Guillaume Bruère

GIOM TAUSEND FÜSSLER

GIOM MILLIPEDE

MARTa Herford
GALERIE DER STADT BACKNANG

4-5-2012

B 3rd

GIOM TAUSENDFÜSSLER
GIOM MILLIPEDE

Guillaume
Bruère

GIOM
TAUSEND
FÜSSLER

GIOM MILLIPEDE

MARTa Herford
GALERIE DER
STADT BACKNANG

7
Vorwort / Preface
Roland Nachtigäller (Marta Herford) und Martin Schick (Galerie der Stadt Backnang)

26
Malverbot kostenlos ... / Painting ban free of charge ...
Roland Nachtigäller

60
GIOM Tausendfüßler – Tausendsassa / GIOM Millipede and jack-of-all-trades
Friederike Fast

93
Die Zeichnung als Standarte / Drawing standards
Eric Darragon

107
Tagträume / Reveries of everyday life
Mark Gisbourne

153
Nachwort / Epilogue
Guillaume Bruère

156
Biografie / Biography

159
Bibliografie / Bibliography

160
Autorenbiografien / Authors' biographies

167
Impressum / Colophon

Vorwort

von Roland Nachtigäller (Marta Herford) und Martin Schick (Galerie der Stadt Backnang)
¶ Guillaume Bruère ist ein Phänomen, das auf eine eigenwillige Weise unbeschreiblich ist und dennoch sofort zum Kommentar, zur Interpretation, zur Stellungnahme herausfordert. Als wir zum ersten Mal gemeinsam sein Berliner Atelier betraten, im Kopf viel Neugier und die noch diffuse Idee, dieses Werk vielleicht in Form einer klassischen Wanderausstellung in einem breiteren musealen Rahmen bekannt zu machen, da standen wir vor allem gebannt vor einer gewaltigen Produktivität: Leinwände und bemalte Holzplatten drängten sich dicht an dicht entlang der Wände, neben einer Fülle abenteuerlicher Skulpturen und Assemblagen traf man auf Regale voller Kleinplastiken, Fundstücken, Schaukästen und Reliefs, auf den Tischen lagen zahllose Mappen und prall gefüllte Blöcke voller Zeichnungen. Bruère hat mit einem unmittelbaren, fast wilden Gestus, mit oft spontanen, Ironie gespickten Einfällen, aber auch mit seinen hellwach beobachteten, neugierigen Museumszeichnungen eine Fülle von Werken von beeindruckender poetischer Kraft geschaffen. ¶ In den anschließenden Gesprächen wurde uns bald klar, dass diesem Werk mit dem Weiterreichen einer einmalig zusammengestellten Ausstellung nicht gerecht zu werden ist. Für diesen und mit diesem ›Extremzeichner‹ war auch ein Extremformat zu suchen. Wir haben es letztlich darin gefunden, gemeinsam mit GIOM – wie er sich selbst nennt – eine Doppelausstellung zu konzipieren und im Rahmen eines gemeinsamen Katalogs eine dialogische Bresche durch das vor allem zeichnerische

Preface

by Roland Nachtigäller (Marta Herford) and Martin Schick (Galerie der Stadt Backnang)
¶ Guillaume Bruère is a phenomenon, who in his own idiosyncratic way is indescribable, and yet immediately challenges us to comment on and interpret his work. When we first entered his Berlin studio in a state of great curiosity and with the still vague idea of perhaps publicizing his work in a conventional touring exhibition in a broad museum setting, we were chiefly spellbound by his vast productivity. Canvases and painted wood panels stood crowded together along the walls. In addition to a host of adventurous sculptures and assemblages, the shelves were full of small sculptures, found objects, showcases and reliefs, while on the tables were countless folders and bulging pads full of drawings. With his direct, almost savage gestures, his frequently spontaneous ideas studded with irony, yet also with his attentively observed, probing museum drawings, Bruère has created an abundance of works emanating impressive poetic power. ¶ During our meetings, we quickly realized that simply passing on a unique exhibition would not be sufficient for this body of work. Instead, in order to do justice to this ›extreme artist‹, an extreme format would be required. In the end we decided with GIOM – as he calls himself – to devise a double exhibition and to beat a path of dialogue through his mainly graphic works in a joint catalogue. Perhaps Herford and Backnang are sufficiently far apart to enable visitors to pause for breath. We hope that visitors will be as fascinated and enchanted by Bruère's

Werk zu schlagen. Und vielleicht liegt in der geografischen Distanz zwischen Herford und Backnang auch der notwendige Raum zum Atemholen für Betrachterinnen und Betrachter, von denen wir hoffen, dass sie der Faszination und Begeisterung für das Bruèresche Werk ähnlich nahe kommen – und sich damit auch auf die Reise begeben – zwei so vollkommen unterschiedliche Ausstellungsorte wie das Marta Herford und die Galerie der Stadt Backnang noch genauer kennenzulernen. ¶ So haben wir an dieser Stelle vor allem Guillaume Bruère ganz herzlich zu danken, der mit unermüdlichem Engagement, mit Leidenschaft und Arbeitswut, mit großer Offenheit und viel Humor dieses besondere Projekt einer Doppelausstellung mit entwickelt, begleitet und unterstützt hat. ¶ Wir danken den Galerien Andrae Kaufmann und Heike Curtze sowie der Firma ACREST Property Group GmbH für die Unterstützung des Katalogs. ¶ Unser Dank gilt auch dem Institut français Deutschland / Büro für Bildende Künste für die freundliche Unterstützung des Projekts.

works as we are and make the effort to explore two such dissimilar exhibition venues as Marta Herford and Galerie der Stadt Backnang. ¶ We are especially indebted to Guillaume Bruère, who supported the pursuit of this special double exhibition project with tireless dedication, passion and enthusiasm, not to mention great openness and humour. ¶ We are also indebted to the Andrae Kaufmann Gallery as well as Heike Curtze's art gallery and to ACREST Property Group GmbH for its financial contribution to the production of the catalogue. ¶ We would also like to thank Institut français Deutschland / Büro für Bildende Künste for their generous support.

S. / p. 6:
n. / after Jean-Baptiste Siméon Chardin
(Giom dessine, 1739), Louvre, Paris, 13.1.2011
Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier /
Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Wild pigs and artists),
Naturhistorisches Museum, Wien 3.10.2011
Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier /
Oil pastel, crayon and pencil on paper, 150 × 205 cm

n. / after Amberger (1552), Gemäldegalerie, Berlin, 22.1.2012 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

n. / after Dürer, Gemäldegalerie, Berlin, 22.1.2012 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p.11

n. / after Geertgen tot Sint Jans, Gemäldegalerie, Berlin, 22.1.2012 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p.12
n. / after Holbein (1541), Gemäldegalerie, Berlin, 27.5.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

n. / after Maître de Moulins (Charles Olat + de Charles VIII), Louvre, Paris, 30.6.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 14
Ohne Titel / Untitled (Paula, 3), Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, 4.11.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

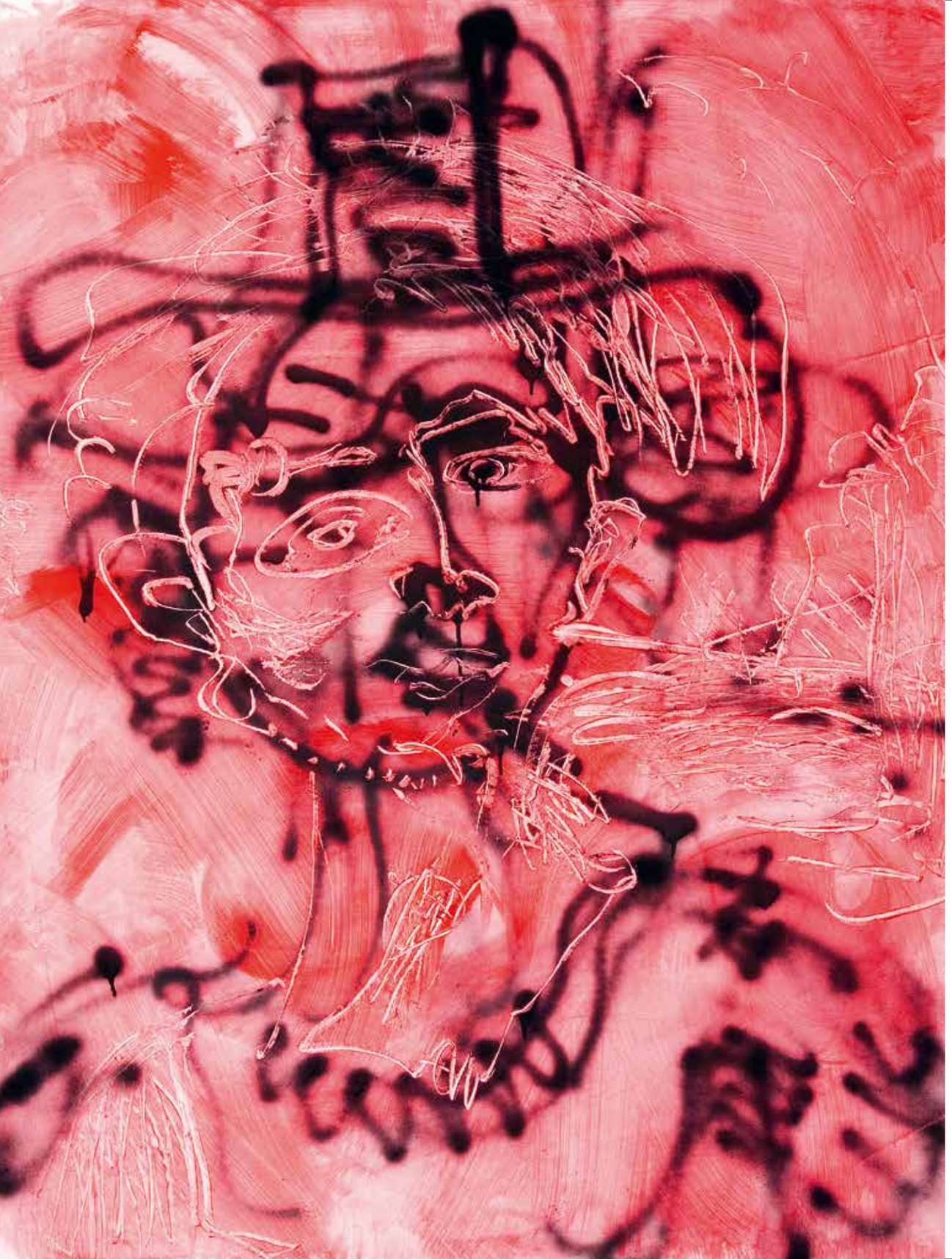
Ohne Titel / Untitled (Paula, 7), Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, 4.11.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Paula, 8), Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, 4.11.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Maria, 1335), Gemäldegalerie, Berlin, 12.6.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

n. / after Ingres (Marcotte), Louvre, Paris, 27.6.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p.17
n. / after Pollaiuolo (Verzeih mir!), Gemäldegalerie, Berlin, 12.6.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm



Ohne Titel / Untitled (Portrait femme au font rouge), 2008 Pigment, Sprühfarbe und Gesso auf Papier / Pigment, spray paint and gesso on paper, 150 × 120 cm

Ohne Titel / Untitled (Tagebuchzeichnung), 7.1.1998
Kugelschreiber, Filzstift, Buntstift und Ölkreide auf Papier / Ballpoint pen, felt-tip, crayon and oil pastel on paper, 50 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Tagebuchzeichnung), 7.1.1998
Kugelschreiber und Erde auf Papier / Ballpoint pen and earth on paper, 50 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Tagebuchzeichnung), 22./23.12.1997 Kugelschreiber, Filzstift, Ölkreide und Erde auf Papier / Ballpoint pen, felt-tip, oil pastel and earth on paper, 50 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Tagebuchzeichnung, 9/10), 9.2.1998 Kugelschreiber, Filzstift und Buntstift auf Papier / Ballpoint pen, felt-tip and crayon on paper, 50 × 50 cm

S. / pp. 24–25
Ohne Titel / Untitled (Tagebuchzeichnung), 28.12.1998 Kugelschreiber und Buntstift auf Papier / Ballpoint pen and crayon on paper, 50 × 50 cm

Malverbot kostenlos …

von Roland Nachtigäller ¶ In den Bildern von Guillaume Bruère kann man untergehen. In jedem einzelnen ebenso wie in der Menge und Vielfalt seiner Produktion. Das Nervöse, Zittrige seiner Linien, die Heftigkeit seiner Farben, dieses hastige Abtasten des Motivs, die Präzision der Setzungen und das Fahrige der Findungen – all diese Ausdrucksformen seiner Bilder haben ihren Resonanzraum viel stärker im Betrachter als im Künstler selbst. ¶ Schaut man auf das explodierende Œuvre dieses Ausnahmekünstlers, so verwundert die Vielfalt der stilistischen Mittel, die Unterschiedlichkeit der Farbwelten und die Gegensätzlichkeit der Motivik. Was auf den ersten Blick im Gewand der selbstzerfleischenden Erkundung von Abgründen daher zu kommen scheint, ist vielmehr das Ergebnis einer Verwandlung, auch Anverwandlung, eines Durchlaufens der Bilder durch den Transformationsprozess vor GIOMS Auge. So treffen diese Zeichnungen mit ganzer Wucht auf den Betrachter, und der Blick stürzt in Tiefen … Keine Szenarien des Untergangs, keine Ausgestaltungen einer Apokalypse sind das, sondern man begegnet der Unüberschaubarkeit von Zwischenräumen, der Weite der Farbwelten, dem Unkalkulierbaren hakenschlagender Linien. ¶ Man kann in diesen Bildern und ihren Abgründen tatsächlich untergehen – entweder auf der Suche nach den psychischen Konstellationen des Autors als Produzent dieser Bestiarien, nach den vermuteten Dramen und hervorbrechenden Konflikten eines zerrissenen Künstlerlebens – oder auch verloren gehen auf den Fährten der eigenen Deutungen einer aus den Fugen geratenden Welt und ihrer Sinnkonstruktionen, die

Painting ban free of charge …

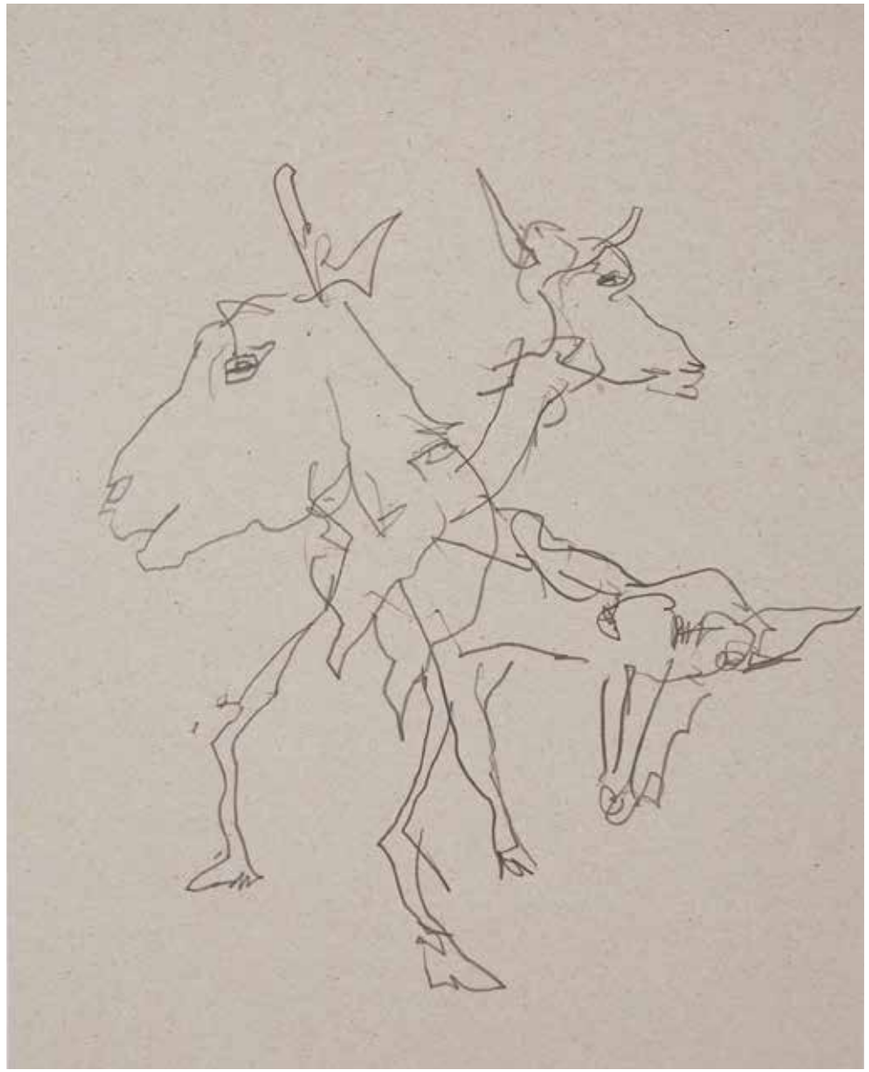
by Roland Nachtigäller ¶ Viewers can immerse themselves in the pictures by Guillaume Bruère – not just in each individual one, but also in the sheer quantity and diversity of his work. The nervous, shaky nature of his lines, his intensity of colour, the hurried manner in which he captures the subject, the precision of execution and the erratic nature of his inventions: all these forms of expression used in his pictures resonate much more strongly in the audience than in the artist himself. ¶ When we consider the exploding oeuvre of this exceptional artist, what is so astonishing is his variety of stylistic devices, the wide range of colours used, and the contrasts in his choice of subjects. What appears at first glance to be in the guise of the self-destructive exploration of the darkest depths proves instead to be the result of a transformation or even assimilation, of the images marching through the process of alteration carried out by GIOM's eye. His drawings hit the viewer head on, casting our gaze into the depths. But they are not scenarios of doom or depictions of the apocalypse. Instead they show the vastness of interspaces, the expanses of colour, and the incalculability of twisting and turning lines. ¶ We can actually sink into these pictures and their depths. Either while in search of the artist's psychic make-up as the producer of these bestiaries, in search of the supposed dramas and erupting conflicts of an inwardly-torn artist's life – or on the track of our own interpretations of a world out of control and its constructs of meaning, which are reflected in Bruère's pictures between

sich in Bruères Bildern – ebenso verrätselt wie anregend – zwischen Popkultur und Kunstgeschichte spiegelt. Man kann sich aber auch ganz lustvoll auf die Reise in unbekannte Regionen begeben, mitten hinein in den Spalt zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen mir und der Welt, zwischen Ratio und ›Irritatio‹ und einem Künstler folgen, der mit hoch sensiblen Antennen die Bilder des Tages und der Nacht durch sich hindurchfließen lässt und sie mit den Mitteln des Zeichnens, Malens, Sägens, Klebens, Skizzierens und Arrangierens in eine neue Existenz überträgt. Dieses Universum ist dicht bevölkert von einer uns noch unbekannten Tierwelt, belebt von Wörtern, Verweisen und Zitaten, zusammengehalten von einer geradezu mittelalterlich anmutenden Gemeinschaft unzähliger Wappen und Münzen, Transportmittel und Rituale, bewohnt von Zyklopen und Hofdamen, Prinzen und Lumpenpack – kurz, eine Fantasiewelt von berührender Gegenwart, die sich aus den Schatten unseres verwirrend vielgestaltigen Alltags speist. ¶ Guillaume Bruère widmet sich den Reflexionen des Lebens, den Innenwelten seiner selbst und der anderen mit schonungsloser Offenheit, mit hochgeklapptem Visier und gestreckten Waffen – leidenschaftlich, rücksichtslos, getrieben und voller Widersprüche. Dieses Bedingungslose in der Auseinandersetzung mit den Notwendigkeiten einer gestaltenden Hand wird auch getragen vom allgegenwärtigen Risiko des Absturzes, des Misslingens und des Scheiterns. Irrwege, grandiose Findungen, Fehlentwicklungen, euphorische Aufbrüche und bohrende Zweifel bilden in seinem Werk ein vielleicht nur für ihn noch entwirrbares Geflecht, einen kunstvollen gordischen Knoten, den er bisweilen auch mit der radikalen **pop culture and art** history in a manner as enigmatic as it is stimulating. We can also set off with relish into unknown regions, penetrating the gap between our own self and the other, between me and the world, between reason and ›unreason‹, following an artist who, using highly sensitive antennae, picks up images of day and night, allows them to flow through him, and conveys them to a new existence by means of drawing, painting, sawing, gluing, sketching and arranging. The resulting universe is densely populated by an unfamiliar animal kingdom which is brought to life by words, references and quotations, held together by an almost mediaeval-like community of countless coats of arms, coins, means of transport and rituals, and inhabited by Cyclopes and ladies-in-waiting, princes and riffraff – in a nutshell: a fantasy world with emotive presence fed by the shadows of our confusingly disparate everyday lives. ¶ Guillaume Bruère devotes himself to reflecting on life, on the inner worlds of himself and others with unsparing candour, with visor raised yet weapon outstretched: passionate, ruthless, driven and full of contradictions. The frankness of his gaze coupled with the necessities of a creative hand is also buoyed by the ever-present risk of failure. Aberrations, magnificent inventions, mistakes, euphoric ventures and nagging doubt weave an arrangement in his work that perhaps only he can untangle – an elaborate Gordian knot which he has sometimes even tried to cut with the radical destruction of entire groups of works. ¶ Alternatively, he places the boundlessness of his production at the feet of the viewers, places himself at their mercy, surrenders

to their judgement, and interprets their unexpected reactions as a challenge to break new ground. When Guillaume Bruère was nominated for the Nordhorn Art Prize in 2008, to everyone's surprise he sent the jury not only the usual portfolio but also a large envelope containing eight original drawings accompanied by a short letter. In it, he stated that it was impossible to judge his work using reproductions and requested that the pictures be returned to him after they had been examined. They included a pencil drawing of a diminutive man with a bull's head wearing a tie (dated 23 December 2007) featuring clear echoes of Picasso's *Guernica.* This portrait was surrounded by four German words translatable as ›painting ban‹, ›free of charge‹, ›Telekom‹ and ›German‹. ¶ This drawing wasn't just fascinating, simple, emotive and odd – like a mysterious gateway into the world of Guillaume Bruère. What lingered was the strange discrepancy between the directness of expression in his drawings and the hermeticism of not so much the subject as the subsequent sequence of images and associations in this catalogue. At the same time, viewers have the impression that the image and text elements could easily be placed in a meaningful context and that they are standing in front of a manifesto-like statement by the artist, if only they could put their finger on how to coherently interrelate the elements making up the picture. Ultimately, chains of associations are lined up in Bruère's works which are fed by such diverse sources as the original subject, voices in the room, fragments of images in his head, scraps of lyrics from mainly French hip-hop music, associations from books

