

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 75: Collaborations Kai Althoff, Glenn Brown, Dana Schutz

Artikel: Glenn Brown : he paints paint = er malt die Farbe

Autor: Higginson, Jennifer / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680996>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



GLENN BROWN

GLENN BROWN, DARK ANGEL, FOR IAN CURTIS, AFTER CHRIS PONS, 2002, oil on canvas, 88 1/8 x 134 1/4 in.
DUCKLER ANGEL, FOR IAN CURTIS, AFTER CHRIS PONS, oil on canvas, 223 x 334 cm

JENNIFER HIGGIE

He Paints Paint

Euphoric backgrounds and hallucinogenic flesh; a mournful hilarity built from a loose accumulation of paint so tough it knits bones. Swirls of concrete fog are rendered with glassy smoothness while polluted hands and acidic limbs emerge from a bloated head; it's like looking at a Goya dancing beneath a strobe light.

His first major influence was a book of reproductions: *Images of Horror and Fantasy* (1978) by Gert Schiff. He treats other people's paintings like ready-mades. He wonders out loud how a child in a Rembrandt painting would enjoy a disco.²⁾ He says he enjoys the word "disco." He says he "paint[s] paint,"³⁾ and has declared art a form of "entertainment."⁴⁾

I visit his studio; it feels like I've interrupted a post-mortem. Four as of yet untitled, unfinished paintings are on the walls. Flesh is peeled back from a skull; what seems at first to be a cloud, and then a ghost, morphs into a woman. In these paintings the most hair-like of veins and translucent folds of skin are scrutinized to an unnerving degree. Something is disturbing in their evocation of memorable paintings; you feel you know the source, but can't quite name it—the sheer virtuosity of the paint application is distracting. Like a morbid whirlpool, colors clash

JENNIFER HIGGIE is co-editor of *Frieze*. She lives and works in London.

*I'm rather like Dr Frankenstein,
constructing paintings out of the residue
or dead parts of other artists' work.¹⁾*

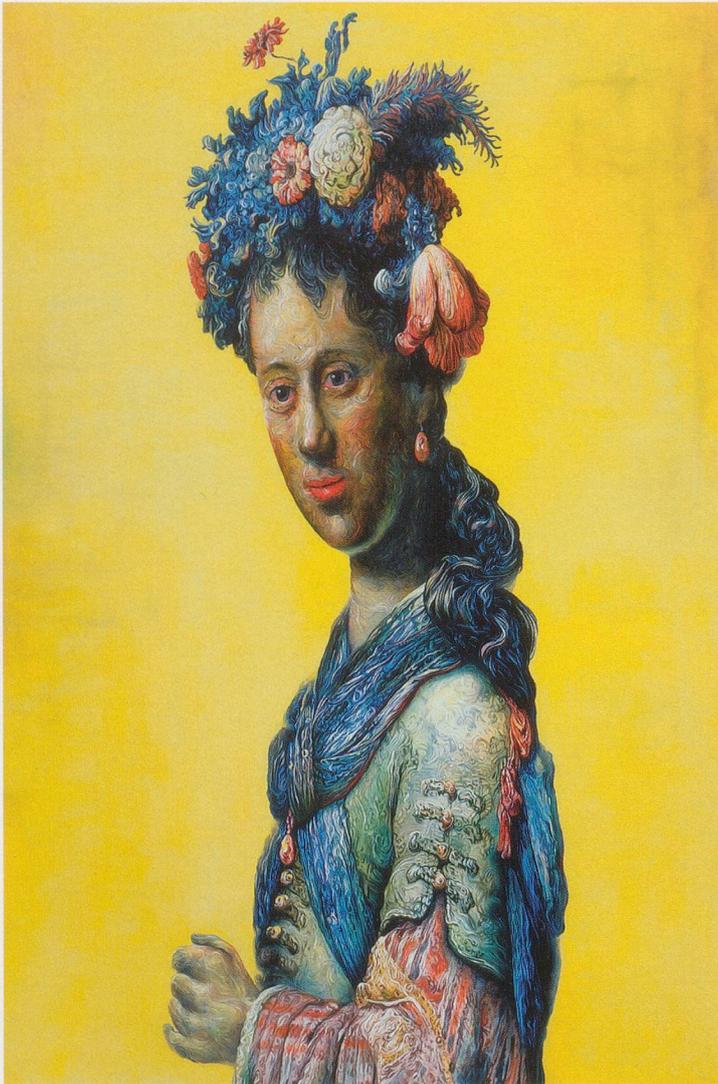
and spin, drift in and out of focus, build in intensity before being knocked back. There is something faintly violent in such dissection and rearrangement.

