

GLENN BROWN

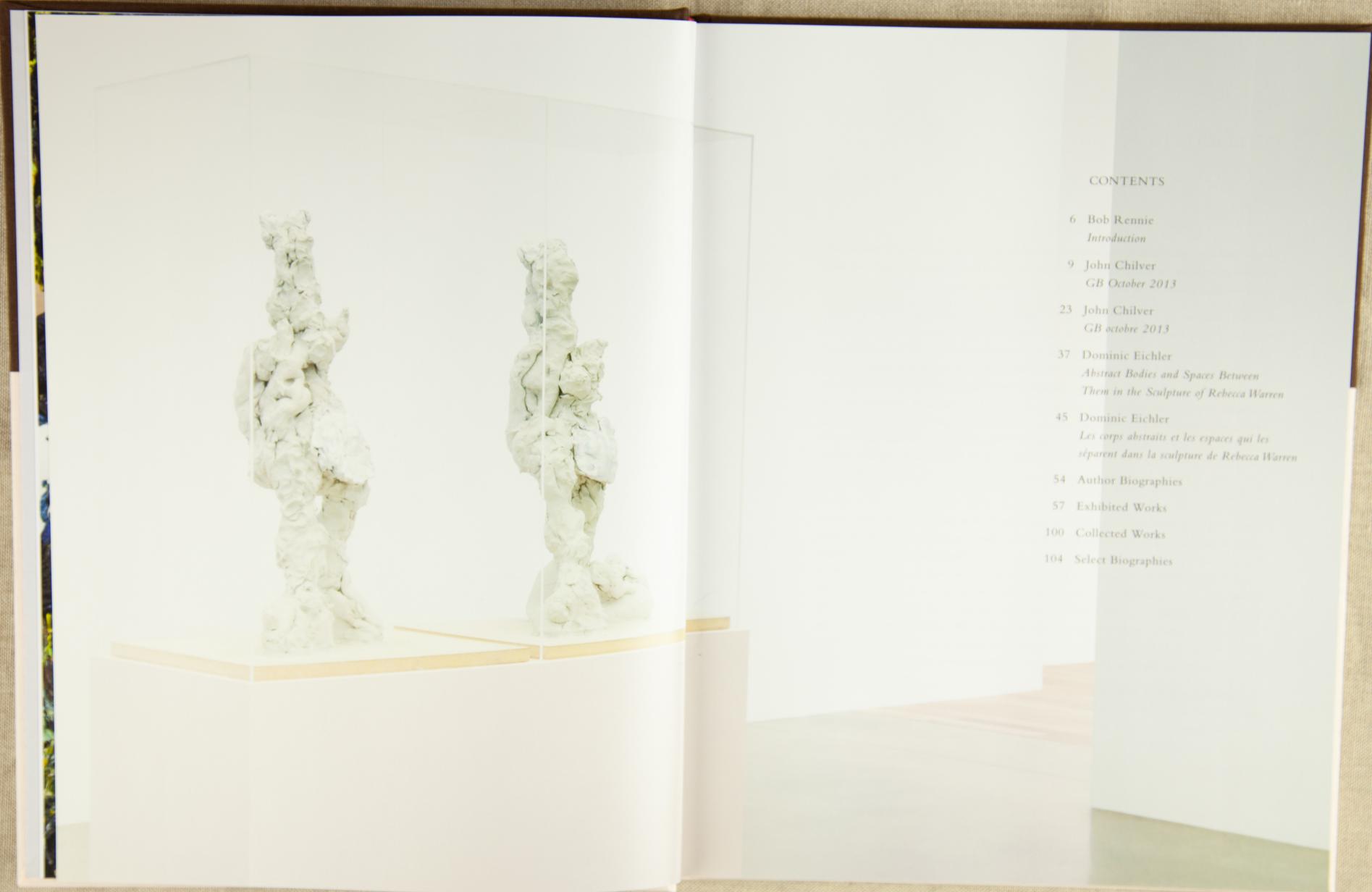
REBECCA WARREN

RENNIE
COLLECTION
AT WING SANG



26 OCTOBER 2013 TO 29 MARCH 2014

GLENN BROWN
REBECCA WARREN



CONTENTS

- 6 Bob Rennie
Introduction
- 9 John Chilver
GB October 2013
- 23 John Chilver
GB octobre 2013
- 37 Dominic Eichler
Abstract Bodies and Spaces Between Them in the Sculpture of Rebecca Warren
- 45 Dominic Eichler
Les corps abstraits et les espaces qui les séparent dans la sculpture de Rebecca Warren
- 54 Author Biographies
- 57 Exhibited Works
- 100 Collected Works
- 104 Select Biographies

A photograph of two abstract sculptures by Rebecca Warren. The sculptures are made of a textured, crumpled material and are displayed side-by-side in separate glass vitrines. They have organic, flowing forms with visible internal structures.

CONTENTS

- 6 Bob Rennie
Introduction
- 9 John Chilver
GB October 2013
- 23 John Chilver
GB octobre 2013
- 37 Dominic Eichler
Abstract Bodies and Spaces Between Them in the Sculpture of Rebecca Warren
- 45 Dominic Eichler
Les corps abstraits et les espaces qui les séparent dans la sculpture de Rebecca Warren
- 54 Author Biographies
- 57 Exhibited Works
- 100 Collected Works
- 104 Select Biographies

INTRODUCTION

7

Bob Rennie

As you look through our catalogue, you will begin to understand the journey of a collector. As I walked through the exhibition I saw two friends. Glenn and Rebecca are friends of each other – and friends of mine.

Glenn has been in my life since the mid-1990s, when my friend and art dealer Patrick Painter introduced me to Glenn's work. There really is a story to every painting in the collection, and I thought I would share two with you here. The first is the acquisition of the "cut out" *Zombies of the Stratosphere* (1999), after Bocklin's *Isle of the Dead*. I took great criticism for this acquisition. The sculptural nature of the work is uncomfortable to many. The appropriation of an artist who appropriated himself as Bocklin did, creating five versions of his own work, allowed Glenn to take on a version of Bocklin's work that takes on a sixth dimension and crosses over from being more than a great painting. Since acquisition in 1999 this work has never left its place above our family fireplace. This work has also been a catalyst and the beginning of a journey to find five versions – five appropriations – of Glenn's introduction of Bocklin's rowing to the island of death.

The second story is about the work that came into our collection directly from the Turner Prize competition in 2000. My life partner, Carey Fouks, and I were at the dinner that followed the Turner unveiling, where I was offered this work, *Ever Popular Dead* (2002), which I coveted so much. Patrick Painter came over to us and said, "You have ten minutes to commit or" – as he pointed out – "if you do not take the work, that gentleman sitting next to Max Hetzler, who happens to be Jeff Koons's largest collector, really wants the work." My art budget for the next two years was already committed, what to do? We said yes. We arrived home and sold our pristine edition of Andy Warhol's ten soup cans that were bothering me because everyone liked them too much. . . . They had become less about art and more about celebrity.

Rebecca Warren was an artist I had been following for a few years. I coveted the twins . . . the pairs. Then Rebecca was asked to install work in the Duveen Hall of Tate Britain. The moment I saw the distorted, stretched and pulled and exhausted works, I called Maureen Paley, with

whom I had no standing as a client of substance. I played my "I collect Glenn Brown in depth" card. I wanted the entire body of work from the Duveen show. Maureen met Carey and me on the 38th floor of the Mandarin Oriental in New York. We were so nervous, but Maureen said that Rebecca and all concerned were comfortable with the Rennie Collection as a safe place for the work.

Friendships aside, there is a conversation that takes place between Glenn and Rebecca's work that addresses and holds a conversation with the history of art, while at the same time Glenn's paintings and Rebecca's sculptures hold a conversation together in our museum. Hopefully you will see that in the pages that follow, though there may be different approaches, mediums and levels of seriousness and playfulness at different times – and sometimes at the same time. I have imagined the installations of what started out as two artists and became the placement of two friends. As a collector, it cannot be better than this.

My memory of the show was captured the evening Rebecca, Glenn and I took in the movie *Gravity*, when we all agreed that Sandra Bullock's character should have died. Two artists installed in a show; two friends talking to each other through their work. Two artists and a collector or three friends at a movie. No matter how I look at it, this is why we do what we do – to make sure that there is not just one answer.



GB OCTOBER 2013

John Chilver

"People still don't get it!" says Glenn Brown one sparkling October morning in his London studio. We are looking at a sequence of large unfinished paintings based on various historical sources, with nineteenth-century flower pictures by Henri Fantin-Latour and lesser-known seventeenth-century Italian works among them. The 'it' in the conversation stands for appropriation. Some time ago, around the beginning of the 1980s, appropriation was a favoured buzzword of informed artspeak. It was an elevated word for stealing, purloining, lifting, borrowing, filching, sampling. It referred to the borrowing of images, of styles, of cultural materials in general. The word mattered because it carried with it a polemical force that promised to cut the ground from under notions of originality and progress. It proposed a very broad critique that went well beyond the institutional confines of art. Ideas of newness, originality and progress were and arguably still are central to the self-images of our time. They are assumptions that bind horizons of expectation across our cultures by forming a common ground against which disparate fields – arts, sciences, humanities, technology, politics, economics – measure themselves. All of them apparently value newness, progress and – it truly goes without saying – originality. In Brown's view it was the destabilizing of those assumptions that mattered in appropriation and still does matter. That is the 'it' that we still don't get. We have not learned to unlearn our fascination for a false god called progress. That is as much a matter for art – with its modern cults of endless radical invention and the cherished 'breakthrough' – as it is for our culture at large.

There is no question that Brown regards himself as an artist affiliated with appropriation. "I always appropriate, so that I can never fully be myself ..." he has said. Yet his work feels quite unlike the art of the 1980s that is usually associated with the term, such as the early works of Sherrie Levine, Richard Prince or the paintings of Mike Bidlo. Levine aped the look of a Kandinsky watercolour here, digitized Monet and famously rephotographed Walker Evans there. Prince rephotographed Marlboro ads, among many other things, and Bidlo meticulously copied the varied signature styles of disparate high modernist painters. Appropriation signalled a powerful and principled scepticism about the privilege of the artist-author and an explicit annihilation of its heroic modernist variant. It could also be understood as a moratorium on image-creation as such. In the view of the appropriationists, the world already contained enough, or too many,

Glenn Brown
They Throw Us All in a Pit and Built a Monument on Top (part 1), 2003 (detail)
oil on panel
51½ × 34½ in. (131 × 88 cm) oval

images. The *tabula* was never *rasa*. Hence there was no need for more to be imagined by artists or anyone else.

The task of the artist, exemplified by Prince, was to interrogate the images that were already out there, rather than to create new ones. Interrogation meant blindsiding the image, catching its spectacular charms unawares and off guard, so to speak, coming up too close for comfort, gazing at it obliquely. None of this required the construction or invention of images in compositional terms. Instead it took an existing image as a site of investigation and object of scrutiny. That object under scrutiny could be cropped, fragmented, magnified, distorted. Despite the vast differences between Brown's practice and the now canonical Appropriation Art of the 1980s, Brown has remained remarkably faithful to these rules of engagement. His works, or at least the paintings, always begin with a source image (or what in Duchamp's terms can be called a *readymade*) that is appropriated. That image is then treated and 'softened up' if necessary. It might be stretched and morphed, recoloured, perhaps relocated onto an unfamiliar backdrop. Finally it is named by giving it a title, which is also a piece of appropriated language that is borrowed and tweaked if necessary. Whatever the artist's role, it is not that of the form giver or style maker. Under the spell of appropriation, the artist is first and foremost a receiver of images. She or he is dealt a hand of visual signs and visual encounters within which the old difference between copy and original is uncertain and unimportant.

