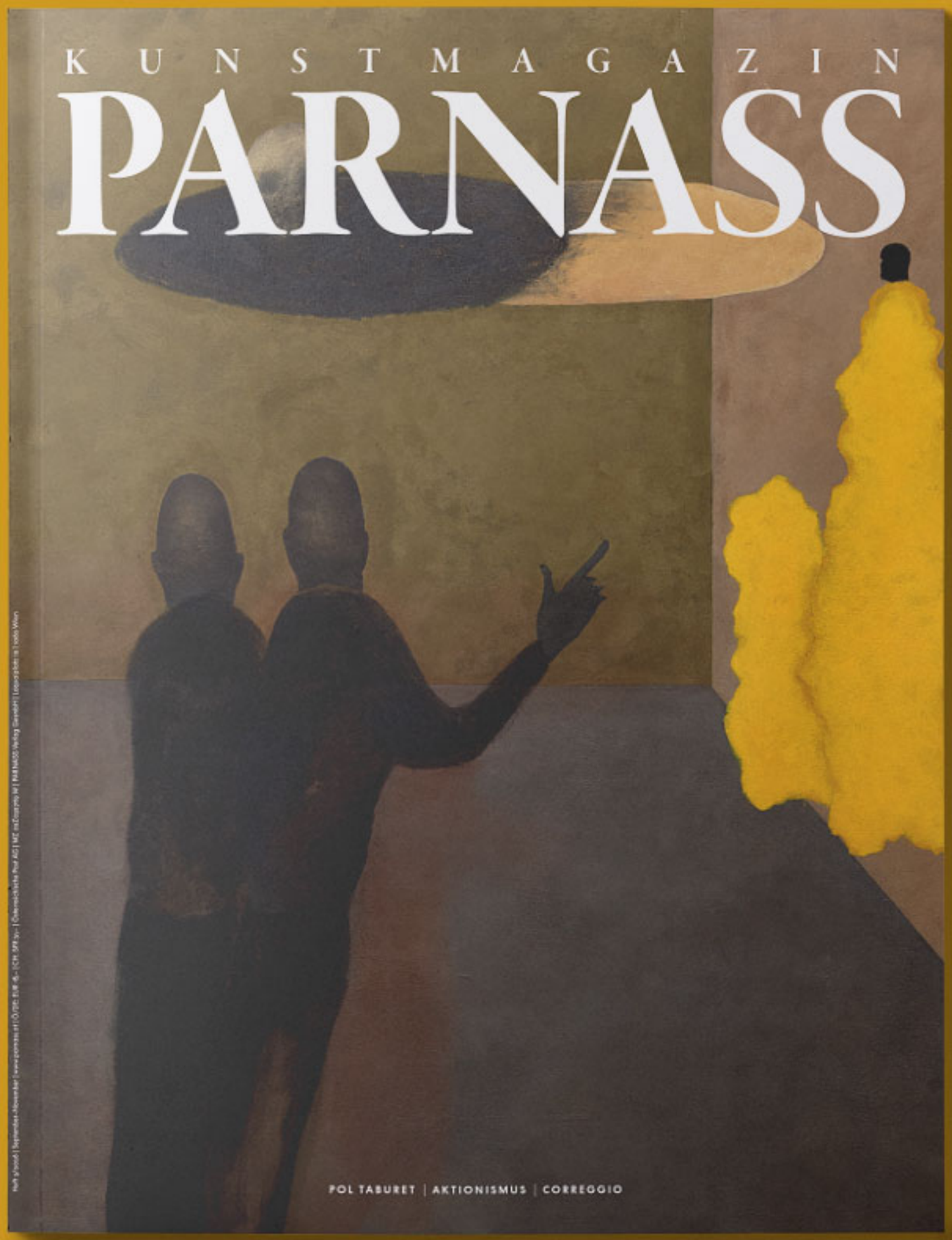
KUNSTMAGAZIN
PARNASS
POL TABURET | AKTIONISMUS | CORREGGIO

MARIUCCIA SECOL

Unermüdlich verfolgt Mariuccia Secol seit Jahrzehnten ihre künstlerischen und aktivistischen Ideen. Doch die Kunstwelt sah großteils kaum hin. Nun widmet das Muzeum Susch im Schweizer Engadin der 97-jährigen italienischen Künstlerin eine erste institutionelle Retrospektive – und gibt der Kunstwelt eine Chance zur Wiedergutmachung.