People may think that a single painting stimulates me to make a "copy," but I never make a direct quotation.⁵⁾

As if time were as pliable as paint, the artist flings his subjects into temporal tornadoes, blasting the past into, and then confusing it with, the present. Brown plunders images from his pantheon of favorite artists—including Jean-Honoré Fragonard, Georg Baselitz, Frank Auerbach, Rembrandt, and Chris Foss (the science fiction illustrator)—and reworks them (or parts of them) into something aggressively new and often contrary. He also loots the titles of songs he likes, and then applies them to paintings that seem to have nothing in common with the songs. Like fragments of partially remembered nightmares, a child from a painting by Fragonard, say, is reborn with de Kooning flesh and thrown head-first into the 1970s (DISCO, 1997–98), while a delicate little echo of a Rembrandt painting is thrust into the twentieth century via its vaguely Gerhard

GLENN BROWN, I LOST MY HEART TO A STARSHIP TROOPER, 1996, oil on canvas mounted on board, 25 1/2 x 21" /
ICH HABE MEIN HERZ AN EINEN STERNFLOTTEN-SOLDATEN VERLOREN, Öl auf Leinwand aufgezogen auf Holz, 64,8 x 53,5 cm.





GLENN BROWN, *DEATH DISCO*, 2004,
oil on panel, 52 3/4 x 35" / *TOTENDISCO*,
Öl auf Holz, 134 x 89 cm.
(PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

Richteresque background and futuristic title, *I LOST MY HEART TO A STARSHIP TROOPER* (1996); a portrait of an eighteenth century woman is titled after a song by the post-punk band Public Image Limited—*DEATH DISCO* (2004)—and a painting by Frank Auerbach, his *HEAD OF J.Y.M.* (1973), is reborn as seven different paintings christened with titles as varied as *THE MARQUESS OF BREADALBANE* (2000) and *LITTLE DEATH* (2000). Brown mentions that the reproduction of the Auerbach portrait he had “was so old, discolored and blurred that it allowed me room to stretch, tilt and alter the composition and color in seeming infinite ways.”⁶⁾

Appropriation runs amok to such a degree it has become an apparition, a surface on which non-sequiturs create their own strange logic. The world, these pictures declare, doesn't need any more reproductions, it needs reinvention; most importantly, perhaps, it needs laughter—however dark.

*I am not happy until I have disoriented viewers by disrupting their perspective and their perceived place in the world.*⁷⁾

A fresh and filthy flower, a flourish stilled; a stretched torso; a face built from air. Details—a sickly eye, a boneless hand, a bloated toe—repel and attract with the confusion of a vicious joke turned tender. Every one of Brown's elegant arrangements of paint is an idea leavened with humor; greatness is simultaneously punctured and paid homage to. Such a mix of hyper-reality (the kind of reality that can only exist on canvas) and illusion can be disorienting; it is difficult to grasp that such complication is simply pigment painstakingly applied to a canvas with small brushes. Take for example *THE OSMOND FAMILY* (2003), named after one of the most saccharine, bloodless family bands

from the seventies. It's an image of a hideous, possibly dead, foot—its skin puckered with a mess of what could be gangrene or old plasticine, its toenails an asphyxiated blue. It's a cruel and cryptic joke of a picture, but I'm sure to anyone outside the Osmond family, a good laugh, if only in disbelief at the sheer oddness of its juxtaposed image and title. The same goes for the painting *SEX* (2004), in which an old man, who has possibly time-traveled from Spain in the seventeenth century, stares glumly at nothing, his melancholy eyes milky, his nose red, and his flesh a mottled blue—lust, it would seem, has a cold.

I start with a vague idea of the kind of painting I want to make, and I do small sketches of it. These will more or less determine the size of the painting, the color, the type of background, etc. but at that point I still don't know what the subject matter will be, or which artist will inspire the work. Then I spend some time looking through books and catalogues to find a painting that fits my idea as closely as possible. I look at hundreds of images to find a reproduction I can transform by stretching, pulling or turning it upside down so it fits into my practice.⁸⁾

This makes sense. Ghosts drift from the glossy surfaces of the magazines, books, and postcards the art student pores over when studying paintings. Despite the fact that, once reproduced, the most significant aspect of a picture—its surface—is reduced to a sliver of its real self, the original still manages to make itself felt. Brown's pictures embody this resistance to reduction: in his paintings, what might appear from a distance to be the gestural residue of a painter in a hurry, up close reveals itself as marks applied so slowly and thoughtfully that any first impression of haste is evidenced as *trompe l'oeil*.