Brown's great insight in the early 1990s was that he could yoke a painting technique derived from photorealism to the image-scrutinising appropriationist approach of Levine and Prince. He had already looked intently at the work of James Rosenquist and Gerhard Richter and had learned how to create the ultra-smooth, uninflated continuous paint surface that was crucial for producing the reality effect of photographically generated imagery. Indeed it was the extreme physical flatness and uninterrupted smoothness of the paint surface that was remarkable in Brown's early work, just as it remains today. Around 1990–91 Brown grasped that the discrepancy between the relentless flatness of the real paint surface and the defined shallow relief of the depicted surfaces that they re-presented would be the emotional and intellectual heart of his work. Henceforth the paintings would play up this discrepancy by confronting the viewer with a levelled and polished paint surface that depicted a mass of gouged and compressed material in the guise of exquisitely rendered *trompe l'oeil* brushmarks, pushed back somewhere beyond the picture plane. It is vital for the affective force of these paintings that "The brushmarks are behind the picture plane" (Glenn Brown, personal communication, 2012). With that in mind, he proceeded to think through and work through a variety of relief surfaces in the paintings. These included the crater-strewn lunar surface, constructed relief paintings

by Ben Nicholson, and eventually the super-impasto surfaces of well-known modernist paintings, the latter heralded by his first re-presentation of a Frank Auerbach painting in 1991. Fittingly titled *The Day the World Turned Auerbach*, this painting marked a major discovery. That is not too strong a word for what happened and what came to be opened up by sourcing an extraordinary series of works in Auerbach images. The fundamental intervention made by this series, which continues to resound through contemporary painting today, was to 'dematerialise' painting.² Or, to adapt a Christian term, it was absolutely a question of dis-incarnation.

Brown intuitively grasped that everything modern painting had staked on the materiality of its pigments, its gestures and surfaces – from Chaim Soutine to Robert Ryman, and from Willem de Kooning to Julian Schnabel – all of that had to go. And not only did it have to go: it had to be neutralized within the painting itself. Hence the task of the painting would be to overtly oppose the materiality of modernist painting. This was a brilliant and, I believe, unprecedented move. Brown invented a new kind of painting that dematerialised another painting in front of your eyes. To some limited extent this was anticipated by certain important paintings by Richter, like the coincidentally titled *Detail (Brown)* (1970, Richter number 271), which reproduced massively blown-up details of oozing, rippling swirls of paint. But although Richter's *Detail* paintings might have rehearsed the technical approach that Glenn Brown would adapt to make paint depict paint, they never touched at all on the issue of authorship. In the Richter pieces the depicted paint was just arbitrary viscous matter. In Brown's work it was *authored* viscous matter. That difference made a big difference. It was a shift that had immense consequences. The advent of appropriation was what made possible this introduction of a prior author into the work. What remained close to the spirit of appropriation too was the confrontation in the paintings between an emotionally neutral plane of scrutiny and the emotionally charged object of its gaze. The cool detachment registered by Brown's surfaceless picture plane had to be grasped by the viewer in total opposition to the emotional plenitude of the encrusted source image. This also functioned on another level as a confrontation between the fraught, desirous modernist gaze and the decentred, self-effacing, evacuated postmodern subject.

Although he made an extended sequence of pictures (including *Kill the Poor* (2002) and *Kinder Transport*) from one single source in 1999–2000, Brown has never, to my knowledge, set up or planned the Auerbach group of works explicitly as a series in any programmatic sense.



Glenn Brown
The Day the World Turned Auerbach, 1991
oil on canvas
22 × 19½ in. (56 × 50 cm)
Courtesy of the artist



But certainly he has made more works from sources in Auerbach than from any other artist. Today he continues to look carefully at Auerbach, perhaps pondering further works, though it is now (writing in 2013) some time since he has worked from this artist. The Rennie Collection's wonderful painting *Seligspredung* (2000) is a work that came at a transitional phase in the series. At the end of the 1990s Brown started to give himself more license to play with his sources. He allowed himself to deviate from the script more. Instead of mainly mapping, distilling and cooling down the sourced brushstrokes, as he had done up until then, his paintings of around 1999 and 2000 began to imagine Auerbach's brushstrokes floating in space. The quoted gestures became increasingly gaseous and weightless, as if levitating and vaporizing in front of our eyes. The next step was to imagine looking behind the free-floating marks and posing them as a mask for an absent persona: a mask of brushstrokes concealing an empty space. In Auerbach's portrait paintings there is the sense of a worked-through trade-off between schematic line drawing and pigment mass that arrives at one out of many possible appearances of a face. This implies a human core separate from fleeting surface effects, a person who is more than the sum of his or her appearances. But in *Seligspredung* and *Beatification* the face is rendered as pure mask, so that the core that ought to be behind it is revealed as materially and psychologically void.

Seligspredung marks an important moment in the development of Brown's paintings. It shares a common source with the two superb 1999 works *Beatification* and *Mark E Smith as Pope Innocent X*. In these paintings Brown started to separate the figure from the ground by restricting the represented brushmarks to the figure. That might sound rather rudimentary. But it was a significant step in freeing up the arena that the paintings made available to themselves. Previous Auerbach-based works had reproduced all the sourced brushstrokes, which of course included those that depicted the heads as well as those that made up the background. Indeed this equalization of figure and ground at the level of the real paint surface was emblematic of Auerbach's modernism. By choosing to separate figure and ground so emphatically in *Beatification* and *Seligspredung*, Brown both underscored his own post-modernism and returned the brushmarked modernist man to the shadowy realm of the Old Masters. This still feels extraordinary. Like much great painting, it seems incredibly simple and incredibly complex all at the same time.

Glenn Brown
Kinder Transport, 1999
oil on panel
26½ × 22½ in. (67 × 57.5 cm)
Courtesy of the artist

With *Seligspredung* there is also the question of pathos. Perhaps it will always be the case that one person's pathos is another's sentimentality. And sentimentality is something we tell ourselves to guard against in serious, tough-minded art. No accident then that Brown chose the title *Anaesthesia* for his 2001 reworking of the cute double doggy portrait by nineteenth-century British painter and dog lover Edwin Landseer. Whatever the huge range of contested opinions about the proper task of contemporary art, the prevailing consensus is still that art's supposedly necessary reflexivity and self-criticality must rule out sentimental images, except where they are quoted as evidence against themselves. Insofar as an artist like Jeff Koons embraces icons of sentimentality, he does so – at least, at his best – by accelerating and monumentalizing them to a point where their energies are condensed into something other. It has been said that sentimentality often goes hand in hand with cruelty, that the two require each other. That the callous tyrant who oversaw a pogrom was the same person who daily indulged lapdogs with baby talk and tender caresses. Perhaps for that reason it is necessary for Brown to maintain a tone of violence throughout his work. Frequently it is explicitly invoked by the phrasing of titles such as *Kill the Poor* or *Kinder Transport* or *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top*. Other times it is visualized as the dismemberment of bodies or the dissolution of flesh.

The recurrence of violence in the work is worth considering. We could think of it via the cliché that cultural refinement comes at a cost of brutality somewhere, paid for by someone, some victim who remains unseen, offstage or out of frame. That was the gist of Walter Benjamin's chestnut about every accomplishment of civilization being simultaneously an accomplishment of barbarity. I can't help seeing the 2003 double oval panel painting *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top (part 1 and part 2)* as a fable of the French revolution, in which a ruling and art-collecting elite is brutally exterminated, then buried, and the art they patronized congeals, festers and rots into obscurity (which is almost exactly what happened to Fragonard's work after his collectors were guillotined or exiled in the 1790s). Brown himself prefers to be ambivalent about what the title suggests, pointing out that the ones tossed into said pit could equally be plague victims (indeed, ancient plague burial pits are regularly disturbed by foundation work for new buildings in the financial district of twenty-first-century London, not far from



Glenn Brown
Beatification, 1999
oil on wood
23½ × 22 in. (59 × 56 cm)
Courtesy of the artist

Brown's studio). The violence that echoes around the body of work has several registers. In *Anaesthesia* the violence is of course the other to Landseer's anaesthetizing sentimentality, which tranquilizes those antennae that might otherwise notice cruelty. In *Seventeen Seconds* (2005) it is many things. It is the potential violence that is always implied by the vulnerability of the body as a sentient being. It is also the multiple violences associated with the orifice, both in terms of the body's penetrability, the orifice as threshold between interior and exterior, and the sheer ontological violence of dependence upon an other 'body' (whether that 'body' be meat, food or breast or genitals), with the commensurate loss of subjective autonomy that the orifice implies. Finally, there is the overall violence associated with the dematerialisation of Brown's paintings or what we might call their material disengagement. This is akin to the wish of the person faced with a threatening and visceral calamity who would prefer watching it on TV. To screen oneself off at a safe remove from vulnerability and suffering whilst still observing it is also to do violence. A voyeuristic violence.

As the audience for Brown's paintings, we seem to constantly oscillate between entering into the fantasized real of the brushmarked realm and holding back to enjoy our optical distance from this safe side of the picture plane. Put like that, the viewing process sounds almost pornographic. The sense of vision is always, in Merleau-Ponty's words, a 'distance sense', and therefore one that lends itself to a voyeuristic remove. Yet the reality is that the mind is constantly immersed in a process of synthesizing visual cues with tactile experience. What feels like pure detached vision contains memories and anticipations of touch, and it structures itself through that tactile knowledge. The kinaesthetic unity of sight and touch was thematized in de Kooning's paintings. So much of the thick, gestural viscosity of pigment in modern painting had to do exactly with this

theme. It was in large part a utopian appeal to a moment of intensified sensory and bodily unity. A heightened moment of embodied self-presence. The gestural painters of high modernism, including Willem de Kooning, Franz Kline, Joan Mitchell and surely Frank Auerbach too, were attempting to overcome the inbuilt voyeuristic remove that follows from the distanced character of the visual sense. To a degree, their works implied an almost therapeutic response to the lived separation of sight and touch. By maximizing the physical flatness and thickness of the gestures on the picture plane, their paintings proposed to locate the viewer as if in the same space as



Willem de Kooning (1904–1997)
Villa Borghese, 1960
oil on canvas
79 5/8 × 70 1/8 in. (203 × 178 cm)
Guggenheim Bilbao Museoa, GBM1996.1,
© 2014 The Willem de Kooning Foundation /
ARS, New York / SODRAC, Montreal
Photo © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa,
2014. All rights reserved. Total or partial
reproduction is prohibited.

the depicted figures or forms. Brown's painterly project signals a decisive end to all that. There is still the spectacle of visualized tactility, but now it has been removed from the domain of the viewer and pushed back beyond the picture plane. If the violence of de Kooning's best paintings was one of excessive, intoxicating proximity, like a desperate embrace, then the violence of Brown's painting has very much to do with detachment, distance and the removal of presence.

