Lo sguardo di Stengel

di Alessandro Tempi - Critico d'arte

Il disegno, tecnica leggera, ha avuto nel Novecento una fortuna straordinaria, che coincide solo in parte con quella tradizione di pensiero che gli assegna un ruolo preparatorio, o sussidiario o sperimentale rispetto all'opera d'arte compiuta¹. Il valore e la considerazione di cui gode oggi il disegno non sono dovuti tanto alla sua prossimità o contiguità rispetto al "prodotto finale", quanto alle ricognizioni che su di esso sono state condotte dalla teoresi filosofica nel corso del secolo, che hanno contribuito a convalidare, per vie diverse, l'autonomia del disegno in ogni sua modalità tecnica².

In cosa consiste questa autonomia? Avendo davanti agli occhi l'album di Karl Stengel, direi che essa consiste in ciò che il disegno esattamente è, nella sua essenza, vale a dire la forma linguistica dell'intuizione e della sintesi, il veicolo primario e più diretto della "trasposizione delle immagini fenomenologiche in forme ideali" ³. E ciò gli deriva dalle due contestuali caratteristiche che ne sono il fondamento, ma che ne costituiscono anche l'intimo e personalissimo paradosso: il disegno di Stengel è infatti immediatezza ma anche elaborazione; è, come avrebbe detto Braque, emozione ma anche regola; è rappresentazione ma anche espressione; è insomma lo sgorgare spontaneo del puro segno e, ad un tempo, la ricerca di struttura dell'immagine o del simbolo formale.

Queste opposizioni si riuniscono nello sguardo dell'artista, che nell'immagine, o attraverso un sistema di segni, ci rende una situazione così come essa si da, prima "Mentre viviamo, non vediamo troppo vicino; noi fuggiamo. Perciò quello che accade nella nostra vita, quello che siamo veramente stati in essa, non vuole coincidere con ciò di cui possiamo fare esperienza. Esso non è ciò che si è, e nemmeno ciò che si crede di essere."

Ernst Bloch, Lo spirito dell'utopia

ancora che essa diventi il tema di un approccio, di un'indagine o di una riflessione, prima ancora, insomma, che l'esperienza si scinda fra soggetto e oggetto, fra io e cosa, fra coscienza e realtà.

Nel disegno vi è dunque lo sguardo dell'artista - la sua capacità di visione, insomma - per tramite del quale, come per tramite della *madeleine* proustiana, si dischiude un mondo del quale egli stesso è parte, vale a dire un mondo in cui la frattura fra il percepire e l'esperire è ancora di là da venire. In questo mondo, in questa immagine egli è situato - che è come dire che ad esso è consegnato od appartiene. Il disegno dunque ci rende l'autotrasparenza dello sguardo dell'artista. E ci dice quanto in realtà perdiamo a considerarlo il mero tracciato di un intenzione oggettiva (o meramente-finalizzata).

Davanti ai disegni di Karl Stengel si capisce anche come la tradizionale limitatezza espressiva di questa tecnica non sia affatto un limite, ma come anzi essa sia propriamente un veicolo di immediatezza e pienezza allo stesso modo in cui sanno esserlo solo alcune forme della danza contemporanea o del jazz. Come in queste discipline, anche nei disegni di Stengel appare subito evidente come l'antinomia astratto/figurativo abbia in realtà ben poco senso: il suo antinaturalismo, infatti, riassume potentemente l'energia vitale e la pregnanza esistenziale di uno sguardo la cui capacità visionaria è pari alla capacità di costruire un linguaggio che si offre - generosamente, diremmo - al senso, in una complessa e pienamente meditata articolazione di

riferimenti che, nel caso specifico dei disegni contenuti in questo album (la cui particolarità tecnica, in taluni casi, è di essere stati eseguiti su superfici cartacee trouvés come pagine di libri o di manoscritti), dimostra in quale misura la matura e personale assimilazione - ma anche la familiarità e, più ancora, la meditazione - della lezione dei maestri del Novecento⁴ diventi, in Stengel, una fedeltà autentica alla pittura intesa non tanto come forma di comunicazione umana, quanto semmai come dono dello sguardo o come incanto della forma⁵.