Vernichtung ganzer Werkgruppen zu durchschlagen versuchte. ¶ Oder aber er legt die Maßlosigkeit seiner Produktion dem Gegenüber einfach zu Füßen, liefert sich aus, stellt sich dem Urteil, nimmt die unerwarteten Zugriffe seiner Betrachter als Herausforderung für neue Aufbrüche. Als Guillaume Bruère 2008 für den Kunstpreis der Stadt Nordhorn nominiert wurde, sandte er der Jury zur allgemeinen Verblüffung nicht nur das übliche Portfolio, sondern auch einen DIN A4-Umschlag mit acht Originalzeichnungen. Dabei lag ein kurzer Brief mit dem Hinweis, dass sein Werk in Reproduktionen eigentlich nicht wirklich zu erfassen sei und dieser Umschlag einfach nach Begutachtung wieder zurück geschickt werden solle. Unter den Blättern befand sich auch die Bleistiftzeichnung eines kleinwüchsigen Mannes mit Krawatte und Stierkopf (datiert vom 23.12.2007), der deutliche Anklänge an Picassos *Guernica* trägt. Umgeben war dieses Porträt von vier Begriffen: MALVERBOT. KOSTENLOS. TELEKOM. DEUTSCH. ¶ Diese Zeichnung war nicht nur wie das rätselhafte Tor in die Welt des Guillaume Bruères, faszinierend, schlicht, berührend und merkwürdig. Was im Kopf blieb, war diese seltsame Diskrepanz zwischen der Unmittelbarkeit des zeichnerischen Ausdrucks und einer Hermetik, die weniger im Motivischen zu finden ist als in der Bild- und Assoziationsfolge, wie sie hier im Katalog anschließt. Zugleich hat man den Eindruck als ließen sich Darstellung und Wortelemente leicht in einen sinnvollen Zusammenhang stellen, ja, als wäre man mit einer manifestartigen Äußerung des Künstlers konfrontiert und fände nur noch nicht die Absicherung für eine schlüssige theoretische Vernetzung der Bildelemente. Denn letztlich reihen sich in **and conversations,** and also the inner compulsion of colours and artistic materials. ¶ As a result, a complex interpretational model could be developed from his drawing. It would tell of a wild Frenchman living in Berlin who, in Picasso, turns one of France's greatest artists into a hero before pushing him off his pedestal. It would tell of the indelible images of a world war and the albatross around Germany's neck, of the rejection of the image and the immediate retort ›But then again …‹. It would break down the communicative relationship between artist, object, work and viewer, and tackle the drama of the line and the elusiveness of an idea. And yet all these elaborate constructions would at once crumble into their component parts before immediately reassembling themselves in new constellations of meaning. ¶ The excessiveness of both Guillaume Bruère's material production and the references contained in his drawings, sculptures, canvases and assemblages, and this extreme worldliness of unstoppable creativity make us both helpless and euphoric. Is there anything greater than directly experiencing an unconditional necessity of action? And is there anything more overpowering than standing in the midst of this storm of inexorably accumulating production? Yet the greatness of art consists precisely in the fact that immersing oneself in it is always a sensuous and then pleasurable experience inevitably followed by re-emergence and the warm feeling of happiness of having shared in an artistic examination of the world which by oneself would normally be impossible. Beyond all desires for renewal and avant-garde ideas, perhaps this is the true sense of the future

Bruères Werken Assoziationsketten aneinander, die sich aus so unterschiedlichen Quellen wie dem zu bearbeitenden Gegenüber, Stimmen im Raum, Bildfragmenten im Kopf, Satzfetzen von bevorzugt französischer Hip-Hop-Musik, Assoziationen aus Büchern und Gesprächen oder auch der inneren Notwendigkeit von Farben und künstlerischen Materialien speisen. ¶ Und so ließe sich aus seiner Zeichnung ein komplexes Interpretationsmodell entwickeln: Es würde von einem wilden Franzosen in Berlin berichtet, der sich mit Picasso einen der größten Künstler Frankreichs zum Helden nimmt und vom Sockel



stürzt. Es würde von den unauslöschlichen Bildern eines Weltkrieges und von der deutschen Erblast erzählen, von einer Bildverweigerung und dem sogleich erwiderten ›Dennoch‹. Es würde die kommunikative Beziehung zwischen Künstler, Objekt, Werk und Betrachter aufschlüsseln und vom Drama der Linie und der Unfassbarkeit einer Idee handeln. – Und doch zerfielen diese ganzen kunstvollen Konstruktionen sogleich wieder in ihre Bestandteile, um sich unmittelbar zu neuen Bedeutungskonstellationen zusammenzufinden … ¶ Dieses Überbordende sowohl der materiellen Produktion von Guillaume Bruère als auch der Referenzialität seiner Blätter, Skulpturen, Leinwände und Assemblagen, diese maßlose Welthaltigkeit eines unaufhaltsamen Schaffens stimmt ebenso ratlos wie euphorisch: Gibt es etwas Größeres als das unmittelbare Erlebnis einer unbedingten Notwendigkeit des Tuns? Und gibt es etwas Erschlagenderes als inmitten dieses Gewitters einer sich unaufhaltsam akkumulierenden Produktion zu stehen? Doch das Großartige der Kunst besteht ja gerade darin, dass der Untergang in ihr immer sinnlich ist, sich ins Lustvolle wendet, dass es zwangsläufig auch immer wieder das Auftauchen gibt, dieses hohe Glücksgefühl der Teilhabe an einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt, zu der man selbst zumeist nicht fähig ist. Jenseits aller Erneuerungswünsche und Avantgardegedanken ist das vielleicht der eigentliche Zukunftssinn der Kunst: Dass die Welt durch sie hindurchfließt und neu aufgeladen eine nach vorn strebende künstlerische Form findet; voller Kraft und Zweifel, Wahnsinn und Vision, verwandelt in eine einzige Frage, die ihre Antwort immer schon ein Stück weit in sich trägt.

of art: that the world passes through it and, recharged, discovers an artistic form striving forwards, full of strength and doubt, madness and vision, transformed into a single question which always carries its answer buried deep inside itself a little way forward.

S. / p. 28
Ohne Titel / Untitled (Malverbot. Kostenlos. Telekom. Deutsch.) 23.12.2007 Bleistift auf Papier / Pencil on paper, 21 × 29 cm

S. / p. 30
Ohne Titel / Untitled, Juli 2008 (Skizzenbuch Ziege) Bleistift auf Papier / Pencil on paper, 29 × 21cm

S. / pp. 32–33
Ohne Titel / Untitled, Naturhistorisches Museum, Wien, 15.11.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 150 × 300 cm

15. 11. 2011 Vienna - Naturhistorisches

S. / p. 34

Ohne Titel / Untitled (Andreas Reischek, 5), Naturhistorisches Museum, Wien, 17.1.2011 Kratztechnik, Ölkreide und Bleistift auf Papier / Scratching technique, oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (NHM, 1/9), Naturhistorisches Museum, Wien, 22.11.2010 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 36

Ohne Titel / Untitled (Bob Marley), Naturhistorisches Museum, Wien, 5.3.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (NHM, 6), Naturhistorisches Museum, Wien, 4.10.2010 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Kaiserpinguin, 7), Naturhistorisches Museum, Wien, 16.5.2012 Aquarell, Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Watercolour, oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 39

n. einer afrikanischen Maske / after an African mask (Heidenheim, 18), Kunstmuseum Heidenheim, 27.11.2011 Aquarell, Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Watercolour, oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 40

Ohne Titel / Untitled (Helmokoko, 13), Naturhistorisches Museum, Wien, 19.5.2012 Aquarell und Buntstift auf Papier / Watercolour and crayon on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Wien, 2), Naturhistorisches Museum, Wien, 16.5.2012 Aquarell, Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Watercolour, oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Wien, 4), Naturhistorisches Museum, Wien, 16.5.2012 Aquarell, Ölkreide und Buntstift auf Papier / Watercolour, oil pastel and crayon on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 42
Ohne Titel / Untitled (Rauhwasser, Wien, 17), Naturhistorisches Museum, Wien, 16.5.2012 Aquarell und Buntstift auf Papier / Watercolour and crayon on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Ambersthran, NHM, 3), Naturhistorisches Museum, Wien, 19.1.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Uhu, Bubo Bubo, 1/10), Naturhistorisches Museum, Wien, 27.5.2010, Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 44
Ohne Titel / Untitled (6), Naturhistorisches Museum, Wien, 21.5.2012 Ölkreide und Buntstift auf Papier / Oil pastel and crayon on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Porntheravienna, 5), Naturhistorisches Museum, Wien, 21.5.2012 Ölkreide, Aquarell und Buntstift auf Papier / Oil pastel, watercolour and crayon on paper, 70 × 50 cm

S. / pp. 46–51

Ohne Titel / Untitled (Nilkrokodil, 9/9), Naturhistorisches Museum, Wien, 27.9.2010 Ölkreide und Buntstift auf Papier / Oil pastel and crayon on paper, 50 × 206 cm

Nil-krokodil 27-9-2010 9/9

Ohne Titel / Untitled, Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, 25.10.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Gustav II König auf Schweden, 2), Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, 25.10.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

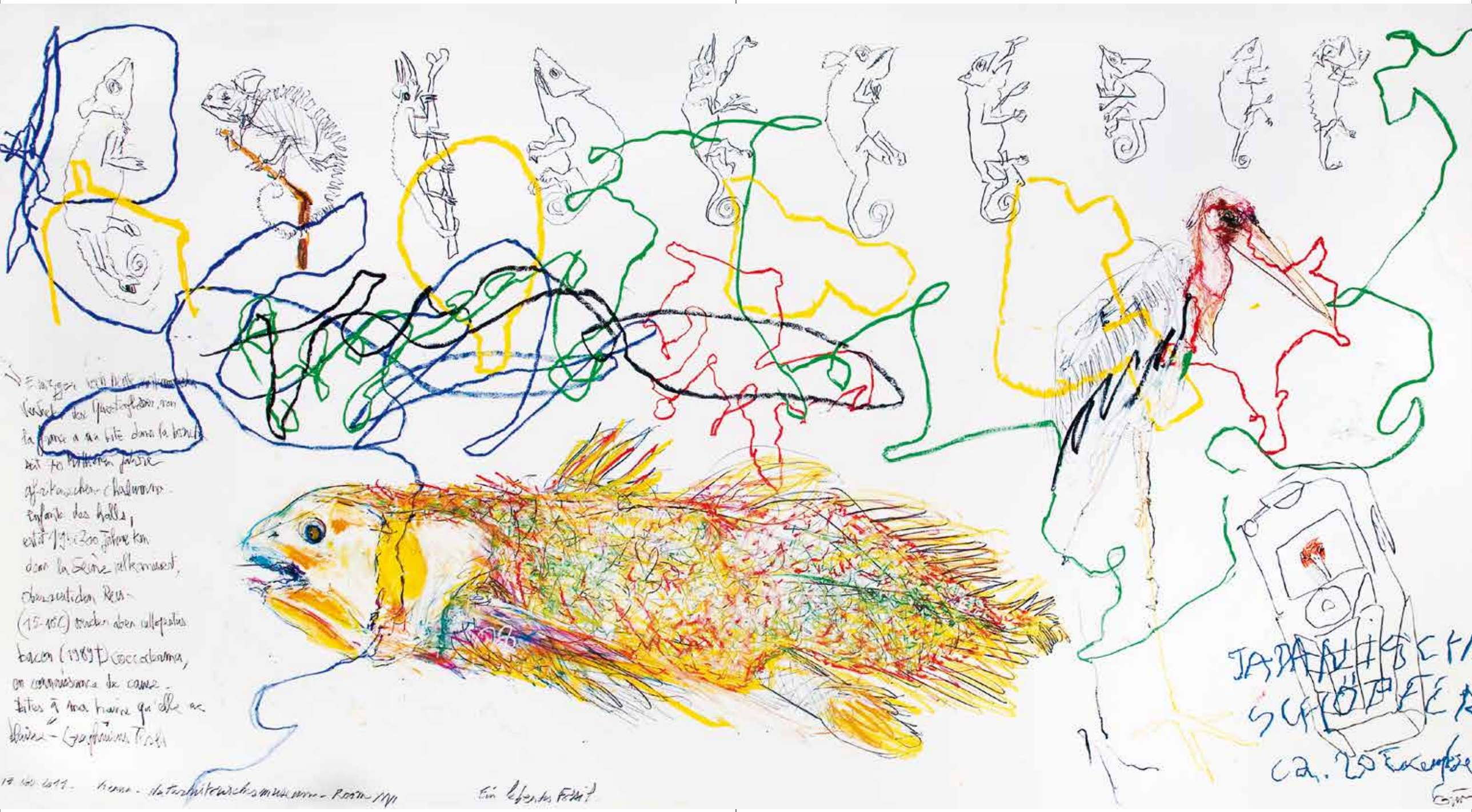
S. / p. 53
Ohne Titel / Untitled (Heinrich III, Graf von Chup-Soey, 7), Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, 25.10.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Churchill, 12.7.2010 Fell, Wolle, Stoff, Holz, Karton, Acryl, Lack, Kastanienschalen und Zitronenschale / Fur, wool, fabric, wood, cardboard, acrylic, varnish, chestnut peel and lemon peel, 38 × 40 × 32 cm

S. / p. 55
Ohne Titel / Untitled, 14.4.2009 Ton, Haare, Holz, Stoff, Acryl, Lack, Tusche / Clay, hair, wood, fabric, acrylic, varnish, Indian ink, 32 × 33 × 19 cm

S. / p. 56
Ohne Titel / Untitled, 25.3.2012 Ölkreide, Acryl, Tempera und Bleistift auf Papier / Oil pastel, acrylic, tempera and pencil on paper, 248 × 150 cm

Ohne Titel / Untitled (Vienna, 11/12), Naturhistorisches Museum, Wien, 29.9.2010 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm


JAPANISCHE
SCHÖPFE
ca. 20 Exemplare

Giom Tausendfüßler / Tausendsassa

von Friederike Fast ¶ Louvre, Paris, 29. Juni 2011. Ein Künstler steht vor seiner Staffelei. Mit rascher Geste fängt er die Züge des Porträts ein, das vor ihm an der Wand hängt. – Diese Szene erinnert an die Arbeitsweise der Museumskopisten, die es durch Nachahmung künstlerischer Vorbilder selbst zur Meisterschaft bringen wollten; ein vertrautes Bild, das aus einer anderen Zeit zu stammen scheint. Im nächsten Augenblick wird der erste Eindruck jedoch schon wieder irritiert – die Aktion des Künstlers ist viel zu wild und die Farbtöne der Ölkreide, die er pastos auf das Papier aufträgt, allzu grell … ¶ Naturhistorisches Museum, Wien, 13. November 2011. Diesmal zeichnet der Künstler vor einem beinahe zwei Meter langen Fisch – der Quastenflosser zählt zu den letzten lebenden Fossilien. Über einen Kopfhörer hört er während der Arbeit französischen Hip-Hop. Dessen Rhythmus gibt nicht nur den Takt der Bewegung vor, sondern gelegentlich gehen auch die Texte direkt in die Arbeit des Künstlers ein. Wie beim Sampling verschmelzen Fragmente der Songtexte mit Informationen über den seltsamen Fisch und spontanen Gedanken des Künstlers zu mehrsprachigen Textcollagen, die er am Rande der Zeichnung notiert (Abb. S. 58/59): »Einziger noch heute vorkommender Vertreter des Quastenflossers, von la france a ma bite dans la bouche[1] seit 70 Millionen Jahren afrikanischen chalumna – enfants des halls, erst 1.950.300 Jahre km dans la Seine vulkanisiert, oberacutiden Reis (15–10°C) werden aber cullopertus bacon (1989 †) coccoderma, en connaissance de cause. Dites à ma haine qu`elle me blaisse – Graphiurus Tesla. Ein lebendes

Giom Millipede and jack-of-all-trades

by Friederike Fast ¶ The Louvre, Paris, 29 June 2011. An artist stands before his easel. Using swift gestures, he quickly captures the essence of the portrait hanging on the wall in front of him. – This scene is reminiscent of the museum copyists, who by imitating their artistic ideals strove to achieve similar proficiency – a familiar image that appears to come from another age. But suddenly, our initial impression is overturned – for the artist's movements are far too wild and the oil pastels he thickly applies on the paper far too bright. ¶ Vienna Museum of Natural History, 13 November 2011. This time, the artist draws while standing in front of a nearly two-metre-long fish – a coelacanth, one of the last living fossils. While working, the artist listens to French hip-hop on his headphones. As well as the music adding rhythm to the artist's movements, the lyrics are directly incorporated into his work. Like in sampling, fragments of lyrics merge with information about the curious fish and the artist's spontaneous ideas for multilingual text collages noted at the edge of the drawing (fig. p. 58/59): »The only representative of the coelacanth still occurring, from la France a ma bite dans la bouche[1] for 70 million years African Chalumna – enfants des halls, 1,950,300 years km dans la Seine vulcanized, over-acute rice (15–10°C) but colloportus bacon (1989 †) coccoderma, en connaissance de cause. Dites à ma haine qu'elle me blaisse – Graphiurus Tesla. A living fossil.« ¶ Since 2008, Guillaume Bruère has repeatedly slipped into the role of copyist in order to question it with his special painting happen-

Fossil«. ¶ Seit 2008 schlüpft Guillaume Bruère wiederholt in die Rolle des Kopisten, um sie mit seinem besonderen Mal-Happening zugleich in Frage zu stellen. Als ›Extremzeichner‹ nimmt er die Herausforderungen an, die durch die streng geregelten Maßgaben einiger großer Museen bis heute vorausgesetzt werden[2]: So darf er im Louvre zum

ings. Being an ›extreme artist‹, he accepts the challenges posed nowadays by the strict regulations of some major museums.[2] For example, at the Louvre he is only allowed to use an easel provided by the museum, while his tools, even his choice of paints, have to meet with approval. And before he's allowed to leave the museum, the ›copies‹ he has produced are meticulously examined, measured, documented, stamped and signed by museum staff (fig. above). It all seems an unnecessary ritual, for when Guillaume Bruère ›copies‹ the portrait of a child by Jean-Baptiste Camille Corot, he transforms it into a bizarre likeness of a far maturer lady (fig. p. 62). Her enlarged eyes stare at us sternly, the orange becomes something like a pirate hook at the end of her arm, and the child's hand turns into a pathologically shortened stump. Although the similarity with the original is at first sight minimal, it becomes much closer when we realize that Bruère has exaggerated the seriousness of the child in a manner suggestive of a caricature. ¶ The image of the museum copyist aroused by Giom Bruère's museum drawings (and which he immediately calls into question) reminds us of the current debate about copyright on the Internet recently addressed by various political groups. Mind you, political discussion of the delicate relationship between original and copy is nothing new. In fact it has long been examined at exhibitions and in literature.[3] The difference is that methods of copying were never as frowned upon in the history of art as much as they are today; indeed, they can instead be regarded as integral parts of the creative process. For example, methods of reproduction

Beispiel ausschließlich die museumseigene Staffelei verwenden und muss seine Werkzeuge, bis hin zur Auswahl der Farben, den konservatorischen Regeln unterordnen. Und bevor der Künstler das Museum mit den entstandenen ›Kopien‹ verlassen darf, werden sie gewissenhaft durch das Museumspersonal begutachtet, ausgemessen, dokumentiert, gestempelt und signiert (Abb. S. 61) – ein durchaus fragwürdiges Ritual, denn, wenn Guillaume Bruère das Kinderportrait von Jean-Baptiste Camille Corot aus dem Louvre zeichnet, verwandelt es sich unter seiner Hand in das schräge Konterfei einer reiferen Dame (Abb. S. 62). Ihre vergrößerten Augen nehmen uns streng in den Blick, die Orange wird zu einer Art Piratenhaken am Ende des Armes, die kindliche Hand zu einem krankhaft verkürzten Stumpf. Die Verwandtschaft mit dem Original ist dem ersten Eindruck nach marginal und dennoch frappierend, da Bruère die Ernsthaftigkeit des Kindes beinahe karikierend überzeichnet. ¶ Das Bild vom Museumskopisten, das Giom Bruère mit seinen Museumszeichnungen in dem Betrachter weckt (und sogleich wieder in Frage stellt), lässt an aktuelle Debatten über den Urheberschutz im Internet denken; ein Thema, das sich jüngst vor allem die unterschiedlichen politischen Gruppierungen auf die Fahnen geschrieben haben. Das heikle Verhältnis von Original und Kopie ist jedoch nicht erst Gegenstand aktueller politischer Debatten. So wurde diesem Aspekt in Form von Ausstellungen aber auch in der Literatur bereits viel Aufmerksamkeit geschenkt.[3] In der Kunstgeschichte waren die Techniken der Wiederholung jedoch keinesfalls so negativ besetzt, wie sie heute oftmals diskutiert werden und können vielmehr als feste

based on printing were deliberately used as of the fifteenth century to popularize artistic ideas by spreading art to other countries. However, the special feature of this reproduction was not the production of a detailed copy but rather the deliberate alteration of the subject by the engraver, offering a different interpretation. In other words, the engraver mediated between the original work and the viewer.[4] But whereas until sometime in the nineteenth century new printing techniques were mainly considered technological advances, pronounced scepticism of copies emerged around the turn of the twentieth century. Subsequently, the associated ›cult of the original‹[5] was increasingly questioned in the postmodern era, when the quotation and paraphrasing of traditional forms were cultivated. ¶ These days, analyses of the relationship between original and copy fluctuate between a yearning for ›genuineness‹ bound by the ›cult of the original‹ and

