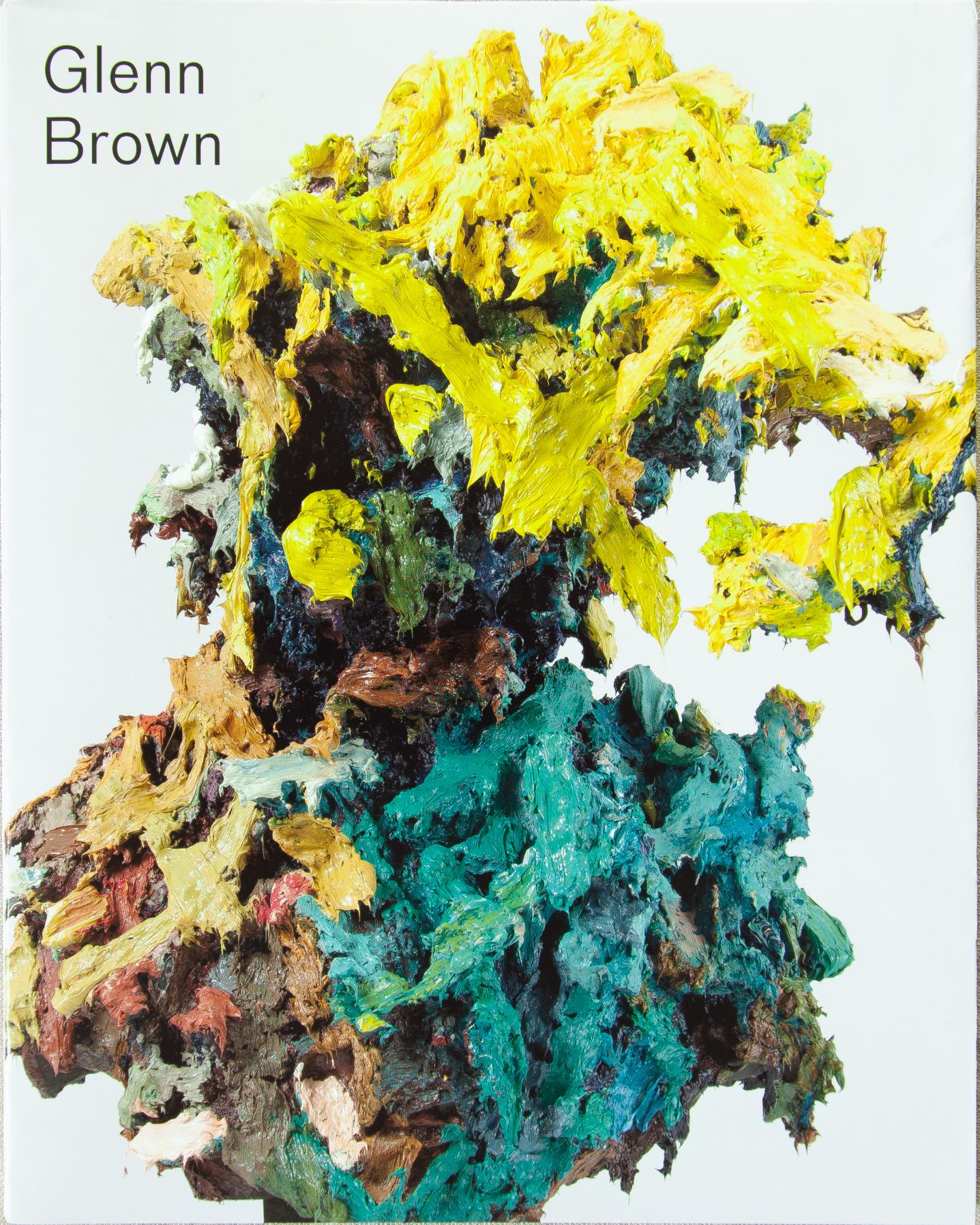


Glenn
Brown







Glenn
Brown

FONDATION
VINCENT
VAN GOGH
ARLES

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition de Glenn Brown «Suffer Well» à la Fondation Vincent van Gogh Arles, qui s'est tenue du 14 mai au 11 septembre 2016, en parallèle de l'exposition «Van Gogh en Provence: la tradition modernisée».

This catalogue was published on the occasion of the exhibition by Glenn Brown "Suffer Well" at the Fondation Vincent van Gogh Arles, held from 14 May to 11 September 2016, in parallel with the exhibition "Van Gogh in Provence: Modernizing Tradition".

EXPOSITION/EXHIBITION

Commissariat d'exposition/Curator
Bice Curiger

Organisation et coordination/Organisation and coordination
Fondation Vincent van Gogh Arles:
Bice Curiger, directrice artistique/artistic director
Christine Taris, administratrice/administrator
Julia Marchand, assistante curatrice/assistant curator

Régleurs d'œuvres/Registrars
Emilie Choffel-Claire, Éric L'Hospitalier

Restaurateur d'œuvres/Conservator
Benoit Dagon

Direction technique/Technical management
Daniel Gimenez-Frontin

Cimaises/Wall System
L'Agence Privée, Geoffroy Rigoulot,
Pascale Linderme

Accrochage/Installation
Giroa-Veolia

Mise en lumière/Lighting
Eric Rolland Bellagamba

Service des publics/Visitors service
Anne-Sophie Foron

Pédagogie/Educational programmes
Sophie Viguier

Développement et partenariats/
Partnership development
Laurent Egirard

Relations presse/Press relations
Pierre Collet

Signalétique/Signage
Bureau Vue, Claudia Wildermuth
& Studio Marie Lusa

PUBLICATION

Coordination éditoriale/
Editorial coordination
Analogue: Gwénola Ménou
Fondation Vincent van Gogh Arles:
Delphine Menage

Conception graphique/Graphic design

Studio Marie Lusa
Traductions en français/
Translations in French
Adel Tincelin, Catherine Weinorn

Traductions en anglais/
Translations in English
Timothy Stroud, Karen Williams

Correction / Proofreading
Ian Massey, Chris Fite-Wassilak,
Adèle Rosenfeld

Fabrication/Production
Art & Caractère

Photogravure/Photoengraving
Terre Neuve, Arles

REMERCIEMENTS/ ACKNOWLEDGEMENTS

Edgar Lagunia
Gagosian Gallery:
Hannah Freedberg
Roxane Perineau
Courtesy Galerie Max Hetzler
Berlin | Paris:
Katja Schoppe
Samia Saouma

Douglas B. Andrews Collection
ISelf Collection
Eric Fitoussi
V-A-C Foundation, Moscow
Collections privées/Private collections
Olbricht Collection

COURTESY

Collection de l'artiste/Collection of the artist
Douglas B. Andrews Collection
Gagosian Gallery
Collections privées/Private collections

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES / PHOTO CREDITS

L'artiste/The artist, Glenn Brown studio,
Jörg von Bruchhausen, Edgar Lagunia,
Rob McKeever, def-image.com, Prudence
Cuming Associates Ltd, Tate, London,
Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand
Palais/Patrice Schmidt, Kunstmuseum,
Basel, Centre Georges-Pompidou, Mike
Bruce, Gunnar Meier, Van Gogh Museum,

Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation),
Museum Folkwang, Essen/Artothek,
© Kunstmuseum Basel, Martin P. Bübler,
© Dist. RMN-Grand Palais/Georges
Meguerditchian © ADAGP © Musée d'Orsay,
Dist. RMN-Grand Palais/ Patrice Schmidt

Jaquette/jacket
The Hockey Cokey
(détail/détail), 2016
Peinture à l'huile et acrylique sur structure
en acier, bronze/Oil paint and acrylic
over steel structure and bronze,
88 × 66 × 66 cm

Courtesy Gagosian Gallery
Suffer Well (détail/détail), 2007
Huile sur bois/Oil on panel,
157 × 120 cm
The V-A-C Collection, Moscow

Toutes les œuvres de Glenn Brown
exposées à la Fondation/All works by
Glenn Brown on show at the Fondation
© Glenn Brown

Préface de/preface by
Bice Curiger p.5, 7, © Bice Curiger.
Texte de/text by Judicaël Lavrador
p.25-33, © Judicaël Lavrador.
Entretien/conversation
Glenn Brown & Bice Curiger p.63-75,
© Glenn Brown, Bice Curiger.

© Analogues, maison d'édition pour l'art
contemporain et la Fondation Vincent
van Gogh Arles pour la présente édition/
for this edition

Dépôt légal/legal deposit
mai/May 2016
Achevé d'imprimer en avril 2016 par/
printed in April 2016 by
Art & Caractère
Pour le compte d'Analogues, maison
d'édition pour l'art contemporain
ISBN 978-2-35864-092-3

SOMMAIRE/CONTENTS:

5	Préface/Preface, Bice Curiger
25	Glenn Brown: L'éclatante et horrible clarté/ Glenn Brown: Dazzling, Ghastly Clarity, Judicaël Lavrador
63	Entretien entre/Conversation between Glenn Brown & Bice Curiger
88	Liste des œuvres exposées/ List of works on show
90	Biographie/Biography
92	Bibliographie sélective/Selected bibliography
95	La Fondation Vincent van Gogh Arles/ The Fondation Vincent van Gogh Arles

←
Darshan Songs (détail/détail), 2016
Peinture à l'huile, encre de Chine
et acrylique sur bois/Oil, Indian ink
and acrylic on panel, 82 × 129,5 cm

←
Drawing 25 (after Greuze/Jordaens)
(détail/détail), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
blanc/Indian ink on paper Pergamenata
White, 58,9 × 45,9 cm

←
*I Do Not Feel Embarrassed at Attempting
to Express Sadness and Loneliness*
(détail/détail), 2001
Huile sur bois/Oil on panel
61,3 × 47,9 cm

Préface
Bice Curiger

La manière dont Glenn Brown renouvelle et stimule la peinture contemporaine est des plus singulières. Son art s'appuie aussi bien sur les reproductions en masse des tableaux que sur le legs toujours vivant des maîtres anciens de nos musées. Son iconographie dessine un univers perméable et fluide, point de départ d'explorations intelligentes, émotionnelles et enjouées.

Le titre de son exposition à la Fondation Vincent van Gogh Arles, «*Suffer Well*», vient de l'une des nombreuses paraphrases qui, dans son travail, se réfèrent à Vincent, et en l'occurrence à une œuvre de 1886, à l'humour inhabituel, *Crâne de squelette fumant une cigarette*. Dans la version de Brown, qui ne s'est pas seulement débarrassée de la cigarette, les coups de pinceau de Van Gogh surchargés de matière font place à une sorte de plasma paradoxalement animé sur une grotte crânienne poussant ses ramifications dans l'espace.

L'exposition offre pas moins de sept points de rencontre entre Vincent van Gogh et les œuvres de Glenn Brown. Pour partie, ce sont des citations directes, comme dans *Misogyny* (2006), où le torse féminin en plâtre du tableau peint par Vincent en 1886, placé dans un paysage aux accents romantiques baigné par le clair de lune, a pris en outre une dimension charnelle torturée, inquiétante.

Plusieurs sculptures nouvelles ont été conçues pour cette exposition. Les coups de pinceau s'y autonomisent littéralement et affichent fièrement leur plasticité sous forme d'une excroissance indépendante ou d'un agglomérat condensé en un buste. Dans ces sculptures, c'est la couleur qui fait référence à Van Gogh. Ainsi, *The Hockey Cokey* (2016) résonne avec l'un des portraits d'Armand Roulin. Les jaunes, les turquoise, les bruns et les rouges y sont superbement exaltés, oscillant entre les couleurs originales de Vincent et les déformations des reproductions. Un peu comme un écho médiatique qui se glisserait sans cesse devant l'original.

Le titre de l'exposition «*Suffer Well*» est en réalité celui d'une chanson de Depeche Mode. Il évoque ici le rôle attribué à Van Gogh comme artiste. La critique a fait de Vincent une figure de la souffrance, comme on en trouve dans la tradition chrétienne. Par la référence concomitante à la pop music, ce *Suffer Well* s'actualise et se métisse de façon troublante et saisissante.

Nous sommes heureux que Glenn Brown montre à la Fondation peintures, sculptures et dessins ensemble pour la première fois et nous sommes convaincus que l'atmosphère particulière des salles d'exposition favorisera au mieux la rencontre entre les différents genres, et leur enrichissement mutuel. Avec ses dessins stupéfiants, nés ces trois dernières années, Glenn Brown a exploité une dimension supplémentaire d'une densité époustouflante. Dessinateur d'une incroyable et inépuisable inventivité, il s'aventure régulièrement, sans filet de sécurité formel, dans une spatialité distendue par le temps. Dans ses dessins, la figure s'oppose au trait dans des cabrioles de formes hallucinatoires, évocatrices et libératrices, qui font percevoir des registres tout à fait nouveaux.

C'est un très heureux hasard qui nous permet de présenter une grande exposition Glenn Brown en même temps que trente et une œuvres de Vincent van Gogh embrassant les genres du portrait, de la nature morte et du paysage, réunies sous le titre «Van Gogh en Provence : la tradition modernisée». Glenn Brown sait comme personne, dans le paysage artistique actuel, aborder l'histoire de l'art. En occupant de l'intérieur des iconographies dont il altère, liquéfie, voire corrode l'état, il les adapte à la conception de l'espace-temps fluctuante de l'ère numérique où tout est désormais instable, flottant. Pénétrer dans le matériau de l'histoire, c'est aussi lui donner chair au moment de l'oubli, de la liquidation et de l'émergence de nouvelles présences, de nouvelles attentions.

Nous aimerais ici exprimer tous nos remerciements à Glenn Brown pour sa confiance, ainsi qu'à Edgar Laguina pour sa collaboration chaleureuse et stimulante. Nos remerciements vont également aux prêteurs, dont la générosité et l'obligeance ont permis que soit présenté le projet d'ensemble conçu par l'artiste.

Preface
Bice Curiger

Glenn Brown is one of the most idiosyncratic innovators and energizers of painting today. His art makes reference both to mass-reproduced images and to the unbroken vitality of museum Old Masters. His visual imagery invokes a permeable, liquefied universe as the starting point for his intelligent emotional and atmospheric explorations.

"Suffer Well", the title of his exhibition at the Fondation Vincent van Gogh Arles is taken from one of the many paraphrases in Glenn Brown's œuvre that allude to works by the Dutch master—in this case to Vincent's unusually humorous *Head of a Skeleton with Burning Cigarette* of 1886. Brown's version not only dispenses with the cigarette: Van Gogh's impasto brushstrokes now pulse paradoxically as the living plasma of a skull-grotto branching into several chambers.

No fewer than seven points of contact between the works of Glenn Brown and Vincent van Gogh can be identified in the exhibition. In some cases these are direct visual quotations, as for example in *Misogyny* (2006), where the plaster statuette of a female torso, painted by Vincent in 1886, is not only relocated to a new, romanticizing landscape bathed in moonlight, but has also assumed an unsettlingly injured physicality.

The artist has also created a number of new sculptures for this exhibition. Here brushstrokes literally become independent and celebrate their plasticity as autarkic proliferation or as a conglomerate coagulated into a bust. In these sculptures, it is the palette that makes reference to Van Gogh, for example to one of his portraits of Armand Roulin. The yellows, turquoise blues, browns and reds of Brown's *The Hockey Cokey* (2016) are thereby imbued with an exquisitely heightened fascination, insofar as they oscillate between Vincent's painting and the distortions of print reproduction—as if a mass-media echo were repeatedly thrusting itself in front of the original, so to speak.

"Suffer Well" is actually the title of a song by Depeche Mode. As an exhibition title, it points towards the artist role model embodied by Van Gogh: posterity has made out of Vincent a figure of suffering, as in the example of Christian tradition. Absorbing the simultaneous reference to pop music, this *Suffer Well* now updates itself in highly perplexing and gripping fashion.

We are delighted that Glenn Brown is showing paintings, sculptures and drawings for the first time jointly here in Arles, and we are convinced that, in the characterful rooms of the Fondation, the individual disciplines encounter and enhance each other to maximum effect. Glenn Brown's magnificent drawings have all been produced in the past three years and show the artist exploring yet another dimension with breath-taking intensity. As an incredibly inventive draughtsman, he has advanced again and again, without a formal safety net, into a temporally expanded spatiality. In these drawings, figure wrestles against line in hallucinatory flights of fancy that conjure and liberate entirely new artistic keys and registers.

It is a stroke of great good fortune that we are able to present a comprehensive solo show of Glenn Brown concurrently with thirty-one works by Vincent van Gogh, embracing the three genres of portrait, still life and landscape under the title "Van Gogh in Provence: Modernizing Tradition". Like almost no one else, Glenn Brown has the ability to enter into art history. He occupies worlds of images from the inside out and alters, liquefies and even cauterizes their aggregate state. In so doing he adapts them to the digital age's fluid understanding of space-time: everything is now unstable, free floating and postdigital. Penetrating into the material of history and memory also means, however, to sensitize it in the moment of dissolution and the emergence of new presences and forms of attention.

We would like to take this opportunity to express our heartfelt thanks to Glenn Brown for his confidence and to Edgar Lagunia for his enthusiastic and inspiring cooperation. Our grateful thanks likewise go to all those who have so generously loaned works to this exhibition, in order that the ensemble conceived by the artist can now be presented.



