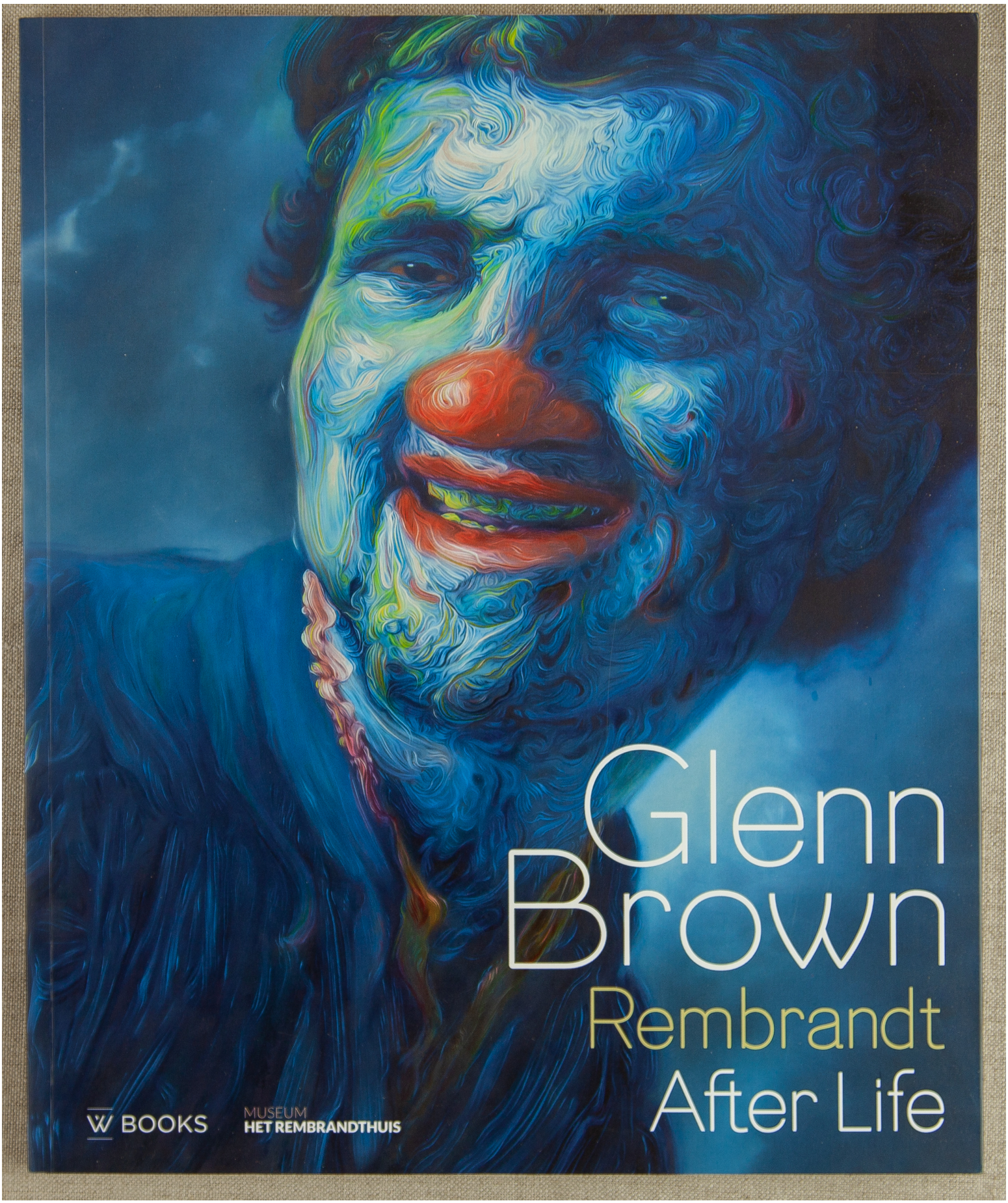
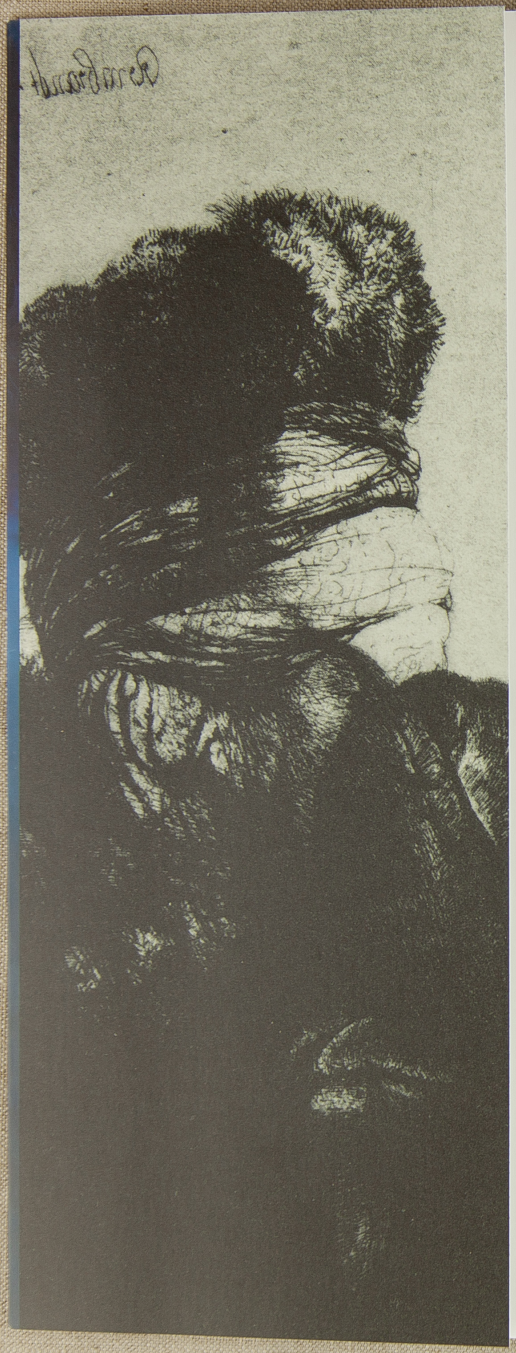


Glenn Brown

Rembrandt After Life

W BOOKS

MUSEUM HET REMBRANDTHUIS



Glenn Brown Rembrandt After Life

Glenn Brown

Rembrandt

After Life

W BOOKS

6 Voorwoord
Foreword
Lidewij de Koekkoek

8 Oplossen is onmogelijk: Glenn Brown en Rembrandt
Solution Impossible: Glenn Brown and Rembrandt
Hans den Hartog Jager

22 Inleiding tot de catalogus
Introduction to the catalogue
David de Witt

28 Catalogus
Catalogue

78 Colofon
Colophon

Voorwoord

Lidewij de Koekkoek
Directeur Museum Het Rembrandthuis
Director The Rembrandt House Museum

Bij mijn aantreden in oktober 2016 als directeur van Museum Het Rembrandthuis waren reeds diverse veelbelovende projecten in voorbereiding. Daarvan was een tentoonstelling met het werk van de Britse kunstenaar Glenn Brown opvallend, spannend en gedurfd.

Museum Het Rembrandthuis kent een lange traditie van het organiseren van tentoonstellingen over moderne en hedendaagse grafici. Dergelijke presentaties focussen, behalve op de artistieke ontwikkeling en bijzondere kwaliteit van de betreffende kunstenaars, op de uitzonderlijke rol van Rembrandt als inspirator.

Ditmaal toont het museum werk van Glenn Brown, een wereldberoemde kunstenaar die voortkomt uit de figuratieve traditie van Lucien Freud. Glenn Brown werkt in verschillende media en de etskunst is daar een van. Zijn fascinatie voor Rembrandt reikt dan ook verder dan het geëtste werk van de oude meester; ook het geschilderde en getekende oeuvre spreekt hem tot de verbeelding. Browns gedurfde tegendraadsheid in zijn manier van werken is bovendien frappant te noemen. Tijdens zijn creatieve scheppingsproces gaat hij de dialoog aan met beroemde kunstwerken, waarbij hij op unieke wijze de oorspronkelijke effecten en doelen van het werk omkeert.

In de tentoonstelling Glenn Brown - Rembrandt: After Life presenteren wij een selectie van werken in verschillende technieken: schilderijen, tekeningen en prenten. Speciaal voor deze gelegenheid maakte Glenn Brown ook nieuw werk, waarbij zelfs een schilderij uit onze vaste presentatie als uitgangspunt diende. En dit was slechts een van de vele verrassingen die de kunstenaar voor ons in petto had toen hij ons in de herfst van 2016 hartelijk ontving in zijn Londense studio. Vol trots presenteren wij nu hier de resultaten: in Amsterdam, in het huis van Rembrandt. Je vraagt je af waarover de oude meester en de hedendaagse kunstenaar zouden hebben gesproken wanneer zij elkaar hadden ontmoet.

Deze boeiende tentoonstelling is een initiatief van mijn voorganger Michael Huijser en werd ontwikkeld door senior conservator David de Witt. Ik dank hen beiden hartelijk voor dit bijzondere project. De tentoonstelling en publicatie zouden niet mogelijk zijn geweest zonder de steun van bruikleengevers: FRAC Limousin, de kunstenaar zelf, en enkele bruikleengevers die liever anoniem willen blijven. Onze dank gaat tevens uit naar Hannah Freedberg en haar partners van Gagosian Gallery voor hun steun en enthousiasme. Fonds 21 en het Mondriaan Fonds hebben dit project ruimhartig begunstigd en wij zijn ook hen daarvoor zeer erkentelijk. Tevens zijn we dankbaar voor cruciale hulp van onze vrienden bij Galerie Max Hetzler bij bruiklenen. WBooks participeerde in het project als uitgever van deze publicatie, die fraai werd vormgegeven door Berry van Gerwen en vertaald door Lynne Richards, Philip Clarke en Rieke van Leeuwen.

Als laatste richt ik een groot woord van dank aan Glenn Brown en zijn partner Edgar Laguinia, voor hun generositeit en gedrevenheid bij het gezamenlijk ontwikkelen van deze tentoonstelling. Zij hielpen bij het verkrijgen van bruiklenen, leenden zelf vele werken uit en namen ons mee in hun creativiteit. Wij hopen dat u, met ons, zult genieten van deze unieke tentoonstelling in Museum Het Rembrandthuis.

Foreword

Of the many intriguing and promising projects that I encountered on my arrival at The Rembrandt House Museum in October of last year, the plan for an exhibition of the work of Glenn Brown was certainly the most striking, exciting, and daring.

The Rembrandt House Museum has a long tradition of exhibitions featuring printmakers whose mastery of the medium of etching owed much to the devoted study of Rembrandt's graphic oeuvre, and attested to its enduring relevance.

Here now is a master with a broad international reputation, an heir to the legacy of Lucien Freud. He interprets not only the prints of Rembrandt, but also his paintings and drawings, into a contemporary artistic language. Glenn's contrarian audacity sticks out, his unique way of inverting the effects and aims of many much-loved works in the Western canon, including Rembrandt.
Indeed, in my few months here this project has taken new shape, with prints, drawings, and paintings, and including new works in all media: even two based on a work that hangs in our museum! And this was just one of many surprises Glenn had in store for us during a very welcoming and inspiring visit at his London studio last fall. It is with great pride and excitement that we present the results now, in Amsterdam, in Rembrandts home and workplace. One wonders what strands of conversation could be heard in the house had the great old master and this great new master met.