Strong elements of pathos cum sentimentality operate throughout Brown's paintings *Anaesthesia*, *Seventeen Seconds* and *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top (part 1 and part 2)* in the Rennie Collection. But these are of course neither straight sentiment nor straightforwardly distanced quotations of facile emotional appeals. Rather they operate as ventriloquisms of sentiment. Brown is akin to an actor rehearsing his lines and practicing his body language, or a clandestine reader engaged in an illicit perusal of a private diary. There is a kind of self-inoculating pathos in play here that can also outrun the sources. For clearly the similitude of the drawing of the face in *Seligsprechung* to Disney's Pinocchio forces the Auerbach persona into a state of banality that the source would thoroughly oppose at every level. In other words, Brown finds a pathos in Auerbach's portrait that Auerbach himself seems not to have been aware of. At first there is the pathos of an intensified modernist figure on its own terms, so far as they are still available to us now. But in the second instance it is the pathos of that figure and its creator for us as sceptical viewers, a 'we' for whom the terms of Auerbach's existential authenticity are no longer recoverable and no longer believable. Then, by extension, there is the simultaneity of the sense of this figure within its imagined world and the pathos of Auerbach's own unawareness. It's a sense that, like an effect of dramatic irony, threatens to make a clown of every Auerbach figure, who is always more Chaplinesque than heroic.

The mismatch between what Brown's ventriloquism invites us to see in the source image and what it seems to presume is somehow like the authentically existential pathos of imagining the once vigorous youth in the figure of a timeworn and gnarled old man. For there is a curious agelessness to the figure in *Seligsprechung*, as indeed in all Auerbach's figures. The paintings never tell us whether they are old, young or middling. Perhaps that is part of the charm of the pictures: they imply a consciousness for all seasons that continues beneath the momentary states of ripeness or decay of the flesh. Brown then transposes this resonant agelessness to the stage of history, or at least, the history of art. Now the figure that could be young, old or in-between is also made historically ageless, suspended between the anxious existential drama of modernity and the intimate chiaroscuro space of seventeenth-century Europe. This is Auerbach inserted into the picture space of Rembrandt. The painting decomposes and reassembles the figure and makes

it inhale the oxygen of a different and unfamiliar era. This is complex and fertile material indeed for an artist. But it is only arrived at through the conjunction of Brown's extraordinarily refined technical consistency with his insight that appropriation could be resynthesized with photorealist painting.

As a method of thinking, Brown's approach has some affinities with Jacques Derrida's philosophical approach, which was always a matter not of grandly inventing new thoughts *ex nihilo* but of reading past texts very closely – in many cases closer indeed than the writers themselves would have read them. Derrida's method (if one can use a term he would have distrusted) was to pressurize the reading of a source text enough to squeeze out conceptual inconsistencies and suppressed tensions, and then to bring them to the fore and scrutinise them. This approach has been called 'deconstruction'. One thing that tends to get lost with the label is the sense that Derrida often registered a kind of conceptual empathy with the sources that he dissected. His forensic readings of Heidegger in the book *Of Spirit* or of Rousseau and others in *Of Grammatology* seemingly contain a note of unspoken gratitude towards the source authors for giving the gift of their own fraught inconsistencies. Because for Derrida the fault line, the irreparable inconsistency or so-called *aporia* in a text is its hidden gift – the gift given precisely as the text strives to conceal and gloss over it. In other words, the *aporia* and its attempted concealment (through rhetoric, narrative, omission, caesura or whatever) is a genuine though unconscious attempt to think something crucial and inescapable. That is why it deserves so much forensic attention. Brown's modus operandi in the early paintings can clearly be understood in parallel to Derrida's ways of reading. And just as writing for Derrida is always an intensified mode of reading, so for Brown painting is always a matter of looking vigilantly, sceptically – though not disdainfully – at other painting.

A significant shift took place in the work during the first decade of the 2000s. It is traceable in works such as *Anaesthesia* and continues through the more recent paintings *Carnival* (2011) and *Almond Blossom* (2010). Whereas Brown had started out carefully tracking the original paint marks in his sources, he began to let himself infect all kinds of other images with writhing, twisting brushmarks, as if paintings from almost any period could be reimagined as made up of gooey, syrupy, expressionistic brushmarks. This has been an important move that has opened up the scope of the work in several ways and has led Brown to become much more playful in departing from his sources. On the one hand it permits him to appropriate (in the old formal sense of 'take possession of', or make something one's property) any premodernist painting and subject it to the contamination of his particular flesh-eating painterly virus. On the other hand

it lets him develop a new strand of images, such as *The Hinterland* (2006) and *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top (part 2)*, in which amorphous, blob-like figures sit like abject Dr Seuss cast-offs, waiting for us to work out which way up their bodies are. The crudity of the figure/ground relations in these works is something that I suspect the younger Brown would not have allowed himself. But by invoking the invasive, contaminating brushstroke (within the infinite conceit that anything can be proposed as made up of them) here, Brown is able to create a wonderful internal complexity for these shapeless, homeless figures. That is what makes these paintings hum.

The three pieces *International Velvet* (2004), the Rennie Collection's *Seventeen Seconds* and *The Hinterland* are exemplary of this strand of the oeuvre. All three were painted around the same time, on panels of almost the same size at approximately 150 by 122 centimetres. They are paintings made in conversation with one another. The serpentine brushmarks that began as earnest structural vectors with the Auerbach transpositions are by now creamier, floppier and frothier and overtly confected. If the ghost of the existential modernist figure is still lurking there, then, you feel, he has been corrupted by bad company of some sort, something like a combination of Jean-Honoré Fragonard and SpongeBob SquarePants. These pictures suggest the portrait format but have been scaled up both to amplify their flattened brushmarks and to set the stage for an ambiguous figural encounter. Taking their cue from Magritte, these three images flirt endlessly with the ambivalence between the face and the figure, the game of seeing the body as a face and the face as a body. The only unit of visual scale is provided by the brushmarks, which are of course semantically malleable. They stand for nothing except themselves as provisional moments of becoming-image. The brushmarks here have become the generic plasma of the visual: unformatted phenomena waiting to be assigned a depictive task. Because this plasma is figured as a simmering energy that is constantly in pursuit of semblances, it is entirely fitting that Brown starts to develop games of layered multiple images. The paint marks in *The Hinterland* are 'seen as' the finger of a hand, and then the thumb is also seen as a phallus. At the top of the figure the two curved chunks of cosmetic red are also multiply readable: as brushmarks first; as the collar of a headless shirt second; and as the lips of a chaotically disfigured head third. *Seventeen Seconds* seems less forthright in its



Glenn Brown
The Hinterland, 2006
oil on panel
58½ × 48½ in. (148 × 122.5 cm)
Courtesy of the artist

polyvalent imagery. But the painting is still a wellspring of dormant figures. Whatever form is there to be named is nowhere unambiguous. The central black void of the Cyclops eye socket is no less an arsehole, and the jagged Y-shaped form below it is both a mouth and a vagina. The painting welcomes these multiple interpretations and rewards them with more and more. As you spend time with the image it becomes hard to restrain the multiplication of figures. It is as if every area on the figural head is on the threshold of morphing into a new form. Above the 'eye' the green tinted areas imply a potential human form turning away from our view, while below it, another emergent molten figure is discernable. Once you have entertained the plethora of latent figures on offer, it is remarkable to find how convincingly the composite assemblage still reads as a head and one that even communicates a residual sense of character and, again, solicits our sense of pathos. It is correct, I think, to read the figure in *Seventeen Seconds* as female and the one in *The Hinterland* as male, though they are not securely gendered. The gender markers are fragmentary: a mouth-vagina here, a thumb-phallus there. Insofar as these figures are human figures at all they are so because of their parts, not their unity.

The term 'postmodern' cropped up earlier in this text. But it is notable how it has been falling out of favour in current art discourse. What seemed in the 1980s to be a clear cultural and intellectual rupture, for which the label provided a name, now looks less defined. Or, for some commentators, what has become clearer from today's perspective is a deeper underlying continuity that makes the declaration of a postmodern breach look at best foolish, at worst deceitful. Peter Osborne, for one, in his ambitious recent book *Anywhere or Not At All* argues that 'postmodernism' is a vacuous term with no real historical purchase. At stake in the vicissitudes of the term is the vast question of how we understand the entire global history of the last four decades and our artistic relation to it. Also, by extension, the urgent question of whether it still makes any sense to view our historical moment through the lens of an overarching project called modernism. The styles of modernist art looked to many of us in the 1990s to be dead and securely buried. Yet the first years of the 2000s saw a widespread rehashing of the look of a certain kind of classic modernist painting and sculpture, especially the sort loosely associated with Constructivism of the 1910s and 1920s. Perhaps that should not have been surprising. Perhaps art is always a business of reviving and revisiting its past styles. But what seemed striking in the 2000s revival of high modernist Constructivist chic was the total absence of any of the semantic weight of the original. This revival seemed to be genuinely nostalgic and a real yearning for a moment when once more artists could believe in the immanent political force of visual style as such. So could it be that the debased, style-oriented modernist pastiche of the 2000s is in fact an authentically postmodern art? Or, to extend the question, does this kind of art imply that there

is a vital unfinished business of modernism still demanding critical attention, or, on the contrary, that modernism's entire possibility has been emphatically cancelled?

These debates might seem to be at a far remove from consideration of Glenn Brown's singular oeuvre. Yet I would argue that they are absolutely pertinent to his artistic project. These questions of course return us to the polemics associated with appropriation. What feels so odd about the recent advent of modernist pastiche is precisely that it reduces its antecedents to style as such. It is almost as if neo-modernist pastiche is precisely a mode of appropriation but without knowing it. Allied to its emptying of original content is an inevitable contradiction whereby an art of the modernist past that staked itself on radical invention and the annihilation of tradition gets recycled as a kind of heritage, a traditionalized avant-garde. In comparison to this, the longer historical reach of Brown's work stakes a very different claim. Yet Brown's position is not without its convolutions. On the one hand, his work stands as a sustained corrective to a hubristic modernist conceit of absolute newness. But on the other hand, like the Derridean counter-reading, Brown's pictorial enterprise is always deeply indebted to the paradoxical gift of the selected source that it overturns. That source began in Brown's early work as a paradigmatically and necessarily modernist one. In other words, Brown's body of work has been built upon the site of the modernist project, albeit the site of a ruined edifice, in his view. And when in recent works like *The Shallow End* (2011) or *Almond Blossom* a figure gets infected or colonized by brushwork from another period, that other period may be strictly unspecifiable but it must be broadly modernist. It must refer to a moment when the brushmark became loosened from its depictive function and was made autonomous. That of course was a modernist moment.

Glenn Brown's posture relative to art history is complex. It would be wrong to see the oeuvre as a disquisition on the histories of painting. Certainly Brown is steeped in those histories, yet the work should not be seen as a demand to restrict painting to the replaying of its past. Nor does it only assert the persistence of art historical chains: it can equally be seen as an appeal to reflect on our distance from the historical sources. The idea of a 'death of painting' has been reworked over and again since the invention of photography. Although it might seem tempting to interpret Brown's work as a paradoxical improvisation at the scene of that alleged death, that would certainly be a mistake. Brown's work is absolutely in and of our time and committed to the continuity and futurity of painting. If there is a death to speak of, then, for Brown, it is the death of modernism and of the sovereign, autonomous modern subject in particular. Brown's work is absolutely concerned with describing the contours of that subject as it was figured in painting practices, and with assessing the consequences of its demise. From his point of view, the future of

painting has to lie in its deeper continuities, instead of being enabled by revolutionary ruptures or radical shifts. Here the citational mode derived from appropriation is infinitely generative. Many artists today of course work from the starting point of fine-grained descriptions of architectural, social, historical or other empirical 'sites'. Brown's work treats its chosen sources as pictorial and historical sites that are no less layered than social spaces. When his brushmarks are introduced onto the source images to spread their spores and unleash their fungal growths, they operate as a delicate instrument of historical re-constellation. Of course this is not at all like the historical collaging in the cut-and-paste sense we might associate with postmodern painters of the 1980s like David Salle. Instead of highlighting the dramatic jolt of the historical shift, Brown's paintings accept and preserve the given unity of the source image, but then subject it to the pathology of the brushmarks, which contaminate it with microorganisms from another era. Brown's work insists that painting can still address the big questions of who we are and where we are in space, time and history. It indicates that we are no longer the breathless inventors of endless new dawns or the worshippers at the modern altar of tomorrowism. Instead, we are the recipients of rich and infinitely sedimented cultural materials and we are ready to adopt a different attitude that, like Brown's practice, is neither exactly active nor exactly passive. To march ahead towards an epic future would be to deny ourselves the time we need to make sense of the wealth of cultural debris already around us here and now. In Ashbery's words:

*Remember, don't throw away
The quadrant of unused situations just because they're here:
They may not always be, and you haven't finished looking
Through them all yet.³*

As recipients, we are simultaneously suspicious and grateful. And because we experience ourselves as distributed across times and histories and stretched between distinct structures of feeling, we need to understand how we are always already dispersed. We are the we who are never fully ourselves.