Vincent van Gogh, *Portrait d'Armand Roulin*, 1888
Huile sur toile / oil on canvas, 65 × 54,1 cm
Museum Folkwang, Essen



The Hockey Cokey, 2016
Peinture à l'huile et acrylique sur structure
en acier, bronze / Oil paint and acrylic
over steel structure and bronze
88 × 66 × 66 cm

*I Do Not Feel Embarrassed at Attempting
to Express Sadness and Loneliness*, 2001
Huile sur bois / Oil on panel
61,3 x 47,9 cm





The Suicide of Guy Debord, 2001
Huile sur bois / Oil on panel
62,5 × 46 cm

Drawing 7 (after Murillo / Murillo), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
blanc / Indian ink on paper Pergamenata
White, 61,8 x 45,5 cm





Drawing 12 (after Hesse), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
blanc/Indian ink on paper Pergamenata
Natural, 50 x 34.7 cm

Drawing 13 (after Greuze/Rubens), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
blanc / Indian ink on paper Pergamenata
White, 50 x 40,8 cm

18



Drawing 17 (after Greuze / Greuze), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
naturel / Indian ink on paper Pergamenata
Natural, 49,8 × 36,7 cm



Drawing 25 (after Greuze/Jordaens), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
blanc / Indian ink on paper Pergamenata
White, 58,9 × 45,9 cm



Glenn Brown :

L'étincelante et horrible
clarté /
Dazzling, Ghastly Clarity

Judicaël Lavrador

When, naively, I was surprised at the fact that Glenn Brown does not paint on canvas, but on aluminum sheets, or wooden boards, he first replied that it was a very common support today. He also explained that it was a more "stable" surface, which allowed him to avoid the treacherous tenderness of canvas and its minuscule volatility on contact with the brush. A metal plate has neither this uncertainty nor canvas's porosity. However, it is clear that the figures depicted are affected by an unstable flux or turbulence, that they are sucked into maelstroms, we might say, thinking of Edgar Allan Poe. The English artist fondness for torrents of incandescent lava, rivers of magma and volcanic spouts is conspicuous in his early works, such as *The Tragic Conversion of Salvador Dalí (after John Martin)* (1998), in which rocks seem to be swept up into the air in a tempestuous eruption like wisps of straw. Elsewhere, the motifs seem to float on the surface—fused in the background at the same time as separated from it, absorbed, inspired and engulfed, but also discharged, expired and expelled in the foreground. The hazy aureole in which Glenn Brown sets his motifs accentuates this lack of certainty and suspense, with the latter dramatically aggravated in the figures shown upside-down, like the fair-haired boy with rosy cheeks wrapped in a overly large funic in a painting of 1996 (*The End of the Twentieth Century*). The boy floats both inside his loose shirt and in the painting. Brown says that this inversion of top and bottom, the idea for which he got from Georg Baselitz, provides him with the means to shift the viewer's attention away from the subject and onto the technique of painting.



Ornamental Despair
(Painting for Ian Curtis) copied from
"Asteroids Hunters" 1991 by Chris Foss,
1994. Huile sur toile / Oil on canvas,
200 x 300 cm



Böcklin's Tomb (copied from "Floating Cities" 1981 by Chris Foss), 1998.
Huile sur toile / Oil on canvas,
221 x 330 cm

In other words, the model vanishes into thin air, goes into orbit. He is there but hangs weightless a little further off. The early paintings showed huge spaceships: *Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis)* (1994) was taken from a 1986 poster designed by Chris Foss called *The Stars Like Dust; Böcklin's Tomb* shows a town of skyscrapers and conical towers crowned by spheres has been built on asteroids drifting in vaporous, interstellar space.



The Loves of Shepherds (after
"Doublestar" by Tony Roberts), 2000.
Huile sur toile / Oil on canvas,
219,5 x 336 cm

The altitude and meteorology are the same in *The Loves of Shepherds* (2000), after a 1976 book cover design by Tony Roberts, in which a three-part space module flies in orbit around a gaseous planet traversed by turbulent winds that, in this enormous painting (219,5 x 336 cm), whip up streams of white and pale-blue fluxes. But through what is this painting drifting? It floats through disparate genres and epochs. It pierces the corridors of time and enters vortices where beauty and ugliness blend into one, where the sublime, grotesque and science fiction see the together. And more: the baroque and gore, romanticism and surrealism, new wave and gothic. Where these elements rub together, the paint froths, as in the cloud-like foam in *Jesus, The Living Dead* (1998), a painting in which brownish spirals rising above the bushy, spongy earth threaten to devour the immense blue sky. It appears that the painter's stroke is inconsistent. It is as though the paint has been eddy by currents of air. It seems as though it is not attached, that it no longer touches the ground. Fluid and fleeting, agitated and caught up in the turbulence, the landscapes depicted are like reflections of the geo-stationary position occupied by Glenn Brown in relation to the history of art, to its models, references, borrowings, connections and approaches. He grasps them but not in their original state, the one fixed by the Old Masters. He catches hold of them in passing, as though they were lost objects, wandering and unattached, drifting on the seas of successive and contradictory interpretations, illuminated by differing views and conflicting tones. Far from returning to the sources, Brown seems to employ them like objects wandering through the labyrinth of space and time that, when made subject to his touch, is transformed into art history.

This is why he uses the stable sheet of metal as a support, which provides a point of constancy in a shifting landscape. It is also why he uses a tiny, dependable brush, because it gives him complete control, and, like a harpoon, allows him to nail his prey. Thus armed, the painter allows his quarry to frolic on the end of the line (of the brush); he watches it wriggle, teases and exhausts it with a mixture of sadism and compassion, cruelty and tenderness, kindness and fierceness, curiosity and determination, in a blend of scrupulous seriousness, and sardonic laughter.

Glenn Brown takes all the time he needs, meaning often years, to create his paintings. This of course stems from his perfectionism and his implacable, impeccable touch, but also from the challenge he sets himself: that of capturing a process that is always ongoing rather than a state of the motif. It is a matter of depicting an evolution, a transfer, a migration that is both technical and fantastical. Today the works reach us more by means of mechanized reproductions on various supports and screens, and in varying formats and qualities. This variation of images is created by Glenn Brown's palette selection, oscillating from ice blue to incendiary red, and from sulphur yellow to mustard or fluorescent toxic green. He does not choose his colours at random but borrows them from other paintings by the masters of the past. Thus the palette used by Renoir, Degas or Van Gogh may be found to some extent on a canvas by Velázquez, Rembrandt and Fragonard. Glenn Brown uses colour in an unconventional manner. It is not a question of backlighting. It's a chronicle of the light. It all becomes clear when he talks about Kirchner's paintings and his range of flashy colours that inflame the faces of his electrified subjects: this German artist was painting using public lighting newly installed at the start of the 20th century. The intrusive, harsh and practical light had never existed before and Kirchner injected it into his work. Glenn Brown, a fire-thief, illuminates the paintings of the past with a glow that their artists would never—and for good reason—have been able to imagine.

In so doing, he reveals how much these paintings indict their epoch, but that they still represent excitement and have not relinquished the rapture with which they were infused, nor their youth or wisdom. Youth is

None of this happens by chance. He has a method. A diligent visitor to museums and their databases, he leafs through books in his huge library, scans reproductions and then plays around with them on his computer, modifying their colours, altering their format—compressing, stretching and rotating them. But even when he has completed these sessions of intensive stretching, his source work cannot be allowed to rest: the execution phase, which sometimes lasts months, never passes off without alterations to the initial plan.

.

Quand on s'étonna naïvement qu'il peigne non pas sur toile mais sur des plaques d'aluminium, ou bien du bois, Glenn Brown répondit d'abord que c'était un support très largement utilisé aujourd'hui. Il expliqua également que c'était une surface plus « stable », lui permettant d'éviter la tendreté trahisseuse de la toile, son infime flottement au contact du pinceau. Une plaque métallique n'a pas ces aléas ni cette porosité. Pourtant, on voit bien que les figures dépeintes sont traversées par des flux instables, des turbulences, qu'elles s'engouffrent dans des maelströms dirait-on, en pensant à Edgar Allan Poe. On voit bien son appétit pour des torrents de lave incandescente, des rivières magmatiques, des jaillissements volcaniques de ses premiers tableaux tel *The Tragic Conversion of Salvador Dalí (after John Martin)*, 1998, où dans un jaillissement tempétueux, des rochers semblent balayés dans les airs comme des fétus de paille.



The Tragic Conversion of Salvador Dalí
(after John Martin), 1998.
Huile sur toile / Oil on canvas,
222 x 323 cm

Puis, encore, le baroque et le gore, le romantisme et le surréalisme, la *new wave* et le gothique. La peinture moussée dans ces zones de friction comme l'écume nuageuse peinte dans *Jesus, The Living Dead* (1998), tableau où le ciel immense et bleu menace d'être dévoré par les spirales brunâtres qui s'élèvent en volutes d'une terre touffue et spongieuse. Le trait, dirait-on, est inconsistant. La peinture est comme balayée par les courants d'air. Elle semble ne pas accrocher, ne plus toucher terre. A moins que cela ne tienne au sujet dépeint qui, rétif à être ainsi capté, se dérobe, se liquéfie, s'enfuit. Fluides et fuyants donc, agités et pris dans des turbulences, les paysages dépeints valent comme autant de mises en abyme de la position géostationnaire que Glenn Brown occupe par rapport à l'histoire de l'art, à ses modèles, ses références, ses emprunts, ses points d'accroche, d'approche. Il les saisit non pas dans leur état original, fixé par les maîtres anciens. Il les attrape au vol comme des objets perdus, errants et célibataires, voguant sur les mers des interprétations successives et contradictoires, éclairés par des regards divergents, des tonalités contradictoires. Loin de remonter aux sources, il semble les prendre comme des objets qui dérivent dans ce labyrinthe spatial-temporel que devient, sous sa touche, l'histoire de l'art.

Cela ne se fait pas au hasard. L'artiste a une méthode. Fréquenter assidûment les musées et leurs bases de données, feuilleter les ouvrages de son immense bibliothèque, scanner les reproductions, les manipuler sur ordinateur, en modifier le format, les comprimer, les étirer, les soumettre à rotation, en changer la palette. Passées ces étapes, ces séances de stretching intensif, l'œuvre source n'en est pas au bout de ses peines. Le moment de la réalisation — qui dure souvent des mois — ne se passe jamais sans modifications du plan initial.

D'où le choix de ce support métallique stable qui permet de s'arrimer à un terrain mouvant. D'où encore, le choix d'un pinceau minuscule et fiable permettant de maîtriser la touche, qui vaut comme un harpon saisissant la proie. Car, ainsi armé, le peintre va la laisser s'ébattre au bout du fil — du pinceau —, la voir gigoter, la titiller, l'épuiser avec un mélange de sadisme et de compassion, de cruauté et de tendresse, d'aménité et de férocité, de curiosité et d'acharnement, dans un mélange de sérieux pointilleux et de rire sardonique.

De fait, Glenn Brown prend tout le temps nécessaire, c'est-à-dire souvent des années, pour exécuter ses tableaux. Cela tient certes à son perfectionnement, à son implacable et impeccable touche, mais aussi au challenge que le peintre se donne : fixer un processus toujours en cours, et non pas un état pérenne du motif. Il s'agit de

represented—palpable, malleable and awkward—in this painting of a small round-faced, olive-tinted being, with an innocent and barely disillusioned expression, baptized very improbably with the name Joseph Beuys, a hieratic figure of an art whose intention was to revolutionize the world. Youth has once again crept its way into the inelegant pose of the slightly greenish, antagonistic old man with a contrasting beard in strawberry pink in *Youth, Beautiful Youth*. In fact, in Brown's work, the passions, impressions and fieriness of youth are much like those of old age, and surrealism slips its way into classicism. And the beaming face of an inevitably green-faced but laughing adolescent—an untrue copy of a portrait by Murillo, borrows its title from a painting by Salvador Dalí: *The Great Masturbator*. At this point, you can't tell just who's goading whom. Who is needling the other? Is it the painter, or the model who has been both rehashed and aged, ripened and rejuvenated?



Led Zeppelin, 2005
Huile sur bois / Oil on panel,
122 × 86 cm

In contrast, *Sex* (2003) only shows the red, turgid tip of the nose of a man whose pleated collar is suggestive of Van Dyck. Anyway, this red nose is also suggestive of a clown. Or perhaps this blue, wan, unhealthy face—as coarse as the nose at its middle—with its unseeing eyes and yellowed collar, this eerie mummy, is heated by this nose whose colour resembles that of phallus. Frozen, petrified and spectral, the model finds himself lighting an (*erotic*) flame *in extremis*.

A laugh triggered by extreme situations is a speciality of the sort of film that used to be known as B-films: splatter movies and in particular niche films like stalker movies and Italian giallo films heralded by Dario Argento and Wes Craven established the canons of the genre: evermore outrageous special effects and bizarre killings that make use of unlikely gadgets*. The violence tends to caricature, mannerism and the grotesque. The fans' fans laugh at the torrents of tomato ketchup used, and we in turn consider the maelstrom and torments we see in Glenn Brown's paintings, but this time with Victor Hugo in mind, who wrote as follows in his preface to his play *Cromwell*: "It is interesting to study the first appearance and the progress of the grotesque in modern times. At first, it is an invasion, an irruption, an overflow, as of a torrent that has burst its banks". In *A Nightmare on Elm Street* (1984), the lacerated body of Tina, the first victim, is projected onto the ceiling where it remains for a while before crashing down onto her mattress in a burst of blood. The reverse procedure occurs for Glenn, the second teenager on the list, who is sucked down into the softness of his mattress before a fountain of blood spurts up and stains the ceiling. We might think a little of this extravagance has rubbed off on Glenn Brown's paintings. In some of them one senses the shadow of Freddy Krueger, a bogeyman with claw hands and a fleshless face who hounds his victims during their dreams.

No more so than the flesh that shreds and the facial features that collapse dangerously in *The Asylums of Mars*, a painting from 2006. Putting what in danger? Resemblance? The model for this painting is lost, like her social status, her bearing, her presence, just as much as her symbolic or mythological significance. Her expression too. How is it possible to make out any feeling



The Great Masturbator, 2006
Huile sur bois / Oil on panel,
100 × 88 cm

The notion of defecation is apparent in the title and the boy's outstretched hand, with its impromptu salaciousness. Half-frightening, half-faceticous, the boy's pointing forefinger is aimed at both the painter, who takes him in hand, and the viewer, who does not know where he stands in relationship to the boy. In his work, Glenn Brown plays with the frostiness of our reception to frozen images. When it seems to thaw them, it brings them cheer and laughs with them. But laugh about what? The subjects of his portraits wear a wry expression and their wizened skin creases in a comic, pathetic grin. Glenn Brown's touch is fine and witty. His brush targets and scratches his model as well as the history of art. We can practically imagine the distorted guitars and plaintive, sensual voice of Robert Plant of *Led Zeppelin* (2005) swirling around this woman to the point of making her raise her eyes upwards in an expression of ecstasy, and of exposing her neck and shoulders to the point of revealing her mottled breasts. Rock the Madonna.

Stalker painting? No, that's going too far. However, Brown certainly exploits this kind of pictorial special effects. And not only through the use of a totally convincing trompe-l'œil in which the apparently thick and heavy impasto is in fact smooth and flat, stable and controlled. Brown understands the sense of suspense, surprise and spectacle. He plays a careful trick on the viewer, whom he knows is impatient. A painting must therefore have "all the vivacity and details that make a painting live long enough for someone to want to look at it". And it therefore sometimes has to rise up, march into space, transform itself into 3D and become sculpture. In his sculptural works, some long and thin, others chunky, Glenn Brown's deceiving pictorial touch is this time freed from flatness and employs heavy paste. As glutinous and rasping as one could wish, it forms mounds of coloured skin with truly arrogant boldness. Applied to a plaster base, it advances, lengthens and stretches out in the space like overly heavy tree branches or an excessively light hat-feather. The sculpted, exaggeratedly smothered paint threatens to disintegrate, all the more so as it never seems to be completely dry or hard, and even rather soft. It is as though its impatience to rediscover its "true" nature, its relief and crust, was inducing a certain touching awkwardness whereas it swathes 18th and 19th century bronzes like a shroud. This thick skin of paint exaggeratedly emphasizes the movement of an outstretched arm, or the feather in the hat of its wearer. These sculptures might thus be thought of as the monstrous developments of classical sculptures (of middling quality) that take it into their heads to sprout, swell and inflate at the same time as disintegrating.

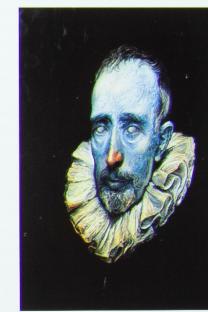
Glenn Brown's drawings also take their cue from works of the past but their approach is, we might say, more subtle and careful. Curved lines like small commas, or longer, frizzy, undulating waves create a tangle of lines that together form a face or silhouette. And, caught in the same trap, another face, pair of eyes or brow appears. Brown blends two images that together more or less form a whole, each of which tries to call louder than the other for the viewer's attention, threatening the sense of the drawing and its visibility. Rather than give the figure consistency, the lines that crisp around it seem like skin. The drawing and the image shed layers like skin after being too long or unexpectedly exposed to the sun or cold. They chap. But, thanks to the gambols of the pencil, they do not freeze.

No more so than the flesh that shreds and the facial features that collapse dangerously in *The Asylums of Mars*, a painting from 2006. Putting what in danger? Resemblance? The model for this painting is lost, like her social status, her bearing, her presence, just as much as her symbolic or mythological significance. Her expression too. How is it possible to make out any feeling

depeindre une mutation, un transfert, une migration à la fois technique et fantasmagique. Les œuvres nous viennent aujourd'hui davantage par le truchement de leurs reproductions mécanisées sur des supports et des écrans divers, dans des formats et des qualités variables. C'est ce courant d'air, cette circulation des images dont se charge la peinture de Glenn Brown, en soufflant un air alternativement glacial et chaud grâce à une palette qui peut osciller du bleu glacier au rouge incendiaire, du jaune souffre ou jaune moutarde au vert toxique et fluorescent. Palette qui n'est pas choisie au hasard mais empruntée à d'autres toiles anciennes. Ainsi, les palettes de Renoir, de Degas, ou de Van Gogh déteignent en quelque sorte sur une toile de Velázquez, de Rembrandt ou de Fragonard. Glenn Brown colore à contretemps. Pas une question de contre-jour en effet. C'est une chronique de la lumière. Il s'en explique très bien quand il parle des peintures de Kirchner et de sa gamme chromatique flashy incendiant le visage de personnages électrisés: l'Allemand peint au début du xix^e siècle à la lumière neuve de l'éclairage public. Cette lueur-là, intrusive, crue, pratique, n'existe pas avant. Kirchner la fit jaillir dans la peinture. Glenn Brown, voleur de feu, illumine les peintures du passé d'une lueur que leur auteur n'a jamais — et pour cause — imaginé braquer sur elles.

