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 : Herr und Knecht = master and minion

Autor: Heiser, Jörg / Elliott, Fiona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680998

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

GLENN BROWN, EXERCISE ONE (FOR IAN CURTIS), 1995, copied from a Chris Foss illustration "Asteroid Hunters" 1979, oil on canvas mounted on board, 19 3/4 x 27 1/2" / ÜBUNG EINS (FÜR IAN CURTIS), Öl auf Leinwand auf Holz, 50 x 70 cm.

JÖRG HEISER

Herr und Knecht

Werde ich – so fragt sich all jene Malerei, die trotz reger Nachfrage noch einen Funken von produktiv neurotischem Selbstzweifel hat – wirklich gebraucht? Aus pragmatischen Gründen, und um mich und andere nicht zu langweilen, gehe ich hier für einmal davon aus, dass Malerei dieses Legitimationsproblem nicht hat (sie hat es natürlich schon). Der Punkt ist nämlich, sie hat dann trotzdem immer noch ein besonders interessantes Problem: In welchem Zusammenhang stehen die Handlungen und Entscheidungen, die ein Gemälde bestimmen, zu Handlungen und Entscheidungen, die Menschen als körperliche und soziale Wesen treffen? Mir geht es nicht um ein lineares Abgleichen von Maler-Psychologie und malerischem Gestus. Denn wie schon Jan Verwoert in einem Text zur Arbeit der Malerin Tomma Abts festgestellt hat, kann die Frage nach dem Entscheidungsprozess in der Malerei weder mit dem Verweis auf rationale Intention noch irrationale Intuition des Malers befriedigend beantwortet werden: Denn bei beiden Varianten wird eine falsche Kongruenz zwischen Ausgangspunkt, Entstehung und Ergebnis von Bildern suggeriert. Malerei produziere vielmehr,

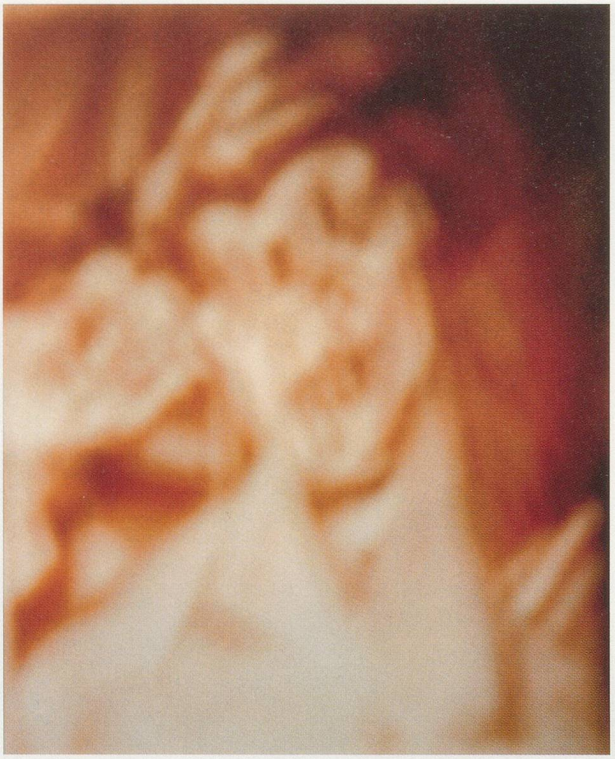
JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

GLENN BROWN, THE REVOLUTIONARY CORPS OF TEENAGE JESUS, 2005, oil on panel, 57 2/8 x 38 1/8", DAS PHANTASTISCHE KORPS DES JÜNGLING JESU / Öl auf Holz, 145,5 x 97 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

so Verwoert, «aufgrund ihrer irreduziblen inneren Differenziertheit eine eigene Form der Rationalität».[1)] Etwas Aussersubjektives tritt also hinzu: etwas, was zum einen systemimmanent, der Eigengesetzlichkeit des malerischen Prozesses geschuldet ist – und zum anderen aber auch allem, was nicht Malerei ist, ihrem Kontext.

Die einsamen Entscheidungen der Malerei kann man als *habituell analog* zu Entscheidungen in der sozialen Welt lesen: in diesem Sinne also gerade nicht als einsam. Ist nicht die Art und Weise, in der die Bildentstehung verläuft, auch eine Art von Internalisierung oder Sublimierung der Art und Weise, wie soziale Beziehungen verlaufen? Malerische Handlungen als rituelle Mimese möglicher sozialer Handlungen? Systematisches, konsequentes, selbstsicheres, zuweilen gar starrsinniges Weiterführen; oder aber taktisch lavierendes Abwandeln, Überarbeiten, Vertuschen von Handlungen, die man einmal ausgeführt, Entscheidungen, die man einmal getroffen hat. Die Leinwand als synkretistisch aufgeladener Raum, als zweidimensionale Voodoopuppe der sozialen Beziehungen, die zugleich aber auch diese Stellvertreterfunktion gerade wieder zurückweist und – so wie das Künstlerindividuum auch – auf Eigensinnigkeit beharrt.

