

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 63 (1976)  
**Heft:** 9: Polyvalente Räume - Mehrfache Nutzungen = Espaces polyvalents - Utilisations multiples

**Artikel:** Von der entfremdeten Natur zur Natur als Reliquie  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-48632>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 18.03.2025

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

# Von der entfremdeten Natur zur Natur als Reliquie

Der Titel des Gesprächs, das wir im Rahmen der Reihe «Künstlerporträts» mit dem Tessiner Künstler Sergio Emery führten (siehe Werk 5/1976, S. 362–363), lautete «Emerys „ökologisches Konzept“: utopische Kritik?». Damit wollten wir weder Motivation noch Problembezogenheit der letzten künstlerischen Manifestation Sergio Emerys relativieren. In der Tat versuchten wir auf die apathische, beinahe ablehnende Haltung des Kunstkonsumenten gegenüber jeglicher Kunst, die zur Aussage eines gesellschaftskritischen Engagements formuliert wird, aufmerksam zu machen. Dabei weisen die aus der jüngsten Schaffensperiode Emerys entstandenen «Prothesen»-Bilder zu der raffinierten Darstel-

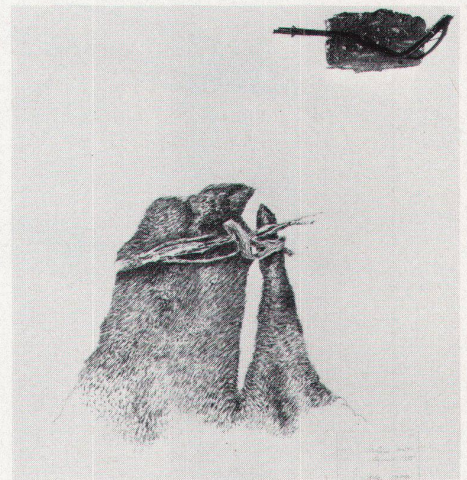
lungsart auch eine didaktische Komponente auf, welche in Zusammenhang mit dem gewählten phänomenologischen Kontext gesetzt, nämlich die zeitgenössische Handhabung des Menschen mit der Natur, dem Kunstbeitrag ebenfalls eine kulturelle Dimension verleiht.

Im Sinne der analytischen Darlegung obenerwählter Aspekte und der Erfahrungsphasen zu dieser überraschenden künstlerischen Synthese Sergio Emerys zwischen «land art» und «Conceptkunst» veröffentlichen wir den nachfolgenden Text des Kunstkritikers Guglielmo Volonterio. Die Bilder gehören zur Reihe «Prothesen» 1975–1976. Red.

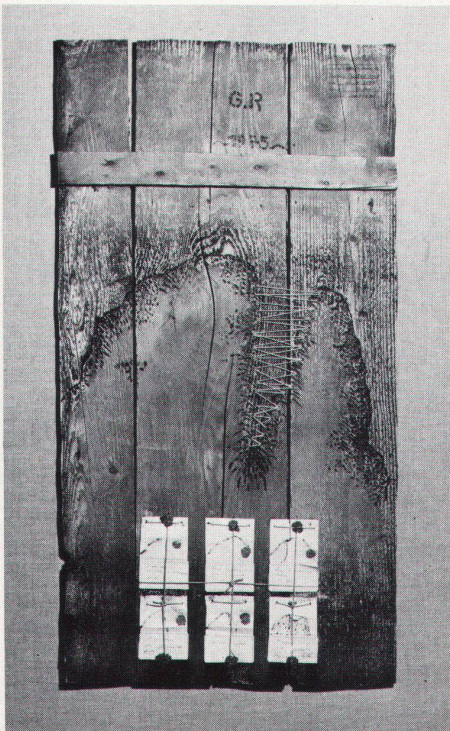
Es ist bedeutungsvoll, dass gerade ein vom Beispiel Morlottis beeinflusster «naturalistischer» Maler, der Sergio Emery noch vor zehn Jahren war, die ganze naturalistische Darstellung nun ablehnt, um die Auseinandersetzung mit den eigentlichen Natur-Gegebenheiten weiterzuführen. Die Degradierung der Natur, ihr prekärer Zustand, die entsprechende Veränderung der Werte – man könnte auch von der «Denaturalisierung» des Habitats sprechen –, haben den Maler dazu bewegt, neue Erkenntnismittel zu verwenden. Es ist wichtig hier zu unterstreichen, wie der erschöpfende Gebrauch der gefühlsbezogenen Wahrnehmung in Emerys Innerem dünne und untastbare Nostalgie blieb, die auch in den nachfolgenden Erfahrungen ökologisch-konzeptuellen Charakters zum Ausdruck kommt. Die Darstellungen, die voller Bezüge, Metapher, allegorischer Gestalten aus der ökologischen Malerei entspringen, wenn auch vereinfacht in Anlehnung an die von Wissenschaft und Semiotik verwendeten elementaren Modellierungen, schliessen den phantastischen Zustand des heutigen Men-

