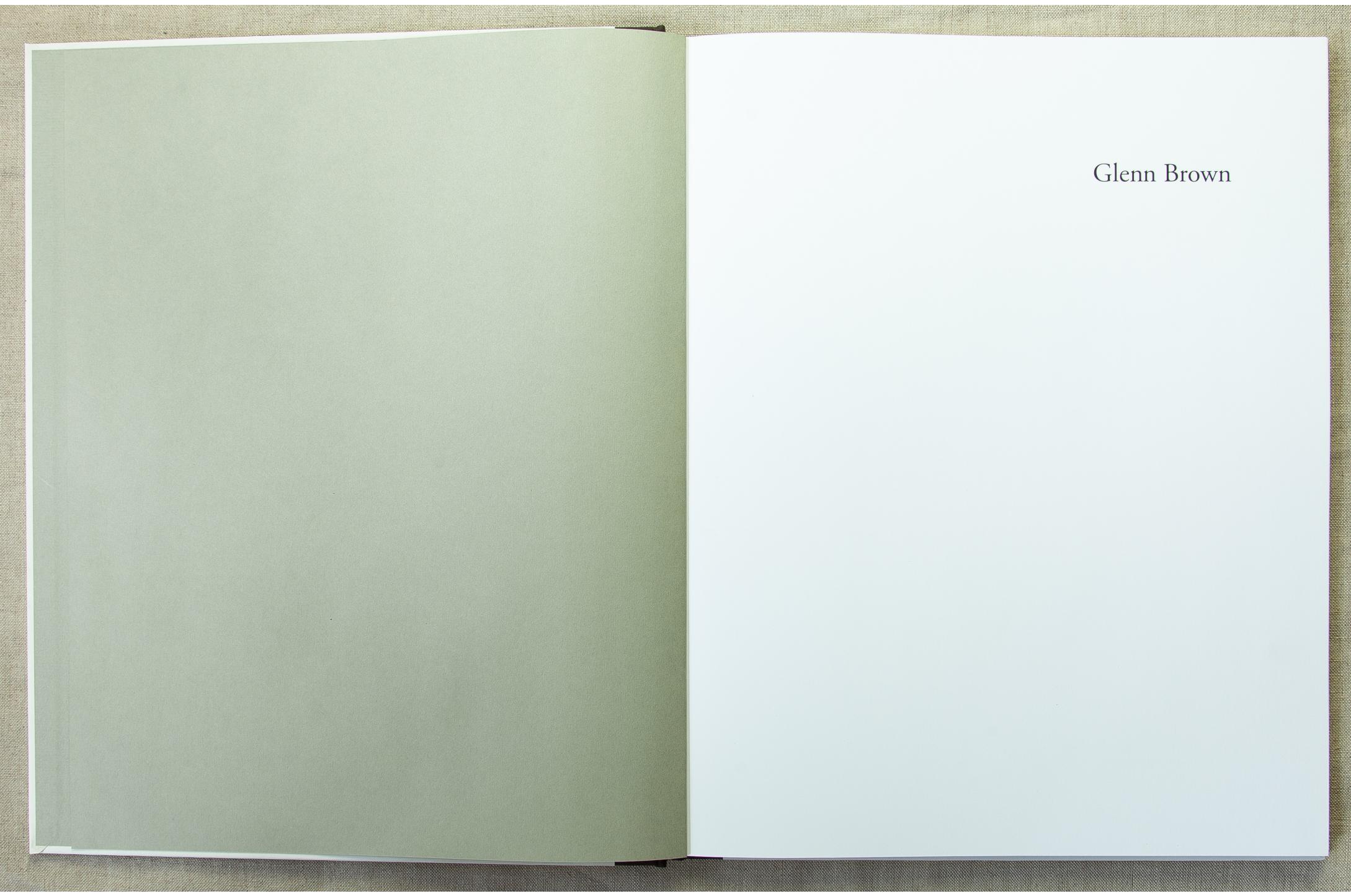


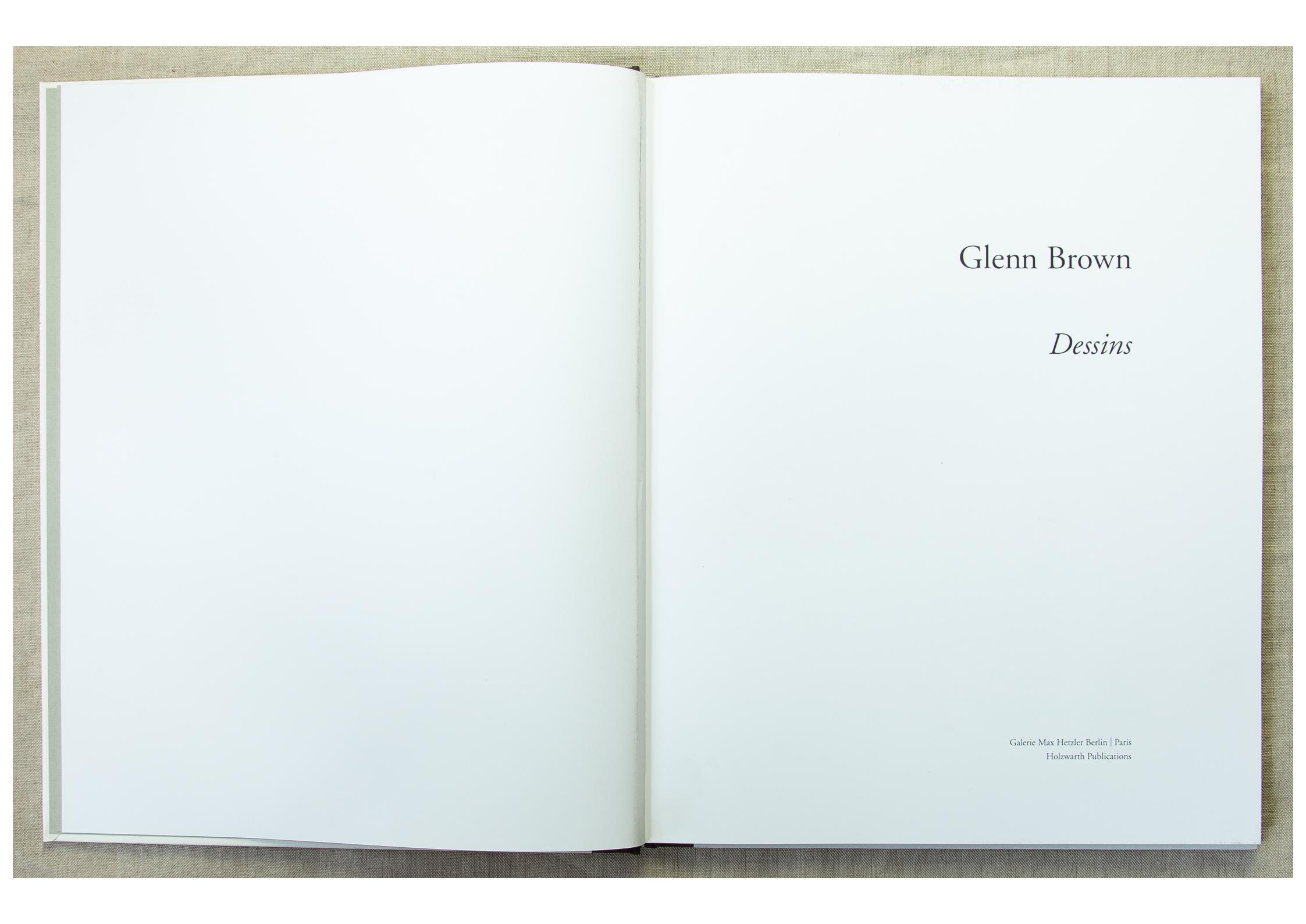
*Dessins*



Glenn Brown



Glenn Brown



Glenn Brown

*Dessins*

Galerie Max Hetzler Berlin | Paris  
Holzwarth Publications

Drawing 26 (after Strazzi/Strazzi), 2013  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
44,1 x 30 cm



Drawing 1 (after Greuze), 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
29,8 x 24,9 cm



*Drawing 2 (after Lemoyne), 2014*  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
30 x 25 cm



*Drawing 3 (after Spranger)*, 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
27,8 x 25,9 cm

- 10 -



vlns tunc

*Drawing 4 (after Oudry), 2014*  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
45 x 30 cm



*Drawing 9 (after Greuze/Greuze)*, 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
50 x 38 cm



*Drawing 14 (after Rubens)*, 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
30 x 25 cm



*Drawing 15 (after Batoni/Corvi/?)*, 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
34,9 x 25 cm



*Drawing 23 (after Boucher), 2014*  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
35 x 26.9 cm



*Boucher 694 Seated Male Drawing of All Time III Glenn Brown 2014*

*Drawing 26 (after Van Dyck/?)*, 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
26,9 x 15 cm



