

Valerio Dehò

Antonio Secci

aus der Ausstellungsbroschüre Universität Basel (Kollegienhaus) Oktober 2008

Antonio Secci lebte und arbeitete in Mailand, wo er sich zwischen 1966 und 1973 aktiv an der künstlerischen Aufgabenstellung beteiligte, die einerseits durch den Spatialismus von Fontana, Castellani, Bonalumi, Simeti und der nuklearen oder atomaren Malerei von Manzoni, Dova, Crippa und Baj charakterisiert war.

Insbesondere arbeitete er zusammen mit Crippa, dessen Assistent er war, und das gemeinsame Zusammenwirken wurde zur echten essentiellen künstlerischen Erfahrung. Secci entwickelte die Vorstellung weiter, dass ein Bild in dem Moment vollkommen ist, in dem es als Materie zur Geltung kommt.

Es ist nicht nur zum Ausdruck gebrachte Dimension, die in der Kombination von unterschiedlich farbigen Feldern erreicht wird, sondern es ist eine gewisse Körperlichkeit der Farbe, die es schafft, räumliche Beziehungen entstehen zu lassen. Die Arbeit von Secci zielt auf die Spannung der kompositorischen Elemente und ihrer Verbindung zu Farben, die durch ihre Reinheit voneinander getrennt sind. Eigentlich würde diese schrumpelige und raue Materie nicht einmal das hinter der Malerei liegende rechtfertigen, nicht einmal den Untergrund. Doch wenn man sie als wahre, eigentliche Haut betrachtet, wird sie als widerstandsfähige Epidermis zur Metapher des eigentlichen künstlerischen Schaffens. Die Entdeckung des Anderen, d.h. dessen, was unter dieser ledernen Oberfläche ist, erscheint mit Gewalt, wie ein präzise berechneter, genauer Spalt, wie ein Riss von Fontana, der allerdings nicht chirurgisch eiskalt ist, nicht aseptisch wie von einer Papierschneidemaschine. Es erinnert eher an eine Gewalt, eine schrille Durchtrennung, eine Energie, die auch physisch und nicht nur mental wirksam ist. Die Reinlichkeit der enthüllten Verknotung schafft es nicht, die Wucht und den Schmerz aufzuhalten: es ist der Schnitt, der auf der Oberfläche eine andere Oberfläche sichtbar macht. Selbstverständlich können wir von Abstraktion sprechen, allerdings dann nur für eine quasi notwendige Typisierung, der Rückgriff auf eine vage Verallgemeinerung wäre inbegriffen. An und für sich handelt es sich nicht um eine Kategorie, welche die Komplexität aufzeigt, sondern sie dokumentiert eine Erscheinung, die aber in diesem Falle sichtbar zu machen weiß. Nicht umsonst hat der große Historiker der Abstraktion Michel Tapié 1970 geschrieben: „Der Raum ist absichtlich begrenzt, umrahmt und die Materie verstärkt dies, sie trägt zu einem Höchstmaß an Spannung in

Spielen voller metaphysischer Feinfühligkeit bei, begrenzt und gegenwärtig mit einer absoluten, formalen Strenge, und gerade deshalb glücklich aufgelöst: Diese Strenge ist stummer Zeuge einer kreativen Unabhängigkeit, die eindeutig einen gewissen Anschein überschreitet.“

In der Tat hinter Fontana ist gleich die Realität, ist die Welt. Der Riss auf der Leinwand lässt ein Werk entstehen, das hinter dem ist, was in jeden Fall Haut und die bildnerische Oberfläche bleibt. Der Nylonfaden eröffnet ein Paralleluniversum, eine andere Malerei nicht eine andere Realität. Dieser Unterschied bringt implizit mit sich, dass außerhalb der Malerei nur eine andere Malerei sein kann. Secci macht mit schmerzhafter Kraft deutlich, mit einer gewaltigen Energie, dass man schicksalhaft niemals der Malerei entgehen kann. Es kann nur die reine Materie sein. Damit ist dies ein selbstreflektierendes Zeugnis, das man nur bewerten kann als etwas, das nicht ein Pfad zu etwas Verborgenem ist, sondern als etwas das ist, und das man sieht. Wir können sagen, dass dies eine Konkretion beinhaltet, die nicht zurückführt, die aber reflektiert.

Die Werke gehen nicht hinter die Grenzen des Bildrahmens, sie suchen keine unregelmäßige Form oder „extra size“, weil die Fläche das Spiel zwischen Riss und Materie unterstützen soll. Die Aufmerksamkeit soll sich konzentrieren auf dieses Spiel unter die Haut zu gehen, zur zweiten Haut, welche komplementär ist und sich ergänzend zur ersten darstellt. Antonio Secci möchte in einer Art vorbestimmten Raum verweilen, damit er die chromatischen Kontraste, den substantiellen Dialog zwischen Form und Farbe vergrößern kann; sein Gestus des Schneidens verwandelt sich letztendlich in das Ergänzen der Malerei durch die Malerei. Das sind die konstruktiven Werte einer reifen, direkten Kunst, die jetzt noch und schon immer zu den Paradigmen der Moderne dazu gehören: eine Nichtaktualität durch die die Malerei des Künstlers noch interessanter wird, auch für die Konfrontation der Generationen, die die Unterschiede brauchen, damit sie wachsen können.

Übersetzung von Tilman & Libuse Rothermel