This exciting exhibition is an initiative of my predecessor Michael Huijser, and was developed by Senior Curator David de Witt. My heartfelt thanks to both of them for this wonderful project. The exhibition and publication would not have been possible without the participation of the lenders, some of whom may be named: FRAC Limousin, the artist himself, and a number of private lenders who prefer to remain anonymous: we are much obliged. Our thanks also goes out to Hannah Friedberg and her associates at Gagosian for their support and enthusiasm. We are likewise grateful to our friends at Galerie Max Hetzler for crucial help with loans. We are much obliged to Fonds 21 and Mondriaan Fonds for their generous contributions. WBooks joined the project as publisher of this volume, beautifully designed by Berry van Gerwen, and translated by Lynne Richards, Philip Clarke and Rieke van Leeuwen.

Finally, we are very grateful to Glenn and his partner Edgar Laguinia for their unflinching generosity and passion, in developing this exhibition with us. They assisted with many aspects of images and loans, lending many works, and for sweeping us along in their creative spirit. We hope you too share in our enjoyment of this milestone exhibition for The Rembrandt House Museum.

Oplossen is onmogelijk: Glenn Brown en Rembrandt

Hans den Hartog Jager

Solution Impossible: Glenn Brown and Rembrandt

Daar zweeft ze dan. Ruim over de helft van de film *Gravity* van regisseur Alfonso Cuarón dobbert Sandra Bullock, in haar rol van astronaute Ryan Stone, in haar eentje in een ruimtecapsule door het heelal. Tot op dat moment heeft de film zich op bijna obscene wijze verlustigd aan de oneindigheid van de ruimte om haar heen – Stone bevindt zich zo'n zeshonderd kilometer boven de aarde, waar de temperatuur schommelt tussen de 125 en min 100 graden Celsius. Geluid is er niet, zuurstof evenmin. Maar daar denkt Ryan Stone niet aan. Op haar missie is zo ongeveer alles misgegaan wat je kunt bedenken: de raket waarin ze verbleef is getroffen door ruimtepuin, haar crew is daarbij omgekomen, haar zuurstoftank is bijna leeg en haar grote steun en toeverlaat, de veteraan-astronaut Matthew Kowalski, een rol van George Clooney, is vrijwillig weggegleden in de eeuwigheid van het heelal om haar te redden. Eenzamer dan Ryan Stone op dat moment is nauwelijks mogelijk.

Moet ze nog wel verder?

Ineens, als bij toverslag, verschijnt Kowalski in de stoel naast haar. Hij neemt een slok wodka, grijnst en begint welgemoed te spreken:

'Wil je terug of wil je hier blijven?'

Stone zwijgt en kijkt hem aan, uitgeput. Kowalski lijkt het niet te zien.

'Ik snap het, het is fijn hier. Je kunt alle systemen uitzetten, de lichten uitdoen, je ogen sluiten en helemaal alleen zijn.'

Stone draait met haar ogen.

'Niemand die je pijn kan doen. Het is veilig hier.'

Stone/Bullock kijkt alsof ze wil dat Kowalski weggaat, alsof ze liever alleen wil zijn dan nog langer naar zijn teksten te moeten luisteren. Maar Kowalski/Clooney gaat door. 'Wat is het nut om door te gaan? Om te leven?'

Stone draait haar hoofd van hem weg. Heeft ze een keuze? Op deze plek, op dit moment? Als toeschouwer besef je dat je ben aanbeland in het existentiële hart van de film. Wat betekent het leven van Ryan Stone eigenlijk nog, zwevend op zeshonderd kilometer hoogte in dit ruimtevacuüm, alleen en verstoken van elke vorm van menselijk contact? Moet ze wel verder nu ze de mooiste, meest bijzondere plek heeft bereikt waar een mens kan verkeren? Het heelal is groots, eeuwig, uniek en zijzelf is vrij van aardse zorgen – de hemel? Of is het de hel?

Op dat moment, kijkend naar *Gravity* in een donkere bioscoop met de groene exitbordjes als sterren boven de

So there she floats. For more than half of the film *Gravity* by director Alfonso Cuarón, Sandra Bullock, as astronaut Ryan Stone, drifts alone on her own in a space capsule. Until that moment the film has revelled in an almost obscene manner in the boundlessness of the space around her – Stone is six hundred kilometres above the earth, where the temperature fluctuates between 125 and minus 100 degrees Celsius. No sound, no oxygen. But Ryan Stone is not thinking about that. Pretty much everything on her mission has gone wrong: the shuttle she was in has been hit by space debris, the crew has been killed and her oxygen tank is almost empty. Her great support and mentor, the veteran astronaut Matthew Kowalski, played by George Clooney, has braved the infinity of the universe to rescue her. It is hardly possible to be lonelier than Ryan Stone at that moment.

Must she go on?

Suddenly, as if by magic, Kowalski appears in the seat beside her. He downs a slug of vodka, grins and says cheerfully:

'Do you want to go back or stay here?'

Stone says nothing, looks at him, exhausted. Kowalski seems not to notice.

'I get it, it's fine here. You can switch off all the systems, turn the lights out, close your eyes and be utterly alone.'

Stone rolls her eyes.

'No one can hurt you. It's safe here.'

Stone/Bullock looks as if she wants Kowalski to leave, as if she'd rather be alone than have to listen to him talk any longer. But Kowalski/Clooney persists. 'What's the point of going on? To live?'

Stone turns her face away from him. Does she have a choice? In this place, at this moment? As an onlooker you realize that you have landed in the existential heart of the film. What does Ryan Stone's life really mean, floating six hundred kilometres up in this space vacuum, alone and cut off from any form of human contact? Must Ryan Stone go on now that she has found the most beautiful, most extraordinary place a human being can be? The universe is immense, eternal, unique, and she herself is free of earthly cares – heaven? Or is it hell?

At that moment, watching *Gravity* in a dark cinema with the green exit signs like stars above the doors, I thought of Glenn Brown. Or rather, of his classic painting *Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis) copied from 'Asteroid Hunters' 1971 by Chris Foss* (1994) fig 1. The work fascinated

deuren, dacht ik aan Glenn Brown. Of beter: aan zijn klassieke schilderij *Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis) copied from 'Asteroid Hunters' 1971 by Chris Foss* (1994) afb. 1. Het doek fascineerde me onmiddellijk toen ik het in 1997 voor het eerst zag op de roemruchte *Sensation!*-tentoonstelling in Londen. Terwijl de meeste werken op die expositie, helemaal in de geest van de Young British Artists, nadrukkelijk betrekking hadden op het (banale) leven van alledag (een schaap op sterk water, een beslapen bed, een dode vader) maakte dit doek zich los van wereld en tijd. Dat kwam niet alleen door het onderwerp, een ruimtecapsule die in het duistere heelal op een enorme asteroïde afkoerst, of door de manier waarop ze waren geschilderd, maar vooral door de schaal. Zelden had ik een hedendaags schilderij gezien waarin zóveel ruimte werd gesuggereerd – de enige werken die me hieraan deden denken waren de negentiende-eeuwse panoramische landschappen van Amerikaanse schilders als Thomas Cole en Frederic Edwin Church. Maar Brown ging verder. Zo ver dat het bijna absurd werd. Hoeveel kilometers bestreek dit doek? Honderden? Duizenden? Al kijkend voelde ik me verloren: de ruimte die Brown wist op te roepen was zo immens en zo verleidelijk dat ik de sensatie kreeg dat ik elk moment de oneindigheid in kon tuimelen en weg kon drijven – zoals later Clooney in *Gravity*. Tegelijk spotte Brown subtiel met dat gevoel: ongetwijfeld had hij er niet voor niets voor gekozen zijn 'ruimtelandschap' de trekken van sciencefiction uit de jaren zeventig mee te geven, een toekomstdroom uit het verleden. Daardoor werd dat gevoel van onmacht, van tuimelen en zweven, van het door de vingers glippen van ruimte gestimuleerd – en doordat Brown het tafereel opvallend gedetailleerd had geschilderd, suggereerde hij dat hij wél grip had op de situatie.

Maar kon dat wel? Grip, op die plek, op dat moment?

Pas later leerde ik dat je deze sensatie van overweldiging en onbeheersbaarheid 'het sublieme' noemt. En dat Glenn Brown nog een hele serie schilderijen had gemaakt waarin hij de conventies van dat genre slim op zijn kop zette. Of het nu gaat om *Unknown Pleasures (Painting for Ian Curtis) after Chris Foss* (1994) afb. 2, *The Pornography of Death (painting for Ian Curtis) copied from 'Floating Cities' 1981 by Chris Foss* (1995) afb. 3 of om *Jesus; The Living Dead (after 'Jupiter Cloudscape' 1982 by Adolf Schaller)* (1998), al deze landschappen verleiden de toeschouwer door hun

---

me as soon as I saw it for the first time at the famous *Sensation!* exhibition in London in 1997. While most of the works in that exhibition, entirely in the spirit of the Young British Artists, expressly referenced everyday life and its banality (a sheep in formalin, the squalor of an unmade bed, a dead father) this canvas detached itself from the world and time – not just because of the subject, a space capsule heading for a huge asteroid in the dark universe, or the way it was painted, but above all because of the scale. Seldom had I seen a contemporary painting in which so much space was suggested – the only works it called to mind were the nineteenth-century panoramic landscapes by American painters like Thomas Cole and Frederic Edwin Church. But Brown went further. So far that it became almost absurd. How many kilometres did this canvas cover? Hundreds? Thousands? Just looking I felt lost: the space Brown evoked was so immense and so seductive that I felt as if I could tumble into the void at any moment and drift away – as Clooney was later to do in *Gravity*. At the same time Brown subtly mocked that feeling: without doubt he had had a good reason for giving his 'space landscape' the features of nineteen-seventies science fiction, a dream of the future from the past. It was this that sparked that sensation of impotence, of tumbling and floating, of space slipping through one's fingers – and because Brown had painted the scene in such striking detail, he suggested that he did have the situation under control.

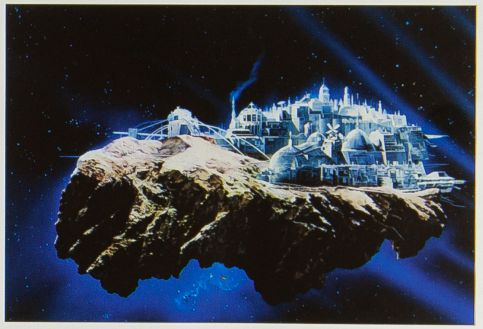
But was that possible? Control, in that place, at that moment?