Drawing 28 (after De Ghijn II), 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
45 x 27 cm



John Baan

*Drawing 31 (after De Ghijn II)*, 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
37 x 24,1 cm



Drawing 40 (after Greuze/Jordaens), 2014

Encre sur polypropylène, sur encre de Chine sur papier / Ink on polypropylene over Indian ink on paper  
50 x 36 cm



Drawing 45 (after Reni), 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
45 x 30 cm



*Drawing 47 (after Tiepolo)*, 2014  
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene  
43 x 30,3 cm



*Drawing 50 (after Delacroix)*, 2014  
Encre de Chine sur papier / Indian ink on paper, Pergamena White  
30 x 35 cm



*Drawing 3 (after Del Sarto), 2015*

Encre de Chine et acrylique sur papier / Indian ink and acrylic on paper. Canford Dreadnought Grey  
84 x 59,3 cm



Drawing 8 (after Murillo / Murillo), 2015

Encre de Chine et aquarelle sur papier / Indian ink and watercolour on paper, Pergamenata Natural  
50 x 34,7 cm



*Drawing 10 (after Murillo/Murillo), 2015*  
Encre de Chine sur papier / Indian ink on paper, Pergamena Natural  
50 x 34,8 cm



Drawing 14 (after Greuze/Renij), 2015

Encre sur polypropylène, sur encre de Chine sur papier pastel bleu /  
Ink on polypropylene over Indian ink on blue pastel paper  
45,7 x 30,5 cm



