

GLENN BROWN

2010. február 6 – április 11. | 6 February – 11 April 2010



GLENN BROWN

2010. február 6 – április 11. | 6 February – 11 April 2010

kurátorok | curated by
Laurence SILLARS, Francesco BONAMI

szöveg | text by
SZÉKELY Katalin

koordinátor | coordinated by
SZÉKELY Katalin

fordította | translated by
Iain COULTHARD

Együttműködő partnerek
In collaboration with
Tate Liverpool
(2009. február 20 – május 10.
20 February – 10 May 2009)
Fondazione Sandretto Re
Rebaudengo, Torino
(2009. május 28 – október 4.
28 May – 4 October 2009)

lektor | proofreading
KÜRTI Emese, Adèle EISENSTEIN

grafikai terv | graphic design
SZMOLKA Zoltán | Solid Studio
www.solid.hu

© Glenn BROWN
© a szerző | the author
© a fordító | the translator

külön köszönet | special thanks
Christoph GRUNENBERG
Patrizia SAN DRETTO Re REBA UDENGO
Edgar LAGUINIA
Kyla McDONALD, Wendy LOTHIAN
(Tate Liverpool)
Irene CALDERONI, Carla MANTOVANI
(FSRR)
Larry GAGOSIAN, Hannah FREEDBERG
Robin VOUSDEN, Verity BROWN
(Gagosian Gallery)
Max HETZLER, Samia SAOUMA
(Galerie Max Hetzler)
Patrick PAINTER
(Patrick Painter Gallery)
A gyűjtőknek nagylelkű támogatásukért
To the lenders for their generous support

Nyomda | printed by
Keskeny Nyomda

Kiadja | Published by
Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti Múzeum
Ludwig Museum –
Museum of Contemporary Art
Művészetek Palotája | Palace of Arts
1095 Budapest, Hungary, Komor Marcell u. 1.
tel: +36 1 555 34 44 | fax: + 36 1 555 34 58
e-mail: info@ludwigmuseum.hu
www.ludwigmuseum.hu

Felelős kiadó | responsible for the edition
BENCSEK Barnabás

GLENN BROWN –
A MASH-UP KULTÚRA FESTÉSZETE

GLENN BROWN – THE PAINTING OF
MASH-UP CULTURE

„Munkáimmal azt próbálom kifejezni, hogy a nyelv kulturális tényező, és nincs is módom a nyelven kívül máshogy kifejezni magam. Ez a jó öreg posztstrukturalizmus. [...] Nincs tehát más választásom, mint hogy a világban hozzám sodródó képeket áttemeljem vagy kisajátítsam. Csalhatnék, és tehetnék úgy is, mintha hihetetlenül eredeti volnék, de ahogy már mondtam, ez svindli lenne. Ezért igyekszem inkább a másik utat járni, és még rátenni egy lapáttal.”¹

Glenn Brown (Hexam, 1966) a *Young British Artists* (yBa) néven elhíresült fiatal brit művészgeneráció tagja, mely a Damian Hirst által 1988-ban rendezett, ma már mitikusnak számító *Freeze* kiállítás kapcsán került reflektorfénybe. Glenn Brown a csoport több tagjához hasonlóan² a Goldsmiths College-ban végzett, és szemléletére erősen hatott az iskola radikális, a hagyományos művészeti nevelés merevségét tagadó, erősen konceptualista légköre. A csoport ismét a művészeti érdeklődés középpontjába állította a brit művészetet, *Sensation* című kiállításuk (1997) diadalmasan körbeutazta a fél világot, ugyanakkor a médiamágnás és gyűjtő-mecénás Charles Saatchi nevével fémjelzett kiállítás (a művek az ő gyűjteményéből származtak, és a kiállítás kurátora is ő maga volt) a yBa elleni kritikai hangokat is felerősítette.³

A yBa művei hol hagyományos, hol szokatlan, meghökkentő nyersanyagokból, illetve technikákkal készülnek, forrásaik pedig rendkívül szerteágazók. Richard Shone a *Sensation* katalógusában éppen ezért azt

“The point I am trying to make in my work is that language is cultural and I have no option to express myself other than with language. It’s good old Post-Structuralism. [...] I have no option other than to appropriate or transpose the images that the world has thrown at me. I could cheat and pretend to do otherwise, pretend to be terribly, incredibly original, but that as I said would be fraud. I tend to go the other way and make a great big fat point of it.”¹

Glenn Brown (Hexam, 1966) is a member of the generation of artists known as the *Young British Artists* (yBa), which became renowned thanks to the exhibition *Freeze*, curated by Damian Hirst in 1988, today considered a legend. Glenn Brown, similarly to the other members of the group,² graduated from Goldsmiths College and was greatly influenced by the radical and intensely conceptual atmosphere of the school that rejected the rigidity of traditional art education. The group placed British art at the centre of attention again as their exhibition entitled *Sensation* (1997) made a glorious journey around half the world, while the exhibition hallmarked with the name of Charles Saatchi, media magnate and collector-patron of art (the exhibited artworks were from his collection, and he curated the exhibition himself), also amplified the critical voices against the yBa.³

The works of the yBa are created with the use of sometimes traditional and sometimes unusual, shocking raw materials and techniques, and their sources are extremely

borító / cover: *Ariane 5*, 1997

olaj, vászon, táblára kasírozva / oil on canvas mounted on board
91 × 72 cm | Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino



hangsúlyozza, hogy a művészet mindig is változó nyelv volt, melynek szavai szabadon idézhetők, bővíthetők új jelentéstartal-
 2 mak és érzelmek kifejezésekor, anélkül, hogy pusztá utánzatokká válnának.⁴ Noha a *Young British Artists* tagjai – kevés

diverse. For this reason, in the *Sensation* catalogue, Richard Shone emphasised that art “has always been an evolving language, its words recorded, tailored, quoted and expanded to embody new meanings and feelings. Influence is not pastiche.”⁴ Al-

