

**GLENN BROWN**

GLENN BROWN

# GLENN BROWN

*With a text by / Mit einem Text von / Avec un texte de Jean-Marie Gallais*

GALERIE MAX HETZLER BERLIN  
HOLZWARTH PUBLICATIONS

*Joan-Marie Gallais*

## DE LA DÉLIQUESCENCE EXQUISE

*«Flesh was the reason oil paint was invented.»*

(La chair est la raison pour laquelle on a inventé la peinture à l'huile.)

Willem de Kooning

Un chasseur. C'est peut-être ce qu'est Glenn Brown. Un bon chasseur, discret, toujours à l'affût de ses proies; les images; un chasseur qui connaît parfaitement son terrain: l'histoire de l'art, et qui agit avec la minutie d'un chirurgien qui opérerait sur la chair et ses images. Son arme de prédilection: la peinture à l'huile, faisant honneur à la citation la plus fameuse de Willem de Kooning, celle qui a éclipsé toutes les autres.

### AU ROYAUME DES VIEUX MAÎTRES DANSANTS

On respire la peinture ancienne chez Glenn Brown. Certaines des œuvres se sont laissées infuser, pénétrer par les références, d'autres sont le résultat de collisions aussi rapides que violentes. Des collisions entre éléments divergents, plus romantiques qu'iconoclastes: on aurait pu «*Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser*»; ici Rembrandt s'est vu photographié, reproduit, scanné, copié/collé, transféré, retouché, puis répeint: *Nigger of the World*, 2011. Le maître s'est retiré, à force. Louis Moreau aussi a quasiment disparu (Louis-Auguste Moreau est un sculpteur français qui expose régulièrement au Salon officiel à partir de 1877), sa frèle figure en bronze de bon goût, *Fée aux Fleurs*, se retrouve au bord du déséquilibre tant elle porte sur ses épaulles de cette matière picturale vivante dont l'a affublée Glenn Brown. *The Life Here After*: Van Gogh s'efface, ses fleurs dépérissent et deviennent méconnaissables. Tout disparaît, s'échappe. Pourtant, les maîtres anciens dansent sous les pinceaux de Glenn Brown, emmenés tantôt brutalement tantôt gentiment.

Les maîtres ne sont pas les seuls impliqués dans ces incidents, Glenn Brown y entraîne aussi la musique, parfois la science-fiction, l'imagerie et l'imaginaire populaire ou l'art plus récent. Un portrait de vieil homme à la barbe exubérante peint par Jean-Honoré Fragonard, *Tête de vieillard de profil*, 1767, s'anime et emprunte son titre à une œuvre de Georg Baselitz représentant un garçon se masturbant, *Die große Nacht im Eimer*, 1962/63, connue

pour avoir été saisie par un huissier pour son caractère provocateur. Collisions entre un univers et un autre, entre un titre et une image, entre une facture et une iconographie, entre une époque et une autre.

A la suite du choc, les peintures et les sculptures se retrouvent toutes infectées comme elles le seraient par la maladie: d'abord ce sont des images et des objets infectés par leur source, puis infectés par les dommages et transformations, changements de formats et de supports, les circulations, les collisions, et finalement ce sont des images et des objets infectés par la manière de l'artiste. Une manière vertigineuse: l'image a perdu toute pureté, elle vient ou revient de loin, et par là même acquiert une nouvelle identité sans pour autant perdre de vue son point de départ. Une certitude: la peinture s'est délibérément exposée à cette infection. Elle l'a cherchée, avec avidité même, avec férocité. Car c'est une peinture féroce, féroce dans sa méthode, féroce avec ses modèles, aussi avec son public. On parle du cannibalisme de Glenn Brown, ou le surrime bientôt «*Glenn le peintophage*». Ses proies, «*[il] ne les rencontre pas par hasard, mais [voilà] les chasser, la nuit, quand elles dorment dans les frères*» avoue-t-il, s'il ne les croise pas au musée.

Glenn Brown est donc bien chasseur. Les reproductions de Rembrandt, Fragonard, Chardin, Baselitz ne résistent pas à son appétit. L'Anglais les cuisine, son ustensile favori pour la préparation, après le dessin: *Photoshop*. C'est dans cette boutique à images que les œuvres subissent une transformation technologique qui ne renie pas pour autant les grands principes des traités anciens, mêlant habilement coups de *brushstroke* et couches de vernis virtuels. Passée cette étape préliminaire, l'artiste en revient aux pinceaux bien réels, il ne reste alors que la peinture, une peinture à l'huile, lisse, lente, minutieuse.

L'atelier est impeccable, comme une galerie d'art contemporain ou un hôpital, pas une tache autour des chevalets et des différents travaux en cours. Lorsqu'il s'attaque à *Carnival*, une tête de cheval anormalement démesurée

(plus de trois mètres entre l'encolure et les marines), toile qu'il finira au bout d'un an, c'est au son du *Sacre du Printemps* de Stravinsky que ses pinceaux s'appliqueront à faire danser la chair sur le panneau. Des pinceaux fins et lumineux, précis. Alors tout s'agit. C'est à une plongée au cœur de la peinture que s'adonne Glenn Brown, au cœur de la touche, du coup de pinceau, de la trace, du relief et de son image, méticuleusement. Jusqu'à être au bord de l'ivresse ou de l'overdose. Une ivresse qui vient du dialogue que l'artiste entretient avec sa peinture, car il essaie systématiquement d'apprendre de la peinture elle-même dans quel état d'esprit elle attend qu'il soit. Ce dialogue de quasi-sourds : le peintre attendant de sa peinture qu'elle lui parle et lui dise ce qu'il faut faire, la peinture jouant avec son maître, devient dangereux lorsque cette dernière a véritablement pris vie dans l'esprit de l'artiste. Glenn Brown se surprise à dévoiler cacher des zones avec ses mains : overdose.

Et nous, spectateurs ? Face aux œuvres, nous sommes dans déroute, tantôt séduits et alléchés, tantôt gênés et dégoûtés. L'œil oscille. Exténuante est la relation que l'on a (que l'on veut avoir) avec l'œuvre : on s'évertue à trouver à notre tour le mode de communication idéal avec la toile ou la sculpture. «*On s'approche et l'on recule sans cesse, et sans jamais pouvoir trouver la distance idoine, devant un tableau piégé.*» Ici, l'œil plonge dans la jouissance picturale, séduit par la puissance du coloris, la vivacité des touches et la force d'attraction du motif ; là, il ne voit que la dégénérescence, les aberrations : chefs-d'œuvre corrompus, frontière du kitsch et du mauvais goût, assèchement des couleurs originales et liquefaction de la pâte. Incertitude. Questions insolubles.

#### GLENN BROWN, UNE EXPOSITION

L'appartement berlinois est clair, calme, ensoleillé. Une première porte se débute et s'ouvre sur un écrin, une petite pièce parfaitement taillée pour accueillir une sculpture imposante, figure étrangement familière. Un danseuse ? Un amas de matière dansante, lourde et voluptueuse à la fois. De la pâte compilée. Un De Kooning sur une dalle de béton, en somme. Le titre désigne la *Woman I* de Willem de Kooning, synthèse agressive de figures féminines archétypales préhistoriques et historiques, signant le retour mûri du peintre (et de la peinture moderne) à la figuration (1950–52). La figure, s'il s'agit bien d'elle, a pris vie, s'est transformée, dressée au devant de la toile jusqu'à devenir monticule de peinture, sans fond, empruntant inconsciemment autant à Niki de Saint Phalle qu'au peintre et sculpteur expressionniste américain. Peinture et sculpture ont fusionné ; tout dans cet étran-

volume est étalé avec délice. Une puissante explosion de couleurs qui se finit en flèches flamboyantes : les contradictions règnent autour de la fragile masse. On tourne autour, le profil droit est sombre, le dos n'est que légèreté, un habit vole au vent dans une forte odeur de térébenthine que le Plexiglas n'arrête pas. – Plexiglas qui nous tient raisonnablement à distance, on risque d'en manger, car le dernier profil appâtit : gâteau crémeux, dégoulinant.

Dans une seconde pièce, une autre petite sculpture attire, un étrange bronze recouvert. De la masse picturale acérée émergent cette fois deux pieds, d'une délicatesse toute féminine. C'est la *Fée aux Fleurs*, «*par Louis Moreau Médaille d'Or*» précise le cartel doré fixé au socle rond. La fée s'est métamorphosée, savamment engluée, prise par la peinture débordante, énergique. Une peinture qui s'accroche sur cette figure avec la même inélectablitique que le lichen sur le rocher. La femme ne se débat pas, elle joue plutôt avec la matière, l'étreinte, la tirette, l'étreint, la pétrit. Jouissance cruelle. Une cruauté qui laisse deviner les tranchants, les arêtes vives et les filaments aigus qui sortent de toute partie comme les épines d'un rosier.

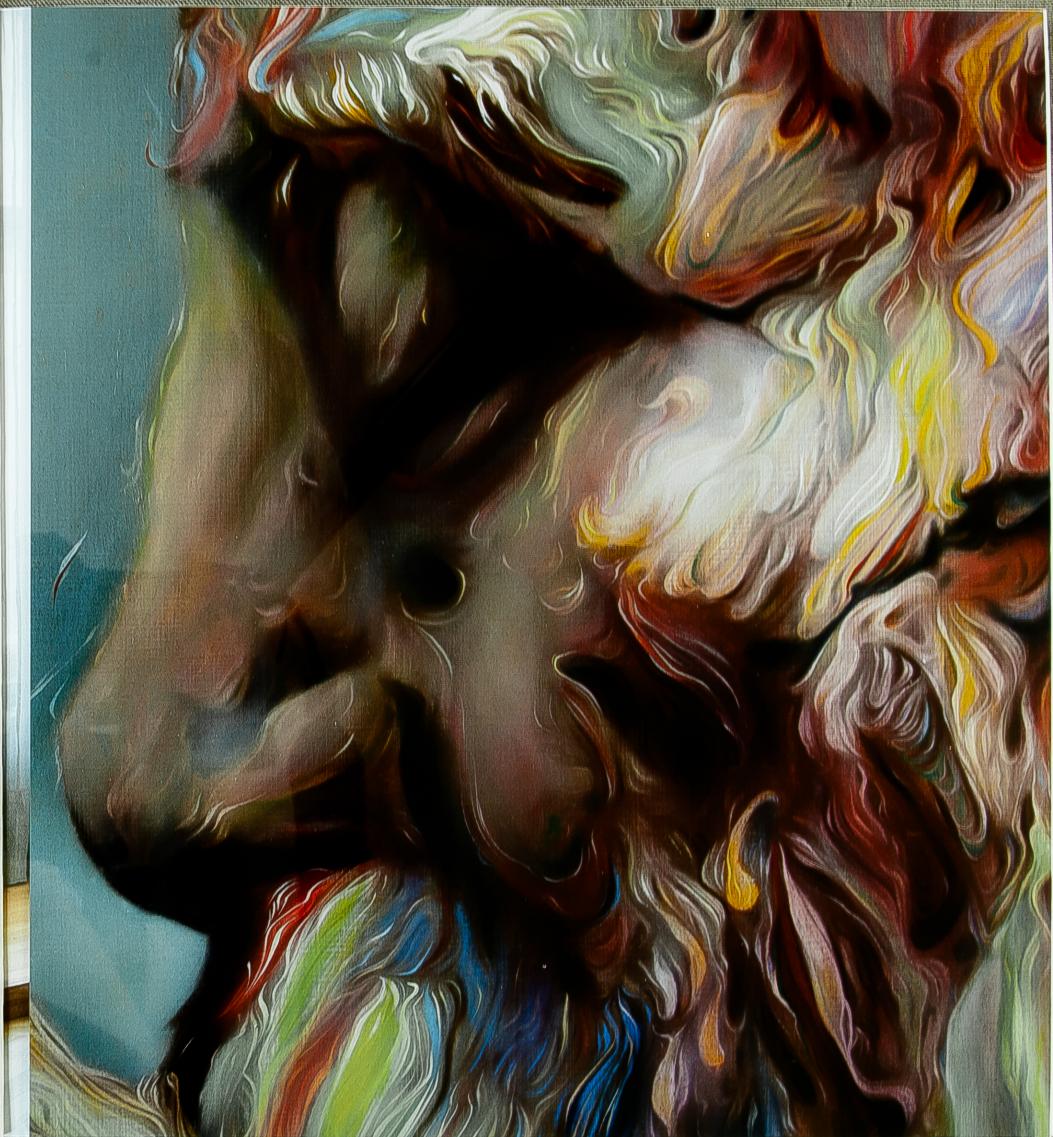
Face à la petite fée, le grand format : une tête d'équidé étirée à une échelle intimidante. Il semble épuisé, tremblant, ses yeux ont peur. On s'approche. Des flamboyances brûlantes virevoltent et rougeoient sur la chair bleue du cheval. La menace qui l'effraie ne semble pas venir du ciel orangé, mais plutôt de l'arrière. Un cavalier de l'Apocalypse ? Pourtant, la toile s'appelle «*Carnaval*». La chair bleue de l'animal a été triturée par le pinceau de l'artiste ; du carnavalesque subsiste que la vitalité ondoyante des fibrilles qui composent cette chair, mais le cheval porte aussi en lui quelque chose de précaire et morbide. Contradictions, encore. On se recule.

Volte-face. Un tableau ovale : c'est le portrait d'un homme âgé d'après Fragonard dont on a déjà parlé, d'une noble sérénité. Ses yeux sont profondément clos mais la barbe s'anime, la chevelure bouillonne. Le fond flou d'où émanent une clarté surnaturelle et quelques étoiles scintillantes, s'en retrouve même éclaboussé. «*Tout s'agite*». Les couleurs gicquent, brûlent, les nuances fondent. Un sage s'anime inconsciemment, mystère de la pensée ? Des petits génies qui tourmentent un sommeil ?

