



vol. 1

Stephen Hepworth

Terry R. Myers

Frédéric Paul

Domaine de Kerguéhennec

G l e n n B r o w n

couverture - cover : *The Marquess of Breadalbane*, 2000

Glenn Brown

Domaine de Kerguéhennec : 1.VII - 1.X.2000

Domaine de Kerguéhennec
centre d'art contemporain
centre culturel de rencontre

- p. 5 Frédéric Paul
Glenn Brown ou l'ami des monstres
- p. 9 Stephen Hepworth, Glenn Brown
Entretien
- p. 17 Terry R. Myers
Glenn Brown ou la peinture « morte-vivante »
- p. 61 Frédéric Paul
Glenn Brown, or: Friend to Monsters
- p. 64 Stephen Hepworth, Glenn Brown
Interview
- p. 71 Terry R. Myers
Glenn Brown's New (Re)Order...
- p. 77 Biobibliographie
Biobibliography
- p. 80 Œuvres de l'exposition
Works of the Exhibition
- p. 81 Liste des illustrations
List of Illustrations

Cet ouvrage est publié grâce au soutien
du Conseil général du Morbihan,
du Conseil régional de Bretagne,
du Ministère de la culture : Délégation
aux arts plastiques, Drac Bretagne,
et du British Council.



*vue d'exposition, Kerguéhennec
installation view, Kerguéhennec*

Glenn Brown ou l'ami des monstres

Le premier catalogue d'exposition de Glenn Brown fut publié en 1996 par le Queen's Hall Art Centre, d'Hexham, ville du Northumberland où il naquit trente ans plus tôt. Cet ouvrage proposait pour toute iconographie des reproductions d'œuvres de Rembrandt, Fragonard, Dalí, de Kooning, Appel et Auerbach sous l'aguicheuse couverture d'un album de science-fiction. Pour en savoir plus sur le travail de l'artiste, on pouvait lire une brève anthologie critique, mais si l'on n'avait encore jamais vu « en vrai » un seul de ses tableaux, les titres extravagants des œuvres reproduites pouvaient mettre la puce à l'oreille.

Pour tel autoportrait de Rembrandt, on peut trouver : *I Lost My Heart to a Starship Trooper*. Ce qui, traduit en français, évoque une sirupeuse romance intergalactique, et qui, renseignement pris auprès de l'artiste, fait explicitement référence au titre d'un tube, déjà fané, de la chanson disco. Daté de 1996, ce tableau de Rembrandt est manifestement un faux ! Un faux non dissimulé, d'ailleurs, puisqu'il s'agit de la reproduction, plus ou moins fidèle, d'une œuvre d'attribution douteuse...

Certains penseront à une grossière supercherie, mais, face à la « copie originale », les choses se compliquent. Car il s'agit bien d'une peinture faite main, et d'une exécution extrêmement soignée, mais d'une facture complètement lisse, alors que, comme la plupart des tableaux dont s'inspire Brown, l'œuvre de référence présente, de par sa veine proto-expressionniste, une surface irrégulière, en creux et en bosses, toute de lacérations, de cicatrices, fière des repentirs et des empâtements qui en écrivent le récit rageur et tourmenté.

Devant quel type d'expérience nous place donc un si étrange avatar ? Avant tout devant une expérience spatiale. Car on s'approche et l'on recule sans cesse, et sans jamais pouvoir trouver la distance idoine, devant un tableau piégé comme tous ceux que peint Glenn Brown. Ensuite, évidemment, devant une réflexion sur la question d'original et de reproduction. Enfin, devant une démarche subjective, à la fois iconophile et iconoclaste, faisant de chaque tableau pris pour modèle un tableau pris pour cible.

Pourquoi ces tableaux en effet, se demande-t-on ? Parce qu'ils présentent tous un état limite de la

peinture : tantôt ambitieux, tantôt limité, justement, embrouillé dans un formalisme ruminatoire qui semble d'ailleurs le destin de toute la peinture expressionniste, quelles que soient les qualités particulières des œuvres qu'elle a pu produire – et les œuvres de Frank Auerbach, qui ont inspiré tant de reprises de la part de Glenn Brown, n'en manquent assurément pas.

Car comment apprêcher l'œuvre d'un Auerbach après celle de Kooning ? Et quel est le but d'une peinture faite exclusivement d'après peinture ? Quelle attitude adopte Glenn Brown face aux tableaux qu'il soumet à son interprétation ? Vénération ou mépris ? Pourquoi s'échigne-t-il à vouloir leur apporter la dernière touche ? Au point où l'on en est, encore faut-il préciser que l'artiste prend soin de travailler d'après des images perverties de ces tableaux : des reproductions imprimées souvent très infidèles, auxquelles il fait volontiers subir de nouvelles déformations, comme cette anamorphose, très plausible, d'un tableau de Dalí, tirant lui-même déjà parti de ces manipulations optiques. L'outrage est donc volontaire mais indirect, Glenn Brown participe au lynchage instauré par la reproduction photo-mécanique quasi illimitée, et il en rajoute... Il n'a pas l'ambition de porter le coup de grâce, plutôt un dernier réconfort si le cas est vraiment désespéré. Ainsi sa démarche excentrique peut-elle se rapprocher de celle de l'artiste américain Douglas Huebler, pionnier de l'art conceptuel, lorsque celui-ci, jouant avec malice le rôle du « Grand Correcteur », se plut à reprendre des tableaux de grands maîtres, jugés incorrects selon certains critères objectifs : anatomie ou perspective. « – À la place de Picasso, j'aurais fait ça ! »

Glenn Brown se décrit lui-même comme un Arcimboldo qui ne puiserait ces éléments ni dans le potager ni sur l'étal du poissonnier mais dans une histoire toute subjective de la peinture, dont les héros plus ou moins heureux peuvent être des artistes consacrés, des petits maîtres, des anonymes ou des illustrateurs de science-fiction, comme Chris Foss – dont Brown agrandit aux proportions d'immenses tableaux d'histoire les illustrations de petit format... censées évoquer les immensités cosmiques !

Va-et-vient du proche au lointain, du sublime au trivial, de l'exaltation au dépit, du comique au tragique...

L'expérience spatiale évoquée plus haut, celle du spectateur qui s'approche et recule devant le tableau sans jamais trouver la « bonne » distance (celle qui conviendrait à sa plus intense délectation visuelle), est finalement la traduction en actes du positionnement volontairement arbitraire de l'artiste.

Voir dans le travail de Brown l'expression d'une critique dogmatique, sûre d'elle, outrageusement consciente de la hauteur de ses vues, serait complètement erroné en effet. Gerhard Richter s'autorise à dresser un très sélectif tableau synoptique de l'histoire des arts, de la littérature à la philosophie, du cinéma à l'architecture, de la musique aux arts plastiques. Il s'y place en bonne compagnie, et il a au moins la délicatesse d'y introduire Blinky Palermo et de conclure avec Dan Graham. Brown, lui, n'a ni encore l'âge ni le goût de ses prétentieux enfantillages – et, pour le coup, la modestie d'Auerbach ne va pas pour lui déplaire. Ses choix artistiques personnels n'engagent que lui, même s'ils ont des conséquences sur sa production d'artiste – pour laquelle il doit des comptes à tout le monde. La curiosité qu'il manifeste pour ses contemporains est résolument positive, elle est même boulimique. Il faut avoir visité des expositions avec lui pour pouvoir en juger et je peux témoigner que cette curiosité est animée par le désir de connaître et non par celui de persifler. (Glenn Brown a plusieurs années travaillé à temps partiel dans une librairie de musée et c'est un des artistes de sa génération les mieux documentés que je connaisse.)

Non, il n'est pas atteint de cette manie du dénigrement, qui – mais c'est l'excuser déjà – trahit la difficulté de la majorité à vivre en accord avec son temps. Il peut même s'enflammer en parlant du peintre américain John Currin, son ainé de quatre ans. Et il jubile en constatant l'écart de comportement entre les néophytes et le public averti devant son travail : la science-fiction fait naturellement recette chez les premiers, elle relève encore de l'imagerie refoulée chez les autres. Car être peintre aujourd'hui, c'est aussi se coller au problème du bon et du mauvais goût, de l'acceptable et de l'inacceptable. Brown et Currin sont les enfants de Picabia et de Walt Disney. Mais ils ne céderont pas à la facilité.

Si tous deux ont choisi le portrait (même les scènes de genre, chez le second, sont des portraits de groupe),

c'est parce que si la peinture a, pour les uns, une odeur de charogne, le tableau s'impose encore conventionnellement, pour les autres, comme l'objet d'art par excellence, et que, pour ceux-ci, le portrait en représenté, à tort ou à raison, la forme la plus élaborée, celle pour qui l'absence de métier ne trompe pas... Fadaises irréconciliables, évidemment, à partir desquelles se retournent indéfiniment les figures antagonistes du bourgeois et de l'avant-garde. Face à ce conflit, la parodie – dont les œuvres rétrécissent à mesure qu'on les approche – ne serait d'aucune utilité. La virtuosité, en revanche, peut toujours servir, suscitant derechef l'admiration ou l'invective.

Frank Auerbach serait bien en peine d'identifier lequel de ses tableaux Glenn Brown a librement interprété pour peindre sa dernière galerie de portraits. Sous l'une de ses troyennes pathétiquement défigurées, à l'image du monstre de *La Belle et la Bête*, Brown a même incorporé un arriére plan à la Léonard de Vinci. D'ailleurs, grotesque ou pitoyable, ces visages ? Propres à inspirer la compassion, la frayeur ou l'hilarité ? C'est selon. Car il n'y a pas loin de l'horreur à la tarte à la crème, de Freddy à Laurel et Hardy. D'où, tout à la fois, cet aspect gratiné (on pense aux masques de latex de *La planète des singes* et aux interminables séances de maquillage exigées par les films de ce genre) et excessivement léché (c'est le côté tarte à la crème !), car la terreur doit ici s'administrer lentement et au pinceau numéro 1 ou 2, 3 ou 4 maximum, et non à la tronçonneuse, outil favori du bûcheron, du criminel en série, et... de l'artiste expressionniste, quand celui-ci abandonne sa dépouille de peintre en bâtiment.



vue d'exposition, Kerguéhennec
installation view, Kerguéhennec

Entretien
Londres, mai 2000

Stephen Hepworth : Peux-tu décrire ton atelier ?

Glenn Brown : C'est un endroit confortable car j'y passe beaucoup de temps. C'est propre. Il y a pas mal de livres ; ça m'agace quand des gens viennent visiter mon atelier et se mettent à feuilleter des livres avant de regarder mon travail. Je dirais de mon atelier que c'est une extension de mon « living-room » car, d'une certaine façon, c'est l'univers dans lequel je vis.

S.E. - Tu y habites ?

G.B. - C'est un endroit consacré à la réalisation de choses et également un endroit où réfléchir sur cette mise en œuvre. Je suppose qu'au fil des ans, c'est peu à peu devenu une sorte d'abri, quelque chose à l'écart du flot de la vie. C'est isolé.

S.E. - Un refuge ?

G.B. - Le mot « refuge » est juste. Une île abritée dans une mer démontée.

S.E. - C'est un atelier assez traditionnel en termes de matériel de référence : des livres ouverts avec des Post-it ou des marque-pages, ou des bouts de photocopies avec des dessins au feutre et des annotations. Comme le veut la coutume, les outils et les peintures sont épargnés ça et là, avec des pots de peinture, des pinceaux, ce genre de choses. Est-ce que, d'après toi, il ne s'agit pas d'un atelier traditionnel ou qu'entends-tu par « atelier de peintre traditionnel » ?

G.B. - Ce n'est pas le type d'atelier sale et ravagé. La majeure partie des gens ont un atelier où ils se rendent pour travailler et qu'ils quittent quand ils ont fini ce sur quoi ils travaillent. Ils n'y habitent pas. Je m'assois pour écouter de la musique, la radio ; je lis. C'est là que me viennent la plupart de mes idées. C'est aussi un endroit où j'ai toujours une toile en cours. Normalement, il y a de nombreuses œuvres inachevées, toutes à des étapes différentes, bien que cela soit un phénomène assez récent chez moi. Auparavant, je travaillais sur un seul tableau à la fois. Maintenant, il peut y en avoir simultanément sept ou huit à divers degrés d'achèvement.

S.E. - La première fois que j'ai vu ton travail, il y a de cela plusieurs années, je te considérais comme un copiste, ce qui, dans la tradition de l'histoire de l'art, tient une place tout à fait crédible étant donnée sa relation entre l'artiste et son atelier et sa place au sein de celui-ci. Peut-être que ce rôle a évolué ou a subi une transformation au cours du XX siècle pour devenir une méthodologie appropriationiste de travail. Je sais que tu n'aimes pas trop le mot « copiste ».

G.B. - Je n'aime pas non plus le mot « appropriation ». Il est employé à tort et à travers et souvent mal interprété. C'est un mot qui semble n'exprimer qu'un certain cadre conceptuel et oblitérer une compréhension du médium ou de l'esthétique qui fait aussi partie du travail. Depuis que mon travail dérive de tableaux d'autres artistes, je suppose que je suis devenu plus souple et les références plus complexes. Les deux ou trois premières œuvres dérivées de Frank Auerbach traitent de la foi dans le trompe-l'œil et de la supercherie de ce procédé. Le fait que l'activité consistant à reproduire intensément l'œuvre de quelqu'un d'autre prenne autant de temps était également une méthode en soi. Aussi, malgré ce point de départ « appropriationiste », j'ai commencé peu à peu à tomber amoureux des portraits. Les tableaux d'Auerbach, Karel Appel et Jean-Honoré Fragonard n'étaient pas de simples compositions mais représentaient des gens et cela m'a presque pris par surprise et m'a conquis.

S.E. - Te souviens-tu de quand et comment tu es passé des œuvres du tout début, telles que les maisons modernistes et les paysages lunaires, à la décision d'utiliser de façon plus explicite des œuvres d'artistes de renom ?

G.B. - À l'origine, c'était un choix très simple bien que cela m'ait pris longtemps pour faire le pas. Les tableaux de sections de surfaces lunaires étaient quasiment sans aucun relief par rapport au plan de la toile, des tableaux en trompe-l'œil. C'était une des raisons pour leur donner cette surface plate et oppressante. Quand j'ai vu la surface des Auerbach, faite d'une couche de matière très épaisse, c'était un peu semblable à la surface de la Lune, une surface de cratères et de dépressions sur lesquels l'œil se baladait d'un accident de la surface à un autre. La morbidité des Auerbach et la surface grise de la Lune semblaient être un seul et même sujet et c'est

pourquoi cela s'est manifesté sous forme de trompe-l'œil. C'est seulement après avoir fini plusieurs tableaux que j'ai réalisé ce qui était important : le fait que ces œuvres n'étaient plus seulement un exercice de style en trompe-l'œil mais qu'elles étaient des portraits.

S.E. - L'œuvre la plus récente dans cette manière est une série de sept œuvres retravaillées, dérivées ou peut-être inspirées par un seul Frank Auerbach : Head of JYM [Tête de JYM], 1973.

G.B. - Dans cette série, j'ai travaillé sur le dessin sous-jacent, en le manipulant, l'étrirant, en le faisant pivoter et en le recadrant comme s'il s'agissait du squelette de l'œuvre ou d'une armature. J'ai ensuite appliqué sur celui-ci une base quasi monochrome, composée de deux ou trois couleurs, avec laquelle je commence à travailler, oblitérant parfois toute le tableau initial. Durant les deux derniers mois de travail sur un tableau, il n'y aura plus de référence à la reproduction du tableau original mais de nombreuses références à d'autres peintres. Dans le cas de ces sept tableaux : à des œuvres d'artistes tels que Vincent Van Gogh, Henri Fantin-Latour, Sir Edwin Landseer, Marlène Dumas et bien d'autres. Ce sont donc devenus de vrais sujets en soi.

S.E. - Et ainsi ils évoluent les uns par rapport aux autres ?

G.B. - Les sept tableaux ont évolué de façon assez opposée. C'est devenu un exercice de les faire aussi différents les uns des autres que possible.

S.E. - Tu associes ces tableaux par paires.

G.B. - Beaucoup de tableaux finissent par être produits par paires. Je commence une paire simultanément, un peu comme un frère et une sœur, et au fur et à mesure de leur développement, les deux tableaux se développent individuellement, parfois de façon complètement antagoniste. D'autres restent assez similaires et peuvent quelquefois bien fonctionner ensemble ; ils seront donc exposés côté à côté mais pas en diptyque ; leur relation est plus distendue, par exemple, la paire composée du tableau *The Loves of Shepherds* [Les amours des bergers], 2000, et de la sculpture *The Shepherdess* [La bergère], 2000. Ils se sont appuyés l'un sur l'autre pour la

couleur, les deux venant de scènes pastorales de Fragonard.

S.E. - C'est intéressant que, pour toi, ces œuvres ne soient jamais vues isolément.

G.B. - Elles ne sont pas conçues dans l'isolement mais je les perçois comme des œuvres isolées. Elles doivent pouvoir fonctionner toute seules. Un bon tableau n'a pas besoin d'aucun renfort extérieur.

S.E. - Mais ils n'excluent pas une certaine « parenté ». Quand ces tableaux se trouvent l'un à côté de l'autre, un dialogue s'engage immédiatement.

G.B. - Il est certain qu'une fois accrochés, ils prennent, l'un par rapport à l'autre, une dimension très théâtrale. On doit les considérer comme une composition sur le mur, un peu comme la disposition des personnages dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Un tableau conduit au suivant et celui-ci se tourne de l'autre côté ; ces conversations parcourent le mur.

S.E. - Ce sont des œuvres pleines de caractère.

G.B. - Je passe mon temps à essayer d'insuffler un peu de vie dans ces récipients vides ; c'est ainsi que je perçois les Auerbach (non que ses tableaux soient des récipients vides en soi). Ce que je retiens d'elles est cette partie morte et je la fais revivre en tant que quelque chose de complètement différent. Quelque chose qui contient des allusions à ma vie personnelle et sur laquelle je puisse projeter les personnalités de gens que je connais. Les titres, par ailleurs, donnent également à entendre certaines références que je vois surgir pendant que je peins. Des choses qui se produisent au cours du processus de travail... la manière dont les têtes commencent à changer de position tandis que je peins, qui va me rappeler le travail d'un autre artiste et me faire dévier pour explorer cette nouvelle direction. Peut-être que le fait de regarder le travail d'un autre artiste va changer la manière dont je vais continuer à peindre. C'est une peinture très libre, ce qui n'était certainement pas le cas auparavant. Petit à petit, l'espace tridimensionnel autour de la figure prend de plus en plus d'importance ; je continue de le développer et de le redéfinir. Je ne pense pas que les gens

comPRENNENT que ces œuvres sont réalisées selon ce procédé car le produit final ne comporte pas d'indications à ce sujet.

La version définitive dissimule ses origines, ce qui correspond exactement à mes intentions. Une manière moderniste de travailler exposerait la structure sous-jacente de la chose en question. Je ne fais pas ça.

S.E. - Quelle est la place de l'humour dans ton travail ?

G.B. - Je pense qu'il y a un sens de l'humour noir dans tout mon travail et tout particulièrement dans les sculptures. Quelquefois les figures peuvent paraître assez arrogantes, peut-être même ouvertement belles, laides et abstraites. Pour que les tableaux puissent avoir une personnalité propre, je suis d'avis qu'ils doivent présenter une gamme assez complexe d'émotions et que le meilleur moyen d'y parvenir est de les doter d'une sorte d'humour noir. Ils seront à la fois bons et mauvais, laids et beaux ; c'est l'équilibre entre les choses qui est très important. Les tableaux sont toujours sur le point de virer et il est difficile de savoir si une couleur est vraiment superbe ou si c'est celle de la viande avariée, si la figure représente un saint ou un démon. Je joue de cela, et j'en joue encore dans le titre. Le titre d'une de mes œuvres en cours est *Seligsprichung*, 2000, ce qui signifie en allemand « plein de bonté » ou « devenir saint ». Elle forme une paire avec un tableau intitulé *Beatification*, 1999. C'est sa jumelle, presque son équivalent maléfique. Ils sont tous deux issus d'un même tableau d'Auerbach qui représente un personnage allongé. Dans les deux cas, la figure morte allongée est placée verticalement et a subi un étirement ; les yeux sont crevés, ce qui explique le regard morbide. J'ai cette manie de faire les yeux noirs, sombres, comme si ce qui était donné à voir n'était qu'une coquille vide. J'espère que *Seligsprichung* aura quelque chose d'un peu clownesque, comme un nez rouge.