Bestandteile des kreativen Schaffens verstanden werden. Seit dem 15. Jahrhundert wurden die graphischen Reproduktionsverfahren in Europa gezielt dazu eingesetzt, Kunstwerke über die Landesgrenzen hinweg zu verbreiten und damit den künstlerischen Ideen zu einer gewissen Popularität zu verhelfen. Die besondere Kraft der Reproduktion lag aber weniger in der detailgetreuen Widergabe, als vielmehr darin, dass die Kupferstecher das Motiv zugleich durch gezielte Abwandlungen auch interpretiert und dem Betrachter eine besondere Lesart des Motivs angeboten haben. Wie »Mediatoren« vermittelten sie auf diese Weise zwischen Werk und Betrachter.[4] Während bis ins 19. Jahrhundert neue Drucktechniken daher im positiven Sinne vor allem als technischer Fortschritt galten, entwickelte sich mit dem Übergang zum 20. Jahrhundert schließlich eine ausgeprägte Skepsis gegenüber der Kopie. Der damit einhergehende »Original-Kult«[5] wurde zunehmend wieder in der Postmoderne in Frage gestellt, die das Zitat oder die Paraphrase traditioneller Formen kultivierte. ¶ Heutige Diagnosen der Beziehung von Original und Kopie schwanken einerseits zwischen einer immer noch dem Original-Kult verpflichteten Sehnsucht nach dem ›Echten‹ und andererseits der Feststellung, dass die Betrachtung einer Reproduktion bereits ausreichend sein kann. Ist der sogenannte »Abklatsch«[6] in der heutigen Rezeption daher vielleicht sogar wichtiger als die Vorlage oder besitzt das vielbeschworene Original tatsächlich noch seine besondere Energie und Aura, während die Kopie bloß seelenlos und leer bleibt? ¶ Es ist verlockend, diese Fragen auf das Werk von Guillaume Bruère zu übertragen und zugleich ist es ein gewagtes Unterfangen. Denn

the observation that seeing a reproduction may well suffice. Is the ›poor imitation‹[6] in today's reception therefore perhaps even more important than the original – or does the much-vaunted original really have its own special aura and energy while the copy remains empty and soulless? ¶ As tempting as it is to examine these questions in connection with the work of Guillaume Bruère, doing so is also a bold undertaking. His museum drawings are clearly not exact copies of the originals, much less fakes. However, these considerations regarding originals and copies can serve as comparison in order to visualize some aspects of how Bruère works. During his concentrated ›drawing sessions‹ at museums, he usually produces a number of works with the same subject under maximum physical and mental exertion. The process for him is just as important as the individual work: »The sheets of paper fall from me like leaves from a tree.«[7] Guillaume Bruère's oeuvre provides impressive testimony that artistic quality and quantity need not be mutually exclusive. Thanks to his intimate relationship with art history and the original, Guillaume Bruère – acting entirely in the spirit of a ›mediator‹ – is able to transport art out of museums into the world. As he does so, the motifs are transformed (sometimes to the point of destruction), yet always given new momentum and additional energy. Instead of ›lifeless copies‹ and ›hollow paraphrases‹, the artist's existential encounter with the original results in completely autonomous originals with their own aura, vibrant lines and exuberant colours. ¶ In his first major museum exhibition, Guillaume Bruère displays different elements of his varied

ganz offensichtlich handelt es sich bei den Museumszeichnungen des Künstlers nicht um eine detailgetreue Kopie des Vorbildes und schon gar nicht um eine Fälschung. Dennoch können diese Überlegungen zu Original und Kopie als gedankliche Kontrastfolie dienen, um einige Aspekte seiner Arbeitsweise zu vergegenwärtigen. Bei den konzentrierten ›Zeichensitzungen‹ im Museum entstehen unter höchster körperlicher und geistiger Beanspruchung bis zur absoluten Erschöpfung meist mehrere Arbeiten zu einem Motiv. Der Prozess ist für Bruère dabei ebenso wichtig wie das einzelne Werk: »Die Blätter fallen von mir ab wie von einem Baum.«[7] Das Œuvre von Guillaume Bruère ist ein eindrückliches Beispiel dafür, dass künstlerische Quantität und Qualität einander keinesfalls zwingend ausschließen müssen. Aus seinem innigen Verhältnis zur Kunstgeschichte und zum Original heraus trägt Guillaume Bruère – ganz im Geiste eines Mediators – die Museumskunst aus den Museen hinaus in die Welt. Bei diesem Prozess der Übertragung transformiert er jedoch die Motive, verformt sie gelegentlich bis hin zur Destruktion, versetzt sie aber auch mit neuen Impulsen und multipliziert ihre Energie. Anstelle ›lebloser Kopien‹ und ›hohler Paraphrasen‹ entstehen aus dieser existentiellen Begegnung des Künstlers mit dem Vorbild völlig autonome und auratische Originale mit einer vibrierenden Linienführung und überbordenden Farbigkeit. ¶ In seiner ersten größeren Museumspräsentation gibt Guillaume Bruère Einblicke in sein vielgestaltiges Werk. Wie ein *Tausendfüßler* bewegt er sich dabei nicht nur als Zeichner, sondern auch als Maler, Bildhauer und Performance-Künstler. Seinem unentwegten Forschungs- und Befreiungs-

work. Like a *millipede,* his talents are not limited to drawing but also include painting, sculpture and performance art. Following his incessant drive for research and liberation, he enthusiastically experiments with different techniques, subjects and formats. His museum drawings are joined by self-portraits, an imaginary *Facebook* series and chimera-like hybrids of people and animals lined up in a curious ancestral portrait gallery. Abstract works are displayed alongside figurative motifs, masterful gestures next to dense collages reminiscent of the raw, unadulterated use of forms by outsider artists. ¶ Nevertheless, this seemingly eclectic collection of work is also distinguished by high internal consistency. One constantly recurring motif in his sculptures, paintings and drawings for example is the eye. From portraits with frequently enlarged eyeballs and Egyptian hieroglyphics to the mythical Cyclops and the animal sculpture with button eyes, Bruère's works aren't just for looking at; they also stare back. What interests Bruère isn't the symbolism of the eye but the peculiar vitality characteristic of his work. ¶ Born in 1976 in the French town of Poitiers, since 2003 Guillaume Bruère has lived and worked in Berlin. Moving to Germany nearly ten years ago meant that his powers of linguistic expression were suddenly restricted, prompting him to radically open up his work to new materials and experimental forms. For example, although his *saw cuts* are based on the act of drawing, they involve the use of a ›more dangerous‹ tool than the pencil. He also deliberately rejects painting conventions in his recurring use of structures based on coats of arms. Unlike a

drang folgend, experimentiert er vorbehaltslos mit verschiedenen Techniken, Motiven und Formaten. Neben den Museumszeichnungen reihen sich Selbstbildnisse des Künstlers, eine imaginierte *Facebook*-Serie und chimärenähnliche Mischwesen zwischen Tier und Mensch wie in einer merkwürdigen Ahnengalerie aneinander. Abstrakte Arbeiten treten neben figurative Motive, die meisterhafte Geste neben dichte Materialcollagen, die gelegentlich an die raue, unverfälschte Formensprache von Outsider-Künstlern denken lassen. ¶ Dieses scheinbar so eklektische Werk ist jedoch zugleich geprägt durch eine große innere Konsequenz. So ist – ob bei seinen Skulpturen, Gemälden oder den Zeichnungen – das Auge ein stets wiederkehrendes Motiv: Von dem Porträt mit oftmals vergrößertem Augapfel über die ägyptische Hieroglyphe und den sagenumwobenen Zyklopen bis hin zur Tierskulptur mit Knopfaugen – die Werke von Bruère lassen sich nicht einfach nur betrachten, sie richten den Blick zurück auf den Betrachter. Nicht die Symbolik des Auges ist dabei für ihn von Interesse, sondern die eigentümliche Lebendigkeit, die seinen Arbeiten innewohnt. ¶ Seit 2003 lebt und arbeitet der 1976 im französischen Poitiers geborene Künstler in Berlin. Der Umzug nach Deutschland vor etwa zehn Jahren versetzte ihn in eine neue Lage – die Einschränkungen seiner sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten veranlassten ihn zu einer radikalen Öffnung seines künstlerischen Werks für neue Materialien und experimentelle Ausdrucksformen. So gründen zwar seine sogenannten *Sägeschnitte* ebenfalls in dem Zeichnungsakt; der Künstler greift aber mit der Säge zu einem ›gefährlicheren‹ Werkzeug als dem Bleistift (Abb. S. 69). Auch mit den **painting, whose main** aim is to tell stories, a coat of arms is designed to be identified from a long way away. »On the battlefield, the coat of arms was originally used to distinguish friend from foe. Since it could save lives, it stems – like a kind of mediaeval pop art – directly from life, not art.«[8] Accordingly, the particular challenge for a coat of arms is to withstand this first look and captivate the viewer without embroiling them in seductive stories. ¶ Guillaume Bruère repeatedly takes a stand in public spaces by being a street artist. Guided by his vision of drawing every embassy in the world in his lifetime, his insistence of doing so in real life means he braving the rigorous security checks in the vicinity of these special buildings. ¶ Although his work outside the studio, his wild gestures and his impetuousness make Bruère's work akin to outsider art (or as the French often say ›art en marge‹), this comparison falls short. Classifications like these run the risk of imposing rigid boundaries and neglecting other aspects.[9] It would be more accurate to describe the work of Guillaume Bruère as ›art sans marge‹. As well as an artistic *millipede* and an ›extreme artist‹ who continues to fearlessly tackle unusual situations and techniques, he is also – in the best sense of the word – a jack-of-all-trades. In his existential search for new avenues, he creates a magical, unique world of symbols. As if coming from the hereafter, the symbols push their way from the inside to the surface and take shape on paper. They inevitably spellbind the viewer, who for a while follows the artist on his uninterrupted quest: »The things I deal with sometimes act like butterflies: as soon as I get near them, they seem to move and fly away …«[10]

wiederkehrenden Wappen-Strukturen wendet er sich gezielt gegen die malerischen Konventionen (Abb. S. 88–92). Anders als ein Gemälde, das vor allem Geschichten erzählen möchte, ist ein Wappen daraufhin konzipiert, dass es sich auf einen Blick bereits aus großer Entfernung erschließt. »Auf dem Schlachtfeld diente das Wappen ursprünglich dazu, Freund und Feind voneinander zu unterscheiden. Es konnte Leben retten und entstammt daher – ganz wie eine Pop-Art des Mittelalters – unmittelbar dem Leben, nicht der Kunst.«[8] Die besondere Herausforderung eines Wappens liegt demnach darin, dass es diesem ersten Blick standhält und den Betrachter fesselt, ohne ihn in verführerische Erzählungen zu verwickeln. ¶ Wiederholt bezieht Guillaume Bruère auch als Straßenzeichner im öffentlichen Raum Stellung. Geleitet von der Vision, in diesem Leben einmal alle Botschaftsgebäude der Welt gezeichnet zu haben, arbeitet er vor Ort, wo er den rigiden Sicherheitskontrollen im Umfeld dieser besonderen Gebäude trotzen muss. ¶ Auch wenn diese Arbeitsweise jenseits des Ateliers, der wilde Gestus und die Impulsivität des Künstlers sein Werk in die Nähe von Outsider-Kunst oder – wie es im Französischen oftmals heißt – der Art en marge (Kunst an der Grenze) rücken, greift der Vergleich sicher zu kurz. Kategorien wie diese laufen selbst immer wieder Gefahr, Grenzen zu ziehen und auszuschließen.[9] Daher wäre die Kunst von Guillaume Bruère wohl eher als eine ›Art sans marge‹ (Kunst ohne Grenzen) zu beschreiben. Er ist nicht nur künstlerischer *Tausendfüßler* und ›Extremzeichner‹, der ohne Angst vor neuen Herausforderungen immer wieder ungewöhnliche Situationen und Techniken erprobt, sondern er ist auch – im positivsten Sinne des Wortes – ein »Tausendsassa«[10]. Auf seiner existentiellen Suche nach neuen Wegen erschafft er eine ganz eigene, magische Symbolwelt. Wie aus dem Jenseits drängen die Zeichen von Innen an die Oberfläche und nehmen auf dem Papier Gestalt an. Auf diese Weise ziehen sie zwangsläufig auch den Betrachter in Bann, der dem Künstler auf seiner ununterbrochenen Jagd ein Stück nachfolgt: »Die Dinge, mit denen ich mich beschäftige, verhalten sich manchmal wie Schmetterlinge – sobald ich ihnen nahekomme, scheinen sie sich zu bewegen und davonzufliegen …«[11]

1 Die französischen Textfragmente stammen aus Raps von Kennedy und Sinik und bedeuten in der Übersetzung: »Frankreich hat meinen Schwanz im Mund (…) Kinder der Plattenbauten (…) In der Seine (…) Zur Kenntnis genommen. Sag meinem Hass, dass er mich verletzt.« **2** Gewissermaßen könnte man diese Arbeitsweise des Künstlers, sich beim Zeichnen bestimmten, von außen gesetzten Regeln unterzuordnen, auch mit dem Vorgehen von Matthew Barney vergleichen. Dieser legte sich bei einer Aktion im Rahmen des Zyklus *Drawing Restraint* Gummibänder um die Beine, so dass sich ein physischer Widerstand aufbaute, den es beim Zeichnen zu überwinden galt. Vgl. Matthew Barney: *Prayer Sheet with the Wound and the Nail,* Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, 12. Juni – 3. Oktober 2010, Laurenz-Stiftung, Schaulager, Schwabe AG Verlag, Basel, 2010, S. 58 ff. **3** Gerade erst eröffnete in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe die Ausstellung mit dem Titel *Déjà-Vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube.* Alle Formen der Wiederholung – die gezielte Fälschung, das Zitat oder das Reinszenieren, die Parodie und die Paraphrase, das Sampeln oder aber auch einfach nur das Arbeiten in Serie können als Formen der Wiederholung angenommen werden. Vgl. Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-Vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube,* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, Kerber Verlag, Bielefeld / Berlin, 2012, S. 21 und 32. **4** Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen,* Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2009, S. 21. Der Autor stellt in seinem Buch die weitreichenden Zusammenhänge und Funktionen von Original und Reproduktionen heraus. **5** Ebd. S. 15 ff. **6** Ebd. S. 17. **7** Guillaume Bruère im Gespräch mit der Autorin, Berlin 2011. **8** Guillaume Bruère im Gespräch mit der Autorin, Berlin 2012. **9** Das Museum in Brüssel hat sich umbenannt in art)&(marges musée, um zu betonen, dass das Museum keine Grenzen ziehen und kein Ghetto schaffen, sondern einen lebendigen offenen Austausch zwischen Individuen befördern möchte: »Far from being a ›ghetto‹ museum, art)&(marges musée will be a place of exchange, a space for celebrating artists' individualities, an art without ›margins‹, a museum where every effort is made to ensure that every visitor feels at home.« http://www.artetmarges.be/index.php/en/en-museum/philosophy.html, Stand 3. Juni 2012. **10** »Tausendsassa m., ugs. Bezeugt seit dem 18. Jh. Es ist eine Substantivierung des Zurufs tausend sa sa!, eine übertriebene Steigerung von sa sa!, das als Hetzruf für Hunde verwendet wurde (vmtl. aus frz. ça ›da‹). Ein Tausendsassa ›Schwerenöter‹ ist deshalb wohl ›einer, der tausend sa sa ruft‹.« Aus: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache,* 22. Auflage unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bern Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Walter de Gruyter, Berlin / New York, 1989, S. 724. **11** Guillaume Bruère im Gespräch mit der Autorin, Berlin 2011.

1 The French text fragments are taken from raps by Kennedy and Sinik. They can be translated as follows: »France has my dick in its mouth (…) Children from the prefabs (…) In the Seine (…) Acknowledged. Tell my hatred that it hurts me.« **2** In a sense, the artist's manner of work in which he obeys certain external rules when drawing is similar to the style of Matthew Barney. During the cycle *Drawing Restraint,* Barney placed elastic bands around his legs, creating a physical resistance which had to be overcome while drawing. Cf. Matthew Barney: *Prayer Sheet with the Wound and the Nail,* catalogue for the eponymous exhibition, 12 June – 3 October 2010, Laurenz-Stiftung, Schaulager, Schwabe AG Verlag, Basel, 2010, pp. 58ff. **3** An exhibition has just opened at Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe entitled *Déjà-Vu? The art of repetition from Dürer to YouTube*. All types of repetition – deliberate fakes, quotations and restaging, parody and paraphrasing, sampling, or simply working in series – can be viewed as forms of repetition. Cf. Ariane Mensger (ed.): *Déjà-Vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube,* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, Kerber Verlag, Bielefeld / Berlin, 2012, pp. 21 and 32. **4** Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen,* Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2009, p. 21. In his book, the author identifies the far-reaching correlations and functions of originals and reproductions. **5** Ibid., pp. 15ff. **6** Ibid. p. 17. **7** Guillaume Bruère talking to the author, Berlin 2011. **8** Guillaume Bruère talking to the author, Berlin 2012. **9** It was for this very reason that the museum in Brussels specializing in art en marge renamed itself art)&(marges musée: »Far from being a ›ghetto‹ museum, art)&(marges musée will be a place of exchange, a space for celebrating artists' individualities, an art without ›margins‹, a museum where every effort is made to ensure that every visitor feels at home.« http://www.artetmarges.be/index.php/en/en-museum/philosophy.html. Retrieved 3 June 2012. **10** Guillaume Bruère talking to the author, Berlin 2011.

S. / pp. 58–59
Ohne Titel / Untitled (Ein lebendes Fossil), Naturhistorisches Museum, Wien, 13.11.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 150 × 280 cm

S. / p. 61
Stempel des Kopistenbüros im Louvre auf der Rückseite einer Arbeit von Guillaume Bruère / Rubber stamp from the copyist office at the Louvre on the reverse of a work by Guillaume Bruère

Der Künstler vor der Staffelei im Kunsthistorischen Museum Wien / Artist before an easle at the Vienna Museum of Fine Arts, 3.10.2009

S. / p. 62
n. / after Corot (le peintre enfant), Louvre, Paris, 29.6.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm

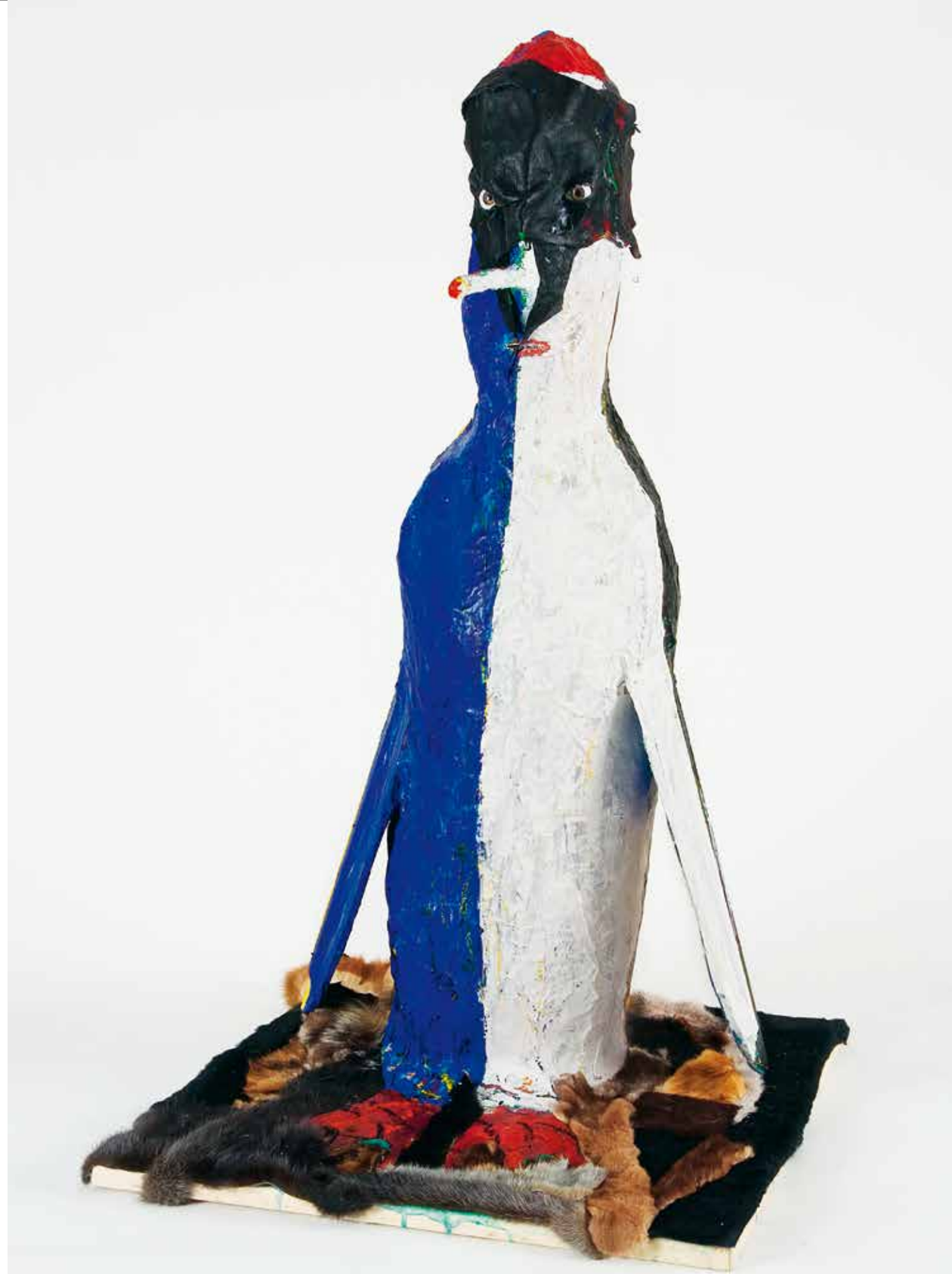
S. / p. 63
Jean-Baptiste Camille Corot: The Painter Adolphe Desbrochers as a Child, Holding an Orange, 1845 Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 19 × 24 cm, Louvre, Paris

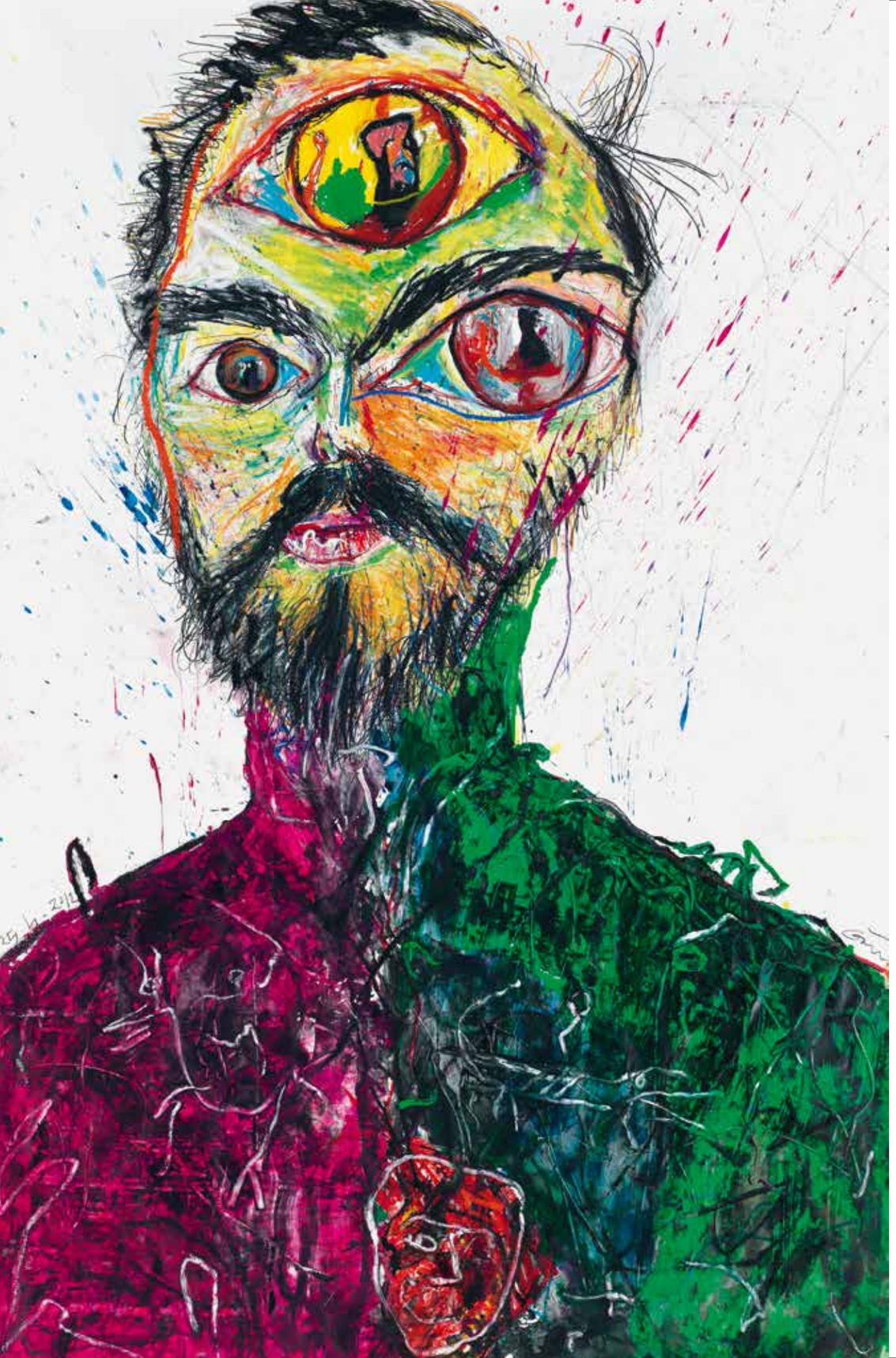
S. / p. 67
Ohne Titel / Untitled, 2012 Ölkreide und Buntstift auf Papier / Oil pastel and crayon on paper, 230 × 150 cm