Deux autres vieillards se profilent plus loin. Un portrait ovale, à nouveau. Cette fois-ci, le regard est vide, fantomatique : trous noirs. Pourtant il semble nous juger. L'homme a subi le même traitement impitoyable. Sur le côté droit, une bande verte, plaquée. La bouche est étouffée par les circonvolutions de la barbe, les épaules deviennent floues, l'homme s'efface dans le trouble. L'autre tableau est habité par un vieillard bleu à la chevelure

*Die große Nacht im Eimer*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval (detail)

Fold-out: Installation view / Ausstellungsaussicht Galerie Max Hetzler Temporary, Berlin 2011; *Fée aux Fleurs*, 2011; *Die große Nacht im Eimer*, 2011



surs qui se finit  
i fragile masse.  
ue le légerete, un  
ue le plexiglas  
nce, on risque-  
de goulant.  
tire, un étrange  
ois deux pieds,  
*u Léaut Morau*  
fée s'est métam-  
phore, énergique,  
fluctuante que  
; plutôt avec la  
le. Une cruaute  
ments agués qui

étiére à une  
ont peur. On  
ent sur la chair  
mir du ciel ora-  
boustant, la toile  
par le pinceau de  
des fibrilles qui  
ue chose de pré-

time âge d'après  
ux sont profon-  
e fond flou d'ou-  
tes, s'en retrouve-  
lent, les nuances  
nacré? Des petits

portrait ovale, à  
vus noirs. Pour-  
ent impitoyable.  
étoffée par les  
homme s'efface  
leu à la cheveu

panel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval (detail)  
5, 2011, Die große Nacht im Eimer, 2011



rougeoyante, à l'oreille jaune et au col immaculé. La puissance toute nordique de ce portrait se perd également dans le bleu insoudable du fond, qui aspire et rend flou le buste de l'homme illuminé. Douceur.

Face aux vieillards, Suzanne. Il est presque évident que c'est elle, Suzanne au bain, au moment où on la surprend – un corps qui a déjà inspiré Glenn Brown. Le tableau évoque immédiatement celui de Rembrandt, *Suzanne et les vieillards*, 1636. L'original se laisse deviner et on se remémore : la surprise, la gêne, la main serrant le lingé entre les cuisses, les pieds en retrait... C'est elle, bien que le visage ait disparu, avale par la profondeur du bleu-nuit. Le corps s'est transformé, gauche, enlaïd, il a grossi. La peau d'un jaune-vif et acide s'est convertie d'yeux rouges, comme les pustules recouvrent le malade atteint du « feu de Saint Antoine » sur le rebord d'Issenheim de Matthias Grünewald (1512–16). Le fond flotte, le corps est en train de s'effacer et de fondre. Suzanne disparaît, meurtre, invisible. *Nigger of the World*. (La phrase originale qui a donné ce titre était « *Woman Is the Nigger of the World* », un mot de Yoko Ono qui deviendra une chanson de John Lennon en 1972).

De l'autre côté, dernière pièce, une étrange forme sur un fond lumineux. On s'avance, on se recule, on hésite. Où, c'est une pianiste, à l'envers et sans piano. La tête à foudre, du rebours ne reste qu'un pied baroque qui émerge d'une robe magistrale, claire, imposante, composée de langues de peintures. Fantôme empli d'aura. Les mains sont difformes et juste au dessus d'elles, un cercle noir, parfait, énigmatique. Remise à l'endroit, la pianiste se laisse identifier comme Marguerite Gachet, fille du docteur Gachet qui soigne Van Gogh à Auvers-sur-Oise. Une figure à laquelle Glenn Brown s'était déjà attaqué aussi, notamment avec un étonnant panneau décapé : *Song to the Siren*, 2009. La phrase qui donne son titre est cette fois issue d'une chanson populaire anglaise : *A Sailor's Life*, l'histoire d'une jeune fille qui cherche désespérément son amour, un marin que la mer a emporté.

Enfin, deux bouquets de fleurs nous attendent. *Natural Selection*, d'après Chardin : les motifs du vase, qui étaient déjà en ébullition chez Chardin, ont complètement fondu ici, les fleurs s'en échappent et se dégagent bientôt de leurs tiges, dans un halo de lumière radieuse et sous une auréole mystique. L'autre bouquet à moins de tenue, il est plus décadent, plus affaibli. Pas de doute, Van Gogh est derrière, *Vase avec marguerites et coquelicots*, juin 1890. Il y a eu recadrage, sur les fleurs. Elles se fanent, se flétrissent, se courbent sous nos yeux. Parfois elles lâchent prise et tombent. Fondues, on y verrait des visages et des formes; en chaque fleur semble se dessiner un monde sombre. Alice au pays des merveilles, version tragique. A cette déliquescence

suprême correspond l'aube de la mort pour Van Gogh. *The Life Here After*, 2011. Trouble et plaisir.

#### DÉLIQUESCENCE ORDINAIRE

Tout dégouline majestueusement. Les peintures et les sculptures de Glenn Brown sont en déliquescence, au sens physique du terme, lente liquéfaction de certaines substances solides par absorption progressive de l'humidité atmosphérique. La description de ce magma tantôt jubilatoire tantôt morbide donne lieu à un florilège d'adjectifs, d'adverbes et de substantifs enrôlés, jusqu'à la limite du supportable. Car cette peinture s'aborde difficilement, par tâtonnements, par récits et descriptions, par impressions, par répétitions et sonorités, par contradictions – dont elle est pleine. Le langage qui peut s'emparer du travail de Glenn Brown ne saurait être qu'un langage flou, plein de double-sens et d'ambiguités, car c'est aussi de cette manière que l'artiste traite les images. Les traductions de ce texte écrit en français auront sans doute perdu un peu de cette polysémie ambiguë, différence de langage oblige. On peut lire dans un texte en anglais que la peinture de Glenn Brown est «*a rotten painting*». *Rotten*? D'où traductions possibles en français, doulous nuances parfois contradictoires pour un même objet : comment mieux décrire la peinture de Glenn Brown ? Une peinture « passée, cariée, gâtée, pourrie, corrompue, infectée, vêtu, piété, nulle, accablante, féroce, fichue ». *Ugly*? Mauvaise, sale, basse, laide, désagréable, vilaine, dangereuse... C'est dans les termes à connotation négative que les traductions et interprétations sont les plus équivoques, ce sont aussi ceux qu'affectionne le plus le peintre. Ainsi, le sens échappe, se démultiplie, fuit.

Les images aussi nous échappent, finalement. Arrive un moment où les références ne sont plus que des allusions (ou des illusions). Il y a comme une vie autonome à l'intérieur des peintures et des sculptures de Glenn Brown, qui ne se laisse pas saisir : les peintures sont habitées, la matière sur les sculptures est en expansion. Mais ces sculptures, que sont-elles ? Masses informes de sculpture peinte, ou de peinture sculptée. Ou juste de peinture. Des masses de peinture, posées sur un socle. La chose est impalpable, trop hérisse pour être prise en main d'une manière ou d'une autre. De toutes façons, elle est sous vide. Mi-résidus de palette, mi-pierres peintes, ces formes au poids indéfini possèdent une matérialité inédite et mystérieuse. Peinture à l'état brut, figures en patréfaction : « *Les gens regardent [mes] sculptures de deux façons différentes, soit ils vont dire : c'est vraiment merdique, soit j'ai envie de la lâcher.* »<sup>4</sup> Contradictions, vous dîlez ?

Dégénérescence des images, manipulations du peintre, tromperie du spectateur, la peinture de Brown, autant corruptrice qu'elle-même corrompus, cache des choses. Elle gâte la rétine et jouit d'une capacité d'attraction et de satisfaction visuelle étonnante, malgré le dégoût que peuvent inspirer certaines d'entre elles, par trop morbides, putrides ou malsaines. Relisons Baudelaire :

« *Le soleil rayonnait sur cette pourriture.* »<sup>5</sup>

Au commencement, comment ne pas saluer le talent de coloriste du peintre, puis la virtuosité de l'exécution ? Il y a derrière chaque œuvre à la fois la joie et l'*inquiétante étrangeté* de retrouver quelque-chose-que-l'on connaît...

« *Tout cela descendait, montait comme une vague.*

*Où s'épanait en pétilant.*

*On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,*

*Vivait en se multipliant.* »<sup>6</sup>

Cette peinture, fabuleuse peinture, semble fonctionner sur un registre similaire à celui des contes de fées, mêlant beauté et horreur.

Une facture, une maniée et une imaginer qui dérontent, particulièrement aujourd'hui. « *Il ne suffit pas, pour qu'il y ait peinture, que le peintre reprenne ses peintures. Encore faut-il qu'il réussisse à nous démontrer que, de la peinture, nous ne saurons décidément nous passer, quelle nous est indispensables. Et ce serait folie – et pis encore : une erreur historique – que de la laisser aujourd'hui en jachère. Ce qui suppose qu'il lui trouve une nouvelle raison d'être, comme d'autres, en leur temps, auront su le faire pour l'invention de la perspective.* »<sup>7</sup> Confronter cette demande au contexte et à la peinture des dernières décennies n'est pas toujours aisé. C'est le temps où certains déclarent la peinture « morte ». Ce fut un temps seulement. Un compagnon de classe de Glenn Brown au Goldsmiths College témoigne : « *Nous avons graduellement identifié les limitations des théories de la « mort de la peinture » (comme théories), et avons cherché des manières de reconfigurer la peinture.* »<sup>8</sup> Brown définit vite son champ d'action, il se fait évident : la question des limites de la représentation et de la reproduction. Abstraction et figuration se mêlent, original et copie se perdent, histoire de l'art et culture populaire convergent, Brown travaille l'impact critique de la reproduction mécanique de la peinture. Pas de médium unique et circoscrit à ses limites, et toujours de l'aura : il glisse entre les définitions, et crée dans son atelier, entouré de ses livres, cette peinture féroce, singulière, fascinante et non dénuée d'humour, qui joue volontiers avec l'idée de *burlesque*, et qui se détache parfois de son support.

Il fallait l'intimité d'un appartement privé pour montrer ces portraits, ces natures mortes et ces sculptures, toujours plus mûris par le peintre. Si au départ Glenn Brown était essentiellement captivé par les effets de la reproduction (trompe-l'œil, questions d'échelle, non-photogénie,...), peu à peu une vie autonome s'est développée au sein des peintures, toujours plus torturées, menaçantes, provocantes ; Brown va jusqu'à imaginer de nouvelles sources de lumières délinantes, poursuivant une investigation passionnée des effets picturaux. Images et titres se font plus directs, embarrassants. Ses sources comptent de nouveaux noms : Guido Reni, Delacroix, Renoir, Courbet... À la question de l'électicisme de la présentation, l'artiste répond qu'il voit chaque exposition comme un ensemble composé de différentes parties, et que s'il montre un tableau à dominante bleue, il va en accrocher un à dominante rouge en face, il cherchera à mixer formes, couleurs, sujets, à jouer de contrastes : s'il y a une figure, il y a une abstraction non loin de là, s'il y a un grand format, il y a un petit format. Toujours, quelque chose fuit, nous échappe, ne se laisse pas saisir. Sujets absents, ambiguïté des sentiments, travail profond des matières, références impétueuses : les énigmes de Glenn Brown demeurent, le mystère se renforce davantage peut-être, l'artiste s'enfonce dans l'histoire de l'art et comme ses personnages, disparaît, s'efface.

<sup>1</sup> Cette idée a été développée dans un article publié dans *Frog Magazine*, numéro 9, été 2010, en partie repris ici.

<sup>2</sup> « *Paintopagia* », néologisme dû à Francesco Bonami : « *Glenn Brown n'est pas quelqu'un qui « apprécie, il cannibalise ce que son appétit artistique demande »* – Francesco Bonami, « Paintophagia. The Work of Art in the Age of Manual Production of Technical Reproduction », in *Glenn Brown*, catalogue d'exposition, Liverpool / Turin, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009.

<sup>3</sup> Glenn Brown, Interview avec Laurence Sillars, *in op.cit.*

<sup>4</sup> Frédéric Paul, « *Glenn Brown ou l'ami des monstres* », in *Glenn Brown*, catalogue d'exposition, Domaine de Kerguéhennec, 2000.

<sup>5</sup> Glenn Brown, Interview avec Stephen Hepworth, in *Glenn Brown*, catalogue d'exposition, Domaine de Kerguéhennec, 2000.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, XXIX, « *Une charogne* » (1857) in *Œuvres complètes* (1980), Paris, éditions Robert Laffont, 2004.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Hubert Damisch, *Pendre jaune cadmium ou le dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>9</sup> Michael Stubbs, « *Glenn Brown: No Visible Means of Support* », in *Glenn Brown*, catalogue d'exposition, Liverpool / Turin, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009.

## EXQUISITE DELIQUESCENCE

"Flesh was the reason oil paint was invented."  
Willem de Kooning

Perhaps that's what Glenn Brown is: a hunter. A good hunter, discreet, always on the lookout for his prey, the images. A hunter who knows every inch of his terrain, the history of art. He operates on flesh and its images with the precision of a surgeon. His weapon of choice is oil paint and in it he pays homage to Willem de Kooning's most famous saying, whose significance has eclipsed all the others.

### IN THE KINGDOM OF THE OLD (DANCING) MASTERS

An atmosphere of historical painting pervades Glenn Brown's work. Some of his paintings are permeated by references while others are born of violent collisions. These collisions between disparate elements are romantic rather than iconoclastic. Rembrandt is not used as an ironing board, as suggested by Duchamp; instead he is photographed, reproduced, scanned, copy-pasted, transferred, retouched and finally repainted for *Nigger of the World* (2011). The old master has left from his own painting, Louis-Auguste Moreau (a French sculptor who began exhibiting at the Salon in 1877) has all but disappeared. Yes, he too. In *Fée aux Fleurs*, Moreau's dainty little bronze all but overbalances; her shoulders are laden with living, pictorial matter. In *The Life Here After*, van Gogh is erased, his flowers perish on the stem and become unrecognisable. Everything evanesces, everything escapes. Yet the old masters dance under Glenn Brown's brushes, they move out of the picture, some guided gently, some brutally.

The old masters are not the only ones implicated in these incidents; Glenn Brown also drags in music, science fiction, popular imagery/fantasy and recent art among other things. A portrait of an old man with an exuberant beard (Jean-Honoré Fragonard's *Tête de vieillard de profil*, 1767) is brought to life and given a title borrowed from a work by Georg Baselitz, representing a boy masturbating: *Die große Nacht im Eimer* (1962–1963), famous for having been seized by the public prosecutor. Here are collisions

between one universe and another, between title and image, between treatment and iconography, between one epoch and another.

In the wake of the collision, the works are *infected* as if by disease: images and objects are infected by their source, then by their damage and transformation, by changes of format and support, by circulation and further collision and finally by the artist's vertiginous *manner*.<sup>1</sup> The image loses all purity, it arrives (or returns) from remote parts and in so doing acquires a new identity without losing sight of its origin. The one certainty: here is an infection to which painting has deliberately exposed itself. It has sought that contagion avidly – ferociously, we might say. For this is ferocious painting, ferocious in method, ferocious towards its models and the audience. People have spoken of Glenn Brown's cannibalism; he has been aptly described as "Glenn the paintophagist".<sup>2</sup> As to his victims: "I tend not to meet them by chance, but go hunting for them, at night, when they are asleep in a book," he confesses.<sup>3</sup> Of course, he also frequents museums – the threat is everywhere...

