

Troy Brauntuch : life after dark = Leben nach der Finsternis

Autor(en): **Brooks, Rosetta / Brockmann, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 11

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681323>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TROY BRAUNTUCH: Life After Dark

ROSETTA BROOKS

For the German mystics of the 19th century, the meaning of the cosmos was concealed in microcosmic natural fragments of the universe, such as the shell, the fossil and the grain of sand. Here, in the minutiae of nature, lay the secret handwriting of God, revealed for those who cared to look. In the 1980s, the cultural fragments in the work of Troy Brauntuch take on a similar significance and mesmeric power. Seemingly incidental, fragmentary and partially obscured, Brauntuch's images - comprising an oeuvre that spans more than a decade - are like hieroglyphs of a mysterious universe of the mediated image. Often without some central object of attention, these images attract the gaze only to confront it with the illusion of emptiness.

The German Romantics' fascination with detail is recalled in a deceptively simple Brauntuch work (UNTITLED, 1982) in which two elliptical shapes float midway up a diptych of black canvases. As one looks, the blackness gradually yields to a delicate tracery of white pencil shading, and the oblique disc shapes are revealed to be the caps of a pair of



TROY BRAUNTUCH, UNTITLED / OHNE TITEL, 1985,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, 40 x 26" / 101,6 x 66 CM.

seated uniformed men apparently in rapt attention on something hidden in the darkness by which they are absorbed. Their closeness suggests a physical intimacy and yet they seem isolated, bound together only by their mutual confrontation of the deep blackness into which they are gazing.

The question that the picture poses is not what they are looking at but what we are looking at. The viewer is torn between an irresistible attraction to contemplate the sublimity that the image evokes, and a corresponding resistance provoked by a frustrating lack of information to cling to; we are presented with an image of division. In the embracing blackness that isolates the figures in their separate voids, our gaze comes to rest on the differences, the slightest details in the angle of the hats or the minute variation in the drapery.

Caspar David Friedrich's *TWO MEN BY THE SEA AT MOONRISE*, painted over 150 years ago, evokes a comparable combination of isolation and absorption in the void, with a similarly symmetrical composition around a pair of central figures. Standing on identical, lonely rocks, two men contemplate moonrise which, like a vast central eye, spreads out from the center of an almost symmetrical composition. Only the identical angle of their hats breaks up the mirror symmetry of the painting. But the sense of mystery attached to the sublime is not felt in the yawning space surrounding the figures; rather it seems tied to apparently incidental details of the picture.

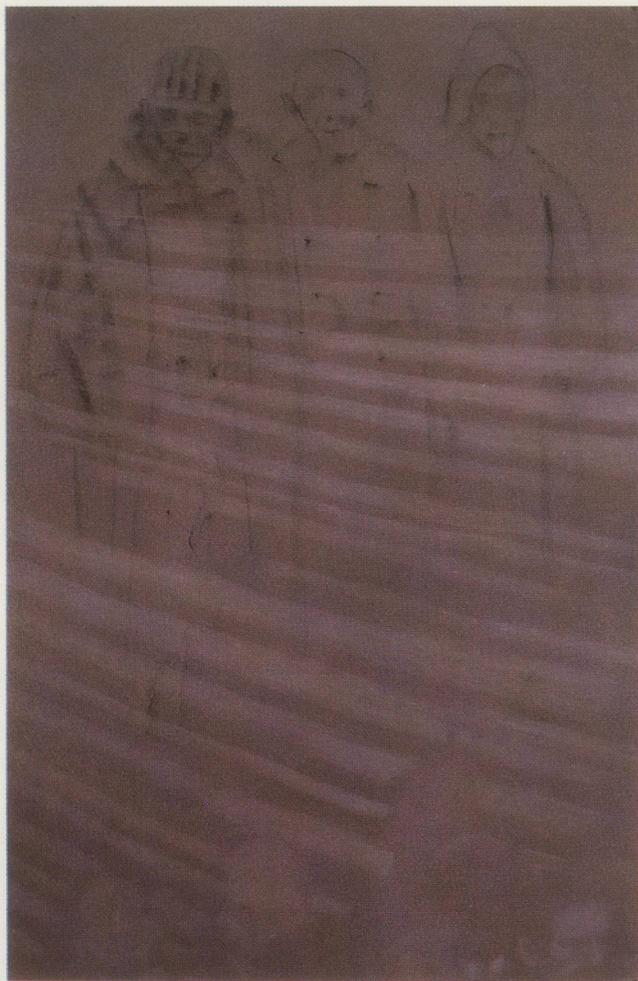
Brauntuch's art is compelling because, in his fascination for the incidental, the fragment of the image, he restores to painting the allegory of vision pioneered in the 19th century by the German Romantics. Isolated and suspended in time, these fragments become images again in the Romantic sense: embodiments of the imaginary in the real and of the mythic in the everyday. We peer into the depths created by the cultural fragments and reflect on the mysteries that underlie the universal presence of the image in a late twentieth century world. Brauntuch's shadow-world of images, literally cut off from their original source, suggests a world drained of life. Forgotten images, salvaged from the brink of oblivion, appear only to reveal their fragmentary disjunction. The living and the dead, the real and the staged, intermingle beneath the surface of these drawings.