S. / p. 69
Ohne Titel / Untitled, 2011 Sägeschnitt, Lack auf MDF-Platte / Saw cut, varnish on MDF, 116 cm Height / Höhe

Ohne Titel / Untitled, 2011 Sägeschnitt, Lack und Münzen auf MDF-Platte / Saw cut, varnish and coins on wood, 110 cm Height / Höhe

S. / p. 71
Pinguin, 2012 Pappmaché, Draht, Holz, Ölkreide, Acryl, Glasaugen und Fell / Papier mâché, wire, wood, oil pastel, acrylic, glass eyes and fur, 98 × 55 × 80 cm



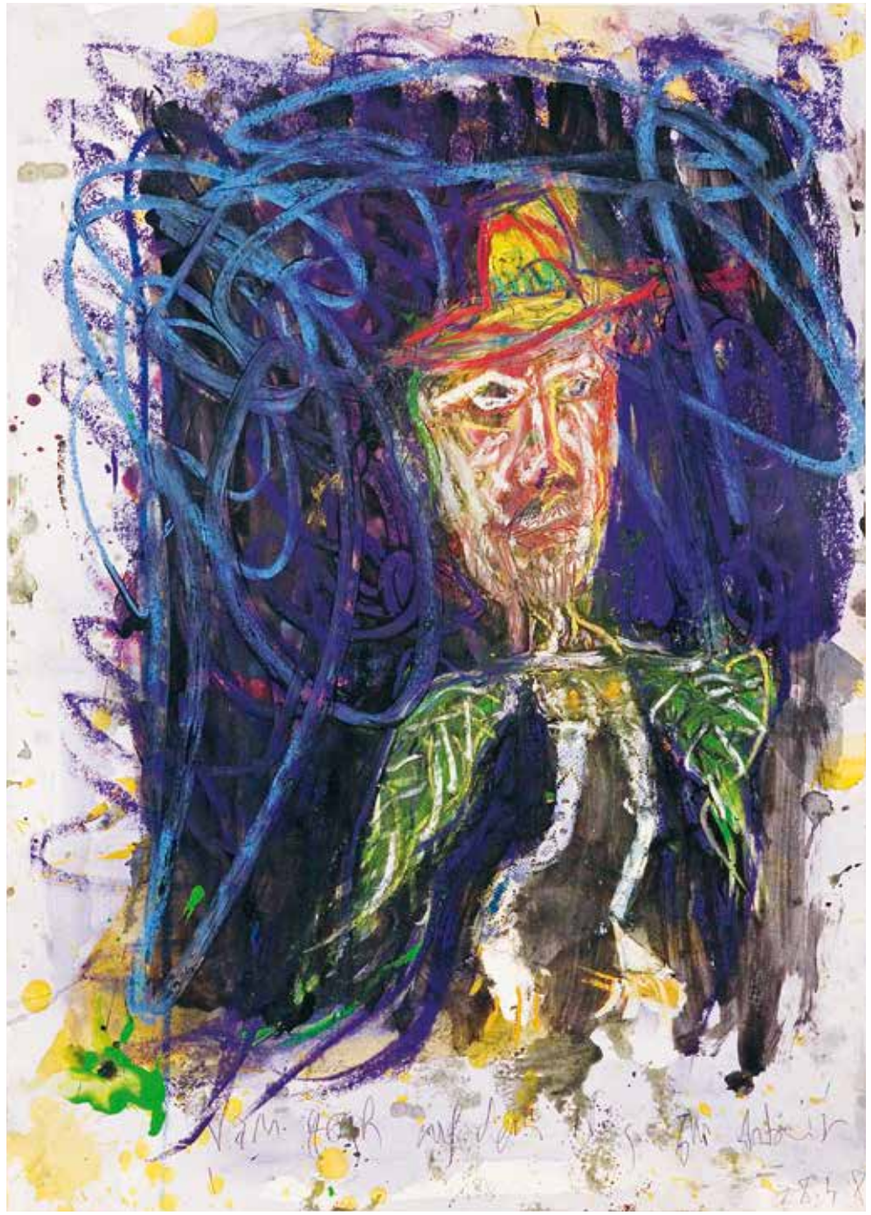


Ohne Titel / Untitled (Selfportrait), 25.4.2012
Ölkreide, Acryl, Tusche, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, acrylic, Indian ink, crayon and pencil on paper, 230 × 150 cm

S. / p. 74

Selbstbildnis als Alfred Kubin, 8.7.2008 Collage, Haare, Papier, Stoff, Acryl, Bleistift und Ölkreide auf Papier / Collage, hair, paper, fabric, acrylic, pencil and oil pastel on paper, 70 × 50 cm

Selfportrait as Ensor, 29.7.2008 Collage, Haare, Stoff, Acryl, Tusche mit Ton gemischt und Ölkreide auf Papier / Collage, hair, fabric, acrylic, Indian ink mixed with clay and oil pastel on paper, 70 × 50 cm



Van Gogh auf dem Weg zur Arbeit (Selbstbildnis), 28.4.2008 Collage, Stoff, Ölkreide, Acryl, Tusche und Bleistift auf Papier / Collage, fabric, oil pastel, acrylic, Indian ink and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 77

Selfportrait as Hitler, 7.8.2008 Acryl und Tusche auf Papier / Acrylic and Indian ink on paper, 70 × 50 cm

Selbstbildnis als Cactus, 24.4.2008 Collage, Stoff, Ölkreide, Acryl, Tusche und Bleistift auf Papier / Collage, fabric, oil pastel, acrylic, Indian ink and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 79

Selbstbildnis als Cocolo, 25.4.2008 Collage, Stoff, Ölkreide, Acryl und Bleistift auf Papier / Collage, fabric, oil pastel, acrylic and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 80

Selbstbildnis als Putin, 5.8.2008 Collage, Haare, Papier, Stoff, Acryl, Bleistift und Ölkreide auf Papier / Collage, hair, paper, fabric, acrylic, pencil and oil pastel on paper, 70 × 50 cm

Selbstbildnis als Dubuffet, 21.3.2008 Collage, Stoff, Acryl, Öl, Tusche und Ölkreide auf Papier / Collage, fabric, acrylic, oil, Indian ink and oil pastel on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 84

Ohne Titel / Untitled (Cabin Creek, Arkansas USA, gefallen 27.03.1886), Naturhistorisches Museum, Wien, 31.5.2010 Collage, Fell, Leder und Buntstift auf Papier / Collage, fur, leather and crayon on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (gefallen 1886, Arkansas), Naturhistorisches Museum, Wien, 1.3.2010 Ölkreide und Buntstift auf Papier / Oil pastel and crayon on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 87
Ohne Titel / Untitled (Koaklakoa, erste erfundene Tier, Wien 1743, Weltausstellösung), Naturhistorisches Museum, Wien, 31.5.2010 Collage, Fell, Leder, Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Collage, fur, leather, oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

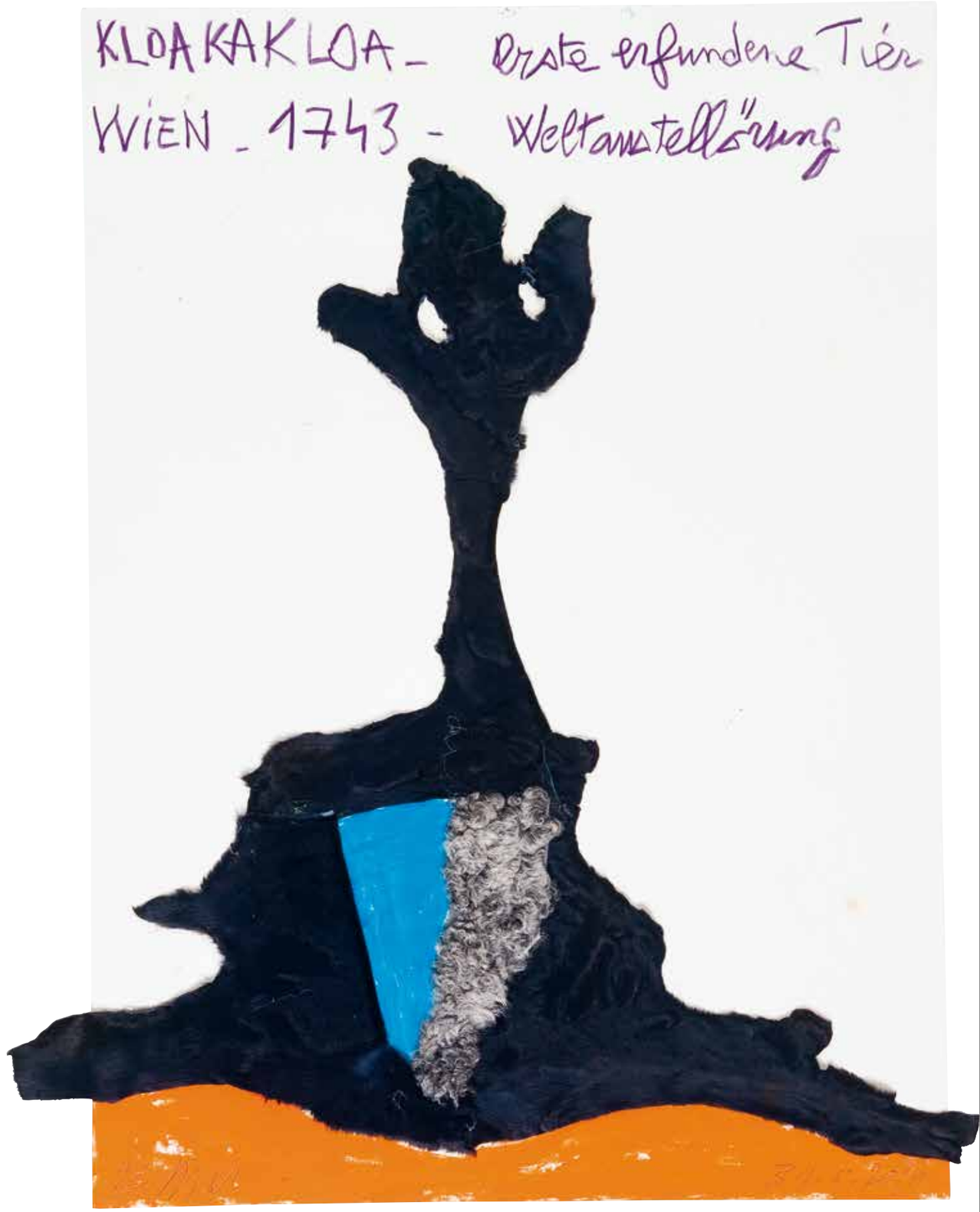
S. / pp. 88–91
Alle / All:
Ohne Titel / Untitled (Wappen), 2008–2011
verschiedene Techniken (Stoff, Wohlfäden, Papier, Tusche, Acryl, Lack, Ölkreide und Bleistift auf Papier und Fell und Holz, Blattmetall) / Various techniques (Fabric, wool, paper, Indian ink, acrylic, varnish, oil pastel and pencil on paper and fur and composition gold)
Maße aller Papierarbeiten / Measurements of all works on paper: 70 × 50 cm, S. / p. 90 oben links / left side above: 30 × 21 cm, Reliefs: ca. 70 cm Höhe / Height

S. / p. 92
Ohne Titel / Untitled (Wappen), 2011
Lack auf Holz / Varnish on wood, 80 × 40 × 7 cm

S. / p. 94
Ohne Titel / Untitled (Die Farbe als Rettung der Menschheit), 12.3.2012 Ölkreide, Acryl, Tusche, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, acrylic, Indian ink, crayon and pencil on paper, 230 × 150 cm

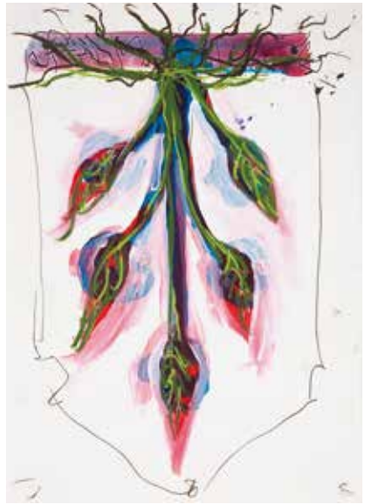
S. / p. 97
Ohne Titel / Untitled (der heilige Drache), Alte Pinakothek, München, 2.7.2011 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / pp. 82–83
Ohne Titel / Untitled, 8.7.2006 Öl, Silberlack, Acryl und Gesso auf Papier / Oil, silver polish, acrylic and gesso on paper, 150 × 200 cm



Лекари не знаят,
че ще стачкуват

AN PETER



SPD

Die Zeichnung als Standarte

von Eric Darragon ¶ Für Guillaume Bruère war das Zeichnen, der *Tausendfüßler* seiner Metamorphosen, stets eine verzehrende Tätigkeit. Es verlangt nach Intensität, nach Beschleunigung, nach einer zersetzenden Verbreitung, der sich keinerlei Widerstand in den Weg stellen darf. In kürzester Zeit wird ein Museumsgemälde wieder zu jenem Durcheinander aus Linien und Ideen, das es früher einmal gewesen sein muss und das es vermutlich in sich barg, wenn auch für die Augen unsichtbar. Das Phantom-Bild wohnt der Zeichnung inne, die eher spontan zum Leben erweckt und hervorgebracht wird als vor dem Werk vollzogen. Diese Zeichnung ist Ausdruck eines fieberhaften Zustandes, der ganz in der Natur eines unbekannten Bildes liegt. Sie steht für die Möglichkeit einer unübersetzbaren Wahrheit, verfangen in den schillernden Fasern eines Rhizoms ganz im Sinne von Deleuze. GIOM, wie er seinen Namen phonetisch ins Russische übersetzt, erkundete in den letzten Jahren neue Wege, seiner Kunst Beschränkungen aufzuerlegen. Das geschah auf Basis der gesammelten Erfahrungen (einer Berliner *Radstaffelei* oder eines produktivistischen Regenwurms) und einer technischen Recherche (der Verwendung einer Stichsäge sowie dem Einsatz von Stoffen, Fell und verschiedenen Zufallsfunden, dem freien Spiel mit der Fläche und dem Relief). Diese Beschränkungen versetzten ihn in die Lage, seine Kunst hervorzubringen, noch ehe sie definiert war. Ohne Zweifel lernte er von Jacques Villeglé, Eugène Leroy oder Thomas Hirschhorn, dass das Verständliche nicht das Visuelle ersetzen kann, das mit Worten beschreibbar ist. Das Visuelle an sich muss

Drawing standards

by Eric Darragon ¶ For Guillaume Bruère, drawing, the *millipede* of his various metamorphoses, has always been an all-consuming activity demanding an intensity, an acceleration and a corrosive dispersal of energy which seems never to meet with any resistance on its way. In less time than it takes to say it, a museum picture returns to the jumble of lines and thoughts that it must once have been at some point and that were probably contained within it, though invisible. The phantom image inhabits the drawing, activated and triggered on the spot even more than realized in front of the work. The work also manifests the fever of what constitutes the evident nature of an unknown image, the potential of an untranslatable truth caught in the iridescent threads of a sort of Deleuzean rhizome. From accumulated experience (that of a Berlin *Radstaffelei* or a productivist earthworm) and from technical research (cutting things out with a jig-saw blade, using fabrics, fur or whatever objects might come to hand in quest of a free interplay of plane and relief) GIOM, as he would have his name phonetically in Russian style, has in recent years come to sound out the ways in which his art might discover a constraint capable of revealing (it) even before it defines it. He has no doubt learned from Jacques Villeglé, Eugène Leroy and Thomas Hirschorn that intelligibility cannot be substituted for the visible as something capable of being stated in words; the visible must, of and for itself, become at least intelligible, even if it cannot be analysed. For reasons that felt necessary to the artist, the

begreifbar werden, auch wenn es sich nicht rational analysieren lässt. Aus Gründen, deren Notwendigkeit der Künstler gespürt haben muss, wird ihm diese Idee zum Prinzip seiner Arbeit. Dabei kennt er allein ihre Funktion; sie dient ihm dazu, eine Struktur zu finden, die per definitionem Teil einer abstrakten Figur wird, die er selbst *Wappen* nennt. Eine Sache, die wir als Evidenz wahrnehmen, ohne dass wir dazu noch einmal bei Walter Scott nachlesen oder Hogarth konsultieren müssten. ¶ Das Wappen ist das Element einer visuellen Unterscheidung, die – in der Wiederholung einem Wappenbuch gleich – einen langen Wandfries bildet. Sein Zentrum ist überall; denn im Gegensatz zu einem Wappen, das eine Identität definiert, bestimmt die Zeichnung in Form eines Wappens allein sich selbst. Sie bezieht sich nicht auf eine Ahnenforschung nach Namen oder Personen, die in das temporäre Feld der Geschichte einzugliedern wäre. Jedes Wappen wiederholt eine Unterscheidung und verwandelt die Zeichnung in eine Sprache, deren Herold noch lange auf sich warten lassen wird. Die fantasievollen Motive entsprechen den vergessenen Regeln der Heraldik aus der berühmten alten Zeit des Feudalismus, die es ermöglichte, einen Ritter auf dem Schlachtfeld oder im Turnier bereits von weitem zu erkennen. Jede Zeichnung offenbart den arbiträren Wert eines Zeichens, ohne eine eindeutige Lesart bereitstellen zu müssen. Anstatt nur einen einfachen Rahmen für ein Bild bereitzustellen, bildet das Wappen eine Entität, die wie ein freies Elektron in der Geschichte der stilistischen Codes umherzuschwirren scheint. Es definiert seine eigene Geschichte, und meidet dabei sowohl konzeptionelle Illustration wie narrative Fiktion, als Kategorien und Unter-

idea emerged as a working principle. He only recognizes the function of it that helps him obtain a figure which, by definition, becomes in itself an element of a more abstract shape that he calls a coat of arms. A thing that can be perceived as something obvious without having recourse to the works of Sir Walter Scott or consulting Hogarth. ¶ This coat of arms is the repeated element of a visual distinction that forms a long mural frieze analogous to a roll of arms. Its centre is everywhere since, unlike those coats of arms that define an identity, a drawing in the form of a coat of arms defines nothing other than itself. It does not concern a genealogy of names and people to be incorporated into the temporal domain of history. Every one of them repeats a distinction and transforms the drawing into a language whose herald of arms will never come. The whimsical content of the motifs is analogous with the forgotten rules of heraldry which in supposedly ancient feudal times made it possible to identify a knight visually, whether in battle or jousting. Each drawing displays the arbitrary value of a sign yet with no need to account for an interpretation. Instead of being a mere framework for an image, the coat of arms is an entity which appears to move in total freedom across the history of stylistic codes. It defines its own history, yet avoids conceptual illustration or narrative fiction – the categories and sub-categories of abstract, decorative or formalist art. It is to be found both in commercial logos and in old documents. It sometimes brings its weight to the imagined world of a novel where the characters' ancestry is of the essence, as in Balzac's *Cabinet of Curiosities*

kategorien der Abstraktion, des Dekorativen und des Formalismus. Man findet das Wappen sowohl in Markenlogos wie in alten Dokumenten. Manchmal belebt es auch die Vorstellungswelt eines Romans, in dem die Abstammung der Protagonisten wichtig ist, wie in Balzacs *Antiquitätenkabinett* (»Les d'Esgrignon portent d'or à deux bandes de gueules«)[1] oder in Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit,* wo die Guermantes als beredte Wappen ein- und desselben Namens beschrieben werden, der am Ende in seiner Kontingenz und Permanenz aufgedeckt wird. Die gezeichneten Wappen wie auch die anschließend hergestellten Wappenreliefs setzen die glückliche Autonomie der Form fort. Sie streuen nicht beliebig durch unsere Vorstellungswelt, sondern bestätigen im Gegenteil den Einfluss der Zeichen auf eine verbindliche und gültige Präsenz. Ihr Erkennen ex nihilo funktioniert wie eine Sprache in einer Erzählung, die nicht bekannt sein muss, sondern sich damit begnügt als Möglichkeit angenommen zu werden. Wie eine Chimäre bei der Rückeroberung des Realen, wie die Kehrseite des Fantastischen. Eine Signatur, die überall und doch niemals die Gleiche ist.

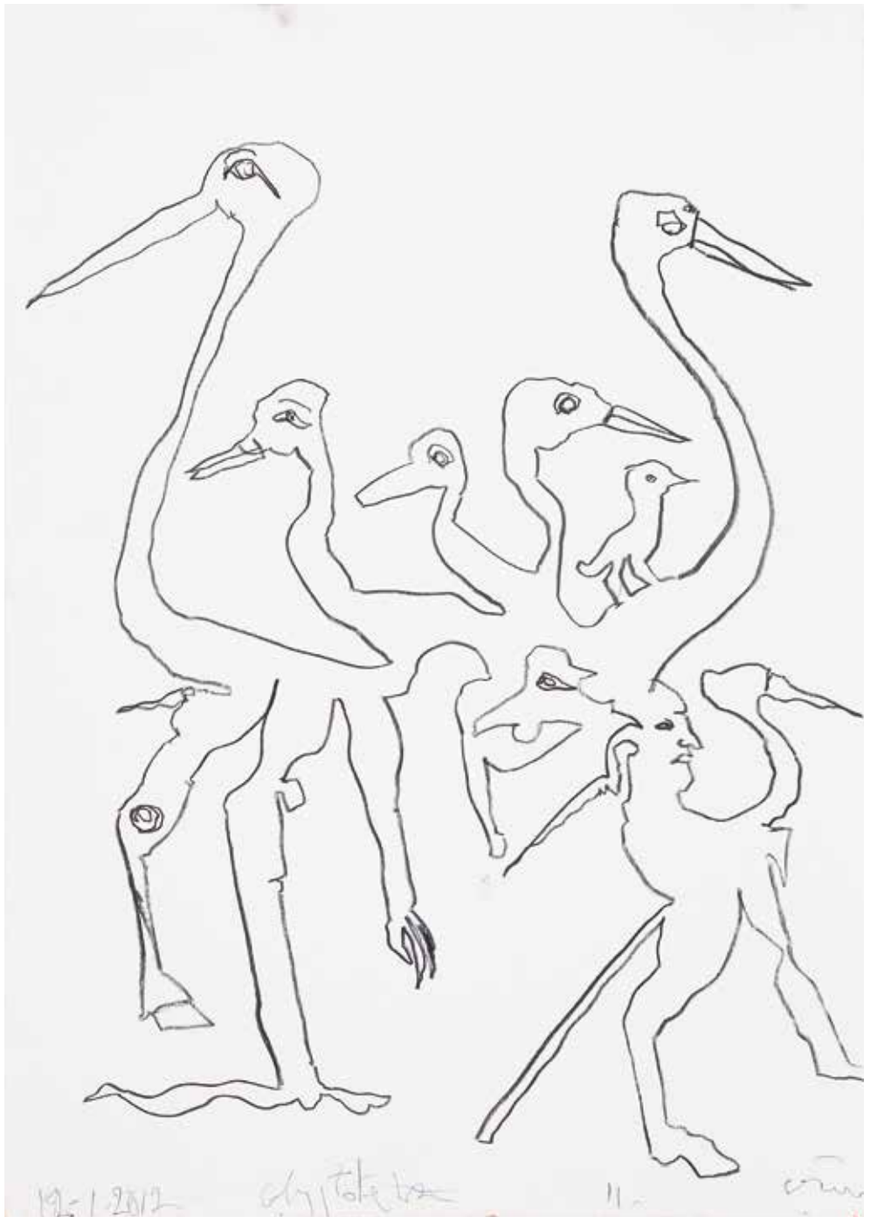
(»Les d'Esgrignon portent d'or à deux bandes de gueules«)[1] or in Proust, where, in *Time Regained,* the Guermantes are described as the canting arms of one name that is eventually revealed in its contingency and permanence. His drawn coats of arms, like the arms in relief he produced later, reiterate the agreeable self-sufficiency of the form. Nor do they stray gratuitously into the realm of imagination but, rather, confirm the hold that signs have over a compelling and authoritative presence. It is ex nihilo recognition functioning as a language, in a story that does not need to be known – a needing requiring only to be recognized as a possibility. Like a dream struggling back into reality, the obverse of the fantastic. A signature that is everywhere and never the same.