S.E. - N'est-ce pas comme le fou du Roi Lear, le bouffon diseur de grandes vérités ?

G.B. - Quand je regarde le travail d'autres artistes, j'en perçois d'abord le côté comique, le côté bouffon, que ce soit des Picasso ou des œuvres d'artistes plus récents comme George Condo. J'aime leurs bouffons clownesques qui me rappellent les tableaux de bouffons

de Diego Velázquez exposés au Prado et qui sont, eux aussi, merveilleusement dérangeants, tragiques et noirs. C'est dans ce type d'arène que je voudrais voir ces portraits. En ce moment, je travaille également sur un tableau de Georg Baselitz qui représente un pied coupé servant de base à un portrait ; je le peins avec une palette de couleurs dérivée, d'une certaine façon, des œuvres tardives de Philip Guston, incongruité d'un autre genre : la tête de l'artiste revêtue du capuchon du Ku Klux Klan et fumant un cigare.

S.E. - *Tu as également réalisé quelques œuvres dérivées de Jean-Honoré Fragonard que tu décris comme des autoportraits.*

G.B. - Je pense que tous les tableaux sont des autoportraits mais les tableaux dérivés des portraits du fils de Fragonard deviennent probablement une sorte d'autoportrait comique. On hésite entre s'enfoncer les doigts dans la gorge ou s'exclamer d'admiration... Le tableau d'après Rembrandt, *I Lost My Heart to a Starship Trooper*, 1996, est une petite image de boîte de chocolat représentant un enfant dont le visage semble porter de méchantes cicatrices. Ces cicatrices sont en fait le produit de la reproduction des coups de pinceau dont la figure d'origine est composée. C'est peint de manière qu'ils ne soient pas trop évidents, comme si la peinture elle-même se métamorphosait en une figure réelle.

S.E. - *Contrairement aux portraits dérivés d'Auerbach qui s'apparentent à des masques de clowns tragiques, la représentation des garçons semble beaucoup plus proche de véritables garçons. Ce ne sont pas des masques.*

G.B. - Ils sont tout de même faits de peinture. Les Auerbach sont, par comparaison, des personnages de bandes dessinées alors que les tableaux d'après Rembrandt et Fragonard, de même que les tableaux de science-fiction, représentent un rendu plus classique. Je ne vois pas de réelle différence entre ces deux types de tableaux ; ce sont les deux extrémités d'un seul et même procédé.

S.E. - *Les œuvres dérivées d'Auerbach ne suscitent pas l'exclamation – un Auerbach n'est pas, au départ, un tableau mignon et attendrissant.*

G.B. - Peut-être que j'essaie de trouver la beauté dans l'apparence laideur et la laideur dans la beauté au sens traditionnel du terme. Dans la façon que j'ai de les rendre, Fragonard et toute la saveur douceuse du XVIII^e siècle français baroque, deviennent menaçants et torturés. Fragonard a un côté calendrier des postes, Dali tient d'un surréalisme juvénile et la science-fiction est une matière à sensation et de l'ordre de l'utopie ; le type d'art qui plaît aux masses. C'est cela que je trouve intéressant ; c'est contraire à la conception moderniste où chaque chose doit exposer ses structures sous-jacentes et être, de manière assez simpliste, agressive et laide. Le modernisme a par ailleurs développé une fascination pour le dénouement, le gris et le banal et c'est devenu à mes yeux un peu comme un cliché, comme s'il devait représenter le parti du sérieux, de la sévérité.

S.E. - *Est-ce que tu conçois ton travail comme anti-moderniste dans la mesure où il tente de ressusciter et de restaurer ces qualités ?*

G.B. - Je cherche à décrire les structures sous-jacentes sans pour autant tomber dans le cliché que le modernisme bourgeois a développé. En évitant tout ce qui est beau, naturel et distrayant et que les masses adorent et que l'élite méprise bien que l'élite donne l'image de la beauté et que les pauvres soient perçus comme laids. Je voudrais que mon travail témoigne d'aspirations populaires mais qu'il implique aussi la déconstruction des images.

S.E. - *Ton travail le plus populaire est sans doute la série des tableaux de science-fiction ; je n'ai jamais vu une salle remplie d'écoliers si facilement séduits, si envieux de posséder des reproductions de ces images.*

G.B. - Mon père aussi les aime ! Beaucoup de gens qui n'ont pas l'habitude de fréquenter les galeries penseront que ce sont véritablement de bons tableaux et les regarderont, réfléchiront et seront très intéressés par ce qui s'y passe. Je trouve que cela fait partie de mon travail.

S.E. - *Est-ce que l'inverse est également valable, c'est-à-dire que les gens qui ont l'habitude de voir des expositions pensent que ce ne sont pas « véritablement de bons » tableaux ?*

G.B. - La plupart d'entre eux ont beaucoup de mal à les considérer comme de l'Art avec un grand *A*. Si ces tableaux avaient exactement la même palette mais étaient abstraits, ils auraient un public complètement différent mais le fait qu'ils représentent des images fantastiques déroute une grande partie du public. Ces gens-là n'en feront pas une lecture à un niveau abstrait et émotionnel parce qu'ils considèrent la figuration comme faisant partie d'une culture de bas étage. J'adore quand cela se produit. Jeff Koons joue le rôle d'un modèle en termes de ce qui peut se faire avec des produits de culture de masse et de la façon de les éléver au rang merveilleux d'objets splendides tout en leur conservant leur qualité délicieusement vulgaire. Dans tout mon travail, je recherche une riche vulgarité et une forme de paillardise, ces choses qui posent tant de problèmes au modernisme, à l'exception d'une poignée de grands artistes. Bien sûr, on trouve une telle débauche chez Picasso ; pendant longtemps, les gens ont ignoré les œuvres tardives de Picasso à cause de ces excès et je pense qu'il en va de même pour les œuvres tardives de Francis Picabia. Je voudrais que les tableaux de science-fiction aient ce même air un peu niais.

S.E. - *Mais ces œuvres ne sont pas fondamentalement stupides. Elles sont beaucoup plus complexes que ça en termes de ce qu'elles ont à offrir : leur échelle d'une part, et par conséquent le temps passé à les réaliser, et d'autre part, le fait qu'elles ne soient pas exposées toutes seules mais qu'elles soient juxtaposées à d'autres formes de travaux. Ces facteurs éliminent la possibilité d'une lecture qui ne soit que pure délectation, ils compliquent et confondent ces types de suppositions.*

G.B. - Les portraits et les sculptures ont un rôle à jouer quand ils sont placés aux côtés de grands tableaux dans la mesure où ce mélange génère des récits nouveaux et contradictoires. À mes yeux, la galerie est comme le vaisseau spatial *Babylon Five* de la série télévisée du même nom. On pourrait voir les tableaux comme la rencontre et les échanges entre les ambassadeurs et les représentants de différentes planètes ! Cependant, je ne pense pas chercher à exclure la possibilité de la pure délectation. Ce qu'il faut savoir en ce qui concerne les tableaux de science-fiction, c'est que même lorsqu'on regarde les œuvres originales, par opposition à leur

reproduction, il y a toujours quelque chose dans leurs couleurs et la manière dont ils sont peints, qui fait effet de barrière et vous empêche d'y pénétrer. Ce ne sont pas comme des photographies, ce ne sont pas des images dans lesquelles on puisse facilement se plonger ou habiter. Il y a toujours quelque chose qui vous dit de rester en arrière, que vous ne pouvez pas pénétrer, que c'est factice, que ce n'est pas la vraie chose. Ce n'est pas une vraie fantaisie. Il y a des éléments structurels construits à l'intérieur des tableaux eux-mêmes qui agissent comme autant de barrières vous empêchant de pénétrer dans la profondeur de l'espace. Cela tient aux couleurs fades, assez moches, et à la mièvrerie assez évidente du sentiment général. Il vous est dit : « Attention, ceci n'est peut-être pas ce à quoi vous vous attendez ». J'étais très content le jour où je suis tombé sur le mot « putride », qui signifie pourrir dans l'absence d'oxygène, pourrir sans air. Salvador Dalí, en particulier, aimait beaucoup ce mot. Dans le tableau *Jesus the Living Dead (After Adolf Schaller)* [Jésus le mort-vivant, d'après Adolf Schaller], 1997-98, j'ai essayé d'utiliser des couleurs qui évoquent la viande avariée, des couleurs qui auraient viré à l'aigre. Ces tableaux n'ont pas été réalisés dans des conditions normales, à la lumière du jour, ou avec un rapport à la réalité. Le sujet était toujours le monde malsain et irréel des livres et des illustrations. Un monde confiné dont l'air renfermé est entre les pages. « Putréfaction » semble le terme approprié pour décrire les couleurs de ce monde, qu'il s'agisse des gris-vert de *La tombe de Böcklin* (d'après Chris Foss), 1998, ou des violettes, rouges et verts d'un tableau dérivé d'un Auerbach telle que *Secondary Modern* [Moderne secondaire], 1998.

S.E. - *Ces tableaux sont-ils par conséquent l'antithèse des tableaux visionnaires de l'ère victorienne, cent ans plus tard ?*

G.B. - Non, je ne pense pas qu'ils en soient l'anthithèse. Dans un sens, je voudrais qu'ils ressuscitent le monde saturé d'opium, fantastique et romantisé à outrance de Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Henry Fuseli [Heinrich Fuseli] et Philip de Loutherbourg. Je voudrais retrouver la richesse du langage qui était le leur. Beaucoup de peintres orientalistes n'avaient jamais mis les pieds en Orient. Le monde qu'ils peignaient était toujours un autre monde « exotisé ». C'est de cela dont il est question dans mes tableaux. Ils décrivent un

appauvrissement de la perception ou plutôt, une information de seconde main. Un monde de la vidéo, de l'ordinateur, du film... où même l'information donnée par d'autres dans la littérature devient de troisième ou quatrième main.

S.E. - *Tu emploies le terme « putréfaction » pour parler des tableaux de science-fiction mais c'est un terme qui s'emploierait plus facilement en parlant des sculptures. Elles pourrissent dans une atmosphère raréfiée, comme des morceaux de viande.*

G.B. - Les gens regardent les sculptures de deux façons différentes. Soit ils vont dire : « C'est vraiment merdique », soit « J'ai envie de la lâcher ». La même œuvre va susciter les deux types de réaction ; je trouve que cela me met dans une position enviable. Une description intéressante de la notion de putréfaction est cette fascination que l'on a de renifler l'odeur de ses propres pets ! Je prends du plaisir à créer ces figures, à les assembler, tel Frankenstein, à partir de petits tas colorés de peinture à l'huile. À mes yeux, il s'agit toujours de peinture : je travaille les couleurs, les formes et le mouvement dans une manière qui est propre à ce médium. Au lieu de chercher à créer l'illusion d'une forme tridimensionnelle de l'autre côté du plan de la toile, j'ai pensé que la chose devrait venir du côté du spectateur, être une vraie chose tridimensionnelle autour de laquelle le spectateur puisse se déplacer.

S.E. - *Et celles-ci sont ensuite disposées dans des vitrines qui semblent faire référence aux vitrines de musée des années trente. Tu as évoqué le fait de les « piéger ».*

G.B. - La vitrine représente un cadre tridimensionnel. Je décide très soigneusement de l'emplacement de la sculpture, de la manière dont elle se présente sous ses cinq côtés et puis, de sa disposition dans l'espace de la galerie. Si la sculpture fait partie du monde réel, ces sculptures ne sont pas tout à fait dans le monde réel. Elles appartiennent plutôt au monde de la peinture, un monde où elles peuvent se mouvoir dans l'espace et le temps sans pour autant être affectées par leur environnement.

S.E. - *Dans leurs boîtes, elles étouffent, elles suffoquent.*

G.B. - La vitrine retient l'air qui est à l'intérieur. Elles deviennent des objets de musée ; ce sont des reliques...

S.E. - *Ainsi, du fait des vitrines, elles sont présentées comme appartenant à une autre époque ?*

G.B. - Oui, la vitrine représente un sens de l'enfermement ; ces choses sont finies.

S.E. - *Dans les photographies floues des têtes de Picasso et les paysages de Dali on ressent également une sorte de suffocation. La mauvaise mise au point pousse le sujet juste en dessous de la surface, le submerge, ce qui est une autre forme de suffocation.*

G.B. - Leurs couleurs plutôt acides d'une part et, d'autre part, leur « flou » assez frustrant en font des œuvres peu agréables à regarder. On a envie de les remettre au point mais bien sûr, cela est impossible. Dans la photographie *Love* [Amour], 1998, on scrute attentivement la surface sans pouvoir deviner ce qu'on est en train de regarder. Par moments, les riches tonalités de bruns suggèrent un tas d'excréments, puis on commence à voir des visages et d'autres images plus plaisantes. Parfois, les gens me demandent « Qu'est-ce que c'est ? », ce à quoi je réponds systématiquement : « C'est ce que vous voulez bien y voir. » Ça a l'air d'un lieu commun mais pourtant, c'est réellement le cas. Ce sont des choses faites pour qu'on y projette des impressions, des images de rêve encore indéfinies. Les photographies dérivées des portraits de Picasso ressemblent à des crânes à peine ébauchés mais il est impossible d'y retrouver l'image originale de Picasso. Elles prennent corps au moment où l'original a quasiment disparu et où quelque chose, d'autres choses, commencent à apparaître.

S.E. - *Les sculptures ont aussi atteint ce moment où elles semblent encrassées et perdent leur charme ; elles deviennent « floues » à leur façon.*

G.B. - Si on les considère comme des figures ou des portraits, il n'y a pas un seul fragment, pas un seul espace que l'on puisse désigner comme le visage. Elles sont normalement composées d'une multitude de visages et d'une multitude de bras et si vous les

renversez complètement, vous y trouveriez probablement d'autres images en cours de formation. Elles représentent la figuration de base sur laquelle viennent se greffer des formes anamorphiques. La personnalité individuelle est perdue au profit d'une idée complexe et kaléidoscopique de la personnalité, de la forme et de l'identité, dénuée de contours précis. L'absence de forme est une notion très importante tant pour les sculptures que pour les portraits. L'idée de quelque chose qui soit au-delà de la forme implique qu'il s'agit de quelque chose de subversif. C'est une idée intéressante : l'idée que tu peux faire un portrait subversif en défiant le désir constant des gens à fixer et se représenter des identités et des genres. Dans les photographies floues, les sculptures et les autres portraits, il est impossible de capter une personnalité et une seule ; c'est une personnalité fluctuante sur laquelle on n'a aucune prise ni aucun contrôle.

S.E. - *On dirait que tu fais partie des gens qui ont de nombreux idéaux romantiques et je ne sais pas vraiment pourquoi. Peux-tu expliquer de quel idéal il s'agit ?*

G.B. - Je tiens beaucoup à ce que mes œuvres soient comiquement subversives. Mon goût pour le kitsch est un goût pour la subversion. J'ai envie de peindre de façon très détaillée et avec dextérité parce que c'est considéré de mauvais goût. Faire appel au talent et au savoir-faire est jugé vulgaire par une grande majorité du monde de l'art. Beaucoup d'œuvres entretiennent un certain degré d'irritation ; je ne suis pas seul dans mon cas. L'idée d'être un artiste marginal a été une idée forte au cours du XX^e siècle et c'est une notion vers laquelle je me sens attiré. C'est la raison pour laquelle une de mes images préférées est ce portrait que j'ai trouvé dans la rue, que j'ai photographié puis agrandi considérablement et qui est devenu *Eno Esicrexe*, 1996. Parfois je me demande : « Comment pourrais-je parvenir à peindre comme cela, avec tant d'innocence et de sincérité ? » Il me semble avoir perdu à jamais cette capacité et je contemple ce portrait avec émerveillement et jalouse. Je pense que j'aime assez tirer parti d'une certaine excentricité. C'est en étant à l'extérieur de quelque chose que l'on y voit plus clair ; je ne tiens pas à être considéré comme un artiste dans la ligne du courant dominant car il me semble que cela supprime les particularités et les idiosyncrasies, la personnalité et

le contexte culturel.

S.E. - *Est-ce la raison pour laquelle ton atelier est un tel refuge et, quand tu exposes dans une galerie, celle-ci devient une extension de ton atelier, de ce refuge ?*

G.B. - Je ne pense pas que la galerie soit une extension de mon atelier. Ce sont deux endroits distincts. Mon atelier est un lieu où les tableaux ne sont finis qu'au moment de le quitter.

S.E. - *Où avant d'y retourner...*

G.B. - C'est vrai que si l'une d'entre elles revient, elle sera inévitablement repeinte. Du moment qu'une œuvre se trouve dans l'atelier, elle est à ma merci. En revanche, l'espace de la galerie n'est pas un endroit où je me sens très à l'aise quand mes œuvres y sont montrées. J'adore les galeries et les musées. Pour moi, les grands musées du monde, c'est comme aller au cinéma. Ce sont des lieux faits pour la grande dramaturgie et la mise en scène, des lieux où l'histoire du monde se déploie sous vos yeux. Quand je présente mes œuvres dans une galerie, je suis très gêné, j'ai l'impression de m'être exposé moi-même, ce qui, dans l'atelier, paraît être une bonne idée. Je trouve toujours que la galerie est semblable au vaisseau spatial dans *Solaris*, 1972, d'Andrei Tarkovsky, un endroit où les souvenirs irréels deviennent réels et un lieu de rendez-vous dans un no man's land. C'est là que les visiteurs que j'ai créés ou que j'ai autorisés à apparaître par le biais des portraits peuvent se rencontrer et se mêler les uns aux autres. Tous les tableaux doivent affronter le monde réel en tant que personnalités détachées de moi ; ils sont comme des enfants que l'on lâche dans la vie.

Ce n'est pas facile car on a le sentiment qu'ils vont être mal compris, abusés. *Solaris* est un film ambitieux dans la mesure où il traite des livres, de la mémoire et de la peinture. Bruegel y est très présent ; la réalité et la fiction ne font qu'un.

Je peux différencier la réalité de la fiction mais mon moi comique, le bouffon qui est en moi, en est incapable. Les deux sont intimement mêlés.

S.E. - *En quoi peut-on dire qu'il y a une analogie entre les tableaux visionnaires de l'époque victorienne et la religion et comment cela se manifeste-t-il dans les tableaux de science-fiction sur lesquels tu travailles en ce moment ?*

G.B. - Les tableaux de science-fiction ont un sujet religieux sentimental : *Jesus the Living Dead (After Adolf Schaller)* [Jésus le mort-vivant, d'après Adolf Schaller], 1997-98, a toujours été perçu comme l'image de Jésus sur la Croix en train de penser : « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » ; *Böcklin's Tomb (After Chris Foss)* [La tombe de Böcklin, d'après Chris Foss], 1998, était l'endroit religieux où reposait un athée ; *The Tragic Conversion of Salvador Dali (After John Martin)* [La tragique conversion de Salvador Dali, d'après John Martin], 1998, est la destruction de Dali suite à sa conversion au catholicisme qui marqua la fin de ses œuvres importantes et amorça son passage à la phase plus kitsch d'hyper-réalisme. La religion est inévitablement indissociable de l'histoire de la peinture dans la mesure où la plupart des chefs-d'œuvre de la peinture depuis six cents ans ont été soit des commandes de l'Eglise, soit des œuvres inspirées par le catholicisme.

S.E. - *Est-ce que, par conséquent, avec les tableaux de science-fiction, tu fais état de l'absence de foi dans la pratique actuelle de l'art ?*

G.B. - La seule manière d'aborder ce sujet est avec un certain degré de cynisme et une attitude ludique. Ai-je la foi, ne l'ai-je pas ? De l'Expressionnisme abstrait au monde d'avant l'invention de la perspective, il a toujours été question, en peinture, de contes religieux et imaginaires.