ROSETTA BROOKS is the editor of ZG magazine and a writer living in New York City.

Blackness in Brauntuch's art is both an allure-ment into the depths as well as a barricade that excludes vision and limits perception. His work establishes an interplay between the forces of enticement and exclusion, creating an ambiguous space of fascinated entrapment for the gaze. The faintness of Brauntuch's white or gold pencil drawings puts them at the limits of the perceptible (and of the reproducible), allowing ambiguities of recognition to abound. The works suggest the sensation of trying to find one's way in the dark, of doubting one's vision, one's ability to discern the contours between the real and the imagined. Our experience of his art is tinged by the fear of an unexpected encounter in the black of the night. Just as the darkness heightens our awareness, so too are our senses sharpened in the intimate depths of a Brauntuch painting. A shaft of light glancing across a marbled torso, the shadow of an old vase or a Doric column emerging from a murky background – glimpses like these suddenly become living presences, ghostly specters. Inanimate, disembodied spirits disturb these stilled-life settings, dusty corners of accumulation and preservation.

Vaguely familiar segments of images from another era are decontextualized, broken up and transformed into floating apparitions. The fascination of a Brauntuch work is its power of arresting life, of stilling the flow of pictorial history. His images become partial erasures, forever hiding the information that might tell us the whole story; they communicate only the mystery of their existence. The works are disquieting perceptual delays of the automated reflexes developed in the age of film, photography, and TV, delays through which spatial perception unfolds and coheres. Ultimately, it is the limits of illusionism, the apparent impenetrability of the image that lures us back into the depths.

At times the illusion of concrete, visual information ensnares the viewer, lulling us into a false sense of confidence. In several works we catch glimpses of uniformed, military men, ominous figures of control, partially visible through the shadowed grayness. But finally the faint white pencil markings on the black cotton ground create only ghost-like presences which dissolve back into the shadows.



TROY BRAUNTUCH, *UNTITLED / OHNE TITEL*, 1985,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, 40 x 26" / 101,6 x 66 CM.

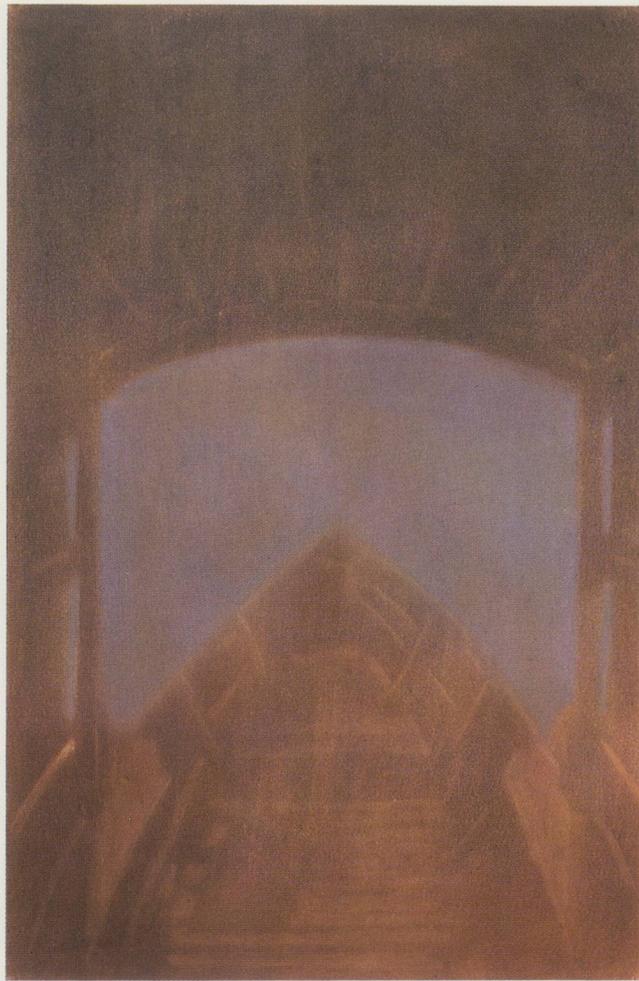
The pictures themselves remain remote from our world, as if they were withdrawing from their surrounding, retreating back into a timeless, forgotten, lost world. Perhaps they reflect shards of a lost order, a world of regimentation and geometry lost from the present. Yet these spatial incisions do not belong fully to the realm of the everyday any more than they do to the world of their origination. Brauntuch's images achieve an autonomy from pretext and from history.