Text — Paula Watzl

2024 stieß die Kuratorin Monika Branicka bei einer Internetrecherche zufällig auf Mariuccia Secol. »Online war damals kaum etwas zu finden, ich fragte italienische Kurator:innen nach ihr – ohne Erfolg. Schließlich fand ich Mariuccias Sohn Alberto Tognola, der mich ohne Zögern in ihr Atelier einlud.« Was sich dort auftat, war ein dichter Fundus: 1.000 Arbeiten, aufbewahrt in jenem Haus in Daverio in der Lombardei, in dem Secol seit über sechs Jahrzehnten lebt und arbeitet.

Geboren wurde Mariuccia Secol am 3. März 1929 in Castellanza bei Varese, in einer von der Textilindustrie geprägten Region – die Mutter arbeitete in einer Spinnerei, der Vater führte einen kleinen Betrieb. Der Faden begleitete Secol also von Beginn an, lange bevor er zum künstlerischen Material wurde. Ihre Jugend fiel in die Zeit des Zweiten Weltkriegs, die Familie stand der Resistenza nahe. Die frühen Erfahrungen von Gewalt während des Krieges prägten Secols erstes Jahrzehnt als Malerin. In Enkaustik entstanden ab Ende der 1950er-Jahre die Serien »Tombe etrusche« und »Città bruciate« – versunkene Zivilisationen, bombardierte Städte. Das Feuer war dabei für Secol nicht nur eine physische Folge von Bombardements, sondern eine Metapher für Barbarei, die das kollektive Bewusstsein verbrennt. Aus den zerstörten Städten wurde bald der versehrte Mensch: In der Serie »Smembramento« (»Zerstückelung«) zerlegt Secol den menschlichen Körper buchstäblich in seine Teile, um ihn in »Il Genesi« (1967–69) als neue Identität wieder zusammenzusetzen.

»Die Ausstellung im Muzeum Susch zeigt auch eine zyklische Obsession«, erklärt Branicka, die die Schau gemeinsam mit Eva Brioschi kuratiert hat, gegenüber PARNASS. »Secol hat ihre frühen Traumata und Themen nicht hinter sich gelassen – sie hat sie recycelt. Das psychologische Gewicht, die Auseinandersetzung mit dem verletzten Körper und die ›Zerstückelung‹ tauchen Jahrzehnte später in ihren Textilformen und Installationen wieder auf. Ihre Entwicklung ist eine Spirale, keine gerade Linie.« Ein gemeinsamer Nenner in Secols Schaffen ist die Empfindsamkeit gegenüber Ausgrenzung. Von 1965 bis 1988 leitete sie ein Malatelier in der psychiatrischen Klinik Bizzozero bei Varese, getragen vom Reformgeist, der in den späten 1970er-Jahren von dem italienischen Psychiater Franco Basaglia angestoßen wurde, der die katastrophalen Zustände in den italienischen psychiatrischen Anstalten anprangerte und deren Abschaffung erreichte. Branicka sieht diesen Ort als Schlüssel: »Ihre intensive Arbeit mit Patient:innen in der psychiatrischen Klinik Bizzozero führte zu einer ungefilterten Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Ausschluss psychisch erkrankter Menschen und anderen Formen der Marginalisierung – weshalb sie auch im Sinne der Intersektionalität eine Vorreiterin war.«

Im Zuge der Proteste von 1968 erreichte die zweite Welle des Feminismus auch das Haus in Daverio. Ab 1973 nahm Secol an feministischen Selbsterfahrungsgruppen teil, an der »Autocoscienza«. Die Malerei, so ihr damaliger Befund, reichte nicht mehr. »Der Wechsel von der intimen Malerei zum kollektiven, intermedialen Aktivismus war keine sanfte stilistische Evolution«, betont Branicka, »sondern eine radikale Abkehr von traditionellen malerischen Mitteln zugunsten unmittelbarer, roher und politischer Materialien.« An die Stelle des Pinsels traten nun Nähmaschine, Schere, Nadel und Faden. Werkzeuge, die »der patriarchale Kanon lange als nebensächlich oder häuslich einstufte und ihnen die Möglichkeit absprach, politisch und konzeptuell eingesetzt zu werden«, so die Kuratorin. Secol nutzte sie für aktivistische Gesten: In den »Strumenti musicali afoni« (1970) formte sie aus Baustoffen stumme Musikinstrumente – Metaphern der zum Schweigen gebrachten weiblichen Stimme. In der Serie »Casa di bambola« (1970–73) trennte sie ihre eigene Garderobe auf, bis hin zum Hochzeitskleid, und nähte aus den Resten ihrer bisherigen Rollen – Ehefrau, Mutter, »Puppe« – theatralische Gewänder. Der Titel verweist auf Ibsens Nora, die Auflösung des Kleides wird zur Befreiung aus einer aufgezwungenen Identität. Ein Jahr später, 1974, hängte sie eine Schürze an die Leinwand: das Ende der Köchin, der Anfang einer Künstlerin.