The Great Masturbator [A nagy maszturbáló], 2006
 olaj, tábla / oil on panel
 110 × 88 cm | Sander Collection

kivételtől eltekintve – megkérdőjelezték a festészet létjogosultságát, Glenn Brown mégis ezt a médiumot választotta. Festményei létező, gyakran művészettörténeti jelentőségű, vagy időnként a populáris kultúrából átemelt képekből eredeztethetők: művészetének elsődleges forrása a művészi reprodukció. Albumokból vagy az internetről gyűjtött képeket használ, a művészettörténet kanonizált alkotóitól (Rembrandt, Fragonard, Dalí) éppúgy merít, mint kevésbé ismert, XIX. századi festőktől (John Martin vagy Székely Bertalan), vagy akár sci-fi könyvek illusztrátoraitól (Chris Foss, Adolf Schaller vagy Tony Roberts).

Expresszionista ecsetvonásokat imitál: Willem de Kooning, Karel Appel vagy Frank Auerbach festményeit, de a végeredmény nem az eredeti képnek, hanem reprodukciójának a hiperrealista másolata. Tükörsima felületű képei a régi mesterek szemfényvesztő trükkjeit, a trompe l’oeil technikáját idézik. Aprólékos kézimunkával megfestett vásznai akár hatalmasra nagyított reprodukcióknak is tűnhetnek, újabb festményein ugyanakkor megfigyelhetők a számítógépes képfeldolgozó programok effektjei is.

A Ludwig Múzeum kiállítása Glenn Brown munkásságának első átfogó bemutatója: a Tate Liverpool és a torinói Fondazione Sandretto Re Rebaudengóval való együttműködés eredményeként jött létre. A budapesti kiállítás anyaga néhány kivételtől eltekintve megegyezik a korábban megrendezett liverpooli és torinói kiállításokéval, ugyanakkor első ízben szerepelnek a világatásban Glenn Brown ún. „rétegzett” grafikai, rézkarcai, amelyeket Lucian Freud, Rembrandt, Urs Graf portréiból kiindulva egymásra rétegződve hoz létre.

though the members of the *Young British Artists* group – disregarding a few exceptions – questioned the reason for the existence of painting, Glenn Brown still chose this medium. His paintings derive from existing images, often of art historical significance, or sometimes appropriated from popular culture: the primary source of his art is artistic reproduction. He employs images taken from albums or from the internet, adopting imagery from the masters canonised in art history (Rembrandt, Fragonard, Dalí) as well as from lesser-known 19th century painters (John Martin or Bertalan Székely), or even from illustrators of sci-fi books (Chris Foss, Adolf Schaller or Tony Roberts).

He imitates Expressionist brushstrokes: the paintings of Willem de Kooning, Karel Appel or Frank Auerbach, but the final result is not a copy of the original picture, but rather a hyper-realistic copy of its reproduction. His paintings with a mirror-smooth surface recall the illusion of the trompe l’oeil technique, delusive tricks used by the old masters. His meticulously painted canvases may appear to be reproductions enlarged to enormity, while the effects of computer image-processing programs can also be observed in his more recent paintings.

The exhibition at the Ludwig Museum Budapest is the first comprehensive presentation of Glenn Brown’s work: realised as a result of cooperation with Tate Liverpool and Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin. With a few exceptions, the material of the exhibition in Budapest is the same as that of the exhibitions held earlier in Liverpool and Turin, but in this case, it is the first time that Glenn Brown’s so-called “layered” etchings have been included in

Az információ szabad áramlása és felhasználhatósága alapjaiban változtatta meg a műalkotásokhoz, és eredetiségükhöz fűződő viszonyunkat. Nem véletlen, hogy Dorian Lynskey, a *Guardian* recenzense az évtized legfontosabb dalának a *Stroke of a Genius* című dalt választotta,⁵ Roy Kerr, avagy művésznéven Freelance Hellraiser szerzeményét, amely valójában nem számít hagyományos értelemben vett saját műnek, lévén ún. **mash-up** [másképpen bootleg]: két meglévő dal egybegyúrt változata.⁶ Lynskey a mash-up-ot az elmúlt évek egyik legfontosabb művészi jelenségének tekinti, s egyben a legdemokratikusabbnak, hiszen bárki létrehozhat „új” dalokat, mindenfajta zenei előképzettség nélkül, egyszerű, akár ingyenesen letölthető számítógépes programok segítségével; a terjesztést pedig szintén ingyenesen és bárki számára elérhető módon megoldhatja a nagy videó megosztó portálokon keresztül.

A bootleg, és általánosságban véve a DJ-kultúra a kortárs képzőművészetben is paradigmává, hivatkozási alappá vált. Nicolas Bourriaud *Utómunkálatok* című könyvében rámutat arra, hogy az eredetiség fogalmát „lassan elhalványítja a DJ és a műsorszerkesztő ikerfigurája”, ahogy írja: „Minden műalkotás egy olyan forgatókönyvből születik, amelyet a művész az elbeszélés keretnek tekintett kultúrára vetít ki – s így ez maga is újabb, lehetséges forgatókönyveket vetít ki, s mindez végtelen mozgásban van. A DJ a zenetörténetet aktivizálja azzal, hogy hangzó köröket kapcsol össze, hogy korábban felvett produkciókat állít egymás mellé. A művészek pedig aktívan belakják a kulturális és társadalmi formákat.”⁷

A kulturális formák belakásának egyik elsődleges módja a meglévő művek kisajátítása. Ez az úgynevezett „**appropriation art**”,

the selection, which he creates starting from portraits by Lucian Freud, Rembrandt and Urs Graf.