So Brown really is a hunter. No reproductions of Rembrandt, Fragonard, Chardin and Baselitz can escape his venery. He cooks them up. Next to drawing, his favourite culinary tool is Photoshop. In this image boutique, works undergo a technological transformation perfectly consistent with the principles of old manuals of painting. Brush Tool exploits are surmounted by layers of virtual varnish. This preliminary stage once complete, the artist picks up his real-life, tangible paint brushes. And now it is all about painting: smooth, slow, scrupulous oil painting.

This studio is impeccable; it resembles a contemporary art gallery or a hospital. Not a solitary splash of paint at the foot of the easels or around the works in progress. When he set about *Carnival*, a vastly enlarged horse's head – three metres plus from neck to nostril – it took him an entire year's work. The soundtrack to which he compelled all that flesh to dance

*Die große Nacht im Eimer*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval



was Stravinsky's *Rite of Spring*. Slender, precise, luminous brushwork. And suddenly everything is in a head-spin and Brown plunges deep into the traditional heart of painting: touch, brushstroke, trace, relief and its image. Meticulous to the point of intoxication and overdose. The intoxication is that of a dialogue between artist and painting, since Brown systematically attempts to learn from painting the state of mind it expects him to attain. This is a dialogue of all the but not quite deaf: the painter waiting for his painting to speak out and tell him what he must do, the paint playing with its master. The game becomes dangerous when the paint really and truly comes to life in the mind of the artist. Brown is sometimes surprised to find himself compelled to cover zones of painting with his hands, when he has reached near overdose.

And we spectators, faced with these works, are also nonplussed: now cajoled and seduced, now embarrassed and disgusted. The eye quavers. We like our relationship with the work to be exhausting or exhaustive; we too strive for the ideal mode of communication with picture or sculpture. "One steps up to and back from the picture, being caught without ever finding the 'right' distance." Now the eye wallows in pictorial pleasure, seduced by colour, vivacity of touch, the magnetic power of Brown's motif; now it sees nothing but degeneration and error – masterpieces corrupted and bordering on kitsch and bad taste, desiccation of the original colours, liquefaction of the impasto. Uncertainties. Insoluble questions.

#### GLENN BROWN: AN EXHIBITION

The exhibition is staged in a characteristic Berlin apartment from the turn of the last century. It is clear, calm and full of sunlight. Passing the first door, we find ourselves in a veritable jewel case: a little room perfectly setting off an imposing sculpture. It is a strangely familiar figure; is it a dancer? Rather a congeries of matter set dancing, at once weighty and voluptuous. It is built of layers of paint: a de Kooning on a concrete base. The title refers to Willem de Kooning's *Woman I* (1950–1952), his aggressive synthesis of archetypal prehistoric and historic feminine figures. In its time, the picture signified the return of figuration in Modernist painting. *Woman I*, if it is indeed her, has come to life; she is transformed. She steps out of the canvas, a kind of hillock of paint devoid of background. Brown is unconsciously borrowing as much from Niki de Saint Phalle as from the American expressionist painter and sculptor. Painting and sculpture have grown together and everything in this strange mass is deliciously exposed. A powerful explosion of colour that ends in frail sparks – contradictions abound in this

fragile construction. You walk around it: the right profile is sombre, the back all lightness and grace, a dress or habit flies in the wind with a strong odour of turpentine that the Plexiglas cannot contain – though it dutifully keeps us at a distance. A wise precaution, this, since we might otherwise be tempted to nibble: the last profile is thoroughly appetising, like an oozing cream cake.

In the second room, another little sculpture draws our attention, a strange bronze almost entirely buried. From the pictorial mass there emerge two dainty feet of very feminine kind. This is the "Fairy with Flowers by Louis Moreau, Gold Medal", as the gold card fixed to the round base tells us. The fairy has undergone a sumptuously gooey metamorphosis; it is captured by the overflowing energy of the paint, which enroots itself with the ineluctability of lichen. The woman within does not fight but plays with the paint, stretching, hugging and kneading it. A cruel pleasure: the cruelty transpires in the cutting edges, raw vertices and sharp filaments that protrude on every side like a rose's thorns.

Opposite the little fairy, here is the large format: an equine head stretched out to the most intimidating scale. It seems exhausted, trembling; there is fear in its eye. Go closer. Little burning sparks spin and blaze on the blue flesh of the animal. Something has frightened it, something – no, not the stormy sky – behind it. A Horseman of the Apocalypse? Apparently not, since the picture's title is *Carnival*. The bluish flesh of the animal has been ground down by the artist's brush: nothing remains of the carnival but the undulating vitality of the fibrils that compose this flesh. Yet there is something precarious and morbid about it. Again, contradictions. We draw back, physically and mentally.

About turn. An oval picture: this is the portrait of an elderly man after Fragonard of which we have already spoken. It has a noble serenity. The eyes are hermetically closed but the beard takes on a life of its own and the hair is positively seething. Even the vague background, whence there emanates a supernatural clarity (with a few little twinkling stars), is splashed by it. Everything is in motion. The colours spurt and burn; the nuances melt. The sage is unconsciously animated; is this some mystery of thought? A sleep tormented by little genii?

Further on, we come to two more old men. Again an oval portrait. This time, the gaze is empty: ghostly black holes. And yet he seems to judge us. He himself has suffered the same pitiless treatment. On the right-hand side a green strip, implacably rectilinear. The mouth is all but suffocated by the circumvolutions of the beard and the shoulders have become indistinct;

*Fée aux Fleurs*, 2011, oil paint and acrylic on bronze / Ölfarbe und Acryl auf Bronze, 51 x 33 x 24 cm



all this agitation is effacing him. The other picture is inhabited by a blue old man with flaming red hair, a yellow ear and an immaculate ruff. The very Nordic power of this portrait is similarly lost in the unfathomable blue of the background, which sucks in the bust of the illuminated man so intensely as to blur it. A kind of delicacy.

Opposite the old men, Susanna. Yes, surely it is Susanna? Susanna bathing; the moment when she is surprised? This body has inspired Glenn Brown before. The picture immediately evokes Rembrandt's *Susanna and the Elders* (1636). There is enough of her here to bring back the rest: the surprise, the embarrassment, hands pressing her linen to her crotch, the anxious feet... Yes, it is her. But the face has disappeared, swallowed up by the depths of blue night. And the body has been transformed; it is clumsier, fatter; ugly. The skin, all acid yellow-green, is covered in red eyes, like the pustules of "St. Anthony's fire" in the Isenheim Altarpiece (1512–1516) by Matthias Grünewald. The background floats, the body is in the process of melting and fading away. Susanna, bruised and all but invisible, is disappearing. *Nigger of the World*. The title is drawn from a remark by Yoko Ono made into a song by John Lennon in 1972, "Woman Is the Nigger of the World".

On the other side, in this last room, is a strange form on a luminous background. You step up and back: you hesitate. Yes, it is a pianist, though upside down and pinless. The head has melted and nothing remains of the piano stool but one baroque foot that emerges from a magisterial dress: a bright, imposing dress made up of painter's tongues. This is a phantom pregnant with aura. The hands are formless. Just above them is a perfect black circle of enigmatic kind. Turned the right way up, the pianist can be identified as Marguerite Gachet, daughter of the Dr Gachet who treated Vincent van Gogh at Auvers-sur-Oise; Glenn Brown has already laid hands on her, notably in his astonishing shaped panel *Song to the Siren* (2009). The phrase in our title, *A Sailor's Life*, comes from an English folk song which tells the story of a young girl desperately seeking her lover, a sailor taken by the sea.

Finally, two bouquets of flowers await us. *Natural Selection*, after Chardin: the motifs of the vase, which were already exuberant in the original, have completely melded together here; the flowers are escaping from the vase and will soon have escaped from their stems in a haze of radiant light beneath a mystical halo. The deportment of the other bouquet is noticeably inferior: decadent and flaccid. There can be no doubt that van Gogh's *Vase with Daisies and Poppies* of June 1890 lies behind it. But Brown has focused

in more closely on the flowers. They wither and fade and droop beneath our eyes. Sometimes they let go and fall. In their melting we detect faces and forms. An entire dark world seems to lie within each flower. This is *Alice in Wonderland* rewritten as tragedy. In the supreme deliquescence resides the imminent death of van Gogh: *The Lijf Herv After* (2011). A disturbing pleasure.

#### THE DELIQUESCENCE STANDARD

Everything oozes majestically. The paintings and sculptures of Glenn Brown are deliquescent in the physical sense of the term (slow liquefaction of certain solid substances by gradual absorption of atmospheric humidity). Description of this now jubilant, now morbid magma gives rise to an unending, indeed unbearable succession of sugar-coated adjectives, adverbs and nouns. One can come at these paintings only tentatively, by narratives and descriptions, by impressions, by repetitions and sonorities and by the contradictions in which they are so rich. Any language that can encompass the work of Brown must necessarily be vague, full of double-talk and ambiguity, for this is the way in which the artist treats images. Translations of this text from its original French will no doubt lose some of this ambient polysemy; such are the constraints of language. In an English text, we hear that Brown's painting is "a rotten painting". Rotten? Twelve possible translations into French, twelve sometimes contradictory nuances for a single object. But how could one describe Brown's painting better than this: faded, decayed, spoiled, rotted, corrupted, infected, maggoty, feeble, null, overpowering, ferocious, finished. "Ugly"? Bad, dirty, base, hideous, disagreeable, vile, dangerous... It is in terms with negative connotations that translation and interpretation are most equivocal; these are the terms of which Brown is fondest. And so meaning escapes, proliferates, flees/takes flight.

Images, too, ultimately escape us. After a certain point, references are no more than allusions (or illusions). Within Brown's panels and sculptures there lies an indefinitely autonomous life: the paintings seem inhabited, the material on the sculptures is expanding. What are these sculptures? Formless masses of painted sculpture/sculpted paint. Or just paint. Masses of paint set on a plinth. It is impalpable, altogether too prickly to be grasped, in either sense of the word. It is in a void. Half palette-leavings, half painted stones, these forms of inscrutable weightlessness possess an unprecedented and mysterious materiality. Are they raw paint? Figures in mid-putrefaction? "People look at the sculptures in two ways. Either they



will say: 'That looks really shitty' or 'I want to lick it.'<sup>9</sup> Did we mention the word 'contradictions'?

Degenerating imagery, painterly manipulation, visual deception. Brown's painting is as corrupting as it is corrupted and full of concealment. It confuses the retina; it has astonishing powers of attraction and visual satisfaction yet certain of these paintings can, when they seem too morbid and putrid, inspire disgust. Baudelaire comes to mind:

*The sun on this rotteness fixed its rays.*<sup>10</sup>

At first, we cannot help but admire the colour sense and the virtuosity of the execution. Behind each work there lies both joy and an *uncanny* sense of familiarity...

*And it rose and it fell, and pulsed like a wave,*

*Rushing and bubbling with health.*

*One could say that this carcass, blown with vague breath,*

*Lived in increasing itself!*

Brown's painting is literally fabulous, functioning on a register akin to that of fairy tales in mingling beauty and horror.

Brown's treatment, manner and imagery are thoroughly disconcerting and never more so than in the present moment. "For painting to be made, it is not enough for the painter to take up his brushes again. He must also convince us that painting is something that we cannot do without: something indispensable. And it would be madness - worse, a historic error - to allow painting to lie fallow today. Which means that the painter must find a new raison d'être for painting, as in other times one was found for the invention of perspective."<sup>11</sup> This demand does not always sit easily with the context and painting of recent decades, when painting was declared dead. But that was only for a while. A fellow student of Brown's at Goldsmiths College testifies: "We gradually recognised the limitations of the theories of the 'death of painting' (as theories) and sought ways to reconfigure painting."<sup>12</sup> Brown was quick to define his own field of action, which these theories had highlighted: the limits of representation and reproduction. Abstraction and figuration combine, copy and original are indistinguishable, the history of art and popular culture converge, and Brown works on the critical impact of the mechanical reproduction of painting. It is no longer a unique medium with clearly circumscribed limits - but the aura remains; Brown slips between definitions and in his book-lined studio creates this ferocious, singular and fascinating painting. Far from being devoid of humour, it happily plays with/ at burlesque. And sometimes it parts company with its support.

It required the intimacy of a private apartment to exhibit these portraits, still lives and sculptures, that have grown ever more mature. Glenn Brown was initially captivated by the effects of reproduction (*trompe-l'œil*, scale, the non-photogenic and so on) but his paintings have increasingly acquired an autonomous life, becoming ever more tortured, menacing and provocative. In his passionate pursuit of pictorial effects, Brown has imagined delirious new light sources. Images and titles have become more direct and uncomfortable. There are new names among his sources: Guido Reni, Delacroix, Renoir and Courbet. As to the eclecticism of the presentation, Brown says that each exhibition is an ensemble composed of different parts and that if he shows a predominantly blue painting, he will hang a predominantly red one opposite; he seeks to mix forms, colours and subjects and play with contrasts, so that when there is figuration, abstraction is invariably at hand, while a large format answers a small one. And always something escapes us; always something evasive and mysterious remains. Absent subjects, ambiguous sentiments, in-depth working of his materials and impetuous references: Glenn Brown's enigmas remain with us but the mystery thickens as the artist plunges into the history of art there - like his figures, like his masters - to evanesce, to disappear.

<sup>1</sup> This idea was developed in an article published in *FROG* magazine (no. 9, summer 2010) and is partly reprised here.

<sup>2</sup> The neologism was created by Francesco Bonami: "Glenn Brown does not appropriate; he cannibalises what his artistic appetite demands." Francesco Bonami, "Paintophagia: The Work of Art in the Age of Manual Production of Technical Reproduction", in *Glenn Brown*, exhibition catalogue (Liverpool; Tate Liverpool; Turin: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009), 72-73.

<sup>3</sup> Laurence Sillars, "Conversation with Glenn Brown", in *Glenn Brown* (see note 2 above).

<sup>4</sup> Frédéric Paul, "Glenn Brown: Famé des monstres" in *Glenn Brown*, exhibition catalogue (Bignan Domaine de Kerguéhennec, 2000), 62.

<sup>5</sup> Glenn Brown, interview with Stephen Hepworth, in *Glenn Brown* (see note 4 above), 68.