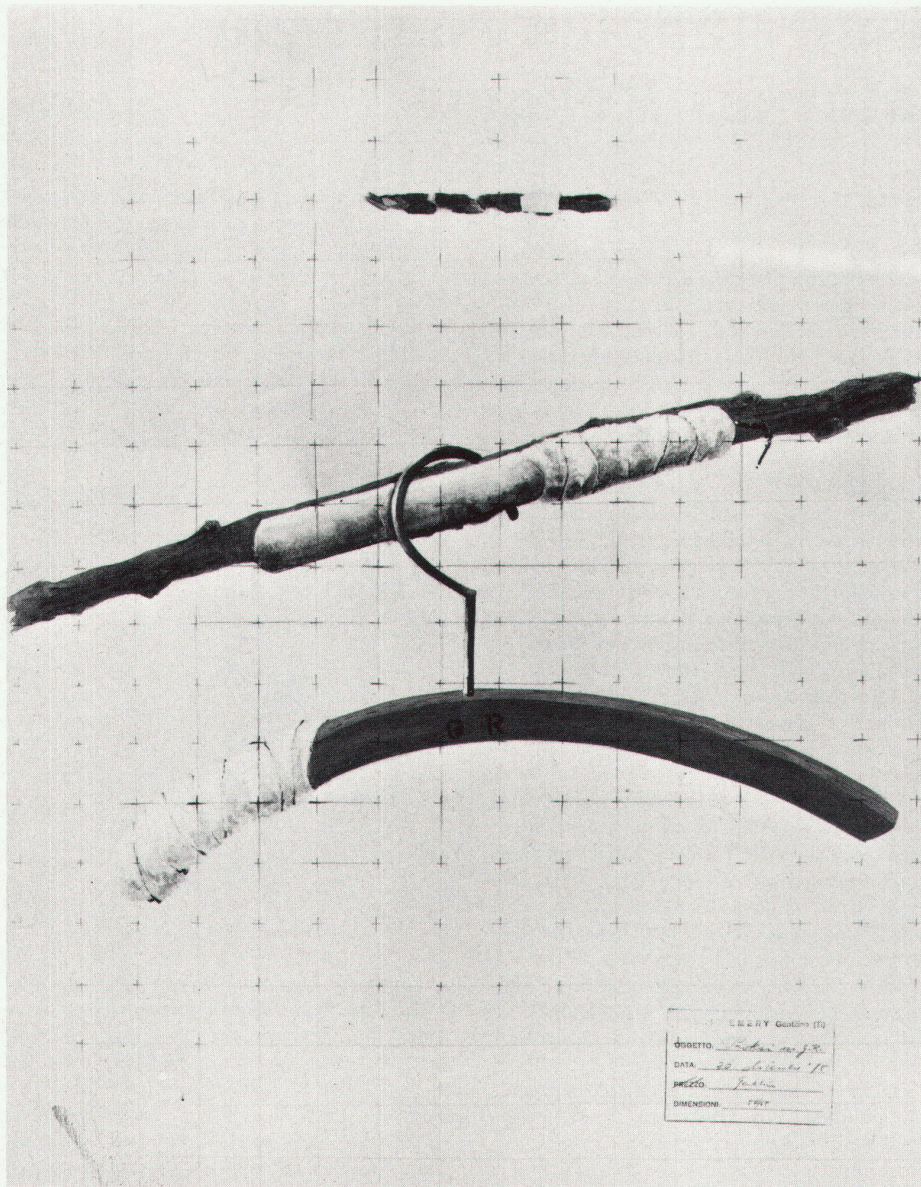
schen ein, ebenso das Fetischismus-Phänomen, das nicht nur das psychologische Leben, sondern auch das wissenschaftliche Herangehen an die Natur mithineinzieht. Der bildnerische Prozess gehorcht Forderungen extremer Verdeutlichung: der Grashalm, der menschliche Fuss als Silhouette, die zum Hinweis auf den Kodifizierungsprozess zur Annäherungsbewegung eingefügte spektroskopische Skala, ist zum abstrahierten Zeichen reduziert, ja geradezu zum Verlust der konventionalen «natürlichen» Bedeutung.