The free flow and use of information has fundamentally altered our relationship with artworks and their uniqueness. No wonder that Dorian Lynskey, a critic for *The Guardian*, chose as the most important song of the decade, *Stroke of a Genius*,⁵ a composition by Roy Kerr, aka Freelance Hellraiser, which cannot be regarded as an original work in the traditional sense, as it is a so-called **mash-up** [or bootleg]: the combined version of two already existing tracks.⁶ Lynskey regards mash-up as one of the most significant art phenomena of recent years, and also the most democratic, as anyone can create “new” songs without having any musical training, with the help of simple computer programs, which are often even free to download; even the distribution can be done for free, in a way accessible to anyone, through large video-sharing sites.

Bootleg, and generally speaking, DJ-culture, has become a paradigm, a basis for reference in contemporary art. Nicolas Bourriaud, in his book *Postproduction*, points out that the notion of originality “is slowly overshadowed by the twin figure of the DJ and the programme-editor”, as he writes: “All artworks are born from a script, which is projected by the artist to the culture regarded as the framework of the narration – which then projects further possible scripts itself, and all this is in infinite motion. The DJ activates music history by connecting sound loops, by linking productions recorded previously. And the artists actively use cultural and social forms to their full.”⁷



Layered Portrait (after Urs Graf) [Rétegzett portré (Rembrandt nyomán)] 3, 2008
rézkarc | 40,5 × 30 cm | a művész jóvoltából / courtesy of the artist



6

7

The Aesthetic Poor (for Tim Buckley) after John Martin
[Esztétikai szegénység (Tim Buckleynek) John Martin nyomán], 2002
olaj, vászon / oil on canvas | 220 × 333 cm | Zabłudowicz Collection

amelynek olyan XX. századi előképei voltak, mint Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Salvador Dalí vagy Francis Bacon. Később pop-art művészek (például Andy Warhol vagy Robert Rauschenberg) éltek a kisajátítás technikájával, de az appropriation art mint művészeti irányzat a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján jelent csak meg. 1985-ben New Yorkban *Appropriation art* címmel rendeztek kiállítást, mely radikálisan megkérdőjelezte az eredetiség fogalmát: a tárlaton szereplő művészek nem a hagyományos értelemben vett saját műalkotásokat állítottak ki, hanem meglévő műveket vagy tárgyakat sajátítottak ki és állítottak ki saját munkaként. A műfaj legfontosabb képviselői közé tartozik többek között Sherrie Levine, Robert Longo, Jeff Koons, Mike Bildo. A művészi kisajátítás továbbra is rendszeres gyakorlatnak számít a kortárs művészetben, noha társadalmi, de akár kritikai elfogadottsága azóta sem egyértelmű, hiszen nem csak a műalkotások eredetiségébe vetett hitet kérdőjelezi meg, hanem szerzői jogi, gazdasági, valamint – nem utolsósorban – morális kérdéseket is felvet.

Glenn Brown Sherrie Levine hatására kezdett el a *simulacrum* (hasonmás, képmás) fogalmával foglalkozni; egyik első, elhíresült műve, a *Dalí-Christ [Dalí-Krisztus]* (1992) Dalí *Lágy szerkezet fött babbal – A polgárháború előérzete* című 1936-os festményének óriásira nagyított verziója miatt a Gala-Salvador Dalí Alapítvány be is perelte a festőt, és elérték, hogy a képet vonja vissza a Serpentine Gallery-ban megrendezett csoportos kiállításról (1993).

8 2000-ben pedig, amikor Turner-díjra jelölték, *The Loves of Sheperds [Pásztorok imádásai]* (2000) című festményét támadták azzal, hogy Tony Roberts *Double Star*

One of the primary ways of using cultural forms to their full is the appropriation of pre-existing artwork. This is so-called “*appropriation art*”, which had archetypes in the 20th century, such as Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Francis Bacon. Later, Pop Art artists (e.g., Andy Warhol and Robert Rauschenberg) employed the technique of appropriation, but it was not until the turn of the eighties that appropriation art appeared as an artistic tendency. In 1985, an exhibition entitled *Appropriation Art* was held in New York, which radically questioned the notion of originality: the participating artists did not exhibit works that were their own creations in the traditional sense, but appropriated already existing works or objects and exhibited them as their own artworks. The most significant representatives of this genre include, e.g., Sherrie Levine, Robert Longo, Jeff Koons and Mike Bildo. The appropriation of art is still considered regular practice in contemporary art, although its social or even critical acceptance is still not clear, as besides questioning belief in the originality of artworks, it also raises copyright, financial and – last, but not least – moral questions.

Glenn Brown began to deal with the notion of *simulacrum* (image, likeness) after the influence of Sherrie Levine: due to one of his first renowned works, *Dalí-Christ* (1992), an enormously enlarged version of the 1936 painting by Dalí, *Soft Construction with Boiled Beans: Premonition of Civil War*, the painter was sued by the Gala-Salvador Dalí Foundation, and he was forced to withdraw the painting from the group exhibition organised in the Serpentine Gallery (1993). In 2000, the year he was nominated for the Turner Prize, his painting entitled *The*



című művének plagizálása volna. Többek között azt is Brown szemére vetették, hogy – a könnyűzenei gyakorlattól eltérően – nem kért engedélyt a kép felhasználására.⁸ Brownt végül Nicholas Serota, a Tate Modern igazgatója vette védelmébe: „Más művészek műveit használja fel, de ezzel nem azt kívánja mondani, hogy művei összetéveszthetők lennének az övéikkel... fogja a képeket, átalakítja őket és teljesen más jelentést ad nekik.”⁹

Little Death [Kis halál], 2000
olaj, tábla / oil on panel
68 × 54 cm | Thomas Dane, London

Loves of Shepherds (2000) was accused of being a form of plagiarism using the work *Double Star* by Tony Roberts. Brown was also reproached for not asking for permission to use the illustration, which is common practice in pop music.⁸ Finally, Brown was protected by Nicholas Serota, director of the Tate Modern: “He uses other artists’ work, but that doesn’t mean to say you could possibly mistake his work for theirs... he takes the image, he transforms it, he gives it a completely different scale.”⁹