Secol arbeitete in diesen Jahren nicht allein. 1974 gründete sie mit ihrer Tochter Mirella Tognola und der 1942 geborenen Künstlerin Milli Gandini in Varese die feministische Gruppe »Immagine«. Die politisch aktive Gruppe schrieb ein gemeinsames Manifest, organisierte 1978 im Mailänder Künstler:innenviertel Brera die nationale Tagung »Donna-Arte-Societá« mit über 700 Teilnehmerinnen und nahm schließlich auf Einladung von Biennale-Präsident Carlo Ripa di Meana an der 38. Venedig-Biennale teil. Damals entstand jene Technik, die zu Secols Signatur wurde: das Herausziehen der Fäden aus schwarzem Baumwoll-Byssus, die sogenannte déchirure, durch die Licht dringt und das Bild als Wunde sichtbar macht.

Warum eine so umfangreiche Praxis der offiziellen Kunstgeschichte fast vollständig entging? Monika Branicka sieht strukturelle Gründe dafür: Der Nachkriegskanon setzte auf den Mythos des einsamen Genies, auf kommerzielle Vermarktbarkeit und die Zugehörigkeit zu klar definierten Bewegungen wie Arte Povera oder Konzeptualismus. Kollektive, aktivistische Praxis, ephemere Gesten, textile Materialien – all das ließ sich nicht ohne Weiteres in ein Galerieprodukt überführen. Trotzdem blieb Secol ihrer Haltung treu. Ihr Werk auf den Feminismus zu reduzieren, wäre allerdings zu kurz gegriffen. Der Künstlerin geht es um Menschenrechte, Kritik an Institutionen und die Befreiung des Geistes. Dies belegen auch ihre späteren Werke.

Dass ihr Œuvre nun erstmals in ganzer Breite zu sehen ist, entspricht dem Programm des von der polnischen Kunstmäzenin Grażyna Kulczyk gegründeten Muzeum Susch im Unterengadin, dessen Mission es ist, Künstlerinnen, die marginalisiert oder unterschätzt wurden, eine Stimme zu geben. »Secol passt perfekt in dieses Programm«, so Branicka, »eine Künstlerin, die fast sieben Jahrzehnte lang ein faszinierendes, aber weitgehend unbekanntes Werk aufgebaut hat. Es ist ein bewegender Moment, dass diese außergewöhnliche Künstlerin mit 97 Jahren endlich eine monografische Retrospektive erhält, die ihrem Werk gerecht wird.«

linke Seite | **Mariuccia Secol** | 1968 vor einem Gemälde aus der Serie Il Genesi (Il Genesis) | Mit freundlicher Genehmigung der Familie der Künstlerin (Privatarchiv). Foto: unbekannt. Repro: Magdalena Typiak
rechte Seite | **Mariuccia Secol** | Unraveling | © Muzeum Susch / Art Stations Foundation, Foto: Federico Sette

»Kunst antwortet nicht auf das, was sich jemand von ihr wünscht.«

Paula Watzl im Gespräch mit Mariuccia Secol

PARNASS: Was hat Ihnen die Kraft gegeben, all diese Jahrzehnte immer weiterzumachen?
Mariuccia Secol: Nach der Biennale di Venezia 1978 erhielten wir weitere Anerkennung, auch im Ausland. In Mailand organisierte der nach Bertolt Brecht benannte Kulturkreis dank des Kritikers Giorgio Seveso bereits ab 1981 mehrere Ausstellungen. 1983 nahmen wir mit der gesamten Gruppe Immagine in Wien an der Ausstellung »Attraversamento su Gustav Klimt« im Istituto Italiano di Cultura teil – die feministische Antwort auf Klimts Symbolismus. Es folgten Stationen in Prag, 1986 im Grand Palais in Paris und in Brüssel, 1988 die Biennale des Femmes in Paris. Für mich und die anderen in der Gruppe war Kunst eine Notwendigkeit, ein Bedürfnis, sich selbst zu behaupten. Es ging nicht um Anerkennung in der Kunstwelt – es war eine Form von Sicherheit, von Freiheit.

P: Lange Zeit an den Rand gedrängt zu werden – hat Ihnen das etwas genommen oder hat es Sie in gewissem Sinne freier gemacht, so zu arbeiten, wie Sie wollten?
MS: Weder das eine noch das andere. Meine Arbeit ist immer in ihrer eigenen Richtung vorangegangen. Kunst antwortet nicht auf das, was sich jemand von ihr wünscht.