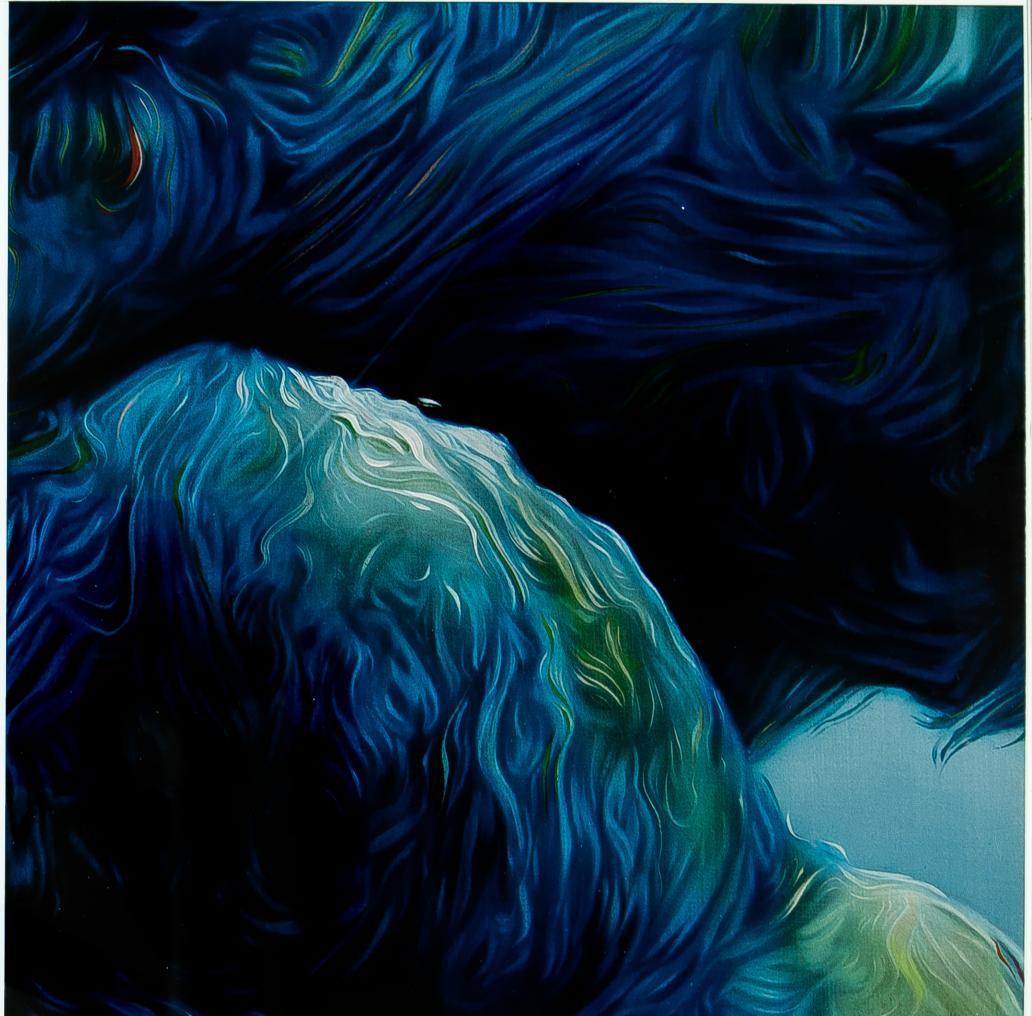
<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Fleurs du Mal* (1857), translated and edited by James McGowan (Oxford: Oxford University Press, 1993), 60-61.

<sup>7</sup> Baudelaire, *Fleurs du Mal* (see note 6 above), 60-61.

<sup>8</sup> Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou le déni de la peinture* (Paris: Seuil, 1984), 293.

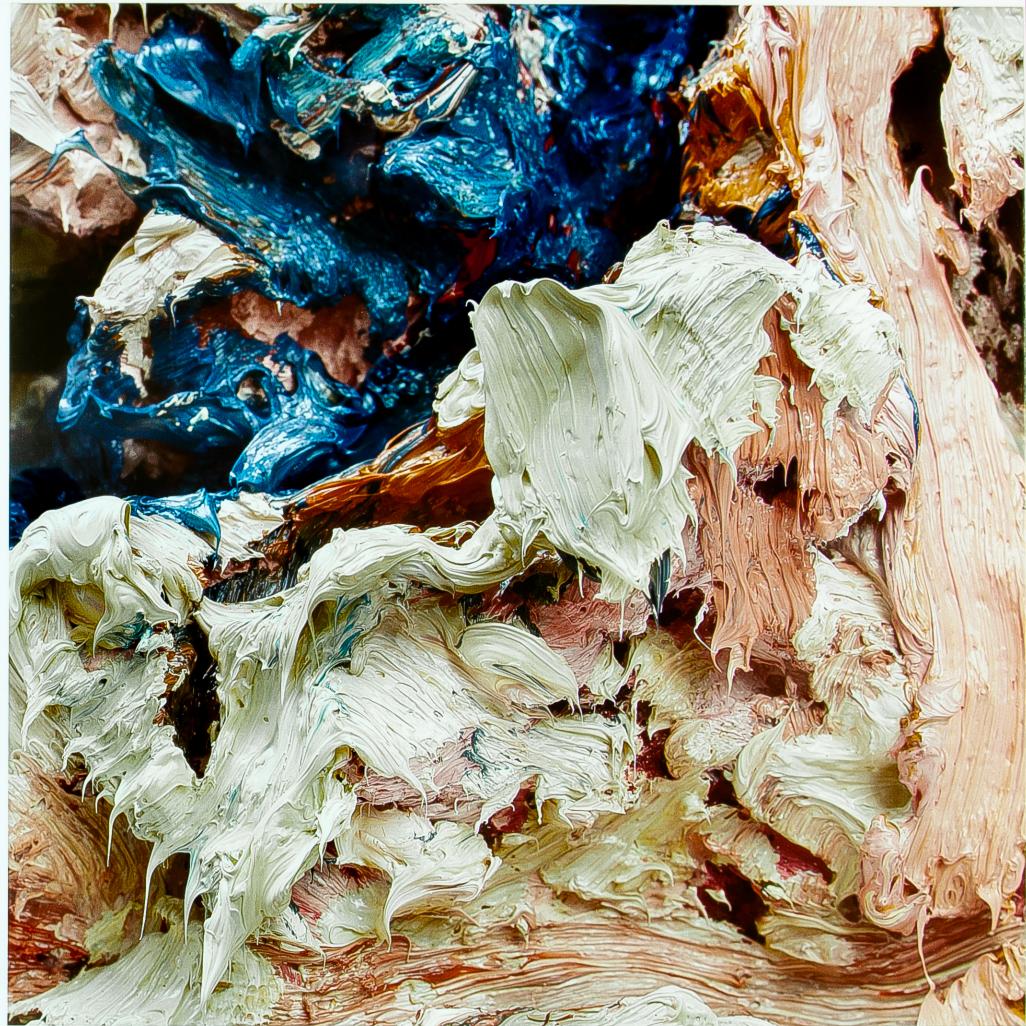
<sup>9</sup> Michael Stubbs, "Glenn Brown: No Visible Means of Support" in *Glenn Brown* (see note 2 above), 103.

*Carnival*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 160 x 320 cm





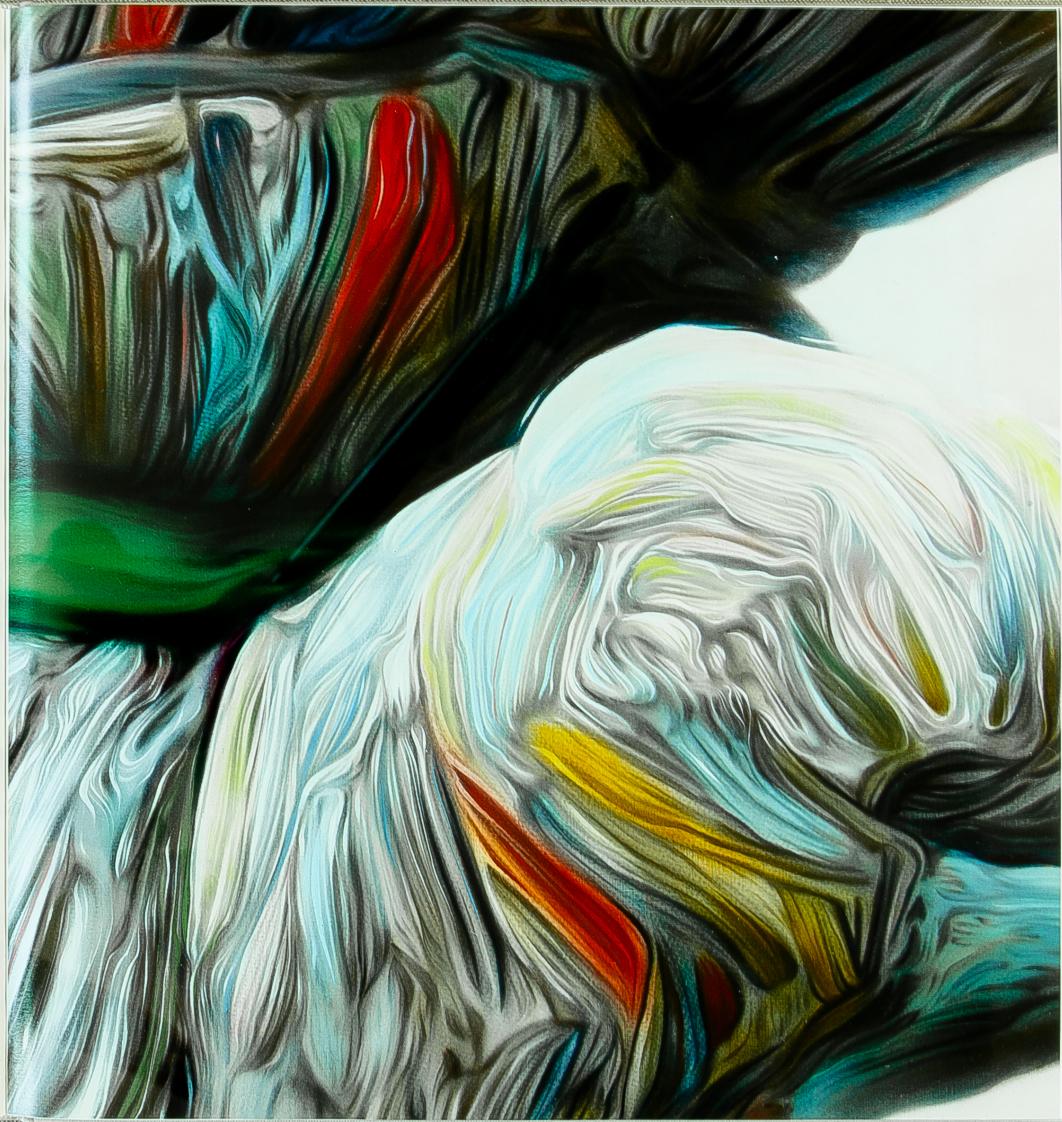
*Woman I*, 2011, oil paint and acrylic on fibreglass and steel / Ölfarbe und Acryl auf Fiberglas und Stahl, 135 x 90 x 70 cm



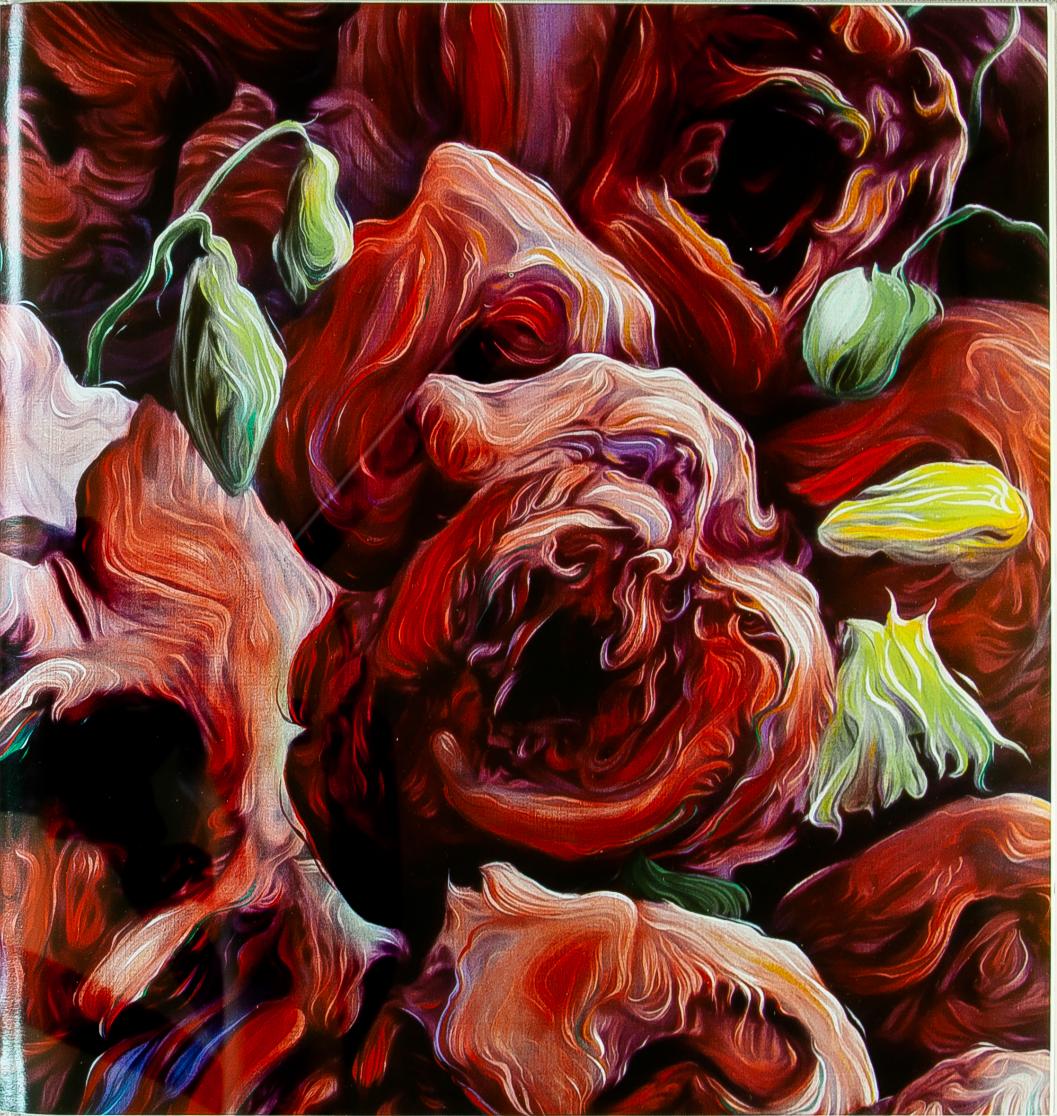
*A Sailor's Life*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 163 x 120 cm