„Ha El Greco Joy Division-t hallgatott volna, úgy festett volna, mint Glenn Brown. Ha Fragonard olvasta volna Isaac Asimov, vagy Philip K. Dick írásait, vásznai olyanok lennének, mint Glenn Brown képei, azé a művészé, aki aki úgyszólván egy másik univerzumból érkezett”¹⁰ – írja Francesco Bonami, a kiállítás egyik kurátora. Brown műveinek eredetisége – mint a zenei mash-upok esetében – az „eredeti” művek

„If El Greco had listened to Joy Division, his paintings would look like those of Glenn Brown. If Fragonard had read Isaac Asimov or Philip K. Dick, his canvases would look like those of Glenn Brown, the artist who came from outer space”,¹⁰ wrote Francesco Bonami, a curator of the exhibition. The unique nature of Brown’s works – similarly to musical mash-ups – lies in selecting and mixing the “original” works. (Although they are obviously different from musical mash-ups with respect to the fact

mash-upoktól, hogy ennyire tökéletes festészeti imitációhoz elengedhetetlen a festészeti képzettség, a mesterségbeli tudás, ám ez az imitatív festészeti technika, a *trompe l’oeil* maga is idézetnek tekinthető). Ez valóban poszt-strukturális megfontolás, s mint ilyen, a szerző szerepét is ironikusan megkérdőjelezi. Roland Barthes jegyzi meg *A szerző halála* című írásában, hogy „az író sem tehet mást, mint hogy egy korábbi, sosem eredeti gesztust utánoz; egyetlen tehetsége az írók vegyítésében áll, abban, hogy az egyiket kijátssza a másikkal szemben, oly módon, hogy eközben egyikre se támaszkodjék.”¹¹

that training in painting, and professional craftsmanship are essential for creating such perfect imitations, though this imitative painting technique, *trompe l’oeil*, can be regarded as a quotation itself.) It is a genuine post-structuralist consideration, and as such, it also ironically questions the role of the author. Roland Barthes notes in *The Death of the Author*, that “the writer can only imitate a gesture forever anterior, never original; his only power is to combine the different kinds of writing, to oppose some by others, so as never to sustain himself by just one of them...”¹¹

10

11

Oscillate Wildly (after 'Autumnal Cannibalism' 1936 by Salvador Dalí) [Oscillálj vadul (Salvador Dalí „Az őszi kannibalizmusa” című műve nyomán)], 1999
By kind permission of the Gala-Salvador Dalí Foundation, Spain
A Gala-Salvador Dalí Alapítvány, Spanyolország szíves hozzájárulásával
olaj, vásznon / oil on linen | 175,5 × 391,5 cm | Thomas Dane, London



Glenn Brown választásai sohasem öncélúak (gyakran éppen olyan előképeket választ, akik maguk is gyakorolják a művészi kisajátítást, mint Salvador Dalí, Francis Bacon vagy Willem de Kooning), ugyanakkor nem tesz különbséget magas és populáris művészet, giccs vagy kanonizált mű között. *Oscillate Wildly* [*Oszcillálj vadul*] (1999) című festményén, melynek címét a The Smiths-től kölcsönözte, például Dalí és Picasso sokat idézett polgárháborús festményeit, az *Az ősz kannibalizmusa*t és a *Guernicát* veszi alapul: Dalí eredetileg színes festményét a *Guernica* szürkéjével átszínezve. Brown a háború és a borzalmak klisévé vált ábrázolási módjaira utal: a formátlanság és a fekete-fehér színvilág tipizáló használatára.

Glenn Brown's choices are never for their own sake (he often chooses archetypes who exercised artistic appropriation themselves, such as Salvador Dalí, Francis Bacon or Willem de Kooning), and at the same time, he does not make a distinction between high and popular art, or kitsch and canonised art. For instance, his painting, *Oscillate Wildly* (1999), the title of which he borrowed from The Smiths, is based on the frequently evoked civil war paintings of Dalí and Picasso, *Autumnal Cannibalism* and *Guernica* – repainting Dalí's originally colourful painting in the greys of *Guernica*. Brown relates to the methods of depicting war and horror, which have become clichés: the typifying use of formlessness and the black-and-white palette.

12 Bonami szerint éppen ezért nem is kisajátításról van szó: „Glenn Brown nem tulajdonít el semmit senkitől, egyszerűen bekebelezi, amire étvágya támad. Habzsolja, falja

Bonami says this is why we cannot talk about appropriation: “Glenn Brown does not appropriate anything from anybody; he simply gobbles up everything he has an ap-

Böcklin's Tomb (copied from 'Floating Cities' 1981 by Chris Foss)
[Böcklin sírja (Chris Foss „Lebegő városok” (1981) című művének másolata)], 1998
 olaj, vászon / oil on canvas | 221 × 330 cm | Sander Collection

a festészetet.” Pop-idézetei (a Joy Division, a The Smiths, Ralph McTell vagy Lisa Stansfield számai, musical-részletek) mint képcímek éppúgy műveinek elidegeníthetetlen részei, mint például a Rembrandt és Vélazquez műveit egybegyűró esetvonnások. A végeredmény ugyanis minden esetben autonóm műalkotás, mely fricskát mutat mind a benjamin kritikának,¹² mind az avantgárd teoretikusainak, így elsősorban Clement Greenberg eredetiség-kultuszának.

