Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: - (1998)

Heft: -: stirbt die natur : überlebt sie in der kunst

Artikel: Natur im Kunst-Griff = La nature en artifice = La natura nell'artificio artistico

Autor: Steiner, Bernd

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-623113

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

Bernd Steiner

Natur im Kunst-Griff

Die lebendige Natur verschwindet unter menschlicher Ausbeutung. Kann sie denn als Kunstwerk noch überleben? Der Ex-TA-Journalist und jetzige Kurator des «Internationalen Baumarchivs» in Winterthur, das sich mit der Kulturgeschichte von Baum und Wald beschäftigt, stellt die Frage vom sichtbaren Kunstprodukt her, vorab dort, wo es vorgibt, Kritik zu üben und sich zuhanden der Öffentlichkeit für die Erhaltung der Natur einzusetzen: Wen geht die zeitgenössische Natur-Kunst etwas an? Wen erreicht sie? Wie verfährt sie mit ihrem Gegenstand? Nicht zuletzt: Wie verständlich ist sie?

Die Frage: «Überlebt die Natur am Ende in der Kunst?» klingt wie Hohn und Provokation. Überlebensgross, ein Skalpell in der Hand, das kalte Auge auf die halbierte Leiche einer Rosenknospe gerichtet, steht mein Apotheker-Grossvater vor mir. Immerhin, Herbarien können grossartige Kunstwerke sein. Dazu der Rilke-Rosen-Vers: «Wo ist zu diesem Innen ein Aussen?» Wird die Kunst, wenn sie nach der Natur greift, zum Herbarium? In den letzten 15 Jahren haben sich immer mehr Künstlerinnen und Künstler als Fürsprecher der Natur und als Ankläger gegen ihre Zerstörung verstanden. Taugt ihre Sprache dazu? Wen und wieviele erreicht sie?

Die Eingangsfrage ist pure Rhetorik: Lebendiges wird einer Idee des Lebendigen gegenübergestellt. Das Kunstprodukt aber ist im organischen Sinn tot. So kann Natur in der Kunst per definitionem nicht überleben. Drinnen die tolle Kunst, draussen, hinter bewachten Zäunen, Naturreste als «Wunder der Vergangenheit». Da hilft nur noch Subjektivität und Polemik. Was war und ist uns doch die Natur für eine grossartige Vorlage der Form, der Formen und des Staunens! Simone Martinis erste zaghafte Landschaft, Altdorfers Wälder und Zünds Wälder, Caravagios Blumenstillleben und Caspar David Friedrichs Eichen, Cézannes trunkene Landschaften und Monets Seerosen, van Goghs flammenzüngelnde Zypressen und Brancusis Vogel aller Vögel. Wo sind sie denn? Im Museum. Es wäre kein Problem, Naturen und Landschaften aus vier Jahrhunderten fast ganz Europas in einem einzigen riesigen Museum zu versammeln. Dann hätten wir für die Zukunft das Herbarium der Herbarien – bei leichter Einschränkung der provenzalischen und toskanischen Pflanzenwelt, man will ja nicht immer nur Pinien und Oliven sehen. Und wer geht hin? Die grossen Zerstörer gewiss, denn sie entscheiden an der Börse, wieviel Wert die Natur im Investitionsfall haben soll. Und wo sie fehlt, kommt halt der Monet in den Salon. Und die vielen kleinen Zerstörer? Die fühlen sich sowieso an nichts schuld.