His palette of imagery is inexhaustible and mercurial. In more recent work the ordered, isolated and fractured particularities have given way to visual excess in a dissolving, seamless space. From

the neoclassical chill of the earlier black and white paintings, the newer pastels seem like the purest images of sensuality; colourful outpourings of sensuous abandon.

Water cascades over naked women in a steamy, soft-focus voluptuousness. Powdered pastels flow forth like liquid light, creating explosions of desire in the silhouetted bodies of the bathers. At times, Brauntuch gets close to the misty, funeral atmosphere of Gustave Moreau's catacombs of the erotic imagination. An air of exotic, mythic prehistory pervades this newer work.

The variety of image sources sometimes seems to derive from contemporary documentary images,



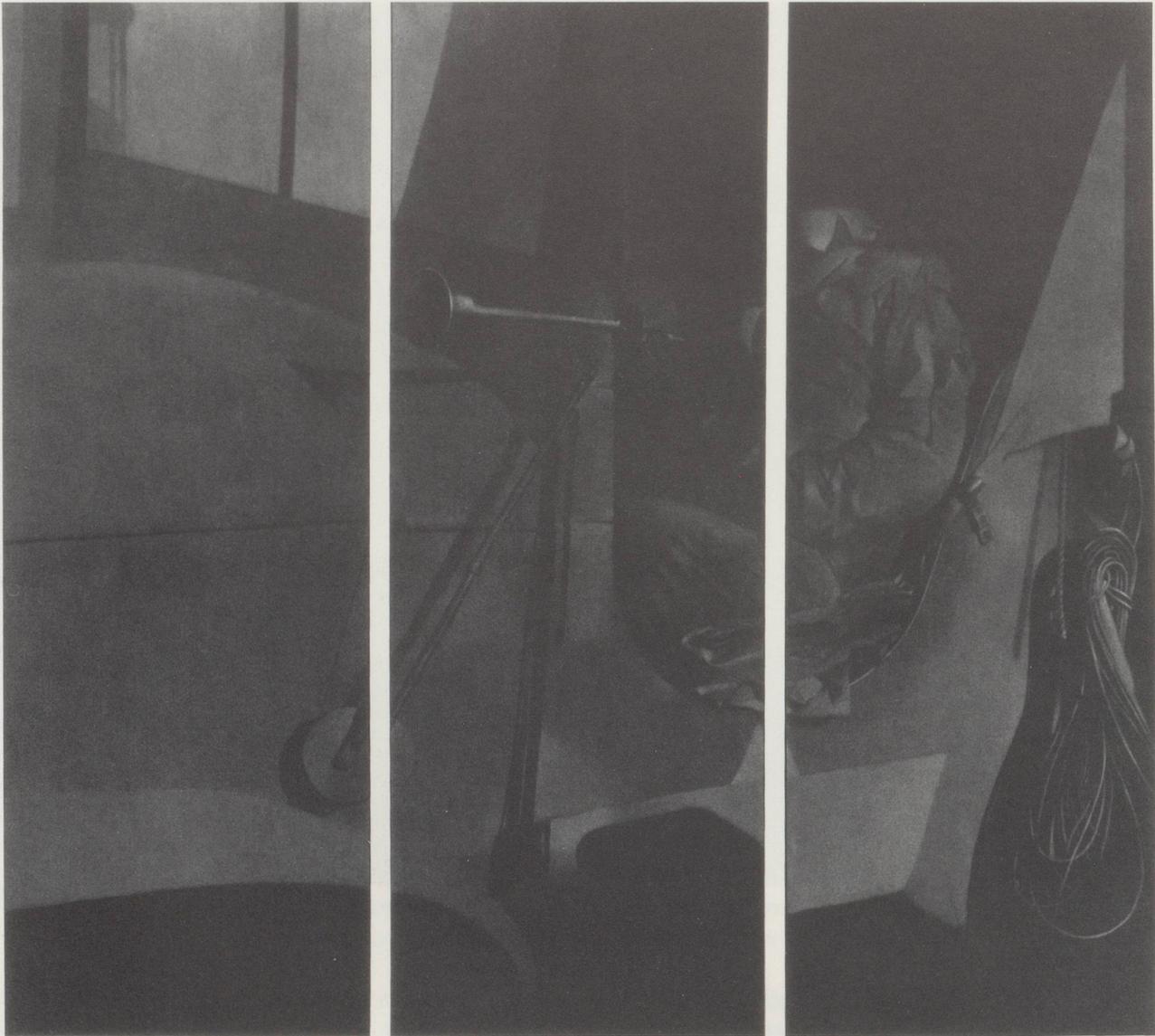
TROY BRAUNTUCH, *UNTITLED / OHNE TITEL*, 1985,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, 40 x 26" / 101,6 x 66 CM.

