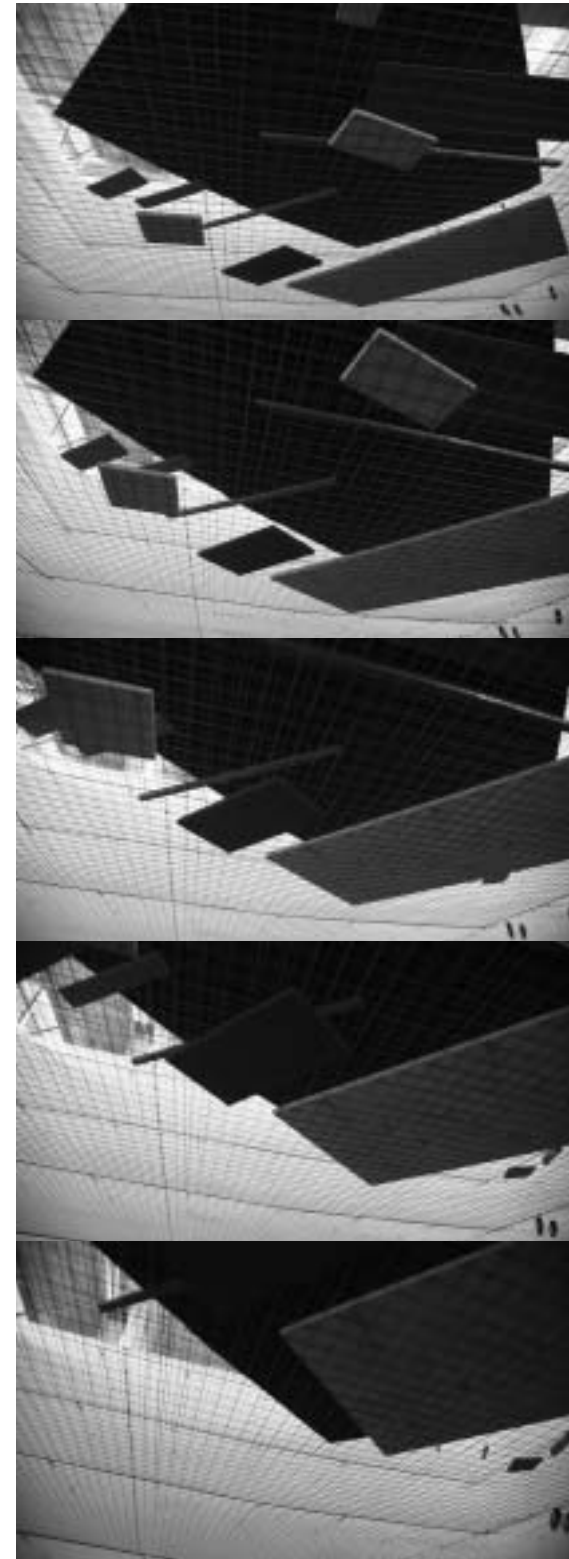