Values gegen Valeurs

Helen Dahm hat 1955 «Die Vertreibung aus dem Paradies» gemalt. Adam und Eva, zwei Köpfe in strengem Profil, Augen, deren Blick starr geradeaus und nirgendwohin geht, als hätten die Manieristen Pate gestanden. An Adams Schulter, wie angeklebt, eine zähnefletschende Maske und um alles ein wuchernder Paradiesdschungel. Raus mit den beiden! Eva: Das bedeutet Leben oder Mutter der Lebenden. Dann wäre die grinsende Maske die Ironisierung des Vorgangs: Hier beginnt nicht das Leben, sondern die Destruktion. Denn neben Eva steht Adam, und der hat nichts begriffen. Seit er hinausgeworfen wurde, heult er seinen kindlichen Vertriebenenfrust mit Feuer und Schwert in die Welt hinaus, und sein Gesicht ist die Maske: Mami, du hast mir das Paradies genommen, dafür hau ich jetzt alle! Kunst- und Naturfreunde: Das ist das Problem. Wir können die Natur zeichnen, malen, sie in Stein hauen, in Polyester nachbilden, rauminstallieren, multimediatoren, videoclippen – wenn sie in ihren eigenen Bedingungen nicht mehr überleben kann, überleben auch wir nicht, und mit uns verschwinden auch unsere Kunst- und Kulturwerke schneller von der Bildfläche als Rembrandts miserable Farben. Wir können die ganze Kunst so wenig fressen wie Shareholder Values, Computerprogramme oder Fussballweltmeisterschaften. Unser Überleben hängt über Klima und Wasserkreislauf von ausreichend Natur, vornehmlich Wald, ab. Ohne sie mögen wir eine Weile noch weitervegetieren, unter mörderisch kriminalisierenden Bedingungen. Dazu gibt es bereits schlechte Filme.

Der Stoff wird zur kritischen Masse

Natur, du wunderbarer Stoff der Kunst. Vorbild von Brancusis Wundervogel war vermutlich eine Rohrdommel. Ob es die noch gab, musste weder ihn noch den Kunstfreund kümmern. Entscheidend war die Form. Für Caspar David Friedrich war es bedeutungslos, dass seine Eichen und Eichenlandschaften zugleich einen ganz bestimmten Waldtypus, eine Kultur-Waldform

verkörpern: Mittelwald, Waldweide. Dann kommt Mondrian, gebärdet sich als Holzfäller und zerlegt einen Baum in immer unkenntlichere «Scheite». Ein Signal, dass draussen Schlimmes passiert? I wo – die Naturgeschichte der Malerei macht im grossartigen Reduktions-beispiel einfach einen weiteren formalen Schritt.
Man kann auch vom Naturmaler nicht erwarten, dass er das Natur-Malheur voraussieht. Wer konnte denn wissen, dass 50 oder 100 Jahre später Kühlschränke und Pneus im Seerosenteich zu malen wären, Autobahnen statt Olivenhaine, schwindsüchtige Wälder statt sonnendurchflutete Waldlichtungen, auf Abgasresistenz gezüchtete Eichen statt knorrige Bergulmen? HAP Grieshaber lässt zwar schon 1971 auf der Maserung eines Brettes eine phantastische Blume wachsen und bittet «innezuhalten und teilzunehmen an dem unerbittlichen, unverschuldeten Schicksal eines von Gott, aller Welt und allen Vögeln verlassenen Baumes». Hugo Schuhmacher stanzt 1974 Metallösen in seine Wasserlandschaften und wird damit deutlich politisch: Die Natur ist ein Wirtschaftswechselbalg. Zur gleichen Zeit malt der Österreicher Lothar Bruckmeier futuristische Sondenstationen in Moorlandschaften: Liegt hier wohl Bauerwartungsgebiet? Der Gau, auch für die Künstler, kommt mit Beginn der 80er Jahre: das Waldsterben. Das sogenannte Waldsterben natürlich, von Politikern flugs mit ein paar Hundert Millionen Franken von der öffentlichen Bildfläche gewischt. Aber die haben nicht mit der Kunst gerechnet. Maler, Bildhauer und Konzeptualisten bemächtigen sich der wirtschaftsgeschädigten Natur-Hinterlassenschaft, und dies vorzüglich mit Objekten, Konzepten und Installationen, zwingen den Betrachter zu buddhistischer Kontemplation, zu tiefstem Eindringen ins totale Zeichen, zu einer Art europäischem Zen. Wilfried Moser kommentiert 1982: «Der Schrei nach der Rettung des Waldes ist wahrscheinlich ein hilfloser Protest», und malt mit umdüsterter Stimmung weiter. Noch düsterer jetzt Anselm Kiefer.

Kunst als Stalinorgel?