In Glenn Browns Pantheon der Maler, auf die er sich bezieht, sind die beiden Enden eines Spektrums von möglichen Verhältnissen zwischen malerischer und sozialer Handlung weit aufgespannt. Das eine Ende ist sehr klar definiert von Gerhard Richter, der für Browns Herangehensweise eine grosse Rolle



GLENN BROWN, PARANOIC-CRITICAL METHOD II, 1999, C-print in painted wood frame, 31 x 26" / PARANOID KRITISCHE METHODE II, C-Print in bemaltem Holzrahmen, 78,5 x 66 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

spielt, meines Wissen aber nie direkt als Bildvorlage herangezogen wurde; das andere Ende von Frank Auerbach, dessen Arbeitsweise der Browns diametral entgegengesetzt ist, der aber um so ausgiebiger als Vorlage diente. Und zwischen diesen Polen oszilliert in der Bilderwelt Browns eine schillernde Palette von überdrehten Surrealismen und unterlaufenen Expres-sionismen.

Mit den nach Photovorlagen erstellten Bildern hat Richter eine «manuell-maschinelle» Arbeitsweise entwickelt, die – ist einmal die Entscheidung des Bildmotivs und dessen Farblichkeit avisiert – eine launisch oder skeptische Beeinflussung des Malprozesses zumindest stark kontrolliert, wenn nicht ganz ausschliesst. Das Krisenhafte des malerischen Prozesses ist «geregelt» zwischen anfänglicher Motivwahl und abschliessender «Vermalung» durch Verwischtechniken. Dazwischen gibt es keine Manierismen, keine Launen, nur stoisches Realisieren. Es gibt vielleicht Zweifel, aber keine impulsiven Handlungen, die daraus hervor ins Bild eingingen. Auffällig ist nun, dass Richter bei einer Gruppe seiner rein abstrakten Kompositionen ebenfalls, so weit es geht, die Bildentstehung einer besonders zugespitzt manuell-maschinellen Arbeitsweise überlässt, konkret: Er führt einen einzigen grossen lattenförmigen Spatel in einem einzigen Durchgang über den Bildträger. Sowohl Verwisch- als auch Spateltechnik verhalten sich analog nicht zu «biomorpher» Bewegung, sondern zu industriell-technischer: zur Unschärfe einer photographischen Aufzeichnung einerseits und zur Farbverteilung beim Siebdruck andererseits. Den Abschluss bilden also für den menschlichen Körper eher untypische Mikrobewegungen (das Verwedeln mit weicher Bürste) oder Makrobewegungen (der grosse Spatel). Selbst bei den abstrakten Kompositionen, etwa den «Vermalungen» der 70er, bei denen Richter offensichtlich und geradezu rhetorisch ausgestellt auf gestische Prozessualität abzielt, ist der Punkt gerade, dass das Gestische in Entropie übergeht, eine gekonnt herbeigeführte Versumpfung des Bildgrunds in Farbe und Verteilung, so, als wäre das Gestische selbst ein roboterhafter Selbstläufer ins Leere.

Auf den ersten Blick könnte man nun meinen, dass Richter gerade «Entscheidung» selbst skeptizistisch zurückweist, ist der malerische Prozess einmal in Gang gesetzt. Nicht zuletzt deshalb wird sein Name auch immer wieder mit Konzeptualität in Verbindung gebracht. Tatsächlich ist es ja auch so, dass er den Akzent der künstlerischen Entscheidung auf eine strukturelle Ebene der Organisation eines inventarischen Bildersystems – Stichwort *Atlas* – oder aber auf ein systematisch durchgespieltes Inventar malerischer Abstraktionstechniken verschiebt: ohne jedoch, und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend, auf die manuelle Realisierung der Bilder zu verzichten (mit einer Ausnahme: Bei der Realisierung der *Farbskalen* der frühen 70er waren teilweise Assistenten involviert). In diesem Sinne also gerade nicht Konzeptualität. Warum liess er seine Gemälde nie je – so wie John Baldessari oder Martin Kippenberger – von gut geschulten Gebrauchsmalern aus-

führen? Gängige Antworten: weil er eine spezifische handwerkliche Technik einsetzt, die nur er selbst wirklich in Vollendung beherrscht; weil er eine spezifische affektive Aufladung in das Bildmotiv investiert, die eine sozusagen rituelle Einfühlung im Malakt selbst bedingt. Beides natürlich nicht falsch, aber doch auch einen zentralen Punkt verfehlend: eben den der Entscheidung und der Handlungen, die sie bedingt. Der Maler installiert ein Spiel, in dem er sich Aufgaben stellt, bei denen der Punkt ja gerade ist, dass er sich deren Ausführung unterwirft, und zwar in voller Konsequenz.