De Brown műveinek nem az eredetiségmítosz lerombolása¹³ az elsődleges célja. Festészeti mash-upjai nem csak posztmodern idézetgyűjtemények, hanem technikai tökélyvel megfestett képek, ahol az esetvonnás maga is önálló életre kelhet (lásd például a *These Days* [*Mostanság*], 1994, című festék-szobrárt, mely egy Auerbach-kép háromdimenziós változata). Brown a mesterségbeli tudást szembeállítja a modern digitális képkalkotási eljárásokkal, festészete – minden látszat dacára – nagyon is XXI. századi; magyar terminológiával élve: techno-realista.¹⁴

Brown festészete nem csak a gyakran megjelenő sci-fi tematika miatt tűnik futurisztikusnak (lásd például a *Böcklin's Tomb* [*Böcklin sírja*] című 1998-as festményét, melyet Chriss Foss *Floating Cities* [*Úszó városok*] című 1981-es képe nyomán festett). Michael Stubbs – éppen Brown festészeti módszertanáról, s így, többek között, a képek előkészítő munkájánál használt Photoshopról szólva, – azt mondja: „Brown festményei a jövő festészetének mérföldkövei, mert egyaránt hatnak a képfelület és az anyag eszközeivel, és nem a virtuális képtér ellenére, hanem éppenhogy általa. Brown »képtárgyai« folytonosan ingerlő

petite for. He devours, engorges painting.” His pop quotations (from the songs of Joy Division, The Smiths, Ralph McTell or Lisa Stansfield, or parts of musicals) as titles are just as inseparable parts of his works as the brushstrokes combining paintings by Rembrandt and Vélazquez. In each case, the final result is an autonomous artwork, which rebuffs both Benjamin's criticism¹² and the theoreticians of the avant-garde, first of all Clement Greenberg's cult of originality.

But the primary aim of Brown's works is not to destroy the originality myth.¹³ His painting mash-ups are not simply post-modern collections of quotations, but pictures painted with technical perfection, where the brushstroke itself may have an independent life (see, e.g., *These Days*, 1994, a paint-statue, which is the three-dimensional version of an Auerbach painting). Brown confronts professional craftsmanship with the creative processes of the modern digital image. His painting – despite all appearances – is very much of the 21st century; to use Hungarian terminology: techno-realistic.¹⁴

Brown's painting seems futuristic not only because of the frequently appearing sci-fi thematics (see, e.g., *Böcklin's Tomb*, 1998, after *Floating Cities* by Chris Foss, 1981). Michael Stubbs – when speaking about Brown's methodology of painting and, among other things, the Photoshop used in producing his paintings – says: Brown's “works are markers for the future of painting because they are both surface effect and material methodology, not despite the screen but because of it. His object/paintings are in a flux of permanent conundrum they anticipate and reach back into history whilst simultaneously re-positioning history as future; as Hypersurface”.¹⁵



rejtvényként funkcionálnak, egyszerre cáfolják és idézik a történeti festészetet, miközben a múltat a jövőbe, a hiperfelület szférájába helyezik.”¹⁵

Brown festészete ugyanis alapvetően konceptuális és nem technikai jellegű: ő éppen azon fáradozik, hogy a festészeti technikát, mint olyat láthatatlanná tegye. Ahogy Stubbs is kiemeli, ez a greenbergiánus esztétika ellenében hat, Brown „azt a csalóka látszatot kelti, mintha a greenbergi terminus szerinti hamis képet, giccset látnánk.”¹⁶ Ráadásul nem is ódzkodik a giccstől: virágcsokrok, kiskutyák, tündéri kisgyerekek tűnnek fel képein, színvilága is idézi a rokokó porcelánfigurák megjelenését. De Brown mintha a giccs eredeti jelentésére is utalna: a „kitschen” köznyelvi értelemben azt jelenti, hogy összetakolni, s ahogy a nagy giccs-teoretikus, Abraham A. Moles megjegyzi, „egy alsóbbrendű etikai gondolat húzódik meg mögötte,

Brown’s art is basically of a conceptual rather than a technical nature: he takes pains to make painting technique as such invisible. As pointed out by Stubbs, it contradicts Greenbergian aesthetics, as Brown adds “further trickery to the idea of it being a ‘fake’ or ‘kitsch’ object in Greenbergian terms”.¹⁶ And he is not at all unwilling to use kitsch: bouquets, puppies, cute little children appear in his paintings, and his palette also reaches back to the appearance of rococo porcelain figures. But Brown seems to refer to the original meaning of kitsch: in the vernacular, “kitschen” means throw something together, and as Abraham A. Moles, the great theoretician of kitsch says: “there is an inferior ethical thought behind it, the rejection of authenticity.”¹⁷ On taking a closer look, it can be seen that there is a needle-sharp line pointed at the neck of the woman’s portrait borrowed from Fragonard (*Tart Wit Wise Humour*, 2007), the bouquet seems horrific (*Kill Yourself*, 2002), the surrealistic vision of decay and death is blended with the idyllic. The surrealistic approach comes to terms with kitsch, and it is really the absurdity of the era after Greenberg.

Creatures floating like amoebas swirling in Bataille-like formlessness (informe)¹⁸ (*The Alabama Song*, 2007); paintings that are “beautiful” in a conventional sense (Alexandrian sense using Greenberg’s term) (such as *Boy with Bread and Butter* by Bertalan Székely) are turned upside down (*Arian 5*, 1997). Some repulsive, disgusting substance appears at the feet of the nude without a head (*Modern Movement*, 2003). Christoph Grunenberg, director of Tate Liverpool, speaks of “abject horror” in connection with Brown’s works.¹⁹ The category of “abject” (here: disgusting, repulsive) was

On Hearing of the Death of My Mother [Amikor megtudtam, hogy anyám meghalt], 2002
olaj, tábla / oil on panel | 119 × 88 cm | magángyűjtemény / private collection