1 Deutsche Übersetzung: »Die d'Esgrignons tragen Gold an zwei roten Streifen.«

1 English translation: »The d'Esgrignons bear gold on two bends gules.«

S. / p. 98
n. einer altdeutschen Malerei/ after a traditional painting, Alte Pinakothek, München, 2.7.2011
Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier /
Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

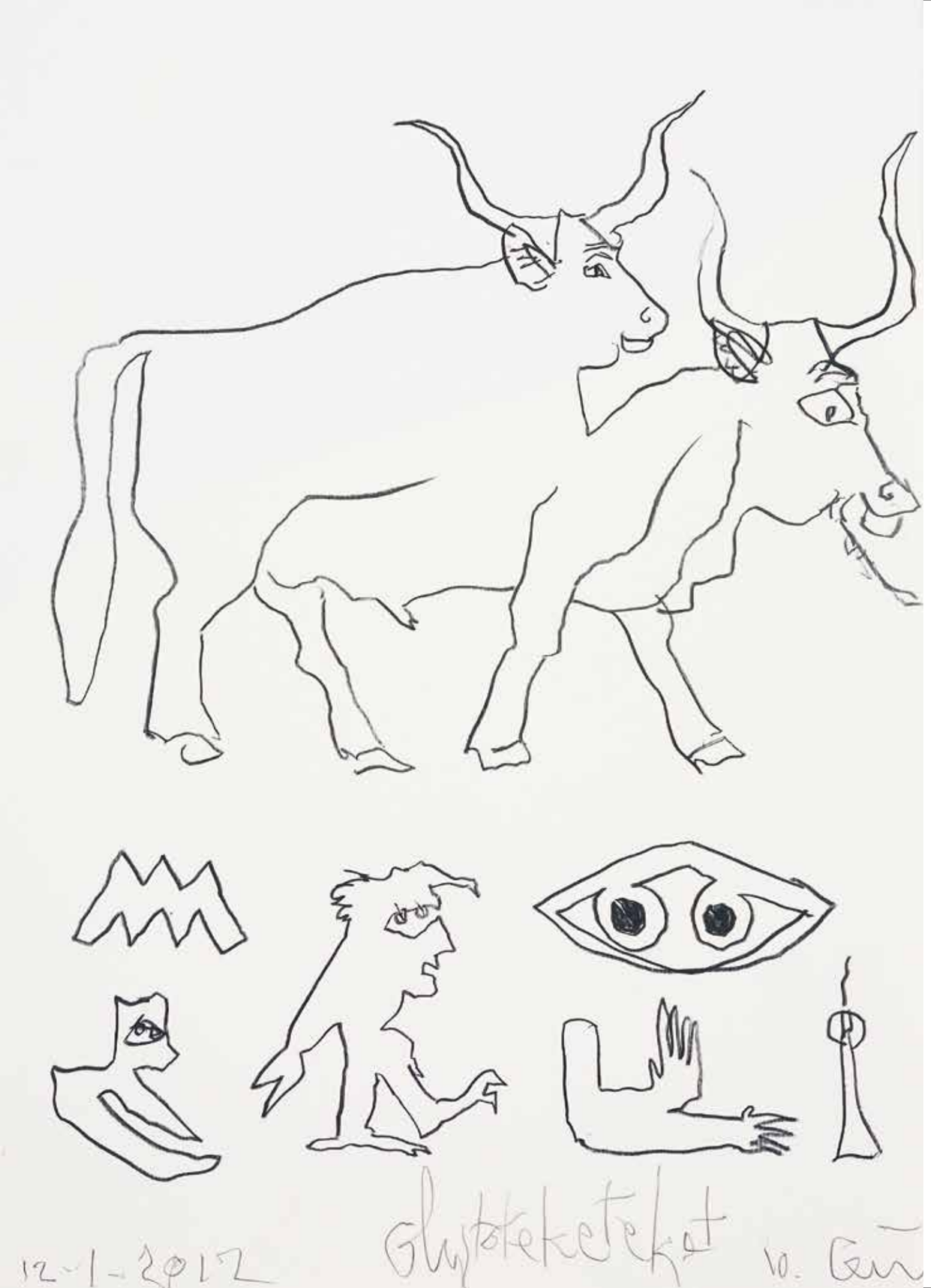
n. / after Hans Fries, Alte Pinakothek, München, 2.7.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm



Ohne Titel / Untitled (11), Glyptothek, Kopenhagen, 12.1.2012 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 101

Ohne Titel / Untitled (Glytoteketet, 8), Glyptothek, Kopenhagen, 12.1.2012 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm



S. / p. 102

Ohne Titel / Untitled (Glyptoteketeket, 10), Glyptothek, Kopenhagen, 12.1.2012 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Kalksten frue, 9), Glyptothek, Kopenhagen, 12.1.2012 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (En krinde fra Polinysa, 3), Glyptothek, Kopenhagen, 12.1.2012 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (Hoved fra en, 7), Glyptothek, Kopenhagen, 12.1.2012 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 105
Ohne Titel / Untitled (Atenatan) Glyptothek, Kopenhagen, 12.1.2012 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 106
Ohne Titel / Untitled, Berlin, 23.5.2012 Ölkreide und Buntstift auf Papier / Oil pastel and crayon on paper, 285 × 150 cm

Tagträume

von Mark Gisbourne ¶ »Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante.« – Charles Baudelaire, *Le Salon de 1859*[1] ¶ In den Texten von Charles Baudelaire ist das Primat der Fantasie ein geradezu sakrosanktes Bestreben. Nicht nur das, es steht auch im Mittelpunkt des Denkens dieses berühmten Schriftstellers und trug zur Prägung des Begriffs der Moderne und der Entstehung modernen Lebens bei.[2] Die Idee des Flüchtigen und Ephemeren, das Festhalten eines Augenblicks in einem Zustand von anhaltender Träumerei und Vergänglichkeit, war für Baudelaire die Grundvoraussetzung eines Lebens in der damals noch frühen Moderne im 19. Jahrhundert. Vielleicht liegt hierin ein Ansatz dafür, dass wir in der Kunst von Guillaume Bruère einen geradezu widersinnigen Anspruch und ein sinnliches Paradox sehen: Obwohl dieser Künstler seinem französischen Erbe meist mit einer offensiven und kritischen Abneigung begegnet, sind seine Sensibilität und seine kreativen Beweggründe zutiefst französischer Natur. Die Fragen von Traum und Entrücktheit und ihr Einfluss auf die Fantasie durchdringen die literarischen und bildnerischen Traditionen der französischen Kunst und dies seit vielen Jahrhunderten. Sei es in Rousseaus *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Die Träumereien des einsamen Spaziergängers)[3] oder den urbanen Tagträumen eines französischen Flaneurs wie Baudelaire, der Zustand in sich gekehrter Träumerei ist im französischen Denken und der Kultur dieses

Reveries of everyday life

by Mark Gisbourne ¶ »Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante.« – Charles Baudelaire, *The Salon of 1859*[1] ¶ In the writings of Charles Baudelaire, the privileging of imagination is an almost sacrosanct endeavour. In fact it is central to the famous writer's concept and his coining of the term ›modernity‹ and the formation of modern life.[2] For Baudelaire, the notion of the fleeting and the ephemeral, grasping the instant in a state of continuing reverie and transience, embodied the core condition of what it meant to live in the then early modern world of the nineteenth century. Perhaps, and as a consequence, it may be the reason why we are confronted with a perverse claim and sensory paradox in the art of Guillaume Bruère. For while the artist often claims an aggressive and critical aversion to his French heritage, his sensibility and creative motivations are essentially French. The themes of dreaming and reverie and their impact upon the imagination haunt the literary and pictorial traditions of French culture and have done so for many centuries. Whether in Rousseau's *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Reveries of a Solitary Walker)[3], or the urban reveries of a French ›flaneur‹ such as Baudelaire himself, this state of introspective reverie is constantly present in French thought and creative culture. It is a particularly Gallic means of enhancing and reinterpreting the world

Landes allgegenwärtig. ¶ Sie ist ein typisch französisches Mittel, um unsere Umwelt zu überhöhen bzw. neu zu interpretieren.[4] Für Bruère muss die ihn umgebende Welt im ›Wach‹-Raum oder im Grenzbereich zwischen der Unmittelbarkeit des täglichen Lebens und der sinnlichen Tagträumerei immer wieder neu hergestellt werden. Es steht außer Frage, dass Bruère sich mit der Welt um ihn herum befasst (seine Gegenstände stammen aus dieser Welt), es ist jedoch die visuelle Verschiebung dieser ästhetischen Auseinandersetzung, die seine künstlerische Arbeit so interessant macht. Und es ist schließlich die natürliche Poesie dieser ästhetischen Verschiebung zwischen Auge und Gedanken, zwischen Gefühl und Bewusstheit, die Bruères Zeichnungen und Tuschearbeiten das intensive und unmittelbare Erleben von visueller Präsenz verleihen. ¶ Die Tatsache, dass Bruère traditionelle Genres aufgreift, ist keine Besonderheit. Wie er jedoch mit ihnen verfährt, stellt eine charakteristische Eigenschaft seiner Arbeit dar. Er eignet sie sich wie einen psychischen Raum an, so dass seine Arbeitsweise vor allem als eine persönliche erneute Zuwendung zum Bild zu verstehen ist. Nehmen wir uns zum Beispiel Bruères Serie adaptierter und umgeformter historischer Porträts als Ausgangspunkt. Sie stammen häufig aus großen Museen wie dem Louvre in Paris, oder früher auch dem Kunsthistorischen Museum in Wien und anderen. Schnell wird deutlich, dass hier die ursprüngliche Funktion des Porträts, wie die spontane Wiedererkennung des Porträtierten, kaum oder

gar keine Rolle spielt – weder in Bezug zur Geschichte noch aus dem entsprechenden Museumskontext heraus. Der Künstler überträgt das hochentwickelte Verfahren der abbildenden Porträtmalerei in die unmittelbare Spontaneität konzentrierter informeller Zeichnungen. Bemerkenswert ist jedoch vor allem, dass die Unmittelbarkeit des Zeichens und die Intensität des Prozesses als Quelle oder Thematik der Arbeit im Vordergrund stehen und weniger die bildlichen Inhalte. Wenn wir die Zeichnung aus der Anhaltischen Gemäldegalerie betrachten, die mit ›Wolffort‹ die künstlerische Vorlage des Motivs benennt, dann gewinnt man dennoch nicht gerade den Eindruck, dass der Künstler dabei an den flämischen Meister dachte.[5] Vielmehr fühlt man sich von der reduzierten und direkten Ausdruckskraft ihrer Beschaffenheit, den anschaulichen Chiffren ihrer Darstellung, ihren Flecken, Kritzeleien und erweiterten Zeichen in den Bann gezogen. Die verwendeten Farben stellen keinen Bezug zur ursprünglichen Quelle des benannten Künstlers bzw. des nicht benannten Werkes her. Ähnlich ist es mit der Zeichnung aus dem Louvre, die suggeriert, dass die Quelle hier Corot sei, jedoch wenig über den Meister der Landschafts- und Porträtmalerei der Schule von Barbizon verrät, sondern die Unmittelbarkeit der zeichnerischen Erfahrung von Bruère verkörpert (Abb. S. 62). Die Konnotation, die all diesen Zeichnungen gemein ist – ich benutze dieses Wort hier ganz bewusst in seiner Bedeutung von Implizieren und Suggerieren als eine Erweiterung und Veränderung der Bedeutung – ist das exponierte Gefühl einer tranceähnlichen Vergegenwärtigung. Am aufschlussreichsten ist vielleicht ein semiotisches Spiel mit dem Begriff

around us.[4] For Bruère the world that surrounds him has to be continually renewed in the waking realm or borderland that exists between the immediacy of daily life and sensory reverie. That Bruère engages with his environment goes without saying (his subject matter is taken from this world), but it is the visually displaced manner of this aesthetic engagement that makes his art work so interesting in its creativity. And as a result it is the natural poetics of this aesthetic displacement, between the eye and the mind, between feelings and consciousness, that gives Bruère's drawings and ink-wash works such an intense and immediate sense of visual presence. ¶ There is nothing unique about Bruère's choice of traditional genres. Yet the way he interacts with them constitutes a characteristic quality in his work, for he exploits them as an appropriated psychical space of personal pictorial reinvestment. We can take, for example, Bruère's series of appropriated and reconfigured historical portraits as a starting point. These were frequently derived from major museums such as the Louvre in Paris, or in earlier years the Kunsthistorisches Museum, Vienna, among others. It is clear from the outset that there is little or no concern for a portrait's primary function, the immediate identification of the subject, either historically or within the museum context from which they were taken. Similarly, the artist has visually translated these images from the developed processes associated with imitative portrait painting to the immediate spontaneity of captive informal drawings. But more significant still is that as a source or subject matter the immediacy of the marks on the

›Entrance‹ (dt. ›Eingang‹) oder auch dem damit verwandten ›to entrance‹, einem transitiven Verb, das soviel bedeutet wie bannen, verzücken, in Trance versetzen. Während den Arbeiten zwar eine klare Vorlage bzw. Quelle vorausgeht, die der Künstler aus der ihn unmittelbar umgebenden Welt bezieht, lösen sie sich im Prozess des Zeichnens und ihrer Herstellung psychologisch davon ab. So gibt es existentielle Vorstellungen von Zwischenräumen, Schwellenzuständen, Grenzen, dem Raum dazwischen, Traum und Wachsein, von mit offenen Augen gesehenen Traumbildern und dem imaginierten Vorausblick mit geschlossenen Augen – eine ganze Reihe innerer Visionen, die mit äußeren Empfindungen in Wechselwirkung treten.[6] Nur so lässt sich die künstlerische Arbeit von Bruère verstehen. Mit anderen Worten, wir schauen nicht nur auf die Abbildung jener Eindrücke, die dem Sehen entspringen. Viel mehr geht es um die Kernimpulse, die Damasio in Bezug auf die visuelle Erfahrung als »das Gefühl des Gefühls dessen, was passiert« bezeichnet.[7] Ich möchte dies einfach als ›Tagtraum‹ bezeichnen, was zugleich eine äußerst komplexe Frage aufwirft in Bezug zur Entwicklung und Beschaffenheit eines modernen visuellen Bewusstseins. ¶ In diesem Zusammenhang ist Bruères wiederholende Arbeitsweise in seinem übergreifenden künstlerischen Ansatz bedeutungsvoll und konsistent zur Anwendung gebracht. Im Verlauf der letzten zehn Jahre liefert die Arbeit dieses Künstlers viele Beispiele für das Arbeiten in Serie, so wie es auch in den Zeichnungen der Botschaften in Berlin, die er 2004 begonnen hat, zum Tragen kommt. Ab 2010 arbeitet er an seiner unvollendeten *Facebook*-Serie von Köpfen und Gesichtern

artistic plane and the intensity of the process itself takes preference over iconographic contents. If we were to consider the drawing from Anhaltische Gemäldegalerie in the current exhibition, the fact that it is signed using the name of the original artist ›Wolffort‹, it does not in any way suggest an awareness of the Flemish Master.[5] Instead one is drawn to the reduced and immediate expressiveness of its making, vivid ciphers of expression, blotches, scribbles and extended marks. The colours used make no reference to the original source used by the named artist in the unidentified work. Similarly, the drawing from the Louvre, which identifies Corot as the source, has few parallels to the work of the great Barbizon master of landscape and portraiture, but does powerfully express the immediacy of Bruère's drawing experience (fig. p. 62). What all these drawings connote (and I use the word deliberately, meaning to imply and suggest, an addition to and consequence of meaning) is the exposed feeling of trance-like visualized engagement. Perhaps the most telling is a semiotic play on the word ›entrance‹, which is both a noun (object) and a transitive verb ›to entrance‹ which is to put into a trance, to fill with delight, wonder or enchantment. Hence while the works have a clear point of departure in the source materials found in the immediate vicinity, the artist's life, the psychological tie gets loosened in the process of drawing, their creation. There are existential notions of interstices, liminality, threshold, the space in between, dream and waking, of seen visions with eyes open and imagined foresight with eyes closed.[6] A whole array of inner

(bislang gibt es über einhundertfünfzig, Abb. S. 136–141) oder in verkürzter Form seine achtundfünfzig zwischen Juli und August 2009 entstandenen Köpfe bzw. Profilansichten, die er *Salzburg-Serie* genannt hat. Obwohl es offenkundig so ist, dass eine große Anzahl der Zeichnungen Bruères dem Porträt (auch wenn sie als solche nicht zu erkennen sind) gewidmet sind, hegt er ein Interesse für andere Motive und Formen serieller Wiederholung. Dies äußert sich vielleicht besonders in dem Interesse des Künstlers an Schildern, Wappen und Emblemen (Abb. S. 88–92). Es ist sicherlich kein Zufall, dass ursprünglich solche heraldischen Symbole und Familienwappen als Hinweis auf Eigentum und Besitz dienten und bis heute häufig an den Eingängen von Gebäuden zu finden sind. Sie können also insofern auch als Porträts verstanden werden, weil sie familiären Besitz und Zugehörigkeit anzeigen.[8] Dies wird vor allem in den

visions interacting with outer sensations that are absolutely vital to understanding the art work of Bruère. In short we are looking at portraiture of not just the feelings that flow from seeing, but the core impulses that Damasio has called »the feeling of the feeling of what happens« in relation to visual experience.[7] I have chosen to call this simply ›reverie‹ but by implication it engages with an extremely complex question, and one that concerns the pictorial nature of what constitutes the making of a modern visual consciousness. ¶ In this context Bruère's use of serialization and repetition in his general approach to art-making is important and consistently applied. Over the last ten years there are many examples of this serialised approach by the artist, as seen in the ongoing series of drawings of embassies in Berlin, begun in 2004, the artist's continuous *Facebook* series of heads and faces begun September 2010 (there are over 250 to date, fig. pp. 136–141), or more curtailed in the extraordinary series of 58 portraits of heads and / or profiles called the *Salzburg series,* July to August 2009. Although plainly it is the case that a huge amount of Bruère's drawings are devoted to portraits (although these are largely not recognizable as such) or human heads and profiles, he is also interested in other motifs and forms of serialized repetition. Most notably, perhaps, this is evident in his fascination with shields, emblazons and emblemata (fig. pp. 88–92). It is surely no coincidence that such heraldic devices and family coats-of-arms originated as threshold emblems of property and material possession, and often appear on the portals to buildings. In another

Collagen sichtbar, obwohl sie im konventionellen bildnerischen Sinn eigentlich nicht als heraldisch zu bezeichnen sind (Abb. S. 152 und S. 155). Für diese beiden Arbeiten muss die Verwendung der Collage und der Bricolage, wie sie in allen Arbeiten Bruères zum Tragen kommt, in unsere Überlegungen einbezogen werden. Vor dem historischen Hintergrund der Auseinandersetzung mit dem Medium des Papier collé (geklebtes Papier, Klebebild) im Kubismus und den imaginierten Projektionen surrealistischer Collagen in Frankreich ist auch dieses Verfahren ausgesprochen französischer Natur.[9] Eine Beschäftigung mit dem Emblematischen findet sich aber auch in anderen Formaten, so zum Beispiel in den bemalten Sägearbeiten oder den verschiedenen Ensembles von Bricolage-Skulpturen und Objekten, die für den Künstler unterschiedliche Ausdrucksformen des immer dichter werdenden Schilderwaldes in unserer Kultur darstellen. Viele dieser Beschilderungsformen sind hingegen mit Bruères Collagen und Zeichnungen verwandt und sein phantastisches vielköpfiges Vogelwesen ist dafür ein gutes Beispiel (Abb. S. 100). Vögel scheinen Bruère schon lange zu faszinieren. Vielleicht, weil der Vogel allgemein eine Metapher für Freiheit und Flucht ist und zudem, was nicht überrascht, zu gebräuchlichen heraldischen Symbolen zählt. Im März 2010 begann Bruère eine fortlaufende Serie mit großen Zeichnungen von Fantasievögeln im Naturhistorischen Museum in Wien. In der Folge entstanden etwa einhundertsiebzig dieser Zeichnungen, wobei der Großteil dem Thema ›Vogel‹ gewidmet war. ¶ Wenn Bruère Werke der Kunstgeschichte als direkte Quelle heranzieht (wie bereits ausgeführt), dann wirkt dies als geistiger Apell, eine in sich gekehrte,

sense they are also portraits insomuch as they denote familial possession and association.[8] This is above all evident in the collages, though these are hardly heraldic in a conventional pictorial sense. These works prompt us to turn our attention to another aspect, namely the use of collage and bricolage found throughout all the works of Bruère. These are particularly French in their orientation given the historical concerns with the formal media of papier collé (pasted paper) in Cubism, and the imagined projections of Surrealist collage in France.[9] A concern for the emblematic is also to be found in many other formats, the cut-out jigsaw painted works, or the diverse ensemble bricolage sculptures and objects that operate for the artist as diverse forms of accumulative cultural signage. However, many of these forms are also closely allied to Bruère's approaches

visuelle Rezeptionshaltung einzunehmen. Der Begriff des ›Träumerischen‹ wird ebenfalls in Bezug auf dieses abstrakte Nachsinnen, diese Gedankenverlorenheit definiert, die in einen Zustand zunehmender geistiger und emotionaler Versunkenheit führen. Viele der Collagen und Zeichnungen von Bruère sind erstaunliche Beispiele dafür, wie sie eben diesen Zustand hervorrufen, der sich zunehmend zu einer ausgeprägten Form der ästhetischen Verschiebung entwickelt. Andere Zeichnungen scheinen entweder durch die Antike oder die Ägyptologie inspiriert zu sein oder verweisen entsprechend auf ägyptische Schriftzeichen und Pseudokartuschen (S. 101 ff). Obwohl sie im Wesentlichen einfache Linien bzw. Buntstiftzeichnungen sind, löst sich ihr Bezug zu antiken Vorbildern schnell in den kreativen Kuriositäten der eigentlichen Zeichenproduktion auf. In diesem Sinne stellen sie nicht nur eine geistige Verbindung zu dem her, was gesehen wird, sondern konfrontieren den Betrachter unmittelbar mit seiner geistigen Orientierungslosigkeit, die durch das Gesehene und Gezeichnete entsteht. Es geht nicht so sehr um das Sehen, wie um den selbst-reflexiven Prozess – ausgelöst durch das, was der Künstler in jenem Augenblick gesehen und erlebt hat und wie er diese Wahrnehmung aufnimmt und zum Ausdruck bringt. Sozusagen um den Prozess der Einverleibung und nicht der äußeren Betrachtung. Wenn alle Kunst Darstellung ist, so würde Bruère argumentieren, dann geht es weniger um das, was gesehen wird, sondern um Konfrontation und Erlebnisse, die im Bewusstsein des Betrachters während der Betrachtung entstehen. Die ästhetische Verschiebung in seinen Zeichnungen kehrt die Wirkungen hervor, während die Ursachen

to collage and drawing, and his fantasy multi-head bird-creature being a case in point (fig. p. 100). It seems birds have long fascinated Bruère, probably because they generally symbolize metaphors of freedom and escape and are not surprisingly a common emblazon device. In March 2010, the artist began an ongoing series of large fantasy bird-based drawings at the Natural History Museum in Vienna. And the result is over 170 of these drawings, which were in large part devoted to the subject of birds. ¶ When Bruère uses works of art history as direct sources (as already suggested) they act as psychological prompts towards creating an internalized reverie-like state of visual engagement. The term reverie is also defined in terms of these abstracted musings, absent-minded daydreams that lead to a state of increasing mental and emotional absorption. In many of the Bruère collages and drawings we can see startling examples of how they generate the actual condition that develops into an increasingly evolved practice of aesthetic displacement. In other drawings, the inspiration appears to be either Classical Antiquity or Egyptology, or to refer similarly to Egyptian glyphs or pseudo-cartouches (fig. pp. 101–103). Though remaining in essence simple line and / or crayon drawings, the reference to ancient sources quickly dissipates into the creative curiosities of literal mark-making. In this respect the drawings represent a psychological relationship not simply with what is seen, but a face-to-face confrontation with the mental disorientation brought about by what has been seen and drawn. It is less about looking and more about the self-reflexive consequences of assimi-

lating and expressing the effect of what is being seen and experienced at the time by the artist. That is to say it is about the processes of internal assimilation and not outer observation. If all art is about representation, Bruère would argue it is less about what is viewed and more about the confrontation and experiences that are created within the conciousness of the viewer at the time of looking. The aesthetic shifts in his drawings lead to the effects and the causes the iconographic sources (first used as the point of departure diminish) being set aside, the mental and visual prompt is replaced by the emotional impulses of what is prompted. This seems the most coherent way to explain why Bruère always uses a particular point of departure and then progressively serializes and extends or displaces his visual experiences to the extreme. ¶ To formulate an aesthetic for Guillaume Bruère is not easy. In immediately visual terms his collages and drawings (sometimes with paint and other materials incorporated) are highly expressive. Indeed, it would owe little to our conventional understanding of Expressionism in the German sense, and draw more obviously upon the visualities of COBRA, Art Brut or Outsider art, child art, and psychotic art. Those sources that have had an enormous influence on cultural artists of the twentieth century like Paul Klee, Jean Dubuffet, Georg Baselitz and many others.[10] And like these earlier masters, Bruère's sense of intensity and his frequent use of bilaterial symmetry in many cases draws his work into direct visual association with works