It is, perhaps, both obvious and an understatement to observe that nothing in these paintings is what it initially appears to be. Each one, despite the unifying mark of Brown's brush, summons different specters and various ideas—the blind, dreamy froth of history (Fragonard), say, or time's clumsy invocations (Dalí and Foss); the blunt machismo of abstraction (Baselitz and Auerbach), or the dignity of deathly sentimentality (Sir Edwin Landseer). Nonetheless, the artists to whom Brown repeatedly returns share more than a modicum of concerns—a belief in the veracity of grand visions and even grander gestures,

an interest in the flimsy structures of life, death, myth and cliché, and the textures of the physical world that support them.

Even now, after painting has been through so much, Brown reiterates that there are new brush marks to invent and tired images to reinvigorate. He is a painter in love with his subject—the possibilities of paint—a love that he celebrates by occasionally remarking on its failures (what love doesn't?). Speaking about Rembrandt, for example, he says there is something to love in such “thick porridge-like painting,”⁹⁾ and his approach to Auerbach is that of a younger painter literally flattening and glazing the expressionist's credo that more paint equals more feeling, while never losing a sense of respect for the original. Imitation, as the saying goes, is the most sincere form of flattery.

Expecting either meaning or perception (or a mixture thereof) to be straightforward is futile. Every painting—and obviously not just those by Brown—is, to a certain extent, about levels of expectation, about what you want to see in an image, or what the artist wants you to see (often two different things), about what you've seen before and how you relate it back to what is in front of you. Tracing the provenance of a reaction is obviously as revealing of the viewer as of the painter. I have seen people look at Glenn Brown's paintings and step back, startled: this was not what they expected. But it is foolish to expect logic from a painting. Artists are not accountants.

1) Rochelle Steiner, *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 96.

2) Glenn Brown in conversation with Jennifer Higgie (London: September, 2005).

3) Alison Gingeras, “Guilty: The Work of Glenn Brown,” *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 16.

4) “Questionnaire: Glenn Brown,” *Frieze* issue 85 (September 2004), p.132.

5) Rochelle Steiner, *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 95.

6) *Ibid*, p. 98.

7) *Ibid*, p. 99.

8) *Ibid*, p. 95.

9) Glenn Brown in conversation with Jennifer Higgie (London: September, 2005).

JENNIFER HIGGIE

Er malt die Farbe

Euphorische Hintergründe und halluzinogenes Fleisch; eine traurige Ausgelassenheit, bestehend aus einer losen Ansammlung von Farbe, so zäh, dass sie Knochen zusammenhält. Wirbel faustdicken Nebels sind in glasiger Glätte wiedergegeben, während schmutzige Hände und saure Glieder aus einem aufgedunsenen Kopf hervortreten; es ist, als betrachte man einen im Stroboskoplicht tanzenden Goya.

Der erste wichtige Einfluss war ein Bildband: *Images of Horror and Fantasy* (1978) von Gert Schiff. Er behandelt anderer Leute Bilder wie Readymades. Er fragt sich laut, ob ein Kind aus einem Bild von Rembrandt sich in einer Disco amüsieren würde.²⁾ Er sagt, ihm gefalle das Wort «Disco». Er sagt, er «male Farbe»,³⁾ und er hat die Kunst zu einer Form von «Unterhaltung» erklärt.⁴⁾

Ich besuche ihn in seinem Atelier; es ist ein Gefühl, als sei ich mitten in eine Leichenobduktion hinein geplatzt. An den Wänden hängen vier noch nicht benannte, unvollendete Bilder. Fleisch wird von einem Schädel abgezogen; was zuerst wie eine Wolke aussah, dann wie ein Gespenst, mutiert zu einer Frau. In diesen Bildern sind selbst haarfeine Venen und durchscheinende Falten irritierend genau unter die Lupe genommen worden. Dass sie

JENNIFER HIGGIE ist Mitherausgeberin der englischen Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie lebt und arbeitet in London.