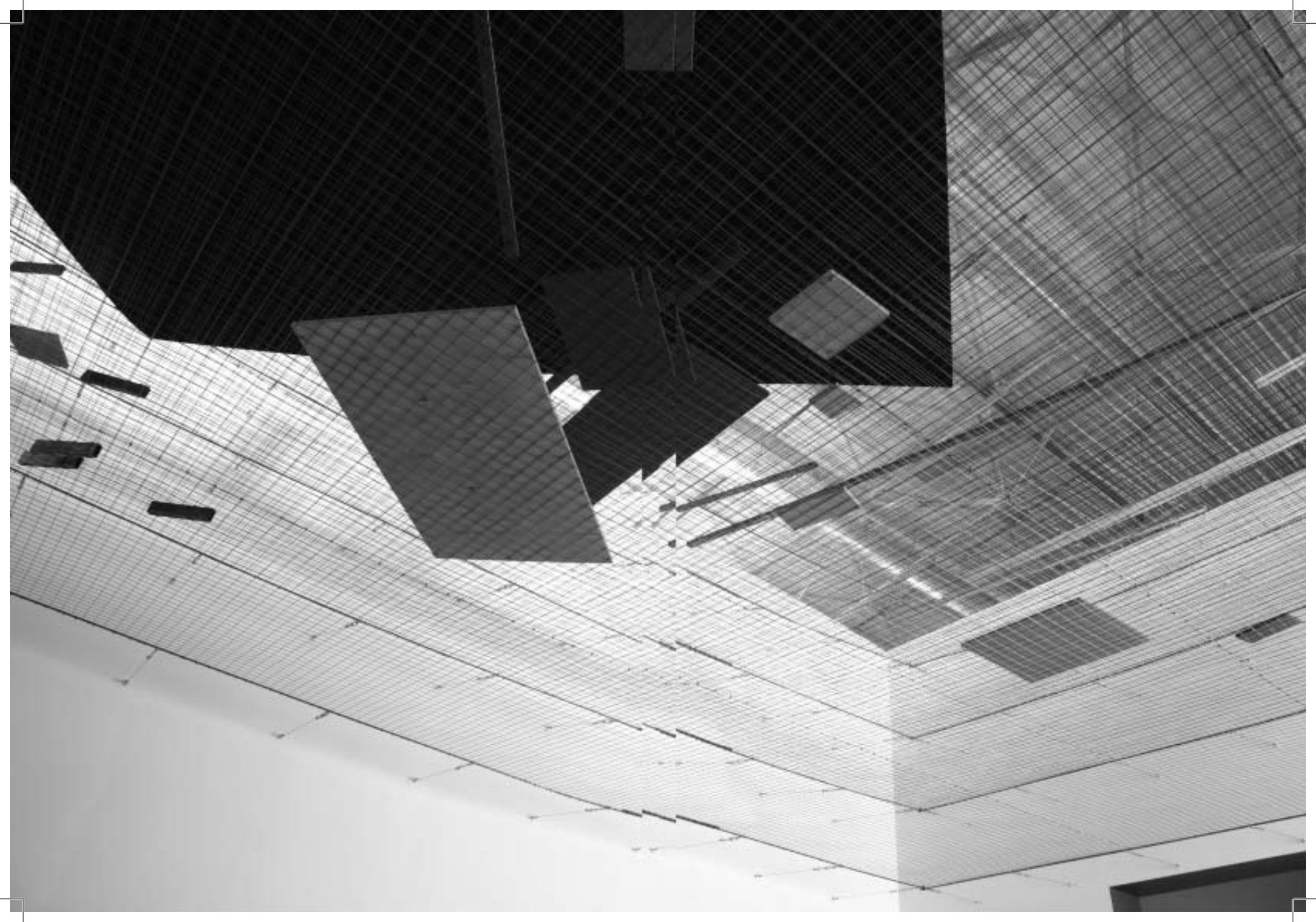