Richters Heureka Mitte der 60er, dass eine banale Photographie aus der Wirklichkeit zu einem Gemälde führen kann, zielt ja darauf, eine radikale Freiheit der Entscheidung für oder gegen mögliche Bildmotive eintreten zu lassen: Hirsche, Flugzeuge, Könige, Sekretärinnen. Diese radikale Freiheit macht aber nur Sinn, wenn sie zugleich eine radikale Unterwerfung seiner selbst als Ausführendem bedingt. Er ist sein eigener Herr in der Entscheidung für Motiv und Ausschnitt, aber auch sein eigener Knecht in deren Handlungsfolge, der Übertragung auf Leinwand. Gesellschaftliche Machtverhältnisse werden ins Verhältnis des Malers zu sich selbst verlagert.

Bei Frank Auerbach und der Arbeitsweise, die er ähnlich unbeirrbar wie Richter über ein halbes Jahrhundert beibehalten hat, ist es ganz anders mit dem Verhältnis von Herr und Knecht und der Frage der Entscheidung, die damit verbunden ist. Seine charakteristische Konzentration auf lebend zum Porträt Sitzende erinnert an das Verhältnis von Analytiker und Analysand: Einmal wöchentlich zur festen Stunde wird die Geschichte, die der Patient erzählt, neu überschrieben (übermalt). Wo bei Richter die Krise strukturell kontrolliert wird, wird sie bei Auerbach emphatisch entfesselt: Und im Verlauf der Entstehung eines Bildes befindet sich die Frage, wer im Verhältnis von Maler und Modell Herr und Knecht ist, in einer prekären Spannung – psychoanalytisch ausgedrückt – zwischen Übertragung und Gegenübertragung. Und wie beim Verhältnis von Analysand und Analytiker, muss das auch etwas mit einer Art von – nicht unbedingt, aber möglicherweise – sexueller Anziehung zu tun haben. Darin liegt ein Problem: Denn mit Auerbachs charakteristisch pastosem Farbauftrag wird unweigerlich eine direkte Parallele zwischen der Tiefe der Farbschicht und der Tiefe sensueller Berührtheit suggeriert.

Es ist deshalb nicht nur ironisch zu verstehen, dass Glenn Brown mehrfach die eigene Arbeitsweise – besonders im Hinblick auf die Porträts – als «voyeuristisch» bezeichnet hat. Der Voyeur ist derjenige, der in die Handlung strikt nicht eingreift. Die Tiefe seiner «sensuellen Berührtheit» ist jedoch, als imaginative Handlung, im unendlichen imaginativen Raum angesiedelt. Zum einen bezieht sich das darauf, dass Brown grundsätzlich nur nach reproduzierter malerischer Vorlage arbeitet (bei Richter kommt dies selten vor: etwa, wenn er eigene abstrakte Kompositionen im Ausschnitt malerisch wiederholt; oder Tizians VERKÜNDIGUNG kopiert und «vermalt»). Zum anderen bezieht es sich aber auch auf den Malakt selbst: Es sind bei Glenn Brown, ähnlich wie bei Richters Arbeiten nach Photovorlage, mikromotorische Bewegungen (lasurhaft ebenmässige Ausführung mit feinstem Pinsel), die im Vordergrund stehen, «körperlose» Bewegungen in dem Sinne, dass sie ähnlich wie beim Schreiben alles jenseits der Hand in Ruhe zwingen (da ist selbst der erregte Voyeur aktiver).