Dies ist der erste in Richtung Entmaterialisierung des dargestellten Objektes unternommene Schritt. In der Tat ist die Natur nicht mehr dialektischer Bereich und dialektisches Moment. Sie ist zu etwas sehr Zerbrechlichem geworden, das in Räumen unter Glas aufbewahrt und paradoxerweise vor der verdorbenen äusseren Umwelt geschützt werden soll. Das Paradox besteht in der Vernichtung der Natur durch die Natur selbst. Emerys Malerei, welche zu Beginn der ökologischen Periode durch die zärtliche Wiedergewinnung anhand minimaler Modellierung des Bildlichen charakterisiert war, wendet sich nun zum Transparenz-Element und dessen Faszination. Dies bedeutet einen weiteren phantastischen Prozess, der mit dem Aufbau einer künstlichen Welt beendet wird: Die Erhebung der Künstlichkeit zum Ersatz der Wirklichkeit. In die Malerei Emerys schiebt sich eine andere Komponente ein, die in der vorangegangenen Periode bereits impliziert war: Die Verehrung mit ihrem verhängnisvollen religiösen Aspekt. Dennoch handelt es sich um eine von ihrem ursprünglichen Sinn entleerte Religiosität. Die darauffolgende Wende in der Malerei Sergio Emerys ist durch die Objektivation gekennzeichnet: Die Darstellung des Grases beispielsweise ist nicht mehr auf eine schematisierte Silhouette reduziert. Das «Design» Sergio Emerys erlangt die dritte Dimension wieder, es wird bei Verwendung eines durchsichtigen «Containers» zur «Skulptur», symbolisches Element des künstlichen Raumes, in dem die Natur aufbewahrt werden kann. Der Container beinhaltet eine Reihe von in den Boden des Behälters gesteckten Röhren aus klarem Glas. Das Gras ist materiallos geworden und hat eine abstrakte Konfiguration übernommen. Festigkeit und Transparenz des Zeichens bedeuten eine Wiedergewinnung des Vertrauens zum paradigmatischen System.