*A Sailor's Life*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 163 x 120 cm (detail)



*The Life Here After*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 136 x 102 cm (detail)

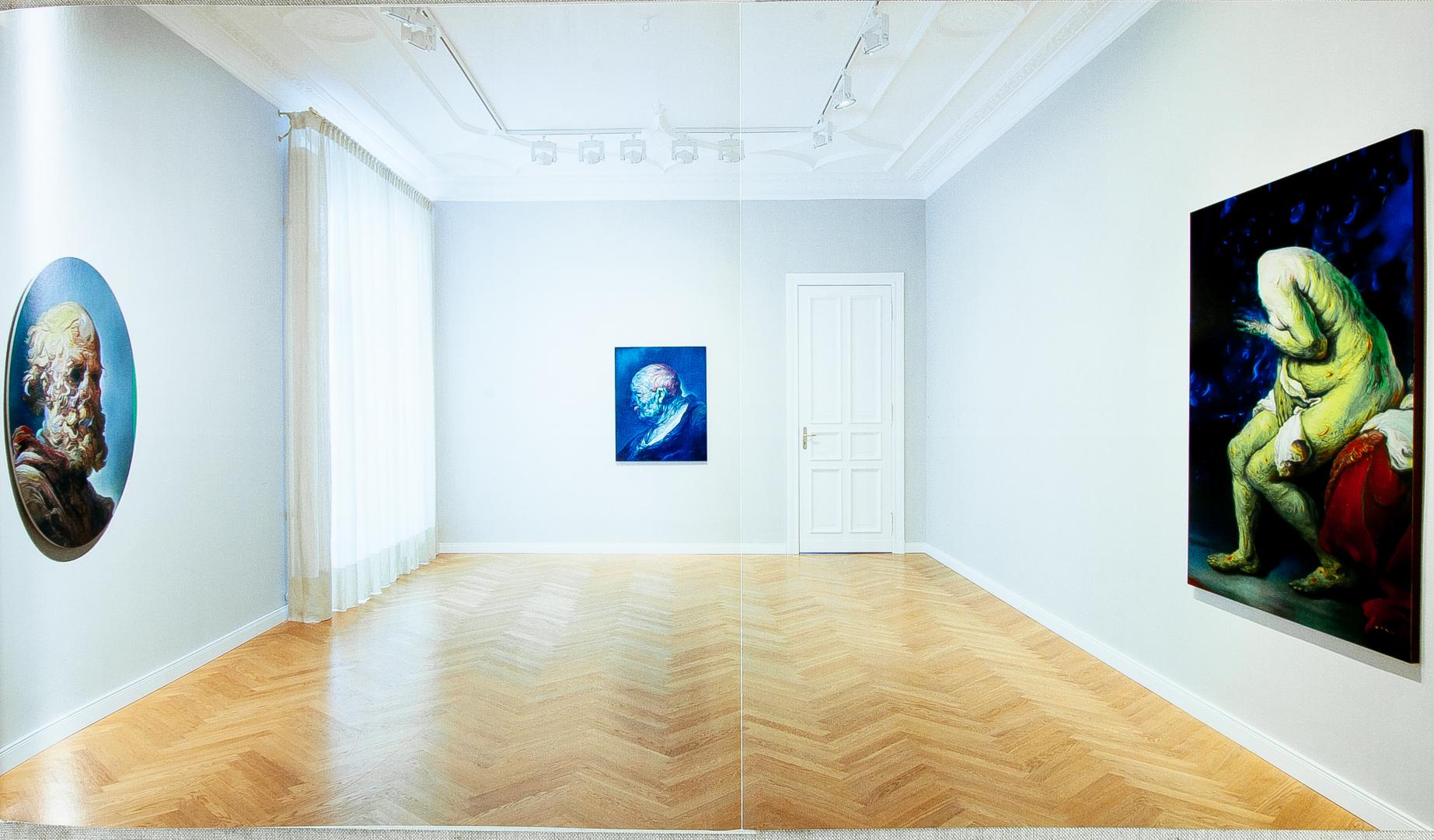




*The Life Here After*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 136 x 102 cm

*The Shallow End*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval (detail)  
Fold-out: Installation view / Ausstellungsansicht Galerie Max Hetzler Temporary, Berlin 2011: *The Shallow End*, 2011; *Almond Blossom*, 2010; *Nigger of the World*, 2011





iel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval (detail)  
ssion, 2010; *Nigger of the World*, 2011



*The Shallow End*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval

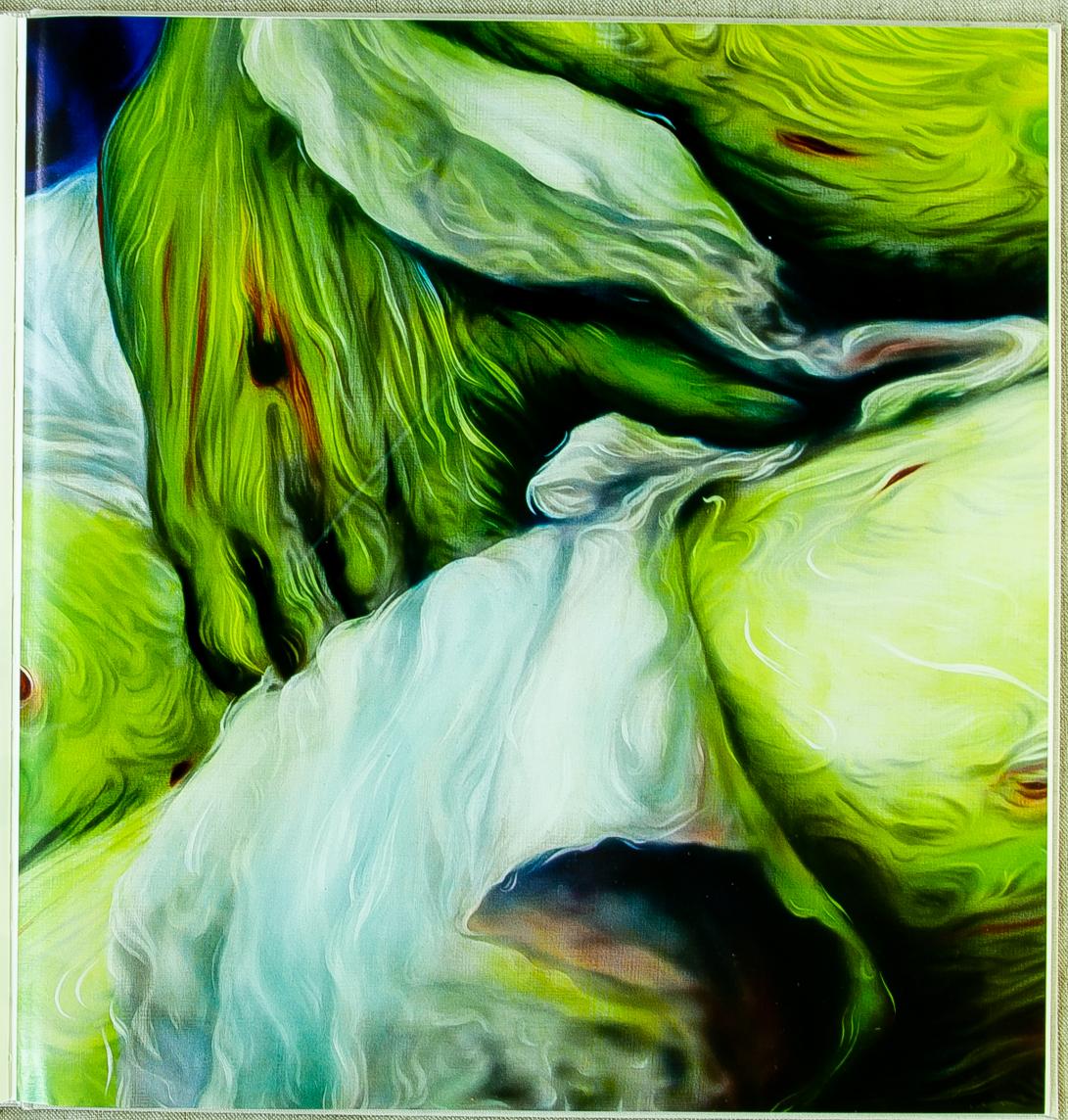


*Almond Blossom*, 2010, oil on panel / Öl auf Holz, 111 x 89 cm

*Almond Blossom*, 2010, oil on panel / Öl auf Holz, 111 x 89 cm (detail)



*Nigger of the World*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 172 x 138 cm (detail)





*Nigger of the World*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 172 x 138 cm



*Natural Selection*, 2010, oil on panel / Öl auf Holz, 120 x 96 cm

Jean-Marie Gallais

## DIE RAFFINIERTE VERFLÜSSIGUNG

„Fleisch ist der Grund, warum die Ölfarbe erfunden wurde.“  
Willem de Kooning

Ein Jäger. So beschreibt man Glenn Brown vielleicht am besten. Ein guter Jäger, unauflägig, immer nach Beute spähend: den Bildern. Ein Jäger, der sein Gelände sehr gut kennt: die Kunstgeschichte. Er operiert am Fleisch und dessen Abbild mit der Präzision eines Chirurgen. Seine bevorzugte Waffe ist Ölfarbe, mit der er Willem de Koonings berühmten Satz Tribut zahlt, dessen Gültigkeit alles andere in den Schatten stellt.

### IM REICH DER TANZENDEN ALLEN MEISTER

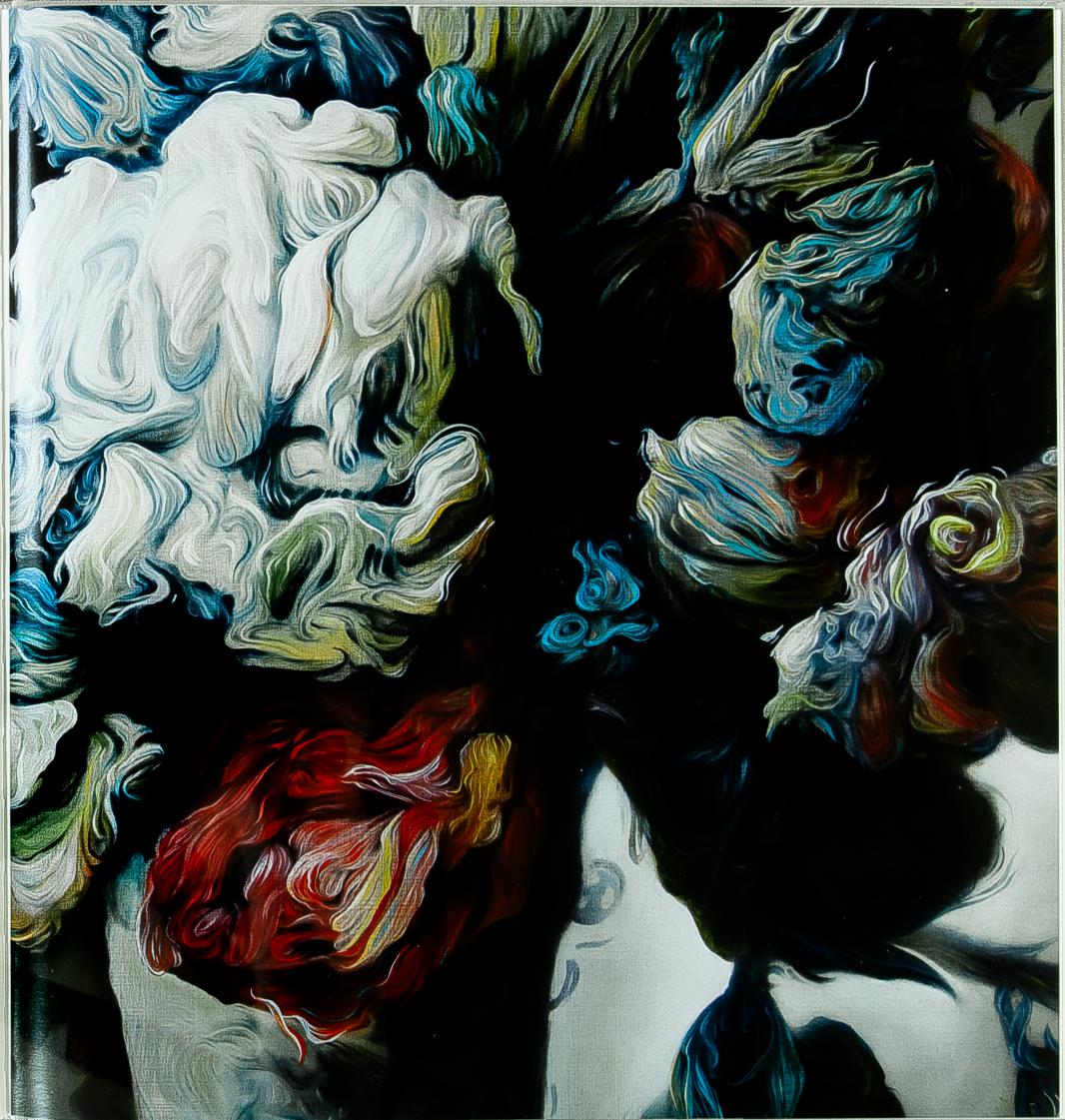
Man atmet die Luft historischer Bilder bei Glenn Brown. Manche seiner Arbeiten haben die Werke, auf die sie verweisen, in sich einzeln lassen, andere sind das Ergebnis heftiger Zusammenstoße. Diese Zusammenstoße zwischen gegensätzlichen Elementen sind eher romantisch als bildstürmerisch: Hier wird ein Rembrandt nicht nach Duchamp als Bügelbrett benutzt, sondern fotografiert, reproduziert, gescannt, copypasted, transferiert, retuschiert und dann neu gemalt. Ergebnis: *Nigger of the World* (2011). Der alte Meister ist aus seinem eigenen Bild verschwunden. Auch Louis-Auguste Moreau (ein französischer Bildhauer, der seit 1877 regelmäßig im offiziellen Salon ausstellte) ist fast verschwunden; seine zart-geschmackvolle Bronzefigur gerät in *Fée aux Fleurs* beinahe aus dem Gleichgewicht, so schwer tragen ihre Schultern an der lebendigen Malmatrie, mit der Glenn Brown sie beladen hat. *The Lijf Here After: Van Gogh* erscheint, seine Blumen verkümmern und werden unkenntlich. Alles schwindet, entweicht. Und doch tanzen die alten Meister unter Glenn Browns Pinseln, während sie das Bild verlassen, einige liebenswürdig geführt, einige brutal.