sometimes from cinematic extravaganzas of historic simulation. But like all of Brauntuch's work, the images are difficult to locate adding to a sense of spatial ambiguity reminiscent of Cecil B. de Mille as much as Ingres or Turner. Brauntuch's imagery evokes myths of paradisaic origination, worlds lost and buried in their own popular mythology. Creating an atmosphere of archaic hedonism perceived through the steam of a sauna connotes primordial images born into a world of simulation.

But these new, open spaces that Brauntuch's work explores are deceptive. Even the colours beguile the eye transposed to Brauntuch's dark interi-

ors, with their controlled lighting. A magenta/orange combination – conventionally used to evoke the golden glow of sunset – suggests an oppressive as well as an unearthly light. While evoking a sensation of vastness and expansiveness, the beacons of pure pigment, the washes and the ink-stains, also induce a vague, uneasy sense of claustrophobia and spatial encroachment. The viewer is imprisoned in ambiguous space.

Details glisten in the dark. *FLOORBOARDS* (1984) depicts a group of women, heads shrouded in towels, depersonalised and regimented in space. Strong angles of recession reinforce the isolation and mutual indifference of the bathers. A sugges-



TROY BRAUNTUCH, *UNTITLED / OHNE TITEL*, 1983,

PENCIL ON COTTON / FARBSTIFT AUF BAUMWOLLE, 98 x 111" / 249 x 282 CM.

tion of surveillance or voyeurism pervades the scene. Echos of a sinister ambiance resonate in *UNTITLED* (1983), where a group of uniformed men, lurking in the background, oversee a naked man on his hands and knees scrubbing the floor with soap. Is this a prison bathhouse of enforced cleanliness or a primordial cavern of sensual excess?

In the exotic underworlds of Brauntuch's newer work there is always an element that disrupts the

paradisaal aura. There is a perpetual conflict within the image between visibility and obscurity, between the hidden and the explicit and between the open and closed. We remain locked in an image culture which itself is caught between creating images of prison and paradise. Brauntuch's worlds of images are sealed off, exclusive and lost, the better to be seen in the light of their own unreality, reflected by the dark aura of fascination.

TROY BRAUNTUCH:



TROY BRAUNTUCH, UNTITLED / OHNE TITEL, 1983, PENCIL ON COTTON / FARBSTIFT AUF BAUMWOLLE, 36 x 108'' / 91,4 x 274,3 CM.