Sergio Emery bestätigt dies in Form von Optimismus, der im Endresultat als lyrischer Artefakt bekundet wird. Die ökologisch-objektivierte Kunst Sergio Emerys begegnet in dieser Phase der Bewegung der «arte povera», in der Elemente der Conceptkunst bereits enthalten waren. Der «lyrische Artefakt» wird zugunsten eines eher phänomenologischen Diskurses abgelehnt. Gegenstand dieser Manifestation sind die «Phänomene», als Schein der Wirklichkeit verstanden. Emery nimmt das Thema des Containers wieder auf, jedoch mit neuen Ansätzen: Es ist nicht mehr die dreidimensionale Projektion eines visuellen Raumes, eher die Allegorie reeller Ereignisse. Der praktisch bezogene Diskurs richtet sich auf die verschiedenen Beziehungen zwischen Mensch und Erde, auf die Erds substanz, ihre Inhalte, ihr Leben. Vermutlich befindet man sich hier auf der Ebene einer unendlichen Paraphrase: Die Erdphänomene werden katalogisiert, verzeichnet, aufbewahrt. Emery gebraucht die Plastiksäcke, welche Bestandteile einer weiten objektivierten Erfahrung sind, um eine Theorie der Phänomene aufbauen zu können: Das Futteral enthält Erde und in ihr gefundene Dinge, Insekten, vom Landwirt gebrauchte Plastik-Handschuhe und anderes mehr. Ihre Unterbringung erinnert an eine Ordnung, die der des Museums aber auch der des Wallfahrtsortes typisch ist. Das mit Erde gefüllte Kästchen ist eine Art Altar, vor dem man niederkniet. Die Phänomenologie der Erde wird verehrt und mit ihr das «Territorium» als gekaufter Identifikations- und Le-





bensraum. Es entstehen die «ex-voto» für «erhaltene Gottesgnade». Der vorangegangene phänomenologische Diskurs fällt, die Natur hat sich mit ihrem Surrogat verworren und der Künstler formt sie als Reliquie, Gegenstand der Verehrung und der religiösen Zeremonie um.

#### Das malerische Zeremoniell

Grundlegender Prozess dieser Anfangsperiode ist die Anwendung der Metonymie. Der oben erwähnte Plastik-Handschuh des Landwirtes, als Hülle für die Hand gedacht, beinhaltet dagegen Erde: Der Austausch erfolgt zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Äusserem und Innerem, zwischen vorhergehendem und nachfolgendem Moment. Die intellektuelle Intervention Emerys eignet sich in diesem Ideenbereich einen bestimmten mystischen Surrealismus an. Dieser wird durch eine durch das Werk Emerys gehende subtile Ironie geschwächt. Der Übergang von dieser zur darauffolgenden Erfahrung geschieht auf der Basis eines Zerlegungsprozesses des abgebildeten Objektes. Mit den «ex-voto»-Bildern schlug der Künstler

noch eine Progression von Ideen, Gestalten, Gedanken aufgrund des assoziativen Vermögens der Ideen selbst vor. An sich ist der «ex-voto» ein strukturiertes Einheitsobjekt und eine Bestätigung der Relation Ursache und Wirkung. Dagegen setzt die Reliquie die Verehrung eines Objektes jenseits seiner ursprünglichen Funktion voraus. In der Malerei Emerys wird sie zum Feld einer verzückten Handlung für einen neuen Ritus, nämlich die Katalogisierung der «ex-voto»-Stücke und eines Teils des zusammengehörenden religiösen Instrumentariums: Das Bildrähmchen, die Kerzen, u. a. Dies sind die Gegenstände, welche in den neuen Bildern des Künstlers dargestellt werden und mit ihnen die besondere Ikonographie der vorangegangenen Malereien, die «ex-voto», um das gemeinsame Schicksal der Dinge gegenüber der stufenweisen Vernichtung der menschlichen gedanklichen Welt in Erinnerung zu rufen. Es ist nicht mehr der Gegenstand oder sein Surrogat, der gegen den Verfallprozess geschützt werden soll, sondern dessen «Erinnerung» – äusserste Konsequenz einer Entwicklung graduellen Identitätsverlustes. Infolge der