Brown hat also mit Richter gemeinsam – auch wenn ein Bild im Verlauf seines Entstehens noch Verwandlungen durchlaufen mag –, dass er den Akzent der Entscheidung an den Anfang stellt: welche Vorlage in welchem Ausschnitt in welchem Grössenverhältnis (wobei ihn von Richter unterscheidet, dass er nicht selten mehrere Vorlagen kombiniert und damit näher ist an der «schmutzigen», aus Sicht eines Richters sicher vulgär manipulativen Arbeitsweise Salvador Dalís). Wie Richter ist er sein eigener Herr in der Entscheidung für Motiv, Ausschnitt und Dimension, aber auch sein eigener Knecht in deren Handlungsfolge, ihrer Übertragung auf Leinwand. Er muss gewissermassen unweigerlich die Folgen seiner Entscheidung tragen, sie abwägen und zu steuern versuchen. Frank Auerbach bot Brown das Heureka eines befreienden Auswegs aus dem *Endgame*, das diese Arbeitsweise zu bedeuten schien: den freien Farbauftrag im Malen nach lebender Vorlage und die vibrierende Sensualität, für die dies zu stehen scheint, selbst mimetisch ihrer Körperlichkeit

entkleiden. Ins Zweidimensionale zwingen wie in Edwin A. Abbotts FLATLAND (1884).

Doch diese «Verflachung» ist nicht einfach nur ironisch. Sie ist eine Aussage über Körperlichkeit selbst und das Verhältnis zur Welt. Um es mit einer Aussage Robert Storrs über Richter, die auch auf Brown zunächst zutrifft, zu beschreiben: Richter «entledigte sich des Körpers als Agens der Psyche oder der Seele».[2] Doch hier ist zugleich der Punkt, an dem sich Brown grundsätzlich von Richter unterscheidet: Wo bei diesem die Entkörperlichung über die Jahrzehnte zunehmend darauf zielt, eine Art von säkularer – und zuweilen durchaus religiöser – Erhabenheit zu erreichen, die zwischen Grausamkeit und Gnade schwankt, ist bei Glenn Brown das «Gift» der körperlichen Verunreinigung, des voyeuristisch Vulgären zugegen, kurz gesagt: das Peinliche. Richter hat selbst da, wo er rhetorisch Zweifel und Scheitern als Teil seiner Arbeit zulässt, sie seit den Tagen mit Sigmar Polke doch mehr und mehr aus den bildnerischen Ergebnissen selbst verbannt (das erklärt vielleicht auch die im gleichen Masse gestiegene Humorlosigkeit seiner Bilderwelt). «Zu einem gewissen Grad ist jedes Bild ein kontrolliertes Scheitern»,[3] hat Brown einmal gesagt und damit den Pfad gelegt zum Verständnis der Funktion von Peinlichkeit in seinem Werk. Peinlichkeit ist ja in der Regel nichts anderes als schief gegangene Erhabenheit. Der platt gewalzte Auerbach ist dafür die beinahe banale Chiffre.

Handlung und Entscheidung erscheint in den Bildern Browns als sprunghaftes Pendeln zwischen dem absurd übersteigerten Pathos des ultimativen einsamen Akts, des Selbstmords, und der ernüchternd realistischen Peinlichkeit der erotischen Handlung, etwa eines missglückten Annäherungsversuchs. Ich möchte das abschliessend an zwei dafür beispielhaften Arbeiten erläutern: einem Bild aus der Serie, die allesamt nach Vorlagen des Sciencefictionmalers Chris Foss entstanden und Ian Curtis gewidmet sind, EXERCISE ONE (FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS – Übung Eins (für Ian Curtis) nach Chris Foss (1995); und einer seiner Ölfarbe-Skulpturen, THREE WISE VIRGINS (Drei kluge Jungfrauen, 2004). Ian Curtis, legendärer Sänger der nihilistisch-romantischen Punkband Joy Division, erhängte sich und seine Katze vor fünfundzwanzig Jahren. Curtis' Tanzstil auf der Bühne erinnerte an Epilepsie, eine Krankheit, die ihm tatsächlich auch ein Jahr vor seinem Tod ärztlich attestiert wurde. Er habe sich «von der Welt abgelöst»,[4] um diese Bilder zu malen, beschreibt Brown das damit verbundene Gefühl langer, später Stunden im Atelier. Im Bild des schwebenden Felsen schwingt die absurde, hoffnunglos traurige Lächerlichkeit des Akts des Selbstmords mit – um die Curtis selbst wusste (er soll in der Nacht seiner Tat «The Idiot» von Iggy Pop gehört haben). EXERCISE ONE ist vielleicht der eindrücklichste Verweis darauf, denn hier ist der poppige Surrealismus von Raumstations-Fragmenten, der andere Bilder der Serie dominiert, komplett herausgenommen: ein vereister Fels, der aussieht, als habe eine monströse Kraft das Matterhorn ins All geschleudert, ist im Orbit eines grossen kalten Planeten gefangen.