Drawing 27 (after Menzel), 2015

Encre de Chine et acrylique sur papier / Indian ink and acrylic on paper, Canford Gun Metal  
84 x 59 cm



Drawing 28 (after Pierre/Wattelet), 2015  
Encre de Chine sur papier / Indian ink on paper, Pergamena White  
69,5 x 49,6 cm



*Drawing 31 (after Van Dyck), 2015*  
Encre de Chine sur papier / Indian ink on paper, Pergamena White  
99.8 x 69.8 cm



Drawing 39 (after Grünewald), 2015  
Encre de Chine sur calque polyester / Indian ink on drafting film  
54.5 x 42.2 cm



L'art du dessin possède tant d'excellentes qualités  
qu'il ne suit pas seulement les œuvres de la nature,  
mais qu'il produit infiniment plus de créations  
que la nature elle-même.

Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, 153

## Calcul et passion

Sur les dessins de Glenn Brown

par Andreas Schalhorn

L'art de Glenn Brown repose sur ses méthodes d'appropriation aussi diverses qu'imprévisibles, qui lui font capter et transformer différents styles individuels trouvés principalement chez quelques maîtres anciens européens choisis. S'il est surtout connu pour ses peintures et ses sculptures, Brown a ajouté récemment à son répertoire le dessin au sens d'une forme d'expression autonome, comme le montre de façon saisissante la présente publication. Dans les dessins qu'il produit depuis 2013, des artistes de la Renaissance (comme Andrea del Sarto), du maniérisme (Bartholomäus Spranger), du baroque (Pierre Paul Rubens), du rococo (Giambattista Tiepolo), du néoclassicisme (Pompeo Girolamo Batoni) ou du romantisme français (Eugène Delacroix) servent de point de départ pour des transformations linéaires éminemment variées. Vu depuis Berlin, il convient aussi de mentionner le dessin *Drawing 27 (after Menzel)* (2015; p. 45) réalisé d'après un tableau d'Adolph Menzel conservé à la Nationalgalerie, *Le Pied de l'artiste* (1876), étonnante étude qui s'inscrit dans le contexte du réalisme allemand de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le dessin de Brown amplifie encore la bizarrie hautement expressive du membre représenté isolément et éclaire plusieurs variations picturales sur le même motif, notamment *The Osmond Family* (2003; p. 56) et, plus proches de l'étude de Menzel, *War in Peace* (2009) et *The Happiness in One's Pocket* (2012).

Le dessin d'après l'œuvre de Menzel est un cas à part en ceci qu'il s'appuie sur une peinture, et non sur un dessin. Très généralement, l'impression est que l'artiste a dû s'enfermer dans les profondeurs des cabinets d'étude pour s'immerger dans l'univers des collections d'estampes et de dessins. À Paris, où la Galerie Max Hetzler présente pour la première fois ces dessins, l'on songe au mondialement célèbre Département des arts graphiques du Louvre, qui abrite de nombreux trésors de la main des artistes cités. À Londres, son lieu de résidence, Glenn Brown aura pu visiter le non moins fameux Department of prints and drawings du British Museum. (Et l'on voudra bien permettre à l'auteur de ces lignes d'ajouter la collection d'estampes et de dessins du Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, où il travaille en qualité de conservateur.)

Contrairement à l'impression générale – dans ses dessins comme dans ses peintures –, Brown n'étudie et n'adapte pas directement les originaux, mais des reproductions trouvées dans

des livres d'art. C'est ce qu'explique clairement *Drawing 23 (after Boucher)* (2014; p. 21) : dans la marge de gauche de la feuille, le dessin signé et daté à l'encre par l'artiste porte en outre l'inscription « Boucher 694 Seated Nude Great Drawings of All Time III », référence à l'ouvrage en quatre volumes *Great Drawings of All Time*, publié en 1962 à New York par l'historien de l'art Ira Moskowitz. Le dessin original est conservé à la National Gallery of Art à Washington. L'œuvre du peintre français du XVIII<sup>e</sup> siècle François Boucher est exécutée à la craie rouge enrichie de rehauts blancs. Comme Glenn Brown l'indique dans son œuvre, il montre un nu féminin assis, représenté sur un nuage imaginaire (p. 63). Le dessin de Boucher a servi d'étude préparatoire pour son tableau *Aurore et Céphale*, peint en 1733 (Musée des Beaux-Arts, Nancy), la figure féminine est une étude de la divinité Aurore. L'on notera au passage qu'en cette même année, Boucher épousa le modèle de l'étude, la jeune Jeanne Buseau.

Dans sa traduction de l'œuvre de Boucher, Brown s'est appuyé sur les tons et dégradés de couleurs propres au dessin à la craie rouge pour créer une composition de lignes noires se détachant sur un fond à la blancheur quasi clinique. Le choix du papier appelle un commentaire. Plutôt qu'un papier à dessin traditionnel, Brown utilise souvent des feuilles de polypropylène. Il s'agit d'un papier synthétique – en l'occurrence transparent – couramment utilisé en publicité pour son excellente imprématibilité. Son utilisation dans le contexte de l'art mérite donc d'être notée, même si des dessins ont été exécutés sur toute une série de papiers synthétiques surtout depuis les années 1960.