Ce faisant, il s'agit de montrer à quel point ces peintures accusent leur âge, mais qu'elles n'ont pas renoncé à figurer l'excitation, qu'elles n'ont pas délaissé l'extase qui les habitaient, ni la jeunesse ni la sagesse. La jeunesse, elle est là, palpable, malléable, maladroite dans cette peinture d'un petit être au visage joufflu, au regard innocent et à peine décollé, au teint olive, baptisé, contre toute vraisemblance, du nom de Joseph Beuys, une figure hiératique d'un art qui entendit révolutionner le monde.

mine hilare d'un adolescent immanquablement verdâtre, mais rieur, copie non conforme d'un portrait de Velázquez, empruntant son titre à celui d'un tableau de Salvador Dalí: *The Great Masturbator*. À ce point-là, on ne sait plus trop qui asticote qui. Qui du peintre, du modèle à la fois réchauffé et vieilli, passé à maturité, ou rajeuni, excite qui. Le transfuge, le tranfert est là dans le titre, dans la main tendue du modèle, avec cette impromptue salacité. Mi-terrifiant, mi-facétieux, il désigne de cet index pointé aussi bien le peintre qui le reprend en main, que le spectateur qui ne sait plus trop où se situer, ni à quoi se raccrocher. La peinture de Glenn Brown se joue de la rigidité du regard porté sur des images figées. Quand elle semble les glacer, elle les déride et rit avec elles.



Sex, 2003
Huile sur bois / Oil on panel,
126 × 85 cm



Joseph Beuys, 2001
Huile sur bois / Oil on panel,
96 × 79,5 cm

La jeunesse, elle se glisse, encore, dans la pose crispée de ce vieillard combatif à la peau verdâtre et à la barbe qui contraste, rose framboise (*Youth, Beautiful Youth*). En vérité, chez Glenn Brown, les passions, les impressions, la fougue de la jeunesse rejoignent celles de la vieillesse, et le surréalisme se glisse dans le classicisme. Et cette

Mais de quel rire s'agit-il? Les portraits grimacent et la peau rabougrie se plisse dans un rictus comique et pathétique. Le trait fin de Glenn Brown est un trait d'esprit. Son pinceau vise et touche à fleurer à peine mouillé le modèle et l'histoire de l'art. Et si les accords distordus des guitares de *Led Zeppelin* (2005) et la voix plaintive et joyeuse de Robert Plant planaient autour de cette femme, au point de lui faire lever les yeux au ciel, dans une mine extatique, au point encore d'échancrer son décolleté, au point d'en révéler des seins pompeux? Rock la madonne. *Sex* (2003), au contraire, ne montre rien que le bout du nez d'un rouge turgescents d'un homme dont la fraise sent le Van Dyck — et peut-être le jeu de mots.. De toute façon, ce nez rouge dont il est affublé sent la clownerie. Ou encore — c'est gros comme le nez au milieu de la figure —, ce visage bleu, blafard, morbide, avec ses yeux aveugles et sa collerette jaunie, momie fantastique, se réchauffe à son extrémité par ce nez auquel la couleur prête des allures de gland, de sexe. Congelé, pétrifié, spectral, le modèle se voit donc rallumer une flamme (érotique) *in extremis*.

Le rire déclenché par des situations extrêmes est la spécialité d'un certain cinéma qu'on appellait « bis »:

in this knotty mass in which skin disintegrates, afflicted by a sort of pictorial leprosy featuring bulbous nodes and calcified packets of hard, contracted nerves, as cartilaginous and rubbery as chicken's feet in some places, in the neck in particular; and then softer, more spongy and even creamy in others, like on the forehead and the top of the skull. This zone is all the more uncertain as it is possible to make out, in this ambiguous representation, the figure of a woman, her face turned towards us and her bust in profile. Maybe this is all that is left of the ornamentation on a helmet, that of Mars, the god of War. It is of no importance: this female counterpoint perched and cramped within the male figure stirs up a tension already apparent. It uncicks a little the pictorial texture. The painting is of a battlefield with a human face, in which each zone fights for its own benefit, driven by conflicting forces. However much the motif attempts to remain compact, the upper hand is gained by the myriad of touches that form vortices and disorder. Away from this image, the composition is contrasted by a solid green field in the top right corner.



Drawing 40 (after Greuze/Jordaens), 2014
Encre sur papier/Ink on paper,
Chine sur papier/Ink on polypropylene
over Indian ink on paper,
50 x 36 cm



The Shallow End, 2011
Huile sur bois/Oil on panel,
128 x 96 cm (ovale/oval)

In *Suffer Well* (2007), this dog-ear corner is black, while in *The Shallow End* (2011) a perfectly straight green band offers a contrast with the oval shape of the painting, while also scorning the interwoven colours of the composition with its solid tint. The bands are discreet but run insistently counter to the harmony of the painting, pressing maliciously and insolently against the harmony of the painting. *A Sailor's Life* has a circle, a star, a moon, a black hole that hangs above the hands of the main figure, which is borrowed and inverted from Van Gogh's painting of 1890, *Marguerite Gachet at the Piano*.

In most of his paintings, the brush no longer aims to represent a model stroke by stroke. The paint conceals, blurs, disguises the features of the individual. Instead of sketching them in, it washes them away, exhausts and spurns them. It invectives their features, teases and overexcites them. Glenn Brown uses the brush in the same way that we use a finger to touch a part of the body that hurts. It irritates and exasperates. What does it achieve? A portrait that is soiled, stained, spoiled. A spoiled portrait is not the same as a poor portrait, nor as a life-like portrait. The best synonym for "spoiled" would probably be "rotten", like fruit that has become over-ripe. Oscar Wilde endowed this adjective with verve in his decadent short novel *The Portrait of Dorian Gray*, in which the hero realizes the dream of eternal and unsullied beauty of youth by being endowed with the unchanging state of his portrait. Dorian, a spoiled and corrupt individual, leads a depraved life but the resulting ruination of his beauty is seen in his portrait rather than in his physical being. He wallows in a moneyed lifestyle and it is his portrait that bears the marks. He drinks to excess and it is the portrait that displays the damage. He smokes opium and it is the painting that suffers dark blotches. It is a supernatural phenomenon, a Faustian pact with the painting that bizarrely bears out the 17th century moralist Nicole, who roundly denounced the pride of his contemporaries in wishing to have their portrait painted in 1723 in his *Traité de la connaissance de soi-même*, quoted by Louis Marin: "What does it mean to have your portrait painted if not to wish to perpetuate the representation of your face, that is to say 'to want to live on in a painting when this very face will already have been impressed by our mortality and will soon be eaten by worms'. [...] it captures and fixes the face in a timeless state: far from recording the passage of time [...] it necessarily masks death progressively at work in the face and replaces it with a fixed image that may once have been realistic but soon ceases to be so".

Glenn Brown's work can be considered in that light: that of faithfulness, not to classical painting or the propositions underlying portraiture, its intentions or designs, nor to the individual painted, but to the time that passes and withers everything. But these

signs of withering, nay bruises, are the elegance of his art. Glenn Brown gilds them with extraordinary brilliance and displays them in a long and beautiful baroque presentation, like a horizon on which black clouds gradually rip apart and weaken, allowing the sun's rays to break through. Glenn Brown's art is like that sky: stormy, unsettled and still threatening. It is in a transitory state comparable to the one that the narrator finds himself in Poe's *Descent into the Maelstrom* as his boat sinks, but very close to escaping from the situation: "The boat [which could be replaced here by 'painting'] appeared to be hanging, as if by magic, midway down, upon the interior surface of a funnel vast in circumference, prodigious in depth, and whose perfectly smooth sides might have been mistaken for ebony, but for the bewildering rapidity with which they spun around, and for the gleaming and ghastly radiance they shot forth, as the rays of the full moon, from that circular rift amid the clouds which I have already described, streaming in a flood of golden glory along the black walls, and far away down into the inmost recesses of the abyss".

le cinéma gore, en particulier ces niches du genre, le *stalker movie* et le *giallo* italien, dont les hérauts furent Dario Argento ou Wes Craven, instituant les canons du genre: surenchère d'effets spéciaux délirants et mise en scène de tueries extravagantes, équipées de gadgets improbables². La violence vire à la caricature, au maniériste, au grotesque. Les fans rient des torrents de sauce tomate figurant l'hémoglobine et nous, on repense au maelström, aux torrents qui dynamisent les tableaux de Glenn Brown, mais, cette fois avec Victor Hugo, qui, dans la préface de *Cromwell*, écrit ceci: « C'est une étude curieuse que de suivre l'avènement et la marche du grotesque dans l'ère moderne. C'est d'abord une invasion, une irruption, un débordement; c'est un torrent qui a rompu sa digue³. » Dans *A Nightmare on Elm Street* (1984), le corps lacérée de Tina, la première victime, est projeté au plafond où elle reste plaquée des longues secondes avant de s'écraser sur son matelas dans une gerbe de sang. Mouvement inverse pour Glenn, deuxième sur la liste, aspiré dans le creux moelleux de son lit, ayant que ne jaillisse de là une colonne de sang, maculant le plafond. Cette extravagance, on peut penser qu'elle détient un peu sur les tableaux de Glenn Brown. Et dans certains, on pourrait croire voir planer l'ombre de Freddy Krueger, croque-mitaine aux mains griffues et au visage décharné, traquant ses victimes au beau milieu de leurs songes.

Stalker painting? On exagère. Pourtant, il y a bien ce recours aux effets spéciaux picturaux chez l'artiste. Ne serait-ce qu'à travers ce recours fameux au trompe-l'œil: la matière dont ses peintures semblent gorgées, cette épaisseur qu'elles semblent charrié, se révèlent au contraire lisses et aplaniées, stables et contrôlées. L'artiste a le sens des suspens, de la surprise et du spectacle. Il prend soin de jouer un tour au spectateur, qu'il soit impatient. Il faut donc à un tableau « toute la vivacité et les détails qui rendent une peinture vivante suffisamment longtemps pour que quelqu'un veille bien la regarder⁴. » Et il lui faut parfois se lever, voire marcher dans l'espace, passer donc en 3D, devenir sculpture. Dans les pièces en volume, tantôt longilignes, tantôt rondelettes, la touche picturale trompeuse de Glenn Brown s'émancipe cette fois-ci de sa platitude et renoue avec la pleine pâte. Goulue et grasseyeante à souhait, elle forme des monticules d'écorces colorées, avec une audace bien arrogante. Car, s'appuyant sur une base en plâtre, elle s'avance, s'allonge et s'étire dans l'espace comme les branches trop lourdes d'un arbre, ou la plume trop légère d'un chapeau. La peinture sculptée, surchargée, menace de se briser; d'autant qu'elle n'a jamais l'air tout à fait sec ni dur, et même plutôt mou. Comme si l'impatience de retrouver sa « vraie » nature, tout son relief et sa croûte, l'amenait à une certaine maladresse, touchante, tandis qu'elle recouvre des bronzes du XVIII^e et du XIX^e siècles et les enveloppe d'une épaisse gangue. Celle-ci surligne alors de manière exagérée le mouvement d'un bras tendu, la plume du chapeau (donc) du personnage. Les sculptures peuvent alors se voir comme des excroissances

monstrueuses de sculptures classiques, de qualité moyenne, qui se mettent à bourgeonner, à grossir, à énfler en même temps qu'à se déliter.



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

Les dessins de Glenn Brown se retournent eux aussi sur des œuvres passées mais ils les apprennent, dirait-on, plus finement et comme à tâtons. Des traits courbes, comme des petites virgules, ou bien plus longs, mais toujours frisottés, des vaguelettes ondulées forment un buisson de lignes où finit par s'esquisser un visage, une silhouette. Et puis, pris dans les mêmes rets, une autre silhouette ou un autre visage, une autre paire d'yeux, un second front. Glenn Brown entrelace deux images qui font plus ou moins corps, et qui, là encore, tirent à hure et à dia, chacune dans son sens, menaçant de tirer trop fort sur le fil du dessin, sur sa visibilité. Ces traits qui folâtront autour de la figure au lieu simplement de lui prêter consistance, on dirait des pelures. Le dessin et l'image pélent comme la peau après une trop longue ou soudaine exposition au soleil, voire au froid. Elles gercent. Mais, grâce aux entrechats du crayon, elles ne figent pas.

Pas plus que les chairs qui tombent en lambeaux et les traits du visage qui s'affaissent dangereusement dans *The Asylums of Mars* (2006). Mettant en danger quoi? La ressemblance? Le modèle de ce tableau est perdu. Son statut social, son port, sa prestance, puis tout autant sa portée symbolique ou mythologique. Son expression encore. Comment, en effet, lire l'expression d'un sentiment dans cette masse noueuse où la peau se délite, affligée d'une espèce de lèpre picturale qui forme des bubons, calcifie des paquets de nerfs durs et contractés, cartilagineux et caoutchouteux comme des pattes de poulet par endroits, au niveau de la gorge notamment; et puis plus mous, plus spongieux, voire crémeux à d'autres, sur le front et au sommet du crâne. Une zone d'autant plus trouble qu'apparaît, dans cette gangue glauque, une silhouette féminine, visage tourné vers nous et buste de profil. Peut-être est-ce là tout ce qui reste de l'ornement d'un casque, celui de Mars, dieu de la Guerre.



The Asylums of Mars, 2006
Huile sur bois/Oil on panel,
156 × 122,5 cm



A Sailor's Life, 2007
Huile sur bois/Oil on panel,
163 × 120 cm

Peu importe: ce contrepoint féminin perché et engoncé dans la figure masculine attise une tension déjà perçue. Elle émêche un peu plus la pelote picturale. Le tableau figure un champ de bataille à visage humain, où chaque zone tire la couverture à elle, s'anime de forces contraires. Le motif a beau rester compact, il part en vrille, traversé par une myriade de touches de pinceau qui sont autant de tourbillons et de turbulences. Hors de là, barrant d'une ligne supérieure gauche, un à plat vert vient contrarier la composition. Dans *Suffer Well* (2007), ce coin corne est noir tandis que dans *The Shallow End* (2011), une bande verte vient, parfaitement droite, confronter le format ovale du tableau et, parfaitement une, en narguer les couleurs enfumées. Les traces sont discrètes mais décalent avec insistance l'harmonie du tableau; appuient sur la balance avec malice et insolence. Dernier exemple, *A Sailor's Life*, ce rond, un astre, une lune, un trou noir, planant au-dessus des mains de la figure principale, dérivée et inversée, d'une toile de Van Gogh de 1890, *Marguerite Gachet au piano*.

Dans la plupart des tableaux, le pinceau ne vise plus à figurer trait pour trait un modèle. La peinture

recouvre, estompe, maquille les traits des personnages. Au lieu de les esquisser, elle les lessive, les épouse, les entarte, les floute. Elle en innervise les traits, les énerve, les titille. Glenn Brown met le pinceau dessus comme on met le doigt là où ça fait mal. C'est agaçant, horripilant. A quoi cela mène-t-il? À un portrait entaché, maculé, gâché. Un portrait gâché n'équivaut ni à un portrait raté ni à un portrait tout craché. Le meilleur synonyme qu'on pourrait trouver à «gâché» serait sans doute «gâté». Un portrait gâté, comme on dit d'un fruit qu'il est trop mûr. Oscar Wilde lui a prêté forme et vie dans son conte fantastique et décadent *Le Portrait de Dorian Gray*, dont le héros éponyme accomplit le rêve d'une jeunesse éternelle et immaculée en réussissant à capturer la stabilité, l'immuabilité de son propre portrait: Dorian, être pourri gâté, gâte la beauté de son portrait plutôt que la sienne à force de mener une vie de dépravé. Il se vautre dans le lucre, et c'est le portrait qui se vérole. Il boit, et c'est le portrait qui trinque. Il fume de l'opium, et c'est le portrait qui sombre dans les vapes en se voilant de couleurs noirâtres. Un phénomène surnaturel, un pacte faustien avec la peinture qui vient donner raison bizarrement au moraliste du XVII^e siècle, Nicole, prompt à dénoncer l'orgueil de ses contemporains impatients de se faire tirer le portrait. «Qu'est-ce que c'est que se faire tirer le portrait», écrit Nicole dans *Traité de la connaissance de soi-même*, en 1723, et cité par Louis Marin, «sinon désirer perpétuer la représentation de notre visage, c'est-à-dire "vouloir nous faire vivre dans un tableau en un temps où ce visage a déjà reçu de grandes impressions de notre moralité et sera bientôt rongé par les vers" [...] il fixe et immobilise le visage dans un état hors-temps: loin d'enregistrer les passages du temps [...] il dissimule nécessairement la mort progressive au travail dans tout visage, par une image fixe, qui a pu être fidèle, mais cesse bientôt de l'être⁵.»

On peut voir le travail de Glenn Brown à cette aune-là: celle de la fidélité, non pas à la peinture classique, non pas aux enjeux du portrait, à sa visée ou son esprit premier, ni donc au sujet dépeint mais au temps qui passe et qui flétrit toute chose. Mais ces flétrissures, voire ces meurtrissures, c'est toute la grâce de son art. Glenn Brown les redore d'un éclat fantastique et les drape dans un long et bel effet de traîne baroque, comme on parle d'un ciel de traîne en scrutant l'horizon, les nuages noirs qui tardent à se déchirer et à s'étioler, tandis que les rayons du soleil percent pourtant déjà. L'art de Glenn Brown se situe sans doute dans ce ciel-là, tourmenté, indécis, encore menaçant. Il se situe dans un état transitoire comparable peut-être à celui dans lequel se trouve le narrateur du «Maelström» de Poe, en plein naufrage, mais aussi à deux doigts d'en réchapper: «Le bateau [et on pourrait remplacer ce terme par celui de "tableau"] semblait suspendu comme par magie, à mi-chemin de sa chute, sur la surface intérieure d'une vaste circonférence, d'une profondeur prodigieuse, et dont les parois admirablement polies auraient pu être prises pour de l'ébène, sans l'éblouissante vélocité avec laquelle

elles pirouettaient et l'éteignaient et horrible clarté qu'elles répercutaient sous les rayons de la pleine lune, qui, de ce trou circulaire que j'ai décrit, ruissaient en un fleuve d'or et de splendeur le long des murs noirs et pénétraient jusque dans les plus intimes profondeurs de l'abîme⁶.»

1. Entretien avec l'artiste, le 6 février 2016.

2. Voir à ce sujet Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore, une esthétique du sang*, Cerf, 1997.

3. Victor Hugo, *Cromwell*, Garnier-Flammarion, 1999, p.54.

4. Entretien avec Laurence Sillars, in *Glenn Brown*, Tate Liverpool, 2009, p.139.

5. Cité par Louis Marin dans son article «Masque et Portrait» in *Pictura / Edelweiss* (Toulouse), 1983-1984, n°3, p.92.

6. Edgar Allan Poe, «Une descente dans le Maelström», *Histoires extraordinaires*, Œuvres en prose, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p.195.