It was only later that I learned that this sensation of being overwhelmed, out of control is called 'the sublime'. And that Glenn Brown had painted a whole series of paintings in which he cleverly turned the conventions of the genre on their head. Whether it be *Unknown Pleasures (Painting for Ian Curtis) after Chris Foss* (1994) fig. 2, *The Pornography of Death (painting for Ian Curtis) copied from 'Floating Cities' 1981 by Chris Foss* (1995) fig. 3 or *Jesus; The Living Dead (after 'Jupiter Cloudscape' 1982 by Adolf Schaller)* (1998), all these landscapes seduce the viewer with their breathtaking spatiality and the technical ingenuity with which they are executed. It is thus that Brown draws you into his universe. But once you wander around in there, it is not long before you are hopelessly lost. Not only because it is so vast, but above all because the suggested space is almost impossible to relativize:

1

Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis) copied from 'Asteriod Hunters' 1971 by Chris Foss
1994
Olieverf op doek
200 x 300 cm
Particuliere verzameling

Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis) copied from 'Asteriod Hunters' 1971 by Chris Foss
1994
Oil on canvas
200 x 300 cm
Private collection



2

Unknown Pleasures (Painting for Ian Curtis) after Chris Foss
1994
Olieverf op doek
46.5 x 69 cm
Particuliere verzameling

Unknown Pleasures (Painting for Ian Curtis) after Chris Foss
1994
Oil on canvas
46.5 x 69 cm
Private collection

3

The Pornography of Death (painting for Ian Curtis) copied from 'Floating Cities' 1981 by Chris Foss
1995
Olieverf op doek
220 x 328 cm
Particuliere verzameling

The Pornography of Death (painting for Ian Curtis) copied from 'Floating Cities' 1981 by Chris Foss
1995
Oil on canvas
220 x 328 cm
Private collection

adembenemende ruimtelijkheid en door het technische vernuft waarmee ze zijn uitgevoerd. Zo trekt Brown je zijn universum in. Maar als je daar eenmaal ronddwaalt ben je al snel hopeloos de weg kwijt. Niet alleen doordat het zo groot is, maar vooral doordat de gesuggereerde ruimte zich relativiteitstechnisch nauwelijks laat bevatten: verblijf je op het doek in de jaren zeventig of tachtig (het moment dat Foss en Schaller de oorspronkelijke landschappen schilderden), in het heden, of juist in de toekomst die zij met hun werken wilden oproepen? Brown snijdt welbewust elke band met de aarde, met het leven en de tijd van alledag door, trekt tijd en ruimte in twijfel. En dat was ook de reden waarom ik bij het zien van de zwevende, verloren Sandra Bullock aan hem dacht. Wat Bullock in *Gravity* meemaakt, had ik eerder alleen nog maar gezien op de doeken van Glenn Brown: bevrijding gecombineerd met eenzaamheid, oneindige mogelijkheden met verlies. Er was alleen één groot verschil: anders dan Alfonso Cuarón, de *Gravity*-regisseur, blijft Brown de sublieme ervaring relativeren. Hij sleurt je mee de diepte in, maar toetert ondertussen in je oor dat het allemaal illusie is. Fictie. Dat je je er niks van aan moet trekken. Dat lijkt een paradox, maar juist het feit dat hij die al schilderend lijkt te hebben opgelost maakt Browns doeken (zoals zoveel goede kunst) zo krachtig. De ware sensatie is dat hij zijn toeschouwers er voortdurend toe weet te verleiden de schijnbaar onoplosbare kloof tussen illusie en werkelijkheid in hun hoofd tóch te overbruggen. Alleen: dat werkt niet als je er, zoals Bullock, middenin zit. Je hebt afstand nodig. Suggestie, zoals op een schilderij. Juist die gapende kloof tussen werkelijkheid en beeld levert nieuwe ideeën, nieuwe inzichten op – en als toeschouwer durf je die te onderzoeken omdat je weet dat je zelf veilig bent, dat de ruimte om je heen zich nooit tegen je zal keren.

Suggestie. Ruimte in je hoofd. Katharsis. Daar gaat het om.

Zo bekeken is het niet vreemd dat Brown al zijn hele carrière is gefascineerd door kunstenaars uit het verleden. Zoals Brown in zijn 'ruimtelandschappen' nieuwe, schier onbeheersbare dimensies oproept die de toeschouwer uitnodigen onbekende krochten in zijn geest te verkennen, zo legt hij op zijn 'mensfiguur'-schilderijen, -tekeningen en -etsen contact met meesters die in natuurkundige termen van tijd aan een andere kant van het universum verkeren – de afstand bedraagt meestal minstens vierhonderd jaar en duizend kilometer. De romantische kunstbeschouwing mag ons dan al bijna tweehonderd jaar voorhouden dat we nog steeds kunnen 'praten' met meesters als Rembrandt, Del Sarto, Rubens, Murillo en Reni en dat kunst en schoonheid ons als vanzelfsprekend in staat stellen het verschil in ruimte en tijd te overbruggen, Brown heeft daar duidelijk zijn twijfels bij. Wat zeggen die schilders? Wat zeggen hun modellen tegen ons? In hoeverre kunnen we ze ooit kennen? Die afstand in het universum van de kunst benadrukt Brown doordat hij zijn eigen mensfiguren er steevast laat uitzien als wezens die ernstig zijn 'vervormd' – door een onbekende, ongetwijfeld mysterieuze vorm van straling, door de tijd, door onbegrip van de toeschouwer misschien ook wel. En dan houden ze zich ook nog eens steevast op tegen een onmetelijke, *space*-achtige achtergrond. Juist de dubbelzinnige combinatie van herkenbaarheid (bij een eerste kennismaking denk je meteen aan het werk van zestiende- en zeventiende-eeuwse meesters) en afstand maakt het 'gesprek' met Browns modellen voor veel toeschouwers tot een ongemakkelijke ervaring.

Dat maakt zijn werk ook spannend: Brown relativeert, bagatelliseert of ironiseert het gesprek nooit, maar toont juist op glorieuze wijze hoe groot, hoe vrij de ruimte is waarin dat gesprek kan plaatsvinden. Kijken naar Browns 'portretten' voelt als het tegengestelde van het kijken naar een absolute waarheid: hoe krachtig, hoe dwingend en aanwezig zijn doeken ook zijn, toch is het alsof een zee van ruimte zich voor je uitstrekt, van ideeën en mogelijkheden, waarin je naar hartenlust kunt zoeken, zweven, verdwalen op de manier die je zelf wilt. Browns oeuvre lijkt één grote poging de menselijke gedachteruimte verder op te rekken, het universum van overwegingen verder uit te breiden.

Hoe werkt dat in de praktijk?

Cruciaal voor het begrip van Browns werkwijze is het besef dat hij op bijna hegeliaanse wijze bij elk uitgangspunt, elke vorm, elke norm binnen een schilderij meteen het volstrekte tegendeel in zijn beeld of overweging betrekt. Dat geldt niet alleen voor de tegenstelling tussen groot en klein of heden en verleden – je kunt goed volhouden dat in Browns oeuvre élk thema, elke vorm, alleen maar bestaat bij de gratie van zijn tegenpool. Glenn Browns schilderijen, tekeningen, etsen zijn nooit wat ze lijken te zijn – en zelfs dat zijn ze niet.

Juist bij schilderijen die zo nadrukkelijk de ongrijpbaarheid zoeken, is het handig terug te keren tot de meest elemen-

in this canvas are you back in the nineteen-seventies or eighties (when Foss and Schaller painted the original landscapes), in the present, or in the future they wanted to evoke in their works? Brown deliberately cuts every link to the earth, to life and to everyday time, throws time and space into doubt. And this is why, when I saw the lost, drifting Sandra Bullock, I thought of him. What Bullock goes through in *Gravity*, I had previously only ever seen in Glenn Brown's paintings: liberation combined with loneliness, infinite possibilities with loss. There was just one great difference: unlike Alfonso Cuarón, the director of *Gravity*, Brown relativizes the sublime experience. He drags you into the depths, at the same time bellowing in your ear that it is all illusion. Fiction. That you should not take any of it seriously. It would appear to be a paradox, but the very fact that he seems to have solved it as he painted makes Brown's works (like so much good art) truly powerful. The real sensation is that he constantly entices his viewers to bridge the seemingly unresolvable gulf between illusion and reality in their heads. Except: that does not work if, like Bullock, you are in the middle of it. You need distance. Suggestion, as in a painting. It is precisely this yawning chasm between reality and image that generates new ideas, new insights – and as an onlooker you dare to investigate them because you know that you are safe, that the space around you will never turn against you.

Suggestion. Space in your head. Catharsis. That is what it is about.

Viewed this way, it is not strange that Brown has been fascinated by artists of the past throughout his career. Just as in his 'space landscapes' Brown evokes new, nearly incomprehensible dimensions that invite the viewer to explore unknown recesses of his mind, so in his 'human figure' paintings, drawings and etchings he establishes contact with artists who in terms of the physics of time reside on another side of the universe – the distance is usually at least four hundred years and a thousand kilometres. The romantic view of art appreciation may have been telling us for the best part of two hundred years that we can still 'talk' to artists like Rembrandt, Del Sarto, Rubens, Murillo and Reni, and that art and beauty automatically enable us to bridge the difference in space and time, but Brown clearly has his doubts. What do the painters say? What do their models tell us? To what extent can we ever know them? Brown emphasizes this distance in the universe of art by unfailingly showing his own human figures as creatures that are seriously 'deformed' – by an unknown, undoubtedly mysterious form of radiation, by time, perhaps by the viewer's incomprehension, too. And then, without fail, they stand firm against an immeasurable, space-like background. It is this ambiguous combination of familiarity (on first seeing them you immediately think of the work of sixteenth- and seventeenth-century artists) and distance that makes the 'conversations' with Brown's models an uneasy experience for many viewers.

It also makes his work exciting: Brown never relativizes, trivializes or ironizes the conversation, but shows in the most glorious way how large, how free the space in which that conversation can take place is. Looking at Brown's 'portraits' feels like the opposite of looking at an absolute truth: powerful, compelling and present as his canvases are, it is nevertheless as if an ocean of space stretches out before you, an ocean of ideas and possibilities, in which you can search, float, wander to your heart's content in whatever way you want. Brown's oeuvre seems to be one great endeavour to stretch human mind space, to expand the universe of thought.

How does that work in practice?

Crucial to the understanding of Brown's method is the realization that with every point of departure, every form, every norm in a painting, he instantly involves the complete opposite in his image or idea in an almost Hegelian way. This is true not just of the contrast between large and small or present and past – one can justifiably maintain that in Brown's oeuvre every theme, every form, only exists by the grace of its opposite. Glenn Brown's paintings, drawings, etchings are never what they appear to be – and they are not even that either.

With paintings that so emphatically seek elusiveness, it is helpful to return to the most elementary form of analysis: the time-honoured Erwin Panofsky method (which he himself used chiefly on Renaissance paintings). Panofsky interpreted every work of art by asking three elementary questions: 'what (type of artwork) is it?', 'what does it show?' and 'what does it mean?'. The answers immediately make it clear just how important to Brown this ambiguity is. Right: we have a painting. It consists of a support (usually a panel) with paint on it – but watch out! Here the commotion already begins. For what exactly does Brown do with the paint? At first sight, his portraits slot neatly into the Expressionist tradition: dynamically painted and colourful, with paint applied, in

taire vorm van analyse: de aloude Erwin Panofsky-methode (die hij zelf overigens vooral gebruikte bij renaissance-schilderijen). Panofsky interpreteerde elk kunstwerk via drie elementaire vragen: 'wat is het (voor kunstwerk)?', 'wat stelt het voor?' en 'wat betekent het?' Daarmee wordt meteen duidelijk hoe belangrijk die dubbelzinnigheid is voor Brown. Goed: we hebben een schilderij. Dat bestaat uit een drager (meestal een paneel) met verf erop – maar ho, daar begint het gedonder al. Want wat doet Brown precies met de verf? Op het eerste gezicht passen zijn portretten perfect in de traditie van het expressionisme: dynamisch geschilderd, kleurrijk, terwijl de verf, net zoals bij grote Britse voorlopers als Freud en Auerbach, is opgebracht met brede, vrije kwaststreken in dikke lagen die er, helemaal in de modernistische traditie, niet alleen toe dienen om te laten zien dat de maker zich bewust is van de kunstmatigheid van het geschilderd tafereel, maar ook om zijn technische beheersing te benadrukken.