*Ich bin ein bisschen wie Doktor Frankenstein,
denn ich baue meine Bilder mit Überresten oder toten
Bestandteilen von Arbeiten anderer Künstler.¹⁾*

an berühmte Gemälde erinnern, wirkt irgendwie beunruhigend; man hat das Gefühl die Vorlage zu kennen, kann sie aber nicht genau benennen – allein schon die Virtuosität des Farbauftrags wirkt irritierend. Wie in einem grauvollen Whirlpool schlagen die Farben aufeinander und wirbeln herum, erscheinen deutlich und verschwimmen wieder, gewinnen an Intensität und werden wieder aufgesplittert. Dieses Sezieren und Umordnen hat etwas fast Gewalttätiges.

Die Leute denken vielleicht, dass mich jeweils ein bestimmtes Bild zu einer «Kopie» anregt, aber ich zitiere nie direkt.⁵⁾

Als ob Zeit geschmeidig wäre wie Farbe, schleudert der Künstler seine Motive in einen zeitlichen Wirbelsturm hinein, sprengt die Vergangenheit in die Gegenwart und vermischt sie mit dieser. Brown plündert die Bilder aus dem heiligen Tempel seiner Lieblingskünstler – darunter Jean-Honoré Fragonard, Georg Baselitz, Frank Auerbach, Rembrandt



GLENN BROWN, *THE MARQUESS OF BREADALBANE*, 2000, oil on wood, oval, 37³/₄ x 31" / *DIE MARQUISE VON BREADALBANE*, Öl auf Holz, oval, 96 x 78,5 cm.



GLENN BROWN, *THE OSMOND FAMILY*, 2003, oil on panel, 56¹/₈ x 39⁵/₈" / Öt auf Holz, 143 x 101 cm.
(PHOTO: CAGOSIAN GALLERY, LONDON)

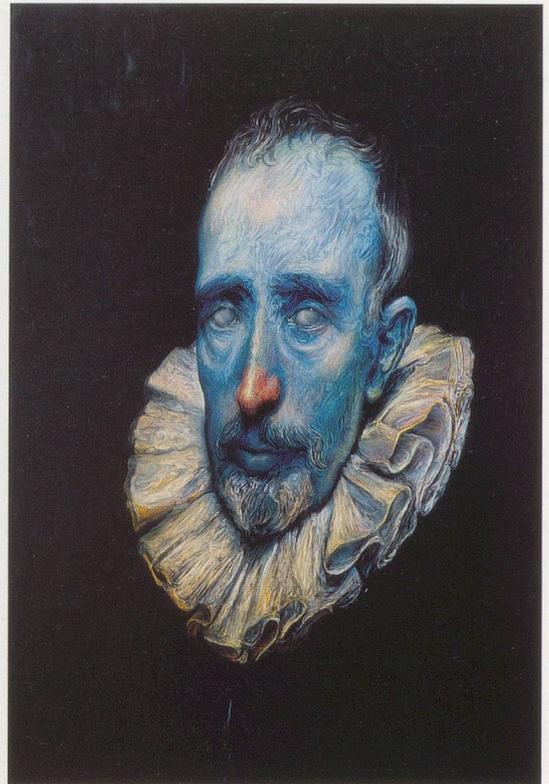
GLENN BROWN, *SEX*, 2003, oil on panel, 49 5/8 x 33 1/2" /

Öl auf Holz, 126 x 85 cm.

(PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

und Chris Foss (der Sciencefictionillustrator) – und verarbeitet sie (oder Teile von ihnen) zu etwas aggressiv Neuem, oft völlig Entgegengesetztem. Er klaut auch Songtitel, die ihm gefallen, und wendet sie dann auf Bilder an, die absolut nichts mit den Songs zu tun zu haben scheinen. Wie Fragmente nur bruchstückhaft im Gedächtnis gebliebener Albträume: Ein Kind aus einem Bild von Fragonard, beispielsweise, wird mit dem Fleisch eines de Kooning wiedergeboren und kopfüber in die 70er Jahre gestürzt (DISCO, 1997–98), während der Hauch eines leisen Echos eines Rembrandt-Bildes über seinen vagen an Gerhard Richter erinnernden Hintergrund und einen futuristischen Titel ins zwanzigste Jahrhundert gestossen wird (I LOST MY HEART TO A STARSHIP TROOPER – Ich habe mein Herz an einen Sternflotten-Soldaten verloren, 1996); das Porträt einer Dame aus dem achtzehnten Jahrhundert wird nach einem Song der Postpunkband *Public Image Limited* benannt (DEATH DISCO – TOTENDISCO, 2004), und ein Gemälde von Frank Auerbach, sein HEAD OF J.Y.M. (Kopf von J.Y.M., 1973), wird in Gestalt von sieben verschiedenen Bildern wieder geboren, die auf so unterschiedliche Namen getauft sind wie THE MARQUESS OF BREADALBANE (Die Marquise von Breadalbane, 2000) und LITTLE DEATH (Kleiner Tod, 2000). Brown erwähnt, dass die Reproduktion des Auerbach-Porträts, das ihm zur Verfügung stand, derart alt, verblasst und verschwommen gewesen sei, dass es ihm Raum gelassen habe, Komposition und Farbe praktisch unbegrenzt zu dehnen, zu verzerren und zu verändern.⁶⁾