1 Glenn Brown in conversation with Laurence Sillars, in *Glenn Brown* (London, Tate Publishing, 2009), p. 145.

2 This interpretation of Brown's work is developed in my essay 'If Display Becomes Materiality' in Edward Whittaker and Alex Landrum (eds.), *Painting with Architecture in Mind* (Bath, Wunderkammer Press, 2012).

3 John Ashbery, from the poem 'Someone You Have Seen Before' in *April Galleons* (London, Carcanet Press, 1988).



GB OCTOBRE 2013

John Chilver

« Les gens ne saisissent toujours pas! », s'exclame Glenn Brown par un radieux matin d'octobre dans son atelier de Londres. Nous regardons une série de tableaux grand format inachevés, inspirés de diverses sources historiques, dont des représentations florales du xixe siècle par Fantin-Latour et des œuvres italiennes moins connues du xviiie siècle. Cette remarque de Brown concerne l'appropriation. Il y a quelques années déjà, vers le début des années 1980, « appropriation » était l'expression au goût du jour dans le vocabulaire artistique érudit. C'était une expression soutenue pour désigner « voler, dérober, piquer, emprunter, chipier, échantillonner ». Elle faisait référence à l'emprunt d'images, de styles et de matériel culturel en général. Le terme était important, car il véhiculait une force polémique qui promettait de couper l'herbe sous le pied aux notions d'originalité et de progrès. Il proposait une critique très vaste qui s'étendait bien au-delà des frontières institutionnelles de l'art. Les idées de nouveauté, d'originalité et de progrès étaient et sont sans doute encore au centre des images de nous-mêmes de notre époque. Elles sont des hypothèses qui lient les horizons des attentes dans nos cultures en créant un cadre commun en fonction duquel différents domaines – arts, sciences, sciences humaines, technologie, politique, économie – s'évaluent. Tous valorisent apparemment la nouveauté, le progrès et – il va sans dire – l'originalité. Dans l'optique de Brown, c'est l'hypothèse déstabilisante qui avait et qui a encore de l'importance dans l'appropriation. C'est-à-dire ce que nous n'avons toujours pas saisi. Nous n'avons pas appris à désapprendre notre fascination pour un faux dieu appelé progrès. C'est tout autant une question pour l'art – avec ses cultes modernes de l'invention radicale sans fin et la précieuse « percée » – que pour notre culture en général.

Il ne fait aucun doute que Brown se considère comme un artiste affilié à l'appropriation. « Je m'approprie toujours quelque chose, afin de ne jamais être totalement moi-même¹ », a-t-il déclaré. Or son œuvre se démarque totalement de l'art des années 1980 qui est habituellement associé au terme, que l'on pense aux premières œuvres de Sherrie Levine, Richard Prince ou aux toiles de Mike Bidlo. Levine a imité le style des aquarelles de Kandinsky ici, numérisé Monet et reprographié Walker Evans là. Prince a re-photographié les publicités de Marlboro, entre autres, et Bidlo a copié méticuleusement les divers styles caractéristiques de plusieurs grands

Glenn Brown
The Shallow End, 2011
huile sur panneau
53½ × 40 po (136 × 102 cm)
Gracieuseté de l'artiste

peintres modernes. L'appropriation a mis en relief un scepticisme puissant et raisonné quant au privilège de l'artiste-auteur et un anéantissement explicite de sa variante moderniste héroïque. Elle pourrait aussi être interprétée comme un moratoire sur la création d'images comme telle. Dans l'optique des appropriationnistes, le monde contenait déjà suffisamment, ou trop, d'images. La table n'a jamais été rase. En conséquence, les artistes ou quiconque n'avaient nul besoin d'en imaginer d'autres.

La tâche de l'artiste, exemplifiée par Richard Prince, consistait à interroger les images qui existent déjà, plutôt qu'à en créer de nouvelles. L'interrogation signifiait prendre l'image de court, saisir ses charmes spectaculaires sans crier gare et par surprise, pour ainsi dire, s'approcher de trop près, l'observer de biais. Rien de cela n'exigeait la construction ou l'invention d'images du point de vue de la composition. Il fallait plutôt disposer d'une image existante comme site d'observation et objet d'examen. Cet objet d'examen pouvait être rogné, fragmenté, agrandi, déformé. Malgré les énormes différences entre la méthode de Brown et l'art désormais canonique de l'appropriation des années 1980, Brown est demeuré remarquablement fidèle à ces règles de conduite. Ses œuvres, ou du moins ses tableaux, commencent toujours par une image source (ou ce que Duchamp aurait qualifié de « tout fait ») qui est appropriée. Puis cette image est traitée et « adoucie » si nécessaire. Elle peut être tirée et modifiée, recolorée, voire replacée sur un arrière-plan inhabituel. Enfin, l'artiste lui attribue un titre, qui est aussi un élément de vocabulaire approprié, qui est emprunté et ajusté au besoin. Quel que soit le rôle de l'artiste, il ne s'agit pas d'un créateur de forme ou de style. Sous l'emprise de l'appropriation, l'artiste est d'abord et avant tout un récepteur d'images. Il ou elle reçoit une multitude de signes et de contacts visuels qui rendent incertaine et sans importance l'ancienne différence entre la copie et l'original.

La grande idée de Glenn Brown au début des années 1990, c'était qu'il pouvait joindre une technique de peinture dérivée du photoréalisme à l'approche appropriationniste scrutatrice d'images adoptée par Levine et Prince. Il avait déjà observé attentivement l'œuvre de James Rosenquist et de Gerhard Richter et avait appris comment créer la surface peinte ultra lisse non altérée qui était essentielle pour produire l'effet réaliste du langage pictural photographique. En effet, ce sont l'extrême planéité physique et le lissé ininterrompu de la surface peinte qui étaient remarquables dans les premières œuvres de Brown, comme c'est le cas encore aujourd'hui. Vers 1990–1991, Brown a compris que l'opposition entre la planéité implacable de la surface peinte et le bas relief défini des surfaces qu'ils représentaient serait le noyau émotionnel et intellectuel de son travail. Dorénavant, les tableaux feraient la belle part à cette opposition en confrontant l'observateur à une surface peinte aplatie et polie qui représenterait une masse de matière

comprimée et évidée, sous forme de coups de pinceau en trompe-l'œil, repoussés au-delà du plan pictural. Il est vital pour la force affective de ces tableaux « que les coups de pinceau soient derrière le plan pictural » (Glenn Brown, communication personnelle, 2012). Avec cette idée en tête, il a commencé à analyser et à examiner différentes surfaces en relief dans les tableaux. Celles-ci comprenaient les tableaux au relief lunaire jonché de cratères de Ben Nicholson, et plus tard les lourds empâtements de tableaux modernistes célèbres, annoncés par la première représentation d'un tableau de Frank Auerbach par Brown en 1991. Intitulé à juste titre *The Day the World Turned Auerbach*, ce tableau a marqué une grande découverte. Le mot n'est pas trop fort pour décrire ce qui s'est produit et ce qui a été révélé en tirant une série d'œuvres extraordinaires à partir des images d'Auerbach. L'intervention fondamentale de cette série, qui continue de résonner dans la peinture contemporaine, consistait à « dématérialiser » le tableau². Ou encore, pour paraphraser un terme chrétien, c'était absolument une question de dés-incarnation.

Brown a saisi intuitivement que tout ce que la peinture moderne avait misé dans la matérialité de ses pigments, de ses gestes et de ses surfaces – de Chaim Soutine à Robert Ryman, et de Willem De Kooning à Julian Schnabel – tout cela devait partir. Et non seulement partir, mais aussi être neutralisé dans le tableau lui-même. Ainsi, la tâche de la peinture consisterait à s'opposer carrément à la matérialité de la peinture moderniste. Ce fut un virage brillant et, je crois, sans précédent. Brown a inventé une nouvelle forme de peinture qui dématérialisait une autre peinture devant vos yeux. Dans une certaine mesure, cette forme a été anticipée par certains tableaux importants de Richter, notamment *Detail (Brown)* (1970, Richter number 271), nommé par pur hasard, qui reproduit des tourbillons de peinture débordants et ondoyants, largement agrandis. Or, même si les tableaux *Detail* de Richter peuvent correspondre à une répétition de la technique que Glenn Brown adapterait par la suite pour que la peinture représente la peinture, ils n'ont jamais évoqué la question de la paternité d'une œuvre. Dans les œuvres de Richter, la peinture représentée n'était qu'une matière visqueuse arbitraire. Dans l'œuvre de Brown, c'était une matière visqueuse *signée*. Cette différence a tout changé. C'est un virage qui a eu d'immenses conséquences. L'avènement de l'appropriation a rendu possible cette introduction d'un auteur antérieur dans l'œuvre. Ce qui est resté près de l'esprit de l'appropriation aussi, c'est la confrontation dans les tableaux entre un plan d'examen émotionnellement neutre et l'objet émotionnellement



Gerhard Richter (b. 1932)
Ausschnitt, No. 271 (Detail (Brown), GR. 271), 1970
huile sur toile
53 × 59 po (135 × 150 cm)
Acquis en 1976 avec le soutien de la Ruhrkohle
Aktiengesellschaft, Essen, Inv. G 417, © Gerhard
Richter, 2014-07-04
Gracieuseté de www.gerhard-richter-images.de

chargé de son regard. Le détachement froid inscrit dans le plan pictural sans surface chez Brown devait être saisi par l'observateur en opposition totale avec la plénitude émotionnelle de l'image source recouverte. C'est aussi tangible à un autre niveau, comme une confrontation entre le regard moderniste, plein et désireux, et le sujet postmoderne décentré, effacé et vidé.