S.E. - *Est-ce parce que, dans le vide, il n'y a que la foi ?*

G.B. - Je ne suis pas quelqu'un qui cherche à combler le vide que laisse le manque de foi. Je cherche à décorer un monde réellement dépourvu de foi. En l'absence des doctrines de la religion, il faut jouer des jeux moralistes dérivés d'événements historiques pour parvenir à une certaine construction morale.

S.E. - *Construis-tu une moralité au sein même de ton monde ?*

G.B. - J'en discute ; je ne construis pas de moralité parce que je ne crois pas qu'il existe une forme valable de doctrine. L'ironie, c'est que je suis un athée utilisant la peinture, qui est un langage largement construit par

le catholicisme.

S.E. - *Mais tu construis une façade.*

G.B. - Je pense comme le bouffon ; il s'agit plus de montrer du doigt la vérité que de souscrire à ses constructions...

S.E. - *Où de révéler les possibilités de la vérité ?*

G.B. - ... Jouer des jeux avec ce qui se passe quand on révèle la vérité et la part du leurre.

S.E. - *Y a-t-il autre chose dont tu souhaiterais parler ?*

G.B. - Non, je pense m'être assez ridiculisé ainsi !

Traduction : Bénédicte Delay

Glenn Brown ou la peinture « morte-vivante »

« La main du peintre ne nous renseigne guère sur le comportement de la main. »

Paul Auster¹

« Étant donnée cette obsession à répéter ce qui touche à la répétition, le plagiat semble inévitable dans notre culture de la copie. Inévitable car, selon une estimation célèbre, l'esprit humain est capable de formuler 3 655 760 000 idées différentes et s'il peut y avoir un léger espoir que toutes les idées n'aient pas encore été exprimées, il existe une forte probabilité de coïncidence ou de répétition inconsciente. « Comme s'il pouvait exister *autre chose* dans toute expression humaine, fût-elle orale ou écrite, *que le plagiat !* » écrivait Mark Twain. « Le noyau, l'âme, le matériau réel et précieux de toute expression humaine – est plagiat. » Il écrivait ces mots à Helen Keller, qui, elle-même, à l'âge de douze ans, avait inconsciemment (ré)écrit et publié comme étant le sien un récit qu'on lui avait lu des années auparavant. » Hillel Schwartz²

« En effet, dans le *musée imaginaire* de Brown, toute nouvelle acquisition modifie la signification de la dernière, tout comme les réintitulés de Brown modifient l'interprétation de "l'original". »

Stuart Morgan³

Si toutes les « morts » de la peinture annoncées par la critique ont démontré quoi que ce soit, c'est bien combien sa pratique est par nature cannibale, ses carcasses donnant plus de matière à penser qu'il n'en faut. De plus, la notion selon laquelle les tableaux eux-mêmes sont « immortels » (enfin, ils n'ont pas ce qu'il faut pour vivre ou mourir), ajoutée au frisson qui vous parcourt en regardant certains, pourrait bien indiquer que l'on se trouve en présence de quelque chose qui n'est pas mort. La question est de savoir qui sont les zombies : vous ou le tableau ? On pourrait supposer qu'il s'agit du tableau ; pourtant comme tout zombie qui se respecte, les tableaux feront le nécessaire pour nous transformer en « l'un des leurs ». Généralement, le moyen le plus rapide d'échapper à leur voracité est de nous pousser à nous chamailler à propos de ce qu'ils sont et de ce qu'ils valent dans le contexte de ce que nous considérons aujourd'hui comme la production artistique. Pour citer Glenn Brown (et pour annoncer la suite) : « Si un tableau ne parvient pas à

être aussi intéressant que de la bonne musique pop, alors autant s'abstenir⁴.

En prenant pour origine de ses tableaux des reproductions d'œuvres à grand tirage (et non en les copiant purement et simplement, comme on peut se l'imaginer), Brown affiche son cannibalisme sans scrupules. En se dévorant « elles-mêmes », ses œuvres ne montrent aucun signe de capitulation ; elles parviennent, au contraire, à adopter nombre des caractéristiques stimulantes de leurs sources sans pour autant subir aucun des effets débilitants, à long terme, de nostalgie ou de sentimentalité (virale). En outre, en créant à la fois des œuvres qui semblent paralyser (ou du moins « figer ») « l'action » de la peinture figurative expressionniste et d'autres qui réaniment (à la Frankenstein) « l'inertie » du surréalisme hyper-réel ou de l'illustration de science-fiction, Brown nous rappelle avec insistance que les tableaux – ici encore, comme les zombies – non seulement « se meuvent » tout en restant immobiles, mais qu'ils se battent entre eux, voire en eux. – Notons que les « autres » travaux de Brown (des sculptures viscérales faites d'amalgames de peinture, des reproductions de tableaux rephotographiées, et des collages d'impressions laser qui superposent littéralement toutes ces sources « antagonistes ») jouent utilement les seconds rôles en assurant une oscillation permanente très importante entre « original/copie », « forme/fond » et/ou « sujet/objet » dans l'ensemble de son œuvre. Si nous ne soupçonnons rien de tout cela, nous avertissons les tableaux de Brown, c'est que nous avons un réel problème. En fait, laissons de côté la peinture un petit moment ; à l'époque actuelle de ce que Hillel Schwartz appelle « la culture de la copie », si nous perdons de vue le « mouvement » dans toute immobilité ou vice-versa, faisons donc attention à ce qui se passe dans notre dos. Car, sans ironiser, que peut bien signifier être « humain » de nos jours, surtout si on n'a pas le luxe d'être un « mort-vivant ».

« La photo que vous voyez
N'est pas mon portrait
Il est trop réel pour le montrer
À quelqu'un que je ne connais pas
Et cela me rend fou
Cela me fait agir en enfant
New Order⁵

Dans l'esprit (cannibale) de l'auto-critique de Greenberg, il est nécessaire de commencer ici par une

reproduction issue d'une source à priori inattendue mais qui, en fin de compte, se situe en plein centre de ce que je considère comme un contexte fructueux pour un commentaire de l'œuvre de Brown. L'image imprimée sur la pochette de mon disque (comme, j'imagine, sur celle de tout le monde) du groupe New Order, au titre parfaitement approprié de *Power, Corruption & Lies* [Pouvoir, corruption & mensonges], est un détail d'un tableau de Fantin-Latour appartenant à la National Gallery de Londres et représentant un bouquet de roses presque fanées. Étrangement, la légende reste vague : elle nous apprend que l'artiste vécut de 1836 à 1904, mais la date du tableau n'apparaît nulle part. En y réfléchissant bien, cela n'est pas si étrange : les gens ont besoin de dates puisqu'ils vont mourir un jour ou l'autre. Les tableaux, eux, étant par nature des « morts-vivants », comme je viens de le dire, une date de naissance est la dernière chose dont ils aient besoin. Il doit maintenant sembler assez évident que nous constituons la seule chose dont les tableaux aient toujours besoin, même lorsque nous ne sommes pas physiquement présents.

Peut-être que je m'emballe ici en rapprochant l'œuvre de Brown de quelque chose que j'adore (mais la passion est ici indispensable) : la musique pop, et en particulier le pop synthétique du milieu des années quatre-vingt ! Pourtant, Brown a peint plus d'un tableau « pour » Ian Curtis, qui, comme Phil King l'a précisé dans un texte sur son travail, « est le chanteur mort de Joy Division »⁶. L'identification claire et nette de King en dit long : Curtis peut être à la fois mort et chanteur, autrement dit, il peut être perpétuellement « présent » même lorsqu'il est confronté à l'absence, or ceci ne va pas sans rappeler le statut du tableau. Ainsi, « l'ordre nouveau » que crée Glenn Brown en reprenant des tableaux qui sont déjà eux-mêmes « morts-vivants », rejoints-il sur de nombreux points New Order qui est, après tout, largement constitué de Joy Division, moins l'omniprésent Curtis. Ceci est, évidemment, un sacré raccourci, sinon une erreur. Mais, pour résumer, Joy Division était un groupe « punk » alors que New Order ne l'est pas. Et ceci ne permet en aucune manière de conclure que Joy Division était plus « authentique » à cause des guitares électriques, ou que New Order l'est moins à cause des synthétiseurs. Ce serait tomber dans un piège similaire à celui qu'expose Brown avec ses tableaux laborieusement peints à la main, des tableaux

qui sont, de manière surprenante, des réincarnations « pleines d'espoir » du « corps » de la peinture plutôt que des autopsies cyniques de son cadavre soi-disant en putréfaction. (L'attitude qui résulte de l'œuvre ironiquement directe de Brown est d'autant plus remarquable que bon nombre d'artistes contemporains intéressants ont fait quelque chose comme télécharger une pratique artistique viable.) Jugeant qu'on aurait bien tort de penser que re-peindre un tableau est, par définition, inférieur (même quand « l'original » a été librement improvisé et peint énergiquement en couches épaisse), Brown, faisant un clin d'œil au Dr Frankenstein, s'engage à faire de son œuvre quelque chose de plus, sans nécessairement suggérer que le « plus » est supérieur pour une raison ou pour une autre : « Ce que je veux obtenir... c'est de donner le sentiment de ramener des choses qui ne sont pas réelles dans un état de réalité physique. Ce qui est désolant, c'est ce que ces choses savent qu'elles ne sont pas réelles⁷. »

L'opposition entre « expression » et réinterprétation de la peinture était encore plus vive, à mes yeux, devant les tableaux de Glenn Brown, lorsque j'ai réalisé qu'à la sortie de *Power, Corruption & Lies*, en 1983, New Order était pour moi un « nouveau » groupe, puisqu'il me ramenait à Joy Division que je ne connaissais pas encore. En matière de musique pop, l'ignorance de ces questions d'influences ou d'antériorité n'est pas si problématique, d'où l'explosion actuelle du sampling. En art, c'est une toute autre histoire. Même s'il se peut qu'aujourd'hui plus que jamais, une grande partie de l'histoire de la peinture soit perçue comme à la disposition des artistes. Bien sûr on est beaucoup plus avec l'exploitation quotidienne des musiques existantes. Mais de nombreux artistes émergent sur la scène – Brown, mais aussi John Currin, Laura Owens et Neo Rauch, par exemple – semblent avoir très peu de scrupules – tout comme leurs pairs dans le design, l'architecture, la musique, la mode, etc. – à « sampler » ou même à « surfer » sur de multiples types de peinture. Par ailleurs, contrairement à, disons, Sherrie Levine ou David Salle ou tout autre peintre ou photographe ayant fait son chemin dans les années soixante-dix lorsque la peinture était considérée comme tabou, Brown et les artistes qui lui sont contemporains n'ont pas nécessairement besoin de s'élever « contre » le climat culturel actuel – climat caractérisé par une explosion

d'images que même les années quatre-vingt n'auraient pas laissé présumer : laissons de côté MTV et pensons plutôt au milliard de pages web. Une telle surenchère d'images accessibles – indépendamment du fait de savoir si elle est perçue comme conviviale ou oppressante – aura au moins marginalisé le point de vue selon lequel quelque chose d'aussi subculturel que la peinture puisse ou doive vraiment mourir⁸. Etablir un parallèle entre le sampling dans le domaine de la musique et le travail de Brown est approprié à deux égards : non seulement du fait de son rapport aux stratégies des arts plastiques telles que l'appropriation (et sa propre relation avec ces qualités plutôt intangibles liées à la notion d'auteur), mais également du fait de sa nature temporelle, qui nous permet d'être simultanément « dans » le passé et le présent en « temps réel ». Étant donné le statut particulier de la peinture quant à la question de la « présence » (qu'elle soit moderniste, post-moderniste ou autre chose), se peut-il que le sampling mis en jeu dans l'œuvre de Brown permette également au tableau (et à son spectateur) d'accéder à quelque chose comme un futur perpétuel qui serait lui-même un type de « science-fiction », un éternel « que-va-t-il-se-passer-dans-la-prochaine-séquence ? » Brown et moi étant pratiquement du même âge, j'ai le sentiment qu'il peint ses tableaux en étant imprégné de musique pop. Et je ne peux m'empêcher de penser à ces deux formes d'expression comme solidaires. Derrière la construction en carton-pâte de toutes les raisons que j'expose ici pour expliquer le lien qui les unit – raisons nées de choses personnelles d'une part et politiques d'autre part (autrement dit, certaines à passer sous silence et d'autres à proclamer, la question étant de déterminer lesquelles sont lesquelles) – on trouve, bien sûr, l'existence d'une évolution hautement technique de paradigme, de l'analogue au numérique, qui a eu une incidence incroyable non seulement sur la musique contemporaine, mais aussi sur la création d'images. Ainsi, à propos du Fantin-Latour de New Order (qui n'est évidemment pas tout à fait le même que le « Fantin-Latour de la National Gallery », la question de la propriété étant devenue capitale, et non seulement dans l'œuvre de Brown), deux nouvelles considérations peuvent s'imposer. Premièrement, la reproduction du tableau est coupée sur la droite par une « barre » verticale composée de carrés et de rectangles de

couleurs vives et variées. Or bien qu'il s'agisse d'un procédé graphique pré-PhotoShop, je ne peux m'empêcher d'y voir un code numérique (secret), des pixels en attente, des fragments de peinture sur le point d'être programmés en place, les zéros et les uns réglés sur un ordre nouveau (des fantômes dans la machine). Deuxièmement, je dois reconnaître ici que, depuis le début, je parle de la couverture d'un disque compact que j'ai acheté en « remplacement » de mon album vinyle « original » (vite devenue obsolète ou, du moins, le paraissant à l'époque) qui, lui, j'espère, est toujours rangé dans la maison où j'ai grandi. Dans les œuvres de Brown, la combinaison aussi bien technique que matérielle de ces deux considérations fondamentalement *sociales* – d'abord retoucher et/ou modifier, puis remplacer et/ou « mettre à jour » – est valablement « rejouée » puisque ces tableaux sont peints lentement et avec beaucoup de soin (mais, là encore, il faut le préciser, sans nostalgie), un coup de pinceau après l'autre.

En 1993, lorsque j'ai été confronté pour la première fois aux tableaux de Brown (à l'occasion de l'exposition *Painting Invitational* à la Barbara Gladstone Gallery de New York), j'étais tout aussi préoccupé qu'aujourd'hui par les thèmes du « plus » ou du « moins » en peinture :

« Mais on doit réaliser que les mêmes choses qui font que cette exposition a l'air "moins" qu'elles ne semblent l'être – par exemple, une égale maladresse dans tous ces tableaux issus de l'imagerie numérique ou un certain excès de zèle dans le choix des sujets – font aussi qu'elles constituent une grande bouffée d'air frais si on les compare à nombre d'expositions de peinture récente qui s'entêtent à refuser de montrer les "articulations" du discours actuel sur la peinture. Heureusement, nous ne sommes pas en présence ici d'un groupe de peintres convaincus de la prééminence de leur médium (on peut toujours rêver) ou annonçant sa mort à qui veut bien les entendre (ça ne va pas arriver) ». »

Brown appartient à une génération d'artistes apparus sur la scène lors d'un réel « retour » à la peinture (ainsi qu'une nouvelle explosion de son marché), et son positionnement, son approche déculpabilisée de la peinture, son parti pris de « ramener les choses » à la peinture par le biais de reproductions d'œuvres de Frank Auerbach et de Karel Appel devrait s'interpréter comme quelque chose de « plus » après les nombreux

travaux d'appropriation des années quatre-vingt qui se destinaient (parfois à juste raison) à devenir quelque chose de *moins*. Pour citer Brown :

« Quand je travaille à partir de tableaux à surface épaisse tels que ceux d'Auerbach, de Karel Appel ou de Kooning, il s'agit presque toujours de portraits. Eh bien, dans tous ces tableaux, il y a, à l'origine, un modèle, assis sur une chaise dans l'atelier, dont les traits sont interprétés par l'artiste. Une fois terminée, l'œuvre est photographiée. La photographie est ensuite imprimée et elle trouve sa place dans un livre. Je me procure cet ouvrage et c'est à partir de celui-ci que je crée ma peinture. Au fil de ces étapes, la personne initiale s'éloigne peu à peu. Peu à peu, elle se perd, se détache. C'est l'idée qu'il y avait un personnage sous l'image qui m'a toujours donné envie de faire ces tableaux. C'est cette espèce de disparition, comme s'il s'agissait de fantômes¹⁰. »

Dans des entretiens ultérieurs, Brown s'est librement exprimé sur sa capacité à se mettre dans la peau non seulement des personnages portraiturés mais des tableaux eux-mêmes : « En tant que portraits, ils représentent un état totalement schizophrène ; en l'absence d'un auteur unique, le modèle de l'artiste n'est perçu depuis la perspective de personne¹¹. » Condamné à une telle instabilité, et pourtant figé par une exécution minutieuse, il n'est pas surprenant que le titre d'un des premiers et plus marquants portraits de Brown soit digne d'un film d'horreur : *The Day the World Turned Auerbach* [Le jour où le monde s'est transformé en Auerbach], 1992 ; un titre qui nous rappelle de façon inquiétante qu'en anglais « Auerbach » se prononce comme « our back » [notre dos], et, bien sûr, si un certain cinéma nous a appris quelque chose, c'est bien de ne jamais tourner le dos à l'inconnu. Après tout, les tableaux de Brown peints d'après Auerbach sont des zombies dont le but est de nous poursuivre de plus d'une façon – rappelez-vous qu'un de ses premiers tableaux s'intitule *The Body Snatcher* [Le dénicheur de cadavres], 1991. Si seulement ils pouvaient bouger. Je dois admettre que c'est l'« excentricité » de ses choix historiques qui m'a d'abord attiré vers les tableaux de Brown présentés chez Barbara Gladstone : « Karel Appel et Frank Auerbach, mais pas Baselitz et encore moins Kirchner. Les peintures de Brown sont vraiment importantes parce qu'elles semblent maladroites et fières de l'être et qu'elles ne tombent jamais dans le pitoyable¹². » Avec des titres engageants tels que *Saturday Night Fever* [La fièvre du samedi soir], 1992,

Love Never Dies [L'amour ne meurt jamais], *This is the Last Song I Will Ever Sing* [C'est la dernière chanson que je chanterai jamais], *No I've Changed My Mind Again* [Non, j'ai encore changé d'avoir], *Goodnight and Thank You* [Bonne nuit et merci], et *I'll Do Anything to Make Myself More Attractive To You* [Je ferai n'importe quoi pour que tu me trouves plus séduisant], tous de 1993, les premiers portraits de Brown, à l'instar des grands morceaux de musique pop, sont intéressants parce qu'ils sont à l'aise avec leur maladresse. Autrement dit, ils ont de bonnes raisons d'assumer leurs propres défauts face aux échecs répétés de leurs référents « originaux » à « saisir » non seulement une ressemblance mais une expression ou une « sensation ». Je suis maintenant convaincu que ce qui peut paraître de l'arrogance correspond davantage au type de sang-froid nécessaire pour tendre efficacement un piège. Par exemple, un tableau simplement intitulé *Head* [Tête], 1993, présente un portrait d'Auerbach en plan tellement rapproché (« et vous l'envoie en pleine figure ») qu'il n'est plus possible d'y retrouver un visage. La peinture devient elle-même une tête, qui tente à tout prix de se dégager de sa propre peau. C'est presque comme si Brown avait changé la peinture en double piège en transformant ce qui, à un moment donné, avait été de la « chair » attrayante (de Kooning : « La chair est à l'origine de l'invention de la peinture à l'huile¹³. ») en une surface insaisissable et aussi impénétrable qu'un miroir. Dans ce cas, cependant, il s'agit d'un miroir doté d'un formidable pouvoir d'attraction – et rappelons-nous que les vampires ne s'y réflechissent pas, même si un des tout premiers tableaux de Brown est intitulé *Atom Age Vampire* [Vampire de l'ère atomique], 1991. Quel type de reflet peut venir à la surface d'un tableau ? C'est la question. Dans un texte de 1988 intitulé *Writing on a Text of the Life*, J.R.R. Christie et Fred Orton prennent Richard Wollheim à partie pour sa déclaration (dans un essai bien connu de 1970 intitulé *The Work of Art as Object* [L'œuvre d'art en tant qu'objet]) selon laquelle « Je suis convaincu que la grandeur de la peinture de Rothko réside en définitive dans sa qualité expressive¹⁴. » Après une analyse détaillée du texte de Wollheim et de son contexte, Christie et Orton sont parvenus à une solide conclusion (en puisant largement dans leurs citations antérieures d'un texte par Hal Foster intitulé *The Expressive Fallacy* [L'Illusion Expressive]) :