Drawing 26 (after Boucher), 2015
Encre de Chine et acrylique sur papier
Canford Gun Metal/Indian ink and acrylic
on paper Canford Gun Metal
84 x 59 cm

→
Drawing 29 (after De Ghelyn II), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
blanc/Indian ink on paper Pergamenata
White, 69,6 x 50 cm

→
Drawing 18 (after Boucher), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata
blanc/Indian ink on paper Pergamenata
White, 49,8 x 32,5 cm







L'Arlésienne, 2016
Peinture à l'huile sur fibre de verre et acier
inoxydable, base en bronze / Oil paint on
fibreglass and stainless steel, bronze base
87 × 64 × 70 cm

Song to the Siren, 2009
Huile sur panneau de bois découpé,
support en acier inoxydable / Oil on shaped
panel on stainless steel support
250 × 148 × 18 cm



The Death of the Virgin, 2012
Huile sur bois / Oil on panel
230 x 172,5 cm





Suffer Well, 2007
Huile sur bois / Oil on panel
157 × 120 cm

45

→
Drawing 8 (after Jordaeens / Rubens), 2013
Encre sur deux feuilles de polypropylène /
Ink on two sheets of polypropylene
28,6 × 23,8 cm

→
Drawing 9 (after Greuze / Jordaeens / Lemoigne), 2013
Encre sur deux feuilles de polypropylène /
Ink on two sheets of polypropylene
28,9 × 23,8 cm



Drawing 12 (after Flinck), 2013
Encre sur polypropylène / Ink on
polypropylene, 36,8 × 26,9 cm





War in Peace, 2009
Huile sur bois / Oil on panel
116 x 87 cm

The Flowers of Arles, 2016
Peinture à l'huile sur fibre de verre et acier
inoxydable, base en bronze/Oil paint on
fibreglass and stainless steel, bronze base
90 x 78 x 67 cm

52

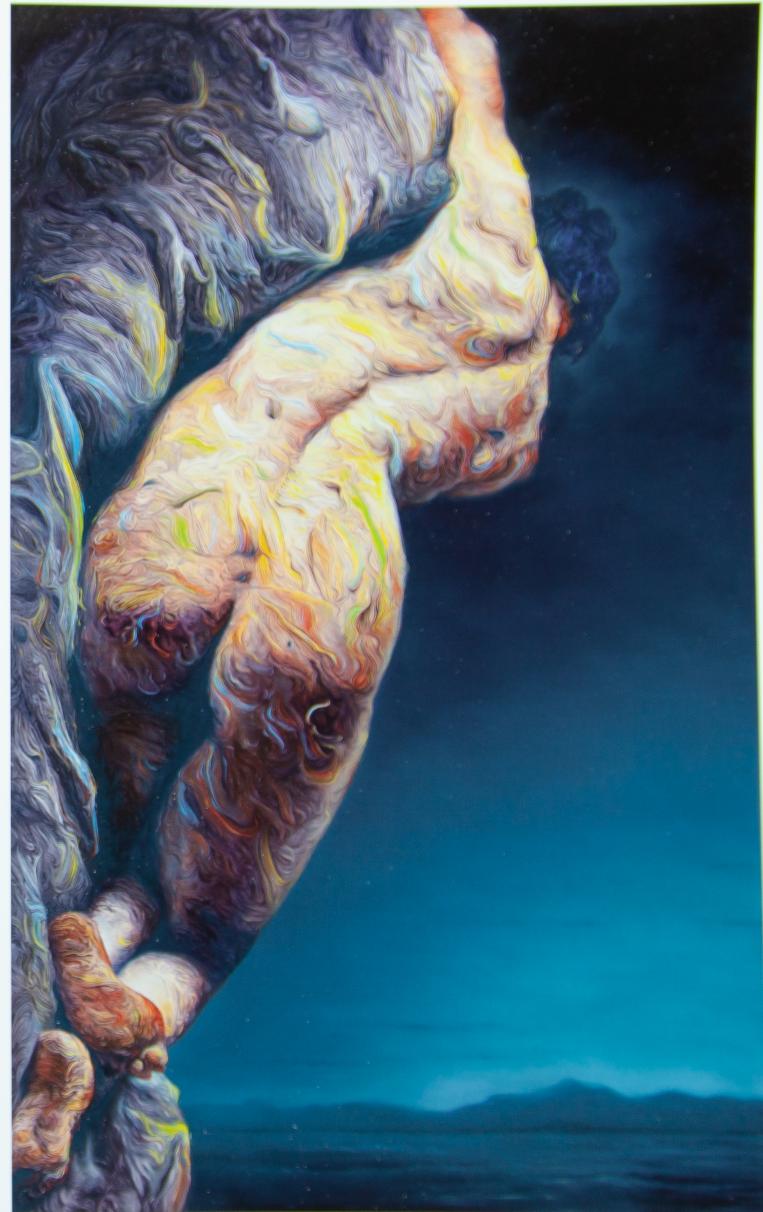


Broadway Boogie Woogie, 2015
Encre de Chine et acrylique sur
bois / Indian ink and acrylic on panel
20 x 15,3 x 1,2 cm

54



Marie Berna / Die Toteninsel
(The Isle of the Dead), 2014
Huile sur bois / Oil on panel
160 x 100 cm





By Jingo, 2015
Peinture à l'huile sur acrylique et armature
en acier, vitrine / Oil paint on acrylic and
steel armature, vitrine
46 × 33 × 27 cm; vitrine 71,2 × 53,4 × 39,2 cm

Misogyny, 2006
Huile sur bois/Oil on panel
159 × 122,5 cm

→
The Flowers of Arles (détail / detail), 2016
Peinture à l'huile sur fibre de verre et acier
inoxydable, base en bronze/Oil paint on
fibreglass and stainless steel, bronze base
90 × 78 × 67 cm





Entretien entre /
Conversation between

Glenn Brown &
Bice Curiger

Bice Curiger: You painted Atom Age Vampire (1991) when you were 25 years old. It was the first in a series relating to—and usurping—a work by the English painter Frank Auerbach.

Glenn Brown: I did the series when I was at Goldsmiths, University of London. I was being very experimental at the time—I even made work using spaghetti. I was trying out all sorts of media: photography, painting and performance. I was making paintings of the moon's surface that looked a bit like a cross between Gerhard Richter and Vija Celmins, even though I hadn't heard of Celmins at the time. They were very much about the photographic image repainted, and the surface being absolutely flat.

BC Then you discovered you could enter an existing painting, somehow subverting it and showing an unknown micro-structure of it.

GB The question was asked at one tutorial: "Why bother painting? Why not just take photographs of other artist's work who create images?" I liked painting and its history, so my answer was: "Well, I'll paint paint." Auerbach's surfaces were very much like the surface of the moon. They were ostensibly flat, but very textured. The brush mark thus became the subject of my paintings.

BC The early 1990s were not a popular time for painting; were they?

GB Painting was considered to be dead. Auerbach's work was seen as extremely unfashionable, along with that of Francis Bacon, Lucian Freud and Leon Kossoff. They were considered so boring that you couldn't even mention their names.

BC Then there was the generation who had grown up with Pop culture. This painting movement from the early 1980s wanted to address a certain directness in the imagery and were not afraid to have a physical or sensual approach in their practice. It was like a revolt against the very neutral, very distant way of creating works that was Minimal art.

GB I came just after a generation which was reacting against Neo-expressionism, which in turn was reacting to Minimal art. Artists such as Peter Halley and Ross Bleckner were maybe a bit too cool and a bit too postmodern. Then there were painters like Luc Tuymans and Marlene Dumas who were postmodern but unashamedly using the brush stroke, but via photography. It was an ironic take on painting and photography, with the idea of the two being very tied into

each other. Figurative painting was viewed with suspicion, but that was what I was most interested in.

BC Looking at your Auerbach paintings and many works that followed, there are neutral backgrounds behind the figures, which for me suggest outer space. The Auerbach paintings seem to be not only a reinterpretation of the pathos-charged notion of humanity of a post-war generation, but were also setting the brush stroke into a free-floating space, dissolving the material into almost nothingness.

GB The first paintings that I made "after" Auerbach, Willem de Kooning and Karel Appel just took sections of the painting, directly zooming into areas of paint. They were basically photorealist paintings. I was criticised for them being just too straightforward. So I put them to one side and said: "Well, this maybe isn't interesting." And I started doing the science fiction paintings, trying to do something completely different from repainting thick impasto paintings.

I realised in the process of making these works, and those based on Dalí as well, that the brush stroke was still interesting even when you brought it into the world of science fiction. That is, if I started manipulating the images, taking out backgrounds and presenting these Auerbach figures as being monsters—horrible, deformed figures that would fit within the science fiction horror genre.

BC I've brought along a recent *International New York Times* with snapshots on the cover from "A Year in Space" taken by the astronaut Scott J. Kelly, who has just returned after 340 days in outer space. There are philosophers who say that the step into outer space profoundly changed the way humans think of technology and its possibilities. Older machines were just an extension of the body; with the existence of space stations you have a different notion of yourself as an inhabitant of the world. But these pictures also made me think of the inner life of your images and brush strokes.

GB I've heard that anybody who's been onboard the space station afterwards has a completely different understanding of the world, because they know it's a planet—a sphere floating in space. What's interesting about these photographs is that they actually look like details of painted surfaces. Some of them look almost like brush strokes. I remember buying a large book of photographs taken by the Hubble Telescope. I read that the photographs had been heavily

manipulated, especially the colour which is added later. They have been reinterpreted by scientists, but they're so fantastic, so breath-taking, that you realise in terms of photography or even imagined science fiction images, you just couldn't beat them. Nature is far greater than anything the human mind can create. That's why I was much more interested in the brush stroke, because it's very much about language and human creativity rather than nature. I wasn't trying to depict nature; I was trying to depict mankind.

There is an interesting relationship there between our understanding of being insignificant and existentialism—science intensifies our existentialist trauma. We really know we're not just insignificant within human culture, but within time, within space... We are tiny, insignificant events, and I think that has altered our understanding of culture. It does fascinate me the idea that the human race isn't here forever. It will disappear. It's just a matter of how long it takes to disappear and how far things develop before we go.

BC There is a tension between the near immateriality of your paintings and the excess of plasticity and materiality of the sculptures that you have also been making since 1995. This duality, which crosses the micro- and macro-structural in an unforeseen way.

GB The mind-set I have for making the sculptures and the paintings, even though they're made in very different ways, is exactly the same. Colour and composition are still the same. I'm still trying to create the same emotions, that are not just about pleasure. I try to create images or objects which have both fluidity and points to stop your eyes. There are certain things which are pleasurable and certain things which are awkward and unpleasant. I try to create these changes of mood with the work that hopefully make it fascinating enough to keep looking at. Whether I'm using a big thick brush piled with as much paint as I can get on it for the sculptures, or a tiny brush to make artificial brush strokes, the same rules apply. One is at the far side of the picture plane whilst the sculptures are the viewer's side of the picture pane.

BC Your paintings revolve around skin, hair or petals—it's all very epidermic and vulnerable.

GB I'm probably less good at painting skin and better at painting the sinews and muscles below it, because everything then becomes transparent. The skin

Bice Curiger : Vous avez peint *Atom Age Vampire* (1991) quand vous aviez vingt-cinq ans. C'était la première d'une série s'inspirant de, et usurpant, une œuvre du peintre anglais Frank Auerbach.



Glenn Brown, *Atom Age Vampire*, 1991
Huile sur toile / Oil on canvas,
82 x 71 cm

Glenn Brown : J'ai réalisé cette série alors que j'étudiais au Goldsmiths, université de Londres. J'étais très expérimental à l'époque – j'ai même travaillé avec des spaghetti. J'essayais toutes sortes de médiums : la photographie, la peinture, la performance. Je faisais des peintures de la surface de la lune ; on aurait dit une sorte de croisement entre Gerhard Richter et Vija Celmins, même si je n'avais pas entendu parler de Celmins à l'époque. Il était surtout question pour moi d'image photographique repeinte et de surface absolument plane.

BC Puis vous avez découvert que vous pouviez pénétrer dans une peinture existante, en la subvertissant en un sens et en dévoilant la microstructure inconnue.

GB Lors de travaux en atelier, on me posa cette question : « Pourquoi prendre la peine de peindre ? Pourquoi ne pas simplement prendre des photographies de l'œuvre d'un autre artiste qui crée des images ? » J'aimais la peinture et son histoire, alors j'ai répondu : « Eh bien, je vais peindre de la peinture. » Les surfaces d'Auerbach ressemblaient beaucoup à la surface de la lune. Elles étaient ostensiblement planes, mais très texturées. La marque du pinceau devint ainsi le sujet de mes peintures.

BC Le début des années 1990 n'était pas un moment très favorable pour la peinture, n'est-ce pas ?

GB On considérait que la peinture était morte. L'œuvre d'Auerbach était considéré comme très démodé, tout comme ceux de Francis Bacon, Lucian Freud ou Leon Kossoff. On considérait ces artistes comme tellement ennuyeux qu'on ne pouvait même pas mentionner leurs noms.

BC Puis il y a eu la génération qui avait grandi avec la culture pop, la musique. Ce mouvement de peinture du début des années 1980 cherchait à se confronter à une certaine immédiateté dans l'imagerie et n'avait pas peur d'une approche physique ou sensuelle dans sa pratique. Ce fut comme une révolte contre la façon très neutre, très distante, qu'avait l'art minimal de créer des œuvres.

GB Je suis arrivé juste après une génération qui réagissait au néo-expressionisme, qui à son tour réagissait à l'art minimal. Des artistes comme Peter Halley et Ross Bleckner étaient peut-être un peu trop détachés et postmodernes. Ensuite, il y avait des peintres comme Luc Tuymans et Marlene Dumas qui étaient postmodernes, mais utilisaient sans réserve le pinceau par le biais de la photographie. C'était une conception ironique de la peinture et de la photographie, dans l'idée qu'elles étaient très liées l'une à l'autre. La peinture figurative était considérée avec suspicion, mais c'était ce qui m'intéressait le plus.

BC En regardant vos peintures à la Auerbach et de nombreuses œuvres qui ont suivi, on voit des fonds neutres derrière les figures, qui suggèrent pour moi le cosmos. Les peintures d'Auerbach semblent réinterpréter la notion d'humanité, notion chargée de pathos d'une génération d'après-guerre, mais poser également le pinceau dans un espace flottant librement, dissolvant le matériau presque dans le néant.

GB Les premières peintures que j'ai faites « d'après » Auerbach, Willem de Kooning et Karel Appel isolent juste une partie du tableau en zoomant directement dans des zones picturales. C'étaient en fait des peintures hyperréalistes. On m'a critiqué en disant qu'elles étaient trop faciles. Alors je les ai mises de côté et me suis dit : « Bon, peut-être que ce n'est pas intéressant. » Et j'ai commencé à réaliser les peintures de science-fiction, en essayant de faire quelque chose de complètement différent que de repeindre des peintures faites d'épais empâtements. Je me suis rendu compte en faisant ces œuvres, comme celles inspirées de Dalí, que le coup de pinceau était toujours intéressant, même lorsque je le déplaçais dans le monde de la science-fiction – c'est-à-dire si je commençais à retoucher les images en enlevant les fonds et en présentant les figures d'Auerbach comme des monstres, des figures déformées, horribles, en écho aux genres de l'horreur et de la science-fiction.

BC J'ai apporté un numéro récent de l'*International New York Times* avec des photos de *A Year in Space* en couverture, prises par l'astronaute Scott J. Kelly, qui vient de rentrer après trois cent quarante jours dans l'espace. Des philosophes disent que le fait d'être

in my paintings tends to be translucent as if to reveal the vulnerability of what's underneath.

BC Is that what you feel when you create an almost X-ray glance into a figure or a flower?

GB The idea of a person being transparent is also a metaphor for what goes on in the mind. If you say that you "see through" somebody, what that usually means is that you can tell that maybe they're telling a lie. They're trying to present one idea, but actually you know that they believe something different. So I'm trying to get to a truth by seeing through somebody's flesh to what they actually are underneath.

BC Then in the sculptures it seems that it's the other way round. You are hiding—even burying—the figure under those masses of paint.

GB When the sculptures have bronze underneath, when I'm painting on top of an existing sculpture, I'm trying to embellish that sculpture with another narrative based on what the bronze represents, as if it's what's inside the bronze bursts out. So I still think that the sculptures represent the internal world of the figure. It's just the flesh and muscle and guts of the figure are inside out. As if a figure is turned inside out and the mental and physical become mixed up, and you can read a person by seeing their internal organs on the outside.

BC There's a certain atmospheric quality in your works, a psychologically loaded mood.

GB The earth has an atmosphere, and you can also describe a room as having one. The atmosphere in my paintings is almost like the air you breathe. It's literally the atmosphere, but it's not quite normal. It's not fresh air. It's not to be taken for granted. The paintings sit within another world where the atmosphere is different. Not necessarily breathable even. It can be claustrophobic and dreamlike, I think. The air is toxic, it's maybe Martian. Hence the green faces and languid pallor of a lot of the figures that I depict.

BC And then you come across a title such as *I Do Not Feel Embarrassed At Attempting to Express Sadness and Loneliness* (2001)...

GB I think that a lot of what I've tried to do is very frank. One of the great things about being an artist is that you can say things that you can't say in words, because they're too rude,

vulgar or sentimental. You can be over the top, and that title is trying to express a direct truth in saying, "This painting is about sadness and loneliness", or, "This painting is about suicide", or, "This painting is about the death of your mother." I just go straight in for the meaning and say, "This is what this painting's about." It's a very emotive subject, and I'm trying to be as direct as possible about it, which is not something you would do in reality, because it's socially unacceptable. But in art you have to entertain.

BC Tell me about the title *The Suicide of Guy Debord* (2001).