Hoewel?

Wie, geïntrigeerd door Browns kleurenrijkdom en virtuositeit, de oppervlakte van zijn werken nauwkeuriger bestudeert, ziet al snel dat de dikke laag verf nep is. Niks zware kwaststreek: het oppervlak van het doek is spiegelglad. Brown suggereert de verfstreken slechts, hij imiteert ze, alsof hij een trompe-l'oeil vervaardigt van een expressionistisch schilderij. Het resultaat is verbluffend krachtig: als toeschouwer voel je je eerst (licht beschaamd) ontmaskerd als verffetisjist, om je vervolgens te realiseren dat Browns dubbelzinnige verfwerkelijkheid eigenlijk veel complexer en aantrekkelijker is dan dat expressionisme – door die botsing tussen glad en ruw wil je zijn doeken aanraken, voelen, strelen. Niet voor niets wordt regelmatig opgemerkt dat toeschouwers Browns schilderijen willen likken, ongetwijfeld omdat het gladde kleurrijke oppervlak doet denken aan kleurige, glanzende snoepjes. Het is een perfecte binnenkomer: Brown verleidt zijn toeschouwer door de virtuoze schildertoets van het expressionisme nog virtuozer te imiteren. Het trompe-l'oeil-effect ondertussen, laat niet alleen zien dat je bij Brown altijd de zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderkunst in je achterhoofd moet houden, maar ook dat de waarheid in zijn doeken nooit is wat ze lijkt.

En inderdaad, als je via deze eerste, schijnbaar elementaire stap eenmaal Browns universum bent binnengetrokken staat er niets meer vast – Brown neemt je mee op een reis langs waarheden en dimensies waarbij je elke vaste grond onder je voeten verliest. Wie bijvoorbeeld op grond van de overtuigende, krachtige beelden, de technische virtuositeit en de vele verwijzingen naar de klassieke schilderkunst mocht denken dat Brown zijn werk vervaardigt volgens dezelfde technieken als zijn grote voorgangers uit de renaissance, komt van een koude kermis thuis. Zeker, Brown neemt voor zijn schilderijen, etsen, tekeningen werk van andere kunstenaars als uitgangspunt, variërend van Chris Foss en Adolf Schaller tot John Martin, Guido Reni, Andrea del Sarto, Pieter-Paul Rubens en Rembrandt van Rijn. Maar dat is altijd een foto van dat werk. Die scant hij, en vervolgens begint hij er in de computer (meestal met behulp van Photoshop) tegen te duwen en aan te trekken: Brown verandert het oorspronkelijke formaat, de uitsnede, de kleur, de textuur, de opbouw – soms combineert hij elementen van verschillende werken of kiest alleen voor een detail. Net zolang tot hij een beeld heeft dat hem bevalt – noem het een persoonlijke, zeer subjectieve interpretatie. Die schildert hij, waarbij het feit dat hij de verf zo 'plat' houdt natuurlijk verwijst naar de oorspronkelijke bron: het computerscherm. Brown maakt zo klassieke schilderijen die ontstaan door het samenbrengen van de modernste technieken, ideeën en overwegingen. 'I'm rather like a Dr. Frankenstein,' zei hij zelf ooit in een interview, 'constructing paintings out of the residue or dead parts of other artist's work. I hope to create a sense of strangeness by bringing together examples of the way the best historic and modern-day artists have depicted their personal sense of the world. I see their worlds from multiple or schizophrenic perspectives, through all their eyes.'

Daar zweef je dan, als toeschouwer, in een heelal vol beelden en mogelijke interpretaties. Maar om met George Clooney te spreken: waarom eigenlijk? En: hoeveel ruimte en tijdloosheid kun je aan?

Natuurlijk, op het eerste gezicht lijkt het Brown er vooral te doen om die vrijheid *an sich*, het zweven in dat aantrekkelijke, vrije, weidse interpretatieve universum. Hoe langer je naar zijn werk kijkt, hoe meer vrijheden er opdoemen. Voor zijn 'klassieke' illusionistische schilderijen werkt Brown bijvoorbeeld steevast op paneel, maar omdat hij het niet kan laten ook de drager ter discussie te stellen, maakt hij sinds 1995 ook werken die nog het meest op sculpturen

---

the wake of great British predecessors like Lucian Freud and Frank Auerbach, with broad, free brushstrokes in thick layers which, wholly in the Modernist tradition, serve both to show that the maker is aware of the artificiality of the painted image and emphasize his technical control.

Although?

If, intrigued by Brown's richness of colour and virtuosity, you study the surface of his works more closely, you will soon realize that the thick paint layers are fake. There are no heavy brushstrokes: the surface of the canvas is as smooth as glass. Brown only suggests the brushstrokes; he imitates them, as if he is making a *trompe-l'oeil* of an Expressionist painting. The result is astounding power: as the viewer you begin by feeling slightly ashamed, unmasked as a paint fetishist, before you realize that Brown's ambiguous paint reality is actually much more complex and attractive than that of Expressionism – this collision between rough and smooth makes you want to touch his paintings, feel them, stroke them. Not surprisingly, viewers have often been observed trying to lick Brown's paintings, no doubt because the smooth, colourful surface is reminiscent of bright, shiny sweets. It is the perfect opener: Brown deceives his viewer by imitating the virtuoso painter's touch of Expressionism with even greater virtuosity. Meanwhile, the *trompe-l'oeil* effect shows you not only that with Brown you always have to keep sixteenth- and seventeenth-century painting in the back of your mind, but also that the truth in his canvases is never what it seems.

And indeed, once you have taken this first, seemingly elementary step into Brown's universe, nothing is certain any more – Brown takes you on a journey past truths and dimensions that cut away any firm ground from under your feet. For example, if you think on the basis of the convincing, powerful images, the technical virtuosity and the numerous references to classical painting that Brown uses the same techniques to make his work as his great Renaissance predecessors, you are in for a shock. True, for his paintings, etchings and drawings Brown takes as his starting point work by other artists, ranging from Chris Foss and Adolf Schaller to John Martin, Guido Reni, Andrea del Sarto, Pieter-Paul Rubens and Rembrandt van Rijn. But it is always a photograph of that work. He scans it, and then he begins pushing it and pulling it in the computer (usually with the aid of Photoshop): Brown changes the original size, the cropping, the colour, the texture, the structure – sometimes he combines elements of different works or simply selects a detail. He carries on until he has an image that he likes – call it a personal, very subjective interpretation. This he paints, and the fact that he keeps the paint so 'flat' obviously alludes to the original source: the computer screen. In this way Brown makes classical paintings that are created by bringing together the most modern techniques, ideas and considerations. 'I'm rather like a Dr Frankenstein,' he once said in an interview, 'constructing paintings out of the residue or dead parts of other artist's work. I hope to create a sense of strangeness by bringing together examples of the way the best historic and modern-day artists have depicted their personal sense of the world. I see their worlds from multiple or schizophrenic perspectives, through all their eyes.'

So there you float, as an onlooker, in a universe full of images and possible interpretations. But in George Clooney's words: why? And: how much space and timelessness can you handle?

At first sight, of course, what seems to concern Brown most of all is that freedom in itself, floating in that attractive, free, vastly interpretative universe. The longer you look at his work, the more freedoms loom up. For his 'classical' illusionistic paintings, for instance, Brown invariably works on panel, but because he cannot resist bringing the support into question too, since 1995 he has also been making works that most resemble sculptures, but in his universe can better be called 'three-dimensional paintings'. Brown makes them by starting from an amorphous support of acrylic or fibreglass and putting the paint on it in thick, broad brushstrokes – paint that is 'realer than real', thicker, more three-dimensional, such as you only see in painting in the work of a painter like Bram Bogart. Brown demonstrates that he knows full well that paint not only serves the illusion, but is also material. Indeed, that the brushstroke can be not just the subject, but the object itself.

Then take the subjects he chooses. Brown's space landscapes and his paintings of figures (by far the greater part of his oeuvre) appear at first sight to have little to do with one another, until you realize that both show to best advantage if you view those figures as 'inhabitants' of his space scenes. This is evident from the backgrounds that Brown almost always gives them (dark, ominous skies that summon up associations with space and night),

lijken, maar die je binnen zijn universum beter 'driedimensionale schilderijen' kunt noemen. Brown vervaardigt ze door een amorfe drager van acryl of fiberglas als uitgangspunt te nemen en de verf daar in dikke, brede kwaststreken op te zetten – verf die 'echter is dan echt', dikker, driedimensionaler, zoals je in de schilderkunst alleen maar ziet bij een schilder als Bram Bogart. Daarmee laat Brown zien dat hij heel goed beseft dat verf niet alleen de illusie dient, maar dat het óók materiaal is. Sterker nog: dat de verfstreek niet alleen het onderwerp, maar ook het object zelf kan vormen.

Of neem zijn onderwerpkeuze. Browns ruimtelandschappen en zijn personageschilderijen (verreweg het grootste deel van zijn oeuvre) lijken op het eerste gezicht weinig met elkaar te maken te hebben, tot je beseft dat beide het best tot hun recht komen als je die personages beschouwt als 'bewoners' van zijn ruimtetaferelen. Dat blijkt niet alleen uit de achtergronden die Brown ze vrijwel altijd meegeeft (donkere, unheimische luchten die associaties oproepen met ruimte en nacht), maar vooral uit de manier waarop hij ze vervormt: het zijn onmiskenbaar mensen met een geschiedenis, stammend uit een (schilderkunstige) traditie. Doordat Brown ze op een heel persoonlijke manier heeft losgetrokken uit hun tijd en context, heeft herschapen, worden het een soort marsmannetjes waarvan het uiterlijk is bepaald door een krachtenveld dat voor de toeschouwer te groot is om te overzien. Juist het feit dat dit krachtenveld zo groot is dat het onmogelijk wordt Brown bij al zijn keuzes te volgen, maakt het extra spannend. Als toeschouwer heb je bijvoorbeeld geen idee waarom het gezicht van de jongen op *Joseph Beuys* (2001) groen is p. 29, of waarom de vrouw op *Death Disco* (2011) afb. 4 zo merkwaardig is uitgerekt. Die onzekerheid, die nadrukkelijke subjectiviteit wordt benadrukt door de titels die Brown de werken geeft. Hij kiest, in het bijzonder bij zijn personages, met bijna sarcastische gretigheid voor titels die de raadsels rond zijn werk vergroten, die zo persoonlijk lijken dat de toeschouwer ze nooit kan begrijpen – terwijl ze tegelijk de toeschouwer bijna pesterig welbewust wegvoeren van elke mogelijke associatie met de zeventiende eeuw. Brown verwijst bijvoorbeeld regelmatig naar de (moderne) kunstgeschiedenis (*Die Grosse Nacht in Eimer* p. 45 – een beroemd schilderij van Georg Baselitz of *Christina of Denmark* afb. 5, een beruchte Holbein), en vaker nog baseert hij zich op popmuziek. Vooral album- en songtitels van de Engelse