P: Sie haben von den »stillen Pinseln« der Malerei gesprochen und sie abgelegt.
MS: Ich habe sie nicht mehr gebraucht – außer für gelegentliche kleine Eingriffe als Grundlage einiger Arbeiten. Ich bin zu anderen Werkzeugen übergegangen: Nähmaschine, Schere, Nadel und Faden. Damals war der Pinsel das Werkzeug der Künstlerin. Still habe ich ihn genannt, weil er nicht ausreichend ausdrückte, was ich sagen wollte. Er war ein wenig dürr.

P: Ihre eigenen Kleider für »Casa di bambola« aufzutrennen – sogar das Hochzeitskleid –, war das mit Wut verbunden?
MS: Es war eine Entscheidung für Veränderung, inspiriert von Ibsens »Puppenheim«. Es war eine Suche. Wut war dabei nicht im Spiel. Ich hatte andere Interessen entwickelt als zuvor. Es ging mir darum, das Unnötige zu eliminieren, die Vergangenheit zu beseitigen, die in den Kleidern steckte. Das Hochzeitskleid war ein Symbol für eine aufgezwungene Situation, eine aufgezwungene Gewohnheit.

P: Die Technik des Fadenziehens macht Wunden sichtbar, damit Licht hindurchfallen kann. Wie haben Sie diese poetische Metapher gefunden? MS: Ich wollte die Situation des weiblichen Körpers darstellen, seinen Schmerz. Es war eine Suche nach dem, was mit der Frau geschieht. Bruch und Auftrennen sollten Schmerz darstellen. Es gibt Silhouetten oder auch nur Fragmente: Es ist ein Graben, ein Erscheinenlassen. Wie in einer Marmorskulptur, wenn man Teile wegnimmt, um die Figur hervortreten zu lassen. Das Bild wird durch Subtraktion sichtbar.

P: Wovon hängt es Ihrer Erfahrung nach ab, ob eine Künstlerin Anerkennung findet? Von der Arbeit, den Beziehungen, dem Zur-richtigen-Zeit-am-richtigen-Ort-Sein?
MS: Meine Arbeit war eine innere Suche, unabhängig von der öffentlichen Wahrnehmung. Sie ist stets ihren eigenen Weg gegangen. Deshalb fällt es mir schwer, diese Frage zu beantworten. Ich weiß es nicht – ich habe nie gearbeitet, um Anerkennung zu erlangen. Warum scheint sich jetzt, mit der Ausstellung in Susch, alles zu bewegen? Ich weiß es nicht, aber es geschieht nicht, weil sich etwas bewegt hat. Das Publikum, das die Ausstellung in Susch besucht, begegnet einem Weg des Kampfes und wird sich dessen bewusst.

P: Wenn Sie zurückgehen könnten: Gibt es etwas, das Sie ändern würden, in der Arbeit oder in der Art, wie Sie Ihren Weg gegangen sind? MS: Nein, auch mit Blick auf das bereits Gesagte. Ein gewisser Erfolg kommt jetzt, vor allem nach der Ausstellung in Susch. Wir waren sehr wenige, die so gearbeitet haben, die andere Werkzeuge als die üblichen verwendet haben, weil uns andere Materialien interessiert haben, um uns auszudrücken. Wer diese Art von Arbeit und diese Themen verfolgte, befand sich zwangsläufig in einer gewissen Isolation. Auch auf institutioneller Ebene kamen die Gesetze zugunsten von Frauen in Italien erst später: die Abschaffung der Strafmilderung für Männer, die einen »Ehrenmord« begangen hatten – also ihre Frau getötet hatten, weil sie sie betrogen hatte –, das Recht, den Nachnamen des Mannes nicht annehmen zu müssen, die Scheidung, die Abtreibung.

P: Was bedeutet Ihnen diese Anerkennung jetzt mit der ersten großen Retrospektive?
MS: Eine Überraschung, etwas Unerwartetes. Viele Menschen, auch mir Nahestehende, haben Arbeiten von mir gesehen, die sie nie zuvor gesehen hatten – weil das Interesse des Kunstbetriebs auf wenige Frauen beschränkt war, die keine Feministinnen waren. Einige haben durch die Ausstellung erkannt, dass viele Antworten bereits in der Vergangenheit gegeben worden sind, ohne dass es bemerkt worden wäre.

Mariuccia Secol
Unraveling
bis 1. November 2026
Muzeum Susch

linke Seite | **Mariuccia Secol** | Unraveling | © Muzeum Susch / Art Stations Foundation, Fotos: Federico Sette