GB The colour in the work is from a Renoir painting. The brushmarks are based on a Frank Auerbach work, and put together it creates a very heady, romantic, abstracted image which in some sense is very much against the writing of Guy Debord and his politics. He was into free love and freedom of expression. One of his books was covered in sandpaper, as if to say: "The world is rough and we interact with each other violently. We destroy things. We create things, but we're not romantic." Whereas, my painting appears in a way to be very romantic, and I like the clash of Renoir and sandpaper. The two opposites. One is like the smell of fresh roses and the other is the smell of shit, and you put them together and get something interesting. That's why I wanted this philosopher and this honeyed painting together, to create this strange upside-down sensibility.

BC The exhibition also includes one painting with a shaped canvas, *Song to the Siren* (2009).

GB I like the idea that art can be decorative. Shaped canvases are unpopular because they're considered frivolous, as if they've been made specifically to fit into the decoration of a room, and maybe that's why I like them. Decoration can be just as fascinating as painting. Why isn't wallpaper be as interesting as painting? The shaped painting is also a compositional device; a rectangle sometimes is too constraining for a work. *Song to the Siren* was based on Van Gogh's *Marguerite Gachet at the Piano* (1890). In my painting she is turned upside-down and hovers off the wall. The red and green wallpaper behind Marguerite is cut away. She is lost in space; which is akin to a lot of the backgrounds in my work where you'll have a figure floating in an abstract space. I'm generally not too interested in that relationship between figure and ground. I'm more interested in when the

ground becomes part of the figure and the figure part of the ground, as the figures start to disintegrate and turn into the ground. We lose our sense of stability, our sense of selves, as we disintegrate.



Arnold Böcklin, *Isle of the Dead*, mai / May 1880, 10,9 cm × 156,4 cm
Kunstmuseum Basel, Depositum
der Gottfried Keller-Stiftung, 1920

BC You also did one shaped canvas referring to *Isle of the Dead* (1880) by Arnold Böcklin. What is your interest in Böcklin, particularly this painting? When mass-reproduced imagery became possible and available in the 19th century, this was the most popular print in German-speaking countries, while in France it was *The Angelus* (1857-59) of Jean-François Millet, the image of the praying farmers. Millet was greatly admired by Vincent van Gogh. He considered him a much more important artist than Édouard Manet, and was a collector, with his brother, of mass-reproduced etchings. Before becoming an artist, Van Gogh worked in his uncle's gallery selling prints, and knew about many painters whose names we have since forgotten.



John Martin, *The Last Judgement*, 1853
Huile sur toile / Oil on canvas
196,8 × 325,8 cm, Tate London

GB Artists go in and out of fashion, and that's something which fascinates me. Why would Böcklin become one of the most celebrated artists and then be forgotten for years afterwards? John Martin, who's another artist that I've used, during his life sold the most expensive work ever sold at the time. His art was massively celebrated, and people would pay to see his three paintings, *The Plains of Heaven* (1851-53), *The Great Day of His Wrath* (1851-53) and *The Last Judgement* (1853). They went

allé dans l'espace à profondément changé la manière dont les humains pensent la technologie et ses possibilités. Avant, les machines n'étaient qu'une extension du corps; avec l'apparition des stations spatiales, on acquiert une notion différente de soi comme habitant du monde. Mais ces images m'ont aussi fait penser à la vie intérieure de vos images et de votre pinceau.

GB J'ai entendu dire qu'une personne qui a été à bord de la station spatiale acquiert une conscience totalement différente du monde, parce qu'elle sait que c'est une planète, une sphère flottant dans l'espace. Ce qui est intéressant dans ces photographies, c'est que l'on dirait vraiment des détails de surfaces peintes. Certaines d'entre elles ressemblent presque à des coups de pinceau. Je me souviens d'avoir acheté un grand livre de photographies prises par le télescope Hubble. J'ai lu que les photographies avaient été beaucoup retouchées, notamment que la couleur avait été ajoutée ensuite. Elles ont beau avoir été réinterprétées par les scientifiques, elles sont tellement fantastiques, tellement à couper le souffle, que vous comprenez que, en termes de photographie, voire d'imaginaire de science-fiction, vous ne pourriez tout simplement pas faire mieux. La nature est bien plus grande que tout ce que l'esprit humain est capable de créer. Je me suis davantage intéressé à la peinture, parce qu'elle touche au langage et à la créativité humaine plutôt qu'à la nature. Je ne cherchais pas à représenter la nature ; je voulais dépeindre l'humanité.

Il y a une relation intéressante ici entre la conscience de notre insignifiance et l'existentialisme – la science intensifie notre traumatisme existentialiste. Nous comprenons véritablement que nous ne sommes pas seulement insignifiants au sein de la culture humaine, mais dans le temps, dans l'espace... Nous sommes des événements minuscules, insignifiants, et je pense que cela modifie notre appréhension de la culture. L'idée que l'être humain ne soit pas ici pour toujours me fascine. Il disparaîtra. Ce n'est qu'une question de temps nécessaire avant que nous ne disparaissions, qu'une question de degré de développement avant que nous ne nous en allions.

BC Il y a une tension entre la quasi-immatérialité de vos peintures et l'excès de plasticité et de matérialité des sculptures que vous faites également depuis 1995 – une dualité, qui traverse le micro et le macro-structurel de manière inédite.

GB Même si elles sont faites de manières très différentes, l'état d'esprit dans lequel je suis pour réaliser ces sculptures et ces peintures est complètement identique. La couleur et la composition sont toujours

les mêmes. J'essaie toujours de créer les mêmes émotions, qui ne sont pas que liées au plaisir. Je cherche à créer des images ou des objets qui possèdent une fluidité ainsi que des éléments capables d'arrêter le regard. Il y a des choses qui sont agréables et d'autres qui sont gênantes et désagréables. J'essaie de créer des changements d'atmosphère dans l'œuvre afin qu'elle soit, j'espère, suffisamment fascinante pour donner envie de la regarder. Les mêmes règles s'appliquent que j'utilise un gros pinceau épais chargé d'autant de peinture que je peux y mettre pour les sculptures, ou une brosse minuscule pour représenter des coups de pinceau artificiels. On est à l'autre bout du plan pictural tandis que les sculptures sont du côté du plan pictural de la personne qui regarde.

BC Vos peintures s'attachent à la peau, aux cheveux, aux pétales – c'est très épidermique et vulnérable.

GB Je suis sans doute moins bon pour peindre la peau que les tendons et les muscles qui sont en dessous, parce que tout alors devient transparent. Dans mes tableaux, la peau tend à être translucide comme pour révéler la vulnérabilité de ce qui se trouve en dessous.

BC Est-ce ce que vous éprouvez quand vous créez une image comme aux rayons X d'une figure ou d'une fleur ?

GB L'idée qu'une personne soit transparente est aussi une métaphore de ce qui se passe dans l'esprit. Si vous dites d'une personne que vous «voyez à travers elle», cela signifie en général que vous pouvez dire, par exemple, que cette personne est en train de mentir, qu'elle essaie d'avancer une idée, mais que vous savez très bien qu'elle pense autre chose. J'essaie d'atteindre une vérité en regardant, à travers la chair d'une personne, ce qu'elle est véritablement en dessous.

BC Il semble que ce soit l'inverse dans les sculptures. Vous cachez, voire enterrez, la figure sous des masses de peinture.

GB Quand les sculptures sont en bronze, que je peins sur une sculpture existante, j'essaie de l'embellir d'un autre récit inspiré de ce que représente le bronze – comme si ce qui était à l'intérieur du bronze transparaissait à l'extérieur. Je pense toujours que les sculptures représentent le monde intérieur de la figure. C'est simplement que la chair, les muscles et les tripes de la figure se situent à l'extérieur. Comme si une figure était retournée, que le physique et le psychique venait se mêler et que l'on pouvait décoder une personne en regardant ses organes internes de l'extérieur.

on tour around the world to Australia, America and Europe, attracting queues that only Picasso and Matisse might get now. Then several decades later nobody knew who John Martin was. The paintings were in storage literally rotting. They were in an awful state; they had holes in them. The Tate acquired them because they were considered to be virtually worthless. That sense of vulnerability and lack of solidity that a work can have is very interesting. What is meaningful and what has importance in a society should always be questioned. It's part of the power of looking at art history.

BC You also have several works which refer directly to Van Gogh himself.



Vincent van Gogh, *Vase aux fleurs / Vase of Flowers*, juin / June 1890. Huile sur toile / Oil on canvas, 42,2 cm x 29,0 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

GB His brush strokes are very interesting to interpret. I think the painting *Life Without Comedy*, in 2001, was the first directly based on a Van Gogh, which draws on his *Vase of Flowers* from 1890; but in my version the vase becomes a portrait and the flowers have eyes, bringing in elements of Surrealism. I have used a number of his flower paintings—they all became portraits. The bouquets are like complex heads full of different thoughts represented by a myriad of brushmarks. But it's not just his brush strokes that I am interested in. It's his colour sensibility—his extraordinary ability to paint somebody with a bright green or yellow face, but for it to seem natural. It's as if he's painting their inner selves, using colour to describe emotions and putting those emotions on their skin.

The same is true of his brushstrokes. He is creating marks on the face that are there to describe what the person is thinking. They are metaphors for vulnerability, for youthful exuberance, innocence and a whole gamut of things—sometimes quite opposing emotions. He uses colour and brushmarks to create bizarre emotional relationships; part of it is there to shock and part of it is there to surprise. He's trying to create another world. This is something I've tried to learn to steal from him.

BC There is also your painting *Misogyny* (2005), which refers to Van Gogh's sketch *Torso of Venus* (1886), and which you have partially re-worked for this show.

GB When I saw again *Misogyny* recently, knowing it was going to be shown in Arles, I couldn't help myself: I asked the owner if I could repaint part of the work. I knew I could resolve some problems that in 2006 were left unresolved. So hopefully, after my reworking, the figure will be more powerful, strident and beautiful. That is what I want her to be.

BC You tend to work directly from books and reproductions, choosing the version you find most appealing in the colour rendering: you don't necessarily choose the most accurate or truthful version.

GB I would love to have the original painting in the studio, but that's usually not possible. So I get as many reproductions of a work as I can find and pick something which seems to have the right sentiment. Sometimes it's very close to the original, and sometimes it's very, very different, especially art books from the 1960s or 1970s, where the colour can be way off. Printers have become much better presenting colour, but there's something often wonderfully sickly about the faded greens and blues that can come into old reproductions. When you make a painting you often put some marks on a surface not quite knowing why you are doing it, and sometimes they work and you embellish them, and sometimes they're wrong and you wipe them off. You learn by making mistakes. Any painting is just a series of accidents. So it makes sense to use the accidental nature of a reproduction to learn from. Sometimes they work and sometimes they don't. You learn from everything in life. Whether it's a box of Corn Flakes or a Giovanni Domenico Tiepolo painting, there's something interesting in there to interpret and learn from.

BC There is a painting called *Cactus Land* (2012), which you painted directly from

an original work. Is there any difference for you between painting from an original work or a reproduction?

GB I had the original 18th century painting in the studio while I was painting it. The colour in my painting bears almost no relationship to the original—it goes off in a flight of fantasy. It's nice to have a starting point, whether it's the actual painting or just a colour relationship, from there I can invent and manipulate at will. I always need to have something there to base the work on so I'm not reliant upon my own imagination alone. It didn't help me greatly, though, to have the original there, because I wasn't using it as a colour model. If I were using the colour from a particular painting, then it would be very helpful.

BC In the past three years you have concentrated on doing drawings, and they're all based on books.

GB There are a few cases where I actually have the original drawing, such as a Tiepolo sketch which I've made several works after. But strangely, it wasn't necessarily that much of a help. The Tiepolo drawing is black and white chalk on blue paper, which a lot of Venetian painters were using, but, because the background has faded to a lighter colour, the white has been somewhat lost on the original. So we scanned the drawing and then manipulated it to make the blue much darker, increasing the contrast to return it to how we think it would have originally been. So I've actually been working from a manipulated photograph of the original, because you basically see more in it. Computer manipulation of images is helpful in lots of ways.

BC What you have developed within your drawing in the past three years contains the notion of what we call virtuosity—something which is seen as suspect nowadays. If someone is said to be showing virtuosity, it's mainly based on a developed style or a calligraphical brilliance. What your drawings seem to suggest is more a memory of virtuosity; and, most importantly, I believe that your hand is constantly metamorphosing what we want to call "style". When you look at your drawings you initially see this swarm of lines and curls. Only by looking harder do you recognise forms that add up to an image. Then you see, again, lines which are completely autonomous and also can be part of a superimposition. Very often it's more of a multitude than a singular drawing: there is no certainty of an image which wants to show itself in its brilliance.

BC Il y a une certaine qualité atmosphérique dans vos œuvres, un état d'esprit à la forte dimension psychologique.

GB La terre possède une atmosphère. Vous pouvez également dire d'une pièce qu'elle en possède une. L'atmosphère dans mes peintures est presque comme l'air que l'on respire. Il s'agit littéralement de l'atmosphère, mais d'une atmosphère pas tout à fait normale. Ce n'est pas de l'air frais. On ne peut pas la tenir pour acquise. Les peintures sont situées dans un monde où l'atmosphère est différente – pas nécessairement respirable. Elle peut être claustrophobique et onirique, je crois. L'air est toxique, peut-être mortel. D'où les visages verts et la pâleur languissante d'un grand nombre de figures que je représente.

BC Et puis on tombe sur un titre comme *I Do Not Feel Embarrassed at Attempting to Express Sadness and Loneliness* (*Je n'éprouve pas de gêne à exprimer de la tristesse et de la solitude*) (2001)...

GB Je crois qu'une grande partie de ce que j'ai essayé de faire vise à être très honnête. Une des pierres de touche du travail de l'artiste est de pouvoir dire des choses que l'on ne peut pas exprimer avec des mots, parce que ce serait trop grossier, trop vulgaire ou trop sentimental. On peut dépasser les bornes. Or ce titre essaie d'exprimer une vérité directe, en disant: « Cette peinture parle de tristesse et de solitude. » ou « Cette peinture parle de suicide. » ou « Cette peinture parle de la mort de votre mère. » Je vais droit au sens pour dire: « Voilà ce dont parle cette peinture. » C'est un sujet très sensible et j'essaie d'être aussi honnête que possible à ce propos – ce que l'on ne fait pas en réalité, parce que c'est socialement inacceptable. Mais, en art, vous avez un devoir de divertissement.

BC Parlez-moi du titre *The Suicide of Guy Debord* (*Le Suicide de Guy Debord*) (2001).

GB La couleur de l'œuvre est tirée d'un tableau de Renoir. Les marques de pinceau sont basées sur une œuvre de Frank Auerbach et, réunies, elles forment une image très enivrante, très romantique et très abstraite, qui en un sens va tout à fait à l'encontre de l'écriture de Guy Debord et de sa politique. Debord défendait l'amour libre et la liberté d'expression. Un de ses livres était couvert de papier de verre, comme pour dire: « Le monde est rude et nous interagissons violemment les uns avec les autres. Nous détruisons des choses. Nous créons des choses, mais nous ne sommes pas romantiques. » Alors que ma peinture semble en un sens très romantique; et j'aime la collision entre Renoir et le papier de verre – deux contraires.

L'un dégage l'odeur de roses fraîches, l'autre l'odeur de la merde; mis ensemble, on obtient quelque chose d'intéressant. Voilà pourquoi je voulais réunir ce philosophe et cette peinture mielleuse, et créer cette sensibilité étrange et pèle-mêlé.

BC L'exposition comprend également un tableau sur bois découpé, *Song to the Siren* (2009).

GB J'aime l'idée que l'art puisse être décoratif. Les tableaux aux formes inhabituelles sont impopulaires parce qu'ils sont considérés comme frivoles, comme s'ils avaient été fabriqués spécialement pour s'adapter à la décoration d'une pièce – et c'est peut-être pour cela que je les aime. La décoration peut être tout aussi fascinante que la peinture. Pourquoi le papier peint ne pourrait-il pas être aussi intéressant que la peinture? Le tableau de forme inhabituelle constitue aussi un dispositif de composition – un rectangle est parfois trop contraignant pour une œuvre. *Song to the Siren* s'inspire de *Mademoiselle Gachet au piano* de Van Gogh (1890). Dans ma peinture, elle a la tête en bas et plane à distance du mur. J'ai enlevé le papier peint rouge et vert derrière Marguerite Gachet. Elle est suspendue dans l'espace – comme un grand nombre des fonds dans mon travail, quand une figure flotte dans un espace abstrait. Je ne m'intéresse généralement pas trop à cette relation entre la figure et le fond. Je m'intéresse davantage au moment où la surface devient une partie de la figure et la figure une partie de la surface, quand les figures commencent à se désintégrer et à se transformer en surface. Nous perdons notre sentiment de stabilité, notre perception du moi, comme si nous nous désintégrions.

BC Vous avez également fait une peinture de forme insolite en vous inspirant de *Isle of the Dead* (1880) d'Arnold Böcklin. Pourquoi vous intéressez-vous à Böcklin et à cette toile en particulier? Quand la reproduction de masse des images put devenir accessible au XIX^e siècle, ce tirage fut le plus populaire dans les pays germanophones, tandis qu'en France, ce fut *L'Angélus* (1857-1859) de Jean-François Millet, l'image des paysans en train de prier. Millet était très admiré de Vincent van Gogh. Il le considérait comme un artiste bien plus important qu'Édouard Manet, et collectionnait avec son frère des reproductions de gravures. Avant de devenir artiste, Van Gogh a travaillé dans la galerie de son oncle à vendre des reproductions, et il connaissait beaucoup de peintres dont nous avons depuis oublié le nom.

GB Les artistes sont soumis aux aléas de la mode et c'est une chose qui me fascine. Pourquoi Böcklin est-il devenu l'un des artistes les plus célèbres

GB It's trying to make the statement that we are very contradictory entities as human beings. We're not all good and not all bad. We're not all male and we're not all female. We're a mixture of opposites, and hence a lot of the drawings are overlays: one or two images overlaid to create a third more complex figure. Sometimes it takes a while to try to separate the different parts. But you're actually not meant to separate them too much. Not like, for instance, in Francis Picabia's series of "transparencies", where the superimposed lines of a horse or a woman can be separated out into different layers. In my drawings, I wanted to conjoin the two figures like Siamese twins, to join the images together, so that you can't tell one from the other. The blood is shared with both figures.