---

and even more so from the way he deforms them: they are unmistakably people with a history arising out of a (painting) tradition. Because Brown has torn them from their time and context in a wholly personal manner, has transformed them, they become like Martians whose appearance is governed by a force field that is too great for the viewer to comprehend. The very fact that this force field is so great that it is impossible to follow Brown in all his choices, makes it extra exciting. As a spectator you have, for instance, no idea why the face of the boy in *Joseph Beuys* (2001) is green p. 29, or why the woman in *Death Disco* (2011) fig. 4 is so extraordinarily stretched. This uncertainty, this express subjectivity is heightened by the titles Brown gives his works. With almost sarcastic eagerness, he chooses titles, particularly for his figures, that intensify the riddles surrounding his work, that seem so personal the viewer can never understand them – while at the same time they remove the viewer, with almost teasing intent, from any association with the seventeenth century. Brown frequently refers, for example, to (modern) art history (*Joseph Beuys*, *Die Grosse Nacht in Eimer* p. 45, a famous painting by Georg Baselitz, *Christina of Denmark* fig. 5, a renowned Holbein), and even more often he bases his titles on pop music. Album and song titles by the English band Joy Division (with which Brown grew up at the end of the nineteen-seventies) crop up particularly often. But if you spend a little more time investigating his titles, you will see that a great many different kinds of pop music are referenced, ranging from a fairly obscure band like This Mortal Coil (*Song to the Siren*, 2009) to The Cure (*Seventeen Seconds*, 2005), The Smiths (*Death of a Disco Dancer*, 1998) and David Bowie (*Hunky Dory*, 2005).

The lengths to which Brown goes in creating uncertainty on all three of the Panofskian levels are also revealed in the fact that he pictures his figures as blind with surprising frequency – they do not look, they look away, or (most painful to see) their eyes have no pupils. Brown stresses yet again that as far as he is concerned, his figures are powerless in the face of the viewer's interpretation. And yet *their* power is the most important: they are so strong, so well painted, colourful and attractive, their presence is so compelling that as the viewer you are almost forced to relate to them. One-to-one, each in total subjectivity. This reinforces once more the notion that you float with Brown and his figures through an immense universe full of images, ideas, forms of significance that you can connect

4

Death Disco
2004
Olieverf op paneel
134 x 89 cm
Particuliere verzameling

Death Disco
2004
Oil on panel
134 x 89 cm
Private collection

5

Christina of Denmark
2008
Olieverf op paneel
165 x 119 cm
Particuliere verzameling

Christina of Denmark
2008
Oil on panel
165 x 119 cm
Private collection

band Joy Division (waarmee Brown eind jaren zeventig opgroeide) duiken vaak op. Maar wie zich wat langer in zijn titels verdiept, ziet dat heel veel soorten popmuziek voorbijkomen, variërend van een tamelijk obscure band als This Mortal Coil (*Song to the Siren*, 2009) afb. 6 tot The Cure (*Seventeen Seconds*, 2005), The Smiths (*Death of a Disco Dancer*, 1998) en David Bowie (*Hunky Dory*, 2005).

Hoe ver Brown gaat in het scheppen van onzekerheid op alle drie de Panofskiaanse niveau's blijkt bijvoorbeeld ook uit het feit dat hij zijn personages opvallend vaak blind afbeeldt – ze kijken niet, ze kijken weg, of hun ogen ontberen (pijnlijk om te zien) pupillen. Daardoor benadrukt Brown nog maar eens dat zijn personages wat hem betreft machteloos zijn tegenover de interpretatie van de toeschouwer. Toch is hún kracht het belangrijkste: ze zijn zo sterk, zo goed geschilderd, kleurrijk en aantrekkelijk hun aanwezigheid is zo dwingend dat je als toeschouwer bijna wordt gedwongen je tot hen te verhouden. Een-op-een, ieder in volkomen subjectiviteit. Dat versterkt opnieuw het idee dat je samen met Brown en zijn personages door een enorm universum zweeft dat vol zit met beelden, ideeën, vormen van betekenis die je zelf met elkaar kunt verbinden, kunt duiden – in het volle besef dat je kennis te beperkt is om het ooit allemaal te kunnen bevatten. Tegelijk richt Brown zo heel subtiel de aandacht op zichzelf, want binnen alle ruimte, alle mogelijkheden, is hij de deus ex machina van dit universum. Als je als toeschouwer verloren bent, zoekt naar een sluitende verklaring, dan is Brown zélf uiteindelijk de enige die met een oplossing zou kunnen komen.

Maar: heeft hij die wel?

Precies dit romantische idee, het besef dat Brown mogelijk een scheppingsplan heeft waar je als toeschouwer net niet de vinger op kunt leggen, houdt de spanning extra hoog. En juist vanwege die spanning hoeft het weinig verbazing te wekken dat Brown in hoge mate is gefascineerd door Rembrandt. Als je Brown beschouwt als een kunstenaar die de rol van deus ex machina in de romantische traditie in het extreme heeft doorgevoerd, tot een goddelijke schepper ontstaat die zijn toeschouwers mede aan zich weet te binden doordat zijn keuzes en beslissingen zo verrassend en fascinerend zijn, is het bijna onmogelijk om niet te denken aan Rembrandt. Belangrijk voor dat besef is dat diens populariteit voor een belangrijk deel is gebaseerd op het feit dat zijn leven én zijn werk in retrospectief perfect pasten bij de romantische principes. Rembrandt was een klassieke maatschappelijke buitenstaander (hij werd slecht begrepen, had moeite met relaties, ging failliet) en in zijn werk is zijn zeer persoonlijke, zeg maar gerust unieke techniek en blik op de wereld heel goed zichtbaar – als er één zeventiende-eeuwse kunstenaar is die voldoet aan het idee van de kunstenaar als schepper van en heerser over zijn eigen universum is het wel Rembrandt. Dat is ongetwijfeld de reden dat Glenn Brown hem al relatief vroeg in zijn carrière losliet in zijn heelal: *I Lost My Heart to a Starship Trooper* (1996) p. 28 is een typisch browniaans spel met rembrandteske kenmerken. Bijna terloops laat Brown zien dat hij, wat de stijl en de kleding van het jongetje betreft, perfect de sfeer van Rembrandt weet op te roepen (zodat je je trouwens meteen afvraagt hoe hij dat eigenlijk doet), terwijl de naïeve blik van dat ene jongetje vooral associaties oproept met de *tabula rasa* van negentiende eeuw. Wat het doek, zeker in combinatie met de titel (ontleend aan een enigszins obscuur hitje van Sarah Brightman uit 1978 – Brown was toen 12 jaar, ongeveer even oud als het afgebeelde jongetje) maakt tot een prachtige, vroege, voorbeeldige 'Glenn Brown'. Tegelijk hoef je geen groot psycholoog te zijn om te beseffen dat Brown dus blijkbaar ijdel genoeg is om zich al op z'n dertigste tot Rembrandt te willen verhouden, ongetwijfeld omdat Rembrandt geldt als een van de meest virtuoze kunstenaars uit de geschiedenis. Dat maakt ook duidelijk waarom Brown in 2008 met Rembrandts etsen aan de slag ging – die worden niet alleen vaak als Rembrandts persoonlijkste werk gezien, maar stellen je als toeschouwer ook in staat het maakproces *en detail* te volgen. Elke kras, elke lijn is zichtbaar, onderscheidbaar, wat het respect voor Rembrandts virtuositeit alleen maar vergroot – en dat voor die van Brown.

Natuurlijk zou Glenn Brown Glenn Brown niet zijn als hij Rembrandts voorbeelden simpelweg zou na-etsen. Ook voor zijn 'Rembrandts' scande hij verschillende originele portret-etsen uit een boek en bewerkte die in de computer, of beter: hij zette verschillende etsen over elkaar heen. Dat klinkt eenvoudig, maar om een origineel, krachtig beeld op te bouwen uit verschillende beelden terwijl toch de rembrandteske sfeer zichtbaar blijft, moet je heel goed weten welke lijnen je gebruikt en welke je weglaat, anders wordt de compositie een rommeltje – net zoals bij een 'echte' ets. Zo verwijst Brown nadrukkelijk naar een van de

yourself, can interpret – in the full awareness that your knowledge is too limited to be able to encompass it all. At the same time, Brown focuses attention very subtly on himself, for in all the space, all the possibilities, he is the *deus ex machina* of this universe. If the viewer is lost, seeks a satisfactory explanation, in the final analysis Brown himself is the only one who could come up with a solution.

But: has he got one?

Precisely this romantic idea, the realization that Brown may have a creation plan on which you, the viewer, cannot put your finger, screws the tension up even higher. And precisely because of this tension, it should come as no surprise to learn that Brown is fascinated by Rembrandt to a considerable degree. If you regard Brown as an artist who has taken the role of *deus ex machina* in the romantic tradition to the extreme, to become a divine creator who can attach his viewers to him because his choices and decisions are so surprising and fascinating, it is almost impossible not to think of Rembrandt. An important element in this realization is that Rembrandt's popularity is based to a significant extent on the fact that his life and his work are a perfect fit, in retrospect, for romantic principles. Rembrandt was a classic social outsider (he was misunderstood, had difficulty with relationships, went bankrupt) and his highly personal, safe to say unique technique and view of the world are very evident in his work: if there is one seventeenth-century artist who embodies the idea of the artist as creator of and ruler over his own universe, it is Rembrandt. This is unquestionably why Glenn Brown let him loose in his universe relatively early in his career. *I Lost My Heart to a Starship Trooper* (1996) p. 28 is a typical Brownian game with Rembrandtesque characteristics. Almost in passing, Brown shows that in terms of the boy's style and dress, he is able to effortlessly evoke the sense of Rembrandt (such that you immediately wonder how he actually does it), while the naïve look of that one small boy primarily conjures up associations with the *tabula rasa* of the nineteenth century. This is what makes the canvas, particularly in combination with the title (taken from a rather obscure minor hit by Sarah Brightman of 1978 – when Brown was twelve, about the same age as the boy in the picture), a magnificent early exemplary 'Glenn Brown'. At the same time, you do not have to be a great psychologist to realize that when he was just thirty Brown was evidently vain enough to want to measure himself against Rembrandt, doubtless because Rembrandt is regarded as one of the most virtuoso artists in history. It also explains why in 2008 Brown began to engage with Rembrandt's etchings – not only are they often regarded as Rembrandt's most personal work, but they permit the viewer to follow the creative process in detail. Every scratch, every line is visible, distinct, which only serves to increase one's respect for Rembrandt's virtuosity – and for Brown's.