Die Kunst geht in Stellung. Immer mehr KünstlerInnen «suchen den Dialog mit der Natur», auch verbal, voll Zorn und Sarkasmus. Der Holländer Armando klagt in absurder Vermenschlichung sogar «schuldige Landschaften» an, weil sie das Böse gesehen – und geschehen lassen hätten. So darf der Künstler mit Faust rufen: «Habe mich redlich bemüht.» Aber er greift nicht wirklich in die Zustände ein. Bild, Skulptur, Arrangement bleiben, was sie sind: Kunst, und so werden sie auch verstanden. Liebenswürdigerweise kaufen einem ein paar Kommunen, Mäzene und Selbstkritiker das Werk sogar ab. Sollte eine Kunst aber darauf abzielen, den Blick der Menge tatsächlich für den Zustand der Natur sensibilisieren zu wollen, müsste sie wohl die Wirkung von Stalinorgeln haben. Das tut sie aber nicht. Sie darf, dank demokratischer Meinungsfreiheit, anklagen. Danach verschwindet sie sofort im Museum oder in der Kollektion eines zeitkritischen Sammlers. Denn eine Verhaltensänderung kann ja wohl niemand ernsthaft von uns fordern. Sonst ist sofort Generalstreik – Adam stämpfelet mit beiden Füssen und Eva folgt.

Jäger des verborgenen Schatzes

Wenn die Natur schon nicht in oder dank der Kunst überlebt, hat uns die Kunst wenigstens etwas über die Natur zu sagen? Ich klammere einmal alles aus, was Veränderung oder Akzentuierung des Raums und nicht Kritik des Schwundes im Sinn hat. Was aber zeigt der kritische Teil? Da sinkt mir das Herz. Es wird intellektualisiert, installiert und entsinnlicht. Die Kunst redet «in Zungen». Schon Beuys musste unendliche Vorträge halten, um aus Schmierseife und Eisenstangen mehr als Schmierseife und Eisenstangen zu machen. Hernach blickte man wieder trostlos auf Schmierseife und Eisenstangen und versuchte sich zu erinnern. In dicken Katalogen wird seither die Tarnung der Unverständlichkeit auch noch treuherzig weiterbetrieben. Ein Stück Literatur nach Art solcher Kunst würde in der Luft zerrissen.
400 Jahre nach Dürer muss niemand sich mehr an seine Maxime halten, wonach «man ein Baum sein muss, um einen Baum zu zeichnen». Aber dem Anspruch der sinnlichen Unmittelbarkeit kann sich die bildende Kunst auch jetzt nicht entziehen. Sonst muss ich annehmen, die ungeheuer tiefe, leider nicht lesbare Bedeutung sei blosses Geflunker. Ich weigere mich, wie ein Pubertierender auf einen Bikini zu starren und mich fragen zu müssen: Hier drunter, hier, hier muss es sein? Ohne Anschauung werde ich's nie erfahren. Ebenso geknickt stehe ich vor den Erzeugnissen der unsäglichen Video-Kunst: Pipilotti – ach, wie sie in «künstlerischer Unschärfe» übers Trottoir gumpt und mit einer Blume Autoscheiben einschlägt. Und wie jeder Schlag den Blumenstiel als Eisenstange entlarvt – es ist erschütternd.

Kunst-Natur und Natur-Kunst

Ich werde einfach des Sinnes nicht habhaft, den sich allzu viele KünstlerInnen zusammensägen oder mit

Giuseppe Penone: «Seealpen. Der Baum wird sich der Berührung erinnern», 1968/78
© Giuseppe Penone

der Axt zusammenhauen, aber ich erinnere mich gut des Diktums Ernst Blochs: «Auch die Säge liefert vom Baum keine genaueren Ansichten, nur möbliertere.» Ich würde es manchen Natur-Künstlern gerne ins Atelier hängen. Die faszinierendsten Pole dessen, was Kunst-Natur ist und was Natur-Kunst, lassen sich kaum besser darstellen als am Italiener Giuseppe Penone (1947) und am Engländer Andy Goldsworthy (1956). Beide arbeiten mit Bäumen, Blättern, Ästen, Steinen, Wasser, Luft, Goldsworthy ausschliesslich, Penone zudem mit Papier, Terrakotta, Eisen, Draht, Glas, Wachs, Leinwand, Bronze usw. Beide haben mehrfach identische Ideen. Könnte man sie nebeneinander präsentieren, wäre viel über die Kunst, die Natur, über das Tote und über das Lebendige zu erfahren: Penone verrätselt, hermetisiert die Naturphänomene – Goldsworthy verdeutlicht sie, als wolle er ihre molekularen Strukturen zeigen; Penone verfährt gewalttätig, aggressiv, verletzend – Goldsworthy staunt, respektiert, spielt und entdeckt; Penone verfällt in intellektuelle Gespreiztheit und dekorativen Schwulst – Goldsworthy verändert Natur mit Natur, erzeugt maximale Aufmerksamkeit und demonstriert fast nebenbei, wie verletzlich Natur ist; Penone denkt in Konzepten und schaut sich dann nach Naturmaterial um – Goldsworthy sieht die Natur an und entdeckt in ihr Form und Inhalt; Penones Kunst gerinnt zu toten Installationen – Goldsworthy lässt noch das Eis atmen.