THE WISE VIRGINS ist als Objekt aus Ölfarbe – klumpenhaft polymorph anwesend im *White Cube* – gegenüber den imaginativen Bildräumen die schiere Ernüchterung herunterziehender Schwerkraft, die Skulptur, die spätestens seit den Tagen Baudelaires immer wieder Spott eingebrockt hat. Der Titel verweist auf die drei weisen Jungfrauen, die in jener im Mittelalter so beliebten biblischen Parabel im Gegensatz zu ihren dummen Kolleginnen Reserveöl für ihre Lampen zur Hochzeitsfeier mitgebracht haben, um nicht die Ehre der nächtlichen Begegnung mit dem Bräutigam zu verpassen. Es geht also um weise Voraussicht, um Handlungen, die mittels Öl die Kontrolle zukünftiger Ereignisse erlauben. Doch bei Brown sind die drei weisen Jungfrauen selbst die dummen: Drei rote Bälle ragen wie Clownnasen aus dem Wust ungeordneter, nicht gerade jungfräulich wirkender Körperlichkeit. Planbarkeit – sei es die Verwaltung des Sozialen oder die Kontrolle des künstlerischen Prozesses – wird Slapstick: Das Entgleiten von Anmut wird zum letzten grossen Akt.

1) Jan Verwoert, «Emergenz. Über die Malerei von Tomma Abts», in: *Tomma Abts*, Galerie Buchholz und greengrassi, Köln und London 2004, S. 3.
2) Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, New York 2003, S. 110.
3) *Glenn Brown*, Interview in Katalog, Queen's Hall Arts Centre, Hexam und Karsten Schubert, London 1996, S. 6.
4) ebenda, S. 7.

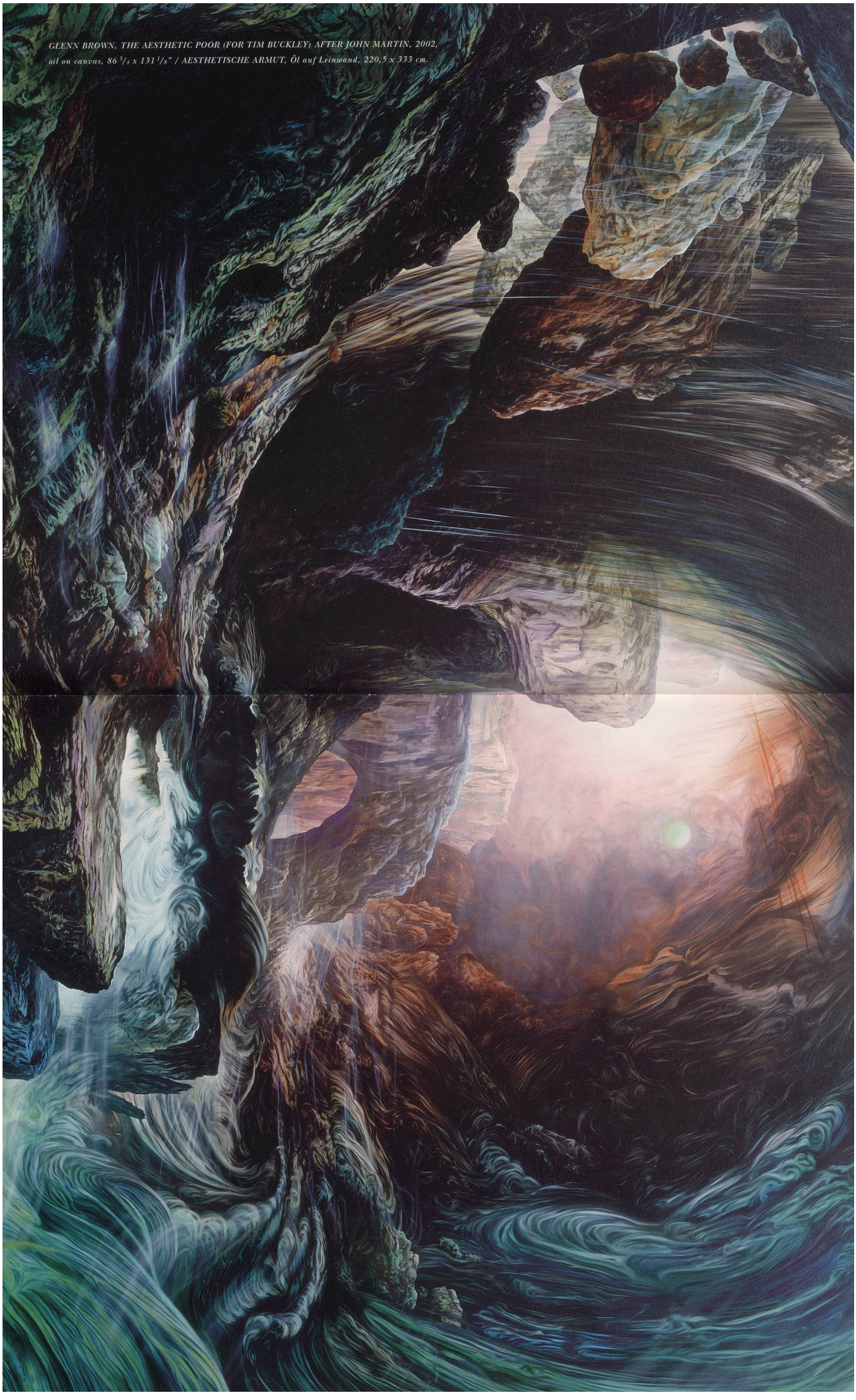
GLENN BROWN, GREETINGS FROM THE FUTURE, detail, 2005, acrylic and resin on canvas, 63 x 55 1/8" / GRÜSSE AUS DER ZUKUNFT, Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 140 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