Of course, Glenn Brown would not be Glenn Brown if he were simply to copy Rembrandt's examples. For his 'Rembrandts', he scanned various original portrait etchings in a book and manipulated them in his computer, or – more accurately – he superimposed different etchings. That sounds simple, but to build up an original, powerful image from a number of images while retaining the Rembrandtesque feel, you have to have a very good idea of which lines you use and which you leave out, otherwise the composition becomes a mess – just as it does in a 'real' etching. Brown thus specifically alludes to one of the great challenges facing a good etcher: he 'creates' by placing extremely fine lines beside one another on a metal plate. With this process it is extremely difficult to achieve dark, evenly black areas – the scratching technique is too 'superficial' for most artists; it does not go deep enough to get an area really black. Rembrandt, however, proved his virtuosity as an etcher in part with his magnificent, intensely black passages, and so this is precisely the element on which Brown concentrates: by layering various portrait etchings on top of one another, Brown makes his 'Rembrandt figures' Russian dolls, stacked masks, in which it is almost impossible to distinguish any personal features.

And so here we are, back in space. For Brown's Rembrandt etchings are portraits as black holes, infinite depths, in which every meaning, every interpretation is sucked in. These people, shadows, are no one and they are everyone, they are virtuoso and they are clumsy, they refer powerfully to history and yet function fully in the here and now, they are shadows and they are beings, they are dead and they are alive – all at the same time. From this perspective, you can regard these portrait etchings as the baseline in Brown's oeuvre. Portraits from which any attribution of meaning rebounds, which at the same time offer you maximum freedom. To quote the last words George Clooney says to Sandra Bullock before he vanishes for good: 'If you go back, you will have to go on. Sit back and

grote uitdagingen van een goede etser: die 'schept' door uiterst dunne lijntjes op een metalen plaat naast elkaar te zetten. Daarbij is het buitengewoon moeilijk om donkere, egale zwarte oppervlakten te creëren – de kras-techniek is voor de meeste kunstenaars te 'oppervlakkig', gaat niet diep genoeg om een oppervlak goed zwart te krijgen. Rembrandt echter bewees zijn virtuositeit als etser mede door zijn prachtige, intense zwarte vlakken, en dus is dat precies het element waarop Brown zich concentreert: door verschillende portret-etsen over elkaar te zetten, worden Browns 'Rembrandt-personages' Russische poppetjes, gestapelde maskers, waarin je nauwelijks nog unieke persoonskenmerken kunt onderscheiden.

Zo zijn we weer terug in de ruimte. Want Browns Rembrandt-etsen zijn portretten als zwarte gaten, oneindige dieptes, waarin elke betekenis, elke interpretatie naar binnen wordt gezogen. Deze mensen, schimmen, zijn niemand en ze zijn iedereen, ze zijn virtuoos en ze zijn lomp, ze verwijzen krachtig naar de geschiedenis en toch functioneren ze volledig in het nú, het zijn schimmen en het zijn wezens, ze zijn dood en ze zijn levend – en dat allemaal tegelijk. Zo bekeken zou je deze portret-etsen kunnen beschouwen als het nulpunt in Browns oeuvre. Portretten waarop alle betekenistoekenning afketst, en die je tegelijk maximale vrijheid bieden. Om de laatste woorden aan te halen die George Clooney tegen Sandra Bullock spreekt voor hij definitief verdwijnt: 'Als je teruggaat, zul je door moeten gaan. Ga lekker zitten en geniet van de vlucht.' Zo is het ook met het oeuvre van Glenn Brown. Oplossen is onmogelijk – en daar gaat het ook niet om. Wie naar zijn werk krijgt wordt ook uitgenodigd om te gaan zitten en te genieten – van het kijken, van de diepe intensivering van het moment afb. 6. Uiteindelijk maakt Brown dan ook van jou een schepper, naast hem, naast God. Waar de reis zal eindigen is ongewis, maar dat het een geweldige tocht wordt, leidt geen enkele twijfel.

---

enjoy the flight.' And it is the same with Glenn Brown's oeuvre. Solving it is impossible – and that is not what it is about anyway. When you look at his work, you too are invited to sit back and enjoy – enjoy looking, enjoy the profound intensification of the moment fig. 6. Ultimately Brown makes you a creator as well, alongside him, alongside God. Where the journey will end is uncertain, but there can be no doubt that it will be a fantastic ride.

6

Dark Star
2003
Olieverf op paneel
100 x 75 cm
The Art Institute of Chicago

Dark Star
2003
Oil on panel
100 x 75 cm
The Art Institute of Chicago

1

Atelier van Rembrandt (mogelijkerwijze Gerrit Dou en Isaac de Jouderville?)
Een jongen in fantasiekleding
ca. 1633
Olieverf op paneel
21 x 17.7 cm
Londen, The Wallace Collection

Workshop of Rembrandt (possibly Gerrit Dou and Isaac de Jouderville?)
A Boy in Fanciful Costume
c. 1633
Oil on panel
21 x 17.7 cm
London, The Wallace Collection

Inleiding tot de catalogus

David de Witt

"Rembrandt is zeer belangrijk en fundamenteel voor mijn werk." Deze uitspraak deed Glenn Brown op een zonnige ochtend in mei 2016 in een café tegenover de sluis bij Museum Het Rembrandthuis. De getuigenis vormt het uitgangspunt van de expositie in het museum in het huis waar de Hollandse zeventiende-eeuwse meester negentien jaar heeft gewoond en gewerkt. Hiermee is niets teveel gezegd. Rembrandt duikt op in alle facetten van Browns werk. Rembrandt speelt vooral een prominente rol als Brown nieuwe wegen inslaat en zijn aandacht verlegt van schilderkunst naar etskunst en vervolgens naar tekenkunst, en recentelijk naar een verkenning van nieuwe vormen van prentkunst.

Ironisch genoeg begint de tentoonstelling met een schilderij dat geen Rembrandt is, maar dat desondanks aan de meester verbonden blijft. De kleine, charmante *Tronie van een jongen* in de Wallace Collection in Londen diende als uitgangspunt voor *I Lost my Heart to a Starship Trooper (Ik verloor mijn hart aan een ruimtesoldaat)* uit 1994 afb.1 | p.28. Het werk in de Wallace Collection werd lange tijd aan de meester zelf toegeschreven, maar sneuvelde als zodanig

Introduction to the catalogue

"Rembrandt is very important, fundamental, to my work." This statement, made by Glenn Brown on a sunny May morning at a café across the sluice from The Rembrandt House Museum, forms the starting point for the following selection of works by the artist, for exhibition in the museum based on the house where the Dutch 17th-century genius lived and worked for nineteen remarkable years. It is no understatement. Rembrandt surfaces in nearly all facets of Brown's work. Most importantly, Rembrandt factors prominently at critical junctures, as Brown branched out from painting to etching, and then to drawing, and most recently to a new exploration of printmaking.

In a wry twist, the exhibition begins with a painting that is not a Rembrandt, but whose identity nonetheless remains fused with him. The small and entrancing *Tronie of a Boy* in the Wallace Collection in London served as the point of departure for *I Lost my Heart to a Starship Trooper* of 1996 fig.1 | p. 28. Long ascribed to the master, it was caught in the scholarly winnowing of his oeuvre starting in the 1970s, and placed under the name of his pupil Govert Flinck, although the face appears to be by a

bij de schifting van zijn oeuvre in de jaren zeventig. Het is nu op naam gesteld van zijn leerling Govert Flinck, hoewel het gezicht van een andere hand lijkt te zijn, wellicht van Gerrit Dou. Brown omhelst deze scheiding, die hem goed van pas komt. Zijn tweede versie, getiteld *Joseph Beuys* p. 29, staat haaks op het origineel. Het is uitgevoerd in bijtende kleuren en de verfopbreng is glad en zijdezacht. Het is deze werkwijze die de kunstenaar terecht beroemd maakte en hem zijn internationale doorbraak bezorgde. In deze tentoonstelling zijn verschillende omzettingen te zien van werken van Rembrandt en zijn omgeving. Ook eigent Brown zich composities toe van diverse andere kunstenaars uit de zeventiende, maar ook uit de achttiende eeuw, onder wie Greuze, Fragonard and Boucher p. 44, 45. Hoewel Rembrandts impact hier niet altijd evident is, komt deze duidelijk naar voren in een paar adembenemende, tronie-achtige koppen naar Fragonard.

Browns aandacht voor Rembrandt verdiepte zich in 2008 in zijn reeks *Layered Portraits (Gelaagde portretten)*. De werkwijze was beslist nieuw voor Brown en bestond uit het over elkaar heen plaatsen van afdrukken van etsplaten. Deze waren zelf geëtst met gemanipuleerde fotomechanische reproducties van *tronies* (anonieme, studie-achtige fantasiekoppen) van de naald van Rembrandt p. 75. De ongemakkelijke spanning tussen origineel en herschepping in de schilderijen komt hier terug, terwijl er veel minder middelen en materialen worden gebruikt. In een bijna poëtische opeenvolgingen van gebeurtenissen, zijn verschillende Rembrandt-etsen die Brown gebruikt, zelf ook letterlijke manipulaties van het werk van een andere kunstenaar. Ze zijn afkomstig uit de serie van *Vier oosterse koppen*, 'verbeterde' kopieën naar geëtste *tronies* van zijn vriend Jan Lievens p. 77.

Vanaf 2013 ging Brown opnieuw monochromatisch werken in tekeningen, in het spoor van zijn onderneming *Layered Portraits*, die ook andere reeksen naar Lucian Freud en Urs Graf bevat. In de nieuwe tekeningen gebruikte hij dezelfde vloeiende, elegante en open streken of halen die hij toepaste in schilderijen, in eigene versies van werken uit de zeventiende en achttiende eeuw. Pas onlangs zocht hij hierin ook aansluiting bij Rembrandt. Twee van diens getekende oude

---

different pupil, perhaps Gerrit Dou. Brown embraces this degree of separation as aligned with his aim. His second reworking of this model, entitled *Joseph Beuys* p. 29, moves at right angles to the original, with unsettling acidic hues and silky smooth paint application. This mode, for which the artist is rightly celebrated and which has helped propel him to international stardom, is represented here in various transformations of works by Rembrandt and his circle. For his works Brown has appropriated paintings by a wide range of artists from the Baroque era, and also the Rococo, by Greuze, Fragonard and Boucher for example p. 44, 45. Rembrandt's legacy there, not always obvious, surfaces here in a breathtaking pair of heads after Fragonard that fit the mould of the tronie.

Brown's focus settled more closely on Rembrandt in 2008, with his series *Layered Portraits*. Decisively new for Brown, it consisted of multiple superimposed impressions of plates, themselves etched with manipulated photomechanical reproductions of *tronies* (anonymous, imaginary, study-like heads) by Rembrandt p. 75. The tension between original and transformation, with its effect of alarming unease, parallels that of the paintings, but using much reduced means and materials. In a poetic turn, several of the Rembrandt etchings he used are themselves his most literal manipulations of another artist's work. They come from his series of *Four Oriental Heads*, 'improved' copies after etched *tronies* by his friend Jan Lievens p. 77.

From 2013 on, in the wake of his *Layered Portraits* undertaking, which also includes other series after Lucian Freud and Urs Graf, Brown took up the monochromatic mode again in the medium of drawing. He applied the fluid, elegant application of open strokes seen in his paintings, to the appropriation of mainly Baroque and Rococo paintings and drawings, in new drawings. Only recently has he also connected with Rembrandt in this way. Two of his drawn heads of old men provided impetus for a pair of drawings on translucent supports p. 50, 51. This occurs against a backdrop of further experimentation with dramatic fusions of head studies, often by different artists, into single, astonishing, aggregate forms p. 55, 56, 57.