Die Gegensätze sind schockierend, aber es ist zu warnen, daraus billig auf eine Differenz zwischen romanischem und germanischem Naturbezug zu schliessen. Penones Begleittexte sind überaus zart, als misstraue er dem eigenen Kunstprodukt. Goldsworthys schlichte Erläuterungen entsprechen hingegen exakt seinen künstlerischen Arbeiten.

Nochmals Beispiele: Penone entrindet Bäume, stellt die nackten, von Aststummeln wie von Waffen starrenden Leichname ins Museum und nennt es «Den Wald wiederholen». Goldsworthy arrangiert mit Dornen zusammengesteckte Schwertlilienblätter auf stehendem Wasser, füllt ein paar Zwischenräume mit leuchtend roten Vogelbeeren und erklärt, dass ihm die «Naturerscheinungen einen Zugang zum Leben ermöglichen, das in ihnen ruht und das sie umgibt». Penone schlingt einen Draht um einen jungen Baum und titelt: «Der Baum wird sich der Berührung erinnern»; zehn Jahre später fotografiert er die «Berührung», die in Rinde und Kambium inzwischen tiefe Verletzungen erzeugt hat. Goldsworthy schichtet Schieferplatten zu einem Bogen zusammen oder klebt einen riesigen Schneeball zwischen schlanke Bäume und erläutert: «Ich entwickle ein Verständnis für jene (Material-)Eigenschaften, die für den Fortbestand der Natur unerlässlich sind.» Penone treibt mit dem Vorschlaghammer einen Eisenkeil in den lebenden Baum und schreibt: «Die Dinge durch das Geräusch des Herzschlags definieren.» Goldsworthy reisst ein Loch in Rosskastanienblätter, vernäht die Ränder mit Stengeln, sagt: «Wenn ich sie zurücklasse, leben sie weiter.»

Während der eine aus den Formen der Natur neue Naturformen heraustreibt, wird beim andern die Natur zum Gerücht, verschwindet das Faktische im Artefakt. Während der eine im Kunstwerk die Natur mit äusserster Konsequenz nach sich selbst und ihrer natürlichen Vergänglichkeit befragt, betreten wir mit dem andern Museumshallen für die Ewigkeit und müssen uns erklären lassen, was der Künstler sagen will (oder erklären lassen, wen er beeindrucken will?).

Zurück zur Magie

Zwischen Goldsworthy und Penone gibt es eine reich gestufte Skala von Naturkunst und Kunstnatur. Man arbeitet mit Gipsabgüssen, Zeichensetzungen, Erd- und Baumveränderungen, mit Objekt, Aktion und Installation. Vieles ist verquält, mit dunklen Bedeutungen überladen, weder eindeutig noch überzeugend mehrdeutig. Meist entgleitet, was kritisch gemeint war, dorthin, wo der Ruf der Osterinsel hörbar wird, in Reliquie und Totem, ins magische Zeichen. Ganz unmittelbar bei Jürg Brodwolf, der im Wald Menschentorsi um Bäume modelliert: «Die Verwandlung des Baums in den Menschen» und damit direkt an älteste Vorstellungen von der Herkunft der Menschen aus Bäumen anknüpft. Nicht minder genau die Herkunft eines Begriffs in Heinz Deckers «Buchstaben-Buchenstäbe», knorrige Äste, aufgehängt in Reih und Glied wie Fleischstücke in einem Metzgerschau-