Figure 98



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Ил. 1–5. Заборы вокруг самозахваченных огородов. 2006. Москва, Кузьминки. Фото Дмитрия Гугова
- Ил. 6. Киото. Провода. 2006. Фото Дмитрия Гугова
- Ил. 7–52. Рисунки Рембрандта
- Ил. 7. Рембрандт. Две женщины учат младенца ходить. Ок. 1632/33. Перо, чернила, акварель. 160 x 144 мм. Гаага, коллекция Ф. Лута
- Ил. 8–11. Женщина учит младенца ходить. 2009. Металл, сварка. 100 x 100 x 25 см
- Ил. 12. Рембрандт. Христос во время бури на море Галилейском. В верхнем правом углу погрудное изображение испуганного апостола. Ок. 1654/55. Перо, бистр. 197 x 300 мм. Дрезден, Гравюрный кабинет
- Ил. 13–17. Христос во время бури на море Галилейском. 2009. Металл, сварка. 126 x 185 x 34 см
- Ил. 18. Рембрандт. Человек, помогающий всаднику на лошади. Ок. 1640/41. Перо, бистр. 142 x 149 мм. Амстердам, Рейксмузеум. Оригинальный размер. (Справа срезано 10 мм)
- Ил. 19–22. Человек, помогающий всаднику на лошади. 2009. Металл, сварка. 151 x 150 x 38 см
- Ил. 23. Рембрандт. Старик, опирающийся руками на книгу, и этюд мужчины в тюрбане. Ок. 1631. Перо, бистр. 116 x 156 мм. Лондон, в прошлом – коллекция Генри Оппенгеймера. Оригинальный размер. (Справа и слева срезано по 10 мм)
- Ил. 24–27. Этюд мужчины в тюрбане. 2009. Металл, сварка. 97 x 99 x 29 см
- Ил. 28. Рембрандт. Два этюда читающей девушки. Ок. 1633/34. Перо, бистр. 173 x 150 мм. Нью-Йорк, Музей искусства Метрополитен. Фрагмент, оригинальный размер
- Ил. 29–32. Читающая девушка. 2009. Металл, сварка. 100 x 100 x 37 см
- Ил. 33. Рембрандт. Жертвоприношение Маноя. Ок. 1639. Перо, бистр. 175 x 190 мм. Берлин, Гравюрный кабинет
- Ил. 34–37. Жертвоприношение Маноя. 2009. Металл, сварка. 100 x 100 x 30 см
- Ил. 38. Рембрандт. Сидящий мужчина в высокой шапке. Ок. 1629. Перо, бистр. 120 x 92 мм. Роттердам, Музей Бойманс Ван Бёнинген. Оригинальный размер
- Ил. 39–42. Сидящий мужчина в высокой шапке. 2009. Металл, сварка. 120 x 100 x 30 см
- Ил. 43. Рембрандт. Этюд владельца гостиницы. Ок. 1633. Перо, чернила. 177 x 140 мм. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Оригинальный размер
- Ил. 44–47. Этюд владельца гостиницы. (Женщина с кувшином). 2009. Металл, сварка. 100 x 100 x 32 см
- Ил. 48. Рембрандт. Похищение Ганимеда. Ок. 1635. Перо, бистр. 183 x 160 мм. Дрезден, Гравюрный кабинет. Фрагмент
- Ил. 49–52. Похищение Ганимеда. 2009. Металл, сварка. 120 x 120 x 35 см
- Ил. 53. Спутник. 1988. Обои, темпера. 70 x 44 см
- Ил. 54. Сломанная ветка. 2003. Холст, масло. 60 x 100 см
- Ил. 55–57. Дон Кихот и Санчо Панса. 1974. Металл, реди-мейд. 34 x 58 x 23 см

Ил. 58. Карл Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 года. 2006. Холст, масло. 50 x 70 см

Ил. 59. Киото. 2006. Фото Дмитрия Гутова

Ил. 60. Карл Маркс (1818–1883). Страница рукописи *Немецкая идеология*. Глава *Фейербах*. 2006. Холст, масло. 100 x 60 см

Ил. 61–67. Серия *Заборы*. 2007. Металл, сварка. 6 частей, 200 x 120 см каждая. Выставка *документа 12*, Кассель

Ил. 61, 62. Карл Маркс (1818–1883). Страница рукописи *Немецкая идеология*. Глава *Фейербах*. 2007. Металл, сварка. 200 x 120 см. Коллекция Мэрилин Осман, США

Ил. 63. Бессмертной возлюбленной. Людвиг ван Бетховен (1770–1827). Последняя страница письма *Бессмертной возлюбленной*. 7 июля, 1812. Коллекция Аслана Чехоева, Санкт-Петербург

Ил. 64. Тшр. Ямаока Тэссю (1836–1888)

Ил. 65. Дракон. Ямаока Тэссю (1836–1888)