Nicht allein die alten Meister sind in diese Vorgänge verwickelt; Glenn Brown bezieht auch die Musik mit ein, ebenso wie Science-Fiction, Bildsymbolik und populäre Bildwelten oder die jüngere Kunst. Ein von Jean-Honoré Fragonard gemaltes Porträt eines alten Mannes mit ausladendem Bart, *Tête de vieillard de profil* (1767), wird lebendig und entlehnt seinen

Titel Georg Baselitz' Darstellung eines masturbierenden Jungen, *Die große Masturbation im Eimer* (1962/63), die dafür bekannt ist, dass ein Vollstreckungsbeamter sie wegen ihrer provozierenden Thematik beschlagnahmte. Zusammenstoße zwischen einer Welt und einer anderen, zwischen einem Titel und einem Bild, zwischen Ikonografie und Malweise, zwischen verschiedenen Epochen.

Infolge dieser Zusammenstoße sind die Gemälde und Skulpturen infiziert wie bei einer Krankheit: Bilder und Objekte sind infiziert von ihrer Quelle, durch die zerstörenden Eingriffe und Verwandlungen, durch Änderungen, Formen und Trägermaterial, durch Umschichtungen und andere Zusammenstoße und schließlich durch die schwindelerregende *Manier* des Künstlers.<sup>1</sup> Das Bild hat alle Reinheit eingebüßt, es kommt aus der Ferne, beziehungsweise kehrt gerade wieder zurück und erlangt so eine neue Identität, ohne seinen Ausgangspunkt aus dem Blick zu verlieren. Eines ist gewiss: Hier hat sich die Malerei bewusst der Infektion ausgesetzt. Sie hat sie gesucht, gierig sogar, mit Ingrimm. Denn es ist eine grimmige Malerei, grimmig in ihrer Methode, grimmig zu ihren Modellen und gegenüber dem Publikum. Man spricht vom Kannibalismus des Glenn Brown, gibt ihm den Beinamen „Glenn, der Piktophage“.<sup>2</sup> Was seine Opfer betrifft, so bekannt er: „Ich begegne ihnen nicht zufällig, sondern gehe auf die Jagd, nachts, wenn sie in den Büchern schlummern.“<sup>3</sup> Sodann er nicht im Museum auf sie stößt, er liegt überall auf der Lauer ...

Glenn Brown ist wirklich ein Jäger. Keine Reproduktion von Rembrandt, Fragonard, Chardin und Baselitz kann seinem Hunger entkommen. Er kocht sie auf, und sein neben der Zeichnung bevorzugtes Küchengerät ist dabei Photoshop. In diesem Bilderladen erfahren die Werke eine technologische Transformation, die dennoch den traditionell überlieferten Grundprinzipien der Malerei gehorcht. Striche mit dem Brush Tool werden gewandelt mit virtuellen Fünfsschichten kombiniert. Nach dieser vorbereitenden



*Natural Selection*, 2010, oil on panel / Öl auf Holz, 120 x 96 cm (detail)

Phase kehrt der Künstler zu den ganz realen Pinseln zurück; jetzt geht es nur noch um Malerei, um Malerei in Öl, gleichmäßig, langsam, minuzios.

Das Atelier ist so makellos wie eine Galerie für zeitgenössische Kunst oder eine Klinik; nicht ein Klecks im Umkreis der Staffeleien und der verschiedenen Werke, die er in Arbeit hat. Als Glenn Brown *Carnival* in Angriff nimmt, ein Gemälde mit stark überdimensioniertem Pferdekopf (mehr als drei Meter zwischen Halsansatz und Nüstern), das er erst nach Ablauf eines Jahres fertigstellen wird, machen sich seine Pinsel zum Klang von Stravinskys *Sacre du Printemps* daran, das Fleisch auf der Tafel zum Tanzen zu bringen. Dünne Pinselstriche, leuchtend und präzise. Dann belebt sich alles und Brown beginnt auf einen Tauchgang ins Herz der Malerei – Handschrift, Pinselstrich, Linie, Gestalt und deren akribische Abbilder. Detailversessen bis an den Rand des Rauschs oder der Überdosis. Der Rausch kommt aus der Zwiesprache, die der Künstler mit seiner Malerei hält: Stets versucht er, von der Malerei selbst zu erfahren, welche Seelenzustand sie von ihm verlangt. Ein Dialog unter Tauben: Wenn der Maler von seiner Malerei erwartet, sie solle zu ihm sprechen und ihnen sagen, was zu tun sei, und die Malerei dabei mit ihrem Meister spielt, wird es gefährlich, sobald sie im Bewusstsein des Künstlers regelrecht Leben annimmt. Brown ertappt sich manchmal dabei, dass er Bereiche des Bildes mit den Händen verdecken muss, um die Überdosis zu vermeiden.

Und wir Betrachter? Angesichts der Werke sind wir verunsichert, mal angelockt und verführt, mal betreten und abgestoßen. Das Auge schweift hin und her. Kraftfeiernd ist die Beziehung, die wir zum Werk haben (haben möchten): Wir bemühen uns, eine ideale Form der Verständigung mit dem Gemälde oder der Skulptur zu finden. „Unablässig nähert man sich und tritt wieder zurück und ist gefangen, ohne je den geeigneten Abstand zum Bild zu finden.“<sup>4</sup> Hier versenkt sich das Auge in den Bildgenuss, verführt durch die Kraft des Kolonialen, den lebendigen Auftrag und die Anziehungskraft des Motivs; dort sieht es nur Verfall, Verirrungen; verderbene Meisterwerke an der Grenze zu Kitsch und schlechtem Geschmack, vertrocknete Originalarbeiten und zerflossenes Impasto. Unsicherheit. Unlösbare Fragen.

#### GLENN BROWN, EINE AUSSTELLUNG

Der Ausstellungsraum: eine klassische Berliner Wohnung in der Nähe des Savignyplatzes, klar, ruhig und sonnendurchflutet. Eine erste Tür geht auf und gewährt Einlass in ein wahre Schmuckkästchen, ein kleines Zimmer, das perfekt auf eine imposante Skulptur zugeschnitten ist. Die Figur

erscheint seltsam vertraut: eine Tänzerin? Ein tanzender Klumpen Materie, plump und wollüstig zugleich. Zusammengehäufte Paste, ein Koening auf einer Betonplatte. Der Titel bezieht sich auf *Woman I* (1950–1952) von Willem de Kooning, eine aggressive Synthese prähistorischer und historischer Frauenarchetypen, die zu ihrer Zeit die Rückkehr der modernistischen Malerei zur Figuration bedeutete. Diese Figur – falls es sich denn wirklich um sie handelt – hat Leben angenommen. Sie verlässt die Leinwand, eine Art Farbhaufen ohne Hintergrund. Brown scheint hier unbewusst von Niki de Saint Phalle ebenso viel wie von den Gemälden und Skulpturen des amerikanischen Expressionisten entlehnt zu haben. Malerei und Bildhauerei sind hier miteinander verschmolzen; alles in dieser seltsamen Masse ist mit Wonne ausgetrieben. Eine mächtige Farbenexplosion, die in zarten Funken ausläuft: Das fragile Gebilde ist von Widersprüchen geprägt. Man umkreist die Skulptur, das rechte Profil ist düster, der Rücken lautet Leichtigkeit, ein Gewand weht im Wind und verbreitet starken Terpentinaueruch, den das Plexiglas nicht abhält. Dafür hält es uns in vernünftigem Abstand, sonst könnten wir in Gefahr laufen, daran naschen zu wollen, denn das letzte Profil verlockt wie eine saffige Sahnetorte.

Im zweiten Zimmer zieht uns eine kleine Skulptur an, eine seltsam umhüllte Bronze. Aus der zugespitzten Farbmasse ragen zwei Füße von ganz feiner Graziät. Es ist die „Fee mit Blumen“ von Louis Moreau, Médaille d'Or<sup>5</sup>, wie das am runden Sockel befestigte Goldschild erläutert. Die Fee hat eine Metamorphose durchgemacht, verfangen in der überbordenden Energie der Farbe. Eine Farbe, die sich mit derselben Unausweichlichkeit an die Figur heftet wie die Flechte an den Fels. Die Frau wehrt sich nicht, sie spielt eher mit der Materie, streckt sie, zieht sie, umarmt sie, knetet sie. Grausame Lust – die Grausamkeit lässt sich an den Scharnen ahnen, den scharfen Graten und spitzen Fasern, die von allen Seiten herausstechen wie die Dornen eines Rosenstocks.

Gegenüber der kleinen Fee das große Format: ein zu einschüchternder Größenordnung gestreckter Pferdekopf. Er wirkt erschöpft, zittert, in seinen Augen liegt Angst. Man nähert sich. Glimmende Funken wirbeln und glimmen auf dem blauen Fleisch des Pferdes. Die erschreckende Bedrohung scheint nicht vom gewittrigen Himmel zu kommen, sondern eher aus dem Hintergrund. Ein apokalyptischer Reiter? Aber das Gemälde heißt *Carnival*. Das blaue Fleisch des Tieres wurde vom Pinsel des Künstlers zerrieben; vom Karneval überdauert nur die wogende Vitalität der Fasern, aus denen dieses Fleisch besteht. Dabei birgt das Pferd auch etwas

*Nymphe des Bois*, 2011, oil paint and acrylic on bronze / Ölfarbe und Acryl auf Bronze, 51 x 31 x 28 cm (detail)



Prekäres und Morbides in sich. Widersprüche, einmal mehr. Man tritt ein paar Schritte zurück.

Kehrtwendung. Ein ovales Gemälde: Es ist das Porträt eines alten Mannes nach Fragonard, von dem wir schon gesprochen haben, mit Zügen einer entrückten Gelassenheit. Seine Augen sind fest geschlossen, aber sein Bart wirkt belebt und das Haupthaar wallt. Es hinterlässt Schlieren auf dem verschwommenen Hintergrund, in dessen übernatürlicher Helligkeit ein paar funkelnende Sterne versprengt sind. Alles regt sich. Die Farben sprühen, erglühen, die Nuancen verschmelzen. Ein sich unbewusst belebter Weiser, Geheimnis des Denkens? Kleine Geistwesen, die einen Schlaf heimsuchen?

Davon etwas entfernt treffen wir zwei weitere Greise. Erneut ein ovales Porträt. Diesmal ist der Blick leer, gespenstisch: schwarze Lächer. Dennoch scheint er uns abzuschätzen. Dieser Mann wurde selbst ähnlich erbarmungslos behandelt. Auf der rechten Seite des Bildes ist geometrisch ein grüner Streifen aufgesetzt. Der Mund erstreckt beinahe am Gekräusel des Bartes, die Schultern verschwimmen, der Mann erlischt in der Bewegung. Im zweiten Bild spukt ein blaugeisterter Greis mit rot schimmerndem Haar, gelbem Ohr und makellosem Kragen. Die ganz nordische Kraft dieses Porträts verliert sich auf ähnliche Weise im unvergründlichen Blau des Hintergrunds, der das Brustbild des umleuchteten Mannes aufsaugt und verschwinden lässt. Völler Milde.

Gegenüber den Greisen Susanna. Es ist beinahe offensichtlich, dass es sein muss, Susanna im Bade zum Zeitpunkt, als sie überrascht wird – ihr Körper hat Glenn Brown schon einmal inspiriert. Das Gemälde beschwört unmittelbar Rembrandts Darstellung *Susanna und die Alten* von 1636 herauf. Man erkennt genug, um sich das Original zurück ins Gedächtnis zu rufen: die Überraschung, die Verlegenheit, die Hand, die das Laken zwischen die Schenkel presst, die zurückweichenden Füße ... Sie ist es, obwohl das Gesicht verschwunden ist, verschlungnen von der Tiefe des Nachtblaus. Der Körper hat sich verwandelt, schief ist er geworden, verunstaltet und dicker. Die Haut, von einem grellen, scharfen Grüngelb, ist mit roten Augen übersät, wie die Pusteln des „Antoniuseufers“ auf dem Isenheimer Altar (1512–1516) von Matthias Grünewald. Der Hintergrund schwebt, der Körper ist im Begriff zusammenzuschmelzen und zu erlöschern. Susanna schwindet dahin, über zugereicht, unsichtbar. *Nigger of the World*. (Die Wendung stammt aus dem Titel des Songs „Woman Is the Nigger of the World“, den John Lennon 1972 auf einen Ausspruch von Yoko Ono schrieb.)

Auf der anderen Seite, im letzten Zimmer, befindet sich eine seltsame Form vor leuchtendem Grund. Man tritt vor, tritt zurück, zögert. Ja, es ist eine Pianistin, verkehrt herum und ohne Klavier. Der Kopf ist zerschmolzen, vom Hocker bleibt nur ein barocker Fuß, der aus einer meisterhaften Robe hervorlugt, einem hellen, imposanten, aus Farbzungen zusammengesetzten Gewand. Ein auratisch aufgeladenes Gespenst. Die Hände sind missgestaltet, und genau über ihnen befindet sich ein schwarzer Kreis, vollkommen, ratselhaft. Richtig herum gedreht, lässt die Pianistin sich als Marguerite Gachet identifizieren, Tochter von Doktor Gachet, der Vincent van Gogh in Auvers-sur-Oise behandelte. Eine Figur, der sich Glenn Brown schon einmal angenommen hat, namentlich in seinem erstaunlichen, geformten Gemälde *Song to the Siren* (2009). Der Titel entstammt diesmal einem englischen Volkslied: *A Sailor's Life*, die Geschichte eines Mädchens, das verzweifelt nach seinem Liebsten sucht, einem Seemann, den das Meer verschlungen hat.

Schließlich erwarten uns noch zwei Blumensträuße. *Natural Selection* nach Chardin: Die Vasenmotive, die bereits im Original in Wallung geraten waren, sind hier vollständig wegeschmolzen; die Blüten entweichen ihnen und lösen sich bald von ihren Stängeln, in einem strahlenden Lichthof und unter einer mythischen Aureole. Der zweite Blumenstrauß ist weniger stattlich, er ist dekadenter, schwächer. Kein Zweifel, dahinter steckt von Gogh, *Vase mit Margeriten und Mohnbüchsen* vom Juni 1890. Der Bildausschnitt ist auf die Blüten vereinigt worden. Sie welken, verdorren, krümmen sich vor unseren Augen. Manchmal lassen sie los und fallen ab. So zerstören sie sich, dass man darin Gesichter und Formen sehen kann; in jeder Blüte scheint sich eine dunkle Welt abzuzeichnen. *Alice im Wunderland*, tragische Version. Diese höchste Verflüssigung entspricht thematisch dem Zeitpunkt am Vorabend von van Goghs Tod. *The Life Here After* (2011). Trübnis und Lust.