Andy Goldsworthy: «Schwertlilienblätter mit Dornen zusammengesteckt, fünf Sektionen mit Vogelbeeren gefüllt, attackiert von Fischen, von Enten angeknabbert». Yorkshire Sculpture Park, England, 29. August 1987

Fotos und Bildlegende entnommen aus: «Andy Goldsworthy», Verlag Zweitausendeins, 1991; mit freundlicher Genehmigung des Verlags

© Andy Goldsworthy und Cameron Books, 1990. Für die deutsche Übersetzung: Verlag Zweitausendeins, 1991.

fenster. Jan Meyer-Rogges «Gestürzter Stamm» hängt wie ein Totemtier in der Hamburger Universitätsbibliothek, und Günther Uecker von der legendären Gruppe Zero erinnert mit einem «Nagelbaum»-Fetisch an bedrohte indianische Kulturen. Mitten ins Schwarze der Naturzerstörung treffen nach genauer Durchsicht der Bemühungen zwei Künstler: Nils-Udo mit einer 1984 in der Picardie aufgestellten Gruppe an Luftvergiftung gestorbener, mit schwarzen Fahnen drapierter Bäume und eine Arbeit von Timm Ulrichs, der 1983 das untere Ende einer jungen Eiche nahtlos in einen Axtstiel samt Axt übergehen lässt und aus Leonardos Prophezeiungen zitiert: «Die Wälder werden Kinder gebären, die die Ursache ihres Todes sein werden – den Stiel der Axt.» Schon Leonardo ein übler Grüner, der allen das Geschäft vermiesen wollte!

Wer überlebt wo?

Könnte, anders gefragt, die Natur wenigstens ideell in der Kunst überleben? Auch nein! Der demokratischen Mehrheit, die es fürs Überleben der echten Natur zu gewinnen gälte, liegt der in Essig und Öl gemalte Sonnenuntergangsschwarten und die esoterische Alraunen-Mystik in Zartfarben näher. Mit Rätselratekunst kommen wir aber ebensowenig weiter. Vielleicht lehrt der hundertfache Kunst-Griff auf den aktuellen Naturzustand nur, dass man ihn (so) nicht in den Griff bekommt. Vielleicht verlangt seine Darstellung nach «einfacherem» Ausdruck als sybillinischem Geraune um höherer Kunstweihen willen.

Der Politik kann's nur recht sein. Beuys «Stadtverwaldung» an der Dokumenta 82 mit der Pflanzung von 7000 Eichen war für eine ganze Bevölkerung unmittelbar sinnverständliche Aktion. Im übrigen ist auch das längst wieder vergessen, vom allgemeinen Zerstörungsalltag überholte Vergangenheit und viele Eichen haben den Stadtstress gar nicht überlebt. Vier Wochen ist es her, dass mir ein Förster aus einem berühmten Wald mitteilte: «Jetzt sterben uns die Eichen unterm Hintern weg.» Am Ende hat die Kunst, wenn's ihr um die Natur geht, nicht einmal mehr ihren Gegenstand. Wer überlebt dann wo?

Bernd Steiner

La nature en artifice

La nature vivante disparaît du fait de son exploitation par l'homme. Peut-elle encore survivre comme œuvre d'art? L'ancien journaliste du «Tages-Anzeiger» et actuel conservateur des «Archives internationales de l'arbre» à Winterthour, qui s'occupe de l'histoire culturelle de l'arbre et de la forêt, pose la question de l'œuvre l'art visible, en premier lieu là où il y a une attitude critique à prendre et un effort à fournir vis-à-vis de l'opinion publique pour la conservation de la nature. A qui s'adresse l'art naturel contemporain? Quelle cible atteint-il? Quelle est sa relation à son objet? Et surtout: Dans quelle mesure est-il compréhensible?

Nature merveilleuse matière de l'art. Le modèle de l'oiseau merveilleux de Brancusi était probablement un butor. Ni lui ni l'amateur d'art n'avaient à se préoccuper de la conservation de l'espèce.