Ил. 66. Ничего особенного. Гибон Сэнгай (1750–1837)

Ил. 67. Ветер меняется. Ми Фу (960–1127)

Ил. 68. Как сон. Дзюн Онко (1718–1804). 2007. Металл, сварка. 2 части, 200 x 200 см каждая. Музей современного искусства ART4.RU

Ил. 69. Ступни. 2007. Фотопечать на холсте. 600 x 800 см. Фрагмент картины Андреа Мантенья *Оплакивание Христа*. Выставка *Верю*, Арт-центр Винзавод, Москва

Ил. 70–86. Серия *107*. 2008. Металл, сварка. Выставка *Русское бедное*. Пермь.

«Первый лист был создан, когда ему было 93, второй он создал в возрасте 106 лет, и третий – в 107, в год своей смерти. Хотя и первая версия «ва» (гармония)

полна мощи, линии последнего варианта излучают жизненную силу, открывая большую ясность и глубину. Эта демонстрация энергии – свидетельство того, что он учился всю жизнь».

Танто Тэраяма. Дзенская кисть. Япония, 2003, с. 77. Книга о Хиракуси Дэнтю.

Ил. 70. Без названия. 200 x 120 см. Пермский музей современного искусства, Пермь, дар Надежды Агишевой

Ил. 71. Дайкё Сёхэн (1215–1289). Свидетельство о присвоении буддийского имени. 120 x 120 см. Коллекция Эрве Левенбрюк, Франция

Ил. 72. Гибон Сэнгай (1750–1837). Весна дремлет. 200 x 120 см. Пермский музей современного искусства, Пермь, дар Надежды Агишевой

Ил. 73. Иноуэ Сиро (1742–1812). Луна. 120 x 120 см. Коллекция Надежды Агишевой, Россия

Ил. 74. Фудзивара Саданобу (1088–1156). Иероглиф бутсу (Будда) из раздела *Появление баини сокровищ*, 2 глава *Сутры лотоса*. 100 x 75 см

Ил. 75. Сакугэн Сюрё (1501–1579). Дождь. 75 x 75 см. Коллекция Алена Николе, Франция

Ил. 76. Рю Коби (1714–1792). Рык дракона. 100 x 75 см. Коллекция Филиппа Дежака, Франция

Ил. 77. Томинага Якугон (1702–1771). Ветер. 100 x 75 см

Ил. 78. Гибон Сэнгай (1750–1837). Памятник кончику кисти. 100 x 100 см

Ил. 79. Хиракуси Дэнтю (1872–1979). Гармония. 100 x 100 см

Ил. 80. Ми Фу (960–1127). Путешествие по реке Ву. 180 x 120 см

Ил. 81. Гибон Сэнгай (1750–1837). Лягушка в медитации. 120 x 150 см

Ил. 82. Камисиро Хидехико (1792–1845). Дождь из цветов вишни. 200 x 93 см

Ил. 83. Донг Кичанг (1555–1636). Беспорядочные записи 1. 137 x 106 см

Ил. 84. Донг Кичанг (1555–1636). Беспорядочные записи 2. 100 x 75 см

Ил. 85. Такэбэ Аятари (1719–1794). Луна. 120 x 180 см. Коллекция Надежды Агишевой, Россия

Ил. 86. Без названия. 180 x 120 см

Ил. 87–95. Серия «Б/у». 2008. Металл, сварка, реди-мейд.