« Une sensation pure, non conditionnée culturellement, ne peut s'appliquer ou être suscitée, de façon désinteressée, par la surface d'un tableau. L'expérience intérieure ne pénètre dans la conscience qu'après avoir trouvé un langage ; dont on ne peut parler, dont on doit garder le silence... Entre le "soi" et "l'expression" se tient le domaine de la traduction et de la rhétorique – une rhétorique visuelle dans le cas de la peinture qui, lorsqu'elle est reprise par le discours, renferme, on le présume, un contenu au-delà des conventions, une réalité au-delà de la représentation, un statut naturel par opposition à un statut culturel¹⁵. »

Brown réduit au strict minimum ces trois choses que l'on prétend trouver « dans » la peinture : un contenu au-delà de la convention, une réalité au-delà de la représentation, un statut naturel plutôt que culturel. Cette « chirurgie » n'apparaît nulle part plus clairement que dans ses portraits réalisés d'après des œuvres d'artistes pré-modernes et moins ouvertement « expressionnistes ». Par exemple, dans deux tableaux issus de diverses reproductions d'un tableau de Fragonard représentant son fils costumé en Pierrot (*Searched Hard for You and Your Special Ways*, 1995, et *The End of the 20th Century*, 1996), Brown, en présentant la première version la tête en bas, réorienté littéralement ce qui, à l'origine, avait été voulu comme un tableau plutôt charmant, en quelque chose de sinistre. Étant donné le titre de la deuxième version (qui est légèrement plus petite mais dans le bon sens), où la chemise de l'enfant ressemble plutôt à une camisole de force, il n'est probablement pas faux de voir dans ces œuvres un réquisitoire contre ce que Lyotard a appelé la « bonne » forme du modernisme, une forme abstraite (Rothko) ou figurative qui aurait, d'une façon ou d'une autre, quelque chose – n'importe quoi – qui « y » serait pris au piège¹⁶. Pour ne rien arranger, Brown va jusqu'à transformer un portrait d'enfant réalisé par un disciple de Rembrandt (*I Lost My Heart to a Starship Trooper*, 1996) en une ode amoureuse (voyez le visage défiguré de l'enfant !) d'une époque qui serait en même temps futuriste et dépassée (pensez à la *Guerre des étoiles*). C'est sûrement cette sorte de « maladie » qui, quelques années auparavant, avait attiré Brown vers des artistes comme Salvador Dalí (il n'est pas surprenant que son premier tableau de Dalí, intitulé *Dali-Christ*, 1992, fut le premier à lui attirer des ennuis avec la succession d'un artiste, même si sa version – comme toutes les œuvres de Brown – est fondamentalement différente de sa source, *Construction molle avec haricots bouillis, dite*

Prémonition de la guerre civile, 1936). À ce jour, évidemment, le surréalisme représente encore pour beaucoup l'art « moderne » alors que l'illustration de science-fiction est par définition disqualifiée comme « art ». Par conséquent, après Dali, Brown s'est dirigé vers l'œuvre d'illustrateurs de science-fiction comme Chris Foss, bouclant ainsi la boucle. Dans ses tableaux de grands formats « d'après » Foss – en commençant par *Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis) After Chris Foss* [Désespoir décoratif (tableau pour Ian Curtis) d'après Chris Foss], 1994 suivis d'autres comme *Dead Souls, After Chris Foss* [Âmes mortes, d'après Chris Foss], 1997 et *Böcklin's Tomb (After Chris Foss)* [La Tombe de Böcklin, d'après Chris Foss], 1998 – Brown transforme l'œuvre et l'imagerie qui avaient été conçues à des fins de reproduction à grand tirage en tableaux historiques grandioses, même s'ils sont tournés vers une vision utopique du futur. Aussi bien le surréalisme que l'illustration de science-fiction, en tant que styles de représentation fantastique, sont basés sur l'effet étouffant que procurent des représentations de grands espaces où l'air semble manquer. Ainsi suggèrent-ils un profond sentiment de dépaysement. Cette caractéristique commune peut être utilisée pour étayer l'argument que ces tableaux « complètent » le projet de Brown, non pas dans le sens d'accomplissement, mais plutôt de « totalité ».

Ceci étant dit, il est tentant d'interpréter les peintures plus récentes de Brown d'après Auerbach comme une bouffée d'air frais. Leurs titres suggèrent une attitude nouvelle : par exemple, *Mark E. Smith as Pope Innocent X* [Mark E. Smith (chanteur du groupe The Fall) en pape Innocent XI], 1999, qui évoque sournoisement l'œuvre de Francis Bacon que Brown n'a pas utilisée ; et *The Light of the World* [La lumière du monde], 1999, qui dépasse complètement les bornes (plus Céline Dion que Joy Division).

Ces portraits semblaient s'être ouverts aux grands espaces que l'on trouve dans les tableaux de science-fiction : des espaces toujours privés d'air mais suffisamment « atmosphériques » pour supporter le désir de Brown que « toutes les œuvres apparaissent comme faisant partie du même environnement, que les "personnages d'Auerbach" puissent être les habitants de ces cités flottantes¹⁷. » Des espaces également dégagés de ce qui doit être ici perçu comme l'attraction gravitationnelle d'appropriation directe (une force,

notons-le, qui est rendue d'autant plus présente dans les sculptures de « têtes » hyper-matiéristes de Brown, qui se sont écrasées sur la terre telles des météorites). Ces tableaux zombies donnent réellement l'impression qu'ils pourraient bouger. Heureusement pour nous, ce ne sont jamais que des tableaux.

Traduction : Bénédicte Delay

- notons-le, qui est rendue d'autant plus présente dans les sculptures de « têtes » hyper-matiéristes de Brown, qui se sont écrasées sur la terre telles des météorites). Ces tableaux zombies donnent réellement l'impression qu'ils pourraient bouger. Heureusement pour nous, ce ne sont jamais que des tableaux.
1. Paul Auster, « Noir et blanc. Peintures récentes de David Reed », in *L'art de la faim*, éd. Actes Sud, 1992, p. 59. Réédité in *David Reed Paintings : Motion Pictures*, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1988. Bien que techniquement et iconographiquement très différents, le « mouvement figé » des tableaux de Reed a quelque chose en commun avec l'attitude et le style « mort-vivant » de ceux de Brown.
 2. Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy : Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, Zone Books, New York, 1996, p. 313. Notons ici que Twain s'adressait à une personne sourde et aveugle.
 3. Stuart Morgan, « Confessions of a Body Snatcher », *Frieze*, n° 12, Londres, septembre-octobre 1993, p. 55.
 4. David Musgrave, *We'll Drink Thought It All, This Modern Age : Glenn Brown interview*, 19 janvier 2000. Disponible sur <http://www.oasinet.com/postmedia/untitled/brown.htm>.
 5. « The picture you see /Is no portrait of me/It's too real to be shown/To someone I don't know/And it's driving me wild/It makes me act like a child. » New Order, « Round and Round », *Technique*, Quest Records, 1989.
 6. Phil King, « The Glenn Brown Effect : A Weird Science », in *Glenn Brown, Queen's Hall Arts Centre*, Hexham/ Karsten Schubert, Londres, 1996, p. 12.
 7. Douglas Fogle, « Je pense que je suis beaucoup plus romantique que je ne devrais l'être : Glenn Brown », entretien in *Brilliant ! New Art from London*, Walker Art Center, Minneapolis, 1995, p. 17.
 8. Voir mon « Painting Camp : The Subculture of Painting, The Mainstream of Decoration », *Flash Art*, n° 179, novembre-décembre 1994, pp. 73-76.
 9. Terry R. Myers, « Painting Invitational », *Flash Art*, n° 172, octobre 1993, p. 120.
 10. Fogle, *op. cit.*, p. 16.
 11. Marcelo Spinelli, « Glenn Brown interview », in *Glenn Brown, Queen's Hall Arts Centre*, Hexham/Karsten Schubert, Londres, 1996, p. 6.
 12. Myers, « Painting Invitational », *op. cit.*, p. 120.
 13. Willem de Kooning, « The Renaissance and Order », 1950, in Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, Museum of Modern Art, New York, 1968, p. 142. Un tableau de Brown d'après de Kooning intitulé *Télstar*, 1995, place, comme on pouvait s'y attendre, la bouche notoirement féminine du peintre Expressionniste Abstrait au centre du tableau, ce qui m'oblige à établir une association inhabituelle avec une des œuvres moins connues et aussi ironiques de Jasper Johns (*Painting bitten by a Man* [Tableau mordu par un homme], 1961), dont l'artiste a littéralement croqué une bouchée de la surface peinte à l'encaustique.
 14. Richard Wollheim, cité in J.R.R. Christie et Fred Orton, « Writing on a Text of the Life », *Art History* 11, n° 4, décembre 1988, p. 544.
 15. Christie et Orton, *op. cit.*, p. 551.
 16. Voir Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » in *Critique*, n° 419, Paris, avril 1982.
 17. Musgrave, *op. cit.*, 19 janvier 2000.



vue d'exposition, Kerguéhennec
Installation view, Kerguéhennec



GB 38 I Lost My Heart to a Starship Trooper, 1996



GB 40 Towards an International Socialism (After Chris Foss), 1997



GB 41 Disco, 1997-98



GB 42 *The Sound of Music*, 1997



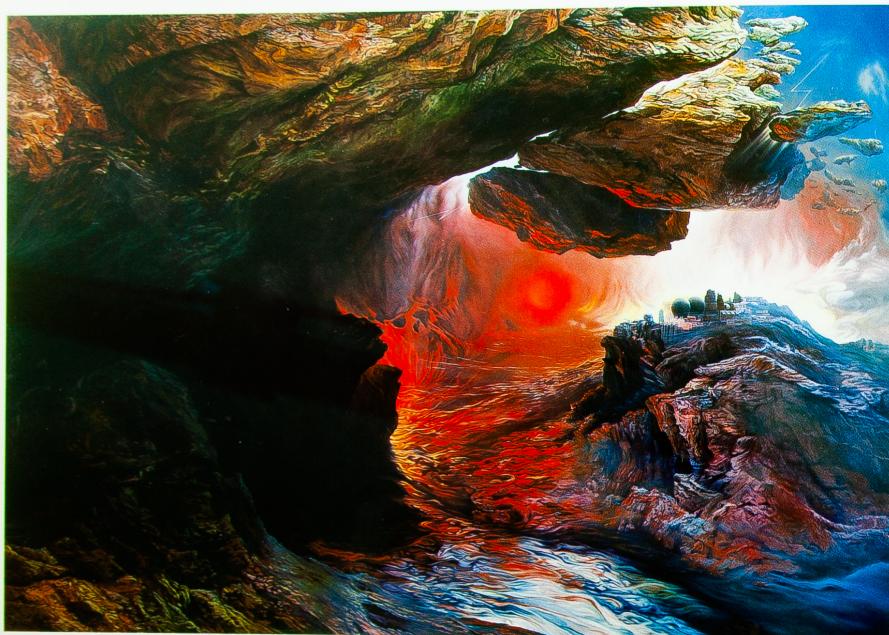
GB 45 *Discotheque*, 1997



GB 49 Böcklin's Tomb (After Chris Foss), 1998



GB 44 Eno Esicrexe, 1997
vue d'exposition, Kerguéhennec
Installation view, Kerguéhennec



GB 50 The Tragic Conversion of Salvador Dalí (After John Martin), 1998



GB 46 Jesus; The Living Dead (After Adolf Schaller), 1997-98



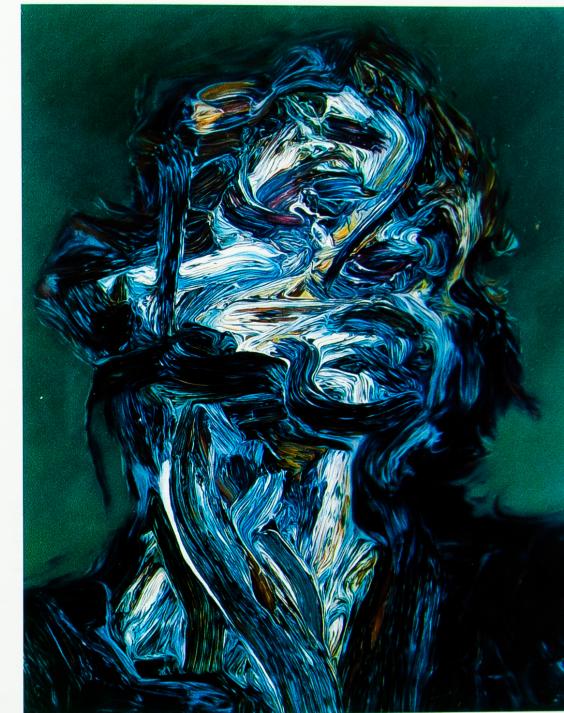
GB 51 *The Sailors Wife*, 1998



GB 52 *The Revenge of the Black Planet*, 1998



GB 53 Zombies of the Stratosphere, 1999



GB 55 Secondary Modern, 1998



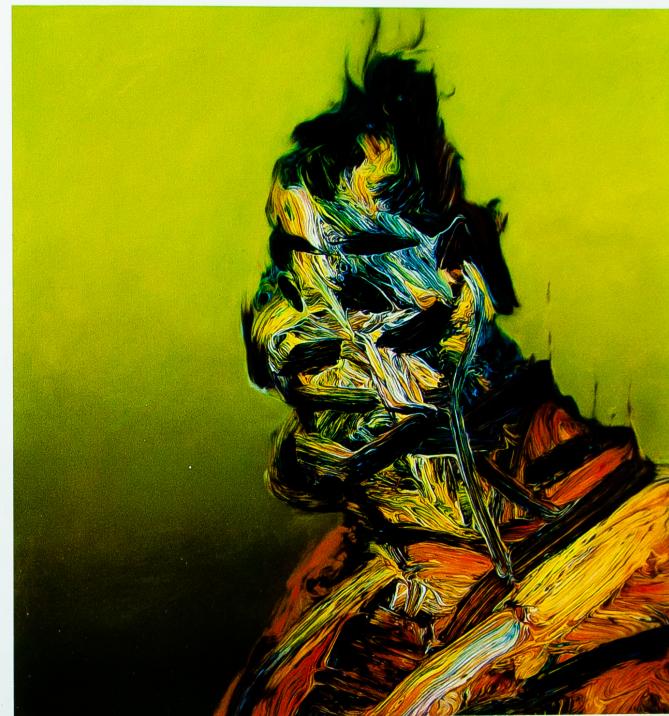
GB 54 Paranoiac-Critical Method, 1998



GB 58 Oscillate Wildly, 1999



GB 59 Mark E. Smith as Pope Innocent X, 1999



GB 60 Beatification, 1999



GB 65 *Heart & Soul*, 1999



GB 63 *Paranoiac-Critical Method no. 2*, 1999



GB 64 *Breaking God's Heart*, 1999



GB 61 *Bertrand Russell at the BBC*, 1999



GB 66 *The Light of The World*, 1999



GB 68 *Fragonard/De Kooning*, 1999



GB 69 Auerbach/David, 1999



GB 71 Kinder Transport, 1999



GB 74 *New Dawn Fades*, 2000



GB 76 *The Marquess of Breadalbane*, 2000



GB 75 *The Loves of Shepherds*, 2000



GB 77 *Kill the Poor*, 2000



GB 78 Little Death, 2000



GB 80 The Shepherdess, 2000
vue d'exposition, Kerguéhennec
installation view, Kerguéhennec



GB 81 *The Andromeda Strain*, 2000



GB 82 *Seligsprechung*, 2000



vue d'exposition, Kerguéhenec
installation view, Kerguéhenec

Glenn Brown, or: Friend to Monsters

The first Glenn Brown exhibition catalogue was published in 1996 by the Queen's Hall Art Centre in Hexham, the Northumbrian town where he was born 30 years before. The only illustrative material included in this publication appeared to be reproductions of works by Rembrandt, Fragonard, Dalí, de Kooning, Appel, and Auerbach, while its cover featured an alluring sci-fi image. To learn more about the artist's work, you could read a short critical anthology, which included an interview with the artist, and even if you had never actually seen any of the artist's pictures, the eccentric titles of the works reproduced nevertheless got one thinking.

One particular Rembrandt self-portrait is captioned *I Lost My Heart to a Starship Trooper*, which conjures up a syrupy intergalactic romance, and which—we are informed by the artist—makes explicit reference to an old-hat disco hit. Dated 1996, the Rembrandt picture in this catalogue is obviously a forgery! An undisguised forgery, to boot, because it is perhaps a faithful reproduction of a work whose authorship is in some doubt . . .

Some will think it a crude hoax, but in front of the "original copy" things become more complicated. For what is involved here is an extremely carefully executed hand-made painting that has an amazingly smooth surface, whereas the work of reference, like most of the pictures that inspire Brown, possesses an uneven bumpy surface made up of lacerations and scars, which display a proto-Expressionist vein proud of the pentiments and impastos that pen its furious and tormented narrative.

What kind of experience does such an odd variant thus confront us with? A spatial experience, first and foremost, for we repeatedly step up to and back from it, without ever managing to find a suitable distance before a picture that is booby-trapped. This is the case for all of Glenn Brown's paintings. Next, needless to say, we are faced with the issue of original and reproduction. Lastly, we find ourselves before a subjective approach, which is at once iconophile and iconoclastic, turning every picture used as a model into a target.

But one wonders, why does he choose these particular pictures? Because they all present an extreme state of painting—at times ambitious, at times limited, and always entangled in a ruminating formalism which, so it happens, seems to be the fate of all Expressionist

painting—regardless of the level of pictorial quality it has managed to produce. The work of Frank Auerbach, which has inspired so many of Glenn Brown's repeats, is a perfect example of this.

For how are we to grasp the work of an artist like Auerbach post-de Kooning? And what is the goal of painting made on the basis of painting? What attitude does Glenn Brown have toward the pictures he submits to his interpretation? Veneration or disdain? Why does he strive to give them the final touch? At this juncture, we should point out again that the artist insists on working from distorted images of these paintings, that is, printed reproductions, which are often very inaccurate. From there, he readily introduces new deformations. Take as an example, his highly plausible anamorphosis of a painting by Dalí, whom himself already optimizes these sorts of optical manipulations. The affront is thus deliberate but mediated; Glenn Brown takes part in the lynching that was introduced by virtually limitless photo-mechanical reproduction, and then some . . . Yet, it is not his aim to deal the fatal blow, rather it is to provide long-awaited assistance to truly desperate situations. So his eccentric approach may be likened to that of the American artist and Conceptual Art pioneer Douglas Huebler, when this latter, mischievously playing the role of "Great Corrector," delighted in redoing old masters' paintings that are deemed to be incorrect when judged by certain objective criteria, like anatomy or perspective for example. "In Picasso's shoes, I'd have done that!"

Glenn Brown describes himself as an Arcimboldo deriving his wherewithal neither from the vegetable garden nor from the fishmonger's stall, but from an altogether subjective history of painting, whose more or less happy heroes may be recognized artists, minor masters, anonymous painters, or sci-fi illustrators, like Chris Foss, whose small-format illustrations—meant to evoke cosmic vastness!—Brown blows up to the proportions of colossal historical painting.

Back and forth, from near to far, from the sublime to the trivial, from exaltation to chagrin, from the comic to the tragic . . . The viewer's above-mentioned spatial experience, as he steps up to and back from the picture without ever finding the "right" distance (the distance that would suit his most intense visual enjoyment), is, in the final analysis, the artist's deliberately subjective stance put into practice.

It would actually be thoroughly mistaken to see Brown's work as a dogmatic criticism that is cocksure and excessively aware of the haughtiness of its views. Gerhard Richter permits himself to draw up a highly selective synoptic table of the history of the arts: literature, philosophy, cinema, architecture, music, and the visual arts. He includes himself in it, in good company, and he is at least considerate enough to feature Blinky Palermo, too, and wind it up with Dan Graham. Brown, for his part, is neither old enough nor does he have a taste for pretentious childishness; Auerbach's modesty is one thing that he admires.