Ce qui comptait, c'était la forme. Pour Caspar David Friedrich, il importait peu que ses chênes et ses paysages de chênes incarnent en même temps un type de forêt bien déterminé, une forme de culture forestière: le bois ou terrain boisé. Puis vient Mondrian, qui se mue en bûcheron et dépèce un arbre en bûches de plus en plus méconnaissables. Un signal indiquant qu'il se passe dehors quelque chose de terrible? L'histoire naturelle de la peinture fait tout simplement un pas formel de plus dans le généreux exemple de réduction.

On ne peut pas non plus attendre du peintre de la nature qu'il prévoie les peines de la nature. Qui aurait pu deviner que 50 ou 100 ans plus tard, il y aurait des frigidaires et des pneus dans l'étang aux nymphéas de la peinture, des autoroutes à la place de bosquets d'oliviers, des forêts anémiques au lieu de clairières ensoleillées, des chênes sélectionnés par la résistance au gaz au lieu d'ormes de montagne noueux? HAP Grieshaber fait bien pousser une fleur fantastique sur la madrure d'une planche en 1971 et demande de «s'arrêter et de participer au destin inexorable, immérité d'un arbre abandonné de Dieu, du monde et de tous les oiseaux». En 1974, Hugo Schumacher poinçonne des œillets de métal dans ses paysages aquatiques et devient par là nettement politisé: La nature est un bâtard de l'économie. En même temps, l'autrichien Lothar Bruckmeier peint des stations-sondes futuristes dans des paysages marécageux. Y a-t-il ici un terrain en attente de construction?

Le Plus Grave Accident Plausible (PGAP), pour les artistes également, arrive au début des années 80: l'agonie des forêts. «L'agonie des forêts» naturellement, balayée en vitesse de la scène publique par les politiciens avec quelques centaines de millions de francs. Mais ils n'avaient pas compté avec l'art.

Les peintres, sculpteurs et conceptualistes s'emparent de l'héritage de la nature, avarié par l'économie, et ceci avant tout avec des objets, des concepts et des installations, obligent l'observateur à une contemplation bouddhiste, à un plongeon au plus profond du signe total, à une sorte de Zen européen. Wilfried Moser commente en 1982: «L'appel au secours pour sauver la forêt est probablement un appel au secours désespéré» et il continue à peindre, la mine assombrie. Plus sombre encore aujourd'hui: Anselm Kiefer.

Art-nature et Nature-art

Les pôles les plus fascinants de ce qu'est l'art-nature et la nature-art ne peuvent guère mieux se concrétiser que dans l'artiste italien Giuseppe Penone (1947) et l'anglais Andy Goldsworthy (1956). Tous deux travaillent avec des arbres, des feuilles, des branches, des pierres, de l'eau, de l'air; Goldsworthy exclusivement, Penone en y ajoutant le papier, la terre cuite, le fer, le fil de fer, le bronze, etc.

Tous deux ont en commun de nombreuses idées. On pourrait, en les présentant conjointement, apprendre beaucoup sur l'art, la nature, le vivant et la mort:

Penone hermétise les phénomènes naturels, Goldsworthy les explique comme s'il voulait montrer leur structure moléculaire; Penone agit avec violence, agressivité, Goldsworthy s'étonne, respecte, joue et découvre; Penone conçoit d'abord et cherche ensuite son matériel dans la nature, Goldsworthy analyse la nature et y découvre forme et contenu; l'art de Penone se coagule en installations, Goldsworthy laisse encore respirer la glace.

Les contrastes sont frappants, mais il faut se garder d'en déduire à bon marché une différence entre un rapport à la nature roman et germanique. Les textes d'accompagnement de Penone sont extrêmement lénifiants, comme s'il n'avait pas confiance dans son propre produit artistique. Les strictes explications de Goldsworthy correspondent au contraire exactement à ses travaux artistiques.

Bernd Steiner

La natura nell'artificio artistico

Encore des exemples: Penone enlève l'écorce des arbres, place les cadavres nus, hérissés de moignons de branches comme d'armes dans un musée et appelle cela «répéter la forêt». Goldsworthy arrange des iris fixés ensemble avec des épines sur de l'eau stagnante, remplit quelques espaces intermédiaires avec des baies de sorbier rouge vif et déclare que les phénomènes naturels lui permettent un contact avec la vie qui repose en elle et qui l'entoure. Penone entortille un fil de fer autour d'un jeune arbre et intitule: «L'arbre se rappellera du contact»; dix ans plus tard il photographie le «contact» qui a provoqué de profondes blessures dans l'écorce et le cambium. Goldsworthy déchire un feuille de marronier, recoud les bords avec des tiges et dit: «Si je les laisse, elles continuent à vivre.»