The Osmond Family [Az Osmond család], 2003
olaj, tábla / oil on panel | 142,5 × 100,5cm
a Gagosian Gallery jóvoltából / Courtesy of Gagosian Gallery



a hitelesség, az autentikusság tagadása.”¹⁷ Közelebről nézve viszont azt is láthatjuk: a Fragonardtól kölcsönzött női portré nyakára tűhegyes vonal irányul (*Tart Wit Wise Humor [Fanyar Bölcsesség, Bölcs Humor]*, 2007), a virágcsokor egészen ijesztőnek tűnik (*Kill Yourself [Öld meg magad]* 2002), a rothadás és a halál szürrealista víziója keveredik az idillbe. A szürrealista látásmód kibékül a gicccsel, és ez már valóban a Greenberg utáni korszak abszurduma.

introduced by Julia Kristeva, philosopher and literary critic, in 1982 in her book entitled *Powers of Horror*: “it is not the lack of purity or health that causes abjection, but anything that disturbs the identity, the system, the order. Anything that does not have respect for borders, positions, rules. The intermediate, the twofold, the composite.”²⁰

Instead of a loose mixture arousing fear and disgust, however, we get an exciting blend of citations taken from the history of painting and from popular culture, a variegated visual interpretation of art theory

Suffer Well [Szenvedj igazán], 2007
olaj, tábla / oil on panel | 157 × 120 cm
Danielle és David Ganek gyűjteménye / Collection of Danielle and David Ganek

(*International Velvet [Nemzetközi bársony]* 2007); a konvencionális (Greenberggel szólva „alexandriánus”) értelemben vett „szép” képek (mint Székely Bertalan *Kisfiú vajaskenyérrrel* című festménye), a fejük tetejére állnak (*Ariane 5*, 1997). Megjelenik valami visszataszító, gusztustalan massa a fejetlen akt lábánál (*Modern Movement [Modern mozgalom]*, 2003). Christoph Grunberg, a Tate Liverpool igazgatója éppen „hátborzongató félelemről” [„abject horror”-ról] beszél Brown művei kapcsán.¹⁹ Az „abject” (a.m.: itt: gusztustalan, visszataszító) kategóriát Julia Kristeva filozófus, irodalomkritikus 1982-es *Powers of Horror* című könyvében vezette be: „nem a tisztaság vagy az egészség hiánya okozza a visszataszító, gusztustalan érzést [abjection], hanem az, ami zavarja az identitást, a rendszert, a rendet. Az, ami nem tiszteli a határokat, a pozíciókat, a szabályokat. A köztes, a kettős, a kompozit.”²⁰

Félelmet és undort keltő katyvasz helyett azonban a festészet történetéből és a populáris kultúrából vett idézetek izgalmas elegyét kapjuk, művészetelméleti irányzatok és jelenségek sokszínű képi interpretációját, egy olyan mash-upot, mely nem elidegenített-kisajátított műtárgyak, hanem a minket körülvevő világ és gondolkodásmód tökéletes másolata. Brown idézeteivel a ma festészetének egyik lehetséges nyelvét keresi meg, mely – mint láthattuk – nem áll másból, mint már meglévő képek végtelen halmazából. Ennek a képi nyelvnek a megformálásában, megoldozásában kitüntetett szerepet kap viszont – a zenei mash-upoktól eltérő módon – a festészeti tudás, nem utolsósorban pedig a képekre rácsodálkozó vagy tőlük éppen undorodó néző is.

Tart Wit, Wise Humor [Fanyar bölcsesség, bölcs humor], 2007
olaj, tábla / oil on panel | 144 × 108,5 cm, ovális / oval | magángyűjtemény / private collection



tendencies and phenomena, a mash-up, which is the perfect copy of the world and the mentality surrounding us, rather than alienated-appropriated artworks. With his quotations, Brown finds a possible language of today’s painting, which – as we could see – consists of nothing but an infinite pile of pre-existing pictures. In the formation and elaboration of this visual language, however – contrary to the case of musical mash-ups – painting skills and knowledge, as well as the viewer who admires or feels disgusted by the pictures, play an outstanding role.