I disegni di Stengel rivelano questo duplice aspetto di immediata sintesi della percezione nella forma e di mediata elaborazione sintattica di moduli espressivi e si pongono come documento fondamentale per cogliere non solo la sua personalissima individualità artistica, ma la coerenza che di volta in volta anima le strutturazioni formali in cui il suo sguardo si incarna.

Che egli continui con assiduità e fedeltà, nell'epoca dell'opera-oggetto e dell'opera-operazione, a dipanare nei segni la metamorfosi formale del vivente non deve meravigliare. Il fatto è che lo sguardo di Stengel ci rende tutta la significatività di un rapporto col mondo che passa attraverso l'esperienza originaria dell'immediatezza dell'immagine, che è costituita non da cose dotate di un determinato e soverchiante carattere semantico o da oggetti singolarmente interpretabili, ma che è consegnata, semmai, ad una situazione o ad un evento. Lo sguardo di Stengel coglie un'immagine che si offre immediatamente, qui e ora, senza richedere alcuna mediazione di pensiero attraverso la neutralità del riferimento oggettivo. In-questo senso, ogni suo disegno è una sorta di evento, o di situazione in cui qualcosa accade.

Questo qualcosa ha solo la pittura per entrare nel mondo. Chiamo questo qualcosa autenticità, ovvero tutto ciò e solo tutto ciò che può essere con l'atto creativo dell'artista - forse la sola autenticità che sia ancora pensabile oggi in un mondo di esperienze sempre più vicarie, mediate, virtuali.

Non sfuggirà allora, in questi disegni, il vibrare di un robusto pathos che apre ad una dimensione drammatica altrimenti inesprimibile, ma che tuttavia riconosciamo come radicata nel cuore stesso dell'esistere. Del resto, in questo peregrinare incessante dal segno all'immagine e dal significare al raffigurare prende corpo in maniera sempre più esplicita la coscienza di un dilemma che non compendia solamente i termini complessi di una questione strettamente estetica - il rapporto o lo scontro fra esperienza e riflessione, o fra osservazione ed invenzione - ma che esprime una ricerca di senso che investe in pieno tutta la sfera dell'esistere umano. Perchè i termini di quel dilemma sono anche gli strumenti con cui ci avventuriamo nel fiume della vita.

Jurrie Poot, in <u>Trenta anni di disegni</u>, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.

Franco Russoli, *Il novecento*, in *I disegni dei maestri*, a cura di Walter Vitzthum, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983.

³ Ibidem.

Nei disegni di Stengel il gioco dei riferimenti è quanto mai sorprendente: dall'esasperazione emozionale del tratto umorale alla Kirchner al ritmo aspro e asimmetrico alla Kokoschka; dalle deformazioni primordiali e grottesche alla Nolde ad una picassiana essenzialità di segno che racchiude un'integrale visione della realtà; dalle mis en scene dechirichiane ad una gestualità tipica della lezione dell'informale. E, per quanto riguarda il disegno su carta stampata o scritta, qui i rimandi vanno senz'altro all'avanguardia tedescapenso a Kurt Schwitters o ad Hannah Hoch per esempio, ma anche al più recente Wolf Vostell. Tutto questo, lo si nota en passant, rivela quanto inesauribili siano ancora le possibilità espressive di questa tecnica.

É qui viene in mente quello che una volta Enzo Cucchi disse: "L'idea di un disegno è l'unica possibilità per un uomo di pensare."- in <u>Trenta anni di disegni</u>, op. cit.

Der Blick Karl Stengels

von Alessandro Tempi - Kunsekritiker

Die Zeichnung, eine ursprüngliche und aufwandarme Technik, fand sich im 20. Jahrhundert äußerst begünstigt, was nur zum Teil mit der Denktradition zu tun hat, die ihr eine vorbereitende Rolle zuweist, eine ersatzweise auch oder eine experimentelle im Verhältnis zum ausgeführten Kunstwerk.¹ Wert und Wertschätzung, die heute der Zeichnung zugestanden werden, sind weniger dadurch bedingt, daß diese uns "nah" oder ein uns Bekanntes dünkt, als vielmehr durch im Rahmen philosophischer Theorien angestellte Untersuchungen, die auf verschiedene Weise zur Würdigung der Autonomie der Zeichung in jeder ihrer Erscheinungsweisen beigetragen haben.²

Worin besteht die Autonomie der Zeichnung?