Qui survit et où?

Se pourrait-il, autrement dit, que la nature survive au moins en idée dans l'art? Loin de là! La majorité démocratique, qu'il faudrait gagner à la cause de la survie de la nature, plébiscite plutôt les croûtes coucher de soleil peintes à l'huile et au vinaigre et la mystique ésotérique de la mandragore en couleurs pastel. Avec de l'art énigmatique, nous n'avançons pas plus. Peut être que le centuple artifice effectué sur l'état actuel de la nature n'enseigne qu'une chose: ce n'est pas ainsi que l'on s'en rendra maître.

La politique ne peut qu'y trouver son compte. L'«urboinisation» de Beuys à la Dokumenta 82, avec la plantation de 7000 chênes était une action compréhensible immédiatement par l'ensemble de la population. Au reste, il y a longtemps qu'elle est oubliée, devenue la proie du quotidien destructeur, et de nombreux chênes n'ont pas du tout survécu au stress citadin. Il y a quatre semaines, un bûcheron d'une forêt renommée m'annonçait: «Voilà que les chênes nous meurent dessous.» Finalement, l'art, s'il se préoccupe de la nature, n'a même plus son objet. Qui survit donc et où?

La natura sta scomparendo sotto i colpi d'ascia sferrati dall'uomo. Essa può ancora sopravvivere come opera d'arte? Bernd Steiner, in passato giornalista del «Tages-Anzeiger», attualmente conservatore degli «Archivi internazionali dell'albero» a Winterthur, si occupa della storia culturale dell'albero e della foresta. Le sue considerazioni prendono in esame il quesito dell'opera d'arte, particolarmente laddove è necessario assumere un'attitudine critica e fornire uno sforzo nei confronti dell'opinione pubblica per la conservazione della natura. Chi è il destinatario dell'arte naturale contemporanea? Qual'è il bersaglio colpito? Quale relazione stabilisce con il suo oggetto? E soprattutto in che misura è comprensibile?

Natura, meravigliosa materia dell'arte. Modello dell'uccello meraviglioso di Brancusi era probabilmente un tarabuso. Se ancora esisteva non era rilevante per lui e per gli amici dell'arte. La forma era decisiva. Per Caspar David Friedrich era irrilevante se le sue querce e i suoi paesaggi di querce rappresentavano allo stesso tempo un tipo di vegetazione, una forma di cultura boschiva: bosco di alberi a fusto medio, pascolo boschivo. Poi c'è Mondrian che si comporta come un boscaiolo e scompone un albero in pezzi sempre più irriconoscibili. Un segnale che nel mondo sta accadendo qualcosa di grave. Non per niente la storia naturale della pittura fa semplicemente un ulteriore passo formale nella grandiosa esperienza della riduzione artistica.

Non ci si può aspettare che un pittore naturalista preveda le sventure della natura. Chi poteva sapere che 50 o 100 anni dopo si sarebbero potuti dipingere frigoriferi e pneumatici in uno stagno di ninfee, autostrade invece di oliveti, tisici boschi invece di radure inondate dal sole, vivai di querce come resistenze ai gas di scarico invece di nodosi olmi di montagna. HAP Grieshaber già nel 1971 faceva crescere sulla marezzatura di un legno un meraviglioso fiore e pregava di «fermarsi e di partecipare allo spietato ed immeritato destino di un albero abbandonato da Dio, dal mondo e da tutti gli uccelli». Nel 1974 Hugo Schumacher punzonava anel-