JÖRG HEISER

Master and Minion

Am I—to quote all those paintings that, despite being much sought after, still have a spark of productively neurotic self-doubt—really needed? For pragmatic reasons, and not to bore myself and others, I will assume for the moment that painting doesn't have this problem with its own legitimization (although of course it does). The point is that it does nevertheless still have a particularly interesting problem: what is the relationship between the actions and decisions that shape a painting and our own actions and decisions as physical and social beings? I am not concerned here with a linear comparison of the psychology of the painter and painterly gesture. But, as Jan Verwoert has said in a text on the work of the painter Tomma Abts, the question as to the decision-making process in painting cannot satisfactorily be answered by pointing to either the rational intention or the irrational intuition of the painter, for both instances erroneously imply a congruence between starting point, realization, and end result. It is, as Verwoert says, rather the case that painting, "on the

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.



GLENN BROWN, THE AESTHETIC POOR (FOR TIM BUCKLEY) AFTER JOHN MARTIN, 2002,
oil on canvas, 86 3/4 x 131 1/8" / AESTHETISCHE ARMUT, Öl auf Leinwand, 220,5 x 333 cm.

basis of its irreducible inner differentiatedness," produces "its own form of rationalism."[1] So there is something supra-subjective at play here: something that on one hand owes a debt to the autonomy of the painterly process—and, on the other hand, to everything that is not painting, namely to its context.

The lonely decisions of painting can be read as *habitually analogous* to the decisions made in the social world. So, in that sense, they are specifically not lonely. Aren't the ways and means of the genesis of the picture something of an internalization or sublimation of the ways and means of social relationships? Painterly acts as the ritual mimesis of possible social acts? Systematic, logical, self-confident, at times even stubbornly forging ahead; or tactical obfuscation by modifying, reworking, or blotting out acts that one once performed, decisions that one once arrived at. The canvas may be seen as a syncretistically charged space, as a two-dimensional voodoo doll of social relationships although it instantly rejects this proxy function and—just like the artist-individual—insists on having its own way.

In Glenn Brown's pantheon of painters that he takes as his reference points, there is a wide span between the two ends of a spectrum of possible relationships between painterly and social acts. One end is very clearly defined by Gerhard Richter, who has been crucial to Brown's artistic approach, although he has not, to my knowledge, ever directly provided the source material for any of Brown's paintings; the other end is defined by Frank Auerbach, whose working methods are diametrically opposed to Brown's, but who has provided all the more source materials. Veering between these two poles in Brown's visual world is a scintillating palette of unruly surrealisms and involuntary expressionisms.

With his paintings made after photographic originals Richter developed a "manual-mechanical" working method which—once the decision as to the pictorial motif and its coloration has been lodged—at least rigorously holds in check, if not entirely prevents, any splenetic or skeptical interference with the painting process. The crisis-laden course of the painterly process is "regulated"—intentionally-blurred and obscured—from the original choice of motif right up until the final "inpainting." On the way there are no mannerisms, no moods, just stoic realization. There may be doubts, but no impulsive actions arise to affect the painting. By the same token it is striking that in the case of one group of his purely abstract compositions Richter—as far as possible—leaves the making of the picture up to a particularly extreme manual-mechanical painting technique. To put it more precisely: in one move he draws a single, large spatula over the picture support. Both techniques—blurring the image or using a spatula—are not analogous so much to "biomorphic" movement as to industrial and technical processes: to the imprecision of a photographic image on one hand and the paint distribution in screen printing on the other. These processes involve either micro-movements that are, if anything, not typical for the human body (gently swishing a soft paintbrush), or macro-movements (the large spatula). Even in the case of the "Inpaintings" of the 1970s, where Richter was evidently—with clearly rhetorical intentions—aiming for gestural processuality, the point is precisely that the gestural transmutes into entropy, a skillfully induced swamping of the picture ground with color and spreading paint as though the gestural were a robotically self-executing advance into the void.