Bien qu'il ait exécuté une vaste série de tableaux (dont *Kill the Poor* et *Kinder Transport*) à partir d'une seule source en 1999–2000, Brown n'a jamais, à ma connaissance, préparé ni prévu expressément le groupe d'œuvres inspirées d'Auerbach comme une série au sens programmatique du terme. Mais il a certainement fait plus d'œuvres ayant comme source Auerbach que n'importe quel autre artiste. Aujourd'hui encore, il continue d'observer attentivement Auerbach, et réfléchit peut-être à des œuvres futures, bien qu'il y ait maintenant (2013) quelque temps qu'il s'est inspiré de cet artiste. Le magnifique tableau *Seligsprechung* (2000) exposé à la galerie Rennie Collection est une œuvre exécutée pendant une phase de transition dans la série. À la fin des années 1990, Brown a commencé à se donner plus de liberté pour jouer avec ses sources. Il s'est permis de s'éloigner encore plus du script. Plutôt que de schématiser, distiller et atténuer les coups de pinceau originaux, comme il l'avait fait jusqu'alors, dans ses tableaux des années 1999 et 2000, il a commencé à imaginer les coups de pinceau d'Auerbach flottant dans l'espace. Les gestes cités sont devenus progressivement légers et vaporeux, comme s'ils lévitaient et s'évaporaient devant les yeux. L'étape suivante consistait à s'imaginer regarder derrière les traits flottants et à les présenter comme un masque à la place d'une personne absente, un masque fait de traits de pinceau dissimulant un espace vide. Dans les portraits d'Auerbach, on sent un compromis réfléchi entre le dessin au trait schématique et une masse de pigments qui aboutit à un aspect d'un visage parmi tant d'autres. Cela implique un noyau humain séparé des effets superficiels éphémères, une personne qui est plus que la somme de ses aspects. Or, dans *Seligsprechung* et *Beatification*, le visage est présenté comme un masque pur, afin que le noyau qui doit se trouver derrière se révèle matériellement et psychologiquement vide.



Glenn Brown
Kill the Poor, 2002
huile sur panneau
27½ × 22½ po (71 × 57 cm)
Gracieuseté de l'artiste

Seligsprechung marque un moment important dans l'évolution des tableaux de Glenn Brown. Il partage une source commune avec deux œuvres superbes exécutées en 1999, *Beatification* et *Mark E Smith as Pope Innocent X*. Dans ces tableaux, Brown a commencé à séparer la figure

de l'arrière-plan en limitant les coups de pinceau représentés à la figure seulement. Cela pourrait sembler plutôt rudimentaire. Or, il s'agissait d'une étape significative dans le processus de libération de la sphère dont les tableaux s'entourent eux-mêmes. Les œuvres précédentes inspirées d'Auerbach reproduisaient tous les coups de pinceau originaux, qui incluaient évidemment ceux qui dépeignaient les têtes ainsi que ceux qui constituaient l'arrière-plan. En effet, cette égalisation de la figure et de l'arrière-plan au niveau de la surface peinte réelle était emblématique du modernisme d'Auerbach.

En choisissant de séparer la figure et l'arrière-plan aussi catégoriquement dans *Beatification* et *Seligsprechung*, Brown a à la fois souligné son propre post-modernisme et renvoyé l'homme aux coups de pinceau modernistes au sombre royaume des anciens maîtres. C'est toujours aussi extraordinaire. Comme la plupart des grands tableaux, cela semble incroyablement simple et incroyablement complexe à la fois.

Dans *Seligsprechung*, il est aussi question de pathos. Le pathos de l'un devient la sentimentalité de l'autre, il en sera peut-être toujours ainsi. Et, dans l'art sérieux et intellectuel, la sentimentalité est un élément contre lequel nous devons nous prémunir. Ce n'est donc pas par hasard que Brown a choisi le titre *Anaesthesia* pour sa 2001 reprise du portrait de deux jolis petits chiens exécuté par le peintre anglais du xixe siècle et amateur de chiens, Edwin Landseer. Peu importe la masse d'opinions controversées sur le rôle approprié de l'art contemporain, le consensus qui prévaut demeure que la réflexivité et l'autocritique censément nécessaires dans l'art doivent exclure les images sentimentales, sauf si elles sont citées comme preuves contre elles-mêmes. Dans la mesure où un artiste comme Jeff Koons adopte des icônes de sentimentalité, il s'exécute – du moins, au meilleur de son art – en les activant et en les monumentalisant à un point tel que leurs énergies sont concentrées dans quelque chose d'autre. On a dit que la sentimentalité allait souvent de pair avec la cruauté, que les deux étaient interdépendantes. Que le tyran cruel à l'origine d'un massacre est celui même qui caresse ses petits chiens de compagnie et leur parle gentiment. C'est peut-être pour cette raison que Brown voit la nécessité de maintenir un ton de violence dans l'ensemble de son œuvre. On la verra souvent exprimée explicitement dans des titres comme *Kill the Poor*, *Kinder Transport* ou *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top*. D'autres fois, la violence est illustrée dans des corps démembrés ou dans la chair désintégrée.



Glenn Brown
Mark E Smith as Pope Innocent X, 1999
huile sur bois
21½ × 21½ po (55,6 × 54 cm)
Gracieuseté de l'artiste

La violence récurrente dans l'œuvre de Brown mérite réflexion. Nous pourrions penser au cliché voulant qu'il y ait quelque part un coût au raffinement culturel sous forme de brutalité, un coût payé par quelqu'un, une victime qui demeure invisible, en coulisse ou à l'écart. C'était l'idée générale de la rengaine de Walter Benjamin selon laquelle toute réalisation de la civilisation est en même temps un geste de barbarie. Je ne peux m'empêcher de voir le diptyque ovale *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top (part 1 and part 2)* (2003) comme une fable de la Révolution française, dans laquelle une élite régnante et amatrice d'art est exterminée brutalement, puis enterrée, tandis que l'art qu'ils fréquaient coagule, moisit et pourrit dans l'obscurité (ce qui fut pratiquement le sort réservé à l'œuvre de Fragonard après que ses collectionneurs eurent été guillotinés ou exilés pendant les années 1790). Brown lui-même préfère être ambivalent quant à ce que le titre suggère, soulignant que ceux qui ont été jetés dans la fosse pouvaient aussi être des victimes de la peste (en effet, les anciennes fosses pour les pestiférés sont régulièrement perturbées par les travaux de fondation de nouveaux bâtiments dans les tout nouveaux districts financiers de Londres, non loin du studio de Brown). Dans *Anaesthesia*, la violence est évidemment tout autre que la sentimentalité anesthésiante de Landseer, lequel tranquillise ces antennes qui, autrement, pourraient remarquer la cruauté. Dans *Seventeen Seconds* (2005), elle s'exprime de nombreuses façons. C'est la violence potentielle, qui est toujours sous-entendue par la vulnérabilité du corps comme être sensible. Ce sont aussi les violences multiples associées à l'orifice, autant au chapitre de la pénétrabilité corporelle, l'orifice comme seuil entre l'intérieur et l'extérieur, qu'à celui de la violence ontologique pure de la dépendance d'un autre « corps » (que ce « corps » soit de la viande, de la nourriture ou des organes génitaux), et à la perte proportionnelle de l'autonomie subjective que l'orifice signifie. Enfin, il y a la violence globale associée à la dématérialisation des toiles de Brown ou à ce que l'on pourrait appeler leur détachement matériel. Cela s'apparente au souhait d'une personne confrontée à une calamité menaçante et viscérale qui préférerait regarder le tout à la télévision. Car se protéger en se tenant à bonne distance de la vulnérabilité et de la souffrance tout en l'observant, c'est aussi de la violence. Une violence voyeuriste.

Comme observateurs des tableaux de Glenn Brown, nous semblons osciller constamment entre participer au réel fantasmé du royaume du coup de pinceau et nous retenir afin de profiter de notre distance optique de ce côté rassurant du plan pictural. Présenté de cette façon, le processus d'observation semble presque pornographique. Le sens de la vision est toujours, selon les termes de Merleau-Ponty, un « sens de la distance », qui se prête par conséquent à un retrait voyeuriste. Or, la réalité, c'est que l'esprit est constamment immergé dans un processus de synthèse des indices visuels avec l'expérience tactile. Ce qui ressemble à une vision pure et détachée contient des souvenirs et des anticipations du toucher, et elle se structure grâce à cette connaissance tactile.

Dans les toiles de De Kooning, l'unité kinesthésique de la vue et du toucher était thématisée. Une grande partie de la viscosité gestuelle dense de la peinture moderne avait exactement à voir avec ce thème. C'était en grande partie une attirance utopique vers un moment d'unité sensorielle et corporelle intensifiée. Un moment exacerbé d'autoprésence incarnée. Les peintres gestuels du haut modernisme, dont Willem De Kooning, Franz Kline, Joan Mitchell et certainement Frank Auerbach, ont tenté de surmonter le retrait voyeuriste intégré qui découle du caractère distancié du sens visuel. Dans une certaine mesure, leurs œuvres supposaient une réponse presque thérapeutique à la séparation vécue de la vue et du toucher. En maximisant la planéité et l'épaisseur physiques des mouvements sur le plan pictural, leurs tableaux ont proposé de situer l'observateur comme s'il était dans le même lieu que les figures ou les formes représentées. Le projet pictural de Brown annonce une fin certaine à tout cela. Il reste encore le spectacle de la tactilité visualisée, mais elle a désormais été retirée du domaine de l'observateur et repoussée au-delà du plan pictural. Si la violence dans les meilleurs tableaux de De Kooning était d'une proximité intoxiquante excessive, comme une étreinte désespérée, alors la violence de la peinture de Brown a beaucoup à voir avec le détachement, la distance et du retrait de la présence.

De puissants éléments de pathos et de sentimentalité ressortent des tableaux de Brown *Anaesthesia*, *Seventeen Seconds* et *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top (part 1 and part 2)* de la galerie Rennie Collection. Mais ce ne sont évidemment pas des sentiments directs ni des citations franchement distanciées d'attraits émotionnels simplistes. Ils agissent plutôt comme des ventriloques du sentiment. Brown est semblable à un acteur qui répète son texte et pratique son langage corporel, ou encore à un lecteur clandestin engagé dans une lecture attentive interdite d'un journal intime. On note une sorte de pathos auto-injecté en jeu ici, qui peut aussi distancer les sources. Car, clairement, la ressemblance entre le dessin du visage de *Seligsprichung* et le Pinocchio de Disney renvoie le personnage d'Auerbach à une banalité telle que la source s'y opposerait vivement à tous les niveaux. En d'autres mots, Brown trouve un pathos dans le portrait d'Auerbach qu'Auerbach lui-même ne semble pas avoir perçu. En premier lieu, on note le pathos d'une figure moderniste intensifiée à sa façon, si tant est qu'elle nous soit encore accessible. Mais ensuite, on note le pathos de cette figure et de son créateur pour nous, observateurs sceptiques, un « nous » pour qui les termes de l'authenticité existentielle d'Auerbach ne sont désormais plus récupérables ni crédibles. Puis, par extension, il y a la simultanéité du sentiment de cette figure dans son monde imaginaire et du pathos de la propre ignorance d'Auerbach. C'est un sentiment qui, comme un effet d'ironie dramatique, menace de faire un clown de chaque figure d'Auerbach, qui est toujours plus chaplinesque qu'héroïque.



Le décalage entre ce que la ventriloquie de Brown nous invite à voir dans l'image source et ce qu'elle semble présumer est en quelque sorte semblable au pathos authentiquement existentiel imaginant la jeunesse jadis vigoureuse dans le dessin d'un vieil homme usé et noueux. Car il y a une curieuse absence d'âge dans *Seligsprechung*, comme chez tous les autres personnages d'Auerbach. Les tableaux ne nous révèlent jamais s'ils sont vieux, jeunes ou d'âge moyen. Peut-être cela fait-il partie du charme des images : elles impliquent une conscience globale qui se poursuit derrière les états temporaires de maturité ou de décomposition de la chair. Brown transpose alors cette absence d'âge éloquente dans un contexte historique, ou, à tout le moins, d'histoire de l'art. Désormais, la figure qui pourrait être jeune, vieille ou d'âge moyen est aussi rendue historiquement sans âge, suspendue entre le drame existentiel anxieux de la modernité et l'espace clair-obscur intime de l'Europe du XVII^e siècle. C'est Auerbach inséré dans l'espace pictural de Rembrandt. Le tableau décompose et recompose la figure et lui fait respirer l'oxygène d'une ère différente et inhabituelle. Voilà un matériel complexe et fertile pour un artiste. Mais tout cela est le fruit de la conjonction entre la cohérence technique extraordinairement raffinée de Brown et sa perspicacité, voulant que l'appropriation puisse être de nouveau synthétisée avec la peinture photoréaliste.