li metallici nei suoi paesaggi acquatici e con questo divenne dichiaratamente politico: la natura è il burattino dell'economia. Allo stesso tempo l'austriaco Lothar Bruckmeier dipingeva futuristiche stazioni spaziali in paesaggi palustri: vi è qui un terreno in attesa di costruzione? La più grande sventura, anche per gli artisti, si verifica agli inizi degli anni '80: l'agonia dei boschi. La cosiddetta «agonia dei boschi» è stata naturalmente cancellata senza indugio dalla scena pubblica dai politici con un paio di milioni di franchi. Ma non avevano fatto i conti con l'arte. Pittori, scultori e concettualisti si sono impadroniti dell'eredità della natura, rovinata dall'economia, e questo in particolare con oggetti, concetti ed installazioni che costringono l'osservatore ad una contemplazione buddistica, alla più profonda penetrazione nel segno totale, ad una sorta di zen europeo. Nel 1982, Wilfried Moser così commenta: «Il grido d'aiuto per una salvaguardia dei boschi è probabilmente un grido d'aiuto disperato», e continua a dipingere con abbuiato spirito. Oggi, ancor più abbuiato: Anselm Kiefer.

Arte-natura e Natura-arte

Gli estremi più avvincenti di arte-natura e natura-arte difficilmente possono trovare dei rappresentanti migliori dell'italiano Giuseppe Penone (1947) e dell'inglese Andy Goldsworthy (1956). Entrambi lavorano con alberi, foglie, rami, sassi, acqua, aria; Goldsworthy esclusivamente con questi materiali, Penone anche con carta, terracotta, acciaio, filo di ferro, bronzo, ecc. Entrambi hanno molte idee in comune. Se si potessero presentare l'uno accanto all'altro ci sarebbe molto da imparare sull'arte, sulla natura, sulla morte e su quanto è vivo: Penone ermetizza i fenomeni della natura – Goldsworthy li esplicita come se volesse mostrare la loro struttura molecolare; Penone opera in modo violento, aggressivo – Goldsworthy si stupisce, rispetta, gioca e scopre; Penone elabora dapprima e poi cerca nella natura il materiale necessario – Goldsworthy osserva la natura ed in essa scopre forme e contenuti; l'arte di Penone si coagula in immote installazioni – Goldsworthy lascia ancora respirare il ghiaccio.

I contrasti sono evidenti, ma bisogna fare attenzione a desumere con leggerezza una differenza fra un rapporto con la natura latino e uno germanico. I testi accompagnatori di Penone sono oltremodo delicati, come se non avesse fiducia dei suoi propri prodotti artistici. Invece gli austeri commenti di Goldsworthy corrispondono esattamente al suo lavoro artistico.

Ancora alcuni esempi: Penone scorteccia gli alberi, colloca i cadaveri nudi di mozziconi di rami come armi in un museo e titola questo «ripetere il bosco». Goldsworthy dispone foglie di giaggiolo unite da spine sull'acqua stagnante, riempie gli spazi vuoti con bacche di sorbo rosso vivo e spiega che «i fenomeni naturali gli consentono un contatto con la vita che in essa [la natura] si muove e che la circonda». Penone attorciglia un filo metallico attorno ad un giovane albero e titola «l'albero si ricorderà del contatto»; dieci anni dopo fotografa il «contatto» che nel frattempo ha provocato profonde ferite nella corteccia. Goldsworthy strappa delle foglie di ippocastano, ne ricuce gli orli con gambi e dice: «Quando le lascerò esse continueranno a vivere.»

Chi sopravvive e dove?

Altrimenti detto, la natura potrebbe sopravvivere almeno idealmente nell'arte? Ben lunghi! La maggioranza democratica che sarebbe necessaria per la causa della sopravvivenza della natura piuttosto vota all'unanimità le croste «tramonto» dipinte con olio e aceto e la mistica esoterica della mandragola dai colori tenui. Ma con l'arte sibillina non andiamo ugualmente lontano. Forse il centuplo artificio artistico compiuto sull'attuale stato della natura insegna solo che: non è così che ci si può impadronire della natura.

La politica non può che averci il proprio tornaconto. L'«urbanizzazione boschiva» di Beuys alla Dokumenta 82, con la coltivazione di 7000 querce, è stata un'operazione che tutta la popolazione ha immediatamente compreso. Per il resto, da tempo è stata dimenticata, preda della quotidiana distruzione, e molte querce non sono sopravvissute allo stress cittadino. Quattro settimane fa il forestale di un importante bosco mi ha annunciato: «Adesso le querce già sono scomparse.» Alla fine, l'arte, se si preoccupa della natura, non ha neppure più il suo oggetto. Chi sopravvive dunque e dove?