His personal artistic choices involve him alone despite the fact that he is indebted to everyone for their effect on his artistic production. The curiosity he shows for the work of his contemporaries is decidedly positive, not to say voracious. You have to have visited exhibitions with him to realize as much, and I can attest that this curiosity is driven by a desire to know, not a desire to mock. (Glenn Brown used to work part-time in a museum bookstore and is one of the best informed artists of his generation I know.)

No, he doesn't suffer from that denigration mania (but to say as much is to excuse it), which is symptomatic of the problem most people have with living in tune with their day and age. He will even wax passionately when he talks about the American painter John Currin, four years his elder. And he is amused to see the behavioral difference between neophytes and informed onlookers in front of his work. Sci-fi, needless to say, is a success among the former, but still smacks of repressed imagery for the latter. Being a painter today also means grappling with the issue of good and bad taste, the acceptable and the unacceptable. Brown and Currin are the offspring of Picabia and Walt Disney but they don't take the easy way out.

Both artists have chosen the portrait (where Currin is concerned, even genre scenes are group portraits), and this is because, while painting may have a whiff of carrión for some, for others the painting is still conventionally the rule, as art object par excellence. For these latter, the portrait represents the most worked out form—the form for which absence of craft does not take anyone in . . . Irreconcilable twaddles, upon which the antagonistic figures of the bourgeois and the avant-garde are indefinitely turned inside out. Faced with this conflict,

parody—whose works shrink the closer you get to them—is of no use. Virtuosity, on the other hand, can always come in handy as it immediately prompts either admiration or invective.

Frank Auerbach would be hard pressed to say which of his paintings were loosely interpreted by Glenn Brown for his latest series of portraits. Behind one of the pathetically disfigured masks akin to the monster in *Beauty and the Beast*, Brown went so far as to incorporate a Leonardo da Vinci-like background. Are these faces grotesque or pitiful? Do they inspire compassion, fear, or hilarity? It depends. For it's a short step from horror to custard pie slapstick, and from Freddy Kruger to Laurel and Hardy. That is where this aspect, at once simmered and crusty (calling to mind the latex masks in *Planet of the Apes* and the endless make-up sessions required for this kind of movie) and overly licked into shape (which is the custard pie side of it!) comes from. Here, terror must be slowly laid on, with brush number 1 or 2, 3 or 4 maximum, and not with a chain saw, the favorite tool of the lumberjack, the serial killer, and . . . the Expressionist artist, when this latter sheds his house painter's skin.

Translation : Simon Pleasance

"Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me"
Interview, London, May 2000

Stephen Hepworth : Describe your studio.

Glenn Brown : It's a comfortable place, because I spend a lot of time in it. It's clean. It has quite a lot of books in it; it annoys me when people come to the studio and they look at the books before looking at the work. I'd say that it's an extension of my living room because I kind of live within this world.

S.E. - You inhabit it?

G.B. - It is a place for making things and also a place for thinking about making things. I guess over a period of years it has become something of a safe haven, something away from life. It's isolated.

S.E. - A refuge?

G.B. - Refuge is a good word. A shady isle in a sea of storm!

S.E. - It's like a classic studio in terms of its reference material: open books, which often have Post-it notes in them or bookmarks, or there are photocopies with felt tip drawings and notes on their surface. There are the usual scattering of tools and paints, paint brushes and pots, things like that. Are you saying it's not a classic painter's studio, or what you perceive as a classic painter's studio?

G.B. - It's not the usual grubby artist's studio. Most people have studios where they go and work, and when they finish whatever they have been doing, they leave. They don't inhabit it. I sit and listen to music, the radio, I read. It's where I come up with most of my ideas. It's also a place where I have work continually on the boil. Usually there will be quite a number of works unfinished, all at different stages, although this is a fairly recent development for me. Previously I only worked on one painting at a time. Now it can be up to seven or eight works in different stages at any one time.

S.E. - When I first saw your work many years ago, I regarded you as a copyist, which within the traditions of art history has a very credible place in the relationship between and within the artist and his studio. Perhaps that role has evolved or mutated during the 20th century into an appropriationist methodology of working. I know you have exceptions to the word copyist.

G.B. - I have exceptions to the word appropriation as well. It's much maligned and misunderstood. It's a term that seems to only express a certain conceptual framework, and obliterates any painterly or aesthetic understanding involved. As time has gone on, through the work derived from other people's paintings, I suppose I have loosened up and the references have become more complex.

The first two or three paintings derived from Frank Auerbach were about the belief in, and trickery of, trompe l'oeil. Also the time consuming activity of labour intensively reproducing someone else's work was a means in itself. Almost in spite of that appropriationist stance, I started to fall in love with portraits. The Auerbach and Karel Appel and Jean-Honoré Fragonard paintings weren't just empty subjects but people and that almost came on me unawares and took me over.

S.E. - Can you remember where and how you made the move from very early works such as the modernist houses and moon landscapes to deciding to use more explicitly authored works?

G.B. - Initially it was a very simple choice although it took me a long time to make it. The paintings of sections of the moon's surface were almost flat to the picture plane, trompe l'oeil paintings. That was a reason for making them have this flat oppressive surface. When I saw Auerbach's thickly textured surface, it was pretty identical to the moon; it was a cratered and pitted surface over which the eye travelled, from one event to another. The morbidity of Auerbach and the moon's gray surface seemed similar subjects, which is why it came about in a very trompe l'oeil manner. It was only after doing a few paintings that I realized what was important, that these were no longer exercises in trompe l'oeil, they were portraits.

S.E. - The most recent work in this form has been a series of seven reworkings, or works derived from or perhaps inspired by a single Frank Auerbach's Head of JYM, 1973.

G.B. - With those, I worked on the underlying drawing, manipulating it, stretching, rotating and cropping it as if it were the skeleton of the work or an armature. Onto this is then applied an almost monochromatic base of two or three colors, which I then start working with,

sometimes obliterating all the initial painting. In the last month or two of working on the painting, there will be no reference to the reproduction of the original painting, although plenty of references to other painters will be made. In the case of these seven works these ranged from paintings by artists such as: Vincent van Gogh, Henri Fantin-Latour, Sir Edwin Landseer, Marlene Dumas, and many others. So they become the real subjects.

S.E. - And so they evolve in relation to each other?

G.B. - The seven paintings evolved in quite an antagonistic way to each other. It became an exercise to make them as different as possible

S.E. - You spoke of them in terms of pairing.

G.B. - A lot of the paintings end up being produced in pairs. I will start a pair together, like brother and sister, but as time develops they grow apart, sometimes completely. Others remain close and sometimes they can work very well together, so they will be shown together, but not as a diptych, slightly more loose than that. The pairing of the painting *The Loves of Shepherds*, 2000, and the sculpture *The Shepherdess*, 2000, is an example of this. In terms of color they did inform each other, both being from pastoral scenes by Fragonard.

S.E. - It's interesting that, for you, these works aren't ever seen in isolation.

G.B. - They are not conceived in isolation but I do perceive of them as being isolated paintings. They have to work on their own. A good painting shouldn't need support.

S.E. - But they lend themselves very happily to being "related." As soon as they get placed next to another one, a dialogue strikes up immediately.

G.B. - Certainly when hung they become quite theatrical in terms of each other. You have to think of them as a composition on the wall, like the placement of the figures in Leonardo Da Vinci's *The Last Supper*. One painting leans into the next, and that one is twisting away—those conversations go on along the wall.

S.E. - They have become very characterfull as works.

G.B. - I spend my time trying to breath life into these empty vessels, which is how I perceive the Auerbachs (not that his paintings are empty vessels in themselves). The part that I take from them is the dead bit, and I re-enliven it into something completely different. Something that has personal illusions to my own life, onto which I can project personalities of people I know. The titles again also suggest some of the references that I see when painting the work. Things that start to happen in the work . . . the way the heads start to change position as I am painting, for example, will make me think of a work by another artist and I will go and investigate that. Perhaps by looking at another artist it will change the way I continue painting. It's freeform painting in a way it certainly wasn't before. As time goes on, the three dimensional space around the figure becomes more important, more highly developed, and redefined by me. I also don't think people understand that this is how they are made, because the end product doesn't describe it. The final painting hides its origins, which is exactly how I want it. A modernist way of working would show the underlying structure of something. I don't do that.

S.E. - How important is humor in the work?

G.B. - I think in all the work, especially the sculptures, there is a sense of black humor. Sometimes the figures will appear to be quite arrogant, perhaps overtly beautiful or overtly ugly and abstracted. In order for the paintings to develop proper personalities, I see that they have to have a complex range of emotions and the best way of getting that out is by applying a kind of black humor onto them. They will be both good and bad, ugly and beautiful, it's the balance between things that is very important. The paintings are always at a stage of just turning, and you can't decide whether a color is really gorgeous or of gone off meat, whether the figure is a saint or a demon. I play with that, and again I play with that in the title. The title of one of the works I am currently working on is *Seligsprechung*, 2000, which is German for saintly or becoming a saint. It is paired with a painting called *Beatification*, 1999. It is its twin, almost the evil twin. They both come from the same Auerbach, painting which portrays a reclining figure. In both cases the dead reclining figure is stood upright and has been elongated, its eyes poked out, so they appear ghoulish. I have this favorite thing of making the eyes black, dark, as if it's just an empty shell you are looking

at. *Seligsprechung* will hopefully possess something of a clown's persona, with a suggestion of a red nose.

S.E. - Is this like the fool in King Lear, the jester who is the teller of great truths?

G.B. - Looking at other artists' work, a lot of my want for the comic, the fool, comes out of both Picasso and more contemporary artists such as George Condo. I like their clownish buffoons, which reminds me of Diego Velázquez's paintings of buffoons in the Prado which are, again, wonderfully unsettling, tragic, and black. This is the kind of arena I want these portraits to sit in. I am also currently using a Georg Baselitz painting of a severed foot as the basis for a portrait, painting it with the color palette derived in some sense from a late Philip Guston of another kind of contradiction, his hooded cigar-smoking Ku Klux Klan artist figure.

S.E. - You have also made works derived from Jean-Honoré Fragonard, which you have particularly described as self-portraits.

G.B. - I think all the paintings are self-portraits, but the painting derived from the portraits of Fragonard's son probably do become a sort of comic self-portrait. You can't decide whether you are supposed to stick your finger down your throat or go ah . . . The painting after Rembrandt, *I Lost My Heart to a Starship Trooper*, 1996, is a small chocolate box image of a child which appears to have bad facial scarring. These marks are actually derived from the re-rendered brush marks that the figure is built out of. It is painted in such a way that they don't become too obvious, as if it is metamorphosing into a real figure from out of the paint.

S.E. - In contrast to the portraits derived from Auerbachs, which are like masks of tragic clowns, the boys appear to be much closer to real boys. They are not masks in the same kind of way.

G.B. - They are still made of paint. Comparatively, the Auerbachs are cartoon figures, while the paintings after Rembrandt and Fragonard as well as the science fiction paintings represent a more conventional rendering. I don't really see very much difference between them, as they are two ends of a very similar thing.

S.E. - The Auerbach derived work doesn't have the "ah . . . factor"—an Auerbach isn't a sweet and charming painting to start with.

G.B. - Perhaps I'm trying to find beauty in the apparently ugly and the ugliness of accepted beauty. Fragonard, in the way I render him, and all the intrinsic sweetness of French 18th century kitsch baroque becomes threatening and tortured. Fragonard is chocolate boxy, Dali is archetypal adolescent surrealism, science fiction is sensationalist and utopian, appealing art for the masses. And that is what I like about it; it's antagonistic to the modernist notion of everything having to be descriptive of underlying structures and the simplifyingly brutal and ugly. Modernism also developed a fascination for poverty, the gray and mundane and, for me, it became a cliché that it had to represent seriousness.

S.E. - Do you perceive your work as anti-modernist in that it tries to resuscitate and restore these qualities?

G.B. - I want to describe the underlying structures without falling for the cliché developed by bourgeois modernism. Avoiding anything that was beautiful, natural, and escapist which are things the masses adore and the elite despise even though the elite have beauty and the poor are perceived as ugly. I want to make work that has popular sentiment but involves deconstruction of images.

S.E. - Your most popularist work must be the science fiction paintings, I've never seen a room full of school boys so easily seduced and desperate to possess reproductions of these images.

G.B. - My dad likes them too! A lot of people who wouldn't normally go to a gallery will see them as being proper paintings and will look, think, and get quite excited about what is going on in them. I see that as doing my job properly.

S.E. - Is the contrary true, that those people who frequent galleries don't think of them as being "proper" paintings?

G.B. - A lot of them have great difficulty seeing them as so-called "high art." If these paintings had the same palette and were abstract, they would have a totally different audience but because they have fantastical

images in them, much of that audience is totally switched off. They won't read them on an abstract emotional level because they find the figuration too low culture. I love it when that happens. Jeff Koons is a role model in terms of what can be done with the products of popular culture and how they can be elevated to the gorgeous heights of splendid beautiful objects and still remain wonderfully vulgar. In all my work I want rich vulgarity and bawdiness. These are things that modernism, except for a few great artists, has a problem with. Of course you find that bawdiness in Picasso. For a long time people wouldn't look at late Picassos because of its excess and I like to think of late Francis Picabia in the same way. I want the science fiction paintings to have that dumbness.

S.E. - But these are not fundamentally dumb works. They are far more complex in terms of what they are offering: their scale, and consequently the time invested, also the fact that they are not shown alone, they are juxtaposed with other forms of work. These factors side step a simple pleasure based reading of the works; it complicates and confuses those types of assumptions.

G.B. - The portraits and sculptures work alongside the big paintings in creating antagonistic narratives or new narratives. I see the gallery as the space station *Babylon Five* in the television series of the same name. The paintings could be seen as the ambassadors and representatives of different planets meeting and interacting! I don't however think I want to side step any issue of total pleasure. The thing you have to understand with all the science fiction paintings even when you see them in the flesh as opposed to reproduction, is there is always something about the color and the way they are painted that stops you from entering them. They're not like film stills, they are not places you easily sink into or inhabit. There is always something that says: "Stay back, you can't go in, this is fake, it's not a real thing." It's not real fantasy. There are structural elements built within the paintings themselves that act as a barrier to sinking into deep space. It involves the off-ness of the color, its cheesiness, and the obvious cheesiness of the sentiment, which say: "Beware this perhaps is not what you expect it to be," I was excited when I came across the term "putrid" which means to rot with the absence of oxygen, to rot without air. Salvador Dali particularly liked the term. In the painting *Jesus the Living Dead (After Adolf Schaller)*, 1997-98, I tried to employ the colors of

putrefying meat, gone off colors. They weren't made in the normal way with daylight or reality. The subject was always the unhealthy unreal world of books and illustrations. A world where the only air available was between the pages. Putrefaction seems to describe the colors of that world be it the silvery greens of *Böcklin's Tomb (After Chris Foss)*, 1998, or the purples, reds, and greens of an Auerbach derived painting such as *Secondary Modern*, 1998.

S.E. - Are these paintings therefore the antithesis of Victorian visionary paintings one hundred years later?

G.B. - No, I don't think they are the antithesis. In some way, I want them to be a regeneration of that opium drenched, fantastic, and overly romanticized world of Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Henry Fuseli [Heinrich Füssli], and Philip de Loutherbourg. I want to bring back again the richness of language those people employed. Many of the Orientalist painters didn't visit the Orient. The world they painted was always an exoticized other world. That's what my paintings are about. They describe an impoverishment of stimuli or rather second hand information. A world of video, computer, film . . . where even the information given by others in literature becomes third or fourth hand.

S.E. - You use the term putrefaction with the science fiction paintings but it is a term that could more easily apply to the sculptures. Here they are rotting in a vacuum, like lumps of meat.

G.B. - People look at the sculptures in two ways. Either they will say: "That looks really shitty" or "I want to lick it." The same work will cause both kinds of reaction, which is a good position to be in, a nice description of the pungent notion of putrefaction is the fascination of smelling your own farts! I enjoy creating these figures, putting them together like Dr. Frankenstein from colored globs of oil paint. It is still painting to me. It still employs color, form, and movement in a painterly way. Instead of making a pretend three-dimensional form on the other side of the picture plane I thought the thing should come into the viewer's side of the picture frame, to be a real three-dimensional thing that the viewer could walk around.

S.E. - And these are then placed within a vitrine which seem to reference a 1930s museum-style display case. You have spoken in terms of trapping them.

G.B. - The vitrine represents a three-dimensional frame. I decide how to position the sculpture within this frame very carefully, how it will be viewed from the five sides, and then how it sits in the gallery. If sculpture is in the real world then these aren't quite sculptures. They are in a world like that of the paintings, a world where they can travel through space and time unaltered by the environment surrounding them.

S.E. - In their boxes, they are stifled, they are suffocated.

G.B. - The vitrine traps the air inside. They become museum objects. They are relics.

S.E. - So they are announced as being from another period because of their vitrine?

G.B. - Yes, the vitrine represents a sense of closure—these things are finished.

S.E. - With the blurry photographs of Picasso heads and the Dali landscapes there is a kind of suffocation too. Their out of focus nature pushes the subject just below the surface, almost drowning it, which is a different form of suffocation.

G.B. - They are fairly unpleasant to look at, both in their rather acidic colors and their frustrating out of focus nature. You want to get it back in focus but you never can. With the photograph *Love*, 1998, your eyes scan it not knowing what you are looking at. At some point, it looks like a pile of excrement with its rich brown colors, then there are faces and other more pleasing images that you can start to see. People sometimes ask: "What is it?" and my set reply is: "Whatever you would like it to be." It sounds trite, but it is genuinely the case. They are things to project upon, not quite formed dream images. The photographs derived from Picasso portraits appear to be skulls not fully formed, but equally you cannot return to the original Picasso image. They exist to the point where the original is pretty much totally lost and something, other things, start to appear.

S.E. - The sculptures also have reached this point where they have become clogged and cloyed, or out of focus in their own way.

G.B. - In terms of them being a figure or portrait, there is no single point of focus, no one area that you can call the face. There are usually multiple faces and multiple arms. Even if you turned the whole thing upside down you might see other images forming. They represent the base figuration upon which anamorphic forms appear. The singular personality is lost in favor of a complex more multiple idea of a personality, of form and identity, and formlessness. The notion of formlessness is a very important one for the sculptures and portraits. The idea of something behind formless implies that it is subversive. It is an interesting idea: that you can make a subversive portrait by challenging people's continuing desire to fix and subjectify identities and types. In the out of focus photographs, the sculptures, and the other portraits, you can't pin down the personality because it is a continually fluctuating and cannot be governed or controlled.

S.E. - You come across as someone who has a lot of romantic ideals but I am not sure to what ends. Can you explain what your ideal is?

G.B. - I do want them to be comically subversive. My liking for kitsch is a liking for subversion. My desire to paint with detail and dexterity is due to the fact that it is seen as bad taste. To use skill and craftsmanship is vulgar to the art establishment for the most part. A lot of art relies on a degree of irritation, I'm not alone in this. The idea of being an outsider artist has been strong throughout the 20th century and it is a notion I find appealing. Which is why one of my favorite images is a portrait which I found in the street and photographed, then substantially increased it in size to become *Eno Esicrexe*, 1997. I sometimes sit and think: "How could I paint like that, how could I paint with such innocence and genuineness?" That capacity seems to be lost to me, and I look at it with wonder and jealousy. I think that eccentricity is something I like to play with. Only by being outside of something can you have a good view of it, so I don't want to be seen as being part of any mainstream. For me, it seems to eradicate peculiarities and idiosyncrasies, personality and cultural circumstance.

S.E. - Is that why the studio is such a refuge? And consequently when you show, does the gallery becomes an extension of your studio, of that refuge?

G.B. - I don't think that the gallery is an extension of my studio. They are two different places. My studio is a place where paintings never settle until they leave.

S.E. - Or come back?