- 1 Laurence Sillars beszélgetése Glenn Brownal. In: *Glenn Brown* (exhib. cat.), Tate Liverpool, 2009. 140.
- 2 Glenn Brown a következő fontosabb yBa kiállításokon vett részt: *Young British Artists V: Glenn Brown, Keith Coventry, Hadrian Pigott, and Kerry Stewart*. Saatchi Collection, London, England, 1995; *Sensation*, Royal Academy of Art, London, England; 1997
- 3 A Múcsarnokban 2003-ban rendezték meg a *Micro/Macro*. Brit művészet 1996–2002 című kiállítást, ahol együtt szerepelt a legújabb művészgeneráció azokkal a művészekkel, akik korábban a yBa körébe tartoztak.
- 4 Richard Shone: From 'Freeze' to House. 1988–94. In: *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. April 1998. Thames and Hudson, London, 12–26.
- 5 Dorian Lynskey: When Christina met the Strokes: the song that defines the decade. *THE GUARDIAN*, 2009. November 27.
- 6 The Strokes *Hard to Explain* és Christina Aguilera *Genie in a Bottle* című számáról van szó.
- 7 Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok: Hogyan programozza át a művészet korunk világitát*. Ford. Jancsó Júlia, Múcsarnok (Elmegyakorlat: Múcsarnok-könyvek 2), Budapest, 2007. 5.
- 8 Rian Hughe: When musicians remake an old hit, it's called a cover version. When a painter copies an illustrator it's called fine art. *Eye Magazine*, 2001, Tavasz
- 9 *Copycat row hits Turner Prize*, BBC News, 2000. November 28. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1044375.stm>; A művészi alkotások „kisajátítása” keltette indulatok széleskörű megjelenése Magyarországon sem ismeretlen: példa erre a Kis Varsó *Instaurációja* (2004), amikor az amszterdami Stedelijk Múzeum *Time and Again...* című kiállításán saját munkájukként állították ki Somogyi József *Szántó Kovács János* hődmézóvásárhelyi szobrát, s a Magyar Művészeti Akadémia, „a szakma, a művészeti közélet és az érdeklődő közönség” megdöbbenésének adott hangot, nyilvánosan megjelent nyilatkozatában. (<http://www.mmakademia.hu/allasfoglalasok3.php>)
- 10 Francesco Bonami: *Paintophagia*. The work of art in the age of manual production of technical reproduction. In: *Glenn Brown* (Exhibition Catalogue), Tate Liverpool, 2009. 71.
- 1 Laurence Sillars in conversation with Glenn Brown. In: *Glenn Brown* (exhib. cat.), Tate Liverpool, 2009, 140.
- 2 Glenn Brown took part in the following significant yBa exhibitions: *Young British Artists V: Glenn Brown, Keith Coventry, Hadrian Pigott, and Kerry Stewart*. Saatchi Collection, London, 1995; *Sensation*, Royal Academy of Art, London, 1997.
- 3 In 2003, the *Micro/Macro*. *British Art 1996–2002* exhibition was held in the Múcsarnok/Kunsthalle Budapest, where the most recent generation of artists appeared with those artists who had previously belonged to the yBa.
- 4 Richard Shone: From 'Freeze' to House. 1988–94. In: *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. April 1998. Thames and Hudson, London, 12–26.
- 5 Dorian Lynskey: When Christina met the Strokes: the song that defines the decade. *THE GUARDIAN*, 27 November 2009.
- 6 The two tracks are *Hard to Explain* by The Strokes and *Genie in a Bottle* by Christina Aguilera.
- 7 Nicolas Bourriaud: *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- 8 Rian Hughe: When musicians remake an old hit, it's called a cover version. When a painter copies an illustrator, it's called fine art. *Eye Magazine*, Spring 2001.
- 9 *Copycat row hits Turner Prize*, BBC News, 28 November 2000. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1044375.stm>; The wide appearance of emotions generated by the “appropriation” of artworks is not unknown in Hungary either: an example of this is *Instauration* by Little Warsaw (2004), when at the exhibition entitled *Time and Again...* in Stedelijk Museum in Amsterdam they exhibited József Somogyi's statue of *János Szántó Kovács* erected in Hődmézóvásárhely as their own work, and the Hungarian Academy of Arts published a statement on the astonishment of “the profession, the public art scene and the public concerned”. (<http://www.mmakademia.hu/allasfoglalasok3.php>)
- 10 Francesco Bonami: *Paintophagia*. The work of art in the age of manual production of technical reproduction. In: *Glenn Brown* (exhib. cat.), Tate Liverpool, 2009, 71.
- 11 Published in English first in: *Aspen* no. 5+6:
- 11 In: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 2001. 53.
- 12 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: *Úő: Kommentár és Prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969. 301–334.
- 13 Lásd Rosalind Kraussnak, az appropriation art egyik legfontosabb teoretikusának ide vágó kötetét: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985
- 14 Hornyik Sándor: *Festészet-vita* (3): *Technorealizmus és „posztmodern kereslet”*. Az elmélet allegóriái. *MŰÉRTŐ*, 2003. október. Érdekes felidézni azt a „festészet-vita” néven elhíresült cikksorozatot, mely 2003 és 2004 folyamán a MŰÉRTŐ hasábjain folyt. A vita célja – a terminológiai és elméleti kérdéseken túlmenően – az volt, hogy megállapítsák, hogy a figuratív festészetnek van-e egyáltalán létjogosultsága a modern művészeti diskurzus szintjén, azaz, hogy „korunk technorealistaí [mint például Király András, iski Kocsis Tibor, Kupcsik Adrián vagy Győrffy László] tudnak-e valami újat és relevatívát mondani a festészet tradícionális nyelvén az ezredforduló digitális képkultúrájáról.”
- 15 Michael Stubbs: Glenn Brown: No visible means of support, Shared concerns. In: *Glenn Brown* (exhib. cat.), Tate Liverpool, 2009. 108.
- 16 Clement Greenberg: *Avantgárd és gicc*s. In: Józsa Péter (szerk.): *Művészetszociológia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1978. 93–103.
- 17 Abraham A. Moles: *A Gicc*s, a *boldogság művészete*. Háttér kiadó, Budapest, 1986. 5.
- 18 Georges Bataille: *A Critical Dictionary: The Informe*. Documents, 7:1, 1929. 382. Újraközölve: Allan Stoekl (ed.): *Georges Bataille: Visions of Excess. Selected Writings 1927–1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 31.
- 19 Christoph Grunenberg: *Capability Brown: Spectacles of Hyperrealism, The Panorama and Abject Horror in The Painting of Glenn Brown*. In: *Glenn Brown* (exhib. cat.), Tate Liverpool, 2009. 15–28.
- 20 Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia Univ. Press, New York and London, 1982, idézi: Timár Katalin: *Pornó * * * Obszcenitás és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában*. www.c3.hu/~ligal/225.html
- The Minimalism Issue. Roaring Fork Press, New York, Fall–Winter 1967, 3. Three Essays, trans. Richard Howard.
- 12 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / 1936)*.
- 13 See the relevant work by Rosalind Krauss, one of the most important theoreticians of appropriation art: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.
- 14 Sándor Hornyik: *Painting debates* (3): *Techno-realism and “postmodern demand”*. The allegories of theory. *MŰÉRTŐ*, October 2003. It is worth recalling the series of articles that became renowned by the name “painting debates”, which took place in the course of 2003–04 in MŰÉRTŐ. The aim of the debates – beyond issues of terminology and theory – was to find out whether figurative painting had a reason for existence at all at the level of modern art discourse, i.e., whether “the techno-realists of our era [such as András Király, iski Tibor Kocsis, Adrián Kupcsik or László Győrffy] can say anything new or revelatory in the traditional language of painting about the digital image culture of the turn of the millennium”.
- 15 Michael Stubbs: Glenn Brown: No visible means of support, Shared concerns. In: *Glenn Brown* (exhib. cat.), Tate Liverpool, 2009, 108.
- 16 Clement Greenberg: “Avant-Garde and Kitsch”, in *Partisan Review*, 6:5, 1939, 34–39.
- 17 Abraham A. Moles: *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur*. Maison Mame, Paris, 1971.
- 18 Georges Bataille: *A Critical Dictionary: The Informe*. Documents, 7:1, 1929. 382. Re-published: Allan Stoekl (ed.): *Georges Bataille: Visions of Excess. Selected Writings 1927–1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, 31.
- 19 Christoph Grunenberg: “Capability Brown: Spectacles of Hyperrealism, The Panorama and Abject Horror in The Painting of Glenn Brown”. In: *Glenn Brown* (exhib. cat.), Tate Liverpool, 2009, 15–28.
- 20 Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia Univ. Press, New York and London, 1982, quoted by: Katalin Timár: *Pornography * * * Obscenity and pornography in contemporary Hungarian photographic art*. www.c3.hu/~ligal/225.html