Brown dessine sur des feuilles de polypropylène de différents formats à l'aide d'un feutre à encre permanente qui trace des lignes homogènes. Cet instrument ne permet pas de réaliser des pleins et des déliés appuyés, comme le ferait une plume d'oiseau par exemple. Pour souligner le contour et les ombres des figures féminines de Boucher, Brown place tout simplement ses lignes plus près les unes des autres.

Très généralement, Brown évite de répéter les gestes des maîtres anciens. Il ne travaille pas en copiste qui suivrait servilement la trace de ses modèles. Lorsqu'il s'approprie le motif et le style d'un dessin, plus précisément de sa reproduction, sa source subit une réinterprétation inédite. Dans le dessin de Brown d'après Boucher, on peut voir que le corps du nu est revêtu d'une seconde peau poreuse que l'utilisation de hachures complexes fait presque apparaître comme tatouée. Inversement, le visage semble se dissoudre presque intégralement.

Pour produire ces transformations parfois morbides issues d'un ou plusieurs modèles, Brown dessine souvent des deux côtés de la feuille de polypropylène ou sur plusieurs feuilles transparentes. Ce processus de transposition complexe inclut le tracage de différents détails d'un seul et même modèle et peut s'avérer difficile à cerner dans l'œuvre achevée. L'artiste décrit ce processus de la manière suivante : « Parfois, je dispose la feuille de polypropylène directement sur l'image dans un livre pour la tracer au départ. Il m'arrive aussi de scanner une image et de la manipuler à l'ordinateur avant de l'imprimer à une échelle particulière et de l'utiliser comme image de base. Toutes les feuilles de polypropylène sont dessinées des deux côtés. Je retourne l'image et continue de dessiner à main levée ou de rajouter du dessin à partir de différentes images. J'aime pouvoir voir le dessin en miroir pour m'assurer qu'il fonctionne des deux côtés et qu'il est équilibré. Certains dessins sont constitués de deux feuilles de polypropylène superposées, ou de polypropylène sur papier ; je peux ainsi travailler sur deux feuilles et les déplacer à volonté. »

L'interaction entre motifs individuels, perspectives ou fragments d'images, produit des interférences troublantes, presque surréalistes, caractéristiques de ces dessins au trait développés avec une extrême minutie.

Bien que Brown se limite aux contrastes de noir et blanc résultant du dialogue entre le papier et la ligne, occasionnellement, des correspondances structurelles avec ses peintures apparaissent. Ses peintures sont des compositions contrôlées dans lesquelles la touche fonctionne en définitive comme fondement des formes erratiques souvent troublantes de l'œuvre. Dans les dessins, les mêmes composants se font jour par le truchement de hachures, de lignes isolées, de taches artificielles et d'encre diverses (voir p. ex. *Drawing 28 (after De Ghyn II)*, 2014; p. 25). Contrairement à bien des peintures qui nouent un dialogue avec les maîtres anciens, Brown ne dissoie pas entièrement le fond les formations linéaires qu'il génère. Si elles affirment elles aussi leur existence dans un espace neutre, non descriptif, défini par la feuille de papier, l'on rencontre toujours des lignes individuelles, des hachures, mais aussi de petites taches qui occupent la surface et prolongent, dissipent ou viennent jouer autour du motif central.

Une comparaison entre l'un des dessins de Brown et son modèle illustre cette approche. L'Albertina de Vienne – autre collection d'art graphique mondialement célèbre – abrite le dessin de Bartholomäus Spranger *Minerve avec l'eau de saint Luc*, peint à Prague vers 1590–1595 (p. 64). Cette figure allégorique dessinée à la plume (encre sépia) et au pinceau (ajouts d'aquarelle et de gouache blanche) sur une feuille de 18 x 13 cm, a inspiré le dessin *Drawing 3 (after Spranger)* (2014; p. 11), qui présente des dimensions bien plus importantes. L'artiste a foncièrement modifié la représentation de Spranger, celle d'une figure féminine portant un casque et plusieurs attributs. Dans l'adaptation de Brown, la déesse présentée en miroir est entourée de divers éléments ornementaux de style roccaille, de hachures croisées libres et de lignes courbes absentes de l'original. Une entité amorphe, profondément ombrée et putride émerge de la figure originale.

Les lavis et rehauts de couleurs présents dans les éléments figuratifs de nombreux dessins qui lui servent de modèle – notamment la *Minerve* de Spranger que nous venons d'évoquer –, poussent parfois Brown à répondre par des traductions vigoureusement linéaires. Dans ce



Peter Paul Rubens, *L'Assumption de la Vierge*, vers 1615 / *The Assumption of the Virgin Mary*, c. 1615; Encre sépia, lavis brun et gouache blanche sur papier blanc cassé / Brown ink, brown wash and white bodycolor on off-white paper, 29,2 x 33,1 cm, Alberlina, Wien

contexte, l'on se reportera notamment à *L'Assomption de la Vierge* (vers 1615, plume, pinceau, encre sépia et lavis; p. 55), dessin de Pierre Paul Rubens également conservé à l'Albertina de Vienne et que Brown a interprété et transformé pour son dessin *Drawing 14 (after Rubens)* (2014; p. 17). Brown transforme ainsi les touches picturales de l'original en lignes pures, susceptibles de développer des formations autonomes qui rappellent parfois les aspects plus ou moins caricaturaux d'anciennes gravures reproduisant des dessins d'artistes. Seul le dessin *Drawing 3 (after Del Sarto)* (2015; p. 37) montre quelques échos de l'approche classique du dessin avec la présence, dans les cheveux de la tête masculine, de rehauts de blanc exécutés à l'acrylique et produisant des effets de lumière subtils et sculpturaux.