Francis Picabia, *La Sainte Vierge*, 1920. Encre de Chine, mine graphite et encrure sur papier / India ink, graphite and ink on paper, 33 x 24 cm. Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

BC How important is it to have a certain recognisability within the imagery, and how much is accidental when you superimpose?

GB It's a bit of both: you create accidents that you react to. Accidents are important because they make you think and challenge what you thought you had to do, to create problems for yourself. I think with any work you have to start making it and then spoil it, and then try to resurrect it from the ashes of a disaster. There's a drawing Picabia did where he just threw some ink on a piece of paper and called it *The Holy Virgin* (1920). It's one of my favourite pieces of work, because obviously it's not a portrait of the Holy Virgin, but in some sense it's absolutely a portrait of the Virgin—because it's chance. The chance blot becomes a sign from God as well as a portrait of the Virgin.

I once made a painting called *If God Exists Then Everything Is His Will* (1998), and it's almost like Picabia saying, "Well, if God exists, then this ink blot is his will," and therefore it is. It's that humorous but somehow actually very meaningful and challenging sensibility that I'm trying to create in the drawings as well. They may be meaningless, fluffy, baroque fantasies of floating lines, but they could coalesce into being portraits of God or something much more meaningful than just a random series of marks. Whether when you look at a tree and think it's beautiful because it's scared and bent and twisted through time, or you think it has become ugly because it's not perfect anymore, is very much dependent on the viewer. It's that sensibility of what is ugly and what is beautiful, what is figurative and what is abstract. I'm trying to balance things to keep people questioning and entertained.

BC I was astonished when I looked at enlarged reproductions of your drawings and discovered what was, in effect, another universe. Is it also surprising for you, or are you already working with a magnifying glass?

GB I will answer in a slightly different way. It always seems to me that art of the Renaissance has been somewhat misunderstood, in that it was not necessarily the Italians but more the northern European, German and Dutch artists who were the real forward-thinkers, because they started using magnifying glasses for the first time. The intense detail that you might find in a Lucas Cranach or an Albrecht Dürer work you won't find in Italian art, because only in northern Europe did they have magnifying glasses to create a completely new way of looking at the world. Nobody had seen paintings with so much detail before. That was the real revolution, where science and art became so enjoined that it changed people's perceptions of what it was to look, to really look, at the world: at hair, at skin or cloth. It's that sensibility and fascination with detail that I'm trying to rekindle in some way by creating drawings that have an intense sense of detail about them.

BC Old paintings can still look very fresh, while digital recordings can vanish after ten years. Old analogue black-and-white photos and their negatives still last longer than a digital file.

GB This is why painting and drawing still seem so fascinating. It's because it actually exists, and you know the artist has sat in front of the work and touched it; it becomes a relic to some extent. Not that I want to make works which are like religious relics and have been touched by genius, but there is a poetic sensibility that does come from visiting a place where there is that sense of atmosphere. Like the idea of making a pilgrimage, it's an act of homage to see something that somebody else has actually created, as if you're setting foot into their mind. Just saying, "For these few minutes I won't be myself. I will try to look at the world as if I'm the artist, or the writer, or the film-maker." I think that's one of the most wonderful things about human beings: we have empathy. That's why

I start a drawing not knowing whether I can finish it, or whether it's going to be a disaster or not. So I always try new methods of doing things, while also borrowing little bits from etchings and drawings that I've particularly liked. You try to create something that really feels like your own heart in the end. I like the sense of looking at something which has been hand-drawn and is minutely detailed and delicate. Painting seems to be divided into very general, big, quickly made gestural works and a sort of photorealism, slavish to real physical form. I want something that has the best of both of them in there—that has fascinating detail but the freedom of expression as well.

BC It's a feeling that seems symptomatic of our new High Definition reality. Digitalisation changes our notion of reality: it is now so fluid, now that the micro-structure is as important as macro-structure. Analogue viewing meant that you lose information when you got closer, which is no longer the case.

GB It's a strange contradiction that digital technology has created an ability to look at things in intense detail, yet generally it makes us look at them in much less detail: most of the images we see on the computer and the sound we listen to are actually very low resolution. Analogue photography and music recordings were usually much more detailed 30 or 40 years ago than they are now. So even though that ability to be detailed is there, we've ignored it and gone the opposite direction.

BC Old paintings can still look very fresh, while digital recordings can vanish after ten years. Old analogue black-and-white photos and their negatives still last longer than a digital file.

GB This is why painting and drawing still seem so fascinating. It's because it actually exists, and you know the artist has sat in front of the work and touched it; it becomes a relic to some extent. Not that I want to make works which are like religious relics and have been touched by genius, but there is a poetic sensibility that does come from visiting a place where there is that sense of atmosphere. Like the idea of making a pilgrimage, it's an act of homage to see something that somebody else has actually created, as if you're setting foot into their mind. Just saying, "For these few minutes I won't be myself. I will try to look at the world as if I'm the artist, or the writer, or the film-maker." I think that's one of the most wonderful things about human beings: we have empathy. That's why

start a drawing not knowing whether I can finish it, or whether it's going to be a disaster or not. So I always try new methods of doing things, while also borrowing little bits from etchings and drawings that I've particularly liked. You try to create something that really feels like your own heart in the end. I like the sense of looking at something which has been hand-drawn and is minutely detailed and delicate. Painting seems to be divided into very general, big, quickly made gestural works and a sort of photorealism, slavish to real physical form. I want something that has the best of both of them in there—that has fascinating detail but the freedom of expression as well.

BC I was also your painting *Misogyny* (2006), qui s'inspire d'un croquis de Van Gogh, *Torse de Vénus* (1886), et que vous avez partiellement retravaillé pour cette exposition.

La même chose est vraie de ses coups de pinceau. Il crée des marques sur le visage pour décrire ce que la personne pense. Ce sont des métaphores de la vulnérabilité, de l'exubérance juvénile, de l'innocence et de toute une série de choses – parfois des émotions tout à fait contraires. Il utilise la couleur et les coups de pinceau pour créer des relations affectives étranges; une partie de celles-ci est là pour choquer et une partie pour surprendre. Il essaie de créer un autre monde. C'est quelque chose que j'ai essayé d'apprendre à lui voler.

GB Quand j'ai revu récemment *Misogyny*, sachant qu'il allait être montré à Arles, je n'ai pas pu m'empêcher de demander au propriétaire si je pouvais en repindre une partie. Je savais que je pouvais résoudre certains problèmes restés irrésolus en 2006. J'espérais qu'avec la retouche, la figure est plus puissante, plus vénémente et plus belle – c'est ainsi que j'aimerais qu'elle soit.

BC Vous travaillez souvent directement à partir de livres et de reproductions, en choisissant la version que vous trouvez la plus séduisante dans le rendu des couleurs: vous ne choisissez pas nécessairement la version la plus exacte ni la plus fidèle.



Jean-François Millet, *L'Angélus*, entre 1857 et 1859 / between 1857 and 1859. Huile sur toile / Oil on canvas, 55,5 x 66 cm. Musée d'Orsay, Paris



Vincent van Gogh, *Torse de Vénus / Torso of Venus*, 1886. Huile sur carton / Oil on cardboard, 46,4 x 38,1 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

GB J'aimerais beaucoup avoir la peinture originale dans l'atelier, mais c'est généralement impossible. Donc, je trouve autant de reproductions d'une œuvre qu'il est possible et j'en choisis une qui me semble dégager un sentiment juste. Parfois, c'est très proche de l'original, parfois c'est très, très différent – surtout avec les livres d'art des années 1960

art is so fascinating, because there's nothing more escapist than looking at the world through somebody else's eyes, even if that vision is horrific, or tortuous or sublimely beautiful. Human beings like story telling, and there's no better way of telling a story than to actually be somewhere and have a direct relationship with its creator.

ou 1970, dans lesquels la couleur peut être très éloignée de l'original. Les imprimeurs sont devenus bien meilleurs pour rendre la couleur, mais il y a quelque chose de souvent merveilleusement écourant dans les verts et les bleus délavés qui peuvent transparaître dans les vieilles reproductions. Quand vous faites une peinture, vous mettez souvent des marques sur une surface sans trop savoir pourquoi vous le faites ; parfois ça marche et vous les embellissez, parfois c'est raté et vous les effacez. Vous apprenez en faisant des erreurs. Une peinture n'est qu'une succession d'accidents. Il est donc logique d'utiliser la nature accidentelle d'une reproduction pour apprendre. Parfois elles fonctionnent, parfois pas. Vous apprenez à partir de tout, dans la vie. Qu'il s'agisse d'une boîte de corn-flakes ou d'une peinture de Giovanni Domenico Tiepolo, il y a quelque chose d'intéressant là-dedans à interpréter et à apprendre.

BC Il y a une peinture intitulée *Cactus Land* (2012) que vous avez peinte directement à partir d'une œuvre originale. Y a-t-il une différence pour vous entre peindre à partir d'une œuvre originale et peindre à partir d'une reproduction ?



Glenn Brown, *Cactus Land*, 2012
Huile sur bois / Oil on panel,
170 × 142 cm

GB J'avais la peinture originale du XVIII^e siècle dans l'atelier pendant que je peignais. La couleur de ma peinture n'a presque rien à voir avec l'original – elle part dans un délice fantastique. C'est agréable d'avoir un point de départ, qu'il s'agisse de la peinture réelle ou d'un simple lien de couleur. À partir de là, je peux inventer et manipuler à volonté. J'ai toujours besoin d'avoir quelque chose, là, sur lequel fonder le travail et afin de ne pas être seulement tributaire de mon imagination. Cela ne m'a pas beaucoup aidé, cela dit, d'avoir l'original chez moi, parce que je ne l'utilisais pas comme modèle pour la couleur. Si j'utilise la couleur d'une peinture en particulier, alors cela peut être très utile.

BC Au cours des trois dernières années, vous vous êtes concentré sur la réalisation de dessins, tous basés sur des livres.

GB Il peut arriver que j'aie effectivement le dessin original, comme l'esquisse de Tiepolo, dont j'ai tiré plusieurs œuvres. Mais, étrangement, cela n'a pas nécessairement été d'une grande aide. Le dessin de Tiepolo est à la craie noire et blanche sur un papier bleu qu'utilisaient beaucoup les peintres vénitiens. Mais comme la couleur du fond s'est estompée sur l'original, le blanc a été un peu perdu. Nous avons donc scanné le dessin, puis nous l'avons manipulé pour assombrir le bleu et augmenter le contraste afin d'obtenir un rendu proche de ce que nous pensons qu'il était à l'origine. J'ai donc travaillé à partir d'une photo retouchée de l'original, parce qu'elle permettait de mieux voir. La retouche numérique des images est utile à plein égards.

BC Ce que vous avez développé dans votre dessin ces trois dernières années embrasse une notion que l'on appelle la virtuosité – notion considérée comme suspecte de nos jours. Si l'on dit d'une personne qu'elle fait preuve de virtuosité, c'est généralement un jugement basé sur le déploiement d'un style ou d'un éclat calligraphique. Vos dessins semblent plutôt suggérer une mémoire de la virtuosité. Par-dessus tout, je crois que votre main métamorphose sans cesse ce que nous cherchons à appeler « style ». Quand on regarde vos dessins, on voit d'abord cet essaim de lignes et de boucles. Ce n'est qu'en regardant plus attentivement que l'on reconnaît les formes qui viennent s'accumuler pour former une image. Puis, de nouveau, on voit des lignes complètement autonomes, qui peuvent aussi faire partie d'une superposition. Très souvent, il s'agit davantage d'une multitude que d'un dessin singulier : aucune évidence d'une image qui se montrerait dans tout son éclat.

GB L'enjeu est d'affirmer que nous sommes des entités très contradictoires en tant qu'êtres humains. Nous ne sommes ni tout bons ni tout mauvais. Nous ne sommes ni pleinement hommes ni pleinement femmes. Nous sommes un mélange de contraires, d'où le fait que beaucoup de dessins soient des superpositions : une ou deux images superposées pour créer une troisième figure plus complexe. Parfois, il faut un certain temps pour essayer de séparer les différents éléments. Mais vous n'êtes pas vraiment censés les séparer trop – pas comme, par exemple, dans la série des « transparences » de Francis Picabia, où les lignes superposées d'un cheval ou d'une femme peuvent être séparées en différentes couches. Dans mes dessins, je cherche à unir les deux figures comme des siamoises, à

joindre les images de sorte que l'on ne puisse plus les distinguer l'une de l'autre, que le même sang irrigue les deux figures.

BC Quelle importance accordez-vous à une certaine reconnaissabilité de l'image ? Et quelle est la part d'accident lorsque vous superposez ?

GB Un peu des deux : vous créez des accidents auxquels vous réagissez. Les accidents sont importants, car ils vous font réfléchir à ce que vous pensiez avoir à faire et vous interrogent, vous créant des problèmes à vous-même. Je pense qu'avec n'importe quelle œuvre, il est important de commencer à faire, puis de gâcher, et puis d'essayer de ressusciter l'œuvre des cendres de la catastrophe. Dans un dessin, Picabia s'est contenté de jeter un peu d'encre sur un morceau de papier et de l'appeler *La Sainte Vierge* (1920). C'est une de mes œuvres préférées, car ce n'est clairement pas un portrait de la Sainte Vierge, mais, en un sens, c'est un pur portrait de la Vierge – parce que c'est du hasard. Les taches aléatoires deviennent un signe de Dieu autant qu'un portrait de la Vierge.

Un jour, j'ai fait une peinture appelée *If God Exists Then Everything Is His Will* (*Si Dieu existe alors tout est Sa volonté*) (1998), et c'est un peu comme Picabia qui dit : « Bon, si Dieu existe, alors cette tache d'encre est Sa volonté », et alors elle l'est en effet. C'est cette sensibilité humoristique, très lourde de sens aussi et très exigeante, que j'essaie également de rendre dans mes dessins. Ce sont peut-être des fantaisies de lignes flottantes dénouées de sens, légères, baroques, mais elles pourraient fusionner en un portrait de Dieu ou quelque chose de beaucoup plus significatif qu'une simple série de traits aléatoires. Que vous regardiez un arbre et que vous le trouviez beau, parce qu'il est marqué, plié et tortu par le temps, ou que vous pensiez qu'il est devenu laid parce qu'il n'est plus parfait, dépend très largement de qui regarde. C'est une question de sensibilité à ce qui est laid et à ce qui est beau, à ce qui est figuratif et à ce qui est abstrait. J'essaie d'équilibrer les choses pour que les gens continuent à s'interroger et à se distraire.

BC J'ai été étonnée quand j'ai regardé des reproductions agrandies de vos dessins et que j'ai découvert ce qui constituait, de fait, un autre univers. Cela vous surprend-il aussi ou travaillez-vous d'emblée avec une loupe ?

GB Je vais répondre de manière légèrement décalée. J'ai toujours l'impression que l'art de la Renaissance a été un peu mal compris en ce que ce ne sont pas nécessairement les artistes italiens, mais les Européens du Nord, les Allemands et les Néerlandais

qui furent les vrais esprits avant-gardistes de la Renaissance en étant les premiers à utiliser des loupes. Vous ne trouverez pas, dans l'art italien, le détail intense que vous pourrez trouver dans une œuvre de Lucas Cranach ou d'Albrecht Dürer, parce que ce n'est qu'en Europe du Nord qu'ils inventaient avec les loupes une toute nouvelle façon de regarder le monde. Personne n'avait vu de peintures avec tant de détail avant. C'était là la vraie révolution – là où la science et l'art se rejoignaient au point de modifier la perception de ce que voulait vraiment dire regarder, regarder véritablement, le monde : les cheveux, la peau, les tissus. C'est cette sensibilité et cette fascination du détail que j'essaie de raviver d'une certaine manière en créant des dessins qui possèdent un sens aigu du détail.

BC Vous avez un répertoire incroyablement varié de lignes, apparemment sans une manière figée de répondre à telle image. Vos dessins dégagent un sentiment d'ouverture ; quand je les regarde, je ne vois jamais un style. Ou disons que vous êtes capable de produire des styles différents.

GB Dans chaque nouvelle œuvre, j'essaie une chose que je n'ai pas essayée avant. Je n'ai pas envie de me répéter. Je veux commencer un dessin sans savoir si je suis capable de le terminer, sans savoir si ça va être un désastre ou non. Je cherche donc toujours de nouvelles méthodes, tout en empruntant des petits bouts de gravures et de dessins que j'ai particulièrement aimés. J'essaie de créer quelque chose qui fasse vraiment écho à mon cœur au final. J'aime l'impression de regarder une chose dessinée à la main et minutieusement détaillée et délicate. La peinture semble divisée en œuvres gestuelles très générales, très grandes, faites très rapidement et en une sorte de photo-réalisme, copie servile de la forme physique réelle. Je veux quelque chose qui possède le meilleur des deux genres : le détail fascinant autant que la liberté d'expression.

BC C'est un sentiment qui semble symptomatique de notre nouvelle réalité haute définition. La numérisation change notre notion de la réalité, devenue tellement fluide maintenant que la microstructure est aussi importante que la macrostructure. La vision analogique impliquait que vous perdiez des informations quand vous vous rapprochiez, ce n'est plus le cas.

GB C'est une contradiction étrange. La technologie numérique a créé une capacité à regarder les choses avec une attention intense au détail. Mais souvent, elle nous les fait regarder avec beaucoup moins d'attention : la plupart des images que nous voyons sur l'ordinateur, le son que nous écoutons sont en fait de très basse résolution. La photographie

et les enregistrements musicaux analogiques étaient généralement beaucoup plus précis il y a trente ou quarante ans qu'aujourd'hui. Nous avons préféré ignorer la possibilité du détail et sommes partis dans la direction opposée.

BC Les peintures anciennes peuvent encore avoir l'air très nouvelles, tandis que les enregistrements numériques peuvent disparaître au bout de dix ans. Les vieilles photos argentiques en noir et blanc et leurs négatifs continuent à durer plus longtemps qu'un fichier numérique.