At first sight one might think that, once the painterly process has been set in motion, Richter skeptically rejects any further "decision" as such. His name is repeatedly linked with conceptualism not least because of this. In fact he is also capable of shifting the focus of the artistic decision onto a structural level of the organization of an inventory-based pictorial system—witness his *Atlas* (1962-)—or onto a systematically deployed inventory of techniques of painterly abstraction. However, he does this—crucially so in this context—without denying himself the manual realization of his paintings; with one exception: in the early 1970s, he sometimes drew on assistants to help in the production of his *Farbskalen* (Color Charts). So, in view of this, it is not precisely conceptualism. Why did he never have his paintings executed—as did John Baldessari and Martin Kippenberger—by well-trained commercial artists? Stock answers: because he deploys a specific manual technique which only he has really fully mastered;

GLENN BROWN, SHALLOW DEATHS, 2000, oil on panel, 27 1/2 x 22 5/8" / OBERFLÄCHLICHE TOTE, Öl auf Holz, 70 x 57,5 cm.

because he invests the pictorial motif with a specifically affective charge that requires a so-to-speak ritual engagement with the act of painting. Of course neither of these suggestions is wrong, but both miss a central point: that of the decisions and actions that shape them. The painter installs a game in which he sets himself tasks, the point of which is specifically that he commits himself, whatever the consequences, to carrying them out.

Richter's eureka in the mid-1960s that a banal photograph from real life can lead to a painting meant that he has subsequently enjoyed a radical freedom in his decision for or against potential pictorial motifs: deer, airplanes, kings, secretaries. But this radical freedom only makes sense if it goes hand-in-hand with a radical suppression of his own persona as the executor of the work. He is his own master when the decision as to motif and detail is being made, but his own minion when that decision is being enacted, transferred to the canvas. Social power struggles are transposed into the painter's relationship with himself.

In the case of Frank Auerbach and the working method which he—as steadfastly as Richter—has kept faith in for over half a century, the relationship of master and minion is very different, as is the question of the decision to be made. His characteristic concentration, as a portrait artist, on live sitters

GLENN BROWN, THREE WISE VIRGINS, 2004, oil paint on acrylic over plaster and metal armature, 33 1/2 x 21 5/8 x 21 5/8" / DREI KLUGE JUNGFRAUEN, Öl auf Acryl über Gips, Metallkonstruktion, 85 x 55 x 55 cm. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

recalls the relationship of analyst and analysand: once a week at a fixed time the story told by the patient is over-written yet again (over-painted). Where Richter controls the crisis by means of structures, Auerbach emphatically unleashes it: during the course of the genesis of a painting the question as to who, in this relationship of painter and sitter, is master and who minion, is poised precariously—to use the terminology of psychoanalysis—between transference and countertransference. And, as in the relationship of analysand and analyst, there also has to be an element—at least potentially—of sexual attraction. This in itself is problematic: for Auerbach's characteristically pastose application of paint inevitably suggests a direct parallel between the depth of the paint layer and the depth of a sensual touch.

Therefore, the fact that Glenn Brown has repeatedly used the term "voyeuristic" to describe his own working methods—particularly with respect to his portraits—is not merely ironic. The voyeur, by definition, strictly does not intervene in the action. However, the depth of the "sensual touch" he feels is—as an imagined action—located in the infinite realm of the imagination. On one hand, this is relevant because, on principle, Brown only works with reproduced painterly source images (Richter seldom does this, the exceptions being when he is recreating sections of his own abstract compositions, or when he copies and "inpaints" Titian's ANNUNCIATION) (1559–62). On the other hand, it also relates to the act of painting itself: in Glenn Brown's work—not unlike Richter's paintings after photographic originals—the main effort goes into executing micromotoric movements (using the finest possible brush to realize a glazelike evenness), "bodyless" movements that, like writing, require everything other than the hand to be at rest (even the excited voyeur is more active than that).