G.B. - It is true that if one comes back it inevitably gets repainted. If it is in the studio, it is open to attack. The gallery space however is not a place where I feel comfortable when my work is in it. I love galleries and museums. For me the great museums of the world are like going to the cinema. They are a place for high drama and great acting, a place for the history of the world to unfurl in front of you. When I put my work into a gallery space I find it embarrassing, I feel like I have exposed myself, which seemed to be a good idea when I was in the studio. I always perceive the gallery as being akin to the spaceship in Andrei Tarkovsky's *Solaris*, 1972, a place where unreal memories become real and a meeting place in a no man's land. It is where the visitors that I have created or I have allowed to appear via the portraits can meet and mix. All the paintings have to deal with the real world as separate personalities to myself, they are like children being released into the world. It is uncomfortable because you feel they are going to be misunderstood, abused. *Solaris* is an important film because it's very much about books, memory, and painting. Bruegel is present in a large way—reality and fiction becoming confused. I can tell reality from fiction but my comic persona, my buffoon act cannot. The two have become intertwined.

S.E. - In what way is there an analogy between Victorian visionary paintings and religion and how does that manifest itself in the science fiction paintings you are making now?

G.B. - The science fiction paintings do have a sentimental religious subject: *Jesus the Living Dead (After Adolf Schaller)*, 1997-98, was always perceived as the view of Jesus from the cross thinking: "My Lord why has thou forsaken me;" *Böcklin's Tomb (After Chris Foss)*, 1998, was a religious place of rest for an atheist; *The Tragic Conversion of Salvador Dali (After John Martin)*, 1998, is Dali's destruction after his conversion to Catholicism, which marked the end of his great works, and the transition to his more kitsch hyper-realist stage. Religion is inevitably entwined with the history of painting in that most of the great painting of the past

600 years has been commissioned by or dedicated to Catholicism.

S.E. - Are you therefore with the science fiction or visionary paintings acknowledging the absence of faith within contemporary art practice?

G.B. - The only way to deal with it is through a degree of cynicism and playing games. Do I believe, do I not believe? Painting, from abstract expressionism to a world predating the invention of perspective, has been about religious and imaginary tales.

S.E. - Is this because faith is the only thing that exists in the void?

G.B. - I am not trying to fill the void, which is left by a lack of faith. I am trying to decorate a world that is genuinely without faith. Without the doctrines of religion you have to play out moralist games in order to come up with a construction of morality, which are derived from historical events.

S.E. - Are you constructing morality within your world?

G.B. - I'm discussing it, I don't construct morality because I don't believe there is one doctrinal correctness. The humorous irony is I am an atheist using painting, which is a language constructed largely via Catholicism.

S.E. - But you're constructing a semblance.

G.B. - I think like the fool—it's about revealing the truth rather than constructing it.

S.E. - Or revealing the possibilities of truth?

G.B. - It's about playing games with what happens when you reveal truth and fakery.

S.E. - Is there anything more you want to talk about?

G.B. - No I think I have made a big enough fool of myself!

Glenn Brown's New (re)Order, or Painting's Better Off Undead

"The hand of the painter has rarely instructed us in the ways of the hand."
Paul Auster¹

"Given this compulsion to repeat that which bears on repeating, plagiarism in our culture of the copy appears inevitable. Inevitable, as one famous estimate had it, because the number of different ideas the human mind is capable of is 3,655,760,000, and while there may be a slight hope that all the ideas have not been bespoke, there is a high probability of coincidence or unconscious repetition. 'As if there was much of anything in any human utterance, oral or written, except plagiarism!' wrote Mark Twain. 'The kernel, the soul—let us go further and say the substance, the bulk, the actual and valuable material of *all* human utterances—is plagiarism.' He was writing to Helen Keller, who herself at the age of twelve had unconsciously (re)written and published as her own a story read aloud to her years before." Hillel Schwartz²

"Indeed, in Brown's *musée imaginaire* every new acquisition modifies the meaning of the last, just as Brown's retellings alter the interpretation of the 'original'." Stuart Morgan³

If all painting's critically declared "deaths" have shown us anything, it's how much the practice is by nature cannibalism, its carcasses providing more than enough food for thought. Add to that the notion that paintings themselves are "deathless" (well, they don't have what it takes to live or die), and the spine-tingle you feel when you look at some of them could be a warning that you're in close proximity to something undead. The question is, who are the zombies—you or the paintings? We might assume it's the paintings; still, like all good zombies, they'll do what it takes to turn us into "one of them." Usually the quickest way to distract us from their hunger is to get us to fight amongst ourselves about what they are in the first place and whether or not they are—in all senses of the word—worth anything in the context of what we consider cultural production today. To quote Glenn Brown (and set up things to come): "If a painting can't be as interesting as good pop music then it should give up."⁴

By making paintings based upon (actually not so much "copied from" as you might think) mass-produced reproductions of paintings, Brown puts his cannibalizing front and center without apology. Eating "themselves," his works show no signs of surrender; rather, they manage to take on many of the galvanizing

characteristics of their forebears without suffering any of the long-term enervating effects of (viral) nostalgia or sentimentality. Moreover, by simultaneously making some paintings that seem to paralyze (or at least "still") the "action" of expressionist figurative painting, and others that reanimate (à la Frankenstein) the "inertness" of hyper-real surrealism or science fiction illustration, Brown makes sure we remember that paintings—again, like zombies—not only "move" while standing still, but also fight amongst, and even within, themselves. —It should be noted here that the "other" works Brown makes (sculptures of visceral "heads" of paint, photographs taken of reproductions of paintings, and laser-printed collages that literally sandwich together his "competing" sources) have critical supporting roles to play in the maintenance of a steady oscillation between "original/copy," "form/content" and/or "subject/object" in his entire oeuvre. If we don't see any of this coming, as Brown's paintings warn, then we are definitely in trouble. In fact, forget painting for a moment: in these rapid-fire days of what Hillel Schwartz calls "the culture of the copy," if we lose sight of the "movement" in any stillness or vice versa, we might want to watch our backs, particularly when it comes to our much bigger problem of (no irony here) how we negotiate what it means to be "human" these days, especially since we do not (yet) have the option or luxury of being undead.

"The picture you see
Is no portrait of me
It's too real to be shown
To someone I don't know
And it's driving me wild
It makes me act like a child"
New Order⁷

In the (cannibalistic) spirit of Greenbergian self-criticality, it's necessary to start here with a reproduction, one from somewhere initially unanticipated yet ultimately dead center in what I believe is a fruitful context for a discussion of Brown's work. The printed image on the cover of my copy (like everyone else's, I'm sure) of New Order's perfectly-titled *Power, Corruption & Lies* is a detail of a painting of (nearly dead?) drab roses by Fantin-Latour which is owned by the National Gallery in London. Strangely enough, its credit line is rather vague: from it we learn that the artist lived from 1836 to 1904, but the date of the painting is nowhere to be found. On second thought, this is not so strange: people need dates because they (will) die. Paintings, as I've just said, are

undead from the start, so the last thing they really need is a date of birth. By now, however, it should be obvious that the one thing paintings always need is *us*, even when we're not there.

I'm off and running here writing about Brown's work in relation to something I love (and love, of course, is the final subject here)—pop music, especially mid-1980s synth-pop—because at the very least he has made more than one painting "for" Ian Curtis, who, as Phil King put it in a text on Brown's work, "is the dead singer of Joy Division."⁸ King's blank identification says it all: Curtis can be dead *and* a singer at the same time, in other words, he can be, not unlike a painting, perpetually "present" even when faced with absence. To that end, the "new order" that Glenn Brown is making by re-recording paintings already "undead" themselves has quite a bit in common with New Order, which after all is in significant ways Joy Division minus the omnipresent Curtis. This, of course, is a gross oversimplification, if not plainly wrong: in a word, Joy Division was "punk" and New Order not. However, this should not lead us to conclude that the former was somehow more "authentic" because of such things as electric guitars, or that the latter is somehow less so because of the use of synthesizers. To do so is to fall into a similar kind of trap that Brown exposes with his laboriously hand-painted paintings, pictures that are surprisingly "hopeful" re-substantiations of the "body" of painting, rather than cynical autopsies of its purportedly rotting corpse. (The resulting attitude of Brown's ironically unmediated handwork is all the more remarkable given that many interesting artists working today have made something like downloading a viable art practice.)

Refusing to believe that re-painting a painting is by definition somehow "less" (even when the "original" is interpreted as unmediated "self-expression" usually because it has been thickly and/or seemingly energetically painted), Brown (with a nod to Dr. Frankenstein) is committed to making his work something *more* without necessarily suggesting that the "more" is somehow better: "What I want . . . is that sense that I'm bringing things which aren't real back into a state of physically being there. The sadness is that these things know they're not real."⁹ Facing all of Brown's paintings, the manner in which one could think about "expression" in relation to his type of (re)ordering of painting is intensified for me by the fact that, in 1983, when *Power, Corruption & Lies* was released, New Order was a "new" group for me, one that

immediately took me back to a Joy Division I had not yet known. When it comes to pop music, such a gap in one's knowledge rarely leads to any anxiety of influence: hence the current explosion of "sampling." With painting, however, it has often been a different story: in fact, it may be that more of painting's history feels "available" to artists working today than ever before. While it is obvious that we're still far more comfortable with the (everyday) ways in which we "use" music than we do any picture, in the face of painting's history many emerging painters—not only Brown, but also, for example, John Currin, Laura Owens, and Neo Rauch—seem to have very little anxiety (just like their peers in design, architecture, music, fashion, etc.) about sampling or even "surfing" multiple modes of painting. Moreover, unlike let's say Sherrie Levine or David Salle, or any other painter or photographer who came of age in the 1970s when painting was thought to be taboo, Brown and his contemporaries don't necessarily need to be "against" today's cultural climate—one that is in the middle of an image explosion that even the eighties could not have anticipated: forget MTV, think one billion web pages. Such accessible surplus—regardless of whether it is seen as user-friendly or oppressive—at the very least has made it almost quaint that anyone would think that something as subcultural as painting could or should actually die.¹⁰

To think about Brown's work in relation to sampling in music is appropriate on two levels: not only in terms of its connection to visual art strategies like appropriation (and its own relationship to those rather intangible qualities that characterize authorship), but also in its temporal nature, one that allows us to be "in" the past and the present simultaneously in "real time." Given painting's particular (undead) relationship to "presence" (whether modernist, post-modernist, or something else), could it be that the sampling taking place in Brown's work also gives the work (and its viewers) access to something like a perpetual future, itself a type of "science fiction," an endless what-will-happen-in-the-next-viewing? Given that Brown and I are nearly the same age, I suspect that he makes paintings with (pop) music in mind for many of the same reasons that I think about them together all the time. Underneath the jerry-rigged construction of all of my reasons for the connection—made up of some things personal, others political (in other words, some to keep private, others to proclaim; the question remaining: Which is which?)—

there is, of course, the existence of a critically *technical* paradigm shift from analog to digital that has had a tremendous impact on not only contemporary music but image-making. Therefore, with regard to the New Order Fantin-Latour mentioned above (which, of course, is not really the same thing as the "National Gallery Fantin-Latour": ownership, of course, remaining one of the big issues we have to deal with not only in Brown's work) it is worth mentioning two additional things. First, the (cropped) reproduction of the Fantin-Latour actually has been "interrupted" in its right-hand corner by a vertical "bar" made up of squares and rectangles of various bright ("pure") colors. Despite being a pre-PhotoShop graphic design device, I cannot help but read it as digital (secret) code, pixels-in-waiting, pieces of the representation of paint ready to be programmed into place, zeros and ones set for a new order (ghosts in the machine). Second, I should acknowledge here that all along I have been writing about the cover of a compact disc that I purchased as a "replacement" for my "original" vinyl LP (soon-to-be obsolete, or so it seemed back then) and which I hope is still in storage in the house I grew up in. The technical and material composition of both of these fundamentally *social* conditions—first retouching and/or altering, then replacing and/or "upgrading"—are "replayed" with purpose and value in Brown's work as it is made slowly and carefully (but again, it must be said, not nostalgically), over and over by hand.

Back in 1993 when I was first introduced to Brown's paintings (in a rather prescient "Painting Invitational" at Barbara Gladstone Gallery in New York) my mind was stuck just as much then as now on the issues of "more" or "less" in painting:

"But, it should be understood that those things in this show that make is 'less' than it seems to be—for example, a rather equally distributed clumsiness in all of these painted pictures of mediated imagery, or the occasional misplaced overzealousness in the dictating of subject matters—are the very things that make this show one big breath of fresh air in the face of a lot of recent painting shows which immaturely refuse to let the "seams" of painting's current discourse show. What we thankfully do not get here is a group of painters smug in the pre-eminence of their medium (dream on) or Chicken Little-ing its demise to death (ain't gonna happen)."¹¹

As a member of the generation of artists mentioned above who were entering the scene at a moment in

which there was soon to be not only a real "return" to painting (including another explosion of its market), but also a serious reinvestigation of the ways in which paintings could be made without guilt, Brown's initial decision to "bring things back" to painting by way of reproductions of the work of Frank Auerbach and Karel Appel should be understood as something "more" in the wake of a lot of 1980s appropriation work that was intended (sometimes for good reason) to be something less. To quote Brown:

"When I work from thick-surfaced paintings—the Auerbachs, the Karel Appel, the de Kooning—they've almost all been portrait heads, in all of them there was originally a model sitting in a chair in the studio who gets characterized by that artist. He finishes it and it gets photographed. Then the photograph gets turned into a print, which gets put into a book. I get that book and do my painting from it. Through those stages, the original person gets further and further back. Further and further lost, further removed. The whole notion that there was a character underneath the image kept me wanting to do them. It was that sort of loss, as if they were ghosts."¹⁰

In subsequent interviews, Brown has spoken freely about his ability to empathize with not only the portrait heads but with the paintings themselves: "As portraits, they represent a hopelessly schizophrenic state, with no single author the artist's model is viewed from no one perspective."¹¹ Even more tightly held in such an inconstant yet frozen state by Brown's painstaking execution, it comes as no surprise that one of Brown's most successful early portraits has a title befitting a horror movie: *The Day the World Turned Auerbach*, 1992; a name ominously reminding us that "Auerbach" sounds a lot like "our back," which, if we learned anything from the movies, we know we should never turn. After all, Brown's Auerbach paintings are zombies out to get us in more ways than one (keep in mind that one of his earliest paintings is called *The Body Snatcher*, 1991). If only they could move.

I'll admit that initially the most interesting thing to me about Brown's paintings included in the Gladstone show was what I called the "offness" of his historical choices: "it has to be Karel Appel and Frank Auerbach, not Baselitz and definitely not Kirchner. Brown's paintings are pretty great because they seem self-satisfyingly lame, and utterly not pathetic."¹² With inviting titles like *Saturday Night Fever*, 1992, *Love Never Dies*, *This is the Last Song I Will Ever Sing*, *No I've Changed My Mind Again*, *Goodnight and Thank You*, and *I'll Do Anything To Make Myself More Attractive To You*, from all 1993,

Brown's early portrait heads, like great pop songs, succeed precisely because they are so comfortable with their lameness. In other words, they have good reason to embrace their own shortcomings in the face of the failures of their "original" referents when it comes to anything like "capturing" not only a likeness, but an expression or a "feeling." Now I'm convinced that what seemed like self-satisfaction back then is actually more like the kind of calmness that is often required to set an effective trap. For example, a painting like the unusually bluntly titled *Head*, 1993, offers a portrait of an Auerbach painting presented so close-up ("in our face") that its face overwhelms any sense of a head *in* the picture. The painting itself has become a head, seemingly desperate to pull itself out of its seamless unnatural skin. It is almost as if Brown has turned the painting into a double trap by transforming what was once tantalizing "flesh" (de Kooning: "Flesh was the reason why oil paint was invented."¹³) into an impossible-to-grasp surface as impenetrable as a mirror. In this case, however, it is a mirror with tremendous pull—and let's not forget that vampires do not appear in them, despite another early painting of Brown's called *Atom Age Vampire*, 1991. The question remains whether any painting has anything that could be called (a) "reflection." In a text from 1988 entitled "Writing on a Text of the Life," J.R.R. Christie and Fred Orton take Richard Wollheim to task for his claim (in a well-known essay from 1970 called "The Work of Art as Object") that "The greatness of Rothko's painting lies, ultimately, I am quite sure, in its expressive quality."¹⁴ After a lengthy analysis of Wollheim's text and its context, Christie and Orton themselves reach a strong conclusion (borrowing heavily from their prior citations of a text by Hal Foster called "The Expressive Fallacy"):

"There is no way in which direct, unmediated feeling can be put into, and disinterestedly taken out of, the surface of a painting. Inner experience only enters consciousness when it finds a language; whereof we cannot speak, thereof we must remain silent . . . Between 'self' and 'expression' lies the realm of translation and rhetoric—a visual rhetoric in the case of painting which, when taken up in discourse, is claimed to have in it a content beyond convention, a reality beyond representation, a natural as opposed to a cultural status."¹⁵

Brown cuts to the bone of all three of these things claimed to be "in" painting: content beyond convention, reality beyond representation, and a natural rather than cultural status. No where is this "surgery" clearer than in his portrait paintings based on the work of other less blatantly "expressionist" pre-modern artists.

For example, in two paintings derived from different reproductions of a Fragonard portrait of his son dressed as a Pierrot—*Searched Hard for You and Your Special Ways*, 1995, and *The End of the 20th Century*, 1996—Brown literally reorients what must have been originally intended as a rather sweet painting into something sinister by presenting the first version upside down. Given the title of the second version (which is slightly smaller yet right side up), in which the child's shirt looks more like a straitjacket, it is reasonably clear that it would not be wrong to "translate" these works into indictments of what Lyotard called modernism's "good" form, an abstract (Rothko) or representational shape that somehow has something—anything—trapped "in" it.¹⁶ To make matters worse, Brown even recasts a painting based upon a portrait of a child done by a Rembrandt follower—I Lost My Heart to a Starship Trooper, 1996—into a lovesick (just look at the kid's disfigured face) ode to modernist days gone by in the midst of a new future age, which at the same time is the past (think *Star Wars*).

That kind of "illness" is surely what a few years earlier had led Brown to the likes of Salvador Dali (no surprise that his first Dali painting, called *Dali-Christ*, 1992, was the first one to get him into trouble with an artist's estate, even though his version—like all of Brown's work—is significantly altered from its source, *Soft Construction with Boiled Beans: Premonition of Civil War*, 1936). To this day, of course, surrealism still stands for "modern" art to many, while something like science fiction illustration is by definition disqualified as "art." Therefore, from Dali, Brown moved to the work of science fiction illustrators like Chris Foss to bring everything full circle. In his large-scale paintings "after" Foss—beginning with *Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis)* After Chris Foss, 1994, and continuing with others like *Dead Souls*. After Chris Foss, 1997, and *Böcklin's Tomb (After Chris Foss)*, 1998—Brown transforms work and imagery that had been made for mass reproduction into grand history paintings, albeit ones of a utopian vision of the *future*. Both surrealism and sci-fi illustration, as styles of fantastic representation, rely upon the suffocating effect of airless depictions of vast space as a way to make it clear that we are meant to be transported somewhere else. This shared characteristic can be used to support the argument that these paintings "complete" Brown's project, not in the sense that it is over, but rather that it is somehow "whole," even (perversely enough) in the

"unified sense of self" sense of that term. With that said, it is tempting to read Brown's more recent Auerbach paintings as a breath of fresh air. Their titles suggest a new attitude: for example, *Mark E. Smith as Pope Innocent X*, 1999, which slyly invokes the work of Francis Bacon that Brown has not used; and *The Light of the World*, 1999, which, of course, is completely beyond the pale (more Céline Dion than Joy Division). These portrait paintings seemed to have opened up to the kind of atmospheric space found in the science fiction paintings: still airless yet atmospheric enough to support Brown's desire that "all of the works appear part of the same environment, that the 'Auerbach-people' might be inhabitants of the floating cities."¹⁷ Released as well from what should be understood here as the gravitational pull of direct appropriation (a force, it should be noted, that . . . made all the more present in Brown's hyperphysical sculpted "heads" that have crashed to earth like meteorites), these zombie paintings actually look like they could move. Lucky for us they're still only paintings.