Die Appropriation läuft hier in einem Masse Amok, dass sie zum Gespenst wird, zu einer Oberfläche, auf der allerlei Ungereimtheiten ihre eigene



seltsame Logik entwickeln. Die Welt, sagen diese Bilder, braucht keine weiteren Reproduktionen, sie braucht Neuerfindungen; aber am dringendsten braucht sie wohl das Lachen – wie abgründig dieses auch immer sein mag.

Ich gebe keine Ruhe, bis es mir gelingt, die Betrachter zu verwirren, indem ich ihre Sichtweise und ihren vermeintlichen Platz auf dieser Welt aus den Angeln hebe.⁷⁾

Eine frische und beschmutzte Blume, eine gedämpfte Fanfare; ein lang gezogener Torso; ein Gesicht aus Luft. Manche Details – ein krankes Auge, eine knochenlose Hand, eine aufgedunsene Zehe – wirken zugleich abstossend und anziehend dank der Irritation eines ins Zärtliche gewendeten bösen Witzes. Jedes einzelne von Browns eleganten Farbarangements ist eine mittels Humor zum Gären gebrachte Idee; Grösse wird gleichzeitig gepiesackt und verehrt. Solch eine Mischung aus Hyperrealität (eine Realität, die es nur auf der Leinwand gibt) und Illusion kann verwirrend sein – es ist fast nicht zu



GLENN BROWN, DIRTY, 2003,
oil on panel, 41³/₈ x 32⁵/₈" /
SCHMUTZIG, Öl auf Holz, 105 x 83 cm.
(PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

begreifen, dass etwas derart Kompliziertes lediglich aus mit kleinen Pinseln sorgfältig auf die Leinwand aufgetragenen Pigmenten besteht. Nehmen wir als Beispiel THE OSMOND FAMILY (2003), benannt nach einer der süßlichsten, kraftlosesten Familien-Bands der 70er Jahre. Das Bild zeigt einen grauenhaften, vermutlich toten Fuss – seine Haut ist übersät mit etwas Widerlichem, vielleicht Wundbrand oder altes Plastilin – mit Zehennägeln in einem erstickten Blauton. Es ist ein grausamer und rätselhafter Witz von einem Bild, aber ich bin sicher, mit Ausnahme der Osmond Family wird jedermann herzlich darüber

lachen, und sei es nur in ungläubigem Staunen ob der absolut schrägen Kombination von Bild und Titel. Dasselbe gilt für das Bild SEX (2004), auf welchem ein alter Mann, der vermutlich per Zeitreise aus dem Spanien des siebzehnten Jahrhunderts dahin gelangt ist, trübsinnig ins Leere starrt, mit vor Melancholie milchigen Augen, einer roten Nase und einer scheckig blauen Hautfarbe: Die Wollust hat sich, wie es scheint, einen Schnupfen geholt.

Ich beginne mit einer vagen Vorstellung davon, was für eine Art Bild ich malen will, und mache zuerst kleine Skizzen. Diese legen gewöhnlich mehr oder weniger die Grösse

des Bildes fest sowie die Farbe, die Art des Hintergrundes und so weiter; aber zu diesem Zeitpunkt weiss ich noch immer nicht, was das Thema ist oder welcher Künstler mich diesmal inspirieren wird. Danach verbringe ich einige Zeit damit, Bücher und Kataloge durchzublättern, um ein Bild zu finden, das so gut wie möglich meiner Vorstellung entspricht. Ich schaue mir hunderte von Bildern an, bis ich eine Abbildung finde, die ich transformieren kann, indem ich sie strecke, dehne oder auf den Kopf stelle, bis sie in mein Vorhaben passt.⁸⁾