GB C'est la raison pour laquelle la peinture et le dessin paraissent encore si fascinants. C'est parce qu'ils existent réellement : vous savez que l'artiste s'est assis devant son œuvre et l'a touchée ; elle devient une sorte de relique. Non pas que je veuille faire des œuvres touchées par le génie, des reliques religieuses, mais il y a une sensibilité poétique qui vient du fait de se rendre dans un lieu où il y a ce sentiment d'atmosphère. Tout comme dans l'idée de pèlerinage, c'est une forme d'hommage consistant à aller voir une chose qu'une autre personne a effectivement créée, comme si l'on pénétrait dans son esprit, en disant simplement : « Durant quelques minutes, je ne serai plus moi-même. Je vais essayer de regarder le monde comme si j'étais l'artiste, l'écrivain, le cinéaste. » Je crois que c'est l'une des choses les plus merveilleuses chez l'être humain : sa capacité d'empathie. Voilà pourquoi l'art est si fascinant, parce qu'il n'y a rien de plus divertissant que de regarder le monde à travers les yeux d'une autre personne, quand bien même cette vision serait horrible, tortueuse ou sublimement belle. Les êtres humains aiment les contes et il n'y a pas de meilleure façon de raconter une histoire que d'être effectivement quelque part et que d'avoir une relation directe avec son créateur.

→
Sizewell C, 2016
Encre de Chine et acrylique sur bois,
diptyque/Indian ink and acrylic on panel,
diptych. Chaque/Each 75 × 60 cm

→
Darsham Songs, 2016
Peinture à l'huile, encre de Chine et
acrylique sur bois/Oil, Indian ink and
acrylic on panel
82 × 129,5 cm







←
Hinkley Point, 2016
Encre de Chine et acrylique sur bois,
diptyque / Indian ink and acrylic on panel,
diptych
Chaque/Each 60 × 50 cm

Drawing 10 (after Delacroix/Strozzi), 2014
Encre sur deux feuilles de polypropylène/
ink on two sheets of polypropylene
46 × 34 cm





Drawing 10 (after Delacroix / Strozzi)
(detail / détail), 2014
Encre sur deux feuilles de polypropylène /
Ink on two sheets of polypropylene
46 × 34 cm

Drawing 34 (after Batoni/Batoni), 2014
Encre sur polypropylène / Ink on
polypropylene, 45,8 × 30,4 cm



GLENN BROWN
LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES /
LIST OF WORKS ON SHOW

p. 9
The Hockey Cokey, 2016
Peinture à l'huile et acrylique sur structure en acier, bronze / Oil paint and acrylic over steel structure and bronze
88 × 66 × 66 cm
Courtesy Gagosian Gallery
Photo: Mike Bruce

p.11
I Do Not Feel Embarrassed at Attempting to Express Sadness and Loneliness, 2001
Huile sur bois / Oil on panel
61,3 × 47,9 cm
Collection privée / Private collection
Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.12
The Suicide of Guy Debord, 2001
Huile sur bois / Oil on panel
62,5 × 46 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.15
Drawing 7 (after Murillo / Murillo), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata blanc / Indian ink on paper Pergamenata White, 61,8 × 45,5 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd

p.16
Drawing 12 (after Hesse), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata blanc / Indian ink on paper Pergamenata Natural, 50 × 34,7 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.19
Drawing 13 (after Greuze / Rubens), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata blanc / Indian ink on paper Pergamenata White, 50 × 40,8 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.21
Drawing 17 (after Greuze / Greuze), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata naturel / Indian ink on paper Pergamenata Natural, 49,8 × 36,7 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.23
Drawing 25 (after Greuze / Jordaeus), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata blanc / Indian ink on paper Pergamenata White, 58,9 × 45,9 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.35
Drawing 26 (after Boucher), 2015
Encre de Chine et acrylique sur papier Canford Gun Metal / Indian ink and acrylic on paper Canford Gun Metal
84 × 59 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.36
Drawing 29 (after De Ghyn II), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata blanc / Indian ink on paper Pergamenata White, 69,6 × 50 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.37
Drawing 18 (after Boucher), 2015
Encre de Chine sur papier Pergamenata blanc / Indian ink on paper Pergamenata White, 49,8 × 32,5 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.38
L'Arlesienne, 2016
Peinture à l'huile sur fibre de verre et acier inoxydable, base en bronze / Oil paint on fibreglass and stainless steel, bronze base
87 × 64 × 70 cm
Courtesy Gagosian Gallery
Photo: Mike Bruce

p.41
Song to the Siren, 2009
Huile sur panneau de bois découpé, support en acier inoxydable / Oil on shaped panel on stainless steel support
250 × 148 × 18 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd

p.43
The Death of the Virgin, 2012
Huile sur bois / Oil on panel
230 × 172,5 cm
Collection privée / Private collection
Photo: Robert McKeever

p.44
Suffer Well, 2007
Huile sur bois / Oil on panel, 157 × 120 cm
The V-A-C Collection, Moscow
Photo: Robert McKeever

p.46
Drawing 8 (after Jordaeus / Rubens), 2013
Encre sur deux feuilles de polypropylène / Ink on two sheets of polypropylene
28,6 × 23,8 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.47
Drawing 9 (after Greuze / Jordaeus / Lemoyne), 2013
Encre sur deux feuilles de polypropylène / Ink on two sheets of polypropylene
28,9 × 23,8 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.49
Drawing 12 (after Flinck), 2013
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene, 36,8 × 26,9 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Mike Bruce

p.50
War in Peace, 2009
Huile sur bois / Oil on panel, 116 × 87 cm
ISelf Collection, London
Photo: Prudence Cuming Associates Ltd

p.53
The Flowers of Arles, 2016
Peinture à l'huile sur fibre de verre et acier inoxydable, base en bronze / Oil paint on fibreglass and stainless steel, bronze base
90 × 78 × 67 cm
Courtesy Gagosian Gallery
Photo: Mike Bruce

p.55
Broadway Boogie Woogie, 2015
Encre de Chine et acrylique sur bois / Indian ink and acrylic on panel
20 × 15,3 × 1,2 cm
Courtesy Gagosian Gallery
Photo: courtesy de l'artiste / of the artist

p.57
Marie Bérina / Die Toteninsel (The Isle of the Dead), 2014
Huile sur bois / Oil on panel
160 × 100 cm
Collection privée / Private collection
Photo: Robert McKeever

p.58
By Jingo, 2015
Peinture à l'huile sur acrylique et armature en acier, vitrine / Oil paint on acrylic and steel armature, vitrine
46 × 33 × 27 cm, vitrine 71,2 × 53,4 × 39,2 cm
Collection privée / Private collection
Photo: def-image.com

p.61
Misogyny, 2006
Huile sur bois / Oil on panel
159 × 122,5 cm
Douglas B. Andrews Collection
Photo: Mike Bruce

p.76-77
Sizewell C, 2016
Encre de Chine et acrylique sur bois, diptyque / Indian ink and acrylic on panel, diptych. Chaque / Each 75 × 60 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Mike Bruce

p.78-79
Darsham Songs, 2016
peinture à l'huile, encré de Chine et acrylique sur bois / Oil, Indian ink and acrylic on panel
82 × 129,5 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Mike Bruce

p.80-81
Hinkley Point, 2016
Encre de Chine et acrylique sur bois, diptyque / Indian ink and acrylic on panel, diptych
Chaque / Each 60 × 50 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Mike Bruce

p.83
Drawing 10 (after Delacroix / Strozzi), 2014
Encre sur deux feuilles de polypropylène / Ink on two sheets of polypropylene
46 × 34 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd

p.87
Drawing 34 (after Batoni / Batoni), 2014
Encre sur polypropylène / Ink on polypropylene, 45,8 × 30,4 cm
Collection de l'artiste / Collection of the artist. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd

BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY

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

2011
Bourse / Fellowship, Goldsmiths College, University of London, Londres / London.

1992
Goldsmiths College, University of London, Londres / London.

1988
Bath College of Higher Education, Bath, Angleterre / England.

1985
Norwich School of Art, Foundation Course, Norwich, Angleterre / England.

EXPOSITIONS PERSONNELLES RECENTES / RECENT SOLO EXHIBITIONS

2016
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa. Exposition itinérante / Travelling to Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio.*

« Suffer Well », Fondation Vincent van Gogh Arles, Arles, France.*

2015
« Drawings and Sculptures », Gagosian Booth, Frieze Art Fair, Londres / London.*
« Dessins », Galerie Max Hetzler, Paris.*

2014
Gagosian Gallery, New York.*

2013
« Conversation Piece V: Glenn Brown / Frans Hals », Frans Hals Museum, Haarlem, Pays-Bas / The Netherlands.
« Glenn Brown and Rebecca Warren », Rennie Collection at Wing Sang, Vancouver, Canada.*

2012
Upton House, Oxfordshire, Angleterre / England.

2011
Galerie Max Hetzler, Berlin.*
« Etchings and Sculpture », Gagosian Gallery, Genève / Geneva.

2009
Gagosian Gallery, Londres / London.*
« Etchings (Portraits) », Ridinghouse at Karsten Schubert, Londres / London.*
Tate Liverpool, Liverpool, Angleterre / England. Exposition itinérante / Travelled to Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italie / Italy; Ludwig Muzeum, Budapest, Hongrie / Hungary.*

2008
« Editions and a Unique Sculpture », Patrick Painter Gallery, Los Angeles. Kunsthistorisches Museum, Vienna, Autriche / Austria.*

2007
Gagosian Gallery, New York.*

2006
Galerie Max Hetzler, Berlin.*

2005
Patrick Painter Gallery, Los Angeles.

2004
Serpentine Gallery, Londres / London.*
Gagosian Gallery, New York.*

SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES INSTITUTIONNELLES / SELECTED INSTITUTIONAL GROUP EXHIBITIONS

2015
« One Day, Something Happens: Paintings of People », Leeds Art Gallery, Angleterre / England.*

« The Figure in Process », Pivot Art + Culture, Seattle.*

2014
« Post Pop: East Meets West », (curated by Marco Livingstone, Chang Tsong-Zung, Andrej Erofeev), Saatchi Gallery, Londres / London.*

« SHE: Picturing Women, Turn et Century », Bell Gallery and Cohen Gallery, Cranoff Center, Providence, Rhode Island, USA.*

2013
« Deep Feelings: From Antiquity to Now », Kunsthalle Krems, Autriche / Austria.*

« Le Grand Tout : 30 ans du Frac Limousin », Frac Limousin, Limoges, France.

« Riotous Baroque: From Cattelan to Zurbarán, Manifests of a Precarious Vitality », Guggenheim Museum, Bilbao, Espagne / Spain.*

2012
« Beyond Reality: British Painting Today », Galerie Rudolfinum, Prague, République tchèque / Czech republic.*

« Portrait of the Artist As... », Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art, Londres / London.

2011
« Helvete / Hell » (curated by Douglas Feuk and Märten Castenfors), Liljevalchs Konsthall, Stockholm. Traveled to: Borås Konstmuseum, Suède / Sweden.*

« John Martin: Apocalypse », Tate Britain, Londres / London.*

2008
« Le Surrealisme, c'est moi! Homage to Dalí », Kunsthalle, Vienna, Autriche / Austria.*

2010
« Grand National: Art from Britain », Vestfossen Kunstlaboratorium, Norvège / Norway.*

« Seconde Main / Second Hand », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
« Summer Exhibition », Royal Academy of Arts, Londres / London.*
« 10000 Lives », Gwangju Biennale, Gwangju Biennale, Corée / Korea.*

2009
« Art Now: Beating The Bounds », Tate Britain, Londres / London.

« just what is it... », ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, Allemagne / Germany.*
« Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection », Punta della Dogana and Palazzo Grassi, Venise / Venice.*
« Surface Reality », Laing Art Gallery, Tyne and Wear Museums, Newcastle upon Tyne, Angleterre / England.

2008
« Arcadia: Painters' Paradise », Seoul Museum of Art, Séoul / Seoul.

2007
« Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart », Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Allemagne / Germany.*
« Timer ot: Intimity, L'arte contemporanea dopo l'undici settembre / Contemporary Art after Nine Eleven », Triennale Bovisa, Milan.*

2006
« Chers amis », Domaine de Kerguéhennec, centre d'Art contemporain, Bignan, France.
« How to Improve the World: 60 Years of British Art, Arts Council Collection », Hayward Gallery, Londres / London.*

« Infini Painting: Contemporary Painting and Global Realism », Villa Manin, Centro d'Arte Contemporanea, Udine, Italie / Italy.*

« Passion for Paint », Bristol City Museum and Art Gallery, Bristol, England. Traveled to: Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne, England; The National Gallery, Londres / London.*

« The Starry Messenger: Visions of the Universe », Compton Verney, Warwickshire, Angleterre / England.*

« Zurück zur Figur: Malerei der Gegenwart », Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich. Exposition itinérante / Travelled to Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Suisse / Switzerland; KunsthuisWien, Vienna / Vienna; Kunsthall, Rotterdam.*

2005
« Big Bang : destruction et création dans l'art du xx^e siècle », Centre Georges-Pompidou, Paris.*

2008
« Ecstasy: In and about Altered States », The Geffen Contemporary at Moca, Los Angeles.*

« Rückkehr ins All / Return to Space », Hamburger Kunsthalle, Houbourg, Hamburg.*

« STRATA: Difference and Repetition », Fondazione Davide Halevim, Milan.

2004
« PILLISH: Harsh Realities and Gorgeous Destinations », Museum of Contemporary Art, Denver, USA.

2003
« Breaking God's Heart » (curated by Glenn Brown), 38 Langham Street, Londres / London.

« Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer », part of the 50th Venice Biennale, Padiglione Italia, Giardini della Biennale, Venise / Venice.*

« MARS: Kunst und Krieg », Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Autriche / Austria.*

2002
« Cher Peintre: peintures figuratives depuis l'ultime Picabia », Centre Georges-Pompidou, Paris. Exposition itinérante / Traveled to Kunsthalle Wien, Vienne / Vienna; Schirn Kunsthalle Frankfurt, Francfort / Frankfurt.*

« Iconografias metropolitanas », 25th Biennale de São Paulo, Pavilhão Ciclópolis Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo.*

« Melodrama », Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, Espagne / Spain.*

« Painting as a Foreign Language », Centro Brasileiro Britânico, São Paulo.*
« (The World May Be) Fantastic », 2002 Biennale of Sydney*, Museum of Contemporary Art and Art Gallery of New South Wales, Sydney.*

2001
« AZERTY : Un abécédaire autour des collections du Frac Limousin », Centre Georges-Pompidou, Paris.*

« Glenn Brown and Arnold Böcklin », Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf.

« Passion », Galerie Ascan Crone, Berlin et Hambourg / Berlin and Hamburg.

2000
« The British Art Show 5 », une exposition de la Hayward Gallery, Londres, au Arts Council of England / organised by Hayward Gallery, London, for the Arts Council of England.*

« Hypermental: Rampant Reality 1950-2000, from Salvador Dalí to Jeff Koons », Kunsthaus Zürich, Zurich.*

« The Turner Prize 2000 », Tate Britain, Londres / London.*

* catalogue

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE /
SELECTED BIBLIOGRAPHY

MONOGRAPHIES/MONOGRAHPS

2015

Glenn Brown: 36 Drawings and a Sculpture, Londres/London, Gagosian Gallery.

Texte de/Text by Xavier Solomon.

Glenn Brown: Drawings, Paris, Galerie Max Hetzler. Texte de/Text by Andreas Schalhorn.

Glenn Brown, Londres/London, Gagosian Gallery. Texte de/Text by Rudi Fuchs.

Glenn Brown and Rebecca Warren, Vancouver, Rennie Collection. Texte de/Text by John Chilver and Dominic Eichler.

2011
Glenn Brown, Berlin, Galerie Max Hetzler. Texte de/Text by Jean-Marie Gallais.

2009
Glenn Brown, Londres/London, Tate. Sous la direction de/Edited by Francesco Bonami, Christoph Grunenberg. Textes de/texts by Lawrence Sillars, Michael Stubbs.

Glenn Brown: Etchings (Portraits), Londres/London, Ridinghouse. Texte de/Text by John-Paul Stonard.
Glenn Brown: Three Exhibitions, Londres/London, Gagosian Gallery et/and Rizzoli. Textes de/Texts by Rochelle Steiner, Michael Bracewell, David Freedberg.

2008
Glenn Brown, Vienna: Kunsthistorisches Museum. Sous la direction de/Edited by Wilfried Seipel, entretien avec/interview by Katarzyna Uszynska.

2007
Glenn Brown, New York, Gagosian Gallery. Texte de/Text by Michael Bracewell.

2006
Glenn Brown, Berlin, Galerie Max Hetzler et/and Holzwarth Publications. Texte de/Text by Tom Morton.

2004
Glenn Brown, Londres/London, Serpentine Gallery. Texte de/Text by Alison Gingeras, entretien avec/interview by Rochelle Steiner.

Glenn Brown, New York, Gagosian Gallery. Texte de/Text by David Freedberg.

2000
Glenn Brown, Bignan, France, Domaine de Kergrêhennec. Textes de/Texts by Terry R. Myers, Frédéric Paul, entretien avec/interview by Stephen Hepworth.

1999
Glenn Brown, Londres/London, Jerwood Gallery. Texte de/Text by Ian Hunt.

1996
Glenn Brown, Hexham, Angleterre/England, Queen's Hall Arts Centre; Londres/London, Karsten Schubert.

1996

Glenn Brown, Hexham, Angleterre/England, Queen's Hall Arts Centre; Londres/London, Karsten Schubert. Texte de/Text by Phil King, entretien avec/interview by Marcelo Spinelli.

SÉLECTION DE CATALOGUES ET LIVRES INSTITUTIONNELS/
SELECTED INSTITUTIONAL CATALOGUES AND BOOKS

2016

Fullerton, Elizabeth. Arrage!: The Inside Story of the BritArt Revolution, Londres/London, Thames & Hudson.

Talking Art 2: Interviews with artists since 2006, Londres/London, Riding House.

2015

Grovier, Kelly. Art Since 1989, Londres/London, Thames & Hudson.

One Day, Something Happens: Paintings of People, Londres/London, Hayward Publishing.

2014

Artists Talk, Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.

Lumières: carte blanche à Christian Lacroix, Paris, Paris Musées.

Post Pop: East Meets West, Londres/London, Centrelwest UK Limited.

SHE: Picturing women at the turn of the 21st century, Rhode Island, Brown University Press.

Taylor, Brandon. After Constructivism, Londres et New Haven/London and New Haven, Yale University Press.

The 21st Century Art Book, Londres/London, Phaidon.