Karl Stengels Album vor Augen, würde ich sagen, sie besteht darin, daß die Zeichnung in ihrer Essenz - oder sollte man besser sagen: in ihrer linguistischen Form der Intuition und Synthese - das vorrangige Mittel für eine Übertragung der phänomenologischen Erscheinungen in ideale Formen ist.³ Und dies rührt aus den beiden gleichwertigen - nicht nur ihr Fundament bildenden - Charakteristika, die ihr intimes und höchst eigenes Paradox ergeben.

Das Zeichnen Stengels ist in der Tat Unmittelbarkeit, aber auch Ausarbeitung; es ist, wie Braque es genannt hätte, Emotion, aber auch Gesetz; es ist Darstellung, aber auch Ausdruck; es ist - zusammenfassend - das spontane Hervorquellen des reinen Zeichens und gleichzeitig die Suche nach der Struktur des Abbildes oder nach dem ausdruckverleihenden Symbol.

Diese Gegensätze vereinen sich im Blick des Künstlers, der uns im Bild oder durch ein System von Zeichen eine Situation so wiederspiegelt, wie sie sich gibt noch ehe es zu einer Annäherung an sie kommt, ehe sie noch zum Thema einer persönlichen Untersuchung wird, zu einer Überlegung - und noch bevor die Erfahrung sich spaltet in Subjekt und Objekt, in Ich und Ding, in Bewußtheit und Realität.

In der Zeichnung befindet sich also der Blick des Künstlers und seine Fähigkeit zu sehen, durch die sich - gewissermaßen wie durch die Proust'sche madeleine - eine Welt erschließt, von der er selbst Teil ist. Eine Welt, in der der Bruch zwischen Wahrnehmung und Erfahrung noch jenseits liegt.

In dieser Welt, in diesem Bild ist er ansässig, gleichsam als wäre er diesen zugeteilt, als gehörte er diesen an. Die Zeichnung vermittelt uns also den selbsttransparenten Blick des Künstlers und sagt uns, wieviel wir in Wahrheit verlören, wenn wir sie für den bloßen Entwurf eines Vorhabens hielten.

Angesichts der Zeichnungen Stengels begreift man auch, daß die dieser Technik herkömmlich zugeschriebene Beschränktheit des Ausdrucks tatsächlich nicht existiert, sondern wie vielmehr die Zeichnung geradezu das Mittel ist für Spontaneität und Fülle - in einer Weise, wie sie nur einigen Formen des zeitgenössischen Tanzes oder des Jazz zu eigen sind.

Wie in diesen Kunstformen wird auch in Stengels Zeichnungen sofort ersichtlich, daß sich in Wirklichkeit die Behauptung einer Unvereinbarkeit von abstrakt und figurativ als unsinnig erweist. Tatsächlich umfaßt Stengels Anti-Naturalismus machtvoll wirksam sowohl die Lebenskraft als auch die existenzielle Eindringlichkeit eines Blickes, dessen visionäre Fähigkeit gleichbedeutend der Fähigkeit eine Sprache zu konstruieren ist, die sich - sagen wir - großzügig den Sinnen in einer komplexen und voll durchdachten referenziellen Ausdrucksform anbietet.

Im speziellen Fall der Zeichnungen dieses Albums zeigt diese, in welchem Maß die reife und sehr persönliche Assimilierung, aber auch die Vertrautheit und mehr noch das Nachspüren der Lehren der Meister des 20. Jahrhunderts⁴ bei Stengel zu einer autentischen Treue zur Malerei (nicht so sehr als menschliche Kommunikationsform zu verstehen, als vielmehr als Gabe des Blickes oder Zauber der Form zu begreifen) gerät.⁵

Die Zeichungen Stengels decken diesen Doppelaspekt der unmittelbaren Verbindung von Wahrnehmung (in der Form) und durchfühlter und gefügter Ausarbeitung von Ausdrucksmustern auf, und sie stellen sich als grundlegendes Dokument nicht nur zur Erfassung der höchstpersönlichen künstlerischen Individualität, sondern auch der Zusammengehörigkeit dar, die von Mal zu Mal die formalen Strukturierungen belebt, in denen sich sein Blick verkörpert.