Brown often speaks of his aim to incorporate oppositions into his works, oppositions he also sees in life. This yields

2

Rembrandt
Susanna en de ouderlingen
ca. 1635-1647
Olieverf op doek
76.7 x 92.9 cm
Berlijn, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Rembrandt
Susanna and the Elders
c. 1635-1746
Oil on canvas
76.7 x 92.9 cm
Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

3

Rembrandt
Naakte vrouw zittende op een verhooging
ca. 1631
Ets, staat II(2)
17,7 x 16 cm
Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

Rembrandt
Nude Woman Seated on a Mound
c. 1631
Etching, state II(2)
17.7 x 16 cm
Amsterdam, The Rembrandt House Museum

mannenkoppen vormden de aanleiding voor een paar tekeningen op een doorzichtige drager p. 50, 51. Tegelijkertijd experimenteerde Brown verder met dramatische samensmeltingen van studiekoppen, vaak van verschillende kunstenaars, tot enkele, verbazingwekkende vormen p. 55, 56, 57.

Brown heeft het vaak over zijn doel om tegenstellingen in zijn werk op te nemen, tegenstellingen die hij ook in het leven zelf ziet. Dit levert onvermijdelijk spanningen op tussen stijl, techniek en onderwerp, spanningen die Brown trefzeker beheerst en manipuleert. Tegenover de vele portretten en fantasiekoppen in zijn werk staan de naakten, opvallend genoeg zonder hoofden en ledematen. Hun sensuele lading wordt echter direct tenietgedaan door toevoegingen zoals de gele tinten en wond-achtige sporen op het vlees van de vrouwenfiguur in *Nigger of the World* p. 43. Dit werk gaat terug op Rembrandts beroemde voorstelling van het apocriefe verhaal van Susanna die door de ouderlingen wordt belaagd, dat zich nu in Berlijn bevindt afb. 2. Eveneens onweerstaanbaar voor Brown is Rembrandts confronterende prent met een *Naakte vrouw op een verhoging* afb. 3. Rembrandts impliciete commentaar op schoonheid hierin leverde later vernietigende kritiek op p. 59.

Het werk dat hieruit voortkwam, *New Plastic Experience*, is een van de diverse stukken die Glenn Brown speciaal voor deze expositie maakte. De andere werken zijn ontstaan op een voor de kunstenaar geheel nieuwe manier. Met behulp van een iPad met een vector-tekenapplicatie en een overbrengingsmethode naar de etsplaat maakte hij een serie prenten naar de geëtste *tronies* van Rembrandt p. 60-65. Deze techniek stelt Brown in staat zijn karakteristieke tekenstijl te gebruiken. De zorgvuldig afgewogen lussen en krullen tegen een open achtergrond vormen een bijzonder eerbetoon aan Rembrandts meesterschap als prentkunstenaar. Het verband met Rembrandts karakteristieke manier van tekenen met de etsnaald leggen we graag. Tegelijkertijd herinneren de omvormingen ons aan Browns compromisloze omarming van tegenstellingen en afstanden, zoals Hans den Hartog Jager in het voorafgaande essay opmerkt.

---

inescapable tensions in his works, between elements of style, technique, and subject matter, which Brown manipulates and controls with assured mastery. Standing across from the many portraits and fantasy heads in his works are his nudes, with heads and limbs notably absent. Yet the sensual potential is at the same time contradicted by manipulations, such as the yellow hues and wound-like markings on the flesh of the female figure in *Nigger of the World* p. 43, based on Rembrandt's famous depiction, now in Berlin, of the apocryphal story of the elders' assault on Susanna fig. 2. Rembrandt's confrontational print of *Nude Woman on a Mound* fig. 3, with its own implied critique of beauty that drew scathing criticism by later critics, also proved irresistible to Brown p. 59.

The resulting work, *New Plastic Experience*, is one of several that Glenn Brown has created especially for this exhibition. It is joined by an entirely new line of work for the artist. Using an iPad with a vector drawing application, and a process of transfer to etching plate, he has produced a series of prints after etched *tronies* by Rembrandt p. 60-65. This technique enables Brown to incorporate his distinctive drawing style, with carefully controlled loops and curls against an open background, into a special homage to Rembrandt's printmaking mastery. It is with great pleasure that one draws the connection to Rembrandt's hand at the etching needle, while the transformations at once remind us of Brown's uncompromising embrace of oppositions and distances, as noted by Hans den Hartog Jager in the preceding essay.

The story of Glenn Brown and Rembrandt would not be complete without one further jolt, in which we come full circle. In the summer of 2016 Brown embarked on a triptych of heads of *A Man Laughing* p. 69, 71. Here, the prototype is a painting on display at The Rembrandt House Museum, on loan from the Rijksmuseum fig. 4. Like the Wallace Collection *Boy*, it was long thought to be by Rembrandt, mistakenly. More recently it has been ascribed to Lievens. It is by neither, as technical research confirms. The fact that the original painting is by an yet-to-be identified pupil is no detriment to Brown: it makes it 'even better'. Although scholars' opinions vary, it appears that the subject is Rembrandt himself, modelling a fleeting emotional expression, of which he was himself the uncontested master in art. Brown assur-

Het verhaal van Glenn Brown en Rembrandt zou niet volledig zijn zonder nog een laatste stap, waarmee de cirkel rond is. In de zomer van 2016 begon Brown aan een drieluik van koppen van *Een lachende man* p. 69, 71. Het prototype hiervan is een schilderij dat in Museum Het Rembrandthuis is te zien, in bruikleen van het Rijksmuseum afb. 4. Net als bij de *Jongen* in de Wallace Collection, werd ten onrechte lang gedacht dat het van Rembrandt was. Onlangs werd het aan Lievens toegeschreven. Het is echter van geen van beiden, zoals technisch onderzoek uitwijst. Het feit dat het originele schilderij van een nog ongeïdentificeerde leerling van Rembrandt is, blijkt voor Brown geen probleem: het maakt het 'zelfs beter'. Hoewel de geleerden van mening verschillen, lijkt Rembrandt hier het model te zijn. Zijn gezicht vertoont een vluchtige expressie, zoals de meester die zelf als geen ander wist vast te leggen. Trefzeker geeft Brown het moment van vrolijkheid weer, maar drijft dit tot het uiterste door eenvoudigweg de lippen en neus rood te maken. De verwijzing naar de eigentijdse clown brengt de lach van Rembrandt onmiddellijk akelig dichtbij, en duwt het tegelijkertijd vierhonderd jaar weg.

---

edly recaptures the moment of mirth, but drives it to an extreme with the simple trick of tinting the lips and nose red. The contemporary clown reference at once draws Rembrandt's laughter uncomfortably close, and simultaneously pushes it four hundred years away.

4

Atelier van Rembrandt
Borstbeeld van een lachende jonge man (Rembrandt?)
ca. 1630
Olieverf op paneel
41,2 x 33,8 cm
Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis
(bruikleen Rijkmuseum Amsterdam)

Workshop of Rembrandt
Bust of a Laughing Young Man (Rembrandt?)
ca. 1630
Oil on panel
41.2 x 33.8 cm
Amsterdam, The Rembrandt House Museum
(on loan from the Rijksmuseum Amsterdam)

I Lost My Heart to a Starship Trooper, 1996, olieverf op doek op paneel, 64,8 x 53,5 cm, Limousin, Fonds régional d'art contemporain, GB1996-004PT

I Lost My Heart to a Starship Trooper, 1996, oil on panel, 64.8 x 53.5 cm, Limousin, Fonds régional d'art contemporain, GB1996-004PT

Joseph Beuys, 2001, olieverf op paneel, 96 x 79,5 cm, particuliere verzameling, GB2001-009PT

Joseph Beuys, 2001, oil on panel, 96 x 79.5 cm, private collection, GB2001-009PT

Layered Portraits (after Rembrandt) 1, 2008, ets, 15,8 x 12,3 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-032PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 1, 2008, etching, 15.8 x 12.3 cm, collection of the artist, GB2008-032PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 2, 2008, ets, 15,6 x 12 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-033PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 2, 2008, etching, 15.6 x 12 cm, collection of the artist, GB2008-033PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 3, 2008, ets, 17,9 x 13,8 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-034PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 3, 2008, etching, 17.9 x 13.8 cm, collection of the artist, GB2008-034PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 4, 2008, ets, 17,8 x 12 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-035PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 4, 2008, etching, 17.8 x 12 cm, collection of the artist, GB2008-035PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 5, 2008, ets, 17,8 x 13,8 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-036PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 5, 2008, etching, 17.8 x 13.8 cm, collection of the artist, GB2008-036PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 6, 2008, ets, 16 x 12,2 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-037PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 6, 2008, etching, 16 x 12.2 cm, collection of the artist, GB2008-037P

Layered Portraits (after Rembrandt) 7, 2008, ets, 20,2 x 15,8 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-038PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 7, 2008, etching, 20.2 x 15.8 cm, collection of the artist, GB2008-038PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 8, 2008, ets, 20,4 x 15,8 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-039PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 8, 2008, etching, 20.4 x 15.8 cm, collection of the artist, GB2008-039PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 9, 2008, ets, 20,3 x 15,5 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2008-040PR

Layered Portraits (after Rembrandt) 9, 2008, etching, 20.3 x 15.5 cm, collection of the artist, GB2008-040PR

After Life, 2009, olieverf op paneel, 138 x 114 cm, particuliere verzameling, GB179

After Life, 2009, oil on panel, 138 x 114 cm, private collection, GB179

Nigger of the World, 2011, olieverf op paneel, 172 x 138 cm, particuliere verzameling, GB2011-003PT

Nigger of the World, 2011, oil on panel, 172 x 138 cm, private collection, GB2011-003PT

Shallow End, 2011, olieverf op paneel, 128 x 96 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2011-002PT

Shallow End, 2011, oil on panel, 128 x 96 cm, collection of the artist, GB2011-002PT

Die grosse Nacht im Eimer, 2011, olieverf op paneel, 128 x 96 cm (ovaal), particuliere verzameling, GB2011-001PT

Die grosse Nacht im Eimer, 2011, oil on panel, 128 x 96 cm (oval), private collection, GB2011-001PT

Reproduction, 2014, olieverf op paneel, 135 x 101 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2014-005PT

Reproduction, 2014, oil on panel, 135 x 101 cm, collection of the artist, GB2014-005P

Drawing 4 (After Rembrandt), 2016, Oost-Indische inkt op velijn, Verzameling van de kunstenaar