Il apparaît que ce dialogue avec les reproductions de dessins originaux permet à Brown de porter un regard distancié sur les particularités stylistiques et les solutions picturales, qui sont dès lors rendues disponibles comme des textures visuelles perçues subjectivement – indépendamment de l'état de conservation, des proportions ou des dimensions des originaux. Les dessins de Brown sont toujours productifs, souvent par le truchement de mutations subversives. Même lorsqu'ils ont un noyau figuratif, ils sont passés par plusieurs strates d'abstraction.

La fonction originale des dessins choisis par Brown – qu'il s'agisse d'esquisses rapides, d'études de figures individuelles ou de dessins détaillés préparant des peintures – ne regarde pas plus l'artiste que le spectateur. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les dessins d'artistes célèbres ont été appréciés pour leurs qualités esthétiques intrinsèques, indépendantes de leur rôle dans le processus créatif : comme des œuvres autonomes véhiculant leurs propres idéaux et leur propre valeur matérielle. Dans un dessin – et cette idée conserve aujourd'hui toute sa validité –, l'énergie de l'artiste est concentrée de manière directe, et même spontanée. Comme l'éclaire la citation de Léonard de Vinci placée en exergue de ce texte, quelques lignes suffisent à créer des mondes entiers. En peinture, ce processus est considérablement plus complexe et chronophage, comme le montrent d'ailleurs les tableaux de Glenn Brown. De même, et contrairement à ses anciennes esquisses, dont l'importance se résumait pour Brown à lui permettre de produire des peintures, les dessins réalisés depuis 2013 sont des œuvres autonomes qui ont une relation thématique avec ses panneaux peints aussi bien qu'avec ses sculptures.



Glenn Brown, *The Ommond Family*, 2003.  
Huile sur panneau / Oil on panel, 142,5 x 100,5 cm

*Kalkül und Leidenschaft* (Calcul et passion), titre d'une brillante étude publiée en 2002 par le spécialiste en littérature et philosophie allemand Joseph Vogl et qui traitait des « poétiques de l'*homo economicus*» (comme l'indiquait le sous-titre), livrait une histoire culturelle des débuts du baroque et du rococo à l'absolutisme et aux Lumières. Ces deux termes permettent aussi de caractériser les approches du dessin par les dessinateurs virtuoses des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ainsi, les œuvres sur papier de l'artiste vénitien Giovanni Battista Tiepolo et de ses fils Giandomenico et Lorenzo participent d'une hybridation de forces créatives radicalement divergentes, voire tout à fait antinomiques. Ces mêmes combinaisons de forces caractérisent aussi les actions de Glenn Brown, et ce d'une manière nouvelle et éminemment individuelle : contrôle et perte de contrôle, précision et obsession se superposent entièrement dans la genèse de ses œuvres. Si le mélange et la proportion des qualités qui conduisent à ces extraordinaires créations linéaires peuvent être sujets à débats, c'est justement l'instabilité de leur rapport qui confère son attrait particulier à ce travail.

En traduisant différents styles de dessin dans son système idiosyncrasique de lignes fondé sur des microstructures et proliférations de tous ordres, Brown souligne le fait que contrairement aux maîtres anciens qu'il réinterprète, il ne considère pas qu'un style donné, quel qu'il soit, puisse fournir une réponse à un problème formel, spatial ou d'expression. Le style sera bien plutôt de point de départ pour les complexités, enchevêtrées et contradictions, pour l'entropie et la complexification. Le style n'est pas seulement expression de la forme, mais aussi contenu psychologique manifesté dans les figurations linéaires. Lorsqu'on s'attarde sur des œuvres comme *Drawing 1 (after Greuze)* (2014; p. 7), *Drawing 9 (after Greuze/Greuze)* (2014; p. 15), *Drawing 40 (after Greuze/Jordaens)* (2014; p. 29) et *Drawing 14 (after Greuze/Reni)* (2015; p. 43), qui adaptent principalement des portraits en gros plan ou des têtes exécutées par le peintre de genre français Jean-Baptiste Greuze, on voit comment le modèle linéaire transforme les surfaces en espaces de profondeur et en paysages de l'âme chargés d'un pathos grotesque tendant à l'artificiel.

Brown crée ainsi un maniérisme aussi savamment calculé que passionnément radical qui lui est entièrement personnel et qui se définit par les magistrales traductions et exagérations des caractéristiques stylistiques et modes d'expression artistique donnés. Dans son œuvre transparaissent ainsi les qualités absurdes, voire monstrueuses, en tout état de cause grotesques, que recèle en lui tout style possible.

\* Dans un courrier électronique adressé à l'auteur le 15 juillet 2015.