Comme mode de pensée, l'approche que préconise Glenn Brown présente quelques affinités avec l'approche philosophique de Jacques Derrida, laquelle s'est toujours résumée à ne pas inventer en grandes pompes des idées *ex nihilo*, mais plutôt à lire très attentivement les textes anciens – dans bien des cas, plus attentivement encore que les auteurs eux-mêmes ne les auraient lus. La méthode de Derrida (si l'on peut employer un terme dont il se serait méfié) consistait à pressuriser suffisamment la lecture d'un texte source afin d'en extraire les incohérences conceptuelles et les tensions réprimées, puis à les placer à l'avant-plan et à les analyser. Cette approche a été appelée « déconstruction ». Ce qui tend toutefois à se perdre, c'est une sorte d'empathie conceptuelle que Derrida a souvent vouée aux sources qu'il a décortiquées. Ses lectures chirurgicales de Heidegger dans l'ouvrage *De l'esprit*, ou de Rousseau et d'autres philosophes dans *De la grammaire*, contiennent de toute évidence une touche de gratitude tacite à l'égard des auteurs sources pour avoir fait cadeau de leurs incohérences multiples. Car, pour Derrida, la ligne de fracture, l'incohérence irréparable ou la soi-disant *aporie* dans un texte *sont de fait* son cadeau

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)
The Bathers, ca. 1765
huile sur toile
25 7/8 × 31 7/8 po (64 × 80 cm)
Musée du Louvre, Paris, France
Photo: Scala/Art Resource, NY

caché – le cadeau offert précisément lorsque le texte s'efforce de le dissimuler et de le passer sous silence. Autrement dit, l'*aporie* et sa tentative de dissimulation (par la rhétorique, l'exposé des faits, l'omission, la césure ou autre) est une tentative véritable bien qu'inconsciente visant à penser à quelque chose de crucial et d'inéluctable. C'est pourquoi il mérite autant d'attention « chirurgicale ». Et tout comme écrire demeure pour Derrida un mode de lecture intensifié, il en va ainsi pour Brown, pour qui la peinture demeure aussi une question d'observation vigilante, sceptique – mais non dédaigneuse – d'une autre peinture.

On a assisté à un virage marquant dans l'œuvre de Brown durant la première décennie des années 2000. On peut le remarquer dans des œuvres comme *Anaesthesia* et il se poursuit dans des tableaux plus récents comme *Carnival* (2011) et *Almond Blossom* (2010). Alors que Brown avait débuté en relevant minutieusement les coups de pinceau de ses sources, il a commencé à se donner la liberté de contaminer toutes les autres images avec des coups de pinceau ondulants et tourbillonnants, comme si les tableaux de pratiquement toutes les périodes pouvaient être retravaillés avec des coups de pinceau expressionnistes gluants et sirupeux. Il s'agit d'un changement important qui a ouvert la portée de l'œuvre de plusieurs façons et permis à Brown de s'amuser beaucoup plus en s'éloignant de ses sources. D'une part, il se permet de s'approprier (dans l'ancien sens de « prendre possession », ou faire de quelque chose sa propriété) n'importe quel tableau prémoderne et de l'assujettir à la contamination de son virus pictural particulièrement carnavalesque. D'autre part, il a pu développer un nouveau courant d'images, comme *The Hinterland* (2006) et *They Threw Us All in a Pit and Built a Monument on Top (part 2)*, dans lesquels des figures informes apparaissent comme des personnages abjects et rejetés du Dr Seuss, attendant que nous comprenions dans quel sens se dressent leurs corps. La crûauté des rapports figure/arrière-plan dans ces œuvres est un élément que le jeune Brown ne se serait pas permis. En faisant appel ici aux coups de pinceau invasifs et contaminants (selon le concept illimité voulant que tout puisse être proposé comme étant formé à partir d'eux), Brown est capable de créer une magnifique complexité interne pour ces figures informes et sans domicile. C'est ce qui fait bourdonner ces tableaux.

Les trois tableaux *International Velvet* (2004), *Seventeen Seconds* de la galerie Rennie Collection, et *The Hinterland*



Glenn Brown
International Velvet, 2004
huile sur panneau
61 5/8 × 48 po (157 × 122 cm)
Gracieuseté de l'artiste

illustrent ce courant de l'œuvre de Brown. Tous trois ont été peints à peu près à la même période, sur des panneaux à peu près de la même taille, soit 150 par 122 cm. Ce sont des tableaux créés en conversation les uns avec les autres. Les coups de pinceau sinuieux qui ont commencé comme des vecteurs structurels marqués dans les transpositions d'Auerbach sont maintenant plus crémeux, souples et mousseux et clairement confectionnés. Si le fantôme de la figure moderniste existentielle y est encore caché, vous sentez alors qu'il a été corrompu par une mauvaise influence quelle qu'elle soit, un peu comme la combinaison de Jean Honoré Fragonard et de *SpongeBob SquarePants*. Ces toiles adoptent le format portrait, mais elles ont été agrandies pour amplifier les coups de pinceau aplatis et préparer le terrain à une rencontre figurative ambiguë. Suivant les traces de Magritte, ces trois images flirtent continuellement avec l'ambivalence entre le visage et la figure, le jeu consistant à visualiser le corps comme un visage et le visage comme un corps. La seule unité d'échelle visuelle est indiquée par les coups de pinceau, qui sont évidemment malléables sur le plan sémantique. Ils ne représentent rien sauf eux-mêmes, comme des moments provisoires d'une image en devenir. Ici, les coups de pinceau sont devenus le plasma générique du visuel : un phénomène non formé qui attend qu'on lui assigne une tâche descriptive. Parce que ce plasma est représenté comme une énergie bouillonnante constamment à la poursuite d'apparences, il est tout à fait indiqué que Brown commence à développer des jeux d'images multiples superposées. Dans *The Hinterland*, les traits de peinture sont « vus comme » le doigt d'une main et le pouce est aussi vu comme un phallus. Au sommet de la figure, les deux morceaux d'un beau rouge peuvent aussi être interprétés de plusieurs façons : d'abord comme des coups de pinceau ; ensuite, comme le collet d'une chemise sans tête ; puis comme les lèvres d'une tête déformée d'une façon anarchique. *Seventeen Seconds* semble moins direct dans son imagerie polyvalente. Mais le tableau demeure une source inépuisable de figures en dormance. Quelle que soit la forme à identifier, celle-ci est loin d'être ambiguë. Le vide noir au centre de l'orbite du cyclope n'est pas moins un anus, et la forme découpée en Y située juste en dessous est à la fois une bouche et un vagin. La peinture invite à ces multiples interprétations et les récompense par bien d'autres encore. Lorsque vous observez longuement l'image, il est difficile de contenir la multiplication des figures. C'est comme si chaque zone de la tête figurative était sur le point de se métamorphoser à nouveau. Au-dessus de l'« œil », les zones vertes laissent penser qu'il s'agit d'une forme humaine qui se détourne de notre regard, alors qu'en dessous, on peut discerner une autre figure émergente en fusion. Lorsque vous avez apprécié la pléthore des figures latentes qui s'offrent à vous, il est remarquable de constater que l'assemblage composite s'apparente toujours à une tête qui communique un sentiment résiduel de caractère et, encore une fois, sollicite notre sens du pathos. Je pense qu'il est juste de voir une femme dans la figure de *Seventeen Seconds* et un homme dans celle de *The Hinterland*, même si elles ne sont pas solidement sexuées. Les marqueurs

du sexe sont fragmentaires : une bouche-vagin ici, un pouce-phallus là. Dans la mesure où ces figures sont des figures humaines, elles le sont en raison de leurs parties plutôt que de leur unité.

Le terme « postmoderne » est apparu plus tôt dans ce texte. Or, on peut noter combien il est tombé en disgrâce dans le discours artistique actuel. Ce qui semblait être, durant les années 1980, une rupture culturelle et intellectuelle marquée, à laquelle on a donné un nom, semble aujourd'hui moins défini. Ou, selon certains commentateurs, ce qui est devenu plus clair dans la perspective actuelle, c'est une continuité sous-jacente plus profonde qui rend la déclaration d'une faille postmoderne au mieux ridicule, au pire, trompeuse. Dans son récent et ambitieux *Anywhere or Not At All*, Peter Osborne soutient que le postmodernisme est un terme vide, sans réel intérêt historique. Parmi les vicissitudes du terme en jeu, notons la grande question liée à la façon dont nous comprenons toute l'histoire mondiale des quarante dernières années et notre relation artistique avec celle-ci. Aussi, par extension, la question impérative de savoir s'il est encore sensé de voir le moment présent à travers le prisme d'un projet global appelé modernisme. Les styles de l'art moderniste semblaient morts et enterrés pour beaucoup d'entre nous dans les années 1990. Or, au début des années 2000, on a vu une réutilisation de l'apparence d'un certain type de peinture et de sculpture moderniste classique, en particulier le type librement associé avec le constructivisme des années 1910 et 1920. Cela n'est peut-être pas surprenant. Peut-être l'art est-il toujours une question de relance et de redécouverte de ses anciens styles. Cependant, ce qui a été frappant dans le retour du chic constructiviste moderniste, c'est l'absence totale de tout le poids sémantique de l'original. Ce retour a semblé véritablement nostalgique et une aspiration réelle à un moment où, encore une fois, les artistes pouvaient croire dans la force politique immanente du style visuel comme tel. Serait-il donc possible que le pastiche moderniste dévalorisé axé sur le style des années 2000 soit en fait un art authentiquement postmoderne ? Ou encore, pour élargir la question, ce type d'art implique-t-il l'existence d'un aspect vital inachevé du modernisme qui demande encore une attention critique ou, au contraire, que l'entière possibilité du modernisme ait été énergiquement éliminée ?

Ces débats pourraient sembler bien éloignés de l'analyse de l'œuvre singulière de Glenn Brown. Pourtant, je dirais qu'ils sont absolument pertinents par rapport à son projet artistique. Ces questions nous renvoient évidemment à la polémique associée à l'appropriation. Ce qui semble si étrange au sujet du récent avènement du pastiche moderniste, c'est précisément qu'il réduit ces antécédents au style comme tel. C'est un peu comme si le pastiche néomoderniste était un mode d'appropriation sans le savoir. Outre la suppression de son contenu original, on note une contradiction inévitable voulant qu'un art du passé moderniste qui a revendiqué l'invention radicale et l'annihilation de la tradition soit recyclé en une sorte d'héritage, une

avant-garde transformée en tradition. En comparaison, la portée historique plus longue du travail de Brown implique une revendication très différente. Mais la position de Brown n'est pas sans circonvolutions. D'une part, son œuvre représente la correction durable du concept moderniste arrogant de nouveauté absolue. Mais d'autre part, comme la contre-lecture de Derrida, l'entreprise picturale de Brown est toujours profondément redevable au cadeau paradoxal de la source qu'elle rejette. Cette source a commencé dans les premières œuvres de Brown comme étant pragmatiquement et nécessairement moderniste. Autrement dit, l'œuvre de Brown a été bâtie sur le site du projet moderniste, bien que le site d'un édifice en ruine, à son avis. Et lorsque, dans des œuvres récentes comme *The Shallow End* (2011) ou *Almond Blossom*, une figure se fait contaminer ou coloniser par un coup de pinceau d'une autre période, celle-ci peut être strictement impossible à déterminer, mais elle doit être largement moderniste. Elle doit renvoyer à un moment où le coup de pinceau s'est détaché de sa fonction représentative pour devenir autonome. Ce fut évidemment un moment moderniste.