(die als Ausgangspunkt verwendeten ikonografischen Quellen) dann eine Nebenrolle spielen – die geistige und visuelle Aufforderung wird durch emotionale Impulse ersetzt. Dies scheint die schlüssigste Erklärung dafür zu sein, warum Bruère wiederholt einen speziellen Ausgangspunkt wählt, um dann seine visuellen Erfahrungen bis zum Äußersten zu serialisieren, zu erweitern oder zu überlagern. ¶ Es ist nicht leicht, eine Ästhetik des Guillaume Bruères zu definieren. In visueller Hinsicht sind seine Collagen und Zeichnungen (manchmal mit Farbe oder anderen Materialien versehen) ausgesprochen ausdrucksvoll. Dies verdankt sich weniger unserer gewöhnlichen Auffassung des Expressionismus im Sinne der deutschen Kunstgeschichte, sondern verweist offenkundig eher auf die Visualität von COBRA, Art Brut oder Außenseiterkunst, Kunst von Kindern oder auch von Geisteskranken. Diese hatten auf Künstler des 20. Jahrhunderts wie Paul Klee, Jean Dubuffet, Georg Baselitz und viele andere einen großen Einfluss.[10] Und wie bei diesen früheren Meistern ist es die Intensität von Bruère und sein häufiger Einsatz der Achsensymmetrie, der seine Arbeit in die Nähe und unmittelbare visuelle Assoziation mit Werken rückt, die mitunter als Art en marge bezeichnet werden. Auch diese Künstler wagten es, das psychologische Grenzland der ästhetischen und emotionalen Verschiebung zu betreten. Zugleich ist ihnen das Arbeiten in Serie gemeinsam und das Zitieren einer bestehenden Bildsprache ist in diesen gerade erst historisierten Traditionen der Modernen Kunst und der Gegenwartskunst Normalität. Dies trifft jedoch nicht auf die Wischzeichnungen zu (einige der Abb. S. 88–90): Denn sie lassen sich nicht durch die Naivität der **sometimes referred** to as art en marge made by those artists who also dared to enter the psychological borderland of aesthetic and emotional displacement. At the same time the shared serialized point of departure and the copying of pre-existent imagery is commonplace to these recently historicised traditions of modern and contemporary art making. However, this does not apply to the wash drawings (some fig. pp. 88–90). An error for they have none of the naiveté of child art, and none of the claustrophobic obsessive-compulsive repetitions of psychotic art. Conversely, they have a subtle application of ink wash that both softens the images and which creates the whimsical sense of sexuality expressed by the drawings. There are many facets to this artist's works, not least his already mentioned wooden jig-saw cut paintings, his role as a performance artist, and his bricolage sculptures that at times owe something to Robert Filliou, Daniel Spoerri and Niki de Saint-Phalle, material approaches which constitute the need for a further essay in their own right. But it is undoubtedly Bruère's collages and drawings that give most immediate access to the working of his psyche and creative consciousness. These are the created and imagined worlds to which Baudelaire may have alluded, and to my mind they are essentially French in character. They possess a sort of creative madness, and as Jules Baillarger the alienist (a close contemporary of Baudelaire) long ago poetically observed, there are certain forms of daily madness that appear as the continuance of reverie or as a lucid dream.[11]

Kinderkunst charakterisieren und auch nicht durch die klaustrophobischen obsessiv-zwanghaften Wiederholungen der Kunst von Geisteskranken. Ganz im Gegenteil dazu weisen sie eine subtile Wischtechnik mit Tusche auf, die nicht nur das Motiv weichzeichnet, sondern ihnen auch einen launenhaften sexuellen Unterton verleiht. Die Arbeiten dieses Künstlers haben viele Facetten. So erinnern seine Sägeschnitte, seine Performances und nicht zuletzt auch seine Bricolage-Skulpturen in gewisser Weise an die materiellen Herangehensweisen von Künstlern wie Robert Filliou, Daniel Spoerri und Niki de Saint-Phalle. Diese Künstler legten quasi den Grundstock für weitere eigenständige Versuche wie die von Bruère. Es sind jedoch zweifellos seine Collagen und Zeichnungen, die den unmittelbaren Zugang zur Arbeit seiner Psyche und seines kreativen Bewusstseins ermöglichen. Es sind diese geschaffenen und erdachten Welten, auf die Baudelaire vielleicht angespielt hat und die ich als zutiefst französisch empfinde. Ihnen ist eine gewisse Form der kreativen Verrücktheit eigen und wie Jules Baillager, ein Irrenarzt (und Zeitgenosse Baudelaires) vor langer Zeit auf poetische Weise beobachtete, gibt es bestimmte Formen der alltäglichen Verrücktheit, die als Fortführung der Versunkenheit oder des Tagtraums erscheinen.[11]

S. / p. 108
Ohne Titel / Untitled (Traum), 19./20.11.2004
Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 50 × 65 cm

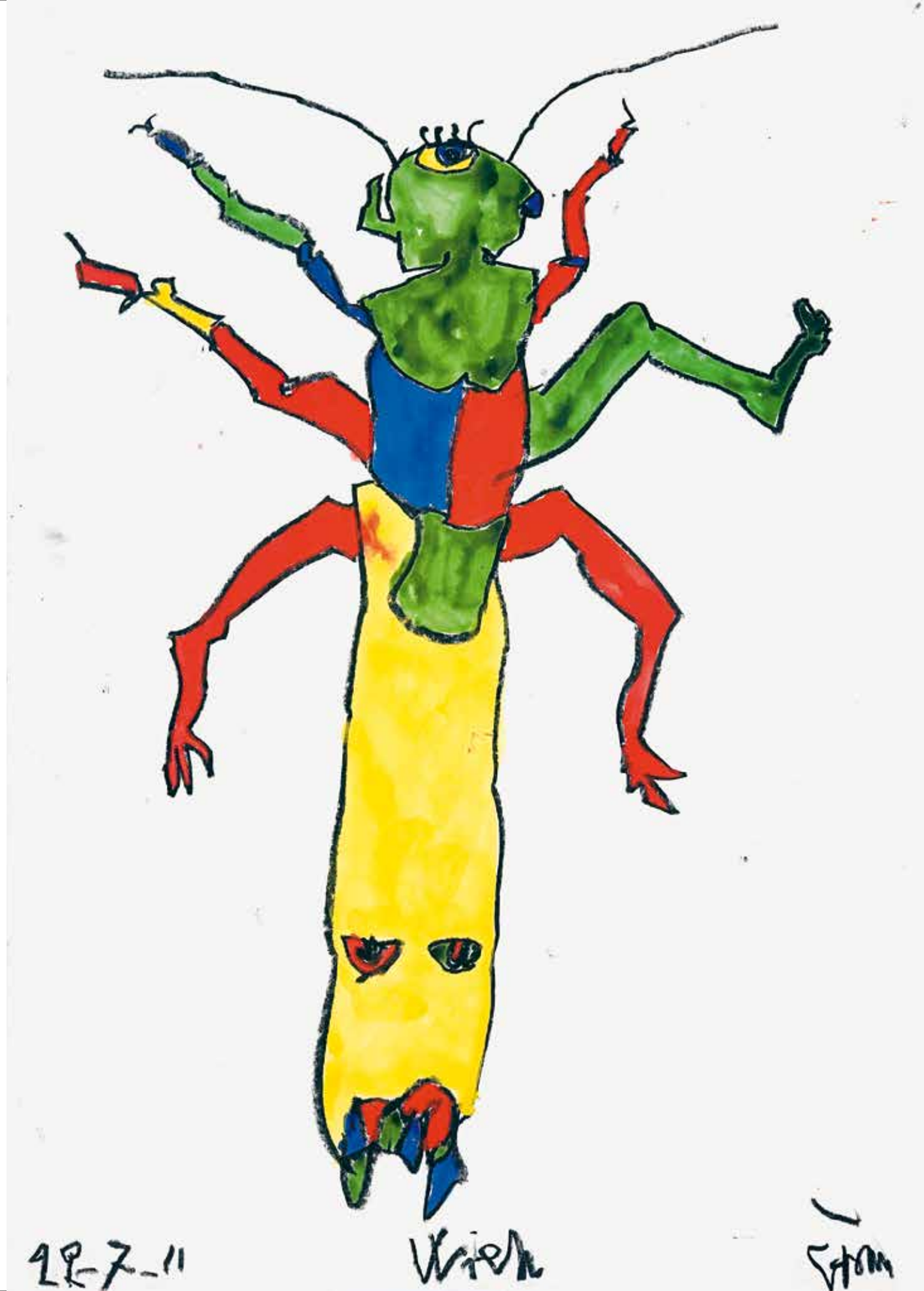
S. / p. 111
Ohne Titel / Untitled (Vision), Oktober 2005
Softpastell und Bleistift auf Papier / Soft pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm

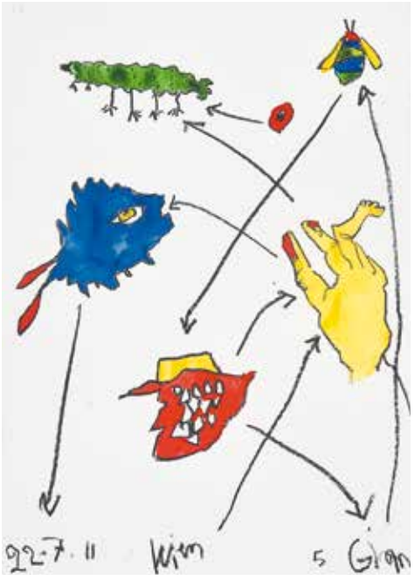
S. / p. 112
Ohne Titel / Untitled (Vision), 11.10.2009
Ölkreide und Tusche auf Papier / Oil pastel and Indian ink on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 114
Ohne Titel / Untitled (Traum), 30.11. / 1.12.2004
Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 50 × 65 cm

1 »Ein gutes Gemälde, das dem Traum, der es erzeugt hat, treu und ebenbürtig ist, soll wie eine Welt hervorgebracht werden. Ebenso wie die Schöpfung, die wir vor Augen haben, das Ergebnis mehrerer Schöpfungsakte ist, wobei jeder folgende die vorausgegangenen ergänzt …« aus: Charles Baudelaire: *Der Salon 1859, IV Die Herrschaft der Einbildungskraft,* in: Friedhelm Kemp und Claude Pichois (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost: *Charles Baudelaire – Sämtliche Werke / Briefe, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860,* Band 5, Carl Hanser Verlag, München 1989, S. 147. **2** Ebd.: *Der Maler des modernen Lebens,* S. 213–258 **3** Jean-Jacques Rousseau: *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Die Träumereien des einsamen Spaziergängers, 1782), das Buch ist in zahlreichen Ausgaben erhältlich. **4** Es ist für die Ästhetik des Surrealismus natürlich auf andere Weise wesentlich, was die Idee des Zusammenbringens zweier entfernter Realitäten betrifft, obwohl es eine offenkundig psychologischere Richtung hatte. André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus,* deutsch von Ruth Henry. 27. Tsd. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993. In dieser Publikation sind alle Standpunkte des Manifests zum Surrealismus, wie sie der Kopf der Bewegung André Breton formuliert hat, versammelt. Enthalten ist jedoch nicht die so genannte ›dunkle Seite des Surrealismus‹, wie sie von George Bataille oder durch die anthropologischen Positionen von Autoren wie Michel Leiris formuliert wird. **5** Artus Wolffort (auch Wolffaert, 1581–1641) war ein in Antwerpen geborener Künstler und gehörte zu den unbedeutenderen Schülern von Rubens, der sich vor allem der Malerei religiöser Themen widmete. Am bekanntesten ist seine Serie von Jüngern und Aposteln, aus der Bruère wahrscheinlich seine Anregung bezog. Wolfforts Gemälde finden sich in den Sammlungsbeständen vieler großer europäischer Museen. Siehe: Hans Vlieghe: *Flemish Art and Architecture 1575–1800,* Yale University Press, Newhaven and London 1998. **6** Es gibt eine Serie von dreiundsiebzig Zeichnungen, die zwischen November 2004 und Januar 2006 entstanden sind, die Bruère *Visionen* genannt hat. Es sind Darstellungen von Visionen, die während des Zeichnens und Aufwachens vor seinem inneren Auge – mal mit geschlossenen, mal mit offenen Augen, aber nicht außerhalb des Gehirns – erscheinen. Vgl. www.guillaumebruere.com, Stand Mai 2012. **7** Antonio Damasio, *Emotions and Feelings, The Feeling of What Happens: body, emotion and the making of modern consciousness,* Vintage, London 2000. »Emotions and the feelings of emotions, respectively, are the beginning and the end of a progression, but the relative publicness of emotions and the complete privacy of ensuing feelings indicate that the mechanisms along the continuum are quite different.« (S. 35–81) S. 42 (deutsche Ausgabe: António R. Damásio: *Ich fühle, also bin ich – Die Entschlüsselung des Bewusstseins,* München 2000) **8** Man fühlt sich an die berühmten Porträts von Arman aus den späten 1950er und frühen 1960er Jahren erinnert, in denen nach dem Prinzip der persönlichen Akkumulation materieller Objekte Porträts entstanden. Für Beispiele dieser Porträts siehe: *Arman,* Centre George Pompidou, Paris 2010. **9** Louis Aragon: *Les Collages,* Collection Savoir, Paris 2003. Das Buch bietet einen sehr guten psychologischen Einblick in die Ursprünge und Bedeutungsentstehung der modernen Collage in Frankreich und behandelt Wort und Bild in einer Reihe von Essays von Aragon von 1923–65. **10** Maurice Tuchman and Carol S. Eliel (eds.): *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art,* Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Museo Nacional Reina Sofia, Madrid; Kunsthalle Basel, Basel; und das Setagaya Art Museum, Tokyo, Los Angeles County Museum und Princeton University Press, Princeton 1993. Siehe insbesondere die Essays von Sarah Wilson: *From the Asylum to the Museum,* S. 120–149 und Mark Gisbourne: *Playing Tennis With The King. Visionary Art in Central Europe in the 1960s',* S. 174–197, englische, spanische und japanische Ausgaben. **11** Jules Gabriel François Baillarger (1809–90): *Des hallucinations, des causes qui les produisent et des maladies caractérisent, Mémoires de l'Académie de médecine,* 1842). Bedeutsam ist hier vor allem, dass er zu den ersten Irrenärzten (Psychiatern) überhaupt gehörte und er sich neben den Theorien des Automatismus als Erster mit den *hypnagogen* und *hypnopompischen Zuständen,* dem Übergangszustand zwischen Wachheit und Schlafen befasste. Bezüglich der Herkunft und Diskussion dieser Aspekte in Zusammenhang mit der französischen klinischen Psychiatrie siehe Mark Gisbourne: *The ›Confined‹ Object: French Clinical Psychiatry and the Art of the Untrained Mentally Ill,* in: Michael D. Hall and Eugene W. Metcalf, Jr (eds.): *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture,* Smithsonian Press, Washington D.C. und London 1994, S. 229–251.

1 »A good picture faithful and worthy of the dreams that gave it birth, must be created like a world. Just as the creation we see is the result of several creations, the early ones always being completed by the later …« Charles Baudelaire, *The Salon of 1859,* in: *Baudelaire; selected writings on art & artists,* trans. P.E. Charvet, (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), pp. 285–324, p. 305. A complete online version of Baudelaire's *Le Salon de 1859* can be found by consulting the internet link, http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=4&s=1. **2** Ibid, *The Painter of Modern Life,* pp. 390–435 **3** Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Reveries of a Solitary Walker, 1782), the book is continuously available in numerous editions. **4** It is of course central in another way to the aesthetics of Surrealism with the idea of bringing together distant realities, though taking a more obvious psychological direction. André Breton, *Manifestoes of Surrealism,* Ann Arbor, University of Michigan, 1972. This publication includes all the manifesto positions of Surrealism as expressed by the leader of the movement André Breton. It does not, however, include the so-called ›dark side of Surrealism‹ as represented by George Bataille or the anthropological positions of writer like Michel Leiris. **5** Artus Wolffort (also Wolffaert, 1581–1641) was an Antwerp born artist and minor follower of Rubens who was primarily a painter of religious subject matter, most known for his series of disciples and apostles from which it is probable that the Bruère's source was taken. Wolffort's paintings are commonly found in the reserve holdings of many major European museum collections. For context see: Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1575–1800,* Newhaven and London: Yale University Press, 1998. **6** There is a series of seventy-three drawings executed between November 2004 and January 2006, which Bruère has called *Visions,* Representations of the visions that appear when the eyes are closed (by drawing and awaking) or opened (but don't exist outside the brain), www.guillaumebruere.com, 2012. **7** Antonio Damasio, *Emotions and Feelings, The Feeling of What Happens: body, emotion and the making of modern consciousness,* London: Vintage, 2000. »Emotions and the feelings of emotions, respectively, are the beginning and the end of a progression, but the relative publicness of emotions and the complete privacy of ensuing feelings indicate that the mechanisms along the continuum are quite different.« pp. 35–81, p. 42. **8** One is reminded of Arman's famous portraits of the late 1950s and Early 60s, where the through the principle of personal accumulation of material objects portraits of a specific type identity were formulated. For example of these portraits of accumulation, see Arman, Paris: Centre George Pompidou, 2010. **9** Louis Aragon, *Les Collages,* Paris: Collection Savoir, 2003. This is an excellent psychological insight into the origins and formation of meaning of the modern collage in France, and deals with both word and image in a series of essays by Aragon dating from 1923–65. **10** Maurice Tuchman and Carol S. Eliel (eds.) *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art,* Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Museo Nacional Reina Sofia, Madrid; Kunsthalle Basel, Basel; and the Setagaya Art Museum, Tokyo, Los Angeles County Museum and Princeton University Press, Princeton, 1993. See particularly the essays Sarah Wilson, *From the Asylum to the Museum,* pp. 120–49, and Mark Gisbourne, *Playing Tennis With The King: Visionary Art in Central Europe in the 1960s',* pp. 174–97, English, Spanish and Japanese editions. **11** Jules Gabriel François Baillarger (1809–90) *Des hallucinations, des causes qui les produisent et des maladies caractérisent, Mémoires de l'Académie de médecine,* 1842. What is most significant is that he was among the first alienists (psychiatrists) to study the *hynogogic* and *hypnopompic* states the intermediate state between wakefulness and sleeping, and between sleeping and waking, alongside early theories of automatism. For the origin and discussion of these issues in terms of French clinical psychiatry, see: Mark Gisbourne, *The ›Confined‹ Object: French Clinical Psychiatry and the Art of the Untrained Mentally Ill,* in: Michael D. Hall & Eugene W. Metcalf, Jr (eds,), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture,* Washington D.C. and London: Smithsonian Press, 1994, pp. 229–251.