2013

Art Now, Volume 4, Cologne, Taschen.

Grovier, Kelly. 100 Works of Art That will Define Our Age, Londres/London, Thèmes & Hudson Ltd

Riotous Baroque: From Cattelan to Zurburan: Tributes to Precarious Vitality, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao.

2012

Beyond Reality: British Painting Today, Prague, Galerie Rudolfinum.

Contemporary Art in the United Kingdom, Londres/London, Black Dog Publishing.

Helvete / Hell, Stockholm, Liljevalchs.

Simulating the Marvellous, Manchester, Manchester University Press.

2011

Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 pivotal artworks, Londres/London, Phaidon.

John Martin: Apocalypse, Londres/London, Tate.

Le Surrealisme, c'est moi! Homage to Dalí, Vienne/Vienna, Kunsthalle.

Painting: Documents of Contemporary Art, Londres/London, Whitechapel Gallery; Cambridge (USA), The MIT Press.

2010

Bice Curiger, Täuschend echt: Die Kunst des Trompe-l'œil, Munich, Albert Hirmer Verlag.

Täuschend echt: Illusion und Wirklichkeit in der Kunst, Hamburg/Hamburg, Das Bucerius Kunst Forum.

1000 Lives: Gwangju Biennale 2010, Gwangju, Gwangju Biennale Foundation.

2009

Arcadie. Dans les collections du Centre Pompidou, Taipei, Taiwan, Taipei Fine Arts Museum.

Tony Godfrey, Painting Today, Londres/London, Phaidon Press.

just what is... Karlsruhe, ZKM|Center for Art and Media.

2008

Art Now, Volume 3, Cologne, Taschen.

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

2007

Virginia Button, The Turner Prize: Revised Edition, Londres/London, Tate.

Jean-Pierre Cuzin et/and Dimitri Salmon, Fragonard Regards / Croisés, Paris, Mengès.

Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart (The Game of Multiple Meaning: Symbolism and the Art of the Present), Wuppertal, Allemagne/Germany, Von der Heydt-Museum.

Timor or: Intimacy / Intimacy, L'arte contemporanea dopo l'undici settembre / Contemporary Art After Nine Eleven, Milan, Skira-Berenice.

2006

How to Improve the World: Sixty Years of British Art, Arts Council Collection, Londres/London, Hayward Gallery.

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

Charlotte Mullins, Painting People: The State of the Art, Londres/London, Thames & Hudson.

Passion for Paint, Londres/London, National Gallery.

The Starry Messenger: Visions of the Universe, Warwickshire, Angleterre/England, Compton Verney.

Zurück zur Figur: Malerei der Gegenwart, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung et/Prestel.

2005

Big Bang: Creation and Destruction in Twentieth Century Art, Paris, Editions du Centre Georges-Pompidou.

Bits and Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole, Minneapolis, Walker Art Center.

Ecstasy: In and About Altered States, Los Angeles, Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA, MIT Press.

Neue Kunsthalle IV: Direct Painting, Hambourg/Hamburg, Hamburger Kunsthalle; Ostfildern-Ruit, Allemagne/Germany, Hatje Cantz.

Rückkehr ins All / Return to Space, Hambourg/Hamburg, Hamburger Kunsthalle; Ostfildern-Ruit, Allemagne/Germany, Hatje Cantz.

2003
100: The Work that Changed British Art, Londres/London, Jonathan Cape et/and Saatchi Gallery.

Virginia Button, The Turner Prize: Twenty Years, Londres/London, Tate Gallery.

Richard Cork, Breaking Down the Barriers: Art in the 1990s, New Haven, USA, Yale University Press.

Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer. La Biennale di Venezia, Fiftieth International Art Exhibition, Venise/Venice, Marsilio.

MARS: Kunst und Krieg, Graz, Austria/Austria, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Ostfildern-Ruit, Allemagne/Germany, Hatje Cantz.

XV Biennial de São Paulo: Iconografias metropolitanas, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.

Art Now: 137 Artists at the Rise of the New Millennium, Cologne, Taschen.

Dear Painter, Paint Me ... : Painting the Figure since Late Picabia, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou.

Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt.

(The World May Be) Fantastic: 2002 Biennale of Sydney, Sydney, Museums of Contemporary Art.

AZERTY: Un abécédaire autour des collections du Frac Limousin, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou.

The British Art Show 5, Londres/London, South Bank Centre.

Hypermental: Rampant Reality 1950-2000, from Salvador Dalí to Jeff Koons, Zurich, Kunsthaus Zürich; Hambourg/Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

Hans den Hartog Jager, «Brown laat je opnieuw kijken naar oude meesters» in NRC Handelsblad, Pays-Bas/The Netherlands, Cultureel Supplement, 5 décembre/December, p.C5.

John Mackie, «Art, zombies, the dead and little green dogs: U.K. artist Glenn Brown brings a fresh take to old paintings» in Vancouver Sun, 17 novembre/November, 2011.

Mark Brown, «Glenn Brown exhibition marks new direction for Upton House» in The Guardian, Londres/London, 31 août/August.

Rachel Spence, «From sounds to vision» in Financial Times, Londres/London, 9-10 juin/June, p.12.

2011

Ursula Maria Probst, «Le Surrealisme, c'est moi!» in Kunsthalle, Vienne/Vienna, aout-septembre/August-September, 2011, pp.388-390.

SÉLECTION D'ARTICLES DE PRESSE/SELECTED PRINT ARTICLES AND REVIEWS

2016

Marta Guy, «The Day The World Turned Glenn Brown: In Conversation with the Artist» in Zoo Magazine, Amsterdam, Printemps/Spring, no. 50.

2015

Harry Bellet, «Le double jeu de la Frieze Art Fair» in Le Monde, Paris, 19 octobre/October.

Judith Benhamou-Huet, «Cherchez le Bouclier» in Le Point, Paris, 10 septembre/September.

Charlotte Burns, «Frieze dealers keep the faith: Artists return to sacred themes» in The Art Newspaper, Londres/London, 16-18 octobre/October, pp.1-2.

Philippe Piguet, «Reviews: Glenn Brown at Galerie Max Hetzler» in Artpress, Paris, 428, décembre/December, p.25.

Karen Wright, «Glenn Brown, painter and sculptor: 'Sculpture has to operate in its own right – it cannot be slavish to its sources» in The Independent, Londres/London, 3 septembre/September.

2014

Kelly Crow, «Glenn Brown's Slow-Paced Bid To Unsettle Viewers» in Wall Street Journal, New York, 23 mai/May, p. C20.

Dan Fox, «Glenn Brown» in Frieze Magazine, Londres/London, no.164, p.219.

John-Paul Stonard, «Exhibition: Glenn Brown, New York» in The Burlington Magazine, Londres/London, CVLI, aout/August, pp.558-559.

2013

Glenn Brown, «Artist's Artists: 19 artists write about a work that has influenced them» in Frieze Masters, Londres/London, 2013.

Hans den Hartog Jager, «Brown laat je opnieuw kijken naar oude meesters» in NRC Handelsblad, Pays-Bas/The Netherlands, Cultureel Supplement, 5 december/December, p.C5.

John Mackie, «Art, zombies, the dead and little green dogs: U.K. artist Glenn Brown brings a fresh take to old paintings» in Vancouver Sun, 17 novembre/November, 2011.

Mark Brown, «Glenn Brown exhibition marks new direction for Upton House» in The Guardian, Londres/London, 31 august/August.

Rachel Spence, «From sounds to vision» in Financial Times, Londres/London, 9-10 juin/June, p.12.

2010
Tim Ackermann, «Die Indiskreten Masken von Mister Brown» in *Architectural Digest*, Allemagne/Germany, Österreich, no. 110, juin/June, pp. 94-96.

Bob Duggan, «Variety Show: The Art of Glenn Brown» in *Big Think*, octobre/October.

Jean-Marie Gallais, «Glenn Brown, Tate, Liverpool» in *Frog*, no. 9, pp. 102-105.
Brian Sewell, «Book Review: Glenn Brown in *World of Interiors*», octobre/October, p. 79.

2009
Christopher Brown, «Glenn Brown's Unusual Obsessions» in *Metro*, février/February 20, *Life*, p. 25.

Jonathan Brown, «A Real Scene Stealer» in *The Independent*, Londres/London, février/February 16, pp. 14-15.

Charles Darwent, «The Fine Art of Copycating» in *The Independent on Sunday*, Londres/London, janvier/January 25, pp. 64-65.

Gingeras, Alison M. et/and Rochelle Steiner, «A Careful Concoction of 'Push' and 'Pull'» in *Tate*, etc., printemps/Spring, pp. 38-47.

Martin Herbert, «Glenn Brown in *Frieze*», no. 124, juin-juillet-août/June-July-August, p. 186.

«Il 'roccio impazzito' di Glenn Brown in mostra alla Fondazione Sandretto» in *La Stampa*: Torino e, mai/May 28, p. 4.

Waldemar Januszczak, «The Thinking Man's Painter» in *The Times*, Londres/London, mars/March 22, pp. 18-19.

Catherine Jones, «Review: Glenn Brown Retrospective» in *Liverpool Echo*, février/February 25, p. 27.

Sarah Kent, «Plutrid Beauty» in *Modern Painters* 21, no. 4, mai/May, pp. 34-36.

Lynn MacRitchie, «Glenn Brown, an Interview» in *Art in America* 97, no. 4, avril/April, pp. 90-101.

Rebecca Rose, «Devil in the Detail» in *Financial Times*, Londres/London, février/February 28.

David Trigg, «Painting Paintings: Glenn Brown Interviewed» in *Art Monthly*, Londres/London, no. 325, avril/April, pp. 1-4.

2007
Svetlana Alpers et/and Matthew Collings, «The Painter: Fictions of the Studio, the Shadows of the Photographic, and Contemporary Ghosts of Empathy» in *Modern Painters* 15, février/February, pp. 75-83.

Pachel Campbell-Johnson, «Old Masters, Young Pretenders» in *The Times*, Londres/London, mai/May 8, p. 14.

2005
Jörg Heiser, «Master and Minion» in *Parkett*, no. 75, pp. 133-39.

Jennifer Higgin, «He Paints Paint» in *Parkett*, no. 75, pp. 106-09.

Terry R. Myers, «Coming Up Roses» in *ArtReview*, juin-juillet/June-July, pp. 38-40.
Trevor Smith, «The Fantastic Voyage of Glenn Brown» in *Parkett*, no. 75, pp. 116-121.

2004
Glenn Brown, «Questionnaire: Glenn Brown» in *Frieze*, no. 85, septembre/September, p. 132.

Craig Burnett, «Glenn Brown: The Divine and the Dirty» in *Contemporary*, Londres/London, no. 66, octobre/October, pp. 37-42.

Charles Darwent, «Homage or Vampirism? No Contest» in *The Independent on Sunday*, Londres/London, septembre/September 19, p. 25.

Richard Dormant, «A Magritte for Our Age» in *The Daily Telegraph*, Londres/London, septembre/September 22, p. 21.

David Ebony, «First Night: Lost in Space with a Master of Illusionist Art» in *The Times*, Londres/London, septembre/September 16.

David Ebony, «Review: Glenn Brown at Gagosian» in *Art in America*, vol. 92, no. 9, octobre/October, p. 156.

Bridget L. Goodbody, «Glenn Brown, Gagosian Gallery» in *Time Out*, New York, avril/April 1, p. 60.

Fusin Guner, «Copy and Pastiche» in *The Times*, Londres/London, septembre/September 20.

Nick Hackworth, «Dr Frankenstein's Pick-and-Mix Show» in *Evening Standard*, Londres/London, septembre/September 14, p. 63.

Martin Herbert, «Preview: Glenn Brown at Serpentine Gallery» in *Artforum* 63, no. 1, septembre/September, p. 113.

Waldemar Januszczak, «Look Here: Brit Art Has Entered a Brave New World» in *Culture Magazine*, supplément à/ supplement to *The Sunday Times*, Londres/London, septembre/September 19, p. 11.

Rachel Campbell Johnston, «Passion of an Illusionist Who Leaves Us Lost in Space» in *The Times*, Londres/London, septembre/September 15, p. 10.

«Sci-Fi Deceptions that Seduce» in *The Times*, Londres/London, septembre/September 15, p. 9.

Jonathan Jones, «Dawn of the Dead» in *The Guardian*, Londres/London, septembre/September 16, pp. 14-15.

Sarah Kent, «Altered States» in *Time Out*, Londres/London, septembre/September 22, p. 60.

Pablo Laguente, «Glenn Brown: Classic Contemporary» in *Flash Art*, no. 236, mai-juin/May-June, pp. 110-12.

Tom Lubbock, «Brushing Up on the Clichés» in *The Independent*, Londres/London, septembre/September 21, pp. 12-13.

Ian Macmillan, «You Take My Place in This Showdown» in *Modern Painters* 17, no. 3, automne/Autumn, pp. 78-81.

Esmeralda Martin, «Glenn Brown: Do Artists Dream of Electric Landscapes?» in *Bello*, Madrid, no. 13, pp. 31-36.
«Modern Classic» in *ArtReview*, mars/March 22.

William Packer, «Glenn Brown, Serpentine Gallery, London» in *Financial Times Europe*, Londres/London, septembre/September 23, p. 19.

Mark Prince, «Pop Art» in *Art Monthly*, Londres/London, no. 276, mai/May, pp. 6-9.

Edel Rodriguez, «Glenn Brown at Gagosian» in *The New Yorker*, mars/March 29, pp. 16-17.

Mark Wilsher, «Judgement Call» in *Art Monthly*, Londres/London, no. 280, octobre/October, pp. 7-10.

Michael Wilson, «Review: Glenn Brown at Gagosian Gallery» in *Artforum* 42, no. 10, été/Summer, p. 246.

www.glenn-brown.co.uk

LA FONDATION VINCENT VAN GOGH ARLES: EXAUCER LE VŒU DE VINCENT

«Et puis j'espére que plus tard, d'autres artistes surgiront dans ce beau pays.»
Lettre de Vincent à Theo (Arles, lundi 7 mai 1888).

En 1983, une association est créée par Yolande Clergue dans le but de convier les créateurs contemporains à présenter une œuvre en hommage à Van Gogh. Grâce au mécène Luc Hoffmann, l'association devient en 2010 une fondation reconnue d'utilité publique. La Ville d'Arles met à sa disposition un bâtiment prestigieux qui, transformé, sera inauguré en avril 2014 par Maja Hoffmann, actuelle présidente de la Fondation.

L'architecture conçue par l'agence Fluor valorise la densité historique du lieu et traite les 1000 m² d'exposition de manière résolument contemporaine. Les deux œuvres permanentes – de Raphael Hefti et Bertrand Lavier – intégrées au bâtiment relient l'intérieur et l'extérieur, et font rayonner le prisme des couleurs et le prénom de Vincent.

Grâce à des partenariats établis avec des collections publiques et privées, dont le musée Van Gogh à Amsterdam et le musée Kröller-Müller à Otterlo, aux Pays-Bas, la Fondation accueille en permanence une ou plusieurs toiles de peintre.

Elle joue un rôle original en amenant le public à redécouvrir l'œuvre et la pensée de Van Gogh, en constante interaction avec la production artistique contemporaine. Attentive à la profondeur historique de l'art et au phénomène de sa réception par la société, la directrice artistique de la Fondation, Bice Curiger, entend générer une énergie artistique en provoquant des confrontations productives.

Ainsi s'exauce le vœu du peintre le plus célèbre au monde de créer à Arles un lieu de réflexion et de création libre et généreux, ouvert aux souffles et aux échanges, à l'instar du vent et du fleuve qui traversent la ville.

«Puis, comme tu le sais bien, j'aime tant Arles [...]»
Lettre de Vincent à Theo (18 février 1889).



Vue de la Fondation depuis la cour d'entrée. Architecture du bâtiment conçue par l'Agence Fluor. Installation sur la terrasse de Raphael Hefti, *La Maison violette bleue verte jaune orange rouge*, 2014

THE FONDATION VINCENT VAN GOGH ARLES: FULFILLING VINCENT'S WISH

"And I hope that later on, other artists will emerge in this beautiful part of the country."
Letter from Vincent to his brother Theo (Arles, Monday 7 May 1888).

In 1983 an association was founded by Yolande Clergue with the aim of inviting contemporary artists to present a work in homage to Van Gogh. Thanks to patron Luc Hoffmann, in 2010 the association became a public utility foundation. The City of Arles placed at its disposal a prestigious building which, renovated and transformed, was inaugurated in April 2014 by Maja Hoffmann, the current president of the Fondation.

The design concept by the architectural agency Fluor embraces the rich history of the site, while treating the 1000 m² of exposition space in a resolutely contemporary manner. It thereby incorporates two permanent artworks—by Raphael Hefti and Bertrand Lavier—which link the interior and exterior spaces and which respectively allow Van Gogh's iridescent colours and his "Vincent" signature to shine forth.

Thanks to partnerships established with public and private collections, including the Van Gogh Museum in Amsterdam and the Kröller-Müller Museum in Otterlo in the Netherlands, the Fondation plays continuous host to one or more original canvases by Vincent van Gogh.

It assumes an innovative role in encouraging the public to rediscover the art and thinking of Van Gogh in constant interaction with contemporary artistic production. Conscious of the historical dimension of art and of its reception by society, the artistic director of the Fondation, Bice Curiger, seeks to generate a creative energy by provoking productive confrontations.

Thus the Fondation fulfills the wish, cherished by the world's most famous painter, to create in Arles a place of reflection and of free and abundant creation; a place where, much like the wind and river that pass through the city, ideas and exchanges can flow.

"Then, as you well know, I love Arles so much, [...]"
Letter from Vincent to Theo (18 February 1889).

→
The Suicide of Guy Debord
(détail / detail), 2001
Huile sur bois / Oil on panel
62,5 × 46 cm

→
Drawing 34 (after Batoni/Batoni)
(détail / detail), 2014
Encre sur polypropylène / Ink on
polypropylene,
45,8 × 30,4 cm

→
Darsham Songs (détail / detail), 2016
Peinture à l'huile, encre de Chine
et acrylique sur bois / Oil, Indian ink
and acrylic on panel, 82 × 129,5 cm





FONDATION
VINCENT
VAN GOGH
ARLES



9 782358 640923
Aanleghuns 26 euros
ISBN 978-2-35964-092-3