Andreas Schalhorn a suivi des études d'histoire de l'art, d'histoire et de philosophie aux universités de Ratisbonne et Bonn. Depuis 2001, il travaille comme conservateur d'art moderne et contemporain au Musée des arts graphiques de Berlin (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Parmi les expositions dont il a assuré le commissariat, on compte *Vom Esprit der Gesten*, sur Hans Hartung, l'art informel et son influence (2010), *Neue Realitäten*, sur les œuvres photographiques de Warhol à Hockney (2011), *System und Sinnlichkeit*, avec des dessins contemporains issus des collections de la Fondation Ernst Schering (2013) et bien d'autres.

Atelier de l'artiste / Studio of the artist, 2015  
Au premier plan / Foreground: *Lazarus*, 2015 (travail en cours / work in progress);  
à l'arrière-plan / background: *Drawing 27 (after Menzel)*, 2015

The art of drawing has such excellent qualities  
that it not only follows the works of nature  
but produces infinitely more creations  
than nature itself.

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, 1533

## Calculation and Passion

On the Drawings of Glenn Brown

by Andreas Schalhorn

Glenn Brown's art is based on his versatile and unpredictable methods of appropriation, taking up and transforming the distinct individual styles which he finds mostly amongst selected European Old Masters. While he is best known for his paintings and sculptures, he has lately begun to add drawing as an autonomous form of expression to his repertoire, as the present publication strikingly shows. In drawings produced since 2013, artists of the Renaissance (such as Andrea del Sarto), Mannerism (Bartholomäus Spranger), the Baroque (Peter Paul Rubens), the Rococo (Giovanni Battista Tiepolo), Neoclassicism (Pompeo Girolamo Batoni) and French Romanticism (Eugène Delacroix) have served as starting points for Brown's eminently variable linear transformations. From a Berlin perspective, one must mention *Drawing 27 (after Menzel)* (2015; p. 45) after Adolph Menzel's painting *The Artist's Foot* (1876) in the collection of the Nationalgalerie, a remarkable study that belongs in the context of late-19th-century German Realism. The odd, hugely expressive quality of the torsoed limb is enhanced in Brown's drawing, bringing to mind Brown's other, painted variations on the same motif, such as *The Osmond Family* (2003; p. 56) and, more closely following Menzel's study, *War in Peace* (2009) and *The Happiness in One's Pocket* (2012).

This drawing after Menzel's small painting marks an exceptional use of a source in Brown's drawings. Overall one gains the impression that the artist must have retreated deep into the study room, immersing himself into the universe of print and drawing collections. In Paris, where these drawings are presented for the first time at Galerie Max Hetzler, the internationally renowned Department of Prints and Drawings at the Louvre comes to mind, which holds many treasures from the hand of the aforementioned artists. In London, where Glenn Brown lives, he may have visited the equally famous Department of Prints and Drawings at the British Museum. (And the author of these lines may be permitted to add to this grouping the collection of prints and drawings at the Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen zu Berlin, for which he works as a curator.)

Yet contrary to that impression, Brown – in his drawings as in his paintings – does not directly study and adapt the originals but rather reproductions from art books. This becomes

evident in the inscription on *Drawing 23 (after Boucher)* (2014; p. 21). On the left margin of the paper, the artist signed and dated the work in ink and then added the inscription 'Boucher 694 Seated Nude Great Drawings of All Time III', referring to the four-volume *Great Drawings of All Time*, edited by art historian Ira Moskowitz and published in 1962 in New York. The original of this drawing can be found in the National Gallery of Art in Washington. It is by the French Rococo painter François Boucher, executed in red chalk with heightenings in white, and it depicts, as Brown notes on his work, a female nude sitting on an imaginary cloud (p. 63). The drawing served as a preparatory sketch for Boucher's 1733 painting *Aurora and Cephalus* (Musée des Beaux-Arts, Nancy) with the female figure representing a study for the mythological figure of Aurora. Incidentally, Boucher married the 17-year-old Jeanne Buseau, who served as the model, that same year.

Brown has translated Boucher's work, building on the tone and colour gradations inherent in the use of red chalk, into a composition of black lines presented on an almost clinically white background. The choice of paper is remarkable here. Instead of a conventional drawing paper, Brown often uses sheets made from polypropylene. It is a synthetic and, in this case, transparent material with an exceptionally smooth, easy-to-print-on surface and therefore common in advertising. Its use in an art context is therefore noteworthy, even if artists have produced drawings on a range of artificial papers especially since the 1960s.

Brown draws on polypropylene sheets of various sizes with a fine liner and lightfast ink, resulting in homogeneous lines. This drawing instrument does not allow him to achieve lines that notably swell and shrink in width, as could a quill pen. To emphasize the outline and shades of Boucher's female figures, Brown simply places lines more closely together.

Throughout, Brown refrains from the gestures of the Old Masters in his drawings. He is no copyist who merely traces his templates like a slave. When he gradually appropriates the motif and style of a given drawing, or more precisely, its reproduction, the source receives a new reinterpretation. The body of the nude in Brown's drawing based on Boucher appears to be coated with a second, porous skin, which almost appears to be tattooed, due to the complex use of cropped lines. The face, in contrast, seems to dissolve almost fully.