So Brown has one thing in common with Richter—even if a painting may yet change during the course of its making, the main weight of the decision-making process is felt at the outset: what source material, which part of it, and on what scale (although, unlike Richter, it is not unusual for him to combine a number of source images which in fact takes him closer to what Richter would no doubt regard as the vulgarly manipulative working methods of Salvador Dalí). Like Richter, Brown is his own master when it comes to decisions concerning motif, detail, and dimensions, but he, too, is his own minion when such decisions are being enacted, transferred to the canvas. In a sense, he has to bear the consequences of his own decisions without demur, consider them, and cope with them. Frank Auerbach offers Brown the eureka of a liberating escape route from the endgame that this working method seems to entail: the free application of paint in the pres-

ence of a live source and the palpating sensuality that it appears to stand for, even mimetically disrobing it of its physicality, and forcing it into two dimensions, as discussed in Edwin A. Abbott's *Flatland* (1884).

But this "flattening" is not merely ironic. It is a statement concerning physicality per se and its relationship to the world. This might best be described by quoting a comment by Robert Storr on Richter, which also applies to Brown: Richter "removed the body as the agency of the psyche or spirit."[2] Yet this is also the point where Brown fundamentally differs from Richter: where the latter's "dematerialization" of his subject matter has, over the decades, increasingly been directed toward achieving a form of the sublime—usually secular but sometimes openly religious—that wavers between cruel and merciful. In Glenn Brown's case the "poison" of physical defilement and of the voyeuristically vulgar is in evidence, in short: embarrassment. Even where Richter rhetorically deploys doubt and failure as a component in his work, he has increasingly—since the time he spent with Sigmar Polke—banned them from the actual pictorial outcome (which may perhaps also explain the corresponding progressive lack of humor in his pictorial world). "To some extent each painting is a controlled failure,"[3] Brown once said, thereby paving the way for our comprehension of the function of embarrassment in his work. After all, as a rule embarrassment is nothing other than the off-kilter sublime. The rolled-flat Auerbach is an almost banal cipher for this.

In Brown's paintings action and decision look like precipitous vacillation between the absurdly exaggerated pathos of the ultimate lonely act of suicide and of the soberingly realistic embarrassment of an erotic act, such as a failed sexual approach. By way of a conclusion I would like to look at two works that perfectly elucidate this point: a work from a series of paintings based on originals by the science-fiction painter Chris Foss and dedicated to Ian Curtis, EXERCISE ONE (FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS (1995), and one of Brown's oil-paint sculptures, THREE WISE VIRGINS (2004). Ian Curtis, legendary singer with the nihilist-romantic punk band Joy Division, hanged himself and his cat twenty-five years ago. Curtis's dance style on stage had echoes of epilepsy, an illness that he was in fact diagnosed with a year before his death. In order to paint these pictures Brown "detached [himself]... from the world,"[4] as he himself said, explaining the feeling of long hours in the studio until late into the night. In the painting of the floating rock one has a sense of the absurd, hopelessly sad ludicrousness of the act of suicide—which Curtis was well aware of (he is said to have been listening to Iggy Pop's *The Idiot* that night). EXERCISE ONE is perhaps the most compelling proof of this, for here the garish surrealism of space-station fragments that dominates other paintings in this series is altogether absent; an ice-covered rock, which looks as though some monstrous power has flung the Matterhorn into outer space, is caught in the orbit of a large, cold planet.

As an object made from oil paint, THREE WISE VIRGINS—unlike Brown's imaginative pictorial spaces lumpily, polymorphously present in the White Cube—embodies the sobering reality of the downward pull of gravity, the sculpture that has been derided ever since Baudelaire's time. The title points to the biblical parable—so popular in the Middle Ages—that tells of the wise virgins who, unlike their foolish counterparts, took extra oil for their lamps when they went to attend a wedding ceremony, so as not to miss out on the honor of this nocturnal encounter with the bridegroom. So the parable is about being prepared, about actions where oil gives control over future events. But Brown's three wise virgins are also foolish virgins: three red balls like clowns' noses poke out of this turmoil of disordered, not precisely virginal-looking corporeality. Forward planning—be it with regard to society or a controlled artistic process—turns into slapstick: the elusion of charm becomes the last great act.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Jan Verwoert, "Emergenz. Über die Malerei von Tomma Abts" in: *Tomma Abts*, Galerie Buchholz and greengrassi (Cologne and London, 2004), p. 3.
2) Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2003, p. 110.
3) Interview with the artist in *Glenn Brown*, exhib. cat., Queen's Hall Arts Centre, Hexham, and Karsten Schubert, London, 1996, p. 6.
4) Ibid, p. 7.