La position de Glenn Brown par rapport à l'histoire de l'art est complexe. Il serait erroné de voir son œuvre comme une dissertation sur les histoires de la peinture. Certainement, Brown est imprégné par ces histoires, mais son œuvre ne devrait pas être interprétée comme une demande de restreindre la peinture à rejouer son passé. Elle ne doit pas non plus revendiquer la persistance de chaînes historiques de l'art : elle peut aussi être vue comme une invitation à réfléchir sur notre distance par rapport aux sources historiques. L'idée de la « mort de la peinture » a été ressassée encore et encore depuis l'invention de la photographie. Bien qu'il soit tentant d'interpréter l'œuvre de Brown comme une improvisation paradoxale sur le lieu du décès présumé, ce serait certainement une erreur. L'œuvre de Brown est absolument de notre temps et engagée envers la continuité et l'avenir de la peinture. S'il y a une mort dont il faut parler alors pour Brown, c'est la mort du modernisme et du sujet moderne souverain et autonome en particulier. Le travail de Brown est absolument investi par la description des contours de ce sujet comme il était illustré selon les méthodes de peinture, et par l'évaluation des conséquences de son effondrement. De son point de vue, l'avenir de la peinture doit reposer dans ses continuités profondes, plutôt que d'être rendu possible par les ruptures révolutionnaires ou les virages radicaux. Ici, le mode de citation dérivé de l'appropriation est infiniment générateur. De nombreux artistes aujourd'hui travaillent à partir des descriptions détaillées de « sites » architecturaux, sociaux, historiques et empiriques. L'œuvre de Brown traite ses sources choisies comme des sites picturaux et historiques, qui ne sont pas moins superposés que les espaces sociaux. Lorsque ses coups de pinceau sont posés sur les images sources afin de répandre leurs spores et de libérer leurs pousses fongiques, ils agissent comme un instrument délicat de re-constellation historique. Évidemment, ce n'est pas

du tout le collage historique dans le sens couper-coller que nous pourrions associer aux peintres postmodernes des années 1980, comme David Salle. Plutôt que de mettre en évidence la secousse dramatique du virage historique, les peintures de Brown acceptent et préservent l'unité propre à l'image source, mais elles l'assujettissent à la pathologie des coups de pinceau, qui la contaminent avec des microorganismes d'une autre époque. Le travail de Brown porte à croire que la peinture peut encore répondre aux grandes questions existentielles, comme Qui sommes-nous et Où sommes-nous dans l'espace, le temps et l'histoire. Il indique que nous ne sommes désormais plus les inventeurs halteurs de nouvelles aubes sans fin ni les fidèles agenouillés devant l'autel moderne du futurisme. Nous sommes plutôt les bénéficiaires d'un matériel culturel riche et infiniment sédimenté, et nous sommes prêts à adopter une attitude différente qui, comme la méthode de Brown, n'est ni exactement active ni exactement passive. Aller de l'avant vers un avenir épique reviendrait à ne pas nous accorder le temps nécessaire pour donner un sens à l'opulence de débris culturels déjà épars autour de nous, ici et maintenant. Pour reprendre les mots d'Ashbery :

Souvenez-vous, ne jetez pas

Le quadrant des situations inutilisées simplement parce qu'elles sont là:

Elles n'y seront peut-être pas toujours, et vous n'avez pas encore fini de voir

À travers elles.³

Comme bénéficiaires, nous sommes à la fois suspicieux et reconnaissants. Et parce que nous nous voyons distribués dans les époques et les histoires, puis tirés entre des structures de sentiment distinctes, nous devons comprendre à quel point nous sommes toujours déjà dispersés. Nous sommes ceux qui ne seront jamais entièrement eux-mêmes.

1 Conversation de Glenn Brown avec Laurence Sillars, dans *Glenn Brown* (London, Tate Publishing, 2009), p. 145.

2 Cette interprétation du travail de Brown est élaborée dans mon essai « If Display Becomes Materiality », dans Edward Whittaker et Alex Landrum (édit.), *Painting with Architecture in Mind* (Bath, Wunderkammer Press, 2012).

3 John Ashbery, tiré du poème *Someone You Have Seen Before* dans *April Galleons* (London, Carcanet Press, 1988). [traduction]

JOHN CHILVER is an artist and writer based in London. He has exhibited extensively internationally. His writing has appeared in *Afterall*, *Art Monthly*, *frieze*, *Art Papers*, *Untitled*, *Starship*, *Schizm*, *Spike* and elsewhere. Recent writings include a study of the relationship of paintings with display space and a discussion of the genealogies of art's changing relation to mathematics. He teaches at Goldsmiths, University of London.

DOMINIC EICHLER is a Berlin-based art writer and gallerist. He has written for numerous catalogues, art magazines and leading institutions and museums. From 1997 until 2010 he was also a regular contributor to *frieze* magazine. In 2005 he was awarded the Association of German Art Societies' (ADKV) prize for art criticism. In 2008, together with Michel Ziegler, he cofounded the gallery SILBERKUPPE in Berlin. Recent writings include an essay on Wolfgang Tillmans's abstract works, a major feature on the sculptor Isa Genzken and an audio essay for the Serpentine Gallery, London, on the work of Rosemarie Trockel.

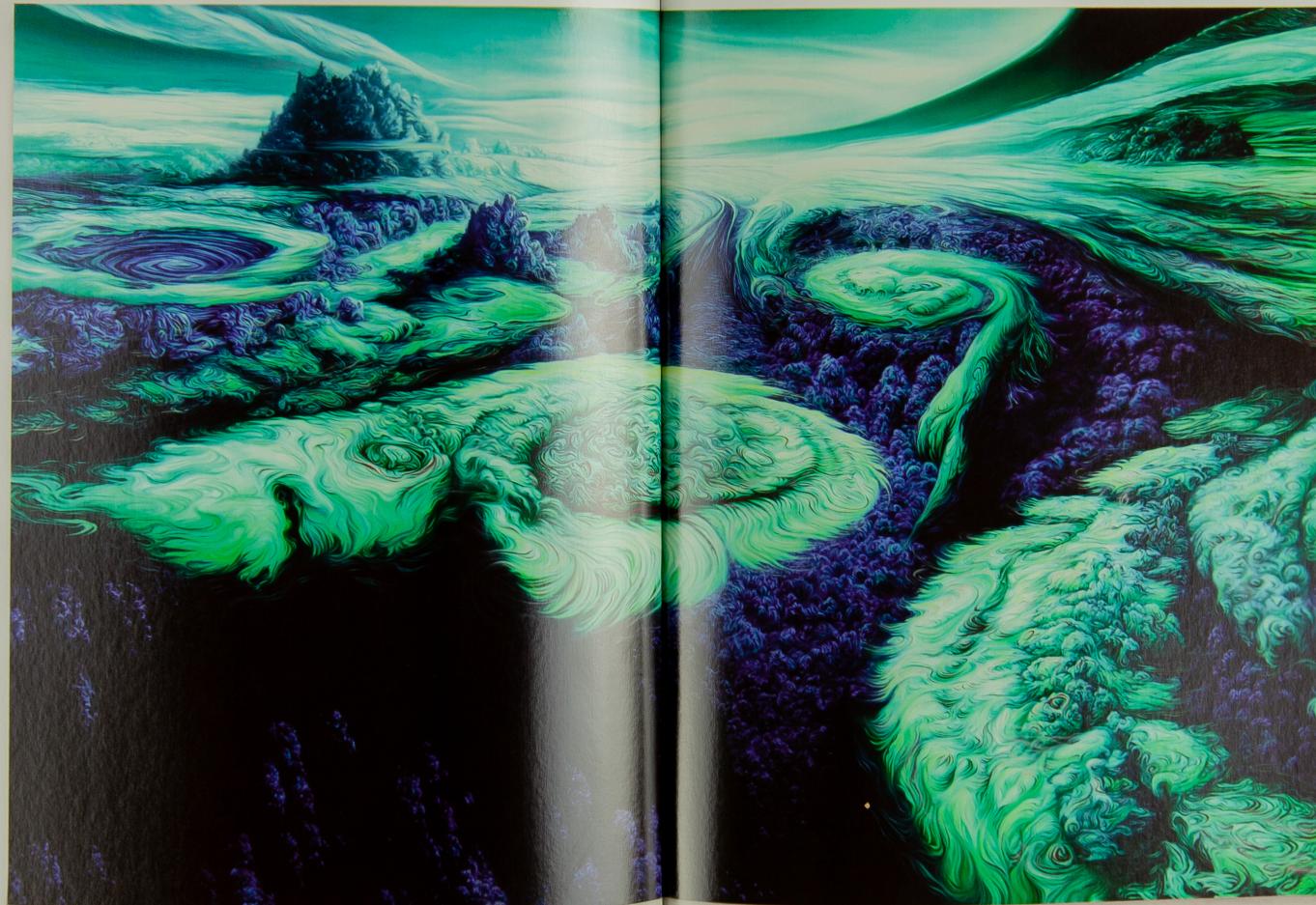
JOHN CHILVER est un artiste et auteur vivant à Londres. Ses œuvres ont été largement exposées à travers le monde. Ses articles sont parus dans *Afterall*, *Art Monthly*, *frieze*, *Art Papers*, *Untitled*, *Starship*, *Schizm*, *Spike* et autres. Ces derniers écrits comprennent une étude sur la relation entre les tableaux et l'espace d'exposition et un exposé sur les généalogies de la relation changeante entre l'art et les mathématiques. Il enseigne au Goldsmiths College, University of London.

DOMINIC EICHLER est un critique d'art et galeriste installé à Berlin. Il a écrit des articles dans de nombreux catalogues d'exposition et magazines d'art, ainsi que pour des établissements et des musées de premier plan. De 1997 à 2010, il a aussi collaboré régulièrement au magazine *frieze*. En 2005, il a reçu le prix de l'Association des sociétés d'art allemandes (ADKV) pour la critique d'art. En 2008, il a cofondé avec Michel Ziegler la galerie SILBERKUPPE à Berlin. Parmi ses ouvrages récents, on compte un essai sur les œuvres abstraites de Wolfgang Tillman, un article marquant sur la sculptrice Isa Genzken et un essai audio pour la Serpentine Gallery de Londres sur l'œuvre de Rosemarie Trockel.