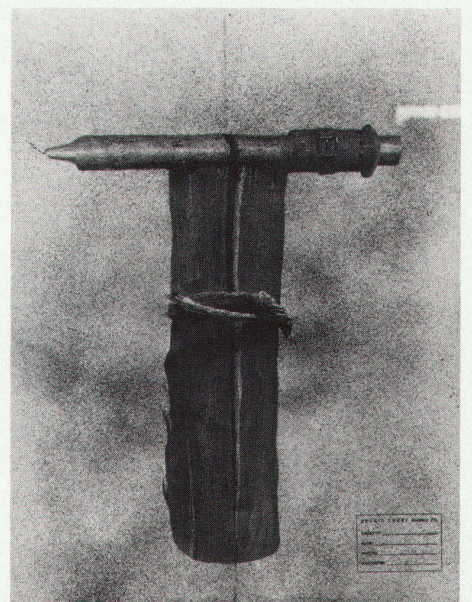
Katalogisierungslust werden durch die Malerei die Dinge im Bild-Container nach einem Zeremoniell eingeordnet, das sich mit elementaren und geometrisierenden Schemata vereinbart, deren Zauber von den entkräfteten und vereinheitlichenden rosa Hintergründen innerhalb einer unrealen und fast magischen Atmosphäre unterstrichen wird. Die Reliquie wird zum Traum, sie ist die Materialisierung des Traumes selbst.

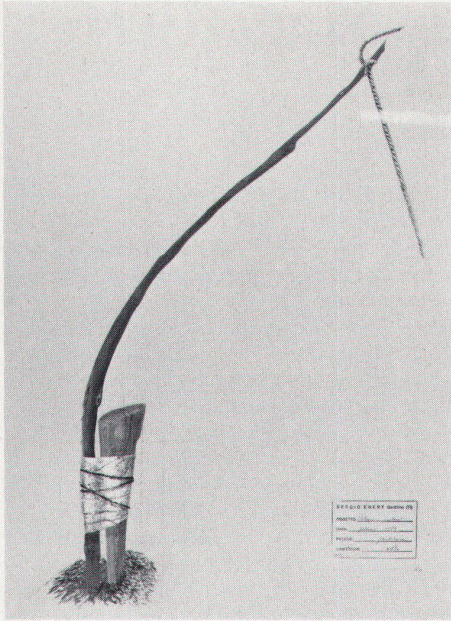
#### Die Intervention der Prothese

Bereits im Laufe dieser letzten Erfahrung, die eine Art gefährlicher Sackgasse bedeutete, taucht ein anderes bislang noch unbekanntes Motiv auf, die Prothese, oder das zur Wiederherstellung des sich im prekären Zustand befindenden Objektes nötige Ersatzglied: Verbandzeug, Gürtel, Reissverschluss, Binde, Zugleine, Haken, Gewinde, Schrauben. Die Präsenz dieser Objekte löscht die religiöse Exaltation der vorangegangenen Erfahrung aus und die fetischistische Überschwenglichkeit verlässt den liturgischen Gegenstand um das Thema der Materialität wiederaufzunehmen, nämlich die nun stark verschlechterte Erde.

Die Welt, die Sergio Emery erlebt, ist jene, die zerfällt, einstürzt, verdorrt und formlos ist. Die Zeichnung ist fein und ausgearbeitet, oft konturierend. Die zu Beginn des Jahrhunderts typischen graphischen Darstellungen treten zum Vorschein. Aufgrund ihrer Erlesenheit geben diese heute in unrealer Weise die beschriebene Tat wieder, die nicht chronologisch, sondern andeutend und konzeptionell sein will. Anfänglich ist diese letzte Arbeitsphase durch den Verzicht auf Farbe gekennzeichnet. Emery beschränkt sich auf die Schwarz-Weiss-Zeichnung mit der deutlichen Absicht, sich von einer vorangegangenen äusserst konnotativen Erfahrung zu distanzieren.