To achieve these occasionally morbid transformations, derived from one or several templates, Brown often draws on both sides, or several sheets, of the transparent polypropylene. This complex transfer process involves tracing selected parts of a template and can be difficult to comprehend in the finished work. 'I sometimes put the polypropylene sheet directly over the image in a book to trace the image when starting,' the artist has described his process.\* 'I also scan the images and manipulate them on the computer before printing them out to a specific scale and using these as the image to trace from. They are all drawn on both sides of the polypropylene sheet. I turn the image back to front and continue to draw free-hand or trace more from different images. I like to be able to see the drawing in mirror image to make sure it works both ways round and is balanced. Some of the drawings consist of two sheets of polypropylene overlaid, or polypropylene over paper, so that I can draw on two sheets and move them around.'

The interaction between individual motifs, perspectives or image fragments results in irritating, almost surreal interferences characteristic of these painstakingly developed line drawings.

Even if Glenn Brown limits himself to black and white contrasts resulting from the interplay of paper and line, occasionally structural parallels to his paintings are revealed. The paintings are controlled compositions rendered in brushstrokes that ultimately serve as the foundation for the aberrant, often unnerving forms within the works. In the drawings these same building blocks appear through the use of hatching, individual lines, artificial blots and varied inks (see e.g. *Drawing 28 (after De Ghijn II)*, 2014; p. 25). Unlike in many of his paintings that engage with the Old Masters, Brown does not entirely isolate the line constructions created in his drawings from the ground. While indeed they exist in a neutral, nondescript space, as defined by the piece of paper, there are always individual lines, hatching and also small blots that occupy the surface and carry on, dissipate or play around the central motif of the drawing.

A comparative look at one of Brown's drawings and its template demonstrates this approach. In the Albertina in Vienna – yet another world-famous collection of art on paper – one can find Bartholomäus Spranger's drawing of *Minerva with the Shield of Saint Luke*, created in Prague circa 1590–1595 (p. 64). This allegorical figure drawn on an 18 x 13 cm sheet with a quill in black-brown ink and a brush (adding watercolour and opaque white) served as the inspiration for Brown's much larger *Drawing 3 (after Spranger)* (2014; p. 11). He perceptibly changed Spranger's depiction of the female figure wearing a helmet and several of her attributes. In Brown's adaptation the goddess is presented in the inverse, surrounded by various ornamental rocaille elements, loose cross hatching and curving lines not present in the original. A deeply shadowed, amorphous, decayed entity emerges from the original figure.

The washes and colouring in the figurative elements of many of the drawings that serve him as models – including, as we have seen, Spranger's *Minerva* – occasionally tempt Brown to respond with bold linear translations. In this context, it is also worth considering Peter Paul Rubens' drawing of *The Assumption of the Virgin Mary* (c. 1615; pen, brush, brown ink and wash; p. 55), also in the Albertina in Vienna, interpreted and transformed by Brown for *Drawing 14 (after Rubens)* (2014; p. 17). Brown takes the originals' painterly touches and transforms them into pure lines. These can grow into their own formations which recall the occasionally



François Boucher, *Nu assis, vers 1733 / Seated Nude*, c. 1733. Crayon rouge, noir et blanc sur papier blanc cassé / Red, black and white chalk on off-white paper, 37.1 x 23.5 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

caricature-like elements to be found in old prints made to reproduce artists' drawings. Only in Brown's *Drawing 3 (after Del Sarto)* (2015; p. 37) do we find faint echoes of the classical approach to drawing: we can detect white heightening in the hair of the male head, achieved by means of acrylic paint and resulting in fine sculptural light effects.

It becomes apparent that his engagement with reproductions of the original drawings allows Brown to take a distanced view of stylistic peculiarities and pictorial solutions. They become available as subjectively perceived visual textures, independent of the actual conditions, proportions and dimensions of the originals. Brown's drawings are always productive, often through subversive mutations. Even if they contain a figurative core, they have been achieved through several layers of abstraction.

The original function of the drawings selected by Brown, whether they are loose sketches, studies of individual figures or detailed preparatory drawings for paintings, should not really concern him or us. As early as the 16th century, drawings from renowned artists were appreciated for their aesthetic qualities, irrespective of their function in the creative process, as autonomous works with their own ideals and material value. In a drawing – and this idea still holds true today – the artist's energy is concentrated in a direct, even spontaneous fashion. With just a few lines, as the quote from Leonardo at the beginning of this text states, entire worlds can be created. This process is substantially more complicated and time-consuming in painting, as can be witnessed in Glenn Brown's own paintings. Similarly, in contrast to his earlier own earlier sketches which were important to Brown only insofar as they allowed him to produce paintings, the drawings he has created since 2013 are autonomous works with a thematic relationships both to his panel paintings and his sculptures.