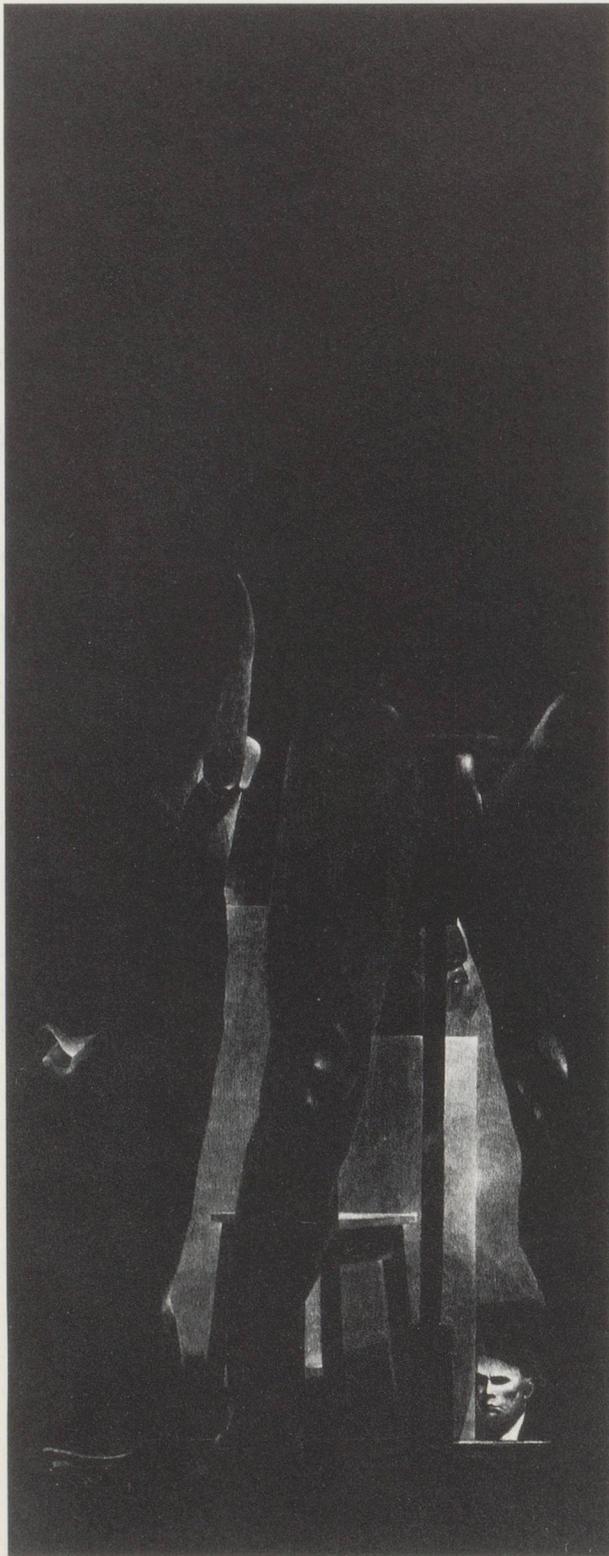
Leben nach der Finsternis

ROSETTA BROOKS

Die deutschen Mystiker des 19. Jahrhunderts sahen den Sinn des Kosmos eingeschrieben in mikrokosmischen Naturfragmenten des Universums wie beispielsweise einer Muschel, einem Fossil oder einem Sandkorn. Hier, in den

ROSETTA BROOKS ist Herausgeberin des ZG magazine und Schriftstellerin. Sie lebt in New York City.

kleinen Dingen der Natur, verbarg sich die geheime Handschrift Gottes, die sich demjenigen offenbarte, der genau hinsah. In den 80er Jahren unseres Jahrhunderts begegnen wir einer vergleichbaren Signifikanz und hypnotischen Ausstrahlung im Werk von Troy Brauntuch. Scheinbar zufällig, fragmentarisch und teilweise im Dunkeln versunken, sind Brauntuchs Bilder – Werke aus



(Photo: Piltzer/Noble)

mehr als einem Jahrzehnt – wie Hieroglyphen eines geheimnisvollen Universums des Abbildes. Oft ohne dass die Aufmerksamkeit von einem markanten Punkt gefangen würde, ziehen diese Bilder den Blick nur an, um ihm die Illusion von Leere entgegenzuhalten.

Die Faszination, die in der deutschen Romantik vom Detail ausging, ruft uns ein täuschend einfaches Brauntuch-Werk (OHNE TITEL, 1982) in Erinnerung, in dem zwei elliptische Formen aufrecht in der Mitte eines Dptychons aus schwarzen Leinwänden schweben. Schaut man genauer hin, so erkennt man in der schwarzen Fläche allmählich ein zartes Gewebe aus weissen Bleistift-Schraffierungen, und die angedeuteten Kreisformen entpuppen sich als die Mützen zweier sitzender Männer in Uniform, die offensichtlich mit gespannter Aufmerksamkeit auf etwas in jener Dunkelheit Verborgenes starren, die auch ihre Körper verschluckt. Dass sie so nah zusammensitzen, suggeriert körperliche Vertrautheit, und dennoch scheinen sie isoliert, verbunden nur durch ihrer beider Begegnung mit der schwarzen Tiefe, in die sie starren.

Aus dem Bild erhebt sich jedoch nicht die Frage, was sie dort anschauen, sondern was wir darin sehen. Der Betrachter wird hin- und hergerissen zwischen einem unwiderstehlichen Bedürfnis, über den im Bild beschworenen Geist nachzusinnen einerseits und andererseits seinem eigenen Widerstand dagegen, der durch einen frustrierenden Mangel an greifbarer Information geschürt wird. Wir finden uns im Abbild der Geteiltheit. Im Sog der Dunkelheit, in der jede Figur in ihrer eigenen Leere isoliert ist, ruht unser Blick auf Unterschieden, winzigen Details wie der Stellung der Mützen oder minutiösen Abwandlungen in den Stoff-Falten.