Daß Stengel in Zeiten der "Kunst-Ware" und des Kunstkonsums beharrlich und treu fortfährt, in Zeichen die Metamorphose der Form alles Lebendigen zu entwirren, darf nicht verwundern. Feststeht, daß uns Stengels Blick die ganze Bedeutsamkeit eines Verhältnisses zur Welt vermittelt, das die Erfahrung der ursprünglichen Unmittelbarkeit des Bildes durchdringt, die nicht aus einzeln interpretierbaren Objekten oder solchen mit überschreitendem Bedeutungscharakter besteht, sondern wenn, dann einer Situation oder einem Ereignis zugegeben ist.

Stengels Blick nimmt ein Bild auf, das sich unmittelbar, im Hier und Jetzt darbietet, ohne eine Vermittlung durch irgendeinen Denkvorgang zu verlangen.

In diesem Sinne ist jede seiner Zeichnungen eine Art Ereignis oder eine Situation für sich, in der et was geschieht. Dieses et was hat, um in die Welt hineintreten zu können, nur die Malerei als solche. Ich nenne dieses et was Autentizität oder auch all das und nur all das, was mit dem Schaffensakt des Künstlers zu tun hat -, vielleicht die einzige Autentizität, die heute noch denkbar ist in einer Welt immer mehr nur stellvertretender, vermittelter und virtueller Erfahrungen.

Es wird einem also in diesen Zeichnungen nicht das Vibrieren einer starken Leidenschaft entgehen, die sich hin zu einer anders nicht ausdrückbaren dramatischen Dimension öffnet, die wir immer noch als im Innersten der Existenz eingewurzelt erkennen.

Darüber hinaus nimmt in diesem unaufhörlichen Pilgern vom Zeichen zum Bild und vom Bezeichnen zum Darstellen in immer explizierterer Weise die Bewußtheit um ein Dilemma Gestalt an, das nicht nur die komplexen Grenzen einer streng ästhetischen Frage umfaßt: die Beziehung oder das Aufeinanderprallen von Erfahrung und Überlegung, oder auch von Beobachtung und Invention-, sondern das auch die Suche nach dem Sinn ausdrückt, der die Sphäre des menschlichen Seins voll umgreift. Die Inhalte dieses Dilemmas sind auch die Mittel, mit denen wir uns in den Fluß des Lebens wagen.

- Jurrie Poot: "Trenta anni di disegni", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.
- Franco Russoli: "Il novecento" in "I disegni dei maestri", herausgegeben von Walter Vitzthum, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983.
- 3 siehe 2)
- In Stengels Zeichnungen ist das Spiel der Verweise überraschend: von der emotionalen "Verschärfung" des Striches à la Kirchner zum herben und asymmetrischen Rhythmus à la Kokoschka; von den anfänglichen und grotesken Deformierungen eines Nolde zu einer Picasso-artigen Zeichen-Essenz, die eine unbeschnittene Vision der Realität umfaßt; von den mis en scène eines De Chirico bis hin zu einer typischen Ausdrucksfindung nach der Lektion des Informalen. Und was Zeichnungen auf bedrucktem oder beschriebenem Papier angeht so finden sich hier Verweise auf die deutsche Avantgarde -, ich denke an Kurt Schwitters oder Hannah Hoch beispielsweise, aber auch an einen jüngeren Wolf Vostell. All das en passant bemerkbar zeigt, wie unerschöpflich noch die expressiven Möglichkeiten dieser Technik sind.
- Und hier kommt einem in den Sinn, was Enzo Cucchi einmal gesagt hat:" Die Idee einer Zeichnung ist für den Menschen die einzige Möglichkeit zu denken." in "Trenta anni di disegni" zitiert.