Ил. 87. Велоспед. 200 x 150 см

Ил. 88. Табуретка. 200 x 120 см. Коллекция М и Ю Гельман

Ил. 89. Пылесос *Чайка*. 170 x 150 см

Ил. 90. Фотоувеличитель. 200 x 150 см

Ил. 91. Сумки. 120 x 90 см

Ил. 92. ВСП (Вибрационный стиральный прибор). 120 x 70 см

Ил. 93. Фотобачок. 70 x 70 см

Ил. 94. Пылесос *Спутник*. 200 x 150 см. Фонд культуры Екатерина

Ил. 95. Вешалка. 200 x 120 см

Ил. 96–99. *Παράλλαξις* (*Параллакς*) 2009. Пять слоев металлической сетки, фанера, картон, доски, металл. 10.2 x 6.2 x 5.7 м. Третья Московская биеннале современного искусства, *Против исключения*, Гараж, Москва

Вместо послесловия. Мих. Лифшиц
Instead of an Afterword. M. Lifshitz

В издательстве «Grundrisse» вышла новая книга Михаила Лифшица (1905-1983) «Varia». Ее составляют фрагменты из многочисленных папок мыслителя с подготовительными материалами к ненаписанным книгам. Приводим один отрывок из папки «Онтогносеология».

Онтогносеология

Ad vocem* Николай Гартман и его решение вопроса теории познания. Вообще «реализм» подобного рода.

Бытие есть нечто объединяющее субъект и объект, и то и другое *есть*. Может ли это служить основой специально для обоснования возможности познания и для обоснования возможности взаимопонимания между объектами, как думает Гартман?

Действительно, и то и другое *есть*, но как бытие субъект и объект не могут представлять собой общее поле с точки зрения познания, это есть общность факта. Отсюда тенденция к отрицанию познания или вернее сознания вообще, *сознательного* своеобразия мысли, что ведет к современной амфиболии рефлексивных понятий, то есть к парадоксу: мысль есть факт, но сама мысль об этом есть все же мысль.

Другой и в самом деле убедительной основой для теории познания является то, что связывает субъект и объект не с точки зрения их фактичности, *бытия*, ибо в плоскости бытия их общность преграждается весьма ощутимой разницей между единством материальных объектов и единством духовного мира. Здесь будет царствовать Кант и вы ничего не поделаете.

* По поводу (лат.)

«Grundrisse» publishing house is publishing a new book by Mikhail Lifshits (1905-1983), *Varia*. It consists of fragments from the thinker's numerous files with preparatory material relating to unfinished books. We quote one section from the file entitled «Ontognoseology».

Ontognoseology

Ad vocem* Nikolai Hartmann and his solution to the problem of knowledge. Or generally, «realism» of this kind.

Being is something that unites subject and object, and each of these *exists*. Can this serve as a basis for establishing in particular the possibility of knowledge and the possibility of mutual understanding between objects, as Hartmann thinks?

Each of these exists, but, as forms of being, subject and object cannot from the point of view of knowledge represent a common field, that is the common field of fact. Hence the tendency to deny knowledge, or, rather, consciousness as such, the *conscious* uniqueness of thought; a denial that results in the contemporary amphiboly [ambiguity] of reflexive concepts and the paradox: thought is a fact, but thinking about it remains a thought.

There is another and more convincing basis for a theory of knowledge where the connection between subject and object is not a matter of their actuality or *being*, for on the plane of being their commonality is checked by the obvious difference between the unity of material objects and the unity of the mental world. Here Kant will rule supreme, and there's nothing you can do about this.

* apropos

То, что связывает субъект и объект *не с точки зрения бытия* есть разумное содержание, закономерность разума, которая есть и в материальном бытии, есть и в духовном. Субъект и объект тождественны только в одном отношении – в отношении логоса. Вопрос заключается только в том, представляет ли это тождество фактическое тождество бытия или его нужно понимать именно как тождество в разуме, в разумном содержании. Первый путь есть путь объективного идеализма, путь Гегеля и всей классической немецкой философии. Здесь совершается ошибка, собственно говоря, близкая к ошибке Гартмана, вернее ошибка последнего есть просто продолжение старого идеализма. Ошибка эта состоит в том, что тождество в разуме, в разумном содержании, в логосе действительности принимается за тождество объекта и субъекта в смысле бытия, в смысле фактическом. Гартман только обнажил, как, впрочем, это сделал уже Дюринг, эту софистическую основу идеализма.