S. / p. 119
Ohne Titel / Untitled, Naturhistorisches Museum, Wien, 22.7.2011 Aquarell und Buntstift auf Papier / Watercolour and crayon on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 120
Ohne Titel / Untitled, Kunsthistorisches Museum, Wien, 30.4.2011 Aquarell, Buntstift und Bleistift auf Papier / Watercolour, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled, Kunsthistorisches Museum, Wien, 30.4.2011 Aquarell und Buntstift auf Papier / Watercolour and crayon on paper, 70 × 50 cm

Ohne Titel / Untitled (5), Kunsthistorisches Museum, Wien, 22.7.2011 Aquarell und Buntstift auf Papier / Watercolour and crayon on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 122
Ohne Titel / Untitled, 7.11.2008 Stoff, Holz und Buchumschlag / Fabric, wood and book cover, 36 × 36 × 31 cm

Ohne Titel / Untitled, 24.6.2010 Draht, Gabel, Fell, Stoff, Schweineohr, Holz, Lack und Acryl / Wire, fork, fur, fabric, pig's ear, wood, varnish and acrylic, 70 × 50 × 25 cm

S. / p. 124

Ohne Titel / Untitled (Salzburgisch, 1470, 3), Gemäldegalerie, Berlin, 25.1.2012 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

n. / after Holbein (Maria, 1495, 6/7), Gemäldegalerie, Berlin, 18.12.2010 Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier / Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

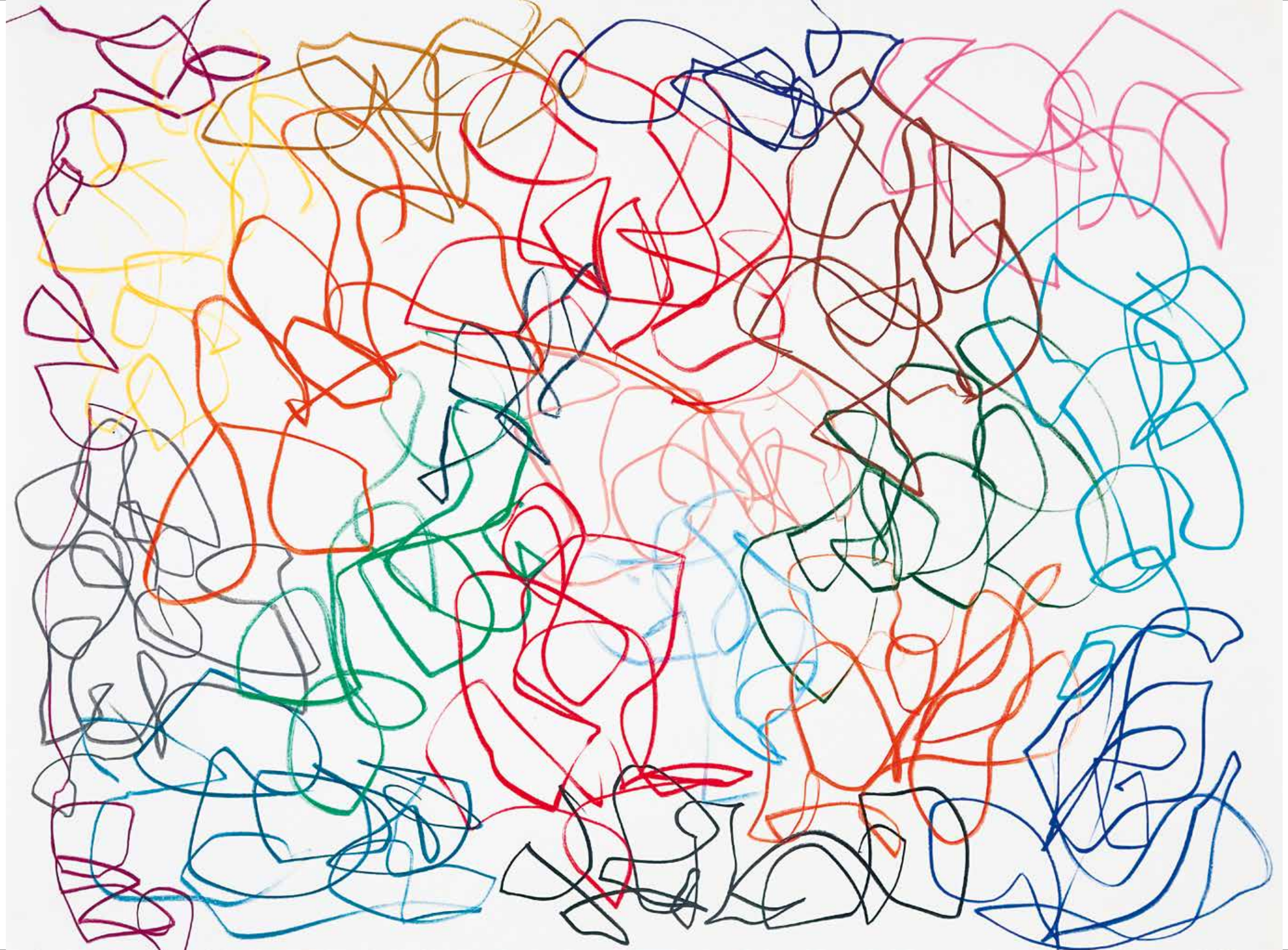
S. / p. 126
Ohne Titel / Untitled, Gemäldegalerie, Berlin, 27.5.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier /
Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm

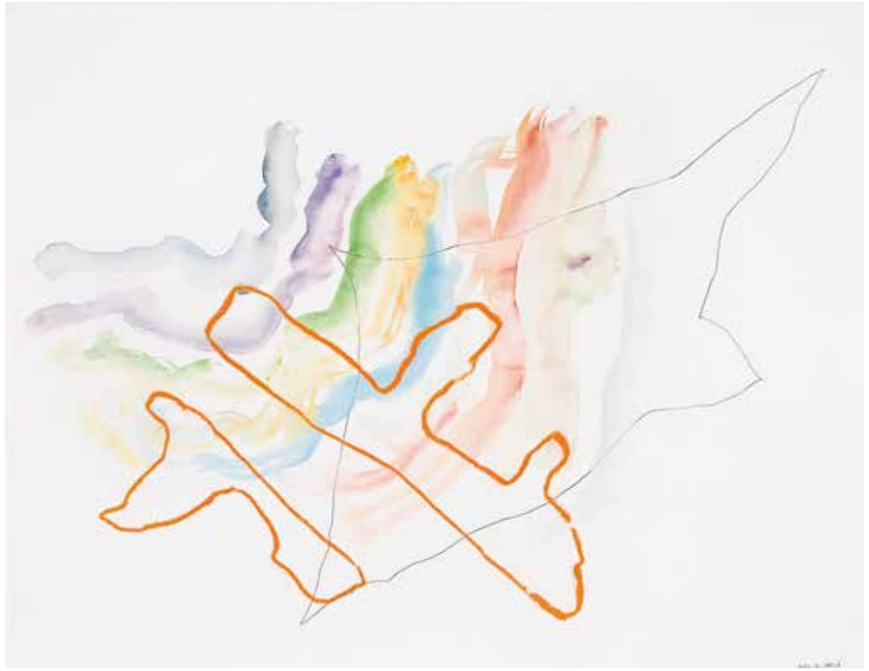
Ohne Titel / Untitled (Antwerpen, 1520, 2/19), Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, 3.2.2011
Ölkreide, Buntstift und Bleistift auf Papier/
Oil pastel, crayon and pencil on paper, 70 × 50 cm

n. / after Géricault (La Folle), Louvre, Paris, 27.6.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 129

n. / after Maître de Moulins (dauphin Charles), Louvre, Paris, 30.6.2011 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 70 × 50 cm





S. / pp. 130–131
Ohne Titel / Untitled, 20.7.2003 Buntstift und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 50 × 70 cm

Ohne Titel / Untitled, 24.3.2004 Aquarell, Ölkreide und Bleistift auf Papier / Watercolour, oil pastel and pencil on paper, 50 × 70 cm

Ohne Titel / Untitled, 3.3.2004 Aquarell, Ölkreide und Bleistift auf Papier / Watercolour, oil pastel and pencil on paper, 50 × 70 cm

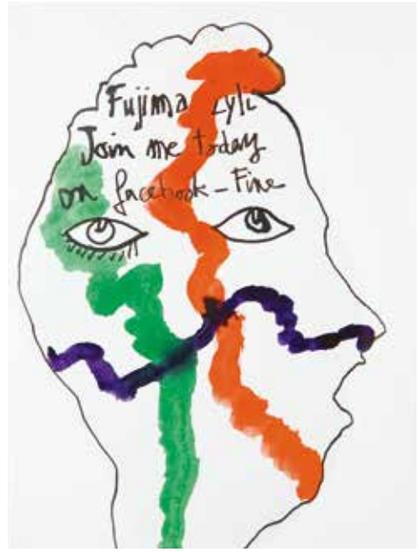
Ohne Titel / Untitled, 12.8.2003 Ölkreide und Bleistift auf Papier / Oil pastel and pencil on paper, 50 × 70 cm

S. / pp. 134–135
Ohne Titel / Untitled, 3.1.2004 Aquarell, Buntstift und Bleistift auf Papier / Watercolour, crayon and pencil on paper, 50 × 70 cm

S. / p. 136
Facebook, 12.9.2010 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Facebook, 18.9.2010 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Facebook (Farcol Olotap), 15.10.2010 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm



S. / p. 138
Facebook (Gitiral Glypotek on facebook), 28.12.2010
Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Facebook (Gontrand Aurély), 15.10.2010
Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Facebook (Thadeusz Biolerod), 19.9.2010
Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Facebook (Fujima Lily – Join me today on facebook – Fine), 11.4.2011 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

S. / p. 140

Facebook (Afrilo Laâ), 10.4.2011 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Facebook (Sebastian), 16.9.2010 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

S. / pp. 142–143
Ohne Titel / Untitled (cychote), 2006 Öl, Acryl und Gesso auf Papier / Oil, acrylic and gesso on paper, 100 × 150 cm

Ohne Titel / Untitled, 18.7.2009 Aquarell, Tusche und Buntstift auf Papier / Watercolour, Indian ink and crayon on paper, 21 × 30 cm

S. / p. 145
Ohne Titel / Untitled, 19.12.2008 Aquarell, Tusche, Ölkreide und Bleistift auf Papier / Watercolour, Indian ink, oil pastel and pencil on paper, 30 × 21 cm

S. / p. 146
Ohne Titel / Untitled, 19.12.2008 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

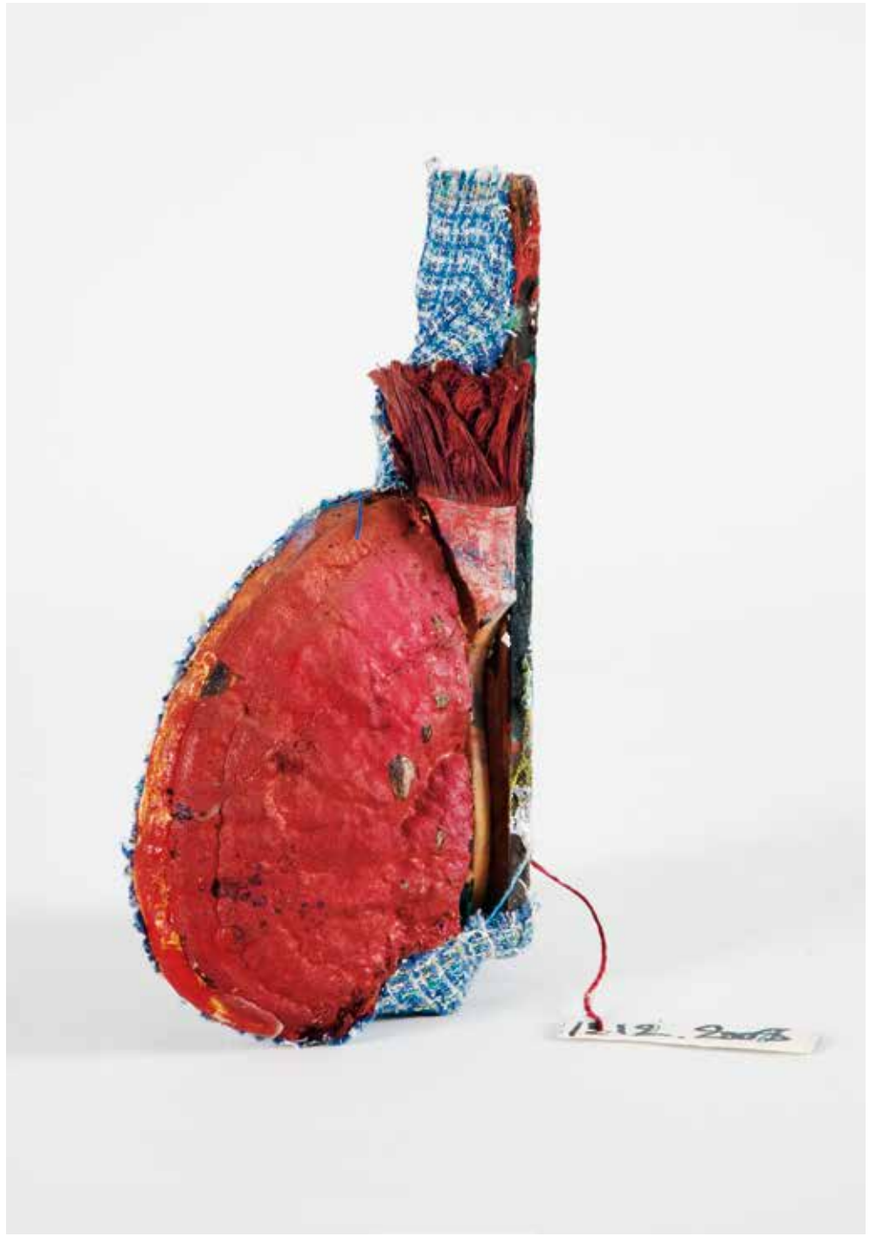
Ohne Titel / Untitled, 22.12.2008 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Ohne Titel / Untitled (Keith Haring), 19.12.2008 Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour and Indian ink on paper, 30 × 21 cm

Ohne Titel / Untitled (Ensor), 19.1.2009
Aquarell und Tusche auf Papier / Watercolour
and Indian ink on paper, 21 × 15 cm

Ohne Titel / Untitled, 6.6.2009 Stoff, Plastikknochen, Metallteile und Sprühfarbe auf Holz / Fabric, plastic bones, metal and spray paint on wood, 75 × 85 cm

S. / p. 151
Ohne Titel / Untitled, 12.12.2008 Stoff, Baumpilz, Pinsel und Lack auf Holz / Fabric, tree fungus, brush and varnish on wood, 30 × 23 × 16 cm



Nachwort

von Guillaume Bruère ¶ Als ich 2003 nach Berlin zog, entschied ich mich in erster Linie für ein Land, dessen Bevölkerung verantwortlich ist für das hässliche Denkmal in meinem Heimatdorf. Einmal im Jahr mussten wir es mit der Schule besuchen, umrandet von faltigen Gesichtern, Augen mit besonderem Glanz, die-auf-dich-schauen, Körper voller Flaggen, Orden und Wappen. ¶ Dort wurde ich gut erzogen. Ich hatte alle Schlüssel, um ein ›französischer Künstler‹ zu werden. Doch fast alle sind dort gefangen, weil sich die Umsetzung niemals von der Idee befreien darf. Ich sollte noch feststellen, dass sich diese Krankheit leider auch international ausbreitet (wenn auch prozentual geringer). Zwischendurch finde ich das einfach mörderisch. Mir wurde oft zum Vorwurf gemacht, dass ich mich ›verzettele‹. Eines Tages würde ich ›reifer‹ und dann nicht mehr so ›durcheinander‹ sein. 15 Jahre sind vergangen und ich warte immer noch … ¶ Nur wenige Menschen konnten bis jetzt ohne Vorurteil wahrnehmen, was ich tue. Ich will mich gar nicht rechtfertigen, nur Eines sagen: Als ich verstand, dass Kunst meinem Leben einen Sinn geben konnte, habe ich – aus Angst davor, dass die Kunst sonst verschwindet – nie mehr aufgehört. ¶ Bei mir gibt es keine Theorie, höchstens den Antrieb, einen Punkt zu erreichen, dass es so viel Kunst auf der Erde gibt, bis sie ihren Orbit verlässt, so dass wir nicht mehr sterben. Meine Produktion finde ich deshalb wirklich viel zu gering, und wenn ich es könnte, würde ich deutlich mehr machen. ¶ Ich widme meine Arbeit und diese Ausstellung nicht nur meinen Kindern, sondern allen Kindern der Welt, zu denen viele

Epilogue

by Guillaume Bruère ¶ When I moved to Berlin in 2003, I was largely influenced by a desire to go to the country whose people were responsible for the ugly memorial in the village where I grew up. Once a year we had to go there with the school, surrounded by wrinkled faces, eyes with a special lustre, all looking at you, and bodies full of flags, medals and coats of arms. ¶ I was well educated there. I had all the necessary keys to become a ›French artist‹. But almost everyone's trapped there because the execution can never rid itself of the idea. I was to discover that this disease is unfortunately also widespread internationally (albeit to a smaller extent pro rata). Sometimes I think it's simply suicidal. I was often criticized for getting ›bogged down‹: one day I would ›mature‹ and then not be so ›confused‹. Fifteen years have passed and I'm still waiting … ¶ So far, only few people have been able to perceive what I do without prejudice. I won't even try to justify myself, but let me say just one thing: Once I'd realized that art could give my life meaning, I never stopped – for fear that otherwise my art would disappear. ¶ For me there is no theory – at best the drive to reach a point at which there is so much art on Earth that it escapes its orbit and we can no longer die. That's why I believe my output to be far too small, and if I could, I'd produce an awful lot more. ¶ I dedicate my work and this exhibition not only to my children but to all the children in the world – who many of us ought to rejoin. My thanks go to Roland Nachtigäller – not only for trusting in my work, but for presenting it

von uns wieder werden sollten. Mein Dank geht an Roland Nachtigäller. Nicht nur, weil er meiner Arbeit vertraut, sondern auch, weil er der Erste ist, der sie umfassender zeigt als es bisher geschah. Friederike Fast möchte ich auch ganz herzlich danken für die Zusammenarbeit sowie dem ganzen Team vom Marta Herford. Mein persönlicher Dank gilt auch Martin Schick für seine sofortige Begeisterung sowie der Galerie der Stadt Backnang. Außerdem bedanke ich mich bei allen Museen, die mich mit einem Tisch oder einer Staffelei ausgestattet haben, um dort zu zeichnen.

on a far greater scale than ever before. I would also like to thank Friederike Fast and the whole team from Marta Herford for being such a pleasure to work with. Thanks are also due to Martin Schick for his immediate enthusiasm and to Galerie der Stadt Backnang. In addition, I would like to thank all the museums which have kindly provided me with a table or an easel to draw on.

S. / p. 152
Ohne Titel / Untitled (Museum für bescheuerte Künste, Stadt Goulag an der Mosel), 2009 Collage, Bananenschalen, Stoff, Acryl, Tusche, Buntstift und Erde auf Papier / Collage, banana skins, acrylic, fabric, Indian ink, crayon and earth on paper, 70 × 50 cm

S. / p. 155
Ohne Titel / Untitled (Versunkene Schätze auf der königlichen Scheiße ungeheuere, Museum für frühe Katastrophe), 2009 Collage, Papier, Stoff, Acryl, Tusche, Ölkreide und Buntstift auf Papier / Collage, paper, fabric, acrylic, Indian ink, oil pastel and crayon on paper, 100 × 54 cm

Biografie / Biography

Guillaume Bruère wurde 1976 in Châtellerault (Poitou), Frankreich geboren. Bis 1997 studierte er zuerst an der Kunsthochschule in Poitiers und anschließend bis 1999 in Nantes. 2003 schrieb er seine Magisterarbeit im Bereich der digitalen Kunst an der Kunsthochschule in Poitiers. Zwischen 1998 und 2002 war Bruère Assistent von Fabrice Hybert, Jacques Villeglé, Richard Fauguet und Thomas Hirschhorn. Seit 2003 lebt und arbeitet er in Berlin. ¶ Guillaume Bruère was born 1976 in Châtellerault in the Poitou-Charentes region in France. He studied at first the European School of Visual Arts in Poitiers until 1997 and then Nantes Fine Art School until 1999. In 2003 he completed his master's degree in digital art in Poitiers. Between 1998 and 2002, Bruère acted as assistant to Fabrice Hybert, Jacques Villeglé, Richard Fauguet and Thomas Hirschhorn. Since 2003 he has lived and worked in Berlin.

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (Selection)

2012 *Guillaume Bruère – GIOM TAUSENDFÜSSLER,* Marta Herford, Herford und Galerie der Stadt Backnang, Backnang, DE* — *Visionen,* Andrae Kaufmann Gallery, curated by Daniel Marzona, Berlin, DE — Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, DE — *GIOM auf den Spuren ...,* Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf, DE — *Guillaume Bruère,* Institut français / Galerie Heike Curtze, Vienna, AT — Galerie Bernard Jordan, Zurich, CH ¶ **2011** *Museumszeichnungen,* Galerie Heike Curtze, Salzburg, AT — *Guillaume Bruère,* Kunstverein Heidenheim, DE — *Sägeschnitte und Museumszeichnungen,* Volksbank / Galerie Heike Curtze, Vienna*, AT — *Tierisch Zeichnen,* Galerie Jordan / Seydoux, Berlin, DE — *GIOM,* Galerie Grazy, Werkstadt, Graz, AT * — *Giom nach Paula auf Giom,* Galerie kd.kunst, Wallhöfen, DE — *Rembrandt_was_gay,* Zwanzigquadratmeter, Berlin, DE ¶ **2010** *Sägeschnitte,* Galerie Heike Curtze, Vienna, AT — *Ecole Française? Schon tot!,* Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf, DE — *Parabol von den Blinden,* FRISCH, Berlin, DE ¶ **2009** *Rendezvous met Ensor,* Galerie Erna Hécey, Brussels, BE — *Levinas am Montmarte,* Galerie Heike Curtze, Salzburg, AT — *Randfigur am Rap-s-feld,* Galerie kd.kunst, Wallhöfen, DE ¶ **2008** *Selbstbildnisse als Kartoffel,* Galerie Heike Curtze, Berlin, DE — *Panoramalerei,* MARS-KURZ³, Mars, Berlin, DE — *Wappen,* Institut français, Munich, DE ¶ **2007** *Selbstportrait beim Gebären,* Kunstverein Paderborn, DE * — *Radstaffelei / Vélochevalet,* Institut français, Berlin, DE * — *ATEKITAKAKATA,* Premier Regard, Paris, F ¶ **2005** *Guillaume Bruère,* Espace d' art contemporain, Paris, F * — *Prometheus, Ilona & Celine,* Tent, Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, NL — *Drawings 2004,* galerie/store/52°31'52", 13°22'55"/, Berlin, DE ¶ **2004** *reëéel (with Bram van Waardenberg),* Art School, Dunkirk, F* — *The flag of the world,* FRAC Poitou-Charentes, Préefecture, Poitiers, F ¶ **2003** *Le drapeau du monde*, Art School, Châtellerault, F* — *Mener une campagne,* collective La Borne, Orléans, F ¶ **2002** *Mourir sa méthode,* IUFM Orléans-Tours, F — *On marchait autour de l'étant,* Marcel Duchamp Collège, Châteauroux, F * ¶ **2001** *Copier l'envie copiée,* Hôtel de région / town hall, Poitiers, F ¶ **2000** *Sculptures qui poussent mon lit,* Chapter 3, Faculty, Tours, F — *Chap. 2,* shopping center (coll. exh.), Nantes / *Chap. 1,* Museum of the Tumulus, Bougon, F* — *Rencontrer Jacques Villeglé en Boîtes,* Nantes — *Fine command from the artist,* Art School, Nantes, F

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (Selection)

2012 *Gold,* Belvedere, Vienna, AT * — *Parsifal,* Epicentro art, Berlin, DE — *ÇA & LÀ,* Fondation Ricard, Paris, F* — *Bongo Bongo Brigade,* Galerie NTK, Prague, CZ — *À Votre Décharge,* Château de Servières, Marseille, F — *Berlin Klondyke 2011,* Art Center Los Angeles, US ¶ **2011** *Mr. Killer Acte I,* Galerie Polad-Hardouin, Paris, F — *Berlin Klondyke 2011,* Odd Gallery, Dawson, Yukon, US — *Jeder für sich und Gott gegen alle,* U37 – Raum für Kunst, Berlin, DE — *Paysage mental,* Art Museum, MUba Eugène Leroy, Tourcoing, F* — *Premier*