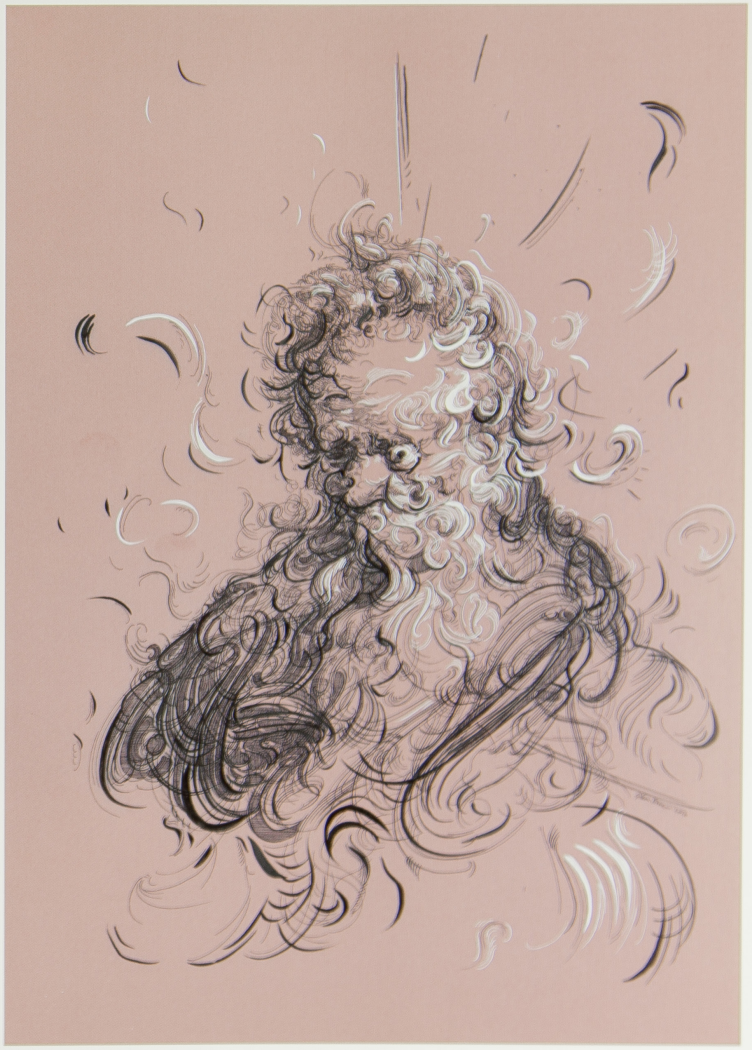
Drawing 4 (after Rembrandt), 2016, Indian ink on vellum, Collection of the artist

Drawing 29 (after de Gheyn II), 2015, Oost-indische inkt op Pergamentata White papier, 69,6 x 50 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2015-029DR

Drawing 29 (after de Gheyn II), 2015, Indian ink on Pergamentata White paper, 69.6 x 50 cm, collection of the artist, GB2015-029DR

Drawing 1 (after Rembrandt), 2016, Oost-indische inkt en acryl op polyesterfolie over karton, 59,5 x 42 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2026-015DR

Drawing 1, after Rembrandt, 2016, Indian ink and acrylic on polyester film over cardboard, 59.5 x 42 cm, collection of the artist, GB2026-015DR



Drawing 2 (after Rembrandt), 2016, Oost-indische inkt en acryl op polyesterfolie over karton, 59,5 x 42 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-016DR

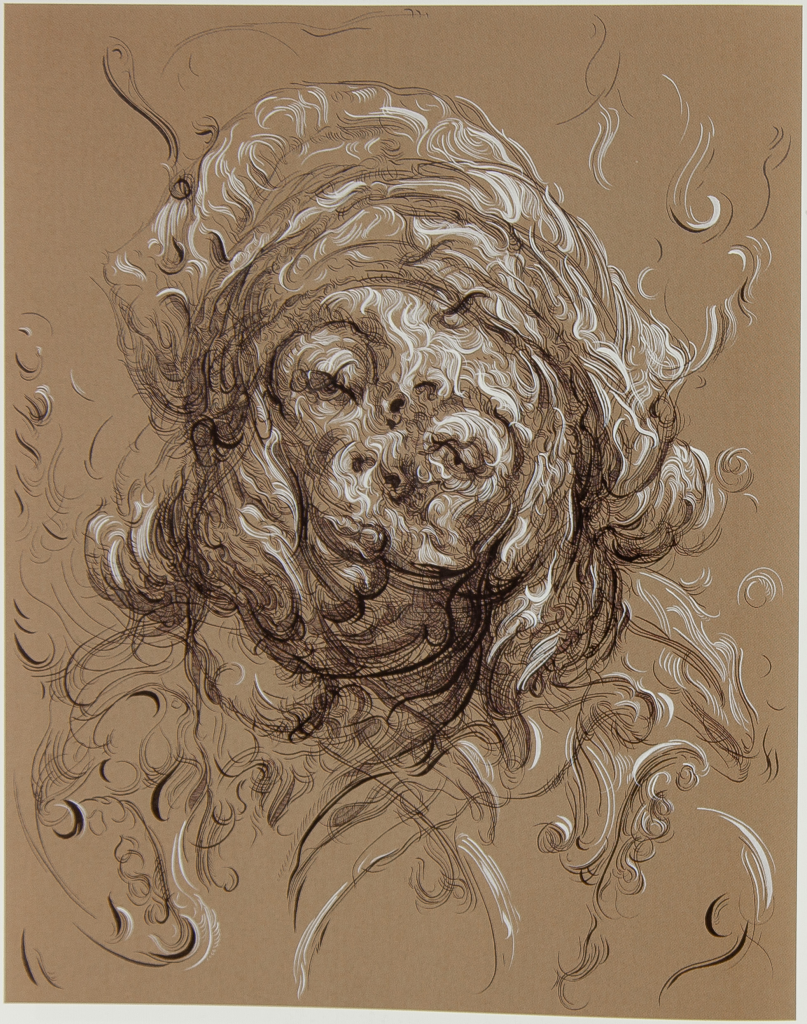
Drawing 2 (after Rembrandt), 2016, Indian ink and acrylic on polyester film over cardboard, 59.5 x 42 cm, collection of the artist, GB2016-016DR

Drawing 3 (after Grimaldi), 2016, Oost-indische inkt op papier, 77,4 x 112,4 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-038DR

Drawing 3 (after Grimaldi), 2016, Indian ink on paper, 77.4 x 112.4 cm, collection of the artist, GB2016-038DR

Torness One, 2016, Oost-indische inkt en acryl op paneel, 112 x 80 x 2,2 cm, collection of the artist, GB2016-019PT

Torness One, 2016, Indian ink and acrylic on panel, 112 x 80 x 2.2 cm, collection of the artist, GB2016-019PT



Poor Moon, 2016, Oost-indische inkt en acryl op paneel, 92 x 73,5 x 2,2 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-014PT

Poor Moon, 2016, Indian ink and acrylic on panel, 92 x 73.5 x 2.2 cm, collection of the artist, GB2016-014PT

Dungeness B, 2016, Oost-indische inkt en acryl op paneel, 132 x 95 x 2,8 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-017PT

Dungeness B, 2016, Indian ink and acrylic on panel, 132 x 95 x 2.8 cm, collection of the artist, GB2016-017P

New Plastic Experiences , 2016, Oost-indische inkt en acryl op paneel, 156 x 115 x 2,8 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-020PT

New Plastic Experiences , 2016, Indian ink and acrylic on panel, 156 x 115 x 2.8 cm, collection of the artist, GB2016-020PT

Half-Life 1, 2016, ets, 42 x 29,7 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-021SP

Half-Life 1, 2016, etching, 42 x 29.7 cm, collection of the artist, GB2016-021SP

Half-Life 2, 2016, ets, 42 x 29,7 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-022SP

Half-Life 2, 2016, etching, 42 x 29.7 cm, collection of the artist, GB2016-022SP

Half-Life 3, 2016, ets, 42 x 29,7 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-023SP

Half-Life 3, 2016, etching, 42 x 29.7 cm, collection of the artist, GB2016-023SP

Half-Life 4, 2016, ets, 42 x 29,7 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-024SP

Half-Life 4, 2016, etching, 42 x 29.7 cm, collection of the artist, GB2016-024SP

Half-Life 5, 2016, ets, 42 x 29,7 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-025SP

Half-Life 5, 2016, etching, 42 x 29.7 cm, collection of the artist, GB2016-025SP

Half-Life 6, 2016, ets, 42 x 29,7 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-026SP

Half-Life 6, 2016, etching, 42 x 29.7 cm, collection of the artist, GB2016-026SP

Die Mutter des Künstlers, 2016, olieverf op paneel, 200 x 162 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-009PT

Die Mutter des Künstlers, 2016, oil on panel, 200 x 162 cm, collection of the artist, GB2016-009PT

Poor Art, 2016, olieverf op paneel, 108,5 x 74 x 2,2 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-030PT

Poor Art, 2016, oil on panel, 108.5 x 74 x 2.2 cm, collection of the arist, GB2016-030PT

Unknown Pleasures, 2016, olieverf op paneel, 164 x 105,5 x 2,2 cm, verzameling van de kunstenaar, GB2016-029PT

Unknown Pleasures, 2016, oil on panel, 164 x 105.5 x 2.2 cm, collection of the artist, GB2016-029PT

Rembrandt, Oude man met een bontmuts met een gespleten rand (B. 265), 1640, ets, staat I(2), 15 x 14,7 cm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

Rembrandt, Old Man with a Divided Fur Hat (B. 265), 1640, etching, state I(2), 15 x 14.7 cm, Amsterdam, The Rembrandt House Museum

Jan Lievens, Borstbeeld van een oude man met een bontmus van opzij (B. 20), ca. 1630, ets, staat III(5), 16,4 x 14,4 cm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

Jan Lievens, Profile Bust of an Old Man with a Fur Hat (B. 20), ca. 1630, etching, state III(5), 16.4 x 14.4 cm, Amsterdam, The Rembrandt House Museum

Deze pubicatie verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling/
Published on the occasion of the exhibition:
Glenn Brown – Rembrandt: After Life
in Museum Het Rembrandthuis/at The Rembrandt House Museum,
27 January – 23 April 2017

Uitgave / Publisher
WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com

In samenwerking met/In collaboration with:
The Rembrandt House Museum, Amsterdam
info@rembrandthuis.nl
www.rembrandthuis.nl

Redactie/Editor:
David de Witt

Auteurs/Authors:
Lidewij de Koekkoek
Hans den Hartog Jager
David de Witt

Met de assistentie van/With assistance from:
Glenn Brown, Edgar Laguinia, Hannah Freedberg, Rob Zweedijk

Vertalingen/Translations:
Philip Clarke, Lynne Richards, Rieke van Leeuwen

Vormgeving/Design:
Berry van Gerwen

For all works by Glenn Brown © Glenn Brown
Portrait of Glenn Brown: Will Corry
P. 67: Steve Paszt
P. 48-65, 69-71: Mike Bruce

Met dank aan/With thanks to:

M
mondriaan
fonds

FONDS 21

Gagosian
Galerie Max Hetzler
en een anonieme schenker/and an anonymous donor

© 2017 WBOOKS /Museum Het Rembrandthuis/de auteurs
Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.
De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden. Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.

All rights reserved. Nothing from this publication may be reproduced, multiplied, stored in an electronic data file, or made public, in any form or in any matter, be it electronic, mechanical, through photocopying, recording or in any other way, without the advance written permission of the publisher.
The publisher has endeavoured to settle image rights in accordance with legal requirements. Any party who nevertheless deems they have claim to certain rights may apply to the publisher.
Copyright for work of artists affiliated with a CISAC organization has been arranged with Pictoright of Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam 2017.

ISBN 978 94 625 8183 8
NUR 646

W BOOKS

9 789462 581838
www.wbooks.com