#### DAS ALLTÄGLICHE ZERFLIESSEN

Alles trüpfelt majestatisch. Die Gemälde und Skulpturen von Glenn Brown befinden sich im Prozess der Verflüssigung, im physikalischen Sinn des Wortes (manche festkörperlichen Substanzen haben die Eigenschaft, durch allmähliche Aufnahme der Luftfeuchtigkeit langsam zu zerfließen). Die Beschreibung dieses mal freudvollen, mal morbiden Magmas gibt Anlass zu einer Blütenleise: von bis an die Grenze des Erräglichen verbrannten Adjektiven, Adverbien und Substantiven. Denn zu dieser Malerei findet



man nur schwer Zugang, tastend, durch Erzählungen und Beschreibungen, durch Eindrücke, durch Wiederholungen und Klang, durch Widersprüche – von denen sie selbst voll ist. Die Sprache, mit der man Glenn Browns Arbeit habhaft werden könnte, muss eine verschwommene Sprache voller Doppelsinn und Mehrdeutigkeiten sein, denn auf eben diese Weise verfährt der Künstler mit den Bildern. Die Übersetzungen des vorliegenden, auf Französisch geschriebenen Textes werden vermutlich ein wenig von derlei durchgängiger Polysemie eingebüßt haben; Sprachunterschiede verpflichten. In einem englischsprachigen Text kann man lesen, Glenn Browns Malerei sei „a rotten painting“ „Rotten?“ Zwölf mögliche Übersetzungen im Französischen, zwölf manchmal widersprüchliche Nuancen für dasselbe Ding, die sich rückübersetzen lassen. Wie könnte man Glenn Browns Malerei besser beschreiben: überholt, verfaul, verwöhnt, morsch, verdorben, verseucht, madig, kümmerlich, nüchtern, niederschmetternd, grimmig, kaputt? „Ugly?“ Schlecht, schmutzig, niedrig, hässlich, unerquicklich, gemein, gefährlich ... In solchen negativ konnotierten Begriffen sind die Übersetzungen und Interpretationen am zweideutigsten, und eben das mag auch der Maler am liebsten. So entzieht sich der Sinn, vervielfacht sich, flieht.

Auch die Bilder entziehen sich uns letzten Endes. Es kommt ein Augenblick, in dem die Referenzen nur noch Anspielungen (oder Vorspielungen) sind. Es gibt in Glenn Browns Bildern und Skulpturen so etwas wie ein autonomes Leben, das sich nicht greifen lässt: Die Gemälde sind sonst Leben, die Materie auf den Skulpturen dehnt sich aus. Doch was eigentlich sind diese Skulpturen? Formlose Massen von bemalter Skulptur oder plastischer Malerei. Oder doch bloß von Malfarbe. Massen von Farbe, angebracht auf einem Sockel. Das Ding ist un(an)fassbar zu stachelig, als dass man es so oder so (be)greifen könnte. Auf alle Fälle ist es luftdicht abgeschlossen. Halb Restbestände von der Palette, halb bemalte Steine, besitzen diese Formen von unbestimmtem Gewicht eine beispiellose geheimnisvolle Materialität. Malerei im Rohzustand, Figuren in Fäulnis! „Die Menschen betrachten die Skulpturen auf zweierlei Weise; entweder sagen sie „Das sieht echt beschissen aus“ oder „Würde ich am liebsten abschlecken!““ Sprach jemand hier von Widersprüchen?

Degeneration der Bilder, Manipulationen durch den Maler, Täuschung des Betrachters – die Malerei Browns, die sich so verderblich auswirkt, wie sie selber verderbt ist, verbirgt ein paar Dinge. Sie verwöhnt die Netzhaut, übt erstaunliche Anziehungskraft aus und sorgt für verblüffende visuelle Genugtuung, trotz der Abscheu, die manche gar zu-

morbiden, modrigen oder abartigen Arbeiten erwecken mögen. Man denkt an Baudelaire:

*Die Sonne strahlte auf diese Fäulnis nieder.<sup>6</sup>*

Unbedingt bewundern muss man zunächst das koloristische Talent des Malers, dann die Virtuosität der Ausführung. Hinter jedem Werk steckt die Freude und zugleich die *Unheimlichkeit* des allzu Vertrauten ...

*Das alles senkte sich und bob sich einer Woge gleich,*

*stob schillernd auf;*

*es schien, als ob der Leib, von ungewissem Hauch gebläht,*

*vielfältig sich vermehrend lebte.<sup>7</sup>*

Diese Malerei, fabelhafte Malerei, scheint in einem ähnlichen Register zu funktionieren wie Märchen, in denen Schönheit und Grauen sich mischen.

Browns Vorgehen, seine Methode und Bildsymbolik, verunsichern den Betrachter nachhaltig, besonders heutzutage. „Damit Malerei entsteht, genügt es nicht, dass der Maler wieder zu seinen Pinseln greift. Vielmehr muss er uns noch beweisen, dass wir auf die Malerei keineswegs verzichten können, dass sie uns unentbehrlich ist. Und es wäre Wahnsinn – oder, schlimmer noch, ein historischer Fehler –, sie heute brachliegen zu lassen. Das bedeutet, dass er einen neuen Daseinsgrund für sie finden muss, wie andere zu ihrer Zeit einen Grund für die Erfindung der Perspektive hatten.“<sup>8</sup> Diese Forderung hat es angesichts der Zusammenhänge und der Malerei der letzten Jahrzehnte nicht immer einfach: Manche haben in diesen Jahren die Malerei kurzerhand für tot erklärt. Das war aber nur vorübergehend. Ein Klassekamerad von Glenn Brown am Goldsmith College hält fest: „Wir haben schrittweise die Beschränkungen der Theorien vom ‚Tod der Malerei‘ (als Theorie) erkannt und nach Möglichkeiten gesucht, die Malerei neu zu konfigurieren.“<sup>9</sup> Brown bestimmt rasch sein Arbeitsfeld, das sich offensichtlich anbot: die Grenzen von Darstellung und Reproduktion. Abstraktion und Figuration vermischen sich, Original und Kopie verlieren sich, Kunstgeschichte und Populärkultur nähern sich einander an. Brown arbeitet an den entscheidenden Auswirkungen mechanischer Reproduktion auf die Malerei. Kein einzigartiges, in deutlichen Grenzen festgeschriebenes Medium mehr, und doch hat es noch immer eine Aura: Brown gleitet zwischen den Definitionen hin und her und gestaltet in seinem mit Büchern vollgestopften Atelier jene grimmige, einzigartige, faszinierende und durchaus auch witzige Malerei, die gerne mit der Idee des Burlesken spielt und sich dabei manchmal von ihrem Trägermaterial löst.



Es bedurfte der Intimität einer Wohnung, um diese Porträts auszustellen, diese Stilleben und Skulpturen, die der Maler zu immer größerer Reife bringt. Fesselten Brown anfangs hauptsächlich Reproduktionseffekte (*Trompe-l'œil*, Maßstabsfragen, das Unfotogene usw.), so hat sich nach und nach ein autonomes Leben entwickelt in den immer gequalterten, bedrohlicheren, provokanteren Gemalden; Brown denkt sich neue, irrwitzige Lichtquellen aus, um so die leidenschaftliche Erkundung der Malwirkungen fortzuführen. Bilder und Titel werden direkter und verfänglicher. Seine Quellen enthalten neue Namen: Guido Reni, Delacroix, Renoir, Courbet ... Nach dem Eklektizismus der Präsentation gefragt, antwortet der Künstler, er sehe jede Ausstellung als ein aus unterschiedlichen Teilen zusammengesetztes Gesamtes, und wenn er ein vorwiegend blaues Bild zeige, werde er ihm gegenüber ein vorwiegend rotes aufhängen; er möchte Formen, Farben, Themen vermischen, mit Kontrasten spielen: Ist da eine Figur, so findet sich nicht weit davon eine Abstraktion, gibt es ein großes Format, so gibt es auch ein kleines. Stets entflieht etwas, entzieht sich uns, lässt sich nicht greifen. Abwesende Sujets, Mehrdeutigkeit der Gefühle, gründliche Arbeit an den Materialien, ungestüme Referenzen: Die Ratsel in Glenn Browns Malerei haben Bestand, werden umso geheimnisvoller, je weiter der Künstler in die Geschichte der Kunst eintaucht, um dort wie seine Figuren und seine Meister zu verschwinden, unterzutauchen.

<sup>1</sup> Diesen Gedanken habe ich in einem im Magazin *FROG* (Nr. 9, Sommer 2010) veröffentlicht, den ich hier teilweise aufgreife.

<sup>2</sup> „Paintophagist“, ein von Francesco Bonami geprägter Neologismus „Glenn Brown eignet sich nichts an, er kannibalisiert, wonach sein Appetit verlangt.“ Francesco Bonami, „Paintophagia. The Work of Art in the Age of Manual Production of Technical Reproduction“, in: *Glenn Brown*, Ausstellungskatalog Tate Liverpool, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin 2009, S. 72–73.

<sup>3</sup> Laurence Sillars im Gespräch mit Glenn Brown, ebd.

<sup>4</sup> Frédéric Paul, „Glenn Brown ou l'ami des monstres“, in: *Glenn Brown*, Ausstellungskatalog Domaine de Kerguéhennec, Bignan 2006, S. 62.

<sup>5</sup> Glenn Brown im Gespräch mit Stephen Hepworth, ebd., S. 68.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, „Ein Aas“ aus *Die Blumen des Bösen*, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois mit Wolfgang Drost, München und Wien 1975, S. 111. (Ü. F. Kemp)

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou le dessous de la peinture*, Seuil, Paris 1984, S. 293.

<sup>9</sup> Michael Stubbs, „Glenn Brown: No Visible Means of Support“, in: *Glenn Brown*, siehe Anm. 2, S. 103.

## LIST OF EXHIBITED WORKS / LISTE DER AUSGESTELLTEN WERKE

Pages / Seiten 7, 11, 51

*Die große Nacht im Eimer*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval

Pages / Seiten 7, 13, 15

*Fée aux Fleurs*, 2011, oil paint and acrylic on bronze / Ölfarbe und Acryl auf Bronze, 51 x 33 x 24 cm

Page / Seite 17

*Carnival*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 160 x 320 cm

Pages / Seiten 19, 21

*Woman I*, 2011, oil paint and acrylic on fibreglass and steel / Ölfarbe und Acryl auf Fiberglas und Stahl, 135 x 90 x 70 cm

Pages / Seiten 23, 25

*A Sailor's Life*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 163 x 120 cm

Pages / Seiten 27, 29

*The Life Here After*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 136 x 102 cm

Pages / Seiten 31, 33, 51

*The Shallow End*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 128 x 96 cm oval

Pages / Seiten 31, 35, 37

*Almond Blossom*, 2010, oil on panel / Öl auf Holz, 111 x 89 cm

Pages / Seiten 31, 39, 41

*Nigger of the World*, 2011, oil on panel / Öl auf Holz, 172 x 138 cm

Pages / Seiten 43, 45

*Natural Selection*, 2010, oil on panel / Öl auf Holz, 120 x 96 cm

Pages / Seiten 47, 49

*Nymphe des Bois*, 2011, oil paint and acrylic on bronze / Ölfarbe und Acryl auf Bronze, 51 x 31 x 28 cm

## GLENN BROWN

Born 1966 in Hexham, Northumberland. Lives and works in London. / Geboren 1966 in Hexham, Northumberland. Lebt und arbeitet in London.

EXHIBITIONS AT GALERIE MAX HETZLER SINCE 2000 / AUSSTELLUNGEN IN DER GALERIE MAX HETZLER SEIT 2000  
(Catalogue / Katalog)

2011 \**Glen Brown*, 2006 \**Glen Brown*, 2002 *Glen Brown*,  
2000 *Glen Brown*

SELECTED SOLO EXHIBITIONS IN PUBLIC INSTITUTIONS  
SINCE 2000 / AUSGEWAHLTE INSTITUTIONELLE EINZEL-  
AUSSTELLUNGEN SEIT 2000

2009

\**Tate Liverpool*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino,  
Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest

2008

\**Kunsthistorisches Museum, Wien*

2004

*Serpentine Gallery, London*

2000

\**Domaine de Kerguéhenec, Centre d'Art Contemporain, Bignan*

SELECTED GROUP EXHIBITIONS SINCE 2000 /  
AUSGEWAHLTE GRUPPENAUSSTELLUNGEN SEIT 2000

2011

*Dystopia*, Liljevalchs Kunsthalle, Stockholm

\**Le Saurotisme, c'est moi! Homage to Dali*, Kunsthalle Wien

*Through the Looking Glass*, Kunstmuseum Bonn. Travelled to  
Kunstmuseum St. Gallen

*Unsichtbar! Nach Gerhard Richter*, Hamburger Kunsthalle,  
Hamburg

2010

*Behind the Mask*, The New Art Gallery Walsall

\**Grand National: Art from Britain*, Vestfossen Kunstlaboratorium, Vestfossen  
Secondi Magis, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

\**Summer Exhibition* (room curated by Fiona Rae), Royal Academy of  
Arts, London

\**Venice: More que me veux-tu?*, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent,  
Paris

\**10,000 Lives*, Gwangju Biennale, Gwangju

2009

*Art Now: Beating the Bounds*, Tate Britain, London

\**Just What Is It...?*, ZKM: Museum für neue Kunst, Karlsruhe

\**Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection*, Punta della  
Dogana and Palazzo Grassi, Venezia

*Surface Reality*, Laing Art Gallery, Tyne and Wear Museums,  
Newcastle upon Tyne

2008

\**Excerpt: Selections from the Jeanne Greenberg Robatyn Collection*, Frances  
Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie

\**Arcadia: Painters' Paradise*, Seoul Museum of Art, Seoul; Taipei Fine Art  
Museum, Taipei

2007

*Attention to Detail* (curated by Chuck Close), The FLAG Art Foundation,  
New York

\**Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart*, Von der Heydt-Museum,  
Wuppertal

\**Rücken Island: Werke aus der Sammlung Olbricht*, Museum Folkwang, Essen  
100 Jahre Kunsthalle Mannheim, Kunsthalle Mannheim

\**Timer 01: Intimità l'arte contemporanea dopo l'undici settembre*, Triennale  
Bovisa, Milano

2006

\**Jean-Honoré Fragonard, 1732–1806: Orígenes e influencias de Rembrandt  
al siglo XXI*, Obra Social Fundación "la Caixa", Barcelona