Das macht Sinn. Geister entschweben der glatten Oberfläche der Zeitschriften, Bücher und Postkarten, über denen der Malerei studierende Kunststudent brütet. Trotz der Tatsache, dass der wichtigste Aspekt eines Bildes – seine Oberfläche – durch die Reproduktion auf einen flachen Abklatsch ihrer selbst reduziert wird, gelingt es dem Original noch immer, etwas von sich zu vermitteln. Browns Bilder verkörpern den Widerstand gegen diese Reduktion: Die aus der Ferne wie hastig hingeworfene Gesten wirkenden Pinselspuren entpuppen sich von Nahem besehen als Striche, die so langsam und bedächtig aufgetragen sind, dass jeder erste Eindruck von Eile sich nachträglich als *Trompe-l'œil* erweist.

Die Bemerkung, dass nichts in diesen Bildern ist, was es auf den ersten Blick zu sein scheint, ist vielleicht ebenso hanebüchen wie untertrieben. Obwohl Browns Pinselstrich sie vereint, ruft jedes dieser Bilder wieder andere Gespenster und andere Ideen wach – etwa den blind träumenden Schaum der Geschichte (Fragonard) oder die unbeholfene Anrufung der Zeit (Dalí und Foss); den unverblühten Machismo der Abstrakten (Baselitz und Auerbach) oder die Würde der tödlichen Sentimentalität (Sir Edwin Landseer). Und doch haben die Künstler, zu denen Brown immer wieder zurückkehrt, nicht wenig gemeinsam, nämlich: den Glauben an die Wahrhaftigkeit grosser Visionen und noch grösserer Gesten; das Interesse für die feinstoffliche Gliederung von Leben, Tod, Mythos und Klischee sowie für die Strukturen der physischen Welt, die diese aufrechterhalten.

Selbst jetzt, nachdem die Malerei so viel durchgemacht hat, wird Brown nicht müde zu wiederholen, dass es neue Arten der Pinselführung zu erfinden gilt und müde gewordene Bilder neu belebt werden

müssen. Er ist ein Maler, dessen Thema – die Möglichkeiten der Farbe – seine grosse Liebe ist, eine Liebe, die er feiert, indem er gelegentlich auch auf ihre Schwächen verweist (und welche Liebe tut das nicht?). Über Rembrandt sagt er, zum Beispiel, dass an dieser «dicken porridgeartigen Malerei» etwas Liebenswertes sei,⁹⁾ und zu Auerbach verhält er sich wie ein jüngerer Maler, der das expressionistische Credo – je mehr Farbe, desto mehr Gefühl – buchstäblich zu Tode reitet und platt walzt, ohne dabei den Respekt vor dem Original je zu verlieren. Nachahmung ist ja bekanntlich die aufrichtigste Form von Schmeichelei.

Es ist, offen gesagt, müssig, einen Sinn oder eine Einsicht (oder eine Mischung von beidem) zu erwarten. Bei jedem Gemälde – und offensichtlich gilt das nicht nur für die von Brown – geht es ein Stück weit um Erwartungshaltungen; darum, was man in einem Bild sehen will oder was der Künstler will, dass wir sehen (oft zwei ganz verschiedene Dinge); darum, was man schon gesehen hat und wie man dies verknüpft mit dem, was man jetzt vor sich hat. Das Zurückverfolgen der Gründe für eine bestimmte Reaktion sagt offensichtlich genauso viel über den Betrachter aus wie über den Maler. Ich habe schon beobachtet, wie Leute vor Glenn Browns Bildern erschreckt zurückwichen: Das hatten sie nicht erwartet. Es ist jedoch dumm, von einem Bild Logik zu erwarten. Künstler sind keine Buchhalter.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Rochelle Steiner, *Glenn Brown*, Serpentine Gallery, London 2004, S. 96.

2) Glenn Brown im Gespräch mit der Autorin, London, September 2005.

3) Alison Gingeras, «Guilty: the Work of Glenn Brown», in: Rochelle Steiner, op. cit., S. 16 (vgl. Anm. 1).

4) «Questionnaire: Glenn Brown», *Frieze*, Nr. 85 (September 2004), S. 132.

5) Rochelle Steiner, op. cit., S. 95 (vgl. Anm. 1).

6) Ebenda, S. 98.

7) Ebenda, S. 99.

8) Ebenda, S. 95.

9) Glenn Brown im Gespräch mit der Autorin, London, September 2005.