Zur Erneuerung der sarkastischen Seite Emerys tritt in seinem Werk, wenn auch in diskreter Weise, das parodierte Thema der Mechanisierung und der Technik auf. Dem Auflösungsprozess stellt der Mensch seine technische

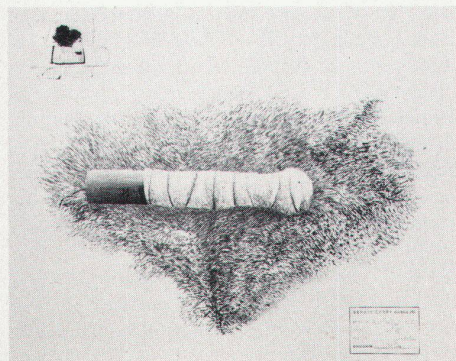




«Magie» entgegen. Es ist eine Verzweilungstat: Die Zeichnung drückt den im Unterbewusstsein vorhandenen phantastischen Zustand aus. Die einstürzenden Erdschollen sind mittels Bolzen und Gewinde zusammengehalten. Je nach angewandten mechanischen Instrumenten kann der Eingriff entweder die Ausbesserung oder die Modifizierung der Objekte zum Zweck haben. Im ersten Fall sind die Erdschollen mit Bolzen, Gewinden, Haken durchbohrt; im zweiten werden Prothesen gebraucht, zusammengehalten durch engezoogene Schnüre, Gurten, Ketten, Binden und anderes. Aber auch das vom Schlosser benutzte, komplexere mechanische Mittel, der Schraubenschlüssel, gelangt zur Anwendung. Die Bindung wird eher zur Instandstellung des gebrochenen Objekts, eines Holzstücks, benützt, das zu den Elementen der «pittura povera» gehört. Damit sucht Sergio Emery einen elementaren Diskurs und durch ihn eine verarmte Darstellung, die oft zur reinen Signifikanz zurückgeführt wird. Zur Herstellung einer stärkeren Bindung gelangt der Künstler mehrmals zur Prothese, und es ist nicht selten der Fall, dass die Prothese bereits defekt ist, was deren Instandstellung auch nötig macht.

### Paradigma und Syntagma

Grundlegender Gegenstand im künstlerischen Diskurs Emerys ist der Nützlichkeitsverlust der



Dinge. Dadurch werden zugleich die Termini einer negativen Dialektik festgelegt. Der Vergleich zwischen paradigmatischem und syntagmatischem System übernimmt in diesem Fall eine aufklärende Funktion und wird, zur Darlegung der ökologisch-konzeptuellen künstlerischen Manifestation Sergio Emerys, unerlässlich. Wissenschaft und Technik als Mittel zum Aufhalten des Weltzerfalls werden in dieser jüngsten Schaffensphase Emerys in einfacher und vertrauter Weise zum Vorschlag gebracht.

Es handelt sich beinahe um eine Art Rehabilitation handwerklicher Arbeit, die sich als Metapher individueller Verpflichtung und Mission identifiziert. Auf die Ökonomie des Bildes bezogen, verweist die in der Hauptzeichnung dargestellte Bindungsintervention auf ein operationelles Modell. Dieses, in vereinfachter Form und kleinem Masstab ausgeführt, ist in einer der Bildecken situiert und übernimmt bei Lektüre des Bildes die Funktion eines paradigmatischen Systems. Dadurch werden Methoden gebräuchlicher, infantiler Technik, wie etwa die Art des Nähens oder des Einfädelns der Schnüre vorgeschlagen, hinsichtlich welcher die grafische Technik der ganzen Zeichnung als Rehabilitation einer noch echten und im wesentlichen vortechnologischen Mentalität wirkt. In Erwartung weiterer Entwicklungen kann gesagt werden, dass die Malerei Sergio Emerys sich behauptet und wandelt wie eine Rückkehrbewegung zur Entstehung der Dinge, und zwar durch eine Aussage der «pittura povera». Dies um expressive, paradigmatische Systeme nachzuprüfen, die je einfacher um so mitteilbarer sein werden. *Guglielmo Volontero*

Übersetzung aus dem Italienischen: Diego Peverelli  
Zwischentitel von der Redaktion

Übersetzung aus dem Italienischen: Diego Peverelli

Zwischentitel von der Redaktion