EXHIBITED WORKS











87















99

- Beyond the Lens*, Galerie Dominique Fiat Galerie, Paris
Attention to Detail, curated by Chuck Close, The FLAG Art Foundation, New York
- 2007 *Insight?*, Gagosian Gallery, Barvikha Luxury Village, Moscow
Photopéintres, FRAC Limousin, Limoges, France
Old School, Hauser and Wirth Colnaghi, London
Rockers Island: Olbricht Collection, Museum Folkwang, Essen, Germany
100 Jahre Kunsthalle Mannheim, Kunsthalle Mannheim, Germany
Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart, curated by Ute Riese, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Germany
Accidental Painting, Perry Rubenstein Gallery, New York
Timer 01: Intimale, L'arte contemporanea dopo l'industria, Contemporary Art after Nine Eleven, Triennale Bovisa, Milan
- 2006 *POW! (Pictures of Women)*, Quality Pictures Contemporary Art, Portland, OR, USA
Jean-Honoré Fragonard, 1732–1806: Origines et influences, de Rembrandt au siècle XXI, Obra Social Fundación "la Caixa", Barcelona
How to Improve the World: 60 Years of British Art, Arts Council Collection, Hayward Gallery, London
The Starry Messenger: Visions of the Universe, Compton Verney, Warwickshire, UK
Chers amis, Domaine de Kerguéhenec, Centre d'Art Contemporain, Bignan, France
Zurück zur Figur: Malerei der Gegenwart, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich; Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Switzerland; Kunsthuis Wien, Austria; Kunsthall, Rotterdam
British Art: A Post-War Selection, Thomas Gibson Fine Art, London
Infinite Painting: Contemporary Painting and Global Realism, Villa Manin, Centro d'Arte Contemporanea, Codroipo, Udine, Italy
Fall House: Geisitzer einer Sammlung, Kunsthalle Mannheim, Germany
Pastion for Paint, Bristol City Museum and Art Gallery, UK; Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne, UK; The National Gallery, London
- 2005 *Neue Kunsthalle IV: Direkte Malerei/Direct Painting*, Kunsthalle Mannheim, Germany
Ecstasy: In and about Altered States, The Geffen Contemporary at MoCA, Los Angeles
Rückkehr ins All/Return to Space, Hamburger Kunsthalle, Hamburg
Closing Down, Bortolami Dayan, New York
Bildindividuation: Works from Collection Sandretto Re Rebaudengo, curated by Francesco Bonami, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy
Translations: Creative Copying and Originality, curated by Karsten Schubert, Thomas Dane, London
The Nature of Things, Birmingham Museum and Art Gallery, UK
- 2004 *Big Bang: Destruction et création dans l'art du 20e siècle*, Centre Georges Pompidou, Paris
STRATA: Difference and Repetition, Fondazione Davide Halevym, Milan
- 2003 *Must I Paint You a Picture? Six London-Based Artists*, Haunch of Venison, London
PILLish: Hard Realities and Gorgeous Destinations, Museum of Contemporary Art, Denver
Sle's Come Undone, Artemis Greenberg Van Doren Gallery, New York
Painter Editions, Patrick Painter, Santa Monica, CA, USA
- 2002 *Breaking God's Heart*, 38 Langham Street, London
Heijkali: Aktuelle Malerei aus der Sammlung Scharff, Staatsgalerie Stuttgart; Hamburger Kunsthalle
Une Collection de "chef-d'œuvre", FRAC Limousin, Limoges, France
Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer, 50th Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Giardini della Biennale, Venice
- 2001 *Putua/Painting: From Rauchisenberg to Murakami, 1964–2003*, Museo Correr, Venice
M.L.A.R.S.: Krieg und Krieg, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
- 2000 *Painting as a Foreign Language*, Centro Brasileiro Britânico, São Paulo
Cher Peintre: Peintures figuratives depuis l'ultime Picasso, Centre Georges Pompidou, Paris; Kunsthalle Wien, Austria; Schirn Kunsthalle Frankfurt, Germany
(The World May Be) Fantastic, 2002 Biennale of Sydney, Museum of Contemporary Art and Art Gallery of New South Wales, Sydney
Melotama, Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, Spain; Palacio de los Condes de Gábia, Granada, Spain; Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Spain
longugias metropolitanas, 25th Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo
Landscape, The Saatchi Gallery, London
From the Saatchi Gift, Talbot Rice Gallery, The University of Edinburgh

- 2001 *Salon*, Delfina Studio Trust, London
AZERTY: Un abécédaire autour des collections du FRAC Limousin, Centre Georges Pompidou, Paris
Glenn Brown and Arnold Böcklin, Künderverein Malkasten, Düsseldorf, Germany
Pulsion, Galerie Ascan Crone, Berlin and Hamburg
- 2000 *Hyperreal: Rampant Reality 1950–2000, from Salvador Dalí to Jeff Koons*, Kunsthaus Zürich; Hamburger Kunsthalle, 2001
The Turner Prize 2000, Tate Britain, London
Little Angels, Houldsworth Gallery, London
The British Art Show 5, organised by Hayward Gallery, London, for the Arts Council of England; Scottish Gallery of Modern Art, Edinburgh; John Hansard

- 1998 *Gallery*, Southampton City Art Gallery and Millais Gallery, Southampton, UK; National Museum Wales, Cardiff; Birmingham Museum and Art Gallery, UK
Sausages and Frankfurters: Recent British and German Paintings from the Ophidius Collection, The Hydra Workshop, Greece
Glenn Brown, Julie Mehretu, Peter Rosovsky, The Project, New York
Blue: Borrowed and New, The New Art Gallery Walsall, West Midlands, UK
Futuro: Decadent Art and Architecture, Centre for Visual Arts, Cardiff, UK
Suite Substitute IV: Beautiful Strangers, Hôtel du Rhône, Geneva
The Wreck of Hope, The Nunnery Gallery, Bow Arts Trust, London
- 1999 *Day of the Donkey Day*, Transmission Gallery, Glasgow
John Moores 21, Walker Art Gallery, Liverpool
Fresh Paint: Recent Acquisitions from the Frank Cohen Collection, Gallery of Modern Art, Glasgow
Examining Pictures: Exhibiting Paintings, Whitechapel Art Gallery, London; Museum of Contemporary Art, Chicago; The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, University of California, Los Angeles
Holding Court, Entwistle Gallery, London
Disaster, Harris Museum and Art Gallery, Preston, UK
- 1998 *It's a Curse, It's a Burden*, The approach, London
Secret Victorians: Contemporary Artists and a Nineteenth-Century Mindset, Firstsite at the Minories Art Gallery, Colchester, UK; Arnolfini, Bristol, UK; Ikon Gallery, Birmingham, UK, 1999; Middlesbrough Art Gallery, Middlesbrough, UK, 1999; and The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, University of California, Los Angeles, 1999
Abstract Painting, Once Removed: A Fifteenth Anniversary Exhibition, Contemporary Arts Museum Houston; Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, MO, USA
New Works, Patrick Painter, Santa Monica, CA, USA
Cluster Bomb, Morrison Judd, London
- 1997 *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Royal Academy of Arts, London; Hamburger Bahnhof, Berlin, 1998; Brooklyn Museum, New York, 1999
Pure Fantasy, Oriel Mostyn Gallery, Llandudno, Wales
Glenn Brown, Alex Katz, Katherine Yau, Galerie Barbara Thumm, Berlin
Treasure Island / A ilha do tesouro, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, José de Azereedo Perdigão, Lisbon
Belladonna, Institute of Contemporary Arts, London
- 1996 *Fernbedienung: Does Television Inform the Way Art Is Made?*, Grazer Kunstmuseum, Austria
The Jerwood Painting Prize, Letthaby Gallery, Central Saint Martins College, London
About Vision: New British Painting in the 1990s, Museum of Modern Art, Oxford

- 1995 *"Brilliant!" New Art from London*, Walker Art Center, Minneapolis; Contemporary Arts Museum Houston, 1996
Summer Group Show, Karsten Schubert, London
Young British Artists V, Saatchi Gallery, London
From Here, Waddington Galleries and Karsten Schubert, London
Obsession, The Tannery, London
Painter's Opinion, Bloom Gallery, Amsterdam
That's Not the Way to Do It, Project Space, University of Northumbria at Newcastle, Newcastle upon Tyne, UK
- 1994 *Here and Now*, Serpentine Gallery, London
Every Now and Then, Rear Window at Richard Salmon, London
- 1993 *Painting Invitational*, Barbara Gladstone Gallery, New York
Barclay Young Artist Award, Serpentine Gallery, London
Launch, Curtain Road Arts, London
Mandy Lave Delain 100%, Mark Boote Gallery, New York
Re-Present, Todd Gallery, London
- 1992 *And What Do You Represent?*, Anthony Reynolds Gallery, London
Surface Values, Kettle's Yard, Cambridge, UK
How Did These Children Come to Be Like That?, Goldsmiths Gallery, London
With Attitude, Galerie Guy Ledance, Brussels
- 1991 *Group Show*, Todd Gallery, London
- 1990 *British Telecom New Contemporaries 1990*, Arnolfini, Bristol, UK; John Hansard Gallery, Southampton, UK; Dean Clough, Halifax, UK; Ikon Gallery, Birmingham, UK; Arts Council of Northern Ireland, Belfast; Third Eye Centre, Glasgow; Institute of Contemporary Arts, London
- 1989 *Christie's New Contemporaries*, The Royal College of Art, London
British Telecom New Contemporaries 1989, Institute of Contemporary Arts, London; Cornerhouse, Manchester; South Hill Park, Bracknell, UK; Dean Clough, Halifax, UK; Brewery Arts Centre, Kendal, UK

GLENN BROWN

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication
Rennie Collection, host institution, issuing body

Glenn Brown, Rebecca Warren.

Text in English and French.

Catalogue of an exhibition held at Rennie Collection at Wing Sang, Vancouver, British Columbia, from October 26, 2013 to March 29, 2014.
ISBN 978-0-9865961-7-9 (bound)

I. Brown, Glenn, 1966—Expositions. 2. Warren, Rebecca, 1965—Expositions. 3. Art—British Columbia—Vancouver—Expositions. 4. Art—British—Expositions. 5. Rennie Collection—Expositions. I. Chilver, John, 1964—GB October 2013. II. Eichler, Dominic. Abstract bodies and spaces between them in the sculpture of Rebecca Warren. III. Titre.
ND497.B734A4 2014 759.2 C2014-905307-XE

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Rennie Collection, institution hôte, organisme de publication

Glenn Brown, Rebecca Warren.

Texte en anglais et en français.

Catalogue d'une exposition présentée à Rennie Collection at Wing Sang, Vancouver, Colombie-Britannique, du 26 octobre 2013 au 29 mars 2014.
ISBN 978-0-9865961-7-9 (relié)

I. Brown, Glenn, 1966—Expositions. 2. Warren, Rebecca, 1965—Expositions. 3. Art—Colombie-Britannique—Vancouver—Expositions. 4. Art britannique—Expositions. 5. Rennie Collection—Expositions. I. Chilver, John, 1964—GB October 2013. II. Eichler, Dominic. Abstract bodies and spaces between them in the sculptures of Rebecca Warren. Français. III. Titre.
ND497.B734A4 2014 759.2 C2014-905307-XF

REBECCA WARREN

Published on the occasion of the exhibition Glenn Brown and Rebecca Warren at Rennie Collection at Wing Sang, Vancouver, Canada, 26 October 2013 to 29 March 2014.

Editing by Wendy Chang

Copy editing by Beth Chapple

French translation by André Roy

French editing by Anne Chapoutot

Design by Steedman Design

Layout by Ryan Polich

Typesetting in Bembo by Brynn Warriner

Photography by Blaine Campbell, unless otherwise noted

Printed and bound in China by Artron Color Printing Co. Ltd

Produced by Marquand Books, Seattle
www.marquand.com

Publication © 2015 Rennie Collection

All artworks © the artists

Brown text © 2014 John Chilver

Warren text © 2014 Dominic Eichler

www.renniecollection.org