Caspar David Friedrich beschwor in seinem vor mehr als 150 Jahren gemalten Bild ZWEI MÄNNER AM MEER BEI MONDAUFGANG eine vergleichbare Kombination von Isolation einerseits und dem Sog der Leere andererseits; auch die symmetrische Komposition rund um zwei zentrale Figuren ist ähnlich. Zwei Männer stehen auf zwei identischen einzelnen Felsen und betrachten den Mondaufgang, der wie ein riesiges einzelnes Auge in der Mitte einer fast symmetrischen Komposition aufleuchtet. Nur die gleiche Ausrichtung der Mützen durchbricht die Spiegel-Symmetrie des Bildes. Doch der Hauch des Ge-

TROY BRAUNTUCH, UNTITLED / OHNE TITEL, 1981,

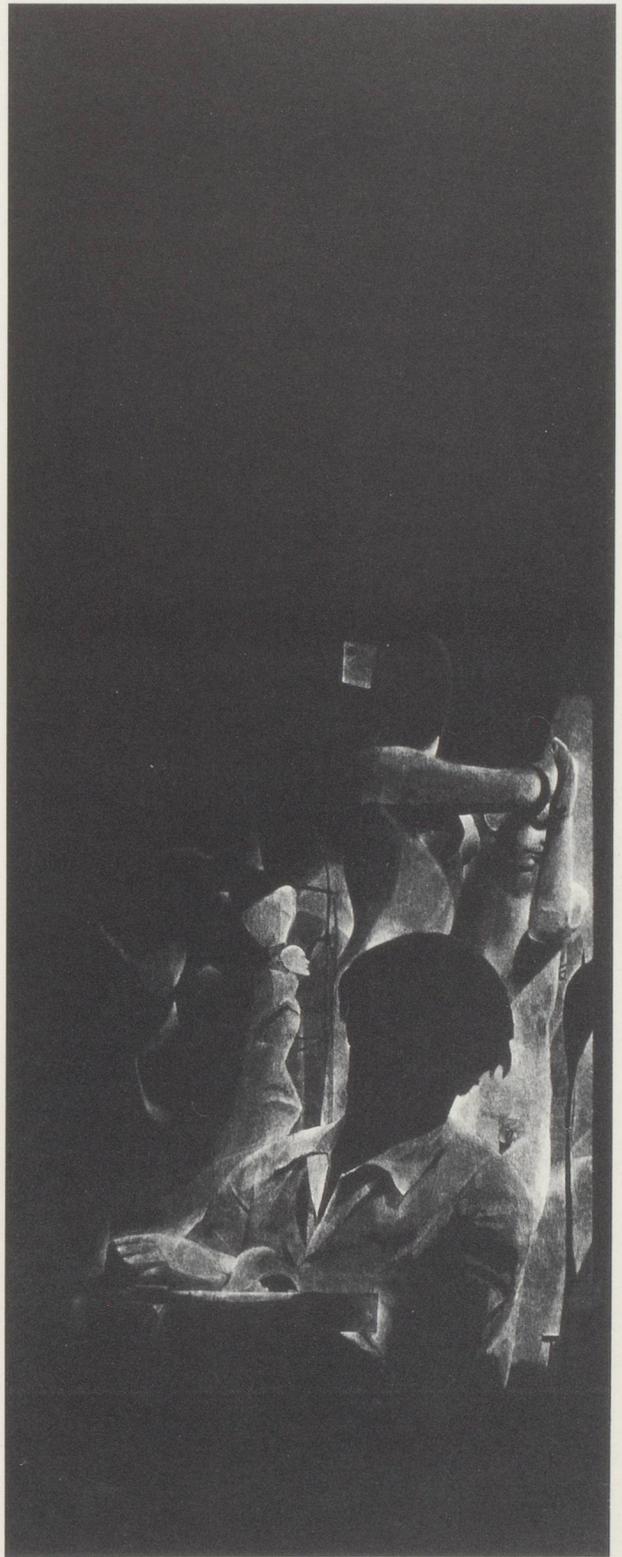
PENCIL ON PAPER / FARBSTIFT AUF PAPIER, 83 x 31'' / 211 x 78,7 CM.

heimnisvollen, der dem Vergeistigten anhaftet, wird nicht in der gähnenden Leere um die Figuren herum spürbar; vielmehr ist er wohl an die augenscheinlich zufälligen Bilddetails gebunden.