Другой путь это – признать, что разумное содержание есть только разумное содержание, только логос, закономерность, не само фактическое бытие, хотя оно *есть*. Разница фактического бытия в его материальности. Разница между материей и ее законом, устройством, формой – есть основа дальнейшего развития между объектом и субъектом. Существует тождество не между субъектом и объектом, а между логическим законом бытия, его разумностью и нашим разумом. Точнее говоря, наш разум есть повторение, концентрация, особое выражение разумности мира.

Обоснование возможности знания дано в нем самом. Мы не можем выскочить за пределы мысли – *это у Канта не ложно и стремление преодолеть это со стороны современных иррационалистов есть совершенный вздор*, который по-дурацки

What links subject and object *from a standpoint other than that of being* is the rationality of content, the law-conforming nature of reason, which exist both in the material and the mental world. Subject and object are identical in just one respect – that of logos. The only question is: does this identity represent the actual identity of being or must it be understood as the identity of reason, of a rational content? The first direction is the one taken by objective idealism, that of Hegel and classical German philosophy as a whole. Here, a mistake occurs, in fact quite close to Hartmann's, or, rather, the latter's mistake is simply a continuation of the old idealism. This mistake consists in seeing the identity of reason, of a rational content in the logos of reality as the identity of object and subject in terms of being, in factual terms. Hartmann, however, only highlighted what Dühring had already accomplished in his sophisticated grounding of idealism.

The other direction is to acknowledge rational content as no more than itself, as logos and obedience to law. Although it is *real*, rational content differs from actual being, The distinctiveness of the latter lies in its materiality. The difference between matter and its law, between organization and form forms the basis for the further development of the relationship between object and subject. There is no identity between subject and object. This exists, rather, between the logical law of being, its rationality, and our reason. To be more exact, our reason is a repetition, a concentration, a special expression of the rationality of the world.

The possibility of knowledge is founded in itself. We are unable to leap beyond the limits of thought – *Kant was quite right – and the present endeavour by irrationalists to do so is complete nonsense*, developing in the most idiotic way the very amphiboly which Kant thought he had dispatched, and which materialism has overcome

развивает именно ту амфиболию, которую Кант считал устраненной, а материализм преодолевает по-своему. Преодоление этой амфиболии Канта не в развитии ее на иррационалистический лад, не в фактизации сознания (подобно тому, как в старом варианте амфиболии реальный мир логизировался), а в том, что мы не можем мыслить иначе как посредством мышления, мы не можем, следовательно, определить закономерность мира иначе как закономерность, не можем понять разум иначе, как разумное содержание. Это - тавтология, но спасительная.

«Я мыслю – следовательно, я существую». Если понимать это как вывод, будто мышление является самой природой моего существования – здесь нет логической убедительности. «Я гуляю – следовательно, я существую». Это – тоже достаточное основание для констатирования факта существования. Но я мыслю, следовательно, у меня есть свойство констатировать факт моего существования, а гуляние не есть такое свойство. Оно нуждается в другом свойстве, которое и есть мышление. Если же у меня есть свойство не только быть, но и мыслить бытие, то «я мыслю, следовательно, бытие мыслимо». Мыслимость бытия есть его объективное свойство, и это объективное свойство мы можем вывести логически из того факта, что мы мыслим. И это единственный последний логический вывод в пределах логики, в пределах мысли. Дальше начинается простая жвачка. Если же вы скажете, что я мыслю, быть может, не имея данных о том, что бытие мыслимо, то ответ ясен: само сомнение в возможности знания, мышления – есть мысль, есть знание.

Выскочить из мысли нельзя так же как нельзя выскочить из факта. Вот где уместно соображение о том, что мысль есть,

in its own manner. *Kant's amphiboly* cannot be overcome by any attempt to improve on it in the manner of the irrationalists, *who reduce consciousness to fact* (just as in the older variant of amphiboly, the real world *was reduced to logic*). It can only be overcome by recognizing that we cannot think outside of thought, from which it follows that we can only *define the laws of the world as lawful*, and understand reason simply as *rational* content. This is a tautology, but a salutary one.