Regard, 10ans, Paris, F — *Young artists from Germany,* Swiss Art Institution, Karlsruhe, DE — *Drawings,* U37 – Raum für Kunst, Berlin, DE ¶ **2010** *Sommer(r)eigen,* Galerie Heike Curtze, Salzburg, AT und / and Galerie Heike Curtze, Berlin, DE — *The International Bongo Bongo Brigade,* London, GB ¶ **2009** *Die Entstellung des Augenblicks,* Galerie Heike Curtze, Vienna, AT — *Ringen,* Cream Contemporary, Berlin, DE — *30 ans,* Centre d'art de Meymac, Meymac, F ¶ **2008** *Stadt als Oberfläche – Zwischen Repräsentation und Inbesitznahme,* Art Academy, Goethe Institut, Sofia, BG — *Son of Leroy,* Art Museum, Tourcoing, F* — *Nouvelles acquisitions,* Art Museum, Tourcoing, F ¶ **2007** *Max-Pechstein-Förderpreis,* Kunstsammlung der städtischen Museen, Zwickau, DE* — *Aires de conflu(x)ence,* Festival, Sibiu, RO — *Thinking about Drawing,* Marijke Schreurs Gallery, Brussels, BE — *European Berliner,* Maison de la Culture, Amiens, F ¶ **2006** *Peintures Malerei,* Museum Martin Gropius Bau, Berlin, DE* — *New Presentation,* Art Museum, Tourcoing, F ¶ **2005** *Baete, Bruère, Bernadet,* Noiret-Thomé, Art Museum, Tourcoing, F* ¶ **2004** *WSV (Sales, Soldes),* galerie/store/52°31'52", ,13°22'55"/, Berlin, DE ¶ **2003** *Bandit-Mages,* Festival, Bourges, F — *Jours de fête,* Art Museum, Orléans, F — *Vidéosynchrones,* Art School, Rueil-Malmaison, Paris, F ¶ **2002** *PAC'N'CO,* Art Center CCC, Tours, F — *Mulhouse 002,* Mulhouse, F* — *Courant d'art,* collective La Réserve (Paris), Deauville, F — *Toxic dans ton coeur,* Partnership FRAC Corse – the Pavillon, Palais de Tokyo, Paris, Corte, Corsica, F * ¶ **2001** *Chambre d'hiver,* collective of artists Paris Project Room, Paris, F — *suXus,* Artem Gallery, Quimper, F ¶ **2000** *Mail-art,* Hors-Lieux Gallery, Strasbourg, F — *Réinventer le nomadisme,* exposition itinérante, 18 villes (laureate of the competition *Chronopost),* F ¶ **1998** *Hybridation and commensality,* Castle of Oiron (79), Oiron, F

* mit Publikation / with publication

Stipendien / Grants

2004 DRAC Poitou-Charentes, F — V2_Institute for the Unstable Media, V2_Lab, Rotterdam, NL — Kaus Australis, Rotterdam, NL ¶ **2003** Collège Invisible, Art School, Marseille, F — MAJT, DRAC Nord-Pas-de-Calais, Lille, F — FRAC Corse, Corsica, F ¶ **2002** Collège Marcel Duchamp, Châteauroux, F — Atelier für Videoproduktionen / Videoproduction studio, Art School Rueil-Malmaison, Paris, F ¶ **2001** Workshop in Corsica, organisiert von / organized by Le Pavillon, Palais de Tokyo, Paris, F — DRAC Poitou-Charentes, F — Bourse d'allocation exceptionnelle, CNAP, Paris, F — Jeunes Talents, Region Poitou-Charentes, F ¶ **2000** Fond Municipal d'Incitation à la Production Artistique, Poitiers, F

Private und öffentliche Sammlungen / Private and Public Collections

Museum Kunstpalast, Düsseldorf, DE ¶ Kunstmuseum, Stuttgart, DE ¶ Städtisches Museum, Zwickau, DE ¶ Salzburg Museum, Salzburg, AT ¶ Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, F ¶ Sammlung Prof. Dr. Helmut Zambo, Wien, AT ¶ Sammlung Margot und Roman Fuchs, Wien, AT ¶ Collection Gilles Fuchs, Paris, F ¶ Sammlung Professor Hans Georg Näder, Duderstadt, DE ¶ Sammlung Dr. Heinz Willaschek, Paderborn, DE ¶ Artothèque du Limousin, Limoges, F

Bibliografie (Auswahl) / Bibliography (Selection)

2012 *Gold: Gold in der Kunst von der Antike bis zur Moderne,* hrsg. von / ed. Agnes Husslein-Arco, Thomas Zaunschirm, Katalog zur Ausstellung / exhibition catalogue Hirmer Verlag, Munich, S. / p. 179 ¶ **2011** *GIOM Was ein fremder weiß / Ce que sait un étranger,* hrsg. von / ed. Joachim Bauer und Barbara B. Edlinger, Katalog zur Ausstellung / exhibition catalogue, Werkstadt Graz — *Paysage mental / Le dessin sans dessein*, hrsg. von / ed. Yannick Courbès, MUba, Tourcoing, S. / pp. 14, 44–49 — *GIOM – Paraphrasen Museumszeichnungen und Sägeschnitte*, hrsg. von / ed. Volksbank Wien und / and Galerie Heike Curtze, Katalog zur Ausstellung, Wien / exhibition catalogue, Vienna — *Inspiriert durch Paula Modersohn-Becker* mit einem Text von / with a text by Jelena-Katharina Sander, Weser-Kurier, Hambergen / Ritterhude, 9.11.2011, S. / p. 5 — *Zeichnen als Hochleistungssport,* mit einem Text von / with a text by Elina Hoepken, Weser-Kurier, Bremen, 5.11.2011, S. / p. 23 — *Mr. Killer and Lady Paranoia* – Galerie Polad Hardouin, Le Monde, Paris, 2.7.2011 ¶ **2010** *Die Monopol Watch-List – Vier Künstler, die uns aufgefallen sind,* mit einem Text von / with a text by Christiane Meixner, Monopol-Magazin, Berlin, März March 2010 — *Wilde Herzen* mit einem Text von / with a text by Julia Brodauf, Tagesspiegel, 30.1.2010 — *Mit Kunst die Welt retten,* mit einem Text von / with a text by Mathias Fritzsche, kunst:art, 11.1.2010 ¶ **2009** *Eine Zeitung voller Kunstwerke,* Weser-Kurier, Bremen, 29.8.2009 ¶ **2008** *Son of …,* hrsg. von / ed. Evelyne-Dorothée Allemand und / and Yannick Courbès, MUba, Tourcoing, S. / pp. 22–27, 64 ¶ **2007** *Guillaume Bruère. Selbstportrait beim Gebären,* Katalog zur Ausstellung / exhibition catalogue, Kunstverein Paderborn — *Guillaume Bruère,* Katalog zur Ausstellung / exhibition catalogue, Kunstsammlung der Städtischen Museen Zwickau — *NÉ À NANTES COMME TOUT LE MONDE,* mit einem Text von / with a text by Pierre Giquel, revue 303, Nantes, Juli July 2007 — *Das Zwickauer Museum zeigt junge Kunst – Max-Pechstein-Förderpreisträger und Anwärter stellen aus,* mit einem Text von / with a text by Theo Stiegler, DerZwickauer, 15.9.2007 ¶ **2006** *Doppelte Dekonstruktion,* mit einem Text von / with a text by Jan Brandt, Süddeutsche Zeitung, München, 28.9.2006

Autorenbiografien / Authors' biographies

Eric Darragon
(*1944) absolvierte die Pariser École normale supérieure (rue d'Ulm) in Paris. Er ist emeritierter Professor der Kunstgeschichte, Agrégé de lettres classique und Doktor der Kunstgeschichte. Als Mitglied der Französischen Akademie in Rom (Villa Médici) arbeitete er unter der Leitung von Balthus zusammen mit Professor André Chastel zum Manierismus und zur Renaissance sowie zur Französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Er war Professor an den Universitäten Paris X-Nanterre, François-Rabelais in Tours und Paris 1 Pantheon-Sorbonne in Paris, wo er auch von 1994 bis 2010 Direktor des Forschungszentrums war. Seine Publikationen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts reichen bis in die deutsche Gegenwartskunst. ¶ Eric Darragon (*1944) is an alumnus of École normale supérieure (rue d'Ulm) in Paris. He is a professor emeritus in the history of art and his titles include agrégé des lettres classiques and a doctorate in art history. He was a member of the French Academy in Rome (Villa Médici) under the directorship of Balthus, where he worked on the Renaissance and Mannerism (with Professor André Chastel) as well as on nineteenth-century French art. He has been a professor at the universities of Paris X-Nanterre, François-Rabelais in Tours, and Paris 1 Pantheon-Sorbonne, where he was the director of the research centre from 1994 until 2010. Eric Darragon's publications on nineteenth and twentieth century art include German contemporary art.

Friederike Fast
(*1975) arbeitet seit 2004 im Museum Marta Herford. Seit 2007 ist sie als Kuratorin und Co-Kuratorin tätig für *Nezaket Ekici. Personal Map (to be continued ...)* (2011), *Wir sind alle Astronauten. Universum Richard Buckminster Fuller im Spiegel zeitgenössischer Kunst* (2011), *Martin Walde. Unken* (2010), *Dennis Oppenheim. Electric Kisses* (2009), *Max Bill: ohne Anfang ohne Ende* (2008) und *Erik Schmidt. Hunting Grounds* (2007). Neben zahlreichen Publikationen im Zusammenhang mit den Ausstellungen veröffentlichte sie Texte in *Colossal. Kunst, Fakt, Fiktion* (2009), *Jonathan Meese. Totalste Graphik* (2011) und *Êtres Chairs – Oda Jaune, Sandra Vásquez de la Horra* (2012). ¶ Friederike Fast (*1975) has worked at Museum Marta Herford since 2004. Since 2007 she has curated and co-curated various exhibitions including *Nezaket Ekici: Personal Map (to be continued …)* (2011), *We are all Astronauts – Universe Richard Buckminster Fuller reflected in contemporary art* (2011), *Martin Walde. Unken* (2010), *Dennis Oppenheim: Electric Kisses* (2009), *Max Bill: no beginning no end* (2008) and *Erik Schmidt: Hunting Grounds* (2007). Alongside numerous publications related to the exhibitions, she has also published essays in for example *Colossal. Kunst, Fakt, Fiktion* (2009), *Jonathan Meese. Totalste Graphik* (2011) and *Êtres Chairs – Oda Jaune, Sandra Vásquez de la Horra* (2012).

Mark Gisbourne
(*1948) arbeitet als freiberuflicher Kurator, Kunsthistoriker und Kritiker in Berlin. Zuvor wirkte er als Tutor am Courtauld-Institut für Kunst und als Dozent an der Slade School, der Kunstschule des University College in London sowie als Dozent am Sotheby's Institute, wo er auch Zeitgenössische Kunst im Rahmen des Masterprogramms an der Universität in Manchester lehrte. Als ehemaliger Präsident sowie Vizepräsident der AICA (Britische Gesellschaft für Kunstkritik) organisierte er den Weltkongress der Kunstkritik an der Tate Modern kurz nach deren Eröffnung im Jahr 2000. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählt *I am A Berliner. Achtzehn Positionen Berliner Malerei.* Der Katalog erschien anlässlich einer umfassenden Ausstellung über Berliner Maler, die von der HDLU (Gesellschaft für kroatische Künstler) in Zagreb über den Helena-Rubinstein-Pavillon des Kunstmuseums in Tel Aviv bis zum Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst in Sassari auf Sardinien wanderte. Das Buch *Eros & Thanatos* handelt von der Beziehung zwischen zeitgenössischer und barocker Kunst in einer bedeutenden deutschen Sammlung. ¶ Mark Gisbourne (*1948) currently is a freelance curator, art historian and critic and lives in Berlin. He is a former tutor at the Courtauld Institute of Art at the University of London, a lecturer at Slade School of Fine Art, and senior lecturer at Sotheby's Institute, where he taught on Manchester University's master's programme in contemporary art. A former president of the British Art Critics Association and former international vice president, he co-organized the World Congress of Art Criticism at the Tate Modern shortly after its opening in 2000. His most recent publications are *I am A Berliner. Eighteen Positions in Berlin Painting,* covering a large international Berlin-based painting exhibition that travelled from Zagreb HDLU (Society of Arts Kunsthalle) to the Tel Aviv Museum (Helena Rubinstein Pavilion) and then to the Museum of Modern and Contemporary Art in Sassari (Convento Carmelo), Sardinia (English / Croatian / Italian), and *Eros & Thanatos,* a book dealing with the relationship between contemporary and baroque art owned by a leading German collector.

Roland Nachtigäller
(*1960) ist seit Anfang 2009 Künstlerischer Direktor des Museums Marta Herford. Nach einer wissenschaftlichen Assistenz am Museum Fridericianum in Kassel wurde er 1991 in das Leitungsteam der *documenta 9* berufen. Anschließend war er an zahlreichen Katalog-, Sammlungs- und Ausstellungsprojekten beteiligt, u. a. an *Europa, Europa* (1994) für die Bundeskunsthalle in Bonn, an der Entwicklung der Skulpturenroute *kunstwegen* sowie an *Wiedervorlage d5* für das documenta Archiv (2001). Von 2003 bis 2008 leitete er die Städtische Galerie Nordhorn und entwickelte das *kunstwegen*-Fortsetzungsprojekt *raum-*

sichten. ¶ Roland Nachtigäller (*1960) has been the artistic director of Museum Marta Herford since 2009. After being an academic assistant at Kunsthalle Fridericianum in Kassel, he was chosen to join the team for *documenta 9* in 1991. He was subsequently involved in a number of catalogue, collection and exhibition projects such as *Europa, Europa* (1994) for the Bundeskunsthalle in Bonn and the development of the sculpture route *kunstwegen* as well as *Wiedervorlage d5* for documenta Archive (2001). In 2003 he became the director of Städtische Galerie Nordhorn. While there, he developed the follow-up project *raumsichten*.

Martin Schick
(*1964) studierte Kunsterziehung und Germanistik und übernahm noch in den Jahren seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit 1997 die Leitung der Galerie der Stadt Backnang. Seitdem kuratierte er dort zahlreiche Ausstellungsprojekte und veröffentlichte verschiedene Kataloge, u. a. mit Neo Rauch (1998); Ilya Kabakov (2000); Malachi Farrell (2003); Johannes Spehr (2006); Daniel Hausig (2009); Markus Oehlen (2011); Isabel Kerkermeier (2012). Seit 2008 leitet er das Kulturamt der Stadt Backnang. ¶ Martin Schick (*1964) studied art appreciation and German studies while pursuing his own artistic activity at the same time. In 1997 he was appointed director of Galerie der Stadt Backnang, since when he has curated several exhibitions and published various catalogues featuring for instance Neo Rauch (1998), Ilya Kabakov (2000), Malachi Farrell (2003), Johannes Spehr (2006), Daniel Hausig (2009), Markus Oehlen (2011) and Isabel Kerkermeier (2012). Since 2008 he has headed the arts department of Backnang town council.

Ohne Titel / Untitled (Eduard Manet), 22.5.2010
Lack, Bananenschale, Blattgold und Bleistift auf Buchseite / Varnish, banana peel, gold leaf and pencil on book page, 45 × 33 cm

S. / p. 161

Ohne Titel / Untitled (Hyazinthe Rigaud), 22.5.2010
Bananenschale, Blattgold und Bleistift auf Buchseite / Banana peel, gold leaf and pencil on book page, 45 × 33 cm

Impressum / Colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich des Ausstellungsprojekts:
Guillaume Bruère – GIOM Tausendfüßler
26. August 2012 – 4. November 2012, Marta Herford
22. September 2012 – 18. November 2012, Galerie der Stadt Backnang

This book is published on the occasion of the exhibition project:
Guillaume Bruère – GIOM Millipede
26 August 2012 – 4 November 2012, Marta Herford
22 September 2012 – 18 November 2012, Galerie der Stadt Backnang

Ein Projekt von Marta Herford in Zusammenarbeit mit der Galerie der Stadt Backnang.
A Marta Herford project in cooperation with Galerie der Stadt Backnang.

Marta Herford

Künstlerischer Direktor / Artistic director
Roland Nachtigäller

Geschäftsführung / CEO
Helga Franzen

Kuratorisches Team / Curatorial team
Franziska Brückmann
Friederike Fast
Michael Kröger

Registrarin / Registrar
Ute Willaert

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit / Press and public relations
Gwendolin Ross

Bibliothek / Library
Michael Trapp

Veranstaltungsmanagement / Event management
Nicola Sudhues, Siegrid Brunsch, Melanie Heilmann

Bildung und Vermittlung / Education
Angelika Höger, Angela Kahre, Frauke Wesemann

Wissenschaftliches Volontariat / Scientific trainees
Christina Esche, Miriam Moch, Johanna Puchta

Führungen und Workshops / Guided tours and workshops
Mechthild Achelwilm, Maren Ackenhausen, Pia Kalenborn, Susanne Killguss, Jessica Koppe, Jessica Löscher, Sabine Marzinkewitsch, Bart Merkelbach, Inga Michaelis, Lars Rosenbohm, Johanna Schuler, Sarah Straßmann, Isabel Thiele, Jan Welz

Verwaltung / Administration
Claudia Konschak

Empfang und Bookshop / Reception and bookshop
Katharina Stratmann, Marianne Marten, Heike Doht

Leitung Ausstellungstechnik / Technical supervision of the exhibition
Michael Train

Museumstechnik, Hausfotograf / Technician, internal photographer
Hans Schröder

Haustechnik / House technician
Dirk Friedrich

Aufbauteam / Exhibition team
Wolfgang Baumann, Ulrich Graupner, Malik Heilmann, Mevlut Kalkan, Bernd Klausing, Gerd Kruse, Martin Mühlhoff, Andreas Neumann, Uwe Schaeperkoetter, Robert Schlotter, Christian Vossiek

Aufsichtsteam / Attendants
Luisa Bulian, Petra Burbulla, Dennis Holtei, Stefanie Kirchhoff, Bernd Klausing, Michael Libert, Violetta Marx, Laura Sophie Möller, Carolin Rasche, Felix Roeder, Nele Marie Rullkötter, Susanne Schiwek, Christian Stahn, Paul Wesemann, Angela Wöhler

Freie Mitarbeit / Freelancer
Michelle van der Veen

Praktikanten / Interns
Leon Mawick, Sarah Suchet, Vanessa Koziolek, Bianca Schmaltz

Galerie der Stadt Backnang

Kuratorische Leitung / Curatorial director
Martin Schick

Mitarbeit / Freelancers
Simone Scholten, Antje Hagen

Aufbauteam / Exhibition team
Branko Ŝmon, Gottfried Schaal, Fabian Baur

Katalog / Catalogue

Herausgeber / Publishers
Marta Herford gGmbH
Goebenstraße 2–10
32052 Herford, Deutschland
Tel. +49.5221.994430-0
Fax +49.5221.994430-23
Email info@marta-herford.de
www.marta-herford.de

Galerie der Stadt Backnang
Stiftshof 2
71522 Backnang
Tel. +49.7191.340-700
Fax +49.7191.340-757
www.galerie-der-stadt-backnang.de

Redaktion / Editors
Guillaume Bruère, Friederike Fast

Übersetzung / Translation
Chris Abbey (D / E), Jeremy Harrison (F / E), Frank Sievers (F / D)

Gestaltung / Layout
Jenna Gesse

Schrift / Typeface
Calluna, Univers

Lithographie / Lithography
Lorena Volkmer

Papier / Paper
Lessebo Design Natural

Gesamtherstellung / Overall producation
DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

Erschienen bei / Printed and distributed by
Verlag Kettler, Bönen
www.verlag-kettler.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar. ¶ A catalogue record for this book is available from the German National Bibliography and can be downloaded from http://dnb.ddb.de.

© 2012 Marta Herford, Verlag Kettler, Bönen, Künstler, Fotografen und Autoren / Artist, photographers and authors.

Umschlagabbildungen / Cover illustrations

Vorne / Front
B3rd, 4.5.2012 / Ölkreide und Buntstift auf Papier / Oil pastel and crayon on paper, 230 × 148 cm

Hinten / Back
Ohne Titel (Selfportrait), 25.4.2012 / Ölkreide, Aquarell und Buntstift auf Papier / Oil pastel, watercolour and crayon on paper, 230 × 150 cm

Innenklappe / Inner flap

Vorne / Front
Ohne Titel (Tagebuchzeichnung), 1.1.1998 / Kugelschreiber und Filzstift auf Papier / Ballpoint pen and felt-tip on paper, 50 × 50 cm

Ohne Titel (Tagebuchzeichnung), 5.12.1997 / Kugelschreiber und Filzstift, beidseitig auf Papier / Ballpoint pen and felt-tip on paper on both sides, 50 × 50 cm

Hinten / Back
Ohne Titel (Tagebuchzeichnung), 8.1.1998 / Kugelschreiber, Filzstift und Brandspuren auf Papier / Ballpoint pen, felt-tip and scorch marks on paper, 50 × 50 cm

Ohne Titel (Tagebuchzeichnung), 13.12.1997 / Kugelschreiber, Filzstift und Erde auf Papier / Ballpoint pen, felt-tip and earth on paper, 50 × 50 cm

Bildnachweis / Photo credits

Für die Abbildung der Arbeit von / Reproduction of the painting by Jean-Baptiste Camille Corot: © Louvre, Paris, France / Giraudon / The Bridgeman Art Library
Eric Tschernow: Cover vorne und hinten / Front and back cover, S. / pp. 6, 38–45, 56, 57, 72, 94, 97–99, 106, 108, 111, 112, 114
Barbara Steiner: S. 61
Für alle anderen Abbildungen von / All other reproductions of works by Guillaume Bruère: Hans Schröder / Marta Herford

Danksagung / Acknowledgements

Marta Herford und die Galerie der Stadt Backnang danken dem Künstler Guillaume Bruère für die wunderbare Zusammenarbeit und sein besonderes Engagement bei diesem Projekt. Unser Dank richtet sich auch an die Galerien Andrae Kaufmann und Heike Curtze für die Unterstützung dieser ambitionierten Ausstellung. ¶ Herzlich bedanken wir uns bei dem Institut français Deutschland / Büro für Bildende Künste für die Förderung von Ausstellung und Katalog sowie bei der Firma ACREST Property Group GmbH für die Unterstützung des Katalogs.

Marta Herford and Galerie der Stadt Backnang would like to thank Guillaume Bruère for being such a pleasure to work with and his particular dedication to this project. Thanks are also due to the Andrae Kaufmann Gallery and Heike Curtze's art gallery for supporting this ambitious exhibition. We are also indebted to Institut français Deutschland / Büro für Bildende Künste for its funding towards the exhibition and catalogue and ACREST Property Group GmbH for its financial contribution to the production of the catalogue.

GIOM in seinem Atelier. / GIOM in his studio.

Ausstellungsförderer / Exhibition supporter

Mit freundlicher Unterstützung des Institut français

Katalogsponsor / Catalogue sponsor

Marta Sponsoren / Marta sponsors

Marta Förderer / Marta supporters

Kulturpartner / Cultural partner

Medienpartner / Mediapartner

ISBN 978-3-86206-191-4

Printed in Germany