In Brauntuchs Kunst liegt etwas Zwingendes, denn in seiner Fasziniertheit vom Zufälligen, dem bildnerischen Fragment, führt er jene Allegorie der Vision wieder in die Malerei ein, der im 19. Jahrhundert die deutschen Romantiker den Weg bereiteten. Isoliert und zeitlich losgelöst, werden diese Fragmente selbst wieder Bilder im romantischen Sinne: Manifestation des Imaginären in der Wirklichkeit und des Mystischen im Alltagsleben. Unser Blick fällt in die sich im kulturellen Fragment eröffnenden Tiefen und trifft darin auf jene Mysterien, die der universellen Präsenz des Bildes im späten zwanzigsten Jahrhundert zugrunde liegen. Brauntuchs Schattenwelt der Bilder, die im wörtlichen Sinn von ihren Ursprüngen abgetrennt sind, suggeriert uns eine Welt, aus der das Leben entwichen ist. Versunkene Bilder, am Rande der Vergessenheit, tauchen auf, nur um ihre fragmentarische Getrenntheit vorzuführen. Lebendiges und Totes, Wirkliches und Inszeniertes vermischen sich unter der Oberfläche dieser Zeichnungen.

Die Finsternis in Brauntuchs Kunst ist Reiz der Tiefe einerseits und Abwehr von Vision und Wahrnehmung andererseits. In seinem Werk spielen Verführung und Ausschließung ein Spiel miteinander und eröffnen einen vieldeutigen Raum, in dem der faszinierte Blick sich fängt. Durch ihre Zartheit geraten Brauntuchs weisse oder goldene Bleistiftzeichnungen an die Grenzen des Wahrnehmbaren (und des Reproduzierbaren) und öffnen reicher Vielfalt des Erkennens Tür und Tor. Man ertastet sich den Weg durch die Dunkelheit, bezweifelt, was man sieht, und spürt die Grenzen zwischen Wirklichem und Imaginärem verschwimmen. Wir erfahren seine Kunst mit der Furcht vor einer unerwarteten Begegnung in dunkler Nacht. Geradeso wie die Dunkelheit unsere Aufmerksamkeit erhöht, schärft ein Brauntuch-Bild unsere Sinne in intimen Tiefen. Ein Lichtstrahl fällt auf einen Marmor-Torso, der Schatten einer alten Vase oder einer dorischen Säule hebt sich von düsterem Hintergrund ab; plötzlich werden solch flüchtige Eindrücke zu lebendiger Präsenz, geisterhafter Erscheinung. Leblose, körperlose

TROY BRAUNTUCH, UNTITLED / OHNE TITEL, 1980,
PENCIL ON PAPER / FARBSTIFT AUF PAPIER, 83 x 31'' / 211 x 78,7 CM.



(Photo: Polka/Noble)

Geister stören diese stillebenhafte Szenerie, verstaubte Ecken gesammelter Schätze.

Vage vertraute Bildsegmente aus fernen Zeiten sind aus ihrem Zusammenhang genommen, aufgelöst und verwandelt in schwebende Erscheinungen. Die Faszination einer Brauntuch-Arbeit liegt in deren Macht, das Leben anzuhalten, den Fluss der bildnerischen Geschichte zum Stillstand zu bringen. Seine Bilder werden zu ausgeblendetem Teilstücken, die für immer gerade jene Information vor uns verbergen, welche die Geschichte zum Ganzen fügen würde. Nur das Mysterium ihrer Existenz vermitteln sie uns. Die Arbeiten sind verwirrende Wahrnehmungsverschiebungen jener automatisierten Reflexe, die sich im Zeitalter von Film, Photographie und Fernsehen herausgebildet haben, Verschiebungen, in denen räumliche Wahrnehmung stattfindet und sich entfaltet. Schliesslich sind es die Grenzen des Illusionismus, die augenscheinliche Undurchdringlichkeit des Bildes, die uns hinunter in die Tiefe ziehen.

Zuweilen umgarnt den Betrachter die Illusion konkreter, visueller Information; sie lullt uns ein in eine falsche Vertrautheit. In einigen Bildern erhaschen wir den Blick auf uniformierte Soldaten, ominöse Kontrolleure, nur halb sichtbar im schattenhaften Grau. Schliesslich aber entstehen in den zarten weissen Bleistiftstrichen auf schwarzem Nessel nur noch geisterhafte Gestalten, die sogleich in den Schatten zurückweichen. Die Bilder selbst bleiben unserer Welt entrückt, als zögen sie sich zurück aus ihrer Umgebung, fort in eine zeitlose, vergessene, verlorene Welt. Vielleicht sind sie Echo einer untergegangenen Ordnung, Scherben einer Welt der Reglementierung und Geometrie, die uns verlorengegangen ist. Dennoch gehören diese räumlichen Schnitte nicht mehr vollends ins Reich des Alltäglichen noch in die Welt ihres Ursprungs. Brauntuchs Bilder sind unabhängig von Vorwand und Geschichte.