- Paul Auster, "Black on White: Paintings by David Reed," 1975, in *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992). Reprinted in *David Reed Paintings: Motion Pictures* (San Diego: Museum of Contemporary Art, 1998). Although quite dissimilar in technique and image, the "frozen motion" of Reed's paintings has much in common with Brown's in terms of the attitude and style of the "undead."
- Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* (New York: Zone Books, 1996), 313. It should be noted that Twain was writing to someone who could neither hear nor see.
- Stuart Morgan, "Confessions of a Body Snatcher," *Frieze*, no. 12 (September–October 1993): 55.
- David Musgrave, "We'll Drink Thought It All, This Modern Age: Glenn Brown Interviewed by David Musgrave," January 19, 2000. Available at <http://www.oasinet.com/postmedia/united/brown.htm>.
- New Order, "Round and Round," *Technique*, Quest Records, 1989.
- Phil King, "The Glenn Brown Effect: A Weird Science," in *Glenn Brown* (Hexham: Queen's Hall Arts Centre; London: Karsten Schubert, 1996), 12.
- Douglas Fogle, "I think I'm far more romantic than I should be:" Glenn Brown, (interview) in *Brilliant! New Art from London* (Minneapolis: Walker Art Center, 1995), 17.
- See my "Painting Camp: The Subculture of Painting, The Mainstream of Decoration," *Flash Art*, no. 179 (November–December 1994): 73–76.
- Terry R. Myers, "Painting Invitational," *Flash Art*, no. 172 (October 1993): 120.
- Fogle interview, p. 16.
- Marcelo Spinelli, "Glenn Brown Interviewed by Marcelo Spinelli," in *Glenn Brown* (Hexham: Queen's Hall Arts Centre; London: Karsten Schubert, 1996), 6.
- Myers, "Painting Invitational," 120.
- Willem de Kooning, "The Renaissance and Order," 1950, in Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: Museum of Modern Art, 1968), 142. One of Brown's de Kooning paintings, called *Telstar*, 1995, not surprisingly places the Abstract Expressionist painter's infamous female mouth in the center of the picture, which for me forces an unusual association with one of Jasper Johns's lesser-known and equally ironic works—*Painting Bitten by a Man*, 1961—in which the artist has literally taken a bite out of its encaustic surface.
- Richard Wollheim, as quoted in J.R.R. Christie and Fred Orton, "Writing on a Text of the Life," *Art History* 11, no. 4 (December 1988): 544.
- Christie and Orton, "Writing on a Text of the Life," 551.
- See Jean-François Lyotard, "What is Post-modernism?" excerpted in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), 1008–15. Originally published as "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?" in *Critique*, no. 419 (April 1982).
- Musgrave interview, January 19, 2000.

Glenn Brown

1966, Hexham, Northumberland, G.B.
Vit et travaille à Londres
Lives and works in London

Formation - Education

1984-85 Norwich School of Art,
Foundation Course
1985-88 Bath College of Higher
Education B.A. Fine Art
1990-92 Goldsmiths' College, Londres,
M.A. Fine Art

Expositions personnelles *Solo Exhibitions*

1995 Karsten Schubert Gallery, Londres
1996 Queen's Hall Arts Centre,
Hexham, Northumberland, G.B.
1997 Galerie Ghislaine Hussonot, Paris
1998 Patrick Painter, Inc., Los Angeles
1999 Jerwood Gallery, Londres
1999 Patrick Painter, Inc., Los Angeles
2000 Galerie Max Hetzler, Berlin

Expositions de groupe *Group Exhibitions*

1989 *Christie's New Contemporaries*,
Royal College of Art, Londres
1989-90 *B T New Contemporaries*,
I.C.A., Londres ; Cornerhouse Gallery,
Manchester ; South Hill Park,
Braknell ; Dean Clough, Halifax ;
Brewery Arts Centre, Kendal
1990-91 *B T New Contemporaries*,
Arnolfini Gallery, Bristol ; John
Hansard Gallery, Southampton ;
Dean Clough, Halifax ; Ikon Gallery,
Birmingham ; Arts Council Gallery,
Belfast ; Third Eye Centre, Glasgow ;
I.C.A., Londres
1991-92 *Group Show*,
Todd Gallery, Londres
1992 *Surface Values*, (Glenn Brown,
Trevor Clark, Joanna Moss, Amikam
Toren, Kettle's Yard, Cambridge
*How Did These Children Come
To Be Like That*,
Goldsmiths' Gallery, Londres
With Attitude (Glenn Brown,
Jordan Baseman, Amikam Toren,

Dean Whatmuff), Galerie Guy
Ledune, Bruxelles
1992-93 *And What Do You Represent?*,
(Glenn Brown, Steven Parrino,
Amikam Toren, Gerda Utkom),
Anthony Reynolds Gallery, Londres

1993 *Barclay's Young Artist Award*,
Serpentine Gallery, Londres
Re-Present, Todd Gallery, Londres
Launch, Curtain Road Arts, Londres
Painting Invitational, Glenn Brown,
Julie Roberts, Kenneth Weaver, Eric
Wolf) Barbara Gladstone Gallery,
New York

Mandy Loves Declan 100%, Mark
Boote Gallery, New York

1994 *Every Now and Then*, Rear
Window at Richard Salmon
Ltd, Londres

Here and Now,
Serpentine Gallery, Londres
Summer Group Show: Gallery Artists,
Karsten Schubert, Londres

1995 *Painters' Opinion*
(Tim Ayres, Tim Benjamin, Simon Bill,
Mark Francis, Laurent Haro, Carla
Klein, Serge Onnen, Jan Rothuizen,
Dirk Skrebnar Glenn Brown)
Bloom Gallery, Amsterdam

That's Not The Way To Do It (Edward
Allington, Fiona Banner, Glenn Brown,
Jeremy Dickinson, Nicholas May, Paul
Stone, Michael Stubbs, Wolfgang
Tillmans, Catherine Yass), Project
Space, University of Northumbria
at Newcastle

From Here
(Art and Language, Glenn Brown,
Alan Charlton, Keith Coventry,
Michael Craig-Martin, Ian Davenport,
Peter Davis, Mark Francis, Patrick
Heron, Damien Hirst, Gary Humé,
Callum Innes, Zedee Jones, Julian
Lethbridge, Simon Linke, Jason
Martin, Fiona Rae, Bridget Riley),
Waddington Galleries/Karsten
Schubert, Londres

Summer Group Show,
Karsten Schubert, Londres
Brilliant: New Art from London,
Walker Art Centre, Minneapolis

*Young British Artists V: Glenn
Brown, Keith Coventry, Hadrian Pigott
& Kerry Stewart*,
Saatchi Collection, Londres
Obsession (Glenn Brown,
Jeremy Dickinson, Gregory Green,
Stephen Hepworth, Brendan Quick,
Andrew Renton, Paul Stone),
The Tannery, Londres

1996 *Glenn Brown, Peter Doig,
Jim Hodges, Adriana Varejão*,
Galerie Ghislaine Hussonot, Paris
21 Days of Darkness,
Transmission Gallery, Glasgow
Brilliant: New Art from London,
Contemporary Arts Museum, Houston

1996-97 *Ace*, Arts Council Collection
new purchases Exhibition tour, Hatton
Gallery, Newcastle upon Tyne ;
Harris Museum and Art Gallery,
Preston ; Oldham City Art Gallery ;
Hayward Gallery, Londres ; Ikon
Gallery, Birmingham ; Mappin Art
Gallery, Sheffield ; Angel Row Gallery,
Nottingham ; Ormeau Baths Gallery,
Belfast ; Arnolfini Gallery, Bristol

1996 *Out of Space*,
Cole and Cole, Oxford
Strange Days (Art Club 2000,
Christine Borland, Philip-Lorca
diCorcia, Glenn Brown, Fanni Niemi-
Junkola, Raymond Pettibon, Julia
Scher), The Agency, Londres
The Jerwood Painting Prize, Lethaby
Galleries, Central Saint Martins
College, Londres

*Fernbedienung - Does Television
Inform The Way Art Is Made?*
(Alex Bag, Glenn Brown, Mat
Collishaw, Vadim Fishkin, Oliver
Hangl, Astrid Herrmann, Bernard
Joosten, Alix Lambert, Johannes
Schweiger, Georgina Starr, Elise Tak),
Kunstverein, Graz

1996-98 *About Vision, New British
Painting in the 1990s* : Museum of
Modern Art, Oxford ; Fruitmarket
Gallery Edinburgh ; Wolsey Art
Gallery, Ipswich ; Laing Art
Gallery, Newcastle

1997 *Belladonna*, Institute of
Contemporary Arts, Londres

Treasure Island, Fundacao Calouste Gulbenkian, Centro de Art Moderna Jose de Azeredo Perdigao, Lisbonne
Pure Fantasy (Glenn Brown, Simon Callery, Louise Hopkins, Chris Offili, James Riley, Dominic Shepard, Katrin Webster, Richard Wright), Oriel Mostyn, Llandudno, North Wales
Glenn Brown, Alex Katz, Katherine Yass, Galerie Barbara Thumm, Berlin
1997-99 *Sensation* : Royal Academy of Art, Londres ; Hamburger Banhoff, Berlin ; Brooklyn Museum, New York
1998 *New Work* (Roy Arden, Glenn Brown, Roni Horn, Paul McCarthy, Mike Kelley, Jorge Pardo, Diana Thater), Patrick Painter, Inc., Los Angeles
1998-99 *Abstract Painting, Once Removed*, Contemporary Arts Museum, Houston ; Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas
1998-2000 *Secret Victorians*, Colchester ; Arnolfini, Bristol ; Ikon Gallery, Birmingham ; UCLA Hammer Museum of Art, Los Angeles
1998 *Cluster Bomb*, Morrison Judd, Londres
1998-99 *It's a Curse, It's a Burden*, cur. Glenn Brown (Add N to (X) with Trash 2000, Philip Akkerman, Glenn Brown, George Condo, Mike Kelley, Keith Tyson, Rebecca Warren), The Approach, Londres
1999 *Holding Court*, Entwistle, Londres
1999-00 *Examining Pictures: Exhibiting Paintings*, Whitechapel Art Gallery, Londres ; The Museum of Contemporary Art, Chicago ; UCLA Hammer Museum, Los Angeles
Fresh Paint, Recent Acquisitions from the Frank Cohen Collection, Gallery of Modern Art, Glasgow
John Moores 21, Walker Art Gallery, Liverpool
Day of the Donkey Day, Transmission, Glasgow
Disaster, Harris Museum & Art Gallery, Preston, G.B.
2000 *Blue*, New Art Gallery, Walsall, G.B.

The Wreck of Hope, The Nunnery Gallery, Bow, Londres
Glenn Brown, Julie Mehretu, Peter Rostovsky, The Project, New York
Futuro - decadent art & architecture, Centre For Visual Arts, Cardiff
2000-01 *The British Art Show 5* (touring), Edinburgh ; Southampton ; Cardiff ; Birmingham
Catalogues, Publications
1989 *BT New Contemporaries*, txt. Sacha Craddock
1991 *BT New Contemporaries*, txt. Marianne Broauer, Franz Kaiser, Alistair McLennan
1992 *Barclays Young Artist Award*, Londres, txt. Sarah Kent
1993 *Mandy Loves Declan 100%*, Mark Boote Gallery, New York, txt. Stuart Morgan
1995 *Shark Infested Waters*, The Saatchi Collection of British Art in the 90's, Zwemmer, Londres, txt. Sarah Kent
1995 *From Here*, Waddington Galleries & Karsten Schubert, Londres, txt. Andrew Wilson
1995 *Brilliant: New Art from London*, Walker Arts Centre, Minneapolis, txt. Stuart Morgan, Neville Wakefield, Richard Flood, Douglas Fogle, interviews : Douglas Fogle, Marcelo Spinelli
1995 *Young British Artists V*, Saatchi Gallery, Londres, txt. Sarah Kent
1996 *Fernbedienung, Does Television Inform the Way Art is Made*, Grazer Kunsterien, txt. Eva Maria Stadler, Thomas Trummer, Clemens Gruber, Jeff Rian, Lynne Joyrich, Johann Skocek, Theo Lighthart
1996 *About Vision, New British Painting in the 1990s*, Museum of Modern Art Oxford, txt. David Elliott
1997 *Treasure Island, A Ilha Do Tesouro*, Fundacao Calouste Gulbenkian, C.A.M.J.A.P. Lisbonne, txt. Jorge Molder, Rui Sanches
1997 *Blimey!* Matthew Collings, 21, Londres

1997 *Sensation*, Thames & Hudson/Royal Academy of Art, Londres, txt. Norman Rosenthal, Richard Shone, Martin Maloney, Brooks Adams, Lisa Jardine, David Barrett
1998 *Abstract Painting, Once Remouved*, Contemporary Arts Museum, Houston, txt. Dana Fris-Hansen, David Pagel, Raphael Rubinstein, Peter Schejkal
1999 *Examining Pictures*, Whitechapel Art Gallery, Londres ; Museum of Contemporary Art, Chicago
1999 *This is Modern Art*, Matthew Collings, Channel Four Books, Londres
2000 *John Moores 21*, National Museums and Galleries on Merseyside, txt. Richard Cork
2000 *High Art Lite*, Verso, Londres, Julian Stalladross
2000 *Blue*, The New Art Gallery Walsall, txt. John Gage, Mike Toobey
2000 *The British Art Show 5*, South Bank Centre National Touring Exhibitions, txt. Matthew Higgs, Tony Godfrey, Marcelo Spinelli, Helen Luckett
Ouvrages monographiques
One Person Publications
1997 *Glenn Brown*, Queen's Hall Arts Centre, Hexham/Karsten Schubert, Londres, txt. Phil King, interview : Marcelo Spinelli
1999 *Glenn Brown*, Jerwood Gallery, Londres, txt. Ian Hunt
Bibliographie sélective
Selected Bibliography
1993 William Harvey, « Copycat Crime », *City Limits*, Londres, February 4
1993 « Dali Dabbler », *The Times*, Londres, February 28
1993 « Glenn Brown v The Dali Estate », *Untitled Magazine*, Londres, Spring
1993 Terry R Myers, « Painting Invitational »,

Flash Art Magazine, n° 172, October
1993 Stuart Morgan, « Confessions of a Body Snatcher », *Frieze Magazine*, n° 12, Londres, October
1993 Francesco Bonami, « Vitamin P: The Sound of Painting », *Flash Art Magazine*, n° 173, Nov/Dec
1995 Glenn Brown, « Glenn Brown on Willem de Kooning: Paintings, Tate Gallery », *Frieze*, n° 22, Londres, pp. 54-55, May
1995 James Hyman, « Presences and Spectral Traces », *Galleries Magazine*, Londres, p. 12 (ill.), July
1995 Sarah Kent, « Glenn Brown, Karsten Schubert », *Time Out*, Londres, p. 52 (ill.), July 26
1995 Andrew Wilson, « Breaking Content from Form », *Art & Design*, British Art Defining the 90's, n° 41, Londres, pp. 6-19 (ill.)
1995 John McEwen, « Young British Artists V », *The Sunday Telegraph*, Londres, Oct 1
1995 Mark Hooper, « Space 1995 », *The Face*, n° 86, Londres, pp. 84-85 (ill.), November
1995 Glenn Brown, « Glenn Brown on George Condo's Clownmaker', A brush with genius », *The Guardian*, Londres, p. 9, Nov 14
1995 Catherine Cafopoulos, « Glenn Brown at Karsten Schubert », *Art*, vol. 27, Athens, pp. 208-211 (ill.), Nov/Dec
1996 Adrian Dannatt, « Brilliant », *Flash Art*, n° 186, pp. 96-97 (ill.), Jan-Feb
1996 Melissa Feldman, « 21 Days of Darkness », *Art Monthly*, Londres, pp. 39-40 (ill.), April
1996 Judith Findlay, « 21 Days of Darkness », *Flash Art*, n° 189, pp. 30, 99 (ill.), June-July
1997 Matthew Kyte, Darren Lees « Glenn Brown in conversation at his studio », *The Slade Journal*, vol. 1, Londres, pp. 27-34, Summer
1997 Sarah Kent, « Sensation », *Time Out*, Londres, Sept 10-17
1997 Londoner's Diary « Academy Show in Copycat Spat », *Evening Standard*, Londres, Sept 16
1999 Glenn Brown, « Gerhard Richter », Anthony d'Offay Gallery, *Frieze*, n° 44, Londres, p. 74, Jan-Feb
1999 David Musgrave, « It's a Curse, It's a Burden », *Art Monthly*, n° 223, Londres, pp. 36-38 (ill.), Feb
1999 Mark Sladen, « Glenn Brown, The Day the World Turned Auerbach », *Art/Text*, n° 64, pp. 42-45 (ill.), Feb-April
1999 Marina Benjamin, *The Evening Standard*, Arts, Londres, pp. 34-35 (ill.), May 6
1999 Andrew Gellatly, « It's a Curse, It's a Burden », *Frieze*, n° 45, Londres, pp. 85-86 (ill.), March-April
1999 Jennifer Higgle, « Glenn Brown, Jerwood Gallery, London », *Frieze*, n° 47, Londres, pp. 98-99 (ill.), June-Aug
1999 Matthew Collings, « Higher Beings Command », *Modern Painters*, vol. 12, n° 2, Londres, pp. 58-64, (ill.), Summer
1999 David Brittain, *Creative Camera*, Londres, pp. 1-4 (ill.), June-July
1999 David Musgrave, « We'll Drink Through it All, This Modern Age », interview with Glenn Brown, *Untitled*, n° 19, Londres, pp. 4-6, (ill.), Summer
1999 Jonathan Jones, « I Thought it was in Ulm », *Untitled*, n° 19, Londres, p. 6 (ill.), Summer
1999 David Pagel, « Patrick Painter, Inc. exhibition », *Los Angeles Times*, July 2
1999 Jonathan Jones, « John Moores 21 exhibition », *The Guardian*, Londres, p. 13, Sept 28
1999 Keith Patrick, « Formal Dress, Alienation and resignation at the millennium ball », *Contemporary Visual Arts*, n° 26, Londres, pp. 46-51

Liste des œuvres de l'exposition
List of Works in the Exhibition

GB 11 **Head**, 1993
 huile sur toile - oil on canvas
 51 × 76,5 cm
 Todd Gallery, London

GB 27 **Searched Hard For You and Your Special Ways**, 1995
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 89 × 75 cm
 collection privée, Londres

GB 38 **I Lost My Heart to a Starship Trooper**, 1996
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 64,8 cm × 53,5 cm
 coll. Frac Limousin, Limoges

GB 44 **Eno Esicrexe**, 1997
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour photograph, white frame
 éd. 2 ex.
 227 × 170 cm
 collection privée, Londres

GB 46 **Jesus; The Living Dead (After Adolf Schaller)**, 1997-98
 huile sur toile - oil on canvas
 220 × 326 cm
 collection privée, Londres

GB 47 **If God Exists Then Everything Is His Will**, 1998
 phot. couleur, cadre blanc
Ilfochrome Classic phot., white frame
 éd. 5 ex. + 1 e.a.
 76 × 51 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica

GB 48 **Love**, 1998
 phot. couleur, cadre blanc
C-type colour phot., white frame
 éd. 5 ex. + 1 e.a.
 64 × 78,7 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica

GB 49 **Böcklin's Tomb (After Chris Foss)**, 1998
 huile sur toile - oil on canvas

221 × 330 cm
 collection privée, Allemagne

GB 54 **Paranoiac-Critical Method**, 1998
 phot. couleur, C. Type, cadre blanc
C type photograph, white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 46,1 × 36 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica

GB 59 **Mark E. Smith as Pope Innocent X**, 1999
 huile sur bois - oil on wood
 55,6 × 54 cm
 coll. Dallas Price, Palm Springs

GB 61 **Bertrand Russell at the BBC**, 1999
 huile sur bois - oil on wood
 72 × 63,6 cm
 coll. John Weaver, Detroit

GB 63 **Paranoiac-Critical Method n° 2**, 1999
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour photograph, white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 72 × 63,6 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica

GB 66 **The Light of The World**, 1999
 huile sur bois - oil on wood
 75 × 65 cm
 collection privée, Beverly Hills

GB 67 **Fragonard/Auerbach**, 1999
 phot. et acétate
phot. and acetate
 19 × 19 cm
 collection Sarah Watson, Los Angeles