KAPCSOLÓDÓ PROGRAMOK:

A LUDWIG MÚZEUM TEMATIKUS MÚZEUMPEDAGÓGIAI FOGLALKOZÁSA: ILLÚZIÓMÁNIA

Garantált érzéki csalódás, lenyűgöző festői víziók, varázslat minden mennyiségben. Vesd bele magad Glenn Brown síkba fesztített, háromdimenziós világába! Mi veled tartunk!

A vizuális kultúra legfrissebb jelenségeit felvonultató brit festő munkái elvarázsolják a nézőt, és egyúttal művészettörténeti utazásra is csábítanak. Alkotásaiban a művész újra és újra utalásokat tesz régi vagy modern, ismert vagy ismeretlen mesterekre – idézi vagy kigúnyolja őket. Korokat, stílusokat, műfajokat, előadásmódokat kever munkáiban. Képei viharosnak tűnnek, ám ha közelebbről nézzük, felszínük teljesen sima. Illúzió ez, ami csupán virtuálisan van jelen.

A foglalkozásra előzetesen bejelentkezett általános és középiskolás csoportokat várunk a Glenn Brown kiállítás ideje alatt. A résztvevők egy varázsdobozban új dimenzióba helyezhetik a festő képeit, melyekből aztán saját fiktív tájakat bűvölhetnek elő. A semvált világot fotón megörökítjük, így egy pendrive segítségével a zsebedben is magaddal viheted.

A foglalkozás időtartama 60–90 perc, elsősorban a rajz és vizuális kultúra, művészettörténet és magyar irodalom tantárgyakhoz ajánljuk.

RELATED PROGRAMS:

THE LUDWIG MUSEUM THEMATIC MUSEUM STUDY SESSION: ILLUSIOMANIA

A guaranteed illusion of the senses, amazing picturesque visions, magic in all amounts. Throw yourself into Glenn Brown's planar, three-dimensional world! And we're along for the ride!

The works of the British painter parading the latest phenomena in visual culture enchant the viewer, and, at the same time, entice you on a journey into art history. In his work the artist makes repeated references to old and modern, renowned and unknown masters – quoting or mocking them. In his work he mixes eras, styles, genres and even forms of presentation. His pictures appear stormy, but if we take a closer look at them, their surface is completely smooth. This is an illusion, which is present merely virtually.

We invite elementary and secondary school groups to contact us to arrange a time for them to participate in the study sessions during the Glenn Brown exhibition. Participants may place the painter's pictures in a magic box, into a new dimension, from which they can conjure up their own fictive landscapes. We immortalise these "never once upon a time" worlds in photographs, and with a pendrive you can put them in your pocket and take them home.

The sessions last 60–90 minutes, we primarily recommend them to be linked to art and visual culture, art history and Hungarian literature courses.

Családi délelőtt

Ehető-e a festett szőlő?

Családi program a Brown-kiállításához
2010. február 6-ától minden szombaton,
10.30 és 12.30 között.

Ped.kedd

2010. február 09. 14.00–17.00

Művészetpedagógiai műhely pedagógusoknak, szakembereknek és egyetemi hallgatóknak.

LumiMini

2010. február 10-étől minden szerdán
10.00–13.00 között

A Brown-kiállítás megtekintése kisgyerekes szülők számára.

Ingyenes tárlatvezetések

Keddtől vasárnapig 11 órakor angolul és 18 órakor magyarul.

Infomediátorok a hét minden napján.

Exkluzív tárlatvezetések művész szemmel:

Birkás Ákos – február 13

Rieder Gábor – február 27

Kósa János – március 13

Kicsiny Balázs – március 27

Rényi András – április 10

Family morning

Is the painted grape edible?

Family program at the Brown exhibition,
every Saturday from 6 February 2010,
between 10:30 and 12:30.

Teachers' Tuesday

09 February 2010, 14:00–17:00

Art teaching workshop for teachers,
specialists and university students.

LumiMini

Every Wednesday from 10 February 2010,
10:00–13:00

The Brown exhibition for parents with
small children.

Free exhibition tours

Tuesday to Sunday, 11:00 in English
and 18:00 in Hungarian.

Infomediators every day of the week.

Exclusive exhibition tours from the aspect
of an artist:

Ákos Birkás – 13 February

Gábor Rieder – 27 February

János Kósa – 13 March

Balázs Kicsiny – 27 March

András Rényi – 10 April

LUDWIG MÚZEUM

Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art

Nyitva: kedd–vasárnap: 10.00–20.00 | Hétfőn zárva
Open: Tuesday–Sunday: 10.00 a.m.–8.00 p.m. | Closed on Mondays
H–1095 Budapest, Komor Marcell utca 1. | Tel: +361 555 3444
info@ludwigmuseum.hu | www.ludwigmuseum.hu