*Kalkül und Leidenschaft* (Calculation and Passion) was the title of a brilliant publication by the German literary scholar and philosopher Joseph Vogl on the 'poetics of *homo economicus*' (as the subtitle read) in 2002, a cultural history starting from the ages of the Baroque and Rococo through to Absolutism and the Enlightenment. This pair of terms may also be seen to characterize the approaches to drawing by the virtuoso draughtsmen of the 17th and 18th centuries. Works on paper for example by the Venetian artist Giovanni Battista



Bartholomäus Spranger, *Minerve avec l'écu de saint Luc*, vers 1590–1595 / *Minerva with the Shield of Saint Luke*, c. 1590–1595. Encre sépia, rehauts de blanc et lavis colorés / Brown ink with white heightening and coloured washes, 18,3 x 12,9 cm, Albertina, Wien

Tiepolo and his sons Giandomenico and Lorenzo offer a hybrid of radically different, even diametrically opposed, creative forces. In a new and highly individual manner, the same forces also characterize the actions of Glenn Brown: control and loss of control, precision and obsession all overlap in the genesis of his works. One could argue about the exact ratio of the mix of these qualities that lead to his extraordinary linear creations, but it is exactly their unstable relation that lends his work its special appeal.

By translating different drawing styles into his idiosyncratic system of lines based on microstructures and manifold proliferations, Brown emphasizes that, contrary to the Old Masters he reinterprets, he does not see any given style as providing an answer to a problem, whether of expression, space or form; rather, it serves as a starting point for complexities, entanglements and contradictions, for entropy and complication. Style is not only an expression of form, but also the psychological content that manifests itself within linear figurations. When we look at works like *Drawing 1 (after Greuze)* (2014; p. 7), *Drawing 9 (after Greuze/Greuze)* (2014; p. 15), *Drawing 40 (after Greuze/Jordaens)* (2014; p. 29), and *Drawing 14 (after Greuze/Reni)* (2015; p. 43), which mostly adapt portrait heads by the French genre painter Jean-Baptiste Greuze, we understand how their linear modellings transform surfaces into spaces of depth and landscapes of the soul with a grotesque pathos moving into the artificial.

In this way Brown creates a calculated, but also passionately radical mannerism that is completely his own, defined by the artful translation and exaggeration of found stylistic characteristics and artistic expressions. What shines through in his work is the absurd, even monstrous, and at the very least grotesque, qualities that each possible style harbours.

\* In an e-mail from 15 July 2015 to the author.

Andreas Schalhorn studied art history, history and philosophy at the universities of Regensburg and Bonn. Since 2003, he has worked as a curator for modern and contemporary art at the Kupferstichkabinett (Museum of prints and drawings) of Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. His exhibitions there include *The Spirit of Gestures* on Hans Hartung, the Informel and its impact (2010), *New Realities* on photo graphics from Warhol to Hockney (2011), *System and Sensibility* with contemporary drawings from the collection of the Ernst Schering Foundation (2013) and many others.



## Glenn Brown

Né en 1966 à Hexham, Northumberland. Vit et travaille à Londres. /  
Born 1966 in Hexham, Northumberland. Lives and works in London.

Expositions personnelles à la Galerie Max Hetzler /  
Solo exhibitions at Galerie Max Hetzler (\*catalogue)

- 2015 \*Glenn Brown: Dessins (Paris)
- 2011 \*Glenn Brown (Temporary, Berlin-Charlottenburg)
- 2006 \*Glenn Brown (Berlin-Mitte)
- 2002 Glenn Brown (Berlin-Mitte)
- 2000 Glenn Brown (Berlin-Mitte)

Expositions personnelles en institutions (sélection) /  
Selected solo exhibitions in institutions

- 2016 \*Des Moines Art Center, Des Moines; Contemporary Arts Center, Cincinnati
- \*Fondation Vincent van Gogh Arles
- 2013 Glenn Brown naast oude meesters, Frans Hals Museum, Haarlem
- 2012 Upton House, Oxfordshire
- 2009 \*Tate Liverpool; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino;
- Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest
- 2008 \*Kunsthistorisches Museum, Wien
- 2004 \*Serpentine Gallery, London
- 2000 \*Domaine de Kerguéhenec, Centre d'Art Contemporain, Bignan
- 1999 \*Jerwood Gallery, London
- 1996 \*Queen's Hall Arts Center, Hexham

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition *Glenn Brown: Dessins*  
présentée à la Galerie Max Hetzler, Paris, du 5 septembre au 10 octobre 2015. /  
Published on the occasion of the exhibition *Glenn Brown: Dessins* at  
Galerie Max Hetzler, Paris, 5 September to 10 October 2015.

Text / Text: Andreas Schallhorn  
Traduction / Translation: Wolf Frühtrunk (F); Alicia Reuter (GB)  
Relecture / Copy editing: Lutz Eiel  
Graphisme / Design: Hans Werner Holzwarth  
Photographies / Photographs: Afterlife Limited (couverture, pp. 5-51)  
Vues d'atelier / Studio photographs: Edgar Lagunia (pp. 59, 66)  
Photogravure / Lithographs: Bildpunkt, Berlin  
Fabrication / Production: Medialis Offsetdruck, Berlin

Copyright 2015: Glenn Brown et l'auteur / and the author  
Copyright 2015 pour cette édition / for this edition: Galerie Max Hetzler, Berlin | Paris,  
Bleibtreustraße 45, D-10623 Berlin | 57, rue du Temple, F-75004 Paris  
et / and Holzwarth Publications, [www.holzwarth-publications.com](http://www.holzwarth-publications.com)

Tous droits réservés / All rights reserved  
Première édition / First edition 2015  
ISBN 978-3-93566-80-0  
Imprimé en Allemagne / Printed in Germany



9 783935 567800