GB 69 **Auerbach/David**, 1999
 phot. et acétate
 20 × 16 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica

GB 70 **Foss/Appel**, 1999
 phot. et acétate
 15 × 24 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica

GB 75 **The Loves of Shepherds**, 2000
 huile sur toile - oil on canvas
 219,5 × 336 cm
 coll. Pierre Nouvion, Monaco

GB 76 **The Marquess of Breadalbane**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 96 × 78,5 cm (tondo)
 coll. Jean-Pierre & Rachel Lehmann, New York

GB 77 **Kill the Poor**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 71 × 57 cm
 collection privée, Londres

GB 78 **Little Death**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 68 × 54 cm
 coll. Thomas Dane, Londres

GB 79 **1888**, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 sculpture 34 × 57 × 34 cm
 vitrine 154 × 49 × 49 cm
 coll. Gerd Schmitz-Morkramer, München

GB 80 **The Shepherdess**, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 sculpture 136 × 125 × 125 cm
 vitrine 218 × 135 × 135 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica/Galerie Max Hetzler, Berlin

GB 81 **The Andromeda Strain**, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 sculpture 35 × 32 × 30 cm
 vitrine 146 × 41 × 41 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica/Galerie Max Hetzler, Berlin

GB 82 **Seligsprechung**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 85 × 67,5 cm (tondo)
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica

GB 83 **St. Anthony Returns to the Womb**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 91 × 64,5 cm
 coll. Patrick Painter, Santa Monica

GB 84 **Shallow Deaths**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 70 × 57,5 cm
 collection privée, Londres

Liste des illustrations
List of Illustrations

pp. 4, 8, 24
 vue d'exposition, Kerguéhennec
 ph. Laurent Lecat

p. 25 GB 38 **I Lost My Heart to a Starship Trooper**, 1996
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 64,8 cm × 53,5 cm
 coll. Frac Limousin, Limoges

p. 26 GB 40 **Towards an International Socialism (After Chris Foss)**, 1997
 huile sur toile
oil on canvas
 220 × 326 cm
 collection privée, Londres

p. 27 GB 41 **Disco**, 1997-98
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 50 × 42 cm
 coll. Howard Rochofsky, Dallas, Texas

p. 28 GB 42 **The Sound of Music**, 1997
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 150 × 86 × 52 cm
 collection privée, Los Angeles

p. 29 GB 45 **Discotheque**, 1997
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 61 × 75 cm
 collection privée, Londres

p. 30 GB 49 **Böcklin's Tomb (After Chris Foss)**, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 221 × 330 cm
 collection privée, Allemagne

p. 31 GB 44 **Eno Esicrexe**, 1997
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour phot., white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 46,1 × 36 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica

éd. 2 ex. 227 × 170 cm
 collection privée, Londres
 vue d'exposition, Kerguéhennec
 ph. Laurent Lecat

p. 32 GB 50
The Tragic Conversion of Salvador Dalí (After John Martin), 1998
 huile sur toile
oil on wood
 222 × 323 cm
 coll. Simon Draper, Angleterre

p. 33 GB 46 **Jesus; The Living Dead (After Adolf Schaller)**, 1997-98
 huile sur toile
oil on canvas
 59 × 56 cm
 collection privée, Londres

p. 34 GB 51 **The Sailor's Wife**, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 62 × 52,2 cm
 coll. Steve Shane, New York

p. 35 GB 52 **The Revenge of the Black Planet**, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 59,7 × 50,6 cm
 collection privée, Los Angeles

p. 36 GB 53 **Zombies of the Stratosphere**, 1999
 huile sur panneau découpé, acier
oil on shaped mdf panel, steel
 159 × 234 cm
 coll. Bob Rene, Vancouver

p. 37 GB 55 **Secondary Modern**, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 59,6 × 47,4 cm
 collection privée, Londres

p. 38 GB 54 **Paranoiac-Critical Method**, 1998
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour photograph, white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 46,1 × 36 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica

p. 39 GB 58 **Oscillate Wildly**, 1999
 huile sur lin
oil on linen
 175,5 × 391,5 cm
 coll. Thomas Dane, Londres

p. 40 GB 59
Mark E. Smith as Pope Innocent X, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 55,6 × 54 cm
 coll. Dallas Price, Palm Springs

p. 41 GB 60 **Beatification**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 59 × 56 cm
 collection privée, Londres

p. 42 GB 65 **Heart & Soul**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 102,5 × 84 cm
 collection privée, Londres

p. 43 GB 63 **Paranoiac-Critical Method n° 2**, 1999
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-type colour photograph, white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 72 × 63,6 cm
 Patrick Painter editions,
 Santa Monica

p. 44 GB 64 **Breaking God's Heart**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 75,4 × 65 cm
 collection privée, Londres

p. 45 GB 61 **Bertrand Russell at the BBC**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 72 × 63,6 cm
 coll. John Weaver, Detroit

p. 46 GB 66 **The Light of The World**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 75 × 65 cm
 collection privée, Beverly Hills

p. 47 GB 68
Fragonard/De Kooning, 1999
 phot. et acétate
photograph and acetate
 20 × 22,5 cm
 coll. Wendy Chang, Vancouver

p. 48 GB 69 **Auerbach/David**, 1999
 phot. et acétate
photograph and acetate
 20 × 16 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica

p. 49 GB 71 **Kinder Transport**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 67 × 57,5 cm
 coll. Delfina Entrenas, Londres

p. 50 GB 74 **New Dawn Fades**, 2000
 huile sur bois
oil on panel
 71,5 × 62 cm
 coll. Pauline Carpedes, Londres

p. 51 GB 76 **The Marquess of Breadalbane**, 2000
 huile sur bois
oil on panel
 96 × 78,5 cm (tondo)
 coll. Jean-Pierre & Rachel Lehmann, New York

p. 52 GB 75
The Loves of Shepherds, 2000
 huile sur toile
oil on canvas
 219,5 × 336 cm
 coll. Pierre Nouvion, Monaco

p. 53 GB 77 **Kill the Poor**, 2000
 huile sur bois
oil on panel
 71 × 57 cm
 collection privée, Londres

p. 54 GB 78 **Little Death**, 2000
 huile sur bois
oil on panel
 68 × 54 cm
 coll. Thomas Dane, Londres

p. 55 GB 80 **The Shepherdess**, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine

sculpture 136 × 125 × 125 cm
 vitrine 218 × 135 × 135 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica/Galerie Max Hetzler, Berlin
 vue d'exposition, Kerguéennec
 ph. Laurent Lecat

p. 56 GB 81
The Andromeda Strain, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 sculpture 35 × 32 × 30
 vitrine 146 × 41 × 41 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica/Galerie Max Hetzler, Berlin

p. 57 GB 82 **Seligsprechung**, 2000
 huile sur bois
oil on panel
 85 × 67,5 cm (tondo)
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica

p. 58 GB 83 **St. Anthony Returns to the Womb**, 2000
 huile sur bois
oil on panel
 91 × 64,5 cm
 coll. Patrick Painter, Santa Monica

p. 59 GB 84 **Shallow Deaths**, 2000
 huile sur bois
oil on panel
 70 × 57,5 cm
 collection privée, Londres

p. 60
 vue d'exposition, Kerguéennec
 ph. Laurent Lecat

Edition
 textes :

Stephen Hepworth
 Terry R. Myers
 Frédéric Paul

conception générale et ligne graphique :
 Frédéric Paul

traduction :
 Bénédicte Delay > Français
 Simon Pleasance > English

crédits photographiques :
 Laurent Lecat, Paris
 Bernd Borchardt, Berlin
 court. Patrick Painter, Inc., Santa Monica
 court. Galerie Max Hetzler, Berlin

corrections :
 Corredac, Burgnac
 Elizabeth Jian-Xing Too, Paris

photogravure et flashage :
 Photext, Vannes

impression :
 Impressions du Sagittaire, Cesson-Sévigné

tirage : 2 000 ex.

Dépôt légal : 3^e trimestre 2000

© Glenn Brown
 Les auteurs
 Domaine de Kerguéennec

I.S.B.N. 2-906574-00-7

Remerciements
 Acknowledgements

l'artiste
 Terry R. Myers
 Stephen Hepworth
 Joe Reorda
 Wolfram Aue

Roger Bevan
 Thomas Dane
 Rachel & Jean-Pierre Lehmann
 Pierre Nouvion
 Dallas Price
 Alex Sainsbury
 Hans-Joachim Sander
 Gerd Schmitz-Morkramer
 Sarah Watson
 John B. Weaver
 Walter Zifkin

Galerie Max Hetzler, Berlin
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica
 Jenny Todd Gallery, London
 Saatchi Gallery, London
 Frac Limousin, Limoges

le Conseil général du Morbihan
 le Conseil régional de Bretagne
 le Ministère de la culture : Délégation aux arts plastiques, DRAC Bretagne
 le British Council

Liste des œuvres de l'exposition
List of Works in the Exhibition

- GB 11 **Head**, 1993
 huile sur toile - oil on canvas
 51 × 76,5 cm
 Todd Gallery, London
- GB 27 **Searched Hard For You and Your Special Ways**, 1995
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 89 × 75 cm
 collection privée, Londres
- GB 38 **I Lost My Heart to a Starship Trooper**, 1996
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 64,8 cm × 53,5 cm
 coll. Frac Limousin, Limoges
- GB 44 **Eno Esicrexe**, 1997
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour photograph, white frame
 éd. 2 ex.
 227 × 170 cm
 collection privée, Londres
- GB 46 **Jesus; The Living Dead (After Adolf Schaller)**, 1997-98
 huile sur toile - oil on canvas
 220 × 326 cm
 collection privée, Londres
- GB 47 **If God Exists Then Everything Is His Will**, 1998
 phot. couleur, cadre blanc
Ilfochrome Classic phot., white frame
 éd. 5 ex. + 1 e.a.
 76 × 51 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica
- GB 48 **Love**, 1998
 phot. couleur, cadre blanc
C-type colour phot., white frame
 éd. 5 ex. + 1 e.a.
 64 × 78,7 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica
- GB 49 **Böcklin's Tomb (After Chris Foss)**, 1998
 huile sur toile - oil on canvas
- GB 54 **Paranoiac-Critical Method**, 1998
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C type photograph, white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 46,1 × 36 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica
- GB 59 **Mark E. Smith as Pope Innocent X**, 1999
 huile sur bois - oil on wood
 55,6 × 54 cm
 coll. Dallas Price, Palm Springs
- GB 61 **Bertrand Russell at the BBC**, 1999
 huile sur bois - oil on wood
 72 × 63,6 cm
 coll. John Weaver, Detroit
- GB 63 **Paranoiac-Critical Method n° 2**, 1999
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour photograph, white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 72 × 63,6 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica
- GB 66 **The Light of The World**, 1999
 huile sur bois - oil on wood
 75 × 65 cm
 collection privée, Beverly Hills
- GB 67 **Fragonard/Auerbach**, 1999
 phot. et acétate
phot. and acetate
 19 × 19 cm
 collection Sarah Watson, Los Angeles
- GB 69 **Auerbach/David**, 1999
 phot. et acétate
 20 × 16 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica
- GB 70 **Foss/Appel**, 1999
 phot. et acétate
 15 × 24 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica
- GB 75 **The Loves of Shepherds**, 2000
 huile sur toile - oil on canvas
 219,5 × 336 cm
 coll. Pierre Nouvion, Monaco
- GB 76 **The Marquess of Breadalbane**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 96 × 78,5 cm (tondo)
 coll. Jean-Pierre & Rachel Lehmann, New York
- GB 77 **Kill the Poor**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 71 × 57 cm
 collection privée, Londres
- GB 78 **Little Death**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 68 × 54 cm
 coll. Thomas Dane, Londres
- GB 79 **1888**, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 sculpture 34 × 57 × 34 cm
 vitrine 154 × 49 × 49 cm
 coll. Gerd Schmitz-Morkramer, München
- GB 80 **The Shepherdess**, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 sculpture 136 × 125 × 125 cm
 vitrine 218 × 135 × 135 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica/Galerie Max Hetzler, Berlin
- GB 81 **The Andromeda Strain**, 2000
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 sculpture 35 × 32 × 30
 vitrine 146 × 41 × 41 cm
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica/Galerie Max Hetzler, Berlin
- GB 82 **Seligsprechung**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 85 × 67,5 cm (tondo)
 Patrick Painter, Inc., Santa Monica
- GB 83 **St. Anthony Returns to the Womb**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 91 × 64,5 cm
 coll. Patrick Painter, Santa Monica
- GB 84 **Shallow Deaths**, 2000
 huile sur bois - oil on panel
 70 × 57,5 cm
 collection privée, Londres

Liste des illustrations
List of Illustrations

- p. 4, 8, 24
 pp. 4, 8, 24
 vue d'exposition, Kerguéhennec ph. Laurent Lecat
- p. 25 GB 38 **I Lost My Heart to a Starship Trooper**, 1996
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 64,8 cm × 53,5 cm
 coll. Frac Limousin, Limoges
- p. 26 GB 40 **Towards an International Socialism (After Chris Foss)**, 1997
 huile sur toile
oil on canvas
 220 × 326 cm
 collection privée, Londres
- p. 27 GB 41 **Disco**, 1997-98
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 50 × 42 cm
 coll. Howard Rochofsky, Dallas, Texas
- p. 28 GB 42
The Sound of Music, 1997
 huile sur acrylique et plâtre, vitrine
oil paint on acrylic and plaster, vitrine
 150 × 86 × 52 cm
 collection privée, Londres
- p. 29 GB 45 **Discotheque**, 1997
 huile sur toile montée sur panneau
oil on canvas mounted on board
 61 × 75 cm
 collection privée, Londres
- p. 30 GB 49 **Böcklin's Tomb (After Chris Foss)**, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 221 × 330 cm
 collection privée, Allemagne
- p. 31 GB 44 **Eno Esicrexe**, 1997
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour phot., white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 46,1 × 36 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica
- p. 32 GB 50
The Tragic Conversion of Salvador Dali (After John Martin), 1998
 huile sur toile
oil on wood
 222 × 323 cm
 coll. Simon Draper, Angleterre
- p. 33 GB 46 **Jesus; The Living Dead (After Adolf Schaller)**, 1997-98
 huile sur toile
oil on canvas
 59 × 56 cm
 coll. Charles Asprey, Londres
- p. 34 GB 51 **The Sailor's Wife**, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 62 × 52,2 cm
 coll. Steve Shane, New York
- p. 35 GB 52 **The Revenge of the Black Planet**, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 59,7 × 50,6 cm
 collection privée, Los Angeles
- p. 36 GB 53 **Zombies of the Stratosphere**, 1999
 huile sur panneau découpé, acier
oil on shaped mdf panel, steel
 159 × 234 cm
 coll. Bob Rene, Vancouver
- p. 37 GB 55
Secondary Modern, 1998
 huile sur toile
oil on canvas
 59,6 × 47,4 cm
 collection privée, Londres
- p. 38 GB 54 **Paranoiac-Critical Method**, 1998
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour phot., white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 46,1 × 36 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica
- p. 39 GB 58 **Oscillate Wildly**, 1999
 huile sur lin
oil on linen
 175,5 × 391,5 cm
 coll. Thomas Dane, Londres
- p. 40 GB 59
Mark E. Smith as Pope Innocent X, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 55,6 × 54 cm
 coll. Dallas Price, Palm Springs
- p. 41 GB 60 **Beatification**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 59 × 56 cm
 coll. Charles Asprey, Londres
- p. 42 GB 65 **Heart & Soul**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 102,5 × 84 cm
 collection privée, Londres
- p. 43 GB 63 **Paranoiac-Critical Method n° 2**, 1999
 phot. couleur, C-Type, cadre blanc
C-Type colour phot., white frame
 éd. 5 ex. + 2 e.a.
 72 × 63,6 cm
 Patrick Painter editions, Santa Monica
- p. 44 GB 64
Breaking God's Heart, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 75,4 × 65 cm
 collection privée, Londres
- p. 45 GB 61 **Bertrand Russell at the BBC**, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 72 × 63,6 cm
 coll. John Weaver, Detroit
- p. 46 GB 66
The Light of The World, 1999
 huile sur bois
oil on wood
 75 × 65 cm
 collection privée, Beverly Hills

p. 47
Fr
ph
ph
20
col

p. 48
ph
ph
20
Pat

p. 49
hui
oil
67
col

p. 50
hu
oil
71
col
centre d'art contemporain
centre culturel de rencontre

p. 51
of
hu
oil
96
col
Ne
- présidente : Annick Guillou-Moinard

- directeur : Frédéric Paul
- directeur adjoint : Jérôme Poggi

p. 52
Th
hu
oil
21
col
- assistante administrative : Christine Lhériaux
- secrétaire comptable : Frédérique Étienne
- service pédagogique, formation : Aude Urcun
- documentation : Véronique Bizeul

- intendance : Sylviane Olivo
- technique : Laurent Bourderon
- entretien : Sophie Servais

p. 53
hu
oil
71
co
- accueil du public : Valérie Le Moguedec,
Jérôme Picault, Martine Sacré
- saisonniers : Isabelle Guillouzo, Morgane Le Pallec
- étudiants en formation : Barbara Noiret,
Laurent Pageot, Richard Perrussel,
Amandine Plancke, Magali Poirier

p. 55
hu
oil
68
co
accès : par Rennes > RN 24, dir. Lorient, sortie Bignan
par Vannes > dir. Pontivy, sortie Locminé, Bignan
TGV : Paris, Rennes ou Nantes, gare de Vannes (25 km)
aéroports : Lorient (50 km), Rennes (90 km), Nantes (140 km)

distribution France :

Domaine de Kerguéhenec
Centre d'art contemporain
F. 56500 Bignan - France
tél. 02 97 60 44 44
fax : 02 97 60 44 00
e-mail : domaineeker@aol.com

North American Distribution :

DAP / Distributed Art Publishers
155 6th Avenue - 2nd Floor
New York
NY 10013-1507
U.S.A.
toll free : 1-800-338-BOOK
tel. 212 627 1999
fax : 212 627 9484

European Distribution :

Idea Books
Nieuwe Herengracht 11
1011 RK Amsterdam
The Netherlands - Pays Bas
tel. 31 20 622 6154
fax. 31 20 620 9299
e-mail : idea@xs4all.nl

Je tiens beaucoup à ce que mes œuvres soient comiquement subversives. Mon goût pour le kitsch est un goût pour la subversion. J'ai envie de peindre de façon très détaillée et avec dextérité parce que c'est considéré de mauvais goût. Faire appel au talent et au savoir-faire est jugé vulgaire par une grande majorité du monde de l'art. Beaucoup d'œuvres entretiennent un certain degré d'irritation ; je ne suis pas seul dans mon cas. L'idée d'être un artiste marginal a été une idée forte au cours du xx^e siècle et c'est une notion vers laquelle je me sens attiré. C'est la raison pour laquelle une de mes images préférées est ce portrait que j'ai trouvé dans la rue, que j'ai photographié puis considérablement agrandi et qui est devenu *Eno Esicrexe*, 1996. Parfois je me demande : « Comment pourrais-je parvenir à peindre comme cela, avec tant d'innocence et de sincérité ? »

G.B. extrait de l'entretien avec Stephen Hepworth.

Domaine de Kerguéhennec

Prix : 100 FF / 15,25 €
Imprimé en France

Price : 20 US \$
Printed in France

I.S.B.N. 2-906574-00-7

I do want [my works] to be comically subversive.
My liking for kitsch is a liking for subversion.
My desire to paint with detail and dexterity is due to the fact that it is seen as bad taste. To use skill and craftsmanship is vulgar to the art establishment for the most part. A lot of art relies on a degree of irritation, I'm not alone in this.
The idea of being an outsider artist has been strong throughout the 20th century and it is a notion I find appealing. Which is why one of my favorite images is a portrait which I found in the street and photographed, then substantially increased it in size to become *Eno Esicrexe*, 1997.
I sometimes sit and think: "How could I paint like that, how could I paint with such innocence and genuineness?"

G.B. excerpt from the interview with Stephen Hepworth.

9 782906 574007