Sein Bilder-Reichtum ist ebenso unerschöpflich wie abwechslungsreich. In neueren Bildern sind geordnete, isolierte und zersplitterte Einzelheiten einem visuellen Schwelgen in sich auflösendem, grenzenlosem Raum gewichen. Verglichen mit der neoklassischen Kühle der früheren Schwarzweiss-Bilder, wirken die neuen Pastelle wie das reine Abbild der Empfindsamkeit: farbenprächtige Ergüsse ungehemmter Sinnenfreude.

Wasserkaskaden stürzen herab auf nackte Frauen in trüb-verschwommener Wollüstigkeit. Pudriges Pastell



strömt hervor wie flüssiges Licht und birst in den silhouettenhaften Körpern von Badenden gleich einer Explosion der Lust. Zuweilen gerät Brauntuch in die Nähe jener düster-trüben Atmosphäre, wie wir sie bei Gustave Moreaus Katakomben der erotischen Phantasie finden. Ein Hauch von exotisch mythischer Prähistorie durchdringt sein neueres Werk.

Die Vielfalt seiner Bilder scheint sich aus zeitgenössischem Dokumentationsmaterial einerseits und üppigen



TROY BRAUNTUCH, FLOOR BOARDS / HOLZROSTE, 1984,
PASTEL ON COTTON / PASTELL AUF BAUMWOLLE,
108 x 144'' / 274,3 x 365,7 CM.

(Photo: Zindman/Fremont)

Historiefilmen andererseits zu rekrutieren. Doch wie alle Brauntuch-Arbeiten sind auch diese Bilder kaum zu lokalisieren, zumal sie mit einer Vieldeutigkeit des Raumes arbeiten, die an Cecil B. de Mille ebenso erinnert wie an Ingres oder Turner. Brauntuchs Bildwelt beschwört My-

then paradiesischen Ursprungs, Welten, die in ihren eigenen Volks-Mythen untergegangen und begraben sind. Die Atmosphäre eines archaischen Hedonismus, der im Dampf einer Sauna sichtbar wird, entlässt archetypische Bilder in eine Welt der Simulation.

Doch diese neuen Räume, die Brauntuch nun erforscht, sind trügerisch. Selbst die Farben täuschen das Auge. Taucht eine Kombination aus Magenta und Orange, die normalerweise zur Darstellung goldglühender Sonnenuntergänge verwendet wird, in Brauntuchs dunklen Innenräumen mit ihrer kontrollierten Beleuchtung auf, so wird daraus ein ebenso bedrückendes wie überirdisches Licht. Einerseits vermitteln die Signalflecken aus purem Pigment, die lasierten Stellen und die Tintenflecken den Eindruck von Weite und Grenzenlosigkeit, aber andererseits kommt durch sie auch ein vage beklemmendes Gefühl von Klaustrophobie und räumlicher Enge zustande. Der Betrachter sieht sich gefangen in der Mehrdeutigkeit des Raums.

Details funkeln in der Dunkelheit. In FLOORBOARDS (BODENBRETTER, 1984) ist eine Gruppe von Frauen mit um die Köpfe geschlungenen Handtüchern dargestellt, entpersönlicht in einem übergeordneten System. Die abgewandte Haltung der Badenden unterstreicht Isoliertheit und gegenseitige Gleichgültigkeit. Überwachung oder Voyeurismus prägen diese Szene. Das Echo eines düsteren Ambiente hallt in UNTITLED (OHNE TITEL, 1983) nach, wo eine Gruppe im Hintergrund lauerner Uniformierter einen nackten Mann beaufsichtigt, der auf Händen und Knien den Fussboden mit Seife schrubbt. Ist dies ein Gefängnis-Badehaus mit erzwungener Reinlichkeit oder eine Urhöhle lüsterner Exzesse?

In der exotischen Unterwelt des neueren Brauntuchschen Werks gibt es immer irgend etwas, das die paradiesische Aura sprengt. In den Bildern herrscht ein ständiger Kampf zwischen Sichtbarem und in der Finsternis Verborgenen, zwischen Angedeutetem und Ausgesprochenem, zwischen Offenheit und Verschlussenheit. Wir bleiben befangen in einer Bildkultur, die selbst gefangen ist zwischen Bildern vom Gefängnis und solchen vom Paradies. Brauntuchs Bilder sind eine hermetische Welt, verschlossen, versunken, lesbar nur im Licht ihrer eigenen Unwirklichkeit, das uns aus der dunklen Aura der Faszination entgegenleuchtet.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)