«I think, therefore I am.» If this is to be understood as a conclusion, as if thinking were the very essence of existence, it is not logically convincing. «I walk, therefore I am.» This too is a sufficient argument for establishing the fact of my existence. But in thinking I have a faculty which allows me to validate the fact of my existence, whereas in walking I have no such faculty. It requires another faculty, namely thinking. If I have a faculty that validates not only that I am, but enables me to think being, then one can say «I think, therefore being is thinkable.» Thinkableness is an objective faculty of being, and we can logically infer this faculty from our ability to think. And this is the only ultimate logical conclusion within the confines of logic and the confines of thought. Beyond this, there is just beating about the bush. If you were to say «I think,» not, perhaps, knowing that being is thinkable, then the answer is clear: your very doubting of the possibility of knowledge or thought is in itself an example of thought and knowledge.

You can't leap away from thought just as you can't escape a fact. It is worth pointing out here that thought has as much *claim to existence* as being, but only as thinkable being. In all of this there inheres an element of the old ontology, of the old identity of being and thought, but – as has been shown above – with this difference: that being and thought are identical not in being, not

как и бытие. Но она есть как мысль, следовательно, бытие мыслимо. Во всем этом есть элемент старой онтологии, старого тождества бытия и мышления, но – как уже указывалось выше – с той разницей, что бытие и мышление тождественны не в бытии, не фактически, а в логосе, в разумном содержании того и другого, в бытии же они различны и грань между ними есть.

Здесь можно вспомнить Ленина, его мысль о том, что разница между объективным и субъективным не чрезмерна.

Вопрос заключается в том, не переносится ли, таким образом, затруднение с границы между сознанием и бытием на границу между материальным бытием и его разумным, логическим содержанием, или, если хотите, формой? Но это решается легче, ибо проклятая пропасть субъективного мира и внешней реальности – позади. Здесь мы целиком в области объективного или, вернее, в той области, где объективная мыслимость без затруднений переходит в субъективную мысль – как в смысле исторического развития, так и в смысле объективного содержания. Этот вопрос решается так, как его решали еще натурфилософы Возрождения против Аристотеля.

in actuality, but in logos, in the rational content of the two domains. In the sphere of being they differ and are divided off from one another.

Lenin's words come to mind here – that the difference between the objective and the subjective is not so very great.

The question, therefore, is whether the problem gets transposed from the border between consciousness and being to the border between being and its rational, logical content, or, if you like, form. But this can be resolved more simply, for the cursed gulf separating the subjective world from objective reality can be left behind. We are here entirely in the sphere of the objective or, more accurately, in the sphere where objective thinkability passes without difficulty into subjective thought – in the senses both of historical development and objective content. This question is resolved in the same manner as it was back in the Renaissance by the natural philosophers in their refutation of Aristotle.

Translation: Stanley Mitchell

Мы рады поблагодарить за дружескую помощь при подготовке этой книги и выставки Александра Гридчина, Анну Занадворову, Татьяну Метакса, Анну Познанскую, Наталию Сидлину.

We would like to extend our thanks for their kind help in the creation of the exhibition and the book to Alexander Gridchin, Anna Zanadvorova, Tatiana Metaksa, Anna Poznanskaya, and Natalia Sidlina.

Сварка: Борис Прудников

Welding: Boris Prudnikov

Дмитрий Гутов
Рисунки Рембрандта и другие работы из металла

<http://www.gutov.ru>

Выставочный зал Гридчина
Директор: Сергей Гридчин
Куратор: Михаил Сидлин

Адрес: «Выставочный зал Гридчина», Московская область, Красногорский район,
Ильинское шоссе, село Дмитровское, Центральная 23

www.gridchinhall.ru

ISBN 978-5-904099-03-9

Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Момент»,
Московская обл., г. Химки, Библиотечная ул., д. 11