Works from the exhibition / Arbeiten aus der Ausstellung *Glen Brown*, Galerie Max Hetzler, Berlin 2002. *The Aesthetic Pair (for Tim Buckley)*, after John Martin, 2002, oil on canvas / Öl auf Leinwand, 220,5 x 133 cm. *On Hearing of the Death of My Mother*, 2002, oil on panel / Öl auf Holz, 119 x 88 cm. *Harpy*, 2002, oil on panel / Öl auf Holz, 91,5 x 75 cm (fold-out far right)  
Fold-out, from left to right: *Glen Brown*, Galerie Max Hetzler, Berlin 2000. *New Dawn Fades*, 2000, oil on panel / Öl auf Holz, 71,5 x 62 cm. *The Loves of Shepherds (after 'Doublestar' by Tony Roberti)*, 2000,  
oil on canvas / Öl auf Leinwand, 229,5 x 336 cm. *The Shepherdess*, 2000, oil paint and acrylic on plaster, vitrine / Ölfarbe und Acryl auf Gips, Vitrine, 136 x 125 x 125 cm (sculpture), 208 x 132 x 132 cm (vitrine)



n, Vestfossen  
my of  
saint Laurent,  
  
Punta della  
  
Frances  
i Fine Art  
  
Foundation,  
Museum,  
wang, Essen  
Triennale  
Rembrandt

*John Martin*, 2002, oil on canvas / Öl auf  
Holz, 91.5 x 75 cm (fold-out far right)  
"Doublestar" by Tony Roberts), 2000,  
m (sculpture), 208 x 132 x 132 cm (vitrine)

\*How to Improve the World: Sixty Years of British Art, Hayward Gallery, London

\*The Starry Messenger: Visions of the Universe, Compton Verney

\*Zurück zur Figur: Malerei der Gegenwart, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Museum Franz Gertsch, Burgdorf

\*Infinite Painting: Contemporary Painting and Global Realism, Villa Manin, Centro d'Arte Contemporanea, Udine

\*Passion for Paint, Bristol City Museum and Art Gallery, Bristol; Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne; The National Gallery, London

Full House: Gesichter einer Sammlung, Kunsthalle Mannheim

Chers amis, Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain, Bignan

2005

\*Neue Kunstsäle IV: Direkte Malerei, Kunsthalle Mannheim

\*Ecstacy: In and about Altered States, The Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

\*Rückkehr ins All, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

\*Big Bang: Destruction et création dans l'art du XXe siècle, Centre Georges Pompidou, Paris

The Nature of Things, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham

STRATA: Difference and Repetition, Fondazione Davide Halevi, Milano

\*Bibidabidiboo, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino

2004

PIL: Lub: Harsh Realities and Gorgeous Destinations, Museum of Contemporary Art, Denver

2003

\*Heißkalt: Aktuelle Malerei aus der Sammlung Schärtff, Staatgalerie Stuttgart; Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Breaking God's Heart (curated by Glenn Brown), 38 Langham Street, London

\*Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer, La Biennale di Venezia

\*Pittura / Painting: From Rauschenberg to Murakami, 1964–2003, Museo Correr, Venezia

\*Une collection de "Chefs-d'œuvre", FRAC Limousin, Limoges

\*M\_ARS: Kunst und Krieg, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

2002

\*Che Peintre: Peintures figuratives depuis l'ultime Picasso / Lieber Maler, male mit Radikaler Realismus nach Picasso, Centre Georges Pompidou, Paris; Kunsthalle Wien; Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main

\*Melodrama, Atrium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz; Palacio de los Condes de Gabia, Granada; Museo de Arte Contemporáneo de Vigo

\*The World May Be) Fantastic, Biennale of Sydney

\*Iconografias metropolitanas, Bienal de São Paulo

\*Painting as a Foreign Language, Centro Brasileiro Britânico, São Paulo  
From the Saatchi Gift, Talbot Rice Gallery, The University of Edinburgh

2001

\*AZERTY: Un abécédaire autour des collections du FRAC Limousin, Centre Georges Pompidou, Paris

Jeff Koon, Kunsthaus Zürich; Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Rudolfinum, Praha

\*The Turner Prize 2000, Tate Britain, London

Future: Decadent Art and Architecture, Centre for Visual Arts, Cardiff

\*The British Art Show 5, Hayward Gallery, London; Scottish Gallery of Modern Art, Edinburgh; John Hansard Gallery, The Southampton Art Gallery and Millais Gallery, Southampton; National Museum of Wales, Cardiff; Birmingham Museum and Contemporary Art Gallery, Birmingham

The Wreck of Hope, The Nunnery Gallery, Bow Arts Trust, London

\*Blue: Borrowed and New, New Art Gallery Walsall

\*Sauvages et Frankfurters: Recent British and German Paintings from the Ophichthus Collection, The Hydra Workshop, Hydra



Works from the exhibition / Arbeiten aus der Ausstellung Glenn Brown, Galerie Max Hetzler, Berlin 2006. *The Great Masturbator*, 2006, oil on panel / Öl auf Holz, 110 x 87.5 cm;  
*The Hinterland*, 2006, oil on panel / Öl auf Holz, 148 x 122.5 cm; *Asylums of Mars*, 2006, oil on panel / Öl auf Holz, 156 x 122.5 cm

SELECTED BIBLIOGRAPHY SINCE 2000 /  
AUSWAHLBIBLIOGRAFIE SEIT 2000

2001

*Glen Brown*. Berlin: Galerie Max Hetzler; Holzwarth Publications. Text by / von Jean-Marie Gallais

*Painting. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge (MA): The MIT Press. Ed. by / Hg. von Terry R. Myers

2010

*Grand National: Art from Britain*. Vestfossen: Kunslaboratorium. Texts by / Texte von Laura Alhop, Charles Danby, Rebecca Geldard, Charles Harrison, Chris Horrocks, Neil Mulholland, Morten E. Pettersen, Kjetil Roed, Peter Wollen

*Royal Academy Illustrated 2010*. London: Royal Academy of Arts. Ed. by / Hg. von Stephen Chambers; text by / Text von Richard Cork

*Vanité: Mort, que me veux-tu?*. Paris: Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent. Texts by / Texte von Alain Tapie, Pierre Bergé, Régis Cotentin, Isabelle Degut

*10,000 Lives: Gwangju Biennale 2010*. Gwangju: Biennale Foundation. Ed. by / Hg. von Judy Dittner, Massimiliano Gioni

2009

*Glen Brown*. London: Tate. Ed. by / Hg. von Francesco Bonami, Christoph Grunenberg; texts by / Texte von Lawrence Sillars, Michael Stubbs

*Aratide: Dans les collections du Centre Pompidou*. Taipei: Fine Arts Museum. Ed. by / Hg. von Didier Ottinger

*Just What Is It... Karlsruhe: ZKM*. Texts by / Texte von Götz Adriani, Boris Groys, Gregor Jansen, Heinrich Klotz, Peter Sloterdijk, Wolfgang Ullrich, Peter Weibel

*Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection*. Milano: Electa. Ed. by / Hg. von Francesco Bonami, Alison M. Gingeras

*Painting Today*. London: Phaidon Press. Ed. by / Hg. von Tony Godfrey

*100 Contemporary Artists*. Köln: Taschen. Ed. by / Hg. von Hans Werner Holzwarth

2008

*Glen Brown*. Wien: Kunsthistorisches Museum. Interview by / von Katarzyna Usynska

*Art Now, Vol III*. Köln: Taschen. Ed. by / Hg. von Hans Werner Holzwarth

*Excerpt: Selections from the Jeanne Greenberg Robatz Collection*. Poughkeepsie (NY): Frances Lehman Loeb Art Center

*Heiser, Jörg. All of a Sudden: Things That Matter in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press

2007

*Cuzin, Jean-Pierre, Dimitri Salmon. Fragonard: Regards croisés*. Paris: Mengès

*Rockers Island: Werke aus der Sammlung Olbricht*. Göttingen: Steidl

*Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart*. Wuppertal: Von der Heydt-Museum

*Timer 01: Intimità, l'arte contemporanea dopo l'undici settembre*. Milano: Skira-Berenice. Ed. by / Hg. von Gianni Mercurio, Demetrio Paparoni

*The Turner Prize: Revised Edition*. London: Tate. Text by / von Virginia Button

2006

*Glen Brown*. Berlin: Galerie Max Hetzler; Holzwarth Publications. Text by / von Tom Morton

*How to Improve the World: Sixty Years of British Art, Arts Council Collection*. London: Hayward Gallery. Texts by / Texte von Marjorie Althorpe-Guyton, Michael Archer, Roger Malbert

*Infinite Painting: Contemporary Painting and Global Realism*. Udine: Villa Manin, Centro d'Arte Contemporanea

*Jean-Honoré Fragonard, 1732–1806: Orígenes e influencias de Rembrandt al siglo XXI*. Barcelona: Obra Social Fundación "la Caixa". Text by / von Katharina Schmidt

*Mullins, Charlotte. Painting People: The State of the Art*. London: Thames and Hudson

*Pasión for Paint*. London: National Gallery. Text by / von Sarah Richardson

*The Starry Messenger: Visions of the Universe*. Warwickshire: Compton Verney

*Zurück zur Figur: Malerei der Gegenwart*. München: Prestel

2005

*Art Now, Vol II*. Köln: Taschen. Ed. by / Hg. von Uta Grosenick

*Bidibidobidiboo*. Torino: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Text by / von Francesco Bonami

*Big Bang: Creation and Destruction in Twentieth Century Art*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou. Ed. by / Hg. von Catherine Grenier

*Ecstasy: In and about Altered States*. Cambridge (MA): MIT Press. Ed. by / Hg. von Paul Schimmel

*Neue Kunsthalle IV: Direkte Malerei*. Ostfildern: Hatje Cantz. Ed. by / Hg. von Christoph Heinrich

*Rückkehr ins All*. Ostfildern: Hatje Cantz. Ed. by / Hg. von Christoph Heinrich

2004

*Glen Brown*. London: Serpentine Gallery. Text by / von Alison Gingeras; interview by / Interview von Rochelle Steiner

*Berlin 1994–2003*. Berlin: Galerie Max Hetzler

*Heijkalt: Aktuelle Malerei aus der Sammlung Schorrff*. Ostfildern: Hatje Cantz. Texts by / Texte von Marvin Altner, Christoph Heinrich

2003

*Une Collection de "Chefs-d'œuvre"*. Limoges: FRAC Limousin

*Cork, Richard. Breaking Down the Barriers: Art in the 1990s*. New Haven (CT): Yale University Press

*Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer. La Biennale di Venezia, Fiftieth International Art Exhibition*. Venice: Rizzoli. Ed. by / Hg. von Francesco Bonami

*M\_AKS: Kunst und Krieg*. Ostfildern: Hatje Cantz. Ed. by / Hg. von Peter Weibel

*Pittura / Painting: From Rauschenberg to Murakami, 1964–2003*. Venezia: Museo Correr

*The Turner Prize: Twenty Years*. London: Tate. Text by / von Virginia Button

*Vitamin P: New Perspectives in Painting*. London: Phaidon. Text by / von Barry Schwabsky

2002

*Art Now: 137 Artists at the Rise of the New Millennium*. Köln: Taschen. Ed. by / Hg. von Uta Grosenick, Burkhard Rienschneider

*"Dear Painter, Paint Me..."*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou. Ed. by / Hg. von Alison Gingeras

*Iconografias metropolitanas: XXV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo

*McLean, Daniel, Karsten Schubert (eds. / Hg.). Dear Images: Art, Copyright and Culture*. London: Riding House

*Melodrama*. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Ed. by / Hg. von Dorect LeVitte Harten

*Painting as a Foreign Language*. São Paulo: Cultura Inglesa, Centro Brasileiro Britântico. Text by / von Suhal Malik.

*(The World May Be) Fantastic: 2002 Biennale of Sydney*. Sydney: Museum of Contemporary Art. Text by / von Richard Grayson

2001

*AZERTY: Un abécédaire autour des collections du FRAC Limousin*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou. Text by / von Alison M. Gingeras

2000

*Glen Brown*. Bignan: Domaine de Kerguéhenec. Texts by / Texte von Terry R. Myers, Frédéric Paul; interview by / Interview von Stephen Hepworth

*Blue: Borrowed and New*. Walsall: New Art Gallery Walsall. Ed. by / Hg. von John Gage, Mike Tobey

*The British Art Show 5*. London: South Bank Centre. Texts by / Texte von Tony Godfrey, Matthew Higgs, Helen Luckett, Marcelo Spinelli

*Hyperreal: Wahnbafte Wirklichkeit 1950–2000, von Salvador Dalí bis Jeff Koons*. Ostfildern: Hatje Cantz. Ed. by / Hg. von Bie Curiger

*Sausages and Frankfurters: Recent British and German Paintings from the Ophirbus Collection*. Hydra: Workshop

*The Turner Prize 2000*. London: Tate Britain. Text by / von Mary Horlock

Glenn Brown would like to thank Max Hetzler and Samia Saouma and all at Galerie Max Hetzler,  
Jean-Marie Gallais, Hans Werner Holzwarth, Gert Schwab as well as Milena Dragicevic, Rannva Kunoy,  
Michael Raedecker, Mike Stubbs, Big Soda and Edgar Lagunia.

#### GLENN BROWN

Published on the occasion of the exhibition *Glenn Brown* at Galerie Max Hetzler Temporary,  
Bleibtreustraße 45, 10623 Berlin, 8 April to 28 May 2011.  
Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung *Glenn Brown* in der Galerie Max Hetzler Temporary,  
Bleibtreustraße 45, 10623 Berlin, 8. April bis 28. Mai 2011.

Text: Jean-Marie Gallais  
Translation / Übersetzung: Christopher Miller (English), Stefan Barnmann (Deutsch)  
Copy editing / Lektorat: Lutz Eitel  
Design: Hans Werner Holzwarth  
Photographs / Fotografien: def image, Jörg von Bruchhausen (pages / Seiten 55, 57)  
Production / Herstellung: Gert Schwab Scantechnik, Göttingen  
Copyright 2011: Glenn Brown, the author and the photographers / der Autor und die Fotografen  
Copyright 2011 for this edition / für diese Ausgabe: Galerie Max Hetzler,  
Oudenander Straße 16–20, D-13347 Berlin, www.mashetzler.com  
and / und Holzwarth Publications, www.holzwarth-publications.com  
All rights reserved

First Edition / Erste Ausgabe 2011  
ISBN 978-3-935567-55-8  
Printed in Germany